

## Het spektakel van justitie

Enkele dramaturgische beschouwingen over *Tribuna(a)l*

Karel Vanhaesebrouck

Wat een dramaturg écht doet, weet ik nog steeds niet goed. Wat dan dramaturgie zou kunnen zijn, heb ik al strompelend en aarzelend geleerd. Om dan meteen ook te begrijpen dat het niet te leren valt. Onder artiesten heeft de dramaturg – algemeen gesproken – niet meteen een goede naam. Ze beschouwen hem of haar als een soort paria, een verplicht obstakel of – in het beste geval – een trouwe bondgenoot met wie ze hoogstens hun eigen onzekerheid kunnen delen. Meer perifeer aan de praktijk kan je volgens die artiesten niet zijn. Of, ja toch wel: nog verder verwijderd zijn de critici. Anderen vinden de dramaturg een absoluut overbodige functie die al te veel institutionele macht heeft. “Bericht aan de dramaturg: oprassen!”, zo schreef Bart Meuleman eind jaren negentig in *De Witte Raaf*. Antoine Vitez vroeg zich dan weer af: “wat zou ik in godsnaam met een dramaturg aanvangen?”. En toch zijn er evenveel artiesten die gloedvol spreken over de impact die wijlen Marianne Van Kerkhoven op hun werk gehad heeft: velen roemen haar gave tot doortastend luisteren, maar even goed haar onverdroten onderzoeksplezier (tot en met kostuums en belichting) of haar zachte strengheid. En er zijn regisseurs die een groot deel van hun parcours met hun dramaturg afleggen: Guy Cassiers met Erwin Jans, Stephane Braunschweig met Anne-Françoise Benhamou, Gerardjan Rijnders met Mira Rafalowicz, etc.

Zelf heb ik als dramaturg een erg beperkte ervaring, op regelmatige basis bij Theater Antigone, en een enkele keer bij Abattoir Fermé (*Colossus*). En als ik al eens door een artiest als dramaturg of dramaturgisch medewerker omschreven wordt, ervaar ik – onterecht – een lichte gêne en probeer ik, vaak een slappe verontschuldiging of een dwaze grap stamelend, de aandacht van die omschrijving af te leiden. Geen enkele van de betrokken regisseurs had overigens specifiek nood aan een dramaturg: elk van hen zijn zelf uitstekende dramaturgen, naast regisseur én speler. Bovenal heb ik zelf héél veel over theater geleerd, net omdat zij mij de kans gaven om de praktijk van binnenuit te leren denken en te begrijpen dat je in die praktijk niet zomaar alles op voorhand kan vast leggen, dat de realiteit van de werkvloer weerbarstig is en dat het enige wat écht telt in de theaterpraktijk de efficiëntie maar ook de gelaagdheid van de communicatie met een publiek is. Evenveel heb ik van de studenten op de toneelschool RITCS

geleerd: hun zoeken was steeds ook mijn zoeken – je leert hoe moeilijk het is om onder woorden te brengen wat je zoekt of meent te zoeken, en, vooral, je leert luisteren naar wat die andere wezenlijk beoogt. Ik heb met andere woorden een bevoorrecht parcours afgelegd waarbij ik de kans kreeg om samen met andere, jonge mensen, me al knutselend een weg te zoeken, en daarbij telkens ervaren rotten, zoals bijvoorbeeld Pol Dehert en Jan Devos, kruisend die me de banale maar o zo wezenlijke essentie van theater écht leerden begrijpen, namelijk dat het een *levend* medium is. “Geen biologie maar psychologie”, hield Pol niet op te zeggen. Eenmaal ik die boutade echt begrepen had, kon ik een beetje beginnen meedenken.

