

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI  
(İTALYAN DİLİ VE EDEBİYATI)  
ANABİLİM DALI**

**LUIGI PIRANDELLO'NUN YAZIN KİMLİĞİNDE SON NOKTA  
TİYATRO  
(KİMİ TİYATRO OYUNLARINDA KADIN FİĞÜRÜ)**

**DOKTORA TEZİ**

**ARŞ. GÖR. EBRU BALAMİR**

**ANKARA  
2008**

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI  
(İTALYAN DİLİ VE EDEBİYATI)  
ANABİLİM DALI**

**LUIGI PIRANDELLO'NUN YAZIN KİMLİĞİNDE SON NOKTA  
TİYATRO  
(KİMİ TİYATRO OYUNLARINDA KADIN FİGÜRÜ)**

**DOKTORA TEZİ**

**ARŞ. GÖR. EBRU BALAMİR**

**TEZ DANIŞMANI**

**PROF. DR. NECDET ADABAĞ**

**ANKARA  
2008**

## ÖNSÖZ

Bu araştırma, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümüne bağlı olarak hazırlanmış bir doktora tezidir. Bu tezin konusu “Luigi Pirandello’nun yazın yaşamında son nokta: tiyatro (Kimi oyunlarında kadın figürü)”dur.

Pirandello’nun yapıtlarının özünde insan ve insan yaşamı yer alır. Bu araştırmada Pirandello’nun özellikle tiyatro oyunlarındaki insanı incelemeye çalıştım. Ancak oyunlarda dikkati çeken öncelikle kadın kahramanlardır. Kadınlar, oyunların ana kahramanlarını oluştururlar, diğer kahramanlar sanki kadınların etrafında ikinci planda yer almaktadırlar. Yazarın toplam otuz yedi tiyatro oyunu günümüze kadar ulaşmıştır. Kimi oyunlar Sicilya lehçesiyle yazılmış olup, daha sonra İtalyanca olarak yeniden düzenlenmiştir. Oyunlar, öykü ve romanların ardından gelir. Konuların çoğu öykülerden esinlenerek oluşturulmuştur. Daha çok karı-koca ilişkileri, kadınların aldatmaları, kadın-erkek-üçüncü kişi arasındaki aşk üçgeni, ana-oğul ilişkisi oyunların temel konularıdır. Kimi oyunda yer Güney İtalya olup, kimi oyunda da İtalya dışından mekanlara yer verilmiştir. Öykü ve romanlarda da yer alan kadın figürü, tiyatro oyunlarının en dikkat çeken figürü olmuştur. Bu araştırmada, Luigi Pirandello’nun bazı oyunlarında yer alan bu kadınlara ne gözle baktığına ve kendi yaşamındaki kadınların ne gibi etkilerinin olduğuna yer vermeye çalıştım.

Araştırmalarımda beni yönlendiren ve bana destek olan tez danışmanım Prof. Dr. Necdet Adabağ’a ve gerekli kaynakları sağlamamda bana yardımcı olan İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanlığı’na teşekkür ederim.

*“... Gli odii m’inseguono dappertutto, forse è giusto così, che me ne vada dalla vita, così, cacciato dall’odio dei vili trionfanti, dall’incomprensione degli stupidi che sono la maggioranza. I fischi degli idioti e dei nemici non mi farebbero nulla. Ma ho perduto l’amore anche della mia sconsolata tristezza...*

*Sono rimasto con due occhi inesorabili, fissi nella disperazione, così fieri, così stanchi, gravati d’una pena che nessuno potrà mai intendere né dire, una grande assoluta immobilità...”<sup>1</sup>*

*L. Pirandello*

*“...Nefretler her yerde peşimde; belki de böylesi doğrudur, belki de yaşamdan böyle çekip gitmeliyim; galip gelmiş alçakların nefretleriyle, çoğunlukta olan aptalların anlayışsızlıklarıyla uzaklaştırılmış olarak. Budalaların ve düşmanların ıslıkları umurumda değil. Ne ki, avutulmaz hüznüme olan aşkı da yitirdim...*

*Çaresiz, umutsuzluğa saplanmış, öylesine gururlu, öylesine yorgun ve hiç kimsenin ne anlayabileceği, ne de dile getirebileceği bir acı, mutlak bir değişmezlikle yüklü gözlerimle kalakaldım...”*

*L. Pirandello*

---

<sup>1</sup> Nardelli, F. V., *Pirandello, L'uomo segreto*, Tascabili Bompiani, Milano, 1986, s. XI.

## I. Luigi Pirandello: Yaşam Felsefesi ve Yapıtları

### a. *Kaos'un Çocuğu Pirandello*

Luigi Pirandello'nun yaşamı ile yapıtları arasındaki bağ her yönden son derece sıktır. Romancı, dramaturg, şair, öykü ve deneme yazarı olarak almış olduğu yol ne kadar uzun olursa olsun, tüm çalışmalarında anılarından, geçmiş günlerden özgeçmişindeki öğelere kadar doğrudan yararlanmıştı. Ancak bu demek değildir ki, yazar bir anı yazarı olsun; Pirandello, varoluş nedenini defalarca gözden geçirerek, üzerinde uzun uzun düşünerek, çoğu kez uzaktan kendi yaşamını bir başkasının gözüyle izlercesine inceleyerek yani özyaşamı ile olan bağı hiçbir zaman koparmadan düş dünyasından gelen imgeler ve yaratılar doğrultusunda yapıtlarını oluşturmuştur. 23 Haziran 1935 tarihli *Illustrazione Italiana* adlı dergide çıkan ender yazılardan birinde özyaşamından doğrudan aktardığı satırlarda şöyle der:

“Çocukken herkese kendimi anlatabileceğimden son derece emin olduğumu anımsıyorum. Bana çok acı düş kırıklıklarına mal olan çocukça bir saflık bu. Ancak bu saflıktan aldım anlatım gücümü geliştirme isteğini ve kimler ve neler üzerine çalışmam gerektiğini: hep iletişim kurma inancı üzerinde yoğunlaştım. İşte bu yüzden, o zamandan bu zamana çalıştığımı söyleyebilirim. Küçükken, en yakınlarımla yazdığım tiyatro oyunlarını çalışırdık, özellikle annemle,

ama en zoru babamla çalışmaktı, neredeyse olanaksızdı; hazırladığım oyunların denemesinde bile onun karşısında çoğu zaman rezil olurudum. Yine de, ona, sanatçı olarak, çok şey borçluyum, özellikle de o dakikalarda duyduğum kaygılar adına.”<sup>2</sup>

Doğduğu yer, kökeni ve aile yapısı, yazar doğmadan yaşananlar ve yazar doğduktan sonra yaşanan olaylar yani çocukluk yılları ve erişkin olduğu yıllar, yapıtlarıyla son derece derin bir bağ oluştururlar. Bu olaylar, Pirandello’nun yazın yaşamına başlamadan önce zihninde birer esin ve dürtü kaynağı olmuştur. Ne ki, Pirandello’nun yapıtlarını dikkatle okuyan herkes onun özyaşamına ilişkin önemli durumlara, kişilere sık sık sayfalarında yer verdiğini görecektir.

Luigi Pirandello, 28 Haziran 1867’de Girgenti (bugünkü Agrigento) kenti yakınlarında, “Il Caos” adı verilen bir kasabada, babasına ait olan ve ailesinin kolera salgını nedeniyle sığındığı bir kır evinde dünyaya geldi. Pirandello’nun kendisi de 16 Haziran 1933’de yayımlanan *Nuova Antologia* adlı dergide şöyle der:

“...yani ben –okunduğu gibi- Kaos’un çocuğuyum; sembolik olarak değil, gerçekten de kaosun içinde doğdum, çünkü karmakarışık bir orman içinde, Girgenti halkının deyimiyle, yani yalın

---

<sup>2</sup> Virdia, F., *Invito alla Lettura di Pirandello*, Mursia, Milano, 1985, s.12.

ve eskil bir yunan sözcüğü olan  $\chi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$ 'un bozulmuş haliyle *Càvuso* diye adlandırılan kasabalarımızdan birinde dünyaya geldim...."<sup>3</sup>

*b. Girgenti (Agrigento)*

Pirandello'nun doğumu, bir Pirandello kahramanının doğumunu anlatmak olsa, yani bir Mattia Pascal'ın, bir Serafino Gubbio'nun ya da bir Vitangelo Moscarda'nın, onun kenti Girgenti de, yazarın bizzat kendisi gibi, bir kahramanını da kucaklayacak, konuk edecek yerlerden biri olurdu: gizemli Templi Vadisi, Dor'ların istilasından kalma prehistorik kalıntıları ve Pirandello'dan çok daha önce Yunanlı filozof Empedokles'in de vatanı olan bugünkü Agrigento.

Gerçek şu ki, Pirandello insanı, Pirandello kahramanı demek Girgenti demektir; yazarın tüm yaşamını, tüm deneyimlerini barındıran aynı zamanda yansıtan küçücük bir dünyadır Girgenti; dünyayı incelediği, bitmek tükenmek bilmeyen yaratma gücü ama aynı zamanda yok etme gücünü elde ettiği; düşlediği ve düşlediğini gerçeğe dönüştürdüğü yerdir Girgenti.

Öte yandan, yazarın bir profesör olarak uzun yıllarını geçirdiği, 1900'lü yılların kentsoylu mahalleleri, Prati, Macao ve Nomentana

---

<sup>3</sup> a.g.y, s.12.

caddesi, katıldığı “aydın” çevreleri ve daha sonra da tiyatrolarda, gündelik yaşam ve aydın insan yaşamı arasında gidip geldiği, yapıtlarının çoğunda rastladığımız kent olan Roma ile zıtlaşan yine Girgenti’dir.

Roma, kimbilir belki de Pirandello gibi, köyden kente göç etmiş olanların kentidir. Yazar için, Girgenti’de yaşadığı ailevi ve kişisel anlarıyla çarpışacak, kuşkusuz, bambaşka bir sosyal ve tarihsel çerçevede karşımıza çıkacak olan yepyeni bir dünyadır Roma; yeni İtalyan kentsoyluları, amaçları, çelişkileri, gelgitleri dahası sinirsel *tikleri*, doyumsuzluklarının yer aldığı, artık Sicilya’lı denemeyecek, her ne kadar konuşmada bazı bölgesel aksanlara ve vurgulara rastlasak da, Roma’lı denebilecek bir bütün içerisinde çıkacaktır karşımıza.

İster baba tarafından olsun, ister anne tarafından, Luigi Pirandello, İtalya’nın birleşmesinin ardından ortaya çıkan ve kısa sürede Sicilya’nın idarecisi olacak bu yeni sosyal sınıfın yani kentsoylu sınıfa ait biri olarak dünyaya geldi.

Birçok yeri Müslüman işgali sonucu bu kültürün izlerini taşımış olan Sicilya’da Girgenti kenti de kendi içinde birçok farklı nitelik barındırıyordu. Gaspare Giudice 1969 yılında yayımladığı Pirandello biyografisinde Girgenti’yi şöyle betimler:



“Girgenti o zaman bakımsız köy evleri yığınıydı; yollar, yol değildi, yamru yumru patikalar ve bayırlardan ibaretti, pislik ve paçavralar içinde insanlar ve hayvanlarla doluydu, oteller böcek ve kirlilik yuvasıydı, tüyler ürperticiydi.”<sup>4</sup>

Pirandello’nun kendisi de, oradaki insanların sıkıntılarını, kente gelip ısrarla oluşturdukları doğulu kalabalığı *Yaşlılar ve Gençler* adlı romanında şöyle anlatır:

“Hepsi genizden gelen kaba seslerle ve uzun ünlemlerle konuşuyorlardı... yanlarında kadınları, anneleri, eşleri, kız çocukları ve kız kardeşleri vardı ve hepsi de korkmuş ya da utangaç ve kaygılı gözlerle bakıyordu; üzerlerinde siyah ya da beyaz pelerinlerle sarmalanmış yırtık pırtık giysileri, başlarında çenelerinin altında bağlanmış rengarenk eşarpları; kimisinin damla şeklinde ya da halka küpelerin ağırlığıyla sarkmış kulak memeleri; cinayete kurban gitmişlerin akrabaları olan diğer kadınların ise kara giysileri, belli ki ağlamaktan yanmış yanakları vardı.”<sup>5</sup>

Bütün bu Girgenti halkının betimlemeleri Pirandello’nun çevresinin iki farklı yüzünü ortaya koyuyor. Zıtlıkların, çelişkilerin, yasakların, hüznlerin, itirazların, acı ve tuhaf anıların deposu olan bu

---

<sup>4</sup> a.g.y, s.15.

<sup>5</sup> Borsellino, N., *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Bari, 1987, s.90.

kent, yazarın yapıtlarına, nedenler, nitelikler, kişiler, olaylar ve en önemlisi, insanın acılarını taşıyacak tek mekandır.

Her yazarın bağlı kaldığı bir bölgenin, bir kentin olması gibi Pirandello için de Girgenti ve yakınları öyle olmuştur. Luigi Pirandello çoğu kez kendisine esin olacak noktaları başka yerlerde, tiyatro insanının psikolojik takıntılarında, aristokrat ve aydın çevrelerde aramış olsa da, kendi kökeninden, kendi yöresinden aldığı o yalnızlık, o terk edilmişlik, o fiziksel ve etik niteliklerin bozulmuşluğu her zaman yapıtlarında ön planda yer almıştır.

“Yazarın yapıtlarının çıkış noktası olarak da kabul edilen bu kent ve çevresi Arap ve Müslüman istilası sonrasında da farklı kültür ve faktörlerin karıştığı bir yer olarak geçer. Öyle ki, çocukluk yıllarında karanlık ve ürkütücü bir kent olarak gördüğü bu yer, yine yaşlı hizmetçileri Maria Stella’dan duyduğu öyküler sayesinde Sicilya’nın folklorunu, efsanelerini, masal ve halk türkülerini öğrendiği ve sevmeyi başardığı yer haline dönüşmüştür”.<sup>6</sup>

Pirandello laik bir ailenin çocuğuydu. Çocukken hizmetçileri Maria Stella’dan ilk din bilgilerini almıştı, ancak kadının ona anlattıkları daha çok ruhların ve büyüünün varlığına dayanan ilkel din bilgileri idi. Annesinin de gizliden suç ortaklığı etmesiyle yine aynı

---

<sup>6</sup> Boschiggia, E., *Guida alla Lettura di Pirandello*, Mondadori, Milano, 1986, s. 15.

hizmetçi, Maria Stella ile yakındaki bir kiliseye gider ve orada eksik kalan din bilgilerini Peder Sparma ile tamamlardı.

“Pirandello, küçükken Maria Stella sayesinde ruhlara inanmayı öğrendi” diye yazar Giudice biyografisinde<sup>7</sup>. Öyle ki, Pirandello’nun *Gianella’nun Evi* (La Casa del Gianella), *Angelo Centuno* (L’Angelo Centuno), *Mizzarro’nun Haydut Yuvası* (Il Covo di Mizzarro) adlı öykülerinde, *Dışlanmış Kadın* (L’Esclusa) ve *Merhum Mattia Pascal* (Fu Mattia Pascal) adlı romanlarında ruhlara olan inancına rastlamak olasıdır.

Elbette ki Girgentili olması, küçük yaşlarında tanık olduğu bu din konuları, karmaşık, çelişkili ilişkiler yapıtlarına derin bir biçimde yansıtıyordu, bu kaçınılmazdı. Bu bağlamda bazı biyografi yazarlarının notlarına başvurmak gerekir. Örneğin, Nardelli, Pirandello’nun babasının dini konularda annesi kadar titiz olmadığını, bu konuyla ilgili çekinceler ve çelişkiler yaşadığını şu örnekle açıklar:

“Pirandello’nun babası bir keresinde uykusunu böldüğü için yakındaki kilise çanlarına ateş etmiş ve yaptığı hatayı düzeltmek içinse kiliseye yeni bir çan bağışlamıştır”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Borsellino, N., *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Bari, 1987, s.10.

<sup>8</sup> a.g.y., s.15.

Giudice'ye göre de Pirandello'nun babası ile arasında adeta bir engel vardı, annesiyle olan ilişkisine göre babasıyla çok daha uzak ve soğuk bir ilişkisi vardı:

“Sevgisinden ve zorunlu olduğundan dediklerine uyuyordu. Ancak annesini seviyordu, babasını değil”.<sup>9</sup>

Bu nedendir ki, Pirandello, çocukken kendisini babasından ve onun ailesinden uzaklaşmış, siyasa konusunda daha bilgili, kentsoylu ve aydın bir aile olan annesinin ailesine kendini daha yakın hissetmiştir. Girgenti'deki yaşamla ilgili hizmetçileri Maria Stella'dan öğrendiği ilkel bilgiler ile yine aynı kentte annesinin ailesi içinde bulunarak gördüğü farklı sosyal yaşam, onu yazın dünyasında, romancılığında ve tiyatro yazarlığında farklı bir boyuta taşımıştır. Böylelikle Pirandello, iki farklı toplumsal sınıfı gözlemleyebilmiş, yeni birleşmiş olan İtalya'nın farklı sosyal sınıflarının değerini ve aynı zamanda değersizliğini yazmış, dahası belki de gerçeklerin yalnızca gülünç yanını ortaya koyarak örtbas edilen etiksel çelişkileri, bencillikleri, ikiyüzlülükleri tüm çıplaklığı ile anlatan ilk yazarlardan biri olmayı başarmıştır.

Girgenti kentinin ve kentsoyluların Pirandello üzerindeki etkisi, aile içi ve sınıflararası önyargılar, cinsiyetler arası psikolojik

---

<sup>9</sup> a.g.y.,s.17.

takıntılar ve toplum içerisinde kadınlar üzerine uygulanan baskıya karşı duyduğu merhamet yazınsal kimliğinin oluşumu sırasında hiç bırakmadığı öğeler olmuştur.

Pirandello'nun yaşamının bu ilk evresinde –yazar ve insan olarak tüm deneyiminde kalıcı bir yer tutacak olan izleri ve kişiliğinin ardındaki özellikleri anlamak son derece önemlidir- aile yaşamındaki zıtlıklar ve anlaşmazlıklar, annesi ve babası arasındaki, annesinin bağışlamayı başardığı ancak Pirandello'nun asla kabul etmediği sadakatsizliklerin büyük önemi vardır.

### *c. Palermo ve Roma*

On üç yaşına kadar kayda değer olaylar olmaksızın Girgenti'de geçti Pirandello'nun yaşamı. Okul yılları boyunca çok okudu, tutkuyla okudu, aynı yıllarda kız kardeşinin ve başka gençlerin de rol aldığı ve Carlo Goldoni'nin bazı oyunlarını da sahneledikleri bir doğaçlama tiyatrosu oluşturdu ve bu tiyatro için trajediler yazmaya başladı, ancak bu metinler kaybolmuştur.

1880 yılında babası Stefano'nun mali kriz yaşaması sonucunda, aile, adeta yoksulluk sınırına geldi. Aile, babasına ağabeyi tarafından verilen bir maden ocağı işletmesi nedeniyle, Palermo'ya taşınmak durumunda kaldı.

Girgenti'den ayrılmak, Pirandello'yu çok üzmüştü ama, Sicilya'nın başkenti Palermo'da olmak, ona yeni bir kültür ve yaşam tarzını tanıma olanağı sağlayacaktı. Öykü yazarı ve dramaturg olarak yapıtlarında düş dünyasının ve anılarının süzgecinden geçirerek anlattığı ve daima bağlı kaldığı yer olan Girgenti'ye oranla Palermo, ona kuşkusuz daha renkli ve canlı örnekler sunacaktı. Palermo, Girgenti'den oldukça farklıydı ve genç Pirandello'nun orada edineceği ilk izlenimler yepyeni bir dünyanın izlenimleri olacaktı. Ne ki, bu büyük ve görkemli kent onun ufkunu aniden genişletecek, düş dünyasını harekete geçirecek, aydınlatacak ve nihayet romanlarında ve öykülerinde bu ani değişimin izleri masalsı bir dünyada yerini alacaktı.

1880 ve 1886 yılları arasında kalan zaman, çalışmalarını arttırdığı, Girgenti'de elde etmiş olduğundan çok daha zengin ve modern bir kültür birikimini sağladığı yıllardır. Yine aynı yıllarda ailesinden gizlice şiirler yazmıştır. Bu şiirlerde Foscolo'dan Prati'ye, Carducci'den Graf'a, Rapisardi'den Stecchetti'ye birçok şairin izleri bulunmaktadır. Gaspare Giudice'ye göre bu şiirler "okuduklarından sağladığı basit eleştirel yaklaşımlardan, romantik bir seçkiye geçmiştir"<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> a.g.y., s.20.

Pirandello'nun şiirlerinde birçok kadın ad ve figürü ortaya çıkar. İlk olarak bir Brunetta, bir köylü kızı olan Ghita, Maria ve Linuccia. Bunların arasında yalnızca Linuccia Pirandello'nun yaşamında varlığıyla çok önemli bir yer tutacaktır. Lina, Pirandello'nun babasının kardeşlerinden birinin kızıdır ve onaltı yaşındaki Pirandello ona delicesine aşık olmuştur ve yine Lina daha sonra onun ilk nişanlısı olacak kızıdır.

Yine bu yıllarda Pirandello ile babası arasında son derece tatsız olayların yaşandığı yazılmıştır. Babasının karısını çok uzaktan akrabalık bağı bulunan bir kadınla aldattığı ortaya çıkmış, aile içerisinde küçük ama Pirandello ve babası arasındaki ilişkiyi sonsuza dek zedeleyecek olan bir skandal yaşanmıştır. Nardelli'ye göre baba ile oğul arasında inatçı ve uzak bir sessizlik vardı. Bu sessizlik, Pirandello, 1915 yılında annesinin ölümüyle yaşlı ve yoksul babasını Roma'daki evinde yanına aldığı dahi devam etmiştir. Baba oğul arasında karşılıklı süregelen bu öfke ve vicdan azabı, Pirandello'nun öykü ve romanlarında izler bırakmıştır: *Dönüş* (Ritorno) adlı öyküde ve özellikle de *Yaşlılar ve Gençler* (I Vecchi e I Giovani) adlı romanında Flaminio Salvo karakteri adeta babasını yansıtmaktadır. Bir başka deyişle, bu dönem, Pirandello'nun yaşamında, yazın kimliğinde onu farklı bir yola sürükleyecek, yönlendirecek, ruhunda derin bir iz bırakacak yeni bir mali krizin eşiğinde olan ailenin sıkıntı yaşadığı bir dönemdir.

Lise yıllarının ardından ailenin ekonomik durumuyla ilgilenmeye başlayan ve nişanlanan ondokuz yaşındaki Pirandello için gerçeklerle tanışmak, büyük olasılıkla yeni bir sarsıntının, kendi yaşamıyla başkalarının yaşamını bağdaştırmanın olanaksızlığının, adeta yalnızlığını, sosyal yaşamdaki dışlanmışlığını kanıtlayan bir yenilginin başlangıcı olmuştur. Bu yıllar, kendi dünyası ve kendi etik anlayışı ile gittiği kentlerde yeni tanıştığı bu yaşam, asla anlayamayacağı bir dönem olmuştur.

Babasından aldığı izin ile Palermo Üniversitesi Hukuk ve Edebiyat Fakültesine yazılarak her zaman yapmayı istediği, çalışmalara, şiirlerine, okumalarına geri dönebilmişti. Öyle ki, Palermo'da bulunduğu bütün bir yıl boyunca, Francesco De Luca, Enrico La Loggia, De Felice Giuffrida gibi çok yakın arkadaşlarının da bulunduğu, yeni yeni oluşmaya başlayan Sicilya Faşist Hareketinin içinde yer almayı bile düşünmemiştir.

Aileler arası geçimsizlik, akrabaların karışması, yaş farkı, belki de kıskançlık ve kuşkular Pirandello ile nişanlısı Lina'nın kötü bir dönem geçirmesine neden olmuştu. Zaten nişanlılık dönemi, Pirandello çalışmaları için Roma'ya taşındığında da bir yıl daha devam eder ancak ardından kesin ayrılık gelecektir.



Pirandello'nun Roma'da kalışı elbette çok uzun sürmeyecektir; yani Sicilya'yı bırakmak onun için hiç olası değildir, adaya her zaman ince ama sağlam bir çizgiyle tüm yaşamı boyunca bağlı kalacak dahası yaşamının sonuna dek ondan esin alacaktır. Roma'daki yaşam, içinde bulunduğu üniversite ortamı onu mutlu etmekteydi ve yine bu dönemde Roma tiyatrosunda oyunlarının sahnelenmesi girişiminde bulunmuş ancak büyük bir başarı elde edememiştir.

“Bu oyunlardan birinin adı Pirandello'nun tarzını yani *oyun içerisinde oyun* biçimini denemeye başladığı *Komediyi Denerken* (Provando la commedia)'dir. O dönem Roma tiyatro arşivinde başka herhangi bir bulguya rastlanmamış, dahası oynanmış bu oyunların metinleri de kaybolmuştur”.<sup>11</sup>

Yine bu Roma sürecinde tanık olduğu kentteki anıtsal güzellikler, tarihle ilgili anılar, toplumsal ve siyasal çatışmalar ve zıtlıklar, şiir derlemesi olan *Neşeli İzdırap* (Mal Giocondo)'da yerini bulur. Bütün bunların yanısıra, henüz yazın sanatının doruğuna ulaşmış Pirandello'ya ait olmasa da ironinin, mizahın o karamsar yüzünün izleri yine o dönemde yazdığı öyküler, romanlar ve oyunlarda görülmektedir.

---

<sup>11</sup> Squarzina, L., *Questa Sera Pirandello*, Saggi Marsilio Editori, Venedik, 1990, s. 11.

Luigi Pirandello Roma'da kısa süre kaldıktan sonra Berlin'e, Berlin Üniversitesi'ne ve orada yaşadığı bir anlaşmazlık yüzünden Bonn'a, Bonn Üniversitesi'ne geçmiş, Alman İmparatorluğu'nun başkenti olmaya yüz tutmuş bir metropolde olacağından çok daha fazla çalışmalarına zaman ayırabileceği ve odaklanabileceği düşüncesiyle bu küçük kentte kalmayı yeğlemiştir. Bu kent, birçok güneyli aydın kişiyi olduğu gibi, Pirandello'yu da etkilemiştir. Kendi köklerinden son derece farklı, çok daha aydın ve açık bir dünyanın keşfi, çok daha yaygın ve kendine özgü bir kültür, Akdeniz dünyasının tabularından kurtulmuş bir yaşam geleneği, daha da çalışkan bir toplum, Pirandello'ya diğer aydınlara olduğu gibi büyümlü gelmiştir.

Pirandello, Bonn'da okul arkadaşları ve öğretmenleri ile sıkı ilişkiler geliştirmiş, üniversite yaşamına ayak uydurmayı başarmış, Almanca'sını çok geliştirmiş ve örnek bir öğrenci olmayı başarmıştır. Kuzeni Lina ile olan nişanlılık evresi henüz tam sonlanmamış olsa da, Pirandello ailesinin kiraladığı odada kaldığı Bonn'lu bir genç kız olan Jenny Schulz-Lander ile bir birliktelik yaşamış, ona ikinci şiir derlemesi *Gea'nın Paskalyası* (Pasqua di Gea) (1891)'yı adamıştır. Geceleri kızın Pirandello'nun odasına yaptığı ziyaretler şiirlerinde betimlenmiştir:

*Giù per la scala di legno*

*Furtiva tu scendi la notte*

*Tremi e nel profondo amplesso*

*Soffochi la paura...*<sup>12</sup>

(Tahta merdivenden aşığı

İniyorsun gizlice geceleri

Titriyorsun ve birleşmenin derinliklerinde

Korkuyu bastırıyorsun...)

Bu Alman kızla olan bağ da, yasaklardan ve vicdan azabından yoksun öylesine bir aşk ilişkisi değildi Pirandello için. Önyargıların ve tabuların özgürce hareket etmesini engelleyen içsel bir sansür ile onun güzel bedenine kendini bırakışının, karşı koyamayışının gelgitini bu ikinci şiir derlemesinde anlatmıştır.

Tüm bunların dışında, kişiliğinin ve yapıtlarının gelişimi açısından, Bonn'daki yaşamın önemi, kadınlarla olan ilişkilerinden çok, tamamlamış olduğu okul yılları ve bu sayede elde etmiş olduğu profesyonel ve kültürel bilgi birikiminde yatmaktadır. O, kendini artık akademik dünyaya yönlendirmiştir. Bu gençlik yıllarına ait üç şiir derlemesinde *Neşeli Izdırıp* (Mal Giocondo), *Gea'nın Paskalyası*

---

<sup>12</sup> Borsellino, N., *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Bari, 1987, s.90.

(Pasqua di Gea) ve *Ren Ağıtları* (Elegie Renane), şiirsel ama, bir o kadar da karmaşık ve çelişkilerle dolu, karamsar ve her tür avuntuyu reddeden bir Pirandello'nun izleri yer almaktadır. Bonn'da, Alman Dil Okulunun ekinsel havasında ise, bir profesör, bir dil uzmanı, sözcük kullanımına son derece özen gösteren bir eğitmen Pirandello'nun ortaya çıktığı görülmektedir.

Bonn'daki eğitimini tamamlayıp yeniden Roma'ya dönen Pirandello, İtalyan gazete ve dergilerle bağlantıya geçmiş, gelir gelmez yazın çevrelerine girmeye çalışmıştır. Birçok aydın ve sanatçı kişiyle dostluklar kurmuştur. Bunlardan en önemlileri gazeteci ve ressam Ugo Fleres ve onun sayesinde tanıştığı Sicilyalı Luigi Capuana'dır. Böylelikle, Bonn'da almış olduğu eğitim küçük Roma dünyasında öncelikli ve ayrıcalıklı bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Yine bu yıllarda, Luigi Capuana'nın desteği ile düzyazı yazarlığını yoğunlaştırmış ve ilk romanı olan *Marta Ajala* (Marta Ajala)'yı yazmıştır. Bu roman, 1901'de *Dışlanmış Kadın* (L'Esclusa) adıyla yayımlanacaktır.

1894 yılında Pirandello'nun yaşamında yeni bir dönüm noktasını oluşturacak bir olay gerçekleşir. Gergenti'de, Pirandello'ya önemli ölçüde gelir getirecek, varlıklı bir ailenin kızı olan Maria Antonietta Portulano ile evliliği gerçekleşecektir. Nişanlanmaları iki ailenin özenli çalışması sonucunda gerçekleşir. Gençlere uzaktan

birbirlerini görme olanağı verilmiştir. Antonietta, yirmiiki yaşındadır, eğitimini San Vincenzo’da Girgentili rahibelerin yanında tamamlamıştır. Annesi olmayan Antonietta son derece katı kurallara bağlı ve Sicilya geleneklerine uygun bir biçimde eğitilmiştir. Evlilik, Pirandello için verimli bir dönemin başlangıcı olmuştur. Yazdığı ilk romanın ardından, evlendiği yıl, yani 1894’te, ilk öykü derlemesini yazar. Hemen ardından, 1895’te ikinci romanı olan *Sıra* (Il Turno)’yı tamamlar. Goethe’den şiirler çevirir ve *Gazzetta Letteraria*, *Natura ed Arte*, *Roma Letteraria*, *La Critica*, *Giornale di Sicilia*, *La Tribuna Illustrata*, *La Vita Italiana* gibi birçok dergi ve gazeteye edebiyat eleştirileri ve dil üzerine yazılar ve makaleler yazmaya devam eder. 1895’te ilk çocukları Stefano, 1897’de kızları Lietta ve 1899’da da üçüncü çocukları Fausto dünyaya gelir. Bu yıllar, aile içinde ileride ortaya çıkacak yanlış anlamaların ve ekonomik sıkıntıların başladığı yıllardır.

Edebi çalışmalarına hiç aralık vermeyen Pirandello, yine o dönemde *Gayda* (Zampogna) adı altında topladığı dördüncü şiir derlemesini tamamlar ve *Tribuna*, *Nuova Antologia*, *La Riviera Ligure*, *La Settimana* gibi dergilerle işbirliğine girer. 1902’de iki öykü derlemesi *Ölüm ve Yaşam Üzerine Alaylar* (Befte della morte e della vita), *Ben Deliyken* (Quand’Ero Matto) basıma hazırdır.

