

İTALYAN YAZARI LUİĞİ PİRANDELLO'NUN TİYATROYA BAKIŞI¹

Ebru BALAMİR*

Özet

20.yy. İtalyan yazarlarından Luigi Pirandello edebiyat dünyasında özellikle tiyatro oyunları ile bilinen bir yazardır. Ancak tiyatro oyunlarına varana dek Pirandello ilk önce şiirler, daha sonra da öykü ve romanlar yazmıştır. Özellikle öyküler tiyatro oyunlarına zemin oluşturan son derece önemli metinlerdir. Pirandello'nun oyun metinlerini incelerken öncelikle bazı kavramlar üzerinde durulmalıdır, bunlar: “düş-gerçek”, “maske-yüz” ikilemi, “oyun içinde oyun” yapısı, “ayna tiyatro” ve “görecelik” kavramlarıdır. Bu kavramları bilmek Pirandello'nun yapıtlarını anlamak için gereklidir. Yazarın en önemli oyunları arasında “Altı kişi yazarını arıyor”, “Size öyle geliyorsa öyledir”, “IV. Henri”, “Ama bu ciddi bir şey değil”, “Herkes kendi halinde” sayılabilir.

Anahtar Sözcükler: Maske, Yüz, Sahne, Görecelik, Ayna, Oyun, Kahraman, Rol.

Abstract

Theater from the Eyes of an Italian Writer: Luigi Pirandello

Luigi Pirandello, one of the Italian writers of 20th century, is known with his plays in the world literature. But before he wrote these plays, Pirandello wrote poems, then tales and novels. Especially his tales are very important texts because

¹ Bu makale “Luigi Pirandello'nun Yazın Kimliğinde Son Nokta: Tiyatro” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* Araş. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

they have been the backstage to his plays. To analyse these plays we must study very well some of the concepts as: the dilemma of “dream-truth” and “mask-face”, the structure of “play in a play”, “mirror theater” and “relativism”. Studying all these terms means understanding Pirandello. Between the most important plays of Pirandello we can count on “Six persons search their own author”, “Henry the IV.th”, “Everyone is on his own way”, “If it seems like that to you, it’s like that”, “But this is not a serious thing”.

Keywords: Mask, Face, Scene, Relativism, Mirror, Play, Person, Role.

Luigi Pirandello yazın yaşamına şiirle başlamıştır, daha sonra öykü ve romanları ve I. Dünya Savaşı sonrasında da İtalyan yazınında hak ettiği yeri alan tiyatro oyunları gelmiştir. Daha çok bir oyun yazarı olarak bilinen Pirandello’nun oyunları kadar öykü ve romanları da önem taşımaktadır. Hatta bazı eleştirmenlere göre öyküler oyunlardan çok daha değerlidir, çünkü öyküler oyunların ortaya çıkmasında en büyük esin kaynağı olmuşlardır.

Pirandello’nun tiyatro oyunları ile öyküleri arasında mutlak bir bağ bulunmaktadır. Konular arasındaki benzerlik ve sezgilerin değiş tokuşu çok büyük dikkat çeker. Öyle ki, *Bir Yıllık Öyküler* (Novelle per un anno) adlı öykü derlemesi adeta tiyatrolar için hazırlanmış bir depo gibidir; gerek olaylar, gerek diyaloglar, gerek kahramanlar Pirandello’nun tiyatro metinlerinde de yer almak için orada saklıdır sanki. (Virdia, 1985: 113)

Sayıları iki yüz kırk altıyı bulan öykülerin çıkış noktası genellikle Sicilya’dır. Pirandello’nun mekân olarak Sicilya’yı seçmesinin en önemli nedeni zorluklarla geçen yaşamının izlerini taşıması ve sanatçı kimliğinin ve felsefesinin oluşmasını sağlayan tek yer olmasıdır.

Pirandello’nun edebi kimliğinin çıkış noktası diye adlandırabileceğimiz en son evresi ise tiyatrolarını yazdığı evredir. Bu dönem bir yazar olarak Pirandello’nun olgunlaştığı dönemdir. Düşüncelerini ve düşlerini şiirlerinde, varoluşun sorunlarını öykü ve romanlarında dile getirmiştir. Son olarak da tiyatro yapıtlarında dünyaya ve yaşama olan bakışını dramatize etmiş, kişileştirmiş, tüm edebiyat deneyimini bu metinlerde toplamayı başarmıştır.

Tiyatronun Pirandello’nun yaşamına girmesi, daha ilk ergenlik döneminde kardeşleriyle birlikte, evde yazıp sahnelediği metinlerle gerçekleşmiştir. Ne yazık ki, bu metinlerin hepsi kaybolmuştur. Kendi

yaşamıyla ilgili özellikler barındıran bazı oyun derlemeleri de bulunan yazar, bu metinleri ise Palermo ve Roma'da bir üniversite öğrencisi iken yazmıştır. Ne ki, bu denemelerden de hiçbiri bulunamamıştır.

Pirandello'nun yapıtları son derece modern, bitmez tükenmez bir yenilik düşüncesi ile ve yaşam doludurlar. Bu modernlik, bir yapıttan ötekine, olayların, durumların, psikolojik öğelerin geçişinde ve kendini sürekli yenilemesinde gizlidir. Dolayısıyla tiyatro Pirandello'nun yaşamında dönüm noktası olmaktan çok, gelişimini tamamladığı bir varış noktası olmuştur.

Pirandello hiçbir zaman tiyatro metinlerini sahnelensin diye ya da ünlü bir tiyatro yazarı olmak için yazmamıştır. Ancak zaman onu ister istemez tiyatro sahnelerinin içine çeker ve *İyi düşün Giacomino!* (Pensaci Giacomino!) adlı oyununun elde ettiği başarı karşısında şaşkınlığını oğluna yazdığı bir mektupta şöyle dile getirir:

...oyun büyük başarı kazandı. Böyle giderse bütün İtalya'da sahnelenecek. Yönetmen de bu başarıdan çok mutlu. Kendisine önümüzdeki ekim ayında sahnelenmesi için bir oyun daha yazacağıma söz verdim. Sen de biliyorsun, tiyatro yazmaya pek isteğim olmasa da, ona verdiğim sözü tutmam gerek. (Boschiggia, 1986: 76)

Pirandello'nun tiyatro oyunu yazmaya olan isteksizliği zamanla azalacak, tersine yazdığı diğer türlerden neredeyse vazgeçecek ve tiyatro oyunlarına ağırlık vermeye başlayacaktır. Yazdığı tüm oyunlar sahnelenecektir.