In een mooie tekst schetst Marianne Van Kerkhoven accuraat de specifieke tussen-positie van de dramaturg, die niet anders kan dan tegelijk afwezig zijn en in de weg lopen: “[d]e dramaturg moet kunnen omspringen met de eenzaamheid: hij/zij zit nergens *echt* in, hoort nergens *echt* bij. Het werk dat hij/zij verricht, lost op in de productie, wordt onzichtbaar” (145). Een dramaturg bevindt zich binnen en buiten, in en uit, reageert op wat hij ziet of hoort, niet vanuit een vooraf bepaalde agenda, maar vanuit de steeds veranderende persoonlijke intentie van de artiest(en). Dramaturgie – hoe onmogelijk te definiëren ook – vraagt een hoge graad van concrete pragmatiek, ja zelfs doelgerichtheid (“dat is te theoretisch, te weinig concreet, daar kunnen we niet veel mee”, hoor ik een regisseur zeggen), maar vaart tegelijk op een steeds uitdijende bagage die steeds ten dienste staat van een ander, in de eerste plaats een regisseur, maar even goed de spelers en ten slotte ook het publiek. Opnieuw Van Kerkhoven:

Een van de essentiële assen van de dramaturgische praktijk is daarom: het aanleggen van een reservoir van materiaal – ‘kennis’ vergaren op alle vlakken: lezen, naar muziek luisteren, tentoonstellingen bekijken, voorstellingen zien, reizen, mensen en denkbeelden ontmoeten, leven/beleven en daarover nadenken. [...] Onthouden wat men in zijn koffers meedraagt en zich dat op het juiste moment herinneren. (147).

Elke productie vergt daarenboven een specifieke methode, een andere wisselwerking tussen kennis en gevoel, een ander soort intuïtie. En die methode verandert voortdurend, ook binnen eenzelfde proces. En misschien ligt daar wel de grootste strijd: niet te resultaatgericht werken, maar wél vol voor dat resultaat gaan, niet te snel pistes afsluiten, uit veiligheid of uit blindheid, en dus blijven zoeken...

## Over recht en onrecht

In 2011 vroegen regisseurs Jos Verbist en Raven Ruell me om als dramaturg mee te werken aan *Tribuna(a)l*, een tweetalige voorstelling over de werking van het Belgische strafrecht. Ze droomden van een documentaire voorstelling gebaseerd op transcripties van reële processen uit de correctionele rechtbanken in België. Ze hadden daarbij een hele concrete, ideologische agenda voor ogen: ze wilden onder meer laten zien hoe het strafrecht, willen of niet, stevast ongelijkheid reproduceert, en dat ons juridisch systeem zich nog steeds niet heeft weten te bevrijden van het juk der klassenjustitie. Jos Verbist had in de jaren tachtig als acteur meegespeeld in een gelijkaardige voorstelling (*Palais de Justice*) in het Gentse stadstheater, die dan weer een bewerking was van de gelijknamige voorstelling die Jean-Pierre Vincent eerder in Straatsburg had gemaakt.

Een jaar lang volgde ik processen in correctionele rechtbanken in Antwerpen, Gent en Brussel. Geen spannende, mediagenieke assisenzaken maar zaken tegen kleine garnalen die het leven tonen zoals is. Ik schreef de processen vervolgens allemaal uit en bezorgde ze aan beide regisseurs. En ook zij woonden samen met de acteurs processen bij. *Tribuna(a)l* is het resultaat van die ervaring. Het uitgangspunt van Jos was dat recht onrecht reproduceert. Ik vond dat hij overdreef en zich bezondigde aan simplisme. Maar toen we tientallen gesprekken achter de rug hadden, met advocaten en magistraten uit de meest diverse hoeken, kwam ik tot dezelfde conclusie. Aan het einde van elk van die gesprekken stelde Jos telkens dezelfde vraag: is ons rechtssysteem racistisch? In het begin wist ik niet waar kijken. Iedereen schrok van de directheid van de vraag, maar nagenoeg iedereen antwoordde wel bevestigend. Die onthutsende waarheid wilden we laten zien aan een breed publiek, via een onmiddellijk lees- en herkenbare vorm die echter tegelijk zou onthullen dat onze rechtbanken niet altijd automatisch rechtvaardigheid produceren.

Een belangrijke bron van inspiratie voor *Tribuna(a)l* vormde *Délits Flagrants*, een documentaire uit 1994 van Raymond Depardon over het dagelijkse en soms intrieste reilen en zeilen in de achtste sectie van het Justitiepaleis in Parijs. Kleine criminelen worden er brutaal geconfronteerd met het justitieapparaat, Depardon regisseert met een enkele, vaste camera en documenteert zo de theatraliteit van het gerecht, hoe er gespeeld wordt, hoe elkeen gevangen zit in zijn of haar eigen rol.

