

# Milo Rau's *Orestes in Mosul* (2019) revisited

## De 'nieuwe tragedie' in een wereld van 'globaal realisme'

PROF. EM. FREDDY DECREUS

**O***restes in Mosul* (2019) maakt samen met *The New Gospel* (2020) en *Antigone in de Amazone* (2021-2023) deel uit van Milo Rau's *Trilogie van oude mythen*. Als dramatisch drieluik worden deze stukken blijkbaar bevestigd op hun statuut van oude mythe, maar *Orestes* en *Antigone* kaderen als klassieke tragedies eveneens in het existentieel klimaat van het tragische. Het verhaal over Christus behoort dan weer tot het soteriologisch instrumentarium van een westerse godsdienst met een openbaringsmotief. De drie opvoeringsplekken (Mosul in Irak, Matera in Zuid-Italië en *Antigone in de Amazone*) situeren zich geografisch in drie verschillende werelddelen en maken deel uit van een nieuw soort 'globaal realisme'. Omdat deze drie narratieven zich ook kenmerken door oeroude patronen van geweld en retributie, raken ze tevens aspecten aan van rituelen die het geweld en het kwaad willen bezweren. *Orestes in Mosul* is dus mythe, tragedie en ritueel in één verpakking, tevens ook een nieuwsoortig genre dat oude categorieën van denken en handelen doorprijkt en er een 'moderne tragedie' mee maakt.

In deze paper situeer ik *Orestes in Mosul* in de genoemde perspectieven, vier jaar na opvoering ervan, 'revisited' dus, maar nu ook gesitueerd in de vele werken die Milo Rau sindsdien gepubliceerd heeft. Vooral de boeken *Das geschichtliche Gefühl* (2019, waarin de drie *Saarbrücken Vorlesungen*), *Why Theatre* (2020), *Theater is democratie in het klein* (2022a) en de drie *Zürcher Poetiklesungen* (2022b) leverden hier dankbaar materiaal voor. Deze bijdrage eindigt met een exploratie van hetgeen naar de diepte toe een blauwdruk zou kunnen uitmaken van geheel Rau's oeuvre, een tastend zoeken naar hetgeen de 'nieuwe tragedie' kan genoemd worden.

*Think global, act local*

Van bij zijn aantreden als artistiek leider van NTGent (2018) is Milo Rau een begenadigd verteller gebleken van verhalen die mensen lokaal verenigen rond hun stedelijke en nationale geschiedenis (*Lam Gods*, 2018; *Compassie*, 2019), alsook rond de gruwel of pijnpunten die ze samen hebben meegemaakt (*Five Easy Pieces*, 2016; *La Reprise*, 2018; *Dissident*, 2022). In *Lam Gods* nodigde hij alle lagen van de lokale bevolking uit om de twaalf panelen van het iconische schilderij van de gebroeders Van Eyck uit de St.-Baafskathedraal te helpen uitbeelden, een stuk werelderfgoed dat zich slechts op een honderdtal meters van het theater op het St.-Baafspein bevindt. Het was een ‘re-enactment’ of theatrale reconstructie van een historisch tafereel, gebaseerd op uitgebreid onderzoek en een lange periode van casting (Climenhaga, 2021). Het ging tenslotte om een zo zinvol mogelijke uitbeelding door Gentenaren die hierbij ook heel veel over hun eigen leven vertelden. Het alledaagse werd echter in relatie gebracht met heel wat andere registers en de politieke laag haalde zelfs de wereldpers, aangezien de vraag naar de moderne kruisvaarders die voor hun geloof streden beschouwd werd als een oproep om levensechte jihadisten ten toneel te voeren. Reeds in deze productie domineerde dus een meerstemmigheid, niet zozeer als antagonisme of tegensprekelijk debat (Mouffe, 2005; Chatzidimitriou, 2022), maar als polyfonie die de historische werkelijkheid, toen en nu, vanuit verschillende lagen aftastte. Vooral de langdurige zoektocht naar Gentenaars die hun eigen levensgeschiedenis wilden vertellen was een nieuw gegeven voor een theater dat gewoon was met professionele acteurs te werken. Het gezamenlijk optreden van professionelen en amateurs zou één van de hoekstenen vormen van zijn ‘theater van het reële’ dat in een veel ‘globalere’ mate dan vroeger in de werkelijkheid wilde ingrijpen en de grenzen van kunst zou verleggen. ‘Globaal theater’ en ‘theater van het reële’, ziedaar twee begrippen die vele ladingen dekken en als ‘globaal realisme’ de kern zouden gaan uitmaken van Rau’s activistisch programma.

‘Globaal realisme’ toont vooreerst verschillende aspecten van de werkelijkheid, ook deze van het spelen op de scène zelf. Het eerste en meest programmatoreische punt uit het ‘Manifest van Gent’, het tien-punten-programma waarmee Rau zijn artistiek debuut maakte in Gent (2018) en dat stipuleerde waaraan het stadstheater van de toekomst diende te voldoen, betrof precies het afbeelden van de werkelijkheid.

