



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AHMET KUTSİ TECER TİYATROSU ÜZERİNE BİR İNCELEME

ÖZNUR ÇINAR

DANIŞMAN

DOÇ. DR. CAN ŞEN

BARTIN-2023



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

AHMET KUTSİ TECER TİYATROSU ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Öznur ÇINAR

BARTIN-2023

KABUL VE ONAY



BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Can ŞEN danışmanlığında hazırlamış olduğum “AHMET KUTSİ TECER TİYATROSU ÜZERİNE BİR İNCELEME” başlıklı yüksek lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

05.07.2023

Öznur ÇINAR



ÖNSÖZ

Ahmet Kutsi Tecer, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli isimlerindendir. Şiir alanında kendisini kanıtlamış olan yazar, tiyatroyla da ilgilenmiş ve bu alanda pek çok çalışma yapmıştır. Küçük yaşta tiyatroya ilgi duyan Tecer, Paris’e gittiği yıllarda Batı tiyatrosunu yakından tanımış ve ülkesine geri döndüğünde Batı tiyatrosu ile yerli tiyatroyu birleştirerek Türk tiyatrosuna yeni bir soluk getirmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda pek çok piyes de kaleme almıştır. Tecer’in bu çalışmalarına rağmen şair kimliği, tiyatro yazarı kimliğini gölgelemiş ve geri planda bırakmıştır.

Tecer’in tiyatro yazarlığının geri planda kalması nedeniyle piyesleri üzerine kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Tecer tiyatrosu hakkında inceleme yazıları yazılmış olmakla birlikte kitap ve tez bağlamında geniş çaplı bir çalışma bulunmamaktadır. Aslında Tecer, tiyatro sanatına yaptığı katkılar ile Türk tiyatrosu tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu tezle, Ahmet Kutsi Tecer’in tiyatrosunu bütüncül bir yaklaşımla ele alarak yazarın eserleri hakkındaki akademik boşluğun mümkün olduğunca doldurulması amaçlanmıştır. Ahmet Kutsi Tecer’in yazdığı piyeslerin önemli bir kısmı basılmamıştır. Tezimizde yazarın kitaplaşmış dört piyesiyle daktilo metnine ulaştığımız *Yazılan Bozulmaz* adlı piyesi incelenmiştir.

Cumhuriyet döneminde Türk edebiyatında tiyatronun ne olduğunu, nasıl olması gerektiğini yazdığı makalelerle de belirten, yaşadığı dönemde tiyatroya her alanda büyük hizmetler veren Ahmet Kutsi Tecer’in piyesleri bütüncül olarak yeterince incelenmemiştir. Tezimizde Tecer’in piyeslerinin kaynakları ve bu piyeslerini meydana getiren unsurlar bir bütün hâlinde incelenecektir. Tezimizin birinci bölümü olan “Giriş”te yazarın hayatı ve tiyatro yazarlığı hakkında bilgi verilmiştir. “Ahmet Kutsi Tecer Tiyatrosunun Kaynakları” başlıklı ikinci bölümde yazarın tiyatrosunun kaynakları irdelenmiş ve “Ahmet Kutsi Tecer’in Piyeslerinin İncelenmesi” başlıklı üçüncü bölümde ise yazarın beş piyesi kurgu, temalar, bakış açısı ve anlatıcı, şahıs kadrosu, mekân, zaman ve anlatım teknikleri başlıkları altında incelenmiştir.

İçerik ve yapı unsurlarının incelendiği üçüncü bölümde kurgu başlığı; başlangıç, kırılma noktası ve bitiş olmak üzere üç alt başlıkta ele alınmıştır. Tema başlığı, bireysel ve

toplumsal temalar olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Edebî eserlerde önemli bir yer tutan anlatıcı unsuru tiyatro eserlerinde son dönemlere kadar ihmâl edilmiştir. Ahmet Kutsi Tecer'in piyeslerinde anlatıcı unsuru üzerine şimdiye değin yayınlanmış herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu bölümde bakış açısı ve anlatıcı başlığı, yazar anlatıcı ve karakter anlatıcı olmak üzere ikiye ayrılmış ve Tecer'in anlatıcıdan nasıl yararlandığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Şahıs kadrosu; merkezî kişi, karşıt güç konumundaki kişiler, arzu duyulan kişiler, diegetik kişiler, yardımcı kişiler ve figüranlar başlığı altında incelenmiştir. Mekân başlığı, kapalı ve açık mekân olmak üzere iki alt başlıkta incelenmiş olup zaman ise tek başlık altında ele alınmıştır. Son olarak yazarın piyeslerinde kullandığı anlatım teknikleri diyalog, monolog, özetleme, leitmotiv, metinlerarasılık ve mektup olmak üzere altı alt başlıkta değerlendirilmiştir.

Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde/anabilim dallarında tiyatro üzerine yapılan akademik çalışmalar diğer edebî türlere nazaran daha geri plandadır. Buna koşut olarak Ahmet Kutsi Tecer üzerine yapılan çalışmalarda ihmal edilen piyeslerini tezimizde ele alarak yazarın tiyatro alanında da başarılı eserler meydana getirdiğini ortaya koymaya çalıştık. Tezimizde Can Şen'in Necip Fazıl Kısakürek'in ve Ahmet Muhip Dıranas'ın piyeslerini incelerken uyguladığı metodu Ahmet Kutsi Tecer'in piyeslerine uygulayarak incelememizi gerçekleştirmeye çalıştık. Tezimizin sonuç bölümünde ise çalışma boyunca elde ettiğimiz bulgular bütüncül olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmamız şair, öğretmen, devlet adamı, edebiyatçı ve halkbilimci kimlikleriyle tanınan ve piyes yazmanın yanı sıra tiyatronun kuramsal yönü üzerine de düşünen, tiyatroya hayatı boyunca büyük değer veren bir yazar olan Ahmet Kutsi Tecer'in piyeslerini yapı ve içerik unsurları açısından akademik anlamda ele alan ilk yüksek lisans tezidir. Çalışmamızı bu şekilde tamamlarken tez yazma süreci boyunca bilgi birikiminden yararlandığım, destekleyici ve anlayışlı yaklaşımıyla her zaman yanımda olan kıymetli hocam Doç. Dr. Can ŞEN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte desteğini esirgemeyen sevgili meslektaşım Mehmet KÖSE'ye teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca lisans ve yüksek lisans eğitimimde desteklerini gördüğüm değerli hocalarım Doç. Dr. Macit BALIK ve Doç. Dr. Haluk ÖNER'e de teşekkür ederim.

Öznur ÇINAR

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

AHMET KUTSİ TECER TİYATROSU ÜZERİNE BİR İNCELEME

Öznur ÇINAR

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Can ŞEN

Bartın-2023, sayfa: xii+189

Tiyatro; oyuncu, sahne, izleyici, metin vb. öğelerin tümünü birlikte içeren ve tarihi antik çağlara dayanan kolektif bir sanat dalıdır. Tiyatronun, göstermeye ve anlatmaya dayalı olmak üzere iki boyutu vardır. Tiyatro, bir sahne faaliyeti olmakla birlikte bu sanat dalının yazılı şekilleri olan piyesler tiyatroyu aynı zamanda edebî bir tür yapmaktadır.

Şair kimliğinin yanı sıra piyes yazarı kimliğiyle de ön plana çıkan Ahmet Kutsi Tecer'in elimize ulaşan beş piyesi bulunmaktadır. Sanat anlayışını halk edebiyatı geleneği içerisinde yoğurmuş olan Tecer, şiirde olduğu gibi tiyatrodaki da "bizde tiyatro" anlayışını benimsemiştir. Cumhuriyet dönemi şairi olan ve bu dönemde yapılan inkılapları yakından takip edip destekleyen Tecer, Batı'da yakından tanık olduğu tiyatroyu kendi toplumunun ananeleri çerçevesinde yeniden şekillendirmeye çalışmıştır. Halktan bağımsız, kopuk bir sanat anlayışı olamayacağını savunan Tecer, bu görüşlerini tiyatrodaki da sürdürmüş ve piyeslerini bu doğrultuda kaleme almıştır. Tecer'in bilinen on bir piyesi olmasına rağmen bunlardan sadece dördü kitap olarak basılmış ve günümüze ulaşmıştır. Diğer piyeslerinin bir kısmı sadece oynanmış, bir kısmı ise tamamlanmamıştır. Küçük yaşlardan itibaren tiyatroyla ilgilenen Tecer, şiirlerinde olduğu kadar piyeslerinde de halk kültürünün ve malzemesinin kullanılmasından yana olmuştur. Sanat anlayışında folklordan faydalanılması gerektiğini düşünen Tecer, piyeslerinde bunun yanı sıra çağdaş

tekniklerden de yararlanmıştır. 1947 yılında basılan ve defalarca sahneye konulan ilk piyesi *Köşebaşı*’nda İstanbul’un eski bir semti olan Rüstempaşa’nın gündelik mahalle hayatı anlatılmıştır. Daha sonra Nüvit Özdoğru tarafından *The Neighbourhood* adıyla İngilizceye çevrilen bu eser Tecer’in en bilindik ve en başarılı eseridir. 1941-1942 yılları arasında *Ülkü Mecmuası*’nda tefrika edilen ve 1949’da sahnelenen *Koçyiğit Köroğlu* piyesi konusunu “Köroğlu” destanından alır. *Bir Pazar Günü* (1959) adlı piyesinde Tecer, kültür yozlaşması ve değerler çatışmasını orta oyunu içeriğiyle çağdaş bir tekniğe uyarlamıştır. *Satılık Ev*’de (1961) sahteciliği, yozlaşmayı ve taklitçiliği yenilik sayan insanları eleştirmiştir. Bunların yanı sıra tez çalışmamız esnasında daktilo metnine ulaştığımız ve çalışmamıza dâhil ettiğimiz *Yazılan Bozulmaz* piyesindeyse köy yaşamını ve kaderi işlemiştir.

Ahmet Kutsi Tecer’in tiyatroya verdiği büyük öneme rağmen onun bu yönü üzerinde müstakil bir çalışma yapılmamıştır. Bu konuda ilk olan tez çalışmamız “Giriş”, “Ahmet Kutsi Tecer Tiyatrosunun Kaynakları” ve “Ahmet Kutsi Tecer’in Piyeslerinin İncelenmesi” olmak üzere üç bölümden oluşacaktır. Tezimizin asıl konusunu oluşturan “Ahmet Kutsi Tecer’in Piyeslerinin İncelenmesi” kısmı “kurgu”, “temalar”, “bakış açısı ve anlatıcı”, “şahıs kadrosu”, “mekân”, “zaman” ve “anlatım teknikleri” olmak üzere yedi alt başlık altında ele alınacaktır. Bu doğrultuda çalışmamızın konusunu oluşturan *Koçyiğit Köroğlu*, *Yazılan Bozulmaz*, *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü* ve *Satılık Ev* piyesleri nitel araştırma yöntemleri kullanılarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, tiyatro, Ahmet Kutsi Tecer, piyes inceleme, *Koçyiğit Köroğlu*, *Yazılan Bozulmaz*, *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü*, *Satılık Ev*.

ABSTRACT

M. Sc. Thesis

AN EXAMINATION ON AHMET KUTSİ TECER’S THEATER

Öznur ÇINAR

Bartın University

Graduate School

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Can ŞEN

Bartın-2023, pp: xii+189

Theatre; actor, stage, audience, text, etc. It is a collective art branch that includes all of the elements together and its history dates back to ancient times. Theatre has two dimensions, based on showing and telling. Although theatre is a stage activity, the plays, which are the written forms of this art branch, also make the theatre a literary genre.

Ahmet Kutsi Tecer, who stands out with his identity as a poet as well as a playwright, has five plays that have reached us. Tecer, who has kneaded his understanding of art within the tradition of folk literature, has adopted the understanding of "we too theatre" in theatre as in poetry. Tecer, who is a poet of the republican period and closely followed and supported the reforms made in this period, tried to reshape the theatre, which he witnessed closely in the West, within the framework of the traditions of his own society. Arguing that there cannot be an understanding of art independent of the people, Tecer continued these views in the theatre and wrote his plays in this direction. Although Tecer has eleven known plays, only four of them have been published as a book and have survived to the present day. Some of his other plays were only played and some were not completed. Tecer, who was interested in theatre from an early age, was in favor of using folk culture and materials in his plays as well as his poems. Thinking that folklore should be used in his understanding of art, Tecer also benefited from contemporary techniques in his plays. In his first play,

Köşebaşı, which was published in 1947 and staged many times, the daily neighborhood life of Rüstempaşa, an old district of Istanbul, is described. This work, which was later translated into English by Nüvit Özdogru as *The Neighborhood*, is Tecer's best-known and most successful work. *Koçyiğit Köroğlu* play, which was serialized in *Ülkü Magazine* between 1941-1942 and played in 1949, takes its subject from the story "Köroğlu". In his play titled *Bir Pazar Günü* (A Sunday Day, 1959), Tecer adapted the cultural degeneration and conflict of values into a contemporary technique with the content of the middle game. In *Satılık Ev* (The House for Sale, 1961) he criticizes people who view counterfeiting, corruption, and imitation as novelty. In addition to these, in the play *Yazılan Bozulmaz*, which we reached the typewriter text and included in our study during our thesis work, the village life and destiny were processed.

Despite the great importance Ahmet Kutsi Tecer gives to theatre, no independent study has been done on this aspect of him. Our thesis work, which is the first on this subject, will consist of three parts: "Introduction", "The Sources of Ahmet Kutsi Tecer Theatre" and "Analysis of Ahmet Kutsi Tecer's Plays". "Analysis of Ahmet Kutsi Tecer's Plays", which is the main subject of our thesis, has seven sub-sections as "fiction", "themes", "perspective and narrator", "personal staff", "space", "time" and "narration techniques". will be discussed under this heading. In this direction, the plays *Koçyiğit Köroğlu*, *Yazılan Bozulmaz*, *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü* and *Satılık Ev*, which are the subject of our study, will be analyzed using qualitative research methods.

Keywords: Republican Period Turkish Theatre, theatre, Ahmet Kutsi Tecer, play analysis, *Koçyiğit Köroğlu*, *Yazılan Bozulmaz*, *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü*, *Satılık Ev*.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	ii
BEYANNAME	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ	1
2. AHMET KUTSİ TECER TİYATROSUNUN KAYNAKLARI	15
2.1. Hayatı ve Şiirleri	15
2.2. Türk Halk Edebiyatı	21
2.3. Gündelik Yaşam	37
3. AHMET KUTSİ TECER'İN PİYESLERİNİN İNCELENMESİ	45
3.1. Kurgu	45
3.1.1. Başlangıç	45
3.1.2. Kırılma Noktası	56
3.1.3. Bitiş	66
3.2. Temalar	73
3.2.1. Toplumsal Temalar	73
3.2.1.1. Kahramanlık	73
3.2.1.2. Yönetici-Halk Çatışması	76
3.2.1.3. Toplumsal Yozlaşma	77
3.2.1.4. Yas	81
3.2.1.5. Mahalle Yaşantısı	82
3.2.1.6. Politika	83
3.2.1.7. Nesil Çatışması	84
3.2.2. Bireysel Temalar	85
3.2.2.1. Kadın-Erkek İlişkileri	85
3.2.2.2. Kader	91
3.2.2.3. Ölüm	92
3.2.2.4. Kıskançlık	93
3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	94

3.3.1. Yazar Anlatıcı	95
3.3.2. Karakter Anlatıcı	105
3.4. Şahıs Kadrosu	109
3.4.1. Merkezî Kişiler	109
3.4.2. Karşıt Güç Konumundaki Kişiler	115
3.4.3. Arzu Duyulan Kişiler	117
3.4.4. Diegetik Kişiler	119
3.4.5. Yardımcı Kişiler	122
3.4.6. Figüranlar	132
3.5. Mekân	136
3.5.1. Kapalı Mekânlar	137
3.5.2. Açık Mekânlar	144
3.6. Zaman	147
3.7. Anlatım Teknikleri	152
3.7.1. Diyalog	153
3.7.2. Monolog	161
3.7.3. Özetleme	165
3.7.4. Leitmotiv	169
3.7.5. Metinlerarası İlişkiler	171
3.7.6. Mektup	173
SONUÇ	176
KAYNAKLAR	184
ÖZGEÇMİŞ	190

KISALTMALAR DİZİNİ

BPG	: <i>Bir Pazar Günü</i>
KK	: <i>Koçyiğit Köroğlu</i>
K	: <i>Köşebaşı</i>
SE	: <i>Satılık Ev</i>
YB	: <i>Yazılan Bozulmaz</i>
s.	: sayfa



1. GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Ahmet Kutsi Tecer, 4 Eylül 1901 tarihinde Kudüs'te dünyaya gelmiştir. Babası Duyûn-ı Umûmiye (Osmanlı dış borçlar kurumu) reislerinden Abdurrahman Efendi, annesi Hatice Hanım'dır. Ailesi, aslen Erzincan'ın Eğin (Kemaliye) kazasının Geşo köyündendir. Abdurrahman Efendi, memuriyeti sırasında Kudüs'te dünyaya gelen oğluna Ahmet ismini vermiştir. Yazar, daha sonra bu ismin yanına doğduğu yeri temsil eden ve "Kudüslü" anlamına gelen "Kudsî" ismini eklemiştir (Gökdemir, 1987: 1).

Tecer, ilköğrenimine Kudüs'te Fransız Frêrler Okulu'nda başlamıştır. Babasının görevinin Kırklareli'ne nakledilmesi sonucu ilköğretim ve ortaöğretim hayatını burada tamamlamıştır. Liseyi ise İstanbul Kadıköy Sultanisi'nde bitirmiştir. Yükseköğrenimini 1922'de Halkalı'daki Ziraat Mekteb-i Âlisi'nde (Ziraat Yüksek Okulu) tamamlamıştır (Özbalcı, 1998: 3-4).

Ahmet Kutsi, mezuniyetinden sonra bir süre İzmir'deki akrabalarının çiftliğinde mesleğiyle ilgili çalışmalar yapmış, bir taraftan da İzmir Ziraat ve Ticaret Gazetesi'nde görev almıştır. Böylece erken yaşlarda basın hayatıyla da tanışmıştır. Küçük yaşlardan itibaren şiire ilgisi olan ve Ziraat Mektebi'ndeyken arkadaşları arasında adı "şair"e çıkan Tecer, 1923'te tekrar öğrencilik hayatına dönmüştür. Parasız yatılı imtihanlarını kazanan Tecer, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne kaydını yaptırmıştır. Burada iki yıl okuduktan sonra 1925'te Biyoloji öğrenimi görmek üzere devlet tarafından burslu olarak Paris'e gönderilmiştir. Fakat Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde Biyoloji yerine ilgi duyduğu Felsefe bölümüne devam eden Tecer, 1927'de eğitimini tamamlamadan Türkiye'ye dönmüştür. Paris'te yarım bıraktığı Felsefe öğrenimini İstanbul Üniversitesi'nde tamamlayarak 1929'da mezun olmuştur (Ataş, 2002: 10).

1930'da çalışma hayatına başlayan Tecer'in ilk görevi Ankara Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Terbiye Enstitüsü Türkçe-Edebiyat öğretmenliğidir. Aynı yıl mecburi hizmet nedeniyle Sivas Lisesi'ne edebiyat öğretmeni olarak tayin edilmiştir (Gökdemir, 1987: 2). Yine aynı yıl öğretmenlikten Sivas Maarif (Milli Eğitim) Müdürlüğü görevine getirilmiştir. Sivas, Tecer'in hayatında ve sanatında bir dönüm noktası olmuştur. Sivas'ın âşıklık geleneğini

yaşatmaya çalışan ve geleneksel kültürün pek çok çeşidini içinde barındıran bir yer olması Tecer'i etkilemiştir. Burada daha önce yaşamış âşıklardan etkilenmiş; Türk insanın, Anadolu'nun örf ve âdetlerini, yaşam tarzını ve geleneksel yapısını daha yakından tanıma fırsatı bulmuştur (Ataş, 2002: 11). Ahmet Kutsi; Sivas'a olan sevgisini ve bağlılığını, 1930'da Tecer Dağları'nın adını, kendine soyadı olarak göstermiştir (Ataş, 2002: 12).

Sivas'ta bulunduğu dönemde resmî görevi dışında kalan tüm zamanlarını araştırmaya ve öğrenmeye adanmış Tecer, bu sayede hem kendisini hem de orada bulunan halkı aydınlatmaya çalışmıştır. Bunun için ilk iş olarak halk kültürünün pek çok emaresini içinde barındırdığına tanık olduğu Sivas'ta, 1931'de "Halk Şairleri Bayramı" düzenlenmesine öncülük etmiştir. 5 Kasım 1931'de başlayıp üç gün boyunca adeta bir halk şiiri ve folkloru şölenine dönüşen bu etkinlik başta Âşık Veysel Şatıroğlu olmak üzere Revânî, Suzânî, Tâlibî, Âşık Süleyman, Âşık Yusuf, Âşık Ali, Karşlı Mehmet, Ali İzzet gibi Sivas yöresine mensup olan pek çok şairin tanınmasını sağlamıştır. Tecer'in sanat camiasına kazandırdığı isimler arasında Âşık Veysel önemli bir yer teşkil eder. Tecer, Âşık Veysel'in elinden tutarak onu desteklemiş, koruyup kollamış ve Türk halk şiirinin 20. yüzyıldaki en büyük temsilcisi olmasına öncülük etmiştir (Özbalcı, 1998: 6).

1932'de Sivas valisi ve belediye başkanı ile halk müziğinin ünlü isimlerinden Muzaffer Sarısözen ve arkadaşlarının da içinde yer aldığı bir grupla birlikte "Halk Şairlerini Koruma Derneği"ni kurmuştur. Tecer, bu derneği halkın eğitim ve öğretimi konusunda önemli görevler üstlenen bir okul olarak görmüş ve çalışmalarını halka hizmet edecek doğrultuda gerçekleştirmiştir. Cumhuriyetçiliği ve Atatürk inkılâplarını benimseyen Tecer, çağdaşlaşmanın halkın aydınlatılmasıyla gerçekleşeceği görüşünü savunmuştur. Geniş halk kitlelerini eğiterek onlara yurt ve medeniyet bilgisi vermeye çalışan yazar, aynı zamanda halk kültürünün terbiyedeki önemine de vurgu yapmıştır (Özbalcı, 1998: 7). Tecer, kurulmasında öncülük ettiği bayramı ve derneği tanıtmak üzere "Sivas Halk Şairleri Bayramı" (1932) broşürünü çıkarmıştır. 19 Şubat 1932'de açılan Halkevleri'nin Sivas şubesi ve ona bağlı halkodaları, Tecer tarafından teşkilâtlandırılmıştır. Cumhuriyet'in inkılâplarını halka anlatma ve folklor araştırma çalışmaları bağlamında halkevleri ve odalarından yararlanmıştır (Gökdemir, 1987: 2).

Ahmet Kutsi Tecer, 1934'te Ankara'ya Millî Eğitim Bakanlığı Yüksek Öğretim Şube Müdürü olarak atanmıştır. Burada yedi yıl süren (1934-1941) görevi sırasında Gazi Lisesi'nde Felsefe, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde kompozisyon dersleri vermiştir. Bir taraftan da Devlet Konservatuarı'nın kurulma ve teşkilatlanmasında rol oynamıştır (Ataş, 2002: 13). Sivas'ta ilgilenmeye başladığı halk kültürünü buraya taşımış; Muzaffer Sarısözen, Halil Bedî Yönetken gibi halk müziği uzmanlarının burada görev almasını ve Batı tarzı eğitim veren konservatuara halk müziğinin girmesini sağlamıştır. 1937'de Coğrafya öğretmeni Meliha Hanım'la evlenmiş, Mehmet ve Leyla adında iki çocuğu dünyaya gelmiştir (Gökdemir, 1987: 3).

Tecer, 1941'de bir yıl kadar Talim Terbiye Kurulu üyeliği yapmış ve aynı yıl ara seçimlerde Cumhuriyet Halk Partisi bünyesinde Adana'dan, 1942'de yapılan genel seçimlerde ise Urfa'dan milletvekili seçilmiştir (İdem, 2015: 175). 1946 yılında bu görevi sona ermiştir. Milletvekilliği sırasında (1941-1946) Halkevleri Genel Merkezi yayın organı olan *Ülkü* dergisinin yazı işleri müdürlüğünü de yürütmüştür. O dönemde neredeyse her ilde bulunan halkevlerinin çıkardığı otuz kadar derginin yönetimi üzerinde Tecer'in etkisi görülmektedir. Bu süreçte dergi; tam anlamıyla bir halk bilimi araştırmaları dergisi kimliği kazanarak Türk halk edebiyatı, folkloru ve kültür araştırmalarında önemli hizmetlerde bulunmuştur (Ataş, 2002: 13). Tecer, bu dönemde Halkevlerinin tüm seminer ve toplantılarına katılarak Anadolu köylerine gitmiş ve buralarda aktif görevler almıştır. Ona göre, Halkevleri bir kültür evidir, millî kültür ve millî sanatın yuvasıdır (Özbalcı, 1998: 11).

1945-1946 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi içinde "Halkevleri Bürosu Şefi" olarak görev almıştır. 1946'da milletvekilliği görevi bittikten sonra Felsefe öğretmeni olarak Gazi Eğitim Enstitüsü'ne tayin olmuş ve 1948 yılına kadar burada görev yapmıştır. Aynı yıl Devlet Konservatuarı Türk Edebiyatı öğretmenliğine geçmiştir. Bu dönemde de folklor ile ilgili çalışmalarına devam etmiş ve yeri geldikçe bunları neşretmiştir (Ataş, 2002: 14).

Tecer, tiyatronun kaynağı olarak köy ve köy hayatını canlı kılan kültür öğelerini gördüğü için köy temsilleriyle de yakından ilgilenmiştir. Dolaştığı Anadolu köylerinde de pek çok köy seyirlik oyunu tespit etmiştir. 1940'ta tespit ettiği bu oyunlar üzerinde yapılmış ilk ciddi inceleme olan *Köylü Temsilleri* adlı kitabı yayımlamıştır (Ataş, 2002: 14). Tecer,

adından da anlaşılacağı üzere bu eserinde köylerden ve köylüler tarafından gerçekleştirilen köy seyirlik oyunlarından bahsetmiştir (Tecer, 1940: 4). 1942’de kaleme aldığı *Koçyiğit Köroğlu*, halk edebiyatı ve kültürü üzerine yürüttüğü çalışmaların bir yansımasıdır (Özbalcı, 1998: 12). Çıktığı uzun yurt gezilerinde Türk milletinin kendisine halk oyunları, halk türküleri, seyirlik oyunlar vb. folklor ürünlerini derleyip yayımlamıştır. Tecer, Anadolu insanının yaşam biçimini bir bütün olarak ele almış, onun ürettiği halıdan kilime, ayakkabıdan ahşaba kadar her türlü el sanatına da ilgi duymuş ve elinden geldiğince bunları da öğrenmeye çalışmıştır (Ataş, 2002: 14).

Tecer, 1949 yılında Paris’e Türk Kültür Ateşesi ve Öğrenci Müfettişi olarak gönderilmiş ve burada da çalışmalarına devam etmiştir. Paris Milli Kütüphanesi’nde bulunan Türkçe el yazmalarını inceleyerek Cezayirli Türk halk şairlerinin şiirlerini gün ışığına çıkarmıştır (Ataş, 2002: 14).

Tecer, 1948 yılından sonra UNESCO ile de yakından ilgilenmiştir. 1950’de UNESCO İcra Komitesi Türk Delegesi olmuş ve teşkilatın toplantılarına katılarak burada konuşmalar yapmıştır. Edebiyat ve eğitim komisyonlarında görev alarak teşkilatı duyurmaya ve yaymaya çalışmıştır (Özbalcı, 1998: 12). Yapılan pek çok toplantı, konferans ve kongrede Türkiye’yi temsil eden Tecer, 1961’de Paris’te UNESCO’nun yayını olarak çıkan *Turkey Ancient Miniatures* (Türkiye Antik Minyatürleri) adlı albüm-kitabın hazırlanmasında emeği geçenlerdendir (Ataş, 2002: 15).

Tecer ayrıca, 1951’de Paris’ten döndükten sonra Galatasaray Lisesi edebiyat öğretmenliğine getirilmiştir. 1953 yılından itibaren ikinci bir görev olarak İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Tiyatrosu ve Tarihi dersleri öğretmenliği yapmaya başlamıştır. 1954’ten itibaren *İstanbul Sanat ve Edebiyat Dergisi*’nde halk tiyatrosu ve türküleri konularında bir seri makale yayımlamıştır. 1957 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde estetik dersleri vermeye başlamıştır. Bu sırada konservatuardaki derslerine de devam etmiştir (Özbalcı, 1998: 13). İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü’nde öğretim üyeliği ve İstanbul Radyosu Eğitim Bölümü’nde halk edebiyatı ve folklor öğretmenliği yapmıştır (İmren, 2002: 13).

Tecer'in Paris'e gidiş i ona sanat ve edebiyat alanında yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Genellikle Batı'ya giden yazarların oranın kùltürüne hayranlık duyduğu ve bunu eserlerine yansıttığı gör÷lmektedir. Tecer ise Paris'ten döndükten sonra kendi kùltür ve edebiyatına karşı daha büyük bir hayranlık duymuştur. Türk kùltür ve tarihini burada gördükleriyle birleştirmeyi amaçlayan yazar, özellikle kaleme aldığı piyeslerinde geleneksel tiyatromuz içerisinde çok önemli yere sahip olan köy tiyatrosunun gündeme getirilmesinde öncü olmuştur (Aytaş, 2003: 93-94).

Tecer'in en büyük hizmetlerinden birisi de Türk kùltür öğelerinin Batı dünyasında tanıtılmasını sağlamak olmuştur. Türk folklorunu sınırlarının dışına taşıyabilmek amacıyla Türkçeden Fransızcaya bazı çeviriler yapmıştır. Tecer'in çalışma hayatında tiyatro üzerine son faaliyeti kurumsallaştırarak Türk halkına hediye ettiğı “Erdek Şenlikleri”dir. Bu şenlikler her yıl yapılmakta olup yeni halk değerlerinin ortaya çıkmasının önünü açmaktadır (İmren, 2002: 14). Tecer'in son görevi ise Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaptığı Estetik hocalığıdır. 1966 yılında 65 yaşını doldurduğu için emekli olmuştur. Bir yıl kadar sonra, 23 Temmuz 1967 Pazar günü saat 22.00'de İstanbul'da siroz hastalığından vefat etmiştir (Ataş, 2002: 15).

Tecer, Cumhuriyet'in oluşturmak istediğı insan modelinin en önde gelen isimlerinden biridir. O, kendi kùltürünü kitaplardan öğrenmek yerine bizzat köyleri gezerek ve orada yaşayanlarla aynı sofrada bir parça ekmeğı bölüşerek tanımayı tercih etmiştir. Ahmet Kutsi, kùltürümüze bu şekilde dokunmuş ve derin izler bırakmış bir “halk adamı” olarak karşımıza çıkmaktadır (Gültekin, 2020: 4). Kendi kuşağının aydınları, üstün zekâsı ve gayretli çalışmalarından ötürü kendisine “Altın Baş” demişlerdir (İmren, 2002: 14).

Tecer, ömrü boyunca kimseyle yarış hâlinde olmadan, hiç öne geçmeye heves etmeden sessiz ve derinden ilerleyerek olumlu işler yapmıştır. Onun ortaya koyduğu eserlerindeki başarısı, gerek eğitimci kimliğiyle halkı aydınlatmaya çalışması gerekse halk kùltürü aşkıyla yürüttüğü çalışmalarıdır. O, hep sevgi dolu ve hoşgör÷lü şekilde hayatla iç içe bir ömür sürmüştür (Gültekin, 2020: 22).

Tanzimat'la birlikte edebiyatımıza girmiş olan Batı tarzı tiyatroyla ilgili anlayışlar ve yaşanan çelişkiler, bu alanda eser veren yazarları da etkilemiştir. Kaleme alınan pek çok

tiyatro eserinde bu çelişkiler kendini hissettirmiştir. Bu alanda yaşanan çelişkilerden en önemlisi, tiyatromuzun kaynağı ile ilgili olanıdır. Türk edebiyatında tiyatroyla ilgilenenlerin çoğu türün kaynağını Batı olarak görmüştür. Oysaki, Türklerin de kendine özgü bir tiyatrosunun olduğu ve geçmişinin birçok milletinkinden daha eskilere dayandığı bilinmektedir. Türk tiyatrosunun var olan gerçekliğini yok sayan tiyatro yazarları uzun müddet ellerinin altında bulunan bu yerli kaynakları görmezlikten gelmişlerdir. Kendisini Türk insanına ve onun kültürüne adayan Ahmet Kutsi Tecer, kaynağını yerli ve millî unsurlarımızdan alan tiyatro eserlerini, Batılı bir anlayışla yorumlayarak bu alanda öncü olmuştur (Aytaş, 2003: 88).

Çok yönlü bir kültür adamı olan (And, 2011: 97) Ahmet Kutsi Tecer, şair kimliğinin yanında tiyatro yazarı kimliğiyle de Cumhuriyet döneminde önemli bir yere sahiptir. Tiyatro, Tecer'in meşgul olup eser verdiği ikinci sanat dalıdır. Folklor araştırmaları sırasında köylü temsillerine özel bir ilgi göstermiştir. Tecer, şiirde olduğu gibi tiyatrodan da folklordan yararlanmak gerektiği görüşündedir. Tüm sanatlar gibi tiyatronun kaynağının da halkta-köylüde olduğuna inanmaktadır (Gökdemir, 1987: 22-23).

Tecer, *Köylü Temsilleri* adlı çalışması ile Türk tiyatrosunun halk arasında yaşayan ve gelişen cephesine bakmıştır. O; asırlardır unutulmuş, kendi aydını tarafından göz ardı edilerek yok sayılan Türk halkının (köylüsünün), aslında hiç de yabana atılmayacak bir kültür çeşitliliğine sahip olduğuna dikkat çekmiştir. Tecer, bu kaynağın modern Türk tiyatrosunun içerisinde yoğurularak zengin bir kültür birikimiyle onu besleyeceği görüşündedir (Aytaş, 2003: 90). Tecer'in *Köylü Temsilleri* eseri, onun bu görüşlerini destekler niteliktedir. Tecer, bu eserde köylülerin inançları ve yaşam biçimleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri birtakım temsillere yer vermiştir. Kış mevsiminin ortalarında icra edilen "Kış Yarısı" merasimi esnasında yapılan gösterimler bunlardan biridir. Köylülerin "Kış Yarısı" adını verdiği bu temsil "uğur ve bereket" için yapılan ritüellerdir (Tecer, 1940: 12).

Tecer, Türk halkının zengin kültür mirasını keşfederek bunu piyesleri aracılığıyla aktarmış (Özdemir, 2011: 19) ve her alanda olduğu gibi bu alanda da başarılı eserler vermiştir. Ahmet Kutsi Tecer, hangi alanda olursa olsun Türk kültürünün çeşitli kesimlerini gözlemlemiş ve onları çok iyi tanımıştır. İster köylü kültürü ister Batı'ya eğilimli Türk

kültürü olsun bunları eserlerinde ustaca birleştirmeyi başarmıştır (And, 2011: 97). Özellikle piyeslerini millî öğelerden ve halk kültüründen yola çıkarak modern tekniklerle harmanlamıştır. Yazarın sağlığında edebiyat camiasınca bilinen beş tiyatro eseri vardır: *Koçyiğit Köroğlu*, *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü*, *Satılık Ev*, *Yazılan Bozulmaz* (Gökdemir, 1987: 22). Bu eserlerden ilk dördü basılmış, *Yazılan Bozulmaz* ise sahnelenmiş ama basılmamıştır.¹ Tecer'in bu eserlerinden başka basılmamış ve sahnelenmemiş olan altı eseri daha vardır: *Hakikat yahut Yüzük Oyunu*, *Ömür Yolu*, *Arkadaş Hatırı*, *Avşarlar*, *Didonlar*, *Sunalar* (Özdemir, 2011: 22).

Yazarın bilinen en eski tiyatro eseri 1 Ekim 1941- 1 Mart 1942 yılları arasında *Ülkü* dergisinde tefrika edilip 1949'da sahnelenmiş olan *Koçyiğit Köroğlu*'dur (Gökdemir, 1987: 24). Eser, konusunu Köroğlu hikâyelerinden almıştır. Olaylar Oğuzların İslâmiyet'e girmeden önceki bir zaman diliminde geçmektedir. Eserde, Köroğlu adlı bir cengaverin Bolu Beyi'ne ve onun yaptıklarına karşı verdiği mücadeleler anlatılmıştır (Ataş, 2002: 24). Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre Tecer, bu eseriyle öteden beri süregelen bir davayı halletmiştir: *Koçyiğit Köroğlu* ile destanlarımızdan yeni bir edebiyat kurmanın mümkün olduğunu ortaya koymuştur (Tanpınar, 2011: 89).

Tek perdelik bir dram olan *Yazılan Bozulmaz*, Tecer'in sahnelenen ilk tiyatro eseridir. Eser basılmamış olup 1946'da Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nde oynanmıştır. Konusunu köy hayatından alan piyes, alın yazısının değişmeyeceği tezini vurgulamaktadır (Özbalcı, 1998: 28). Yazar, köy gerçekliği çerçevesinde Türk halkının kader karşısındaki mutlak teslimiyetini temel unsur olarak ele almış ve bu teslimiyetin doğurduğu dramı yansıtmıştır (Aytaş, 2003: 90).

Tecer'in tiyatro alanında isim sahibi olmasını sağlayan ve piyesleri arasında en başarılı kabul edilen eseri *Köşebaşı*'dır. Konusunu İstanbul'un eski bir mahallesinin yirmi dört saatlik hayatından alan eser, ilk kez 27 Ekim 1947'de Ankara'da Devlet Konservatuvarı Deneme Sahnesi'nde (Küçük Tiyatro) sahnelenmiştir. Eser daha sonra Nüvit Özdoğru tarafından *The Neighbourhood* adıyla İngilizceye çevrilmiş ve Özdoğru tarafından Amerika'da sahnelenmiştir (Ataş, 2002: 23). Geleneksel tiyatromuzdan esinlenerek kaleme

¹ Tez çalışmamız kapsamında bu eserin 10.8.1989 tarihli daktilo metnine Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi'nden ulaştık ve eseri incelememize dâhil ettik.

alınan eser, çağdaş Türk tiyatro edebiyatı içinde kendine önemli bir yer bulmuştur (Gökdemir, 1987: 25).

Bir Pazar Günü, modern ortaoyunu tekniğiyle yazılmıştır. Kültür yozlaşması ve değerler çatışmasını ele alan eser, ilk defa 2 Nisan 1957’de İstanbul Teknik Üniversitesi Tiyatrosu Gümüşsuyu Sahnesi’nde sahnelenmiştir (Özbalcı, 1998: 29).

Satılık Ev, modernizmle birlikte oluşan sahtecilik, yapmacıklık ve taklitçiliği ele almıştır. Eserde, kültür değişmesini tam anlamıyla hazmedemeyerek yozlaşan, Batılı yaşam biçimini yenilik sayan tipler yer almaktadır. Eser, ilk defa 29 Eylül 1961’de Şehir Tiyatroları tarafından sahneye konulmuştur (Özbalcı, 1998: 29).

Tecer’in kaleminden çıktığını bildiğimiz fakat basılmadığı için hakkında fazla bilgi sahibi olmadığımız diğer piyesleri şunlardır:

Hakikat yahut Yüzük Oyunu: Folklordan yararlanılarak kaleme alınmış tek perdelik piyestir. Basılmamış olan bu eser UNESCO’nun isteği üzerine Fransızcaya çevrilmiştir (Özbalcı, 1998: 29).

Didonlar: Beş perdelik komedi türünde bir eserdir.

Avşarlar: Altı tablodan oluşan manzum bir piyestir.

Arkadaş Hatırı: Dört perdeden oluşan komedi tarzında bir radyo piyesidir.

Ömür Yolu: İki bölüm hâlinde kaleme alınmış olup tamamlanmamıştır.

Sunalar: Eski harflerle yazılmış bir perdelik dramdır (Özdemir, 2011: 22).

20. yüzyılın başlarında dünyaya gelen Tecer, içinde bulunduğu dönemin sıkıntısını her açıdan hissetmiştir. Eğitim hayatı Birinci Dünya Savaşı yıllarına, ardından Mütareke ve Millî Mücadele dönemlerine denk gelmiştir. O, vatanın işgal edilip yıkılışına ve ardından yeni bir devletin kurulmasına şahit olan bir nesil içinde yer almıştır. Yeni kurulmuş olan

Türkiye Cumhuriyeti'ne hizmet etmeye gönülden razı olan Tecer, Cumhuriyet'in getirdiği inkılâpların yayılıp yerleşmesi gerektiğine inanmış ve tüm çalışmalarına bu inancını yansıtmıştır. Onun şahsiyetini, hizmetlerini ve sanatını belirleyen çizgi Cumhuriyet ilke ve inkılâpları ile Atatürk'e olan bağlılığıdır. Tecer, görüşleri doğrultusundaki hizmetlerini gerçekleştirirken hiçbir zaman aşırılığa kaçmamış ve şahsî çıkarlarını ön planda tutmamıştır. Onun için esas olan halka hizmet etmektir. Tecer, hizmetin halka yapıldığında faydalı olacağı görüşünü, Bolu'da çıkan *Dertli* gazetesinde şu sözlerle ifade etmiştir: “*Ben ömrümün sonuna kadar Anadolu'yu dinleyeceğim ve onun sesini dinletmeye çalışacağım*” (Aktaran: Ataş, 2022: 17). Bunu yapabilmek için halkın içine girmek ve onları daha yakından tanımak gerektiğine inanmıştır (Ataş, 2022: 17). Bu noktada Ahmet Kutsi Tecer'in “(...) bir yanıyla folklorla yaslanmış ama aynı zamanda da inşa süreci devam eden ulus devlet bünyesinde o kimliğin içerisinde doldurma kaygısında (...)” (Turan, 2019: 47) olan bir şair, yazar ve kültür adamı kimliği taşıdığı söylenebilir.

Halkı bilmeden ve tanımadan onun adına bir iş yapılamayacağı görüşünde olan Tecer, aydınların halkla iletişim kurması ve ondan kopuk yaşamaması gerektiğini belirtir. O, kültür yoluyla köylü ve şehirli arasındaki farkın ortadan kalkacağına inanmaktadır. Tecer'in Cumhuriyet ilkelerine bağlılığının sebeplerinden biri de Cumhuriyet'in halka ve halkın hakimiyetine dayanan devlet sistemi olmasıdır (Ataş, 2022: 17-18).

Batı tekniği ile halk malzemesini başarıyla birleştirmiş olan Ahmet Kutsi Tecer'in piyesleri incelendiğinde, folklorun tiyatro edebiyatına önemli malzeme sağladığı görülmektedir. Halk kültürüne ait unsurları piyeslerinde ustalıkla kullanan Tecer, Türkiye'nin geçirmiş olduğu sosyo-kültürel değişimi eserlerine başarıyla yansıtmıştır (Ergin, 2013: 49).

Tecer'in tiyatro merakı küçük yaşlarda başlamıştır. İlk ve ortaokul yıllarında Kırklareli'nde arkadaşlarıyla birlikte kendisinin idaresinde temsiller gerçekleştirmiş ve İstanbul'a geldikten sonra Şehzadebaşı'nda izlediği gösterimlerden ilham alarak piyes yazmayı denemiştir. Lise yıllarına ait üç piyes denemesi olmuştur. 1925'te Paris'e gönderilince Fransız tiyatrosuyla modern Avrupa tiyatrosunu tanımıştır. Türkiye'ye geri döndükten sonra, Ziya Gökalp'in neredeyse bütün millî çağdaş sanatlar için koyduğu ölçü ve usule uyarak Batı tekniği ile folklor ve halk malzemelerini işleyerek “millî tiyatro”ya ulaşmayı amaçlamıştır (Gökdemir, 1987: 23-24).

Millî bir tiyatroya ulaşmayı hedefleyen Tecer'in *Köşebaşı* adlı piyesinde bu amaca ulaştığı görülmektedir. *Küçük Tiyatro Dergisi*'ndeki yazısında *Köşebaşı*'nın modern tiyatro eseri olduğunu ifade ettikten sonra onu, ortaoyununun tiyatro özelliklerinden faydalanarak kaleme aldığını şu sözlerle dile getirmiştir:

“Ortaoyunun tiyatro bakımından özellikleri bana Köşebaşı'nda ondan faydalanmayı ilham etti. Ortaoyunu biraz da İstanbul demektir (...)

Köşebaşı nedir? Bir semtin gündelik hayatı (...) Hepimizin birden dokunduğumuz o büyük hayat karmaşasının her sabah tezgâhtan alınan parçaları. Sonra insan ruhuna bakış. Sonra insan kaderi üstüne düşünme. Sonra Türkçeyi halkın ağzından bir tekne de yoğurma, ondan yepyeni bir tertip meydana getirme. İşarete benzeyen konuşmalar, sükûta benzeyen işaretler ve onların aralığından ebedi yüzü ile hayatın kendisi. Üstelik bu bizim hayatımız...” (Aktaran: Özdemir, 2011: 20).

Sevda Şener, Tecer'in *Köşebaşı* piyesi üzerine yaptığı çalışmasında geleneksel tiyatronun bugün de geçerli olan özellikleri, dünya görüşü ve sanat anlayışı konusunda bilgi edinmek için bu piyesin incelenmesi gerektiğini ifade etmiştir. Şener'e göre Tecer, *Köşebaşı* ile Türk insanın kendi gerçekliğini ve duyarlılığını aktarabilmiş, piyesin özü ile biçimi arasında mükemmel bir uyum kurabilmiştir (Şener, 1972: 4).

Ahmet Hamdi Tanpınar da *Küçük Tiyatro Dergisi*'nin 1947 Aralık sayısında *Köşebaşı* piyesiyle ilgili görüşlerine yer vermiştir. O, *Köşebaşı*'nı oradan buradan alınarak vücuda getirilmiş bir eser olarak değil hayatın kendisini konuşturmak isteyen müstakil bir eser olarak görmüştür. Tanpınar'a göre eserin dolambaçlı hiçbir yanı yoktur. Hayatın içinden, sıradanlığından alınmış, gerçek bir hayat kesitini yansıtmaktadır. *Köşebaşı*, içerisindeyken fark etmediğimiz yaşamın yavaş adımlarla akıp gitmesini dışarıdan seyrettiren bir aynadır. Tecer, bu eserle gündelik hayatın içerisinde dağınık olarak bulunan tüm unsurları hayatta olduklarından daha canlı, daha kuvvetli ve daha tesirli olacak şekilde bir bütün hâlinde vermiştir (Tanpınar, 2017: 217).

İlhan Hınçer, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*'ndeki yazısında Tecer'in eser verdiği üç sanat dalında da geleneksel millî halk kültürünün ışığını yansıttığına değinmiştir. Hınçer'e göre Tecer'in sanatının ölümsüzlüğü yerli ve millî oluşundan kaynaklanmaktadır (Hınçer, 2011: 111).

Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü* piyeslerini *Bütün Oyunları-1* adlı kitapta bir araya getiren Leyla Tecer, sunuş kısmında babasının tiyatro görüşüne şöyle değinmiştir:

“Tiyatro yalnız sahnede görülen oyun değildir. Hayat dediğimiz süre içinde bizler, seyirci olarak, sahnede yalnız oyunun bir kısmını görür dinleriz. Oyun -konusu ne olursa olsun- perde açılmadan çok evvel başlamış bulunur. Perde kapandıktan sonra da hâlâ devam etmektedir. İyi bir oyunun -hangi zamanda, nerede geçerse geçsin- perde açılır açılmaz bizi havası içine alması, yahut perde kapandıktan sonra bir zaman, bazen bütün bir ömür duygularımız, düşüncelerimiz arasına alması bundandır. Şu hâlde iyi bir oyun, bize vaka'nın sınırını aşan bir süreyi duyuran, bizi kendi havasında yaşatan oyun demektir” (L. Tecer, 2017: 5).

Tecer, tiyatroyu hayatın bir parçası olarak görmüştür. Ona göre tiyatro, bir hayat dilimini ifade ettiği için ondan bağımsız bir eser vücuda getirilemez. Leyla Tecer'in de ifade ettiği gibi piyesleri, sayıları az olmasına rağmen öz ve biçim bakımından yeni bir yol arayışı sunmaktadır. Tecer, getirdiği yenilikler bakımından Cumhuriyet tiyatrosunda önemli bir yere sahip olmuştur (L. Tecer, 2017: 5).

Bir milletin kültürel gelişimini tiyatro ile arasındaki münasebete bağlayan Tecer, bu görüşüne Paris'ten örnek verir:

“Paris şehrinde her gece altmış, yetmiş, seksen sahne perdelerini açıyor. Her şehrinde muazzam tiyatro binaları var. Ayrıca bütün bunlardan maada sekiz on yerde tiyatro merkezleri, rejional merkezleri kurulmuş, buna ihtiyacı mı var? Var ya. Orada bilhassa gençliği ve ruhen genç kalmış insanları kültür yolundaki faaliyetlerle bir parça daha halk eğitimi anlayışı içinde geliştirmeye, yükseltmeye çalışıyor. Fransa buna muhtaç halde ise, bugün kim muhtaç değildir?” (Aktaran: Uç, 2007: 57).

Ahmet Kutsi Tecer için tiyatro konusunda en önemli hususlardan biri de dildir. O, tiyatro dili hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

“(...) Tiyatro denilen sanat, seyredilerek dinlenen bir konuşma sanatıdır. Seyircilerin günlük yaşayışına girmemiş ya da kullanıştaki yeri henüz kesin olarak belli olmamış bir söz, oyun yazarını ürkütür... Seyirci denilen tiyatronun üçüncü adamı, oyun kuralına göre, içten içe sahnedeki konuşmaya katılır. Onun yadırgadığı bir söz, oyuncunun ağzında mutlaka bir çakıl taşı gibidir. (...) Yazı dili biçimseldir, genel kavramlara ve ussal kurallara bağlıdır. Konuşma dili ise duygu ve davranışların etkisine açık bir dildir. Oyun yazarı bu ikisini bağdaştırmak zorundadır” (Aktaran: L. Tecer 2017: 7).

Ahmet Kutsi; halk bilimci, folklorcu, araştırmacı, eğitimci, siyasetçi ve şair kimliklerinin yanında tiyatro yazarlığıyla da önemli bir noktada durmaktadır. O, yaşadığı döneminin tiyatro anlayışındaki değişme ve gelişmenin bir aynası kabul edilmelidir. Düzenlediği turnelerle tiyatro aracılığıyla halkı eğlendirmenin yanında bilinçlendirmeye de çalışan Cumhuriyet tiyatrosu; bu hedefine ancak Türk sanatçıların kaleme aldığı yerli piyeslerle ulaşabilecektir. Bu dönemde yazılan *Köşebaşı* ve onun gibi yerli eserler, çeviri ve uyarlamaların arasında sıkışmış Cumhuriyet tiyatrosuna millî bir soluk aldırılmıştır. Bu yönüyle, Tecer’in küçük yaşta başlayan ve bilinçli bir çizgide ilerleyen tiyatro çalışmaları gerek Fransa’da bulunduğu süre içinde yaptığı inceleme ve okumalarla gerekse geleneksel tiyatroya dair araştırmalarla olgun bir safhaya ulaşmıştır. Onun piyesleri, döneminin arka planıyla birlikte “edebî ve öğretici değerleri” bünyesinde taşımaktadır (Ergin, 2013: 66).

Şair kimliğinin yanı sıra tiyatrocunun kimliğiyle de Türk edebiyatında adını duyurmuş, kendine bir yer edinmiş olan Ahmet Kutsi Tecer’in şairliği üzerine pek çok inceleme ve makale yazılmış olmasına rağmen tiyatro eserleri geri planda kalmıştır. Tecer üzerine yapılan çalışmalarda öncelik şair kimliğine verilmiştir. Yazar hakkındaki çalışmalarda piyeslerinden çok kısa olacak şekilde genel hatlarıyla bahsedilmiş olup yapılan çalışmalar incelemeden ziyade içerik tanıtımına yöneliktir.

Ahmet Kutsi Tecer üzerine yedi kitap hazırlanmıştır fakat bu çalışmalarda yazarın tiyatro eserlerine ayrılan yer oldukça kısıtlıdır. Bu kitaplardan Vecihi Timuroğlu tarafından *Ahmet*

Kutsi Tecer Kişiliği, Sanat Anlayışı ve Tüm Şiirleri adıyla basılan eserde şairin kişiliği ve sanat anlayışının yanında tüm şiirleri açıklamalarıyla birlikte yer almaktadır. Bu eserde yazarın tiyatro eserlerine değinilmemiştir (Timuroğlu, 1980). Sevgi Gökdemir tarafından *Ahmet Kutsi Tecer* adıyla basılan kitap yazarın hayatı, şahsiyeti, sanatının yanında tiyatro yazarlığı ve piyeslerinden örnekler içermektedir (Gökdemir, 1987). Daha sonra Mustafa Özbalcı tarafından yayımlanan *Ahmet Kutsi Tecer Şairliği ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme* adlı kitapta yazarın piyesleri kısaca tanıtılmıştır (Özbalcı, 1988). Hayri Ataş tarafından yayımlanan *Ahmet Kutsi Tecer Hayatı - Sanatı - Eserleri - Eserlerinden Seçmeler* adlı üç bölümden oluşan kitapta ise birinci bölümde tiyatro çalışmalarına kısaca değinilmiş, ikinci bölümde piyeslerinden iki örneğe yer verilmiştir (Ataş, 2002). Tecer üzerine basılan kitaplar arasında tiyatro yazarlığı ve piyesleri üzerine en kapsamlı bilgi Himmet Uç'un *Huzurun Adamı Ahmet Kutsi Tecer* adlı kitabında yer almakla beraber bu çalışmada piyesler sistematik bir şekilde incelenmemiştir (Uç, 2007). Halime Yanık tarafından *Ahmet Kutsi Tecer Şiirleri Hayatı ve Şairliği* adıyla basılan kitap üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yazarın hayatı ve hizmetleri, mizacı ve karakteri, eserleri; ikinci bölümde sanatı ve şairliği, şiirleri, şiirlerinin incelenmesi, muhtevaya ait özellikler, dil ve üslûp; üçüncü bölümde şiirlerinden seçmeler yer almaktadır. Yazarın piyeslerinden birinci bölümün içindeki eserleri kısmında kısaca bahsedilmiş, bunun dışında herhangi bir inceleme yapılmamıştır (Yanık, 2007). Ali İmren tarafından kaleme alınan *Ahmet Kutsi Tecer Hayatı ve Eserleri* adlı kitapta ise yazarın hayatı ve eserlerinden kısaca bahsedilmiş olup şiirlerine yer verilmiştir. Piyeslerinin ise “Yayımlanmış Eserleri” başlığı altında sadece isimleri verilmiştir (İmren, 2002).

Doğrudan Ahmet Kutsi Tecer tiyatrosu üzerine hazırlanmış bir yüksek lisans ya da doktora tezi bulunmamaktadır. Azime Sinem Gültekin tarafından hazırlanan *Ahmet Kutsi Tecer'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri* adlı yüksek lisans tezinde ise başlığın kapsayıcılığına karşın büyük ölçüde Tecer'in şiirlerine odaklanılmış, piyesleri sadece ana hatlarıyla tanıtılmıştır (Gültekin, 2020). Bu çalışmada yazarın piyesleri “eserin incelenmesi”, “eserin muhtevası”, “eserin yapısı” ve eserin dili” olmak üzere dört ana başlık; “şahıs kadrosu”, “olay örgüsü”, “zaman ve mekân” olmak üzere üç alt başlık altında incelenmiştir. Piyeslerin kapsamlı şekilde incelenmediği bu tezde “kurgu”, “anlatım teknikleri”, “bakış açısı ve anlatıcı” başlıklarına ise hiç yer verilmemiştir. “Olay örgüsü” başlığı altında piyesler birkaç cümleyle özetlenmiştir. “Şahıs kadrosu”nda kişi tanıtımı ve tasviri yapılmamış olup sadece

şahısların kim olduğuna değinilmiştir. “Zaman ve mekân” tek başlık altında incelenerek olayın geçtiği zaman belirtilmiş, mekân kısmında detaylı bir bilgi verilmeyip sadece piyeslerde geçen mekân isimleri tespit edilmiştir. Bu çalışmada piyes incelemesinden ziyade piyeslerin tanıtımı yapılmıştır.

Bu doğrultuda tezimiz Ahmet Kutsi Tecer’in kitap olarak yayımlanmış dört piyesiyle daktilo metin hâlinde ulaştığımız *Yazılan Bozulmaz* piyesinin sistematik ve bütüncül olarak incelendiği ilk çalışmadır. Tezimizde yöntem açısından Can Şen’in *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme* (Şen, 2017a) ve *Hayatın Çıkmazlarında Ahmet Muhip Dıranas Tiyatrosu* (Şen, 2022) adlı kitaplarından yararlandık.

2. AHMET KUTSİ TECER TİYATROSUNUN KAYNAKLARI

Ahmet Kutsi Tecer'in tiyatrosunu besleyen kaynakların başında kendi hayatı ve şiirleri gelmektedir. Şair kimliğiyle ön plana çıkan Tecer'in şiirlerinde kullandığı temaların piyeslerinde de yer aldığı görülmektedir. Onun piyeslerini şekillendiren ikinci kaynak ise halk edebiyatıdır. Sivas'ta bulunduğu yıllarda halk edebiyatına yönelen ve bu alanda pek çok çalışma yapan Tecer'in bu ilgisi şiirlerine olduğu kadar piyeslerine de yansımıştır. O, piyeslerini halk edebiyatının zeminine oturtarak meydana getirmiştir. Anadolu'yu, sıradan insanı ve onun günlük yaşamını anlatmayı kendisine ilke edinmiş ve bu durumu piyeslerine de yansıtmıştır. Tecer, yaşadığı dönemde halka ait değerleri ve kültürel birikimleri yeni bir estetik anlayışla sanatına uygulamıştır. O, bütün faaliyetlerinde geniş halk kitlelerinin geçmişten getirdiği değerleri dönüştürerek yaşatmaya çalışmıştır. (Yanık, 2007: 58). Üçüncü olarak ise yaşadığı dönemin gündelik hayatından kaynak olarak yararlandığı görülmektedir. Bu bölümde Tecer'in tiyatrosunu oluşturan kaynaklar üç başlık altında incelenecektir.

2.1. Hayatı ve Şiirleri

Edebî üretim sürecinde yazar ve ortaya koyduğu eser arasında sıkı bir bağ vardır. Kimi zaman bu bağ, eserlerde açıkça ortaya koyulurken kimi zaman da eserin üreticisi tarafından ustalıkla satır altlarına gizlenmiştir. Yazar; doğduğu çevreyle olan etkileşimini, geçirdiği yaşam deneyimlerini, etkilendiği durumları ve edindiği kültürel yaşantıyı oluşturduğu bilgi birikiminden faydalananarak eserine yansıtır. Bu nedenle bir yazarın vücuda getirdiği eserde en önemli kaynak genellikle kendi hayatıdır.

Türk edebiyatında pek çok alanda çalışma yürüterek kendisini kanıtlamış olan Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinin olduğu gibi tiyatro eserlerinin de ana malzemesini oluşturan ilk kaynak kendi hayatıdır. Tecer, ilkokul yıllarındayken tiyatroya ilgi duymaya başlamıştır. Kırklareli'nde okuduğu yıllarda arkadaşlarıyla çeşitli temsiller oynamıştır. Lise için gittiği İstanbul, onun tiyatroya olan merakını iyice körüklemiş ve Şehzadebaşı'nda izlediği oyunlardan etkilenerek piyes denemeleri yapmaya başlamıştır. Küçük yaşlarda Türk tiyatrosuyla tanışıp içinde yer almaya başlayan Tecer, Paris'te öğrenci olarak bulunduğu yıllarda Batı tiyatrosunu da yakından tanımıştır (Ataş, 2002: 22). Tecer'in tiyatro merakı,

kurduğu yakın etkileşimler sonucu halk tiyatrosundan modern tiyatroya doğru bir seyir izlemiştir. Tecer, Türk tiyatrosuyla kurduğu etkileşimi Batı tiyatrosuyla bir tekne de yoğunmuş ve yeni biçimler denemiştir.

Tecer, piyeslerinde hayatın içinden gelen tipler çizmeye çalışmıştır (Ataş, 2002: 18). Tecer'e göre hayattan beslenmeyen, onun iyi ve kötü taraflarını yansıtmayan bir edebiyat zayıf, cılız ve kansızdır. Böyle bir edebiyattan sağlam ve kalıcı eserler çıkarmak mümkün değildir. Hayatta yalnız iyi ve güzel insanlar yoktur. İyi ya da kötü tüm insanlar bir arada yaşadığı için yazar da onlara ve tüm bu farklı değerlere aynı şekilde yaklaşır eserlerinde yer vermelidir (Yanık, 2007: 47-48). Kendisi de elinden geldiğince bu değerleri eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Örneğin, *Satılık Ev* adlı piyesinde Fatin Kaya iyiyi, doğruyu temsil ederken Selim Perçin kötü ve çirkini temsil etmektedir (SE, s. 137-138).

Tecer; hayatı tam olarak kavrayan, onunla bütünleşen ve hayattan beslenen eserler kaleme almanın peşinde olan bir sanatçıdır. Bu nedenle, daima kendi insanımızın millî kimliğini oluşturan sosyal ve kültürel değerleri eserlerine yansıtmaya çalışmıştır. Doğu ve Batı kültürünü tanıması nedeniyle eserlerinde bu iki kültürü bağdaştırmış ve kendi kültürümüzden kopmadan Batılı gibi yaşamının mümkün olduğuna vurgu yapmıştır (Yanık, 2007: 44).

Gönülden bir Atatürkçü olan Tecer, onun açtığı yolda Cumhuriyet ilke ve inkılâplarının ülkemize yerleşmesi için alçak gönüllülükle çalışmıştır (Timuroğlu, 1980: 13). Tecer'in 1961'de sahnelenen *Satılık Ev*'inin arka planında Demokrat Parti'nin 1950'lerde iktidara gelişinin işlendiği görülmektedir. 1950'ye kadar tek başına iktidarda olan Cumhuriyet Halk Partisi yerini 1950 seçimlerinde Demokrat Parti'ye bırakmıştır (Olgun, 2011: 21-23). *Satılık Ev* piyesinde Cumhuriyet Halk Partisi tarafında yer alan Fatin Kaya'nın 1941-1946 yılları arasında CHP'den Adana ve Urfa milletvekilliği yapan Tecer'in kendisiyle özdeşleştiği görülmektedir. Tecer, Cumhuriyet Halk Partisi bünyesinde pek çok farklı görevde de bulunmuştur (Ataş, 2002: 13-14). Tecer'in *Ülkü* dergisinde kaleme aldığı "Millî Birlik" adlı yazısında Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı olan İsmet İnönü hakkındaki görüşleri de *Satılık Ev*'in kendi hayatından ve siyasî görüşünden izler taşıdığını ortaya koymaktadır:

“Geçen martın onyedisinde İzmirli aziz konukları olan Cumhurresimiz İnönü’yü dinlediler. İnönü’nün konuşması, tek kalp gibi çarpan memleketin havasında yankılanarak bütün gönüllere yayıldı. Dünyanın bu en karışık zamanında onun bu konuşması millî birliğimizin sesi olarak çınladı. Onun yüksek varlığında kutladığımız bu birlik, millî hayatımızın bu olgusu, Büyük Millet Meclisi ile, Hükümet ile halk idaresinin, millî devletin gerçekten bir başarısıdır” (Tecer, 2001: 33).

Satılık Ev’de² Fatin kendisini ve desteklediği partiyi halktan olarak görürken rakip kabul ettiği Selim’i ve yer aldığı partiyi halktan kopuk, çıkarıcı ve düzenbaz olarak görmektedir (SE, s. 130). Tecer, Fatin Kaya nezdinde yönetime yeni gelen partinin ve içinde yer alanların yaptıklarının vatanseverliğe ters düştüğünü, kendisinin bunu kabul etmediğini dile getirmektedir (SE, s. 136). Millî terbiye için ahlâk ve karakterin önemli olduğu görüşünü savunan (Tecer, 2001: 36) Tecer, bunu Fatin Kaya’nın çocuklarına temiz bir ad bırakmak için verdiği çaba üzerinden ortaya koymuştur (SE, s. 137). Tecer, millî terbiye ile ilgili görüşlerini İnönü’nün görüşleriyle de desteklemiştir:

“(…) Nihayet İnönü, millî hayatın ahlâk düsturunu, millî terbiyesinin esasını da şu cümlelerle ortaya koyuyor: ‘Vatanseverlik ahlâkın başında gelir. Vatansever olarak yetişmek terbiye sistemimizin temelidir.’” (Tecer, 2001: 37).

Tecer, sanat eserinde sanatçının ideallerinin, hayat ve dünya görüşünü yansıtmasına karşı değildir. Kendisi de bunu yapmış, eserlerinde kendi sanat anlayışını ortaya koymuştur. O, köşe bucak dolaştığı Anadolu’da tanıdığı halkı, onun kültürünü yeni ve orijinal unsurlarla kaynaştırmaya çalışmıştır. Köy ve köylüyü gerçek çehresiyle tanıdıktan sonra onu eserlerine yansıtmıştır. Köy meselelerine asla ideolojiyle yaklaşmamış, bu konuda dürüst ve samimi davranmıştır. Köyün ve köylünün yoksulluğunu, bilgisizliğini hiçbir zaman istismar etmemiş, onları bu konuda gücendirecek bir eylemde bulunmamıştır. O, köy ve köylü meselelerine eğilirken bunları umumî Türk kültüründen, milletin ortak meselelerinden soyutlamamıştır. Köy ve köylüyü milletimizin ayrılmaz bir parçası olarak görmüş ve onları eserlerine taşıyarak verdiği önemi göstermiştir (Özbalcı, 1998: 81-82). *Yazılan Bozulmaz* onun bu anlayışla kaleme aldığı piyesidir.

² Ahmet Kutsi Tecer, *Bütün Oyunları 1 - Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2017. *Satılık Ev*’den yapılacak alıntılar bundan sonra SE kısaltması ile gösterilecektir.

Şair kimliğiyle ön plana çıkan Ahmet Kutsi Tecer'in piyeslerinde hayatının yanı sıra şiirlerinin de yansımaları görülür. Tecer, şiirlerinde olduğu gibi piyeslerinde de Anadolu ve Anadolu insanının yaşam biçimine yer vermiştir:

“Pek çok şiirini halk sanatlarına, halk müziğine, halk oyunlarına ve geleneğe ait unsurlarla zenginleştirmiştir. Anadolu insanın yaşayışı, kederi, sevinci, bütün sadeliği ve derinliği ile onun şiirlerinde yer almış, masal, atasözü, türkü ve manilerimizde yaşayan bütün değerler, yerlilik ve içtenlik onun şiirlerine de renk ve içtenlik katmıştır. Fakat o, bütün bu yerli ve mahallî malzeme ile yoğurduğu duygu yüklü şiirlerde estetiği, dil, şekil ve söyleyiş güzelliğini de hiç ihmal etmemiş, şiire modern bir halk şairi kimliği ve çağdaş bir şiir anlayışı ile yaklaşarak kendi orijinalitesini kurmayı da başarmıştır” (Özbalcı, 1998: 102).

Tecer'in şiirlerinde yer alan bu yerlilik piyesleriyle benzerlik göstermektedir. Özellikle 1930'da mecburî hizmet dolayısıyla gittiği Sivas, onun şiirlerine ve piyeslerine etki etmiştir. Tecer burada folklor araştırmalarına başlamış, Anadolu'yu ve onun insanının yaşam tarzını, örf ve adetlerini, geleneksel yapısını bizzat tanıma fırsatı yakalamıştır (Ataş, 2002: 10).

Ahmet Kutsi'nin şiirlerinde sıkça işlediği “Anadolu”yu piyeslerinde de ele aldığı görülmektedir. İlk piyeslerinden olan, *Yazılan Bozulmaz*'da³ Anadolu'nun bir köyünü ve orada yaşayanların hayatını ele alan Tecer'in şiirlerindeki o yerlilik ve millîliğin izleri görülür. “Orda Bir Köy Var Uzakta” adlı şiirinde bir köy ismi vermeyerek Anadolu'nun her yerinin bize ait olduğunu hissettirmeye çalışmıştır. Şiirdeki bu düşüncesini, *Yazılan Bozulmaz*'a piyesin hangi köyde geçtiğini net olarak belirtmeyerek yansıtmıştır. “Uzaklara Gidelim” adlı şiirinde köy hayatına ait “*Orada yaz günleri işlerdir bizi çeken / Gece yatarız erken, sabah kalkarız erken / Bulutlar evimizin üstünden aşan yelken.*” (Timuroğlu, 1980: 85) mısralarının köy hayatını ele alan *Yazılan Bozulmaz*'la koşutluk gösterdiği görülmektedir (YB, s. 2).

³ Ahmet Kutsi Tecer, *Yazılan Bozulmaz*, (Daktilo Metin), Devlet Tiyatrosu Başdramaturluk, Ankara 1989. *Yazılan Bozulmaz*'dan yapılacak alıntılar bundan sonra YB kısaltması ile gösterilecektir.

Tecer'in "Anneler" başlıklı şiirinde *Yazılan Bozulmaz*'ın merkezî kişisi olan Emine'den izler bulmak mümkündür. Tam bir Anadolu kadını olan Emine, eşini kaybettikten sonra oğlunun üzerine titreyerek ona hem analık hem de babalık etmiştir (YB, s. 1). Şiirin "*Acını görmesin gözüüm âlemde / Teselli demeksin bana son demde.*" (Ataş, 2002: 68) dizeleri Emine'nin oğlu İsmail'i köyün belalılarından olan Musa'dan korumak için verdiği mücadeleyi destekler niteliktedir (YB, s. 10). Şiirin son dizelerinde geçen "*Bütün ümitleri yel alır gider / Tomurcuk açılır, sel alır gider / Anneler büyütür, el alır gider.*" ifadeleri piyesin bitişiyle kısmen de olsa benzeşmektedir. Piyenin sonunda Emine, oğlunu Musa'dan korumak için ne kadar mücadele etse de başarılı olamamıştır. Oğlu İsmail, amcasının katili olma ithamıyla yakalanmış, elleri kelepçelenerek suçlu damgası yemiştir (YB, s. 20).

Tecer'in "Düğün Ağıdı" adlı şiiri de *Yazılan Bozulmaz* ile benzerlik göstermektedir. Her iki edebî türde de olaylar Emine adlı bir köylü kadının başından geçmektedir. Şiirde bir köylü kızı olan Emine, düğün gününde ölürek kendi nezdinde tüm köylü kızların ortak acısını yansıtmıştır. Emine sevdiği adama kavuşamamış, beyaz gelinliği kefeni olmuş ve onun tüm hayalleri yarım kalmıştır (Timuroğlu, 1980: 99). *Yazılan Bozulmaz*'da da bir köylü kadını olan Emine, eşi öldükten sonra çocuğuna ve yaşlı anasına sahip çıkarak hayatın tüm zorluklarını tek başına üstlenmiştir (YB, s. 1). Kayınbiraderi Ali'ye gönlünü kaptırmasına rağmen kimsenin ağzına laf vermemek için aşkını kalbine gömmüştür (YB, s. 3). Eşinin ölümünden sonra kadınlığından ve hayata dair tüm hayallerinden vazgeçmek zorunda kalmıştır (YB, s. 6). Şiirin son dizelerinde geçen "*Ecel gelmiş, Emine / Emine netsin?*" (Timuroğlu, 1980: 99) ifadeleri alın yazısının değişmeyeceğini ortaya koymaktadır. *Yazılan Bozulmaz*'da da Emine'nin önce eşini sonra da sevdiği adam olan Ali'yi kaybetmesi yazılanın bozulmayacağını, alın yazısının böyle olduğunu göstermektedir (YB, s. 14). Hem şiirde hem de piyeste Emineler, sevdiği adama kavuşamayan ve benzer bir kadere sahip olup alın yazısını değiştiremeyen kişilerdir. Aynı zamanda köylü kadınlarının ortak acılarını ifade etmesi açısından da benzerlik göstermektedir. Tecer'in henüz on sekiz yaşındayken Bolu'da çıkan *Dertli* gazetesinde yazdığı bir yazısında söylediği sözler bu durumu destekler niteliktedir: "*Ben ömrümün sonuna kadar Anadolu'yu dinleyeceğim ve onun sesini dinletmeye çalışacağım*" (Ataş, 2002: 17). Tecer burada ifade ettiği gibi hem şiirinde hem de piyesinde Anadolu kadının kader ve ölüm kavramlarına bakışını ve onlar karşısında duyduğu acıyı ortaya koymuştur.