Pirandello'nun tiyatrosunda ele alınması gereken ilk kavram “maske-yüz” ikilemidir. Yazar, daha sonra bu kavrama bağlı olarak “düş-gerçek” ikilemini ve “psikolojik rölativizm”i ortaya atacaktır. Pirandello her zaman tiyatronun geleneksel yapısından çıkmayı hedeflemiştir. “Oyun içinde oyun” yapısını kullanarak “maske-yüz”, “düş-gerçek” ve “psikolojik rölativizm” kavramlarını oyunlarına yerleştirmeyi başarmıştır. Bazı eleştirmenler, Pirandello'ya özgü bütün bu kavramsal özelliklere “pirandellizm” adını vermişlerdir. Ancak Pirandello oyunlarının bu derece kalıplaştırılmasını ya da kurallaştırılmasını istemiyordu. Ona göre, tiyatro metinleri belirli kurallara bağlı kalınarak yazılmamalıydı. Kendisi de aynen böyle yapmıştı, oyunlarını içinden geldiği gibi, iyiden iyiye gözlemlediği insan ve insan ruhundaki gizli saklı kalmış noktaları saptayarak yazmıştır. Gözlemlerinde ilk sırayı kendi yaşamındaki insanlar almıştır, bizzat kendi ailesi, arkadaş çevresi ve tabii kendisi.

İlkinden sonuncusuna değin yapıtlarımdan hiçbirini bir ‘tez’ ya da ‘prensip’ eseri olarak yazmadım. Oyunlarımdan hiçbirisi teşhisini kendim koymadığım ‘Pirandellizm’ hastalığına tutulmuş değildir, onlar, düpedüz Pirandello adında bir yazarın yapıtlarıdır. İlk dönem, sonraki dönem diye bir ayırım gerekmez. Tıpkı babanın ilk evlatları, son evlatları diye bir ayırım yapılmayacağı gibi. (Levendođlu, 1975: 12)

Maske kavramı ise Pirandello’nun gözlem yeteneğinin bir sonucudur. Ona göre toplumsal bir varlık olan insan, toplum içerisinde yüzüne bir maske takarak dolaşır.

Maske, kişinin dışarıdan gelebilecek her tür baskı, şiddet, taciz karşısında kendi iç gerçeğini korumak, örtbas etmek, gizlemek amacıyla başvurduğu ve kullandığı bir araçtır. Bu durumda, maske, toplumu, yüz ise kişiyi simgelerken maske-yüz ikilemi, toplum ile birey arasındaki ikilem anlamına gelir. Başka bir deyişle ‘olmak ile görünmek’ arasındaki zıtlığı Pirandello, ilk öykü derlemesi olan Aşksız aşklar (Amori senza amore) (1894) başlıklı yapıtında, gerçek sevgi ile hiçbir ilişkisi olmayan yapmacık, göstermelik sevgileri ortaya koyarken ele alır. Maske ve yüz arasındaki ilişkiyi, İtalya’da 1916 yılında Maske ve Yüz (La Maschera e il Volto) adlı yapıtıyla Luigi Chiarelli anlatmıştır. Bu eserde başkalarına görüldüğümüz ‘yüz’ ile gerçek anlamda olduğumuz ya da olduğumuzu sandığımız ‘yüz’ arasındaki tezat traği-komik bir şekilde ele alınır. Chiarelli’nin ele aldığı bu konuyu Pirandello, ilk kez 1904 tarihli romanı Merhum Mattia Pascal (Il Fu Mattia Pascal)’da da işlemiştir. (Uluğ, 1994: 158-159)

Pirandello, insan ilişkilerinin yapaylığını ve yapmacıklığını yüzdeki maske sayesinde gizlendiğini söyler. Ona göre yaşam zıtlıklardan oluşmaktadır. Bunlardan en önemlisi, ‘devinim’ (movimento) ile ‘biçim’ (forma) arasındaki zıtlıktır. Doğada olduğu gibi, insan ruhunda da sürekli bir değişkenlik söz konusudur. İnsan yaptıklarıyla, yaşadığı olaylara verdiği yönle aslında kendine de bir biçim yaratmıştır. Yaşadığı ve yaptığı herşey bir olay olarak kalır ve insan bu olay içerisinde hapsolür. Böylelikle kendi olayının içerisinde tutsak olan insan, gerçekte kendi biçiminin tutsağı da olmuştur. Bu kişinin etrafındakiler için bu olay tek gerçektir, bu nedenle kişiyi söz konusu olaya göre yargırlarlar.

Biçim-yaşam ile ruh-madde arasındaki çelişkiden Pirandello’nun sanatının ana ilkesi ortaya çıkar: Hayatın akışını durdurdüklerini, belirli bir biçime sahip olduklarını sananlara savurduğu acı mizah.

İnsan bu tezadı fark edince, başkalarının yakıştırdığı biçime itiraz eder; deli, isyankar damgasını yer. Bu itiraz, pasif olunca, insan bilinçli olarak biçime katlanır, boyun eğer. Bu biçimin gerçek yüzü ortaya çıkınca, kendisine yabancılaşmaya başlar. (Uluğ, 1994: 162-163)

Pirandello'nun tiyatro yapıtları yaşamın ta kendisini yansıttığından yazar oyunlarına "ayna tiyatro" adını vermiştir. "Oyuncu, aktör, seyirci bu yapıtlarda kendilerini bir aynaya bakarmışçasına görüp gözlemlediklerinden, göründüklerinden farklı olduklarını anlayıp, yaşamlarına yön vermeye karar verirler." (Hall, 1981: 377)

Pirandello'nun amacı maskenin altına gizlenen gerçeği su yüzüne çıkarmaktır. O, insanı bir cerrah gibi, iç organlarına, ruh dünyasına eğilerek inceler. Ona göre, insan kendini çok iyi tanımaz, çok dürüst, saygın, şerefli bir kişi günün birinde tamamen değişip kötü, suç işlemesi olası bir kişiye de dönüşebilir.

