

THEATRE - ZURICH / BERLIN

**Milo Rau /
International Institute
of Political Murder**

EMPIRE

05 - 27.05.2017

BRUXELLES / BRUSSEL / BRUSSELS

KUNSTENFESTIVALDESARTS



Concept, text & direction *Milo Rau*
Text & performance *Ramo Ali, Akillas*
Karaziasis, Rami Khalaf, Maia Morgenstern
Dramaturgy & research *Stefan Bläske, Mirjam Knapp*
Stage design & costumes *Anton Lukas*
Video *Marc Stephan*
Music *Eleni Karaindrou*
Sound design *Jens Baudisch*
Technics *Aymrik Pech*
Assistant director *Anna Königshofer*
Assistant stage & costumes *Sarah Hoemske*
Directing intern *Laura Locher*
Dramaturgy intern *Marie Roth, Riccardo Raschi*
Surtitles *Mirjam Knapp (operator), IIPM (translation)*
Production manager *Mascha Euchner-Martinez, Eva-Karen Tittmann*
Technicians **Kunstenfestivaldesarts** *Krispijn Schuyesman, Isabel Scheck, Azdine Ameziane, Hamilton Freitas Vicentini, Maarten Mees, Vincent Tandonnet, Patrick Oreel*

KVS_BOL

18/05 – 20:00

19/05 – 20:00

20/05 – 20:00

21/05 – 15:00

Arab, Kurdish, GR, RO > FR / NL

2h

Meet the artists after the performance on 19/05

Presentation *Kunstenfestivaldesarts, KVS*

Production *IIPM - International Institute of Political Murder*

Co-production *Zürcher Theater Spektakel (Zurich), Schaubühne (Berlin),*

steirischer herbst festival (Graz)

Sponsored by *Senatsverwaltung für Kultur und Europa Berlin,*

Hauptstadtkulturfonds Berlin, Pro Helvetia, Migros-Kulturprozent

Kindly supported by *Kulturförderung Kanton St.Gallen & Schauspielhaus Graz*

EMPIRE

Que signifie fuite ? Patrie ? Comment peut-on raconter sur scène la souffrance, la perte et un nouveau début ? En guise de conclusion à la Trilogie européenne, *Empire* présente plusieurs gros plans biographiques d'individus venus en Europe comme réfugiés ou dont le pays natal se situe à sa périphérie. Des acteurs originaires de Grèce, de Syrie et de Roumanie parlent de tragédie, artistique et réelle, de torture, fuite, tristesse, mort et renaissance. Que deviennent ceux qui ont perdu tous leurs biens ou leur patrie pour cause de crises et de guerres ?

Sur scène, nous avons deux acteurs faisant figure de représentants de la vieille Europe si riche en traditions et, à leurs côtés, deux acteurs syriens qui se sont réfugiés en France et en Allemagne ces dernières années. À Heidelberg, le Grec Akillas Karazissis a découvert la vie hippie, le bal des cœurs solitaires et le théâtre dans les années 1970 ; par la suite il a incarné de grands guerriers et des héros tragiques dans le théâtre antique d'Épidaure. Maia Morgenstern est devenue célèbre grâce aux films d'Angelopoulos et à son interprétation de la Sainte Vierge dans *La Passion du Christ* de Mel Gibson ; elle dirige à présent le Théâtre juif de Bucarest. Avec un faux passeport roumain, l'acteur Rami Khalaf a fui à Paris, où il a travaillé pour une radio syrienne et consulté des milliers de photos de victimes assassinées par le régime syrien pour tenter de retrouver son frère disparu. Le Kurde Ramo Ali a passé plusieurs mois dans les prisons d'Assad, où les interrogatoires étaient synonymes de torture, mais aussi d'une espèce de psychanalyse. En Allemagne, il a commencé à raconter ses histoires de réfugié sur scène.

Intimes et pourtant d'envergure épique, ces quatre biographies composent le tableau d'un continent dont le passé a souvent volé en éclats et dont le futur est incertain. *Empire* vient conclure le voyage de la Trilogie européenne et la réflexion sur les racines culturelles, la réalité politique contemporaine et l'avenir de l'Europe - un continent situé entre mythe antique et présent impérial.

« TU NE FERAS POINT D'IMAGE »

Entretien avec Milo Rau

La trilogie européenne a commencé il y a deux ans dans l'ouest de l'Europe, avec des acteurs de Belgique et de France, après quoi elle a pris le chemin de l'est avec des acteurs d'Allemagne, de Bosnie, de Serbie et de Russie ; à présent, elle semble traverser les frontières européennes en direction du sud, puisque deux des acteurs ont quitté la Syrie pour venir en Europe. Alors où se trouvent les frontières, où s'arrête selon toi l'Empire européen ?

Ce n'est pas un hasard si nous avons cet entretien à Erbil, dans le nord de l'Irak. Ici au Kurdistan, dont la partie occidentale - donc syrienne - est la terre natale de l'acteur Ramo Ali, on peut voir très clairement la réalité historique destructrice de l'Europe. Ce sont en effet les accords Sykes-Picot de 1916, par lesquels la France et la Grande-Bretagne ont établi leurs sphères d'influence dans l'Empire ottoman moribond, qui ont engendré le problème kurde : cette frontière artificielle a fait que les Kurdes sont devenus minoritaires dans trois pays à la fois - en Irak, en Syrie et en Turquie. La famille de l'autre acteur syrien, Rami Khalaf, a elle aussi été séparée par la ligne Sykes-Picot. Et ce moment impérial de l'Europe se répète dans les biographies des acteurs plus âgés, le Grec Akillas Karazissis et la Roumaine Maia Morgenstern : suite à la révolution russe et à l'expulsion des Grecs d'Asie mineure, la famille de Karazissis est arrivée en Grèce après la Première Guerre mondiale, donc en quelque sorte à cause de la réaction de l'Empire ottoman déchu face à l'impérialisme européen. Quant à la famille de Maia Morgenstern, des juifs biélorusses, elle a été chassée et assassinée, hormis quelques-uns, lors de la dernière grande expérience impérialiste européenne avant l'UE, celle des Nazis.

Il s'agit là de la dimension historique des empires européens. Mais qu'en est-il du passé plus récent, de l'actualité dans Empire ?

La Trilogie européenne nie le temps extérieur et s'oriente sur le temps intérieur. Elle fonctionne suivant le crédo esthétique que Tchekhov voulait se faire graver sur une bague : « Rien n'est passé. » Le souvenir, on le sait, se rapporte à la vérité existentielle, culturelle, et non à la vérité historique. Il résiste au temps, en lui le passé demeure présent. Même le futur - et c'est assurément là la dimension tragique de l'esthétique - n'est rien d'autre qu'une métamorphose de ce qui a été. Mais outre ce principe dramaturgique fondamental, il y a évidemment dans *Empire* des histoires bien concrètes : les acteurs syriens ont fui tous les deux - le Kurde Ramo après un séjour dans le centre de torture de Palmyre qui, paradoxalement, a par la suite été libéré par l'EI. Et leur fuite les a tous

deux confrontés à la réalité de l'empire européen : son exclusivité, sa protection des frontières, son système d'asile, sa tolérance répressive et, finalement, son aveuglement historique. Après les histoires de guerres internes (*The Civil Wars*) et intra-européennes (*The Dark Ages*), j'ai voulu, avec *Empire*, analyser l'Europe en tant qu'espace stratégique et culturel, et explorer le continent à partir de la périphérie - Proche-Orient, Roumanie, Grèce - et de ses récits fondateurs. D'autre part, nous poursuivons avec *Empire* les questions fondamentales de la Trilogie : que représente une guerre entre citoyens, une guerre civile ? Que sont - concrètement - le pouvoir et l'impuissance ? Pourquoi croyons-nous ? Et comment l'histoire de la violence européenne s'inscrit-elle dans nos corps, nos cœurs et dans les images de notre temps ?

