

Doğumunun 112. Yıldönümünde
Ahmet Kutsi Tecer'in Tiyatrolarına Tematik Bir Bakış
Veysel ERGİN*

ÖZET

Ahmet Kutsi Tecer, Türk edebiyat tarihi içerisinde şairliğinin yanında, tiyatro yazarlığı ile de ön plana çıkmış bir sanatçımızdır. Tiyatro türünde eserler vermiş olan Kutsi Tecer, Batı tekniği ile folklor ve halk malzemesini başarıyla birleştirmiştir.

Ahmet Kutsi Tecer'in bu eserleri incelendiğinde, tiyatro edebiyatına önemli malzeme sağladığı görülür. Halk kültürüne ait unsurları bu oyunlarında ustalıkla kullanan Ahmet Kutsi, Türkiye'nin geçirmiş olduğu kültürel değişimi de eserlerine başarıyla yansıtmıştır.

Bu çalışma; şiirleri ve folklor araştırmaları yanında, Ahmet Kutsi Tecer'in tiyatrocusu kişiliğini ve tiyatro eserlerini daha yakından incelemeyi amaçlamaktadır. Yazarın günümüze ulaşan sekiz tiyatro eseri, tematik açıdan incelenmek suretiyle, tiyatro edebiyatımıza ait ihmal edilmiş bir kültürel zenginliğe dair bir farkındalık oluşturulacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Ahmet Kutsi Tecer, Türk Tiyatrosu, tiyatro edebiyatı

The birth of 112. anniversary
Ahmet Kutsi Tecer's theatres, a thematic overview

ABSTRACT

Ahmet Kutsi Tecer is both a prominent playwright and a poet who occupies a place in the history of Turkish literature. Type of works in the theater who has given Kutsi Tecer, successfully combines Western technique and folk dance and folk material.

When we examine the works of Ahmet Kutsi Tecer, important material is provided to theater literature. Ahmet Kutsi expertly uses the elements of folk culture, successfully reflected in the works of the change of culture in Turkey.

This study, along with poems and folklore research, aims to examine more closely the works of Ahmet Kutsi Tecer's actor and theater personality. Visit the eight surviving plays, by examining the thematic point of view, the theater has been neglected by our literature is believed to create an awareness of the cultural richness.

Key Words: Ahmet Kutsi Tecer, Turkish theatre, theatrical literature

* Dr. Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı

GİRİŞ

Batı tesirindeki Türk tiyatrosunun dördüncü ve son halkasını oluşturan Cumhuriyet Devri Türk tiyatrosu; sahne ve tiyatro yazarlığı yönünden gelişmesini sürekli devam ettirmiş, gerek biçim gerek muhteva yönünden, yeni oluşumları sürekli desteklemiştir.

1940lı yıllarda “adaptasyon ve uyarlama, dil ve üslup, oyun yazarlığı ve oyuncular, sahne imkânları, muhtevadaki çeşitlilik” (And, 1981: 187-203) gibi yönleriyle büyük bir değişim yaşayan Cumhuriyet tiyatrosu; özellikle 1950 sonrası yoğunlaşan kalem tecrübeleriyle, artık kendi kimliğini pekiştirmeye başlamıştır.

Türk tiyatrosunun yazar sıkıntısı çektiği (Atilla, 1968: 27) bu dönemde oyunlarıyla kendisinden söz ettirmeye başlayan Kutsi Tecer; diğer türlerdeki eserlerinde olduğu gibi, tiyatrolarında da, Türk kültüründeki sosyal değişimi ortaya koymaya çalışır. Ancak Ahmet Kutsi'nin tiyatro yazarlığı, sanılanın aksine, “*Köşebaşı*”yla başlamaz. Bu sebeple, Tecer'in tiyatrolarının tematik incelemesine başlamadan önce, onun tiyatro yazarlığı serüvenini hazırlayan sürece kısaca göz atalım...

Kutsi Tecer'in tiyatro merakı, küçük yaşlarda başlar. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, İstanbul'da, Şehzadebaşı'nda gördüğü oyunlardan sonra oyun yazmaya kalkan Tecer; Kırklareli'ndeki mahalle arkadaşlarıyla, büyücek bir odada oyunlar sahnelemeye çalışır. (Yönetken, 1967: 25) Okuduğu romanlardan çevirme bu oyunlarda, kendisi de rol alır.