Onu bu davranışlara sevk eden, 'ahlaki ruhu'dur. Herkesten önce kendisi yaptığı işe şaşırır, hayretle, ümitsizlik içinde "ben bunu nasıl yaptım, yapabildim?" sorusunu kendi kendine sorar. Başka bir ifadeyle toplum ahlak yasalarıyla sonradan kazanılmış olan 'yeni ruh', doğuştan gelen 'eski ruh' ile çatışınca yenilir ve kişinin garip denilebilecek eylemlere yönelmesine yol açar.(Özgü, 1970: 161)

Bazen aynanın karşısına geçip kendi kendimize "Bu ben miyim? Neden böyleyim? Neden bedenim bu biçimde?" sorularını sorarız. Tıpkı Pirandello'nun *Biri, hiçbiri ve yüzbinler* (Uno, nessuno e centomila) adlı romanında kahramanı Vitangelo Moscarda'yı kendi kendine "Burnum yamuk mu? Bu tarafa eğik mi? Neden böyle?" sorularını yöneltmesi için aynanın karşısına geçirmesi gibi ya da *Size öyle geliyorsa öyledir* (Così è se vi pare) adlı tiyatro oyunundaki kahramanı Lamberto Laudisi'yi yine ayna karşısına geçirip kendi kendisiyle alay ettirmesi gibi.

"Pirandello'nun 'ayna tiyatro' adını verdiği trajedi, yaşamından hoşnut olan bir insanın bir anda 'yaşadığını fark etmesi', 'sandığından farklı olduğunu keşfetmesi' ile başlar. Bu durumda kişi ümitsizliğe kapılır, ne gülebilir, ne de ağlayabilir." (Uluğ, 1994: 161-162)

Maskenin altında yatan gerçek nedir öyleyse? Ya da böyle bir gerçek var mıdır? Bu gerçeği kim belirlemiştir? Bu soruları sormadan Pirandello'yu okumak neredeyse olanaksızdır. Yazarın öyküleri, romanları ve oyunları da hep bu sorularla doludur. Pirandello için yaşam zaten bir trajedir, yazarın

görevi ise bu trajediyi dile getirmektir. Bu nedenledir ki, yapıtları çözüm önermezler, aksine yalnızca durumu anlatmakla yetinirler.

Pirandello doğru ile gerçek arasındaki ilişkinin farklı olduğu görüşündedir. Ona göre, mutlak bir gerçeğe ulaşmak imkânsızdır. Mutlak gerçek demek, çelişkilerin olmadığı, birden çok yönü bulunmayan ve gelip geçici olmayan demektir. Kesin doğrunun saptanmasının olanaksız olduğu gerçeğini ancak sanat yapıtları anlatabilir.

Bu nedenledir ki, Pirandello'nun 'oyun içinde oyun' adı altında yazdığı her bir metin sanat adına birer yeniliktir.

O zamana değin tiyatro üzerindeki genel kaniya göre, yazar ve seyirciler gerçek, yaratılan kişiler ve sahnedeki oyun yapaydı. Pirandello, bu düşünceyi de değiştirmiştir, onun için tek gerçek sahnede temsil edilen tutkuların gelişmesi olmuştur. Çünkü bunlar sahnede günlük yaşamda, insanların omuzlarına binen dış etkenlerden uzak bir biçimde sunulmaktadır. Kişinin gerçekliği, psikolojik ve tarihi bir zamana bağlıdır, bunun dışında ise yoktur. Aynı biçimde, gerçek de, bir dizi psikolojik ve tarihi zamanların dışında var olamamaktadır. Böylece gerçek, her türlü evrensellik ve sürekliliği geri çeviren kişisel ve özel bir unsur olmaktan öteye gidememektedir. Buna göre herkes için geçerli, sürekli ve kesin bir gerçek yoktur. Gerçek, kişinin duygusallığına, düşünce tarzına göre biçim alır. Öyleyse gerçek, değişken ve kişisel bir şeydir. (Hall, 1981: 324)

Gerçeği bulmamıza bilincimiz de yardımcı olmayacaktır, çünkü bilinç de kişisel ve değişkendir. Pirandello bu noktadan yola çıkarak herkes için geçerli, kesin bir gerçek saptayabilmenin olanaksızlığını, gerçeğin kişiden kişiye, dahası ruh durumuna göre bile biçimlenebileceğini yani göreceli olduğunu vurgular:

O dönemde Einstein izafiyet kuramı ile fizik yasalarının ne kadar doğru olduğu konusunda kuşkular doğmasına neden olmuş, Freud ise tartışılmaz değerler dünyasının var olmadığını, herşeyin birey ve toplumlarda bulunan psikolojik komplekslere bağlı olduğunu ileri sürmüştü. Bu durumun sanat alanındaki öncülüğünü gerçeküstücülük akımı yapmıştır. Artık herşeye kuşku ile bakmaya başlayan insanoğlunun en bulanık, en karmaşık, en içgüdüsel eğilimlerinin yer aldığı, gerçeküstücülüğün çıkış noktası ile Pirandello'nun çıkış noktası aynıdır. Bu da bilinen 'ben' kavramının yani 'bilinçaltı'nın varlığının saptanmasıdır." (Kundakçı, 1990: 182).

Pirandello'ya göre gerçek, yaşamın sıradan görünümünden başka birşey değildir:

Rölativizm sözcüğü, psikolojinin doğru kabul ettiği ve klasik sanat ve ahlakın da saygınlık kazandırdığı 'kişilik', 'karakter', 'erdemli davranış', 'erdemsiz', 'kusurlu davranış' gibi o zamana kadar tartışmasız kabul edilmiş psikolojik gerçeklerin, kendisi için, geçerli olmadığını göstermek isteyen Pirandello'nun tutumunu belirtmek için kullanılmıştır. (Kundakçı, 1990: 182).