*d. 1903 Yılı ve Pirandello Ailesindeki Huzursuzluk*

1903 yılı Pirandello ve ailesi için bir çöküş yılı olmuştur. Tüm gelirini ve eşi Antonietta'nın çeyizi olarak elde ettiği geliri yatırdığı kükürt madeni batmış, yine aynı yıl babası da iflas etmişti. Haberi başka bir yolla alan Antonietta felç geçirir. Karısı bir süre sonra ayağa kalksa bile, geçirdiği bunalımdan hiçbir zaman çıkamayacaktır. Zaten birbirlerini tanımadan evlenmeleri aralarındaki soğukluğun, karşılıklı iletişimsizliğin, anlayışsızlığın ve uyumsuzluğun başlangıcı olmuştur. Maria Antonietta'nın baskıcı bir aile eğitim almış, bu da onda psikik bir zayıflığın gelişmesine neden olmuştur.

“Maria Antonietta Portulano, Pirandello'nun Roma'da edindiği çevre ile küçük bir yerdeki yaşamdan öylesine farklı bir dünya; düşüncelerini, düşlerini yakalayamadığı dahası anlayamadığı o kültür çevresinin dilini kullanan bir eş ve kendi basit sorunları arasında kalmış bir kadındı ve bu yaşam onun için çok zordu. Tüm bunların yanında kaybettiği çeyizi, ailesi, aile etiği ve ahlaki otoritenin yitilmesi demekti onun için. Her şeyi kaybettikleri haberini aldıktan altı ay sonra Antonietta iyileşir ancak artık bundan sonra dengeli bir insan olmayı asla başaramayacaktır. Ne ki, Luigi Pirandello gelecek yıllar boyunca bu durumdan çok acı çekecektir, karısının rahatsızlığı,

saçma kıskançlıkları, kocasının kendi kızı Lietta ile bir ilişki yaşadığını iddia edebilecek kadar artacaktı”<sup>13</sup>.

Bu tatsız durum Pirandello’yu çok etkileyecekti, öyle ki kendisi de intihar etmeyi bile düşünmüştü. Kendini bu düşünceden kurtarmış, kendisinin ve ailesinin yaşam gereksinimlerini yerine getirebilmek için savaşıma vermeye karar vermiştir. Utanarak ve acı ile de olsa karısının mücevherlerini sattı, dergi ve gazetelerde ek işlerde çalıştı, Almanca’sını kullanarak çeviriler yaptı ve dersler verdi. Aynı zamanda derslerinin dışında akşamları yazmaya da devam etti. *Merhum Mattia Pascal* (Mattia Pascal) *Dışlanmış Kadın* (L’Esclusa) ve *Sıra* (Il Turno)’dan sonraki romanı oldu. Romandaki baş kahramana aktardı dramını, acılarını; eşinin dünyasıyla kendi dünyası arasındaki zıtlıkta aradı kahramanın kendi kimliğini bırakıp kaçmak istemesinin nedenlerini. Bu romanı, dönemin yazın anlayışına yenilik getiren bir roman oldu.

1904 ile 1906 yılları arasında diğer öykü derlemeleri çıkar. 1906 yılında ise bir diğer romanı olan *Yaşlılar ve Gençler* (I Vecchi e I Giovani)’yi yazmaya başlar. 1909 yılında döneminin en önemli gazetelerinden biri olan *Corriere della Sera* ile yaşamının sonuna kadar sürdüreceği bir çalışmaya başlar.

---

<sup>13</sup> Virdia, F., *Invito alla lettura di Pirandello*, Mursia, Milano, 1985, s. 31.

Pirandello'nun tiyatroyla olan bağı yavaş ama sağlam bir biçimde gelişmeye başlar. Çocukluğundan bu yana yazdığı ve yazmayı sürdürdüğü tek türdür tiyatro. Aile sorunları ile geçen oniki yıl (1903-1915) düzyazıya adanmış yıllardı. 1906'da yazdığı *Yaşlılar ve Gençler* (I Vecchi e I Giovani) adlı romanın ardından 1911'de de *Kocası* (Suo Marito)'nı yazdı. Tiyatroya dönüşünü ise o dönemin ünlü Sicilyalı güldürü yazarı Nino Martoglio sağlamıştır.

“Martoglio, Pirandello'dan, *Lumie di Sicilia* (Sicilya Portakalları) adlı öyküsünü tiyatroya dönüştürmesini rica eder. Oyun gerçekten büyük başarı kazanır. Hemen ardından yine öykülerinden biri olan *Doktorun Görevi* (Il Dovero del medico) sahneye konur. Ancak Pirandello baştan beri sahip olduğu tiyatroya olan bu güvensizliğini daha yenememiş, oyun yazmaktan çekinmiştir”.<sup>14</sup>

O dönemin yeni akımları sayılan Gelecekçilik (Fütürizm), Gerçeküstücülük (Sürrealizm), Simgencilik (Sembolizm) ve Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) onu neredeyse hiç etkilememiş, ancak yıllar sonra Sigmund Freud'un görüşlerinin ve bulgularının ona esin olduğunu da yadsımamıştır. Tüm çağdaş akımların dışında olması, yalnızca Pirandello'nun yalnızlığının izlerinden biri değil, aynı zamanda, onun dünyayı ve yaşamı gözlemleyebilmesi için sahip olduğu bir özgürlük göstergesidir. Bu, aynı zamanda Pirandello'nun

---

<sup>14</sup> Squarzina, L., *Questa Sera Pirandello*, Saggi Marsilio Editori, Venedik, 1990, s. 34.



yazınında da belirgin bir anlatım yetkesi kurma genişliğini sağlamıştır. Fakat Pirandello, asla bilgisiz ve döneminin dışında bir kişi olmamıştır. Dilindeki 1800'lü yıllara ait kimi kalıplar ve özellikler varlığını sürdürmüşse de, gelenekçi olmamış, tersine, tüm yapıtları yeniliklerle dolu bir yazar olarak kalmıştır. Pirandello değişimlere maruz kalmış bir yazar değildir: Manzoni'deki din anlayışı, Verga'daki sanatsal değişimler Pirandello'da yoktur. Her bir yapıtı özyaşamsal, ekinsel ve yazınsal bir geçmişin kalıntılarını içerir. Sürekli gelişen ve değişen olaylar, kişiler sanki yeni bir geleceğin habercisi gibidirler.

Pirandello, döneminin yazın akımları ve ekinsel tartışma ortamlarının dışında kaldığı gibi, siyasal görüşlerine de uzak düşer.

“Töre karşıtı gülünç bir meydan okumadır onunki. Uzun sözün kısası siyasa dışı biridir Pirandello; sürekli reddetme isteği ile dolu, dokunaklı ruhu, onun siyasal bir ideolojiye bağlanmasına hep engel olmuştur. Bu noktada, Pirandello'da derin izler taşıyan aile eğitimi de unutmamak gerekir.”<sup>15</sup>

Siyasaya uzaklığının yanısıra savaştan da nefret eder, özellikle de 1915 yılında oğlu Stefano gönüllü olarak görev aldığı anda. Her ne kadar Sicilya gibi bir adada büyümüş ve o yörenin etik anlayışına ve

---

<sup>15</sup> Virdia F., *Invito alla lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1985, s. 35.

Katolik geleneklere göre eğitilmiş olsa da, kendini kesinlikle bir tanrıtanımaz olarak tanımlar. Ancak bir bakıma da, Pirandello'nun insan duygularını bu kadar iyi gözlemleyebilmesini ve insan yaşamındaki bu saçma ile gülünç arasındaki ikircikliği, kaygıların arkasında yatanları, "böyle yaşamının verdiği acı"yı, varoluşun anlamsızlığını kahramanlarının ruhlarında bulgulamayı başarabilmesini sağlayan bu çift yönlülük, bu iki değerlilik ve bu çelişkilerdir .

#### *e. I. Dünya Savaşı ve Savaşın Ardından*

1915 ve ardından gelen yıllar, Pirandello'nun yazın yaşamının en verimli dönemlerinden olsa da, Pirandello ailesi için yeni bir acı döneminin başlangıcı olmuştur. 1903 yılında babasının iflas etmesi ve karısının akıl hastası olması gibi çözümünü üretmekte zorlandığı sorunlar için tek avuntusu artık yazmak olmuştur. Öyle ki, yazmak için araç olarak kullandığı hiçbir tür, ne şiir, ne öykü, ne de roman yeterli gelmemektedir. 1903'te geçirdiği travmanın ardından ağır bir ruhsal bunalıma giren ve hiçbir zaman bu ruhsal dengesizliği atlatamayacak olan karısı, kendi karanlık dünyasında ardı arkası kesilmeyen kıskançlık krizleri içerisinde adeta yok olup gidiyor; oğlu Stefano kendi isteğiyle cepheye giderken, tüberküloz hastası olan diğer oğlu Fausto ise zorunlu olarak askerlik görevini yapmaya çağrılıyor ama birkaç ay sonra yaşamını yitiriyordu. Pirandello, diğer

ođlu Stefano'nun geleceđi için duyduđu endiŐeyle ve eŐinin krizlerine yenik dűŐműŐ bir biçimde kendini yalnızlıđına adamak zorunda kalıyordu.

Bu yıllar tiyatroya sığındığı yıllardı. Ardı ardına hem ykűler, hem romanlar, hem de tiyatro oyunları yazmaya devam etti. 1912'de *Biri Hiçbiri ve Yűzbinler* (Uno Nessuno e Centomila) adlı romanını yazmaya baŐlar ve 1925 yılında da bu romanı tamamlar. 1915'te yine bir diğer romanı *Si Gira*'yı yazmaya baŐlar, bűlűmler halinde *Nuova Antologia* adlı dergide yayımlar ve 1925 yılında *Teknisyen Serafino Gubbio'nun Defterleri* (Quaderni di Serafino Gubbio Operatore) adıyla bu romanını da bitirir.

“Ođlu Stefano Viyana'da hapis dűŐműŐtűr ve yaralıdır. Ođlunun İtalya'ya, mahkum deđiŐimi yoluyla dűnmesi için elinden geleni yapmasına karŐın, bu olanaksızdır. Pirandello űzgűndűr, çok űzgűndűr ve kaygılıdır űnkű bilmektedir ki, karısı onu, ođlunun dűnmesi için hiçbir Őey yapmamakla suçlayacaktır. Zaten artık mesleđini dahi aŐađılayan kıskanç bir eŐi vardır, kıskançlıđı artık nefrete, dűŐmanlıđa dűnűŐműŐtűr.”<sup>16</sup>

1915 yılı Pirandello'nun yaşamında ayrı bir kırılma noktasını temsil eder. Bu yıl, yaşamında en çok değer verdiği kadınlardan ilki

---

<sup>16</sup> Nardelli, F.V., *Pirandello, L'Uomo Segreto*, Bompiani, Milano, 1986, s.94.

olan annesi Caterina Ricci Gramitto'nun öldüğü yıldır. Pirandello için annesi öyle önemlidir ki, ölümünden hemen sonra onun için *Anneyle Söyleşi* (Colloquio con la madre)'yi yazar ve bu yazısı onun diğer kahramanları ile yapacağı söyleşiler olan *Kahramanlarla Söyleşiler* (Colloqui coi personaggi)'in ilki olacaktır.

1916 yılı, Pirandello'nun tiyatroya sığındığı yıldır. Önce Milano'daki Manzoni Tiyatrosu'nda üç perdelik güldürüsü *Böyle Değilse/ Başkalarının Aklı* (Se Non Così/ La Ragione degli Altri) ve ardından Roma'daki Manzoni Tiyatrosu'nda aynı adlı öyküsünden derlediği *İyi Düşün Giacomino* (Pensaci Giacomino) adlı yine üç perdelik güldürüsü büyük başarı kazanmıştır. Aynı yıl Arjantin Tiyatrosu'nda da "köy komedisi" olarak adlandırılan *Liola* (Liola) üç perde olarak ve Sicilya diyalektiği ile sahnelenmiştir. Luigi Pirandello'nun tiyatro ile yıllar sonra yeniden buluşması, Sicilya'nın ışığı altında, esin kaynağının kökeninde yer alan yöreye dönüşü ile gerçekleşmiştir. 1917'de Virgilio Talli Kumpanyası, *Bayan Frola ve Damadı Bay Ponza* (La Signora Frola e Il Signor Ponza, Suo Genero) adlı öyküden derlenmiş üç perdelik diğer bir oyun *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (Così È Se Vi Pare)'yi sahneye koyar. Aynı yıl Roma'da Ulusal Tiyatro'da *Çıngıraklı Bere* (Il Berretto a Sonagli) ve tek perdelik bir oyun olan *Küp* (La Giara) Sicilya diyalektiğinde oynanır.

1918 yılının Kasım ayında oğlu Stefano evine döner ve kendileri için artık zor bir karar alma zamanı gelmiştir. Doktorların da önerisiyle Antonietta'yı bir kliniğe yatırmak gerekmektedir. Kocasından uzaklaştıkça Antonietta bir nebze iyileşebilecektir. Tüm bu yaşananlar Pirandello'nun tiyatrosunda da iz bulacaktır. Kocasından nefret eden, aynı zamanda ona tutkulu bir aşk besleyen Antonietta için Pirandello, şeytansı bir çapkındır, okulda kız öğrencilerini tavlayabilen, onu ziyaret eden tüm kadınlara, aile dostlarına, arkadaşlarının eşlerine rahatlıkla kur yapabilen, kendi öz kızı için bile arzular besleyebilen biridir.

“Antonietta kocasının iyi yönlerinden, işine olan bağlılığından, aydın ve kültürlü kişiliğinden, sanatçı yanından nefret ederdi, dahası bütün bu özelliklerini sadakatsizlik, hafiflik ve boşluk olarak değerlendirirdi. Kimse bu kadının dramını derinlemesine incelememiştir, belki bunu Pirandello yapmıştı ama başkalarına asla belli etmemiştir”.<sup>17</sup>

Antonietta'nın Pirandello'ya olan bu zıtlığının nedenlerini onun aile çevresinde aramak belki de en doğrusudur: babası damadından en başından nefret etmiş ve Pirandello'nun, kızının çeyizini yitirmesi bu nefreti daha da körüklemişti. Antonietta'nın kliniğe yatırılması ile Pirandello biraz huzur bulmuş, ancak belki de

---

<sup>17</sup> a.g.y., s. 99.

aşık olmadan evlendiği, herkesin güzel ve uzun boylu kumral kadın diye tanımladığı, duygusal bir çekim ve koruma içgüdüleriyle bağlandığı, dahası, taptığı kadından, karısından ayrı kalmak ona acı vermişti.

Antonietta'nın ölene dek çıkamayacağı kliniğe yatırılmasından sonra Pirandello'nun yaşamı yeni bir yön aldı. Tiyatrodaki muhteşem başarısı onu yavaş yavaş uluslararası bir üne taşımıştır. 1919 ve 1920 yılları arasında yeni öykü derlemesi olan *Ölüler Karnavalı* (Il Carnevale di Morti) yayımlanır. Milano Olimpia Tiyatrosu'nda *İnsan, Hayvan ve Erdem* (L'Uomo, la Bestia e la Virtù), Roma Quirino Tiyatrosu'nda *Herşey Yolunda* (Tutto per bene), Venedik Goldoni Tiyatrosu'nda *Önceki Gibi, Öncekinden de İyi* (Come Prima Meglio di Prima) oyunları sahneye konmuştur. Pirandello artık İtalyan tiyatrosunda adı geçen önemli yazarlardan biri olmuştur. Elbette ki, bu başarıyı yurtdışına taşımak gerekmektedir. İtalyan toplumunun onun tiyatrosunu anlaması ve kabullenmesi son derece zor olmuştur.

*“Altı Kişi Yazarını Arıyor* (Sei Personaggi In Cerca d'Autore) ilk kez Valle di Roma Tiyatrosu'nda oynandığında, oyun sırasında geçen “manicomio” (tımarhane) sözcüğü, Pirandello'nun yeniliğinin göstergesidir. O sözcüğün altında yatan ince oyunu anlayamayan halk, yazarı oyun sonrasında çıkışta beklerken ve “Deli Pirandello” diye

bağırırken, Pirandello hiçbir şey olmamış gibi kızıyla tiyatrodan çıkmaya ve onları bekleyen taksiye binmeye çalışmıştır”<sup>18</sup>

Oyunla ilgili Roma gazetelerinde çıkan eleştiriler de olumsuzdu, ancak birkaç ay sonra Milano Manzoni Tiyatrosu’nda oynanan oyun büyük bir coşkuyla karşılanmış, Pirandello’nun başarısı Milano basınında çıkan olumlu eleştirilerle de pekişmişti. İşte bu oyunla gelen başarı Pirandello’ya dünyanın kapılarını açmış, Paris, Berlin, Londra, New York, Viyana, Moskova, Barselona ve Buenos Aires gibi önemli kentlerde de sahnelenmiştir.

Aynı başarı *IV. Henri* (Enrico IV) adlı oyun için de gerçekleşti. Ruggero Ruggeri tarafından Milano’da sahne bulan unutulmaz oyun, yine basının olumlu tepkilerini almıştır. Roma’da anlaşılmamasından ötürü olumsuz tepkiler alan *Altı Kişi*’den sonra oynanan *Çıplakları Giydirmek* (Vestire gli ignudi) adlı oyun ise alkışlarla karşılanmıştı. Bu noktadan sonra Pirandello’nun hangi oyunlarının İtalya’nın ve dünyanın hangi merkezlerinde gösterildiğini takip etmek olanaksızdı. Pirandello, kendi ülkesinin sınırlarını aşan bir üne sahip olan ilk tiyatro yazarı olmuştu. İtalya’da ve dünyada tiyatro adına yapılan tüm tartışma ve konuşmaların odak noktasıydı. “Pirandellizm” adı verilen felsefesi ve görüşleri beğeni kazanmaya başlamış, daha önce hiçbir İtalyan yazarda olmadığı kadar ilgi odağı olmuştu.

---

<sup>18</sup> Virdia, F., *Invito alla Lettura di Pirandello*, Mursia, Milano, 1985, s.40.

Yazar için artık oyunlarının ardına gizlenmek olası değildi, çoğu kez yurtdışında da olmak üzere oyunlarının yönetmenliğini de üstlenmiş, kahramanlarıyla ve tiyatro çevresiyle daha sıkı ve yoğun bir ilişki kurarak tiyatro dünyasına katılmıştır. Paris'te Pitoëff'le birçok tiyatro metninin yorumlarını yazan Charles Dullin'le ve Crémieux'le olan ilişkisini geliştirmiştir. Yıllarca evine, Girgenti'ye ve civar kasabalara yaptığı ziyaretler dışında Roma'dan dışarı adımını atmayan *Profesör* Pirandello artık kendi yazdığı oyunların Avrupa ve Amerika'da sahnelenmesini izlemek için davetler almaya başlamıştı.

1925'te kuruculuğunu birçok genç yazarla birlikte oğlu Stefano'nun üstlendiği ve Luigi Pirandello'nun yöneticiliğini yaptığı Roma Sanat Tiyatrosu, tek perdelik oyunu *Gemici Yortusu* (Sagra del Signore della Nave) adlı oyunuyla açılış yapar. Oyundaki baş kadın oyuncu, Pirandello'nun kendisi tarafından seçilmiş Marta Abba'dır. Olağanüstü bir yetenek sergileyen Marta Abba ileriki yıllarda yazarın yorumcusu, esin kaynağı ve yoldaşı olacaktır. 1926 ve 1927'de sahneye konan *Diana ve Tuda* (Diana e la Tuda) trajedisi ve *Hanımların Arkadaşı* (L'Amica delle Mogli) güldürüsünde ve 1930'da *Beni Nasıl İstersen* (Come Tu Mi Vuoi) adlı oyunda yine baş kadın oyuncuyu Marta Abba oynayacaktır.



*f. Luigi Pirandello ve Faşizm*

1920'li yıllar Pirandello'nun yavaş yavaş siyasetle ilgilenmeye başladığı yıllardı. Kendisi de bir Sicilyalı olarak o zamanki yönetimin Güney İtalya'ya olan ilgisizliğine öfkeliydi ve bu durumu kınıyordu. *Yaşlılar ve Gençler* (I Vecchi e I Giovani) gibi bir romanda ve Sicilya'yı anlatan birçok öyküsünde Pirandello kükürt madenlerinde çalışan işçileri, içler acısı koşullarını, o yörenin köylülerinin sıkıntılarını, onlara duyduğu sempatiyi dahası onları anladığını, Sicilya işçilerinin kurduğu örgütlerin savaşımını desteklediğini gizlemez. Ancak bu sempati, hiçbir zaman ideolojik bir katılıma dönüşmemiştir. Onun tepkisi, onun isyanı yarattığı kahramanlar aracılığıyla ses bulmuştur. Ulusunu ve ulusuna olan bağını hep bir şekilde dile getirmiştir, belki de bu, Pirandello Faşizmi diye adlandırılabilir.

1924 yılında Pirandello faşizm lehine çalışmaya başlar. Aslında kendi faşizmini oluştururken ta başından beri bu hareketi desteklemiş ancak bu desteği, hiçbir zaman faşizmin, şiddet içeren ve yıkıcı yanına olmamıştır; o, faşizmin cumhuriyet ve din karşıtı yanını benimsemiştir. Tüm bunlara bir de Benito Mussolini'nin bizzat kendisine desteğini ve yardımını açıklaması, Pirandello'yu faşizm yanlısı olmaya adeta zorunlu bırakmıştır.

## II. Pirandello'nun Yazınsal Kimliği, Tiyatroya

### Bakışı ve Oyunları

Luigi Pirandello yazın yaşamına şiirle başlamıştır, ardından öykü ve romanları ve ilk olarak yurtdışında tanınmasını sağlamış olan, I. Dünya Savaşı ardından da İtalyan yazınında hakettiği yeri alan tiyatro oyunları gelmiştir. Ölümünden iki yıl önce (1934) Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan üçüncü İtalyan yazarı olmuştur. Daha çok bir oyun yazarı olarak bilinen Pirandello'nun oyunları kadar öykü ve romanları da önemlidir. Dahası kimi eleştirmenlere göre öyküler oyunlardan çok daha değerlidir, çünkü öyküler oyunların ortaya çıkmasında en büyük esin kaynağı olmuşlardır.

“Ancak unutmamak gerekir ki, 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) adeta tiyatrolar için hazırlanmış bir depo gibidir; gerek olaylar, gerek diyaloglar, gerek kahramanlar Pirandello'nun tiyatro metinlerinde de yer almak için orada saklıdır sanki”.<sup>19</sup>

Öykülerinin sayısı ikiyüzkırkaltıyı bulmuştur. Öykülerinin çıkış noktası genellikle Sicilya adasıdır. Bu mekan Pirandello'nun

---

<sup>19</sup> a.g.y.,s.113.

zorluklarla geçen yaşamının izlerini taşıyan ve onun sanat kimliğinin ve felsefesinin oluşmasını sağlayan en dikkate değer etken olmuştur.

Pirandello'nun yazınsal kimliğinin çıkış noktası diye adlandırabileceğimiz en son evresi ise tiyatrolarını yazdığı evredir. Bu evre bir yazar olarak Pirandello'nun olgunlaştığı dönemdir. Duşunceleri ve düşleri şiirlerinde yer almıştır. Varoluşun sorunlarını olgunluk ve zenginlikle dile getirdiği öykü ve romanlarında bulgulamıştır. Son olarak da tiyatro yapıtlarında dünyaya ve yaşama olan bakışını dramatize etmiş, kişileştirmiştir, tüm yazın deneyimini özetlemiştir.

Aslında tiyatro daha Pirandello'nun ilk ergenlik döneminde kardeşleriyle birlikte, evde yazıp sahnelediği metinlerle yaşamına girmiştir. Ne ki, bu metinlerden hiçbiri günümüze kalmamıştır. Dahası, zyaşamsal özellikler barındıran bazı oyun derlemeleri ise Palermo ve Roma'da bir üniversite ğrencisi olan ge Pirandello'ya aittir. Ne yazık ki, bu denemelerden de hiçbiri bulunamamıştır.

Yapıtlarındaki modernlik, farklı bakış açılarından oluşturduğu o bitmez tükenmez yenilik ve yaşam dolu olma anlayışının sırrı düşüncelerinde, anlatım, görüntü ve anılarının filtresinde yer almıştır. Yine bu modernlik bir yapıttan ötekine, olayların, durumların, psikolojik öğelerin geçişinde ve kendini sürekli yenilenmesinde

gizlidir. Dolayısıyla tiyatro Pirandello'nun yaşamında dönüm noktası olmaktan çok gelişimini tamamladığı bir varış noktası olmuştur.

Elbette ki, yazar olarak Pirandello'nun daha gençken yazdığı şiirlerde dahi bir teatralite bulmak olasıdır.

Pirandello'nun tiyatrosu dendiğinde akla gelebilecek ilk kavramlardan biri “maske-yüz” ikilemidir. Yazar, buna bağlı olarak “düş-gerçek” ikilemini ve “psikolojik rölativizm”i geliştirmiştir. Bilindiği gibi Pirandello tiyatrosunun geleneksel yapısını kırmış, “oyun içinde oyun” yapısını kullanarak az önce sıraladığımız özellikleri gerek bir arada gerekse ayrı ayrı tiyatro metinlerine yerleştirmeyi başarmıştır.

Bazı eleştirmenler, Pirandello'nun bu kendine özgü özelliklerinin tümüne “pirandellizm” adını vermişlerdi ancak Pirandello oyunlarının, oyunlarında anlattıklarının böyle kalıplaştırılmasını ya da kurallaştırılmasını istemiyordu. O, oyunlarını, belirli kurallar çerçevesinde değil, içinden geldiği gibi, dikkatlice gözlemlediği insan ruhundaki gizemli noktaları saptayarak, öz yaşamındaki kişileri iyiden iyiye gözlemleyerek, İtalya'yı ve İtalya'nın o gün içinde bulunduğu politik ve ekonomik durumu da göz önünde bulundurarak yazmıştır.

“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.”<sup>20</sup>

Pirandello “maske-yüz” ikilemini gözlem yeteneği sayesinde geliştirmiştir. Ona göre toplumsal bir varlık olan insan, toplum içerisinde yüzüne bir maske takarak dolaşır.

“Maske, kişinin dışarıdan gelebilecek her tür baskı, şiddet, taciz karşısında kendi iç gerçeğini korumak, örtbas etmek, gizlemek amacıyla başvurduğu ve kullandığı bir araçtır. Bu durumda, maske, toplumu, yüz ise kişiyi simgelerken maske-yüz ikilemi, toplum ile birey arasındaki ikilem anlamına gelir. Başka bir deyişle ‘olmak ile görünmek’ arasındaki tezadı Pirandello, ilk öykü derlemesi olan *Aşksız Aşklar* (Amori Senza Amore) (1894) başlıklı eserinde, gerçek sevgi ile hiçbir ilişkisi olmayan yapmacık, göstermelik sevgileri ortaya koyarken ele alır. İtalya’da 1916 yılında *Maske ve Yüz* (La Maschera e il Volto) adlı eserleriyle Luigi Chiarelli maske ve yüz arasındaki ikilemi açıklayarak anlatmıştır. Bu eserde başkalarına görüldüğümüz ‘yüz’ ile gerçek anlamda olduğumuz ya da olduğumuzu sandığımız

---

<sup>20</sup> Levendoğlu, T., “Pirandello ve Pirandellizm”, *Ankara Devlet Tiyatrosu Dergisi*, Ankara, 1975, s.12.

‘yüz’ arasındaki tezat trajik-komik bir şekilde ele alınır. Chiarelli’nin ele aldığı bu konuyu Pirandello, ilk kez 1904 tarihli romanı *Merhum Mattia Pascal* (Il Fu Mattia Pascal)’da da işlemiştir.”<sup>21</sup>

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

“Biçim-yaşam ile ruh-madde arasındaki çelişkiden Pirandello’nun sanatının ana ilkesi ortaya çıkar: Hayatın akışını durdurdıklarını, belirli bir biçime sahip olduklarını sananlara savurduğu acı mizah. İnsan bu tezadı fark edince, başkalarının yakıştırdığı biçime itiraz eder; deli, isyankar damgasını yer. Bu itiraz, pasif olunca, insan bilinçli olarak biçime katlanır, boyun eğer. Bu

---

<sup>21</sup> Uluğ, S., “Pirandello: Hayat Görüşü ve Eserlerindeki Mesaj, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1994, s.158-159.

biçimin gerçek yüzü ortaya çıkınca, kendisine yabancılaşmaya başlar.”<sup>22</sup>

Pirandello, tiyatro oyunlarını “ayna tiyatro” diye adlandırır, çünkü bu oyunlar yaşamın ta kendisini yansıtan oyunlardır.

“Oyuncu, aktör, seyirci bu yapıtlarda kendilerini bir aynadaymışçasına gözlemleyip gördüklerinden, göründüklerinden farklı olduklarını anlayıp, yaşamlarına yön vermeye karar verirler.”<sup>23</sup>

Pirandello’nun bulgulamaya çalıştığı maskenin altındaki gerçektir. O, insanı bir cerrah gibi, iç organlarına, ruh dünyasına eğilerek inceler. Ona göre, insan kendini çok iyi tanımaz, çok dürüst, saygın, şerefli bir kişi günün birinde tamamen değişip kötü, suç işlemesi olası bir kişiye de dönüşebilir.

“Onu bu davranışlara sevk eden, ‘ahlaki ruhu’dur. Herkesten önce kendisi yaptığı işe şaşırır, hayretle, ümitsizlik içinde “ben bunu nasıl yaptım, yapabildim?” sorusunu kendi kendine sorar. Başka bir ifadeyle toplum ahlak yasalarıyla sonradan kazanılmış olan ‘yeni ruh’,

---

<sup>22</sup> a.g.y, s. 162-163.

<sup>23</sup> Hall, Sharon, *Twentieth-Century Literary Criticism*, Gale Research Company, Detroit, 1981, Cilt IV, s. 377.

doğuştan gelen ‘eski ruh’ ile çatışınca yenilir ve kişinin garip denilebilecek eylemlere yönelmesine yol açar.”<sup>24</sup>

Kimi zaman aynaya bakıp da kendi kendimize “Neden böyleyim? Bedenim neden bu biçimde?” sorularını yönelttiğimiz olur. Tıpkı Pirandello’nun *Biri, Hiçbiri ve Yüzbinler* (Uno, Nessuno e Centomila) adlı romanında kahramanı Vitangelo Moscarda’yı kendi kendine “Burnum yamuk mu? Bu tarafa eğik mi? Neden böyle?” sorularını yöneltmesi için aynanın karşısına geçirmesi gibi ya da *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (Così È Se Vi Pare) adlı oyunundaki kahramanı Lamberto Laudisi’yi yine ayna karşısına geçirip kendi kendisiyle alay ettirmesi gibi.

“Pirandello’nun ‘ayna tiyatro’ adını verdiği trajedi, yaşamından hoşnut olan bir insanın bir anda ‘yaşadığını fark etmesi’, ‘sandığından farklı olduğunu keşfetmesi’ ile başlar. Bu durumda kişi ümitsizliğe kapılır, ne gülebilir, ne de ağlayabilir.”<sup>25</sup>

Maskenin altında yatan gerçek nedir öyleyse? Ya da böyle bir gerçek var mıdır? Bu gerçeği kim belirlemiştir? Bu soruları sormadan Pirandello’yu okumak neredeyse olanaksızdır. Onun yazmış olduğu öyküler, romanlar ve oyunlar hep bu sorularla doludur. Pirandello için

---

<sup>24</sup> Özgü, M., “Luigi Pirandello, Tiyatro Yazarı”, *Tiyatro Dergisi*, A.Ü. Basımevi, Ankara, 1970, s. 161.

<sup>25</sup> Uluğ, S., “Pirandello: Hayat Görüşü ve eserlerindeki Mesaj”, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1994, s.161-162.



yaşam zaten bir trajedir, o bu trajediye dile getirmekle yükümlüdür. Bu nedendir ki, yapıtları çözüm önermezler, aksine yalnızca durumu anlatmakla yetinirler.

Doğru ile gerçek arasındaki ilişki Pirandello için farklıdır. Pirandello, gerçek üzerindeki genel kaniye değişik bir gözle bakmıştır. Ona göre, çelişkiler içerisinde, çok farklı yönleri olan, gelip geçici bir gerçek, kesin bir doğru bulmak olanaksızdır, bu doğruyu yansıtabilecek yalnızca sanat yapıtları olabilir.

