

probleem. Iedereen is, binnen dat enge kader, volledig aanwezig. De camera zou trouwens elke blik, elk gebaar dat niet juist zit, ongenadig afstraffen. Na een scène stappen de spelers weer uit het kader en gaan zitten. Dit is acteren op hoog niveau, en iedereen van de uitgebreide cast is even sterk als zijn collega. Opnieuw sta je met bewondering te kijken naar het ensemble dat TgAmsterdam op dit ogenblik is.

Dat Van Hove zich niet laat vastpinnen op een te strakke methode, levert de scène op de beurs van Milaan op. Met een paar zwiepende lichten, en roepende acteurs boven de computers wordt de hectische sfeer totaal opgeroepen, ditmaal met de natuurlijke stem, weg van de microfoons.

Wat betekent dan dit Antonioni-project? Het laat een moment zien in de inhoudelijke ontwikkeling van Van Hove zelf. Dat toont de verrassend tedere scène als afsluiter. Ondanks de trouw aan de originele scripts is de voorstelling van een andere psychologische orde. De Nederlandse acteurs spelen met meer energie dan hun Italiaanse tegenhangers. Op die manier valt er minder fysieke en emotionele leegte te ervaren. Dat blijkt zeker uit het feit dat het einde van *L'Eclisse* geen plaats krijgt in dit concept. Als film liefhebber mis je dan wel die indringende en vernieuwende manier van vertellen met beelden uit het Italiaanse voorbeeld.

Als Antonioni toen blijk gaf van een onderzoek naar een nieuwe vertelmethodede, dan ontbreekt deze dimensie aan de toneelvoorstelling. Maar daar tegenover staat de absoluut virtuoze uitvoering – zeker op technisch vlak, en niet in het minst op het vlak van de demonstratie van overweldigend acteertalent. In vele opzichten verbluffend.

Een laatste beschouwing

De verschillende filmprojecten hadden nog een bijkomende betekenis. Van Hove en Versweyveld gebruikten hier de Rabozaal, dat prachtig nieuwe theater dat ze in Amsterdam ontworpen hebben. Per project lieten ze ook de mogelijkheden van de nieuwe ruimte zien. Zo werd bij *Rocco en zijn broers*, de bewerking van de film van Visconti, een opstelling *en-rond* gebruikt. Bij *Teorema* werd een element van buiten het theater gebruikt door de gevel van het belendende gebouw te belichten – waarbij de toeschouwer ontdekte dat de achterwand van de zaal een glazen partij is. Bij het Antonioni project kreeg je een traditionele opstelling, maar werd de totale breedte van het podium aangewend. Een nieuwe zaal dus met vele mogelijkheden. Daarbij wordt er voldaan aan de eerste vereiste: dat het contact tussen podium en publiek een grote directheid bezit. Ook deze nieuwe zaal is in menig opzicht verbluffend.

“UNDER THE VOLCANO” ALS MULTIMEDIAAL THEATER

Onder de Vulkaan, de voorstelling waarvoor het Toneelhuis/Guy Cassiers en Josse De Pauw de handen in elkaar sloegen, gaat terug op het gelijknamige boek van Malcolm Lowry. Deze semi-autobiografische roman uit 1947 werd door beide heren bewerkt tot een theatervoorstelling, waarbij het verhaal grotendeels over-eind bleef. De basis is verrassend simpel: *Under the Vulcano* draait rond een Britse consul in het Mexicaanse stadje Quauhnahuac die worstelt met een drankprobleem, waardoor het onmogelijk wordt zijn persoonlijke en publieke leven te handhaven. De jammerlijke poging om zijn huwelijk te redden wordt verteld door jeugdviend Jacques Laruelle, precies één jaar na de feiten, op 2 november 1939 (Dag van de Doden).

De lectuur van het boek vereist echter grote concentratie, daar Lowry het verhaal verbreedde met maatschappelijke thema's en uitdiepte met symboliek en literaire verwijzingen. *Onder de vulkaan* is bijgevolg meer dan een verhaal over de verslaving van de roes. Een der belangrijkste thema's is de onmogelijke liefde tussen Geoffrey Firmin, de consul, en zijn vrouw Yvonne Constable. Hij wordt verscheurd door het verlangen om bij haar te kunnen zijn en tegelijkertijd wil hij in alle eenzaamheid met rust gelaten worden. Bovendien worden hun pogingen om elkaar opnieuw te vinden verstoord door de aanwezigheid van Hugh, zijn halfbroer, en Jacques Laruelle, zijn jeugdviend, die beiden een relatie gehad hebben met Yvonne. Deze spanningen en Geoffreys onmogelijke positie zorgen voor het grote onvermogen van de vier hoofdpersonages om efficiënt met elkaar te communiceren.

Het verhaal is ook politiek geëngageerd. Het geeft de spanningen weer die in het broeierige Mexico voorafgingen aan de tweede wereldoorlog, waardoor de ondergang van de consul vergelijkbaar wordt met de ondergang van de wereld.

