

## De dramaturgie van de wet

### Juridische structuren en performatieve strategieën in hedendaags theater

Klaas Tindemans

Het recht verleidt de poëzie, zoals het recht ook het theater kan verleiden. Over die verleiding – welk proces speelt zich af? binnen welke structuren? – gaat deze bijdrage. En over de omgekeerde verleiding: hoe en waarom het recht graag gebruik maakt van narratieve en performatieve strategieën bij het nemen van beslissingen, bij het oplossen van juridische betwistingen. Het vertrekpunt daarbij is een bescheiden *corpus* van films, dramatische teksten en toneelvoorstellingen waarin recht, op de één of andere manier, ‘geïmiteerd’ wordt. Als opmaat citeer ik een sprekend voorbeeld van dichter Charles Reznikoff:

*The child was about eight years old.  
For some misconduct or other,  
his father stripped him naked, threw him on the floor,  
and beat him with a piece of rubber pipe,  
crying, “Die, God damn you!”  
He tried to dash the child against the brick surface of the chimney,  
and flung the child again heavily on the floor  
and stamped on him.*  
(Reznikoff, 1965)

Dit gedicht refereert aan een waar gebeurd misdaadverhaal. De Amerikaanse dichter schreef, om den broede, samenvattingen van processen voor juridische handboeken. Zijn meest opmerkelijke literaire prestatie is *Testimony: the United States 1885-1890*, een recitatief van honderden lange en korte gedichten, die alle in feite rechtbankverslagen zijn die omgezet werden in ‘objectivistische’ poëzie (Bernstein). Dit gedicht over kindermisbruik is een goed voorbeeld van deze

(Norton-Taylor *Bloody Sunday*), over de gewelddadige dood van betogers voor burgerrechten in Derry, Noord-Ierland, 1972.

Enkele recente Europese theaterproducties gaan nog een stap verder bij de vermenging van het gerechtelijk apparaat met theatrale vormen en voeren juridische fictie op, hoewel dit een lastige term is. 'Juridische fictie' is namelijk zelf een belangrijk juridisch-dogmatisch begrip. Een fictie, stelt Lon L. Fuller (9), is een onware uitspraak die gedaan wordt met geheel of gedeeltelijk bewustzijn van de onwaarheid ervan en/of waarvan het nut erkend wordt door alle sprekers en toehoorders. In de juridische fictie is het constructivistisch karakter van het juridisch discours – als een systematische constructie van uitspraken over de werkelijkheid – het meest zichtbaar (Broekman 59-65). Dit gezegd zijnde, houden de besproken voorstellingen zich niet in de eerste plaats bezig met de (on)rechtvaardigheid die heerst bij de behandeling van bepaalde problemen in een juridisch kader – homofobie, racisme, militarisme, enz. – maar wel met het proces in de rechtszaal zelf. Het script van *Tribuna(a)l* (Antigone Kortrijk en Théâtre National, in een regie van Tom Dupont, Raven Ruëll en Jos Verbist) is gebaseerd op registraties van de behandeling van 'kleine criminaliteit' in strafrechtbanken van eerste aanleg (politierechtbank of correctionele rechtbank). De publieksruimte is omgevormd tot een rechtszaal. *Please Continue (Hamlet)* is een voorstelling, bedacht door de Catalaan Roger Bernat en de Zwitser Yan Duyvendak, waarin Hamlet, het personage uit William Shakespeares gelijknamige tragedie, terecht staat voor de moord op Polonius. Een derde atypische voorstelling die relevant is in deze context is *Die Moskauer Prozesse* (2013) van Milo Rau en het International Institute of Political Murder (IIPM), waarbij enkele processen tegen Russische kunstenaars en curatoren door representatieve betrokkenen – geen acteurs dus – worden overgedaan. Dit was een eenmalig evenement dat wel vastgelegd werd in een indrukwekkende film.

In deze bijdrage wordt onderzocht hoe in rechtszaaldrama – op film of op toneel – mogelijke dramaturgische en performatieve 'vervlochten' tussen de gerechtelijke en de theatrale performance aanwezig zijn. Dat levert vragen op omtrent de narratieve vorm, de ruimtelijke vormgeving en de *liveness* van het gebeuren. *Liveness* wordt daarbij neutraal en niet-ontologisch gedefinieerd als *performance in the present* (Auslander 157). De relatie van verleiding tussen

beide discours werkt in twee richtingen. De theatervoorstelling maakt gebruik van analogie en overeenstemming met bepaalde structuren in het juridisch discours, terwijl de gerechtelijke 'voorstelling' performatieve structuren en strategieën nodig heeft om haar autoriteit en haar effectiviteit te kaderen en daarmee te bevestigen. De uitgewerkte voorbeelden, met name de toneelproducties, tonen deze wederkerigheid ten overvloede.