Ahmet Kutsi Tecer'in bir destan kahramanı olan Köroğlu'na yönelmesinde de Sivas'ın etkili olduğu düşünülebilir. Ümit Kaftancıoğlu, Kuzey Doğu Anadolu saz şairlerinin derlediği metinlerden yola çıkarak -genel olarak Bolu'yla özdeşleşen- Köroğlu'nun Sivas'ta doğduğunu ifade etmiştir (Turan, 2018: 37-39). Bu, destanın Sivas yöresinde geçen varyantları da olduğunu göstermektedir ve Tecer'in Sivas'tayken bu anlatımları saz şairlerinden dinlediği düşünülebilir. Zira o, Sivas'ta bulunduğu sürede halk edebiyatı ve halk şairleri üzerine pek çok inceleme ve araştırmalarda bulunmuştur (Ataş, 2002: 11-12).

Tecer'in, Türk halk şairleri üzerine yazdığı “Bağlamacıya” adlı şiirinde “*Yiğitler silkinip ata binende / Köroğlu'nun ruhu canlanır bende / Bu türküyü söyler baban, deden de / Sen de destancısı ol bu dağların*” (Timuroğlu, 1980: 102) dizeleri onun Köroğlu destanına duyduğu ilgiyi ortaya koymaktadır. Tecer'in kahramanlık anlatılarını seven bir tarafı vardır. Bu destana karşı duyduğu ilgiyi şiirden tiyatroya taşımaya ve *Köroğlu Koçyiğit*⁴ adlı piyesi yazması bu durumu destekler niteliktedir. O, piyesinde Köroğlu'nu mitik bir kahraman gibi ele almıştır. Bu durumun babası uzun süre Bolu'da bulunmuş olan Ahmet Kutsi'nin oranın epik havasından etkilenmiş olmasından kaynaklanabileceği düşünülebilir (Uç, 2005: 9).

Tecer'in “Sofralar” adlı şiiriyle de *Köroğlu Koçyiğit* piyesi arasında bağlar bulmak mümkündür. Tecer'in bu şiirinde konar göçerlik durumu mevcuttur. Şiir, bir obabaşının himayesi altındakilerle sofraya oturduklarında yaptığı konuşmalar üzerine kurulmuştur (Timuroğlu, 1980: 111). Piyeşte de Köroğlu takımının gece vakti ay ışığı altında hep birlikte yemek yiyerek türküler söylemesi şiirle benzerlik göstermektedir (KK, s. 38-39).

Köroğlu Koçyiğit piyesinde “Unutmam Sizi” adlı şiire ait emareler bulunmaktadır. Piyeşte, Köroğlu'nun babasının intikamını almak için takımıyla birlikte Çamlıbel'e gelmesi, buradan her yıl aynı zamanda kervanların geçmesi, Bolu Bey'i ile yaptığı mücadele anlatılmaktadır. Şiirde de oymakların göçü, kervan geçişleri, Türkmenlerin yaylalarını canları pahasına korumaları, o dağlarda ölüm pahasına yaşanan kavgalar anlatılmıştır: “*Oba çocuklarının vatani yaylalarıdır / Gelen kim olursa olsun, ölmek vermemek vardır / Türkmenler'de bu ardır / Nice kavgalar olur bu dağların başında / Kimi düşer ihtiyar,*

⁴ Ahmet Kutsi Tecer, *Koçyiğit Köroğlu*, Bilge-Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2021. *Koçyiğit Köroğlu*'ndan yapılacak alıntılar bundan sonra KK kısaltması ile gösterilecektir.

kimisi genç yaşında / Her tümsek bir mezardır” (Timuroğlu, 1980: 118-122). *Koçyiğit Köroğlu*’ndaki mücadele ile şiirde Türkmenlerin yaylalarını, obalarını korumak için verdikleri mücadele benzerlik göstermektedir.

Tecer’in bir diğer piyesi *Köşebaşı*’nda⁵ Beybaba’nın torunu olan Zehra’nın kahvedekilere Fransızca kelimelerle karşılık vermesi, Paris’e gitmek ve orada eğitim almak istemesi de Tecer’in hem kendi hayatının hem de Paris’te yazdığı “İlk Günler” şiirinin piyesteki yansımalarını göstermektedir: “*İçmeden sarhoşum, Paris’te miyim? / Yirmi üç yaşımın hülyası, tadı / Bugün fakülteye yazılan bu kim? / Bu küçük adamın adı, soyadı?*” (Timuroğlu, 1980: 181) dizeleri Paris hakkındaki duygu ve düşüncelerini ortaya koymaktadır. Şiirden de anlaşılacağı üzere Tecer, yıllarca hayalini kurduğu Paris’e eğitim almak amacıyla gitmiştir. Piyeste de Zehra, sürekli Paris hayalleri kurmakta ve eğitimi için oraya gitmek istemektedir (K, s. 59).

Görüldüğü üzere Tecer’in hayatındaki deneyimler piyeslerine yansımıştır. Hayatını Anadolu ve Anadolu insanını anlatmaya adanmış bir gönül insanı olan Tecer, bu durumu şiirlerine olduğu kadar piyeslerine de yansıtmıştır. Şiirlerinde yer alan halktan sıradan insanların hayatını piyeslerinde de görmek mümkündür.

2.2. Türk Halk Edebiyatı

Ahmet Kutsi Tecer’in 1930’da mecburî hizmet için gittiği Sivas, onun sanat ve düşünce hayatında önemli gelişim ve değişimlerin yolunu açmıştır. Burada bulunduğu sürede Türk milletinin geleneksel hayat tarzını, örf ve âdetlerini yakından tanıma fırsatı bulmuştur (Özbalcı, 1998: 4-5). Türk halk kültürü içinde önemli bir yer tutan âşıklık geleneğinin Sivas ve çevresinde bütün canlılığıyla devam ettiğini gören Tecer, Türk halk kültürü üzerine düşünmeye ve araştırmaya yönelmiştir. Bu durum Tecer’in hayatının sonraki dönemlerine sirayet etmiş, halk kültürü ile halk şiiri bütün değer ve unsurlarıyla onun

⁵ Ahmet Kutsi Tecer, *Bütün Oyunları 1 - Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2017, s. 13. *Köşebaşı*’ndan yapılacak alıntılar bundan sonra K kısaltması ile gösterilecektir.

sanatını besleyen bir kaynak olmuştur (Özbalcı, 1998: 5). Tecer, şiirlerinde olduğu kadar piyeslerinde de halk kültürüne, onu oluşturan unsurlara yer vermiştir.

Ahmet Kutsi, bir insanı yeryüzünde kalıcı kılacak dilin de halk dili olduğu düşüncesini savunmaktadır. Bu nedenle tüm eserlerini yalın, açık, işlek ve canlı halk Türkçesiyle kaleme almıştır. Sanat ve edebiyat sahasında başarılı olmanın sırrını da yine halkın diline, kültürüne ve geleneklerine bağlı kalmakta olduğunu düşünmektedir (Yanık, 2007: 61).

Tecer, geleneğin çizdiği yoldan gitmenin güven verici olduğunu düşünmüştür. Bu nedenle, halk edebiyatı unsurlarından yararlanmış ve bu durum sanatında yeni ufuklar açmıştır. Ona göre, tarihe kök salmış ve halk kültürüyle bütünleşerek geleneklerden yararlanan sanat, en güçlü sanattır (Yanık, 2007: 44).

Tecer; halk edebiyatına verdiği önemi, köyleri dolaşarak seyrettiği oyunlar üzerine oluşturduğu *Köylü Temsilleri* adlı kitabında da ortaya koymuştur. Bu kitap, Türk seyirlik ve köy oyunları üzerinde önemle duran ilk incelemelerden biridir. Anadolu'nun pek çok yerini dolaşan Tecer, *Köylü Temsilleri*'nde köy yerinde köylüler tarafından temsil edilen oyunları ele almıştır. O, bu temsillerin millî halk tiyatrosunun teşekkülünde önemli bir yere sahip olduğunu düşünmektedir. Özellikle komedinin bu temsillerin mahallî ve kollektif vasıflarından yararlanabileceğini ifade etmiştir (Tecer, 1940: 4-5). Tecer, köylüler tarafından sergilenen bu oyunların folklorun alanına girdiğini belirtmiştir. Bu oyunlar, halkın geleneklerini yansıtan ve yaratanı belli olmayan kıymetler hazinesinin mahsulleridir. Belli sebepler sonucu meydana getirilen bu oyunlar halkın en derin tabakaları arasında sürüp gitmektedir (Tecer, 1940: 7). Tecer, *Köylü Temsilleri* eseriyle hem seyirlik oyunlarımızın konularını aydınlatmış hem de geliştirmekte olan Türk tiyatrosunun önünde yeni ufuklar açmıştır (Özbalcı, 1998: 28).

Tecer, ömrünün sonuna kadar Anadolu'yu dinlemeye ve onun sesini dinletmeye hazır bir gönül adamı olmuştur. Tecer; gönül verdiği Anadolu'nun coğrafyasını, insanlarını, yaşam tarzını, geleneklerini, sanat anlayışını ve ortaya koyduğu ürünleri gerek şiirlerinin gerekse piyeslerinin ana malzemesi yapmıştır (Özbalcı, 1998: 19). Özbalcı, Tecer'in sanatkâr şahsiyetinin yaşadığı dönemin sosyal, ekonomik ve politik yapısına göre şekillendiğini ifade etmiştir. Tecer, millî kültürün en zengin ve canlı unsurları olarak gördüğü halka ait

tüm değerleri, halk şiirini, musikisini, tiyatrosunu, köy seyirlik oyunlarını, örf ve adetlerini çağdaş Türk edebiyatının yapıtaşı olarak kabul etmiş ve onları asla ihmâl etmemiştir (Özbalcı, 1998: 75).

Yazılan Bozulmaz'da halk edebiyatına ait pek çok unsur yer almaktadır. Eserde Türk milletinin yöresel ağız, şive özellikleri, ağıt yakma, atasözü ve deyimler gibi sözlü kültür unsurları bulunmaktadır. Bir Anadolu köyünde geçen *Yazılan Bozulmaz*'da Türk insanın en doğal ve el değmemiş hâli ortaya konulmuştur. Tecer gerek piyesteki kişileri gerekse mekân unsurlarını, gezip görerek tanıdığı ve bizzat içinde bulunduğu Anadolu köylerinden seçmiştir. Köy ve köylünün yaşam biçimlerinin, gelenek ve göreneklerinin oluşturduğu halk ürünlerinden bize, Türk milletine ait bir piyes meydana getirmiştir. *Yazılan Bozulmaz*'da ilk olarak eşini kaybetmiş olan Emine'nin bir Anadolu kadını olarak tek başına verdiği mücadele dikkat çekmektedir. Tecer'in halk unsurlarından meydana getirdiği bu piyeste kişiler, isimlerinden yaşam biçimlerine kadar Anadolu halkını temsil etmektedir. Piyeste yer alan cümleler, konuşma üslûbu halk ağzına uygun olarak seçilmiştir. Halk ağız özelliklerinin yanı sıra piyeste sıkça atasözü ve deyimlere de yer verilmiştir (YB, s. 3-4). “*Haddini bil avrat!*” (YB, s.12), “*Gezen avrat tatlı olur derler*”, “*kulak kabartır*” (YB, s. 9). “*Dert tazelemek*” (YB, s. 6), “*Aklını çelmek*” (YB, s. 9), “*Şeytanın eniği*” (YB, s. 11) gibi ifadeler onun halk ağzını hiçbir müdahalede bulunmadan olduğu gibi yansıttığını göstermektedir.

Piyeste Ali'nin ölümü üzerinden Anadolu'da Türk halkının ölüm sonrasında yaptığı ritüeller ortaya koyulmuştur. Ali'nin cenazesi geldiğinde üzeri örtüyle kapatılmış vaziyettedir. Tüm köylü, Emine'nin evinde ölüyü beklemektedir. Emine'nin oradakilere ölüyü beklemeyi bildiğini ve gece vakti bir kadının evinde yabancı adamların bulunmasının doğru olmadığını belirtmesi köy yaşantısını ortaya koymaktadır (YB, s. 15-16). Köylü, genç bir kadının ölü ile aynı evde yalnız bırakılamayacağı gerekçesiyle yaşça büyük olan Ayşe Bacı'nın da orada kalmasını uygun görmüştür (YB, s. 16). Bu durum Türk halkının ölüm algısı üzerine oluşturduğu geleneksel yapıyı ortaya koymaktadır.

Sözlü geleneğin bir ürünü olarak yüzyıllardan beri süregelen ve duyulan üzüntüyü dile getirmek için oluşturulmuş olan ağıt yakma geleneği de piyeste yer almaktadır. İnsanlar, tarih boyunca ağıt ve onun etrafında şekillenmiş olan geleneksel uygulamaları acılarını dile

getirmek için kullanmıştır. Ölüm ve en az onun kadar acı veren diğer durumlarda ortaya çıkan duygular ağıt icrasının gerçekleşmesini sağlamıştır. Ağıt geleneği, insan-toplum ve acı ilişkisi üzerinden kodlanmıştır (Tahtaişleyen, 2013: 4). Ağıtlar, özellikle gelenek içerisinde halkın ortak acılarını dile getirmek için ortaya koyduğu sözlü ürünlerdir. *Yazılan Bozulmaz*’da da Ali’nin ölümü üzerine Ayşe Bacı, yaktığı ağıt ile Emine’nin çektiği acıyı ortaya koymuştur: “*Nice bülbülleyin çağlar durursun / Ağlama Emine mevlâm kerimdir / Kaç yıldır yas çeker ağlar durursun / Ağlama Emine mevlâm kerimdir.*” (YB, s. 19). Emine’nin ölüm karşısında duyduğu bu acı aynı zamanda köylünün ölüm duygusu karşısındaki ortak acısını ifade etmektedir. Yine burada ölümle birlikte yas olgusunun da gerçekleştiği görülmektedir. Yas, Türklerin yüzyıllardır ölüm karşısında yaptıkları eylemleri içeren bir kavramdır (Hacıgökmen, 2013: 394). Emine, eşini kaybettikten sonra yas tutmaya başlamıştır. Onun bu yası, birini sevmesine rağmen eşinin ölümüne saygı duyup yerine başkasını koymaması şeklinde ortaya koyulmuştur. Tecer, Anadolu kadınının geleneklerine bağlı oluşunu Emine üzerinden göstermiştir.

Memleketine ve onun tabiatına aşkla bağlı olan Tecer; köylüye, köy hayatına ve ona ait tüm unsurlara hayranlık duymaktadır. Tüm ömrünü bunların peşinde koşmak, gizli kalmış ve el değmemiş unsurları gün ışığına çıkarmak için harcamıştır. Sanatı, gezileri, konuşmaları, eğitimciliği ve idareciliği hep bu ideale hizmet etmiştir. O, halk ve memleket için çalışmış, halk kültürüne yeni bir bakış ve soluk getirmiştir (Yanık, 2007: 26).

Tecer, halk şiiirleri ve şairleri konusunda da incelemeler yapmıştır. Köroğlu ve Cezayir halk şairleri üzerine yaptığı incelemeler bunlardan bazılarıdır. Özellikle Köroğlu üzerine yaptığı incelemelerini şiiirle sınırlı tutmamış, onun gibi büyük bir saz şairinin aydınlar zümresinde tanınmasına vesile olmuş ve Köroğlu üzerine bir de piyes yazmıştır (Yönetken, 2001: 88-89). Tecer, 1928’de Ankara’da çıkan *Halk Bilgisi Dergisi*’nde “Köroğlu’na Dair” başlıklı yazısında şunları ifade etmiştir:

“Paris Millî Kütüphanesinde ‘Fon 109’ numarayla mukayyet el yazmasının ondördüncü yaprağının zahri ile müteakip sayfadaki karşılıklı iki manzumeye tesadüf ettim. Her ikisinin de mevzuu malum bir vak’a-i tarihiyeyi, Osman Paşa’nın Tebriz, Şiran üzerinde vaki olan seferlerini hikâye ediyor. Bu Osman Paşa’nın Özdemiroğlu Osman Paşa olduğu şüphesizdir. Kailinin ifadesinden, kendisinin bu harplere iştirak etmiş olduğu tahmin

edilebilir. Takriben X. Asrın son nısfı ile XI. Asrın başlarında yaşamış olan bu şairin Köroğlu olduğu söylenebilir. Böyle kayıtlıdır. Manzumeleri imlâlarını aynen muhafaza ederek naklediyorum.” (Aktaran: Yönetken, 2001 :87).

Koçyiğit Köroğlu’nda halk edebiyatı unsurlarından kahramanlık, kutlama, şenlikler ve ölüm merasimleri yer almaktadır. Halk edebiyatı ürünü olan ve pek çok varyanta sahip olan Köroğlu, Tecer tarafından üzerinde birtakım değişiklikler yapılarak kaleme alınmıştır. (Timuroğlu, 1980: 45).

Ahmet Kutsi, *Koçyiğit Köroğlu’nda* Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akın* ve *Özyurt* adlı manzum destanî piyeslerini de örnek almıştır. Ama o, *Koçyiğit Köroğlu’nu* manzum değil mensur yazmıştır. Halk anlatılarında genellikle levent ve celali tipi şeklinde tasvir edilen Köroğlu burada yer yer şövalye tipinde, ahlâk ve fazilet örneği, lirik, hassasiyet sahibi bir insan olarak yaşatılmıştır (Gökdemir, 1987: 25-26).

Koçyiğit Köroğlu piyesi sembollerıyla, içerdiği evrensel mesajla, Türk kültürünü ele alış biçimiyle folklorun bütünleştirici ve yol gösterici özelliğini bir kez daha ortaya koymaktadır. Eser, Türk kültür mirasının derlenip toplanarak yeniden işlenmesini ve toplumun bundan faydalanarak ileriye doğru gelişim göstermesi amacını içeren bir piyestir (Karabulut, 2011: 67).

Köroğlu destanı, kahramanlık konulu bir anlatma olarak Türk dünyası destan-hikâye geleneğinin en güzel ve yaygın örneklerindendir. Bu anlatılar başlangıçta tarihî bir kahramanın, bir Türkmen yiğidi veya beyinin hikâyesi olarak ortaya çıkmış olsa da yayıldığı coğrafyada ve olgunlaşıp geliştiği Türk boylarının destan-hikâye gelenekleri içerisinde zengin olduğu kadar karmaşık bir yapı kazanmıştır (Ekici, 2004: 137).

Türk boylarının ortak kültür ve tarihinin yanında, her birinin sahip olduğu mahallî kültür ve tarihi yapısı diğer kültürel yaratmalarda olduğu gibi Köroğlu’nda da belli mahalli unsurlar yeniden şekillendirilip renklendirilmiştir. Onu oluşturan bütün mahalli renk ve unsurlar kaldırıldığında Köroğlu’nda Türk dünyasının ortak kültür yapısı, Türk değerleri ve dünya görüşü ortaya çıkmaktadır (Ekici, 2004: 138).

Köroğlu; halk öykülerine, türkülerine, resmine, oyun ve özdeyişlerine konu olmuş ve yurdun her köşesinde halkın gönlüne yerleşmiş bir destan kahramanıdır. Türk halkı bu kahramanı sahneye çıkışından çok önce tanımıştır. Fakat Tecer, bu kahramanı tanıdığımız şekliyle değil de üzerinde birtakım değişiklikler yaparak karşımıza çıkarmıştır. Tecer'in, Köroğlu'nda yaptığı en büyük değişiklik, onu destanî kişiliğinden bir ölçüde sıyrıp ona dramatik bir kişilik vermesidir. Tecer, bunu Köroğlu'nu piyes boyunca üç ana çatışmanın eksenine koyarak gerçekleştirmiştir. Bunlardan birincisi, Köroğlu ve düşmanı olan Bolu Beyi arasındaki mücadeledir. İkincisi; Köroğlu'nun önderi olduğu kendi takımı, köylüler ve obalılarla olan çatışmasıdır. Halkın Bolu Beyi'ne duyduğu hıncı, taşkın kını düzenleyip ona amaç, biçim ve yön vermeye çalışmıştır. Üçüncüsü ise Köroğlu'nun her insan, her önder gibi kendisiyle olan çatışmasıdır. Aynı zamanda piyesteki mekânları, doğaüstü unsurları ve kişilerin ilişkisini destansı bir hava içinde kurgulamıştır (And, 2011: 98-99).

Tecer, Köroğlu destanına genel hatlarıyla bağlı kalarak bazı yerlerinde değişiklik yapmış, bazı kısımlarına da piyeste yer vermemiştir. Piyeste yapılan değişiklikleri maddeler hâlinde ele alabiliriz:

a. Köroğlu'nun Olağanüstü Bir Şekilde Büyümesi:

Köroğlu destanında kahramanın doğumu ve sonrasındaki olaylar onun hızlı bir biçimde büyümesini konu almaktadır. Destanın Türkmen ve Kazak versiyonlarında Köroğlu, çok hızlı bir büyüme gerçekleştirmiştir. Türkmen varyantında hızla yedi yaşına gelip okul çağına ulaşmıştır. Kazak varyantında da hızla on iki yaşına gelmiştir. Türkmen, Kazak, Özbek ve Uygur versiyonlarında da hızlı bir şekilde büyüme görülmektedir. Azeri ve Anadolu Türkleri versiyonlarında ise kahramanın hızlı büyümesi yer almamaktadır (Ekici, 2004: 110). *Koçyiğit Köroğlu* piyesinde de kahramanın doğumu ve hızlı büyümesine dair herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Vak'a başladığında Köroğlu, babasının intikamını alacak yaştadır. Doğumu ya da çocukluğuyla ilgili herhangi bir bilgi yer almamakla birlikte Köroğlu'nun gençliğinde yellerle boğuşup sellerle kapıştığı ifade edilmiştir. Köroğlu, yirmi yıl dövüşmüş ve savaşmış fakat henüz babasının intikamını alamamıştır (KK, s. 23-24).

b. Köroğlu'nun Babasının (Dedesinin) K r Edilmesi:

Destanın Azeri versiyonunda kahramanın babasının gözlerinin k r edilmesi babanın veya ailenin hemen tanıtımından sonra yer almaktadır. Anadolu sahası Türk anlatımında bu kısım bazı küçük farklar dışında aynıdır. Revan Serdarı Hasan Han'ın yanında seyislik yapan Ali, Aygır G l  kenarında atları otlatırken g lden çıkan bir çift aygır, otlamakta olan kısıraklardan iki tanesiyle çiftleşir. Ali, bu kısıraklardan doğacak tayların m kemm l atlar olacağını düşünerek kısırakları işaretler. Nihayet kısıraklar “kır” ve “doru” renkli birer tay doğurur. Ali, bu tayları özenle besler. Bir gün Revan Serdarı Hasan Han'ın komşusu olan beylerden birisi misafirli e gelir ve kendisinden bir at almak istediğini söyler. Ali'den seçtiği atları getirmesini ister. Cılız tayları gören bey, Hasan Han'la alay eder. Ali'nin sürüdeki en iyi iki tayın bunlar olduğunu söylemesi  zerine Hasan Han çok sinirlenir. şerefini lekeledi i düşüncesiyle Ali'nin seçtiği iki cılız ata karşılık iki gözünün bedel olacağını söyler ve gözlerine mil çektirir. Bu duruma çok üzülen Ali, gözlerine sebep olan iki tayı alıp evine gider (Ekici, 2004: 114-115). *Koçyiğit Köroğlu*'nda kahramanın babasının ve ailesinin tanıtımına yer verilmemiştir. Babanın gözlerinin k r edilmesi hadisesi de piyeste değiştirilerek birinci bölüm ikinci tablo birinci sahnede geçmişte yaşanmış bir olay olarak aktarılmıştır. Kır At'ın övülmesine sinirlenen Bolu Beyi; sahibinin hiçbir işe yaramaz diyerek attığı bu atı, Tavlabası'nın “otluk bac”ı diyerek kendisine getirdiğini, bu nedenle Tavlabası'nın gözlerini oydurup atın sırtına ba lattı ını ve da a bıraktığını anlatır. Bolu Beyi'ne göre kurtlar bile atı be enip par alamamıştır. K r n oğlu binince adı Kır At olmuştur (KK, s. 30). Bu durum piyeste başlangıç kısmında değil, Köroğlu ve Bolu Beyi'nin mücadelesi sırasında Kır At'ın herkes tarafından konuşulması üzerine anlatılmıştır. Tecer, Köroğlu'nun babasının gözlerini kaybetmesi hakkında kısmen değişiklikler yapmıştır.

c. Köroğlu'nun Olağanüstü Bir Ata Sahip Olması:

Köroğlu anlatılarının hepsinde babanın başından geçenlerden sonra kahramanın hazırlanması ve yetiştirilmesi kısmı gelmektedir. Bu kısımda kahraman; olağanüstü bir yardımcıya (genellikle at), olağanüstü özelliklere, olağanüstü nesnelere (kılıç ve benzeri savaş aletleri) sahip olur. Bu hazırlıkların ilk sırasında kahramanın hayatı boyunca en

büyük yardımcısı ve dostu olacak olağanüstü bir ata sahip olmasıyla ilgili olaylar yer alır (Ekici, 2004: 116).

Köroğlu destanının Anadolu Türklerine ait versiyonunda kahramanın olağanüstü özellikleri kazanması “sihirli üç köpüğü” içmesinden sonra gerçekleşmiştir. Ali Kişi, oğlu Ruşen (Köroğlu) ile atları besleyecekleri bir dağ beline gelip yerleşirler. Ali Kişi, oğlundan her iki at için kırk gözlü bir ahır ve suluk yaptıktan sonra, kırk günlük yemini ve suyunu doldurmasını, ahırın hiç ışık almamasını ve atların kırk gün insan yüzü görmemesini ister. Atların beslenmesi devam ederken Ruşen, otuz dokuzuncu gün sabredemez ve ahırın üstünden açtığı delikten atlara bakar. Atlardan sağda duranın kanatlı olduğunu, ancak o baktığı anda kanatların kaybolduğunu, soldaki attan ise kanat olmadığını görür. Sonrasında bu olayı babasına anlatır. Ali Kişi önce kır renkli atı muayene eder ve attan bir eksiklik bulamaz. Sonra doru renkli atı muayene eder ve onun sırtında çukur görür. Atlar üç ay daha ahırda kalır ve üç ayın sonunda atlardan kır renkli olan şahane bir at olur. Ali Kişi, oğlundan her iki atı da denemesini ister. Deneme sonunda Kırat gibi bir atın dünyada eşinin bulunamayacağı anlaşılır. Ali Kişi, oğluna artık Hasan Han’dan intikam alma zamanının geldiğini bildirir (Ekici, 2004: 122-123).

Şahane bir at soyundan gelmesi veya atların özel beslenmesi sonucunda kahraman olağanüstü bir ata sahip olmaktadır (Ekici, 2004: 123). *Koçyiğit Köroğlu*’nda Tecer’in Kır At’ın elde ediliş ve beslenme şekline yer vermediği görülmektedir. Piyes, Köroğlu’nun babasının intikamını almak için çıktığı mücadele ile başlatılmıştır. Piyesin başında Köroğlu’ndan yardım istemek için gelen köylülerin Kır At’ı gördüklerinde verdiği tepkiler, Kır At’ın olağanüstü bir at olduğunu ve insanların da bu durumu bildiğini göstermektedir (KK, s. 20). Kaman Ata’nın Kır At’ın Köroğlu’nda olduğu sürece sırtının yere gelmeyeceğini ve atın bir ışık dölü olduğunu söylemesi, atın geçmişiyle ilgili tek bilgidir (KK, s. 24). Tecer, piyesi kırılma noktasına yakın bir yerinden başlatmıştır. Destandan farklı olarak Kır At; büyümüş, olağanüstülüklerini kazanmış bir yardımcı olarak yer almaktadır.

d. Köroğlu’nun Olağanüstü Güç ve Silaha Sahip Olması

Destanda kahramanın olağanüstü atı elde etmesinden sonra kahramana gerekli bilgi, güç ve silah teminine yer verilir (Ekici, 2004: 129). *Koçyiğit Köroğlu*’nda bu sıralamaya

uyulmuştur. Köroğlu, olağanüstü bir ata sahip olduktan sonra bir kahramanın sahip olması gereken olağanüstü nesnelere sahip olmuştur (KK, s. 21). Burada da Kır At'ta olduğu gibi Köroğlu'nun bu nesnelere ne zaman ve nasıl sahip olduğu hakkında herhangi bir bilgi verilmemiştir. Türk destan ve hikâyelerinde sıkça rastlanan kılıç, ok, yay ve topuz gibi savaş nesneleri kahramanın atından sonraki en büyük yardımcısıdır. Bu motifler aynı zamanda kahramanın gücünü de göstermektedir. Köroğlu da bir halk kahramanı olarak kılıç, yay ve topuza sahiptir. Kılıç, Köroğlu'nun baş olduğunu, topuz ise yumruğunu simgelemektedir. Yay ise haberleşme aracı olarak kullanılmaktadır (KK, s. 21).

e. Köroğlu'nun Çamlıbel'e Yerleşmesi ve Yiğitleri Toplaması:

Halk sanatçılarında olduğu gibi bazı halk kahramanlarının da yetişmesinde toplumsal koşullar belirleyici unsur olarak yer almaktadır. Türk sözlü kültür geleneği içerisinde Köroğlu'nda olduğu gibi kahramanın yetiştiği tarihsel koşulların göz önünde bulundurulmadan değerlendirilmesi, onun kişiliğinin olduğundan farklı anlaşılmasına yol açabilmektedir (Turan, 2018: 27). Oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmış olan destan/hikâye geleneğinde özellikle Azerbaycan ve Anadolu anlatmalarında Köroğlu'nun Bolu merkezli bir serüvenin içerisinde yer aldığı görülmektedir. Bu serüvenin destan kahramanı Köroğlu'nun Celali ayaklanmalarına katılmış bir haydut olabileceği ya da adı çevresinde meydana getirilmiş öykülerin bu ayaklanmalarla sıkı bir ilişkisi olduğu düşünülmektedir. Köroğlu Destanı'nda Celali isyanlarının izleri oldukça derindir. Destanın Bolu rivayeti, Celalilerin Köroğlu'nu kendilerinden biri olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu rivayette Köroğlu, hükümete karşı isyan etmiş bir kişi olarak tamamen Celali tipini sunmaktadır (Turan, 2018: 20-21).

Destanda kahraman, hazırlıklarını tamamladıktan sonra kendisine bir yer, yurt edinir ve etrafına kendisi gibi yiğit olanları toplar. Anadolu Türkleri versiyonunda kahramanın Çamlıbel'e yerleşmesi ve yiğitleri etrafında toplaması Köroğlu'nun babasının intikamını almasından sonra gerçekleşmiştir. Hasan Han'ı öldürüp onun adamlarından kurtulan Köroğlu ve Ali Kişi, puslu bir dağ beline geldiklerinde Ali Kişi, o yerin “Çenglibel” adında bir yer olduğunu ve oraya yerleşmeleri gerektiğini söyler. İlerleyen günlerde Ali Kişi, oğluna artık öleceğini, Kırat'a iyi bakmasını, onu kimseye bırakmamasını ve onun kısa zamanda her yerde tanınacağını söyler. Babasının söyledikleri gerçekleşir ve

Köroğlu'nun adını duyanlar Çamlıbel'e gelip yerleşmeye başlar, onun hizmetine girerler. Babası hastalanıp ölür. Köroğlu kısa zamanda topladığı yiğitlerle Çamlıbel'de kendi teşkilatını kurar. Kısa zamanda adı ve şöhreti bütün dünyaya yayılır (Ekici, 2004: 132).

Koçyiğit Köroğlu'nda Çamlıbel'in nasıl yurt edinildiğine dair herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Vak'a başladığında Köroğlu ve adamlarının Çamlıbel'i kendilerine yurt edindikleri görülmektedir. Burada kervanları ve Bolu Beyi'nin adamlarını gözlemlemektedirler (KK, s. 16). Destan ve piyes arasındaki bir diğer fark; babasının, Köroğlu'na şöhret kazanacağını, adının her yerde duyulacağını söylediği kısımdır. Piyeste böyle bir kısım yer almamaktadır. Piyeste Köroğlu'nun Çamlıbel'i neden, ne zaman ve nasıl yurt edindiği bilinmediği gibi ününün dört bir yana yayılma süreci hakkında da bir bilgi verilmemiştir. Vak'a başladığında köylüler Köroğlu'nun ve atının adından ve şöhretinden haberdardır. Bu nedenle Bolu Beyi'nden intikam almak için kendilerine Köroğlu'nu baş seçmişlerdir (KK, s. 17). Piyesin geneline bakıldığında Köroğlu'nun Bolu Beyi'nden intikam almak için Çamlıbel'i yurt edinmiş olabileceği fikri baskındır. Köroğlu'nun yanındakilere Çamlıbel'e Bolu Beyi'nden intikam almak için geldiklerini hatırlatması bu düşüncüyü desteklemektedir (KK, s. 46). Köroğlu anlatmalarının Doğu versiyonlarında aile fertlerinin birleşmesi ve toplumun kahramanın etrafında kenetlenmesi dikkat çekmektedir. Bu durum destanî anlatmaların vermek istediği idealdir (Ekici, 2004: 133). Tecer de bu ideale sabit kalarak halkı ve pek çok yiğidi Köroğlu'nun etrafında toplamıştır.

Köroğlu destanında Çamlıbel, *Dede Korkut Kitabı*'ndaki "Oğuz Yurdu"na benzetilmektedir. Merkezî bir mekân konumunda olan Çamlıbel, Kırat'tan sonra Köroğlu'nun özdeşleştiği ikinci unsurdur (Ekici, 2004: 133). Tecer, bu durumu göz önünde bulundurmuş ve destanın asıl mekânı olan aynı zamanda Köroğlu ile bütünleşen Çamlıbel ismini değiştirmeden kullanmıştır. Vak'anın Çamlıbel'de başlatılması (KK, s. 16) ve yine Çamlıbel'de bitirilmesi (KK, s. 84) bu görüşü desteklemektedir. Köroğlu'nun yiğitleri etrafında toplaması da destan açısından önemlidir. Eski bir Türk geleneği olan destan kahramanının "kırk yiğit"e sahip olması durumu (Ekici, 2004: 133) Köroğlu'na yiğitleri etrafında toplamak olarak yansımıştır.

f. Koroğlu'nun İntikam Alması ve Tanınması

Kahramanın olağanüstü özellikler, at ve silahlara sahip olmasından sonra yapması gereken iş, düşmanla karşılaşp onu yenmek ve içinde yaşadığı toplumun acılarına son vermektedir. Anadolu Türk versiyonunda Hasan Han, Ali Kişi'nin atları nasıl yetiştirdiğini ve Ruşen'in nasıl bir ata sahip olduğunu öğrendiği için korkmaya başlar. Ruşen'i sarhoş edip atları elinden almak için onu sarayına davet eder. Ali Kişi, planı anlar ve oğlunu yalnız göndermez. Hasan Han'a intikam almaya geldiğini ve beğenmediği atların nasıl olduklarını görmesini istediğini söyleyerek dışarı çağırır. Hasan Han, askerlerine emir verip Ali Kişi ve Ruşen'i öldürmelerini söyler fakat Ruşen, askerleri dağıtıp Hasan Han'ı öldürür. Kalan askerlerle bir süre daha savaşır. Sonrasında babasını dinleyerek atını Hasan Han'ın sarayının dışına sürer. Kendilerini takip edenlerin ellerinden atlarının mahareti sayesinde kurtulup Çamlıbel'e gelirler (Ekici, 2004: 137).

Tecer, piyeste bu kısmı tamamen değiştirmiştir. Babasının Bolu Beyi'nden intikamını almak için yollara düşmüş olan Koroğlu, aynı zamanda zulüm görenlerin yanında yer alan bir halk kahramanı olma özelliği göstermektedir. Koroğlu, başlangıçta babasının intikamını almak için Bolu Beyi'ni aramaktadır. Bu intikam için Bolu Beyi'nin kervanlarını yağmalamış ve Bolu Beyi de kervanlarının zararını halktan çıkarmış ve halka iyice zulmetmeye başlamıştır. Bunun üzerine köylü Koroğlu'na gelmiş ve Bolu Beyi'nden intikamlarını almasını istemiştir (KK, s. 18-19). Kaman Ata'nın da Koroğlu'na babasıyla birlikte tüm zulüm görenlerin öcünü alması gerektiğini söylemesi (KK, s. 24) ve artık kendisinin Allah'a adanmış kurbanlık bir koç olduğunu ifade etmesi üzerine Koroğlu, zulmün adına bile düşman olacağını ifade etmiştir (KK, s. 26). İlerleyen kısımlarda Koroğlu'nun kardeşi gibi sevdiği Ayvaz'ın Bolu Beyi tarafından esir alınması ve Deli Kaman'ın öldürülmesi de intikam fitilini ateşlemiştir (KK, s. 44-45). Ayvaz'ın esir edilmesi üzerine Koroğlu; yanındakilere gücünün kuvvetinin yerinde olduğunu, ona güvenmelerini, sadece kendi öcünü almak için değil, tüm zulüm görenlerin öcünü almak için Bolu Beyi'yle hep birlikte savaşacaklarını söyler (KK, s. 46).

g. Destanla Piyes Arasındaki Diğer Farklar:

Koroğlu'nun Türkiye Türkleri versiyonunda destan, "Koroğlu'nun Doğuşu, Kırat ve Âb-ı Hayat, Babasının Macerası, Çamlıbel'e Gelmeleri" şeklinde anlatılmıştır. Destan, Ali

Kişi'nin Hasan Han için seçtiği atlar sonucu gözlerine mil çekilmesiyle başlar (Ekici, 2004: 347-348). Ali Kişi rüyasında ak sakallı pir görür. Pir ona Erzurum yakınlarına inmesini, orada sarp dağlar içinde goşa bulak denilen bir su olduğunu ve bu sudan gelecek üç tane köpüğü içerse ebedî hayata kavuşacağını söyler. Yola koyulurlar, Aras'ı bulurlar ve buradan gelecek köpükleri beklemeye başlarlar. Ruşen ilk gelen kırmızı köpüğü ve ardından gelen beyaz köpüğü içer. Mavi köpüğü babasına getirirken güneşin sıcaklığına dayanamayıp onu da içer. Ali Kişi bir taraftan bu duruma üzülürken diğer yandan oğlu yiğit bir er olacak diye çok sevinmiştir. Sonrasında Ali Kişi, oğlundan intikamını almasını istemiştir. Bunun için önce oğluna kendisine bir yurt bulmasını ve atlar için de bir yer yapmasını söyler. Atların beslenmesi ve gelişmesi için ışıksız ve insansız kırk günlük bir süreye ihtiyaç olduğunu belirtir. Atların bakımı bir yıl kadar sürer (Ekici, 2004: 349-350). Sonrasında Ruşen iki atı da denemiş ve Kırat'ın daha iyi olduğunu görmüştür. Bir gün Ruşen çölde parlak bir taş bulmuş ve babasına götürmüştür. Babası da bu taşı kılıç ustasına götürüp kılıç yaptırmasını ister. Usta, bunun elmas olan yıldırım taşı olduğunu görünce Ruşen'i kandırıp ona sahte bir kılıç verir. Durumu anlayan Ali Kişi, Ruşen'i tekrar gönderir. Ruşen'in elmastan olan kılıcı istemesi üzerine usta kılıcın kınına sakız koyup kılıcı öyle verir ve Ruşen'in peşine beş tane çırağını takar. Yolda önü kesilen Ruşen kılıcı çekemediği için kınıyla saldırır ve iki kişiyi öldürür, diğerleri de kaçar. Sıra Hasan Han'dan intikam almaya gelir (Ekici, 2004: 351-352). Köroğlu o zamanlar on dört - on beşinde görkemli, güçlü, kuvvetli bir delikanlıdır. Artık herkes atlarının namını duymuştur. Hasan Han da Ruşen'in kendisinden intikam alacağını duyar. Çare olarak onu misafir etmeyi ve şarap içirerek sarhoş edip öldürmeyi planlar. Hasan'ı tanıyan Ali Kişi, oğluyla beraber gider. Hasan Han, onların ölüm emrini verince Ruşen, Hasan Han'ı öldürür ve oradan ayrılırlar. Çamlıbel'e gelir ve burayı mesken tutarlar. Öleceğini anlayan Ali Kişi, Ruşen'e artık yurdunun Çamlıbel olduğunu, Kırat'ın kıymetini bilmesini ve adının her yerde duyulacağını, hiçbir zaman haksızlık yapmamasını ve artık adının Köroğlu olduğunu söyler. O günden sonra Köroğlu'nun namını duyan gelir ve orada kendisine yurt ve teşkilat kurar (Ekici, 2004: 353-354).

Koçyiğit Köroğlu piyesi, Köroğlu'nun Çamlıbel'i kendisine yurt edinmesi dışında bu varyantla herhangi bir benzerlik göstermemektedir. Piyeste Köroğlu'nun babasına diegetik kişi olarak yer verilmiştir. Piyeste vak'a, babanın ölümünden sonra başlamakta ve eser

Köroğlu'nun Bolu Beyi'nden babasının intikamını almak için başlattığı mücadele üzerine kurulmuştur.

Türk destanlarında sıkça işlenen sevgiliyi kazanma motifi Köroğlu destanının çoğu varyantında yer almaktadır. Bu varyantlarda Köroğlu, birbirini izleyen görevleri icra etmek, yarışlara girip kazanmak ve bir kahraman gibi sevdiği kadın için mücadele etmek zorundadır (Reichl, 2011: 162-163). Tecer, *Koçyiğit Köroğlu*'nda bu motifi biraz farklı şekilde ele almıştır. Tecer, tüm hayatını milletine adanmış, bireysellikten ziyade sosyal oluşuyla önce çıkan bir kurtarıcı, halk kahramanı yaratmıştır. Piyeste Köroğlu, sevdiği kadını ve yüzünü hiç görmediği çocuğundan kendi babasına verdiği sözü gerçekleştirmek için vazgeçmiştir. Bu durum onun sözüne sadık, mert bir yiğit olduğunu göstermektedir (KK, s. 25). Destan ve halk hikâyelerinin önemli motifi sevgiliyi kazanma ise piyeste Köroğlu'nun oğlu Arslan'ın etrafında şekillenmiştir. Arslan'ın, bir gece rüyasında ak saçlı bir adamın sunduğu doluyu içmesi ve sonrasında gördüğü kıza âşık olması, âşık edebiyatındaki rüya ve bade motifinin piyeste yer aldığını göstermektedir (Şişman, 2015: 317). Bu olaydan sonra Arslan, sevdiği kızı almak için hizmet etmeye ve yiğitlik göstermeye hazır hâle gelmiştir. Arslan'ın sevdiği kadını gördüğünde ona türkü söylemesi de âşıklık geleneği içerisinde şiir söyleme yeteneğini kazandığını göstermektedir (KK, s. 54-55).

Türk boylarının kendi kültür öğeleri çerçevesinde oluşturduğu Köroğlu anlatılarını Tecer, ana kurgusuna bağlı kalmakla beraber epeyce değiştirmiştir. Destanın bazı bölümlerini çıkardığı gibi kendisinden eklemeler de yapmıştır. Özellikle Köroğlu'nun babasının gözlerini kaybetme, Kırat'ın olağanüstü bir at olma, kahramanın olağanüstü özelliklere ve nesnelere sahip olma süreçlerinin piyeste yer almaması, piyesin ayrıntılar içinde boğulmamasını ve kahramanın asıl mücadelesinin ortaya koyulmasını sağlamıştır.

Köroğlu destanı; Hasan Han, Ali, Ruşen gibi isimlerden de anlaşılacağı üzere Türklerin Müslüman olduktan sonraki hayatını yansıtmaktadır. Tecer'in *Koçyiğit Köroğlu*'su ise Oğuzların İslamiyet'i kabul etmeden önceki dönemini anlatmaktadır. Bu nedenle Köroğlu'nun Gök Tanrı tarafından seçilmesi, Tanrı'ya kurban edilecek bir adak olması Türk milletin İslamiyet'ten önceki inanç sistemini de ortaya koymaktadır (KK, s. 26).

Yazar bu piyesinde gelenek ile modern olanı başarıyla birleştirmiştir. Tecer; piyesinde Türklerin dil, din, gelenekler-görenekler vb. kültürel mirasını başarıyla ele almıştır. Bu bakımdan Koçyiğit Köroğlu piyesi kültür taşıyıcılığı görevini de yerine getirmiştir (Karabulut, 2011: 67).

Tecer, *Yazılan Bozulmaz* ve *Koçyiğit Köroğlu*'nda olduğu gibi diğer piyeslerinde de halk edebiyatı unsurlarından yararlanmıştır. İstanbul'un eski semtlerinden biri olan Rüstempaşa Mahallesi'ndeki sosyal hayatı işlediği *Köşebaşı*'nı modern bir ortaoyunu olarak kurulumuştur. Piyese, Macit Bey'in ölümüyle başlayıp yıllar önce belli nedenlerden ötürü evden ayrılan oğlunun mahalleye döndüğü gün babasının ölümüne ve gayrimeşru kızının düğününe denk gelmesiyle gelişmiştir. Mahallenin karakterini, değişen değerlerle çatışmasını işlediği *Köşebaşı* bu açıdan ortaoyununun çeşitli tipleriyle bir toplum portresi sunduğu için geleneksel anlatımla benzerlikler göstermektedir (Tekerek, 2001: 210).

Popüler halk tiyatrosu geleneğimizi oluşturan meddah, Karagöz ve ortaoyunu; farklı kültürel mekânlar (Orta Asya, Anadolu, Bizans) - gelenek - İslâm ve imparatorluk gibi birçok etkenin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu halk tiyatrosu türleri bir imparatorluk merkezi olduğu kadar kültür merkezi olan İstanbul'da yaşayan din, dil, ırk ve kültür bakımından farklı sınıf katmanlarının simgeleri olan tiplerin ilişkilerinin işlendiği türlerdir. Bu eserlerde amaç; olayların neden-sonuç bağı içinde incelenmesinden ziyade, farklı tiplerin bir arada kurdukları ilişkileri göstererek bir toplum portresi sergilemektir (Tekerek, 2001: 22-23). Tecer de *Köşebaşı*'nda halk tiyatrosundan yararlanmış, mekân olarak seçtiği İstanbul'da tıpkı Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi pek çok farklı tipi bir mahalle ortamında buluşturarak aralarında kurdukları ilişkiyi ortaya çıkarmıştır. *Köşebaşı*'nda tıpkı Karagöz'de olduğu gibi şahısların karakterizasyonunda herhangi bir dinî ya da etnik vurgu yapılmamıştır. Piyeste mahallenin yerleşik kişilerden oluştuğunu ve bu kişilerin genel olarak mahallenin ortak yaşayışını, kültürünü ve geleneğini temsil ettiği söylenebilir (Pekman, 2012: 35).

Tecer, "Köşebaşı Üzerine" başlıklı konuşmasında onun Macit Bey'in hikâyesi etrafında örülmüş bir ortaoyunu olduğunu ifade etmiştir. O, ortaoyununu modern tekniklerle dönüştürmüş ve ona yeni bir biçim kazandırmıştır. Piyeste, ortaoyununun baş kişileri olan Pişekâr ve Kavuklu yerine Bakkal ve Kahveci karşımıza çıkmaktadır. Ortaoyunun başında

yer alan Pişekâr ve Kavuklu'nun tekerlemesi yerine Bekçi'nin proloğu (K, s. 13-15); ortaoyununda seyirciye dönerek yapılan konuşmanın yerine de Bekçi'nin epiloğu (K, s. 92) getirilmiştir. Pişekâr ve Kavuklu'nun atışmaları piyeste Kahveci-Bakkal ve Kahveci Çırağı-Bakkal Çırağı atışmalarına dönüşmüştür. Ortaoyunundaki Zenne, Tuzsuz Deli Bekir gibi tipler yerine de mahalle halkı, mahalleye giren-çıkan insanlar birbirini tamamlarcasına bir araya getirilmiştir (Tecer, 2017: 43).

Özellikle piyesteki Bekçi'nin proloğu ve piyesin sonundaki sözleri ortaoyunu geleneğine büyük ölçüde uygun bir uygulamadır: Piyes, Bekçi'nin

“(...) Ha gece bekçisi, ha mahalle bekçisi. İster geceyi bekle, ister mahalleyi. Bir şey bekleyeceksin ya, bekle. Hırsızlık olmasın, onu mu? Yangın olmasın, onu mu? Neyi beklersin? (...) Neler, neler var şimdi bu evlerde! Katıla katıla ağlayan çocuklar... İnim inim kıvranan hastalar... Mışıl mışıl dinlenen başlar... Bu saatte ışık yakıp oturan uykusuz ihtiyarlar... Güneş doğmadan sıcak yatağından kalkıp ev işi gören hamarat kadınlar... Neler, neler! (...) Kimi gelir, kimi gider. Kimi konar, kimi göçer. İşte böyledir bu mahalleler... Dünkü çocuklar kocaman adam olurlar. Eskiler gider, yeniler gelir. Didiş didiş yine bu dünya. Değişen ne sanki? Yirmi yıldır bekçilik ederim. Yine o mahalle, yine o mahalle” (K, s. 14-15).

şeklindeki sözleriyle başlarken bitiş şekli de ortaoyununu anımsatmaktadır. Tıpkı Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi eser, Bekçi tarafından başlatılıp bitirilmektedir. Bekçi'nin *“(...) Kim bilir daha neler saklı bu âlemde? (...) Şu yıldız bu gece parıl parıl... Şu öteki, o da parlıyor. İşte bir tanesi daha kaydı. Eh, kısmet kapısı yıldızlar... Kimi açılır, kimi kapanır. (Bir düdük sesi) (...) (Yürür. Uzaktan caz sesleri duyulur.)”* (K, s. 92) şeklindeki son cümleleri bu durumu desteklemektedir. *Köşebaşı*'nın bitişinde duyulan caz sesleri de Karagöz ve ortaoyununun bitiş havası eşliğinde sonlandırılmasıyla benzerlik göstermektedir.

Burada mahalleyle birlikte hayatın kendisi ele alınmıştır. Özellikle Karagöz'ün perde gazellerinde görülen ve yapısal olarak “tiyatrosallık”la da örtüşen yaşamın bir oyun olduğu ironisi Bekçi'nin anlatımıyla, ölüm-düğün-doğum döngüsü içerisinde hayatın her alanına yayılır (Tekerek, 2001: 212).

Köşebaşı’nda Bekçi’nin proloğu meddahı çağrıştırırken saflığı, cahilliği ve yoksulluğu gibi belli özellikleri de Karagöz’ü anımsatmaktadır. Bekçi’nin perde önünde yaptığı prologla kendini tanıtmayı da bu görüşü desteklemektedir. Piyeste tıpkı Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi olaydan ziyade durum aktarılmaktadır (Tekerek, 2001: 213).

Köşebaşı’nda gelenekselden daha çok malzeme bağlamında yararlanılmıştır. Gerek meddah gerekse Karagöz ve ortaoyunu fasıllarındaki çeşitli tipleri bir araya getiren “bakkal dükkânı, kahvehane ve çeşme” üç yol ağzı olan Rüstempaşa Mahallesi’nde buluşur. Geleneksel Türk tiyatrosunun yapı taşını oluşturan bu mekânlar *Köşebaşı*’nda yılların ve toplumsal koşulların değişimine tanık olan eski bir mahallenin soyut göstergelerine dönüşür. Bu mekânlar yıllardan beri mahallelinin bir araya geldiği, dertlerini paylaştığı ve sosyalleştiği yerler olarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür (Tekerek, 2001: 215).

Tecer’in *Köşebaşı*’nda piyesin merkezine oturttuğu mahalle, geçiş döneminin kent kültüründe meydana getirdiği karşıtlıkları yansıtmaktadır. Piyeste mahalle bu açıdan bakıldığında başroldedir. Zira *Köşebaşı*’nda piyesi sürükleyen bir olay ya da merkezî kişi yoktur; piyeste temel izlek olan “değişim” ve bu değişim karşısında yazarın aldığı tavır mahalle üzerinden anlatılmıştır (Pekman, 2012: 45).

Tiyatro sanatının kökenini oluşturan ritüellerin ve büyüsel ayinlerin ana teması olan ölümün ardından hayatın doğumla yenilenmesi düşüncesi Karagöz’de ölüp-dirilme şeklinde yer alırken *Köşebaşı*’nda güvensizlikten umuda uzanan bir düşünce bağlamında kendisini gösterir. Piyenin başında Macit Bey’in ölümüyle ortaya çıkan güvensizlik duygusu, sonlara doğru yaşanan doğumla yerini umuda bırakır. Bu durum piyesin törensel niteliğini pekiştirirken aynı zamanda halk tiyatrosu geleneğine uygun bir eğlence atmosferi içinde bitirilmesini de sağlar (Tekerek, 2001: 216).

Köşebaşı’nda olduğu gibi *Bir Pazar Günü* de ortaoyunu tekniğinden yararlanılarak kaleme alınmıştır. Piyes; açık biçimli tiyatronun olanakları içinde, gücünü söyleşmelerden alan modern bir ortaoyunu örneğidir. Sözde birbirine dost iki evli çiftin birlikte geçirdikleri bir pazar günü, varlıklı başka bir çiftin ve üç ailenin yanında çalışanlarının da dâhil olduğu,

oyunluğu ağır basan bir piyestir (And, 2011: 97-98). Bu piyeste diyaloglar Karagöz ve ortaoyunundaki atışmaları anımsatmaktadır.

Halk edebiyatına büyük önem veren Tecer tiyatronun bizim olan Karagöz'den, kentlerde gelişmiş olan geleneksel halk tiyatrosundan, taklitli oyunlardan beslenerek ulusal bir kimlik kazanacağını düşünmektedir (Şener, 1999: 303). Gerek günümüzde gerekse geçmişte geleneksel tiyatromuzun iki ayağını oluşturan popüler halk tiyatrosundan ve köy seyirlik oyunlarından yararlanmış ve bir sentezle yeni ürünler ortaya koymuştur.

2.3. Gündelik Yaşam

Tecer gerek şiirlerinde gerekse piyeslerinde hayata bağlı, hayata kök salmış durum ve kişileri yansıtmaya çalışmıştır. Bir edebî eserin ister şiir, ister roman ya da tiyatro olsun insan hayatından bağımsız bir şekilde oluşturulamayacağı görüşündedir. Bu görüşlerini *Ülkü* dergisindeki şu sözleriyle ifade etmiştir: “(...) Gerçekten edebiyat, hele roman, hele tiyatro hayattan beslenirler. Hayata yani köke bağlı olmayan bir edebiyat cılızdır, kansızdır hatta zararlıdır. Ancak hayatı tam olarak kavramak şarttır” (Aktaran: Timuroğlu, 1980: 59). Tecer'in *Yazılan Bozulmaz*, *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü* ve *Satılık Ev* adlı piyeslerinde gündelik yaşamın izleri açıkça görülmektedir.

Gündelik hayat, bir toplumun zaman ve mekân değişkenlerine bağlı olarak kendi içerisinde oluşturduğu dinsel ve kültürel pratiklerin belli bir tarih kesitinde somutlaşmasıdır (Işın, 1995: 79). Tecer'in konusu Anadolu'da geçen *Yazılan Bozulmaz* adlı piyesinde de köy insanının gündelik yaşamına dair emareler yer almaktadır. Piyeste şahıslar kendilerine has özellikleriyle oturup kalkıyor, konuşuyor ve yaşamlarını idame ettiriyorlar. Piyeste ortaya koyulan yaşam biçimi, kişilerin düşünceleri ve konuşma üslûbu; içten, samimi ve doğaldır. Yazar, burada Anadolu insanının hayata bakışını, gündelik yaşamını gözler önüne sermektedir (Tuncel, 2007: 49). Yıllarca devlet tarafından geri plana itilmiş, unutulmuş olan Anadolu, Millî Mücadele ile yeniden hatırlanmış ve eserlere konu edilmiştir. Anadolu'yu bizzat yakından tanıma fırsatı elde eden Tecer, onun gündelik yaşamına tanık olmuş ve eserine yansıtmıştır (Özbalcı, 1998: 74). Piyesin başında tanıtılan ev dekoru Anadolu insanının yaşam alanını ve şeklini göstermektedir:

“(…) Nihayet evin sokağa açılan kapısı. Sağ tarafta ahıra açılan bir kapı (…) Bu kapının sağ tarafında, ön planda ağaç bir merdiven. Merdiven, samanlığa açılan yarı aralık, tahta kapaklı bir pencere önüne tespit edilmiştir. (…)”⁶

Birinci perdede Emine ile Sadık Emmi arasında geçen konuşmalar köy insanın gündelik yaşamını ortaya koymaktadır. Köylünün ekip biçme zamanı gelmiştir. Köy yerindeki insanlar yaşamlarını ekip biçerek ürettikleri ürünler sayesinde sürdürmektedir (YB, s. 1). Köylü bir taraftan bağ bahçe işleriyle uğraşırken diğer taraftan da hayvancılıkla uğraşmakta; evin günlük geçimini hayvanlardan elde ettiği süt, yağ, yoğurt gibi ürünlerle sürdürmektedir (YB, s. 4). Emine’nin gece vakti bakraca su doldurup ahıra gitmesi, ineği “Sarı kız! Gel, Sarı kız!” diyerek çağırması (YB, s. 4) köy insanının gerek doğayla gerek hayvanlarla kurduğu ilişkinin gündelik hayatını oluşturan unsurlar olduğunu göstermektedir.

Bunun dışında *Köşebaşı* ve *Bir Pazar Günü* piyeslerinde İstanbul’un gündelik yaşamı karşımıza çıkmaktadır. Yıllarca pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış olmasından ötürü farklı kültürel yapıları içerisinde barındıran İstanbul, gündelik hayat açısından önemli bir yer tutmaktadır. Onun tarihi içinde diğer şehirlerin tarihi, kültürü ve gündelik yaşam biçimleri mevcuttur. Bundan ötürü İstanbul, bir dünya sahnesidir (Işın, 1995: 15). Tanzimat sonrası İstanbul’unun gündelik hayatı insan, kültür ve mekân ilişkileri düzleminde toplumsal görüntüsü edebî eserlerde yansıtılmaya çalışılmıştır (Işın, 1995: 11).

Köşebaşı, İstanbul’un eski semtlerinden olan Rüstempaşa Mahallesi’ne dışarıdan tutulan bir ayna görevi üstlenmiştir. *Köşebaşı*’nda dramatik bir olay dizisinden ziyade günlük ilişkiler ele alınmıştır (Şener, 1972: 7). Yıllardır bir arada yaşayan ve geleneklerine bağlı olan eski bir mahallenin günlük yaşantısından bir kesit ortaya koyulmuştur. Geleneksel bir yaşantı süren mahallenin modernleşmeyle değişen bakış açısı ve bu sürece ayak uyduramayarak yaşadığı sıkıntılar ortaya konulmuştur (K, s. 60-61).

⁶ Piyenin başında dekorun verildiği sayfada sayfa numarası belirtilmemiştir.

Köşebaşı, geleneksel olanla çağdaş olanı kaynaştırarak Türk tiyatrosuna kimlik kazandırmıştır. Bir İstanbul mahallesinin günlük yaşamını yansıtır. Doğum, ölüm, evlenme gibi yaşamın belli başlı kesitleri işlenmiştir (Şener, 1999: 126).

Piyeste yer alan cami, kahve ve bakkal gibi mekânlar mahalleyi oluşturan yapıtaşlarıdır. Aynı zamanda bu mekânlar kişileri bireysellikten çıkartarak toplumsallaştırmaktadır. Kollektif bir yapı olan cami, mahalleyi aynı inanç sisteminde toplamakta ve onları bir bütün olarak inceleme imkânı sunmaktadır. Doğum, ölüm gibi gündelik hayatın önemli olaylarında oluşturulan dinsel ritüeller, insanlara belli bir davranış kalıbı çizerek buna uyulmasını sağlar (Işın, 1995: 82-83). Diğer mekân olan kahve ise caminin dinsel yaşantısının bir uzantısı olarak yer almaktadır. Kahve kültürünün gelişmesiyle mahalle sakinleri namaz vakitlerini burada oturarak beklemektedir (Işın, 1995: 94). Piyeste, Macit Bey'in ölümü üzerine kahvede oturanların cenaze namazına gitmesi bu durumu desteklerken (K, s. 41) bunun Macit Bey'e son görevlerinin olduğu düşüncesi onları kollektif düşünce yapısında birleştirmektedir (K, s. 50).

Köşebaşı, geleneksel tiyatromuzdan esinlenerek yazılmış olan modern bir piyestir (Şener, 1972: 4). Piyeste yer alan kahvehane, Türk kültürünün özünü oluşturacak biçimde ele alınmıştır. Kahvehane, toplumsal yapı içerisinde erkeklere has işlevi olan bir yapı özelliği göstermektedir. Kahvehaneler gerek erkeklerin gündelik olarak toplanma ve sosyal ilişkiler kurma ihtiyaçlarını karşılama gerekse mahalleye yeni gelenleri misafir etme aracı olarak kullanılmıştır. Kadınlar ise gündelik toplanma ve sosyal ilişkiler kurma ihtiyaçlarını evlerinde karşılamaktadır (Aktaş, 2011: 60). *Köşebaşı*'nda da durum böyledir. Piyeste erkeklerin gerek vakit geçirmek gerekse sosyalleşmek amacıyla gittikleri yer kahvehanedir (K, s. 32-33). Aynı zamanda mahallenin bütün işleri orada görülmektedir (K, s. 51). Mahalleye gelen yabancıların ilk uğrak noktası yine kahvehanedir (K, s. 31, 82). Piyes boyunca Bakkal ve Kahveci'nin ufak tefek tatlı atışmaları günlük yaşamın doğal bir unsuru olarak yer almaktadır (K, s. 62-63). Yine mahallede yaşayanların, koşuşturmaları içerisinde sokakta rastlaştıklarında ayaküstü ettikleri sohbetlerle onların gündelik yaşamları ortaya koyulmuştur (K, s. 80-81). Tanpınar'ın *Köşebaşı* üzerine söyledikleri, piyesin gündelik yaşamı gerçekçi bir biçimde ortaya koyduğunu açıkça göstermektedir:

“Köşebaşı, şuradan buradan alınmış bir eser değildi (...) Hayatın kendisini konuşturmak istiyordu. Dolambaçlı, girift hiçbir tarafı yoktu. Gerçekten bir mahalle kahvesinde oturmuş, önümden yavaş adımlarla geçip giden hayatı seyrediyor gibiydim. Her gün gördüğümüz o binlerce manasız gidiş gelişlerle dolu, bazen bir ölümün, bir doğumun, insanı ağa tutulmuş bir hayvan gibi kıvrandıran ezici hallerin şekilsiz akışını birdenbire manalandırdığı gündelik hayat yok mu? (...) Bu bütünün içinde tanımadan tanıdıklarımız, bakkal, kasap, kahveci, sütçü, bekçi konuşuyor, hüviyetlerini buluyorlar (Tanpınar, 2017: 217-218).

Tanpınar gibi Nejat Bakırcı’nın *Köşebaşı* üzerine söyledikleri de eserin gündelik hayatın bir yansıması olduğunu ortaya koymaktadır. Bakırcı, *Köşebaşı*’nı yalnız İstanbul’un Rüstempaşa Mahallesi’nin değil, hemen her mahallesinin çizilmiş bir tablosu olduğunu düşünmektedir. Ona göre, herkesin *Köşebaşı*’nda kendi hayatından, mahallesinden izler bulması mümkündür. Çünkü o, bizim kadar bize yakındır. *Köşebaşı*’nın hayatı bu kadar iyi yansıttmasının bir nedeni de yazarın, tiplerini yaşamın içinde yer alan gerçek kişilerden seçmesidir (Bakırcı, 2007: 59).

Köşebaşı, İstanbul’un değişmeye yüz tutan özelliklerini içinde barındıran bir mahallenin acı, hüznü, gülünç durumlarının yansıtılmasıdır. Piyeste, yalnız mahallenin yerliliği değil, sanki tüm İstanbul’u kucaklayan, biraz bütün memleketimizi biraz da bütün insanoğlunun alın yazısının okunurluğu hissedilmektedir. Günlük olaylar arasında bir tarafta ölüm, bir tarafta doğum ve evlenme, yaşam zincirinin ana halklarında birlikte tadılan bir yaşantı olmaktadır. Piyes boyunca gerçekleşen durumlar, okuyucuya/seyirciye doğrudan verilmek yerine kişilerin duygu ve düşünceleriyle aktarılmaktadır (And, 2007: 98).

*Bir Pazar Günü*⁷ de gündelik hayattan izler taşımaktadır. Modern bir ortaoyunu özelliği gösteren piyes, yaşamın değişen, yozlaşan yönlerine ışık tutmaktadır (Ataş, 2002: 24). Hem çalışma hayatı hem de modernleşmeyle birlikte pazar günü önem kazanmıştır.

⁷ Ahmet Kutsi Tecer, *Bütün Oyunları 1- Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2017. *Bir Pazar Günü*’nden yapılacak alıntılar bundan sonra BPG kısaltması ile gösterilecektir.

Modern yaşam biçimiyle pazar günü bireylerin kendilerine ya da ailelerine ayırdığı özel bir gün hâline gelmiştir. Piyeste de birbirini tanıyan üç farklı ailenin pazar günlerini nasıl geçirdikleri üzerinde durulmuştur. Avukat olan Sabri, pazar günü eşiyle birlikte arkadaşları olan Selvi-Tevfik çiftine davetlidir. Sabri'nin söylenmelerinden ve o günü sadece kâğıt oyunu oynayarak geçirmelerinden yakınması kişilerin pazar günleri yaptığı eylemleri ortaya koymaktadır (BPG, s. 175). Zengin aileler, geleneksel yaşantının tekdüzeliğinden sıyrılarak modern yaşam biçimi olan gece hayatına yönelmişlerdir (Aktaş, 2011: 100). *Bir Pazar Günü*'nde de kişilerin eğlenmek ve vakit geçirmek amacıyla gece hayatı anlayışlarının olduğu görülmektedir (BPG, s. 178). *Bir Pazar Günü*'nde gündelik yaşamın değişen anlayışı içerisinde kişiler birbirinden daha kopuk bir şekilde ele alınmıştır. Kişiler, belli amaçlar doğrultusunda bir araya gelme, vakit geçirme eğilimi göstermektedirler. Gelenekselden moderne doğru gelişen yaşam biçiminin aktarıldığı piyeste gündelik işlerden konuşma biçimine, gezme, eğlenme kültüründen giyim kuşama kadar her şey gelenektekinden farklılık göstermektedir.

Köşebaşı'nda tüm unsurlarıyla yer alan yerli ve millî unsurların *Bir Pazar Günü*'nde tamamen değiştiği görülmektedir. *Bir Pazar Günü*'nde tüm ailelerin hizmetçisi olduğu, ev işlerinin tamamen onlar tarafından yapıldığı görülmektedir. Aynı zamanda modernleşmeyle birlikte kişilerde evde yemek yapmamak için dışarıda buluşma anlayışı gelişmiştir (BPG, s. 180-181). Kişilerin sadece giyim kuşam, yeme içme ve gezme üzerine bir yaşam biçimi geliştirmiş olması ilişkilerin yüzeyselliğini de ortaya koymaktadır. Özellikle geleneksel anlayışta evi çekip çevirme, eşine hizmet etme, çocuk yetiştirme gibi görevleri üstlenen kadının modernleşmeyle birlikte geçirdiği değişime de tanık olunur. Kadın, bu görevlerinden sıyrılarak yapması gereken durumları parayla tutulan başka bir kadına devrederek gününü sadece giyinip kuşanma, gezip tozma ve eğlence hayatında kendisine bir yer edinme görevleri üstlenmiştir. Piyeste, kadınlar giyim kuşam konusunda birbiriyle yarışmakta ve eşlerini de bu yarışa dâhil etmektedirler (BPG, s. 182-183).

Bir Pazar Günü'nde de modern bir yaşam sürmeye çalışan kişilerin gündelik hayatlarından bir kesit ortaya koyulmuştur. Özellikle kadınların kocalarından maddî beklentileri, başkalarının serveti ve yaşama biçimi hakkındaki dedikoduları ön planda tutulmuştur. Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi halk çoğunluğunun bakış açısı ile züppe orta sınıfın yaşam biçimi eleştirilmiştir. Karı-koca arasındaki geleneksel uyum bozulmuş ve çıkar

ilişkileri kişiler arasındaki sevgiyi öldürmüştür. Sadakatsizlik, ikiyüzlülük, yeni eğlenme biçimlerine, dedikoduya düşkünlük ve doğadan uzaklaşma gibi toplumu tehdit eden sorunlara dikkat çekilmiştir (Özdemir, 2011: 21-22).

Gündelik hayatın izlerini yansıtan bir diğer eser de *Satılık Ev*'dir. Piyeste olaylar Ankara'da geçmektedir ve yazar bu kez modern gündelik yaşamı Ankara'daki bir aile üzerinden yansıtmıştır. Burada gündelik yaşamın değişime uğrayan boyutu satışa çıkma tehlikesinde olan evle birlikte aile hayatı üzerinden verilmiştir (Aktaş, 2011: 100). Kaya ailesi başlangıçta üst tabakada yer alan modern bir aile yapısına sahiptir. Aile, modern yaşamın getirdiği kurallar çerçevesinde bir hayat sürdürmektedir. Evin hanımının yapması gereken işleri hizmetçi yapmakta, çocuklar sadece okulda değil evde de özel hocalar vasıtasıyla dans, dil, tiyatro, müzik gibi çeşitli eğitimler almaktadır (SE, s. 101). Maddî durumu iyi olan Kaya ailesinin reisi olan Fatin Kaya'nın felç geçirmesiyle ailenin yaşam biçimi değişmeye başlamıştır (SE, s. 98).

Satılık Ev'de gündelik hayat modernizmle geleneksel arasında sıkışmıştır. Modern yaşam biçimine alışmış olan aile maddî sıkıntılar nedeniyle yaşam tarzlarını değiştirmek zorunda kalmıştır. Ferhunde, hizmetçisi olan Fatma'yı köye göndermiştir. Onun işlerini bir müddet kendisi yapmış ve evin üst katını kiraya verince Fatma'yı geri çağırmıştır. Evliliğinden önce de rahat bir yaşam süren kadın, yeni yaşam tarzına alışmada oldukça zorluk çekmiştir (SE, s. 102). Evin hizmetçisiyle birlikte evin getir götür işlerinden sorumlu olan kişi de gitmiş ve o işler de Ferhunde'ye kalmıştır. Bozulan yapıyla birlikte kadın, günlük yaşam içerisindeki ev işlerini tekrar görmeye başlamıştır (SE, s. 115). Ferhunde, ailesinin yaşamını devam ettirmek ve etrafa yaşadığı sıkıntıyı göstermemek için büyük çaba harcamış ve evin geçimini sağlamak amacıyla para eden ne varsa satmıştır (SE, s. 116).

Modernleşme süreci, aile yaşantısı içerisindeki otoriter gelenekleri de zayıflatmıştır. Aile büyüğünün özellikle de babanın temsil ettiği otorite, modernleşmeyle birlikte ev halkı tarafından bölüşülerek zayıflatılmıştır. Aile içindeki kişilerin bireyselleşmesi ve kendilerine ait kültür dünyası oluşturmaları, otoritenin paylaşılmasını ve bireylerin aile yaşantılarını daha serbest alanda sürdürmesini sağlamıştır (Işın, 1995: 102). *Satılık Ev*'de de modernleşmeyle birlikte kişilerin günlük yaşam içindeki görevlerinde azalma ya da bu görevleri kendilerinde görmeme eğilimi gerçekleşmiştir. Babaları hastalandıktan sonra

yaşadıkları maddî zorluklara rağmen Orhan ve Selma'nın arkadaşlarıyla birlikte baloya gitmeye devam etmeleri, dans, tiyatro gibi farklı sosyal etkinlikler düzenlemeleri bu durumu desteklemektedir (SE, s. 99). Ferhunde de evlendiği günden itibaren sadece giyinip kuşanıp eşiyle birlikte balolara, partilere gitmiş, poker oynamış ve bu yaşam biçimine alışmıştır (SE, s. 119-120). Değişen yaşam şartlarına her ne kadar alışmaya çalışsa da bunda pek başarılı olamamış ve eline para geçtiği ilk fırsatta alıştığı yaşam biçimini devam ettirmiştir. Fatin'in sağlığına tekrar kavuşmasına rağmen Ferhunde, bağımsızlığını ilan ederek kendisine yeni bir yaşam biçimi oluşturmuştur. Aile bireylerinin hepsinde bireysel hareket etme, herhangi bir ortak eylemde bulunmama gibi durumlar ortaya çıkmıştır. Aile içerisinde herhangi bir düzenden söz etmek mümkün değildir. Maddî durumun biraz düzelmesi için evin üst katına alınan kiracılar da ailenin yaşantısını olumsuz etkilemiş, üstelik buradan gelen paralar Ferhunde'nin kişisel bakımına, gezip tozmasına gitmiştir (SE, s. 158-159). Biraz para yüzü gören ve kendisine çıkış noktası bulan kadın, süslenip püslenip kumar oynanan gece mekânlarına gitmeye başlamıştır (SE, s. 160).

Maddî durumun değişmesiyle gündelik yaşam içerisinde evi çekip çeviren ve aileyi bir arada tutan kadının misyonunda değişim meydana gelmiştir. Ferhunde, eş ve annelik misyonlarından uzaklaşmıştır. Eşinin her anlamda güçsüz duruma düşmesi ve Selim Perçin'in güçlü konuma gelmesi bunda etkilidir. Zamanla maddî güçsüzlük kadının değişimine, bencilliğine ve itaatsizliğine yol açmıştır (SE, s. 148-149).