Een ander belangrijk onderwerp is Geoffreys culturele en sociale vervreemding in een maatschappij die niet de zijne is: gebrek aan integratie en het bijkomend verlies van identiteit worden pijnlijk aangesneden. Des te schrijnender wordt dit alles door het feit dat hij best weet hoe het allemaal op te lossen valt, maar het simpelweg niet kan. Hij gaat een persoonlijke strijd aan met de werkelijkheid en verliest daarin niet alleen zichzelf, maar ook diegenen die hem bijstonden.

Een laatste interessant aspect dat belicht wordt in de roman is het religieuze: centraal staat de zingeving aan het leven, en hoe men door het verdwalen in de

verslaving het leven een aangename schijn kan meegeven. Dit thema komt gedurende heel het verhaal terug in de vorm van christelijke symboliek.

Al deze thema's in combinatie met de handelingen die haast beperkt blijven tot uitstapjes en ontmoetingen van de vier hoofdpersonages vormen de brede basis waarop *Onder de Vulkaan* gegrondvest is.

Vertrekken van een roman is bij het theater geen voor de hand liggende keuze: een boek is veel uitgebreider, kan veel meer informatie doorgeven en heeft meer tijd en ruimte ter beschikking. Toch ziet Guy Cassiers, die het stuk regisseerde, hier juist een uitdaging in:

*Zoals Proust en Lowry de romankunst hertekenden en iets onvergelykbaars schiepen, zo wil ik steeds weer de voorstelling maken die nog nooit eerder is vertoond. Daarvoor geeft een roman me meer ruimte, juist omdat ze nooit bedoeld is voor het theater.*¹

In het klassieke teksttheater moet alle informatie via de dialogen aan de toeschouwer worden overgedragen, slechts in de tweede plaats kan er gebruik gemaakt worden van een verteller. Het weergeven van de innerlijke gedachten wordt op deze manier wel heel moeilijk, tenzij expliciet en dus onsubtiel. Bovendien ben je gebonden aan een beperkt aantal locaties om de scènewisels haalbaar te houden, of moet één statisch decor geloofwaardig en multifunctioneel genoeg zijn om verschillende plaatsen weer te geven.

Cassiers probeert deze beperkingen weg te werken en voor zichzelf grenzen te verleggen door van een veel uitgebreider medium te vertrekken en dit te enceneren met behulp van allerlei technische kunstjes. Hij is hierbij niet aan zijn proefstuk: eerder maakte hij al een vierdelige cyclus naar Prousts *A la recherche du temps perdu* (2002 - 2004). Ook andere literatuurklassiekers werden niet geschuwd, zo werkte hij al rond *Anna Karenina* van Tolstoj (1999), *Bezonken rood* van Jeroen Brouwers (2004), *Mefisto* van Klaus Mann ('Mefisto for ever' uit 2006) en *De man zonder eigenschappen* van Musil (2010).

Van roman naar dramatekst

Guy Cassiers heeft dus duidelijk een voorkeur om van een literair werk te vertrekken, maar hoe verloopt het proces van roman tot voorstelling dan precies? Het eerste stadium, namelijk het herwerken tot een dramatekst, werd verzorgd door Josse

De Pauw. Volgens Erwin Jans, dramaturg van het Toneelhuis, heeft die keuze te maken met de gelijkaardige thematiek van *Under the Volcano* en De Pauws eerder theaterwerk. De eenzaamheid, vervreemding en onmogelijke liefde zijn vaste waarden, en ook politieke interesse komt voor in zijn oeuvre².

De dramatekst in zijn uiteindelijke vorm is er gekomen in samenwerking met Guy Cassiers, en dus met het oog op de beeldprojecties in de uiteindelijke voorstelling. Toch hebben beeld en tekst elk voldoende eigenheid en valt de bewerking apart te bespreken. Uiteraard kon Josse De Pauw onmogelijk de hele roman weergeven. Bijgevolg concentreerde hij zich op de scherpe dialogen uit *Under the Volcano*. De Pauw nam ze bijna integraal over op sommige plaatsen en keek vervolgens of ze recht bleven, losgekoppeld van het verhaal. Waar nodig schreef hij vervolgens een extra monoloog of scène uit, en wisselde bepaalde scènes tot het verhaal goed genoeg naar voren kwam louter via dialogen³. Hierbij fixeerde hij vooral de ingewikkelde relaties tussen de vier hoofdpersonages. Geoffrey Firmin wordt het middelpunt van de vertelling en de overige personages cirkelen rond hem als waren ze deel van hem en zijn roes. De Pauw wist vooraf wat zijn mogelijkheden waren en heeft kunnen profiteren van de vrijheid dat niet alle informatie in de dialogen vervat moest zitten. Hierdoor is er in zijn tekst meer plaats voor zowel de innerlijke leefwereld van de verschillende personages als de spanningen tussen elk van hen. Bovendien maakt hij meer gebruik van de verteller Jacques Laruelle dan het boek. Laruelle zit tegelijk in en uit het verhaal: hij stelt het samen aan de hand van de projecties die het publiek te zien krijgt, terwijl de projecties hem opnieuw plaatsen in het verhaal. Bert Luppens, die Laruelle speelt in de voorstelling, neemt ook andere bijrollen voor zijn rekening, zonder daarbij ooit zijn grijze kostuum te veranderen. Dit maakt de verteller nog prominenter – hij is aanwezig in allerlei personages, toont Geoffrey Firmin vanuit allerlei hoeken en gezichtspunten om meer vat op hem te krijgen. Door het grijze maatpak integreert hij makkelijker die verschillende rollen en worden de vertelstrategieën voor de toeschouwer duidelijk.