Een tweede belangrijke inspiratiebron vormde het boek *Justice en France. Une Lotterie Nationale* (2003) van journaliste Dominique Simonnot. Het boek bundelt de kronieken die zij onder de titel “Carnets de Justice” publiceerde in de Franse

krant *Libération*. Elk 'carnet' telt ongeveer twee pagina's en documenteert één integrale sessie. Simonnot groepeerde haar teksten volgens themata (drugs, huiselijk geweld, enz.) of beroepsgroep (advocaat, rechter, openbaar ministerie). *Justice en France* is een onthutsend boek, een gestage golf van miserie die ernstige kanttekeningen plaatst bij de basisaanneمة dat de wet er is voor iedereen, dat elkeen gelijk is. Simonnot geeft geen commentaar op de zaken, maar beperkt haar rol tot de nauwkeurige beschrijving van uitwisselingen tussen beklagde, advocaat, rechters, openbare aanklagers en ook het publiek. Ze focust daarbij niet op allerhande mediagenieke *cases*, maar wel op het dagdagelijkse reilen en zeilen in een rechtbank. Ze legt zo niet alleen het functioneren van justitie bloot, maar ook en vooral de diepgewortelde sociale problemen die aan dat systeem ten grondslag liggen. Justitie is mensenwerk, en misschien veel meer dan we zelf zouden willen, zo laat haar boek zien.

Tot slot speelde ook *D'autres vies que la mienne* (2009), een erg mooie roman van Emmanuel Carrère over pijn en medelijden, een belangrijke rol. In het eerste deel van het boek vertelt Carrère hoe hij en zijn vriendin H  l  ne, zijn zoon Jean-Baptiste en haar zoon Rodrigue van dichtbij de tsunami-ramp (2004) in Sri Lanka meemaken. Een andere Franse familie verliest er hun enige dochtertje, Juliette. Eenmaal terug in Parijs wordt Carrère andermaal geconfronteerd met een onvatbaar drama: de dood van zijn schoonzus (ook een Juliette) die een man en drie jonge dochters achterlaat. Na haar dood ontmoet hij Etienne, ook een rechter die net als Juliette aan kanker lijdt (zijn been werd geamputeerd) en die Carrère een beter en erg ontroerend beeld geeft van het leven van zijn schoonzus. Samen waren ze rechter in Vienne, waar ze verantwoordelijk waren voor schuldaflossingszaken. Vanuit die functie trokken ze ten strijde tegen firma's zoals Cofidis die volgens het duo bewust onwetende mensen de diepe miserie intrekken.

Samen hadden deze drie inspiratiebronnen – Depardon, Simonnot en Carrère – een rechtstreekse invloed op de onderliggende agenda van de voorstelling: ze laten niet alleen zien hoe het recht onrecht reproduceert, maar onthullen ook hoe individuele actoren over de macht en de kracht beschikken om iets aan het systeem te veranderen, niet op een abstract of theoretisch niveau, maar op een concrete, menselijke manier, en dat een rechtssysteem nooit abstract maar altijd reëel is. Het boek van Simonnot fungeerde daarenboven niet alleen als inspiratiebron, maar ook als een soort reservoir waarbij bepaalde zaken rechtstreeks aan de basis lagen van scènes uit de voorstelling.

## Veldwerk

Mijn rol als dramaturg bestond erin de repetities grondig voor te bereiden – die waren met hun zes weken veeleer aan de korte kant – door processen bij te bewonen, die uit te schrijven en materiaal te verzamelen dat we vervolgens zouden kunnen gebruiken tijdens de repetities. Dus woonde ik een vijftigtal sessies bij in strafrechtbanken in Gent, Kortrijk en Brussel (Frans- en Nederlandstalige kamers). Die schreef ik vervolgens uit, soms letterlijk, soms parafraserend, maar steeds rekening houdend met hun theatrale finaliteit. Ik concentreerde me op specifieke momenten van interpersoonlijke communicatie, soms zelfs op kleine details, die me toelieten de specifieke theatrale dimensie van wat ik zag, scherper te vatten. Ik besteedde daarbij bewust nauwer aandacht aan de theatrale rol die elk van de participanten speelde en probeerde op die manier figuren, die je zou kunnen omschrijven als personages, uit het materiaal te laten opborrelen. Gedurende die periode ontmoette ik meerdere malen de regisseurs en lazen we samen het materiaal. Op basis van die discussie werkte ik een eerste montage uit, waarbij ik recht probeerde te doen aan de diversiteit van de zaken en situaties die ik gezien had. Tegelijkertijd probeerde ik ook een overkoepelende dramaturgische lijn uit te bouwen: laten zien hoe het recht sociaal onrecht en dus ook ongelijkheid reproduceert.

