

**T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
REJİSÖRLÜK ANABİLİM DALI**

**OYUNCU EĞİTİMİNDE DİKSİYON VE LUIGI PIRANDELLO' NUN “APTAL”
ADLI OYUNUNUN REJİ ÇALIŞMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Fuat RAUFOĞLU HACIYEV

HAZIRLAYAN

DENİZ ŞEN

Konya-2011



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin

Adı Soyadı Deniz ŞEN

Numarası 084250011002

Ana Bilim / Bilim Dalı Sahne Sanatları / Rejisörlük

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı Oyuncu Eğitiminde Diksiyon ve Luigi Pirandello'nun
"Aptal" Adlı Oyununun Reji Çalışması

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin

Adı Soyadı Deniz ŞAN

Numarası 082250011002

Ana Bilim / Bilim Dalı Sahne Sanatları / Rejisörlük

Programı Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı Prof. Dr. Fuat Raufoğlu HACIYEV

Tezin Adı Oyuncu Eğitiminde Diksiyon ve Luigi Pirandello'nun "Aptal" Adlı Oyununun Reji Çalışması

Oyuncu Eğitiminde Diksiyon ve Luigi Pirandello'nun "Aptal" Adlı Oyununun Reji Çalışması

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan başlıklı bu çalışma 17/10/2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Prof. Dr.

Fuat Raufoğlu (Danışman)

Prof. Dr.

Zemine Hacıyev (Üye)



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Deniz Şen	Numarası 084250011002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sahne Sanatları / Rejisörlük	
	Danışmanı	Prof. Dr. Fuat Raufoğlu HACİYEV	
Tezin Adı		OYUNCU EĞİTİMİNDE DİKSİYON VE LUİĞİ PIRANDELLO' NUN "APTAL" ADLI OYUNUNUN REJİ ÇALIŞMASI	

ÖZET

Oyuncu Eğitiminde Diksiyon Ve Luigi Pirandello' nun "Aptal" adlı oyununun Reji Çalışması isimli tezde, öncelikle tiyatro da dil olgusunun çağlar sürecindeki evrimi ele alınarak bu konuya derinlemesine bir bakış sağlanmıştır. Ardında bugünün oyuncu eğitiminde diksiyon sorunsalı incelenerek, alternatif bir diksiyon müfredatı oluşturulmuştur. Tezin ikinci bölümündeyse, İtalyan tiyatrosuna genel olarak bakılarak, Pirandello' nun özelinde dönem italyası ve yazarın eserleri incelenmiş ve "Aptal" adlı oyununun reji çalışması yapılmıştır.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Deniz Şen	Numarası 084250011002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Sahne Sanatları / Rejisörlük	
	Danışmanı	Prof. Dr. Fuat Raufoğlu HACIYEV	
Tezin Adı		Diction (Intonation) For Educating for Acting and Directing of the Play: “Stupidity” of Luigi Pirandello	

SUMMARY

In this thesis primarily is analyzed the evolution of the concept of ‘language’ in drama and looked into the topic profoundly. And then problems of the diction education for acting is revised and finally a new and alternative diction educating curriculum is formed. And in the second part of the thesis Italian Drama is analyzed generally. With focusing to Pirandello’s works, is revised his period and after revising his Works a direction process is carried out for his play: “Stupidity”.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	iv
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Tiyatroda Diksiyon Sorunsalına Genel Bakış.....	1
1.2. Tiyatro Sanatı İçin Perde Açılıyor.....	3
1. 3. Antik Yunan Tiyatrosu.....	5
1. 4. Roma Tiyatrosu.....	7
1. 5. Ortaçağ Tiyatrosu.....	9
1. 6. Rönesans Ve XIX. Yüzyıla Kadar Tiyatro.....	11
1. 7. XIX. ve XX. Yüzyıl.....	13
1. 7. 1. Meyerhold.....	15
1. 7. 2. Tyrov.....	17
1. 7. 3. Artaud.....	18
1. 7. 4. Absürd Tiyatro.....	19
2. OYUNCU EĞİTİMİNDE DİKSİYON.....	20
2. 1. Konsevatuvar Eğitiminde Uygulanabilecek Diksiyon Ders Programı.....	20
2. 2. Birinci Sınıf Ders Programı.....	21
2. 3. İkinci Sınıf Ders Programı.....	25
3. SONUÇ.....	29

4. LUIGI PIRANDELLO' NUN "APTAL" ADLI	
OYUNUNUN REJİ ÇALIŞMASI.....	31
4. 1. İtalyan Tiyatrosuna Genel Bakış	31
4. 2. İtalyan Tiyatrosunun Rönesans Tiyatrosu ve Ortaçağ	
Tiyatrosuyla Bağları	35
4. 3. Commedia Dell'Arte	37
4. 4. Commedia Dell'Arte de Başlıca Roller	38
4. 5. Bir Oyunun Tasarlanması – Algılanışı	40
4. 6. 19. Yüzyıl Sonları ve 20. Yüzyıl Başlarına	
İtalyan Tiyatrosu	41
5. LUIGİ PIRANDELLO	44
5. 1. Luigi Pirandello'nun Hayatı	44
5. 2. Luigi Pirandello'nun Dünya Görüşü ve	
Tiyatroya Bakış Açısı	47
5. 3. Luigi Pirandello'nun Etklendiği Yazarlar	53
5. 4. Luigi Pirandello'nun Eserleri.....	54
5. 4. 1. Pirandello'nun Türkiye'de Sahnelenen Oyunları.....	57
5. 4. 2. Pirandello'nun Türkçe'ye Çevrilen Eserleri	58
5. 5. Luigi Pirandello'nun Başlıca Oyunlarının İncelenmesi	60
5. 5. 1. ALTI KİŞİ YAZARINI ARIYOR	60
5. 5. 2. DIŞLANMIŞ KADIN	63
5. 5. 3. MATTIA PASCAL	64
5. 5. 4. BİRİ, HIÇBİRİ, BİNLERCESİ	65
5. 5. 5 SİCİLYA TURUNÇLARI	68
5. 5. 6. IV. HENRI	70

6. APTAL ADLI OYUNUN DRAMATURGİ ve REJİ DEFTERİ	71
6. 1. Aptal Adlı Oyunun Eser Analizi	71
6. 2. Aptal Adlı Oyunun Karakter Analizleri	71
6. 2. 1. Leopoldo Paroni	71
6. 2. 2. Luca Fazio	72
6. 2. 3. Gezgin Satıcı	73
6. 2. 4. Rosa Lavecchia	73
6. 3. Oyunun Dramaturjik Analizi	73
6. 4. Reji Bilgileri	78
6. 5. Reji Defteri	79
7. SONUÇ	151
EK	147
Aptal Adlı Oyunun Metni	153
KAYNAKÇA.....	189

ÖNSÖZ

“Oyuncu Eğitiminde Diksiyon ve Luigi Pirandello’ nun “Aptal” Adlı oyununun Reji Çalışması” isimli çalışmanın içeriği; öncelikle tiyatro gibi görsel ve işitsel bir sanatın en önemli unsuru olarak kabul edilen konuşma ögesinin, binlerce yıl süresince gerçekleşen devinimini ve evrimini genel olarak ele almak, tiyatro metninin seyirciye aktarımındaki bu değişkenliği inceleyerek çağımız konservatuvar eğitimindeki dil ve diksiyon eğitiminin bir müfredat çalışmasının yapılması ve eğitmenlik yaptığımız süreç içerisinde karşılaştığımız sorunların çözülmeye çalışılmasıdır, sonrasında ise Luigi Pirandello’ nun “Aptal” adlı oyununun reji çalışmasını kapsamaktadır.

Bu çalışmamızda “Önsöz”den sonra “Giriş” gelmektedir. “Giriş”te, binlerce yıl süren tiyatro sanatında konuşmanın şekillenışı üstünde durulmuştur. Sonrasında ise bu evrimin sözsüz dönemden modern çağa nasıl geldiği aktarılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda 20. Yüzyıl tiyatro akımlarında dil ve konuşma ögesi de teorisyenler ve icracılar açısından incelenerek sunulmuştur. Bu çalışmayla hedeflenen çağımız tiyatro sanatının uygulayıcıları olacak olan genç tiyatroculara diksiyon eğitimi verilirken nelere dikkat edilmesi ve çağımız tiyatro sanatının diksiyon sorunsalıdır.

Müfredat kısmındaysa herhangi bir üniversitenin tiyatro bölümünde uygulanabilecek bir diksiyon ders planı çıkarılmıştır. Böylelikle elimizde, haftalar içerisinde ne gibi bir yol izleyeceğimizi gösterecek net bir doküman oluşturulmuştur.

Çalışmamızın ikinci kısmında ise Luigi Pirandello’ nun “Aptal” adlı oyunu, detaylı bir şekilde incelenerek, reji çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu oyunu seçmekte ki amacımız, adı geçen eserin hem ülkemizde, hem de dünyada yüz yıllardır değişmeyen, güç-medya ilişkisini ifade etmesi açısından, önem teşkil ettiği düşüncemizdir.

Çalışmamızda “Ek Kısmı” vardır. Bu kısımda Egemen Berköz tarafından çevrilen Aptal oyununun tam metni eklenmiştir. Son olarak da, tezimizde yararlandığımız kaynakları gösteren bir “Kanakça” vardır.

Bu çalışma sırasında bize katkı sağlayan, yol gösteren danışman hocam Sayın Prof. Dr. Fuat Rafoğlu HACIYEV ve Eşi Sayın Prof. Dr. Zamina Hacıyeva' ya ve yabancı kaynakların çevirisinde ve araştırılmalarında bana yardımını esirgemeyen değerli meslektaşım Gülay SAY' a teşekkürlerimi sunarım.

Deniz ŞEN
Konya - 2011



1.GİRİŞ:

1.1. Tiyatroda Diksiyon Sorunsalına Genel Bakış

Bir metnin sahnelenmesi ve o metnin edebi metinden ayrılıp, rejisörün anlatmak istediklerini ortaya koyan bir sahne metni haline gelmesi, var olan cümlelerin hayat bulması, hiç şüphesiz oyuncunun eserdeki cümleleri, doğru ve metni sahneye koyanın amacına uygun olarak “söylemesinden” geçmektedir. Kabul edildiği üzere, söze canın gelmesi; o metnin diksiyon kurallarına uygun olarak okunması yahut seslendirilmesi değil, oyuncunun var olan tüm cümleleri kendi cümleleriymiş gibi “söylemesinden” geçmektedir. Doğru okumak yahut seslendirmek spikerlerin veya dublaj işiyle iştigal edenlerin yaptığı bir iş olarak nitelenmektedir. Doğru konuşmak ve doğru seslendirmek başka, sahneye konulan eserdeki karakteri ifade edebilmek başka bir olgudur. Ancak, tiyatrolarımızda sahnelenen oyunların birçoğu incelendiğinde ortak kanaat, bu ayrımın maalesef net olarak ortaya konulmadığı yönündedir. Özellikle çeviri oyunlarda bazı oyuncularımızın sahnelenen metindeki karakterleri seslendirmekten öteye geçemediği eleştirmenler ve uzmanlarca ifade edilen bir gerçektir. Elbette bu durum, hem var olan metne, hem metnin yazarına, hem seyirciye, hem de oyuncunun kendine yaptığı en büyük kötülüktür. Zira bilindiği gibi oyunculuk, yalnızca konuşma değil, oynama edimidir. Konuşma kavramı oyuncunun en önemli yardımcısı olsa da bilindiği gibi “yardımcı bir unsur” dur.

Birçok uzmana göre, binlerce yıl içinde gelişen durmadan ilerleyen batı ve doğu tiyatrosunun karşısında henüz daha kimliğini belirleyememiş, batıdan mı yahut doğudan mı beslenmesi gerektiğini anlayamamış, kendi özünden uzaklaşmış “tiyatro adına bir kimliksizliğin” egemen olduğu ülkemizde maalesef bu ve buna benzer durumların gözlemlenmesi elbette doğaldır.

Konservatuarlarımızda uygulanan diksiyon eğitiminde egemen olan Alman ve Fransız ekolü henüz, kendine gelmeye başlamış, ulusal dilin incelemeleri ve bu dilin sahne üstünde kullanımı üstüne çalışılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, yüzyıl kadar bile geriye gitmeyen, daha çocuk sayılabilecek bir tiyatro ekolüne sahip olan ülkemiz tiyatrosunda, ulusal sanatçılarımız evrenseli yakalayamamış yereli de kendilerine yakıştıramamışlardır. Yabancı dilden çevrilerek sahnelenen metinlerde rol alan oyuncular o toplumun en alt tabakasından

insanları dahi oynasalar söyleyişte, adeta bir asilzade havasına bürünmüşlerdir. Bu durum, tiyatronun en önemli ilkesi olan, “gerçeğin yansıması ilkesini” tamamen silip atmıştır.

Öncelikle, ülkemiz tiyatrosunun dil ve diksiyon sorununa çözüm aramaktan çok, ulusal tiyatromuzun öykündüğü batı tiyatrosunun dil evrimini incelenecektir. Böylelikle, evrenselden ulusala birtakım çıkarımlar yapmak mümkün olacaktır.



1. 2. Tiyatro Sanatı İçin Perde Açılıyor

Bilindiği üzere tiyatro sanatı, insanlar arası iletişim zorunluluğu nedeniyle ortaya çıkmıştır. Sözün olmadığı bir çağda, insanlar, iletişim kurabilmek için elbette birçok yöntem bulmuşlardır. Tiyatronun salt bu amaçla ortaya çıktığını söylemek binlerce yıllık bir geçmişi olan sanata ve insanoğlunun estetik duyusuna haksızlık etmek olacaktır. Ancak çağımızda da sanat kuramcılarının en önemli tartışmalarından olan “sanat sanat için mi yoksa toplum için mi?” sorusunun temeline de baktığımızda ve net bir cevap bulmaya çalıştığımızda aslında insan oğlunun ortaya koyduğu her şeyin gereksinimlerinden ötürü ortaya çıktığını görürüz. Bu ihtiyaç, maddi yahut manevi nedenlerden ortaya çıkmış olabilir , her iki halde de insandan ve onun gereksinimlerinden bağımsız değildir. Dolayısıyla kabul etsek de etmesek de evrenin merkezi insanoğludur ve insan dünyanın egemenidir. Dolayısıyla var olan her şey pragmatik açıdan ele alınmak zorundadır. Darwin’e inanmayan çevrelerin dahi kabul ettiği doğal seleksiyon prensibi bize insanoğlunun gücünü – çoğu zaman nahoş örneklerle de olsa – net bir biçimde ortaya koymuştur.

Tiyatronun ortaya çıkışını algılayabilmek adına tarihçiler çeşitli kuramlar ortaya atmıştır. Bunun gerekliliğini Oscar Brockett şöyle açıklamaktadır;

“Tarihçiler tiyatronun kökenini araştırırken, üzerinde çalışılabilecek çok az sayıda olgusal kanıt bulunduğundan öncelikle kurama dayanmalıdırlar. Tarihçi "tiyatronun nasıl ortaya çıktığı" sorusunu yanıtlayabilmek için, teatral öğelerin varlığından önceki bir zamanı düşlemeye çalışmalı ve sonra onların nasıl olup da keşfedildiğini, nasıl olgunlaştırıldığını ve sonunda "tiyatro" adıyla anılan o bağımsız etkinlik olarak nasıl birleştirildiğini kuramlaştırmalıdır. Fakat bu sürecin çoğu, yazılı tarihin gündeğumundan önce oluştuğundan ancak tahmin yolu ile yeniden kurgulanabilir. Bundan dolayı tiyatronun kökeni üzerinde birçok kuramın geliştirilmesine ve hiçbirinin de doğrulanamayışına şaşmamak gerekir.” (**Brockett , 2000 , S:15**)

Görüldüğü üzere tiyatronun ortaya çıkışı ile ilgili tüm söylemler maalesef kanıtlanamayacaktır. Ancak bulunduğumuz çağdan geriye baktığımızda bu konuyla ilgili tutarlı açıklamalar yapılamayacağı da söylenemez. Tiyatronun ortaya çıkışı ile ilgili kuramların en bilindiği ve kabul göreni tiyatronun mitoloji ve ritüelden geliştiği düşüncesidir ;

‘‘İlkel oyunlarda oyuncular önceleri, ellerini çırparak ya da ayaklarını yere vurarak bir tartım buluyorlardı. Sonradan bu oyuna ezgiler girdi ve belli anlamlara gelen sesler. Bu oyunlar av törenlerinden doğa güçlerine olan saygıyla karışık korkuya kadar gelişti. Böylece, yağmur duaları, bolluk törenleri, ölüm-dirilme oyunları ortaya çıktı.’’ (Nutku , 2000 , S:17)

Bu oyunlarda tiyatronun üç temel ilkesi söz konusudur ; Taklit , Eylem , Topluca katılma. Oyunlarda kullanılan dil ritim duygusudur. Nietzsche’nin de dediği gibi bu durum ‘‘Müziğin ruhundan tragedyanın doğuşudur.’’



1. 3. Antik Yunan Tiyatrosu

Yazılışının üzerinden neredeyse 2500-3000 yıl geçmiş olmasına karşın bugün dahi sahnelenmekte ve modern dünyanın sorunlarını dile getirmekte olan eserlerin ortaya konduğu ve insanoğlunun yaratım gücünün doruğa ulaştığı bir dönemdir Antik Yunan dönemi.

Dönemin sahneleme koşulları ele alındığında her ne kadar yazılan teatral metinlerin destan şiirinden ayırımı, konunun eylem içinden anlatımı da olsa oyunun iyi oynanması değil iyi anlatılması ve söylenmesi gerekiyordu. Binlerce insanın oyun izleyebildiği amfi tiyatrolarda eylem Kotornos yahut deux ex mechine gibi aygıtlarla görsellik kazandırılarak sunulsa da oyunlarda kullanılan maskeler incelendiğinde sözün ve sesin önemi net olarak görülmektedir.

“ Tragedyanın öğeleri sayılırken , öykü , karakter ve düşünce öğelerinin taklidi din konularını meydana getirdiği , diksiyon , müzik ve görüntünün ise taklidin araçları olduğu söylenmiştir : “ dil deyince burada kelimelerin ölçüye sokulmuş bir düzenini , müzik diyince de herkesin bundan anladığı şeyi anlıyorum”. Tragedyanın tanımı yapılırken , dilin nasıl kullanıldığı üzerinde durulmuştu: “ sanatça güzelleştirilmiş dil diyince , harmoniyi , yani şarkıyı ve mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanılır diyince de bazı bölümlerde yalnız ölçümü , bazı bölümlerde ise müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum ” (VI). Aristoteles , XX. , XXI. , XXII. Bölümlerde şiirsel dil üzerinde ayrıntılı açıklamalar yapar. Söz sanatlarından , şiirli söyleyiş özelliklerinden söz ederken , anlatımın bayağılaşmadan açık ve seçik olmasını salık verir. Aristoteles e göre günlük konuşmalarda kullanılan sözcükler kolay anlaşılır ama sıradandırlar. Gösterişli sözler ve alışılmamış deyimler ise anlatımı bilmeceye çevirir. Onun için ikisinin karması olan bir dil kullanmak en iyisidir. Çifte anlamlı sözcüklerle anlatımı bayağılıktan kurtarmalı , günlük sözcüklerle de anlatımın belirgin olmasını sağlamalıdır.” (Şener, 2000, S:40)

Tragedya için içine eylemi kattığından dolayı retorikten üstün tutulsa da yazılı teatral metinlerin salt okumayla da aynı etkiyi uyandıracığı düşünülmekteydi.

“Düşünce ögesi bakımından tragedya sanatı ile retorik arasında bir benzerlik kurulmuş ; Böylece retorik sanatının sözle etkileme gücünden , Tragedyanın da yararlanabileceği gösteriliyor. Ayrıca , Tragedya sanatı , düşünceyi sadece sözle değil hareketle de ifade etme olanağına sahiptir. Poetikanın dram sanatlarının öteki sanatlara olan üstünlüğünü dile getirdiği düşünülürse , Aristoteles’in burada tragedyanın retorikten daha güçlü bir sanat olduğunun anlatmak istediği düşünülebilir. Ayrıca Aristoteles in söze ağırlık tanıdığını ve tragedyanın salt okumakla da istenen etkiyi uyandıracaklarını biliyoruz. (XXVI – 4)”



1. 4. Roma Tiyatrosu

“Tiyatro küçük bir stadyum sanki. On beş bin kişi, belki daha fazla, durmadan bağrışıyorlar. İkide bir yükselen heyecan çılgınlıkları sahneye yöneltiliyor. -Upuzun bir sahne. Yüksek, süslü duvarlarla çevrili. Sütunlar, girintiler, çıkıntılar, heykeller, oymalar. Seyircilerin oturdukları yerin üzeri gene açık, ama sahnenin üzeri kapalı. Heyecanın nedeni sahnede dövüşen iki adam - ölümüne dövüşüyorlar. Hayır, gladyatör değil bunlar. Bu bir oyun. Tiyatro oyunu. Dövüşenler de oyuncular. Birinin ölmesi gerekiyor. Gerçekten ölecek. Gladyatör kavgalarına alışmış bir seyirci topluluğu taklit ölümlere katlanamaz, ölecek olan oyuncu biliyor öleceğini. Maskesinin arkasında ter döküyor, bütün vücudu titriyor korkudan. Bir yolunu bulsa, o öldürecek karşısındakini, ya da kaçacak. Ama karşısında ki kendisinden kat kat üstün bir kavgacı, öldüremez ki! Sonra kaçmak da kolay değil; üstelik kaçarken yakalanınca yalnız ölüme katlanılmıyor, işkence de var. Seyirciler durmadan bağırıyor, isteklendirmeye, coşturmaya çalışıyorlar kavgacıları. İnsanın ezilmesinden, acı çekmesinden, öldürülmesinden hoşlanıyor bu seyirci, öyle olması isteniyor bu seyircinin. Çürümüş bir devletin çürümüş politikacılarından aldıkları paralar, armağanlarla yaşıyorlar. Yapacak hiçbir işleri yok; her işlerini köleler, esirler görüyor. Onların işi savaşların gerektirdiği acıma bilmezliği kaybetmemek, yumuşamamak. Roma'nın içinde dışında malın mülkün büyük çoğunluğu sayıları pek az olan zenginlerin elinde; ortalama Roma vatandaşının hiçbir şeyi yok. Yapacak iş yok! Mal mülk yok! Roma bütün gününü bedava gösterilerde geçiriyor. Evet, bedava. Oy avcısı adaylar, ya da bir evlenmeyi kutlayan, bir cenaze törenini unutulmaz kılmak isteyen zenginler düzenliyor gösterileri. Sahnedeki kavga ölüm vuruşuna ulaşıyor, heyecan en yüksek noktasında. Vuruyor öldürecek olan, bir ölüm çılgılığı, can çekişen bir insan, bir kölenin sahneyi kırmızıya boyayan kanı. (ölecek oyuncular, çoğu zaman, ölüm yargısına çarptırılmış kölelerden, esirlerden seçilirdi.) Seyirciler sevinçli, bağrışıyorlar. Arkasından sıra sıra develer, filler, atlar, atlılar geçiyor sahneden; bu da ayrı bir gösteri. Sonra oyun kaldığı yerden devam etmeye başlıyor. Seyirciler oturuyorlar yerlerine, canları sıkıla sıkıla oyunu seyrediyorlar, ölümüne bir kavga daha olsa da biraz coşsak, eğlensek diye bekliyorlar, umutla bekliyorlar.” (**Fuat , 1961 , S: 64**)

Görüldüğü gibi yunan tiyatrosunun devamı sayılabilecek olan Roma Tiyatrosu sosyal yozlaşmanın etkisiyle korkunç bir duruma gelmiştir. Var olan gösteriler tiyatrodan çok şiddet ve seks içeren oyunlara dönüşmüştür. Komedy ve tragedya geleneği özünü tamamen yitirip yozlaşmıştır. Var

olan bu durum sözden çok eylemin hüküm sürdüğü ana fikri dahi olmayan eğlenmek eksenli gösterilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Oyunlarda söyleyiş çok da önem teşkil etmemektedir. Diğer taraftan Terenteus ve Plautus gibi çağımıza da ulaşan nitelikli yazarlarda ortaya çıkmıştır ancak bu Roma Tiyatrosunun yozlaşmış bir tiyatro olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Bu nedenlerle Roma da tragedya tutunamamıştır. Bazı yazarlar tragedya türünü denemişlerse de bu eserler genellikle okuma oyunları halinde sunulmuştur. Buradan da anlaşılacağı üzere gerek kalabalıklara oynanan komedya gerekse okuma oyunları ister istemez sözde becerikliliği gerektirmekteydi. Oyuncu metni duyurmak zorundaydı. Zaten okuma oyunları genel olarak retorik ve felsefi değerlerle bezeniyordu.



1. 5. Ortaçağ Tiyatrosu

Roma'da yok olmaya başlayan tiyatro geleneği dört yüzlü yıllardan on ikinci yüzyıla kadar yerini tamamen karanlığa bırakmıştır. Çünkü güçlenen Hıristiyanlık tiyatrodan hoşlanmıyor hatta tiyatroya "Şeytanın Kilisesi" adını veriyordu. Bu durumda tiyatro yapmak zaten mümkün değildi. Var olan eserler kiliselerce orijinal dillerinde saklanıyor ve sadece papazlar tarafından okunabiliyordu. Kilisenin tiyatroya tepkisi çok büyüktü.

"Tiyatronun düşüşü, çürüyüşü hıristiyanlığın yükselişine karşı koymaktaydı. Kilise adamlarının o çağda tiyatroya karşı yaptıkları saldırılar bu durumu açıkça belirtmiştir. Hıristiyanlar tiyatrodan sakındırlar. İ.S. iki yüz yılında bir yazar tiyatroya "şeytanın kilisesi" adını verdi. Dördüncü yüzyılda bir kilise, düğünlerde oynana gelen küçük oyunlar, farslar için oyuncular gelince papazların düğün yerinden ayrılmalarını istemişti. Beşinci yüzyılda oyuncuların communionlara alınmaları yasak edildi." (Fuat, 1961, S: 77)

Ancak tüm bu olumsuz koşullara karşın tiyatro, insandaki oynama içgüdüğü sayesinde yok olmaktan kurtulmuştu. Ayrıca Roma Tiyatrosunun geldiği son durum göz önünde bulundurulduğunda belki de ortaçağ süreci tiyatronun kendine gelme süreci olarak da adlandırılabilir.

Kilise yılın belli dönemlerinde kendince kutsal olayları anmak için teatral gösteriler sunmaya başladı. Böylelikle Hıristiyanlık daha geniş kitlelerle buluştu. Bu oyunlardaki oyuncular, papazlar, kilise görevlileri esnaf loncalarından katılımcılardan oluşmaktaydı. Söz konusu oyunlar belirtildiği gibi dinsel ve İncil'den alıntılarla oluşturulmuştu dolayısıyla sözler tanrının sözleriydi ve bu durum sözün bu oyunlardaki işlevini ve nasıl olması gerektiğini net bir biçimde ortaya koymaktaydı.

Ortaçağ tiyatrosundaki oyunculuk kavramı elbette var olan koşulları yansıtıyordu.

"Oyunculunun niteliği de kuşkusuz değişti, ortaçağ kaynaklarından bir çoğu bazı oyuncuları cömertçe överken, başkaları oyuncuları kınıyorlardı oyunculukta ses her şeyden önemliydi. Dinsel oyunlarda tipik olan ezgiyle söylemenin yerine yöresel oyunlarda günlük konuşma dili almıştı. Günümüze kadar gelen oyunlarda, karakterlerin inceliği olmadığından çok yetenekli oyunculara gereksinilmiyordu. Karakterlerin bir çoğu tiplendiriliyor ve birkaç

keskin aksiyon ve duygu ile yetiniliyordu. Ciddi karakterler genellikle sınırlıydı. Fakat komik roller , doğaçlama ve pantomim ile genişleyen bir alanı kaplamıştı.” (Brockett , 2000 , 116)

Görüldüğü üzere oyunlardaki konuşma dili yavaş yavaş değişmeye başlıyor, artık tiyatro salt söz söyleme sanatı olmaktan çıkmaya başlıyordu ve profesyonel oyuncu kavramı şekilleniyordu.

Bu dönemde ilgi çekici bir diğer unsurda “ retorik odaları” adı verilen kuruluşlardır.

“ Bugünkü Belçika ve Hollanda topraklarında , retorik odaları (Chambers of Retorik-Konuşma sanatı öğreten kuruluşlar) tarafından moralitelere benzer oyunlar oynatılırdı. Retorik odaları 14. Yüzyılın başından itibaren şiir , müzik ve drama ile ilgilenirdi. 16. Yüzyıla gelindiğinde Hollanda’da hemen hemen her kentte en az 1 oda bulunuyordu.1413 yılından itibaren bu topluluklar arasında yarışmalar yapılırdı , bu yarışmalar 1493 ile 1570 yılları arasında özellikle popüler hale gelmişti. Tipik olarak ortaya bir soru atılır ve buna cevap olarak retorik odaları alegorik oyunlar hazırlar ve oynarlardı. En iyi olarak nitelenip seçilenlere ödüller verilirdi. Bu oyunlar bu ülkelerde dinsel dram gelişmediği için başlıca dramatik ifadeyi oluşturmuştu.” (Brockett – 2000 – 128)

Bu odalar ve tarih boyunca edinilen deneyimler artık tiyatronun altın çağını müjdeliyor ve bir sanat olarak tiyatronun yeniden ve daha profesyonel olarak ortaya çıkmasını hazırlıyorlardı.

1. 6. Rönesans Ve XIX. Yüzyıla Kadar Tiyatro

Bilimdeki ilerleme ve insan aklının ön plana çıkmaya başlaması elbette tüm sanat dallarında ilerlemeyi peşi sıra getirdi. Artık insan kavramı geçmiştekinin çok dışındaydı, bu durum elbette insanı en çok irdeleyen, malzemesi insan olan tiyatro sanatında, büyük değişiklikler meydana gelmesine neden oldu. Artık insan değişmişti, dolayısıyla seyirci tiyatrodan ve oyuncudan bambaşka şeyler bekliyordu. Oyuncunun salt söz söyleme becerisi çok daha önemli değildi.

“HAMLET - Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunluk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalısın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının, takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırıp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çoğu kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü gümbürtüyü sever. Bir oyuncu Termagant'ın kendisinden daha yaygaracı, Nemrut'tan daha nemrut oldu mu, hak ettiği şey kırbaçtır bence. Bu hallere düşme, rica ederim.

Fazla durgun da olma; aklını kullanıp ölçüyü bul. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözeteceğimiz şey, yaradılışa, tabiata aykırı olmamak. Çünkü bunda sapıttık mı tiyatronun amacından ayrılmış oluruz. Doğduğu gün de, bugün de tiyatronun asıl amacı nedir? Dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymak. Gerçeği büyötmek ya da küçölmekle bilgisizleri güldürebilirsiniz, ama bu bilenleri üzer; oysa bir tek bilgili dost, bilgisiz bütün bir kalabalıktan daha önemli olmalı sizin için.

Ah ben öyle oyuncular gördüm ki sahnede, öyle beğenilen, alkışlanan oyuncular gördüm ki, günaha girmeyeyim ama, değil Hıristiyan, değil Müslöman, insan bile değillerdi. Öylesine şişirme, uydurma hallere giriyorlardı ki, dedim bunları tabiatın kaba işçileri yaratmış olmalı, insan yapıyorum derken insanlığın berbat bir kopyasını yapmışlar.

Az çok değil, iyice yenmeli bunu. Sakın söyleyeceklerinden fazlasını söyletmeyin soytarlarınıza. Öylelerini gördüm ki, kendi başlarına gülmeye ve seyircilerin en anlayışsızlarını güldürmeye kalkıyorlar. Hem de oyunun anlayış isteyen en can alıcı yerinde. Kötü bir şey bu; acıklı bir budalalık bu yoldan tutunmaya çalışmak. Haydi, gidin hazırlanın.” (Eyuboğlu, 2009, S: 65)

Tüm çağların en büyük tiyatro adamı kabul edilen Shakspeare, Hamlet’in ağzından artık oyuncunun işlevinin bambaşka olduğunu ortaya koyuyordu ve peşi sıra gelecek olan tiyatroculara kendi çağından öğütler veriyordu. O dönem ve takip eden yüzyıllarda oyun yazarlarının yazdıkları eserlerde yarattıkları karakterler çok çeşitli, toplumsal sınıfları da çok farklıydılar. Dolayısıyla karakterlerin sahnede oynanırken de farklılıklar yaratılması gerekiyordu. Bu farklılıklar salt eylemde değil konuşmanın kendisinde de olmalıydı. Ancak elbette bu süreç uzun bir zamanı kapsadı.

