

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

**LUIGI PIRANDELLO’NUN “BİRİ, HİÇBİRİ, BİNLERCESİ” ADLI ESERİNDE  
GÖRECELİK KAVRAMI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**İbrahim Yasin GÜLER**

**Ankara-2019**

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

**LUIGI PIRANDELLO’NUN “BİRİ, HİÇBİRİ, BİNLERCESİ” ADLI ESERİNDE  
GÖRECELİK KAVRAMI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**İbrahim Yasin GÜLER**

**Tez Danışmanı**

**Dr. Öğr. Üyesi Ebru BALAMİR**

**Ankara-2019**

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

İbrahim Yasin GÜLER

LUIGI PIRANDELLO'NUN "BİRİ, HİÇBİRİ, BİNLERCESİ" ADLI ESERİNDE  
GÖRECELİK KAVRAMI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ebru BALAMİR

Tez Jürisi Üyeleri




Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Nevin Özkan

Prof. Dr. Ufuk Özdağ

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Balamir

İmzası

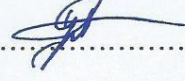
  
  


Tez Sınavı Tarihi ...11/6/2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.11..1.06..2019..)

İbrahim Yasin GÜLER



# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
GİRİŞ .....	1
I. Luigi Pirandello ve Eserleri.....	4
I.a. Luigi Pirandello'nun Hayatı ve XX. Yüzyıl İtalyan Edebiyatındaki Konumu .....	4
I.b. Luigi Pirandello'nun Hayatı ile İlgili Görseller .....	17
I.c. Luigi Pirandello'nun Eserlerinde Öne Çıkan Öğeler ve Yazar-Eser İlişkisi .....	20
I.d. Luigi Pirandello'nun Eserlerinde Öne Çıkan Öğeler ile İlgili Görseller .....	45
II. Belirsizlik ve Görecelik – Görelilik Kavramları .....	47
II. a. Fizikte Belirsizlik ve Görelilik Kavramları .....	47
II. b. Fizikte Belirsizlik ve Görelilik Kavramları ile İlgili Görseller.....	54
II. c. Edebi ve Felsefi Açılardan Belirsizlik ve Görecelik Kavramları.....	57
II. d. Edebi ve Felsefi Açılardan Belirsizlik ve Görecelik Kavramları ile İlgili Görseller .....	63
III. Einstein'ın 'Görelilik Kuramı'nın ve Heisenberg'in 'Belirsizlik İlkesi'nin Luigi Pirandello ve "Biri, Hiçbiri, Binlercesi" Adlı Eseri Üzerindeki Etkileri.....	64
III.a. Einstein'ın 'Görelilik Kuramı'nın ve Heisenberg'in 'Belirsizlik İlkesi'nin Luigi Pirandello ve "Biri, Hiçbiri, Binlercesi" Adlı Eseri Üzerindeki Etkileri ile İlgili Görseller .....	89
IV. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	90
ÖZET .....	94
ABSTRACT .....	96
KAYNAKÇA.....	98

## ÖNSÖZ

Gerçek nedir? Kelime anlamı olarak gerçek; bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, varlığı hiçbir biçimde yadsınamayan anlamına gelir. Ancak bu tanım, evrenin, düşünebildiği ilk günden itibaren, nereden geldiğini, nereye gittiğini, kim olduğunu sormuş, sorgulamış ve hayatına bu şekilde anlam katmaya çalışmış olan tek varlığına, yani insanoğluna yetmez.

Nitekim çağlar boyunca sorgulayan insanoğlunun dogmalara karşı sığındığı en güçlü limanlar olan bilim, edebiyat ve felsefe, gemilerine bu uğurda yelken açtırmış, insanlık tarihinin en eski ve köklü tartışması yine bu gerçek kavramı üzerinden yürütülmüştür. Bu bağlamda dilbilimciler, gerçeği rahat anlayabilmemiz için soyut ve somut kavramlarını yaratmış, felsefeciler, İdealizm, Natürizm, Realizm, Pragmatizm, gibi birçok farklı düşünce sistemiyle soyut yoldan gerçek olgusunun peşine düşmüş, bilim insanları ise daha kesin kanıtların peşine düşerek, somut kavramlardan gerçeğin tanımına ulaşmaya çalışmışlardır.

İronik bir şekilde gerçekte ise, söz konusu insanoğlu olunca, tek bir ortak paydada buluşmak mümkün olamayacağından, gerçeğin ne olduğunu en doğru şekilde kavramak, bu olguya hem bilimsel hem edebi hem de felsefi anlamda yaklaşmakla mümkündür.

Gerçek olgusuna yönelik bu üç kollu yaklaşımı, “eserlerinde olmak-görünmek arasındaki tezadı bir maske-yüz ikilemi arasında inceleyen ve gerçeğin göreceliği üzerinden kimlik ve varoluş temalarını işleyen” (Pirandello, 2016: 1)<sup>1</sup> İtalyan edebiyatının usta kalemi Luigi Pirandello, tam da bu noktada meslektaşlarının arasından öne çıkar. Yazar, usta kalemiyle bir yandan eserlerinde adeta bir filozof gibi bireyin

---

<sup>1</sup> Bu ifade, Luigi Pirandello'nun “Biri, hiçbiri, binlercesi” adlı eserinin Nevin Yeni tarafından yapılan çevirisinin önsözünde yer almaktadır.

varoluştan ileri gelen trajedisini işlerken, diğer yandan da bir bilim insanı gibi objektif bir şekilde görecelik ve belirsizlik kavramlarını tartışır.

Bu tez çalışmasının amacı, gerçeğe bir bilim insanı gibi göreceli, bir filozof gibi insani yaklaşabilen ve bunu güçlü kalemiyle biz okurlarına aktaran, 1934 yılı Nobel Edebiyat Ödülü sahibi İtalyan yazar Luigi Pirandello'nun *Uno, nessuno e centomila* (Biri, hiçbiri, binlercesi) adlı eserinde gerçeklik algısına göreceli yaklaşımını ve bu yaklaşımın oluşmasında önemli rol oynayan etkenleri incelemektir.

Bu tez çalışması, pek çok kişinin yardımı ve emeğiyle tamamlanmıştır. Tez konum olan Pirandello ile tanışmamı sağlayan ve bu çalışma süresince büyük bir sabırla benden desteğini esirgemeyen tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ebru Balamir'e, tez yazımı esnasında yararlanabileceğim kaynaklar konusundaki rehberliği için Dr. Rainier Speelman'a, Pirandello'nun felsefi yönünü anlamamda bana sonsuz yardımları dokunan kardeşim Ankara Üniversitesi Sistemik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Yeşim Güler'e, hayatım boyunca her zaman yanımda olan ve benden desteğini asla esirgemeyen kıymetli ebeveynlerime, bu çalışmayı yaparken bana ve çalışmama yaptıkları katkılarından dolayı Ankara Üniversitesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı öğretim üyelerine ve arkadaşlarıma gönülden teşekkür ederim.

Son olarak, bölüm başkanımız, çok değerli hocam Prof. Dr. Nevin Özkan Speelman'a özel bir teşekkürü borç bilirim. Kıymetli hocam emeği, sabrı ve en önemlisi sonsuz desteği ile her zaman yanımda olmuş, çalışmam boyunca değerli tavsiyelerini benden esirgememiştir.

## GİRİŞ

“Chuang Tzu düşünde bir kelebek olduğunu gördü, ama uyandıığında, düşünde kendini bir kelebek olarak gören bir insan mı, yoksa düşünde kendini bir insan olarak gören bir kelebek mi, olduğunu bilemedi” (Borges, 1993: 28).

Arjantinli öykü yazarı Jorge Luis Borges’in *Extraordinary tales* (Olağanüstü masallar) adlı kitabıyla tanıştığım, M.Ö. IV. yüzyılda yaşamış Çinli filozof Chuang Tzu’nun gördüğü bir rüyayı anlatan bu kısacık öykü, gerçeklik algısının bireyler arasında değişken olması şöyle dursun, kişinin kendi iç dünyasında bile ne kadar değişken olabileceğini gösterir niteliktedir. Chuang Tzu’dan asırlar sonra Fransız filozof René Descartes, aynı düşünceyi rüya olgusu yerine kötü cin adını verdiği kötü niyetli bir varlığın kandırmacası olarak şöyle betimler:

“[...] İster uyanık isterse uykuda olayım, iki artı üç her zaman beş eder ve karenin hiçbir zaman dörtten fazla kenarı olamaz ve böylesine açık görünürde olan gerçekliklerin pekinsizlik ile karşılanması olanaklı görünmez. [...] Gene de, metafiziksel bir varsayım verildiğinde, matematiğin önermelerinden bile kuşku duymak olanaklıdır. Çünkü düşünebilirim ki güçlü olduğu denli aldatıcı da olan bir kötü cin tüm enerjisini beni aldatmakta kullanmıştır” (Copleston, 2010: 96).

Nihayetinde, Chuang Tzu’nun M.Ö. IV. yüzyılda gördüğü rüyası ve Descartes’in XVII. yüzyılda keşfettiği kötü cini XX. yüzyılda Werner Heisenberg’in ‘Belirsizlik ilkesi’ne ve Albert Einstein’ın ‘Görelilik Kuramı’na birer felsefi temel oluştururlar. Albert Einstein ve Werner Heisenberg’in ortaya attıkları ‘Görelilik Kuramı’ ve



'Belirsizlik ilkesi' de tıpkı Chuang Tzu'nun rüyası ve Descartes'in kötü cini gibi kendilerinden sonra gelecek bilim insanı, edebiyatçı, filozoflara birer öncü olmuşlardır ve olmaya devam etmektedirler.

Einstein'ın 'Görelilik Kuramı' ışığında eserlerinde de göreliliği ortaya koyan Sicilya'lı yazar Luigi Pirandello (1867 – 1936), XX. yüzyıl İtalyan ve dünya edebiyatının en önde gelen isimlerinden biridir. Pirandello, ailesinin ekonomik durumunun bozulması, evliliğinin kötü gidişatı, eşinin deliliği, I. Dünya savaşı gibi yaşamış olduğu manevi sarsıntıların etkisiyle daha çok psikolojik ağırlıklı eserler yazar ve bu eserlerinde tıpkı filozoflar ve bilim insanları gibi gerçek olgusunu sorgular.

“Pirandello'nun bakış açısına göre, gerçek olarak adlandırılan olgu, sürekli değişiklik gösteren bir yapıdadır: Her zaman farklı şekillerde yorumlanabilen bir özellik göstermektedir. Bu felsefeden yola çıkarak eserler kaleme alan Pirandello için yaşanmış, yaşanan ve yaşanacak “olay” hiçbir özel anlam ifade etmemektedir; asıl önem arz eden “olay” a getirdiğimiz yorum ve değerlendirmedir” (Ayyıldız, 2015: 133).

Bu tez çalışması, Luigi Pirandello'nun gerçeklik öğeleri ya da gerçeğin göreceliği açısından en göze çarpan eseri olan *Biri, hiçbirisi, binlercesi* üzerinde, eserde öne çıkan kavramları daha iyi gözlemlemeye yönelik bir inceleme yapmayı amaçlamaktadır. Pirandello'nun birçok eserinde ortak bir çerçevede öne çıkan genel kavramlar ve *Biri, hiçbirisi, binlercesi*'nde oldukça belirgin bir şekilde işlenen görecelik kavramı bu çalışmanın temel konusunu oluşturmaktadır.

“Luigi Pirandello'nun “Biri, hiçbirisi, binlercesi” adlı eserinde görecelik kavramı” başlıklı bu tez çalışması, üç ana başlıktan meydana gelmektedir. Çalışmanın başlangıç

bölümünde Luigi Pirandello'nun hayatı ve XX. yüzyıl İtalyan edebiyatındaki yeri ele alınacaktır. Yazarın, tıpkı eserlerindeki karakterler gibi kimlik arayışındaki memleketi Sicilya'dan başlayan, Avrupa'nın kalbindeki Mitteleuropa kültürünün merkezi Bonn'da şekillenen ve son olarak İtalya'nın kalbinde, faşist rejimin denetimindeki Roma'da sona eren hayat yolculuğu ve bu yolculuğun yazarın eserleri<sup>2</sup> üzerindeki etkisinden söz edilecektir. Son olarak ise yazarın *Biri, hiçbiri, binlercesi* adlı eserinde öne çıkan öğeler ve yazar – eser ilişkisi irdelenecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, bu tez çalışmasının konusunu oluşturan 'Belirsizlik ilkesi' ve 'Görelilik Kuramı' incelenecek, ardından klasik fiziğin salt kesin bakış açısının yerini alan bu kavramların edebi ve felsefi boyutları değerlendirilecek ve bu değerlendirmelere edebiyat ve felsefe alanlarından örnekler verilecektir.

Çalışmanın üçüncü ve son kısmında ise, yazarın yaşadığı dönemde onu etkisi altına alan ve yazım tarzını şekillendiren bilimsel gelişmelere değinilecek, klasik fiziğin babası sayılan İngiliz bilim insanı Isaac Newton'un düşüncelerinin yerini alan Heisenberg'in 'Belirsizlik ilkesi' ve Einstein'ın 'Görelilik Kuramı'nın yazar ve eser üstündeki etkileri örneklemelerle aktarılacaktır.

---

<sup>2</sup> "Luigi Pirandello'nun "Biri, hiçbiri, binlercesi" adlı eserinde görecelik kavramları" başlıklı bu tez çalışmasında ismi geçen tüm eserlerin yanında parantez içerisinde Türkçe isimleri verilirken; Türkiye'de yayımlanmış olmaları halinde yayımlanan çevirilerdeki isimleri kullanılmış, çevirisi yapılmamış eserler içinse isimler Türkçeye çevrilerek verilmiştir.

## I. Luigi Pirandello ve Eserleri

### I.a. Luigi Pirandello'nun Hayatı ve XX. Yüzyıl İtalyan Edebiyatındaki Konumu

Luigi Pirandello, Sicilya'nın Giovanni Verga'dan sonra gelen en önemli roman ve öykü yazarlarından biri olmakla birlikte, aslında daha çok yazdığı tiyatro oyunları ile ün kazanmış, XX. yüzyıl İtalyan ve dünya edebiyatının en önde gelen isimlerinden biridir. Yazar, 28 Haziran 1867 tarihinde Sicilya'nın güneyindeki Girgenti (günümüzdeki ismiyle Agrigento) kasabasına bağlı Cávusu (kaos) köyünde varlıklı bir aileden dünyaya gelir. Babası Stefano Pirandello, kükürt işletmesiyle uğraşan varlıklı bir aileden gelmektedir ve annesi Caterina Ricci Gramitto da tıpkı kocası Stefano gibi Agrigento'nun tanınmış burjuva ailelerinden birine mensuptur.

Yazarın ailesinin vatansever bir yapısı vardır. Baba Stefano, İtalya'nın kurucusu olarak kabul edilen Giuseppe Garibaldi'nin yanında savaşmış ve anne Caterina ise henüz on üç yaşındayken Sicilya'da birleşme öncesi hüküm süren Bourbon krallığına karşı geldiği ve 1848 Sicilya devrimine katıldığı için Malta'ya sürgün olarak kaçan ve 1850 yılında sürgünde ölen babasına eşlik etmek zorunda kalmıştır. İtalya'nın yeni birleştiği ve birleşmenin Güney İtalya için bir sancı, hatta bir hayal kırıklığı olduğu yıllarda dünyaya gelen yazar ise çocukluk yıllarını doğduğu yerin ismine bir gönderme yaparak kaos olarak tanımlar ve gençlik yıllarında bunu yakın arkadaşı Pio Spezi'ye şöyle ifade eder:

“Ben Kaos'un çocuğuyum, bunu alegorik olarak değil, gerçekten söylüyorum. Çünkü Girgenti sakinlerince diyalekte "Cávusu" olarak adlandırılan karmakarışık bir ormanın hemen yanında

bulunan bir kırlıkta doğdum. Ailem buraya 1867 yılında Sicilya'da şiddetli bir şekilde ilerleyen bir kolera salgınından kaçmak için sığınmış. Aslında bu kırlık, babam tarafından benden bir yaş büyük olan kızı anısına Lina olarak adlandırılmış ama kimse bu yeni isme uyum sağlayamamış ve bu kırlık Yunanca Xaos kelimesinden devşirilmiş Cávusu ile anılmaya devam etmiş” (Boschiggia, 1987: 11,12).

İlkokul eğitimini evde alan Pirandello, öğrendiği derslerden çok yaşlı hizmetçileri Maria Stella'nın kendisine anlattığı büyülü anlatılardan etkilenir ve daha 12 yaşında *Barbaro* (Barbar)<sup>3</sup> isimli ilk trajedisini yazar. İlkokul eğitiminin sona ermesinin ardından babası onu teknik eğitim veren bir okula yazdırır. Ancak Luigi, teknik okulda yeterince başarılı olamaz ve antik edebiyata daha fazla ilgi duyar. Bu ilgi sonucunda, ölümünden 17 yıl sonra 1953 yılında kendi adının verileceği Il Liceo-Ginnasio Statale di Bivona'ya (Bivona Devlet Lisesi) geçerek beşeri bilimler eğitimi almaya başlar.

1880 yılında, babasının ekonomik sıkıntılarından ötürü, ailesiyle beraber adanın başkenti Palermo'ya taşınır. Palermo'da eğitim gördüğü lisede ne bulursa okumaya başlar ama her şeyden öte Giosuè Carducci ve Arturo Graf gibi XIX. yüzyıl İtalyan şairlerine odaklanır. Lisede son sınıftayken kendisinden yaşça büyük olan kuzeni Paolina'ya âşık olur ve ilk şiirlerini yazmaya başlar.

Bu dönemde, Luigi ve babasının arasında ilk ciddi karşıtlıklar ortaya çıkar; Luigi, babası Stefano'nun evlilik dışı ilişkilerinin varlığını ortaya koyan bazı notlar keşfeder. Kaba davranışlı ve fiziksel olarak güçlü bir adam olan babasına karşı gelişmekte olan sürekli güvensizlik ve uyumsuzluğa bir tepki olarak, annesine olan bağlılığı gitgide

---

<sup>3</sup> Luigi Pirandello'nun 12 yaşında kaleme aldığı *Barbaro* (Barbar) isimli eser günümüze ulaşmamıştır.

artmaya başlar. Bu durum, annesinin ölümünden sonra 1915 yılında kaleme aldığı *Colloqui con i personaggi* (Karakterlerle görüşmeler) isimli öyküsünde annesinin ruhu ile konuştuğu sayfalarda kendini ifade eder.

O yıllarda kuzenine duyduğu romantik duygularını, başlangıçta kimse hoş karşılamaz ama sonrasında aniden bu duygular Lina'nın ailesi tarafından çok ciddiye alınır. Aile, Luigi'nin okulu bırakmasını ve hemen evlenmek için kükürt işine girmesini talep eder. Bunun üzerine 1886 yılında, okulun yaz tatilinde olduğu bir dönemde Luigi, babasının kükürt madenlerini ziyaret eder ve babasıyla birlikte çalışmaya başlar. Burada doğrudan maden işçilerinin ve limandaki hamalların yaşantılarına tanıklık eder ve bu tecrübe Pirandello'ya ileride kaleme alacağı *Il fumo* (Duman), ve *Ciàula scopre la luna* (Ciàula Ay'ı keşfediyor) gibi öyküleri için gerekli olan bilgi birikimini kazandırır ayrıca 1913 yılında yayımlayacağı *I vecchi e i giovani* (Yaşlılar ve gençler) romanının arka planını ve romanındaki betimlemeleri yaratmasında ilham kaynağı olur.

Yaklaşan evlilik ertelenir ve Luigi yine aynı yıl Palermo Üniversitesi'ndeki eğitimine başlar. İki fakülteye aynı anda yazılmak o dönemde mümkün olduğundan Hukuk ve Edebiyat fakültelerine yazılır. O dönemde diğer üniversitelerden hatta diğer fakültelerden çok bu üniversitenin hukuk fakültesi Sicilya'nın faşist hareketini destekleyen kişilere ev sahipliği yaptığından, Pirandello da aktif olarak eylemlerde bulunmasa bile bu ideolojinin coşkulu ortamına dâhil olur ve bu hareketin önde gelenleriyle arkadaşlıklar kurar.

Bir yıl sonrasında, eğitimini sadece edebiyat alanında devam ettirmeye karar verir ve bu amaçla Roma'ya taşınır. Ancak Roma'ya taşınmak Pirandello'ya manevi anlamda büyük bir acı verir. Yazara göre, vatanseverliğinden dolayı sürgünde ölen dedesinin ve Garibaldi'nin ordusunda İtalya'nın birleşmesi için 2 yıl askerlik yapan babasının hayalleri hiç de beklemedikleri doğrultuda gerçekleşmemiş, başkent Roma lider bir şehir olmaktan

çok İtalyan diriliş hareketinin sıkıntılarını ve iç çatışmalarını yaşayan bir şehre dönüşmüştür. Pirandello Roma'nın bu acıması halini şu sözleriyle dile getirir: "Roma'ya vardığımda kesintisiz bir yağmur yağıyordu, gece vaktiydi ve kalbimin ezildiğini hissettim, ama sonra umutsuzluğun boğazında bir adam gibi güldüm" (Pirandello, 1995: 8).

Yazarın Roma hakkındaki bu düşünceleri 1889 yılında yayınladığı *Mal Giocondo* adlı şiir derlemesinin acı dizelerinde kendini gösterir. Yine de Roma, yazar üstünde sadece olumsuz bir etki bırakmaz, şehre geldiği ilk dönem ona il Nazionale (Ulusal), il Valle (Vadi), il Manzoni gibi pek çok tiyatroyu ziyaret etme fırsatı sunar. Pirandello, belki de 1925 yılında kendisine Teatro d'arte di Roma (Roma Sanat Tiyatrosu) nın sanat yönetmenliğine kadar uzanan tiyatro yolculuğuna böyle başlar: "Ah dramatik tiyatro! Onu fethedeceğim. Garip bir hisse kapılmadan içeri dahi giremem, tüm damarlarımdan akan kanın heyecanı ..." (Pirandello, 1995: 8).

1888 yılında hocası Ernesto Monaci'nin tavsiyesi ve teşviki ile Almanya'ya giderek Bonn Üniversitesi'ne yazılır. Burada, Jean Paul, Tieck, Chamisso, Heinrich Heine ve Goethe gibi yazarları okuyan Pirandello edebi açıdan oldukça verimli bir dönem geçirir. Goethe'nin *Römische Elegien* (Roma Ağrıtları)'nı çevirmeye başlar ve aynı stili kullanarak *Elegie Boreali* (Kuzey ağrıtları) adlı bir eser yazar. İtalyan şair Cecco Angiolieri'nin eserleri ile mizah konusuna değinir.

"Bonn şehrinin, Pirandello'nun yazın anlayışında önemli etkileri bulunmaktadır: yazarın eserlerinde görülen mutsuzluk, gerçek ve gerçeklik ile ilgili çelişkiler, birey-toplum ilişkisi gibi temel öğelerin filizlenmesine olanak tanıyan felsefi yaklaşımları burada edinir. Avrupa'nın tam kalbinde yer alan bu şehir, Pirandello'nun

Mittleuropa kültürü ile tanışmasına ve ufkunun genişlemesine yardımcı olmuştur” (Ayyıldız, 2015: 130).

1890 yılının Ocak ayının sonunda, maskeli bir festivalde genç Jenny Schulz-Lander ile tanışır ve ona âşık olur. Jenny'nin annesi tarafından tutulan pansiyona kiracı olarak yerleşir. İkilinin yakınlığı gün geçtikçe artınca çift evlenmeyi düşünür.

1891 yılında Bonn Üniversitesi'nden *Laute und lautenwicklung der mundart von Girgenti* (Girgenti lehçesinin sesi ve ses evrimi) isimli tez çalışması ile mezun olur. Tamamen Sicilya lehçesi ile yazılan tezde kullanılan İtalyan dilinin nadirliği göz önüne alındığında, çalışmaların türünün gelecekteki eserlerinin yazılmasına oldukça önemli bir temel oluşturduğu kolaylıkla söylenebilir. Yine bu tez sayesinde Bonn Üniversitesi'nin İtalyanca kürsüsünün başına geçer. Bu görevde kısa bir süre kalan Pirandello, sağlık sorunları sebebiyle 1892 yılında Sicilya'ya döner ve babasıyla kükürt ticaretinde çalışmaya başlar.

Jenny ile evlilik planları bu dönüş yüzünden bozulur ancak çift birbirini unutmaz. Pirandello *Pasqua di gea* şiir derlemesini Jenny'e adar. Satır aralarında da bunu belirtir: “Şeytan kız, sen benim her şeyimsin, belki de sen hiçbir şey değilsin” (Pirandello, 1982: 114). Pirandello Jenny ile bundan sonrasında görüşmese de, 14 sene sonrasında ünlü bir yazar olarak New York'u ziyaret ettiğinde, New York'ta bulunan ve yine kendisi gibi bir yazar olan Jenny'den bir mektup alır.

Kükürt ticaretinde umduğunu bulamayan Pirandello, aynı yıl Roma'ya taşınır ve babasının kendisine yolladığı parayla geçinmeye başlar. Roma'da başta ünlü Sicilyalı yazar Luigi Capuana olmak üzere aralarında Ugo Fleres, Tomaso Gnoli, Ettore Romagnoli, Ugo Ojetti, Giustino Ferri gibi pek çok ünlü yazar ve gazeteci ile tanışır. Capuana Pirandello'ya edebiyat dünyasındaki yolunu çizmede oldukça yardımcı olur ve

ona yazın hayatını oldukça etkileyecek olan dönemin gazeteci, yazar, eleştirmen ve sanatçıları tanıma fırsatını sunarak, edebi toplantıların kapısını açar.