Ik woonde verschillende soorten zaken bij: immigratie en mensenhandel, drugscriminaliteit, armoede-gerelateerde kleine criminaliteit, een erg interessante zaak van politiegeweld en een aantal sessies van de Drugbehandelingskamer (DBK) in Gent. Deze laatste kamer is een experimenteel initiatief van het hof in Gent waarbij een niet-repressieve behandeling van drugsgebruikers uitgetest wordt: hun straf wordt uitgesteld en ze krijgen de kans een behandeling te volgen. Indien ze slagen, kan de rechter rekening houden met hun goede intenties bij de strafmaatbepaling. Tijdens deze gedurige, haast etnografische onderdompeling vielen me volgende zaken op:

- Het rollenspel: elkeen speelt een rol in het stuk, maar de eigenlijke protagonist, namelijk de beklaagde, heeft in de meeste gevallen een stomme rol, hij participeert niet. In de meeste gevallen spreekt hij zelfs amper de taal van het stuk, ook al gaat dat stuk over hem.
- Conventies en rollen maken systematisch deel uit van dit systeem, maar een daadwerkelijke dialoog blijkt afwezig en zelfs onmogelijk te zijn.
- De schade wordt in de meeste gevallen niet hersteld. Evenmin wordt de hersocialisatie van wie de misdaad heeft begaan, mogelijk gemaakt.

- Er bestaan enorme verschillen tussen de advocaten onderling op het vlak van kwaliteit en engagement, en heel vaak is dat verschil leeftijds- en gendergebonden: jonge dames of gladde jongens geven weinig tot niks om het lot van diegene die zij verdedigen, sommige oudere advocaten tonen zich mateloos gefrustreerd over de onrechtvaardigheden eigen aan het systeem waarin ze noodgedwongen dienen te functioneren.
- Er wordt enorm veel tijd verkwanseld door een gebrekkige praktische organisatie (nutteloze transporten van beklaagden, onduidelijke zittingsagenda's, misverstanden, afwezige pro-Deoadvocaten, enzovoort). Justitie heeft nood aan gedegen productieiders.
- Aanpak en referentiekader verschillen enorm van rechter tot rechter, van erg repressief tot sociaal geëngageerd.
- Advocaten en rechters zijn vaak cynisch of hopeloos. Ze worden verplicht in een systeem te werken waarvan ze allen weten dat het niet adequaat functioneert.
- Ons vertrekpunt, namelijk dat het juridische systeem ongelijkheid reproduceert, bleek – helaas – bevestigd te worden door wat ik gezien had, ook al leek me dat vertrekpunt aanvankelijk al te kort door de bocht gaan.
- Psychologie en subjectiviteit spelen een hoogst belangrijke rol in het juridische systeem waarin interpersoonlijke mechanismen van cruciaal belang zijn.

We startten de repetities met een eerste montage van mijn transcripties. Ik dacht op dat moment dat ik het gros van mijn werk achter de rug had. Niets bleek echter minder waar te zijn. Al snel (zelfs op de eerste dag waarop we samen met de acteurs het materiaal doornamen) werd me duidelijk dat documentair materiaal *as such* daarom nog geen interessant script voor een theatervoorstelling oplevert. Scènes waren te lang of simpelweg vervelend, misten een duidelijke focus, waren te gedetailleerd of net niet gedetailleerd genoeg. Het werd me met andere woorden duidelijk dat, paradoxaal genoeg, de scènes niet theatraal genoeg waren om de realiteit van ons rechtssysteem effectief te documenteren of om de kritische agenda die we ons voorhielden scherp te verdedigen. Het nabootsen van een realiteit, zelfs in gecondenseerde vorm, bleek een onvoldoende efficiënt middel om ook het fundamenteel theatrale karakter van diezelfde realiteit bloot te leggen. En zo leerde ik, een beetje onverwacht wat mij betreft (al ben ik er zeker van dat Raven Ruell en zeker Jos Verbist dat op voorhand wisten), dat de realiteit *as such* niet volstaat om *real life* adequaat te vatten. Theater functioneert bij gratie

