

- Taylor, Jane. *Ubu and the Truth Commission*, Cape Town: University of Cape Town Press, 2004.
- Van Alphen, Ernst. *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Van Der Watt, Liese. "Witnessing Trauma in Post-Apartheid South Africa: the Question of Generational Responsibility" *African Arts*, 28 (2005), nr.3, pp. 1–20.
- Van Dongen, Els. "Trauma, Remembrance and Art in South Africa: An Impression", *Medische Antropologie* 13 (2001), nr.1, pp. 121–132.
- Verdoolaege, Annelies. "De Zuid-Afrikaanse Waarheids- en Verzoeningscommissie als model voor conflictverzoening", *Afrika Focus*, 18 (2005), nr. 1&2, pp. 5–32.  
<[http://cas1.elis.ugent.be/avrug/trc/02\\_03.htm](http://cas1.elis.ugent.be/avrug/trc/02_03.htm)>
- Woldemariam, Metasebia en Kylo-Patrick Hart. "Media, Genocide and Hotel Rwanda", in: Nico Carpentier (red.), *Culture, Trauma and Conflict: Cultural Studies Perspectives on War*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishers, 2007, pp. 71–88.

## NOTEN

- 1 De Waarheids- en Verzoeningscommissie wordt in wat volgt afgekort als WVC. TRC verwijst naar de Engelstalige variant, Truth and Reconciliation Commission.
- 2 Voorbeelden van de 'Shoah-business' zijn Holocaustkookboeken of replica's van treinen die gebruikt werden om de slachtoffers naar de concentratiekampen te brengen (Woldemariam and Hart 2007: 73).
- 3 In *Ubu and the Truth Commission* wordt poppenspel gecombineerd met live performance door acteurs, muziek, animatie en documentair materiaal.
- 4 De 'troosters' op de WVC waren professionele hulpverleners die de getuigen psychologisch begeleiden bij het vertellen van hun verhaal.
- 5 Dit theaterstuk vergezelde *Ubu and the Truth Commission* in 1998 op LIFT in Londen en op het National Arts Festival in Grahamstown (Zuid-Afrika) in 1999. Het werd gecreëerd door de journalist/activist Bobby Rodwell, schrijver Lesego Rampolokeng en regisseur Robert Coleman.
- 6 Catherine Mlangeni, Thandi Shezi en Duma Kumalo
- 7 Een boerderij op amper 20 minuten van Pretoria waar talloze ondervragingen, folteringen en meer dan 1000 moorden gebeurden door de Veiligheidspolitie.

## RENE KALISKY: DE GESCHIEDENIS DUBBELOP GESPEELD

Heleen MERCELIS

René Kalisky (1936-1981) is een paradox. Hij wordt omschreven als een van de belangrijkste Belgische toneelauteurs van de tweede helft van de twintigste eeuw.<sup>1</sup> Zijn eerste vier stukken zijn gepubliceerd bij de prestigieuze Gallimard-collectie 'Le Manteau d'Arlequin', nog voor ze werden opgevoerd. Paul Aron vergelijkt Kalisky's betekenis voor België met die van Bernard-Marie Koltès voor Frankrijk en Antoine Vitez bedeeft Kalisky's theater een gelijkwaardige plaats toe als dat van Bertolt Brecht door de manier waarop het zich onbevreesd vastbijt in de geschiedenis, het lot van de mens en zijn dagelijkse mythen.<sup>2</sup>

En toch lijkt niemand de Franstalige Belg te kennen. Jacques De Decker typeert Kalisky als de auteur van een nieuwe era die schrijft voor het theater van morgen.<sup>3</sup> Maar de tijd hapert en Kalisky's queeste naar een publiek blijft vooralsnog onvervuld. Zonde. Want zijn innovatieve manier van theaterschrijven – door hemzelf gedefinieerd als 'surtexte' – heeft nog niets van haar kracht verloren. Kalisky's theatertaal ademt verzet uit. Drang naar verandering. Een frustratie die in de eerste plaats tot stand komt in de context van het stagnerende naoorlogse theaterlandschap van Franstalig België.

Een korte beschrijving van dat landschap is dus noodzakelijk om het principe van de 'surtexte' te verduidelijken. Laat ik daarmee beginnen, alvorens over te schakelen naar een poging tot definitie van Kalisky's nieuwe theatertaal en een illustratie aan de hand van zijn eerste zes gepubliceerde stukken, *Trotsky, etc...* (1968), *Skandalon* (1969), *Jim le téméraire* (1971), *Le Pique-nique de Claretta* (1972), *Dave au bord de mer* (1975) en *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* (1976), die het ontstaan van de 'surtexte' stap per stap tonen.

### Situering

Een belangrijke reden voor de toestand van stagnatie in het naoorlogse Franstalige theaterleven is de lange regeerperiode van de 'directeurs de théâtre'. De figuren van Jacques Huisman en Claude Etienne zijn toonaangevend. Beiden hebben ze hun eigen programma waarvan ze zelden afwijken. Beiden zijn ze geïnteresseerd in een eerder traditioneel teksttheater. Etienne – stichter van de Rideau de Bruxelles

les in 1943 en directeur tot 1992 (!) – focust op lokale auteurs (opgelegd door de subsidieloga) en op Engelstalige werken, Huisman – die met zijn broer Maurice in 1935 het rondreizend gezelschap van de Comédiens routiers opricht en in 1945 de eerste directeur wordt van het Théâtre National de Belgique (hij oefent deze functie uit tot 1986) – kiest voor ‘le grand théâtre’ in de hoop een zo groot mogelijk publiek te kunnen bereiken. Vernieuwingen sijn slechts met mondjesmaat binnen. De avant-garde wordt op afstand gehouden, provocatie zoveel mogelijk vermeden.

Daar komt weliswaar vanaf het einde van de jaren '60 verandering in. Een belangrijke stap is de oprichting van twee scholen: het IAD (Institut des Arts de Diffusion) in 1959 en het INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) in 1962. De generatie jonge afgestudeerden vindt geen aansluiting bij de bestaande theaters en richt haar eigen gezelschappen op (later gegroepeerd onder de benaming ‘Jeune Théâtre’) die de internationale ontwikkelingen op de voet volgen en pleiten voor een nieuw en ander type theater. Opvallend is een zekere tweedeling binnen de vernieuwingsbeweging. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen een kritisch, ondervragend theater in de lijn van Brecht, en een lichame-lijk, ritueel theater met Artaud en Grotowski als founding fathers. Maar Kalisky's onstuimig temperament verhindert de aanknopng bij de Belgische innovatie. Op het moment dat er eindelijk een geëngageerd romanschrijver opstaat in de figuur van Pierre Mertens, op het moment dat de theatrale moderniteit eindelijk opgang maakt met als spilfiguren Frédéric Baal (Théâtre Laboratoire Vicinal) en Marc Liebens (Ensemble Théâtral Mobilier), neemt Kalisky de benen en zoekt zijn heil in Parijs.