Pirandello, Capuana'nın tavsiyesiyle kendini yazmaya adanır ve 1893 yılında ilk romanı *Marta Ajala*'yı yazar (bu eser daha sonra *L'esclusa* (Dışlanmış kadın) adı ile 1901 yılında yayımlanır). Aynı yıl, babasının bir iş ortağının kızı olan Maria Antonietta Portulano ile Pirandello ailesinin ekonomik çıkarları için gerekli olan bir evlilik yapar. Bu olaya ve babasına olan tepkisiyle bir yıl sonrasında ilk öykü derlemesi olan *Amori senza amore* (Aşksız aşklar)'yi yayımlar. Yine de, eşinin çeyizi sayesinde çift hali vakti yerinde bir hayat sürmeye başlar, bu parayla Roma'ya taşınır ve ikili arasında zamanla gerçekten aşk ve tutku doğar. Pirandello eşini, Roma'daki edebi çevresine de tanıştıırır ve eşini da bu elit çevreye dâhil etmeye çalışır ancak bir yıl sonrasında ilk oğulları Stefano doğar ve bir süre sonra Antonietta çocuğuna bakmayı, kocasının çevresine vakit ayırmaya tercih eder. Stefano'yu ikişer yıl arayla Lietta ve Fausto'nun doğumu takip edince bu durum kalıcı bir hâl alır.

Bu dönemde, Capuana'nın tavsiyesine uyarak, hem çok zevk aldığı hem de çok iyi yapabildiği şeyin yazmak olduğuna artık iyiden iyiye ikna olan Pirandello, büyük bir şevkle öyküler yazmaya koyulur. Sonraki üç sene içerisinde, *Marzocco* isimli dergide yayımladığı yüzü aşkın öykü yazar. Yazdığı öykülerin çoğunda tıpkı örnek aldığı Luigi Capuana gibi vatanı Sicilya'yı fon olarak kullanır. Yine bu dönemde bir de *Il turno* (Dönüş) isimli bir küçük roman da yazar fakat bu romanı ancak 7 sene sonra Torino'da yayımlayabilir.

Başlangıçta evliliği pekiştiren çocuklar, yıllar içerisinde geniş çevresiyle vakit geçiren kocasına eşlik edemeyen Antonietta'nın küçük kıskançlık krizlerine girmesine sebep olurlar ve evliliklerinde ilk sorunlar böyle baş gösterir. 1903 yılında yazarın eşi Antonietta'nın çeyizinin büyük bir kısmının ve Pirandello ailesinin servetinin yatırıldığı



Aragon kükürt madeninde meydana gelen bir sel ve toprak kayması ile çiftin evliliği iyice sarsılır. Hâlihazırda son zamanlarda kıskançlık nedeniyle isterik krizler geçiren Antonietta artık iyice hassas bir hale gelir ve ailesinin yanına Sicilya'ya döner ve Pirandello da evi terk etmek zorunda kalır.

Pirandello'nun eşinin hastalığı, kocasıyla konuşan tüm kadınlara karşı kıskançlık duymaya kadar evrilir ve paranoyak bir hal alır. Hatta Antonietta ilerleyen yıllarda kendi kızı Lietta'yı bile kıskanır ve kızının intihar girişiminde bulunmasına sebep olur. Daha sonrasında Lietta bu sebeple evden ayrılır. Oğlu Stefano'nun askere gitmesi ve esir düşmesi, küçük oğlu Fausto'nun askerde aldığı bir yara neticesinde akciğer hastalığına yakalanması sebebiyle artık Antonietta'nın ruhsal durumu umutsuz bir hal alır ve 1959 yılında 88 yaşında vefat edene kadar tam 40 yıl Roma'da bir akıl hastanesine yatırılır.

Eşi Antonietta'nın hastalığı, Pirandello'yu psikanaliz ve onun kurucusu ünlü Avusturyalı nörolog Sigmund Freud'un yeni teorilerini araştırmaya, zihin mekanizmalarını incelemeye ve akıl hastalığında toplumsal davranışları izlemeye iter. Zaman geçtikçe Antonietta, hastalığı sebebiyle yazarı tanıyamamaya başlar. Ona farklı bir isimle hitap eder. Eşinin bu durumu, Pirandello'yu farklı düşüncelere iter. Artık Pirandello, çocukları için biri, fakat eşinin gözünde bambaşka biri olmuştur. Bunlardan ilki çocuklarının gerçeği, diğeri ise eşinin gerçeği olan Pirandello'dur. İki taraf da bu gerçeğe farklı açılardan bakar. Görecelik fikrini bu şekilde geliştiren Pirandello'nun ilk büyük başarısı da yine bu gözlemler sonucu bu buhranlı dönemde gelir.

“Freud psikanaliz ile ilgili buluşları ile bir tartışılmaz değerler dünyasının var olmadığını, her şeyin, bireylerde ve toplum gruplarında canlı olarak bulunan psikolojik komplekslere bağlı olduğunu göstermiş, bu durumun sanat alanındaki temsilciliğini

de gerçeküstücülük akımı (surrealismo) yapmıştır. Artık her şeye kuşku ile bakmaya başlayan insanoglunun en bulanık, en karmaşık ve içgüdüsel eğilimlerinin yer aldığı gerçeküstücülüğün çıkış noktası ile Pirandello'nun çıkış noktası aynıdır” (Kundakçı, 1990: 182).

Felçli eşine nöbet gecelerinde yazılmış olan, *Il fu Mattia Pascal* (Mattia Pascal sahiden yaşadı mı, yaşamadı mı?) 1904 yılında yayımlanır ve hemen birkaç dile çevrilir. Eleştirmenler, romanı Pirandello'nun yeniliklerini diğer pek çok eserinde anlayamadıkları gibi anlayamazlar ve eser sonrasında fazlasıyla hak ettiğinin anlaşılacağı değeri ilk başta bulamaz.

1906 yılında *Erma bifronte* (İkiyüzlü Herm) isimli bir öykü derlemesi yayımlar. 1908 yılında ise *Arte e scienza* (Sanat ve bilim) ismini verdiği denemelerin ilk cildini yayımlar ve ünlü İtalyan sanat felsefecisi Benedetto Croce ile uzun yıllar sürecek ve iki tarafı da oldukça yıpratacak bir tartışmaya dâhil olur. 1909 yılında, ölümünden 2 gün öncesine kadar yazacağı İtalya'nın en saygın gazetelerinden *Corriere della sera* gazetesi için yazmaya başlar. Gazete bünyesinde, *Mondo di carta* (Kâğıt dünyası), *La giara* (Küp), *Non é una cosa seria* (Ciddi bir şey değil), *Pensaci Giacomino!* (İyi düşün Giacomino!) gibi öykülerini yayımlayarak, gitgide ünlenir. Yine aynı dönemde, 1926 yılında Nobel Edebiyat Ödülü alacak olan İtalyan yazar Grazia Deledda'nın hayatından esinlenerek yazdığı *Suo marito* (O'nun kocası) isimli romanını, romanın Deledda'nın hayatına yaptığı üstü kapalı göndermelerden ötürü ihtiyatlı davranarak yayımlamaz ve bu eser okuyucuyla ancak Deledda ve Pirandello'nun ölümünden 5 yıl sonra 1941 yılında buluşur.

1910 yılında, arkadaşı Nino Martoglio'nun Roma Metastasio Tiyatrosu yakınındaki küçük tiyatrosunda sahneye koymak üzere istemesiyle 1892 yılında yazdığı

*Lumie di Sicilia* (Sicilya'nın portakalları) nı sahnelemeye ikna olur ve böylece ilk sahne başarısını elde eder.

1913 – 1914 yılları arasında, *La vendetta del cane* (Köpeğin intikamı), *Quando s'è capito il giuoco* (Oyun anlaşıldığında), *Il treno ha fischiato* (Tren düdüğü çaldı), *Filo d'aria* (Cereyan) ve *Berecche e la guerra* (Berecche ve savaş) adlı öyküleri yine aynı gazete bünyesinde okuyucularıyla buluşur. 1913 yılında yayımladığı *Yaşlılar ve gençler* romanında yazar, her zamanki çizgisinin aksine, Güney İtalya için bir hayal kırıklığına dönüşen İtalyan diriliş hareketini ve onun sonucunda ortaya çıkan devleti sorgulayan ifadeler kullanır.

Takvimler 1914 yılını işaret ettiğinde, sadece yazarın değil, aslında o dönemi yaşayan herkesin hayatında yine çok önemli bir yere sahip başka bir olay sahneye çıkar: I. Dünya Savaşı. Bir yandan eşinin hastalığı ile boğuşmakta olan yazar, bir de gönüllü olarak askere giden büyük oğlu Stefano'nun düşmana esir düşmesi, küçük oğlu Fausto'nun askerde bir akciğer hastalığına yakalanması gibi şeylerle iyice umutsuzluğa itilir. Yazar bu dönemde yaşadıklarını *Un'altra vita* (Başka bir hayat) adını taşıyan ve *Berecche ve savaş* adlı romanının ilk kısımlarını oluşturan öyküsünde kaleme alır. Daha sonrasında, savaş yanlısı propagandaların etkisiyle 1913 yılında *Yaşlılar ve gençler* romanı ile hasıraltı ettiği direniş ruhunu yeniden kazanır ve yazdıklarında son bir umutla üniter ve milliyetçi duyguları uyandırmaya çalışır. Ancak 1915 - 18 yılları arasında yazdıkları, tıpkı 1918 yılında yayımladığı *Quando si comprende* (Anlaşıldığında) romanı gibi, savaş yanlısı bir coşku uyandırmaktan çok, savaşta bulunmuş ya da evlatlarını toprağa vermiş ebeveynlerin hissettikleri acı ve yaşadıkları korkunun izlerini taşımasının yanı sıra bu acı ve korkunun toplum üzerindeki yansımalarını resmeder.

Savaşla birlikte, tiyatro dünyası da diğer tüm sektörler gibi büyük bir sıkıntı yaşar. Ancak, tiyatrodaki kötü gidişata rağmen yazarın tiyatro eserleri de ciddi başarılar elde

eder. 1916 yılında, aktör Angelo Musco'nun *İyi düşün Giacomino!* adlı eserden çıkardığı 3 perdelik komedisi sahnelenir ve bu eseri *Liola* isimli pastoral komedinin aynı aktör tarafından sahnelenmesi takip eder.

1917 yılında, yine bir öykü derlemesi olan *E domani lunedì* (ve yarın pazartesi) yayımlanır, ancak bu yıla yine bir önceki yıl olduğu gibi yazarın tiyatro eserleri damga vurur. *Così è (se vi pare)* (Size öyle geliyorsa öyledir), *A birritta cu'i ciancianeddi* (Aptal'ın şapkası), ve *Il piacere dell'onestà* (Dürüstlük keyfi) yazarın bu dönemde sahneye konulan eserleridir. Bir sonraki yıl ise, *Ciddi bir şey değil* ve *Il gioco delle parti* (Parçaların oyunu) isimli oyunları yayımlanır.

Bu yıl, yazarın özel hayatına bakacak olursak, Pirandello'nun büyük oğlu Stefano'nun savaş bitince askerden döndüğü ve eşinin akıl hastanesine yatırıldığı yıldır. Yazar bu kararın ardından, eşinin tüm kıskançlıkları ve kendisine yönelik kurgu suçlamalarına rağmen pişman olur ve 1924 yılında tedavisine evde devam etmek amacıyla eşini yatırdığı hastaneden çıkarmaya çalışır. Ancak Antonietta bunu kabul etmez.

Yaşanan trajedilerin ardından 1920 yılı, Pirandello için komedilerin yılı olur. *Tutto Per Bene* (Her Şey İyilik İçin), Yazarın ölümünden 20 yıl sonra Jerry Hopper ve Douglas Sirk tarafından *Never say goodbye* adı ile filmleştirilen *Come prima... meglio di prima* (Önceden olduğu gibi... Öncekinden daha iyi) ve *La signora Morli una e due* (Bayan Morli bir ve iki) bu yıl içerisinde sahnelenir.

1921 yılında çok kısa sürede 2 oyun yazar. Bu oyunların ilki, 3 haftada yazılmış olan *Sei personaggi in cerca d'autore* (Altı şahıs yazarını arıyor) Roma Il Valle tiyatrosunda Dario Niccomedi Kumpanyasınca sahnelenir. Oyun o kadar başarısız olur ki, kızı Lietta ile birlikte oyunu izlemeye gelen Pirandello, kalabalığın hışmına uğramamak için yan kapıdan sahneyi terk eder. O dönemde Roma'da kıymeti pek

anlaşılmasa da, bu oyun daha sonra Milan’da sahnelenince büyük bir başarıya ulaşır ve Postmodern akımın ilke sözü gibi görülen gerçek görecelidir düşüncesi üzerine kurulu olmasıyla Postmodern tiyatronun ilklerinden biri olarak kabul edilir.

Yazarın bir diğer 2 hafta gibi kısa bir sürede yazdığı oyun olan *Enrico IV* (IV. Henry) yine Milan’da 1 yıl sonra ilk defa sahnelenir ve uluslararası çapta bir başarı elde eder ve bu uluslararası başarı Pirandello’ya bu iki oyunu Londra ve New York’ta sahneleme fırsatı verir.

1925 yılında, İtalyan faşist lider Benito Mussolini’nin desteğiyle Roma Sanat Tiyatrosu’nun başına geçer ve genel sanat yönetmenliği görevini üstlenir. Pirandello’nun bu yetkiyi alabilmesinde faşizm yanlısı düşüncelerinin payı büyüktür. Yine de Mussolini’nin bu desteği yazara büyük bir ün ve dünyaya açılma şansı verir.

Pirandello, ilk büyük teatral başarısını elde ettiği 1921 yılından başlayan ve ölümüne değin geçen 15 yıllık sürede yazdığı 40 kadar oyunu, Londra, Paris, Viyana, Prag, Budapeşte, gibi Avrupa’nın önemli başkentlerinin yanı sıra Almanya, Brezilya ve Arjantin’in çeşitli şehirlerinde sergileme fırsatı bulur. Bu uluslararası ün tiyatroyla sınırlı kalmaz ve dünya çapında merak uyandıran ve o yıllarda ‘Pirandellizm’ terimini dillere pelesenk eden yazarın yazılı eserleri de o dönemde eşine pek sık rastlanmayan bir rağbet görerek 15 kadar dile çevrilir.

Pirandello’nun ününün Almanya’da ulaştığı isimlerden birisi de ‘Görelilik Kuramı’nın babası Albert Einstein’dır. *Altı şahıs yazarını arıyor* isimli oyununun Almanya’da Max Reinhardt tarafından yönetilen halini izleyen ünlü bilim insanı, oyunun özellikle “geleneksel gerçekçi kanunların reddi ile” ilgisini çekmesinden dolayı oyun sonrası Roma Sanat Tiyatrosu turnesiyle orada bulunan Pirandello’yu kulisinde ziyaret eder.

“Onunla son Almanya turum sırasında tanıştım (...). Gelip beni tiyatrodaki odamda görmek istedi ve girer girmez bana İtalyanca olarak şunu söyledi (zorlukla konuşuyordu, ancak kendini açıkça ifade etmek için çalıştığı belliydi): "Biz akrabayız". Onunla çok ilginç bir zaman geçirdim. Zeki ve sevimli bir adam ve her konuda, (alanından uzak bir konu olsa bile) her zaman çekici: açık bir zihni ve engin bir kültürü ortaya koyuyor” (Gioanola, 2007: 18).

Pirandello, 1925 - 1926 yılları arasında görecelik kavramını oldukça başarılı bir şekilde işleyen *Biri, hiçbiri, binlercesi* isimli romanını *La fiera letteraria* (Edebiyat fuarı) adlı dergide parçalar halinde yayımlar.

1929 yılında, Mussolini yönetiminin Fransa'nın Académie française (Fransız Akademisi) ini örnek alarak oluşturduğu Reale Accademia d'Italia (İtalya Kraliyet Akademisi) tarafından 1929 yılının edebiyat alanında verdiği ödüle layık görülür. 1934 yılında ise, Pirandello'nun yazınsal başarısının sadece İtalya için değil aynı zamanda tüm dünya için geçerli olduğu bir kez daha anlaşılır ve yazar 1934 yılı Nobel Edebiyat Ödülü'nü alır. Aynı yıl *Non si sa* (Bilinmez) adlı tiyatro eserini yazar.

Fizikte ‘Görelilik Kuramı’nın sahibi Einstein ve tiyatrodaki göreceliği işleyen yazar Pirandello arasındaki ilişki tanışıklıkla sınırlı kalmaz. Pirandello'nun 1935 yılının Ağustos ayında New York'a yaptığı yolculuktan haberdar olan Einstein, yazarı Princeton'da bulunan kampüsüne davet eder ve ikili 10 yıl sonra bir kez daha bir araya gelir.

1936 yılında akciğerlerinden rahatsızlanan yazar bir daha tiyatro eseri yazmaz ancak, Corriere della Sera gazetesi için yazmaya devam eder. Bu hastalık yüzünden ölümünden 2 gün öncesine kadar yazım eylemini sürdürür.

İtalyan düzyazısının babası sayılan Giovanni Boccaccio'dan bu yana, gelmiş geçmiş en iyi İtalyan yazarlardan biri olan Luigi Pirandello, ardında, ömrü vefa etseydi sayısını 365'e tamamlamak istediği *Novelle per un anno* (Bir senelik öyküler) başlıklı 246 öyküden oluşan 15 ciltlik bir öykü derlemesi ve 40'ı aşkın tiyatro eseri bırakarak Roma'daki evinde 10 Aralık 1936 tarihinde hayata gözlerini yumar. Sicilyalı yazarın yakılmasından sonra külleri, Agrigento'da doğduğu evin bahçesine gömülür.

## I.b. Luigi Pirandello'nun Hayatı ile İlgili Görseller



Luigi Pirandello'nun babası  
Stefano Pirandello

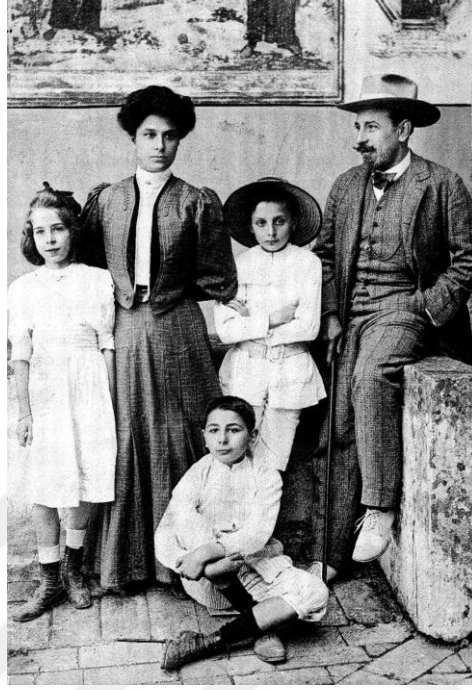


Genç yazar  
Luigi Pirandello (1884)



Luigi Pirandello'nun doğduğu ve bugün müze olarak hizmet veren Agrigento'daki evi.

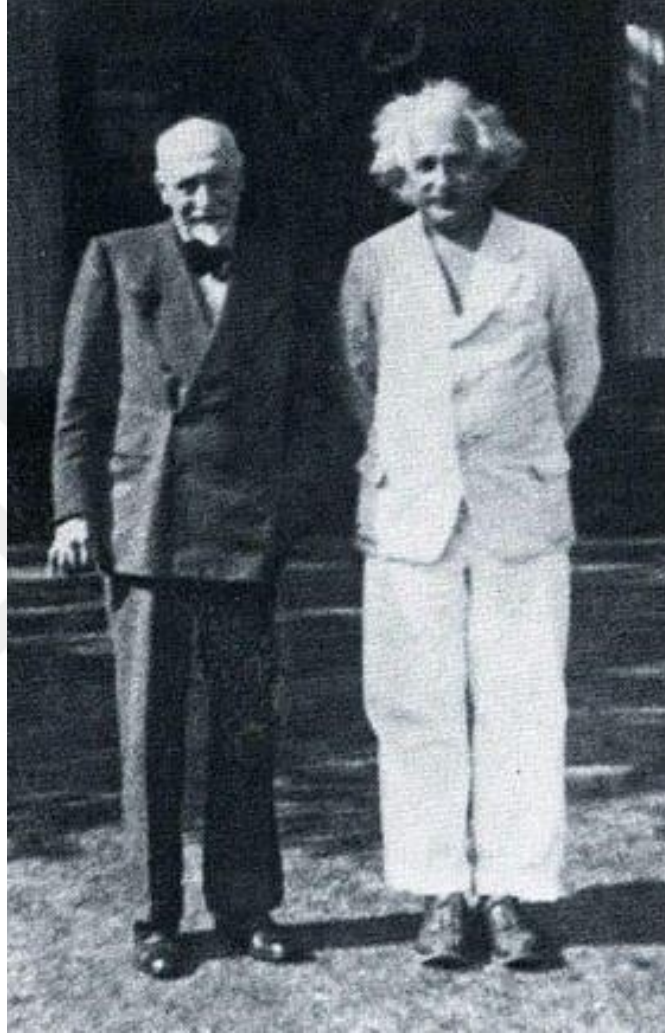




Pirandello ve Ailesi (soldan sağa: Lietta, Antonietta, Fausto ve önde Stefano)



Yazar Luigi Pirandello alışma odasında



Luigi Pirandello ve Albert Einstein, Einstein'ın Princeton Üniversitesi'nde çalıştığı Kampüste (1935)

## I.c. Luigi Pirandello'nun Eserlerinde Öne Çıkan Öğeler ve Yazar-Eser İlişkisi

Yazar, eserini kurgularken ne kadar kendi hayatından uzaklaşabilir? Bir düşünceye göre, bu mümkün değildir; çünkü her yazar yarattığı her karaktere kendinden bir parça katar. Bir yazar, her ne kadar nesnel veya yaratıcı olmaya çalışsa bile, aslında bilinçsizce kendi hayat hikâyesinin bazı kesitlerini okuyucusuna aktarır. Kimi karakterin sadece bir jesti ya da mimiği ona aitken, kimi onun tam bir kopyası, kiminin sadece bir düşüncesi ona aitken kimi ise bilinçaltının tam anlamıyla bir yansımasıdır.

Diğer yandan bir başka düşünceye göre, bu durum yazarın ne kadar eser verdiğine ya da ne kadar farklı karakter yarattığına bağlıdır. Sonuçta yazdığı eserlerindeki kendinden bir şeyler içermeyen kurgu kahramanlar, yazar için bir noktada gerçek birer hayata sahip yabancı birer kişi olurlar ve bu bir süre sonra yazarın daha fazla üretememesine ya da psikolojik sıkıntılar yaşamasına sebep olur. Aslında her iki durumda da okur, roman kahramanında hep yazarın kendisini arar.

Ardında bıraktığı 246 öykü ve 40'ı aşkın tiyatro eseri içlerinde barındırdıkları binlerce karakter eşliğinde bize gösteriyor ki, yaratıcılığını hiç kaybetmeyen Luigi Pirandello bu düşüncelerden ilkinin daha haklı çıkarır türden bir yazar. Hâlihazırda, yazarın eserlerini incelerken, ailesinin yapısına, yetiştiği ortama ve ilk dönem eserlerini yazdığı yılların edebiyat dünyasına şekil veren yazarlara bir göz atmak, bu etkenlerin Pirandello üzerindeki yansımalarını görmemize yardımcı olur.

Milliyetçi bir aileden gelen yazar, ilk olarak Giuseppe Mazzini'nin ulusal bütünlüğün önemini vurgulayan ve bütünlüğünü henüz sağlamış İtalya'da olabildiğince hâkim olan romantik düşünceleriyle şekillenir. Daha sonra Palermo'da geçirdiği lise yıllarında aldığı eğitimle Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli gibi Neoklasikçileri tanır ve neoklasik edebiyatın gerçek hayatları, çağın sosyal ve politik şartlarını yansıtmalarını kendi

yazın hayatına ömrü boyunca örnek alır. Son olarak, kendisine edebiyat dünyasının kapılarını açtığını söyleyebileceğimiz Sicilyalı Verist (Gerçekçi) yazar Luigi Capuana ile tanışır ve Capuana'nın Giovanni Verga ile birlikte yine neoklasikçiler gibi ama daha bölgesel bir biçimde ele aldıkları İtalya'nın ve özellikle Güney İtalya'nın birleşme sonrası sosyoekonomik sıkıntılarını anlatan ve o döneme damgasını vuran eserlerinden etkilenir.

Pirandello'nun “öykülerinin ilk bölümü saf gerçekçi nitelikte olup, daha çok, Sicilya'yı konu alan öykülerdir. Pirandello, adasının köylülerini, küçük kent soylularını anlattığı öykülerinde daha sevecen, daha neşeli bir hava içindedir. Çoğu kez anlattığı kahramanların arasındadır, onlardan birisidir” (Kundakçı, 1990: 180).

Pirandello, Verizm akımının etkisinde kalmasına karşın Verist yazarların aksine, eserlerinde karamsar olmayan bir ortam kullanarak bu etkilenmenin tam da bir izinden gitme şeklinde olmadığını gösterir. Verga'nın sarsılmaz gerçekçiliğinin aksine “[...] kahramanlarının üzüntüsüne dayanamaz ve onların bir an da olsa yaşamdan mutluluk duymaları için çabalar” (Balamir, 2008:102). Yazarın hayat karşısında yenik düşmüş kimseleri, yenilmişleri dolaylı biçimde savunduğu görülür. Bu sebeple, “Pirandello'nun yenilmişleri, Verga'nın, şansının yaver gitmemesi ya da aşırı tutkusu nedeniyle mutsuzluğa düşen yenilmişlerinden farklıdır” (Kundakçı, 1990: 181).

Pirandello'nun ilk dönem eserlerinde Sicilyalı yerli halkı seçmesinin nedenleri arasında yazarın milliyetçi kişiliğinin haricinde, hem yazarın kendisi hem de yaşadığı bölge ve ülke için geçerli bir kimlik bunalımı, hem de bu bunalımı, bölge ve ülke halkı için doğurduğu sonuçlarla birlikte okuyucularına aktarmak da vardır.