Avec Akillas Karazissis, il y a également un acteur grec dans l'équipe ; la Grèce antique est considérée comme le berceau de la démocratie, de la philosophie et du théâtre. Ce n'est donc pas seulement pour des raisons géographiques qu'après Tchekhov dans le premier volet de la Trilogie européenne et Shakespeare dans le deuxième, les références théâtrales du dernier volet renouent avec les Grecs de l'Antiquité. Mais pourquoi avoir choisi Médée ?

Au lycée j'avais étudié le grec ancien pendant cinq ans, et depuis que j'ai fait la traduction allemande des *Troyennes* d'Euripide pour mon mémoire de fin d'études, la question du tragique me travaille constamment : quel est cet obscur savoir qui n'engendre rien de neuf mais déploie le cauchemar des crimes passés ? Pourquoi les dieux jugent-ils les hommes ? Quant à *Médée*, je l'ai découverte, il y a une vingtaine d'années également, grâce à l'adaptation cinématographique de Pasolini : un film presque ethnographique par endroits, mais aussi - surtout du fait de la Callas interprétant Médée - fort proche de l'opéra, à la limite du pathétique et du ridicule. Un somptueux mélange ! *Médée* traite de l'incompatibilité entre les communautés traditionnelles et la civilisation - une dramaturgie exacerbée par Pasolini, le grand chantre du déclin de la vieille, de l'antique Europe dans la consommation de masse. Comment le savoir circulaire et rituel des communautés traditionnelles se distingue-t-il du savoir historique et orienté des civilisations modernes ? Quelle est la différence entre sentimentalisme et souffrance, entre rituel et ésotérisme, entre échange et consommation ? Dans le même temps, *Médée* pose la question de l'origine de la culpabilité et donc de l'histoire de la violence, et c'est là une question que nous nous sommes fréquemment posée lors des répétitions : où commence finale-

ment la tragédie ? Avec l'expédition de Jason en Colchide, avec Médée tuant son frère, avec l'abandon de Médée ou bien avec Médée jalouse tuant ses enfants, un drame qu'Euripide a inventé et ajouté au mythe ? Le hasard a voulu qu'Akillas ait plusieurs fois joué le rôle de Jason - et qu'il se soit quelque peu identifié à sa rationalité. Maia, de son côté, a incarné Médée dans une mise en scène devenue classique. À cela s'ajoutent les autres thèmes : le rôle ingrat et incertain des étrangers, des immigrants. La négation essentielle du tragique dans la conception éclairée de la famille recomposée de Jason, qui n'éprouve aucune pitié pour la douleur fondamentale de Médée et l'aveuglement de son désir.

La décision de travailler avec la musique d'Eleni Karaindrou s'inscrit également dans cette ligne : la compositrice de Theo Angelopoulos est devenue célèbre grâce à ses musiques de films réunissant des éléments traditionnels et classiques - et dernièrement avec une mise en musique de Médée.

La musique joue un rôle important dans la Trilogie européenne : à l'instar des arrière-scènes qui, dans les trois volets, relie le caractère privé des histoires et des anecdotes à la « grande histoire », la musique est ici un élément qui va au-delà des personnages particuliers - pour s'inscrire dans l'histoire de la musique, mais aussi dans des traditions plus profondes, et même dans l'histoire des peuples et des idéologies. Dans *The Dark Ages*, nous avons travaillé avec Laibach, le groupe slovène qui a chanté le déclin des grandes idéologies modernes et l'ascension de l'UE avec toutes ses contradictions. Pour *Empire*, le choix de travailler avec Eleni s'est rapidement imposé : ces dernières décennies, rares sont ceux qui ont tenté comme elle de combiner des éléments de musiques antiques et populaires avec des principes de composition modernes, épiques et quasi cinématographiques. Au fond, Eleni a effectivement créé une musique « impériale » : une musique qui est ethnographique, dans le sens positif du terme, où les instruments et les sonorités des différents peuples sont préservés dans leur singularité, mais qui s'efforce simultanément de raconter une histoire européenne épique des expériences collectives d'exil et de perte. Ce qui apparaît de manière carrément allégorique dans cette scène du *Regard d'Ulysse* d'Angelopoulos où, dans un plan séquence presque interminable, une statue démontée de Lénine remonte le Danube roumain aux sons de la musique d'Eleni - un film où le rôle principal est encore une fois joué par la Roumaine Maia Morgenstern, qui a vécu la chute du communisme dans son propre corps.

Dans The Civil Wars, le premier volet de la trilogie, vous aviez débuté avec une enquête sur les djihadistes et la question de savoir pourquoi des jeunes de Belgique portaient faire la guerre au Proche-Orient. À partir de là, un des acteurs a raconté comment il avait été battu par son père. Quel lien vois-tu entre la violence domestique et les guerres de ce monde ?

Dès le début, nous avons imaginé la Trilogie comme une grande symphonie de voix. C'est pourquoi nous reprenons maintenant de nombreuses questions qui avaient été posées dans *The Civil Wars*, presque comme dans un accord final : celles portant sur les images de la violence, sur la dimension psychique et sur la possibilité de raconter l'histoire. Pour ce qui est de la ligne métaphorique qui sous-tend peut-être toute la Trilogie - le mouvement des fils de *The Civil Wars* de leur salon familial jusqu'en Syrie et au nord de l'Irak, et le mouvement esthétique parallèle de la Trilogie, du portrait bourgeois de l'âme à la Tchekhov jusqu'aux imposants tableaux d'exil de l'Antiquité, en passant par le monde des luttes de pouvoir de Shakespeare - nous la menons à son terme avec *Empire*. D'une part en faisant des recherches sur place, dans la zone frontalière entre la Syrie et l'Irak, et en parlant avec des sympathisants de l'EI aussi bien qu'avec leurs victimes. D'autre part en poursuivant notre questionnement sur les fils battus, la pitié, l'extrémisme, la culpabilité et la rédemption éventuelle dans les biographies extrêmes des acteurs syriens, mais aussi dans le parcours professionnel de Maia Morgenstern (qui était la Sainte Vierge dans *La Passion du Christ* de Mel Gibson). Et tout cela en restant ancrés dans le réel : une des raisons de notre voyage dans les territoires kurdes d'Irak et de Syrie est en effet que Ramo Ali puisse revoir son pays et sa mère. En ce qui concerne ta question sur le lien « direct » entre violence domestique et guerre, je dois dire que la dimension psychosociale m'intéresse moins. Ce qui m'intéresse, c'est la question des courants souterrains de l'histoire, qui traversent l'humanité sans qu'elle le sache vraiment. Que signifie donc l'exil ? Que signifie le fait qu'une tradition soit vraiment et durablement rompue ? Et si la « vieille Europe » disparaissait, à l'instar des grandes civilisations antiques ? Il existe un texte tardif de Pasolini, écrit peu avant sa mort, dans lequel il déplore le déclin du tragique. Évoquant la génération de 1968, il estime que ses fils et ses filles refuseraient de continuer à porter la culpabilité de leurs parents. L'individu s'est définitivement libéré, et ce dans la consommation de masse, dans le ricanement pubertaire et sans fond du « groupe cible » écerelé. Pour moi, si je peux me risquer à une analyse, le salafisme est lui aussi une de ces libérations négatives : un

renoncement à tout passé par le biais de la conversion. Une libération du moi social pour aller vers ce que Husserl a appelé l'ego transcendantal - un basculement dans le solipsisme radical, anhistorique, où l'autre a cessé d'exister. Une négativité fondamentale.

Pourrait-on dire que cette négativité est poussée à l'extrême avec Empire ? Puisque regarder la souffrance constitue bien un des thèmes déterminants de la trilogie.