Özellikle modernleşmeyle birlikte Batı'ya duyulan hayranlık *Satılık Ev*'de gündelik hayat dilimi içerisinde kendisine yer bulmuştur. Maddî durumun bozulmasıyla birlikte evin üst katı Amerikalılara kiralanmış ve aile bireyleri, onlara hizmette kusur etmemek için ellerinden geleni yapmışlardır. Aile üyeleriyle birlikte yanlarında çalışan Fatma'da da modern yaşam biçiminin etkileri görülmektedir. Evin oğluyla yakınlaşma, konuşmalarına yabancı kelimeler ekleme gibi yeni huylar edinmiştir (SE, s. 162-163).

Ellili yıllarda pek çok sanatçı gözlerini günün gerçeklerine çevirmiş ve aile ilişkileri üzerinde yoğunlaşmıştır. Geçim sıkıntısının aile ilişkilerine yansımaları, kişilerin inanç ve değerlerine olan etkilerini ustalıkla sahneye yansıtmışlardır (Şener, 1999: 327). Tecer de *Satılık Ev*'de geçim sıkıntısı çeken bir ailenin yaşamındaki değişimi ortaya koymuştur.

Para, lüks ve gösterişin yükselen değerler olarak ortaya çıkması, aileye özellikle de kadına bitmek tükenmek bilmeyen istekler şeklinde yansımıştır. Bu durum aile bireylerinin yaşamlarında çatışmalara ve mutsuzluklara yol açmıştır (Şener, 1999: 189).

Tecer, gündelik yaşamda halk kültüründen yana bir tavır sergilemiştir. O, gerçek sanatın kaynağını halkın kendi kültüründe, yaşam biçiminde olduğunu düşünmektedir. Modernleşme anlayışının yanlış anlaşıldığına her fırsatta vurgu yapmıştır. Tecer, modernleşmeye değil, modernleşme adı altında özünü kaybetmeye, onu yok saymaya karşıdır.

Tecer, piyeslerinde yaşam döngüsü içerisinde tanık olunan doğum, hastalık, ölüm ve maddî kayıpların insanlar üzerindeki etkisine dışarıdan bakabilme imkânı sunmuştur. Bireylerin geçimlerini sağlama, ihtiyaçlarını giderme ve sosyalleşme araçları yaşamın içerisinden yansıtılmıştır. Bir tarafta tüm doğallığıyla Anadolu insanının gündelik yaşam biçimi yer alırken diğer yanda modernleşmeyle birlikte değişen günlük yaşam biçimleri çarpıcı şekilde ortaya konulmuştur.

3. AHMET KUTSİ TECER'İN PİYESLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Kurgu

Tiyatro eserlerinde “kapalı biçim” ve “açık biçim” olmak üzere kurguyu şekillendiren iki biçimle karşılaşmaktayız (Şen, 2017a: 119). Kapalı biçimli piyeslerde olay, zaman ve mekân unsurları arasında bir uyum söz konusudur. Olaylar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde ortaya konur (Nutku, 2001: 249). Bu tip tiyatro eserlerinde amaç seyircinin sahnedeki olaylarla özdeşleşerek onları gerçekmiş gibi algılamasıdır (Şen, 2017a: 120). Açık biçimli piyeslerdeyse kapalı biçimin tam tersine gerçeklik algısı yıkılmak istenir ve buna bağlı olarak olay örgüsü daha gevşektir. Açık biçimde; düşünselin ölçüsüz oluşu, motiflerin ve bölümlerin bağımsızlığı gibi durumlar söz konusudur. Piyas boyunca yaşanan olaylarda herhangi çözüme ve sonuca varılmayabilir. Açık biçimli piyeslerde yer ve zaman çokluğu görülür. Yaşanan olay veya durumlar ne tektir ne de düz bir biçimde kapatılmıştır. Birçok olay yan yana bulunabilir (And, 1970: 22). Ahmet Kutsi Tecer'in *Bir Pazar Günü*'nde aynı anda iki farklı mekân kullanımı piyesi açık biçime taşımıştır. Tecer'in diğer piyeslerinde ise kapalı biçim görülmektedir.

3.1.1. Başlangıç

Tiyatro sanatında Aristoteles'ten beri tiyatro kuramcı ve eleştirmenlerinin büyük çoğunluğu piyeslerin başlangıç bölümlerinin okuyucunun/seyircinin eseri sıkılmadan takip edebilmesi için kısa tutulmasının önemli olduğunu ve bunun için de eserin kırılma noktasına en yakın yerden başlatılması gerektiğini vurgulamışlardır (Şen, 2017a: 76).

Ahmet Kutsi Tecer'in yayımlanan ilk piyesi *Koçyiğit Köroğlu*'dur. Basım tarihi bakımından en eski eseri olan bu piyes, *Ülkü* dergisinde bölümler hâlinde yayımlanmış ve Devlet Tiyatrosu'nda iki defa sahnelenmiştir (And: 2011: 98).

Koçyiğit Köroğlu, Tecer'in piyesleri arasında kurgu açısından diğerlerinden farklı bir noktada durmaktadır. Köroğlu'nun kahramanlıklarının anlatıldığı bu piyes, destansı özelliklere sahip olduğu ve pek çok olağanüstülükleri barındırdığı için eserde zaman zaman gerçeklik algısı zorlanmıştır.

Piyesin bölümlendirilmesi de yazarın diğer eserlerinden farklıdır. *Koçyiğit Köroğlu* piyesi iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümden önce kişi listesi (KK, s. 9) ve ardından prolog (KK, s. 13) yer almaktadır. Piyeste bölümler tablolara, tablolar da sahnelere ayrılmıştır. Birinci bölüm kendi içerisinde üç tablodan oluşmaktadır. Birinci tabloda altı, ikinci tabloda dört ve üçüncü tabloda dört sahne bulunmaktadır (KK, s. 15-47). İkinci bölümde de birinci bölümde olduğu gibi üç tablo bulunmaktadır. Bu tablolar birinci bölümün devamı niteliğindedir. Bu nedenle ikinci bölüm, dördüncü tablodan başlamaktadır. Dördüncü tablo kendi içerisinde altı sahneye, beşinci tablo sekiz sahneye ve altıncı tablo dört sahneye ayrılmıştır (KK, s. 49-84). Piyes boyunca tablolar değiştikçe mekânın değiştiği de görülmektedir.

Birinci bölüm birinci tablo başladığında Mehter ve Deli Kaman ormanda gezinirken bir kafil e görürler ve onların kim olduğunu öğrenmek üzere gizlenirler. Kafil e yaklaşınc a önlerini kesip neden orada olduklarını sorarlar. Kafilenin başı olan Odabaşı, Köroğlu'nu aradıklarını söyler. Ardından köylüler sırayla Bolu Beyi'nin yurtlarını bastığını, ekinlerini ve hayvanlarını alıp götürdüklerini söyler. O sırada gök gürültüsü gibi bir ses duyulur ve Kır At'la birlikte Köroğlu görünür (KK, s. 15-17). Odabaşı, Köroğlu'na meramını anlatır. Kendisi yüzünden Bolu Beyi'nin onlara düşman olduğunu, vurduğu her kervanın acısını onlardan çıkardığını, obalarını basıp mallarına el koyduğunu ve önüne çıkanın canını aldığını söyler. Odabaşı'nın yanındaki kadınlardan biri; çocuğunu Köroğlu'nun himayesine vermek istediğini, oğlunun zamanı gelince Bolu Beyi'nden öcünü illaki alacağını dile getirir (KK, s. 18-19). Kafilenin, kendilerine baş olmaları için geldiklerini söylemesi üzerine Köroğlu, kılıcı kınından çıkararak "*Dosta dost, düşmana düşman!*" diyerek bağırır ve kafil e de onu tekrar eder. Ardından Köroğlu, nişan göstergesi olarak kılıcını, topuzunu ve yayını kafil e verir. Bunun üzerine Odabaşı "*Baş kılıcsız olmaz.*" diyerek kılıcını ve "*Bu da senin yumruğun. Bunsuz da olamaz.*" diyerek topuzu geri verir. Odabaşı yayı kendisine alır ve ne zaman ok yollarsa hepsinin ardından geleceğini söyler (KK, s. 20-21).

Kafil e gittikten sonra Köroğlu ormanda tek kalır ve bir ses duyar. Ses ona neden Köroğlu diye anıldığını, babasının onu Bolu Beyi'nden intikamını alması için gönderdiğini ve kendisinin de Çamlıbel'de bir kule yapmak için öğüt verdiğini söyler. Ardından sütun halinde bir ışık belirir ve Kaman Ata gelir. Ona, yalnız babasının değil bütün zulüm

görenlerin öcünü alması gerektiğini ve Kır At'ı bu nedenle yeryüzüne indirdiğini söyler. Köroğlu, Bolu Beyi'ni öldürse de yerine başka kötülerin geleceğini ifade eder. Bunun üzerine Kaman Ata, bu dünyanın zalimlerin yüreğini titretecek ve destanlara konu olacak bir isme ihtiyacı olduğunu belirtir. Bunun için yeryüzünde mal, mülk, beylik vb. imrendiği hiçbir şey olmamalıdır. Bunu duyan Köroğlu, daha önce birine sevdalandığını ve kadını hamileyken bırakıp babasının öcünü almak için Çamlıbel'e geldiğini, eğer oğlu olursa adını Arslan koymasını ve koluna bir bağ bağlamasını istediğini, çocuğunun sağ olup olmadığını bilmediğini söyler. Kaman Ata, görevinin başka olduğunu ve oğlunu görmeyi unutmasını ifade eder (KK, s. 24-25). Köroğlu'nun bu kadar çileye dayanamayacağını söylemesi üzerine Kaman Ata, onun artık kurbanlık koç olup Gök Tanrı'ya adak olduğunu söyleyip ışık sütunu hâlinde uzaklaşır. Yalnız kalan Köroğlu, Kır At'a ve Tanrı'ya seslenerek artık zulmün adına bile düşman kesildiğini ve sınanmaya hazır olduğunu söyler (KK, s. 26).

İkinci tabloya gelindiğinde Bolu Beyi yanındakilerle ok yarışmasını seyretmektedir (KK, s. 27). Yarışı Doğan Bey kazanır. Bolu Beyi, Doğan Bey'i ve kızı Benli Nigâr'ı yanına alarak düğünlerinin Draşan Beyleri gibi sofralar, alaylar, şenlikler içinde olacağını söyler (KK, s. 28). Bunun üzerine Benli Nigâr, kendilerinin Oğuz olduğunu ve düğünün de Oğuz töresine göre olması gerektiğini ifade eder. Bolu Beyi'ne göre kervan geldiğinde herkesin gözü düğün görecektir. Benli Nigâr'ın Doğan'la birlikte babasının yanına gelip “uçan at” konusunda anlaşılmadıklarını, böyle bir atın var olup olmadığını sorması üzerine Bolu Beyi birden değişir ve ona bunu nereden duyduğunu sorar. Kızının uçan atı pazarda bir kocakarıdan duyduğunu söylemesi üzerine, Dizdar'a bütün kocakarıları pazardan toplatıp kuleden atması emrini verir (KK, s. 29). Herkes bir ağızdan konuşmaya başlar. Kimi Köroğlu'nun yiğit diye anıldığını kimi de uçan atın Kır At olduğunu söyler. Doğan da Kır At'ı Benli Nigâr'a alacağını söyler (KK, s. 30). Bu sırada ulak gelir, kervanın yağmalandığını ve tek kurtulanın kervanbaşı olduğu haberini verir. Bolu Beyi'nin hiddetlenmesi üzerine Kervanbaşı, dar bir boğazdan geçerken saldırıya uğradıklarını, askerlerin korkup dağıldığını, kervancıların kırıldığını ve tüm malların gittiğini söyler (KK, s. 31-32). Kızının tüm çeyizini kaybeden Bolu Beyi, çılgına dönmüş bir şekilde kervanbaşı için ölüm emri verir ve etrafındakileri azarlar. Kervanbaşı'nın ölüm emri üzerine kocasını bağışlaması için gelen Perizat'a kervana karşılık kendisini alacağını, bu nedenle kâhya ile birlikte konağa çıkıp hazırlanmasını söyler (KK, s. 33). Perizat'ın

yalvarmalarına rağmen artık kocasıyla bir ilgisi olmadığını ve çocuklarının da kocasıyla aynı yere gideceğini ifade ederek kadını zorla oradan çıkarttırır (KK, s. 34).

Ahmet Kutsi Tecer'in sahnelenen ilk piyesi köy hayatına değinen, kader temasını işleyen ve tek perdeden oluşan *Yazılan Bozulmaz*'dır (Gökdemir, 1987: 24). Kitap olarak basılmamış olan bu eserin sahnelenmek için yazılmış daktilo metni mevcuttur. Piyes oldukça sade ve anlaşılır bir dille yazılmıştır. İnceleme esnasında bazı kelimelerde yazım yanlışına rastlanmıştır. Bu yazım yanlışlarının yazar tarafından mı yoksa sahnelenmek için yazıya geçirilirken mi yapıldığı tespit edilememiştir.

Yazılan Bozulmaz, tek perdeden oluşmakta olup eser Emine'nin evinde, Sadık Emmi ve Emine'nin tanıtımıyla başlamaktadır. Emine, sekiz yıl önce eşi Ömer'i kaybetmiş, dul bir kadın olarak oğluyla yaşamaktadır. Köyün ileri gelenlerinden Sadık Emmi, Emine'ye onun için münasip gördüğü eş adayını söylemek için kendisini ziyarete gitmiştir. İkilinin konuşmaları sırasında Emine tarla, bağ bakımından zengin olmasına rağmen bunları ekip biçecek kimse olmadığı ve malların yarısı kayına ait olduğu için kendisini fakir gördüğünü dile getirir. Bunun üzerine köyde bu kadar tarlası, bağı olana zengin dediklerini fakat insanın malına sahip çıkması gerektiğini söyler. Bunun da ancak Emine'nin, oğlu İsmail'i evlendirmesiyle mümkün olacağını düşünmektedir. Çünkü İsmail akıllı beş karış havada, zor işe pek yüzü olmayan, avare bir delikanlıdır (YB, s. 1). Sadık Emmi'nin Emine için münasip gördüğü aday kayınbiraderi olan Ali'dir. Emine'nin kayınbiraderi Ali, abisi öldükten sonra kendisini eş olarak almak istemiş fakat el ne der diye çekindiği için konuyu Emine'ye açamamış, bu nedenle de köyden gitmiştir (YB, s. 3). Sadık Emmi'ye göre Ali'nin evlenmeme sebebi gönlünün Emine'de olmasıdır. Aynı zamanda ona göre Ali'nin köyden gitmesinin diğer nedeni yeğeni İsmail'in köyde "*Bu mal babamdan bana kaldı. Kimsenin hakkı yoktur. Ali bu köyde görünmesin artık.*" (YB, s. 2) gibi cümleler sarf etmesidir. Sadık Emmi ve köylü tarafından doğru kabul edilen bu cümleler Emine tarafından piyes boyunca kabul görmez. Köylüye göre Emine ile Ali'nin evlenmesi gerekmektedir. Böylelikle hem tarlalar ekilip biçilecek hem de yıllardır evlenmeyen Emine, Ali'ye kavuşmuş olacaktır. Çünkü köylü, Emine'nin yıllardır kendisine çıkan hiçbir talibi kabul etmemesini gönlünün Ali'de olmasına bağlamış, nitekim de düşüncelerinde yanılmamışlardır. Sadık Emmi bu konuyu açtığında Emine'nin

heyecanından, onun da tıpkı Ali gibi köylünün laflarından ve oğlu İsmail'den çekindiği için bu durumu kimseye açamadığı anlaşılmaktadır (YB, s. 3).

Emine, Sadık Emmi'yi uğurladıktan sonra kapı vurulur, gelen Ali'dir. Emine, oğlu İsmail'in köyden Musa'nın kapatmasına âşık olması üzerine başını derde sokması ihtimaline karşı Ali'yi çağırmıştır (YB, s. 8). Ali, herkesin derdini dinleyip derman bulduğu için, onun derdine de derman bulacağını düşünmektedir. İkilinin konuşmaları sırasında Emine, oğlunun yaptıklarından, gözünün dünyayı görmeyişinden, tıpkı babasına benziyor oluşundan ve kocasının sapasağlamken bir kurşunla gittiğinden bahseder. Kocasının ölümü şaibelidir. Ömer, bir gece vakti kim tarafından atıldığı bilinmeyen tek kurşunla öldürülmüştür (YB, s. 6). Ali'nin gelişinin Emine'ye kocasının öldürüldüğü geceyi hatırlatması bir yandan seyirci/okuyucu için geçmişe ayna tutarken bir yandan da piyesin gidişatı hakkında ipuçları vermektedir. Ali ve Emine arasında geçen konuşmalar sonucu Emine, oğlunun Musa'nın kapatmasına âşık olduğunu, bu nedenle başına bir iş gelmesinden korktuğu için kendisini çağırdığını söyler (YB, s. 8).

Tecer'in inceleyeceğimiz üçüncü piyesi olan *Köşebaşı*; modern ortaoyunu teknikleriyle kaleme alınmış, sokakta geçen bir hayat diliminin hikâyesidir. Piyeste yer alan karakterler gerçek hayatı temsil eden; iç içe geçmiş, birbiriyle samimi, gerçek ilişkiler kuran ve aynı mahalleyi paylaşan kişilerdir (Aytaş, 2003: 95). Tecer, piyesin başına Bekçi'nin proloğunu, sonuna da epiloğunu koyarak geleneksel ortaoyunu tekniğini modern tiyatroya uyarlamaya çalışmıştır (K, s. 10).

Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* piyesi, geleneksel yaşam biçiminden tamamen kopmamış ve modernizme yeni yeni açılmaya başlayan insanların yaşamlarını konu almaktadır (Uç, 2007: 340). *Köşebaşı*; iki tablo ve üç perdeden oluşmaktadır. Tecer'in diğer piyeslerinden farklı olarak *Köşebaşı* birinci tablo ile başlamakta, ikinci tablo ile bitmektedir. Tabloların arasında ise eserin gövdesini oluşturan perdeler yer almaktadır.

Köşebaşı'nda birinci tablo başlamadan önce piyesin geçtiği mekân kahvesi, bakkalı, çeşmesi, sokağı ve evleriyle en ince ayrıntısına kadar yazar anlatıcı tarafında anlatılmıştır (K, s. 13). Birinci tablo, gece vakti mahalle bekçisinin salına salına kahveye gelmesiyle başlar. Bekçi, kendi kendine işiyle ve mahalleye ilgili uzunca bir konuşma yapar. Bu

sırada genç bir kadın bekçinin yanına gelir ve hastasının ağırlaştığını söyleyerek Bekçi'den doktor bulmasını ister. Sabah olmak üzeredir ve uzun zamandır hasta olan Macit Bey fenalaşmıştır. Kadın ve Bekçi, doktor bulmak için sahneden çıkar ve birinci perde başlar (K, s. 14-15).

Öğle vakti Sütçü yeni gelmiştir ve bir kadın süt almaktadır. İkisi arasında geçen konuşmalardan, sabaha karşı fenalaşan Macit Bey'in öldüğü öğrenilir (K, s. 16). O sırada mahalle hareketlenmeye başlamıştır. Bir tarafta Boyacı Çocuk ve Kahveci Çırağı'nın konuşmaları, diğer tarafta Simitçi'nin bağırışları duyulmaktadır (K, s. 16-17). Marangoz ise eşinin sancılandığını haber vermek için mahallenin Ebe'sine uğramış ve işine geç kalmıştır.

Bakkal Çırağı ise Kahveci Çırağı'na sinemaya gittiği için işe geç kaldığını anlatmaktadır. Konuşmaları esnasında Kahveci Çırağı, Macit Bey'in öldüğü haberini verir (K, s.17). İkili arasındaki bu konuşma dedikoduya dönüşmüş ve Macit Bey'in maddî durumunun bozulduğuna, kızının adının çıktığına gelmiştir. Bu sırada Bakkal gelir ve dükkânı geç açtığı için çırağını azarlar. Konu yine Macit Bey'in ölümüne gelir. Bakkal da bu ölüme çok üzülmüştür. Üstelik Macit Bey'in bakkala da borcu vardır (K, s. 19). Buna rağmen yirmi senelik müşterisi olduğu için veresiyeyi kesmemiş, borç defterine yazmıştır. Bakkal'a göre borç elbet bir şekilde alınacaktır (K, s. 20). Kahveci Çırağı'nın Macit Bey'in kızı ve karısından başka kimsesinin olmadığını söylemesi üzerine Bakkal, bildiklerini anlatır. Yirmi sene evvel mahalleye taşındıklarında yanlarında Macit Bey'in ilk karısından genç bir oğlu vardır. Macit Bey, daha sonra onu evlatlıktan reddetmiştir. Bakkal, olayın gerçek nedenini bilmediğini fakat mahallelinin üvey anne ile oğlan arasında bir ilişki olduğunu iddia ettiğini söyler. Bakkal'a göre kendisi bir şey duyduğunda kılı kırk yarıp doğrusunu öğrenmekte, Kahveci gibi her duyduğuna inanmamaktadır. Ona göre, mahalleli kötü bir niyet gütmese de mahalle algısının getirmiş olduğu anlayışla her şeyi konuşmaktadır (K, s. 22). Bir kapı sussa diğer diğer kapı konuşmaktadır. Mahalleli ortaya bir laf atmış ve her tarafa yaymıştır. Bu olaydaki tek gerçek oğlanın gitmiş olmasıdır. Bir daha ne yüzünü gören ne de adını duyan olmuştur. Meselenin üstü kapatılmış fakat kadının üzerinde şüphe kalmıştır (K, s. 23).

Konuşma devam ederken Kahveci Çırağı, müşteri geldiği için dükkâna geçer. Bakkal Çırağı ise bir yandan dükkânı toparlamakta, bir yandan işinden şikâyet etmektedir. Kahveye bir yabancı gelmiştir. Kahveci Çırağı, Yabancı'nın sorularını cevaplar (K, s. 24) Bakkal da Ekmekçi ile konuşmaktadır. Yol çalışması nedeniyle yığılmış olan molozlar Bakkal'ın iyice sinirini bozmuştur (K, s. 25). Kahveci, sokaktan geçen Eskici'ye *"Say ulan say! Sokaklar, evler, adamlar... Hepimiz, topumuz birden eskidik."* diyerek eşlik ettiği sırada kahveye gelen Yabancı'yı fark eder ve onunla selamlaşır (K, s. 26). Kahveye mahallenin ileri gelenlerinden Beyağabey gelir. Yabancı, gelenin arkadaşı Naci olduğunu anlar ve kendisini gizlemeye çalışır. Kahveci Çırağı, Beyağabey'e Macit Bey'in ölüm haberini verir. Bunu duyan Yabancı irkilir (K, s. 28) ve onların arasındaki konuşmaya dikkat kesilir. Macit Bey'in iyiliğinden, hastalığının değil, asıl eşinin onu çöktüğünden ve o gittikten sonra mahallenin tadının kalmadığından bahsetmektedirler. Kahveci ise Bakkal'la arasındaki husumetten dert yanmaktadır (K, s. 28).

Kahveci'ye göre Bakkal, kendisinin kahvede alkollü içecek sattığı iddiasıyla mahalleliyi kandırarak hakkında tutanak tutturmuştur. Mahallelinin okuma yazması olmadığı için, onları borç defterine mühür basıyoruz diye kandırmıştır (K, s. 29). Bunlara aldırış etmeyen Beyağabey cenaze hazırlığına bakmak için kalkar. İçeride Kahveci ile Yabancı kalır. Kahveci'nin mesleğini sorması üzerine Yabancı, yolcu olduğunu ve bu taraflarda bir işi olduğu için geldiğini belirtir. Kahveci ile Yabancı mahallenin bozuk yolları üzerine sohbet ederler (K, s. 31). Kahveci, Yabancı'dan ücret almaz ve bugün kendisinin misafiri olduğunu söyler. Bu sırada mahallenin yaşlılarından olan Beybaba gelir (K, s. 32). Yabancı kalkar. Beybaba, onun kim olduğunu ve bu semtte ne aradığını sorar. Beybaba'ya göre bu semtte görülecek hiçbir şey yoktur. İş olmayan birinin bu semte uğradığını bu yaşa kadar görmemiştir (K, s. 33). Bu sözler üzerine Kahveci, Yabancı'nın müfettiş olabileceğinden şüphelenir (K, s. 34). Karşı tarafta Bakkal ve müşteri arasında konuşmalar geçmektedir. Bakkal, mahallelinin malı ucuz aldığından ve sürekli veresiye yazdırdığından dert yanmaktadır. (K, s. 35-36). Bakkal'ın ölen müşterisinden alacağı olduğu için gergin olduğunu öğrenen kadın sinirlenir ve kendisinde hiç merhamet olmadığını ifade eder. Ölen kişinin Macit Bey olduğunu öğrendiğinde ise çok üzülür. Ona göre de Macit Bey, bütün mahallelinin imdadına koşan ve elinden geleni esirgemeyen birisidir (K, s. 36).

Beybaba da Kahveci'ye torunu Zehra'dan dert yanmaktadır. Onlara göre Macit Bey'in kızı Dürdane de Zehra gibi zamane kızıdır. Gelen kısmetleri geri çevirmektedir (K, s. 37). Bakkaldan çıkan Yaşlı Kadın ve Sepetli Kadın da Bakkal'ın bayat şeyler sattığından, gözünü paranın bürüdüğünden dert yanarlar (K, s. 38). Konu Macit Bey'in ölümüne gelir. Yanlarındaki Torbalı Kadın; Macit Bey'in eşinin kırkını zor bekleyeceğini, biri çıkarsa hemen varacağını, gözünün yaşamakta olduğunu ve onun kendileri gibi olmadığını söyler. Onlara göre de Macit Bey'in ölüm sebebi eşidir. Ama üç kadın da Macit Bey'in kızına üzülmemektedir (K, s. 39). Yabancı tekrar kahveye gelmiştir ve orada birkaç adam Macit Bey'in çok çektiğinden, oğlunun vefasızlığından ve kızının da eşine benzediğinden bahsetmektedirler (K, s. 40). Bu sırada cami avlusunda kalabalık gözüktür. Birinci perdenin sonunda cenaze gelmiştir, kahvedekiler de kalkıp cenazeye katılırlar (K, s. 41).

Ahmet Kutsi Tecer, *Bir Pazar Günü* adlı piyesini de ortaoyunu geleneğinden yararlanarak modern tekniklerle oluşturmuştur. Dost olan evli iki çiftin kâğıt oynayarak geçirdikleri bir pazar gününün, tanıdıkları bir çiftin katılımıyla renklenişi anlatılır. Bu üç ailenin yanında çalışan ve pazar izinlerinde bu ailelerin iç yüzünü tartışan üç hizmetçinin konuşmalarıyla piyes, oyun içinde oyun özelliği göstererek farklı bir boyut kazanmıştır. Piyes; perde arkasında yaşamımıza yeni giren, modern yaşam adı altında değerlendirdiğimiz iğreti, özentili ve maddeye fazla değer veren kültürel yozlaşmanın getirdiği olumsuzluklara dikkat çekmektedir (And, 2011: 97).

Bir Pazar Günü, mekân kullanımı nedeniyle açık biçim özelliği göstermektedir. Bu tip piyeslerde birden fazla olay aynı anda gerçekleşebilir. Bu nedenle ortaya çıkacak dağınıklığı toparlayan çeşitli yöntemler vardır. Kimi kez iki olay çizgisi birbirini tamamlar ve açıklar (And, 1970: 23). Piyeste, aynı sahnede iki farklı mekânın ve olayın birbirini tamamlayacak şekilde ustaca verilmesi oluşabilecek karışıklığı önlemiştir. *Bir Pazar Günü*, açık biçim özelliği göstermesi nedeniyle Tecer'in diğer piyeslerinden ayrılmaktadır.

Bir Pazar Günü iki bölümden oluşmaktadır. Piyesin birinci bölümünden önce sahne ve oyuncuların anlatıldığı ön oyun, ikinci bölümden önce de yine ön oyunda olduğu gibi sahne ve oyuncuların anlatıldığı ara oyun yer almaktadır. "Curcuna" adı verilen ön oyunun aktarıldığı kısım, kişilerin oyuna hazırlanış aşamasıdır. Burada tüm oyuncular sahnede olup rejisöre kıyafetleri, makyajları veya replikleriyle ilgili akıllarına takılan soruları sorarlar. Bu kısımda dikkate değecek nokta olaylar sahnede gerçekleştiği için perdenin

açılışıyla seyirci de duruma tanık olmaktadır. Bu da piyese açık biçim özelliği katmıştır. Sahnede olan oyuncuların yüzü seyircilere dönük olanlar durumu fark etikleri anda hayret eder ve ses çıkarırlar. Sırtları seyirciye dönük olduğu için perdenin açıldığını görmemiş olan diğer oyuncular da sesleri duyunca yüzlerini çevirirler ve böylece rejisör de ortaya çıkmış olur (BPG, s. 173). Her ne kadar durumu toparlamaya çalışsa da bir şey yapamaz. Oyuncuların rezil olduklarını, bu şekilde oyuna çıkamayacaklarını ifade etmeleri üzerine rejisör araya girer ve seyirciye durumu izah edeceğini, perde arkasına geçip hazırlıklarını yapmalarını söyler. Seyirciye dönerek orta oyunun artık modasının geçtiğini, bu nedenle sahneye göç ettiklerini ve kusurlarını hoş görmelerini istediğini söyler. Usulen üç kere gonk vurularak perdenin açılacağını dile getirmesi üzerine perdecı yanlışlıkla tekrar perdeyi açar. Oyuncular artık oynama pozisyonunu almıştır, bu nedenle rejisör tekrar özür dileyerek perdenin bu sefer de böyle açıldığını söyler ve sahneden ayrılır. Böylelikle ön oyun biter ve hızlıca birinci bölüm başlar (BPG, s. 174).

Piyas Sabri-Vezan ve Tevfik-Selvi çiftlerinin evlerinin tanıtımıyla başlar. Sahne ikiye bölünmüştür ve sahnede aynı anda iki ev ve bu evlerde yaşayan kişiler yer almaktadır. Sabri-Vezan çifti pazar gününü birlikte geçirmek için Vezan'ın okul arkadaşı olan Selvi-Tevfik çiftinin evine davetlidirler. Avukat olan Sabri, iş yükünün fazlalığından şikâyetçi olduğu için pazar gününü evinde ya da farklı bir yerde geçirmek istemektedir. Dördü bir araya geldiğinde yaptıkları tek şey kâğıt oynamak olduğu için sıkılmaya başlamıştır. Vezan-Sabri çiftinin konuşmaları devam ederken diğer taraftan da Selvi ve Tevfik çifti kendi aralarında konuşmaktadır. Selvi, ağır ağır hazırlanmakta olan eşine misafir geleceği için hızlanmasını söylerken Tevfik ise Vezan-Sabri çiftinin yavaş oldukları için hemen gelebileceklerini söylemektedir (BPG, s. 175). Vezan, Selvilerin sürekli onlara gelmesinden fakat kendilerinin onlara gidemediğinden dert yanarken Sabri de bu güzel havada evin içine tıklıp sigara dumanı altında kâğıt oynayacak olmaktan şikâyet etmektedir. Diğer taraftan Selvi-Tevfik çifti de saatin ilerlemesine rağmen onların hâlâ gelmemelerine sinirlenmiş olup kendi aralarında konuşmaktadır. Pazar günlerinin ziyan olacağını düşünen Selvi, arkadaşı Vezan'ı arar (BPG, s. 179). İkili arasındaki telefon konuşmasında Vezan, eşinin yavaş olduğu için geç kaldıklarını, birazdan çıkacaklarını söyler. Vezan, zaman kazanmak için Selvi'ye ne giydiğini ve ne taktığını sorar. Ardından işi garantiye almak için Tevfik Bey'in de telefonda Sabri ile görüşmesini ister. Evine gelmelerini istemeyen Selvi, isterlerse davetlileri olarak pavyona gidebileceklerini söyler

fakat Vezan kabul etmez. Bunun üzerine Selvi, pazar günü olduğu için hizmetçilerinin izinli olduğunu ve kendilerini iyi ağırlayamayacağından korktuğunu söyler. Vezan ise kabul etmez ve kendileri için hazırlık yapmamasını, birazdan geleceklerini ifade eder. Bu durumdan rahatsız olan Selvi'nin morali bozulur. Hizmetçiye izin vermiştir ve hazırlık yapmak istememektedir (BPG, s. 180). Bu konuşmadan sonra Vezan'ın da morali bozulduğu için gitmekten vazgeçmiştir. Fakat Sabri, biraz önce geliyoruz dediği ve Tevfik'e kendini küçük düşürmek istemediği için bu öneriyi kabul etmez. Vezan, giyecek bir şeyi olmadığı için gitmek istemezken Selvi de hazırlık yapmak istemediği için onların gelmelerini istememektedir (BPG, s. 182). Bu durum Vezan ve Sabri arasında bir gerginliğe yol açmıştır. Vezan, erkeğin Tevfik Bey gibi olması gerektiğini düşünmektedir. Kocasının beğenmediği o adamın karısına ait her şeyi düşünüp aldığını ve yaptığını söyler. Sabri ise gardırop dolusu kıyafetinin olduğunu, içlerinden bir tanesini giymesini ve kendisini mahcup etmemesini; karşılığında ona istediği kumaşı, iskaripini ve kolyeyi alacağını söyler (BPG, s. 184).

Evden çıkacakları sırada diğer arkadaşları olan Nazlı-Meftun çifti gelir. Dörtlü arasında geçen konuşma sırasında kapı zili çalar ve İzzet gelir (BPG, s. 189). İzzet, kendisini hazır bir şekilde bekleyen Vezan, Sabri, Nazlı ve Meftun'a hızlı bir şekilde Süheyla'nın Roma'ya gittiğini söyler. Dörtlü arasında kısa bir Süheyla'nın durumu tartışılır. Vezan'a göre Süheyla, Roma'ya nişanlısının yanına gitmiştir, Nazlı'ya göre buna imkân yoktur çünkü daha dün flörtüyle Mavi Köşk'te görülmüştür. İzzet, Süheyla'nın akşam uçağıyla gittiğini söyler. Sabri ise Süheyla'nın züppe olduğunu düşünmektedir. Meftun'a göreyse bu medeniyettir (BPG, s. 189-190). İzzet'in getirdiği diğer havadis ise Güzin'e aittir. Güzin eşinden boşanıyordur. Herkes merakla sebebini sorar fakat İzzet de bunu açık olarak bilmemektedir. Edindiği bilgilere göre sebep Güzin'in kıskançlıklarıdır. Sabri ise bu durumu demode olarak görmektedir (BPG, s. 180-181). Konuşmalar esnasında İzzet ve Nazlı arasında bir de şiir atışması olur. En sonunda İzzet'in hep beraber pavyona gidelim demesi üzerine kapı eşiğinde toplanmış beşli grup dağılır. Vezan-Sabri çifti Selvilere, diğer üç kişi de pavyona gitmek üzere ayrılırlar (BPG, s. 192). Işıklar söner. Birinci bölümden sonra hiç beklemeden ara oyuna geçilir.

Ara oyunda mekân pavyonun bir köşesidir. Müzik sesi eşliğinde dans eden çiftler arasında İzzet, Nazlı ve Meftun bulunmaktadır. Ara oyunda öteki kişilerden başka bir de yönetici

vardır. Taburelerle ifade edilen bir otomobil bulunmaktadır ve yönetici, elindeki levhalarla sokaktaki olayları ifade eder. Otomobilde Vezan, Sabri, Meftun, Nazlı ve İzzet bulunmaktadır. Selvilere gelirler. Sabri ve Vezan iner. Diğerleri pavyona gider. Nazlı hep İzzet’le dans eder. Meftun’un hava almaya gittiği anda Nazlı ve İzzet kaçarlar. Meftun telaşa düşer, Nazlı’yı arar ve koşarak pavyondan ayrılır. Ara oyun biter ve ara verilmeden ikinci bölüm başlar (BPG, s. 193).

Tevfiklerin evinde bir araya gelen iki çift kâğıt oynamaya başlar. Oyun sırasında iki kadın birbirlerine ve kıyafetlerine karşı duydukları beğenilerini dile getirirler (BPG, s. 194). Ardından hizmetçi evde olmadığı için bir şeyler hazırlamaya mutfığa giderler.

Birinci bölümün başlarında her iki çiftin de arkadaş olmalarına rağmen aslında birbirlerini tam olarak sevmedikleri anlaşılmaktadır. Aralarında yüzeysel, maddeci ve çıkar ilişkisine dayalı bir arkadaşlık olduğu görülmektedir. İkinci bölümde bir araya gelen dörtlünden yalnız kalan Sabri ve Tevfik ise kendi aralarında Meftun, Nazlı ve İzzet’i çekiştirmektedirler. İzzet’in soytarılığından, Meftun’un Nazlı’yı ilk eşinden ayırmak için yaptıklarından ve Nazlı’nın da Meftun’u uşak gibi kullanmasından bahsetmektedirler (BPG, s. 195). Daha sonra bu konuşmaya Vezan ve Selvi de dahil olur ve aralarında bir tartışma başlar. İki kadına göre, Meftun zengin ve eşinin her istediğini yaptığı için kadınların isteyeceği bir erkektir. Sabri ve Tevfik’e göreyse o cimri herifin tekidir. Tartışma giderek şiddetlenmeye başlar. Kadınlara göre, Sabri ve Tevfik, Meftun’a imrenmekte ve onu kıskanmaktadır. Erkeklerle göre ortada böyle bir durum yoktur çünkü Nazlı; aşırıya kaçan sürmeleriyle, dudak boyalarıyla, değişen beniyle, taktığı küpelerle, bacak bacak üstüne atıp oturuşu ve saraylı eskisi gibi gülüşüyle basit bir kadındır (BPG, s. 197-198). Dörtlü arasında süren bu tartışma çalan kapı ziliyle durur, gelen Meftun’dur (BPG, s. 198).

Ahmet Kutsi Tecer’in inceleyeceğimiz son piyesi *Satılık Ev* adlı piyesinde kurgu gerçeğe yakın bir biçimde oluşturulmuştur. Piyeste, maddî durumu iyi olan bir ailenin geçimini sağlamakla yükümlü baba Fatin Kaya’nın geçirdiği rahatsızlıktan ötürü bozulan aile yaşamı anlatılmaktadır.

Piyesin başında piyesin üç perde ve altı tabloda oluştuğu bilgisi verilmiştir. Buna rağmen üç perdeye ayrılmış olan piyeste tablo ayrımı yapılmamıştır. Birinci perde olaylar başlamadan önce yaşanmış olan kırılma noktasının belirtilmesi ve kişi tanıtımıyla başlatılmıştır. Kırılma noktasının vak'a zamanından önce olması alışlagelenden farklı bir uygulamadır. Merkezî kişi Fatin Kaya'nın şok geçirerek şuurunu kaybetmesi üzerine aile maddî anlamda zor bir sürece girmiştir. Bununla birlikte iktidarda yaşanan değişimler, Fatin Kaya'nın işini kaybetmesi ve sağlığında evi ipotek ettirmiş olması da aileyi zor bir sürece sokmuştur. Fatin Kaya'nın eşi Ferhunde, evin satışa çıkmasını engellemek için evin üst katını Amerikalılara kiraya vermiştir. Bu durumla birlikte yıllardan beri var olan Batı hayranlığı başta Orhan ve Selma olmak üzere ev halkında giderek artmıştır. Ferhunde'nin evin satışına engel olmak için bulduğu diğer bir çözüm ise eşinin baş düşmanı olarak gördüğü ve babasının eski kâtibi olan Selim Perçin'dir. İpotek konusunda Selim'den yardım istemesi olayların gidişatına farklı bir yön vermiştir (SE, s. 105-106). Daha sonra Fatin Kaya'nın tekrar sağlığına kavuşmasıyla olaylar yoğunlaşarak devam etmiştir (SE, s. 111).

Ahmet Kutsi Tecer'in piyeslerinin genelinde başlangıç kısımları kısa tutulmuştur. Piyeslerde vak'a kırılma noktasına yakın bir yerden başlatılmıştır. *Koçyiğit Köroğlu* ve *Bir Pazar Günü* adlı piyeslerin başlangıç kısımları diğer piyeslere oranla daha uzun tutulmuştur. Kısa bir piyes olan *Yazılan Bozulmaz*'ın başlangıç kısmı okuyucuyu sıkmayacak şekilde kırılma noktasına en yakın yerden başlatılmıştır. *Köşebaşı* ve *Satılık Ev* adlı piyeslerde ise kırılma noktası vak'a zamanından önce başladığı için başlangıç kısımları kısa tutulmuştur.

3.1.2. Kırılma Noktası

Tiyatroda kurgu açısından en önemli unsurun kırılma noktası olduğu muhakkaktır (Şen, 2022: 35). Kırılma noktası, olayların seyrinin değişmesinde ve piyesin dinamik yapısının canlı tutulmasında önem arz etmektedir. Kırılma noktası, piyesin herhangi bir yerinde karakterin olağan durumun dışında farklı bir durumla karşılaşması ve bir seçim yapması sonucunda hayatının, doğrudan ya da dolaylı olarak da piyesteki diğer kişilerin hayatlarının değişmesine, farklı bir seyrinde ilerlemesine yol açmasıdır (Şen, 2017a: 137).

Koçyiğit Köroğlu’nda birinci bölümün ikinci tablo dördüncü sahnesinde etrafı gözetleyen Ayvaz ve Deli Kaman’ın ortaya çıkmasıyla kırılma noktası başlar (KK, s. 34). Bolu Beyi’ne kervan basılırken nerede olduklarını, güçlerinin anca bir kadına mı yettiğini sorarlar. İkili ve Bolu Beyi’nin adamları arasında bir kavga çıkar, bu sırada Deli Kaman vurulur. Ayvaz’ı da öldürmeye yeltendikleri sırada Bolu Beyi’nin onun dirisini istemesi üzerine onu bağlarlar. Bolu Bey’i, Ayvaz’a Köroğlu’ndan vazgeçmesi üzerine kendisine ne isterse vereceğini ve onu evlat gibi kayıracağını söyler. Ayvaz ise kabul etmez ve Köroğlu’nun intikamını alacağını söyler (KK, s. 34-35). Bunun üzerine zindana atılır. Bolu Beyi’nin biraz da olsa keyfi yerine gelmiştir. Bu olaylar esnasında Perizat da kendisini kuleden atmıştır (KK, s. 37).

Üçüncü tabloya gelindiğinde sahnede Köroğlu’nun takımı vardır. Hep birlikte kuzu çevirip şarap içmektedirler (KK, s. 38). Bu sırada Demircioğlu’nun dikkatini biri çeker. Kafilden hiç kimse onu tanımamaktadır. Esirci, kervan basılınca üzerine bir entari giyerek kadınların arasına karışıp buraya geldiğini ifade eder. Demircioğlu’nun yanındaki kadınların kim olduğunu sorması üzerine onların da esir olduğunu ve Bolu Beyi için topladığını ama onlara nasip olduğunu söyler. Bunun üzerine Demircioğlu, kadınlara gidebileceklerini ve esircinin de ayılara atılacağını söyler (KK, s. 40-41). Kızların hiçbirini gitmez, bu sırada Kır At’ın kişnemesi duyulur (KK, s. 43).

Köroğlu gelir ve öfkeli bir şekilde oradakilere Çamlıbel yıkılırken kendilerinin sefa yaptıklarını söyler. Oradakilerin ne olduğunu sorması üzerine Deli Kaman’ın öldüğünü ve Ayvaz’ın da tutsak edildiğini anlatır (KK, s. 44). Bunun üzerine herkes Ayvaz’ı kurtarır Deli Kaman’ın öcünü almaya ant içer (KK, s. 45). Köroğlu, tüm Oğuzların birleşip yalnız kendilerinin değil, zulüm gören herkesin intikamını alacaklarını belirtir. Mehter’e dönüp oku alarak tüm obaları dolaşmasını, seferlerinin olduğunu ve sözünden dönen herkesin kahpe olduğunu söylemesini ister (KK, s. 46-47).

İkinci bölüm dördüncü tabloda iki asker Bolu Beyi’nin yeğeni Doğan Bey’in ölüsünü taşımaktadır (KK, s. 49). Bolu Beyi; oradakilerden yeğeninin Kır At’ı almak için Demircioğlu ile cenge durduğu sırada gök gürlemesi gibi bir at kişnemesinin duyulduğunu ve o esnada göğsüne bir okun saplanarak öldüğünü öğrenir. Kızına yeğeni için geleneklere uygun cenaze merasimi düzenlemelerini söyler (KK, s. 50). Bolu Beyi ve Benli Nigâr

odadan çıktıktan sonra Elçi gelir ve Köroğlu'yla aralarında geçen konuşmayı anlatır. Elçi, Bolu Beyi'nin isteği üzerine Köroğlu'na gitmiş ve kervan karşılığında Ayvaz'ı vereceklerini söylemiştir. Köroğlu, buna cevaben Bolu Beyi'nin “*Ya Ayvaz ya savaş*” dediği için savaşmayı seçtiğini söyler. Bunun üzerine Elçi o zaman Ayvaz'ın ya kafasını ya da leşini alacağını ifade etmiştir. Bu duruma sinirlenen Köroğlu sel gibi insan topladığını, Ayvaz'a bir zarar gelmesi üzerine taş üstünde taş bırakmayacağını belirtmiştir (KK, s. 51). Elçi, Köroğlu'nun dediklerini Bolu Beyi'ne iletir. Oradakiler kervandan umut olmadığını bu nedenle başka bir şey istemesini teklif ederler. Bunun üzerine Bolu Beyi, Ayvaz'a karşılık Kır At'ı istediğini ve bu isteğini Köroğlu'na söylemeye gidene de bir davar vereceğini söyler. Bunu duyan Benli Nigâr, canını adak olarak ortaya koyduğunu ve Kır At'ı kim getirirse onunla evleneceğini duyurtur (KK, s. 52-53). Yapılan bu duyurunun üzerine Arslan adında bir genç öne atılır ve Kır At'ı almaya hazır olduğunu söyler. Her iki gencin gözleri birbirine rastlayınca ikisi de büyülenmiş gibi birbirlerine yürürler (KK, s. 53). Bolu Beyi, Arslan'a kim olduğunu sorması üzerine o da kim olduğunu ve başından geçenleri anlatır. Arslan çok uzaklardan gelmiştir. Bir gece, düşünde yaşlı bir adam dolu sunmuş ve içmesini istemiştir. İçtiğinde gözündeki perde inmiş ve dünyalar güzeli bir kız görmüştür. Ak saçlı adam, kızın adının Nigâr olduğunu ve onu bulması gerektiğini söylemiştir. Bunun üzerine Arslan yollara düşmüş ve aradığı kızın Bolu Beyi'nin kızı Benli Nigâr olduğunu öğrenmiştir. Bu nedenle Kır At'ı almak için gönüllü olmuştur. Arslan, Kır At'ın nerede ve kime ait olduğunu öğrenir. Köroğlu'nun atı isteyerek vermediği takdirde ondan zorla alacağını söyler (KK, s. 54). Bunun üzerine Bolu Beyi, eğer atı vermezlerse bu işten caydığını ve onlara katılmak istediğini söylemesini, sonrasında bir yolunu bulup atı kaçırmamasını tembih eder. Bunu duyan Arslan ise bunun yiğit işi olmadığını ve atı alıp geleceğini söyler (KK, s. 55). Benli Nigâr'a döner ve gitmeden önce ona tatlı bir söz söylemesini ister. Benli Nigâr, onu görünce bildiği tüm şeyleri unuttuğunu söyler ve Arslan bunun üzerine Nigâr'a yaktığı türküyü okur (KK, s. 55). Nigâr ise Arslan'ın sevgisinden nasıl emin olacağını, Doğan'ın da kendisi için Kır At'ı almaya gittiğini ve o atın tekinsiz olduğunu ifade eder. Arslan, onu almaya ahdı olduğunu söyleyerek gider (KK, s. 56-57).

O sırada Oğuzlar, Bolu Beyi'ne saldırmaktadır ve bunu bilen Drağsan Beyleri, Benli Nigâr'a karşılık yardım edeceğine dair haber göndermiştir. Zor durumda olan Bolu Beyi, yardım teklifini kabul ettiğini ve askerlerle gelip Oğuz'u dağıttığı takdirde kızını ona

vereceğini söylemesi için iki askerini Draşan Beylerine gönderir. Dizdar ise Benli Nigâr'ın adaklı olduğunu söyleyerek buna karşı çıkar. Bolu Beyi, Draşan Beylerinin onlara boşu boşuna yardım etmeyeceğini, hem onların cephane ve asker bakımından kendilerinden dahi iyi durumda olduğunu söyler (KK, s. 56-57).

Beşinci tabloda her iki taraf da savaş hazırlıkları yapmaktadır. Köroğlu'nun takımından bazıları Ayvaz'ı geri vermeyeceklerini, Bolu Beyi'nin daha güçlü olduğunu ve kaçan fırsatın bir daha geri gelmeyeceğini dile getirir (KK, s. 59). Bu sözlere sinirlenen Köroğlu ise Ayvaz'ı bir kaleye değişmeyeceğini ifade eder. Bunun üzerine Odabaşı, Ayvaz'ı düşündüğü kadar onları düşünmediğini dile getirerek sitemde bulunur. Karşı tarafın güçlü olduğunu ve onların karşısında durabilecek cephaneye sahip olmadıklarını belirtir. Oğuzların artık yerinden koptuğunu, burada duramayacaklarını, Köroğlu'nun bütün hıncını onlardan aldığını, bu nedenle göçmek zorunda olduğunu belirtir ve adamlarını toplayıp gider (KK, s. 60-61). Bu durum üzerine Köroğlu ve takımı arasında bir gerginlik yaşanır. Onlara göre Köroğlu'nun yaptığı hoş değildir. Oğuz'u gücendirmiştir, üstelik ne yapacağını da bildiği yoktur. O sırada Tabutagirmez, kucağında bebeğiyle gelen Telli Döne'yi işaret eder, tartışma durur ve gözler o yana çevrilir (KK, s. 61). Oradakilerin yüzlerine bakarak kocası Ayvaz'ın durumunu sorar. Herkes hayret içinde kucağındaki bebeğe bakmaktadır. Durumu fark eden Telli Döne, bebeğin Ayvaz'ın olduğunu, Ayvaz'ın haberi duyulduğu zaman onun da saatinin geldiğini, ak ve kara sancılar çektiğini ve gözünü açtığında bebeğin doğduğunu söyler. Ardından yolda bir ihtiyarın kendisine kılavuzluk ederek onu zor yollardan geçirip buraya kadar getirdiğini belirtir. Kucağındaki öksüzün babasına ne olduğunu sorar. Demircioğlu, bebeğin öksüz olmadığını ve gelenin Bolu Beyi'nin elçisi olduğunu söyler. Telli Döne, Elçi'nin üzerine atılarak kocasının nerede olduğunu sorar ve yığılır (KK, s. 62-63).

Yazılan Bozulmaz'da kırılma noktası Ali ve Emine'nin konuşmaları esnasında uzaktan gelen silah seslerinin duyulmasıyla gerçekleşir. Bunun üzerine Emine, oğlunun başına bir iş geldiğini düşünür ve telaşa kapılarak Ali'den gidip oğlunu kurtarmasını ister. Ardından olduğu yere yığılır. Ali çıktıktan kısa bir süre sonra eve gelen İsmail, annesini yerde görünce ona seslenir ve sonra şüpheyle sokak kapısına doğru yönelerek "*Musa... Musa*" diye söylenir (YB, s. 10). Ardından etrafa baktığında amcasının şapkasını görür ve "*Amcam...*" diyerek şapkayı sandığın üzerine koyar, samanlıktan tüfek alıp koşarak

uzaklaşır. Tecer, burada İsmail'e aynı anda hem "Musa" hem de "amcam" dedirtirerek seyircinin/okuyucunun kafasını karıştırmıştır. Seyirci/okuyucu üzerinde yaratılmış olan bu kafa karışıklığı onları olayların içine çekmiştir. Baygınlık geçiren Emine, bir müddet sonra birlikte yaşadığı yaşlı ve huysuz olan annesi Nesibe'nin seslenmesiyle kendisine gelir. Yaşlı kadını odasına götürürken sokak kapısının önünde iki adam görür. Duyduğu ayak sesleri üzerine arkasını dönmesiyle Musa ve Rıza ile karşılaşır. Musa, elinde tabancasıyla içeriye dalarak evi kontrol etmeye çalışır. Bunun üzerine hiddetlenen Emine, Musa'yı evden kovmaya çalışır ve ikisi arasında bir tartışma başlar. Bu sırada evi süzen Rıza, sandığın üzerinde duran kasketi görür ve Musa'ya işaret eder. Kasketi gören Musa, Emine'yi Ali'yi bu işe karıştırmaması konusunda uyarır. Rıza'nın Emine'ye İsmail'in namludan çıkan kurşunun gittiği tarafa doğru koştuğunu söylemesi üzerine Musa da oğlunun şimdilik kurtulduğunu ama bir daha onun geçtiği yerden geçmemesi ve kendisinden kadın alınmayacağını bilmesi gerektiğini söyler (YB, s. 11-12). Rıza ve Musa gittikten sonra duyulan silah sesleri (YB, s. 13) ve onların söyledikleri okuyucunun/seyircinin merak duygusunu daha da arttırmaktadır.

Okuyucu/seyirci, birbiri içerisine girmiş bir olaylar silsilesiyle karşı karşıya bırakılmıştır. Ali, silah sesleri üzerine yeğenini korumak için evden çıkmış fakat bir daha geri dönmemiştir. İsmail'e bir şey yapmasından korkulan Musa ise kapı kapı dolaşarak İsmail'i aramaktadır (YB, s. 12). Bir de üzerine Musa'nın İsmail'in şimdilik kurtulduğunu fakat bir daha böyle bir şey olursa onu öldüreceğini söylemesi, dışarıdan gelen silah seslerini muallakta bırakmıştır. Yazar, belirsizlik oluşturarak seyircinin/okuyucunun da Emine ile aynı duyguları paylaşmasını sağlamış ve bu şekilde gerçeklik algısını üst noktaya taşımıştır.

Köşebaşı'nda kırılma noktası, tiyatro sanatında alışlagelenden farklı olarak, vak'a başlamadan önce gerçekleşmiştir. Babasının öldüğü gün mahalleye gelen Yabancı'nın arkadaşı Naci'ye piyesin sonlarında anlattıkları kırılma noktasının geçmişte teşekkül ettiğini göstermektedir. Yirmi yıl önce mahalleye yeni taşındıklarında Macit Bey'in eşi, kendi yaşında bir çocuğa annelik yapmayacağını ve ikisinden birini tercih etmesi gerektiğini söylemiştir. Kocasının sessiz kalması üzerine ağlayarak oğlunun Saffet Hanım'la görüştüğünü ve mahallelinin diline düştüklerini söylemiştir. Namus meselesinde tutucu olan Macit Bey, duydukları üzerine oğlunu evlatlıktan reddetmiştir. Gizlice onları

dinleyen genç çocuk, yaşananlar üzerine evden ayrılmış ve bir daha kimse onu görmemiştir (K, s. 87-88). Yabancı, evden ayrıldıktan sonra pek çok maddî sıkıntıyla karşılaşmıştır. Çareyi akrabalarının yanına sığınmakta bulsa da hepsi Umûmî Harp yüzünden bir yere dağılmıştır. Pek çok farklı işlerde bulunmuş, zor da olsa okuyup bir diploma almıştır. Şu an işleri yolunda olan Yabancı, evlenmiştir ve üç çocuk babasıdır (K, s. 88).

İkinci perdede cenazeden sonra mahalleli eski hâline döner. Kahveci ve Bakkal, dükkânlarının yola gideceği haberiyle sarsılmış ve buna bir çözüm aramaktadır (K, s. 42). Haminne, kendisine dert yanan Bakkal'a belediyeye gidip oraların yangın yeri olduğunu söylemesi için akıl verir. Bakkal'a göre belediyeyi de dolandıran vardır. O yüzden derdini anlatacak bir kurum yoktur. Üstelik tüm mahalle o yolu kullanmaktadır. Mahallede çıkan yangında Haminnelerin de evi yanmıştır. Bunun üzerine kızının nişanlısı terk etmiş ve kızı dünyaya küstüğü için ebe olmuştur. Üstelik yanan ev için de vergi borcu gelmiştir. Haminne de bu yüzden büyük kapıya gideceğini söyler (K, s. 43). Haminne'nin burada büyük kapıdan kastı devletin ileri gelen kurumlarıdır.

Bakkal, Kahveci'nin yokluğunu fırsat bilerek onun çırağını birtakım vaatlerle yanına çekmeye çalışır. Borç toplamaktan bıktığını, eğer isterse birlikte Sirkeci'ye kahveci dükkânı açabileceklerini söyler (K, s. 45). Kahveci Çırağı duydukları karşısında heyecanlanmış ve o gün kahveye heyetin geleceğini ağzından kaçırmıştır (K, s. 46). Bakkal, amacına ulaşmıştır. Bakkal'ın gazına gelen Kahveci Çırağı, kahveye gelen müşteriyle ilgilenmez hatta onu tersler (K, s. 47). Gördüğü muamele karısında çok sinirlenen Melon Şapkalı; mahallenin, yolun, kahvenin bataklık olduğunu söyler. Kahveci, onun müfettiş olmasından korktuğu için adamı sakinleştirmeye çalışır (K, s. 48). Kahveci, çırağın yine Bakkal tarafından kandırıldığını anlamıştır. Bu sırada Bakkal da yanlarına gelir. Kahveci; Bakkal'a verdiği sözü tutmasını, Nuri gibi damadı zor bulacağını söyler (K, s. 49). Üstelik Bakkal, yirmi yıllık müşterisi olan Macit Bey'in cenazesine bile gitmemiştir (K, s. 50).

Melon Şapkalı, mahalleye Macit Bey için gelmiştir. Kendisi noter kâtibidir (K, s. 52). Macit Bey, evini Emniyet Sandığı'na rehin etmiş ve borcunu ödemediği için sandık da protesto çekmiştir. Melon Şapkalı, Macit Bey'in öldüğünü öğrenince buna dair bir kâğıt yazar ve oradakilere imzalatır (K, s. 53). Melon Şapkalı giderken Garson gelir. Kahveci'ye

Saffet Hanım'ın selamını iletir. Düğün için patronunu tuttuklarını ve iskemleye ihtiyaç olduğunu söyler. Başta hayır diyen Kahveci, davetiyeyi görünce kabul eder (K, s. 54-55).

Beyağabey ve Beybaba heyetin bir şey yapmadığından, mahalledeki her şeyin bozuk ve yarım olmasından dert yanmaktadır (K, s. 55). Bu sırada dışarıda iki adam inceleme yapmaktadır. Biraz dinlenip müzakere etmek için kahveye girerler (K, s. 57). Bakkal ve Kahveci, korkuyla onları izlemektedir. İkisinden birinin dükkânının yola gitme tehlikesi vardır (K, s. 58). Bakkal ve Kahveci gelenlere, ekmek teknelerine dokunmamaları için dil döküp yalvarmaktadırlar (K, s. 62). Kahveye dedesinin yanına gelen Hoppala Kız da kahvecinin kabalığundan, dedesinin hep burada olmasından şikâyet ederek kahvenin yıkılmasını ister. Teftiş için gelenlerden Favorili Pipolu, Zehra'nın yanına gelerek *"Gözlerime inanamıyorum, ne tesadüf. Hele bu dekor içinde, tıpkı Madonna! Sanki siz sadaka dağıtıyorsunuz fakirlere..."* sözlerini sarf eder (K, s. 64). Kahvedekiler adamın laflarına çok bozulmuştur. Adı Zehra olan Hoppala Kız oradakilere adamı tanıtır. Adam, Zehra'nın kolejden ve akademiden arkadaşıdır (K, s. 65). Sokaktaki kadınlar da oradakileri tartışmaktadırlar. Onlara göre, bunları çalışmak değildir. Favorili Pipolu'ya göre de burada gördükleri çok ilginçtir (K, s. 66). Adamlar kalkarken Kahveci ile yaptıkları konuşmada onların yol için değil, antik eserlere bakmak için geldikleri öğrenilir (K, s. 67). *Bir Pazar Günü*'nün ikinci bölümünde, Meftun'un eşi Nazlı'yı aramak için Tevfiklerin evine gelişi eserdeki kırılma noktasını oluşturur. Meftun perişan, dokunsan ağlayacak bir hâlde etrafa bakınmaktadır. Oradakilerin Nazlı'yı sorması üzerine Meftun, şaşkın ve meysus bir şekilde eşinin kaçtığını ve kendisinin de onu aradığını söyler. Ardından Sabri'ye dönerek yarın boşanma davası açmasını ister. Sabri'nin sessizliği üzerine Tevfik'e dönerek eşinin İzzet'le kaçtığını söyler. Boşanma davası açmak istediği için oradakilere Nazlı ve İzzet'in birlikte kaçtıklarını anlatır (BPG, s. 198-199). Sabri'nin tüm telkinlerine ve mantık yürütmelerine rağmen Meftun; eşinin bir şeye kızıp darılmadığını ya da başına bir iş gelmediğini, kendisini aldattığı için terk ettiğini ve boşanma davası açmakta kararlı olduğunu vurgular (BPG, s. 200). Sabri'ye göre Meftun'un eşinin onu aldattığına ve başkasına kaçtığına dair dava açmak için elinde kanıt olması gerekmektedir. Fakat Meftun yaşadığı şokun etkisiyle Sabri'nin söylediği tüm şeylere sinirlenmekte ve eşine tek kuruş vermeden boşanmak istemektedir. Bu nedenle de tüm mücevherleri saklayıp banka hesabının tasfiyesini ister (BPG, s. 200-201). Oradakilerin bunu yapamayacaklarını, sadece hesap sahibinin bu işlemi yapmaya yetkisi olduğunu söylemesi üzerine Meftun, Tevfik'i

tüm hesaplarını kapatıp başka bankayla anlaşmakla, Sabri'yi de başka avukat bulmakla tehdit eder (BPG, s. 201). Her iki adam da bu durum üzerine hemen geri adım atar ve orta yol bulmaya çalışır.

Bu sırada kapı zili çalar ve Nazlı'nın kahkahası duyulur. Arkasında İzzet'le birlikte içeri girer ve kocasına saatlerce onu aradığını, fıldır fıldır kocasını arayan kadın görülüp görülmediğini sorar. Biraz önceki sinirli, eşinden boşanmak isteyen Meftun gider; yerine eşine sırnaşan, o ne isterse yapan Meftun gelir. Hemen Nazlı'ya “nonoş, nonoşum” diyerek sırnaşır. Nazlı, dans ederken eşinin başka kadınların peşinden giderek kendisini yalnız bıraktığını, İzzet olmasa başına kötü şeyler gelebileceğini söyleyerek Meftun'u azarlar. Meftun ise her yerde onu aradığını ama hiçbir yerde bulamadığını ifade eder (BPG, s. 202). Nazlı; bunun üzerine pavyonda bayılacak gibi olduğu için İzzet'e kürkünü aldrıp terasa çıktığını, insanın genç karısını bırakıp nasıl sıvışabildiğini anlamadığını söyler. Meftun ise bu durumu kabul etmez. Nazlı, Meftun'un hemen buraya gelip boşanmayı ve banka hesaplarının tasfiyesini istediğinden emin olduğunu çünkü bu durumun sürekli tekrarlandığını ve her defasında bunları yaptığını ifade eder. Oradakiler ise Meftun gibi yağlı bir müşteriye kaçırmamak için bunların doğru olmadığını dile getirirler (BPG, s. 203). Nazlı eşinin kendisini bırakıp gittiğini, üzülmeye gereken tek kişinin kendisi olduğunu, elbisesini göstererek kendisine aldığı tüm şeylerin çürük ve işe yaramaz olduğunu ifade eder. Bunların üzerine Meftun, Nazlı'nın önünde diz çökerek pavyondaki kalabalığın elbisesini istemediği için yırtıldığını belirterek yenisini alacağını söyler. Nazlı tektaşının bile gerçek olmadığını, taşının düştüğünü söylemesi üzerine Meftun oteli ve polisleri arayıp taşı bulduracağını söyler. Bunun üzerine Nazlı istemediğini, taşın sahte olduğunu ortaya çıkarıp kendini rezil etmeyeceğini ifade eder (BPG, s. 204-205). Ardından yüzüğü Meftun'a uzatarak bundan sonra kendisine hiçbir şey vermemesini ve kendisini eve götürmesini ister. Giderken de oradakilere eşinin arkasından konuşmamalarını, kocasının kendisini düşünmese de onun eşini düşündüğünü dile getirir (BPG, s. 205). Nazlı, Meftun ve İzzet'in gitmesinden sonra arkalarından sırasıyla Tefik “*Oh, defolup gittiler*”, Sabri “*Onlar gidince üstümden bir yük kalktı sandım.*”, Vezan “*Kendini beğenmiş!*”, Selvi “*Sokak yosması!*” gibi hoş olmayan cümleler kurarlar. Onlara göre Meftun, Nazlı ve İzzet üçlüsünün yüzleri maskedir, değiştirerek ortaya çıkabilirler. İnsanlara sadece dış yüzlerini gösterirler ve onların iç yüzünü tanımaya çalışmak boşunadır (BPG, s. 206). Sabri, bunları

yüzlerine karşı söylediklerinde mahkûm edileceklerini düşündükleri için söyleyemediklerini vurguladıktan sonra hep birlikte oyuna dönerler (BPG, s. 207).

Tecer'in *Satılık Ev*'inde kırılma noktası *Köşebaşı* 'nda olduğu gibi vak'a zamanından önce, merkezî kişi olan Fatin Kaya'nın felç geçirerek yatalak hâle gelmesi ve şuurunu kaybetmesi sonucunda gerçekleşmiştir.

Fatin Kaya'nın hastalığı sonucunda ailenin maddî durumunun bozulması üzerine Ferhunde, bir seçim yapmış ve zoraki bir dönüşüme uğramıştır. Bu yaşına kadar maddî zorluk nedir bilmeyen, her işini hizmetçilere yaptıran ve kendisi evin hanımı olarak emir veren, giyinip kuşanıp arkadaş toplantılarına katılan Ferhunde Hanım artık her işi kendi yapmak zorunda olup arkadaş toplantılarından uzak kalan, bir kıyafeti birkaç defa giymek zorunda olan, üstelik kendilerine ait olan evi yabancılarla paylaşmak durumunda kalan biri hâline dönüşmüştür. Ferhunde, eşiyle arasında geçmişten gelen bir husumet olduğunu bilmediği ve eskiden babasının kâtipliğini yapan, şimdi milletvekili olan Selim Perçin'den evi kurtarmak için yardım istemiştir. Selim Perçin, zamanında ezeli rakibi olan Fatin Kaya'dan yılların intikamını almak için Ferhunde'nin yardım teklifini kabul etmiştir. Babasının yanında çalıştığı günden beri Ferhunde'de gözü olan fakat onu Fatin'e kaptıran Selim Perçin, bu durumu fırsat bilerek Ferhunde'ye yakın davranmaya başlamıştır. Eşinin sağlığını kaybetmesinden bu yana kadınlığını ikinci plana atmak zorunda kalmış olan Ferhunde ise Selim'in bu yakınlığından hoşnut olmaya başlar. Ferhunde'nin gördüğü ilgi karşısında Selim'e olan güveni artmış ve evin kendisine ait olan hissesini de onun verdiği akla uyarak ipotek ettirmiştir. Selim'in yalanlarına kanan diğer bir kişi de Fatin Kaya'nın kardeşi Metin Kaya'dır. O da tıpkı Ferhunde gibi Selim'e koşulsuz bir biçimde güvenmiş ve dediklerini hiçbir şekilde sorgulamamış, araştırmamıştır. Fatin Kaya, sağlığına tekrar kavuştuğunda aradan bir yıl gibi bir süre geçmiş ve başta ev içinde olmak üzere ülkede pek çok değişiklik olup özentilik ve taklitçilik baş göstermiştir (Ataş, 2002: 24). Selim'in ev işi için aileyi ilk ziyaretinde Ferhunde'nin kendisini kapıya kadar uğurladığı sırada Fatin Kaya, tutunarak ağır ağır oturduğu yerden kalkar. O anda küçük bir baygınlık geçiren Fatin Kaya'nın, doktor muayenesi sonucu sağlığına kavuştuğu öğrenilir. Fatin Kaya'nın hasta olduğu süre içinde seçim yapılmış, hükûmet değişmiş, ezeli rakibi olan parti hükûmetin başına geçmiştir. Ferhunde'nin, geçirdiği zor zamanlar neticesinde Selim'le olan yakınlaşması, yaşanan olumsuz durumlardan eşini mesul tutması, onu suçlaması ve ondan

uzak durması da Fatin'i olumsuz yönde etkilemiştir. Eski durumuna dönmek ve ipotekli olan evini kurtarmak isteyen Fatin Kaya, karşılaştığı bu yeni düzene bir türlü ayak uyduramamıştır. Hastalığı boyunca yaşanan değişimlerden habersiz olan Fatin Kaya, sağlığına kavuşup bunlarla yüzleşmeye dayanamamıştır. Ailesinin içinde bulunulan yeni düzenden hoşnut olması ve her konuda kendisinin karşısında olmaları onu sinirli, agresif ve çekilmez bir insan hâline getirmiştir (SE, s. 110-143).

Tecer'in piyeslerinde kırılma noktası olayların seyrini değiştirecek şekilde oluşturulmuştur. *Koçyiğit Köroğlu*'nda Ayvaz ve Deli Kaman'ın Bolu Beyi tarafından yakalanmaları kırılma noktasıdır ve bu olay sonucunda Deli Kaman'ın öldürülmesiyle Ayvaz'ın esir edilmesi, piyesin gidişatını değiştirmiştir (KK, s. 34). Yaşanan bu olay Köroğlu ve takımının içindeki intikam ateşini fitillemiştir. *Yazılan Bozulmaz*'da, hayatı tehlikede olan İsmail'in Musa tarafından arandığı bir gece dışarıda duyulan silah sesi kırılma noktasını oluşturmaktadır. Silah seslerinin dışarıdan gelmesi ve gecenin karanlığında etrafta kimsenin gözükmemesinden doğan bilinmezlik heyecan unsurunu üst noktaya taşımıştır (YB, s. 10). *Köşebaşı* ve *Satılık Ev*'de kırılma noktaları vak'a başlamadan önce gerçekleşmiştir. *Köşebaşı*'nda, Macit Bey'in ölümü mahallede geçmişte yaşanmış ve üstü kapatılmış olay tekrar gün yüzüne çıkarmıştır. Geçmişte Macit Bey'in oğluyla yaşadığı sorun piyesin başlangıcından sonuna kadar canlılığını korumuş ve başta Macit Bey'in oğlu olmak üzere pek çok kişinin hayatının değişmesine yol açmıştır (K, s. 87-88). *Satılık Ev*'de de kırılma noktası vak'a zamanından önce Fatin Kaya'nın şok geçirip felç kalmasıyla yaşanmıştır (SE, s. 97). Bu durum Kaya ailesinin yaşam biçimini olumsuz yönde etkilemiştir. Fatin Kaya'nın sağlığıyla birlikte bozulan maddî durum aile kurumunun sarsılmasına ve parçalanmasına neden olmuştur (SE, s. 166-167). *Bir Pazar Günü*'nde Meftun'un, eğlence mekânındayken eşinin kendisini bırakıp başkasıyla kaçtığını zannetmesi üzerine ortalığı kargaşaya vermesi kırılma noktasını oluşturmuştur (BPG, s. 198-199). Yaşanan bu durum, kişilerin birbirleri hakkındaki gerçek duygu ve düşüncelerini açıkça ortaya koymuştur (BPG, 206). Piyeslerin kırılma noktaları göz önüne alındığında yazarın bu açıdan başarılı olduğu söylenebilir.

3.1.3. Bitiş

Piyesin okuyucu/seyirci üzerinde başarılı bir tesir uyandırması için başlangıç ve kırılma noktası kadar sonuç kısmı da büyük önem teşkil etmektedir (Şen, 2022: 45). Edebî bir eserde olayların gelişimi kadar nasıl biteceği de okuyucu/seyirci açısından büyük bir merak unsurudur. Piyesin başından itibaren olayların her adımına şahit olan okuyucu/seyirci gidişata göre kendi zihninde piyese bir ya da birkaç farklı son oluşturabilir. Aksiyonu canlı tutmak, seyirciyi şaşırtmak ve akılda kalıcılığı sağlamak açısından piyesin bitirilişi oldukça önemlidir.