“Pirandello için bir yanda Avrupalı diğer devletlere göre oldukça geç kurulmuş ancak genç bir ulus devlet olan İtalya, diğer yanda yöresel yapısını kaybetmemiş ve kendisini bir türlü yeni kurulan

bu yeni ulus devlete ait hissedemeyen bir Sicilya vardır. Pirandello, bu iki ayrımı hem İtalyan hem de Sicilyalı olmayı, eserlerinde ustalıkla işler. [...] Yazara göre İtalyan toplumu, kendi arasında bir ilişki kurmayı beceremeyen, bölünmüş bir toplumdur” (Ayyıldız, 2015:131).

Yazarın, hayatından bazı kesitleri içeren eserlerine birkaç örnek verecek olursak, Sicilyalı maden işçilerini konu aldığı ve 1907 yılında yayımladığı, *Ciàula Ay'ı keşfediyor* isimli öyküsünde bahsi geçen maden, maden işçileri ve ana karakter Ciàula'ya eşlik eden Scarda amcanın başına gelen olaylar tamamen yazarın hayatında da gözlemlenebilen olaylara dayanmaktadır. Pirandello'ya ilham veren maden, kendisinin, 19 yaşında iken okulun yaz tatilinde çalıştığı ve madencilerin çalışma ve yaşantılarını gözlemleme fırsatını bulduğu Aragon'da bulunan Taccia Caci isimli kükürt madenidir. Scarda amca ise madende meydana gelen bir patlama sonrası tek gözünü ve oğlunu madende yitirmiş yaşlı bir maden işçisidir.

Tıpkı Scarda amca gibi Pirandello ailesi de bu madende kayıplar vermiştir. Öykünün yazılmasından dört sene önce 1903 yılında yazarın eşinin çeyizinin ve tüm ailenin servetinin yatırıldığı Aragon kükürt madeninde meydana gelen bir sel ve toprak kayması yazarı maddi anlamda büyük bir zarara uğratmış ve eşi bu olaydan sonra babasının evine taşınarak yazarı kısa bir süreliğine terk etmiştir.<sup>4</sup>

Pirandello'nun daha sonraki eserlerinde, Sicilyalı yerli halk, yerini kent soylu halka bırakır. Hikâyesi aktarılan kitlenin değişmesi elbette daha öncesinde yazarın işlediği İtalya'nın birleşmesinden sonra yaşanan güney sorunu nu başka bir eksene doğru

---

<sup>4</sup> Pirandello, “Bir senelik öyküler” inin bir parçası olan “Duman” isimli öyküsünde yine kükürt madeni işçilerini konu edinir. Bu öyküde de, benzer bir kayıp yaşanır. Ana karakter Scala'nın eşinin madenin sular altında kalmasından dolayı yaşadığı stres, kadını ölüme götürür.

çeker. Yazarın bundan sonra yazdığı eserler modern insanın kaygıları ve insan-toplum ilişkileri çerçevesinde şekillenir. Burada yine, yazarın hayatındaki köklü değişimlerden biri olan Sicilya'dan Roma'ya taşınmasının etkilerini görmek mümkündür, çünkü Pirandello Roma'ya ilk geldiğinde daha öncesinde bahsedildiği gibi 'kalbinin ezildiğini' hissetmiş ve umutsuzluğun boğazında bir adam gibi 'gülmüş' tür; çünkü Roma'da Sicilya'nın içtenliğini ve sıcaklığını göremeyen yazarın, kesintisiz bir yağmur yağan o soğuk gecede Sicilya'dan daha kalabalık olmasına rağmen Roma sokaklarında kapısını çalabileceği kimsesi yoktur. Roma'da insanlar kendi dertleriyle meşguldürler. Şehir, yalnızlaşmış ve izole olmuş yapılardan ve insanlardan oluşmaktadır. Burada ne bakıp rahatlayabileceği upuzun kırıklıklar ne de derdini paylaşabileceği sıcak insanlar vardır.

Tıpkı yazarın kendisi gibi “[...] kentli kahramanları da birbirine yabancı kişilerin oluşturduğu o kalabalık içinde, canı sıkıldığında, karşısına geçip rahatlayabileceği bir doğal güzellik, dertleşebileceği bir tanıdık bulamayan şanssız, karamsar insanlara dönüşür” (Kundakçı, 1990: 180). Bu kahramanlar, çevrelerinde sıkıntılarını aşmalarında kendilerine destek olacak kimseyi bulamadıklarından artık daha çok kendi durumları üzerinde yoğunlaşırlar ve yine kendi ahlaki ve ekonomik sıkıntılarına bir çözüm bulmak üzere kafa yorarlar. Bu noktada Pirandello'nun artık yalnız kalmış insanı, toplumun sorunlarını gözlemleyebileceğimiz bir karakter olmaktan çıkar ve artık bireyin trajedisi yazarın eserlerinde ön plana çıkmaya başlar.

Yazarın, kent soylu karakterleri aracılığıyla bireyin trajedisini oldukça başarılı bir şekilde kaleme aldığı en önemli eserlerinden birisi 1901 yılında Marzocco isimli dergide yayımlanan *Marsina stretta* (Dar frak) isimli öyküsüdür. Öyküde, ana karakter Profesör Gori'nin bir kız öğrencisi hatırıma ön ayak olduğu ve nikâh şahitliği yapmak için katıldığı bir evlilik törenine gitmek istememesi, gitmeye çalıştığında da kiralık bir frakın içine 'sığamaması' ve modern toplumla çatışması anlatılır.

Profesör Gori'nin başından beri törene gitmeyi, hatta diğer insanlarla muhatap dahi olmamayı tercih etmesi, Pirandello'nun kent soylusunun izole yaşantısına en güzel örneklerden biridir. Bununla birlikte frakın kiralık olması, profesöre uygun bedende bir frak bulunamaması, giydikten sonra üstüne zar zor da olsa tam geldiği sanılan frakın kısacık bir süre sonra sökülüvermesi yine bu karakterin tıpkı yazarın kendisi gibi modern toplum düzeninde bir türlü rahat edemediğini gösterir niteliktedir. Üstelik rahatsız olan tek şey frak da değildir. Profesör Gori, törene şahitlik yapmaya gittiği yerde hatta aracı olduğu bir evlilikte tanıdık birilerine rastlama umudu şöyle dursun, damadın adını dahi bilmemektedir. Bu durum, neredeyse tüm karakterlerin birbirlerini tanıdığı Sicilya temalı öykülerinin tam tersi bir tablo çizer ve yine ana karakterin oldukça sıkıntılı olan ruh haline bir de toplumsal yalnızlığı ekler ve profesör frakın sökülen kolunu ya da toplumun dayattığı normları tamamen koparıp rahatlayana kadar bu ruh hali değişmez. Etrafındakilerin neler diyeceğini umursamayıp, toplumsal yüklerinden azade olan adam ancak bu sayede bir nebze rahatlar.

Pirandello'nun yarattığı bu iki farklı karakter, temelde iki farklı toplumu temsil eder ve aslında yazarın hemen hemen her eserinde bu karakter farkından çok bir toplum farkı sezilir. Bir yanda, Sicilya halkının yaşadığı ve her bireyin mevcut düzenin bir parçası olduğu toplum dururken, diğer yanda ise, kendini topluma ait hissedemeyen, kent soylu bireylerin oluşturduğu ve yine bu bireylerin kendilerinin koyduğu katı kurallarla örülü toplum karşımıza çıkar.

Birey ve toplum arasındaki ilişkiye daha derinlemesine değinebilmek için M.Ö. IV. yüzyılda yaşamış Yunan filozof Platon'un *Devlet* isimli eserine bir göz atmak gerekir. Bunun nedeni ise Platon'un insan tasarımı ile toplum tasarımının birebir örtüşmesidir. Platon, insan ruhunu üçe ayırdığı gibi toplumu da üçe ayırmaktadır çünkü erdemli, doğru ve adil bir toplum ancak ve ancak bu üç sınıfın doğru biçimde konumlanmasıyla sağlanabilir.

Platon'a göre her toplum düzeni, bireyin, ihtiyaçlarını tek başına karşılayamaması nedeniyle ortaya çıkan iş bölümü gereksiniminden doğar. *Devlette*, toplum düzeninin ortaya çıkışı anlatılırken önce insanın yiyecek, barınma ve giyecek ihtiyaçlarını karşılaması gereken kişilerden söz edilir. Böylece kimileri çiftçi, kimileri dokumacı olur ve toplumdaki ilk mesleki yapılanmalar oluşur. Bunların mesleklerini icra etmek için ihtiyaç duydukları aletleri dülger, çilingir gibi zanaatkârlar yapar, başka şehirlerden öteberi getiren ve yine başka şehirlere mal götüren tüccarlar, denizciler, satıcılar, ikincil ihtiyaçların karşılanması için sanatçılar, çalgıcılar, berberler, hizmetçiler ortaya çıkar ve böylece zanaatkâr sınıf oluşur (Platon, 2015: 55-60).

Platon için toplumu oluşturan temel basamak olan üretici toplum Pirandello'nun Sicilya'yı konu alan öykülerine de temel oluşturan ana unsurdur. Toplumdaki ve bireydeki huzursuzluklar ise toplumun bu kesiminden sonra ortaya çıkan askeri ve yönetici birimlerden kaynaklı huzursuzluklardır; çünkü Platon'a göre, site kalabalıklaşıp toprakları yetmez olunca komşularının topraklarını ele geçirmek ister, bu yüzden her site kendisini savunmak için belli sayıda asker beslemek zorunda kalır ve böylece asker sınıfı doğar (Platon, 2015: 60-62).

Bu iki sınıf dışında, bir de sitenin idare ve düzeninden sorumlu olan yönetici sınıfı bulunur (Platon, 2015: 107,108). Ancak tıpkı İtalya'nın birleşme sürecinin gösterdiği gibi toprak arzusu ve savaşlarla yoğurulmuş bir ülke ve kuzey güney arasındaki dengeyi sağlayamayan adaletsiz yönetim, başka bir deyişle Platon'un mükemmel devlet anlayışına ters düşen bir biçimde aksayan iki temel unsur, huzursuz bir toplum ve dolayısıyla huzursuz bireyler yaratır. Pirandello'nun bu şekilde bir toplumda karşımıza çıkan daha 'medeni' karakterleri de daha huzursuz birer birey olur.

“Yaşam onlara ne sunarsa sunsun, Pirandello'nun kahramanları yaşamın hep acı yönü karşısında yenik düşmeye mahkûm birer



oyuncudur. Birer oyuncudurlar, çünkü asla kendileri gibi olmayı başaramamaktadırlar. İçinde bulunmaya zorlandıkları toplum, birlikte yaşadıkları aile fertleri, dostları onları anlayamayacaktır. Herkes kendi doğrusu içerisinde yaşamaktadır, bu durum karşısında yapılacak hiçbir şey yoktur, yaşama teslim olmaktan başka” (Balamir, 2008: 99).

İşte bu yaşama teslim olmuşluk ve mutsuzluk hali, insanların yaşamlarının anlamsız bir hâl almasına sebep olur. Pirandello'nun, kendini yaşama teslim etmiş karakterleri de gerçek insanların birer yansıması olarak artık anlamsız birer hayata sahiptirler. Bu anlamsızlığın sebebi ise, yazarın kent soylu karakterlerinin, Sicilyalıları nazaran hayatlarını kolaylaştıracak pek çok şeye sahip olmalarına karşın, bir toplum olmayı başaramamış olmalarının ve bu durumun beraberinde getirdiği yalnızlığın, bu insanlardan uğruna yaşayacakları şeyleri almış olmasıdır. Başka bir deyişle, artık insanların araçları vardır ama insanlar amaçlarını kaybetmişlerdir.

“Il fu Mattia Pascal”, “L’Esclusa”, “Suo Marito”, “I Vecchi e I Giovani” ve “Uno, Nessuno e Centomila” adlı eserlerde sorunsal bireyin izleri görülmektedir: Pirandello'nun kahramanları, özellikle de romanlarında hayat bulanlar, kimlik arayışı içinde olan, kendilerini içinde yaşadıkları topluma, mekâna, zamana ve dahası kendi kişiliklerine bile uygun hissetmeyen yapıdadırlar. Bu nedenle hayatlarına anlam katacak bir şeylerin sonsuz arayışı içindedirler” (Ayyıldız, 2015: 133).

İnsanın hayatına bir anlam katma çabası, sonu olmayan bir eylemdir ve düşündüğü her şeyin anlamını aramaya başlayan insan, bir süre hayatına bir anlam katamamakla birlikte şüpheli, saldırgan ve doyumsuz bir kişiliğe bürünür. Sonuçta, hiçbir şeyin bir kesinliği yoktur ve özellikle modern toplumlarda varlığından daha sıklıkla bahsedebileceğimiz kurallar bile en basitinden en katısına varıncaya değin değişebilir ya da ortadan kalkabilirler.

Yazarın 1925 - 1926 yılları arasında yayımladığı ve en iyi eserlerinden biri olan *Biri, hiçbiri, binlercesi*<sup>5</sup> adlı romanı da bize gösterir ki, “Pirandello’nun sanat anlayışı, bireyin toplumla olan ilişkisine koyulan belirli sınırların ve katı kalıpların yıkılmaya çalışılması ile insanın kendi içinde yaşadığı çelişkilerin tam bir analizine dayanır” (Ayyıldız, 2015: 131).

Romanda ana karakter Vitangelo Moscarda tam da bu şekilde, hayatına bir anlam kazandırmaya çalışan bir adam olarak karşımıza çıkar. Moscarda, aynada kendini incelerken eşinin kendisine verdiği tepki sonucu ortaya çıkan bir gerçeğin peşine düşer: Burnunun yamuk olduğu. Hayatındaki mutsuzluğun yarattığı boşluğu böyle bir arayışla doldurmaya çalışan Moscarda karakteri zamanla herkesten ve her şeyden şüphe eden, saldırgan ve doyumsuz bir kişiliğe dönüşür.

Bu sonu gelmeyen arayış, tıpkı yazarın yarattığı Moscarda karakterinin başına geldiği gibi aslında insanın karşısına daima yepyeni bir sorun çıkarır. Felsefenin en temel sorunlarından biri olan ve insanoğlunun yüzyıllardır cevabını bulamadığı soru, artık kendi varoluşunu anlamlandırmaya çalışan bireylerin karşısındadır: “Gerçek nedir?”

Pirandello için gerçek ya da gerçeklik, hayat ve yaşam arasındaki sürekli bir çatışmadır. Yaşam, belli bir başlangıç ve sonu olan kaçınılmaz hayat sürecinin aksine,

---

<sup>5</sup> Yazarın 1912 yılında yayımladığı “Risposta” (Yanıt) isimli öyküsünde de benzer bir şekilde gerçeğin göreceliği işlenmiştir.

akmaya devam eden ve varlığıyla hayatın kısıtlı varlığını anlamsız ve yapay kılan durmaz bir süreçtir. Gerçek olan yaşamdır. Hayat ise bize dayatılmış normlardır, toplumun katı kuralları gibidir ve gerçekliği tartışmaya açıktır.

Bu konuyla ilgili olarak, yazarın ele alınacak daha eski bir eseri ise, henüz 1884 yılında yayımladığı *La realtà del sogno* (Rüyanın gerçekliği)'dur. Bu öykü, tıpkı daha önce bahsedilen Çinli filozof Chuang Tzu gibi rüya kavramının gerçekliğini ya da diğer bir deyişle gerçek kavramının kurgusallığını sorgular. Aynı zamanda, Avusturyalı nörolog Freud'un "...Düş bir (geriye itilmiş) isteğin (maskeli) gerçekleşimidir." (Freud, 2018: 50) şeklindeki düşüncesi, toplumun dayattığı normların etkisiyle bireye göre ahlaken yanlış bulunan ve bu sebeple üstü örtülüp bireyin kendisi tarafından dahi unutulmuş bir şeyin rüyada bilinçaltından sıyrılabilmesi ve gerçeğe dönebileceği fikri ile evli bir çift aracılığıyla anlatılmaktadır.

Öykünün ana karakteri olan genç kadın, Güney İtalya'da egemen olan baskıcı rejim altında yetişmiş, kıskanç babasının da katkısıyla evlenene kadar erkeklerle aynı ortamda bulunamamış, dört ay süren nişanlılık sürecinde dahi nişanlısının elini tutmak bir yana onunla sohbet dahi edememişlerdir.<sup>6</sup> Böyle bir çevrede büyüdüğü için, evlendikten sonra da erkeklerden uzak durmaya devam eden kadın, kendisinin aksine sosyal bir çerçeve çizen eşinin, çok sayıdaki arkadaşlarının artık onunla görüşmemelerine sebep olur.

Kocasını bu durumdan duyduğu rahatsızlığı kendisine belirtse de bir değişim olmaz ve çevrelerinde çok az sayıda insan kalır. Kalan az sayıda arkadaşın biri olan genç bir gazeteci, bir gün bir sohbet esnasında kadının kocasıyla, kadınların dürüstlüğü konulu bir

---

<sup>6</sup> Burada yine yazarın hayatından alınan bir baba figürü mevcuttur ve yazar aslında kızın babası olarak kızını erkeklerden kıskandığı için rahibeler arasında büyüyen kendi kayınpederini anlatır.

tartışma başlatır ve aşırı utangaçlığın aslında bastırılmış bir cinsel dürtüye işaret ettiğine yönelik düşüncelerini uzun uzadıya anlatır.

Konuşulanları kendi üstüne alınan kadın bu duruma oldukça içerler ve bundan ötürü arkadaşı gittikten sonra kocasına çıkışır ancak kocası konunun genel bir konuşmadan ibaret olduğunu söyleyerek onu rahatlatmaya çalışır. Bu çabasında başarılı olamaz ve kadın üç gün sonra rüyasında bu tartışmayı sürdürdüğünü görür. Haklı olduğunu ispat etmek isterken adamı haklı çıkarır ve kocasına rüyasında ihanet eder.

Rüyasında dahi olsa bu adamla bir daha yüz yüze gelmek istemediği için adam bir sonraki sefer eve geldiğinde kocasına kapıyı açmamasını söyler ve kocası onu dinlemeyince kendisini farklı bir odaya atarak bir histeri krizine tutulur. İki adam ne olduğunu bilmeden kadına yardım etmek için odaya girdiklerinde, hâlâ rüyanın etkisinden kurtulamayan kadın tutkuyla kocasının arkadaşına sarılır. Olan bitenin etkisiyle şaşkına dönen koca arkadaşını uğurladıktan sonra eşinin yanına döner ve onun hain bir zevk duyarak anlattığı rüyasına ve rüyanın gerçekliği sorunsalına maruz kalır.

İhanet rüyada olmuştur, ancak kadının aldığı bedensel zevk gerçektir. O halde rüya ile gerçek arasındaki fark nedir? Kendimizin dahi farkında olmadığı bir gerçeği basit bir rüya bile gerçek bir dayanağa sahip olmadan ortaya çıkarabiliyorsa, gerçeğin varlığından ya da bizi çevreleyen dünyanın gerçekliğinden gerçekten söz edilebilir mi?

Günümüzde düşlerin gerçekliğinden bahsedildiğinde, Pirandello'yu da bu konuda oldukça etkilemiş olan psikanalist Sigmund Freud'un fikirleri ön plana çıkar. Freud, bir psikoterapi tekniği olan ve hastaların zihinsel süreçlerinin bilinçdışı unsurları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışan psikanalizin kurucusudur. Bu teknikle, bilinçdışı kavramını açığa çıkarırken, hem kendisini hem de hastalarını gözlemler ve bu gözlemleri neticesinde, bilinçdışının zaman ve mekân sürecine oturmayan ama bizi etkileyen, bizi oluşturan şeyler olduğunu ileri sürer.

Pirandello yine *Bir senelik öyküler* adlı eserinde bulunan *Una voce* (Bir ses) adlı öyküsünde de benzer bir şekilde bilinçaltının, kişinin bilincine oyun oynayarak ona normalde yapmayacağı şeyleri yine o kişi farkına varmadan yaptırmasına değinir.

Öyküde ilk olarak anlatılan, sağlık durumu pek de iyi olmayan Markiz Borghi karakteri ve yakın zamanda ortaya çıkan bir rahatsızlıktan ötürü kör olan oğlu Silvio'dur. Yerli ve yabancı birçok doktorun muayenesinden sonra doktorların oğlunu sağlığına kavuşturmasından ümidi kesen Markiz Borghi, yakın zamanda kendi hayatını kaybetmekten ve gözleri görmeyen oğlunu yalnız bırakmaktan korkmaktadır. Bundan dolayı son olarak kendisine çok da güven vermemesine rağmen Doktor Giunio Falci'nin oğlunu muayene etmesine izin verir.

Doktor Falci, diğer doktorların aksine genç markiye yardım edebileceğini düşünür ancak gence ve annesine beyhude ümit vermemek için bunu açıklamak yerine daha sonra tekrar muayeneye geleceğini söyleyerek muayenesini sonlandırır.

Markiz Borghi, yaklaştığını düşündüğü ölümünden sonra oğluna yardımcı olması için Lydia isimli kültürlü, zarif, çok da güzel olmamasına karşın hoş sesli bir genç kıızı tutar. Lydia'nın sesinden oldukça etkilenen Silvio, kıızı artık kendisini yaşama bağlayan bir şey olarak görmeye başlar. Lydia başlangıçta bu durumdan rahatsız olur ancak Markiz Borghi'nin hayatını yitirmesiyle iyiden iyiye bir boşluğa sürüklenen genç Silvio'nun durumu, onu genci teselli etmeye iter.

Markizin cenazesinin kaldırılacağı gün Doktor Falci, gence yardımcı olabileceğini kesinleştirmiş olarak eve uğrar ancak evin rahmetli hanımının Falci'den haz etmediğini bilen Lydia doktoru genç markiyle görüşürmez ve söylediklerini iletceği güvencesiyle adamı gönderir. Fakat bu sözünü tutmaz ve hiçbir şey olmamış gibi genç markiyle ilgilenmeye devam eder. Zaman içerisinde evlenmeye karar verirler.

Düğünlerinden birkaç gün öncesinde Doktor Falci yeniden eve gelir ve bu noktada Lydia'nın rüyası sona erer. Lydia, doktorun tedavi umuduyla ilgili söylediklerini genç markiye neden iletmediğini açıklayamaz. Önce, evin hanımı Falci'ye güvenmediği için onu görüştürmediğini söyleyerek vicdanını rahatlatmaya çalışır ancak sonrasında bilinçaltındaki düşünce karşısına çıkarak acı gerçeği yüzüne vurur.

Gerçekte Lydia, hiç böyle kötü bir karaktere sahip olmamasına rağmen, gözleri açılması durumunda kendisi gibi çirkin ve fakir bir kızla evlenmeyeceğini düşündüğü Silvio'yu kaybetmekten korkar. Bilinçaltının kendisine oynadığı bu oyun neticesinde de zalim bir şekilde, sevdiği adamın onu sevmeyecek olabilme ihtimali yüzünden görme yetisini geri kazanabileceği ihtimalini hiçe sayar. Bu noktada Pirandello Lydia'nın, doktor ve Silvio'ya her şeyi açıkladıktan sonra odasında yaşadığı iç hesaplaşmayı şu sözlerle gözler önüne serer:

“- Bunu istiyordu, tam olarak Silvio'sunun kör kalmasını istiyordu. O'nun körlüğü sevgisi için gerekli koşuldu. Yarın görüşünü kazansa, onun gibi güzel, genç, zengin, beyefendi biri onunla ne için evlenirdi ki? Şükran duyduğu için mi? Merhametten mi? [...] Demek O, aşkının nedenini onun talihsizliğinde ve neredeyse bahanesini başkalarının kötülüğünde görüyordu? O halde insan, farkında olmadan, kendi bilincinden suç işlemeye, başkasının felaketi üstüne kendi mutluluğunu kurmaya kadar taviz verebilir mi? (Pirandello, 1987: 1503-1504).

Freud'un bilinçaltı ile ilgili çalışmalarının etkileri Pirandello'nun sadece yazılarında değil özel hayatında da görülür. Pirandello da tıpkı Freud gibi, hasta eşini

incelemiş, 1904 yılında yayımladığı *Mattia Pascal sahiden yaşadı mı, yaşamadı mı?* isimli romanını yine felçli eşinin nöbet gecelerinde hasta yatağı başında yazmıştır.

Pirandello'nun yazını ile ilgili olarak şu ana kadar değinilen biyografik öğeler içerisinde; yazarın milliyetçi aile yapısının, eğitim hayatına yön veren yazarların etkisinin, Luigi Capuana ile bizzat tanışmasının ve Capuana – Verga ikilisinin gerçekçiliğinin, Sicilya insanının yaşadığı kimlik bunalımının, yazarın kükürt madeninde çalışarak geçirdiği tatillerin, Roma'ya taşınmasının ve kent soylu yaşamda bireyin trajedisi ile yüzleşmesinin, hayata bir anlam arama çabasının ve bu çabanın sonunda karşısına çıkan gerçek nedir? sorunsalının, psikanalizin ve eşinin hastalığının yazarın eserlerine yansımaları oldukça belirgin olmakla birlikte, yazarın hayatında herhangi bir yere sahip olmamasına karşın birçok eserine yansıyan son ve oldukça büyük bir etken daha mevcuttur: Aynalar.

Gündelik hayatın hemen hemen her anında karşımıza çıkan ancak yine (belki de teknolojinin gelişmesiyle) gündelik hayatın hengâmesi içinde kaybettiğimiz basit nesnelere dönüşmüş olan aynalar, şimdilerde bizlere yüzümüzü yıkarken, makyaj yaparken ya da giyinirken eşlik eden birer dost haline gelmiş olsalar da, çağlar boyunca pek çok edebiyatçıyı, filozofu ve sanatçıyı kendilerine çekmiş gizemli nesnelerdir.

