

NOTITIES OVER TIJD, SCHIJN EN THEATRALITEIT
naar aanleiding van
PIRANDELLO'S 'ZES PERSONAGES OP ZOEK NAAR EEN AUTEUR'

door Hans Brans

In de volgende notities wordt geen analyse en geen interpretatie van de 'Zes Personages' in de strikte zin van het woord gegeven. Het zijn meer bespiegelingen naar aanleiding van de belangrijkste thema's en de daarbij horende vorm-kwesties.

1. schijn / werkelijkheid

De verhouding tussen schijn en werkelijkheid is bij Pirandello een centraal thema. Voortdurend wordt die verhouding op een verwarrende, paradoxale wijze naar voren gebracht, d.w.z. soms schijnt de werkelijkheid schijn te zijn en andersom. Die thematiek speelt zich af op verschillende niveau's, die men het beste als verhoudingen kan karakteriseren:

- de verhouding personage / persoon (ofwel karakter / acteur);
- de verhouding persoon / (maatschappelijke) werkelijkheid;
- de verhouding tussen theater, resp. kunst / alledaagse werkelijkheid;
- de verhouding tussen het woord of het begrip en datgene waarnaar het zou moeten verwijzen.

Het is niet eenvoudig om in kort bestek op die uiteenlopende aspecten van het stuk in te gaan. Laat ik beginnen met de constatering dat het hier steeds om **verhoudingen** gaat, dat wil zeggen: iedere pool in deze tegenstellingen blijkt steeds weer alleen te vatten door hem op de tegenpool te betrekken. De paradox van schijn en werkelijkheid zou je als volgt kunnen formuleren: aan de ene kant is het noodzakelijk om de ene pool op de andere te betrekken, aan de andere kant verdwijnt de eigenheid van die pool zodra dat gebeurt.

Die paradoxale verhouding van schijn en werkelijkheid komt in het stuk naar voren in vragen als: wat is eigenlijk een persoon, wat is de identiteit van de persoon? Wat is de rol van de tijd, vooral als het erom gaat de werkelijkheid te kunnen begrijpen? Wat is 'waarheid' wanneer iedereen recht op zijn eigen waarheid, maar we het ons desondanks niet kunnen permitteren om van een objectief begrip van waarheid afstand te doen? Kunnen we eigenlijk wel iets (een toedracht, een ander, onszelf) begrijpen, wanneer dat begrip steeds weer gefixeerd wordt in vormen van 'de waarheid' die steeds weer vals en kunst-matig blijken te zijn?

De term 'vorm' roept automatisch de term 'inhoud' op en dit begrippenpaar wordt in de

Zes Personages voortdurend verbonden met het problematische karakter van 'kunst'. Vorm en inhoud kunnen gemakkelijk genomen worden als een andere manier waarop zich de verhouding van schijn en werkelijkheid laat beschrijven, maar het gecompliceerde is dat vorm en schijn enerzijds en inhoud en wezen anderzijds niet voortdurend samenvallen. Juist daarom ontstaat de paradox.

In de loop van dit stukje zal ik proberen duidelijk te maken in hoeverre deze twee begrippen paren wel en niet met elkaar overeenkomen en hoe daaruit de typische Pirandello paradox, die ik hierboven noemde, ontstaat.

'Vorm' staat binnen dit stuk zowel voor de kunst (bijvoorbeeld het kunstmatige van de zes personages), als voor het begrip (bv. het begrip 'waarheid'). Voor Pirandello is het meest wezenlijke van de vorm dat er iets in gefixeerd wordt. Zonder die fixatie valt er niets vast te stellen en van wat zich niet laat vaststellen, kan ook niet gezegd worden dat het *is*. Met andere woorden: het is de vorm die de inhoud bepaalt. In het stuk komt die vraag naar voren in de vraag naar de mogelijkheid om vast te stellen wat de 'ware' toedracht was van gebeurtenissen uit het verleden; wat het beeld is dat anderen van iemand hebben; wat het beeld is dat iemand van zichzelf heeft, enz.