Koçyiğit Köroğlu'nda ikinci bölümün beşinci tablo dördüncü sahnesinden itibaren eserin bitiş kısmı başlamaktadır. Arslan, Kır Atı almak için elçi olarak Köroğlu'na gitmiştir. Köroğlu, onun adının Arslan olduğunu öğrenince şaşırır, hemen elindeki kolçağı kimden aldığını sorar. Babasından aldığını belirtmesi üzerine Köroğlu iyice şaşırır, babasının kim olduğunu sorar. Arslan, babasının yüzünü hiç görmediğini ifade ettikten sonra Köroğlu, kolçağı ister (KK, s. 63). Arslan, babasının nişanı olduğu için canını vermeden kolçağı kimseye vermeyeceğini söyler. Köroğlu, o kolçağın üzerinde kendi nişanının olduğunu ve kolçağı ona kendisinin verdiğini söyler. Arslan babasının elini öper, Köroğlu da onu bağrına basar. Baba oğul bu şekilde kavuşurlar. Tabutagirmez, araya girerek Arslan'ın Bolu Beyi'nin elçisi olduğunu hatırlatması üzerine Köroğlu hiddetlenir ve neden geldiğini sorar (KK, s. 64). Arslan'ın Kır At'ı almaya geldiğini belirtmesi üzerine Köroğlu, Kır At'ı vermenin kendisini diri diri Bolu Beyi'ne vermek demek olduğunu söyler. Bu olanlara hiddetlenen Demircioğlu, Arslan'ın attan, savaştan, Bolu Beyi'nden ve Köroğlu'ndan haberinin olmadığını söyler. Arslan ise Kır At'ı alamadıktan sonra yaşamının da ölmenin de bir anlamı olmadığını söyleyerek Benli Nigâr'a nasıl âşık olduğunu ve Bolu Beyin'in kızını yalnızca atı ona getirene vereceğini anlatır. Babası olduğu için Kır At'ı kendisine vermesini yoksa zorla alacağını ekler (KK, s. 65). Bu sözleri duyan Köroğlu, evladın ve ülkünün yerinin başka olduğunu söyleyerek bu isteğe karşı çıkar. Diğerleri de Kır At'ın "uğurları" olduğunu söyleyerek tabuta gireceklerini bilseler de ondan vazgeçmeyeceklerini ifade ederler. Bunun üzerine Arslan onlara katılmak istediğini ve onların Ayvaz adına, kendisinin de Nigâr için dövüşmesi gerektiğini söyler (KK, s. 66). Herkes Arslan'ın bu teklifini kabul eder. Kaman Ata'ya göre Köroğlu, oğluna kavuşunca Ayvaz'ı unutmuştur. Onu kurtarmak için Kır At'ı Bolu Beyi'ne göndermesini, kendisinin gününün dolduğunu

ve yerine oğlunu hazırlaması gerektiğini belirtir (KK, s. 68). Köroğlu, Arslan'a onu deneyeceğini ve Ayvaz'ı kurtarmak için ne yapması gerektiğini anlatarak Kır At'ı oğluyla Bolu Beyi'ne gönderir (K, s. 69).

Kır At'ın verilmesi üzerine Köroğlu ve takımı arasında tartışma yaşanır. Onlara göre Kır At gittikten sonra Köroğlu'nun elinde hiçbir şeyi yoktur ve artık gönlü kavgadan geçmiştir. Bu nedenle Bolu Beyi'nin kalesini Köroğlu olmadan kendileri basacaktır (KK, s. 70). Bu sırada Ayvaz gelir ve Köroğlu'na Kır At'ı tam vaktinde gönderdiğini söyler (KK, s. 73). Telli Döne'nin kardeşleri de Bolu Beyi'nin adamlarını esir alıp Köroğlu'na getirmiştir. Esirler, isteyerek Bolu Beyi'nin askerleri olmadıklarını ve onlara katılmak istediklerini ifade ederler (KK, s. 75).

Altıncı tabloda Bolu Beyi'nin adamları eğlence yapmaktadır. Arslan ise Kır At'ın yanındadır. Bolu Beyi, Draşan Beylerine verdiği sözü tutmak için adamlarına Arslan'ı öldürmeleri emrini verir (KK, s. 77). Uzaktan davul sesleri gelmektedir. Bolu Beyi, kızına bunun düğün hazırlığı olduğunu ve birazdan Draşan Beylerinin geleceğini söyler. Bunun üzerine Benli Nigâr, adağı olduğunu ve yerine gelmezse Tanrıların güceneceğini belirtir. Bolu Bey'i soysuz, bozuk bir at için kızını vermeyeceğini ve Arslan'ın kim olduğunu bilmediklerini söyler. Benli Nigâr, Arslan'dan başkasıyla evlenmeyeceğini ve Perizat gibi kendisini kuleden atacağını söyleyerek gider. Bolu Beyi, kızının yakalanarak bağlanması ve kapatılması emrini verir (KK, s. 78-79). Bolu Beyi, düğün için gelen misafirleri karşılar. Hediye olarak gelen sandık ve fiçılar açıldığı zaman içlerinden Köroğlu'nun adamları çıkar. Bolu Beyi'nin adamları kaçmaya başlar (KK, s. 80-81). Kır At'ın kişnemesinin duyulması üzerine Köroğlu gelir ve Bolu Beyi'nin karşısına oturur. Köroğlu, Oğuzlara buyruğu yerine getirdiğini ve avın onların olduğunu söyleyerek oradan uzaklaşır. Bolu Beyi, kendisini Oğuz'un eline vermemesi için Köroğlu'na yalvarır (KK, s. 82). Savaş kazanılmıştır fakat Demircioğlu ölmüştür. Bunun üzerine Köroğlu, Bolu Beyi'nin hesabının görüldüğünü, Demircioğlu kolunun burada bittiğini ve artık Ayvaz kolunun başladığını söyler. Bir kale alınmış fakat bir kale verilmiştir. Bu kalenin adı artık Demircioğlu'dur. Oğuz'un isteği üzerine Köroğlu bütün boyların başına seçilmiştir. Oğuz'a can üfleyip töreyi canlandırmıştır (KK, s. 83). Bu sözler üzerine Köroğlu, bundan sonra barış için savaşacaklarını, herkesin eşiyle bir dam kurup Çamlıbel'de yeni bir yurt oluşturacaklarını ve Tanrı adına bu yeni yurdu kutladığını söyler. Oğuz için iyi dileklerde

bulunur; kendi günün bittiğini, Ayvaz'ı baş olarak bıraktığını söyler ve Kır At'a binerek göğe gideceğini işaret eder (KK, s. 83).

Yazılan Bozulmaz'ın son kısmında Musa'nın ardından Sadık Emmi, Emine'nin evine giderek metanetli olması gerektiğini, ölüyü sedyeye koyduklarını, birazdan getireceklerini ve alın yazısının böyle olduğunu söyler. Emine, ölenin oğlu olduğunu düşündüğü için üzerine yatıp ağlamakta ve feryat etmektedir. Sadık Emmi'nin ölüyü görmesi için örtüyü çekmesiyle Emine gördüğüne inanamaz (YB, s. 14-15). Ali ölmüş, oğlu İsmail ise amcasının katili olarak aranmaktadır. Sadık Emmi, Ali'nin iki ateş arasında kalarak öldüğünü düşünmektedir (YB, s. 18). Köylü ise hem malların bölünmesini önlemek hem de babasının kanını yerde koymamak için amcası Ali'yi İsmail'in öldürdüğünü düşünmektedir. Onlara göre babasının ölümünden sonra amcası annesinin peşine düşmüş ve İsmail de bu şekilde intikamını almıştır (YB, s. 19). Köylülerin konuşması esnasında, İsmail'in yakalandığı ve yarım saate kasabaya götürüleceği bilgisi sokaktan gelen Fenerli vasıtasıyla Emine'ye ve evdekilere duyurulur. Emine'nin haberi kabullenemeyişiyse piyes sonlandırılır (YB, s. 20).

Tecer, piyes boyunca Ömer'in ölümünün arkasındaki gerçeği ortaya çıkarmayarak merak unsurunu üst seviyede tutmuştur. Aynı zamanda bu gizemli ölüm, köylülerin farklı senaryolar uydurmasına ve kurgunun dinamik olmasına zemin hazırlamıştır. Biri geçmişte diğeri ise şimdide olmak üzere ortada şaibeli iki cinayet vardır. İki kardeşin de katilleri ortaya çıkarılamamıştır. Üstelik bir görgü tanığı olmadığı için ikinci cinayeti işleyenin İsmail olup olmadığı da belli değildir. Cinayetlerin perde arkasında kimin olduğunun ve neden işlendiğinin ortaya çıkarılmaması, piyesteki merak unsurunu doruk noktasına çıkarmışken piyesin aniden bitirilmesi ise seyircide/okuyucuda yarım kalmışlık hissi oluşturmuştur.

Köşebaşı'nda üçüncü perdede akşamüzeri olmuş, ortalık biraz sakinleşmiştir. Yabancı, mahalleye tekrar gelir. Bu sefer önce Bakkal'a uğrar (K, s. 69). Bakkal ve mahalledeki aracı kadınlardan olan Yenge Hanım, Saffet Hanım'ın düğünü hakkında konuşmaktadırlar. Mahallede kızlar azalmaktadır. Bakkal da kızlar azalınca kızını iyi bir başlık parası karşılığında evlendirmeyi düşünmektedir (K, s. 70). Yabancı, kahveye gelir ve Muhtar Ağabey'le tanışıp sohbete koyulur. Muhtar Ağabey, Yabancı'ya mahalledeki Saffet

Hanım'ın Macit Bey'in oğluyla bir ilişki yaşadığını ve bunun üzerine Macit Bey'in oğlunu evlatlıktan reddettiğini söyler. Sonrasında Saffet Hanım'ın kız çocuğu dünyaya getirdiğini ve mahalleliye göre bu çocuğun Macit Bey'in oğlundan olduğunu söyler. Kahvedekiler de Saffet Hanım'ın kızını zengin yere verdiğinden, düğünün tam da Macit Bey'in ölümüne denk geldiğinden konuşmaktadır (K, s. 24). Mahalleliye göre Saffet Hanım'ın kocası olay meydana çıkınca çocuğun kendisinden olduğunu söyleyerek olayı kapatmıştır (K, s. 75). Beybaba ise eskiden mahallede cenaze olunca düğün yapılmadığından, şimdi ise bunun değiştiğinden dert yanmaktadır (K, s. 76). Bakkal'a şık giyimli Paşazade gelmiştir. Mahalleden olan Paşazade, orası kendisini açmadığı için Şişli'de bir pansiyonda kalmakta ve veresiye yazdırmak için mahalledeki bakkala gelmektedir. Bakkal, yine tongaya düşmüş ve ondan para alamamıştır (K, s. 79). Mahallede akşam hareketliliği başlamıştır. Simitçi simit satmakta, Çöpçü Kadın ekmeğini almış, Marangoz ise hızlı hızlı eve yetişmeye çalışmaktadır (K, s. 80). Çöpçü Kadın, yolda iki işçi ile karşılaşır ve onlarla sohbet eder (K, s. 81).

Hava iyice kararmıştır ve düğün için gelen çalgıcılarla birlikte Kahveci de dükkânı kapatıp düğün evine gitmiştir. Yabancı da kahveden çıktığı sırada yolda arkadaşı Beyağabey'i, yani Naci'yi görür. Onunla sohbet eder (K, s. 87). Sabahtan beri kahvede konuşulanlar onu iyice sarsmıştır. Bütün gün mahalleyi sokak sokak dolaşmış, eski günleri yad etmiştir (K, s. 88). Üstelik kardeşi Dürdane'yi de görmüştür. Dönüp gitmek üzereyken köşebaşına uğramış, Bakkal ve Kahveci'yi görünce mahallenin canlı tarihi gözünde belirmiştir. Kahveye gittiğinde gördüğü insanlar da onu iyice etkilemiş, eski günlerin özlemi yüreğinde kabarmıştır. Beyağabey ısrar etse de Yabancı, onun evine gitmeyi ve mahallede kalmayı kabul etmez. Arkadaşından tek isteği, vereceği çeklerin biriyle ipotekli olan evin, bakkalın ve babasının daha ne borcu varsa onları ödemesi, diğerini de kızlarının çeyizi için Saffet Hanım'a vermesidir. Ayrılma vakti gelir. Yabancı, Naci'ye kendisinden kimseye bahsetmemesini tembihler. Hazır tüm mahalleli onu unutmuşken hatırlanmanın ve yirmi yıl sonra bir cahillik yapmanın lüzumu yoktur. Sonuçta insanın karşısına her zaman bir köşebaşı çıkmaktadır (K, s. 89-90). Bu sırada Ebe'nin evinin önünden bir çift geçmektedir. Konuşmalardan düğüne gittikleri belli olmaktadır. Mahallenin bozuk yolları kadının ayakkabısının ve eteğinin kirlenmesine neden olmuştur. Yabancı, uzaktan son kez eski mahallesini izlemektedir. Yirmi yıl sonra sessizce, tek başına geldiği mahallesinden yine aynı şekilde ayrılacaktır. (K, s. 90).

Birinci tabloda olduğu gibi piyesin sonundaki ikinci tabloda da sahnede yine Bekçi vardır. Mahalleli hakkında kendi kendine konuşmaktadır. Marangoz'un doğan çocuğundan, düğünden, Saffet Hanım'dan, devriye gezen polislerden ve ölen Macit Bey'den bahsetmektedir. Yabancı'nın kendisine doğru geldiğini fark eder ve selamlaşırlar. Yabancı'ya mahalledeki düğünün kalabalıklığı hakkında bilgiler verir. Yabancı bu durumu fırsat bilerek Bekçi'ye gelini görüp görmediğini, onun güzelliğini, gelinliğinin yakışıp yakışmadığını sorar (K, s. 91-92). Aldığı olumlu geri dönüşlerle bir nebze de olsa içi rahatlamıştır. Yabancı, Bekçi'nin kendisini caddeye kadar çıkarma teklifini kibarca reddedip ona küçük bir hediye vermiştir. Bekçi ise parayı görünce bir yanlışlık olduğunu düşünerek peşinden koşmuş fakat Yabancı, yanlışlık olmadığını söyleyerek mahalleyi terk etmiştir. Bekçi, yine kendi kendine konuşmaya başlar. Tam da karısının para diye sızlandığı zamanda Yabancı, Hızır gibi yetişmiştir. Şimdiye kadar hiç böyle bir durumla karşılaşmamıştır. Gökteki kayan yıldızlara bakar. Kısmet kapılarından biri açılırken diğeri kapanmaktadır. Bekçi düdüğünü çalar ve “*Köşebaşı!*” diyerek seslenir (K, s. 92).

Bir Pazar Günü'nde ikinci bölümün sonlarına doğru Tevfik, Sabri, Vezan ve Selvi tekrar oyuna döndükleri sırada Sabrilerin boş olan evinin sokak kapısı açılır. Karanlıkta biri görünür ve ışığı açar. Gelen Sabrilerin hizmetçisi Sümbül'dür. Arkasından Tevfiklerin hizmetçisi Rahime, onun ardından da Meftunların uşadı Civan girer. Üçü de sarhoştur. İki kadın da yorgun bir şekilde kendilerini kanepeye atar. Gülhane'de eğlenirken Rahime'nin isteği üzerine zorla eve gelmişlerdir (BPG, s. 207). Üçü aralarında patronlarını çekıştirmeye başlar. Sümbül ve Rahime; onların tek bildiklerinin gece yarısına kadar oyun oynamak olduğunu, gözlerinin eşlerinden başkasını görmediğini söyler. Bunun üzerine Civan; koca dediğinin Meftun Bey gibi olması gerektiğini, eşinin her dediğini yaptığını dile getirir (BPG, s. 208). Meftun, Civan'ın yapması gereken işleri yaparken Civan da Nazlı'ya kocalık yapmaktadır. Civan'dan başka bu görevi üstlenen başka biri daha vardır. Civan, Meftun'dan korktuğu için hiçbir şey söylemediğini, zaten Nazlı'nın da Meftun'un gerçek karısı olmadığını anlatır. Meftun, Civan'ın uzaktan akrabası olan bir kadınla evlidir ve beş çocuğu vardır. Zengin olduğu için zamanında Meftun'a bu kadını yutturmuşlar fakat adam kahrından günün birinde kasabadan kaçıp İstanbul'a gelmiş ve kendisine başka hayat kurmuştur (BPG, s. 209-210). Meftun'la aynı kasabadan olan Civan, Nazlı'nın Meftun'u kandırarak servetine konmasını engellemek için onların yanında

çalışmaktadır. Bu sırada saat on ikiyi göstermektedir (BPG, s. 210). Saatin ilerlemiş olmasına rağmen Selvi uyumamış ve eşi Tevfik'e sitem etmektedir. Sabri, eşine güzel cümleler kurarken Tevfik kendisine hiç iltifat etmemiştir. Selvi'ye göre kocası onu sevmediği için böyle davranmıştır. Bunun üzerine Tevfik; Selvi'ye onu sevdiğini, bir daha Sabri'den bahsetmemesini söyler. Selvi ise kocasının, tayyörünün ona yakıştığını söyleyerek kendisini yalancı çıkardığını, Vezan'ın üstündeki en yeni moda olan ipekli elbisesinin yanında onunkinin kötü olduğunu ifade eder (BPG, s. 212). Üstelik istediği hâlde kocasının almadığı iğne bu akşam Vezan'ın göğsündedir. Tüm bu hayıflanmaların sonunda Tevfik, ikramiyesini alınca ona istediği her şeyi alacağına söz verir ve olay tatlıya bağlanır. Sabriler eve dönmüştür. İçeri girdiklerinde evde olan hizmetçilerden söz edilmemesi, hizmetçilerin evden ayrıldıklarının bir göstergesidir. Vezan'a göre değişik bir pazar olmasına rağmen Sabri'ye göre bu da öteki pazar günleri gibidir (BPG, s. 213). Hayatlarını belli ölçütler etrafında oluşturmuş kişiler için sürekli tekrarlanan eylemler hayatın sıradanlığını ortaya koymaktadır. Piyesteki çiftler de her pazar birlikte aynı aktiviteleri yaptıkları için bu durum zamanla tekdüzeleşmiş ve keyif vermeyen bir hâl almıştır.

Satılık Ev'de bitişin olayların seyrinden farklı olmadığı yani öngörülebilecek bir sonla bittiği görülmektedir. Eserin üçüncü perdesi bitiş kısmını oluşturmaktadır. Seyirciyi şaşırtan bir durum yoktur. İkinci perdede Fatin Kaya'nın olumlu bakış açısına sahip olması durumun değişeceği yönünde bir izlenim bıraksa da üçüncü perdeye gelindiğinde hiçbir şeyin düzelmediği hatta daha da kötü gittiğine tanık olunur. Vak'a zamanından önce Fatin Kaya'nın felç kalması sonucu yaşanan maddî sıkıntılar ve evin ipoteginin kaldırılmaması durumunda satışa çıkacak olması, aileyi zor bir durumun içerisine sokmuştur. Karşılaşılan bu zor duruma bir çözüm bulmaya çalışan Ferhunde ilk çözüm olarak evin üst katını Amerikalılara kiraya verir. Bunun üzerine evde var olan Batı'ya özenme durumu dozunu daha da arttırmıştır. Özellikle de Amerika'ya gitmek isteyen oğulları Orhan'da bu durum oldukça ileri düzeye çıkmıştır.

Evin bir kısmının kiraya verilmesi ve Selim Perçin'in yönlendirmesiyle evin kalan kısmının da ipotek edilmesiyle satış tehlikesi biraz ötelenmiş olur. Fatin Kaya'nın sağlığının düzelmesine rağmen değişen birtakım nedenlerden ötürü maddî sıkıntıların devam etmesi ise seyirciyi/okuyucuyu olağan sona hazırlamıştır. Kendi evinde sığıntı

durumuna düşen Fatin Kaya, gerek kiracıların yaptığı partilere ve ailesinin onların yanında olup hizmet etmesine, gerekse kendi çocuklarının evde yaptığı buluşmalara, oyunlara katlanamaz olmuştur. Evde kiracıların varlığından ve onlara gösterilen ihtimam yüzünden çıkan tartışmalar gittikçe dozunu arttırmıştır. Bu tartışmalara ilaveten çocukların özellikle de Orhan'ın işe yaramazlığı, saygısızlığı, Batı özentisi içinde oluşu ve Ferhunde'nin de eşinin karşısında duruşu Fatin'in ruh sağlığını olumsuz yönde etkilemiştir. Fatin Kaya'nın kendisini evinde bir yabancı gibi hissetmesi, yeni siyasî düzene ayak uyduramaması sonucu bir iş bulamayışı, evin ipotekli olması, borcun giderek büyümesi içinde bulunduğu psikolojik durumu kaldıramamasına neden olmuştur. Son ve en büyük tetikleyici ise eşi Ferhunde'nin düşmanı olan Selim'e güvenmesi sonucu kendi hissesini ipotek ettirip bu parayı batırmış olmasıdır. Ferhunde, Selim'e güvenerek evin kendisine ait olan katını ipotek ettirip var olan borcu borçla kapatmış ve buradan kalan on bin lirayla da kısa bir süreliğine eski lüks hayatını yaşamıştır. Aynı zamanda Selim'e duyduğu güvenden ötürü, Perka adlı bir şirkete para yatırmak için elli bin lira daha borçlanmıştır. Metin'den gelen telgrafla, mahkemenin Perka için iflas kararı verdiği ve Selim Perçin tarafından dolandırıldıkları gün yüzüne çıkmıştır. Üçüncü perdenin sonunda Fatin Kaya'nın yaptığı telefon konuşması sonrasında fenalaşması, beklenen sonu gerçekleştirmiş ve bir koltuğa yığılarak yüzündeki ifade değişmiştir. Gözleri bir noktaya dikilerek yeniden karanlıklarına gömülmüştür (SE, s. 144-168).

Tecer'in *Koçyiğit Köroğlu* dışındaki dört piyesinin bitiş kısmında bir sondan ziyade bir yarım bırakılmışlık durumu hâkimdir. *Koçyiğit Köroğlu*'nda alınması gereken intikam alınmış, Çamlıbel'de yeni bir düzen kurulmasına Köroğlu öncülük etmiştir (KK, s. 83-84). *Yazılan Bozulmaz*'da İsmail, amcası Ali'nin katili olarak yakalanmış ve kasabaya götürülürken piyes sonlandırılmıştır (YB, s. 20). Okuyucu/seyirci Ali'nin gerçekte kim tarafından öldürüldüğünü ve olayın nasıl gerçekleştiğini öğrenememiştir. *Köşebaşı*'nda geçmişte yaşanmış ve üstü kapatılmış olay, piyesin sonunda açığa kavuşmuştur. Fakat bu gerçekleri sadece Yabancı'nın arkadaşı ve okuyucu/seyirci öğrenmiştir. Yabancı'nın kızının düğün gecesi sessizce mahalleden ayrılışı gerçeklerin diğer şahıslar için gizli kalmasına yol açmıştır. *Satılık Ev*'in bitiş yarım bırakılmış hissi yaratmasından ötürü *Yazılan Bozulmaz*'la benzerlik göstermektedir. Fatin Kaya'nın hastalığında bozulmaya başlayan aile yapısı, tekrar sağlığına kavuşmasına rağmen düzelmemiştir. Selim Perçin tarafından kandırılan Ferhunde, maddî ve manevî bir çöküş yaşamıştır. Piyas, Fatin Kaya

ve Ferhunde'nin tartışması sırasında Fatin'in fenalaşmasıyla bitirilir (SE, s. 168). *Bir Pazar Günü*'nde piyesteki tüm kişilerin pazar akşamı yaşadıkları olaylar gecenin ilerleyen vakitlerinde yapılan sıradan konuşmalarla bitirilmiştir. Diğer piyeslerde olduğu gibi burada da herhangi bir sonuç yer almamakta olup olayların devam edeceği izlenimi yaratılmıştır.

3.2. Temalar

Tema, Türk edebiyatına 19. yüzyıldan itibaren girmeye başlamış Batı kaynaklı terimlerden biri olup eserde dolaylı veya dolaysız olarak dile getirilen merkezî fikri ifade eder (Çıkla, 2012: 76). Edebî süreç eserde işlenecek temanın ya da temaların yazar tarafından belirlenmesiyle başlar. Eserleriyle Türk toplumunu aydınlatmak, onun kendi kültürünü Batı kültürüyle yoğurmak amacıyla yazan Tecer için de temalar önemli bir noktada durmaktadır. Yazar, okuyucuya/seyirciye verilmek istenen mesajları temalar ile iletecektir. Bu açıdan temaların etkili bir şekilde kaleme alınması piyes açısından önem arz etmektedir (Şen, 2017a: 110).

3.2.1. Toplumsal Temalar

Ahmet Kutsi Tecer'in piyeslerinde ağırlıklı olarak toplumsal temaları işlediği görülmektedir. Bunları “Kahramanlık”, “Yönetici-Halk Çatışması”, “Toplumsal Yozlaşma”, “Yas”, “Mahalle Yaşantısı”, “Politika”, “Nesil Çatışması” başlıkları altında ele alacağız.

3.2.1.1. Kahramanlık

Koçyiğit Köroğlu, konusunu Köroğlu destanından aldığı için piyesin tamamında kahramanlık teması hâkimdir. Köroğlu halk söyleyişlerine, türkülerine, oyunlarına konu olmuş ve mücadelesiyle halkın gönlünde taht kurmuş bir kahramandır (And, 2011: 98). Köroğlu varyantları incelendiğinde kahramanın içinde bulunduğu şartlara göre bir değişim ve dönüşüm yaşadığı görülmektedir. Ancak kahraman; yaşanan bu değişim sonucu bütün hâllerde sosyal, kültürel ve ekonomik düzenin koruyucusu olma özelliğini kaybetmemiştir. Adalet, düzen ve kişiler arası eşit paylaşım ilkelerinin savunucusu konumunda olmuştur

(Bayat, 2022: 14). Tecer de piyesinde Koroğlu'nu, Bolu Beyi'nin yaratmış olduğu haksız düzene baş kaldıran ve düzenin karşısında duran bir kahraman olarak konumlandırmıştır.

Başlangıçta babası tarafından intikamını almak için Bolu Beyi'ne gönderilen Koroğlu, bununla birlikte Oğuzların ve tüm zulüm gören halkın intikamını almak için de savaşır. Piyesin adından da anlaşılacağı üzere Koroğlu, Tanrı tarafından halkın kurtuluşu için seçilmiş koç gibi bir yiğittir. Bu yiğide Tanrı'nın elçisi konumunda olan Kaman Ata tarafından kendisine yardımcı olması için “Kır At” adında bir at verilmiştir. Koroğlu'nun piyes boyunca tüm amacı Bolu Beyi'nden herkesin öcünü alarak zulmü durdurmak ve dünyaya barış getirmektir. Var olan kötülüğün yok olması ise dünyada kalacak bir ad ve dört bir yana yayılacak ündür (KK, s. 23-24). Koroğlu, kendinde bu gücü göremese de Tanrı'ya seçilmiş bir kurbanlık olması ve halka verdiği söz, onun kahramanlık sürecini başlatmıştır (KK, s. 26).

Koroğlu'nun Bolu Beyi'nin kervanlarını vurması üzerine Bolu Beyi, bu durumun acısını köylülerden çıkarmıştır. Obaları basılıp her şeylerine el konulan ve üstüne canlarından olan köylülerin bir kısmı kaçarak Koroğlu'na ulaşmış ve ondan yardım istemiştir (KK, s. 19). Bolu Beyi'nden canı yanan tüm obalar birleşerek Koroğlu'nun kendilerine baş olmasını, intikamlarını almasını istemektedirler. Bunun üzerine Koroğlu ve yanındakiler Tanrı'nın huzurunda dosta dost, düşmana düşman olacaklarına dair ant içerler (KK, 20-21). Bu yemin üzerine Koroğlu, olağanüstü güçlere sahip olan Kır Atı'nı (KK, s. 30) yardımı sayesinde adamlarıyla birlikte Bolu Beyi'nin kızının çeyizinin yüklü olduğu kervanı Çamlıbel'de pusuya düşürür ve yağmalar (KK, s. 31). Bolu Beyi, aldığı bu haber üzerine Kervanbaşı'nın ölüm emrini verir ve karısını da kendisine eş yapmak için hapseder. O sırada Bolu Beyi'nin kalesini gözlemekte olan Koroğlu'nun iki yakın arkadaşı Ayvaz ve Deli Kaman ortaya çıkıp Bolu Beyi'ne hesap sorarlar (KK, s. 34). Bolu Beyi'nin adamlarıyla dövüşe girilmesi sonucu Deli Kaman ölür, Ayvaz hapsedilir ve Koroğlu'na haber gönderilir (KK, s. 35). Aldığı bu haber üzerine öfkeden deliye dönen (KK, s. 43) Koroğlu adamlarını etrafına toplayarak bu öcün nasıl alınacağını anlatır. Bolu Beyi'nin konağını basmaya gitmeyi teklif edenlere karşı çıkan Koroğlu kendilerinin eşkıya olmadığını, Çamlıbel'e beylerin zulmüne karşı çıkmak için geldiklerini, bu nedenle tüm zulüm görenlerin birleşmesi gerektiğini, Oğuz'un kendisiyle andı olduğunu ve buyrukları altına girip birlikte savaşacaklarını söyler. Koroğlu'na göre kahramanca olan hep birlikte

kaleyi basıp Bolu Beyi'yle göz göze, diş diş çarpışmaktır (KK, s. 45-46). Köroğlu ve takımı için bu yapacakları en büyük savaştır. Bu nedenle üç gün kimsenin Çamlıbel'den ayrılmaması savaş hazırlıklarının yapılması ve tüm obalara seferlerinin olduğunun haber verilmesi söylenir (KK, s. 47).

Köroğlu ve takımının savaş yemini sonrasında Bolu Beyi'nden aldıkları ilk intikam, yeğeni olan Doğan Bey'i öldürmektir. Doğan Bey, sevdiği kadın olan Benli Nigâr için Köroğlu'ndan Kır At'ı almaya gitmiş ve geriye cesedi gelmiştir (KK, s. 50). Köroğlu, Bolu Beyi'nin Ayvaz'a karşılık kervanını istemesine karşı çıkmış ve sel gibi adam topladığını, taş üstünde taş bırakmayacağı haberini yollamıştır (KK, s. 51). Bunun üzerine Bolu Beyi, Ayvaz'a karşılık Kır At'ı istediğini bildirmiş ve atı getirene kızını vermeyi kabul etmiştir (KK, s. 52-53). Atı almak üzere Köroğlu'nun, henüz anne karnındayken babası ve köylüler adına verdiği sözleri tutmak için bırakıp gitmek zorunda kaldığı (KK, s. 25-26) oğlu Arslan gönüllü olur (KK, s. 53). Diğer taraftan Bolu Beyi kızını Draşan Beylerine verme karşılığı onlardan yardım istemiş ve savaş hazırlıklarına başlamıştır (KK, s. 57-58). Köroğlu ise Ayvaz'ın geri verilmesi umuduyla savaşı başlatmamış ve Oğuz'u küstürmüştür (KK, s. 60).

Köroğlu, Kır Atı almak için gelen Arslan'la karşılaştığında onun oğlu olduğunu anlar. (KK, s. 63-64) Köroğlu'nun bir baş ve kahraman olarak yoluna devam edebilmesi için Kır At'ı oğlu Arslan'a verip onu kaleye göndermesi gerekmektedir (KK, s. 68). Köroğlu, bu durumu düzelterek bir kahraman olarak verdiği sözleri tutmak ve savaşı kazanmak için oğluna onu deneyeceğini söyler. Arslan'dan Kır At'ı alıp Bolu Beyi'ne götürmesini ve Ayvaz kapıdan çıkmadan kaleye girmemesini ister (KK, s. 69). Kır At'ın gitmesi üzerine Köroğlu'nun takımı üstüne gider ve onu ağır ithamlarla suçlar. Onsuz Bolu Beyi'nin kalesine girmek için hazırlanırlar (KK, s.70-71). Bu sırada Ayvaz gelir (KK, s. 72). Köroğlu'nun Kır At'ı tam vaktinde kaleye gönderdiğini, gönlü gibi aklının da büyük olduğunu, Bolu Beyi'nin zindanlarının dolu olduğunu ve herkesin kurtuluş için beklediğini söyler (KK, s. 73). Telli Döne'nin kardeşleri yanlarında Bolu Beyi'nin adamlarını getirir ve onun Draşan Beylerinden yardım istediğini söyler. İki asker de Bolu Beyi'nin hizmetine gönülden girmediklerini, kendilerine katılmak istediklerini ve kalenin yerini bildiklerini ifade ederler (KK, s. 75). Bunun üzerine Köroğlu, Bolu Beyi'ne tuzak kurar ve adamlarını düğün misafiri gibi kaleye gönderir. Adamların bir kısmı düğün hediyesi için

getirilen sandıklara gizlenmiştir. Sandıkların açıldığı sırada Kır At'ın kişnemesiyle birlikte gök gürültüsü gibi bir ses çıkar ve Bolu Beyi'nin adamları etrafa kaçar (KK, s. 80). Bolu Beyi'nin askerlerinin etrafı sarılır. Bir asker çıkar ve Bolu Beyi'nin kendilerini Oğuz'a karşı kışkırttığını, Oğuz'un düşmanının onların da düşmanı olduğunu ve tüm askerlerin Köroğlu ile beraber olduğunu söyler (KK, s. 81). Köroğlu hem babasına hem de Oğuz'a verdiği sözü yerine getirmiştir. Av ve buyruk artık Oğuz'a aittir. Bolu Beyi'nin cezası Oğuz tarafından kesilecektir (KK, s. 82). Savaş kazanılmıştır fakat burada Köroğlu için önemli olan Demircioğlu ölmüştür. Köroğlu, kazanılan zafer sonrasında Oğuz'un dileği olarak tüm boyların başına bey seçilmiştir. Tanrı'nın istediği olmuş ve dünyaya bir ad bırakılmıştır. Artık Oğuz'un içinde zulme yer yoktur ve töre sürüp gidecektir. Köroğlu son olarak Çamlıbel'de yeni bir yurt kurulacağını söyleyerek bu yurdu Gök Tanrı'nın adıyla kutlar ve iyi dileklerde bulunur. Artık kendisinin gününün bittiğini, Ayvaz'ı üstlerine bıraktığını söyler ve Kır At'a binerek göğe gideceğini işaret eder (KK, s. 84).

Köroğlu, bir halk kahramanı olarak yapması gereken her şeyi yapmış, karşılaştığı tüm zorluklarla mücadele etmiş ve verdiği sözün arkasında durmuştur. Piyes boyunca, babasının kör olması sonucu Köroğlu olarak adlandırılmış bir gencin mücadelesinin Tanrı ve zulüm gören halk tarafından desteklenerek "Koçyiğit Köroğlu"na dönüşümü yer yer kahramanlık şiirleriyle de sunularak (KK, s. 39) ortaya konulmuştur.

3.2.1.2. Yönetici-Halk Çatışması

Koçyiğit Köroğlu'nda hâkim olan bir diğer tema yönetici-halk çatışmasıdır. Özellikle merkezden uzak kalmış Anadolu köylerinde yaşayan yöneticilerin zamanla adaletten uzaklaşarak yozlaştığı görülmektedir. Bu yöneticiler var olan düzeni bozup kendilerine göre yeni bir düzen kurarak geçimlerini kanun dışı faaliyetlerle sağlamaya çalışmaktadır. Zamanla eşkıya tipini andıran bu yöneticilerin toplumdaki duruşları, insanlara uyguladıkları zorbalık ve sürdürdükleri hayat biçimi de buna uygun bir hâle dönüşmektedir (Özgün vd., 2021: 58-59).

Koçyiğit Köroğlu'nda Bolu Beyi adında yozlaşmış bir yönetici karşımıza çıkmaktadır. Okuyucu/seyirci piyes boyunca kendinden güçsüzlere zulmeden Bolu Beyi'nden intikam almak için uğraşan köylünün mücadelesine tanık olur (KK, s. 17). Zulmederek boyun

eğdirdiği halkı haraca bağlayarak geçimini sağlayan Bolu Beyi, aldığı yenilgiler sonucu oluşan tüm kaybını da zavallı köylüden çıkarmaktadır (KK, s. 18-19). Zalimliğiyle tıpkı eşkıya gibi dört bir yana nam salmış olan bu yönetici, yakalanan kervanının acısını masum köylüden çıkarmıştır. Köylünün her harmanda yurtlarını basarak ekinlerine ve hayvanlarına el koyduğu gibi canlarını almaktan da geri kalmamıştır (KK, s. 19). Bolu Beyi'nin yaptığı zulümlere daha fazla dayanamayan tüm obalar birleşerek kendilerine bir baş bulup dövüş etmek için ant içmişlerdir (KK, s. 20).

Köylünün adaletten yoksun olan bu eşkıya tipli yöneticiyle savaşabilmesi için baş olarak seçilen kişi önem teşkil etmektedir. Bu nedenle yine namı duyulmuş ve en az eşkıya kadar güçlü olan Köroğlu'nun seçilmesi tesadüf değildir. Babasının da tıpkı köylüler gibi Bolu Beyi'nin zulmüne uğramış olması Köroğlu'nun bu isteği kabul etmesini ve herkesin aynı amaç etrafında birleşmesini sağlamıştır (KK, s. 20). Yapılan zorlu mücadeleler sonucu köylünün beklediği gün gelmiştir. Bolu Beyi'nin onların yurtlarını, obalarını, harmanlarını bastığı gibi köylü de onun mülkünü basmış ve yıllarca uğradığı zulmün intikamını almak için fırsat yakalamıştır (KK, s. 81).

Koçyiğit Köroğlu'nda yönetici-halk çatışmasında kazanan taraf köylüdür. Başlangıçta Bolu Beyi'nden korktuklarından can ve mallarına dokunulmaması karşılığında düzenli haraç ödemeyi kabul eden halk, durum değiştiğinde hakkını savunmaya geçmiştir. Tek başına güçsüz gözükken köylüler aynı amaç etrafında güç birliği oluşturarak var olan düzene baş kaldırmış ve mücadelelerinde başarılı olmuştur. Anadolu insanını önemseyen ve eserlerine konu edinen Tecer, böylelikle köylünün gerçek gücünü de ortaya koymuştur.

3.2.1.3. Toplumsal Yozlaşma

Koçyiğit Köroğlu'nda yozlaşma teması gücü elinde bulunduran bireyin insanlık değerlerini yitirmesi üzerinden işlenmiştir. Piyeste toprak beyi olarak tanınan Bolu Beyi'nin “bey” sıfatından uzaklaşarak yozlaştığı görülmektedir. Bolu Bey'i yöneticiden çok kendi çıkarları uğruna insanları haraca bağlayan; yurtlarını, obalarını basıp canlarına ve mallarına el koyan bir eşkıya gibi davranmaktadır (KK, s. 18-19). Genellikle Anadolu'nun ücra köylerinde ve devletin denetiminden uzak kalmış yerlerde ortaya çıkan bu kişiler, sahip olduğu mal ve gücü kullanarak kendini zenginleştirirken halkı da fakirliğe

sürüklemektedir. Bolu Beyi’nde de böyle bir durum mevcuttur. Sahip olduklarıyla “beylik” unvanına sahip olan bu kişi, uğradığı zararı halkın canına kastederek ondan çıkarmıştır (KK, s. 22). Yaşanılan bu durum Bolu Beyi’ni, bir bey olarak sözü geçen ve güvenilir bir adam olmaktan çıkarmış ve tam tersi bir konuma yerleştirmiştir. Çıkarı uğruna her şeyi yapmaya hazır olan ve en ufak hatada kendi evladı da dahil hiç kimsenin canını umursayamayan Bolu Beyi, insani değerlerini tümüyle kaybetmiş bir konumdur. Özellikle kervanı yağmalandığında Kervanbaşı’nı ölümle cezalandırması ve eşine tıpkı bir malmış gibi zorla el koyması onun ne kadar yozlaşmış bir insan olduğunun göstergesidir (KK, s. 32-33). Bolu Beyi, insanî açıdan olduğu gibi ahlâkî açıdan da tamamen yozlaşmış durumdadır. Amaçları uğruna her yolu kendisine mübah gören, bu uğurda kızını bile pazarlık unsuru olarak ortaya koymaktan çekinmeyen ve babalık vasfını taşımayan bir adam konumundadır. Kır At’a sahip olmak için atı getirene kızını vereceğine söz verdiği gibi diğer yandan da savaşta yanında olmaları karşılığında Drahşan Beylerine de aynı sözü vermiştir (KK, s. 78-79).

Piyesin başında Bolu Beyi’nin yanında yer alan adamların ilerleyen bölümlerde, hile ve zorla tutulduklarını söyleyerek saf değiştirdikleri görülmektedir (KK, s. 75). Tecer, bu temayı tek bir kişi üzerinden ele alarak diğer kişileri yozlaşmanın karşısında konumlandırmış ve vermek istediği temi başarıyla ortaya koymuştur. Aynı zamanda kişilerin saf değiştirmiş olması da insanlara fırsat tanındığında değişebileceklerini ve birlik olunduğunda yozlaşmanın karşısında durulabileceğini göstermiştir (KK, s. 81-82).

Köşebaşı’nda toplumsal yozlaşma teması yanlış Batılılaşma bağlamında Beybaba’nın torunu Hoppala Kız (Zehra) ve mahalleye antik eserleri aramaya gelen heyet üzerinden işlenmiştir. Zehra; yaşı, yetiştirilme tarzı ve aldığı eğitim nedeniyle yaşadığı mahalledeki kişilerden farklıdır (K, s. 37). Akademide okuyan genç kız konuşmasından kılık kıyafetine, düşünce tarzına kadar mahalleliden ayrılmaktadır. Kahveye dedesinin yanına gittiğinde oradakilere Türkçe selam vermek yerine Fransızca olarak selam vermeyi tercih etmiştir. Üstelik mahalleyi beğenmediği gibi orada yaşayanları da küçük görmektedir (K, s. 58). Zehra, sadece mahalleyi değil eğitim gördüğü okulu da beğenmemekte ve yetersiz görmektedir. Ona göre, gittiği akademi geri kalmıştır ve onun istidadını köreltmektedir. Bu nedenle Paris’e giderek orada eğitim almak istemektedir (K, s. 59). Zehra, aldığı eğitim nedeniyle ailesini de beğenmemekte ve geri kalmış olarak görmektedir. Babasının yarım

bilgili olduğu düşüncesini bile kahvedekilere anlayacakları şekilde söylemek yerine “*Dömi eklere*” şeklinde ifade etmiştir (K, s. 60). Zehra’nın babasında eksik olarak gördüğü müzik, pentür, arşitektür ve literatür mahallelinin hiçbirinde yoktur ve kimse bunların ne demek olduğunu dahi bilmemektedir. Zehra ile dedesi arasındaki diyaloglar genç kızın bulunduğu yere uygun yaşamadığını ve az buçuk aldığı eğitimle kendisini Avrupaî bir kişi olarak gördüğünü göstermektedir:

“(…) *BEYBABA Onda eksik olan akıl.*

H. KIZ (Devamla) Yani Bozar...

BEYBABA Bozar ya, elbet.

H. KIZ Dedeciğim, yeni kültür itibariyle geri. Ben onun bu eksikliğini tamamlayacağım.

BEYAĞABEY Siz Paris ’te ne tahsil edeceksiniz?

H. KIZ Pentür.

BEYAĞABEY Efem?

H. KIZ Yani resim (...)” (K, s. 60).

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Hoppala Kız’ın söyledikleri dedesi ve kahvedekiler tarafından yanlış anlaşılmaktadır. Hoppala Kız, kendisini eğitimli, kültürlü göstereceğim derken gülünç duruma düşürmektedir. Zamane gençleri gibi mahallede de değer yargıları değişmeye başlamıştır. Önceleri ayıp görüldüğü için yaşı biraz büyük çocuklar kahveye gelip babası ile konuşamazken şimdi bunu yapabilmekteler (K, s. 56). Üstelik aynı gün düğün ve cenaze olduğunda hoş karşılanmayacağı için kimse düğüne gitmezken artık bunların hükmü kalmamıştır. Mahallelinin çoğu akşam hem cenaze evine hem de Saffet Hanımların düğüne gitmiştir (K, s. 76).

Kahveye gelen heyetten Favorili Pipolu (Kemal) da tıpkı Zehra gibidir. İkili kolej ve akademiden arkadaştır. Birbirlerine “Zizi” ve “Kiki” olarak hitap etmektedirler. Favorili Pipolu da Zehra gibi Batı hayranıdır (K, s. 63). Mahallede yapılan inceleme sonrası rapora yazmak için söylediği cümleler kimse tarafından anlaşılamamaktadır:

“(…) *FAVORİLİ PİPOLU Pardon. Ben her ikinizin de fikrine katılırım. Benim ayrıldığım nokta, ‘teorikman parlan,’ artistik bir meseledir. Kestiyon dar... (Zehra’ya dönerek) Nes pa? (Ötekilere dönerek) Artsitik mesele.*” (K, s. 66).

Bir Pazar Günü, insanların ikiye bölünmüşlüğü ve var olan değerlerinden kopuşlarını gözler önüne serer. Tecer, arkadaş olan ve belli aralıklarla görüşen üç çift üzerinden toplumun geçirdiği başkalaşım ve çözülme ortaya koymuştur. Piyas kişileri, Batılı bir yaşam tarzı sürmek adına kendi öz değerlerini bırakarak Batı'yı örnek almışlardır. Piyas'taki tüm kişiler Avrupalı bir yaşam tarzının getirisi olan içki, eğlence, kâğıt oyunları gibi unsurları boş zaman aktivitesi olarak yapmakta ve bundan büyük bir keyif aldıklarını sanmaktadırlar (BPG, s. 178). Var olan bu yozlaşma kişilerin sadece eğlence anlayışlarına değil, yemek anlayışından giyim ve konuşma üslûbuna kadar yansımıştır. Vezan, Selvi ve Nazlı ihtiyaçları olmadığı hâlde sırf birbirlerine gösteriş yapmak ve üstünlük sağlamak adına eşlerine sürekli yeni kıyafetler aldirmaya çalışan ve bu uğurda her yolu deneyen kişiler konumundadırlar (BPG, s. 212-213).

Piyas evlilik kurumundan insan ilişkilerine kadar Avrupalı yaşam tarzı adı altında değişime uğrayan her şey okuyucuyu/seyirciyi sıkmadan yer yer güldürücü ve tatlı bir dille eleştirilmiştir. Özellikle Anadolu insanını ve kültürünü yakından tanımış olan Tecer, bireylerin birbirleriyle kurduğu ilişkilerin birtakım nedenlerle nasıl değişime uğradığını ve bu ilişkilerin maddî çıkarlar üzerine kurulu olduğunu ortaya koymuştur. Piyas, Meftun ve Nazlı hakkında arkalarından olumsuz pek çok şey söyleyen Sabri ve Tefik (BPG, s. 195), sırf çıkarlarını korumak için Meftun'a yaltaklanmakta ve ne derse doğrulamaktadırlar (BPG, s. 201).

Nazlı'nın pavyonda sergilediği tavırlar ve İzzet'le olan münasebetsiz hâlleri de ilişkilerin yozlaştığının bir göstergesidir. Nazlı, pavyonda İzzet'le dans ederken ortadan kaybolup eşine saatlerce kendini arattırdıktan sonra (BPG, s.199) Selvilerin evine İzzet'le gelmiş ve tüm suçu eşine atarak mağduru oynamıştır. Üstelik eşinin yanında, İzzet'in kendisini kulübe bırakmasını istemesi üzerine "*Elbette. Kurtarıcı! Kavalıem!*" demesi de ahlâkî değerlerde de bir yozlaşma olduğunu göstermektedir (BPG, s. 205).

3.2.1.4. Yas

Yas, insanların sevdiklerini kaybetmesi üzerine duydukları üzüntüyü dile getirmek için yaptıkları belirli uygulamalardır. Yapılan ritüellerle, ölen kişinin kaybı sebebiyle duyulan üzüntü ortaya koyulurken aynı zamanda onun ruhu da teskin edilir (Onay, 2013: 482).

Koçyiğit Köroğlu'nda ölüm ve yas teması, Oğuzların İslamiyet öncesi geleneklerine uygun olarak ele alınmıştır. Gök Tanrı inancına sahip olan Oğuzlar, ölülerini belli ritüeller eşliğinde gömmüş ve buna uygun bir yas süreci geçirmişlerdir. Kahramanlık temi etrafında kurulmuş olan piyeste pek çok kişinin ölümüyle karşılaşmaktadır. Ölüm şekline ve statülerine bağlı olarak değişen bu törenlerden (Sümbüllü, 2010: 66) sadece Doğan Bey ve Tabutagirmez'in ölümü sonrası hakkında bilgi verilmiştir. İlk olarak Doğan Bey'in Kır At'ı almak için verdiği mücadele sonucu ölmesi üzerine yapılan hazırlıklara tanık olunur. Cenaze eve getirildiğinde yas sürecinin başlangıcı olarak kadınlar beyaz giyinir. Ölünün başucunda görevi cenaze evlerinde ağlamak olan sağıcılar yer alır. Ölümden sonra yaşamın varlığına inanan Türkler ölülerini önemli eşyalarıyla birlikte gömmüşleridir. Bey statüsünde yer alan ve yiğit olarak öldüğü düşünülen Doğan Bey de mızrağı ve başını korumak için taktığı miğferiyle birlikte gömülmüştür (KK, s. 50). Ölünün ardından üçüncü, yedinci ve kırkıncı günü yemek verilmesi gibi ritüeller önemli yer tutmaktadır (Sayın Alsan, 2022: 193). Doğan Bey'in ölümünden sonra duyulan üzüntüyü göstermek için kırk gün kırk kazan aş pişirilmiş ve kırk köle azat edilmiştir (KK, s. 50). Ölünün ardından verilecek olan yemeğin kırk kazan ve kırk gün olarak belirlenmesi aynı zamanda Bolu Beyi'nin şanına da bir işarettir. Doğan Bey'in ruhunun geleceği düşüncesiyle başucunda gece gündüz çıra yakılmıştır (KK, s. 50).

Piyesteki diğer önemli yas tutma süreci Köroğlu'nun adamlarından olan Tabutagirmez'in ölümünde görülür. Kır At'ı almak için Arslan'la girdiği mücadele sonucu ölmüştür. Köroğlu'nun isteği üzerine Tabutagirmez'in yatağı hiç bozulmamıştır. O gece yıldızlarla konuşması için bekletilmiş hemen gömülmemiştir. Sabah gün doğarken gömülmüştür. O da Doğan Bey gibi yiğitliğinin göstergesi olan atıyla ve pusatı ile gömülmüştür. Özellikle savaşçı bir toplum olan Türklerde "at" en önemli savaş aracıdır (Onay, 2013: 484). Bu nedenle savaş meydanında ölen kişiler kahramanlıklarının simgesi olarak en önemli eşyaları ile birlikte gömülmüştür. Doğan Bey'de olduğu gibi Tabutagirmez'in ardından da

koçlar, aygırlar, sığırlar kesilmiş ve herkese dağıtılmıştır. Tabutagirmez'in mezarının Doğan Bey'den farkı Bozkurt'un gelip uluması için tümsek şeklinde yapılmasıdır (KK, s. 72). Türkler, Bozkurt soyundan geldiklerine inandıkları için “kurt” motifi kutsal sayılmıştır. Aynı zamanda kurt; özgürlüğü, savaşçılığı ve savaş ruhunu da temsil etmektedir (İmanov, 2021: 2). Bu nedenle savaşçı olarak ölen Tabutagirmez'in mezarında Bozkurt'un uluması sürecin önemli bir parçasıdır.

Her iki ölüm de incelendiğinde yas sürecinin kısa tutulduğu görülmektedir. Bununla birlikte Tecer, Oğuzların yas sürecinde uyguladıkları ritüellere bağlı kalarak bunları vermiştir.

3.2.1.5. Mahalle Yaşantısı

Köşebaşı, bir mahallenin hayat hikâyesinden bir kesit sunmaktadır. Piyes sokakta geçmektedir, bu nedenle asıl kahraman mahalledir (K, s. 10). Mahalle, içinde barındırdığı doğum, ölüm, evlilik ve sosyal yaşantı biçimiyle tamamen kendi kültürünü yansıtmaktadır. Mahallede yaşanan olaylar, hayatın gerçekliğine uygundur. Macit Bey'in oğlunun çocuğu olduğu düşünülen Perihan'ın düğününün Macit Bey'in öldüğü güne denk gelmesi ve bu durumdan doğan dedikodular hayatın tuhaf sürprizleridir (K, s. 74). Mahallelinin sohbeti ve ilişkilerindeki küçük çatışmalar, günlük yaşantı çerçevesinde ele alınmıştır (Şener, 1972: 7). Bakkal ve Kahveci arasındaki kavgaya dönüşmeden süren küçük atışmalar (K, s. 29), kahvede toplananların sohbetleri (K, s. 32-33), sokakta rastlaşanların birbirine hâl hatır sorması (K, s. 80-81) mahalle yaşantısını ortaya koymaktadır.

Köşebaşı'nda mahallenin gündelik yaşantısı içinde dedikodu önemli bir yere sahiptir. Bir olay olduğunda söylentiler ağızdan ağıza dolaşarak tüm mahallenin gündemine oturmaktadır. Macit Bey'in ölümü de mahallenin küçüğünden büyüğüne, kadından erkeğine herkesin gündemine oturmuştur. Kahvede toplaşan erkekler bir taraftan duydukları üzüntüyü dile getirirken diğer taraftan geçmişte yaşanan olayları bilmeyenlere anlatmaktadırlar (K, s. 73). Mahallenin kadınları da tıpkı erkekleri gibidir. Sokakta birbirlerine rastlayan kadınlar da ayak üstü günün önemli gelişmelerini kendi aralarında değerlendirir ve kendilerince bir sonuca bağlarlar (K, s. 38-39).

Tecer, *Köşebaşı*'nı mahallelinin sorunlarını barındıracak şekilde ele almıştır. Piyeste, belediyenin düzgün çalışmadığı için bir türlü bitmeyen yol çalışmaları hem mahalleliyi hem de oraya dışarıdan gelenleri bıktırmıştır (K, s. 27). Bakkal'ın Macit Bey'in ölümü üzerine tahsil edemediği parasını düşünmesi ve mahalledeki kadınların kötü mal sattığı için kendisinden şikâyetçi olması, Tecer'in mahalleyi tüm yönleriyle ele aldığını göstermektedir (K, s. 38-39). Gerçekçi bir atmosferin çizilmeye çalışıldığı *Köşebaşı*'nda, insanların birbirini tutması ve birlik olup dayanışma içerisinde olması da mahalle sıcaklığını ortaya koymuştur (K, s. 54). İnsanların günlük koşuşturmaları içerisinde birbirlerine rastladıklarında selam vermeleri, birbirleriyle ayak üstü sohbet etmeleri, yaşadıkları sevinci ya da yaşamlarına dair birtakım bilinmeyenleri paylaşmaları mahalle kültürünü oluşturan ve bu kültürün sürdürülmesini sağlayan eylemlerdir.

3.2.1.6. Politika

1961'de sahneye konulan *Satılık Ev*'in arka planında Demokrat Parti'nin 1950'lerde iktidara gelişinin işlendiği görülmektedir. 1950'ye kadar tek başına iktidarda olan Cumhuriyet Halk Partisi yerini 1950 seçimlerinde Demokrat Parti'ye bırakmıştır (Olgun, 2011: 21-23) Eserde yer alan bu temanın Fatin Kaya ve Selim Perçin etrafında teşekkül ettiği görülmektedir. Piyeste açıkça belirtilmese de kişilerin söz ve tavırlarından Fatin Kaya'nın Cumhuriyet Halk Partisi tarafında, Selim Perçin'in ise Demokrat Parti tarafında yer aldığı anlaşılmaktadır (SE, s. 107). Yıllardır savundukları partiler nedeniyle birbirlerine düşman kesilen iki adam Fatin Kaya'nın hastalanması ve ekonomik durumunun kötüye gitmesi nedeniyle Ferhunde'nin Selim Perçin'den yardım istemesi sonucu tekrar karşı karşıya gelirler.

Geçmişte Fatin Kaya ile yaşadığı iktidar çatışmalarının intikamını almak için bu durumu fırsat olarak gören Selim Perçin, Ferhunde'nin yardım teklifini kabul eder. Eve gittiğinde Ferhunde'ye iktidara gelmenin kolay olmadığını, demokrasi için çok mücadele ettiklerini ve yüklerinin çok ağır olduğundan bahsederken göz ucuyla Fatin Kaya'ya bakar ve onun hâline acıdığını söyler. Fatin Kaya'nın, temsil ettiği parti iktidardayken kendisini ve partisini acı sözlerle nasıl eleştirdiğini ifade eder. Fatin'in hırçın olduğunu, hırçınlıkla memleket işlerinin yürümeyeceğini, nabza göre şerbet verilmesi gerektiğini söyleyerek ikisi arasında var olan çatışmayı ortaya koyar (SE, s. 107-108). Bir yıla yakın bir süre

sonra sağığına kavuşan Fatin Kaya'da ise iktidara gelen yeni partiye ve onun üzerinden Selim'e olan düşmanlık üst safhadadır. Fatin'in gazetede okuduğı bakan değışikliklerinde Selim Perçin'i görünce haykırması, bu durumu rezalet olarak görmesi bu bunu ortaya koymaktadır (SE, s. 121). Fatin kendisini ve desteklediğı partiyi halktan olarak görürken rakip olarak gördüğü Selim'i ve yer aldığı partiyi halktan kopuk, çıkarcı, düzenbaz olarak görmektedir (SE, s. 130). Başta Ferhunde ve Metin, Demokrat Parti'yi yani Selim'i desteklerken Fatin ise karşılarında durmakta ve kendilerinin politikadan anlamadığını, asla Selim Perçin'le iş yapmayacağını ve iktidara yeni gelen partinin altında çalışmayacağını ifade eder (SE, s. 135-137). Tecer, kendi savunduğı görüş ve düşüncelerini Fatin Kaya'ya söyletirken karşı olduğu, ülkenin içinde bulunduğu durumu ve geleceğini düşündüğü noktayı da Selim Perçin'in şahsında ortaya koymuştur.

3.2.1.7. Nesil Çatışması

Satılık Ev'de yer alan nesil çatışması modernleşmenin doğurduğu olumsuz bir durum olarak ortaya konulmuştur. Bu tema daha geleneksel çizgide yer alan Fatin Kaya ve modern çizgide yer alan çocukları Orhan ve Selma arasında şekillenmiştir. Geleneği ve modernizmi bir potada eritip kendi hayatına uyarlayan Fatin Kaya, aslında iki çocuğunu da bu doğrultuda, modernizmin getirdiğı yaşam biçimiyle geleneğin içinde barındırdığı değerlerle büyütmiştir. Buna rağmen iki çocuğı da geleneksel değerlerden uzaklaşarak modernizmin sularına iyice kapılıp gitmiştir. Hayatları sadece eğlence, dans, içki ve poker gibi şeylerden ibarettir. Fatin Kaya'nın tekrar sağığına kavuşması sonrasında iki çocuğunun da gelmiş olduğu nokta onu rahatsız etmiş ve aralarında güçlü bir çatışmaya neden olmuştur. Ona göre, çocukları özellikle oğlu Orhan iyice değışmiş, saygı ve terbiyesini kaybetmiştir. Fatin Kaya, Orhan'ın değışimini şu sözlerle açıklamaktadır: “(...) *Küçükken de şımarık, tembel bir çocuktun, ama yine de bir terbiyen, bana annene, kız kardeşine, ne bileyim evine karşı bir saygın vardı. Şimdiyse... (...)*” (SE, s. 157).

Kaya'nın bu sözlerinden Orhan'ın değerlerinden uzaklaştığı ve değışim yaşadığı ortadadır. Akli fikri sadece, Batı'nın getirmiş olduğu eğlence dünyasıdır. Orhan'sa babasını gençliğin ruhunu anlamadığını iddia ederek (SE, s. 158) eleştirmektedir. Ona göre artık her şey değışmiş, babası hâlâ eskide kalmıştır. Artık bir şeyleri doğru yollardan yapmanın değil sonucun önemi vardır (SE, s. 157). Selma da kardeşi Orhan gibi Batılı yaşam tarzını

benimsemekte ve o doğrultuda hareket etmektedir. Bu nedenle, üst kata taşınan Amerikalı kiracılara o da ihtimam göstermektedir. Batılı yaşam biçimini benimsemesi, var olan değerlerinden uzaklaşması ve babasını geri kalmış bulması nedeniyle aralarında sürekli bir gerginlik meydana gelmektedir. Fatin Kaya, kızının kiracıların yanına çıkmasından rahatsız olduğu için uyarır ve karşılığında “Hizmetçiniz değilim, nasıl hareket etmem gerektiğini bilirim.” gibi cümleler işitir. Fatin Kaya’nın oğlu gibi kızına da “benim evimde bana itaat edilir” baskısı yapması ve kızının “Ben gönlümün sesine itaat ederim.” diyerek babasını terslemesi ikili arasındaki var olan nesil çatışmasını ortaya koymaktadır (SE, s. 168-167).

3.2.2. Bireysel Temalar

Ahmet Kutsi Tecer’in piyeslerinde bireysel temalar ikinci plandadır. Bu noktada onun piyesleri içinde *Yazılan Bozulmaz*’da sadece bireysel temaların işlenmiş olması dikkat çekmektedir. Yazarın piyeslerindeki bireysel temaları “Kadın-Erkek İlişkileri”, “Kader”, “Ölüm”, “Kıskançlık” başlıkları altında ele alacağız.

3.2.2.1. Kadın-Erkek İlişkileri

Kadın-erkek ilişkileri Ahmet Kutsi Tecer’in beş piyesinde de karşımıza çıkan ortak bir temadır. Bu tema *Koçyiğit Köroğlu*’nda kısıtlı bir aşk durumu bağlamında işlenmiştir. Kahramanlığın ağır bastığı bu piyeste aşk, güçlü fakat belli sebepler nedeniyle kavuşulması imkânsız olan bir durum olarak yer almıştır. Özellikle piyesin merkezî kişisi olan Köroğlu’nun babasına ve köylülere verdiği söz nedeniyle sevdiği kadını bırakıp gitmek zorunda kalması bunun bir göstergesidir (KK, s. 25). Doğan Bey ve Benli Nigâr arasında da kavuşulamadan ölümle biten bir aşk durumu dikkat çekmektedir. Evlenecekleri sırada sevdiği kadın için Kır At’ı almaya giden Doğan Bey, kendisine sunulan tüm mal mülke rağmen sevdiği kadın için kendisini riskli olan bir durumun içine sokmuş (KK, s. 36-37) ve bu uğurda can vermiştir (KK, s. 50). Doğan Bey’in ölümünden sonra ortaya çıkan Arslan ve Benli Nigâr arasında başlayan aşk da zorlu süreçlere tabii tutulmuş ve herhangi bir sona bağlanmamıştır. Arslan da tıpkı Doğan Bey gibi Benli Nigâr için Kır At’ı almaya gitmeye gönüllü olmuştur (KK, s. 53). Benli Nigar’ın itirazlarına rağmen Arslan sözünden dönmemiş ve Kır At’ı almak için yola çıkmıştır (KK, s. 56). Bu süreçte

babasının savaşta yanında yer almaları karşılığında kendisini Drahşan Beylerine vereceğini öğrenen Benli Nigâr, Arslan'dan başkasıyla evlenmeyeceğini ve gerekirse bu uğurda öleceğini söyler. Okuyucu/seyirci, Benli Nigâr'ın söylediği sözler sonucunda hapsedilmek üzere götürüldüğünü görür. Benli Nigâr ve Arslan arasında geçen bu aşk da diğerleri gibi mutlu bir sona bağlanmamıştır. Diğer taraftan incelenen bu temada birbirine düşman iki adamın çocuklarının yaşadığı bu aşk, heyecan dinamiğini canlı tuttuğu gibi yaşanan belirsizlikle de merak duygusunu tetiklemiştir. Tecer, bu aşkın sonunu açık bırakmayı tercih etmiştir.

Yazılan Bozulmaz'da bu tema merkezî kişi olan Emine ve onun kayınbiraderi Ali'nin birbirlerinden gizledikleri duyguları üzerinden işlenmiştir. Emine, eşi öldükten sonra her şeyle tek başına uğraşmak zorunda kalmıştır. Duygusal açıdan da yalnız kalmış olan Emine, kayınbiraderi Ali'yi içten içe sevmekte olup “el ne der” düşüncesiyle hislerini gizler. Ali de Emine'yi sevmesine rağmen abisi öldükten sonra elalem laf eder diye duygularını gizlemeyi tercih etmiştir (YB, s. 8). Duygularını birbirlerinden ve köylüden gizlemeye çalışan bu iki kişinin aşkları Sadık Emmi'nin, Emine'yle konuşması üzerine ortaya çıkar. Sadık Emmi, Ali'nin kendisinden başkasıyla evlenmeyeceğini söylediğinde Emine heyecanlanır ve heyecanını gizlemeye çalışır. Fakat milletin dedikodusundan korktuğu için Sadık Emmi'yi “*Köpeğin önüne tükürsen bu lafları yemez.*” (YB, s. 3) diyerek şiddetli bir şekilde azarlar. Emine'nin bu şiddetine rağmen Sadık Emmi ve köylünün bir kısmı bu evliliğe sıcak bakmaktadır. Çünkü her ne kadar gizlemeye çalışsalar da birbirlerini sevdikleri ortadadır. Böylelikle hem kavuşacaklar hem de tarla ve ev bölüşlmekten kurtulacaktır (YB, s. 3).

Ali de Emine'yi sevmesine rağmen köylünün laf etmesinden çekindiği için önce evi sonra da köyü terk etmiştir (YB, s. 17). Buna rağmen Emine'nin, oğlu İsmail'i kurtarması için kendisini çağırması üzerine saatin kaç olduğunu önemsemeyerek gecenin bir vakti kalkıp köye gelmiştir (YB, s. 7). Ali, Emine'nin içinde bulunduğu durumu, yaşadığı zor hayatı görünce zamanında onu sevdiğini ve evlenmek istediğini söylemediği için derin bir pişmanlık duyar. Abisi öldükten sonra el ne der diye düşünmeyip Emine'yle evlenmiş olsaydı bir evi ve ailesi olacaktı. Kendisi sevdiği kadına, bir aileye sahip olurken Emine'yi de yalnızlıktan ve ıssızlıktan kurtaracaktı (YB, s. 8).

Anadolu'yu gezmiş ve köy gerçeğini yakından tanımış olan Tecer, köyü gerçekçi bir bakış açısıyla ele almıştır. Onun âdetlerini, yaşam tarzını eleştirmeden olduğu gibi aktarmıştır (Özbalcı, 1998: 81-82). Piyeste kadın-erkek ilişkileri de buna uygun bir şekilde işlenmiştir.

Köşebaşı'nda bu tema Yabancı-Üvey Anne-Saffet Hanım arasında ele alınmıştır. Macit Bey, mahalleye gelmeden önce genç bir kadınla ikinci evliliğini yapmıştır. İlk evliliğinden de genç bir oğlu vardır. Mahalleye ilk geldikleri zaman Macit Bey'in oğlu ile Üvey Anne arasında bir dedikodu çıkmıştır (K, s. 22). Ortaya atılan ikinci bir dedikodu da mahallede yaşayan Saffet Hanım ve Macit Bey'in oğlu arasındadır. Genç bir kadın olan Saffet Hanım, mahallede yaşayan bir Bahriyeli'yle evlenerek oraya gelin olarak gelmiştir. Eşi, işi dolayısıyla bir hafta evde, bir ay gemide bulunmaktadır. Mahalleliye göre Saffet Hanım, kocasının yokluğunda mahalleye yeni gelen Macit Bey'in çapkın ve yakışıklı oğlunu baştan çıkarmıştır. Ayrıca ondan hamile kalmıştır (K, s. 73-73). Bu dedikodulardan sonra Macit Bey'in eşi, kendisi yaşlarda erkek çocuğu olan biriyle isteyerek evlendiği hâlde *"Ben yaşta kazık kadar herife anne mi olayım? Beni alırken bunu düşünmeliydin. Bir evde hem o, hem ben? Oturmam. Ya o, ya ben."* (K, s. 87) diyerek kendisini mağdur olarak göstermiştir. Daha da ileri giderek eşine, oğlunun mahallede Saffet Hanım'la adı çıktığını, yarın bir gün mahallelinin baskına gelebileceğini söylemiştir. Bunun üzerine Macit Bey, oğlunu evlatlıktan reddetmiştir (K, s. 87). Yaşanan olay sonrasında genç çocuk evden ayrılmış ve Üvey Anne amacına ulaşmıştır (K, s. 88). Mahalledeki kadınların Macit Bey'in ölümünün ardından eşi için söyledikleri geçmişteki dedikoduyu destekler niteliktedir. Herkes kadının bir isteyen çıkarsa hemen evleneceğini, onun mahalledeki diğer kadınlar gibi olmadığını ve gözünün yaşamakta olduğunu düşünmektedir (K, s. 39).

Piyeste, dedikodu üçgeni arasında kalan Yabancı'nın mahalleden ayrıldıktan sonra her iki kadının da üzerinde bir şüphe kalmıştır (K, s. 22,74). Buna rağmen iki kadının da adı bir daha herhangi bir dedikoduya karışmamıştır (K, s. 75). Piyeste, Üvey Anne ile Yabancı arasındaki dedikodunun gerçeği yansıtıp yansıtmadığı açıklığa kavuşturulmamıştır. Üvey Anne'nin, başta bu durumu kabul edip dedikodular çıktıktan sonra delikanlının yaşını bahane ederek sarf ettiği cümleler kafa karışıklığına neden olmaktadır (K, s. 87). Diğer taraftan Yabancı'nın yirmi yıl sonra mahalleye gelerek arkadaşına geçmişi anlatması, Saffet Hanım'la arasında bir ilişki yaşandığını ve çocuğun kendisinden olduğunu doğrulamaktadır (K, s. 87-88). Yabancı'nın mahalleye geldiği günün akşamı kızı

Perihan'ın düğünü vardır. Bu nedenle mahalleden ayrılmadan önce arkadaşı Naci'ye, Saffet Hanım'a ulaştırılmak üzere kızı için çek vermiştir (K, s. 89).

Bir Pazar Günü'nde eşler arasında olması gereken uyum bozulup sevgi, aşk ve bağlılık gibi unsurlar çıkar kaygısına dönüştüğü için "evlilik" içi boş, kuru bir kelimeye dönüşmüştür. Piyeşte evli olan ama gerçek anlamda sevgi bağıyla birbirine bağlı olmadığı görülen üç çift yer almaktadır. Üç evlilik de yüzeysel ve maddî çıkarlar doğrultusunda yürütülmektedir. Piyes boyunca çiftlerin çıkarları olmadığı zamanlarda birbirlerine bir çift güzel söz sarf etmediği görülmektedir. Sadece isteklerinin gerçekleşmesi doğrultusunda çiftlerin birbirlerine iltifat ettiği ve birbirlerini sevdiklerini söylediklerine tanık olunur (BPG, s. 177-178). Çiftler sürekli birbirini eleştirmekte, eksik ve yetersiz görmektedir. Özellikle piyesteki kadınlarda bu durum oldukça fazladır. Başka kadınlarla yarışmak için kocalarına, başkalarının evliliklerini ve eşlerini örnek olarak göstermeleri dikkat çekmektedir. Vezan, eşine istediklerini aldirmek için Tefik'i övüp onun eşini düşündüğünü, her gün bir şeyler aldığını ve onun her şeyini bildiğini söyleyerek sitemde bulunmaktadır (BPG, s. 182-183). Meftun ve Nazlı çiftinin evliliği de oldukça yüzeyseldir. Hizmetçileri Civan'a göre evli de değillerdir. Meftun başkasıyla evli, beş çocuk babası bir adam olup Nazlı'yı metres olarak almış ve herkese eşi olarak tanıtmaktadır (BPG, s. 209-210). Nazlı, Meftun'la parası olduğu ve kendisini rahat ettirip her isteğini yerine getirdiği için birliktedir. Meftun, hizmetçileri evde olmadığı zamanlarda eşi Nazlı rahat etsin diye onun yapması gereken tüm işleri kendisi yapmaktadır (BPG, s. 208). Buna rağmen kendi çıkarları tehlikeye girdiği an bankadaki hesabını tasfiye ettirip Nazlı'yı boşamaya karar verecek kadar da yüzeysel bir sevgiyle sevmektedir onu (BPG, s. 201). Diğer çift olan Tefik ve Selvi için de durum aynıdır. Aralarında eş olmanın getirdiği bir sevgi, saygı gibi bir birliktelik yoktur. Piyes boyunca Selvi'nin istekleri doğrultusunda eşine surat asması, küsmesi ve eşinin isteklerini yerine getireceğine dair söz vermesi üzerine onu çok sevdiğini söylemesi yer almaktadır (BPG, s. 212-213).

Satılık Ev'de bu tema Fatin-Ferhunde-Selim, Doktor-Jale-Metin, Nermin-Orhan-Fatma, Selma-Uğur ilişkileri üzerinden işlenmiştir. Piyeşte Uğur ve Selma dışındakilerde üçlü bir ilişki ağının yer aldığı görülmektedir. Merkezî kişinin eşi Ferhunde'nin Fatin'in felç geçirmesi sonucu yaşadığı maddî ve manevî zorluklar, Ferhunde'yi yanlış seçimlere itmiştir. Ferhunde, evin ipotek durumunu çözmek için babasının eski kâtibi, eşinin rakibi

olan Selim Perçin'den yardım istemiştir (SE, s. 102). Geçmişte Ferhunde'ye karşı ilgisi olan ve Fatin'e karşı düşmanlık besleyen Selim, Ferhunde'nin her açıdan yaşadığı yoksunluk duygusunu bir fırsata çevirerek onun aklını çelmeyi başarmış ve ona yakınlaşmıştır (SE, s. 106-109). Bu yakınlaşma her ikisi açısından da uygunsuz olmakla birlikte imkânsızdır da. Her ikisi de evlidir; Selim, Fatin'in baş düşmanıdır. Eşinden boşanma taraftarı olmayıp Ferhunde'yi kendi emelleri ve Fatin'den intikam almak için kullanmaktadır. Selim'in asıl niyetini Ferhunde'yle yapığı konuşma ortaya koymaktadır:

“(...) FERHUNDE: Selim bu söylediklerin gerçek mi?

