

**FELSEFİ YAKLAŞIM DOĞRULTUSUNDA AZİZ NESİN'İN ÇİÇÜ ADLI
OYUNUNUN YORUMLANMASI**

İbrahim Yusuf YAVUZ

OCAK 2022

**FELSEFİ YAKLAŞIM DOĞRULTUSUNDA AZİZ NESİN'İN ÇİÇU ADLI
OYUNUNUN YORUMLANMASI**

**BAHÇEŞEHİR UNIVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

İBRAHİM YUSUF YAVUZ

İLERİ OYUNCULUK DALINDA

**YÜKSEK LİSANS DERECEİ İÇİN GEREKLİ ÇALIŞMALAR YERİNE
GETİRİLMİŞTİR**

İSTANBUL, 2022

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

01/04/2022

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	İleri Oyunculuk (Türkçe, Tezli)
Öğrencinin Adı Soyadı:	İbrahim Yusuf Yavuz
Tezin Adı:	Felsefi Yaklaşım Doğrultusunda Aziz Nesin'in Çiçu Adlı Oyununun Yorumlanması
Tez Savunma Tarihi:	01.04.2022

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ahmet ÖNCÜ
Enstitü Müdürü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüştür ve kabul edilmiştir.

	Unvanı, Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı:	Doç. Dr. Senem Cevher	
2. Üye :	Dr. Sercan ÖZİNAN	
3. Üye :	Dr. Ferdi ÇETİN	



Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.

Ad, Soyad :

İmza :

ÖZET

FELSEFİ YAKLAŞIM DOĞRULTUSUNDA AZİZ NESİN'İN ÇİÇU ADLI OYUNUNUN YORUMLANMASI

Yavuz, İbrahim Yusuf

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Senem Cevher

İstanbul, 2022

Dünden bugüne süre gelen tüm pratiklerin temelini oluşturan felsefe disiplini, insan yaşamının her alanında kendini göstermektedir. Öyle ki aksiyonun, kuram veya teori ilişkisi, felsefi düzlemde nitelikli hale getirilmektedir. Felsefenin ideal ile olan birleşmesi, ona birçok sosyal algıyı getirmenin yanı sıra, pratikle arasına mesafe giren bir olguya dönüştürmektedir. Oysa aksiyon ve düşüncenin birliği, öncülü olmaksızın ilerlerken gerek formel gerekse sosyal hiçbir alan tekillik barındırmamaktadır. Bu bağlamda sanatın icra noktası düşünüldüğünde hem ideali hem de aksiyonu barındıran oyunculuk sahasında felsefe edimini görmek/kullanmak, en önemli kazanımlardan biri olarak işlenebilir. Tüm bu düşüncelerden hareket eden çalışma, felsefi temelli oyuncululuğun hem imkanını hem de potansiyelini irdeleyen temel üzerine inşa edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bilinçli Bilinçsizlik, Sat, Fol, Felsefi Oyunculuk Kuramı

ABSTRACT

INTERPRETATION OF AZİZ NESİN'S PLAY NAMED ÇİÇÜ IN LINE WITH THE PHILOSOPHY APPROACH

Yavuz, İbrahim Yusuf

Progressive Acting Master's Program

Supervisor: Doç. Dr. Senem Cevher

January 2022, 67 pages

In addition to all the practices from the past, the discipline of philosophy manifests itself in the fields of human. So the philosophical context qualifies the fusion of theory and practice. The combination of philosophy with the ideal, besides bringing many social perceptions to it, turns into a phenomenon that distances itself from practice. However, while the unity of an action and thought progresses without an antecedent, neither formal nor social field contains singularity. In this context, considering the performance point of art, seeing/ using the act of philosophy in the field of acting, which includes both ideal and action, can be treated as one of the most important gains. Starting from all these considerations, the study is built on the basis that examines both the possibility and potential of acting with a philosophical basis.

Keywords: Unconsciousness with conscious, Sat, Fol, philosophical acting theory

TEŞEKKÜR

Varlığa gelişim ve varlık amacıma yönelik yolculuğumun en önemli taşlarında izi olan babam Murat Yavuz, abim Nurullah Nuri Yavuz ve diğer aile üyelerime; yaşamıma içkin ve taşkınlığı bağlamında, bir arkadaştan daha fazlası olan Tuğba Yüzgeç'e; sıfatlar üstü olmaklığının yanında, yaşamımın tözünü oluşturan Veda Yurtsever'e; yakın dostum Büşra Narman'a teşekkür ederim. Tiyatro alanında nefes alabilmemi olanaklı hâle getirip, görü ve tecrübelerini sunan hocam İbrahim Şahin, Gürol Tonbul, Ali Düşenkalkar, Yasemin Erkan ve Senem Cevher'e; çalışma içerisinde yer alan oyun ve fikirleri çalıştığımız, varlıklarıyla gerek şahsıma gerek görüşlerime etkisi bulunan birçok arkadaşına, bana kattıkları, katlandıkları ve kazandırdıkları her şey için minnet, özür ve teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
Bölüm 1: Giriş	8
Bölüm 2: Kavram ve Tanımlamalar	9
2.1. Sat	18
2.2. Fol	21
2.3. Bilmek, Bulmak, Buldurmak	21
Bölüm 3: Aziz Nesin	22
3.1. Hayatı	25
3.2. Eserleri	29
3.3. Sanat Yaklaşımı	31
Bölüm 4: Çiçu ve Felsefi Yaklaşım	39
4.1. Oyuna Dair İnceleme	39
4.2. Seçilen Kavramlar Doğrultusunda Yorumlanması	60
4.3. Sahneleme	62
Bölüm 5: SONUÇ	64
KAYNAKÇA	67

Bölüm 1

Giriş

Felsefi, sosyoloji veya sosyal alanların birçoğunda güdülen tartışmaların temelinde kavram ve tanımlamaların farklılıkları yatmaktadır. Kimi zaman aynı anlama sahip farklı kavramların tartışması yapılırken kimi zaman farklı anlamlara sahip aynı kelimeler dolayısıyla istişareler gerçekleşmektedir. Dildeki varlık sahasının çoklu yapısı, iki insanın iletişim biçimini bu ve benzeri tuzaklarla katmanlı hale getirmektedir. O nedenle en basit gündelik yaşamın söylem pratiği bile, içinden çıkılmaz yanlış anlaşılmalara veya tartışmalara gebe haldedir. Bunu göz önüne alarak yapılması muhtemel fikir veya düşünce alışverişindeki birinci koşul, kavramların ortak kabulü veya tanımı olmalıdır. Bireyler, üzerinde tartışacakları konu veya konuya dair alanların tanımlamalarını yapmak ve kabul etmek ile mükelleftir. Örneğin insanın eylemine dair yapılacak bir tartışmada, insan tanımı yapılmadan süre gelmesi, beyhude bir laf kalabalığı oluşturacaktır.

Kuram olarak hasır altına doldurulan basma kalıp kavramların, oyuncu için işlevsel olmadığı, sürekli aynı problemler ile devinilen oyun alanında görülmektedir. Oysa sürecin işletilmesindeki metot, değişime uğratılmadan, sonucun farklı neticelenmesi beklenilemez. Reel karşılığının ne olduğu bilinmeyen veya verilemeyen söylemler ile oyuncu, asırlardır acı dolu paradokslarla baş başadır. Varlık sancısı çeken oyuncunun bir başka varlığın özüne ulaşma çabası, anlamsız aksiyonları doğurmaktadır. Burada yapılması gereken topyekûn düşünce ve kavram temizliğidir. Zira süre gelen kavramların, oyuncu olan birey için karşılığı yoktur. Dil, iletişim, duygu, yaşam bilinçaltı gibi bireyin gündelik yaşamda düşünsel faaliyeti olmadığı olgular ile nasıl olur da oyunculuk yapılabilir? Buradan hareketle çalışmamızın öncül koşulları olan bazı kavramları tanımlamak, içerik bakımından temizlemek, kullanacağımız yeni olguları açıklamak birincil adım olarak işlenmelidir. Ancak bu çalışma ele aldığı konular bakımından topyekûn bir reddiye olmamakla birlikte, tiyatro alanında ne yazık ki göz ardı edilen, görece önemsenmeyen bir tarafın açıklanmasını amaçlamaktadır. Örneğin *Brecht'in belirlemesiyle, epik tiyatrodaki söz konusu olan şey, "yeni bir drama kavramından" yola çıkmak yerine "sahne kavramından" yola çıkmak suretiyle "daha kolay" anlatılabilir. Epik tiyatro, "pek önemsenmeyen bir durumu" önemser. Söz konusu durum, "orkestranın moloz altında kalması" olarak nitelendirilebilir. Ölülerini canlılardan ayırırçasına "oyuncuyu izleyici topluluğundan*

ayıran uçurum”, ”oyunda susması yüceliği, operada ünlemesi coşkuyu artıran” bu uçurum, “sahnenin bütün öğeleri arasında onun kutsal kökeninin izlerini silinemez şekilde taşıyan” bu uçurum, “önemini giderek daha fazla” yitirmiştir. Sahne hala “yüksekte durmaktadır”; ancak “ölçülemez bir derinlikten yükselerek” ortaya çıkmamaktadır. Sahne, “podyum olmuştur.” Öğretici oyun ve epik tiyatro, “bu podyumda yerleşme” denemesidir. (Kula, 2013)



Bölüm 2

Kavram ve Tanımlamalar

Günümüzde oyunculuk üzerinde uzmanlaşmak isteyen birinin karşılaşacağı manzara birbirinin içine geçmiş, polemiklerce ve belli başlı anlayışların dayatmasıyla şekillenmiş bir üslup karmaşasıdır. Bir yerde Stanislavski'nin 'coşku belleği' temelli çalışmalarının izinden gidilir, bir başka yerde Meyerhold'un 'biyonekaniği'nden dem vurulur, bir çalıştırıcı "şimdi de epik tarzda oynayacağız" derken, diğeri Grotowski'nin plastik ya da vokal alıştırma çalışmalarını hayata geçirmeye çalışır. Çoğunlukla da bunların hepsinden habersiz olunarak, kendinden önceki oyunculara ne gözleniyorsa, sezgi ve taklit aracılığıyla uygulanmaya uğraşılır. Yeni işe başlayan bir oyuncu, içine girdiği ortamda ve katıldığı kumpanyada hangi anlayışın uzantılarıyla çalışıyorsa onu, kendisi için geçerli olabilecek tek oyunculuk yöntemi olarak algılamaya mahkumdur. (Karaboğa, 2018)

Tarihi insan kadar eski bir fenomen olarak sanat, kimi zaman insanın hakikat arzusuna yönelen arayışının bir yöntemi, kimi zaman da hâkim sınıf, inanç yahut toplumsal yönelimlerin hegemonya kurmasına bir destek araç olarak var olmuştur. Buna ek olarak sosyal bilincin ve beşerî faaliyetin, realiteyi artistik imajlar halinde yansıtan ve dünyayı estetik şekilde kavrayıp temsil etmenin en önemli yollarından biri olan spesifik formudur. (Rosenthal & Yudin, 1972) Bu bakımdan insan eline düşüp de "araç" olma potansiyeli olan her mefhum gibi -biliyoruz ki bunlara akıl bile dahildir- sanatı ele alırken de bir öz ve görünüş ayrımı yapmak, onun olduğu şey ile "olarak kullanıldığı" şeyi tespit etmek zorunlu olmaktadır. Zira *ideal ve reelin ayrımsızlığı, ayrımsızlık olarak kendini ideal dünyada sanat yoluyla gösterir.* (Schelling, 2020) Modern bir bakışla sanat olarak tanımlanabilecek yapıtların birçoğu, ortaya çıktığı toplumun dinamikleri ve kültürünü yansıttığı gibi, o toplumun yaşam pratiklerine, aksayan yönlerine ve ideallerine dair içerikler barındırmaktadır. Öyle ki *sanat, toplumda nesnel olarak oluşan değer sisteminin bilgisini edinmenin biçimi ve tarzı olarak ortaya çıkmıştır.* (Kagan, 1993) Eski Çağ'da duvara yapılan resimler, Orta Çağ'da dini temaların baskın olduğu tablolar ve 21. Yy.'da -Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi- birçok sanat akımının eşliğinde ortaya çıkan yapıtlara baktığımızda, sanat tanımı farklılık göstermektedir. Sanatın ne olduğuna dair görüşler ile neyin sanat olduğuna dair fikirlerin, icra edildiği çağın ihtiyacı ve hâkim akımına yönelik

çatışması, evrensel bir sanat tanımının mümkün olup olmayacağına ek, evrensel bir sanat eserinin mümkün olup olmayacağı sorununu da ortaya koymaktadır. Başka bir ifadeyle bir yapının sanat olup olmadığı kişi, toplum ve çağlar içinde farklılık göstermektedir. Bu bakımdan filozofların sanata ilişkin evrensel tanımlama çabaları da birbirinden farklı olmak durumundadır.

Sanatta, nesne ile özne arasındaki ilişkisinin bilginde, bilgisel açıdan ikili bir yönlendirme yer alır: bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, yani varlık değeri olarak tanınır; öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konu, yani toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımaları bulmuş olan, varlığın değerlendirilmesi sistemi tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir ilişki barınmaktadır; dünyanın bilinişi ile sanatçının kendinin bilgisi. (Kagan, 1993)

Platon'un sanatı gölgenin gölgesi yapmak ile lanetlemesinin ardından Aristoteles'in sanata katharsis yüceliğini atfetmesi, bu düşünürlerin ontolojik ve epistemolojik fikirlerinin, sanat edimine bakışını etkilemekte olduğunu gösterir. Bu etkileşim düşünürler için ortaya koydukları felsefi tutumlar ile belirlenmektedir. İnsanlık tarihinin gelişmesine bağlı olarak evrilen sanat fikri, tarihsel birikimin yanında toplumsal etki rolünü de kapsamaktadır. Bireyin kendini ifade etme biçimi, duyguların dışı vurumu ve kendini var etme çabası içinde her insani etkinlik gibi sanat da gelişmiş, çeşitli biçimler almış, sözel gelimi sinema gibi sanat olma iddiasında yeni türler ortaya çıkmış, böylelikle sanata olan bakış da giderek değişmiş ve itiraf etmek gerekir ki derinleşmiştir. Eskiçağ'da daha çok tarih yazımıyla paralel olarak ilerleyen "sanatın mahiyeti"nin araştırılması, hakikate yaklaşmanın matematiksel yöntemlerden ziyade, insanı "gerçek" ile karşı karşıya getiren, salt bilinç değil bilinçdışı unsurların da yönetime dâhil olması gerektiği keşfedildiğinden beri, ciddi bir ilerleme göstermiştir. Bu durumu en çok, -bizce- sanata gerektiği ehemmiyeti göstermeyen Platon ile onu hakikat için zorunlu bir bilgi biçimi olarak ortaya koyan Schopenhauer'in tanıklığında bile gözlemlenebilir. Esasen Platon ve Schopenhauer örneği, tam da bu çalışmada ortaya koymayı denediğimiz biçimde sanatın ikili bir araç olma durumunu temsil eden en önemli düşünürler olarak görülebilirler. Platon'un sisteminde sanat, her ne kadar ilk bakışta önemli bir yer teşkil etmiyormuş gibi görünse de esasen Platon, sanatın dönüştürücü etkisinin, toplum ve kitle üzerindeki güçlü bir iktidar aygıtı olmağının farkındadır. Bu bakımdan Platon, insanın bir yurttaş olarak

biçimlendirilmesi her ne kadar mümkünse, eğitimle birlikte sanatın, burada en güçlü araçlar olduğunu muhtemelen ilk kez fark edip sistematik olarak ortaya koyan kişidir. Platon'un *Politeia*'da var olan haliyle sanatı yasaklayıp şairleri kovmayı istemesi, iktidarın süzgecinden geçmeyen eserlerin halkla buluşmasını yasaklayıp kendi ürettiği yeni sanatı bir araç, yeni bir tarih ve yurttaş kurmanın aracı olarak kullanması, aslında muhtemelen tam da sanatın biçimlendirici gücünü fark etmiş olmasından kaynaklanmıştır. Bu bakımdan, kavramın modernliği sebebiyle anakronizme düşmek pahasına Platon'un *Politeia*'da sanatı bir iktidar aygıtı ya da ideolojik aygıt olarak kullanma niyetinde olduğu ifade edilmelidir. Althusserci anlamda sanatın bir ideolojik aygıt olmağını Türkiye örneği üzerinden bir sonraki bölümde tartışmayı denemek üzere şimdi diğer önemli filozofların sanat anlayışlarına değinmekte fayda var gibi görünmektedir. Zira ancak bu filozoflar eşliğinde sanatın özüne, mahiyetine dair bir fikir edinilebilir.

“Adorno ve Frankfurt Okulu sanat ve toplumu mutlak bir sentez peşinde olmayan, özdeşlik amacı gütmeyen negatif bir diyalektiğin iki zıt kutbuna yerleştirmektedir. Sanat ve toplum birbirinin düşmanı olarak değerlendirilmektedir. Sanat, verili olana teslim olamayan, hep “öteki” düşü kuran yanıyla görülmeye çalışılır. Bu “düşmanlık” arasında Adorno’nun taraf olduğu bir yan hep olmuştur; sanatın/umudun yanında yer almakta, ancak aklıyla toplumun karamsarlık veren gücünü/yenilmezliğini de göz ardı etmemektedir. Sanatın, tikele genel içinde sınırlı da olsa belli bir özerklik sağlayabileceğinden bahseder: sanat, insanın “yanlış bütün” e karşı en güçlü olduğu alandır.” (Dellaloğlu, 2003)

Sanatın, özündeki bu “yüce” anlamına rağmen, tarih içerisinde çeşitli dönemlerde ve çeşitli biçimlerde hem araçsal olarak hem de iktidarı yeniden oluşturup, hegemonyayı sağlamlaştırmaya yarayıp, “rıza” üreten bir araç olma yanı olduğu da muhakkaktır. Ülkemizde de sanatın, özellikle hakiki sanat ve sözde sanat olarak iki biçimde bir iktidar aygıtı olarak kullanıldığı dönemler olduğunu biliyoruz. Bu bakımdan iktidarlar, önceki bölümde anlatıldığı biçimiyle hakiki sanatı, tam da Adorno’nun diyalektik kavrayışında olduğu gibi yerleşik olana düşmanlığı sebebiyle “bastırmakta”, “engellemekte”; bunun yerine rıza üretimi ve yerleşik fikirlerin yeniden üretimi için “sözde sanatı” bir araç olarak kullanmaya çabalamaktadır. Antiklerden günümüze sanatın ve sanatçının iktidar ile ilişkisi her daim sorunlu ve sancılıdır. İktidar varlığını devam ettirme, sanat ise var olanın yanlışlarını ortaya çıkarma -muhalif olma- idealinden hareketle ateş ile barut olarak bir araya gelmesi zor ikilidir. Ancak bu zorluk iktidarın, namlunun ucuna düşmanını

yerleştirmesi suretiyle çok kolay şekilde aşıldığı gibi baruta muhtaç olduğu da ortaya çıkmaktadır. Bu örnekten hareketle düşünecek olursak, iktidarın sanat ile bağı söz konusu olduğuanda anlaşılması gereken tek şey, ortak bir düşmanın varlığıdır. Ve bu düşman toplumun genelinden ziyade iktidarın özel hasmıdır. Bir başka ifadeyle siyasi iktidarın pis işlerini yaptırdığı sanat, bağımsız olmadığı sürece hakikate en yakın edim olmaklığı tartışmalıdır.

Eğer dikkatli ve ayrıntılı bir inceleme yaparsak şöyle şaşırtıcı bir sonuca varırız: Yaratıcı sanatlar ve onları inceleyen insani bilimler, özünde aynı bildik hikâyeden, aynı temalardan, modellerden ve duygulardan beslenmektedir. Bizler okuyucu olarak insanmerkezliliğe, kendimizi ve türümüzü yüceltip göklere çıkartmaya o kadar bağımlıyız ki, bunu umursamayız bile. En eğitimlimiz bile, aslında Homo sapiens'te teşhis edilen o son derece ilkel duyguyu uyandırmak için tasarlanan romanlardan, filmlerden, konserlerden ve dedikodulardan beslendiğinin farkına varmaz. Hayvanlarla ilgili yklerimiz bile, ancak insan doğası üzerine yazılmış bir el kitabını yalayıp yuttuktan sonra anlaşılabilecek yoğunlukta insansı duygular ve davranışlar içerir. (Wilson, 2017)

Sanatın birçok disiplinde süre gelen akımların doğuş ve bitiş safhaları, aynı zamanda muhatabı olunan halk için politik veya sosyal çıkarım noktaları oluşturmaktadır. Herhangi bir sanat alanı içinde başlayan ve sonlanan bir izm içerisinde anlam bakımından önemli potansiyeli barındırmaktadır. Salt işlendiği sanat sahası değil, icra edildiği yaşam alanını da bize ortaya attığı fikirler dolayısıyla göstermektedir. Resim, heykel, tiyatro, sinema gibi hangi biemde gerçekleştiriliyor olursa olsun sanat edimi, mutlak sosyolojik bir değerlendirmenin mereği altındadır. Buna ek olarak sanatın varlığı tekil nedenselliğe bağlamak indirgemeci bir tutum olarak düşünülebilir. Başka bir ifade ile sanatın varlık nedeni ile rtştrlebilir ancak varlığının monist nedeni olamaz. *“Tiyatronun tek yükümlülüğü” diye başlayan ifadeleri reddetmekle birlikte sanatın da tek yükümlülüğünü ifadesini ortadan kaldırmak mümkündür. (Meyerhold, 2014) Sanat, hayatın her alanında aynı şey, yani insanı, insanın istemesini, niyetlerini, görüş tarzını, niteliğini, insanın dünya ile doğayla olan, ilişkilerini dile getirir. Böylece sanatta kendisini gösteren, açığa çıkan, her zaman hayattır, insandır. (Mengşğlu, İnsan Felsefesi, 2017)* Bu nedenle sanatın icrası içerisinde toplumsal kaygıdan ziyade toplumla ilinti daha tutulabilir bir güce sahiptir. Ancak bu g, sanatçının kişisel beyanından hareketle çok kolay bir şekilde ortadan kaldırılabılır. Bu nedenle toplumla ilintili sanat tanımının rasyonel imknın dışında olduğu

beyan edilebilir. Öte yandan *insanoğlunun, bunca güç, kaynak tüketen –sanat dışında- tek bir etkinlik alanı vardır ve o da savaştır.* (Tolstoy, 2019) Bu harcanan gücün toplumsal olması veya toplum adına yapıldığını sezinlemek sanatın, sanatçı ile olan öznelliğini ortadan kaldırmamaktadır. İlintide olduğu tüm argümanları ortadan kaldırılmış sanat anlayışının, sanatçı ile organik bağı, iyilik, güzellik, kötülük ve mükemmellik sıfatları taşımamaktadır. Zira sanatçının bir pratiği olarak sanat, sanatçının tekelindedir. Bu her ne kadar modern sanat anlayışının ortaya attığı, neyin sanat olduğu tartışması doğursa da sanatın ne olmadığının cevabını vermektedir. *Sanatta her şey tüm yaşamın en etkin biçimde açıklanmasına ve yorumlanmasına adanmıştır. Bu çaba sanatçıyı şimdinin sınırlarından çıkarır, üç boyutlu bir zamansallığa yerleştirir.* (Timuçin, 1993) Sanat toplumla varlığa gelen bir alan veya anlam kazanan değil, toplumla eklektik gelişen bir sahadır. Özel gerçekliğinden koparılan sanat anlayışları ile sanatçıların toplumla hiç karşılaşmamış eserleri sanat dışına itilmektedir. Bu nedenle toplumsal bir sanat görüntüsü sanatın hiçbir kolunda zorunlu koşul yapılamaz. Ne var ki tiyatro veya sinema gibi edimlerde durum daha yumuşak hale getirilmektedir. Bu alanlarından insanlarla olan bağı, ekonomik değerlerden soyutlanarak, romantik açıklamalara sığınmaktadır. Örneğin sıradan bireyin “Tiyatro seyirci ile var olur” cümlesi, tiyatronun doğuşuna gidecek bir içdiş edilmenin ilk adımıdır. Seyirci olmaksızın tiyatro gerçekleşmiyor ise *Apollon’un Ateşi*’ni Dionysos’un beyhude çılgınlıklarına kurban edilmektedir. Keza *Dionysosçuluğun büyük erdemlerinden biri, toplumsal düzenin önemli figürlerini bulandırmak, kentin eril, siyasal değerlerini sorgulamak,* (Bonnefoy, 2018) 21. Yüzyılda bir şehir efsanesinden ibarettir. Buna ek olarak “*hakiki sanatkâr, sanatından başka bir iş görmektense karısının açlıktan ölmesine, çocuklarının yalınayak ve baldırı çıplak sokaklarda sürünmesine ve yetmişini geçkin anasının kapı kapı dilinmesine tamamen razıdır*” (Shaw, 2018) gibi akıldışı ve romantik söylemlerinde pratik yaşamda karşılığı olmadığı mutlak bir gerçekliktir. Beyan edilen argüman, her ne kadar varoluşsal sancıları doğursa da modern sanat ve post-modern tiyatronun misyonu, arkaik tanımlara boyun eğmemelidir.