Het tweede aspect, de inhoud, staat bij Pirandello voor het leven, het veranderlijke, de werkelijkheid van het 'panta rei'. 'Het vlietende leven' bedriegt door haar voortdurende verandering onze kijk op de dingen. Het maakt dat de dingen nooit zijn wat ze leken (of lijken) te zijn, maar net altijd weer wat anders. Deze ongrijpbaarheid van het leven en van de veranderende werkelijkheid maakt er echter juist de essentie van uit: deze schijn lijkt de enige werkelijkheid te zijn. Alleen het veranderende *is* pas werkelijk en alles wat gefixeerd is in een specifieke zijnsvorm (en de eerste vorm van die fixatie is wel het begrip) is eigenlijk pas echt schijn. De voortdurende verandering als essentie begrepen (!) is dus 'de inhoud' die iedere vorm bepaalt.

De verhouding tussen vorm en inhoud, c.q. schijn en werkelijkheid is dus geen statische, maar een dialectische: schijn en werkelijkheid slaan voortdurend in elkaar om.

Hoewel Pirandello zijn drama wel filosofisch noemde is hij echter geen Hegel en bij hem is de verhouding niet langer in een dialectisch 'systeem' te vatten. Terwijl Hegel meende dit 'in elkaar omslaan' van schijn en werkelijkheid in een filosofisch 'systeem' te kunnen beschrijven en begrijpen, is dat voor Pirandello principieel onmogelijk. Juist doordat de **verhouding** van schijn en werkelijkheid zelf ook veranderlijk is, moet ook iedere begripsbepaling van die verhouding uiteindelijk een valse zijn, omdat ook zij een onvermijdelijke fixatie betekent. Het probleem is dus onoplosbaar. De enige manier waarop Pirandello het tenminste nog wel als probleem meent te kunnen stellen is die van het theater, de kunstvorm waarin illusie en werkelijkheid van kindsaf aan met elkaar vertrouwd zijn en het begrip niet tot een afgerond oordeel hoeft te stollen.

Het 'onoplosbare probleem' spitst zich niet toevallig toe op drie punten: dat van de persoon, dat van de tijd en dat van de kunst.

2. persoon / masker

De schijn van de personages is dat ze 'net echte mensen' voorstellen, met de nadruk op dat laatste woord 'voorstellen'. Ze zijn echter constructies en dat wordt des te duidelijker omdat ze constructies zijn die niet af zijn: de schrijver heeft ze in de steek gelaten en ze functioneren niet (meer) in het verhaal waarin ze thuishoren. Voorzover ze niet functioneren - niet werkzaam zijn in een kunstwerk - zijn ze ook niet werkelijk. Ze bestaan niet echt. Maar ze zijn er wel. Hun probleem is, om in een modernen jargon te spreken, dat ze zich niet kunnen verwerkelijken en in zoverre niet 'zichzelf' zijn. Maar voorzover ze wél werken als personage (in het niet voltooid verhaal van de schrijver) zijn ze in een heel wezenlijke betekenis 'werkelijker' dan de acteurs.

Van de acteurs kan men namelijk precies het omgekeerde zeggen: voorzover zij niet werken (acteren) zijn ze juist wel zich zelf. En wanneer zij werken als acteur zijn ze juist niet zichzelf.

(Dat ook 'de acteurs' op hun beurt in dit stuk gespeeld moeten worden door acteurs, gaat een niveau dieper. Voor Pirandello, die immers geen theatermaker maar een schrijver is, blijft dit niveau in feite buiten schot, ook al wordt er vanwege de thematiek veelvuldig op gezinspeeld. Op de relatie tussen de onoplosbaarheid van Pirandello's probleemstelling en het gebruik van een conventionele theatervorm kom ik aan het slot terug.)

Waaruit blijkt nu dat de schijngestalte van de Personages werkelijker is dan de efemere werkelijkheid van de levende acteurs?

Tot de 'reële' personen, de acteurs, zegt de Vader op een bepaald moment: "Ieder houdt zich zelf voor één (noemt zichzelf steeds Ik), maar dat is een illusie, want in werkelijkheid zijn we steeds op ieder moment verschillend". Hij gebruikt dit argument echter ook om zijn morele zwakheid te verdedigen tegenover zijn mede-personages. Een defensief ethisch argument (niemand kan helemaal instaan voor zijn daden, kan helemaal met zichzelf samenvallen), wordt door de Vader dus opgeschroefd tot een existentieel-ontologisch argument (de eenheid van de persoon bestaat niet).

In dit doortrekken van het argument van de onmogelijkheid van de eenheid schuilt een ijzeren consequentie, die desondanks niet te dragen is en die zichzelf uiteindelijk toch weer om zeep helpt.