In 1973 ontmoet hij daar Antoine Vitez en de vonk slaat over. Een jaar later waagt de Franse regisseur het als eerste een stuk van Kalisky op scène te brengen: *Le Pique-nique de Claretta*, in een coproductie van het Théâtre des quartiers d'Ivry en het Brusselse Théâtre de Poche met een deels Franse, deels Belgische bezetting. Kalisky is verrukt: “Antoine Vitez est un homme extraordinaire. Dans la place de Paris, je ne pouvais rêver de rencontrer de meilleurs que lui. Je pèse mes mots. Il fera de la pièce un grand événement de l'activité théâtrale.”<sup>4</sup> Sinds het bijwonen van *Vendredi ou la vie sauvage* bewondert Kalisky Vitez' ‘théâtre-récit’, waarbij een groep acteurs een verhaal vertelt, toont en commentarieert. Hoewel zijn stukken vaak zijn gebaseerd op bestaande teksten, weigert Vitez de aanduiding ‘adaptatie’. Hij wil geen tekstbewerking maken, maar de verschillende mogelijkheden van het opvoeren en reciteren aftasten.<sup>5</sup> Bradby noemt het een vorm van episch theater die eruit bestaat “de handeling van het reciteren te spelen”.<sup>6</sup> Brecht lonkt, maar Vitez schuwt het historiserende karakter van de brechtiaanse school.

Het spelplezier van de acteur staat centraal, niet de sociale lading die hij dekt. De gelijkenis tussen deze esthetiek en die van Kalisky is niet ver te zoeken. Vitez zal een bepalende rol spelen in de ontwikkeling van de ‘surtexte’ en rechtstreeks aanleiding geven tot de twee meest complexe voorbeelden ervan: *Dave au bord de mer* en *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*. Dat blijkt ondermeer uit Kalisky's verklarende manifest *Du surjeu au surtexte*.<sup>7</sup>

### ‘Surtexte’

In deze tekst, gepubliceerd als nawoord bij *Dave au bord de mer*, roemt Kalisky Vitez als de enige contemporaine theatermaker die erin geslaagd is de ‘surjeu’ volledig en actueel tot zijn recht te doen komen. Met ‘surjeu’ doelt Kalisky op de afstandelijke vorm van acteren geïntroduceerd door de ‘supermarionet’ van Craig en Brechts ‘Verfremdung’. De naoorlogse toneelvernieuwingen die de acteur bevrijden uit de gevangenis van het psychologische spel. Het is een evolutie die vooral in handen is van de regisseur, maar de toneelschrijver meer en meer naar de achtergrond drijft, merkt Kalisky op. Al te vaak wordt de tekst gereduceerd tot een pretext. Een simpele aanleiding om een socio-politieke situatie uit te leggen. Dit is waar de auteur tegenin moet gaan, aldus Kalisky. Hier moet hij ingrijpen. Een tekst schrijven die de theaterontwikkelingen op de hielen zit en de ‘surjeu’ als het ware incarneert. Om zo niet enkel de acteur te bevrijden, maar het hele toneelgebeuren uit zijn voegen te laten barsten, los te breken uit elke theatrale conventie.

Met een citaat van Emmanuel Lévinas – dat de scenische realiteit omschrijft als een afgesloten geheel, een spelwereld die gehoorzaamt aan eigen wetten en een eigen tijdsverloop, maar die nooit een aanslag pleegt op het echte leven – verduidelijkt Kalisky zijn intenties.<sup>8</sup> Wat hij wil, is theater maken dat wel een impact heeft. Op felle toon veroordeelt hij het eigentijdse “théâtre climatisé” dat niet subversief maar rolbevestigend werkt, dat opstandigheid afkondigt, maar schaamteloos meedraait in de maatschappelijke orde.<sup>9</sup> Dat op zeker speelt door zich te richten tot een publiek dat eveneens verankerd zit in die samenleving. Kalisky verfoeit theatermakers die vormelijke vernieuwingsprincipes kopiëren zonder ook hun inhoudelijke dimensie over te nemen, met als resultaat een revolutie beroofd van haar metafysische essentie. Hij verwijt hen een gebrek aan lef. Kalisky wil een theater dat de mens – zowel acteur als toeschouwer – confronteert met zijn ambiguïteit. Dat met een gefragmenteerde tekst de gefragmenteerde werkelijkheid weergeeft.<sup>10</sup>

Concreet bestaat die tekst uit drie lagen: een grondtekst of archetypische ver-keersituatie, de actualisering hiervan, en een commentaar op het gebeuren. In zijn

meest volmaakte vorm slaagt de 'surtexte' erin om die niveaus tegelijkertijd uit te drukken, in één enkele tirade. Hij plaatst ze letterlijk 'op' elkaar. Het resultaat is een toneelstuk dat zijn eigen opvoering voor een deel bevat. Een tekst die als een autonoom gegeven kan fungeren. Een levende partituur, die beter geïllustreerd wordt door Kalisky's stukken, dan vastgepind in definiërende woorden.

## Stukken

### *Trotsky, etc...*<sup>11</sup>

*Trotsky, etc...* behoort tot de eerste en – naar klassieke normen – meest normale stukken van Kalisky. Het is klaar en duidelijk, neigt haast naar naturalisme, de personages zijn gewone, historische figuren en de toeschouwer observeert hen rustig vanachter de vierde wand. Het stuk bestaat uit eenenzeventig korte scènes, opgedeeld in drie delen, die een beeld geven van Leon Trotski en zijn ideeën rond de 'permanente revolutie'. De narratieve spanning schuilt niet in de opbouw naar een ontknoping. De eerste scène toont het moment waarop Trotski zijn moordenaar in spe meetroot naar zijn bureau. Het toneelstuk begint wanneer het eigenlijke verhaal afloopt. Een procédé dat Kalisky meermaals toepast. Want in grote teksten, argumenteert hij, huist de meest authentieke spanning in het woord zelf.<sup>12</sup>

De taal zal echter vooral in de latere stukken een steeds belangrijkere plaats innemen. Bij *Trotsky, etc...* komt de spanningsopbouw tot stand door de combinatie van vier verhaallijnen die stukje bij beetje verschillende aspecten uit Trotski's leefwereld ontsluiten. Er is de verhaallijn van de jeugd tot de maturiteit van de Rus in zijn vaderland; die van zijn ballingschap in Mexico in 1940, het jaar van zijn overlijden; die van de ondervraging van zijn moordenaar en die van het eerste publieke proces onder het stalinistische regime in 1936. Binnen elke verhaallijn blijft de chronologische structuur gerespecteerd, maar onderling wisselen de lijnen elkaar continu af en volgt een jeugdsceën van Trotski zonder gêne op één van na zijn dood.

Aan deze verhaallijnen worden twee types 'irreële scènes' toegevoegd. Enerzijds de conversaties tussen Trotski en Lenin. Drie scènes waarbij de regieaanwijzing het fantastische karakter aangeeft en een troebele en onprecieze belichting suggereert. Mocht deze aanwijzing ontbreken dan zou het irreële van de scènes moeilijk te detecteren zijn. De gesprekken handelen over historische thema's als de Russische revolutie, en ze zijn rationeel. Op één detail na. De gespreksstof dateert van na het overlijden van Lenin in 1924. Wat elke scène minstens één ongemakkelijk moment bezorgt:

TROTSKY: Peut-être ne le saviez-vous pas, car c'était... après... (*péniblement*) après que vous fussiez tombé malade. (28)<sup>13</sup>

Anderzijds zijn er de debatten met de zogenaamde 'maskers'. Een reeks posters met daarop de gezichten van bekende revolutionairen als Marx, Engels, Mao Tsé-toung, Rosa Luxemburg en Che Guevara bevragen Trotski's theorie van de permanente revolutie. De maskers creëren een unheimliche sfeer. Maar wezenlijk verschillen deze scènes niet van de andere.

