

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Masterscriptie Taal- en Letterkunde
Master Theater- en Filmwetenschap

Tribunale theater- en performancekunst

Naar een nieuw toneel van de oprechtheid aan de hand van een
typologie van de hedendaagse theatrale rechtbank

Steff Nellis

Promotor: prof. dr. Kurt Vanhoutte
Assessor: prof. dr. Karel Vanhaesebrouck

Universiteit Antwerpen
Academiejaar 2018-2019

Inhoudsopgave

Abstract	3
Woord vooraf	4
Inleiding	5
Korte geschiedenis van het begrip theatraliteit	7
Kruisbestuiving tussen rechtspraak en theater	10
Het recht in theatrale hand?	14
Van <i>Show trials</i> tot <i>Trial shows</i> : tribunale <i>re-enactments</i>	17
Utopische experimenten: speculatieve jurisdictie	24
‘The Trial that wasn’t but should have been’: tribunale <i>pre-enactments</i>	29
‘A space of “in between”’: een nieuw toneel van de oprechtheid	41
Tot slot	47
Bibliografie	50

Abstract

Een stijgend aantal eenentwintigste-eeuwse theater- en performancekunstenaars grijpt terug naar het gerechtelijk medium. Door rechtbanken uit de grond te stampen, proberen zij een ruimte te creëren voor een alternatieve, esthetische variant op de reguliere jurisdictie. Hoewel dit soort rechtszaak-performances alomtegenwoordig is binnen (en buiten) het contemporaine theaterveld, blijft een duidelijke typologie voorlopig uit. Deze masterthesis focust daarom enerzijds op het karakteriseren en analyseren van theatrale tribunalen. Meer bepaald door criteria op te stellen die het veelzijdige subgenre binnen het hedendaagse politieke en activistische podiumlandschap trachten te verdelen in drie categorieën: *re-enactments* van processen, speculatieve jurisdictie en performatieve *pre-enactments*. Anderzijds tracht de scriptie een verklaring te zoeken voor de populariteit van het recht in het theater door de tendens te kaderen aan de hand van recente inzichten van New Sincerity. New Sincerity is een jonge denkstroming die in verband kan worden gebracht met het post-post- of metamodernisme, een simultane door- en herwerking van het postmodernistisch gedachtegoed en gekenmerkt door een hernieuwde utopische en geëngageerde visie op kunst. Door hedendaags gerechtstheater als exponent van een ‘nieuw toneel van de oprechtheid’ te kenschetsen, tracht het onderzoek de notie theatraliteit, het statuut van (re)presentatie of *mimesis* en de relatie tussen realiteit en fictie te herdenken in het licht van een immer evoluerend theater- en performancekunstenlandschap.

Key Words: Theatrical Tribunals/ Political theatre/ Documentary theatre/ Theatre of the Real/
(P)Re-enactment/ New Sincerity

Woord vooraf

Wie denkt dat het schrijven van een thesis een eenzaam tijdverdrijf is, heeft het grondig mis. Of dat is toch mijn visie op de praktijk van een masterstudent. Het werkstuk dat voor u ligt, kon namelijk onmogelijk tot stand komen zonder de vele verplaatsingen, de gesprekken, het contact, de uitwisseling, de ontmoetingen en zelfs de borrels die ik het afgelopen jaar ondernam. Aan iedereen die mijn pad kruiste ben ik dankbaarheid verschuldigd. De grootste erkenning gaat uit naar mijn promotor, professor dr. Kurt Vanhoutte, voor het ‘pitchen’ van het onderwerp van deze masterproef, zijn tijd, aanmoedigende woorden en de constructieve momenten van feedback. Veel dank gaat eveneens uit naar enkele leden van het Research Centre for Visual Poetics: Charlotte De Somviele voor haar enthousiasme en talloze waardevolle tips en dr. Evelien Jonckheere voor het verlenen van een scherpzinnige proeflezing. Ook de besproken makers en hun artistieke teams ben ik zeer dankbaar voor de heldere communicatie en het verlenen van toegang tot de integrale registraties van de besproken case studies. Verder gaat mijn dank uit naar mijn vrienden, familie en studiegenoten. In het bijzonder naar de steun van Margaux Vandecasteele en Liesje Baltussen, de kritische blik van Sofie Moors, mijn jarenlange bondgenoot, en het berustend maar hartstochtelijk vertrouwen van mijn *partner in crime* Daan Joos. Tot slot ben ik ook mijn ouders erg dankbaar: mijn vader, Luc Nellis, voor het doorzettingsvermogen, de toewijding en de ijver om steeds het beste van mezelf te geven, en mijn moeder, Katrien Reekmans, die me leerde om het voorgaande op tijd en stond te relativieren.

Inleiding

Wat hebben Hamlet, de dood, geld, Europa en oliemaatschappij Shell met elkaar gemeen? Op het eerste gezicht lijkt het slechts een onsamenhangend geheel van entiteiten. Toch is er wel degelijk een link: tegen elk van deze personen, zaken, begrippen of abstracties loopt vandaag een proces. Kan een fictief Shakespearepersonage veroordeeld worden voor moord? Kan de dood aansprakelijk worden gesteld voor het negeren van Artikel II-62 (“Eenieder heeft recht op leven”) uit de Europese grondwet? In het reguliere rechtssysteem voorlopig niet, in het theater daarentegen wel.

Rechtszaken zijn populairder dan ooit tevoren. Grootse strafzaken worden uitvoerig gemediatiseerd via live streaming en de populaire media loodsen rechtbanken de huiskamers binnen aan de hand van reality-tv. Ook het theater stampert rechtbanken uit de grond. Hoe gaat de vertaalslag van rechtszaal naar scène in zijn werk? Hoe wordt de dogmatiek van het recht ge(re)presenteerd op toneel? Werken de klassieke regels en bestaande structuren uit de jurisdictie door in de theater- en performancekunst? Zijn deze tribunalen louter fictief of is er meer aan de hand? Kunnen theatrale rechtbanken met andere woorden bindend werken en invloed hebben op de realiteit?

In deze masterthesis ga ik op zoek naar antwoorden op bovenstaande vragen. Specifiek zal ik onderzoeken hoe de populariteit van procesvoering binnen de hedendaagse opvoeringspraktijk valt te karakteriseren en verklaren. Ik tracht de kennis van de studie naar podiumkunsten allereerst uit te breiden door een internationale tendens binnen de theater- en performancepraktijk als subgenre te beschrijven. Door de aard, de werking en de relevantie van een alternatieve, esthetische variant op de reguliere rechtspraak te bestuderen, probeer ik met deze studie tevens meer inzicht te verschaffen in de bredere, hedendaagse politieke en activistische theater- en performancekunst. Aan de hand van een analyse van de theatrale rechtbank doe ik meer bepaald een poging om het veranderende statuut van (re)presentatie of *mimesis* en de onbestemde grens tussen realiteit en fictie op scène te omschrijven als een exponent van New Sincerity, een jonge denkstroming die in verband kan worden gebracht met het post-post- of metamodernisme: een simultane door- en herwerking van het postmodernistische gedachtegoed en gekenmerkt door een hernieuwde utopische en geëngageerde visie op kunst.

In wat volgt, hoop ik de lezer te overtuigen van het belang van dit vooralsnog weinig beschreven maar alomtegenwoordig subgenre op de hedendaagse podia. Deze thesis stelt het format van de theatrale rechtbank centraal als alternatieve ruimte voor jurisdictie door een typologie te schetsen van het contemporaine veld van theatrale tribunalen. Aan de hand van de volgende drie categorieën, opgesteld op basis van inhoudelijke karakteristieken, worden de hedendaagse voorstellingen en performances onderzocht in het licht van de recente (voornamelijk westerse) geschiedenis van politiek, activistisch en documentair theater: *re-enactments* van processen, speculatieve jurisdictie en performatieve *pre-enactments*. Een discussie van verschillende theatrale parameters binnen de verschillende rechtszaak-performances, waaronder bijvoorbeeld de rollen van performer en toeschouwer, zal uitwijzen of specifieke criteria per categorie kunnen worden opgesteld en of deze driedeling überhaupt wenselijk is. Beginnen doe ik echter met een analyse van de inherente verwantschap en kruisbestuiving tussen rechtspraak en theatraliteit.

Korte geschiedenis van het begrip theatraliteit

“Everybody recognizes that we live in theatricalized times”, zo stelt Janelle Reinelt (2006, 70). Het idee van theatraliteit is niet nieuw. Johan Huizinga ijkte reeds in de jaren dertig van de vorige eeuw zijn *homo ludens*, waarmee hij niet alleen aandacht had voor de mens als ‘spelend wezen’ maar ook al het verband maakte tussen spel en rechtspraak en op die manier tevens het rituele spelkarakter van zowel theater als rechtspraak benadrukte (1950, 105-107). De *theatrum mundi*-metafoor gaat nog verder terug. Filosoof Bart Verschaffel merkt op dat de middeleeuwen en vroegrenaissance geen weet hebben van de notie theater. Het gegeven is geïntroduceerd als tegenhanger van vroegere toneelvormen als mysteriespelen en carnavaleske feesten. Pas met de komst van de rederijkers, een groep intellectuelen en kunstenaars die oog kreeg voor klassieke schrijvers, wordt het theater (her)ontdekt, geautonomiseerd en geïnstitutionaliseerd (2008, 20-21). De notie theatraliteit wordt dus pas belangrijk wanneer het theater zijn (voorlopig) definitieve vorm krijgt in de zeventiende eeuw: de verstrooide blik, eigen aan de meanderende bezoeker van het middeleeuwse mysteriespel, wordt in stelling gebracht en vervangen door het koninklijk perspectief (27). Doordat de mens zichzelf en zijn eigen wereld, tegenover de goddelijke, centraal op scène zet, kan het theatrale zich ontwikkelen tot metafoor voor de manier waarop wij allen in het leven staan: als acteurs. Het renaissancetoneel wordt hierdoor de plaats voor het presenteren van de “gespeeldverhevigde werkelijkheid” (31).

Richard Sennett stelt in *The Fall of Public Man* (2002) dat het theater in de achttiende eeuw vervolgens steeds verder uitgroeit tot een soort proeflaboratorium voor de wereld, een plaats waar het publiek in aanraking komt met de werkelijkheid en deze in alle veiligheid kan ervaren en uittesten (37). Nog later, in de negentiende en twintigste eeuw, lijkt het theater deze functie echter te verliezen. Door de opkomst van journalistieke media zoals de krant, fotografie, film en televisie wordt de werkelijkheid veel directer en tastbaarder en komt ze bovendien letterlijk tot in de huiskamers. De nieuwe media presenteren de realiteit aan hun publiek terwijl het theater blijft vaststeken in re-presentatie. Dat het medium deze crisis overleeft, is volgens Steven De Belder te danken aan de verschillende theatervernieuwers die sinds de voorlaatste eeuwwisseling achtereenvolgens de scène heruitvinden door de relatie met de buitenwereld te herdenken: “De inspiratie en het materiaal worden van buiten het bereik van het esthetische gehaald, en liefst zo onbeperkt mogelijk gelaten, met als doel zo sterk mogelijk werkelijkheid zelf, eerder dan een representatie ervan, als artistiek object te doen gelden” (2002, 148).

Hoewel verschillende theatervernieuwers doorheen de twintigste eeuw het theater ‘her’ of ‘re-theatraliseren’ en het begrip theatraliteit op die manier steeds herijken, stellen we vandaag een nieuwe impasse vast. In onze door massamedia, massaconsumptie en informatietechnologie vormgegeven spektakelmaatschappij is de theatermetafoor immers haast een cliché geworden, aldus Erwin Jans: “Het onderscheid tussen realiteit en fictie is daarmee finaal op de helling komen te staan” (2003, 20). Ook theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte stelt dat de notie theatraliteit de tegenstelling tussen werkelijkheid en fictie minstens ten dele opheft:

There can be no difference between theatre and ‘reality’, or everyday life, for in theater as well as in every day [sic] life we construct our own reality, proceeding from our perception of more or less the same kind of material (human beings in an environment). In any case, reality is the product of a subjectively conditioned and performed process of construction. (1995, 103)

De contemporaine samenleving is zelf zodanig theatraal geworden dat ze het theater als instituut overbodig dreigt te maken. Verschaffels idee over het zeventiende-eeuwse theater als “gespeeldverhevigde werkelijkheid” kan daardoor een *verspeelde werkelijkheid* worden. In een gelijknamige essaybundel uit 2002 uit Pieter T’Jonck zijn bezorgdheid omtrent de toenemende mediatisering en de invloed ervan op de werking van het theater. De kunstenaar-architect wijdt het falen van Sennetts idee over het theater als maatschappelijke proefbuis aan het model van het klassieke podium (134). De oplossing ligt voor T’Jonck, zoals in de renaissance, in het herbestemmen van de theatrale ruimte:

Voor een keer zou de architectuur zich hier dus echt moeten meten met een levende praktijk, en niet het decor aanleveren voor een instituut dat op voorhand al alle marges en verhoudingen vastgelegd heeft. Of dat ook echt lukt, of dat gesprek zelfs maar mogelijk is, of architectuur een medium zal blijken dat nieuwe mogelijkheden opent zonder te verzanden in voor de hand liggende formules als een grote loods, een vernuftige *black box* of wat dies meer zij, blijft voorlopig een open vraag. De traditie is wat dat betreft weinig hoopgevend. Ze heeft de afstand tussen het podiumgebeuren en de toeschouwer steeds verder opgedreven, tot een punt waar het conventionele theater, zoals nu blijkt, een haast onbruikbaar artistiek instrument is geworden om vorm te geven aan de rollen die wij voor elkaar spelen. (2002, 136)

In het digitale tijdperk worstelt het theater opnieuw met de concurrentie van nieuwe media zoals de smartphone, internet en sociale netwerken. Het theater gedijt immers op historische breuklijnen: “revoluties spelen zich niet alleen op het politieke toneel af, maar betreffen ook en vooral het toneel zelf” (Janssens en Tindemans 2007, 155). De geschiedenis van theatraliteit is er een van her-theatraliseren. Of dit procedé de hedendaagse opvoeringspraktijk wederom van de ondergang kan redden, is nog maar de vraag. Zo suggereert Erwin Jans: “Aan het begin van vorige eeuw werd het theater opgeroepen zich te ‘her-theatraliseren’ als een antwoord op de crisis van de taal en het drama. Worden we aan het begin van deze eeuw geconfronteerd met een crisis van het beeld/de media en van de theatralisering/enscenering zelf en moet het theater zich een proces van ‘de-theatralisering’ opleggen?” (2003, 20).

De-theatraliseren of her-theatraliseren? De contradictie is wellicht minder dwingend dan Jans voorstelt. In de eerste decennia van de eenentwintigste eeuw experimenteert het theater immers volop met beide ideeën. Enerzijds herijkt het theater zichzelf onder invloed van het postdrama als bij uitstek transgressief en interdisciplinair medium door voortdurend zijn grenzen te verleggen en nieuwe allianties aan te gaan met andere kunst disciplines of maatschappelijke praktijken (De Belder 2002, 151). Karel Vanhaesebrouck merkt daarbij echter op dat het theater anderzijds nooit laat varen wat het tot theater maakt: “Om de realiteit scherp te documenteren heb je theater – of beter theatraliteit – nodig, een soort vervreemding die je opnieuw bewust maakt van die realiteit” (2015, 13). Ook Nele Wynants omschrijft theatraliteit, geworteld in Josette Féral en Barbara Freedman, als een ambivalent spel tussen enerzijds het cognitieve vermogen en anderzijds de verbeelding van de toeschouwer (2017, 46).

Hedendaagse makers lijken zich opnieuw uiterst bewust van deze dichotomie: niet zelden plaatsen ze immers feit en fictie, authenticiteit en verbeelding naast en door elkaar op (en buiten) podia. Meer nog: de dichotomie wordt specifiek ingezet als esthetisch middel én doel (Martin 2012, 14). Dit duidt op een opmerkelijke, dialectische verschuiving binnen het contemporaine veld. Nieuwe formats, waaronder participatief theater, neorealistische documentaire-voorstellingen, immersief theater, wetenschappelijke proeven en essayistische *lecture-performances* herdefiniëren de notie theatraliteit een zoveelste keer door stevast te deinen tussen de- en hertheatralisering. De theaterarchitectuur, de manier van staging, blijkt hierbij van niet te onderschatten waarde zoals T’Jonck reeds in 2002 aangaf. Tegen deze achtergrond vinden ook de hedendaagse rechtbank-performances hun weg naar het toneel als toepassing van de veranderende grens tussen realiteit en fictie, werkelijkheid en theatraliteit.

