

○ De macht open en dicht geplooid

- Over de *Triptiek van de macht* van Guy Cassiers -

In de driedelige theatercyclus Triptiek van de macht onderzoekt Guy Cassiers de complexe samenhang tussen kunst, politiek en macht in zijn vele facetten. Erwin Jans was als dramaturg nauw betrokken bij de totstandkoming van de drie delen, Mefisto for ever, Wolfskers en Atropa. De wraak van de vrede. Voor Lucifer beschrijft hij de vele, dikwijls diffuse vormen waarin het Kwaad zich toont in de Triptiek. Hij reflecteert op de verschillende (kunst)werken en historische personen die dit caleidoscopische project tot inspiratie dienden en vertelt hoe de drie voorstellingen inzicht geven in het 'metabolisme van de macht'.

Erwin Jans

Triptiek is een term uit de schilderkunst en verwijst naar de drie panelen waaruit het schilderwerk in kwestie bestaat. De drie panelen hangen met scharnieren aan elkaar, waarbij het middenpaneel in principe dubbel zo groot is als de twee zijpanelen zodat deze beide voor het middenpaneel dicht kunnen worden geplooid. Ik wil dit beeld van de drie panelen en het open en dichtplooiën ervan als een metafoor gebruiken om iets te zeggen over de drie voorstellingen die samen de *Triptiek van de macht* vormen: *Mefisto for ever*, *Wolfskers* en *Atropa. De wraak van de vrede*. Een triptiek wijst op een interne thematische samenhang tussen de verschillende delen.

In de *Triptiek van de macht* wordt de macht opengeplooid in drie van haar facetten: de verleiding, de vergiftiging en de agonie. Het zijn drie facetten, letterlijk drie monsterlijke gezichten van de macht.

De macht is vaak voorgesteld als een monster. Het meest expliciet gebeurde dat in het boek *Leviathan* (1651) van Thomas Hobbes, waarin de staatsmacht wordt vergeleken met het Bijbelse zeemonster Leviathan. De drie facetten van de macht die in de *Triptiek* worden getoond doen denken aan de drie monsterlijke gezichten in een bekende triptiek uit de moderne schilderkunst: *Three Studies for figures at the Base of a Crucifixion* (1944) van Francis Bacon. Tegen een geligoranje achtergrond schildert Bacon drie afzichtelijke figuren, tussen mens en dier, met een gedisproportioneerd lange nek en een rauwe verslindende muil. De drie figuren zijn gebaseerd op de Erinyen, de wraakgodinnen uit de Griekse mythologie. Ongetwijfeld is ook het jaar waarin Bacon zijn triptiek schilderde, 1944, van groot belang voor het begrijpen van de gruwel die hij in zijn schilderij afbeeldde. De afzichtelijke, nauwelijks nog menselijke figuren in de triptiek van Bacon lijken in schril contrast te staan met de formele stilering en de esthetische schoonheid die meestal met de voorstellingen van Guy Cassiers geassocieerd worden. Misschien moet het afzichtelijke in de *Triptiek* elders gezocht worden, niet aan de buitenkant maar in de morele perversie van de macht.

Ook in de *Triptiek* speelt de Tweede Wereldoorlog een cruciale rol. Hoewel *Mefisto for ever* geen historische referenties bevat, liggen de parallellen met historische figuren en situaties voor de hand. In *Wolfskers* speelt de

Tweede Wereldoorlog een expliciete, dramatische rol omdat de voorstelling historische figuren als Hitler en Hirohito portretteert.¹ In het derde deel, *Atropa. De wraak van de vrede*, wordt er niet naar de Tweede Wereldoorlog, maar naar de recente inval in Irak verwezen. Het is duidelijk dat het universum van de oorlog het kader vormt waarbinnen Guy Cassiers zijn onderzoek naar de macht uitvoert. Het gaat om de soevereine macht, om de macht van de soeverein. De soeverein is degene die beslist over leven en dood, over wapens en geweld, over oorlog en vrede. Hij is de warlord bij uitstek.

De soeverein is degene die het recht heeft om het recht op te schorten en de uitzonderingstoestand in te stellen. De *war on terrorism* (en alles wat daarmee samenhangt: de Patriot act, de gewelddadige ondervraging op Guantanamo Bay van gevangenen die buiten ieder juridisch stelsel vallen) heeft deze donkere kant van de soevereiniteit opnieuw onder de aandacht gebracht. Haar schaduw valt over de hele *Triptiek*. Eerlijkheidshalve moet gezegd dat het idee van een triptiek bij Guy Cassiers pas ontstond na *Mefisto for ever*. De keuze voor de roman van Klaus Mann als vertrekpunt voor een voorstelling werd ingegeven door de politieke situatie in Antwerpen en de gemeenteraadsverkiezingen in het najaar van 2006. Met *Mefisto for ever*, zijn eerste voorstelling als artistiek leider van Toneelhuis, wilde Guy Cassiers zijn maatschappelijk engagement naar de stad en naar het tijdsgewricht expliciet maken.

¹ Het is trouwens niet de eerste keer dat het wereldconflict in het werk van Cassiers opduikt. Dat gebeurde al in Hiroshima, mon amour (naar de roman van Marguerite Duras), in De Pijl van de Tijd (naar de roman van Martin Amis) en in Bezonken rood (naar de roman van Jeroen Brouwers).

Het was de eerste keer dat hij de problematische verhouding tussen kunst en politiek zo direct aanpakte. Na dat eerste deel voelde hij de behoefte om niet zozeer de figuur van de kunstenaar als wel de figuur van de machthebber zelf verder te onderzoeken. In *Wolfskers* concentreerde hij zich doorheen het prisma van drie films van de Russische cineast Sokurov op drie machthebbers uit de twintigste eeuw: Lenin, Hitler en Hirohito. In het sluitstuk van de *Triptiek* verlegde hij de focus op de confrontatie tussen de machthebber en de slachtoffers van de macht. Daarin verbond hij de mythische Trojaanse oorlog met de actuele Amerikaanse inval in Irak. De drie voorstellingen analyseren het 'metabolisme' (de stofwisseling) van de macht. De macht vreet, verslindt en verteert alles wat in haar buurt komt. Uiteindelijk verslindt ze ook zichzelf en stikt ze in haar gulzigheid. Misschien is het dat wat er gebeurt in *Atropa* wanneer Agamemnon zijn eigen dochter offert voor de overwinning op Troje?²