Eén: Het gaat er niet alleen meer om de wereld voor te stellen, het gaat erom die wereld te veranderen. Doel is niet om de realiteit voor te stellen, maar om de voorstelling zelf reëel te maken.

Net als Hannah Arendt was hij tot het besluit gekomen dat de wereld (bij Arendt vooral het kwade) niet dient getoond worden in al haar hoedanigheden, dus niet realistisch afgebeeld of gerepresenteerd, maar wel voorgesteld in bewerkte vorm, als reprise. Terecht zegt Evelyne Coussens hierover:

Al Rau's voorstellingen zijn in die zin performatief, in zijn werkwoordelijke vorm: het getoonde moet iets performen, bewerkstelligen, veroorzaken. Het zijn daden – zoals Arendt erop drukt dat filosofische reflectie altijd moest gevolgd worden door actie. Het 'realisme' uit Raus globaal realisme betekent dus niet dat iets wordt afgebeeld, maar dat het proces van representeren zelf echt wordt. Voor performers en publiek (2022).

Als activist met een blik die graag de wereld rondtrekt, had Rau van bij de oprichting van het IIPM (*International Institute of Political Murder*) in 2007 een nieuwe poëtica ontworpen die vertrok van dit 'globaal realisme' (later ook van '*global art*' en '*global solidarity*'). Als samengesteld concept lijkt 'globaal realisme' makkelijk verstaanbaar en tamelijk onschuldig, maar gaandeweg werd duidelijk dat dit het kloppend hart van een revolutionair programma zou worden dat wereldwijd gensters sloeg. 'Gloobaal' wijst erop dat de lokale context steeds wel een vertrekpunt is voor de manier waarop kunst naar de werkelijkheid verwijst, maar dat vooral de wereld die daarbuiten ligt moet bereikt worden, vandaar de slogan '*Think global, act local*'. Voeg hier het citaat van Lily Climenhaga over 'realisme' aan toe, zoals zij het formuleerde in haar inleiding op Rau's recente boek *Theater is democratie in het klein* (2022a) en de kracht van 'globaal realisme' als dubbel begrip wordt snel duidelijk:

Een realisme dat lokale conflicten verbindt met de ongelijkheden en onrechtvaardigheden die worden begaan door deze mondiale toeleveringsketen die de wensen van het Globale Noorden bevoordeelt boven de overlevingskansen van het Globale Zuiden (2022a:13).

Vaak betekent dit dat hetgeen wij ervaren als 'normaal' in het dominante westerse discours eigenlijk een bewustzijn is dat zichzelf vooral in gemaskeerde vorm manifesteert, zoals duidelijk blijkt uit de westerse manier van omgaan met macht en haar representatie in de oorlogszones die Rau bezocht in Congo, Servië en Irak. Als socioloog stelt Rau dat de manieren waarop culturen omgaan met elkaar nooit 'normaal' en 'natuurlijk' zijn. Sociologen betogen steeds dat een ogenschijnlijke normaliteit altijd op haar onnatuurlijkheid en afhankelijkheid van het dominante discours dient bevraagd te worden. Alle hierboven geciteerde verhalen spruiten dus voort uit de manier waarop de Europese geschiedenis zich genesteld heeft in onszelf en deel is geworden van wie wij vandaag zijn geworden, van de manier waarop wij denken, hoe wij handelen (Decreus, 2022).

Het 'globale realisme' van Rau impliceert dan in de eerste plaats dat kunst constant moet deel uitmaken van een zo breed mogelijke visie op de wereld en daarom open moet blijven voor hetgeen zowel getoond als verborgen wordt in een 'globale werkelijkheid'. Omdat deze werkelijkheid in haar geglobaliseerde vorm echter uiterst gelaagd, complex en ondoorzichtig is en omdat oorzaken en gevolgen op militair, economisch of ecologisch gebied van elkaar zijn losgekoppeld, confronteert 'globaal realisme' op een theaterscène het publiek met processen van de eigen (on)bewuste verdringing en onwillige blindheid. Maar in tegenstelling tot het dominante wereldbeeld van de 19<sup>de</sup> eeuw bestaat er geen buiten meer in een geglobaliseerde wereld, waardoor het nu nodig is om opnieuw een balans te vinden tussen het lokale en universele en 'a new art of being together' te creëren. Het 'theater van het reële' legt de lat hoog, want niet alleen de perversiteiten waartoe neoliberalisme en laatkapitalisme geleid hebben en die we stilaan als 'normaal' zijn gaan beschouwen wil Rau onder ogen brengen, dus ver-beelden, maar ook dringt hij aan op het vinden van concrete oplossingen hiervoor en hiertoe moet de verbeelding 'reëel' gemaakt worden.