Kruisbestuiving tussen rechtspraak en theater

“Justitie is hot”, poneert advocaat Walter Van Steenbrugge: “Geen tv- of radiojournaal kan de ether in zonder gerechtelijk nieuws. Hoe kleurrijker en sensationeler, hoe liever en hoe hoger de kijk-, luister- of leescijfers. Justitie is gefundenes Fressen voor mediamakers omdat justitie nu eenmaal het conflict in zich draagt, uitvergroot en vooral ook beslecht.” (2015, 209). Wie een blik werpt op de programmatiebrochures van cultuurhuizen en theaterfestivals kan er niet om heen: de theatrale rechtbank is terug van weggeweest. Het subgenre wordt vaak vereenzelvigd met de theatrale verdubbelingen van twintigste-eeuwse processen door onder andere Bertolt Brecht, Erwin Piscator en Peter Weiss in de nasleep van WOII maar is in feite veel breder. De verbinding tussen het theater en de rechtspraak is immers zo oud als het ontstaan van beide disciplines zelf. Dat blijkt zowel uit oppervlakkige, structurele en formalistische gelijkenissen als uit dieperliggende, essentiële en functionele overeenkomsten tussen reële en fictieve rechtszaken.

Klaas Tindemans onderscheidt in zijn doctoraal proefschrift (1996) reeds verschillende overeenkomsten tussen de antieke tragedie en de juridische dogmatiek. Allereerst wijst Tindemans op het representatieve karakter van beide disciplines (378). Zoals de tragedie verhaalstof re-presenteert op scène, zo doelt de rechtbank op een getrouwe, mimetische reconstructie van het misdrijf. Verder haalt Tindemans de in de tragedie cruciale momenten van *anagnorisis* en *peripeteia* aan. Deze staan respectievelijk voor herkenning, het moment van inzicht voor de tragische held, en de daaropvolgende ommekeer van het tragische verloop. In een rechtszaak zou zich dit vertalen naar bewijsmateriaal, -last en -voering die samen leiden tot een gegronde oordeel van de jury en de uitspraak van de rechter (382). Hiermee samenhangend omschrijft Tindemans tot slot ook een ethisch aspect dat in beide domeinen meespeelt: de beoordeling van de intentie van de beschuldigde of tragische held en diens toerekeningsvatbaarheid of redelijkheid (378).

Ook Vanhaesebrouck merkt heel wat gelijkenissen op. Al heeft hij het meer in het algemeen over de analogie tussen rechtspraak en theater:

(1) alles moet plaatsvinden 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; (3) theater en justitie functioneren bij gratie van een narratief handelingsverloop, een causale opeenvolging van evenementen en uitspraken. (2015, 14-15)

Hoewel we deze kenmerken in het licht van de invloed van het postdrama met een korrel zout moeten nemen, duiden ze wel degelijk op een structureel verwantschap tussen beide disciplines. Naast deze oppervlakkige overeenkomsten, waaraan overigens nog de gelijkenis tussen advocaten en acteurs of jury en koor, het live-aspect van zowel proces als theaterstuk, de aanwezigheid van een publiek en het geheel van vooropgestelde regels en conventies kunnen worden toegevoegd, is ook en vooral de dieperliggende gedeelde essentie van theater en rechtspraak het onderzoeken waard.

Dat de verschillende disciplines zoveel overeenkomsten vertonen, zou wel eens te wijten kunnen zijn aan hun gedeelde plaats van herkomst. De oorsprong van het theater kan teruggebracht worden tot het ontstaan van de democratie in de Griekse *polis*. Wanneer de democratie ontspringt, komt ook een eerste vorm van rechtspraak op gang, dat zal niemand verbazen. Toch is het verband dat beide disciplines initieel met elkaar hebben nog erg onderbelicht. Opnieuw kunnen we ten rade bij theaterwetenschapper en rechtsgeleerde Klaas Tindemans (1996). Hij beschrijft namelijk de dubbele architecturale functie van de *agora* als politieke plaats van bijeenkomst van de gemeenschap en als theatrale plaats voor de verering van de goden (323). In de zesde eeuw voor Christus werden beide functies echter van de *agora* verdreven: de feestcultuur van verering en spel verplaatste zich naar een nieuw opgetrokken heiligdom voor de god Dionysos en de volksvergadering verhuisde naar de Pnyx, de heuvel tegenover de Akropolis (324). Hoezeer de politieke, juridische, religieuze en artistieke instituties sindsdien dan ook verstrooid zijn over de Griekse *polis*, het theater verliest nooit helemaal het contact met de *agora* die zich ontwikkelt tot gouvernementeel en gerechtelijk district (325).

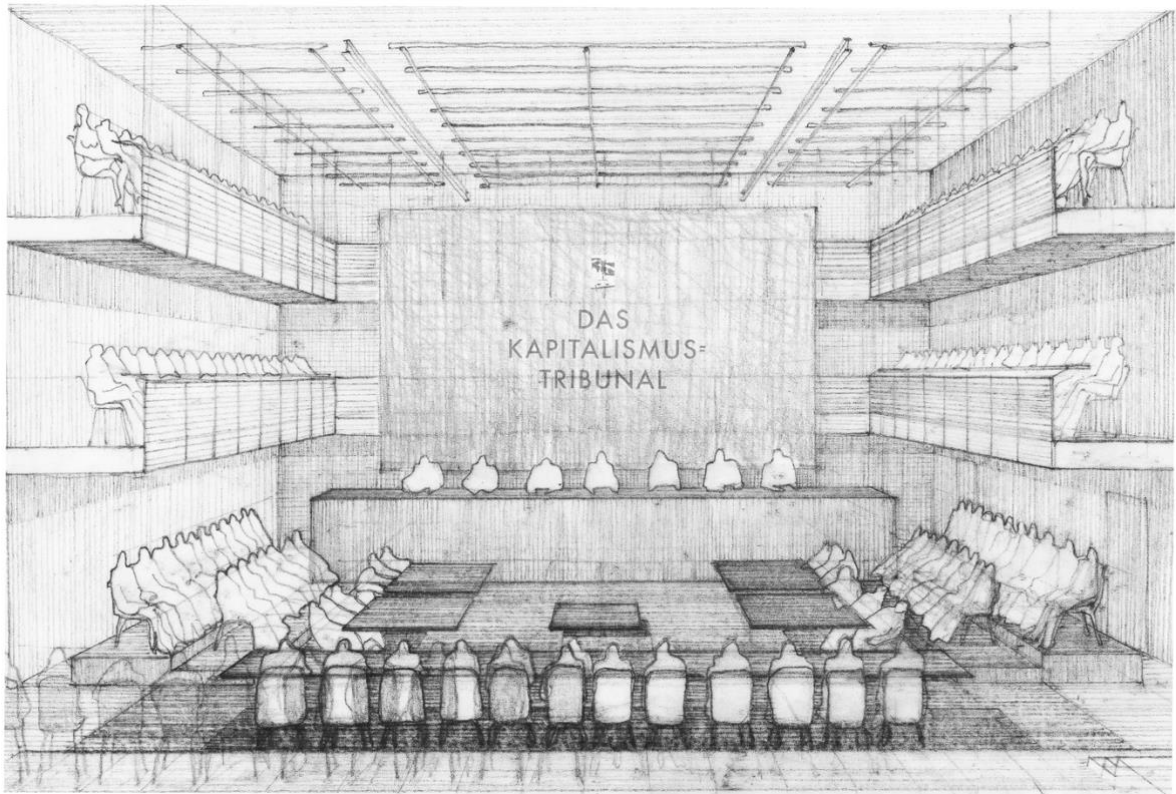
Met grote sprongen in de geschiedenis zien we dat de theatrale en gerechtelijke ruimtes altijd verbonden blijven. Zo vinden rechtspraak en theater elkaar in de amfiteaters, die zowel worden gebruikt voor publieke terechtstellingen als gladiatorengevechten en het naspelen van veld- en zeeslagen. Ook in de middeleeuwen, wanneer de theaterpraktijk zich vooral afspeelt, hetzij in religieuze sferen, hetzij te midden van een uitbundige feestcultuur, is het theatrale spektakel

steevast vermengd met andere vormen van ‘vermaak’ waaronder wederom publieke terechtstellingen, bijvoorbeeld van kettters of heksen. Dat het theater en de rechtspraak tot in de middeleeuwen verbonden zijn, geeft Tindemans aan in de epiloog van zijn doctoraat door te verwijzen naar de etymologie van het woord toneel. Dat is “rechtstreeks afkomstig van het middel-Nederlandse ‘taneel’”: een klein verhoog, een podium waarop rondreizende rechters in de vroege Middeleeuwen recht spraken” (409). Hij haalt de mosterd bij Dr. J.W. Muller die inderdaad wijst op het etymologisch verband tussen ‘toneel’ en ‘taneel’ dat dienst deed als “de estrade of tribune waarop de hoofdpersonen, de vorst, de voorname heeren en vrouwen of de prijsrechters gezeten waren” (1938, 101).

Het is pas in de renaissance, wanneer het theater als kunstvorm wordt geïnstitutionaliseerd en de Rederijkers binnenskamers trekken, dat rechtspraak en theater elk voor een eigen architectuur kiezen. Immers keert op dit moment niet alleen het theater zich naar binnen maar verdwijnt ook de rechtspraak uit de publieke ruimte. Wim Meewis tekent op dat aan criminele rechtspraak initieel vaak sensationele aspecten verbonden zijn. Zo verloopt ze tot in de zestiende eeuw niet zelden in openlucht in de primitieve vierschaar, vier banken geschikt in een vierkant (1992, 71). Wanneer het middeleeuwse schavot wordt vervangen door de eerste schouwburgen, transformeert echter ook de vierschaar tot een binnenskamersche schepenbank. De institutionalisering van beide disciplines determineert een verlies aan fysieke nabijheid maar in gedachten blijven theater en rechtspraak inherent verbonden. Het recht blijft zijn theatraliteit behouden en het theater put tot op vandaag geregeld uit de juridische dogmatiek:

Misschien is het theater als artistiek genre wel gefascineerd door het recht omdat het juridisch gebeuren – a fortiori in zijn meest theatrale verschijningsvormen, zoals lekenrechtspraak of een kruisverhoor – nooit vrijblijvend is, in tegenstelling tot de dramatische kunst. Het recht moet levens veranderen, het theater kan dat hooguit wensen. (Tindemans 2017, 39)

Naast de vele overeenkomsten schuilt hierin het belangrijkste verschil: als officiële staatsinstelling heeft rechtspraak onmiddellijke performatieve gevolgen. De vraag is of ook de omgekeerde beweging geldt: komt het recht vandaag in theatrale hand via rechtszaak-performances? Om deze vraag te beantwoorden, proberen we in wat volgt een typologie op te stellen van het contemporaine tribunaal theater- en performancekunstenveld.



© Angela Lambea & Andreas Voigt, Schets van podium voor *The Capitalism Tribunal* (2016) van brut Wien

Het recht in theatrale hand?

Cultuurfilosoof Lieven De Cauter (2015) stelt dat de mens een dier is dat “genoegen beleeft aan de uitbeelding van akelige dingen. Men zou het de *oerpornografie van het beeld* kunnen noemen, de oerfascinatie voor het sinistere, akelige, griezelige, afgrijselijke, ja het afzichtelijke zolang het maar zichtbaar is (en) gemaakt, uitgebeeld of naverteld” (29). De Cauter omschrijft dit genoegen als “gemediatiseerd voyeurisme” dat zijn oerscène reeds vond in het theater, met name de Griekse tragedie (27). Waarom we zo gefascineerd zijn door de Wraakgodinnen in Aischylos’ *Eumeniden*, Euripides’ *Medea*, de moeder die haar eigen kinderen vermoordt, of Sophocles’ *Antigone* die haar broer wil wreken, verklaart Karel Vanhaesebrouck als volgt:

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 theatraal kader, niet alleen als een dramaturgisch of scenografisch hulpmiddel, maar ook om het fundamenteel theatraal karakter van het juridische systeem zelf bloot te leggen. Theater legt op die manier het menselijk falen bloot van een systeem waarvan de objectiviteit de kernwaarde vormt. (14)

Zoals Vanhaesebrouck hier aangeeft, is het theater van oudsher een plaats voor oordeelvorming. Het is in dat opzicht allerminst verwonderlijk dat het theater vandaag nog steeds teruggrijpt naar het juridisch apparaat, de plaats voor oordeelvorming bij uitstek. Hoewel de opkomst van directere, journalistieke media vanaf het *fin de siècle* haar functie doet wankelen, blijft de relevantie van theatrale procesvoering overeind. Immers leunt theater als vorm, zo poogde ik reeds aan te tonen aan de hand van de gedeelde plaats van herkomst, nog het dichtst aan bij het reële format van een tribunaal. Dat heeft alles te maken met het *live*-aspect, de ontmoeting tussen performer en toeschouwer, die het theater onderscheidt van andere kunstvormen (Kattenbelt 2018, 18). Erika Fischer-Lichte poneert namelijk dat de simultane aanwezigheid van het ge(re)presenteerde en de aanschouwer een *feedback-loop* installeert: een wederzijdse beïnvloeding (2008, 39). Verslaggeving via kranten, radio, televisie of internet ontnemt het publiek een potentiële performativiteit, kenmerkend voor het recht. Het theater beschikt

daarentegen wel over een transformatief potentieel waarbij de toeschouwer over de mogelijkheid beschikt om invloed uit te oefenen op de performance, net als aanwezig bij een hoorzitting (59).

In het eerste hoofdstuk werd reeds verwezen naar de ambigue definitie van theatraliteit als de dichotomie tussen de- en hertheatralisering: de dialectische spanning tussen realiteit en fictie die zowel als middel en als doel wordt ingezet en hedendaagse politieke opvoeringen aldus meer dan ooit kenmerkt. Twee voorbeelden van dergelijke ondernemingen biedt de kunstenaar Kobe Matthys met het gezelschap Agency. In 2014 presenteerde hij tijdens het festival *Burning Ice #7* in de Brusselse Kaaistudio's *Thing 000773 (Pseudomonas)* en *Thing 001384 (Nohe)*. Beide performances zijn gebaseerd op bestaande rechtszaken uit respectievelijk 1980 en 2006. De staging betreft allerminst een heropvoering: de cases worden overgenomen maar de discussies zijn origineel. Jeroen Peeters beschrijft de encenering van de twee performances als volgt:

Seated at four sides of the thing [...] several experts [...] and the audience were reading through the official report of the lawsuit, discussing it paragraph by paragraph. The Assembly didn't re-enact the original case and its verdict, nor did it come to a conclusion – engrossed in the complexity and ambiguity of the matter, it left all of this suspended in deliberation. (2015, 53)

Geen *re-staging* maar een close reading van rechtbankverslagen waarin het publiek werd uitgenodigd om actief mee te gaan in de discussie zodat een nieuw tribunaal op gang kwam.