van codes en conventies die niet zozeer een obstakel zijn om een realiteit te representeren, maar, integendeel, precies die representatie mogelijk maken. Precies wat theater tot theater maakt, namelijk een eigen systeem van tekens, middelen en conventies, maakt het mogelijk om iets te vertellen over de wereld waarin we leven. Om de realiteit scherp te documenteren, heb je theater, of beter theatraliteit nodig, een soort vervreemding die je opnieuw bewust maakt van die realiteit. Documentair theater functioneert met andere woorden bij de gratie van een hertheatralisering van de realiteit.

### **De wet getheatraliseerd**

In de eerste twee weken van de repetities woonden acteurs zelf repetities bij, en kwamen ze terug met nieuw materiaal. We voegden scènes toe, herschreven scènes, lieten ons inspireren door *cases* uit het boek van Simonnot en vonden zelfs een paar scènes uit, waarbij we mijn observaties of die van de artistieke ploeg als vertrekpunt namen. Haast elke dag herorganiseerden de regisseurs de volgorde van de zaken en experimenteerden ze met verschillende emotionele dynamieken. Daarbij werd vooral gezocht naar een interne coherentie, die ervoor moest zorgen dat je als kijker ook effectief een voorstelling zou zien, en niet zomaar een losse opeenvolging van schijnbaar lukraak gekozen zaken. Die coherentie vonden de regisseurs in de functie van de rechter. Ze besloten de voorstelling op te delen in drie kamers, telkens voorgezeten door een andere rechter, een ietwat koudhartige, burgerlijke vrouw (Tania Van der Sanden) voor wie het onmogelijk is te sympathiseren met diegenen die het sociaal minder voor de wind gaat, een jonge gepassioneerde man (Vincent Hennebicq) die – tevergeefs – probeert het geweld en de miserie waarmee hij geconfronteerd wordt te begrijpen, en een uitermate cynische rechter die er niet voor terugdeinst grapjes te maken op de kap van de beklagden en hun sociale ellende. De eerste en de derde kamer werden in het Nederlands gespeeld, de tweede kamer was een Franstalige kamer. Enkel de derde rechter is – helaas – een letterlijke evocatie van een rechter die ik aan het werk zag in Brussel, de andere twee rechters werden ‘samengesteld’ uit verschillende personages. De acteurs maakten daarbij systematisch gebruik van hun eigen observaties, ook voor het concreet vorm geven van de advocaten. De beklagden en agenten werden gespeeld door figuranten. De regisseurs maakten daarbij handig gebruik van het feit dat ze vaak ook letterlijk niet verstonden wat de rechters en advocaten zegden, realiteit en fictie vielen op die manier pijnlijk samen.

Voor het decor gaf Jos Verbist aan zijn vaste scenograaf Giovanni Vanhoenacker de opdracht een monumentale rechtszaal te bouwen. Vanhoenacker ontwierp een soort installatie, bestaande uit een verhoogd podium met daarop twee rechters en het openbaar ministerie en een set bijhorende banken die plaats boden aan een 150-tal toeschouwers. De eerste rij was voorzien van een soort lessenaar waarachter de advocaten staande hun pleidooien hielden. Voor rechters, beklaagden en advocaten waren microfoons voorzien. Gedurende de repetities besteedden Ruell en Verbist bijzonder veel aandacht aan het acteerwerk: ze wilden dat er zo weinig mogelijk *gespeeld* werd, dat de acteurs de zaken zouden tonen in plaats van te spelen. Keer op keer werd hen gevraagd om vooral géén rol te spelen, maar om die rol te tonen, te presenteren zonder daar een eigen standpunt aan toe te voegen. Samen moesten ze dus op zoek gaan naar de nulgraad van hun eigen acteerwerk, met daarbij het tekstmateriaal (dat elke dag wijzigde) en hun eigen observaties als enige houvast.