Oui, il y a une ligne directe allant des fantasmes de meurtre éveillés par les « snuff movies » coréens dans *The Civil Wars* jusqu'à Rami, qui regarde 12 000 images de torturés à mort pour tenter d'y retrouver son frère. Mais on constate une évolution, car contrairement aux deux premiers volets de la Trilogie, il existe dans *Empire* un niveau de transcendance réussie : certes, ne trouvant pas son frère dans les dossiers de tortures, Rami ne connaîtra pas la rédemption. Mais simultanément s'amorce une sorte de lâcher-prise, une réconciliation - comme d'ailleurs lors de la visite de Ramo à la tombe de son père pendant notre voyage de recherche. Ce retour « à la maison » est également présent à plusieurs niveaux dans le récit d'Akillas : notamment dans le geste de compassion, lorsqu'il tombe pour ainsi dire amoureux de son père sur son lit de mort, ou bien quand il joue le rôle d'Ajax avec une troupe de comédiens techniquement pitoyables et qu'il ressent soudain la ferveur de ces acteurs-paysans grecs comme une sorte d'éveil. Et enfin chez Maia Morgenstern qui, en tant que Sainte Vierge dans *La Passion du Christ*, doit supporter les horribles tortures et la crucifixion de son fils, mais peut finalement embrasser son corps supplicié.

Quel rapport vois-tu entre cruauté et rédemption ? Ou, de manière plus générale : quel rôle la foi joue-t-elle dans Empire ?

Si une société est devenue athée, il n'y a pas de possibilité de retour à la foi - ou alors seulement de manière autiste et artificielle comme dans le salafisme. *Empire* décrit, une nouvelle fois et de long en large, cette transformation de sociétés « croyantes » en sociétés de consommation. Akillas grandit dans la Grèce conservatrice des colonels et vit les années 1970 en Allemagne sous la forme d'une phase maniaco-dépressive de libération - seulement pour se faire ensuite rattraper par son hellénisme et se réconcilier avec lui. Maia la Roumaine se distancie de ses origines juives et ne se retrouve confrontée à sa religion que lors d'un tournage à Auschwitz, puis suite aux réactions suscitées par *La Passion du Christ*. Mais le changement le plus extrême est évidemment celui vécu par Ramo, qui

passé du Kurdistan occidental traditionnel à la scène théâtrale d'Allemagne du Sud, où l'on se rallie brièvement à l'islam pour s'amuser un peu. Parallèlement à cette perspective sociologique, il y a aussi un axe existentiel dans *Empire* : la foi, dans le sens du Nouveau Testament et donc comme source de compassion. Ici, le regard de la Sainte Vierge sur son fils en souffrance est déterminant : sous le regard de sa mère, Jésus est délivré de sa nature divine pour accéder à l'humain. Il est de nouveau l'enfant qui souffre. Dans une anecdote, Rami parle d'une série télévisée saoudienne controversée qui traite des quatre premiers califats : Mahomet, le Prophète, y est seulement montré sous forme d'un halo lumineux. Il est interdit de le regarder, de le représenter, et encore moins de le toucher. Il demeure invisible, intouchable. Le regard de Marie sur le corps brisé de son fils, qui a subi sur la croix la mort la plus avilissante de l'Antiquité : pour moi, cela marque la victoire de l'amour terrestre sur toutes les aventures transcendantales solitaires de l'ego dont regorge la Trilogie européenne - et l'histoire de la foi en général.

Nous en venons ainsi à la question centrale de la Trilogie : qui est vraiment l'acteur sur scène, depuis quel point de vue parle-t-il lorsqu'il parle de « lui-même ». Akilla a des représentations très claires du rôle de l'acteur et de l'impossibilité d'être « quelqu'un d'autre ». Pour les deux Syriens, la question de l'identité se formule de manière existentielle : afin de tromper les portiers et cerbères de l'empire européen, Rami a dû se faire passer pour un Roumain et Ramo pour un Palestinien. Lorsque Ramo décrit les interrogatoires dans la prison d'Assad comme étant une sorte de psychothérapie, il s'y ajoute une dimension quasi masochiste - idem lorsqu'il raconte qu'en Allemagne, il est avant tout perçu comme le réfugié qui doit livrer son histoire.

Ce qui nous ramène au « Tu ne feras point d'image » de la Bible, mais aussi à cette étrange réalité qu'est le fait de vivre dans un monde absurde et tragique sans le secours de Dieu. Alors comment éviter d'être le sujet passif de l'histoire, comment venir à bout de toute cette horrible réalité, de l'Holocauste à la guerre civile syrienne, sans devenir un de ces consommateurs au sourire niais du texte de Pasolini ? Même si dans la Trilogie européenne, et donc dans *Empire*, je transmets une image plutôt pessimiste de l'humanité et que j'ai décrit tous les concepts collectifs, y compris la famille, comme étant infestés de violence ou pervers, ou encore comme de stupides malentendus, il y a une petite lumière au bout du tunnel : c'est cet autre qui nous écoute. C'est le spectateur qui, pour reprendre une belle formule de Roland Barthes dans *La mort de l'auteur*,

voit s'agiter devant lui l'acteur dans son tragique aveuglement - et qui l'écoute avec intérêt, peut-être même avec sympathie. On ne peut s'attendre à plus de rédemption en ce monde.

Entretien mené par Stefan Bläske en juillet 2016.

Traduction : Juliane Regler

BIO

Milo Rau est né à Berne en 1977. Il fait des études de sociologie, de langue et de littérature allemande et romane à Paris, Zurich et Berlin avec pour professeurs, entre autres, Tzvetan Todorov et Pierre Bourdieu. À partir de 1997, il entreprend ses premiers reportages au Chiapas et à Cuba. Dès 2000, il écrit pour le quotidien *Neue Zürcher Zeitung* et à partir de 2002, il s'attaque à la mise en scène et l'écriture dramatique, tant en Suisse qu'à l'étranger. En 2007, Rau fonde la maison de production de théâtre et de cinéma, **International Institute of Political Murder**, qu'il dirige à ce jour. Ses productions, campagnes et films (parmi lesquels *The Last Hours of Elena and Nicolae Ceausescu*, *Hate Radio*, *City of Change*, *Breivik's Statement*, *The Moscow Trials*, *The Zurich Trials*, *The Civil Wars*, *The Dark Ages*, *The Congo Tribunal*, *Compassion. The History of the Machine Gun* et *Five Easy Pieces*) ont tourné dans plus de 30 pays à travers le monde et ont été à l'affiche des plus prestigieux festivals, dont le Berliner Theatertreffen, Festival d'Avignon, Zürcher Theater Spektakel, Noorderzon, Festival TransAmériques, Wiener Festwochen et Biennale Teatro di Venezia. Outre ses œuvres théâtrales et filmiques, Milo Rau enseigne la mise en scène, la théorie culturelle et la sculpture sociale dans différentes universités. En 2014, Milo Rau s'est vu décerner, entre autres, le Prix du Théâtre suisse, le Prix des Aveugles de Guerres pour le meilleur audio-drame (pour *Hate Radio*), le Prix spécial du Jury du Festival du Film allemand (pour *The Moscow Trials*) et le Grand Prix du Jury du Festival triennal allemand Politik im Freien Theater (pour *The Civil Wars*). *The Civil Wars* a en outre été sélectionnée comme l'une des cinq meilleures pièces de théâtre de 2014 par la commission d'experts de la télévision publique suisse et comme l'une de meilleures pièces créées aux Pays-Bas et en Flandre au cours de la saison 2014-2015. En 2015, Milo Rau s'est vu décerner pour la première fois le Prix du Concile de Constance - Prix Européen de la rencontre et du dialogue, et en 2016 le prix de l'International Theatre Institute (ITI) pour la journée mondiale du théâtre ainsi que le prix 3sat en 2017. *La Libre Belgique* a qualifié Milo Rau de « metteur en scène le plus sollicité d'Europe » et *Le Soir* le décrit comme l'un des « esprits les plus libres et véhéments de notre époque. » Depuis avril 2017 il est directeur artistique du NTGent.

Milo Rau au Kunstenfestivaldesarts

2013 *The Moscow Trials: Talk*

2014 *The Civil Wars*

2015 *The Dark Ages*

2016 *Five Easy Pieces*

EMPIRE

Wat betekent vlucht? Wat betekent thuis? Hoe kan je op het podium spreken over pijn, verlies en nieuw begin? Als sluitstuk van de Europatriologie toont *Empire* biografische close-ups van mensen die als vluchteling naar Europa kwamen of in de randgebieden leefden. Acteurs uit Griekenland, Syrië en Roemenië vertellen over tragedieën in kunst en leven, over foltering, vlucht, verdriet, dood en wedergeboorte. Wat gebeurt er met mensen die hun bezittingen of hun thuis verloren hebben door conflicten en oorlog?