### *Skandalon*<sup>14</sup>

*Skandalon* volgt de structurele kenmerken van *Trotsky, etc...* Zevenenvijftig korte scènes tonen in drie delen het relaas van wielrenner Volpi – gebaseerd op de Italiaanse 'campionissimo' Fausto Coppi. Het stuk bevat talrijke ruimtelijke sprongen: van Volpi op zijn fiets naar Volpi op de massagetafel; van thuis bij Silvana tot op visite bij de 'Invités'. Temporeel zijn er daarentegen weinig uitschieters. Op het begin na, waarin kort enkele scènes uit het leven van de wielkampioen in juxtapositie worden getoond. Het stuk evolueert logisch in de tijd, van het hoogtepunt van Volpi's carrière tot de onvermijdelijke val.

Evenals bij *Trotsky* wisselen reële en irreële scènes elkaar af. Tweemaal (delen 4 en 8 van scène 4) ervaart Volpi een koortssceën, voorafgegaan door de aanwijzing "il délire" (20) en begeleid door een witte en irreële belichting. In de ijtaal worden beelden van de dagelijkse realiteit door elkaar gehaspeld en beëindigd door de bedreigende figuur van masseur Bassa.

Het gros van de onwerkelijke scènes (20, 23, 25, 31, 53, 56, 57) wordt aangekondigd door de melding "climat fantastique". Scènes 13 en 29 krijgen dit etiket niet, maar liggen volledig in de lijn van de fantastische scènes. Hier maken de trotskistische maskers plaats voor de 'Invités' en de 'Voix'. Twee instanties in het leven geroepen om Volpi aan de tand te voelen. De 'Genodigden' zijn bourgeois vrienden van Silvana die met plezier elk mogelijk onderwerp voorzien van commentaar. De 'Stem' treedt afwisselend op als uiterlijke en innerlijke coach van Volpi in de fietssceën. Wat oorspronkelijk een equivalent lijkt voor de begeleidende figuren van Bassa, Pitti en Chiari neemt al gauw de rol van geweten op zich en verruimt de sportieve commentaren naar kritiek op Volpi's levenshouding.

Het einde van *Skandalon* ontsnapt het meest aan de realistische aanpak van de rest van het stuk. De slotscène laat alle personages de revue passeren terwijl Volpi fietst. Een voor een spreken ze hem een laatste keer toe, nemen plaats op één lijn

en scanderen als enthousiaste toeschouwers zijn naam. Op het ritme van hun stemmen rijdt *Il campionissimo* zijn einde tegemoet:

*Volpi, les yeux clos et les bras en croix, pivote sur lui-même tel un derviche tourneur. Il aspire par ce mouvement étourdissant à se fondre dans le jeu des forces cosmiques. Sa silhouette s'estompe, elle n'est bientôt plus qu'un mince filet de lumière.* (148)

### *Jim le téméraire*<sup>15</sup>

*Jim le téméraire* slaat een nieuwe esthetische weg in. Het stuk is de prille voorbode van de 'surtexte'. De verandering uit zich structureel: de verschillende kleine scènes van *Trotsky, etc...* en *Skandalon* maken baan voor twee delen uit respectievelijk vier en vijf scènes. Een tendens tot condensatie ontluikt. De verdichting wordt merkbaar in de ruimte. Het hele stuk speelt zich af op één plek: in, op, rondom en onder het bed van Jim.

Het is vanop dit bed dat het stuk begint, wanneer de gekwelde hoofdfiguur na het lezen van een boek wegzinkt in een "hallucination historique". Jims fantasie roept een aantal nazistische hoofdfiguren – met als voornaamste Hitler *himself* – tot leven. In een fusie van feit en fictie worden historische gegevens gecombineerd met de logica van Jims geest. Zijn geheugen veroorzaakt de ontmoeting van personages uit verschillende tijdspannes. Een temporele synthese, door Kalisky benadrukt bij de rolbeschrijving:

Lanz von Lisbenfels se manifeste au début du siècle; Haushofer prolonge sa carrière jusqu'en 1945; Morell après la prise du pouvoir en 1933 et jusqu'à la fin de l'ère nouvelle; Eckart jusque dans les années 20; Geli Raubal meurt peu avant l'accession au pouvoir de son oncle; Eva Braun entre dans la vie du dictateur vers cette même époque; Himmler se signale à l'attention dès le putsch de Munich de 1922 et se suicide en avril 45; Heydrich, abattu par des résistants tchèques en 1942, 1922 et se suicide en avril 45; Heydrich, abattu par des résistants tchèques en 1942, s'affilie au mouvement nazi en 1930; Ohlendorf enfin, produit du règne de douze ans du nazisme – qui devait durer mille ans –, fut condamné à mort et pendu à Nuremberg. (18)

De keuze om bepaalde rollen door eenzelfde acteur te laten spelen draagt bij tot het geconcentreerde karakter van *Jim*. De acteur die de rol van Lanz op zich neemt, moet in tweede instantie (scène 3) ook Eckart spelen en in derde instantie (scène 5) Himmler. De acteur die de rol van Haushofer toegewezen krijgt, verbindt zich er meteen ook toe om Heydrich (scène 5) en Ohlendorf (scène 8) te vertolken. Een periode van een vijftigtal jaar wordt gereduceerd tot het 'nu' van de opvoering.

Een spelcomponent wordt geïntroduceerd. Meer dan hersenschimmen gestuurd door het onderbewuste van Jim, zijn de nazi-figuren acteurs die hun verleden naspelen en commentariëren. De afstand die ze kunnen nemen van hun historische rol uit zich in het taalgebruik. Verleden en tegenwoordige tijd wisselen elkaar af. En dit vanaf de beginscène:

HITLER: Je ne suis jamais passé inaperçu.

LANZ: Mais tu étais susceptible, tu aimais faire l'école buissonnière et courir la forêt.

EVA: Tu lisais beaucoup...

HITLER: Je donnais le ton à mes camarades.

LANZ: Très doué. Il était très doué.

*Approbation unanime.*

GELI: On conserve de toi le souvenir d'un enfant volontaire et tourmenté...

LANZ: Il se laissait gagner par la poésie de nos galeries calmes, des cours sonores, des tombeaux. [...]

MORELL: C'est un nerveux...

[...]

HITLER: J'avais une voix juste.

GELI: Ta voix... ta voix me fait trembler.

HITLER, *ému*: Geli...

