

speelt de militaire ondervraging een belangrijke rol. In *One for the road* ondervraagt een man, een militair in een niet nader genoemd dictatoriaal regime, een gevangene, diens vrouw en kind. Over de situatie bestaat geen enkele onduidelijkheid. In een van de vroegere stukken *The Birthday Party* (1957) komt ook een ondervraging voor. Goldberg en McCann, twee personages waarvan we de precieze achtergrond niet te weten komen (net als Ben en Gust maken ook zij deel uit van een niet nader omschreven organisatie), ondervragen op een brutale en agressieve manier het hoofdpersonage Stanley. Deze ondervraging is veel moeilijker te duiden dan de ondervraging in *One for the road*. De vragen zijn vaak absurd, contradictorisch, haast surrealistisch, lijken zich nergens naartoe te bewegen: Wat zal je moeder hiervan zeggen? Waarom heb je je vrouw vermoord? Waarom ben je nooit getrouwd? Waarom denk je dat je bestaat? Wanneer heb je voor het laatst gebeden? Waarom wilde de kip de weg oversteken? Is het nummer 846 mogelijk of noodzakelijk?. Het is mogelijk de twee ondervragers te zien als 'verpersoonlijkingen', 'veruiterlijkingen' van de psychische kwellingen van Stanley. De deur staat dan wijd open voor een psychoanalytische interpretatie van *The Birthday Party* als een oedipale tragedie.

De ondervraging in *One for the road* of *Mountain Language* heeft niets te maken met wat er zich in het hoofd, in de psyche van één personage zou kunnen afspelen. Pinter toont expliciet hoe een mens een ander mens kan verminken, lichamelijk, psychisch en emotioneel. Het gaat Pinter minder om de psyche dan wel om de politiek, minder om de psychologie dan wel om de ethiek. De recente stukken van Pinter zijn daardoor even 'helder', even 'hard' en even 'ongenuanceerd' als de zwarte Amerikaanse rap van bijvoorbeeld Public Enemy, omdat zij geen onderwerpen behandelen die ambigüiteit verdragen: ofwel behoort je tot de beulen, ofwel behoort je tot de slachtoffers. Van steeds groter belang daarbij is de analyse van de taal als machtsretoriek, een pinteriaans thema vanaf zijn eerste stukken. *One for the road* en *Mountain Language* schakelen macht en taal haast gelijk. Aan het woord zijn voortdurend de beulen, zij hebben de macht over de woorden. De slachtoffers mogen hun eigen taal niet spreken (*Mountain Language*) of kunnen in de gegeven omstandigen nauwelijks iets zeggen (*One for the road*). Ook Stanley in *The Birthday Party* kan op het einde van het stuk niet meer spreken: zijn taal, zijn identiteit zijn hem ontnomen. De dubbelzinnige spelling van *The Dumb Waiter* (normaal: dumb-



De Liftwacht, NTG/ Luk Monsoert

waiter, dienstlift) kan ook gelezen worden als: 'stomme (in de zin van zwiiggende) wachter', m.a.w. stel geen vragen bij wat er van je verwacht wordt.

### Journal

Vanuit welk perspectief herleest Bogaerts' regie deze vroege Pinter? Ongetwijfeld vanuit het door de auteur aangegeven politieke perspectief, maar op een subtiele manier. In zijn encenering vindt Bogaerts een evenwicht tussen betrokkenheid en distantie, tussen actualisering en datering. De voorstelling staat aangekondigd om 19.30. Het publiek verzamelt zich voor de ingang, maar vindt de deuren nog gesloten. Naast de ingang hangt een televisietoestel. Het journaal begint. Het publiek kijkt, maar de irritatie begint al na enkele minuten. Nochtans was de programmabrochure erg duidelijk met daarin een lijst van internationale politieke gebeurtenissen uit 1957, het jaar waarin Pinter het stuk schreef. Bogaerts wil dat we nog snel het journaal zien voordat we naar binnengaan, dat er nog een aantal beelden werkelijkheid op onze netvliesen kleven om daardoorheen Pinters stuk te zien. In de zaal zitten we opnieuw naar een doos te kijken. Twee figuren in een kleine kamer met twee eenpersoonsbedden. De kamer is van het publiek gescheiden door een wand van plexiglas. De stemmen van de personages horen we licht vervormd via microfoons. De voorstelling wordt op een afstand gehouden. De muziek die we horen is muziek uit de jaren vijftig. Een van de personages leest een oude *Post* uit die periode. Maar tegelijk krijgen we ook andere tekens: een wandklok die terugloopt in plaats van vooruit (welke tijd is hier in het spel?). Wanneer Ben op vraag van Gust zegt dat zij in Luik zijn, wordt het stuk plots aan

onze realiteit, aan onze tijd gekoppeld: de moord op Cools, de affaire Vanderbiest, de politieke schandalen in een bankroete, sombere stad. Jef Demedts (Ben) en Bob Van der Veken (Gust) spelen hun personages op een sobere manier. De kijkkast van Bogaerts geeft het ingehouden akteerrealisme zijn juiste dimensie: de onmacht en het onbenul van de twee hoofdpersonages.

De kamer is een basisfiguur in het vroege werk van Pinter. In zijn encenering accentueert Bogaerts de opgeslotenheid van zijn personages op zo een extreme manier dat *De liftwacht* ook en vooral een stuk wordt over wat er zich buiten die kamer afspeelt. Een stuk over dat wat afwezig is, over het enorme zwart dat de kamer omgeeft. En dat zwart is veel minder de existentie of het onbewuste, dan wel een ondoorzichtige en oncontroleerbare maatschappij, een "dicht net van moord, bedrog en misdaad", zoals het in *De Hypochonders* heet? In het programmaboekje is een tekst van Camus opgenomen uit *L'homme révolté* waarin de vraag gesteld wordt naar de (onmogelijke) legitimatie van moord. Zelfmoord is misschien nog een individueel-existentel probleem. Moord, en alles wat daarvoor staat, is een maatschappelijk probleem.

### Koortsige tijd

*De Hypochonders* ligt op het eerste zicht ver van Pinters politieke preoccupaties. Het stuk zorgde bij zijn première in het begin van de jaren zeventig voor enige opschudding. Van de dramaturg van Peter Stein aan de Berlijnse Schaubühne had men een maatschappijkritischer, op de actuele werkelijkheid betrouwer stuk verwacht. Botho Strauss kwam aan die eisen niet tegemoet. Hij situeerde het