Oyuncu, yazılı veya yazısız bir düşünce ürününü, anlam bakımından aktaran, koşul gereği aktarım sürecindeki anlamı idrak etmesi zorunlu ancak kabul etmesi zorunlu olmayan, özel bir çalışma alanından ziyade yaşamın her safhasında var olan kişidir. Pratik olarak belli bir disiplin veya kaotik düşünce ürününe hizmet edebilen *oyuncu*, yetenek gibi nedenselliği belli olmayan ölçütlerden yalıtık varlığını sürdürmektedir. Oyuncunun sözde

yetenek denen muğlaklığa ihtiyacı söz konusu değildir. *Oyuncunun işinin en kafa karıştırıcı ve sinir bozucu kısmı duygusal hayat dediğimiz kısımdır.* (Bruder, Cohn, & Olnek, 2014) Oyuncunun varlığı için ihtiyacı olan töz *çalışma yeteneğidir ve aslında yetenek eksikliğinden değil irade eksikliğinden sıkıntı çekilmektedir.* (Bruder, Cohn, & Olnek, 2014) Zira oyuncu ile yetenek arasındaki ilintinin fayda mı yoksa zarar mı olduğu bir başka tartışmanın konusudur. Bu bağlamda oyuncu, yetenekli veya çalışan olan bireyden farklı bağlamda düşünülmeli ve *seyirciyi, bedenini satışa çıkartmış oyuncuyu seyreden müşteri durumundan kurtarmak gerekir.* (Nutku, Tiyatro Yönetmeninin Çalışması, 2017) Düşünce olarak oyuncu imgelemi ile insan örüntüsü, aynı potada eritilmesi önerilebilir. Epistemolojik olarak varlığın ne olduğuna dair kesin bilgilerin noksanlığı, sanatın icracısı olan ile sanatın yaratıcı arasında aynılık doğurmaktadır. Başka bir ifade ile mademki yaşamın amacına dair sorulara kesin bir cevap verilemiyor, o halde yaşamın ilerlemesindeki edimler bir ön kabul, anlamlandırma veya *fol* ile gerçekleşiyor demektir. Buradan hareketle *fol* ile gerçekleşen dinamiklerin birer kopya veya kendini kandırma olduğu aşıkardır. İnsanın aksiyon nedenselliğini içeren kandırmaca, zorunlu olarak, doğuştan itibaren bir başkasını yaşamak anlamı taşımaktadır. Varlığa geliş anından itibaren, yazılı veya yazısız birçok kural eşiğinde yaşayan beşerin, hiçbir edimi gerçek benliğine dair bilgi barındırmamaktadır. Öyle ki insanın rasyonel, irrasyonel ve pasyonel yatkinlıkları foluğa kurban edilmektedir. Ancak bu hal, Platoncu anlamda bir gölgelendirme vurgusu değildir. İnsan ile oyuncu arasına koyulan ayrımın, yaşam ile yaşamak arasına koyulan fark gibi anlamsız olduğunun beyanıdır. Bu nedenle oyuncu, insanın aksiyon halidir. Halin mükemmelliği veya niteliği ise insanın kudretleri ölçüsünde değerlendirilebilir. Bilinen anlamı ile sahne oyuncusu için ihtiyaç duyulan zorunluluk, *bilinçli bilinçsizlik* olarak okunabilir. Sahne oyuncusu, sahnedeki foluğuna -anlamına-bilinç ile erişip, serencamını bir kenara bırakarak kusursuzlaşabilir. *İdeal olarak, oyuncunun her anı kendinden bir önceki anda gerçekleşenler üzerine kurulu olmalıdır.* (Bruder, Cohn, & Olnek, 2014) Bu tanımla sıradan bireyin yaşamındaki aksiyonlarla eşdeğerdir. Her beşer, varlığın sonucu olarak ölüm gerçekliği ile yaşamaktadır. Ne var ki bilinç ile sürecin iştigali, sonucun göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Bu önermenin sahne oyuncusu için de benzerlik gösterdiği izlenebilir. Sahne oyuncusu, bir sonraki edimini sürecin içerisinde yok eden ve bilinçsizliğe erişen birey olarak var olmaktadır. Tüm bu savlardan hareketle, yaşamın her alanında beşer ve oyuncu iç içe geçmektedir. Her

beşer mutlak birkaç oyuncu her oyuncu mutlak birkaç beşerî faaliyet barındırmaktadır. Genel tanım, düşünce ve düşülen bir yanlış olarak oyuncu ve duygu ilintisinin de insani hakikatten hareketle olmadığını beyan etmek gerekir. Zira diyalektik materyalizmin insan anlayış süreci ile sahne oyuncusunun yaşamı arasında bilgi ve duygu bağı kurulabilir. Bu bağlamda oyuncunun –insanı- benliğinde *a priori*¹ düşüncesinin olmaması, duygu, coşku veya diğer bellek türlerini yeniden tartışmaya açma gerekliliği ortaya koyar.

Yönetmen, var olan bir anlamı, farklı boyut ve ifadelerle süre gelecek şekilde kuran, anlamı zorunlu olarak anlayan ve kabul eden, özel bir çalışma alanından ziyade yaşamın her safhasında var olan kişidir. Yönetmen, salt bir aracından bağımsız görünür olmamakla birlikte, edilgenliğe zorunlu etkin varlık sahibidir. *Sahnelemeyi sahnesel-sanatsal olarak gerçekleştiren kişi* (Çalışlar, Tiyatro Kavramları Sözlüğü, 1993) olarak yönetmen, mekâna aşkın halde düşünülebilir. Ancak sanatın yönetmeni ile yönetmen kişi arasında, oyuncu ve insan arasındaki bağ söz konusudur. Yönetmen, sanatın içerisinde sanat aracılığıyla düzen koyucu kimliğinden ziyade oyuncunun etrafında dolaşacağı folluk alanını belirleyendir. İnsanın Tanrı ile olan iletişimi ve kökeninde yatan ihtiyaç hiyerarşisi, sanatın yönetmeni ile belirginleşebilir. En kaotik olguların içerisindeki noksanlık, yönetmenin eksikliği olarak gerekçelendirilebilir. Kaosun veya düzenin yönetmenle olan iletişimini, iktidar veya denetçi olarak anlamlandırmak, içerisine yeni bir Tanrı tanımı ihtiyacı doğuran, kimlik sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle yönetmen kişisi gerek sanatın gerekse gündelik yaşamın içerisinde, eylemin anlamlarını belirleyen, çeşitli görüngeler ve adımlarla şekillendiren, hareket ettirici unsurun dinamiğini şekillendiren birey olarak var olmaktadır. Bu koşullar ekseninde zorunlu olarak *yönetmen bir denge uzamanı olduğu kadar, yazarın, oyuncunun ve seyircinin gelişimini ateşleyen bir düşünürdür* (Nutku, Tiyatro Yönetmeninin Çalışması, 2017) şeklinde konumlanmalıdır. Yönetmenin yaşam sahası, yazarın çizgisi ile çevrili olmak da ancak aynı çizginin genişlemesi, yönetmenin anlam dünyası ile muktedirdir. Sanatın yönetmeninin asli görevi, sanatı icra edecek oyuncunun oyuna karşı tutum ve tavırlarını belirli bir anlam çokluğu içinde işlemektir. Bu işlem sırasında yönetmen salt metnin rejisinden ziyade oyuncunun da anlam dünyasını katmanlı hale getirmekle mükelleftir. *Parçaları birleştirerek bütünü*

¹ A Priori, idealist felsefede, tecrübeden gelen, a posteriori bilgiye karşı, tecrübeden bağımsız olarak ve tecrübeden önce elde edilen bilgiyi, başlangıçtan beri zihinde mevcut bulunan bilgiyi vasıflandırmak için kullanılır.

oluşturma yöntemi, yönetmenlik sanatının temelini oluşturur. (Meyerhold, 2014) Öyle ki fol bakımından ortak dile sahip yönetmen ve oyuncu, aksiyon bakımından çatışmalar yaşayabilir. Teori ile pratiğin handikabı olarak ortaya çıkan bu çatışma türü ancak folluğu belirleyen yönetmenin aksiyonu, oyuncuya buldurmasıyla son bulabilir. Oyuncuya folluk alanını belirledikten sonra da yönlendirmeyi oyuncudan damıtma görevi ile misyonunu gerçekleştirebilir. Ancak kimi zaman oyuncunun veya yönetmenin tembelliği ya da iş bilmezliği neticesinde ortaya çıkan, her adımı yönetmenin söylemesi veya belirlemesi, avam bir kafanın göstergesi olarak var haldedir. *Rejinin kuklası haline gelen, ticari-tecimsel tiyatrunun talepleri doğrultusunda biçimlendirilen, kurumsal alanda ihmal edilen ve eleştiri mekanizmasından dışlanan bir oyunculuk* sorunlu yönetmenin göstergelerinden biridir. (Karaboğa, 2018) Bu nedenle yönetmen ile oyuncu arasındaki ilişki, seyirci, toplum, sanat ve oyun arasındaki ilişkinin niteliğini belirleyecek en temel unsurlardan biridir.

İnsanın anlam derecesindeki namütenahi potansiyel, beşerin çıplak hakikate erişimini güçleştirmektedir. Olguların akla gelen anlamlarının iğdiş edilmeden süzülmesi neticesinde, farklı bağlamları da ortaya çıkaracaktır. En yalın kabul edilen olgunun bile gerek sosyolojik gerekse psikolojik karşılıkları düşünüldüğünde girift biçimi belirlenebilir. Ancak bireyin insan olmanın handikabı olarak düştüğü tembellik girdabı, kavramların zevahirleri ile sınırlı bir anlam dünyası oluşturmaktadır. Payidar olarak akla giren bu ilkel anlamların genişlemesi veya eklektik ilerlemesi yine bir başka insan problemi ile mümkün olmamaktadır. Kabul edilen önermenin veya anlamın değişip gelişmesi ancak üst veya aşkın insanın hareketi olabilir. Zira sıradan birey ile aşkın insan, aynı kavramın aynı anlamları ile farklı sıfatlar elde edemeyecektir. Bu nedenle antropoloji veya sosyoloji üzerinden ayrıntılı incelenecek her paradigma, istemsizce de olsa anlam olgusuna ulaşacaktır. Aşkın ile sıradan arasındaki çemberin niteliği, anlamın ehvenişer kabulüne başkaldırı ile mümkündür. Aşkın kişi, -ki bu aşkınlık maddi bir karşılığı olmaksızın, anlam dünyasının genişliği ölçüsünde ifade edilmektedir- karşılaştığı bütünlüğü parçalamaya teşne olması gerektiği gibi yeni bir bütünü yaratmaya da hâsıl olmalıdır. Bu yönleri ile aşkın ile yönetmen arasında istemsiz kurulan düşünce ideali, yanlış değildir. Yönetmen mutlak bir aşkın birey olmak zorunda olduğu gibi aşkın birey de yönetmen olabilirliği bakidir.

Beşerî hakikatin varlığına dair en önemli kaynaklardan biri olarak yazım, tarihsel süreç ve etkinlerle birlikte farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Yazım tarihi ile insanlık tarihi arasındaki bağlamın ortaklığı, insanın temelde yazım ile varlığını gerçekleştirdiği çıkarımını yapmamıza sebebiyet verebilir. Öyle ki insanlık gerek bireysel gerekse ahali olarak her türlü ihtiyacına yazım veya dil ile ortaya koymaktadır. Burada bahsi geçecek olan yazım türünün sanatsal tarafı, onu gündelik edimlerden kopararak anlaşılır kılmamaktadır. Sanat içerisinde değer gören yazım türlerinin de sıradan yazım biçemlerine eşlik ve öncül oluşturduğunu ön görmek gerekmektedir. Zira eklektik ilerleyen beşer bilgisi her alanda aynı süreçlerden geçmeye yatkındır. Sanat eseri olarak yazım ve gündelik ihtiyaç olarak yazım arasındaki farkı kitabi tanımlamalardan ayırmak boşa bir çaba olacaktır. Keza günümüzde her gündelik yazım bile uyarlamalar veya düşünsel dokunuşlar ile sanatsal bir etkiye dönüştürülebilmektedir. Bu nedenle sanat veya tiyatro özelinde yazım dilinin gücünü doğal yaşamın gerçeğinden almak birincil koşul olarak düşünülebilir. Öyle ki *sanatçı gerçeği zorlamasıyla yadsıma gücünü kesinler. Ama yarattığı evrende gerçekten alıkoyduğu yanlar, bu gerçeğin hiç değilse bir parçasını benimsediğini gösterir. Yaratışın ışığına götürmek üzere oluşun karanlıklarından çıkarır bu parçayı. Yadsıma tümse, gerçek bütünüyle atılmış demektir, o zaman tümüyle biçimsel yapıtlar elde ederiz. Tersine, sanatçı, çoğu zaman sanat dışı nedenlerle, kaba gerçeği yüceltmek yolunu seçti mi gerçekliği elde ederiz.* (Camus, 1985) Salt gerçeğin sanata vereceği açılardan darlığı genişletmek adına, yazarın gerçek ile gerçekleşmesi muhtemel arasında köprü olma gereği doğmaktadır. Yazar ister sıfat isterse haz uğruna ortaya koyduğu yazımda, gerçek ile gerçekleşecek olanı, gelecek ile günü birleştirmek kaygısı duyumsamalıdır. Ancak yazarın hissedeceği bu kaygının veya derdin, birincil koşul olması, yazımı nitelikli kabul etmemiz için yeterli değildir. Bahsi geçen koşula ek olarak değerlendirme ölçütü, anlam genişliği de düşünülme zorundadır. **Yazar** tanımı, zorunlu olarak insana dair bir hakikati veya bilgiyi devindiren ve bunu yazımın aracılığıyla ortaya koyan şeklinde yapılması kabul edilebilir ancak bu tanım kuru ve palyatif haldedir. Yazarın insan hakikatini veya insana dair bilgiyi ortaya koyma hali, salt yazar için değil, her beşer için geçerlidir. İnsan, insandan bağıntısız bir bilgi akışına mümkün değildir. Bu nedenle yazarın tanımı yapılırken de bu kolaycı yaklaşımı genişletmek gerekmektedir. *Sergilenmek, okunmak veya sahnelenmek üzere yaratılmış olan sanat eseri, insan anlamasının her zaman yol açtığı şeyin, yaşamın detaylarının anlamı bir bütüne*

*yorumlayıcı biçimde dahil edilmesinin en bilinçli ifadesidir. Bu sebeple yazarın yaratımı zaten bir yorumlama edimidir ki, bu edim içerisinde yaşam hakkında bir izlenim, sanatçının insan gerçekliğine tutunuşunu ifade etmenin en uygun/aynı türden edebi ya da sanatsal biçimine dahil edilir. (Zimmermann, 2020) Yazar, kişisel veya toplumsal derdin, oluşum, gelişim ve çözüm evrelerinin tamamına veya birkaçına dair, bireysel veya politik önermelerden hareketle görüngüler ortaya koymak zorunda olan kişidir. Öte yandan böyle bir tanım için sorgulanması muhtemel komedyanın anlamı ise bir başka tartışmanın konusu olacaktır. Günümüzde yazar, türü fark etmeksizin ortaya koyduğu eserde, şahsi dahil her okunduğunda farklı bir anlam bütünü oluşturmadığı sürece, işini yapmıyor veya sıfatını hak etmiyordur. Örneğin Sartre, oyunlarında kilit önemde olan bir üçgen çizer. Üç kişinin sonsuz laneti hak etmek için neleri seçmiş ve nelerden kaçmış olduklarının belirlenmesi, başkasının suçluluğunu kabullenerek onun yerine geçme, özgürlük ve sorumluluk gibi durumlar, bu oyunların varoluşçu dizgesinin belirgin yapısını oluşturur. (Bozkurt, 2012) Tekil anlam ile varlığını sürdüren bir yapıtın, o anlam alanı ortadan kalktığında yoksun kalacağı aşikârdır. Ne var ki klasik fetişizmi, kendi kültürünü oluşturamamış toplumlarda hala devam etmektedir. Bu sorun sade bir sanat sorunu olmaktan ziyade politik bir etki de düşünülebilir. Böyle bir yaşam alanında yazara veya topluma düşen, kapıldıkları fetişizmden kurtulmak olup, öncelikli adımı kendi yazım dilini yaratmak olmalıdır. Bu yazım dilinin kapsayıcı özelliğini soyut ve simgesel ifadeler ile besleyerek, bugünden yarına uzanan, sonsuz döngüye tabii olunması muhtemeldir. Tüm bu hakikatlerden hareketle tiyatro yazarı, özünden ortaya koyacağı bilgi alanını, tikelden tümele ulaştırmak zorundadır. Zira *metin, tiyatro için yalnızca ateşleyici bir araçtır. (Nutku, Tiyatro Yönetmeninin Çalışması, 2017) Şahsi kültüründen bağımsız doğan yazımın, toplumsal karşılığı olmayacağı gibi sanatsal ifadesi de güdük kalacaktır.**

2.1. Sat

İnsan aklının soruşturması yapıldığında ortaya çıkan nörolojik verilerin çoğunu, sosyal ve kültürel ifadeler ile anlamlı hale getirmek mümkündür. Varlık sahası bir başka kendisi olan olgunun, tikel değerlendirilmesi bilimsel bir araştırmanın konusu olacaktır. Süre gelen incelemeler ile elde edilen bilgilerin sadece bir öncekinin tekrarı olması, akıl, bilinç, zihin gibi kavramların mahiyetini zorlaştırmaktadır. Başka bir ifade ile katmanlı anlam yapısı bakımından, beşerin yaşamın kaynağı olarak gördüğü düşünce sistemi, yetersiz tanımlamalar ile ifade edilmektedir. Ancak bu durumun kökeninde yatan sorun ise

araştırmacı bireyin akla, “yaşamın anlamı ne?” sorusunun cevabını aramak için yaklaşmasıdır. Bu ön kabul, dolaysız bir olgudan ziyade koşullu algılar bütünü gün yüzüne çıkarmaktadır. İnsanın faaliyet içinde palyatif görülerle değerlendirdiği bilinç, dildeki varlığından başka geçerlilik barındırmamaktadır. Bilimsel bilginin nesnesi olmaklığının dışında akıl ya sosyal bir anıştırmanın aracı ya ada harsın değer ölçütü olarak düşünülmektedir. Diğer bir ifade ile *bir şeyin başka bir şeyle olan ilişkisini ortaya koyarak, o şeyi tanımlamak*. (Rosenthal & Yudin, 1972) Bireyin akla dair müstemlekeci tavrı, olgu ile olay arasında sıkışan pratiklerin kendi kendini tekrarı ile sonuçlanmaktadır. Akla dair bu tutum veya tavır, devini olarak tradisyon haline gelmiş düşünce sisteminin bir ürünü olarak ele alınabilir. Aklın diğer tüm olgulara temayüz olması veya kendi aracılığıyla bilgisini ortaya koyması, soyut paradoksların yaratılmasına neden olmaktadır. Akli salt zihin veya bilinç düzleminde düşünmeden daha arkaik ilintilerini gözlemlemek gerekmektedir. Zira *bilinç, sosyal gelişmenin bir ürünüdür; Bilinç, toplumun dışında varolamaz. Dil terimleri içinde, soyut mantiki terimler içinde işleyen düşünce, objeler ile fenomenlerin dış, duyumsal tezahürlerinin yansımasından ibaret olmayıp, aynı zamanda bunların oynadıkları rolün, fonksiyonlarının özlerinin de anlaşılmasına imkân verir*. (Rosenthal & Yudin, 1972) Bu söylemlerden hareketle ifade edilmelidir ki, beşerin akla yaklaşım veya bakışı, aklın sınırlarına aşkındır. Birey tanımlamaya zorunlu tavrını bir kenara bırakarak, anlamaya muhtaç kimliği ile var olduğunda, akıl, bilinç, bilgi, tanrı gibi olgular daha anlaşılır hale gelecektir. Tanımlama ihtiyacı içindeki birey, özüne dair bilgiye hasıl olmadığından dışa dönük fikirlerin anlamı iğdiş edilmektedir. Kendinde tanımlı olmayan olgulara veya zımni kavramlara muktedir birey, algısını içe dönük, özüne dair gerçekleştirmelidir. Zira yaşamın içinde mutlak amade olan bireyden başka, bir dış etmenin varlığı tartışmalıdır. Kişisel alanın örtük hakikati, kendi formunun potansında yer almaktadır. Bu formun ilineksel hareketi, sosyo-kültürel saldırı veya zorunluluğun baskısı altındadır. Akıl ile kültür arasındaki bu tasım, bağıntılı ve bilfiil ilerleyen eklektik sürecin bir sonucudur. Aklın ne olduğundan ziyade, kişisel hürriyet alanındaki aksiyonların hareket ettirici unsurları, bilincin *abisine*² ulaşmada, epistemolojik olarak değer ölçütü oluşturabilir. Bu minvalde özünde aklın bir çalışma biçimi veya kendinde nedeni tartışmaya açılmaktadır. Töz olarak akıl, soyut idealize edilişi bir yana kavramsal olarak değer görmek zorundadır. Antiklerden günümüze süre gelen düşünsel etkinlik, 21.

² Okyanusların güneş ışığının erişemediği çok derin kısımları. (Yazarın Notu)

Yüzyılın güncel konularının başında gelmektedir. Salt olgu olarak aklın üstüne, yapaylık eklenerek oksimoron prosesüsler oluşturulmaktadır. Dolayım nesnesi olarak akli, bu çalışma içerisinde değerli ve işlenebilir kılan ise felsefi veya bilimsel çerçevedeki ilintisi değil, doğrudan doğruya devini olarak bilincin işlem pratikleridir. Öyle ki her bilinç formunun bağıntılarından bağımsız olarak bir işlem hacmi söz konusudur. Bu biçim formundan kaynaklı faaliyetinin bir zorunluluğudur. Öte yandan mediasyon ile ortaya konan akıl tanımlarından kurtularak özünde anlaşılabilir kökene ulaşmak mümkündür. Beşerin disipline ettiği yaşamak faaliyeti, kişilik özelliklerini ortaya koyduğu sahanın, bilinç ile örtüşme noktasıdır. Varlık sahasındaki bilinç, algılama olanağını, varlık nedeni ve etkin zorunluluklarından hareketle gerçekleştirmektedir. Duyusal olarak edinilen bilgilerin, cisimleştirme ve buna bağlı olarak nedenselliği, bilincin kendine yabancılaşmasını doğurmaktadır. Tüm bu ifadeleri toparlayacak olursak, akıl, ister ilintili tanımlamalar isterse dolaysız varlığı olsun, çalışma prensibini korumak ve barındırmak ile zorunludur. Bu çalışma hali, temelde bireyler arasındaki tanışma veya tanıma halinin içerisinde görünmektedir. Başka bir ifade ile birini tanımak ile birinin aklının nasıl çalıştığını bilmek eşdeğerdir. Bireyin tanınması veya aklının çalışma biçimi çözüldüğü noktada, eylem nedenselliği de bulunmuştur. Çalışmamız içerisinde önemli bir yere sahip olacak ve bahsi geçen tanımlamaya karşılık gelecek şekilde bu durum *sat* kavramı ile açıklanacaktır. Bu aklın nasıl çalıştığı düşüncesi *-sat-*, görüngeler ile ifade edilebilir haldedir. Eylemsiz bireyin *sattı*, ilintide olduğu durumlar ortadan kalktığından dolayı beşerî hakikatler ile değerlendirilecektir. *Sat*, başlı başına gündelik yaşamda kullandığımız, ancak tanımlamasını koymadığımız bir pratik olarak, oyunculuk faaliyetinde örtük halde işlenmektedir. Birey, kişi veya karakterin belirli bir eyleminden sonra, o eyleme bağımlı diğer pratiklerin sükun etmesi, *satın* ifadesidir. Burada beşer hem sanat hem de gündelik yaşam pratiklerinde eyleme geçtiği insanın, faaliyetini düşünmektedir. *Satın* dildeki sorusu ise “... akli nasıl çalışıyor?” olarak ifade edilebilir. *Satın* ya da bireyin aklının nasıl çalıştığı sorunsalı, nedensellikten soyut düşünebilir. Tamda bu düşünce dolayısıyla diyalektik anlam birliğine başvurmak gerekir. Örneğin oyuncu ele alacağı karakterin sadece nedenselliğini veya karakterin etkilendiği şeyleri sorgulaması kısır bir parçanın irdelenmesinden başka bir şey değildir. Oysa oyuncunun yapması gereken birincil faaliyet, karakterin nedenselliğinden ziyade *satın* -aklının nasıl çalıştığının- ortaya konmasıdır. Ne yazık ki kuramların tikel ve beyhude yönlendirmelerinin, insan tabiatına uzak ve kısır

olması, içeriğini anlamsız -kimi zaman gereksiz- olgularla doldurmaya muhtaç bırakmaktadır. Bu durum daha önce tanımlanması, risalesi veya kılavuzu mümkün olmamış olgu, olay veya kavramlarda sıkça görülmekte ve bu durum 21. Yüzyılda insanına bilgi üretmekten ziyade geçmiş bilgilerin artıklarını temizlemek, fazlalıklarını veya maddi hatalarını düzeltmek zorunda bırakmaktadır.

2.2. Fol

Fol, düşünce tarihi boyunca insan tabiatının farklı kavram veya olgularla tanımlandığı, kimi zaman ego kimi zaman ruh olarak dile getirildiği, tinsel bir karşılık değildir. Fol, salt bir düşünceden doğmuş, mutlak nedenli eylemler bütünü olmakla birlikte, beşerin hareket ettirici unsuru olarak anlaşılması mümkündür. Başka bir ifade ile Fol ve Tanrı'nın varlık sahası ortak pota içerisindeydir. Ancak Tanrı'nın insana içkinliği söz konusu olabilirken, folluğun insana mutlak aşkınlığı bakıdır. Fol, başlı başına beşerin tüm pratiklerinin nedenselliği olarak daha anlaşılır kılınabilir. Öte yandan bir oyun kişinin veya sıradan bir bireyin folluğunu öğrenmek adına sorulabilecek soru ise: “Şu an neden intihar etmiyorsun?” olarak ortaya koyulabilir. Bu veya muadili soruya verilen zorunlu rasyonel cevabın, romantizmden uzak değerlendirilmesi yapıldığı takdirde, görülecektir ki beşer veya oyuncu, folluk sahasına erişmiş ve hareket ettirici unsuruna haizdir. Folluk bilincine sahip bireyin aksiyona geçiş nedenselliği, yan koşullardan yalıttık belirleneceği için karakterin veya insanın öz benliğine dair görüntüler elde edilmesi mümkündür. Fol, kimi zaman hedonist karşılıklar alacağı gibi kimi zaman irrasyonel tanımlamalar ile ortaya konacaktır. Burada belirtilmelidir ki kast edilen kavramın karşılığı, ona sorulan sorunun mahiyeti ile ölçülebilir. Örneğin yaşam süresinin sonuna geldiği alanında uzman doktorlar tarafından beyan edilmiş bir hasta için sorulacak olan “neden intihar etmiyorsun” sorusu, o hastanın hareket ettirici unsurunu ortaya koyacaktır. Buradan hareketle de ilk hareket ettirici unsuru bilenen kişinin diğer tüm aksiyonları yalın halde görünecektir. Buradaki fol kavramını, *verili koşullar* gibi sığ, yüzeysel veya kaba öğretilerin anlam dünyası ile örtüşmemek gerekir. Zira fol ne bir verili durum ne de mekanik bir tasarımın beslendiği kaynaktan doğmaktadır. O yalnızca insan tabiatının eylem karşılığıdır.