² Het is niet de eerste keer dat Guy Cassiers naar een samenhang zoekt die de individuele voorstellingen overstijgt. Het duidelijkst was dat met de vierdelige Proust-cyclus. Maar hier lag het ook het meest voor de hand: A la recherche du temps perdu is van een dergelijke omvang dat meerdere delen noodzakelijk zijn om het hele verhaal enigszins verteld te krijgen. Er is in zijn oeuvre nog een andere cyclus die als zodanig nooit expliciet benoemd is, maar in de perceptie van Guy Cassiers wel zo bestaat. Die cyclus bestaat uit vier voorstellingen: Rotjoch, De Wespenfabriek, Bezonken rood en Hersenschimmen zijn thematisch verbonden: Wat aan deze cyclus samenhang geeft, is onder andere de chronologie van een leven: het hoofdpersonage van Rotjoch is een jongetje, in De Wespenfabriek gaat het over een adolescent, Bezonken rood is het verhaal van een volwassen man en in Hersenschimmen is de hoofdfiguur een oude man. Dat is natuurlijk een zeer dunne lijn. Een veel sterkere lijn is het gegeven dat de vier hoofdpersonages in een volledig eigen universum leven en slechts moeizaam met de buitenwereld communiceren. Het zijn vier afschaduwingen van de Kaspar-figuur die als een 'spook' door het oeuvre van Guy Cassiers waart. Wat eveneens opvalt is dat drie van de vier voorstellingen extreem geweld als onderwerp hebben: het jongetje uit Rotjoch verkracht de moeder van een vriendje, de adolescent uit De Wespenfabriek heeft drie moorden op

De fascinatie voor de afwijking, de perversie, de misdaad,... is een belangrijke lijn in het werk van Guy Cassiers. Door de keuze voor extreme personages en hun perspectief stellen zijn voorstellingen ook een ethische vraag, zonder daarbij in een al te voor de hand liggend moralisme terecht te komen. Cassiers zegt wel vaker dat hij in zijn voorstellingen aan de toeschouwer een kleurenpalet aanreikt om hem of haar daarmee zelf een schilderij te laten maken. Dit gaat ook op voor de 'morele les': ook dat schilderij moet de toeschouwer zelf maken. Veel van de personages uit de voorstellingen van Cassiers vertonen wat psychologen en sociologen 'deviant' gedrag noemen. Het is vanuit het zintuiglijk en moreel complexe perspectief van hun afwijkend en onaangepast gedrag dat Cassiers zijn voorstellingen opbouwt. Deze invalshoek wordt nog belangrijker bij de *Triptiek van de macht*, waarin misdadigers tegen de menselijkheid worden geportretteerd. De monsterlijke figuren uit de triptiek van Bacon zijn misschien toch minder veraf dan het lijkt.

z'n actief en de volwassen man uit Bezonken rood vertelt over wat hij als kind zag in een Jappenkamp tijdens de Tweede Wereldoorlog. De voorstellingen zijn het verhaal van hoe dat geweld de wereld en vooral de perceptie van de hoofdpersonages fundamenteel tekent en determineert, hoe zij dat universum proberen zin te geven en erin proberen te overleven. Hun blik op de wereld is misvormd, net zoals dat gebeurt met het hoofdpersonage in *Hersenschimmen*, zij het bij hem niet omwille van geweldadige trauma's maar door de ziekte van Alzheimer.

Linkerpaneel

***Mefisto for ever of de verleiding van de macht*³**

Mefistofeles is een van de vele namen van de duivel. De duivel wordt in de traditie niet alleen afgebeeld als een afzichtelijke figuur, maar ook als een verleider, een charmeur, een manipulator van de menselijke zwakheid en ijdelheid. *Mefisto for ever* is een bewerking door Tom Lanoye van de beroemde roman *Mephisto* die de Duitse schrijver Klaus Mann in 1936 publiceerde. Klaus Mann verliet Duitsland na de machtsovername van Hitler in 1933. Hij verbleef in Amsterdam, Zurich, Praag en Parijs. Het was het begin van zeer intense literaire en politieke activiteiten. Hij werd een van de bekendste woordvoerders van de schrijvers in ballingschap. Tussen 1932 en 1935 gaf hij het exil-tijdschrift *Die Sammlung* uit, waarmee hij een soort van anti-fascistisch front probeerde te vormen. In 1934 verloor Mann het Duitse staatsburgerschap. In 1936 verscheen zijn roman *Mephisto* bij Querido in Amsterdam. Daarin beschrijft Mann een vooraanstaand kunstenaar die Duitsland niet verliet, maar besloot om te blijven. De hoofdfiguur van de roman, Hendrik Höfgen, is voor een deel gemodelleerd naar de figuur van Gustaf Gründgens, voormalige vriend en ex-zwager van Klaus Mann.

³ Voor *Mefisto for ever* bewerkte Tom Lanoye de roman *Mefisto* van Klaus Mann. In dit eerste deel van het drieluik verliest de kunstenaar zich in de netten van de politiek. Theaterdirecteur en steracteur Kurt Köppler denkt dat zijn theater een bolwerk van subversie kan zijn tegen het opkomende nazisme in Duitsland. Hij denkt het regime van binnenuit te kunnen bestrijden. Maar hij zakt steeds dieper weg in het compromis. Uiteindelijk slaagt hij er niet meer in de juiste keuzes te maken.

Voor Mann is Höfgen/Gründgens het type voorbeeld van de opportunist, van de karakterloze en ijdele najager van roem en erkenning.⁴ Het verhaal van Gustav Gründgens gaat echter verder en is complexer dan dat van Hendrik Höfgen in de roman. Toen Hitler de macht overnam, was Gründgens reeds een gevierd acteur en regisseur. In 1932 speelde hij voor het eerst wat beschouwd werd als de rol van zijn leven: Mefisto in de *Faust* van Goethe. Hij werd in 1933 door Hermann Göring gevraagd om de artistieke leiding op zich te nemen van het Pruisische Staatstheater. In 1934 werd hij intendant.

