

**THEATRE - TEHRAN**

# Amir Reza Koohestani / Mehr Theatre Group

**SUMMERLESS**

**4-26.05.2018**

**BRUSSEL / BRUXELLES / BRUSSELS**

**KUNSTENFESTIVALDESARTS**





**Text & direction** *Amir Reza Koohestani*  
**With** *Mona Ahmadi, Saeid Changizian, Leyli Rashidi & Juliette Rezaei*  
**Scenography & paintings** *Shahryar Hatami*  
**Video creation** *Davoud Sadri & Ali Shirkhodaei*  
**Light creation** *Xavier Lauwers*  
**Sound creation** *Ankido Darash*  
**Costumes** *Shima Mirhamidi*  
**Director's assistants** *Mohammad Reza Housseinzadeh  
& Mohammad Khaksari*  
**Construction of the set** *Kopspel (Antwerp)*  
**French translation & subtitling adaptation** *Massoumeh Lahidji*  
**Dutch translation** *Sofie Berghmans - Babel Subtitling*  
**Technicians** *Kunstenfestivaldesarts Pierre Willems,  
Maarten Mees, Isabel Scheck, Patrick Oreeel*

## **CREATION**

### **KVS Box**

**22/05 - 20:30**

**23/05 - 20:30**

**24/05 - 20:30**

**25/05 - 20:30**

**26/05 - 20:30**

**Farsi > NL / FR**

**±1h 10min**

## **Meet the artists after the performance on 23/05**

*Presentation* *Kunstenfestivaldesarts, KVS*

*Production* *Mehr Theatre Group*

*Coproduction* *Kunstenfestivaldesarts, Festival d'Avignon, Festival delle Colline*

*Torinesi / Fondazione TPE, La Bâtie - Festival de Genève, Künstlerhaus*

*Mousonturm Frankfurt am Main, Théâtre National de Bretagne, Münchner*

*Kammerspiele, La Filature - Scène nationale de Mulhouse, Théâtre populaire*

*romand - Centre neuchâtelois des arts vivants, La Chaux-de-Fonds*

*With the support of ONDA (Office national de diffusion artistique), in Paris*

*Production managers* *Mohammad Reza Housseinzadeh & Pierre Reis*

*Company & touring management* *Pierre Reis*

*The Mehr Theatre Group wishes to thank Guy Swaegers & Martin Baarda from  
Kopspel, Emmanuel de Candido, Éric Soyer, Rodolphe Maquet, and of course  
Kunstenfestivaldesarts and KVS teams.*

*[www.mehrtheatregroup.com](http://www.mehrtheatregroup.com)*

Drie mensen. Een schilder, een schoolopzichter, een jonge moeder.  
Een speelplaats. Een draaimolen.  
Negen maanden. Drie seizoenen. Geen zomer.

De schilder en de opzichter woonden ooit samen. Maar ze gingen uit elkaar omdat de schilder per se van zijn kunst wilde leven, maar zijn schilderijen raakten niet verkocht. De opzichter wilde een kind krijgen vooraleer het te laat was. Geen van beiden slaagde erin opnieuw te beginnen. Alleen wonen was nu eenmaal goedkoper. Hij betrok een flatje van 40 vierkante meter; zij ging na het overlijden van haar moeder weer bij haar vader wonen.

Schoolhoofden mogen sinds kort hun eigen studiegeld bepalen. Het hoofd van deze school heeft beslist dat, om de prijsverhoging te verrechtvaardigen, de school opnieuw ingericht moet worden en dat er nieuwe activiteiten voor de studenten moeten komen. De opzichter werd verantwoordelijk gemaakt voor de herinrichting.

Aangezien ze niemand in Teheran kent, denkt ze aan de schilder. Zijn taak is het overschilderen van de slogans en leuzen die in de twintig jaar sinds de Revolutie op de schoolmuren zijn gaan prijken. Hij moet ze vervangen door schilderijen en meer hedendaagse teksten. Na de muren gewit te hebben, resten hem nog twee maanden om de klus te klaren. Maar het karwei blijft maar aanslepen. De schilder doet het rustig aan: tijd is nu eenmaal geld.

Elke dag komt een uur voor het einde van de lessen een moeder op de draaimolen zitten wachten tot de bel gaat. Ze raakt aan de praat met de schilder en elke dag spreken ze verder. Tot de moeder merkt dat de schilder haar portret op de muur aan het schilderen is.

## **WAT NIET GEZEGD, MAAR TOCH GEHOORD WORDT**

**Amir Reza Koohestani**

Wanneer ik in mijn land, Iran, een toneelstuk op de planken breng, weet ik dat mijn eerste toeschouwers geen mensen zijn die een ticket hebben gekocht, maar leden van de zogenaamde ‘Commissie voor toezicht en evaluatie’ die via de achterdeur zijn binnengeglipt. Mijn acteurs en ik weten heel goed dat het de censuurcommissie is die er zich komt van vergewissen dat mijn stuk geen gevaar betekent voor de maatschappij, en dat ze een andere naam gebruiken omdat ze zich schamen over hun beroep. In zo’n omstandigheden vraag je je voor de aanvang van elk nieuw project telkens weer af hoe je in je stuk de hedendaagse Iraanse maatschappij kunt behandelen en uitdrukken wat daarin omgaat, zonder dat de voorstelling door de commissie wordt verboden.