### **Narratieve desambiguatie van het juridisch discours in film**

Als films zijn *Anatomy of a Murder* en *Dixième Chambre* nauwelijks vergelijkbaar. De eerste film is een fictief rechtszaaldrama, de tweede is een uitzonderlijke registratie van waargebeurde proceshandelingen. Maar allebei, en wellicht om totaal verschillende beweegredenen, houden ze zich bezig met de kenmerkende 'narratieve desambiguatie' van het juridisch discours, met andere woorden met het wegwerken, met narratieve middelen, van de dubbelzinnigheid die dit discours kenmerkt. Allebei leggen ze de kloof bloot die er bestaat tussen een intuïtieve reconstructie van een gegeven geheel van meegedeelde feiten, en het invoegen van diezelfde feiten in het betekenis kader dat het juridisch discours is. De film van Preminger gaat impliciet over de naweeën van de beruchte, op televisie uitgezonden *Army-McCarthy*-hearings in de Amerikaanse Senaat in 1954. Senator Joseph McCarthy had toen geprobeerd te bewijzen dat het Amerikaanse leger geïnfiltrerd was met communisten of hun *fellow travelers*, maar de advocaat van het leger, Joseph N. Welch, bood krachtig verweer tegen die aantijging. Diezelfde Joseph N. Welch, nochtans geen acteur, werd door Otto Preminger gevraagd om de rol van de rechter te spelen in zijn film. Die tussenkomst is meer dan een anekdote, want de aanwezigheid van Welch in de film objectificeert als het ware het procesverloop, in combinatie met de reportageachtige camerastandpunten en een documentaire montagestijl. Het merkwaardige optreden van Welch beklemtoont ook de autonome werkelijkheid van een juridische (re)constructie en gaat daarmee ook in tegen de bevooroordeelde en spectaculaire ensceneringen van (politieke en gerechtelijke) hearings, zoals die in de jaren 1950 de norm waren op televisie (Vismann 81-88). *Anatomy of a Murder* vertelt hoe een plattelandsadvocaat (James Stewart), zijn best doet om een verdedigingsstrategie te construeren voor zijn cliënt (Ben Gazzara), een legerofficier die een hoteleigenaar gedood heeft die zijn vrouw zou

verkracht hebben. Deze kwalificatie van de verdediging – *dissociated behavior of irresistible urge*, ‘dissociatie’ of ‘onweerstaanbare drang’ – staat in scherp contrast met zowel het nogal frivole karakter van de aangerande vrouw (Lee Remick), als met een huwelijksrelatie die gekenmerkt wordt door jaloezie en amper verborgen gehouden huiselijk geweld. In de film worden twee tegenstrijdige verhalen tegelijkertijd verteld, maar zonder expliciet te suggereren dat de juridische *framing* bedrieglijk zou zijn. De film legt geen nadruk op de retorische kwaliteiten van de advocaat en de aanklager die op het proces tegenover elkaar staan – de jury is nauwelijks zichtbaar, de afsluitende pleidooien worden niet getoond – maar maakt wel de misleidende parallellismen en contrasten tussen verschillende weergaven van de werkelijkheid duidelijk. Een verhaal van filmische feitelijkheid – men zou dit ‘suggestief realisme’ kunnen noemen – staat tegenover een verhaal van juridische *framing*, die dient om een jury in staat te stellen om, in overeenstemming met de normen van een correcte rechtsgang (*due process of law*), zoals de Amerikaanse Grondwet die garandeert, een beslissing te nemen. Het feit dat de positie van de verdediging succes oplevert en die van de aanklager niet, is uiteindelijk van geen belang. De bedoeling van Preminger was om, door middel van een metaforisch verhaal over plaatselijk geweld met emotionele motieven, de vuile vlekken van een gepolariseerde politieke geschiedenis – het McCarthyisme dus – weg te wassen, en hij verborg die intentie achter een plot over juridische waarheidsvinding.

In *Dixième chambre, instants d’audience* staat de persoon van de rechter centraal: haar ondervragingen van daders van bescheiden misdrijven bepalen, op gezaghebbende wijze, het soort verhaal dat er verteld moet worden. *Anatomy of a Murder* laat minstens twee soorten moralisme toe (zoals geïdealiseerde huwelijksliefde tegenover seksueel provocerend gedrag), die met elkaar geconfronteerd worden, zonder dat er iets opgelost wordt. Hoewel rechter Michèle Bernard-Requin in *Dixième chambre* zelden kan weerstaan aan haar drang tot ‘kleinburgerlijk’ moralisme, probeert ze toch telkens de kloof te dichten tussen, enerzijds, de manier waarop de betichte zijn of haar eigen gedrag inschat en, anderzijds, de juridische kwalificatie van datzelfde gedrag. Er worden in de film verschillende verhalen verteld, allemaal volgens hetzelfde patroon: zakkenrollen, huiselijk geweld, dronkenschap achter het stuur, gebruik van

illegale drugs, wapendracht, enz. Hoewel de rechter haar uiterste best doet om de concrete situatie, die geleid heeft tot de aangeklaagde feiten, zo normaal mogelijk te reconstrueren, is zij niettemin gedwongen hiermee op te houden op het punt dat de autonomie van de 'vertelling van de wet' – en dus ook van haarzelf, als 'vertelster van de wet' – bedreigd wordt. Het meest symptomatische gesprek in dit opzicht is dat tussen haarzelf en een professor, die aangetroffen werd met een gevaarlijk mes op zak. Wanneer hij probeert om het – juridisch wel degelijk relevante – onderscheid te maken tussen een wapen dat gevaarlijk is 'uit de aard van de zaak' – bijvoorbeeld een pistool – en een wapen dat gevaarlijk is door omstandigheden – bijvoorbeeld een keukenmes –, dan verwijt ze hem, op brutale wijze, dat hij in juridische kwesties een intellectuele dilettant is, kwesties die te subtiel, te specialistisch zijn voor om het even welke niet-jurist – en zeker voor een socioloog.