Theatrale processen kunnen dus als exponent van een hedendaagse, dialectische trend in het politiek theater beschouwd worden. Ook rechtszaak-performances vertroebelen immers de grens tussen realiteit en fictie en stellen op die manier het statuut van *mimesis* in vraag: niet zozeer de representatie van het juridisch dispuut staat centraal maar de presentatie ervan. Het conflict wordt aan de toeschouwer voorgelegd in de hoop dat deze er een oordeel over velt binnen de veilige, niet-bindende omgeving van het theater. Socioloog Pascal Gielen spreekt in deze context over *Aesthetic Justice*: “Artists who concern themselves with justice travel from their own imagined (and secular) world to an actual present, with the goal of bringing presently experienced non-fiction closer to the ideal fiction of their imagination” (2015, 32). Gielen situeert esthetische rechtvaardigheid als utopische chronotoop tussen nu en later (“Moment of

Justice”) en tussen privé en publiek (“Site of Justice”) (29). In mijn analyse en opdeling van hedendaagse rechtszaak-performances houd ik deze continua eveneens voor ogen maar naar analogie met de aristotelische eenheden (tijd, plaats en handeling) zou ik hieraan de ‘Enactment of Justice’¹ willen toevoegen: het geheel van theatrale middelen dat wordt ingezet om een alternatieve, esthetische variant op de reguliere jurisdictie te bewerkstelligen. Vanuit Fisher-Lichtes idee van de *feedback-loop* kunnen we immers een poging doen om enkele parameters voorop te stellen waarmee rekening moet worden gehouden bij het karakteriseren en analyseren van het tribunaal subgenre binnen het hedendaagse theaterlandschap. Mijn aandacht gaat in dit derde continuüm, de ‘Enactment of Justice’, onder andere uit naar de rol van performers en toeschouwers, hun uitwisseling (interactie, immersie en participatie), de vorm van de theatrale ruimte en de concrete manier van staging. Door deze parameters in de analyse van de voorstellingen voorop te stellen, hoop ik specifieke criteria te ontwikkelen die de vooropgestelde driedeling al dan niet bevestigen.

De eerste categorie, waarvan *Thing 000773 (Pseudomonas)* en *Thing 001384 (Nohe)* voorbeelden zijn, geldt als rechtstreekse doorwerking van een populair twintigste-eeuws fenomeen, namelijk het *re-enactment* van historische processen. Minou Arjomand heeft de belangrijkste theatrale processen uit de periode tussen de Tweede Wereldoorlog en 1968 in kaart gebracht in *Staged. Show Trials, Political Theater, and the Aesthetics of Judgement* (2018). Het boek is uiterst interessant voor een beter begrip van de twintigste-eeuwse geschiedenis van theatrale procesvoering en de problematische opdeling tussen *show trials* en *trial shows*. Omwille van de beperkte omvang van deze masterscriptie zal ik me voor deze typologie echter voornamelijk concentreren op West-Europese² voorstellingen uit de eenentwintigste eeuw. Waar mogelijk tracht ik wel te verwijzen naar relevante historische precedents.

¹ Ik gebruik de term ‘enactment’ omwille van de dubbele semantische functie. Enactment betekent letterlijk wet of verordening maar kan volgens Friederike Oberkrome en Verene Straub ook als volgt worden geïnterpreteerd: “Enactments also relate to judicial and political practices and contain a powerful dimension that can have both emancipatory as well as stabilizing or even regressive effects” (2019, 10).

² Catherine Diamond legt in het artikel ‘Public Courtrooms, Private Revenge: Concepts of Justice in Chinese and Western Theatre’ (2006) het verband tussen de dertiende-eeuwse *zaju*-spelen uit de Chinese Yuan dynastie en de zestiende-eeuwse, Spaanse *comedia nueva*. Ze toont hiermee aan dat het gerechtelijk medium ook buiten en onafhankelijk van het westers theater op scène wordt geïmplementeerd. Omwille van de beperkte omvang van deze masterthesis zal ik verder voornamelijk focussen op de westerse theaterpraktijk.

Van *Show trials* tot *Trial shows*: tribunale *re-enactments*

De twintigste eeuw is een eeuw van gemediatiseerde processen. Zowel grootse strafzaken als de Moskouse Processen en het Proces van Neurenberg, maar ook individuele processen zoals de rechtszaak tegen American football-speler O.J. Simpson of de zaak Dutroux worden uitvoerig belicht. Een van de meest spraakmakende processen is ‘The Scopes “Monkey” Trial’ uit 1925 waarin een Amerikaanse bioloogieleraar werd aangeklaagd voor het doceren van Darwins evolutietheorie. ‘The Monkey Trial’ was de eerste rechtszaak die live op Amerikaanse radiozenders werd uitgezonden. De publieke belangstelling was immens. In die mate zelfs dat het proces nog elk jaar wordt gevoerd als een vorm van *historisch re-enactment*.

In 2004 brengt STAN het proces naar Vlaanderen. Het gezelschap dat voornamelijk gekend staat voor het herwerken van repertoirestukken vertaalt dit keer *The Monkey Trial* aan de hand van research, documentatie en de verwerking van overgeleverde rechtbankverslagen op scène (Asselberghs 1996, 29). Het is niet verwonderlijk dat dit gezelschap in de vroege jaren van de eenentwintigste eeuw aan het experimenteren slaat met de rechtbankmetafoor. Hun theaterpraktijk lijkt immers uiterst geschikt voor het brengen van een tribunaal: zoals advocaten in een rechtszaak schipperen tussen emotionele nabijheid en kille afstandelijkheid, spelen de acteurs van STAN hiermee aan de hand van een ietwat brechtiaanse acteerstijl. Janine Hauthal spreekt daarom over STANs theaterpraktijk als *episerend postdrama*: “De kritisch-epische afstand van de toeschouwer verandert daarbij in het postepische theater in de (al even kritische) toetsing van de authenticiteit van de representatie” (2011, 103). STANs keuze om tijdens de voorstelling uit de toeschouwers een jury te selecteren, installeert bovendien een affectieve werking op het publiek dat, als in een rechtszaak, aan de hand van een proeve van authenticiteit echt betrokken wordt bij wat er zich afspeelt (Sels 2004).

De contemporaine zucht naar authenticiteit en de verregaande interesse voor de werking van justitie dwingen het hedendaags theaterlandschap tot experiment met het gerechtelijk genre. Een eerste manier waarop de vertaalslag van rechtszaal naar scène gebeurt, is het heropvoeren van historische processen. Op die manier transformeren zogenaamde spektakelrechtszaken, *show trials*, tot *trial shows*, theatrale *re-enactments*. Verschillende hedendaagse stukken schrijven zich in binnen een twintigste-eeuwse documentaire traditie door te vertrekken van spraakmakende processen uit de geschiedenis. Vaak gaat dit gepaard met *Verbatim*- of

Testimonial-praktijken³, technieken waarbij letterlijke citaten uit tekstuele of audiovisuele bronnen worden gehercontextualiseerd op toneel (Hammond & Steward 2008, 9). Hoewel ook voorstellingen en performances die fragmenten uit rechtbankverslagen of *courtroom scenes* trachten te enceneren het onderzoeken meer dan waard zijn, focust deze masterscriptie in wat volgt omwille van zijn beperkte omvang op theatrale rechtszaken die in totaliteit het format van een tribunaal aannemen, zoals *The Monkey Trial* maar ook *Il Processo* (2011).

Voor *Il Processo* baseerde de Italiaanse maakster Rossella Biscotti zich in 2006 op *The 7 April Trial* (1982) tegen de leden van de revolutionaire, Italiaanse groep *Autonomia Operaia* die beschuldigd werden van terroristische propaganda. Biscotti installeert met *Il Processo* een theatrale ruimte om een *re-enactment* te organiseren van het proces. Aan de hand van geselecteerde passages uit audiomateriaal, de oorspronkelijke rechtbankverslagen en authentieke rekwisieten, waaronder zitbanken en celsleutels uit de Aula Bunker te Rome waar het proces destijds plaatsvond, doet ze een poging om de geschiedenis tastbaar te maken voor het publiek (MacQueen 2013). De focus van *Il Processo* ligt op het citeren en vertalen van de oorspronkelijke zaak. Ze probeert de toeschouwer actief te betrekken door een setting te creëren waarin deze vrij kan bewegen, zonder uitgestippelde scenografie.

Het zou de voorstellingen van Agency, STAN en Biscotti onrecht aandoen om ze als exacte kopieën of *historische re-enactments* te bestempelen. Beide producties selecteren immers vooraf fragmenten uit het beschikbare materiaal en betrekken de toeschouwer bovendien expliciet tijdens de vertoning, waardoor van reproductie geen sprake is (Schneider 2011, 35; idem. 2019, 122). Timmy de Laet noemt deze kunstpraktijk in zijn proefschrift (2016) *artistiek-historische re-enactments*. Anders dan het wijdverbreide, standaardtypische *re-enactment*

which often presents itself as a-political and ideologically neutral, this subfield is characterized by a politically outspoken orientation as artists aim to respond to, and sometimes intervene in, our socio-cultural reality. [...] the artistic-historical variant does not shy away from unfolding the dark pages of the past, as it tends to subject these to critical revision by strategically balancing between factual depiction and subjective reinterpretation. (42-45)

³ Over het verschil tussen en de voordelen en tekortkomingen van beide vormen van omgaan met tekstuele bronnen verwijs ik graag door naar “Trauma, Authenticity and the Limits of Verbatim” (2011) van Amanda Stuart Fisher.



© Anton Lukas, Schets van het bühnebeeld uit *Breivik's Statement* (2012) van Milo Rau

De Laets woorden brengen het standpunt van Karel Vanhaesebrouck in herinnering die stelt dat het documenteren van de realiteit altijd ook een vorm van theatraliteit impliceert (2015, 13). Dat is precies wat theatrale *re-enactments* een politieke boodschap geeft: de dialectische spanning tussen feit en fictie zet het publiek aan tot kritische reflectie over het ge(re)presenteerde (Martin 2012, 154).

Wie over de vermenging van feit en fictie schrijft, kan niet om Milo Rau. De Zwitserse regisseur maakte in 2009 *The Last Days of the Ceausescus*, een *re-enactment* van het beruchte proces tegen Nicolae Ceausescu, de Roemeense, communistische politicus die samen met zijn vrouw in 1989 werd terechtgesteld. *The Last Days of the Ceausescus* geldt als typevoorbeeld van hoe een *show trial*, in dit geval een politiek schijnproces, uit kan groeien tot *trial show*, een *artistiek-historisch re-enactment*. De voorstelling geldt voor Rau immers als *counterframe* tegenover de beelden van het reële proces die wereldwijd op televisie te volgen waren:

The only known images of the event are from that live broadcast, but show only a specific perspective on the event because the camera was fixed on the corner where the couple was sitting. We took this broadcast as our starting point, and by making a precise re-enactment of the broadcast – frame by frame, second by second – and placing it on the stage we were able to open up the camera’s angle. (Rau 2016, 126)

Rau speelt aan de hand van de ambiguïteit tussen realiteit en theatraliteit een spel met de objectiviteit van de geschiedenis. Door de televisie-uitzending frame per frame om te zetten in een theaterscript en door zich voor ontbrekende informatie te beroepen op de getuigenissen van enkele prominente aanwezigen, stelt Rau aan de hand van een *re-enactment* de historische realiteit kritisch in vraag, aldus Frederik Le Roy (2016, 21). Net als bij Agency, STAN en Biscotti worden toeschouwers van Raus werk aangesproken op hun vermogen om het ge(re)presenteerde kritisch in vraag te stellen.

De makers voorzien de toeschouwer dus van een nieuwe realiteit, een alternatieve lezing van de geschiedenis. Dat brengt hen in verband met enkele van de grote twintigste-eeuwse documentaire theatermakers, onder wie Peter Weiss. Minou Arjomand stelt dat diens tribunalen, *Die Ermittlung* (1965), *Der Prozeß* (1974) en *Der neue Prozeß* (1982) de toeschouwers aansporen tot het vellen van een oordeel over het proces dat zich voor hun ogen

onttrekt. *Die Ermittlung* bijvoorbeeld, niet toevallig geregisseerd door Piscator, zet in op een confrontatie met het publiek:

Piscator hung signs asking the audience not to applaud. By forestalling applause, Piscator prevented the audience from distancing themselves from the action onstage; in keeping with the absence of catharsis, they were implicated in the trial and meant to feel a distinct lack of resolution. Immersed as it was in ongoing political debates, the production sought to stress the broader role of theater in providing an aesthetic education to its audience. Insisting that the theater functions as a moral institution in Schiller's sense. (Arjomand 2018, 123-124)

De invloed van makers als Weiss is van onnoemelijk belang voor een generatie documentaire makers, onder wie Rolf Schneider, Heinar Kipphardt en Rolf Hochhutz, die in het spoor van Piscator politiek theater trachten te maken dat het publiek voorziet van kritische vraagstukken. Deze makers, die bovendien allemaal experimenteerden met theatrale rechtbanken, oefenen op hun beurt veel invloed uit op hedendaagse regisseurs als Hans-Werner Kroesinger en Milo Rau. Deze laatste probeert immers eveneens een dialectische spanning op te roepen met voorstellingen als *The Last Days of the Ceausescus* en *Breivik's statement* (2012), waarin hij een actrice de toespraak van de Noorse terrorist Anders Breivik tot het gerechtshof laat reciteren omdat deze beelden het publiek weerhouden werden. Eerder dan expliciet politieke stellingnames te propageren, wordt een beroep gedaan op het kritisch vermogen van de toeschouwer. Makers als Rau proberen het publiek immers in de eerste plaats aan te sporen tot reflectie en debat door stevast tegenstrijdige standpunten te verenigen op toneel. Daarvoor lijkt overigens geen strategie beter geschikt dan de theatrale rechtbank.

Dat lijken ook Theater Antigone en Théâtre National begrepen te hebben. In hun tweetalige coproductie *Tribuna(a)l* (2013) worden enkele alledaagse rechtszaken op het publiek afgevuurd. Dramaturg Karel Vanhaesebrouck volgde hiervoor een jaar lang zittingen die als documentaire basis van de voorstelling gelden. De ironie en de scherts waarmee de regisseurs Raven Ruëll en Jos Verbist de reële zaken enceneren, toont schrijnend de absurditeit van procesvoering en haar inefficiëntie. Verbist had eerder reeds meegespeeld in de gelijkaardige voorstelling *Justitiepaleis* (1983) van NTG, op haar beurt een bewerking van het gelijknamige *Palais de Justice*, de voorstelling die Jean-Pierre Vincent in 1981 in Straatsburg regisseerde (Vanhaesebrouck 2016, 202). Naar analogie met deze voorstellingen formuleert *Tribuna(a)l*

een impliciete kritiek op het corrupte Belgische gerechtsapparaat. Deze kritiek kan eveneens in verband gebracht worden met de recente westerse theatergeschiedenis. Volgens Minou Arjomand spreekt hieruit immers de geest van Bertolt Brecht:

The majority of Brecht's canonical plays could be renamed *The Trial*; among them are *The Measures Taken*, *The Good Person of Szechuan*, *Life of Galileo*, *The Caucasian Chalk Circle*, *Man Is man*, *The Trial of Lucullus*, and *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*. In many of his plays Brecht includes trial scenes that emphasize the injustice of courtroom proceedings. Indeed, what is so often put on trial in Brecht's stage is, first and foremost, the courtroom itself. (2018, 59)

Voor *Tribuna(a)l* werd de theaterruimte opgesteld als een reële rechtbank: de beklaagden met hun rug naar het publiek gericht. Vanhaesebrouck onderstreept dat dit het machtsspel van justitie onderstreept: "De kijkers zien dus enkel het achterhoofd van de beklaagden: ook zij zijn kijkers, van hun eigen stuk dat zich daar en dan voor hun neus afspeelt" (2015, 15). Waar het gerechtelijk apparaat bij Agency, STAN, Biscotti of Rau werd ingezet om de problematiek van eerdere rechtszaken te herdenken, richt *Tribuna(a)l* zijn pijlen op het rechtssysteem zelf. Ook dit blijkt een (brechtiaans) procedé waarop verschillende hedendaagse theatermakers een beroep doen, aldus Martin (2015, 35). Vanuit de noodzaak om processen te voeren die in de reguliere jurisdictie geen ingang vinden, zetten theatermakers zelf tribunalen op die kritiek uiten op overkoepelende politieke systemen. Klaas Tindemans merkt daarbij wel het volgende op:

Misschien onderschatten deze 'heterotopische' oefeningen – op de veilige plek van het theater, waar alles (on)mogelijk is – de krachtinspanning die het recht elke dag levert om zijn eigen geschiedenis, namelijk dat uitdijende corpus van wetten en beginselen, te lezen, te begrijpen, te (her)interpreteren. De suggestie dat deze historiciteit van het bestaande recht simpelweg vervangen kan worden door een zelfbedacht stel regels, kan dus best vermeden worden. Een theatraal vertoog met genereuze deelnemers die genuanceerd én geëngageerd een (gestuurde) discussie aangaat, stelt dan ook – als het goed is – die impasse vast. (2017, 45)

In de ervaring van hedendaagse politieke theaterkunst is de hang naar authenticiteit erg aanwezig. Frederik Le Roy brengt deze nieuw-realistische tendens in verband met het documentair theater van onder andere Piscator en Weiss, maar merkt ook verschillen op:

De nieuwe generatie onderschrijft niet langer de overtuiging dat theater vanuit een kritische buitenpositie een realiteit kan tonen die ‘echter’ of ‘objectiever’ is dan de werkelijkheid die de media of onderwijs ons voorspiegelen. Zij zet theater net in om de voortdurende onderhandeling tussen de realiteit en de onvermijdelijke representaties van die realiteit (door media, technologie, historiografie of politiek) te problematiseren. (2016, 21)

De theatrale tribunalen die in dit hoofdstuk werden belicht, hebben hun documentaire inslag gemeenschappelijk. Ze zetten de twintigste-eeuwse, documentaire traditie van het eerder klassieke *rechtbankdrama* verder aan de hand van *verbatim*- en *testimonial*-praktijken: acteurs spelen de rechtszaak in een artistieke ruimte voor een publiek. We beschouwen ze echter als *artistiek-historische re-enactments* die nieuwe, kritische interpretaties mogelijk maken. De dialectische spanning die wordt gecreëerd is vernieuwend. De werkelijkheid wordt met erg veel precisie benaderd, niet door de realiteit te representeren maar door deze te presenteren in al haar diversiteit: “The dialectics of thesis and antithesis never come to a syntheses and nothing and nobody were spared from this critique and insight” (Van Baarle et al. 2013, 54). *Mimesis* gaat hierbij niet langer om representatie, reproductie of simulatie van de realiteit maar om de poging om performance en toeschouwer te verenigen (Bigg & Vanhoutte 2017, 120).