Geleneksel kalıpların dışında ‘oyun içinde oyun’ yapısıyla ortaya çıkan Pirandello oyunları birer yeniliktir:

“O zamana değin tiyatro üzerindeki genel kaniye 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.”<sup>26</sup>

Gerçeği bulmamıza bilincimiz de yardımcı olmayacaktır, çünkü bilinç de kişisel ve değişkendir. Pirandello bu noktadan yola çıkarak herkes için geçerli, kesin bir gerçek saptayabilmenin olanaksızlığını, gerçeğin kişiden kişiye, dahası ruh durumuna göre bile biçimlenebileceğini yani göreceli (relativo)<sup>27</sup> olduğunu vurgular:

“Artık herşeye kuşku ile bakmaya başlayan insanoğlunun en bulanık, en karmaşık, en içgüdüsel eğilimlerinin yer aldığı, gerçeküstücülüğün çıkış noktası ile Pirandello’nun çıkış noktası aynıdır. Bu da bilinen ‘ben’ kavramının yani ‘bilinçaltı’nın varlığının saptanmasıdır.”<sup>28</sup>

Pirandello’ya göre gerçek dediğimiz aslında yaşamın sıradan görünümünden başka birşey değildir:

“Rölativizm sözcüğü, psikolojinin doğru kabul ettiği ve klasik sanat ve ahlakın da saygınlık kazandırdığı ‘kişilik’, ‘karakter’, ‘erdemli davranış’, ‘erlemsiz’, ‘kusurlu davranış’ gibi o zamana kadar

---

<sup>26</sup> Hall, Sharon, *Twentieth-Century Literary Criticism*, Gale Research Company, Detroit, 1981, Cilt IV, s. 324.

<sup>27</sup> O dönemde Einstein izafiyet kuramı ile fizik yasalarının ne kadar doğru olduğu konusunda kuşku doğmasına neden olmuş, Freud ise tartışılmaz değerler dünyasının var olmadığını, herşeyin birey ve toplumlarda bulunan psikolojik komplekslere bağlı olduğunu ileri sürmüştü. Bu durumun sanat alanındaki öncülüğünü gerçeküstücülük akımı yapmıştır. (Kundakçı, D., “Pirandello’nun Psikolojik Rölativizmi”, s.182).

<sup>28</sup> Kundakçı, D., “Pirandello’nun Psikolojik Rölativizmi”, A.Ü.Basımevi, Ankara, 1990, s. 182.

tartışmasız kabul edilmiş psikolojik gerçeklerin, kendisi için, geçerli olmadığını göstermek isteyen Pirandello'nun tutumunu belirtmek için kullanılmıştır.”<sup>29</sup>

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

“Pirandello'nun psikolojik rölativizminin iki temel kaynağı var: Birincisi, P. Janet, J.M. Charcot ve özellikle A. Binet'in bilimsel deneylerinin etkisi. İkincisi ve en önemlisi de, karısının deliliği nedeniyle yirmi yıla yakın çekmek zorunda kaldığı cehennem yaşamı sırasında, içimizdeki bir tutkunun gerçeği nasıl ters yüz edip bozduğunu keşfetmesidir. Bunlardan birincisi, ikincisinden çıkardığı sonuçların bilimsel olarak doğrulanması gibi gelmiştir Pirandello'ya.”<sup>30</sup>

Pirandello'nun yarattığı insan, her zaman “kendi yazarını arayan” insan olmuştur. Onun öyküsü yazılmayı bekleyen bir öykü ya

---

<sup>29</sup> a.g.y., s. 182-183.

<sup>30</sup> Kundakçı, D., “Pirandello'nun Psikolojik Rölativizmi”, A.Ü.Basımevi, Ankara, 1990, s. 183.

da okurun ve izleyicinin de bakış açısı ile yol bulacak bir yaşam komedisidir.

Öykülerde, romanlarda da olduğu gibi tiyatrolarında da aynı insan kalabalığı yer almaktadır. Çıkış yolu bulmakta güçlük çektikleri tuhaf öykülerin içinde kaybolan gençler, kadınlar ve erkekler, korkuya kapılmış ve şaşkına dönmüş insanlar; Pirandello'nun kendi deyimiyle “dünyanın en mutsuz insanı”, yaşamaya, daha doğrusu bir şekil içerisinde var olmaya mahkum edilmiş düşsel insanlar. Pirandello'nun tiyatrosundaki varoluş sorunu soyut olanın, düşünülenin, dahası düşünülebilenin maddeleştirilmesiyle özdeşleşir.

“Kim olduğumuza inandırırız 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?”<sup>31</sup>

Pirandello'nun tiyatro kahramanları yaşayan varlıklar gibi etten kemikten olmasalar da, ruhen vardırırlar, bu da onları, bağımsız birer bütüne, onları yaratmış olan yazarın bile yok edemeyeceği,

---

<sup>31</sup> Boschiggia, E., *Guida alla Lettura di Pirandello*, Mondadori, Milano, 1986, s.74.

yasaklayıp öldüremeyeceği birer kişiye dönüştürmektedir yani ölümsüzdürler. Yazar, onları inkar edemez, onları hoşnut etmek, öyle veya böyle yaşatmak zorunda kalacaktır.

Pirandello *Mizah* (Umorismo) adlı denemesinde yaşamın “tuhaflık, soytarılık, sahnede gördüklerimizi andıran türden bir düzmece”den başka bir şey olmadığını anlatır.

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

“...oyun büyük başarı kazandı. Böyle giderse bütün İtalya’da gösterilecek. 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”.<sup>32</sup>

Pirandello’nun tiyatro yazmaya olan isteksizliği zamanla azalacak, tersine yazdığı diğer türlerden neredeyse vazgeçecek ve

---

<sup>32</sup> Boschiggia, E., *Guida alla Lettura di Pirandello*, Mondadori, Milano, 1986, s.76.

tiyatro oyunlarına ağırlık vermeye başlayacaktır. Yazdığı tüm oyunlar sahnelenecektir.

*a. Ne trajedi, ne de güldürü*

Pirandello tek perdelik iki oyunu 1910 yılında sahneye konduğunda kırk yaşındaydı: *Kıskaç* (La Morsa) ve *Sicilya Portakalları* (Lumie di Sicilia). Tiyatroya olan tutkusu daha önceki satırlarda aktardığım gibi çocukluğundan gelen bir tutkuydu. Daha on iki yaşında yazmış olduğu *Barbar* (Barbaro) adlı trajedi ile bu dünyaya atılmış, ardından yine Girgenti'deki evin arka bahçesinde kız kardeşleri ve arkadaşlarının rol aldığı oyunlar yazarak yönetmeye başlamıştı.

İçinde giderek büyüyen bu tiyatro tutkusunu kendisi şöyle anlatır:

“Ah tiyatro! Günün birinde seni tamamen ele geçireceğim. Gerçek bir heyecan, tuhaf bir his, damarlarımda dolanan bir dürtü duymaksızın tiyatronun içine dalamam. Gaz ve vernik kokan, orada soluduğum o ağır hava beni sarhoş ediyor; ve (...) ateşimin yükseldiğini ve yandığımı hissediyorum. Beni sürükleyip götüren eski bir tutku bu ve oraya asla yalnız giremem, zihnimin yarattığı ve

yaşattığı, her an sahneye atlamayı isteyen o hayaletler bana hep eşlik ederler”.<sup>33</sup>

Oyunları birer birer sahnelenmeye başladığında Pirandello’yu mutlu etmeyen bazı noktalar ortaya çıkmıştı. Özellikle 1892 yılında *Kıskaç* (La Morsa) adlı oyunu sahnelendiğinde oyuncular ve onların sahneleme biçimleriyle ilgili bazı tartışmalar yaşanmıştı. Pirandello yaşanan bu güçlükler karşısında düşünmeye başladı, yazılı metin ile sahnedeki oyun, yazılı metindeki kahraman ve sahnedeki oyuncu adeta birbirini tutmuyordu.

“Provalar sırasında özellikle de oyuncuların role kattıkları yorumlar beni tatmin etmiyordu”<sup>34</sup> diye yazar 1888’de sahnelenen bir güldürüsü için.

Yaşama olan karamsar bakışı, Pirandello’yu ilk başlarda trajedi yazmaya yönlendirmişti ancak ilk trajedisinin ardından yaşadığı bu çağdaş dönemde trajedi yazmanın olanaksızlığını anlamıştı. 1890 yılında çıkan *Sanat Duygusunda Yalan* (Menzogna del Sntimento Nil’Arte) başlıklı makalesinde, çağdaş insanın o görkemli Yunan tiyatrosunun o ahengini kaybettirdiğini dile getirir:

---

<sup>33</sup> Borzi, I., Argenziano, M., *Pirandello, Maschere Nude*, I Mammot, Roma, 2003, s. 12.

<sup>34</sup> a.g.y., s. 12.

“Biz fazla hissediyoruz, fazla acı çekiyoruz: yaşamımız zaten yeterince dramatik; ne ki, saplanıp kaldığımız bu kendi dramımız üzerine düşünecek serinkanlılığa sahip değiliz”<sup>35</sup>

Dolayısıyla antik çağın kahramansı ve efsanevi trajedisini dönemine taşımak olanaksız gibi görünmekteydi. Pirandello'nun trajediyi gününe uyarlamasının olanaksız olduğu düşüncesine antitez oluşturacak fikirler bulunmaktaydı. Biri, H. Ibsen'in çevresinde tanık olduğu bu üzücü gerçekliği döneminin dışında bir mekana taşıyabileceğini iddia etmesiydi; bir diğeri de, Gabriele D'Annunzio'nun yine antik trajediyi Latin ruhuyla birleştirerek bir tiyatro sahnesine taşınabileceğine inandığını belirtmesiydi.

Elbette antik trajedinin olanaksızlığı, Pirandello'nun çevresinde yaşanan dramı, acı dolu yaşamları göz ardı etmesi anlamına gelmiyordu. Birçok oyunda kahramanlarının kendi içlerinde yaşadıkları bir dram olarak ortaya çıkıyordu.

1916 ile 1920 yılları arası İtalyan Tiyatrosu'nun tartışmalar ve yenilikler dönemi idi. Gelecekçiler bir mantığı olmayan, yapay, tutarsızlıklardan oluşan bir tiyatro isterler, oyuncular elektrikli kuklalar olmalıdır. Pirandello tüm bu gürültücü ve isyankar tiyatro eğilimine yabancı kalmaya çalışmış ancak bazı katı kurallarını da ara

---

<sup>35</sup> a.g.y., sf.13.



sıra anımsamaktan geri durmamıştır. Gelecekçiler seyirci ile gösteri arasındaki yani sahne ile seyirci arasındaki ayrımı kaldırmayı hedeflemişlerdir, dahası Gelecekçilerin İtalya'daki baş temsilcilerinden Marinetti, Pirandello'nun *Herkes Kendi Halinde* (Ciascuno a Suo Modo) adlı oyunu sahnelendikten sonra onun seyirciyi oyuna katmasının Gelecekçilerin bir getirisi olduğunu yazmıştır.

O yıllarda İtalyan Tiyatrosu'nda karşımıza çıkan bir başka yenilik ise “acayip” diye adlandırılan güldürülerdir. Bu tarz güldürüler, 1916 yılı 26 Mayıs akşamı Roma Arjantin Tiyatrosu'nda sahneye konan Luigi Chiarelli'nin *Maske ve Yüz* (La Maschera e Il Volto) adlı oyunu ile ilk kez ortaya çıkar. Chiarelli gibi daha birçok önemli kişi Pirandello'nun yakın arkadaşlarıydı. Onların oyunlarındaki bu tuhaf gülünçlükler, acılı alaylar Pirandello'nun mizah anlayışına da çok yakındı. Bu gülüşler gerçek gülüşler değildi, doğal ve birden ortaya çıkmıyorlardı. Pirandello, *Ironia* başlıklı makalesinde bu alay dolu gülüşlere teorik bir yaklaşımla bakmıştır:

“...evet baylar, ancak trajik olanı trajik olanın ta kendisiyle ama gülerek, yani ciddi olandaki komiği, aynı zamanda komik olandaki ciddiye keşfederek bir trajediyi güldürüye dönüştürebiliriz.”<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> a.g.y., s.14.

Trajedide, mizah duygusunu yaşatmak, acıdan kahrolmak şeklinde değil, acı bir alayla birlikte olasıdır. Ve yine bu acı mizah trajedinin tamamına egemen olmamalıdır. Pirandello'nun "trajikomedisi" mizahla beslenmektedir. Onun bu trajedisi kahramanlar trajedisi değildir; trajedi ve komedi, eşgelleriyle gülünç bir ilişki değişik tokuşunda bulunurlar adeta.

*Ama Bu Ciddi Birşey Değil* (Ma Non È Una Cosa Seria) (1918), *İnsan, Hayvan ve Erdem* (L'Uomo, la Bestia e la Virtù) (1919), *Önceki Gibi, Öncekinden de İyi* (Come Prima Meglio di Prima) (1919), *Herşey Yolunda* (Tutto Per Bene) (1919-20), *Bayan Morli, Bir ve İki* (La Signora Morli, Una e Due) (1920) gibi güldürüleri evlilikler ve evlilik dışı ilişkileri konu ettiği –bu konular o dönemde çok yaygındı-, tuhaf ve gülünç kahramanlara yer verdiği oyunlardır. Pirandello tiyatrosunun en önemli eleştirmenlerinden biri olan Silvio d'Amico, Antonio Gramsci'nin bu oyunlardaki kahramanları kuklaya benzeten eleştirisi üzerine şunları yazmıştır:

"Bu kahramanlar birer kukla olamazlar, acı çeken ince bir ruhu temsil ediyorlar. Birçok tiyatro oyunumuzda, birçok kahraman insanlığın eksik olmadığı "yazınsal" konuşmalar yaparken, Pirandello'nun kuklaya benzemekle suçlanan bu kahramanları

kendilerini son derece kaba, güçlük ve sıkıntıyla, kırgın ve hıçkırıklar içinde, yani tam bir insan gibi ifade ediyorlardı”.<sup>37</sup>

1921, Pirandello tiyatrosunun Roma’daki ilk gösterisinde yuhalanan ancak Milano’da sahnelenmesinde zaferle karşılanan ve Pirandello’ya dünya kapılarını açacak olan *Sei personaggi in cerca d’autore* (Altı kişi yazarını arıyor) adlı oyunu ile doruğa ulaştığı yıldır.

Bu oyunla birlikte Pirandello, tiyatro içinde tiyatro olarak adlandırılan tarzı yaratmıştır. *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (Sei Personaggi In Cerca d’Autore), *Herkes Kendi Halinde* (Ciascuno a Suo Modo), *Bu Akşam Doğaçlama Yapılıyor* (Questa Sera Si Recita a Soggetto) adlı oyunlar tiyatro içinde tiyatronun yer aldığı üçleme olarak bilinirler.

*Altı Kişi Yazarını Arıyor* (Sei Personaggi In Cerca d’Autore)’de sahne bomboş bir sahnedir. Bu oyunu yazmadan Pirandello kendisine esin olabilecek herşeyi araştırmış, üzerine düşünmüştür. Oyunun anlaşılabilmesi için Pirandello’nun 1911 yılında yazmış olduğu *Bir Kahramanın Trajedisi* (La Tragedia di Un Personaggio) adlı öyküsü ile 1915 yılında iki ayrı bölüm halinde yayınlanan *Kahramanlarla Söyleşiler* (Colloqui Coi Personaggi) adlı

---

<sup>37</sup> a.g.y., sf.16.

bir diğerk öyküsüne dönmek gerekir. Tüm bu öykülerde kahramanlarının nasıl gelip de ona kendilerini yaşatma ricasında bulduklarını anlatır. Dahası 23 Temmuz 1917 tarihli oğluna yazdığı bir mektupta şunları der:

“...Kafam birçok yeni şeyle dolu! Yepyeni öykülerle... Ama çok acı veren bir tuhaflık bu: *Altı Kiş Yazarını Arıyor*: yazılacak bir roman. Belki sen anlarsın. Korkunç bir dram yaşayan altı kişi bana gelip bir romanda yer almak istediklerini dile getiriyorlar, bir saplantı onlarınki ve ben daha fazla 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”.<sup>38</sup>

Oyun aslında bir roman olarak tasarlanmıştı. Konu, Pirandello’nun çoğu yapıtında ele aldığı konudur: “kahraman teorisi”. Pirandello’ya göre, bir yapıtın en anlamlı öğeleridir kahramanlar. Onlar büyüyüp yeşermeyi bekleyen tohumlar gibidir, yazar bu tohumları toplar ve onları hayata kavuşturur. Yazara göre bir kere yaşama gelen bu kahramanlar ölmez, başka yapıtlarda yeniden canlanabilirler, ortaya çıkabilirler. *Altı Kişi*’de de buna benzer bir konu söz konusudur. Bir yazar tarafından reddedilip yok edilmek

---

<sup>38</sup> Boschiggia, E., *Guida alla Lettura di Pirandello*, Mondadori, Milano, 1986, sf.78.

istenen bazı kahramanlar bir başka yapıtın başkahramanından yeniden yaşama döndürülmelerini isterler. Pirandello, yazar ile seyirci arasındaki kaçınılmaz bağın, aktörlerin varlığı olduğu konusunda oldukça ikna olmuştur ancak bu durumu bir talihsizlik olarak nitelendirmektedir:

“Ne yazıkki her seferinde yazar ile yaratmış olduğu kişi arasına üçüncü bir öge girmektedir: aktör.”<sup>39</sup>

Benedetto Croce'ye göre, tiyatro metni başlı başına yeterli olsa bile, oyun sahnelendiğinde yapıt daha pratik, akılda kalıcı ve rahatlık sağlar çünkü oyunu okumayan, okumayı düşünmeyen izlemeye gidecektir, böylece oyunu okumuş kadar olacaktır, tıpkı birinin farklı bir dilde yazılmış bir şiiri, dili bilmediğinden orijinal dilinde okuyamayıp çevirisine başvurması gibi. Tiyatro metni sahneye konduğunda ve üzerinde her türlü düzenleme yapıldıktan sonra tüm o sanat yapıtı olarak güzelliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu bakış açısından bakıldığında, *Altı Kişi*, Croce'nin bu görüşünü destekler gibidir. Kendilerini canlandırmak için sahnede yer alan aktörlerle birlikte kahramanlar bir nebze var olduklarını hissederler. Ancak onların varlıklarını canlandıran aktörlerin ilk sahnesi ardından Baba ve Üvey kız düş kırıklığına uğrayacaktır. Aktörlerin ağzından çıkan sözler, o farklı aksan tanınamaz haldedir adeta.

---

<sup>39</sup> Alonge, Roberto, *Luigi Pirandello, Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV*, Mondadori, Milano, 1993, sf.8.

Sahnede belirli mekanlar, eşyalar ve hemen seçilebilecek kişiler görmeye alışkın seyirciye, bu boş sahnede oyunun başından beri var olma savaşımı veren kişiler tuhaf ve anlaşılmaz görünmektedir.

Kentsoylu tiyatrosunun (1910-1920 yılları arasında) ana teması aile olmuştur. *Altı Kişi* bu dönem tiyatrosunun özünde yer alan tüm öğeleri içermektedir. Dahası Pirandello'nun oyunda seçtiği kahraman adları bile dikkat çekici derecede sadedir: Baba, Anne, Oğul, Üvey kız, Erkek çocuk, Kız çocuk gibi. Yazarın bu seçimi aile bağlarını da ifade etmektedir. Sahnede izlemekte olduğumuz tipik bir kentsoylu ailesidir. Aile, babaerkil bir ailedir. Babanın otoritesi aile içerisinde önemli bir yer tutar. Anne, zavallı, mütevazı bir kadındır, oğlu üzerinde hiçbir hakkı yoktur, sadece onu doğurmuş olmakla yükümlüdür. Oğul babanın kurallarına göre yetişmiştir. Aileyi bir arada tutan baskı-bağ ilişkisidir. Bireyler arası psikolojik bir zincir söz konusudur. Ailede sofu bir etik anlayışı egemendir.

1922 ile 1923 yılları arasında Pirandello, kahramanın kişisel duygularıyla yönlendirildiği oyunlar yazar: *Aptal* (L'Imbecille), *Ağzı Çiçekli Adam* (L'Uomo dal Fiore in Bocca), *Sana Verdiğim Yaşam* (La Vita Che Ti Diedi).

*Aptal* aynı adlı öyküden derlediği tek perdelik bir oyundur. *Ağzı Çiçekli Adam* ise *Üzerimdeki Ölüm* adlı öyküden derlenmiştir. *Sana Verdiğim Yaşam* (La Vita Che Ti Diedi)'de yine *Bekleyen Oda* (La Camera in Attesa) adlı öyküsünden derlediği bir oyundur. Bu üç oyunda da Pirandello, kahramanını psikolojik bir incelemeden geçirmektedir. Kahramanların hiçbiri kendi istekleriyle yaşamdan soyutlanmış değillerdir, tersine sonsuz bir yaşama ve topluma etkin bir şekilde dahil olma isteği ile doludurlar. Ancak kendilerini hep yalnız ve umutsuz, onları diğer insanlardan ayıran ölüm gibi acı bir yazgının içinde hapsolmuş bulurlar.

Aynı yıllarda, tiyatro içinde tiyatro geleneğini benimseyerek yazdığı oyunların dışında Pirandello, Sicilya dramına geri döner. Bu bağlamda yazdığı iki oyun vardır. Biri, aynı adlı öyküsünden yola çıkarak yazdığı *Diğer Evlat* (L'Altro Figlio), diğeri ise *Gemici* (Il Signore della Nave) adlı öyküden derlediği *Gemici Yortusu* (Sagra del Signore della Nave) adlı oyundur. Her iki oyun da konu açısından farklılıklar gösterse de, kahramanlar, buldukları çevre, yaşam öyküleri açısından Sicilya'yı yansıtan oyunlardır. Üstelik Sicilya diyalektiğinin izleri, konuşmalardaki tipik ifadeler ve tonlamalar gerek sahnelere bir canlılık ve çabukluk katmış, gerek de ölüm sahnelerinin şiddet ve kabalığının acı bir biçimde gözler önüne serilmesine yardımcı olmuştur.

İç dünyadaki gerçek ve dış dünyadaki gerçeğin çatışmasını en güzel anlattığı oyun olan *IV. Henri* (Enrico IV), 1922 yılında ilk kez sahneye taşınmıştır. Bu dram, tarihsel bir dramdan, şimdinin, şu anın içinde kalmayı, geçmişini oluşturmayı ve kendisini geleceğe aktarmayı başaramayan bir bireyin içerisinde yapayalnız yaşadığı ve geri dönüşü olmayan bir zaman dramına dönüşür. Bu oyun da, Pirandello'nun en önemli oyunlarından biridir.

1927'den 1933'e kadarki dönemde ise Pirandello annelik, kıskançlık, yaşam ve biçim ikilemi, kimlik arayışı gibi konularda birçok oyun yazmıştır. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: *Diana ve Tuda* (Diana e la Tuda), *Hanımların Arkadaşı* (L' Amica delle Mogli), *Beni Nasıl İstersen* (Come Tu Mi Vuoi), *Düş Mü Belki de Değil* (Sogno Ma Forse No), *Bulunmak* (Trovarsi), *Birisi Olduğunda* (Quando Si È Qualcuno).

Yaşamının son yıllarında da, oyunlarının sinemaya uyarlanması ile ilgilenmesinin yanı sıra öykü yazmaya devam etmiştir ve tiyatrosunda yaşamın gerçek değerlerini araştırdığı son oyunlarını yazmıştır. Bu bağlamda, deyim yerindeyse son üç efsanevi oyununu yazar: *Yeni Koloni* (La Nuova Colonia), *Lazzaro* (Lazzaro) ve tamamlayamadığı *Dağın Devleri* (I Giganti della Montagna).



Bu oyunlardan ilki, 1928'de sahnelenen *Yeni Koloni* (La Nuova Colonia)'da Pirandello, insanları bencilliklerinden uzaklaşmaya ve onları ezen, boş ve gerçek olmayan birer bireye dönüştüren biçimden kurtulmaya davet eder. İkincisi ise dini bir konu içeren *Lazzaro* (Lazzaro)'dur. İlk kez 1929'da bir İngiliz tiyatrosunda İngilizce olarak oynanmıştır. İncil'den alınan temaların ağır bastığı bir oyundur. Hıristiyan bir çizginin altında, Pirandello tiyatrosunun o kendine özgü nitelikleri gelişmeye devam etmiştir: biçime olan başkaldırı, gerçeği bilme eğilimi ve saflığa, sadeliğe olan gereksinim. Üçüncü oyun *Dağın Devleri* (I Giganti della Montagna) Pirandello'nun kendi yorumuna göre "dramaturgun arayışının sonu"dur. Üçüncü perdeyi ölümü nedeniyle tamamlayamamış olsa da, bu oyunla tiyatro arayışının sonuna geldiğini anlamış ve dünyadan kaçmanın, her yönden yaşamı reddetmenin tek yolunun şiirde var olduğuna inanmış olmasıdır.

Tamamlanmamış bu oyun ile birlikte son tiyatro yapıtı 1934'te sahnelenen *Nasıl Oldu Bilinmez* (Non Si Sa Come) olmuş ve bu dramla dramaturg olarak yazın yaşamının sonuna gelmiştir. Bu son dram, tüm bilim ve teknik gelişime ve bulguya rağmen insanın, kendisini derinlemesine inceleyip anlamaktan ve kendi gizemini, bilinçaltında yatanları keşfetmekten yoksun olduğunu anlatır. Bütün bu gelişmişlik, Pirandello'ya göre, insanı ister istemez biçim almış bir

maskenin ardına gizlemekten ve onu bu biçime tutsak etmekten başka bir işe yaramayacaktır.

### *b. Gerçek ve Gerçeğin Kurgusu*

Pirandello'nun tiyatrosunu anlayabilmek için tiyatronun genel olarak özünü incelemek gerekmektedir. Tiyatro, en başından beri 'gerçek ve kurgu' üzerine kurulmuş bir sanat dalıdır. Yunan tiyatrosunda sahneye maskeyle çıkan aktör ve bu gösteriye tanıklık eden seyirci, oyunun tamamen bir kurgudan ibaret olduğunun bilincindedir. Ancak bu bilinçli kurgudan, yorumcular ve seyirciler için, kendi varlığının ve yaşam gerçeğinin ta kendisi, ya da izleri ortaya çıkar. Yunan tiyatrosunun görevi, diğer batılı tiyatrolarda olduğu gibi bir yanılsama ortamı yaratmak değil, maske ile bulgularan kurgu aracılığıyla gerçeğe ulaşmaktır. Elbette bu anlatım, her zaman aynı amacı gütmeyen, aslında bu, yalnızca trajedinin gerçek amacı olana erişmesi için bir araçtır yalnızca yani *ölüme*. Kurgu aracılığıyla gerçek arayışı, ortak ve toplumsal bir gereksinimdir.

“Tiyatro, özellikle bireyin var oluşundan, benzerlerinin ve toplumun var oluşuna kadar birbirine bağlı yaşamları anlatma biçimidir: toplumun, bireyin doğası hakkında, birinin diğeri ile olan ilişkisi hakkında çok önemli bilgiler veren bir biçimdir”.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Antonucci, G., *Storia del Teatro Italiano del Novecento*, Edizioni Studium-Roma, 1996, s. 39.

Aralarında belirgin birçok fark olmasına karşın, yüzyılın tüm tiyatro yazarları gibi Pirandello da, tiyatronun kökenine bakmıştır. Eleştiri ve deneme yazarı Nicola Chiaramonte'ye göre “modern tiyatrodaki yenilik, kendi doğasının derinliklerine inmeye kararlı, içinde yaşadığı dünya ile hesaplaşmaya hazır insanın gerçekle olan dramını sahnelere taşıması olmuştur. Ibsen'den, Strindberg'e, Shaw'a, Cechov'a ve Pirandello'ya kadar, tiyatrodaki söz konusu olan şu ya da bu savaşımlar, olay ya da tutku değil, gerçeğin ta kendisidir. Daha doğrusu, gerçek sorundur”.<sup>41</sup>

Gerçek, bireyin ve toplumun gerçek sorunlarının tartışılması olarak algılanmalıdır, kahramanların ve durumların gerçeğe benzetilişi olarak değil. Pirandello da, Ibsen gibi, Shaw gibi, Strindberg gibi, Cechov gibi Yunan Tiyatrosunun özünü yeniden değerlendirir konumdadır. İçerisinde herkesin yer aldığı bir çeşit kültürel ya da dinsel birikim üzerine kurgulanmış bir oyuna koro aracılığıyla yazarın ve aynı zamanda seyircilerin de birlikte katılımı söz konusudur. Bu tiyatronun öyküsü Pirandello'nun yapıtına verdiği adla başlar: *Çıplak Maskeler* (Maschere Nude). Yapıtın başlığında Pirandello'nun Yunan tiyatrosuna yönelmeyi amaçladığı oldukça açıktır, maskeleri tanımlamak için kullanılan sıfat sıradışıdır. Neden özellikle ‘çıplak’ sıfatı seçilmiştir? Bu sorunun cevaplanabilmesi için, Pirandello'nun

---

<sup>41</sup> a.g.y., s.40.

ilk oyunlarından –gerçekçi akımın<sup>42</sup> izlerini taşırlar-, ‘gerçek ve kurgu’ ile yaşamın adeta bir benzetmesi olan ‘tiyatro içinde tiyatro’ üçlemesine [*Altı Kişi Yazarını Arıyor* (Sei Personaggi in Cerca d’Autore), *Herkes Kendi Halinde* (Ciascuno a Suo Modo), *Bu Akşam Doğaçlama Yapılıyor* (Questa Sera Si Recita a Soggetto)] dek gelişimini göz önünde bulundurmak şarttır.

Pirandello’nun tiyatro süreci, bir çeşit özgürleşme sürecidir; onun tiyatrosu gerçekçi akımın ‘gerçeğe benzerlik’ ilkesinden kurtulması olarak tanımlanabilir.

İlk tek perdelik oyunları [*Sicilya Portakalları* (Lumie di Sicilia -1910), *Kıskaç* (La Morsa-1910), *Doktorun Görevi* (Il Dovero del Medico -1913)] dışında, Pirandello herkesin katılımının olduğu, içsel ve daha yüce bir gerçeği araç olarak kullanarak tiyatro kurgu sorununu ortaya atar. Birçok yönden Gerçekçilik akımına bağlı, 1915 yılında *Böyle Değilse* (Se Non Così) adıyla sahneye konan *Başkalarının Görüşü* (La Ragione degli Altri)’nde ve *İyi Düşün Giacomino* (Pensaci Giacomino-1916)’da, konu açısından, *Verismo* (Gerçekçilik)’nin ilkelerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Yaşam ile sanat, gerçek ile kurgu arasındaki uyum kırılmıştır. Sanat ve yaşam terimleri karşıt hale gelmiştir. Yaşamın kağıt üzerindeki yanılığsı,

---

<sup>42</sup> Gerçekçi akımdan kastedilen Realizm’in İtalya’daki yansıması Verismo (Gerçekçilik)’dur.

yazarın kendisine ve seyircilere insan davranışlarının nedenleri ve tetikleyicileri ile ilgili sorduğu sorular karşısında son bulur.

“Modern tiyatronun iki ana özelliği bulunmaktadır: Birincisi, sahneye konulan olay üzerinden kendisini ve seyircileri sorgulama isteği sayesinde, yazar oyunun bir kahramanı haline dönüşür, oyuna katılır, ortaya koyduğu sorunsalın sorumlusu olur, kendi gerçeğinin, gelişiminin ve sonunun ve sorduğu sorunun cevabını verecek kadar her şeyin farkındadır. İkincisi ise, ilkinin paraleli olarak, yazar ile birlikte, aynı zamanda seyircinin de olaya dahil olmasıdır. Seyirci de, oyundaki kahramanların kendilerine yönelttikleri soruları kendine yöneltmeli, davranışlarındaki mantığı, davranışlarının nedenlerini yargılamalı ve sonuçlarını tartışmalıdır”.<sup>43</sup>

Bu bağlamda, Pirandello'nun bu konunun ele alındığı ilk büyük yapıtı *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (*Così È Se Vi Pare*) olmuştur. Bu yapıt, Goldoni'yi anımsatır Pirandello reformu diye tanımlanan yeniliklerin yer aldığı ilk yapıttır.

*Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (*Così È Se Vi Pare*) adlı oyun için Antonio Gramsci şunları söyler:

---

<sup>43</sup> Ferrante, L., *Pirandello e La Riforma Teatrale*, Guanda, Parma, 1969, s.90.

“Luigi Pirandello’nun bu üç perdesi basit bir edebiyat olayıdır. Her tür dramatik ve felsefi bağlantıdan uzaktır. Ne bir gerçeği, ne de bir görüntüyü oluşturmayı başaramayan bir dizi sözcüğün basit bir biçimde mekanik birleşmesinden başka bir şey değildir”.<sup>44</sup>

Pirandello’ya göre ‘gerçek’, çok daha derin, belli belirsiz, tartışmalarla dahi mantıklı hale getirilemeyen bir şeydir. Pirandello, tüm bu oyunlarıyla, gerçeğin, onu kendini beğenmişlikle ve acımasızlıkla aramak isteyenlerin karşısında nasıl da kendini savunmaya geçişini ortaya koymak ister.

*Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (Così È Se Vi Pare) adlı oyundaki ‘gerçek ve gerçeğin kurgusu’ söylemi, Bayan Ponza’nın konuşmasındaki “bence, ben beni nasıl zannediyorsanız, öyleyim” cümlesinde olduğu kadar, oyunun adında da o derece iyi bir biçimde örneklenmiştir. Oyunun başlığı iki bölüme ayrılmıştır. *Così è (öyledir)*’den sonraki kısım, ilkinin yeniden düşünüldüğünü, düzeltildiğini ya da ilk kısımdan kuşku duyulduğunu göstermektedir. *Così è (öyledir)* belki de son kez, görülene olan güveni, biçimlerin görüntüsünden çıkıp gelen, tanımlanan, kabul ya da reddedilebilen üç boyutlu dünyaya olan güveni yansıtır gibidir. Bu tanıdığımız, ya da tanıdığımızı sandığımız dünyadır.

---

<sup>44</sup> Antonucci, G., *Storia del Teatro Italiano del Novecento*, Edizioni Studium-Roma, 1996, s. 41.

“Ancak sınırları olduğuna emin olduğumuz evimize dahi nasıl ki incecik bir solucan sinsice girebiliyorsa, yaşamımızda da kimi zaman küçük ve anlamsız parantezler açmak zorunda kalabiliriz. Parantez kaybolmaya yüztutmuş bir anıyı, o olmadan da rahatça yapabileceğimiz, yaşamımıza takılmış gereksiz bir takıyı ortadan kaldırmaya, yok saymaya yarar. Bir istisna olmaya başlar. Yayılmaya, daha da genişlemeye, dahası yaşamımızda önemli bir yer edinmeye başlar. Bu da yeterli olmaz, büyüdükçe konuşmalarımızın, tartışmalarımızın da ötesine geçer, yaşama sonradan eklenmiş bir takı olduğunu yadsımsızın parantezin dışına çıkmaya yeltenir. Bu istisnai durum, eninde sonunda kuralların yerini almaya başlayacaktır”.<sup>45</sup>

Pirandello, bu oyunuyla birlikte, seyirciyi sahnede olup bitenler içinde yerini almaya zorlar: “seyirci sahnededir, tıpkı sahnenin seyircilerin arasında olması gibi: kendi rolümüzü oynamak, kahramanların sordukları soruları kendimize sormak ve neden bu soruları sorduğumuz üzerine tartışmak zorundayız”.<sup>46</sup>

*Dürüstlüğün Keyfi* (Il Piacere dell’Onestà) adlı oyun *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (Così È Se Vi Pare) adlı oyundan sonra Pirandello’nun gerçek-gerçeğin kurgusu hakkındaki görüşlerine derinlik kazandırdığı bir diğer oyundur. Bu oyunda Pirandello, toplum

---

<sup>45</sup> a.g.y., s.43.

<sup>46</sup> Alonge, R., *Pirandello, L., Liolà, Così è se vi pare*, Mondadori, Milano, 1992, s. XXII.

geleneklerince saptanan “maske”nin çift yönlülüğünü bulgular. Baldovino, Markiz Colli tarafından baştan çıkarılmış ve hamile bırakılmış, aynı zamanda toplumun kurbanı olmayı reddeden Agata’nın yasal eşi rolünü oynamayı yani öyleymiş gibi davranmayı bilinçli olarak kabul etmiştir. Dahası, en sonunda diğerlerine maskelerini düşürttüren ve yaptıklarının sonuçlarını kabul etmeye zorlayan yine kendisi olacaktır. Üçüncü perdenin beşinci sahnesinde Agata ile yaptığı konuşma şu biçimdedir:

“Siz vardınız, üçünüz! Neşesi içinde acı çektiren ya da acısı içinde neşelendiren o zavallı merhametinin nedeni sizlerdiniz. Her tür yasaya aykırı aşkınızı kabullenme fedakarlığında bulunan zavallı, zayıf bir anne! Ve siz, aşkınıza kapılmış, sevdiğiniz bu harika adamın başka bir kadına ait olabileceğini düşünmediniz bile! – Size göre suç değil mi bütün bunlar? Beni yanınıza çağırarak bu hatalarınızı örtbas etmeye mi çalışıyorsunuz? – Ve ben şimdi sizi usandıran bir dille, isyan edebilme cesaretini gösterdiğiniz, gerçek dışı ve sahte bir dürüstlikle karşınıza geçmiş konuşuyorum! Annenizin ve markizin olanların sonuçlarına katlanmayacağını çok iyi biliyordum. Onların merhameti bunları kabullenemez! Annenizin ve markizin tüm o isyanlarını duydum”<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma, 1993, s.505.



Başka bir deyişle, Baldovino, diğerlerini kendileri olmaya zorlar. Elbette ki, bu mutlu son getirmez: Agata, kendi durumunun bilincine vardığında, Baldovino'nun *gerçek* karısı, Baldovino da onun *gerçek* kocası olacaktır.

“*Dürüstlüğün Keyfi* (Il Piacere dell'Onestà)'nde kuşkusuz gerçek-gerçeğin kurgusu söylemi daha önce sahnelenen *Çıngıraklı Bere* (Il Berretto a Sonagli) adlı oyundakinden biraz daha nettir. *Çıngıraklı Bere* 'maske' sorununu incelediğinden göz ardı edilmemesi gereken bir oyundur. Oyunda kurnaz kahraman ama aynı zamanda acı çeken bir kurban olan Ciampa'nın dramı anlatılır. Ciampa'da 'maske' adeta yaşam bulur, toplumsal bir protestoya dönüşür, her tür trajik ve gülünç gereksiniminde, sanki bir savunma mekanizması gibi, var oluşunu inandırıcı kılacak bir dış dekor gibi ortaya çıkar”<sup>48</sup>

Ciampa'nın konuyu örnekleyen konuşması, Pirandello'nun daha sonra yazacağı *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (Sei Personaggi in Cerca d'Autore), *Herkes Kendi Halinde* (Ciascuno a Suo Modo) ve *Bu Akşam Doğaçlama Yapıyoruz* (Questa Sera Si Recita a Soggetto) adlı oyunlarına ışık tutacaktır:

“Hepimiz birer kuklayız, sevgili Bay Fifi! Kutsal ruh içimize giriyor ve bizleri kuklaya dönüştürüyor. Ben kukla, siz kukla, herkes

---

<sup>48</sup> Antonucci, G., *Storia del Teatro Italiano del Novecento*, Edizioni Studium-Roma, 1996, s. 44.

kukla. Yüce Tanrım, kukla doğmak varmış. Yok yok! Herkes kendi kendine kukla olur: istediği ya da olduğunu sandığı kuklaya dönüşür. Ve sonra kavgalar başlar. Her kukla olduğunu sandığı kişiye değil, dışarıda temsil etmesi gereken kişiye saygı duyulsun ister. Hiçbir kısımdan hoşnut değildir: her biri birbirinin yüzüne tükürecek kadar saygı duymaz ama başkalarının bunu yapmasını asla istemez, tek isteği ona saygı duyulmasıdır”.<sup>49</sup>

*Her Şey Yolunda* (Tutto Per Bene) adlı oyun da Pirandello'nun yeni dramaturjiye doğru gittiği yolun bir başka durağıdır. Oyunda gerçek-gerçek kurgusu çok başarılı bir biçimde ortaya konmuştur.

“Oyunun bazı kısımları anahtar gibidir. Martino Lori karakteri şu biçimde seyirciye sunulur:

a. Martino Lori'nin gerçeği şudur: karısı, desteği ve yardımlarını aldığı arkadaşı ile onu aldatırlarken, o kuşku duymadan yaşadı. Kariyerinin sonuna gelip yaşlandığında acı verici ve geri dönüşü olmayan bu olayı keşfetti.

b. O masumca yaşam sürdü; gerçek onun için başkaydı.

c. Oyun başlarda, Martino Lori'nin masumiyeti ve psikolojik özdeşleşmesi üzerine kuruludur.

d. Aldatmacadan sonra, bu kurgu Lori'nin analizi ve masumiyetin tartışmasına dönüşür.

---

<sup>49</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma, 1993, s. 529.

e. Martino kendi yanlışlığının içerisinde yaşarken, güçsüz ve zavallı bir varlığa benzer.

f. Saflığı ve yüreğinin temizliği açığa çıkınca ahlaklı bir varlığa dönüşür.

g. Oyunun başında Martino, ölmüş karısının mezarına çiçek götürüp dönerken karşımıza çıkar: başkaları için o bir sahtekardır.

h. Daha sonra, geçmişi ortaya çıkınca, yaptığı her hareketinde masum olduğu anlaşılır.”<sup>50</sup>

Pirandello'nun tiyatroya getirdiği yenilik, en önemli çıkışını 10 Mayıs 1921 yılında sahnelenen *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (*Sei Personaggi in Cerca d'Autore*) adlı oyunla yapar. Bu tarih, yalnızca Pirandello için değil, tüm tiyatro tarihi için önemli bir tarihtir. Oyunda kullanılan dil<sup>51</sup> köklü bir değişimin habercisidir. Bu nedenden ki, bu tarihten itibaren, tüm dramaturglar kendilerini, yazdıklarını ve dillerini bu büyük tiyatro yazarı ile karşılaştırmaktan alıkoyamazlar. Tiyatro, eski anlamını yeniden kazanmaktadır.

“Tiyatro bir yanılsama değildir: sonuçta gözle görünen bir gerçektir. Hayır, bizler düşlerin malzemesinden yapılmış değiliz: asıl düşler bizlerin anlaşılmaz malzemesinden türerler”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Antonucci, G., *Storia del Teatro Italiano del Novecento*, Edizioni Studium-Roma, 1996, s. 46.

<sup>51</sup> Nicola Chiaramonte'ye göre *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Altı kişi yazarını arıyor*)'un dili için *mutlak teatralite* tanımını kullanır.

<sup>52</sup> Antonucci, G., *Storia del Teatro Italiano del Novecento*, Edizioni Studium-Roma, 1996, s. 47.

Pirandello tiyatrosunun merkezinde yer alan bu *gerçek*, kendilerine yaşam verebilecek bir kişinin arayışında olan kahramanlar ve oyuncular, “hayaletler” ve insanlar, ruhun somutluğu ve insan aklının soyutluğu arasında gelişen, günümüzde bile bizleri derin düşüncelere sevketmeyi başaran, gerçek ve gerçeğin kurgusunu şaşkınlık uyandıran bir oyun içerisinde sunan o görkemli sahne dilinden doğar.

Altı kişi yaşam gerçeği gibi sanatı temsil ediyorlarsa, oyuncular kurgu sanatının temsilcileridir. Aslında Pirandello, perdesiz, kostümsüz, ışısız o çıplak sahnede, o özgürlük mekanında her şeyi tartışmaya açar.

Yazar, her şeyin bilincindedir ve bilinçli olduğunu acımasızca ortaya koyar. “Düşleme çabası, düşü gerçeğe dönüştürme ya da süslemelerin, güzel sözlerin, mimiklerin gücüyle gerçeği aşma isteği, ona yardımcı olacağı yerde, teatral gerçeği zorlaştırmaktadır. Sahnede her şey tiyatroya dönüşür. Başrol kadın oyuncu ve başrol erkek oyuncu arasındaki tartışmalar bile tiyatrodur. Öyleyse, gerçeğe benzerliğin, doğallığın, “gerçeğin” ta kendisinin tiyatrodaki yeri vardır? Tiyatro, gerçeğin halk önünde tartışıldığı yerdir. Öyleyse, günlük yaşam kurgusunun, tiyatro kurgusuna dönüştüğü yerdir tiyatro.”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Ferrante, L., *Pirandello e La Riforma Teatrale*, Guanda, Parma, 1969, s.99.

“Bütün bu düşünceler, Luigi Pirandello’nun dramını besleyen konular, nedenler, dahası rötuşlardır; “bu dünya”dan kaçmanın boğucu ve dehşet verici arayışıdır, “bambaşka bir dünya”ya açılıştır. Bunun kanıtı, bitmek tükenmek bilmeyen kaygısında, umut arayışından vazgeçmeyişiinde, dindirilemez özlem duygusunda, onu yiyip bitiren hüznünde süregelmektedir. Başka hiçbir dramaturg dram ve dramın çözümlenmesi arasında kendini bu kadar ileriye atmamıştır”.<sup>54</sup>

Luigi Pirandello’nun dramaturg olarak yolunu çizmesinde önemli yeri olan oyunlardan biri de *IV. Henri* (Enrico IV)’dir. Oyunda bir delilik durumu anlatılır. IV. Henri’nin sarayı tamamen kurgulanmıştır. Bu bilinçli bir kurgudur. Seyirciyi de içine katan birçok kurgunun yer aldığı, “ayna tiyatro”sudur. Pirandello, “ayna tiyatro”su için şunları söyler:

“Bir kişi yaşadığında, yaşar ve kendini görmez. Yaşam perdesinin ardında, tutkularının esiri bir biçimde yaşarken önüne bir ayna koyarak kendini görmesini sağlayalım: ya kendi görüntüsü karşısında şaşkına döner, ya kendini görmemek için gözlerini kısar, kendi görüntüsüne bir tükürür, ya da öfkesinden onu kırmak için bir yumruk atar; önceden ağlayabiliyorduydu, artık ağlayamaz ve gülebiliyorduydu artık gülemez”.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Antonucci, G., *Storia del Teatro Italiano del Novecento*, Edizioni Studium-Roma, 1996, s. 48.

<sup>55</sup> Zoja, N., *Luigi Pirandello*, Morcelliana, Brescia, 1948, s. 15.

### III. Pirandello' nun Kimi Oyunlarında

#### Kadın Figürü

Yirmi ve otuz yaşları arasında Luigi Pirandello, sahnelenmesini başaramadığı birçok oyun yazmıştır. Düş kırıklığına uğramış bir biçimde bazılarını yakar, bir kenara atıp, bazılarını da unuttur. Ancak 1915'te aktör Angelo Musco'nun baskıyla bir kenara atmış olduğu bu oyunları, özellikle Sicilya lehçesiyle yazılmış olanları yeniden ele almaya karar verir.

1910 yılında yazdığı oyunları tek perdelik ve İtalyanca oyunlardır. Bu oyunlarla birlikte yavaş yavaş Pirandello'nun tiyatro metinlerinin hemen hemen tümünde rastlayacağımız konular ve kahramanlar oluşmaya başlamıştır. 1892'de yazdığı ve 1910 yılında sahneye konulan *Kıskaç* (La Morsa) adlı oyunda karı-koca-üçüncü kişi (karı Giulia-koca Andrea-sevgili Antonio) arasında gelişen aşk üçgenine yer vermeye başlamıştır. Pirandello'nun bu oyunda yarattığı kadın kahraman Giulia, son derece güçlü bir kadın figür olarak karşımıza çıkar:

“Giulia: (...) Ah o ciddi adam! (...) Kendini işine verdi, bana zengin ama tembellikle dolu bir ev verdi... O neredeyse hamal gibi çalıştı; işten başka hiçbir şey düşünmedi, benden de onun işini, dürüstlüğünü övmekten başka bir şey istemedi! Dürüst bir adamdı o,

beni öncekinden de zengin yapabilirdi... her akşam onu heyecanla bekledim, sabırsızlıkla. Ancak o hep yorgun, geçirdiği iş gününden hoşnut, kafası yarımın işleriyle meşgul olarak döndü... eh, sonunda ben de bu adamın beni zorla sevmesini istemekten, aşkıma zorla karşılık vermesini ondan dilemekten vazgeçtim. Kocamın övgüsü, güveni, arkadaşlığı bazen doğaya ters düşüyor, yetersiz kalıyor... ve sen, sen bu durumdan yararlandın, sen ki bana aşkı ve ihaneti sunuyorsun, işte şimdi tehlikeyle karşı karşıyayız, ve sen korkmaya başladın, korkuyorsun, bunu görebiliyorum, korkuyorsun!”<sup>56</sup>

Pirandello, bu yıllarda yeni yeni doğmaya başlayan kentsoylu sınıfını ve onun mutsuz evliliklerini ele aldığı bu oyunlarda, eşlerinin huzuru için kendini işine vermiş, aşırı çalışan kocaları tarafından terk edildikleri ve yapayalnız kaldıkları kaygısıyla avuntuyu, desteği ve ilgiyi geçici bir tutkuya yani aldatmaya bırakan kadınları anlatır.

*Kıskaç* adlı oyunda gördüğümüz Giulia, Güney İtalya'nın kanını taşıyan bir kadındır, çok daha şehvetlidir. Giulia'da, aşkı istediğini dile getiren bir cinselliğe, duyguları yaşamın tam merkezine yerleştiren bir içtenliğe çağrı vardır. Giulia, Eros'unu bekler, oysa karşısında yalnızca iş düşünen, iş yorgunluğunu eve getiren, yarın yapması gereken işten başka bir şey düşünmeyen kocasını bulur. Kocasını Andrea onu yalnızca övgü ve şükranla ödüllendirmesinin

---

<sup>56</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma, 1993 s.677.

yeterli olduğu kanısındadır. Giulia içinse onu övmek, güvenmek ve dostça davranmak sövgü gibidir. Kocası ise bunun farkında bile değildir. Tinsel bir sevgi ve şefkatle yetinmemesi güneyli kadının sıcak doğasında var olan bir özelliktir. Öyle ki, Giulia’da da tutku ve şehvetle gelen bu aşk kaçamağı, bu cinsel arzu, doğasının bir kanıtıdır. Katolikliğin getirdiğı katı görüş, Pirandello’nun bu bastırılmış cinsel dürtünün, içgüdüsel bir dürtüden, bedensel zayıflıktan başka bir şey olmadığını düşünmesine engeldir. Kadın en derin, en gerçek dürtülerine yenik düşerken, sevgilisi, kadın sıcaklığına duyduğu gereksinim nedeniyle, hileyle kadının kalbine nüfuz eder ve bu durumdan yararlanır. Oyunun başından beri sevgilisi rolündeki Antonio’nun tutumunda nazik olmayan, son derece aşağılık bir hal vardır. Antonio’nun, Giulia’nın da yüzüne vurduğu (“ve korkuyorsun, bunu görebiliyorum, korkuyorsun”) gibi korkak ve aynı zamanda alçak bir karakteri vardır. Kadının zayıflığından yararlandığında olduğu kadar, kocasının ilişkiyi fark etmesiyle duyduğu tehlike karşısında da son derece alçak ve korkaktır.

Pirandello duygularının büyüüne kapılmış, güçlü bir kadın kahraman ortaya koymuş olsa da, dünya görüşü nedeniyle, onu, cinselliğin kurbanı olmuş bir kadın gibi tanıtmaktan başka bir yol bulamamıştır. Pirandello kadını etik dışı, bedensel aşka açık, duygularının coşkısına yenik bir kadındır. Kocasını Andrea karısının bu ihanetinden kısmen sorumlu olan kişidir çünkü onu kendi haline



terk etmiş, onu ilgisiz ve yalnız bırakmıştır. Giulia'nın saymış olduğu tüm iyi nedenler ve kendi kendine yaptığı vicdan hesaplaşması sonucunda bütün suçun kendisine ait olduğuna inanır. Kocasına, aşığına konuştuğundan farklı konuşur:

“Delirmiştim; suçumun özrü yok, biliyorum! Kendimden başkasını suçlamıyorum... ama bir anlık delilikten başka bir şey değildi, inan bana! Seni seviyordum, evet! İhmal edildiğimi hissettim...

Hiç kimseyi suçlamıyorum, sadece kendimi... biliyorum... biliyorum”<sup>57</sup>

Giulia, kendisinin ihmal edildiğini hissettiğini söylemektedir, aslında gerçekten de ihmal edilmiştir. İsyen eden kadınla birlikte özgürleşen kadın da suçluluk duygusu içinde neredeyse yok oluyorlar. İşte bu duygu annelik rolünde temel öge haline gelecektir. Kadının suçu, kadının düşüşü, kadının aldatma karşısındaki utanıcı, kocasına karşı duyduğu saygıdan önce, çocuklarına duyduğu masum kutsallığa gösterdiği saygı olacaktır. İhanet eden kadın Giulia –Pirandello'ya ve Güney İtalya'ya göre- aldatan bir eş olmasından önce aldatan bir annedir. Giulia'nın içindeki o büyük sızı, aniden boyun eğişi ile çözülecektir:

---

<sup>57</sup> a.g.y., s. 678.

“Antonio: (kısa bir sessizlikten sonra) Bana sakin olmamı mı söylüyorsun? Peki ya korkuyorsam... Senin için ve çocukların için korkuyorsam.

Giulia: (bağırmaaya hazır) Hayır, onların adını ağzına alma!

Ve, gözyaşlarına boğulur:

Zavallı masumlar!”<sup>58</sup>

Sanki Giulia o ana kadar yapmış olduğunun hiç farkında değil gibi, sanki içinde yalnızca aşık Giulia yaşamış, çocukları olan, anne Giulia hiç var olmamış gibi konuşmuştur. Bu iki rolün -aşık Giulia ve anne Giulia- birbirine yaklaşması yıkıcı bir etki yaratmaktadır. Bu, Pirandello için önemli bir kazanımdır. Tüm oyunları zıt kutupların dengelenmesi üzerine kuruludur: aşık kadının fiziksel, erotik rolü ile aynı zamanda kadının kutsal anne rolü. Öyle ki, annelik, bir kadın olarak kendine olan görevlerinden çok, çocuklarına olan görevlerinin farkına varan Giulia'nın, aşık Giulia'nın durumunu iyiden iyiye güçleştirmesine neden olmaktadır. Aslında bu tek perdelik oyun, sanıldığı gibi, Giulia'nın ilişkisinin kocası tarafından keşfedilmesi ya da bir ilişkinin varlığından kuşku duyması üzerine kurulu değildir. Olay, Giulia'nın anneliğini keşfetmesi, yeniden anne rolüne dönmesi gerektiğinin bilincine varması ile yön bulmaktadır. Pirandello'ya göre annelik, başlı başına, günahları yok eder, günahlardan kurtarır ve arındırır. Giulia, Pirandello'nun oyunlarında gördüğümüz bu

---

<sup>58</sup> a.g.y., s. 678.

kahraman kadınların ilkidir. Giulia, çocuklarının annesi olarak kalabilmek için her tür aşağılanmaya, her tür utanca maruz kalmaya hazırdır. Kocasını Andrea onu evden atma isteğini dile getirdiğinde, Giulia diz çöker ve ağlayarak yalvarır:

“Onlar için evde kalayım...(…) Sana karşı, çocuklarıma karşı suçluyum... Evet... Evet... Doğru... Senin için daha fazla bir şey yapamıyorsam, en azından bırak onlara karşı olan suçumun cezasını çekeyim... Buna karşı çıkamazsın... Beni onlardan çekip alamazsın...”<sup>59</sup>

Çocuklarının yanında kalmak, Giulia için daha az acı çekmek anlamına gelmemektedir. Aksine daha çok acı çekecektir, tüm saflıkları ve masumluklarıyla çocukları ona her gün yapmış olduğu utanç verici ahlaksızlığı anımsatmaktan başka işe yaramayacaktır.

Giulia, “Senin kölen olurum!”, “Bana istediğini yap...” der kocasına. Kocasını Andrea’nın ellerinde bir nesneden başka bir şey olmamak için kendi özgürlüğünü, kimliğini terk etmeye hazırdır. Kocasının karşısında diz çöker, yalvarır (“Sana yalvarırım! Yalvarırım!”). Ancak kocasının reddetmesi durumunda, ona bu kendinden vazgeçişinin, adeta yokoluşunun en son ve en acı basamağını gerçekleştirmekten başka yol kalmaz: intihar.

---

<sup>59</sup> a.g.y., s.680.

*Kıskaç*'ın ardından çok hüznü bir olayın anlatıldığı *Sicilya Portakalları* (Lumie di Sicilia-1910) adlı oyun gelmektedir. Micuccio, Sicilya'nın bir köyünden, belediye bandosunda flüt çalan bir köylüdür. Teresina'ya ünlü bir şarkıcı olmasında yardım etmiştir. Micuccio ile nişanlanma sözü olan Teresina'nın sesi gerçekten de güzeldir. Teresina ünlü olduktan sonra, nişanlanma sözünü de unutmuş artık bir *demi-mondaine* olmuştur. Oyun, İtalya'nın kuzeyinde bir kentte geçmektedir. Aslında amaç Kuzey İtalya (gelişmiş sanayisi, ahlaksızlıkları, cinselliğin ve paranın egemen olduğu bir yer) ile Sicilya'nın yani güneyin (etik ve sosyal değerleriyle) karşılaştırılmasıdır. Sina, o çevrenin boş umutlarıyla yaşar. Kendi köyünde Teresina diye adlandırılırken kıtanın kuzeyinde yani bu yeni çevrede Sina olarak adlandırılır. Tere-Sina, kendi kendini iki ayrı parçaya kesen ve kendine ait sosyal ve bireysel yaşam öyküsünün bir kısmını denize atabilen birini ifade etmektedir.

Oyunun 1911'de yayımlanan ilk kopyasında, Teresina, ona getirilen Sicilya portakallarını gördüğünde hiç duygulanmaz bile. Duygusuzca meyvelere bakabilir, onların Sicilya'da yetiştiklerinden bile bihaber olan kuzeylilere getirilebilecek yöresel bir meyve gibi bakar. Yaptığı bu saygısızlığa (ahlak dışı aşklara ve savunucularına karşılık, eski nişanlısı tarafından sunulan saf aşkın kanıtı olan bu meyve) annesinin tüm itirazlarına rağmen, Teresina kayıtsızdır.

Oyunun son sahnesi, içinde duygunun bulunmadığı bir fotoğraf gibidir: “Didi, buraya gel! Sizin için Sicilya portakalları getirmişler! Rosi, buraya, portakallar! Sicilya portakalları! Sizin için!” (Oyunun ilk yayımlanmış metninden). İlk metinde Sina kazanan kişidir.

1915’te Pirandello, bu oyunu Angelo Musco’nun tiyatro topluluğu için Sicilya lehçesine çevirir. Metinde yalnızca Micuccio’nun, Marta Hala’nın ve Sina’nın annesinin repliklerini Sicilya lehçesine çevirir. Böylelikle kıtasal bozulmaya karşılık ahlakın ve geleneğin altını çizebilmiştir. Bu sayede, oyunun sonunu değiştirmiştir. Sina, Micuccio gittikten sonra değil, daha sahnedeiken içeri girer, böylece sahne daha dramatik bir hal alır: genç adam ve genç kadın, biri diğerinin karşısında; Micuccio’ya ihanet eden Sina ve Sina’ya karşı sözünü tutan Micuccio. Portakalları görür görmez Sina’nın Micuccio’nun katı tepkisinden çekinen Sina’nın bastırmak zorunda kaldığı coşku dolu çığlık yine vardır:

“Sina: (*koşmaya yeltenerek*) Oh! Portakallar! Portakallar!

Micuccio: (*yolunu keserek*) Sen onlara dokunma sakın! Sen onlara uzaktan bakmamalısın bile!

*Bir tane alır ve Marta Hala’nın burnuna yaklaştırır.*

Koklayın. Köyümüzün kokusunu duyuyor musunuz? Ya her birini şuradaki namuslu beylerin kafasına atmaya başlarsam?

Marta: Hayır, yalvarırım!

Micuccio: Korkmayın. Bunlar yalnızca sizin için Marta Hala!  
Onları size getirmişt看...

*Sina'yı gösterir.*

Bunun için vergi ödediğimi de söylemeliyim...

*Masanın üzerinde az önce cüzdandan çıkarılan paraları görür;  
onları alır ve ağlamaya başlayan Sina'nın göğsüne sıkıştırır.*

Şimdi senin için yalnızca bunlar var! Al işte, burada, al! Al!  
İşte böyle! –Ağlama!-

Hoşçakal Marta Hala! – İyi şanslar!-

*Boş torbayı cebine sokuşturur, valizini, flütünün kutusunu alır  
ve oradan çekip gider.”<sup>60</sup>*

Bu noktada artık sahne merkezinde Sina değil, Micuccio yer almaktadır. Final sahnesinin dikkat çeken oyuncusu Micuccio'dur. 1911'de yazmış olduğundan farklı olarak, bu kopyada Sina'nın portakallara dokunmasına, onlara bakmasına bile engel olan, Sina'yı aşağılayan Micuccio'dur. Sina'nın onlara “uzaktan dahi bakmasını” engellerken, Marta Halasının burnuna yaklaştırdığı portakalları koklamasını ister. Portakallar, Sina'nın yaşamının sonuna kadar yitirdiği, Sicilya'nın alçakgönüllü dünyasının saflığının, tazeliğinin sembolleridir. Meyvelerin tazeliği, doğallığı ve saflığına karşı göğsüne sıkıştırdığı paraların kirliliği konmuştur: para ticaretine, alım-satım sistemine karşılık doğa. Sina bir fahişeye dönüşmüştür, tüm

---

<sup>60</sup> a.g.y., s.767.

güzelliklerini para karşılığı sunar hale gelmiştir. Güzelliklerini diğer salonda bulunan beyefendilere sunmaktadır (“Sina, ipeklerle örtülü, göğsü, omuzları, kolları çıplak salınmaktadır”<sup>61</sup>). Sina bedenini satmakta, para karşılığında çıplaklığını ortaya koymaktadır. Bu durumda Micuccio yapması gerekeni yapar, parayı göğsüne fırlatır, çıplaklığını bu paralarla örtecektir. Pirandello’nun kullandığı “parayı Sina’nın göğsüne sıkıştırır” ifadesi olayın çabucak gerçekleştiği izlenimini verse de, aslında replik uzun bir anı çağırıştır; sanki Micuccio paraları Sina’nın giysisinin yakasına birer birer sıkıştırmaktadır: “Senin için artık yalnızca bunlar var! İşte burada! Burada! Al! Hepsini al!”<sup>62</sup>. Micuccio’nun gösterdiği yoğun anlam içeren bir tepkidir. Yaptığı son derece gerçek bir cezalandırmadır. Sina, rezil olmuştur; Micuccio’nun bu tutumu sanki bir etiksel linç edilme, fiziksel bir hakarettir.

Micuccio, paraları göğsüne sıkıştırırken Sina’ya tam bir fahişe gibi davranır. Böylesine aşağılayıcı bir tutum karşısında Sina’nın gözyaşlarına boğulması oldukça normaldir. 1911 yılında yazılmış metnin final sahnesi tekdüzedir ve Sina için tam bir zaferdir; ancak daha sonra Pirandello’nun, Angelo Musco’nun da ısrarlarıyla değiştirdiği son, tam bir yenilgi ifade eder. Bu son, elbette, çok daha dramatiktir ve teatraldır, öyle ki, ilk gösterimde çok alkışlanmıştır (yazınsal açıdan da dramatiktir: Giuseppe Verdi’nin *Traviata*

---

<sup>61</sup> a.g.y., s.765.

<sup>62</sup> a.g.y.,s. 767.

operasında Alfredo'nun, Violetta'ya parayı aynı biçimde verdiği anımsanabilir). Oyunun başarısında başrolünde Angelo Musco'nun yer almasının da çok büyük payı bulunmaktadır.

Oyunun son sahnesinde, Pirandello'nun kadına bakışını, özünde etik bir değer gibi idealleştirilmiş, yüceltilmiş olarak kadına bakma isteğini daha da açık ve net görmekteyiz. Ne olursa olsun, bu kadın, yazarın gözünde eşini aldatandır, fahişedir. Acı bir etiksel yargı çöküp kalmıştır bu kadın figürünün üzerine. *Kıskaç*'taki Andrea, Giulia'nın kocası ve *Sicilya Portakalları*'ndaki Micuccio, yargıların taşıyıcısı, alaydan, küçük düşürülmeden rezil edilmeye, dahası zorla ölüme, intihara (Giulia aslında kocası tarafından ölüme sürüklenmiştir) kadar her tür cezayı uygulayan kişilere dönüşmüşlerdir. Aldatılmış olmanın ağır acısını taşıyan, umutlarının yok oluşuna tanık olan bu sakinleşmek bilmeyen yargıçlar (Andrea ve Micuccio) kararlarında son derece acımasızdırlar. Sicilya gibi onur ve dürüstlüğün en katı biçimde yer aldığı arkaik bir dünyada, ihanetten daha kötü bir suç olamazdı. Zina yapan, herşeyden önce, verdiği söze ihanet edendi. *Kıskaç*'ta Andrea, karısı Giulia'ya şunları der:

“Kardeşlerini bile benimle gelebilmek, benimle kaçabilmek için aldattın! Sana eğer şimdi kapılarını kapatıyorlarsa, çok iyi yapıyorlar...”<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> a.g.y., s. 682.