Dezelfde 'onaanraakbaarheid' van verhalen is zichtbaar in een gebeurtenis als de 'dronkenschap aan het stuur' van een vrouw van middelbare leeftijd, wier naïeve nonchalance scherp contrasteert met het risico-bewuste moralisme van de rechter. Soms zie je enkel een simpele tegenstelling van een forensisch feit met een opportunistische leugen, maar zelfs daar is een gemeenschappelijke discursieve grondslag moeilijk aan te wijzen. Over het algemeen heeft het fundamentele (menings)verschil te maken met contextualiteit, met het ingebed zijn van de vertelde feiten in een zeer gediversifieerd veld van sociale betekenissen – dat radicaal tegenover de geslotenheid van het domein van recht en wet staat. De algemene strekking zou men natuurlijk kunnen terugvoeren naar een derde, overkoepelend narratief, namelijk dat van Raymond Depardon als filmmaker. Zelfs al springt Depardon zeer zuinig om met camerastandpunten en gebruikt hij vooral nauwelijks geknipte *long-shots*, toch impliceren zijn selectie van individuele rechtszaken en zijn montage van het procedureel verloop bewuste keuzes, die principieel niet verschillen van de haast onbewuste suggestie van Preminger dat het in zijn verhaal wel degelijk om huiselijk geweld en jaloezie gaat, wat bijvoorbeeld duidelijk is in de soundtrack met koortsige jazz.

De analyse van deze films maakt de weg vrij voor een specifieke beschrijving van dramatische teksten en theatervoorstellingen. Ook filmtheoretici zien het rechtszaaldrama als een 'reflexief' drama, drama dat altijd een narratief is over

een ander narratief, waarbij beide verhalen problematisch zijn in hun relatie tot de werkelijkheid, tot de 'feiten' (Black 87-95). De idee dat er een onderscheid moet/kan gemaakt worden tussen twee of meer verhalen bij de vertaling – of, nauwkeuriger: de transformatie – van een welbepaald geheel van 'feiten' is evenmin onbekend in de rechtstheorie zelf. Dit wordt ook wel 'interceptie' genoemd: de werkelijkheid waar het verhaal naar zegt te verwijzen, dient als norm om de juistheid van de narratieve samenhang, de interpretatie te bewijzen. De beruchte drogredenering *post hoc ergo propter hoc* (na dit, dus vanwege dit) is een truc om die interceptie te maskeren. Het ene verhaal plaatst feiten naast elkaar (*post*), het alternatieve verhaal legt een causaal verband (*propter*) en die narratieve ambivalentie moet uitgewist worden in de te nemen beslissing (van Roermund 30-35, 53-55). Welke interpretatie het haalt, dat is de volgende kwestie. Wie professioneel de wet interpreteert – advocaten, rechters of rechtstheoretici – kan zich nooit ontdoen van de waarneming dat tegenstrijdige verhalen elk hun eigen overtuigingskracht hebben, een kracht die wel eens zou kunnen bepaald zijn door hun subtiele suggestie – zonder duidelijke referentie weliswaar – dat er een samenhangend geheel van morele overtuigingen bestaat waarin hun specifieke interpretatiestrategie schatplichtig aan is (Fish 156-159). In elke juridische casus moet de autonomie en de geslotenheid van het juridisch discours weliswaar bevestigd worden, maar de mate van efficiëntie waarin deze 'boodschappen' uit andere discours binnendringen kan cruciaal zijn. Hoe bepalen theatrale kaders met name de wijze waarop deze narratieve strategieën beslissende impact proberen te bereiken, dat wil zeggen een beloning in de gunstige beslissing van de rechter? Laten we beginnen met een antwoord te zoeken in de esthetische context van drama en theater.

### **(Historisch) trauma en opgeschort oordeel in documentaire dramateksten**

Rechtszaken zijn een favoriete *format* in het documentaire drama. Docudrama is zelf een genre binnen de meer alomvattende 'dramaturgie van het reële' – *dramaturgy of the real*, een term die Carol Martin introduceerde om duidelijk te maken dat theatervoorstellingen gebaseerd op documentair 'bewijsmateriaal' juist elke glasheldere representatie van de realiteit ondermijnen en zich in het beste geval bewust zijn van de contradicties die gepaard gaan met het insceneren van het 'reële' (3). *Execution of Justice* en *Greensboro. A Requiem*,

‘getuigenisdrama’s’ van Emily Mann, vertonen allebei een zekere dubbelzinnigheid in hun vooropgestelde representativiteit, maar ze wijzen ook op de frustratie omtrent de resultaten van de historische processen. Dan White, de man die Harvey Milk, homoactivist en lokaal politicus in San Francisco, doodde, werd veroordeeld voor doodslag, niet voor moord. De neonazi’s die een anti-KKK-manifestatie in Greensboro, North Carolina, aanvielen en daarbij vijf demonstranten doodden werden vrijgesproken en moesten achteraf enkel bescheiden schadevergoedingen betalen na een civiel proces.

Zowel de daders – Dan White en de neonazi’s – als de slachtoffers – vrienden van Harvey Milk en burgerrechtenactivisten – kunnen zich uitgebreid verdedigen en rechtvaardigen in deze toneelteksten, aan de hand van citaten uit de transscripties van de documenten en uit de interviews die Emily Mann persoonlijk afnam van henzelf of van hun sympathisanten. Het juridische narratief is afgesplitst van de documentaire, of minstens subtiel nevensgeschikt bij de emotionele scènes waarin buitenstaanders zichzelf rechtvaardigen of gemeenschappen hun trauma uitdrukken. De getuigenissen veranderen in memorialen en zelfs in objecten van nostalgie – korte momenten van solidariteit die in de kiem gesmoord werden (Favorini 161-164). De juridische versie van de documentaire opzoekingsresultaten dient als een standaard voor de geloofwaardigheid van de verhalen uit het ‘gewone’ leven, en dat blijkt in het voordeel van deze laatsten te zijn. Emily Mann heeft grote bewondering voor Anton Tsjechov, omdat zijn drama een lichtheid van spel en dialoog verbindt met een bewustzijn van (historisch) trauma. Hoe onmerkbaar, hoe onderhuids dat vaak ook lijkt, trauma raakt steeds een gemeenschap (*A Seagull in the Hamptons: interview with Emily Mann*). In haar documentaire regies werkt ze in een gelijkaardige geest, waardoor deze getheatraliseerde verhalen wel degelijk kunnen bijdragen tot een zekere gemeenschapszin, en dit ter compensatie van het mislukte helingsproces bij de juridische behandeling ervan.