In de ogen van westerlingen lijkt dat misschien een onmogelijke opgave. Als de regering een groep mensen opdracht geeft om elk toneelstuk vóór de publieke voorstelling te keuren om er zeker van te zijn dat het geen ongunstig effect zal hebben op de maatschappij, dat het onschadelijk en aanvaardbaar is, hoe kun je dan, om de uitdrukking van Anton Tsjechov te gebruiken, met luide stem de ‘onbeantwoorde vragen’ stellen over en aan de maatschappij waarin je leeft? Wie de totale vrijheid van meningsuiting als een noodzakelijke voorwaarde voor creativiteit beschouwt, zal wellicht de waarachtigheid van elk Iraans kunstwerk in twijfel trekken omdat in dat land de censuur heerst: waar de vrije expressie aan banden wordt gelegd, zo luidt dan de argumentatie, kan een kunstwerk niet de volmaaktheid bereiken die het in een vrije maatschappij zou hebben. Daar ben ik het niet mee eens, en ik kan zó een hele reeks tegenargumenten opsommen. In die redenering immers zouden bijvoorbeeld de films van Sergei Eisenstein, Andrei Tarkovski of Abbas Kiarostami en de toneelstukken van Jerzy Grotowski elke geloofwaardigheid verliezen; want ‘indien ze in een liberale maatschappij zoals Frankrijk tot stand waren gekomen, zouden ze beter, volmaakter zijn geweest...’ Dat totale vrijheid geen voldoende of noodzakelijke voorwaarde is voor het creëren van een authentiek kunstwerk, blijkt dan weer uit het falen van vele kunstenaars in ballingschap. Wat kunstenaars vooral nodig hebben, is een goede kennis van de maatschappij waarin ze leven en van het publiek dat ze willen bereiken.

Het is dan ook beter de vraag op een andere manier te stellen: hoe kan een kunstwerk dat onderworpen is aan censuur thema’s behandelen die de censuur verbiedt? Zijn er onderwerpen die in een gecensureerde maatschappij onmogelijk behandeld kunnen worden? Sommige thema’s

zijn inderdaad taboe, maar als schrijver en regisseur maak ik me daar niet te veel zorgen over. Soms heb ik de indruk dat de westerse journalisten er meer moeite mee hebben dan ik! Volgens mij komt dat omdat censuur vooral effect heeft op het gebied van de informatievoorziening en de media. Maar door de uitbreiding van de sociale media zijn de mensen in mijn land even snel en even goed geïnformeerd als elders. Daarom denk ik dat, wanneer de toeschouwers zich bewust zijn van de beperkingen en de taboes waaraan theater en andere kunsten onderworpen zijn, censuur niet werkt, of althans omzeild kan worden.

Tien jaar geleden [in 2005] bracht ik op het Kunstenfestivaldesarts een stuk onder de titel *Amid the Clouds* ('Tussen de wolken') met als thema de immigratie. Aan het einde van het stuk brengt een asielzoekersecht-paar de nacht door in een opvangcentrum. Bij het aanbreken van de dag moet de man een boot nemen om het Kanaal over te steken. De vrouw, die zich realiseert dat dit misschien de laatste keer is dat zij haar man ziet, vraagt hem om haar zwanger te maken. Voor haar is dat immers het enige middel om in Frankrijk te kunnen blijven, en de man kan niet weigeren. Iedereen die de censuurvoorschriften in het Iraanse theater kent, weet dat elk lichamelijk contact tussen man en vrouw er verboden is en dat je een dergelijke scène dus haast onmogelijk kunt realiseren. Toch werd *Amid the Clouds*, zes maanden na de wereldpremière in Brussel, in het stadstheater van Teheran opgevoerd. Ik had voor die bewuste scène een oplossing bedacht. Aangezien de toeschouwers evengoed als ik op de hoogte waren van het taboe, was de zaak relatief eenvoudig. Ik liet de twee personages in een stapelbed liggen met een minimum aan ruimte tussen de twee ligplaatsen. Wanneer ze zich naar elkaar toekeerden om te praten, was het voor iedereen duidelijk dat hier geslachtsgemeenschap bedoeld werd.

Ik gebruikte dus het beeld van seksuele gemeenschap zoals de toeschouwer zich dat voorstelt, om het tafereel op de scène in beeld te brengen. Zowat alle regisseurs gebruiken dergelijke middelen. Belangrijker dan wat zich voor de ogen van de toeschouwers afspeelt, zijn de beelden die het in hun gedachten doet ontstaan, en waar geen enkele censuurcommissie vat op heeft.

Toch moet ik toegeven dat in Iran geen enkele kunstvorm zich met gevoelige politieke en sociale vraagstukken kan inlaten. Tijdens de crisis na de presidentsverkiezingen van 2009, toen de politie de jonge men-

sen op straat met knuppels en traangas te lijf ging, was het bijvoorbeeld ondenkbaar dat acteurs op het toneel de slogan van de betogers 'Where is my vote' zouden overnemen. En als ze dat al zouden doen, was het weinig waarschijnlijk dat de voorstelling de volgende avond nog herhaald zou worden. Het is een vraag waar je als kunstenaar telkens weer mee geconfronteerd wordt: moet je radicaal en zonder omwegen zeggen waar het op staat, of is het beter een kat-en-muisspel te spelen met de Commissie voor toezicht en evaluatie? Hoe dan ook, als je dat jaar een rechtstreekse confrontatie wou vermijden, moest je maar Shakespeare of Tsjechov gaan spelen, ook al was het moeilijk je daarmee te verzoenen. Wanneer je overal op straat de geur van verbrand rubber en traangas inademt, kan zelfs tien minuten stilstaan als een politiek gebaar worden geïnterpreteerd.

