

## DROMEN IN WESKERS KEUKEN

Jozef DE VOS

Arnold Wesker (°1932) is ongetwijfeld een der markantste auteurs van de generatie die na 1956 het Engelse toneel op nieuwe wegen leidde. Al is de betekenis van het jaartal 1956 als historische breuk intussen wel al enigszins gerelativeerd geworden, o.m. in het recente boek van Christopher Innes<sup>1</sup>, dan blijft het toch zo dat de opvoering van Osbornes *Look Back in Anger* in 1956 het pad effende voor tal van schrijvers die zich nu met sociale problemen van de gewone of zelfs gemarginaliseerde man gingen bekommeren. Ze deden dat - en ook dat was revolutionair - in een realistische, herkenbare taal. Zelfs het dialect was niet langer taboe. Deze taal deed de stem weerklinken van maatschappelijke groepen die voorheen niet aan bod kwamen in het Engelse drama.

Wesker was wellicht de meest uitgesproken politieke toneelauteur van deze generatie. Hij is afkomstig uit de werkende klasse en erfde zijn links engagement enigszins van zijn moeder die communiste was. Zijn grote bekommernis voor de benadeelde klassen in de maatschappij uitte zich ook in het unieke project *Centre 42*, dat vooral een grotere deelname van de werkende klasse aan culturele activiteiten op het oog had. In het begin van zijn carrière reeds schreef Wesker een aantal werken met een groots allure. In de fameuse "Wesker trilogie", bestaande uit *Chicken Soup with Barley*, *Roots* en *I'm Talking about Jerusalem*, wil hij de evolutie van het socialistisch ideaal en de situatie van de werkende klasse vanaf de jaren dertig tot vijftig op het toneel brengen via de geschiedenis van één familie. *The Kitchen* schetst een concrete, maar spectaculaire werksituatie, die duidelijk een microcosmos is van de hele maatschappij.

Misschien is het omdat Weskers sterkste stukken in zijn beginperiode tot stand kwamen, dat hij wat uit de belangstelling is verdwenen. Ook het feit dat hij de jongste tijd meer kleinschalige stukken zoals zijn "One Woman Plays" geschreven heeft, kan daar mee te maken hebben. Het was hoe dan ook een interessant initiatief van K.N.S.-Antwerpen om *The Kitchen*, dat reeds in 1972-'73 door zowel K.V.S.-Brussel als K.N.S.-Antwerpen, met succes werd opgevoerd, opnieuw voor het voetlicht te brengen.

In *De keuken* wordt de toeschouwer geconfronteerd met een dag uit het leven in een enorme keuken van een groot restaurant. Het stuk opent in de vroege morgen wanneer koks, dienststers en keukenknechten een voor een toekomen, om blijkbaar

zonder veel enthousiasme een nieuwe werkdag te beginnen. Van nabij maken we mee hoe de spanning en het werkritme, naargelang het middaguur nadert, steeds maar de hoogte ingaan en uiteindelijk ondraaglijk worden. Slechts even vindt men daarna de tijd om te verpozen want al vlug zal men zich moeten reppen voor de volgende maaltijd. Zoals men merkt is *The Kitchen* gebaseerd op een louter realistisch gegeven. Wat Wesker echter binnen dit beperkte kader - het stuk respecteert eigenlijk de drie klassieke eenheden en is slechts een korte twee-akter - realiseert, is wel verbazend. Binnen het verloop van twee uren maken we kennis met een groot aantal karakters, hun persoonlijke problemen en hun onderlinge conflicten; we maken de spanningen mee tussen de verschillende nationaliteiten, want in de keuken werken behalve Engelsen ook Cyprioten, Duitsers, een Italiaan, een Ier en een Jood. Bij sommige conflicten blijft het geweld niet achterwege. Iemand raakt ernstig verbrand tijdens het werk. Een zwangere vrouw valt bewusteloos neer. Voortdurend zijn er spanningen tussen Peter en zijn liefde Monique. Dit alles speelt zich af terwijl het keukenbedrijf op volle toeren draait. Men merkt ook al gauw hoe dit wereldje in elkaar zit: er is de grote baas Marango die men zelden te zien krijgt maar over wie men wel praat; er is de Chef, die zijn job doet en zich om de hele boel liefst zo weinig mogelijk bekommert; de koks staan een trapje hoger dan de dienststers en willen van hen geen bevelen ontvangen. Zo groeit deze keuken uit tot een overtuigend beeld van een moderne samenleving. Wesker maakt het beeld volledig door ook diegene te laten optreden voor wie in deze maatschappij geen plaats meer is: een oude zwerver die in de keuken een bord soep hoopt te krijgen. Wanneer Peter de man twee koteletten geeft, beschuldigt de baas hem van "sabotage".

