

Lettres Persanes 8. Het geval *Aalst* of de kortsluiting van het theatrale alsof

Karel Vanhaesebrouck*

Sinds geruime tijd wordt er binnen het *Law-and-literature*-onderzoek ruime aandacht besteed aan de mogelijke interferentie tussen literatuur en recht-spraak. In interdisciplinaire projecten proberen juristen en literatuurwetenschappers dat brede *no man's land* in kaart te brengen. Dat gebied beperkt zich niet alleen tot vraagstukken met betrekking tot bijvoorbeeld auteurschap, even goed bestuderen onderzoekers de manier waarop juridische categorieën een structurerende rol spelen in literaire werken, de wijze waarop van de lezer een minimaal juridisch referentiekader verondersteld wordt enzovoort. Meer nog dan met de literatuur, bestaan er echter interessante interferenties met het theater, als tekst maar vooral als *performance*, als representatie. Doorheen de theatergeschiedenis, van het Griekse theater over de zeventiende eeuw tot vandaag, worden in tragedies en komedies abstracte juridische vragen geproblematiseerd en aan de orde gesteld. Meestal kiezen makers en auteurs in dat geval een historische (bijvoorbeeld Rome) of een geografische omweg (bijvoorbeeld de Oriënt) om het over wetten en rechtsprincipes (bijvoorbeeld de Salische wet in de Franse zeventiende-eeuwse tragedie) te hebben.

Minder vaak echter worden in een voorstelling concrete juridische *cases* behandeld. Niettemin vormen precies die voorstellingen interessante uitzonderingen: het publiek wordt niet alleen geconfronteerd met een georganiseerde uitbeelding van twijfel of dissensus – niet alleen in gedachten, maar vooral in representatie – op het einde van de rit dient het daarenboven zelf een oordeel te vellen over de specifieke *case*. Via concrete gevalsstudies ontwikkelde de theaterpraktijk zich vanaf eind zestiende, begin zeventiende eeuw tot de plek bij uitstek voor concrete maatschappelijke discussies. Diezelfde functie was anno 2005 ook aan de orde in *Aalst*, een voorstelling

* Onderzoeker IDEa, Instituut voor Drama en audiovisuele kunsten van het departement RITS van de Erasmushogeschool Brussel. Bereidt een proefschrift voor op het gebied van de theaterhistoriografie aan de Université de Paris X-Nanterre.

van Pol Heyvaert, huisartiest van het Gentse theatergezelschap Victoria. Uitgangspunt van *Aalst* is een hevig gemediatiseerd proces waarbij een koppel terechtstond voor de moord op hun beide kinderen. Met *Aalst* schakelde Heyvaert zijn publiek een aantal concrete vragen voor: in hoeverre treft de maatschappij schuld in dit drama? In hoeverre houdt het juridische apparaat rekening met dergelijke omstandigheden? En, vooral, wat bezielde het koppel? Heyvaert transposeerde een aantal elementen uit het proces rechtstreeks naar de scène en creëerde op die manier een voorstelling die voortdurend balanceerde op de smalle grens tussen feit en fictie en die daarenboven het *alsof*, basispremissie van elke theatrale representatie, problematiseerde.

The facts nothing but the facts

De feiten zijn de volgende: in 1999 vermoordden Maggy Strobbe en Luc Dewinne in het Aalsterse Hotel de la Gare hun beide kinderen. Hun dochtertje Melissa stikten ze met een kussen, een etmaal later moest ook hun zevenjarig zontje eraan geloven: het kind kreeg een schaar in de rug geplant. Het koppel probeerde zich nadien tevergeefs de polsen over te snijden. Beiden werden gearresteerd en trouwden in de cel. Regisseur Pol Heyvaert en auteur Dimitri Verhulst baseerden zich voor de voorstelling in eerste instantie op een uitzending van *Koppen*, een duidingsprogramma op de Vlaamse publieke zender dat het proces integraal registreerde en monteerde tot een volwaardige uitzending.¹ Aan die dramaturgische basisstof, die volgens regisseur Heyvaert zo'n zeventig procent van de tekst besloeg, voegden de makers een aantal fictieve elementen toe. Schrijver Verhulst, die overigens voor het repetitieproces een volledige bewerking van het proces gemaakt had, leverde tekstfragmenten – zo werden een paar *monologues intérieures* toegevoegd met anekdotes uit de kindertijd – en er werd ijverig gesampled uit *Délits Flagrants*, een fascinerende docufilm van Raymond Depardon. *Aalst* is dus 'factie', een doordachte versmelting van *hardcore reality* en fictieve elementen.²