Het schuldgevoel van de Vader scheidt, niettegenstaande zijn eigen pleidooi voor de onmogelijkheid van de eenheid van de persoon, een soort negatieve eenheid. Al is er niet één en hetzelfde Ik dat al die daden heeft gedaan, de daden zelf blijven toch steeds naar één dader wijzen. Zowel de Vader zelf als de anderen rekenen hem zijn daden aan **alsof** de eenheid en dus de verantwoordelijkheid van de persoon, wel bestaat. De schijn van dit 'alsof' (vgl. het 'magic if' van Stanislavski en het 'alsof' van Freud!) is onontkoombaar en haar macht is werkelijk. Hoewel talloze ervaringen en vooral het verstrijken van de tijd zelf, ons steeds opnieuw 'bewijzen' dat die eenheid schijn is, kunnen we ons er namelijk toch niet aan onttrekken. Het beeld dat anderen van ons en wij van onszelf hebben blijkt in zekere zin werkelijker te zijn dan dat waarnaar het verwijst: het kan bedrieglijk zijn (en dat is het ook!), maar bij iedere **ontmaskering**

valt wel steeds opnieuw dit of dat bepaalde beeld aan scherven, maar daarachter duikt toch ieder keer een nieuw beeld op. Achter het 'masker' zelf valt dus niet te komen. Het bezit een 'werkelijke schijn'.

Wat betreft de Personages zou men dat kunnen vergelijken met de personages zoals we die kennen uit de wereldliteratuur. Het zijn voor ons bewustzijn werkelijke persoonlijkheden geworden en in het spel van nieuwe opvoeringen of lezingen worden ze dat in wisselende gestalten ook steeds opnieuw. Ook hun werkelijkheid is veel wezenlijker dan die van de vergankelijke acteurs die ze belichamen.

Het is niet verwonderlijk dat het de term 'illusie', die de acteurs voor de Personages gebruiken, door de Vader wreed genoemd wordt. Zijn inziens is de schijn van de persoon (dus hun personage-karakter) onontkoombaar en juist deze onontkoombaarheid maakt hen werkelijker dan de werkelijkheid van de acteurs. Inzoverre deze laatsten zich inbeelden dat hun leven een vanzelfsprekende eenheid vormt, verkeren zij in de waan van de schijn: voorzover zij 'werken' bestaat ook hun leven slechts uit rollen. En als acteurs is dat het naspelen van het leven van anderen, nl. van personages. Hun essentie is dus 'tweedehands'.

Het schijn karakter van de personages ontrekt hen aan de veranderlijkheid van de levende werkelijkheid en zodoende beschikken ze over een 'vaste' identiteit, die op volkomen wijze wordt uitgedrukt in hun verschillende maskers. Juist omdat deze identiteit vastligt en 'volkomen' is, zijn de personages volgens de Vader 'wezenlijker' dan de acteurs.

De superioriteit van de personages kan echter niet verhinderen dat ze afhankelijk zijn van de acteurs, die in het voltooien van de handeling van het drama het levenslot van de personages moeten verwerkelijken. De 'hogere', volmaakte werkelijkheid van hun essentie heeft dus merkwaardigerwijs behoefte aan de 'lagere' werkelijkheid van de acteurs.

Dat het masker het wezen vormt van het personage heeft Pirandello niet zelf verzonnen. Het latijnse woord *personare*, waarvan het woord *persona* is afgeleid, betekent 'door (heen) klinken' en moet naar alle waarschijnlijkheid in verband worden gebracht met de maskers waardoor heen de romeinse acteurs hun personage stem gaven. De grieken kenden wel woorden voor 'mens', 'individu' 'karakter' e.d., maar niet voor persoon. Het begrip persoon is nauw verweven met het neo-platonisme en met het vroege christendom, waarop het neo-platonisme een beslissende invloed heeft gehad. 'Persoon' verwijst naar een hogere eenheid 'achter' de concrete verschijningsvorm van de enkeling, die tegelijkertijd een eenheid is, of moet zijn, met die concrete enkeling.

De dialectiek van het masker, om het zo maar eens te noemen, haakt in op dit problematische van die eenheid van wezen en werkelijkheid in de persoon. Het masker verbergt iets, maar tegelijkertijd toont het iets. Het laat de waarheid uitsluitend zien door middel van de schijn. Het masker heeft twee kanten - een lichte en een donkere - die nooit helemaal 'achter' elkaars bestaan kunnen komen, die altijd vreemden voor elkaar blijven en toch volledig met elkaar samenvallen.