Van dramatekst naar theatervoorstelling

Het tweede stadium, van dramatekst naar voorstelling, verliep onder leiding van Guy Cassiers. Hij is één van de weinige theatermakers die gespreid over geheel zijn werk een samenhangende theatertaal weet te componeren aan de hand van multimediale vormgeving en *Onder de Vulkaan* past ongetwijfeld in dit plaatje. Niet toevallig deed Cassiers grafische studies aan de Antwerpse Academie. In zijn werk zien we steeds een zoektocht naar de mogelijkheden van het beeld (projectie) en muziek.

Aan de hand van deze technische middelen wil hij het theater hervormen. Naast zijn eerder genoemde literaire interesse grijpt Cassiers ook vaak terug naar het motief van het geïsoleerde personage. Dit alles resulteert in de totaalvoorstelling die *Onder de Vulkaan* is, want hoewel theater nooit de complexiteit van een boek kan evenaren, beschikt het wel over de mogelijkheden een eigen universum te creëren door middel van een samenwerking tussen verschillende media (tekst, muziek, beeld en het menselijk lichaam). Erwin Jans heeft het bij de verwerking tot theaterstuk dan ook over "een transformatieproces, (...) eerder dan een 'inkrimping' van het origineel. (...) Een 'herschikking' van de vertelling en de informatie over meerdere zintuigen en artistieke disciplines."⁴ Concreet zorgt de bewerking van Cassiers ervoor dat de toeschouwer geheel wordt ondergedompeld in de ten tonele gebrachte wereld door middel van het stimuleren van verschillende zintuigen. Onze ogen worden verwend met de dromerige maar ingenieuze meervoudige projectie van de Mexicaanse omgeving (ter plekke opgenomen) op zowel voor- als achterzijde van een projectiescherm, voor onze oren heeft Cassiers geluiden opgenomen op locatie (muziek van straatmuzikanten, dierengeluiden, ritselende flora,...) die hij eveneens bewerkte, en zorgt Lowrys tekst voor een poëtische prikkeling. De sfeer van Mexico, die ontbrak in de dramatekst van Josse De Pauw – daar deze zich concentreert op gevoelens en dus kan gelezen worden los van een specifieke plaats – wordt met andere woorden volledig geënceneerd via geluid, licht en beeldprojecties. Ze zijn de omkadering van de vertelling, de symbolische meerwaarde van het stuk, de plaatsing van het verhaal in een concrete wereld; ze zijn het delirium van de consul.

Theatrale symboliek

De dramatekst van de hand van Josse De Pauw wordt voor de voorstelling geïncorporeerd in het totaalbeeld van Guy Cassiers: de regisseur is co-auteur. Hij bracht kleine wijzigingen aan, vooral van technische aard, zodat de tekst zich ten volle leent om samen te kunnen werken met de andere gebruikte media. Zo werden handelingen als het scheren van Geoffreys baard of het drinken van Tequila verhuisd naar de projecties, andere dingen – het roepen op een hond bijvoorbeeld – worden overtuigend geacteerd zonder dat er op het podium referenties zijn naar het dier of ding in kwestie. De scène is bijgevolg compleet leeg. Er wordt, op een paar stoelen na, gedurende heel de voorstelling geen enkel attribuut aangesleept. De enige begrenzing is vijf meter hoog: een projectiescherm bestaande uit 48 vierkante vlakken, waar negen projectoren op los worden gelaten. Langs deze wand, die open- en toe kan schuiven, kunnen de acteurs ook op- en afgaan. Eveneens acteren ze soms ook van achter de schermen, waardoor we het gevoel krijgen dat ze deel worden van de beeldenstroom.

Het delirium van de consul wordt, zoals eerder gezegd, geënceneerd door de samenwerking tussen de beelden, het geluid, het licht en de verfijnde taal van Lowry. Dit is het Mexico door de ogen van de consul, zijn esthetisch verantwoorde droomwereld. Wanneer we deze overtuiging aanhouden is het makkelijk om de lege scène te zien als de onttoverde wereld waarvan Geoffrey wegvlucht, 'het dorre landschap van de moderniteit' zoals onder woorden gebracht in het bekende gedicht van T.S. Eliot, dat overigens één van Lowrys inspiratiebronnen was. De acteurs bevinden zich ergens tussen deze twee werelden, de consul door zijn verslaving, de anderen doordat ze leven in een herinnering, een vergaan verleden. Het contrast tussen de kale scène en de zintuiglijke ervaring die de technische vervormingen ons bezorgen is een uitstekende manier om de vervreemding van de personages weer te geven, evenals hun zoektocht naar een hoger ideaal vanuit een wereld zonder charmes. De combinatie van de beeldschermen met geluid en licht leent zich trouwens perfect om de door Lowry gehanteerde 'stream of consciousness'-techniek ten tonele te brengen. Want hoewel De Pauw heeft getracht om iets van de veelvuldigheid en onvatbaarheid van het boek in de tekst over te brengen, kan een dialoog nooit zoveel informatie bevatten. Ook de symboliek, waarvan het boek doordrenkt is, wordt door de combinatie van verschillende media op efficiënte manier weergegeven.