EVA: Moi, je ferme les yeux chaque fois que j'entends ta voix à la radio. Je sais qu'après je me tairai pendant des jours car tu auras dit tout ce qu'on a envie d'entendre, tout ce qu'on a envie de dire et qu'on ne dit pas car on n'en possède pas le pouvoir. (23-24)

### *Le Pique-nique de Claretta*<sup>16</sup>

*Le Pique-nique de Claretta* evocert een andere fascistische leider: Benito Mussolini. In twintig scènes oefenen zes acteurs een stuk in over de laatste dagen van *Il duce* en zijn maîtresse Clara Petacci. Dit is geen gewoon 'theater in het theater'. De grenzen tussen de historische gebeurtenis en haar representatie vervagen. Wat overblijft, is een ambigu spel waarin elke acteur niet één, maar drie rollen vertolkt: de rol die hij heeft gekregen (bv. Mussolini), deze rol zoals hij die moet spelen van de regisseur van het gezelschap (bv. een Mussolini die SS-officier Franz Spogler vernedert), en de rol op de manier van de speler zelf, met zijn eigen ideeën en doelen (bv. Massari, die Mussolini speelt, is een neofascist die Stephen, die Spogler speelt, rancuneus behandelt omdat de Duitsers Mussolini uiteindelijk in de steek hebben gelaten).

De geschiedenis komt tot leven. Het spel van enscenering doorprijkt de museumwaarde van de historische figuren. Nuance regeert, en niet het cliché. Verleden en heden smelten samen in een symbiose van tijd:

FAUSTA – Certes, mais de parler du passé sans le confondre avec le présent, en es-tu capable?

MULTEDO, *regardant de nouveau Fausta* – Je ne les ai jamais confondus, madame.

FAUSTA, *braquant de nouveau sa torche sur le visage de Multedo* – On les mélangé sans vergogne. C'est même chez nous tous une délectation particulière d'abolir le temps. (106)

De verhouding tussen de acteur en zijn historische voorganger is niet die van fantasie/opvoering vs. realiteit, maar van twee evenwaardige realiteiten tegenover elkaar. *Dave au bord de mer* kondigt zich aan. Waar de verwarring bij *Dave* een hoogtepunt bereikt, biedt hier het theater een laatste houvast. De namen van de personages en die van hun rol markeren de grens:

MASSARI: Ne me démens pas Franz, je connais mes Allemands... [...] Vous êtes des introvertis Spogler, et les SS plus que quiconque. Grands certes... et bien découpés, mais cela n'empêche pas même dans vos rangs la prédominance du principe féminin...

STEPHEN [dans le rôle de Spogler], *avec un indicible mépris qui s'adresse plus à Massari qu'au Duce*: Ce sont des cochonneries d'un vieillard vindicatif et jaloux, Benito... [...] J'ignorais que tu avais poussé à ce point le culte de la virilité italienne, Aldo.

MASSARI: Imbécile, je te parlais de la virilité amoureuse. Nul besoin de couilles pour tirer à la mitraillette, hein.

STEPHEN: De quels types d'homme te réclames-tu, gros salaud? [...] Ce sont pourtant les mitraillettes allemandes qui protégeront votre fuite, Duce.

MASSARI: Mais pas jusqu'en Suisse, Stephen... pas jusqu'en Suisse. (49-50)

### *Dave au bord de mer*<sup>17</sup>

Het onderwerp van *Dave au bord de mer* is ambitieus. Kalisky herschrijft het verhaal van Saül en David. Hij noemt de passage uit het boek Samuel het meest "theatraal tragische" conflict uit de Bijbel.<sup>18</sup> Een conflict zijn vernieuwende theateropvatting waard. Het universele karakter ervan opent de weg naar innovatie. Een thema dat iedereen kent, argumenteert Kalisky, kan zich probleemloos ontdoen van alles wat bij het traditionele theater verwijst naar de illusie, naar de conventies, "à un jeu véridique, à une psychologie surannée qui sacrifie toujours la nuance, donc la vérité équivoque, ambiguë, déroutante, à la précision du trait caricatural...mais réputé efficace."<sup>19</sup>

Kalisky zet de Bijbelstof om in een nieuw soort tragedie: Quaghebeur spreekt over een "renouveau foncier de la tragédie", Neuschäfer gebruikt de term

"tragédie contemporaine".<sup>20</sup> Een nieuwe tragedie die paradoxaal genoeg de vormenmerken van het klassieke drama respecteert. Op het eerste gezicht althans. De actie speelt zich af op één plaats en in één dag. De muzikale intermezzo's delen het stuk op in vijf bedrijven. Maar niets is wat het lijkt en Kalisky's 'temps-volume' condenseert verleden, heden en toekomst in een veelheid van betekenissen. Merkbaar is het in de ruimte: *Dave* speelt zich af aan diezelfde kust waar vroeger de Hebreërs opdoken, waar de Israëlieten hun eerste sinaasappelboom plantten, waar de zionistische joden zestig jaar geleden zijn aangemeerd en waar op elk moment een Palestijnse gevechtstroep kan opduiken.

Merkbaarder nog bij de personages. De rolbeschrijving verradt al het complexe spel:

DAVID BEN ISHAI: DAVE, *le berger et l'émigrant de Brooklyn*.

SHAOUL BEN QISH: SHAOUL, *le roi et le promoteur immobilier*.

JONATHAN BEN QISH: JON, *le fils de Shaoul*.

MICHOL BATH QISH: MI-MI, *la fille de Shaoul*.

ACHINOAM: ACHI, *la femme de Shaoul*. (4)

Geen afwisseling van rollen. Geen 'eerst dit, dan dat' zoals bij *Jim*, maar een onverbidelijke 'en'. Een acteur is tegelijkertijd twee personages. Het Bijbelse voorbeeld en zijn hedendaagse tegenpool. De eerste woorden van Shaoul verraden complexiteit. In een mengelmoes van verleden, tegenwoordige en toekomstige tijd stelt hij, conform de klassieke tragedie, de vertreksituatie voor:

QISH. Qu'on m'envoie le fils d'Ishaï! Et David m'apparut comme un matin sans nuage. En un temps où ma dynastie était stable, bien en règle et assurée. *La voix enjouée*. Que David reste, il m'est sympathique. *Redevenu grave et lointain*. Chaque fois que le mauvais esprit était sur moi, le beau garçon prenait sa harpe et la pinçait. Et, tandis qu'il chantait, ses yeux ne quittaient pas un instant son auditeur solitaire. Le fils d'Ishaï découvrirait que Shaoul l'écoutait. Et lorsqu'il s'aventura dans des mélodies de sa propre composition, célébrant les victoires de Shaoul ben Qish sur les Philistins et les Amalécites, de même que l'avenir immense promis à notre peuple, David découvrit que Shaoul penchait en avant dans la crainte de perdre un seul mot. Mais du jour où il tua Goliath, le champion philistin, le fils d'Ishaï mit moins de conviction dans son chant. Que David reste, il m'est sympathique. Qu'il épouse ma fille Michol et s'attache à mon fils Jonathan. Qu'il reste et mange à ma table. Qu'il reste, car je le devine sans foi ni loi. Mais le berger est passé chez les Philistins alors qu'Israël s'apprête à leur livrer bataille à Guilboa. Mes fils et moi-même allons mourir sur la montagne de Guilboa, et l'avenir immense promis à Israël s'incarnera en David et sa légende. La légende du cheval regardant un abîme... (6)