Vanuit het lokale perspectief gezien betekent dit een aanzet tot de vorming van een nieuw soort *community* waar theater als micro-ecologie en dus 'nieuw huis' (oikos, dus eco-) in kan functioneren (2022a), een aanzet ook tot de installatie van een publieke agora van waaruit verhalen kunnen vertrekken of weer naar terugvloeien. In dit huis willen mensen wonen van de meest diverse afkomst en cultuur, maatschappelijk en politiek heterogeen dus, want enkel zo kan solidariteit binnen het maken van kunst ontstaan – niet als een wervelend eindproduct, wel als een proces waar verschillen en strijdpunten inherent deel van uitmaken. Een theater als 'micro-ecologie' wil er dan op mikken om onverwachte en onwaarschijnlijke solidariteiten tot stand te brengen, een kans te geven aan lokale gemeenschappen om een project buiten de enge grenzen van de esthetiek te laten treden en als 'onvoorziene collectieven' in te grijpen in de dagelijkse socio-politieke, economische en zelfs legale context. Theater dat mensen binnen en buiten de voorstelling samenbrengt en hen aanzet om het verleden activistisch te veranderen in een heden dat alles in vraag stelt en dus kansen schept tot verandering is uiteraard een utopisch verlangen. In zijn speech tot de Universiteit Gent die hem een eredoctoraat schonk in 2020, gebruikte Rau dit verlangen als een teken van een nooit ophoudende strijd: elke mislukking moet inspireren om verder te gaan, te leren en het opnieuw te proberen. Of zoals Samuel Beckett schreef in zijn voorlaatste werk *Worstward Ho!*: "Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better".

Geen duidelijkere illustratie hiervan dan één van de eerste acties die hij ondernam aan het begin van zijn artistiek leiderschap in 2018 bij NTGent. De verkrachting van Kafutchi zoals vormgegeven door de Congolese kunstenaar Irene Kanga resulteerde in een beeld dat Rau liet aankopen en installeren in de inkomhal van NTGent. Dit verwees naar een episode uit ons nefaste koloniale

en koninklijke verleden in Congo, toen inheemse mannen en vrouwen gerekruteerd werden om in de cacao- en palmolie-plantages te gaan werken in opdracht van de 'Lever Brothers', grondleggers van het thans machtige concern Unilever International. Eén van de vele stukken ondergesneeuwde Belgische geschiedenis die niemand in de ogen wil kijken, duidelijk een moment van diepgaande breuk, 'a place where NO light gets in', zou je variërend op Leonard Cohen kunnen zeggen.

Zichtbaar maken van het onzichtbare, openbaren wat het licht niet mag of nog niet kan zien, ziedaar de duidelijke taak die Rau zich stelde bij aanvang van zijn mandaat in Gent en eigenlijk reeds geheel zijn artistieke en politieke carrière door. Wat hem blijft intrigeren zijn de trauma's, open wonden en brandhaarden in elke samenleving, het ongehoorde, onvoorstelbare en onbegrijpelijke dat overal ter wereld gewoon gebeurt en door hem op de meest expliciete wijze onder de vorm van tribunalen wordt getoond (Moskou, Zürich, Congo). Het beeld van Irene Kanga zou trouwens ook een centrale rol spelen in de tentoonstelling ingericht door Wiels, Brussel, waar het in zesvoud werd uitgevoerd en voorgesteld onder de titel *Risquons-tout* ('Le risque, c'est la vie'), een slogan die niet zover afstaat van deze die Rau later zou gebruiken bij het opstarten van het productiejaar 2021: "Question everything".

In de drie lezingen die Rau in mei 2017 in het kader van de *Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik* gaf, legde hij de basiselementen van zijn 'theater van de revolutie' uit, als logisch vervolg op het 'globaal realisme'. In welke zin heeft revolutie door een kunstenaar nog zin, nu de wereld zo oneindig complex en verwarrend is geworden? Rau reageert hierop door eerst de hedendaagse tragische situatie van de wereld te historiseren vanuit een bijzonder breed spectrum, "vanuit een verleden dat dwangmatig voortleeft in een heden dat op zijn beurt de toekomst bepaalt", een universalistische visie en opnieuw 'globaal realistisch', omdat alles met alles samenhangt (Birgfeld, 2019). In die zin is geheel zijn programma ook ronduit optimistisch, zei Evelyne Coussens:

Het is een erg psychoanalytische grondslag: niet de herhaling (*repetition*) maar de herneming (*reprise*) van traumatische gebeurtenissen helpt ons om die trauma's te doorwerken, en dus te overstijgen. Dat is een erg optimistische, zelfs hoopvolle insteek: in tegenstelling tot wat de antieke tragedie ons vertelt (de mens is een machteloze speelbal in handen van wrede goden) is er voor performers en voor publiek een mogelijkheid tot ontsnapping, tot bevrijding. Elke voorstelling verandert ons, en dus verandert ze de wereld. Voorwaarde voor die verandering is dat we ons het kwade kunnen verbeelden, dat we het realisme van dat kwaad kunnen voelen, dat het invoelbaar wordt gemaakt. En dat betekent dat er een concreet verband moet worden gelegd tussen wat er op een bühne gebeurt en de lichamen van de toeschouwers.

Vandaar de vaak bekritiseerde uitgesponnen geweldsscènes in Raus werk, zoals de langdurige moord op Ihsane Jarfi in *La Reprise* (2018) of de in detail verbeelde zelfmoord van een heel gezin in *Familie* (2020) (2022).