Op het podium staan twee acteurs die het oude Europa vertegenwoordigen samen met twee Syrische acteurs die in de voorbije jaren gevlucht zijn naar Frankrijk en Duitsland. De Griek Akillas Karazisis ontdekte in de jaren 70 het hippieleven, het *Ball der Einsamen Herzen* en het theater in Heidelberg, speelde later ook in het antieke theater van Epidaurus de grote krijger en de tragische held. Maia Morgenstern werd bekend als actrice in de films van Angelopoulos en als moeder van Jezus in Mel Gibsons film *The Passion of the Christ*; ze leidt momenteel het Joodse Staatstheater in Boekarest. De acteur Rami Khalaf vluchtte naar Parijs met een vervalst Roemeens paspoort, werkte daar voor een Syrische radio en doorzocht duizenden foto's van slachtoffers van het Syrische regime om zijn verdwenen broer te vinden. De Koerd Ramo Ali verbleef meerdere maanden in de gevangnissen van Assad. Zijn verhoren waren foltering en tegelijk een soort psychoanalyse. In Duitsland begon hij zijn vluchtverhalen op het podium te brengen.

Uit deze vier biografieën ontstaat een intiem en toch episch groots portret van een continent met een gebroken verleden en een onzekere toekomst. *Empire* besluit de reis van de Europatriologie en de reflectie over de culturele wortels, het politieke heden en de toekomst van Europa - een continent tussen antieke mythe en imperiaal heden.

“GIJ ZULT NIET AFBEELDEN”

Een gesprek met Milo Rau

De Europa-trilogie startte twee jaar geleden in West-Europa met acteurs uit België en Frankrijk, zette vervolgens koers in oostelijke richting met acteurs uit Duitsland, Bosnië, Servië en Rusland en lijkt nu de grenzen van Europa in zuidelijke richting over te steken: twee van de acteurs zijn uit Syrië naar Europa gekomen. Waar liggen de grenzen, waar eindigt het Europese imperium?

Het is geen toeval dat we dit gesprek hebben in Erbil, in Noord-Irak. Hier in Koerdistan - vanwaar uit het westelijke, dus Syrische deel de acteur Ramo Ali afkomstig is - blijkt de verwoestende historische realiteit van Europa. Door het zogenoemde Sykes-Picotverdrag in 1916, waarbij Frankrijk en Groot-Brittannië hun respectievelijke invloedssferen in het uiteenvallende Ottomaanse Rijk vastlegden, werd bijvoorbeeld het Koerdische probleem pas echt gecreëerd. Door die kunstmatige grens werden de Koerden immers een minderheid in drie landen tegelijk: Irak, Syrië en Turkije. De familie van de andere Syrische acteur, Rami Khalaf, werd ook door deze Sykes-Picotlijn van elkaar gescheiden. In de biografie van de oudere acteurs, de Griek Akilas Karazissis en de Roemeense Maia Morgenstern, komt dit Europese imperiale moment terug. De familie van Karazissis kwam door de Russische Revolutie en de verdrijving van de Grieken uit Klein-Azië naar Griekenland, in zekere zin dus door de reactie op het uiteenvallen van het Ottomaanse Rijk op het Europese imperialisme. En de familie van Maia Morgenstern, een Joodse familie uit Wit-Rusland, werd tijdens het laatste grote Europees-imperiale experiment voor de Europese Unie, dat van de nazi's, verdreven en op enkele leden na uitgemoord.

Dat is de historische dimensie van Europese imperia. Hoe staat het nu met het recentere verleden, met de actualiteit in Empire?

De Europatrilogie negeert de uitwendige tijd en oriënteert zich naar de innerlijke tijd. De innerlijke tijd functioneert volgens de zin die Tsjechov als zijn esthetische slagzin wilde laten graveren op een ring: 'Niets is voorbij'. Zoals we weten refereert de herinnering aan de existentiële, de culturele waarheid, niet aan de historische. De herinnering verzet zich tegen de tijd, in de herinnering blijft wat voorbij is voortleven. Zelfs de toekomst - en daar ligt ongetwijfeld de tragische dimensie van het esthetische - is niets anders dan een gedaantewisseling van wat geweest is. Maar natuurlijk zijn er afgezien van dit dramaturgische basisprincipe in *Empire* zeer concrete verhalen. De beide Syrische acteurs zijn gevluht - de Koerd Ramo na een verblijf in de foltergevangenis van Palmyra, die in de tussentijd paradoxaal genoeg door IS werd bevrijd.

Door hun vlucht werden beiden dan weer geconfronteerd met de waarheid van het Europese imperium: zijn exclusiviteit, zijn grensbewaking, zijn asielsysteem, zijn repressieve tolerantie en uiteindelijk zijn historische blindheid. Na de verhalen over de binnenlandse oorlogen (*The Civil Wars*) en de tussen-Europese oorlogen (*The Dark Ages*) wilde ik in *Empire* enerzijds Europa onderzoeken als een strategisch en cultureel uitgestrekt gebied, wou ik het continent verkennen vanuit zijn periferie, vanuit het Midden-Oosten, Roemenië, Griekenland en de verhalen over zijn oorsprong. Anderzijds gaan we in *Empire* door op dezelfde fundamentele vragen van de trilogie: wat betekent een oorlog tussen burgers, een burgeroorlog? Wat is - concreet - macht, wat is onmacht? Waarom geloven we? En hoe tekent zich de Europese geschiedenis van geweld af in onze lichamen, in onze gevoeligheden en in de beelden van onze tijd?

Met Akillas Karaziisis is er ook een Griekse acteur in de groep. Het antieke Griekenland geldt als wieg van de democratie, van de filosofie en van het theater. Het ligt daarom niet alleen geografisch voor de hand dat het laatste deel van de Europatriologie teruggaat naar de oude Grieken, na Tsjechov in het eerste deel en Shakespeare in het tweede deel. Waarom dan precies Medea?

Op de middelbare school leerde ik vijf jaar lang Oudgrieks en vertaalde als eindwerk *De Trojaanse Vrouwen* van Euripides in het Duits. Sindsdien laat de vraag naar het tragische mij niet los. Wat is dat donkere wezen, dat niets nieuws voortbrengt, enkel de nachtmerrie tentoonspreidt van misdaden uit het verleden? Waarom stellen de goden de mensen op de proef? Bij Medea kwam ik zo'n twintig jaar geleden uit, toen ik de filmbewerking van Pasolini zag: een bijna etnografische, dan weer opera-achtige film - natuurlijk vooral door Callas als Medea -, op het randje af een pathetische, belachelijke film. Een heerlijke mix! Medea draait om de onverenigbaarheid van traditionele gemeenschappen en beschaving. En Pasolini, als de grote bard van de overgang van het oude, ja antieke Europa naar het tijdperk van de massaconsumptie, verscherpt nog die dramaturgie. Hoe onderscheidt zich het circulaire, rituele weten van traditionele gemeenschappen van het historische, gerichte weten van moderne beschavingen? Wat is het verschil tussen sentimentaliteit en lijden, tussen ritueel en esoterie, tussen ruil en consumptie? Tegelijk stelt Medea de vraag naar de oorsprong van schuld en daarmee van de geschiedenis van geweld, en dat is een vraag die we ons tijdens de repetities steeds opnieuw gesteld hebben: waar begint eigenlijk de tragedie? Begint het met de expeditie van Jason naar Colchis, met de moord van

Medea op haar broer, met Medea die verlaten wordt of uiteindelijk met de moord van de jaloerse Medea op haar kinderen, die Euripides als mythe erbij verzonnen heeft? Het toeval wil dat Akillas meerdere keren Jason heeft gespeeld en zich een heel stuk met zijn denkwijze heeft geïdentificeerd. Daartegenover staat Maia, die Medea heeft vertolkt in een klassiek geworden encensering. Daarbovenop komen de andere thema's: de lelijke, onbetrouwbare rol van de vreemden, de immigranten. De wzenlijke teloorgang van het tragische door het verlichte patchworkfamilie-idee van Jason, die de fundamentele pijn van Medea en de blindheid van haar begeerte niet aanvoelt.