*Tribuna(a)l* is een uitgelezen casus om het verband tussen theater en justitie, of beter, tussen theatraliteit en de juridische arena, scherper te begrijpen. Theater is sinds zijn oorsprong de uitgelezen plek waar acteurs en kijkers samen, door te *spelen* en te *kijken*, experimenteren met ingewikkelde vragen. Vaak zijn die vragen van een specifieke juridische aard: het falen en functioneren van de directe democratie in de antieke, Griekse tragedies, de ingewikkelde wetten omtrent soevereiniteit en erfopvolging in vroegmoderne tragedies, huwelijksintriges en hun juridische gevolgen in komedies, enzovoort. Vaak wordt het proces zelf ingezet als theateraal kader, niet alleen als een dramaturgisch of scenografisch hulpmiddel, maar ook om het fundamenteel theatrale karakter van het juridische systeem zelf bloot te leggen: justitie functioneert volgens een aantal codes en conventies eigen aan het theater (decorum, rollen, scenografie, handelingsverloop, etc.).

Grosso modo hebben theater en rechtspraak drie cruciale kenmerken gemeen: (1) alles moet plaats vinden op hetzelfde podium, eens je de rechtszaal verlaat, begeef je je buiten de rituele ruimte van de wet, (2) alles verloopt volgens duidelijk omschreven rollen die het handelen van alle betrokken actoren binnen deze afgebakende tijdruimte bepalen en (3) theater en justitie functioneren bij gratie van een narratief handelingsverloop, een causale opeenvolging van evenementen en uitspraken. Door van het theater, genaamd justitie, opnieuw theater te maken, of beter theater-in-de-tweede-graad, legt de voorstelling het menselijk falen bloot van een systeem waarvan objectiviteit de kernwaarde vormt.



*Tribuna(a)l* maakt expliciet gebruik van de theatrale fictie genaamd rechtspraak, terwijl de kijker er tegelijk aan herinnerd wordt dat wat hij ziet gebaseerd is op reëel materiaal, dat de fictie een concrete en soms verregaande impact heeft op reële levens. Precies daarom werd ervoor gekozen de beklaagden in exact dezelfde positie als in de rechtbank te plaatsen: met hun rug naar het publiek. De kijkers zien dus enkel het achterhoofd van de beklaagden: ook die zijn kijkers, van hun eigen stuk dat zich daar en dan voor hun neus afspeelt, een stuk waarin zij geen reële rol te spelen hebben. Handelen kunnen ze niet, enkel kijken: op de evenementen die zich voordoen hebben ze geen enkele invloed. Ze bestaan letterlijk *niet*. En wij, als kijkers, kijken mee, als echte voyeurs.

### **De (on)mogelijkheid van documentair theater**

Documentair theater veronderstelt – dat lijkt althans een evidente aanname – een zekere graad van objectiviteit. Het ontstond dan ook als een soort reactie tegen het theater zelf, of beter gezegd tegen de idee van theatrale illusie. Dit soort theater presenteerde zich letterlijk als een ‘document’, als een vorm van directe getuigenis en dus als een spoor van de realiteit zelve. De toenemende populariteit van documentaire kunst, vooral in de literatuur, spoorde in de jaren 50 samen met de emancipatie van de etnografie tot een volwaardige tak van de wetenschap (*Tristes tropiques* van Claude Levi-Strauss dateert uit 1955) en de toenemende beschikbaarheid van opname-apparatuur. Terwijl literatuur expliciet gebruik maakt van een aanwezige verteller en daaraan ook zijn documentaire geloofwaardigheid ontleent, berust de essentie van het documentaire theater op het eerste gezicht in het tegendeel, namelijk de afwezigheid van om het even welke intermediaire instantie. Een cruciaal ijkpunt binnen die documentaire theatertraditie vormt zonder twijfel *Die Ermittlung* van Peter Weiss uit 1965. In die voorstelling reconstrueert Weiss het proces van een aantal oorlogsmisdadigers die actief hadden deelgenomen aan de uitroeiing van een grote groep Joden in Auschwitz. Het begrip ‘reconstructie’ dien je in dit geval letterlijk te nemen: Weiss presenteert de feiten, zonder uitleg of context. Het theater, zo stelt hij in zijn *Notes sur le théâtre documentaire* (1967), beschikt over de mogelijkheid om de werkelijkheid in al haar absurditeit te onthullen, meer nog: het laat zien dat die realiteit, die zich al te snel het etiket ‘absurd’ laat aanmeten, tot in de kleinste details uitgelegd en toegelicht kan worden. Theater beschikt met andere woorden over de kracht om datgene te onthullen wat we niet willen of durven zien. Documentair theater is dus niet in de eerste plaats een ‘objectieve’ registratie van de werkelijkheid, een doordruk zonder meer, maar is wezenlijk ‘constructief’: door een werkelijkheid direct te transponeren naar het theater, wordt het