Herkesin farklı bir gerçeği vardır. Gerçek görecelidir. Çevresindekiler için bir Pirandello varken, hasta karısı için bambaşka bir Pirandello gerçeği bulunmaktadır. Böylelikle ortada iki farklı gerçek durmaktadır: biri, Pirandello'nun kendi gerçeği, bir diğeri de, diğer bireylerin gerçeği. Gerçek, yazarın deyimiyle 'size nasıl görünüyorsa öyledir', siz gerçeği nasıl algılıyorsanız, o sizin 'gerçeğiniz'dir.

Pirandello'nun psikolojik rölativizminin iki temel kaynağı var: Birincisi, P. Janet, J.M. Charcot ve özellikle A. Binet'in bilimsel deneylerinin etkisi. İkincisi ve en önemlisi de, karısının deliliği nedeniyle yirmi yıla yakın çekmek zorunda kaldığı cehennem yaşamı sırasında, içimizdeki bir tutkunun gerçeği nasıl ters yüz edip bozduğunu keşfetmesidir. Bunlardan birincisi, ikincisinden çıkardığı sonuçların bilimsel olarak doğrulanması gibi gelmiştir Pirandello'ya. (Kundakçı, 1990: 183).

Pirandello'nun tiyatro oyunları öykülerindeki ve romanlarındaki gibi çok geniş bir insan yelpazesi sunmaktadır. Kahramanları, çıkış yolu bulmakta güçlük çeken tuhaf öykülerin içinde kaybolan gençler, kadınlar ve erkekler, korkuya kapılmış ve şaşkına dönmüş insanlardır. Yazarın kendi deyimiyle "dünyanın en mutsuz insanları"dır. Hepsi birer biçimin içine hapsolmuş insanlardır.

Kim olduğumuza inandırırırsak kendimizi öyle yaşamaya devam ederiz. Deli gibi görünmek ve öyle davranmak anlamsız bir varoluşun sürüp gitmesinden korunma, bir çeşit özgürlük olabilir. Kim daha delidir o halde? Deliliğini açık açık yaşayabilen mi, yoksa olduğunu sandığı kişinin kimliğine bürünerek yaşayan mı? Deliymiş gibi davranan ve bu durumun farkında olan mı, yoksa gerçekten de deli olup, bu durumunu gizlemeden yaşayabilen mi? (Boschiggia, 1986: 74)

Yazar kahramanlarının canlı olmasalar da ruhen var olduklarını, onları kendisinin dahi yok edemeyeceği, yasak getiremeyeceği kadar bağımsız

olduklarını, ölümsüz olduklarını ileri sürer. Yazar, onları inkar edemez, onları hoşnut etmek, öyle veya böyle yaşatmak zorunda kalacaktır. Yazara göre yaşam da bir tiyatro oyunu gibidir, tuhaflığın, soytarılığın yer aldığı, sahnede izlediklerimize benzer bir düzmedir yaşam.

Pirandello'nun ilk olarak 1910 yılında tek perdelik iki oyunu sahneye konmuştur: *Kıskaç* (La Morsa) ve *Sicilya portakalları* (Lumie di Sicilia).

Daha çocukken tiyatro oyunu yazmaya eğilimi olan yazarın bu tutkusunu giderek büyümüş ve onu sahnenin gizemli dünyasına çekmeyi başarmıştır. Yazar, tiyatro tutkusunu şöyle anlatır:

Ah tiyatro! Günün birinde seni tamamen ele geçireceğim. Gerçek bir heyecan, tuhaf bir his, damarlarımda dolanan bir dürtü duymaksızın tiyatronun içine dalamam. Gaz ve vernik kokan, orada soluduğum o ağır hava beni sarhoş ediyor; ve (...) ateşimin yükseldiğini ve yandığımı hissediyorum. Beni sürükleyip götüren eski bir tutku bu ve oraya asla yalnız giremem, zihnimin yarattığı ve yaşattığı, her an sahneye atlamayı isteyen o hayaletler bana hep eşlik ederler. (Borzi, 2003: 12)

Pirandello'nun yazdığı tüm oyunlar sahnelenmiş ancak zamanla oyunlar sahnelenirken Pirandello'yu huzursuz eden bazı noktalar ortaya çıkmıştır. Özellikle 1892 yılında yazmış olduğu ve 1910 yılında sahneye konan *Kıskaç* (La Morsa) adlı oyunu, oyuncuların ve onların sahneleme biçimlerinin tartışıldığı oyunlardan biri olmuştur. Bu tartışmalar, yazılı metin ile sahnede yaşanan tutarsızlıklar, kahraman ile sahnedeki oyuncu arasındaki uyumsuzluktan ibaretti: "Provalar sırasında özellikle de oyuncuların role kattıkları yorumlar beni tatmin etmiyordu". (Borzi, 2003: 12)

Pirandello, trajedi de yazmak istemiştir, nitekim bir trajedi yazmıştır da, ancak bu çağdaş dönemde trajedi yazmanın zorluğunu anlamış ve vazgeçmiştir. Antik çağların kahramansı ve efsanevi trajedilerini kendi çağına taşımanın zorluğunun bilincine varmıştır: "Biz fazla hissediyoruz, fazla acı çekiyoruz: yaşamımız zaten yeterince dramatik; ne ki, saplanıp kaldığımız bu kendi dramımız üzerine düşünecek serinkanlılığa sahip değiliz". (Borzi, 2003: 13)

Pirandello, antik trajedi yazmaktansa, kendi çağının insanını, onun dramını, çektiği sıkıntı ve acıları anlatmayı yeğlemiştir. Antik trajediler yazmanın bu durumda hiçbir önemi yoktu, yazılacak bir dram varsa, o da hayatın ta kendisiydi, yazarın istediği günümüz kahramanının trajedisini yazabilmektir.

1916 ile 1920 yılları arası İtalyan Tiyatrosu'nda değişikliklerin olduğu yıllardır. Bu yıllarda ortaya çıkan Fütüristler (Gelecekçiler) mantıksız, yapay ve son derece tutarsız bir tiyatronun olmasını istemektedirler, oyuncular birer kukla gibi olmalıdır onlara göre. Bu yeni akımın destekçileri tiyatro sahnesi ile izleyicinin arasındaki sınırın kaldırılmasından yanadır. Bu düşüncelerin ışığında bu akımın İtalyadaki baş temsilcilerinden Marinetti'ye göre, Pirandello'nun *Herkes kendi halinde* (Ciascuno a suo modo) adlı oyununda, izleyicinin de oyuna katılması Gelecekçi akımın bir getirisi. Pirandello, tüm bu söylemler karşısında sessiz kalmaya çalışsa da, aynı dönemin içerisinde yaşayan bir yazar olarak elbette bu yeni eğilimlere arkasını dönüp gidememiştir.