Wat als werkelijkheid wordt opgevat moet dan ook een tegengestelde stemmingsmodus kennen waarin men collectief kan fantaseren op het toneel en de wereld kan voorstellen als veranderlijk, legt Rau uit (Birgfeld 2019, 31, 99,100). Dit opent tijd en ruimte en maakt het mogelijk om dieper te ademen en ons opgenomen te voelen binnen een breed tragisch wereldbeeld waarin we wel degelijk een rol kunnen spelen. Aristoteles wordt daarom opnieuw bezocht, want in apocalyptische tijden moeten de oude categorieën waarmee we naar de werkelijkheid kijken dringend worden bijgesteld. Het begrip ‘katharsis’ en het idee van theater als school van empathie nemen bij al deze vragen een belangrijke plaats in. Rau gaat uit van Aristoteles’ begrip ‘katharsis’, dat alle poëzie definieert als een vorm van imitatie en wijst op de twee oorzaken die zijn grote voorganger al aangaf: een aangeboren menselijke vaardigheid en het plezier van de imitatie zelf. Maar Rau voegt daar nog een derde aspect aan toe, namelijk de aantrekkingskracht van een verbeelding die eveneens ongeziene mogelijkheden opent, ook al zijn die niet echt waar. Hier werkt voor hem het beroemde psychoanalytische gezegde: “Je sais bien, mais quand-même”, een fundamentele kwaliteit van de menselijke geest die weet dat een beeld op een theaterscène slechts een beeld is dat door een toeschouwer wordt waargenomen, “maar toch...” (“aber trotzdem...”...) (Birgfeld 2019, 44). Dit constructieve aspect is waardevol, zo vordert Rau, omdat het ons in staat stelt mentaal of emotioneel iets te ontwerpen dat er voorheen niet was. Even was het echter waar op het toneel, en dit element van spelenderwijs omgaan met de werkelijkheid is belangrijk bij het bedenken van alternatieve werelden.

Zo wordt de kijker voortdurend uit zijn comfortzone gehaald, op een zekere afstand geplaatst en vervolgens heel direct ondergedompeld in een bad van emoties dat hij niet goed kan duiden. Dat is zeker het geval bij *La Reprise*, waar je sprakeloos achterblijft, bij *Familie*, waar de suïcidale familie je zonder verweer of begrip laat en bij *Everywoman*, waar de dood, deze finale beproeving, alleen moet worden doorstaan. Telkens is hier een verlangen naar een globaal realisme voelbaar: de toeschouwer wordt opgenomen in een sfeer van een sterke alomtegenwoordigheid en deze intieme *présence* dompelt hem diep onder in wat hij ziet en hoort (Birgfeld 2019, 28-9; 160).

### ***Orestes in Mosul* (2018)**

Wie kende enkele jaren terug de stad Mosul? Hoeveel historische plaatsen kent de modale Belg in het land van Tigris en Eufraat? In welke mate is dit

land opgenomen in ons westers onderwijs in (wereld)geschiedenis? Als zwart gat in ons cultureel bewustzijn maken de hangende tuinen van Babylon ergens deel uit van hetgeen wij als kinderen van het Oriëntalisme (Said, 1978) op verkleurde wijze ons hebben toegeëigend. En zo vergaat het ons met de meeste geografische en historische plaatsen uit het Oosten. Weinigen hebben weet van de mondiale kolonisatie door de grote westerse mogendheden (Engeland, Frankrijk, Italië en Rusland) die het Oosten, Irak ingesloten, in een vijftal wingebieden hebben verdeeld na WO I via het Sykes–Picot akkoord (1916), een in het geheim gesloten pact om het Ottomaanse Rijk onder elkaar te verdelen, uiteraard boven de hoofden van de lokale bevolking. Van 1927-1928 veroverde Groot-Brittannië rond Mosul nog grote olievelden die het aan hoog tempo begon te exploiteren, wat duurde tot de stichting van de OPEC (*Organization of Petroleum Exporting Countries*) in 1961 en de beginnende nationalisering van de olie. Gedurende de twee invasies van Irak bleven Britse en Amerikaanse regeringskringen in nauw contact met BP en Shell om hun ‘*corporate interests*’ veilig te stellen (zie de Chilcot Inquiry). Weinig evidentie ook vandaag dat wij in onze westelijke ‘onschuld’ ook maar iets fundamenteels te weten komen over de werkelijke toestand in en rond Mosul? Hoe meer snapshots over Mosul als totaal verwoeste stad het Westen binnendruppelden, hoe duidelijker het werd dat zij steeds opdoken vanuit een partiële berichtgeving. Welke sociale en religieuze groepen wonen daar, welke talen worden daar gesproken, welke verhalen vertellen zij aan elkaar, welke soort theatraliteit vind je in hun kunst? Wat hebben westerse kunstenaars daar eigenlijk te zoeken, waarom brengen ‘wij’ daar een westers narratief over geweld en (on)mogelijke vergelijking, een verhaal dat uit onze verbeelding stamt en onbekend is voor hen, een imaginair verhaal over oorlog dat wij exporteren naar een land dat elke dag nog de wonden van echte oorlog en geweld draagt.