De kritische functie van politiek theater is daarbij onderhevig aan een functieverandering: niet door zich op een brechtiaanse manier schuldig te maken aan een expliciete, dogmatische stellingname, maar door middel van impliciete dialectiek, vrijheid en de vereniging van tegenstrijdige standpunten op toneel, is het politiek theater vandaag een plaats van debat geworden dat een discussie probeert over te dragen op het publiek in de hoop dat toeschouwers de wereld rondom hen herinterpreteren op basis van de theatrale ervaring (Wynants, 2016, 11). Het deinen van theatrale tribunalen tussen de- en hertheatralisering, tussen realiteit en fictie, zorgt ervoor dat de rol van het publiek in de buurt komt van wat Jacques Rancière ‘de geëmancipeerde toeschouwer’ noemt: “Er moet een theater zonder toeschouwers komen, dat zijn getuigen niet langer met beelden verleidt maar hun iets leert, dat hen verandert in actieve deelnemers in plaats van passieve voyeurs” (2008, 9-10). Op die manier kan volgens Rancière een ‘nieuw toneel van de gelijkheid’ ontstaan: “grensoverschrijdingen en vervagende rolverdelingen sluiten namelijk aan bij de werkelijkheid van hedendaagse kunst, waarin alle specifieke artistieke competenties in toenemende mate hun eigen domein verlaten en van plaats en macht wisselen” (26).

Utopische experimenten: speculatieve jurisdictie

Het nieuwe millennium brengt niet enkel een verderzetting van tribunaal theater aan de hand van dialectische, artistiek-historische *re-enactments* met zich mee. Het theater trekt ook nieuwe, utopische rechtbanken op, gaande van speculatieve, non-humane processen tot idealistische of futuristische *pre-enactments*. Deze alternatieve rechtbanken richten zich niet langer op het verleden om lessen te trekken voor het heden, maar op de actualiteit, de toekomst of de verbeelding:

Science fictional narratives estranges us from the actual situation, thereby offering a fresh and renewed perspective on what appears to us a sterile and hollowed-out present. The transformation of the here-and-now into the past of an imagined future allows a distance from the immediacy of the actual moment, thereby potentially opening up a space for mediation and critique. (Noé 2011, 86)

Dit gegeven lijkt eveneens exemplarisch voor het statuut van representatie in hedendaags politiek theater. Het dialectisch principe uit zich doordat niet naar een eenduidig effect of *katharsis* gestreefd wordt, maar door ‘ontological theatre doubt’, wat resulteert in de affectieve werking van de voorstelling op het publiek (Martin 2012, 21; Fensham 2016, 29; Pavis 2016, 54). In het verlengde van Rancières geëmancipeerde toeschouwer betekent dit dat “What the spectator’s body is capable of is also its response-ability, in the sense of an ability to respond. Moving beyond the passivity-activity opposition, the spectator thus not only enters the political but also the ethical realm. Affective and corporeal engagement hence calls upon an ethical responsibility” (Stalpaert et al. 2016, 10). De focus verschuift van effect naar affect. Dit impliceert allerminst dat theatermakers niet langer naar effect streven. Integendeel: politieke en activistische makers trachten het publiek iets te leren zonder te onderwijzen. Het doel is veeleer didactisch dan pedagogisch, veeleer pragmatisch dan dogmatisch. Om dit te bewerkstelligen, focussen performances vaak op de persoonlijke betrokkenheid van de toeschouwer aan de hand van onzekerheid en onbeslisbaarheid (12).

Het is evident dat zulke gedachte-experimenten ook aan de hand van speculatieve rechtbanken hun weg naar het theater vinden. In *Crime and Punishment* (2017) van Peter Aers wordt een vraag aan het publiek voorgeschoteld: een koning gaat op reis en geeft zijn soldaten de opdracht zijn vrouw te doden als ze naar haar minnaar trekt. De koningin overtuigt een soldaat haar toch

te helpen. Wanneer ze wegsliuip, is haar bondgenoot echter in slaap gevallen. Een andere soldaat vermoordt haar. Wie is verantwoordelijk? Om op deze vraag een antwoord te formuleren, grijpt Aers in de encenering van zijn gespreksperformance terug naar de gedeelde ontstaanplaats van democratie, rechtspraak en theater: toeschouwer-participanten nemen plaats op houten blokken in een gereconstrueerde *agora*. Iedereen wordt uitgenodigd om de rollen op te nemen van de betrokken partijen. De discussie die op gang komt, rijkt veel verder dan de inhoud van het gruwelsprookje dat Aers aan zijn publiek verhaalt: zowel concrete politieke vergelijkingen met het verleden als abstracte, hyperpersoonlijke anekdotes worden door de participanten in de kring gegoid.

Verschillende contemporaine voorstellingen hanteren dezelfde technieken van publieksparticipatie of immersie in meerdere of mindere mate. Ook in *Terror* (2015) van Ferdinand von Schirach krijgt het publiek een dilemma voorgeschoteld: een Duits passagiersvliegtuig wordt door jihadisten gekaapt en stevent af op een voetbalstadion, gevuld met duizenden toeschouwers. Een gevechtspiloot schiet het burgervliegtuig neer ondanks het hem wordt verboden. De piloot staat in *Terror* terecht voor meervoudige moord. De voorstelling, een eerder klassiek *rechtbankdrama*, buigt zich over de vraag of er een norm bestaat, boven die wet, die het toelaat om mensenlevens tegen elkaar af te wegen. Klaas Tindemans stelt vast dat het in deze voorstelling wederom om veel meer gaat dan de gevechtspiloot: “Ondervragingen en pleidooien verwijzen overvloedig naar reële of fictieve gevallen waarbij moreel-politieke dilemma’s tot conclusies leiden die per definitie controversieel zijn” (2017, 41). Het publiek stemt aan het eind van de voorstelling over de schuldvraag maar ook over onbeslisbaarheid en de moeilijkheidsgraad van oordeelvorming.

Het verschil tussen *Terror* en *Crime and Punishment* schuilt in de aan- dan wel afwezigheid van een corpus aan juridische bronnen en hanteerbare wetten. Zo merkt Tindemans op dat het in Aers gespreksperformance, ten opzichte van *Terror* waarin iedereen een individuele stem kon uitbrengen, veel moeilijker is om consensus te bereiken (43). Doordat de toeschouwers geen rechtlijnige schuldvraag moeten beantwoorden en elk van hen evenveel inspraak heeft in het verdict, doet *Crime and Punishment* sterk denken aan het *community-based* theater van Augusto Boal, de Braziliaanse bedenker van ‘The Theatre of the Oppressed’ “[which] seeks to explore problems faced by society, and in particular communities, in a detailed and forensic way. The method requires the audience to become ‘spect-actors’ and take part in the performance as a way of developing solutions to the problems being examined” (Cowie 2017,

407). Ik haal Boal aan omdat hij zijn praktijk, die vaak ook ‘Forum theater’ wordt genoemd, tot buiten de muren van het theater tracht te brengen. Advocaten documenteren zijn workshops en zetten deze om in wetsvoorstellen. Zo hoopt Boal een ‘Legislative Theatre’ te installeren dat de politiek beïnvloedt:

At the end of each forum, spectators drafted the laws in their own manner, writers gave them a literary form, lawyers added the legal trappings; at the end of the evening I put these to the vote. It was theatre, fiction. Even so, it showed possible paths: by means of theatre, law can be made. Theatre as politics, not just political theatre. (Boal 2001, 336)

Hoewel Boals hoop op directe politieke relevantie met betrekking tot *Terror of Crime and Punishment* te betwisten valt, blijkt uit deze cases wel dat het theater een alternatieve, utopische ruimte kan bieden voor speculatieve tribunalen die in het reguliere rechtssysteem geen ingang krijgen. De utopie brengt onlosmakelijk *Utopia* (1516) in herinnering, het boek waarin Thomas More fantaseert over een toekomstige, vernufte wereld aan de hand van het woordspel utopie: tegelijk de beste plaats (*eu-topos*) en een onbestaande plaats (*ou-topos*) (Absillis 2016, 4-5). Moeilijke ethische vraagstukken kunnen aan de hand van utopische fictie in de veilige theatrale ruimte bevraagd en bekritiseerd worden. De onderwerpen zijn uiteenlopend: zo daagt het theater vandaag ook non-humane entiteiten voor het gerecht, en dat voor het eerst sinds de achttiende eeuw, toen dieren en voorwerpen nog werden berecht. Laura Gustafsson en Terike Haapoja bevragen in *The Trial* (2014) bijvoorbeeld dierenrechten. Hun participatieve rechtszaak-performance maakt deel uit van een groter onderzoek, *The Non-Human Rights Project*, waarin de kunstenaars uitzoeken hoe non-humane entiteiten in het rechtssysteem vertegenwoordigd kunnen worden (Gustafsson & Haapoja 2014).

Een vierde case illustreert echter dat een zekere vrijblijvendheid kan schuilgaan in dit soort speculatieve processen. In *Please, Continue (Hamlet)* (2012) van Roger Bernat en Yan Duyvendak staat de Deense prins terecht voor de dood van Polonius, de vader van zijn geliefde Ophelia. Drie professionele acteurs spelen Hamlet, Ophelia en Gertrude, Hamlets moeder. De overige prominente figuren, rechter, aanklager, gerechtelijk psychiater en de advocaten van de beklaagde en de burgerlijke partij, vervullen hun functie ook in realiteit. Het ontbreken van een script maakt deze voorstelling interessant: het gerechtelijk apparaat heeft het dossier van de zaak als bij een echt assisenproces doorgenomen en de acteurs kennen op hun beurt de achtergrond van hun personage. Deze zijn bijgevolg in staat de vragen van de magistraten te

beantwoorden naargelang hun rol. Na de ontwikkeling van de rechtszaak wordt uit het publiek een twaalfkoppige jury samengesteld die tijdens de pauze samenzit om een verdict uit te spreken. Een gebrek aan ernst in de confrontatie tussen acteurs, magistraten en publiek is te wijten aan de vrijblijvendheid van het proces. De volgens Tindemans misplaatste, maar wellicht ook onvermijdelijke, amateuristische gestiek leidt tot een zekere ironie die dergelijke ondernemingen compleet dreigt te ondermijnen (Tindemans 2013). Eenzelfde probleem duikt op in het Parijse *Trial of Fiction* (2017) dat als “mock trial, under the form freely inspired by a criminal trial, proposes to deliberate and to discuss the necessity and the reality of a border between fact and fiction” (Imhoff & Quiròs 2017).

Ondanks verwoede pogingen van de vermelde makers om hun tribunalen extra ‘cachet’ te geven door uit het publiek een jury te selecteren en de zitting, waar mogelijk, te laten verlopen in officiële staatsinstellingen zoals Le Tribunal de Commerce de Marseille of Le Conseil de Paris, lijkt de vrijblijvendheid van deze processen, en wellicht ook de imaginaire onderwerpen, hen parten te spelen. Eva Knibbe en Bart van de Woestijne trachten met een gelijkaardig, utopische proces tegen de dood, dat zowel in Amsterdam (2017) als in Oostende (2018) gevoerd werd, echter voorbij te gaan aan deze impasse door zich te beroepen op Artikel II-62 uit de Europese grondwet: “Eenieder heeft recht op leven.”

Rechtszaak tegen de dood (2018) wil allerm minst ‘gespeeld’ zijn: de zitting vindt plaats in de kamer van Koophandel in het Vrederecht van Oostende, strafrechtelijke procedures worden precies gevolgd, bekende magistraten onder wie Jean-Luc Cottyn en Walter van Steenbrugge maken deel uit van het gerechtelijk apparaat, reële verklaringen van getuigen en deskundigen worden tijdens de zitting gehoord en het hof wordt bijgestaan door een vooraf ontboden jury van twaalf. Hoewel ook hier en daar metatheatrale of -gerechtelijke humor wordt ingezet, verval t de *Rechtszaak tegen de dood* in tegenstelling tot *Please, Continue (Hamlet)* of *The Trial of Fiction* niet in ironie. Dit is vermoedelijk te wijten aan het taboematig onderwerp en het respect waarmee de kunstenaars en alle betrokkenen omgaan met het leed van de getuigen die uiterst persoonlijke, vaak erg emotionele verklaringen afleggen over de dood van hun naasten. Op die manier opperen Knibbe en van de Woestijne een soort ritueel te installeren: aan de hand van het gerechtelijk medium kan het theater een reflexieve ruimte worden, niet alleen voor het politieke, maar ook met betrekking tot het ethisch-morele, sociale of algemeen-menselijke.

De dubbele focus van theatrale rechtbanken brengt enkele opvattingen van Marianne Van Kerkhoven over het vormingstheater van de jaren zeventig en tachtig in herinnering. Zij maakt op dat moment reeds duidelijk dat het onderscheid tussen politiek theater dat focust op het historisch-maatschappelijke dan wel het algemeen-menselijke of persoonlijke slechts relatief is (1979, 24). “Om de dialektiek individu/maatschappij toonbaar te maken, is het inderdaad van primordiaal belang concreet te beseffen dat het persoonlijke maatschappelijk is en dat daarom ook het maatschappelijke potentieel als individueel en persoonlijk gegeven verwoord kan worden” (40). Het is met andere woorden belangrijk dat zowel makers als publiek zich bewust zijn van het wezen van bovenstaande tribunalen, zijnde gedachte-experimenten, hetzij ethisch, hetzij politiek: utopische denkoefeningen waarin bijzondere rechtszaken aan de hand van alternatieve, theatrale jurisdictie niet alleen focussen op het legale, maar ook en vooral op het morele. Of zoals Pascal Gielen stelt: “appeals for justice are situated at the intersection of everyday reality and utopia on the one hand, and between the individualized private domain and the collectively shared public domain on the other hand” (2015, 31).