Gründgens engagement met het nazisme is zeer omstreden. Voor sommigen is hij een opportunist en een cynische meeloper met het regime; de roman van Klaus Mann is een belangrijke factor geweest in deze beeldvorming. In de roman van Mann is een persoonlijke afrekening met Gründgens onmiskenbaar aanwezig. Andere critici zijn genuanceerder en wijzen op het feit dat Gründgens effectief een aantal mensen heeft beschermd en van de dood heeft gered (waaronder de Joodse schrijver Ernst Busch) en dat hij er in geslaagd is om het theater in Berlijn grotendeels uit de handen van de nazi-

⁴ Klaus Mann zal over dit type schrijven: 'Vooral ontbreken bij hem de zedelijke eigenschappen, die meestal worden samengevat onder het begrip 'karakter'. In plaats van karakter heeft deze Hendrik Höfgen alleen eerezucht, ijdelheid, zucht naar roem, naar indruk maken. Hij is geen mens, hij is alleen een komediant. Was het de moeite waard, over zo'n figuur een roman te schrijven? Ja, want de komediant verwordt tot een exponent, een symbool van een door en door komedie-achtig, wezenlijk onwaar, onwerkelijk regime. De komediant viert triomfen in de staat van leugenaars en verdraaiers.' Klaus Mann schreef *Mephisto* in 1936, op een ogenblik dat in Duitsland het ergste nog stond te gebeuren. De roman heeft visionaire kwaliteiten. Haarscherp beschrijft Mann de ideologie die op het punt staat Duitsland en Europa te verwoesten.

ideologie te houden.⁵ Na de bevrijding van Berlijn door de Russen verbleef Gründgens verschillende maanden in een interneringskamp. In 1946 begon hij opnieuw te regisseren en te spelen, eerst in Oost-Berlijn, nadien in West-Berlijn en de rest van Duitsland, met veel succes.⁶

Het is misschien geen toeval dat *Mefisto for ever* in première ging in de Antwerpse Bourla. Er bestaat immers een opvallende parallel tussen de biografie van Gustav Gründgens en die van Joris Diels. Joris Diels leidde de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) te Antwerpen gedurende de oorlogsjaren en werd nadien bij verstek veroordeeld wegens culturele collaboratie tot vijftien jaar gevangenschap. In 1948 werd hij in beroep vrijgesproken.⁷ In tegenstelling echter tot Gründgens was Diels niet langer sant in eigen land. De rest van zijn artistieke carrière speelt zich in Nederland af. Gründgens grote rol was zoals hoger vermeld *Mefisto* uit de *Faust*

⁵ Het was vooral zijn vriendschappelijke en vertrouwelijke omgang met de partijbonzen die hem erg kwalijk genomen is. Toen Goebbels in 1943 de 'Totale Krieg' uitriep, meldde Gründgens zich aan bij het leger, maar werd al snel door Göring terug naar Berlijn gehaald.

⁶ Het moet voor Klaus Mann zeer pijnlijk zijn geweest dat de man die hij in zijn roman had afgeschilderd als een ijdele meeheuler met de nazi's daar niet of nauwelijks voor werd gestraft. Enkele weken nadat hij Gründgens opnieuw op de planken had gezien, pleegde Mann zelfmoord. Hoeveel oorzakelijk verband er precies is tussen beide gebeurtenissen blijft onduidelijk. Gründgens heeft meer dan eens gezegd dat hij een boek zou schrijven over de oorlogsjaren, maar dat boek is er nooit gekomen. In 1963 speelde hij zijn laatste rol als Filip II in *Don Carlos* van Schiller. Hij stierf op wereldreis in Manilla. Decennialang zijn hij en zijn erven erin geslaagd om de roman van Klaus Mann in Duitsland te verbieden wegens aantasting van het privéleven omdat de lezer niet kan uitmaken wat realiteit en wat fictie is.

⁷ Het vonnis van de Krijgsraad stelde: '(Al) diegenen die met hem toen omgegaan zijn, zowel acteurs als vrienden en relaties, getuigen dat hij nooit blij gaf van Duitsgezindheid; integendeel, (hij heeft) hulp geboden aan arbeidsplichtigen en Israëlieten; (en hij) heeft in zekere omstandigheden de bezetter in woorden, zelfs op het toneel beschimpt.'

van Goethe. In de voorstelling *Mefisto for ever* wordt daaruit een fragment geciteerd uit de vertaling die Joris Diels in 1940 maakte. In Goethes stuk wordt de geleerde Faust door de duivel Mefisto verleid om zijn ziel te verkopen voor absolute kennis en macht. In de bewerking van Tom Lanoye speelt dat gegeven van de verleiding een grote rol. Uiteindelijk is het Kurt Köpler als Faust die zich laat verleiden door de newspeak (om de term van George Orwell te gebruiken) van de fascistische orde, geïncarneerd in de figuur van de Dikke, de minister van Cultuur.

Tom Lanoye heeft zich voor zijn figuur van Kurt Köpler evenveel door de bizarre levensloop van Gründgens als door de roman van Mann laten inspireren. Lanoye trekt het verhaal door tot na het einde van de oorlog. Hij toont niet alleen hoe Köpler door een rechts-extremistisch regime wordt ingepakt, maar ook hoe hij daarna in het nieuwe (linkse) regime een plaats aangeboden krijgt: 'Wat wij nodig hebben, mijnheer Köpler, zijn ingenieurs van de ziel. De massa is onmondig en dom. Ze moet in banen geleid worden, zoals water. Door mensen zoals u. Die de morele moed bezitten om mensen zoals ik bij te staan. Met instructieve, verantwoorde toneelstukken, en vertier dat getuigt van beschaving', aldus de nieuwe leider. Köpler aanvaardt ook deze keer. Dat hij lijkt te functioneren in twee zo verschillende regimes, zegt iets over de manier waarop politieke systemen met kunstenaars omgaan en hoe zij erin slagen kunst te instrumentaliseren. Maar het zegt ook iets over Köplers eigen opvattingen over wat kunst is.

Het zijn Köplers ideeën over de plek van kunst in de samenleving die hem ontvankelijk maken voor de

verleiding om tijdens het rechts-extremistische regime in het land te blijven, door te gaan met theatermaken en zelfs een leidende functie op zich te nemen. Köpler heeft ongetwijfeld zijn ijdelheid, maar hij denkt oprecht de strijd tegen het rechts-extremisme van binnenuit te kunnen voeren. Net zoals vele andere personages in het oeuvre van Cassiers zit Köpler gevangen in zijn eigen universum. Deze keer is dat het universum van het theater. Het is van belang dat het hele verhaal zich in een schouwburg afspeelt. We zien Köpler steeds aan het werk bij het repeteren aan voorstellingen. Hij reflecteert in het theater en via het theater over wat er buiten gebeurt: in de dramatische traditie gaat hij op zoek naar een antwoord op de situatie buiten het theater. Met teksten en woorden van anderen probeert hij het gevaar dat buiten woedt te bezweren.