Het probleem is dat de ene 'soort' schijn (de werkelijke schijn van het masker), de

andere 'soort' (de valse schijn, het bedrog) niet opheft, omdat ze niet feitelijk van elkaar te scheiden zijn. Wanneer we voor een moment het bedrog hebben ontmaskerd en het erop lijkt of we achter de waarheid zijn gekomen, dan is er in feite alweer een nieuwe schijngestalte van de werkelijkheid ontstaan, die we nog niet doorzien. Het is het probleem van het leven zelf, maar dan wel in de speciale vorm van het probleem dat door ieder Ik gesteld wordt aan de eenheid van zijn eigen persoon. Het is - om in het moderne filosofisch jargon te spreken - de crisis van het subject in het hart van zijn soevereiniteit.

3. tijd / verhaal

De tijd vormt de crux van dit probleem van de persoon. In dit stuk speelt de handeling die verteld wordt zich bijna helemaal af vóór de aanvang van het stuk. Bij Ibsen was dat ook al het geval en in *Spoken* gebeurde dat eveneens op zo'n manier dat het verleden zich als een amorfe macht met terugwerkende (of is het vooruitwerkende?) kracht deed gelden.

Ik herinner nog even aan overeenkomst en verschil tussen *Spoken* en *Oidipous* wat dit betreft: ook bij *Oidipous* begint de 'story' ver voor de aanvang van de 'plot', maar 'het verleden dat het heden inhaalt' is daar alleen een functie in *Oidipous'* zelfverzekerde zucht naar waarheid; in *Spoken* is het onwaarachtige verleden zelf thema en symptoom van de 'wereld' van het stuk.

Bij Pirandello is de behandeling van de tijd in de verhouding story/plot zo mogelijk nog radicaler. Eigenlijk is de handeling (van de 'story') al helemaal passé vóór de aanvang van het stuk, maar dat kan natuurlijk niet, want waar zou het stuk dan nog over moeten gaan. De handeling is dan ook niet zozeer voorbij, maar vastgelopen en het gaat er in het stuk vervolgens om om de handeling van het verhaal in het stuk zelf weer vlot te trekken. Maar meteen op het moment dat dat eindelijk gebeurt (lijkt te gebeuren?) en het verhaal dus verder gaat - nl. met *Het Meisje in de vijver* en het pistoolschot van *Het Jongetje* - is alles meteen ook afgelopen.

In de trits *Oidipous / Spoken / Pirandello* zou je het dramaturgisch gebruik van de factor tijd dus op de volgende, ietwat schematische wijze in kaart kunnen brengen:

1. Bij *Oidipous* heeft de verleden tijd een functie voor de thematiek. De onthulling van het verleden is hier wel het doel van het centrale personage, maar het is niet zelf het thema van het stuk. Dramaturgisch gesproken is het alleen een middel, namelijk om te laten zien hoe de integere 'zucht naar onthulling' van *Oidipous* zich te pletter loopt op de duisternis van de werkelijkheid.
2. Bij *Spoken* (en trouwens bij een meerderheid van het moderne realistische repertoire!) komt het verleden wel in het centrum van de thematiek te staan. Het gaat daarbij echter om een specifiek verleden. De onthulling daarvan legt de kern bloot van de specifieke 'wereld' die in het stuk wordt opgeroepen. Niet de onthuller staat centraal, maar de onthulling van een specifieke maatschappelijke constellatie.
3. Bij *Zes Personages tenslotte* wordt het verstrijken van de tijd, en daarmee 'het onthullen' zélf tot thema gemaakt. Niet de onthulling van een specifiek verleden staat centraal (die is nu middel geworden), maar de bedreiging door 'de factor tijd' van iedere eenheid: zowel die van

'de' persoon, als die van 'het' verhaal.

Niet alleen ruziën De Personages onderling over de vraag wat er toen en toen gebeurd is, maar de tijd wordt (door de Vader, m.n.) ook nog eens **als zodanig** aangeklaagd, omdat die de eenheid van hun persoon en de mogelijkheid tot het nemen van de verantwoordelijkheid voor hun daden uitholt.

Aan de andere kant wordt juist de onveranderlijkheid van de personages (hun 'eewigheidswaarde') door hen aangevoerd, als iets superieurs tegenover de acteurs. Dankzij hun vaste vorm bezitten zij een essentie, zijn zij pas echt 'waar'. Pirandello's minitieuze omschrijving van hun maskers en gestalten bij de eerste binnenkomst in het theater, laat al duidelijk zien dat hoe cliché-matig en 'überlebensgross' de personages ook zijn, zij desondanks wezenlijker zijn dan de acteurs.