Antik zamanlardan beri, ayna ve kimlik arasında sıkı bir bağ mevcuttur. Aynadan benliğin ve kişiliğin oluşumu esnasında alınan yansımalar çok çeşitli ve çok sayıdadır. “Oysa dış dünyaya ilişkin gerçek, insanın “gördüğü” nesne değil, ondan çıkarımla ulaştığı ‘gerçek tasarımı’dır.”<sup>7</sup> Ayna, kimi zaman yansıttığı kişiye ne ve nasıl olduğunu gösterirken, kimi zaman da ne ve nasıl olması gerektiğini gösterir. Aynanın bu ‘olması gerektiği gibi gösterme işlevi’, görüntüsüne bakan kişiyi şekli bir telaşa sürükler ve kişi geleceğe dönük bir ideal benliğin tasarımında aynayı kullanır. Aynanın, kaçınılmaya

---

<sup>7</sup> Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Bilgi Kuramı açık ders malzemeleri ders notlarından alınmıştır.

Çalışılan ancak kaçınılamaz olan salt hakikati göstermesine ilişkin mitolojide Gorgon Medusa ve Perseus’un mitosunu anlatılır:

“Seriphos kralı, Zeus oğlu Perseus’u Medusa’nın kafasını kesmeye gönderir. Medusa, kendisine bakarı taşa dönüştüren yılan saçlı korkunç bir yaratıktır ve Perseus’un onu “tanrısal bir yardım” olmadan öldürmesi mümkün değildir. Bu yüzden Zeus’un kızı Athena Perseus Medusa’yı öldürmek için saklandığı mağaraya girdiğinde parlak kalkanını bir ayna gibi kullanarak Medusa’ya kendi görüntüsünü yansıtır. Medusa, kendi çirkinliği karşısında kendisi de taşa dönüşür (Grimal, 2012: 616-618).

Perseus’un bu ayna - kalkan yardımıyla Gorgon Medusa’yı yenisi aslında kendilik bilincinin Delphoi tapınağının girişinde yazılı olan “Kendini bil.” sözü nezdinde kazandığı önemi gösterir. İnsan sadece ne olduğunu değil, ne olması gerektiğini de düşünebilen ve düşünmesi gereken bir canlı olarak kendini bilmeli ve buna göre parlak kalkanın yansımada gördüklerinin hakikat olduğunun farkına varmalıdır. Buna karşın, yansımada görünenin tam anlamıyla peşine düşmek, aynanın bize sunduğu yansıma/yanılsamanın gerçek olduğunu düşünmek ve hakikat ile gerçeğin ayırđına varamamak bizi başka bir mitolojik anlatıya, Narcissos’un mitosuna yönlendirir:

“Liriope isimli Nympha’nın çok güzel bir oğlu olur. Bilgelere onun geleceğini soran Nympha, “Kendini bilmezse çok yaşar” (Ovidius, 1994: 80) cevabını alır. On altı sene sonra, çok güzel



bir genç delikanlı olan Narcissos, kendisine hayran olan kızların kendisine olan sevgilerine cevap vermez; hatta Echo isimli Nympha'nın sevgisine bile. Nympha, Narcissos'a olan sevgisinden bitap düşer ve artık benliğini yitirerek ormanların, geniş kayalık arazilerin birer yankısına dönüşür. Bir gün avdan dönen Narcissos, su içmek için durduğu bir nehirde kendi yansımını görür ve ona âşık olur. Görüntüsü başında günden güne eriyen ve güzelliğini yitiren Narcissos, Nympha'nın hâlâ kendisine âşık olan yankıları arasında ölür gider (Ovidius, 1994: 80-85).”

Medusa ve Narcissos'un ölüm sebepleri birbirinden farklı olsa da, ortak noktaları ikisinin de kendi yansımalarına hazır olmayışdır. Medusa, aynanın kendisine hakikati göstermesine hazır değildi, Narcissos ise aynadaki yansımalarının bir yansıma olduğunu kavramaya.

Aynanın, hakikati yansıtması ya da aynadaki görüntünün gerçekliği ile alakalı olarak elbette sadece mitolojik anlatılar bulunmaz. Antik zamanlardan beri, ayna ve kimlik arasındaki sıkı bağ ve aynanın benlik ve kişiliğin oluşumu esnasındaki etkisi pek çok aydını bu konu üzerinde çalışmaya itmiştir.

Yansımalarla ilgili ilk olarak Yunan filozof Platon, M.Ö. IV. yüzyılda İdealar kuramını ortaya atmıştır. Bedia Akarsu'nun *Felsefe terimleri sözlüğü* adlı eserinde bulunan Platon'a ait idea tanımına göre, “Duyularla değil, yalnızca tinsel olarak anımsama yoluyla kavranabilen, duyularla yalnızca görüngüleri (gölgeleri) algılanabilen asıl gerçeklik” tir (Akarsu, 1998: 99). Platon İdealar kuramını ortaya atarken *Devlet* adlı eserinin 7. kitabında bir mağara anlatısı kullanır:

Doğduklarından beri bir mağarada tutsak olan mahkûmlar, yüzleri mağaranın arka duvarına dönük bir şekilde ömürleri boyunca orada tutulmuşlar ve duvar dışında hiçbir şey göremeyecek şekilde boyunlarından zincirlenmişlerdir. Arkalarında, yüksekçe bir yerde ise bir ateş yanmaktadır ve sırtlarıyla ateş arasından bir yol geçmektedir. Bu yolda yürüyen insanların gölgeleri mağaranın duvarına vurur; gelip geçenlerden bazıları ellerinde çeşitli araçlar, hayvanlara ve insanlara benzer şeyler taşırlar ve onların da gölgesi duvara yansır. Mağaranın içindeki mahkûmlar her zaman yalnızca gölgeleri görürler. Daha iyisini bilmedikleri için, gölgelerin gerçek şeyler olduklarına inanırlar, ama aslında gerçek insanları hiç görmezler.

Sonra bir gün mahkûmlardan birinin zincirleri çözülür ve ateşe doğru bakmasına izin verilir. İlk önce alevlerden gözleri kamaşır; ama giderek etrafındaki dünyanın farkına varır. Sonra mağaradan çıkarılıp gün ışığına getirilir; yine gözleri kamaşır. Yavaş yavaş önceki hayatının yoksulluğunu kavramaya başlar: Bütün zenginliğiyle dünya arkasında parıldarken, o her zaman gölgeler dünyasıyla yetinmiştir. Şimdi gözleri gün ışığına alışınca, mahkûm arkadaşlarının neleri kaçırdıklarını görür ve onlar adına üzülür. Sonunda ışığa o kadar alışır ki doğrudan güneşe bile bakabilir.

Ardından mağaradaki yerine geri götürülür. Gözleri artık bu gölgeli var oluşa alışık değildir. Mahkûm arkadaşlarının gölgeler arasında kolayca yaptığı ayrımları o artık yapamaz. Arkadaşlarının bakış açısına göre, mağaranın dışına yaptığı yolculuk onun görme duyusunu mahvetmiştir. O gerçek dünyayı görmüştür; diğerleri yüzeysel görünüşler dünyasından memnun kalırlar ve dışarı çıkma olanakları olsa bile mağaradan ayrılmazlar (Platon, 2015: 231-236).

Bu anlatıda mağara, görünen dünyaya karşılık gelmekteyken, mağaranın dışındaki varlıkların meydana getirdiği dünya İdealar dünyasını niteler. Platon'a göre;

“İdealar asıllar, duyusal şeyler ise bu asılların taslaklarıdır. İdealar mükemmel şeyler, duyusal varlıklar onların kusurlu kopyalarıdır. [...] Bir aynanın, hem de düz, pürüzsüz olan bir aynanın değil, kaba, yüzeyi dalgalı bir aynanın üstündeki imge veya yansı, aynanın önünde bulunan varlığa ne kadar benzerse duyusal dünyadaki bireysel nesnelere İdealarına o kadar benzerdirler” (Arslan, 2010: 259-260).

Söz konusu, aynalar ve bilim olunca yine psikanalizin ayna hakkındaki farklı kişilere ait farklı düşünceleri ön plana çıkar. Sigmund Freud’a göre; “ ‘Tekinsizlik’, gerçekte yeni veya yabancı bir şey değil, baskılama süreciyle akılda kurulan ve yabancılaştırılan eski ve tanıdık bir şeydir” (Freud, 1999: 12-13).

Buradan yola çıkarak, ayna, kişiye bilindik benliğine dışarıdan bakma olanağı sunduğu ve onu irdelenebilecek bir ikinci dış nesneye çevirdiği için tekinsiz bir nesnedir. Aynada görünen ‘ben’in ben olmadığı düşüncesi sıradan bir korku olmaktan çok, ‘tekinsizliğin’ bir göstergesidir. Bunun nedeni, aynadaki yansımanın aynı anda hem bilinen hem de bilinmeyen oluşudur.

Fransız filozof Henri Wallon’a göre ise aynalar, korkulan, tekinsiz nesnelere olmaktan çıkıp, insan gelişiminde ‘ben’ in oluşumunda temel rol oynayan birer araç haline gelir. Çocuğun ilk başlarda kendi benlik düşüncesi, kendi bedeninin sınırları yoktur. Wallon, çocuğun aynadaki kendini tanımasını altı-sekiz ay civarında, spekülere hayali ve ego sembolik kavramına geçişin anahtarı olarak görür. Wallon’un 1931 yılında bu konuyla ilgili yaptığı çalışmalar, daha sonrasında Fransız psikanalist Jacques Lacan’ın 1936 yılında ayna evresi kuramını Fransız Psikanalitik Topluluğu’na sunmasıyla iyice pekişir.

Aynaların, tüm bu felsefi – bilimsel özellikleri ve simgesel yükleri edebiyatta tekinsizliğin betimlenmesinde çokça kullanılan nesnelere haline gelmelerine vesile olmuştur. İrlandalı yazar Oscar Wilde, 1891 yılında yayımladığı tek romanı olan *The Picture of Dorian Gray* (Dorian Gray'ın Portresi) adlı eserinde kendisi yerine tuvaldeki portresinin yaşlanmasını dileyen ve bu dileği gerçekleşince yoldan çıkan yakışıklı bir adamı konu alır.

Dorian Gray çok yakışıklı genç bir adamdır. Ressam Basil Hallward ise onun güzelliğinden çok etkilenen bir hayranıdır. Gray, Basil'in evinde, yine Basil'in bir arkadaşı olan Lord Henry Wotton ile tanışır ve onun hazza dayalı dünya görüşünden çok etkilenir. Lord Henry'e göre en önemli değerler zevk, güzellik ve farklı hazlar elde etmektir. Dorian, bu sohbetlerin etkisiyle, güzelliğini bir gün yitireceğini fark eder ve ağlayarak onun yerine Basil'in çizdiği resminin yaşlanmasını ne kadar çok istediğini dile getirir. Bu dileği duyan şeytan, onunla temasa geçip pazarlık yapar. Bu pazarlık, Dorian'ın genç kalmasını, onun yerine portresinin yaşlanmasını sağlayacaktır, bunun karşılığında ise Dorian ruhunu şeytana satacaktır.

Böylece Dorian'ın bu dileği gerçekleşir ve genç adam ebedi gençlik karşısında ruhunu şeytana satar. Dorian genç kalırken, portresi yaşlanmakta ve işlediği her günah portreye yansımaktadır. Dorian ise hiç yaşlanmayacak, daima genç ve yakışıklı kalacak olan bedeninin keyfini sürerken, ahlaki gelgitlerle dolu bir hayat yaşar.

Dorian'ın yaşadığı gelgitlerin ilki, resmin orijinal halini bilen ve resimdeki değişikliği fark edebilecek tek kişi olan arkadaşı ressam Basil'i öldürmesi ve resmi kimsenin göremeyeceği bir yere saklayarak genç ve 'lekesiz' hayatına devam etme düşüncesidir.

Ancak Dorian, kendisi için vicdani bir ayna vazifesi gören resme her baktığında bu cinayeti görür. Böylece kendi bilinçaltı ona oyunlar oynamaya başlar ve genç adam

bir süre sonra artık yaşlı ve işlediği her suçu/günahı yansıtan resmin kalbine arkadaşı Basil'i öldürdüğü bıçağı saplayarak resimden kurtulmak ister. Bu sırada attığı çığlığa gelen hizmetkârları, Dorian'ın tüm gençliği ve güzelliğini yansıtan bir portresinin yanında ancak taktığı yüzüklerden tanınabilen yaşlı ve çökük bedenini kalbine bir bıçak saplı bir halde bulurlar.

Dorian'ın hikâyesinde doğrudan bir ayna figürü yer almamaktadır. Buna karşın, işlediği her günahın sonra resimde gerçek benliğini gören Dorian Gray, daima vicdani bir aynayla yüz yüzedir. Nitekim Wilde da bu durumu Dorian'ın portresinin değişime uğradığını fark ettiği ilk anda onun fikirleri aracılığıyla dile getirir:

“Resmin değişime uğrayacağı varsa, değişime uğrayacaktı. İşte bu kadar. Fazla kurcalamaya ne gerek vardı? Aslında bu değişimi gözlemlemek gerçekten zevkli olacaktı. Dorian kendi zihninin en gizli köşelerine işleyebilecekti böylece. Bu portre onun için aynaların en sihirli olanı olacaktı. Nasıl ilkin bedenini gözlerinin önüne sermişse şimdi de ruhunu gözlerinin önüne serecekti”  
(Wilde, 2014: 135).

Hatta ana karakter, kendi resmine yansıyan kötülüklerinin farkına varmasıyla birlikte ölür, başka bir deyişle, kişi aynaya/resmine bakmasıyla birlikte asıl benliğini fark edebilir. Dorian'ı ölüme götüren iç hesaplaşmada da bu açıkça görülür:

“[...] çünkü şu karşısındaki ayna, ruhunun aynası, ona haksızlık etmiyor muydu? [...] Ona karşı kullanılacak tek bir kanıt

kalmıştı: portrenin kendisi; tek kanıt. Dorian ortadan kaldıracaktı onu” (Wilde, 2014: 274).

Fransız Realist yazar Marie-Henri Beyle ya da edebiyat dnyasında bilinen ismiyle Stendhal, *La rouge et le noir* (Kızıl ve kara) adlı romanında oldukça hırslı, zeki ve çalışkan bir kişi olan Julien Sorel’in başına gelen olayları gerçekçi bir dille anlatır.

Julien, Fransa’da Verrieres isimli bir kasabada yaşamaktadır. Bir papazdan Latince ve din dersleri alarak kendini yetiştiren hırslı genç adam, dilenciler evi müdürü Bay Valenod’un da eğitim vermeyi istediği, başkanın çocuklarına eğitim vermeye başlar. Kocasını kaba saba bir adam olarak gören belediye başkanının eşi Bayan Renal onu sevmemektedir ve yakışıklı Juilen’in çocuklara evde ders vermeye başlamasıyla zamanla Bayan Renal çocuklarının öğretmenine âşık olur.

Belediye başkanının eşinin, Julien ile olan yasak birlikteliğini fark eden ve zaten Julien’in işini isteyen dilenciler evi müdürü belediye başkanına her şeyi anlatır. Zorunlu olarak görevinden ayrılan Julien pek ısınamayacağı rahipler okuluna atanır. Kısa bir süre sonra, avukat Marki de La Mole’ün yanına yazman olarak içe girer. Julien’in yakışıklılığının sebep olduğu kaderi peşini burada da bırakmaz ve bu defa Marki’nin güzel kızı Mathilde, delikanlıya âşık olur; ama Julien’in soylu biri olmayışı ona göre büyük bir engeldir.

Bu düşünceден ötürü onuru kırılan Julien, bir başka kadına yaklaşarak Mathilde’i kışkandırır. Julien’i kışkakan genç kız ona daha da yaklaşır ve ondan hamile kalır. Marki de La Mole’ün kızını soylu olmayan Julien’le evlendirmekten başka çaresi kalmaz ama yine de onun en azından daha saygı değer biri haline gelmesi için nüfuzunu kullanıp Julien’i orduya subay olarak aldırır.

Marki, kızını vermeden önce Julien'in daha önce evinde çalıştığı belediye başkanının eşi Bayan Renal'e bir mektup yazarak Julien'in nasıl biri olduğunu sorar. Bayan Renal, Marki'ye Julien'in gerçek kişiliğini yine bir mektupla bildirince Marki, kızını Julien'le evlendirmekten vazgeçer.

Durumdan haberdar olan Julien öfkeyle eskiden yaşadığı kasabaya döner ve kilisede bulunduğu Bayan Renal'i öldürmeye kalkışır. Mahkeme sonucu idamına karar verilen Julien kendisini seven kadınların mahkemeye tüm itirazlarına karşın kurtarılamaz ve arkadaşlarının kendisini kaçırma planlarını da reddeden Julien giyotinle idam edilir.

Markinin kızı Mathilde, daha öncesinde giyotinle idam edilen dedesini seven bir kadının yaptığı gibi sevdiği adamın kesik başını alır ve bir yere gömer. Bayan Renal ise yaşadığı acıya dayanamaz ve birkaç gün sonra ölür.

Stendhal, karakterinin yaşadığı her şeyi gerçekçi bir üslupla anlatır ve yine İtalyan gerçekçi yazarlar gibi kitabında mutlu bir sona yer vermeksizin anlatısını deyim yerindeyse tıpkı kullandığı ana karakterin idamı gibi giyotinle keser. Gerçekçiliğe bu denli önem veren Stendhal, romanında gerçek ile ilgili olarak ayna benzetmesini kullanır:

“A efendim, roman dediğin uzun bir yol üzerinde dolaştırılan bir aynadır. Bir bakarsın, göklerin maviliğini, bir bakarsın yolun irili ufaklı çukurlarında birikmiş çamuru görürsün. Sonra da kalkıp heybesinde bu aynayı taşıyan adamı ahlaksızlıkla mı suçlayacaksınız? Aynası çamuru gösteriyor diye aynaya kabahat bulmak olur mu? Böyle çamur çukuru bulunan yola, daha doğrusu suyun akmasını kokmasını, çamur çukurları oluşmasını önlemeyen temizlik müfettişine çatın” (Stendhal, 1982: 419,420).

Luigi Pirandello da, pek çok meslektaşı gibi aynaların gizemine kapılmış ve eserlerinde aynaları sıkça kullanmıştır. Yazar, Platon'un İdealar kuramına benzer bir şekilde kişinin iç dünyasının hiçbir şekilde aynaya yansıtılamayacağını söyler.

“Pirandello için “ayna” ürperticidir, ancak bu ürperticilik sadece bize eylemlerimizin yapmacıklığını göstermesinden ya da bir tutkunun, bir duygunun o tutku ya da duygunun dışarıdan görünümünü tıpkı nesnellik gibi doğallığı soğutan ve engelleyen bir biçimde görmemizi sağlamasından dolayı değildir. Pirandello'ya göre bizi hayatta tutan duygu, daimi yanılsamalar yaratır ve bunlara inanılmamalıdır çünkü bu yanılsamalar bize, tıpkı bir aynanın yaptığı gibi kendi çığ gerçekliklerinde gösterilegelir” (Polenta, 2005: 80).

Aynalar, Pirandello'nun eserlerinde kimi zaman hiçbir rolü olmayan birer nesne gibi dursalar da, çoğunlukla (*Biri, hiçbiri, binlercesi* nde bolca karşımıza çıktığı gibi) kişiyi farklı düşüncelere sevk eden, varlığının gerçekliğini sorgulatan, âdeta başka boyutlara açılan birer kapı olarak karşımıza çıkarlar.

“Aynanın sessizliği, zemindeki balmumu kokusu, camlardaki muslin perdelerinin tazeliği: Signora Lèuca'nın evi, on bir yıldır böyleydi” (Pirandello, 1987: 1508).



“(Lèuca) Aynaya bakarken, etrafını çevreleyen yatak odasında ve aynı aynadan sessiz ve parlak bir şekilde yansıyan güzel şeylerin arasında neredeyse kendisini tanımaz” (Pirandello, 1987: 1541).

Pirandello'nun *Bir senelik öyküler* inde bulunan *Pena di vivere così* (Böyle yaşama cezası) adlı öyküde kocası tarafından terkedilen genç ve zengin bir hanımefendi olan Bayan Lèuca'nın yine kocası tarafından kandırılarak, adamın kendisini uğruna terk ettiği kadından olan üç çocuğuna bakmasıyla sonuçlanan olaylar serisi anlatılmaktadır. Öyküden alınan bu iki örnekte de görüldüğü gibi henüz anlatının başında sadece yokluk hissini vermek amaçlı kullanılan ayna, öykünün devamında Lèuca adlı karakterin kendini tanımada ölçüt olarak kullandığı bir belirleyici nesne haline gelir.

“Yüzü derin bir üzüntüyle doluydu ve Anna doğrudan gösterdiği mütevazılığı ve gerçekten sahip olduğu iyiliğine rağmen, bir itme ve iğrenmeyle, birdenbire gözlerinin sabah, giyindikten sonra aynaya kocasını düşündüğündeki ifadesine baktığını gördü” (Pirandello, 1987: 1190).

Yazarın, *Bir senelik öyküler* inde bulunan ve bilinçaltına hitap eden bir başka öyküsü “Con altri occhi” (Başka gözlerle) isimli öyküsünde geçen bu alıntı, farkında olmadığı halde mutsuz bir hayat süren Anna isimli bir kadının, kocasının eski eşinin bir fotoğrafını görmesi ve bu fotoğrafta gördüğü yüzün her sabah aynada baktığı kendi yüzünü yansıttığını düşünmesi ile mutsuz olduğunun farkına varması anlatılmaktadır.

Her iki öykü örneğinde de olduğu gibi karakterlerin yaşadıkları değişimin farkına ayna aracılığı ile varması yalnızca yılların onları değiştirmesinden kaynaklı değildir. Nitekim ayna yazara göre, kişinin görüntüsünü yansıtırken, onunla ilgili bir şeyleri en az yıllar kadar değiştirerek gösterir. Bunu, gerek aynaların Pirandello’yu ürküten ‘yapmacık’ yansımasının yapısından gerekse başta *Biri*, *hiçbiri*, *binlercesi* olmak üzere yazdığı diğer eserlerinde sıklıkla kullandığı ‘aynadaki yabancı benlik’ ifadelerinden çıkarabiliriz.

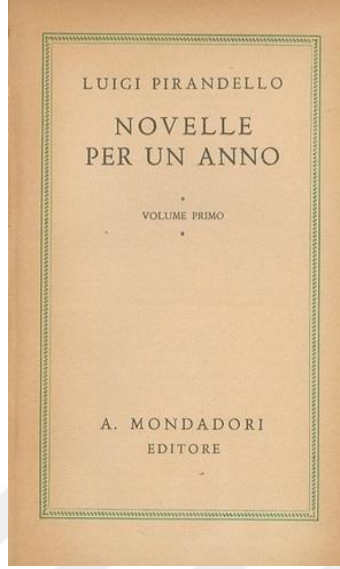
“Bir göz kırpması kadar kısacık bir anda gördüğüm o görüntü, ben miydim? Yaşarken, kendimin farkında bile olmadığım o anlarda dışarıdan böyle mi görünüyordum? Başkalarının nezdinde, kendim sandığım kişi değil, aynada ansızın karşıma çıkan o surettim ben. İlk gördüğüm anda tanıyamadığım o kişiydim. Hiç düşünmediğim bir anda baktığım için sadece bir anlığına görebildiğim ve bunun haricinde yaşarken göremeyeceğim o yabancıydım. Yalnızca başkalarının görüp tanıyabileceği; benimse göremeyeceğim bir yabancı...”  
(Pirandello, 2016: 22).

Aynada gördüğümüz yansıma ya da Pirandello’nun deyişiyle ‘yabancı’ her ne kadar gözümüze bize ait görünmese de, bizi dışarıdan görenler için bizim bir parçamız olabilir ya da herhangi biri için bizim tüm benliğimizi oluşturabilir. Hâlihazırda kendimizi başkalarının gördüğü gibi görmemiz mümkün değildir; çünkü karşısına geçtiğimiz ayna bizi görmek istediğimiz gibi gösterir, mimiklerimiz yapmacıklaşır, duygularımız tıpkı yazarın dediği gibi o ‘soğuk’ camın yüzeyine yansımaz. *Biri*, *hiçbiri*, *binlercesi* isimli

romanın ana karakteri Vitangelo Moscarda bu durumun farkına vardığında “Yaşadığımı göremiyordum” (Pirandello, 2016: 21) ifadesini kullanır ve kendi varlığının ayna aracılığı ile keşfettiği çok yüzlü yapısı sebebiyle varoluşunu sorgulamaya başlar.