2.3. Bilmek, Bulmak, Buldurmak

Oyunculuk üzerine bilinen masa başı çalışmalarının kökeni temelde aynı fikre veya düşünceye hizmet etmektedir. Metin üzerinde yapılan sözel çalışmaların sonucundan

ortaya çıkan belirli aksiyonlar ve bu aksiyonların öncülleridir. Genel çerçevede toparlayacak olursak sahne dışında metinle olan iştigal üç kavram ile idrak edilmektedir. *Bilmek, bulmak ve buldurmak...* Bilmek kavramının epistemolojik karşılığından bağımsız düşünülmesi ve doğrudan halk dili ile bilmek olarak anlaşılması gerekmektedir. Sözlük anlamı olarak düşünülebilecek olan *bilme, realitenin, insan düşüncesinde yansımaları ve yeniden yaratılması prosesü; bu proses, sosyal gelişme kanunlarıyla şartlandırılmış olup, pratiğe sıkı sıkıya bağlıdır.* (Rosenthal & Yudin, 1972) Temelde bu kavram ile kast edilen şeyin karşılığı, bir karakterin yazarın metinde yer alan düşünce, fikir, söz veya anlama sahip olup olmadığıdır. Oyun kişinin söyleyeceği söz veya geçeceği eylemi önceden biliyor olmasına karşın değişecek olan tutumundan bahsedilmektedir. Kavramın çalışması ve ortaya konması, oyuncunun metni sözel olarak irdemesi ile mümkün olacaktır. Daha yalın biçim ile “karakterin bildikleri” olarak ifade edeceğimiz unsur, *iktidar, eşitlik, boyun eğmek* gibi tavırların belirleyici unsuru olduğu gibi folluk sahasının bir sonraki adımınıdır. Bulmak ise bilmek ile aynı düşünsel kökten hareketle oyun kişinin sahne üzerine bulacağı veya o an içerisinde karşılaşacağı sözel veya pratik edimdir. Buradaki nitelik oyuncunun bilinçli bilinçsizlik haline geçişi ile değerlendirilebilir. Buldurmak, diğer iki kavramdan ziyade oyun kişinin, kendisine, seyirciye veya diğer oyun kişisine idrak ettireceği unsur olarak tanımlanabilir. Bu üç kavramında gerek oyun içinde gerekse oyun öncesi süreçlerde doğru belirlenmesi oyunun akışı için fazlasıyla önem arz etmektedir. Sahnede bilinecek, bulunacak ve buldurulacak olan, söz, düşünce ve anlam bilgisi, oyuncunun salt söylem gücünü güçlü kılmayacak aynı zamanda eylemin geçerliliğini ve gerçekliğini ortaya koyacaktır. Öte yandan doğru ve çok katmanlı belirlenmiş bu olguların oyunun mekanikleşmesi ya da sözde duygunun tek düzeleşmesi gibi anlam boşluğu barındıran tanımlamaları da ortadan kaldıracaktır. Bu nedenle oyuncunun ilk adımları bu kavramlar üzerinden belirlenmeli veya şekil almalıdır. Zira sanatsal bir yapıttan ziyade her türlü insan fikriyatı, koşullu olarak bilginin esiri olmaktadır. Bilgi ile gidilen yolda bilgiye ulaşmakta ve bilgi için durulup, bilgi için adım atılmaktadır. İnsan, kişi, oyuncu, mimar, terzi veya sıfat ve tanımı ne olursa olsun aksiyon bilgi, için gerçekleşmektedir. Ne var ki oyunculuk kuramlarında çokça yer alan bu düşünsel boşluğun ana kaynağı, ruhsal ve tinsel avuntuların kandırmacasıdır. Rasyonel ve radikal materyalist değer ölçütü koyulmamış oyuncu, ne olduğunu söylenin de bilmediği olgularla boğuşmaktadır.

Bölüm 3

Aziz Nesin

Var varanın, kır kıranın, ali kıran başkesenin, sözü geçmez boş kesenin, güvenmez sözüne kimse kimsenin, çoktur sayısı darılanın küsenin, dolu olup yağanın boran olup esenin, uzatmayalım sözü her neyse, ne onun ne benim ne senin, esenin besenin kösenin, kasanın masanın, asanın kesenin, garip oğlan örneği göbeğini kendi kesenin, sözümüz burdan dışarı benzesin benzemesin, şişip şişip götün göbeğin ensenin, işte böyle bir yerde bir zamanlar... (Nesin, Nah Kalkınırız, 1989)

İnsanlık tarihi boyunca gerek bireysel gerekse sosyal çerçevede ele alınacak her beşerin incelenmesi, zorunlu olarak da dönemin incelemesini getirmektedir. Öyle ki insan olarak dile getirilen varlığın, salt öz benliğinden söz etmek, olası tüm tanımları bir kenara bırakarak, yeni ve zorlu bir sürece girmek olacaktır. Zira insanın bilinç veya karakter olgularına dair bilginin ne'liğini, felsefe, psikoloji ve son tahlilde sosyolojik bağlamda ele almak bile, tam olarak insana dair mutlak bir tanımın yapılmasına imkân vermemektedir. Hayat pratiklerinin kişilik üzerindeki etkisinden, sosyo-kültürel yapının ilintisine kadar, birçok etmen tarafından ihata edilmiş insanın dünyasına dair anlam ve çözümlemeler, indirgemeci yaklaşımdan kaçınarak gerçekleşmek durumundadır. *İnsanoğlu, tarihi boyunca kendi kendisinin bilincine vararak durmadan kendisini tanımlıyor ve kendisinin ne olduğunu bilmeye öğrenmeye çalışmaktadır.* Ancak insan, hiçbir zaman kendisini kesinlikle tanımlayamıyor, yani kendi kendinin tam bilincine ulaşamamaktadır. Çünkü insanoğlu çağı ile değişmekte, yeni nitelikler kazanarak değerlendirilmektedir. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) İnsana dair her istikşafı çalışmanın sonucu, sıfatlar ve niteliklerle özdeş olup, mutlak tanımın kaotik yapısını veya eklektik olmanın bir başka halini ortaya koymaktadır. Bir başka ifade ile insan “iki ayaklı hayvan”lıktan “konuşan hayvan”lığa, sonra “düşünen hayvan”lığa, “gülen hayvan”lığa, “iradeli hayvan”lığa, “toplumsal hayvan”lığa yücelmiş, yani varlığının bu niteliklerdeki bilincine varmış, bugün de insan “örgütsel yaratık” olmuş, varlığının örgütsel bilincine varmıştır, gibi söylemler bize doğrudan beşeri vermekten ziyade, insana dair -de’li fikirler sunmaktadır. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Örneğin “davranışlarımızın içine sinmiş olan faşizm nasıl kovulur?” sorusu ile “insan nedir?” sorusu temelinde aynı cevabı arayan ancak metodolojik olarak

farklı biçemlerde vukuu bulan durumlardır. (Foucault, 2015) Ne var ki, bir olguyu tanımlamaya çalışmak, olgunun katmanlı olması fark etmeksizin, başlı başına görüngesinden hareket etmeye veya başlangıç noktasının, yarattığı imgelem olmasını zorunlu kılmaktadır. Birey olarak insanı tanımak, dönemi, söylemi, eylemi ve hatta rüyaları aracılığıyla mümkün olabileceken, tümel insanlığın tanımı, birçok farklı disiplin ile gerçekleşmesi ihtimal olarak perçinlenmektedir. Tüm bu düşünme güclüğü ile baş etmenin metodolojisi ise ele alınacak kişi veya kişilerin, doğrudan veya dolaylı kaynakları incelenirken, bireyi oluşturan diğer etmenlere de bakmak ve hermeneutik ile yol almaktır. Zira kaçırılması muhtemel detayların, söz konusu olan insanın, yaşam pratiklerindeki mahiyeti ön görülememektedir. *Çıçu* adlı eserin yazarı *Aziz Nesin* hakkındaki düşünce, fikir ve araştırma, yukarıda bahsedilen yöntem ve ideal ile beslenmektedir. Dolaylı elde edilen veya ikincil kaynaklar ise *Aziz Nesin*’in, fikir, düşünce ve telif haklarına sahip *Nesin Vakfı* tarafından teyit edilmiş olup, çalışmanın içerisinde ek olarak yer almaktadır. Öyle ki toplumsal gerçekliğe – bilince – erişmiş olan yaşam öyküsü gerek bireysel gerekse sosyal anlamda, biyografik bilgiden daha fazla araştırmaya değer içerikler barındırmaktadır. Bir açıdan *tanınması gerici iktidarlar aracılığıyla artan, sürekli mahkemelere ve hapishanelere girerek hedef olan Nesin*’in kaleme aldığı tüm kaynaklardan özel, sosyal, siyasal ve sanat üzerine bilgiler elde edilmektedir. (Altınkaynak, 2013) *Nesin*’in *en büyük başarısı, toplumca son elli yıldır yaşamakta olduğumuz gürültülü patırtılı “değişim” serüveninin yüzeysel görüntüleri altındaki “değişmez çelişkileri”, yaman zekasının süzgecinden geçirip, gülmecenin en incelikli boyutu olan “tersinleme” - ironi- ile buluşturmuş olmasıdır.* (Yüksel, 2018)

İnsanın ne olduğuna dair fikir çatışmaları salt felsefe alanından ziyade, yaşamın içinde, halkın gündelik pratiklerinde de yer almaktadır. Bireyin yaşı ile endeksli gelişen fikir alanı hemen hemen her insanın özel sandığı ancak nesnel olan öykülerini içermektedir. Herhangi bir konuda temayüz olmak adına başvurulacak yöntemler çağın sorum ve ihtiyaçlarına göre değişiyor olsa da insanı hareket ettiren güçlerinden biri olan iştiha, bireyler arasında farklı biçemlerde kendini göstermektedir. Buradan hareketle *Aziz Nesin* hakkında olan bu bölümümüzün başlığı olarak seçilen *Çünkü Nesin* söylemi de temayüz arzusundan ziyade beyan esaslı bir hikâyeyi barındırmaktadır.

Katıldığı videolu mülakatta, soyadı anekdotunda yukarıda ele alanın temayüz olma handikabının, yazarın yaşadığı dönemde nasıl vukuu bulduğu anlaşılmaktadır. 1934 yılında çıkan soyadı kanununda, *herkes kendi soyadını kendisi seçtiği için, insanların bütün gizli aşağılık duyguları ortaya çıkar, öyle ki dünyanın en cimrileri 'Eli açık', dünyanın en korkakları 'Yürekli', dünyanın en tembelleri 'Çalışkan' gibi soyadları almaları bireyin varlığına dair eksikleri kapatmasının alternatif bir örneğini oluşturmaktadır. Öte yandan ortada böbürlenebileceği bir soyadı kalmadığından, kendine 'Nesin' soyadını alır. Herkes 'Nesin' diye çağırdıkça ne olduğumu düşünüp kendisine gelmesi adına böyle bir seçim yaptığını beyan eder. (Nesin, Ömrüne Sığmayan Adam: Aziz Nesin 1915- 2015, 2015) Bu bilginin veya niyet gerçekliğinin tartışılması, taraflarca yapılması mümkündür ancak salt hikâyenin, insan olmaya dair sorgulanabilir tavrı bile ilkece takdir edilmelidir.*

2015 yılında varlığa gelişinin 100. Yılı dolayısıyla Nesin Vakfı tarafından düzenlenen organizasyon, Aziz Nesin'e ait yazılı ve görsel arşiv, *Ömrüne Sığmayan Adam: Aziz Nesin 1915- 2015* adıyla gerçekleşmiştir. Nesin Vakfı'nın *Ömrüne Sığmayan Adam* olarak tanımladığı Nesin'in sığmadığı bir başka alan ise isimlerdir. Öyle ki salt soyadı üzerinden ziyade, adı ve edebiyat tarihi içerisinde kullandığı birçok takma isim, dönemin zorunlu ve sorum içeren anlamlarını barındırmaktadır. Zira *kendi imzası ile yazdığı taktirde kimsenin yazılarını yayınlamadığı* politik koşullarda yaşamaktadır. (Nesin, İnsanlar Konaş Konaş, 2018) Gerçek adı Mehmet Nusret olan Nesin'e, Nusret isminin verilmesi, dönemin bulunduğu savaş haline dair özel bir seçimdir. Etimolojik olarak *Tanrı'nın Yardımı* anlamına gelen Nusret kelimesi, 1915 Çanakkale Savaşı'nda, Tanrı'nın Türkiye halklarına yardım etmesi umuduyla Nesin'e ad olarak verilmektedir. Her kolektif kültürde görülebilecek olan bir başka nüans ise ailenin en büyüğünün adını, aileye yeni katılan çocuğa vermektir. Bu kültür pratiği Aziz Nesin'e de uygulanmakta ve dedesinin adı olan Mehmet'i de isim olarak taşımaktadır. Bu iki isim ile yaşamını devam ettireceği düşünülen Nesin'in, Aziz olması ise başka politik problemin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Mehmet Nusret'in, Aziz olması temelinde Türkiye'nin kronolojik olarak en kaotik dönemlerinde yaşıyor olması gerekçe gösterilebilir. Bunun yanında en büyük yanılsı olarak beyan ettiği, *her yana birden koşma zorunluluğu, tarih, ekonomi, politika, edebiyatın her dalı, öykü, roman, tiyatro, sosyoloji gibi alanlarda olur demek, hiçbirinin tam olamaması* gerçeği gün yüzüne çıkmaktadır. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Bu hal de, dönemin insanı sürüklediği zorunluluklar neticesinde gerçeklemektedir.

3.1. Hayatı

20 Aralık 1915'te, İstanbul'da dünyaya gelen Nesin'in yaşam öyküsü, temelde o dönemde var olan birçok bireyin hikayesi ile özdeşlik kurmamızı sağlamaktadır. Dönemin politik pratikleri detaylı bir araştırmaya konu olmuş ve/veya olabilecek kadar kaotik iken Nesin'i ve yazımlarını anlamlandırmada bize derin alanlar açmaktadır.

Sosyal kimliksizlik ve politik olarak hâkim olan irredantizm, halkın her kesiminde kendini gösterirken, Nesin, söylem ve/veya eyleminde tutarlı düşünce temeli olmayan bir çevrede yaşama hazırlanmaktadır. Kültürün bireye etkilerine dair incelemeler, Nesin'i irdelenmesi gereken bir alan olarak karşımıza çıkarmaktadır. Öyle ki dönemin şartlarına uyan pratiklerle beslenip, fikrîsel bütünlüğüne eriştiğinde, var olan şartları dönemin ilerisine taşıma idealini benimsemektedir. *Cumhuriyetin ilk yıllarında üretici insan yetiştirmek esas iken şimdiki programların tüketici yetiştirmeye yönelik olması Nesin'in belki de zaman ve mekân ile doğrudan çıkarım sağladığı görüşlerden bir tanesidir.* (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014) Bir başka ahval ise doğduğu ailenin sosyal ve ekonomik kaynaklarının sürüklediği, kendi başına var olma zorunluluğu, şahsına sorumluluk adına fazladan eylemlere götürmektedir. *Çok yazmasının bir nedeni de telif hakkının azlığı yüzünden kalabalık ailesini geçindirebilme zorunluluğudur.* (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) *İlkokul 3. Sınıfa kadar gitmeyen, Arapça ve Fransızca bilen, Süleymaniye İlkokulu'na ardından Darrüşşafaka'ya geçen ve oradan kaçarak, Davutpaşa Ortaokulu'na girip en sonunda soluğu Harp Okulu'nda alan Nesin, 1937 yılında subay sıfatı ile yaşam mücadelesine başlamaktadır.* Eğitim hayatı yaşadığı dönem gibi kaotik ilerlemiş olan Nesin, 9 yıllık subaylık kariyerine birçok farklı şehirde devam ettirdikten sonra görevinden ayrılır. (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014) Yaşamı boyunca adına açılacak birçok davanın sinyallerini askerlik sürecinde de yaşayan Nesin, dönemin apolitik olma zorunluluğuna farklı isimlerle yayınlarda bulunarak tikel başkaldırıları gerçekleştirmiştir. Ne var ki, farklı isimler ile yaptığı yayınların fark edilmesi geç olmamakla birlikte, subaylıktan ayrılışı da katmanlı bir çatışmanın sonucunda gerçekleşmiştir. Hakkında açılan, *görevi kötüye kullanma* iddiasının içeriğinin ne'liğine dair bilginin olmaması, dönemin yapısına ithafen söylemlerinden hareketle mi yoksa gerçekliği baki bir durumun varlığı mı, başka araştırmanın konusu olmaktadır. Bu ve benzer olayların, Nesin'i konu alacak tüm kişi veya kurumların içine düşeceği zorunlu bir tartışma alanıdır. Aktif yazarlık yaşamına 1945'de Yedigün Dergisi ve Karagöz gazetesinde başlamış, aynı yıllar içerisinde ise Tan

gazetesinde köşe yazarlığı ile iştigal etmektedir. Döneminin politik yönlendirmesi mi yoksa içeriğinin sorun olarak yer alması mı tartışmaları eşliğinde, Tan gazetesi 1946 yılında yakılır, ardından 8 ay sürecek olan Cumartesi adlı magazin dergisi Nesin'e Vatan gazetesinde çalışmasının yolunu açacaktır. Aynı dönem içerisinde *Parti Kurmak Parti Vurmak* adlı 16 sayfalık ilk özgün yapıtını yayınlamış ancak yazarlık serüveninde ilerledikçe bu eserini yetersiz görmesi nedeniyle çoğaltmamıştır.

Nevi şahsına münhasır tavrını yazım dilinde de gösteren Nesin'in, çalışmamız içinde yer verdiğimiz alıntılarda görüleceği üzere, bilinçli seçtiği sözcük öbekleri söz konusudur. Günümüz Türkçesindeki yazım biçiminin farklı olmasına karşın Nesin'in tercih ettiği bazı kelimeler şunlardır; *-beri, -buçuk, aradabir, ara sıra, arayer, azbiraz, azçok, azkaldı, azkalsın, başüstüne, beribenzer, bibakıma, bibaşına, birçok, bidolu, bigün, bikaç, bikez, birara, bir arada, birdenbire, biriki, bisüre, bisürü, bişey, bitakım, bitane, bitek, bitürlü, biyana, biyer, buyüzden, candarma, cıgara, çokaz, enaz, ençok, epiy, fotoğraf, gülegüle, hangibir, herhangi biri, herneyse, herşey, hertürlü, heryan, heryer, her zaman, hiçbirşey, hiç kimse, hoşgeldin, hoşbulduk, İstanbul, ikidebir, işgören, kıravat, kimbilir, nağra, pek az, pek çok, sağol, Sivas, tiren, ya da ve yazıyla gösterilen her sayı bitişik.*

Bireyin tavır ve tutumlarının toplumsal çerçeveden beslendiği düşünüldüğünde Nesin, olay ve olgular karşısındaki eylemleri bakımından bir başka alan içerisinde yer almaktadır. Öyle ki dönemin baskın politik jargonu gerek bireysel gerekse sanat alanındaki tekil ifade biçimlerine zorunlu kılarken, Nesin'in, karnında biriktirdiği sözleri doğrudan ortaya dökmesi, yaşadığı hayatı ve seçim özgürlüğünün elinden alınmasına neden olmaktadır. Birincil olarak 1946 yılında Sabahattin Ali ile birlikte Marko Paşa adıyla çıkarttığı mizah dergisi, yoksunluk içerisinde olan bir alanı doldurmasından ziyade dil ve dokunduğu taraflar bakımından fazlaca kulak yapmaktadır. Politik söylemi ve ortaya çıkarttığı tipolojiler bakımından ele aldığı eleştiri biçimi, dönemin siyasi iktidarı ve ahvali açısından baskı görmesine rağmen Marko Paşa, kitlesini genişletmektedir. Edebi hayatı ve askeriye dönemindeki yaptığı isim değiştirme pratiğini Marko Paşa dergisinde de kullanan Nesin, dönemin ABD'si tarafından Türkiye'ye yapılan yardımları eleştirmesi dolayısıyla, 12 Ağustos 1947'de 10 ay ağır hapis ve 3 ay 10 gün de Bursa'da *emniyet-i umumiye nezareti* altında bulundurulma cezasına mahkûm edilmektedir. Nesin, maruz kaldığı politik ve sosyal baskılara karşı tutumunu ise *savunma değil, haksızlıklara karşı saldırı* olarak

nitelendirmektedir. Kendini savunmasının gereksizliğini ise *savunulacak bir şey yapmama* ile açıklayan Nesin, *gerçek sorunlarla uğraşılırsa ve halkla ilgilenilirse soruşturmalara uğramakla* ödüllendirilme düşüncesine sahiptir ve *Türkiye'nin sosyal kavram yoksunluğunu* açıkça dile getirmektedir. (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014) Nesin'in bu söylem ve tutumu, Seneca'nın, *adalet adaletsizliğe maruz kalamaz, zira zıt olanlar birleşemez*, savı ile örtüşmektedir. (Seneca, 2019) Seneca ve Nesin arasında bir başka ilintisi ise sanatçı ve bilge arasında kurulabilir. Nesin'in, *sanatçı, kendi sanatının cephesinde savaşıırken ölecek* düşüncesi, Seneca'da şöyle karşılık bulmaktadır; *baskı altında tutulsan ve amansız bir güçle zorlansan bile, geri çekilmen utanç vericidir, doğanın seni yerleştirdiği yeri koru. Bunun kimin yeri olduğunu soruyorsun? Yiğidin yeri.* (Seneca, 2019)

İlk eseri olan *Parti Kurmak Parti Vurmak'tan* sonra ikinci olarak 1948'de *Azizname*'yi kaleme alan Nesin, politik hicivlerle dolu olan metni dolayısıyla hakkında dava açılır, 4 ay tutuklu olarak geçirdiği dava sonucunda mahkumiyet almadan serbest bırakılmaktadır; ancak 1949 yılında Birleşik Krallık Prensesi II. Elizabeth, İran Şahı Rıza Pehlevi, Mısır Kralı I. Faruk birlikte Ankara'daki elçilikleri aracılığıyla Türkiye Dışişleri Bakanlığı'na resmen başvurarak, bir yazısında kendilerini aşağıladığı iddiasıyla aleyhine dava açınca 6 ay hapse mahkûm edilmektedir. 1950'de Fransızcadan çevirdiği iddia edilen G. Politzer'in Felsefe Dersleri adlı kitabının ön sözü nedeniyle Ceza Kanunu'nun 124. Maddesi uyarınca 16 ay hapis, 16 ay güvenlik gözetimi altında bulundurulma cezasına çarptırıldı; cezasını Sultanahmet, Üsküdar ve Nevşehir cezaevlerinde çekmektedir. Ne var ki *cezaevleri Nesin'in düşünsel yapısına çok büyük kazançlar sağlamaktadır.* (Nesin, İnsanlar Konuşa Konuşa, 2018)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın [23 Haziran 1901-24 Ocak 1962], *Türkiye evlatlarına kendisinden başka bir şeyle uğraşma fırsatı vermiyor* olarak günlüğüne not aldığı değerlendirme, Nesin'in yaşam mücadelesindeki eylemlerini, dönemin koşulları ile anlamlı kılmaktadır. (Bora, 2018) *Bir buçuk yıllık kitapçılığın ardından aynı süre fotoğrafçılık ile* iştilal eden Nesin, 1954'te Akbaba dergisinde takma adlarla öyküler yazmaya başlamıştır. (Nesin, Ah Biz Ödlek Aydınlar, 2019) 1955'de, 6-7 Eylül olayları diye bilinen, azınlıklara karşı işletilen yağma eylemlerinin suçlusu olarak, 9 ay cezaevinde kalmaktadır.

Dolmuş, Yeni Gazete, Akşam, Tanin, Günaydın, Aydınlık gibi dergi ve gazetelerde yayımladığı gülmece öyküleri, röportaj ve fıkralarla, Çağdaş Türk edebiyatının tanınmış ve en verimli kalemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak *insanı güldüren hertürlü olay, eylem, devini, edim olan gülmece* biçimden eserler veren Nesin, *gülmeceyi ise eksiklikleri, aşağılık duyguları gidermenin bir yolu* olarak tanımlamaktadır. (Pazarkaya, 2015)

1956'da Kemal Tahir ile Düşün Yayınevi'ni kuran Nesin, 1958'de Dolmuş Karikatür dergisi ile birleşerek 1963'e dek yayıncılığı tek başına sürdürmektedir. 1962'de 42 sayı yaşayacak olan *Zübük* adlı mizah dergisini çıkaran Nesin, 1956 yılında İtalya'da yapılan ve 22 ülkenin katıldığı Uluslararası Gülmece Yarışması'nda ilk ödül olan Altın Palmiye'yi, *Kazan Töreni* adlı öyküsüyle kazanmıştır. Ertesi yıl aynı ödülü *Fil Hamdi* adlı öyküsüyle ikinci kez kazanan Nesin, ilk ödülünü 1960 yılında devlet hazinesine bağışlamıştır.

Düşün Yayınevi'nin Şubat 1963'te yanması üzerine, tek edim olarak gerçekleştirdiği yazarlığı dolayısıyla 1966'da Bulgaristan'da yapılan uluslararası gülmece yarışmasında birincilik ödülünü *Vatani Vazife* adlı öyküsüyle, 1968'de Milliyet Gazetesi'nin açtığı Karagöz oyunu yarışmasında birincilik ödülünü *Üç Karagöz* oyunuyla, 1969'da Moskova'da yapılan uluslararası gülmece yarışmasında birincilik ödülü *İnsanlar Uyanıyor* adlı öyküsüyle, 1970'te de Türk Dil Kurumu'nun oyun ödülünü *Çiçü* adlı oyunuyla, 1978'de *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı romanıyla Madaralı Roman Ödülü'nü kazanırken, 1976'da Bulgaristan'da Gabrovo kentinde düzenlenen gülmece kitabı uluslararası yarışmasında birinciliği elde ederek Hitar Petar ödülünü, 1974'te Asya-Afrika Yazarlar Birliği'nin Lotus ödülünü, 1989'da Sovyet Çocuk Fonu'nun ilk kez verilen *Tolstoy Altın Madalyası*'nı elde etmiştir. Türk Dil Kurumu ödülünü alırken yaptığı konuşmada iki öneriden biri olan *ödül kazanmış bütün yazarlara bir belge verilmesi* fikri kabul görülerek, kurum tarafından o yıl ve geçmiş yıllarda ödül kazanan tüm yazarla takdirname sunulmuştur. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Diğer önerisi olan, başvuran metinlerin değerlendirme, ölçüt ve sonuçlarının halk ile paylaşılması, buradan hareketle yazarların neye göre değerlendirildiklerinin bilmesi ve eksiklerini görmesi fikriyatı, kurum tarafından kabul görmemiştir.