SELİM: Benim forsuma güvenmiyor musun?

FERHUNDE: Güveniyorum, ama...

SELİM: Anladım, senin zihnini kurcalayan hep o mesele.

FERHUNDE: Haklı değil miyim? Karını boşamaktan hiç söz yok. Beni ilgilendiren, her şeyden önce, bu.

SELİM: Yavaş yavaş! Yavaş yavaş!

FERHUNDE: Fakat artık sabrım kalmadı. Huysuz bir kocanın kahrını da daha fazla çekemeyeceğim.

SELİM: Önce ben yukarı kata yerleşeyim, o zaman her gün beraber oluruz.

FERHUNDE: Sen karından ayrılmadıkça ben sana gelmem. (...)” (SE, s. 148-149).

Ferhunde ve Selim arasında geçen diyalogda görüldüğü üzere eşinin hastalığından sonraki hayata alışamayan Ferhunde, çıkış yolu olarak gördüğü Selim'e tutunmuştur. Selim ise bu durumu fırsat bilmiş ve yıllardır biriktirdiği intikamı almak için Ferhunde'yi baştan çıkarmaya çalışmaktadır. İkisinin arasındaki bu durum saf sevgi değil; çıkar, menfaat üzerine kurulmuş bir birlikteliktir. Bir yıldır maddî ihtiyaçlarının yanında cinsel ihtiyaçlarının da karşılanmaması sonucu yoksunluk içinde olan Ferhunde, aslında Selim'in kendisine değil; ona kol kanat germesinden, ihtiyaçlarını karşılamasından ve kadınlığını tekrar hissettirmesinden hoşlanmıştır.

Doktor-Jale-Metin arasındaki ilişkilerde de benzer durum görülmektedir. Doktorla evli olan Jale, eşini Fatin'in kardeşi Metin'le aldatmıştır. Bu aşk üçgenindeki fark ise doktorun sağlıklı hatta eşine düşkün biri olmasına rağmen aldatılmış olmasıdır. Bağımsızlığına düşkün olan ve deli dolu bir ruh yapısına sahip olan Jale, eşini kendisine yetersiz

gördüğünden ve hayatına heyecan katmak için Metin’le birlikte olmuştur (SE, s. 139-143). Yıllarca gizli tuttuğu bu ilişki Ferhunde’nin çalışma odasında bulduğu mektuplarla ortaya çıkmıştır:

“(…) FERHUNDE: (Göğsünden mektupları çıkartır ve Metin’e uzatır.) Şey... Bunlar senin galiba?

METİN: (Kağıtları alır, bir göz atar. Gülerek) Bu mektuplar nereden eline geçti?

FERHUNDE: Burada unutmuşsun.

METİN: (Daima gülerek) Bu kadın biraz... (İşaretle ‘Kontak’ der gibi yapar.)

FERHUNDE: Kim?

METİN: Jale. Doktorun karısı (…)” (SE, s. 140-141).

Ferhunde, öğrendiği bu durumu Doktor’a direkt olmasa da açmış fakat Doktor aldatıldığını anlamamıştır. Ferhunde’nin cümlelerini farklı yorumlayan Doktor, eşinin kendisinden ayrılmak istediğini düşünerek ona saçlarını boyatmasını teklif etmiştir. Bu sayede eşinin ruhunun değişeceğini ve ayrılık fikrinden vazgeçeceğini düşünmektedir. İkisi arasında gerçek bir aşk, sevgi söz konusu değildir. Ferhunde’nin Jale’nin kendisini aldattığını ve boşanmak istediğini ima etmesi karşısında Doktor’un eşinden isteği bu durumu açık bir biçimde ortaya koymaktadır (SE, s. 151).

Nermin-Orhan arasındaki ilişkiye baktığımızda yine aşk adı altında yüzeysel bir ilişki karşımıza çıkmaktadır. İkisi arasında var olan bu durum Nermin açısından gerçek bir aşk olarak görülse de Orhan açısından baktığımızda durum böyle değildir. Kendisine Batı’yı örnek almış olan ve tek hayali Amerika’ya gitmek olan Orhan hem çıkarları hem de kendisine denk gördüğü için Nermin’e yanaşmakta, onun peşinde pervane olmaktadır (SE, s. 127). Çapkın bir genç olan Orhan, Nermin’den istediği cinsel yakınlığı bulamayınca evin hizmetçisi Fatma’yla cilveleşerek onu baştan çıkarmıştır. Köyde yetişmiş ve fakir bir hayat sürmüş olan Fatma da zengin biriyle evlenme hevesinde olduğu için Orhan’ın ona olan ilgisini terslemez ve hatta ona karşılık verir:

“(…) (Orhan, Fatma’yı mutfakta sıkıştırır, ona kravatını düzelttirme bahanesiyle el şakaları yapmaya başlar. Fatma nazlanır. İkisinin bu cilveleşmeleri sırasında Selma mutfığa girer ve ikisi hemen ayrılırlar) (…)” (SE, s. 162).

Bu ikisi arasında da gerçek bir ilişki bağı olmadığı görülmektedir. Herkes gibi onlar da belli başlı menfaatler, hevesler uğuruna birbirleriyle ilişki kurmuşlardır.

Piyesteki bir diğer ilişki Selma ve Uğur arasındadır. Okuldan arkadaş olan ve tiyatro çalışması yapan bu ikili arasında da bir ilişki söz konusudur. Her ikisi de birbirini sevmektedir. İkisi arasındaki ilişki üzerinde çok fazla durulmamış olsa da tiyatro çalışması sırasında Selma'nın Uğur'a olan güvensizliğini dile getirmesi, bu ikilinin ilişkilerinin de sağlam bir zemine oturtulmamış olduğunu göstermektedir:

“(…) (Selma, oyun esnasında Uğur'un Nermin'e yaklaşımından rahatsız olur, aralarında ufak bir tartışma geçer. Uğur, Selma'ya onu sevdiğini ve onun için bir tek kendisinin olduğunu söyler. Selma, güvensiz bir şekilde bunun doğru olup olmadığını sorgular) (…)” (SE, s. 126).

Selma, Uğur'un gerçekten kendisini sevip sevmediğinden emin değildir çünkü söylediği cümleler dışında ortada kendisini sevdiğine dair hiçbir emare yoktur.

3.2.2.2. Kader

Anadolu'nun bir köyünde yaşayan bir aile etrafında şekillenmiş olan *Yazılan Bozulmaz*'da kadercilik anlayışının hâkim olduğu görülmektedir. Piyeste, herkesin ne yaşayacağını Allah tarafından yazılmış olması, kimsenin kaderinden kaçamayacağı anlayışı hakimdir. İnsanların beklemediği durumlar kader denilen olguda gerçek olur (Aytmatov, 2007: 33). *Yazılan Bozulmaz*'ın merkezî kişisi olan Emine de kader denilen bu kavramdan nasibini almış bir kadındır. Sekiz yıl önce eşini kaybetmiş ve bu durum faili meçhul bir cinayet olarak kalmıştır. Ne Emine ne de köylüler eşi Ömer'in kim tarafından ve ne sebeple öldürüldüğünü öğrenememiştir. Bir gece vakti tek kurşunla öldürülmüş ve cansız bedeni evine getirilmiştir. Emine, yaşadığı bu kötü olaydan sonra kaderin cilvesiyle tekrar karşılaşır. Emine, eşinin ölümünden sonra köylünün dedikodusuna maruz kalmamak için duygularını gizlediği kayınbiraderi Ali'yi oğlunu koruması için köye çağırır. Ali'nin geç vakitte zamansız gelişi Emine'ye kocasının öldüğü o geceyi hatırlatmış ve onu korkutmuştur (YB, s. 6). Emine belki de aynı şeyi tekrar yaşayacağını, kaderinin bu

olduğunu ilk defa o an hissetmiştir. Sonunda korkulan olmuş ve Ali de tıpkı abisi gibi kim tarafından atıldığı belli olmayan tek bir kurşunla ölmüştür. Sadık Emmi'nin de dediği gibi “Ne yapalım, Allah'ın emri. Yazılan Bozulmaz.” (YB, s. 14). “Kaderimizde ne varsa onu yaşarız. Kimin ölüp kimin yaşayacağına ancak Allah karar verir.” (YB, s. 17). Gerçekten de yazılan bozulmamış ve kader Emine'yi hep aynı yerden vurmuştur. Önce eşini sonrasında da gönlünü kaptırdığı kayınbiraderini aynı şekilde kaybetmiştir.

Yazılan Bozulmaz'da kadere karşı bir teslimiyet vardır. İnançlarına bağlı olan köylüde ve olayların merkezinde olan Emine'de kader anlayışına karşı bir isyan söz konusu değildir. Kader diye bir gerçek vardır, yaratan da alan da Allah'tır anlayışı hâkimdir. Emine daha önceden yaptığı gibi yine kaderine boyun eğip isyan etmeyecektir. Çünkü insan ne yaparsa yapsın alına yazılanı yaşayacak ve yazılan bozulmayacaktır (Özbalcı, 1998: 28).

3.2.2.3. Ölüm

Hayatın gerçeklerini yansıtmayı hedefleyen ve sanatın, hayatın bir yansıması olduğunu düşünen Tecer, *Yazılan Bozulmaz*'da ve *Koçyiğit* Köroğlu'nda yaşamın gerçeği olan ölüm temasını ustaca işlemiştir. Bireyin varoluşundaki üç önemli geçiş noktasına bakıldığında bunların doğum, evlilik ve ölüm olduğu görülmektedir (Büyükokutan, 2007: 64). *Yazılan Bozulmaz*'da bu üç önemli noktadan biri olan ölüm üzerinde fazlaca durulmuştur. Emine'nin vak'a başlamadan sekiz yıl önce eşini kaybetmesi onun hayatının seyrini değiştiren en önemli olay olarak karşımıza çıkmaktadır (YB, s. 1). Köy yerinde yaşlı bir ana, hayırsız bir oğul ve tarla, bağ bahçe gibi şeylerle uğraşmak zorunda kalmak Emine'yi zamanla mutsuzluğa itmiştir. Eşini kaybettikten sonra her şeyle tek başına savaşmak zorunda kalan Emine'nin saçları bile vakitsiz ağarmıştır (YB, s. 6). Özellikle vakitsiz, birdenbire yaşanan bu ölüm, Emine kadar Ali'yi de derinden sarsmıştır. Ömer'in ölümünden sonra Emine ve Ali birbirlerine gönüllerini kaptırmış fakat köylünün tepkisinden çekindikleri için bu konuyu hiçbir zaman açmamışlardır (YB, s. 8).

Geçmişte yaşanan bir ölümün üzerine şekillenen Emine'nin hayatı, yine yaşadığı bir ölümle farklı bir boyut kazanır. *Yazılan Bozulmaz*'da ölüm, somut varlığıyla işlenmiştir. Muhtemelen piyesin hacminden ötürü eserde ölümünden sonraki yas tutma sürecine ise değinilmemiştir. Okuyucu/seyirci Ömer'in ölümünden sonra Emine'nin yaşadıklarına tanık

olurken Ali'nin ölümüyle de sevdiği iki adamı kaybetmesinin acısına ortak olur. Emine'nin başsağlığına gelenleri ölüyü beklemeyi bildiğini söyleyerek göndermeye çalışması onun bu acıyı daha önce de yaşadığının bir ifadesidir (YB, s. 16). Köylünün, genç bir kadının ölüyle aynı evde tek kalamayacağını söylemesi üzerine Emine'nin sinir krizi geçirmesi de yine sevdiği iki adamı kaybetmiş olmasındandır:

“EMİNE - Ben? Ben? Nerem benim genç? Görmüyor musunuz saçlarımı? Yüzümü görmüyor musunuz? (...) İn miyim, cin miyim? Ben neyim? Ben kadın mıyım? (Saçlarını dağıtır.) Kariyim, karı... Ocak karısı, Çarşamba karısı... Adamlar! Korkun benden. Gidin yanımdan. Uğursuzluk size de geçer. (...)” (YB, s. 16).

Yazılan Bozulmaz'da yaşanan bu iki ölüm Emine'yi yalnızlığa ve mutsuzluğa hapsederken kendisini bir kadın olarak değersiz ve uğursuz olarak görmesine neden olmuştur.

Koçyiğit Köroğlu'nda ise sırasıyla Deli Kaman, Doğan Bey, Tabutagirmez ve Demircioğlu'nun ölümleri yer almaktadır. Kahramanlık teması üzerine kurulmuş olan piyeste kişilerin ölümleri de buna uygun olarak verilmiştir. Deli Kaman, Bolu Beyi'ni gözetlediği sırada onun adamları tarafından etrafı sarılarak öldürülmüştür (KK, s. 35). Doğan Bey, sevdiği kıza Kır At'ı almak için mücadele ederken öldürülmüştür (KK, s. 50). Tabutagirmez'in ölümü ise diğerlerinden biraz farklıdır. Tabutagirmez, Arslan'ın Kır At'ı babasının isteği üzerine Bolu Beyi'ne götürmeye kalktığını bilmediği için onunla mücadeleye girmiştir. Bu mücadeleden fazlaca yara alan Tabutagirmez, Kır At'ı Köroğlu'nun gönderdiğini öğrendiğinde kendisini hançerlemiştir (KK, s. 72). Demircioğlu'nun öldüğü belirtilmiş olup ölümüne dair herhangi bir ayrıntıya yer verilmemiştir (KK, s. 83).

3.2.2.4. Kıskançlık

Bir Pazar Günü'nde kıskançlık temasının baskın olarak yer aldığı görülmektedir. Özellikle arkadaş oldukları halde Vezan ve Selvi, adeta birbirleriyle yarış hâlinde dirler. Onların bu hâlleri evliliklerine de yansımakta, eşlerine isteklerini yaptırmada ve aldırmada birbirlerini örnek göstermektedirler. Pazar günü Selvilere davetli olan Vezan, gitmeden önce telefonda

Selvi'ye sorduğu sorularla onun giydiklerini öğrenip ona denk ya da ondan daha iyi ve şık şeyler giymek için uğraşmaktadır:

“VEZAN- (...) (Telefonda) Seni şimdi görür gibi oluyorum. Pembe emprimen var üzerinde değil mi?

SELVİ- Sen tayyörümü görmedin de...

VEZAN- Tayyör? Demek sen tayyör giydin? Tabii lezar iskarpinler?

SELVİ- Siyah süetler...

VEZAN- Yeşil taşlı iğne mi taktın?

SELVİ- Takmadım ama incilerimi takıyorum.

VEZAN- Kim bilir ne şık oldun?” (BPG, s. 179).

İkili arasında gerçekleşen bu konuşma sonrasında her iki kadın da buluşmaktan vazgeçmiştir. Selvi, eşine evde hizmetçinin olmadığını ve bütün gün mutfakta hizmet etmek istemediğini, başının da ağrımaya başladığını söyleyerek sitemde bulunmaktadır (BPG, s. 181-182). Vezan ise, Selvi'nin yeni kıyafetler aldığını öğrendiği için moralinin bozulduğunu ve giyecek yeni bir şeyi olmadığını söyleyerek gitmek istemediğini belirtmiş fakat eşinin kendisine istediği her şeyi almaya söz vermesi üzerine gitmeyi kabul etmiştir (BPG, s. 183-185).

Kıskançlık durumu piyeste sadece iki kadın arasında değil, kişilerin hepsinde görülmektedir. Sabri ve Tevfik, Meftun'u kıskanmakta ve sürekli onu kötülemektedirler. Onun cimri ve nekes olduğunu düşünmektedirler. Onlara göre karı kocanın bankada ayrı hesabı da olmamalıdır (BPG, s. 197). Diğer yandan, Vezan ve Selvi de Nazlı'yı kıskanmaktadırlar. Onlara göre Meftun, başkalarına karşı cimri olsa da karısına oldukça cömerttir. Onun her istediğini almakta ve yapmaktadır. Eşinin bir dediğini iki etmemektedir (BPG, s. 197-198).

3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatıcı, vak'aya dayalı edebî türlerde olay ve durumları okuyucuya aktaran bir ara varlıktır. Anlatıcı, eserin şahıslarından biri olabileceği gibi olayların dışında da olabilir (Çetin, 2004: 105). Bakış açısı ise bir edebî eserde olayların okuyucuya kimin gözünden ve

ağızından ulaştığı meselesiyle ilgili bir kavramdır (Erus, 2005: 229). Hem anlatı hem de gösteri sanatı olan tiyatro, öncelikle anlatılacak olan bir olayı kendi sözleriyle okuyucuya sunacak bir anlatıcıdan oluşur. Tiyatroda anlatıcı okuyucuya/oyuncuya rehberlik eden konumundadır. Bu bağlamda karşımıza “yazar anlatıcı” ve “karakter anlatıcı” olmak üzere iki tür anlatıcı çıkmaktadır. Buna rağmen tiyatro, uzun yıllardır sadece bir “gösterme” sanatı olarak kabul edildiği için tiyatronun özellikle edebî boyutundaki “anlatıcı” unsuru ihmal edilmiştir. Tiyatroda “anlatıcı” unsuru üzerinde duranlar konunun sadece “karakter anlatıcı” yönüne eğilmiş ve ilk olarak Can Şen’in ortaya koyduğu “yazar anlatıcı” yok sayılmıştır (Şen, 2017b: 21). Piyeslerde karakter anlatıcı kadar önemli bir yer tutan yazar anlatıcının varlığı; okuyucu tarafından piyesin daha açık şekilde anlaşılmasını sağlamak için bir pusula görevi görmektedir. Yazar anlatıcı sayesinde okuyucu, piyesi nasıl okuması gerektiğini bilir ve onun yönlendirmeleri eşliğinde daha rahat ve doğru bir okuma gerçekleştirir. Aynı zamanda anlatıcının verdiği bilgiler oyuncuyu rolü nasıl canlandırması gerektiği hususunda da yönlendirir. Bu bağlamda biz de Ahmet Kutsi Tecer’in piyeslerindeki anlatıcı kullanımını “yazar anlatıcı” ve “karakter anlatıcı” başlıkları altında inceleyeceğiz.

3.3.1. Yazar Anlatıcı

Büyük ölçüde sahne sanatı olarak kabul edilen, yapısı gereği diyalog ve monologlar üzerine kurulu olan tiyatrodaki oyuncuların role hazırlanması, okuyucuların ise bilgilendirilmesi adına anlatıcı unsuruna ihtiyaç duyulur. Bu nedenle piyeslerde karakter anlatıcı kadar, yazar anlatıcı da önemli bir yer tutmaktadır. Piyeslerdeki yazara ait parantez içi açıklamaların anlatıcı meselesi bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir (Şen, 2017b: 27). Karşılıklı konuşmalarla devam eden bir metinde okur kişilerin hareketlerini bilemez. Piyeslerde verilen açıklamalar okurun eserdeki olayları zihninde canlandırmasını sağlamada ve eseri sahneye koyacak oyuncuların nasıl hareket etmeleri gerektiğini göstermede önemli bir unsurdur. Verilen bu açıklamalar aynı zamanda eseri diyaloglardan ibaret bir söz yığını olmaktan da kurtarmaktadır (Şen, 2017b: 30). Anlatıcı diyaloglarda verilmesi mümkün olmayan bunun gibi bilgileri parantez içindeki açıklamalar vasıtasıyla okura aktarır ve eseri yönlendirir.

Yazar anlatıcı, parantez içinde verdiği bilgilerle piyesin oynanmasını ve okunmasını kolaylaştırır. Okunmak için basılmış bir tiyatro metnini elimize aldığımızda piyesin başında okuyucuya kısaca eseri, şahısları ve sahneyi aktaran yazar anlatıcıyla karşılaşırız. Bu tanıtım okuyucuyu bilgilendirmek, piyesin içeriğinden haberdar etmek açısından oldukça önemlidir. Diğer türlü yazar anlatıcıyı metinden çıkardığımızda piyes, şahısların konuşmalarıyla başlamak zorunda kalacağı için okuyucu ön hazırlıksız, hiçbir şey bilmeden birden kendisini eserin içinde bulacaktır. Bu durumda okuyucu, piyesin başından sonuna kadar kişiler kim, piyes nerede ve ne zaman geçiyor gibi birçok unsuru düşünmek zorunda bırakılarak piyesten kopma durumuyla karşı karşıya kalacaktır. Bilindiği üzere insan zihni bütünlük ister; yarım kalan, bilinmeyen her şey bizi rahatsız eder. Okuyucunun da bu doğrultuda piyes hakkında en baştan itibaren belli başlı unsurları bilerek metne dâhil edilmesi daha sağlıklıdır. Diğer türlü kendisini bir anda piyesin içinde bulan okuyucu adapte olamaz ve gerçeklik algısını yitirebilir. Anlatıcı, okuyucunun karşılaşabileceği bu riskleri ortadan kaldırmak, onu piyesin içine dâhil etmek ve gerçeklik algısını kuvvetlendirmek adına bunu yapar.

Tamamen diyalog ve monologlardan oluşan piyeslerde anlatıcı ögesi bulunmayabilir (Şen, 2017b: 29-30). Fakat tüm piyeslerde az ya da çok yazar anlatıcı kullanıldığı görülmektedir. Yazar anlatıcının varlığı bu noktada önem teşkil etmektedir çünkü yazar anlatıcı piyeslerdeki belirsizliği ortadan kaldıran en önemli unsurdur. Sahnelenen piyeste izleyici oyuncuların her hareketine tanık olduğu için esere rahatlıkla hâkim olur. Basılmış bir piyeste ise yazar anlatıcının açıklamalarının olmaması durumunda okuyucu, şahısların konuşması dışındaki unsurları bilemeyecektir. Bu yüzden onu yönlendirecek, ona bilgi verecek bir anlatıcıya ihtiyaç vardır. Kişilerin hareketleri, jest ve mimikleri gibi göstermeye uygun olan durumlar parantez içinde verilerek okuyucu bilgilendirilmiştir. Bu duruma *Koçyiğit Köroğlu* piyesinin birinci bölüm birinci tablosu örnek verilebilir:

“1. KÖYLÜ — (Atılır.) Canımız Yangın Bolu Beyi’nden.

2. KÖYLÜ — Artık bir şeyimiz kalmadı. Ne ekin, ne sürü.

DELİ KAMAN — Ekinlerinize ne oldu?

1.KÖYLÜ — Bolu Beyleri yurtlarımızı bastılar. Buğdaylarımızı alıp götürdüler.

ÇOBAN — Koçlarımızı, adaklarımızı da! (Gök gürültüsü gibi bir ses duyulur.)

ÇOCUKLU KADIN — Kır At! (Bütün yüzler bir tarafa doğru çevrilir. Köroğlu ağır adımlarla ilerler)” (KK, s. 17).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere birinci köylünün sözlerinde parantez içinde verilen bilgi sayesinde okuyucu, köylünün hareketini bilmekte ve var olan durumun önemini de anlamaktadır. Yine parantez içinde verilen gök gürültüsüne benzeyen bir sesin duyulması Kır At’ın güçlü, korkulan ve doğa üstü özelliklere sahip bir at olduğu fikrini okuyucuya iletir. Yazar anlatıcı aynı zamanda diyaloglar arası bağlayıcı bir görev de üstlenmektedir. Okuyucu, anlatıcı vasıtasıyla Kır At’ın kime ait olduğu ve Köroğlu’nun oraya nasıl geldiği bilgilerine de sahip olmuş olur. Köroğlu’nun ağır adımlarla ilerlediği bilgisinin verilmesi alt metinde onun da tıpkı atı gibi güçlü, korkulan, sözü geçen ve herkesçe önemli biri olduğu düşüncesini okuyucuya yansıtır.

Yazılan Bozulmaz’da Emine ve Sadık Emmi konuşurken yazar anlatıcı tarafından bitişik odadan bir öksürük sesinin geldiği bilgisinin verilmesi (YB, s. 1) yazar anlatıcının önemini açıkça ortaya koymaktadır. Yazar anlatıcı, bir nevi okuyucunun gözü kulağı konumundadır. Okuyucunun göremeyeceği, duyamayacağı ve bilemeyeceği her şeyi okuyucuya aktarır.

Yazar anlatıcı, sahnede tanık olunan her şeyi ince bir ustalıkla okuyucuya vermekle yükümlüdür. O, okuyucuyu yönlendiren, piyesi doğru okumasını sağlayan bir pusula görevi üstlenmiştir. Sadık Emmi gidince Emine’nin sokak kapısını kapatmasından sonra evin içinde yaptıklarını, ahıra gidişini, tekrar sokak kapısının çaldığını ve Emine’nin elindeki bakracı bırakıp kapıyı açmaya gittiğini (YB, s. 4) okuyucu, yazar anlatıcının aktarımlarıyla öğrenmektedir.

Yazar anlatıcıdan ustaca yararlanan Tecer piyeslerinde yazar anlatıcı ile karakterlerin yaptıkları hareket, jest, mimik vb. durumları en ince ayrıntısına kadar vererek hem diyaloglarını kuru bir söz yığını olmaktan çıkarmış hem de karakterlerini durağanlıktan kurtararak onları canlı kılmıştır. Diğer türlü okuyucu karakterlerin duygu ve düşüncelerinden haberdar olamayacağı için onların insanî dürtülerden uzak birer varlık olduğunu düşünebileceği gibi kendisini kişilerle özdeşleştirme fırsatı da bulamayacağından eserin içerisinde hissetmesi de zorlaşacaktır. Tecer özellikle *Köşebaşı* adlı piyesinde bunu

ustaca yapmış ve okuyucunun kendisini eserin içinde bulacağı canlı bir mahalle ortamı yaratmıştır.

Köşebaşı'nda Kahveci Çırağı patronuna kızdığı için işi bırakmaya karar vermiştir. Bunun üzerine kahveye gelen kişiyle ilgilenmemiş ve onu terslemiştir. Melon Şapkalı da çırağın sergilemiş olduğu bu saygısızca tavırlara kekelemeye varacak derecede sinirlenmiş ve ikisinin arasında bir gerginlik yaşanmıştır (K, s. 47-48). Okuyucu, Melon Şapkalı'nın kekeleme derecesinde sinirlendiğini ve Kahveci Çırağı'nın önlüğünü tortop edecek kadar sinirlenerek masayı yumrukladığını (K, s. 47-48) anlatıcı vasıtasıyla öğrenir. Birinci tablonun ikinci perdesi buna örnektir:

“M. ŞAPKALI Hişt... Baksana.

K. ÇIRAĞI (Sinirli) Ne istiyorsun?

M. ŞAPKALI Bir kahve.

K. ÇIRAĞI Bana ne? Kahveciye söyle!

M. ŞAPKALI (O da sinirlenir, bazı heceleri kekeler) Ben sinirli bir adamım.

(...)

K. ÇIRAĞI (Elinde tuttuğu önlüğü göstererek tortop eder) Görmüyor musun?

M. ŞAPKALI Ha! Kovuldun! Hiç de şaşmam!

(Bu söz üzerine Kahveci Çırağı hiddetle yumruğunu masaya vurur, hızlı hızlı kahveye doğru gider. Gürültü ile yerinden sıçrayan Kahveci, uyku sersemi, pencereden bakar)” (K, s. 47-48).

Kişilerin hâl ve hareketlerin, içinde bulundukları ruhsal durumların yanı sıra bir olayın ehemmiyetinin ortaya koyulmasında kişilerin takındıkları tavırlar da bizzat yazar anlatıcı tarafından aktarılır:

“EMİNE- (Sitemli.) Allahını seversen Ali Efendi... Benim içim yanıyor.

ALİ- (Ciddileşir.) Şaka ettim, şaka... (...)

EMİNE- (Sinirli.) Onu kaçıracağım diyor. Musa ile kanlı bıçaklı olacaklar.” (YB, s. 9).

Yazılan Bozulmaz'da Emine ve Ali'nin ciddi ve önemli bir konu hakkında konuştukları parantez içindeki bilgilerle ortaya konulmuştur. Emine'nin, sevdiği adamın vurulması üzerine duyduğu üzüntü ve şaşkınlığa da okuyucu, yazar anlatıcının varlığıyla tanık olur:

“EMİNE- (Gözlerine inanamaz. Duraklar.) Ali Efendi? (Oturduğu yerde geriler.) (...)

EMİNE- (Gözleri sedyede.) Sen gidişin, hanı?” (YB, s. 14).

Kişilerin konuşma sıraları, sahneye giriş çıkışları da anlatıcı tarafından ortaya koyulmuş ve okuyucunun zihninde herhangi bir karışıklık olmasının önüne geçilmiştir. Özellikle Ali'nin ölümü üzerine baş sağına gelen köylülerin konuşmaları ve odaya girip çıkanların belirtilmesi piyesin takibini kolaylaştırmıştır (YB, s. 16-18).

Satılık Ev piyesinde de kişilerin hareket, jest ve mimikleri parantez içinde detaylı bir şekilde verilmiştir:

“(Tam o sırada saat çalar. Ferhunde saate bakarak vaktin ilerlediğini anlar. Acele ile sahneden çıkar. Sahne bir zaman sessiz kalır. Fatin gözlerini oynatır. Yüzü adeta ışıqlanır. Bu arada sokak kapısının zili çalar. Fatin Kaya'nın hafifçe irkildiği, kımıldadığı görülür. Fakat birden söner gibi gözleri donuklaşır, iskemleye yığılır. Ferhunde kapıyı açmak için gelir. İş önlüğünü çıkarmış, kendine biraz çeki düzen vermiştir. Saçlarını düzeltmeye uğraşır. Kapı açılınca eşikte Selim Perçin görünür. Şapkası elinde beklemektedir. Zarif, şık giyimli, orta yaşlı, soluk benizli bir adam. Eğilerek Ferhunde'ye selam verir.)” (SE, s. 105).

Yazar anlatıcı tarafından aktarılan bu bilgiler doğrultusunda Ferhunde'nin acelesi olduğu anlaşılmaktadır. Zilin çalışıyla birlikte felçli olan Fatin'in hareketlendiği (SE, s. 105) bilgisinin verilmesi, okuyucuyu onun sağlığının düzelebileceği üzerine fikir yürütmeye de iter. Ferhunde'nin kendisine çeki düzen vermiş olduğu ve Selim Perçin'in fizikî görünümü yine bu sayede öğrenilir.

Piyeslerin başında sahnenin/mekânın aktarımı, eserin nasıl başladığı yazar anlatıcı tarafından yapılmaktadır (Şen, 2017b: 28). Bunun amacı okuyucunun olayları anlamasını

ve olay akışını takip etmesini kolaylaştırmaktır. *Koçyiğit Köroğlu* piyesinin birinci bölüm ikinci tablosu buna örnek verilebilir:

“Uzakta burçlar, mazgallar, ufukta ormanlar, dağlar görünür. Bolu Beyi, yanında beyler, elinde şarap tası, merakla gençlerin ok yarışmasını seyreder. Benli Nigâr, yanında kızlar, yarışçıların etrafını kuşatırlar. En önde iki asker, kafa kafaya vermişlerdir” (KK, s. 27).

Piyesin birinci bölüm birinci tablosundan aldığımız kısımdaki parantez içi açıklamalar da mekân aktarımına örnektir:

“DELİ KAMAN- Yük de yok yanlarında. Hepsi yayan. (Mehter kavalı keser. Deli Kaman’ın yanına gelir).

DELİ KAMAN- Yaklaştılar. (İkisi de birer ağaç arkasına saklanırlar. Uğultu halinde sesler, yankılar gitgide artar. Bir kafiye, başlarında Odabaşı, ağır ağır tırmanarak gelirler” (KK, s. 16).

“(Alaca akşam. Köroğlu ormanda yalnız başına murakabeye dalar. Orman kendi hayatını yaşamaktadır: Su sesleri, yaprak sesi, kuş, böcek sesleri...)” (KK, s. 21).

Yukarıda parantez içinde Mehter ve Deli Kaman’ın ormanda duyduğu sesler üzerine ağacın arkasına saklanarak Odabaşı ve kafilenin gelişine tanık olması verilmiştir. Yazar anlatıcı tarafından verilen aydınlatıcı bilgi sayesinde olayın nerede geçtiği, ormanda kimin olduğu ve neler yaşandığı ortaya koyulmuştur. Bu bilgi verilmediği takdirde yaklaşanların kim olduğu bilinmeyecek ve okuyucu belki de bu eksik bilgiye takılıp olayın akışından kopacaktır.

Tecer’in *Koçyiğit Köroğlu* piyesine oranla diğer dört piyesinde sahne aktarımlarını daha uzun tuttuğu görülmektedir. Buna *Bir Pazar Günü* piyesinden örnek verebiliriz:

“Perde açıldığı zaman iki ayrı evin birer köşesi görünür. Bunlardan birinde Sabri ile Vezan oturmaktadır. Oyun başladığı zaman Sabri ayakta sinirli, durmadan gezinip bir şarkı mırıldanmakta, Vezan ise sabahlıkla kanepenin bir tarafına oturmuş, neşeli bir şarkı mırıldanarak tırnaklarına oje yapmakla meşguldür. Yanı başındaki komodinin üzerinde telefon vardır. Tevfikler’in evinde hareket görülmez. Buranın dikkate değer eşyası dört

kişilik bir oyun masası ile modern bir vitrin, bir de uzun ayaklı bir abajur. Bu evin telefonu da vitrinin yanındadır. Her iki evin sokak kapılarının zil sesi birbirinden anlaşılır şekilde farklıdır” (BPG, s. 175):

Yazılan *Bozulmaz*’da da piyesin giriş kısmında yazar anlatıcı tarafından geniş bir dekor tasvirine yer verilmiş ve okuyucu/seyirci piyes hakkında bilgilendirilmiştir:

“Köyde bir ev içi. (...) Ocağa hafif bir ateş yanıyor. Ateşin üzerinde bir kazan asılı. (...) Eski biçim kurgulu bir saat. (...) Ocağın önünde bir pösteği. Orta yerde bir iki yer iskemlesi. (...) Sağ tarafta ahıra açılan küçük bir kapı. (...) Merdiven altına raslayan yerde çapa, bel, boş sepetler, elek gibi şeyler görünür. (...)”⁸

Yazar anlatıcı vasıtasıyla piyesin bir köy evinde geçtiğini öğrenmekteyiz. Diğer piyeslerde olduğu gibi sahne tanıtımı da yazar anlatıcı tarafından yapılmıştır. Birinci perde açıldığında sahnede Sadık Emmi ve Emine’nin yer aldığı bilgisi verilir. Sadık Emmi başında kasketi, koltuğunun altında bastonu, ağzında sigarasıyla iskemleye oturmuştur; Emine ise boylu boslu, uzun saçlı, genç bir kadındır. Üzerinde pembe entarisi, göğsünde bir dizi altınla ocağın önünde oturmaktadır (YB, s. 2). Görüldüğü üzere okuyucu/seyirci sahneyle birlikte kişiler hakkında da bilgi sahibi olmaktadır.

Köşebaşı piyesinin başında anlatıcı tarafından geniş bir çerçevede aktarılan mekân bilgisi de piyesin kurgusunun anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir:

“Sahne, İstanbul’un eski semtlerinden birinde bir üç yol ağzı, bir köşebaşıdır. Sağda, set üzerinde, bahçeli, asmalı bir kahve. İhtiyar, eski bir ağaç bütün bahçeyi gölgelendiriyor. Sol tarafta, kahve ile karşı karşıya, bitişiğinde çıkmalı bir ev bulunan bir bakkal dükkânı. Çıkmalı evin köşesinde bir sokak feneri. Kahvenin bitişiğinde de, kapısında ‘Ebe Kevser’ yazılı bir tabela bulunan cumbalı bir ev vardır. Buradan itibaren sokak, bakkalın önüne kadar, tamir yüzünden kapalıdır. Yol üzerinde, yığılmış molozlar, çukur yerlerden geçmek için tahtadan iskeleler ve bir levha görünür: ‘Yol kapalıdır’. Üzerinde de kırmızı camlı bir işaret feneri. Dipte, tam karşısında, sağdan ve soldan gelen iki sokağın dirsek

⁸ Piyesin başında dekorun verildiği sayfada sayfa numarası belirtilmemiştir.

yerinde bir çeşme başı. Çeşmenin iki tarafına doğru demir parmaklıklı pencereleriyle eski Osmanlı üslubunda bir duvar; duvar ardında da servilerle çevrilmiş küçük bir cami, bir minare görünür” (K. s, 13).

Tecer, piyesinin kurgusunu oluşturan İstanbul’un eski bir semtini en ince ayrıntısına kadar yazar anlatıcıdan yararlanarak ortaya koymuştur. Aktarılan bu detaylı mekân bilgisi hem piyesin geçtiği yeri hem de diyalog akışını anlamada kolaylık sağlamaktadır. Parantezi içi aktarılan bilgi ışığında piyesin ismini, İstanbul’un eski bir semtinin “köşebaşı”dan aldığını öğrenmekteyiz. Tecer, yazar anlatıcıya detaylı mekân tasviri yaptırarak okuyucuya sıcak, samimi ve doğal bir mahalle portresi çizmiştir. Bu sayede okuyucu kendisinden izler bulacak ve zihninde gerçeklik algısı oluşturabilecektir. Aynı zamanda bu tasvir okuyucunun piyesin kurgusunu anlamasına da yardımcı olacaktır.

Tecer’in *Köşebaşı*’nda olduğu gibi diğer piyesi *Satılık Ev*’inde de piyesin başında yazar anlatıcı tarafından detaylı bir mekân tasviri yapılmıştır. Bu tasvir de diğer piyesinde olduğu gibi kurgunun anlaşılmasına katkıda bulunurken, okuyucunun olayları bir bütün içinde zihninde canlandırmasına ve bu doğrultuda bir çerçeve oluşturmaya imkân sağlamaktadır. Anlatıcı vasıtasıyla okuyucunun piyesin başında olaylar hakkında bilgilendirildiği görülmektedir. Bu bilgilendirme doğrultusunda okuyucu olayların ne zaman ve nerede gerçekleştiğini bilmektedir:

“Sabah.

Ankara’da Fatin Kaya evinin zemin katında bulunuyoruz. Burası evin gündelik oturma yeri gibi kullanılmakta olan holüdür. Sokaktan gelenler, evi kucaklayan bahçenin ön kısmından geçerek küçük bir antreye girerler. Sokak kapısı açık olduğu vakitler, uzaklarda, Ankara’ya mahsus, boz bir kır, çıplak tepeler görülür. Antrenin bir tarafında Fatin Kaya’nın yazıhanesine açılan bir oda kapısı, karşı tarafında da üst kata çıkan merdiven başı bulunmaktadır. Yazıhanenin hole de kapısı vardır. Hole açılan diğer üç kapıdan karşılıklı iki oda kapısı, biri misafir salonu, biri yemek odası olarak yapılmışsa da Fatin Kaya şuurunu kaybederek yatalak hale geldikten sonra Ferhunde Kaya üst kattaki odayı bırakıp kendi yatak odasını buraya nakletmiştir. (...) Aile Fatin Kaya’nın hastalığından beri para sıkıntısına düştüğü için halılar, para eden oda takımları satılmış, holde oturmak için bir iki tahta koltuk ve iskemle bırakılmıştır. (...) Eylül sonlarına doğru bir sabah bütün

aile holde toplanmıştır. (...) Selma, on dokuz yaşında, ufak tefek yapılı, kesik saçlı, biraz sinirli, hırçın bir kızdır. (...) Selma'dan bir yaş büyük olan Orhan, yakışıklı, uzun boylu, çalımlı bir delikanlıdır. (...)” (SE, s. 97-98).

Olayın Ankara’da, eylül sonlarına doğru dört kişilik bir ailenin yaşadığı evde geçtiği bilinmektedir. Fatin Kaya’nın, şuurunu kaybedip yatalak olması ailenin maddî durumunu bozmuştur (SE, s. 97-98). Anlatıcı tarafından verilen bilgiler okuyucunun olaylara hâkim olmasını sağlamıştır.

Ahmet Kutsi Tecer’in bir başka piyesi olan *Bir Pazar Günü*’nde ise mekân tasviri *Satılık Ev* ve *Köşebaşı*’na oranla daha kısa tutulmuştur. Piyeste her iki evin oturulan odası birkaç eşyasıyla birlikte okuyucuya aktarılmıştır. Aynı anda iki farklı mekân aktarımının yapılmış olması yazar anlatıcıdan ustalıkla yararlanıldığını da ortaya koymuştur. Okuyucu, tek bir sahnede iki farklı mekân ve kişiler olduğunu bilmekle kalmamış aynı zamanda anlatıcı sayesinde bu iki mekânı karıştırmaktan da kurtarılmıştır.

İncelediğimiz piyeslerde yazar anlatıcı tarafından, şahısların içinde bulundukları ruh hâllerini göstermek ve durumun ciddiyetini ortaya koymak amacıyla parantez içi bilgiler verilmiştir. Bu sayede okuyucu kişilerin sinirli, üzgün, yaralı ve bitkin olduklarını öğrenir. Buna *Köroğlu Koçyiğit* piyesinin birinci bölüm ikinci tablosundan örnek vermek mümkündür:

“*BOLU BEYİ- (Dehşet İçinde) Yalan söylüyorsun! (Ulak’ın boğazına sarılır, tartaklar.) Kavat!*

ULAK- (Can havliyle) Yalan değil, yalan değil. İşte kendi de geliyor. (Bolu Beyi, kervanbaşını görünce ulağı iter, tekmeler, devirir. Yaralı, bitkin bir adam, düşe kalka, Bolu Bey’inin yanına kadar gelir. Yığılır gibi çöker)” (KK, s. 31).

Köroğlu Koçyiğit’teki duruma benzer bir durum da *Satılık Ev*’de geçmektedir. Fatin Kaya, eşi Ferhunde’nin yaptıklarını öğrendikten sonra buhran geçirerek olduğu yere yığılmıştır. Yaptıklarından ötürü pişmanlık duyan Ferhunde, özür dilemek için eşinin yanına geri döndüğünde bu durumu görür ve baygınlık geçirir. Dramatik olan ve okuyucuyu derinden etkileyen bu sahnenin, yazar anlatıcı tarafından aktarıldığı görülmektedir:

“(...) Birden sendeler, düşecek gibi olur. Bastonu elinden bırakır. Bir yere tutunmak isterken sağa sola yalpalayarak masa, sandalye... ne rastgelirse çarpar, devirir; nihayet kütük gibi bir koltuğa yığılır. Yüzündeki ifade değişerek gözleri bir noktaya dikilir. O artık yeniden karanlıklarına gömülmüştür. Ferhunde dışarıya çıkmıştır, ama mecalsiz, iradesiz, yüzü ve gönlü harap bir haldedir. Nereye gidecek? Belki pişmanlık ruhunu sarmıştır bile. İşte bu sırada içeriden gürültüler duyar, merakla, korkuyla aralık kapıyı iterek dalar. İçerinin dağınıklığı, bir koltuğa yığılmış olan Fatin’in hali bir facianın habercileridir. Kısık bir ‘Fatin!’ ve Fatin’e yaklaştığı vakit dikkatle yüzüne bakar. Her şeyi anlamıştır. Çılgınlığını eliyle boğarak, perişan bir halde, Fatin’in oturduğu koltuğun gerisine yığılır. (...)” (SE, s. 168).

Bir Pazar Günü’nün birinci bölümde Sabri’nin sinirli bir hâlde durmadan gezinerek şarkı mırıldanması ve Vezan’ın da onun tam tersi neşeli bir şarkı mırıldanması (BPG, s. 175) şahısların ruh hâllerindeki tezadı ortaya koymaktadır. Bu durum da yazar anlatıcı vasıtasıyla aktarılmıştır.

Ahmet Kutsi Tecer, bunların dışında *Köroğlu Koçyiğit* piyesinde olağanüstü olayların gerçekleşmesini de yazar anlatıcı ile aktarmıştır. Piyeste sütun hâlinde bir ışık belirmesi, ışığın ilerleyip Köroğlu’na yaklaşması ve ışığın içinde bir tayf görülmesi (KK, s. 23), Gök Tanrı’ya adanan kurbanlık koçtan sonra ışık sütununun yürüyerek uzaklaşması (KK, s. 26) bu şekilde aktarılmıştır. Buna bir örnek veriyoruz:

“SES — Baban seni Bolu Beyi’nden öcünü almak için gönderdi. O zaman toy bir delikanlıydın. Yellerle boğuşuyordun, sellerle kapışıyordun. Bildiğin Kır At’i, yedeğimde, buraya getirdim. Çamlıbel’de bir kule yapmak için sana öğüt verdim. Hatırlıyor musun? (Sütun halinde bir ışık belirir, ilerler, Köroğlu’ya yaklaşır. Işık sütunu içinde bir tayf görülür.)

KÖROĞLU — Kaman Ata!

KAMAN — Hiçbir gün, içini dökmek için çekildiğin bu kuytu yerde, seni bu akşamki kadar bunalmış görmedim. İşte sana göründüm” (KK, s. 23-24).

Piyeslerde hâkim bakış açısına sahip olan yazar anlatıcının ciddi ölçüde sınırlandırıldığı görülmektedir. Her şeyi bilen konumda olan yazar anlatıcı yorum yapmaz ve olayların akışına müdahalede bulunmaz. Bundan ötürü yazar anlatıcının “yansız bir tutuma” sahip olduğunu söylemek mümkündür (Şen, 2017b: 29). Hâkim bakış açısına sahip olan yazar anlatıcı gerekli yerlerde sınırlandırılarak piyesteki merak duygusunun kamçılanmasına, okuyucuyu düşünmeye, iz sürmeye, fikir üretmeye ve hatta piyesin geri kalan kısmını tahmin etmeye yöneltmiştir. *Bir Pazar Günü*’nde Tevfik’in evinde oyun için toplanılmıştır. Oyun gecesine gitmeyip eşi ile dışarı çıkan Meftun’un o gece tek başına Tevfik’in evine gitmesi oradakiler tarafından hayretle karşılanır. Parantez içinde Meftun’un durumunu aktaran anlatıcı, neler yaşandığını, onun neden bu durumda olduğunu bildiği hâlde bunu okuyucuya aktarmaz, herhangi bir yorum yapmaz. Yaşanan ve merak konusu olan bu durum hakkında yorum yapılmayıp olayın olduğu gibi aktarılması anlatıcının sınırlandırılmış olduğunu göstermektedir: “(Sabri ile Vezan bakışırlar. Meftun girerken ayağa kalkarlar. Meftun’un perişan, dokunsan ağlayacak bir hali vardır. Şaşkın şaşkın bakınır)” (BPG, s. 198).

Ahmet Kutsi Tecer’in piyeslerine genel olarak bakıldığında *Koçyiğit Köroğlu*’nda yazar anlatıcıdan diğer piyeslerine oranla daha az yararlandığı görülmektedir. Bu piyeste yazar anlatıcı, diyaloglar devam ederken karakterlerin hâl, hareket, jest ve mimiklerini belirtmek için kullanılmıştır. Sahne aktarımları da diğer üç piyese oranla daha kısa tutulmuştur.

Tecer, *Koçyiğit Köroğlu* dışındaki *Köşebaşı*, *Satılık Ev*, *Bir Pazar Günü* ve *Yazılan Bozulmaz* adlı piyeslerinde hâkim bakış açısına sahip olan yazar anlatıcıdan daha fazla yararlanmıştır. Bu piyeslerde anlatıcı her şeyi gören, bilen ama bildiklerini okuyucuya yansız anlatım tutumu içinde, kamera tarafsızlığıyla aktaran konumundadır (Şen, 2017b: 29). Tecer, okuyucuya yazar anlatıcıyla bilgi vererek onu piyesin içine dâhil ederken, aynı zamanda merak duygusunu da üst düzeye çıkarmıştır.

3.3.2. Karakter Anlatıcı

Karakter anlatıcı, piyeslerde kimi zaman okuyucuyla/seyirciyle konuşan, kimi zaman onlara olaylar hakkında bilgi veren, şahıs kadrosunda yer alan kişilerdir. Bu durum daha çok açık biçimli eserlerde görülür (Şen, 2017b: 22).

Ahmet Kutsi Tecer, piyeslerinde yazarla, okuyucu/seyirci arasında iletişim kuran ve “üst kişilik” olarak karşımıza çıkan (Şen, 2017b: 22) karakter anlatıcıdan yazar anlatıcıya nazaran daha az yararlanmıştır. *Satılık Ev* ve *Bir Pazar Günü* adlı piyesleri hariç diğer üç piyesinin birkaç sahnesinde karakter anlatıcının yer aldığı görülmektedir. *Koçyiğit Köroğlu* adlı piyesinde yer alan Ulak, anlatıcı görevini üstlenmiştir:

“(Sözü alır.) Kervanbaşı şara vardığı zaman, onlar da oradaydılar. Ne olup bittiğini anlasınlar diye konağa kadar dalmışlar. (Tarif eder.) Şurası konağın avlusu, şurası hasbahçe. İkisini ayıran bir duvar... Bunlar duvardan gözetleye dursunlar, Kervanbaşı’nın karısı Bolu Bey’inin dizlerine kapanmış, ağlayıp sızlar... Onu arkasından vurdular. Ayvaz’ı da kement alıp bağladılar. Ayvaz dediğin bir can! Bolu Beyi mal verdi, davar verdi, sana beylik vereyim, bölükbaşı edeyim dedi... Nafile! Köroğlu acımı sende komaz, dedi... Daha ne söyleyeyim” (KK, s. 44).

Eserdeki bir başka karakter anlatıcı ise Telli Döne’dir:

“(Neye baktınız der gibi) Ayvaz’ın oğlu. Ayvaz’ın haberi bize duyulduğu zaman benim de saatim doldu. Ak sancılar, kara sancılar dayandı birden kemiklerime. Sökük sökük sökülürken, fırladım yerimden. Anam, atam direndiler gitme diye. Dokuz düğüm oldum sağıma, dokuz düğüm oldum soluma... Yolda sancılar azdıkça ‘Umam! Umam’ diye çağırdım. Bir ağaç altına yedinci kat göğe gittim geldim. Karardı gözlerim birdenbire. Kıs kıs biri başucumda gülerken gözümü açtım. ‘Muştı’ ‘Muştı!’ diye sesler geldi kulağıma. Anladım ki Tanrı’nın muradı oldu, Ayvaz’ın oğlu doğdu... Yolda tin tin bir ihtiyar... Elini tuttum eli yok. Kolunu tuttum kolu yok. Beni zor yollardan geçirdi. Bana kılavuzluk etti. Söyleyin: Bu öksüzün babası ne oldu? (Telli Döne söylerken Köroğlu sırtını ona çevirir. Düşüncelidir)” (KK, s. 64).

Piyes kişilerinden olan Telli Döne, sahne dışında yaşanan oğlunun doğumunu anlattığı için karakter anlatıcı vasfı kazanmıştır. Tecer, burada bilinçli olarak karakter anlatıcıdan yararlanmıştır. Çünkü Telli Döne’nin doğumda yaşadığı birçok duyguyu ve olağanüstülükleri kendisinden başka daha iyi bilecek kimse yoktur.

Köşebaşı'nda ise Bakkal, Muhtar Ağabey, Yabancı, tek seferliğe mahsus karakter anlatıcı konumunda karşımıza çıkmaktadırlar. Mahallede daha önce yaşanmış ve üstü kapatılmış bir olay, Macit Bey'in ölümüyle tekrar ortaya çıkar. Kahveci Çırağı'nın Bakkal'a olayı sorması üzerine, Bakkal bildiklerini aktarır:

“Gördün mü ya? Sen bilmezsin: İlk zamanlar Macit Bey evinden hiç çıkmazdı. Ustan onun için kızardı ona. Mahallede bir ev alıp yerleşince, tekaüt adam, nereden buluyor paraları diye mahalleli dedikodu etmişler. Ustası da bunu tellemiş pullamış, satmış (...) Ustan bilmez. Ben ne duyarsam kılı kırk yararım, doğrusunu eğrisini muhakkak ararım (...) Ha, evet, böyle bir laf çıkardılar işte. İşin doğru tarafı: Oğlan gitti gider! Bir daha bu mahallede yüzünü kimse görmedi. Adı da unutuldu. Mesele de örtüldü gitti ya, oğlanın lafı kalktı da aradan, sadece kadının üzerinde bir şüphedir kaldı. Senin işittiğin işte bu! (...)” (K, s. 22-23).

Görüldüğü üzere bildiklerini aktaran, yani okuyucuya/seyirciye ve diğer şahıslara bilgi veren şahıs kadrosunda yer alan Bakkal'dır.

Macit Bey'in ölümü, sağlığında kapatmış olduğu olayı tekrar gün yüzüne çıkarmış ve dedikodular başlamıştır. Geçmişte yaşanmış olan bu olayı, tanık olan kişiler dışında kimse bilmemektedir. Bu nedenle olayı aktararak, aydınlatılmasını sağlayacak bir aracıya ihtiyaç vardır. Muhtar Ağabey'in, Macit Bey'in öldüğü gün mahalleye gelen Yabancı'ya tanık olduğu olayları anlatması buna örnektir:

“M. Ağabey: Yok, beyefendi bu şimdi söylediğin gibi az bulunur. Efendim siz bilmezsiniz: Bizim mahallede bir meşhur Saffet Hanım var. Gençliğinde, Allah için, epey canlar yakardı. Bizim mahalleye gelin geldi, bir Bahriyeli'ye (...) Neyse, adamcağız bir hafta evde, bir ay gemide. Evde akıllı uslu bir büyük de yok. Hülasa kadın başladı cilvelenmeye. Kadın şu sokakta otururdu. Şu sokakta da bir Macit Bey'imiz vardı, sizlere ömür, o da bugün merhum oldu, Allah rahmet eylesin iyi adamdı. Mahalleye yeni gelmişti o zaman. Bir oğlu vardı, şöyle kız akran. Çapkın bir şey, yakışıklıydı da... Hülasa, bu Saffet Hanım baştan çıkardı bu oğlanı. Başladı etrafta dedikodular, ama iş böylece kapandı, ne olduysa, Macit Bey hiç, hiç bahsetmezdi bundan, tabii biz de üstelemedik. Macit Bey oğlanı kovdu

evinden, reddetti (...) Bir de baktık, günün birinde Saffet Hanım bir kız çocuğu dünyaya getirdi. Cümle mahalleli biliyor ki bu kız o oğlanın (...)” (K, s. 73-74).

Karakter anlatıcının yazar anlatıcıdan farkı hâkim bakış açısına sahip olmamasıdır. Yazar anlatıcı gibi her şeyi görüp, bilmez; kişilerin duygularından, içinde bulundukları ruh hâllerinden haberdar olamaz. Taraflı bir bakış açısına sahiptir. Olayların yaşadığı, gördüğü, bildiği kısmını aktarır. Bu nedenle mahallede yaşanmış olayın tamamının aydınlatılması için olayı bizzat yaşamış olan kişiye ihtiyaç vardır. Cenaze günü mahalleye gelmiş olan ve Beyağabey ile sohbet eden Yabancı bu kişinin kendisidir:

“Yabancı: Eski hatıraları anma da ne fayda var? Ara sıra İstanbul’a döndümse de... Acı şeyler. Babam, nur içinde yatsın. Titiz, aksi tabiatlı, lamı cimi olmayan bir adam olmasaydı o mesele de kapanır, giderdi. Gençlik işte. Ne olur hoş görse (...) Bir gün kulağımdan hiç gitmez, sofradayım. Üvey ana, Babama şöyle diyor: ‘Ben yaşta kazık kadar herife anne mi olayım? Beni alırken bunu düşünmeliydin. Bir evde hem o, hem ben? Oturmam. Ya o, ya ben.’ Sonra ağlayarak, ‘Mahallenin diline destan olduk.’ (...) Oğlun olacak o çapkın, Bahriyeli’nin karısı Saffet’le... Babam, ‘Sahi mi?’ Kadın, ‘Eh yarın bir gün baskın yaparsa mahalleli, inanırsın o zaman.’ Düşün: Babam gibi sert, telakkilerine, adetlerine sıkı sıkıya bağlı bir adam... (...) ‘Reddettim onu evlatlıktan!’ Boğulur gibi haykırdığını duydum (...) Yerin dibine geçtim. Sonra birden içim isyan dolu fırladım merdivenlerden. Sokak kapısını öyle bir çarptım ki. Köşeyi dönerken üvey ananın karaltısı dolaşıyordu çıkmanın penceresinde. Gidiş o gidiş... (...) Bir simit alacak param yok. Akrabaların hepsini Umumi Harp bir yere dağıtmış. Bursa’ya gittim. Amcam ölmüş, oğullarının ikisi de asker evde kimse kalmamış. Dayım İngilizler’de esir, Mısır’da... (...) Garsonluk ettim, arzuhalcilik ettim, aktörlük ettim, çimacılık ettim, nihayet bir gemiye ocakçı oldum. Böylece attım kapağı Marsilya’ya. Ondan sonrası uzun... Nihayet okudum, diploma aldım. Döndüm, İstanbul’a. Doğru gittim Ankara’ya. Bir zaman memurluk ettim, dolaştım. Komisyonculuk, müteahhitlik, fabrika mümessilliği, şu, bu, derken, bugün, çok şükür yolunda işim...Evlendim. Üç çocuğum var, üçü de oğlan. Bir de kız istedim ama... (...)” (K, s. 87-88).

Tecer, geçmişte yaşanmış ve muamma olarak kalmış bu olayı kişilerin kendisine anlattırarak olayın gerçekliğini artırmıştır. Okuyucunun duygularını harekete geçirirken olay kişisiyle kendisi arasında empati yapmasına imkân sağlamıştır.

Yazılan Bozulmaz'da karakter anlatıcıya tek bir yerde rastlanmıştır. Piyesin kişilerinden olan Sadık Emmi'nin, Ali'nin ölümü üzerine baş sağlığına gelenlere yaşananları anlatması ona karakter anlatıcı vasfı kazandırmıştır. Sadık Emmi'nin anlatımı üzerine geçmişte Ali'yle karşılaşmalarında aralarında geçen konuşmaları, Ali'nin neden evlenmediğini ve köye dönmediğini okuyucu/seyirci de köylüyle beraber öğrenir. Yine Emine'nin isteği üzerine yeğenini kurtarmak için köye dönen Ali'nin iki ateş arasında kalarak öldüğü Sadık Emmi tarafından aktarılır (YB, s. 17). Piyeste sahneye yansımayan bu olaylar yazar karakter anlatıcı ile aktarılmıştır. Olayları yaşayan, tanık olan bizzat piyes kişilerinden birisidir. Yazar bu sayede piyesteki gerçeklik algısını da güçlendirmiştir.

3.4. Şahıs Kadrosu

Kurgusal bir eserin oluşumundaki önemli yapı unsurlarından biri şahıs kadrosudur. Şahıslar, edebî türlere merkezî ve karşıt güç bağlamında derinlik ve boyut katarlar. Şahıs kadrosu, kurguyu oluşturan güçlerin en görünür yüzüdür (Antakyalı, 2020: 130). Çalışmamızda Tecer'in piyeslerindeki şahısları konumlarına göre sınıflandırarak inceleyeceğiz.

3.4.1. Merkezî Kişiler

Anlatı metinlerinde kurgunun şekillenmesinde ve vak'anın yönlendirilmesinde merkezî kişiler önem arz etmektedir (Antakyalı, 2020: 130). Piyeslerde olaylar merkezî kişilerin yaşantısı etrafında şekillenir (Şen, 2017a: 197).

Koçyiğit Köroğlu'nda merkezî kişi Köroğlu'dur. Tecer, Köroğlu destanından yola çıkarak meydana getirdiği bu piyeste merkezî kişiyi bilinen kimliğinin bir ölçüde dışına çıkararak oluşturmaya çalışmıştır (Özdemir, 2011: 19). Piyeste bir halk kahramanı olarak karşımıza çıkan Köroğlu, Tanrı tarafından zulüm gören halka yardım etmek için seçilmiş kişidir. Tanrı tarafından bu mücadelede kendisine yardımcı olarak Kaman Ata ve Kır At

verilmiştir (KK, s. 23-24). Kaman Ata bu mücadelede kendisine yol gösterirken Kır At da en büyük yardımcısıdır. Köroğlu bir nevi Tanrı'ya adanmış kurbanlık koçtur (KK, s. 26).

Türk halk anlatıları içerisinde yer alan destan geleneğinden yararlanılarak oluşturulmuş bir kahraman olan Köroğlu, sosyal adalet simgesine dönüşmüştür (Turan, 2018: 30). Tecer'in kaleme aldığı *Koçyiğit Köroğlu* 'nda da bu durum hâkimdir. Köroğlu, Bolu Beyi tarafından gözleri kör edilen babasının intikamını almaya ant içmiş genç bir yiğittir (KK, s. 23). Verdiği bu sözle birlikte Oğuz halkının da yardım istemesi üzerine Köroğlu, birey olarak tüm hayatını bir kenara bırakıp kendisini bu işe adamıştır (KK, s. 20). Halkın gözünde bir kahraman özelliği kazanmış olan Köroğlu, sevdiği kadını ve daha doğmamış çocuğunu verdiği sözleri tutmak uğruna terk etmek zorunda kalmıştır (KK, s. 25). Köroğlu'nun başta bireysel olarak öcünü almak için çıktığı mücadelesi halkın da kendisine katılmasıyla toplumsal bir çizgide yayılarak devam etmiş ve Köroğlu'nu merkezî konuma yerleştirmiştir. Piyes boyunca yılmadan, dur durak bilmeden zulüm gören insanların sesi olmaya çalışmış ve her zorluğa göğüs germiştir.

Kahraman sıfatı kazanan Köroğlu'nun yer yer bu sıfatla çatıştığı da görülmektedir. Sevdiği kadını ve oğlunu bırakmak zorunda kalan Köroğlu, içten içe onları görme arzusu duymaktadır. Köroğlu, sevdiklerinden uzak kalma düşüncesi ile verdiği sözlerin ağırlığı arasında kalmıştır (KK, s. 25-26). Yıllardır birlikte yan yana dövüştüğü Ayvaz'ın Bolu Beyi tarafından yakalanması sonrasında da Köroğlu'nun ikileme düştüğü görülmektedir. Çok sevdiği ve değer verdiği Ayvaz uğruna savaştan çekilen ve Oğuzları kaybetmeyi göze alan Köroğlu, duyguları uğruna halkı tehlikeye atmayı göze almıştır (KK, s. 60-61). Piyes boyunca Köroğlu'nun yer yer kendisiyle, takımıyla ve söz verdiği halkla yaşadığı çatışmalar onu sınamıştır (And, 2011: 98). Tecer, bir kahraman olarak ele aldığı Köroğlu'nun yaşadığı bu iç çatışmaları kendisine yol gösterici bir yardımcı göndererek ortadan kaldırır (KK, s. 68). Köroğlu cengâver bir delikanlı olarak babasının intikamını almak için çıktığı yolculuğunu piyesin sonunda halkı Bolu Beyi'nin zulmünden kurtararak verdiği sözü yerine getirmiş, Oğuz'u canlandırıp ona yeni bir hayat vermiş olarak Tanrı'nın yanına geri dönen bir kahraman olarak tamamlamıştır (KK, s. 83-84).

Tecer; Köroğlu’nu yi itli iyle, haksızlığın karşısında duruşuyla, her ne kadar i  çatışmalar ya asa da verdiği sözlerin arkasında duruşuyla onu diğer kişilerden ayrı bir konuma yerle tirmi tir.

Yazılan Bozulmaz’da merkezî kişi olarak karşımıza Emine  ıkmaktadır. Boylu boslu, uzun saçlı, genç bir kadın olan Emine; sekiz yıl önce e ini kaybetmiş, oğlu İsmail ve annesi Nesibe ile ortada kalmıştır (YB, s. 1). Kocasının ölümünden sonra kayınbiraderi Ali’nin de köyden gitmesi üzerine tüm yük Emine’nin omuzlarına kalmıştır. Emine, köy yerinde her i le kadın başına u ra mak zorunda kalmasına rağmen kimseyle evlenmemi tir. Kimilerince bunun nedeni Emine’nin gönlünü kayınbiraderi olan Ali’ye kaptırmı  olmasındır (YB, s. 3). Yazar tarafından idealize edilmiş bir Anadolu kadını özelliklerini barındıran Emine, gönlünü gerçekten de Ali’ye kaptırmı  olmasına rağmen sevgisini yüreğine g mm  , köylünün ağzına laf vermemiştir (YB, s. 3-4). Dul bir kadın olarak sekiz yıl namusuyla evin hem kadını hem de erkeği olma görevini üstlenmiştir.

Tecer, *Yazılan Bozulmaz*’da Emine ile gerçek bir Anadolu kadını portresi çizmiştir. E ini kaybettikten sonra erkek gibi tüm zorluklarla mücadele etmiş, özellikle oğlunu korumak için çok u ra mı tır. Bir ana olarak, oğlu İsmail’in arkasında durup eli silah tutan adamların karşısına dikilme cesareti göstermekten geri kalmamıştır (YB, s. 12). Tüm bu yaşananlara rağmen kader Emine’nin pe ini bırakmamış, tıpkı kocası gibi gönlünü kaptırdı ı kayınbiraderi Ali’yi de kendisinden almıştır. O da kocası gibi katili belli olmayan bir cinayete kurban gitmiştir (YB, s. 14-15). Aynı acıyı bir kez daha yaşamak zorunda kalan Emine, sinir krizi geçirmiştir. Ona göre artık genç ve güzel değildir, kadınlı ı kalmamıştır, u ursuzdur; çünkü sevdiği iki adamı da kaybetmiştir (YB, s. 16). Ya adı ı bu ölüm acılarının üzerine bir de oğlu amcasının katili olarak suçlanmış ve tutuklanmı tır (YB, s. 17). Anadolu’nun güçlü kadınını temsil eden Emine; bir e , anne, evlat olarak üstüne d  enin fazlasını yapmış, pek çok acıya,  ileye tek başına göğüs germi tir.

K  eba ı’nın şahıs kadrosunda Macit Bey ve Yabancı  n plana çıkmasına rağmen piyesin merkezî kişisi bulunmamaktadır. Macit Bey’in piyesin başında ölmesi (K, s. 16) sonucunda eserde doğrudan yer almaması onu, merkezî kişiden ziyade “diegetik kişi”

konumuna yerleştirmiştir (şen, 2023: 205). Yabancı ise vak’a boyunca pasif bir dinleyici olarak yer aldığı işin merkezî kişi olmaya uygun değildir.

Tecer’in incelenen piyesleri içerisinde sadece *Köşebaşı*’nda merkezî kişinin olmayışı piyesin kusurlu bir yapıya sahip olduğunu göstermemektedir. Türk edebiyatında yirminci yüzyılla beraber kişileri silikleştirerek sosyal meseleleri ön plana ıkarmak amacıyla merkezî kişisi olmayan romanlar yazılmıştır (Uygur Gürbüz, 2022: 127). İngiliz yazar William Makepeace Thackeray’ın *Gurur Dünyası* bu tür romanlara örnek olarak gösterilmiştir (Uygur Gürbüz, 2022: 128). Realistler de kimi zaman roman kişisini vak’anın gölgesinde silik bir şahsiyet biçiminde okura sunar. Roman kişisinin silikleşmesi onun hayata daha yakın olmasını sağlar (Tekin, 2016: 64). Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da merkezî kişisi olmayan romanlara rastlanmaktadır. Bunlardan birisi Oktay Rıfat’ın *Danaburnu* romanıdır (Uygur Gürbüz, 2022: 129).

Tecer de *Köşebaşı*’nda kişilerden ziyade mahalle yaşantısını ön plana ıkarmak amacıyla merkezî kişi kullanmayı tercih etmemiştir. Piyeste olaydan ziyade mahalle yaşantısı ve mahallelinin olaylara bakış açısı Macit Bey üzerinden ele alınmıştır. Onun ölümünün akisleri üzerinden mahallelinin iç yaşantısıyla birlikte dış dünya ile kurduğu iletişim de ortaya konulmuştur.

Bir Pazar Günü’nde merkezî kişi Meftun’dur. Tecer, Meftun’u piyeste var olan yozlaşmayı daha iyi ortaya koymak amacıyla merkezî kişi yapmıştır. Meftun piyeste silik, eşine bağımlı, itaatkâr bir kişilik özelliği göstermesi ve sahip olduğu imkânlar onu merkezî konuma yerleştirmiştir Bir yandan piyesteki diğer kişiler tarafından sürekli eleştirilirken diğer yandan varlıklı olması nedeniyle İdare Meclisi Reisliği’ne getirilmek istenen, herkes tarafından ilgiyle karşılanan ve hürmet edilen biri konumundadır (BPG, s. 195).

Piyeste; yaşanan ıkıkar çatışmalarının, maddî ilişkilerin, yitirilen değerlerin ve yozlaşmış olan evlilik kurumunun görünür kılınması Meftun merkeze alınarak yapılmıştır. Kişilik olarak pasif özelliklere sahip olan Meftun, konu para ve mevkii olduğuunda farklı bir kimliğe bürünmektedir (BPG, s. 201). Her ne kadar pasif özelliklere sahip olsa da kadınlar tarafından eşine gösterdiği ilgi, erkekler tarafından da sahip olduğu para ve güç Meftun’u ilgi odağı yapmıştır. Çünkü piyes boyunca kişilerin bir araya geldiklerinde konuştukları

ortak konu Meftun'un sahip olduğu hayat ve eşine karşı olan davranışlarıdır (BPG, s. 196-197).

“*Tutkun, gönül vermiş ve vurgun*” (Güncel Türkçe Sözlük) anlamlarına gelen “Meftun” ismi onun karakter özelliklerini karşılamaktadır. Meftun, piyes boyunca eşi Nazlı'nın etrafında pervane olan ve onun bir dediğini iki etmeyen bir eş olarak yer almıştır. Bir kadın olarak Nazlı'nın yapması gereken işleri bile sırf o yorulmasın diye kendisi üstlenen Meftun, eşine tutkuyla bağlıdır. Bu tutku Meftun'a eşinin tüm hatalarını görmezden gelme, affetme ve o ne derse inanma gibi hatalar yaptırmaktadır. Nazlı'ya, yalanlarına inanıp ayaklarına kapanarak af dileyecek kadar meftun olmuş bir eş konumdadır (BPG, s. 205).

Meftun; Vezan ve Selvi için pasif de olsa eşinin her istediğini alması ve bir dediğini iki etmemesi nedeniyle ideal eş örneğidir (BPG, s. 196-197). Sabri ve Tefik için de her ne kadar işe yaramaz, budala ve kadın kuklası olsa da maddî çıkarları için itibar gösterilmeye değer biridir (BPG, s. 195). Nazlı içinse ideal eştir. Hem zengin hem de parmağında oynatacak bir kukla konumundadır. Meftun'u uşak gibi kullanıp her işi ona yüklemekte ve kocalık görevini de evdeki hizmetçiye yaptırmaktadır (BPG, s. 208-209). İzzet içinse eşiyile gizli ilişki yaşadığı hâlde ayak bağı olmayacak, zararsız ve sinik bir tiptir (BPG, s. 205-209). Meftun, piyesteki herkes için çıkar sağlanabilecek ve kullanılmaya müsait bir kişi olarak konumlandırılmıştır.

Bir Pazar Günü'nde Tecer, toplumun içine düştüğü durumu, Batılılaşmanın getirdiği yozlaşmayı ve kişilerin geçirmiş olduğu yozlaşmayı Meftun'u merkeze alarak ortaya koymuştur. Meftun, Türk toplumunun yitirdiği değer yargılarının ve maddîyatın önem kazanmasının bir göstergesidir. İnsan ilişkilerinde saf sevgi, yerini çıkar ilişkilerine bırakmıştır. Dedikodu, ikiyüzlülük, zevk ve eğlence ile geçirilen bir pazar gününde kişilerin gerçek yüzleri, olaylara bakış açıları ve gizli kalmış pek çok şey Meftun'un etrafında şekillenerek ortaya çıkarılmıştır. Bunun sebebi de Meftun'un her ne kadar beğenilmeyen ve aşağılanan biri olarak görülmesi olsa da piyes kişilerinin, çıkarlarını gözetmek için kendisine itibar edip saygı göstermesidir (BPG, s. 203).

Satılık Ev'de merkezî kişi olan Fatin Kaya aynı zamanda eserde idealize edilen tek kişidir. Ellilerinde olan ve vak'a başlamadan önce felç geçirerek şuurunu kaybeden Fatin Kaya, kendi değer ve doğrularına sıkı sıkıya bağlı olan biridir. Geçirdiği felç sonucu, ailesinin

içine düştüğü maddî sıkıntıların ve siyasî değişikliğin aile bireylerini nasıl değiştirdiğine, onların nasıl bir dönüşüm geçirdiğine tanık olmuştur. Tekrar sağlığına kavuşan Fatin Kaya, yaşanan bu değişimlerden ötürü oldukça rahatsızlık duymuş ve bu değişikliğe karşı savaşımıştır. Fatin Kaya'ya göre yaşanan iktidar ve rejim değişikliği ülkeyi yolsuzluğa, bozuk bir Batı taklidine indirmiştir. Bu değişim aynı zamanda ailesine de sirayet etmiş, eşi ve iki çocuğu da bu bozulmuşluğa ayak uydurmuştur. Ailesinin bu düzene ayak uydurup bundan yararlanması gerektiği yönündeki bütün baskılarına rağmen Fatin Kaya, düzene ayak uydurmamış ve son ana kadar bozulmuş olarak gördüğü bu düzenle savaşımıştır. Fatin Kaya'nın düzene ayak uydurmadığı eşi Ferhunde'yle aralarından geçen diyalogda açıkça görülmektedir:

“FERHUNDE Sekiz aydır yeni şartlara bir türlü alışamadın. Bugün iste, bugün Yönetim Kurulu'na girer, hem de başkanı olursun.