“ Yüzyılın başında aktörler sahnede söyledikleri şarkılarla müzikalite ve şiirselliğe önem veriyorlardı. Fakat Garrick’in zamanında bu tutum değişmiş şiirselliği saklama eğilimi sonucu bu şarkılara bir doğallık kazandırılmaya çalışılmıştı. Bilinen diğer bir özellik ise 18. Yüzyıl boyunca aktörlerin konuşma yoluyla, önemsiz ve önemli pasajları seyirciye yansıtılabilmeleri idi; önemsiz pasajlara normal bir tonlama ile verirken, önemlileri hararetli bir şekilde yüksek bir tonlama ile ifade ediyorlardı. Aktörlerin bunu yapmakta ki asıl amaç ve beklentileri ise seyirciden alkış almaktı.” (Brockett , 2000 , S: 311)

Görüldüğü üzere tiyatro sanatından konuşmanın evrimi binlerce yıl içinde çok yavaş gerçekleşmiştir. Söylemin retorikten ayrılması seyirciyle de alakalı olduğundan bu süreç seyircinin de değişmesiyle oluşmuştur. Çağ ve insan değiştikçe oyun ve oyuncu da değişmektedir.

1. 7. XIX. ve XX. Yüzyıl

Tiyatro ve oyunculuk sanatı 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak bambaşka bir ivme kazandı. Gerek psikolojide varılan sonuçlar gerekse sosyolojinin gelişmesiyle insan olgusu daha net ortaya çıkmaya başladı. Böylelikle tiyatrodaki rol kavramı ve bunun hazırlık

süreci içgüdüsellikten metoda doğru gitmeye başladı. 16. yüzyıldan başlayarak yazarların farklı anlatım biçimleri denemeleri ve oyunlardaki karakter çeşitliliği, bu karakterlerin toplumsal yerleri, eserlerin anlatım dilinin şiirsellikten kopmaya başlaması, oyuncunun sahnede rolünü oynarken geleneksel kalıpların dışına çıkma zorunluluğunu ortaya koydu. Geleneksel oyunculukta kullanılan tuntuaraklı konuşma geleneği artık beklenene karşılık vermiyordu.19. yüzyılın ünlü oyuncularından Salvini'nin " Oyunculuk sestir" düşüncesi yavaş yavaş yıkılmaya başlamıştı.

Oyunculuk tekniği üzerine yapılmış ilk kapsamlı çalışma Stanislavski'nin Moskova sanat tiyatrosundaki deneylerinden vardığı sonuçları derlediği eserdir. Stanislavski tüm oyunculuk geleneğini yanlış buluyordu.

"Sanatı kendi içinde sev kendini sanatta değil diyen Stanislavski'nin 1905'te Moskova Sanat Tiyatrosu'yla Almanya'ya yaptığı turne sırasında mesleği açısından bir keyifsizliği vardı; oyuncularından ve kendinden ne isteyeceğini biliyor ama bunu pratiğe nasıl geçireceğini bilemiyordu. Oyuncuları eğitmede bilimsel bir sisteme gereksinim vardı. Oyunculuk konusunda o güne değin öğretilenler, yani geleneksel eğitimde işin esası gözlem ve taklitti. Oysa Stanislavski araştırma ve bilimsel deneyler sonucu ortaya çıkarılacak bir oyunculuk eğitiminin hem estetik hem de teknik açıdan çok şey katacağını hissediyordu. O güne kadar en ünlü oyuncular bile, yıllar yitirdikten sonra bazı şeyleri ancak yarım yamalak sezgileri ile bulmuşlardı ; bunlar çoğu kez düzenlenmemiş kalıplardı" (Nutku 2001 , S: 21)

Bu durum, yani söz konusu geleneksellik sahne diksiyonunu da kapsamaktadır. Var olan gelenek içerisinde yetişen aktörler için sahnede konuşma salt ses duyurma amacından ibarettir. Kelimelerin doğru söylenip söylenmemesi, tonlamaların doğru olup olmaması önem teşkil etmemektedir. Halbuki bir eserde yazarın ve yönetmenin anlatmak istedikleri oyuncunun metindeki sözleri doğru ifade etmesinden geçmektedir.

"Konuşma müziktir. Bir rolün yada piyesin metni bir melodidir , bir opera veya senfonidir. Sahnede boğumlanma şarkı sanatı gibi güç bir iştir; eğitim ister, virtüözlüğe varan bir teknik ister. Bir oyuncu rolünün sözlerini, iyi eğitilmiş sesi ve ustaca söyleme tekniği ile seslendirdiği zaman kendimi onun bu üstün konuşma sanatına kapıp koyuverebilirim. Eğer o tartımlı konuşursa ben de ister istemez

katılım bu tartım, etkilenirim ondan, onun bu üstün konuşma sanatından eğer o rolündeki sözcüklerin ruhuna ermesini, bilirse kendiyle birlikte hem kendi ruhunun , hem de piyes yazarının yapıtının giz dolu yerlerine çeker götürür beni. Sözcüklerin yaşam dolu içeriğine sesin canlı ve sıcak nakışını işleyen oyuncu , kendi yaratıcı imgeleminin ürünü olan görüntüleri benim de kendi içsel gözümle görmemi sağlamış oluyor.” (Stanislavski ,1996 , S: 101)

1. 7. 1. Meyerhold

Meyerhold , Stanislavski'nin öğrencisi olmasına rağmen onunla başlayan sanat yolculuğu bambaşka bir düzlemde devam etmiştir. Meyerhold'un tiyatro anlayışında oyunculuk tarzı da stanislavski nin düşüncelerinden farklıydı. Meyerhold yabancılaştırma etmenine dayanan göstermecî tiyatro anlayışında ki oyuncu tavrı doğal oyunculuktan oldukça farklıydı. Bu fark salt fiziksel aksiyondan ibaret değildi. Aynı zamanda konuşma biçimde de değişikliği barındırıyordu.

“Seyircide, oyunculukta ve sahne tasarımında gereken yabancılaştırma etmeni oyuncunun konuşmasında da zorunluydu. Bunun için de Meyerhold 1902 ile 1907 arasında stüdyo çalışmaları sonucunda bazı ilkeler belirledi bunlardan bir bölümü diksiyon konusundaydı;

Sözcükler sesteki titreşimden ve duygusallıklardan arınmış olarak dosdoğru söylenmeli. Seste kesinlikle hüzün ve gerilim olmamalıdır.

Ses tınlı olmalı sözler derin bir kuyuya düşer gibi söylenmelidir; düşme herhangi bir titreşme olmadan açık ve seçik bir biçimde olmalıdır. Ses dağılmamalı tümce sonları yutulmamalıdır.

“ düzenli iç titreşim “ , kolların sallandığı , göğüslerin dövüldüğü , kalçaların tokatlandığı , denetimsiz ve görünüşü çirkin olan eski tiyatronun duygusal oyunculuğundan daha güçlüdür. “gizemli iç titreşim” gözlerle dudaklarla sesle ve tavırla iletilir ; İçteki volkanik duyguları kapsayan durgun dış yüzey hiçbir zorlamaya gitmez.

İç yaşamın trajik acılarının ifadesinde , biçim içerik tarafından yönlendirilir.

Diyalog asla yuvarlanıp çiğnenmemelidir. Bu belki çizgi ve noktayla ortaya çıkan deli saçması oyunlarda kabul edilebilir. Her zaman belli bir görkemi olan epik duruluk trajik duyguları yok etmez.

Tragedya , dudaklarda bir gülümseme ile verilmelidir” (**Nutku, 2001, S: 31**)



1. 7. 2. Tyrov

Stanislavski'nin bir diğer öğrencisi olan Tyrov ise karşıt gerçekçi bir tiyatro anlayışını benimsedi. Ona göre oyuncu bedenini tıpkı bir bale sanatçısı gibi kullanmalıydı.

“ Tyrov , tiyatro gösterilerinde müziğin , tiyatronun ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtir. Oyunculuk ile müzik birbirini tamamlayan organik birimlerdi. Sanatçı müzik olmayan tek bir gösteri düzenlemedi ; çünkü müzik , tiyatronun arkitektonik ögesi olan tartımı ortaya çıkaran bir özellikti. Onun gösterilerinde, orkestra çalmayı bıraktığında bile, oyuncular sanki müzik eşliğinde oynuyorlarmış gibi hareket ederlerdi. Dekor ve en yalın biçimde seçilen giysilerde bu tartımın uyumlu birer parçasıydılar. Öte yandan oyuncuların konuşmaları da bu tartıma uygun bir biçimdeydi; şiirle günlük konuşmanın karışımıydı. Tyrov'un tiyatro anlayışında oyuncunun konuşması yarı yarıya şarkı söylemek hareketleri de yarı yarıya dans etmekte.” (Nutku , 2001, S: 37)

Görüldüğü üzere Tyrov oyunculuk sanatının iç tekniğindeki önemi umursamamıştır. Dış aksiyon onun teatral düşüncesinin temelini oluşturmuştur.

1. 7. 3. Artaud

20. yüzyılın en önemli tiyatro adamlarından biri olan Antonin Artaud “Vahşet Tiyatrosu” adını verdiği yeni tiyatro anlayışıyla Brook, Grotowski , Barrault ve bunun gibi birçok sanatçıyı etkisi altında bırakmıştır.

Ona göre tiyatro ilkel büyü törenlerdeki işlevselliğine dönmeliydi , ancak bu şekilde topluma karşı görevini yerine getirecekti. Çünkü o tiyatronun toplumu değiştirme gücüne inanmıştı. Bu durum elbette oyunculukta da ritüelistik kökene dönüşle gerçekleşecekti.

“ Ona göre eklemli dilin yerini sözcüklerin yerine eş değer , ama kaynağını, düşüncesini daha derin ve uzak noktada alan bir dil alacaktır. Bu yeni dilin içinde hazır biçimde verilmiş sözden çok gerekliliği olan sözlere yer vardır. Ama sözde çıkmaza girerse , bu kendiliğinden jeste döner. Onun tiyatrosunda, batıda uygulanan tersine dil konuşmaya dayalı değildir. (konuşma varsa bile kaleme alınmayacak , önceden değil sahnede belirlenecek) davranışlarla , göstergelerle, hareket eden nesnelere sahnede yaratılacaklardır. Yazarın yazım aşamasında yaptığını aslında sahne üzerindeki oyuncu yapacaktır.” (Nutku , 2001 , S: 50)

1. 7. 4. Absürd Tiyatro

20. yüzyılın ikinci yarından sonra etkili olan absürd tiyatro insanlar arası ilişkiyi sanayi devrimi sonrası doğadan doğaldan kopan insanın tragedyasını iletişimsizlik ve eylemsizlik eksenine vurgulamıştır.

“Absürd Tiyatroda görüntüsel anlatım konuşmadan daha öte bir yer tutar. Konuşma, insanlar arasındaki iletişimsizliği göstermek ve saçma duygusunu yaratmak üzere kullanıldığından, yazarın bu saçma konusundaki görüşleri ancak görüntü yolu ile ifade edilebilmektedir. Özellikle Antonin Artaud'nun somut görüntü diline verdiği önem absürd tiyatro yazarlarını etkilemiştir.” (Şener , 2000, S: 304)

Görüldüğü üzere Absürd tiyatrodaki oyuncuların sarf ettikleri cümleler iletişimsizliği vurgulamak amacıyla sarf edilmektedir. Oyunculuk biçimi olarak oldukça doğal olması gereken bu tür cümlelerde aynı oranda doğal söyleyişi gerektirmektedir.

Doğallık 20. Yüzyıl oyunculuk biçimlerinin temelini oluşturmaktadır. Eric Morris , Stella Adler , Augusto Boal ve bunun gibi çağımızın önemli tiyatro adamları bu konuda yazdıkları eserlerle modern oyunculuk sistemini büyük ölçüde etkilemişlerdir. Her birinin birleştikleri ortak fikir, oyunculukta “sıradanlığa” kaçmayan bir doğallıktır. Elbette oyunculukta ki bu doğal biçim söz söylerken de geçerlidir.

2. OYUNCU EĞİTİMİNDE DİKSİYON

2. 1. Konsevatuar Eğitiminde Uygulanabilecek Diksiyon Ders Programı

Selçuk Üniversitesi ve Çukurova Üniversitesi' ndeki çalışmalarımız sırasında, temel diksiyon eğitimi sorununun yaptırılan çalışma ve alıştırmalarda değil, belli bir metodun olmayışına bağlı olduğunu gözlemledik. Bu soruna bir de öğrencilerin henüz karşılaştığı diksiyonla ilgili temel tekniklerin üstünde fazla durulmadan direkt parça çalışılmaya başlanması eklenince, oyuncu için hayati önem taşıyan diksiyon tekniğinin yerleşmediğini gördük.

Yaptırılan çalışma ve alıştırma ne kadar doğru olursa olsun öğrencinin kafasında terminolojinin netleşmemesi ilerisi için büyük bir sıkıntı oluşturmaktadır. Bu nedenle incelememiz, daha önce bir çok kez yapılan diksiyon tekniği çalışmalarının dışında bir müfredat oluşturmak olmuştur. Aşağıdaki tabloda herhangi bir konservatuvarın birinci ve ikinci sınıf diksiyon dersi müfredatı bulunmaktadır.

Oyuncu eğitiminin temelini birinci ve ikinci sınıf eğitimi oluşturmaktadır. Üçüncü ve dördüncü sınıfta ise, temeli almış oyuncu adayının profesyonelleşmesi gözetilmektedir. Dolayısıyla, biz de bu nedenden çalışmamızı birinci ve ikinci sınıf eğitimi üstüne yaptık. Üçüncü ve dördüncü sınıfta oyuncu adayı, konuşma tekniğini tamamıyla algılamış olup ustalaşma eğilimine girmelidir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, çalışmalarımız süresince, diksiyon eğitimindeki temel eksikliğin, uygulanan alıştırma ve temrinlerden değil, eğitim sürecinde yeterli vakit ayrılmaması ve net bir müfredatın olmamasıdır. Dolayısıyla çalışmamızda diyafram, artikülasyon, fonetik, diksiyon kural ve çalışmalarından örneklere yer vermeye ihtiyaç duymadık.

2. 2. Birinci Sınıf Ders Programı

DEVLET KONSERVATUARI SAHNE SANATLARI BÖLÜMÜ						
TİYATRO ANASANAT DALI "DİKSİYON" DERSİ						
I.SINIF YILLIK PLANI						
AY	HAFTA	DERS SAATI	KONULAR	HEDEF VE DAVRANIŞLAR	ÖĞRENME ÖĞRETME YÖNTEM VE TEKNİKLERİ	KULLANILAN EĞİTİM TEKNO. ARAÇ VE GEREÇLERİ
EKİM	I	3	Diksiyon nedir?	Sınıfın konuşma ve diksiyon olguları hakkında bilgilendirilmeleri.	Kaynaklarla terminolojik anlatım.	Derslik.
	II	3	Tiyatroda diksiyonun önemi.	Sınıfın tiyatrodaki konuşmanın işlevselliği hakkında bilgilendirilmesi.	Kaynaklarla terminolojik anlatım.	Derslik.
	III	3	Günlük hayat ve sahne diksiyonunun farklılıklarının anlatımı.	Sınıfın sahne konuşması ve doğru konuşma arasındaki farkları algılaması.	Tiyatro metinleri ve düz yazı karşılaştırmaları.	Derslik.
	IV	3	Sesin fiziksel oluşumu.	Sınıfın biyolojik olarak,sesin oluşumunu algılaması.	Resim ve kaynaklarla anlatım.	Derslik.
KASIM	I	3	Ses-Nefes-Rahatlama.	Diyafram nefesinin algılanması.	Fiziksel egzersizler.	Dans salonu.
	II	3	Ses-Nefes-Rahatlama.	Diyafram nefesinin kullanımının algılanması. Ses açma ve sesi doğru yere oturtma çalışmaları.	Fiziksel egzersizler.	Dans salonu.
	III	3	Ses-Nefes-Rahatlama.	Diyafram nefesinin kontrolünün sağlanması. Kontrollü ses kullanma.	Çeşitli temrinler.	Dans salonu.
	IV	3	Fonetik.	Fonetiğin tanımının aktarılması.	İlgili bilimsel kaynak eserler.	Derslik.
	V	3	Fonetik.	Ünlülerin sesletimi.	İlgili bilimsel kaynak eserler.	Derslik.

AY	HAFTA	DERS SAATI	KONULAR	HEDEF VE DAVRANIŞLAR	ÖĞRENME-ÖĞRETME YÖNTEM VE TEKNİKLERİ	KULLANILAN EĞİTİM ARAÇ GEREÇLERİ VE TEKNO.
ARALIK	I	3	Fonetik.	Ünlülere ilişkin örnekler.	Tekerlemeler, sözel beceri üzerine doğaçlamalar.	Derslik.
	II	3	Fonetik.	Ünsüzlerin sesletimi.	İlgili bilimsel kaynak eserler.	Derslik.
	III	3	Fonetik.	Ünsüzlere ilişkin örnekler.	Tekerlemeler, sözel beceri üzerine doğaçlamalar.	Derslik.
	IV	3	Türkçenin temel diksiyon kuralları.	Türkçenin söyleyiş kurallarının aktarılması.	Düz yazı, şiir ve tiyatro metinleri.	Derslik.
	V	3	Türkçenin temel diksiyon kuralları.	Söyleyiş kurallarının pekiştirilmesi.	Düz yazı, şiir ve tiyatro metinleri.	Derslik.
OCAK	I	3	Türkçenin temel diksiyon kuralları.	Söyleyiş kurallarının tiyatro metinleriyle çalışılması.	Oyunlardan seçilen tiradlar.	Sahne.
	II	3	Türkçenin temel diksiyon kuralları.	Söyleyiş kurallarının tiyatro metinleriyle çalışılması.	Oyunlardan seçilen tiradlar.	Sahne.
	III	3	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI
	IV	3	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI
	V	3	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ

AY	HAFTA	DERS SAATI	KONULAR	HEDEF VE DAVRANIŞLAR	ÖĞRENME-ÖĞRETME YÖNTEM VE TEKNİKLERİ	KULLANILAN EĞİTİMTEKNO.ARAÇ VE GEREÇLERİ
ŞUBAT	I	3	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ
	II	3	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ
	III	3	I.Dönemin genel tekrarı.	I.Dönemdeki konuların hatırlatılması.	Düz yazı, şiir ve tiyatro metinleri.	Sahne.
	IV	3	Artikülasyon (Boğumlama).	Öğrencilere artikülasyonun öneminin aktarılması.	Düz yazı.	Sahne.
MART	I	3	Artikülasyon (Boğumlama).	Öğrencilerin temel artikülasyon sorunlarının saptanması.	Düz yazı.	Sahne.
	II	3	Artikülasyon (Boğumlama).	Öğrencilerin temel artikülasyon sorunlarının giderilmesi.	Temrinler.	Sahne.
	III	3	Artikülasyon (Boğumlama).	Öğrencilerin temel artikülasyon sorunlarının giderilmesi.	Temrinler.	Sahne.
	IV	3	Artikülasyon (Boğumlama).	Öğrencilerin temel artikülasyon sorunlarının giderilmesi.	Temrinler.	Sahne.
	V	3	Hece vurgusu.	Türkçe'deki hece vurgusu çalışmaları.	Düz yazı.	Sahne.
AY	HAFTA	DERS SAATI	KONULAR	HEDEF VE DAVRANIŞLAR	ÖĞRENME-ÖĞRETME YÖNTEM VE TEKNİKLERİ	KULLANILAN EĞİTİMTEKNO.ARAÇ VE GEREÇLERİ

					TEKNİKLERİ	
NİSAN	I	3	Cümle vurgusu.	Türkçe'deki cümle vurgusu çalışmaları.	Düz yazı.	Sahne.
	II	3	Cümle vurgusu.	Türkçe'deki cümle vurgusu çalışmaları.	Düz yazı.	Sahne.
	III	3	II:VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI
	IV	3	II:VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI
	V	3	Anlatım.	Kelime ve cümlelerin doğru duyguyla anlatımının aktarımı.	Şiir çalışmaları.	Sahne.
MAYIS	I	3	Anlatım.	Kelime ve cümlelerin doğru duyguyla anlatımının aktarımı.	Şiir çalışmaları.	Sahne.
	II	3	Anlatım.	Kelime ve cümlelerin doğru duyguyla anlatımının aktarımı.	Şiir çalışmaları.	Sahne.
	III	3	Anlatım.	Kelime ve cümlelerin doğru duyguyla anlatımının aktarımı.	Tirad çalışmaları.	Sahne.
	IV	3	Anlatım.	Kelime ve cümlelerin doğru duyguyla anlatımının aktarımı.	Tirad çalışmaları.	Sahne.
	V	3	FİNAL SINAVI	FİNAL SINAVI	FİNAL SINAVI	FİNAL SINAVI

2. 3. İkinci Sınıf Ders Programı

DEVLET KONSERVATUARI SAHNE SANATLARI BÖLÜMÜ						
TİYATRO ANASANAT DALI "DİKSİYON" DERSİ						
II. SINIF YILLIK PLANI						
AY	HAFTA	DERS SAATI	KONULAR	HEDEF VE DAVRANIŞLAR	ÖĞRENME-ÖĞRETME YÖNTEM VE TEKNİKLERİ	KULLANILAN EĞİTİM TEKNO. ARAÇ VE GEREÇLERİ
EKİM	I	3	I.Sınıf konularının genel tekrarı.	I.Sınıfta işlenen konuların anımsanması.	İlgili kaynaklar.	Derslik.
	II	3	I.Sınıf konularının genel tekrarı.	I.Sınıfta işlenen konuların anımsanması.	İlgili kaynaklar.	Derslik.
	III	3	Rolde konuşma.	Oynanacak rolün özelliklerinin konuşmaya aktarılması.	Tiyatro metinleri.	Sahne.
	IV	3	Rolde konuşma.	Oynanacak rolün özelliklerinin konuşmaya aktarılması.	Tiyatro metinleri.	Sahne.
KASIM	I	3	Rolde konuşma.	Oynanacak rolün özelliklerinin konuşmaya aktarılması.	Tiyatro metinleri.	Sahne.
	II	3	Rolde konuşma.	Oynanacak rolün özelliklerinin konuşmaya aktarılması.	Tiyatro metinleri.	Sahne.
	III	3	Rolde konuşma.	Oynanacak rolün özelliklerinin konuşmaya aktarılması.	Tiyatro metinleri.	Sahne.
	IV	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Toplumsal statü,bölge,şehir gözetilerek, rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.
	V	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.

AY	HAFTA	DERS SAATI	KONULAR	HEDEF VE DAVRANIŞLAR	ÖĞRENME-ÖĞRETME YÖNTEM VE TEKNİKLERİ	KULLANILAN EĞİTİM TEKNO. ARAÇ VE GEREÇLERİ
ARALIK	I	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.
	II	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.
	III	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.
	IV	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.
	V	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.
OCAK	I	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.
	II	3	Radyo tiyatrosu (Yerli).	Rol kişilerinin konuşmalarının çözümlenmesi.	Seçilecek yerli bir oyun.	Sahne.
	III	3	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI
	IV	3	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI	I.VİZE SINAVI
	V	3	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ

AY	HAFTA	DERS SAATI	KONULAR	HEDEF VE DAVRANIŞLAR	ÖĞRENME-ÖĞRETME YÖNTEM VE TEKNİKLERİ	KULLANILAN EĞİTİM TEKNO. ARAÇ VE GEREÇLERİ
ŞUBAT	I	3	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ
	II	3	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ	SÖMESTER TATİLİ
	III	3	I.Dönemin genel tekrarı.	I.Dönemde çalışılan oyun ya da oyunların gözden geçirilmesi.	Seçilen oyun ya da oyunlar.	Sahne.
	IV	3	I.Dönemin genel tekrarı.	I.Dönemde çalışılan oyun ya da oyunların gözden geçirilmesi.	Seçilen oyun ya da oyunlar.	Sahne.
MART	I	3	Radyo tiyatrosu (Yabancı).	Oyun seçilmesi.	Yabancı tiyatro metinleri.	Sahne.
	II	3	Radyo tiyatrosu (Yabancı).	Oyun seçilmesi.	Yabancı tiyatro metinleri.	Sahne.
	III	3	Radyo tiyatrosu (Yabancı).	Seçilen oyunun oyun kişilerinin,statü,ülke,kişilik açısından incelenip, bu özelliklerin konuşmaya oturtulması.	Seçilecek yabancı bir oyun.	Sahne.
	IV	3	Radyo tiyatrosu (Yabancı).	Seçilen oyunun oyun kişilerinin,statü,ülke,kişilik açısından incelenip, bu özelliklerin konuşmaya oturtulması.	Seçilecek yabancı bir oyun.	Sahne.
	V	3	Radyo tiyatrosu (Yabancı).	Seçilen oyunun oyun kişilerinin,statü,ülke,kişilik açısından incelenip, bu özelliklerin konuşmaya oturtulması.	Seçilecek yabancı bir oyun.	Sahne.
AY	HAFTA	DERS SAATI	KONULAR	HEDEF VE DAVRANIŞLAR	ÖĞRENME-ÖĞRETME YÖNTEM VE	KULLANILAN EĞİTİM TEKNO.A RAÇ VE

					TEKNİKLERİ	GEREÇLERİ
NİSAN	I	3	Radyo tiyatrosu (Yabancı).	Seçilen oyunun oyun kişilerinin, statü, ülke, kişilik açısından incelenip, bu özelliklerin konuşmaya oturtulması.	Seçilecek yabancı bir oyun.	Sahne.
	II	3	Radyo tiyatrosu.	Çalışılmış oyunların sınıfça incelenmesi.	Çalışılmış oyunlar.	Derslik.
	III	3	II:VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI
	IV	3	II:VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI	II.VİZE SINAVI
	V	3	Topluluk önünde konuşma.	Duygu ve düşüncelerin topluluk önünde doğru ifade edilmesi.	Düz yazı.	Sahne.
MAYIS	I	3	Topluluk önünde konuşma.	Duygu ve düşüncelerin topluluk önünde doğru ifade edilmesi.	Düz yazı.	Sahne.
	II	3	Şiir okuma.	Yerli ve yabancı şairlerin şiirlerinin yorumlanması.	Şiir.	Sahne.
	III	3	Şiir okuma.	Yerli ve yabancı şairlerin şiirlerinin yorumlanması.	Şiir.	Sahne.
	IV	3	Şiir okuma.	Yerli ve yabancı şairlerin şiirlerinin yorumlanması.	Şiir.	Sahne.
	V	3	FİNAL SINAVI	FİNAL SINAVI	FİNAL SINAVI	FİNAL SINAVI

3. SONUÇ

Medyadaki kirlilik yöresel söyleyiş özellikleri, insanların giderek tembelleşmesi ve iletişimin Chat odalarından sağlandığı çağımızda konuşma bozuklukları tiyatro ile ilgilenen gençlerin en büyük sorunu haline gelmiştir. Bu sorunların çözümü uzun, sistematik ve zorlu bir süreci kapsamaktadır. Ancak özellikle Türkiye’de tiyatro eğitimi veren okullardaki en büyük sorun öğrenciye diksiyon derslerinin öneminin vurgulanamaması olmaktadır. Çünkü tiyatro oyuncusunun diksiyon eğitimi güzel konuşma yada retorikten farklı olmak zorundadır.

Günümüzde tiyatro sahneleri dış aksiyona uymayan konuşma biçimlerine sahip oyuncularla doludur. Bu sorunun temeli doğru konuşmakla sahnede rolün gerektirdiği konuşma biçiminin henüz okuldayken anlatılamamasıdır. Bazı oyuncular bu sorunu iç güdüsel olarak çözebilmekteyseler de ne yazık ki genel problem devam etmektedir.

Türkiye’nin en önemli tiyatro kurumlarından olan Oyun Atölyesi’nin duvarında yazan ‘‘ (R) leri dikkatli kullanın yoksa (aktörrrrr) olursuz’’ cümlesi bu meseleyi çok güzel betimler.

Bir oyuncunun entelektüel kimliği doğrultusunda doğru ve kurallara uygun konuşması kaçınılmaz bir realitedir. Ancak bu durum oyuncunun sahne üzerindeki yaratacağı karaktere yön verirken ona ayak bağı olmamalıdır. Sahne üzerinde diksiyonun temel işlevi oyuncunun güzel konuşma dersi vermesi değil, anlaşılır olmasıdır. Gerisi rolün gerekleri içinde şekillenir. Bu durum daha önce belirtilen doğal oyunculuk konusunda olduğu gibi **sıradan** olmakla karıştırılmamalıdır. Rolün içinde konuşma, oyuncunun oyun karakterine bürünebilmek için harcadığı çabalardan biri olmalıdır.

Doğru tonlama, doğru vurgu metnin anlatılmasının temelini oluşturur. Ancak tuntuşraklı söyleyiş biçiminden kaçınılmalıdır. Genellikle seslendirme konusunda başarılı olmuş tiyatro sanatçılarımızın sahne üzerinde ahenkli konuşma dışında varlıklarını gösterememesi, diksiyon ve oyuncu diksiyonu farklarının konservatuar yıllarında anlatılamaması, kendilerinin de bu konuyu ciddiye almamasından kaynaklanmaktadır.

Binlerce yıllık süreçte değişen gelişen tiyatro sanatının en önemli ögesi olan konuşma hafife alınmayacak kadar zorlu bir süreçten geçerek olgunluğa ermiştir. Dolayısıyla bir oyuncunun mesleğe başladığı yıllarda konuşmayla ilgili sorunlarının çözülmesi ve diksiyonun rolün gereğince şekilleneceğinin farkına vardiırılması gerekmektedir.



4. LUIGI PIRANDELLO' NUN "APTAL" ADLI OYUNUNUN REJİ ÇALIŞMASI

4. 1. İtalyan Tiyatrosuna Genel Bakış

1453 yılında Türklerin, İstanbul'u almalarıyla bazı Bizanslı bilim adamları Yunanistan'a ve çoğu da İtalya'ya yerleşmişti. Bunun gibi, yazarlar, ozanlar ve oyuncuların bir bölümü de Türkleri tanımadıklarından en iyi çarenin İtalya'ya yerleşmek olduğunu düşünmüşlerdi. Bu, resim, heykeltıraşlık ve mimarlık alanında çok sayıda sanatçısı olan İtalyanların, tiyatro alanındaki güçsüz durumunu değiştirdi, yavaş yavaş tiyatro sanatı da önem kazanmaya başladı.

İtalya'da tiyatro, ortaçağlarda, kiliselerde ve açık kamusal alanlarda dinsel ve şenliksel günlerde, dinsel ve başkaca öykülerin topluca sunulmasından doğmuştur.. 14-16. yüzyıllar daha İtalyan diline geçilmeden önce, hümanistlerin (Mussato, Loschi, Vergerio, Bruni, Piccolomini) Plautus ve Terentius ile Seneca'yı örnek alarak Latince yazdıkları oyunlara tanıklık eder, 15. yüzyılın ortalarında Seneca'nın yapıtları dışında, Sophokles, Euripides ve Aiskhylos'un oyunlarının, özellikle de Aristoteles'in Poetika'sının İtalyan diline çevrilmesi ve eleştirel basımlarının yapılmasıyla, klasik tiyatroyun yeniden yaratılması düşüncesi doğrultusunda yeni bir tiyatro hareketi başlamış; ilk klasik oyun sahnelemesi Plautus'un 'İkizler' oyunuyla 1486'da gerçekleşmiş, Papalık ve Prenslükler bu tür dramatik etkinliklere sahne olmuşlardır.

16. ve 17. yüzyıllarda, İtalyan Tiyatrosu izlediği yol şöyledir: Tragedya, komedy, pastoral oyun, tragikomedy, melodram, opera ve commedia dell'arte..