Bir zamanlar Giulia'nın ona kaçışı Andrea'ya aşk ve sevgi demekken, Giulia'nın ihaneti ardından bütün bu yaşadıkları, onun gerçek yüzünün, yeniden aldatılabilecek yapıda biri olduğunun göstergesiydi. Evinden, Andrea için kaçan Giulia, tüm ailesine ihanet etmişti.

Giulia gibi Teresina da iki kez ihanet etmiştir. Öncelikle, evlilik için vermiş olduğu söze ihanet eder. Ama en çok da bir kadın olarak kendisine, başkalarının kendi hakkındaki yorumlarına, görüşlerine teslim olarak ihanet etmiştir (“Bu şarkı söyleyen bir melek, gerçekten bir melek olmalı” dediğini anımsar Micuccio; “Bu ses Tanrı'nın bir lütfü” diye yankılanır bando şefinin sesi<sup>64</sup>). Tavanarasında yoksulluk içinde yaşayan Teresina'nın saflığı ve tanrısal kutsallığı, girmiş olduğu bu yeni çevrede, onu fahişeliğe sürükleyen bir çıplaklığa ve iğrenç bir ahlaksızlığa dönüşmüştür. Micuccio, Teresina'nın ilk ihanetine öfkelenmese de, ikincisine öfkeleneyecektir. Teresina'yı o açık saçık haliyle gördüğünde herşeyin bittiğini anlar, ancak o ve gözler önündeki çıplaklığı hakkında hiçbir yargıda bulunmaz. Öfkeli bir şaşkınlık içerisinde. Micuccio, Marta Hala, Teresina'nın artık kayıp bir kız olduğunu söylediğinde, öfkesine engel olamaz, dahası öfkesi tiksine döner. Bu noktada, Micuccio, kızın çıplaklığını iğrenerek dile getirme gereksinimi duyar.

---

<sup>64</sup> a.g.y.,s. 761.

Sina, erişkinliğine, geğmişine, annesine ve kendisinden ahlaklı davranışlar bekleyen tüm o Sicilya kasabasına ihanet etmiştir.

Kronolojik sırada bakılacak olursa, *Sicilya Portakalları*'nın ardından 1911 yılında yazdığı ve 1912 yılında sahnelenen, nc tek perdelik oyunu *Doktorun Görevi* (Il dovere del medico) yer almaktadır. Oyun, 1902 yılında yazdığı *engel* (Il gancio) adlı öyküsünden derlenmiştir. Oyun, bir bilinç sorunsalı üzerine kuruludur. Bir adam kendini öldürmek istemiştir; bir cerrah onu ölümden kurtarır, ancak adamı kurtarma nedeni, onu iyileştikten sonra yargının ellerine teslim etmektir (nk intihar etmek isteyen bu adam, başka bir adamı öldürdükten sonra bu girişimde bulunmuştur). Doktorun, kendini yeryüzünden silme kararını veren bir kişiyi kurtarması doğru mudur? O kişinin gözlerini bir hapishanede devam edecek bir yaşama açtırmak hakkına sahip midir? Oyunun sonunda, ölmek isteyen adamın yarası yeniden açıldığında doktor şaşkın bir halde "Hayır, hayır. Siz haklısınız. Bunu yapamam. Yapmamalıyım." der. Pirandellizmin belirgin bazı öğeleri dikkate değerdir: aykırı düşünceye yani paradoksa ve akılcı tartışmanın verdiği zevke olan düşkünlüğü. Oyunun başkahramanı olan Tommaso Corsi, silahla göğsünde açtığı yara ile ölümü seçmiş bir adamdır. Ayakta durmaya gücü olmadığından koltukta oturmaktadır. Karşısında aile avukatı ve doktor durmaktadır.

“Cimetta, dinle: düşünmem gerek. Sakin ol. Kendimi vurdum. O geldi. Beni kurtardı. Şimdi ona, hangi hakla beni kurtardı diye soracağım?”<sup>65</sup>

Tommaso Corsi, bu basit ama mantıklı konuşmayı yaparken yaşadığı olaya yabancılaşır.

Başkahraman, sevgilisinin kocasını öldürmüştür. Oyun, yine öncekilerde olduğu gibi, bir aldatmanın, zinanın çevresinde gelişir. Ancak bu kez aldatan kadın sahne dışında kalacaktır. Öykü, karı-koca olan Tommaso ve Anna'nın bakış açısından anlatılmaktadır. Anna, kendini yaralamış olan kocasının başında, onun o güne kadar yapmış olduğu ya da yapacağı büyük küçük her ihanetini bağışlamaya hazır beklemektedir. İşte bu noktada, Pirandello'nun oyunlarında yer alan yeni ancak bir o kadar da önemli bir kadın figürü ile karşılaşmaktayız: eş. Anna, annesiyle şöyle konuşur:

“Anna: (...) Otuz sekiz yaşında, bir çocuk. Çocuklarla oyun oynayabilecek ve oyun oynarken sinirlenebilecek kadar çocuk; ve on yıl sonra, hala benimle... hala... Hayır, hayır. Belki de gelip geçici bir kabahat, bir aldatmadır... Ama ya yalansa, hayır: yalan, hayır; o dudaklarla, o gözlerle, o evi her gün neşelendiren gülümsemesiyle yalan söylemiş olamaz. Angelica Neri? Tommaso'nun o ve benimle

---

<sup>65</sup> a.g.y., s. 827.

aynı zamanda yürüttüğü ilişkisi... buna gerçekten inanacak kadar kendimi alçaltmamı mı istiyorsun? Bak, bu onun için kapristen başka bir şey değildi; hiçbir erkeğin içine düşmekten kendini alamayacağı bir zayıflık anı”.<sup>66</sup>

Tommaso'nun bir yanında aşığı kadın diğer tarafta karısı vardır: sırdaşı, arkadaşı, yaşam yoldaşı ve elbette ki çocuklarının annesi. Pirandello'nun çoğunu unuttuğu, aklına bile getirmediği Katolik etik anlayışının kutsal yasalarına göre evliliğin tek amacı olan dünyaya çocuk getirme, yaşamı boyunca dile getireceği tek yasa olacaktır. Anna, on yıllık geçmişe sahip olan evliliklerinde, kocasının hala onu arzulayabilmesinden dolayı şaşkındır (“on yıl sonra hala benimle birlikte... hala...”<sup>67</sup>). Evli, iyi bir Pirandello kadını, eşlikten anneliğe kolay kolay kat edilemeyecek uzun bir dönemecin var olduğunu bilir. Anne olduğunda, tüm çekiciliğini yitirir, bir kadın olarak bedenindeki yaşam sona erer. Ancak erkek için aynı durum söz konusu değildir; Anna'nın belirttiği gibi “bir kaç ufak kabahat, bir kaç aldatma...” erkeğin yaşamında hep var olacaktır. Burada Katolik anlayışının izleri yer almaktadır: bedendeki yaşam, ruhun kölesidir, tendeki zayıflıktır, zavallılıktır, utanç kaynağıdır. Ruh güçlü olsa da, beden zayıftır. Kadın, bedendeki bu utanç verici dürtüyü, anneliğe, çocuklarına, onların eğitimine adadığında durdurabilir. Erkek ise, daima duygularının egemenliğindedir; bedensel dürtünün, cinselliğin

---

<sup>66</sup> a.g.y., s.826.

<sup>67</sup> a.g.y., s. 826.

tutsağı olmaya mahkumdur. Erkeğin duyduğu bu fiziksel gereksinim bazen anlaşılır ve bağışlanabilir olmaktadır. Erkeğinki bağışlanabilir olabilse de, kadını ne yazık ki şehvet düşkünlüğü olarak kabul edilir ve bağışlanamaz. Anna'nın, kocasının aşığı Angelica Neri'ye olan nefreti, kocasını onun elinden almış olmasından kaynaklanmaz; Angelica'nın bu cinsel dürtülerinin ona anormal ve doğaya aykırı görünmesindedir. Kocasını baştan çıkartan Angelica'nın tek yaptığı "hasta bir maymunun kırıtmaları"<sup>68</sup>ndan ibarettir. Anna, Angelica'daki şehveti bir hastalık, hayvanca bir istila olarak nitelendirir. Bu durumda Anna, Angelica'ya yönelik hiçbir kıskançlık duygusuna kapılmaz. İki kadın arasında eşitlik söz konusu değildir; iki kadını karşılaştırmak, karşılaştırma yapılsa da Anna'nın kaybeden kadın olması için bir korku ve kaygıya kapılması olası değildir.

Elbette, Angelica, Anna'nın kocasını elde edebilir, ondan onu koparabilir ancak bu yalnızca kocasının hayvansal içgüdülerine, zayıflıklarına yönelik bir elde ediştir ("onun için yalnızca bir kapristi; başka hiçbir şey değil; sadece bir zayıflık göstergesi, o kadar."<sup>69</sup>)

Angelica, Tommaso'nun bedeninin ruhuna yenik düşebilmesi için ona sürekli birlikte geçirdikleri güzel anları anımsatmaya çalışır. Tommaso'nun sözleri ise bir bakıma karısı Anna'nın düşüncelerini doğrular özelliktedirler.

---

<sup>68</sup> a.g.y., s.822.

<sup>69</sup> a.g.y., s.821.

“Anlıyorsun değil mi? Sen, aşkım, sen kutsal kadın hiçbir zaman ne yüreğimden, ne de düşüncelerimden bir an bile eksik olmadın, biliyorsun değil mi? (...) Bu bir utançtı, rezaletti. (...) O rezil anı, o aptalca olayı yaşadığım için çok çok utanıyorum kendimden.”<sup>70</sup>

Pirandello'nun erkek kahramanları bir yandan eşlerine ait olan yürekleri, akılları ve şefkat duygularıyla, bir yandan da “aptallık”, “bir utanç anı” olarak nitelendirdikleri metreslerine duydukları bedensel dürtüler ve cinsellikle hareket eden şizofrenler gibi yaşarlar. Pirandello'nun diğer oyunlarında da erkek kahramanları zaman zaman aynı sözleri yinelerler. *Altı Kişi Yazarını Arıyor* adlı oyunda Baba ya da *Çıplakları Giydirmek* (Vestire Gli Ignudi)'deki Grotti yaşamını işine, ailesine ve eşine adar. Erotik macera, yalnızca kısa bir ara, her erkeğin içinde yatan hayvansı bir dürtü anından başka bir şey değildir. Bir erkeği o kısa ve gelip geçici anda alıkoymaya çalışmak haksızlık ve rezilliktir. Onun erkek kahramanları, şehvetli kadınlara karşı katı ve aynı zamanda acımasız bir görüşe sahiptirler. *Doktorun Görevi* (Il Dovero del Medico)'nun erkek kahramanı Tommaso, aşığının adını hiçbir zaman kullanmaz. Angelica Neri<sup>71</sup> yalnızca “o kadındır”; “o adam olanların bir rezillik olduğunu neden anlamıyor ki, olmak

---

<sup>70</sup> a.g.y., s.826.

<sup>71</sup> Angelica İtalyanca ‘Melek gibi’ anlamına gelmektedir; bu ismi kullanarak Pirandello aslında kadının meleksi yönünü değil, tam tersine şeytansı yanını kasteder.

istemediğim bir yerde, *o kadın* tarafından bir bahaneyle çağrıldığı o yerde beni o şekilde öldürmek istemesi bir deliliktir”.<sup>72</sup>

Şehvetli kadın, erkeğin saygınlığını yitirmesine neden olduğu, hayvansı dürtülerini ayaklandığı için aşağılanır. Erkeğin ruhundaki kadın, farkında olmadan, önüne geçilemeyen bir biçimde anne figürü olarak ortaya çıkar. Erkek, bu kez bir çocuk gibi çıkar karşımıza. Anna, kendi annesiyle yaptığı konuşmada bunu belirtir: “Otuz sekiz yaşında, Didi ve Federico ile gerçekten öfkelenene dek oyun oynayabilecek güce sahip *bir çocuk* o.”<sup>73</sup>

Karısı Anna, doktorla ve avukatla yaptığı kaygılı konuşmada da Tommaso'nun annesi gibidir:

“Çok korkunç olacak doktor: şu ana kadar hiç kuşkulandı sanırım. *Bir çocuk gibi sanki*. Duygulanıyor, ağlıyor, yok yere gülüyor. Daha bu sabah bana, iyileşir iyileşmez, bir aylığına köye gitmek istediğini söyledi.”<sup>74</sup>

Anne-oğul arasında, yasaların da ötesinde olan bir bağ vardır: anne, öyle kurallara ve yasalara sahiptir ki, oğlunu hiç acımadan cezalandırabilir, mahkum edebilir. Bazen annenin yasaları, sosyal ve tarihsel kurumların yasaları ile denk düşebilecek kadar doğru ve

---

<sup>72</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammuto, Roma,1993 s.824.

<sup>73</sup> a.g.y., s.826.

<sup>74</sup> a.g.y., s. 826.

yerindedir. Tommaso Corsi, karısı (*anne-eş*) tarafından bağışlanmıştır, artık toplumun, işlediği cinayet için ondan soracağı hesap onu bir nebze ilgilendirmemektedir.

Luigi Pirandello'nun bu ilk tek perdelik oyunlarının ötesinde, 1915 yılından itibaren Angelo Musco'nun da etkisiyle, Sicilya lehçesiyle yazdığı oyunlarla, tiyatro yazarlığının doruklarına ulaştığı dönem başlar. Bunlardan en önemlileri arasında, *İyi Düşün Giacomino!* (Pensaci Giacomino! -1916), *Çingiraklı Bere* (Berretto a Sonagli -1916) ve *Liola* (Liola-1916) sayılabilir.

*Liola* ile aile yaşantısına, Sicilya'da onura verilen değere aldırmadan, Eros'u yüreğinde taşircasına, aşkla kadınları elde ederek, hamile bırakan Agrigento'lu köylü genç sahnededir. Bitmek bilmeyen aşk maceraları sonucunda sahip olduğu çocuklarını yanından ayırmadan, neşenin içinde bulunduğu şiirler, şarkılar üreterek gün geçiren olağandışı bir genç-babadır Liola. Sanki Liola'nın tüm bu kadınlarının babaları, erkek kardeşleri, akrabaları yoktur. Liola, cinsellik uğruna kullanıp, hamile bıraktığı, kendi deyimiyle "yoldan çıkmış" kızlara karşıdır. Üçü de erkek olan çocuklarını peşinde sürükleyerek Agrigento kırlarında gezinir. Dahası Tuzza'nın doğurmak üzere olduğu dördüncü çocuğun da babasıdır. Liola çocuklarını bu kadar rahat halkın gözü önüne çıkarıyorsa, günlük yaşantıda onlara göz kulak olan birinin var olmasından



kaynaklanmaktadır: Liolà'nın annesinin. Liolà'nın annesi, tüm erotik işlevlerden arınmış, dul bir kadın olarak çıkar karşımıza. Liolà bu kadar rahattır çünkü ona yardımcı bir annesi vardır.

Fiziksel açlıklarını tatmin edebilmek için annesinin gölgesinden kaçmayı seçen Liolà, eninde sonunda annesinin yanına dönmek zorunda kalacaktır. Bu dönüş tek başına olmayacaktır, yanında kaçamaklarının meyvelerini, çocuklarını da getirecektir. Kutsallığına inandığı annesinin, yalnızca onun çocuklarını yetiştirecek, eğitecek niteliklere sahip olduğuna inanmaktadır.

Oyunda, Liolà ile yazarın düş dünyası oldukça belirgindir: bir yanda “yoldan çıkmış genç kızlar”, yani bir seks nesnesi, cinsellik için bir araç olan kadın ve diğer yanda kutsal anne, tinsel değeri olan kadın. Liolà da bu iki kadının arasında kalan ve anne ile sıkı ilişkide olan erkeklerdendir. Olur da “yoldan çıkmış kadınlar” a giderse, bu yalnızca kendi doğasından gelen aşağılık duyguları rahatlatmak amacını taşımaktadır. Pirandello'nun evreninde egemenlik *annesinin yanındaki oğul'* dadır.

Luigi Pirandello, 28 Haziran 1867'de Agrigento'da dünyaya geldiğinde, annesi kenti sarmış olan bir salgın hastalıktan kaçmak için Agrigento kırlarına sığınmıştır. Babası kentte kalmıştır, yani Luigi annesi ile yalnız kalmıştır. Bu nedenledir ki, varoluşunun ilk

zamanlarını annesinin yönetiminde geçirmiştir. Pirandello, “*Kaos*’un oğlu” olduğunu dile getirirken yalnızca karmaşanın içerisinde doğduğunu söylemez. *Kaos*, Yunan mitolojisinin başyapıtı olan Esiodo’nun *Teogonia*’sında belirttiği gibi ‘kesin başlangıç’, herşeyin kaynağı, merkezi olarak bilinen ‘Gece’, ‘Karanlık’ anlamına da gelmektedir. *Kaos*, Pirandello için ‘Doğum’dan önceki ‘Gece’nin, başlangıcın adıdır. *Kaos*, hastalıkla boğuşan kentten uzaklığın, acıdan ve ölümden uzaklığın, kurtuluşun, anne-oğul arasındaki kaynaşmanın simgesidir.

“(…) işte böylece o haziran gecesi, bir kent büyük bir hastalıkla savaşım içerisindeyken bir tepe üzerinde ışıdarken ateş böcekleri, dünyaya gelmişim. Bu büyük hastalığın sardığı korku nedeniyle annem sığındığı, kentten uzak o köyde, beklenen zamandan önce beni dünyaya getiriyordu. Beni doğurmasına yardım etsin diye, amcam elinde fenerle bir köylü kadın aramaktaydı. Ancak annem, amcam dönene kadar, o yardımı kendinden almış ve beni doğurmuştu bile.”<sup>75</sup>

*Liola*’da anne olmayı bir saplantı haline getiren ancak kocasının yaşlılığı ve yetersizliği yüzünden anne olamayan Mita da yer almaktadır. Mita, Bakire Meryem gibi, cinselliğin ağırlığı olmadan anne olmak ister. Bunun çaresine Tanrı ve *Liola* bakacaktır.

---

<sup>75</sup> Alonge, R., *Madri, Baldracche, Amanti*, Costa e Nolan, Milano, 1997, s. 28.

Mita için yaptığı Liolà'ya göre zina değil, aksine kutsal bir görev özelliği taşımaktadır. Mita'nın hamile kalması, anneliğe adım atması, onun o an işlemekte olduğu suçu yok edecek kadar üstündür. Bu durumda cinsel ilişki, kutsal bir görev için gereklidir: annelik, çocuk doğurma. Liolà ve Mita'nın bir kez buluşmaları yeterlidir; amaç gerçekleşmiştir; Mita hamiledir. *Liolà* içeriğinde, Pirandello tiyatrosunun bu tarz mucizelerin yer aldığı oyunların başlangıcı olmuştur: *Aşılama* (L'innesto), *Sana Verdiğim Yaşam* (La Vita Che Ti Diedi) v.b.

1916 yılının Ağustos ve Eylül ayları arasında Pirandello, doğrudan Sicilya lehçesiyle *Çıngıraklı Bere* (Il Berretto a Sonagli) ve *Liolà* (Liolà) adlı oyunları yazdı. Yine Sicilya lehçesiyle yazdığı *Küp* (La Giara) adlı oyununu da aynı yılın Ekim ayında tamamladı. Sicilya lehçesinde o güne kadar yazdığı oyunlar Angelo Musco tarafından sahneye konuyordu ancak Pirandello bu durumdan rahatsız olmaya başlamıştı çünkü Musco'nun, yazdığı metinlere sadık kalmadığı kanısındaydı. Angelo Musco'nun tiyatrosu için bir kısıtlama olduğuna inanıyordu, bu nedenle Musco ile yollarını ayırma kararı almıştı:

“Daha fazla bu bay ile görüşmek istemiyorum. Benim için artık bitti. Sicilya tiyatrosu da bitti benim için. Olur da yeni tiyatro metinleri yazmam gerekirse, İtalyanca yazacağım.”<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> a.g.y., s.33.

Pirandello o tarihten sonra gerçekten de yönünü değiştirmişti. 1917 ilkbaharından bu yana *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (Così È Se Vi Pare) ve *Dürüstlüğün Keyfi* (Il Piacere dell'Onestà) adlı oyunları yazdı. Her iki oyunu da sahneye koyması için Ruggero Ruggeri'ye verdi. Ruggeri ilk oyunu geri çevirdi çünkü oyunu sahnelemek için çok kalabalık bir tiyatro kumpanyasına gereksinim vardı, oyunda tek bir kahraman yoktu sanki. İkinci oyunu ise, oyunun bütününün neredeyse tek bir kahraman üzerine kurulu olduğunu belirterek seve seve sahneye koyacağını söyledi. En başından beri İtalyanca yazmaya hevesi olan Pirandello 19 Nisan 1915'te Angelo Musco ile olan işbirliği başlamadan da önce *Böyle Değilse / Başkalarının Aklı* (Se Non Così / La Ragione degli Altri) adlı oyunu İtalyanca yazmayı seçmişti.

Sicilya lehçesiyle veya İtalyanca olsun, tüm tiyatro metinlerinde konular benzerliğini korumaktadır. *Kıskaç* (La Morsa)'ta olduğu gibi, *Böyle Değilse* (Se Non Così)'de de birbiriyle şiddetli bir savaşım içinde olan iki kadın vardır: her zamanki eş ve her zamanki metres. Bu savaşım erkeğin elde edilmesine yönelik değildir, aksine bu kadınların istedikleri çocuk sahibi olmaktır. Karısından çocuğu olmayan kocanın, metresinden bir çocuğu olacaktır. Livia, babasıyla konuşur:

“Bende neyin eksik olduğunu görebiliyorum, baba! Ev, çocuklar var olduğunda eve benzer! Ve burada, bu evde onun çocuğu yok”<sup>77</sup>

Bir yıl sonra Pirandello, *Liola*'yı yazar ve metinde Tuzza'nın annesi aynı içerikte bir konuşma yapacaktır:

“Onun evi burası! Çocuğu neredeyse, evi orası demektir”<sup>78</sup>.

Livia'nın dramı hor görülmüş ya da ihmal edilmiş bir eşin dramı değildir, anne olamamanın getirdiği üzüntüdür. İki rakip kadını bir araya getiren tek bir durum vardır: anne olma isteği. Öyle ki, Livia kimi yerde kendisine karşı diğer kadını savunur. Aşığından bir çocuğu olduktan sonra kocası, olur da eve dönerse, onu acımaksızın geri çevirebileceğini dile getirmekten geri kalmaz. Bu noktada Livia anne olamadığı, bu şanstın yoksun olduğu için kendini suçlar. Çocuğun olması, kocasının öteki kadınla ilişkisini onaylanır kılmıştır. Oyunun şaşırtıcı sonu, (diğer kadının, daha mutlu olacağına inandığı için çocuğu, Livia'ya, üvey evlat olarak vermesi) aslında son derece tutarlıdır. Her iki kadın da, küçük kız çocuğunu korumak için çatışmaktadır. Biri fizyolojik, diğeri üvey olmak üzere iki annenin savaşıdır bu. *Liola* da bundan farklı içerikte değildir aslında. *Liola*'nın amcası Simone, mal varlığını bırakabilmek için bir çocuk

---

<sup>77</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma, 1993 s.828.

<sup>78</sup> a.g.y., s.828.

istemektedir. Ancak bir anne için bu farklıdır. Çocuklar erkeklerin yaşamını tamamlarken, kadınlar için çocuklar yaşamın ta kendisidir. Kadınlar, çocukları için daima bitip tükenirken, erkekler bunu asla yapmazlar.

Livia'nın kocası, Leonardo, yaşamda birçok yönden cezalandırılmış bir durumdadır: kayınpederinin Leonardo'nun karısına karşı acımasızca davrandığı iddiaları; işinden kovulması; ne eşinden, ne diğer aşığından karşılık bulamayışı.

En sonunda Leonardo, güzelliğini yitirmiş, dahası yaşlanmış bulduğu aşığının yanında, hala güzel ve hoş olan karısının varlığını keşfeder. Oyunun ikinci perdesi, Livia'nın engellediği ateşli bir aşk sahnesi ile biter. Leonardo, o evcil ve evliliğin gereği olan eskil içtenliğe yeniden kavuşabilmek için aşığından olma kızını bile terk etmek üzeredir. Ancak Livia karşı çıkar. Livia'nın bir aşk rekabeti değildir. Onun kişisel sorunu aslında anne olamamasıdır.

Oyunu, Praga Tiyatrosu sahneye koymuştur. Zengin kentsoylu sınıfı temsil eden Livia, küçük kız çocuğunu, sosyal sınıfı daha düşük, yoksul, çocuğu için kendini feda eden gerçek annesinden koparmayı başarmıştır. Bu, seyircinin pek de hoşuna gitmez.

1916 yılının ortasında yazılmış olan *Liola* ile Pirandello, Sicilya lehçesi ile yazma dönemini kapatırken, 1917 baharında yazdığı *Dürüstlüğün Keyfi* (Il Piacere dell'Onestà) ile kentsoylu tiyatrosu dönemini açar. Konular, olay örgüsü aynıdır; değişen yalnızca konuşmalardaki içeriktir. Artık işçilerle kalabalıklaşan Agrigento kırılarında değilizdir, aristokrat kesimle bağları bulunan yüksek bir kentsoylu sınıfının etrafındayızdır. Ancak sorunların odak noktası değişmemiştir: anne-kadınlar, metres-kadınlar. *Dürüstlüğün Keyfi*'nde ilk perdede karşımıza hamile bir kadın çıkar: Agata Reni. Onu, hamile bırakan Markiz Fabio Colli'dir. Agata ile evlenemez çünkü karısından ayrı olsa da, evlidir (İtalya'da henüz boşanmanın olmadığı, yasallaşmadığı zamanlardayız). Agata, yalnızca bir anne değildir. Onuru, saygınlığı, bulunduğu çevrede belirgin bir yeri olan bir kadındır. *Dürüstlüğün Keyfi* kadının, bir erkeğin metresi olan bir kadından, bir anneye geçiş yolculuğunu konu edinir. Agata başka bir erkekten çocuk beklese de, ona bu yolda destek olacak *fedakar erkek* rolünde Angelo Baldovino olacaktır. Agata'nın annesi bir konuşmasında onun artık bir anneden başka birşey olmadığını dile getirirken, Angelo Baldovino da aynı duyguları şöyle vurgular: "(...) hiç kuşkusuz, anne olmanızla birlikte içinizdeki o diğer kadın yok olmuş olsa gerek –siz artık bir anneden başka birşey değilsiniz."<sup>79</sup> Aslında en başından beri Agata'yı bir anne olarak düşünmek ve görmek isteyen yine Baldovino'dur: "yalnızca ismen benim olacak bu

---

<sup>79</sup> a.g.y., s. 296.

kadını bir anne olarak görmek, bana yetecektir. (...) Doğacak olan küçük sayesinde, o doğacak çocuk için üstleneceğim kutsal ve saygın görev sayesinde Agata ile olan ilişkilerimi geliştirebileceğim.”<sup>80</sup> Agata, sıradan bir kadından kutsal bir kadına, Baldovino da onun koruyucu meleği haline gelmiştir. Agata Renni için yaşamda önemli tek bir şey vardır: çocuğu. Yanında Markiz Fabio'nun ya da Angelo Baldovino'nun yer alması onun için hiçbir anlama gelmez, her biriyle de zaman geçirebilir, ikisi de önemsizdir.

Bu yapıtta, Pirandello tiyatrosunun değişmez figürlerinden birinin daha temeli atılmıştır: iki erkekle oynayan, birini bir diğerine düşüren kadın figürü. Baldovino'nun varlığını bahane ederek, Fabio'nun arzularını reddeden Agata aslında gerçekten de çocuk doğduktan sonra aşık kadın rolünü yüreğinin derinliklerine gömmeyi başarmıştır. İki erkek arasındaki bu ölümcül savaşta, kazanan her zaman kadın olur çünkü her durumda anneliğini öne sürecektir. Agata için yalnızca çocuğu önemlidir, onun gerçek babası Fabio'dan kurtulmayı düşünmez bile. Seçmesi gerektiğinde Baldovino'yu birçok iyi nedenden ötürü seçecektir. Baldovino, o eve para kazanmak için gelmiş bir hizmetkardır. Agata ile cinsel bir birlikteliği olmamıştır, böylelikle bir kadına bedenen sahip olma düşüncesinden, bu güvenli duygudan yararlanamaz da, ancak anaerkil gücün çok sadık bir savunucusu ve yorumcusudur. Agata'ya yalnızca bir anne gözüyle

---

<sup>80</sup> a.g.y., s. 294.



bakacağı sözünü oyunun başlarında vermiştir bile. Ve Agata onun yaptığı bu konuşmayı kapı arkasından duymuştur. Onu seçer, çünkü onu tanımıştır, kendisinin koruyuculuğunu üstlenebilecek tek güvenilir erkek odur.

Yine aynı yılda, 1917’de, *Dürüstlüğün Keyfi* oyununu yazdığı yılda *Aşılama* adlı oyunu yazar ancak oyun iki sene sonra sahnelenecektir. Bu iki metinde de anneler çocuklarını öylesine sahiplenmişlerdir ki, çocuklarının her tür yanlışını kurtaracak olan yine onlardır. Laura Banti son derece zarif, kibar, tatlı ve hoş, tam bir kentsoylu kadını gibi görünmektedir. Ancak gerçekte çocuğundan öte hiçbir şeyi önemsemeyen, ondan başka hiçbir şeye sahip olmak istemeyen annelerden biridir. Bu gerçeği tüm çıplaklığı ile hiçbir zaman kocasına anlatamaz. Çocuk anneye aittir dolayısıyla babanın ilkel dürtülerine yenik düşmesinin hiçbir önemi yoktur. Laura yaşadığı diğer ilişkiden hamile kalır. Bu durumu kocasına ve çevresine kabul ettirebilmek için çok kurnazca davranarak ikinci bir balayı düzenler. Bazı ifadelerle kocasının çocuk sahibi olamadığı metinde belirtilmiştir. Kocasının tüm itirazlarına rağmen, Laura, çocuğunu sahiplenmeye kararlıdır. Kocasını ya da çocuğu ile kalmayı seçecektir.

“Laura: Artık senin karın değilim! Anne, seninle geliyorum!

Giorgio: Çekip gitmen yetmez!

Laura: (Öfkeyle) Neden? Senin bende neyin kaldı ki?

*Giorgio sarsılmış bir biçimde kendini koltuğa bırakır. Uzun bir sessizlik olur.*

Anne, gidebiliriz!

*Annesiyle uzaklaşır.*<sup>81</sup>

Laura'nın son sözleri tam bir kanlı aşağılamadır. Kocasının soyadını bir kere geri çevirdikten sonra artık kocasının onun üzerinde hiçbir hakkı yoktur. Çünkü kocası ona adını vermekten başka bir şey yapmamıştır. Eskiden yaşadığı yasak aşk ilişkisinde de metresini hamile bırakmadığı gibi karısına da çocuk verememiştir. Laura kocasına bu yaşananları acı ve iğneleyici sözlerle konuşmalarında defalarca anımsatır. Sövgü öylesine ağırdır ki, Giorgio “çarpılmışçasına koltuğa yığılıverir”. Yıkılmıştır. Koşulsuz teslimiyetini itiraf etmeye gelince kendini toparlar. Hiçbir erkek kahraman böylesine küçük düşürülmemiştir. Baldovino (*Dürüstlüğün Keyfi*) da kendinin olmayan bir çocuğa babalık etmiştir ancak bu durumu kendisi seçmiştir. Buradaki ise kadının Giorgio'ya, ilkelerine, en içten duygularına uyguladığı şiddettir.

*Aşılama* (L'Innesto)'da, örneğin, birinci perdenin ilk yarısında üç kadın (anne-kız kardeş-aile dostları bayan) arasında geçen konuşma yukarıda sözü edilen konuya yeni bir örnek olmaktadır: “Buradaki asıl sorun ne biliyor musunuz? Çocukların olmaması!”

---

<sup>81</sup> a.g.y. s. 610.

Bir kez daha kurallaşmış ve temelde yer alan çocuk sahibi olma sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Çiftler arasında kriz yaşanır çünkü çocukları yoktur. Üçlü arasındaki konuşma ilerledikçe, aynı konu belirginlik kazanır:

“Bayan Nelli: (...) Bay Banti çocuğu istiyor mu, istemiyor mu?