De voorstellingen en performances die in dit hoofdstuk aan bod kwamen zetten net als de *re-enactments* van processen in op de bewustmaking van het publiek. Waar de *re-enactments* vooral inspelen op het historisch-maatschappelijke, doen deze utopische processen een beroep op het persoonlijk en ethisch-moreel engagement van de individuele toeschouwer. Creatieve gedachte-experimenten in de vorm van speculatieve tribunalen trachten te experimenteren met ideale of poëtische rechtvaardigheid (Diamond 2006, 60). Aan de hand van allerlei vormen van interactie, waaronder immersie en/of participatie, worden ethische-morele discussies uit de buitenwereld in het theater behandeld. De theatrale ruimte wordt daarvoor steeds vaker getransformeerd van scène tot rechtszaal, *forum* of *agora*, waarin het publiek effectief deelneemt aan de utopische denkoefening (Jordan 2015, 111-113). Een probleem dat zich in deze abstracte cases voordoet is een potentiële vrijblijvendheid en bijgevolg relativering, te wijten aan de imaginaire onderwerpen. Overigens beschikken de speculatieve experimenten van het theater, zoals reeds aangegeven, niet over de performativiteit van het recht, de kracht om direct invloed uit te oefenen op de realiteit en aldus effectieve gevolgen in de reële buitenwereld te bewerkstelligen (Arjomand 2018, 18). Dit neemt echter niet weg dat verschillende makers naast de in dit hoofdstuk besproken ethisch-morele vraagstukken over fictieve dan wel algemeen-menselijke onderwerpen ook pertinente politieke sujets aan de hand van nieuwe rechtbanken aansnijden. Een derde categorie bespreekt deze tribunale *pre-enactments*.

‘The Trial that wasn’t but should have been’: tribunale *pre-enactments*

Carol Martin spreekt over hedendaags politiek theater dat speelt met de grens tussen feit en fictie als een esthetisch laboratorium voor ideeën (2015, 42). Het beschikt over de kracht om datgene te onthullen wat we niet willen of durven zien (Vanhaesebrouck 2015, 15-16). Elders ijkt Martin deze trend als een shift in performancetheorie: “Contemporary makers of theatre of the real work with an aesthetics of revelation” (2012, 176). Ook Pascal Gielen, die esthetische gerechtvaardigheid zoals reeds aangegeven situeert in een liminale zone tussen nu en later (“Moment of Justice”) en tussen privé en publiek (“Site of Justice”), spreekt over ‘onthullen’:

An act of justice reveals what has lain hidden in the private domain but is worthy of becoming a public item. It pulls individual problems into the public domain and at the same time puts an issue that is also of private interest on the public agenda. In other words, an act of justice makes visible what had been invisible until then. This process of revealing also gives a public and political dimension to a private issue. (2015, 30)

De tot nu toe besproken case studies situeren zich inderdaad in die kritisch-onthullende liminale zones. Ook spelen ze stuk voor stuk met het derde continuüm dat ik introduceerde als ‘Enactment of Justice’ of de manier waarop hedendaags theater inzet op een verregaande vermenging van realiteit en theatraliteit. Naast tribunale *re-enactments* en nieuwe, speculatieve rechtbanken die fungeren als ethisch-morele gedachte-experimenten kan nog een derde categorie van rechtszaak-performances onderscheiden worden: het tribunaal *pre-enactment*. Het is een categorie die volgens Francesca Laura Cavallo (2019, 187) de grenzen van simulatie en abstractie overstijgt door concreet in te grijpen in de actuele tijd-ruimte in de hoop de publieke perceptie te heroriënteren: “Pre-enactment is not a deliberate fiction. It is a performance of events perceived as real; thus, it implies involvements from participants and directors rather than a detachment associated with forms of representation” (194).

Een aanzienlijke groep van hedendaagse politieke en activistische makers tracht naar het voorbeeld van de utopische case studies hierboven ethiek en politiek, het persoonlijke en het collectieve in hun werk te verweven om gerechtelijke performativiteit na te streven. De Portugees-Belgische performancekunstenares Maria Lucia Cruz Correia zoekt in *Voice of Nature: The Trial* (2019) bijvoorbeeld uit hoe wetgeving en justitie het ecosysteem kunnen dienen. Het is niet haar eerste locatie-specifieke rechtszaak. Reeds in *The Age of Post-*

Anthropocene (2017) zette Correia zowel jurisitiek als onderzoek en activisme in om samen met het publiek een alternatieve vorm van rechtspraak uit te proberen die de connectie tussen mens en natuur tracht te herwinnen.

Hoewel *Voice of Nature: The Trial* plaatsvindt in het Oud Gerechtsgebouw van Gent en de conventies van de reële jurisdictie lijkt te volgen door een beroep te doen op juristen en experts, is de rechtszaak allerm minst een doorsnee proces. Zo worden naast westerse rechtsregels ook elementen uit ‘restorative justice’⁴ en zelfs rituele praktijken ingezet. Anders dan de voorgaande tribunaal zet Correia daarbij specifiek in op belichaamde kennis door de toeschouwer met de (vervuilde) natuur in contact te brengen door haar (en haar vervuiler) letterlijk binnen te brengen in de rechtszaal aan de hand van olie, aarde, groenten en zelfs dode dieren. Via deze lugubere, viscerale belichaming van de natuur, slaagt de kunstenaar erin om de abstracte ecocide in de concrete rechtszaal te vertegenwoordigen. Het is daarbij belangrijk om op te merken dat Correia geen direct politiek effect beoogt maar inzet op emoties: de impulsieve, affectieve reacties van de toeschouwer zullen in haar visie onrechtstreeks het effect beïnvloeden dat de voorstelling op lange termijn teweegbrengt. Deze werkwijze is kenmerkend voor de kunstenaar:

Instead of putting forward one solution, Correia negotiates the ever-ongoing constitution or composition of the world and calls upon a critical and wider view of environmental thinking... she calls upon an ethics of accountability and responsibility, rejecting dictated moral conduct. (Stalpaert 2018, 48)

Activistische makers als Correia benaderen actuele noden en problemen zoals de klimaatzaak proactief, in tegenstelling tot het reguliere rechtssysteem dat reactief tewerk gaat, door de toeschouwer hoogst persoonlijk in aanraking te brengen met zijn ethisch-morele verantwoordelijkheid. *Voice of Nature: The Trial* kan daarom best begrepen worden als een kritisch *pre-enactment*: een vorm van prefiguratief theater.⁵

Christophe Meierhans richt eenzelfde poging in met *Trials of Money* (2018). Meierhans staat als kunstenaar bekend voor zijn politieke en vaak participatieve werken. *Trials of Money* gaat uit van een fictieve, ‘science fictionachtige’ rechtbank, een tribunaal voor half-menselijke

⁴ Dit herstelrecht wordt vooral toegepast bij processen na een genocide, zoals bij de Zuid-Afrikaanse Waarheids- en Verzoeningscommissies in nasleep van het apartheidsregime (de Smet et al., 2015, 223).

⁵ Valeria Graziano (2016) en Chiara Bottici (2014) schreven reeds beknopt over de mogelijkheden van pre-enactments en prefiguratief theater.

personen. Lieze Roels merkt op dat Meierhans' performance schippert tussen didactische dialoog en theatrale verbeelding: "Enerzijds wordt ons gevraagd mee te stappen in de denkbeeldige wereld van deze rechtszaak en haar personages, anderzijds moeten we ons als kritische gesprekspartners verhouden tot de reële informatie die ons wordt aangereikt in het hier en nu" (Roels 2018). De toeschouwer beschikt immers over de verschillende 'case files', relevante rechtsartikelen en de aanklacht. Tussen de getuigenissen door, kan zij/hij de personages onder toeziend oog van de rechter bevragen, wat leidt tot reflectie over geld gaande van hoogst persoonlijke inzichten tot kritische stellingnames ten aanzien van overkoepelende organen als het bankwezen, de vrije markt en het kapitalisme. Regels zijn daarbij erg belangrijk:

Ik vind het belangrijk dat het proces in de voorstelling eerlijk verloopt, dat de uitkomst niet vooraf vastligt en dat iedereen meedenkt. Ik wil het verdict van het publiek horen, maar dan buiten het theater in plaats van in het kader van het fictieve stuk. Het eindigt daarom idealiter als de jury rechtstaat om over de schuldvraag te gaan debatteren. Dat moment versmelt met het moment waarop het publiek opstaat en het theater verlaat – ook zij gaan buiten delibereren. (Meierhans in van Baarle 2018, 43)

Hetzelfde geldt voor *One Hour Eighteen Minutes* (2010), waarin Elena Gremina en Mikhail Ugarov (Teatr.doc) de moord op Sergei Mignitskii aanklagen. Hoewel deze Russische gevangene in 2009 ten onrechte door zijn bewakers werd gedood, volgde er geen proces. Vanuit de idee dat het theater de toeschouwer kan aanspreken op zijn kritisch vermogen om als een jury te oordelen over de tegenstrijdige inhoud die zich afspeelt op scène, voeren Gremina en Ugarov een nieuw tribunaal op, aldus Moly Flynn: "In the absence of an official legal trial, the artists of Teatr.doc collected evidence and assembled a jury in order to carry out the judicial proceedings the Russian government never managed to arrange" (2014, 310).

Het installeren van 'a trial that wasn't but should have been' blijkt een populaire onderneming. Action Zoo Humain grijpt voor *De Waarheidscommissie* (2018) eveneens naar het gerechtelijk medium om excuses te vragen voor de koloniale 'zoos humains' en de restanten ervan in onze contemporaine samenleving. Het volledige traject bestaat uit vijf verschillende opvoeringen die respectievelijk speelden in Gent (2013), Kaapstad (2014), Antwerpen (2016), Mechelen (2017) en Brussel (2018). De verschillende waarheidscommissies vragen om excuses voor de racistische wanpraktijken en buigen zich over de vraag hoe met de koloniale erfenis moet worden omgegaan om contemporaine 'zoos humains' tegen te gaan.



© Tine Declerck, *Trials of Money* (2018) van Christophe Meierhans

De positionering van de toeschouwer in een reële gerecht ruimte versterkt het gevoel van betrokkenheid bij de aanklacht, aldus Christel Stalpaert en Evelien Jonckheere: “We voelen ons aangesproken door de plaats van handeling van de waarheidscommissie, door het theatrale apparaat van de ruimte, maar we bewegen ons ook in de architecturale, reële ruimte” (2015, 151). Action Zoo Humain zet hierop in aan de hand van enkele actieve momenten van publieksparticipatie die uitlopen in een stemming over de verschillende aanklachten. Het verdict van de toeschouwers wordt opgetekend en afgeleverd aan de Belgische overheid.

Het streven naar gerechtelijke performativiteit komt eveneens tijdens de voorstelling reeds aan bod. Wanneer Philippe Close (PS), burgemeester van Brussel, in een vooraf opgenomen filmpje formeel zijn excuses aanbiedt aan de nabestaanden van de Congolezen op Expo '58, wordt de reële invloed van het theater op de werkelijkheid concreet. Zo stelt ook Klaas Tindemans met betrekking tot de Gentse waarheidscommissie, waarmee hij concludeert dat een theatrale rechtbank eveneens invloed kan hebben op de samenleving en dus performatief wordt:

The most visible result from De Waarheidscommissie, as a process and as an actual performance, is the official apology of the mayor of Ghent, Daniel Termont. It may be criticized as gratuitous gesture, but it also exemplifies an important mechanism in democratic politics. [...] If a theatrical performance such as De Waarheidscommissie, results in a public apology about an unknown part of history, then this is a plus-value, a result of performative knowledge. [...] And a traditional Ph.D. thesis about the same subject would probably not have resulted in the mayor's declaration. (Tindemans 2016, 142)

De Waarheidscommissie lijkt dus een veelzeggend voorbeeld van hoe theatrale rechtbanken de werkelijkheid kunnen beïnvloeden, net als het reguliere rechtssysteem. Een kanttekening moet echter worden gemaakt. Wanneer Bart de Wever (N-VA) weigert om net als Close zijn excuses aan te bieden voor de Antwerpse opvoering, illustreert dit treffend dat het theater niet permanent in staat lijkt om inspraak af te dwingen. Hoe zeer regisseur Chokri Ben Chikha aan de hand van interventies als die van Close ook wil interageren met de werkelijkheid buiten de theaterzaal, de politiek-activistische wens blijft moeilijk en onvoorspelbaar. Makers als Ben Chikha mogen dan wel alles in het werk stellen om met hun kunst het gewenste politiek effect te creëren, het blijft een gewaagde onderneming om realiteit en fictie in die mate te vermengen. Dat bewijzen ook enkele rechtszaak-performances van de hand van Milo Rau.

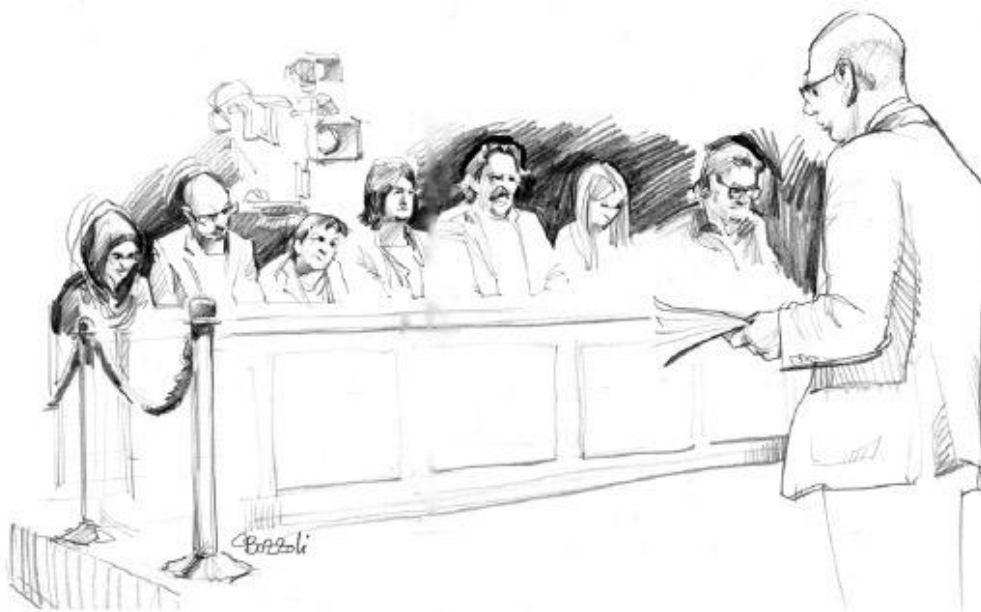
Als uitgesproken politiek theatermaker is Rau niet vies van het gebruik van rechtbanken, zowel op scène als daarbuiten. Eerder bespraken we reeds het tribunaal *re-enactment*, *The Last Days of the Ceauscescus*. Met *The Congo Tribunal* (2015) trekt Rau net als Ben Chikha een nieuwe rechtbank op. Hoewel hij het publiek meermaals op de status van het tribunaal wijst, dat hij typeert als fictief, onafhankelijk, imaginair en van het volk, uit hij een groot verlangen dat het verzameld materiaal serieus wordt genomen en in de toekomst kan leiden tot reële rechtszittingen. *The Congo Tribunal* is namelijk meer dan een theatervoorstelling: het is een locatie-specifieke rechtszaak-performance die eerst in Bukavu (Congo) werd gevoerd en later opnieuw in Berlijn door een internationaal panel werd geanalyseerd. Het resultaat is een documentairefilm (2017) die anno 2019 als installatie de wereld rondtrekt.

Bij gebrek aan een reële rechtszaak die door de internationale gemeenschap zou moeten worden ingericht om een oordeel te vellen over de systematische aanvallen op de Congolese bevolking, brengt Rau zelf verschillende partijen samen: de regering, de oppositie, slachtoffers, getuigen, (voormalige) rebellen, boeren, mijnwerkers, activisten en lokale en internationale experts. Door in het project een veelheid aan stemmen samen te brengen aan de hand van documentairemateriaal, reële getuigenissen en publieksinterventies, slaagt Rau erin een oprechte samenkomst te organiseren. Het tribunaal zorgde in Congo, waar de gouverneur van Bukavu zich vanuit de zaal mengde in het debat, voor verhitte discussies die door zowel de media als de politiek werden opgevangen. In Congo werden zowel de regering als enkele grote bedrijven met de vinger gewezen. In Berlijn werden aan dit lijstje de Wereldbank en de Europese Unie toegevoegd.