'Bu dönemde, Seneca ve Sophokles örneğini yaygınlaştıran, karmaşık dolantılı oyun örgüsü olan ve dramatik üç birlik kuralına bağlı yeni klasik drama sanatının başlıca türü olarak trajik oyun Aretino, Della Valle, Tasso, Trissonni, Dolce, Cinzio, Speroni gibi yazarlarca ele alınırken, Plautus ve Terentius örneğine dayanan commedia erudita Bibbiena, Bealco, Ariosto ve Machiavelli elinde geliştirilmiş; tragi komedyalarıyla Guarini, ve Aretino, Cecchi, Bruno, Grazzini, Gibaldi ile Della Porte gibi yazarlarla Rönesans dönemi İtalyan Tiyatrosu, dünya tarihindeki özgün yerini almış, 16. yüzyılda commedia dell'arte ise, İtalyan Tiyatrosu'na özgü halk tuluat tiyatrosu olarak bütün bir avrupa komedy geleneğini etkilemiştir (commedie

italienne). Bu dönem, tiyatro mimarisinin, sahne tekniklerinin ve sahne tasarımının İtalyan mimar ve teknik sanatçılar (Serlio, Peruzzi, Palladio, Aleotti, Sabbatini, Parigi, Bernini, Burnacini, Galli-Bibiena) elinde İtalya’da boyatmasına olduğu kadar, yine bu kişiler eliyle Avrupa’da yaygınlık kazandırılmasına tanıklık eder. Drama kuramı alanında ise, Castelvetro gibi yazarlar, Aristoteles’in ilke ve kurallarını kendi günlerine getirmişlerdir. Öte yandan pastoral oyun ile melodram yanı sıra, opera da Rönesans İtalyan Tiyatrosu’un özgün bir tarzı olarak ortaya çıkmıştır. (Monteverdi, Pergolesi ve Scarlatti’nin müziğine Rinuccini, Striggio ve Rospigliosi gibi yazarlar librettolar yazmışlardır.)’ (Çalışlar, 1992, S: 337/338)

Komedyada alanında Ariosto şiiri bırakıp, tiyatroya yönelmiş ve bu yolda ilerlemeye devam etmiş ve oyunlarında Roma komedyasından yola çıkmıştır. Başlarda verdiği eserler içinde Roma komedyasının kokusunu fazlaca barındırırken, ileriki dönemde yazdığı üç oyun (Şarlatan, Çöpçatan, Akademik Komedyası) ile Roma Komedyası’na olan bağlılığını koparmaya başlamıştır. Bu oyunlarla yepyeni tipler yaratmış ve romantik komedyanın köklerini atmaya başlamıştır. Romantik komedyaya üzerine;

“Shakespeare’in bir çok komedyaları bu türün en güzel örneklerini teşkil eder. Onun komedyaları yaşam ve umut kadar, ölüm ve umutsuzluğu içeren bir dünya portresi çizerler. Geçmiş ve gelecek düşünceleri hal içinde karışmıştır. Böylece yaratılan zamansızlık ve mekansızlık içinde, Shakespeare, hayat olgusu ile düş arasında dolaşır, gerçeğin yanılması verir. Bir Yaz Gecesi Rüyası, Fırtına, Bir Kış Masalı, bu türün örneklerindedir.” (Nutku, 1985, S:48)

Yıllar sonra Macchiavelli ortaya çıkar ve Adamotu’nu yazarak, çağının budalalığına ve din adamlarına taşlama yapar. Bu oyun da Roma komedyasının etkisi altında kalmış fakat, Macchiavelli’nin bölümler arasına eklediği şarkılar bambaşka bir yenilik getirmiştir. Romantik komedyaya ve taşlama başarılı bir başlangıç yapmış ancak bu başlangıç yerini gelişime bırakamamıştır. Aretino haricindeki diğer yazarlar Roma komedyasının etkisinden kurtulamamışlardır. Bu dönemdeki yazarların gelişim gösterememe nedenleri arasında klasik yapıya bağlı kalmak istemeleri ve var olan kalıpların dışına çıkamamalarıdır. Bir diğer etken ise, eserlerin saray dışına çıkmaması ve ayrıca yazarların kendi halkını yakından tanıyamamasıydı. Bu dönemde (1471) pastoral alanda Poliziano, Orfeo adlı yapıtını ortaya çıkarttı. Ciddi sahnelerle, komik sahneler iç içe gelmiş, yine de tam anlamıyla pastoral

olamamıştır. Sadece oyun içinde pastoral nitelikte sahneler yer almıştır. Bu alanda Tasso ve Guarini pastorallığın gelişim çizgisini uzatmaya devam etmişlerdir. Ancak bu oyunların hiç biri büyük eser niteliği taşıyacak kadar ilerleyemedi. Tragedya alanına bakıldığında dönem yazarlarına Seneca örnek olmuştu. Mussato, Commelli, Rucellai gibi yazarların yanı sıra en çok ışık saçan yazar Cinthio olmuştur. Cinthio da Seneca'nın etkisinde kalmış fakat; aşk ve dehşet sahneleriyle yeni biçim arayışına da düşmüştür. Cinthio, Orbeche, Arrenopia, Değiştirilenler gibi eserler vermiştir. Ancak Cinthio'nun dışında bu alanı geliştirecek bir başka yazar daha çıkmamış ve üzerinde önemle bahsedilecek bir eser yazılmamıştır. İtalyan Tiyatrosu'nun aldığı yola yüzyıllar arası geçişle kısaca bakacak olursak;

17-18. yüzyılda İtalyan Tiyatrosu, yabancı edebiyatın, özellikle de Fransız örneklerin etkisi altında kalmış; Maffei ve Torelli yanısıra Metastasio, Barok tragedya ile öne çıkarken; Goldoni İtalyan Aydınlanma dönemi burjuva tiyatrosunun en büyük temsilcisi olarak, commedia dell'arte uzantısında, gerçekçi komedyayı getirirken, tutucu görüşleri doğrultusunda Gozzi, pericelik oyunlara yönelmiş, Chiari ise edebi koşuklu oyunu sürdürmüştür.

19. yüzyılın başı, başlıca Manzoni'nin yeni-klasikçi drama ilkelerine karşı romantikçi oyunları ile Rossini, Donizetti, Puccini ve Verdi'nin lirik tiyatrosuna; 19. yüzyılın sonu ise, İtalyan gerçekçi natüralizminin, verismo'nun Verga, Giacosa ve Bertolazzi gibi yazarlar elinde işlenişine tanıklık eder.

20. yüzyıl, çeşitli çağdaş akımların İtalyan Tiyatrosu'nda kendini göstermesine olanak vermiştir: d'Annunzio'nun simgeciliği, Bracco'nun teatro intimista'sı, avangart yenilikler getiren Chiarelli'nin grotesk tiyatrosu ile Marinetti'nin fütürizmi, başlıca Pirandello tiyatrosu; De Filippo'nun bölgesel ağıza dayanan çağdaş halk tiyatrosu, Svevo'nun psikanalitik oyunları, Betti'nin ahlaki ve dinsel oyunları, Moravia ve Ginzburg gibi romancıların tiyatro deneyimleri ve sinema yönetmeni Passolini'nin oyunları. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra, İtalyan Tiyatrosu, tiyatro yönetmenliği alanında zengin deneyimleri yaşamıştır: Strehler, Grassi, D'Amico, Visconti, Trionfo, Squarzina, Zeffirelli, De Bosio, Bragaglia, Puecher, Ronconi, Fo, Gruccuardini, Costa, Bene ve Barba. 1980'lerden sonra İtalya'da 12 yerleşik kadrolu tiyatro ile 120 teatri cooperativi, 50 özel tiyatro ve çok sayıda amatör ve deneysel tiyatro topluluğu etkinlik göstermiş; yılda yaklaşık 25 milyon tiyatro izleyicisi

tiyatrolara gitmiş; hükümet yaklaşık 200 tiyatroya 14 milyar liralık yardımda bulunmuştur.’ (Çalışlar, 1992, S: 337/338)

4. 2. İtalyan Tiyatrosunun Rönesans Tiyatrosu ve Ortaçağ Tiyatrosuyla Bağları

İtalya’da 1454 yılına kadar süren Ortaçağ’ın dinsel tiyatrosu, bu dinsel içeriğiyle alakalı bir çok yapıt sunmuştur bu döneme. Rönesans Tiyatrosunun Ortaçağ Tiyatrosu’yla birinci bağı; Politian’ın yazdığı ‘Mystery’ adlı oyunuyla başlar. Oyunda azizler,kutsal kitaptaki kişiler yerine mitolojik kişiler yer alıyordu. Bu durum yeni bir çağa yönelmeyi açıklıyordu.

Ortaçağ Tiyatrosu’yla ikinci bağ ‘entry’ şenlikleri oldu. Bu şenlik kente bir hükümdar geldiğinde,hükümdarı karşılamak,hükümdarın gücünü halka göstermek amacıyla yapılan şenliklerdi. Bu şenliklerin kökeni eski Roma’ya kadar dayanmaktadır. Bu şenliklerde hükümdarın hoşlanacağı taglar kurulur ya da bir düzlükte iki sahne yan yana durur, sahneler sabitken, seyirciler hareket halinde dolaşılıyor olurdu. Bu sahnelerde konuşmasız oyunlar(dumb-show) yer alırdı. Oyuncularla var olan bu sahneleri,küçük yazılar açıklardı. Ortaçağda dinsel konular canlandırılırken rönesansta hükümdarları mitolojik kişileri karşılamaya başladı. Bu törenler Rönesans saray tiyatrolarını da içine alırdı. Bu durum saray oyunlarına verdiği etkilerle, uzun süre saray oyunlarını etkiledi.

Rönesans tiyatrosunun ortaçağla üçüncü bir bağıda Latin komedileridir.Sezar’ın çöken imparatorluğu Avrupa’ya Latince’yi bırakmıştı.Plautus ile Terence zaten Ortaçağ boyunca da kimi din adamlarının ilgisini çekmişlerdi.Hroswitha adlı bir Alman rahibinin kişilerini Hıristiyan tarihinden alarak altı Latince oyun yazdığı biliniyor.Rönesans kilisesi ise Plautus ile Terence’nin oyunlarını ahlak dışı görmüyor,oyunmalarına karşı durmuyordu. Latin komedileri Rönesansın ilk yaygın oyunları olmuştur.

Aslına bakıldığında Ortaçağ Tiyatrosu ve Rönesans Tiyatrosu birbirinde tamamen ayrıdır.Diğer yandan klasik tiyatroyu taklit eden Rönesans Tiyatrosu,bu taklit isteğinden eskinin tekrarını yapmak yerine,yepyeni bir tiyatro anlayışıyla doğumunu sürdürmüştür.1450’li yılların ardından tiyatro dinsel etkiden sıyrılıp,dünya hayatına dönmüştür. Bu oyun alanının,tiyatro yapısının değişikliğine de sebep olur.

‘İtalyan rönesans tiyatrosu yalnız bir bakımdan ortaçağ tiyatrosuna benziyor. Büyük oyunları yok. Bu yüzden de ona gerçek tiyatro denip denemeyeceğine karar vermek kolay değil. Gerçek tiyatro oyuncuların, dekordan, tiyatro yapısından daha fazla bir şey. Büyük oyunların bulunmadığı yerde gerçek tiyatronun varlığından söz edilemez. Dante, Petrarck, Boccaccio, Leonardo da Vinci, Michelangelo gibi yüce şairlerin,  yk c lerin, resamların yanı sıra alınacak oyun yazarları yoktu İtalyan Rönesansı’ nın. Onun içinde bilginlerin sanatçıların bütün çalışmaları saraylardaki parlak gösteriler, oyunlar, tiyatro yapıları hayranlık uyandıran dekorlar gerçek tiyatronun yeniden doğuşunu sağlayamamıştı. Gerçek tiyatronun yeniden doğması için her şeyden önce oyun yazarlığının yeniden doğması gerekiyordu.’

(www.msxlab.org/forum/tiyatro/21700-italyada-ronesans-tiyatrosu.html)



4. 3. Commedia Dell'Arte

Commedia dell'arte alanına gelecek olursak, bu alanı daha detaylı işlemek gerekecek.

Commedia Dell'arte nin ortaya çıkışı sanatsal kaygı ile değil; parasal kaygı iledir. İlk kez 1545 de Padova'da bir grup oyuncu notere gidip kumpanya kurdular. Böylece Commedia Dell'arte resmen tescil edilmiş oldu. 17 Ocak 1545 tarihi Commedia Dell'arte için doğuş tarihi kabul edilir. Kontratta, oyuncular arasındaki parasal ilişkiler ve diğer konular detaylı olarak yazılmıştır. Kendi aralarındaki ilişkiler düzenlenmiştir. Commedia Dell'arte oyuncularının bir araya gelerek grup oluşturmalarında, diğer mesleklerdeki gibi saygınlık kazanma isteği de vardır. Düzeylerini yükseltme ve saygı görme amacı da vardır. O yıllarda İtalya'da tiyatro oyunları çok modaydı. BU kumpanyayı kuran oyuncular; bu modadan yararlanıp para kazanmayı umuyorlardı.

O dönemin tiyatrosu nasıldı? Kültürlü sınıfların (sarayın) tiyatrosuydu. Komedi tiyatrosu İtalya'da uzun yıllar yasaklanmış bir tiyatroydu. Çünkü komiklikten özellikle dinsel kesim rahatsız oluyor ve komedi günah kabul ediliyordu muhafazakarlarca. O nedenle uzun süre yasak gördü. 1500 lerde bazı yazarlar komedi oyunları yazmaya başladılar. Ama bu yazılan komediler sadece prenslerin önünde, zenginlerin saraylarında temsil ediliyordu. Halka uzaktı. Ve bu oyunlar, profesyonel oyuncularca oynanmıyor, amatörler tarafından oynanıyordu. Çağın en büyük aydınları ve yazarları bu komedi oyunları ile ilgili ürünler ortaya koymuşlardır. Bunlardan biri "Çılgın Hollandalı" adlı eseri olan Ariosto'dur. Machiavelli ve Bruno bile komedi oyunları yazmışlardır. Bu ünlü yazarların eserlerinin Commedia Dell'arte ile hiç bir ilişkisi yoktur, yaptıkları saray tiyatrosudur. Commedia Dell'arte oyuncularının grupları, saraylara gitmiyor, halk karşısında oynuyorlardı. Sonradan saraylara girebileceklerdi. Halka yöneldiler ve oyunlarını meydanlarda oynadılar. Meydanlarda bir platform kurup, orda halka oynuyorlardı. Genellikle fuarlarda ve panayırda oynuyorlardı. Sonradan özerk zamanlarda da oynamaya başladılar. Meydan komedisi olan bu komedinin geleneksel Türk tiyatrosu ile benzerliği çoktur. Çok basit bir oyun kurgusu vardır. Mütevazı, az araç-gereç gereksindiren oyunlardır.

Commedia Dell'arte in oyun kurgusunu basitleştiren etmenler:

En büyük özelliklerden biri, belli rolleri belli oyuncuların oynaması idi. Her oyuncu belli bir rolü, karakteri ve tipi çalışır; onda ustalaşır – çok önemli istisnalar dışında tüm ömrü boyunca o rolü oynardı. Kaba bir hespla; 10-12 kişiden oluşuyordu bir grup. Roller paylaşılmıştı ve rol dağılımı kesindi.

4. 4. Commedia Dell'Arte de Başlıca Roller

Yaşlılar: (1. Kategori) Başlangıçta yaşlı oyuncular oluşturuyordu. Saygın ve ünlü kişilere yapılan hitap (magnifito). Bu yaşlılar grubundaki kişiler, zenginlikleri ya da kültürleriyle öne çıkarlardı. Para söz konusu olunca (oyunda) bu yaşlıların canlandığı tiplerden birisi tüccar oluyordu. Eğer zenginlik değil de, bilgelik, kültür söz konusu olursa bu yaşlı kişi doktor ya da profesör olarak konumlanıyordu. Bu grubun en önemli ikili karakteri tüccar ve doktordu.

Gençler: (2. Kategori) Sevgi, aşk gibi konularda daha çok. Bu grupta aşıklar yer alıyor. 2 çift aşık grubu oluyordu genelde. Bu grup; farklı iki şekilde ifade ediliyordu.

Uşaklar (Hizmetçiler): (3. Grup) Başlangıçta Zanni olarak adlandırılıyordu. Eskiden Commedia Dell'arte "Zanniler Komedi" olarak adlandırılıyordu. Köyün Delisi gibi adlandırabileceğimiz türden deliydi bu grup. Biraz aptal, herkesin alay ettiği tiplerdi. İki Zanni türü var. Bu iki aptal uşağın yanında üçüncü bir kişi olan hizmetçi kadın yer alırdı genelde. Commedia Dell'arte'in büyük devrimlerinden biri; ne saray komedi türünde ne de kiliselerde oynanan oyunlarda kadın yok iken; kadını sahneye çıkarmasıdır. Kadınların ilk kez sahneye çıkmaları Commedia Dell'arte sayesinde.

Kural Tanımazlar (Irregolari) (4. Grup) (Uyumsuzlar): Burdaki kişiler (capitano) yüzbaşı anlamına gelir. Askerdir. Aslında buradaki asker, resmi askerden çok paralı askerdir. Paralı kişilerce, kendi işlerini gördürmek için tutulmuştur. Rufiano ya da Usurati (Pezevenk, çöpçatan) gibi. Ya da tefeci. Cortigana ise hafif-meşrep kadın anlamına gelir. Fahişe değildir. Zaman zaman fahişelik de yapar gerçi. Commedia Dell'arte de görülecek kişiler bunlardır. İlk üç gruptakiler kesinlikle her zaman vardır. 4. Gruptakiler ise hepsi birden bir oyunda bulunmaz. Bazen Capitano, bazen diğerleri.

Bu gruplardaki karakterler, toplumun belli güçlerini simgeler, gösterirler. Yaşlılar; geçmişe bağlı kişiler, geçmişini temsil ederler. Gücü temsil ederler. Giyim kuşam ve tarzları hep

geçmişe bağlıdır. Muhafazakarlar, geçmişe bağlı tiplerdir. Sadece gelenekleri değil, sahip oldukları gücü de korumaya çalışırlar.

Gençler ise Eros'u, aşk tutkusunu temsil ederler. Yani geleceği temsil ederler gençler. Yaşlılar ise geçmiş. Çalışıp çabalayan kimselerdir gençler. Hikayenin dinamiğini sağlayan, motoru olan kişilerdir.

Uşaklar ise açlığı simgelerler. Tek dertleri karınlarını doyurmalarıdır. Şimdiyi temsil ederler. Yoksulluğu temsil ederler. Ne dünü ne yarını sadece bugünü ve şimdiyi. Bugün ne yiycem, karnımı nasıl doyurucam kaygısı. Tek kuralları mide kuralıdır. Açlık kuralıdır.

Uygunsuzlar (kural dışılar) ise şiddet ve yasadışı temsil ederler. Çünkü hep yasal olmayan yollara başvururlar. Commedia Dell'arte basittir ama bu sadeliğin içinde toplumun aynası vardır. Toplumun bölünmelerini çerir.

4. 5. Bir Oyunun Tasarlanması - Algılanışı

Bu Commedia Dell'arte gruplarının öncelikli amacı para kazanma olduğundan, en az araç-gereçle oynamaya gayret ediyorlardı. Kişiler sabit olduğundan ilk 200 yılda yazılı metin yoktu. Metin yerine canavaccio adı verilen bir özet vardı. Oyun bunun üzerine oynanıyordu. Tek tek replikleri içermiyordu canavaccio. Sadece ana olayları anlatıyordu. Giyilecek şeyler, cevaplar vs. yazılı değildi. Olayın gelişimini kısaca anlatan, açıklayan bilgiler veriliyordu. Fakat bu; dağınıklık anlamına gelmiyordu. Herkes işini biliyordu. Kanava belliydi. Örneğin İsabella'nın deliliği ile ilgili bir sahne oynanacaksa, nasıl davranılacağı ve neler söyleneceği her oyuncu tarafından biliniyordu. Yoksa oyun darmadağın olur ve anlaşılmaz hale gelirdi. Bu özet herkesçe bilinen ve paylaşılan bir özetti. Oyuncular bir gün önceden bile okusalar bu özeti, onlara yeterdi. Bugün bir oyun 35-40 günde çıkarılıyor ki geçmişteki oyuncular muhtemelen buna gülerlerdi. Oyun tutmazsa o gün hemen kaldırılıyor ve başka oyun hazırlanıyordu. Eğer bir yere gidince o oyun seyirci çekmezse hemen bi başka oyun hazırlanıyor, sergileniyordu. Hemencecik, bir gecede hazırlanır ve sergileniyordu. Bu da doğaçlamaya yol açıyordu. Commedia Dell'arte i tanımlayan sözcüklerden biri de "doğaçlama" dır ama bu tam olarak doğru değildir. Bu oyuncuların her akşam tüm replikleri doğaçlama söyledikleri anlamına gelmez. Mümkün de değildir bu. Onlar; oyunu sürdürüebilmek ve ilgi çekici kılabilmek için, kanavaya uymalı ve sapmamalıydı. Zibaldone (karalama defteri) denen bir defter vardı. Her oyuncunun taşıdığı bir defter. Her oyuncu, kendisiyle ilgili notlar alırdı. Çok işlevsel bir sistemdir. Canavaccio adlı özet oyuna aitti, oysa zibaldone oyuncuya aitti. Ve oyuncu o defteri her gün çalışırdı. Hatta başarılı oyuncular; defterleri, en dolu, en kalın, en zengin olanlardı. O zamanlar, telif hakkı söz konusu olmadığından, her oyuncu kendi defterini özenle saklıyordu. Para gibi, kilitli kasalarda saklanıyordu. Hatta çok ünlü iki oyuncu, ölürlerken defterlerinin kendileriyle gömülmesini vasiyet etmişler. Oyuncular, tek tek deftere yazıyorlardı replikleri ve nasıl davranacaklarını. Başarılı olan bazıları kendi sözlerini geliştiriyor ve zenginleştiriyor, bazıları ise sürekli kendilerini tekrarlıyorlardı. Örneğin aşık oyuncular, dönemin şairlerinden besleniyorlardı. O dönem barok çağ olduğundan şiir sanatı zengindi. Her oyuncu, hangi sahnede, hangi durumda ne söyleyeceğini önceden biliyordu. Dolayısıyla canavaccio ve özeti birleştiriyorlar ve oyunun omurgasını ortaya çıkarıyorlardı.

4. 6. 19. Yüzyıl Sonları ve 20. Yüzyıl Başlarına İtalyan Tiyatrosu

'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 yönelme yöntemi seçilmiştir. 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 ,ağlanması 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 Fütürizm, 1. Dünya Savaşı öncesinde filizlenen ve savaş sırasında güdüsünü yitiren bir akımdır. Fütürizm'in bildirgesini 1913'de Marinetti (1876-1944-) yayınlamıştır. 20. yüzyılın başında teknolojiye oluşan hızlı gelişimden etkilenen Fütürizm, makine hayranlığı ve savaşın kutsanması gibi düşünceler doğrultusunda, sanatın da bu devingenliğe uymasını, çağına uygun özellikler taşımasını istemiştir. Marinetti ve arkadaşlarının 1915'de yaptığı "fütürist sentetik tiyatro" deneyi, bir kaç dakikaya sığdırılmış, simultane (eşzamanlı) gösterilerden oluşmaktadır.

20. yüzyılın başında ortaya çıkan bir başka akım da, sözcülüğünü Tristan Tzara'nın (1896-1963) yaptığı ve bebeklerin çıkardıkları anlamsız seslerin adını oluşturduğu Dadaizm'dir. 1915'te İsviçre'de ortaya çıkan ve 1. Dünya Savaşı süresince etkili olan Dadaizm, savaşan dünyaya karşı kuşkuyu, inançsızlığı dile getirmiştir. Fütürizm gibi simultane sahne tekniklerini kullanan Dadaizm savaşan dünyaya en uygun sanatın uyumsuz ve birliksiz olmasını savunmuştur. .

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

Bu öncü akımların yanı sıra, 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 bilinçaltının ortaya çıkarılmasını isteyen Gerçeküstücülük ve seyirciyi şok geçirterek gene bilinçaltının ortaya çıkmasını isteyen Antonin Artaud'nun (1896-1948)' Kıyııcı Tiyatrosu 20. yüzyılın ilk yapısındaki öncü akımlardadır, örneklerdir.

I. Dünya Savaşı'nda, 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 Fütürizm'in etkisi, operanın şahlanması, bilimsel buluşlar ülkedeki en önemli olaylar olarak sayılabilir ...' (Şener, 1982 S: 146-148)

5. LUİĞİ PIRANDELLO

5. 1. Luigi Pirandello'nun Hayatı

İtalyan Tiyatrosu Carlo Goldoni, Gabriele d'Annunzio gibi önemli isimlerden sonra bir de Luigi Pirandello gibi ışığı armağan eder dünyaya. Luigi Pirandello; 28 Haziran 1867 yılında, bir maden ocağı sahibinin oğlu olarak Sicilya'nın güneyindeki Agrigento (eski adı Girgenti) şehrinde doğdu. Öyle bir zamanda, öyle bir yerde gözleri açmıştı ki dünyaya, kolera denilen ve halkın bu hastalık yüzünden 'chaos' dediği bu yer tam bir karmaşa yaratıyordu halk ve Pirandello için. Yalnız bu karmaşa Pirandello'ya ileride eserleri için fikir olacak ve eserlerinde konu olarak yer alacaktı.

Luigi Pirandello, 1866 yılında lise eğitimini tamamladıktan sonra Palermo ve Roma'da Latin dilleri ve edebiyatı okudu. Varlıklı bir ailenin oğlu olan Pirandello, eğitim koşullarından hoşnut olmayınca Bonn'a giderek yüksek öğrenimini Roma ve Bonn Üniversitelerinde tamamladı. Bu üniversitelerde filoloji ve felsefe okudu, sonrasında 1891'de Roma'da edebiyat öğretmenliği yaptı. 1892 yılında değişik edebiyat dergilerinde çalıştı, Bonn'da yaşadıklarını anlatan bir şiir kitabı yayınladı.

1894'de Sicilyalı Maria Antonietta Portulano ile evlenerek üç çocuk sahibi olan Pirandello, 90'lı yılların sonuna kadar dram ve düzyazılar konusunda yoğunlaştı. Ailesinin, hem babasının tüm servetini yatırdığı hem de eşinin çeyizini yatırdıkları kükürt yatakları bir sel baskını ile yok olmuştu, karısı bir daha düzelmek üzere yarı felç ve ağır sinir krizi geçirdi. Bu durum Pirandello'yu ne kadar sarısa da yaşamaktan vazgeçmedi ve kendini yazarlığa verdi. Eşinin başında beklediği geceler boyu 'Il Fu Mattia Pascal' adlı eserini yazdı. Bu eseri, o günleri anlatan otobiyografik öğeler taşıyordu ve merkezi motifi olan çözümlemesi olanaksız görünüşle gerçek varoluş, delilikle gerçek arasındaki ilişki dokusunun dokunuşlarını içeriyordu. Pirandello daha sonraki eserlerinde insan özgürlüğü için verilen çabalarla, iyi ilişkiler kurma arzusunun belirten konular işlemiştir. Pirandello 1900'lü yıllarda düz yazı çalışmalarının yanı sıra, az da olsa dram yazmaya da başlamıştı. Fakat tiyatro için yaptığı çalışmalara elli yaşlarına gelince yoğunlaştı. 1917 yılında bir anda çoşan sahne aşkıyla altı oyun birden yazdı. Sen Öyle Diyorsan Öyledir de, karısının öldüğünü sanarak bir başka

kadınla evlenen bir adamın öyküsünü anlatır. Adamın kayın validesi ise ikinci kadının ilk karısı olduğu konusunda ısrarlıdır. Soyтары K lahı'nda ise insanın içinde bulunduğu durama göre kendine bir maske hazırlayarak, savunması konusunu işledi. Burada karısı tarafından aldatıldığını öğrenen erkek burjuva yaşantısının bin bir güçlükle kurulmuş görüntüsünü yansıtmaya çalışmıştı.

Bütün bunlar yaşanırken,İtalya I.Dünya Savaşı'na girmiş ve Pirandello'nun oğlu da bu savaşa katılmıştı.Sonrasında Avusturyalılar'a esir düştü.Sonraki yıllarda eşini akıl hastanesine yatırdı,fakat bundan müthiş bir acı duyan Pirandello eşini burada da terk etmedi.Bu dönemde yazdığı diğer eserlerine bakacak olursak,yazdığı bir oyun vardı ki; O, bu oyunuyla  n kazandı. Bu oyun Altı Kişi Yazarını Arıyordu idi.Oyunda üzerlerine düşen rollerini sonuna kadar oynamak isteyen altı kişi; anlaşılamadıklarının farkına varınca sorunlarını sergilemek için tiyatronun pek uygun bir yer olmadığını düşünür ve tiyatronun altını üstüne getirirler. Bu figürler varoluş noksanlığı karşısında hayatına bir anlam arayan insanı simgelemektedir.Bir başka eseriye; IV. Henri idi.Bu oyundaysa, aristokrasiye mensup bir erkek İmparator IV. Henri olduğunu sanarak aklını kaçırır. İyileştikten sonra, gerçekle y zleşmemek için deli rolünü oynamayı sürdürür. Foyası anlaşılınca katil olur ve bundan böyle cezalandırılmamak için oyununu sürdürmek zorunda kalır.

Pirandello'ya biçim üzerine birkaç söz söylenecek olursa;

'Pirandello'da çok yönlü gelişmesi "diyalektik bir çekirdeğe" dayanan, kimi kez tersyüz edilmiş, kimi kez de çeşitlendirilmiş aynı konu ("yaşamın ve biçimin atışması") birbirini izleyen yapıtlar gerektirir. Pirandello'nun tiyatro sistemi, aynı zamanda, birbirini bütünleyen birçok diyalektikle canlı hale gelir: İçerinin ve dışarının, saflığın ve suçluluğun, sahnenin ve salonun, gerçeğin ve deliliğin diyalektiği. Yapıtının odak noktasına, değişmez bir biçimin içinde yer almak isteyen bilinç ile her zaman yeni biçimlerin yaratıcısı olan yaşamın karşıtlığı olarak tanımladığı "mizah"ı koyan Pirandello, bu karşıtlığın ortadan kaldırılamayacağı anları sahneledi ve hatta söz konusu karşıtlığı oyunlarının temel ilkesi durumuna getirdi. Böylece, bir eylem ya da bir durum trajiği değil, bir "bilgi" trajiği yarattı ve bu mizah, insanın dramının özü gibi görünüp evrensel bir boyut kazandı. Pirandello'yu, öykü ve romanlarında olduğu kadar, tiyatro oyunlarında da kişilik

sorunu üstünde yepyeni yaklaşımlara iten de işte bu görüş oldu.’

(www.netforumlari.com luigi-pirandello-ve-italyan-edebiyatina-katkilari)

Pirandello,1924 yılında Faşist Partiye girdi. Bir yıl sonra da Teatro d’Arte’nin müdürü oldu. Bu tiyatro 1928’de kapatılınca yazar giderek rejime ilişkin umutlarını yitirmeye başladı.1925-1926 yılları arasında son ve en önemli romanı Biri, Hiçbiri, Binlercesi’ni yazdı. Bu eserindeyse şizofreniyi işledi.

1934 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazandı.Bundan iki yıl sonra,10 Aralık 1936 yılında ise,Roma’da zatüüreden hayata veda etti.



5. 2. Luigi Pirandello'nun Dünya Görüşü ve Tiyatroya Bakış Açısı

Eserleri hala sahnelerde büyük bir canla yaşayan yakın zamanın yazarları,bugün de aynı noktalara dem vurarak hayatta kalıp,aramızdaki yerlerini alıyorlar. Dönemimizin modern gelenekleri, XIX. yüzyıl sonunda, Ibsen. Strindberg, Tolstoj, Cehov,Shaw, Benavente ile başlamış ve başladığı andan bu yana derin izler bırakmışlardır yaşantımıza.Bu derin izlerden bir diğerini de sonraki yüzyılda Luigi Pirandello sunacaktı bize.İtalya'nın yetiştirdiği en büyük yazar olan Pirandello'nun eserlerinde doğduğu yerin etkisi fazlaca görülmektedir.Yazarın mekan olarak Sicilya'yı seçmesinin en önemli nedeni; bu yerin zorluklarla dolu yaşamının izlerini taşıması,ayrıca sanatçı kimliği ve felsefesinin oluşmasını sağlan tek yer olmasıdır.İşte bu nedenle 'karamsar' bir dünya görüşüne sahiptir. Bu karamsarlığın diğer iki etkenini, yazarın kendi öz yaşamından,I. Dünya Savaşı sonrasının acılarıyla dolu ortamından dolayı olarak açıklayabiliriz..

"İnsan olarak, insanlara bir şeyler söylemeğe çalıştım.Dünyaya geldiğim için oç alma hırsını ayıracak olursam,hiç hırs yoktur.Ama, yaşam, çektirdiği bütün acılar içinde, gene de öylesine güzel ki." (Vittorini'ye Mektup, New York, 30. VII. 1935.)

Oyunlarında ana düşünce bir ikilem sorunundan doğar. Bu ikileme göre, insanın biri gerçek yani gerçekte yaşadığımız dünya, öteki gerçek dışı yani yaşadığımızı sandığımız dünya olmak üzere iki yaşantısı vardır. Buna örnek olarak Pirandello yazdığı "Mizah" adlı eserinde 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'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 etmiştir.

Pirandello'nun yapıtları son derece modern, bitmez tükenmez bir yenilik düşüncesi ile ve yaşam doludurlar. Kişilerine olmayacak büyük olaylar yaşatmaz. Onlar, şu ya da bu yönde yürüyen üstün kişiler de değildir. Küçük yaşamın, günlük yaşamın insanları arasında sonu gelmeyen boğuşmanın, birbirlerini tanımamanın, anlaşamamanın, direnmelerin ya da kayıtsızlıkların acılarıdır onun biçimlendirdikleri.

Ayrıca kahramanları, çıkış yolu bulmakta güçlük çeken gençler, kadınlar ve erkekler, korkuya kapılmış ve şaşkına dönmüş insanlar topluluğudur.. Yazarın kendi deyimiyle hepsi birer biçimin içine hapsolmuş insanlardır.