Francesca: Hayır, Laura istiyor! Hem de çok! Giorgio da Laura için istediğini söylüyor.

Giulietta: Eh, Laura onu kendisi için istiyor elbette.

Francesca: Ne diyorsun? Neden böyle söylüyorsun? Laura'nın kocasından hoşnut olmadığına Bayan Nelli'yi ikna edebilir misin?”<sup>82</sup>

Pirandello'nun yalnızca çocukları için yaşayan kadını, erkeğinden hiç hoşnut değildir. Laura'nın annesi Bayan Francesca acımasızca kızını şöyle eleştirir:

“Sayın bayan, kadın yıllar sonra, hala daha çocuğu yoksa ne hale gelir biliyor musun? Bozultur, berbat olur. Yalnızca kadın değil, erkek de yıpranır, o da bozultur. Çünkü bir süre sonra erkeğin karısını bir anne olarak göreceği bir yarını kalmamış olacaktır. Anlatabildim mi?”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> a.g.y., s. 618.

<sup>83</sup> a.g.y., s. 619.

Çocuklarının olmayışı *Başkalarının Aklı* (La Ragione degli Altri)'de koca rolündeki kahramanı başka kadının kollarına sürükleyecektir. Bu durumun yaratıcısı, kocasını başka kadının kollarına itekleyen kadındır. *Aşılama*'da Laura Banti'nin tecavüze uğrayarak hamile kalması aslında biraz da kendi suçudur. Sabahın altısında, üç gün üst üste bir parkta tek başına dolaşan odur. Onu gören bu kimliği belirsiz kişinin ilgisini çekmiş ve ardından bu acı olay yaşanmıştır. Ancak Laura için karnındaki çocuktan başka hiçbir şey önemli değildir. Kimin olursa olsun, Laura yıllardır istediğine sonunda kavuşmuştur. Kim ne derse desin, ne yaparsa yapsın, onun çocuğundan vazgeçmeye hiç niyeti yoktur.

*Aşılama* adlı oyunu, 1917'de, *Ama Bu Ciddi Birşey Değil* (Ma Non È Una Cosa Seria) izler. Oyunda incelenmesi gereken kadın figürü Gasparina'dır. Gasparina<sup>84</sup>, ilk bakışta oldukça tatlı, hoş, naif ve bir o kadar da savunmasız pansiyon işleten bir kadındır. Ama yalnızca ilk bakışta öyledir. Aslında iyi ve cömerttir ama kesinlikle aptal ve saf değildir. Çevresini çok iyi tanır ve nasıl hareket etmesi gerektiğini çok iyi bilir. Memmo Speranza ile, biraz onu hoşnut etmek, biraz da kendisini düşündüğü için evlenmeyi kabul eder. Memmo, alçakgönüllü ve biraz da çirkin Gasparina ile *numaradan* evlenir. Numaradan evlenir çünkü gerçekten evlenmek gibi riskli bir

---

<sup>84</sup> İtalyan tiyatrosunun önemli isimlerinden Carlo Goldoni (1707-1793)'nin *La Locandiera* (Pansiyoncu Kadın-1753) adında bir oyun yazmıştır. Pirandello'nun bu oyundan esinlendiği söylenmektedir. Ancak Pirandello'nun *Ama Bu Ciddi Birşey Değil* (Ma Non È Una Cosa Seria) adlı bu oyunundaki kadın kahramanı Goldoni'nin kadın kahramanına göre çok daha savunmasız, narin ve hoştur.

işe bulaşmak istemez ve karı-koca gibi yaşama koşulunu kabul eder. Gasparina ise, kendince, işinin yoğunluğundan onu çekip çıkaracak ekonomik bir sistem bulmuştur: kocası. Kocasını bu yorucu yaşamdan biraz olsun kurtaracaktır. Huzur, rahatlık yorulmadan, çalışmadan yaşamak Gasparina'nın iki ay içerisinde yeniden doğmasını sağlar. Kendi hakkında uzun uzun düşünebilmiştir. Yalnızlığa gömülmemiş, ilişkilerini devam ettirmeyi de bilmiştir. Memmo dışındaki diğer erkek kahraman Barranco, Gasparina'nın hayranıdır. Onu öncekinden daha sık görmeye gelmekte ve ona kur yapmaktadır. Gasparina ile gerçekten evlenmeye hazır olduğunu söylemiştir. Gasparina da geri kalmamış, hiçbir şey olmamış gibi bu adama bakire olduğunu söylemiştir. Oysa ki, Gasparina söylediği kadar saf ve iyi niyetli değildir. Memmo'nun karşısında sürekli bakışlarını yere eğer, ona bakire olduğunu itiraf edemez, ona bunu söylemesi için Barranco'yu yetkili kılar, gerçeğin ortaya çıkacağı anda da, ortadan kaybolur. Ancak Barranco'ya bu kadar cilve yapmaz. Gasparina da, Pirandello'nun bir erkeği diğerine karşı kışkırtıp, her ikisiyle de oynayabilen o son derece sevimli ve bir o kadar da kötülüğe yatkın kadınlarından biridir: Agata Renni (*Dürüstlüğün Keyfi*), Laura Banti (*Aşılama*) ve daha sonra yazacağı *Önceki Gibi Öncekinden de İyi*'de ya da *Bayan Morli: Bir ve İki*'de karşımıza çıkacak diğer kadınlar gibi. Gasparina, numaradan yaptığı evliliğinden elde edebileceği herşeyi elde eder. Dinlenir ve yeniden doğmuş gibi olur. Aynı zamanda Barranco'nun içindeki hislerin ortaya çıkmasını

sağlar. Gasparina da, iki erkeğin düellosunda hep kazanan taraf olur. Evlenmiştir ama bakiredir. Evliliği yalnızca bir numaradır. Barranco için, bu sahte evliliğini bekaretini kullanarak geçersiz kıldırabilir ve gerçekten de Barranco ile evlenebilirdi ya da bu tehdit unsurunu kullanarak Memmo'yu karı-koca ilişkisindeki zorunlulukları gerçekleştirmeyişini para koparmak için kullanabilirdi. Daha fazlasını ümit edemezdi zaten ve bunu çok iyi biliyordu. Memmo ise yavaş yavaş ona aşık oluyordu çünkü onu eldeğmemiş olarak bulmuştur. Çok kez aşık olmuş, oniki kez nişanlanmış bir erkek olarak bu onüçüncü aşkın sonuncu olması istatistiksel açıdan olanaksız gibi görünüyordu. Önemli olan bu değildi. Önemli olan yalnızca anneliktir. İkinci perdeye geçiş son derece açık ve nettir. Oyun, Pirandello'nun yazdığı iki öyküden yola çıkarak oluşturduğu bir oyundur: *Bayan Umut* (La Signora Speranza) ve *Ama Bu Ciddi Birşey Değil* (Ma Non È Una Cosa Seria). Bu iki öyküde olmayan anlamlı geçiş bu oyunda vardır, iki öykü birleşip bir oyuna dönüşmüştür sanki. Memmo'ya göre yaşlı –ki o kadar yaşlı değildir- Barranco'yu sevmesi olanaksızdır. Pirandello, Barranco'yu “olgun, hala etkin” ve “zengin” olma erdemine sahip olarak betimler. Gasparina onu neden istemektedir? Memmo da onu yakışan bir biçimde yaşattığına göre, zenginliği için olmasa gerek. Onu sevdiği, ona aşık olduğu için de değildir. Aşk ya da maddiyat söz konusu olmadığına göre Gasparina'nın Barranco'yu seçmesinin tek nedeni, onun “olgunluğu” ile değil ama “etkinliği” ile yerine getirmesini beklediği babalık

işlevidir. Gasparina artık bir hizmetçi değil, bir kadındır. Bir kadın olarak birşeylerin eksikliğini hissetmeye başlamıştır. Yan komşusunun küçük kızıyla konuşurken, ona bir anne sevgisiyle yaklaşır. Doğa bile gözünün önünde değişmektedir, ona kendinde neyin eksik olduğunu gösterir, ağaçlar meyve vermeye başlamıştır. Bir kadın olarak doğanın gösterdiği izlerden gitmek isteyen Gasparina seçimini Barranco'dan yana kullanacaktır çünkü bütün şikayetlerine rağmen Memmo onu anlamaz. Barranco, Gasparina'ya bir çocuk verecek ve ölecektir. Böylelikle Pirandello kadınının en büyük düşü gerçekleşmiş olacaktır: çocuklarıyla başbaşa kalan, onlarla yalnız yaşayan bir anne.

1918 yılından itibaren Pirandello'nun anlatım tarzı biraz daha karmaşık hale gelir. Konuların merkezinde yer alan “annelik” kavramı biraz hafifler. Pirandello, 1918 yılının Temmuz ve Eylül ayları arasında, 6 Aralık 1918'de Ruggero Ruggeri'nin sahneye koyacağı başyapıtlarından ilki olan *Tarafların Oyunu* (Il Giuoco delle Parti)'yi yazar. Kadın dünyasının –erkekler tarafından- yok sayılmasının anlatıldığı ilk oyundur. Bu kez kadın bir anne olarak değil, yalnızca bir kadın olarak incelenmiştir. Karmaşık, çelişkili ama olağandışı bir biçimde büyüleyici bir varlık olarak karşımıza çıkar.

Silia Gala ne aptal, ne de sırnaşık bir kadındır. *IV. Henri*'deki Matilde Spina'nın (o gerçekten de aptal ve sırnaşıktır) sahip olmadığı

kadınlık bilincine sahiptir. Oyunun ilk perdesinde Silia'nın sevgilisi Guido ile yaptığı konuşmayı anımsamak yerinde olacaktır:

“Guido: Sanki hapistesin!

Silia: Evet, gerçekten de hapisteyim!

Guido: Kim tutuyor seni orada?

Silia: Sen...herkes...ben kendim...bu beden, bu bedenin bir kadına ait olduğunu unuttuğumda, ama yoo, bunu asla unutmam, unutmamam gerek öyle değil mi? Herkesin bana bakışından...bana yönelen o gözlerden...unutmam...kimin aklına gelir? Etrafıma bakıyorum...ve işte, bir anda, tüm o gözler üzerimde...Aman Tanrım! Gülmeye başlıyorum, çoğu kez kendi kendime diyorum, gerçekten bir kadını, kadın...

Guido: Bağışla ama, bu durumdan yakınmakta haksızsın gibi geliyor bana.

Silia: Elbette, çünkü benden hoşlanıyorlar, değil mi? (Sessizlik) İstemesem de, kendi zevkim de umurlarında değil.

Guido: Bu akşam olduğu gibi.

Silia: Kadın olmanın zevkini hiç tatmadım.”<sup>85</sup>

Silia (onunla birlikte elbette Pirandello) erkeklerin arzularının bir nesnesi haline geldiğinin, tarafların oyununda yer almaya zorlandığının, en sonunda da kendisini hapiste hissettiren koşullara

---

<sup>85</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma,1993 s. 256.



ayak uydurmak zorunda kalışının bilincinde oluşunu bundan daha iyi dile getiremez. Oyunda Guido'nun tüm o maço görüşünün; Silia'nın güzel ve alımlı bedeniyle etrafındaki tüm erkeklerin arzularının odak noktası oluşunu normal bulmasının; dahası Silia'nın bundan mutluluk duyması gerektiği düşüncesinin izlerini çoğu konuşmalarından çıkarabiliriz. Silia'da tüm bunları atlatarak, bu basit fiziksel olayın ötesine geçme yetisi vardır. Kadın yalnızca bir beden, erkeğin zevki için var olan bir varlıktır. Pirandello'ya göre, kutsal annelik görevini geri çeviren, bu görevi istemeyen kadınlar aşktan ve arzulardan uzaktır. Silia, anne olamadığı için kocası Leone'yi suçlar, ondan nefret edecek kadar karşıdır (Güney İtalya kültüründe kadın anne olmaya yatkın, bu göreve her zaman hazırdır). Silia'nın cinsel arzularının yok oluşu farklı bir anlam taşır: erkeklerin yalnızca zevk üzerine kurulu, bencil dünyasından kendini uzaklaştırmanın yoludur. Belki de Silia, bütün erkeklere, ona çocuk vermeyi başaramayan kocası Leone'ye, kendi zevki için onu kullanmaktan başka birşey istemeyen sevgilisi Guido'ya karşı içten içe geliştirdiği güçlü bir tiksinti beslemektedir. Silia, etiksel bir üstünlükle başka bir kimliğe bürünerek bir farklılık, bir sıradanlık yaratarak var olabilecektir. Kadın, daima, istemediğinde bile, erkeğin arzu ve isteklerine yanıt vermelidir. Oysa Silia için, erkeğin mutluluğunun yanısıra, kadının kendisinin mutluluğu da olmalıdır. Kadının cinsel isteksizliği, bir reddediliştir, etiksel bir yargıdır, erkeğin benmerkezciliğini ortaya çıkaran saf bir grevin göstergesidir (“Kadın olmanın keyfini asla tatmadım.”). Pirandello

temel yargısını burda büyük bir keskinlikle işler. “*Kadın olmanın keyfini asla tatmadım*” cümlesiyle kadının durumunu ortaya koyar. Tüm ilk perde boyunca Silia ısrarcı Guido’nun cinsel arzularından kaçır. Dört sarhoş erkeğin Silia’nın evine girmesiyle (Silia, Pepita adlı bir fahişe ile yer değiştirmiş gibi yapar) durum değişecektir. Silia bu durum karşısında daha önce hiç belli etmediği bir yanını ortaya koyar. Başlangıçta, korkmasa da, bu dört erkeğin onu Pepita diye çağırarak içeri girmesiyle afallamıştır. *IV. Henri*’de Matilde Spina’yı tanımladığı gibi fahişece<sup>86</sup> bir gülüşle erkeğini etkilemiş olur. Kimi gülüşlerin aykırı, şeytansı bir anlamı vardır.<sup>87</sup>

Silia kendini Pepita adıyla kabul eder, oymuş gibi yapar ve o andan itibaren fahişe Pepita’nın kimliğine bürünür: “Evet, beyler, buyrun, ben Pepita!” diyerek Silia fahişe kadının bedenine ve ruhuna bürünür. Ona dönüştükçe, onun mimik ve hareketlerini, dahası içgüdülerini de benimser, büründüğü kahramanı kendince kişiselleştirmeye çabalar. Pepita’nın genelevi, onurlu Bayan Silia Gala’nın evinin bitişiğindedir. Aslında kastedilen kentsoylu evinin diğer bir yüzünün genelev olduğudur. Kentsoyluların yaptığı evlilik de, bir bakıma yasallaşmış bir fuhuş yeridir. Silia-Pepita’nın bu dört erkeğin onu çıplak dans ederken görme isteklerini, kadının çıplaklığının bir bakıma normal kabul edilebileceği evin sınırları

---

<sup>86</sup> Pirandello, “baldracca” sözcüğünü kullanır. Bu sözcük de “puttana” gibi fahişe anlamına gelmektedir ancak çok daha edebi ve eskil bir sözcüktür.

<sup>87</sup> Pirandello’dan yirmi yaş daha genç, onun gibi Sicilya’lı yazar Rosso di San Secondo bir yazısında fahişelerin kakhahaları için şöyle der: “Şeytan da cehennemin dibinde böyle gülmektedir.”

dışına, sokağa, o geniş ve açık meydana taşınması altı çizilmesi gereken bir durumdur:

“Silia: (kendini koruyarak) Hayır beyler, burada olmaz, bağışlayın! Çıplak, tamam... ama burada değil, meydanda, beyler!

Migilioriti: (kalakalır) Meydanda mı?

İkinci sarhoş adam: Nasıl yani meydanda?

Birinci sarhoş adam: Çıplak, meydanda?

Silia: Evet, tabii! Ay var... kimse gelip geçmiyor...yalnızca kralın atlı heykeli var...işte, orada! Siz smokinli beyler arasında!”<sup>88</sup>

Silia'nın kışkırtıcı düş gücünde aşk tanrısı Eros etkinleşir ve ağır bir onur kırma, çok köklü bir meydan okuma boyutu kazanır. Gücün sembolü olan kralın heykelinin gölgesinde dans etmesi; smokinli saygın beylerin ortasında soyunması; kentsoylu sınıfın görüşüne göre, eğitilmiş, giyinik insanların dolaştığı bir kamusal alanda çırılçıplak dolanması meydan okumasının göstergeleridir.

Bu sırada, Silia'nın hizmetçisinin çağrısıyla ev halkı Silia'yı bu utanç verici durumdan kurtarmak amacıyla yardım eder. Sarhoş erkekler evden atılır ve daha önce Silia'nın odaya kilitlediği Guido odadan çıkarılır. Silia bu dört sarhoşla yaşadıklarından sonra, daha fazla tiksinti duyacağı yerde, kendini Guido'nun kollarına bırakır ve

---

<sup>88</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma,1993 s.258.

ona aşk dolu bir gece yaşatır. İlk perdede sürekli geri çevirdiği Guido ile birlikte olması aslında bu dört sarhoşla yaşadıklarından sonra çok tuhaftır. Guido kendisini arzularken onu reddetmiş, Guido onu arzulamaktan vazgeçtiği anda ise onu kabul etmiştir.

Silia şeytansı düşüncesini sürdürmektedir. Sinsice hareket etmeye devam eder. Artık öğrenmiştir, kocalar karın doyurmak için, sevgililer ise cinsellik için elde tutulmalıdır. Silia mutfaktaki başarısıyla kocası Leone'yi kendine bağlı tutarken, sevgilisini de onu baştan çıkarıcı yönünü ortaya koyarak elinde tutuyordu. Dört sarhoş adam tarafından, bir fahişe sanılsa da aslında kendisi de biraz öyle davranmak ister ve öyle de olmayı başarır. Yaşadığı bu sıradışı maceradan farklı bir kadın olarak çıkmıştır. Pepita'nın yerine geçmek zorunda kaldığında da, gerçekten Pepita gibi olmaktan da zevk ve keyif almıştır. Guido'ya kendini verirken, bir fahişe gibi karşılığında para almamış olsa da, kocasına karşı planladıklarında kendisi ile suç ortağı olmasını istemiştir. Guido, Silia'nın o dört erkeğin karşısında çıplak dans etmesi düşüncesinden heyecanlanmıştır. O dört erkeğin bunu duyduklarında heyecanlandıkları gibi o da aynı hisleri duymuştur. Öte yandan bu dört erkekten biri, Miglioriti, Guido'nun yakın arkadaşısıdır, aynı zevklere ve alışkanlıklara sahip biridir. Dolayısıyla aynı cinsel dürtülere sahip olmaları olasıdır. Bu bağlamda Guido, kendi zevki için bu durumdan yararlanmış olur. Guido, Silia'nın yaşamında yer alan erkeklerden hep bu şekilde yararlanır:

Leone'den ve bu dört erkekten. Silia bu dört erkeğe evde değil de meydanda çıplak dans etmek istediğini söylerken, Guido ile konuşmasında durumu tersine çevirerek bu dört erkeğin ondan bunu istediğini söyler. Silia, Guido'yu iyi tanımaktadır. Onun ilgisine ve dürtülerine yön vermeyi çok iyi bilir. Silia'nın sırrı buradadır: erkeklerin öfke ve şiddetini dindirmeyi bilmek ve durumu lehine çevirebilmek. Pirandello, Silia aracılığıyla aslında tüm kadınların aynı yetiye sahip oldukları görüşünü ortaya koymaktadır. Bir fahişenin yerine geçerken onun rolünü de üstlenir, erkeklerin egemen olduğu bir toplumda nesne-kadın yargısını daha da netleştirmiş olur. Bir bakıma davranış ve düşüncelerinde özgürleşmiş bir kadınken, bir bakıma da ezilmiş, erkeğine bağımlı bir kadın olarak kalmıştır. Silia isyankar olduğu kadar rıza gösteren, ezik bir kurbandır. Guido ile konuşurken ona saldıran dört erkeğin ilgiye ve sevgiye gereksinim duyduklarını söyler:

“Zavallı gençler, onlara gerçekten kötü mü davrandım?(...) Onlar için söylüyorum... ne komik! Gece gece ne kaprisleri oluyor şu erkeklerin!”<sup>89</sup>

Silia'nın, işini iyi yapan İtalyan fahişeleri gibi, anne<sup>90</sup> şefkatiyle o dört erkeğe “gençler” diye yaklaşması ilginçtir. Tuhaf “kaprislere” sahip olma hakkı yalnızca erkeklere verilmiştir sanki.

---

<sup>89</sup> a.g.y., s. 259.

<sup>90</sup> Silia'nın yaşamında eksikliğini duyduğu tek şeydir.

Tüm güç ve özgürlük onlarındır. Kadınlara yalnızca erkekleri her koşulda hoşnut etme, kaprislerini giderme görevi verilmiştir. Dahası kadına verilen tek özgürlük, erkeklerin bu saçma kaprislerini ve arzularını önceden kestirme, hatta onlar için, onların da hoşuna gidecek kapris giderme yolları yaratma, onları daha da heyecanlandıracak durumları bulma özgürlüğüdür: tıpkı Silia'nın aklına, o dört smokinli ve beyaz eldivenli “saygın ve kibar beyler”e kent meydanında striptiz yapma düşüncesinin gelmesi gibi.

*Tarafların Oyunu* (Il Giuoco delle Parti)'deki Silia, Pirandello'nun 1919-1920 yılları arasında yazmış olduğu *Herşey Yolunda* (Tutto Per Bene)'deki Silvia'yı<sup>91</sup> çağrıştırır. *Herşey Yolunda* ile bu karamsar kadın figürü daha da karamsar bir biçim kazanır. Pirandello, bu oyununda kadınların fahişeliğini belgeler gibidir sanki. Silvia Lori, kocasına daha evliliklerinin ilk yılında ihanet eden bir kadındır. Sevgilisinden bir çocuğu olur ve ölene kadar da bu gerçeği kocasına anlatamaz. Annesi böyle olan bir kız çocuğu ondan daha farklı olamaz. Silvia'nın kızı, Palma da sırf kendi çıkarı uğruna ve aristokrat sınıfa ait olma isteği ve hırsı nedeniyle saygın bir erkekle evlenir ancak o da ikinci günden itibaren annesi gibi kocasını sevmediğini, onu küçümsediğini gösteren bir tutum içerisine girer (Palma'nın gerçek babası, Salvo Manfroni ile yaptığı konuşmada

---

<sup>91</sup> *Il giuoco delle parti*'deki Silia ile *Tutto per bene*'nin Silvia'sı arasındaki isim benzerliği de dikkate değerdir.

babasının onu kocasına daha hoşgörölü davranması için ikna etmeye çalışması bu durumu örnekler.)

Anneden kızına kadar, dahası Pirandello oyunun ilk perdesinin ilk bölümüne üç kuşak kadını gösterebilmek adına büyükanne figürünü de koyar. Büyükanne, bu yüzkarası kadın zincirinin ilk halkasıdır: kocasını terk etmiştir, kocası daha hayattayken başka bir erkekten bir çocuğu olmuştur. Öylesine yüzüzdür ki, bu diğler erkekten olma çocuğunu, hiç tanımadığı, görmediği yeğenin düğününe getirip herkesle tanıştırmayı bile göze alabilmiştir.

*Herşey Yolunda*'da yalnızca bu kadınların olumsuz ve eleştirel bakışla sunulması yoktur, aynı zamanda annelik temasının da altı çizilmektedir. Annelik, cinsel günahları temize çıkarabilir; Agata Renni'yi (*Dürüstlüğün Keyfi*) metreslikten anneliğe terfi ettirebilir; ama evliliğın tüm yasalarına karşı gelip başkasına aşık olan, kocasını gücendirerek, utandıracak bir biçimde ona ihanet eden, dahası suçunu itiraf edemeyecek kadar cesaretsiz, kocasının, ölümünden sonra bir zavallı, bir ikiyüzlü olarak adlandırılmasına göz yuman Silvia Lori'yi hiçbir yere getiremez. Silvia Lori için anne olmak kurtuluş değil, daha çok bir cezalandırılmadır. Kocasını Lori rakibi ile konuşurken bunu çok açık anlatır:

“Senden nefret ediyorum! (...) onun içindeki senin aşkının meyvesinden de. Anne olmak istemiyordu, istemiyordu, biliyorum. O içindekinin annesi olmaktan çok benim sevdiğim kadın oldu o.”<sup>92</sup>

Silvia, bir zamanlar anneliği istemeyen, şiddetle reddeden bir kadındır. Bu çocuğu, asla bağışlanamayacak bir günahın meyvesi olarak niteler. Anne olmasına neden olan sevgiliye ilgisi daha fazladır Silvia'nın. Salvo Mafroni ile ilişki yaşarken, onunla kaçıp gideceğini umut eder. Oysa reddedilir ve Silvia reddedilmenin intikamını, kocası Lori'ye dönerek alacaktır. Kocasını sevgiliyle aldatmış, sonrasında ise sevgiliyi kocayla aldatmış olacaktır. Anneliğiyle kurtuluşu bulacağı yerde, kocasına dönerek adeta onun sevgililiğini yapacaktır. Yaşanan bu olayın ardından yeniden kocasına dönerek ona üç şehvetli ve büyüleyici yıl yaşatır ki, Martino Lori'nin karısıyla yaşadığı bu yılların ömrünün sonuna dek ona yeterli geleceğini söylemesine neden olur. Silvia'nın ölümünden sonra kocası Martino'nun devamlı onun mezarını ziyarete gitmesi insanların alay konusu olmuştur. Oysa ki Martino Lori için karısına yaşadıkları bu son yıllar adına birer teşekkürdür bu ziyaretler:

“O andan itibaren benimdi, benim, yalnızca benim, senin doğumundan kendi ölümüne dek, üç yıl boyunca, hiçbir erkeğin sahip olmadığı bir kadın gibiydi! Onun için ben böyle<sup>93</sup> kaldım!”<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Alonge, R., *Madri, baldracche, amanti*, Costa & Nolan, Milano, 1997, s.55.



1919-1920 yılları arasında yazdığı oyunlar arasında *Önceki Gibi Öncekinden de İyi* (Come Prima, Meglio di Prima) ve *Bayan Morli: Bir ve İki* (La Signora Morli, Una e Due) adlı oyunlar da vardır. Silvia (*Herşey Yolunda*) kocasının sevgilisi olabilmek için kızını reddetmiş ve o iki yaşına geldiğinde de ölmüştür. Hem anne, hem de sevgili yazgısıyla ölmüştür. Fulvia (*Önceki Gibi Öncekinden de İyi*) ise evden, kocasından kaçarak, üç yaşındaki kızını terk etmiş ve ölmüştür.

*Önceki Gibi Öncekinden de İyi* oyununun ana teması, onüç yıl önce parçalanmış bir evliliğin öyküsü değildir, annelik temasının yinelenişidir. Fulvia'nın ikinci kez anne olması onun için gerçek bir yeniden doğuş niteliğindedir. Agata Renni gibi, o da çocuğundan başka birşey düşünmez. Çocuğun vaftiz töreninde Fulvia'nın üretkenliğini kanıtlamak istercesine örtülere sarılı çocuğunu herkese gösterme sahnesi unutulmaz bir sahnedir. Bu oyunda da diğerlerinde olduğu gibi, anne olma temasının çevresinde dönen aşk öyküleri, kıskançlıklar ve birbirine geçmiş çatışma ve anlaşmazlıklar yer almaktadır. Yine iki erkeğin arasında kalan bir kadın figürü söz konusudur. İlk başta Fulvia'nın ilgisini yönelttiği Mauri ve ardından ortaya diğer erkek olarak çıkan Gelli ve yine sonunda ilk erkeğe, Mauri'ye dönen Fulvia vardır bu oyunda da. Fulvia, sonunda Mauri'yi

---

<sup>93</sup> Martino Lori *böyle* sözcüğüyle yaşamının sonuna dek kadınlara gereksinim duymayacağını kasteder.

<sup>94</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammot, Roma, 1993, s. 555.

sececektir, çünkü Mauri, Baldovino (*Dürüstlüğün Keyfi*) gibi, kadını kendi arzuları için kullanmaz, cinselliği için Fulvia'nın yanında değildir, o da Baldovino gibi sadıktır ve kadınına sonuna dek saygı duyacak tek erkektir.

*Bayan Morli: Bir ve İki* (La Signora Morli, Una e Due) aynı yıllarda yazdığı oyunlardandır. Konu olarak da birbirlerine benzerler; yine uzaklardan gelen, ondört yıllık geçmişten biri birden sahneye girer; iki çocuklu bir anne ve iki erkek; iki erkeğin ve iki çocuğun arasında ikiye bölünmüş bir anne vardır yine. Herşeye rağmen birşeyler değişecektir.

Fulvia yalnız gelmiş, iki çocuğunu alıp gitmiştir sahnedен; Bayan Morli'nin davranışı ise tam tersidir: yanında çocuklarıyla gelir ancak yalnız yedi yaşındaki kızıyla geri döner. Pirandello'nun çocuklar kayıtsız şartsız anneye aittir görüşü bu oyunda kırılır sanki. *Başkalarının Aklı* (Ragione degli Altri) 'nda zar zor konuşan iki ya da üç yaşlarında bir kız çocuğu; *Dürüstlüğün Keyfi*'nde adı cinsiyeti, yaşı belirtilmeyen yalnızca bir çocuk; *Aşılama*'da yalnızca bir dölüt; *Önceki Gibi Öncekinden de İyi*'de bir çocuk ve onaltı yaşında genç bir kız ve son olarak *Bayan Morli: Bir ve İki*'de ise yedi yaşında bir kız çocuğu ile onsekiz yaşında bir delikanlı vardır. Evelina Morli'nin bu onsekiz yaşındaki oğlu Aldo, tüm oyunlardaki çocukların en büyüğüdür ve annesinden ayrılan çocuk olacaktır. *Önceki Gibi*'deki

onaltı yaşındaki genç kızla Aldo'nun yaşı arasındaki bu iki yıllık fark az görünse de, çocuklarla büyüklerin yaşları arasındaki ayrımı netleştiren yaş olacaktır. *Önceki Gibi*'de Lori'lerin kızı onsekizine geldiğinde evlenecektir. Kız çocukları için daima annenin onların doğumundan ergen yaşa gelmelerine kadar yönetici bir konumu vardır.

*Bayan Morli: Bir ve İki*'deki öykünün ana izleği, kadının iki erkek, iki kişilik arasında, ya da ayrı evlerde yaşayan iki çocuğunun arasında kalması, bölünmesi değildir. Bunlar ikinci planda kalan konulardır. Asıl konu, erkek çocuğun anneden ayrılmasıdır. Kocanın ortaya çıkması, Aldo'nun özgürlüğüne kavuşması için bir fırsattır: "Çocuk değilim artık" diye bağırır yıkılmış Evelina'ya: "Ne diyorsun sen Aldo?" diye haykırır. Aralarındaki bu diyalog önemlidir. Evelina oğlunun bu protestosundan, onun bu birden bire ortaya çıkan tepkisinden kırgındır, huzursuzdur. Artık oğlunun ona ait olmadığını bilincindedir, bu bir anne için derinden yaralayıcıdır. Oğlu artık onun egemenliğinden çıkmış, babasının egemenliğine geçmeyi yeğlemiştir.

Olanlar öylesi şaşırtıcıdır ki, aile arkadaşları Bayan Armelli, Aldo'nun babasıyla gitmek istemesi karşısında adeta baygınlık geçirir. Pirandello, son derece hesaplayıcı ve muhasebeci bir yazardır. Oyunda bu ayrıntıya yer vermesi rastlantı, bir dikkatsizlik ya da renk olsun diye değildir. Bu etkileyici son işlevseldir; anne ile oğul arasındaki bir

savaştır. Aldo'nun bir yetişkin olduğunun hem uygulamada, hem pratikte bir kanıtıdır. Yetişkin olmak, aynı zamanda bir cinsel yaşama da sahip olmak demektir. Anne ile oğul arasındaki bu tatsız olay, anne Evelina'nın oğlu Aldo'nun artık kız arkadaşıyla cinsel bir yaşama adım atabilecek kadar büyük olduğunu, artık bir çocuk olmadığını fark etmesini sağlar. Evelina, kızını da oğlu gibi kaybedeceği korkusu ve kaygısı içerisinde çözümler üretme çabasındadır. Dolayısıyla final sahnesi rastlantısal bir son değildir: Anne Evelina'nın kızına kendi yokluğunda geçen bu son sekiz günde nasıl da büyüdüğünü gösteren bakışıyla korku dolu kucaklaması. Bu, kızının büyüdüğünü gören babanın bakışı değil, annenin bakışıdır. Duyduğu korku, ikinci ve son kez kendi anneliğinin kesin bittiğini, kızının da elinden kayıp gittiğini bilmesi ve bundan duyduğu telaştan kaynaklanmaktadır.

