

**LUIGI PIRANDELLO**  
**VE**  
**BİR YAPISALCI UYGULAMA DENEMESİ**

Ayşe SELEN

**19. Yüzyıl Sonlarıyla 20. Yüzyıl Başlarına Genel Bakış**

19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekçi-doğalcı akım, gerek kuramsal, gerekse Stanislavsky gibi yönetmenlerin yaptıkları rejilerle uygulama yönünden tiyatroya egemen olmuş bir akımdır. Görüntüde somut yaşam gerçeğinin gözetilmesi, illüzyon sağlanması, çevre etmenlerinin dikkate alınması ve seyir yeriyle oyun yerinin birbirinden dördüncü duvarla ayrılması gibi görüşlerin uygulamaya geçirilmesiyle güçlenen gerçekçi-doğalcı akım, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın ilk yarısında bir tepki niteliğinde ortaya çıkan karşı gerçekçi akımlar ve öncü akımlarla gücünü yitirmiştir. 20. yüzyılın öncü akımları olarak nitelendirebileceğimiz akımların ortak özellikleri tiyatrodaki yeni anlatım olanakları aramak ve bunları uygulamaya koymak olmuştur. Bu akımlarda insanın bilinçaltına yönelinmiştir. Bilinçaltındaki bastırılmış duygu, düşünce ve dürtülerin su yüzüne çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaçla seyirci-oyuncu ilişkisi yeniden ele alınmış, dördüncü duvar kaldırılarak seyirci-oyuncu alış-verişinin sağlanması gündeme gelmiş, tiyatrodaki dilin önemi azalmış, görüntü, hareket ön plana geçmiştir. 20. yüzyılın öncü akımları, savaş öncesi ve sonrası ortamında ortaya çıkan bir bunalımın anlatımı olmuştur.

Öncü akımlar arasında İtalya'da ortaya çıkan Futurizm, I. Dünya Savaşı öncesinde filizlenen ve savaş sırasında gücünü yitiren bir akımdır. Futurizm'in bildirgesini 1913'de Marinetti (1876-1944) yayınlamıştır. 20. yüzyılın başında teknolojiye oluşan hızlı gelişimden etkilenen Futurizm, makine hayranlığı ve savaşın kutsanması gibi düşünceler doğrultusunda, sanatın da bu devingenliğe uymasını, çağına uygun özellikler taşımasını istemiştir. Marinetti ve arkadaşlarının 1915'de yaptığı "futurist sentetik tiyatro" deneyi, bir kaç dakikaya sığdırılmış, simultane (eşzamanlı) gösterilerden oluşmaktadır.

20. yüzyılın başında ortaya çıkan bir başka akım da, sözcülüğünü Tristian Tzara'nın (1896-1963) yaptığı ve bebeklerin çıkardıkları anlamsız seslerin adını oluşturduğu Dadaizm'dir. 1916'da İsviçre'de ortaya çıkan ve I. Dünya Savaşı süresince etkili olan Dadaizm, savaştan dünyaya karşı kuşku, inançsızlığı dile getirmiştir. Futurizm gibi simultane sahne tekniklerini kullanan Dadaizm savaştan dünyaya en uygun sanatın uyumsuz ve birliksiz olmasını savunmuştur.

Futurizm'in etkisi altında Sovyetler Birliği'nde biomekanik oyunculuğu ve konstruktivist dekor anlayışını geliştiren Meyerhold (1874-1940) oyuncunun tüm devinim olanaklarının seferber edilmemesini, bir atlet, bir akrobat gibi, merdivenler, yükselticiler, rampalar, platformlar, yürüyen bandlarla donatılmış sahne üzerinde iç varlığını, hareketlerle dışa vurmasını istemiştir.