Uit het bovenstaande kunnen we afleiden dat het moeilijkste punt voor de acteurs het zoeken naar een juiste verhouding tot het projectiescherm is.

De alcoholverslaving

Het verhaal van Geoffrey Firmin valt of staat met zijn alcoholisme. De redenen hiervoor zijn veeltalig maar ongedefinieerd, de gevolgen zijn vooral schrijnend. De consul voelt zich vooral ontevreden over de wereld zoals deze zich aan hem voortdoet⁵. De culturele vervreemding speelt wellicht een grote rol – in het constante feestgedruis van Mexico voelt Geoffrey zich een buitenstaander. Het paradijselijk leven dat hem voor ogen stond blijkt een ware nachtmerrie en deze teleurstelling wordt ook nog eens aangewakkerd doordat het niet lukt om iets van zijn leven te maken, ondanks het feit dat alle ingrediënten aanwezig zijn (financieel en relationeel). Bovendien is de consul een intelligent persoon die zich bezig houdt met 'de waarheid', daar deze echter onbevattelijk is probeert hij er toch een glimp van op te vangen in zijn dronkenschap. De drank is een vluchtroute voor hem, maar wordt eveneens zijn einde. Door zijn verslaving springt zijn huwelijk af, mislukt hij professioneel en raakt compleet geïsoleerd. Maar hij kan niet meer terug, de drank is zijn enige lichtpunt geworden in een zinloze wereld. Onder

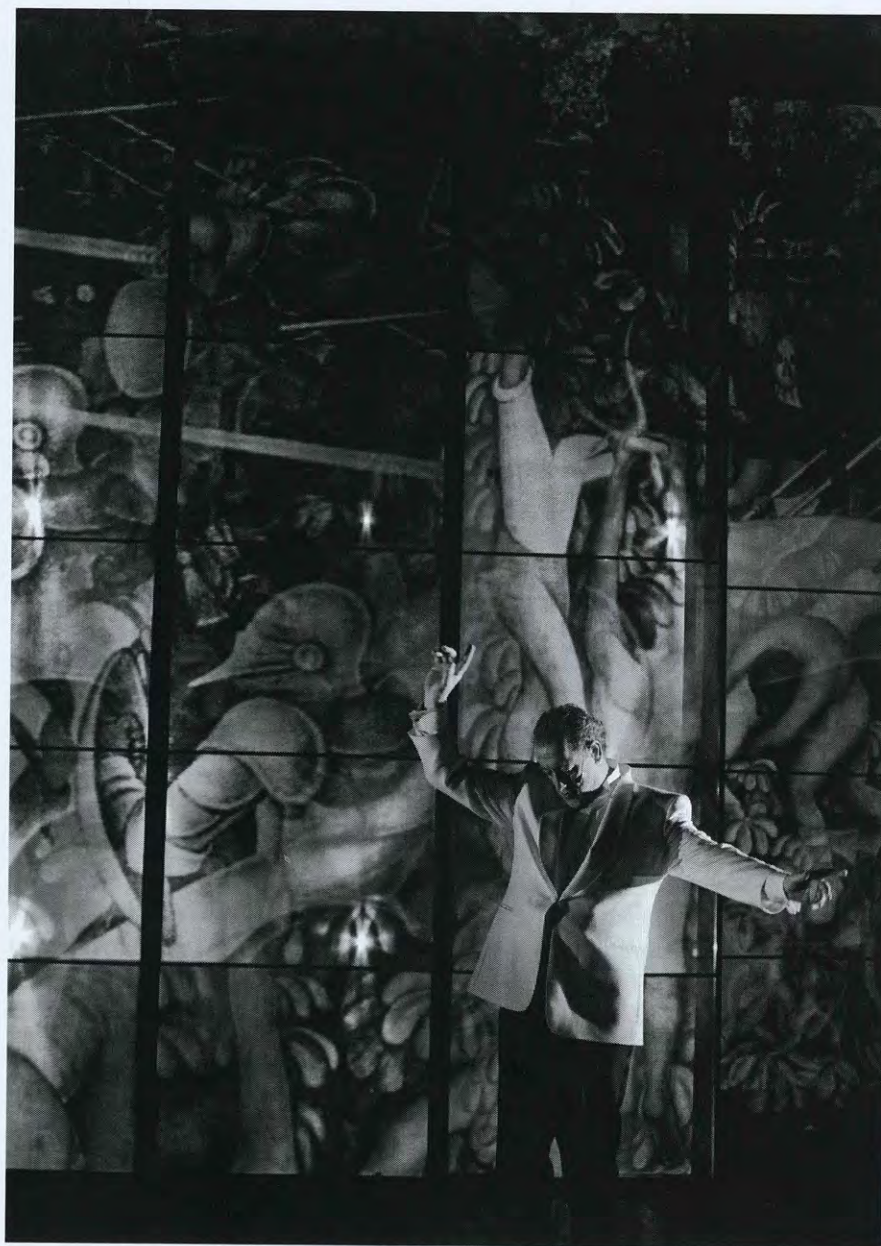
invloed lijkt hij de grip op het leven terug te kunnen bemachtigen, vindt hij een manier om in contact te komen met zijn omgeving.