‘Kim olduğumuza inandırırsak 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 S: 74)**

Pirandello hiçbir zaman eserlerini sahnelensin diye yazmamıştır. Ancak yazdığı oyunlarla sahne onu içine çekmiş ve *İyi düşün Giacomino!* (Pensaci Giacomino!) adlı oyununun elde ettiği başarı karşısında şaşkınlığını oğluna yazdığı bir mektupta şöyle dile getirmiştir:

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

‘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)

Pirandello'nun tiyatrosunu daha derinden incelemeye başlarsak, önümüze çıkan ilk kavram "maske-yüz" ikilemidir. Bu ikilemi "düş-gerçek" ikilemi ve "psikolojik rölativizm" takip eder. "Oyun içinde oyun" yapısını kullanarak "maske-yüz", "düş-gerçek" ve "psikolojik rölativizm" kavramlarını oyunlarına yerleştirmeyi başarmış bu sayede klasik tiyatroya bağlılığını istediği gibi kesmeye başlamıştır.. Ona göre, tiyatro metinleri belirli kurallara bağlı kalınarak yazılmamalıydı. Kendisi de aynen böyle yapmış, gözlemlediği insan ve insan ruhundaki gizli saklı kalmış noktaları saptayarak eserlerine bu önemli deneyimleri büyük bir mutlulukla yansıtmıştı.. ayrıca bazı eleştirmenlerin onun yeni getirdiği bu özelliklere 'Pirandellizm' ismini vermişlerdi.Pirandello da şü cevabı sundu onlara:

'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.' (Levendoğlu, 1975:12)

Maske kavramı ise Pirandello'nun gözlem yeteneğinin bir sonucu olup, ona göre toplumsal bir varlık olan insan, toplum içerisinde yüzüne bir maske takarak dolaşır.maske, kişinin dışarıdan gelebilecek her türlü baskı karşısında kendi iç gerçeğini korumak ve gizlemek amacıyla başvurduğu bir araçtır. Bu durumda, maske, toplumu, yüz ise kişiyi simgelemektedir. Maske-yüz ikilemi, toplum ile birey arasındaki ikilem anlamına gelir.Pirandello'ya göre hayat zıtlıklardan oluşmaktadır. Bunlardan en önemlisi, 'devinim'

(movimento) ile 'biçim'(forma) arasındaki zıtlıktır. Pirandello'nun tiyatro yapıtları yaşamın ta kendisini yansıttığından oyunlarına "ayna tiyatro" adını vermiştir.

"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, S: 161-162)

Pirandello, 'maske kavramı'nı yaratmakla, insana şu sözleri söyler: 'İnsan toplumsal bir varlıktır" İçinde bulunduğu toplumda, insan, varlığı üzerinde yürütülen belli düşüncelerle, belli kurallara göre kurulmuştur. İnsan bir biçime benzemeğe çalışır, benzemek istediği biçime göre hareket eder, savunduğu ilkelerin biçimi içinde de yaşar. Başkaları da onu, kendisinin istediği biçimde görür ve değerlendirir. İnsan, böylelikle "resmi yapı"sına bürünür.İnsan içinde, bulunduğu toplumsal kurumun yarattığı olur. Yüzüne bir maske geçirir. Bu maskeye, ya olduğu ya da düşündüğü gibi bir anlatım verir.

"Bakın.. biz kendimizi kuruyoruz.. açıklayayım: Buraya giriyorum, karşınızda hemen, ne olabileceğimi, ne olmam gerektiğimi gösteriyorum.. Kendimi yapıyorum demektir. Bu da: bir biçim alıyorum demektir. Öyle bir biçim ki bu, bizim karşılıklı ilişkilerimize uyacak bir biçim. Siz de aynı şeyi yapıyorsunuz ama, bir maske altında yapıyorsunuz siz bunu. Bizim en gizli düşüncelerimiz, en içten duygularımız, kısacası aramızda yaratılabilecek ilişkilerin gerçekten olması gerekenin maskesi altında..." ("Terbiyeli Olmanın Kıvancı" 1925, S: 27)

Düş bilinci ve gerçekçilik bilinci, maske ile özlülük arasındaki insan bilincinin çok çeşitli oluşundan olup; doğrudan doğruya yaşamdan alınmıştır.Pirandello, bunu: "*Non si sa come*" Nasıl Bilinmez adlı oyununda Romeo'nun konuşmasında şöyle açıklığa vurur:

"..Bizler, durmadan, duyularımızın, izlenimlerimizin belirsizliği yüzünden kendimizden kopuyoruz. Kendine bilinç yarattığına inanırsan sen.. bir kez de bu

böyledir .. o şöyledir diye saptadıktan sonra.. ah.. bütün bu bilincin hiç bir şeye dayanmadığını söylemek için ne de az şey ister. Az şey ister,. çünkü biliniyor sanılan şeyler, gördüklerimizden çok başkadır. Bir şeyi eğer sen, gerçekten başarırısan, bütün duyguların birdenbire değişiverir.. gitmiştir artık senin bilincin elinden.. birdenbire de sen, bir başkası oluvermişsindir..Bu sırada da, istediğin ölçüde önceki bilgilerine tutun .. nerede kalmışlardır onlar?" (Stefan Zweig'in Almanca çevirisi.)

Pirandello'nun doğru ile gerçek arasındaki ilişkinin farklı olduğunu üşündüğünden, Pirandello 'oyun içinde oyun' adı altında yazdığı her bir metinle sanat adına bir yenilik sunmuştur.

'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)

Pirandello'ya göre gerçek, yaşamın sıradan görünümüdür sadece:

'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)

Pirandello, oyun biçimi açısından, bütün oyunlarında olayları çeşitli katmanlar üzerinde gösterdiğinden, günümüzün özelliğini belirten bir yaşam alanını bulmuştur. Tiyatroyu yaşam

duygusu olarak değil de, yaşam duygusunu tiyatro olarak görür. "*Altı Kişi Yazarım Arıyor*" adlı oyununda, bu durum açıkça gözler önüne seriliyor:

"Tiyatro salonuna giren seyirciler, daha başlangıçta, hazırlanmamış bir oyun etkisini almaları için perdeyi kalkmış, sahneyi gündüzün olduğu gibi kulissiz ve dekorsuz bir halde, hemen hemen karanlık ve boş bulurlar." (Feridun Timur çevirisi. M. E. B. İtalyan

Klasikleri: 13, s. 35.)

Pirandello, trajedi de yazmak istemiştir, ancak bu dönemde trajedi yazmanın zorluğunu anlamış ve vazgeçmiştir.

"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)

Bu denemenin sonrasında, o yıllarda İtalyan Tiyatrosu'nda yeni bir güldürü türü denenmekteydi. Bu oyunlara 'tuhaf' oyunlar adı veriliyordu. Bu yöntem Pirandello'nun oyunlarında da yer almaktaydı. Pirandello, bu gülüşlere ilişkin yorumlarını *Ironia* (İroni) adlı makalesinde dile getirmiştir:

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

5. 3. Luigi Pirandello'nun Etkilediği Yazarlar

Pirandello her ne kadar komedi alanına yönelmişse de bazı bazı trajediye de yönelmiştir. Fakat bu durumun zorluğunu anlayıp, fazla üzerine eğilmemiştir. Bu dönemde etkilendiği birkaç isme rastlıyoruz. Bunların başında Henrik Ibsen gelir. Ibsen'de dram başladığı anda acıklı durum yaratılırdı. Ibsen'in içgüdü, öz, iç ve dış biçim ve tekniği Pirandello'yu fazlaca etkiliyor ve

pirandello'nun soyma tekniği İbsen'den geliyordu.İbsen'in eserlerinde acıklı durumun hemen başlaması,olayın yer yer gün ışığına çıkıp,sürprizler sunması Pirandello'yu etkileyen diğer etkenlerdi.

Etkilendiği bir diğer yazar ise,Strindberg olmuştur. Strindberg,ona göre doğuştan bir dram yazarıdır.Çünkü ona göre Strindberg,dünyayı ikilem içinde görür,bu ikileme çekilen acıya sanat yarattısı biçimini verir.Buna katılan Berendsohn, Strindberg için şu sözleri söyler:

"Onun tını, birbirine karşıt kutuplarla, çoşku ve isyanlarla doludur. O, hem iyi hem de kötü olabiliyor. Zaman zaman yumuşak, ince, zaman' zaman da gene katı ve kaba yüreklidir. Aşka, dostluğa, geniş yürekliliğe özlem duyar, acıyarak yardıma koşmak ister, sonra da gene aşktan tiksindir, döver, yaralar, öldürür. Kaderine boyun bükerek, gerçekte barışı arar. Sonra da gene direnir, yabanılca Tanrı'ya ve dünyaya karşı ayaklanır. O, bütün yaşamı boyunca psikolojik bir dinamizmin, boşalmak isteyen yüksek tansiyonun taşıyıcısıdır." (w. A. Berendsohn: 1956, S. 7 ff.)

Berendsohn'un Strindberg üzerine söyledikleri, Pirandello için de söylenebilir. Bütün boşalmalar, çok çeşit karşıtlı sanat deyişleri merhametsizce soyan naturalizmi, yüksek izlenimciliği, dışavurumculuğ, soğuk ve kızgın yeni nesneciliği, kendisini varoluşluğuna verişi, grotesk dramatiğin alayları ve sanki doğa, onu son derece duyarlı, kışkırtıcı bir biçimde, bilinçli olarak biçimlendiriyor. Bunlara benzer biçimde olan ana motifler Strindberg'den Pirandello'ya uzanıyor.Ama yine de, sembolik-dramatik olan ağır basıyor ve klinik hale genel bir anlam veriyor. Pirandello'nun da anlayışı bu oluyor bu alanda.

5. 4. Luigi Pirandello'nun Eserleri

Eserlerini sıralayacak olursak;

Romanları :

'Il fu Mattia Pascal' Gölge Adam / Ölü Mattia Pascal (1904)

'I vecchi eI giovani' Yaşlılar ve Gençler

'Uno, nessuno e centomila' Biri, Hiçbiri, Binlercesi (1924)

'L'Esclusa' Dışlanmış Kadın (1901)

'Sou Marito' Karımın Kocası (1911)

Başlıca Oyunları :

'Enrico IV' IV. Henri (1922)

'Sei personaggi in cerca d'autore' Altı Kişi Yazarını Arıyor (1921)

'La vita che ti diedi' Sana Verdiğim Yaşam (1923)

'Pensaci, Giacomino!' İyi Düşün Giacomino

'Vestire gli ignudi' Çıplakları Giydirmek (1922)

'Non si sa come' Nasıl Bilinmez

'Ciascuno a Suo Modo' Herkes Kendi Havasında (1924)

'Come Tu mi Vuoi' Beni İstedğin Gibi (1930)

'Trovarsi' Buluşmak (1932)

'Quando si e Qualcuno' Adamın Biri Olununca (1933)

'Questa Sera si Recita a Soggetto' Bu Akşam Konusuz Oynanıyor (1930)

'I Giganti della Montagna' Dağ Azmanları (1936)

'La signora Morli, una e due' Bayan Morli, Bir ve İki

'Così è (se vi pare)' Size Öyle Geliyorsa Öyledir (1918)

'La giara' Soyтары Kùlahı

'La Morsa' Kıskaç

'Gioco del-le Parti' Tutumun Oyunu (1918)

'Ciascuno a suo modo' Herkesin Kendine Göre (1924)

'Come prima, meglio di prima' Önceden Daha İyi (1920)

Sicilya Turunçları (1910)

'L'imbecille' Aptal (1922)

'L'uomo dal fiore in bocca' Ağzı Çiçekli Adam (1923)

Şiir Kitapları

'Elegie renane' Ren Elejisi

Şiirlerine örnek verecek olursak;

VASIYET

Öldüğümü kimseye söylemeyin

Dostlar ve düşmanlar

Yalvarıyorum, çıkmasın benim için

Bir haber gazetede
Hiç söz edilmesin
Ne bir anış ne bir duyuru
Öldüğümde kefenlemeyin beni
Bir çarşafa sarın çıırçiplak
Çiçek filan da istemez
Yatağımın üstünde mum bile yanmamalı
Sıradan ikinci sınıf bir cenaze arabası, yoksullar için olanından, sade,
Gelmesin peşimden kimse
Ne akrabalar ne eş dost
Yalnızca cenaze arabası, at ve arabacı
Olmasın başka biri ardımda istemem
Bırakın yakılsın cesedim savrulsun küllerim
Çünkü benden
Kalmamalı hiçbir şey geriye
Küllerim bile
Ama yapamazsınız bunu
Gönderin küllerimi Sicilya'ya
Doğduğum Girgenti kasabasında
Gömün alelâde bir kayanın altına

Luigi PIRANDELLO

Türkçesi: T. Asi BALKAR

5. 4. 1. Pirandello'nun, Türkiye'de Sahnelenen Oyunları

'Sei personaggi in cerca d'autore' Altı Kişi Yazarını Arıyor
İstanbul 1927-28, çeviren:H. Fahri Ozansoy;

Ankara 1949-50, çeviren: Dr. Feridun Timur;
İstanbul 1963-64, çeviren: Dr. F. Timur;
Ankara 1971-72, çeviren: Dr. F. Timur.

‘L'imbecille’ Aptal
İstanbul 1930-31, çeviren: Mehmet Fuat.

‘Così è (se vi pare)’ Size Öyle Geliyorsa Öyledir
İstanbul 1937-38,
çeviren: Mehmet Fuat; Ankara 1947-48, çeviren: M. Fuat
Carım; Ankara 1963-64, çeviren: A. Muhip Dranas.

‘Enrico IV’ IV. Henri
İstanbul 1944-45, çeviren: Dr. Şemsettin
Talip; Ankara 1955-56, çeviren: Dr. Ş. Talip; Ankara
1967-68, çeviren: Tarık Levendoğlu.

‘Come prima, meglio di prima’ Önceden Daha İyi
İstanbul 1947-49, çeviren: Mehmet Fuat Carım.

‘Vestire gli ignudi’ Çıplakları Giydirmek
İstanbul 1960-61, çeviren: Mahmut Abaç.

‘L'uomo dal fiore in bocca’ Ağzı Çiçekli Adam
Ankara 1965-66, çeviren: Ali Poyrazoğlu.

‘Trovarsi’ Buluşmak
İstanbul 1967-68, çeviren: Tülin Törüner.

5. 4. 2. Pirandello'nun Türkçe'ye Çevrilen Eserleri

‘Così è (se vi pare)’ Size Öyle Geliyorsa Öyledir

Çeviren: M. Fuat, İstanbul 1930.

‘L'imbecille’ Aptal

Çeviren: M. Fuat, İstanbul

‘Enrico IV’ IV. Henri

Çeviren: Dr. Ş. Talip, İstanbul 1933.

‘Sei personaggi in cerca d'autore’ Altı Kişi Yazarını Arıyor

Çeviren: Dr. F. Timur, İstanbul 1949 ve 1955.

‘Novelle scelte’ Seçme hikayeler

2 cilt, çeviren: Dr. F. Timur, İstanbul 1948-49-50.

‘Enrico IV’ IV. Henri

Çeviren: Tarık Levendoğlu, Ankara 1969.

‘L'uomo dal fiore in bocca’ Ağzı Çiçekli Adam

Çeviren: Ali Poyrazoğlu, İstanbul 1963.

‘Il fu Mattia Pascal’ Gölge Adam / Ölü Mattia Pascal

Çeviren: Dr. F. Timur, İstanbul 1965.

‘Il fu Mattia Pascal’ Müteveffa Mattia Pascal

Çeviren: Dr. F. Timur, İstanbul 1966.

‘Vestire gli ignudi’ Çıplakları Giydirmek

Çeviren: Dr. F. Timur, İstanbul 1965.

‘Così è (se vi pare)’ Size Öyle Geliyorsa Öyledir

Çeviren: Durdu Kundakçı, Ankara 1975.

5. 5. Luigi Pirandello'nun Başlıca Oyunlarının İncelenmesi

Luigi Pirandello'nun tabii ki bir çok öyküsü, romanı ve oyunu bulunmaktadır. Biz bu çalışmada eserlerinden başlıcalarına yer verebileceğiz.

5. 5. 1. ALTI KİŞİ YAZARINI ARIYOR

"Şöyle ya da böyle yapmayı istemek kolaydır. Ama, her şeyin, istediğimiz gibi olabilmesi gene bize bağlıdır. Bizler, yalnız değiliz ki,. Bizler, hem biziz, hem de hayvanız,. Bizleri ileri iten hayvan, yanımızdadır. Biz, onun kamçısını yok yere çevirmeğe çalışırız. Hayvanın usu yoktur. Deneyin bakalım: Uçurumun kenarında bir eşeğin aşağıya inmemesini sağlayın bakalım. Siz, onu kamçılatabilirsiniz, onu dipcikle dürtükleyebilirsiniz, kanını akıtıncaya kadar dövebilirsiniz ama, o, gene de uçurumun kenarına gidecektir,. çünkü başka türlü yapamaz. Siz de onu, kanını akıtıncaya değin dövdüğünüzde, sessizce acı çeken gözlerine bir bakın.. O zaman ona acımayacak mısınız? Size, onu bağışlamayacak mısınız, demiyorum, acımayacak mısınız, diyorum. Hayvanı bağışlayan ussun, kendisi hayvan olur. Ama işte insan acıyabilir. Başka şeydir acımak! Öyle değil mi?" (Feist , 1925, S. 29.)

Oyunda olay aynı gün içinde yatay zamanda geçer. Mekan İtalya'da bir tiyatro sahnesiyle açılır. Oyunda olaylar şöyle gelişir: Rejisör, baş aktris ve baş aktör, oyuncular ve teknik ekip tam provaya başlayacakları sırada, içeri altı kişi girer. Ve tiyatro ekibine bir yazarın kendilerini düşündüğü, fakat daha sonra onların dramını yazmaktan vazgeçtiğini anlatırlar. Halbuki kendilerinin dramlarını dopdolu yaşadıklarını, ancak kalıcı olabilmek için yazılmaya ya da sahnede canlandırılmaya ihtiyaçları olduğunu söylerler. Rejisör ve tiyatrocular önce ilgisiz kalsalar da aile dramını anlattıkça, ailenin dramını oynamaya karar verirler.

Aile altı kişiden oluşmaktaydı. Ana, Baba, Oğul, Üvey Kız, Küçük Oğlan ve Küçük Kız. Ailenin öz dramıysa şöyledir: Baba, karısının katibiyle ilişkisi olduğunu düşünür ve onların mutlu olmaları için görüşmelerine izin verir. Oğlunu ise köye sütünesinin yanına gönderir.

Ana, katiple evlenir. Ondan üç çocuğu olur: Üvey Kızı, Küçük Kız ve Küçük Oğlanı... Baba eski karısının ve üvey çocuklarının ne durumda olduğunu anlamak için sürekli onları gözetlemektedir. Ancak Baba'nın iyi bu tavrı Ana ve özellikle Üvey Kız tarafından yanlış anlaşılmaktadır. Bütün bunların ardından bir gün katip ölür. Ana ise üç çocuğunu alır ve eski yaşadığı şehre geri döner. Bir terzinin yanında iş bulur: Madam Pace. Ana'nın buraya gelmesiyle asıl dram başlamış olur. Ana iyi dikiş dikememektedir. Bunun bedelini ise Üvey Kız, Madam Pace'in 'özel' müşterileriyle ilişki kurarak ödemektedir. Bu olaylar dizgisi süre giderken bir gün Baba da özel müşteri olarak Madam Pace'e gelir. Bu değişimle oyunun ikinci perdesi başlamış olur. Üvey Kız'la Baba dramlarını yaşarken, oyuncular ise bu dramı oynamaya çalışırlar. Birbirini tanımayan Baba ve Üvey Kız tam birbirlerine sarılmışlarken Ana içeri girer ve bu felakete engel olur, ikinci perde de burada sona erer...

Üçüncü perde de dramın sonunu görürüz. Oyuncular artık oynamaktan vazgeçmiş durumda, yalnızca aileyi izlemektedirler. Baba, Ana ile üç çocuğunu eve alır. Oğul da aynı evde yaşamaktadır. Yalnız ne Oğul Ana'yla, ne de Üvey Kız Baba ile bir ilişki kurar. Evin içinde büyük bir huzursuzluk başlar. Oyunun sonunda Küçük Kız evin bahçesindeki havuzda boğularak ölür ve Küçük Oğlan da tabancayla kendini vurur. Oyun, oyuncuların sözleriyle sona erer: "Hayır ölmemiş! Bu da oyun! Oyun mu? Çocuk öldü! Hayır, ölmedi!..

Pirandello'nun en önemli oyunu '*Sei personaggi in cerca d'autore* Altı kişi yazarını arıyor'dur. Bu oyunu, ilk kez 1921'de Milano'da sahnelenmiştir. Bu oyunun bir başka önemli özelliği ise, yazarın 'oyun içerisinde oyun' olarak adlandırdığı tiyatrosunun ilk örneği olmuştur. Pirandello bu eserinde iki öyküsünü birleştirmiş, öykülerin kahramanlarını canlı bireyler olarak görmüştür. Hatta onları o kadar canlı ve gerçek düşünür ki; onların kendinden yardım istediğine inanır. Oyun kahramanlarına verdiği önemi oğluna yazdığı bir mektupta rastlıyoruz.

23 Temmuz 1917 tarihli mektupta:

'...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)

Üç perde olan bu oyunda yönetmen dramın iki perde de oynanmasını böylelikle üçüncü perdeye geldiğinde dramın ikinci perdesi gösterilmiş olacaktır.Oyunda bir tarafta tiyatronun oyuncularını,diğer yanda da aile bireyleri vardı.Oyunda ailedeki bireylerin önce tiyatroculara,sonrasında kendi içlerinde çatışma yaşamaları dram ögesi olarak görülür.Yazarın bu aile bireylerini düşlemesiyle onları yazmamış olsa bile bu düş ürünü kavramını oyunun tam da ortasını getirmiş olması gözle görülür bir noktadır.Ayrıca oyunda iyiyi temsil eden Baba'nın yaptıklarının yanlış anlaşılması durumu gerçek olanın kişiden kişiye değişmesi imgesini verir.Aile bireylerinin gelmesiyle oyuncular onları izleyip oynayacakken bir yerden sonra oynayamazlar.Bu durum da oyuncuların sahnede gerçeği canlandıramamaları ve gerçeğin tiyatrodaki gerçek gibi gösterilememesi ögesi işlenir.Diğer anlamda gerçek kavramı herkese göre değişen bir kavram olup tek gerçek yoktur.Bu nedenle sahnede gerçek bire bir gösterilemez.Bu noktadan Pirandello'nun karşı gerçekçi oluşu ve realizme olan tepkisi açıkça görülmektedir.

Bu oyunda Pirandello realizme olan tepkisini 'oyun içinde oyun' tekniğiyle dile getirmiş,bu oyun sayesinde düşle gerçeğin iç içe olduğu anlarda var olan çözümsüzlüğü göstermeye çalışır.Oyunda sahnede gerçeğe uymayan fakat gerçekmiş gibi gösterilen uzamlar kurarak,bu durum içinde oyuncuların aile bireyleri olmadıkları halde,onları onlarmış gibi oynamaya çalışmaları bu tekniğiyle çok net yansıtılmıştır seyirciye.Hatta bunu öyle başarıyla yapar ki,gerçeğin gerçek olmasına,düşün de düş olması durumuna kuşkuyla bakarız.

Genelde hemen hemen bütün oyunlarında rastlanan karakter seçimleri de dikkat çekicidir.Onun kahramanları toplumdan insanlar olup,acımasız hayata tepkili,toplum içindeki baskılara karşına daima meydan okumalıdır.Bu meydan okuma her ne kadar sonuçsuz kalsa da birey bu toplum kurallarını kabul etmeyecek,bu kabul etmeme durumunda da toplum tarafından dışlanacaktır.Pirandello'nun oyun kahramanları:

“...ümitsizce acı çeken, toplum denen ağın içine düşmüş, bu ağ içinde de iletişimsizlik gibi bir sorunla baş başa kalmış ve bu ağdan kurtulmaları ve onun dışında yaşamaları da olası olmayan kişilerdir.” (Uluğ, 1994: 162)

5. 5. 2. DIŞLANMIŞ KADIN

Luigi Pirandello'nun bu ilk romanı, Pirandello'nun yazın sanatında yeteri kadar olgunluğa erişemediğini gösterse de, onun insan ve insan psikolojisiyle ilgili merakını açıkça gözler önüne serer. Bu eserinde toplum içerisindeki yalnız bireyin çatışmasını ve bilinçaltını derinlemesine inceler. Yazar bu incelemeyi romanın baş kahramanı olan Marta Ajala'ya yükler. Marta Ajala evli bir kadındır. Fakat hayattan beklentileri farklı olan bir kadın... Bu farklı beklentiler ise, Marta'nın eşinden gereken ilgiyi görememesi ile kendini açığa vurur. Evliyken, kendine hayran olan bir erkeğin yolladığı mektuplara cevap verir. Marta bu davranışından dolayı kendisiyle sürekli iç hesaplaşma içindedir. Hayatta insanların kendine saygı duymasını ve onu olduğu gibi kabullenmelerini ister. Sonunda da bu düşün peşinden koşmaya karar verir. Ne var ki onun bu kararı istediği yaşama ulaştıramayacaktır onu. Çünkü yaptığı şey ortaya çıkacak, kocası ve babası bu durum karşısında onu müthiş suçlu bulacaklardır ve bu durum onun yaşamını altüst edecektir. Onun bu duruma karşı verdiği savaş ve bu savaş karşısındaki yenilgisi romanın odak noktasıdır. Pirandello'nun amacı kahramanın bu yaman döngüden kendinin çıkmasını ister.

‘Kahramanı sahnenin ortasına, yüzlerce kişinin karşısına koyarken, kahramanın oyun arasında perde arkasında yaptıklarını ve söylediklerini de aktarmaktan geri durmaz. Kahraman sahnede yüzüne bir maske takmış gibidir. Perde arkasına geçtiğinde ise, o maskeyi çıkarır. Bunu kimsenin fark etmediğini düşünür, oysa, yazar okuyucusunun kulağına çoktan kahramanın içini dışını fısıldamıştır bile.’ (Lauretta, 1976: 34)

Marta kendine gösterilen tepkiler karşısında bütün bu yaşananları hak etmediğini düşünür. Marta'nın monoloğu bu duruma daha net ışık tutacaktır:

‘Neden bir kurban olmak zorundaydım? Ne kazanmıştım? Bir ölü, neyi yaşatabilirdi? Yaşama hakkını kaybetmek için ne yapmıştım? Hiçbir şey. Neden

öyleyse, neden herkesin adaletsizliğinin acısını çekmek zorundaydı? Yalnızca adaletsizlik de değildi: karalamalar ve huzursuzluklar. Ya haksız cezaya ne demeli? O da düzeltilemezdi artık. Kocasının ve babasının yaptıklarından sonra kim inanırdı onun masumiyetine? Acı veren bu savaşın karşılığı yoktu: artık kayıp biriydi, sonsuza dek kayıp. Masumiyeti, masumiyeti bile onu öfkelenendiriyor, intikam diye haykırıyordu ona için için.’ (Pirandello, 1987:43)

Marta bütün bu olanlardan sonra savaşı bırakacak ve renksiz tek düze olan yaşamını kabullenmek zorunda kalacaktır. Romanda ilerleyen bu konu Pirandello’nun insanın duygularını bastırarak, toplumun isteğine göre yaşama bilinçaltı duygusunu eleştirdiğinin bir kanıtıdır. Bu eleştirel tavrıyla da insanın sürekli toplum içinde mutsuz ve acı çekmeye mahkumiyetini vurgular.

5. 5. 3. MATTIA PASCAL

Mattia Pascal halk kütüphanesinde bir memurdur. Karısı ve kayınvalidesinin ona kurduğu baskıdan dolayı evliliği de hayatı da mutsuz sürüp gitmektedir. Mattia Pascal bu boğucu hayatı uzun süre yaşamış ve bu durumdan sıkılmıştır. Bu sıkılmışlığından ve bu duruma dayanamamasından dolayı, kumarda kazandığı parayla yaşadığı yeri terk etmeye karar verir. Bütün bunlar olurken, gazetelerin birinde haber görür. Gördüğü haber ise kendinin ölüm ilanıdır. Bu sürpriz kendi hayatına da sürpriz yapmasına neden olur ve ortadan kaybolur. Bu değişim adına da yansır ve Mattia Pascal artık, Adriano Meis olmuştur. Kendine kurduğu yeni yaşamda artık yalan bir geçmiş de yerini almıştır. Başlarda bu ona farklı gelse de sonraları yeni yaşamını da zorlaştıracaktır. Bu yüzden yeni yaşamı da yalanlarla dolacaktır zamanla. Kendi için kurduğu hayata yeni birilerini eklemesi de zorlaşacaktır. Sonuçta nüfusa bile kayıtlı değildir. Mattia, Adriano olsa da, bu durum ona zamanla zor gelecek ve doyumsuz bir acı çektirecektir. Bu durum Mattia’yı önceki yaşama dönmesine zorunlu kılar. Böylelikle acısını dindireceğini düşünürken, tekrar döndüğü kasabasında onu bambaşka bir acı beklemektedir. Geçmişinde bıraktığı karısı ve kayınvalidesi onu kendi hayatlarında çoktan çıkarmış, üstüne üstlük karısı başka bir adamla evlenmiş, kendine kurduğu yeni yaşamdan da oldukça mutludur. Bu Mattia’yı başta şaşırtsa da geriye çekilip bakıldığında istediğine

kavuşmuştur. Bu sayede geçmişteki sıkıcı hayatından kurtulmuş olacaktır. Fakat bu durum onu yalnızlığından kurtaramaz.

Pirandello bu eserinde de, karakter içindeki çelişki, toplumda var olamamasındaki çözümlük, bilinçaltındaki karmaşa gibi konulara değinmiştir.

‘Il Fu Mattia Pascal (Ölü Mattia Pascal)’da kişinin toplumsal yaşamdaki başarısızlığı, aynı tarihsel süreç içerisinde iki farklı yaşam sürmenin olanaksızlığı anlatılır. Yapıtta, yalnızca, belirlenmiş zamanın ve rolün dışına yenilenmiş bir kimlikle çıkmanın, kişi için olanaksız olmayışı, aynı zamanda, toplumsal ve kurumsal sürecin o kişinin yeni kimliğinin ve rolünün değişkenliğini onaylamasının olanaksızlığı da açığa çıkmaktadır. Eğer yeni kimlik ve rol bilinci, Il Fu Mattia Pascal (Ölü Mattia Pascal)’da olduğu gibi bir kale değil de meydan ise, meydan ortasında toplumsal baskı sonucunda sıkışıp kaldığında, kaleye, yani eski kimliğe, görünümüne ve role dönüş artık kaçınılmaz bir hal alır. Ancak, bu yeni kimlik bilinci, Mattia Pascal’a olduğu gibi, kendi yenilgisinin ve kendi gülünç gerçeğinin farkına vardığında, kahramanı, başladığı noktaya geri dönmeye ya da ölüme sürükleyecektir.’ (Mazzacurati, 1987: 62)

5. 5. 4. BİRİ, HİÇBİRİ, BİNLERCESİ

Luigi Pirandello bu eserinde kimlik sorununu, bilinçaltının karakter üzerindeki etkilerini ve yaşam derinliğini inceler.

Moscarda, ayna karşısındayken, yıllardan beri şekilsiz olan burnunu hep düzgün olarak görmektedir, ta ki burnu hakkındaki gerçekler karısı tarafından açığa vurulana dek. Karısının burnu hakkındaki gerçekleri söylemesi, burnu ve vücudu hakkında endişelere kapılmasına ve ruhsal durumunun gittikçe bozulmasına kadar bir dizi olayın başlamasına neden olur. Detaylara çok dikkat eden bir kişiliğe sahip olmasına rağmen, kendi ile ilgili gerçeklerden sürekli kaçan bir karakterdir. Olayları çok fazla inceler, fakat kendine fazla güveni olmadığında bir türlü hedeflerini gerçekleştiremez. Kendi eksikliğini bir türlü kabullenemeyen Moscarda, bunun diğer insanlarca ne kadar kolay fark edilip ortaya

çıkartılabildiğine ve ne kadar kolay alay konusu yapılabildiğine hayret eder.Bunun dışında insanların kendilerini kusursuz görmelerini, fakat kusurları yüzlerine vurulduğunda bunun onlar için büyük bir problem olabileceği gerçeğini düşünür.

Olumsuz düşüncelere kapılan Moscarda,çareyi yalnız kalmaya çalışmakta bulur. Yalnızlığı aradığını söyleyen Moscarda, yalnızlığın kendi kendine yaşanan bir şey olduğunu söyler.Kendinin bile olmadığı bir yalnızlık hayal eder. Kendinden kaçmaya başlar.Bu zamana kadar kendiyile ilgili gerçeklerin farkına varmadığı için kendine kızar. Bedenini bir yabancı olarak görmeye başlar.