Kenneth Tynan heeft erop gewezen dat het dramatiseren van de arbeid zelf iets is wat slechts weinig toneelschrijvers ooit geprobeerd hebben. Meestal situeert men de actie in de tijd tussen het werk <sup>2</sup>. Maar in *The Kitchen* zijn de karakters één met hun werk. Wesker toont ons hoe hun levensritme en hun onderlinge verhoudingen bepaald worden door hun arbeid. Hij toont ons ook hoe zij door het mechanische, jachtige ritme vervreemden van hun eigen werk.

Dat het hele keukenbedrijf als een metafoor moet geïnterpreteerd worden, wordt ook duidelijk gemaakt door Dimitri, de Cypriotische keukenknecht, wanneer hij tegen Kevin zegt:

Hey, Irishman, what you grumbling about this place for? Is different anywhere else? People come and people go, big excitement, big noise. [...] What for? In the end who do you know? You make a friend, you going to be all you life his friend but when you go from here - pshtt! You forget! Why you grumble about this one kitchen?



*"De keuken" door K.N.S.-Antwerpen. Regie: Ronnie Commissaris.  
(foto: H. Selleslags)*

Tegenover het afstompende, mechanische werk in de keuken staan echter andere waarden. Zo heeft Dimitri eigenhandig een radio in elkaar geknutseld. Wanneer Raymond hem vraagt waarom hij met een dergelijke technische vaardigheid geen werk in een fabriek tracht te bemachtigen, weet Dimitri wel beter: "All day I would fix knobs. I tell you, in a factory a man makes a little piece till he becomes that little piece you know what I mean?" Een van de koks spreekt ook nog over het bereiden van werkelijk goede maaltijden, iets wat in de keuken-fabriek waar hij thans werkt van totaal ondergeschikt belang is.

Deze alternatieve waarden zijn volkomen geïntegreerd in de actie en dialogen van het stuk. Pogingen om een ruimere, meer omvattende visie te ontwikkelen, vinden we echter in het interludium waarin Peter tijdens de middagpauze een spelletje op touw zet. Elk van zijn collega's moet namelijk zijn eigen droom vertellen of wat hij van het leven verwacht. Dit is duidelijk Weskers techniek om de beperkingen van het stricte realisme te overwinnen. Deze episode, die Wesker geschreven heeft op suggestie van John Dexter, de eerste regisseur van het stuk, vormt niet alleen een effectief dramatisch contrast met de twee werksessies, maar ze biedt vooral de mogelijkheid om sommige personages uiting te laten geven aan opvattingen en inzichten die zich niet zomaar in de realistische handeling van het werk in de keuken laten integreren. Daarom is Peters spelletje een cruciaal moment in het stuk. Het blijkt dat deze lui eigenlijk helemaal geen dromen hebben. Het enige wat zij kunnen verzinnen zijn enkele triviale wensen. Dimitri droomt van een eigen atelier; de nieuwkomer Kevin, die zich gewoon kapot heeft moeten werken, droomt alleen van slapen; de Duitser Hans denkt slechts aan Amerika en geld, de Italiaan Raymond alleen aan vrouwen. En dan vertelt Paul, die eigenlijk weigert het spelletje mee te spelen, het verhaal van de buschauffeur die, wanneer hij in staking was, mocht rekenen op Pauls steun maar die bij een latere gelegenheid niet liever zou vragen dan dat men een groep vredesbetogers met een bom zou uit de weg ruimen, eigenlijk alleen maar omdat de manifestatie het busverkeer hinderde. En Paul besluit zijn verhaal met de volgende bedenking:

And the horror is this - that there's a wall, a big wall between me and millions of people like him. And I think - where will it end? What do you do about it? And I look around me, at the kitchen, at the factories, at the enormous bloody buildings going up with all those offices and all those people in them, and I think, Christ! I think, Christ, Christ, Christ!

Hier wordt de parallel tussen de keuken en onze wereld weer duidelijk getrokken. En de totale vervreemding, niet alleen van het werk zelf, maar vooral tussen de mensen ziet Paul als het gevolg van de haast waanzinnige levenswijze zoals die

bijvoorbeeld tot uiting komt in de keuken.