Bu öncü akımların yanısıra, resimde nesnelere parçalayarak yıkmak, rengi yadsımak, renk duygusallığı yerine akla dayalı soğukkanlılıkla parçalama işlemine yönelmek gibi görüşleri savunan Kübizm; olayların, sahnelerin mantıklı bağlantısını, konuşmaların normal akışını parçalayan, görüntüdeki biçimleri çarpıtan, oyun kişilerini simgesel tipler haline getiren Dışavurumculuk (Expressionizm); bilinçaltının ortaya çıkarılmasını isteyen Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve seyirciye şok geçirerek gene bilinçaltının ortaya çıkmasını isteyen Antonin Artaud'nun (1896-1948) Kısıyıcı Tiyatrosu 20. yüzyılın ilk yarısındaki öncü akımlardan örneklerdir.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra ilgi, özellikle Almanya'da politik sorunlara yönelmiştir. Amaç seyirciyi düşündürmektir. Erwin Piscator'un (1893-1966) ajit-prop ve belgesel tiyatrosu, Bertolt Brecht'in (1898-1956) diyalektik tiyatrosu bu dönemin önemli tiyatro olaylarıdır.

Görüldüğü gibi Pirandello'nun yaşadığı dönemde, çağdaşlarının öncülüğünü yaptığı avangard ve deneysel akımlar, bilinçaltına yönelmiş, oyunların yapısı parçalanmış, sözlü dil önemini yitirmiş, görüntü dili ön plana çıkmıştır.

19. yüzyıl sonlarıyla, 20. yüzyıl başlarında İtalya'nın siyasi, kültürel ve bilimsel tablosunu özetleyecek olursak: İtalyan Krallığı'nın kurulması, Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı, Mussolini dönemi ve II. Dünya Savaşı, sanatta Futurizm'in etkisi, operanın şahlanması, bilimsel buluşlar ülkedeki en önemli olaylar olarak sayılabilir.

### Luigi Pirandello'nun Yaşamı, Dünya Görüşü ve Yapıtları

Pirandello, 26 Haziran 1867'de Sicilya'da Agriganti'ye yakın bir yerde doğmuştur. Doğduğu yerde yaşayan insanların, kentte yaygın bir halde bulunan veba hastalığının dehşetinden ne yapacaklarını bilmemeleri, bir kargaşa içinde yaşamaları ve acı içinde kıvrılmaları nedeniyle bu kente kargaşalık anlamına gelen "Kaos" denmiştir. Pirandello hayata gözlerini böyle bir ortamda açmış ve bu ortamdan kurtulmak için çok sıkıntı çekmiştir. Yüksek öğrenimini Roma ve Bonn Üniversiteleri'nde yapan Pirandello, bu üniversitelerde felsefe ve filoloji okumuştur. Çok kıskanç bir insan olan karısının aklını kaçırması Pirandello için çok yıkıcı olmuş, karamsarlığa düşmesine ve kendini yazarlığa vermesine neden olmuştur. Önceleri yalnızca gerçekçi öykülerle romanlar yazan Pirandello, konularını daha çok ülkesinden almıştır. 50 yaşından sonra tiyatro oyunları yazmaya başladığında, I. Dünya Savaşı üçüncü yılını sürdürmektedir. Oyunları ilgi görünce, 1925 yılında Roma'da "Teatro d'arte" yi kurmuştur. Tiyatrosuyla bir çok ülkeye turneler düzenlemiş, özellikle Berlin'de ilgiyle karşılanmıştır. 1934 Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Pirandello, 10 Kasım 1936'da Roma'da ölmüştür.

Pirandello İtalya'nın yetiştirdiği en büyük yazardır. Yapıtlarında doğduğu yerin derin etkisi görülmektedir. Ana çizgileriyle karamsar bir dünya görüşü vardır. Bu karamsarlık, bir yandan yazarın kendi öz yaşamından, bir yandan da I. Dünya Savaşı sonrasının acılarıyla dolu ortamından gelir. Oyunlarında ana düşünce bir ikilem sorunundan doğmaktadır. Bu ikileme göre, insanın biri gerçek öteki gerçek dışı olmak üzere iki yaşantısı vardır. Başka bir deyişle gerçekte yaşadığımız dünyayla, yaşadığımızı sandığımız dünya. Pirandello 1908'de yazdığı "Mizah" adlı incelemesinde şunları söylemektedir:

"Herkes elinden geldiğince bir maske buluyor kendine: bir dış maske. Bir maske daha var, o da içimizdeki maske, bu içimizdeki maske çoğunlukla dış maskeye karşı çıkıyor. İnsan, istemeden, bilmeden de olsa, her an bir maske takıyor. Asıl acı çeken iç maske, yani yüzdür. Dış maske ise toplumsal bir zorunluluktur, dışa karşı olan durumu sağlamaya çalışan ve dış çevrenin alışkanlıklarına uymak zorunda olan mekanik, ruhsuz, statik bir duvardır. Dış maske bir görüntüdür, iç maske, yani yüz ise görüntünün ardındaki yüzdür."