3.2. Eserleri

Yazar olarak Nesin'in öne çıkan ve ödül aldığı yapıtlarından başka, kronolojik sıra ile öyküleri şunlardır; *Parti Kurmak ve Parti Vurmak* (1946), *Geriye Kalan* (1953), *İt Kuyruğu* (1955), *Yedek Parça* (1955), *Fil Hamdi* (1956), *Damda Deli Var* (1956), *Koltuk* (1957), *Kazan Töreni* (1957), *Deliler Boşandı* (1957), *Mahallenin Kismetini* (1957), *Ölmüş Eşek* (1957), *Hangi Parti Kazanacak?* (1957), *Toros Canavarı* (1957), *Memleketin Birinde* (1958), *Havadan Sudan* (1958), *Bay Düdük* (1958), *Nazik Alet* (1958), *Gıdıgıdı* (1958), *Aferin* (1959), *Kördöğüşü* (1959), *Mahmut ile Nigar* (1959), *Hoptirinam* (1960), *Gözüne Gözlük* (1960), *Ah Biz Eşekler* (1960), *Yüz Liraya Bir Deli* (1961), *Bir Koltuk Nasıl Devrilir* (1961), *Biz Adam Olmayız* (1962), *Yeşil Renkli Namus Gazı* (1964), *Sosyalizm Geliyor Savulun* (1965), *İhtilali Nasıl Yaptık* (1965), *Rıfat Bey Neden Kaşınıyor* (1965), *Şimdiki Çocuklar Harika* (1967), *Vatan Sağolsun* (1968), *İnsanlar Uyanıyor* (1972), *Hayvan Deyip De Geçme* (1973), *Seyyahatname* (1976), *Büyük Grev* (1978), *Benim Delilerim* (1979), *Ben de Çocuktum* (1979), *Yetmiş Yaşım Merhaba* (1984), *Kalpazanlık Bile Yapılamıyor* (1984), *Maçınli Kız için Ev* (1987), *Nah Kalkınırız* (1988), *Rüyalarım Zıyan Olmasın* (1990), *Aşkım Dinimdir* (1991), *Gözünüz Aydın Efendim* (1997), *Herkesin İş Gücü Var* (2005), *Zübüklüğün Sonu Yok, Ah Biz Ödlele Aydınlar*

Yazar olarak Nesin'in öne çıkan ve ödül aldığı yapıtlarından başka, kronolojik sıra ile romanları şunlardır; *Kadın Olan Erkek* (1955), *Gol Kralı* (1957), *Erkek Sabahat* (1957), *Saçkıran* (1959), *Zübük* (1961), *Şimdiki Çocuklar Harika* (1967), *Tatlı Betüş* (1974), *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (1977), *Surnâme* (1976), *Tek Yol* (1978) *Bay Düdük* (1958)

Yazar olarak Nesin'in öne çıkan ve ödül aldığı yapıtlarından başka, kronolojik sıra ile oyunları şunlardır; *Biraz Gelir misiniz* (1950), *Bir Şey Yap Met* (1959), *Toros Canavarı* (1963), *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* (1968), *Çiçu* (1970), *Tut Elimden Rovni* (1970), *Hadi Öldürsene Canikom* (1970), *Pırltatan Bal* (1976), *Beş Kısa Oyun* (1979), *Bütün Oyunları (Adam Yayınları)* (1981), *Maçınli Kızın Evi* (1959), *Başarımı Karılarıma Borçluyum* (1992)

1972'de Nesin Vakfı'nı kurarak, Vakıf'ta, her yıl belirli sayıda alınan kimsesiz ve yoksul çocukların bakım ve eğitimlerini üstelenmektedir. 1977'de Türkiye Yazarlar Sendikası Başkanı seçilen Nesin, bu göreve uzun yıllar devam etmiştir. Dönemin insan yapısı içerisinde eleştirdiği *insanlıklar* ile karşılaşmamak adına, kendine dair cimri olma halini beyan etmesi ise bir başka tercihin dışı vurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki dönemin pragmatik insanı, sosyal çevresindeki iktidarı, özel yaşamın koşullarını iyileştirmek adına kullanmasının önünü kesmek için Nesin, yürüttüğü başkanlık dolayısıyla fırsat eşitsizliği oluşturmamak için şahsını cimri olarak dile getirmektedir. *Bir hakkın alınabilmesi için, bu hakkın alınması yolunda bir geleneğin olması, birikimin sağlanması* gerekliliği Nesin'in yaşamının temelinde yer alır. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Hayatı boyunca elde ettiği maddi ve manevi kazanımları, yoksunluk barındıran birey ve toplumla paylaşan Nesin'in öykündüğü hal, düşünceleriyle anılmaktır. İnsanın tabiatına dair görüşler beyan eden Nesin, ölümü, *insanın ulaşabileceği en üst düzey, en yüce, en ulu yer olarak ifade ederken, hak edilmesi gereken bir eylem olarak ölüm düşüncesinin içeriğini* doldurmaktadır. (Nesin, Ah Biz Ödlek Aydınlar, 2019) Şahsının ise bu sorunsaldan hareketle, hak edilmiş bir ölüme ulaşıp ulaşmadığının özeleştiri ve kaygısını dile getirmektedir. Onun için yaşamda bulunan kronolojik ayırım, cesaret ve korkaklıkta anlaşılmaktadır. *Bilinçten kaynaklanan yaşlılığın yürekliliği karşısında durulamayacağı, ölümün eşiğindeki akıllı bir yaşlının korkusuz olacağı ve asli olarak korkması değil, korkulması gereken insan olacağı* vurgusunu yapmaktadır. (Nesin, Ah Biz Ödlek Aydınlar, 2019) İnsan olgusu, Nesin için karşılığı tarih boyunca eklektik ilerlemiş ve sonunda örgütsel bilince vâkıf olan varlıklardır. Öyle ki *çağımızın en büyük özelliği, insanın örgütsel olmasıdır. İnsanoğlunun bugün örgütsel yaratık olduğunun en belirgin gözlemi, insansal ürünlerin hiçbirisinin tek kişinin çabasıyla ortaya çıkmamasıdır.* (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Her türlü disiplin ve olgunun kolektif birlikteliği, insanın tanımlarına bir başka kavramı daha ekleme zorunluluğunu getirmiştir; örgütlü olmak. Ancak bu örgüt kavramı için anlaşılması muhtemel olan toplumsal taraftan ziyade tikel birliktelikler veya kominler ifadesi daha tutarlı gelmektedir. Öte yandan *çağımızda örgütsel varlık olan insan, herhangi bir örgütün içine girdiği anda, politikanın içindedir: girmeyince de çağının insanı değil, yani çağındaki niteliğinin bilincine varmış değildir.* (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Bu durum sıradan insan ile entelektüel fark etmeksizin gözlemlenmesi açık olgulardan bir tanesidir. İnsanın 20. Yüzyıldan sonraki politik olma zorunluluğu devletlerin

güttüğü ekonomi ve sosyal politikalar doğrultusunda gerçekleşmektedir. Her birey yaşamı boyunca hangi alanla uğraştığı fark etmeksizin, eylediği tüm çehrede doğrudan politika ile bilinçli veya bilgi dışında iştigal etmektedir. İnsan, hemşeri derneklerinden siyasi partilere kadar *her türlü örgütün içinde ister istemez politika yapmaktadır*. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Bu bağlamdan hareketle *politika insan yaşamının her alanda her türlü eylem ve işlemini kapsayan davranışların tümüdür*. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Nesin’inde söylem ve eylemindeki, açık politik tavır, ortaya koyduğu eserlerden hareketle yaşamının tüm pratiklerine sirayet etmektedir. *Devletin görevini kurulu düzeni korumak* olarak tanımlayan Nesin, *sanatçıyı ise yapıcılık uğruna yıkıcılık* ile nitelendirmektedir. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Bu nitelendirmenin içeriğindeki eylem zorunluluğunu, yaşamı boyunca gerçekleştiren Nesin, yıkıcı aksiyonları dolayısıyla, handiyse öldürülmesi için oluşan infiale kadar uzanmaktadır.

3.3. Sanat Yaklaşımı

Sanat, edebiyat, entelektüel ve eğitim üzerine düşünce üretimine sahip Nesin, bu alanlarda yaşadığı toplumdan hareketle görüşler ortaya koymaktadır. Nesin Vakfı bünyesinde yer alan çocuklara uygulanan fikirler eşliğinde, eğitim üzerine 15 görüş ve önerisi olduğu ortaya koyulmaktadır. Çocukların üretmen olmaları, her şeye karşı eleştirel yaklaşımları, hiçbir ceza sisteminin olmaması, yasak düşüncesinin ortadan kaldırılması, şımarma haklarının olması, toplumsal borcun bilincine sahip olmaları gibi düşünce ideallerinden hareketle öğretilmek istenen şeyin yalın biçimi: *Yaşam, bir savaşımdır*. (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014) Gerek bireysel gerek sosyal tavsiye üzerine görüşünde, bireyin, yaşamın doğrudan içinde yer alması ortaya konulurken, hayattan kendini soyutlama fikri züht ilan edilmektedir. Bir süre Çatalca’da bulunan Nesin Vakfı’nda çalışmalarını sürdürmekte iken, şahsına yöneltilen çekilme sorusuna ise şu şekilde cevap vermektedir;

Sevdiğim köşeyi soruyorlar bana. Yaşamdan yorgun kişilerin bıkkınlıkla çekildikleri ıssız bir köşeye eskiden “kuşe-i uzlet” ya da yalnızlık köşesi “kuşe-i inziva” denilirdi. Bu türlü köşeler çoktu. İnsanın her umudunu bırakıp çekildiği yer “kuşe-i ferağ”, unutmak ve unutulmak için çekilinen yer de “kuşe-i nisyen”... Çatalca’da Nesin Vakfı’na çekildim diye benim de böyle bir köşeye çekildiğimi sananlar çok kötü aldanıyor. Evet, ondört yıldanberi Çatalca’da bir köşeye çekildim ama, antenlerim ve radarlarım dünyanın yedi iklim ve kırkdört köşesine uzanmıştır ve altı anakaranın taşından kuşundan, kahkahasından gözyaşından haberler almaktayım. (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014)

Yaşadığı dönemin birçok sorununa dair görüş bildiren Nesin, *çocukluk arkadaşı olarak nitelendirdiği İstanbul Şehir Tiyatroları'nın* içinde bulunduğu sorunsallara ise radikal öneriler sunmaktadır. . (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014) Şehir Tiyatrolarının, belediyeye parasal olarak yük olmaktan kurtulabilmesi için, kendini, yeterli sanat üreten merkezler biçimine sokmalıdır. Ülkenin genel ahvalinde olmaksızın bu önerinin zorluğu hasıl olsa bile, yine de denenmeli ve Şehir Tiyatroları demokratikleşmelidir. Birinci adım olarak merkezi idare ile hareket eden Şehir Tiyatroları zamanla her anlamda sanatsal ve yönetsel olarak özyönetime geçmelidir. Bir başka açıdan Şehir Tiyatroları, *salt tiyatrodan ziyade çok amaçlı sanat ve kültür merkezi olarak kullanılıp, halkla yakın ilişkiler kurarak daha geniş seyirci kitlesine ulaşmalıdır.* (Nesin, Ah Biz Ödlek Aydınlar, 2019)

Dönemin getirdiği norma uygun pratiklerden biri olarak, Bahri Filefil, Berdi Birdirbir, Fettane Şatıfil, Kerami Pestenkerani, Kerim Kihkih, Ord. Prof. Paf-Puf, Dr. Daim Değer, Oya Ateş, Vedia Nesin gibi birçok takma ad kullanan Nesin, sansür ve yasaklamalar konusunda ise satirik söyleminden hareketle *sansürden yana* olduğunu beyan etmektedir. (Nesin, Ah Biz Ödlek Aydınlar, 2019) Bunun içerik ve işleyişine ise 6 şerh koymaktadır. Bunlar sansürü uygulayacak kişinin, 10 klasik filmin adını, 10 çağdaş oyun yazarın ismini, 10 dram 10 komedi oyun ismini, 5 büyük rejisörün adını, gittiği 10 müze, tiyatro veya sinemanın adını hiçbirisi olmaz ise 10 çağdaş Türk yazarın adını bilmeyi gerektirmektedir. Başka bir ifade ile Nesin'in, algılama biçimi, detaylı düşünülüp incelendiğinde görülecektir ki söyleminin içeriği güçlü olmakla birlikte, karşılaştığı durumlara uyumu ve mücadeleyi bırakmayan tavrı, yaşamının genel hareket ettirici unsurudur. *Çocukluğu ve gençliğinde, ne yapmak istediğini, yapmak istediği şeyin kesin olarak ne olduğunu* bilmeyen Nesin, başından geçen bir olayı *Aydınlar Üstüne* adlı eserinde şöyle ifade etmektedir;

Her bakımdan düşünsel gelişimim o denli geç oldu ki, otuz yaşımdayken bile bilinçli bir sosyalist değildim. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Yeni Adam dergisinde öykülerim yayınlanırdı. On öykümden dokuzunu geri çeviren Baltacıoğlu, öykülerimi yazdığım kağıtların arkasına "Bu sosyalist bir hikâye, neşredilemez!" diye yazardı. Öykümü geri veren Yeni Adam'ın idare müdürü Mahmut Bey'e, "Ben sosyalizmin ne olduğunu bile bilmiyorum, sosyalist öykü yazmadım!" diye hırçınlaştırdım. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017)

Bir ülkenin sınıf bilinci, sınıfların tüketme ve eylem alanları ile ölçülmektedir. Sınıf, kendi bilincini oluşturma serüvenine, ekonomik parametreler ile yön vermektedir. Ekonominin verdiği zaman boşluğunda, düşünce alanı şekillenen sınıflı toplum, ediminin niteliğini, zamanı değerlendirme şekli ile ortaya koymaktadır. Nesin'in yaşadığı dönemin sosyal insanına dair görüşlerde, bu fikir ideali ile anlaşılması mümkündür. Örneğin *geçim için avucunu yabancılara açmış bir Türkiye, kendi halkından para toplayıp Atatürk anıtı dikmeye kalkarsa, bu, Atatürkçülük olmayacaktır. Ne yazık ki tarih bize gösteriyor ki, bir toplum, bağlı olduğu bir kutsal kavramın özünü yitirdikçe, o kavramın biçimine daha çok sarılmıştır.* (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014) Toplumun ortak hafızasına dair biçime dayalı hatırlatmalar, kitlenin hareketini iğdiş ederek, dairesel çizgilere mahkûm etmektedir. Öte yandan sınıf farkı göz etmeksizin her bireyin kişisel deneyimleri, aktarım gücü, algı ve farkındalığı ölçüsünde gerçekleşmektedir. Buradaki temel nosyon kitlenin birey üzerindeki etkisinin ne olduğunu veya sınırlarını doğru şekilde çizebilmektir. Zira genel yaşam pratiklerindeki tutum ve tavırlar, bireyin iş alanındaki aksiyonlarının da temelini oluşturmaktadır. Kaygı, sevinç, neşe, hüzn gibi tanımlamaların içeriği toplumsal ifadeler ile anlam kazanmaktadır. Örneğin *korkunun ussal nedenselliği* onu kitle veya çağ içerisinde daha anlaşılır kılmaktadır. (Nesin, Korkudan Korkmak, 2014) Bu bakımdan Nesin'in maruz kaldığı veya tecrübe ettiği alanlar, metinlerinin doğru anlaşılması adına, dönemin ortak bilinci, tarafsızca ortaya koyulması gerekmektedir.

Yazar olarak Nesin ile düşünür olarak Nesin'in incelenmesi başlı başına disiplinler arası çalışmayı gerektirmektedir. Öyle ki salt yazar olarak Nesin, düşünür olarak Nesin'den bağımsız anlaşılamayacağı gibi, düşünür olarak Nesin'inde, yazarlıktan bağımsız idraki söz konusu değildir. Başka bir ifade ile sanat üzerine görüşlerinin doğruluğu ve geçerliliğine dair tespit, Nesin'in ortaya koyduğu sanat yapıtlarında bulunmalı ki iddia edilen veya ortaya atılan teorinin, pratikte ki imkânı söz konusu olabilsin. Zira salt teoride kalması mümkün görüş, Nesin'i sadece düşünür olarak ele almamıza neden olacaktır. Örneğin *sanat eğitimi, egemen sınıfın ideolojisi doğrultusunda olmak koşuluyla, salt sanatçının yetiştirilmesi, eğitimi ve öğretimi olarak anlaşılmalı, böyle yetiştirilen sanatçılar da egemen sınıfın beğenisine seslenen yapıtlar üretecek ki, yapıtları pazar bulup yaşayabilsinler* gibi bir görüş ortaya attığını düşünelim. (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014) Bu görüşün *genelde gerçekçi halk tiyatrosu bağlamında ürünler* ortaya koyan Nesin'in kaleme aldığı öykü, roman, anı, mektup, masal, taşlama veya oyunlarında yer alıp, pratik alana

geçebildiği ölçüde, yazar olarak değerlendirmesi mümkün hale gelecektir. (Çalışlar, Tiyatro Adamları Sözlüğü, 2013) Zira *teori bir pratiği açıklamaz, ifade etmez, uygulamaz; teori bir pratiktir.* (Foucault, 2015) Teori ile pratiğin uyumsuzluğu, bireyi değerlendirmedeki en temel ölçütlerden biridir. Düşünsel olarak idealize ettiği her fikri metinleri aracılığıyla ortaya koyan Nesin bu bağlamda eylem alanında da tutarlı aksiyonlar sergilemektedir. Yazar olarak Nesin, yazın biçimi ve dil üzerine ortaya koyduğu bir tespiti ise şöyledir;

Eski Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlüğünde sorum şöyle tanımlanıyor: “Bir kimsenin üstlendiği yada yapmak zorunda olduğu iş. Gerekliğinde hesap sorulması durumu.” Bu tanım tamtamina Osmanlıca’daki “mesuliyet” sözcüğünü karşılar. Sorum mesuliyet, sorumlu da mesul’un Türkçesidir.

Sorum = mesuliyet / Sorumlu = mesul

Peki, sorumluluk nedir? Mesuliyet yerine kullanılmakta olan sorumluluk, “mesullük” gibi uydurma bir sözcüktür. Ne var ki hemen hemen bütün yazarlar ve aydınlar sorum yerine bu uydurma sorumluluk sözcüğünü kullandıklarından, bu yanlış yapılmaktadır. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017)

Sanatın yaşamı kolaylaştıracığı, değerlendirip, güzelleştireceği ve yaşanmakta olan gerçeği, yaşanması gereken gerçeğe dönüştüreceğine dair inanç ile hareket etmek, bireyi sürekli bir aksiyon yapma zorunluluğuna itmektedir. (Nesin, Eğitim Üstüne, 2014) İnsan, özel yaşamından ziyade toplumsal varlığına dair sorum hissedince, kişisel hürriyetlerinden sıyrılarak sonsuzluk ideali için doğrudan savaşılmaya başlamaktadır. Bu savaşın serencamının, bireyin eylemlerinden bağımsız koşullarla olan etkileşimi, kişiyi farklı disiplinlerle iştigal etmeye zorlamaktadır. Başka bir ifade ile bireyin, her eyleminin içinde bulunan farklı yapılardaki etki alanları, kişinin akıl sınırlarına aşkın bilgilere yönlendirmektedir. Örneğin *siyasi anlamda hürriyeti elde etmeye çalışmaktan vakit bulup da nasıl bir hürriyet istediğimiz, istediğimiz hürriyetin ne mene bir şey olduğunu düşünmeye, yurdun ekonomik toplumsal sorunlarına eğilmeye ne vakit, ne fırsat bulamamak* kişinin ilk hareket ettirici unsurunu değiştirmektedir. (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Bu durum insanı, yapması gereken ile yapabilecekleri arasındaki sıkışmışlık eşliğinde, geç kalmışlık nosyonuyla acele ettirmektedir. Buradan hareketle tüm eserlerini bitirmiş bir mimar veya *yapmak istediklerini yapabildiğini söyleyecek o talihli yazar, tarihin ve dünyanın neresindedir?* (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Bu ahvâl-i şahsiyye,

Nesin'in rüyalarında da kendini, *üzerinde Nesin Vakfı yazan küp biçimindeki helikopter* ile göstermektedir. (Nesin, Unutulmayan Rüyalar, 2018) Gerek insan olmanın dayanılmaz yetersizliği gerekse bahsi geçen fikrin güçlüğü neticesinde, yazın üreten ve etki alanını genişletmeye hedefleyen bir şahsiyetin doğması söz konusu olmuştur.

Sanatın toplum ile hareket etme ve toplumdan beslenme halinin inkârı, makul zihinler için mümkün değildir. Hangi tema veya içeriğin kullanıldığı fark etmeksizin sanat aksiyonları, mutlak çevresel faktörler ile ilintili haldedir. Bu nedenle ne sanat ne de sanatçı toplumdan bağımsız düşünölemeyeceğı gibi ideal olarak da toplumdan ayrık edimler ortaya koymak beyhudedir. *Kişisel değer yargıları olmayanların, başkalarının değer yargılarına göre öykündükleri bir dönemde sanat fikri, konumladığı yer itibariyle toplumun çok sesliliğine hitap etmelidir.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Ekonomik parametreler eşliğinde gerçekleşen ürün olan eser, halkın derdinden ziyade marazi yok sayan, tumturaklı devinimlerdir. Sanat ile halk arasındaki bağın kopmasına neden olan bu aksiyonların temelindeki düşünce, ne yazık ki bireysel yaşamın ihtirasları ile açıklanmaktadır. Sanatçının, sanat ile var olmadığı gerçeğı, J. Benda ve M. Foucault'nun da ortaya koyduğı gibi sanatçıya entelektüel olma zorunluluğunu hatırlatmaktadır. Zira *Türkiye'nin gerikalmış bir toplum olarak başka gerikalmış toplumlardan ayrılan en önemli özelliklerinden biri de aydınlarıyla halkının arasında çok büyük uzaklık, çok derin uçurum olması gösterilebilir.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Örneğın *Epik tiyatro Brecht için bir tarihi ve toplumsal zorunun üründür. Bir toplumsal itici sonucu olarak doğmuştur. Nedir epik tiyatronun doğmasının nedeni? Bunu anlamak için epik tiyatronun doğduğı yeri, zamanı, koşulları düşünmeliyiz. Epik tiyatronun doğuşu, Almanya'da Nazizmin doğuşuyla aynı zamana rastlamaz mı? Nazizm bütün gericilik akımları gibi akılcılığa düşmandır, kitleyi duygusal yönüyle kavramaya çalışır ve kavrar. Öyleyse Brecht ne yapmalıdır? Duygunun tam karşısına çıkmalı, duygusal söylevlerin etkisi altında afyonlanmış, şaşırmış insanları sarsıp silkeleyip kendilerine getirmelidir.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Bu zorunlu yönelim de mutlak olan, sanatçının toplumsal borcudur. Ne var ki *aydının sorumu veya despotluğuna karşın, monarşinin ilkeleri köklü bir değişikliğe uğramış değildir.* (Tanilli, 2013) Toplumun varlık dinamikleri korumacı güdüler ile şekillenirken bizler, *kitlelerin hoyrat hükümlranlığı altında yaşamaktayız.* (Ortega, 2018) Türkiye ahalisi içinde aynı koşul ve şart eşğinde, düşün ortaya koymak imkân dahilindedir. İşin mahiyeti, sanatçının maharetiyle özdeştir. Bir yazarın toplumcu olma zorunluluğı ve aynı anda sanat

yapma hali düşünöldüğünde, düalist olması gerekmektedir. Bu durum, yazın dilinin anlam bakımından halka uygunluk barındırması ve aynı zamanda sanat eseri niteliğı taşıması ile koşulludur. *Ne var ki salt tiyatronun katkısıyla çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmayı ummak, olanaksızlık denilecek bir yavaşlık ve gevşekliliktir.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Bu minvalde bahsedilen sanat ve sanatçının bağlamı, tiyatrodan hatta tüm sanat disiplinlerinden daha yüksek bir perdeye ihtiyaç duymaktadır.

Tanrı'ya ve insanlara duyduğumuz sevgiyi aktarmakta aracı olan ilahi sanat veya bütün insanların ortaklaşa paylaştıkları en yalın duyguları aktaran gündelik sanat şeklinde kategorize etmeden, bütün sanatların amacı, sanatla karşılaşanları olumlu biçimde değıştirmek olduğuna göre, sanatın besin alanı gerçeğı uygun olmalıdır. (Tolstoy, 2019) (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) *Tarihsel ya da günlük yaşam gerçekleriyle sanat gerçeğı birbirine aykırı olamaz ama sanat gerçeğı de yaşam ve tarih gerçeğinin tıpkısı değildir.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Gerçeğı doğrudan yaşamın içinden alması gereken edimler, halkın dili ve pratikleri aracılığıyla sanata dönüştükçe, varlıklarını her alanda göstereceklerdir. *Korktuğı veya kendisinden korktuğunu düşündüğü birini, bireyin sevemeyeceğı gibi toplum da kendi gerçeğinden hareket etmeyen sanat ile arasına şerh koyacaktır.* (Cicero, 2019) O nedenle, *diktiğı ağacın türünü düşünmeyip içinde bulunduğı toplumun hangi ürüne ihtiyaç duyduğunu göz önünde tutmayan bir bağcıya benzemekten çekinmeliyiz.* (Şeriatı, 2013) Sıradan beşer için gerçeklikle tanışıklık yalnızca teoriden ibaret iken sanatın ve sanatçının tutumu, tam anlamıyla bu teori aksiyonlara çevirmek olmalıdır. (Çehov, 2019) Antik, modern veya post fark etmeksizin her türlü sanat edimin yalana tutulmasına yol açan şey, insanların gerçeğı bulmak için göze almaları gereken güçlükler ile emek, ya da bir kez bulunduktan sonra gerçeğın insan kafasına yükleyeceğı zorunluluklar değil, yalanın kendisine duyulan doğal ama cılk bir sevgidir. (Bacon, 2019) Bahsi geçen yalanın mahiyeti, sanatın varlığa geldiğı toplumun derdini taşıması olarak ifade edilebilir. *Gerçeğın taraftar bulma şansı da yalandan çok olmamasına karşın,* sanatın içinde eritilmiş toplumsal gerçeklik, soyut illüzyonlara dönüşmektedir. (Paine, 2018) Somut ifadelerden ziyade ideal göstergeler sanatın cevherini oluştururken, ortaya çıkan yapıtın çok anlamlılığı, gerçeğı yakınlıkları eşğinde değer kazanmaktadır. Soyut göstergelerin mutlak varlığı, sanatın başlı başına özünde yer almaktadır. Öyle ki soyut düşünce veya biçemden bağımsız hiçbir sanat yapıtı varlık sahasında değildir. Sanatı somut idealler eşğinde yürütmek, kavram karmaşasına neden olacaktır. Herhangi bir sanat

yapıtının içindeki *soyutlamaya değil, o yapıtın beslendiği, esinlendiği kaynağa bakmak gerekir.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Aksi halde kitlenin muhatap olacağı eserin, nitelik tartışması söz konusu olacaktır. Ne var ki sanatın eleştirilebilir olup olmadığına dair herhangi bir genel tanımın yapılamaması da iyi ve kötü sanat ifadelerinin altını boş bırakmamıza neden olmaktadır. Sanatın gayesini topluma, temasını gerçeğe bağlamak, işin bir kısmına dair düşünsel ifadeler içeriyor olsa da sanatçının istenç hali içinde *bunaldığı çağının sorunlarını çözümlemek olmalıdır.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017)

Bir ülkede oyuncular ve tiyatro sahipleri, gerçek yaşamın apaçık çelişkilerini yansıtan oyunların sahnelenmesinden korkuyorlarsa, yasa önünde suç olmayan sözlerin bağnazlarca suç sayılacağı korkusu yaşıyorsa, ülkeye kendilerini yasaların üstünde gören karanlık güçler egemense, bağnazca cinayetlerin failleri bitürlü bulunamıyorsa, o ülkede iktidar ne bu partidir ne şu partidir; iktidar, yurttaşları korkutan ve görünmeyen bir umacıdır. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Böyle bir ahvalde hangi sosyal sınıfa tabii olduğu fark etmeksizin her yurttaşa düşen sorumluluk söz konusudur. Örneğin *aydın kişi barışçı olmak, barışsever olmak, barışı kurmak ve korumak, bu uğurda savaşım vermek zorundadır; çünkü barış bir edilgenlik değildir. Aydın barışçı olmak zorundadır, çünkü barış, aydının kendisini, özünü, varlığını, var olma gerekçesini koruması, daha doğrusu bir anlama “nefis savunması”dır* (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Halk için ise durum, genel yaşam pratiklerindeki anlam arayışını pekiştirmek olmalıdır. Ne var ki, *aydın-halk ayrımı yapılamaz. Çünkü her sınıfın kendi aydını vardır. Örneğin işçi, esnaf, tezgâh sahibi, memur, elbet halktır. Bunların hepsinin aydınları vardır.* (Nesin, Aydınlar Üstüne, 2017) Dolayısıyla aydın veya halk fark etmeksizin eylemler, anlam artırımına ve çok anlamlı ifadelerle hizmet etmelidir. Zira anlam üretimi, eyleme derinlik katacağı gibi yaşamı şekillendirme noktasında, kısır döngüyü mutlak kıracaktır. Toplumsal ifadeler veya kullanılan kavramlar, kitlenin anlam eşiğinde gerçekleştiği bakidir. Ancak kullanılan sözcük öbeklerinin niteliği, ifade ettiği alana özgü olduğu ölçüde, bahsi geçen kırılma vukuu bulabilir. Misal, *halk tiyatrosu, terim olarak yanlış kullanılmaktadır. Halk şiiri deyince halkın yazıp söylediği şiir anlaşılır. Halk müziği deyince de halkın yaptığı müzik anlaşılır. Halk resmi de, halkın süslemesi de, halkın öyküleri de böyledir. Ama halk tiyatrosu denilince eğitim görmüş, konservatuvardan çıkmış yada tiyatrodan yetişmiş aydınların da halk için yaptığı tiyatro anlaşılıyor. Oysa halk tiyatrosundan halk seyirlik oyunları, köy oyunları, halkın kendisinin yaptığı, yarattığı tiyatro anlaşılmalıdır. Bugün*

yanlış olarak halk tiyatrosu denilene, “halk için tiyatro” demek doğru olur. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Bu ve muadili oksimoron hallerin çözümlenmesi, kitle için yapılacak eylemlerin başında gelmelidir. Dildeki varlık alanı, eylemde boşluğa karşılık geldiği ölçüde sanatçı, aydın veya halk bu boşluğu doldurmalı veya yok etmelidir. Aksi halin imkânı, boş bir çabalamanın ortaya çıkması ile eşdeğerdir.