De beslissing om met muziek van Eleni Karaindrou te werken, ligt ook in deze lijn. De componiste van Theo Angelopoulos werd bekend door haar filmmuziek, die traditionele en klassieke elementen met elkaar verbindt – en recenter door haar compositie van Medea.

Muziek speelt in de Europatrilogie een belangrijke rol. Zoals het achtertoneel, dat in de drie delen het particuliere van de verhalen en anekdotes verbindt met de 'grote geschiedenis', is ook muziek in dit formaat een element dat de afzonderlijke figuren overstijgt – door de geschiedenis van de muziek, maar ook door dieperliggende tradities, ja eigenlijk bijna door de geschiedenis van volkeren en ideologieën. Voor *The Dark Ages* hebben we gewerkt met Laibach, de Sloveense band die de ondergang van de grote moderne ideologieën en de opkomst van de EU in al zijn tegenstrijdigheid bezong. Voor *Empire* was de beslissing om met Eleni te werken snel duidelijk. In de voorbije decennia heeft toch nauwelijks iemand zoals zij geprobeerd om antieke elementen en volksmuziek samen te brengen met moderne, epische en uiteindelijk filmische compositieprincipes. Eigenlijk heeft Eleni werkelijk 'imperiale' muziek gecreëerd: een muziek die in positieve zin etnografisch is, waarin de instrumenten en klanken van de verschillende volkeren in hun specificiteit bewaard blijven, maar die tegelijk probeert om een Europees, episch verhaal van collectieve verbannings- en verlieservaringen te vertellen. Dat wordt bijna allegorisch zichtbaar in de scène uit *De Starende blik van Ulysses* van Angelopoulos, waarbij een gedemonteerd standbeeld van Lenin in een bijna eindeloze ononderbroken scène de Roemeense Donau opvaart, begeleid door Eleni's muziek – een film waarin dan weer Maia Morgenstern de hoofdrol speelt, de Roemeense die de ondergang van het communisme aan den lijve heeft ondervonden.

In The Civil Wars, het eerste deel van de trilogie, waren jullie begonnen met een onderzoek naar de jihadstrijders en stelden jullie de vraag

waarom jonge mensen uit België naar de oorlog in het Midden-Oosten trekken. Vanuit dit vertrekpunt vertelde een van de acteurs hoe hij door zijn vader werd geslagen. Welk verband zie jij tussen huiselijk geweld en de oorlogen op deze wereld?

Vanaf het begin was de trilogie bedoeld als een grote symfonie van stemmen. Daarom nemen we nu ook bij wijze van slotakkoord veel van de vragen van *The Civil Wars* weer op: vragen over de beelden van geweld, over de psychische dimensie en over de mogelijkheid om geschiedenis te vertellen. De metaforische lijn echter die de hele trilogie misschien wel draagt - namelijk de beweging van de zonen uit *The Civil Wars* vanuit de huiselijke woonkamer naar Syrië en Noord-Irak en de parallelle esthetische beweging van de trilogie van het burgerlijke zielsportret à la Tsjechov over Shakespeares wereld van machtsstrijd naar de geweldige verbanningstableaus van de oudheid -, die lijn brengen we met *Empire* tot een einde. Enerzijds omdat we ter plaatse het onderzoek voeren, in het Syrisch-Iraakse grensgebied, en daar spreken met zowel IS-aanhangers als met hun slachtoffers. Anderzijds omdat we het thema van de afgeranselde zonen, de vraag van het mededogen, het extremisme, de schuld en de mogelijke verlossing verder opvolgen in de extreme biografie van de Syrische acteurs, maar ook bijvoorbeeld in de biografie van Maia Morgenstern (die moeder Maria speelde in de film *The Passion of the Christ* van Mel Gibson) - en dat ook op een zeer reëel niveau. Een van de bedoelingen van onze reis naar het Iraakse en Syrische Koerdische gebied is namelijk ook dat Ramo Ali zijn thuis terugziet en zijn moeder. Wat die 'directe' samenhang betreft tussen huiselijk geweld en oorlog waar je mij naar vraagt, daar interesseert het sociaal-psychologische niveau mij eigenlijk minder. Wat mij wel interesseert is de vraag naar de ondergrondse stromen van de geschiedenis, die de mensheid doorkruisen voorbij het heldere weten. Wat betekent dan verbanning? Wat betekent het, wanneer een traditie werkelijk en voor langere tijd onderbroken wordt? Wanneer het 'oude Europa' verdwijnt, zoals de hoogontwikkelde culturen van de oudheid verdwenen zijn? Er bestaat een tekst van Pasolini die hij kort voor zijn dood geschreven heeft en waarin hij klaagt over de teloorgang van het tragische. De zonen en dochters, zo schrijft hij met verwijzing naar de generatie van mei '68, willen niet langer de schuld van hun ouders op zich nemen. Het individu heeft zich definitief bevrijd, en wel in massaconsumptie, in het puberale, grenzeloze grijnzen van de domme 'doelgroep'. Als ik mij aan een analyse zou moeten wagen, dan is voor mij ook het salafisme een dergelijke negatieve bevrijding: een afschudden van het verleden in de be-

kering. Een bevrijding van het sociale ik in wat Husserl het transcendentale ego noemde - een omwisselen naar het radicale, ahistorische solipsisme, waarin de ander opgehouden heeft te bestaan. Een fundamentele negativiteit.

Zou je kunnen zeggen dat deze negativiteit in Empire tot het uiterste wordt doorgedreven? Een van de bepalende thema's in de trilogie is toch het aanschouwen van lijden.

Ja, er loopt een directe lijn van de - door Koreaanse snuff-films opgewekte - moordfantasieën in *The Civil Wars* naar Rami, die 12.000 foto's van doodgefolterde slachtoffers moet bekijken om zijn broer te vinden. En toch is er een evolutie, want in *Empire* is er anders dan in de eerste delen van de trilogie een niveau van geslaagde transcendentie. Rami vindt wel geen verlossing, omdat hij zijn broer niet vindt in de lijsten van de overledenen. Tegelijk is er zoiets als een begin van loslaten, van verzoening - overigens ook toen Ramo tijdens onze onderzoekreis het graf van zijn vader bezocht. Deze terugkeer 'naar huis' is er ook op meerdere niveaus in het verhaal van Akillas, en wel in de houding van mededogen, wanneer hij bij het sterfbed van zijn vader als het ware verliefd op hem wordt of wanneer hij met een ensemble van technisch gesproken ondermaatse acteurs Ajax speelt en ineens de overgave van die Griekse boer-toneelspeler bijna als een openbaring beleeft. En ten slotte ook bij Maia Morgenstern, die in *The Passion of the Christ* de gruwelijke foltering en kruisiging van haar zoon moet verdragen en aan het einde zijn geschonden lichaam kust.

Welk verband zie jij tussen gruwel en verlossing? Of algemener gesteld, welke rol speelt het geloof in Empire?