Wat hij echter niet beseft, is dat het gevaar al lang binnen zit. Door niet te vluchten en een pact aan te gaan met het regime is hij terechtgekomen in een compromissituatie die steeds uitzichtlozer wordt. Köpler beroept zich op een humanistische wereldvisie als golfbreker tegen het aanrollende fascistische geweld. Tegen de jonge actrice Angela zegt hij: 'Wat stelt ons verleden voor, als we het zo gemakkelijk opgeven? Mensen zoals jij en ik moeten dus wel blijven, en risico's nemen. We moeten ons minstens laten buitengooien. Dat zou pas een statement zijn. Je nek uitsteken is de essentie van ons vak.' En verder: 'Ik kan maar één ding goed, jij ook, en dat is acteren. In je taal. Je moedertaal. Dat is het enige wapen dat we hebben. Begrijp je?' En nog: 'De ware kunstenaar is autonoom. Hij staat boven de woeling van het alledaagse leven. Boven de anekdote. Hij kan die gebruiken. Als hij wil. Als bouwstof, als bron. Maar hij

wordt er nooit zelf onderdeel van. (...) Talent is genadeloos. Wie het niet heeft, zoals die Niklas? Die moet oprotten. Dat is voor het theater een kwestie van levenskracht, van zuiverheid. Tot onze laatste snik moeten we vechten tegen inferieur acteursmateriaal. Dat is het eerste onderdeel van onze artistieke roeping.'

Het is die houding die Köppler uiteindelijk fataal wordt. Zijn poging om het verval van de taal tegen te gaan door het gebruiken van de grote teksten uit de dramatische literatuur (Goethe, Shakespeare, Tsjechov) mislukt jammerlijk. We weten intussen dat de kampbeulen niet ongevoelig waren voor de verzen van Goethe en de muziek van Beethoven. Köppler wordt het slachtoffer van zijn esthetisch ideaal van een kunst die zich aan de woeling van het alledaagse leven onttrekt. Hij gaat moreel ten onder omdat hij zichzelf niet in het spel durft te brengen. De hele voorstelling heeft hij zijn positie uitgesproken via de woorden van de traditie. Dat wordt heel duidelijk in het deel na de pauze, dat begint met een lange montage van citaten uit de dramatische literatuur. Wanneer hij op het einde van het stuk opnieuw geconfronteerd wordt met de jonge actrice Angela, die ook naar het buitenland vluchtte en nu terugkeert, beschikt hij niet over 'eigen woorden' om zichzelf te rechtvaardigen. Hij blijft steken in een leeg geworden identiteit: 'Ik bedoel... Ik voel... (stilte, kijkt de zaal in) Ik... (stilte)'. De taal en de literaire traditie waaraan hij zijn identiteit ontleende, laten hem hier fataal in de steek.

Van de Duitse filosoof Adorno is de bekende uitspraak dat na Auschwitz geen lyriek meer mogelijk is. Hij bedoelde daarmee niet dat er geen poëzie meer geschreven kan worden, maar wel dat de taal op een

bepaalde manier haar onschuld verloren had en niet meer gebruikt kon worden als voorheen. De opgebroken syntaxis en de gefragmenteerde versregels van de Duits-joodse dichter Paul Celan zijn de consequentie van dit spreken na Auschwitz. Köppler heeft geprobeerd zijn taal zuiver te houden, binnen de muren van het theater afgeschermd van de buitenwereld. Heeft hij precies daardoor de taal en de mogelijkheid zich uit te spreken volledig verloren? Is het de kloof die ontstaan is tussen zijn artistiek talent als acteur en zijn morele houding als mens die hij niet meer kan dichten en die hem sprakeloos maakt? Is het een illusie om te denken dat de kunst een dam zou kunnen opwerpen tegen fascisme en extremisme? Of heeft Köppler zich gewoon te ver gehouden van het gebeuren van alledag? Is hij toch de kunstenaar in zijn ivoren toren die denkt dat esthetische schoonheid het enige antwoord is op het morele kwaad in de wereld?

De Nederlandse regisseur Hans Croiset schreef in 1983 in het programmaboekje van zijn encenering van *Mephisto*⁸ het volgende: 'Wanneer je als kunstenaar zegt: mijn kunst is zo verheven, zij is immuun voor invloeden van buitenaf (zoals gezegd werd door Fürtwängler, Von Karajan, Mengelberg, Gründgens e.v.a.) dan is er geen verbinding meer met de tijd waarin je leeft. Wanneer je zegt: mijn kunst wordt pas over jaren, eeuwen begrepen, dan moet je onderduiken, vluchten, in ieder geval geen opdracht meer aanvaarden van moordenaars. Ook van die houding zijn recente voorbeelden, ik denk aan Melina Mercouri en Mikis Theodorakis. Een voorstelling die hieromtrent twijfel laat, of begrip wil kweken voor zo'n

⁸ Tekst: Ariane Mnouchkine/Klaus Mann.

meelopershouding, kan ik niet laten doorgaan. Want toneel, dat zich beperkt tot het formuleren van de vraagstelling alléén, faalt. Als het publiek mijn visie straks niet ontvangt in de voorstelling, dan is de voorstelling mislukt. Als het publiek straks mededogen voelt voor de aarzelende toneelspeler Hendrik Höfgen, is de voorstelling mislukt.’

Het hoofdpersonage in *Mefisto for ever* is minder zwart-wit. Ook Köpler gaat in de fout, maar het is moeilijker precies te zeggen wanneer en om welke reden. Het gaat Tom Lanoye en Guy Cassiers niet in de eerste plaats om mededogen met Kurt Köpler, maar om het tonen van het grijze gebied, de morele gevarezone, waar goede bedoelingen en catastrofale gevolgen in elkaars verlengde liggen, waar blindheid en inzicht elkaar ongemerkt kruisen. In *Mefisto for ever* staat de verleiding van en door de macht centraal. Het is het verhaal van Kurt Köpler en ‘de dikke’ (geïnspireerd op Göring) en van hoe de kunstenaar zich laat verleiden door de macht tot een moreel dubieuze houding. De dikke dwingt Köpler aanvankelijk tot niets, integendeel, hij maakt gebruik van een humanistisch discours (we mogen niet vertrekken van vooroordelen en clichés, we moeten elkaar leren kennen) om Köpler een rad voor ogen te draaien en hem de illusie te geven dat hij nog zelfbeslissingsrecht heeft. Köpler komt in een moeras terecht: hoe meer hij beweegt, in welke richting ook, des te dieper hij wegzakt. Uiteindelijk pleegt hij verraad tegenover iedereen die hem dierbaar is.