FATİN (Ayakta) Selim gibi adi bir politikacıya boyun eğmemi mi istiyorsun? (...)

FATİN (Ferhunde'nin önünde durarak) Hakkın var. Adapte olamıyorum. Yeni şartlara alışamıyorum (...)” (SE, s. 130).

Tecer, kendi görüşlerini yüklediği Fatin Kaya'ya eski düzenin savunuculuğunu yaptırırken diğer kişileri de onun karşısına konumlandırmıştır. Fatin Kaya, ahlâkî değerleri ve geleneklerini önemsemiş, yaşam biçimini Batı'yla ve kendi ananeleriyle özdeşleştirmiştir. Batı'yı yerinde ve ölçüsünde örnek almış ve sağlığında çocuklarına Batılı tarzda bir eğitim imkânı, ailesine de iyi bir hayat sunmuştur. Hastalığından sonra lüks yaşama alışmış olan iki çocuğu ve eşiyle sorunlar yaşamaya başlamıştır. Hepsinde şuursuzca bir Batı hayranlığı oluşmuştur. Aile bireylerinin hepsi tıpkı kiracıları gibi günlerini dans etmek, içki içmek, kumar oynamak ve arkadaşlarıyla dışarı çıkmakla geçirmeye başlamıştır (SE, s. 156-157). Fatin Kaya, kendisine çok uzak ve ters gelen bu yaşam biçimi karşısında tek başına savaşımaya çalışmıştır. Kardeşi Metin de bu yaşam biçimini benimsemiş ve baş düşmanı ile iş ortaklığı yapmaya başlamıştır. Fatin Kaya, özel hayatında olduğu gibi iş hayatında da ahlâkî değerlere önem vermiştir. Onun iş hayatında yolsuzluğa, rezilliğe ve ahlâksızlığa yer yoktur. Bu nedenle eşi ve kardeşi Metin'in Selim Perçin'le iş yapmasına karşı çıkmış ve çürümüş, rezil insanlarla iş yapmaktansa işsiz kalmayı tercih etmiştir (SE, s. 136-139).

3.4.2. Karşıt Güç Konumundaki Kişiler

Edebî eserlerde çatışmanın oluşturulması ve aksiyonun devam ettirilebilmesi için merkezî kişinin karşısında duran ve karşıt güç olarak adlandırılan şahıslara ihtiyaç vardır. Bu tip şahıslar sabit bir çizgide devam eden hayat akışı içerisinde merkezî kişinin hayatının değişmesine yol açabilirler (Şen, 2017a: 330-331).

Koçyiğit Köroğlu'nda karşıt güç konumundaki kişi Bolu Beyi'dir. Toprak beyi olarak yönetici konumunda olan Bolu Beyi, elinde bulundurduğu gücü kötü emeller için kullanan ve yaptığı zulümlerle namını duyurmuş olan biridir. Gücü sayesinde halkın gözünü korkutmuş ve halkı haraca bağlamıştır. Köroğlu ile mücadelesinde uğradığı her zararın faturasını halka kesmiştir. Zorla yurtları basıp halkın varını yoğunu almaya başlamış ve önüne kim çıkarsa canını almaktan geri durmamıştır (KK, s. 18-19).

Tecer, merkezî kişi olarak ele aldığı Köroğlu'nu gerçek bir halk kahramanı olarak konumlandırmak adına karşısına tam tersi vasıflara sahip olan Bolu Beyi'ni koymuştur. Bolu Beyi, Köroğlu'nun tam tersi olarak toplumsal ve ahlâkî değerlerden yoksundur. Köroğlu, zulüm gören insanlar için hayatından vazgeçerken Bolu Beyi, kişisel çıkarları doğrultusunda kızını pazarlık için sunacak kadar değerlerini yitirmiştir (KK, s. 78-79). Sadece karşısında yer alan halkı değil kendisine hizmet eden insanları bile tek yanlışlarında ölümle cezalandıracak kadar kötüdür. İnsanların canına kastetmeyi, ellerindeki değerli olan şeyleri almayı kendisine hak gören Bolu Beyi, kervanın yağmalandığını haber veren Kervanbaşı'nın ölüm emrini verdiği gibi onun karısını da zorla alıkoymuştur (KK, s. 32-33). İstemediği ya da çıkarına ters düşen en ufak olayda insanları değersiz bir eşya gibi toplatıp canlarını alacak kadar kötüdür (KK, s. 29). Kendisi de Oğuz olmasına karşın gücüne ve çıkarlarına karşı durdukları için Oğuz'u dağıtmak adına düşmanları olan Drahşan Beyleriyle kızını onlara verme karşılığında birlik olmuştur (KK, s. 57-58).

Tecer, Bolu Beyi'ni her açıdan kötücül biri olarak ele almıştır. Bolu Beyi'nin piyes boyunca ahlâkî ya da toplumsal açıdan savunduğu hiçbir değer yargısının olmaması, insanî değerlerin yitirilişinin bir göstergesidir. Sadece birey olarak kendini değerli gören, zorbalıkla elde ettiği güç sayesinde insanların yaşam hakkını elinde bulunduran Bolu Beyi,

saf kötülüğün simgesi konumundadır. Piyesin sonunda Köroğlu'nun ve Oğuz'un Bolu Beyi'nden intikamlarını alması da kötülüğün cezasız kalmayacağını bir göstergesidir. Tecer, Bolu Beyi gibi yozlaşmış bir kişiyi Köroğlu'nun karşısına koyarak insanın özünde bulunması ve hayatı boyunca yitirmemesi gereken yiğitlik, doğruluk, iyilik gibi kavramların önemine vurgu yapmıştır.

Satılık Ev piyesinde, merkezî kişi olan Fatin'in karşısına karşıt güç olarak Selim Perçin konulmuştur. Selim, tüm yönleriyle Fatin'in zıttı olup onun iyi özelliklerini daha belirgin kılmaktadır. Piyesin daha ilk perdesinde Ferhunde'nin ricası üzerine Selim'in düşmanı olarak gördüğü kişinin evine gitmesi (SE, s. 110) olay örgüsüne yeni bir soluk getirmiştir. Gerçekleşen bu ziyaret esnasında Fatin birdenbire şuurunu kazanmış ve devamında gelişen olaylarda ikisi arasındaki düşmanlık tüm yönleriyle ortaya koyulmuştur.

Fatin, ne kadar dürüst, namuslu, şerefli ve haysiyetli bir kişiliğe sahipse; karşıt güç konumunda olan Selim ise Fatin'in deyimiyle “kurt, şarlata, rezil, ahlâksız, dalavereci, düzenbaz, hileli, hırsız” (SE, s. 122, 136) adamın tekidir. Tecer, ahlâkî değerlerine bağlı olan Fatin'in karşısına, kötü özelliklere sahip olan Selim'i koyarak seyirciye/okuyucuya da mesaj vermektedir.

Selim, olayların gidişatında önemli değişimlere yol açan kişi konumundadır. Evin durumunu görüşmek üzere Ferhunde'yi ziyarete gittiğinde Fatin'i küçümseyen ve alaycı bakışlarla süzer, onu bakımevine yerleştirmelerini önerir. Selim'in gerçekleştirdiği bu ziyaret esnasında Fatin Kaya tekrar sağlığına kavuşur (SE, s. 110). Selim'in zamanla eve girip çıkması, Ferhunde'yle yakınlaşması ve Metin'i de kandırması Fatin'in asabını iyice bozarak onu sinirli biri hâline getirmiştir. Selim, Ferhunde ve Metin'i dolandırarak ipotekli olan evin durumunu tehlikeye sokmuş (SE, s. 165) ve böylelikle olayların gidişatını etkileyen önemli biri olarak yer almıştır.

Tecer'in *Yazılan Bozulmaz, Köşebaşı, Bir Pazar Günü* piyeslerinde ise karşıt güç konumunda şahıslar bulunmamaktadır.

3.4.3. Arzu Duyulan Kişiler

Edebî türlerde merkezî ve karşıt güç konumunda yer alan kişinin elde etmek için her türlü çabayı gösterdiği, cazibe merkezî konumunda yer alanlar arzu duyulan kişiler başlığı altında ele alınmaktadır (Şen, 2022: 100).

Arzu duyulan kişiler, Ahmet Kutsi Tecer'in piyeslerinden *Koçyiğit Köroğlu*, *Bir Pazar Günü* ve *Satılık Ev*'de görülmektedir. *Koçyiğit Köroğlu*'nda Bolu Beyi'nin kızı olan Benli Nigâr, arzu duyulan kişi konumundadır. Nigâr hem babasının konumu hem de dillere destan güzelliği (KK, s. 54) sayesinde erkekler tarafından uğruna savaşılabacak bir kadındır. Bolu Beyi'nin yeğeni olan Doğan Bey'in, Köroğlu'nun oğlu Arslan'ın ve Oğuzlara düşman olan Drahşan Beylerinin ortak noktası Benli Nigâr'dır. Tecer, burada alışılmışın dışına çıkarak özünde birbirine düşman olan bu üç erkeği birbirleriyle savaştırmamıştır. Piyeste, Benli Nigâr'ı isteyen erkeklerin onu kazanmak için yaptığı bireysel mücadelelere tanık olunur.

Doğan Bey'in Bolu Beyi'nin kendisine mal mülk vermeyi teklif etmesine rağmen hiçbir şey istemeyip kısmetinin Nigâr olduğunu dile getirmesi duyduğu aşkın büyüklüğünün göstergesidir. Doğan Bey, evlilik hazırlıkları içerisinde olan Benli Nigâr'ın Kır At'ın şanını duyması üzerine sevdiği kadın için Kır At'ı almaya gitmiş ve Köroğlu takımıyla mücadelesi sonucunda ölmüştür (KK, s. 36-37). Doğan Bey, Kır At'ın sahip olduğu gücü ve olağanüstülükleri duymuş olmasına rağmen sevdiği kadın uğruna kanının son damlasına kadar savaşmıştır (KK, s. 50). Benli Nigâr'ın Kır At'ı getirecek kişiyle evleneceğini söylemesi üzerine Arslan'ın mücadelesi başlar. Arslan'ın Benli Nigâr'a âşık olma biçimi Doğan Bey'den oldukça farklıdır. Bir gece rüyasında ihtiyar bir adam kendisine bir dolu sunmuş ve içtikten sonra gördüğü kıza âşık olmuştur. Onu aramaya başladığında bu kızın Benli Nigâr olduğunu öğrenmiştir (KK, s. 54). Rüyasında gördüğü bir kıza âşık olmuş olan Arslan da tıpkı Doğan Bey gibi canını onun yoluna sermiştir. Arslan, Benli Nigâr'a duyduğu aşkı dile getirmek için türkü bile yakmıştır (KK, s. 55). Arslan da tıpkı Doğan Bey gibi sevdiği kadını almak uğruna zorlu mücadeleler vermiştir. Kır At'ın sahibinin babası olduğunu öğrenmesi üzerine babasına Benli Nigâr'a karşı duyduğu aşkı anlatmış ve onsuz yaşayamayacağını dile getirmiştir (KK, s. 65). Arslan, sevdiği kadın için Kır At'ı almayı başarmış fakat sevdiği kadına kavuşamamıştır. Piyenin sonunda Arslan ve Benli

Nigâr'ın kavuşmalarına dair hiçbir emareye rastlanılmamaktadır. Diğer taraftan Benli Nigâr için savaşılan Drahşan Beyleri için de durum aynıdır. Bolu Beyi'nin savaşta yanında yer almaları teklifini Benli Nigâr'ı alma karşılığında kabul eden (KK, s. 57) Drahşan Beyleri de Benli Nigâr'ı alamamıştır (KK, s. 79).

Bir Pazar Günü'nde Nazlı, Meftun'la evli olup rahat bir yaşam tarzı süren biridir. Rahatına düşkün olan ve iş yapmayı sevmeyen biri olarak her işini eşine yaptırmakta ve onu hizmetçisi gibi kullanmaktadır. Üstelik işveli biri olduğu için evde kadın yerine erkek hizmetçi çalıştırmakta ısrarcıdır (BPG, s. 187). Nazlı için önemli tek şey para, eğlence ve hoş vakit geçirmektir. Meftun'u hizmetini yapan bir uşak olarak görmekte ve çanta gibi oradan oraya taşımaktadır. Üstelik evindeki hizmetçiyle ve İzzet'le bir ilişkisi vardır (BPG, s. 208-209). Kocasını gerçekten sevmediği hâlde sırf zengin olduğu ve her istediğini yaptığı için onunla birlikte. Evli olmasına rağmen, İzzet'le ilişki içindedir (BPG, s. 199). Yaptığı şeylere rağmen Meftun'u parmağında oynatmayı bilen, ağzı iyi laf yapan ve mağduru oynayan bir kadın konumundadır (BPG, s. 204-205).

Piyeste “Meftun” gibi “Nazlı” ismi de bilinçli olarak tercih edilmiştir. Kelime anlamı olarak “*Kolayca gönlü olmayan, kendini ağır satan, ısrar bekleyen, işveli, edalı*” (*Güncel Türkçe Sözlük*) anlamlarına gelen bu isim Nazlı'nın karakter özelliklerini karşılamaktadır. Herkes tarafından işve ve cilveleri ile bilinen Nazlı, kocasını parmağında oynatmaktadır. Sahip olduğu özellikleri kullanmayı bilen Nazlı, kocasının dizginlerini eline geçirmiş ve onu her isteğini yerine getirmekle yükümlü bir meftuna dönüştürmüştür (BPG, s. 208).

Nazlı, piyesteki diğer kadınlar tarafından kışkırtılan kişi konumundadır. Sahip olduğu eş ve onun sunduğu imkânlar nedeniyle arkadaşları olan Selvi ve Vezan tarafından kışkırtılmaktadır (BPG, s. 197). Her iki kadın da Nazlı'nın sahip olduğu konum itibarıyla yanlarındayken saygı gösterse de onun olmadığı ortamlarda “şıllık, şırfıntı, kendini beğenmiş, sokak yosması” gibi sözlerle eleştirmektedir (BPG, s. 205-206).

Satılık Ev'de arzu duyulan kişi Fatin Kaya'nın eşi Ferhunde Kaya'dır. Ferhunde, saçlarında beyazlar teller belirmesine rağmen, genç kalmış, endamlı, kırıklı yaşlarda bir kadındır (SE, s. 98). Eşinin rahatsızlığına kadar maddî açıdan rahat yaşamış olan Ferhunde, o günden sonra her işi kendi yapmak zorunda kalmış ve bu durumdan kurtulabilmek için bulduğu

yollar sonucu değişime uğramıştır. Burada Ferhunde'nin güçlü bir karaktere sahip olmadığı görülmektedir. Maddî durumları iyiye kocasını seven, sadık bir kadınken, maddî durumları değişince özellikle alıştığı refah için kolaylıkla değişime uğrayabilmiştir. Bu süreçte Selim'le görüşmeye başlamış, onun her lafına inandığı için evin kendi payı olan kısmını da ipotek ettirmiş ve aldığı parayı giyim kuşama, oyun ve kumara harcamaya başlamıştır (SE, s. 160). Selim'in gerçek yüzünü öğrendiğinde ise her şey bitmiş ve yaşananların sonunda Ferhunde, içinde bulunduğu durumu şu sözlerle dile getirir: “(...) *Ben mahvolmuş bir kadını. Ne skandal var gözümde, ne sen, ne başkası! Ne yaparsan yap!*” (SE, s. 166).

Ferhunde'nin eşine karşı sarf etmiş olduğu bu cümleden, hayatında var olan iki erkeğe karşı da gerçek bir duygu beslemediği açıkça görülmektedir. Fatin ve Selim Perçin, siyasî görüşlerinin yanı sıra Ferhunde için de birbirine düşman olmuşlardır. Selim, Ferhunde'nin babasının yanında çalışmaya başladığı zamandan beri ona karşı birtakım duygular beslemektedir. Her iki adam da gençliğinde güzel olan bu kadın için uğraşmış fakat Ferhunde, hukuk fakültesinden yeni mezun olan Selim'in o zamanlar farkına varmamıştır. Babasının da isteğiyle o dönemde iktidarın içerisinde yer alan, zengin, herkes tarafından tanınan ve saygı gören Fatin Kaya ile evlenmiştir (SE, s. 106-107). Fatin Kaya'nın geçirdiği rahatsızlık sonucu Selim, geçmişten beri arzu duyduğu ve elde edemediği kadını elde etmek için hareket geçmiştir (SE, s. 148-149). Fatin Kaya ise yıllardır eşine karşı sevgi beslemekte olup hastalığı boyunca eşinden fiziken uzak kalmış olması nedeniyle onu daha fazla arzular duruma gelmiştir (SE, s. 132). Fatin Kaya, eşine beslediği sevgi nedeniyle yaptığı pek çok şeyi alttan almış, zamanla aralarının düzeleceğini ummuş hatta eşinin kendisinden gizli yaptığı şeyler karşısında ayrılmayı aklından bile geçirmemiştir.

3.4.4. Diegetik Kişiler

Tiyatroda ve diğer dramatik türlerde “mimesis”in (gösterme) yanında “diegesis” (anlatma) de görülmektedir. Dramatik türlerin kendine has özellikleri nedeniyle diegesis/anlatma piyeslerde daha geri plandadır, bununla birlikte diegesis'in varlığı Antik çağlardan beri tiyatrodan görülmektedir (Şen, 2023: 201). Romalı yazar Horatius'un *Ars Poetica*'sında da sahnede canlandırılması imkânsız ya da yakışıksız olan olayların oynanmak yerine “anlatıl”ması önerilmiştir (Şener, 2006: 65). Bu bağlamda tiyatrodan piyes boyunca somut

yer almayıp esere sadece “anlatmayla” dâhil olan kişilere “diegetik kişi” denilmektedir (Şen, 2023: 205) Merkezî kişiler başlığında da belirttiğimiz gibi Macit Bey’in piyesin başında ölmesi (K, s. 16) onun eserde somut olarak görünmesine engel olmuştur. O, sadece başkalarının “anlatma”sı ile esere dâhil olabilmıştır.

Uzun zamandır hasta olan Macit Bey’in durumu, vak’a başladığı gece, sabaha karşı iyice ağırlaşmış ve Sütçü’nün mahalleye gelişiyle ölüm haberi duyulmuştur (K, s. 15-16). Bu ölüm, mahalleliyi derinden etkilemiş ve herkesin gündemi Macit Bey olmuştur. Bakkal Çırağı ve Kahveci Çırağı’nın konuşmalarından ne kadar iyi bir adam olduğu, eşi ve karısından başka kimsesi olmadığı gibi bir de borçları olduğu öğrenilir (K, s. 17-18). Mahallenin kahvesinde, bakkalında ve sokaklarında Macit Bey konuşulmaktadır. Bakkal hem yirmi yıllık müşterisini kaybetmenin hem de alacağını tahsil edemeyişinin üzüntüsü içerisinde (K, s. 19-20). Macit Bey’in mahalleye gelişi, orada yaşananlar ve oğlunun evden ayrılışı yine Bakkal tarafından ortaya konur (K, s. 21-22). Kahvede oturanlar da Macit Bey’in rahatsızlığını, iyi bir insan oluşunu, eşiyle olan durumunu ve Bakkal’a olan borcunu konuşmaktadır (K, s. 27-28). Mizacı gereği titiz, aksi tabiatlı ve sert bir yapıya sahip olan Macit Bey, namus konusunda da oldukça tutucudur. Eşinin, oğlunun mahalledeki Saffet Hanım’la dedikodusunun çıktığını söylemesi üzerine konuyu oğluna hiç açmadan onu evlatlıktan reddetmiştir (K, s. 87). Bu olay mahallelinin dedikodu malzemesi olarak gündemine oturmuş ve yıllar sonra Macit Bey’in ölümüyle yine herkesin tek odak noktası olmuştur.

Köşebaşı’nda Macit Bey’in eşi, kızı Dürdane; Saffet Hanım, eşi Bahriyeli ve kızı Perihan da diegetik kişi olarak yer almaktadırlar. Macit Bey’in ölümü üzerine mahallelinin dedikodu konusu olan bu kişiler fiilî olarak piyeste yer almamalarına rağmen önem taşımaktadırlar. Mahalleli, Macit Bey’in eşi hakkında iyi şeyler düşünmemektedir. Onlara göre kızın da annesi yüzünden adı çıkmıştır (K, s. 18). Tüm mahalle, Macit Bey’in hastalıktan değil de karısının çenesi yüzünden öldüğü görüşündedir (K, s. 28). Mahalleliye göre geçmişte üvey oğlu ile adı çıkan kadın (K, s. 22), kocasının ölmesine de pek üzülmemiştir. O, diğer kadınlar gibi değildir. Gözü yaşamakta olan bu kadın, bir talibi çıksa kocasının kırkını beklemeden evlenecektir. Mahalledeki kadınlar, Macit Bey’in kızını annesine benzetmeyip onun bir çiçek olduğunu düşünmekte ve ona üzülmemektedirler (K, s. 39).

Piyesteki diğerk önemli diegetik kişi Saffet Hanım'dır. Macit Bey'in ölümüyle ve kızını evlendirmesiyle adı mahallede sık sık geçmektedir. Geçmişte Saffet Hanım ve Yabancı arasında yaşananlar, Macit Bey'in ölümüyle tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Mahalleliye göre Saffet Hanım, genç çocuğı baştan çıkarmış ve ondan hamile kalmıştır (K, s. 73-74). Üstelik Saffet Hanım'ın kızının düğünün Macit Bey'in öldüğü güne denk gelmesi de büyük bir tesadüftür. Kızını zengin yere verdiği için ve kızın yuvası olsun diye mahallelinin soranlara iyi şeyler söylediğı de konuşulmaktadır. Saffet Hanım'ın eşi Bahriyeli de geçmişte olanlara rağmen eşiine ve karnındaki çocuğına sahip çıkmasıyla mahallelinin takdirini kazanmıştır. Üstelik öldükten sonra eşi ve kızına epeyce mal mülk de bırakmıştır. Saffet Hanım'ın bu olaydan sonra bir daha mahallede hiç dedikodusu çıkmamıştır (K, s. 74-75). Aynı gün birbiriyle bağlantılı olan cenaze ve düğün, geçmişte yaşanıp üstü kapatılmış olayları tekrar açarak (K, s. 87-88) bunların merkezinde yer alanların diegetik kişi kapsamında ele alınmasını sağlamıştır.

Yazılan Bozulmaz'da vak'a başlamadan önce ölen ve piyes boyunca hatırlanan kişi konumunda olan Ömer, diegetik kişidir. Emine'nin eşi olan Ömer, vak'a başlamadan sekiz yıl önce ölmüştür. Bunun üzerine Emine, yaşlı annesi ve oğluyla bir başına kalarak kendisini zorlu bir hayat mücadelesi içinde bulmuştur (YB, s. 1). Eriinin ölümünden sonra gönlünü kayınbiraderine kaptıran Emine, bu durumu hiçbir zaman dile getirmemiş olup kayınbiraderi de abisinin emaneti olduğı için duygularını hiçbir zaman ortaya koyamamıştır (YB, s. 3). Emine, kocası öldükten sonra hızla yaşlandığını, saçlarının ağardığını ve güzelliğinin solduğunu düşünmektedir. Emine, Ali'ye yaptığı kahveyi uzatırken ani gelişini kocasının ölüsünün geldiğı akşama benzettiğini ve bu nedenle korktuğunu anlatır (YB, s. 6).

Ömer gibi Ali'nin de ölüsü bir gece vakti eve gelmiş ve tüm köylü geçmişi hatırlayarak Emine'nin alinyazısının böyle olduğunu dile getirmiştir (YB, s. 14). Ömer, fiili olarak kişi kadrosunda yer almıyor olsa da piyes boyunca Emine, Sadık Emmi, Ali ve köylüler tarafından hatırlanarak diegetik kişi olarak esere dâhil olmuştur.

Koçyiğit Köroğlu'nda Köroğlu'nun babası olan Tavlabası, diegetik kişi olarak yer almaktadır. Şahıs kadrosunda yer almayan Tavlabası, geçmişte Bolu Beyi ile yaşamış

olduğu münakaşa üzerinden hatırlanan kişi konumundadır (KK, s. 30). Tavlabası, oğlunu Bolu Beyi'ne intikamını alması için göndermiştir. Köroğlu, zorlandığı ve her şeyden vazgeçmeyi düşündüğü zamanlarda babasına verdiği sözü hatırlayarak Bolu Beyi ile mücadelesine devam etmiştir (KK, s. 23).

Tecer'in *Bir Pazar Günü* ve *Satılık Ev* piyeslerindeyse diegetik kişi bulunmamaktadır.

3.4.5. Yardımcı Kişiler

Yardımcı kişiler, anlatı türlerinde merkezî kişiden sonra gelen ve varlıklarıyla merkezî kişiyi ve olay örgüsünü boyutlandırmaya katkıda bulunan kişilerdir (Antakyalı, 2020: 136). Eserde belli bir işlevi yerine getiren bu kişiler ön plandaki şahıslara olan katkılarıyla belirginleşirler (Uzunkaya, 2017: 111).

Koçyiğit Köroğlu'nda yardımcı kişi olarak Deli Kaman, Mehter, Obabaşı, Ayvaz, Arslan, Demircioğlu, Bukağıkıran, Tabutagirmez, Sarhoş Büke, Dağdeviren, Yarımese, Subaşı, Pehlivanbaşı, Doğan ve Dizdar yer almaktadır. Destanî bir piyes olma özelliği gösteren *Koçyiğit Köroğlu*, sıkı bir kurgu yapısına sahip olması nedeniyle yardımcı kişiler bakımından oldukça zengindir.

Vak'anın başında karşımıza çıkan Deli Kaman ve Mehter, Köroğlu'nun adamlarıdır. Köroğlu olmadığı zamanlarda Çamlıbel'i ve Köroğlu'nun kalesini korumaktadırlar (KK, s. 15-16). Obabaşı, Oğuz boylarından bir ihtiyardır. Bolu Beyi'nden gördükleri zulüm üzerine Köroğlu'nu bulup kendisinden yardım istemek için köylüsüne baş olmuştur. Piyeste Oğuz'u derleyip toplama, baş olma görevi üstlenmiştir (KK, s. 20-21).

Deli Kaman, Köroğlu ile Tanrı arasındaki aracıdır. Tanrı'nın isteklerini, emirlerini ona bildirmek ve zorlu mücadelesinde yardımcı olmakla görevlidir. Köroğlu'nun babasının intikamını Bolu Beyi'nden alması için kendisine Kır At'ı vermiş ve ona Çamlıbel'de kule yapmasını öğütlemiştir (KK, s. 23). Köroğlu'na Tanrı tarafından seçildiğini, zulmü ortadan kaldırmak için bu dünyaya ad bırakması gerektiğini (KK, s. 24) ve kendisinin Tanrı'ya adanmış koç olduğunun haberini ileten bir aracıdır (KK, s. 26). Köroğlu'nun zor zamanlarında yanında olarak ona yol göstermiştir. Özellikle Köroğlu'nun seçim yapması

gerektiği noktada ona yol göstererek halkın gözündeki kahraman sıfatını korumuştur. Tanrı tarafından seçildiğinin haberini verdiği gibi artık gününün dolduğunu ve başına ne gelirse katlanması gerektiğinin haberini de Kaman vermiştir (KK, s. 68).

Ayvaz, Çamlıbel'in en genç yiğidi (KK, s. 9) ve Köroğlu'nun da kıymetlisidir. Ayvaz'ın Bolu Beyi tarafından esir alınması üzerine Köroğlu, geri verilmediği takdirde savaş başlatacağını söylemiştir (KK, s. 51). Savaş için Oğuz'u toplayan Köroğlu, Bolu Beyi'nin Ayvaz'ı bırakacağını düşündüğü için savaşı başlatmamış, bunun üzerine hem kendi adamlarıyla hem de Oğuzlarla arası bozulmuştur (KK, s. 59-60). Köroğlu'nun Ayvaz için savaşı durdurması ve herkesi karşısına alması, ona ne kadar değer verdiğinin göstergesidir. Köroğlu, Ayvaz'ı bir kaleye değişmeyecek ve onun için savaş başlatıp savaş durduracak kadar çok sevmektedir (KK, s. 60). Köroğlu, Ayvaz'a olan sevgisinin büyüklüğünü zulümden kurtardığı Oğuz'a baş olarak bırakarak göstermiştir (KK, s. 83).

Arslan, Köroğlu'nun oğludur. Köroğlu'nun Bolu Beyi'nden intikamını almak için gitmesi üzerine babasını hiç görmemiştir (KK, s. 25). Arslan da tıpkı babası gibi yiğit bir delikanlıdır. Sevdalandığı kız için Kır At'ı almaya gitmeye gönüllü olmuş ve Bolu Beyi'nin “almazsan kaçır” demesini yiğitliğe sığmadığı için reddetmiştir (KK, s. 54). Arslan, Kır At'ı almak için gittiği Köroğlu'nun babası olduğunu öğrenmesi üzerine (KK, s. 64) onlara katılmak ve Benli Nigâr için dövüşmek istediğini söylemiştir (KK, s. 66). Tıpkı babası gibi bir yiğit olan Arslan, onun sözünü buyruk olarak kabul etmiş ve Ayvaz'ı kurtarmak için Kır At'ı Bolu Beyi'ne götürmüştür (KK, s. 69).

Demircioğlu, Köroğlu'nun bölükbaşısıdır (KK, s. 9). Demircioğlu da tıpkı Ayvaz gibi Köroğlu için ayrı bir öneme sahiptir. Yirmi yıl birlikte yan yana dövüşmüşlerdir (KK, s. 83). Köroğlu'nun sağ kolu gibidir. Köroğlu'na davranışları ve kararları hakkında fikirlerini dile getirmesi de yakınlıklarının bir göstergesidir (KK, s. 61).

Bukağıkıran, Dağdeviren, Tabutagirmez, Yarımese, Sarhoş Büke; Köroğlu'nun adamları ve yiğitleridir (KK, s. 9). Her biri Köroğlu'nun yanında yer almış ve Bolu Beyi'yle savaşında canlarını ortaya koymuştur (KK, s. 44-45). Belli noktalarda Köroğlu ile fikir ayrılıkları yaşasalar da (KK, s. 71) hepsi Köroğlu'na gönülden bağlıdırlar. Onun her sözü

kendileri için buyruktur. Köroğlu'na inanmış, güvenmiş ve onunla aynı yola baş koymuş yiğitlerdir (KK, s. 72).

Pehlivanbaşı, Subaşı ve Dizdar ise Bolu beylerindendir (KK, s. 9). Bolu Beyi'ne en yakın olan üç kişidir. Bolu Beyi, onlara değer verip önemli olaylarda onların fikirlerini almaktadır (KK, s. 28). Bolu Beyi gibi onlar da Köroğlu ve takımını haydut olarak görmektedirler. Bolu Beyi ile bazı konularda anlaşmazlık yaşasalar bile aynı kandan oldukları için onun yanında yer almaktadırlar (KK, s. 36).

Doğan, Bolu Beyi'nin yeğenidir (KK, s. 50). Bolu Beyi'nin düğün hediyesi olarak verdiği malı mülkü kabul etmeyip sevdiği kadın için Kır At'ı almaya gidecek kadar cesurdur (KK, s. 50). Doğan'ın piyesteki varlığı Benli Nigâr'ı, uğruna ölümün göze alınacağı bir kadın konumuna taşımıştır. Bolu Beyi'nin ailesine karşı da sevgisiz ve acımasız oluşu Doğan üzerinden de ortaya koyulmuştur. Bolu Beyi, Kır At'ın namını bildiği hâlde yeğenine itiraz etmemiş hatta bu durumdan hoşnut olmuştur (KK, s. 36).

Yazılan Bozulmaz'da yardımcı kişi olarak Sadık Emmi, Ali ve İsmail yer almaktadır. Sadık Emmi, köyün ileri gelen yaşlılarındandır. Yaşı ve bilgisi gereği köylü adına konuşma görevini üstlenmiştir. Genç yaşında dul kalan Emine'ye akıl veren, yol gösteren biri konumundadır. Özellikle köy yerinde genç bir kadının dul kalmış olması ve başında bir erkeğin bulunmaması hoş karşılanmaz, tekrar evlenmesi daha münasip görülürdü. Emine'nin tekrar evlenmesi görevini köyün ileri gelenlerinden olduğu için Sadık Emmi üstlenmiştir. Ona göre Emine için en münasip aday kayınbiraderi Ali'dir. Çünkü Emine ve Ali birbirlerini sevmektedir hem de böylece miras da bölünmek zorunda kalmayacaktır (YB, s. 1-3). Sadık Emmi'nin varlığının Emine ve Ali arasındaki duygusal durumu gün yüzüne çıkarmada yazar tarafından aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Ali'nin ölümüyle Sadık Emmi'nin varlığının daha da önem kazandığı görülmektedir. Ali'nin ölümünü Emine'ye haber veren Sadık Emmi'dir ve ilk teselli, telkin kendisine düşmüştür (YB, s. 23). Özellikle başsağlığına gelen ve olaylardan habersiz olan köylünün merakını gidermek, onlarla beraber okuyucuyu/seyirciyi aydınlatmak da bizzat Sadık Emmi'ye düşmüştür (YB, s. 17). Köy yaşantısının bir gereği olarak köyün ileri gelenlerinden olması nedeniyle Sadık Emmi, piyes boyunca yol gösterici ve olaylardan haberdar edici bir görev üstlenmiştir.

Ali, abisi öldükten sonra yengesi Emine'ye gönlünü kaptırmıştır. Emine'nin abisinin yadigârı olması bir yana, köylünün laf söz etmesinden de çekindiği için bu durumu kimseye açmamıştır (YB, s. 8). İçinde bulunduğu durumun ağırlığına dayanamayıp evini, köyünü terk ederek kasabaya gitmiştir. (YB, s. 3). Emine'nin kendisine haber göndermesi üzerine bir gece vakti yollara düşmüş ve köyüne geri dönmüştür. Okuyucu/seyirci Ali'nin hislerine ilk defa burada tanık olmuştur. Emine'nin üzgün, mutsuz hâlini görünce hislerini ona açmamanın derin pişmanlığını yaşamıştır (YB, s. 8). Sevddiği kadının isteği üzerine yeğenini kurtarmaya giden Ali, iki ateş arasında kalmış ve katili belli olmayan bir cinayete kurban gitmiştir (YB, s. 15).

Ali'nin varlığı Emine'yi güçlü, erdemli ve namuslu bir Anadolu kadını olarak göstermekte önemli bir işlev üstlenmiştir. Aralarındaki aşk duygusu ne her kadar güçlü olsa da köylünün diline düşmemek için birbirlerinden uzak durmuşlardır. Özellikle de Emine, bu konu her açıldığında sert bir tavır takınarak bir kadın olarak güçlü bir duruş sergilemiştir (YB, s. 2-3).

İsmail, Emine'nin bir anne olarak varoluşunun simgesi konumundadır. Eşi öldükten sonra oğluna hem annelik hem de babalık yapmıştır. Babasız olduğu için biraz nazlı büyütülen İsmail, işte pek yüzü olmayan, ele avuca sığmayan bir delikanlıdır (YB, s. 1). İsmail, babası öldükten sonra nedeni tam olarak bilinmeyen bir sebepten ötürü amcasına düşman olmuş ve orada burada malların hepsinin kendisinin olduğunu, bir daha köye gelmemesini söylemiştir (YB, s. 2). İsmail, köyün belalılarından Musa'nın metresine âşık olması üzerine kaçak duruma düşmüş ve amcası onu kurtarmak için kendisini feda etmiştir. Ali'nin kim tarafından vurulduğu hakkında net bir bilgi olmamakla birlikte, silah seslerini duyması üzerine yeğeni İsmail'i kurtarmaya gittiği bilinmektedir (YB, s. 10). Sonuç itibariyle İsmail davasının kurbanı amca Ali olmuştur (YB, s. 18).

İsmail'in piyesin başında amcası için söylediği ima edilen sözler Emine ve Ali'nin birbirlerinden uzak düşmelerine neden olmuştur. Yine İsmail'in yanlış seçimi, ikisini önce bir araya getirip duygularının kendi içlerinde açığa çıkmasını sağlarken (YB, s. 8) sonrasında birbirlerini tamamen kaybetmelerine yol açmıştır. İsmail'in varlığı Emine ve

Ali aşkını imkansızlaştırma noktasında önem kazanmıştır. Çünkü bir Emine için evladı her şeyden önce gelmektedir.

Köşebaşı’nda Bakkal, Kahveci, Bakkal Çırağı, Kahveci Çırağı, Beybaba, Beyağabey, Yabancı, Muhtar Ağabey, Hoppala Kız yardımcı kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bakkal; kel, tıknaz, hafif şiveli, elli beşlik bir adamdır (K, s. 18). Mahallenin eskilerinden ve demirbaşlarındandır. Yıllardır işlettiği dükkânıyla mahallelinin ihtiyaçlarını görmekte ve eski usul veresiye sistemiyle çalışmaktadır (K, s. 20). Mahallede Macit Bey’in ölümüyle sarsılanların başında Bakkal gelmektedir. Yirmi yıllık müşterisi ölmüştür üstelik Macit Bey’in ona yüklü miktarda borcu vardır. Daha önce mahallede ölenlerden borcunu bir şekilde tahsil etmiş olan Bakkal (K, s.20), Macit Bey’in borcunu da bir şekilde tahsil etmenin derdine düşmüştür (K, s. 36). Biraz paragöz olan Bakkal’ın, çırağı ve Kahveci’yle olan atışmaları da piyeste güldürü unsuru taşımaktadır. Bakkal, içten içe Kahveci’yi kıskanmaktadır. Bir de yeni bir yol geçeceği için kahve ya da bakkalın yola gideceği söylentisi ikili arasındaki durumu iyice kızıştırmaktadır (K, s. 42). Bakkal, sürekli Kahveci’yi gözetlemekte (K, s. 44) ve onun çırağını kendi emelleri için kullanmaktadır. Kahveci Çırağı’nı kendisine ortak yapacağını ve kızını ona vereceğini söyleyerek kandırmakta ve ondan Kahveci hakkında bilgiler almaktadır (K, s. 45-46).

Kahveci; içkiye düşkün, hovarda ve eli bol biridir (K, s. 25, 31-32). Bakkal gibi mahallenin eskilerinden ve demirbaşlarındandır. O da yirmi yıllık müşterisi olan Macit Bey’in ölümüyle sarsılmıştır. Üstelik aralarında güzel bir dostluk da vardır. Kahveci’ye göre kendisini “Reis” diye çağıran Macit Bey ölünce onun da mahalle reisliği bitmiş ve mahallenin tadı tuzu kalmamıştır (K, s. 28). Kahveci’nin Bakkal ile olan ilişkisi piyese renk katmaktadır. Kahveci’ye göre Bakkal, kendisini kahvede içki bulundurduğu gerekçesiyle mahalleliyi kandırarak belediyeye şikâyet etmiştir. Ona göre Bakkal’la aralarında bir sorun yoktur. Kavgalı değillerdir. Sadece arada ufak tefek anlaşmazlıklar, sorunlar çıkmaktadır (K, s. 28-29). Kahveci’nin yaptığı iş nedeniyle daha aktif olduğu görülmektedir. Mahalleye her gelen ilk olarak kahveye uğradığı için Kahveci, kişilere ve olaylara daha hâkimdir (K, s. 26-27). Kahveci, dışarıdan gelenlere karşı misafirperver bir mahalle ferdi özelliği taşımaktadır. Mahalleye ve kahveye ilk defa geldiğini anladığı Yabancı’ya hürmette kusur etmemiş ve onu misafir olarak ağırlamıştır (K, s. 30-31).

Kahveci misafirperverlik özelliğinin yanında kendi çıkarlarını da gözetmeyi ihmal etmeyen gözü açık biridir. Kahveye gelen ve çırakla tartışan adamı ilk başta azarlarsa da sonradan müfettiş zannettiği için hürmette kusur etmemiş ve çırağın tüm kusurlarını kapatmaya çalışmıştır (K, s. 49).

Bakkal Çırağı'nın asıl adı Mehmet'tir (K, s. 23). Ustasıyla sürekli sorun yaşayan, aklı beş karış havada ve sinema düşkünü bir çocuktur (K, s. 17-18). Ustasıyla her tartıştığında işi bırakma kararı alan (K, s. 24), piyes boyunca ustası tarafından tartaklanan (K, s. 44) bir gençtir. Çırağın varlığı, "usta-çırak" ilişkisini komik bir düzleme taşıyarak renkli bir mahalle portresi çizmiştir.

Kahveci Çırağı'nın asıl adı Nuri'dir. (K, s. 18) Yirmi beşlik genç bir delikanlıdır (K, s. 16). Yaşı biraz daha büyük olduğu için Bakkal Çırağı'na oranla daha oturaklı ve işinin ehli biridir. Ustası kahvede olmasa da dükkânı tek başına çekip çevirmekte ve işine saatinde gelip gitmektedir (K, s. 23). Kahveci Çırağı'nın ustasıyla arasında geçen tek münakaşa Bakkal'ın gazına gelmesi sonucunda yaşananlardır (K, s. 45). Bakkal'ın kızını istediği için her seferinde onun yalanlarına kanmaktadır. Onun gazına gelip işi bırakma kararı alsa da iyi bir çırak olması nedeniyle yaptıkları ustası tarafından tolere edilir (K, s. 49).

Yabancı, Macit Bey'in oğludur. Yirmi yıl önce üvey annesi babasını birtakım sözlerle dolduruşa getirmiş ve bunun sonucu babası tarafından evlatlıktan reddedilmiştir. Sonrasında evden ayrılmış ve zar zor Bursa'daki amcasının yanına gitmiştir. Bir süre sonra amcasının ölmesi sebebiyle ve kuzenlerinin askerde olmasından dolayı birkaç kuruş tedarik edip İstanbul'a geri dönmüştür. Burada pek çok işte çalıştıktan sonra bir gemiye ocakçı olmuş ve Marsilya'ya gitmiştir. Okuyup diploma aldıktan sonra tekrar İstanbul'a dönmüştür (K, s. 87-88). Farklı iş kollarında çalışmış ve işlerini yoluna koyduktan sonra evlenerek üç çocuk sahibi olmuştur. Yirmi yıl sonra tesadüfen babasının öldüğü gün mahalleye gelmiştir. (K, s. 27). Saffet Hanım'la yaşadığı aşk yüzünden mahalleden ayrılmak zorunda kalan Yabancı, kahvede babasının ölümünü (K, s. 27), borçlarını (K, s. 28) ve kızının o gün düğünü olduğunu öğrenir (K, s. 74).

Beyağabey'in asıl adı Naci'dir. Kırk yaşlarında, kalın kaşlı ve kısa bıyıklı bir adamdır. Mahallenin ileri gelenlerinden ve muhtar azalarından (K, s. 51) olduğu için kendisine

“Beyağabey” denilmektedir (K, s. 27). Beyağabey de gün içerisinde sık sık kahveye gelenler arasındadır. Ona göre, Macit Bey’i hastalığı değil eşinin dırdırı öldürmüştür (K, s. 28). Sözünü esirgemeyen, doğru ve yanlış ayırt eden bir yapısı vardır (K, s. 50). Mahallenin durumuna da üzülmemektedir. Sürekli bir yol çalışması olduğu gibi mahalle de iyice ihtiyarlamıştır (K, s. 56).

Beybaba; kambur, sakallı, yetmiş yaşlarında bir ihtiyardır. Emekli olduktan sonra işe gider gibi belli saatlerde kahveye gitmektedir. Mahallenin “Beybabası” olarak anılmaktadır (K, s. 32). Beybaba, torunu Zehra’nın yetiştirme tarzı yüzünden dertlidir. Küçük, sıradan, geleneksel bir mahalle yaşantısına sahip olan bir yerde yaşayan Beybaba’nın torunu ister istemez sivrilmektedir (K, s. 37). Beybaba da Beyağabey gibi mahallede bitmek bilmeyen yol çalışmalarından usanmıştır. Üstüne bir de ihtiyarlık olunca mahallede yürümek iyice zorlaşmıştır. Durumu olanların mahalleden birer birer taşınmasına rağmen Beybaba, doğup büyüdüğü mahallede ölmeye kararlıdır (K, s. 56).

Asıl adı Zehra olan Hoppala Kız, Beybaba’nın Batı tarzı eğitim alan şımarık torunudur. On yedi on sekiz yaşlarında, süt irisi, spor kıyafetli hoppala bir kızdır. Kahveye dedesini görmek için gidip kahveyi, kahvedekileri ve mahalleyi kötüler. Ona göre kahve pis olup kahvenin oturulacak yeri yoktur. Bakkal da en az kahve kadar pistir. Mahalle de aynı dükkânlar gibidir. Kasvetli, insanın ruhunu daraltmaktadır. Üstelik yolları da bozuktur (K, s. 58-59). Paris’e tahsilini bitirmeye gitme hayallerini anlatmak için dedesinin yanına uğramıştır (K, s. 59). Hoppala Kız, piyes boyunca mahalleliden yaşam ve konuşma tarzıyla ayrı bir noktada yer almıştır. Kullandığı kelimeleri kahvedekiler anlamamaktadır (K, s. 60). Hoppala Kız, mahalleliyi geri kalmış olarak görmekteyken (K, s. 64) mahalleli de onu şımarık ve züppe bir zamane genci olarak görmektedir (K, s. 65-66).

Muhtar Ağabey, mahallenin muhtarıdır (K, s. 71). İşlerinin çoğunu kahvede görmektedir. Mahalleliyle ilgilenir ve onlara yardımcı olur (K, s. 72). Vicdanlı biri olduğu için fakir fukaranın yanında olup elinden geldiğince onların işlerini görmektedir. O da kahveye gelip gidenler gibi sohbet etmeyi ve mahalle hakkında konuşmayı sevmektedir. Kahvedeki Yabancı’yla tanışıp ona, Saffet Hanım’ın geçmişini ve Macit Bey’in oğluyla yaşananları anlatmıştır (K, s. 73-74).

Tecer, yardımcı kişileri özellikle kahvede bir araya getirip mahalle anlayışını gerçekçi bir şekilde ortaya koymuştur. Kahveye gelenler hep aynı kişilerdir. Gelip gittikçe birbirleriyle sohbet etmekte, kahveye gelen yabancılarla tanışıp onlara mahalle ve mahalleli hakkında bilgiler vermektedirler.

Bir Pazar Günü'nde yardımcı kişi olarak Vezan, Sabri, Tevfik, Selvi ve İzzet yer almaktadır. Tecer, piyeste kişilerin fizikî özelliklerine değinmeyip onların yaşam tarzlarını ön planda tutmuştur. Yardımcı kişilerin hepsinin ortak yönü benimsedikleri hayat tarzı ve kendi çıkarlarını her şeyin üstünde tutmalarındır.

Sabri, Vezan'ın eşi olup avukattır (BPG, s. 178). Yaşam tarzlarına uyduğu ve eşinin arkadaşı olduğu için sevmediği hâlde Tevfik-Selvi çiftiyle görüşmektedir. Ona göre tencere yuvarlanmış ve kapağını bulmuştur. Karı koca birbirlerine benzemektedirler (BPG, s. 177). Her ne kadar Tevfik'i sevmese de ciddi bir adam olduğu ve başkaları tarafından itibar gördüğü için kendisini onun yanında küçük düşürmemek adına elinden geleni yapmaktadır (BPG, s. 182). Kendi çıkarlarını korumaya çalıştığı için müvekkili olan Meftun'a da Tevfik gibi davranmaktadır (BPG, s. 195). Her fırsatta arkasından dedikodusunu yaptığı, beğenmediği ve eleştiri yağmuruna tuttuğu Meftun'a sırf parası olduğu için yüzüne karşı saygıda kusur etmemektedir (BPG, s. 201). Sabri de tüm piyes kişileri gibi iki yüzlüdür. O da tıpkı diğerleri gibi kendi çıkarlarını gözetmektedir.

Vezan, Sabri'yle evli olup ev hanımıdır. Benimsediği yaşam tarzı neticesinde arkadaş çevresini de ona göre oluşturmuştur. İçten içe bir kıskançlık duygusuna sahiptir. Okuldan arkadaşı olan ve sık sık görüştüğü Selvi'yle giyim kuşam konusunda adeta yarış hâlinindedir (BPG, s. 183). Kendisini Selvi'den daha aşağıda ve fakir konumlandırmamak için sürekli eşine surat asarak istediğini yaptırtmaya çalışan eş konumundadır (BPG, s. 184-185). Vezan, sadece arkadaşı olan Selvi'yi değil, kocası zengin olduğu için iyi ve gösterişli bir hayat yaşayan Nazlı'yı da kıskanmaktadır. Her fırsatta Nazlı'yı kötülemekte, onu şıllık ve sokak yosması olarak görmektedir (BPG, s. 205-206). Fakat o da tıpkı kocası gibi çıkarlarını korumak amacıyla Nazlı ve Meftun'un yüzüne karşı saygıda kusur etmemektedir (BPG, s. 204).

Tevfik, Selvi'nin eşi olup banka müdürüdür (BPG, s. 188). Tıpkı o da Sabri gibi eşinin arkadaşı olduğu ve yaşam tarzlarına uyduğu için Vezanlarla görüşmektedir (BPG, s. 176). Tevfik, Sabri'ye göre eşine daha düşkün olup ne derse yapan ve elinden geldiğince karısını mutlu etmeye çalışan biridir (BPG, s. 186). Yaşam tarzları ve değer yargılarından sonra Sabri'yle diğer bir ortak noktaları Meftun'dur. O da Sabri gibi Meftun'dan hoşlanmamakta ve onun hakkında ileri geri konuşmaktadır. Fakat Meftun, müdürü olduğu bankanın müşterisi olduğundan ve onu kaybetmek istemediği için diğerleri gibi ona saygı göstermektedir (BPG, s. 195).

Selvi, Tevfik'le evli olup ev hanımıdır. Diğerleri gibi o da Batılı bir yaşam tarzı benimsemiş ve arkadaş çevresini ona göre oluşturmuştur. Özellikle okuldan arkadaşı olan Vezan'la ailecek sık sık görüşmektedirler (BPG, s. 175). Selvi de tıpkı Vezan gibi kıskanç ve dedikoducudur. Rahat bir yaşam tarzına alışan ve hizmet etmeyi sevmeyen Selvi için hafta sonu misafir ağırlamak bir zulümdür (BPG, s. 181). Piyesteki diğer kadınlarla rekabet içindedir. Vezan'la arkadaş olmasına rağmen daha üstün olduğunu göstermek ve onu kıskandırmak için telefonda tayyörünü giyeceğini söylediği hâlde farklı bir şey giymiştir (BPG, s. 194). Vezan'ı kıskanmakta ve bu kıskançlığını istediğini yaptırtmak için kocasına yansıtmaktadır (BPG, s. 212-213). Vezan'la ortak noktası Nazlı'dır. O da Nazlı'yı sevmemekte, onun hakkında dedikodu yapmakta fakat kocasının işleri bozulmasın diye seviyormuş ve samimiymiş gibi davranmaktadır (BPG, s. 205-206).

İzzet, piyesteki çiftlerin arkadaşlarındandır. O da diğerleri gibi dedikodu ve eğlenceyi seven, sabit bir ilişki kurmayan biridir. Suada adında bir sevgilisi olmasına rağmen (BPG, s. 191) adı Nazlı'yla anılmakta ve onun peşinden ayrılmamaktadır. Bunun nedeni İzzet'in züğürt olması, Nazlı ve Meftun sayesinde zengin muhitlere girebilmesidir (BPG, s. 199). İzzet, piyeste Nazlı'dan başka kimse tarafından sevilmeyen, Meftun tarafından da sırf eşiyle yakın olduğu için kabul edilen biri konumundadır. Kendisini onların arasını düzelten vefakâr bir dost olarak görmektedir. İzzet, Nazlı'nın kendisine olan düşkünlüğü ve Meftun'un da bunu kabul etmesi nedeniyle diğerleri tarafından da kabul görmektedir (BPG, s. 203-205).

Satılık Ev'de Kaya ailesinin hem doktoru hem de dostu olan Doktor olumlu özellikler gösteren bir yardımcı kişi olarak yer almaktadır. Doktor, Fatin'in sağlık durumunun

gidişatı hakkında bilgi kaynağı konumundadır. Yaşanan olaylara yakından tanık olan Doktor, yapıcı bir karaktere sahiptir. Gerek eşi Jale ile gerekse Kaya ailesi ile olumlu ve yumuşak ilişkiler yürütmektedir. Fatin'in sağlığına kavuşması sonrasında değişen düzenle ilk karşılaşmasındaki o sert geçiş Doktor'un varlığıyla yumuşatılmıştır. Daha sonraları Ferhunde'nin özel hayatındaki değişen durum neticesinde Doktor'la yaptığı konuşma, eşiyle geçmişine ve evliliklerine dair pek çok şeyi gün yüzüne çıkarmıştır. Ferhunde, babasının isteği üzerine Fatin'le evlenmiş ve evliliğinde bazı şeylerden mustarip olmuştur. Doktor, Ferhunde'nin boşanma düşüncesine karşı daha olumlu ve yapıcı bir tutum izleyerek onu bu kararından vazgeçirmeye çalışmıştır. Doktor'un Ferhunde'ye çocuklarına iyi bir evlilik temin etmesi ve boşanmaması gerektiğini, Fatin'in geçirdiği rahatsızlığın etkisinde olduğunu söylemesi olumlu özelliklere sahip olduğunu göstermektedir (SE, s. 142-143). Kendisi de aldatıldığı hâlde eşinden boşanmayı hiç düşünmemiştir. Eşinin aldatma mektuplarını öğrendikten sonra evliliğini bitirmek yerine onu, ruhunun değişmesi için kuaföre göndermiştir (SE, s. 151-152).

Satılık Ev'de yardımcı kişiler arasında Orhan, Selma, Metin ve Jale gerek fizikî gerekse psikolojik olarak olumsuz özellikler göstermektedir. Yakışıklı, uzun boylu, çalımli bir delikanlı (SE, s. 98) olan Orhan, çocukluğundan beri şımarık ve tembel biridir (SE, s. 157). Hayat amacı sadece Amerika'ya gitmek olan Orhan, bütün günlerini kendisine denk gördüğü zengin arkadaşlarıyla birlikte amaçsız bir şekilde geçirmektedir. O da tıpkı annesi ve ablası gibi değişime ayak uydurmuş ve çıkarları doğrultusunda hareket etmiştir. Eve gelen kiracıların Amerikalı olduğunu öğrendiğinde, sırf yakınlık kurup Amerika'ya gitme hayalini gerçekleştirme arzusuyla annesine söylediği "*Ben olsam para bile almam*" (SE, s. 100) cümlesi bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Geçimsiz bir mizaca sahip olan genç adam, babası ve kardeşiyle sürekli bir kavga ve çatışma içerisindedir. Tam bir Batı özentisi konumunda olan Orhan'ın, tembelliğinin yanı sıra akıllı bir karış havadadır. Oyun, eğlence ve kadın peşinde olan genç, bu nedenle evlerinde çalışan Fatma'yı baştan çıkararak onunla oynamaktadır.

Selma ise on dokuz yaşında, ufak tefek yapılı, kesik saçlı, biraz sinirli, hırçın bir kızdır (SE, s. 98). Orhan'la hiç geçinemeyen, her fırsatta didişen genç kız da yine annesi ve abisi gibi düzene ayak uydurmuş olup babasının karşısında yer almaktadır. Batılı yaşam biçimine alışmış olan Selma da Orhan gibi tiyatroyla ilgilenmekte, oyunlara, partilere

katılmakta olup eğlence peşindedir. Selma'nın, hayal âleminde yaşayan Orhan'dan tek farkı daha akılcı ve gerçekçi olmasıdır. Maddî durumların farkında olan Selma, abisinin aksine para kazanmak için işe girmiştir. Selma, annesi ve erkek kardeşine nazaran babasına karşı da daha az tepkili ve suçlayıcı bir konumdadır. Herkesin haddini bilmesi gerektiği görüşünde olan Selma, annesini hizmetçileri Fatma'ya çok yüz verdiği için sonunda başlarına bir iş getireceği konusunda sık sık uyarmaktadır (SE, s. 162).

Fatin Kaya'nın kardeşi olan Metin Kaya, başta abisiyle aynı cephede yer almasına karşın yaşanan gelişmeler sonrasında abisinin baş rakibi olan Selim Kaya tarafında yer almıştır. Piyesin birinci perdesinde iflasın eşiğine gelindiği ve borcun ödenmemesi durumunda evin satışa çıkarılacağı bilgisi Metin tarafından gönderilen bir mektupla bildirilmiştir (SE, s. 117). Metin'in piyesteki varlığının önemli bir yanı da Ferhunde gibi onun da Selim Perçin tarafında olmasıdır. İkinci perdenin sonlarına doğru Metin'in abisi Fatin Kaya'yı ziyareti sırasında kendisine şirketin iflastan kurtulduğunu ve işlerin Selim Perçin sayesinde işlerin düzeldiğini söylemesi Fatin'i çileden çıkarmıştır (SE, s. 133-139). Üçüncü perdenin sonlarına gelindiğinde mahkemenin fabrikaya haciz koyduğu, Selim Perçin tarafından dolandırıldıkları yine Metin'in gönderdiği telgraf sayesinde öğrenilmiştir (SE, s. 165).

Jale, doktorun eşi olmakla birlikte, Metin'le yasak ilişki kurması açısından piyese farklı bir heyecan katmıştır. Aynı zamanda Ferhunde'nin Selim ile olan ilişkisini normalleştirmesinde model görevi görmektedir. Her iki kadın da aslında aynı şeyleri yapmaktadır. Fakat Jale'nin ilişkisi ortaya çıktığı hâlde iki tarafın da birbirlerinden ayrılmaması Ferhunde'yi de etkileyerek kendisinin de Fatin'den ayrılmaması durumunu doğurmuştur (SE, s. 150-152).

3.4.6. Figüranlar

Roman ve hikâye gibi anlatı türlerinin incelenmesinde “dekoratif unsur” olarak nitelenen ve tiyatro sanatı açısından “figüran” olarak adlandırabileceğimiz geri plandaki şahıslar genellikle piyeslerin kalabalık sahnelerini doldurmak için kullanılan ve kurguya büyük bir katkısı olmayan kişilerdir (Şen, 2017a: 381).

Koçyiğit Köroğlu'nda figüran olarak Köylüler, Çoban, Çocuklu Kadın, Askerler, Ulak, Kervanbaşı, Perizat, Esirci, Esir Kızlar, Kâhya, Elçi, Telli Döne ve Dağlılar figüran olarak yer almaktadır. Köylüler, Çoban, Çocuklu Kadın, Dağlılar ve Telli Döne; Köroğlu'nun yanında olan kişilerdir. Telli Döne, Ayvaz'ın eşidir. Ayvaz kaçırıldığı zaman olağanüstü bir şekilde çocuğunu dünyaya getirmiş ve Ayvaz'ı aramak için yollara düşmüştür (KK, s. 62). Köylüler, Çocuklu Kadın ve Çoban; Bolu Beyi'nin zulmünden usanıp Köroğlu'na giderek kurtuluş mücadelesini başlatmışlardır (KK, s. 20). Esirci, zorla alıkoyduğu kadınları para karşılığında Bolu Beyi'ne götürerek geçimini sağlamaktadır (KK, s. 41). Esir kızlar, Bolu Beyi'nin adamları tarafından obaları yağmalanması ve ailelerinin katledilmesi üzerine zorla alıkonan genç kızlardır (KK, s. 42). Kervanbaşı, Bolu Beyi'nin kervanlarının başında duran kişidir. Kervanın Köroğlu ve adamları tarafından yağmalanması üzerine Bolu Beyi tarafından ölümle cezalandırılır (KK, s. 32). Perizat, Kervanbaşı'nın eşidir. Tam bir cengâver Anadolu kadınıdır. Bolu Beyi'ne eşini affetmesi için yalvarıp yakarmış fakat başarılı olamamıştır. Kocasını gibi kendisi de Bolu Beyi'nin zulmüne uğramıştır. Bolu Beyi, Perizat'ı alıkoyarak kendisine eş yapmaya karar vermiştir (KK, s. 33-34). Perizat ise başkasına varmaktansa çocuklarını öksüz bırakmayı göze almış ve kendisini kuleden atmıştır (KK, s. 37). Piyesteki askerler, Bolu Beyi'nin adamlarıdır. Onlar da çoğu insan gibi zorla, tehditle Bolu Beyi'nin hizmetindedirler. Fırsatını bulduklarında Köroğlu'nun tarafına geçip onları Bolu Beyi'nin kalesine götürmüşlerdir (KK, s. 75). Elçi ve Ulak, Bolu Beyi'nin adamlarıdır. Bolu Beyi'nin buyruklarını halka iletmeyle görevlidirler. Bolu Beyi ve Köroğlu arasındaki haberleşmeyi sağlarlar (KK, s. 51). Her iki taraf da ölüm, savaş vb. önemli olayları ulak ve elçi sayesinde öğrenir. Kâhya, Bolu Beyi'nin hizmetini görmekle görevli olan kişidir. Piyeste, önemli kararlarda Köroğlu'nu desteklemek adına Sesler ve Ötekiler adı altında kişi toplulukları yer almaktadır (KK, s. 46-47).

Koçyiğit Köroğlu, yardımcı kişilerde olduğu gibi figüran bakımından da oldukça zengindir. Tecer, piyesin temini güçlü bir şekilde ortaya koymak adına olabildiğince çok figürandan yararlanmıştır. Figüranların çoğu Köroğlu'nun yanında yer almış, kalanların bir kısmı da süreç içerisinde taraf değiştirmiştir.

Yazılan Bozulmaz'da Nesibe, Musa, Rıza, Fenerli, Kizir, köylüler, kadınlar ve Ayşe Bacı figüran olarak yer almaktadır. Emine'nin annesi olan Nesibe yaşlı ve huysuz bir kadındır.

Sürekli kızını azarlayan, ona hakaretler eden bir anne konumundadır. Kızını sürekli hayırsız olmakla suçlayarak oğlunun da ona çektireceğini söyler (YB, s. 11). Nesibe'nin davranışları ve içinde bulunduğu ruh hâli seksenlik, doksanlık ihtiyar bir kadın için normal karşılanabilecek gerçekçi özelliklerdir.

Figüranlardan Musa ve Rıza, köyün belahlılarından olup İsmail'in peşine düşerek piyesteki heyecan dinamiğinin ateşlenmesini sağlamışlardır (YB, s. 12). Ali'nin de aralarına karıştığı bu kovalamaca sonucunda ortaya katili belli olmayan bir cinayet çıkmıştır (YB, s. 1).

Köylülerin ve kadınların varlığı vak'anın genişlemesine hizmet ederken bir yandan da gerçekliğin oluşmasını sağlamıştır. Köy, küçük bir yerleşim yeri olduğu için burada olan bir olay ağızdan ağıza hızlıca yayılabilmektedir. Tecer de bu durumu göz önünde bulundurmuş olup köyün bu masum, doğal yönünü zedelemekten olduğu gibi piyesine aktarmıştır. Burada olayların hızlıca yayılması ve gerçeklerin ağızdan ağıza değişerek gelmesi köylüler ve kadınlar aracılığıyla sağlanmıştır. Yine köy yerinde cenazelerde köylünün baş sağlığına gitmesi, gerektiği durumda ölüyü beklemesi ve destek olması, köy gerçeğini ortaya koyan önemli unsurlardır (Keskin, 2003: 119).

Kızır ve Fenerli, Emine'ye destek olmakla birlikte gerçekleşen cinayet sonrasında İsmail'in durumu hakkında bilgi vermeleriyle figüranlar arasında yer almaktadırlar. İkisinin varlığı sayesinde piyesteki diğer kişiler de okuyucuyla/seyirciyle birlikte İsmail'in nerede ve nasıl yakalandığını aynı anda öğrenir (YB, s. 20). Böylelikle piyesteki gerçeklik olgusu da güçlendirilmiştir. Ayşe Bacı ise köyün ileri gelen kadınlarından olması nedeniyle ölüyü beklemede Emine'ye eşlik eden kişi olarak karşımıza çıkmaktadır (YB, s. 19).

Köşebaşı'nda Bekçi, Sütçü, Marangoz, Kadın, Süt Alan Kadın, Haminne, Ebe, Boyacı, Simitçi, Ekmekçi, Eskici, Gazeteci, Yaşlı Kadın, Sepetli Kadın, Torbalı Kadın, Bir Adam, Başkası, Evvelki, Yanındaki, Belediye Memuru, Melon Şapkalı, Garson, Öğrenci, Didon Sakallı, Kıranta Adam, Favorili Pipolu, Genç Adam, Çöpçü Kadın, Yenge Hanım, Oyuncular, Polis, Paşazade, İşçiler, Çalgıcılar, Erkek Çocuk, Genç Kadın ve Genç Erkek figüran olarak yer almaktadır. Tecer, gerçek bir mahalle portesi çizmek amacıyla piyese pek çok kişiyi dâhil etmiştir.

Köşebaşı’nda figüranlar, günlük hayatı ve mahallenin ortak yaşamını yansıtmaktadırlar. Sütçüsünden, simitçisine, işçisine, çöpçüsüne ve bekçisine dek herkes tipik özellikleriyle gerçek bir kişi olarak yer almıştır (Şener, 1972: 6). Sabah olduğunda sütçüsü, simitçisi, boyacısı, işçisi, çöpçüsü vb. işinin başına geçerek mahalleyi renklendirmektedir (K, s. 16-17). Evin ihtiyaçlarını karşılamak için alışverişe çıkan kadınların rastlaştıklarında sohbet etmeleri ve sağdan soldan duyduklarını birbirlerine anlatmaları (K, s. 38-39) da gerçekliği arttırmaktadır. Yaşamın olağan akışı içinde cenaze, doğum ve düğün telaşı içindeki kişilerin koşuşturmaları figüranlar üzerinden ortaya koyulmuştur. Mahalleli, Macit Bey’e son görevlerini yerine getirmek için cenazesinde hazır bulunmuştur (K, s. 41).

Figüranların varlığı, *Köşebaşı*’nı kendisine yeten bir mahalle olarak göstermek açısından da önemlidir. Kişiler, alışveriş ihtiyaçlarını mahalleye gelen satıcılardan ve dükkânlardan, sosyalleşme ihtiyaçlarını kahveden, yardımlaşma ihtiyaçlarını da birbirlerinden karşılamaktadırlar. Doğum yapacak olan kadınların hastane yerine mahalledeki Ebe’ye gitmeleri (K, s. 84), düğün için ihtiyaç olan iskemlelerin kahveden karşılanması (K, s. 54-55) ve dışarıdan gelenlerin ilk uğrak yerinin kahve olması (K, s. 57) bu görüşü desteklemektedir.

Bir Pazar Günü’nde Rahime, Sümbül ve Civan figüran olarak yer almaktadır. Rahime, Tevfik-Selvi çiftinin; Sümbül, Sabri-Vezan çiftinin; Civan, Meftun-Nazlı çiftinin yardımcısıdır (BPG, s. 208). Üçü de tıpkı işverenleri gibi gezmeyi, eğlenmeyi ve dedikoduyu seven kişilerdir. İzinli oldukları pazar gününde birlikte Panayır’a ve Gülhane’ye eğlenmeye giden üçlü, Sümbül’ün isteği üzerine Sabrilerin eve gelip eğlenceye orada devam etmişlerdir (BPG, s. 208). Aralarındaki eğlence anlayışı ise işverenlerinin dedikodusunu yapmaktır. Bir taraftan onları korurken diğer taraftan da haklarında bilinmeyen gerçekleri açığa çıkartmaktadırlar. Civan’ın Tevfik için çapkın dendiğini söylemesi üzerine Rahime’nin yalanlayarak karısından başkasına bakmadığını söylemesi ve Sümbül’ün, Sabri’nin de öyle olduğunu vurgulaması aslında işverenleri gibi onların da arasında gizli bir rekabet olduğunu göstermektedir (BPG, s. 208). Civan’ın asıl kocanın Meftun gibi olması gerektiğini, eşinin her istediğini yapmakta olduğunu söylemesi de bu durumu destekler niteliktedir (BPG, s. 208). Diğer taraftan Civan’ın, Meftun’un kocalık görevini kendisinin ve İzzet’in karşıladığını, üstelik kendisinin bundan haberinin olduğunu

söylemesi gizli kalmış gerçekleri ortaya çıkarmaktadır (BPG, s. 209-210). Civan, eğlence ve dedikodu uğruna yanında çalıştığı insanların özel hayatını hiçe sayarak onların mahremiyetini ortaya saçmıştır. Gecenin sonunda üç yardımcının, işverenleri gibi gelecek hafta kimde toplanılacağını kararlaştırması da onlarla olan benzerliklerini açıkça göstermektedir (BPG, s. 210). Onlar da değer yargılarını yitirmiş, maddîyata önem veren ve günü geçirmek için yaşayan kişiler olarak varlıklarını sürdürmektedirler.

Satılık Ev'de Uğur, Nermin ve hizmetçi Fatma olmak üzere üç figürana yer verilmiştir. Uğur ve Nermin, çocukların okuldan arkadaşlarıdır. Selma ile Uğur, Orhan ile de Nermin arasında bir yakınlaşma söz konusudur. Onların varlığı Selma ve Orhan'ın yaşam tarzlarını, düşünce dünyalarını ve Batı hayranlığını ortaya koymaya yardımcı olur. Çünkü onlarda da Amerika'ya gitme, onlar gibi yaşama düşüncesi hâkimdir (SE, s. 123-127). Aynı zamanda Uğur ve Nermin'in tiyatro çalışmalarını evde yapması, Fatin'in yaşanan değişimlere daha yakından tanık olmasına ve bunun sonucunda daha sinirli ve agresif bir insana dönüşmesine zemin hazırlaması açısından önemlidir.

Evin hizmetçisi olarak yer alan Fatma, aileye en yakın olan kişi konumundadır. Eve yeni kiracı alınacağı zaman Ferhunde'nin "*Fatma bizim huyumuzu aldı. Yabancı hizmetçiyle bu ev dönmez (...)*" (SE, s. 162) cümlesi Fatma'nın önemini ve gerekliliğini belirtir. Fatma'nın hanımı Ferhunde'nin her dediğini yapması, Batı taklitçiliği, sürekli zengin birini bulup evlenme isteği yüzünden başkalarıyla ve en önemlisi evin oğlu Orhan'la oynaması Fatin'in durumunun daha da kötüye gitmesine neden olur.

3.5. Mekân

İnsan ve toplumu anlamada önemli iki araç olan psikoloji ve sosyoloji disiplinlerinin, incelemelerini mekân kavramı üzerinden de yapması edebî eserler açısından mekânın önemini ortaya çıkarmıştır. Mekân, edebî bir eserde insanın sınıfsal farklılıklarını, toplum içindeki statüsünü, içinde bulunduğu ruh hâlini anlamamıza yardımcı olan önemli bir araçtır. Mekânlar, edebi eserlerde kimi zaman yaşanan sosyolojik değişimin yansıma alanı kimi zaman geçmişe duyulan özlem ve kimi zaman da sahip olunan şeylerin yitirilip geri alınamayacağı düşüncesinin bir göstergesi olabilmektedir (Öner, 2020: 185). Öner'in

de bahsettiği üzere sosyoloji ve psikoloji, insan-mekân ilişkisi üzerinde etkili iki disiplindir.

Mekân, vak'aya dayalı roman, hikâye ve tiyatro gibi edebi türler için temel yapı unsurlarından biridir. Eserin bütünlüğü ve başarısı açısından mekân seçiminin ve tasvirlerinin eserin içeriğine uygun olarak yapılması önemli bir husus teşkil etmektedir. Tiyatro sanatında, diğer edebi türlere göre mekânın ayrı bir yeri vardır. Oynanmak için yazılmış bir piyeste mekân tasvirlerinin sahneye taşınıp uygulanabilecek biçimde düzenlenmesi gerekmektedir (Şen, 2017a: 387).

3.5.1. Kapalı Mekânlar

Ahmet Kutsi Tecer'in piyeslerinde ağırlıklı olarak kapalı mekânları tercih ettiği görülmektedir. Tüm piyeslerinde kapalı mekânlar vardır. Halk kahramanlığının anlatıldığı *Koçyiğit Köroğlu*'nda konak ve kale gibi kapalı mekânlar bulunmaktadır. Destanî özellikler taşıyan ve gerçeküstü motiflerin yer aldığı piyeste, doğru mekân seçimleriyle kurgunun bütünlüğü ve kendi içerisindeki gerçekliği sağlanmıştır.