Als een samenleving atheïstisch is geworden, bestaat er geen terugkeer naar het geloof - of alleen nog op een autistische, niet-organische manier, zoals in het salafisme. *Empire* beschrijft nog een keer breedvoerig die overgang van 'gelovige' samenlevingen naar consumptiemaatschappijen. Akillas groeit op in het conservatieve Griekenland van de junta en beleeft de jaren 70 in Duitsland als een manisch-depressieve fase van bevrijding - enkel om dan ingehaald te worden door zijn Griekse afkomst en zich daarmee te verzoenen. De Roemeense Maia neemt afstand van haar Joodse afkomst en zal pas bij een opname in Auschwitz en uiteindelijk naar aanleiding van de reacties op *The Passion of the Christ* weer met haar religie geconfronteerd worden. De meest extreme overgang doet zich voor bij Ramo, die uit het traditionele West-Koerdi-

stan terecht komt in het Zuid-Duitse theatermilieu, waar ze voor de zich lol even kort tot de islam bekeren. Maar in *Empire* is er naast dit sociologische ook een existentieel perspectief: geloof in de zin van het Nieuwe Testament, dat wil zeggen als bron van het mededogen. En daar is de blik van de moeder Maria op haar lijdende zoon bepalend: wanneer zijn moeder hem aankijkt, wordt Jezus van zijn God-zijn naar het menselijke verlost. Hij is opnieuw het kind, dat lijdt. Rami verwijst in een anekdote naar een controversiële Saudische televisiereeks over de eerste vier kalifaten: de profeet Mohammed wordt steeds alleen als lichtschijnsel getoond. Het is verboden om hem aan te kijken, hem zelfs voor te stellen, laat staan hem aan te raken. Hij blijft onzichtbaar, onaanraakbaar. De blik van de moeder Maria op het gehavende lichaam van haar zoon, die aan het kruis de meest vernederende dood van de oudheid stierf, dat betekent voor mij de zege van de aardse liefde over alle transcendentale eenzaamheidsavonturen van het ego, waarvan de Europatriologie - en de geschiedenis van het geloof in het algemeen - zo vol is.

Daarmee komen we tot de centrale vraag van de trilogie: wie is die acteur op de scène eigenlijk, vanuit welk perspectief spreekt hij wanneer hij 'over zichzelf' vertelt? Akillas heeft bijvoorbeeld heel duidelijk ideeën over de rol van de acteur en de onmogelijkheid 'iemand anders' te zijn. Existentieel stelt zich die identiteitsvraag bij de beide Syrische acteurs: Rami moest zich voordoen als Roemeen en Ramo als Palestijn om de poortwachters en de uitsmijters van het Europese imperium te slim af te zijn. Wanneer Ramo zijn verhoren in Assads gevangenis beschrijft als een soort psychoanalyse, wordt er nog een bijna masochistisch aspect aan toegevoegd - of wanneer hij vertelt hoe hij in Duitsland vooral gecast wordt als vluchteling die zijn verhaal moet afleveren.

Hier zijn we weer bij het 'Gij zult niet afbeelden' van de Bijbel, maar ook bij het merkwaardige feit dat we in een absurde en tragische wereld leven, zonder de bijstand van God. Hoe ontsnap je echter aan het passieve vertellen van de geschiedenis, hoe verwerk je die hele verschrikkelijke werkelijkheid van Holocaust tot Syrische burgeroorlog zonder zo'n dom grijnzende consument uit Pasolini's tekst te worden? Hoewel ik in de Europatriologie en daarmee ook in *Empire* een eerder pessimistisch wereldbeeld voorsta en alle collectieve begrippen zonder uitzondering en tot het gezin toe beschrijf als verziekt door geweld, als pervers of als idioot misverstand, is er toch een soort lichtpunt aan het einde van de tunnel. Dat is die andere, die naar jou luistert. Dat is de

toeschouwer, die - om een mooie term uit *De dood van de auteur* van Roland Barthes te gebruiken - de acteur voor hem in zijn tragische blindheid ziet spartelen en naar hem luistert met interesse, ja zelfs met volle sympathie. Meer verlossing kan je op deze wereld niet krijgen.

Milo Rau sprak met Stefan Bläske in juli 2016.

Vertaling: Anita Lampaert

BIO

Milo Rau werd geboren in Bern in 1977. Hij studeerde sociologie en Germaanse en Romaanse taal- en letterkunde in Parijs, Zürich en Berlijn en volgde les bij Tzvetan Todorov en Pierre Bourdieu. In 1997 maakte hij zijn eerste reportagereizen, met onder meer trips naar Chiapas en Cuba. Vanaf 2000 schreef hij voor de Neue Zürcher Zeitung en sinds 2002 werkt hij als regisseur en schrijver. In 2007 richtte Milo Rau het theater- en filmproductiehuis **International Institute of Political Murder** op, waar-van hij sindsdien aan de leiding staat. Zijn producties, campagnes en films (*The Last Days of the Ceausescus*, *Hate Radio*, *City of Change*, *Breivik's Statement*, *The Moscow Trials*, *The Zurich Trials*, *The Civil Wars*, *The Dark Ages*, *The Congo Tribunal*, *Compassion. The History of the Machine Gun* en *Five Easy Pieces*) toerden in meer dan 30 landen en werden uitgenodigd op enkele van de grootste festivals, waaronder Berliner Theatertreffen, Festival d'Avignon, Zürcher Theater Spektakel, Noorderzon, Festival TransAmériques, Wiener Festwochen en Biennale Teatro di Venezia. Naast zijn werk voor theater en film doceert hij regie, cultuurtheorie en sociale sculptuur aan verschillende universiteiten en hogescholen. In 2014 ontving Milo Rau onder meer de Swiss Theatre Prize, de Hörspielpreis der Kriegsblinden (voor *Hate Radio*), de speciale juryprijs van het Duitse Filmfestival (voor *The Moscow Trials*) en de grote juryprijs van de Duitse theatertriennale Festival Politik im Freien Theater (voor *The Civil Wars*). Zijn toneelstuk *The Civil Wars* werd door de Zwitserse openbare omroep geselecteerd als een van de vijf beste stukken van 2014 en werd verkozen tot een van de beste voorstellingen in Nederland en Vlaanderen in 2014-2015. In 2015 ontving Milo Rau de Konstanzer Konzilspreis, Preis für Europäische Begegnungen und Dialog (Prijs voor Europese Ontmoetingen en Dialoog), in 2016 de International Theatre Institute (ITI) Prize tijdens de Wereldtheaterdag en de 3sat-prijs in 2017. Onlangs riep *La Libre Belgique* Milo Rau uit tot 'Europa's meest gewilde regisseur' en *Le Soir* bestempelde hem als een van de 'meest vrije en vurige geesten van onze tijd.' Sinds april 2017 staat hij als artistiek leider aan het hoofd van NTGent.

Milo Rau op het Kunstenfestivaldesarts

2013 *The Moscow Trials: Talk*

2014 *The Civil Wars*

2015 *The Dark Ages*

2016 *Five Easy Pieces*

EMPIRE

What do we mean by refuge? What about home? How can pain, loss and new beginnings be narrated on stage? As the conclusion of the European Trilogy, *Empire* presents biographical close-ups of people who have come to Europe as refugees or who live on its peripheries. Actors from Greece, Syria and Romania tell of artistic and actual tragedy, of torture, flight, grief, death and rebirth. What happens to people who have lost all their belongings or their homeland to crises and war?

Two actors representing the old, tradition-steeped Europe share the stage with two Syrian actors who have recently fled to France and Germany. In the 1970s, the Greek Akillas Karazissis discovered Hippiedom, Lonely Hearts' Club parties and theatre in Heidelberg. Later, in the classical Greek theatre at Epidaurus, he played the great warriors and tragic heroes. Maia Morgenstern rose to prominence in the films of Angelopoulos and played Mary, Mother of God in Mel Gibson's *The Passion of the Christ*; she is now director of the Jewish Theatre in Bucharest. Actor Rami Khalaf fled to Paris on a forged Romanian passport and worked there for a Syrian radio station whilst scouring thousands of photos of the murdered victims of the Syrian regime in search of his lost brother. The Kurd Ramo Ali spent several months in Assad's prisons where the interrogation techniques comprised torture but also a kind of psychoanalysis. In Germany, he began to tell his stories of flight on the stage.

Intimate and yet told on an epic scale, the four biographies create a portrait of a continent whose past has been fractured many times and whose future is uncertain. *Empire* finalizes the epic journey of the Europe Trilogy, the analysis of cultural roots, the political present and future of Europe – a continent caught between ancient myths and an imperial present.

“THOU SHALT NOT MAKE ANY GRAVEN IMAGE”

Conversation with Milo Rau

The European Trilogy began in 2014 in Western Europe with actors from Belgium and France; it then moved eastwards with actors from Germany, Bosnia, Serbia and Russia; now it appears to be crossing Europe's borders in a southerly direction: two actors have come to Europe from Syria. Where exactly are the borders, where does the European Empire end for you?