Pirandello'ya göre iki türlü yaşam olduğuna göre, içimizde iki türlü insan olması da doğaldır. Maskenin altındaki gerçek yüz, yani

öz, insanı zaman zaman ürkütür, zaman zaman mutlu kılar, hiç bir ilke ve kural tanımaz. Maske, yani dış maske, dış çevrenin alışkanlıklarına uymak zorundadır. Bu iç ve dış maske, görünüş ve oluş (Schein und Sein) bilinci içinde insan, kişiliğinin çeşitli yüzlerini de görür.

Pirandello'nun oyunlarında kişiler günlük yaşamdan alınmıştır. Bu kişiler yaşam kavgası içinde çırpınan, acı çeken, ruhsal bunalımlar, maddesel güçlükler, insanlar arasındaki boğuşma ve anlaşmazlıklar içinde yuvarlanıp duran, korku ve yoksulluktan burkulan sıradan kişilerdir. İkiye bölünmüş insanlardır hepsi, maske taşırlar. Hem kendileri hayal kırıklığına uğrarlar, hem de başkalarını uğratarlar. Aldatıcıdır hepsi. Pirandello, oyunlarında "oyun-içinde-oyun" tekniğini kullanmıştır. Oyunları genellikle düğüm noktasından başlar ve olaylar geliştikçe bu durumun nedenleri ortaya çıkar. Yazar oyunların sonunda çözüm getirmez, çünkü çözüm gerçeğin ortaya çıkması demektir, ki bu da yazarın gerçeğin göreceli olduğu görüşüne ters düşer. Pirandello oyunlarını, uzunluğuna bakmaksızın üç perde halinde yazmıştır.

Pirandello'nun dünya tiyatrosuna en büyük katkısı, dünyayı ve yaşamı görüş biçimi ve bu görüşünü "oyun-içinde-oyun" tekniğiyle oyunlarına yansıtmasıdır.

Pirandello'nun yazarlık yaşamını dört ana döneme ayırabiliriz:

İlk dönem (*Doktorun Görevi* 1911, *Sicilya'nın Limonları* 1913, *Başkalarının Mantığı* 1915, *Prof. Toti, Liola* (1916), *Budala* (1916); İkinci dönem (*Namusut-Büyük Sevinci* 1917, *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* 1917, *Eskisinden Daha İyi* 1920); Üçüncü dönem (*Altı Kişi Yazarını Arıyor* 1921, *All'Uscita, IV. Enrica* 1937); Dördüncü ve Geç dönem (*Dağın Devleri* 1937, *Eşlerin Kız Arkadaşları* 1927).

### **ALTI KİŞİ YAZARINI ARIYOR; BİR YAPISALCI UYGULAMA DENEMESİ**

"Altı Kişi Yazarını Arıyor" gene Pirandello'nun "Herkes Kendi Rolü" adlı oyununun İtalya'da bir tiyatrodaki provası yapılacağı sahnede geçer. Rejisör, baş aktris ve baş aktör, oyuncular ve teknik ekip tam provaya başlayacakları sırada, içeri altı kişi girer; bir yazarın kendilerini düşünce canlandırdığını, ancak daha sonra onların dramını yazmaktan vazgeçtiğini, oysa kendilerinin dramlarını dolu dolu yaşadıklarını, ancak kalıcı olabilmek için yazılmaya veya hiç olmazsa