## I.d. Luigi Pirandello'nun Eserlerinde Öne Çıkan Öğeler ile İlgili Görseller



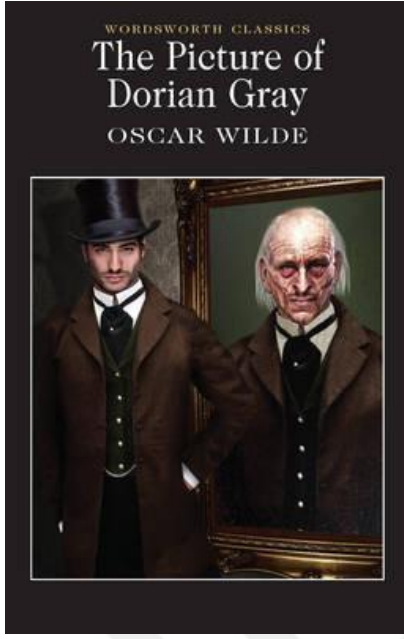
Pirandello'nun 365 öykü düşüncesiyle başladığı ve 246 öyküden oluşan eseri "Bir senelik öyküler"



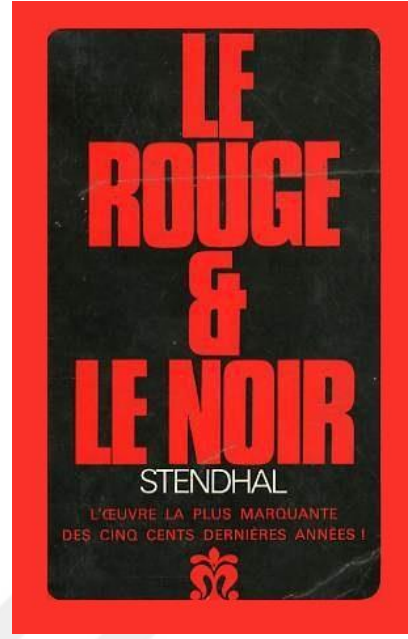
Athena'nın ayna kalkanı yardımı ile Medusa'yı öldüren Perseus figürü



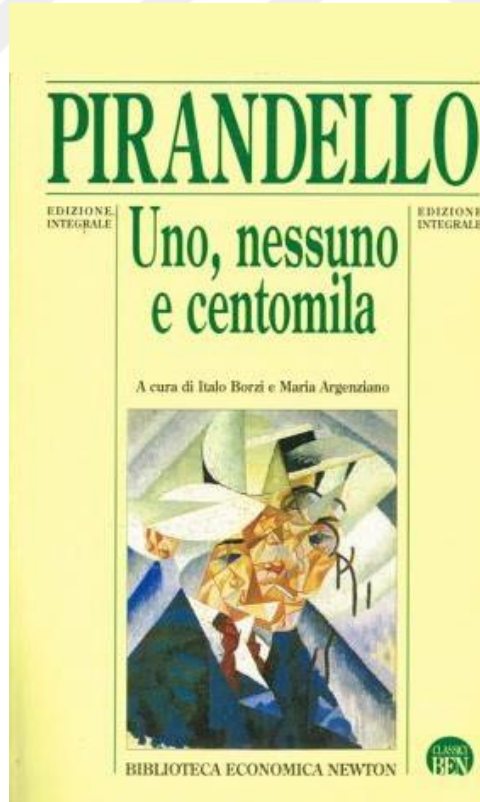
Caravaggio'nun "Narcissos" tablosu (XVII. yüzyıl)



Oscar Wilde'in "Dorian Gray'in  
Portresi" adlı eseri



Stendhal'in "Kırmızı ve Siyah"  
adlı eseri



Luigi Pirandello'nun "Biri, hiçbiri, binlercesi"  
adlı eseri

## II. Belirsizlik ve Görecelik – Görelilik Kavramları

### II. a. Fizikte Belirsizlik ve Görelilik Kavramları

1900'lü yılların ortasında belirsizlik ve görelilik kavramlarının bilim dünyasında tartışılmaya başlanmasından önce dünya sadece klasik fizik kuralları çerçevesinde gözlemlenebiliyordu. Klasik fizik, görece büyük (atomdan daha büyük) cisimlerin ışık hızından çok daha düşük hızlardaki hareketlerini inceleyen bir fizik bilimi değerler dizisidir.<sup>8</sup>

Diğer bir adı "Newton fiziği" olan klasik fiziğin temelde üç yasası vardır:

1. Eylemsizlik prensibi: Bir cisme hiçbir kuvvet etki etmiyorsa, o cisim hareket halinde ise hareketine düzgün hızla doğru yol boyunca devam eder, sükûnet halinde ise durumunu korur.
2. Bir cisme bir kuvvet uygulanırsa o cisimde bir ivme meydana gelir ve ivme kuvvetle orantılıdır.
3. Etki tepki prensibi: Bir A cismi bir B cisimine bir F kuvveti uyguluyorsa, B cismi de A cisimine zıt yönde ama ona eşit bir F kuvveti uygular (Demir, Dosay, 2012: 250).

---

<sup>8</sup> Bu değerler dizisini açmak gerekirse; Galileo Galilei'nin 'yer çekimi ivmesi', Isaac Newton'un 'dinamik', Coulomb'un 'elektrik çekim kuvveti', Joule'ün 'elektrik akımı ile ısı', Ampere'in 'manyetik alan kuvveti', Faraday'ın 'Motor, transformatör ve elektroliz' ve Maxwell'in 'İstatistiksel mekanik' konulu çalışmaları klasik fiziğin genel çerçevesini oluşturur.

Newton fiziğinin egemenliği, XIX. yüzyıla gelindiğinde fizik biliminde artık bulunacak bir şey kalmadığına yönelik tartışmalarla sarsılmaya başlar. Bu tartışmaların üzerine bir de Newton fiziğinin belirli hız ve büyüklük sınırları içerisinde geçerli olduğu, atom altı boyutlarda ve ışık hızına yakın büyüklükteki hızlarda yetersiz kaldığı anlaşılır. Örneğin, Newton fiziği, yerçekimi kuvvetini ya da gezegenlerin güneş çevresindeki dönüşlerinin sebeplerini açıklayabiliyorken hidrojen atomundaki elektronun enerjisinin hangi sebeple belli seviyelerde olması gerektiğine bir açıklık getiremiyordu.

Fizik dünyasını sarsan bu eksiklik, yeni keşif arayışları içerisinde olan bilim insanlarını harekete geçirir ve bu yetersizliği gidermek amacıyla XX. yüzyılın başlarında Max Planck, Albert Einstein, Niels Bohr, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, Max Born, John von Neumann, Paul Dirac, Wolfgang Pauli gibi bilim insanları tarafından günümüz modern mekaniğinin temelleri atılır. Ortaya atılan Belirsizlik ilkesi, anti madde, Planck sabiti, kara cisim ışınımı, dalga kuramı, alan teorileri gibi kavram ve kuramlar bu alanda geliştirilir ve klasik fiziğin ve insanlığın içinde yaşamakta olduğu klasik dünyanın sarsılmasına ve değişmesine sebep olurlar.

Bu kuramlardan ilki, 1905 yılında ortaya atılan ‘Özel Görelilik Kuramı’dır. ‘Özel Görelilik Kuramı’ ya da diğer ismiyle ‘İzafiyet teorisi’, Alman bilim insanı Albert Einstein tarafından 1905'te *Annalen der physik* (Fizik yıllıkları) dergisinde, *Zur elektrodynamik bewegter körper* (Hareketli cisimlerin elektrodinamiği üzerine) adlı makalesinde yayımlanan fizik kuramıdır.

‘Özel Görelilik Kuramı’ na göre, tüm varlıklar ve varlığın fiziki edimleri görelidir. Bu edimler de, varlıkları çevreleyen zaman ve mekân da birbirlerinden bağımsız değildirler. Hatta tam aksine bunların hepsi birbirine bağlı görelî olaylardır. Cisim,

zaman, hareket ve mekân hepsi birbiriyle bağlantılıdır. Bunlardan hiçbirisi bağımsız şeyler değildir.

Einstein'ın bu kuramı, aslında daha XVI. yüzyılda İtalyan astronom ve matematikçi Galileo Galilei tarafından ortaya atılmış bir kuramdır. Galileo, Dünya'nın hareket ettiğinin doğruluğunu savunmaktadır ve bu dönüş hızının hissedilemediğini de düşünmektedir. Bu hissedilmeyen hareket kavramını açıklamak için de *İki büyük dünya sistemi hakkında diyalog* adlı eserinde bir gemi anlatısı sunar:

Galileo'ya göre eğer bir gemi yere göre duruyorsa veya hareket ediyorsa, bunu kıyıya bakarak anlayabiliriz; fakat bu geminin üzerindeyse gemi bize göre hareket etmiyor gibi görünür.

Hareket halindeki bir geminin direğinden aşağıya bir taş bırakırsak taşın düşeceği yerle ilgili iki ihtimal mevcuttur; birinci ihtimalde gemi içinde bulunan kişilere göre hareket ediyorsa, taş gemi direğinin dibine değil, hareketin yönüne göre farklı bir noktaya düşecektir. Diğer ihtimalde ise gemi içindekilere göre hareket etmiyordur ve taş, gemi kıyıdaki birine göre hareket etse dahi yine direğin dibine düşer.

Galileo bu deneyi ile geminin hareket edip etmediğini taşın düştüğü yerden anlayamayacağını, dolayısıyla geminin hızının gemi içerisinde gerçekleşen bu olayı etkilememesi gerektiğini ve bunu takiben de taşın yine direğin dibine düşeceğini söyler. Yine Galileo'ya göre içeriden geminin hareket ettiği ile ilgili mutlak bir sonuç çıkarılamaz, sadece ve sadece geminin yere göre hareket ettiği söylenebilir.

Dünya'nın hareket edebileceği varsayımı karşısında hiçbir bilimsel engel kalmamasını sağlayan ve pek çok önemli gelişmeye yol açan bu kıymetli ilke, Galileo'nun 'Görelilik ilkesi' dir. Galileo'nin ortaya attığı fikre göre; dış gözlemci tarafından hareket ettiği söylenen bir gemi üzerindeki bir kimseye göre durmaktadır. Diğer bir deyişle hareket görelidir.



Einstein bu ilkeye ek olarak doğrusal ve değişmeyen hareketinin durumu ne olursa olsun tüm gözlemcilerin ışığın hızını her zaman aynı büyüklükte ölçeceği önermesini bir araya getirir ve yeni bir kuram olarak ortaya atar. ‘Özel Görelilik Kuramı’nda Newton’un algıladığımız zaman, mekân ve hareket anlamında kullandığı ‘mutlak mekân’, ‘mutlak zaman’ ve ‘mutlak hareket’ kavramları reddedilir ve yine Newton’un hesaplamalarına dâhil etmediği ‘görelî zaman’ ve ‘görelî hareket’ kavramları üzerine yoğunlaşılır. 11 yıl sonrasında yine Einstein tarafından ortaya atılan ‘Genel Görelilik Kuramı’nda ise düzgün hareketler için ortaya atılmış olan ‘Özel Görelilik Kuramı’na ek olarak ivmeli hareket eden sistemler de ele alınır.

Genel olarak ‘Görelilik Kuramı’nın tanımı şöyle yapılabilir: “Klasik fiziğin saltık olarak gördüğü kimi şeyleri, uzay-zaman içinde düzenleşik bir dizgenin seçilmesine bağlı, bu seçimin de gözlemciye göre değişebildiğini ileri süren, [...] fizik kuramı olarak tanımlanabilir. Bu kurama göre uzay-zaman büyüklükleri, gözlemcinin duruş noktasına ve devinim durumuna bağlıdır [...] Öte yandan klasik fiziğin görelî saydığı kimi şeyleri de Görelilik Kuramı saltık sayar (Ör. Uzayda ışığın hızı)” (Akarsu, 1998: 87-88).

Klasik fiziğin yıkımını başlatan bir diğer kuram ise, Max Planck’ın ortaya atmış olduğu ve 1900 – 1927 yılları arasında geliştirilmiş ancak günümüzde dahi henüz son halini almamış olan ‘Kuantum Kuramı’dır.

Söz konusu ‘Kuantum Kuramı’ olduğunda ise, bir tanım yapmak ya da kuramın ortaya çıkışı ile ilgili bir tarih vermek olanaksız hâle gelir. Klasik fiziğe göre, spektrumda<sup>9</sup> ışığın enerjisinin sürekli artış gösterdiğine dair mevcut inancın, yapılan deneyler sonucu yanlış çıkmasının ve metalin kızdırılma miktarı artırılmasına karşın enerjinin belli bir yerden sonra artmadığının tespiti sonucu Max Planck tarafından enerjinin sürekli

---

<sup>9</sup> Spektrum: Belli bir aralık içinde birçok farklı nokta olması durumudur.

yayılmadığı, tek tek birimler halinde sıçrayarak yayıldığı ortaya atılmış ve durum böylece açıklık kazanmıştır. Planck'ın bu taneciklere verdiği isim olan 'Kuantum' Kuantum fiziğinin temellerini atmıştır (Demir, Dosay, 2012: 335).

Bu kuramların ilk olarak karşı karşıya geldikleri en önemli yer 1911 yılında ilki toplanan ve aynı zamanda uluslararası alanda gerçekleşen ilk fizik kongresi olma özelliğini de taşıyan Conscils Solvay (Solvay Kongresi) dir. Belçikalı kimyager Ernest Solvay'in düzenlemesi ve Nobel ödüllü bilim insanı Hendrik A. Lorentz'in başkanlığında Brüksel'de toplanan Radyasyon ve Kuantum konulu kongrede Klasik Fizik ve Kuantum Kuramı'na yer vermenin yarattığı sorunlar ele alınır.

Kongreyi takip eden yıl, yine Ernest Solvay önderliğinde The International Solvay Institute for Physics (Uluslararası Solvay Fizik Enstitüsü) ve hemen bir yıl sonrasında da The International Solvay Institute for Chemistry (Uluslararası Solvay Kimya Enstitüsü) kurulur. 1963 yılında Solvay Fizik ve Kimya enstitüleri birleştirilip 1970 yılında International Solvay Institutes for Physics and Chemistry, founded by Ernest Solvay (Ernest Solvay tarafından kurulan Uluslararası Fizik ve Kimya Enstitüsü) adını alır.

İlk kongrenin ardından ortalama her üç yılda bir düzenlenen kongreler Enstitü bünyesinde günümüzde hala düzenlenmeye devam etmektedir. Buna karşın bugüne dek yapılan en önemli kongre 'Görelilik Kuramı' ve 'Kuantum Kuramı' arasında bir rövanş kabul edilen 1927 yılında 17'si Nobel ödüllü ya da daha sonra bu ödülü alacak olan bilim insanlarından oluşan 29 fizikçinin bir araya geldiği Solvay Kongresi'dir.

1932 yılı Nobel ödülü sahibi Alman bilim insanı Werner Heisenberg gündeme getirdiği 'Belirsizlik' ilkesi ile damga vurduğu bu toplantıyla ilgili olarak: "Solvay toplantıları, iyi planlanmış ve iyi organize edilmiş kongrelerin bilimin gelişimine ne kadar katkıda bulunabileceğinin bir örneği olarak durmaktadır." ifadesini kullanmıştır.

(International Solvay Institutes, Solvay Conferences, Erişim adresi: <http://www.solvayinstitutes.be/html/solvayconference.html> ).

Kuantum fiziğinde Heisenberg'in "Belirsizlik ilkesi" ne göre, bir parçacığın momentumu ve konumu aynı anda tam doğrulukla ölçülemez. Bu belirsizlik, deney araçlarının hassas olmamasından kaynaklı bir belirsizlik değil, çok küçük cisimlerin hem tanecik hem dalga gibi davranmalarından kaynaklı bir belirsizliktir. Elektron gibi küçük parçacıkları görmek için kısa dalga boylu ışınlar kullanılır ve enerjisi yüksek olan bu ışınlar bu parçacıklara çarpınca parçacığın hızını değiştirir. Bu yüzden yeri saptanırken hızı tam olarak belirlenemez. Düşük enerjili uzun dalga boylu ışınların kullanımı durumunda ise parçacığın hızı etkilenmez, ancak bu defa da parçacığın yerini tam olarak saptamak imkânsız bir hale gelir. Bu durumda kesin sonuçlardan değil, bir ortalama değer yakınlarında dalgalanan değerlerden söz edebiliriz.

Max Planck'ın öğrencisi olan Werner Heisenberg 'ün bulduğu 'Belirsizlik ilkesi' ve o dönemler asistanı olarak çalıştığı Niels Bohr'un Solvay'den bir ay önce İtalya'da gerçekleştirilen Como Kongresi'nde sunduğu 'Tümleyicilik ilkesi'nin Heisenberg'e verdiği destek ile bilim dünyası büyük bir çalkantıya düşer, ancak Einstein'ın Como Kongresi'ne katılmaması nedeniyle büyük tartışma Solvay Kongresi'ne taşınır.

"Niels Bohr ve Einstein kuantum mekaniğinin yorumunu ömür boyu tartıştılar, ama tartışmanın en ilginç aşaması 1927'de Brüksel'de toplanan 5. Solvay Fizik Kongresi'nde yaşandı. Bir parçacığın aynı andaki konumunu ve momentini verebilecek kuramsal bir yöntemin görelilik ilkesine dayanan açıklamasını yapan Einstein, böylece belirsizlik ilkesinin ve Bohr'un kuantum teorisinin geçersizliğini kanıtlamış oluyordu. Bütün bir gece bu

problemlerle uğraşan Niels Bohr, ertesi sabah Einstein'a, bu yöntemi kurarken görelilik kuramının sonuçlarından birini kullanmayı unuttuğunu hatırlattı. Bu etkinin de hesaba katılmasıyla Einstein'ın yöntemi anlamını yitiriyor ve kuantum kuramının tutarlılığı kanıtlanıyordu.”<sup>10</sup>

Belirsizlik ilkesi determinizmin her şeyi kesin olarak belirleyebilme önermesini tamamıyla yıkar. Bilim dünyasında meydana gelen bu gelişmeler, o yıllarda dünyayı tek anlama yolu olarak görülen Klasik fiziği ve determinizmi yıktığı gibi, insanların dünyaya bakış açılarında da büyük değişiklikler meydana getirir. Hiç şüphesiz bilim dolu bu yıllarda herkesin konuştuğu bu gerçekliğin belirsizliği ya da göreliliği tartışmaları edebiyat ve felsefe dünyasında da pek çok aydını etkisi altına alır.

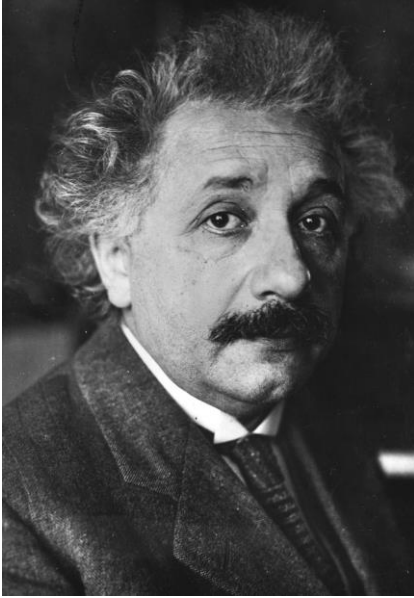
---

<sup>10</sup> Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Cilt 18, “Niels Bohr” maddesi. s. 986.

## II. b. Fizikte Belirsizlik ve Görelilik Kavramları ile İlgili Görseller



Kuantum Fizikinin öncü isimlerinden Niels Bohr ve Max Planck



Albert Einstein



Werner Heisenberg



1911 yılında ilki toplanan ve aynı zamanda uluslararası alanda gerçekleşen ilk fizik kongresi olma özelliğini de taşıyan “Solvay Kongresi”



A. PICCARD E. HENRIOT P. EHRENFEST EG. HERZEN TH. DE DONDER E. SCHRÖDINGER E. VERSCHAFFELT W. PAULI W. HEISENBERG R.H. FOWLER L. BRILLOUIN  
P. DEBYE M. KNUDSEN W.L. BRAGG H.A. KRAMERS P.A.M. DIRAC A.H. COMPTON L. DE BROGLIE M. BORN N. BOHR  
I. LANGMUIR M. PLANCK Mme CURIE H.A. LORENTZ A. EINSTEIN P. LANGEVIN O.E. GUYE C.T.R. WILSON O.W. RICHARDSON  
Absents: Sir W.H. BRAGG, H. DESLANDRES et E. VAN AUBEL

1927 yılında 17'si Nobel ödüllü (ya da daha sonra bu ödülü alacak olan) 29 fizikçinin  
bir araya geldiği Solvay Kongresi

## II. c. Edebi ve Felsefi Açılardan Belirsizlik ve Görecelik Kavramları

1900 - 1927 yılları arasında Planck, Bohr ve Heisenberg tarafından ortaya atılan 'Kuantum Kuramı'nın Newton fiziğinin yerini almasıyla, sadece bilim insanlarının dünyayı algılayış biçimi değişmez; aynı zamanda bu yeni kuramın egemen olduğu anlaşılacak evrende yaşayan herkesin dünyayı algılama biçimi de değişir. Bu değişim, bilim dünyası haricinde edebiyat ve felsefe alanında da büyük yankılar uyandırır.

Kuantum fiziği, sadece klasik fizik ve determinizmi yıkmaz, aynı zamanda pek çok edebiyatçı ve felsefecinin varoluşçuluk üzerine yoğunlaşmalarına vesile olur. Yine de söz konusu belirsizlik ve görecelik olduğunda, şüphesiz edebiyat ve felsefenin kökleri, pozitif bilimlerden daha eskilere uzanır. Nitekim söz konusu edebiyat olunca belirsizlik ve görecelik konuşmak için bir fikre ya da bir kurama ihtiyaç duyulmaz. Hâlihazırda dilin en küçük yapı taşlarından biri ve anlamlı en küçük birimi olan kelimeler dahi bu kavramları sorgulamak için yeterlidir.

“Anlama sürecinde her denemenin; kelimeleri bir manada ve bir bütünün tek tek öğelerinin manasının onun kurgusunda birleştirmesi gerekir. Kelimelerin her biri hem belli, hem belirsizdir. İçlerinde anlamlarının değişkenliği vardır. O kelimelerin sentaks ilişkileri sağlam sınırlar içinde de çeşitli anlam taşır: böylece, belirsizin kurgu sayesinde belli olduğu mana ortaya çıkar” (Aytaç, 1999: 92).



Edebiyatın bu zenginliği elbette sadece kelimelerin anlamlarıyla sınırlı değildir. Önemli olan bu kelimelerin okuyucunun imgeleminde meydana getirdiği gerçekliktir. Örneğin, ağaç kelimesi, fiziksel anlamda mevcut diyebileceğimiz bir nesnenin karşılığıdır ve sevgi, aşk, mutluluk, kaygı ya da özgürlük gibi kavramların aksine somut bir kavram olarak nitelenir. Ancak edebi anlamda gerçek şudur ki bir kelime ya da kavram olmaktan öteye gidemeyen ağaç, gerçek bir ağacın yerini alamaz, tıpkı gökyüzü kelimesinin bir gökyüzü ya da deniz kelimesinin bir deniz meydana getiremeyeceği gibi. Bu bağlamda, esasen tüm kavramlar soyuttur diyebiliriz.

“Dünyada gördüklerimizin doğruluğunu, yanlışlığını anlamak için, doğruyu gösteren bir araç olması gerek; bu aracın doğruluğunu anlamak için bir deneme gerek; denemenin doğruluğunu anlamak için de bir araç: Gel de ık ışın içinden...”  
(Montaigne, 2015: 251).

Kavramları, imgelemimizde bir nesne olarak görmemizi ve kendi gerçekliğimizi yaratmamızı sağlayan şey edebiyatın gücü ve insanın sürekli genişleyen ufktur. İşte bu güç aslında kelimelerin, cümlelerin, satırların ve dizelerin ya da kısaca edebiyatın belirsiz ve göreceli oluşundan başka bir şey değildir ve insana genişleyen ufkunu kazandıran da bu kavramlardır. Bu ufuk ve güç bir araya geldiğinde insanlığa, asırlar boyunca her okuyucuya farklı şekillerde hitap eden, hatta aynı okuyucuya bile her okuyuşunda farklı anlamlar sunan birçok eser kazandırmıştır.

“Edebiyat denen şey, hayatı mümkün olduğu kadar gerçek kılmak için çaba sarf etmenin bir adıdır. Hepimizin bildiği gibi, farkında olmadan edimlerde bulunduğumuzda bile, hayatın doğrudan algılanabilen gerçekliği kesinlikle gerçektir: Tarlalar, şehirler, düşünceler kendi kendimizi hissedişimizden, bu karmaşık duygudan doğan, tamamen kurgusal şeylerdir. Edebiyatını yapmadığımız takdirde, izlenimler başkalarına iletilebilme özelliğinden yoksundur” (Pessoa, 2013: 94).

Tam da bu noktada Pessoa'nın edebi düşüncelerine yer vermemin sebebi de bu çeşitliliktir; çünkü Portekizli şair Fernando António Nogueira Pessoa, hayatını tıpkı çağdaşı Pirandello'nun yarattığı bir karakter gibi yaşar. Kelimelerin kendi belirsizliği ve göreceliği ona yetmez ve şair, şiirlerini farklı mahlaslarla, farklı üsluplarla yazar ve kendi anlatımını daha da farklı ve anonim kılar.

Edebiyat insanları sadece fiziksel kavramların birbirlerine aktarımı sayesinde birbirine bağlamaz, bu kavramları kendi gerçekliğimize dâhil etmekten daha da ileri giderek yarattığımız ya da kurguladığımız şeyleri fiziksel dünyanın bir parçası da kılabilir. Örneğin, İspanyol yazar Miguel de Cervantes Saavedra'nın XVII. yüzyılda yazdığı *Don Quijote* (Don Kişot) romanının ana karakteri Don Kişot'un adı günümüzde gereksiz kahramanlıklar yapmakla alakalı ifadelerde kullanılmaktadır. Yine Türk edebiyatının usta kalemlerinden bu duruma örnek vermek gerekirse, Zübük, gerçek bir insan değil, Aziz Nesin'in kurguladığı bir roman karakteridir ancak günümüzde bu kurgu karakter bir tip haline gelmiş ve gerçek hayatta hilekâr, işini bilir, üçkâğıtçı kişiler için kullanılan bir söz haline almıştır. Başka bir deyişle bu defa bir kurgu düşünce, fiziksel dünyaya edebiyat aracılığı ve insan ufku sayesinde geçiş yapmıştır.

Belirsizlik ve görecelik kavramlarından çok varoluşundan kaynaklı belirsiz ve göreceli olan kavramların edebiyatla ilişkisi aynı zamanda felsefe ile olan ilişkileriyle benzerlikler gösterir. İlk olarak M.Ö. V. yüzyılda yaşamış Sofist filozof Protagoras'a göre nesnelere duyularımızın aktarımıyla biliyorsak ve yine bu duyularımızın farklı koşullarda farklı duyular ürettiğinin de farkındaysak buradan, bilginin de göreceli olduğunun ve bunun nedeninin insanın yine kendisi olduğunun sonucunu çıkarabiliriz. Protagoras bu çıkarımını: "Her bir şey bana nasıl görünürse benim için böyledir, sana nasıl görünürse yine senin için de öyle... Üşüyen için rüzgâr soğuk, üşümeyen için soğuk değildir."(Kranz, 1994: 194) sözleriyle dile getirir.