Goriely toetst het stuk aan Genettes concept van “transdiegese”.<sup>21</sup> Een verplaatsing van het spatio-temporeel kader. Een grondverhaal dat in een hedendaags jasje wordt gestoken. Shaoul zelf oppert het naïeve van de mogelijkheid: “Simple suggestion, hein? Hier, le berger contre le roi. Aujourd’hui, le petit émigrant contre le promoteur immobilier.” (29) Dit is niet zomaar een transpositie. De personages refereren niet enkel aan de hedendaagse situatie, maar ook aan de Bijbelse en aan de manier waarop die grondsituatie doorheen de eeuwen is weergegeven – typerend is hun veelvuldige commentaar op *Saül*, het oratorium van Haendel. Ze zijn op de hoogte van de loop van de geschiedenis: ze weten af van de Holocaust, het ontstaan van Israël en de laatste modes in New-York. Ze zijn zich bewust van hun spel. Ze weten dat ze twee rollen vervullen. Ze praten erover. Ze halen de grondtekst voortdurend aan. Twee keer is het citaat wel erg duidelijk:

QISH. [...] Aussi longtemps que le fils d’Ishaï sera vivant sur la terre, il n’y aura point de sécurité ni pour toi ni pour ta royauté! *Très froid.* Textuel. (9)<sup>22</sup>  
 QISH, *se singeant lui-même.* Tu es plus juste que moi, David. Alors que moi je cherchais à te tuer, tu m’as fait du bien, et moi je t’ai fait du mal. *D’une voix coupante.* Textuel. (36)<sup>23</sup>

Op andere plaatsen wordt het citeren in de verf gezet door herhaling:

ACHI, *hystérique:* Prépare-toi, ô Israël, à te présenter à ton Dieu!  
 QISH, *toujours en dansant:* Sache! Sache! O sache... oui! Sache devant qui! qui! qui! devant qui tu te tiens! (*une pause.*) Allez-y! (*Michol et Achi commencent à battre des mains en cadence, Jonathan rit, mais avec une sorte de contrainte. Dave est de plus en plus nerveux, on dirait qu’il ne contrôle plus ni ses jambes ni ses bras, Qish lance des cris rauques.*) Est-ce... Est-ce... Est-ce bien ta voix, mon fils David? [...]  
 MICHOL: Je ne porterai pas la main sur mon seigneur Shaoul, car il est loint de l’Éternel...  
 QISH: Est-ce...? Est-ce bien ta voix, mon fils David? (*En faisant claquer ses doigts.*) Allons, plus vite...  
 ACHI, [...]: Après qui court-il, Shaoul, le roi d’Israël?  
 MICHOL, *même jeu que précédemment:* Contre qui Shaoul s’est-il mis en campagne?  
 QISH: Est-ce...? Est-ce...? Est-ce bien ta voix, mon fils David? (*En faisant claquer ses doigts.*) Allons! allons!  
 JONATHAN, à Dave: Si tu as envie de les accompagner en musique, te gêne pas.  
 ACHI, *même jeu:* Après qui cours-tu, Shaoul?  
 QISH, *même jeu:* Est-ce...? Est-ce...? Est-ce bien ta voix, mon fils David? (35)<sup>24</sup>

of via het contrast met banaliteiten. Op Jonathans uitspraak: “Le coeur de Jonathan s’est attaché à David [...] de sorte que j’aime le fils d’Ishaï comme moi-même”<sup>25</sup> volgt in één beweging: “Mi-Mi a une paire de cuisses admirables!” (45). Shaouls relaas over de strijd tussen David en Goliath maakt bruusk plaats voor een vriendelijk “Vous pouvez me dire maman” (88) van Achi.

De personages plaatsen elkaar in een bepaalde rol. De familie Qish wil dat Dave zijn alter ego aanvaardt:

JONATHAN: Soir et matin, et en plein midi, je me répands en plaintes et en soupirs, et Il écoute ma voix. Amen.  
 QISH: Amen.  
 ACHI: Amen.  
 MICHOL: Amen.  
 QISH: Mais... mais M. Ishaï n’a pas desserré les lèvres. (*Il se lève, pose son assiette.*) Tu ne dis pas «amen»?  
 DAVE: Je ne prie plus depuis mon enfance.  
 JONATHAN: Ce sont les plaintes et les soupirs de David que je récitais là, monsieur Ishaï!  
 [...]  
 JONATHAN: Tu ne te souviens ni de tes plaintes, ni de tes soupirs? (32)

En Dave gehoorzaamt:

JONATHAN. Ishaï accepte de redevenir Ishaï.  
 DAVE. Dave accepte de redevenir David. *Il soupire d’aise.* (58)

Bovendien willen de personages de afloop van de geschiedenis veranderen. Geen pure herhaling, maar een subtiele koerswijziging. Shaoul wil Dave laten boeten voor de daden van David: “Dave payera pour David. Dave payera pour l’égoïsme de David, pour l’indifférence de David à la douleur de Shaoul et de sa maison, pour les yeux morts de David, pour l’impudeur joyeuse de David.” (8) Hij verzekert Dave dat deze keer de rollen zullen keren. IJdele hoop, zo blijkt: “DAVE. Raté... Je... j’étais sur... que tu allais rater... Pas de différence... Ça... ça reviendra au même... Vous avez raté votre... votre *come-back*...” (57)

De onderlinge discussies lokken Goriely een tweede hypothese uit. Die van Dave als Sarrazacs “métadrame”, een vorm van theater die meer commentaar is op een drama, dan een “drame vécu”.<sup>26</sup> Maar louter uitleg is het stuk zeker niet. Kalisky benadrukt de spelcomponent. De personages bestaan pas in de mate dat ze zichzelf spelen. “Jouer ou ne pas exister”.<sup>27</sup> Ze vinden zichzelf uit:

QISH, *perdu dans ses pensées*. Quant à nous, nous avons embarqué sur un vieux bateau panaméen. On nous a tiré dessus. Les Anglais nous ont tiré dessus. *Un temps*. Oumm! C'est très plausible, un naufrage.

ACHI. Réfléchis bien, Shaoul.

QISH. Un naufrage de l'ancien temps, comme ils disent. L'émigration clandestine du temps de l'occupation anglaise, hein? Achi et moi, nous sommes des pionniers, des sionistes de la première heure. L'honneur de ce pays. Son courage. Nous avons défriché le sol. *Il rit*. ...enlevé les rochers. *Rit encore*. ...construit les routes et... et... planté les arbres!

JONATHAN. La dernière fois, nous avons embarqué sur un navire génois pour fuir l'Inquisition espagnole.

QISH. Ta gueule! (10-11)

Ze zijn te vergelijken met een acteursgezelschap dat een rolverdeling en een spel-situatie heeft opgelegd gekregen, maar toch ook de vrijheid geniet om eindeloos variaties voor te stellen. De acteurs van Vitez, die naar hartenlust in en uit hun rol stappen, worden op een ander niveau getild. De spelers die zich wagen aan *Dave au bord de mer* vertolken personages die zelf spelen. En tonen dat ze spelen. "Personnages-acteurs" noemt Goriely hen.<sup>28</sup> Maar wie incarneert wie? Wie is het "personnage jouant" en wie het "personnage joué"? Wat bedoelt Shaoul als hij zegt: "Nous aurons du mal à l'imaginer sous les traits d'un contrebassiste misérable de Brooklyn, *Dave*." (7)? Heeft David een goede vermomming gekozen of projecteert Shaoul de Bijbelrol op Dave? De tekst schippert. Waar Shaoul met de Bijbelse benaming het acteertalent van zijn dochter prijst ("Michol joue bien sa partie." (20)), twijfelt Achi of de hedendaagse versie van Jonathan over dezelfde gave beschikt ("Tu penses peut-être que Jon aussi joue bien sa partie?" (21)). Ambigüiteit heerst over duidelijkheid. Dave concretiseert de contradicties in zijn outfit: "*Dave est en slip de bain, le torse moulé dans un tee-shirt; sur la poitrine une étoile juive, sur le dos le mot anglais UNIVERSAL.*" (12) De Bijbelse held wordt hier een ambiguë mens.