Vooronderzoek naar dit soort vragen was in feite al begonnen in 2013 toen Rau en zijn team families in Vilvoorde en Molenbeek bezochten wier zonen naar Syrië gevlucht waren om er te vechten voor een kalifaat tijdens de campagnes van 2012-2013. “Islamic State was toen nog niet opgericht en het salafistisch extremisme leek toen nog een probleem dat specifiek hoorde in probleemgebieden als Parijs, Brussel en Antwerpen”, schreef Rau later (2016: 9).

Als voorbereiding op *Orestes in Mosul* was Rau met zijn dramaturg Stefan Bläske zelf in 2016 naar Erbil (Irak) getrokken, toen reeds onder het bewind van IS. *The Europe Trilogy* (*Civil Wars*, 2014; *Dark Ages*, 2015; *Empire*, 2016) was net afgewerkt, een project waarin de vraag gesteld werd naar de gevolgen van het politieke geweld in Europa. Wat betekende het om te vluchten en geen (t)huis te hebben, wat betekende het leven van de gewone mens in een veralgemeende thuisloosheid? Een soort politieke psychoanalyse (*La Libération*) dus over een veelvuldig verscheurd continent, maar tegelijk ook een diepe meditatie over het functioneren van het medium theater zelf. *Empire* schetste

een tragisch klimaat waarin duisternis uit het verleden in het heden aanwezig bleef en waarbij de nachtmerries maar verder bleven spoken. Eleni Karaindrou's muziek paste hier wonderwel bij, omdat zij als geen andere erin slaagt om oude en folk muziek te koppelen aan moderne, epische en filmische muziek. "Etnografisch belangrijk en tegelijk imperiaal", schreef Rau, want deed zij niet wat hem ook constant voor ogen stond, klanken en testimonia van verschillende volkeren en culturen blijven oproepen (Rau, 2016: 233). De vijf akten structuur uit de klassieke Griekse tragedie ordende elk van de drie tragedies en hielp aldus op aloude manier de tragische verblindings uitdrukken van een heel continent dat zijn bewoners meegesleept had in een langdurende psychomachie.

Met Johan Leysen die later Agamemnon zou spelen ging Rau in 2018 naar de toen reeds verwoeste stad Mosul, in blijvende verbazing over haar geografie en geschiedenis. Gelegen op de rechter oever van de Tigris is het huidige Mosul inderdaad de plek waar de Assyrische hoofdstad Ninive lag, een gebied dat rond 6500 v. Chr. voor het eerst bewoond werd. Voor hem was dit een plaats "that already had entire world histories behind (it) before the birth of Greece", echt dus terug naar de "antiquity of antiquity" (Rau 2019: 11). Merkwaardig dat Aischylos zijn trilogie pas zou schrijven "about 5000 years after the founding of Nineveh", aldus Rau (2019: 11).

Verbazing en verstomming van een totaal andere soort ook, want Johan Leysen keek als voorbereiding op deze productie ook naar honderden foto's van echte executies, iedere avond opnieuw. Vreselijke herinneringen aan tijden waarin kunst, muziek, fotografie en film strikt verboden waren. Menige activiteit ging ondergronds door, musici speelden hun OUD in de kelder, een man werd een hand afgehakt omdat hij naar huis teruggekeerd was om zijn geconfisqueerde schoolboeken op te halen (Rau, 2019: 12).

Inhoudelijk werd Rau sterk getroffen door de manier waarop de gevoelswereld uit de Oudgriekse *Oresteia* nog steeds diep verbonden bleef met de huidige situatie in deze streken:

The theme of the unbreakable chain of murder and revenge, the desire for and the impossibility of self-determination and democracy, the deadly entangled relations between the Middle East and Europe – the oil industry and the connected politics of power (2019: 17).

En toch zag de gehele ploeg dat het onmiskenbaar nodig was om daarheen te gaan, of zoals Bert Luppés (Aigisthos) stelde: "The question is not "Why go there?" – but more importantly: "How could we not go there?"". Deze oorlog was immers direct verbonden met het Westen, niet alleen vanwege de olie industrie, maar ook omdat mensen uit Europa hier aan het meevechten waren,



inclusief Belgen. In dit verband werd regel negen uit het 'Manifest van Gent' (2018) nogal nadrukkelijk gerespecteerd:

Negen: Minstens één productie per seizoen moet gerepeteerd of opgevoerd worden in een conflictzone of in oorlogsgebied, zonder enige culturele infrastructuur (Rau, 2019: 18).

Kan een Griekse tragedie helpen om een verbrande stad te genezen, vroeg de New York Times zich af (maart 2019). In deze stad waar godsdienstwaanzen zich in een nieuw uitgeroepen kalifaat tot in het extreme kon uitleven werden duizenden boeken verbrand, beelden vernield, vrouwen verkracht, alle symbolen van voorbije culturen moedwillig vernietigd. Existentieel richtte de vraag zich naar het diepe waarom van haat en geweld, een vraag die Rau sinds het prille begin van zijn loopbaan bezig heeft gehouden. In het verleden had hij met zijn reconstructie van *Hate Radio* (2006; 2010) de vraag gesteld waarom de mens zo vatbaar kon zijn voor mediamanipulatie en in hoeverre radio-uitzendingen het vuur van een meedogenloos geweld konden aanwakkeren. Dat geweld en het kwaad zo'n belangrijke plek bleven innemen in het leven van de mensheid bleef Rau als een spookbeeld achtervolgen. Pijnlijke ervaring, geconfronteerd te worden met de dodende kracht van woorden, met life uitzendingen over massamoorden, met de vraag hoe beïnvloedbaar wij zijn door manipulatie via de media.