XVII. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan İngiliz Empirist filozof John Locke' a göre ise, insan dış dünyada algıladığı ya da karşılaştığı bir nesneyi soyutlayarak bir kavram (İde) haline getirir. Dilde ve edebiyatta sadece semboller ve etiketler bulunduğu ve nesnenin kendisinin olmamasından dolayı, bu sembollerin bir kişiden başka bir kişiye aktarımı için o nesneden çıkan anlamlar olması gerekir ve dil ya da edebiyat buna hizmet eder. Bu bilincine varılan zihinsel nesne, ortadan kalkarsa bilgi de ortadan kalkar. Kavramın ortadan kalkması durumunda, düşünme olmaz ve sadece duyular bize nesneyi veremez hatta rüya dahi görmemizi sağlayamaz. Bu durumu XVIII. yüzyıl Kritisizm akımının öncüsü Alman filozof Immanuel Kant "görüş kavramlar boş, kavramsız görüşler kördür." (Öktem, 2004: 47) sözleriyle aktarır.

Protagoras için her şeyin ölçüsü insan iken; Locke ve Kant'a göre insan içinde yaşadığı dünyayı epistemolojik olarak var eder. Einstein da, İsviçre'nin Bern kentinde felsefe ve fizik tartışmaları yapmak için arkadaşlarıyla kurduğu "Akademie Olympia" (Olimpiyat Akademisi)'da pek çok filozofla tanışır ve determinizmin karşısında ortaya

attığı “görelilik kuramının temelini görgücülük<sup>11</sup> olduğunu ve bu temeli David Hume’un felsefesinde bulduğunu söyler” (Yardımlı, 2013: 6).

İngiliz Empirizminin son temsilcisi ve doruk noktası kabul edilen filozof David Hume, nedenselliğin sadece duyu algısında geçerli olduğunu ileri sürer. Nedenselliğin olmadığını nedensellik dediğimiz şeyin bir bitişiklik olduğunu söyler. Zorunlu bağıntı düşüncesinin nedeni nedensellik ilkesidir. Bu zorunlu neden-sonuç ilişkisi kanıtlanamadığı için bilimin nesnelliği sorgulanır hale gelir. Bu noktada şaşırtıcı olan ise Einstein’ın David Hume’un düşünceleri arasında olmasına rağmen Heisenberg’in Belirsizlik ilkesine karşı çıkmış olmasıdır.

“Einstein Heisenberg’in olasılıkçılığını açıkça neyi reddettiğini bilmeden reddetti, çünkü Görelilik Kuramının Tanrısı zar atmaktan daha çoğunu yapamazdı. Görelilik kuramının felsefi temelleri Heisenberg’in de kullandığı temellerdir. Ve Görelilik Kuramına bayılan pozitivism, bilimin bilgi değil ama sanı olduğunda diretir. Doğrulanabilme [...] duysal Olasılık demektir, Usun Gerçekliği değil” (İdea Yayınevi, Görelilik Kuramı: Felsefesiz Bilim, Erişim adresi: [http://www.xn--ideayaynevi-5zb.com/bilimler/felsefesiz\\_bilim\\_gorelilik\\_kurami.html](http://www.xn--ideayaynevi-5zb.com/bilimler/felsefesiz_bilim_gorelilik_kurami.html)).

---

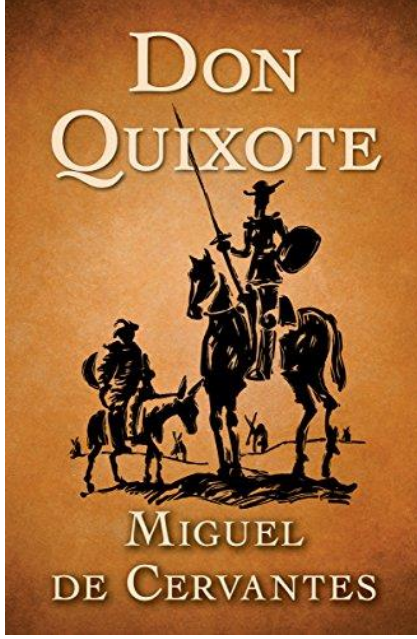
<sup>11</sup> Görgücülük ya da deneycilik: Bilgimizin biricik kavramının deney olduğunu savunan bilgi öğretisi, empirizm. (Akarsu, 1998: 52)

Einstein, Heisenberg'in 'Belirsizlik ilkesi'ne karşı çıkmış olsa da, bu iki kuram birbirini tamamlar niteliktedir ve her ikisi de bilimsel oldukları kadar felsefi kuramlardır ve yaşadığımız dünyayı keşfedildikleri son birkaç yüzyıldır değil, sorgulanmaya başladıkları ilk günden beri, asırlardır yönetmektedirler.

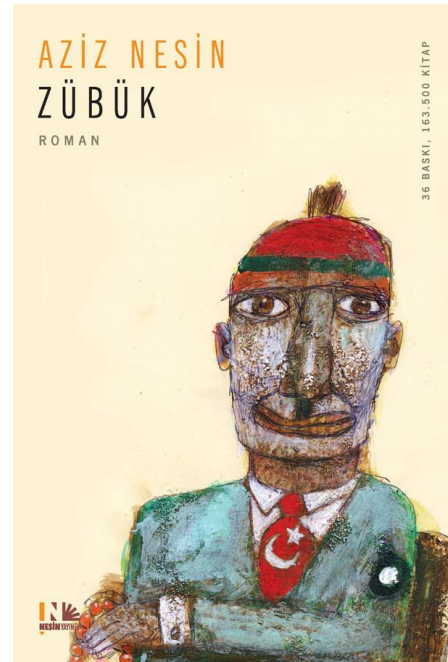


## II. d. Edebi ve Felsefi Açılardan Belirsizlik ve Görecelik Kavramları ile İlgili

### Görseller



Miguel de Cervantes'in "Don Kişot"  
adlı eseri



Aziz Nesin'in "Zübük" adlı eseri

### III. Einstein'ın 'Görelilik Kuramı'nın ve Heisenberg'in 'Belirsizlik İlkesi'nin Luigi Pirandello ve "Biri, Hiçbiri, Binlercesi" Adlı Eseri Üzerindeki Etkileri

Nobel ödüllü Sicilyalı yazar Luigi Pirandello'nun, 1925 -1926 yılında yayımladığı *Biri, hiçbiri, binlercesi* isimli romanı yazarın son ve belki de en iyi romanlarından biridir. İlk olarak *Edebiyat fuarı* adlı dergide parçalar halinde yayımlanan roman, daha sonra 1926 yılında tek cilt haline getirilir. Roman, yazarın birçok eserinde olduğu gibi insanın varoluşu ve kimlik arayışı konularına eğilir. *Biri, hiçbiri, binlercesi*, yazarın kendi ifadesiyle, en acı ve en derinden mizahi eseri olup, yazarın düşüncesini en eksiksiz şekilde özetlemeyi başaran eseridir.

"Pirandello'ya göre olay, kendi başına hiç bir anlam ifade etmez, önemli olan bizim ona getirdiğimiz yorum ve hakkında yaptığımız değerlendirmedir. Bu yorum ve değerlendirmelerde, işin içine ruh durumu girdiğine, bu da tutkulara bağlı olarak çok farklı biçimlerde ortaya çıkabildiğine göre, aynı bir olay hakkındaki değerlendirmeler de çok farklı biçimlerde olabilecektir. [...] Böylece Pirandello, herkes için geçerli, kesin bir gerçek saptamanın söz konusu olamayacağını, tersine gerçeğin kişiden kişiye dahası aynı kişinin ruh durumuna göre de değişen, görelî (relativo) bir şey olduğunu göstermektedir" (Kundakçı, 1990: 181-182).

Roman, yazarın eserlerinin birçoğunda bireyin yaşamının kaçınılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkan ‘gerçeklik olgusunu arayış’ edimini zorlayan bireysel bir kimlik bunalımı üzerine kurguludur. Pirandello, eserinde bu kimlik bunalımını belirsizlik ve görecelik kavramları çerçevesinde ele alarak, bireyin bu kimlik bunalımı sonucunda ortaya çıkan varoluşsal paradoksuna değinir. Bu paradoks, bireyin kendisini tanıdıkça kendisine yabancılaşmasının, kendine yabancılaştıkça aslında farkına varmadan kendisini tanımaya başlamasının paradoksudur.

Romanın ana karakteri Vitangelo Moscarda, bir gün burnu sızladığı için ayna karşısında burnunu incelerken eşi Dida kendisine seslenip ne yaptığını sorar. Durumu açıklayan Vitangelo’ya eşi beklemediği bir cevap verir: “Ben de burnunun yamukluğuna bakıyorsun sandım” (Pirandello, 2016: 7).

Bireyin kendi benliğini tanıma aşamasındaki iç çatışması henüz romanın başlangıcında, Moscarda’nın aldığı bu beklenmedik cevap ile başlar. Vitangelo, ya da eşinin kendisine seslendiği ismiyle Gengè, yirmi sekiz yaşında, tefecilikle zengin olmuş babasının kendisine bıraktığı mirasıyla geçinen ve bu vakte kadar kendini sorgulamamış bir insan olarak karşımıza çıkar. Sıradan bir hayat süren Moscarda, bu yargılamayla derin bir sarsıntı geçirir ve bu sarsıntısının etkisini yazar, Gengè’nin ağzından “kuyruğuna basılmış köpek gibi sıçradım” (Pirandello, 2016:7) ifadesiyle verir. Eşi, Moscarda’nın bu sarsıntısının farkına varmaz, çünkü bireylerin hisleri, tıpkı bu örnekte de görüldüğü üzere onların hissettikleri gibi dışarı yansımaz. Dida bu yüzden kocasının ne düşündüğünden habersiz, yargılamasını sürdürür:

“Dahası da varmış! Kaşlarım, harflerin üstündeki şu ^ ^ şapkalara benziyormuş, sanki sonradan beceriksizce kafama tutturulmuş gibi duran kulaklarımdan biri diğerine göre daha



yukarıdaymış [...] Eller, serçe parmağı, bacaklar (yok çarpık  
değiller ama diğer bacağa nazaran sağ bacak hafif eğri, parantez  
gibi)” (Pirandello, 2016: 8).

Böyle söyleyerek onu yatıştırmak isteyen eşi, aslında bu tip kusurlarına  
takılmadığını ifade etmeye çalışırken, Gengè'nin o vakte kadar fark etmediği diğer  
kusurlarını da gerçeği gösteren bir ayna gibi genç adamın yüzüne vurur.

Dida karakterinin üstlendiği bu “haberci” niteliğindeki rolü Pirandello, yine  
Gengè'nin ağzından “[...] bunların biçimsizliğini fark etmem için evlenip bir karımın  
olmasını beklemem gerekiyormuş” (Pirandello, 2016: 9) sözleriyle anlatır. Nitekim  
Gengè kendisine tutulan bu ayna sayesinde (ya da bu ayna yüzünden) bunca yıldır bir  
problem yaşamadığı bedeninin kusurlarını fark etmeye başlar ve bu zamana kadar kendisi  
için farklı, eşi için farklı bir Moscarda olduğunun ayırdına varır. Bu farkına vardığı ayırım,  
onu bambaşka düşüncelere iter.

Sorgulamaya bir defa başlayınca aile ilişkilerinden iş hayatına, dostluklara kadar  
bir kişilik sorgulamasına koyulur. “Ya kendisini böyle gören sadece eşi Dida değilse”  
Sorusu aklına takılır. “Karımın keşfinden sonra, başkalarının da bu kusurlarını fark etmiş  
olabilecekleri; dahası, bana baktıklarında bu kusurlardan başka şey görmeyecekleri geldi  
aklıma” (Pirandello,2016: 11).

Moscarda, diğerlerinin kendisini nasıl gördüğünü düşünürken şüpheli ve  
saldırgan bir kişiliğe bürünür. Çevresindekilerin kendisiyle ne konuştuklarını dinlemek  
yerine onların kendisine bakıp bakmadıklarını, vücudundaki ya da yüzündeki kusurlarla  
dalga geçip geçmediklerini anlamaya çalışır. Üstelik bunu farkında olmadan yapmaz,  
gayet her şeyin bilincindedir fakat yine de bunu yapmaktan geri durmak bir yana dursun  
bir de bu durumu dışarı yansıtır.

Başlangıçta bir arkadaşına sırf intikam almak için söylediği “çenendeki gamze yüzünün bir yanını diğerinden uzun gösteriyor” tepkisi büyük bir etki yaratır bir süre sonra tüm Richieri şehri birbirine bu tip şeyler söyleyen ve kendini aynada inceleyen insanlarla dolup taşar.

“Birkaç gün içinde soylu Richieri şehrindeki pek çok hemşerimin (eğer hayal gücüm beni yanıltmıyorsa) dükkânların vitrinlerinin önünde; kiminin yüzündeki elmacık kemiklerini, kiminin gözlerinin etrafındaki kazayağını, kimilerinin de burun deliklerini incelemek için durduklarını gördüğüme yemin ederim”  
(Pirandello, 2016: 14).

Richieri halkının bu tutumu üzerine akla Platon’un mağara anlatısını getirmek gerekir. Vitangelo Moscarda, mağaranın dışını görmüş ışığın varlığı ile tanışmış bir kişi olarak insanlara kendi fark ettiği gerçeği sunmakta, insanlar ise ona inanmamakta ve ısrarla aynalara bakarak böyle bir şeyin gerçekliğini teyit etmeye çalışmaktadırlar. Bu tıpkı mağaraya geri getirilen ışığı gören kişiye mağaradakilerin inanmamaları ve yine yansımalarda (gölgelerde) yegâne gerçekliği aramaları gibi bir durumdur.

Moscarda, yine mağara anlatısında dışarı çıkarılan deneğin daha sonra geri getirildiğinde içeridekilere adapte olamaması gibi, eşinin kendisine yönelik ilk tespitinden sonra çevresindeki insanlara adapte olamaz. Adapte olmak bir yana dursun, insanların, hatta eşinin varlığı bile onu rahatsız etmeye başlar. İnsanlarla aynı ortamda olmak yerine yalnız kalmak ister. Yalnızlığı gitgide daha fazla arzulayan karakter, aslında

buradan sonra kendi yalnızlık tanımını da değiştirir. Yalnız kalmak için ona bir ayna lazımdır; çünkü ona göre artık kendini bir odaya kapatıp kulaklarını tıkamak yalnızlık değildir.

Bir birey tamamen yalnız kalmak için kendisini etrafından soyutladığında hafızasında açılacak pencereler aracılığı ile bulunduğu ortama birçok kişi girecektir. Arkadaşlar, eski sevgililer, akrabalar, sevilen ya da sevilmeyen birçok kişi. Üstelik kendinizi kapadığınız bir odada göreceğiniz bir vazo size onu hediye eden eski bir komşunuzu hatırlatacak, ya da üzerinizdeki kazağı aldığınız gün eşinizin size ne kadar yakıştığını söylediği aklınıza gelecek ya da çok uzun zamandır görmediğiniz bir arkadaşınızla görüşme isteğiniz doğacaktır.

Artık Gengè için yalnızlık, yalnızlık dendiğinde akla gelen tanımla taban tabana zıt bir yalnızlıktır: İki kişilik yalnızlık. Üstelik buradaki ikinci kişi de, yakın zamanda varlığından haberdar olduğu yansıma benliğinden başkası değildir.

“Yalnızlık hiçbir zaman sizinle olmaz; daima haricinizedir ve yalnızca yanınızda bir yabancı varken mümkün hale gelir. Mekân yahut insan, etrafınızda ne varsa hepsini yok saymalı ve etrafınızdaki her şey tarafından yok sayılmalısınız; [...] Gerçek yalnızlık, kendi başına yaşayan; sizin izine de sesine de rastlayamayacağınız bir yerdedir ve o yerdeki tek *yabancı* sizsinizdir. Ben işte böyle yalnız kalmak istiyorum. Kendimi, daha doğrusu, bugüne dek olduğum ya da olduğumu sandığım beni dâhil etmeyecektim; yanımdan hiçbir zaman uzaklaşamayacağını belli belirsiz hissettiğim, asıl kendim olan

benden ayrılamaz yabancıyla birlikte yalnız kalacaktım”

(Pirandello, 2016 19-20).

Pirandello'nun bu satırlarda bahsettiği 'yabancı', Gengè için o güne kadar bir yabancı olan, ancak dışarıdaki insanların onun yaşı kadar süredir tanıdığı ve eşinin burnu hakkındaki söyledikleri sayesinde ya da yüzünden varlığından haberdar olduğu 'diğer Gengè'dir.

Bu durum, akıllara Sigmund Freud'un aynanın benliğine dışarıdan bakma olanağı sunduğu ve onu irdelenebilecek bir 'ikinci' dış nesneye çevirdiği için tekinsiz bir nesne olduğu düşüncesini getirir. Moscarda'nın aynadaki yansıması da yine tekinsiz aynanın yansıttığı 'tekinsiz' bir varlıktır ve tıpkı Freud'un dediği gibi, bu varlık gerçekte yeni veya yabancı bir şey değil, baskılama süreciyle akılda kurulan ve yabancılaştırılan eski ve tanıdık bir Moscarda'dır.

Moscarda'ya göre kendisi bugüne kadar onu hiç görmemiş, duymamış varlığından haberdar olmamıştır; başka bir deyişle bu Gengè onun için 'belirsizdir'. Ancak artık onun orada olduğunu biliyordur ve onunla yalnız kalmak, bir nevi kendini tanımak olacaktır. Bunun nedeni daha önce de belirtildiği gibi, aynadaki yansımanın aynı anda hem bilinen hem de bilinmeyen oluşudur.

“Mademki başkaları için, bugüne dek kendimce olduğumu sandığım kişi değildim, o halde kimdim?” (Pirandello, 2016: 20). Peki, başkaları için ben olan beni, benim için ben olan ben görebilir mi? Başka bir deyişle yansıma benliği gözlemlemek mümkün müdür?

“Peki ya diğer insanlar? Hiçbirisi benim içimde değil ya! Dışarıdan bakanlar için duygularımın, düşüncelerimin bir burnu var. Ve bu benim burnum. Gözleri var. Ve bunlar da benim gözlerim. Oysa gözlerimi ya da burnumu da dışarıdan ben göremiyorum! Burnumla düşüncelerim arasında nasıl bir bağ olabilir? Bana kalsa hiçbir bağ yok. Ne burnumla düşünüyorum ne de düşünürken burnuma bakıyorum. Ama ya başkaları! Başkaları içimdeki düşünceleri göremiyor fakat dışarıdan burnumu görüyor. Başkaları için burnumla fikirlerim arasında öyle büyük bir bağ var ki, fikirlerim çok mühim olsalar bile komik burnum onları güldürebilir” (Pirandello, 2016: 21).

Söz konusu yansıma benliği görüp görememek olduğunda, Kuantum fiziğinde Heisenberg’in Belirsizlik ilkesini akla getirmek gerekir. İlkeye göre, bir parçacığın momentumu ve konumu aynı anda tam doğrulukla ölçülemez. Yeri saptanırken hızı tam olarak belirlenemez. Bu durum insanın görelî benliğini görme çabasında da aynıdır.

“Bu düşüncelere dalınca, nefesimi kesen bir başka sorunla karşılaştım: yaşarken kendimi eylemlerimde kendime yansıtamaz, kendimi başkalarının gördüğü gibi göremez ve bedenimin karşısına geçip, yaşayışımın başkalarınca gözlemlenen haline bakamazdım! Aynanın karşısına geçtiğimde, sanki içimde bir tutukluk oluyor; doğallığım yitiyor, hesapsız ve içten mimiklerim sona eriyor, hareketlerim bana yapmacık gibi görünüyordu. Yaşadığımı göremiyordum” (Pirandello, 2016: 21).

Yazarın ya da aktarımı yapan kişiliğiyle Vitangelo Moscarda'nın 'nefesini kesen sorun' aslında karşısına çıkan Belirsizlik ilkesinden başka bir şey değildir. Tıpkı Heisenberg'in elektronların yerini ve hızını görmeye çalıştığı deneyindeki gibi Moscarda'nın ayna karşısında yaptığı deneyde de, gözlemde meydana gelen bu belirsizlik, deney araçlarının başka bir deyişle aynanın hassas olmamasından kaynaklı bir belirsizlik değil, ölçümü yapılan cisimlerin düzensiz bir yapıya sahip olmalarından kaynaklı bir belirsizliktir.

Elektron gibi küçük parçacıkları görmek için kısa dalga boylu ışınlar kullanılır ve enerjisi yüksek olan bu ışınlar bu parçacıklara çarpınca parçacığın hızını değiştirir. Heisenberg'in bu deneyine, ayna karşısında ya da bir fotoğraftaki görüntüsünü inceleyen Moscarda gözüyle bakarsak, bu belirsizlik insanın aynaya baktığında ya da fotoğraf çekilirken poz verdiğiğinde hareketlerini ve görüntüsünü yapmacıklaştırması sonucu ortaya çıkan belirsizlik olarak görülebilir.

İnsanın gerçekten aynada gördüğü kendisi midir? Yoksa aynada gördüğü olmak istediği benliği midir? Bunların tamamen dışında bir başkasının ona bakarken gördüğü müdür?

“Kendinizi görmeniz için gereken, hayatı içinizde bir anlığına durdurmaktır. Tıpkı fotoğraf makinesinin karşısında poz vermeniz gibi. Bir anlığına heykele dönüşür misali poz verirsiniz. Hayat ise sürekli hareket halindedir ve kendinizi gerçekten göremezsiniz” (Pirandello, 2016: 236).

Aynı deneyde, düşük enerjili uzun dalga boylu ışınların kullanımı durumunda ise parçacığın hızı etkilenmez, ancak bu defa da parçacığın yerini tam olarak saptamak imkânsız bir hale gelir. Bu da tıpkı sizden habersiz çekilen bir fotoğrafta aslında diğer fotoğraf ya da görüntüye nazaran daha doğal bir konumda olmanıza karşın, kendinizi çok çirkin bulmanız, bu fotoğrafın gerçek sizi yansıtmadığını söylemeniz gibi bir şeydir.

“Görüntünüzün canlı haline, olsa olsa, habersiz çekilmiş fotoğraflarınızda tanık olabilirsiniz. Ama böylesi kareler sizin için sevimsiz birer sürprize dönüşürler ve hareket halindeki o eğreti kişinin kendiniz olduğunı çıkarsamakta güçlük çekersiniz” (Pirandello, 2016: 236).

Ya da tıpkı ayna karşısında bu deneyi yapan Moscarda gibi “Bir göz kırpması kadar kısacık bir anda gördüğüm o görüntü ben miydim?” (Pirandello, 2016: 22) diye sormanızla sonuçlanacak bir girişimdir. Bu başarısız girişim, Werner Heisenberg’in elektronlar üzerinde yaptığı deneyde ulaştığı sonucun aynısıdır.

Her ne kadar göreliliğin varlığından bahsederek bahsedelim, bunun gözlemine yapmamız mümkün değildir; çünkü göreliliğin doğasında mevcut bir belirsizlik vardır. Bu sonuca aynadaki deneyini yapan Moscarda da “Benim nazarımda ben olmayan, ama diğerleri için ben olması gereken Moscarda’ya asla erişemeyecektim. O Moscarda bana hep yabancı kalacaktı.” düşüncesiyle varır (Pirandello, 2016: 25).

Aynada yansıma benliğinin yerine gerçek benliğini görüp göremeyeceğini irdeleyen Moscarda, tanıştığı belirsizlikten ve kabullendiği yenilgiden sonra bambaşka

bir gerçeğin ayırđına daha varır. Ve ayna, ona bu kez yansımada görecelik gerçeğini gösterir. Kendisi nasıl kendisi için bir bireyse ve eşinin gördüğü Moscarda'ya itiraz ediyorsa, aslında o da eşini, onun kendisini gördüğü gibi göremiyordur ve bu öznellik sadece onların arasında olan karşılıklı bir durum değildir.

Dünyadaki sayısız insan için de bu böyledir ve onlar da belki kendilerini gördükleri gibi görülememekten şikâyetçilerdir. Neticede insanlar bizleri gördüklerinde kendilerinde içselleştirip bizi kendilerince şekillendirirler. Ancak bizler gerçekte o şekillenmiş bizler değilizdir: Ve bu biz olmayan bizler bizden 'bir' tane olmasına karşın diğer insanlarda 'hiçbiri' biz olmayan 'binlerce' suret oluşturur.

“Hem başkalarınca hem de kendimce, binlerce Moscarda olduğunu keşfettim; hepsi de acınası çirkinlikteki şu Moscarda adını taşıyorlardı; tamamı şu zavallı bedenine içine doluşmuştu; eh tabii o beden de kendi başına biri ve hiç biriydi” (Pirandello, 2016: 23).

Moscarda, bu düşünceler eşliğinde ayna karşısındaki deneylerine devam eder. Hatta artık kendisini diğerlerinin dışardan gördüğü gibi görmeye çalışmayı bırakır ve çalışmalarına bambaşka bir boyut kazandırır. Artık amacı, 'yabancıyı' görmektir. Ayna karşısında gözlerini yumarak dikildiği zamanlarda, gözlerini açınca kendisi hariç bir yabancıyı görmek, bu defa onunla tanışmamak, onunla bir olmamak tek arzusudur.

Bir gün, yine böyle bir deneyi esnasında, başarılı olur. Ya da en azından o, başarılı olduğunu zanneder. Karşısında duran zavallı ve bitkin beden, onunla bağlantısı yokmuşçasına hapsirir. Bu tepkiyi aynada gördüğünde ise Moscarda güler. Bu kez,



umutsuzluğun boğazında bir adam gibi gülen Pirandello'nun aksine, Pirandello'nun Moscarda'sı deliliğin eşliğindeki bir adam gibi güler.

Deliliğin kendini ele geçirmekte olduğunun farkında olan Moscarda, görünenin göreceliğini sınadıktan ve bundan emin olduktan sonra, bu defa kelimelerin göreceliğine takılmaya başlar. Konuşurken kastettiğimiz şeylerin tıpkı yansımalarda olduğu gibi başkasının algısında bambaşka şekillerde canlanabileceği sorunsalı kafasını kurcalar.