O yıllarda İtalyan Tiyatrosu'nda yeni bir güldürü türü denenmekteydi. Bu oyunlara 'tuhaf' oyunlar adı veriliyordu. Bu tarz güldürülerin ilkinin Luigi Chiarelli, 1916 yılında Roma Arjantin Tiyatrosu'nda sahneye koyar, bu güldürü *Maske ve Yüz* (La Maschera e Il Volto) adlı oyundur. Chiarelli oyununda olduğu gibi, tuhaf ama gülünç olaylar, ince dokunaklı alaylar Pirandello'nun oyunlarında da yer almaktaydı. Bu gülüşlerin hepsi ince alay içeren gülüşlerdi, hiçbiri doğal değildi. Pirandello, bu gülüşlere ilişkin yorumlarını *Ironia* (İroni) adlı makalesinde dile getirmiştir:

"...evet baylar, ancak trajik olanı trajik olanın ta kendisiyle ama gülerek, yani ciddi olandaki komiği, aynı zamanda komik olandaki ciddiye keşfederek bir trajediyi güldürüye dönüştürebiliriz." (Borzi, 2003: 14)

Luigi Pirandello tiyatro oyunlarında mizah ve trajediyi bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Trajedilerde gülünç duygusunu acı bir alayla vermeye çalışmıştır. Ancak bu acı mizah, trajedinin tamamına egemen olmamalıdır. Bu "trajikomedî"dir, Pirandello'nun "trajikomedî"si de mizahla beslenmelidir.

O yıllarda son derece yaygın olan bazı konular bulunmaktaydı: evlilikler, evlilik dışı ilişkiler gibi. Pirandello'nun bu konular üzerine yazmış olduğu tiyatro oyunları şunlardır: *Ama bu ciddi birşey değil* (Ma non è una cosa seria) (1918), *İnsan, hayvan ve erdem* (L'Uomo, la bestia e la virtù) (1919), *Önceki gibi, öncekinden de iyi* (Come prima meglio di prima) (1919), *Herşey yolunda* (Tutto per bene) (1919-20), *Bayan Morli, bir ve iki* (La Signora Morli, una e due) (1920). Ancak Pirandello bu oyunlarındaki kahramanları, bazı eleştirmenlerce sert bir biçimde eleştirilmiş, adeta birer kuklaya benzetilmişlerdir. Pirandello'nun tiyatro oyunlarının en önemli eleştirmenlerinden biri olan Silvio d'Amico, Antonio Gramsci'nin bu

oyunlardaki kahramanları kuklaya benzeten eleştirisi üzerine şunları yazmıştır:

Bu kahramanlar birer kukla olamazlar, acı çeken ince bir ruhu temsil ediyorlar. Birçok tiyatro oyunumuzda, birçok kahraman insanlığın eksik olmadığı “yazınsal” konuşmalar yaparken, Pirandello’nun kuklaya benzemekle suçlanan bu kahramanları kendilerini son derece kaba, güçlük ve sıkıntıyla, kırgın ve hıçkırıklar içinde, yani tam bir insan gibi ifade ediyorlardı. (Borzi, 2003: 16)

Pirandello’nun kuşkusuz en bilinen ve en önemli oyunu *Sei personaggi in cerca d’autore* (Altı kişi yazarını arıyor)’dir. Oyun, 1921’de Milano’da ilk kez sahnelenmiştir. Bu oyun, Pirandello’nun ‘oyun içerisinde oyun’ olarak adlandırılan tiyatrosunun ilk örneği olmuş, ardından *Herkes kendi halinde* (Ciascuno a suo modo), *Bu akşam doğaçlama yapılıyor* (Questa sera si recita a soggetto) adlı oyunlar takip etmiştir.

Bu çok önemli ‘oyun içerisinde oyun’ örneğine detaylı bir biçimde değinmek şarttır. *Altı kişi yazarını arıyor* (Sei personaggi in cerca d’autore) adlı oyunu Pirandello’nun iki öyküsünden esinlenerek yazdığı bilinmektedir. Bu öykülerden biri, 1911 yılında yazmış olduğu *Bir kahramanın trajedisi* (La tragedia di un personaggio), diğeri ise, 1915 yılında iki ayrı bölüm halinde yayımlanan *Kahramanlarla söyleşiler* (Colloqui coi personaggi) adlı öyküsüdür. Öykülerin kahramanları Pirandello’nun gözünde canlı birer bireydir. Onları o kadar gerçek düşünür ki, onların gelip kendisinden yardım istediğini söyler, kahramanlarına verdiği önemi oğluna yazmış olduğu 23 Temmuz 1917 tarihli mektuptan anlayabiliriz:

...Kafam birçok yeni şeyle dolu! Yepyeni öykülerle... Ama bana çok acı veren tuhaf bir şey oldu: Altı kişi yazarını arıyor yazılmayı bekleyen bir roman. Belki sen beni anlarsın. Korkunç bir dram yaşayan altı kişi bana gelip bir romanda yer almak istediklerini dile getiriyorlar, bir saplantı onlarınki ve ben daha fazlasını bilmek istemiyorum, onlara onları önemsemediğimi, bana aynı şeyleri tekrarlamalarının gereksiz olduğunu söyledim defalarca, onlar ise sürekli bana acılarını anlatıyorlardı ve nihayet ben de onları kovaladım... işte sana yazacağım yeni roman. (Boschiggia, 1986: 78)