Raus project kende lokaal en internationaal een groot succes wegens de publieke ruimte die werd gecreëerd voor die leden van de gemeenschap die normaal hun stem niet kunnen laten horen. Hoewel symbolisch, worden sinds 2015 in navolging van Raus tribunaal lokale samenkomsten en ‘rechtszittingen’ op verschillende plaatsen gehouden. Deze tribunaal kunnen begrepen worden als theatrale, en daardoor veilige, gedoogzones waarin betrokkenen elkaar proberen te ontmoeten in ruimte en gedachten. Deelnemers hopen bewijzen te verzamelen voor het leed waarmee vele Congolezen kampen. Dat in de nasleep van *The Congo Tribunal* twee ministers uit de provincie werden afgezet, moet heel wat Congolezen hoopvol gestemd hebben. Dat enkele teamleden van Rau ontvoerd werden, toont de andere kant van de medaille.



© Cecilia Bozzoli, *Die Zürcher Prozesse* (2013) van Milo Rau
Gerechtestekening (Nicolas Blancho in kruisverhoor)



© Cecilia Bozzoli, *Die Zürcher Prozesse* (2013) van Milo Rau
Gerechtestekening (Aanklager Marc Specha spreekt tot de jury)

Voor *The Congo Tribunal* daagde Rau reeds het rechtse magazine *Weltwoche* voor het gerecht in *The Zürich Trials* en heropende hij enkele voorbije zaken tegen kunstenaars in *The Moscow Trials*, beide uit 2013. *The Zürich Trials* geldt opnieuw als een volledig nieuwe rechtszaak zonder precedent: “the trial was not based on one that had previously taken place in court, but the theatre served here as a place of opportunity, a place for trial that would otherwise never have been held” (Sasse 2015, 155). Voor dit proces brengt Rau alle mogelijke tegenstemmen samen om te debatteren over de vraag of het tijdschrift zich schuldig maakt aan racisme en discriminatie. Dat zorgt voor een unieke constellatie, helemaal wanneer de afloop van het op het eerste gezicht zeer duidelijk links-activistische procesproject dubbelzinniger afloopt dan voorzien, aldus Rau: “bij de *Zürcher Prozesse* won het rechts-populistische tijdschrift *Die Weltwoche* met 6-1, en dan wordt mij dus daadwerkelijk gevraagd: “Hoe voelt dat nu, om voor deze vrijspraak verantwoordelijk te zijn?” Kortom, er ontstaat een tegenstrijdige situatie, een volstrekt oncontroleerbare publieke ruimte” (2018, 62).

Het verdict van *The Moscow Trials* lag meer in de lijn van Raus verwachting. De gevolgen ervan waren daarentegen eveneens confronterend voor de maker. *The Moscow Trials* doet een beroep op de vele processen die door Poetin sinds 2002 worden geïnitieerd tegen kunstenaars en curatoren. “Milo Rau intended to hold these trials once again, not to repeat or re-enact them [...] It was decided that the trials would take place under different conditions and at a different place, a place that belonged to the Russian opposition” (Sasse 2015, 152). Er werd met andere woorden geen *artistiek-historisch re-enactment* opgevoerd maar een nieuw tribunaal waarin zowel getuigen uit de originele zaak als nieuwe sprekers de jury, die als in een echt tribunaal uit de Russische populatie werd verkozen, probeerden te overtuigen (Malzacher 2015, 26). De veroordeelde kunstenaars werden in de theatrale rechtbank vrijgesproken. Toch kreeg Rau bakken kritiek over zich heen en geldt hij in Rusland voortaan als *persona non grata*.

Omdat *The Moscow Trials* de processen bijna gelijktijdig met de reële rechtszaken voert, kan de performance geïnterpreteerd worden als *parallele rechtszaak*: een theatraal proces, simultaan aan Poetins *show trials*. Een ander interessant *simultaanproces* heet *The Trial of the Refuseniks* (2004), door Igal Ezraty op het Acco Festival of Alternative Israeli Theatre gebracht, een festival dat sinds zijn beginjaren bekendstaat om het bekritisieren van de hachelijke omstandigheden in Israël sinds de oorlog tussen Joden en Palestijnen. Haar performance vormt een uiterst interessante case omdat ze vijftien jaar eerder reeds een poging ondernam om twee beruchte rechtszaken, The Givati Beth-trial en The trial of Lieutenant-Colonel Yehuda Meir, in

theatrale context onder de loep te nemen op hetzelfde festival (Rokem 2006, 131). In 1990 installeerde ze een *re-enactment* door een lezing/discussie in te richten over de rechtbankverslagen van beide zaken samen met andere theatermakers, advocaten, vredesactivisten en belangrijke publieke figuren. Vijftien jaar later herneemt ze het format van de theatrale rechtbank om een *counterframe* te bieden aan het proces dat gelijktijdig loopt tegen enkele opstandige Israëliëse jongeren die zich afzetten tegen de slechte behandeling van Palestijnen. De focus verschuift daarbij van dader naar slachtoffer of zelfs martelaar (133).

Dichter bij huis vinden we eveneens een *parallelproces*. Theatermakers Rebekka de Wit en Aniek Nuyens buigen zich in Nederland over *De Zaak Shell* (2018-2020). In 2017 startten de Wit en Nuyens bij Frascati Producties in Amsterdam het theaterproject *Tenzij je een beter plan hebt* waarin ze op zoek gaan naar een manier om een wereld te verbeelden waar de mens niet langer de maat der dingen is. In dezelfde lijn als Meierhans en Correia sporen ze het publiek aan de hand van dilemma's aan om de relatie tussen mens en samenleving te herdenken. De voorstelling bestaat uit twee delen: een performance waarin de Wit en Nuyens hun visie op het antropocentrisme verklaren en een open discussie met publiek en alternerende experts, geïnstalleerd aan de hand van een reizende denktank getiteld 'Optie C'. Het project mondde uit in een rechtszaak-performance: *Tenzij je een beter plan hebt: De Rechtszaak* (2018). Deze voorstelling droomt luidop over de mogelijkheden om een nieuw rechtssysteem te creëren dat het milieu beschermt.

Tenzij je een beter plan hebt: De Rechtszaak geldt als het begin van een langdurige samenwerking met Milieudefensie, dat hen op het moment dat het een rechtszaak aanspant tegen oliegi-gant Shell, uitnodigt als bondgenoten. Zoals in de reële zaak ter discussie staat, onderzoeken de makers in het theater wie er verantwoordelijk is voor klimaatvervuiling. Het project is uniek omdat het gedurende twee jaar theatrale *pre-enactments* creëert waarin Nuyens en de Wit pleitredes voorzien voor acteurs die de uiteenlopende gezichtspunten van de getuigen in het proces (re)presenteren: de Aarde, de ecomodernist, de toekomstige generaties, de consument, Shell zelf, de activist, de media en de overheid. De nauwe samenwerking met Milieudefensie vervaagt de grens tussen realiteit en fictie in grote mate: sprokkelt het theater mensen voor fictieve 'oefeningen' ter voorbereiding van het proces of stellen burgers zich daadwerkelijk burgerlijke partij of mede-eiser voor een reëel proces?

In 2018 werden reeds *De Stem van Shell* en *Monoloog voor een consument* georganiseerd. Beide performances gelden als de proloog van het project, de eerste van vele pleidooien. Het is opvallend dat de performances stevast geprogrammeerd staan in combinatie met een nagesprek over de klimaatzaak of over het aankomend proces tegen Shell waarin zowel het publiek als experts kunnen reflecteren over de monologen met als doel ze nog scherper te maken. *Monoloog voor een consument* opende in Brussel de vierde editie van *Ecopolis*, een jaarlijks rendez-vous over duurzaamheid in de toekomst. Precies door hun ‘oefeningen voor de werkelijkheid’ te voeren op internationale bijeenkomsten trachten de maaksters het theater ‘assemblygewijs’ een stem te geven in belangrijke debatten en politieke discussies.

De laatste jaren duiken dergelijke projecten steeds vaker op. Kunstenaars en activisten kaarten politieke agendapunten zoals de klimaatzaak, racisme, genocide, de hyperkapitalistische samenleving of migratie aan in rechtszaak-performances. Deze processen behandelen zulke schrijnende maar helaas actuele bekommernissen dat de grens met de werkelijkheid steeds vager wordt. Zowel vormelijk als inhoudelijk beroepen kunstenaars zich voor dit soort rechtszaak-performances steeds vaker op de extratheatrale werkelijkheid door samen te werken met activisten, wetenschappers, juristen, filosofen, journalisten en uiteraard ook de gewone burger, of toeschouwer-participant zelf. De realiteit komt steeds directer in de fictieve wereld binnen en installeert een dubbelzinnig spel tussen objectiviteit en subjectiviteit. Het is niet verwonderlijk dat de vraag rijst in welke mate deze fictieve tribunalen nog verschillen van enkele van de iconische internationale gerechtshoven uit de recente geschiedenis, zijnde onder andere de *Neurenberg Processen* en het *Russell-Sartre Tribunaal*, of huidige officiële, permanente tribunalen zoals het *Internationaal Gerechtshof*, het *Europees Hof voor de Rechten van de Mens* of vele andere volkerentribunalen.

In Stockholm organiseerden *Shahrazad – Stories for Life*, *Kulturhuset Stockholm*, *ICORN* en *The Swedish Forum for Human Rights* het internationale forum *Tribunal 12* (2012). De organisatoren willen in een tribunaal *pre-enactment* inbreuken op de rechten van vluchtelingen, migranten en asielzoekers in Europa aanklagen aan de hand van getuigenissen, bijdragen van experts en artistieke performances (Wilmer 2018, 91). Sara Dehm stelt dat projecten als *Tribunal 12* niet toevallig volktribunalen of ‘initiatieven van de civiele samenleving’ genoemd worden: “The tribunal’s use of international law exemplified an attempt to hold established institutions to account while also seeking to create a different form of justice and political community to that merely envisioned and authorised through international law and institutions”

(2018, 158). In de maanden voor het evenement werd in heel Europa uitvoerig reclame gemaakt voor het proces. Uiteindelijk bereikte *Tribunal 12* duizenden mensen doordat het hele proces via livestreaming kon gevolgd worden (Khosravi 2016, 51). Bovendien organiseerden verschillende Europese steden in totaal meer dan twintig kleinere evenementen in het teken van *Tribunal 12* waar het forum op een groot scherm kon worden gevolgd (Dehm 2018, 164).

In 2018 staat Europa evenwel terecht in Nederland. Meer bepaald in De Balie, een kunsteninstelling in het oude gerechtsgebouw van Amsterdam. Met *Europe on Trial* klaagt curator Lara Staal samen met mensenrechtenactivist Yoonis Osman Nuur opnieuw de inbreuken op de rechten van migranten in Europa aan. Staal en Nuur werken op dezelfde wijze als *Tribunal 12*. *Europe on Trial* kan begrepen worden als debat waarin de verschillende rollen uit de rechtbank vrij in te vullen zijn: alle sprekers kunnen optreden als advocaat, aanklager, expert of getuige. De belangrijkste functie is weggelegd voor het publiek dat een dubbele status heeft. Als inwoners van Europa, burgers uit de lidstaten van de Europese Unie, zijn de toeschouwers tegelijk juryleden en beschuldigen. Het hof, bestaande uit twee rechtsgeleerden en een rechter, onderzoekt samen met hen waar de verantwoordelijkheid van Europa, de Europese regeringen en de burgers ligt ten aanzien van ethische en morele vraagstukken in verband met de rechten van zogenaamde ‘staatlozen’. Waar in het reguliere recht de nadruk ligt op de wettelijke verantwoordelijkheid ten aanzien van de politiek staat in *Europe on trial* de morele verantwoordelijkheid centraal. Deze shift is exemplarisch voor tribunale theater- en performancekunst in het algemeen, net als de bedenking die een van de juryleden uit aan het begin van het proces: “Off course this court hasn’t any legal binding power but we could ask ourselves whether this makes it any less important?”

De tribunalen uit dit hoofdstuk kunnen eerder als ‘assembly’ dan als voorstelling bestempeld worden. De verschillende makers trachten vanuit een persoonlijk engagement bij de toeschouwer aan het maatschappelijk-politieke te raken door de actualiteit binnen te brengen in immersieve of interactieve performances. De staging gebeurt veelal in een alternatieve setting of instelling buiten het theater. Performers zijn zelden acteurs maar veelal geïnteresseerden, experts of de toeschouwer zelf. Nog sterker dan bij de tribunale *re-enactments* of de speculatieve tribunalen, vervaagt de grens tussen realiteit en fictie en waant de toeschouwer zich op een reëel proces. De verwarring die dit soort *pre-enactments* veroorzaken, zorgt voor een zekere dispositie (Czirak et al. 2019, 201). Deze gaat echter hand in hand met het verlangen naar authenticiteit en oprechtheid, eigen aan het hedendaagse politiek en activistisch theater.



© Cecilia Bozzoli, *Die Zürcher Prozesse* (2013) van Milo Rau
Gerechtstekening (Experten, van links naar rechts: Albert Kuh, Daniel
Zingg, Daniel Glaus, Amira Hafner Al-Jabaji, Hamed Abdel-Samad,
Cédric Wermuth)

‘A space of “in between”’: een nieuw toneel van de oprechtheid

Theater does not have to be a democracy. As long as access to theater is unequal, participatory theater tends to replicate that inequality. But as an aesthetic institution rather than a town hall, theater can play by its own rules. It can decide that some voices are more important to amplify than others because those voices are heard unequally in the public realm at large. At the same time, theater is about more than the actor onstage. It is also a place in which, not only by acting, but also by watching and judging, people create publics. While theater may provide a platform for marginalized voices to sound, it might also create a space where people who cannot or choose not to speak nevertheless shape how others experience and judge the performance. This means that theater – if made accessible in ways that it often is not – can challenge the exclusionary assumption that to act politically requires the ability to walk up to a microphone, to speak loudly in English, to vote. At the theater, the public is constituted both by the action onstage and by the people sitting next to each other in the dark, wondering what everyone else thinks. Theater at its best does not offer justice according to law, or morality according to rules, but a space where people judge in the company of others. (Arjomand 2018, 179)

Theater kan een alternatieve ruimte bieden voor esthetische rechtvaardigheid: een ruimte tussen verbeelding en politieke realiteit die ontsnapt aan restrictieve frameworks of wettelijke verplichtingen (Vantomme 2015, 117; 126). Theatrale processen werken namelijk als rituelen die onze eigen sociale realiteit helpen begrijpen (Vanhaesebrouck 2015, 17). Er valt dus heel wat te zeggen voor Carol Martins aanwijzing van een shift in performance theorie (2012, 176). Bovenstaande case studies, gaande van tribunale (*p*)*re-enactments* tot speculatieve jurisdictie, geven immers blijk van een utopische terugkeer van de geëngageerde kunstenaar. Voorzien van postmodernistische bagage gaat zij/hij als *maître ignorant* de toekomst niet langer destructief maar constructief tegemoet (De Cauter 2011, 16). En ook de toeschouwer, *geëmancipeerd* en gekenmerkt door een sterke hang naar authenticiteit, blijkt ontvankelijk voor en geïnteresseerd in de nieuwe richting die het politiek theater uitgaat. Op die manier ontstaat inderdaad een ‘nieuw toneel van de gelijkheid’ (Rancière 2008, 22). Meer nog, uit de hedendaagse dialectiek in politiek theater, de *dissensus* tussen scène en publiek en de dispositie die deze veroorzaakt bij de toeschouwer, ontstaat een ‘nieuw toneel van de oprechtheid’:

[Er zijn] strategieën van kunstenaars die de bakens van wat zichtbaar en uitspreekbaar is willen verzetten, die zichtbaar willen maken wat ongezien bleef, die het al te makkelijk zichtbare op een andere manier zichtbaar willen maken, die verbanden willen leggen tussen wat geen verband met elkaar hield. Hun doel is scheuren te laten zien in het zintuiglijke weefsel van de waarnemingen en in de dynamiek van de affecten. Zo werkt fictie. Fictie is niet het scheppen van een imaginaire wereld die tegengesteld is aan de werkelijke wereld, maar een werking die een *dissensus* teweegbrengt, die uitingsvormen en zintuiglijke presentatiewijzen verandert door kaders, schalen of ritmes te veranderen, door nieuwe verbanden te construeren tussen schijn en werkelijkheid, het bijzondere en het gemeenschappelijke, het zichtbare en zijn betekenis. Die werking verandert de coördinaten van het representeerbare; zij verandert onze perceptie van zintuiglijke evenementen, hoe wij die in verband brengen met subjecten, de manier waarop onze wereld bevolkt is met evenementen en figuren. (68)