“Sorun şu ki, söylediklerinizin içimde nasıl bir tercümeye uğradıklarını size hiçbir zaman gösteremeyeceğim ve siz bunu asla bilemeyeceksiniz. [...] Hem siz hem de ben aynı dili, aynı kelimeleri kullandık. Ama kelimelerin içi boşsa, bunda sizin ve benim ne gibi bir suçumuz olabilir? Evet, kelimelerin içleri boştur dostum. Siz o kelimeleri bana sarf ederken içlerini kendi anlamlarınızla doldurursunuz; bana ulaştıklarında ister istemez ben de onların içine kendimce manalar üflerim” (Pirandello, 2016: 52).

Moscarda bu düşünceleriyle, kelimelerin ya da sembollerin bir anlam ifade etmediklerini, sadece düşünceleri kişiden kişiye aktarırken kullanıldıklarını ve bu kelime ve sembollere anlam yükleyenin yine aktaran ve aktarılan insanın anlam bilgisi olduğunu söyleyen İngiliz filozof John Locke'ü akıllara getirir. Hatta “kelimelerin içleri boştur” ifadesi de bir yandan Alman filozof Kant'ın daha önce bahsedilen “görüsüz kavramlar boş, kavramsız görüler kördür” sözünü çağırır. Hâlihazırda yansımaların ve kelimelerin göreceli olduğuna hükmeden Moscarda, fikirlerini genel bir çerçeveye oturtur ve şöyle bir yargıda bulunur:

“Benim için, benim içimde kendi kendime verdiğim kendi gerçekliğim var; sizin içinse sizin içinizde kendi kendinize verdiğiniz kendi gerçekliğiniz var ve bunlar hiçbir zaman ne sizin ne de benim için aynı olabilirler. O halde? O halde dostum, şöyle avunmalıyız: benim gerçekliğim sizin gerçekliğinizden daha gerçek değildir ve her birimizin gerçekliği o an için geçerlidir”  
(Pirandello, 2016: 53).

Bugüne kadar hep sabit olarak gördüğü yansımaların ve kelimelerin, gözlemciye göre değişebildiğini keşfeden Moscarda, yaşadığımız dünyaya anlam veren tek şeyin insan olduğunu kavramaya başlar ve bu gözlemiyle Einstein’ın “Görelilik Kuramı”nın bir ispatına ulaşır.

‘Görelilik Kuramı’, klasik fiziğin saltık olarak gördüğü kimi şeyleri, uzay-zaman içinde düzenleşik bir dizgenin seçilmesine bağlı, bu seçimin de gözlemciye göre değişebildiğini ileri sürer. Çevresindeki herkesin ve görülen ya da duyulan her şeyin göreliliğine hükmeden ve hâlihazırda deliliğin eşliğinde olan Moscarda, artık farkında olmadan bir kuantaya dünyaya adım atar ve varoluşun göreliliği içerisinde kaybolmaya başlar. Kimlik arayışı, Moscarda için artık hayata bir anlam yükleme arayışına evrilir. Göreliliği dünyada çevresindeki her şeye anlamlar yükleyerek çıkarımlar yapmaya koyulur.

Örneğin, evindeki kafeste ötüp duran saka kuşu ile gıcırdayan tahta sandalyesinin konuştuklarını düşünmeye başlar. Şu anki eski gıcırdayan sandalyesi, belki bir zamanlar sağlıklı bir ceviz ağacıdır ve belki de şu kafesteki kuş, bir zamanlar özgür bir kuştur. Ona göre, bu varlıkların ikisi de geçmişe ve doğaya ait yaşanmışlıkları nedeniyle yaklaşmakta

olan baharı hisseder. Bu durum onlara neşe verir ve bu bir zamanlar doğal varlıklar olan ve artık evin ya da yapay varoluşun bir parçası haline gelmiş kuş ve sandalye, baharın gelişi nedeniyle bir şekilde anlaşır ve bu sesleri çıkarırlar.

“Belki de kafesinde mahkûm kuş ile sandalyeye dönüşmüş ceviz ağacı, birbirleriyle bu ötüş ve bu gıcırta vasıtasıyla anlaşıyorlardır, kim bilir” (Pirandello, 2016: 56).

Bir başka örnek durumda da oturduğu eve bakarken artık onu dört duvardan ibaret bir bina olarak değil de anılarla örülü özel bir alan – mekân olarak görmeye başlar. Bir evi ev yapan içerisindeki eşya yığını değil, oradayken hissettiğimiz koku ve duygudur der. Eğer bu böyle olmasaydı, yine bizimki gibi eşyalarla dolu başkasının evindeyken de kendi evimizi özlemez, geri dönüş ihtiyacı duymazdık. Bu özlemin sebebinin, evin var oluşu ya da içyapısından kaynaklı değil, bizim o dört duvara ya da içindeki eski bir koltuğa yüklediğimiz anlamdan ötürü olduğunu söyler.

Hemen sonrasında ise Moscarda, özlem duyulan tek şeyin ev ve mobilyalar gibi yapay bir şey olmadığını ve insanın doğaya da özlem duyabileceğini dile getirir. Pirandello'nun tipik bir kent soylu karakterinin aksine kırlara çıktığını düşünür ve huzuru burada bulur. Hayata bir anlam arayışına çıkmak için başlattığı düşünce silsilesinden, yine insanın özüne, kırlara ve doğaya dönerek kurtulur. Aklına doğada olma fikrini getirdiğinde fark ettiği nokta şu olur: Evlerimize de sokaklarımıza da anlam yükleyen biziz ve aslında bizi huzursuz eden kentlerimizin, şehirlerimizin kurgu ve düzenli yapısı değildir, bizim hayata bir anlam yüklemek adına onlara yüklediğimiz yapay anlamlardır. Doğada ise böyle bir şey olmadığından ve bitkiler, ya da hayvanlar sadece var oldukları

için var olduklarından ve herhangi bir şeye bir anlam yüklemeye çalışmadıklarından gerçek huzur vardır.

Moscarda, her ne kadar huzura ulaşmanın doğadaki oluruna bırakma ve hayata bir anlam aramamak durumunda mümkün olduğunu kavrasa da, bu fikri ona bir şey katmaz. Hatta hayata anlam arama çabasına gömülme ve bu uğurda çevresindeki insanları incitmekten geri durmaz. Neticede, hayata bir anlam arama çabası, sonu olmayan bir eylem olduğundan ve insan denilen sabırsız varlık sonu gelmeyen arayışlar sürecinde gergin, saldırgan ve gitgide daha doyumsuz bir doğaya sahip olduğundan Gengè'nin sonu da pek farklı olmaz. Önce insana has bu doğal sürecin getirdiği saldırganlık en nihayetinde onu en yakınındakine saldırmaya iter: Dida'ya.

“Benim için her şey, nihayet açıklığa kavuşmuştu ancak bu kez de korkunç bir kıskançlığın pençesine düşmüştüm – kendi kendimi kıskanmıyordum, yalvarırım inanın bana, lütfen gülmeyin! – kıskandığım kişi kendim değilim dostlarım, ben olmayan biriydi, karımla benim aramda kapana kısıllı bir sersemdi ve öyle bomboş bir gölge de değildi –ne olur inanın bana – çünkü onun yüzünden boş bir gölgeye dönüşen ben olmuştum ve o Dida'nın aşkına kavuşabilmek, kendini ona sevdirebilmek için benim bedenimden faydalanıyordu, benim, benim...”  
(Pirandello, 2016: 75).

Moscarda'nın yaptığı şey, her ne kadar aksini iddia etse de kendini kıskanmaktan başka bir şey değildir. Ancak ona göre o eşinin Gengè'sini kıskanır ve bu kendisi olmadığı adamın eşi tarafından sevilmesini kaldıramayarak bunu bir aldatma olarak görür ve eşine

kendi gerçeği olan Gengè'yi göstermeye çalışırken onu incitir. Kendi gerçekliğini çevresindeki herkese göstermek istediği için de sürekli bir bunalım halinde kendisini tanıyanlara saldırgan tavırlar sergiler.

Saldırgan tavırları Dida ile sınırlı kalmaz, bir sonraki hedefi Marco di Dio isimli yoksul bir adam ve eşidir. Richieri'ye ilk defa taşındığında heykeltıraşlık yapan bu adam daha önce işlediği bir cinsel sapkınlık suçu yüzünden hapse girer. Dışarı çıktığında ilk iş bu suçu unutturmak için kendisi gibi yoksul bir kadınla evlenen Marco, sürekli Vitangelo'nun babasından aldığı ufak tefek borçlarla zengin olma hayali kurmaktadır.

Moscarda, tefeci olan babasından kalan bankaya borçlu ve yine onun mülklerinden birinde oturan kiracı Marco di Dio'nun evine el koymaya kalkar. Bu eve el koyma isteği ise aslında adama başka bir ev vererek babasının çizdiği tefeci portresinin dışarısına çıkma isteğidir. Nitekim notere gidip aynı adama bir ev verilmesini sağlar ve heykel çalışmaları için on bin lire bağışlar.

Adamı önce sokağa attirmek ister gibi görünüp sonra böyle bir cömertlik yapması, onu tefeci kimliğinden bir nebze de olsa kurtarır ancak onu yeni bir kimliğe bürür: Deli. Yine de Moscarda'ya bu kısmi kurtuluş yetmez ve tefecilikten arınma süreci, babasından miras kalan bankayı kapatmak istemesine kadar devam eder. Bu kararını eşi ve banka müdürü Quantorzo'ya açıklarken kendisine karşı çıkararak onu bu acele verilmiş kararı karşısında yatıştırmak isteyen eşine ilk defa fiziksel şiddet uygular:

“Karımın Gengè'sine, artık buna bir son vermesini ve kendine gülünç, buyurgan bir hava vermeyi kesmesini söylemek için üstüme gelmesi ve elleriyle yüzümü tutacak gibi olması, gözlerimdeki ışığı yeniden yitirmeme ve onu bileklerinden yakaladığım gibi gerisin geri döndürüp, otursun diye ardındaki

koltuğa fırlatmama yetti de arttı bile: ‘Asıl sen şu Gengè’ye bir son ver; ben Gengè değilim! Bu kukla oyunu artık yetti! Ne istiyorsam o olacak ve nasıl istiyorsam öyle yapılacak!’ (Pirandello, 2016: 188,189).

Moscarda böylece, eşinin Gengè’si olmayı bırakıp kendi tanıdığı, bildiği benliğini eşine kabul ettirmeye çalışır. Dida’ya gerçek benliğini gösterebilmek ve onun için tek gerçek Gengè olmaya çalışırken istemeden onu kaybeder. Üstelik eşine gösterdiği tepkiden sonra, kendinin bir birey olduğunu hissederek gibi olduğunu söylese de daha önce hiç uygulamadığı şiddet onu bu defa yeni bir sorgulamaya iter. Artık, eşinin Gengè’sinden kurtularak biri oluyordur “ama kim? kim?” (Pirandello, 2016: 194).

Dida’yı kaybetmesi, Moscarda’nın gerçekliğini kazanmaya çalışırken aslında bir nebze gerçekliğini yitirmesine neden olur; çünkü Pirandello’ya göre, birey, tanıdığı kişiler ölçüsünde gerçek benliğine kavuşabilir. Bizi biz yapan, farklı insanlardaki benliklerimizdir. Çevremizde kimse olmadığında, kendimizi görmemiz zaten mümkün olmadığından, “ben” in gerçekliğini kanıtlayabileceğimiz bir yol kalmaz ve kişi gerçekliğini yitirir.

“Kendime dokununca, kendimi çimdikleyince, “ben” diyordum, evet ama kime diyordum? Kim için diyordum? Yalnızdım. Koca dünyada yapayalnızdım. Kendimle bir başımaydım. Saç diplerime varana dek beni titreten şu ürperti esnasında, bu uçsuz bucaksız yalnızlığın sonsuzluğunu ve soğukluğunu hissediyordum. Kime “ben” diyecektim? Madem başkalarının bana attığı anlamı ve önemi ben asla kendime mal

edemeyecektim; madem ben başkalarının böyle fersah fersah dışındayken, bu anlam ve önemi yüklediğim kişi şu yalnızlığın ve şu boşluğun dehşetine dönüşecekti, o halde “ben” demenin anlamı neydi?” (Pirandello, 2016: 197).

Dida'nın, Moscarda'nın hayatından çıkmasından ve böylece onun gerçekliğinden önemli bir parçayı koparıp kendisiyle birlikte götürmesinin ardından beklenmedik başka bir gelişme yaşanır. Gengè o vakte kadar eve gidip gelen ve kendisi için sadece Dida'nın bir arkadaşından ibaret olan Anna Rosa'dan kendisini acilen evine çağırın gizemli bir pusula alır. Başlangıçta bu pusulayı Dida'nın ayarladığı bir barışma girişimi olarak düşünse de sonrasında bunun çok da mantıklı olmadığı kanısına varır; çünkü hem öksüz hem yetim Anna Rosa, eşi Dida'nın aksine o vakte kadar kendisine gelen “paralı” kısmetleri geri çevirmiş, bu yüzden çoğunlukla çevresince hor görülmüş ve “deli” addedilmiş bir kadındır. Yine Moscarda'ya göre böyle bir kadın, kendisi gibi “avantajlı” bir kısmeti kaçırmayarak hemen evlenen Dida'nın haklılığını savunacak karakter ve nitelikte bir kadın değildir ve bu durum Moscarda'nın Anna Rosa'nın söyleyeceklerine ilişkin merakını oldukça artırır.

Anna Rosa'nın gönderdiği pusulanın gizemi, Moscarda'nın eve gitmesiyle birlikte de sona ermez. Onu eve çağırın kadın evde yoktur ve küçücük evinin hemen yanında bulunan manastıra halası rahibe Celeste'yi ziyarete gitmiştir. Bunun üzerine Moscarda, manastıra girer ve “mağara gibi loş ve sessiz” (Pirandello, 2016: 213) olarak tasvir ettiği manastırda garip davranışlı rahibelerle muhatap olmasının ve uzun bekleyişlerin ardından Anna Rosa karşısına çıkar:

“Anna Rosa, daha önce onu hiç görmediğim bir biçimde, tam bir zarafet ve tam bir cazibe haresi içinde aydınlandı. Şimşek gibi bir anlığına görüldü. Sonra her şey karanlığa gömüldü” (Pirandello, 2016: 214).

Anna Rosa, bir elinde bir demet çiçek diğer elinde bir çanta ile sebepsiz yere koridora çıkıp Moscarda’yı dışarı çağırır. Adam, gelişiyi onu şok eden Anna Rosa’nın ardından çıktığı koridorda koşan kadını takip etmeye koyulur ve henüz üzerinden ilk şoku atlatmadan Anna Rosa’nın elinden düşürdüğü çantasından gelen silah sesiyle ikinci şoku yaşar. Anna Rosa, yanlışlıkla patlayan silah nedeniyle ayağından yaralanır. Moscarda, yardım etmeye çalıştığı Rosa’nın çevresine toplanarak kadın ölmüşçesine davranmaya başlayan rahibeleri umursamayıp kadını kucaklar ve eve doğru götürür. İşte bu davranış, Dida’nın Moscarda’da meydana getirdiği boşluğun dolmaya ya da zorla doldurulmaya başlandığı an olur; çünkü çevrede onları gören herkes, Moscarda’nın Anna Rosa’ya âşık olduğunu konuşmaya başlar.

“Gengè, karım Dida’nın şu budala Gengè’si, benim haberim bile olmadan, meğer Anna Rosa’ya yanıkmiş, ona karşı içten içe kimi hisler besliyormuş. Bunu Anna Rosa’nın aklına sokan Dida olmuştu; ilk farkına varan da Dida’ydı zaten. Gengè’ye bu konuda asla tek kelime etmemişti; ama gülümseyerek mevzuyu arkadaşına çitlatmıştı, hoşuna gitmesini istemiş ya da ziyarete geldiği zamanlarda Gengè’nin soğuk davranmasının bir nedeni bulunduğunu ve bu nedenin ona âşık olma korkusu olduğunu açıklamak istemiş olabilirdi” (Pirandello, 2016: 217).



Moscarda, bu dedikodular karşısında kimseye cevap vermez ya da kendini açıklamaya çalışmaz; çünkü bunun insanları inandırıp inandıramamakla alakası yoktur. İlk olarak, kendisi de Anna Rosa'ya âşık olup olmadığını bilmiyordur; çünkü bugüne dek böyle bir şeyi aklına getirmemiştir. İkincil olarak ise bu dedikodular aslında Moscarda'nın haklı olduğunu gösterir niteliktedir: Gengè'nin gerçekliği kendisine değil eşi Dida'ya ait bir gerçekliktir. Sırf Dida böyle düşünüyor diye, Anna Rosa ona inanır. Moscarda'nın tanımadığı ya da sadece Dida'nın bir arkadaşı olarak gördüğü Anna Rosa'ya karşı sergilediği mesafeli tutum, Dida tarafından yanlış anlaşılır, böylece Moscarda'ya yine ona ait olmayan bir gerçeklik yüklenmiş olur: “Böylelikle haberim dahi olmadan, kendimi Anna Rosa'ya sıırıslıkla tutulmuş halde buldum” (Pirandello, 2016: 218).

Anna Rosa, ayağına ilk tedavi uygulandıktan ve biraz kendine geldikten sonra ilk iş olarak bu kazaya sebebiyet veren tabancanın varlık sebebini Moscarda'ya açıklar. Altı sene önce aniden ölen babasının yelek cebinde bulunduğu işlemeli küçük silahı babasından kalan bir emanet olarak görmüş olan kadın, onu o zamandan beri yanında taşırmış.

Anna Rosa silahı, hayatı çekilmez bulunduğu anlarda kullanmayı düşünmesi dışında hiçbir kötü niyeti bulunmadığına Moscarda'yı ikna ettikten sonra, onu çağırma sebebini açıklar. Moscarda'yı çağırma sebebi aslında, ne arkadaşı ile kocasının arasını yapmak ne de Dida'nın Moscarda ile ilgili kendisine söylediği şeylerden etkilenip adamlarla duygusal konuşmalar yapmaktır: Dida, kayınpederi ve banka müdürleri Quantorzo ve Firbo Moscarda'nın tutarsız davranışlarını örnek göstererek adli makamları onun hakkında akli dengesini yitirdiğine dair karar almaya ikna etmeye çalışmaktadırlar. Yanlarına kendilerine şahitlik etmesi için Marco di Dio'yu da almışlardır. Bunu öğrenen Anna Rosa, tıpkı Moscarda gibi paraya önem vermediği için toplumca dışlandığı için ona

yardım etmek istemektedir. Anna Rosa'ya göre, Moscarda'yı ona karşı kurulan kumpastan kurtarabilecek tek kişi Piskopos Partanna'dır ve onu evinin yanındaki manastıra götürme sebebi de budur.

Başlangıçta Moscarda, Dida'nın böyle bir şey yapamayacağını, yapsa bile Marco di Dio'nun yeni evini kaybetmemek adına ona destek olmayacağını düşünür, Anna Rosa'nın eşi Dida'nın Moscarda hakkında kendisiyle tartıştığı düşüncelerini ona açıklamasıyla ise her şey alt üst olur. Yıllardır tanıdığını sandığı eşi aslında başka biridir ve aslında bunu bu zamana kadar akıl edememiş olması ona garip gelmiştir. Sonuçta Dida da "biri"dir ve onun için farklı biri olduğu gibi Anna Rosa için de farklı birisidir ve Gengè ortalarında yokken onun hakkında düşündüklerini Anna Rosa'ya farklı birine dönüştürerek aktarmıştır:

"Ağzım açık kaldı. Anna Rosa'nın anlattıkları ile karşımda benimkinden öylesine farklı ve farklı olduğu kadar öylesine gerçek bir Dida gördüm ki; keşfimin tüm dehşetini iliklerime varana kadar hissettim" (Pirandello, 2016: 222).

Eşinin kendisi için başka birisine, adeta bir düşmana dönüşmesinin neticesinde Moscarda, Piskopos ile görüşmeye ikna olur; çünkü Dida, Firbo, Quantorzo ve kayınpederi ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar, kendisini nasıl bir delilikle suçlarsa suçlasınlar, Tanrı'yı delilikle suçlayamazlardı.

Moscarda, Piskopos Partanna ile görüşmesinde alacağı yardımın ancak parasını ve mal varlığını bağışlayarak gerçekleştirebileceğini anlar. Delilik hükmüyle birlikte parasını ona kumpas kurmak isteyenlere kaptırmak istemeyen Moscarda bunu kabul eder

ve devreye Kilise kanunları papazı Sclepis girer. Moscarda'nın cömert bağışına sevinen Sclepis, ona kumpas kuran akraba ve çalışanlarına karşı zafer kazanacağına onu temin eder. Moscarda artık kazanmanın garantisizle oradan ayrılır ancak artık “yersiz, yurtsuz, ailesiz kalmış her şeyden mahrum biri olarak, uçsuz bucaksız bir belirsizlik denizine” (Pirandello, 2016: 233) atılmıştır.

Moscarda'nın hayatında ona kalan tek şey, iyileşme sürecinde onunla kalmasını isteyen Anna Rosa'dır. Ancak, Rosa ile artık çokça vakit geçirmeye başlayan Moscarda, kadının ayna merakını görür. Genç kadın, gençliğinin de verdiği uçarılık ve bedeninden duyduğu memnuniyet birleşince sürekli ayna karşısında değişik yüz ifadeleri ve değişik pozlar denemektedir. Bunun üzerine Moscarda, ona kızarak bunun ne kadar saçma bir şey olduğunu aynalar ve gerçek olgusu ile ilgili daha önce edindiği izlenimleri çerçevesinde aktarır.

Bu düşüncelerin, Anna Rosa'nın gerçeklik algısı üzerindeki etkisi büyük bir yıkım olur ve bu yıkım yakın zamanda etkisini gösterir. Anna Rosa, sarılmak için yanına çağırdığı Moscarda'yı, yastığın altında sakladığı silahıyla göğsünden vurarak yaralar. Anna Rosa'nın daha sonrasında verdiği ifade de bunu doğrular niteliktedir: “Ona tetiği çektiren, o günlerde anlattıklarımın tuhaf cazibesine kapılarak büyülenmiş gibi sürüklendiği eylemin ansızın yarattığı içgüdüsel dehşetti” (Pirandello, 2016: 242).

Anna Rosa'nın Moscarda'nın düşüncelerinden fazlaca etkilenmesi ve devamında onun hayatına kastetmesi, o dönem hâlihazırda banka konusunda yeterince başı dertte olan Moscarda'ya başka bir davaya daha mal olur. Hâkimin gözünde Anna Rosa'dan şikâyetçi olmayan Moscarda yalan söylemektedir ve olayın altında adi bir tecavüz girişimi ve nefsi müdafaa vardır. Moscarda, hâkimi Anna Rosa'nın onun fiziki bir saldırısı sonucu değil de sadece düşüncelerine maruz kalması sonucu böyle bir eyleme kalkıştığına ikna etmek için en iyi yaptığı şeyi yapmaya karar verir ve hâkimin karşısına

mükemmel bir deli olarak çıkar. Anna Rosa böylece aklanacaktır ancak Sceplis araya girer ve hem Moscarda'yı hem Anna Rosa'yı kurtaracak bir çözüm bulunur. Moscarda'nın bankanın tasfiyesinden payına düşen para ile bir düşkünler yurdu kurulur. Yurda sadece orada ikamet edenlerin değil dışarıdan gelen düşkünlerin de yararlanabileceği bir aşevi eklenir ve Moscarda'nın kendisi de düşkünlerin arasına katılır ve hiçbir ayrıcalık istemez.

“İşte; kendisi için, hiç kimse olan biri. Herkes için biri olmanın yolu buydu belki” (Pirandello, 2016: 253).

Moscarda, herkes için “biri” olmanın yolunu kendisi için hiç kimse olmakta bulur. Artık o, düşkünler evinin sıradan bir üyesidir ve Anna Rosa davası için mahkemeye gittiğinde de bu durum değişmez. Mahkeme salonuna, aynaya hiç bakmadan gider, üzerinde düşkünler evinde ikamet eden diğer tüm erkek hastalar gibi turkuaz bir gömlek ve ayağında da hasta terlikleri vardır. Salona bu kılıkta giren Moscarda'ya herkes güler; çünkü artık o, o anda “Moscarda” olarak çağırılmaktan çok uzaktır ve başka “biri” olmuştur.

Düşkünler evindeki yaşantısı da bu şekilde devam etmektedir, aynaya bakmamaktadır ve kendi adı dahi ona yabancı gelmektedir. Bu noktada, Pirandello, Moscarda'nın ağzından daha öncesinde sözcükler konusunda söylediği sözlere benzeyen ve akla John Locke ve Immanuel Kant'ın fikirlerini getiren şu sözleri söyler:

“Eğer isim bir şey ise, eğer isim çimizdekilerin her birini dışımıza vuran kavramsa; isim olmayınca kavram da olmuyor ve

içimizdeki şey belirsiz, ayırık ve kör kalıyorsa; o halde insanların arasında taşıdığım şu ismi, her biri karşısında beliren görüntüm üstüne mezar taşı kazır gibi kazısın sonra da görüntümü rahat bıraksın ve bir daha bunun hakkında konuşmasınlar” (Pirandello, 2016: 254).

Pirandello, bu fikirlerinin hemen devamında yine gerçek olgusunu hayat ve yaşam edimi çerçevesinde ele alır. Ona göre, bir isimle anılmak ve görüntüsünün rahat bırakılması sadece ölünce mümkün olabilecek bir şeydir. Başka bir deyişle, huzuru ancak ölümden bulacaktır.

Ölümü düşünen Moscarda yine de, asla intihara meyletmez. İntihar aklına geldiğinde, kendisi için kendisi olamaz ve kendi ölümünü, tıpkı görelî benliğini göremediği gibi göremez. Kişi, bu yüzden ki kendi ölümünü düşündüğünde aklına onun arkasından üzülebilecek yakınları, onların görüntüleri ve düşünceleri gelir.

“Bir kimse, intiharını düşününce; neden kendine değil de başkalarına ölü olduğunu hayal eder?” (Pirandello, 2016: 167).