Bu yabancılık saplantısı Moscarda'da o kadar güçlü bir hal alır ki, karısını evden gönderir, sonra aynanın karşısına geçer ve kendini tanımaya çalışır.Aynanın karşısında değişik tavırlar takınarak kendini izlerken delirdiğini düşünür. Ayna karşısında gerçekçi,yapmacık olmayan bir kişi görmeyi arzular.Fakat,bu kişinin,dış dünyadaki insanların gözleriyle gördükleri aynı kişi olmaması saplantısı,onu çok rahatsız etmeye başlar.Aynadaki kişiyi kendinden soyutlar ve onun ayrı duyguları ve düşünceleri olduğunu düşünmeye başlar.Hapşırduğunda bile o kişiye çok yaşa demek ve bu yaptığına kendi de gülmektedir.Bu gülüş,onun için bir delinin gülüşüdür.Moscarda kendi içine düştüğü bu durumun başkalarınca anlayamadığını düşünmesinin yanında,başkalarının da tıpkı kendi gibi çıkmaza girmiş olabileceklerini,fakat bunun dışarıya yansıtmadıklarını geçirir aklından.Böylece kendi durumunun normal olduğunu hissetmek ister. Kendince doğru olanı yaptığına göre,vicdanen rahat olabileceğini hisseder. Karısı da Moscarda'yı gerçek olarak değil de,kendi düşüncelerindeki kişi olarak tanımaktadır.Bu durum da ikili ilişkiler açısından insanları kısıtlamaktadır.Bunların yanında,insanların kendi isteklerinden tamamen soyutlanamayacağını da düşünür.

Pirandello hemen her eserinde olduğu gibi yine karakterin kendiyile çatışmasını,yapaylığı ve gerçeğin gereksizliğini vurgulamış,fakat bu durumu alaylı bir dille işlemiştir.Moscarda'nın yaşamını değiştirmeye çalışması yaşamını farklı bir açıdan değerlendirmesine neden olur.Bu durum da onu kendi yaşamına tamamiyle yabancı kılar.Pirandello'nun tam da bahsetmek istediği budur işte.Çünkü insan hayatında var olan bu durum insana inanılmaz bir acı verecektir.Bu durum Pirandello için ciddi bir önem taşır.

‘Ruhumuzun alışılmış tüm yapmacıklıklarından arındığı, gözlerimizin daha keskin ve anlamlı baktığı, o iç sessizlik anlarında, kendimizi yaşamın içinde görürüz ve adeta kuru ve huzursuz bir çıplaklıkla yaşamın kendisini yaşamda görürüz; bir anda garip bir etki duyumsarız, içine düştüğümüz gerçekten farklı bir gerçek belirir önümüzde. Bu, insan görüşünün, aklının verdiği biçimlerin dışında yaşayan bir gerçektir. O iç sessizliğimizin içinde boşlukta asılıymış gibi duran günlük yaşam, bize anlamsız ve amaçsız görünür; ve o farklı gerçek, durgun ve gizemli tatsızlığında korkunç gelir bize, çünkü tüm o yapay ve alışılmış ilişkilerimiz, duygularımız bu gerçeğin içinde dağılıverir. İçimizdeki boşluk daha da genişler, bedenimizin sınırlarını aşar, çevremizdeki boşluk halini alır. Garip bir boşluktur bu, zamanın ve yaşamın göz hapsidir sanki. Gizemin uçurumlarında gitgide derinleşen iç huzurumuzmuş hissini veren bir boşluktur. Büyük bir çabayla nesnelere normal gerçekliğini yeniden kazanmaya, bilindik ilişkilerimizi yeniden birbirine bağlamaya, düşünceleri birleştirmeye, her zamanki gibi kendimizi, yeniden canlı hissetmeye çalışırız. Ancak bu bilinen gerçekliğe, birleşen düşüncelere, bu yaşam duygusuna inancımızı yitiririz... küçük, bilindik görüntüler arasında dolaşan yaşam, artık bize gerçek değilmiş gibi görünür, mekanik bir görüntü oyunu gibidir. Öyleyse, ona nasıl önem verilmeli? Nasıl saygı duyulmalıdır?’ (Salinari, 1960: 112)

Pirandello’nun bu eserinde Moscarda etrafını gözlemediğinde kendi için bir Vitangelo yarattığını düşlerken aslında yarattığı bu yeni karakteri herkes için yaratmış olmuştur. Dolayısıyla ondan da bir tane değil yüz binlerce vardır hayatta. Moscarda’nın maddeler halindeki şu sözleri durumu daha net açıklığa kavuşturur:

‘1- Başkaları için, kendimce kendim sandığım kişi değilmişim; 2- Öyleyim çünkü dışarıdan kendimi, nasıl yaşadığımı göremiyorum; 3- Kendimi dışarıdan göremediğimden, kendime bütünüyle yabancı kalıyor, yani başkalarının görüp tanıdığı herkese göre ‘ben’i asla tanıyamıyorum; 4- Kendimi, bu yabancı olan ‘ben’in karşısına atıp izlemek ve tanımak olanaksız; 5- Bedenim, onu dışarıdan izlediğimde, yalnızca düşsel bir görünüşe dönüşecek ve bu beden içi boş, orada öylece duran, giyilmeyi bekleyen bir giysi gibi görünecektir; 6- Önemli bir başka nokta da, dışarıdan izleyeceğim bu bedeni, benim nasıl göreceğim, nasıl

hissedeceğim; öyle ki, bu, bana ait olduğunu düşündüğüm bedeni, başıboş bıraktığımda, başkasının eline geçerse, bana ait olmamış gibi, yeni sahibi tarafından yepyeni bir gerçekliğe bürünecek olmasıdır; 7- Bedenim tek başına hiçbir şey ve hiç kimse değildir, bugün hafif bir esinti onu aksırtırken, yarın ise onu alıp götürebilir.’

(Pirandello, 1987: 33)

5. 5. 5 SİCİLYA TURUNÇLARI

Pirandello'nun yine bir yokuluğu işlediği bu eserinde durum biraz farklıdır. Geçmişle geleceğin o yaman çelişkisini acı bir tabloyla sunar gözler önüne. Belediye bandosunda çalgıcı olan Micuccio Bonavino, yıllar önce Sina Marnis ile nişanlanmış, onu çok sevmiştir. Ailesinin bu birlikteliğe karşı çıkmasına rağmen, onları dilememiş ve kendini Sina'ya adamıştır. Sina evde sürekli şarkılar söylerken dikkatini çekmez Micuccio'nun. Ama bir nisan sabahında Sina'nın tavan arasında söylediği bir şarkı, Micuccio'yu derinden etkiler. Tıpkı bir meleğin sesini andırır ona bu ses. O andan itibaren kimseye haber vermeden bandoda yakın olan arkadaşı bando şefini bu sesi duyması için eve getirir. Arkadaşının da bu ses karşısında kayıtsız kaldığını görünce, Sina için kolları sıvar ve ona hemen bir piano ve notalar alıp getirir. Durumunun olmamasına karşın elindeki tek mal varlığı olan küçük tarlasını satar ve Sina'yı dört yıllık eğitim alması için konservatuara gönderir. Sina konservatuara gittiğinden beri görmemiştir onu. Yalnızca Sina'nın annesi Marta Teyze ile mektuplaşmaktadır uzun yıllar boyu. Sina'nın haberlerini bu şekilde alır bu zaman zarfı boyunca. Kısa süre önce hastalanan Micuccio'ya bir gün Sina'dan bir para gelir. Yıllar önce onun için sattığı tarlanın parasıdır bu. Son olan bu olayla İtalya'ya, Sina'nın yanına gitmeye karar verir. İki günlük uzun ve az yiyeceği olmasında dolayı aç bir yolculuk geçiren Micuccio, sonunda Sina ve Marta Teyze'nin evine gelebilmiştir. Eve geldiğinde onu uşak Ferdinando ve hizmetçi Dorina karşılar. Başta eve bile almadıkları Micuccio, onlara hızla kendini tanıtır ve evde kalmayı başarır. Bütün bu yaşadıklarını onlara da anlatır büyük bir saflıkla. Bunları anlatırken de 'paranın lafı bile olmaz...' deyişini sürekli tekrarlar. İçinde hiç kötülük olmayan bu adam, iyi düşüncelerle Sina'yı beklemeye koyulur. Neden sonra Sina ve annesi Marta çıkagelirler. Micuccio'nun yanına önce Marta Teyze gelir. Tedirgindir. Micuccio'yu sürekli lafa tutar ve Sina'nın bu akşam evde menajeri ve dostlarıyla davette olması gerektiğini sürekli yeniler. Micuccio'yu sabırsız bakışlarını gizleyemese de Marta Teyze'nin memlekettekilerle ilgili

sorularına cevap vermeye çalışır. Sonra Sina birden içeri girer. Kraliçe gibidir. Göğsü,kolları,yakası açık bir elbise vardır üzerinde. Üzerindeki mücevherler tıpkı bir kuyumcu dükkanını anımsatır. Aceleyle Micuccio'ya bir şeyler söyler ve hızla tekrar içeri gider. Micuccio, gördüğü bu manzara karşısında şaşkına döner. Sina artık, eski Sina değildir. Çok değişmiş ve kendini unutmuş olduğunu fark eder. O an duyduğu acı, ona bundan sonraki yaşamında eşlik edecektir. Geçen zamanla her şeyi anladığını gösterir Marta Teyze'ye. Bir anda gitmeye karar verir. Bu sırada Sina tekrar içeri gelir. Micuccio'nun söylediği gerçekler karşısında yıkılır. Ama haksız olduğu için tek kelime söyleyemez. Micuccio, artık Sina'nın onu hayatından çıkardığı anlayarak onun evini terk edecekken,bir an Sina'ya getirdiği Sicilya turunçlarını anımsar. Torbayı masaya boşaltır ve onları Marta Teyze'ye verir. Ona göre Sina'nın onları koklamaya bile hakkı yoktur.Bir tanesini Marta Teyze'ye uzatır. Marta kızmamaktadır çünkü. Sina'nın ona gönderdiği parayı da masaya bırakır. Sadece valizini alır ve boş turunç torbasını da cebine koyarak,çıkart,gider.

Bu oyunuyla Pirandello,geçmişine saygı,aşkı ve vefasıyla bağlı olan bir adam ve sonunda gördüğü unutulmuşluk ve yalnızlık duygusuyla isyanını gözler önüne serer. Yine bir gerçek vardır oyunda. İnsan ne kadar öyle olmadığını düşünse de, bu acı gerek olgusu bireyi toplum içinde bir çöküşe iter. Hizmetçi ve uşağın onu aşağılaması, toplum içindeki sınıf ayrımı ve bu ayrımın içinde ayakta durma çabası bireye yardımcı olamayacaktır yine. İnsan ilişkileri, toplum içindeki bireyin yalnızlığı ve gerçeklerle yüzleşme olgusu, Pirandello'nun bu kısa oyununda yine su üstüne çıkar.

5. 5. 6. IV. HENRI

Gerçek dışılığa bir örnek daha olabilecek bir eser Pirandello'nun bu eseri.Esere bir ışık daha tutacak olursak,daha yakından incelememiz gerek.Oyunda IV.Henri,gençken,maskeli bir geçit töreninde,Almaya İmparatoru IV.Henri'nin kılığına girmiştir. Bu role o kadar çok girmiştir ki,tören esnasında kafasını çarpıp,aklını yitirmesine rağmen,tek hatırladığı, IV. Henri olmuştur.Bu hatırlama da ona bir bırakır.Artık kendini gerçekten, IV.Henri sanmaktadır. Bu durumu değiştiremeyeceğini anlayan kız kardeşi,ona sahte saray adamları,uşak ve danışmanları bulur ve onu yine sahte olan bir ortaçağ şatosuna kapatır.Aradan geçen on iki yıl Henri'yi iyileştirir.Fakat bu durumu kimseye belli etmemeye karar verir.. Çünkü geçen on iki yıl ona sadece saçlarındaki kırları bırakmış ve geçen on iki yılı beraberinde götürmüştür. Oun

için hayat,aklını yitirdiği gün bitmiştir. Kendini haytan dışlanmış olarak görür.Delilik rolü bir sekiz yıl daha devam eder.Bütün bunlar olurken, bir gün ziyaretine, eskiden sevdiği kadın Matilde, Matilde'nin nişanlısı Belcredi, Matilde'nin güzel kızı Frida, bir de yeğeni, IV.Henri'yi ziyarete gelirler. Hep beraber toplanıp gelmelerinin amacıysa, ona bir şok etkisi yaratarak, iyileştirmektir. Bu şok etkisini daha canlı kılmak için, Matilde'nin güzel kızı Frida'ya, IV.Henri'nin aklını yitirdiği o geçit törenin de Matilde'nin giydiği elbiseyi giydirebilirler. Böylelikle Henri, o ana dönecek ve yaşadığı şokla, kendine gelecektir. Fakat bu olayla durum biraz karışır. IV. Henri, gördüğü bu manzara karşısında şaşkına döner. Hayal gördüğünü zannederek, tekrar aklını kaçırdığını düşünür. Kendini bir an bu hayale kaptırır ve Frida'ya sarılmak isteyerek ona doğru atılır. Buna karşın Belcredi Frida'ya zarar gelmesinden korkup, IV. Henri'nin üzerine gelir. Bunun üzerine IV. Henri Belcredi'yi öldürür. Fakat Belcredi öldürmesini sebebi bir intikam duygusu değildir. Sadece yitirdiği yaşam ve zamanını tekrar bulabileceğini düşünür. Bu olaydan sonra, deli rolünü oynamaya devam edecek,dolayısıyla yüzüne toplumsal yasaların zorla taktırdığı o maskeyi takmaya devam edecektir.

'IV. Henri'nin deliliği ile Deli İbrahim'in deliliği arasında benzerlik kurmaya çalışanlar da olmuştur. ancak IV. Henri'nin deliliği kendini başkalarından, dış düşmanlardan koruma biçimi, Deli İbrahim'inki ise, bizzat yazarının belirttiğine göre, kendini başkalarına karşı değil, kendine karşı koruma biçimi idi.' (OFLAZOĞLU , 1968, S: 7-8)

6. APTAL ADLI OYUNUN DRAMATURGİ ve REJİ DEFTERİ

6. 1. Aptal Adlı Oyunun Eser Analizi

Luigi Pirandello, eserlerinde baş karakterlere büyük önem yükler. Fakat bu durumda yan karakterlerin bir önemi yok diyemeyiz. En az baş karakterler kadar, eser içinde onların da önemi çok büyüktür. Baş karakterler olay örgüsündeki düğümleri çözerken; yan karakterler ise bu düğümlerin oluşumunda büyük rol oynar. 'Aptal' adlı oyununda da, Leopoldo Paroni ve Luca Fazio düğümleri çözerken; Gezgin Satıcı, Rosa Lavecchia, Birinci Yazar, İkinci Yazar, Üçüncü Yazar, Dördüncü Yazar ve Beşinci Yazar ise bu düğümlerin oluşumuna büyük katkı sağlar. Şimdi bu 'Aptal' adlı oyunun karakterlerine daha yakından bakalım.

6. 2. Aptal Adlı Oyunun Karakter Analizleri

6. 2. 1. Leopoldo Paroni

Leopoldo Paroni, Costanova’da yaşamaktadır. ‘Vedetta Repubblicana’ gazetesinin yöneticisi olmasının dışında, Cumhuriyetçi Parti İlçe Başkanı’dır. Yalnız yaşayan Paroni, gazetenin yönetim yerini de, evine taşımıştır. Yalnız yaşamasından kaynaklı olarak temizlik konusundaki düzensizliği başta gelen özelliklerindedir. Normalde küçük, fakat Paroni’ye göre büyük olan bu yaşam alanında, kendi bölgesinin başkanıdır. Diğer yazar arkadaşlarının patronu konumundadır. Başkan olmasının da getirdiği etkiyle, yaşanan olayların çözümünün tümü ondan beklenmektedir. Bu beklenti ona daha dominant bir yapı üstler. Fakat Paroni, bu durumunun tam aksine, aslında ‘korkak’ bir adamdır. Sadece makamının ona verdiği bir güçle kendini savunur. Ama bu konumunun dışındaki korkaklığı, karakter içindeki çatışmayı sunar.

Bu korkaklığı oyun içinde çok net görmekteyiz. Başlıca düşmanı olan Guido Mazzarini’yi öldürme planları kurarken ne kadar cesursa, Luca’nın Mazzarini’nin emriyle kendini öldürmeye geldiğini öğrendiğinde bir o kadar korkakça bir tavır sergiler. Ukala ve bilmiş tavırlarını, Rosa’nın Pulino’nun, ölüm haberini getirmesiyle, Pulino’yu ‘aptal’ buluşu ve bu ölüm üzerine yaptığı yorumlardan rahatça görebiliyoruz. İşlerinin en kısa zamanda ve en iyi şekilde, başkaları tarafından haledilmesine çok memnun bir adam Tehlikenin önüne önce kendi atlamıyor. Birini siper ediyor, ardından bir tehlike yoksa kendi ilerliyor. Aslında Luigi Pirandello, Paroni rolüyle dönemin ve daha da genelleyecek olursak; İtalya’daki devlet adamlarının durumunu çok ince bir tatta eleştirir. İtalya faşizmi ve diktatörlüğü Paroni’nin üzerine yükler biraz. Genellemenin dışında oyunun yazım tarihinden de yola çıkacak olursak; 1922’de ülke yönetimine gelen Mussolini’n faşizmi ve diktatörlüğü ve başkan olma çabasına göndermeler fazlaca görülür.

Fiziksel görünüşünden bahsedilecek olursa, Paroni; yaşı ellisinin üzerinde bir adamdır. Aslan yelesine benzeyen gür saçları, iri bir burnu, dik bıyıkları ve sivri bir Mefisto sakalı vardır. Boynunda sürekli bir boyun bağı ile gezer. Genelde kırmızı rengi tercih eder.

6. 2. 2. Luca Fazio

Leopoldo Paroni'nin eski dostlarından. Uzun süredir Roma'da yaşamaktadır. Aradan geçen uzun sürenin ardından bir araya gelirler. Luca Fazio, Paroni'nin tam aksine daha emin adımlar atan, asla korkak olmayan, insanlara ne olursa olsun saygısını yitirmeyen bir adamdır. Hatta bu şekilde davranan insanlara inanılmaz bir nefret duyar. Bu nefret açılımını ise Paroni'yi dinlerken zavallı Pulino için söyledikleri ve özellikle 'aptal' yakıştırması, konusunda açıkça görebiliyoruz. Cesaretli yanı özellikle Paroni'ye oranla fazlaca mevcut. Bunun en önemli örneği ise, Paroni'yi öldürmeye gelmesinin dışında, kendini de öldürecek olmasıdır. Luca fazla akıllı bir adamdır. Yapacağı işin sonucunda kimseye bir güven duymaz. Bu nedenle işini mutlaka garantiye alır. Bunu da oyun sonlarında Paroni'ye yazdığı mektuptan anlayabiliyoruz.

Fiziksel görünüşünden bahsedecek olursak; Luca henüz yirmi altı yaşındadır. Sarkık seyrek bıyıklı, yüzünde yer yer sakal bitmiş, yüzü sapsarı kesilmiş, avutları çökmüş, tıpkı ölü yüzüne bir suratı vardır. Bir deri bir kemik kalmış olan vücudu, hemen göze çarpan özelliklerindedir. Avucunda top gibi dürülmüş olan bir mendil göze çarpar. Çoğu zaman göğsünü yırtan bir öksürükle hırlamaya başlar. Omuzlarında koyu renkli bir yün atkı, başında güneşliği gözlerinin üzerine inmiş bir yolculuk kasketi vardır.

6. 2. 3. Gezgin Satıcı

Gezgin Satıcı hakkında oyunda fazla bilgi verilmez. Ama oyundaki konuşmalar ve davranış biçiminden yola çıkılınca, otuzlu yaşlarda, gayet kibar, sadece işini düşünen bir adam olduğu açıkça görülüyor. Bunların dışında Sangone Kağıt Fabrikası'nın gezgin satıcısıdır. Oyun içinde merak unsurunu var eden rollerinden biridir.

6. 2. 4. Rosa Lavecchia

Rosa hem yakın dostları, hem de komşularıdır. Ellisinin üstünde, kırmızı saçlı zayıf, gözlüklü, erkek gibi giyinmiş, evde kalmış bir kızdır. Meraklı ve her önemli olay anında orada olma isteği çok net görülen özelliklerindedir.

Yazarlara genel bir bakışla bakacak olursak, hepsi Paroni'nin emirlerini bekleyen ve tamamıyla onun doğrultusunda ilerleyen karakterlerdir.

6. 3. Oyunun Dramaturjik Analizi

Bu bölümde Luigi Pirandello'nun 'Aptal' adlı oyununu incelerken, sahne olarak ayırarak inceleyeceğiz. Bu incelemeyi yaparken, oyunu şu ayrımlarla ele alacağız:

SAHNE 1

Oyun, Costanova'da, 'Vedetta Repubblica' gazetesinin yöneticisi olan Leopoldo Paroni'nin orta halli çalışma odasının görüntüsüyle açılır. Paroni'nin, çalışma odasından seslenmesiyle sahne tamamen açılır ve aynı anda sahnede bulunana Luca seyircinin dikkatini üzerine alır. Bu esnada Yazarlar hep bir ağızdan ayaklanmaya olan tepkilerini gösterirler Yazarların oldukça sinirli ve endişeli olan tavırları, seyircinin merak duygusu oldukça çeker. Bu sahne aynı zamanda açılış sahnesi olarak da değerlendirilebilir.

SAHNE 2

Bir önceki sahenin iç ve dış aksiyonu sürerken, 2.Sahnenin açılışında Gezgin Satıcı'yı görürüz sahnede. Sahne 2'nin I. Bölümünde Gezgin Satıcı'nın, seslerden dolayı endişe duyarak ve çekinerek sahneye girdiğini görürüz. Sahne 2'nin II.Bölümünde artık Luca ve Gezgin Satıcı'nın konuşmaları başlayacaktır. Luca'nın göze çarpan rahatlığı seyirciyi düşündürecek. Sahne 2'nin III. Bölümünde Luca ve Gezgin Satıcı'nın ön konuşmaları devam ederken, Luca rahat tavırlarını sürdürmekte ve Gezgin Satıcı'nın merak ve endişesi gittikçe artmaktadır. Sahne 2'nin IV.Bölümünde Luca, Gezgin Satıcı'nın bitmeyen soruları karşısında sinirlenmiştir. Ama hala yerinden kalmamıştır. Gezgin Satıcı, Luca'nın bu tavrından korkmuş, kalakalır. Bir yandan odadan gelen seslere anlam veremez, diğer yandan Luca'nın tavırlarını çözemez. Sahne 2'nin V. Bölümünde Gezgin Satıcı bu kez Luca'dan çekinerek çalışma odasının kapısına doğru ilerler. Tam bu sırada içeriden gelen sesler daha da yükselir. Gezgin Satıcı bu ikilem arasında daha da şaşırmıştır. Olduğu yerde gidip gelir, sonra

birden durur. Bu esnada odadan Birinci Yazar, sinirle bağırmakta ve kouşmasını sürdürmektedir. Sahne2'nin VI.Bölümünde bu kez dikkat sahnenin sağına, Paroni'nin odasına çekilir. Sahnenin başından bu yana fazla aksiyon göstermeyen Paroni bir anda sinirlerine engel olamaz ve masaya yumruğunu vurur. Haykırarak konuşmaya başlar. Bu sırada dış ses daha da artmış, adrenalin dozu üst noktaya ulaşmıştır. Tam bu sırada iki yazar, öfkeyle şapka ve bastonlarıyla, hızla göstericilerin arkasından çıkmak için sahneden hızla çıkarlar.

SAHNE 3

Sahne 3, İkinci Yazar'ın öfkeyle dışarı çıkmasıyla başlar. Sahne 3'ün I.Bölümünde Üçüncü Yazar yine öfkeyle odadan çıkar. Kapıda Gezgin Satıcı'yla karşılaşır ve Satıcı'nın yüzüne haykırarak konuşmasını sürdürür. Sonra hızla çıkar, gider. Gezgin Satıcı korkudan olduğu yerde donup kalmıştır. Paroni hala odasında ve içeriden sesi gelmektedir. Paroni içeriden haykırırken, diğer yazarlar sahneden çıkmışlardır. Gezgin Satıcı artık dayanamaz ve kendini kapının hemen yanına bırakır. Artık bezgin bir hale gelen Gezgin Satıcı Luca'ya olan korkusunu yenerek ve isyanla neler olduğunu sorar. Bu anda Luca'nın oyunun baştan sonuna kadar süren öksürüğü burada en belirgin haliyle kendini gösterir. Öksürük krizinde olan Luca'ya endişeyle ve hızla yaklaşan Gezgin Satıcı dikkatle ona bakar. Biraz sonra Luca'nın krizi yavaşlar. Sahne 3'ün II.Bölümünde, Gezgin Satıcı buraya geldiğinden bu yana yaşadıklarından öyle etkilenmiştir ki; artık olanlara tepkisiz kalmaya başlamıştır. Luca rahat tavırlarını sürdürmeye devam eder. Sahne 3'ün III.Bölümünde, Luca, biraz alayla seçimlerin üzerinden sekiz ay geçmesine rağmen Guido Mazzarini'ye duyulan öfkenin hiç azalmadığını anlatır. Gezgin Satıcı kayıtsızlıktan çıkarak, tekrar meraklanmaya başlar. Sahne 3'ün, IV.Bölümünde Luca anlatmaya devam etmektedir. Mazzarini'nin Costanova'ya bir müfettiş bile gönderttiğini anlatır. Şiirsel bir dil de kullanarak Costanova'nın ne kadar önemli olduğunu vurgular. Sahne 3'ün V.Bölümünde, Luca anlattıklarının üzerine olayın önemli bir yerinde olan Paroni'yi görmesi için kapıyı işaret eder. Fakat buzlu camlı kapıdan Gezgin Satıcı göremez. Devam eden sohbetle Luca, kendinden, hastalığından, ölen kardeşlerinden ve tıp öğrencisi olduğundan bahseder. Konuşmanın sonuna doğru öleceğini özellikle vurgular. Bu vurguyu oyun sonuna doğru hemen her aşamada göreceğiz.

SAHNE 4

Sahne, biraz önce çıkan yazarların gürültüyle sahneye girmesiyle açılır. Öfke ve dışarıda gördükleri manzara karşısında şoke olmuş bir vaziyette aceleyle Paroni'yi çağırır Üçüncü Yazar. Sahne 4'ün I.Bölümünde, Paroni hızla ve korkak bir tavırla odasından çıkar, yazarların yanına gelir. Olanları sormaya başlar. Paroni, hem başkan olarak görünmeye çalışıyor hem de, korkaklığı gizlemek için çabalıyordu. Yazarların onu dışarı götürüp, olaylara el koymasını durumunda, Paroni'nin aceleyle polislerin olup olmadığını sorduğun sırada bu korkaklığı çok net görür seyirci. Yazarların ısrarı üzerine kurtulacak başka yollar aramalıdır Paroni. Sahne 4'ün II.Bölümünde, Paroni çıkış yolunu bulamayınca, mecburen kabul etmek zorunda kalır. Fakat biraz zaman kazanmak için, bastonu ve şapkasını ister. Bir yandan da olanların detayını öğrenmeye çalışır. Üçüncü Yazar bulamadığını iddia ederek tekrar geldiğinde kimseye fark ettirmeden rahat bir nefes alır. Hatta bu tavrını belli etmemek için Üçüncü Yazar'ı azarlar. Fakat yapacak bir şeyi kalmamıştır. Birinci Yazar, kendi bastonunu vermek isteyince, gitmek zorunda kalır.

SAHNE 5

Paroni, çaresiz gitmek üzereyken, sahneye aniden Rosa Lavecchia girer. Çok yorgun görünen Rosa Paroni'nin yanına gelir. Paroni ve diğerleri hemen Rosa'nın yaklaşırlar. Rosa hepsine dikkatlice bakar ve soruları karşısında bir an durur. Şaşkınlıkla olanları bilip bilmediklerini sorar. Paroni, birinin öldüğü nü düşünerek Rosa'yla konuşur. Bu durumda anlaşılır ki, Rosa'nın gösteriden, diğerlerinin ise, Rosa'nın haberinden haberleri yoktur. Karmaşık olan durum çözüldüğü, Rosa, Lulu Pulino'nun öldüğünü söyler. Evinde intihar ettiğini e ekler. Yazarlar ve Paroni, şaşkınlık ve merakla Rosa'yı dinlerler. Rosa anlatırken, Paroni bir an durur ve Pulino'nun bu yaptığının sadece bir aptallık olduğunu söyler. Ona göre intihar edecek biri, boşu boşuna öleceğine, ölmeden önce yaralı bir iş yapmış olmalı. Şöyle ki; Pulino ölmeden önce Paroni'nin işini halledebilir, yani, Mazzarini'yi öldürüp, öyle ölebilirdi. Sahne 5'in I. ve II. Bölümünde de Paroni'nin Pulino'nun ölmeden önce yapması gereken bu önemli işin detaylarını anlatması dikkat çeker. Bu bölüm, oyunun bundan sonraki kaderini belirleyecektir. Bu konuşmaları Luca duyar ve Paroni'nin Pulino için düşlediği ölüm planını, Mazzarini Pulino için planlamıştır. Paroni, Pulino için 'aptal' derken, bu konuşmalarını Luca'nın duyduğundan habersizdir.

SAHNE 6

Dördüncü ve Beşinci Yazar hızla sahneye girer. Olayların sona erdiğini heyecanla Paroni'ye anlatırlar. Sahne 6'nın I.Bölümünde diğerleri bu iki yazara Rosa'nın haberini anlatırlar. Paroni, düşündüklerini bu iki yazara da anlatır. Sahne 6'nın II.Bölümünde yazarlar ve Rosa çıkar. Sahne 6'nın III.Bölümünde, tam çıkacaklarken, Birinci Yazar Luca Fazio'yu farkeder.

SAHNE 7

İkinci, Üçüncü, Dördüncü Yazar ve Paroni yeni fark ettikleri Luca'yı soru yağmuruna tutarlar. Sahne 7'nin I.Bölümünde Paroni, Luca gibi Gezsin Satıcı'yı da yeni fark etmiştir. Çok fazla ciddiye almadan Gezsin Satıcı'yı gönderir. Bu sırada Luca, Paroni ile bir şeyler konuşması gerektiğini söyleyince Paroni endişeyle herkesin önünde konuşmasını ister, fakat Luca bunu kabul etmez. Sahne 7'nin II.Bölümünde de bu konuşma sürer. Paroni ve Luca haricinde diğerleri sahneden ayrılır.

SAHNE 8

Artık Luca ve Paroni, Luca'nın istediği gibi baş başadır. Paroni, Lucaile bir bağ kurmaya çalışsa da, Luca soğuk bir şekilde bunu engeller. Sahne 8'in I.Bölümünde, Luca, Paroni'e bütün kapıları kapattırır. Paroni gittikçe endişelenmeye başlamıştır. Sahne 8'in II.Bölümünde, Paroni artık endişeyle Luca'dan konuşmasını ister. Luca konuşmaya başladığında birden ceketinin cebinden tabancasını çıkarır. Sahne 8'in III.Bölümünde, Paroni gördüğü manzara karşısında ne yapacağını bilemez. Korkudan ağzından dökülen sözcükler birbirine karışır. Luca'ya yaklaşmaya çalışır. Sahne 8'in IV.Bölümünde, Luca kendine yaklaşmakta olduğu Paroni'yi engeller. Sonra anlatmasını sürdürür. Roma'da odasına kapanmış, kendini öldürmek üzereyken kapının çalındığını ve Mazzarini'nin geldiğini söyler. Boşu boşuna ölmesindense, Paroni'yi öldürüp öyle ölmesini istemiştir. Paroni, biraz önce söylediklerini Luca'nın duyduğunu anlamıştır. Sahne 8'in V.Bölümünde, Luca anlatmasını sürdürür ve Mazzari'nin teklifini kabul ettiğini söyler. Paroni duyduklarına inanamaz ve Luca'ya yalvarmaya başlar. Kilit nokta burada belirir. Luca, Paroni'den, biraz önce Pulino'yu aptal bulmasından dolayı

hesap sormaya başlar. Paroni ise, kendini kurtarma çabasına girer. Sahne 8'in VI.Bölümünde, Paroni iki durumun farklı olduğunu söylemeye çalışsa da, Luca gerçekleri söylemekten kaçınmayacaktır. Kendine de aptal denmemesi için Paroni'yi öldüreceğini söyler. Sahne 8'in VII.Bölümünde, Paroni artık amansızca yalvarmaya başlar. Sahne 8'in VIII.Bölümünde, Luca, onu öldürmeyeceğini söyleyerek diz çöken Paroni'yi ayağa kaldırır. Paroni'den, Pulino için söylediklerin dolayı canını yakmaya devam eder. Sahne 8'in IX.Bölümünde, Luca Paroni'den bir belge ister. Luca, Paroni'yi yazı masasına oturtur. Artık tamamıyla efendisi gibidir. Sahne8'in X.Bölümünde, Luca bu belgeyi Paroni'ye güvenmediğinden dolayı, öldükten sonra kendine aptal dememesi için bir kanıt olarak görür. Bunu Pulino'nun intikamını almak için yapacağını söyler. Sahne 8'in XI.Bölümünde, Bu yazdırdığı belgeyi Paroni'nin ağzından yazdırır. Bu Paroni'ye en büyük ceza olacaktı. Sahne8'in XII.Bölümü de aynı olaylarla devam eder. Bu belgeyle Paroni'nin kendine aptal demesini de engelleyecektir. Sahne 8'in XIII.Bölümünde, Luca ölmeden önce Paroni'nin gelip kendi bulduğunu, Mazzarini'nin ya da bir başkasının kendisine, aynı biçimde aptal dememesi için kendini öldürmesini istediğini söyler. Paroni artık bu durumdan oldukça yorulmuş ve sıkılmıştır. Sahne 8'in XIV.Bölümünde, son sözleri eklemeye başlayacaklardır. "Luca Fazio'ya gerçek aptalın ben olduğumu söylemem yetti." Bu söz, Paroni için son noktayı koyar. Artık fazla gelmeye başlamıştır bu sözler Paroni'ye. Sahne 8'in XV.Bölümünde, Luca, Paroni'ye kağıdı imzalatmış ve dolayısıyla Pulino'nun intikamını almıştır. Kağıdı yanına, ceketinin cebine alır. Sonra mutlu bir şekilde sahneden ayrılır. Paroni, artık yalnızdır.