Wat Pirandello laat zien, zou je, met het masker in gedachten, kunnen omschrijven als de samenhang van onthulling en verhulling. (Vgl. Heidegger)

4. kunst / werkelijkheid

Pirandello gaat in dit stuk heel ver, voorzover hij de tijd als het structurerende principe voor het drama a.h.w. uit het verhaal van de Zes Personages laat vallen en het vervolgens expliciet tot onderwerp maakt.

De dramatische middelen om dat doel te bereiken blijven echter beperkt: het lukt alleen als onder het eigenlijke verhaal van de Personages - waarvan het 'natuurlijk' tijdsverloop dus verhinderd is - het 'verhaal' van de regisseur en zijn 'troupe' wordt geschoven. Dat laatste verhaal, dat je 'De mislukte repetitie' of zoiets zou kunnen noemen, wordt wél verteld. Het handelingsverloop, de tijd dus, wordt op dit niveau niet gehinderd¹. De genoemde thematiek van de bedreiging van de eenheid van de persoon en van het verhaal komt hier wel naar voren, maar dat gebeurt alleen inhoudelijk. In tegenstelling tot het verhaal van de Personages blijft de **vorm** van dit kaderende verhaal wél in tact. Dat moet ook wel, want anders had Pirandello geen middel gehad om zijn ei kwijt te raken. Het stuk blijft daardoor echter gevangen in een conventionele vorm, waarvan het zelf de legitimiteit betwist.

Toch kun je niet zeggen dat de probleemstelling van Pirandello te zeer inhoudelijk blijft en te weinig vorm krijgt. Het merkwaardige is dat hij **binnen** die conventionele vorm de conventionele vorm zo ver als maar mogelijk is aantast.

¹ Bij Brecht is die verhouding van 'kader-verhaal' en 'binnen-verhaal' precies andersom: bij hem wordt het onbelemmerd uitspelen van het kaderverhaal vaak 'gehinderd' door verschillende verteltechnieken, maar binnen dat kader worden de scènes gewoon gespeeld. Ook al blijft Pirandello uiteindelijk meer gevangen binnen de conventionele vorm dan Brecht, toch is hij radicaler en degelijker waar het het problematiseren van die vorm betreft. Bij Brecht ligt zowel de legitimering (in zijn theater-theoretische geschriften) als het doel (nl. het aankweken van maatschappij-kritische distantie) van zijn verteltechnieken **buiten** het drama. Bij Pirandello daarentegen komt het niet kunnen leven binnen de speeltijd van het drama van de zes personages rechtstreeks voort uit de omstandigheid dat zij het zelfbeeld in hun eigen ogen en de rol die zij spelen in de ogen van de anderen niet meer tot één identiteit als persoon kunnen rijmen. In de roman 'Matteo Pascal' komt dat thema nog sterker naar voren.

Daarin zou je een zwakte kunnen zien die door de ontwikkeling in de geschiedenis van het theater moest worden overkomen (ik denk dan vooral aan Beckett). Maar het is natuurlijk ook een perfecte weerslag van het dilemma dat Pirandello aan de orde wil stellen. De dwang van de conventie als een existentieel thema kan bij Pirandello nog de vorm krijgen van (de dwang van) de theatrale en literaire conventie. Door middel van de 'uiterlijke', kaderende theatrale vorm van het repetitie-verhaal, zitten de Personages gevangen in en alledaagse werkelijkheid die zijn eigen schijnkarakter niet doorziet. Zo bezien was het vasthouden aan de conventionele vorm voor Pirandello niet alleen een middel, maar zelfs een noodzaak.

Maar niet alleen de probleemstelling, ook de onoplosbaarheid ervan vind zijn weerspiegeling in de theatrale vorm. Dat onoplosbare probleem heb ik hierboven benoemd als: de vlietende tijd als de echte werkelijkheid versus de vorm die als enige het wezenlijke kan vatten. De onmogelijkheid om dat probleem op te lossen vinden we als het ware terug in de onmogelijkheid om met behulp van de conventionele vorm van dramatisch vertellen diezelfde vorm op te blazen.

Pirandello intrigerende theaterstuk is voer voor de krasse stelling dat de beste kunst voortkomt uit mislukkingen.

Hans Brans

© Hans Brans, Huins/Weidum 1991
hans.brans@planet.nl