### *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*<sup>29</sup>

Het is 1975 en Kalisky wil een stuk over Christus schrijven. Een stuk dat de talloze visies op de Verlosser bevat. De visie van Pasolini bijvoorbeeld, van wie Kalisky een bewonderaar is. De moord op de Italiaanse schrijver en filmregisseur in de nacht van 1 op 2 november wijzigt zijn plan. Pasolini komt centraal te staan. Kalisky zit het historisch evenement op de hielen. Hij schrijft *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* tussen juni en november 1976. Hij acht het zijn beste stuk.<sup>30</sup> Het toont de 'surtekte' in zijn meest ultieme vorm. Meer dan ooit getuigt Kalisky's plan van ambitie. Hij wil niet één, maar alle mogelijke realiteiten vatten.

De grondsituatie van *La Passion* is dubbel. De moord op Pasolini is een vertrekpunt. Maar net als bij *Dave au bord de mer* ligt ook een Bijbeltekst aan de basis. Of op zijn minst de verfilming ervan: *Il vangelo secondo Matteo* van Pasolini. Net als bij *Dave* wordt de polyfonie van de personages duidelijk vanaf de eerste zinnen:

P.P.P.: Vous n'avez donc pu veiller une heure avec moi, veiller et prier... (*Comme s'il récitait une prière*.) Je suis à la recherche de mes frères du sous-prolétariat des périphéries et des campagnes lointaines. J'ai la nostalgie d'un peuple idéal, avec sa misère, son absence de conscience politique, c'est terrible de dire cela, mais c'est vrai, je suis à la recherche d'un peuple que j'ai connu lorsque j'étais enfant. Peut-être existe-t-il encore dans le ventre de Naples. Je sais que tout bourgeois, et tout fils de bourgeois, profitent de la misère qui accable ceux qui ne font pas partie de son monde. Tout bourgeois accepte les dividendes de ses privilèges, et le fait froidement, lucidement, cyniquement. Quand un bourgeois meurt, la vie lui a déjà donné quelque chose. Mais quand meurt un pauvre... un pauvre! Et moi aussi, par conséquent, en tant qu'intellectuel petit-bourgeois, je suis marqué par la bourgeoisie, marqué par son esthétisme, marqué par sa tendance au cabotinage... Et c'est pourquoi je me présente comme un révolutionnaire à cinquante pour cent, et convaincu de la futilité de l'action, et convaincu qu'être mort ou être vivant, c'est la même chose, et convaincu que cette société finira par nous dévorer tous! Je ne pleure donc pas sur la fin de mes idées, car il viendra quelqu'un d'autre pour les porter plus loin. Je pleure sur moi... Mon âme est triste jusqu'à la mort. (*Il recommande à chantonner une cantate de Bach*.) Vieux soleil...

MASSIMO: Les couleurs? (11-12)

P.P.P. is tegelijkertijd Jezus, zichzelf en de regisseur van de film over zijn dood. Een onderwerp dat een regisseur na aan het hart ligt, zou men denken. Niet voor Kalisky's Pasolini: "Alors que dans tous mes autres films, j'affrontais des problèmes violemment vivants en moi, ici, je traite un sujet qui s'est éloigné de moi. Ce n'est plus une lutte ni un drame." (35-36) De Pasolini-regisseur bekijkt vanop een afstand het Pasolini-personage. Nochtans zijn de subvertolkingen vaak flou. "Mon enfant, pourquoi nous as-tu fait cela? Ton père et moi nous étions à ta recherche, tout angoissés." (13), zegt 'La Mère'. Welke moeder aan het woord is, die van Christus of die van Pasolini, wordt in het midden gelaten.

De letterlijke tekstpassages kunnen hulp bieden. Het citaat als baken. Het evangelie volgens Matteus reikt een aantal zinnen aan die doorheen het stuk herhaald zullen worden. Over de naderende dood van Christus en over het verraad van Judas. Bij *Dave* contrasteerden de citaten met alledaagsheid. In *La Passion* steken ze af tegen Pasolini's regieaanwijzingen:

P.P.P.: Oui, je vous le déclare, l'un de vous est prêt à me trahir! Répondez après moi!  
 GIUSEPPE: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 TOMMASO: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 SILVANA, *avec hésitation*: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 P.P.P.: Merveilleuse Silvana! Une authentique madone du Quattrocento, ton beau visage en plan moyen, légèrement flou.  
 LELLO: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 P.P.P.: Et Giuseppe en plan d'ensemble ou en plan moyen, en train de dialoguer en un certain lieu, entouré de certaines personnes.  
 TERENCE: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 C'est qu'il le voit, son film...  
 P.P.P.: Un montage saccadé!  
 MASSIMO, *ricanant*: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 IRENE: Tout de même pas moi, Seigneur? J'suis peut-être plus belle que la déesse, t'sais?  
 P.P.P.: Et toi aussi tu es Marie, une jeune Marie qui aurait perdu son enfant.  
 FRANCO, *haussant les épaules*: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 ANNA: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 P.P.P.: Anna! Anna! Tu regardes directement l'objectif... Et il s'ensuivra, je te le promets, une série de gros plans, champ contre-champ, d'autres visages qui nous regardent, nous dévisagent et nous adressent la parole directement.  
 LELLO: Ouah, ouah, ouah, c'est encore bis pour la vieillesse.  
 P.P.P.: Celui qui mis la main au plat avec moi, c'est lui qui va me trahir. Mieux vaudrait pour cet homme qu'il ne fût pas né.  
 LA MERE: Et moi, qu'est-ce que je dis?  
 P.P.P., *hurlant*: Tout de même pas moi, Seigneur!  
 GIUSEPPE: Maître, est-ce moi?  
 P.P.P.: Oui, c'est toi.  
 MASSIMO: Pour quelle raison serait-ce lui?  
 GIUSEPPE: C'est moi qui donne Jésus...  
 LELLO: Lui, c'est Judas Iscariote.  
 LA MERE, *timide*: Tout de même pas moi, Seigneur?  
 P.P.P. *prend un pain, le rompt, distribue les morceaux*: Prenez et mangez, ceci est mon corps. (*S'approchant de Giuseppe.*) C'est comme cela que tu manges? (18-19)<sup>31</sup>

Er wordt een film gedraaid. Maar met welk materiaal? Filmische attributen zijn afwezig. Het acteursgegeven roept *Le Pique-nique de Claretta* op, maar de speel-situatie is totaal onwerkelijk. Dit is niet gebeurd en zal zich ook nooit voordoen. Een regisseur kan niet zijn eigen dood reconstrueren. Ook al kent hij de feiten uit de krant. Kalisky benadrukt het paradoxale van zijn meesterstuk:

On joue à *reconstituer* un meurtre qui se produira, mais c'est la victime qui en est le maître, et qui, «à partir de rien de connu», quoique sachant tout, arrache à une

de ses héroïnes de roman les prémonitions effrayantes de «ce que tout le monde pourra lire un jour ou l'autre dans les journaux». Et que nous tous, bien sûr, avions lu dans les journaux.<sup>32</sup>

De noties verleden en toekomst verliezen hun betekenis en de tijd barst uit zijn voegen. *La Passion* sluit meer aan bij de irreële scènes uit *Trotsky, etc...*, *Skandalon* of de fantasiewereld uit *Jim le téméraire* dan bij de herinterpretatie van het historisch evenement uit *Le Pique-nique* of *Dave*.