Richard Norton-Taylor, redacteur *defense & security* bij de Britse krant *The Guardian*, gebruikt transscripties van hoorzittingen over beroemde juridische mislukkingen, met hun specifieke politieke achtergrond. Anders dan bij het drama van Emily Mann, zijn de *scripts* van Norton-Taylor niet zonder meer bedoeld om sympathie te wekken voor de gefrustreerde slachtoffers van deze

wanttoestanden, maar wel om een 'betere waarheid' te communiceren, beter dan de verhalen in zowel de pulppers als de kwaliteitskranten. Het zijn geen rechtszaaldrama's in strikte zin, de verhalen eindigen niet met de overwinning van één partij over een andere. Ze zijn opgebouwd als inquisitoriale procedures, waarin een onafhankelijke magistraat zich inspant om verborgen waarheden aan het licht te brengen, zowel in de feitenverslagen als in de morele attitudes van diegenen die bij de gebeurtenissen betrokken waren (Norton-Taylor, *Verbatim* 113-114). Een politieonderzoek blijkt te bestaan uit een serie van grove inschattingsfouten, die allemaal voortkomen uit racistische vooroordelen – *The Colour of Justice*. Een vreedzame betoging wordt intuïtief (en zonder grond) ingeschat als een terroristische actie, door militairen die er juist garant voor moesten staan dat de gebeurtenissen ordelijk verliepen – *Bloody Sunday*. Bij de opvoering van deze scripts werd telkens gekozen voor een 'representerende' acteerstijl, die de procesomgeving en de historische actoren oppervlakkig-realistisch nabootste (Reinelt 79-80). Daarbij wordt het statuut van deze gedramatiseerde transscripties, inclusief de claim dat ze een alternatief verhaal vertellen en een ongehoorde waarheid uitspreken, niet in vraag gesteld, althans niet met theatrale of performatieve middelen. De authenticiteit van de tekst wordt in de voorstelling bevestigd en zelfs benadrukt, waardoor er weinig ruimte is om het ideologisch proces dat tot deze officiële scripts leidde – en hun bewerking, die daarbovenop komt – te onderzoeken. Vanuit een ongetwijfeld goedbedoelde naïviteit had de productie van *Bloody Sunday* de ambitie om volop deel te nemen aan het publieke debat over de verantwoordelijkheid van het Britse leger in 1972 – alsof het publiek aanwezig was bij de hoorzittingen zélf (Upton 186-189). Zelfs als een officieel onderzoek iets anders is dan een rechtszaak, wat Norton-Taylor zelf wel duidelijk maakt, dan nog blijft het een onderwerp voor discussie of het theater, dat een specifiek performatieve relatie tot stand brengt tussen spelers en toeschouwers, het zich kan permitteren om de vraag naar de betrouwbaarheid van het gerepresenteerde discours zomaar over te slaan. Kan het theater waarheid claimen, niet alleen inzake de representatie van de waarheid van de feiten, maar ook inzake het *due process of law* waarbinnen deze feiten verteld worden? Misschien dienen deze transscripties als materiaal om dit soort kwesties ter sprake te brengen, maar dat is alleszins niet wat er in deze voorstellingen gebeurt, en waarschijnlijk is het niet eens de bedoeling. Het



onderscheid tussen de dramaturgie van de rechtszaal – proces, hoorzitting of officieel onderzoek, dat maakt geen verschil – en de dramaturgie van de scène, dat onderscheid is precies de reden waarom beide vertelstrategieën zo duidelijk door elkaar verleid worden. Zowel in de rechtszaal als op de scène worden vertellingen – verhalen, getuigenissen – als het ware getest op hun overtuigingskracht, en in beide gevallen worden daarvoor performatieve constructies – taal is handeling – gebruikt. Alleen zorgt *la hantise de l'indécidibilité*, zoals Derrida het uitdrukt, voor een fundamenteel verschil: de beoordeling door rechter of jury heeft zeer materiële consequenties. De toeschouwer mag zijn oordeel opschorten, zijn beslissing onbeperkt uitstellen, de rechter kan dit helemaal niet, want dan overtreedt hij de wet – deze ‘rechtswijgering’ is strafbaar. Wanneer echter de afstand tussen een vertelling in het theater en alle andere openbare onderzoeken gereduceerd wordt tot een nevenschikking die suggereert dat alle verhalen zich op het zelfde niveau van geloofwaardigheid bevinden, dan ontstaat er een probleem – het fundamentele probleem van de onbeslisbaarheid dreigt namelijk omzeild of verdonkeremaand te worden.