bir an için bile olsa sahnede canlandırılmaya ihtiyaçları olduğunu söylerler. Rejisör ve diğer tiyatrocular önce ilgisiz kalırlarsa da aile dramını anlattıkça kişilerin dramını oynamaya karar verirler. Aile altı kişiden oluşmaktadır: Ana, Baba, Oğul, Üvey Kız, Küçük Oğlan ve Küçük Kız. Dramlarının ön öyküsü şöyledir: Baba, karısının kâtiibiyle ilişkisi olduğunu sanır ve onların mutlu olabilmeleri için birlikte gitmelerine izin verir. Oğul'u ise köye sütinesinin yanına gönderir. Ana, kâtiiple evlenir, ondan da Üvey Kızı, Küçük Kızı ve Küçük Oğlanı doğurur. Baba eski karısının ve üvey çocuklarının mutlu olup olmadıklarını anlamak için sürekli olarak onları izlemekte, gözetlemektedir. Ancak Baba'nın iyilik olsun diye yaptığı herşey Ana ve özellikle Üvey Kız tarafından yanlış anlaşılmakta, yanlış yorumlanmaktadır. Bir gün kâtip ölür, Ana üç çocuğunu alır ve eski yaşadığı kente geri döner. Madam Pace adında bir terzinin yanında iş bulur. İşte asıl dram burada başlamaktadır. Ana iyi dikiş dikememekte, bunun bedelini Üvey Kız, Madam Pace'in özel müşterileriyle ilişki kurarak ödemektedir. Ve bir gün Baba da özel müşteri olarak Madam Pace'in evine gelir. Burada oyunun ikinci perdesi başlar. Üvey Kız'la Baba dramlarını yaşarlar, oyuncular ise bu dramı oynamaya çalışırlar, ama Baba ve Üvey Kız gibi olamazlar. Birbirini tanımayan Baba ve Üvey Kız tam birbirlerine sarılmışlar-ken Ana içeri girer ve bağırarak büyük felakete engel olur, ikinci perde de burada son bulur.

Üçüncü perde de dramın sonunu izleriz. Oyuncular artık oynamaktan vazgeçmişler, yalnızca izlemektedirler. Baba, Ana'yı ve üç çocuğunu eve alır. Oğul da aynı evde yaşamaktadır. Ancak Oğul Ana'yla, Üvey Kız da Baba'yla iletişim kuramaz. Evin içinde büyük bir çatışma ve huzursuzluk başlar. Oyunun ve dramın sonunda Küçük Kız evin bahçesindeki havuzda boğularak ölür, Küçük Oğlan da tabancayla kendini vurur. Oyun, oyuncuların "Hayır ölmemiş! Bu da oyun! Bu da oyun! İnanmayın!" "Oyun mu? Hakikat! Çocuk öldü!" "Hayır, ölmedi! Oyun oyun!" sözleriyle son bulur.

Oyun üç perdedir. Rejisör oyuncuların dramının iki perde halinde oynanmasına karar verir. Başka bir deyişle oyunun birinci perdesi ailenin dramının ön öyküsü, ikinci perdesi dramın birinci perdesi, üçüncü perdesi ise dramın ikinci perdesidir.

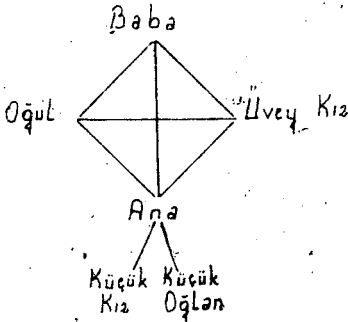
Oyunda bir yanda tiyatrocular, bir yanda da kişiler vardır.

- I) Oyunda yinelemeler bağlamında aşağıda sıralanan öğeler saptanmıştır.

- (1) Dram ögesi (aile ilişkilerindeki çatışmalar),
- (2) Tiyatro sanatı üzerine tartışmalar ögesi,
- (3) Düş ürünü olanların kalıcı olabilmeleri ögesi (altı kişinin dramının mutlaka yazılması veya bir anlık bile olsa yaşatılması ögesi),
- (4) Gerçeğin kişiden kişiye değişmesi ögesi (Baba'nın yaptığı herşeyin yanlış anlaşılması ögesi),
- (5) Oyuncuların canlandırdıkları kişiden daha az gerçek olmaları ögesi (oyuncuların kişileri sahnede canlandırılmaları ögesi),
- (6) Gerçeğin tiyatrodaki gerçek gibi gösterilememesi ögesi,
- (7) Oyuncu-kişilik ikiliği ögesi.