Çocukluğunu hiç yaşamamış ve oyunağı olmayan, 8 yaşında ilk oyun denemelerine başlayan, 14 yaşında Muhsin Ertuğrul’a oyunculuk yapmak istediğini ileten Nesin’inden bahsettiğimiz bu bölümde, salt biyografisinden ziyade, çalışmamıza atıf alanı olacak ortak fikirlerinden hareket edilmektedir. (Nesin, Aziz Nesin’den Çocuklara En Güzel Öyküler, 2013) Söz konusu olan yazım veya alıntılar, ileride işlenecek görüşlerin ilintisini içermektedir. Bu minvalde *Çünkü Nesin* bölümü, çalışmamız içinde yer alması adına araştırma konusu olarak ele alınmamış olup, başlı başına ortaya koyacağımız Felsefi Oyunculuk Kuramı – Felsefeyle Oynamak – düşüncesiyle değerlendirilmektedir. Misal, Eylemci Tiyatro üzerine görüşlerinde ortaya koyduğu, *Söz Yerine Devini*³ ideali, ileride bahsi geçecek *anamlı oyunculuk* düşüncesinin tikel bir parçası olarak kabul edilebilir. Kitlenin *söylenen söze değil, sesin büyük yerden çıkmasına önem verme hali*, ortaya atılacak yeni fikirlere, ilintili düşünürleri dahil etme pratiği vermektedir. Yaşamının her alanında, tutum, tercih ve üslubu bakımından sosyal çevresi ve varlığa geldiği kitlesi tarafından öteki olan Nesin’in anlam dünyası, ortaya çıkardığı yapıtlardan gündelik söylemlerine kadar kendini göstermektedir. Aliyyülâlâ hedef olarak belirlediği Nesin Vakfı için özel yaşamındaki feragat alanları, ayrı bir çalışmaya konu olacak derecede büyüktür. Zira yerinde olması muhtemel başka bireyin düşeceği tumturaklı tavrın nüveleri, Nesin’in aksiyonlarında görünmemektedir. 6 Temmuz 1995 tarihinde varlıktan çekilen Nesin, günümüz yazarlarına, hiciv, gülmece ve genel anlamda yazın hususunda meşveret edecek konumdadır. *Sanat Yazıları* eserinde oyun yazma süreci, konu seçimi ve harekete geçme anlarına dair anekdotlar veren Nesin’in adının yer aldığı her eserin içinde olması muhtemel leitmotif, politikadır. Toplumcu yazar olma idealini, tradisyon haline getirmek için birçok söylem ve öneride bulunan Nesin, behemehal olması gereken gördüğü gerçekçilik ve

³ Aziz Nesin’in Sanat Yazıları eserinin 70. Sayfasında yer alan bilgiye göre Söz Yerine Devini; Konuşmaları enaza indirerek, çoğunlukla sözü deviniye dönüştürmek, yani devininin sözün yerini alması. Gerçek yaşamda da insanın bir küçük devinisi uzun sözlerden daha çok şey anlatır. Ancak buradaki devini, dramatik oyunlardaki karakterlerin ustaca devinileri ve mimikleri değildir. Eylemci tiyatro oyunlarında süreyi kısaltmak ve anlatımı yoğunlaştırmak için, sözün yerini alacak deviniler gövdesel olmalıdır.

sanattaki soyutlama düşüncesini de metinlerine neşir etmiştir. Değindiği konu ve sorunlara, eserleri aracılığıyla palyatif olmayan sivri görüşler ortaya koymakla birlikte, sosyolojik olarak tespitleri de söz konusudur. Kitlenin içi boş şecaat edişine *Zübük*, kolektivizme karşı ortaya koyulan bireyciliğin sonucu olarak *Çiçu*, erdemin ve evrensel ahlakın bireyden bağımsız olamayacağı çıkarımını yapacağımız *Sülü*, kişinin özlük hakkının ve eylemin imkanını sorgulayacağımız *Bişey Yap Met*, *bütün insan ilişkilerinin simgesi olarak Tut Elimden Rovni*, *futbolun nasıl olmaması gerektiğini göstererek seyircilerin nasıl olması gerektiğini düşünmelerini sağlayan Gol Kralı*, *kapitalist düzen içindeki uluslararası ilişkilerin rezilliğini ve bu düzenin baş temsilcilerinin alabildiğine kepezeliklerini ortaya çıkarmak için yazılmış Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* misal olarak gösterilebilir. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017)

Bölüm 4

Çıcu ve Felsefi Yaklaşım

Sanatçı tuvalinin önünden geri çekilerek ona uzaktan bakmalı, kendi kendisinin en acımasız yargıcı olmalı, ucuz etkilere ya da yüzeysel yalınlaştırmalara ilişkin en ufak belirtilere bile aman vermemelidir. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017)

4.1. Oyuna Dair İnceleme

Birey, yaşamın içerisindeki amacını ve kolektif ihtiyaçlarını, çevresinden hareketle oluştururken, kitlenin bireye zorunlu kıldığı en önemli unsurlardan biri, kendisine - topluma- uygunluktur. Kitle diyerek adlandırdığımız olguyu, toplum olarak da ifade etmek mümkündür. Toplumun, bireyden, içerisinde var olması için istediği mutlakıyetler söz konusudur. Özgürlüğün, toplumsal bir varlık olarak insan üzerindeki tartışmasının kökeni, bu dayatmalar ile şekillenmektedir. Zira özgürlüğün dış aksiyonları, öznel yaşamda vukuu bulmamaktadır. Öyle ki bireyin arzusu dışındaki edimler, varlık sahasının koşullarıyla ilintilidir. Diyeti ödenmemiş hiçbir pratiğin gerçekleştirilmediği alan olarak toplum, kendi dinamiğini sağlamak adına, korunaklı ve korkan bireylere ihtiyaç duymaktadır. Bu durum haliyle, tikelden tümele giden, zincirleme olarak kaçan insan modeli oluşturmaktadır. Zihin-Beden, İktidar-Muhalefet, Toplum-Birey gibi birbiri ile doğrudan etkin kavram ve olgular için tanımlamalar yapılması bir hayli güç bir iştir. Salt bireyin tanımı, toplumun bilgisinden bağımsız gerçekleşmeyeceği gibi, toplum da bireyden bağımsız sadece var olamıyor değildir. Toplumun varlık biriminin en küçüğü olarak birey, genel bilginin yanında topluma şekil veren unsurlardandır. Zira toplumun edilgenliği, bireyin etkinliğinden süre gelmektedir. Yurttaş olarak insan, kitlenin sorunlu yapısına, palyatif çözümlerden uzak aksiyonlar sergilemekle mükelleftir. Bu eylemleri gerçekleştirmemenin toplumdaki yansıması, sosyal veya kültürel infiale sürüklenen ahali şeklinde görülecektir. Yurttaş ve birey ayrımı, antiklerden günümüze kadar farklı düşünce ve idealler eşliğinde gelişmekte iken, değişime uğramayan yan ise sorum ve zorunluluklardır. İnsanın, toplumsal bir varlık olmağı, zorunluluklarını da beraberinde getirmektedir. Zorunluluğun doğurduğu sorumluluklardan sıyrılmaya çalışan her birey, toplumun kamburunu yükseltmektedir. Sanat, edebiyat, iş veya yaşamın diğer pratiklerinde birey, zorunluluk ve sorumluluk ile hareket ettikçe, birey olmaktan yurttaş olmaya geçmeye başlayacaktır. Burada yurttaşın görevini, topluma dair sorumluluk hisseden ve teori olan

hissi, pratiğe geçirmek olarak belirleyebiliriz. Ne var ki birey, öncelikli hedefinden bağımsız olarak düşüncesini, kişisel ihtiraslarından almaktadır. Bu durum sıradan insandan yurttāşa kadar her kesimin, pragmatik veya oportünist sıfatları ile algılanmasına neden olmaktadır. İş bu hal içinde, iyi ve kötü tartışmasına girerek ve durumun ne'liği bir kenara itilerek, kuru etik tartışmaları yapılmaktadır. Keza kitlenin ihtiyaç duyduğu insan modeline karşı, aydın veya yurttāşın tutumu kendi hedonist tavırlarından ileri gelmektedir. Anıştırmadan ziyade doğrudan ifade edilmesi gereken unsur ise yurttāşın dayanılmaz ihtiraslarıdır. Kendi yaşam alanında her birey, yurttāşlık adına tumturaklı söylem veya eylemlerde bulunmasına karşın toplum içerisinde karşılığı olmayan idealler söz konusudur. Sıradan bireyin kendini yurttāştan rüçhan gördüğü veya yurttāşın kitle insanından daha fazla değerli olduğu düşüncesi, toplumun ilericilik paradoksuna düşmesine neden olmaktadır. Gerek birey gerekse yurttāş arasındaki değer farkı, yaşamlarını tufeyli konumlarından çıkarmak ile belirlenebilir. Aksi durumda iki kavram içinde karşılık gelen tanımlamaların içeriği marazidir. Günümüz kavramlarının berhava edilişinin kökeni, birey, yurttāş, insan, kitle, toplum gibi olgulara dayanmaktadır. Bilinç düzeyinde aranmaksızın birey, kendi tanımının beyhudeliği eşliğinde, kitle içindeki varlığa gelişini tamamlayamamaktadır. Modern anlamda öjeni çalışması belki de bu sorunların kökenine dair palyatif olmayan düşünceler ortaya koyacak olsa da sosyal veya hars içeriğinin ihata ettiği insanın hareketi, içe dönük arzularla beslenmektedir. Bu bağlamda modern öjeni, *insanlık onuru kavramının sınırlı biçimde kullanmak demek, embriyonun korunmaya muhtaç ve layık oluşunu insan yaşamını araçsallaştıracak, ahlaki taleplerin içini oyacak bir değer hesaplamasına kapıları bir miktar açmak demek olacaktır.* (Habermas, İnsan Doğasının Geleceği, 2019) Dış çevrenin kavram eksikliğinin arkaik kökeni, bireyin öz benliğine de sirayet etmiştir. *Adaletsiz dünya halinin normalleştirerek pıhtılaştıran bastırımı ya da sinik biçimde kabul edilişi, bilgi eksikliğinden değil, irade yozlaşmasını yansıtmaktadır.* (Habermas, İnsan Doğasının Geleceği, 2019) Tahlili mümkün durum kitleden korkan, kaçan veya yer edinemeyen bireylerin varlığıdır. Kaçış halini kişi, ne yazık ki salt eylemiyle göstermemekte, söylemi içinde de iktibas ederek fikirsel hürriyetini kiraya vermektedir. Oysa durumun tagallüp eden tarafı olmaksızın nasıl böyle bir çıkmaza girdiği düşünüldüğünde, karşımıza çıkan serencamı, ihtiras, bencillik, korku gibi olgularla açıklamak durumundayız. Zira Türkçe'nin karşılığını vermediği birçok yaşam faaliyeti, bireyin toplumla olan ilintisine de çözüm bulmuş değildir. Bireyin mi topluma içkin

olduğu yoksa toplumun mu bireyi ihata ettiği süre gelen tartışmalardan biridir. Özel fikirler barındıran alanın mahiyeti, siyaset, etik gibi konuları ele alırken kendini göstermektedir. Temeline sarsılmaz fikrin yerleştirilmesi gereken idealin kavram boşluğu, tam olarak buradan doğmaktadır. Bireyin toplumun en temel ögesi olarak kabul edilmesi, dolaylı olarak toplum hareketinin sorumlunu kişiye yönlendirmemize neden olacaktır. Bu durum haliyle suç-suçlu, iyi-kötü gibi ifadelerin karşılığını boş bırakmaya eş değerdir. Böyle bir ön kabul eşliğinde birey ve kitlenin, teori ve pratiğinin hemzemin olması zorunluluğu doğuracaktır. Ortak alana tabii olmayan birey ya toplum ile varlığını kısıtlayacak ya da öteki olarak yaşamına devam edecektir. Keza, bireyin, topluma aidiyeti ise ayrı bir tartışmanın konusu olarak işlenebilir. Bu minvalde toplumun en küçük birimi olarak birey ifadesi, işlenmesi gereken tanımlamalardan biridir. Öte yandan toplum ile var olan, varlığına kavuşan birey için söz konusu durum, özgürlük kavramı ile tartışılacaktır. Özgürlüğün bireydeki tezahürünü, aksiyonlardan ziyade düş ideallerinden ortaya koymak birincil adım olacaktır. İdeal olarak düşüncenin hür hali, toplumun iktidarı ile kontrol edilmektedir. Sözel ifadelerin salt iletişim aracı olarak kullanılması bile eylemem geçmeden cezai işleme maruz kalmaktadır. Eylem ve düşünce arasındaki uçurumu, sığ bir çizgiye indirgeyerek bireyin insan olmasının önü kapatılmaktadır. Beşer, idealleri ile yaşamaktan ve toplum içinde var olabilmek arasında seçime maruz bırakılmaktadır. Toplumdan yalıtık bir yaşamın imkân dahilinde yer almadığı günümüzde, bireye düşen bedensel veya fikirsel vazgeçişlere açık olmak. Başka bir ifade ile kişi, eylem, söylem veya ideallerinden kopuşlar yaşamadan kitle ile ilintisi söz konusu değildir. Varlık cevherini nedenli hale getiren insan, toplum içinde var olmak adına kendini kaybetmekte ve kendindeki cevheri ürün olarak kullanmaktadır. Koşullara bağlı olarak değinilmelidir ki, böyle bir ahali içindeki beşerin yaşamasının rasyonel bir nedeni söz konusu değildir. Zira yaşamının tüm pratiklerini, öteki olmamak adına irrasyonel düşüncelere tercih etmiş kişinin hareket ettirici unsuru, öz benliği değildir. Kişinin, toplumsal yaşama nedeni ortadan kalkınca bireyde ölmeye mahkûm olacaktır. Keza *toplum, salt ortak yaşam olgusu sonucunda kendiliğinden ortaya çıkan şeydir.* (Ortega, 2018) Çıkış koşulları ve ulaşması muhtemel sonuçlar, bireyin ufuk sınırlarına aşkındır. Çünkü kitle ile varlığını belirli koşullara ulaştıramayan birey, *kitle insanı* olarak yaşamaya başlamıştır. Ne var ki *kitlelere hayatı yoğunlukla yaşamalarına yarayan araçlar sağlandı, ama yüce tarihsel görevlerin gerektirdiği duyarlılık verilmedi -verilemedi-.* (Ortega, 2018) Handiyse gerçekleşecek olan

bireyin zihinsel ölümü, sosyal ilişkilerle ötelenmektedir. Müstemlekeci ahalinin her alana sirayet ettiği 21. Yüzyılda birey, toplumdan bir alt birim oluşturarak, çevre kavramı ile yaşamını sürdürmektedir. Çevre bireyin, hayatı boyunca, oluş ve bozuluşlarında, kötü ve iyi anlarında, paylaşım odağı içinde yer aldığı alan olarak tanımlanabilir. Topluma erişemeyen veya toplumsallaşamayan ülkelerin bireyi, çevre ile yaşamak zorundadır. Benliğinin kabulüne veya ortak ideale toplum aracılığıyla karşılık bulamayan kişi, çemberini daraltarak bir alt başlığa sığınmakla mükelleftir. Çevre ile olan ilintisini, akademik kimlik veya gündelik yaşamın aksiyonlarıyla belirleyen kişinin buradaki koşulu da var olabilmektir. Duygu, realite veya nötr koşullanmalar ile edim gerçekleştiren beşer, seçimleri ve düşünceleri ile patolojik bir vaka haline gelmektedir. Öyle ki paradigma olarak insan, çevre ile olan iştigalini ihtirasları eşiğinde ortaya koymaktadır. Kişinin ihtirasından, çevrenin ihtirasına giden bu yol, aynı şeyleri yapan veya düşünen bir güruhun, sonucu mutlak tekellik barından, beyhude eylemleri ile doludur. Gelişim ve ilerlemenin ancak farkındalık düzeyi ile mümkün olduğu düşünüldüğünde, toplumdan kaçarak çevresine başvuran kişi için özel bir tanımlama yapmak gereksizdir. O, çevresi ile aynılık eşiğinde, acılar, sevinçler ve zaman paylaşarak -paylaştığını düşünerek- hayatına devam etmektedir. Çevrenin değişmesi veya eksilmesi gibi durumlarda kişi, ulaşamadığı -kabullenemediği- toplum ve kaybetme ile karşı karşıya kaldığı çevresi dolayısıyla yok olmaktadır. Misal, kolektif kültürün verili koşullarından uzaklaşarak, bireyci yalnızlığın tercihi, kişiyi herkesten uzak bir yaşama ve mutlak güçlü olmaya zorlarken, güçlü olamayan ve gücünü kendinden çıkartamayan birey, yoksunluğa mahkumdur. Tercihlerinin ön koşullarını kendinden hareketle belirlerken, toplumun sivri uçlarına denk gelen kişi, koşullarından feragat etmesinin ardından, elde edemediği huzur veya mutluluk gibi olgular dolayısıyla, intihara ya da mutsuzluğa sürüklenmektedir. Bahsi geçen düşüncelerin aksi ise *kendini kandırabilen insan* fikri ile mümkündür. Çevre kaybı, toplumsallaşamama, fikir prangaları gibi olgularla savaştıktan sonra, mutlu bir hayatın temeli, kendi yalanına inanabilmekten geçmektedir. Zira kendi yalanına inanma hali, toplum içinde söz konusu değildir. Çünkü toplum bireyin, özüne dair ortaya attığı teorilerin doğruluğunu pratik alanda talep edecektir. Bu nedenle kişinin, toplumsal yapı içinde kendini kandırmasının anlamı yoktur. Öte yandan çevre ile var olduğu kabul edilse bile, çevrenin bireyden talep edeceği edimlerin karşılığı da bireyde hasıl olmalıdır. Bireyin, kendini kandırması ile oluşturacağı çevrenin niteliği düşünüldüğünde, yokluk sahası söz konusudur. Bu yokluk

hali, doğruluğu tartışmalı alanın, kişiye ne katacağı ve kişinin karşılık bulmayacağı düşünceler ile anlaşılabilir. Başka bir ifade ile bireyin, kendini kandırması ile oluşturduğu çevre, kişinin ikincil çevresidir ki bu da başlı başına tartışılması gereken bir unsurdur. *İkincil çevre*, kişinin arzularının temsilinden ziyade, eksiklik veya yoksunluklarının bir ürünüdür. Birey, eksikliğini gidereceği topluma erişememiş, varlığıyla eşit çevreyi bulamamış ve kendini kandırması ile yarattığı yeni yaşam alanında, nefes alıp vermektedir. Bu durumun iyi-kötü veya etik tartışmasının yapılması bir yana, başlı başına yaşamın ne'liği üzerine durulması daha sağlıklı olacaktır. Zira bu bireyin varlıktan çekilmesi ile kaybedeceği şeylerden yoksunluğu, yaşamını dış benlikler için anlamsız kılmaktadır. Dış benlerin -diğerlerinin- bireye dair izlenimlerinin önemi ise çevre, toplum veya sınıf katmanları ile anlaşılabilir. Koşulları değişen birey, nasıl algılandığını bir kenara bırakarak yaşamını kendi anlam dünyası ile sürdürmektedir. Tıkandığı her bir noktada, temelli olmasına bakmaksızın yeni anlamlar üreten kişi, tutarlılık göz etmeksizin içe dönük varlık halindedir. Böyle bir yaşamın delilik veya uçarılık olduğu fikri akla ilk gelen sıfatlandırmalardır. Keza, anlamın bireyin kendinden çıkması, çocukluk göstergesi olarak anlaşılmaktadır. Empatinin yapabilen kişinin olgunluğunu göremediğimiz bireydeki çocukluk, aslında bir kaçışın veya yalnızlaştırmanın temasıdır. Öte yandan delilik ise bilinçten bağımsız irdelenecek göstergeler sunmaktadır. Bireyin kaçışının, dışlanma ile olan bağına dair izlem, rasyonel çerçevede değerlendirilemiyor olması nedeniyle akıl dışı olarak tanımlanmaktadır. Başka bir ifade ile yaşam pratiklerinde, birincil veya ikincil çevresi olan iştilal dolayısıyla birey deli olarak tanımlanmaktadır. Oysa kişinin, arzusu göz ardı edilerek yapılan bu tanımlama, bilginin kökenine inmeden yapılan indirgemeci bir açıklamadan ibarettir. Böyle bir bireyin yaşamındaki delilik ancak ve ancak toplumla bütünleştiğini sanarak mümkündür. Zira deliliğin ne olduğuna dair detaylı incelemeyi veya tanımlamaları bir kenara bırakarak söylemek gerekirse, o, yaşamı kendinden hareketle kuracak kadar cesur, toplumsal olmak için ideallerinden ödün vermeyecek kadar erdemli, kendi başına yetecek kadar tutarlıdır. Rasyonel çerçevede aksi halin delilik kabul edilmesi gerekirken, toplum ile yaşamının verdiği vazgeçişleri kabul etmemenin, delilik sıfatı ile adlandırılması, günümüzün bir başka kavram sorunlarından. Kişi, seçimlerinin gereği olarak kurduğu yaşam alanında ne toplumsal sıfatlardan deliliği ne de çocukluğu taşımaktadır. O, ideal olanı bulamamışlığın verdiği hüznün ile kendi yaşam alanında tek başına var olmanın cesareti ile yaşamaktadır.