Evelina kızını göğsüne bastırır, hafif hafif sallar ve oyunun son sözlerini söyler:

“Ama istemem, istemem biliyor musun, senin kısa süre sonra karşıma küçük bir kadın olarak çıkmanı, küçüğüm, küçük kızım benim, istemem, istemem...”<sup>95</sup>

*Bayan Morli*'den sonra Pirandello, 1921 yılında *IV. Henri*'yi yazar. *IV. Henri*, attan düşüp deliren tuhaf bir aristokrattır. Bir süre

---

<sup>95</sup> Alonge, R., *Madri, baldracche, amanti*, Costa & Nolan, Milano, 1997, s.60.

sonra iyileşse de, IV. Henri gibi davranmaya devam eder. Oyunda ele alınması gereken iki ayrı kadın figürü bulunmaktadır: eski sevgili ve kız kardeş. Henri'nin diğer cins ile olan ilişkisi bu iki kadın figürü ile olan ilişkileriyle sınırlanmıştır: gençken Matilde'ye olan talihsiz yaklaşımlarını içeren süreç ve delilik (deliymiş gibi davranmaya devam ettiği) süreci. Oyunda bir de evli bir abladan söz edilmektedir, ancak oyunun başında bu büyük kız kardeşin Henri'nin attan düşmesinden bir ay önce ölmüş olduğu belirtilir. Diğer kız kardeş ise, kardeşinin IV.Henri olduğunu iddia etmesinden itibaren, o çok sevdiği erkek kardeşi için her şeyi yapmaya hazırdır. Oturdıkları evi tüm eşyalarıyla Goslar şatosuna benzetmek için her şeyi yapacak kadar zekidir. Tüm bu kurgulanmış IV.Henri dünyası, onun istekleri etrafında dönmektedir. Ancak bu dünyanın dönmesini sağlayan başka bir güç vardır, o da kız kardeşidir.

“Sessiz ama her zaman var olan, koruyup kollayan, avutan bu kız kardeş ilk oniki yıl boyunca gerçekten aklını yitirmiş olan Henri'nin zihnini dahi okuyabilmektedir”.<sup>96</sup>

Kız kardeş, adeta anne görüntüsüyle ortaya çıkar. Öyle ki, yalnızca kendisi IV.Henri'nin annesi, Agnese di Poitiers'in yerine geçerek, onunla sohbet edebilecektir. Bu kız kardeş anne gibidir, ve anne, Pirandello'nun saplantılı düşleminde kutsaldır. Henri, tehditkar

---

<sup>96</sup> a.g.y., s. 61.

bir ses tonuyla, rakibi Belcredi kılığına girmiş arkadaşı Pietro Damiani'ye şöyle der:

“Benim *kutsal* annem, Agnese'nin Piskopos Enrico d'Augusta ile yasadışı ilişkisi olduğunu sizden başka kim söyleyebilir ki!”<sup>97</sup>

Bu, Pirandello'nun iki ayrı kadın figürüne her zamanki Akdenizli bakışıdır: bir tarafta erkeksiz, cinsel ilişkiden uzak kutsal bir anne; diğer tarafta (Berta di Susa kılığına girerek, Henri'ye zevk vermeye gelen birçok fahişeden farklı bir yeri vardır) zevk veren, fahişe denebilecek kadar aşağılık Matilde vardır. Ancak Pirandello'nun oyunlarında nasıl ki anne-kadın ile fahişe-kadın bir arada yaşamakta güçlük çekse de (*Dürüstlüğün Keyfi, Herşey Yolunda, Önceki Gibi Öncekinden de İyi*), *IV. Henri*'daki Matilde, gerek anne gerekse fahişe rolünü rahatlıkla bir arada yaşayabilmektedir. Henri, onu sürükleyen, kovalayan ve zorluklar içine çeken sıkı bir ağın ortasında kalmıştır: iki anne, kız kardeşi ve Matilde (birinin iyi, diğerinin kötü olması hiçbir anlam ifade etmez). Aslında kız kardeşiyle olan imkansız aşk ve öte yandan Matilde'ye olan aşk arasında, bu iki kadının yanında kalmış Henri, talihsiz bir rakip, sonsuza dek dışlanan erkektir. Bu iki kadının gerçek kocaları, evlilikleri hakkında hiçbir şey belirtilmez; ne Matilde'nin ölmüş kocası, ne de kız kardeşin eşi hakkında hiçbir şey bilinmez. Henri'nin

---

<sup>97</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma, 1993, s. 186.

aşağılık duygusunu ortaya çıkaracak ya da gizleyecek bir mekanizma ile karşı karşıyayızdır. Sevdiği bu iki kadının yaşamlarındaki öbür erkek olma kompleksidir Henri'ninki.

“Matilde kızı Frida'yı dünyaya getirerek, karşılıklı alışveriş ve dış dünyaya açılım üzerine kurulu yaşamın kuşaklar arası geçişine dahil olmuştur ancak Henri ise içine daha da kapanan kısır bir kahramana dönüşmüştür adeta. Matilde'nin ona hediye etmiş olduğu kendi tablosunun çerçevesine sıkışmış kendince gerçek sandığı bir dünya içerisinde yaşamaya çalışır. Kendi cinselliğini şen şakrak fahişe kadınlara sunarken Henri, aslında o tablodaki kadına, Matilde'ye olan hayranlığını yaşamaktan başka bir şey yapmaz. Henri, ne evliliği ve ne de evlilikten olma çocukları olmayan bir kahramandır. Kız kardeşinin oğlu Di Nolli ile Henri arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, oyunun başında Di Nolli'nin yirmialtı yaşında olduğu belirtilir, yani yıllar önce Henri de attan düştüğünde aynı yaştadır. İki kahramanın durumu aynaya yansıtıldığında ortaya acıklı bir tablo çıkar. Aynı yaşta iki gençten biri, Di Nolli, Matilde'nin kızı ile evlenmeyi düşünürken, aynı yaşta Matilde'ye at üstünde yanyana giderlerken kur yapan Henri akla gelir”.<sup>98</sup>

Henri, saldırganlık, şiddet ve ölüm yükünü taşır. Öyle ki, Di Nolli ve Frida'yı balayı gezilerini ertelemeye zorlayacak, iki genci

---

<sup>98</sup> Alonge, R., *Madri, baldracche, amanti*, Costa & Nolan, Milano, 1997, s.63.

karşısında gördüğünde de genç kızı, Di Nolli'den uzaklaştırmaya çalışacaktır.

“IV. Henri dünyanın merkezi gibidir. Hiçbir şey yapmaz, hiçbir şey değildir, yalnızca diğerlerini, bütün herkesi, kendi kaprislerini tatmin etmeye zorlar”.<sup>99</sup>

Henri, zamana saplanıp kalmıştır, daima yirmialtı yaşında olduğunu zanneder, 1077 yılında kalakalmıştır, zamanı durdurmak istese de, zaman ondan kaçmaktadır. Ebevyenleri ölmüştür, bu da demektir ki artık evlatlar, çocuklar büyümelidir. Doktorun bulduğu oyun, verilmek istenen mesajı daha da güçlendirirken aynı zamanda acımasız bir hal de alacaktır.

Di Nolli ve Frida, Henri ve Matilde'nin yirmi yıl önceki kılığına girer; Frida, Matilde'nin yirmi yıl önce Henri ile ata bindiklerinde giydiği elbiseyi giyer. Anne Matilde, kızına kendisinin gençliği imiş gibi davranmasını isterken kuşaklar arası döngünün kaynaşmasını ve uzamasını sağlar.

Henri, tahtın ağırlığını ne kadar duyumsasa da, güce, başarıya dahası yaşama cesareti yoktur. Bunların da derininde kadın korkusu yer almaktadır.

---

<sup>99</sup> a.g.y., s. 63.



“Kadın sözcüğü iki farklı anlamıyla da kutsaldır: *kutsaldır*, tabudur (anne olarak), ama aynı zamanda *nefret uyandırandır* (fahişe olarak).<sup>100</sup>

Kadın, aynı zamanda hem hayranlık uyandırandır, hem de küçümseme. Henri, annesi gibi kabullendiği kız kardeşince para karşılığı getirilen, Berta di Susa kılığına girmiş fahişelerden başka kadın tanımamıştır aslında. Oyun, Pirandello’nun hep ortaya koyduğu, savunduğu iki farklı kimlikteki kadın arasında gidip gelir.

“Henri, kadını kaybetmesi için delirmemiştir; onu elde etmek ve ona sahip olmak riskine meydan okumak zorunda olduğu için delirmiştir”.<sup>101</sup>

Henri için kadın korkusu, bir çeşit büyümeyi, zamanın boyutlarını, doğum ve ölüm döngüsünü kabullenmeyi reddedmiştir. Kız kardeşinin kocası ve Matilde’nin kocası ölmüşlerdir ama bu dünyaya birer çocuk bırakmışlardır. Yaşam, sıkı sıkıya ve öfkeyle ölümlerle içiçe geçmektedir. Henri, çocuğu olsun istemez çünkü bu yaşlanmak ve ölüme yaklaşmak demektir. Henri ölmek istemez.

---

<sup>100</sup> Gioanola, E., *Pirandello, la follia*, Il Melangolo, Recco, 1985, s.162.

<sup>101</sup> a.g.y., s. 171.

Son olarak, *IV. Henri*'den birkaç sene sonra, 1923'te yazılacak olan *Sana Verdiğim Yaşam* (La Vita Che Ti Diedi) mekan olarak *IV. Henri*'ye benzerlik gösterir. Oyun, ıssız bir Toskana kır evinde geçer, tıpkı *IV. Henri*'de ıssız bir Umbria kır evinde geçmesi gibi.

“Bayan Anna Luna'nın ıssız evinde neredeyse çıplak ve soğuk, gri taştan bir oda. Bir sıra, bir oymalı dolap, bir yazı masası ve dünyadan sürülmüş bir huzur duygusunun esip geçtiği birkaç antika eşya. İçeriye geniş bir pencereden giren ışık da, upuzak bir yaşamdan gelir gibiydi”.<sup>102</sup>

Bayan Anna da, Henri (“Yirmi yıldan beri buradan bir yere kıpırdamıyor. Hep düşünüyor, hep. Böyle devam ederse yavaş yavaş herşeyden soyutlanacak”<sup>103</sup>) gibi, yalnızlığa mahkum olmuş, sanki dünyadan sürülmüş bir kahramandır.

Henri'nin bu yirmi yıllık yalnızlığı, Bayan Anna'da da görülmektedir. Dünyadan kendini bu derece soyutlaması derin yalnızlığının sonucu olarak karşımıza çıkar. Anna'nın bu ayrıcalıklı yalnızlığı onun yazgısının gizemini bulgulasını sağlayacaktır:

“Yedi yıl gerekiyor –biliyorum- geri dönmeyen oğlumu düşünmek için yedi yıl. Çektiğim acı benim acım, bu gerçek tüm

---

<sup>102</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma, 1993, s. 224.

<sup>103</sup> a.g.y., s. 182.

acıları yok ediyor, bu gerçek sönmeyen bir ışık gibi. Yine bu gerçek gözlerimi ve sesimin tonunu yakıp kavuran o korkunç soğuk ateşe neden olan: apaçık ve acımasız”.<sup>104</sup>

Gerçek, Bayan Anna ve oğlu Fulvio arasındaki o genel, evrensel ve sonsuz öykünün, bağın ta kendisidir. *IV.Henri*'de olayları *oğul* gözünden görürken, bu kez herşey *anne*'nin bakışlarından verilmiştir. Fulvio, annesi Bayan Anna'ya yedi sene ondan uzak yaşadıktan sonra döner, döner ancak ölmek için döner. Fulvio, evli bir kadın olan Lucia'nın aşkına yenilmek için annesinden uzaklara kaçmıştır. Lucia ve Fulvio, yedi yıl boyunca karşılıksız sevmişlerdir birbirlerini. Tense tutku gün gelir üstün çıkar. Ve Fulvio annesinin yanına, bu kez ölmek için döner. Fulvio'dan hamile kalan Lucia, Bayan Anna'nın evine gelir ama Fulvio'nun ölümünü bir türlü kabullenememektedir.

Eleştirilenler, Pirandello'nun *Bekleyen Oda* (La Camera in Attesa) ve *Hafızanın Emeklileri* (I Pensionati della Memoria) adlı öykülerinin bu oyunda ne derece izleri olduğunun üzerinde pek durmamışlardır. Aslında Fulvio, bütünüyle annesinin saplantılı merkezinde yaşamaktadır. Fransa'ya giderek annesinden ve onun egemenliğinden kurtulmaya çalışırken, aslında kendine *yabancı bir anne* aramaktadır. Annesi olmayan bu kadına bağlanmaya çalışsa da,

---

<sup>104</sup> Alonge, R., *Madri, baldracche, amanti*, Costa & Nolan, Milano, 1997, s.68.

ona aşık olmayı başaramaz. Zaten Lucia evlidir, başka bir adama aittir, yani annesi gibi o da bir tabudur. Yedi yıl boyunca karşılığı olmayan bir aşkı sürdürür; bu aşk sona erdiğinde ise kaygı, suçluluk duygusu ve parçalanmış tabunun felaketi daha da artar. Aynaların olduğu bir labirente sıkışıp kalmıştır Fulvio: Lucia ile karşılaşabilmek için annesinden kaçır; ve başladığı noktaya, annesine dönebilmek için de, Lucia'dan kaçır.

“Fulvio'nun ölümü, psikosomatik bir ölümdür. Pirandello'da kahramanlar hastalanır ve ölürlür çünkü kendilerini suçlu hissederler, kendilerini bu biçimde cezalandırır ve kefaretini öderler”.<sup>105</sup>

Sonuç olarak, Bayan Anna babaların olmadığı, içinde yalnızca ana-oğul ilişkisinin egemen olduğu utopik bir evreni başlatan kahramandır. Fulvio annesinden kaçır çünkü Lucia onun için ikinci bir anne gibidir. Bayan Anna ile Lucia aynı görüntünün iki ayrı yüzüdür. Anne, sanki oğluyla yeniden birlikte olabilmek için Lucia'nın içinde de yaşayacaktır.

1915-1916 yılları Pirandello'nun yapıtlarında yerel lehçeler kullandığı bir dönemdi, 1917-1924 yıllarında ise kentsoylu sınıfına yer verdiği dönem gelir. Ancak yine bu son yıllara ait önemli bir oyunu olan *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (Sei Personaggi in Cerca

---

<sup>105</sup> Nardelli, F. V., *Pirandello, L'uomo segreto*, Tascabili Bompiani, Milano, 1986, s. 54.

d'Autore) son derece farklı bir çizgidedir. “Oyun içinde oyun” üçlemesinin başlangıcı olarak bilinen *Altı Kişi Yazarını Arıyor*, ardından *Herkes Kendi Halinde* (Ciascuno a Suo Modo), *Bu Akşam Doğaçlama Yapılıyor* (Questa Sera Si Recita a Soggetto) adlı oyunları gelir.

*Altı Kişi* ilk kez 9 Mayıs 1921’de sahneye konmuş, seyircinin ağır tepkisiyle karşılaşmıştır. Seyirci yazara aşırı tepki göstermiş, oyunu tamamen “delişmesi” olarak nitelendirmiş ve yazarın üzerine bozuk paralar yağdırmıştır. Seyirci, boş, tüm o sahne görkeminden ve büyüğünden yoksun bir sahneye ilk kez karşı karşıya kalmaktaydı. Sahnede, bir oyun hazırlığı içerisinde “Capocomico” (baş oyuncu) ile rollerini tartışmakta olan oyuncular vardır. Seyirci, böyle açılan perde karşısında, ardından kendi dramlarının oyuna dönüşmesini isteyen altı kişinin sahneye girmesiyle daha da şaşkına döner. Bu alışılmışın tamamen dışındadır. Seyircinin bunu anlaması ve kabullenmesi çok zor olacaktır.

Gerek diyalekt ile gerekse halk diliyle yazılmış tiyatro oyunları dönemlerinin sonuna gelinmiştir. Oyun, kentsoylu sınıftan bir ailenin bir saplantısını ortaya koyar. Bu altı kişilik aile bireylerine bakıldığında da adlarının son derece basit olduğu görülür: Baba, Anne, Oğul, Kız, Erkek çocuk, Kız çocuk. Adları bile yoktur, yalnızca ailedeki bağları ifade ederler. Bütün bireylerin yer aldığı, basit bir

kentsoylu ailesidir anlatılan. Babanın toplum sınıflandırmasında netleşmemiş bir yönetici konumu vardır, bir sekreteri vardır; aynı yönetici ve egemen role ailesi içinde de sahiptir; ataerkil ailede olması gerektiği yerededir; Karısı, Oğlu üzerinde dahi hak sahibi olmayan zavallı, mütevazi bir kadındır, öyle ki, Oğlu küçükken Annenin kucağından alınmış ve Babasının pedagojik kurallarına göre yetiştirilmiştir.

1925 yılıyla birlikte Luigi Pirandello'da Roma Sanat Tiyatrosunu yönetme görevini üstlenmesi ile yeni bir dönemeç saptanır. Tiyatroya olan ilgisi değişime uğrar. Yalnızca tiyatroya olan bağlılığı değil, yaşamı, duygularının ve tutkularının varlığı dahi değişikliğe uğrar. Artık ömrünün kalan kısmında yüreğinde büyük bir yeri olacak aktris Marta Abba vardır. Uzun süre aralarındaki bu yoğun ve tutkulu aşk bilinmemiştir ancak sonraları Pirandello'nun Marta Abba'ya yazdığı mektupları, büyük yazarın ve ünlü aktristin aralarında gelişen gizemli ilişkinin açıklandığı kanıtlar haline gelmiştir.

1925 yılında tanıştıklarında, Marta Abba yirmibeş, Pirandello ise ellisekiz yaşındadır ve altı yıldır karısını bir akıl hastanesinde tutmaktadır. Başkalarıyla tanışıp bir ilişkiye başlayacak kadar zaman geçmemiştir. Mektup derlemesi 5 Ağustos 1926 tarihli bir mektupla

başlar, ancak 20 Ağustos 1926 tarihli dördüncü mektuba gelindiğinde, sorunun özüne gelinmiş olur:

“Sunacak kimsem yoksa, yaşamımın geri kalanı ne işe yarar? Artık işime yaramaz! Yazacaklarımı tamamlayana kadar gereken zamandan ötesini istemem. Çünkü onları yazmam gerektiğini düşünüyorum. Yazacaklarım olmasa kimbilir şu anda nerede olurum, hele o Como’da geçirdiğim acımasız geceden sonra”<sup>106</sup>.

Alfieri’nin trajedilerinden birinde olduğu gibi perde tam zamanında kalkar ve her şeyin kesinleştiği ortaya çıkar, karşılaşma bitmiş, kaybedilmiş, kahraman ölmeye mahkum olmuş, yenilginin ve ölümün ne zaman, ne şekilde olacağını beklemekten başka çare kalmamıştır. Mektuplarda değinilen tek konu budur. 17 Ağustos 1926 tarihli mektupta üstü kapalılıkla ifade edilen bazı duygular vardır. Pirandello *Deniz Kadını* (La Donna del Mare) adlı oyunda yer alan Marta Abba’yı cesaretlendirmeye çalışmaktadır:

“ ‘Ellida’ ile ilgili bilgilerini derinleştirmen çok iyi. Ondaki özgürlük huzursuzluğu, evet, aşk huzursuzluğu aslında. Doğru görmüşsün. Kocası yaşlı, deniz büyük ve her zaman huzursuz; dalgalar kendi kendilerine yöneliyorlar, gürültülü bir biçimde köpürüyorlar ve başdöndürücü bir hızla geri çekiliyorlar, yeniden

---

<sup>106</sup> Laretta, E., *Luigi Pirandello, Storia di un personaggio “fuori chiave”. I luoghi, la vita, le opere, l’ideologia*, Mursia, Milano, 1980, s. 284.

kendilerine dönmek için, hiç durmadan. Denizi hiçbir zaman iyi anlayamadım, oysa ki içimde denizin en derin ve yeni dalgaları var hep! Ve senin gibi düşünüyorum, zavallı Ellida. Denizin coşkusuyla taçlandırılmış gibi yapmalısın!”<sup>107</sup>.

Mektuptaki içtenlik ama aynı zamanda gizlilik Pirandello'nun düşünülenden daha da cesaretli olduğunun göstergeleridir. Her şeyi kendi adlarıyla yazar: Ellida'nın “aşk huzusuzluğu” vardır, “kocası yaşlıdır” v.s. ancak bu beklenmedik “yaşlı” sıfatı, Pirandello'nun kendisini kesinlikle “yaşlı” hissetmediğinin, aşka ve cinsel yaşama kapılarını kapatmadığının kanıtıdır. Yorumlamak gerekirse kendisini denizle özdeşleştirmesi, onun aşk ve tensel tutku ile dolu olduğunu ifade eder. Deniz, Ellida yani aynı zamanda Pirandello için de duyguların zincirlerini kırdığı bir benzetmeye dönüşmektedir. “Zavallı Ellida”, “denizin coşkusuyla taçlandırılmış” durumda, yani tensel tutkularla karmakarışık hale gelmiştir. Bu kez, yer değiştirecek olan, ifade edilmek istenen açıktır, “zavallı Pirandello”.

Bu noktada Pirandello'nun *Birisi Olunduğunda* (Quando Si È Qualcuno) adlı oyunundaki Veroccia adlı kadın kahramana değinmek gerekebilir. Oyunun ikinci perdesinin sonunda Veroccia kendini yaşlı şaire teslim eder ancak reddedilir. İşte Pirandello'nun ‘Como’da geçirdiği o acımasız gece’ diye sözünü ettiği belki de buna benzer bir

---

<sup>107</sup> Passeri Pignoni, V., *Teatro Contemporaneo*, Città di Vita, Floransa, 1967, s. 100.



durumun gerekleŖtiđinin iŖaretidir. Yazar, Marta Abba ile yaŖamını birleŖtirmeyi ümidettiği ve planladığı o gecenin ardından defalarca intihar etmeyi düŖündüđü bu depresif hale gelmiŖtir. Yani hiç olmayan, özlenen bir aŖkın gecesidir Como'da geçirilen. Sanat Tiyatro Topluluğu 1925 Ekim'i ya da 1926 Mayıs'ında Como'da sahne alırken bu düŖlenen akŖam yaŖanır. Verilen tarihler büyük olasılıkla yerinde tarihlerdir çünkü Pirandello 1925 yılının Ekim ayından itibaren *Birisi Olunduğunda* (Quando Si È Qualcuno) adlı oyununda bahsettiği olaya benzer bir olayı *Diana ve Tuda* (Diana e la Tuda) adlı oyununda da yineler, bu kez kendisiyle birlikte olmayı reddeden yaŖlı heykeltıraŖ ve ona kendisini sunan kadın model bulunmaktadır. Como'da yaŖanan bu gizemli gece ve 20 Ağustos 1926 tarihli mektup her seferinde yaŖamını kime adayacağını bilmeyen umutsuz, acınası bir biçimde Marta'yla yakınlamaaya alıŖan bir Pirandello ve her seferinde daha da soğuk, uzak, kimi kez kaba bir biçimde tepki gösteren, Pirandello'nun bu ısrarcı tavrını bir tür kendine ve çevresine rahatsızlık verici bir durum olarak gören bir Marta vardır. *Birisi Olunduğunda* (Quando Si È Qualcuno) adlı oyunun ikinci perdesinin son sahnesi Pirandello'nun özyaŖam öyküsünün bir yansıması sayılabilir. Pirandello'nun kadın kahramanları belki de her zaman sevmedikleri bir erkeğe kendilerini teslim etmiŖ, kahramanlarının kırılganlığı da buradan kaynaklanmıŖtır. Bu nedendir ki, oyunun final sahnesinde Pirandello, bu sinir anını Ŗöyle dile getirir:

“Senin gibi genç biri, yaşlanmanın verdiği utancın bende yarattığı bu geri çekilme duygusunu anlayamaz. Bu *korkunç* his, yaşlılara ne zaman gelir bilir misin? Kendini birdenbire keşfettiğin bir aynayla ve anımsamanın verdiği şaşkınlığı her seferinde yok etmeyi başarabilen o kendi görüntünün yalnızlığı ile karşılaştığında, hala genç ve sıcak yüreğin o yaşlı görüntüyle birlikte bir utanç duygusu hissettiğinde.”<sup>108</sup>

Mektupta kullanılan “korkunç” sıfatı oyunun ilk perdesi son sahnesinde de karşımıza çıkar. Ünlü şair evden dışarı çıkar, ailesiyle ve o güçlü çevresiyle gitmek için Veroccia’yı terk etmektedir, ancak tam bu sırada merdivende Veroccia’nın acı dolu çığlığı duyulur: “Yaşasın, Délago!”: “Sırtından vurulmuşçasına bir an duraklar, yavaş yavaş o *korkunç* acıyla solgun ve katı dudaklarını acı ve aynı zamanda neşeli bir gülümsemeyle açar.”<sup>109</sup>

İkinci perdenin sonu, ilkinin ikiye katlayacaktır; ve üçüncü perdede aynı parçalanma ve ölüm hissi üçüncü ve son kez yinlenecektir. Birinci ve ikinci perdede oyun yeterince *korkunç*tur, bu nedenledir ki üçüncü perdede daha fazlasına gerek duyulmamıştır.

---

<sup>108</sup> Bragaglia, L., *Interpreti pirandelliani (1910-1969). Vita scenica delle Commedie di Luigi Pirandello dalle origini ai nostri giorni*, Trevi, Roma, 1973, s. 305.

<sup>109</sup> Alonge, R., *Madri, baldracche, amanti*, Costa & Nolan, Milano, 1997, s.97.

*Birisi Olunduğunda* adlı oyunun da ötesinde Pirandello'nun 1925'ten 1936'ya kadarki tüm yapıtlarında yaşamdaki yenilgileri, Marta Abba ile Pirandello'nun ilişkisini yalnızca tiyatro ile sınırlı kalmamıştır, sinemaya kadar yansımıştır. Sinema, Pirandello ve Abba'nın platonik ilişkisini iyice sağlamlaştıran en önemli araç olmuştur. 1926 ile 1936 yılları arasında birbirlerine yazdıkları mektuplar, yalnızca tiyatrodan değil, sinemadan daha fazla bahsedildiğine kanıttılar. 1928 yılının Ağustos ayında Pirandello'nun tiyatro topluluğu dağılır. Ekonomik sıkıntılar ve Mussolini'nin söz verip de bir türlü somutlaştıramadığı mali destek bu önemli deneyimin sonunu getirmişlerdir.

Pirandello, Almanya'ya *sürgüne gitmeye* (kendi deyimiyle) hazırlanır. Ülkesinden ve İtalya'da daima önemli tek kişilik olarak kalmak istediği için ona yardım etmeyen Mussolini'den tiksiniştir artık. 22 Eylül 1928 tarihinde Abba'ya bir mektubunda şöyle yazar:

“Onun istediği kimsenin bir konuda hakimiyet kurmaması, kimsenin başını kaldırmaması. Onun etrafındakilerin başları onun sadece dizlerine ulaşabiliyor, bir parmak daha ötesine değil.”<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Ortolani, B., *Pirandello, Luigi: Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano, 1995, s.657.

Pirandello'nun tüm bu sözleri bir anti-faşizm göstergesi sayılamaz. Durumun böyle olmadığını 14 Şubat 1932'de Abba'ya yazdığı mektup kanıtlar:

“Politik ve sosyal tarihin böyle kötü bir evresinde onun gibi (Mussolini) bir adama gereksinim var, yarattığımız bu efsaneyi sürdürmek için gerekli ve her şeye rağmen, bu efsaneye inanmak ve ona sadık kalmak, böylesine kaçınılmaz bir katılığa kendimizi zorla kabul ettirmek gerekir”<sup>111</sup>.

Pirandello, yurtdışında sinemayla ilgilenmeye başlar ve başarılı da olur, çok para kazanır ve Marta Abba'yı sinemanın uluslararası divası haline getirir. Yeniden yurda dönerler ve o hep düşledikleri, Faşist devletin yardımlarına gereksinim duymadan, kendi kendilerinin patronu olarak açacakları Sanat Tiyatrosu düşünüyü gerçekleştirirler. Almanya sinema alanında tam anlamıyla bir geçiş noktası olacaktır. 26 Eylül 1928 tarihli bir mektubunda:

“Sinema için yazacağım senaryolardan başka bir şey düşünemiyorum şu ara (...)Yarını, öğleden sonra beşe kadar, yanımda götüreceğim iki bavulun hazırlığına adayacağım. Giysisizim. Milano'da, senin rehberliğinde, en az iki tane giysi alacağım. Almanya'da iyi görünmeliyim”.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> a.g.y., s. 744.

<sup>112</sup> a.g.y., s. 779.

Giyimine ve görünüşüne dikkat ederek iyi bir izlenim bırakmak isteyen Pirandello komik ve acıklı aynı zamanda, daha o andan itibaren kendisini bir sinema artisti gibi görmekteydi. Mektup derlemesi, Alman ve Amerikalı sinema yapımcılarına göndermeler, yazışmalarla zenginleşir. Pirandello yorulmaksızın oyunlarını, öykülerini senaryolaştırmak için kesip biçer. 13 Temmuz 1928 tarihli mektubunda *Altı Kişi Yazarını Arıyor* adlı oyunun sinema filmine dönüştürülmesini çok düşündüğünü ve Genova’da bir araya gelir gelmez ona anlatacağını belirtir ve devam eder:

“Senin onayını, belki de işbirliğini almak için çünkü bu iş tamamıyla BİZİM olmalı, İKİMİZDEN doğmalı, yalnızca ve yalnızca BİZE ait olmalı (sözcükleri Pirandello kendisi mektubunda büyük harflerle yazmıştır)”<sup>113</sup>.

Pirandello, yeni erişkinler gibi, gözleri açık düş görmektedir. Sinema, Marta’yla ortak yolu bulabilmenin, platonik de olsa birlikteliğin yoludur. 4 Temmuz 1928 tarihli bir başka mektupta:

“Bernstiel bir iki güne Berlin’e gidecek ve yanında birkaç fotoğraf götürmek istiyor, çünkü ona yapılacak filmlerde aktris olarak senin yer alman gerektiği koşulunu öne sürdüm”<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> a.g.y., s. 831.

<sup>114</sup> a.g.y., s.873.

Pirandello Marta'nın araba kullanma dersleri alması gerektiğini düşünür, buna ondan çok kendisi bir çocuk gibi heveslidir:

“Senin araba kullanmayı öğrenmen çok iyi olur diye düşünüyorum. Yakında Amerika'da kullanacaksın ne de olsa, ama o herkeste olan Ford'lardan değil de, Hollywood'un süper sokakları için süper bir markanın, süper arabası olmalı; ah Tanrıçam Marta, dünya perdelerinin kraliçesi! Evet, Trendberg'in telgrafı çok kesin. Bizi bekleyen çok şey var, senin önünde koskoca bir kapı açılıyor! Tabii beni de işler bekliyor! Kazanacağız ve sen tiyatronun patroniçesi olarak döneceksin. Ve ben, görevimi tamamlar tamamlamaz, senin yanından varlığımın yükünü kaldıracak, seni içimde, ruhumda, oh sevgili Marta, istediğin sürece, bana vermeye devam edeceğin yaşamda yaşamaya devam edeceğim (25 Eylül 1928)”<sup>115</sup>.

Pirandello yaklaşan ölümünü garantiler gibidir, ancak sinema sayesinde Marta'ya bugünkü varlığıyla kendini kabul ettirmek istemektedir. Beş ay boyunca Luigi ve Marta biri ötekinin yanında olmak üzere iki odada yaşarlar (Marta ve kız kardeşi birinde, Pirandello diğerinde).

---

<sup>115</sup> Camilleri, A., *Biografia del figlio cambiato*, Bur, Milano, 2000, s. 168.