theatrale karakter van de werkelijkheid zélf onthult. En zo wordt dramaturgie opnieuw, in de lijn van Brecht, een uitgesproken ideologische activiteit, die het fundamenteel contingente (en dus veranderbare) statuut van de werkelijkheid onthult. Die ‘constructieve’ dramaturgie wordt ook in *Tribuna(a)l* een middel om sociale wantoestanden aan te klagen.

Ook andere theatermakers pasten deze strategie van de directe transpositie toe. Zo reconstrueerde het Institute for Political Murder (2011) in de voorstelling *Hate Radio* een namiddag in de radiostudio van Mille Collines, het Rwandese radiostation dat met zijn opruiende taal (“tuez tous les cafards”) een belangrijke rol speelde in de genocide. Aan de hand van de banaliteit van die namiddag – en ook de verveling van de betrokkenen – lieten deze makers zien hoe ondoorgrondelijk het afgrondelijke kan zijn. Tegelijk diende de ‘re-enactment’ te bewijzen dat geschiedenis steevast de theatrale verbeelding overstijgt.

Als dramaturg en tekstschrijver dacht ik aanvankelijk dat het zou volstaan om de realiteit – eventueel in gecondenseerde vorm – te theatraliseren en simpelweg opnieuw, *straightforward*, op te roepen. Ik ging ervan uit dat documentair theater per definitie een quasi directe evocatie van een specifieke realiteit diende te zijn. Met mijn eerste montage, die ik aan het begin van de repetities aan Jos en Raven overhandigde, dacht ik een documentaire theatertekst geschreven te hebben. Niets bleek minder waar: de tekst bleek allesbehalve een theatertekst, want helemaal niet aangepast aan de levende materialiteit van het theater. “Het is precies een opstel”, zei een van de acteurs – terecht – over een scène. En misschien is dat wel één van de meest hardnekkige misverstanden omtrent documentair theater, namelijk dat in dat soort theater elk “alsof” afwezig zou zijn: wat we zien zou dan een directe reconstructie zijn van een realiteit die ooit geweest is. Het tegendeel is waar, zo mocht ik zelf ondervinden bij *Tribuna(a)l*.

Postdocumentaire makers als Rabih Mroué en Rimini Protokoll maken al vele jaren dat ‘misverstand’ tot inzet van hun voorstellingen, precies door die illusie te ontmaskeren en het spel met realiteit en theatraliteit tot kern van hun voorstelling te maken. Documentair theater veronderstelt *niet* het weglaten van elke vorm van theatrale representatie, het is precies het omgekeerde: documentair theater maakt expliciet gebruik van theatrale middelen om een concrete en specifieke realiteit op scène te brengen en om tegelijk een concrete verhouding tot die realiteit aan de toeschouwer te communiceren. Het tonen van de realiteit gaat met andere woorden steeds gepaard met het her-lezen van diezelfde realiteit. Enkel op die

manier slaag je erin het fundamenteel theatrale karakter van de realiteit die je op het theater representeert (letterlijk: opnieuw aanwezig maakt) zichtbaar te maken. Enkel zo kan je, in het geval van *Tribuna(a)l*, laten zien dat het juridische systeem gestuurd en bepaald wordt door codes en conventies, dat het een spel is dat functioneert bij gratie van datzelfde “alsof”.

In haar boek *Theatre of the Real* (2013) analyseert Carol Martin voorstellingen gebaseerd op reële gegevens (zoals bijvoorbeeld *Via Dolorosa* van David Hare, *Rumstick Road* van Spalding Gray, *The Pixelated Revolution* van Rabih Mroué of *Kamp* van Hotel Modern). Ze stelt onomwonden dat de waarheidsclaims van heel wat makers van documentair theater naïef en naast de kwestie zijn. De essentie van wat zij omschrijft als ‘theatre of the real’ heeft niks te maken met waarachtigheid, maar schuilt in de wijze waarop die waarachtigheid zelf geproblematiseerd wordt. Het doel van dat ‘theater van het reële’ is niet het tonen van de waarheid, maar het veroorzaken van wat Carol omschrijft als “ontological theatre doubt”, door bewust het onderscheid tussen realiteit en fictie te vertroebelen, net zoals in onze dagdagelijkse werkelijkheid, waarin dat onderscheid even ondoorzichtig is en ons contact met het ‘echte’ steeds gemedieerd is.