Bunun yerine, düşkünler evinde kendisi için hazırladığı inzivasına devam eder. İnziva denildiğinde, akla ünlü Alman filozof Arthur Schopenhauer gelir.<sup>12</sup> Schopenhauer’a göre istenç, sonu gelmeyen bir çaba, bitmek bilmeyen kör bir dürtüdür ve insan denen varlık, istencin vücut bulmuş halidir. Daimi bir mutluluk ve doyum arama

---

<sup>12</sup> Schopenhauer’e göre özgürlüğe ulaşabilmek ve istencin köleliğinden kurtulabilmek için iki yol vardır: Estetik seyrediş ve Çilecilik. Estetik seyrediş, yani sanat alanı kısa süreliğine bir kurtuluş, geçici bir özgürlük sağlar. Ancak nihai kurtuluş ve kalıcı özgürlüğü sağlayan çilecilik yani ahlak alanıdır.

peşinde varoluşunu sürdüren bu varlık, bu mutluluk ve doyuma asla ulaşamaz. Bundan kurtulmasının tek yolu ise ölümdür. Ancak bu noktada ölümü kendisinin gerçekleştirmesi, diğer bir deyişle intihar, çözüm değildir. İntihar sadece bireyin ölümü anlamına gelir ve yine istencin kendine teslim olmaktır. İntihar, gizlenmiş bir yaşama istencinin anlatımıdır. Kurtuluş yolu yaşama istencinin yadsınmasıdır. İnsan, mutlu olmak için ölmeden önce ölmelidir ancak, bunu yapmanın yolu intihar değildir.

“İstenç, insan içinden ve onun yoluyla, kendinin öyle duru bir bilgisini elde edebilir ki dehşet içinde kendinden uzaklaşır ve kendini yadsır. O zaman insan istenci herhangi bir şeye bağlanmaya son verir ve insan çilecilik ve kutsallık yolunu izler. Bu yüzden Schopenhauer isteyerek bakirliği, yoksulluğu, isteği köreltmeyi övmeye geçer ve ölüm de İstencin köleliğinden tam bir kurtuluş beklentisi sunar” (Copleston, 1998: 47).

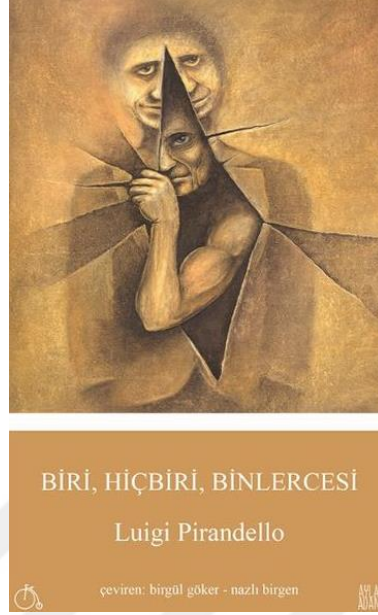
Pirandello'nun Moscarda'sı da Schopenhauer'un istenci yenmenin tek yolu olarak gördüğü şekilde davranır. Ölümü düşünerek, inziva halinde yaşamaktadır ve bu inziva hali, ona öncesinde hiç umursamamasına karşın eşi Dida'nın yaptığı ani bir çıkışla varlığından haberdar olduğu 'gerçek arayışı' nin son kapısını açmıştır.

Moscarda artık gerçeğe ulaşmıştır: İnsanın dünyadaki varlığı bir süreçtir ancak bu sürecin uzunluğu herkes için farklı olabilir. Ömür ya da hayat olarak adlandırabileceğimiz bu kısıtlı sürecin aksine yaşam bir akıştır ve kesintisiz olarak akmaya devam eder. Bu akış, insanoğlunun anlam arayışıyla yoğurulmuş binlerce yıllık varlığını anlamsız ve yapay kılar. Gerçek olan, romanın kapanış cümlelerini de oluşturan bu akış, bütünlük ve bir olmak, kendisi için hiç kimse olabilmektir.

“Ölümü düşünmek, dua etmek. Buna ihtiyaç duyanlar var ve çanlar onlar için çalıyor. Benimse artık buna ihtiyacım yok, çünkü ben her an ölüyorum ve anısız olarak, yeniden doğuyorum: canlıyım ve kendi içimde değil dışarıdaki her şeyin içinde, bütünüm” (Pirandello, 2016: 256).



**III.a. Einstein'ın 'Görelilik Kuramı'nın ve Heisenberg'in 'Belirsizlik İlkesi'nin Luigi Pirandello ve "Biri, Hiçbiri, Binlercesi" Adlı Eseri Üzerindeki Etkileri ile İlgili Görseller**



Luigi Pirandello'nun "Biri, Hiçbiri, Binlercesi"  
adlı eseri



"Biri, Hiçbiri, Binlercesi" adlı eserin tiyatro oyunundan  
düşkünler evine yerleşmiş Moscarda figürü



#### IV. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İnsan denilen varlık özünde mutsuz bir canlıdır. Çağlar boyu elde edemediği, ancak bir yandan da peşinden koşmayı hiç bırakmadığı mutluluk arayışını masallarını ve öykülerini “ve hayatlarının sonuna dek mutlu yaşadılar” diye bitirerek bir anlamda nihayete erdirmeye çalışır; fakat bunu hayatına ya da başka bir deyişle kendi hikâyesine taşıyamaz. Nitekim masalların aksine hayatı kendi ellerinde değildir ve insan, bu hayata, masallarına yaptığı gibi bir bitiş seçemez. Nasıl bir zorluk aşarsa aşsın, ne elde ederse etsin her şeyi bir kenara bırakıp hayatının sonuna dek mutlu yaşayamaz. Hep bir adım öteyi görmek ister. Hep merak eder. Hep ilerlemek ister. Refahı ve huzuru ararken yetinmeyi unuttur.

İnsanoğlunun yetinmeyi unutmamasına yol açan sonsuz ilerleme merakı ona, daha az uğraş ve enerji karşılığında rahat bir yaşam bahşeder. Buna karşın bu rahat yaşamın insanı yüklerden kurtarması gerekirken, insan yine yetinemez ve bu defa daha manevi arayışların peşine düşer ve varoluşunu sorgulamaya başlar. Bu sonu gelmeyen arayış, ruhunda onulmaz gedikler açar. Artık masallarına yazdığı mutlu sonlara inanmaz olur. Masalların arkasındaki gerçekleri görmeye ve mutlu sonların ötesindeki hakiki sona ulaşmaya çalışır.

İnsanın bu sonsuz arayışını gerek öykülerinde gerek tiyatro eserlerinde inceleyen, yine bu arayışların insan ruhunda açtığı gedikleri ve bu gedikleri doldurmak amacıyla peşinden umutsuzca savrulduğu yeni yetinemeyişleri işleyen XX. yüzyılın Nobel Edebiyat ödüllü usta kalemi İtalyan yazar Luigi Pirandello insan denilen varlığın özüne başarıyla iner.

Ucu bucağı olmayan bu kayboluşlar insan hayatında olduğu gibi Pirandello'nun hayali karakterlerinde de ortaya çıkar, okuyucunun bir yerden sonra bu karakterleri kendisine yakın bulması, bu hayali kahramanları bir anlamda gerçek kılar.

Bu gerçekleştirme eylemi tek taraflı bir eylem olmaktan çok uzaktır. Yazarın, insan ruhunu çok iyi bir şekilde analiz edip oluşturduğu karakterler; acılarıyla, sevinçleriyle, düşündükleri ve yaptıklarıyla toplumdan gerçek birer kesit sunar. Bununla birlikte bu karakterler insanın, gerek (yine kendisinin yarattığı) toplumsal normlar gerekse varoluşunun anlamını yitireceği korkusu ile kendisine bile sormaktan çekindiği soruları dile getirmeleriyle de Pirandello'nun psikanalitik gözlemlerdeki başarısını gözler önüne serer.

Ardında 246 öykü ve 40'ı aşkın tiyatro eseri ve binlerce karakter bırakan Luigi Pirandello'nun psikanalitik gözlem yapmaktaki bu başarısı daha öncesinde de belirtildiği gibi eşi Antonietta'nın hastalığından kaynaklıdır. Hastalık, Pirandello'yu yeni psikanaliz teorilerini araştırmaya, zihin mekanizmalarını incelemeye ve akıl hastalığında toplumsal davranışları izlemeye iter.

Bu hastalık süreci yazara görelî bakış açısını kazandırır. Eşi Antonietta, hastalığı sürecinde yazarı tanıyamamaya başlar. Ona farklı bir isimle hitap eder. Eşinin bu durumu, Pirandello'yu farklı düşüncelere iter. Artık Pirandello, çocukları için biri, fakat eşinin gözünde bambaşka biridir. Bunlardan ilki çocuklarının gerçeği, diğeri ise eşinin gerçeği olan Pirandello'dur. İki taraf da bu gerçeğe farklı açılardan bakar.

Pirandello, bu buhranlı dönem neticesinde, eserlerinde vermeye çalıştığı hatta insanın peşinde koştuğu gerçeğin ayırdına varır ve Pirandello'nun bu görelî bakış açısı neredeyse tüm eserlerinde kendini gösterse de, en çok 1925 – 1926 yılları arasında yayımladığı *Biri, hiçbiri, binlercesi* adlı eserinde ortaya çıkar.

Romanda ana karakter Vitangelo Moscarda, aynada kendini incelerken eşinin ortaya attığı bir gerçeğin peşine düşer: Burnunun yamuk olduğu. Böylelikle kendisini aynada görmeye çalışır ve yeni bir sorunla karşılaşır. Kendisini aynada, habersiz bir şekilde, poz vermeden göremiyordur. Ona göre aynada gördüğü yansıması kendisi değildir; çünkü ona baktığını biliyordur ve bu durumun ona kattığı bir yapmacıklık söz konusudur. Kendisini insanların onu gördüğü gibi görmeye çalışan Moscarda hayatındaki mutsuzluğun yarattığı boşluğu böyle bir arayışla doldurmaya çalışır hale gelir. Moscarda karakteri bu arayışın sonucu olarak herkesten ve her şeyden şüphe eden, saldırgan ve doyumsuz bir kişiliğe dönüşür.

Bu sonu gelmeyen arayış, tıpkı yazarın yarattığı Moscarda karakterinin başına geldiği gibi aslında insanın karşısına daima yepyeni bir sorun çıkarır. Felsefenin en temel sorunlarından biri olan ve insanoğlunun yüzyıllardır cevabını bulamadığı soru, artık kendi varoluşunu anlamlandırmaya çalışan bireylerin karşısındadır. ‘Gerçek nedir?’

“Luigi Pirandello’nun “Biri, hiçbiri, binlercesi” adlı eserinde görecelik kavramı” adlı tez çalışması sonucunda ortaya çıkan sonuca göre: İnsan görelî, belirsiz bir varlıktır ve görelî varlık kuantâ varlıktır. Bu nedenle bir kuantâ varlık olarak insan, XX. yüzyılın başlangıcına kadar dünyada geçerli sayılmış klasik fiziğin tahtını sarsan kuantum fiziğinin temel kurallarına göre yaşar şeklindedir.

Kuantâ varlık olarak insanın, davranışları ve duyguları belirsizdir, duyguların ölçümü, insanın bir tanımla sınıflandırılması ya da bir kalıba sığdırılması mümkün değildir ve bu mümkün olmama durumu, insanı yine bir insan olarak algılayabileceğimiz duyu organlarımızın eksikliğinden kaynaklı bir durum değildir.

Varoluşunu kendisi göremeyen, bunu kendisine ispatlayamayan insan, yine bu sınıflandırma, bir kalıba sokma, etiketleme ya da kendi yarattığı normlarla kendini sınırlama gibi boş çabaları yüzünden çağlar boyu mutsuz olmuştur. Kendi soyundan

gelenlere isimler vererek onları ayırt etmeye çalışmış, sınırlarını çizdiği ülkelerle kendini hapsetmiş, kendi yarattığı dillerle kendi kendisini ayırtmış, koyduğu toplumsal normlarla yine özgürlüğüne ket vurmuş, sonrasında da tüm bu “anlamsız” hayatından uzaklaşmak için sonsuz bir arayışın peşine düşmüştür.

Bu arayış, sonu gelmeyen bir çaba ve adeta kör bir itkidir. Pirandello’ya göre bu itkiden kurtulmanın yolu ise, *Biri, hiçbiri ve binlercesi*’nin ana karakteri Vitangelo Moscarda’nın yaptığı gibi kendisi için “ben” ya da “bir” olma çabasından sıyrılmaktır. Moscarda, sahip olduğu her şeyden vazgeçerek ‘biri’ olma çabasına bir son vermiş ve artık kimse için eski Moscarda olmayarak amacına ulaşmıştır.

Bu vazgeçiş, Moscarda’ya eşi Dida’nın yaptığı ani bir çıkışla varlığından haberdar olduğu ‘gerçek arayışı’ nın son kapısını açmıştır. Moscarda’nın bu aşamada karşısına çıkan gerçek şudur:

İnsanın dünyadaki varlığı için tek bir gerçek vardır. Hayat denilen insan varoluşu bir süreçtir ve bu sürecin uzunluğu herkes için farklı olabilir. Ömür olarak da adlandırabileceğimiz bu kısıtlı sürecin aksine ise yaşam denilen şey bir akıştır ve kesintisiz olarak akmaya devam eder. Bu akış, insanoğlunun anlam arayışıyla yoğurulmuş binlerce yıllık varlığını anlamsız ve yapay kılar. Gerçek olan, bütünlük ve bir olmak, kendisi için hiç kimse olabilmek ve sınırlı olgu olan ‘hayat’ın peşinden gitmek yerine daimi olan ‘yaşam’a sarılmaktır.

## ÖZET

Luigi Pirandello, Sicilya edebiyatının en önemli roman ve öykü yazarlarından biri olmakla birlikte XX. yüzyıl İtalyan ve dünya edebiyatının en önde gelen isimlerinden biridir. Ardında 246 öykü ve 40'ı aşkın tiyatro eseri bırakan yazar, ölümünden 2 yıl önce 1934 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülmüştür.

Pirandello'nun hayali karakterleri, âdeta yazarın kendi hayatının bir yansımasıdır. Hepsi farklı farklı yapılarda olsalar da bu karakterler, yazarın hayatından değişik boyutlarda parçalar taşır. Karakterleri bazen onun gibi milliyetçidir, bazen tıpkı yazarın gençliğinde yaptığı gibi madenlerde çalışmıştır ya da eşi Antonietta gibi toplum baskısı altında büyümüştür bazen de eşinin kendisine bir sözü yüzünden kim olduğunu tartışmıştır.

Pirandello'nun yazınında, karakterlerini iki grupta inceleyebiliriz. Bu grupların ilki, yazarın anlatırken daha neşeli bir biçimde ele aldığı Sicilyalı karakterleridir. Diğer grup ise yazarın kendisinin de alışmadığı kent yaşamının insanın ruhunu sıkı sıkıya tutan ağırlığı altında ezilen kent soylu karakterleridir. Böylece iki sosyal sınıf arasındaki fark, bir olay örgüsüne ihtiyaç duymaksızın dahi hissedilebilir.

Yazarın, daha çok Verist bir yaklaşımla ele aldığı Sicilya köylüsü ve onların gündelik yaşama dair sıkıntıları, kent soylu karakterlerinde görünmez. Kentli karakterlerin sıkıntıları daha çok manevi yoksunluklarıdır.

Modern toplumun onlara yaşam amaçları karşılığında sunduğu araçların hayatlarını kolaylaştırması, yaşamlarını zorlaştırmıştır. İnsan artık hayatını nasıl idame ettirdiğini değil, varoluşu sebebini ve kim olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Modern insan, kendi yarattığı toplumun baskılarından bunalmış, yine kendi inşa ettiği duvarlar arasında kaybolmuştur.

İnsanın bu sorgulamaları, sadece felsefi alanda gerçekleşen sorgulamalardan ibaret değildir. Fizik dünyası da 1900'lü yılların başında, klasik fiziğin yetersizliğini sorgulamaya başlamış, dünyada henüz keşfedilmemiş bir şey kalmadığı dayatmasına karşı dik bir duruş sergilemiştir. Bu duruşun bir sonucu olarak; Max Planck, Albert Einstein, Niels Bohr, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, Max Born, John von Neumann, Paul Dirac, Wolfgang Pauli gibi bilim insanları tarafından günümüz modern fiziğinin temelleri atılır.

Kuantum fiziğinin sorgulayıcı yaklaşımı, sadece fizik dünyasını etkilemez. Buluş, edebi ve felsefi alanlarda birçok etki bırakır. Luigi Pirandello da, Kuantum düşüncesini kendi edebiyatında oldukça başarılı bir şekilde yansıtır, ayrıca insan denen belirsiz ve görelî kuantum varlığı eserlerinde bir bilim insanı hassasiyetiyle ele alır.

Yazarın, görecelik kavramını en ayrıntılı şekilde ele aldığı eseri *Biri, hiçbiri, binlercesi* adlı çalışmasıdır. Roman, karısının kendisine söylediği bir söz yüzünden kimlik bunalımına giren Vitangelo Moscarda'nın hikâyesini anlatır. Moscarda, karısının onu, onun kendisini gördüğü gibi görmediğini fark eder ve gerçek kimliğini sorgulamaya başlar.

Moscarda'nın bu sorgulamaları sonucunda vardığı sonuç ise beklemediği bir şeydir: Tek bir Moscarda yoktur, tanıdığı herkes için eşit derecede gerçek olan binlerce Moscarda vardır. O, kendisi için biri, tanımadığı bir kişi için hiçbiri ve onu tanıyan herkes için yüz binlercesidir.

## ABSTRACT

Luigi Pirandello is one of the leading names of the XX. century Italian and world literature as well as one of the most important novelists and story writers of the Sicilian literature. The author, who left 246 stories and more than 40 plays behind him, was awarded with the Nobel Prize in Literature in 1934, 2 years before his death.

Pirandello's imaginary characters are almost a reflection of the author's own life. Although they all have different structures, these characters carry fragments of various dimensions from the life of the author. His characters, like him, are nationalist, worked in mines like he did in his youth, grew under the pressure of society like his wife Antonietta or they argued about who they are because of a word spoken by his wife.

In Pirandello's writing, we can examine the characters in two groups. The first of these groups is the Sicilian characters, which the author discusses in a more cheerful way. The other group is the bourgeois characters who are oppressed by the annoying weight of the urban life, which the author himself could not get used to. Thus, the difference between the two social classes can be felt, even without the need for a plot.

The Sicilian peasant, whom the author dealt more with a Verist approach, and their troubles with daily life, do not appear in the bourgeois characters. The problems of urban characters are more of spiritual deprivations.

The tools that modern society offer them in return for life goals have made their existence easier but also have made their lives difficult. In this era, human being begins to question the reason for his existence and who he is, no longer questioning how he maintains his life. The modern man is overwhelmed by the pressures of the society he has created and is lost among the walls he has built himself.

This questioning of human beings is not only about the philosophical questions. In the early 1900s, the world of physics began to question the inadequacy of classical physics and stood upright against the imposition that there was nothing unexplored in the world. As a result of this way of thought, the foundations of today's modern physics are laid by scientists such as Max Planck, Albert Einstein, Niels Bohr, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, Max Born, John von Neumann, Paul Dirac and Wolfgang Pauli.

The questioning approach of quantum physics does not only affect the physics world. The invention has many impacts on literary and philosophical areas. Luigi Pirandello, too, successfully reflects the quantum thought in his own literature and treats the uncertain and relative creature that is called human with the sensitivity of a scientist in his works.

The work of the author, in which the concept of relativity is handled in the most detailed way is *One none and a hundred thousand*. The novel tells the story of Vitangelo Moscarda, who is getting into a crisis of identity because of a word spoken by his wife to him. Moscarda realizes that his wife does not see him as he sees himself and starts questioning his true identity.

The result of Moscarda's questionings, was something that he was not expecting: A unique Moscarda doesn't exist, there are thousands of Moscardas that are equally viable for all who know him. He is one for himself, no one for a person who he does not know, and a hundred thousand for all who know him.



## KAYNAKÇA

AKARLI, Engin, AKSOY, Bülent, AKYÜZ, Ömür, ALSAÇ, Üstün, et al. **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi Cilt 18**, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, 1983.

AKARSU, Bedia. **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1998.

ANDREWS, Richard, BOTTERILL, Steven, et al. **The Cambridge History of Italian Literature**, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

ARSLAN, Ahmet. **İlkçağ Felsefe Tarihi 2 Sofistlerden Platon'a**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010.

AYTAÇ, Gürsel. **Genel Edebiyat Bilimi**, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999

AYYILDIZ, Bülent. “‘Uno, Nessuno e Centomila’ Adlı Eserde Gerçek Algısı Einstein ve Heisenberg İkileminde Pirandello”, **A.Ü. DTCF dergisi**, 2015, C. 55, S. 1, s. 129-140.

BALAMİR, Ebru. “Luigi Pirandello ve ‘Dışlanmış Kadın’, ‘Ölü Mattia Pascal’ ve ‘Biri, Hiçbiri ve Yüzbinler’ Adlı Romanlarında Mutsuzluk Teması”, **A.Ü. DTCF dergisi**, 2008, C. 48, S. 1 s.97-107.

BORGES, Jorge Luis, CASARES, Adolfo Bioy. **Olağanüstü Masallar**, Çev. Ergün Akça, Mitos, İstanbul, 1993.

BORSELLINO, Nino, **Ritratto di Pirandello**, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986.

BOSCHIGGIA, Elisabetta. **Guida Alla Lettura di Pirandello**, Editori Laterza, 1987.

COPLESTON, Frederick. **Felsefe Tarihi Cilt 7/2 Nihilizm ve Materyalizm**, Çev. Deniz Canefe, İdea Yayınevi, İstanbul, 1998.

COPLESTON, Frederick. **Felsefe Tarihi Cilt 4 Modern Felsefe Descartes'tan Leibniz'e Bölüm a Descartes**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2010.

CUDINI, Piero. **Breve Storia della Letteratura Italiana Il '900**, Bompiani, Pisa, 1999.

DEMİR, Remzi, DOSAY, Melek, et al. **Bilim Tarihine Giriş**, Nobel Yayınları, Ankara, 2012.

FREUD, Sigmund. **Bilinçaltı**, Çev. Ahmet Necip Yılmaz, Dorlion Yayınevi, Ankara, 2018.

FREUD, Sigmund. "The 'Uncanny'", Çev. Alix Strachey, **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Londra 1999, C.19.

GALILEI, Galileo. **İki Büyük Dünya Sistemi Hakkında Diyalog**, Çev. Reşit Aşçıoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.

GIOANOLA, Elio. **Pirandello's Story La Vita O Si Vive O Si Scrive**, Jacobook, Milano, 2007.

GÖKBERK, Macit. **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2013.

GUGLIELMINETTI, Marziano. **Pirandello**, Salerno Editrice, Roma, 2006.

GRIMAL, Pierre. **Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma**, Çev. Sevgi Tamgüç, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012.

KUNDAKÇI, Durdu. “Pirandello'nun Psikolojik Rölativizmi”, **A.Ü.DTCF dergisi**, 1990, C. 34, S. 1-2, s.179-202.

MARRONE, Gaetano, PUPPA, Paolo. **Encyclopedia of Italian Literary Studies 2**, Routledge, New York, 2007.

OPPERMANN, Serpil. “Quantum Physics and Literature”, **De Gruyter**, 2015, C.133, S.1, s. 87-104.

OVIDIUS. **Dönüşümler**, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994.

KRANZ, Walther. **Antik Felsefe**, Çev. Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1994.

ÖKTEM, Ülker. “David Hume ve Immanuel Kant’ın Kesin Bilgi Anlayışı”, **A.Ü.DTCF dergisi**, 2004, C. 44, S. 2, s.29-55.

ÖZKAN, Nevin, et al. **Sicilya Öyküleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

PESSOA, Fernando. **Huzursuzluğun Kitabı**, Çev. Saadet Özen, Can Yayınları, İstanbul, 2013. (e kitap)

PIRANDELLO, Luigi. **Tutte le Poesie**, Mondadori, Milano, 1982.

PIRANDELLO, Luigi. **Novelle Per Un Anno**, Club degli editori, Milano, 1987.

PIRANDELLO, Luigi. **Uno, Nessuno e Centomila**, Biblioteca Economica Newton, Milano, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. **Seçme Hikâyeler**, Çev. Feridun Timur, M.E.B., İstanbul, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. **IV. Henry**, Çev. Necdet Adabağ, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009.

PIRANDELLO, Luigi **Mattia Pascal Sahiden Yaşadı mı Yaşamadı mı?**, Çev. Adnan Cemgil, Everest Yayınları, İstanbul, 2015.

PIRANDELLO, Luigi. **Biri, Hiçbiri, Binlercesi**, Çev. Nevin Yeni, Alfa, İstanbul, 2016.

PLATON. **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüpoğlu - M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

POLENTA, Stefano. “Specchio e Coscienza di sé in Pirandello” **L'Io Allo Specchio**, Università degli Studi di Macerata, 2005, s. 77- 92.

SALINARI, C., RICCI, C.. **Storia della Letteratura Italiana con Antologia degli scrittori e dei critici**, Laterza, Roma-Bari, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Çev. Levent Özşar, Biblos Kitabevi, İstanbul, 2009.

WEBER, Alfred. **Felsefe Tarihi**, Çev. H. Vehbi Eralp, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1998.

WILDE, Oscar. **Dorian Gray'in Portresi**, Çev. Nihal Yeğinoğlu, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2014.

YARDIMLI, Aziz. **Görelilik Kuramı: Felsefesiz 'Bilim'**, İdea Yayınevi İnternet Yayınları — 4, İstanbul, 2013.

#### **İnternet kaynakları**

<https://www.britannica.com/biography/Luigi-Pirandello>

<http://www.solvayinstitutes.be/html/solvayconference.html>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello_%28Dizionario-Biografico%29/)

[http://www.xn--ideayaynevi-5zb.com/bilimler/felsefesiz\\_bilim\\_gorelilik\\_kurami.html](http://www.xn--ideayaynevi-5zb.com/bilimler/felsefesiz_bilim_gorelilik_kurami.html).