Belangrijk voor theater is de vraag hoe die dronkenschap het best wordt getoond aan de toeschouwer en hoe men geloofwaardig een dronkenlap neerzet. Over dat laatste geeft Josse De Pauw, die eveneens de rol van de consul voor zich neemt, een verduidelijkende beschrijving. Iets te luid praten of een verkeerde toon aanslaan, iets te veel informatie geven, uit de toon vallen of over dingen praten waar het gesprek niet over ging, dat zijn de subtiele manieren om zo'n vergevorderde dronkenschap neer te zetten.⁶ Het lichaam heeft zich leren beheersen onder immense hoeveelheden drank en zodoende komt het strompelende waggelen er bij De Pauw slechts in de diepste dalen van de consuls verslaving aan te pas. Zijn mimiek is overtuigend: zijn mond half opengesperd van uitputting, zijn vertroebelde ogen voortdurend in een poging om iets van belang te fixeren, het gezicht vaak naar omlaag of afgekeerd van het onderwerp - in zichzelf opgaand. Zijn gebaren zijn vaak net iets te groot, net iets te overtuigd, of juist te traag: de consul zoekt constant naar een houding, een manier om zich staande te houden.

Het fenomeen van het drinken is een handeling die opgenomen is in de projecties. We zien glaasjes Mescal gevuld worden en achterovergeslagen worden, wat dan duidt op het feit dat de consul heel de tijd door drinkt. Gelukkig zijn de projecties ook meer dan dat: ze geven de dronkenschap op zich ook visueel weer voor het publiek. Wanneer de consul in een amoureuze situatie met zijn vrouw belandt en merkt dat de drank hem te veel parten speelt, strompelt hij beschaamd voor zich uit. De geprojecteerde weg waggelt met hem mee en eindigt in een close-up van het steengruis wanneer Geoffrey neervalt. Ander voorbeeld: de soldaten van de muurschilderingen van Rivera die sidderend tot leven komen, of de vervaging van de figuratie tot een voorbijsuizend visioen aan het einde. Subtieler is dat de meervoudige projectietechniek die Cassiers gebruikt, de landschappen op een veel mooiere manier weergeeft dan een eenvoudig beeld dat zou kunnen. Zo wordt het publiek mee gezogen in de ervaring van de wereld van een dronken man. Hierin ligt het dubieuze van de schermen, wij begrijpen de aantrekking van de consul tot de drank volledig bij het zien van zulke mooie dingen in vergelijking tot de grauwe werkelijkheid.

Emotionele afstand

Geoffrey Firmin en zijn vrouw Yvonne Constable werden uit elkaar gedreven door zijn drankprobleem en haar overspelige relaties met Jacques Laruelle en Hugh Fir-



Onder de Vulkaan door Het Toneelhuis (Foto: Koen Broos)

min. Wanneer zij besluit terug te keren naar Mexico zijn het deze elementen, of de herinnering eraan, die hun hereniging opnieuw bedreigen. Zij vechten tevergeefs voor hun liefde daar het verlangen te groot is.

De consul is geen stabiel persoon meer in zijn verslaving. Hij wil terug met Yvonne samen zijn en tegelijkertijd alleen zijn. Dit wordt op scène letterlijk zichtbaar in de proxemiek tussen Katelijne Damen (Yvonne) en Josse De Pauw. Daar zij vanaf haar onaangekondigde terugkomst tot het eind van de scène links staat, een beetje onwennig maar toch zeker van haar stuk, en hij de hele tijd rechts rondwagelt zonder dat hij haar aan durft te kijken, wordt hun emotionele afstand al van aan het begin duidelijk gemaakt. In de regieaanwijzingen bij één van hun eerste nieuwe contacten vinden we: 'De consul loopt naar haar toe'⁷. Deze toenadering is echter van korte duur. Door zijn dronkenschap loopt hij enkele zinnen later alweer van haar weg, afdwalend in zijn eigen wereld. Hun haat-liefde relatie, evenals hun onvermogen om terug samen te zijn, worden op deze manier het hele stuk door letterlijk getoond. Dat de consul en Yvonne op een compleet andere golflengte zitten, wordt trouwens al duidelijk in hun dialogen. Terwijl zij praktische dingen voorstelt die hen zouden kunnen redden ("Heb je ontslag genomen Geoffrey? Dan kunnen we hier weg?")⁸, stamelt en dramt hij de hele tijd door zonder iets concreets of zinigs te zeggen. Dit vluchtgedrag van Geoffrey valt te verklaren door de schaamte over zijn huidige situatie. Josse De Pauw communiceert dit op scène door zijn blik naar de grond te richten en zo de prangende ogen van Katelijne Damen te ontwijken. Wanneer de consul moeite doet om zijn liefde voor Yvonne te tonen, zien we De Pauw met een rechte houding, zoekend in zichzelf naar de man die het waardig is om consul genoemd te worden.