6. 4. Reji Bilgileri

Oyunu çalışırken tıpkı Luigi Pirandello gibi, gerçekten ana olmayı seçip oyun dekorunu en yalın haliyle sahneye yansıtmaya çalıştım. Sahnenin sağ tarafına, giriş kapısını yerleştirdim. Giriş kapısının sağ tarafına derinselliği uygun görüp Paroni' nin çalışma odasını bu alana aldım. Sahneyi ortadan keskin bir çizgiyle bölmek istemediğimden, derinselliği kullanmayı seçtim. Böylelikle, sahnenin trasında ve daha derinde, Paroni' nin çalışma odasının kapısını da kullanabilecektik. Bu orta kapının sol tarafında kalan kısmı ise Luca' nın oyunun başından sonuna kadar var olduğu hol haline getirdik. Bu holde, Luca' nın kullandığı büyük bir koltuk hemen yanında diagonal bir şekilde tek kişilik küçük bir koltuk yer aldı. İki koltuk arasında sahne ışığına da yardımcı olacak olan loş bir abajur yer aldı. Sahnenin solunaysa biraz daha önde Paroni' nin yazdığı itiraf mektubu için kullanacağı yazı masası ve taburesini yerleştirdik. Daha derinde kalan Paroni' nin çalışma odasıdaysa, eski bir çalışma masası, sandalyesi ve

önde iki küçük berjer yer almaktadır. Fakat bunlardan önce bu blümde göze çarpan oldukça pis bir görünüm ve yerlere dağılmış olan sayısız kağıt parçalarıydı. Kabaca böyle bir görünümle, gerçek hayatın doğallığını yansıtmayı amaçladık. Bundan yola çıkarak dekorun rengini koyu tonlarda, özellikle kahve rengi ve haki yeşil olarak seçtik.

Oyunun kostümlerindeyse renk seçimini açık tonları kullanmak yerine dekorla sağlayacağı bütünsellikten dolayı, pastel tonlardan uyguladık. Dönemi yansıması açısından fazlaca araştırma yaptık ve doğallığını kaybetmemesi için kıyafetleri eskitmeyi uygun bulduk. Erkek karakterlerde baston ve şapka eksiksiz olmalıydı, çünkü takım elbiseleriyle döneminden dolayı ayrılmaz bir bütündü. Bu özelliği bir tek Luca' da kullanmadık. Diğerleriyle arasındaki sınıfsal ayrımını bu şekilde de yansıtmayı amaçladık. Rosa, dönemin kadın figürünü yansıttı. Bu nedenle kostümünü bir şapka tamamladı.

Luigi Pirandello' nun hemen hemen bütün oyunlarında kullandığı gerçek ve doğallık ilkelerini ben de reji çalışmasını yaptığım bu oyunda uygulamaya çalıştık. Hem dekor ve kostüm öğelerinde hem de tüm reji kalıbında buna sadık kaldık.

6. 5. Reji Defteri

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>1)</p> <p>PARONI – Adama temelinden saldırmalı Diyorum size!</p> <p>KARIŞIK SESLER – Evet, evet, bravo! Saldırmalıyız! -Çok iyi! -Temelinden! -Yok canım! - Öyle olmaz!</p> <p>BİRİNCİ YAZAR – Yalnızca Cappadona'nın işine yarar bu!</p>	<p>1)</p> <p>Paroni içeriden, odasından konuşur. Sinirli.</p> <p>Yazarlar telaşla hep bir ağızdan konuşurlar. Odada Ayakta gezinirler. Endişeleri gözle görülür biçimdedir.</p> <p>Birinci Yazar, daha yüksek sesle konuşarak, diğerlerinin sesini bastırır.</p>	<p>1)</p> <p>Sahne karanlıktır. Dışarıdaki kalabalığın sesleri gelir. Sahne yavaş yavaş aydınlanır. Dışarıdan gelen sesler azalarak devam eder.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>KARIŞIK SESLER - Doğru! Doğru! - Kralcılara yarar! - Kim diyor onu? - Yok canım!</p> <p>PARONI - Kimse inanmaz buna! Biz kendi yolumuzda yürüyoruz! Ona da ilkelerimiz adına saldırıyoruz! Yeter artık! Bırakın da yazayım!</p> <p>2)</p> <p>GEZGİN SATICI - Girebilir miyim?</p> <p>2.I.</p> <p>Kimse yok mu?</p>	<p>Birinci Yazar'ın yorumu üzerine daha şiddetli konuşurlar. Telaşları sürer.</p> <p>Paroni, bütün sesleri bastırır. İsyân eder. Daha sinirlidir. Paroni'nin sözlerinin bitiminde bir an bir sessizlik olur.</p> <p>2)</p> <p>Gezgin Satıcı, soldaki giriş kapısından başını uzatır ve yavaşça sorar.</p> <p>2.I.</p> <p>Luca'dan ses gelmez. Aynı soruyu birkaç kere tekrarlar.</p>	<p>Dış ses hala devam eder.</p> <p>Ses tamamıyla kesilmiştir. Sahne tamamıyla aydınlanmıştır. Sahneye genel ışık hakimdir.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>2.II</p> <p>LUCA - Oradalar.</p> <p>GEZGİN SATICI - A! Özür dilerim. Bay Paronisiniz, değil mi?</p> <p>2.III.</p> <p>LUCA - Orada! Orada!</p> <p>GEZGİN SATICI - Girebilir miyim?</p>	<p>2.II.</p> <p>Luca,kımıldamadan, sessizce cevaplar.</p> <p>Gezgin Satıcı,irkilir. İçeri girer. Merakla soru sormaya devam eder.</p> <p>2.III.</p> <p>Biraz önceki tavrıyla, sağdaki camlı odayı gösterir. Gezgin Satıcı, Luca'ya biraz daha yaklaşarak,tekrar bir soru sorar.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>2.IV.</p> <p>LUCA - Bana ne soruyorsunuz!İsterseniz Girin.</p> <p>2.V.</p> <p>KARIŞIK SESLER - İşte, işte, duyuyor musunuz?</p> <p style="padding-left: 150px;">Gösteri! Gösteri!</p> <p>Alçaklar!</p> <p style="padding-left: 150px;">Cappadonacılar!</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - "Yaşamın Cappadona!" diye bağıyorlar.</p>	<p>2.IV.</p> <p>Luca, durumdan sıkılmış, sabırsızca, yine kımıldamadan cevaplar.</p> <p>2.V.</p> <p>Gezgin Satıcı, kapıya doğru ilerler. Tam kapıyı vuracakken, içeriden sesler hızla tekrar yükselir. Gezgin Satıcı, korkar ve durum karşısında sersemlemiş, kalakalır.</p> <p>Yazı odasında, sinirli ve endişeli durum devam etmektedir.</p>	<p>2.V.</p> <p>Birden dışarıdan kalabalık sesleri yükselir.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>Ben dememiş miydim?</p> <p>2.VI.</p> <p>PARONI - Guido Mazzarini'yi öldürmeli diyorum ben de size! Cappadona'nın ne önemi var?</p> <p>3)</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Alçaklar! Alçaklar!</p>	<p>Birinci Yazar, heyecanla konuşmasını sürdürür.</p> <p>2.VI.</p> <p>Paroni, masaya yumruğunu vurur. Haykırarak konuşur. Bu sırada alandaki sesler daha da yükselir. Bunun üzerine iki yazar, öfkeyle şapka ve bastonlarıyla, hızla göstericilerin arkasından gitmek için odadan çıkarlar.</p> <p>3)</p> <p>İkinci Yazar, öfkeyle koşarak çıkar.</p>	<p>2.VI.</p> <p>Sesler devam eder.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>3.I.</p> <p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - "Yaşasın Cappadona!" diye bağırmaya cesaret ediyorlar.</p> <p>PARONI'NİN SESİ - Gidin, hepiniz gidin! Ben yazı yazmak için burada kalıyorum!</p> <p>GEZGİN SATICI - Hiçbir şey anlamıyorum... Bağışlayın ama, ne oluyor?</p>	<p>3.I.</p> <p>Üçüncü Yazar ise, yine öfkeyle çıkarken, Gezgin Satıcı ile karşılaşır. Yüzüne haykırarak konuşur. Çıkar.</p> <p>Gezgin Satıcı, çok korkmuştur. Paroni, hala odasındadır. Sinirlidir. Diğer yazarlar çıkmışlardır.</p> <p>Luca'ya şaşkın bir ifadeyle sorar. Hala yazı odasının kapısının önündedir.</p>	<p>Sesler yükselir.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Tütün kokuyorlar, uğursuzlar! Açılın biraz, hava, hava! Soluk alayım hele!</p> <p>3.II.</p> <p>Siz Costanovalı değil misiniz?</p> <p>GEZGİN SATICI - Hayır, buradan geçiyorum.</p> <p>LUCA - Hepimiz geçiyoruz, sevgili bayım.</p>	<p>Luca bir anda acı bir öksürüğe kapılır. Gezgin Saticı Luca'ya bakmak için ona doğru yaklaşır ve bakar.</p> <p>3.II.</p> <p>Luca kendine gelerek, Gezgin Saticı'ya döner.</p> <p>Gezgin Saticı ayaktadır hala.</p> <p>Luca sözlerini anlamayan Gezgin Saticı bir an yerinde kalakalır, sonra devam eder sözlerine.</p>	<p>3.II.</p> <p>Sesler tekrar azalır.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>GEZGİN SATICI - Sangone Kâğıt Fabrikası'nın satıcılarındanım. Gazetenin kâğıt gereksinimi konusunda Bay Paroni ile görüşmek istiyordum.</p> <p>LUCA - Şimdi durumun pek elverişli olduğunu sanmıyorum.</p> <p>GEZGİN SATICI - Öyle, duydum. Bir gösteri, galiba?</p>	<p>Hala ayakta ve Luca'nın karşısında.</p> <p>Oturduğu koltuktan hiç kalkmadan konuşur.</p> <p>Merakla sorar.</p>	<p>Azalan sesler devam etmektedir hala.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>3.III.</p> <p>LUCA - Seçimlerin üzerinden sekiz ay geçtiği halde milletvekili Guido Mazzarini'ye duydukları öfke bir türlü azalmadı.</p> <p>GEZGİN SATICI - Sosyalist mi?</p> <p>LUCA - Bilmiyorum. Bana öyle geliyor. Burada, Costanova'da herkes karşı ona, ama öbür seçim bölgelerinden aldığı oylarla kazandı.</p>	<p>3.III.</p> <p>Luca biraz alayla durumu anlatır.</p> <p>Gezgin Satıcı merakını saklayamaz.</p>	<p>3.III.</p> <p>Sesler tamamen yok olur.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>3.IV.</p> <p>Büyük adam. Üstüne çektiği öfke de geçmedi daha, gördüğünüz gibi. Çünkü Mazzarini, öç almak için - açılın, açılın biraz, ne olur, hava alamıyorum - Costanova Belediyesi'ne bir genel müfettiş gönderdi. - Teşekkürler. - Bir genel müfettiş: büyük şey bu.</p> <p>GEZGİN SATICI - Ama "Kahrolsun!" diye bağıyorlardı.</p>	<p>3.IV.</p> <p>Parmaklarıyla 'para' işareti yapar ve yerinden doğrularak, konuşmasını sürdürür.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Öyle. Müfettişi istemiyorlar. Costanova büyük bir kasabadır, sevgili bayım. Evren, bütün varlığıyla onun çevresinde dönüyor, düşünün bir. Pencereye yaklaşp gökyüzüne bakın. Yıldızlar niçin orada duruyor, biliyor musunuz? Costanova'yı gözlemek için. Costanova'dan yıldızlara ne diyenler de var ama siz bakmayın onlara: hepsi Costanova gibi bir kentleri olsun diye canlarını bile verirler. Ya evrenin yazgısı nereye bağlıdır, biliyor musunuz? Costanova Belediye Meclisi'ne. Belediye Meclisi dağılır dağılmaz evren altüst oldu.</p>	<p>Sesini yazı odasına duyurmadan daha heyecanlı anlatmaya devam eder.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>Paroni'nin yüzünden görebilirsiniz bunu. Bakın, bakın, oradan, o kapının camlarının arasından bakıverin bir.</p> <p>3.V.</p> <p>GEZGİN SATICI - Görünmez ki, buzlu cam bunlar.</p> <p>LUCA - Ya, öyle. Düşünmemiştim.</p>	<p>Luca, yine yerinden kalkmadan, Paroni'nin odasının kapısını gösterir.</p> <p>3.V.</p> <p>Kapıya yaklaşır bir yandan da Luca ile konuşmasını sürdürür.</p> <p>Gezgin Satıcı, Luca'nın lafıyla durur. Luca'ya döner.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>GEZGİN SATICI - Siz gazetenin yazı kurulundan değil misiniz?</p> <p>LUCA - Hayır, dostlarıyım. Daha doğrusu, eskiden öyleydim. Ben, ölmek üzereyim sevgili bayım.</p> <p>Biliyor musunuz, biz hastalar epey varız Costanova'da? İki kardeşim de yazı kurulundaydı, ölmeden önce. Ben geçen güne kadar tıp öğrencisiydim. Bu sabah döndüm, evimde ölmek için. Siz gazete kâğıdı mı satıyorsunuz?</p>	<p>Luca'nın sol tarafındaki koltuğa oturur.</p> <p>Luca tekrar uzanır koltuğa ve konuşmasını sürdürür.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>GEZGİN SATICI - Evet, gazete kâğıdı da. Hem de çok uygun bir fiyatla.</p> <p>LUCA - Gazeteler daha çok basılsın diye mi?</p> <p>GEZGİN SATICI - İnanın, kâğıt fiyatı sorunu, bugünkü piyasa koşulları içinde...</p> <p>3.VI.</p> <p>LUCA - Size inanıyorum.</p>	<p>3.VI.</p> <p>Gezgin Satıcı'nın sözünü keserek konuşmaya başlar.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>Sizin kimbilir kaç yıl kent kent gezip fabrikanızın kâğıtlarını taşrada yayınlanan haftalık küçük gazetelere uygun fiyatlarla satacağınızı düşünmek bile beni nasıl avutuyor bir bilseniz?!</p> <p>Belki on yıl sonra, şimdi olduğu gibi bir akşam yine buraya geleceğinizi, bu evdeki kanepeyi, elbet bensiz olarak, ve Costanova'yı, belki sessiz olarak, göreceğinizi düşünün...</p> <p>4)</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Paroni! Paroni!</p>	<p>4)</p> <p>Biraz önce çıkan yazarlar, gürültüyle sahne solundan tekrar girerler.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>İKİNCİ YAZAR - Tanrı'nın öfkesi alanın üstüne boşanmış!</p> <p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Gel, gel, Leopoldo!</p> <p>4.I.</p> <p>PARONI - Ne var? Dövüş filan oldu mu?</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Kıyasıya.</p>	<p>Yazarların hepsi heyecanla konuşur.</p> <p>Heyecanla, acelece Paroni'yi çağırır.</p> <p>4.I.</p> <p>Paroni merakla odasından çıkar ve yazarların yanına gelir. Merakla sorar.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BİRİNCİ YAZAR - Köylerden gelmiş sosyalist bir güruh!</p> <p>PARONI - Cappadonacılara mı saldırıyorlar?</p> <p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Yok canım, bizimkilere, bizimkilere!</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Gel, koşalım. Sana gerek var.</p> <p>PARONI - Durun. Polis ne güne duruyor, Tanrı aşkına? Polis?</p>	<p>Masanın yanında ayakta durur. Endişeyle onları dinler.</p> <p>Birinci Yazar isteklice Paroni'yi götürmeye çalışır.</p> <p>Paroni, kendini kurtarmaya çalışarak, aceleyle konuşur.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BİRİNCİ YAZAR - Polis mi? Bizimkilerin dayak yemesi genel müfettişin hoşuna gitmez mi sanıyorsun? Gel, gel!</p> <p>4.II.</p> <p>PARONI - Gidelim, evet, gidelim!Git, şapkamla bastonumu al. - Conti ile Fabrizi nerede?</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Oradalar. Ellerinden geldiğince karşı koyuyorlar.</p>	<p>Israrla götürmek ister.</p> <p>4.II.</p> <p>Paroni, bir an sessizce kalakalır. Sonra aniden hareketlenir ve gitmeye karar verir. Fakat korkak tavrı devam etmektedir. Üçüncü Yazar, baston ve şapka için yazı odasına gider.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BİRİNCİ YAZAR - Kendilerini savunuyorlar!</p> <p>PARONI - Cappadonacılar olsun polis çağırmadı mı canım?</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Bir tanesi yok ortada. Anında toz oldular.</p> <p>PARONI - Peki, siz niye beni çağırmaya böyle içinüz birden geldiniz? İkiniz orada kalıp içinizden yalnızca birini gönderebilirdiniz!</p>	<p>Ağır hareketlerle zaman kazanmaya çalışır.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Bastonu bulamıyorum.</p> <p>PARONI - Köşede canım, askının yanında.</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Gidelim, gidelim artık! Ben benimkini sana veririm!</p> <p>PARONI - Ya sen ne yapacaksın bastonsuz, kavga sırasında?</p>	<p>Üçüncü Yazar, yazı odasından hızla gelir.</p> <p>Paroni, olduğu yerde Üçüncü Yazar'a cevap verir. Paroni rahatlamış gibidir. Birinci Yazar'ın sözleri, onu tekrar korkutarak, endişelendirir.</p> <p>Paroni, gitmemek istercesine bahane sözleri üretmeye devam eder.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>5) ROSA - Tanrım, aman Tanrım!</p> <p>PARONI ve ÖTEKİLER - Ne var? Ne var? Ne oldu?</p> <p>ROSA - Bilmiyor musunuz?</p> <p>PARONI - Birini mi öldürdüler?</p>	<p>5)</p> <p>Bu sırada ürkmüş, soluk soluğa bayan Rosa Lavecchia içeri girer. Çok yorgundur. Paroni'nin yanına gelir, durur.</p> <p>Telaş ve üzüntüyle Rosa'ya yaklaşarak sorarlar.</p> <p>Rosa, bir an durur. Şaşkınlıkla hepsine hızlıca bakarak sorar. Paroni, ürkmüş bir şekilde sorar.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>ROSA - Yo. Nerede?</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Nasıl? Gösteri olduğunu bilmiyor musun?</p> <p>ROSA - Gösteri mi? Hayır, haberim yok. Zavallı Pulino'nun evinden geliyorum.</p> <p>İKİNCİ YAZAR - E, ne olmuş?</p> <p>ROSA - Kendini öldürmüş.</p>	<p>Rosa safça bir an durur.Sorar.</p> <p>Birinci Yazar, şaşırmış tır.</p> <p>Olanları anlamaya çalışır. Sonra derdini anlatmaya devam eder.</p> <p>Sabırsızca sorar.</p> <p>Hemen arkasındaki koltuğa yığılır. Ağlamaya başlar.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BİRİNCİ YAZAR - Kendini mi öldürmüş?</p> <p>PARONI - Pulino mu?</p> <p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Lulu Pulino kendini mi öldürmüş?</p> <p>ROSA - İki saat önce. Evinin mutfağında, gaz lambasının takıldığı çengelde asılı buldular.</p>	<p>Çok şaşırılmıştır. Rosa'ya eğilerek sorar.</p> <p>Çok şaşkın, Rosa'nın koltuğunun yanına ilişerek.</p> <p>Rosa'nın koltuğunun solundaki sandalyeye çöker.</p> <p>Ağlaması devam etmektedir. Bir yandan da yüzüne siler elleriyle.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BİRİNCİ YAZAR - Asılı mı?</p> <p>ROSA - Ne gösteri! Görmeye gittim. Gözleri ve dili dışarıda, parmakları büzülmüş, kapkara morarmış... Odanın ortasında sallanıp duruyordu o upuzun boyuyla...</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Şu işe bak sen, zavallı Pulino!</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Tükenmişti zaten, zavallıcık; son günlerini yaşıyordu.</p>	<p>Korkmuş.</p> <p>Hızlıca olanları anlatmaya devam eder.</p> <p>Üzgündür.</p> <p>Ellerini ceplerine koyarak, odayı adımlamaya başlayarak, konuşmasını sürdürür.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Ama böyle bir son!</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Acı çekmekten kurtuldu, hiç olmazsa!</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Artık ayakta duracak hali bile kalmamıştı...</p> <p>PARONI - Ama, bana kalırsa, yaşamaktan bıkan bir insanın böyle bir şey yapması aptallık !</p>	<p>Hala sandalyede oturmaktadır. Böyle bir sonu ona yakıştıramaz.</p> <p>Paroni'nin bu sözleri üzerine Luca bir anda doğrulur. Paroni yerinden kalkmaz.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BİRİNCİ YAZAR - Ne yapması?</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Kendini öldürmesi mi?</p> <p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Niçin aptallık olsun, canım?</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Günleri sayılıysa artık!</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Onun yaşaması da yaşamak mıydı?</p>	<p>Hiç kimse bir anlam veremez Paroni'nin bu sözlerine.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>5.I.</p> <p>PARONI - İyi ya! - Yol parasını da verirdim ben üstelik!</p> <p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Yol parası mı?</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Sen ne diyorsun yahu?</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Öbür dünyaya mı?</p> <p>5.II.</p> <p>PARONI - Hayır: Roma'ya: Roma'ya yapacağı bir yolculuğun parasını öderdim.</p>	<p>5.I.</p> <p>Olanlara yabancılaşarak, herkes Paroni'ye odaklanır.</p> <p>Herkes şaşkındır.</p> <p>5.II.</p> <p>Hepsini küçümseyen bir tavırla, anlatmaya başlar.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>diyorum! - Biri yaşamından bıkıp da ona son vermek isteyince, son vermeden önce... Ah, bilmeniz!.. Ne büyük bir zevk olurdu benim için... Hiç olmazsa ölümümle bir işe yaramak, diyorum! Bağışlayın: Hastayım: Yarın öleceğim; memleketimin yüz karası, varlığı hepimiz için utanç kaynağı olan bir adam var, Guido Mazzarini: İyi ya, önce onu öldürürüm, sonra da kendimi! İşte, yapılması gereken! - Kim böyle yapmazsa aptalın tekidir!</p>	<p>Paroni, konuşmasını sürdürürken, ayağa kalkmış ve koltuğun sol tarafına doğru yürümeye başlamıştır.</p> <p>Luca, Paroni'nin bu sözlerine kulak kesilir. Oldukça kızgın olduğu açıkça görülür. Paroni'nin dikkatini çekmeden onu dinlemeye devam eder.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Düşünmemiştir bile, zavalılık!</p> <p>PARONI - Onun iki saat önceye kadar yaşadığı gibi, hepimizi ezen, bütün bir memleketin yüz karası olan, hatta soluduğumuz havayı ağırlaştırıran bu utanç altında yaşanırsa, nasıl olur da üşünülemez? Eline ben verirdim tabancayı! Öldür onu önce, kendini sonra öldür, aptal!</p>	<p>Pulino'yu daha da küçümseyerek konuşmasını sürdürür.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>6)</p> <p>DÖRDÜNCÜ YAZAR - Tamam! Bitti!</p> <p>BEŞİNCİ YAZAR - Sopayla sürüldüler, bir koyun sürüsü gibi!</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Polis mi işe karıştı?</p> <p>DÖRDÜNCÜ YAZAR - Evet, ama en sonunda...</p>	<p>6)</p> <p>Bu sırada Dördüncü ve Beşinci Yazar sahneye girer.</p> <p>Birinci Yazar, soğuk bir tavırla.</p>	<p>6)</p> <p>Uzaktan geldiği anlaşılan polis siren efektleri duyulur. Kısa sürer.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BEŞİNCİ YAZAR - Bizimkiler çoktan - görmeliydiniz bir - aslanlar gibiydiler - önlerine kattıktan sonra herifleri!</p> <p>DÖRDÜNCÜ YAZAR - Derileri yüzüldü sopa yemekten!</p> <p>6.I.</p> <p>Neyiniz var yahu?</p> <p>ROSA - Zavallı Pulino...</p> <p>BEŞİNCİ YAZAR - Pulino'nun ne ilgisi var?</p>	<p>Beşinci Yazar, heyecanla anlatmaya devam eder.</p> <p>Dördüncü Yazar olanlara anlam vermeksizin, sorar.</p> <p>Rosa yerinden kalkmadan, aynı üzgünlükle.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BİRİNCİ YAZAR - İki saat önce kendini asmış!</p> <p>DÖRDÜNCÜ YAZAR - Ne? Lulu Pulino kendini asmış ha?</p> <p>BEŞİNCİ YAZAR - Zavallı Lulu! Evet, söylüyordu, bana da söylemişti acısına son vereceğini... Can çekişmeyecek hiç olmazsa: çok iyi yaptı!</p>	<p>Soğuk bir tavrıla.</p> <p>Büyük bir şaşkınlıkla sorar.</p> <p>Düşünceli.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Daha iyisini yapmalıydı! Aramızda bunu konuşuyorduk biz de! Diyelim ki kendi iyiliği için kendini öldürmek zorundaydı, Roma'ya gidip herkesin düşmanı olan Guido Mazarini'yi öldürerek, herkese, memleketine, bir iyilik yapamaz mıydı? Hiçbir şeye mal olmazdı ona, yolculuk bile, yol parasını da ben verirdim, işte şeref sözü size. Böyle tam aptalcasına ölmüş oldu!</p> <p>6.II.</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - Yeter, geç oldu artık!</p>			

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>İKİNCİ YAZAR - Evet, evet... Bu akşamın haberleri de yarına kalsın!</p> <p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Pazara kadar vaktimiz var nasıl olsa.</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Zavallı Pulino'dan da söz ederiz!</p> <p>ROSA - İstersen, ben söz edebilirim ondan, Paroni, gözlerimle gördüm.</p>	<p>Acıdığını gösteren bir iç çekişle.</p> <p>Paroni'ye dönerek.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>DÖRDÜNCÜ YAZAR - Geçerken biz de uğrayıp görebiliriz, canım.</p> <p>ROSA - Belki hâlâ asılı bulursunuz onu! Kaldırmak için galiba Borgo'dan dönmesi gereken Yargıç bekleniyor.</p> <p>PARONI - Yazık! Memleketimizin öcünü almış olsaydı, pazar günkü sayımızı tümüyle ona ayırabileceğimizi düşünmek yok mu!</p>	<p>Rosa'ya sözlerinin anlamsızlığını belirten bir ifadeyle.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>6.III.</p> <p>BİRİNCİ YAZAR - O... Buraya bakın! Luca Fazio burada!</p> <p>7)</p> <p>PARONI - Vay, Luca, sen ha?</p> <p>İKİNCİ YAZAR - Ne? Ağzını açmadan oturdun orada, ha?</p>	<p>6.III.</p> <p>Birinci Yazar tam bu sırada, koltukta uzanan Luca'yı farkeder. Luca'ya bakarak.</p> <p>Herkes dönüp Luca'ya bakar.</p> <p>Çok şaşırmıştır.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>ÜÇÜNCÜ YAZAR - Ne zaman geldin?</p> <p>LUCA - Bu sabah.</p> <p>DÖRDÜNCÜ YAZAR - İyi değilsin galiba.</p> <p>LUCA - Hemen hemen Pulino gibi.</p> <p>7.I.</p> <p>PARONI - Ya siz, bağışlayın ama, kimsiniz?</p>	<p>Yerinden bile kımıldamadan Kuru bir sesle.</p> <p>Cevap vermek için bir süre düşünür. Bir el işareti yapar. Sonra konuşur.</p> <p>Gezgin Satıcı'yı göstererek.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>GEZGİN SATICI - Kâğıt gereksinmeniz için geldim, Bay Paroni.</p> <p>PARONI - Ya... Sangone Kâğıt Fabrikaları'nın gezgin satıcısısınız demek siz? Yarın uğrayın lütfen, şimdi geç oldu.</p> <p>GEZGİN SATICI - Yalnızca, sabahleyin bayım, akşam olmadan yola çıkmak istiyorum çünkü.</p>	<p>Sevinçle, Paroni'ye biraz yaklaşılarak konuşur.</p> <p>Paroni, yerinden ayrılmadan, Gezgin Satıcı'dan kurtulma peşindedir.</p> <p>Fakat Gezgin Satıcı oldukça kararlıdır.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>BİRİNCİ YAZAR - Hadi gidelim. İyi geceler, Leopoldo.</p> <p>DÖRDÜNCÜ YAZAR - Sen gelmiyor musun?</p> <p>LUCA - Hayır. Paroni'ye bir şey söylemem gerekiyor.</p> <p>7.II.</p> <p>PARONI - Bana mı?</p> <p>LUCA - İki dakika.</p>	<p>Paroni, teker teker yazarları uğurlar.</p> <p>Giderken Luca'ya döner ve Luca'ya söyler.</p> <p>Oldukça düşünceli.</p> <p>7.II.</p> <p>Kuşkuyla Luca'ya bakar ve yine kuşkuyla sorar.</p> <p>Oldukça düşünceli.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Şimdi, herkesin yanında olmaz mı?</p> <p>LUCA - Hayır, yalnızca sana.</p> <p>PARONI - Siz gidin, öyleyse. İyi geceler, dostlarım.</p> <p>GEZGİN SATICI - Saat ona doğru gelirim.</p> <p>PARONI - Daha erken gelin hatta, daha erken, isterseniz. Güle güle.</p>	<p>Paroni, biraz önce Pulino hakkında söylediklerini hatırlar. Luca'nın bu konuda konuşmasından endişelenir. Luca ısrarlıdır.</p> <p>Diğerlerine gitmelerini söyler ve onları tekrar selamlar.</p> <p>Diğerlerinden sonra Gezgin Satıcı da çıkar.</p> <p>Gezgin Satıcı çıkarken arkasından seslenir.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8)</p> <p>Demek, sevgili Luca, sevgili dostum, demek...</p> <p>LUCA - Yok, yaklaşma.</p> <p>PARONI - Niçin?</p> <p>LUCA - Öksürtüyorsun.</p> <p>PARONI - Gerçekten hastasın sen, görünüşünden de belli ya...</p>	<p>8)</p> <p>Paroni endişelidir. Oturmakta olan Luca'nın yanına oturur. Luca başını öge eğmiştir. Paroni elini, Luca'nın omzuna atmak ister.</p> <p>Hızla sol kolunu kaldırarak onu engeller.</p> <p>Şaşkın.</p> <p>Düşünceli.</p> <p>Sıkılmış.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8.I.</p> <p>LUCA - Ancak seninle konuşacak kadar gücüm var: O kapıyı kapa iyice.</p> <p>PARONI - Şimdi.</p> <p>LUCA - Sürgüsünü de sür.</p> <p>PARONI - Ne gereği var; kimse gelmez artık. İstedğin gibi konuşabilirsin. İkimizin arasında kalır.</p> <p>LUCA - Şu kapıyı da kapa.</p>	<p>8.I.</p> <p>Başıyla onaylar. Başıyla büyük kapıyı gösterir.</p> <p>Hemen yerinden kalkar.Hızla dediğini yapar.</p> <p>Bir an kapıda durur. Luca'ya döner ve güler. Sonra yine dediğini yapar.</p> <p>Yazı odasının kapısını gösterir.</p>	<p>8.I.</p> <p>Kapıyı kapattığında sahnedeki genel ışık azalır. Sahne biraz loş bir havaya bürünür.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Niye canım? Yalnız yaşadığımı biliyorsun. Kimse yok artık orada. Hatta gidip ışığı da söndüreyim.</p> <p>LUCA - Sonra kapa yine. Öyle pis bir sigara kokusu geliyor ki...</p> <p>PARONI - Bu da tamam. E, söyle bakalım şimdi.</p> <p>LUCA - Açıl, açıl...</p>	<p>Bir yandan konuşur, diğer yandan kapıya doğru ilerler. Yine anlam verememiştir. Odaya girer.</p> <p>İğrenerek. Paroni odanın ışığını söndürür, kapıyı kapar. Bu arada Luca ayağa kalkmıştır. Paroni, Luca'ya dönerek.</p> <p>Ayakta.</p>	<p>İkinci kapının kapanmasıyla sahnedeki ışık daha da loş bir hal alır.</p>	