Toen ik met mijn theatergroep voor het eerst het idee voor *Where were you on January 8<sup>th</sup>?* besprak, merkte ik dat het gesprek al na enkele minuten afdwaalde naar wat zich in die dagen in de straten van Teheran had afgespeeld. Op het eerste gezicht had het verhaal van mijn stuk nochtans geen uitstaans met de protestacties van de bevolking: een groep jongeren steelt een wapen voor enkele uren, en elk van hen hoopt daarmee een groot probleem in zijn leven op te lossen. Er werd op geen enkele manier verwezen naar de crisis waarin het land op dat ogenblik verwickeld was. Maar alleen al het idee dat de wet en de democratie niet langer volstonden om onze rechten (en onze stem) te garanderen en dat je je toevlucht moest nemen tot geweld, gaf aanleiding tot politieke interpretaties. Sommige ingrediënten van het stuk zowel als de mise-en-scène deden ook wel aan de protestdemonstraties denken: de aanwezigheid van een militair van de ordediensten in het huis; het verhaal dat bijna volledig in de vorm van telefoongesprekken verteld werd, en de angst om vrijuit te spreken omdat de telefoon misschien werd afgeluisterd; de universiteit van Teheran; de bloedspatten op de grond... Dat alles had in het verhaal een specifieke betekenis. Ik hoopte echter dat de toeschouwers, op een ander niveau van interpretatie, tussen al die elementen de juiste verbanden zouden leggen aan de hand van informatie en beelden die ze in de vrije media hadden gevonden. Op die manier kreeg het stuk voor hen een andere betekenis dan voor de leden van de censuurcommissie die hun toestemming voor de uitvoering hadden gegeven.

Met andere woorden: theater, of elke kunstvorm die onderworpen is aan censuur, kan in Iran geen informatie bieden op de manier waarop de



media dit doen. De taal van de nieuwsmedia is objectief en zakelijk en leent zich niet tot uiteenlopende percepties of interpretaties. Gisteren zijn er tijdens de demonstraties doden gevallen - of niet. Het gaat erom of je dit feit al dan niet publiceert; een middenweg is er niet. Het is dan ook op het gebied van de verslaggeving dat de censuur bijzonder efficiënt kan zijn. Tegenwoordig kunnen we hopen dat het publiek, doordat het toegang heeft tot de vrije media, die hindernis kan overwinnen. Het theater hoeft die informatieve rol dan niet meer te vervullen. De toeschouwer beschikt over een voortdurende stroom van informatie en is in staat om tussen de regels van de dialogen te lezen en het stuk op verschillende niveaus te interpreteren.

Als auteur en regisseur van een stuk moet je, zowel in de tekst als bij de regie, altijd het juiste evenwicht nastreven: voldoende suggereren zodat de toeschouwer aangemoedigd wordt om de ontbrekende stukken van de puzzel aan te vullen, maar ook weer niet zoveel dat de voelhoorns van de censuurambtenaren gaan trillen. Je moet er ook rekening mee houden dat de toeschouwer waarover we hier spreken niet de klassieke theaterbezoeker is die zich in het donker discreet in zijn stoel laat zakken. Onlangs heb ik iets interessants opgemerkt: wanneer we onze stukken voor de censuurcommissie spelen, zijn dat altijd, koude, nietszeggende en zelfs saaie voorstellingen. Voor het theatergezelschap zijn die eerste 'publieke' voorstellingen doorgaans erg teleurstellend: onze eerste 'toeschouwers' hebben de beste plaatsen in de zaal, maar zitten voortdurend op hun horloges te kijken en onder elkaar te fluisteren. Eigenlijk profiteren we van de zwakheden van de ambtenaren: zij voelen zich zozeer boven dergelijke werken verheven dat zij er zich niet voor openstellen, zich er niet door laten meeslepen en ze van op een afstand beoordelen. Het afwijzen van elke betrokkenheid is in hun ogen de beste manier om het werk te censureren. En juist daarom vinden ze mijn stukken meestal abstract en langdradig.

Ze waren er dan ook van overtuigd dat ik ze tijdens het gesprek na de voorstelling van *Where were you on January 8<sup>th</sup>?* bedrogen had. Zij beschuldigden mij ervan dat ik de waarheid niet had gezegd over de betekenis van het stuk. De waarheid is dat ze de betekenis niet zagen omdat zij, gelukkig maar, weigerden zich te laten betrekken in een dialoog met het stuk, de encenering, en de acteurs op de scène. Zij verwachtten een toneelstuk dat de dingen op een simpele, ondubbelzinnige manier vertelde. Er was ook geen 'echt' publiek aanwezig dat hen tot meer open-

heid had kunnen aanzetten. Maar toen hun vrienden van de fundamentalistische pers het stuk zagen in gezelschap van ‘normale’ toeschouwers, was hun perceptie helemaal anders: veel meer zoals die van het publiek natuurlijk, maar ook veel meer in overeenstemming met de bedoeling van het theatergezelschap. Zij gebruikten het stuk om in internationale publicaties kritiek te leveren op de werking van de Commissie voor toezicht en op het ministerie van Islamitische Begeleiding, wat ons later natuurlijk heel wat last bezorgde.

Maar het is goed de aandacht te vestigen op een strategische fout van de Commissie voor toezicht, die denkt dat zij door teksten en encenering te controleren een steriel en onschadelijk theater kan garanderen. Zo'n aanpak kan misschien werken bij literatuur of film, kunstvormen die niet live worden uitgevoerd. Maar zelfs de onschuldigste, meest alledaagse woorden kunnen, uitgesproken voor een talrijk publiek van goed geïnformeerde, verantwoordigde en enthousiaste toeschouwers, een interpretatie van het werk teweegbrengen die zelfs verder gaat dan wat de makers wilden bereiken.

*Bijdrage van Amir Reza Koohestani aan The Time We Share. Reflecting on and through Performing Arts, uitgegeven door het Kunstenfestivaldesarts en Fonds Mercator in 2015 en te koop aan het bespreekbureau.*