Een tweetal weken voor de première liet de advocaat van Maggy Strobbe, een van beide beklaagden, weten dat hij een klacht tegen de voorstelling zou indienen.³ Namens zijn cliënte hekelde hij de 'onbetamelijke mix van

1 Die uitzending is overigens tot op heden een unicum in de Belgische juridische geschiedenis.

2 Die factionele component is geenszins een nieuw gegeven in het Vlaamse theater. Zo baseert de Vlaamse theaterauteur en -maker Eric Devolder zich voor zijn voorstellingen stevast op bestaande dagboeken of correspondenties die hij op rommelmarkten vindt.

3 Voor een technisch-juridisch verslag van de zaak, zie: Dirk Voorhoof, 'Toneelstuk Aalst over dubbele kindermoord mag van rechter', *De Juristenkrant*, jrg. 6, nr. 104, p. 1 en 5.

feiten en fictie' en benadrukte hij dat de voorstelling wel eens haar kans op maatschappelijke reïntegratie zou kunnen verkleinen. Zij beriep zich met andere woorden op het recht om vergeten te worden. Het eisenpakket was dan ook niet min. Niet alleen diende de voorstelling verboden te worden, Victoria zou daarenboven geen verdere ruchtbaarheid aan de gewraakte voorstelling mogen geven, een einde moeten maken aan elke mogelijke vorm van reclame en alle aankondigingen moeten verwijderen. Het theaterhuis antwoordde hierop dat het geenszins de bedoeling kon en mocht zijn om de belangen van de daders te schaden en dat het om een fictionele verwerking ging van basismateriaal dat de facto *openbaar* materiaal is (de voorstelling was grotendeels gebaseerd op een televisie-uitzending). Als voornaamste argument haalden regisseur en artistiek leider echter de integere inzet van de voorstelling aan: door te kiezen voor een sobere, strakke stijl wilden zij elke vorm van sensatiezucht in de kiem smoren. Als ultieme stok achter de deur verwees Victoria naar het grondwettelijke verbod op preventieve rechterlijke censuur inzake vrijheid van meningsuiting (art. 19 GW).

De rechter van dienst stond voor een hachelijke onderneming, dansend op het wankele evenwicht tussen het recht op vrije meningsuiting en het recht op eerbiediging van het privéleven. Hij koos voor het eerste rechtsbeginsel. Hij zag immers niet in hoe de voorstelling de reïntegratie van de eiseres zou kunnen bemoeilijken en geloofde dus ook niet dat zij het oordeel van de expertencommissie die zich daarover diende uit te spreken, zou beïnvloeden. Voorts wees hij erop dat er geen sprake was van laster of eerroof ten aanzien van Maggy Stobbe, dat Victoria geenszins uit sensatiezucht handelde en dat het stuk gebaseerd is op gegevens die deel uitmaken van de openbaarheid. Tot slot voegde hij er fijntjes aan toe dat het vermengen van fictie en realiteit niet onrechtmatig is. Factie is met andere woorden onder geen beding strafbaar. Op 16 februari werd Victoria dan ook vrijgesproken, enkele luttele uren voor de première van *Aalst*.