İnsan, hayatında muhatap aldığı kişi veya olguları temelsiz beklentiler ile sıfatlandırmaktadır. Karşılıklı veya çıkarlı bu ilintiler, bireyin nitelikli varlığının oluşumuna dair engelleri içermektedir. Sözde hissettiği yalnızlığa karşı edinilen yeni ilişki veya düşüncede hissedilen noksanlığa dair aranan yeni izm olgusu, yoksunluk sarmalına düşen bireyin, acı dolu edimlerini barındırmaktadır. İnsanın, Tanrı ile ortak olan tek eylemi veya eylemsizliği olarak yalnızlıktan kaçış da bir başka eksikliğin aksiyonu olarak ortaya çıkmaktadır. Beşer, varlığında duyumsadığı eksiklik sahasına dair, oluşturduğu beklenti paradoksunu gidermek adına, sonu başlangıcı ile aynı yollara girmektedir. Çünkü *eylemi yönlendiren anlama sadece iletişimsel deneyimle ulaşılabilir. Bu anlamı önceden, gözlenebilir davranışın kıstasıyla saptama çabası, bir döngünün içine sokar.* (Habermas, Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine, 2018) İletişime geçilen her dış etken, bireyin yaşamında farklı bir eksikliğin dışı vurumu olarak hayat bulmaktadır. Kişinin düşünce veya pratiklerinde hissettiği eksikliğin giderimi olarak iletişime geçişinin temelinde, beklenti olgusu yer almaktadır. Misal, birey, siyasi görüşlerinin karşılık bulmadığı veya eksik kabul edildiği alandan uzaklaşarak, örtüşme sağladığı yeni alana geçip, ön beklenti ile hareket etmektedir. Bu beklenti hali bir önceki durumun sorunlarını ortadan kaldırmak ve yeni alana uyum ile anlaşılabilir. Ne var ki beklentideki insanın arzusu, kendinden hareketle oluşturması bakımından sonuçsuz kalmaktadır. Zira almak istediği karşılığın verilip verilememesi bir yana, görmek istediği biçimi doğrudan elde edemeyen kişi, bu yeni alandan da uzaklaşmak durumunda kalmaktadır. Buradaki handikap insanın iştigalini, nitelik ve nicelik bakımından bireysel koşullara bağlıyor olması olarak kabul edilebilir. Öyle ki kişi, hayal dünyası ile tam anlamıyla örtüşmeyen hiçbir karşılığı var saymamaktadır. Behemehal belirlediği hareketlerin en küçük eksiliği, kişinin hürriyetine yapılan bir kısıtlama olarak anlaşılmaktadır. Beklenti gibi belirlenme koşulu öznellik barındıran bir olgunun, sosyalleşme adına temel hareket ettirici unsur olması, kişiyi yalnızlığa sürüklemektedir. Birey ya beklentisinden vazgeçecek ya beklentisine karşılık bulamayacağı alana tabii olacak ya da Tanrı ile aynı eylemi gerçekleştirerek yalnızlığı ile yaşayacaktır. Daha önce bahsi geçen *kendini kandırma durumu* işte tam bu üç görüye, bir başka eklenti sağlamaktadır. Birey beklentisinden vazgeçmeyerek, eksiltmeyerek ve yalnızlık ile baş edemeyerek, gerçeklikten feragat edip, kendisinin ibdâkârı olmayı tercih etmektedir. İnsan için, ilk üç görüşten daha seza olan bu seçim, bireyin topluma şecaat etmesinin önünü açmaktadır. Keza, kişinin, sosyal ve kültürel temelini kendinden hareketle

oluşturması, bağımlı değişkenini yok etmesi, ustalık ve cesaret isteyen bir edimdir. Bu yönden beklentiği öz yaşamından alan ve beklentisine karşılığı da yine yaşam alanından çıkaran birey, kutsal veya üst insan olarak düşünülebilir. O, Tanrı ile eşdeğer eylemi gerçekleştirirken, korkaklık ve ihtiraslarını bir kenara bırakarak, kibri ve infialini kendi ile yaşayandır. Bu minvalde kendisinden bir başka rüçhan kabul etmeyen kişi, yine kendisinin rüçhanı olmaktadır. Ancak böyle bir seçimin, bireyin ilerlemesi veya gelişmesi adına mümkün olabileceği söylenebilir. Öyle ki koşullara bağlı yaşayan kişinin gelişimi de koşulların gelişimi ile eşdeğerdir. Kendinin yaratıcısı olan bireyin ihtiyaç duyduğu yalvaç ise düşüncelerini taşıyan cansız maddi olgulardır. Zira canlılık doğrudan doğruya özgürlük barındırması bakımından, özgürlüğün verdiği seçme hali birey ile çatışmayı doğuracaktır. Bu nedenle kişinin hür yaşamı, canlılardan bağımsız kurduğu edimler ile nitelikli hale gelebilir. Her bir canlı varlığın, hayat içindeki konumu, kişinin yaşamı ile mutlak anlamda örtüşmeyecektir. Tek bir canlı ile kurulan ilişkinin, kitle oluşturmayacağı savından hareketle bireyin bunu tercih etmemesi gerekmektedir. Başka bir ifade ile hiçbir canlı form, kişinin varlık sahasına tabii olamaz. Canlılığın vukuu bulduğu pratiklerde kişi, eksiklik ve beklentisinden hareketle kısır bir döngüye girecektir. Oysa beşerin, canlı iletişimlerden ziyade anlamını şahsen belirlediği maddi ve cansız öğelere başvurması daha sağlıklı olacaktır. Buradaki maddi kaynağın ortadan kaldırılıp soyut anlam kazanmasının sonucu olarak Tanrı'nın doğuşu düşünülebilir. Kendini madde ile kandıramayan ve rasyonel olmaya güdümlü insan pratiği, sanki daha gerçekmiş gibi irrasyonel edimlerle dolu soyut idelere boyun bağlamıştır. Teolojinin beslendiği kaynak, insanın rasyonellik uğruna ve delilik sıfatından kaçınmak için yaptıklarıdır. Başka bir ifadeyle birey, maddi ve cansız öğelerdeki *saçma* hali rasyonel bulmamasından dolayı, maddi olmayan ve canlı olduğunu varsaydığı alana kaymaktadır. Bu durum birincisinden daha mantık dışı olduğu su götürmez iken, halin göz ardı edilmesinin sebebi, insanların tamda delilik ve rasyonellikten kaçmak için ihtiyaç duyduklarına cevap verebiliyor olmasıdır. Maddi olmayan ancak canlı olabilen bu yeni alana dair bireyin aidiyeti, maddi olan ve canlı olan alana tabii olamamasından süre gelmektedir. Bu insanın bir açar noktası mı yoksa çıkmazı mı olduğu, tarihsel süreçlerde, farklı disiplinler aracılığıyla işlenmektedir. Maddi olmayıp, canlı olan yaşama maddi değer kazandırmak için üretilen ürünlerden efsanelere, fikir birliğinden, yazılı tebliğlere kadar her çabalama aslında bu yeni alanında ne kadar irrasyonel olduğunu ortaya koymaktadır. Zira insan, akli ile oluşturduğu beklentiği,

toplumda karşılık bulamayınca, aklına aşkın bir yaşam alanı yaratarak tabii olmaya çalışmaktadır. Akla aşkın bu halin rasyonel olabilmesi için ihtiyaç duyulan maddi yoksunluk ise dildeki varlık alanına sığmaktadır. İşitsel ve duyuşal tatminlerin maddi karşılığının herkeste değeri görmemesi, tüm bireylerin olmasa da rasyonel olma koşulu olanların geri çekilmesine neden olmuştur. Sürekli perçinlenen mit türetme durumu da yeterli gelmeyince, yeni toplum düzenindeki, maddi olmayan ama canlı olan çehre yok olmaya mahkumdur. Kronolojik olarak belirli süreçlerden geçen her düşüncenin, zamanla kusursuzlaşacağı ve her ne kadar temel sorunları olsa da mükemmelleşeceği gerçeğinden hareketle, insanın bu irrasyonel -maddi olmayan ama canlı olan- çehresi günümüzde içi boş söylem birliğinden ibarettir. Zira düşüncenin teoriden ibaret kalması, pratik alandaki alışkanlık veya koşullarını ortadan kaldırmaktadır. Bu noktada irrasyonel yaşam alanı da varlık amacına uygun olarak dildeki kusursuzluğuna erişirken, pratik yaşamda karşılığını bulamamıştır. Bireye düşen ise bu irrasyonel alandan kaçmak olup, beklentilerinden ödün vermek pahasına toplumla uyum sağlamaktır. Buradaki öneri, bireyin ilk yapması gerekenden ziyade son çıkışı olarak düşünülmesi tavsiye edilir. Maddi olmayan ama canlı olduğu düşünülen bir alana dair her kişinin yaşamı, mutlak kölelik veya yalan üzerine kuruludur. Bu yeni tür yalan, bireyin kendisine söylediği yalandan daha palyatif olup, cevabı asla akıl ile anlaşılamayacak nüveler barındırmaktadır. Haliyle irrasyonel alanın yalanı ile bireyin kendini kandırması ile oluşturduğu gerçek dışı çevre arasındaki fark, cesaret, erdem ile anlaşılabilir. Başka bir ifade ile irrasyonel alan, kendini bile kandıramayan kişinin korkaklık ve erdem yoksunluğunu barındırmaktadır. O, kendini bile kandırmaya cesaret edemeyen, kendi yalanlarından ziyade kitlenin yalanı ile yalnızlığından kurtulan bireydir. Nedeni aklın yoksunluğunda değil, bilginin işlem veya yaptırım gücü olmamasından anlaşılabilir. Tüm bu söylemlerden hareketle bireyin yapması gereken temel şeylerden biri, beklentisini oluşturmadaki seçici unsurunu belirlemektir. Ardından beklentisine karşılık bulacağı çevre ve toplum için değişme veya değişime kapalı olmanın kararını vermek olmalıdır. Son tahlilde kişi, hürriyeti ile rasyonel eylem arasındaki farkı ortaya koyarak, buna yönelik bir eylem planı oluşturmalıdır.

Her birey çevresine, kendisinden hareketle anlamlar yüklemektedir. Bu anlamların karşılığını göremediği noktada, tanımamazlık ifadesi ile suçu ötekine bırakmaktadır. Oysa bireyin anlamadığı söylem veya eylemlerinin kökeninde, kendi görmek istediği anlamlar yatmaktadır. Muhatap olduğu her olguyu istenci ölçüsünde değerlendiren birey, bu istencin

kökeni kendinden hareketle oluşturmaktadır. Misal, aldatılmış olan kişinin yaşadığı bu durum iki şekilde düşünülebilir. Birincisi, kişinin karşı tarafın aldatmayacağına karşı ön kabulü veya beklentisi söz konusudur. İnanmanın verdiği bu hal ile birey, aldatılmanın ortaya çıkardığı saçma durum ile karşı tarafı tanıyamadığını ifade etmektedir. Oysa kişinin zamanını verdiği ötekinin, öteki olduğu aşikardır. Bireyin bu tanımama hali, suçlu kişinin irrasyonel söyleminden başka bir şey değildir. Bir diğer ifade ile aldatılan kişi, aldatan bireyi tanımadığını iddia etmekle, suçu kristalize etmektedir. Buradaki aldatma halinin etik tartışması bir kenara bırakılarak ifade edilmelidir ki, aldatılan kişi ile aldatan arasındaki kötülük eşit derecede dağılmaktadır. Zira, aldatanın mutlak nedenli olmasından dolayı, aldatılanın, neden aldatıldığına dair sorusunun cevabı ile koşulludur. Durumu biraz daha açacak olursak, aldatılan kişinin anlam ve beklentisi, karşı tarafın onu aldatmayan biri olduğu yönündedir. Oysa kişinin özlük yaşamındaki eylem hali, karşı taraf ile endeksli değildir. Aldatan kişinin neden aldattığı üzerine yapılacak incelemede, bir yoksunluğun ortaya çıkacağı aşikardır. Eylemsizliğin nedenli olmayacağı koşulundan hareketle, aldatma eylemine bulunan neden, mutlak aldatılanın pratikleri ile açıklanacaktır. Aldatma eyleminin meşrutiyesi bir yana, tarafların suçu bölüşmedeki oranın eşitliği söz konusudur. Zira ikili iletişimin handikaplarından biri olarak her edim, bir diğeri ile iştigal etmektedir. Bu yönden aldatmadaki paradoks burada yer almaktadır. Bu bağlamda birinci koşul aldatılanın, aldatanı yanlış anlamlandırmasından kaynaklanmaktadır. İkinci bağlam ise taraflar arasındaki anlam problemi olarak ifade edilebilir. Anlam ve eşitlik üzerine ortak hafızayı perçinlemeyen tarafların zamanla alan değiştirmeleri söz konusu olacaktır. İlişki içerisindeki iki kişinin birleşik hafızası, ayrık anlamla beslenmesi durumunda çatışmanın ortaya çıkması muhtemeldir. *Davranışlarımızı saptayan şey her zaman, bizim nasıl yorumladığımız, fikrimizin bize neler söylediğidir. Biz gerçeğe göre davranmayız. Gerçek nedene göre de davranmayız. Ona verdiğimiz anlama göre, bizim fikrimizde gerçek neyse ona göre davranırız. Önemli olan odur.* (Adler, Psikolojik Aktivite, 2011) Bu nedenle insanın iletişim araçlarından beklenti ve anlam üzerine bir tasarrufu olması söz konusudur. Bu tasarrufa gitmeyen veya göz ardı eden bireylerin yaşadığı kaotik hallerin yaptırımını taraflarca bölüşülmelidir. Öyle ki ikincil bakış olarak anlam sorunu, birincisine nazaran ilişkiyi var eden unsurlardan biridir. Anlam arayışı bireyin ilişkiye başlangıcının hareket ettirici unsurudur. Varlığını anlamlı kılmak ve hatta varlığını tasdiklemek adına başka bir canlıya ihtiyaç duyan kişi, onaylaması bir başkasında olan eylemlere gebedir. Ancak

aksiyonlarının onayını, dış etkenin tekeline bırakan bireyin özgürlüğü tartışmalıdır. Bir başka ifade ile ilişki veya iletişim hali, bireyler için kontrol edilmesi imkânsız ve kaotik bir yapıya sahiptir. İletişimin kökeni ve talep edilen anlamın ne olduğu taraflarca doğrudan onaylanmadığı takdirde söz konusu iştilgal marazi haldedir. Anlam, bireyin tek başına var ettiğı idealler olmadığına göre, toplumsal etki veya çevresel faktörlerin payı, ilişkinin mahiyetine dair bir başka alanı daha karşımıza çıkarmaktadır. Fikri yaşamı iğdiş edilmiş birey, ilişkilerinde de güdümlü arzularının eşğinde var olmaktadır. Serapa bir başka söylemin boyunduruğına girmese de kişi, anlam bakımından saf değildir. İlişkinin anlamı zahiren kusurlu olmasa da bireylerdeki karşılıksız hali, aldatma veya kaosa dönüşmektedir. Arzuların tumturaklı ifadelerle ortaya döküldüğü, uçarı eylemlerin irrasyonel nedenlerle açıklandığı ilişki halinin bozulma durumuna karşılık, iki tarafta şefaet etmemektedir. Tarafların ilişkilerini toplumsal biçimlerde yaşayarak, öznel anlamlarla sürdürme çabası işin temel sorunu olarak kabul edilebilir. Problemin göz ardı edilmesine karşı bireyin zihinsel rahatlaması, yalan söyleyebiliyor veya kendini kandırabiliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Misal, *birisi tüm hayatını eşine az rastlanan bir sıcaklık, saygı, onur ve şefkat arayışıyla geçiriyorsa, bu kişinin kendisini sürekli olarak aşırı bir yükün altında ve aşırı bitkin hissetmesinin, bu durumun sonucu olması şaşırtıcı olmamalıdır.* (Adler, İnsan Doğasını Anlamak, 2015) Bu nedenle kişinin hürriyet ve özgürlüğü Tanrı ile özdeş eylemi olan yalnızlıktan süre gelmektedir.

İletişimin rasyonelliğı üzerine görüş beyan ederken J. Habermas veya M. Weber'in rasyonelleşme kuramından hareket etmek daha sağlıklı olacaktır. Bireyin iletişimin imkanına dair fikir bütünlüğü, rasyonel olanın tanımı ile söz konusudur. Bu nedenle rasyonelleşmenin tanımı bir bakıma iletişimin nasılını da ortaya koyacaktır. Tanım olarak rasyonellik, toplumsal algıdan bağımsız olarak farklı atıflar gerektirmektedir. Öyle ki sadece usa dayanan bilgi veya usa uygunluk, rasyonel kavramın tanımı için yeterli gelmemektedir. Epistemoloji, Siyaset, Etik ile doğrudan hareket ederek çok anlamlı bir ifade bütünlüğü oluşturmak gerekmektedir. Misal, *Max Weber rasyonelleşme süreçlerini, toplumsal öğrenme süreçlerinde rasyonellik görünümünün gözden yitmesine neden olacak şekilde empirik bir biçimde yeniden yorumlamadan, empirik incelemeye açmıştır. Buna karşılık gelen sosyal ve ekonomik alt anlamları biz iletişim üzerinden kurmamız gerekmektedir.* (Habermas, İletişimsel Eylem Kuramı, 2019) Toplumsal rasyonelleşmenin iletişim aracı olarak kullanılması nasıl mümkün olacaktır? İletişimde rasyonelliğın karşılığı

imgelerden bağımsız söz konusu olabilir mi? Bu sorulardan hareketle rasyonel söz veya iletişimin ne'liği üzerine durmak gerekmektedir. Zira bireyin sosyal yaşamdaki iletişimin imkânı bu soruların cevapları ile ortaya çıkacaktır. Rasyonel söylemi imgelem veya maddi alan ile ortaya koyma zorunluluğu, aklın, formel bilimler aracılığıyla açıklanmasına kadar bağımlıdır. *Bir anlatım yanılabilir bilgiyi cisimleştirdiği zaman ve cisimleştirdiği ölçüde, böylelikle nesnel dünyayla bir bağlantısı, yani olgulara bir bağlantısı bulunduğu ve nesnel bir yargılamaya açık olduğunda rasyonellik koşullarını yerine getirir. Bir yargılama da eylene öznenin kendisi kadar, herhangi bir gözlemci ve muhatap için de aynı imlemi taşıyan, özneler-ötesi bir geçerlilik iddiasıyla yapıldığı zaman nesnel olabilir. Doğruluk ve etkililik, bu türden iddialardır. Böylece, öne sürümlerin ve hedefe yönelik eylemlerin, bunlarla bağlantılı olan önermesel doğruluk ya da etkililik iddiası ne kadar iyi temellendirilebilirse o kadar rasyonel olduğu kabul edilir.* (Habermas, İletişimsel Eylem Kuramı, 2019) Kişinin toplum veya bireyle olan iletişimi için seçtiği yöntem, bu bağlamda cisimleştirme ile test edilebilir hale gelmektedir. Bireyin, nesnel dünyada karşılığı olmayan fikir ideali bir yana, iletişime muhatap kişinin yaşam alanında karşılığı olmayan görüşler de iletişimin imkansızlığı üzerine düşünülebilir. A önermesinde bulunan bireyin, ötekiindeki karşılığının B olması, doğruluk ve gerçekçilik üzerine süre gelen temel tartışmalardandır. Keza gündelik aksiyonlardaki en küçük unsur bile karşılıklı ortak kabul sonucu olarak gerçekleşmektedir. Tekil insanın, reddi imkânsız ortak kabullerden sıyrılması, iletişimsizliği doğuracağı gibi rasyonellik düşüncesinin nereye ait olduğunu da yeniden düşünmemize neden olacaktır. İnsan dilsel iletişimi, anlam gerçekliği ile güdümlüdür. Mümkün olması gereken iletişim sahası, anlamlı bir zemine sahip olmak durumundadır. Bireylerin anlam kökleri, farklı çevre ve öznel alanlarda olması iletişimin sağlığını ortadan kaldırmaktadır. Böyle bir diyalog veya ilintide, tarafların biri veya birden fazlası düşünsel ifadelerine karşılık bulamamak ile vakidir. Pratiklerin de düşünsel ifadelerden daha kolay bir iletişim aracı olmadığı ön kabulünden hareketle, evrensel eylemin kısırlığı bireyler arasındaki sözsüz iletişimi de sınırlı hale getirmektedir. Gerek söz gerekse cisimleştirilmiş iletişim biçimlerinde behemehâl koşullar, algılayan taraf ile ölçülmektedir. Kant'ın süre gelen evrensel ahlakın tanımına dair amansız çalışmalarına, evrensel iletişim nesnesi de eklenebilir. Mutlak geçerli bir ahlaki değer yanında, evrensel dil veya iletişim nesnesi de peyda olmalıdır. Buradaki çatışmalı hal sadece evrensellik arayışından gayri, ön kabul ile ortak kabul arasında yer almaktadır. Napolyon Bonapart'ın,

tarihi, üzerine mutabık kılınmış yalanlar olarak tanımlanması gibi toplum iletişim adına birçok kavramı dildeki varlık alanına sıkıştırmaktadır. Oysa bireyin iletişimi daha önce bahsi geçen Tanrı ile ortak eylemi olan yalnızlık ile gerçekleşebilir. Kişinin özgürlüğü ve iletişimi doğrudan doğruya benliğinde vukuu bulmaktadır. Dışa dönük yaşam veya toplumsal ifadeler, bireyin gerek irrasyonel olmasına gerekse anlamsız iştigallere sürükleyecektir. Kişinin, özgürlüğü ve iletişim biçiminin, var olduğu günden beri öznellik barındırmasından hareketle, aynı özgürlük alanına ve iletişim biçimine sahip olmayan hiç kimse ile ortak dili yakalaması söz konusu değildir. Öyle ki koşul bakımından süreçleri benzer bireyler dahi, aralarında uyum ve anlam yakalamakta güçlük çekmektedir. Zira aynı eylemin imkansızlığı, dünyanın nesnel ve zaman bazlı gerçekliğinden hareket etmektedir. Bu bağlamda mutlak aynı olmayan idelerle iletişim sağlamak, zorunlu olarak yanlış diyaloglara gebe haldedir. Kast edilenin sadece kültürel veya dil bazlı bağlam farklılıkları değildir, aynı dil ve kültüre tabii insan toplulukları içinde bu durum söz konusudur. Kültür, zaman, dil ve hatta cinsiyet farklılıkları bile insanın iletişimini imkânsız hale getirmektedir. Gerek söylem gerekse eylem açısından kişinin edimleri, karşı tarafta çok farklı anlamlar kazanabilmektedir. Buradaki mahiyet, bireyin aksiyonlarından yalıtık olarak, aksiyona muhatap kişinin farkındalık derecesi ile süre gelmektedir. Misal, aynı dil grubu ve kültüre tabii iki kişinin aşk üzerine sohbeti, iki taraf içinde iletişimsizliktir. Aşkın taraflarca ortak tanımı yapılmadan belirtilen fikirler, temel kavram olarak, aşkın tartışılmasına imkân vermemektedir. Bireylerin zihinlerindeki aşk kavramının farklı olması, tecrübe veya koşullu bilgilerden hareketle edinilen bu tür soyut ifadelerin, iletişim veya tartışma aracı olarak kullanılmasının önünü kesmektedir. Bir başka şekilde ise bu durum, maddi yaşam alanında da gösterilebilir. Soyut ifadenin somut eylemi, algılayan açısından aynı soyut ifadeye karşılık gelmemektedir. Geçmişinde karşılaştığı ve patoloji haline gelmiş el kaldırma eylemine sahip kişinin, herhangi bir soyut ifade ile el kaldırma eylemine muhatap olması doğrudan koşulludur. Koşul, karşılaştığı pratiğin ne'liğini bir kenara bırakarak kendisi aracılığıyla eylemi tanımlar. Haliyle aksiyonu yapan için anlam bütünlüğü, karşı tarafın o aksiyonun geçmişi ile özdeştir. Kişi ya eylemlerinin bildirgesini açıklamak ya da eylemsiz kalmak zorundadır. Bireyin hürriyet alanı, mahremiyeti gibi konuların da bu bağlam üzerinde düşünülmesi, konunun bir başka açar noktası haline gelebilir. Açık beyan ve usulen geçilen eylemle, iletişimin imkansızlığına dair kapıların aralandığı söz konusudur ki bu durumda bir başka soruyu gün yüzüne çıkarmaktadır. İnsanlar nasıl

iletişim kurmalıdır? -ki doğru anlaşılsın- Bu sorunun cevabı da öznellik barındıracağından boş çabadan başka bir şey kazandırmamaktadır. Zira insanın radikal dürüstlük ile i  dönük uçları, arzusunun ne olduğuna dair kesin bilgiyi bize vermemektedir. Sosyal bir varlık olarak tanımlanan insanın, aslında tam aksi yalnız bir canlı olduğu düşüncesi, kendini siyasi, kitle ve öznel yaşam alanlarında göstermektedir. Birey, yerleşik bağlarından kopamıyor olmasıyla, özgürlüğün yerine çoktan se meliyi tercih etmektedir. Tanrının yüceliği, beşerin basitliğine kurban edildiği düşüncesi ile insan, hayvanlaşmaktadır. Giz noktası olarak hala cevaplanması gereken hayvanların iletişim biçemi, basitliği ve tekilliği bakımından şimdilik kabul edilir boyuttur. Bilindiği koşuluyla güdülerle hareket ve iletişim kuran hayvan, sosyal bağlar bakımından insandan daha nitelikli, sağlıklı ve geçerli bilgi kaynaklarına sahiptir. Hayvani iletişimden fazlasını talep eden birey için iletişim, hayvanın iletişim sınırlarını bilmek ile gerçekleşebilir. Bir sonraki adımda, en basit iletişim çabası silsilenin başladığı ilk hata olarak görülebilir. Teolojik çerçeveden mahlukların birbiri ile olan iştigali, en yüce olan aracılığıyla vukuu bulmaktadır. Mahlukun her izinde bulunduğu iddia edilen yücelik, insanın varlık ihtiyaçları dışındaki hareketlerinde söz konusu değildir. İnsana düşen kendine ait olana başkaldırmaktan öte, kendinde olanın kabulüdür. Yalnızlıktan kaçınılması veya kurtulma çabası, başlı başına irrasyonel tanımlamasının başladığı noktadır. Temelinde bu düşüncelerin olmadığı eylemlerin nadirliği, insanın eylemsiz olmasını tavsiye ediyor gibi görülse de esas olan, kutsanmış yalnızlığa sahip olmak için gerekli toplumsallıktır.

Ele aldığımız bireyin yalnızlığı, iletişimi ve sosyalliği, salt felsefi bir söylemden ziyade tiyatro metinlerinde de kendine yer bulmaktadır. Moli re, İonesco, Beckett'in, insanın cimriliği, hastalığı, zamanı, faşizmi gibi tikel hallerinden hareketle ortaya koyduğu eserlerde de göreceğimiz üzere, bireyin yaşam formu, sanata öncülük etmektedir. Yazarlarca yaratılan her karakter, başka bir disipline -antropolojiye- malzeme oluşturmaktadır. Disiplinler arası işlenen insanın katmanlı yapısı, günümüzde hala üstüne eklenerek devam etmektedir. Sürekli dışa dönük ve ilerici tutuma sahip görüş ve idealler, temelindeki olgunun ne olduğunu göz ardı etmemize neden olmaktadır. Sıfatları ile anlamaya çalıştığımız insanı, eylemleri ile tanımlarken, yaptığımız hataların kökeni, insanın kaotik oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu minvalde insanı tanıma açısından temeline sarsılmaz bir fikir yerleştirme düşüncesi ilk amaç olmalıdır. Felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanların, dildeki bilimci iddialarına rağmen, bireyin hareket ettirici unsuru

21. Yüzyılda hala gizemini korumaktadır. Yukarıda bahsi geçen yalnızlık ve sosyallik tartışmaları gibi bireyin düşüncesinin kökenine dair de birçok tiyatro eseri söz konusudur. Ne var ki yazarların eserlerine yüklediği anlam, kimi zaman eserlerini ele alan diğer bireylerden daha sığdır. Nadir de olsa bazı yazarların *oyunlarının kendi yazmadığı özelliklerini, başkalarının anlayıp yazmasını çok arzuladığı* bilinmektedir. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) O nedenle her metnin veya çalışmanın, eksik, bitmemiş ve yarım olduğu ön kabulü, düşüncenin eklektik olmasının ilk şartıdır. Örneğin felsefi bir edim olarak, ontoloji veya epistemolojisine hâkim olduğumuz düşünürün antropolojisini ortaya koymamız mümkündür.