### **Dissectie van het juridische discours in toneelvoorstellingen**

De toneelvoorstellingen die nu ter analyse voorliggen gaan wel in op de radicale verschillen tussen alternatieve vertellingen. Op het eerste gezicht is *Tribuna(a)* een naadloze imitatie van een zitting van de rechtbank. In de *black box* van het theater is een rechtszaal gebouwd, het publiek zit op de banken, de rechter heeft dit publiek altijd letterlijk voor ogen, als hij/zij spreekt met de beklaagde of zijn/haar advocaat. Soms proberen de advocaten het publiek te betrekken bij hun pleidooien, maar de algemene indruk overheerst dat dit een gesloten circuit is: het publiek heeft een passieve rol in dit ritueel. De toeschouwers kijken naar een gewone dag in de correctionele rechtbank, die zich bezighoudt met relatief ernstige zaken: winkeldiefstal, drugs dealen, zelfs mensenhandel, maar geen moord en doodslag. De makers van *Tribuna(a)* baseerden hun script op eigen waarnemingen van rechtszaken, inclusief alle cynische banaliteit: rechters die hun zittingsdagen aanpassen aan hun vakantieplannen, advocaten die geen tijd vinden om hun dossiers voor te bereiden, die vooral dingen zeggen die ze beter niet zouden zeggen. Op het eerste gezicht is dit een realistische voorstelling, een

serie *tranches de vie*, maar tegelijk is men getuige van een vreemd soort ritueel. Niet zozeer het expliciet formalisme of de gedeelde en gestileerde gedragingen vallen op, maar een complexe, stilzwijgende code, misschien wel vergelijkbaar met de beschavingscodes, zoals Norbert Elias die beschreven heeft: vormen van zelfdwang die ontstaan uit de vervlechtingen van afzonderlijke menselijke handelingen en plannen (II-240). De toneelvoorstelling imiteert dit soort code, en dat is geen onschuldige onderneming, het is eerder te omschrijven als een ‘discursieve formatie’, in de betekenis van Michel Foucault: een wijze van organisatie van gedeelde kennis – juridische kennis, in dit geval – en tegelijk een wijze om die kennis te communiceren opdat de zekerheid ontstaat dat het standpunt van de wet eveneens gedeeld wordt door alle betrokkenen (44-54). De inbraak van de wet in het dagelijks leven, als een soort catastrofe (of mirakel) die een compleet ander licht werpt op de oppervlakkigheid van maatschappelijke verhoudingen, is bij *Tribuna(a)l* geïnspireerd door de roman van Emmanuel Carrère, *Andere levens dan het mijne* (2011). Deze roman combineert een vrij sentimenteel verhaal over onmogelijke compassie met een verhaal over consumentenrecht. De schoonzuster van de verteller overlijdt aan kanker, maar in de laatste maanden van haar leven is ze betrokken bij een juridische strijd tegen hedendaagse woekerleningen. Haar engagement relateert geenszins de diepe droefheid van deze figuur, maar de ernst van de juridische kwestie draagt wel degelijk bij tot haar geloofwaardigheid. Op dezelfde manier zorgt de naakte macht van de rechters, op de scène van *Tribuna(a)l*, op zichzelf al voor een uitvergroting van de banale levens van de betichten (en van de advocaten). Zelfs al gaat het om fictie, want de zaken pretenderen niet waar te zijn in journalistieke zin. Advocaten die de voorstelling bijwoonden zegden zelfs: “In werkelijkheid is het nog erger”. Het verhaal van Carrère is geen onderdeel van de voorstelling, het zorgde er wel voor dat de deelnemers – acteurs en figuranten – ten volle begrepen wat er in juridische kwesties werkelijk aan de orde is. Op die manier konden ze hun *Gestus* – in de betekenis van Bertolt Brecht: de inspanning van de acteur, in het spelen zelf, om zich bewust te worden van de maatschappelijke impact van zijn rol – aanpassen aan de juridische situatie.

*Please, continue (Hamlet)* is een voorstelling van een heel andere aard. Yan Duyvendak is de MC van een experimenteel proces. Hamlet heeft Polonius

gedood, de vader van zijn verloofde Ophelia, toen die luistervinkte bij een gesprek dat Hamlet met zijn moeder Gertrud had. Hij staat terecht voor een rechtbank die bestaat uit echte, professionele juristen: rechters, aanklagers en advocaten. Hamlet, Ophelia en Gertrud zijn de enige beroepsacteurs op de scène. Al deze deelnemers hebben een dossier gekregen dat achtergrondverhalen bij de fictieve personages bevat. Op het einde van de zitting wordt er uit het publiek een jury geloot. De familie van Hamlet is in de voorstelling van Duyvendak en Bernat niet koninklijk. Zij behoort tot het zogenaamde ‘precariaat’; mensen die vaker wel dan niet in armoede leven. Toen de Hamlet van William Shakespeare Polonius achter het gordijn opmerkte, riep hij “A rat, a rat!”. Dit dier was een metafoor, maar hier is het dier echt, en een belangrijk deel van de forensische discussie gaat over de vraag of doodslag van een echte rat doodslag op Polonius als ongewild neveneffect zou kunnen hebben. Het proces zelf is gereduceerd tot het normale *format* van een avondvullende toneelvoorstelling, waardoor de gerechtshandelingen bijzonder snel opschieten. De transformatie van een dramatische verhaallijn – een kort fragment uit de canonieke tekst die Shakespeares *Hamlet* toch is, voor de westerse beschaving – in een juridisch narratief legt een typische eigenschap van het juridisch discours bloot: de oppervlakkigheid ervan. In zijn ‘etnografische studie van het dagelijks werk bij de Franse *Conseil d’État* concludeert Bruno Latour dat dit contrast tussen de oppervlakkige narratieve behandeling van de feiten en de complexiteit van de rechtvaardiging van om het even welke particuliere interpretatie van de toepasselijke wet, nogal schokkend is. De autonomie van het recht heeft te maken met het vormelijk karakter ervan, met de noodzaak om telkens te verwijzen naar de letter van de wet, en veel minder (of helemaal niet) met een bijzonder wereldbeeld dat het recht zou willen opleggen (Latour 287-288). De omzetting van het wangedrag van Hamlet in een rechtszaak reduceert de complexiteit van zijn wereldbeeld tot een anekdote en, erger nog, het creëert een ironische atmosfeer die geen recht doet, noch aan de symbolische kwaliteit van het drama van Shakespeare – voor zover dat belangrijk zou zijn – noch aan ons inzicht omtrent de leefomstandigheden van het precariaat – voor zover dat de bedoeling is van Duyvendak en Bernat.