It's no coincidence that we're having this conversation in Erbil in northern Iraq. Here of course in Kurdistan, the western - meaning Syrian - part of which used to be actor Ramo Ali's home, the destructive historical reality of Europe becomes apparent. For example, the Kurdish problem was only created by the so-called Sykes-Picot Agreement of 1916, in which France and Great Britain established their spheres of influence within the disintegrating Ottoman *Empire*: these artificial borders at once made the Kurds minorities in three different countries - in Iraq, Syria and Turkey. The Sykes-Picot Line also divided the family of our other Syrian actor, Rami Khalaf. This imperial aspect of Europe is repeated in the biographies of our older actors, the Greek Akillas Karazissis and Romanian Maia Morgenstern: Akillas Karazissis' family came to Greece after the Russian Revolution and the expulsion of Greeks from Asia Minor following World War I, in a way as a result of the reaction of the shattered Ottoman Empire to European imperialism. And, as Belarusian Jews, Maia Morgenstern's family was expelled and to a large extent murdered during the last great European imperial experiment before the EU - carried out by the Nazis.

That's the historical dimension of European empires. But what about the more recent past, the topicality of Empire?

The European Trilogy negates external time and focuses on the internal. It works in accordance with the principle Chekhov suggested as an inscription on a ring as his artistic credo: “Nothing passes away”. We know that memory refers to an existential, cultural truth rather than to a historical one. It defies time; in memory, the past remains present. Even the future - and this is without doubt the tragic dimension of the aesthetic - is nothing else but the past in a transformed guise. But of course, aside from this fundamental principle of dramaturgy, *Empire* contains very tangible stories. The two Syrian actors are both refugees - the Kurd Ramo Ali after being detained in the Palmyra torture prison which paradoxically was temporarily liberated by IS. And in fleeing, both were once again confronted with the truth of the European empire: its exclusivity, border controls, asylum system, its repressive tolerance and,

ultimately, its historical blindness. On the one hand, following the stories of internal (*The Civil Wars*) and inner-European wars (*The Dark Ages*), in *Empire* I wanted to explore Europe as a large strategic and cultural space, to research the continent from its peripheries in the Middle East, Romania and Greece, as well as with regards to its own origin stories. On the other hand, in *Empire* we're continuing to pursue the fundamental questions of the trilogy: what is a war between citizens, a civil war? What - precisely - is power, and what is powerlessness? Why do we believe? And what is the impact of the European history of violence on our bodies, hearts and the images of our time?

With Akillas Karazissis you also have a Greek actor in the team. Ancient Greece is recognised as the cradle of democracy, philosophy and theatre. So it's not just geographically that - following Chekhov in the first and Shakespeare in the second part of the European Trilogy - it makes sense now for this final section to draw on the ancient Greeks for its dramatic references. Why did you choose Medea?

I studied ancient Greek for five years at secondary school and, ever since I translated Euripides' *The Trojan Women* into German for my final assignment, I have been preoccupied by the question of tragedy: what is this dark knowledge that doesn't give birth to anything new but instead unfurls the nightmare of past crimes? Why do the gods test humankind? I was brought to *Medea* - also around 20 years ago - by Pasolini's film adaptation: in some ways an almost ethnographic and also - of course especially with Callas playing Medea - operatic and borderline melodramatic, even risible film. A fantastic mixture! *Medea* revolves around - and this dramaturgy was emphasised by Pasolini, the great bard of the decline of old, even ancient Europe into mass consumption - the incompatibility of traditional communities and civilisation. What differentiates the circular, ritualistic knowledge of traditional communities from the historical, linear knowledge of modern civilisations? What is the difference between sentimentality and suffering, ritual and esotericism, bartering and consumption? At the same time, *Medea* poses the question of the origins of guilt and, with it, the history of violence and that's a question we have repeatedly asked ourselves during rehearsal: where precisely does the tragedy begin? With Jason's raid on Colchis, with Medea's murdering of her brother, with Jason's abandoning of Medea or with the jealous Medea killing her children, which Euripides added to the myth? As coincidence would have it, Akillas Karazissis has played Jason several times and, to a certain extent, identifies with

his rationality. Maia Morgenstern, on the other hand, has portrayed Medea in a production that's become a classic. Added to this are the other topics: the terrible, insecure situation of the others, the immigrants. And the essential obliteration of the tragic in the enlightened idea of a blended family by Jason, who has no sense of Medea's fundamental pain and the blindness of her desire.

That fits in with the decision to work with music by Eleni Karaindrou. Famous for her film scores for Theo Angelopoulos, she's a composer who brings together traditional and classical elements - most recently in a score to Medea.

Music plays an important role in the Europe Trilogy. Like the backstages that link the privacy of the stories and anecdotes with the "big story" in all three parts, music is an element in this format that goes beyond the individual characters - into the history of music, but also into deeper traditions, actually almost to the histories of nations and ideologies. In *The Dark Ages* we worked with the Slovenian band Laibach, who sang of the decline of the great modern ideologies and the rise of the EU with all its inherent contradictions. For *Empire* the decision to work with Eleni was soon clear. Hardly anyone has tried in the past decades to combine elements of ancient and folk music like her with modern, epic and ultimately, indeed, filmic composition principles. Essentially, Eleni really has created a form of "imperial" music: music that is ethnographic in the positive sense, which preserves the instruments and sounds of the different peoples in their specific forms, at the same time trying to tell an epic European story about collective experiences of exile and loss. That becomes almost allegorically visible in the scene from Angelopoulos' *Ulysses' Gaze*, where a dismantled Lenin statue is transported along the Danube in Romania in an almost endless take, underscored by Eleni's music - a film in which the Romanian actress Maia Morgenstern played the leading role, a woman who experienced the fall of communism at first hand.

In the first part of the Trilogy, The Civil Wars, you began with an investigation into Jihadis and the question of why young people from Belgium go to war in the Middle East. Starting from this, one of the actors revealed how he was beaten by his father. What connections do you see between domestic violence and the wars of this world?

The Trilogy was designed from the start to be a great symphony of voices. For this reason we are now, as a kind of finale, returning to many of the

questions raised in *The Civil Wars*: questions regarding the images of violence, the psychological dimension of history and how it can be narrated. In *Empire* we're bringing to a conclusion the perhaps fundamental metaphorical thread of the entire trilogy - the movement of the sons in *The Civil Wars* from their domestic living rooms to Syria and northern Iraq and the parallel aesthetic movement of the trilogy from portraits of citizens' souls à la Chekhov via the world of power struggles in Shakespeare's plays to the giant tableaux of exile in Classical drama. On the one hand, we're doing this by researching locally in the Syrian-Iraqi border region, speaking with IS sympathisers as well as their victims. On the other, by following up on the topic of the beaten sons and on the questions of compassion, extremism, guilt and possible salvation in the extreme biographies of the Syrian performers, but also in Maia Morgenstern's filmography (she played Mary in Mel Gibson's *The Passion of the Christ*) and on a very real level: one objective of our journey to the Iraqi and Syrian Kurdish areas is actually that Ramo Ali can see his mother and home again. With regards to the "direct" link between domestic violence and war you're asking about, I'm rather less interested in the socio-psychological level of it. What really interests me is the question about the underground currents of history which people navigate beyond their conscious minds. What, in fact, does exile mean? What does it mean when a tradition is truly and irrevocably broken? When the "old Europe" disappears, just as the ancient civilisations of antiquity disappeared? There is a very late text from Pasolini, written shortly before he died, in which he mourns the death of the tragic. The sons and daughters, he writes with an eye on the 1968 generation, refuse to bear the guilt of their parents. The individual has finally liberated itself, actually into mass consumption, puberty, the baseless grin of a brainless "target group". For me, if I may venture to make an analysis, Salafism is a similarly negative liberation: a shedding of any kind of past by conversion. A liberation from the social "I" into what Husserl called the transcendental ego - a transference into a radical, ahistorical solipsism in which the other has ceased to exist. A fundamental negativity.