De 'ragazzi' fascineren in dit opzicht. Er wordt constant gezinspeeld op hun imaginaire karakter. Het zijn personages uit Pasolini's roman *Una Vita violenta* (1959). Twaalf scènes lang staan ze naast Pasolini, zijn moeder, zijn moordenaar Giuseppe Pelosi en zijn acteurs. Hun aanwezigheid wordt niet door iedereen geapprecieerd:

MASSIMO: Illogique parce qu'inventée. On jurerait que le Maître l'a sortie tout droit d'un de ses livres...  
 FRANCO: C'est ce qu'il a laissé entendre à mots couverts.  
 IRENE: Allez voir ce que font vos puttes de femmes, allez...  
 MASSIMO, *lui prenant le menton*: T'es une illusion littéraire, t'sais?  
 IRENE: ...Allez-y, allez!  
 FRANCO: Elle a pourtant vu du sable maculé de sang...  
 MASSIMO: Oui, elle en a vu des choses, not'voyante! Mais s'il lui a fait dire qu'elle voyait des choses, c'est plutôt pour n'avoir pas à nous les montrer. C'est une coquetterie du Maître. Un procédé esthétique. (75-76)

Jaloezie is in het spel. De acteurs kunnen de concurrentie van filmleken moeilijk verkroppen. Ironisch genoeg steekt net de echtheid van de 'ragazzi' hen tegen. Pasolini's neorealisme vinden ze maar niets:

MASSIMO: Vous a-t-on demandé un avis? De toute manière, ils sont tous de la même sale race. Le monsieur là-bas, qui est couché dans un chantier sur la plage d'Ostie, n'a jamais filmé de vrais Italiens. Vous n'êtes pas de vrais Italiens. Des voyous. Des voleurs. Des érotisés. Des pré-humains. Des pré-naturels. Des homosexuels. Des dépravés. Tous inventés, imaginés, fabriqués de film en film. (80)

Ook de acteurs horen overigens niet bij de 'echte' figuren – iets wat Kalisky aangeeft in de rolbeschrijving die drie groepen onderscheidt (ragazzi – comédiens – P.P.P./la mère de P.P.P./Pelosi) en niet de verwachte twee. Ze bestaan slechts in de mate waarop ze zich verhouden tot Pasolini. Eigenlijk is hun bestaan dus niet zo verschillend van dat van de 'ragazzi'. Met een kleine omkering van de situatie. Waar de straatlopers fantasiefiguren zijn op basis van echte individuen, zijn de acteurs reële personages die verwijzen naar "l'univers imaginaire de Pasolini".



Anna Magnani is overigens net als haar regisseur dood op het moment van de verfilming. Detail waarop fijntjes wordt gealludeerd door Massimo:

MASSIMO, *tout près d'Anna*: Je vois bien que Madame est toute transie de froid, qu'elle se sent comme perdue au milieu de cette surboum. Pas étonnant: les faits qui intéressent notre enquête remontent à l'automne. Madame a voulu jouer une scène de raccroc et tenté de brouiller nos images, nos souvenirs. Vous vous êtes trompée de saison, de film, d'enquête. Vous espérez être de connivence avec le Maître lui-même, ou à tout le moins avec son imagination. Quelle erreur! Servir à la fois d'alibi et de symbole sexuels lorsqu'on se trouve engagée sur l'autre versant de sa vie, mais, Madame, cela revient à renier son passé, à tourner en dérision une carrière qui fut si longtemps, si constamment prestigieuse. (*A Franco*) Qu'on lui rende ses frusques et autres déguisements. (*De nouveau à Anna*) Faites-en un paquet. Ouste! Vous êtes ridicule. Tant pis. (72)

Alle deelnemers aan de film hebben dus een persoonlijke band met Pasolini. Hij is de as waarrond de voorstelling draait. Pasolini is niet alleen het voornaamste "personnage-acteur". Hij is de filter tussen de historische gebeurtenis en de actie. Hij is de "meneur de jeu".

De personages zijn minder goed op de hoogte van de grondtekst dan die van *Dave*. De gelaagdheid van hun handelen lijkt hen te ontgaan. Hun imaginaire werkelijkheid is doordrongen van twijfel. Een lucide ogenblik wordt weggelachen: "MASSIMO: Il est là et il n'est pas là. Allons, nous aussi nous sommes deux en un. (*Massimo rit sans se gêner*.)" (20) Vage herinneringen voeden de onzekerheid. De acteurs veronderstellen het bestaan van Pasolini's films. "Pourquoi recommences-tu un film que tu as déjà fait", vraagt Massimo, bevangen door een déjà vu-gevoel. Franco meent dat er sprake is van een vergissing:

P.P.P.: Qu'est-ce qui te dérange, alors?

FRANCO: Non, tu nous parles d'un autre de tes films.

P.P.P.: Pour la dernière section, je me servirai de lentilles à courte focale en vue d'une certaine déformation... moins abrupte et qui aidera à maintenir le climat de rêve.

FRANCO: Je t'assure que tu es dans l'erreur.

[...]

FRANCO: C'est dans ton film sur Œdipe que tu t'es servi de lentilles à courte focale, mais dans celui sur le Christ... (15)

Maar vooral bij de dood van Pasolini plaatsen de personages vraagtekens. In eerste instantie reageren ze verward en geschokt op elke allusie op zijn overlijden. Naarmate het stuk vordert, krijgt de ratio de bovenhand. Er wordt een onderzoek

ingesteld naar de omstandigheden van de moord. Ook Anna las trouwens de krant en herkent het gezicht van Pelosi:

ANNA: Je m'en vais rigoler ailleurs, du côté de Judas... Vous avez reconnu son visage, hein? Il y a si longtemps que sa photo a paru, hein? Mais vous avez eu peur d'en convenir devant ce Jésus et sa maman... Peur surtout que ce ne soit qu'un film rêvé par lui, et dans lequel, vous et moi, nous ne jouerons jamais... (*Elle s'approche de P.P.P.*)

FRANCO, *balbutiant*: Quoi? Elle... a vu la photo de Pelosi dans le journal? (67-68)

Pasolini zelf heldert weinig op. Soms weet hij dat hij zijn eigen einde verfilmt en geeft hij de meest nauwkeurige aanwijzingen in verband met de enscenering. Het volgende ogenblik ontkent hij de feiten achter zijn fictie: "Cette deuxième partie est totalement inventée; puisque là je ne suis parti de rien de connu!" (40) Even later twijfelt hij aan zijn verbeeldingskracht:

MASSIMO: Pourquoi as-tu inventé cette histoire?