Yukarıdaki mektuptan alınan paragraftan da anlaşılacağı üzere, *Altı kişi yazarını arıyor* bir roman olarak tasarlanmıştı. Pirandello oyununda kahraman teorisini ele almıştır. Pirandello’ya göre, bir yapıtın en anlamlı öğeleridir kahramanlar. Onlar büyüyüp yeşermeyi bekleyen tohumlar gibidir, yazar bu tohumları toplar ve onları hayata kavuşturur. Yazara göre bir kere

yaşama gelen bu kahramanlar ölmez, başka yapıtlarda yeniden canlanabilirler, ortaya çıkabilirler. *Altı kişi yazarını arıyor*'da da buna benzer bir konu söz konusudur. Bir yazar tarafından reddedilip yok edilmek istenen bazı kahramanlar bir başka yapıtın başkahramanından yeniden yaşama döndürülmelerini isterler. Pirandello için bir tiyatro oyununda seyirci ile yazar arasındaki bağı oluşturan yegane unsur aktördür ve bu Pirandello'ya göre bir talihsizliktir:

“Ne yazık ki her seferinde yazar ile yaratmış olduğu kişi arasına üçüncü bir öge girmektedir: aktör.” (Alonge, 1993: 8)

Altı kişi yazarını arıyor gerek yapısal açıdan, gerekse içerik açısından 20.yy dünya tiyatrosunda çığır açmış bir oyundur. Pirandello'nun bu oyunu yazmaktaki amacı, tiyatronun içinde bulunduğu koşulları, işleyiş biçimini, 'yazar, oyuncu, yönetmen ve seyirci' gibi tiyatronun temel taşlarını incelemeye almaktır. *Altı kişi*'de Pirandello, sahneye koyulacak oyunda kendi meydan okuyuşunu gizlemeyi başaramaz, yazılı metni yani yazarın oyuncu üzerindeki üstünlüğünü övmekten kendini alıkoyamaz. *Altı kişi*'deki oyuncular yüzeysel figürler, boş, kültürsüz denecek kadar az bilgili, kaba insanlar olarak ortaya çıkarlar. Oyunda sahne bomboştur. Geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi belirli bir mekan, olayın algılanmasına yardımcı olacak yapay nesnelere bulunmamaktadır. Mekanı anlatacak herhangi bir eşya da yoktur. Oysa izleyici mekanda nesnelere ve kişiler görmeye alışkındır. Seyirciler salona girdiklerinde perdeyi kalkık bulacaklardır. Amaç, hazırlanmamış bir oyun sahnesi izlenimini vermektir. Sahne neredeyse karanlıktır. Sağ tarafta ve sol tarafta ikişer basamak bulunmaktadır, bu merdivenler salonla sahne arasındaki iletişimi sağlamak içindir. Suflörün yer aldığı bölmenin kapağı sahnenin bir kenarına konulmuştur. Diğer tarafta ise, Baş Oyuncu için seyirciye dönük bir koltuk ve küçük bir masa yer almaktadır. Biri diğerinden daha büyük iki masa, birçok sandalye ile birlikte prova için gerekirse diye, ön tarafa yerleştirilmiştir. Orda burada, sağda solda yer alan sandalyeler ve bir köşede neredeyse gizlenmiş bir piyano bulunmaktadır. Bu neredeyse boş sahne içerisinde prova yapmak için bir araya gelecek olan oyuncuların, yazarları tarafından terk edilmiş altı kahramanla buluşması ve yaşanan çatışma seyirciyi oldukça şaşırtacaktır.

1930'lu yılların başlarında İtalya'da yeni yeni telaffuz edilmeye başlanan “yönetmen” sözcüğü, 19.yy'da *Capocomico* (Baş Oyuncu) olarak bilinmekteydi. *Altı kişi yazarını arıyor* halen bu geleneği sürdüren bir oyun olmuştur, oysa ardından gelecek olan *Bu akşam doğaçlama yapıyoruz* adlı oyun tamamıyla “oyuncu tiyatro”su olmaktan çıkacak ve “yönetmen tiyatro”suna dönüşecektir. *Altı kişi* bu bağlamda tam anlamıyla dönemsel bir

geçiş oyunu olmuştur. Çünkü daha önceleri İtalyan kumpanyalarında bulunan Baş Oyuncu (Capocomico) geleneği ortadan kalkacak, artık Baş Oyuncu, oyuncu olmaktan çıkacak, sahnede yer almayacak, oyun içerisindeki kalabalığın dışında bir göz olacak ve oyuncuların metne bağlı kalmalarını sağlayacaktı. Böylelikle metnin önceliğini yücelten Pirandello, Baş Oyuncuyu, Yazarın hizmetinde, ona sadık, hiyerarşik açıdan tüm diğer oyuncuların üstünde, metnin dilinin koruyucusu, oyuncuların saygısız ihlallerine karşı duran bir kişi olarak tayin edebilecekti. *Altı kişi yazarını arıyor*'da çok belirgin olmayan bu hiyerarşi, bundan sonraki *Bu akşam doğaçlama yapıyoruz* ve diğer oyunlarda kendini açık bir biçimde gösterecekti. Sahnede gerçekleşen bu yaratıcılık, Pirandello'nun 1925-1928 yılları arasında tiyatrosunu Avrupa'ya yönlendirmesi ve Avrupa düzeyinde reji oyunlarını izlemesiyle kendi kendini geliştirmeyi başarması ve 'sahneye koyan kişi' olma girişiminde bulunması ile gerçekleşir. Yine aynı yıllarda Pirandello'nun *Altı Kişi*'yi Georges Pitoëff, Max Reinhardt gibi tanınmış yönetmenlerin eline teslim etmesi de bu yeniliği kabul ettiğinin ilk işaretleri olmuştur.