*Die Moskauer Prozesse*, het project van de Zwitserse regisseur Milo Rau en zijn *International Institute for Political Murder* (IIPM) gaat vele stappen verder. Na performatieve reconstructies van onder andere het proces van het echtpaar-Ceausescu, na de staatsgreep in Roemenië, Kerstmis 1989, van de ophitsende radio-uitzendingen van *Radio Mille Collines*, tijdens de genocide in Rwanda, april 1994, en van de verdedigingsrede van de Noorse extreem-rechtse massamoordenaar Anders Breivik, organiseerde Rau in het Sakharov-centrum voor mensenrechten, in Moskou, een theateraal proces rond de cultuurstrijd in het hedendaagse Rusland. Onder het regime van president Putin is er sinds enige jaren sprake van vervolgingen tegen kunst en kunstenaars. De arrestatie, veroordeling en opsluiting van de leden van de punkgroep Pussy Riot is allicht het meest gemediatiseerde voorbeeld hiervan, maar het is zeker niet het enige geval van die aard. Het samenspel van autoritaire politieke leiders en de hiërarchie van de Russisch-orthodoxe kerk was duidelijk van bij het begin van deze campagne. In de productie van Rau – een éénmalig gebeuren – treden geen beroepsacteurs op, enkel deelnemers die hun rol uit het gewone leven vervullen: kunstenaars, politici, religieuze leiders, advocaten en rechters. Burgers uit Moskou vormden een jury, en het vonnis was in het voordeel van de kunstenaars en curatoren, zij het met een zeer smalle marge. De titel van de productie, *Die Moskauer Prozesse* verwijst naar de beruchte showprocessen tegen de opposenten van Stalin in de jaren 1930, waarbij het hele verhaal over hoogverraad op voorhand vastgelegd was in een script. De anti-kunst vervolgingen in het Rusland van vandaag volgen haast dezelfde logica, en met zijn theatrale vorm wilde Rau precies ingaan tegen deze voorspelbaarheid: het publiek beslist. Hij legt op die manier het zuiver politieke aspect van dit soort juridische discours enigszins bloot. De deelnemers zijn gedwongen om hun verhalen en hun argumenten te vertalen in antagonistische termen, telkens met verwijzing naar wetteksten die de ene of de andere positie rechtvaardigen. Wat rest is pure retoriek, die soms in de buurt van zwarte komedie komt, zoals wanneer een beroemd-beruchte Russische gastheer van slavofiele talkshows op de officiële televisie van leer trekt tegen ‘liberaal fascisme’. De specifiek juridische wijze van beslissen is in strijd met het politieke discours, omdat het een verschillende discursieve formatie vertoont: de kennis die nodig is om *in iure* te beslissen is anders georganiseerd en op een andere wijze verdeeld tussen de

deelnemers. Precies die confrontatie maakt de theatrale kracht van *Die Moskauer Prozesse* uit, zoals duidelijk te zien is in de uitgebreide verfilming van dit evenement. De reflexiviteit van dit gebeuren is haast afgrondelijk: een film over een theatervoorstelling over een politiek proces over kunst – dat zijn minstens vier narratieve lagen, vier verhalen die elkaars logica uitdagen, bedreigen, ondermijnen. De acteurs/deelnemers belichamen bovendien figuren in alle verhalen, inclusief regisseur Milo Rau zelf die na het gebeuren te horen kreeg dat hij geen visum voor Rusland meer kan krijgen in de toekomst. Deze encenering is met name zo spannend omdat een fundamenteel politiek debat over de culturele identiteit van de staat omgezet wordt in een rechtszaak. Maar, paradoxaal genoeg, zegt die transformatie niet zoveel over recht en wet, en evenmin over de specifieke wijze van vertellen in het juridisch discours, hoogstens iets, in de marge, over de beperkingen van het recht als ‘vormgeving’ van maatschappelijke discussies.

### **Conclusie**

Vooraleer een (open) hypothese te formuleren over de wederzijdse verleiding van recht en theatraliteit, is het nuttig om drie belangrijke aspecten van hun verhouding nog eens te benadrukken: de eenheid van plaats, het *live* karakter van het gebeuren en de impasse van de onbeslisbaarheid – alle drie nauw met elkaar verbonden.