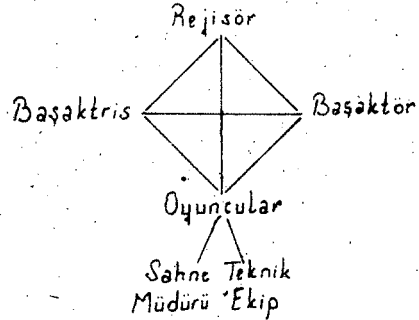
II) Metni belirtilen yedi ögeye ayırarak parçaladıktan sonra, bu ögeler "Anlambirincikler" halinde biraraya getirilmiştir, başka bir deyişle tekrar birleştirilmiştir.

ANLAMBİRİNCİK I  
Kişilerin ilişkiler çizelgesi



Anlambirincik I, (1). ve (4). ögelerin birleşmesinden oluşmaktadır, başka bir deyişle dram ögesi (aile ilişkilerinde çatışmalar ögesi) ve gerçeğin kişiden kişiye değişmesi ögesi (babanın yaptığı herşeyin yanlış anlaşılması ögesi). İlişkiler çizelgesinde de görüldüğü gibi, Babanın Anayla, Babanın Oğulla, Babanın Üvey Kızla, Oğulun Üvey Kızla, Üvey Kızın Anayla çatışması vardır. Küçük Kızla Küçük Oğlan gerektiği zaman safdışı edilebilecekleri ve kişilerden hiç biriyle çatışmaları olmadığı için, yalnızca Ana'yla olan ilişkileri bağlamında ve çizelgenin dışında gösterilmiştir.

ANLAMBİRİNCİK II  
Tiyatrocuların ilişkiler çizelgesi



Anlambirincik II, (2). ögenin çizelgesidir. Hem tiyatrocuların ilişkilerini, hem de tiyatro sanatı üzerine tartışmalar bağlamında rejisörün baş aktrisle, rejisörün başaktörle, rejisörün oyuncularla, baş aktrisin baş aktörle, oyuncuların baş aktris ve baş aktörle çatışmalarını gösterir. Sahne müdürü ve teknik ekip de yalnızca gerekli oldukları zaman gelen ve diğerleriyle çatışması olmayan kişiler olduğu için ve Küçük Oğlan ve Küçük Kızla işlevleri aynı olduğu için çizelgenin dışında belirtilmiştir.

## ANLAMBİRİMCİK III

Oyuncuların sahnede tanımadıkları, bilmedikleri kişileri canlandırmaya çalışmaları, gerçek olmayan olay ve kişileri gerçekmiş gibi göstermelerinin yanlışlığı, diğer bir deyişle sahne olayını gerçek yaşamın yerine geçirme çabasının yanlışlığı (gerçeği kalıcı kılma) saptanmıştır.

Anlambirimcik III, (5)., (6). ve (7). öğelerin biraraya gelmesinden oluşmuştur.

## ANLAMBİRİMCİK IV

Sahne olayı yoluyla düş olanı gerçek yaşama geçirme çabasının olanaksızlığı (düşü kalıcı kılma) saptanmıştır.

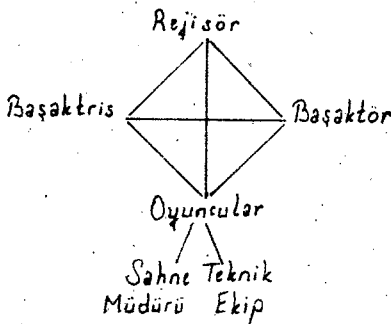
Anlambirimcik IV ise, (3). ögenin anlatımıdır.

Bu durumda karşımıza bir çelişki çıkmaktadır: Hem sahne olayını gerçek yaşamın yerine geçirme çabası yanlış hem de sahne olayı yoluyla düş olanı gerçek yaşama geçirme çabasının olanaksız olduğu çelişkisiyle karşılaşıyoruz. Bir yanda gerçeği kalıcı kılma, öte yanda düşü kalıcı kılma söz konusudur.