Het dromenspelletje toont aan dat de personages dus niet eens een echte droom hebben. Maar het opmerkelijkste aspect van deze episode is dat Peter zelf geen droom heeft, of er ten minste geen uitdrukking kan aan geven. In tegenstelling tot Paul, wiens uiteenzetting wellicht de politieke kern van het stuk uitmaakt, is Peter een personage van vlees en bloed dat de toeschouwer kan verrassen met zijn gewelddadig optreden. Gesard en getergd als hij is, kapt hij de hoofdgasleiding door en rent dan naar de eetzaal waar hij allerlei glazen en eetgerei kapot gooit. Wanneer hij terug op het toneel verschijnt, zitten zijn handen onder het bloed. Het bloed moet ons herinneren aan een andere droom in het stuk, die geen deel uitmaakte van het spelletje van Peter en die daarom gemakkelijk over het hoofd gezien wordt. Bijna gelijktijdig met het flauwvallen van Winney, vertelt Monique haar droom over het slachthuis, met de afschuwwekkende beelden van karkassen, mannen en vrouwen onder het bloed en een gevilde koe. Deze droom verwijst naar de abortussen die zij reeds onderging en vertolkt tevens haar vrees dat zij opnieuw haar zwangerschap zal moeten afbreken. Precies in deze scène bespreken Peter en Monique hun toestand en het is duidelijk dat Monique haar vrees niet langer kan onderdrukken. Terwijl Peter haar duidelijk tracht te maken dat hij van haar houdt en dat zij het kind moet houden, komt het ritme van de keuken alweer op gang. Hun persoonlijk drama, zoals dat van de andere personages, wordt meteen gesmoord in de drukte van de keuken. Moniques droom reflecteert dus niet alleen haar eigen abortussen maar ook Peters wonden. Zij zijn beiden als gekwetste dieren. De droom die Peter niet tot uitdrukking wist te brengen in zijn eigen spelletje was er wellicht een van een gezonde, liefhebbende relatie. Deze droom wordt op gewelddadige wijze vernietigd in de laatste episode. Zo blijkt *De keuken* een stuk te zijn dat niet enkel handelt over sociale of politieke kwesties. In essentie toont dit drama het haast tragische tekort aan voldoening in het werk en in de liefde, twee cruciale aspecten voor het creëren van zin en doel in het leven van de meeste mensen.

Om chaos te scheppen op het toneel is een maximum aan orde en structuur vereist. Weskers stuk is inderdaad zorgvuldig gestructureerd. Natuurlijk vindt men hier geen traditionele vormen van handelingsopbouw of karakteruitbeelding. Op een bijna Tsjechoviaanse manier reikt Wesker aan de toeschouwers kleine fragmentjes uit het leven van de personages aan. Een reeks van kleine drama's komt zo uit de waanzinnige actie in de keuken te voorschijn. Maar de persoonlijke dramatiek wijkt zeer snel voor de gezamenlijke taak van het klaarstomen van de maaltijden. Het eerste bedrijf groeit geleidelijk naar een climax, waarin dienststers als gek af en aan draven en de koks als bezetenen het ritme trachten te volgen. Het interludium zorgt voor een zekere adempauze in de actie. Een rustiger episode waarin enkele

belangrijke thema's ter sprake komen wordt aldus op een handige en onopvallende wijze tussen de twee bedrijven in geschoven. Het tweede gedeelte brengt opnieuw de routine van het werk in de keuken. Naarmate de toestand weer jachtiger wordt, nemen de spanningen onder de personages toe en de actie stevent snel af op de crisis van Peter.

De handeling zelf, waarin niet minder dan dertig personages vrijwel permanent op de scène aanwezig zijn, is complex en stelt hoge eisen aan de acteurs. Het hele raderwerk van diensters, koks en keukenknechten moet immers gesmeerd lopen. Het hele theaterspektakel moet zo harmonieus en efficiënt zijn dat het de allure van een ballet krijgt. Dit choreografisch karakter wordt nog versterkt door de noodzaak van de regisseur om de handeling te stileren. Wesker zelf schreef dat er geen echt voedsel mocht gebruikt worden. De diensters dragen lege schotels en de koks mimeren hun werk. Deze vorm van abstractie draagt er verder toe bij dat de keuken een embleem voor de wereld wordt. Ook de arena-vorm van het toneel in de nieuwe Antwerpse produktie droeg daar toe bij.