Middenpaneel

Wolfskers of de vergiftiging van de macht⁹

Aanvankelijk zou deze voorstelling *Triptiek van de macht* heten omwille van de drie historische machthebbers die erin behandeld worden. Maar al snel beschouwde Guy Cassiers deze voorstelling als het tweede deel, na *Mefisto for ever*, van een drieluik. Guy Cassiers besliste om het overkoepelende drieluik *Triptiek van de macht* te noemen. Jeroen Olyslaegers kwam met een voorstel voor nieuwe titels voor de afzonderlijke voorstellingen: *Wolfskers* en *Atropa* (*atropa belladonna* is de Latijnse naam voor wolfskers). *Wolfskers* ontleent zijn naam aan een van de meest gevreesde kruiden ter wereld. De naam wolfskers zou slaan op het gebruik van de glanzend zwarte bessen om lokaas dat voor wolven was uitgelegd van gif te voorzien.¹⁰ In de middeleeuwse christelijke folklore nam het kruid dezelfde plaats in als de wolf: een symbool van de grote goddeloze wildernis die de ‘beschaving’ aan alle kanten omringt. Hoewel de wolfskers geen populair kruid was bij gifmengers – omdat het niet bruikbaar was als enige ‘subtiliteit’ vereist was – zijn er toch referenties naar het gebruik ervan. Toen de

⁹ Voor het tweede deel van de trilogie baseert Guy Cassiers zich op drie films van de Russische cineast Sokurov over Lenin, Hitler en Hirohito. In *Wolfskers* snijdt Guy Cassiers deze drie verhalen door elkaar. Centraal staan de machthebbers, zij het niet op hun ‘moment de gloire’. Sokurov toont de drie machthebbers veeleer in hun passiviteit en hun lethargie. In de encenering van Cassiers zijn de drie hoofdfiguren statisch. Ze worden geconfronteerd met hun onmacht: Hirohito ontmoet de Amerikaanse opperbevelhebber MacArthur; Lenin wordt door Stalin aan de kant gezet en Hitler krijgt van Speer te horen dat de kansen voor Duitsland gekeerd zijn.

¹⁰ Hondachtigen en katachtigen zijn uiterst gevoelig voor het gif in de plant. In de middeleeuwen waren er heel wat kruidenskundigen die de plant weigerden te kweken, en zelfs de kroniekschrijvers onder de monniken, die over het algemeen alles uiterst zorgvuldig noteerden, hebben zeker een eeuw lang het kruid in geen enkel werk genoemd.

Denen in de elfde eeuw Schotland trachtten binnen te vallen, kregen ze op een bepaald ogenblik vlees van de (schijnbaar) overwonnenen. De Schotten, onder leiding van Macbeth, hadden het vlees in het sap van de wolfskers gedrenkt. Vervolgens waren de Denen een gemakkelijke prooi...

De verwijzingen naar de wolf als een bedreiging van de beschaving, naar de vergiftiging als een militaire techniek en naar de figuur van Macbeth, brengen ons een stap dichterbij de inhoud van de voorstelling. 'Wolfskers' verwijst naar de giftige plant, maar in het woord klinkt ook de verwijzing naar de wolf mee. De wolf jaagt ons schrik aan precies omwille van zijn verwantschap met de hond. De wolf staat voor het wilde dat we in de gedomesticeerde hond niet langer zien. De wolf staat voor een ongecontroleerd geweld dat plots kan uitbarsten en de samenleving ontwrichten. Op een bepaalde manier leeft de mens altijd tussen hond en wolf. De hond wordt geassocieerd met bescherming, huiselijkheid, trouw. De wolf met agressie, vernieling en onvoorspelbaarheid. In de figuur van Macbeth, en vooral in het gelijknamige personage uit het stuk van Shakespeare, komen hond en wolf samen. In het begin is Macbeth een trouwe en moedige dienaar van koning Duncan. Hij is een hond die het erf van zijn meester verdedigt en beschermt. Macbeth wordt door zijn ambitie om zelf koning te worden door de macht vergiftigd en hij wordt een wolf. Hij keert zich tegen zijn meester en zaait vernieling en verderf. De soeverein (de koning, de vorst, de machthebber) is bij uitstek een figuur die zich tussen hond en wolf bevindt. Of anders geformuleerd: hij bevindt zich binnen en buiten de wet. Als hond verdedigt hij de wet, als wolf stelt hij zich boven en buiten de wet. Hij is tegelijk de beschermer van de wet

en de mogelijke misdadiger die de wet schendt. Hij is het roofdier dat verslindt. 'Tussen de soeverein, de misdadiger en het beest bestaat een obscure en fascinerende complexiteit, een verontrustende wederzijdse aantrekking, een verwarrende familiariteit, een *unheimliche, uncanny* wederzijdse bespoking', schrijft de Franse filosoof Derrida. De machthebber en het beest 'verslinden' de wereld rondom hen. De monsters van Bacon komen weer in beeld. 'Oompje Wolf' was niet toevallig een koosnaam van Hitler.

Wolfskers is gebaseerd op drie films van de Russische cineast Sokurov: over Hitler (*Moloch*), Lenin (*Taurus*) en Hirohito (*The Sun*). De scenario's werden geschreven door Arabov. Sokurov toont ons de drie machthebbers echter niet zoals we ze uit de geschiedenis kennen. Hij toont ze ons veeleer op momenten van passiviteit, lethargie en onmacht dan op momenten van macht en besluitvorming. Hij is minder geïnteresseerd in de gedetailleerde geschiedkundige context van zijn hoofdfiguren dan in het creëren van een bepaalde atmosfeer. Sokurov zegt gefascineerd te zijn door de mens en wat er met hem gebeurt wanneer hij in het bezit komt van macht: 'Deze mensen in machtsposities hebben van hun leven theater gemaakt. Geleid door een bepaalde mythe, hebben zij hun leven vormgegeven, geënceneerd, aangepast en ondergeschikt gemaakt aan rituelen en ceremonies.' Toch is het precies het afbrokkelen van die theatrale façade wat hij toont. De scenario's van Arabov/Sokurov waren het vertrekpunt van *Wolfskers*, maar werden tijdens het werkproces met de hulp van Jeroen Olyslaegers herwerkt en aangevuld zodat een nieuwe geïntegreerde verhaallijn ontstond. Er zijn tekstfragmenten uit geschriften van o.a. Marx, Lenin,

Hitler, Darwin, Hirohito, Canetti (*Massa en Macht*), Bernlef (*Hersenschimmen*) en Lanoye (*Mefisto for ever*) toegevoegd.