Bu bölümde yukarıdaki görüşlerin pratik yansımalarını göreceğimiz *Çiçu* adlı metni, Aziz Nesin, 1950 yılında *Paşakapısı Cezaevi'ndeyken kaleme almış, 1963'te değişiklikler yapmış, 1969 yılında ise kitap olarak yayınlamıştır*. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Oyunun yapısı ve konusuna geçmeden önce belirtmek gerekir ki: *Çiçu'da, bir cezaevinin siyasi koğuşunda birbuçuk yılını geçiren otuzbeş yaşındaki bir adamın, insanın yalnızlıktan nasıl kurtulabileceği üstüne olan düşünceleri duyulmalıdır. Zira otuzbeş yaşındayken yazdığı Çiçu, Nesin'in özyaşımından bir bölüm değildir*. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Yazarın oyunda anlamak istediği şudur: *Bir insan iç ve dış yalnızlığından kurtulmak için kendi yalnızlık ağırlığını başkalarının sırtına yüklerse, bu yükü taşımak için sevgili, dost, arkadaş ararsa yalnızlıktan kurtulamaz, büsbütün yalnızlık bataklığına gömülür, mutsuz olur, suçu da başkalarında bulur ve karamsar olur. İnsanın kendi yalnızlığından kurtulmasının yolu yalnızlığını başkalarına yüklemekle değil, tersine, başkalarının -hatta tanımadıklarının- yalnızlıklarını yüklenmek, üleşmektir. Başkalarının yalnızlıklarını üleşince kendi yalnızlığından kurtulmaya başlar*. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Oyunun yazarındaki mahiyetinin büyüklüğü gerek metnin orijinalinde yer alan koşullarda gerekse Nesin'in *Çiçu'ya* dair diğer yazılarında görülmektedir. Eserin doğru anlam ve ifade ile sahneye konulmasının kaygısını yaşayan yazar, akla ilk gelen anlamıyla sahnelenecek bir çalışma olmasının tembihini defalarca yapmaktadır. Çünkü *Çiçu'daki erkek ne emekçi sınıftan ne büyük burjuvadır. O, dayanaksız, hiçbir dayanışması olmayan, örgütsüz, yani çağı dışına düşmüş -çünkü çağcıl insan ancak örgütsel bir varlıktır bugün-, buyüzen yalnız kalmış, bencil ve bireycidir. Bütün bu nitelikleri onun evrensel olmasına engel değildir. Hepimiz, o zavallı küçük burjuvanın dramı içinde bir oranda kendimizi bulmaktayız*. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Ayrıca bu mutlak yönergeden

sonra, dramaturgi bağlamında öneri ve görüşlerde söz konusudur. Aklındakilerini korku olarak tanımlayan Nesin'in, Çiçu'nun anlaşılması muhtemel şekillerini ise şöyle ifade etmektedir: *Çiçu bigün sahneye konulursa, şu iki tehlikeden korkuyorum: 1- Kahramanın normal bir kişi olduğunun unutulması, gözden kaçması. Kahramanın deli olarak alınmasından çok korkuyorum. Bu adam ne bir deli ne bir anormaldir. Normal bir insandır. Böyle olduğu için de onun temsili çok zordur: Gerçekte bu kahramanda birçok delice, anormal davranış vardır ve piyes bu delice ve anormal davranışların toplamıdır. Ama bu deli ve anormal davranışlar, kahramanın deli oluşundan değildir. Bunlar normal bir insanın anormallikleridir ki, anormal insanın anormallikleriyle normal bir insanın anormalliklerini birbirinden ayırmamız önemle gerekmektedir. Normal bir insanı hiç anormallikler yapmayan kişi olarak almak doğaya aykırı olur. Çünkü en anormal insan, hiç anormalliği olmayan normal insandır. 2- İkinci büyük korkum, bu kahramanı temsil edecek oyuncunun bir yarışma yada sınav kazanmak çabası içine düşerek gereksiz başarı gösterilerine, abartmalara kalkmasıdır. Bu yolla yüksek ölçüde başarı kazanılabilir ama kahraman bütün normal kişiliğiyle verilemez ve seyircide bir zavallı deli olduğu sanısı uyandırılır. Bu kişide (oyunda) psikoloji var, ama patoloji yoktur.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017) Eserin doğru anlam ifadesi için yönetmenden oyuncuya sistematik yönergeler sunan Nesin'in, Çiçu eserini oynayacak kişilerin listesini verdiği bir başka yazısı söz konusudur. *Bu oyundaki yalnızlık bir erkeğin yalnızlığı değildir, bir insanın yalnızlığıdır. Burdaki erke oyuncunun yerini bir kadın oyuncu da alabilir. Konuşmalar ve efektler kadın oyuncuya göre değiştirilmek koşullarıyla, bu oyunu aynen bir kadın oyuncu da oynayabilir. Türkiye'de oyunlarını gördüğüm oyuncuların ben şunlar oynayabilir: Saim Alpago (Başkası reji yapacak.), Ulvi Uraz (Başkası reji yapacak.), Yıldırım Önal (Başkası reji yapacak.), Engin Cezzar (Biraz daha yaşlansa.), Avni Dilligil (Abartmalarından kurtulabilirse.), Behzat Butak (Yaşlılıktan ötürü soluğu olursa.), Galip Arcan (Genç olsa ve abartmalarından kurtulursa.), Reşit Gürzap (Doğru yorum anlatılırsa.) Zihni Rona (Aşırılıklarından arınırsa.), Cüneyt Gökçer (Nüanslar üzerine çok çalışırsa.) Kadınlarda: Yıldız Kenter, Melek Ökte.* (Nesin, Sanat Yazıları, 2017)

Yazar her ne kadar Çiçu'ya dair ağır ve zor bir metin olgusu yaratıyor gibi görünse de temelde metnin yapısındaki kusurları da bizimle paylaşmaktadır. Zira Nesin için Çiçu, kusursuz ve mükemmelliğinden ziyade anlam zorluğundan dolayı, sahneye konması hususunda, dikkatli olunması gerektiğini salık verir. Çiçu oyununa hükmetmenin, onu

zapturapt altına almanın zor olduğunu ifade eden Nesin, kendini, eğitim görmemiş ve üstüne ilk binilen azgın bir tayın üstünde olmakla benzerlik kurmaktadır. Piyesi olumlu olarak dizayn ettiğini beyan eden Nesin, tekniğin onu olumsuz olmaya zorladığını ifade etmektedir:

Çiçu'nu istediğimin tersi bir yola gitmesi, olumsuz bir sonuca varması, tekniğinden ve bazı teknik zorunluluktan ileri geliyor. Çünkü baştan bu oyunu tek oyuncu oynayacak diye koyuyoruz. Tek oyuncu olunca, başka oyuncularla gerekli diyaloglar ve onlarla yaratılmış durumlar, insanların arasında, birlikte yaşanarak geçen olaylar ve trükler olmadığından, yalnız kalışının, hatta yalnız bile kalamayışının nedenlerini anlatamıyorum. Bunu seslerle, telefon konuşmalarıyla gidermeye çalıştım. Ama o zaman da adamın mutsuzluğunun bir nedeni bir söylev gibi anlatılıyor. Demek ki bu oyunda tek oyuncu, daha baştan bir saçmalaktır.

Şimdi, tek aktörden fazla oyuncu kullanmadan bu yapmalıktan kurtulmak, adam mutsuzluğa düştüğü halde, piyesi genelinde olumsuzluktan kurtarmak için teknikle boğuşmak ve bu tekniği alt edecek başka bir teknik bulmak gerekiyor. Tersisi olursa, piyesten benim hiç de istemediğim, hatta istediğimin tersi bir sonuç çıkacak. İşte bu yolu aramaktayım, henüz bulamadım. Kaplumbağa bana belki bir yardımcı olabilecek. Belki de telefonda konuşan yalnız kadın bana yardımcı olacak. Belki bir olay bulacağım. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017)

Oyun tek oyunculuk olup daha önce de bahsi geçtiği gibi karakterin metinde Adam olarak isimlendirilmektedir. Bunun cinsiyet ile önemi söz konusu değildir. Dolayısıyla Adam'ı, kadın olarak da işlemek mümkündür. Oyundaki kişiler şu şekildedir: Çiçu, lastikten yada plastikten yapılma makendir. Şişirilince kadın vücudu biçimini alır, içindeki hava boşalınca söner. Bunlardan iki tane olacak, ikisi de tıpatıp birbirine benzeyecek. (Amerikalıların Betys dedikleri ve savaşa giden erlere verdikleri mankenlerdendir.) Nirey: Müzik çalar saate Adam bu adı vermiştir. Saat başlarında gittikçe hafifleyip sönen lirik bir melodi çalar. Piki: Yalnızca sesi ve havlamaları duyulacak olan köpeğin adı. Lami: Yalnız miyavlamaları duyulacak olan kedinin adı. Yumuş: Kafesteki kuş. Beyti: Kaplumbağa. (Kirpi de olabilir.) Dudul: Akvaryumdaki balıkların adı. Risami: Saksıdaki bitkiye Adam bu adı vermiştir. Cest ve Vavtı: Biblo ve Telefon. Burada adamın konuşmaları, kendi kendine söylenilmiş yada seyircilere anlatılan monolog olmayacak. Adam sözlerini kesinlikle sahnede bulunan birine anlatacaktır; o birisi örneğin Çiçu'dur, Piki'dir,

Risami'dir, Çiçu'nun sesidir, kendi sesidir, telefondaki kadının sesidir, Cest yada Vavu'dur. Bütün bu eşya, hayvan ve sesler, sahnede bir oyuncu kişiliğinde değerlendirilecektir. (Nesin, Bütün Oyunlar 1, 2016) Başka bir ifadeyle, metinde yer alan tüm etkenler Adam'ın varlığı ile oyuncu haline gelmektedir. Tek oyunculu olarak planlanan oyun, Adam'ın iletişimi ile ideal bir varlığa dönüştürdüğü diğer metalarla, çok sesli bir yapıya sahiptir. Buradan görüleceği üzere, eseri ele alacak oyuncu aslında tekillikten ziyade çokluk çabası ortaya koymalıdır. Adam'ın yaşadıklarına dair bilincinin varlığı, Nesin'in beyanlarından öte, metinde de “*Sen yaşamıyorsun ki Çiçu... Senin çocuğun da olmaz...*” replikleri ile görülmektedir. (Nesin, Çiçu , 1969)

Özel, amatör ve devlet tiyatroları tarafından sahnelenen metin, farklı biçim ve rejilerle seyirci ile buluşmuştur. 1970’de Müşfik Kenter’in, 3 Mart 1992’de Ankara Devlet Tiyatrosu’nda Kazım Akşar’ın, 2015’de İzmir Devlet Tiyatrosu’nda Arif Yavuz’un performansları ile sahne alan eser, günümüzde hala güncelliğini korumaktadır. İçeriği bakımından fazlaca eleştirilere ve magazinsel göndermelere muhatap olan metnin, bugüne kadar diğer tek kişilik literatüre karşılık, sahnelenme sayısı aşırı değildir. Bunun nedenini yazarın oyuna koyduğu şerhler ve Nesin’in politik bilinirliği olarak kabul edilebilir. Metinle alakalı özeleştirisine daha önce yer verdiğimiz Nesin, 27 Ocak 1971 tarihinde, Çiçu’nun seyirci toplayamamasını ise, başka bir ifade ile ortaya koymaktadır.

Kamuran Yüce: “Çiçu’da hikâye yok. Oysa seyirciler oyunda anlatılan bir hikâye istiyorlar. Çiçu’da adamın yalnızlığı hikayesiz olarak anlatılıyor. Biz, Üç Kız Kardeş’in tutup da Çiçu’nun neden tutmadığını çok düşündük. Biz Üç Kız Kardeş’in tutmayacağını sanmıştık. Oysa tuttu. Çünkü hikayesi var. Seyirciler Üç Kız Kardeş’i yalnız Maşa’nın hikayesi olarak alıyorlar. Seyircilerin -ki çoğu kadın- gözyaşlarını silecek mendil çıkarmak için çantalarını açtıklarını dışardan duyuyorum. Bizde kadınların çoğu mutsuz; mutsuz olsalar da kocalarından ayrılmadan, ayrılmadan sürdürüyorlar yaşamlarını. Yani Maşa’da kendilerini buluyorlar ve Üç Kız Kardeş’te Maşa’nın hikayesini görüyorlar. Oysa Çiçu’da hikâye yok.”

Bu sözlerde büyük gerçek payı var. Evet, Çiçu’nun hikayesi yok. Çünkü ben, hikayesiz oyun yazmak, tiyatroyu hikâyeden kurtarmak istemiştım Çiçu’da... Demek seyircimiz daha burada değil. Belki de böyle bir deneme hiç tutmayacak. Seyirci

hala oyunda hikâye istiyor. Çünkü hikâye, seyirciye anlama kolaylığı sağlıyor.
(Nesin, Bütün Oyunlar 1, 2016)

Üç bölüm, beş tabloluk oyun, bir apartmanın çatı katı dairesinde oturan bekâr bir *Adam*'ın yalnızlığını anlatmaktadır. Birçok somut varlığı soyut ideallerle besleyen adamın yalnızlığı her eylemin daha fazla derinleşmektedir. Evlenip varlık alanından uzakta yaşaması da bir işe yaramamış, yalnızlıktan kurtulmasına çare olmamıştır. Karısından habersiz, ara sıra gelip baktığı hayvanlarının, sonunda hiç uğramaz olduğu için, bakımsızlıktan öldükleri eski yerine, bekârlığının çatı katına dönse de *Çiçu* orada sönmüş - ölmüş- olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireyin genel yalnızlık hallerinin her biçimini, metinde bulmamız mümkündür. *Adam*, oyun içerisinde yoktan karakter yaratmakta, kendi kendini aldatmakta, dış dünyanın sesi ile avutmaktadır. Elinde olan her bir nesne ile olan iletişimine ayrı anlam ve geçmişler yükleyen *Adam*, onların reel varlığına inandığı kadar, ihtiyaç duyduğunun da farkındadır.

Oyunun gerek 1969 baskısı gerekse 2016 basımında tablo veya replik farklılıkları söz konusu değildir. Nesin'in 1969'da yayınladığı eser ile bugün ki eserin karşılaştırılması birincil kaynaklardan yapılmıştır. Ne var ki, oyun içerisinde maddi olmamak ile birçok tekrar ve hatanın olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu hata olarak tanımlanan şeylerin maddi olmadığını, eksiklik şeklinde ifade edileceğinin altını çizerek belirtmekte fayda vardır. Ayrıca bu eksikliğin bir başka nokta da yukarıda bahsettiğimiz beklenti, sosyalleşme ve yalnızlık kavramlarına başka anlamalar kattığını ortaya koymak gerekmektedir.

Oyunda yer alan üç farklı kadın imgelemine bakışı doğru şekilde ifade edersek, eserin anlam katmanları kendini göstermeye başlayacaktır. İlk kadın figürü olarak *Çiçu* maddi varlığı olmasına karşın, canlı bir form göstermeyen, konuşmayan ve hareket etmeyen özelliklere sahiptir. İkinci kadın figürü ise *Adam*'ın mektuplaştığı ve ardından evlendiği, ancak sahneye geldiğinde sadece sesten ibaret olan, ama adam için bedeni olup, seyirci için bedeni olmayan biçime sahiptir. Üçüncü kadın ise *Adam*'ın telefonda konuştuğu ne *Adam*'ın ne de seyircinin aklında bir imgelemi olan sadece sesten ibaret var olan karakterdir. İkili iletişimdeki soyut ve somut kombinasyonları gerçekleştiren yazar, üç halinde imkansızlığını ortaya koymaktadır. Eserde *Adam*'ın bu üç kadın ile iletişim şekli, nedeni, sonucu ve arzusu aynıdır. Kadınların varlık biçimlerinin farklı olmasına karşın,

bireyin -adamın- talep veya beklentisi yalnızlıktan kurtulmak üzerinedir. Öyle ki karşı taraftaki kadınlarında aynı beklenti de olmasına rağmen sonuç iki tarafında hayal kırıklığı olarak vukuu bulmaktadır. Adam'ın kurduğu veya kurmaya çalıştığı tüm iletişim çabaları beklentiler bakımından aynı olmasına karşın sonuçsuz kalmaktadır. Bu haliyle, Nesin'in hikayesiz olarak belirttiği Çiçu metninin, *Adam*'ın yaşadıkları düşünüldüğünde, aslında hikayesi olduğu ortaya çıkmaktadır. Çiçu metni için yazarın ifade ettiği hikayesiz olma halinin imkânı için, kadınların gerçek olmaması gerekmektedir. -ki bu tutarlıdır.- Kadınların gerçekliği -evlendiği kadının gerçekten var olduğu- düşüncesi, oyunun hikayesini oluşturacağından, Nesin'in hikayesiz oyun yazma deneyimi gerçekleşmiş değildir. Varlık sahasına dair birçok alanda olgular oluşturan Adam'ın, yaptığı tüm eylemleri kendi kendine yarattığı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Adam, yalnızlığından kurtulmak için Çiçu'yu yaratmış, Cest ve Vavu ile konuşmuş, Dudullar ile iletişime girmiş ve bunların kurtaramadığı yalnızlık bataklığından kurtulmak için bir başka ben daha yaratarak ona doğru ilerlemiştir. Yeni alanında da kaçarak sürekli eski evine gelen Adam'ın, bu eyleminden anlayacağımız üzere, yalnızlıktan kurtulmanın yolunu bilmemektedir. Yazarın, bencillikle ve üleşmeme olarak tanımladığı yalnızlık nedeni, metin içinde pek de görünür halde değildir. Adam birçok noktada söylem ve eylemde pragmatik davranmayarak, bencillikten uzak aksiyonlar sergilemektedir. Buradaki çok sesli yapıda metnin, yalnızlığın nedenselliğine başka kapılar açmaktadır. Adam'ın neden yalnız kaldığı ve kurtulmasının imkânı üzerine kısır sorular sorulmaktadır. Burada şunu belirtmek gerekir ki Nesin'in yalnızlık ile çıktığı yol, antropolojik bir değerlendirme ürünü haline gelmiştir. Zira Çiçu, yalnızlığın nedenselliğinden yalıtık, bireyin yaşamının nasıl olmasına dair görüşler ortaya koymaktadır. Bu düşünce, temelde her metnin ögesi olacağı düşünülebilir, ancak Çiçu'da başat unsur olarak işlenmektedir. Haliyle Çiçu, yalnızlıktan kurtulmanın yolunu öğretmekten ziyade yalnızlıktan kurtulmanın imkansızlığını ortaya koyan yapıtlardan biridir. Metinden sağaltım sonucu elde edilmiş bu fikrin kabul görmesi veya başka tartışmalar açması muhtemeldir. Ancak aksi iddia edildiğinde ortaya çıkacak maddi hataların karşılığının ortaya konması gerekmektedir.

1969'daki yazım ile günümüze ulaşan eser arasında değişim olmamasına karşın Nesin, 1992'de metinle ilgili arayışının ve irdelemesinin devam ettiği söylemek mümkündür:

Yalnızlıktan kurtulmanın yolu, bütün yalnızlıkları bölüşmektir; başkalarına yardım. Piyeste işte nu noktayı mutlaka anlatmalıyım. Ama nasıl anlatacağım, bunu düşünmeliyim... Piyesin sonunda bu verilmeli

Adam bütün bu çırpınmalarından sonra,

-Ah... Artık yalnız değilim!

Yada,

-Artık yalnız kalmayacağım! diyebilecek bişey yapmalı, bişeye kavuşmalıdır. (Nesin, Sanat Yazıları, 2017)

Adam'ın, oyunun sonunda, çalar saat olan Nirey'in melodisi ile “*yalnız değilim artık*” dediğini görmekteyiz. Oysa oyun içindeki Nirey'in kullanımı neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu durum yazarın ilk basımdan bugüne var olan şekli koruduğunu, 1992'deki düşüncesinin sonuçlarını, metne yansıtamadığının bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Nesin, *Çiçu* metninde tekrar düştüğü yerler olduğunu ifade etmek de ve eser içerisinde Yumuş, Dudul gibi canlı olduğu kabul edilen nesneler ile olan iletişimdeki aynılıklar göze çarpmaktadır. *Adam*'ın tekrar eden eylemlerini yazar, her ne kadar üstüne alıyor olsa da bireyin yalnızlığı ile ortaya çıkan edimlerin tekrar etmekten başka şansı yoktur. Metinde tekrar eden eylemlerin olmaması demek, *Adam*'ın farklı iştigallerinin olduğunu ortaya koyacak, bu durum haliyle metni yalnızlığı anlatmaktan çıkaracaktır. Yalnızlık göstergesi olarak pekişen ve tekrar eden eylemlerin varlığı, eserin noksanlığından değil reel tutumundan süre gelmektedir. Nesin'in öz eleştiri olarak ortaya koyduğu tekrar halinin, aslında metni anlayabilen için daha güçlü hale soktuğu söylenebilir. Yazarın toplumcu olma tarafı ve anlaşılır olma kaygısından hareketle bu şerhi koymuş olduğu düşünülebilir. Bu açıdan söylenebilir ki metinde yer alan tekrarlar başlı başına eserin belki de kaçınılmaz taraflarıdır. *Adam*'ın metin içindeki bu tekrar hali, acar olmasından daha geçerli ve tutarlıdır. Eserdeki tekrarlar hususunda yazarın dışında sarahat getirecek bir kişinin olmamasından dolayı, metnin genel derdi ile tikel halleri örtüştürülerek, anlamlı kılınmak zorundadır.

Eser, içinde yer aldığı karakterler ve anlam bakımından birçok rejî düşüncesini ortaya koymaktadır. Oyuncuya dair içerisinde nüanslar veren metin, yazarın ağzından *Adam*'ı tanıyabilmemize de olanak sağlamaktadır. Bir tiyatro eserinin yazarı, yazdığı metne olan bağılılığı ve düşüncesi arasında, farklılık oluşturmak durumundadır. Zira yazarın esere olan bağılılığından dolayı, metnin düşüncesinin ortaya çıkmaması mümkündür. Bu bakımdan Çiçu, Nesin'in söylem ve görüşleri bakımından ele alınması güdümlü bir metindir. Birincil adım, yazarın görüşlerinden sapmamak, ikincil olarak çok anlamlı yapıyı oluşturmak, Çiçu için halledilmesi gereken en önemli hususlardan biridir. Keza *Adam*, sadece yazarın idealleri ile sahnede vukuu bulan ve Çiçu'nun oyun tarihçesi boyunca hep aynı derdi taşıyan bir karaktere dönüşmesi mümkündür. Var olan herhangi bir olgu veya olayın kökünden bağımsız hareketi, başlangıç noktasındaki sıfatını ortadan kaldırmaktadır. Başka bir ifade ile yalnızlık anlatması üzerine kurulmuş bir metnin çok anlamlılığı, yalnızlığın bir başka niteliği üzerine gerçekleşmelidir. Absürt veya topyekûn soyut eserleri, bu önermenin dışında tutmak gerekmektedir. Öte yandan Çiçu'nun sahnelenmesinde, yalnızlığın hangi anlamından hareketle gelişeceği mühimdir. Yazarın ortaya koyduğu ideal olarak, *yalnızlıktan kurtulma çabası*, geçmişten günümüze kadar işlenmiş ve kabul edilebilir tutarlılıktadır. Günümüzde ise eserin aynı dinamik veya anlamla ortaya konması, gereksiz emek harcamaktan başka ne ifade edebilir? Bir oyunun, aynı rejî ile farklı tiyatro gruplarının ele almasıyla, aynı anlamla ele alması arasında hiçbir fark yoktur. Anlam bakımından geliştirilmemiş her eser, sahnelenmesi gereksiz gösteriler oluşturmaktadır. Oyuncunun, yönetmenin veya 21. Yüzyılda altı doldurulan tiyatro yapımcılarının, keyfî veya mali tatminlerinin ürünü haline gelen metnin, gelişmekten ziyade altı oyulmaktadır. Gösteri adı altında sahneye çıkan her eserin, kostümlerindeki farklılıklar, ışıklarındaki renkler, seslerindeki tonlar, omuzlarının üstündeki kafalar, seyircileri büyülerken, anlam bakımından aynı şeyleri söyleyip durmaktadırlar. Bu minvalde Türkiye'de, yakın veya eski tiyatro tarihinde göz ardı edilen bu olgu, dekadanın temel sebebi olarak görülebilir. Sürekli aynı anlam ile yapılan devinimleri, farklı ışık veya kostümlerle sahneye getirmek neye yarar? Çiçu'da ne yazık ki paydaş avareliğinin kurbanı olarak, birçok kez, aynı dert ile sahneye çıkmıştır. Oysa ele alınabilecek fazlaca anlamı olmasına karşın, değerlendirilmemiş olmasının üç türlü açıklaması söz konusudur. Birincisi, oyunu sahneye koyacak ekibin veya bilir kişinin, bilir olmayan hali, ikincisi, oyunu sahneye koyacak ekibin, oyuna yeni anlam bulma kaygısının olmaması, üçüncüsü,

ekstra anlamları besleyecek fikirlere sahip olmayan ekiplerdir. Hal böyle olunca, defalarca aynı anlam ama ile sahneye konmuş olan Hamlet'in veya Macbeth'in gereği nedir? Farklı görsel şovlarla, nasıl emek ve zaman harcandığını göstermek mi? Tarihsel süreçlerden geçerek, klasikler olarak anılan bu metinlerin bile, çok anlamlı olarak düşünülüp işlenmemesinin sorumlusu kimdir? Yoksa klasik diye övündüğümüz, yere göğe sığdıramadığımız Hamlet, bize yıllarca gösterilen gibi sadece bir intikam hikayesi midir? İşte sorulması gereken bazı sorular bunlardır. Bu soruların sebebi veya cevaplarının imkânı ancak ve ancak felsefe ile iştigalle mümkündür. Zira felsefeden bağımsız bir anlam arayışına girmek sonuçsuz kalmaktır. Başka bir ifade ile tiyatronun içerisindeki felsefe bilgisi, tiyatronun önüne geçmediği sürece, tiyatro sanatı tekdüze halde devinecektir. Felsefe bilmeyen yönetmen veya oyuncuyla yapılan eserlerin, izlenmesinden ziyade okunması, daha faydalı olduğu düşünülebilir. Zira anlam bulmak, yeni anlamı metinde onaylamak, yeni anlamı tutarlı kılmak, yeni anlamı metnin içerisinde eritmek, ışığın nereye vuracağını, oyuncunun elini nerede kaldıracağını söylemek kadar basit değildir. Bu şerhler ışığında çerçevemizi Çiçu'ya döndürerek, Çiçu içinde nasıl bir bakış belirlenmesi gerektiği ortaya konulmalıdır. Yalnızlığın, kaçınılması mutlak bir unsur olarak işlenen eserin, bu bölümün başında söz ettiğimiz gibi, kavuşulması veya ulaşılması gereken bir hedef olduğu düşüncesi anlam olarak seçilmelidir. Metinde buna karşılık gelen birçok söylemle birlikte, oyuncuda yalnızlıktan kaçmak yerine, yalnızlığa ulaşmak adına yönelimler seçmekle mükelleftir. Bu görüş her ne kadar yazarın ortaya koyduğu idealin tam olarak zıttı gibi görünse de eser ancak bu ve benzeri çok anlamlı yapılarla gelişim göstermesi mümkündür.