De noodzakelijke stilering, de perfecte orkestratie van het ensemble waar zoveel verschillende personages bij betrokken zijn evenals het ballet-achtig aspect van de actie maken van de opvoering "a thing of beauty". Deze esthetische vreugde, die voor een groot deel het succes van het stuk verklaart, kan een zekere ambiguïteit meebrengen. Enerzijds stelt het stuk de keuken voor als een bron van vervreemding, frustratie en conflict. Anderzijds krijgt het gezamenlijke werk in het theater een artistiek, creatief karakter dat de politieke inhoud van Weskers stuk misschien tegenspreekt. Maar zijn het niet de dubbelzinnigheden, de onopgeloste spanningen en de onbeslistheid, veeleer dan dogmatische antwoorden, die een toneelstuk interessant maken? Wellicht is het een aantrekkelijke idee om de schoonheid die het ensemble creëert en het gevoel van samenzijn en samenhang dat de werknemers in het interludium ervaren, als fragmenten te beschouwen van de droom die Peter niet kan verwoorden.

In de regie van Ronnie Commissaris bracht K.N.S.- Antwerpen een voortreffelijke produktie van *De keuken*<sup>3</sup>. Het tempo is een essentieel aspect van de regie van dit stuk. Wellicht kwam de actie een beetje traag op gang, maar daardoor kon de regisseur nog meer reliëf geven aan de stroomversnellingen die naar de twee hoogtepunten leiden.

In het mooie decor van John Bogaerts was de keuken over een gedeelte van de parterre uitgebouwd, zodat de toeschouwers aan beide zijden van de keuken toekeken. De voor- en achterkant van de keuken waren enigszins gebogen waardoor

de indruk van een arena gecreëerd werd. De metaforische betekenis van de keuken werd op die manier nog versterkt.

Het geheel van de voorstelling was uitstekend georchestreerd, zodat een indruk van choreografie ontstond die toch de individuele accenten niet in de weg stond. Want het boeiende van deze nieuwe K.N.S.-enscenering was vooral dat zij behalve de sociaal-politieke inhoud ook een persoonlijke dramatiek - vooral dan van Peter en Monique - reveleerde.

Het is wellicht het choreografisch aspect en de mogelijkheid tot abstractie in *De Keuken* die ook Dirk Tanghe hebben aangetrokken. Tanghe is een regisseur met een haast feilloos gevoel voor beweeglijkheid, ritme en tempo. Precies deze elementen moeten in een opvoering van *De keuken* optimaal en maximaal kunnen aangewend worden.

Theaterwerkplaats De Kist en de Rotterdamse Schouwburg boden Tanghe de gelegenheid *The Kitchen* te monteren in de Schiecentrale, een havenloods in Rotterdam<sup>4</sup>. Behalve over zeven beroepsacteurs, beschikte Tanghe over drieëntwintig amateurs. Het verbaast helemaal niet dat de regisseur de bedoeling had het anekdotische element zo goed als uit de tekst uit te bannen.



*"The Kitchen"* door De Kist, Rotterdam in de regie van Dirk Tanghe  
(foto: Sjouke Dijkstra)

Ik heb geprobeerd het stuk universeel te maken. Bij mij zie je geen koksmutsen of gebraden kippepootjes voorbijkomen, het anekdotische is er helemaal uit, hoop ik.<sup>5</sup>

Dirk Tanghe ging heel ver in zijn abstraherende adaptatie, want hij hield nauwelijks 10 % van Weskers tekst over. Eigenlijk, zo schreef Pieter Kottman, wou Tanghe "een muziekstuk componeren, met Leitmotieven en thema's, verstilde passages en explosies, en een ritme dat gaat meeslepen"<sup>6</sup>. Van de werkplaats maakte hij "een inferno van ratelende tuigen en dampende ketels"<sup>7</sup>. Leverde Tanghes radicale benadering enerzijds krachtige beelden op, dan leidde ze anderzijds volgens de critici ook tot een verschraling van Weskers drama<sup>8</sup>.

## NOTEN

- (1) Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge, 1992.
- (2) cf. Ronald Hayman, *Arnold Wesker*, Londen, 1970, p. 16.
- (3) *De keuken* door K.N.S.-Antwerpen. Regie: Ronnie Commissaris; Vertaling: Walter Van den Broeck; Decor- en kostuumontwerp: John Bogaerts. Première: 21 januari 1995.
- (4) *The Kitchen* naar A. Wesker. Regie: Dirk Tanghe; Decor: Bart Clement. Sept. - okt. 1995 in de Schiecentrale, Rotterdam.
- (5) *N.R.C. - Handelsblad*, 13 sept. 1995.
- (6) *N.R.C. - Handelsblad*, 15 sept. 1995.
- (7) G. Van der Speeten in *De Standaard*, 20 sept. 1995.
- (8) *De Standaard*, 20 sept. 1995; *N.R.C. - Handelsblad*, 15 sept. 1995; *Knack*, 27 sept. 1995.