Wolfskers vertelt een tegelijk banale en beslissende dag uit het leven van drie machthebbers: de leider van de Russische revolutie Lenin, de Duitse dictator Hitler en de Japanse Keizer Hirohito. Alle drie wilden ze een historische rol spelen in de bevrijding van hun volk. Alle drie hebben zij daarvoor, zij het op verschillende manieren, het leven van velen geofferd.¹¹ Ook de legitimatie van hun macht is verschillend. Hirohito is de afstammeling van een oud keizerlijk geslacht waaraan een goddelijke status werd toegekend. Hij besteede in 1926 de troon. Hitler kwam met zijn nazi-partij via democratische verkiezingen aan de macht in 1933, maar hij ontpopte zich onmiddellijk tot een dictator. In 1917 werd Lenin de onbetwiste leider van de Russische revolutie. Zowel voor Hitler als voor Lenin viel hun leven samen met hun politieke rol en hun politieke actie. Dat is gecompliceerder bij Hirohito. Hirohito was vooral geïnteresseerd in natuurwetenschappen en biologie. Hij deed zelfs enkele niet onbelangrijke wetenschappelijke ontdekkingen op dat terrein. Ook door zijn opvoeding in het zeer strikte hofritueel maakte hij een wereldvreemde

¹¹ Het woord 'bevrijding' heeft een specifieke invulling in de drie contexten. Voor Hitler en voor Hirohito stond de bevrijding van hun volk expliciet in het teken van een agressieve en destructieve imperialistische expansie van het grondgebied. In het geval van Hitler ging de bevrijding van het Duitse volk zelfs gepaard met de bewuste en geplande vernietiging van het Europese jodendom. De bevrijding zoals Lenin die zag, was de revolutionaire bevrijding van het proletariaat en de installatie van een klasseloze maatschappij naar marxistisch model. Hij oefende daarbij een harde terreur uit tegen opstandige boeren, arbeiders en tegenstanders. Toch was hij nooit de dictatoriale alleenheerser die Stalin later zou zijn.

indruk. Hun respectieve dood is veelzeggend in dit verband. In 1918 werd een aanslag gepleegd op het leven van Lenin waardoor zijn gezondheid erg verzwakte. Hij stierf in 1924. Geconfronteerd met de totale nederlaag pleegde Hitler samen met Eva Braun zelfmoord in 1945. Hirohito stierf pas in 1989. Na de nederlaag van Japan in 1945 beslisten de Amerikanen onder leiding van generaal MacArthur om Hirohito niet te berechten als oorlogsmisdadiger. De VS zagen in de keizer een stabiliserende factor in de strijd tegen het communisme in de regio. Hirohito bleef keizer, weliswaar zonder goddelijk statuut en onder controle van de Amerikanen.¹²

Aan het scenario van Arabov/Sokurov, dat nogal welwillend staat tegenover de figuur van Hirohito en hem afschildert als een wat wereldvreemde man, werden tekstfragmenten toegevoegd die Hirohito's imperialistische ambities explicieter maken. We zitten met *Wolfskers* in het oog van de orkaan. Het moment dat de macht met een andere (sterkere) macht en dus met zichzelf geconfronteerd wordt. Lenin wordt geconfronteerd met Stalin. Hirohito wordt geconfronteerd met de opperbevelhebber van de geallieerde strijdkrachten MacArthur. En Hitler wordt geconfronteerd met de toekomstige ruïne van zijn Duizendjarig Rijk.

¹² Biografen zijn het oneens over de verantwoordelijkheid van de keizer in het wrede en bloedige optreden van Japan tijdens de Tweede Wereldoorlog en vooral in China. Intussen is duidelijk geworden dat Hirohito veel dichter betrokken was bij de politieke en militaire beslissingen dan het officiële verhaal wil doen geloven. Voor velen is hij een oorlogsmisdadiger. Zijn staatsbezoeken, onder andere aan Nederland, lokten vaak hevig en verontwaardigd protest uit.

De macht heeft maar drie uitwegen: de laatste wanhopige aanval (Lenin), retorische sluwheid en diplomatie (Hirohito) en het niets ontziende morbide en blinde geloof in eigen kunnen (Hitler).¹³ De voorstelling wordt opgebouwd rond het verloop van een dag: ontwaken, opstaan, maaltijd, wandeling, diner waarbij een nieuwe gast opduikt, avond. Dit heeft gevolgen voor het herschikken van bepaalde passages uit de drie scripts. Parallel hiermee ontwikkelt zich een proces van verinnerlijking: we dringen steeds dieper door in het hoofd van de machthebbers. Visueel wordt dit verbeeld door het op elkaar projecteren van de drie uitgegrote gezichten waardoor een hybride (monsterlijk) hoofd ontstaat. De voorstelling vertrekt vanuit drie ruimtelijk duidelijk onderscheiden delen. Drie naast elkaar geplaatste stalen constructies bakenen de wereld af van (van links naar rechts) Hitler, Lenin en Hirohito. Het is geen oninteressant detail dat Francis Bacon de personages op zijn schilderijen vaak afbeeldt alsof ze in een vreemdsoortige constructie gevangen zitten. Het gevolg van de drie leiders wordt door dezelfde groep van acteurs gespeeld.

Naarmate de voorstelling vordert, lopen de drie werelden ruimtelijk langzaam in elkaar over. Uiteindelijk ontstaat er een soort van mentaal landschap van de macht, een

¹³ Door de keuze voor historische figuren is *Wolfskers* een 'gewaagdere' voorstelling dan *Mefisto for ever* of *Atropa*. Zeker wanneer gepoogd wordt de machthebbers op een 'onbewaakt' moment te tonen. De ingrepen die gebeurd zijn ten opzichte van de scenario's van Arabov/Sokurov zijn aanzienlijk. De situaties en de personages zijn min of meer hetzelfde gebleven – op de figuur van Hitlers architect Speer na (een suggestie van Tom Lanoye) –, maar de dialogen zijn gewijzigd en aangevuld. Een historisch juiste reconstructie is nooit de bedoeling geweest. In dat documentaire aspect ligt de functie van het theater niet.

nachtmerrie-achtige wereld die de drie figuren als individu opslokt en uiteindelijk even sprakeloos achterlaat als Kurt Köpler in *Mefisto for ever*. Het laatste woord dat ieder van hen uitspreekt is een leeg geworden 'ik'. Een 'ik' dat letterlijk ontdaan is van iedere 'soevereiniteit'. Bij Lenin heeft de verlamming toegeslagen, Hirohito heeft zijn goddelijke status moeten afleggen en is een politieke speelbal in de handen van de geallieerden geworden en voor Hitler gaat het enkel nog om de ruïnewaarde van zijn universum. En dat is precies wat hun door macht vergiftigde 'ik' geworden is: een ruïne.