Net als zijn grote inspiratiebron Hannah Arendt, aan wie hij menig essay wijdde, heeft Rau dan ook steeds een 'kunst van het verzet' willen opbouwen. De eerste les bestaat er dan volgens hem in om de eigen tijd te bevrijden uit het banale denken over het alledaagse en echt historisch te leren kijken naar het verleden. Eenmaal bevrijd van de ideologische roest die alles op een hoopje gooit en de ogen van de 'Engel van de Geschiedenis' (Paul Klee) met zoveel afschuw vervult, is het tijd voor een prospectieve blik die een verbeelding opstart vol alternatieve, nieuwe mogelijkheden, stelt hij. Misschien is een dergelijke 'kunst van het verzet' utopisch en optimistisch, maar kennis hebben we genoeg, het is gewoon tijd om te beginnen, steeds opnieuw te beginnen (2022a: 36-37). Zelfs in ronduit apocalyptische tijden moet het heden nog kunnen herschreven worden voor een andere toekomst, want:

In wezen is kennis slechts een voorwaarde voor actie, voor protest, of met andere woorden: kennis hebben we toch altijd genoeg. Het enige dat telt, is wat we ermee doen. Wat dat betreft is les zes: laten we gewoon beginnen – al het andere komt wel (2022a: 57).

Bij de voorbereiding van *Antigone in de Amazone* kwam hij voor een verrassend besluit te staan dat uitging van de Braziliaanse sociale beweging MST (de 'Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra', of de Landloze Arbeiders-

beweging). Zij stelden meteen voor om het tragische einde van deze tragedie te veranderen, want een marxist blijft nu eenmaal vechten en pleegt geen zelfmoord. Dan ga je naar Brazilië, merkt hij op, en daar hebben ze van generatie op generatie geleerd dat slachtoffer zijn het einde van het verhaal is. Dus beschouwen ze zichzelf nooit als slachtoffer. Voor hen is de discussie over 'kwetsbaarheid' een soort "perverse luxe van de westerse elite" (Rau, 2022a: 113). Daarom pleit Rau dan ook in zijn 'School van Verzet' voor het geduldig en diepgaand doordenken van de kaders waarin wij als westerlingen nu eenmaal gewoon zijn te denken. Werken met het MST leidt immers tot een punt waarop zij tot ons westerlingen zeggen:

Maar jongens, jullie hebben het niet echt tot het einde doorgedacht. En ze hebben gelijk, want we zitten inherent vast in onze westerse narratieve logica en dus de logica van het kapitalistische denken. Daarom hebben we bij NTGent onze wereldwijde denktank aan activisten en kunstenaars, de 'School van Verzet' opgericht om het westerse universalisme uit te dagen en te weerstaan (2022a: 118). Met als algemeen besluit 'dat je door het trauma heen moet, door de tragische geest, om die te overwinnen. Ik bedoel dit letterlijk' (2022a: 117-118).

Het doordenken 'tot het einde toe' en het willen nalaten van blijvende sporen (de wereld van de 'post-dramatiek') resulteerde alvast in de oprichting van een filmschool van Mosul. Na de bevrijding van Mosul kwam het NTGent team terug om een samenwerking op te zetten met het *Institute of Fine Arts*. Het project kreeg de steun van het UNESCO-programma '*Revive the Spirit of Mosul*' en wordt gefinancierd door de Europese Unie. Het heeft expliciet tot doel 'om werkgelegenheid te creëren en bij te dragen aan de sociale cohesie door het herstel van historisch patrimonium en de heropleving van het culturele leven in Mosul en Basra'. De resultaten van dit eerste filmjaar werden gepresenteerd op diverse Europese filmfestivals, zo ook tijdens het filmfestival 2022 te Gent. Gesprekken worden thans gevoerd met UNESCO om een Mosul Biënnale te creëren, "een filmfestival waar je films uit Irak en Europa programmeert, en dat je als excuus gebruikt om meer workshops en masterclasses te geven" (Rau, 2022a: 147).

Elke theorie over verzet en activisme begint uiteraard bij de toeschouwer zelf. Door een complex samenspel van heel wat factoren wordt deze definitief uit zijn vrijblijvendheid getrokken, empathisch aangesproken en perplex achtergelaten. Op hem/haar komt het immers aan om een nieuw soort verbeelding op te starten en geraakt te worden door hetgeen getoond, gesuggereerd en ge-problematiseerd wordt. Bossart spreekt in die zin over "die Rau'sche Gleichzeitigkeit von Intuition und Reflexion, Spekulation und Aktion, Führung und Zurücknahme, Interesse am Einzelnen und Fokus aufs Ganze" (2017: 7).