Theater enceneert de realiteit niet, maar maakt de toeschouwer bewust van die mediëring, van de fundamenteel theatrale aard van de realiteit. Het laat zien hoe onze dagdagelijkse realiteit gestuurd wordt door theatrale mechanismen. Misschien ligt precies daar het belang van dat rare beest genaamd ‘dramaturg’, niet als *in-house intellectual*, als boekenwurm, laat staan als een “flic du sens” (alweer Antoine Vitez), maar als etnografische veldwerker: een medewerker die, vanuit een door de ploeg gedeelde urgentie, zijn handen schuurt aan de realiteit *out there*, die écht op onderzoek uitgaat, iemand die via theater publiek helpt maken wat in andere representatiesystemen (zoals de media) verborgen blijft, die probeert de vinger te leggen op wat in onze aandachtsmaatschappij aan de aandacht ontsnapt. En die leert leven met het gegeven dat zijn werk gedoemd is op te gaan in het werk van anderen. Misschien (maar meer dan een intuïtie is het niet) wint precies daarom dramaturgie in de klassieke zin van het woord aan belang, namelijk als narratieve architectuur van een voorstelling. Hoe onbetrouwbaarder de informatiebronnen, hoe ingewikkelder de vigerende representatiemodi, hoe complexer de toegang tot de werkelijkheid, hoe groter de nood aan een vertelling, en dus een standpunt: “we are increasingly seeing ways in which theatre is finding a new relationship with representation – one in which stories can be told, while the modes of tellers and even the stories themselves may

be suspect, ambiguous or multiple.” (Turner and Behrndt 187) Meer en meer bestudeert en analyseert theater hoe ‘de’ werkelijkheid geproduceerd, verkend en begrepen wordt, hoe de fictie genaamd realiteit aanneembaar of verteerbaar gemaakt wordt. Of om het in de woorden van André Lepecki te zeggen: “contemporary dramaturgies interrogate the mechanism of representation (...) putting pressure on all its buttons and pulleys” (in Turner and Behrndt 188).

Met *Tribuna(a)l* wilden we laten zien dat die theatraliteit ook daadwerkelijk als een machtsinstrument functioneert en dat de rolverdeling in het juridische ‘spel’ allesbehalve onschuldig is. Dit stuk bracht in de openbaarheid wat normaal verborgen blijft, ook al is de rechtspraak een integraal deel van onze publieke ruimte (daarom hebben we, u en ik, allen het recht om zittingen bij te wonen, op enkele uitzonderingen na). Het hyperrealisme van *Tribuna(a)l* onthulde de fictie genaamd justitie, maar tegelijk hielp het uitgesproken theatrale karakter van de voorstelling ons de reële impact van dit apparaat op individuele levens beter te begrijpen. Het onzichtbare zichtbaar maken, laten zien dat de wet ook fictieel is en dat rechtspraak in de uitoefening van die wet gebruik maakt van codes ontleend aan het theater, precies die ambities vormden het hart van de voorstelling. *Tribuna(a)l* formuleerde geen expliciete kritiek op ons rechtssysteem. En toch werd het een heel kritisch stuk, ook al deed het niet meer (maar vooral niet minder) dan laten zien wat er zich dagelijks in de Belgische rechtszalen afspeelt. Het schokkende is niet dat het écht gebeurt, maar dat het in al zijn dagdagelijksheid onopgemerkt voorbij gaat.

## **Bibliografie**

Carrère, Emmanuel. *D'autres vies que la mienne*. Folio / P.O.L., 2009.

Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Simonnot, Dominique. *Justice en France. Une lotterie nationale*. Paris: Editions La Martinière, 2003.

Turner, Cathy, and Synne K. Behrndt. *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2008.

Marianne Van Kerkhoven, Marianne. “Kijken zonder potlood in de hand.” *Theaterschrift* 5-6 (1994): 140-149.