De emotionele afstand heeft echter ook betrekking op de andere personages: eigenlijk kunnen we stellen dat ze elk in hun eigen verleden rondlopen. Alle communicatie is hierdoor gedoemd om te mislukken. Symbolisch wordt dit onder andere weergegeven door de onverstuurde brieven van de consul, die na zijn dood verbrand worden door Laruelle (het vuur en de brieven zijn door middel van projecties op scène gebracht). Het feit dat Jacques Laruelle het verhaal vertelt, een jaar nadat de consul en Yvonne stierven, zegt genoeg over hoezeer hij bezig is met het verleden. Yvonne is bij Geoffrey teruggekomen omdat ze bevangen is door een herinnering aan hun onvoorwaardelijke liefde. Geoffrey leeft met de drank, en dus leeft hij in isolatie - in een wereld waar de tijd stil staat. Hugh, de journalist van dienst, heeft idealen maar komt tot het besef dat hij de hele tijd aanmoddert: zijn leven staat stil terwijl hij gehoopt had de wereld te veranderen.

Bovendien wordt de communicatie van al deze personages gekenmerkt door grote spanningen, grotendeels door hun gemeenschappelijk verleden. Geoffrey kampt nog steeds met onverwerkte woede in verband met Yvonne's overspel, wat zijn ontwijkende gedrag voor een stuk verklaart. De bom barst wanneer Yvonne weer naar Hugh toe neigt. De Pauw staat in het midden en beschuldigt alle personages van samenzweringen en bemoeienissen alvorens zich definitief tot de duisternis te keren. De anderen cirkelen rond hem maar krijgen geen vat op hem. Spanningen vinden we echter al van bij het begin, zoals bij de ontmoetingsscène tussen Yvonne en Hugh. De regieaanwijzingen onthullen:

Overvallen door een gevoel van verwarring en tegenzin om het verleden onder ogen te komen, (...). Ze kijken elkaar een tijdlang zwijgend aan. (...) Ze kijken mekaar aan, twijfelend, alsof wandelen een risico inhoudt.⁹

De blik die Marc Van Eegem als Hugh Firmin op Katelijne Damen werpt en zijn optimistische, geïnteresseerde toon tegenover haar terughoudendheid verraden sporen van Hugh en Yvonne's vorige relatie. Het zijn zulke spanningen die de relatie tussen Yvonne en Geoffrey danig op de proef stellen. Ook deze verzuurde verhoudingen worden duidelijk door de proxemiek tussen beide acteurs: hun naar mekaar toe en weer weg lopen toont ons de sporen van hun verleden. Het gebrek aan consistente gesprekken, vanwege alle personages, toont hoezeer zij in zichzelf leven.

Politieke deliria

De ondergang van de consul staat symbool voor de ondergangsfase waarin de wereld verkeerde aan de vooravond van de tweede wereldoorlog. Malcolm Lowry laat het verhaal plaatsvinden op 2 november van het jaar 1938.

Van 1934 tot 1940 regeerde president Cárdenas in Mexico, een socialistisch populist die tal van hervormingen doorvoerde. Hij was voormalig hoofd van de PNR (Nationale Revolutionaire Partij), opgericht door Calles in 1929. Hij verzette zich tijdens zijn presidentstermijn echter tegen de conservatieve houding van Calles inzake de landhervormingen en hij voerde een beleid tegen de buitenlandse oliemaatschappijen die het land leegroofden. Cárdenas verleende steun aan de republikeinse zijde in de Spaanse burgeroorlog (1936-1939). Frankrijk en Engeland daarentegen keken toe zonder in te grijpen en ondertekenden met Hitler in 1938 de verdragen van München, waarbij Sudetenland werd ingelijfd bij Duitsland, dit alles met de bedoeling om de vrede te handhaven. Ondertussen escaleerde de po-

litieke situatie in Mexico zelf: vele fascistische groeperingen verzetten zich tegen Cárdenas' socialistische beleid.

De woelige politieke situatie wordt vooral via de figuur van Hugh Firmin overgebracht: hij is journalist voor de Daily Globe en werd weggestuurd uit Spanje toen de situatie net begon te escaleren – vandaar zijn lichte frustratie. Nu verblijft hij in Mexico om voor Geoffrey, zijn halfbroer, te zorgen en bericht ondertussen over de situatie in het land. Onverwachts in de voorstelling wordt er een tekst geprojecteerd op het scherm, begeleid door schetterend trompetgeschal en het getik van een typemachine: een telegram van Hugh.