4.2. Seçilen Kavramlar Doğrultusunda Yorumlanması

Kavram ve Tanımlamalar bölümünde ele aldığımız bazı olguları bu bölümde Çiçu adlı metin üzerinden göstererek hem pratik alandaki karşılığı hem de tanımsal olarak içeriğinin zenginleştirmek lazım gelmektedir. İlk adım olarak *sat* olgusundan hareketle Çiçu'daki Adam karakterini inceleyebiliriz. Daha önce de bahsini geçirdiğimiz *sat*; aklın nasıl çalıştığına dair bize çerçeve sunan bir yaklaşımı barındırmaktadır. Buradan hareketle metinde yer alan Adam'ın aklının oyun içerisinde nasıl çalıştığı ortaya koyulmalıdır. Keza Adam canlı olmadığı halde canlı olduğuna yer yer inandığı ancak canlı olmadığını bildiği bir şişme kadın ile iletişim halindedir. Bu iletişimin tüm kontrolünü elinde bulunduran Adam için Çiçu hem bir oyun kişisi hem de bir dekor olarak sahnede varlığını sürdürmektedir. Bu ikili tutumdan dolayı Adam'ın şizofreni veya delilik gibi akla ilk gelen

anlamı taşıması düşünülemez. Ek olarak böyle bir oyun durumunu bilinç düzleminde yapması ve yine bu halin oyun olmasına dair bilgisinden dolayı, karakterimizin aklının çalışma biçimi oyun oynamanın devamı ve devamlılığı üzerine kurulabilir. Adam'ın aklı, bireysel sorunlarını yine bireysel yeteneklerinden süre gelerek çözmeye adına çalışırken, bu çözüm sürecindeki eylemleri de soruna bağlamaya yatkınlık göstermektedir. Başka bir ifadeyle Adam'ın temelde hiçbir sorunu yoktur ancak sorunu olmaması onun sorun edinmemesi gerekliliğini doğurmaz. O oyun oynama durumundan hareketle bir sorunun varlığından beslenerek buna dair çözümü oyun aracılığıyla dışa vurmaktadır. Buradan hareketle oyun içerisinde sorulacak en önemli sorulardan biri Adam'ın üzgün olup olmadığıdır. Zira Adam'ı sahne üzerinde üzecek, şaşırtacak veya kontrolünü kaybettirecek herhangi bir unsur yoktur çünkü tüm pratiklerin onun aklı içerisinde süre gelmektedir. Bu durumu sıradan bir insanın yaşamında da görmemiz mümkündür. Örneğin annesini kaybetmiş bir insanın bu duruma dair verdiği tepki temelde rasyonel değildir. Zira annesi insan olduğundan ve öleceği bilgisi kesin olduğundan, ölüm bilgi bireye acı vermemelidir. Ancak ölümün zamansal belirsizliği gerçek yaşamdaki insanı şaşırtabilir. Ölüm karşısında gerçek yaşamdaki kişinin verdiği şaşkınlık tepkisi kabul edilebilir ancak acı duymak rasyonel olarak vaki değildir. Bu durumu ise oyunda hiçbir şekilde görmeyiz. Zira Adam'ın zamana ve mekâna aşkın bilgisinden dolayı Çiçu'nun ölmesi de var olması da onun tekelinde olduğundan hem bir acı hem de bir şaşkınlık söz konusu değildir. Metinde yer alan söylemdeki şaşkınlık ve üzüntü ise yine bir oyun içindeki oyunun parçasıdır.

Adam, *bilme*, *bulma* ve *buldurma* durumlarını da oyun içerisinde tamamen kendi başına dizayn etmektedir. Bu durumda bize Adam için sahnede hiçbir sürprizin olmadığı veya olamayacağı anlamını taşır. Ayrıca böyle bir kontrol ve tekrarlanan oyunun ilk kez olmadığı, sürekli bir başa sarmanın var olduğu düşünüldüğünde Adam'ın gerek eylemlerinde gerekse söylemlerinde sekteye uğraması veya tıkanması söz konusu olmamalıdır. Öyle ki herhangi bir sekteye uğramaya veya hata bile Adam için bir değişiklik ve mutluluk kaynağı olacağından, artık makine gibi kurulmuş sistemi sürekli devam ettirmektedir. Fol olarak Adam için verilecek cevap ise tamamen oyuncunun veya yönetmenin bireysel tercihinin kalmıştır. Keza folu belirlemek adına beyan ettiğimiz “neden intihar etmiyor” sorusu Adam için önem taşımamaktadır. Adam'ın varlığı veya yokluğunu perçinleyen, gün yüzüne çıkaran herhangi bir olgu yoktur. Bu nedenle Adam'ın varlık

amacını kurduğu oyun olarak tanımlayabiliriz. Bu durumda bize oyun ve oyuna bağlılığı zorunlu olarak doğurmaktadır.

4.3. Sahneleme

Oyunun başından sonuna kadar var olması gereken en temel unsurlardan biri oyun ve oyun oynamanın gerekliliğidir. Öyle ki Adam'ın varlık amacı yarattığı kişi ve oyun durumunu devam ettirmektedir. Keza Adam'ın Çiçu'dan başka bir iletişim aracı veya nesnesi var değildir. Ancak bu oyuna dair bilinçli bir tutum olduğundan Adam'ın şizofren olmadığı kesinlikle altının çizilmesi gereken hususlardan bir tanesidir. Bunun için kişi, sürekli tekrar eden ve tekrarından mutlu olan bir tutum içerisinde sahnedeki varlığını sürdürmelidir. Örneğin herhangi bir sahnedeki bir tekrar etme durumu oyunun anlamına ilişkin katmanlar oluşturacaktır. Bu tekrarlanan sahnelerde herhangi bir kusur veya sorun olmaksızın tamamen Adam'ın inisiyatifinde süre gelen karar olması da önemli bir ayrıntıdır.

Yakın veya eski tiyatro tarihindeki tip-karakter tartışmaları Çiçu metni için başka anlamlar kazanmaktadır. Hikâyesi olan eserlerdeki kişilerin, tip mi yoksa karakter mi olduğuna dair şerhler koymak mümkündür. Ancak hikâyesiz olduğu ifade edilen bir metnin, içinde yer alan oyun kişilerinin, hangi sıfat ile anılacağı başka bir alanın konusudur. Zira salt geçmişi olmasıyla karakter olarak anılacak oyun kişinin, tek cümlesi karakter olmasına yeterli midir? Ya da tipolojisi ile öne çıkarak, tip sıfatını alan oyun kişisi, tipolojisi ortadan kalkınca varlığı mümkün değil midir? Nasıl bir oyun kişisi, tip ve karakter olarak ayrık varlığa bürünebilir? Bütün metinlerde karakter ve tip ayrımı yapılabilir mi? Karakter ve tip ayrımı oyuncunun ne işine yaramaktadır? Bu ve benzeri soruların gerek sorulması gerekse bu sorulara cevap verme çabası başlı başına anlamsız ve zaman kaybıdır. Reel yaşamda hiçbir karşılığı olmayan bu tip ve karakter kavramlarının tiyatro alanındaki kullanımı, yönetmen, oyuncu, metin, oyun kişisi ve rejî gibi bağların zayıflamasına sebebiyet vermektedir. Derinlik, geçmiş, duygusal geçmiş, yaşanmışlık, bilgi sahibi olunması gibi ne olduğu taraflarca değişkenlik gösteren olgularla açıklanmaya çalışılan karakter ve tip ayrımı, tiyatro alanı içerisinde havanda su dövmektir. Tipin, karakter karşısındaki varlık sahası, sahne üzerinde sadece arkadan geçmek, tabir-i caiz ise şaklabanlık yapmak veya susmak olarak belirlenmektedir. Tip'e tanılan yaşam alanının imkansızlığı, böyle bir alanda kimsenin yaşayamayacağını da ortaya koymaktadır. O

nedenle tip-karakter ayrımının kendisi başlı başına absürt iken, Çiçu metninde yer alan *Adam*'ın ne'liği tartışmaya açık değildir. Hiçbir karakter, tiplikten bağımsız var olmayacağı gibi, hiçbir *tip*, karaktersiz sahne alamaz. Dünya tiyatro tarihinin üstünde mutabık kaldığı en *tip* örneği bile, salt üstünde mutabık kalınması bakımında karakter olmaktadır. Zira herkes tarafından kabul edilen bir davranış biçimi söz konusudur. Oyun kişinin, yazar, yönetmen veya oyuncu tarafından ortaya çıkarılmamış nedenselliği, onu tipliğin kuyularına atmamıza izin vermemelidir. Bu minvalde gerek Çiçu eseri gerekse diğer metinlerde yer alan karakter-tip düşünceleri anlamsızdır.

Adam'ın evleneceği kişi olarak metinde yer alan kadın ile olan iletişimin kökeni bilinmemektedir. Yani kadın ile olan konuşmasının geçmişine dair bilgi veya aksiyon metin içerisinde veya parantez dahilince verilmiştir değildir. Kadının, “*Şu anda önümde yığınla mektuplarınız duruyor*” dediği oyun kişisi olarak *Adam*, metnin o bölümüne kadar kimseye mektup atmış değildir. Oysa aralarında mektuplaşmanın ifade edilmesi durumun ne'liğine dair bizi başka bir sorunsala sürüklemektedir. Yazarın, *Adam*'ı, mutlak gerçek kişi olarak tanımlaması, deli olmadığının açık beyanından hareketle, metinde yer alan bu boşluk ya yazar hatası ya da farklı bir anlamı içeren bilinçli seçimlerden biridir. Öyle ki oyunun genel hareket düzeninde önemli anlam ve pratiğe sahip böyle bir *tablonun*⁴ boşluk barındırması söz konusu olmamalıdır. Bu durum metni oynayanlar tarafından rejî ile eyleme geçiriliyor olsa da eserin bu konudaki içeriği -eksikliği- başka anlamları doğurmaktadır. Yazarın tablo geçişleri arasında verdiği kabul edilse bile, mektup yazma ve gönderme eylemi gibi oyun kişinin için çok önemli bir yeri olan edim, neden eser içinde yer almamaktadır? Parantez içi olarak da beyan edilmeyen bu durum, yukarıda da bahsedildiği gibi yığınla yazılmış mektuplardır. İş bu noktada bize, şu soruyu sormaya mecbur bırakmaktadır. *Adam*, yalnızlığından kurtulmak için canlı kabul ettiği Çiçu, Cest, Vavu gibi nesnelerin yanında, kendine bir başka soyut varlık sahası daha mı oluşturmaktadır? Bu minvalde *Adam*, metnin başından sonuna kadar oyun oynamakta ve oyun içinde oyun kurmakta mıdır? Eserin yazım tarihi üzerinden yıllar geçmiş olmasına karşın, böyle bir bakışı ortaya koymak, haliyle diğer temellendirmeleri de yapma zorunluluğu doğurmaktadır. Deli olmayan ve normal olduğuna mutlak inanç duyduğumuz kişinin, metin içindeki eylemleri şu haliyle nasıl anlaşılmalıdır? Yazarın önerileri her ne kadar norma uygunluk ile ifade ediliyor olsa bile, oyun kişisi olarak *Adam*'ın normu,

⁴ Aziz Nesin, oyunun bölümlerken, *sahne* kavramı yerine *tablo* kavramını kullanmıştır.

metne aşkındır. Mektup ile iletişim kurmadığı kişi halde ona ulaşan kadın kimdir? Reel düzlemde, *Adamı* nereden, ne şekilde tanımakta ve adresini nasıl bilmektedir. Oyunun nitelikli yalnızlığından dolayı Adam ile kadının, sözde boşanmalarının ardından kadın, derdini anlatmak için sahneye geldiğinde de maddi olarak var değildir. O tablo metinde şu şekilde işlenmektedir:

Adam (Önce korkuyla geri çekili, sonra gerçekten karısı içeri girmiş gibi.): Gel... Şöyle otur... (Karısı sanki gösterdiği sandalyeye oturmuş gibi onunla konuşacaktır.) Hiç olmazsa burda olsun seninle karşılaşmak istemiyordum. Aradabir işte buraya gelip, yalnızlığıma sığınıyorum. Bibaşıma kalınca kendim kadar yalnızım hiç olmazsa, seninle iki kere yalnızlanıyorum.

Kadın'ın Sesi (İkinci perdenin ikinci tablosunda mektup okuyan kadının sesidir. Ses, oturduğu sayılan sandalyenin altından gelir): Ya ben? Beni yalnızlığımdan çekip kurtaracağını ummuştum. Oysa sen benim hiçbir şeyimi bölüşmedin... Eski yalnızlığımla arıyorum şimdi... (Nesin, Çiçü , 1969)

Bölümden de anlaşılacağı üzere çiftin iletişimi aynılık üzerine olmasına, hatta taleplerinin bile müşterek zemine sahip olmasına rağmen aralındaki beklenti olgusu karşılanamamaktadır. İşte bu örnekten hareketle, bu bölümün başında ortaya attığımız insanın yalnızlığı, iletişimsizliği gibi söylemler daha anlaşılır hale gelmektedir. Sahneye yer alan tüm argümanların nesnel karşılıklarının olması ve belli bir disiplin ile hareket edilmesi, onların üzerindeki sorgulamayı geri çekmektedir. Oysa bahsi geçen ve *Adam*'ın evlendiği kadının gerek metne giriş ve çıkışı gerekse söylem dili, eserin genel anlam yapısına farklı bağlamlar açmaktadır.

Bölüm 5

Sonuç

İnsanı konu alan bir çalışmanın insanla cisimleştireceği olgular, beşerin yaşamını aşan çokluk barındırmaktadır. Bilgi, varoluş, etik, siyaset, kültür gibi tikel veya tümel tüm kavramlar, insana ilişkin dolaylı başvuru mercileri olarak yer almaktadır. Öyle ki bilgi veya epistemoloji yapılmaksızın süre gelecek bir insani değerlendirme, kişinin aksiyonuna dair faydalı görüşleri taşıdığı düşünülemez. Ancak buradaki zorluk, insanlık tarihinin insan ömrüne aşkın olması dolayısıyla, tüm bu olguların incelemesi ile ortaya koyulacak görüşün imkân dahilinde olmamasıdır. Zira felsefi etkinliğin ilerleyişi sanat ediminin bireyselliği şeklinde değil, eklektik şekildedir. Bu içerisinde mütakabil barındıran tarafların olumlu veya olumsuz nüveleri aynı anda var olmaktadır. Herhangi bir oyun karakterini insan merkezli ele alarak, insanı tanıma da süre gelen pratikleri uyguladığımızda elde edeceğimiz sonuç, mutlak bir bilgi kaynağı oluşturacaktır. Öyle ki bir oyun karakterini tanımakla, bir insanı tanımak temelde aynı pratiklerin farklı disiplinlerce gerçekleşmesi olarak yorumlanabilir. Bu minvalde oyunculuk eylemi ile insanı tanıma aynı, metodolojiden beslenmesi olanaklıdır. İnsanı tanıırken felsefi ya da gündelik süreçlerde yaptığımız gözlemi oyunculuk içerisinde bir araç olarak kullanmak, tiyatro tarihinde birçok düşünür tarafından ifade edilmiş ve kuramlaştırılmıştır. Bu kuramların tikel veya parçalara böldüğü insanı, daha tümel ve belirli olgularda ele almak hem sade hem de anlaşılır bilgiye ulaşmanın bir yöntemi olarak kullanılabilir. Öyle ki bireyin aklı ve akla bağlı pratiklerinin ne olduğuna dair bilgi, kişiliğin en önemli hareket ettirici unsurlarını bize vermektedir. Bu nedenle çalışma içerisinde temel kavram olarak ele alın sat veya aklın nasıl çalıştığı olgusu bizim için önemli bir araçtır. Bu araç aracılığıyla gerek bilinç düzleminde oyun karakterini aramak gerekse duyulara bağlı gerçek yaşamdaki değerlendirme eş tutulabilir. Ayrıca Fol üzerinden de rasyonel olan insanın ölüm gerçeği karşısında yaşamayı seçmesinin temel nedenini belirlemek bize o insanın tüm yaşamına dair bilgiyi sunmaktadır. Keza Fol ile elde etmeye çalıştığımızı temel şey “nedensellik” ilkesidir. Bu nedenselliğe bağlı olarak karakterimi veya gerçek yaşamdaki insanımız, tüm eylemlerini ölüme karşı bir unutma veya başkaldırı olarak gerçekleştirmektedir. Bilme, bulma ve buldurma üzerinden ise insanın bilgi ile olan ilişkisi ortaya koyularak, karakterimizin

söylem dilini eylemi ile eşdeğer hale getirmek amaçlanmaktadır. Öyle ki eylemin nedenselliğini belirledikten sonra söylemin nedenselliği de buna eşlik etmelidir. Bilme, bulma ve buldurma durumu da burada bize yardımcı unsur olarak hizmet etmektedir.

Günümüzde insanın insana sunduğu imkanların niteliği görece gün geçtikçe artmakta iken buna bağlı olarak bu alanların yeni ve çözümü ortak akıl ile mümkün olacak problemleri de gün yüzüne çıkmaktadır. Teknolojinin kırsaldan kente uzanan metaları ile insanlar arasındaki iletişim ağının farklı formalara evrilmesi, bu yeni durumla birlikte dil ve anlam dünyasında da devinimlere sebebiyet vermektedir. Artık günümüz beşerî, çağın güncesi ile doğrudan ilişki kurarak en temel bilgi veya insani hakkına kolay yollardan ulaşma imkanına sahiptir. Böyle bir etkinliğin herkes tarafından bilinmesine karşın, bilgi veya gelişime olan önlenemez yabancılaşmasının kaynağı, başkaca tartışmaların konusu olmaktadır. Ancak sanatın bilgisine dair ulaşılabilir kaynaklar, diğer tüm sosyal bilimlerde olduğu gibi kendini bir yerlerde göstermektedir. Ne var ki bireyin bilgiden daha elzem devinişinin ne olduğu, günümüz süreçlerinde hali hazırda keşfedilmiş değildir. İnsanın tüm dış bağlardan yalıtık salt kendi irade ve etkinliği ile ulaşacağı bilgi kaynakları artık, insanlık tarihinden önceki süreçlere kadar uzanmaktadır. Böyle bir çağ içerisinde *verili koşullara* veya sunulan imkanlara tabii olmak ancak bireyin kısır döngüsündeki rahatlığıyla anlamlandırılabilir. Öyle ki günümüz sosyal bilimler adına bir insanın üniversite okuması veya bu alanda bilgi almak için kurumları tercih etmesi başlı başına öğrenilmiş çaresizliğin göstergesidir. Zira öğretmenlerin anlatısıyla gelişen bilgi alma süreci öğretmenle birlikte öğretende kaynaklarını şüpheli hale getirmektedir. Başka bir ifadeyle kişi, öz iradesiyle doğrudan edineceği bilgi türünü kurumlarla birlikte üçüncü, dördüncü ve hatta beşinci kaynaklardan edinmektedir. Edilen bilginin birincil kaynağından ziyade tercih edilen diğer araçların, hangi açıdan değer ölçütü koyarak ve ne olarak ele alındığı önemli bir tartışmanın konusu olmaktadır. Keza bireyin sosyal bilimler adına gireceği okul serüveni ile kaybedeceği zaman, mekân ve maddi potansiyellerin çağımız içerisinde geri dönüşü de imkân dahilinde değildir. Beşer varlığının toplumsal kabulü adına çağın gerektirmediği halde normu olan bu pratiği, irrasyonel edimlerle beslemekte ve bunu savunmaktadır. İşte bu nokta da bireyin tercihlerinden doğan çarpık modellemeler bilfiil topluma sirayet etmektedir. Sosyal bilimlerin umumi bilgi kaynaklarından ziyade konunun meşveretine yönelmek, en temel hatalardan bir tanesi olmaktadır. Ne var ki bahsettiğimiz veya önerdiğimiz bu aksiyon tam da tiyatronun ve tiyatrocunun tanımladığı hayat

modelinin bir gereğidir. Öyle ki oyuncuyu, insan ve her insanı oyuncu olarak kabul eden bir alanın nasıl olur da eğitim alma zorunluluğu getirdiği akıl almamaktadır.

Tüm bunlardan hareketle çalışmamızın genel amacı, akıl, nedensellik ve bilgi üzerinden seçilecek kavram veya metot ile bir oyunculuk yaklaşımının mümkün olup olmayacağı konusudur. Keza akıl ve nedenselliğin bağı, bilgi ile birleştiğinde hem gerçek yaşamdaki insanı hem de oyun kişisini tanımlamak imkanı hale gelecektir. Örneğin tanıdığımızı düşündüğümüz bireyin, karşılaştığı bir olaya dair vereceği tepkiyi tahmin etmemizi sağlayan en temel üç unsur olarak akıl, nedensellik ve bilgiyi saymamız mümkündür. Başka bir ifadeyle aklımız nasıl çalışıyor, neden yaşıyoruz ve neleri biliyoruz sorularının cevabı, insana dair pratiği ve ideali ortaya koymaya yeten potansiyeli barındırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adler, A. (2011). *Psikolojik Aktivite*. (B. Çorakçı, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Adler, A. (2015). *İnsan Doğasını Anlamak*. (D. Başkaya, Çev.) İstanbul: İlya Yayınları.
- Akdemir, M. (2016). *İnsan Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Altınkaynak, H. (2013). *Edebiyatımızdan Portreler*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Bacon, F. (2019). *Denemeler*. (A. Göktürk, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benedetti, J. (2012). *Stanislavski: Bir Giriş*. (K. Karaboğa, Çev.) İstanbul: Habitus Yayınları.
- Bergson, H. (2020). *Ruh Teorileri*. (E. B. Altıntaş, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Bonnefoy, Y. (2018). *Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü 1*. (L. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bora, T. (2018). *Cereyanlar Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, A. (2012). *Varlık Tutulması*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brecht, B. (1990). *Tiyatro İçin Küçük Organon’a Ekler*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bruder, M., Cohn, L., & Olnek, M. (2014). *Oyuncu İçin Pratik Elkitabı*. (D. Ölmez, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Camus, A. (1985). *Başkaldıran İnsan*. (T. Yücel, Çev.) Ankara: Kuzey Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Chomsky. (1995). *Radical Priorities*. (C. Otero, Çev.) Montreal: Black Rose Books.
- Cicero. (2019). *Dostluk Üzerine*. (C. C. Çevik, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cüceloğlu, D. (2012). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cüceloğlu, D. (2012). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyu Yayınları.
- Çalışlar, A. (2013). *Tiyatro Adamları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çehov, A. P. (2019). *Altıncı Koğuş*. (Y. Muhurcişi, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2003). Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında. *Cogito*(36).
- Descartes, R. (2011). *Kurallar*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Diderot, D. (1996). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. (S. E. Siyavuşgil, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.

- Foucault, M. (2015). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (I. Ergüden, & O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Georges, M. (1985). *Sartre Yıllarım: Bir Dostluğun Öyküsü*. (Z. Küçümen, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat Ve Yanılsama*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güvenç, B. (1972). *İnsan ve Kültür*. Ankara: Sosyal Bilimler Derneği Yayınları.
- Habermas, J. (2018). *Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Habermas, J. (2019). *İletişimsel Eylem Kuramı*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Habermas, J. (2019). *İnsan Doğasının Geleceği*. (K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Harari, Y. N. (2016). *Sapiens*. (E. Genç, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Harari, Y. N. (2017). *Homo Deus*. (P. N. Taneli, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Heaton, M. J. (2002). *Wittgenstein Ve Psikanaliz*. (G. Koca, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Heidegger, M. (1995). *Nedir Bu Felsefe?* (A. Irgat, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.
- Hobbes, T. (2014). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hume, D. (1986). *İnsan Zihni Üzerine*. (S. Evrim, Çev.) İstanbul: Devlet Kitapları.
- Hume, D. (2018). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayınları.
- Kula, O. B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Locke, J. (2007). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*. (M. Delikara Topçu, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Lorna, M., & Oida, Y. (2013). *Görünmez Oyuncu*. (Ö. Turhan De Chiora, Çev.) İstanbul: İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Mengüşoğlu, T. (2013). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2017). *İnsan Felsefesi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Meyerhold, V. (2014). *Tiyatro Üzerine*. (T. Kanbur, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Nesin, A. (1969). *A. Nesin içinde, Çiçu*. İstanbul: Nesin Yayınları.
- Nesin, A. (1969). *Çiçu*. İstanbul: İstanbul Matbaası.

- Nesin, A. (1989). *Nah Kalkınırız*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nesin, A. (2013). *Aziz Nesin'den Çocuklara En Güzel Öyküler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nesin, A. (2014). *Eğitim Üstüne*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2014). *Korkudan Korkmak*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2015). *Ömrüne Sığmayan Adam: Aziz Nesin 1915- 2015*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2016). *Bütün Oyunlar 1*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2017). *Aydınlar Üstüne*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2017). *Sanat Yazıları*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2018). *İnsanlar Konuşa Konuşa*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2018). *Unutulmayan Rüyalar*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2019). *Ah Biz Ödlek Aydınlar*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nutku, Ö. (2017). *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.
- Nutku, Ö. (2017). *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.
- Ortega, J. (2018). *Kitlelerin Ayaklanması*. (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Paine, T. (2018). *Akıl Çağı*. (A. İ. Dalgıç, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pazarkaya, Y. (2015). *Aziz Nesin Konuşuyor*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Picon, G. (1966). *Çağdaş Felsefe*. (B. Onaran, & M. Garan, Çev.) Kitapçılık Yayınları: Kitapçılık Yayınları.
- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi*. (P. Kür, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pritchard, E. E. (1998). *Sosyal Antropoloji*. (F. Aydın, Çev.) İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Rosenthal, M., & Yudin, P. (1972). *Materyalist Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Rousseau, J.-J. (2011). *Bilimler Ve Sanatlar*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Rousseau, J.-J. (2018). *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*. (Ö. Albayrak, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- S., E., S., C., E., Y., Y., A., Y., Ü., İ., G., & E., S. (2017). *Oyunculuğun Yolculuğu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- S., Ö., B., Ş., & S.N., A. (2014). *Antropoloji*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Salta, H. (2000). *Çağdaş Tiyatroda Aydın Sorunu*. İstanbul: Alt Kitap.

- Scheler, M. (2015). *İnsanın Kozmostaki Yeri*. (H. Tepe, Çev.) İstanbul: Bilgesu Yayınları.
- Schelling, F. W. (2020). *Sanat Felsefesi*. (S. Arslan, & M. Ertene, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Seneca. (2019). *Bilgenin Sarsılmazlığı Üzerine*. (C. Çevik, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shaw, G. B. (2018). *İnsan/ Üstüninsan*. (H. Balıkcısı, Çev.) İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Spinoza. (2011). *Törebilim 1*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Spinoza. (2019). *Aklın Islahı Üzerine Bir İnceleme*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Spinoza. (2019). *Ethica*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Alfa Kitap.
- Stanislavski, K. (1988). *Bir Karakter Yaratmak*. (S. Taşer, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Stanislavski, K. (2011). *Sanat Yaşamım*. (S. Taşer, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (2012). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. (2012). *Oyuncunun El Kitabı*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Strauss, C. L. (2014). *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji*. (A. Terzi, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Şeriatı, A. (2013). *İnsanın Dört Zindanı*. (H. Hatemi, Çev.) İstanbul: İşaret Yayınları.
- Tanilli, S. (2013). *Uygurlık Tarihi*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Timuçin, A. (1993). *Estetik*. İstanbul: Bds Yayınları.
- Tolstoy, L. (2019). *Sanat Nedir?* (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Twain, M. (2020). *İnsan Nedir?* (E. Sila, Çev.) İstanbul: Flipper Yayınları.
- Vinogradskaja. (2006). *Lepotis*. 4.
- Voltaire. (2001). *Felsefe Sözlüğü*. (L. Ay, Çev.) İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Stanislavski Sistemi*. (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Wilson, E. O. (2017). *İnsan Varlığının Anlamı*. (Z. Sezer, Çev.) İstanbul: Olvida Kitap.
- Wölfflin, H. (2018). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (H. Örs, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wright, E. (2002). *Lacan Ve Postfeminizm*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Yüksel, A. (2018). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zimmermann, J. (2020). *Hermeneutik*. (M. Çetin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