## BIO

**Amir Reza Koohestani** werd geboren op 8 juni 1978 in Shiraz, Iran. Hij was pas zestien toen zijn kortverhalen voor het eerst gepubliceerd werden in enkele lokale kranten. Zijn fascinatie voor film zette hem er toe aan om in de loop van 1995 verschillende opleidingen in regie en cinematografie te volgen en zelfs twee onafgewerkte films te creëren. Na een intermezzo als uitvoerder legde hij zich toe op het schrijven van zijn eerste toneelstukken: *And The Day Never Came* (1999), dat nooit uitgevoerd werd, en *The Murmuring Tales* (2000), dat positief onthaald werd in Teheran tijdens het achttiende Internationale Fajr Theaterfestival. Met zijn derde stuk, *Dance On Glasses* (2001), vergaarde Koohestani internationale roem en kon hij rekenen op bijval van verschillende Europese artistieke directeurs en festivals. Daarna volgden verscheidene stukken die ook in Europa een publiek vonden. In 2012 won de film *Modest Reception*, met een script van Koohestani en acteur/filmregisseur Mani Haghighi, de Netpac Award op het Internationale Filmfestival van Berlijn. Hij creëerde ook de performance *The Fourth Wall*, een bewerking van het stuk *England* van Tim Crouch, dat maar liefst honderd keer werd opgevoerd in een kunstgalerie in Teheran. In 2017 regisseerde hij zijn eerste opera, *Tannhäuser*, in het Staatstheater Darmstadt en was hij eveneens regisseur van *Der Kirschgarten* in Freiburg. Zijn huidige/toekomstige projecten zijn de nieuwe theatercreatie *Summerless*, dat op 22 mei 2018 in première gaat in de KVS Box tijdens het Kunstenfestivaldesarts, een korte performance in de Comédie de Genève in september en een bewerking van *Macbeth* aan de Münchner Kammerspiele in november.

### Amir Reza Koohestani op het Kunstenfestivaldesarts

**2004** *Dance On Glasses*

**2005** *Amid the Clouds*

**2008** *Quartet: A Journey North*

**2010** *Where Were You on January 8<sup>th</sup>?*

**2014** *Timeloss*

**2016** *Hearing*

Trois personnes. Un peintre, une surveillante, une jeune mère.  
Une cour d'école. Un tourniquet.  
Neuf mois. Trois saisons. Sans été.

Le peintre et la surveillante ont autrefois vécu ensemble. Puis, ils se sont séparés car le peintre voulait à tout prix vivre de son art et ses tableaux ne se vendaient pas. La surveillante, de son côté, voulait avoir un enfant avant qu'il ne soit trop tard. Aucun des deux n'a pu refaire sa vie. Vivre seul revenait tout de même moins cher. Il s'est pris un 40 m<sup>2</sup>, elle est retournée chez son père, à la mort de sa mère.

Depuis peu, les directeurs d'école ont toute latitude pour fixer les frais de scolarité dans leur établissement. Pour justifier la hausse des tarifs, la directrice de cette école a décidé de rafraîchir les locaux et de mettre en place de nouvelles activités pour les élèves. La surveillante a été chargée d'organiser la rénovation. Comme elle ne connaît personne à Téhéran, elle a pensé au peintre. Sa mission est de couvrir les slogans et maximes qui ornent les murs de la cour de l'école depuis la Révolution, il y a plus de vingt ans, et de les remplacer par des peintures et des inscriptions plus actuelles. Après avoir repeint les murs en blanc, il est censé livrer le chantier en deux mois. Mais les travaux se prolongent. L'argent manque, le peintre prend son temps. Chaque jour, une heure avant la sortie de l'école, une mère d'élève vient s'installer sur le tourniquet dans la cour, à attendre que la cloche sonne. Le peintre et elle engagent une conversation qui se prolonge de jour en jour. Jusqu'à ce que la mère découvre un jour que le peintre est en train de faire son portrait sur le mur.

## **CE QUE NOUS NE DISONS PAS MAIS QUI EST ENTENDU**

Dans mon pays, lorsque je monte une pièce de théâtre, je sais pertinemment que mes premiers spectateurs ne sont pas ceux qui achètent leurs places aux guichets, mais quelques individus qui entrent par une porte dérobée et qui se désignent eux-mêmes comme le « Conseil de Surveillance et d'Évaluation ». Mes comédiens et moi-même n'ignorons pas qu'il s'agit des membres d'un comité de censure venus s'assurer que ma pièce ne met pas à mal leur société, et qui dissimulent leur véritable identité parce que leur fonction leur fait honte. Dans ces circonstances, au moment d'entreprendre un projet, quel qu'il soit, la première question qui se pose toujours est celle de savoir comment échapper une nouvelle fois au couperet de ce comité, tout en ouvrant le débat sur la société contemporaine iranienne à travers une pièce.

Ce défi peut paraître insurmontable pour un regard occidental. Lorsque le gouvernement vous encombre d'un groupe censé voir le spectacle avant sa représentation publique pour s'assurer qu'il n'a pas d'effet néfaste (autrement dit, bénéfique) sur la société et pour lui délivrer une estampille de conformité et d'inoffensivité, comment espérer pouvoir poser à haute voix, selon l'expression de Tchekhov, les « questions sans réponses » de la société ? Il est probable que les défenseurs d'une liberté absolue comme condition nécessaire à la création estiment que l'existence de la censure rend toute œuvre d'art conçue en Iran suspecte. Pour eux, la même œuvre produite dans une société libre aurait eu une forme plus aboutie. Je m'inscris en faux contre ce point de vue auquel on peut opposer des centaines de contre-exemples. Le cinéma d'Eisenstein, de Tarkovski ou de Kiarostami, tout comme le théâtre de Grotowski, devraient dans ce cas être décrédibilisés et supposés avortés par rapport à ce qu'ils auraient été s'ils avaient pu se développer dans une société telle que celle de la France. L'échec d'un grand nombre d'artistes exilés prouve qu'une liberté totale n'est pas la condition nécessaire et suffisante à la création. L'artiste a avant tout besoin de connaître la société dans laquelle il vit et le public à qui il s'adresse.

Alors, certes, la question de savoir comment une œuvre soumise à la censure peut traiter de sujets proscrits par celle-ci reste valable. Y a-t-il des thèmes impossibles à aborder sous la censure ? Il y a, de fait, des questions dont on ne peut traiter, mais je dois reconnaître qu'en tant qu'auteur et metteur en scène, je ne me préoccupe guère de cette zone interdite (il me semble parfois que les journalistes occidentaux s'en inquiètent davantage que moi !). En effet, le champ d'exercice principal

de la censure est, à mon sens, celui de l'information et des médias. Or, à l'heure actuelle, grâce au développement des réseaux sociaux, l'information parvient aussi bien à la population de mon pays qu'au reste du monde. Aussi, il apparaît qu'à partir du moment où le public connaît les contraintes et tabous subis par des disciplines artistiques telles que le théâtre, la censure est faillible ou du moins contournable.