Meer nog dan het recht op vrije meningsuiting werd de inzet van dit proces en van de discussies die eruit volgden het *alsof* waarop elke theatrale ervaring gestoeld is. Theater is mimesis: er bestaat met andere woorden steeds een verband, een overeenkomst tussen wat getoond wordt en datgene waarnaar dat getoonde verwijst, zonder dat beide samenvallen. Precies dat *alsof* vormt het probleem voor de advocaat: hij gaat ervan uit dat elke theatrale ervaring naar een eliminatie van dat *alsof* streeft, dat een regisseur er per definitie naar streeft om het representatieve karakter van het theater te neutraliseren, dat Heyvaert eigenlijk met *Aalst* persoon en personage wil laten samenvallen. De verscheidene Brechtiaanse ingrepen (met het carnavalsgedruis-annex-schetensalvo aan het begin van de voorstelling als meest nadrukkelijke ingreep) die Heyvaert door zijn voorstelling weefde en die tevens het fictionele karakter van de voorstelling én de onmogelijkheid om

juridische feiten ongemedieerd te transponeren dienden te benadrukken, spreken dat echter tegen. De rechter weigerde in elk geval mee te gaan in de logica van de advocaat en bestendigde met zijn vonnis het recht op fictie, op het *alsof*.

De advocaat van Maggy Strobbe bereikte dan ook het omgekeerde resultaat van wat hij voor ogen had. Door de stappen die hij ondernomen had – hij had haar op de voorstelling gewezen en niet omgekeerd – plaatste hij zijn cliënte pal in het midden van een mediaorkaan. Een veroordeelde die zich op het recht om vergeten te worden beriep, werd prompt een mediafiguur. Averechter kon een resultaat van een juridische stap niet zijn. Meer nog, de heisa die hij zelf rond de voorstelling creëerde, verhefde het factionele karakter van *Aalst*, hijzelf zorgde ervoor dat de personages opnieuw personen werden. De heisa rond het al of niet doorgaan van de voorstelling beïnvloedde dan ook zonder twijfel de receptie van de voorstelling. Onbevooroordeeld kijken was niet langer mogelijk. Je kon de voorstelling onmogelijk bekijken los van de rechtszaak. Op de scène zaten plots twee mensen in plaats van personages. En dat was zeker niet het geval geweest indien *Aalst*, samen met alle andere voorstellingen, ongemerkt in première was gegaan. Net door het proces en de bijhorende media-aandacht bleek de reële component nadrukkelijker aanwezig te zijn, ondanks de hiervoor vermelde Brechtiaanse ingrepen die de kijker voortdurend wezen op het fundamenteel theatrale karakter van het gebeuren. De advocaat zelf zaaide dus de verwarring tussen feit en fictie, tussen persoon en personage, net door voorbij te gaan aan de fundamentele afspraak die aan de grond van elke theatrale representatie ligt: het *alsof*. Precies hij zorgde ervoor dat *Aalst*, een theatervoorstelling, opnieuw een reële impact kreeg.

Grensvervaging

Heyvaert lijkt overigens die verwarring zelf – al dan niet bewust – gecreëerd te hebben. *Aalst* is immers nadrukkelijk ‘documentair theater’. Het gros van wat gezegd en getoond wordt is een directe tekstuele en visuele transcriptie van het proces. Hij sluit daarbij rechtstreeks aan bij de andere bron waaruit hij voor *Aalst* putte: de films van Raymond Depardon. Ook in die films wordt de werkelijkheid schijnbaar rechtstreeks getransponeerd. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de scenografische settings van *Aalst* en *Délits Flagrants* zeer gelijkend zijn: twee stoelen, een neutrale achtergrond, een minimale belichting. No bullshit. Niettemin ondergraaft Heyvaert bewust zijn eigen documentaire ambities. Zo refereert hij duidelijk aan populaire televisieformats, zoals het gerechtsdrama – *Matlock* is in *Aalst* nooit ver af. Dat de stem van de rechter, die niet fysiek aanwezig is op de scène, tevens de stem is van een bekende televisiepresentator (Zaki) maakt de verwarring alleen maar groter.