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Niye canım, kendin için mi söylüyorsun, yoksa benim için mi?</p> <p>LUCA - Senin için de.</p> <p>PARONI - Ama ben korkmuyorum.</p> <p>LUCA - Dur bakalım, acele etme korkmuyorum demektedir.</p>	<p>Hala olduğu yerde.</p> <p>Hala olduğu yerde.</p> <p>Gözlerini Paroni'ye dikerek.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8.II.</p> <p>PARONI - Söyleyeceğine gelelim şimdi. Otur, otur...</p> <p>LUCA - Hayır, ayakta kalacağım.</p> <p>PARONI - Roma'dan mı geliyorsun?</p> <p>LUCA - Roma'dan. Şu gördüğün durumda. Birkaç bin litem vardı. Hepsini yedim. Az bir şey kalmıştı, onunla da... şu tabancayı satın aldım.</p>	<p>8.II.</p> <p>Öne doğru ilerleyerek, oturmaya yeltenir.</p> <p>Luca'nın bu sözü üzerine Paroni, tam oturacakken kalakalır. Sonra bir yandan konuşur, diğer yandan oturur.</p> <p>Hala ayakta olan Luca umursamaksızın konuşmasını sürdürür.</p> <p>Sonra sol elini ceketinin cebine sokup, kocaman bir tabanca çıkarır.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8.III.</p> <p>PARONI - O da ne? Dolu olmasın?</p> <p>Hey, Luca, dolu mu?</p> <p>LUCA - Dolu.Korkmadığımı söylemiştin.</p> <p>PARONI - Yok, ama... Tanrı saklasın...</p> <p>8.IV.</p> <p>LUCA - Yaklaşma, dinle. Roma'da odama kapanmıştım, yaşamıma son vermek için.</p>	<p>8.III.</p> <p>Silahı görünce sapsarı kesilir. İçgüdüyle ellerini havaya kaldırır. Şaşırmıştır.</p> <p>Luca'nın tabancayı incelediği dikkatini çeker.</p> <p>Soğuk. Paroni'ye bakarak.</p> <p>Silahı Luca'nın elinden almak içinmiş gibi ona yaklaşmaya çalışır.</p> <p>8.IV.</p> <p>Eliyle Paroni'nin gelmesini engelleyerek.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Ne delilik!</p> <p>LUCA - Evet, delilik: Gerçekten yapmak üzereydim bu deliliği. Hem de aptalcasına, evet, sen haklısın!</p> <p>PARONI - Ah, yoksa sen, yoksa sen gerçekten...?</p> <p>LUCA - Bekle, ne olduğunu göreceksin.</p> <p>PARONI - Pulino için söylediklerimi duydun mu?</p>	<p>Donup kalmıştır.</p> <p>Oldukça normal bir tavırla.</p> <p>Bir an sevinçten gözleri parlar. Biraz önceki fikrine birini bulduğu için sevinir safça.</p> <p>Paroni'yi hemen susturur.</p> <p>Aynı sevinçle.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Evet. Zaten onun için buradayım.</p> <p>PARONI - Sen yapar mıydın?</p> <p>LUCA - Hemen şimdi.</p> <p>PARONI - Ya, çok iyi!</p> <p>LUCA - Dur da dinle beni. Tam tabancayı şakağıma dayamıştım ki kapının çalındığını işittim.</p>	<p>Soğuk.</p> <p>Heyecanla sorar.</p> <p>Aynı tavrıyla.</p> <p>Çoşkulu.</p> <p>Paroni, anlamsızca Luca'yı dinlemeye başlar.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Sen, Roma'da?</p> <p>8.V.</p> <p>LUCA - Roma'da. Açtım. Kim gelmiş dersin? Guido Mazarini.</p> <p>PARONI - O? Senin evine? Ya sonra?</p> <p>LUCA - Beni elimde tabancayla görüp yüzümden de ne yapmak istediğimi anlayınca bana doğru koştu, kollarımdan yakaladı, sarsarak haykırdı: "Nasıl olur? Kendini böyle öldürüyorsun ha? Aman Luca, doğrusu senin bu kadar aptal olduğunu bilmezdim! Yok, ille yapmak istiyorsan bunu... Yol paranı ben veririm..."</p>	<p>Kuşkuyla sorar.</p> <p>8.V.</p> <p>Meraklanmıştır.</p> <p>Bir an olanları oynamaya başlar.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>Hemen Costanova'ya git ve önce Leopoldo Paroni'yi öldür, benim için."</p> <p>PARONI - ...Şaka mı ediyorsun?</p> <p>LUCA - Hayır, şaka etmiyorum. Mazzarini yol paramı verdi.</p> <p>PARONI - Senin mi? Ne diyorsun?</p>	<p>Paroni, bu garip ve korkutucu konuşmaya dalmış, heyecanla bir şiddet davranışı beklerken, adeta elinin kolunun tutmaz olduğunu farkeder, Birden hüzünlü ve boş bir gülümseyişle,yavaşça sorar.</p> <p>Bir an durur, Paroni'ye bakar. Siniri bozulmuştur. Sakin görünmeye çalışarak. Paroni, aptallaşmıştır.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Ben de geldim işte. Şimdi, önce seni öldüreceğim, sonra da kendimi.</p> <p>PARONI - Yapma, deli misin? Böyle şaka mı olur? Delirdin mi sen?</p> <p>LUCA - Kımıldama, ateş ederim yoksa!</p> <p>PARONI - Peki... Tamam... tamam...</p>	<p>Oldukça sakin. Tabancalı kolunu kaldırıp, nişan alır.</p> <p>Çok ürkmüştür. Elleriyle yüzünü örterek, silahtan korunmaya çalışır. Bir yandan da bağırır.</p> <p>Emredercesine. Korkunç bir tavırla.</p> <p>Donup kalmıştır. Kımıldamaz.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Deli ha? Senin gözünde deliyim demek? Şimdi bana deli diyorsun ama, daha az önce, kendini asmadan önce Roma'ya gidip Mazzarini'yi öldürmediği için zavallı Pulino'ya aptal deyip duruyordun.</p> <p>PARONI - Arada büyük fark var ama. Çok büyük fark. Ben Mazzarini... Mazzarini değilim.</p> <p>8.VI.</p> <p>LUCA - Fark mı? Sizin yaşamınızla, bütün bu soytarılıklarınızla bir ilgisi kalmamış olan Pulino gibi,</p>	<p>Hesap soran bir tavırla. Oldukça korkunç ve sinirlidir. Bir yandan küçük adımlarla sahneyi dolaşır, diğer yandan da sürekli Paroni'ye bakmaya çalışır.</p> <p>Karşı çıkmayı deneyerek.</p> <p>8.VI.</p> <p>Paroni, net bir hareketle susturarak, isyan etmeye devam eder.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>benim gibi biri için ne fark olsun istersin? Seni, bir başkasını ya da yoldan ilk geçeni öldürmek bir bizim için.</p> <p>PARONI - Bağışla ama, hiç de aynı şey değil. En yararsız, en budalacası olurdu o zaman suçların!</p> <p>LUCA - Demek sen, bizim için her şeyin bittiği son anda bile, senin ya da bir başkasının kininin, şarlatanca çatışmalarınızın aracı olmamızı istiyor, olmayınca da aptal diyorsun bize ha?</p>	<p>Aynı çaresizlikle.</p> <p>Gittikçe artan bir sinirle.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>İyi ya: Bana da Pulino gibi aptal denmesini istemiyorum ben, bu yüzden de seni öldüreceğim.</p> <p>8.VII.</p> <p>PARONI - Acı bana! Hayır, hayır... Ne yapıyorsun? Yo! Niçin ama? Hep dostun oldum senin... Acı...</p> <p>LUCA - Dur! Dur! Diz çök!</p> <p>PARONI - İşte... İşte... Acı bana! Yapma!</p>	<p>Yeniden silahımı kaldırıp, nişan alır.</p> <p>8.VII.</p> <p>Tabancadan kaçmak için kıvrılır. Yalvararak. Ağlamaklı.</p> <p>Gördüğü durumdan zevk alarak, hırsla.</p> <p>Diz üstü kendini bırakarak.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8.VIII.</p> <p>LUCA - E, biri yaşamından bıcarsa... Soytarı! - Sakin ol, öldürmeyeceğim seni. Kalk ayağa, uzak dur yalnızca...</p> <p>PARONI - Kötü bir şakaydı bu yaptığın, biliyor musun? Elinde silah olmasa biraz zor olurdu böyle davranman.</p> <p>LUCA - Elbette. Sen de korkuyorsun, bunu yapmamın bana hiçbir şeye mal olmayacağını biliyorsun çünkü.</p>	<p>8.VIII.</p> <p>Yaşanan durum karşısında, oldukça mutlu sırılarak.</p> <p>Ayağa kalkarak konuşmasını sürdürür.</p> <p>Şimdi ikisi karşı kaşıyadır.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>İyi bir cumhuriyetçi olarak da özgür düşüncelisin, ha? Tanrı'ya da inanmazsın sen. Elbette. Pulino'ya aptal diyemezdin yoksa.</p> <p>PARONI - Ama ben o sözü... söyledim, çünkü... memleketim adına nasıl utanıyorum, bilirsin... onun için...</p> <p>LUCA - Aferin, aferin... Özgür düşüncelisin ama, yadsıyamazsın bunu. Gazetende de yazıp duruyorsun ayrıca.</p>	<p>Heyecan ve korkuyla lafi ağzında geveleyerek.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Özgür düşünceli... Ama sen de, başka bir dünyada ceza ya da armağan beklemiyorsun, sanırım.</p> <p>LUCA - Yo, hayır! Yirmi altı yıllık deneyimlerimin ağırlığını öte yana da taşımak zorunda olduğuma inanmak en dayanılmaz şey olurdu benim için.</p> <p>PARONI - Demek... görüyorsun ki...</p>	<p>Gevelemeye devam ederek.</p> <p>Paroni'nin görüş alanından çıkmadan sahnede gezinmeyi sürdürür.</p> <p>Paroni, gözlerini ayırmadan Luca'yı izler. Ani bir hareketinden çekinir.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Yapabilirdim de bu işi. Seni bir hiç gibi öldürebilirdim, benim için de öbür dünya kaygısı olmadığına göre. Ama</p> <p>öldürmüyorum. Ne de öldürmezsem bir aptal olacağıma inanıyorum. Acıyorum sana, maskaralıklarına. Nasıl uzak görüyorum seni, bilsen! Küçük, sevimli görünüyorsun hatta gözüme. Evet, zavallı küçük adam, kızıl saçların, hele o boyunbağın yok mu? - Ama, biliyor musun? Şu yaptığın maskaralık da belgesiz kalmamalı herhalde.</p>	<p>Hızlıca sözünü keserek, azalmayan bir hırsla.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8.IX.</p> <p>PARONI - Ne diyorsun?</p> <p>LUCA - Belge diyorum, belge. Hakkı da vardır buna, benim gibi, yaşamla ölüm arasındaki sınıra gelmiş bir adamın. Karşı da gelemezsin. Otur, otur şuraya da yaz.</p> <p>PARONI - Yazayım mı? Ne yazayım? Ciddi mi söylüyorsun?</p> <p>LUCA - Ciddi, ciddi. Git, otur oraya da yaz.</p>	<p>8.IX.</p> <p>Düştüğü şaşkınlık içinde, iyi işitemez.</p> <p>Tabancasıyla yazı masasını gösterir.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Ne yazmamı istiyorsun ama?</p> <p>LUCA - Kalk, git otur oraya diyorum sana!</p> <p>PARONI - Bitmedi mi daha canım?</p> <p>LUCA - Otur ve kalemi eline al... Kalemi, çabuk.</p> <p>8.X.</p> <p>PARONI - Ne yazacağım peki?</p>	<p>Endişeli ve bitkin bir tavrıla.</p> <p>Tabancayla göstererek.</p> <p>Korkarak ve silahtan gözünü ayırmayarak yazı masasına gider. Luca emrederek konuşur.</p> <p>8.X.</p> <p>Luca'nın dediğini yaparak, çaresizce.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Söyleyeceklerimi. Şimdi alttan alıyorsun ama seni bilirim ben: Yarın, ben de Pulino gibi kendimi öldürünce, ibiğin kabarıır hemen, önüne gelen yerde benim de bir aptal olduğumu söyler gezersin.</p> <p>PARONI - Yok ama! Şu düşündüğüne bak hele! Çocukluk canım bunlar!</p> <p>LUCA - Seni tanırım. Pulino'nun öcünü almak istiyorum ben, kendim için yapmıyorum. Yaz!</p>	<p>Yazı masasının önüne gelir, ellerini masaya dayar. Paroni'nin üzerine giderek.</p> <p>Korkar ve Luca'nın karşısında gittikçe küçülerek.</p> <p>Aynı şekilde, Paroni'nin üzerine giderek.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Ama nereye yazayım istiyorsun?</p> <p>LUCA - Şuraya, şu önündeki kâğıt parçasına yaz yeter...</p> <p>PARONI - Ne ama?</p> <p>LUCA - İşte. İki sözcük. Bir bildiricik.</p> <p>PARONI - Kime?</p>	<p>Küçük yazı masasının üzerine bakarak.</p> <p>Tabancayla kâğıt parçasını göstererek.</p> <p>Aptalca sorarak.</p> <p>Masadan ellerini çekerek.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Hiç kimseye. Sen yaz işte. Yalnızca bu koşulla bağışlarım yaşamımı. Ya yazarsın ya da öldürürüm seni!</p> <p>PARONI - Peki, yazıyorum. Söyle.</p> <p>8.XI.</p> <p>LUCA - "Aşağıda imzası bulunan ben Leopoldo Paroni, duyduğum acı ve pişmanlığın..."</p> <p>PARONI - Hadi canım, niçin pişman oluyormuşum bakalım?</p>	<p>Tekrar masaya dayanarak, tehdit edercesine.</p> <p>Daha çok korkarak.</p> <p>8.XI.</p> <p>Sahnedeki dolanmaya başlayarak yazdırır.</p> <p>Yazdırdıklarına karşı çıkararak.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Ya, pişmanlık duymak da istemiyorsun demek?</p> <p>PARONI - Anlayalım bakalım, neden pişman olacaktım?</p> <p>LUCA - "Aşağıda imzası bulunan ben Leopoldo Paroni, arkadaşlarımın ve dostlarımın önünde, kendini öldürmeden önce, Roma'ya..."</p> <p>PARONI - Ha, buymuş demek?</p>	<p>Gülümser, Şaka edencesine silahı Paroni'nin şakağına doğrultur.</p> <p>Silaha bakmak için başını doğrultarak.</p> <p>Yeniden yazdırmaya başlar.</p> <p>Luca'nın sözünü keserek.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8.XII.</p> <p>LUCA - Evet, bu: Yaz: "... Roma'ya gidip Mazarini'yi öldürmediği için Pulino'ya aptal dediğimden dolayı büyük bir pişmanlık ve acı duyuyorum." İşin doğrusu bu işte. Yol parasını verme kısmını da atlıyorum hatta. Yazdın mı?</p> <p>PARONI - Yazdım. Sonra?</p> <p>LUCA - "Luca Fazio kendini öldürmeden önce..."</p>	<p>8.XII.</p> <p>Sözünün kesilmesine sinirlenmiş, dik dik bakar Paroni'ye. Paroni, bu bakışı fark edince gözlerini kaçırır Luca'dan.</p> <p>Başını korkarak kağıda çevirerek.</p> <p>Yeniden yazdırmaya başlayarak.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8.XIII.</p> <p>PARONI - Gerçekten mi öldürmek istiyorsun kendini?</p> <p>LUCA - O benim işim. Yaz: "... Kendini öldürmeden önce gelip beni buldu..." Tabancalı olarak diye de ekleyelim mi?</p> <p>PARONI - Evet, evet, izin ver de o kadar olsun!</p>	<p>8.XIII.</p> <p>İnanamayarak.</p> <p>Umursamaz bir tavırla.</p> <p>Dayanamayarak.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>LUCA - Yaz, yaz, tabancayla. Nasıl olsa, izinsiz silah taşımaktan ceza veremezler bana. Evet, yazdın mı? Devam et: "... tabancalı olarak, gelip beni buldu ve Mazzarini'nin ya da bir başkasının kendisine, aynı biçimde aptal dememesi için beni bir köpek gibi öldürmesi gerektiğini söyledi."</p> <p>"Bir köpek gibi" diye de yazdın mı? İyi! Satır başı. "Bunu yapabilirdi, ama yapmadı. Bunun nedeni, gösterdiğim alçaklık karşısında..."</p>	<p>Paroni'ye sert sert bakar. Sonra sahneyi dolaşmaya başlar.</p> <p>Paroni'nin yazmayı bitirmesini bekler. Sonra sorar:</p> <p>Paroni, bu sırada başını kaldırır. Onun bu davranışı karşısında, Paroni'ye emrederek buyururcasına.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>Hayır, yaz, yaz: "acıma", sonra ekle: "iğrenme". - İşte, tamam. - "İğrenmeyle karışık bir acıma duygusuna kapıldı."</p> <p>PARONI - Bu artık...</p> <p>LUCA - Gerçeğin ta kendisi... Silahlıyım da onun için, doğal olarak.</p> <p>PARONI - Hayır, dostum: seni hoşnut etmeye çalışıyorum şimdi ben...</p> <p>LUCA - İyi, iyi, hoşnut et bakalım. Yazdın mı?</p>	<p>Sahne dolaşmaya devam eder.</p> <p>Paroni artık sabredemeyerek.</p> <p>Luca daha da umursamaz.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI – Yazdım, yazdım. Bu kadarı da yeter gibi geliyor bana.</p> <p>8.XIV.</p> <p>LUCA - Hayır, bekle: Bitirelim! İki sözcük, yalnızca iki sözcük kaldı bitirmek için.</p> <p>PARONI - Daha ne bitirmesi canım?</p> <p>LUCA - Evet, şöyle yaz: "Luca Fazio'ya gerçek aptalın ben olduğumu söylemem yetti."</p>	<p>Paroni, daha az korkarak.</p> <p>8.XIV.</p> <p>Sabırsız ve çocukça.</p> <p>Küçük bir alayla.</p> <p>Bu alayı fark etmeden devam eder konuşmasına.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>8.XV.</p> <p>PARONI - Bağışla ama, bu kadarı da fazla artık!</p> <p>LUCA - "... gerçek aptalın ben olduğumu söylemem yetti." Sen, dostum, tepedeki bu silaha bakacağına önündeki kâğıda baksan, özsaygını daha iyi korursun, bana kalırsa. Pulino'nun öcünü almak istediğimi söylemişim sana. İmzala, şimdi.</p> <p>PARONI - Al sana imza. Başka bir şey?</p> <p>LUCA - Ver buraya.</p>	<p>8.XV.</p> <p>Kağıdı iterek.</p> <p>Kesin. Parantez içini heceleyerek söyler. Daha kararlıdır. Paroni'nin üzerine gelerek konuşur.</p> <p>Umursamazca kağıdı imzalayarak Luca'ya doğru iter. Sinirlice elini uzatır. Kağıdı ister.</p>		

METİN	AÇIKLAMA (İç Aksiyon, Dış Aksiyon)	TEKNİK (Müzik , Işık , Efekt)	SAHNE
<p>PARONI - Al. İyi ama, bunu ne yapacaksın şimdi? Kendini gerçekten yok etmek istiyorsan...</p> <p>LUCA - İyi. Güzel. Ne mi yapacağım? Hiç! Üstümde bulurlar yarın.</p> <p>Sen de şimdi, benim, senin az önce yaptığından birazcık daha zor bir iş yapmaya gittiğimi düşünerek avunabilirsin. Kapıyı aç.</p> <p>İyi geceler.</p> <p>PERDE İNER.</p>	<p>Kağıdı uzatarak.</p> <p>Yanıt vermez Paroni'ye. Paroni'nin yazdıklarını okuyup bitirir; sonra:</p> <p>Kağıdı dörde katlayıp ceketinin cebine sokar.</p> <p>Paroni kapıyı açar. Luca kapıya doğru ilerler.</p> <p>Kapıda bir an durur. Paroni'ye döner. Sonra çıkar ve gider.</p>	<p>Kapı açılınca, sahne tekrar bir an aydınlanır. Kapının açılmasıyla şiddetle sahneye yansıyan ışık, direkt Paroni'ye vurur. Luca'nın çıkıp, kapıyı kapatmasıyla sahne eski loşluğuna tekrar döner. Sahnedeki ışık yavaş yavaş azalırken, Paroni'nin üzerinde kalır bir süre. Sonra müzik eşliğinde ışık, tamamen sahneden alınır.</p> <p>Kapının açılmasıyla, İtalyan halk şarkısı 'Çav Bella' yavaşça girer. Luca'nın çıkmasıyla müzik yükselir.</p>	

7. SONUÇ

Luigi Pirandello'nun kendi hayatında yaşadıklarının da etkisiyle oyunlarının üzerinde esintisi bulunan karamsarlığı, oyunlarında kullandığı gerçek ve doğallık ilkeleri bu oyunda da yerini almıştı. Eserleri hala sahnede büyük bir ışıltıyla yaşayan, bugün bile aynı noktalara değinen bu önemli yazarın, samimi oyununda; özellikle gerçek ve doğallık konusunda yol değiştirmeden ilerlemek öncelikli amacımdı. Bu çalışmamda, diğer bir önceliğimse, böyle önemli ve bambaşka bir penceresi olan bu önemli yazarı, Luigi Pirandello'yu, yaşatma ve tanıtmaya oldu. Oyunda var olan merak olgusunun dozunu hiç düşürmeden seyirciyi oyuna bu açıdan da bağlamak oyunu fazlaca besledi.

Yazıldığı yıllar çok gerilerde kalmış gibi görünse de, yazarın geniş bakış açısından da kaynaklı olduğu için, dönem özelliklerini yansıtması daha uygun oldu. Şöyle ki; oyun zamanını yine kendi döneminde geçirmek oyunun bütünlüğünü de bozmadan, samimiyetle sahne var oldu.

Sonuç olarak, hem döneminin dışına çıkmadan, hem Luigi Pirandello'nun görüşlerini açıkça yansıtarak, hem de böyle bir yazarı bugünde yaşatmaya devam ettirmenin mutluluğuyla, oldukça net, gerçek ve samimi bir oyun sunmuş olduk.

EK



APTAL Adlı Oyunun Metni

APTAL (1922)

LUIGI PIRANDELLO

İtalyancadan Çeviren

Egemen Berköz

KİŞİLER

Luca Fazio

Leopoldo Paroni

Gezgin Satıcı

Rosa Lavecchia

Birinci Yazar

İkinci Yazar

Üçüncü Yazar

Dördüncü Yazar

Beşinci Yazar

Sahne, Costanova'da yayınlanan "Vedetta Repubblica" gazetesinin yöneticisi Leopoldo Paroni'nin orta halli çalışma odasını gösterir. Gazetenin yönetim yeri de, Cumhuriyetçi Parti İlçe Başkanı Paroni'nin evindedir. Paroni yalnız yaşadığı ve her türlü rahatlığı, bu arada (anlaşıyor) temizliği de biraz aşağı gördüğünden olacak, gerek eski, kırık dökük eşyalar, gerekse yer düzensizlik ve pislik içindedir. Yazı masasının üstü, dağ gibi kâğıt yığınlarıyla kaplı; şuraya buraya atılmış iskemlelerin üstüne de kitaplar, evraklar yığılmış; her yan gazete; raflar karmakarışık, gelişigüzel sokuşturulmuş kitaplarla dolu. Bir yanda, eski püskü meşin bir kanepede; üstünde kir içinde, yırtık pırtık, yırtıklarından içiriği sarkan bir yatak yastığı. Giriş kapısı oyuncunun solunda. Dipte, gazetenin yazı işleri odasına açılan camlı bir kapı. Sağda, Paroni'nin yatıp kalktığı odalara açılan başka bir kapı.

Akşamdır. Perde açıldığında karanlık olan çalışma odası dipteki salonun buzlu camlarından sızan ışıkla biraz aydınlanmaktadır.

Omuzlarında koyu renkli bir yün atkı, başında güneşliği gözlerinin üstüne inmiş bir yolculuk kasketi olan Luca Fazio, sırtını yastığa vermiş, ayaklarını kanepeye uzatmış, kımıldamaksızın oturmakta. Atkının altındaki bir deri bir kemik kalmış ellerinin birinde top gibi dürülmüş bir mendil. Yirmi altı yaşındadır. Çalışma odası aydınlanınca, sarkık seyrek bıyıklı, yer yer sakal bitmiş, sapsarı, avurtları çökük, ölü yüzüne benzeyen bir yüzü görünür. Avcundaki dürülmüş mendili arada sırada ağzına bastırarak göğsünü yırtacakmış gibi hırıldayan öksürükle çarpışır. Işık sızan camlı kapıdan, birkaç dakika, Paroni ile "Vedetta" yazarlarının karmakarışık bağırıışları duyulur.

PARONI

(İçerden.)

Adama temelinden saldırmalı diyorum size!

KARIŞIK SESLER

Evet, evet, bravo! Saldırmalıyız! - Çok iyi! - Temelinden! - Yok canım! - Öyle olmaz!

BİRİNCİ YAZAR

(Ötekilerden daha yüksek sesle.)

Yalnızca Cappadona'nın işine yarar bu!

KARIŞIK SESLER

Doğru! Doğru! - Kralcılara yarar! - Kim diyor onu? - Yok canım!

PARONI

(Gürleyerek.)

Kimse inanmaz buna! Biz kendi yolumuzda yürüyoruz! Ona da ilkelerimiz adına saldırıyoruz!
Yeter artık! Bırakın da yazayım!

(Bir sessizlik olur. Luca Fazio kıpırdamaz. Soldaki giriş kapısı bir parça aralanır ve bir ses sorar: "Girebilir miyim?" Luca Fazio karşılık vermez. Ses, az sonra, yeniden sorar: "Girebilir miyim?" ve duraksayarak ilerler. Kırkını geçmiş, Piemonteli Gezgin Satıcı'dır bu.)

GEZGİN SATICI

Kimse yok mu?

LUCA

(Kımıldamadan, kısık bir sesle.)

Oradalar.

GEZGİN SATICI

(Sesi duyunca irkilir.)

A! Özür dilerim. Bay Paronisiniz, değil mi?

LUCA

(Önceki gibi.)

Orada! Orada!

(Camlı kapıyı gösterir.)

GEZGİN SATICI

Girebilir miyim?

LUCA

(Sıkılmış.)

Bana ne soruyorsunuz! İsterseniz girin.

(Gezgin Satıcı dipteki kapıya doğrulur, fakat daha vurmadan, yazı odasından yeni bir ses uğultusu ve sanki buna yankı yaparmış gibi, yakındaki alandan geçmekte olan göstericilerin uğultuları gelir. Gezgin Satıcı, sersemlemiş, kalakalır.)

KARIŞIK SESLER

(Yazı odasından.)

İşte, işte, duyuyor musunuz? - Gösteri! - Gösteri! Alçaklar! - Cappadonacılar!

BİRİNCİ YAZAR

"Yaşasın Cappadona!" diye bağıyorlar. Ben dememiş miydim?

PARONI

(Masaya bir yumruk vurarak haykırır.)

Guido Mazzarini'yi öldürmeli diyorum ben de size! Cappadona'nın ne önemi var?

(Alandan yükselen uğultu, bir an için, yazı işleri odasındakilerin haykırıışlarını örter. Koşarak geçen kalabalık gösterici topluluğu "Yaşasın Cappadona!", "Kahrolsun Genel Müfettiş!" diye bağırmaktadır. Uğultu uzaklaşınca yazı işleri odasındakilerin haykırıışları duyulur: "Köpekler! Köpekler! Öder bunu Cappadona! Vatan hainleri!" ve birdenbire, çok öfkelenen iki yazar, başlarında şapkaları ve ellerinde bastonlarıyla, camlı kapıyı açıp, göstericilerin arkasından gitmek için büyük kapıya doğru atılırlar.)

İKİNCİ YAZAR

(Koşarak, öfkeden titreyerek.)

Alçaklar! Alçaklar!

(Çıkar.)

ÜÇÜNCÜ YAZAR

(Gezgin Satıcı ile karşılaşınca yüzüne haykırarak.)

"Yaşasın Cappadona!" diye bağırmaya cesaret ediyorlar!

(Çıkar.)

PARONİ'NİN SESİ

Gidin, hepiniz gidin! Ben yazı yazmak için burada kalıyorum!

(Camlı kapıdan, başlarında şapkalarıyla öteki üç yazar çıkıp karmakarışık bağışarak büyük kapıya doğru atılırlar: "Alçaklar! Köpekler! Satılmışlar!" Birisi, Gezgin Satıcı'nın yüzüne haykırır yine: "Yaşasın Cappadona! Anladınız mı?" Hepsi çıkar.)

GEZGİN SATICI

Hiçbir şey anlamıyorum...

(Luca Fazio'ya.)

Bağışlayın ama, ne oluyor?

(Luca güçlü bir öksürüğe yakalanıp mendille ağzını tıkar. Gezgin Satıcı, acı çeken, bitkin, saklayamadığı tiksintiden dolayı sıkıntılı Luca'ya bakmak için eğilir.)

LUCA

Tütün kokuyorlar, uğursuzlar! Açılın biraz, hava, hava! Soluk alayım hele!

(Sonra, sakin.)

Siz Costanovalı değil misiniz?

GEZGİN SATICI

Hayır, buradan geçiyorum.

LUCA

Hepimiz geçiyoruz, sevgili bayım.

GEZGİN SATICI

Sangone Kâğıt Fabrikası'nın satıcılarındanım. Gazetenin kâğıt gereksinimi konusunda Bay Paroni ile görüşmek istiyordum.

LUCA

Şimdi durumun pek elverişli olduğunu sanmıyorum.

GEZGİN SATICI

Öyle, duydum. Bir gösteri, galiba?

LUCA

(Gizli bir alayla.)

Seçimlerin üzerinden sekiz ay geçtiği halde milletvekili Guido Mazzarini'ye duydukları öfke bir türlü azalmadı.

GEZGİN SATICI

Sosyalist mi?

LUCA

Bilmiyorum. Bana öyle geliyor. Burada, Costanova'da herkes karşı ona, ama öbür seçim bölgelerinden aldığı oylarla kazandı.

(İşaret parmağı ve başparmağıyla bir "parası var" işareti yapar ve ekler.)

Büyük adam. Üstüne çektiği öfke de geçmedi daha, gördüğünüz gibi. Çünkü Mazzarini, oç almak için - açılın, açılın biraz, ne olur, hava alamıyorum - Costanova Belediyesi'ne bir genel

müfettiş göndertti. - Teşekkürler. - Bir genel müfettiş: büyük şey bu.

GEZGİN SATICI

Ama "Kahrolsun!" diye bağıyorlardı.

LUCA

Öyle. Müfettişi istemiyorlar. Costanova büyük bir kasabadır, sevgili bayım. Evren, bütün varlığıyla onun çevresinde dönüyor, düşünün bir. Pencereye yaklaşıp gökyüzüne bakın. Yıldızlar niçin orada duruyor, biliyor musunuz? Costanova'yı gözlemek için. Costanova'dan yıldızlara ne diyenler de var ama siz bakmayın onlara: hepsi Costanova gibi bir kentleri olsun diye canlarını bile verirler. Ya evrenin yazgısı nereye bağlıdır, biliyor musunuz? Costanova Belediye Meclisi'ne. Belediye Meclisi dağılır dağılmaz evren altüst oldu. Paroni'nin yüzünden görebilirsiniz bunu. Bakın, bakın, oradan, o kapının camlarının arasından bakıverin bir.

GEZGİN SATICI

(Kapıya yönelir, sonra durur.)

Görünmez ki, buzlu cam bunlar.

LUCA

Ya, öyle. Düşünmemiştim.

GEZGİN SATICI

Siz gazetenin yazı kurulundan değil misiniz?