Il y a neuf ans de cela [en 2005, ndlr], j'ai présenté au Kunstenfestival-desarts un spectacle intitulé *Amid the Clouds*, sur le thème de l'immigration. Dans la dernière scène de la pièce, un couple d'immigrés passe la nuit dans un camp de réfugiés. À l'aube, l'homme doit traverser la Manche en bateau. Sachant qu'elle le voit peut-être pour la dernière fois, la femme lui demande de lui faire un enfant. C'est le seul moyen pour elle de rester en France, il ne peut *a priori* pas le lui refuser. Quiconque connaît les règles de la censure pesant sur le théâtre iranien sait que tout contact physique entre un homme et une femme y est interdit. Cette scène paraît donc logiquement impossible à jouer. Or, six mois après sa première mondiale à Bruxelles, *Amid the Clouds* a été présenté au Théâtre de la Ville de Téhéran. J'ai trouvé une solution pour mettre cette situation en scène. Il m'a semblé que, les spectateurs étant aussi conscients que moi de ce tabou, ma tâche était relativement simple. J'ai choisi de placer les deux personnages sur des lits superposés, en réduisant de façon exagérée la distance entre les deux niveaux. Ainsi, lorsque l'homme se retournait pour parler à la femme, le rapport sexuel était suggéré de façon patente.

En réalité, j'ai utilisé la représentation qu'a le spectateur d'un rapport sexuel pour en créer la représentation sur scène. C'est ainsi que procèdent la plupart des metteurs en scène. Les images ne sont pas nécessairement celles qui sont données à voir sur scène, mais celles qui se forment dans l'esprit du spectateur, hors d'atteinte de quelque comité de censure que ce soit.

Cependant, il faut reconnaître que les sujets politiques et sociaux sensibles ne peuvent être abordés par aucune forme d'art en Iran. Ainsi, lors de la crise déclenchée par les élections présidentielles de 2009, lorsque la police s'est mise à attaquer à coups de matraques et de bombes lacrymogènes la jeunesse descendue dans la rue, on ne pouvait pas s'attendre à ce que dans l'enceinte d'une salle de théâtre, les comédiens reprennent sur scène le slogan des manifestants : « Où est mon vote ? » Ou alors,

s'ils le faisaient, on ne pouvait pas s'attendre à ce que la pièce puisse être jouée à nouveau. D'ailleurs, cette question se pose toujours pour un artiste : préfère-t-il une approche frontale et radicale entraînant une suspension du spectacle à l'issue de la première représentation ou bien un jeu du chat et de la souris avec le Conseil de surveillance et d'évaluation ? En tout état de cause, cette année-là, même en voulant éviter la confrontation directe, il était difficile de se résoudre à monter une pièce de Shakespeare ou de Tchekhov. Quand l'air que l'on respire est chargé d'odeurs de pneus brûlés et de gaz lacrymogène, le simple fait de rester immobile pendant dix minutes peut être interprété comme un geste politique.

Lorsque j'ai évoqué pour la première fois l'idée de *Where were you on January 8<sup>th</sup>* avec ma troupe, j'ai remarqué que, très rapidement, les conversations ont convergé vers les incidents qui se déroulaient ces jours-là à Téhéran. Pourtant, en apparence, l'histoire de cette pièce n'avait rien à voir avec les protestations exprimées alors par le peuple : un groupe de jeunes gens vole une arme pendant quelques heures, chacun d'eux espérant pouvoir l'utiliser pour se tirer d'une situation inextricable. Pas la moindre allusion directe à la crise que traversait le pays. Mais l'idée même que la loi et la démocratie ne permettent plus de faire valoir notre droit (ou notre vote) et qu'il faille avoir recours à la force et à la violence a suffi à ouvrir la voie aux interprétations politiques les plus strictes. La dramaturgie et la mise en scène n'étaient pas sans évoquer le contexte des manifestations : la présence d'un agent des forces de l'ordre dans la maison, la quasi-totalité du récit livré à travers des conversations téléphoniques, le sang aspergé sur le sol dans une scène, l'université de Téhéran, la crainte de parler librement au téléphone en raison du risque d'écoutes, et enfin, l'arme elle-même. Chacun de ces éléments avait une fonction pertinente dans la pièce. Mais, par ailleurs, j'espérais qu'à un autre niveau de lecture, le spectateur reconstituerait un lien qui les unissait, en comblant les manques et les non-dits par l'information dont il disposait par ailleurs. Et qu'il accéderait ainsi à une perception de la pièce autre que celle des membres du Conseil ayant donné leur aval au spectacle.

Ainsi, le théâtre iranien, ou toute autre forme d'art soumise à la censure, ne peut pas prétendre informer au même titre que les médias. Le discours informatif est éminemment objectif et ne se prête pas à une variation de perceptions ou d'interprétations. Au lendemain de mani-

festation, il y a eu des morts ou non. Il s'agit de rapporter ce fait ou non. Il n'y a pas d'entre-deux. La censure peut donc être particulièrement efficace contre ce discours. Mais, aujourd'hui, nous pouvons espérer que, grâce à l'accès à Internet et aux réseaux sociaux, le public dépasse ce barrage fait à la circulation de l'information. Le théâtre est donc libéré de cette fonction-là. Le spectateur, nourri par un flux constant d'information lui provenant du monde qui l'entoure, dispose amplement du bagage nécessaire pour lire entre les lignes des dialogues de la pièce et accéder aux différents niveaux de sens de l'œuvre.