Could it be said that, since one of the defining topics of the Trilogy is the observation of suffering, in Empire this negativity is carried to an extreme?

Yes, a direct line runs from the murder fantasies triggered by Korean snuff movies in *The Civil Wars* to Rami Khalaf who looks at 12,000 photos of people tortured to death in search of his brother. But there is an

evolution here because, unlike the first two parts of the trilogy, *Empire* contains a level of successful transcendence: although Rami Khalaf is denied salvation because he does not find his brother in the torture files, at the same time something like a release, a consolation is hinted at - incidentally this also happened when Ramo Ali visited his father's grave during our research trip. This sense of "homecoming" also exists, on several levels, in Akillas Karazissis' narrative - in the gesture of compassion when, figuratively speaking, he falls in love with his father as the latter lies on his deathbed or when he plays Ajax with an ensemble of, in technical terms, depressingly bad actors and suddenly experiences the dedication of these Greek peasant performers almost like a revelation. And finally with Maia Morgenstern who, as Mary in *The Passion of the Christ*, must bear the hideous torture and crucifixion of her son and in the end kisses his mutilated body.

What connection do you see between brutality and salvation? Or to put it more broadly: what role does faith play in Empire?

Once a society has become atheist there is no way back to faith - or only in autistic, inorganic ways like Salafism. *Empire* once again describes this transition from "faithful" societies to consumer societies in depth. Akillas Karazissis grows up in the conservative Greece of the military Junta and experiences the 1970s in Germany as a manic-depressive phase of liberation - only to then have his Greek identity catch up with him and to make his peace with it. The Romanian Maia Morgenstern distances herself from her Jewish background and is only confronted again with her religion whilst filming in Auschwitz and then on the occasion of the reactions to *The Passion of the Christ*. The most extreme transition, of course, is experienced by Ramo Ali who is thrown from traditional western Kurdistan into the southern German theatre scene where people temporarily convert to Islam for a laugh. But alongside this sociological perspective in *Empire* there is also an existential one: faith in the sense of the New Testament, that is, as the source of pity. And here, the gaze of the Mother Mary on her suffering son is decisive: when his mother looks at him, Jesus is released from his divinity into a mortal existence. He returns to being the child that suffers. Rami Khalaf tells an anecdote about a controversial Saudi TV series which featured the first four caliphates: the Prophet Mohammed is only ever shown as a blaze of light. It is forbidden to look at him, even more so to portray him, let alone touch him. He remains invisible, untouchable. Mother Mary gazing upon the mutilated body of her son who, in dying

upon the cross, has been subjected to the classical world's most humiliating form of death: for me, this signifies the triumph of mortal love over all the transcendental, solitary adventures of the ego with which the European Trilogy - and the history of faith overall - is so full.

Which brings us to the central question of the Trilogy: who is the performer on the stage, from which perspective are they speaking when they talk about "themselves"? Akilla Karaziadis, for example, has a very clear understanding of the role of the actor and the impossibility of being "someone else". The question of identity is posed in an existential way for both Syrians: Rami Khalaf has to pretend to be a Romanian and Ramo Ali a Palestinian in order to circumvent the doorkeepers and Cerberuses of the European empire. When Ramo Ali describes the interrogations in Assad's jails as a kind of psychotherapy, an almost masochistic layer is added - or when he relates how in Germany he's predominantly cast as a refugee who is expected to deliver his story.

Now we're back to "Thou shalt not make any graven image" from the Bible, but also to the strange circumstance of existing in an absurd and tragic world without any divine assistance. But how do you dodge the passivity of being an object of history, how can you cope with this entire atrocious reality from the Holocaust to the Syrian civil war without becoming one of the inanely grinning consumers of Pasolini's text? Although I represent a rather pessimistic view of humanity in the European Trilogy and hence in *Empire*, and despite having described all collective terms from the family onwards as violence-infested, perverse or idiotic misunderstandings, there is a kind of light at the end of the tunnel: It is the other, the one who is listening to us. It is the audience who - to use Roland Barthes' beautiful image in *Death of the Author* - looks upon the actor struggling in his tragic blindness before them and listens with interest and perhaps even filled with sympathy. This is the best salvation you can hope for in life.

This interview was conducted by Stefan Bläske in July 2016.

BIO

Milo Rau was born in Bern in 1977 and studied sociology, German and Romance studies in Paris, Zurich and Berlin under Tzvetan Todorov and Pierre Bourdieu among others. He started his first reporting assignments in 1997, travelling to Chiapas and Cuba. From 2000 he wrote for the newspaper *Neue Zürcher Zeitung*, and from 2002 worked as a director and writer at home and abroad. In 2007, Milo Rau founded the theatre and film production company **International Institute of Political Murder** which he still runs to this day. His productions, campaigns and films (including *The Last Days of the Ceausescus*, *Hate Radio*, *City of Change*, *Breivik's Statement*, *The Moscow Trials*, *The Zurich Trials*, *The Civil Wars*, *The Dark Ages*, *The Congo Tribunal* and *Compassion. The History of the Machine Gun* and *Five Easy Pieces*) have toured more than 30 countries around the world and been invited to some of the leading festivals, including the Berliner Theatertreffen, Festival d'Avignon, Zürcher Theater Spektakel, Noorderzon, Festival TransAmériques, Wiener Festwochen and Biennale Teatro di Venezia. Alongside his work for stage and film, he lectures on direction, cultural theory and social sculpture in universities and colleges. In 2014, Milo Rau was awarded the Swiss Theatre Prize, the Hörspielpreis der Kriegsblinden (for *Hate Radio*), the Special Jury Prize of the German Film Festival (for *The Moscow Trials*) and the Great Jury Prize of the German Theatre Triennale Festival Politik im Freien Theater (for *The Civil Wars*). His play *The Civil Wars* was also selected as one of the five best plays of 2014 by the expert's commission of Swiss State Television and was chosen as one of the best plays in the Netherlands and Flanders in 2014-2015. In 2015 Milo Rau was awarded the Konstanzer Konzilspreis Preis für Europäische Begegnungen und Dialog (Council of Constance - Prize for European Encounter and Dialogue) for the first time, in 2016 the prize of the International Theatre Institute (ITI) for World Theatre Day, and the 3sat Prize in 2017. *La Libre Belgique* recently named Rau "Europe's most sought-after director" while *Le Soir* described him as one of the "freest and most strident minds of our time". In April 2017, Milo Rau was nominated artistic director of the Belgian national theatre NTGent.

Milo Rau at the Kunstenfestivaldesarts

2013 *The Moscow Trials: Talk*

2014 *The Civil Wars*

2015 *The Dark Ages*

2016 *Five Easy Pieces*

À voir aussi au Kunstenfestivaldesarts / Ook te zien op het Kunsten-
festivaldesarts / Also at the Kunstenfestivaldesarts

Mariano Pensotti

Arde brillante en los bosques de la noche

Théâtre National

19/05 - 20:30

20/05 - 20:30

21/05 - 18:00

22/05 - 20:30

23/05 - 20:30

Claude Régy

Rêve et Folie

KVS_BOX

18/05 - 20:30

19/05 - 20:30

20/05 - 20:30

22/05 - 20:30

23/05 - 20:30

24/05 - 20:30

25/05 - 15:00

L'Amicale de production

On traversera le pont une fois rendus à la rivière

Théâtre Varia

23/05 - 20:30

24/05 - 20:30

25/05 - 18:00

26/05 - 20:30

27/05 - 20:30

KUNSTENFESTIVALDESARTS

BOX OFFICE

MEETING POINT

FOOD & DRINKS

PARTIES

Palais de la Dynastie / Dynastiepaleis


Mont des Arts 5 Kunstberg

1000 Bruxelles / Brussel


02 210 87 37


tickets@kfda.be

www.kfda.be

 [facebook.com/kunstenfestivaldesarts](https://www.facebook.com/kunstenfestivaldesarts)

 [@KFDABrussels](https://twitter.com/KFDABrussels)

 [@Kunstenfestivaldesarts](https://www.instagram.com/Kunstenfestivaldesarts)

 kfda.be/newsletter