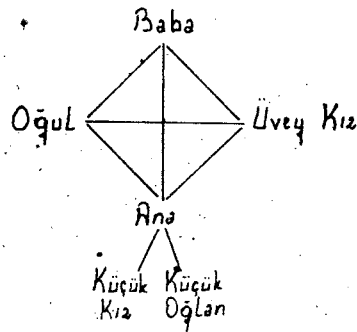
III) Bu anlambirimciklerden yola çıkılarak, Anlambirimler oluşturulmuştur:

ANLAMBİRİM I. İlişkiler çizelgesinin en yalın hâlini kapsar: Bu iki düzlem arasında bir katlanma değil ama bir eşyapılılık söz konusudur. Bu iki düzlem dizisel boyuttur, yani eşzamanlı, yani

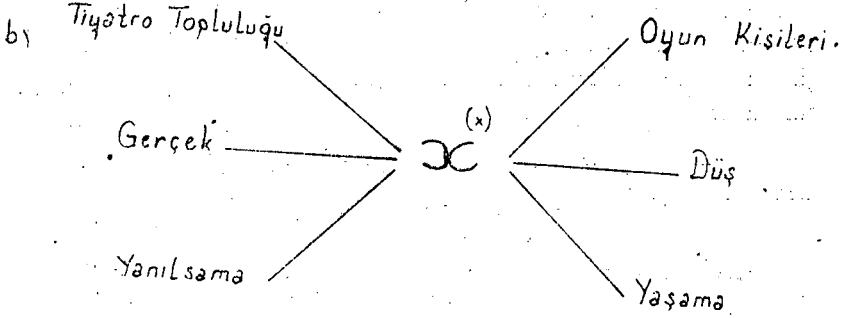
a) I. DÜZLEM



b) II. DÜZLEM



harmonidir. Ardarda dizilen olaylar değil, aynı anda olan ilişkiler ve çatışmalar belirtilmiştir.

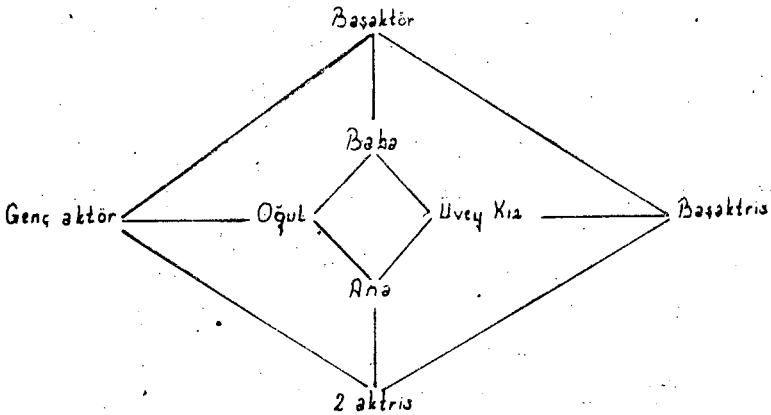


### (x) Çelişki İşareti

Anlambirimcik III ve IV'ün sonunda karşımıza çıkan çelişki, burada daha da belirginleşmektedir. Tiyatro topluluğunu oluşturan kişiler, gerçek kişilerdir ama olayları yansılarlar. Oysa oyun kişileri düş ürünü kişilerdir ama olayları çok yoğun bir biçimde yaşamaktadırlar. Gerçek olan (tiy. topluluğu) yaşaması gerekirken yansılama yapmakta düş olan (Oyun kişileri) yansılama gerekirken yaşamaktadır.

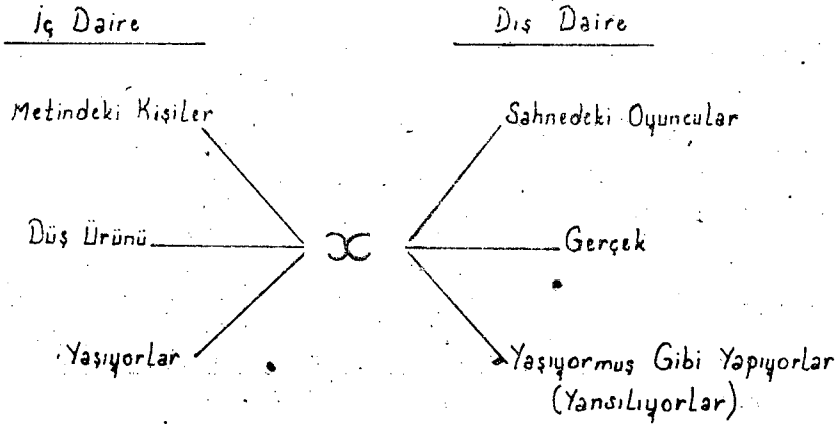
ANLAMBİRİM II, 2. ve 3. perde çizelgesini kapsar:

Burada oyuncular tarafından oynanacak olan oyunun çizelgesi çıkartılmıştır. Daha önce rejisörün ailenin dramının 2 perde halinde oynanmasına karar verdiği belirtilmişti. Anlambirim II'de, genel oyunun 2. ve 3. perde çizelgesi olarak belirtilen çizelge, oynanacak olan oyunun çizelgesi, çıkartılmıştır:





Rejisör, Baba'yı baş aktörün, Ana'yı 2. aktrisin, Oğul'u Genç Aktörün, Üvey Kızı da baş aktörün oynamasını öngördüğü için, ilişkiler çizelgesi bu biçimde yapılmıştır, kişiler arasındaki çatışma ve ilişkiler, onları yansılacak olan oyuncular arasında da olacaktır.



Bu iki daire dizimsel boyuttadır, yani artzamanlıdır. Aynı anda olan olaylar değil, olayın gelişimine uygun olarak belli bir sırayı izleyen, ardarda sıralanmış olan olaylar belirtilmiştir.

Görüldüğü gibi, dizimsel ilişkiler sonunda da aynı sonuca varılmış, gerçek olanın yansılanması, düş ürünü olanın yoğun olarak yaşaması çelişkisi gene ortaya çıkmıştır, başka bir deyişle gerçek olan düş, düş olan da gerçek olmaktadır.

ANLAMBİRİM III'te yatay tablo çizilmiştir. (Bkz. ek)

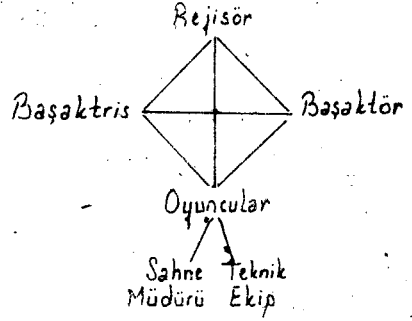
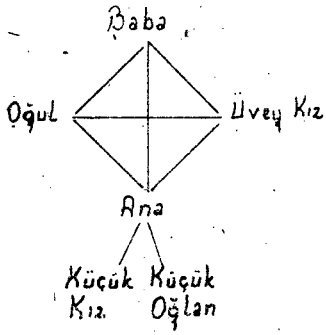
Yatay tabloyu bir formüle oturtmak gerekirse:

- I. PERDE: G (D) x D (G)  
 II. PERDE: D (G) → G (D)  
 III. PERDE: D (G)  
 G? D?

Not: G = Gerçek, D = Düş)

I. Perde'de gerçek (düş), düş (gerçek) çatışması; II. Perde'de düşün (gerçeğin), gerçeğe (düşe) baskın çıkması; III. Perde'de düşün (gerçeğin) denetimi ele alması; sonuç olarak düşün gerçek mi, düş mü olmasının belli olmaması.

ANLAMBİRİM IV'te ilişkiler çizelgesinin en son halı saptanmıştır.



İki çizelge arasındaki kopukluk ve bağlantısızlık, sahnede yapılanla gerçek yaşamın kopukluğunu, uyumsuzluğunu belirliyor. Oyuncular kişilerin yerine geçemiyorlar. Onun için de katlanabilir bir ilişkiler çizelgesi çıkmıyor.

#### IV) SONUÇ VE DERİN ANLAM:

Gerçeğin belirlenemezliği iki düzlemde değerlendirilmiştir. 1. DÜZLEM: Oyuncu-kişî ikilemi bağlamında; 2. DÜZLEM: Oyuncuların yaşadıkları dram bağlamında. Bu iki düzlem bağlamında ortaya çıkan derin anlam şöyle özetlenebilir:

Gerçek herkesçe göre değişen bir olgudur. Tek gerçek yoktur. Onun için sahnede gerçek gösterilemez. Sahnede yansılan ancak *gerçekmiş gibi* olur ki, o zaman da komik olur. Bu noktada karşı gerçekçi akım içinde yer aldığını söylediğimiz Pirandello'nun, realizme tepkisi açıkça görülmektedir. Tepkisini, biçimde, "oyun-içinde-oyun" tekniğini kullanarak, bunun için de bir aile dramını basamak yapmıştır, özde ise düşünce gerçeğin içiçe geçmişliğinin çözümsüzlüğünü vurgulayarak göstermeye çalışmıştır. Pirandello'da zaman önemli ve belirleyici değildir. Pirandello'nun altı kişinin maskelerinin birer duygunun anlatımı olmasını istemesi, onların gerçeği ne denli yoğun yaşadıklarının vurgulanması içindir.

Tiyatroda boş sahneye dekor kurarak, gerçeğine uymayan, ama gerçekmiş gibi gösterilen uzamlar yaratarak, bu uzam içinde aktörlerin, o kişî olmadıkları halde, o kişiyi o kişiymiş gibi oynamaya ça-

lışmaları; bize gerçekmiş gibi görünen şeylerin gerçek, düş gibi dö-rünen şeylerin de düş olup olmadığında tereddüte düşmemiz, düş ürünü olan kişilerin savunduğu gerçeğin de kuşkulu olması.

## Ek: ANLAM BİRİM III. Yatay Tablo

	I. PERDE	II. PERDE	III. PERDE	SONUÇ
Zaman	Sabah	Öğle	Öğleden Sonra	Aynı gün içinde yatay zamanda geçiyor.
Uzam	Tiy. Sahnesi (boş)	Tiy Sahnesi (Madam Pace'in evinin dekoru kurulu)	Tiy Sahnesi (Havuzlu Bahçe dekoru kurulu)	Boş sahnede dekorla, gerçek olmayan bir uzam yaratılmak isteniyor
Kişiler	Oyuncuları ve kişileri tanıyoruz, İtalya'daki tiy. yaşamı ve kişilerin ön öyküleri hakkında fikir ediniyoruz.	Kişiler asıl dramın başladığı anı yaşıyorlar, oyuncular bunu yanılsamaya çalışıyorlar, ama başaramıyorlar.	Kişiler dramın sonunu yaşıyorlar. Oyuncular yanılsamadan vazgeçip onları izliyorlar.	Oyuncular sahnede gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi göstermeye çalıştıkları için başarısızlar. Bu arada düş ürünü kişiler ise gerçekleri soluk soluğa yaşıyorlar.
Eylem	Bir oyunun provası başlamak üzere, altı kişinin gelişiy-le prova duruyor; rejisör ve oyuncular altı kişinin onları rahatsız etmesine kızıyorlar. ----- tiyatroc-u-oyun kişisi çatışması Gerçek (Düş)-Düş (Gerçek) çatışması	Altı kişinin drama-na karşı ilgi başlamış, tiyatrocular o-yun kişilerinden etkilenmişler. ----- Oyun kişilerinin tiyatrocularını etkilemesi Düşün (Gerçeğin), Gerçeğe (Düş) baskın çıkması	Altı kişinin drama-na ilgi doruk nok-tadadır. ----- Düş ürünü gerçeğin tek olgu olarak kalması, ancak bu-nun gerçeği de belirsiz, çünkü bu da gerçek mi, düşmü belli değil. Ortada bir tek Düş (Gerçek) kalmıştır.	Düşün denetimi e-le alması ----- Düşle gerçeğin iç-içe girmişliği

## KAYNAKÇA

- 1- **Şener, Sevda Prof. Dr.** *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Adam Yayınları, 1982.
- 2- **Siegfried Malchinger**, Henning Rischbieter. *Welttheater*, Braunschweig, Georg Westermann Verlag, 1962.
- 3- **Nutku, Özdemir, Prof. Dr.** *Dünya Tiyatrosu Tarihi, Cilt II*, Ankara, A.Ü.D.T.C.F. Yayınları, 1972.
- 4- **Dietrich Margret.** *Das moderne Drama*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1961.
- 5- **Yüksel, Ayşegül Dr.** *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Ankara, Yazko Yayınları, 1981.
- 6- **Hürliman Martin.** *Das Atlantisbuch des Theatres*, Zürich/ Freiburg, Atlantis Verlag, 1966.