Par conséquent, en tant qu'auteur et metteur en scène, il faut toujours veiller, dans la conception de la pièce, tant dans le texte que dans la mise en scène, à maintenir un équilibre précis : suggérer juste assez pour inciter le spectateur à constituer le puzzle malgré les pièces manquantes, mais pas davantage, pour ne pas titiller les antennes des censeurs. Rappelons tout de même que le public dont il est question ici n'est plus le simple spectateur du théâtre classique s'enfonçant discrètement dans son fauteuil, dans la pénombre. J'ai noté récemment avec intérêt que, lorsque nous jouons la pièce pour le comité de censure, les représentations sont toujours mornes, froides, voire déprimantes. Et s'agissant de nos premières représentations « publiques », cette expérience pourrait être très décourageante pour la troupe : nos premiers « spectateurs », bénéficiant des meilleures places dans la salle, passent leur temps à regarder l'heure et à faire des messes basses entre eux. Mais, en réalité, nous tirons là profit d'une faiblesse des membres de ce comité. Ces individus se jugent tellement supérieurs aux œuvres de ce type, qu'ils ne daignent pas se laisser prendre à leur jeu et se maintiennent à distance pour les juger. Pour eux, la meilleure façon de censurer, c'est de refuser la participation, le partage, la connivence. C'est pourquoi la plupart de mes pièces leur paraissent abstraites et rébarbatives.

Ainsi, ils étaient persuadés que, lors de notre rencontre après les représentations de *Where were you on January 8<sup>th</sup>?*, je les avais trompés. Ils me reprochaient de ne pas leur avoir dit la vérité concernant le sens de ma pièce. Or, la vérité, c'est qu'ils n'en ont pas perçu le sens, car, par chance, ils ont refusé de prendre part à l'échange avec la pièce, la représentation, les comédiens sur scène. Ils s'attendaient à voir un spectacle qui leur en mettrait plein la vue. Et ils n'étaient pas en présence d'un « vrai » public qui les inviterait à cette démarche. Néanmoins, lorsque leurs amis de la presse extrémiste sont venus voir la même pièce en



compagnie du public « normal », leur perception en a hélas été tout autre, naturellement bien plus proche de celle du public, mais aussi de l'intention de la troupe. Ils ont donc utilisé cette pièce pour critiquer le fonctionnement du Conseil de Surveillance et du Ministère de la Guidance dans des publications internes. Ce qui a bien sûr compliqué notre tâche par la suite.

Relevons ici une erreur stratégique du Conseil de Surveillance, qui s'imagine qu'en contrôlant les textes et les mises en scène, il peut engendrer un théâtre aseptisé et inoffensif. Peut-être une telle démarche fonctionnerait-elle dans une certaine mesure dans des arts non vivants, tels que la littérature ou le cinéma. Mais les mots les plus anodins, reçus par un public nombreux, informé, révolté et enthousiaste, donnent lieu à des interprétations de l'œuvre qui peuvent aller même au-delà de la volonté des créateurs.

*Contribution par Amir Reza Koohestani à Le temps que nous partageons. Réflexions à travers le spectacle vivant publié par le Kunstenfestivaldesarts et Fonds Mercator en 2015. Le livre est en vente à la billetterie du festival.*

## BIO

Né en 1978 à Chiraz (Iran), **Amir Reza Koohestani** publie dès l'âge de 16 ans des nouvelles dans les journaux de sa ville natale. Attiré par le cinéma, il suit des cours de réalisation et de prise de vue. Pendant un temps, il joue aux côtés des membres du **Mehr Theatre Group** avant de se consacrer à l'écriture de ses premières pièces : *And The Day Never Came* (1999) et *The Murmuring Tales* (2000). Avec *Dance On Glasses* (2001), sa troisième pièce, il acquiert une notoriété internationale. Suivent alors les autres pièces, toutes accueillies avec succès à travers le monde. En 2012, le film *Modest Reception*, dont il co-signe le scénario avec Mani Haghighi - acteur et réalisateur - remporte le Netpac Award au Festival International du Film de Berlin. Il crée la pièce *The Fourth Wall*, adaptation de la pièce originale *England* de Tim Crouch, présentée cent fois dans une galerie d'art à Téhéran. En 2017, il signe la mise en scène de son premier opéra - *Tannhäuser* - au Staatstheater Darmstadt (avril) et présente une adaptation de *Der Kirchgarten* au Theater Freiburg (octobre). Ses projets en cours sont la nouvelle création *Summerless* avec le Mehr Theatre Group, créée et présentée au Kunstenfestivaldesarts, une performance à La Comédie de Genève en septembre 2018, et une adaptation de *Macbeth* au Münchner Kammerspiele en novembre 2018.

### Amir Reza Koohestani au Kunstenfestivaldesarts

**2004** *Dance On Glasses*

**2005** *Amid the Clouds*

**2008** *Quartet: A Journey North*

**2010** *Where Were You on January 8<sup>th</sup>?*

**2014** *Timeloss*

**2016** *Hearing*

Three people. A painter, a school supervisor, a young mother.  
A school yard. A merry-go-round.  
Nine months. Three seasons. No summer.

The painter and the school supervisor once lived together. Then they split up because the painter wanted to live by his art, come what may, but his paintings didn't sell. The supervisor wanted to have a baby before it was too late. Neither of them managed to start over again. Living alone was cheaper all the same. He took a 40 square meter flat, she went back to live with her father after her mother's death.

School heads have recently been given the right to set their own tuition fees. The head of this school has decided that to justify the price rise, she'll have the school redecorated and propose new activities for the students. The supervisor has been put in charge of the redecorating.

Since she doesn't know anybody in Tehran, she thinks of the painter. His job is to paint over the slogans and maxims that have covered the walls of the school yard ever since the Revolution 20 years ago, and to replace them with some paintings and more up-to-date inscriptions. After white-washing the walls, he has two months to finish the job. But the work drags on. Money is short, the painter is taking his time.