“DAILY-GLOBE-londres-presse-stop-betreffende-komende-antisemitische-campagne-stop-see-tee-em-mexvakverbond-stop-uitwijzing-exmexico-kleine-joodse-textielabrikantenstop-duitse-legatie-mexcity-actief-achter-campagne-stop-stuurt-antisemitischepropaganda-naar-binnenland-stop-pamflet-beweert-joden-beïnvloeden-ongustig-elk-landwaar-ze-wonen-stop-hun-geloof-is-absolute-macht-stop-ze-bereiken-hun-doel-zondergeweten-of-consideratie-stop-Hugh-Firmin”¹⁰

Hij schrijft over het feit dat de CTM, Het Mexicaanse Arbeidersverbond, ontevreden is over de manier waarop Joden behandeld worden door Duitse delegaties in het land. Daarmee wordt meteen duidelijk welke groepen er tegenover elkaar staan in het Mexico van 1938. De dreiging die uitging van het fascisme wordt ons duidelijk wanneer de consul, vertegenwoordiger van Engeland in Mexico, aan het eind van het stuk door een fascistische groepering wordt vermoord. De scène baadt in een rood licht, de projecties zijn vervaagd tot een grote leegte en Josse De Pauw vecht zijn doodstrijd uit op handen en voeten. Achter hem staat de verteller, Bert Luppès, in de rol van Laruelle, zonder dat hij deel is van Geoffreys agonie. Aan het eind van de scène krijgen we een onheilspellend vooruitzicht van de apocalyps. Luppès: *“Het geluid van ballend lava, afschuwelijk, hij barstte uit, ja, nee, het was de vulkaan niet, de wereld zelf barstte uiteen, hij vloog door het onvoorstelbare helse kabaal van een miljoen tanks, door de vuurgloed van tien miljoen brandende lichamen, (...)”*¹¹

De projecties en geluiden zijn dus werkelijk deel van Geoffrey: naar het eind van het stuk worden ze groezeliger en donkerder om zijn afdalen in de duisternis visueel en auditief te begeleiden. Ze geven zijn ondergang weer op een manier die in het klassieke theater onmogelijk zou zijn.

Belangrijk om verder nog te vermelden, is dat de personages van Hugh en Geoffrey de twee posities vertegenwoordigen die men als Westerse intellectueel kon innemen ten tijde van de oorlog: respectievelijk de geëngageerde actieveling en de contemplatieve passieveling.¹² Een andere tweedeling betreffende deze personages is dat Hugh de jonge, viriele man representeert en Geoffrey de uitgebluste dronkaard, twee stadia van Malcolm Lowrys persoonlijkheid. Dit is zichtbaar in hun kostuums, Marc Van Eegem (Hugh) draagt een Stetson (cowboyhoed), een stoere jeans en leren laarzen, terwijl De Pauw een zwart pak met witte jas aanheeft. Hun persoonlijke fysionomie speelt natuurlijk ook een rol, terwijl De Pauw over een bierbuik beschikt en al enkele jaartjes ouder is, heeft Van Eegem een levendiger voorkomen.

Culturele en religieuze dimensies

*“Ik ben diep gezonken. Laat mij nog dieper zinken opdat ik de waarheid moge kennen. Leer mij weer lief te hebben (...). Geef mij mijn reinheid terug. Laat mij waarlijk eenzaam zijn. Laat ons weer gelukkig zijn, eender waar (...), als het maar buiten deze verschrikkelijke wereld is. Vernietig de wereld!”*¹³

Deze smeekbede van Geoffrey aan een beeld van Maria in een cantina geeft goed weer hoe sterk hij vervreemd is. Het paradijselijke Mexico is een nachtmerrie gebleken waarin hij en de anderen maar niet kunnen aarden. Hij bidt hier om ofwel nog dieper de duisternis in te kunnen gaan, ofwel een herstel te kunnen ondergaan naar de vroegere onvoorwaardelijke liefde. Zijn houding ten aanzien van religie op dit moment in de voorstelling staat in schril contrast met een eerdere confrontatie met het Mariabeeld in een kerk. Deze laatste wordt op prachtige wijze geëvoceerd. Via de opengeschoven schermen gaan Laruelle en De Pauw naar binnen in de geprojecteerde kerk, waarna hun stemmen een enorme galm krijgen en de ‘deur’ (het specifieke deel van het projectiescherm) dichtvalt met de dreun van een middeleeuws gevaarte. Hier zien we Geoffrey bij een Mariabeeld, dat hij vanuit zijn eigen cultuur laconiek behandelt. Later echter, bij het bovenstaande fragment, zien we hem bidden tot eenzelfde soort beeld. Deze evolutie wijst op het verval van zijn persoonlijke waarden: Geoffrey klampt zich vast aan de religie als ultiem redmiddel, niet uit overtuiging.

De setting van het verhaal op 2 november, Dag van de Doden, is tekenend. Mexico viert deze dag immers al feestend met processies en parades. Mensen eren de doden door te eten op de graven en maken snoepgoed in de vorm van schedels. Deze religieuze rituelen stroken langs geen kanten met de consuls waarden en

normen rond de dood. Hij is bekend met een eerbiedig en angstvallig contact met de doden, bovendien had de invloed van de moderniteit de spirituele kant van het leven droog gelegd. In Mexico is de traditie echter zo levend dat het voor Geoffrey als een irrationele neurose overkomt. Ook zonder zijn drankverslaving doolt hij dus rond in een tussenstadium, verlangend naar verandering.