Piyeste kişilerin sahip oldukları mekânlar, yaşam biçimlerini destekleyecek şekilde seçilmiştir. Gücü ve kuvvetiyle bilinen, zalimlerin karşısında yer aldığı için pek çok düşmanı olan Köroğlu'nun kulesi, ormanın içinde kartal yuvası gibi bir yerdir. Köroğlu, çevreden gelebilecek tüm saldırılara karşı önlem olarak mekânı yaşam biçimine göre düzenlemiştir (KK, s. 16). Bolu Beyi'nin mekânı olan konak, onun beyliğinin ve şanının bir göstergesidir (KK, s. 27). Diğer mekânı hisar ise onun gücünün, zalimliğinin bir göstergesi olup düşmanlarına karşı kendisini korumaya aldığı bir kaledir (KK, s. 49). Bolu Beyi, konumu itibarıyla bu hisarı her türlü saldırıya karşı güçlendirmiş ve esir ettiği insanları da buradaki zindanlara kapatmıştır (KK, s. 73).

Kapalı mekânlar yaşam biçimini desteklerken aynı zamanda okuyucunun/seyircinin bireylerin psikolojik durumlarını anlamalarına da kolaylık sağlamaktadır. Piyes boyunca Bolu Beyi konak ve kale olmak üzere iki farklı mekânda görülmektedir. Genellikle tehlikeden uzak zamanlarda vaktini konakta geçiren Bolu Beyi için burası; sahip olduğu şanı gösterebildiği, misafirlerini ağırladığı, zevk ve eğlence düzenleyebildiği konforlu bir

yaşam alanıdır (KK, s. 27). Kale ise yapısı gereği hem fizikî hem de psikolojik olarak insanın kendisini korumaya aldığı bir yapıdır. Özellikle kendisini güçsüz gören ve korunma ihtiyacı hisseden bireyler kendilerine gizlenebilecekleri en iyi mekânları seçerler. Ezelî düşman olan Bolu Beyi ve Köroğlu, kendilerini güvenceye almak ve gizlenebilmek adına bir kaleye sahiptir. Her iki kale de dışarıdan gelebilecek tüm saldırılara karşı çok iyi korunmakta ve gizli tutulmaktadır (KK, 16, 75).

Yazılan Bozulmaz piyesinde tek mekân bir kullanılmıştır. Buradaki mekân, Emine'nin oğlu ve annesiyle yaşadığı bir köy evidir. Yazar anlatıcı tarafından mekânın içerisindeki detaylı tasvir edilmesiyle okuyucunun zihninde gerçek bir mekân algısı yaratılmıştır. Piyesteki mekân hayatı idame ettirmek için barınak olarak kullanılmaktadır:

“Köyde bir ev içi. (...) Ocağa hafif bir ateş yanıyor. Ateşin üzerinde bir kazan asılı. Ocağın tarafında, tam orta yerde, eski biçim kurgulu bir saat. Yanında 5 numara bir petrol lâmbası. Sol tarafta bir oda kapısı. (...) Ocağın sağında, lâmbanın olduğu tarafta, üstü beyaz bir bezle örtülü bir sandık. Ocağın önünde bir pösteği. Orta yerde bir iki yer iskemlesi. Sahnenin bu kısmı toprak zeminden bir basamak kadar yüksek ve tahta döşemelidir.

Sahnenin diğer kısmı bu döşemeli yerin yarısı kadar toprak bir zemin. Nihayet evin sokağa açılan kapısı. Sağ tarafta ahıra açılan küçük bir kapı. (...) Bu kapının sağ tarafında, ön planda ağaç bir merdiven. Merdiven, samanlığa açılan yarı aralık, tahta kapaklı bir pencere önüne tesbit edilmiştir. (...) Odanın sol tarafında, ön planda, bir su küpü; yanında hamur teknesi, su bakracı”⁹

Mekânın köye ve köylünün yaşayışına uygun olarak oluşturulduğu görülmektedir. Özellikle kendisini Anadolu'ya, köye ve köylünün yaşantısına, onların ananelerini ortaya çıkarmaya adanmış (Ataş, 2002: 17) olan Tecer'in, mekân tasvirinde başarılı olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bu tasvir köylünün yaşam biçimi hakkında da pek çok bilgi sunmaktadır. Evin ahıra ve samanlığa açılan kapıları Emine'nin geçim kaynağı hakkında

⁹ Piyenin başında dekorun verildiği sayfada sayfa numarası belirtilmemiştir.

bilgi verirken (YB, s. 4), genel bir köy portresi de çizmektedir. Bir bakıma olayların köyde geçmesi, baş kişinin kadın ve dul olması da yazarı kapalı mekân seçimine yöneltmiştir.

Olaylar Emine'nin köydeki evinde başlatılıp yine aynı evde bitirilmiştir. Emine, bu evde sekiz yıl önce kocasının, şimdi de kayınbiraderi olan ve kendisine karşı bir şeyler hissettiği Ali'nin cenazesini beklemek zorunda kalmıştır (YB, s. 15).

Köşebaşı piyesinde mahallede bulunan bakkal, kahve, cami ve evler kapalı mekânlardır. Mahallede yer alan fiziksel mekânlarla içinde yaşayanların ilişkisi, onu soyut bir kavram olmaktan çıkararak ona kimlik kazandırmıştır (Turan - Ayataç, 2020: 194).

Sıradan bir mahallenin günlük yaşantısının anlatıldığı piyeste özellikle kahve önemli bir yer tutmaktadır. Türk kültüründe geçmişten bugüne önemli bir yere sahip olan kahveler zamanla dönüşüm geçirerek tüketim mekânından ziyade toplumsal gereksinimlerin karşılandığı yerler hâline dönüşerek sohbet etme, hoş vakit geçirme, dinlenme, haberleşme ve bilgi edinme gibi işlevler kazanmıştır (Şahbaz, 2007: 1). *Köşebaşı*'nda da kahve, toplumsal gereksinimlerin karşılandığı bir mekân olarak yer almıştır. Mahalledeki erkekler sohbet edip vakit geçirmek, dışarıdan gelenler de dinlenmek amacıyla kahveye uğramaktadır. Mahallede olan olaylar ve bu olayların perde arkası kahveye gelenler tarafından konuşulmakta ve kulaktan kulağa yayılmaktadır (K, s. 21-23). Macit Bey'in öldüğü gün kahveye gelen Yabancı, babasının öldüğünü, pek çok yere borcu olduğunu ve gittikten sonra mahallede hakkında çıkan dedikoduları burada öğrenmiştir (K, s. 27-28). Mahalleye eski eserler için gelen heyet de dinlenmek ve aralarında müzakere etmek amacıyla kahveye gitmişlerdir (K, s. 57).

Mahallede yer alan diğer önemli mekân bakkaldır. Mahallede yaşayanlar mutfak, ev, okul vb. pek çok ihtiyacını buradan karşılamaktadırlar. Özellikle ihtiyaçların giderilmesi için alışverişin yapıldığı tek mekân olan bakkalda veresiye anlayışının bulunması (K, s. 20) insanların iç içe yaşadığı ve herkesin birbirini tanıdığı bu mahallede sosyal ilişkilerin kuvvetli olduğunu göstermektedir.

Ebe Kevser'in evi ise içinde yaşayanlardan ziyade işlevi açısından önemli bir mekândır. Mahallenin kadınları doğum zamanı hastaneye gitmek yerine Ebe Kevser'e

başvurmaktadır. Piyeste, Marangoz'un sabah işe giderken Ebe Kevser'in evine uğrayıp eşinin doğum zamanının geldiğini söylemesi (K, s. 17) ve akşam sancıların artması üzerine çocuğunun Ebe Kevser'in evine gitmesi (K, s. 84) bu mekânın ihtiyaç dahilinde başvurulmuş bir yer olduğunu göstermektedir.

Köşebaşı, içinde barındırdığı mekânlarla orada yaşayanları bir araya getirerek ortak bir yaşantı ve kültür oluşmasını sağlamıştır. Özellikle mahallenin en eskilerinden olan kahve ve bakkal oranın canlı tarihinin temsili konumundadır (K, s. 89).

Bir Pazar Günü'nde yazar sadece kapalı mekânlardan yararlanmıştır. Eserde Vezan-Sabri, Selvi-Tevfik çiftlerinin evleri ve pavyon olmak üzere üç farklı mekân karşımıza çıkmaktadır. Bu piyes aynı anda iki farklı mekân dekorunun verilmesiyle açık biçim özelliği göstermekte ve yazarın diğer piyeslerinden ayrı bir yerde durmaktadır. Tecer, modern ortaoyunu tekniğiyle kaleme aldığı bu piyese farklı bir soluk kazandırmıştır:

“Perde açıldığı zaman iki ayrı evin birer köşesi görünür. Bunlarda birinde Sabri ile Vezan oturmaktadır. Oyun başladığı zaman Sabri ayakta sinirli, durmadan gezinip şarkı mırıldanmakta, Vezan ise (...) tırnaklarına oje yapmakla meşguldür. (...) Tevfikler'in evinde hareket görülmez. Buranın dikkate değer eşyası dört kişilik bir oyun masası ile modern bir vitrin, bir de uzun ayaklı abajur. Bu evin telefonu da vitrinin yanındadır. Her iki evin sokak kapılarının zil sesi birbirinden anlaşılır şekilde farklıdır” (BPG, s. 175).

Tecer, sözde arkadaş olan ve modern yaşam adı altında yozlaşmış olan iki farklı çifti aynı anda sahnede göstererek okuyucuyu/seyirciyi onların yaşamları hakkında bilgilendirmiştir. Yazar, kapalı mekânla çiftlerin yaşam tarzlarıyla birlikte içinde bulundukları psikolojik durumları da ortaya koymuştur. Aynı zamanda her iki evi bir sahnede vererek mekânı daraltırken kişilerin ruh hâllerine daha geniş perspektiften bakabilmeyi başarmıştır. Her iki çiftin de hazırlanırken aralarında geçen konuşmaları bu durumlara örnek olarak göstermek mümkündür:

“(...) VEZAN Sinirlenmeyeyim, sinirlenmeyeyim diyorum, kendimi tutuyorum, ama sen insanı adeta zorla çatlatacaksın.

SABRÎ (Yumuşak) Pekâlâ! Karıkoca birbirlerine uymuşlar. Tencere yuvarlanmış, kapağını bulmuş!

VEZAN (İçini çeker) Bu da şans işte!

(Susarlar. Selvi gelir. Tevfik oyun masası başında pasyans açmakla meşguldür.)

SELVÎ On dakika oldu mu?

TEVFİK Yok canım, daha beş dakika bile olmadı.

(Selvi, sinirli adımlarla çıkar. Tevfik devam eder.)

SABRÎ (Sakin) Karıcığım, kusura bakma. Sıkıntıdan biraz ileri geri konuşuyorum.

Yanımızda kimse yok ya?” (BPG, s. 177).

Piyeste mekânın önemli bir diğer özelliği de kişilerin yaşam tarzıyla uyumlu olup onları yansıtmasıdır. Her iki evde de var olan modern vitrin ve uzun ayaklı abajur, modayı takip edip Batı etkisinde olduklarının bir göstergesidir. Özellikle Tevfiklerin evinde görülen dört kişilik oyun masası, piyesteki yaşam biçimi hakkında ipucu veren önemli bir unsurdur.

Sabri ve Vezan’ın Tevfiklere gittiklerinde oyun masasında kâğıt oynarken gerçekleştirdikleri sohbet, mekânın insan üzerindeki rahatlatıcı etkisini de ortaya koymaktadır. Oyun sırasında önce kağıtlardan, Avrupalı ve Amerikalı müşterilerden, hizmetçilerinden ardında da hem müvekkilleri hem de arkadaşları olan Meftun ve Nazlı çiftinden konu açılır. Meftun ve Nazlı’nın orada olmayışının rahatlığıyla hepsi onlar hakkındaki düşüncelerini söyler. Nazlı’nın Meftun’u parmağında oynattığını, iffetsiz olduğunu; Meftun’un da kadın budalası ve cimri biri olduğunu dile getirirler (BPG, s. 194-198).

Piyeste yer alan pavyon da tıpkı ev gibi kişilerin yaşam tarzı hakkında bilgi vermektedir. “Modern” adı altında bayağılaşmış, yozlaşmış, maddî çıkarlar etrafında bir yaşam tarzını benimsemiş olan piyes kişileri, boş vakitlerini özellikle de pazar günlerini oyun oynamak ve eğlenmek adına pavyonda geçirmektedir. Özellikle başta Tevfiklere gitmek istemeyen Sabri, eşine pavyona gitmeyi teklif eder. Vezan, oranın da basık ve kapalı olduğunu söyleyerek reddeder. Sabri ise en azından orada müzik, dans ve numaralar olduğunu söyler (BPG, s. 178). Meftun, Nazlı ve İzzet pazar günlerini dans edip eğlenmek ve oyun oynamak için pavyonda geçirmeyi tercih ederken Vezan ise sırf dedikodu yapmak ve Selvi’yi kıskandırmak için daha rahat bir ortam olan evi tercih etmiştir (BPG, s. 192).

Piyeste, birinci ve ikinci bölüm arasında verilen ara oyunda mekân olarak pavyon kullanılmıştır. Nazlı, İzzet ve Meftun'un pavyonda yaşadıkları ikinci bölüme geçmeden verilerek okuyucuya/seyirciye olayların gidişatı hakkında ipuçları verilmiştir. Üçlü, pavyona geldikten sonra Nazlı ve İzzet'in sürekli birlikte dans etmeleri, Meftun'un hava almak için ayrılması ve ikilinin birlikte kaçması, bunun üzerine Meftun'un onları aramak için mekândan ayrılması (BPG, s. 193) aynı zamanda merak duygusunu da kamçulamıştır. Zevk ve eğlence amaçlı gidilen bir mekânda, çiftlerden birinin eşi yanındayken bir başkasıyla vakit geçirmesi ve onunla ortadan kaybolması diğeri için kabul edilebilecek bir durum değildir.

Tecer, piyeste kullandığı üç farklı mekânla kişilerini hem işlevsel hem de psikolojik düzlemde başarılı bir şekilde oluşturmuştur. Kişiler, içinde bulundukları mekânlar doğrultusunda inşa ettikleri kişiliklerini açıkça ortaya koymuş ve gerçek kimliklerini açığa çıkarmışlardır. Her çift kendi evlerinde daha rahat olduğu için birbirleri hakkındaki gerçek düşüncelerini açıklamış (BPG, s. 212), bir araya geldiklerinde ise orada olmayan kişiler hakkındaki düşüncelerini açıkça ifade etmişlerdir (BPG, s. 195-196). Ev sahipleri gibi yanlarında çalışan hizmetçiler de dışarıdan çakırkeyif bir hâlde geldiklerinde kimsenin olmayışı ve evin vermiş olduğu rahatlıkla dedikoduya başlamışlardır. Boş evde bir araya gelen üç hizmetçi, ev sahiplerinin bilinmeyen ve hoş olmayan durumlarını birbirlerine anlatarak dışarıda yarım kalan eğlencelerine devam etmişlerdir (BPG, s. 208-210).

Satılık Ev'de Fatin Kaya ve ailesinin evi piyesteki tek mekândır. Tecer, evin sahibi olan kişilerin içinde bulundukları durumları her açıdan ortaya koyabilmek için bilinçli olarak tek mekân seçmiştir. Piyenin başında vak'a başlamadan önce yazar anlatıcı tarafından yapılan mekân tasviri bu durumu açık bir şekilde göstermektedir:

"(...) Ankara'da Fatin Kaya'nın evinin zemin katında bulunuyoruz. (...) Antrenin bir tarafında Fatin Kaya'nın yazıhanesine açılan bir oda kapısı, karşı tarafında da üst kata çıkan merdiven başı bulunmaktadır. (...) Eski yemek odasının yanında ve yazıhane kapısına karşı gelen kapıdan bir koridorla mutfak, banyo, hizmetçi odası gibi evin hizmete mahsus bölümüne geçilir. Aile Fatin Kaya'nın hastalığından beri para sıkıntısına düştüğü

için halılar, para eden oda takımları satılmış, holde oturmak için bir iki tahta koltuk ve iskemle bırakılmıştır. Ayrıca bir küçük masa, bir iki sehpa vardır. (...)” (SE, s. 97).

Vak’a başlamadan önce yapılan bu mekân tasviri, okuyucuya piyesin gidişatı hakkında bilgi verirken gerçeklik algısı oluşturarak eserin kapalı biçim özelliğini güçlendirmektedir. Genişten dara giden bir dekor tasvirinin yapılması, okuyucunun/seyircinin mekânı bütün olarak algılaması ve ailenin maddî durumunun bozulduğuna şahit olması açısından önemli bir yere sahiptir. Mekânın tasvirinden vak’a zamanı öncesinde Fatin Kaya’nın varlıklı olduğu anlaşılmaktadır. Standart bir daire özelliğinden uzak, daha lüks bir konut özelliği gösteren ev, Kaya’nın hastalığıyla birlikte fakirleşmiş, satılma riskiyle karşı karşıya kalmıştır. Yaşanan olayla birlikte evin geldiği son hâlini sahneye taşınması seyirci/okuyucu üzerindeki gerçeklik hissini arttırmaktadır.

Mekânın kapalılığı, gerçeklik algısıyla birlikte içinde yaşayan kişilerin mekândan ne derece etkilendiklerini de açığa çıkarma açısından önemli bir yere sahiptir. İpotek ettirilen ev, ailenin en önemli mal varlığı ve aynı zamanda sosyolojik açıdan statülerinin belirleyicisi durumunda olduğu için aile bireylerinin hepsini olumsuz yönde etkilemektedir. Evin hanımı olan Ferhunde ve çocukları satış ihtimalini önleyebilmek ve maddî açıdan durumlarını toparlayabilmek için evin bir kısmını kiraya vermiş ve bazı yanlış kararlar almışlardır. Sahip olunan mekân Ferhunde ve çocukları için içinde bulundukları statünün bir sembolü konumundadır. Tek mal varlığı olan bu eve sahip olmak için yıllarını harcamış olan Fatin Kaya açısından ise evi bütün hayatıdır. Her yerinde yaşanmış bir anının izleri, bütün hayatı vardır. Bu nedenle kızdığında sürekli “benim evim, çıkın evimden” (SE, s. 167) ifadelerini sıklıkla kullanmaktadır. Bir taraftan kiracılar, diğer taraftan çocuklarının evde düzenlediği tiyatro provası, parti eğlenceleri nedeniyle evin gelmiş olduğu son hâlimden iyice bunalan ve asabı bozulan Fatin Kaya içinde bulunduğu durumu şu cümleyle ifade eder: “İnsanın kendi evinde bile rahatı yok, kendi evinde!” (SE, s. 152).

Kişi, evle birlikte sabit bir sığınma/korunma ihtiyacını karşılamakla birlikte, mekân içinde varlığını sürdürme ve düzen kurma arayışı içerisinde. Bu arayışı gerçekleştiren çoğu insan bu temel kaygılar doğrultusunda hareket etmektedir (Barlas, 2019: 97). Barlas’ın ifade ettiği bu durum Fatin Kaya’da kendisini göstermektedir. Kaya, mekân içerisinde

yitirdiği varlığını ve düzenini tekrar kazanmak isteğini şu cümlelerle dile getirir: “*Ne namus, ne haysiyet, hiçbir şey kalmadı. Defol! Evimden çık! Gelme bir daha buraya! (...) Burası benim evim. Otel, pansiyon değil! (...) Çıkın, çıkın buradan (...)*” (SE, s. 167).

Ferhunde, Selim Perçin’e güvenerek evin üst katını ipotek ettirmiş ve bankadan aldığı paranın bir kısmını da kendisi için harcamıştır. Eve gelen telgraf sonucu Selim Perçin’in Kaya ailesini dolandırdığı ortaya çıkmıştır. Mahkeme iflas kararı çıkarmış ve fabrikaya haciz konulmuştur. Bunun neticesinde evin satılma tehlikesi ortaya çıkmıştır (SE. s. 165).

3.5.2. Açık Mekânlar

Yazarın sadece *Koçyiğit Köroğlu* ve *Köşebaşı* piyeslerinde açık mekân kullandığı görülmektedir. Hatta eserlerinde yoğun olarak kapalı mekân tercih etmesine rağmen *Koçyiğit Köroğlu*’nda daha ziyade ağırlıklı olarak açık mekân kullandığı görülmektedir. Bir halk destanının anlatıldığı piyeste kahramanın sahip olduğu gücü ve olağanüstülükleri daha iyi göstermek adına açık mekânı tercih eden Tecer, gerekli gördüğü yerlerde kapalı mekân kullanımına da başvurmuştur. Birinci perdenin başında mekân ormandır. Mehter ve Deli Kaman ormanda gezinmektedirler (KK, s. 15). Mekân tercihinin orman olarak seçilmesi olayların başlangıcı ve gidişatı hakkında bilgi vermektedir. Mehter ve Deli Kaman’ın ormanda gezinirken rastladığı bir kafilenin kim olduğunu öğrenmek için gizlenmeleri ve uygun bir an bulduklarında ortaya çıkmaları, bulundukları bölgenin kontrolünü sağladıklarının bir göstergesidir. Bu iki adamın ormanın içinde kervanları ve Bolu Beyi’nin adamlarını gözlemeleri, gelenlerin de Köroğlu’nun kulesini arıyor olması mekânın kurguyu güçlendirdiğinin bir göstergesidir. Köroğlu, yaptığı iş nedeniyle kervanların geçiş noktasına yakın, aynı zamanda gözlerden uzak ve düşmanı olan Bolu Beyi’nin adamlarını kıştırabileceği bir bölgeyi kendisine mekân olarak seçmiştir (KK, s. 16).

Mekân tercihi bireyin hem yaşam biçimi hem de psikolojisi hakkında birtakım bilgiler sunmaktadır. Özellikle orman gibi yeşil, uçsuz bucaksız bir derinliğe sahip olan yerler kişiyi rahatlatırken aynı zamanda kişinin kendisiyle baş başa kalmasını ve iç dünyasını okuyucuyla/seyirciyle paylaşmasını sağlar. Ormanı kendisine mesken olarak tutmuş olan

Köroğlu'nun da burada rahatlayıp derin düşüncelere dalarak okuyucuya/seyirciye kendisi hakkında bilgiler verdiği görülmektedir:

“(...) Köroğlu yalnız başına derin düşüncelere dalar. Orman kendi hayatını yaşamaktadır (...)” (KK, s. 21).

“KÖROĞLU- Bütün kervanlar konak yerlerine ulaştı. (...) Bolu Beyleri rahat rahat uyuyacak. Sen, Köroğlu, sen ne yapacaksın? (...) Bütün gün gezdin, yayladan ovaya düştün (...) Yollara düşen ihtiyarları kaldırdın. Zorbalara meydan okudun. Neye yarar? Daha kim bilir kaç el sana uzanıyor? Kaç annenin gözü yaşlı? (...) Kaç Bolu Beyi'nin zindanları kitleniyor? (...)” (KK, s. 22).

Yukarıdaki alıntılarda Köroğlu'nun kendisiyle olan iç muhasebesini görmekteyiz. Yollara düşme sebebi, kendisine ormanı mesken tutması ve Bolu Beyi'yle arasındaki münasebet mekânın insan üzerindeki etkisiyle açıkça ortaya koyulmuştur.

Destanî bir piyes özelliği (Gökdemir, 1987: 25) taşıyan *Koçyiğit Köroğlu*'nun bu yapısı farklı mekân kullanımlarına olanak sağlamıştır. Bir sahnede mekân ormanken diğerinde bir konak avlusu ya da kale önüdür. Mekânın kendisine ait bir dinamiği vardır. O da tıpkı olaylar gibi hareketlidir. Özellikle açık biçimli piyeslerde sahnelenmeye uygun olmayan olaylar yer almaktadır. Olağanüstülükleri barındıran *Koçyiğit Köroğlu*'nda da bu duruma uygun pek çok sahneyle karşılaşılacaktır:

“Gök gürültüleri, şimşekler arasında yamaçtaki ulu ağaca yıldırım iner (...) Ağaç ortadan ayrılır, içinden Kaman görünür. Gök gürültüleri aralıklarla devam eder, şimşekler parıldar.” (KK, s. 67).

Bu duruma uygun bir başka örnek de Telli Döne'nin olağanüstülüklerle dolu olan doğum sahnesidir. Sancılar içinde yola düşmesi, bir ağaç altında yedi kat göğe gidip gelmesi, yolda eli kolu olmayan bir ihtiyarın kendisine kılavuzluk edip oraya kadar getirmesi (KK, s. 62) de eserdeki olağanüstü olaylardır.

Köşebaşı, İstanbul'un Rüstem Paşa Mahallesi'nde geçmektedir (Ataş, 2002: 23). Tecer, kahvesi, bakkalı, camisi, çeşmesi, evleri, yolları ve tabelalarıyla yaşayan bir mahalle atmosferi çizmek amacıyla hem açık hem de kapalı mekânlardan yararlanmıştır.

Köşebaşı'nda açık mekân sokaktır. Tecer, üç sokağın birleştiği bir köşebaşını mekân olarak tercih etmiştir. Perde açılmadan önce vak'anın geçtiği sokak, ince ayrıntılarına kadar verilmiştir. Kurguyu gerçek bir zemine taşımak amacıyla bir mahallede olması gereken bakkal, kahve, cami gibi yapıların piyeste de yer aldığı görülmektedir:

“Sahne, İstanbul'un eski semtlerinden birinde bir üç yol ağzı, bir köşebaşıdır. Sağda, set üzerinde, bahçeli, asmalı bir kahve. İhtiyar eski bir ağaç bütün bahçeyi gölgelendiriyor. Sol tarafta, kahve ile karşı karşıya, bitişiğinde çıkmalı bir ev bulunan bir bakkal dükkânı (...) Kahvenin bitişiğinde de, kapısında 'Ebe Kevser' yazılı bir tabela bulunan cumbalı bir ev vardır. Buradan itibaren sokak, bakkalın önüne kadar, tamir yüzünden kapalıdır. Yol üzerinde, yığılmış molozlar, çukur yerlerden geçilmek için tahtadan iskeleler ve bir levha görünür: 'Yol kapalıdır'. Üzerinde de kırmızı camlı bir işaret feneri. Dipte, tam karşıda, sağdan ve soldan gelen iki sokağın dirsek yerinde bir çeşme başı. Çeşmenin iki tarafına doğru demir parmaklıklı pencereleriyle eski Osmanlı üslubunda bir duvar; duvar ardında da servilerle çevrilmiş küçük bir cami, bir minare görünür” (K, s. 13).

Yapılan bu sokak tasvirinde yol hakkında belirtilenler mekânın insan üzerindeki etkisini göstermesi açısından dikkat çekmektedir. Yolda başlanıp yarım bırakılan ve bu nedenle kapatılan sokak, hem mahalleliyi (K, s. 25, 27) hem de oraya gelenleri oldukça rahatsız etmektedir. Özellikle her gün dükkân açan, işe gidip gelen ve sokaklarda satıcılık yapanlar belediyeye oldukça kızgındır. Belediyenin işini düzgün yapmadığı için sürekli aynı durumu yaşamaları onları mahalleden soğutacak duruma getirmiştir (K, s. 31). Dışarıdan gelen yabancılar için de durum aynıdır.

Buradaki açık mekân, sokak kültürüne uygun olarak mahallelinin geçerken selamlaştığı, durup sohbet ettiği yani kişilerin bir araya geldiği yerler olarak kullanılmıştır. Yıllardır aynı mahalleyi ve sokağı paylaşan insanların gerek satıcısıyla gerekse esnafıyla iç içe olduğu, samimi bir atmosfer yaratılmıştır. Sokak, özellikle çalışan insanlar için iş çıkışı birbirine rastladıkları, hâl hatır sorup hayatları hakkındaki haberleri aldıkları bir mekândır.

İnsanlar bu sayede hem birbirlerini görüp sohbet edebilmiş hem de kendilerini bekleyen işlere geç kalmamış olmaktadır. Piyeste evine gitmekte olan Çöpçü Kadın'ın önce acelesi olan Marangoz ile sohbet etmesiyle eşinin doğum yapmakta olduğunu öğrenmesi, ardından yolda karşılaştığı işçilerle yeni işleri hakkında sohbet etmesi ve kendisinin neden fabrikaya girmediklerini anlatması bu görüşü destekler niteliktedir (K, s. 80-81).

Piyeste, sokaklarda çalışarak ekmeğini kazanan satıcı, boyacı, simitçi, çöpçü ve bekçinin yer alması eserin gerçekliğini de arttırmaktadır. Sokakta çalışan kişilerin duygu ve düşüncelerine yer verilmesi, zengin fakir ayrımı yapmaksızın mahallenin içinde yaşayanlarla bir bütün olarak ele alınması “mahalle” kavramını ön plana çıkarmaktadır. Özellikle mahallenin güvenliğini sağlamakla görevli olan ve herkesi tanıyan Bekçi'nin kendisi hakkında söyledikleri bu duruma örnek gösterilebilir:

“(...) Okumuş adamlara canım kurban. Benim gibi cahil adam neye yarar? Ola ola olursun bir gece bekçisi (...) Kime sorsan mahalle bekçisi geceleyin mahallede olacak kötülükleri bekler zanneder. Yanlış! Mahalle bekçisi tatlı uykuları bekler (...)” (K, s. 14).

Tecer, bu piyesiyle beraber modernleşmeyle yok olmaya başlayan mahalle samimiyetini açık mekân kullanımıyla vermeye çalışmıştır.

3.6. Zaman

Tiyatroda zaman algısı piyesin metin, uygulama ve seyirci ile iletişim kurma anlamında en önemli öğelerindendir. Zaman, saat kavramının ön planda olduğu çizgisel zaman ve dış dünyaya dayalı vakit anlayışının bulunduğu döngüsel zaman olmak üzere iki şekilde kendini göstermektedir (Ünlü, 2009: 61). Edebî eserlerde zaman, kronolojik olarak ilerlemekle birlikte zamanda geriye dönüşler veya ileriye atlayışlar da görülmektedir (Narlı, 2002: 93). Tiyatroda ise kapalı biçimli piyeslerde gerçeklik algısını bozmamak için geriye dönüş tekniği kullanılmaz. Bu sebeple kapalı biçimli piyesler kronolojik olarak ileri gider. Fakat piyeste işlenen olaylar uzun bir zamanı kapsamaktaysa bunların sahneleme süresine sığdırılması gerekir. Bu sağlamak için piyes yazarları tablolar veya perdeler arasında “zaman sıçraması” adı verilen atlamalar yaparlar (Şen, 2017a: 420).

İki bölüm ve altı tablodan oluşan *Koçyiğit Köroğlu*'nda zaman unsuru olaylar üzerinden takip edilebilmektedir. Vak'a, Oğuzların İslâmiyet'e girmelerine yakın bir zamana gerçekleşmiştir (Gökdemir, 1987: 26). Piyeste tablolar arasındaki geçişlerden vak'anın üç günlük bir zaman dilimini kapsadığı anlaşılmaktadır. Herhangi bir somut tarih verilmemekle birlikte olaylar, sefer mevsimi olan bir yaz günü başlamış (KK, s. 15-16) ve üç gün sonra akşamın ilerleyen saatlerinde son bulmuştur (KK, s. 83). Piyesin tablo ve sahnelere ayrılması vak'anın takibini yapmayı kolaylaştırmıştır. Bir yaz günü ormanda başlayan olaylar (KK, s. 15) gece gündüz döngüsü içerisinde kronolojik olarak devam etmektedir (KK, s.21). Piyeste zaman sıçramasına rastlanılmaması da zamanın kronolojik olarak ilerlediğinin bir göstergesidir.

Koçyiğit Köroğlu'nda zamanın, mekânla iç içe olacak şekilde verilmiş olması önemli bir husustur. Dağ, tepe ve ormanı kendilerine yurt edinmiş olan Köroğlu ve takımının zamanın ilerleyişini saat üzerinden değil de içinde bulundukları mekânın onlara sundukları şartlar doğrultusunda takip etmesi kurgunun gerçekliğini de güçlendirmiştir (KK, s. 38).

Koçyiğit Köroğlu'nda zamanın insan üzerindeki psikolojik etkisinden de bahsetmek mümkündür. Özellikle yerleşik bir düzenin kurulamadığı, insanların ihtiyaçları doğrultusunda konakladıkları ve zalimliğin hüküm sürdüğü piyeste zaman gerçek anlamını yitirmiştir. Gece gündüzün oluşturduğu ortak bir zaman kavramının yanı sıra bireysel zaman kavramından da bahsetmek mümkündür. Özellikle piyesin baş kişisi olan Köroğlu'nun yalnız kalıp içine çekildiği durumlarda zamanda içsel bir genişlemeye tanık olunmaktadır (KK, s. 22). Telli Döne'nin eşi Ayvaz'ın esir alındığını duyduğu anda doğum için sürenin dolduğunu anlaması ve olağanüstü bir şekilde doğumu gerçekleştirip Köroğlu'nun yanına gitmesi (KK, s. 62) de zamanın birey üzerinde nasıl şekillendiğinin bir göstergesidir.

Yazılan Bozulmaz'ın vak'a zamanı yirmi dört saatten kısa bir süreyi kapsamaktadır. Tek perdelik piyeste gün, ay, yıl gibi zamanı gösteren, zamanın takibini kolaylaştırmayı sağlayan herhangi bir ibare yer almaz. Olaylar, tarihi belli olmayan bir akşam vakti başlayıp gecenin ilerleyen saatlerinde İsmail'in yakalanmasıyla sonlandırılır. İleriye doğru bir zaman akışı yer almaktadır. Olayların tam olarak saat kaçta başlayıp kaçta bittiğine dair net bir bilgi olmamakla birlikte, zamanı olay akışından takip etmek mümkündür:

“SADIK EMMİ – (...) Vakit geç oldu artık. (...) Hadi, Allah’a emanet ol. İsmail’e tembih et de yarın bana gelsin. (...)

EMİNE – (...) Allah razı olsun! (Sokak kapısını kapar.) Velâkin... (Durur.) Yüreğimi karmakarış ettin.. (Kapıyı demirler. Sonra ocağın önüne gelir. Rafın üzerindeki saati derin derin süzer. (...)” (YB, s. 4).

Sadık Emmi’nin *“Vakit geç oldu artık.”* cümlesi ve Emine’nin saati derin derin süzmesi (YB, s. 4) zamanın ilerlediğinin bir göstergesidir. Yine Ali’nin gece vakti gelişi ve bunun üzerine Emine’nin korkması (YB, s. 5) zamanı takip etmeyi kolaylaştırırken zamanın olaylar üstündeki etkisini de ortaya koymaktadır:

“EMİNE – (Kahve fincanını Ali’ye verir, sonra pöstekinin üzerine çömelir.) Hatırlıyor musun? Bu akşamki gibi geldin. Ah, onun için korktum işte. (...) Birden hatırıma o akşam geldi. Nah, işte şuraya, (...) şu aralığa yatırdılar... boylu boyunca... göğsünden kan akıyordu...” (YB, s. 6).

Ali’nin gecenin ilerleyen vakitlerinde gelişi, Emine’ye geçmişte yaşadığı olayı hatırlatmıştır. Yine böyle bir gece, geç vakitlerde kocasını kaybetmiştir. Şimdi de oğlu İsmail, eli silahlı kişiler tarafından aranmakta olup henüz eve gelmemiştir (YB, s. 8). Bu nedenle Ali’nin zamansız gelişi Emine’nin içine korku salmıştır. Bir nevi zamanın ilerleyişi, vaktin gece ve sisli oluşu kötü olayların yaşanmasına zemin hazırlayan bir unsur olarak yer almıştır (YB, s. 10).

Piyeste yer alan *“Saat sesleri büyür, saat zembereğinde bir boşanma olur.”* (YB, s. 10) ifadeleri ise öznel zaman akışını belirtmektedir. Emine, silah sesleri üzerine Ali’yi oğlunu kurtarması için göndermiş ve kendisi için zorlu bir bekleyiş başlamıştır. Emine için artık zamanın akışı değişmiş; anlar, dakikalar geçmez bir hâle gelmiştir. Saat seslerinin büyümesi ve zembereğinin boşanması, içinde bulunulan anın önemini ve durumun ehemmiyetini de açıkça ortaya koymaktadır. Saat ilerledikçe Emine’nin içindeki korku da büyümekte ve onun için zaman kavramı değişmektedir. Ali öldükten sonra ceset Emine’nin evine getirilir. Emine’nin evdeki insanlara evlerine gitmelerini, kendisinin ölüyü beklemesini bildiğini ve gece yarısı yabancı adamların evinde işi olmadığını

söylemesi de zaman takibi açısından önemlidir (YB, s. 16). Vakit hâlâ gece olup yeni bir güne geçilmemiştir. Ardından İsmail'in yakalandığının haberinin gelmesi (YB, s. 20) ve herhangi bir zaman ibaresinin bulunmayışı piyesin gece ile sabah arası bir zaman diliminde bitmiş olduğunu göstermektedir.

Köşebaşı, yirmi dört saatlik bir zaman dilimini kapsamaktadır (K, s. 11). Eserde zaman; gece, sabah, öğle ve akşam vakitlerini karşılayacak şekilde kronolojik olarak ilerlemektedir. Mahalle Bekçi'sinin konuşmalarından vak'anın gece başladığı anlaşılmaktadır. Geceleri mahallenin güvenliğinden sorumlu olan Bekçi'nin günleri saymasından, o gecenin yüz otuz dördüncü gece ve yılın dolması için iki yüz otuz bir gecenin daha kaldığı öğrenilmektedir (K, s. 13). Yılın yüz otuz dördüncü günü 14 Mayıs'tır. Eserde vak'a bir günü kapsadığı için 14 Mayıs gecesi başlayıp 15 Mayıs gecesi bitmiştir.

Piyeste, uzun zamandır hasta olan Macit Bey'in fenalaşması sonucu doktora ihtiyaç olması üzerine Bekçi'nin konuşmalarından vaktin sabaha karşı olduğu öğrenilmektedir (K, 15). Birinci perdeye geçildiğinde vakit öğleden öncedir. Bakkal Çırağı ve Kahveci Çırağı dükkânlarını yeni açmış ve temizlik yapmaktadır. Her sabah aynı saatte gelen Sütçü'nün geç kalması üzerine Süt Alan Kadın'ın sözlerinden vaktin öğleye yaklaştığı anlaşılmaktadır (K, s. 16). Mahallelinin, Macit Bey'in cenaze namazını kılmak için camiye gitmesi öğle vaktinin geldiğini göstermektedir (K, s. 41).

İkinci perde açıldığında vakit öğleden sonradır (K, s. 42). Kahveci Çırağı'nın Bakkal'ın gazına gelmesiyle işi bırakmaya karar vermesi sonucu ustasının, kendisine pazara kadar izin verdiğini ve o günle beraber üç gün izinli olduğunu söylemesi üzerine vak'anın perşembe günü yaşandığı anlaşılmaktadır (K, s. 49). Üçüncü perdeye gelindiğinde vakit akşam üzeridir (K, s. 64). Bakkala gelen müşteri ile Bakkal arasında geçen konuşmalardan akşamın iyice yaklaştığı anlaşılmaktadır (K, 71). Kahvede muhtarlık işlerini yapmakta olan Muhtar Ağabey'in "*Akşam oldu.*" diyerek kâğıt işlerini bırakması (K, s. 72), dükkânların kapanmaya başlaması (K, s. 79) ve işten çıkanların evlerine gitmeleri (K, s. 80-81) vaktin akşam üstünü geçtiğini göstermektedir. Mahallede akşam olmuş ve ışıklar yanmıştır (K, s. 84). Düğün için çalgıcıların da gelmesiyle kahve kapatılıp düğün yerine gitmek için çıkıldığında ortalık iyice karamıştır (K, s. 86). Piyesin sonundaki ikinci tabloya

gelindiğinde havadaki tek tük yıldızlardan ve Bekçi'nin konuşmasından vaktin gece olduğu anlaşılmaktadır. Vakit ilerleyip geceye dönmüş olmasına rağmen düğün dağılmadığı için devriyeler nöbet tutmakta ve Bekçi de etrafı kolaçan etmektedir (K, s. 91). İlk tabloda olduğu gibi ikinci tabloda da Bekçi'nin geceleri sayması üzerine yüz otuz dördüncü gecedan yüz otuz beşinci geceye geçildiği öğrenilmektedir (K, s. 92).

Aynı zamanda piyesteki konuşmalardan anlatılan günün perşembe olduğu da öğrenilmektedir. Tecer, yirmi dört saati vakitlere ayırarak mahallelinin zamana bakış açısını ortaya koyarken zaman takibini yapmayı da kolaylaştırmıştır.

İki perdelik *Bir Pazar Günü*'nde zamanın kronolojik olarak ilerlediği görülmektedir. Vak'a, bir pazar günü Tevfiklere davetli olan Sabri-Vezan çiftinin evlerinde başlamıştır. Net bir saat verilmemiş olmakla birlikte Tevfiklere gitmek istemeyen Sabri'nin “*Şu koskoca günü gavur etmek olur mu? Bir şey yapalım.*” (BPG, s. 179) ifadesi günün erken vakitleri olup saatin henüz çok ilerlememiş olduğunun göstergesidir. Selvi'nin telefon konuşması sırasında Vezan'a, hizmetçisi Rahime'ye kal dediği için sabah kendisini payladığını ve kapıyı çekip gittiğini söylemesi (BPG, s. 180) de vak'anın sabah başladığının bir göstergesidir. Piyes boyunca herhangi bir saat verilmemiş olsa da kişilerin arasında geçen diyalog takibinden zamanın on dakika, yarım saat ve bir saat olarak ilerlediği görülmektedir (BPG, s. 185).

Piyeste, dışarıdan çakırkeyif bir hâlde gelen hizmetçilerden birinin ev sahiplerinin gece yarısından önce gelmeyeceklerini söylemesi zaman takibini yapmada kolaylık sağlamaktadır (BPG, s. 208). Yirmi dört saatten daha kısa bir zaman diliminin anlatıldığı piyeste net olarak takip edilebilen üç zaman dilimi mevcuttur. Birincisi Sabri'nin eşine saatin sekiz olduğunu ve artık eve gitmek istediğini ifade etmesidir (BPG, s. 208). İkincisi hizmetçilerin konuşmalarından sonra Tevfiklerin evindeki saatin on ikiyi vurmasının duyulduğu kısımdır. Bu sırada Selvi oyun masasında tek başına hıçkırarak ağlamaktadır. Saatin on ikiyi gösterdiği sırada Selvi'nin tek başına ağlıyor olması, Sabri ve Vezan çiftinin gece yarısından önce oradan ayrıldıklarını göstermektedir (BPG, s. 210). Üçüncüsü ise Selvi'nin uyumamış olması üzerine eşinin söylediği “*Saat ikiyi geçiyor. Hadi yat artık. Yarın kalkamazsın.*” cümleleridir (BPG, s. 211).

Üç perdelik bir piyes olan *Satılık Ev*'de zaman kronolojik olarak ilerlemektedir. Tecer, olayların ne zaman başladığına dair tam bir tarih vermemiştir. Buna rağmen birinci perdede Selim'in Ferhunde'ye o zamanlar muhalefette olduklarını ama demokrasi için çok mücadele ettiklerini (SE, s. 107) söylemesi, 1950'de yaşanan iktidar değişimine işaret ettiği için verilen ipuçlarından zaman takibi yapılabilmektedir. Piyes, eylül sonlarına doğru bir sabah başlar. (SE, s. 97). Olaylar devam ederken sekiz aylık bir zaman sıçramasıyla ikinci perdeye geçilir. Burada da içinde bulunulan tarih hakkında net bir bilgi verilmeyip sadece vaktin sabah olduğu belirtilmiştir (SE, s. 123).

Satılık Ev piyesine zaman sıçraması perspektifinden bakıldığında vak'anın başlama zamanından bitimine kadar verildiği görülmektedir. Seyirci/okuyucunun vak'anın hangi tarihte başladığını bildiği için yaşanan zaman atlamalarından da olumsuz yönde etkilenmesi söz konusu değildir. Tek bir mekân olan evde geçen olaylar sabah akşam döngüsünü takip ettiği için yaşanan zaman sıçraması da onu takip ederek ikinci perdede sekiz ay sonunda yine bir sabah devam ettirilir (SE, s. 123). Üçüncü perdeye gelindiğinde ise aradan altı ay geçmiş ve yine bir sabah vaktidir (SE, s. 144). Tarihsel bir zaman yerine vakit unsurunun takibiyle yapılmış olan bu zaman sıçramaları piyeste bir bütünlük sağlanmış ve seyirci/okuyucunun zihninde bir kafa karışıklığına yol açmamıştır. Piyes boyunca net bir tarih bilgisi yer almamış olmakla birlikte olay akışı esnasında verilen ipuçlarının takibiyle piyesin Eylül 1950'de başladığı anlaşılmaktadır. Piyeste birinci perdeden sonra sekiz ay, ikinci perdeden sonra da altı ay olmak üzere toplam on dört aylık bir zaman sıçraması yapılmıştır. Bu durumda olayların Kasım 1951'de bittiği anlaşılmaktadır.

Tecer'in *Satılık Ev* dışındaki piyeslerinde vak'a zamanını dar tuttuğu görülmektedir. Bu durum piyeslerin içeriğiyle uyumludur.

3.7. Anlatım Teknikleri

Edebî eserlerde anlatılanların sunumu eserin başarısı açısından önemlidir. Diğer edebî türlerde olduğu gibi tiyatrodan da anlatım teknikleri bu bağlamda oldukça etkilidir. Yazar; duygu, düşünce, bilgi dünyasını, kısaca anlatmak ve ortaya koymak istediklerini okuyucuya anlatım teknikleri aracılığıyla aktarır. Yazar; eserinin konu, amaç ve ana

yönelimine uygun olan anlatım tekniklerini kullanarak okuyucuya ulaşmak ister (Karabulut, 2012: 1376). Edebî bir tür olan tiyatrodaki anlatım teknikleri roman ve hikâyeye göre daha kısıtlıdır. Bunun nedeni piyeslerin diyaloglar üzerine kurulu olmasının yanı sıra sahnelenmek üzere yazıldıkları için hacim olarak daha kısa olmalarıdır (Şen, 2017a: 434-435).

3.7.1. Diyalog

Tiyatro, diyaloglar üzerine kurulmuş olan edebî bir türdür (Şen, 2022: 134). Bu nedenle piyeslerde, kopukluk yaşanmaması için diyalog kuruluşunun, akışının en iyi şekilde oluşturulması gerekmektedir.

Kişilerinin günlük dille ve karakterlerinin getirdiği özellikler doğrultusunda konuşturulması, gerçeklik algısı oluşturmakla birlikte piyeslere samimi bir hava da katmaktadır. Yaşanan olaylar karşısında kişilerin gerçek duygu ve düşüncelerini olduğu gibi ifade etmeleri de yine eserlerin samimiyetini ortaya koymaktadır.

Koçyiğit Köroğlu'nun diyalogları incelendiğinde destan üslûbunun yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Sade, anlaşılır bir Türkçe kullanımıyla birlikte eserin dönemine uygun kelime kullanımları yer almaktadır. Günümüz Türkçesinde artık kullanılmayan “baç, şar, eğin, subaşı, dizdar” vb. kelimelere rastlanmaktadır. Piyenin asıl kaynağı ve yazıldığı dönem esas alındığında Tecer'in dili, aslına uygun kullandığı görülmektedir.

Piyenin diyalog dağılımında eşitlik söz konusu değildir. Birbiri ardınca uzun ve kısa diyaloglardan oluşan piyes, eşitlik ilkesinden ziyade durum ve kişilerin önemine göre dağıtılmıştır. Örneğin piyesin merkezî kişisi olan Köroğlu'nun diyalogları diğer kişilere oranla daha sık ve daha uzundur:

“(...) KÖROĞLU- Neden şimdiye kadar, Bolu'dur deyip, kaleyi basmadık? Adımız hayduda çıkmış. Neden? Çünkü dağda belde adam vurmak işimiz (...) Hepiniz beylerin zulmüne karşı direndiniz. Size kim kötülük ederse etsin, onlar hep bir, aynı şeylerdir. Bu Bolu Beylerinden öcümüz alınmadıkça, puslu kur, adam çevir, kervan yağmala neye yarar? (...) Gücüm kuvvetim yerinde. Hepiniz bana güvenin. Sizi en büyük savaşa çağırıyorum.

Yalnız bizim öcümüzü değil, bütün zulüm görenlerin öcünü alacağız. Oğuz'un benimle andı var. Hepsi bizim buyruğumuz altına gelecek. Bizimle birlikte savaş edecek (...)" (KK, s. 45-46).

Köroğlu'ndan sonra karşıt güç konumunda olan ve savaşın diğer tarafında yer alan Bolu Beyi'nin de konuşmalarının uzun ve sık tutulduğu görülmektedir:

"(...) BOLU BEYİ- Uyuyun siz, uyuyun! Konağımın içine giriyor haydutlar. Bu adamlar nasıl, ne zaman girmişler içeriye? Bütün haydutların şimdi, bu saatte kalede olmadıkları nerden belli? Bugünden böyle kale kapıları kapanacak. Her tarafa gözcüler koyun. Kaleye girip çıkanları gözleyin. Geceleyin nöbeti arttırın. Kapı kapandıktan sonra kuş bile uçmasın burçların üzerinden! (...)" (KK, s. 36).

Piyeste, taraflara isteklerini bildirmek ve tanık oldukları olayları anlatmakla görevli olan elçi ve ulağın da diyalogları uzun tutulmuştur (KK, s. 44, 51). Arslan'ın Benli Nigar'ı almaya geliş hikâyesini (KK, s. 54) ve Telli Döne'nin doğumunu anlattığı (KK, s. 62) kısımlar gibi önemli durumların dile getirildiği diyaloglar da uzun tutulmuştur.

Koçyiğit Köroğlu'nda kişilerin karakter özelliklerine uygun olarak konuşturulması eserin güçlü bir diyalog yapısına sahip olduğunu da göstermektedir. Kendisine olağanüstü özellikler ithaf edilmiş olan Köroğlu'nun Kır At'a seslendiği diyalog bu görüşü destekler niteliktedir:

"KÖROĞLU- Çağır, Kır At'ım, çağır! Beni hülyaya bırakma. Koçyiğit gömleğimi giydim eğnime. Bu dünyada zulmün adına bile düşman olacağım. Ey Gök Tanrı! Beni sına. Şimşekler elimde kamçı. Yıldırımlar kolunda gürz. Yılırsam beni şimşeklerle kamçıla, yıldırımlarla çarp (...)" (KK, s. 26).

Bolu Beyi'nin kendisine cılız bir at getirdiği için Tavlabası'nın gözlerini oyarak atın sırtına bağlayıp ormana bıraktığını anlattığı diyalog onun kişiliğiyle örtüşmesi bakımından önemlidir (KK, s. 30). Köroğlu ve Bolu Beyi gibi piyesin diğer kişileri de kendi kişilik özelliklerine uygun olarak konuşturulmuştur.

Diyaloglarda gerek olağanüstülükler gerekse töreye ait geleneklere yer verilmesi de destanî bir piyes olma özelliğine bağlı kalındığını göstermektedir (KK, s. 50).

Yazılan Bozulmaz piyesinde diyalogların kişiler arasında eşit şekilde paylaştırıldığı görülmektedir. Yine diyalogların uzunluk ve kısalıkları piyes boyunca orantılı bir şekilde dengelenerek seyircinin/okuyucunun sıkılması önlenmiştir. Bir ya da birkaç kişi sayfalarca ve peş peşe konuşturulmak yerine okuyucuyu sıkmayacak biçimde, aralıklarla konuşturulmuştur

Yazılan Bozulmaz piyesinde dil bakımından teknik kusurlar bulunmaktadır. Piyeste pek çok kelime yazım yanlışına rastlanmaktadır. *Yazılan Bozulmaz*, 1946'da Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nde oynanmış olup basılmamıştır (Özbalcı, 1998: 28). Eser daha sonra başkaları tarafından daktiloya geçirildiği için diyaloglarda görülen dil kusurlarının eseri yazıya geçirenlere mi ait olduğunu yoksa halk ağzını vurgulamak için bilinçli olarak mı tercih edildiğini belirlemek mümkün değildir.

“SADIK EMMİ – (...) Velâkin, kayıt var, tupa var, (...) Kıymatı yok bu sözün a, neye sebep söyledi ise söylemiş İsmail.

EMİNE – Oğlum böyle bir lâf demişse eğer, Allah başıma her türlü belâlam versin! (...)

EMİNE – (Oturarak) Doğrucasına konuş öyleyse. (...)

SADIK EMMİ – (...) Dedim belki akşamlayın İsmail evdedir, çıktım geldim” (YB, s. 3).

“ALİ – (...) Töbe rabbime büyük söylersem, ama ne hâkim, ne savcı, ne abukat... (...)
(YB, s. 5).

Sadık Emmi ve Emine arasında geçen diyalogda da görüldüğü üzere “kıymatı yok, belâlam, akşamlayın” gibi pek çok kelimenin yazımında sapma görülmektedir. Aynı zamanda bu durumun Tecer tarafından bilinçli olarak tercih edilmiş olması ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır. Bilindiği üzere Tecer, ömrünü Anadolu’yu dinlemeye ve onun sesini dinletmeye adanmış bir sanatçıdır. Bu nedenle eserlerinde halk ağzına, halk söyleyişlerine sıkça yer vermiştir (Özbalcı, 1998: 9). Özellikle *Koçyiğit Koroğlu* ve *Köşebaşı* adlı eserlerinde olduğu gibi Tecer’in halkı ve onun yaşamından bir kesiti anlattığı *Yazılan Bozulmaz*’da halk söyleyişleri sıkça yer almaktadır:

“EMİNE – (Şiddetle) Köpeğin önüne tükürsen bu lafları yemez.

SADIK EMMİ – (...) Benden başka kimse yok sana bunları anlatacak. Köyün içi (el ile işaret yaparak) na böyle... (...) Bizim sözüümüz geçmez oldu gayri. Velâkin... Kulağasma (...)” (YB, s. 3)

“ALİ – (...) Zehra Fatma’nın kocasını çelmiş te el bile onu ayıplamış. Tarla tarlaya katışmış ta sınır kesilmemiş. Kulağasma!” (YB, 1989: 5).

Yazılan Bozulmaz’da anlatımı güçlendirmek için “aklını çelmek, kulak kabartmak, kanlı bıçaklı olmak, burnunu sokmak, elden ayaktan düşmek” (YB, s. 7-13) gibi pek çok deyim yer verilmiştir. Kullanılan bu deyimler de halk söyleyişleri gibi kendi halinde yaşayan köylünün kullandığı dilin doğallığını açıkça ortaya koymuştur.

Diyaloglarda kullanılan samimi, canlı dil yapısı karşımızda gerçek, yaşayan bir köy ve köylü portresinin oluşmasını sağlamıştır. Tecer; tanık olduğu, etkileşim kurduğu köylüyü kendi coğrafyası içinde, kendi yaşam biçimiyle, dil ve üslûbuyla yaşatmış ve bunu diyaloglarda ustaca göstermiştir. Piyenin kurgusu göz önünde bulundurulduğunda diyaloglarda kullanılan dilin köylüyü yansıttığını söylemek mümkündür.

Köşebaşı’nda bir İstanbul mahallesinin günlük yaşamını anlatılmıştır. Bundan ötürü diyalogların anlatılan günlük yaşamı gerçekçi bir biçimde destekleyecek nitelikte kurulduğu görülmektedir. Diyaloglarda mahallelinin bireysel açıdan ev ve aile yaşamlarıyla değil, toplumsal açıdan mahalle yaşantısı, ahbaplık, komşuluk ilişkileriyle yer aldığı görülmektedir (Şener, 1972: 6):

“(...) EBE (Geçkince bir hanım; cumbadan başını çıkarır.) Ne var oğlum?

MARANGOZ Hayırlar. Bizimkisi, eli kulağında...

(...) MARANGOZ İşe geç kaldım bu yüzden... Ağrı sıklaşırsa sana haber gelir. Kuzum ebe anne...

EBE Allah’a emanet! Merak etme...” (K, s. 17).

Piyeste bakkal, kahveci, sütçü, simitçi, boyacı, çöpçü, bekçi ve işçilerin arka planda kalmayarak gerçek hayata uygun bir şekilde konuşturuldukları görülmektedir. Bu kişilerin diyalog dağılımları piyeste yer aldıkları konum ve önem sırasına göre oluşturulmuştur. Piyeste yer alan kişiler mahallenin bütününe oluşturacak şekilde ele alınmıştır. Kişilerin

her biri, varlığı ve konuşmalarıyla mahalleli kavramını oluşturan bütünün parçaları olup birbirini tamamlar niteliktedir. Mahallenin sütçüsü her sabah orada yaşayanların süt ihtiyacını karşılamakta ve öğrendiği bir haber onunla birlikte ev ev dolaşmaktadır:

“(…) SÜT ALAN KADIN (Yüksek sesle) Sütçü! Sütçü! (…) Nerede kaldın ayol, öğlen oldu. (…)

SÜTÇÜ Eh, dünya bu! Dün sabah uğradım, sütünü bıraktım, adamcağız sağdı. Bu sabah uğradım sütünü bırakmaya, ölmüş... Dünya bu! Dokundu içime hanımefendi...

SÜT ALAN KADIN Vah! vah! kim acaba?

SÜTÇÜ Macit Bey!

SÜT ALAN KADIN Sahi mi? Ah, ne iyi adamdı! (…)” (K, s. 16).

Köşebaşı’nda, mahallelinin yaşam tarzına uygun sade ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Piyeste Beybaba’nın torunu Zehra ve mahalleye eski eserlere bakmak için gelenlerin kullandığı dil üzerinden mahallelinin konuşma üslûbunun günlük yaşantılarına uygunluğu açıkça görülmektedir. Zehra ve Favorili Pipolu’nun akademiye gittiği ve orada Batı tarzı eğitim aldıkları için kelime kullanımlarının kahvedekilere yabancı gelmesi de şahısların sosyal konumlarına uygun konuşturulmasına örnektir:

“(…) H. KIZ Pardon, dedeciğim, size takdim edeyim: Bu sene Arşitekdürden Prömiye pri...

BEYAĞABEY Efem?

(…)

H. KIZ (Devamla) Kiki ile, pardon Kemal’le hem kolejden hem akademiden arkadaşız. O bana Zizi der ben ona Kiki” (K, s. 65).

“FAVORİLİ PİPOLU Pardon. Ben her ikinizin de fikrine katılırım. Benim ayrıldığım nokta, ‘teorikman parlan,’ artistik bir meseledir. Kestiyon dar... (Zehra’ya dönerek) Nes pa? (Ötekilere dönerek) Artistik mesele (…)” (K, s. 66).

Bakkal ve eskiden o mahallede yaşayan Paşazade arasındaki diyaloglar da kişilerin karakter özelliklerine uygun konuşturulduğunu göstermektedir. Paşa soyundan gelen ve aslen o mahalleli olan fakat orasının kendisine uymadığını düşündüğü için Şişli’de bir pansiyonda kalan Paşazade, kendi konumuna göre konuşturulmuştur. İkili arasındaki

diyaloglarda Paşazade'nin kullandığı kelimeleri sıradan, okumamış bir kişi olan Bakkal'ın yanlış anladığı görülmektedir:

“(…) PAŞAZADE Lili ondan daha güzel. Perihan biraz seksapel…”

BAKKAL Seksen papel nereye vereceksin, anlamadım?

PAŞAZADE Seksapel… Yani kadın!” (K, s. 79).

Bir Pazar Günü’nde sade ve anlaşılır bir dil kullanılmakla birlikte Avrupaî yaşantı tarzını ortaya koymak ve piyesin gerçekçiliğini arttırmak adına farklı kelimeler de kullanılmıştır. Üç çiftin Batı’yı örnek alarak oluşturdukları yaşam çevresinde kurgulanmış olan piyeste konuşma dilinden, kıyafete ve eğlence anlayışına kadar pek çok unsurda farklılaşma görülmektedir. Tecer, gerçekçi bir dille Türk insanının başkalaşım sürecini diyaloglarına güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Piyes kişileri, olaylar esnasında farklılıklarını göstermek için konuşmalarında yer yer alıntı kelimeler kullanmaktadırlar:

“(…) SABRİ Elmasın üstüne de oturmuş.

TEVFİK Monşer… Facia!

SABRİ Hayır, acıklı komedi!” (BPG, s. 206).

Meslek ve konumları itibariyle kendilerini önemli gören piyes kişilerinin konuşmalarında olduğu kadar yaşam tarzlarında da Batı’nın etkisi hâkimdir. Tevfiklere oyun oynamaya giden Sabri, oyun sırasında eline puroyu alarak koklar ve kokusunun çok iyi olduğunu belirtir. Bunun üzerine Tevfik o eski “havana ve virjinyalar”ın artık olmadığını, ara sıra Avrupa’ya ve Amerika’ya giden olursa onlara aldattığını söyler (BPG, s. 195). Batı’dan örnek alınmış olan kâğıt oyunlarında da bu durum kendini göstermektedir:

“(…) TEVFİK Pas!

SELVİ Pas!

SABRİ Bir santazu!

VEZAN İki tirefl (…)” (BPG, s. 207).

Bir Pazar Günü, aynı anda tek sahnede iki farklı ailenin anlatımıyla diyalogların karışmasına çok müsait bir piyes olmasına rağmen böyle bir durumun gerçekleşmediği

görülmektedir. Tecer, kişileri sırayla ve eşit uzunluklarda konuşturmuştur. Böylelikle diyaloglarda herhangi bir kopukluk yaşanmasının önüne geçmiştir. Uzun ve üst üste kurulan diyaloglardan kaçınmıştır.

Diyaloglar piyesin kurgusunu güçlendirmede ve onu gerçeklik zeminine taşımada önemli bir unsurdur. Kişiler bir araya geldiklerinde benliklerini gizlemekte ve içinde bulundukları ortamın onlara sunduğu kadarını ortaya koymaktadır:

“(…) *SELVİ (Vezan’a) Bu mavi japonen ne kadar güzel!*
VEZAN Beğendiniz mi?
TEVFİK Fevkalade! Güzele ne yakışmaz!
SELVİ (Sabri’ye) Hanımınız Şişli’nin en şık bayanı!
SABRİ Ben de aynı fikirdeyim.
VEZAN (Selvi’ye) Hani sen tayyörünü giyecektin? (…)” (BPG, s. 194).

Yukarıdaki diyalogda görüldüğü üzere kişiler gerçek duygularını gizleyerek yapmacık tavırlarla birbirlerine iltifat etmektedir. Aşağıdaki örnekte de aynı durum görülmektedir.

“(…) *SABRİ- (…)* Onlarla görüşmek caiz değil. Herif müvekkilim olmasaydı evimin kapısından içeri adım attırmazdım.
(…) TEVFİK- Meftun onları kendine rakip addetmez. Züğürt der onlara. Müteahhit, borsacı falan oldu mu karısının yanına bile yaklaştırmaz. Mahum ya, tecrübesi var: Nazlı’yı birinci kocasından ayırtmak için (…) epey oynatmış...
(…) TEVFİK- Merak etme kadın hakkından geliyor onun.
SABRİ- Uşak yerine kullanıyormuş onu.” (BPG, s. 195)

Tecer’in *Satılık Ev*’de kişiler arasındaki yaşanan çatışmaları, diyaloglar üzerinden başarılı bir şekilde yansıtmayı piyese hareketlilik katmıştır. Piyeste yer alan kişilerin çatışma esnasında içinde bulundukları ruh hâlleri canlı bir şekilde aktarılmıştır:

“(…) *FATİN: (Yarı hayret, yarı ferahlık içinde) Demek bol bol harcadığın para buymuş?*
FERHUNDE: Ne bekliyordun ya sen?

FATİN: (Nefes alır) Bana cehennem azabı çektirdin. Aylarca beni şüpheler içinde kıvrandırdın.

FERHUNDE: Öğrendin ya şimdi?

FATİN: (Yürür. Başına vura vura) 30.000 lira borç! 30.000 lira borç!

FERHUNDE: (Artık kesin darbeyi vurmak zamanı gelmiştir) Hayır, 80.000! 50.000 de Perka'ya yatırmak için borçlandım.

FATİN: (Dehşetle Ferhunde'ye döner.) Ne yaptın? 50.000 lirayı kaptırdın mı ona?

FERHUNDE: (Kendinden emin) Ben paramı sağlam işe yatırdım. Metin de biliyor.

FATİN: (Heyecandan elleri titrer) Şu telgrafa bak, şu telgrafa! İmza: Metin! (Cebinden bir telgraf çıkarır.) (...)

FATİN: Evde durmuyorsun ki telgrafın geldiğinden haberin olsun. (Okuyarak) 'Mahkeme iflas kararı verdi. Fabrikaya haciz kondu. Perçin bizi dolandırdı. (...)' Senin yüzünden ev satılacak!

FERHUNDE: (Karamsar) Benim hayatım mahvolduktan sonra evin ne kıymeti var?

FATİN: (...) Ne kadar kalpsizmişsin meğer! Seninle bir ömür nasıl geçirmişim, Allahım (...)" (SE, s. 165-166).

Ferhunde ve Fatin arasında geçen bu diyalog, her ikisinin de içinde bulunduğu ruh hâlini ortaya koymaktadır. Fatin, Ferhunde'nin Selim'e güvenerek arkasından iş çevirmesini öğrenmesi üzerine başından vurulmuşa dönmüştür. Ferhunde ise Selim tarafından kandırıldığını öğrenmiş ve büyük bir hayal kırıklığına uğramıştır. İkisi arasındaki gerilimin artarak üst doruklara çıktığı esnada Ferhunde'nin yaşadığı hayal kırıklığı, fitili daha da ateşleyerek iplerin kopmasına sebep olmuştur.

Piyeslerde dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta da diyalogların dağılımının eşit ve orantılı bir şekilde yapılmasıdır. Bir ya da birkaç karakterin çok uzun ve çok sık konuşturulması piyese zarar verebileceği gibi, seyircinin/okuyucunun ilgisini kaybedip sıkılmasına da yol açabilir (Şen, 2017a: 437). Tecer'in, piyeslerinde diyalog dağılımını yerinde ve orantılı bir şekilde oluşturduğu görülmektedir. İncelenen piyeslerde gereğinden uzun konuşmalara yer verilmemiş, aynı kişiler arka arkaya konuşturulmamıştır. Aynı zamanda olayı dar bir çerçeve içine sokmak istemeyen ve piyesin gidişatını değiştirecek birtakım merak unsurları oluşturmak isteyen Tecer; merkezî kişi, karşıt güç konumundaki kişi ve arzu duyulan kişinin yanında yardımcı kişilerden, figüranlardan da yararlanmıştır.

Tecer, piyeslerinde yer alan şahıslardan konumlarına göre gerektiği kadar yararlanmış ve onları piyeslerdeki önemine göre konuşturmuştur.

3.7.2. Monolog

Monolog, tiyatrodaki tek kişinin kendi başına konuşmasıdır (Taner vd., 1966: 68). *Koçyiğit Köroğlu*'nın birinci bölümün birinci tablosunun beşinci sahnesinde monolog tekniğine başvurulmuştur. Tecer, bilinçli olarak monoloğa başvurarak Köroğlu'nun kendisiyle hesaplaşmasına olanak tanımıştır:

“(...) KÖROĞLU- Çiftçinin rüyaları için tarlaları, çobanın hulyaları için sürüleri var. Hasis, altınlarını sayacak, haset, için için pazar edecek. Sen, Köroğlu, sen ne hesap göreceksin? (...) Sen, Köroğlu, bütün gün gezdin. Yayladan ovaya düştün. Dağlardan, tepelerden aştın. Yurtları, obaları dolaştın. Üünün gittiği yer kadar gidemedin (...) Gün bitmek üzredir fakat benim hiçbir günüm bitmiyor (...)” (KK, s. 22).

Gün bitmek üzereyken ormanda tek başına derin düşüncelere dalan Köroğlu'nun kendisiyle konuşmasına tanık olunur. Bu konuşma sayesinde okuyucu/seyirci bir taraftan Köroğlu'nun hayatı hakkında birtakım bilgiler edinirken bir yandan da onun duygularına ve iç dünyasına tanık olur. Köroğlu, bir yandan yaptığı iyilikleri yeterli görmezken diğer yandan bu durumun kendisine artık ağır geldiğini de dile getirmektedir.

İkinci bölümün beşinci tablo yedinci sahnesinde de monolog tekniğine baş vurulmuştur. Köroğlu, yalnız ve düşüncelidir (KK, s. 69). Kendisinin günü dolmuş olup yerine oğlu geçecektir (KK, s. 68). Arslan'ın Kır At'ı alıp Bolu Beyi'ne gitmesi üzerine Köroğlu, duyduğu üzüntüyü şu şekilde ifade eder:

*“KÖROĞLU- Kır At! Oğlum Kır At! Çamlıbel'den aştığını bir daha görmeyim mi?
Kır At! Yavrum Kır At! Samur yelelerini bir daha sevmeyim mi?
Kır At! Dostum Kır At! Kızıl ala gözlerini bir daha öpmeyim mi?
Bozkurt bakışlı Kır At'ım! Yokuşa yukarı tavşan бүкüşлүм, inişe aşağı keklik sekişlim,
kaplan gibi ünlüm, yavrum Kır At'ım!”* (KK, s. 69-70).

Yazılan Bozulmaz piyesinde eserin kısa olmasına rağmen monolog kullanımının fazla ve uzun olduğu görülmektedir. Tecer özellikle olayların merkezinde yer alan Emine'nin yaşadıklarını, hissettiklerini ve içinde bulunduğu ruh halini ortaya koymak için monolog kullanımına başvurmuştur:

“EMİNE – (Yerde duran kasketi alır.) Ali Efendi... (Kasketi sandığın üzerine yerleştirir. Sonra Nesibe'nin odasına doğru dönerek.) Bunak karı! Sanki ben bu tükürükleri hakkedecek ne suç işledim? (Sonra sokak kapısına dönerek.) Ya o nursuz, pirsiz herif?.. (Helecan, ıstırapla kıvrılır bir halde.) Ömer, Ömer beni duyuyor musun? (...)” (YB, s. 13).

Emine, eşi Ömer'i kaybettikten sonra oğlu ve yaşlı annesiyle bir başına zor bir hayat yaşamaya başlamıştır. Üstüne gönlünü kayınbiraderi olan Ali'ye kaptırmış fakat el ne der diyerek bu konuyu kimselere açmamıştır. Bu sıkıntıların üzerine oğlu İsmail hiç olmayacak birine âşık olmuş ve başını belaya sokmuştur. Sıkıntıların hepsiyle tek başına mücadele etmek zorunda olan Emine, Ali'den yardım istemiş fakat onun gidişiyle içini bir huzursuzluk kaplamıştır. Bunca derdin, sıkıntının üstüne önce annesinin ağır lafları, hakaretleri ve tükürüklerine maruz kalması; ardından da Musa ile yaşadığı gerginlik Emine'yi bitkin ve çaresiz bir duruma sokmuştur (YB, s. 13).

Tecer, Ali'nin içinde bulunduğu durumu yine monoloğa başvurarak ortaya koymuştur. İçten içe Emine'ye yanık olduğu hâlde o da tıpkı Emine gibi el ne der düşüncesiyle bu konuyu kendisine hiç açmamış, onun yerine köyünü terk edip gitmeyi seçmiştir. Emine'den uzak olmak için yıllardır orada burada farklı işlere girip çıkmıştır. Şimdi ise Emine'nin kendisinden yardım istemesi üzerine köye geri gelmiş ve hislerini paylaşmadığı için büyük bir pişmanlık içindedir:

“ALİ – (Kendi kendine.) Nesibe nine... Seksenlik mi, doksanlık mı kimbilir? Bu kadar yaşamak da sanki neye yarar? Emine'nin talihi. Bir de ona bakacak... (...) Ulan Ali! Ahmaklık ettin. Kardaşım öldükten sonra, elâlem ne derse desin... (...) Bir evin olurdu, başını sokardın. Çoluk çocuk sahibi olurdun. (...) Emine de bu yalnızlıktan, bu ıssızlıktan kurtulurdu... (...)” (YB, s. 8).

Tecer, Ali'nin ve Emine'nin başkalarını düşünerek yaptığı seçimler sonucunda düştükleri pişmanlığı, yaşadıkları hayal kırıklıklarını ve farklı seçimler yapmaları doğrultusunda hayatlarının nasıl olacağını bizzat kendilerine söyleterek piyesin gerçekliğini artırdığı gibi kişilerin içinde bulunduğu mutsuzluğu da başarılı bir şekilde okuyucuya/seyirciye aktarmıştır.

Köşebaşı 'nda, piyesin başlangıç ve bitiş bölümlerinde monoloğa yer verilmiştir. Vak'anın Bekçi'nin monoloğuyla başlaması ve bitmesi, Orta oyununu çağrıştırmaktadır (K, s. 13-15). Birinci tablo başladığında vakit gece olup sahnede yalnızca Bekçi vardır. Okuyucu/seyirci, Bekçi'nin monoloğuyla onun iç dünyasına, duygu ve düşüncelerine tanık olmuştur:

“(...) BEKÇİ Okumuş adamlara canım kurban. Benim gibi cahil adam neye yarar? Ola ola olursun bir gece bekçisi. (Bir sigara yakar) Ne dersen de: Ha gece bekçisi, ha mahalle bekçisi. İster geceyi bekle, ister mahalleyi. Bir şey bekleyeceksin ya, bekle. Hırsızlık olmasın, onu mu? Yangın olmasın, onu mu? Mahallenin rahatını bozan olmasın, onu mu? Neyi beklersin? Hep kötü şeyleri mi? Kime sorsan mahalle bekçisi geceleyin mahallede olacak kötülükleri bekler zanneder. Yanlış! Mahalle bekçisi tatlı uykuları bekler (...)” (K, s. 14).