Every day, an hour before school is out, a mother comes to sit on the merry-go-round in the yard, waiting for the bell to ring. She and the painter strike up a conversation that they carry on day by day. Until one day the mother discovers that the painter is painting her portrait on the wall.

### **WHAT WE DO NOT SAY BUT IS STILL HEARD**

When I put on a play in my country, Iran, I know perfectly well that the first ones to see it will not be the paying public, but members of the self-styled ‘Council for Surveillance and Evaluation’ who will have slipped in through a side door. My actors and I know that they are members of a censorship committee come to make sure my play does not threaten their society, and that they try to hide their true identity because they are ashamed of their job. In this context, when you are thinking about starting a new project, whatever it is, your first thought is always, yet again, how to avoid being stifled by this committee and still manage to deal with modern Iranian society and question it.

To Western eyes, this might look like an impossible challenge. When the government saddles you with a group that is supposed to vet the performance before it is seen by the public to make sure it will not have any harmful (in fact beneficial) effect on society, and to certify that it is harmless and acceptable, how can you possibly hope to ask out loud what Anton Chekhov called ‘the unanswerable questions’ for a society? People who defend total freedom of expression as a prerequisite to creation would probably argue that the existence of censorship casts doubt on any work of art created in Iran.

For them, censorship prevents a given work from achieving the fullness of expression it would achieve in a free society. I beg to differ and can think of hundreds of counter-examples. If it were true, the cinema of Sergei Eisenstein, Andrei Tarkovsky or Abbas Kiarostami, just like Jerzy Grotowski’s theatre, for example, would lack all credibility and be stunted compared to what they might have been had they been created in a society like that of France. The failure of so many artists in exile shows that total freedom is not a necessary and sufficient condition for creation. What artists need above all is to know the society in which they are living and the audience they want to address.

Of course you have to ask how a work that has to pass the censor can deal with questions that are censored. Are some themes impossible to treat when there is censorship? In practice, some questions are out of bounds, but I must say that as an author and director, I do not pay much attention to this forbidden zone (I sometimes get the impression that it bothers Western journalists more than it does me!). It seems to me that the main areas where censorship is applied are information and the media. But these days, thanks to the development of social media,

people in my country are just as well-informed as those elsewhere. It seems to be the case that when the audience is aware of the constraints and taboos to which the arts such as theatre are subject, then censorship is not infallible, or at least you can get around it.

Ten years ago [in 2005, red], I put on a play at the Kunstenfestivaldesarts called *Amid the Clouds* that dealt with immigration. In the last scene of the play, a migrant couple spend the night in a refugee camp. The man has to take a boat across the English Channel at dawn the next day. The woman knows this might be the last time she sees him, so she asks him to make her pregnant. It is the only way she can stay in France, and there is no way he can refuse. Anybody who knows about the laws of censorship in Iranian theatre understands that physical contact between a man and a woman is forbidden. So, logically, this scene seems impossible to stage. And yet, six months after its world premiere in Brussels, *Amid the Clouds* was presented at the Teheran City Theater. I found a solution to show this situation on stage. I realised that since the audience were just as aware as me of the taboo, it was relatively straightforward. I put the two characters on bunk beds, but reduced the space between them to a minimum. So when they turned over to speak to each other, the implied sexual relationship was patently obvious.

In reality, I used the representation a spectator has of sexual relations to create the representation on stage. Most directors do the same. The images are not necessarily those that are presented to public view on stage, but the ones the spectators see in their mind's eye, hidden from any censorship committee you care to name.

That said, I have to admit that no politically or socially sensitive issue can be tackled by any art form whatsoever in Iran. For example, during the crisis following the 2009 presidential election when the police clubbed and tear-gassed the young people who took to the streets, you could not expect actors to take up the demonstrators' slogan 'Where is my vote?' on stage. Or if they did, you could not expect the play to be still on after opening night. This is a question artists always have to face: is it better to adopt a radical, in your face stance and have your performance banned immediately after it opens, or play cat and mouse games with the Council for Surveillance and Evaluation? In any case, that year, even if you wanted to avoid direct confrontation, it was hard to resign yourself to putting on Shakespeare or Chekhov. When the air

you breathe is laden with the smell of burning tyres and tear gas, the simple fact of standing still for ten minutes can be seen as a political gesture.

When I first talked to my company about the idea for *Where Were You on January 8<sup>th</sup>?*, I noticed that the conversation quickly turned to what was happening on the streets of Teheran at the time. On the surface though, the story of the play had nothing to do with what people were protesting about: a group of young people steal a gun for a few hours and each one hopes to use it to escape from an impossible situation. There was absolutely no direct reference to the crisis the country was going through. But the simple idea that democracy and the rule of law no longer guaranteed our rights (or our vote) and that you had to use force and violence was enough to open the way to the thoroughly political interpretations. The dramaturgy and the staging did have echoes of the context of the demonstrations: the presence of a member of the police force in the house; practically all the narrative delivered over the phone, and the fear of speaking freely in case the phone was tapped; the bloodspattered ground in one scene; Teheran University; and finally the gun itself. Each of these elements took on a particular role in the play. But at the same time, I hoped that, at another level of interpretation, the spectators would reforge the chain that united them, supplying the missing links and the things left unsaid using information they had from elsewhere. In this way, they would have access to an understanding of the play that was different from that of the members of the Council who had given their permission for the play to be staged.

Thus, Iranian theatre, like any form of art subjected to censorship, cannot expect to inform the way the media do. The informative discourse is highly objective and does not lend itself to a variety of perceptions and interpretations. The day after the demonstrations, there were deaths or not. It is about reporting this fact or not. There is no middle ground. Censorship can therefore be particularly effective against this discourse. Today though, we can hope that, thanks to access to the Internet and social media, the public can overcome the obstacles to the free flow of information. The theatre is then freed from that function. The spectator is fed by a constant stream of information coming from the enviroing world and has the wherewithal to read between the lines of the play's dialogues and have access to different levels of interpretation of the work.