P.P.P.: Non... mon imagination, je vous le répète, est moins réaliste. (64)

Om het pleit te beslechten ten voordele van de illusie:

P.P.P.: Pour la première fois, je me suis rendu compte que ce n'est qu'un jeu. Comme j'ai eu raison de vous permettre de jouer, de vous amuser! Je ne me suis pas servi de vous, ragazzi! J'ai tenté de saisir la joie que vous éprouviez tous à jouer..., le plaisir, la douleur, la joie, la souffrance, car j'ai été pour vous tous cette nuit une occasion de chute. (103-104)

### (Vroegtijdig) Slot

Na *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* laat Kalisky zijn 'surtexte' tijdelijk voor wat hij is. Op een rondreis door de Verenigde Staten komt hij in contact met het theater van Tennessee Williams. Hij besluit ook zo'n type stuk te gaan schrijven, dat dichter staat bij het publiek. In 1978 levert hij *Aïda vaincue* af. De tekst is beduidend korter dan de vorige stukken, en reduceert het aantal personages tot vijf: Aïda, Bob en Jack (haar broers), Zora (haar zus) en haar moeder. Het is een eigentijds familiedrama, dat toont hoe Aïda, die na de oorlog is geëmigreerd naar Amerika, het gezin herenigt in een appartement aan de kust van Normandië, waar ze zich hun verleden herinneren en in het bijzonder hun in Auschwitz overleden vader.

Ook het daaropvolgende stuk, *Les Ruines de Carthage*, is eerder traditioneel. Kalisky schrijft het op vraag van regisseur Jean-Pierre Miquel. Zijn richtlijnen indachtig speelt de tekst zich af in één bepaalde ruimte en met drie personages. Koschitzke, een in ongenade gevallen professor geschiedenis, maakt van een stoffige bibliotheek zijn nieuwe thuis. Hij verwelkomt er Lisa Doch, een jong meisje op de vlucht. Met de komst van Baron, de opvolger van Koschitzke die hem zijn laatste geheimen wil ontfutselen, treedt het praatstuk in werking met discussies gecentreerd rond twee verschillende visies op de geschiedenis. De vormelijke eenvoud is een uitdaging die Kalisky graag aangaat.

Evenwel niet voor lang. *Falsch*, zijn laatste – en onvoltooid gebleven – tekst, herneemt de ‘surtexte’ in volle complexiteit. Het stuk telt meer personages dan *La Passion*, een minstens zo grote vermenging van ruimte, tijd en bewustzijn, en een doolhof aan Bijbelse verwijzingen. In zijn gegeerde synthetiserende stijl combineert Kalisky het verhaal van Joe Falsch die wordt neergeslagen aan de ingang van een New-Yorkse discotheek, de reünie van Joe met zijn overleden familie in een onbestemde ruimte na de dood en het Bijbelse grondverhaal van Jozef en zijn broers. Vermoed wordt dat Kalisky de onaffe tekst niet meer wou uitbreiden, maar net inkorten.<sup>33</sup> Eventueel aanpassen na een eerste lezing door acteurs. Maar zijn plotse overlijden op 20 mei 1981 beëindigt elke mogelijke intentie.

Kalisky's dood laat wie hem kent verweesd achter. Zijn stukken blijven wie ze leest met verstomming slaan. Kalisky haalt de achterstand van de auteur op de regisseur in en laat de tekst weer deelnemen aan het spel. Het publiek blijft echter achterop hinken. Het laat zijn ambigue kant liever onbelicht. Kalisky schrijft met lef, maar verwacht ook van zijn toeschouwer stoutmoedigheid. Tot op de dag van vandaag riskeerden weinigen de confrontatie.

## Noten

- 1 Serge Goriely, *Le théâtre de René Kalisky. Tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*, Brussel: Peter Lang, 2008, p. 364.
- 2 Paul Aron, *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIXe-XXe siècle)*, Brussel: La Lettre Volée, 1995.
- 3 Jacques De Decker, “René Kalisky”, in: Id., *Les années critiques. Les Septantrionaux*, Brussel: Ercée, 1990, 87.
- 4 Brief van René Kalisky aan zijn moeder en broer Jim op 12 april 1974 (Brussel, AML)
- 5 Goriely, 81.
- 6 David Bradby, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, Parijs: Honoré Champion, 2007, p. 292.

- 7 René Kalisky, “Du surjeu au surtexte”, nawoord bij: Id., *Dave au bord de mer*, Parijs: L'Arche, 1992, pp. 98-109.
- 8 Id., p. 103.
- 9 Cfr.: René Kalisky, “Le théâtre climatisé”, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1 (1972), pp. 69-79.
- 10 Interessant in dit opzicht is het artikel “*surtexte* et idée d'impossibilité chez Kalisky” waarin Ana González Salvador de fragmentatie van de ‘surtexte’ vergelijkt met het structuralistische begrip ‘mort de l'auteur’. (Ana González Salvador, “*surtexte* et idée d'impossibilité chez Kalisky”, in: *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000, pp. 79-86.)
- 11 René Kalisky, *Trotsky, etc...*, Parijs: Gallimard, 1969. Verwijzingen naar de stukken worden voortaan in de tekst gevolgd door hun paginanummer.
- 12 Kalisky geciteerd in: Agnese Silvestri, *René Kalisky: une poétique de la répétition*, Brussel: Peter Lang, 2006, p. 80.
- 13 Cfr. p.76 en p.134.
- 14 René Kalisky, *Skandalon*, Parijs: Gallimard, 1970.
- 15 René Kalisky, *Jim le téméraire*, Parijs: Gallimard, 1972.
- 16 René Kalisky, *Le Pique-nique de Claretta*, Parijs: Gallimard, 1973.
- 17 René Kalisky, *Dave au bord de mer*, Parijs: L'Arche, 1992.
- 18 Id., 104.
- 19 Id.
- 20 Marc Quaghebeur, “*Dave au bord de mer* de René Kalisky. Quand l'Histoire sort des mythifications de l'après-guerre”, in: Id. (red.), *Analyse et enseignement des littératures francophones. Tentatives, réticences, responsabilités. Actes du colloque de Paris 31 mai – 2 juin 2006*, Brussel: Peter Lang, 2008, 62; Anne Neuschäfer, “Faire éclater le temps au théâtre – L'univers théâtral de René Kalisky selon Antoine Vitez”, in: Hans-Joachim Lope & Anne Neuschäfer, *René Kalisky (1936-1981) et la hantise de l'Histoire. Actes du colloque international organisé à l'Université d'Osnabrück du 28 au 30 octobre 1996*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998, 59.
- 21 Serge Goriely, *Le théâtre de René Kalisky. Tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*, Brussel: Peter Lang, 2008, 54.
- 22 Samuel I, 20, 30.
- 23 Sam I, 24, 18.
- 24 Sam I, 24, 17. Cfr.: Sam I, 19, 17; Sam I, 20, 30.
- 25 Sam I, 18, 1.
- 26 Goriely, 61.
- 27 Kalisky, 1992, 108.
- 28 Goriely, 68.
- 29 René Kalisky, *La Passion selon Pier Paolo Pasolini – Dave au bord de mer*, Parijs: Stock, 1978.
- 30 Brief van René Kalisky aan Jean Rémiche op 26 december 1976.
- 31 Mt 26, 21-26. Zie ook: 38-39, 49.
- 32 Kalisky, 1992, 108.
- 33 Goriely, 226.