Beş ay boyunca tiyatrodaki, restoranda, gece mekanlarında bir arada görülürler. Ancak beş ay sonunda Abba, bir sözleşmeyi, bunca denemenin ardından elde edebileceği somut bir sonucu beklemekten sıkılır. Abba'nın İtalya'daki ailesi de endişe içindedir: İtalya'daki tüm o tiyatro çalışmalarının boşa gitmesini istememektedirler. Üstelik görüldüğü gibi içten ve sürükleyici olmasa da dışarıdan öyle izlenim bırakan bir aşk ilişkisinin kaçınılmaz dedikodularından çekinmekteydiler. Birliktelikleri, Marta'nın sıkılması ve Pirandello'nun duygusal baskısı sonucu biter. Belki de, ilk başlarda yazarın Marta'yı sevmesi, ona aşık olması Marta'nın çok hoşuna gitmiş, bu duygu ile kendi kendini kandırmıştı, Mart 1929 tarihli mektup buna kanıt olabilir:

“Anlaşıyor ki, kalbinde artık yerim yok”<sup>116</sup>.

Yazar, bir zamanlar Marta'nın yüreğinde yeri olduğunu belirtir. Elbette, bu hoşlanma, bu sevgi artık yerini soğukluğa bırakacaktı. Ve Abba, Pirandello'yu Almanya'da sinema projeleriyle baş başa bırakır ve İtalya'ya döner. Pirandello kendini ölmüş gibi hisseder, ancak sinema onun kurtarıcısı olacaktır, çünkü sinema sevgisi yüreğindeki iyimser düşünceleri yeniden uyandırmayı başaracaktır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki *Beni Nasıl İstersen* (Come Tu Mi Vuoi) adlı oyunun 1931 yılındaki başarısı büyük bir

---

<sup>116</sup> a.g.y., s. 209.

sinema firması olan Metro Goldwyn Mayer'i harekete geçirecek, yazara büyük miktarlarda para teklif edilecek, bu teklif yazarın Marta ile olan bağımlı yeniden gündeme getirmesini sağlayacaktır:

“Sevgili Marta, kafanı şifrelerle doldurdum; inanıyorum ki memnun olacaksın çünkü bu para sadece barış getirmeyecek, daha da çok ve özgürce çalışmayı, sana yakışır daha güzel ve daha çok şeyi gerçekleştirmemizi sağlayacak! Başka amacımız yok! Hala ve daima sanat! Ancak itibar zedelemeksizin, refah ve özgürlükle gerçekleşecek bir sanat. Düşlediğim tek şey, tamamıyla Sana ait bir tiyatronun olması, sadece ve sadece Senin, nasıl ve ne zaman istersen orada sahne alabileceğin, neyi nasıl istersen oynayabileceğin bir tiyatro (mektup 22 Şubat 1931)”<sup>117</sup>.

Pirandello'ya göre sinema bilinçaltının dilini konuşur. Bu durumda sesli sinemaya karşı sert eleştirisinin nedeni açıkça ortaya çıkmaktadır. Sinemanın sözlere gereksinimi yoktur, çünkü bilinçaltı dilsizdir, bilinçaltı güçle, görüntülerin, arzuların, derin, tedirgin eden gelgitlerin şiddetiyle konuşur. Sesli sinemadan vazgeçmenin edebiyatı ve anlatımı özgür kılacağı kanısında olan yazar aslında böyle söyleyerek dolaysız olarak da olsa, ağır yazınsal anlatımlardan kurtulmuş bir tiyatroyu da istediğini ifade etmektedir. Elbette bu, arzulanı ama ulaşılamayan bir hedef olarak kalacaktır. *Dağın*

---

<sup>117</sup> Ortolani, B., *Pirandello, Luigi: Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano, 1995, s.659.



*Devleri* (I Giganti della Montagna) adlı oyunu bu çalışmasına örnek gösterebiliriz. Bu oyun Pirandello'nun anlatımı en az, natüralist yönü en az, yazısı en az, sinemacı yönü ise en çok olan oyundur ve bu nedenledir ki tamamlanamamıştır.

Luigi Pirandello'nun son dönem oyunlarının hepsinde güçlü kadın figürleri yer almaktadır. 1925 Ekim'i ile 1926 Ağustos'u arasında yazmış olduğu *Diana ve Tuda* (Diana e la Tuda) adlı oyun bunun kanıtıdır. Pirandello'nun kadın tiplerini arasında bu kadın tipi ilktir: ne kutsal bir annedir, ne de fahişe. Çekiciliğin ve güzelliğin bir arada sunulduğu, arada kalmış bir yüzdür. Ancak bu çekicilik ve güzellik olumsuz ahlaki yargılardan kurtulmuş öğelerdir.

“Cinsellik, günah ve utanç kaynağı olmaktan kurtulmuş gibidir. Güzellik ve duygusallık gibi erdemleri başka bir erdemlerle – iyilik, cömertlik, zekilik, sadakat v.b.- birleştiren bir tabloda ayrı tutulmuş gibi durmaktadırlar”<sup>118</sup>.

Oyun, Tuda adında bir model etrafında kuruludur. Model ve heykeltıraş, Esin perisi ve Sanatçı, yani, Marta Abba ve Pirandello'dur. İki adam model için ölümüne savaşım vermektedirler. Tuda nesneye dönüşmüş bir modeldir, tüm oyun boyunca Sirio'nun erkekçe otoritesiyle savaşmış, Sirio ise sadece onun model olarak

---

<sup>118</sup> Jacobbi, R., *Teatro da ieri a domani*, La Nuova Italia, Floransa, 1972, s. 194.

güzelliğinden yararlanmıştır. Giuncano da, onu genç heykeltıraşın şiddetinden korumaya çalışsa da, kadın üzerinde Sirio'nun erkekçe otoritesiyle mücadele etmiş, Sirio ise sadece onun model olarak güzelliğinden yararlanmıştır. Giuncano da, onu genç heykeltıraşın şiddetinden korumaya çalışsa da, kadın üzerinde Sirio'nun yaptığına benzer bir baskı kurmaktan geri kalmaz. Tuda ise, kadın olarak içinde bulunduğu kötü durumun farkındadır. Bir erkeğin baskısından, egemen tavrından kaçmak istediğinde bir diğerinin egemenliğine giriyormuş gibidir. Tuda umutsuzdur çünkü Sirio onu sevmemekte, onu sadece model olarak kullanmaktadır, ancak kendi umutsuzluğundan çıkmak için yaşlı Giuncano'nun sevgisinden yararlanmayı düşünür. Tuda'nın bağımlılığı, başkalarına zevk verme, kendi acılarını unutmak için başkalarınınkiyle ilgilenmeye dönüşür. Yeter ki, bir erkek onu arzulasın çünkü o bu arzuya hiçbir zaman karşı koyamaz, o erkek Giuncano gibi yaşlı bile olsa, onun sevemeyeceği, hiç sevmediği ve hiçbir zaman sevemeyeceği biri olsa bile. Tuda yaşamdan hiçbir şey öğrenemez. Kendisiyle ilgili hiçbir düşüncesi bulunmamaktadır, kendini bir hiç olarak tanımlamaktan başka bir şey yapamaz. Tuda kendine bir köle gibi davranılmasını seven, sanki bundan hoşnut olan biri gibi davranmaktadır.

1926 yılının Ağustos ayında Pirandello, *Diana ve Tuda* (Diana e la Tuda)'yı tamamladığında *Hanımların Arkadaşı* (L'Amica delle Mogli) adlı oyununu yazmaya başlamıştır. Bu oyunda başkahraman,

kuşkusuz ilham kaynağı olarak bilinen Marta Abba'dan esinlenerek, Marta diye adlandırılmıştır. Yarattığı bu yeni kadın figürünün ikinci örneğidir. Marta güzel, akıllı, duygulu ve dikkatli, yani *oldukça mükemmel*, dolayısıyla yaklaşılması güç, uzak bir kadın olarak çıkar karşımıza. Erkekler ona güvenirlere, çünkü o onlar için bir *yuva* hazırlar ancak ne var ki, bu erkekler daima Marta kadar çekici olmayan kadınlarla evlenirler ve sonradan Marta'ya hiç evlenme teklif etmeye cesaret edemeseler de onu deliler gibi sevdiklerini ona itiraf etmekten de geri durmazlar. Marta bu erkeklerin *eşlerinin en iyi arkadaşı* olur, sadece kocalarının değil, bu kadınların da kalplerini fetheder. Öyle ki, bu kadınlar Marta'nın bu sevgi dolu, şefkatli halini kıskanır, kocalarının neden Marta gibi bir kadınla evlenmeyi tercih etmediklerinin hayretine düşerler. Marta'nın ruhunun inceliği, gizli ve itiraf edilemeyen bir intikam arzusuyla örülüdür. Onun yerine, başka yerlerde başka kadınlar bulup evlendikleri için tüm erkekleri cezalandırmak ister.

Pirandello'nun yalnızca bu oyununda değil, son on yılında yazdığı oyunların tümünde gözle görülür bir geçiş söz konusudur:

“Marta: (...) Bir kadının sizce nasıl olması gerektiğini anlıyorum, hem de çok iyi anlıyorum! İşte: onu ne hale getirdiniz: - koskoca bir utanç kaynağı – işte sizin kusurunuz, başka bir şey değil! Aslolan o ki artık siz olmadan da pekala yapabileceğine inanacak

kadar küstah! Böyle konuşmama şaşırmanız! Hiçbir şey bilmiyormuş gibi yapacak o kutsal kadınlardan değilim ben! Böyleyim ben!”<sup>119</sup>.

“André Bouissy’e göre yalnızca bir seks objesi olarak görülmeyi yasal olarak reddetme, cinselliğe korkulu bir bakış, utanç, kötü bir huy adı altında ortaya çıkmaktadır”<sup>120</sup>

Pirandello, evlilik ortamında kadının erkeğin baskısında bir yaşam sürdürdüğünü dile getirme çabasındadır. Kadın, ahlaki değerlerin sözcüsü iken (‘zorunda olmak’ fiilinin ne sıklıkla metinde yer aldığına dikkat edilmelidir) erkek, kadının tinselliği ile birleşimiyle ortaya çıkan özdekselciliğin, tenselciliğin sözcüsüdür. Kadın erkekten üst düzeyde tutulmaktadır, ancak Marta’nın düşlediğine bakılırsa belki de erkeğin egemenliğinde olmak ona göre daha iyiydi: Evlilik, söylemese de, bunu düşleyen Marta için kendi ahlaki üstünlüğünü sergileyebileceği bir alandan başka bir şey değildir. Yasal karısının zevk almasını engelleyen ahlak değilse, nedir? Kocalarının arzusuna, acı bir fedakarlık duygusu içinde kendini teslim eden eşlerdir. Marta, ilk bakışta, özgürleşmiş, diğerlerine göre ilerleme kaydetmiş gibi görünse de, aslında, iyi bakıldığında o evli kadınlar, bilinçli ve isteyerek evlenmemiş olan Marta’ya göre patron-kocalar karşısında özerklik elde etmiş konumdadırlar. Bütün bu

---

<sup>119</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma, 1993, s. 654.

<sup>120</sup> Jacobbi, R., *Teatro da ieri a domani*, La Nuova Italia, Floransa, 1972, s. 199.

görüntülerin ardında aslında kocasına bağlı, ezik, erkeğini tamamlayan bir işlevle ortaya çıkan, erkek için kendini sığınıp dinlenebileceği 'bir ödül' olarak nitelendiren eş prototipini yaratan Marta'dır.

1927 ve 1929 yılları arasında Mussolini'nin sözleriyle önemsenen bir aile şekli ortaya çıktı: "Kadının yaşamı ya çocuklarına ya da erkeğine olan sevgiyle yönetilir". Kadın böylelikle hep aynı merkez etrafında resmedilir: "Kadın, kendini başka bir varlığa, sevdiği erkeğe (sevgili olan kadın), ya da çocuğuna (anne olan kadın) teslim ederek, sadece başka birine ait olmak için var olarak yaşamının anlamını, neşesini, amacını bulabilecektir. Pirandello, zekice hareket ederek, sevgili-kadın ile anne-kadını tek bir varlıkta birlikte sergiler: "Sevgili ve anne yani anne olan sevgili".

18 Şubat 1930 tarihinde, elbette yine Marta Abba'nın eşliğinde, Pirandello'nun Marta Abba'ya yazdığı mektuplardan derlenen *Beni Nasıl İstersen* (Come Tu Mi Vuoi) adlı oyun sahneye konur. Bu oyun, Pirandello'nun İtalya dışında bir yerde, Berlin'de geçen tek oyundur. Pirandello bu yıllarda Berlin'de yaşamaktaydı. O yıllarda Berlin rengarenk bir kentti, gece yaşamı canlı, bir sürü büyük küçük tiyatroların, kabarelerin olduğu bir yerdi. Pirandello gibi Sicilya'da kapalı bir ortamda yetişmiş birisi için, Berlin ve bu açık saçık gece yaşamı adeta cehennem, ahlaki bozucu ve aykırı bir

ortamı. Böyle bir zeminde ortaya çıkan oyunun kahramanı Ignota ve çirkin kızı, her ikisi de kadınları delicesine cezbedenlerdendi. Oyundaki kızı, yani Mop'u Pirandello şöyle tanımlar: Erkek gibi kesilmiş saçları vardı ve yüzünün öyle bir yanı vardı ki tiksindiriyordu, bir yandan da öyle trajik bir yanı vardı ki içten içe insanı rahatsız ediyordu". Berlin'deki yaşamın başdöndürücülüğü, Pirandello'nun yazın yaşamında hiçbirşeyden çekinmediği, yazdıklarını en uç noktalara kadar getirdiği bir dönemdir. Önceden yazmış olduğu oyunlardaki (Örn. *Tarafların Oyunu*) bazı sahneler son yazdığı oyunlarda da karşımıza çıkıyor olsa da, son oyunlardaki kahramanların farklılık gösterdikleri apaçıktır. Bu oyundaki (*Beni nasıl istersen*) dört sarhoş genç, *Tarafların Oyunu*'ndaki dört gence benzer ancak anlatımda çok fark vardır:

“Alacakaranlığın ve keşmekeşin ortasında, kimi şişman kimi pembeleşmiş kimi kel, kimi saçları jöleli, erkekten çok kadına benzeyen o dört genç boş, kolları sıvanmış, kaba saba hareketlerde bulunan, silik soluk kuklalar gibiydiler”<sup>121</sup>.

*Tarafların Oyunu* (Giuoco delle Parti) adlı oyundaki gerçekçi anlatıma göre çok daha acımasız bir dışavurum sergileyen Pirandello, homoseksüellik kabusunu bu oyunda dile getirmekten çekinmemiştir:

---

<sup>121</sup> Pirandello, L., *Maschere Nude*, I Mammut, Roma, 1993, s. 257.

önce Mop'un kadınlara olan ilgisi ve ardından bu dört gençten birinin başka bir erkeğe olan ilgisi.

## SONSÖZ

Yaptığım bu uzun soluklu araştırmada, 20. yüzyıl tiyatrosuna getirdiği yeniliklerle, daha çok ölümünden sonra büyük önem kazanan İtalyan yazar Luigi Pirandello'nun şiirle başlayan, öykü ve romanlarla gelişen ve tiyatro ile doruğa ulaşan yazın yaşamının yalnızca tiyatro ile ilgili evresini inceledim.

Ne ki, Pirandello'nun tiyatro yapıtlarını incelemek birçok alana dağılmak anlamına gelmekteydi. Yaptığım araştırmaya bir sınır getirmek amacıyla okuduğum kitaplardan ve eleştirilerden yola çıkarak bulguladığım, çok ilgimi çeken bir alana yöneldim. Luigi Pirandello'nun neredeyse tüm tiyatro oyunlarında ortak bir figür bulunmaktadır: kadın figürü.

Elbette, Pirandello tiyatrosu denince akla başka birçok konu gelmektedir çünkü yazar, tiyatro tarihine birçok yenilik getirmeyi başarmıştır. Bunlardan en önemlisi, tiyatroyu, yazılı, oyuncularca oynanan, bir sahneye sıkışıp kalmış bir metin olmaktan çıkarmasıdır. Pirandello'ya göre, seyirci ve oyuncu arasındaki duvar kalkmalı, seyirci de oyuna dahil olmalıdır. Gerçekte bunu yapmasındaki amaç, insanı ve yaşadıklarını sahneye taşıırken, kendisinin bir oyun yazarı olarak, ama aynı zamanda yazdığı oyunun baş kahramanı olarak müdahale etmesini sağlamaktır. Yaşam, bir tiyatro sahnesiyse, insan



da kendi yaşamının yazarıdır; yaşam, insanın kendi düşünceleriyle ve kendi görüşleriyle yön kazanır. Bu bağlamda, her birimiz kendi tiyatromuzun hem yazarları, hem oyuncularını, hem yönetmeni, hem de seyircisiyizdir.

Pirandello'nun seyirci ile oyuncu arasındaki duvarını kaldırıp, her birimizi dünyanın merkezine yerleştirmesi, onun savunucusu olduğu 'görecelik' (rölativizm) kavramını da ortaya koymaktadır. Bir akla, düşünme yetisine sahip olan her insanın, olaylara bakış açısı, onları değerlendirışı ve sonuçlandırışı farklıdır. Bu da, göreceliktir. Görecelik, insan yaşamında, insanın diğer insanlarla iletişiminde her tür evrenin gelişmesinde en önemli role sahiptir. Birbirimizi sevmemiz, kavgalarımız, anlaşmazlıklarımız aslında hep olayları değerlendirişimizin değişik olmasından ileri gelmektedir.

Luigi Pirandello'nun bu görüşlerinin yansımalarını gerek öykü, gerek roman gerekse tiyatro oyunlarında bulmak olasıdır. Ne ki, bu araştırmamda, Pirandello'nun bu bilindik yönlerine değinmek istemedim. Yaşamını irdeleyerek onun değer verdiği bazı öğeleri ele almak ve yapıtlarıyla, özellikle de tiyatro oyunları ile incelemek istedim. Özellikle tiyatro yapıtlarını değerlendirmeliydim çünkü gençlik çağından itibaren Pirandello'nun uğraşmak istediği, devamlı ilgi duyduğu alan olmuştur tiyatro.

Tiyatro oyunlarında ben varım, o var, hepimiz varız. Onun oyunlarında kendini bulmayan yoktur. Onun oyunlarında insanın, insanın acılarının, sıkıntılarının kısacası yaşamın ta kendisi yer almaktadır. Ancak yaşamından izleri yapıtlarına taşıyan her yazar gibi, Luigi Pirandello da kendi yaşamını, yaşamındaki insanları oyunlarına konu ve kahraman yapmaktan geri durmamıştır. İşte bu noktada dikkati çeken bir durum ortaya çıkmaktadır: Pirandello'nun yaşamında yer etmiş üç kadın; annesi, karısı ve oyunlarının baş aktresi. Bu üç kadını onun yaşamında yok sayarak, tiyatro yapıtlarını değerlendirmek olanaksızdır.

Pirandello'nun tiyatro oyunlarının hemen hepsinde bir kadın figürü olmazsa olmazdır. Oyunlar, mutlak bir biçimde bu kadınlar etrafında gelişir. Bu kadınlar, kimi oyunda kaybettiği oğluna aşık denebilecek kadar düşkün bir anne, kimi oyunda kocasını aldatan bir eş, kimisinde bir metres, kimisinde de bir fahişe olarak karşımıza çıkar. Bazı eleştirmenler, Pirandello'nun karısı Antonietta'nın rahatsızlığından sonra aklını yitirmesinin onun kadınlar hakkında olumsuz bir düşünceye kapılmasına neden olduğunu belirtirler. Oyunlardaki kadınlar hep bencil, hep ahlaksız, hep aldatan ama aynı zamanda da anne iseler son derece kutsaldırlar. Pirandello, anne olmayan kadınlara sanki bir düşman gözüyle bakar. Oyunlarında onlara acı çektirmekten zevk duyar.

Konuyla ilgili yazılan eleştirilerde, yazarın her ne kadar kadınlara düşman bir tutum sergilediği söylene de, Pirandello aslında kadının gerçeğini ortaya koymaktadır. Yüzyıllar boyu ezilen, hor görülen kadın, modern dünyada dahi ne yaşam özgürlüğüne, ne de cinsel özgürlüğüne kavuşmuştur. Pirandello, erkeklerin cinsel dürtü ve tutkularına yenik düştüğünü, kadının ise sırf bu dürtülere karşılık vermek, erkeğini hoşnut etmek için var olduğunu belirtir. Kadın, bazen kendi dürtülerine de yenik düşer, ancak toplum kadını her zaman ahlaksız olarak damgalayacak, haksız bulacak, ona hiçbir zaman bu özgürlüğü tanımayacaktır. Böyle bir durumda zavallı ve haklı olan taraf hep erkek olacaktır. Ne zaman ki, kadın anne olur, işte o zaman toplum onu el üstünde tutacak, onu bu kutsal görevinden ötürü saygıyla selamlayacaktır.

Pirandello, kadını ve yaşadıklarını aktarırken onunla ilgili herhangi bir yargıda bulunmaz, bunu okuyucusuna ya da seyircisine bırakır. Olaylar gerçek ve nesnel bir gözle aktarılır. Yorumlamak, yargılamak bizlere düşecektir.

## KAYNAKÇA

ALVARO, Corrado, *Appunti e Ricordi su Luigi Pirandello*, Arena, Roma, 1953.

ANGELINI, Franco, *La Letteratura Italiana-Storia e Testi*, Laterza, 1976.

ANTONUCCI, Giovanni, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma, 1996.

ALONGE, Roberto, *Madri, Baldracche, Amanti*, Costa & Nolan, Milano, 1997.

BACCOLO, Luigi, *Pirandello*, Fratelli Bocca Editori, Milano, 1949.

BARILLI, Renato, *La Poetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 1964.

BARILLI, Renato, *La linea Svevo-Pirandello, La linea Svevo-Pirandello*, Mursia, Milano, 1977.

BARTOLUCCI, Giuseppe, *La Didascalia Drammaturgica*, Guida, Napoli, 1973.

BERTACCHINI, Renato, *Cultura e Società nel Romanzo del '900*, Società, Torino, 1977.

BORSELLINO, Nino, *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Bari, 1987.

BOSCHIGGIA, Elisabetta, *Guida alla Lettura di Pirandello*, Mondadori, Milano, 1986.

BOSISIO, Paolo, *La parola e la scena: Studi sul teatro italiano '700 e '900*, Bulzoni, Roma, 1987.

- BRAGAGLIA, Leonardo, *Interpreti pirandelliani (1910-1969). Vita scenica delle commedie di Luigi Pirandello dalle origini ai nostri giorni*, Trevi, Roma, 1973.
- BRAMBILLA, Rosa, *Pirandello: Che cosa è la verità?*, Biblioteca Pro Civitate Cristiana, Assisi, 1985.
- BROCKETT, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.
- BRIGANTI, Paolo, *Dalle Novelle al Teatro*, Scolastiche di Mondadori, Milano, 1990.
- CAMILLERI, Andrea, *Biografia del figlio cambiato*, Bur, Milano, 2000.
- CONTINI, Gianfranco, *Letteratura dell'Italia Unita, 1861-1968*, Sansoni, Floransa, 1968.
- CONTINI, Gianfranco, *La Letteratura Italiana / Otto-Novecento*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1992.
- CROCE, Benedetto, *Luigi Pirandello*, La Critica, Bari, 1935.
- DAVID, Michel, *Letteratura e psicanalisi*, Mursia, Milano, 1976.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il Romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971.
- FERRANTE, Luigi, *Eredità di Pirandello nel teatro mondiale*, Letteratura Italiana Dergisi, Milano, 1980.
- FERRANTE, Luigi, *Pirandello*, Parenti, Milano, 1958.
- FLORA, Francesco, *Storia della Letteratura Italiana, Volume V*, Mondadori, Verona, 1964.

- GIOANOLA, Elio, *Pirandello, la follia*, Il Melangolo, Recco, 1985.
- GIOVIALE, Fernando, *La Poetica Narrativa di Pirandello, Tipologia e aspetti del romanzo*, Pàtron Editore, Bologna, 1984.
- GRANATELLA, Laura, *D'Annunzio e Pirandello tra letteratura e teatro*, Bulzoni, Roma, 1989.
- JACOBBI, Ruggero, *Teatro da ieri a domani*, La Nuova Italia, Floransa, 1972.
- JANNER, Arminio, *Luigi Pirandello*, La Nuova Italia, Floransa, 1967.
- KUNDAKÇI, Durdu, *Pirandello'da Gerçek Sorunu*, İtalyan Filolojisi Dergisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1970.
- KUNDAKÇI, Durdu, *Pirandello'nun Psikolojik Rölativizmi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1990.
- LAURETTA, Enzo, *Il Romanzo di Pirandello*, Palumbo, Palermo, 1976.
- LAURETTA, Enzo, *Compendio Storico della Letteratura Italiana con schede critiche*, Edizioni Mursia, Milano, 1977.
- LAURETTA, Enzo, *Luigi Pirandello, Storia di un personaggio "fuori chiave". I luoghi-il tempo-la vita-le opere-l'ideologia*, Mursia, Milano, 1980.
- LEONE DE CASTRIS, Arcangelo, *Il decadentismo italiano, Svevo-D'Annunzio-Pirandello*, De Donato, Bari, 1974.
- LEONE DE CASTRIS, Arcangelo, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari, 1962.

LIVIO, Gigi, *Il Teatro in rivolta*, Mursia, Milano, 1976.

LUGNANI, Lucio, *Pirandello. Letteratura e teatro*, La Nuova Italia, Floransa, 1973.

MACCHIA, Giovanni, *Pirandello o La Stanza della Tortura*, Mondadori, Milano, 1981.

MAZZALI, Ettore, *Pirandello*, Il Castoro, Floransa, 1977.

MAZZACURATI, Giancarlo, *Pirandello nel Romanzo Europeo*, Il Mulino, Bologna, 1987.

MORAVIA, Alberto, *Pirandello*, La Fiera Letteraria, Roma, 1946.

MORPURGO, Giuseppe, *Luigi Pirandello-Novelle*, Scolastiche Mondadori, Milano, 1964.

MUNAFÒ, Gaetano, *Conoscere Pirandello*, Le Monnier, Floransa, 1977.

MUSCETTA, Carlo, *La Letteratura Italiana-Il Novecento*, Laterza, Bari, 1976.

MUSARRA, Franco, *Pirandello, Poetica e Presenza*, Laterza, Bari, 1980.

NARDELLI, Federico Vittore, *Pirandello, L'uomo segreto*, Tascabili Bompiani, Milano, 1986.

ORTOLANI, Benito, *Pirandello Luigi: Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano, 1995.

PADELLARO, Giuseppe, *Trittico Siciliano: Verga, Pirandello, Quasimodo*, Rizzoli, Milano, 1969.

PASSERI PIGNONI, Vera, *Teatro contemporaneo*, Città di Vita, Floransa, 1967.

PETRONIO, Giuseppe, *Quadro del '900 Italiano*, Palumbo, Palermo, 1977.

PETRONIO, Giuseppe, *Pirandello Novelliere e La Crisi del Realismo*, Lucentia, Lucca, 1950.

PIRANDELLO, Luigi, *Novelle per un anno*, La Biblioteca Ideale Tascabile, Milano, 1995.

PIRANDELLO, Luigi, *Maschere nude*, I Mammut, Roma, 2003.

PUGLISI, Filippo, *Pirandello e la sua lingua*, Capelli, Bologna, 1962.

RUSSO, Luigi, *Il Noviziato Letterario di Pirandello*, Laterza, Bari, 1953.

SALINARI, Carlo, *La Crisi della Coscienza*, Feltrinelli, Milano, 1960.

SAPEGNO, Natalino, *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*, La Nuova Italia, Floransa, 1947.

SCRIVANO, Riccardo, *La vocazione contesa: Note su Pirandello e il teatro*, Bulzoni, Roma, 1987.

SCRIVANO, Riccardo, *“La ragione degli altri” o l’invenzione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1986.

SISINNI, Francesco, *Pirandello: Vita è arte*, Bulzoni, Roma, 1986.

SQUARZINA, Luigi, *Questa Sera Pirandello*, Saggi Marsilio Editori, Venedik, 1990.

TEDESCO, Natale, *La Norma del Negativo*, Sellerio, Palermo, 1981.



- TESSARI, Roberto, *Pirandello e la dama rossa. Un settimo personaggio in cerca d'autore*, L'Arte dergisi, Milano, 1974.
- ULUĞ, Semra, *Pirandello: Hayat görüşü ve eserlerindeki mesaj*, Gündoğan Edebiyat Dergisi, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1994.
- VAGLIO, Anna, *Come leggere "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1989.
- VALLONE, Aldo, *Profilo di Pirandello*, Edizioni di Dialoghi, Roma, 1962.
- VANALESTI, Anna Maria, *Specchio del Novecento*, Società Dante Alighieri, Milano, 1982.
- VICENTINI, Claudio, *Pirandello: Il disagio del teatro*, Marsilio, Venedik, 1993.
- VIRDIA, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Pirandello*, Mursia, Milano, 1985.
- YAMANER, Güzin, *20.Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.
- ZANGRILLI, Franco, *L'Arte Novellistica di Pirandello*, Longo Editore, Ravenna, 1983.

## ÖZET

Luigi Pirandello, XX. yüzyıl İtalyan yazınında birçok yapıtıyla önemli bir yer elde etmiş bir yazardır. Sicilyalı bir yazar olan Pirandello'nun yazınsal kimliği üniversite yıllarını geçirdiği Almanya'nın Bonn kentinde biçimlenmeye başlamış, yazar tüm yazın türlerinde kendini denemiş, gerek şiir, gerek öykü ve roman, gerekse tiyatro oyunları yazmıştır. Tiyatro oyunları ona ün kazandırmış olsa da bu oyunları besleyen gerçekte öykü ve romanlarıdır.

Bu araştırmada, yalnızca yazarın tiyatro metinleri üzerinde durulmuştur. Tezde üç ana bölüm bulunmaktadır. İlk bölümde, yazar, genel olarak yaşamıyla, görüşleriyle ve yapıtlarıyla incelenmiştir. Bu bölümde, yaşamındaki ana evreler başlıklar halinde sınıflandırılarak, o evrelerde yazarın hem özyaşamsal, hem de yazınsal gelişimi anlatılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise, Pirandello'nun yazın kimliğinin ayrıntıları incelenirken, onun tiyatro yapıtlarına değinilmiştir.

Gerek eleştirel yaklaşımlarda, gerek oyunların aslında bulgularan kadın figürü tezin ana teması haline gelmiştir. Bu nedenledir ki, üçüncü bölüm başlığı olarak kadın figürü belirlenmiştir. Ancak otuzyedinci oyunun otuzyedisinde de bu temayı incelemek

olanaksızdır, bu nedenle bu konu yalnızca belli başlı oyunlarında ele alınmıştır.

Yazar, kadını her haliyle, tüm gerçekleriyle oyunlarına yerleştirmiştir. Ona dışarıdan bir insan gözüyle bakmış, yaptıklarından ötürü kimi zaman ona öfkelenmiş, kimi zaman onu desteklemeye çalışmıştır.

Özyaşamında da önemli yeri olan annesi, karısı ve oyunlarında rol alan aktris, Pirandello'nun tiyatrolarının konularında da kadına yer vermesinde çok büyük etken olmuştur. Oyunlarda karşımıza çıkan kadın, gerek anne, gerek bir eş, gerekse bir metres olabilmektedir. Bu araştırmada, söz konusu kadınların durumuna, ne biçimde oyunlarda yer aldığına yer verilmiştir.

## SUMMARY

Luigi Pirandello is one of the authors that has an important place because of his works of art in the Italian Literature of the XXth century. The Sicilian author Pirandello's author personality was formed at the city of Bonn, in Germany. The author tried writing in every sort of literature; wrote poems, short stories, novels and at last theaters. Even if he became famous with his theaters, these plays are basically nourished with his short stories and novels.

In this study, I examined the plays only. There are three main parts of the study. The first main title is about the autobiographical elements, the thoughts and the works of this author. In this part, every different but important period of his life is given as a title. In these parts, I tried to explain in details the main events of his personal life and the effects of these events on his works as a writer. In the second main part of the thesis, I observed his author personality giving examples about his novels, poems etc. But the main research is about his theaters, so I examined all of the thirtyseven plays, I wrote their main themes making a summary.

According to what the researchers and the critics say, I found how important was the woman figure in the plays of Pirandello. Because of that I decided to make the main theme of the thesis 'the woman figure in his theater'. This theme takes place as the third main part of the study. It was quite impossible to analyze in every play this theme, therefore I chose some of his plays to examine the theme.

The writer, puts in the plays the woman with all of her condition or state, Looks at her like someone out of her life, he sometimes grows angry at her about what she does or sometimes he tried to help her and support her.

The most important reason why the author gives place to women in his plays is the role of his mother, his wife and the actress that took part in his theaters. The woman that we find in his plays may sometimes be a mother, a wife and sometimes a lover. And in this thesis, I tried to find how these women take place, in which condition she is presented in his works.