Niet alleen de toeschouwer komt zichzelf tegen, ook de acteurs die zich zowel blootgeven in hun biografische details als in hun opgelegde rol. De vierde wand wordt opgeblazen om er dan plots weer terug te zijn. Johan Leysen begint de voorstelling doodleuk door te vertellen over zijn eigen jeugdromen om als nieuwe Schliemann het oude Troje te gaan opdelen (Rau, 2019: 74), maar vermoordt enkele minuten later als Agamemnon in een bijzonder ruwe scène een Iraakse vrouw op straat, want zij is ook Iphigeneia, de dochter die hij verondersteld wordt te offeren. Constant dus momenten van een existentiële confrontatie en een artistieke ‘*encounter*’, halfweg fictie en realiteit, gebruik makend van fictie om de waarheid te vinden, terwijl fictie op haar beurt voortdurend doorboord wordt door realiteit. Ondertussen blijft het vertelperspectief maar schuiven, vooral dan voor wie samen met de toneelvoorstelling *Orestes in Mosul* ook de documentaire filmversie van Daniel Demoustier, *The Making Of*, erbij ziet. Omdat gewelddadige scènes eindeloos lang lijken en maar geen antwoord geven op de functie van wraak en geweld, wordt het kijken haast ondraaglijk, net zoals dit het geval was met de collectieve (niet uitgelegde) zelfmoord in *Familie* (2020), de euthanasie in *Grief and Beauty* (2021) en de zachtmoedige dood in *Everywoman* (2020).

In *Orestes in Mosul* heb je geen televisieblok die executies binnen en buiten de families met studiogesprekken minder traumatisch maakt, wel het gevoel echt live naar terreur te kijken. En dan plots een totaal ander emotioneel kader wanneer Susana Abdul Majid over haar stad in ruïnes uitkijkt en vertelt hoe het vroeger was, welke bezetters er kwamen, hoeveel duizenden slachtoffers elke bezetter maakte en hoe haar familie hier vroeger schoonheid en warmte vond. Zij die de oorlogsbuit Cassandra speelt, persoonlijk bezit van de mannelijke psychopaat Agamemnon, kende het geluk haar stad te hebben kunnen verlaten en een leven in het westen te hebben opgebouwd. Daarom mocht zij bij de terugkeer van het gehele gezelschap naar Europa wel mee met de crew, net zoals Duraid Abbas Ghaieb (Pylades) die ook een westers leven kon voorleggen. Maar de leden van het koor moesten blijven, zij die de jury vormen, stilzwijgende getuigen van zoveel IS moorden, voorlopig niet in staat om de vergevingsgezindheid die Aischylos postuleerde in de praktijk te tonen. Twee versies van het tribunaal laat Rau zien, een onmogelijk gevecht om duidelijkheid in hun harten te scheppen. Ook de Oudgriekse familieroman laat verwarde sporen achter. Zitten de vechtende koppels Klytaimnestra-Aigisthos en Agamemnon-Kassandra niet als vier broodjes wezenloos op de scène naast elkaar, in al hun menselijke onmacht om nog tot een echte tragedie te komen, één grote bende sukkel? Geen epische helden meer te zien, wel een stelletje melodramatische softies, zeg maar gewone mensen zoals wij allen. Muzikanten spelen heel de voorstelling door een zeemzoete cover van *Tears for Fears*, ooit het succesnummer van Mad World, nu herleid tot wat on-tragisch sentiment. Wanneer Susana op scène zingt duikt even een brok emotie op, een

wezenloze herinnering aan de verloren kracht van muziek in de tragedie, een flits muzikale diepgang die Nietzsche zo kon verblijden. Ook de kracht van de lokale Athena schudt je even wakker, haar optreden is finaal één van de weinige tekenen van hoop en zinvolheid. Is zij niet de vrouw die haar man verloren aan corrupte bendes in Mosul, zij Khitam Idriss die de lokale jongeren uit het koor probeert te leiden in hun verwoede interne discussies: “zullen we de IS krijgers nu op onze beurt vermoorden of kunnen wij hun gruweldaden vergeven”, een bijzonder moeilijke oefening, want enkele honderden voormalige krijgers leven nog steeds ondergedoken in deze stad. Rau gelooft dus dat:

the theatre must stop performing that karaoke of old classics and urgently create new classics. We must thoroughly commemorate the institute of theatre, as Chekhov, Camus or Shakespeare did before their time. “New art for a new society” (...). Precisely because this new way of dealing with violence presupposes a different way of interpreting human tragedy, theatre must first of all reactivate a “tragic way of thinking” (Rau 2020).

Moeten we dus het tragische voorbij trekken, het doordenken tot een nieuwe horizon ooit opduikt waarin de mens niet zo koppig meer hoeft te vechten tegen alle krachten die hem klein houden en uiteindelijk alle uit hem voortkomen?