Oyunda perde ya da sahne yoktur; oyun perde inmeden yalnızca bir kere kesilecektir. Bu ara esnasında Baş Oyuncu ve Kahramanların Baş senaryo konusunda anlaşmak için çekilirler ve Oyuncular sahneyi boşaltırlar; o anda Teknisyen yanlışlıkla perdeyi indirecektir. Oyun, o dönem tiyatrosuna teknik açıdan yeni ve çarpıcı çözümler getirir. Oyun, bir başka oyunu içerisinde barındırmaktadır. Bir sahne üzerinde, belirli bir konu hakkında yazılmış bir metni ezbere canlandıran oyuncu topluluğu yoktur. Sahnede bir oyunu prova etmek amacıyla bir araya gelen bir tiyatro topluluğu, Baş Oyuncunun direktifleri doğrultusunda sahneye konacak olan Pirandello'nun bir oyununu prova etmektedirler. Aynı dakikada, seyircilerin arasından altı kişi, aynı yazarın onları terk ettiği iddiası ile salona girer. Oyunda kentsoylu tiyatrosunun katılığı, değişmezliği tamamen parçalanmıştır ve dram yadırganacak biçimde dolaylı ve dolambaçlı çizgiler üzerine kurulur. Roma seyircisinin, bir yönetmen dahi olmayan bir Baş Oyuncunun bir takım oyuncu ile birlikte, tesadüfe bakınız ki, Pirandello'nun bir oyununu prova ederken, bu sahneye nereden geldiği bilinmeyen altı kişi karşısındaki bocalamasını anlamak oldukça kolaydır.

“Bir kahraman, her ne kadar terk edilse de, her zaman bir kahramandır ve bir tiyatro oyununda onu yorumlayan bir oyuncudan son derece farklıdır. Bir kahramanla bir oyuncuyu özdeş düşünmek büyük bir hata olur. Kahraman, sonsuz ve bozulmaz bir boyuta sahiptir, oyuncu ise sahnedeki mekan-zaman koordinatları doğrultusunda o kahramanı sahneye taşıyan

aracıdır”: Pirandello bir kahramanın oyuncu ile olan trajedisini üzerine uzun yıllar düşünmüştür.

“Odamın köşesinde, o karanlığın içerisinde bir şeyler hareket ediyordu. Karaltı içindeki gölgeler, kim bilir belki de içinden doğmuş oldukları ya da doğmakta oldukları kaygımı, huzursuzluklarımı, yılgınlıklarımı, kızgınlıklarımı, tüm tutkumu izliyorlardı. Bana bakıyor, beni gözetliyorlardı. Beni öylesine dikkatle izliyorlardı ki, en sonunda dayanamayıp ben de onlara çevirdim bakışlarımı.” (Borzi, 2003: 31).

Pirandello bu oyundaki kahramanlarına özel isim vermektense ailedeki rolleriyle hitap etmeyi yeğlemiştir: Baba, Anne, Oğul, Üvey kız gibi. Özel isimler yerine bu isimlerin verilmesi yazarın aile bağlarına da verdiği önemi yansıtmaktadır. Oyunda otoriter bir babanın idare ettiği babaerkil ve kentsoylu sınıfa ait bir aile yer almaktadır. Ailede anne rolünü üstlenen kişinin son derece sakin, mütevazı ve biraz da ezik bir karakteri bulunmaktadır. Anne, yalnızca çocukları dünyaya getirme yükümlülüğü ile görevlendirilmiştir. Babaerkil bu ailedeki oğlan çocuğu ise tamamen babasının getirdiği kurallar doğrultusunda yetiştirilmiştir. Aile içerisindeki bu baba otoritesi aslında aile içindeki bağı sağlayabilen önemli bir unsurdur. Kahramanlar aile olmanın verdiği bilinçle gizliden gizliye ruhsal bir birliktelik içerisindeyler. Ailedeki ahlak anlayışı da son derece kuvvetlidir. Ancak oyunun asıl konusu: kahramanlarla oyuncular arasındaki çatışmadır. Baba, kendisini canlandıracak olan oyuncuya biraz makyaj yardımıyla da olsa, asla kendisini temsil edemeyeceğini belirtir: “bu daha çok, ben değil, o beni nasıl yorumlarsa öyle olacak, yani o beni nasıl hissediyorsa –tabi hissediyorsa- öyle beni öyle canlandıracak ama benim içimde kendimi nasıl hissediyorsam öyle olmayacak”. Bu durumda Baş Oyuncunun gösterdiği çaba yersiz olacaktır çünkü tiyatronun yinelenen teknikleri, zorlamayla gerçekleşen uyarlamaları karşısında bu kahramanların trajik öyküsünü canlandırmak olanaksız hale gelmekteydi. Yalnızca bu altı kahramanın öyküsünü sahneye koymak olanaksız değildi; ama aynı zamanda diyaloglar, olay örgüsü, tiyatro sahnesi de, bir insanın bu değişken ve çok sayıdaki içsel yaşantısını canlandırmayı kesinlikle uygunsuz ve kendi içinde aykırı hale gelen araçlara dönüşüyordu.

Pirandello'nun bu acı mizahı tüm oyun boyunca devam eder ve bu mizah, özellikle de baş oyuncu ile diğer oyuncuların, bu yaşayan altı kahramanı tiyatronun sınırları içerisine yerleştirmeye çabaladıkları o yanlışlık, o yüzeysellik ve o hafiflik içerisinde ortaya çıkar. Asıl yaratı, oyuncuların olayları saptırarak, bu altı kahramanı nasıl da kendilerine benzetmeye ya da o dönemin moda olan davranış biçimlerine sokmaya

çalışmalarından çok, o dönemde kullanılmakta olan tiyatro dilini ve geleneğini, dünya tiyatrosunda gerçek bir devrime neden olacak biçimde, alaya almalarında yatmaktadır. İşte bu geleneksel tiyatroya olan eleştirel bakış, Pirandello'nun tiyatrosunun giriş kısmını oluşturacaktır.

Pirandello'nun diğer tiyatro oyunları da yadsınamaz değerdedir: *Aptal* (L'imbecille), *Ağzı çiçekli adam* (L'uomo dal fiore in bocca), *Sana verdiğim yaşam* (La vita che ti diedi) adlı oyunlar ise 1922-1923 yıllarında yazılmış, oyunlardaki kahramanların kişisel duyguları doğrultusunda ilerleyen konuları içermiştir.

Aptal adlı oyun aynı adlı öyküden derlenmiş tek perdelik bir oyundur. *Ağzı çiçekli adam* ise *Üzerimdeki ölüm* adlı öyküden derlenmiştir. *Sana verdiğim yaşam* (La vita che ti diedi)'da yine *Bekleyen oda* (La camera in attesa) adlı öyküden esinlenerek yazılmıştır. Bu üç oyunda da yazar, kahramanını ruhsal açıdan irdeler. Bu üç oyundaki başkahramanların her biri yalnız, toplumdan dışlanmış, umudunu yitirmiş, ölüm gerçeğinin içine sıkışıp kalmışlardır. Ne ki, aslında bu kahramanlar yaşama dahil olmayı yürekten istemektedirler.