Westerse rechtssystemen zijn altijd nogal terughoudend geweest bij het toelaten van andere media in de rechtszaal, zeker indien deze in de rechtsgang zelf een rol zouden spelen. Die vereiste van eenheid van plaats is nochtans minder vanzelfsprekend dan het lijkt. Zo moesten bij Australische Aboriginals betwistingen over landeigendom altijd afgehandeld worden op het land zelf, omdat de traditie niet aanvaardt dat men met autoriteit spreekt over het land zonder het ook daadwerkelijk te ‘bezetten’ (Radul 120). Maar de moderne rechtsstaat eist een ‘afgekondigde plaats’, niet enkel voor de protagonisten in het proces, maar ook voor het publiek. Hedendaagse technologie daagt deze eenheid van plaats uit, met uiteenlopende gevolgen: soms worden camera’s wel toegelaten, zij het met tegenzin, soms laat de rechter een gesloten televisiecircuit installeren voor een groter publiek, zoals in het proces Timothy McVeigh, die in

1995 een aanslag pleegde in Oklahoma City (Mohr 101-103). Indien het publieke karakter van een democratisch rechtssysteem al bedreigd zou zijn door technologische verplaatsingen, dat ligt de belangrijkste narratieve structuur van het recht, namelijk de kwalificatie van bewijsmateriaal, nog veel meer onder vuur. Men zou kunnen stellen dat het gebruik van beelden, en zeker dat van digitale beelden die al dan niet bewegen, een ander 'kijkregime' vereist in de rechtszaal, en dus een ander soort narrativiteit: een foto is geen simpele representatie van de feiten en bevat altijd details die minstens de mogelijkheid van andere verhalen – die misschien ontstaan vanuit kleine details – suggereert. Het is precies in de kunst – van detectiveroman tot filmische en theatrale representatie – dat uitvergrotingen van details volop uitgebuit worden en op hun beurt misschien de deliberatie- en beslissingsprocessen in het 'echte' rechtsgebeuren gaan beïnvloeden (Haldar 212-213). Daar komt nog een andere factor bij. Een klassiek proces is altijd een soort gekwalificeerde herhaling of reconstructie geweest van de gebeurtenissen die onderzocht werden in het vooronderzoek – onderzoek dat voorafging aan het eigenlijke onderzoek, op de zitting. Geen verhalen, geen rechtsmiddelen zijn geoorloofd, behalve diegene die in de rechtszaal naar voren gebracht worden. Die houding is bijna ideologisch, omdat ze ervan uitgaat dat *liveness* een waarheidsniveau impliceert dat opgenomen representaties niet kunnen garanderen (Auslander 128-129). Dat dit psychologisch niet helemaal klopt – een getuige herinnert zich vaak beter de feiten bij een verhoor dan bij een zitting – staat deze aanname niet in de weg: zowel juristen als theatermakers ervaren elektronische 'bemiddeling' als ruis (Auslander 4). Bemiddeld materiaal, zoals een getuigenverklaring op video, ondermijnt dat uitgangspunt, omdat dit op een totaal andere wijze het verleden – de feiten die de inzet zijn – aanwezig brengt, letterlijk re-presenteert, en daarmee dus de fundamentele *liveness* – als waarheidsaanspraak – van de rechtsgang verder problematiseert (Vismann 93). De vraag is echter ook of die technologische ontwikkeling bijdraagt aan een verbeterde transparantie van het gebeuren – want dat is toch de impliciete verwachting –, met andere woorden of hiermee de noodzakelijke 'oppervlakkigheid' van het verhaal – zoals Latour die begrijpt – bereikt kan worden. Moderne technologie provoceert juist, algemeen gesproken, zowel de ruimte als de tijd van het recht als gebeurtenis. Het verhoogt het niveau van 'onbeslisbaarheid' waarmee elk gerechtelijk oordeel te maken

krijgt, een onbeslisbaarheid die het formalisme van de wet structureel steeds bedreigt. De redenering van Jacques Derrida hieromtrent ligt in de lijn van de hierboven vastgestelde ‘performatieve aporie’:

Une décision qui ne ferait pas l'épreuve de l'indécidable ne serait pas une décision libre, elle ne serait que (...) le déroulement d'un processus calculable. Elle serait peut-être légale, elle ne serait pas juste. Mais dans le moment du suspens de l'indécidable, elle n'est pas juste non plus, car seule une décision est juste. Et une fois l'épreuve de l'indécidable passée (si cela est possible), elle a de nouveau suivi une règle ou s'est donné une règle, l'a inventée ou réinventée, réaffirmée, elle n'est plus *présentement* juste, pleinement juste. (Derrida, *Force de loi* 962)

Wie blijft stilstaan bij de presentie van de gerechtigheid in de juridische representatie stort zichzelf als het ware in een afgrond, zoals de ‘iterabiliteit’ van de taal, de herhaalbaarheid van woorden en zinnen die verschuiving en verlies met zich brengt (Derrida, *Marges de la philosophie* 387-388) ook boven een afgrond van betekenisloosheid hangt.

Het discursief instrument dat traditioneel in het contractenrecht gebruikt wordt om aan deze aporie te ontsnappen, is het concept van ‘vergoeding’ (*consideration*): is er sprake van waarneembare waarde voor beide partijen, bijvoorbeeld een auto aan de ene kant, een prijs voor die auto aan de andere kant? Deze dogmatische en narratieve tussenkomst zorgt voor een bepaald soort objectiviteit bij de historische reconstructie van de feiten die beoordeeld moeten worden, en maakt daarmee een uitspraak mogelijk, even objectief als de feiten die voorliggen. Maar rechtstheoretici geven terecht aan dat dit instrument tal van vooronderstellingen met zich brengt die door de partijen niet voorzien zijn, zoals de morele eis om de waarde van een verbintenis te honoreren. De wet zelf en de praktijkjuristen zijn zich ten zeerste van dit laatste bewust, maar zij verkiezen hierover te zwijgen. Ze moeten wel, precies om onbeslisbaarheid te vermijden. Die operatie is namelijk de essentie van het formalisme van de wet (Fish 157-158).