De voorstelling is – zoals eerder gezegd – gekenmerkt door een tegenstelling. Enerzijds is er de lege scène, anderzijds de samenwerking van beeld, geluid en licht tot een zinderende weergave van Mexico. Daartussen staan de auteurs, met hun poëtische teksten deels in die prachtige wereld en tegelijk gegrond op de houten vloer van de scène. Nu kunnen we deze opsplitsing ook op andere manieren bekijken. Als we er van uit gaan dat de projecties de omgeving willen simuleren, dan staat De Pauw met zijn nette, ongekreukelde pak, verdwaald in zichzelf, in contrast met die omgeving. Geen sprake van integratie dus: De Pauw op een leeg speelvlak in contrast met de feeëriekke beelden op een torenhoog scherm.

Vanuit een ander standpunt valt er nog wat te ontdekken. Wanneer we het samenspel van alle elementen zien als een manier om Geoffreys roes te ensceneren, en de projecties dus zijn hallucinaties weergeven door middel van de vervormde beelden van Mexico, dan is dit een letterlijke enscenering van hoe de drank Geoffreys leven aantrekkelijker maakt.

De vervreemding slaat echter op alle personages – ze zijn schaduwen van wat ze waren, “verloren zielen, rondtastend in het duister van de herinnering”¹⁴. De roman barst van de symboliek en bevat verwijzingen naar Dantes *Divina Commedia*, het verhaal van de ziel op zoek naar loutering. In het stuk is het Hugh die de overbekende, lichtjes gemodificeerde, woorden uitbrengt: “*Nell mezzo del godverdommese camin di nostra vita mi ritrovai in...*”¹⁵ Hij bevindt zich in een positie waarin hij niet goed weet welke kant hij uitmoet, daar hij zijn jeugdige idealen heeft verraden en beseft dat hij geen wereldverbeteraar kan zijn. In de voorstelling zijn het de beelden die de symboliek uit het boek moeten overdragen. Na de woorden van Hugh volgt een projectie van takken omringd door duisternis en vinden we Josse De Pauw in ondergoed op scène, geheel verdwaasd. Het is Hugh die hem vervolgens helpt om de simpele taak van het scheren te beëindigen. Verder zien we tijdens de scène waarin Geoffrey zijn woede uit over de drie anderen (hun onderlinge relaties, hun goedbedoelde praatjes) een waterval op ons afkomen, symbool van de loutering. Al de opgekropte woede van de consul barst los als een onophoudelijke stroom, waarna hij met een schone lei zou kunnen beginnen. Tragisch genoeg sterven zowel hij als Yvonne in de volgende scène, die begeleid wordt door een indrukwekkende simulatie van een hevig onweer. Zoals eerder vermeld, staat

het in rood badende eindbeeld symbool voor zowel zijn persoonlijke einde als de maatschappelijke apocalyps. De ondergang van Geoffrey vertegenwoordigt het algemene waardenverval aan het eind van de jaren dertig van de vorige eeuw, de consul wordt een held tegen wil en dank.

Vaak wordt Cassiers verweten zich puur toe te spitsen op de esthetiek van de voorstelling. De analyse toont echter aan dat zijn ingenieuze projectietechnieken het verhaal ondersteunen en het een meerwaarde verlenen. Ze plaatsen de gebeurtenissen in een bepaalde omgeving en zijn tegelijk zeer symbolisch, zodat zowel de sfeer van Lowrys meesterwerk als de onderlinge verhoudingen, situaties en spanningen op een geheel nieuwe manier aan het publiek worden geopenbaard. Cassiers voert een consistent onderzoek naar de mogelijkheden van de nieuwe media in het theater en is daardoor een vernieuwer: hij creëert openingen en mogelijkheden zodat het mogelijk wordt om iets geheel nieuw op te voeren. De roman, haast onbegonnen werk om op klassieke wijze boeiend op het toneel te brengen, wordt hier op zodanige wijze geënceneerd dat het lijkt alsof we deel zijn van de vertelling. We worden opgezogen door de visuele en auditieve vertaling van gedachtestromen. Ze zijn niet concreet zoals in een film, maar suggereren eerder een bepaalde sfeer. Er is ruimte gelaten voor de toeschouwer om het verhaal tot leven te brengen. Het publiek krijgt de stukken informatie, indrukken, beschouwingen en moet aan de hand daarvan de gebeurtenissen reconstrueren.

Noten

- 1 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 107.
- 2 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 107.
- 3 Guy Joosten in gesprek met Josse De Pauw, 21/09/09, Radio 1, ‘Mezzo’.
- 4 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 107.
- 5 Guy Joosten in gesprek met Josse De Pauw, 21/09/09, Radio 1, ‘Mezzo’.
- 6 VAN DER SPEETEN, Geert, “Ik ben een zondagskind” in: *De Standaard*, 29/08/09.
- 7 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 17.
- 8 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 20.
- 9 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 29 - 31.
- 10 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 28.
- 11 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 95.
- 12 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 104.
- 13 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 77 - 78.
- 14 Toneelhuis / Guy Cassiers, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 2.
- 15 DE PAUW, Josse, *Onder de vulkaan*, Antwerpen, Toneelhuis, 2009, p. 46.