Aynı adlı öyküsünden yola çıkarak yazdığı *Diğer evlat* (L'altro figlio), *Gemici* (Il signore della nave) adlı öyküden derlediği *Gemici yortusu* (Sagra del signore della nave) adlı oyunlar ise Pirandello'nun 'oyun içinde oyun' görüşüne örnek oluşturan diğer oyunlardır. Pirandello, bu oyunlarda doğup büyüdüğü Sicilya'yı anlatmıştır. Metinde yer alan Sicilya diyalektiği, konuşmalarda yer alan bölgesel anlatım öğeleri bunun birer kanıtıdır adeta.

Altı kişi yazarını arıyor'un ardından, *IV.Henri* (Enrico IV) adlı oyunu ile bireyin iç dünyası ve dış dünya arasındaki gerçeklik farkını, bu iki gerçeğin içinde bulunduğu çatışma halini çok iyi irdelemiştir. Oyun 1922 yılında sahnelenir. Bu oyun tarihsel unsurlar içeren bir oyundur. Kahramanın içerisinde bulunduğu dram, zamansız ve yapayalnız yaşanan bir dramdır.

1927-1933 yılları arasında Pirandello annelik, kıskançlık, yaşam ve biçim ikilemi, kimlik arayışı gibi konularda birçok oyun yazmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır: *Diana ve Tuda* (Diana e la Tuda), *Hanımların arkadaşı* (L'amica delle mogli), *Beni nasıl istersen* (Come tu mi vuoi), *Düş mü belki de değil* (Sogno ma forse no), *Bulunmak* (Trovarsi), *Birisi olduğunda* (Quando si è qualcuno).

Ölüme yaklaşan yazar, yaşamı sorguladığı, gerçek değerlerin arayışına girdiği *Yeni koloni* (La nuova colonia), *Lazzaro* (Lazzaro) ve

tamamlayamadığı *Dağın devleri* (I giganti della montagna) adlı oyunları yazmıştır. Bu oyunlardan ilki, 1928'de sahnelenen *Yeni koloni* (La nuova colonia)'de Pirandello, insanları bencilliklerinden uzaklaşmaya ve onları ezen, boş ve gerçek olmayan birer bireye dönüştüren biçimden kurtulmaya davet eder. *Lazzaro* (Lazzaro) ise dinsel bir içeriğe sahiptir. Son oyun *Dağın Devleri* (I Giganti della Montagna) ise Pirandello'nun kendi yorumuna göre "dramaturgun arayışının sonu"dur. Üçüncü perdeyi ölümü nedeniyle tamamlayamamış olsa da, bu oyunla tiyatro arayışının sonuna geldiğini anlamış olmasıdır.

Son tiyatro yapıtı 1934'te tamamlanmamış *Dağın devleri* (I giganti della montagna) adlı oyunun ardından sahnelenen *Nasıl oldu bilinmez* (Non si sa come) olmuştur. Bu son dram, tüm bilim ve teknik gelişime ve bulguya rağmen insanın, kendisini derinlemesine inceleyip anlamaktan ve kendi gizemini, bilinçaltında yatanları keşfetmekten yoksun olduğunu anlatır. Bütün bu gelişmişlik, Pirandello'ya göre, insanı ister istemez bir biçime sokmaktan, bir maskenin ardına gizlemekten ve onu bu biçime tutsak etmekten başka bir işe yaramayacaktır.

Luigi Pirandello'nun tiyatroya getirdiği yenilik, yalnızca kuramsal bir yenilik değildir. Bu yenilikle yazar aynı zamanda kentsoylu sınıfın da bir çeşit eleştirisini yapmıştır.

Sonuç olarak, düş dünyasının gerçek dünya ile olan çatışması, yaratmanın verdiği eziyet ve yaratılanın gelişme süreci, yalnızca Pirandello tiyatrosunun değil, bütün tiyatronun temel nitelikleri haline gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında yeni tiyatronun evrensel bir içeriği vardır. İşte bu içerik, sahip olduğu değerle ve uyandırdığı merakla Pirandello'nun çok çalışarak ve kimi zaman tiyatronun kendisini yadsıyarak yapıtlar ortaya çıkarmasını sağlayan tek etken olmuştur.

KAYNAKÇA

- ALONGE, Roberto. (1993). *Luigi Pirandello, Sei Personaggi in Cerca d'Autore, Enrico IV*, Milano: Mondadori.
- BOSCHIGGIA, Elisabetta. (1986). *Guida alla Lettura di Pirandello*, Milano: Mondadori.
- BORZI, Italo. (2003). *Pirandello, Maschere Nude*, Roma: I Mammut.
- HALL, Sharon. (1981). *Twentieth-Century Literary Criticism*, Detroit: Gale Research Company.
- KUNDAKÇI, Durdu. (1990). "Pirandello'nun Psikolojik R lativizmi". *Ankara  niversitesi D.T.C.F. Dergisi*. 34 (1.2): 179-202.
- LEVENDOĐLU, Tarık. (1975). "Pirandello ve Pirandellizm". *Ankara Devlet Tiyatrosu Dergisi*. 10 (2): 115-124.
- MUNAF , Gaetano. (1977). *Conoscere Pirandello*, Floransa: Le Monnier.
-  ZG , Melahat. (1970). "Luigi Pirandello: Tiyatro Yazarı". *Ankara  niversitesi Tiyatro Dergisi*. 1: 155-170.
- PASSERI PIGNONI, Vera. (1967). *Teatro Contemporaneo*, Floransa: Citt  di Vita.
- SQUARZINA, Luigi. (1990). *Questa Sera Pirandello*, Venedik: Saggi Marsilio Editori.
- ULUĞ, Semra. (1994). "Pirandello: Hayat G r ş  ve Eserlerindeki Mesaj". *G ndoĐan Dergisi*. Yaz-G z (11-12): 157-165.
- VIRDIA, Ferdinando. (1985). *Invito alla Lettura di Pirandello*, Milano: Mursia.