Rechterpaneel

Atropa. De wraak van de vrede of de agonie van de macht¹⁴

Iedere tragedie is een familietragedie. Dat geldt ook voor *Atropa* met de driehoek Agamemnon, zijn vrouw Klytaimnestra en hun dochter Ifigeneia. Maar ook in de twee andere delen van de *Triptiek van de macht* spelen (semi-) familieverhoudingen een belangrijke rol. De groep rond Kurt Köpler kan in familieverhoudingen beschreven worden en ook de drie machthebbers in *Wolfskers* worden geportretteerd in intieme kring. In het derde deel wordt de tragedie binnen de familie tot een extreem

¹⁴ In het derde en afsluitende deel van de trilogie wordt de macht bekeken vanuit het perspectief van hen die gedwongen worden de macht te ondergaan. Daarvoor keert Cassiers terug naar de Griekse tragedies, meer in het bijzonder naar de tragedies die de Trojaanse oorlog als onderwerp hebben. Aan het woord komen in de eerste plaats de Griekse en de Trojaanse vrouwen die het slachtoffer werden van de oorlog: Ifigeneia, Klytaimnestra, Cassandra, Hecabe en Andromache. Tegenover hen staat Agamemnon, opperbevelhebber van de Griekse troepen.

gevoerd: om gunstige wind te krijgen om naar Troje uit te varen zal Agamemnon zijn dochter offeren. Agamemnon offert zijn bloed om zijn militaire plicht uit te oefenen.

In de eerste twee delen van de *Triptiek* worden de gewelddadige effecten en de slachtoffers van de (militaire) macht niet of nauwelijks expliciet getoond. Het zijn veeleer de machthebbers en zij die erdoor verleid worden die in beeld komen. In het derde deel, *Atropa. De wraak van de vrede*, komen de slachtoffers uitgebreid aan het woord. Basismateriaal voor Tom Lanoyes stuk zijn de Griekse tragedies die verhalen over de Trojaanse oorlog: *Ifigeneia in Aulis* van Euripides, *Agamemnon* van Aischylus en *Trojaanse vrouwen* van Euripides. Een andere tekst die een rol gespeeld heeft in de voorstelling is *Troyennes*, Jean-Paul Sartres bewerking van Euripides *Trojaanse vrouwen*, waarover de schaduw hangt van een escalerende oorlog in Vietnam. De vertaling die gebruikt werd, is die van Joris Diels uit 1965. Zo wordt de *Triptiek* een dicht weefsel van onderlinge verwijzingen en al dan niet expliciete samenhangen. Iedere tekst is uiteindelijk een netwerk van brokstukken van andere teksten. Dat geldt in hoge mate voor de *Triptiek*. Wie de voorstellingen snel na elkaar ziet, hoort bovendien een groot aantal echo's.

Voor de speeches van Agamemnon ging Tom Lanoye in de leer bij George Bush en Donald Rumsfeld. Ook speeches van Winston Churchill en Patton lagen op tafel. Daaruit distilleerde hij een zeer herkenbare actuele oorlogsretoriek. Tegenover Agamemnon staan zes vrouwen wier levens door de oorlog verwoest worden: Ifigeneia, Klytaimnestra, Helena, Cassandra, Hecabe en Andromache. De titel *Atropa* verwijst niet alleen naar

Wolfskers, het is ook de naam van de schikgodin die verantwoordelijk is voor het doorknippen van de levensdraad. Lanoye voegde in een later stadium de ondertitel *De wraak van de vrede* toe. De macht, in de figuur van Agamemnon, wordt hier tot haar uiterste grens gebracht en in haar uiteindelijke onmacht getoond. De doodstrijd van de macht verwijst hier naar de morele aftakeling van Agamemnon en zijn politiek.

De Griekse tragedie is bij uitstek de plek waar de klacht over het menselijk lijden uitgeschreeuwd wordt. Er zijn weinig andere plekken in de wereldliteratuur waar zo krachtig en zo intens het menselijk lijden uitgesproken wordt als in de Griekse tragedie. Er is iets voor te zeggen dat de tragedie ontstaan is uit de rouwklacht bij het graf van de overledene. De klaagzang van de klaagvrouwen is misschien de eerste koorzang geweest. Als politiek de kunst van het bespreekbare is, dan is rouwen de confrontatie met het onuitsprekelijke van het lijden.

Politiek is discussie en dialoog. De klaagzang is een eindeloze monoloog, een dialoog met de goden die niet antwoorden. De jammerklacht is iets 'ongehoords' in de polis. De Griekse polis zag grote rouw als een exces dat geweerd moest worden, zowel van de officiële begraafplaats als van de politieke agora. Het rouwen werd aan strikte regels onderworpen om wanorde te voorkomen. Een stad vol huilende burgers destabiliseert de politieke orde. De rouw vond een onderkomen in het theater en de tragedie, die tegelijk de grootsheid en de extremen ervan toont. Als het geslacht van de politiek mannelijk is, dan is het rouwen vrouwelijk. Zowel de tranen als de vrouwen worden buiten het politieke debat gehouden. Op het toneel keert het verdrongene echter

terug in het uitzinnige en verwoestende verdriet van Medea, Jocaste, Antigone, Klytaimnestra, Andromache en Cassandra. De sombere en eenzame poëzie van het lijden en het klagen is de muziek van *Atropa*.

Onderdeel van die muziek is een aantal fragmenten uit de weblog van een Iraakse vrouw (die schuilgaat achter het pseudoniem Riverbend). Zij heeft een dagboek bijgehouden vanaf het ogenblik dat Bush de bevrijding van Irak aankondigde. Zij vertelt over de oorlog na de oorlog, over het dagelijks overleven in een kapotgeschoten Bagdad, over geweld. Niet toevallig noemt zij haar weblog ook een klaaglog. Aanvankelijk zou ook een aantal fragmenten uit deze weblog onderdeel zijn van de voorstelling. In de finale repetitieweek werd echter beslist de passages van Riverbend niet te behouden.

Toch is de voorstelling geen eenvoudig tegenover elkaar zetten van een mannelijke agressor en vrouwelijke slachtoffers. Ifigeneia neemt het offer op zich en wordt daardoor een soort *suicide bomber*: 'Ik bied ons land mijn leven aan. Ik offer mij / Opdat de vijand zou vernietigd worden – dat / Wordt mijn gezin, mijn kind, mijn man, mijn monument. / De Griek moet heersen over de barbaren, en / Barbaren niet over de Griek.' De manier waarop aan het nieuwe en verrassende einde van de bewerking van Tom Lanoye de drie Trojaanse vrouwen (Hecabe, Andromache en Cassandra) en Helena zich in het zwaard van Klytaimnestra werpen, maakt van hen meer dan alleen maar slachtoffers. Zij geven de voorkeur aan een zelfgekozen dood boven een leven in slavernij. Hun zelfgekozen dood is het ultieme morele failliet van Agamemnon. Het is de vernietiging van de laatste

humanistische sluiers waarmee deze zijn geweldpleging probeert te rechtvaardigen.