In conceiving a play, as an author and director, you always have to be aware of this balancing act for both the text and your directing: suggest enough to encourage the spectator to complete the puzzle despite the missing pieces, but not so much as to make the censors' antennae twitch. Remember as well that the audience we are talking about here is not the simple theatregoer of the classical theatre, discreetly sinking into his seat in the dark. I noticed recently that when we do the play for the censorship committee, the performances are always cold, insipid, even dull. For the company, these initial 'public' performances could be very dispiriting: our first 'spectators' have the best seats in the house but spend their time fidgeting with their watches and whispering among themselves. But we take advantage of a weakness in the censors. These people feel they are so superior to works of this kind that they do not allow themselves to be drawn into them and they maintain a distance from which to judge them. For them, the best way to censor is to refuse any participation, sharing or involvement. That is why they find most of my plays really abstract and tedious.

They were convinced that I had tricked them during the meeting I had with them after *Where Were You on January 8<sup>th</sup>?* They accused me of not telling them the truth about the meaning of my play. The fact of the matter is, they did not see the meaning because, luckily, they refused to become involved in an exchange with the play, the staging, the actors on stage. They were expecting to see a play that said things in a straightforward fashion. They were not in the presence of a 'real' audience that prompted them to take such an attitude. Unfortunately, when their friends from the fundamentalist press came to see the same play along with a 'normal' audience, their perception was very different: naturally much closer to that of the audience, but also to the intentions of the company. They used the play to criticise the functioning of the Council for Surveillance and the Ministry of Islamic Guidance in internal publications, which, of course, made life more difficult for us later.

It is worth pointing out a strategic error of the Committee for Surveillance, which imagines that by controlling the texts and the staging, it can produce an aseptic, harmless theatre. Maybe such an approach could work in nonlive arts like literature or cinema. But even the most trivial words, when pronounced in front of an audience

that is numerous, well informed, angry and enthusiastic, can give rise to interpretations of the work that can go way beyond even the will of its creators.

*Contribution by Amir Reza Koohestani to The Time We Share. Reflecting on and through Performing Arts, published by Kunstenfestivaldesarts and Fonds Mercator. The book is for sale at the box office.*

## BIO

**Amir Reza Koohestani** was born on June 8<sup>th</sup>, 1978 in Shiraz, Iran. He was 16 when he began to publish short stories in local newspapers. Attracted to cinema, he took courses in directing and cinematography in 1995 and created two unfinished films. After a brief experience as performer, he devoted his time to write his first plays: *And The Day Never Came* (1999), which was never performed and *The Murmuring Tales* (2000) which received attracted critical acclaim in Tehran, during the 18<sup>th</sup> International Fajr Theatre Festival. With his third play, *Dance On Glasses* (2001) Koohestani gained international notoriety and found the support of several European theatrical artistic directors and festivals. Several new works were successfully welcomed in Europe. In 2012, the movie *Modest Reception*, which script was co-written by Koohestani and Mani Haghighi - actor and film director - wins the Netpac Award at the Berlin International Film Festival 2012. He also created the performance *The Fourth Wall*, adapted from the play *England* by Tim Crouch which was presented a hundred times in an art gallery in Tehran. In 2017, he directed his first opera - *Tannhäuser* - at the Staatstheater Darmstadt in Germany (April) and an adaptation of *Der Kirschgarten* in Freiburg (October). His next projects are a short performance at La Comédie de Genève, on September 2018 and an adaptation of *Macbeth* at the Munchner Kammerspiele, on December 2018.

## **Amir Reza Koohestani at the Kunstenfestivaldesarts**

**2004** *Dance On Glasses*

**2005** *Amid the Clouds*

**2008** *Quartet: A Journey North*

**2010** *Where Were You on January 8<sup>th</sup>?*

**2014** *Timeloss*

**2016** *Hearing*







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

### **Alexandra Pirici**

*Co-natural*

Kanal - Centre Pompidou

21/05 - 18:00 > 22:00

23/05 - 19:00 > 23:00

24/05 - 19:00 > 23:00

25/05 - 18:00 > 22:00

26/05 - 18:00 > 22:00

### **Toshiki Okada / chelfitsch**

*Five Days in March - Re-creation*

Kaaithheater

23/05 - 20:30

24/05 - 20:30

25/05 - 20:30

26/05 - 20:30

### **Closing Party**

Kanal - Centre Pompidou

26/05 - 23:00 > ...

DJ's Mavi Veloso (BRA), Lyzza (BRA/NL),

Moro (GER/AR), MelodyMelody (BRA)



**BRUZZ**

**DeMorgen.**



**Knack**

**La 1ère**



**LE SOIR**

**LE VIF**

**Inrockuptibles**

**MÉDOR**

**visit.brussels**







# KUNSTENFESTIVALDESARTS

## BOX OFFICE

Beursschouwburg  
Karperbrug 9-11 Rue du Pont de la Carpe  
1000 Brussel / Bruxelles  
+32 (0)2 210 87 37  
tickets@kfda.be  
www.kfda.be

06.04 > 03.05.2018  
Tuesday to Saturday – 11:00 > 18:00  
04 > 26.05.2018  
Every day – 12:00 > 19:00

 facebook.com/kunstenfestivaldesarts  
 @KFDABrussels  
 @Kunstenfestivaldesarts  
 kfda.be/newsletter

## 4X CENTREDUFESTIVALCENTRUM

4 > 6/05  
Théâtre National  
Emile Jacqmainlaan 111-115 Boulevard Emile Jacqmain  
1000 Brussel / Bruxelles

9 > 13/05  
Beursschouwburg  
Auguste Ortsstraat 20-28 Rue Auguste Orts  
1000 Brussel / Bruxelles

16 > 20/05  
INSAS  
Jules Bouillonstraat 1 Rue Jules Bouillon  
1050 Brussel / Bruxelles

23 > 26/05  
Kanal - Centre Pompidou  
Akenkaai / Quai des Péniches  
1000 Brussel / Bruxelles