Het factionele karakter van *Aalst* is in de eerste plaats een middel om een aantal uitspraken te doen over het juridische systeem zoals dat vandaag in België bestaat. Regisseur Heyvaert treedt daarmee in de voetsporen van Depardon die onder meer een aantal beklaagden van aanhouding tot rechtbank volgde en de kijker op die manier een blik gunde op het Franse, juridische systeem, een kluwen dat enkel overzichtelijk en beheersbaar is voor diegenen die er deel van uitmaken. Dat Heyvaert dan ook rechtstreeks uit de film van Depardon putte, ligt voor de hand – de inzet van voorstelling en film is immers dezelfde. Beide tonen hoe individuen allerhande – vaak met een misdaad op hun kerfstok maar even vaak compleet onwetend – terechtkomen in een wirwar die ze niet begrijpen. Om die kanttekening te maken, bediende Heyvaert zich dus van een op en top juridisch *format*, namelijk die van het proces. *Aalst* biedt een blik op het spel dat elk proces is, toont dat ook de rechtspraak op een *alsof* stoelt, op afspraken en conventies. Ook het recht gaat uit van een sociaal aanvaarde fictie, zonder die fictie kan er immers geen sprake van recht zijn, net zoals ook het theater enkel kan functioneren bij gratie van zijn fundamenteel representatieve karakter. Niet alleen verloopt ook een proces volgens een doorgedreven *mise en scène* (er is sprake van een duidelijk scenografisch dispositief, de interactie verloopt volgens een nauwkeurig rollenspel waarin getuigenissen, debatten en persuasieve monologen elkaar opvolgen en gevolgd worden door een oordeel en een *dénouement* in de classicistische zin van het woord), enkel door en via die representatie kan er recht gesproken worden, enkel door te tonen wat er *elders* gebeurd is. Het recht is gebaseerd op de encenering van de juridische procedure en heeft even goed nood aan een theatrale oplossing. Toch hebben recht en theater, zoals Klaas Tindemans opmerkt in een artikel over de *Oresteia*, beide een andere finaliteit.⁴ Terwijl elke vorm van rechtspraak gericht is op een finale juridische beslissing die het conflict moet beslechten, heeft theater die ambitie niet. Integendeel, het versterkt ons bewustzijn van het conflict als noodzakelijke motor voor elke politieke samenleving. Hoe nauw het theatrale en het juridische evenement ook met elkaar verweven mogen zijn, de impact van beide op het dagelijkse leven is uiteraard fundamenteel verschillend. Recht en theater mogen dan gelijkaardige representatieve strategieën gebruiken, hun pragmatische impact is van een totaal andere orde. Na *Aalst* gaan acteurs en publiek naar huis, na een proces ga je – als je pech hebt – naar de gevangenis. De interferentie van recht en theater is dan ook in eerste instantie van formele aard, eerder dan van functionele aard.

4 Zie Klaas Tindemans, 'Help mij recht! Helpt, aloude wraakgodinnen! Proces en theatraaliteit, het voorbeeld van de *Oresteia* van Aischylos', *Trema*, december 2005, p. 474-478.

Aalst is in eerste instantie een belangrijk commentaar op het complexe juridische apparaat waarin individuen al snel verloren dreigen te lopen. Heyvaert beroept zich op reëel materiaal en geeft zijn casus tegelijk een (fictioneel) gezicht, maar gaat daarbij voorbij aan de anekdotiek van dat ene concrete moordgeval. De heisa die kort voor de première losbarstte, bracht die anekdotiek echter opnieuw in de voorstelling en maakte van de personages opnieuw personen. Die persaandacht zorgde voor volle zalen, maar zorgde ook voor een ietwat verwrongen receptie van de voorstelling. Terwijl Heyvaert er alles aan deed om, ondanks zijn uiterst reële bronnenmateriaal, het representatieve karakter van zijn voorstelling in de verf te zetten, slaagde de advocaat van Maggy Strobbe erin precies dat *alsof* teniet te doen.