Moeilijkheid hierbij is dat kunst dus eigenlijk wordt opgeroepen om in te grijpen in een veld dat haar traditioneel niet toebehoort, het veld van de politieke en economische werkelijkheid, de beroemde ‘andere kant’ van de niet-artistieke werkelijkheid. Hierdoor creëerde Rau een heel bijzondere, unieke, maar duidelijk herkenbare mengvorm van documentair en politiek geïnspireerd theater, waarbij politieke acties, manifesten, tribunalen, re-enactments en re-actments horen (Climenhaga, 2021).

Daarom is voor hem de coronacrisis vooral een algemene repetitie geweest, een periode van complete stilstand en als we hier geen lessen uit trekken, stelt hij, dan zijn we voor eeuwig genaaid. En dat verdienen we. Vandaar een anarchistische vreugde bij de complete stilstand van de geglobaliseerde ‘megamachine’ (Scheidler, 2020), want economie dient ter ondersteuning van het leven, niet om winst te creëren voor aandeelhouders. Daarom ook moeten we afstappen, zegt hij, van de canon van steeds dezelfde werken, want er is meer nood aan een nieuwe, gediversifieerde en globale canon die meer over de realiteit van nu handelt. Eigenlijk moet er dan ook gestopt worden met die karaoke van klassiekers en is er nieuwe kunst voor een nieuwe samenleving nodig (Rau, 2020). Daarom affirmeert hij graag de mogelijkheidsfactor van kunst:

Der Kunst kommt dabei eine utopische Rolle zu, glaube ich. Sie setzt gegen den halb blinden, halb zynischen Realismus der Postmoderne

einen Möglichkeitsrealismus, der Situationen schafft, in denen das Unmögliche nicht nur denkbar wird, sondern sich tatsächlich realisiert. Wenn auch nur, wie etwa im “Kongo Tribunal”, für drei Tage. Wenn auch nur, wie bei der Filmschule für Mosul, für gerade mal zwanzig Studentinnen (2022b).

In de eerste van zijn recente ‘Zürcher Poetikvorlesungen’, *Moral und Paralyse. Zur totalen Gegenwart* voert Rau dan maar zijn eigen ‘Ruiters van de Apocalyps’ op. Aan het traditionele viertal voegt hij de ‘Ruiter van het Realisme’ toe die waarschuwt voor

een fundamenteel en collectief NEEN dat verlamdend werkt, het levensinstinct uitschakelt en solidariteit met de uitgesloten en de toekomst in het algemeen onmogelijk maakt (2022b) (eigen vertaling).

Tegenover een realisme dat in en door het kapitalisme bloeit plaatst hij dan een utopisch realisme, een globaal realisme dat er komt na de Apocalyps die we thans meemaken, na het nieuwe Boek der Openbaring dat door het antropocenen vertegenwoordigd wordt. In die zin wordt theater, als één van de belangrijkste symboliserende vormen waarin westerse fictie optreedt, opgeroepen om een nieuwe plaats in te nemen.

## Bibliografie

- Birgfeld, J. 2019. “Milo Raus Theater der Revolution. Mimesis, Immersion und Transzendenz, Tragödie und globaler Realismus, in: Rau 2019, 149-171.
- Bossart, R., 2017. “Einleitung”, in: Rau M. & Bossart R. (Eds), *Wiederholung und Ekstase*, Zürich: Diaphanes, 7-10.
- Climenhaga, L. M., 2021. *(Re)Creation Processes: Milo Rau and the International Institute of Political Murder*, Department of Drama, University of Alberta.
- Coussens, E., 2022. “Theater is democratie in het klein – Milo Rau”, *E-tcetera* #169, 28/11/2022.
- Decreus, F., 2022. “Theatre Remains Traditionalist and Eurocentric”. About Milo Rau’s ‘Theatre of Crisis’, in: Sidiropoulou A. (Edit.), *Staging 21st Century Tragedies. Theatre, Politics, and Global Crisis*, London: Routledge, 141-153.
- De Geest, K., Hornbostel C. & Rau M., 2020. *Why Theatre?*, Berlin: Verbrecher Verlag.
- Χατζηδημητρίου, Π., 2022. “Ο Milo Rau και η Τριλογία των Αρχαίων Μύθων: Ανταγωνισμός, Αγώνας και Αγωνία”, in Alexia Papakosta

- (Ed.), *Values of Ancient Greek Theatre. Across Space & Time*. Cultural Heritage Memory, Athens, European HORIZON Program, 423-428.
- Mouffe, Ch., 2005. *On the Political*, London: Routledge.
- Rau, M., 2019. *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus*, Berlin: Alexander Verlag.
- Rau, M., 2020. "Dopo il coronavirus Cechov e Shakespeare non ci basteranno più" [https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2020/04/18/news/milo\\_rau-254367802/](https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2020/04/18/news/milo_rau-254367802/)
- Rau, M., 2022a. *Theater is democratie in het klein. Kunst, Maatschappij, Verzet*, Berchem: EPO.
- Rau, M., 2022b. *Die Zürcher Poetikvorlesungen*, <https://literaturhaus.ch/poetikvorlesungen/>
- Scheidler, F., 2020. *The End of the Megamachine. A Brief History of a Failing Civilization*, Winchester: Zero Books.