De herdefiniëring van *mimesis* impliceert een verandering van het statuut van theatraliteit. Contemporaine makers zetten doelbewust in op een verregaande vermenging van feit en fictie. Naar analogie met hun visie op de politieke functie van kunst kan het theater aan de hand van die vermenging een pseudo-politieke ruimte bieden voor alternatieve rechtspraak door een stem te verlenen aan diegenen (of in sommige gevallen datgene) voor wie (of wat) de reguliere jurisdictie (voorlopig) geen plaats voorziet. Om dit doel te bewerkstelligen wordt vaak een beroep gedaan op interdisciplinariteit: enerzijds inhoudelijk door het incorporeren van onder andere journalistiek, juristiek en wetenschap, anderzijds formeel door het exploreren van andere formats. Immers is de verandering van het statuut van *mimesis* niet exclusief zichtbaar bij de theatrale rechtbanken die ik in deze thesis beschreef, maar in tal van subgenres binnen de hedendaagse politieke en activistische podiumkunst, waaronder *immersief* en *participatief theater*, *gespreksinstallaties*, *wetenschapstheater*, *lecture performances* of *essayistische voorstellingen*⁶. Door het creëren van alternatieve, interdisciplinaire settings voor intermenselijke en vooral democratische ontmoetingen, proberen activistische kunstenaars de eeuwenoude relatie tussen het theater en de publieke ruimte te herstellen:

A look at the contemporary performing arts scene shows a strong desire for a theatre that not only focuses on pressing political issues, but also becomes a political space – a

⁶ Zie bijvoorbeeld “Tracing the Essay in Contemporary Performing Arts” (2018) van Jasper Delbecke.

public sphere – in itself. There is no common organum to follow. We are in a period of trying out, of finding out – artists as well as audiences. But there are enough bits and pieces (and sometimes even big chunks) of artistic work and political engagement that allow us to imagine the potential of engaged theatre again. A theatre that keeps the necessary self-reflexivity of the last decades but avoids the trap of pure self-referentiality. That understands contingency not as merely arbitrary and an excuse of relativism but as a call for engagement to counter its consequences. (Malzacher 2015, 20)

De terugkeer van engagement, hoop, kracht, utopie, authenticiteit en oprechtheid in de kunsten is door Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker onder de noemer metamodernisme samengebracht: “Ontologically, metamodernism oscillates between the modern and the postmodern. It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity” (2010, 5-6). Elders brengen ze het begrip metamodernisme in verband met New Sincerity (2015, 56). New Sincerity is een jonge denkstroming die in verband kan worden gebracht met het post-postmodernisme, een simultane door- en herwerking van het postmodernistisch gedachtegoed en gekenmerkt door een hernieuwde utopische en geëngageerde visie op kunst. Literatuurwetenschapper Adam Maxwell Kelly voert sinds 2010 onderzoek naar de hedendaagse ‘shift naar oprechtheid’ in de literatuur door het proza van voornamelijk David Foster Wallace te bestuderen. Hij merkt op dat fictie voor Wallace idealiter een conversatie wordt: tweerichtingsverkeer tussen auteur en lezer (2016, 200). Met de Britse schrijfster Zadie Smith verwijst hij naar de wens van een generatie auteurs om effect buiten de representatie te sorteren: “What happens off the page, outside representation, depends upon the invocation and response of another; this other to whom I respond, and whose response I await, is, from any New Sincerity writers, the actual reader of their text” (205).

Het is precies in deze denkstroom dat ik het ‘nieuw toneel van de oprechtheid’ wil plaatsen: een theater als ‘a space of in between’. Ik poogde in deze thesis immers te duiden dat theatrale tribunalen schipperen tussen tijd (nu en later) en ruimte (privé en publiek), zoals Pascal Gielen aangeeft (2015, 29), maar ook tussen realiteit en theatraliteit. Hedendaags politiek theater, een ‘nieuw toneel van de oprechtheid’, geldt als dialogisch theater (Kester 2011), utopisch theater (Turner 2015), geëngageerd theater (Lavender 2016), kortom, een dialectisch theater dat op alle

vlakken oscilleert: “It at once negotiates a discourse between the audience and the artist in order to strive towards a form of utopic vision through political interface, whilst also struggling with self-critique through an awareness of this form’s failings, frailties and falsehoods” (Drayton 2018, 177).

Het is verwonderlijk dat New Sincerity en metamodernisme tot op heden onderbelicht zijn in de theaterwetenschap. De stroming biedt namelijk een ingang voor een studie van de strategie van tal van hedendaagse makers en collectieven, onder wie bijvoorbeeld het Duitse Rimini Protokoll dat over haar locatie-specifieke performances spreekt als ‘situation plays’, een knipooog naar Brechts befaamde *Lehrstücke* (Daniel Wetzels in Florian Malzacher 2018, 197). Ook performance- en installatiekunstenaar Jonas Staal geldt als emblematisch maker op vlak van politieke en activistische ‘situation plays’. Zijn projecten heten niet allemaal ‘tribunaal’ maar zouden zo wel genoemd kunnen worden. Onder noemers als parlement, assembly, unie, of wereldtop creëert hij net als de hierboven besproken kunstenaars fictionele (overheids)instellingen die alternatieve forums installeren in functie van politieke en ethische discussies: “In the past years of my artistic practice I have worked a lot on the form of the parliament which, [as well as] looking a lot like a theatre, is also made by architects, by designers and artists. I felt that if we, as artists, have this competence of giving form to power, why could we not create parliaments in support of political alternatives?” (Staal in Benmakhlouf 2018).

Wetenschapper Bruno Latour kan eveneens aan het rijtje worden toegevoegd: hij verruilde de academische wereld de afgelopen jaren immers geregeld voor de artistieke. Theaterprojecten als *Gaia Global Circus* (2013), *MAKE IT WORK/Le théâtre des négociations* (2015) en de lecture performance *INSIDE* (2017) die hij samen met onderzoeker-theatermaakster Frédérique Aït-Touati ondernam, herdenken net als de theatrale processen uit deze thesis de vastgeroeste systemen in de contemporaine maatschappij door het theater terug te maken tot wat het ooit was: een multidisciplinaire ontmoetingsplaats van politiek, kunst, justitie en zoveel meer. Het duo Latour en Aït-Touati kondigde in een interview overigens een volgend theatraal project aan: *Galileo Redux* (Hendrickx & van Baarle 2018, 17). Reeds eerder poneerde Latour dat de wereld nood heeft aan een nieuwe Bertolt Brecht (2014, 4). Zijn project rond Galileo Galilei vormt in dat opzicht niet alleen een nieuwe opportuniteit om wetenschap en theater, feit en fictie met elkaar te vermengen, het zou ook het vervolg van deze studie kunnen inluiden: men

denke aan de ondervraging van Galileo door de kerkelijke inquisitie in Brechts *Leben des Galilei* (1943). Dat heeft immers toevallig verdacht veel weg van een theatraal tribunaal.

Gerechtstheater kan fungeren als een hernieuwd esthetisch proeflaboratorium voor de samenleving (Martin 2015, 42; Tsomou & Tsianos 2015, 94). De objectieve redelijkheid van het recht lijkt daarbij, zo schrijft Tindemans, meer dan ooit een verweermiddel tegen de subjectieve buikgevoelens die in het maatschappelijk debat heersen (2017, 45). Het spel tussen realiteit en fictie, tussen de- en hertheatralisering, opent nieuwe wegen voor de theater- en performancekunst en onderstreept haar transformatief en agonistische troef: het kritisch potentieel dat schuilt in de voortdurende onderhandeling en mediëring tussen realiteit en theatraliteit (Vanhoutte 2010, 478). Misschien leveren de juridische strategieën die de artistieke praktijk toepast, zoals de focus op affect en effect, de hoge mate van inclusiviteit en de progressieve aanpak, inspiratie voor het officieel gerechtelijk systeem. Misschien vormen de theatrale tribunalen op die manier wel een inspiratiebron voor de huidige crisis binnen justitie. Of kan het theater niet buiten haar utopische functie als ‘space of in between’, de ruimte voor bemiddeling? En waarin schuilt dan de specifieke kracht van de utopie?



© Jan Hensema, *De Geert Wilders Werken* (2007) van Jonas Staal
Gerechtstekening (Ondervraging van Staal, 3 augustus 2007)

Tot slot

“Wat is krachtiger: schreeuwen dat je de maatschappij ondersteboven gaat keren of weten dat je dat niet zomaar kan en toch uit alle kracht verder blijven schreeuwen?”

(Marianne Van Kerkhoven, 1992)

In 2005 creëerde Jonas Staal *The Geert Wilders Works*, een twintigtal installaties bestaande uit foto's van de Nederlandse ultrarechtse politicus Geert Wilders. De fotocollages werden bevestigd aan bomen in de publieke ruimte waarbij knuffelberen, kaarsen en rozen werden gelegd. De installaties brachten de vele rouw- en gedenkplaatsen in gedachten die ter ere van de moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh in het Nederlandse straatbeeld verschenen. Wilders interpreteerde Staals installaties echter als rechtstreekse doodsbedreigingen. Hij diende klacht in, waarna de kunstenaar werd gearresteerd en enkele dagen in hechtenis zat. Het dispuut kwam tweemaal tot een rechtszaak: omdat Staal in 2007 door het Rotterdamse gerechtshof werd vrijgesproken, tekende Wilders hoger beroep aan bij de Rechtbank van Den Haag, waar Staal in 2008 opnieuw vrijuit ging. Staal liet de dagvaardingen echter niet zomaar aan zich voorbijgaan. Hij beriep zich op de openbaarheid van het recht en toverde beide rechtszaken om tot rechtszaak-performances met zichzelf in de hoofdrol: *The Geert Wilders Works – A Trial I* en *The Geert Wilders Works – A Trial II*.

De anekdote maakt de cirkel rond. Door het reële proces dat tegen hem werd aangespannen om te dopen tot een rechtszaak-performance, onderstreept Staal de theatraliteit van het recht waarmee mijn vertoog aanving en bewandelt hij de intussen zeer troebel geworden grens tussen werkelijkheid en fictie. Ik hoop doorheen deze thesis te hebben aangetoond dat hij hierin allerminst een *einzelgänger* is. De vele voorstellingen en performances die werden belicht, signaleren duidelijk een trend in het hedendaagse podiumveld: politieke en activistische kunstenaars in West-Europa grijpen in de eerste decennia van de eenentwintigste eeuw op erg uiteenlopende manieren massaal terug naar oordeelvorming en jurisdictie.

Om de vertaalslag van rechtszaal naar scène te verwezenlijken, sprokkelde de besproken theatrale processen technieken uit erg uiteenlopende theatertradities: documentaire procedés, *Verbatim*- en *Testimonial*-praktijken, dialectische vraagstukken, participatie en immersie en ten slotte ook en vooral het (*P*)*re-enactment*. Het rijke corpus aan voorstellingen gebod me de theatrale rechtbanken in eerste instantie ruwweg in te delen in drie overkoepelende categorieën:

tribunale *re-enactments*, speculatieve tribunalen en tribunale *pre-enactments*. De *re-enactments* gelden als eerder klassieke *rechtbankdrama's* en als rechtstreekse doorzetting van een documentaire, twintigste-eeuwse traditie, met het verschil dat ze niet een waarheid propageren maar het publiek voorzien van dialectische vraagstukken door de processen niet zomaar te hernemen maar te stagen als *counterframe*. De speculatieve tribunalen focussen niet langer op voorbijgane zaken maar richten utopische rechtbanken op die ethisch-morele vraagstukken op het publiek loslaten. De meeste voorstellingen kiezen daarbij voor het format van een *gespreksperformance* door de theatrale ruimte om te vormen tot rechtszaal. De *pre-enactments* ten slotte, zijn eveneens speculatieve tribunalen maar lijken als semipolitieke *assembly's* meer op gerechtelijke installaties dan op theatervoorstellingen. Het verschil met reële volkerentribunalen is ver zoek. Deze rechtszaak-performances stellen de troebele grens tussen realiteit en fictie in extrema op de proef door actuele politieke noden in het theater te brengen.

De rollen van de performer en de toeschouwer en hun onderlinge relatie is in deze driedeling erg fluïde. Specifieke voorstellingen gaan erg verschillend om met beide rollen. Ze laten zich moeilijk vastpinnen, precies omwille van hun diversiteit, interdisciplinariteit en de vele overlappende kenmerken. Globaal genomen kunnen we zeggen dat performers, net als makers, de rol van *maître ignorant* opnemen. Dat de toeschouwer op haar beurt *geëmancipeerd* is, vervaagt de strenge dichotomie en maakt de tribunalen tot wat Rancière 'een nieuw toneel van de gelijkheid' noemt. Vanuit zijn gedachtegoed, de wetenschap dat hedendaags politiek en activistisch theater vanuit een neo-realistische tendens onophoudelijk deint tussen de- en hertheatralisering en steunend op recente inzichten van New Sincerity en metamodernisme, doopte ik de theatrale trend om tot 'een nieuw toneel van de oprechtheid'.

Ik betrok in deze typologie bewust zoveel mogelijk casussen om de veelzijdigheid en vooral ook de populariteit en alomtegenwoordigheid van rechtszaak-performances uit te lichten. Dat ik daarbij beknopt moest zijn in de beschrijving en analyse van de verschillende cases, is wellicht de achilleshiel van dit werkstuk. Het doet de voorstellingen en performances immers onrecht aan. Toch hoop ik allerminst dat mijn betoog oppervlakkig op de lezer overkomt. Moge zij/hij het lezen als tentatieve kenschets van een brandend actuele tendens en als duiding van de relevantie van de theatrale rechtbank, zowel voor de praktijk als voor de theaterwetenschap. Verder exhaustief onderzoek naar het statuut van *mimesis* en de veranderende verhouding tussen realiteit en fictie in de hedendaagse politieke en activistische theaterkunst in het algemeen en naar het tribunale subgenre in het bijzonder, zou dan ook uiterst relevant zijn in

het licht van de contemporaine studie naar theater. Daarbij zou de opdeling die ik suggereer een startpunt kunnen zijn waarvan de efficiëntie verder getoetst wordt. Mijn betoog roept immers veel nieuwe vragen op: in hoeverre verschillen rechtszaak-performances nog van (betrekkelijk) recente volkerentribunalen zoals het *Brussels Tribunal* (2004)? Welke wetten worden in theatrale jurisdictie gevolgd en wat is de rol van de rechter, de jury, het publiek of het publiek-als-jury? Wat met getuigen en hoe ver gaat het interactief element van deze tribunalen? Diepgaandere voorstellingsanalyses van deze en andere performances zijn vereist om het ‘nieuw toneel van de oprechtheid’, de hang naar authenticiteit en engagement in hedendaags politiek theater en het belang van New Sincerity of metamodernisme voor de theaterwetenschap te duiden.

Deze eerste poging om in tentatieve mate een onderverdeling aan te brengen in de kafkaëske structuur van de tribunale trend in het podiumlandschap wordt voorlopig opgeschort. De lijst van hedendaagse rechtbank-performances blijft door recente projecten als *The Accelerationist Trial* (2014), *Case Farmakonisi or the Justice of the Water* (2015), *Das Kapitalismustribunal* (2016), *Tribunal in Köln* (2017) en *Tribunal in Mannheim* (2018) echter spectaculair groeien. Het ziet er voorlopig zeker niet naar uit dat de rechtbank het toneel snel zal verlaten. Ik hoop de lezer met deze pleitrede dan ook niet alleen overtuigd te hebben van de veelzijdigheid, actualiteit en populariteit van de theatrale rechtbank maar hem of haar ook warm te hebben gemaakt om zelf eens een zitting bij te wonen. Wie weet ontmoeten we elkaar er binnenkort, in ruimte of gedachten.