Het probleem bij theaterversies van juridische procedures, of het nu gaat om bewerkte transcripties, documentaire hoorzittingen, re-enactments of ‘echte’ processen – zelfs al hebben deze geen ‘echte’ materiële consequenties, zoals *Die Moskauer Prozesse* – is de structurele onmogelijkheid om daadwerkelijk op dit ‘spook’ van de onbeslisbaarheid in te gaan. Theater, minstens sinds Bertolt Brecht, vereist een gelaagde dramaturgie: elk verhaal verbergt een ander verhaal, elke acteerhouding of acteerstijl verwijst naar de mogelijkheid van een alternatief, elk materieel object benadrukt de afwezigheid van ‘intermediale’ toneelmiddelen (en omgekeerd). Het recht creëert ficties – men zou ook kunnen zeggen: vooroordelen – om de gelaagdheid van zijn eigen verloop te verbergen, en het komt daarmee meestal ook weg. Gelukkig maar, anders zou het recht zijn eigen gezag keer op keer ondermijnen. Op paradoxale wijze onderschrijft het theater deze inspanning van het juridisch discours, en dit ondanks de frustraties die de meeste van deze voorstellingen laten blijken omtrent de uitkomst van sommige processen. Het theater doet dit door zijn eigen *liveness*, die ook ideologisch van aard is, te creëren, maar waarin – als alles goed gedaan is – de problematische representatie van de wereld altijd aan de orde is en concreet zichtbaar blijft. Het eerste wat een toneelspeler leert is het creëren van ficties: dat is een gemeenplaats. Het volgende dat hij leert is zich bewust zijn van die ficties en daar ook de toeschouwers bewust van laten worden. De communicatie van dit bewustzijn van ‘fictionaliteit’ – zelfs als het gaat om zogenaamde historische feiten – aan het publiek, het succes van die inspanning bepaalt wellicht of een getheatraliseerd juridisch discours werkt of niet werkt.

### **Bibliografie**

*A Seagull in the Hamptons: interview with Emily Mann.* 2008. <https://www.mccarter.org/Education/seagull/html/6.html> (geopend April 7, 2015).

Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture.* London: Routledge, 1999.



- Bernstein, Charles. "Reznikoff's Nearness." *The Objectivist Nexus. Essay in Cultural Poetics*, Eds. Rachel Blau duPlessis and Peter Quartermain. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1999. 201-230.
- Black, David A. *Law in Film. Resonance and Representation*. Urbana (Chicago): University of Illinois Press, 1999.
- Broekman, Jan M. *Mens en mensbeeld van ons recht. Deel I: Antropologie*. Leuven: Acco, 1990.
- Carrère, Emmanuel. *Andere levens dan het mijne*. Vert. Floor Borsboom. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2011.
- Derrida, Jacques. "Force de loi. Le 'fondement mystique de la loi'." *Cardozo Law Review* 1990: 920-1045.
- . *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972.
- Elias, Norbert. *Het civilisatieproces. Sociogenetische en psychogenetische onderzoeken*. Vert. Willem Kranendonk, Christine Calis, Lidwien Michiels, Nico Wilterdink en Han Israëls. Utrecht: Het Spectrum, 1990.
- Favorini, Attilio. "History, Memory and Trauma in the Documentary Plays of Emily Mann." *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Ed. Alison Forsyth and Chris Megson. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009. 151-166.
- Fish, Stanley. *There's No Such Thing as Free Speech and it's a Good Thing, Too*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Editions Gallimard, 1969.
- Fuller, Lon L. *Legal Fictions*. Stanford: Stanford University Press, 1967.
- Haldar, Piyel. "Law and the Evidential Image." *A Thousand Eyes: Media Technology, Law and Aesthetics*. Eds. Marit Paasche and Judy Radul. Berlin: Sternberg Press, 2011. 205-240.
- Latour, Bruno. *La fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d'État*. Paris: La Découverte, 2002.
- Mann, Emily. *Testimonies. Four Plays*. New York: Theatre Communications Group, 1997.

- Martin, Carol. "Introduction: Dramaturgy of the Real." *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Ed. Carol Martin. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010. 1-14.
- Mohr, Richard. "In Between: Power and Procedure Where the Court Meets the Public Sphere." *A Thousand Eyes: Media Technology, Law and Aesthetics*. Eds. Marit Paasche and Judy Radul. Berlin: Sternberg Press, 2011. 99-114.
- Norton-Taylor, Richard. *Bloody Sunday. Scenes from the Saville Inquiry*. London: Oberon Books, 2005.
- Norton-Taylor, Richard. "Richard Norton-Taylor." *Verbatim Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. Eds. Will Hammond and Dan Steward. London: Oberon Books, 2008. 103-133.
- . *The Colour of Justice*. London: Oberon Books, 1999.
- Radul, Judy. "Video Chamber." *A Thousand Eyes: Media Technology, Law and Aesthetics*. Eds. Marit Paasche and Judy Radul. Berlin: Sternberg Press, 2011. 117-142.
- Reinelt, Janelle. "Towards a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence." *The Drama Review* Fall 2006: 69-87.
- Reznikoff, Charles. *Testimony: the United States 1885-1890. Recitative*. San Francisco: New Directions, 1965.
- Upton, Carole-Anne. "The Performance of Truth and Justice in Northern Ireland: The Case of Bloody Sunday." *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Eds. Alison Forsyth and Chris Megson. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009. 179-194.
- van Roermund, Bert. *Recht, verhaal en werkelijkheid*. Bussum: Dick Coutinho, 1993.
- Vismann, Cornelia. "Tele-Tribunals: Anatomy of a Medium." *A Thousand Eyes: Media Technology, Law and Aesthetics*. Eds. Marit Paasche and Judy Radul. Berlin: Sternberg Press, 2011. 81-96.