Yukarıdaki alıntıda Bekçi'nin kendisiyle yaptığı iç muhasebesi görülmektedir. Okumuş olmadığı için bekçilik yapan bu adam, kendisini tam olarak bir “bekçi” gibi göremez. Zamanla gece bekçiliği mahalle bekçiliğine evrilmiştir. Üstelik yaptığı işin tanımını mahallede kendisinden başka bilen de yoktur. Mesleğinin nankör olduğundan, kırk yılda birinin işi olursa kendisine geleceğinden hayıflanmaktadır. Fakat bahşişin eksik olmaması işi yapılacak kılmaktadır (K, s. 14).

Okuyucu/seyirci, Bekçi'nin konuşmalarından onun günlük rutininin yanında mahalle hakkında da birtakım bilgiler edinmektedir:

“(...) BEKÇİ Havada ışık sızmaya başladı mı, döner bizim köşebaşına gelirim. Bizim çopur ustanın çırağı kahveyi açar. Kül ateşinde bana bir kahve pişirir. Onu içeriz, uyku iyice basar. Kalkarım. Bakkalın çırağı da kepenkleri kaldırmak üzeredir. Ondan da bir

avuç şeker yahut helva, yahut bir dilim kaşar... Allah ne verdiyse. Eh işte böyle sabah olur geceler! (...)” (K, s. 92).

“(...) BEKÇİ İşler rahat... Bu semtte kaç mahalle varsa biz o kadar bekçiyiz... Mahalleli isterse bizi bey gibi yaşatır. Yalnız şu sokakta var on sekiz hane. Şu sokak on bir tutar. (...) Neler, neler var şimdi bu evlerde! Katıla katıla ağlayan çocuklar... İnım inım kıvrılan hastalar... Mışıl mışıl dinlenen başlar... Bu saate ışık yakıp oturan ihtiyarlar... Güneş doğmadan sıcacık yatağından kalkıp ev işi gören hamarat kadınlar... Neler, neler! (...) Kimi gelir, kimi gider. Kimi konar, kimi göçer. İşte böyledir bu mahalle (...)” (K, s. 14-15).

Bekçi'nin işi gereği etrafı kolaçan ederken yaptığı bu konuşma sıcak ve bizden olan bir mahalle portresi çizmiştir. Vak'anın bitimi de Bekçi'nin konuşmalarından öğrenilir. Vakit akşam olmuş ve Bekçi görevinin başına geçmiştir. Paraya sıkışık olduğu vakitte karşılaştığı Yabancı, hızır gibi yetişmiştir:

“BEKÇİ Allah Allah! Hızır gibi bir adam. Bizimkisi de para diye sızlanıyordu mektupta (...) Yirmi yıl... Dile kolay. Ama böyle iş görmedim şimdiye kadar (...) Kim bilir bu adam (...) Eh, kismet kapısı yıldızlar... Kimi açılır, kimi kapanır. (Bir düdük sesi) Köşebaşı! (Düdük çalar. Sonra) Yüz otuz beşinci gece (...)” (K, s. 15).

Bekçi'nin konuşmasından evli olup eşinin uzakta yaşadığı öğrenilmektedir. İhtiyaçları olduğu sırada tanımadığı birinin kendisine verdiği para, onu hem çok şaşırtmış hem de çok sevindirmiştir.

Bir Pazar Günü'nde monolog görülmezken *Satılık Ev*'in sadece üçüncü perdesinin birkaç yerinde monolog yer almaktadır. Fatin Kaya, akşam saat 20.00 civarı loş bir ışık ve derin bir radyo sesi eşliğinde odasında gazete okumaktadır. Yukarıdan gelen seslerden rahatsız olması üzerine birden gazeteyi fırlatır ve kendi kendisine konuşmaya başlar: *“İnsanın kendi evinde bile rahatı yok, kendi evinde! Evlat değil, baş belası! Yazık! Bütün emellerim birer birer yıkıldı (...)*” (SE, s. 152). Görüldüğü üzere Fatin Kaya, yanında ya da karşısında muhatap olacağı herhangi biri bulunmamasına rağmen içinde bulunduğu durumu evdekilere duyurmak için sesli bir tonda kendi kendine konuşmaktadır.

3.7.3. Özetleme

Özetleme tekniği, verilecek bilgi ile anlatılacak bir olayın özet hâlinde sunulmasıdır. Bu teknikle gereksiz ayrıntı silinerek, esere derli toplu bir görünüm kazandırılır. Sayfalar boyu sürececek anlatma birkaç satır veya paragrafa indirgenmiş olur (Tekin, 2016: 181-182).

Tecer, piyeslerinde özetleme tekniğine diğer anlatım tekniklerine oranla daha az yer vermiştir. Hatta *Bir Pazar Günü* ve *Satılık Ev*'de bu teknik görülmez. *Koçyiğit Köroğlu* piyesinde iki yerde özetleme tekniğinden yararlanılmıştır. Birincisi Köroğlu'nun Kaman Ata'ya hayatının kimsenin bilmediği bir bölümünü anlattığı kısımdır. Kaman Ata'nın Köroğlu'na var olan zulmü ortadan kaldırmak için seçilmiş kişi olduğunu ve dünyaya ait imrendiği hiçbir şeyin olmaması gerektiğini söylemesi üzerine Köroğlu, geçmişine ait bir dönemi kısaca anlatır:

“KÖROĞLU- Toyluk işte... Bir gün, daha yalnızdım o zaman Çamlıbel'de, sazım kırıldı. O benim dert ortağım, biricik arkadaşımdı. Onsuz duramadım. Dağdan şara indim (...) Usta bir sazıcı buldum, sazımı verdim onarmaya. Ama sazıcının bir kızı varmış, gönlümü kaptırdım (...) Günler geçti, saz da sedeflendi. Ama ben kızın derdinden hiçbir şey göremez oldum. Nihayet ben onu, o beni istedik. Bir gün, beş gün, on gün... Başladığım rahatsızlanmaya. Dağın yellerini, dağın yollarını özledim. En fenası, gece olsun, gündüz olsun, babamın hayali gözümünden çıkmaz oldu. Kızı terkiye alıp Çamlıbel'e dönmeyi düşündüm. Ana olacak bir kadını, benim gibi bir haydut, nereye götürsün? 'Al', dedim, 'şu koçağı. Eğer bir oğlum olursa koluna bağla. Adı Arslan olsun. Büyüyünce o beni arar bulur.' O gün bu gün, var mı yok mu, sağ mı öldü mü, beni arayıp durur mu, bilmem” (KK, s. 24-25).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Köroğlu, kimsenin bilmediği bir olayı geçmişe dönerek ayrıntıya girmeden önemli yerlerini kapsayacak şekilde aktarmıştır. Bu sayede okuyucu/seyirci de Kaman Ata ile birlikte Köroğlu'nun bir oğlu olduğunu ve onu neden terk etmek zorunda kaldığını öğrenmektedir. Köroğlu, yaptığı bu özetleme ile bir nevi geçmişine ışık tutarak gizli kalmış bir olayı gün yüzüne çıkarmıştır. Bu özetleme sayesinde

ileride Arslan'ın piyese girmesiyle okuyucuda/ seyircide oluşabilecek kafa karışıklığı da önlenmiştir.

Piyeste kullanılmış olan ikinci özetleme ise Ayvaz'ın eşi olan Telli Döne'nin çocuğunun dünyaya getirişini Köroğlu ve takımına anlattığı kısımdır. Telli Döne, eşi Ayvaz'ın Bolu Beyi tarafından esir alınmasından sonra sancılanmış ve yollara düşmüştür. Eşinden haber almak için çıktığı bu yolda olağanüstülüklerle dolu şekilde doğum yapmış ve bir erkek çocuğu dünyaya getirmiştir:

“TELLİ DÖNE- (Neye baktınız der gibi) Ayvaz'ın oğlu. Ayvaz'ın haberi bize duyulduğu zaman benim de saatim doldu. Ak sancılar, kara sancılar dayandı birden kemiklerime. Sökük sökük sökülürken, fırladım yerimden (...) Yürüdüm, yuvarlandım. Tepindim, toparlandım (...) Yel dedim yarıştım. Sel dedim kapıştım (...) Güç hâlde buraya varabildim. Yolda sancılar azdıkça 'Umam! Umam' diye çağırdım. Bir ağaç altına yedinci kat göğe gittim geldim (...) 'Muştı' 'Muştı!' diye sesler geldi kulağıma (...) İşte böyle doğdu bu çocuk. Göbeğini çenttim elimle. Beledim bir yaprağa. Bir damla da süt verdim ağzına. Yürüdüm geldim (...) Yolda tin tin bir ihtiyar... Elini tuttum eli yok. Kolunu tuttum kolu yok. Beni zor yollardan geçirdi. Bana kılavuzluk etti (...)” (KK, s. 62).

Telli Döne'nin yaptığı bu özetleme ile okuyucu/seyirci de oradakilerle birlikte Ayvaz'ın bir oğlu olduğunu ve dünyaya gelişinin birtakım olağanüstülükler barındırdığını öğrenir.

Yazılan Bozulmaz'ın kısılalığına oranla geniş bir özetleme karşımıza çıkmaktadır. Sadık Emmi'nin baş sağlığına gelenlere Ali'yle ölmeden önceki karşılaşmalarını, aralarında geçen sohbetleri ve ölümüne kadarki süreci anlatması başarılı bir özetleme tekniği örneğidir:

“(...) Bu adam (Ali'yi gösterir.) Köyümüze seyrek gelir. Bazen kasabaya varışın onu görür de takılırdım: 'Ali be, sen köyden kaçırıyorsun bayağı. Seni orda yemezler. Tarlan, bağın yüzüstü kaldı.' Ben böyle söylerdim, o gülerdi. (...) 'Köyde iş yok. Arayıp soranım yok.' Hani evli değil ya, onu söylüyor. (...) Bazan da takılırdım 'Sana şunu alıvereyim, bunu alıvereyim' diye... Kıs kıs gülerdi. 'Yok Sadık Ağa, benim o yosmalarda gözüm yok!' derdi. Eh gönül bu... (...) 'Kasabadan evlen gayri' derdim. Onu hiç tutmazdı. 'Ben köylü

adamım, derdi, benim dengim köydedir.’ (...) Allah günahlarını bağışlasın! Köye gelmezdi işte. Velâkin, Emine haber gönderince yeğenini dizginlemek için geldi. (...) Sen bak kaderin işine. (...) Köyde bir kahpe türeyecek. Musa gibi bir azgının kapatması olacak. Rıza gibi bir çamur da ona yoldaş olacak. (...) İsmail baştan çıkacak. (...) Karşı karşıya, bıçak bıçağa, silah silaha gelecekler. (...) Ali’de kasabadan kalkacak, köye gelecek... (...) İki ateş arasına girecek. Bir kurşun... İşte o kadar... (...)” (YB, s. 17-18).

Ali’nin Sadık Emmi’yle karşılaşmaları, yeğeni İsmail’in yanlış kişiye âşık olması sonucu Musa ile ters düşmesi, bunun üzerine Ali’nin köye gelmesi ve yeğenini korumak için evden çıkıp cesedinin geri gelmesi, özetleme tekniğine başvurularak aktarılmıştır. Yapılan bu özetleme tekniğiyle, olaya bütün halinde bakılması sağlanırken okuyucunun/seyircinin sıkılması da engellenmiştir.

Köşebaşı piyesinin, vak’anın başladığı gün ölen Macit Bey’in etrafında şekillenmiş olmasından ötürü mahalledeki dedikoduların aydınlatılması amacıyla özetleme tekniğine başvurulmuştur.

Piyeste, geçmişte yaşanmış ve üzerinden uzun yıllar geçtiği için üstü kapatılmış olan dedikodu, Macit Bey’in ölüm haberinin mahallede duyulması üzerine tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Haberin duyulması üzerine alacaklı olan Bakkal, bu duruma çok üzülmüş ve Kahveci Çırağı’na borcunu bir şekilde alacağını söylemiştir. Çırağın Macit Bey’in kızı ve karısından başka kimsesi olmadığını söylemesi üzerine Bakkal, yirmi yıl öncesini anlatır:

“BAKKAL Ha, bak, onu ben sana anlatayım; Macit Bey (...) Tam yirmi yıl oldu bu mahalleye geleli. Hem nasıl? Bir araba, bir daha, bir daha... Yığın yığın denkler. Halılar mı dersin, sandıklar mı dersin, ne dersen de hepsi var (...) İlk zamanlar Macit Bey evden hiç çıkmazdı (...) Mahallede bir ev alıp yerleşince, tekaüt adam, nereden buluyor paraları diye mahalleli dedikodu etmişler (...) Macit Bey’in bu ikinci karısı. Yirmi sene evvel mahalleye taşındıkları vakit Macit Bey’in delikanlı bir oğlu vardı, ilk karısından (...) Babası evlatlıktan reddetti (...) Mahalleli tutturdu bir zaman yok delikanlı oğlan üvey ana ile... Tabii genç, taze o zaman... (...) Oğlan gitti gider! Bir daha da bu mahallede yüzünü kimseler görmedi. Adı da unutuldu. Mesele de örtüldü gitti ya, oğlanın lafı kalktı da aradan, sadece kadının üzerinde bir şüphedir kaldı (...)” (K, s. 21-23).

Yirmi yıl önce olmuş bir olay, mahalleli tarafından ağızdan ağıza aktarılarak yayıldığı için üstü kapatılmış ve hâlâ muallaklığını koruduğu için Macit Bey'in ölümüyle tekrar dirilmiştir. Piyeste yer alan bu belirsizliği yirmi yıl sonra şans eseri babasının öldüğü gün mahallesine dönen Yabancı'nın giderdiği görülmektedir. Bununla birlikte okuyucu/seyirci ve Yabancı'nın arkadaşı Naci, olayın iç yüzünü öğrenirken mahalleli gerçeklerden haberdar olamamıştır. Yabancı, kahvede bulunduğu süre boyunca duyduklarından etkilenmiş ve mahalleyi terk edeceği akşam arkadaşı Naci ile karşılaşması sonucu dayanamamış gizli kalmış gerçekleri anlatmıştır:

“YABANCI (...) Babam, namus içinde, bilirsin, çok tutucuydu. Bir gün kulağımdan hiç gitmez, sofradayım. Üvey ana, babama şöyle diyor: ‘Ben yaşta kazık kadar herife annemi olayım? Beni alırken bunu düşünmeliydin. Bir evde hem o, hem ben? Oturmam. Ya o, ya ben.’ Sonra ağlayarak, ‘Mahallenin diline destan olduk.’ Oda kapısı kapalı. Biraz daha yaklaştım. ‘Bu ne biçim söz? dile destan olacak ne var?’ diye söylendi babam. Kadın, ‘Söylemeyim, söylemeyim dedim, beni zorla söyletiyorsun. Oğlun olacak o çapkın, Bahriyeli’nin karısı Saffet’le...’ Babam, ‘Sahi mi?’ Kadın, ‘Eh yarın bir gün baskın yaparsa mahalleli, inanırsın o zaman.’ (...) ‘Reddettim onu evlatlıktan!’ Boğulur gibi haykırdığını duydum. Toy bir delikanlıyım o zaman. Bir an içinde, içim alt üst oldu. Yerin dibine geçtim. Sonra birden içim isyanla dolu fırladım merdivenlerden (...) Gidiş o gidiş...” (K, s. 87-88).

Okuyucu/seyirci, Macit Bey'in oğlunu evlatlıktan reddetme sebebini ve çocuğun evden ayrılışını Yabancı vasıtasıyla öğrenmektedir. Yabancı'nın evden ayrıldıktan sonra yaşadığı yirmi yıllık süreç, yine özetleme tekniğine başvurularak aydınlatılmıştır:

“YABANCI (...) Bir simit alacak param yok (...) Bursa'ya gittim. Amcam ölmüş, oğullarının ikisi de asker evde kimse kalmamış. Dayım İngilizler'de esir Mısır'da... (...) Garsonluk ettim, arzuhalcilik ettim, aktörlük ettim, çımacılık ettim, nihayet bir gemiye ocağcı oldum. Böylece attım kapağı Marsilya'ya. Ondan sonrası uzun...Nihayet okum, diploma aldım. Döndüm, İstanbul'a. Doğru gittim Ankara'ya. Bir zaman memurluk etim, dolaştım. Sonra serbest çalışmaya başladım (...) Çok şükür yolunda işim... Evlendim üç çocuğum var, üçü de oğlan. Bir de kız istedim ama... (...)” (K, s. 88).

3.7.4. Leitmotiv

Leitmotiv “ana motif, anlamlı tekrar” demek olup edebî eserlerde başvuru alan önemli bir anlatım tekniğidir. Bu unsur, edebî anlatılardaki önemli yere vurgu yaparak eserin ana konusunu vermeye yardımcı olur (Karabulut, 2012: 1381). Edebî eserde vurgulanmak istenen olay, kavram, düşünce, kelime vb. vurgunun yoğunluğuna göre tekrar edilerek leitmotiv tekniğiyle metin içerisinde bir akıcılık yaratılır, böylece ana kavram kalıcı ve etkili kılınır (Çetişli, 2014: 134).

Koçyiğit Köroğlu’nda leitmotiv olarak karşımıza çıkan kelime “Kır At”tır. Köroğlu’na ait olan ve olağanüstü güçlere sahip olan bu atın isminin piyesin başlangıcından bitişine kadar sık sık tekrar edildiği görülmektedir.

Türk tarihinde “at” kutsal kabul edilmiş ve saygı gösterilmiş bir canlı olarak yer almıştır. Tarihten yola çıkarak oluşturulmuş olan destan geleneğinde de kahramanın en önemli yardımcısı, olağanüstü özelliklere sahip olan atıdır (Kara Düzgün, 2012: 25). Köroğlu’nun gücünü Kır At’tan alıyor olması (KK, s. 20), atın uçabilmesi (KK, s. 29), Köroğlu’nun Tanrı’nın yanına atı vasıtasıyla gitmesi (KK, s. 84) onun önemini ortaya koymaktadır. Piyese boyunca gerek Köroğlu takımının gerekse Bolu Beyi takımının ısrarla vurguladıkları Kır At’tır. Kır At, Köroğlu ve takımı için uğruna savaştıkları yolda kendilerine en büyük yardımcısıdır (KK, s. 66). Bolu Beyi ve takımı içinse olağanüstü güçlere sahip olduğu için kendisinden korkulan ve ele geçirilmesi için ölümün bile göze alındığı bir konumdadır (KK, s. 56). Görüldüğü üzere piyesteki tüm kişilerin gerek uğurlu olduğu düşüncesiyle gerekse kendisinden korkulması nedeniyle ayrı bir önem atfedip sürekli tekrar ettikleri kelime grubu “Kır At”tır.

Köşebaşı’nda leitmotiv “köşebaşı” kelimesidir. Piyese ismini veren bu kelime, İstanbul’un eski semtlerinden Rüstempaşa’nın üç sokağının birleşim noktasını ifade etmektedir. *Köşebaşı*’nda yıllardır bir arada kendi hâlinde yaşayan mahalle sakinlerinin günlük yaşam rutinleri ortaya koyulmuştur. Mahalle kültürünü oluşturan cami, kahve ve bakkal gibi yapılar üç yol ağzının birleşimi olan köşebaşında yer almaktadır (K, s. 13).

“(…) KAHVECİ Bizim kahve meşhurdur beyefendi.

BAKKAL (Atılır) Köşebaşı deyince, bizim dükkân beyefendi” (K, s. 57).

Köşebaşı; aynı zamanda mahalledekilerin bir araya gelme, sohbet etme ve yeni kişilerle tanışma noktasıdır. Mahalleden yıllar önce ayrılmış olan Yabancı da köşebaşına uğrayınca hatıralarını hatırlamış ve hemen geri dönememiştir. Çocukluk arkadaşı olan Beyağabey’le de yine köşebaşında karşılaşmış ve mahalleden ayrılış hikâyesini orada anlatmıştır. Yabancı’ya göre her insanın karşısına hayatını değiştirecek bir köşebaşı çıkmaktadır (K, s. 86). Piyesin, mahalle Bekçi’sinin çaldığı düdük eşliğinde “Köşebaşı” diyerek bitirilmesi de kelimenin önemine vurgu yapmaktadır (K, s. 92).

Bir Pazar Günü’nde yer alan leitmotiv, “pazar” kelimesidir. Modern hayatın getirdiği bir yaşam tarzının ortaya koyulduğu piyeste pazar günü, kişilerin hoş vakit geçirmek için bir araya geldikleri bir zaman dilimidir. Pazar gününün önemine vurgu yapan bir diğer örnek de Sabri’nin pazar gününü kendilerine ayırdıklarını ve genellikle evde olduklarını söylemesi üzerine Nazlıların onlara gitmesidir (BPG, s. 187).

Vak’anın bir pazar gününde geçmesi, kişilerin diyaloglarında pazar gününü vurgulamaları piyes kişileri için bugünün önemini ortaya koymaktadır:

“(…) SABRİ (Ağlamaklı) Şu güneşli havaya, şu berrak göğe bak! Kış ortasında böyle güzel bir pazar günü, sen tut, Selvi Hanımlara misafirliğe git (…)” (BPG, s. 176).

“(…) VEZAN Bizim için hiçbir zahmete girme. Biz yabancı değiliz. Bizim Sümbül de izinli bugün... Malum ya, pazar!

SELVİ Siz geleceksiniz diye Rahime’ye kal dedim, ama duru mu hiç? Bu sabah beni bir güzel payladı, çekip kapıyı gitti. Ne yaparsın darıltmaya gelmez (…)” (BPG, s. 180).

Diyaloglarda görüldüğü üzere pazar günü, hizmetçiler dâhil tüm kişiler için ayrı bir öneme sahiptir. Hizmetçi olan Rahime, ev sahibinin misafir geleceği için evde kalmasını istemesine rağmen, pazar gününü kendisine ayrılmış özel bir gün olarak gördüğü için Selvi Hanım’ın isteğini reddetmiştir. Bu durum sadece Rahime için değil piyesteki diğer hizmetçiler için de geçerlidir. Nazlıların hizmetçisi Civan da pazar günleri izinli olduğu için o gün tüm işler Meftun’a kalmaktadır (BPG, s. 187).

Satılık Ev'de yer alan leitmotiv, “ev” kelimesidir. Maddî durumun bozulmasıyla ipotek ettirilen evin, piyesin üç perdesinde de sık sık vurgulanarak şahıslar için önemi ortaya konulmuştur. Leitmotivün kullanılmasıyla birlikte evin kişiler üzerindeki psikolojik boyutu da açığa çıkarılmıştır. Ferhunde'nin Selim'e söylediği “*Düşünün bir kere: Ya ev satılırsa?*” (SE, s. 106) ifadesi Ferhunde'nin evin satılma ihtimalinden korktuğunun göstergesidir. Tüm piyes boyunca tekrarlanan “ev, evin satışı, evim” ifadeleri Fatin Kaya'yla birlikte daha da sıklaşarak hem evin kendisi için önemini hem de psikolojik boyutunu ortaya koyması açısından önemlidir. Fatin'in kurduğu cümlelerden de anlaşılacağı üzere evin kendisi için ayrı bir önemi, değeri vardır. Yıllarca çalışıp emekleriyle bu evi almış ve şimdiki hâline getirmiştir. Ev bir nevi onun hayatı olmuştur. Bu nedenle sürekli “evim” ifadesini kullanmaktadır.

3.7.5. Metinlerarası İlişkiler

Metinlerarasılık kavramı, yazarın metnini yazılmış başka metinlerle ilişkilendirerek yapılandırmasıdır. Yazar, yapıtında etkileşim içinde olduğu metinleri dönüştürerek veya dönüştürmeden kullanabilir (Kuşdemir, 2013: 6). Tecer'in piyeslerinde bu teknik *Koçyiğit Köroğlu* ve *Bir Pazar Günü* 'nde görülmektedir.

Koçyiğit Köroğlu'nda, Tecer'in piyesin başına koyduğu prologda ve eserin belli yerlerinde metinlerarasılığa başvurduğu görülmektedir. Piyenin başında dünyanın yaratılışı, Oğuzlar ve Köroğlu destanının oluşması hakkında yazılmış bir prolog bulunmaktadır (KK, s. 13-14). “*Yukarıda MAVİ GÖK yaratılанда / Aşağıda YAĞIZYER yaratılанда / İkin ara KİŞİOĞLU kılındı*” (KK, s. 13). Bu cümleler incelendiğinde Tecer'in Orhun Yazıtları'ndan yararlandığı görülmektedir. Yazar, yazıtlardaki ifadeleri aynen almayıp üzerinde ufak değişiklikler yaparak eserinde kullanmıştır (Ayaz, 2021: 38).

Bütün halk rivayetleri destan kahramanı olan Köroğlu'nu aynı zamanda şair olarak kabul etmektedir. Bazı varyantlarında da görüldüğü üzere o, şairlik kabiliyetini Bingölllerden gelen üç köpüğün birinden almıştır. Bu nedenle Köroğlu hikâyelerinin manzum kısımlarını oluşturan şiirlerin kendisine ait olduğu da düşünülmektedir (Turan, 2018: 26). Piyeste şair Köroğlu'na ait olan “*Köroğlu der ki karıdım / İhtiyar oldum çürüdüm / At yoruldu ben*

yoruldum / Güzel bindiri bindiri” (Öztelli, 1962: 78) dördlüğünün de prologda olduğu gibi değil yazar tarafından üzerinde birtakım değişiklikler yapılarak kullanıldığı görülmektedir: “*Köroğlu der ki duruldum / Kırkına geldim kuruldum / At yoruldu ben yoruldum / Kılıç döndürü döndürü*” (KK, s. 49).

Tecer, *Bir Pazar Günü*’nde Nazlı ve İzzet arasında olan yakınlaşmaları gözle görünür kılmak amacıyla metinlerarası ilişkilere başvurmuştur. İzzet, Nazlı’nın “*Bizimle gelmiyor musun?*” (BPG, s. 191) sorusuna Nailî’nin aşağıdaki beyti ile karşılık vermiştir:

*“Pelaspare-i rindî bedûş kâse bekef
Zekât-ı mey verilür bir diyare dek gideriz”* (BPG, s. 191; İpekten, 2019: 400).

Nazlı’nın istemesi üzerine gerekirse dünyanın öbür ucuna gitmeye razı olduğunu dile getiren İzzet, sözlerine Fuzûlî’nin “*Âşık oldur kim kılar cânın fedâ cânânına / Meyl-i cânân itmesin her kim ki kıymaz cânına*” (BPG, s. 191) beyti ile devam etmiştir (Karaca, 2017: 399).

İzzet’in alıntılacağı beyitler üzerine Nazlı; canına kıymasına gerek olmadığını, pavyondaki tüm esmer ve sarışınların bir araya gelip hangisini seçeceğini sorması üzerine vereceği cevabı Nedim’den alıntılacağı bir beyit ile aktarır:

*“Yok bu şehir içre senin vafettiğin dilber Nedim
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana”* (BPG, s. 191; Macit, 2017: 210).

İzzet, bunun üzerine gitmekte olan Nazlı’nın yürüyüşüne hitaben Enderunlu Vasıf’tan hoş bir beyit okur:

*“O gülendâm bir al şâle bürünsün yürüsün
Ucu gönlüm gibi ardınca sürünsün yürüsün”* (BPG, s. 192; Eren, 2008: 36).

Meftun’un, İzzet’e bildiklerinin hep eski şiirler olduğunu ve söylediklerinin hiçbir şekilde anlaşılmadığını söylemesi üzerine İzzet, yenilerini de bildiğini göstermek için Orhan Veli’nin “Altın Dışlim” (Özen, 2020: 960) şiirinin bir kısmını okur:

“Gel benim canımın içi, gel yanıma;
İpek çoraplar alayım sana;
Taksilere bindireyim,
Çalgılara götüreyim seni” (BPG, s. 192).

Tecer, metinlerarasılıktan yararlanırken beyitlerin büyük çoğunluğunda değişiklik yapmamış, bazılarında ise bir iki harf değişikliği yapmış ve onları mümkün olduğunca aslına bağlı kalarak kullanmaya çalışmıştır. Modern bir hayatı önceleyen ve yaşamlarını bu çizgide oluşturan kişilere Divan edebiyatından beyitler okutması da ince bir ironiyi içinde barındırır. Aynı zamanda tek bir şair yerine farklı şairlerin eski ve yeni eserlerinden faydalanması Tecer’in bilgi yelpazesinin genişliğini ortaya koymuştur.

3.7.6. Mektup

Ahmet Kutsi Tecer sadece *Satılık Ev*’de bu teknikten yararlanmıştır. Eserde Jale-Metin ve Ferhunde-Metin arasında aşk ve iş mektubu olmak üzere iki farklı mektup yer almaktadır. Metin ile Jale’nin arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran mektup, aynı zamanda piyesin heyecan dinamiğini üst noktalara taşımak için bir araç olarak kullanılmıştır:

“(…) *Ruhum! Senin için her türlü fedakarlığa hazırım. Ne kadar kaçsan elimden kurtulamazsın. Seni muhakkak görmek istiyorum. Kocam sabahları evde yok. Sana söyleyeceklerim var. Öpücükler. (...)*” (SE, s. 102-103).

Ferhunde’nin evin ipotegini kaldırmak amacıyla eşinin iş belgelerini karıştırması üzerine bulunduğu bu mektuplar isimsiz olduğu için başta Fatin Kaya’nın zannedilerek şahıslarda olduğu kadar seyircide/okuyucuda da bir şaşkınlığa sebep olmuştur. Mektupların gönderildiği tarihlerle iş seyahatlerinin örtüşmesi ve felçli durumda olan Fatin Kaya’nın kendisini savunamaması okuyucuda soru işareti oluşturduğu gibi olaylara daha dikkat kesilmesini de sağlamıştır (SE, s. 102-103). Mektuplar okundukça şahıslarla birlikte seyircide/okuyucuda da şaşkınlık, merak, öfke gibi duygular artarak yaşanmaktadır:

“(…) *FERHUNDE: Başka neler buldun?*

ORHAN: *Al işte bir başkası: (Okur) ‘Ruhum! Beni hiç aramıyorsun. Sana söyleyeceklerim o kadar çok ki... Bugünlerde hep evdeyim. Öpücükler.’*

SELMA: *Tabii bu da bir sürpriz?*

ORHAN: *Bunda imza falan yok.*

FERHUNDE: *Tarih?*

ORHAN: *Biri 5, öteki 20 Ağustos. Senesi de yanında... (Kağıdı Ferhunde’ye gösterir) Hastalanmadan evvel...*

FERHUNDE: *Yazlığa gittiğimiz sene! (Daima Fatin’e bakarak) Demek bizi İstanbul’a göndermiş, kendi de buralarda türlü işler becermiş! (Bir koltuğa çöker)*

SELMA: *(Sitemle) Anne! babamın kongresi vardı o sene (...)*” (SE, s. 103).

Bulunan bu mektuplar piyesteki gerçeklik algısını arttırmaktadır. Şahıslar da bu aldatılma olayını okuyucuyla birlikte öğrenmiş ve onlarla aynı duyguları yaşamışlardır. Herkeste aynı bilinmezlik ve merak duygusu hâkimdir. Fatin Kaya sağlığına kavuşup mektupların kime ait olduğu gerçeğini de okuyucu yine şahıslarla aynı anda öğrenir:

“(…) FERHUNDE: *Hastalanmasan, tabii, bunları da yok edecektin. Gafil avlandın. (...) İnanmıyor musun? Al, bak istersen! (Göğsünden mektupları çıkarır, Fatin’in önüne atar)*
FATİN: *(Göz gezdirdikten sonra) Fakat bunlar bana ait mektuplar değil.*

FERHUNDE: *Zaten böyle diyeceğini biliyordum!*

FATİN: *Kardeşimin döküntüleri olacak. Geçen yaz odayı ona bırakmıştık ya?*

FERHUNDE: *Kulpunu bulmakta gecikmedin! (...)*” (SE, s. 120).

Birinci perdede bulunan fakat Fatin’in felçli olduğu için cevap verememesi nedeniyle kime ait olduğu çözilemeyen mektuplar, ikinci perdede Fatin’in kendisine gelmesiyle tekrar gün yüzüne çıkar. Fatin’in mektupların kendisine ait olmadığını söylemesi üzerine yine muallakta kalınır (SE, s. 129) ve böylece merak unsuru üst düzeyde tutularak üçüncü perdeye aktarılır. Üçüncü perdede Metin’in ziyarete gelmesi ve Ferhunde’nin mektupları göstererek kendisine ait olup olmadığını sormasıyla gerçek ortaya çıkar. Metin valizini alıp gitmek üzereyken, Ferhunde göğsünden mektupları çıkarıp ona uzatır. Metin, mektupları inceledikten sonra gülümseyerek kendisine ait olduğunu ifade eder. Ferhunde’nin yazanın kim olduğunu sorması üzerine de bu kişinin Jale olduğu ortaya çıkar (SE, s. 139-140).

Görüldüğü üzere ilk perdede ortaya çıkıp son perdeye kadar gizliliğini koruyan mektuplar piyesin heyecanını üst noktaya taşımada bir araç olarak kullanılmıştır.

Piyeste yer alan ikinci mektup ise Metin tarafından Fatin'e gönderilmiş olan işle ilgili mektuplarıdır. Fatin'in geçirdiği rahatsızlık zarfında yaşanan siyasî değişiklikler sonucunda işler bozulmuş, malî durumları kötüye gitmiş, şirket ve fabrikalar iflas etmiştir. Geline son durum ve yapılması gerekenler Metin'in gönderdiği mektuplarla ortaya koyulmuştur. Fatin Kaya da yaşananları ve gelinen son durumu bu mektuplar sayesinde öğrenmiştir:

“(...) Maalesef benim mali durumum da en az sizinki kadar kötü. Neredeyse fabrikaya haciz konacak. Senetlerimizi ödeyemiyoruz. (...) Genel seçimlerden sonra evvelce yerli sanayiye korumak maksadıyla alınan bütün tedbirler yüzüstü kaldı. Gümrükler tıklım tıklım dolu. Hariçten o kadar mal geliyor ki rekabet edemez hale geldik. (...) Sizin ev meselesine gelince... ne yapmak diye düşündüm. Bir tek çıkar yol var: Evi satmak. (...)” (SE, s. 177).

Metin tarafından yazılan bu mektuplarla seyirci/okuyucu da evin satışa çıkmasının ardındaki sebepleri Fatin Kaya'yla birlikte öğrenir. Böylelikle kurgudaki gerçeklik algısı da güçlendirilmiş olur. Üçüncü perde de piyesin sonlarına doğru Metin tarafından gönderilen telgraf da mektup örneği teşkil etmektedir. Metin gönderdiği telgrafta Selim Perçin'in onları dolandırdığını, mahkemenin iflas kararı verdiğini ve fabrikaya haciz konduğunu ifade etmiştir. Dava açabilmek için kendisine vekâlet yollamalarını istemektedir (SE, s. 165). Görüldüğü üzere Kaya ailesinin Selim Perçin tarafından dolandırıldığı ve gelinen son nokta Metin'in gönderdiği telgrafla ortaya koyulmuştur.

SONUÇ

Tiyatro, tarih boyunca farklı toplum ve kültürlerde icra edilmiş, binlerce yıllık bir sanattır. Tiyatro icrasında oyuncu, içeriği oluşturan diyalog ve monologlardaki duyguyu jest, mimik gibi beden diline ait unsurları kullanarak izleyiciye aktarmaya çalışır. Bu aktarımdan ötürü tiyatronun gösterme boyutu ön plana çıkarılmış, onu oluşturan edebî boyutu ise bir ölçüde geri planda bırakılmıştır. Tiyatro, canlandırma üzerine doğmuş bir tür olsa da dramatik eylemi başlatan ilk unsurlardan biri metindir. Tiyatro eserinin metni, oyuncuların diyaloglarını ve hareketlerini belirlemelerine yardımcı olur. Bunun yanı sıra mekân unsurları ve oyuncuların kostümlerine varana kadar en ince ayrıntı metin aracılığıyla düzenlenmektedir. Bu nedenle bir tiyatro eserinin sahnelenmesine olanak sağlayan metnin içeriği de piyesin temsil boyutu kadar değerlidir. Bu noktada Türk edebiyatına şiirleri kadar yazdığı piyesleriyle de katkılarda bulunan Ahmet Kutsi Tecer'in piyesleri üzerine kurgu, temalar, şahıs kadrosu, bakış açısı ve anlatıcı, mekân, zaman ve anlatım teknikleri üzerine yeterince incelenme yapılamaması sebebiyle biz de tezimizde bu hususları ele alarak yazarın piyeslerini inceledik.

Ahmet Kutsi Tecer; çok yönlü sanatçı kişiliği, şairliği, tiyatro yazarlığı ve folklor araştırmacılığı, eğitimci kimliği ve çeşitli kurum ve kuruluşlardaki başarılı çalışmalarıyla Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. O, farklı alanlarda yaptığı çalışmalarla ve verdiği eserlerle Türk edebiyatında kalıcı olmayı başarmıştır. Tecer, sadece Türk edebiyatıyla değil, aynı zamanda Türk siyasetiyle de ilgilenmiş ve içerisinde fiilî olarak yer almıştır. Tecer'in siyaset adamı ve eğitimci kimliği, onun sanatçı kimliğini desteklemiştir. Çünkü o, bu görevleri sırasında özellikle halk edebiyatı ve folklor alanında çeşitli inceleme ve çalışmalarda bulunmuştur. Tecer'in bu çalışmaları eserlerine yansımış ve yıllardan beri Doğu-Batı ikilemi arasında kalan Türk edebiyatına yeni bir soluk getirmeye gayret etmiştir.

Tecer, şiirlerinde olduğu kadar piyeslerinde de Türk milletinin nabzını tutmuş, modernliği ve geleneği harmanlayarak Türk tiyatrosuna büyük katkılar sağlamıştır. O, her zaman hayatı tam olarak kavrayan ve hayattan beslenen eserler üretmenin peşinde olan bir sanat adamı olmuştur. Bu yüzden daima kendi insanımızın millî kimliğini oluşturan, sosyal ve kültürel değerlerimizin yer aldığı eserler üretmeye çalışmıştır. Tecer, piyeslerini de bu

doğrultuda kaleme almıştır. Piyeslerinde Türk milletinin geleneklerinin, yaşam tarzının, sanat anlayışının, dil ve üslûbunun izlerini görmek mümkündür. Hemen hemen her eseri, millî unsurların Batı teknikleriyle yeniden yoğrularak meydana getirilmiş şeklidir. Piyesleri, özce geleneksel olup biçimce modernidir.

Yazarın hayatı, sanat anlayışı ve tiyatro yazarlığı üzerinde durduğumuz “Giriş” kısmından sonra tezimizin ikinci bölümünde Ahmet Kutsi Tecer’in tiyatrosunu oluşturan kaynakları ele aldık. Bir şair olarak adını duyurmuş olan Tecer’in piyesleri kendi yaşamından izler taşımaktadır. Tecer’in neşeli, hayatı ve tabiatı seven mizacı piyeslerine yansımıştır. Sanatçı kişiliğinin yanında siyasetçi olan Tecer’in bu kimliğinin izlerini *Satılık Ev* adlı eserinde görmek mümkündür. Burada, Türk siyaseti ve mevcut rejim hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur. Hayatının yanı sıra şiirlerinde ele aldığı duygu ve düşüncelerin piyeslerinde de yer aldığı görülmüştür. Halk edebiyatı ve folklor üzerine yoğunlaşan, bu alanlarda pek çok çalışma yapmış olan Tecer’in piyeslerinde bu iki alanın yansımalarını bulmak mümkündür. Tecer’in özellikle *Koçyiğit Köroğlu*, *Yazılan Bozulmaz*, *Köşebaşı* ve *Bir Pazar Günü* adlı piyeslerinde gerek muhteva gerekse içerik bakımından halk edebiyatı ürünlerinin yansımaları görülmüştür. Bunların yanı sıra Tecer’in piyeslerinde gündelik hayattan da izler görülmektedir. Özellikle İstanbul’un eski bir semtinin anlatıldığı *Köşebaşı*’nda insanların günlük yaşamlarına, toplumsal dayanışmalarına dair pek çok emareye rastlanılmıştır. *Yazılan Bozulmaz*’da ise hayatını köyde sürdüren insanların günlük yaşamlarından izler bulunmaktadır. Diğer piyeslerinde de gündelik yaşama ait unsurların yer aldığı tespit edilmiştir.

Üçüncü bölümde Tecer’in piyeslerini yapı ve içerik unsurları açısından inceledik. Ahmet Kutsi Tecer’in piyeslerine kurgu açısından bakıldığında *Bir Pazar Günü* dışında diğer piyeslerinin kapalı biçim özellikleriyle yazıldığı görülmektedir, bu piyesindeyse açık biçimi tercih etmiştir. Kurgulama açısından yazar piyeslerinde birinci perdeyi mekân tasviriyle başlattıktan sonra vak’a ya geçmiştir. Tecer, birinci perdede kişilerin tanıtımıyla ilgili herhangi bir doğrudan açıklamaya yer vermemiş, okuyucunun onları olaylar içerisinde tanımasına imkân sağlamıştır. Birinci perde açıldığında yapılan geniş mekân tasvirleri, okuyucunun piyes hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamaktadır. Tecer, özellikle *Köşebaşı* ve *Satılık Ev*’de mekânla birlikte piyes hakkında geniş bilgilere yer vermiştir.

Birinci perdede verilen bu bilgiler okuyucuyu geçmişte yaşanmış olaylara tanık ederken diğer yandan vak'anın ilerleyişi hakkında okuyucunun fikir sahibi olmasını da sağlamıştır.

Tecer'in piyesleri, hayatın belli bir kesitini yansıtacak şekilde kaleme alındığı için piyeslerinin birinci perdesinde aksiyon ve merak unsuru düşüktür. Olaylar sıradan bir şekilde gündelik yaşamın bir parçasıymış gibi başlatılır. Tecer'in piyeslerinde kırılma noktasının yaşanması değişkenlik göstermektedir. İlk piyesi olan *Koçyiğit Köroğlu*'nda, birinci perdenin sonuna doğru merkezî kişinin hayatını etkileyen bir olay gerçekleşir ve piyesteki aksiyonla birlikte merak unsuru da artmaya başlar. Tek perdelik kısa bir piyes olan *Yazılan Bozulmaz*'da kırılma noktası piyesin ortalarına denk gelmektedir. *Köşebaşı* ve *Satılık Ev*'de kırılma noktası vak'a zamanından önce gerçekleşmiştir. *Bir Pazar Günü*'nde kırılma noktası ikinci bölümde yaşanmakta olup diğer piyeslere oranla daha geç gerçekleştiği görülmektedir. Yazarın piyeslerinde kırılma noktası genel itibariyle merkezî kişilerin hayatlarını etkileyen bir olay veya aldıkları bir karar üzerine gerçekleşmektedir. Merkezî kişiler, idealize edilen şahıslar oldukları için genellikle aldıkları kararlarda yazarın düşünce dünyasını ve hayata bakış açısını yansıtmaktadırlar.

Piyeslerin bitişi ise başlangıç ve kırılma noktasını içeren kısımlarında verilen öngörölmüş hakikatlere hizmet etmekle birlikte başlangıç ve kırılma noktasına göre kısa tutulmuştur. Tecer'in piyeslerinin bitiş kısmı ağırlıklı olarak okuyucuda, bir sondan ziyade yarım kalmışlık hissi oluşturmaktadır. Destandan yola çıkılarak yazılan *Koçyiğit Köroğlu* dışındaki dört piyesinde de tam olarak bir bitiş görölmemektedir. *Yazılan Bozulmaz*'da kırılma noktasında yaşananlardan sonra Emine'nin oğlu İsmail, jandarma tarafından yakalanıp kasabaya götürölrken piyes bitirilmiştir. *Köşebaşı*, düğün akşamı Yabancı'nın mahalleden ayrılışıyla bitirilmiştir. *Satılık Ev*, Ferhunde'nin güvendiğı için her dediğini yaptığı Selim'in onları dolandırdığını öğrenmesi ve Fatin Kaya'nın fenalaşmasıyla sonlandırılmıştır. *Bir Pazar Günü* ise arkadaş olan üç çiftin dışarı çıktıkları pazar akşamı gece geç saatte evlerine döndüklerinde yaptıkları konuşmalarla bitirilmiştir. Göröldüğü üzere Tecer'in piyesleri okuyucuda bir sondan ziyade devam algısı oluşturmaktadır. Bu durumun Tecer'in piyeslerini günlük yaşamdan yola çıkarak oluşturmamasından, hayatın bir kesitini ele almasından ve yaşamı devam eden bir döngü olarak görmesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Tecer'in piyeslerine temalar açısından bakıldığında toplumsal temaların ağırlık kazandığı görülmektedir. Tecer, piyeslerinde dönemiyle ilgili sosyal sorunlara ve insanların yaşamlarındaki zorluklara dikkat çekmiştir. O, toplumsal temaları piyeslerinde gerçekçi bir şekilde ele almıştır. Piyas kişilerinin karşılaştıkları durumların okuyucunun/seyircinin gerçek hayatta da karşılaşılabileceği durumlarla örtüştüğü görülmektedir. Piyaslarındeki “yönetici-halk çatışması”, “toplumsal yozlaşma”, “politika”, “mahalle yaşantısı” ve “nesil çatışması” temaları onun eserlerinde yaşadığı döneme ışık tuttuğunun, çevresine uzak kalmadığının ve halktan kopuk bir yaşam sürmediğinin bir göstergesidir. Toplumsal temaların içinde yer alan “yas” ve “kahramanlık” temaları da onun, halk edebiyatından yoğun bir şekilde yararlandığının göstergesidir. Tecer'in toplumsal temalar kadar ağırlıklı olmasa da “kadın-erkek ilişkileri”, “kader”, “ölüm”, “kıskançlık” olmak üzere piyeslerinde bireysel temalara da yer verdiği tespit edilmiştir. Bireysel temalar gerçekçi ve doğal bir şekilde işlenmiştir. Karakterlerin iç dünyasındaki çatışmalar ve duygusal çıkmazlar, sosyal temalarda olduğu gibi insanların gerçek hayatta da karşılaşılabileceği sorunlarla örtüşmektedir. Özellikle *Yazılan Bozulmaz*'da ölüm sonrasında yapılanlar ve kişilerin bu olguya karşı gösterdiği tepkilerin gerçekliği yansıttığı görülmektedir.

Tüm piyeslerinde hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcıdan yararlanan Ahmet Kutsi Tecer'in *Satılık Ev* ve *Bir Pazar Günü* adlı piyesleri hariç diğer üç piyesinin birkaç sahnesinde karakter anlatıcının yer aldığı tespit edilmiştir. *Koçyiğit Köroğlu*'nda Ulak ve Telli Döne'ye; *Köşebaşı*'nda Bakkal, Muhtar Ağabey ve Yabancı'ya karakter anlatıcı işlevi yüklenmiştir. *Yazılan Bozulmaz*'da ise Sadık Emmi, piyeste tek seferliğe mahsus karakter anlatıcı konumunda yer almıştır.

Ahmet Kutsi Tecer'in geniş bir şahıs kadrosunun karşımıza çıktığı piyesleri kişiler açısından “merkezî kişiler”, “karşıt güç konumundaki kişiler”, “arzu duyulan kişiler”, “diegetik kişiler”, “yardımcı kişiler” ve “figüranlar” olmak üzere altı alt başlıkta incelenmiştir. Tecer'in merkezî kişileri toplumda var olmasını istediği kişilerdir. Merkezî kişinin karşısına konumlandığı karşıt güç konumundaki kişiler ise merkezî kişiyi güçlendirmek, onun olumlu yönlerini açığa çıkarmak için oluşturduğu olumsuz nitelikli kişilerdir. Bununla birlikte Tecer'in *Yazılan Bozulmaz*, *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü* piyeslerinde karşıt güç konumunda şahıslar kullanmadığı görülmektedir. Tecer, karşıt güç konumunda kişilere yer verdiği piyeslerinde merkezî kişiyle onu karşı karşıya getirmek

amacıyla arzu duyulan kişilerden yararlanmıştır. Tecer'in arzu duyulan kişiler vasıtasıyla şahıslar arasında yaşanan çatışmaları daha üst noktaya taşıdığı görülmektedir. Tecer'in piyeslerinde "bahsedilen/anlatılan kişi" anlamına gelen "diegetik kişiler" in de kurgu açısından önemli bir konumda olduğu görülmektedir. Bunların yanında Tecer'in piyeslerinde yardımcı kişilerin ve figüranların çokluğu ve işlevselliği de dikkat çekmektedir.

Dekor tasvirine önemli yer veren Tecer'in piyeslerinde ağırlıklı olarak kapalı mekânlar kullandığı görülmektedir. Açık mekânlar ise halk edebiyatı ürünlerinin etkisinin yoğun görüldüğü *Koçyiğit Köroğlu* ve *Köşebaşı* piyeslerinde kullanılmıştır. Tecer'in piyeslerinde genel olarak dar mekân kullanımı dikkat çekmektedir. *Yazılan Bozulmaz*'da ve *Satılık Ev*'de mekân merkezî kişilerin evleridir. *Bir Pazar Günü*'nde ise mekân olarak iki farklı ev ve pavyon kullanılmıştır. Piyeslerdeki kurguya uygun olarak mekân kullanımları daraltılarak kişilerin iç dünyaları ortaya konulmaya çalışılmıştır. *Koçyiğit Köroğlu*'nda hem açık hem de kapalı mekân kullanımına başvurulmuştur. Bunda piyesin destandan üretilmiş olması etkilidir. Piyeste vak'anın başladığı yer olan Çamlıbel, mekân olarak önemli bir yer tutmaktadır. Bu mekân, piyesin merkezî kişisi olan Köroğlu'nun bireylikten kahramanlığa doğru yaşadığı dönüşümün merkezindedir. Aynı zamanda Bolu Beyi ile yapılan mücadele, Kır At'ın olağanüstülüklerinin gösterilmesi bakımından da önemli bir konumdur. Yine piyeste yaşamdan ziyade gücün göstergesi olarak yer alan konak ve kale gibi kapalı mekânların da piyesin kurgusuna uygun olarak ele alındığı görülmüştür. Bir mahallenin gündelik yaşamından bir kesitin sunulduğu *Köşebaşı*'nda diğer piyeslere oranla daha çeşitli kapalı mekânların kullanıldığı dikkat çekmektedir. Piyesteki mekânlar, içinde yaşayanlarla birlikte fizikî yapı olmaktan çıkarak kimlik kazanmıştır. Tecer'in diğer piyeslerinde özel mülkiyet anlayışını barındıran mekânlar, *Köşebaşı*'nda bireysellikten toplumsallığa yönelmiştir. Buradaki mekânların toplumu bir araya getiren, onların ihtiyaçlarını karşılayan ve sosyalleşmelerini sağlayan yapılar olarak yer aldığı görülmektedir. *Köşebaşı*'nda açık mekân ise üç yol ağzının birleşimini oluşturan sokaktır. Vak'anın geçtiği köşebaşı en ince ayrıntısına kadar piyeste anlatılmış ve mahallenin geçmişten beri geçirdiği değişim yansıtılmıştır.

Yazarın piyeslerdeki zaman kullanımına bakıldığında tüm piyeslerinin kronolojik olarak ilerlediği görülmektedir. *Koçyiğit Köroğlu*'nda gün, ay, yıl gibi herhangi bir zaman

kavramına rastlanılmamıştır. Bununla birlikte vakti gösteren bir saat diliminin de piyeste yer almadığı görülmektedir. Destan geleneğine koşut olarak olayların geçtiği döneme uygun bir şekilde kaleme alınan *Koçyiğit Köroğlu*'nda zaman, doğa ve mekânla iç içe olacak şekilde ele alınmıştır. Piyesteki zaman takibi ise olayların akışı üzerinden yapılabilmektedir. *Yazılan Bozulmaz*'da zaman yirmi dört saatten kısadır. *Koçyiğit Köroğlu*'nda olduğu gibi burada da zaman takibinin yapılmasını sağlayan herhangi bir ibareye rastlanılmamıştır. Vak'anın tarihi belli olmayan bir akşam başlatıldığı ve piyeste yer alan cümlelerden gecenin ilerleyen saatlerinde bitirildiği tespit edilmiştir. *Köşebaşı*, yirmi dört saatlik bir zaman diliminde geçmektedir. Vak'anın gece, sabah, öğle ve akşam olmak üzere kronolojik olarak ilerlediği görülmektedir. *Köşebaşı*'ndaki zaman, gelenekten moderne doğru giden bir zaman anlayışını da yansıtmaktadır. Sabah belli saatte dükkânların açılması, satıcıların işlerinin başına geçmesi ve akşam yine belli saatlerde işçilerin evlerine dönmesi ve dükkânların belli saatte kapanması bunun bir göstergesidir. *Bir Pazar Günü*'nde de zaman kronolojik olarak ilerlemektedir. Bu piyesin de yirmi dört saatten az bir zaman diliminde geçtiği görülmektedir. Zaman kullanımı bakımından farklı bir noktada yer alan *Satılık Ev*'de zaman kronolojik olarak ilerlemekle birlikte zaman sıçramalarıyla vak'a uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Piyeste yer alan diyaloglardan zamanın 1950-1951'e tekabül ettiği tespit edilmiştir. Piyeste zaman akışı sabah ve akşam döngüsü içerisinde ilerlemektedir. Piyenin birinci perdesinde sekiz aylık ve ikinci perdesinde altı aylık zaman sıçramaları tespit edilmiştir. Yaşanan bu zaman sıçramaları piyesi bir yıldan geniş bir zamana yaymıştır. Bu nedenle Tecer'in kendi siyasî hayatının da yansımalarının görüldüğü *Satılık Ev* yazarın piyeslerinin arasında zaman dilimi olarak en geniş olanıdır.

Tiyatro, karşılıklı konuşmalar üzerine kurulu olduğu için piyeslerde egemen anlatım tekniği diyalogdur. Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinde, piyeslerinde ve kaleme aldığı yazılarında dikkat çeken ortak özellik kolayca anlaşılır bir dil kullanmasıdır. O, şiirleri gibi piyeslerini de işlek ve güzel bir Türkçe ile kaleme almıştır. Tecer; dili son derece titiz, dikkatli, güzel ve kurallarına uygun bir şekilde kullanmaya dikkat etmiştir. Gerek Türkçeye verdiği önemi gerekse dil kullanımındaki titizliğini piyeslerinde diyaloglara da yansıtmıştır. Düz yazılarında uzun cümlelerden ziyade kısa cümle kullanımlarını tercih eden yazarın bu özelliğinin diyaloglara da yansıdığı görülmektedir. Tecer'in piyeslerinde karakter anlatıcı kullanımları dışında diyaloglar çok uzun tutulmamıştır. Kişilerin mümkün

olduğunca sırayla ve okuyucuyu sıkmayacak şekilde konuşturulduğu tespit edilmiştir. Tecer'in *Koçyiğit* Köroğlu adlı piyesi bu noktada ayrı bir yerde durmaktadır. Dönemine göre sade ve anlaşılır bir dille oluşturulmuş olan piyeste diyalog dağılımında eşitlik söz konusu olmadığı görülmüştür. Tecer, burada destandan gelen bir etkiyle diyalog dağılımını durum ve kişilerin önemine göre oluşturmuştur. *Yazılan Bozulmaz*'da belli başlı dil kusurlarına rastlanılmış olmakla birlikte bunların Tecer tarafından mı yoksa daktiloya geçirilirken mi yapıldığı tespit edilememiştir. Bu piyeste diyalogların kişiler arasında eşit şekilde, uzunluk ve kısalıklarının da orantılı bir biçimde kurulduğu görülmektedir. Piyeste kullanılan dil, sade ve anlaşılır olmakla birlikte halk söyleyişlerine de yer verildiği tespit edilmiştir. Mahalle yaşantısının anlatıldığı *Köşebaşı*'nda diyalogların günlük yaşamı gerçekçi bir dille destekleyecek şekilde oluşturulduğu görülmektedir. *Koçyiğit Köroğlu*'nda olduğu gibi burada da kişilerin konum ve önem sıralarına göre konuşturulduğu görülmüştür. *Satılık Ev*'de diğer piyeslerde olduğu gibi anlaşılır bir dil ve üslûba başvurulmuştur. Piyeste, bilinçli olarak dar bir mekâna sıkıştırılmış olan insanların psikolojileri başarılı bir şekilde ortaya konulmuştur. Diyaloglarla kişilerin içinde bulunduğu ruh hâlleri ve iç dünyalarında yaşadıkları çatışmalar gerçekçi bir dille işlenmiştir. *Bir Pazar Günü*'nde de sade ve anlaşılır bir dil kullanımı görülmekle birlikte Avrupaî yaşam tarzının belirginleştirilmesi için yabancı kelimelerden de yararlanmıştır. *Koçyiğit Köroğlu* haricinde, incelenen piyeslerde Tecer'in genel olarak diyalog dağılımlarının orantılı bir şekilde oluşturulduğu görülmektedir.

Tecer, diyalogun yanı sıra monolog, özetleme, leitmotiv, metinlerarası ilişkiler ve mektup anlatım tekniklerinden de yararlanmıştır. *Bir Pazar Günü* hariç diğer piyeslerde monolog kullanmıştır. Bunlar arasında monoloğun en çok yer aldığı piyes *Köşebaşı* olup en az kullanıldığı piyes ise *Satılık Ev*'dir. Özetlemeye piyeslerin bazı yerlerinde rastlanılmış olup *Bir Pazar Günü* ve *Satılık Ev*'de bu tekniğe rastlanılmamıştır. *Koçyiğit Köroğlu*'nda iki yerde özetleme tekniği kullanılmıştır. *Yazılan Bozulmaz*'da ise piyesin kısalığına karşın özetlemeye geniş yer verilmiştir. Özetleme tekniğine en fazla yer verilen piyes ise *Köşebaşı*'dır. Macit Bey'in ölümü üzerine geçmişte yaşananlar özetleme tekniğine başvurularak ortaya koyulmuştur. Tecer'in *Yazılan Bozulmaz* dışında diğer piyeslerinde leitmotiv kullanılmıştır. *Koçyiğit Köroğlu*'nda "Kır At", *Köşebaşı*'nda "köşebaşı", *Satılık Ev*'de "ev" ve *Bir Pazar Günü*'nde "pazar" kelimelerinin leitmotiv olduğu tespit edilmiştir. Yazar, metinlerarası ilişkilerden *Koçyiğit Köroğlu* ve *Bir Pazar Günü*'nde yararlanmıştır.

Koçyiğit Köroğlu'nun başında Orhun Yazıtları'ndan ve Köroğlu'nun şiirlerinden yararlanan yazar, *Bir Pazar Günü*'nde ise Divan şairlerinden Nailî, Fuzûlî, Nedîm ve Enderunlu Vasıf'ın şiirlerinden parçalara yer vermiştir. Ayrıca Cumhuriyet dönemi şairlerinden Orhan Veli'nin "Altın Dışlim" şiirine yer vermiştir. Yazarın en az kullandığı anlatım tekniği mektuptur. Bu tekniğin sadece *Satılık Ev*'de kullanıldığı tespit edilmiştir. Fatin Kaya'nın geçirdiği rahatsızlıktan sonra ortaya çıkan mektuplar, fabrikanın iflas ettiğine dair gönderilen telgraf ve son olarak ailenin Selim Perçin tarafından dolandırıldığının anlaşıldığı telgraf bu anlatım tekniğine örnektir.

Ahmet Kutsi Tecer'in piyesleri, genellikle toplumsal sorunları işleyen ve halkın yaşamını konu alan eserlerdir. Tecer'in *Köşebaşı* adlı eserinin sadece Türkiye'de değil yurt dışında da sahnelenmesi onun tiyatro yazarlığının başarısını göstermektedir. Tecer'in incelenen piyeslerinde halk kültüründen yararlandığı ve ondan yeni sentezler oluşturmayı başardığı görülmektedir. Tecer, *Koçyiğit Köroğlu*'nda geleneğe dayanmış, *Yazılan Bozulmaz*'da halk kültürüne sırtını yaslayarak Anadolu insanının yaşam biçimini en doğal şekliyle ortaya koymuştur. *Köşebaşı*, *Bir Pazar Günü* ve *Satılık Ev* piyeslerinde de bizim insanımıza ait gözlemleri ustalıkla ortaya koymuştur. Tecer, *Koçyiğit Köroğlu*'yla destandan yeni bir edebiyat kurmanın yolunu da açmıştır. *Köşebaşı* ve *Bir Pazar Günü*'nde ortaoyunu tekniğinden yararlanarak modern piyesler oluşturması da Türk tiyatrosuna biçim açısından farklı bir soluk kazandırmıştır.

Buna rağmen Ahmet Kutsi Tecer'in şairliğinin tiyatro yazarlığı kimliğini gölgelemesi, yazarın bu yönüne yönelik bugüne kadar bütüncül bir akademik çalışma yapılmamasına yol açmıştır. Tezimiz ile yazarın bu yönünü belirginleştirmeye çalıştık. Sonuç olarak, Tecer'in piyeslerinin yapısal sağlamlığı ve biçimsel farklılığıyla bu alanda Türk edebiyatına katkı sağlamış bir yazar olduğu söyleyebiliriz.

KAYNAKLAR

1. İncelenen Eserler

Tecer, A. K. (1989). *Yazılan Bozulmaz*. (Daktilo Metin). Ankara: Devlet Tiyatroları Başdramatörlük.

Tecer, A. K. (2017). *Bütün Oyunları I - Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.

Tecer, A. K. (2021). *Koçyiğit Köroğlu*. İstanbul: Bilge Kültür-Sanat Yayınları.

2. Yararlanılan Eserler

a. Kitap ve Tezler

Ataş, H. (2002). *Ahmet Kutsi Tecer Hayatı - Sanatı - Eserleri - Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Hikmet Neşriyat.

Aytmatov, C. (2007). *Dağlar Devrildiğinde Ebedi Nişanlı*. Çeviren: Güzel Sarıgül Şonbaeva. İstanbul: Ufuk Kitap.

Bayat, F. (2022). *Türk Destancılık Tarihi Bağlamında Köroğlu Destanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Çetin, N. (2004). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: kendi yayını.

Çetişli, İ. (2014). *Metin Tahlillerine Giriş/2, Hikâye - Roman - Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ekici, M. (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Gökdemir, S. (1987). *Ahmet Kutsi Tecer*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Gültekin, A. S. (2020). *Ahmet Kutsi Tecer'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Işın, E. (1995). *İstanbul'da Gündelik Hayat- İnsan Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İdem, T. (2015). *Adana (Seyhan) Milletvekilleri ve Siyasi Faaliyetleri (1920-1960)*. Doktora Tezi. Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şanlıurfa.

İmanov, A. (2021). *Mitoloji ve Modern Dünya Halklarının Kültüründeki "Kurt" İmgesinin Rolü ve İşlevi ile Dünya Sinema Filmlerindeki Kurt İmgesinin Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İmren, A. (2002). *Ahmet Kutsi Tecer Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Yeryüzü Yayınevi.

- İpekten, H. (2019). *Nâ'îl-i Kadîm Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Macit, M. (2017). *Nedîm Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özbalcı, M. (1998). *Ahmet Kutsi Tecer Şairliği ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Öztelli, C. (1962). *Köroğlu ve Dadaloğlu Hayatı - Sanatı - Şiirleri*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Reichl, K. (2011). *Türk Boylarının Destanları*. Çeviren: Metin Ekici. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şahbaz, S. (2007). *Geçmişten Günümüze Kahvehaneler, Kahvehanelerin Sosyal Yaşamdaki Yeri ve Önemi: Aydın Merkez Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Şen, C. (2017a). *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Şen, C. (2022). *Hayatın Çıkmazlarında Ahmet Muhip Dıranas Tiyatrosu*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Şener, S. (1972). *Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri*. Ankara: Ankara Basım ve Ciltevi.
- Şener, S. (1999). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Tahtaişleyen, N. (2013). *Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri ve Kültürel Süreklilikteki Yeri*. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taner, H., And, M., Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tecer, A. K. (1940). *Köylü Temsilleri*. Ankara: Çığır Mecmuası Neşriyatı.
- Tekerek, N. (2001). *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı I - Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Timuroğlu, V. (1980). *Ahmet Kutsi Tecer Kişiliği, Sanat Anlayışı ve Tüm Şiirleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turan, M. (2018). *Köroğlu*. Bolu: Bolu İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Uç, H. (2007). *Huzurun Adamı Ahmet Kutsi Tecer*. Ankara: kendi yayını.

Yanık, H. (2007). *Ahmet Kutsi Tecer Şiirleri, Hayatı ve Şairliği*. İstanbul: Müjde Yayınevi.

b. Makale ve İncelemeler

Aktaş, G. G. (2011). “Anadolu’da Toplumsal Yaşamın Mekânsal İzleri”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7), s. 55-68.

And, M. (1970). “Tiyatroda ‘Açık Biçim’ ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1(1), s. 19-31.

And, M. (2007). “Köşebaşı”. *60. Yılında Küçük Tiyatro ve Köşebaşı*. Yayın Yönetmeni: Esra Özmener. Ankara: Devlet Tiyatroları.

And, M. (2011). “Ahmet Kutsi Tecer ve Tiyatro”. *Doğumunun 110. Yılında Ahmet Kutsi Tecer*. Hazırlayan: Ferhat Aslan. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.

Antakyalı, B. (2020). “Bugünün Saraylısı Romanında Kişiler Dünyası”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (8), s. 128-141.

Ayaz, E. S. (2021). “Köl Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarındaki Tenriteg Tenride Bolmuş Türük Bilge Kagan ve Tenriteg Tenri Yaratmış Türük Bilge Kagan İbareleri Üzerine”. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (27), s. 35-56.

Aytaş, G. (2003). “Ahmet Kutsi Tecer ve Tiyatro Edebiyatımıza Katkısı”. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), s. 87-97.

Bakırcı, N. (2007). “Küçük Tiyatro ve Köşebaşı”. *60. Yılında Küçük Tiyatro ve Köşebaşı*. Yayın Yönetmeni: Esra Özmener. Ankara: Devlet Tiyatroları.

Barlas, M. (2019). “Çağdaş Sanatta Nesne-Mekân olarak Ev İmgesi”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), s. 95-109.

Büyükokutan, A. (2007). “Muğla Yöresi Alevi Türkmenlerinde Ölümle İlgili İnanç ve Pratikler”. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, (21), s. 63-86.

Çıkla, S. (2012). “Şiirde ‘Tema’ Kavramı Üzerine”. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, (6), s. 71-86.

Eren, A. (2008). “Bâkî Divanı’nda Kırmızı Renk”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (37), s. 31-68.

- Ergin, V. (2013). “Doğumunun 112. Yıldönümünde Ahmed Kutsi Tecer'in Tiyatrolarına Tematik Bir Bakış”. *Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), s. 49-72.
- Erus, Ç. Z. (2005). “Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması”. *İletişim Fakültesi Dergisi*, (22), s. 229-237.
- Hacıgökmen, M. A. (2013). “Türklerde Yas Âdeti Temelleri ve Sonuçları”. *Prof. Dr. Nejat Göyünç Armağanı: Tarihçiliğe Adanmış Bir Ömür*. Editörler: Hasan Bahar, Mustafa Toker vd. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Hınçer, İ. (2011). “Ahmet Kutsi Tecer'in Ardından”. *Doğumunun 110. Yılında Ahmet Kutsi Tecer*. Hazırlayan: Ferhat Aslan. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Kara Düzgün, Ü. (2012). “Türk Destanlarında Merkezi Kahraman Tipinin Tipolojisi”. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 18(69), s. 9-46.
- Karabulut, M. (2011). “Ahmet Kutsi Tecer, Türk Halk Bilimine Katkısı ve Koçyiğit Köroğlu'na Bir Bakış”. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, (195), s. 49-68.
- Karabulut, M. (2012). “Yusuf Atılgan'ın ‘Aylak Adam’ Romanında Anlatım Teknikleri”. *Turkish Studies*, 7(1), s. 1375-1387.
- Karaca, S. (2017). “Fuzulî Gazallerindeki Âşık ve Sevgilinin Çağımızdaki Seslerinden: Doğunun Sevdaları”. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(12), s. 396-412.
- Keskin, M. (2003). “Sarısaltık Ocağına Bağlı Aleviler'de Ölüm ile İlgili İnanç ve Ritüeller”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 1(15), s. 115-130.
- Narlı, M. (2002). “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), s. 91-106.
- Olgun, K. (2011). “Türkiye’de Cumhuriyetin İlanından 1950’ye Genel Seçim Uygulamaları”. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 27(79), s. 1-36.
- Onay, İ. (2013). “İslamiyetten Önce Türklerde, Cenaze ve Defin İşlemlerinde Uygulanan Gelenekler ve Bunların Amaçları”. *International Journal of Social Science*, 6(3), s. 470-490.
- Öner, H. (2020). “Edebiyat Mekân İlişkisinin Psikolojik ve Sosyolojik Boyutları”. *Prof. Dr. Ramazan Kaplan'a Armağan*. Editörler: Öztürk Emiroğlu, Gülsemin Hazer vd. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özdemir, A. (2011). “Halk Kültürümüzün Anıt Sanatçısı Ahmet Kutsi Tecer 110 Yaşında”. *Doğumunun 110. Yılında Ahmet Kutsi Tecer*. Hazırlayan: Ferhat Aslan. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.

- Özen, İ. (2020). “1940’larda Bir Moda Düşkünlüğünün Türk Edebiyatına Yansımaları: Bobstil Moda ve Bobstil Edebiyat”. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 26(4), s. 951-970.
- Özgün, C., Tunç G., Özdemir, Y. (2021). “Bir Çatışmanın Denklemi: Çakırcalı Mehmet Efe’nin Başarısında Yatak ve Pusu Faktörü”. *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, (8), s. 57-84.
- Pekman, Y. (2012). “Türk Tiyatrosunda Bir ‘Başrol’ Olarak Mahalle”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (10), s. 28-61.
- Sayın Alsan, Ş. (2022). “Türk Kültüründe Ölüm Olgusu ve Ölüm Sonrası Ritüelleri”. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*. 15(37), s. 179-196.
- Sümbüllü, Y. Z. (2010). “Eski Türklerde Defin Şekilleri Üzerine Bir İnceleme”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(2), s. 61-72.
- Şen, C. (2017b). “Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi”. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(2), s. 19-39.
- Şen, C. (2023). “Tiyatroda ‘Diegetik Kişi’ler Üzerine Bir İnceleme: Ölü Babaların Gölgesinde Beş Piyas”. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 29(113), s. 201-218.
- Şişman, B. (2015). “Günümüz Âşıklarında Rüya ve Bâde Motifi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 8(41), s. 316-323.
- Tanpınar A. H. (2011). “Halk Destanlarından Millî Edebiyata II”. *Doğumunun 110. Yılında Ahmet Kutsi Tecer*. Hazırlayan: Ferhat Aslan. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Tanpınar, A. H. (2017). “Köşebaşı”. içinde: Ahmet Kutsi Tecer, *Bütün Oyunları 1- Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro yayınları.
- Tecer, A. K. (2001). “Millî Birlik”. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmet Kutsi Tecer*. Hazırlayan: H. Rıdvan Çongur. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Tecer, A. K. (2017). “Köşebaşı Üzerine”. içinde: Ahmet Kutsi Tecer, *Bütün Oyunları 1- Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro yayınları.
- Tecer, L. (2017). “Sunuş”. içinde: Ahmet Kutsi Tecer, *Bütün Oyunları 1- Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro yayınları.
- Tuncel, B. (2007). “Ahmet Kutsi Tecer”. *60. Yılında Küçük Tiyatro ve Köşebaşı*. Yayın Yönetmeni: Esra Özmener. Ankara: Devlet Tiyatroları.
- Turan, M. (2019). “Şair ve Memnun Adam: Ahmet Kutsi Tecer”. *Beyaz Güzel Bir Boşluk*. Ankara: Ürün Yayınları.

Turan S. ve Ayataç, H. (2020). “Günümüzde Mahalle Kültürünü Sürdürebilmek ve Yeni Bir Kavram Arayışı Olarak Sosyal Dayanıklı Mahalle: Kurtuluş-Feriköy  rneği”. *Tasarım Kuram Dergisi*, 16(31), s. 194-215.

Uygur Gürbüz, S. (2022). “Baş Kişisi Olmayan Roman  rneği Olarak Oktay Rıfat’ın Danaburnu Romanı”. *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 127-138.

Uzunkaya, F. (2017). “ smail Gaspıralı Anlatılarında Şahıs Kadrosu”. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (36), s. 104-118.

 nl , A. (2009). “Döngüsel Zamanın Türk Tiyatrosundaki Döngüsü”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (28), s. 61-90.

Yönetken, H. B. (2001). “Tecer İçin Radyoda Yapılan Konuşma”. *Doğumunun 100. Yild n m nde Ahmet Kutsi Tecer*. Hazırlayan: H. Rıdvan Çongur. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

c. İnternet Kaynakları

Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/> (e.t. 19/01/2023).