Bibliografie

- Absillis, Kevin. "De ruïnes van Utopia: hoe het maakbare paradijs verschrompelde tot hekwerkwijk." *Passage: tijdschrift voor Europese literatuur & cultuur* 3, no. 3 (2016): 4-14.
- Arjomand, Minou. *Staged: Show Trials, Political Theater, and the Aesthetics of Judgment*. New York: Columbia University Press, 2018.
- Asselberghs, Herman. "Theatrical Correctness." *EtCetera* 14, no. 58 (1996): 27-34.
- Balme, Christopher B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Benmakhlouf, Adam. "Jonas Staal's plea for utopian realism." *The Skinny*, June 6, 2018. <https://www.theskinny.co.uk/art/interviews/jonas-staal-the-scottish-european-parliament>
- Bigg, Charlotte and Kurt Vanhoutte. "Spectacular astronomy." *Early Popular Visual Culture* 15, no. 2 (2017): 115-124.
- Boal, Augusto. *Hamlet and the Bakers's Son: My life in Theatre and Politics*. Translated by Adrian Jackson and Candida Blaker. London: Routledge, 2001.
- Bottici, Chiara. *Imaginal politics: images beyond imagination and the imaginary*. Columbia: Columbia University Press, 2014.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theater*, edited by Marc Silberman, Steve Giles and Tom Kuhn. London: Bloomsbury, 2017.
- Cavallo, Francesca Laura. "Rehearsing Disaster. Pre-Enactment Between Reality and Fiction." In *Performance zwischen den zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, edited by Adam Czirak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum and Michael Wetzels, 179-197. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019.
- Cowie, Paul. "Performing planning: understanding community participation in planning through theatre." *TPR* 88, no. 4 (2017): 401-421.
- Czirak, Adam, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum and Michael Wetzels. "(P)reenactment." In *Affective Societies. Key Concepts*, edited by Jan Slaby and Christian von Scheve, 200-209. London: Routledge, 2019.
- De Belder, Steven. "Verwantschappen: theatraliteit en het alledaagse." In *Verspeelde Werkelijkheid*, edited by Luk Van den Dries, Steven De Belder and Koen Tachelet, 147-164. Tiel: Van Halewyck, 2002.
- De Cauter, Lieven. "Notes on Subversion/Theses on Activism." In *Art and Activism in the Age of Globalization*, edited by Lieven De Cauter, Ruben De Roo and Karel Vanhaesebrouck, 8-18. Rotterdam: NAI Publishers, 2011.
- De Cauter, Lieven. *Metamoderniteit voor beginners: Filosofische memo's voor het nieuwe millenium*. Nijmegen: Vantilt, 2015.
- Dehm, Sara. "Accusing 'Europe': Articulations of Migrant Justice and a Popular International Law." In *Peoples' Tribunals and International Law*, edited by Andrew Byrnes and Gabrielle Simm, 157-181. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- De Laet, Timmy. "Re-inventing the past: Strategies of re-enactment in European contemporary dance." Phd diss., University of Antwerp, 2016.

- Delbecke, Jasper. "Tracing the Essay in Contemporary Performing Arts." *Performance Research* 23, no. 2 (2018): 5-12.
- de Smet, Sofie, Marieke Breyne and Christel Stalpaert. "When the past strikes the present: performing requiems for the Marikana massacre." *South African Theatre Journal* 28, no. 3 (2015): 222-241.
- Diamond, Catherine. "Public Courtrooms, Private Revenge: Concepts of Justice in Chinese and Western Theatre." *New England Theatre Journal* 17, no. 1 (2006): 59-78.
- Drayton, Tom. "The Listening Theatre: A metamodern Politics of Performance." *Performance Philosophy* 4, no. 1 (2018): 170-187.
- Fensham, Rachel. "Affective Spectatorship: Watching Theatre and the Study of Affect." In *Unfolding Spectatorship. Shifting political, ethical and intermedial positions*, edited by Christel Stalpaert, Katharina Pewny, Jeroen Coppens and Pieter Vermeulen, 23-37. Ghent: Academia Press, 2016.
- Fischer-Lichte, Erika. "From Theatre to Theatricality – How to Construct Reality." *Theatre Research International* 20, no. 2 (1995): 97-105.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- Flynn, Moly. "The Trial That Never Was: Russian Documentary Theatre and the Pursuit of Justice." *New Theatre Quarterly* 30, no. 4 (November 2014): 307-317.
- Gielen, Pascal. "Walking Straight from the Imaginary into the Common Here and Now: The Matter of Aesthetic Justice." In *Aesthetic Justice. Intersecting Artistic and Moral Perspectives*, edited by Pascal Gielen and Niels Van Tomme, 25-42. Amsterdam: Valiz, 2015.
- Graziano, Valeria. "Towards a Theory Of Prefigurative Practices." In *Post-Dance*, edited by Danjel Andersson, Mette Edvardsen and Marten Spangberg, 176-203. Stockholm: MDT, 2017.
- Gustafsson, Laura and Terike Haapoja. "The Trial." Accessed April 28, 2019. <http://www.historyofothers.org/the-trial/>
- Hammond, Will and Dan Steward. "Introduction." In *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, edited by Will Hammond and Dan Steward, 9-13. London: Oberon Books, 2008.
- Hauthal, Janine. "Episering in het postdramatische theater van STAN." In *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, edited by Claire Swyzen and Kurt Vanhoutte, 93-104. Antwerp: Research Centre for Visual Poetics, 2011.
- Hendrickx, Sébastien, and Kristof van Baarle. "'Decor is geen decor meer': Bruno Latour en Frédeérique Aït-Touati over theater en het nieuwe klimaatregime." *Etcetera* 38, no. 155 (2018): 14-19.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Amsterdam: Athenaeum Boekhandel Canon, [1950] 2002.
- Imhoff, Aliocha and Kantuta Quiròs. "The Trial of Fiction." Accessed April 28, 2019. <http://www.lepeuplequimanque.org/en/proces-de-la-fiction>
- Jans, Erwin. "Theater: her-theatraliseren of de-theatraliseen?" *EtCetera* 21, no. 89 (2003): 18-20.

- Janssens, David, and Klaas Tindemans. "Over de wet. Tragedie, politiek en representatie." *De Uil van Minerva* 21, no. 4 (2007): 149-166.
- Jordan, John. "Performing Against the Suicide Machine: Notes for a Future Which is Not What it Used To Be." In *Not Just A Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, edited by Florian Malzacher, 104-114. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Kattenbelt, Chiel. "Intermedial Theatre in a Mediatized Culture and Society." In *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*, edited by Katia Arfara, Aneta Mancewicz and Ralf Remshardt, 15-26. Cham: Springer International Publishing, 2018.
- Kelly, Adam Maxwell. "The New Sincerity." In *Postmodern/Postwar – and After: Rethinking American Literature*, edited by Jason Gladstone, Andrew Hoberek and Daniel Worden, 197-208. Iowa City: University of Iowa Press, 2016.
- Kester, Grant. *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Khosravi, Shahram. "Engaging Anthropology: An Auto-Ethnographic Approach." In *Engaged Anthropology: Views from Scandinavia*, edited by Tone Bringa and Synnove Bendixsen, 41-60. Cham: Springer International Publishing, 2016.
- Latour, Bruno. "Agency at the time of the Anthropocene." *New Literary History* 45, no. 1 (2014): 1-18.
- Lavender, Andy. *Performance in The Twenty-First Century: Theatres of Engagement*. London: Routledge, 2016.
- Le Roy, Frederik. "Realistische Rituelen: De Documentaire Dubbels van Milo Rau en het International Institute of Political Murder." *Etcetera* 34, no. 146 (2016): 20-25.
- MacQueen, Kathleen. "Benches: Pure and Simple?" Review of *The Trial*, by Rossella Biscotti. *Shifting Connections*, August 15, 2013.
- Malzacher, Florian. "No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre Today." In *Not Just A Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, edited by Florian Malzacher, 16-30. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Malzacher, Florian. "'Almost Like a Teaching Play': Daniel Wetzel/Rimini Protokoll in a Conversation with Florian Malzacher." In *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*, edited by Katia Arfara, Aneta Mancewicz and Ralf Remshardt, 191-208. Cham: Springer International Publishing, 2018.
- Martin, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, edited by Carol Martin. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- Martin, Carol. "History and Politics on Stage: The Theatre of the Real." In *Not Just A Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, edited by Florian Malzacher, 32-43. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Meewis, Wim. *De Vierschaar: De Criminele Rechtspraak in het Oude Antwerpen van de veertiende tot het einde van de achttiende eeuw*. Kapellen: Pelckmans, 1992.
- Meierhans, Christophe. "Moet je geld naar de gevangenis?" Interview by Kristof van Baarle. *EtCetera* 36, no. 152 (2018): 40-43.
- Muller, J.W. "Tooneel." In: *Verspreide opstellen*, 96-106. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V., 1938.
- Noé, Eli. "Mapping the Present Through Catastrophe – On Philip K. Dick, Science Fiction and

- the Critique of Ideology.” In *Tickle your Catastrophe!*, edited by Frederik Le Roy, Nele Wynants, Dominiek Hoens and Robrecht Vanderbeeken, 85-94. Gent: Academia Press, 2011.
- Oberkrome, Friederike and Verena Straub. “Performing in Between Times. An Introduction.” In *Performance zwischen den zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, edited by Adam Czirak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum and Michael Wetzelfs, 9-22. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019.
- Pavis, Patrice. “Watching the Spectator: New perspectives on Spectatorship.” In *Unfolding Spectatorship. Shifting political, ethical and intermedial positions*, edited by Christel Stalpaert, Katharina Pewny, Jeroen Coppens and Pieter Vermeulen, 39-61. Ghent: Academia Press, 2016.
- Peeters, Jeroen. “Incidents and Incitements: Ecology and the Micro-politics of Spectatorship.” In *Not Just A Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, edited by Florian Malzacher, 44-55. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Rancière, Jacques. *De geëmancipeerde toeschouwer*. Translated by Joost Beerten and Walter van den Star. Amsterdam: Octavo publicaties, [2008] 2015.
- Rau, Milo. “New Realism and the Contemporary World: The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder.” *Documenta* 34, no. 2 (2016): 121-137.
- Rau, Milo. “In mijn projecten is er geen doen alsof.” In *Globaal Realisme*, edited by Benjamin Hickethier, Nina Wolters and Rolf Bossart, 57-63. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018.
- Reinelt, Janelle. “Toward a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence.” *TDR: The Drama Review* 50, no. 3 (2006): 69-87.
- Roels, Lieze. “Een (dubbel)zinnig proces.” Review of *Trials of Money*, by Christophe Meierhans. *EtCetera*, April 4, 2018.
- Rokem, Freddie. “The Trial of the Refuseniks.” *TDR* 50, no. 3 (2006): 131-133.
- Sasse, Sylvia. “Milo Rau/International Institute of Political Murder: When the Director Becomes a Spectator.” In *Not Just A Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, edited by Florian Malzacher, 151-155. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
- Schneider, Rebecca. “Opening Space in Time. Gestures of Pre- and Re-Enactment.” In *Performance zwischen den zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, edited by Adam Czirak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum and Michael Wetzelfs, 121-126. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019.
- Sels, Geert. “Look back in wonder...” Review of *The Monkey Trial*, by tg Stan. *EtCetera*, April 14, 2004.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. London: Penguin Books, [1977] 2002.
- Stalpaert, Christel. “Cultivating Survival with Maria Lucia Cruz Correia.” *Performance Research* 23, no. 3 (2018): 48-55.
- Stalpaert, Christel and Evelien Jonckheere. “De Waarheidscommissie volgens Chokri Ben Chikha: Het performen van differentiële toekomst en vanuit een traumatisch koloniaal verleden.” *Documenta* 33, no. 2 (2015): 128-166.

- Stalpaert, Christel, Katharina Pewny, Jeroen Coppens and Pieter Vermeulen. "Introduction." In *Unfolding Spectatorship. Shifting political, ethical and intermedial positions*, edited by Christel Stalpaert, Katharina Pewny, Jeroen Coppens and Pieter Vermeulen, 393-20. Ghent: Academia Press, 2016.
- Stuart Fisher, Amanda. "Trauma, Authenticity and the Limits of Verbatim". *Performance Research* 15, no. 1 (2011): 112-122.
- Tindemans, Klaas. "Recht en tragedie: de scène van de wet in de antieke polis." PhD diss., Katholieke Universiteit Leuven, 1995.
- Tindemans, Klaas. "Please, Continue (Hamlet)." Review of *Please, Continue (Hamlet)*, by Roger Bernat and Yan Duyvendak. *EtCetera*, June 15, 2013.
- Tindemans, Klaas. "Truth, Justice, and Performative Knowledge: Chokri Ben Chikha's Theatrical "Truth Commission" on (Neo)colonial Injustices." *Kritika Kultua* 26 (2015): 130-143.
- Tindemans, Klaas. "De theatraliteit van het recht: Over aansprakelijkheid en consequenties in het hedendaagse 'gerechtstheater'." *EtCetera* 35, no. 150 (2017): 38-45.
- T'Jonck, Pieter. "More songs about buildings and theatre..." In *Verspeelde Werkelijkheid*, edited by Luk Van den Dries, Steven De Belder and Koen Tachelet, 117-136. Tiel: Van Halewyck, 2002.
- Tsomou, Margarita and Vassilis S. Tsianos. "The Art of Bein Many." In *Not Just A Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, edited by Florian Malzacher, 93-103. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Turner, Luke. "Metamodernism: A Brief Introduction." Accessed May 21, 2019. <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>
- Van Baarle, Kristof, Christel Stalpaert and Kris Verdonck. "Virtual dramaturgy. Finding liberty in the virtual machine." *Performance Research* 18, no. 5 (2013): 54-62.
- Vanhaesebrouck, Karel. "Het onmogelijke theater van justitie." In *De rechtbank een schouwtoneel: Het spektakel van het strafrecht in België*, edited by Karel Vanhaesebrouck, Christine Guillain and Yves Cartuyvels, 10-19. Tiel: Uitgeverij Lannoo, 2015.
- Vanhaesebrouck, Karel. "Het spektakel van justitie: enkele dramaturgische beschouwingen over *Tribuna(a)l*." *Documenta* 34, no. 1 (2016): 200-211.
- Vanhoutte, Kurt. "Two-fold Origin: Performing Hybrids between Theatre and Media." *Contemporary Theatre Review* 20, no. 4 (2010): 475-485.
- Van Kerhoven, Marianne. "Vorming en globaal maatschappelijk kader." In *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten: Benaderingen van het vormingstheater in Vlaanderen van 1968 tot nu*, edited by Dyane Abs, Willy De Greef, Gunther Sergooris, Carlos Tindemans, Dina van Berlaer-Hellemans and Marianne Van kerhoven, 19-41. Antwerpen: Uitgeverij Soethoudt, 1979.
- Van Kerhoven, Marianne. [1992] "Van de hoop en de wanhoop." In *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, edited by Marianne van Kerhoven, 101-104. Leuven: Van Halewyck, 2002.
- Van Steenbrugge, Walter. "Nawoord." In *De rechtbank een schouwtoneel: Het spektakel van het strafrecht in België*, edited by Karel Vanhaesebrouck, Christine Guillain and Yves Cartuyvels, 209-212. Tiel: Uitgeverij Lannoo, 2015.

- Vantomme, Niels. "The Always Yet-To-Come. Aesthetic Justice from the Theatre Stage to Outer Space." In *Aesthetic Justice. Intersecting Artistic and Moral Perspectives*, edited by Pascal Gielen and Niels Van Tomme, 115-127. Amsterdam: Valiz, 2015.
- Vermeulen, Timotheus and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture* 2, no. 1 (2010): 2-14.
- Vermeulen, Timotheus and Roben van den Akker. "Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism." *Studia Neophilologica* 87, no. 1 (2015): 55-67.
- Verschaffel, Bart. "Over theatraliteit." In *Figuren/Essays*, 17-31. Antwerpen: Van Halewyck, 2008.
- Wilmer, S.E. "Documentary Theatre by and about Refugees." In *Performing Statelessness in Europe*, 73-96. Cham: Springer International Publishing, 2018.
- Wynants, Nele. "Verbeeldingen van de werkelijkheid: Verleden, heden en toekomst in een theatraal kader." *Forum +* 23, no. 1 (2016): 4-11.
- Wynants, Nele. *De Binnenkant van het Beeld. Immersie en Theatraliteit in de kunsten*. Gent: Uitgeverij Mer. Paper Kunsthalle, 2017.