Zijn laatste woorden zijn een vergeefse en wanhopige poging om te midden van een berg lijken een 'wij' te construeren, een gemeenschap, een politieke collectiviteit. Maar de zelfmoord van de vrouwen heeft dat 'wij' van iedere zin en betekenis ontdaan. Hun zelfmoord maakt van Agamemnon een misdadiger. De beschermer van de wet is de verkrachter ervan geworden. 'Tu n'as rien vu à Hiroshima.' Dat zegt de Japanse man tegen de Franse vrouw in *Hiroshima, mon amour*, een voorstelling die Guy Cassiers vroeger enceneerde. 'Je hebt niets gezien in Hiroshima.' Wat hebben wij gezien van Irak, van Rwanda, van Palestina, van Sarajevo? Op het eerste gezicht veel: we worden overspoeld met informatie en beelden van lijden en geweld. Dagelijks. Zoveel dat al dat leed virtueel dreigt te worden door zijn opzichtige zichtbaarheid en zijn media-aandacht. Een voorstelling als *Atropa* is ook een (onmogelijke) poging om het lijden aan die representatiemachine te onttrekken. Theater als een plek waar het lijden zich aan de politiek (van de mediatisering) onttrekt en zichzelf terugvindt?

In zijn essay *Het zwijgen van de tragedie* stelt Stefan Hertmans dat wij, moderne Westerlingen, niet meer kunnen rouwen: 'Er is geen exterioriteit meer, geen plek buiten ons, om te rouwen over de tragedies van onze tijd. Hoe zou de moderne, ironische mens tragedisch moeten rouwen, wanneer hij de Arabische klaagvrouwen alleen maar als hysterisch krijsende non-subjecten kan ervaren 'die niet door de Verlichting zijn gegaan'.' Het is de Westerse ironie – het spiegelpaleis van de voortdurende relativering – die de tragedie als ervaring onmogelijk

heeft gemaakt. Niet dat er geen tragedies meer zouden zijn, integendeel zelfs. Maar als Westerlingen kunnen we er alleen maar over wenen, niet over rouwen: 'we zien de massale verschrikkingen van de recente politieke geschiedenis aan zonder een koor het Lot te horen definiëren; er valt daar geen stem meer te vernemen, het wenen is geen rouwen meer, maar een sentimentele, tot mislukken gedoemde identificatie met het slachtoffer geworden.' Ook tegenover die onmogelijkheid wil een voorstelling als *Atropa* zich verhouden: in de literaire retoriek iets van het onzegbare, woordeloze leed hoorbaar maken, in de visuele enscenering iets van een onzichtbare gruwel tonen. In de Griekse tragedie werd de toeschouwer niet in de eerste plaats aangesproken als lid van een politiek collectief, als burger, maar als lid van het menselijk ras, of om het zijn tragische naam te geven, als lid van het ras der stervelingen.

Is er dan geen uitweg uit de dodelijke greep van het driekoppige monster Verleiding, Vergiftiging & Agonie? Toch wel. In de figuur van Klytaimnestra en in haar weigering om wraak te nemen. Ze staat met de bijl in haar handen en heeft binnen de logica van het verhaal alle redenen om Agamemnon te doden, maar ze doet het niet. Ze doorbreekt de kwade cirkel van het geweld in een indringende eindmonoloog:

Ik heb genoeg gedood, genoeg vergoed, genoeg Betaald. Een vrouw moet leven geven, dat hebt u In mij kapot gemaakt. Wat valt er meer te zeggen? 'Sla toe'? Welnee. Laat dit uw dood zijn: blijf in leven. (bedekt de vier lijken met een laken)
Of nee. Slá toe, en neem uw volk, uw Griekenland, En heel uw leger mee, en heel uw prachtcultuur,

En leg ze naast u in uw kist, en laat ze rotten.
Mij om het even. Ik heb nooit om ze gevraagd —
Wat zou ik ze beklagen, dan? (kust zijn voorhoofd)
Doe maar. Ik ga.
De wereld is enorm. Ik wil verloren lopen.
Weer naakt zijn. En opnieuw beginnen. Zonder doel.
Niets meer verlangen. Niet meer hopen. En wie weet?
Misschien kom ik u tegen. Ergens. Misschien niet.
De wereld is enorm. Het leven ook. Wij niet. (af)

Erwin Jans (Hasselt, 1963) studeerde Germaanse Filologie en Theaterwetenschap aan de KULeuven. Hij werkte als dramaturg in Brussel (KVS) en Rotterdam (ro theater). Op dit ogenblik is hij dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Hij doceert over theater en drama aan de KULeuven en aan de Artesis Hogeschool Antwerpen. Hij was redacteur van het tijdschrift *freespace Nieuw Zuid*. Hij publiceert uitgebreid over theater, literatuur en cultuur. In 2006 verscheen zijn essay 'Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil' (Epo). Hij was medesamensteller van de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie (1945-2005)* (2008).

Mefisto for ever (2006). Regie: Guy Cassiers; tekst: Tom Lanoye; Vrij naar Klaus Mann, *Mephisto*; spel: Katelijne Damen, Gilda de Bal, Josse de Pauw, Vic de Wachter, Suzanne Grotenhuis, Abke Haring, Dirk Roothoof, Marc van Eeghem; dramaturgie: Corien Baart, Erwin Jans; scenografie: Marc Warning; stijlconcept & vormgeving: Enrico Bagnoli, Diederik de Cock, Arjen Klerkx; kostuums: Tim van Steenbergen.

Wolfskers (2007). Regie: Guy Cassiers; tekstadvies: Tom Lanoye; tekst: Guy Cassiers, Erwin Jans, Jeroen Olyslaegers; naar: Yury

Arabov / Aleksandr Sokurov; spel: Gilda de Bal, Vic de Wachter, Suzanne Grotenhuis / Veerle Eyckermans, Johan Leysen, Marc van Eeghem, Dries Vanhegen, Jos Verbist, Michaël Vergauwen; muziek: Dominique Pauwels; stijlconcept & vormgeving: Enrico Bagnoli, Diederik de Cock, Arjen Klerkx; ontwerp videoschermen: Peter Missotten / De Filmfabriek video IEF Spincemaille; kostuums: Tim van Steenbergen.

Atropa. De wraak van de vrede (2008). Regie: Guy Cassiers; tekst: Tom Lanoye; vrij naar: Euripides, Aischylos, George W. Bush, Donald Rumsfeld, Curzio Malaparte; bewerking: Guy Cassiers, Erwin Jans, Tom Lanoye; dramaturgie: Erwin Jans; spel: Katelijne Damen, Gilda de Bal, Vic de Wachter, Suzanne Grotenhuis, Abke Haring, Marlies Heuer, Ariane van Vliet; stijlconcept & vormgeving: Enrico Bagnoli, Diederik de Cock, Arjen Klerkx; kostuums: Tim van Steenbergen; zang: Marianne Pousseur.