LUCA

Hayır, dostlarıyım. Daha doğrusu, eskiden öyleydim. Ben, ölmek üzereyim sevgili bayım. Biliyor musunuz, biz hastalar epey varız Costanova'da? İki kardeşim de yazı kurulundaydı,

ölmeden önce. Ben geçen güne kadar tıp öğrencisiydim. Bu sabah döndüm, evimde ölmek için. Siz gazete kâğıdı mı satıyorsunuz?

GEZGİN SATICI

Evet, gazete kâğıdı da. Hem de çok uygun bir fiyatla.

LUCA

Gazeteler daha çok basılsın diye mi?

GEZGİN SATICI

İnanın, kâğıt fiyatı sorunu, bugünkü piyasa koşulları içinde...

LUCA

(Sözünü keserek.)

Size inanıyorum. Sizin kimbilir kaç yıl kent kent gezip fabrikanızın kâğıtlarını taşrada yayınlanan haftalık küçük gazetelere uygun fiyatlarla satacağınızı düşünmek bile beni nasıl avutuyor bir bilseniz?! Belki on yıl sonra, şimdi olduğu gibi bir akşam yine buraya geleceğinizi, bu evdeki kanepeyi, elbet bensiz olarak, ve Costanova'yı, belki sessiz olarak, göreceğinizi düşünün...

(Az önce gösterinin arkasından koşan yazarların üçü, gürültüyle haykırarak büyük kapıdan girerler.)

BİRİNCİ YAZAR

Paroni! Paroni!

İKİNCİ YAZAR

Tanrı'nın öfkesi alanın üstüne boşanmış!

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Gel, gel, Leopoldo!

(Camlı kapıdan, elinde isli bir gaz lambası olan, mağrur cumhuriyetçi Leopoldo Paroni çıkar. Ellisinin üstündedir. Aslan yelesine benzeyen gür saçlar, iri bir burun, dik bıyıklar, sivri Mefisto sakal, kırmızı boyunbağı.)

PARONI

Ne var? Dövüş filan oldu mu?

(Kâğıtlar arasında yer açarak lambayı yazı masasına koyar.)

İKİNCİ YAZAR

Kıyasıya.

BİRİNCİ YAZAR

Köylerden gelmiş sosyalist bir güruh!

PARONI

(Çabuk.)

Cappadonacılara mı saldırıyorlar?

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Yok canım, bizimkilere, bizimkilere!

BİRİNCİ YAZAR

Gel, koşalım. Sana gerek var.

PARONI

(Kendini kurtararak.)

Durun. Polis ne güne duruyor, Tanrı aşkına? Polis?

BİRİNCİ YAZAR

Polis mi? Bizimkilerin dayak yemesi genel müfettişin hoşuna gitmez mi sanıyorsun? Gel, gel!

PARONI

Gidelim, evet, gidelim!

(Hemen davranan üçüncü yazara.)

Git, şapkamla bastonumu al. - Conti ile Fabrizi nerede?

İKİNCİ YAZAR

Oradalar. Ellerinden geldiğince karşı koyuyorlar.

BİRİNCİ YAZAR

Kendilerini savunuyorlar!

PARONI

Cappadonacılar olsun polis çağırmadı mı canım?

BİRİNCİ YAZAR

Bir tanesi yok ortada. Anında toz oldular.

PARONI

Peki, siz niye beni çağırmaya böyle üçünüz birden geldiniz? İkiniz orada kalıp içinizden yalnızca birini gönderebilirdiniz!

ÜÇÜNCÜ YAZAR

(Yazı işleri odasından dönerek.)

Bastonu bulamıyorum.

PARONI

Köşede canım, askının yanında.

BİRİNCİ YAZAR

Gidelim, gidelim artık! Ben benimkini sana veririm!

PARONI

Ya sen ne yapacaksın bastonsuz, kavga sırasında?

(Tam bu sırada ürkmüş, soluk soluğa, bayan Rosa Lavecchia girer içeri. Ellisinin üstünde, kırmızı saçlı, zayıf, gözlüklü, erkek gibi giyinmiş, evde kalmış bir kızdır bu.)

ROSA

(Çok yorgun, soluğu nerdeyse kesilmiş.)

Tanrım, aman Tanrım!

PARONI ve ÖTEKİLER

(Telaş ve üzüntüyle.)

Ne var? Ne var? Ne oldu?

ROSA

Bilmiyor musunuz?

PARONI

Birini mi öldürdüler?

ROSA

(Hiçbir şeyden haberi olmadığını gösteren bir bakışla.)

Yo. Nerede?

BİRİNCİ YAZAR

Nasıl? Gösteri olduğunu bilmiyor musun?

ROSA

(Önceki gibi.)

Gösteri mi? Hayır, haberim yok. - Zavallı Pulino'nun evinden geliyorum.

İKİNCİ YAZAR

E, ne olmuş?

ROSA

Kendini öldürmüş.

BİRİNCİ YAZAR

Kendini mi öldürmüş?

PARONI

Pulino mu?

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Lulu Pulino kendini mi öldürmüş?

ROSA

İki saat önce. Evinin mutfağında, gaz lambasının takıldığı çengelde asılı buldular.

BİRİNCİ YAZAR

Asılı mı?

ROSA

Ne gösteri! Görmeye gittim. Gözleri ve dili dışarıda, parmakları büzülmüş, kapkara morarmış... Odanın ortasında sallanıp duruyordu o upuzun boyuyla...

İKİNCİ YAZAR

Œu iŒe bak sen, zavallı Pulino!

BİRİNCİ YAZAR

TükenmiŒti zaten, zavallıcık; son günlerini yaŒıyordu.

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Ama böyle bir son!

İKİNCİ YAZAR

Acı çekmekten kurtuldu, hiç olmazsa!

BİRİNCİ YAZAR

Artık ayakta duracak hali bile kalmamıŒtı...

PARONI

Ama, bana kalırsa, yaŒamaktan bıkan bir insanın böyle bir Œey yapması aptallık !

BİRİNCİ YAZAR

Ne yapması?

İKİNCİ YAZAR

Kendini öldürmesi mi?

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Niçin aptallık olsun, canım?

BİRİNCİ YAZAR

Günleri sayılıysa artık!

İKİNCİ YAZAR

Onun yaşaması da yaşamak mıydı?

PARONI

İyi ya! - Yol parasını da verirdim ben üstelik!

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Yol parası mı?

BİRİNCİ YAZAR

Sen ne diyorsun yahu?

İKİNCİ YAZAR

Öbür dünyaya mı?

PARONI

Hayır: Roma'ya: Roma'ya yapacağı bir yolculuğun parasını öderdim diyorum! - Biri yaşamından bıkip da ona son vermek isteyince, son vermeden önce... Ah, bilseniz!.. Ne büyük bir zevk olurdu benim için... Hiç olmazsa ölümümle bir işe yaramak, diyorum! Bağışlayın: Hastayım: Yarın öleceğim; memleketimin yüz karası, varlığı hepimiz için utanç kaynağı olan bir adam var, Guido Mazzarini: İyi ya, önce onu öldürürüm, sonra da kendimi! İşte, yapılması gereken! - Kim böyle yapmazsa aptalın tekidir!

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Düşünmemiştir bile, zavalıcık!

PARONI

Onun iki saat önceye kadar yaşadığı gibi, hepimizi ezen, bütün bir memleketin yüz karası olan, hatta soluduğumuz havayı ağırlaştırıran bu utanç altında yaşanırsa, nasıl olur da düşünülemez? Eline ben verirdim tabancayı! Öldür onu önce, kendini sonra öldür, aptal!

(Bu anda, büyük kapıdan, öteki iki yazar sevinçle girer.)

DÖRDÜNCÜ YAZAR

Tamam! Bitti!

BEŞİNCİ YAZAR

Sopayla sürüldüler, bir koyun sürüsü gibi!

BİRİNCİ YAZAR

(Soğuk.)

Polis mi işe karıştı?

DÖRDÜNCÜ YAZAR

Evet, ama en sonunda...

BEŞİNCİ YAZAR

Bizimkiler çoktan - görmeliydiniz bir - aslanlar gibiydiler - önlerine kattıktan sonra herifleri!

DÖRDÜNCÜ YAZAR

Derileri yüzüldü sopa yemekten!

(Sonra, kendisiyle arkadaşının coşkusuna kimsenin katılmadığını görerek.)

Neyiniz var yahu?

ROSA

Zavallı Pulino...

BEŞİNCİ YAZAR

Pulino'nun ne ilgisi var?

BİRİNCİ YAZAR

İki saat önce kendini asmış!

DÖRDÜNCÜ YAZAR

Ne? Lulu Pulino kendini asmış ha?

BEŞİNCİ YAZAR

Zavallı Lulu! Evet, söylüyordu, bana da söylemişti acısına son vereceğini... Can çekişmeyecek hiç olmazsa: çok iyi yaptı!

PARONI

Daha iyisini yapmalıydı! Aramızda bunu konuşuyorduk biz de! Diyelim ki kendi iyiliği için kendini öldürmek zorundaydı, Roma'ya gidip herkesin düşmanı olan Guido Mazarini'yi öldürerek, herkese, memleketine, bir iyilik yapamaz mıydı? Hiçbir şeye mal olmazdı ona, yolculuk bile, yol parasını da ben verirdim, işte şeref sözü size. Böyle tam aptalcasına ölmüş

oldu!

BİRİNCİ YAZAR

Yeter, geç oldu artık!

İKİNCİ YAZAR

Evet, evet... Bu akşamın haberleri de yarına kalsın!

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Pazara kadar vaktimiz var nasıl olsa.

İKİNCİ YAZAR

(Acıdığımı gösteren bir iç çekişle.)

Zavallı Pulino'dan da söz ederiz!

ROSA

(Paroni'ye.)

İstersen, ben söz edebilirim ondan, Paroni, gözlerimle gördüm.

DÖRDÜNCÜ YAZAR

Geçerken biz de uğrayıp görebiliriz, canım.

ROSA

Belki hâlâ asılı bulursunuz onu! Kaldırmak için galiba Borgo'dan dönmesi gereken Yargıç bekleniyor.

PARONI

Yazık! Memleketimizin öcünü almış olsaydı, pazar günkü sayımızı tümüyle ona ayırabileceğimizi düşünmek yok mu!

BİRİNCİ YAZAR

(Kanepenin üstündeki Luca'nın en sonunda farkına vararak.)

O... Buraya bakın! Luca Fazio burada!

(Hepsi dönüp bakar.)

PARONI

Vay, Luca, sen ha?

İKİNCİ YAZAR

Ne? Ağzını açmadan oturdun orada, ha?

ÜÇÜNCÜ YAZAR

Ne zaman geldin?

LUCA

(Yerinden bile kıyıdamadan, kuru.)

Bu sabah.

DÖRDÜNCÜ YAZAR

İyi değilsin galiba.

LUCA

(Karşılık vermekte gecikir, önce eliyle bir işaret yapar, sonra.)

Hemen hemen Pulino gibi.

PARONI

(Gezgin Satıcı'yı görerek.)

Ya siz, bağışlayın ama, kimsiniz?

GEZGİN SATICI

Kâğıt gereksinmeniz için geldim, Bay Paroni.

PARONI

Ya... Sangone Kâğıt Fabrikaları'nın gezgin satıcısısınız demek siz? Yarın uğrayın lütfen, şimdi geç oldu.

GEZGİN SATICI

Yalnızca, sabahleyin bayım, akşam olmadan yola çıkmak istiyorum çünkü.

BİRİNCİ YAZAR

Hadi gidelim. İyi geceler, Leopoldo.

(Ona karşılık veren Paroni'yi ötekiler de esenler.)

DÖRDÜNCÜ YAZAR

(Luca Fazio'ya.)

Sen gelmiyor musun?

LUCA

(Düşünceli.)

Hayır. Paroni'ye bir şey söylemem gerekiyor.

PARONI

(Kuşkulu.)

Bana mı?

LUCA

(Önceki gibi.)

İki dakika.

(Birden akıllarına gelen, "kendini aptalcasına öldüren" Pulino'nun durumuyla onun umutsuz durumu arasındaki benzerlik, konuşulandıktan sonra, hepsinin şaşkın şaşkın ona bakmasına neden olur.)

PARONI

Şimdi, herkesin yanında olmaz mı?

LUCA

Hayır, yalnızca sana.

PARONI

(Ötekilere.)

Siz gidin, öyleyse. İyi geceler, dostlarım.

(Yeniden esenleşirler.)

GEZGİN SATICI

Saat ona doğru gelirim.

PARONI

Daha erken gelin hatta, daha erken, isterseniz. Güle güle.

(Paroni ve ayaklarını divandan yere indirip öyle eğilmiş, önüne bakarak oturmakta olan Luca Fazio'dan başka hepsi gider. Paroni isteksiz bir tavırla Luca'nın yanına yaklaşp bir elini omzuna koymak ister.)

Demek, sevgili Luca, sevgili dostum, demek...

LUCA

(Hemen bir kolunu kaldırarak.)

Yok, yaklaşma.

PARONI

Niçin?

LUCA

Öksürtüyorsun.

PARONI

Gerçekten hastasın sen, görünüşünden de belli ya...

LUCA

(Başıyla evet diye işaret ederek.)

Ancak seninle konuşacak kadar gücüm var: O kapıyı kapa iyice.

(Başıyla büyük kapıyı gösterir.)

PARONI

(Dediğini yaparak.)

Şimdi.

LUCA

Sürgüsünü de sür.

PARONI

(Gülerek bu dediğini de yapar.)

Ne gereği var; kimse gelmez artık. İstedığın gibi konuşabilirsin. İkimizin arasında kalır.

LUCA

Şu kapıyı da kapa.

(Camlı kapıyı gösterir.)

PARONI

(Önceki gibi.)

Niye canım? Yalnız yaşadığımı biliyorsun. Kimse yok artık orada. Hatta gidip ışığı da söndüreyim.

(Gider.)

LUCA

Sonra kapa yine. Öyle pis bir sigara kokusu geliyor ki...

(Paroni yazı işleri odasına girer, ışığı söndürür, sonra döner, kapıyı kapar. Bu arada Luca Fazio da ayağa kalkmıştır.)

PARONI

Bu da tamam. E, söyle bakalım şimdi.

LUCA

Açıl, açıl...

PARONI

Niye canım, kendin için mi söylüyorsun, yoksa benim için mi?

LUCA

Senin için de.

PARONI

Ama ben korkmuyorum.

LUCA

Dur bakalım, acele etme korkmuyorum demektedir.

PARONI

Söyleyeceğine gelelim şimdi. Otur, otur...

LUCA

Hayır, ayakta kalacağım.

PARONI

Roma'dan mı geliyorsun?

LUCA

Roma'dan. Şu gördüğün durumda. Birkaç bin litem vardı. Hepsini yedim. Az bir şey kalmıştı, onunla da...

(Bir elini ceketinin cebine sokup kocaman bir tabanca çıkarır.)

...şu tabancayı satın aldım.

PARONI

(Adamın elindeki silahı görünce sapsarı kesilir ve içgüdüyle ellerini havaya kaldırır.)

O da ne? Dolu olmasın?

(Luca'nın tabancayı incelediğini görerek.)

Hey, Luca, dolu mu?

LUCA

(Soğuk.)

Dolu.

(Sonra, ona bakarak.)

Korkmadığımı söylemiştin.

PARONI

Yok, ama... Tanrı saklasın...

(Silahı elinden almak içinmiş gibi yaklaşmaya davranır.)

LUCA

Yaklaşma, dinle. Roma'da odama kapanmıştım, yaşamıma son vermek için.

PARONI

Ne delilik!

LUCA

Evet, delilik: Gerçekten yapmak üzereydim bu deliliği. Hem de aptalcasına, evet, sen haklısın!

PARONI

(Ona bakar, sonra sevinçten parlayan gözlerle.)

Ah, yoksa sen, yoksa sen gerçekten...?

LUCA

(Hemen.)

Bekle, ne olduğunu göreceksin.

PARONI

(Önceki gibi.)

Pulino için söylediklerimi duydun mu?

LUCA

Evet. Zaten onun için buradayım.

PARONI

Sen yapar mıydın?

LUCA

Hemen şimdi.

PARONI

(Coşkulu.)

Ya, çok iyi!

LUCA

Dur da dinle beni. Tam tabancayı şakağıma dayamıştım ki kapının çalındığını işittim.

PARONI

Sen, Roma'da?

LUCA

Roma'da. Açtım. Kim gelmiş dersin? Guido Mazzarini.

PARONI

O? Senin evine? Ya sonra?

LUCA

Beni elimde tabancayla görüp yüzümden de ne yapmak istediğimi anlayınca bana doğru koştu, kollarımdan yakaladı, sarsarak haykırdı: "Nasıl olur? Kendini böyle öldürüyorsun ha? Aman Luca, doğrusu senin bu kadar aptal olduğunu bilmezdim! Yok, ille yapmak istiyorsan bunu... Yol paramı ben veririm... Hemen Costanova'ya git ve önce Leopoldo Paroni'yi öldür, benim için."

PARONI

(Bu garip ve korkutucu konuşmaya dalmış, yüreği çarparak bir şiddet davranışı bekler

durumdayken, adeta elinin kolunun tutmaz olduğunu duyumsar birden ve hüzünlü, boş bir gülümseyişle ağzını açar.)

...Şaka mı ediyorsun?

LUCA

(Bir adım geri çekilir; bir yanağının burnuna yakın bir yerinde belirir gibi olan bir titreyişle, ağzını çarpıtarak.)

Hayır, şaka etmiyorum. Mazzarini yol paramı verdi.

PARONI

Senin mi? Ne diyorsun?

LUCA

Ben de geldim işte. Şimdi, önce seni öldüreceğim, sonra da kendimi.

(Tabancalı kolunu kaldırıp nişan alır.)

PARONI

(Ürkü içinde, elleriyle yüzünü örterek silahtan korunmaya çalışır ve bağırır.)

Yapma, deli misin? Böyle şaka mı olur? Delirdin mi sen?

LUCA

(Buyurgan, korkunç.)

Kımıldama, ateş ederim yoksa!

PARONI

(Taş gibi donup kalır.)

Peki... Tamam... tamam...

LUCA

Deli ha? Senin gözünde deliyim demek? Şimdi bana deli diyorsun ama, daha az önce, kendini asmadan önce Roma'ya gidip Mazzarini'yi öldürmediği için zavallı Pulino'ya aptal deyip duruyordun.

PARONI

(Karşı çıkmayı deneyerek.)

Arada büyük fark var ama. Çok büyük fark. Ben Mazzarini... Mazzarini değilim.

LUCA

Fark mı? Sizin yaşamınızla, bütün bu soytarılıklarınızla bir ilgisi kalmamış olan Pulino gibi, benim gibi biri için ne fark olsun istersin? Seni, bir başkasını ya da yoldan ilk geçeni öldürmek bir bizim için.

PARONI

Bağışla ama, hiç de aynı şey değil. En yararsız, en budalacası olurdu o zaman suçların!

LUCA

Demek sen, bizim için her şeyin bittiği son anda bile, senin ya da bir başkasının kininin, şarlatanca çatışmalarımızın aracı olmamızı istiyor, olmayınca da aptal diyorsun bize ha? İyi ya: Bana da Pulino gibi aptal denmesini istemiyorum ben, bu yüzden de seni öldüreceğim.

(Yeniden silahını kaldırıp nişan alır.)

PARONI

(Tabancanın namlusunun önünden kaçmak için kıvranıp yalvararak.)

Acı bana! Hayır, hayır... Ne yapıyorsun? Yo! Niçin ama? Hep dostun oldum senin... Acı...

LUCA

(Gözlerinde tetiği çekme isteğinin yaktığı delice bir parıltıyla.)

Dur! Dur! Diz çök!

PARONI

(Diz üstü düşerek.)

İşte... İşte... Acı bana! Yapma!

LUCA

(Sırtarak.)

E, biri yaşamından bıcarsa... Soyтары! - Sakin ol, öldürmeyeceğim seni. Kalk ayağa, uzak dur yalnızca...

PARONI

(Kalkarak.)

Kötü bir şakaydı bu yaptığım, biliyor musun? Elinde silah olmasa biraz zor olurdu böyle davranman.

LUCA

Elbette. Sen de korkuyorsun, bunu yapmamın bana hiçbir şeye mal olmayacağını biliyorsun çünkü. İyi bir cumhuriyetçi olarak da özgür düşüncelisin, ha? Tanrı'ya da inanmazsın sen. Elbette. Pulino'ya aptal diyemezdin yoksa.

PARONI

Ama ben o sözü... söyledim, çünkü... memleketim adına nasıl utanıyorum, bilirsin... onun için...

LUCA

Aferin, aferin... Özgür düşüncelisin ama, yadsıyamazsın bunu. Gazetende de yazıp duruyorsun ayrıca.

PARONI

(Geveleyerek.)

Özgür düşünceli... Ama sen de, başka bir dünyada ceza ya da armağan beklemiyorsun, sanırım.

LUCA

Yo, hayır! Yirmi altı yıllık deneyimlerimin ağırlığını öte yana da taşımak zorunda olduğuma inanmak en dayanılmaz şey olurdu benim için.

PARONI

Demek... görüyorsun ki...

LUCA

(Hemen.)

Yapabilirdim de bu işi. Seni bir hiç gibi öldürebilirdim, benim için de öbür dünya kaygısı olmadığına göre. Ama öldürmüyorum. Ne de öldürmezsem bir aptal olacağıma inanıyorum. Acıyorum sana, maskaralıklarına. Nasıl uzak görüyorum seni, bilsen! Küçük, sevimli görünüyorsun hatta gözüme. Evet, zavallı küçük adam, kızıl saçların, hele o boyunbağın yok mu? - Ama, biliyor musun? Şu yaptığın maskaralık da belgesiz kalmamalı herhalde.

PARONI

(Düştüğü şaşkınlık içinde iyi işitmez.)

Ne diyorsun?

LUCA

Belge diyorum, belge. Hakkı da vardır buna, benim gibi, yaşamla ölüm arasındaki sınıra gelmiş bir adamın. Karşı da gelemezsin. Otur, otur şuraya da yaz.

(Tabancasıyla yazı masasını gösterir.)

PARONI

Yazayım mı? Ne yazayım? Ciddi mi söylüyorsun?

LUCA

Ciddi, ciddi. Git, otur oraya da yaz.

PARONI

Ne yazmamı istiyorsun ama?

LUCA

(Önceki gibi, tabancayı göğsüne çevirerek.)

Kalk, git otur oraya diyorum sana!

PARONI

(Silahtan duyduğu korkuyla yazı masasına giderek.)

Bitmedi mi daha canım?

LUCA

Otur ve kalemi eline al... Kalemi, çabuk.

PARONI

(Dediğini yaparak.)

Ne yazacağım peki?

LUCA

Söyleyeceklerimi. Şimdi alttan alıyorsun ama seni bilirim ben: Yarım, ben de Pulino gibi kendimi öldürünce, ibiğin kabarrır hemen, önüne gelen yerde benim de bir aptal olduğumu söyler gezersin.

PARONI

Yok ama! Şu düşündüğüne bak hele! Çocukluk canım bunlar!

LUCA

Seni tanırım. Pulino'nun öcünü almak istiyorum ben, kendim için yapmıyorum. Yaz!

PARONI

(Küçük masanın üstüne bakarak.)

Ama nereye yazayım istiyorsun?

LUCA

Şuraya, şu önündeki kâğıt parçasına yaz yeter...

PARONI

Ne ama?

LUCA

İşte. İki sözcük. Bir bildiricik.

PARONI

Kime?

LUCA

Hiç kimseye. Sen yaz işte. Yalnızca bu koşulla bağışlarım yaşamını. Ya yazarsın ya da öldürürüm seni!

PARONI

Peki, yazıyorum. Söyle.

LUCA

(Yazdırır.)

"Aşağıda imzası bulunan ben Leopoldo Paroni, duyduğum acı ve pişmanlığın..."

PARONI

(Karşı gelerek.)

Hadi canım, niçin pişman oluyormuşum bakalım?

LUCA

(Gülümseyerek, şaka edercesine silahı şakağına doğrultur.)

Ya, pişmanlık duymak da istemiyorsun demek?

PARONI

(Silaha bakmak için başına oynatarak.)

Anlayalım bakalım, neden pişman olacaktım?

LUCA

(Yeniden yazdırmaya başlar.)

"Aşağıda imzası bulunan ben Leopoldo Paroni, arkadaşlarımın ve dostlarımın önünde, kendini öldürmeden önce, Roma'ya..."

PARONI

Ha, buymuş demek?

LUCA

Evet, bu: Yaz: "... Roma'ya gidip Mazzarini'yi öldürmediği için Pulino'ya aptal dediğimden dolayı büyük bir pişmanlık ve acı duyuyorum." İşin doğrusu bu işte. Yol parasını verme kısmını da atlıyorum hatta. Yazdın mı?

PARONI

(Baş eğerek.)

Yazdım. Sonra?

LUCA

(Yeniden yazdırmaya başlayarak.)

"Luca Fazio kendini öldürmeden önce..."

PARONI

Gerçekten mi öldürmek istiyorsun kendini?

LUCA

O benim işim. Yaz: "... Kendini öldürmeden önce gelip beni buldu..." Tabancalı olarak diye de ekleyelim mi?

PARONI

(Dayanamayarak.)

Evet, evet, izin ver de o kadar olsun!

LUCA

Yaz, yaz, tabancayla. Nasıl olsa, izinsiz silah taşımaktan ceza veremezler bana. Evet, yazdın

mı? Devam et: "... tabancalı olarak, gelip beni buldu ve Mazzarini'nin ya da bir başkasının kendisine, aynı biçimde aptal dememesi için beni bir köpek gibi öldürmesi gerektiğini söyledi."

(Paroni'nin yazmayı bitirmesini bekler, sonra sorar:)

"Bir köpek gibi" diye de yazdın mı? İyi! Satır başı. "Bunu yapabilirdi, ama yapmadı. Bunun nedeni, gösterdiğim alçaklık karşısında..."

(Paroni başını kaldırınca, derhal, buyururcasına.)

Hayır, yaz, yaz: "acıma", sonra ekle: "iğrenme". - İşte, tamam. - "İğrenmeyle karışık bir acıma duygusuna kapıldı."

PARONI

Bu artık...

LUCA

Gerçeğin ta kendisi... Silahlıyım da onun için, doğal olarak.

PARONI

Hayır, dostum: seni hoşnut etmeye çalışıyorum şimdi ben...

LUCA

İyi, iyi, hoşnut et bakalım. Yazdın mı?

PARONI

Yazdım, yazdım. Bu kadarı da yeter gibi geliyor bana.

LUCA

Hayır, bekle: Bitirelim! İki sözcük, yalnızca iki sözcük kaldı bitirmek için.

PARONI

Daha ne bitirmesi canım?

LUCA

Evet, şöyle yaz: "Luca Fazio'ya gerçek aptalın ben olduğumu söylemem yetti."

PARONI

(Kâğıdı iterek.)

Bağışla ama, bu kadarı da fazla artık!

LUCA

(Kesin, hece hece söyleyerek.)

"... gerçek aptalın ben olduğumu söylemem yetti." Sen, dostum, tepedeki bu silaha bakacağıma önündeki kâğıda baksan, özsaygını daha iyi korursun, bana kalırsa. Pulino'nun öcünü almak istediğimi söylemişim sana. İmzala, şimdi.

PARONI

Al sana imza. Başka bir şey?

LUCA

Ver buraya.

PARONI

(Kâğıdı uzatarak.)

Al. İyi ama, bunu ne yapacaksın şimdi? Kendini gerçekten yok etmek istiyorsan...

LUCA

(Yanıt vermez; Paroni'nin yazdıklarını okuyup bitirir; sonra.)

İyi. Güzel. Ne mi yapacağım? Hiç! Üstümde bulurlar yarın.

(Dörde katlayıp cebine sokar.)

Sen de şimdi, benim, senin az önce yaptığından birazcık daha zor bir iş yapmaya gittiğimi düşünerek avunabilirsin. Kapıyı aç.

(Paroni dediğini yapar.)

İyi geceler.

PERDE İNER.

KAYNAKCA

1. ADLER, STELLA, (2007), “*AKTÖRLÜK SANATI*” ,Mitos Boyut Yayınları, İSTANBUL.
2. BERKTAY , Ali, (1997), “ *TİYATRO DEVRİM VE MEYERHOLD*” , Mitos Boyut Yayınları , İSTANBUL.
3. BORZI, Italo. (2003). “*PIRANDELLO, MASCHERE NUDE, ROMA: I MAMUT*”, A. Berendsohn: "A. Strindberg" 1956, S. 7 ff.
4. BOSCHIGGIA, Elisabetta. (1986). “*GUIDA ALLA LETTURA Dİ PIRANDELLO*”, Milano: Mondadori.
5. BROCKETT , Oscar G. , (2000) “ *TİYATRO TARİHİ* ” Dost Kitabevi , ANKARA.
6. ÇALIŞLAR , AZİZ , (1992) “*TİYATRO ANSİKLOPEDİSİ*”, Kültür Bakanlığı Yayınları 337/338.
7. ÇAPAN , Cevat , (1992), “*DEĞİŞEN TİYATRO*”, Metis Yayınları , İSTANBUL.
8. ERRİC, Morris, (1998), “*ROL YAPMAYIN LÜTFEN*”, Dost Yayınevi, İSTANBUL.
9. FUAT , Memet , (1961), “ *TİYATRO TARİHİ*” , Varlık Yayınları , İSTANBUL.
- 10.HALL, Sharon, (1981), “*TWENTIETH-CENTURY LİTERARY CRİTİCİSM*”, Detroit: Gale Research Company.
11. KUNDAKÇI, Durdu, (1990), “*PIRANDELLO’NUN PSİKOLOJİK RÖLATİVİZMİ*”, Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Dergisi, 34 (1.2): 179-202.
12. LAURETTA, E, (1976), “*IL ROMANZO Dİ PIRANDELLO*”, Palermo: Palumbo.

13. LEVENDOĞLU, Tarık, (1975), “*PIRANDELLO VE PIRANDELLİZM*”, Ankara Devlet Tiyatrosu Dergisi, 10 (2): 115-124.
14. MAZZACURATI, G, (1987), “*PIRANDELLO NEL ROMANZO EUREPEO*”, Bologna: Il Mulino.
15. NİETZSCHE , (2003), “*MÜZİĞİN RUHUNDAN TRAGEDYANIN DOĞUŞU*”, SAY YAYINLARI , İSTANBUL.
16. NUTKU , Özdemir , (2000), “*DÜNYA TİYATROSU TARİHİ I*”, Mitos Boyut Yayınları , İSTANBUL.
17. NUTKU , Özdemir, (2000), “*DRAM SANATI*”, Kabalcı Yayınevi , İSTANBUL.
18. NUTKU , Özdemir , (2002), “*OYUNCULUK TARİHİ – II*”, Dost Kitabevi , İSTANBUL.
19. OFLAZOĞLU, A. Turan, “*DELİ İBRAHİM YAHUT BİLİNÇLİ CİNNET*”, Devlet Tiyatrosu Dergisi, sayı: 38, Ankara 1968, s. 7-8.
20. PIRANDELLO, Luigi, (1987), “*TUTTI I ROMANZI*”, Milano: Mondadori Edizioni.
21. SALINARI, C, (1960), “*LA CRISI DELLA COSCIENZA*”, Milano: Feltrinelli.
22. STANİSLAVSKİY, Konstantin S. , (1996), “*BİR KARAKTER YARATMAK*”, Papirüs Yayınları, İSTANBUL.
23. ŞENER , Sevda , (2000), “*DÜNDEN BUGÜNE TİYATRO DÜŞÜNCESİ*”, Dost Yayınevi , İSTANBUL.
24. ŞENER , Sevda , (2003), “*DRAM SANATI*” Dost Kitabevi, İSTANBUL.
25. ULUĞ, Semra, (1994), “*PIRANDELLO: HAYAT GÖRÜŞÜ VE ESERLERİNDEKİ MESAJ*”.

26. VIRDIA, Ferdinando, (1985), “*INVITO ALLA LETTURA DI PIRANDELLO*”, Milano: Mursia.

DİĞER

1. «ALTI KİŞİ YAZARINI ARIYOR" adlı oyunun önsözü.
Almanca: Hans Feist çevirisi, 1925, S. 29.
2. BOSWORTH (2005), pp, 49.
3. Feridun TİMUR çevirisi, M. E. B. İtalyan Klasikleri: 13, s. 35.
4. HOBBSAWM, Eric ,Kısa 20.YY.,Eylül 2006.
5. MCNEİLL, William, Dünya Tarihi,Haziran 1994.
6. SANDER, Oral, Siyasi Tarih,Haziran 1998.
7. Stefan ZWEİG'in Almanca çevirisi.
8. "TERBİYELİ OLMANIN KIVANCI" 1925, s. 27.
9. VİTTORİNİ'YE MEKTUP, New York, 30. VII. 1935.
10. www.msxlabs.org/forum/tyatro/21700-italyada-ronesans-tyatrosu.html.
11. www.netforumlari.com luigi-pirandello-ve-italyan-edebiyatina-katkilari.
12. www.nuveforum.com /9.cilt s.150-152.