Tiyatroya duyduğu bu merak, Tecer'in oyun yazma istediğini de tahrik eder. Öğrencisi Süleyman Kazmaz; onun, “köylü ile şehirli arasındaki ayrılığı” işleyen Kadıköy Sultanisindeki bir müsamere için yazdığı iki perdelik oyununu şöyle özetler: “*Şehirli bir zat var. Galiba milletvekili de... Bir köy yakınında dolaşırken küçük bir sığırtmaca rastlıyor, onunla konuşuyor. Akıllıca bir çocuk bu sığırtmaç... Milletvekili ona yardım etmek istiyor. Küçük çobanı alıp şehre getiriyor, evinde misafir ediyor, okutuyor; çocuk büyüyor, delikanlı oluyor. Kızını ona vermek istiyor. Fakat çoban bir türlü köyünü unutmadığından evlenmek istemiyor; kızı da sevdiği halde... Sonunda oğlan köye dönüyor ama şehirli kız da peşinden... Orada evleniyorlar.*” (Kazmaz, 1967: 167)

Kutsi Tecer; Milli Mücadelenin sonlarına doğru kaleme aldığı epik bir piyesten sonra, toplumsal hayatı derinden etkileyen başka bir meseleyi de, yine on beş yaşın verdiği heyecan atmosferiyle kaleme alır: *“Halkalı'dan mezun bir genç, vazifeye Anadolu'ya gidiyor. Köylüler arasında yaşıyor, yaşıyor ama onlarla konuşmasını bilmiyor, üstelik sözleriyle onları kırıyor: Ben okumuşum siz cahilsiniz diye... Köylü de tabii onu saymıyor, ama köylü, devletin adamıdır diye ağzını açıp bir şeyler de söylemiyor. Bu memurun lâf maş dinlediği yok. Küllü ayıbından başka bir de zamparalığa kalkışıyor: Bir köylü kıza sarkıntılık ediyor. Kızın anası, babası, kardeşleri haber alıyorlar. Ellerine geçirdikleri kazmalarla, oraklarla herifin üzerine geliyorlar. İhtiyar bir çiftçi: ‘Orağı kirletmeyin!’ diye bağıyor. Tabii adama da yol görünüyor.”* (Güvemli, 1967: 25)

Bu heyecan dolu amatör kalem tecrübeleri sonrası, 1926 yılında Paris'e okumaya giden Tecer; böylece, tiyatro sanatı bakımından çok zengin bir memleketin oyunlarını görme fırsatını (Köklügiller, 1967: 32) da yakalar. Paris'te Gemier ve Pitoeff ile karısının oyunlarını hiç kaçırmaz. Cocteau'nun *“Orphee”* sini tercüme eder. Hatta kendisini derinden etkileyen Claudel'in tüm eserlerini dipnotlar çıkararak okur.

Paris'ten döndükten sonra halk oyunlarını incelemeye başlayan Ahmet Kutsi; orta oyununda ve köylü temsillerinde çok sağlam bir tiyatro anlayışı bulunduğunu (Kazmaz, 1977: 4) sezer hatta bunlardan faydalanarak bazı araştırmalar yapmaya başlar. Böylece, bir halk tiyatrosu kurabilmenin imkânlarını, *“Köylü Temsilleri”* (Tecer, 1940) adlı denemesinde ilk defa ve birçok yönleriyle ortaya koymaya çalışır. 22 Aralık 1939'da *Ankara Devlet Konservatuvarı*'nda bir konferans olarak takdim edilen bu eser, köylü temsillerinden hareketle bir halk tiyatrosu kurabilme imkânlarını sistemli bir şekilde göstermektedir.

Bir "giriş" ile üç "bölüm"den oluşan bu yazı; asırlardır unutilan, kendi aydını tarafından göz ardı edilen Türk köylüsünün, (Aytaş, 2003: 90) hiç de yabana atılmayacak bir dram zenginliğine sahip olduğu dikkatlere sunulur.

Giriş kısmında yazar, köylü temsillerinden ne anladığını ve ortaoyunu ile olan bağlantılarını tespit eder. 1. bölümde, öncelikle temsil kelimesi üzerinde durduktan sonra, köylü temsillerine giriş yapar. Buradan, çocuk oyunları ile tiyatro eseri arasındaki ilişkiye geçilir, ardından, temsilî oyunlar ile çalgılı oyunlar (rakıslar) arasında sistematik bir ilgiden söz edilir.

2. bölümde köylü temsillerinin tasnifine (dinî, lâ-dinî) çalışılır. Köylünün geneli Müslüman olduğu için, ibadet yeri de cami ile mahduttur. Ancak bazı küçük mezhep kollarının düzenlediği âyin ve merasimler de vardır: "*Merasim geziyle başlar. Hayvan kılığına girmiş üç kişi (tilki, deve) köyün evlerini gezerek yiyecek toplar ki buna (saya gezme) denir. Gece yarısı, bu hayvan taklidi yapan kişilerin ayağına takılan çingirakların sesine, davul ve zurna sesleri de katılarak ortalığı çınlatır. Daha sonra, toplanan yiyecekler, pişirilerek müşterek yenir. Böylece, merasimin iki safhası da gerçekleşmemiş olur: (1. Gezi ve töre devşirme, 2. Müşterek yemek)*" (Tecer, 1940: 24-27)"

3. bölümde, köylülerin yeni bir tema olarak İstiklâl Savaşı'na yöneldiği ve bu konuda şiirler ile oyunlar söylediği (Ergin, 1992: 8-10) belirtilmiştir. "Zeyil" kısmında ise, "arap, ölü, kıllı" tiplerinin yöresel benzerlik veya farklılıklarının örneklerle anlatılmasına yer verilmiştir.

Böylece "*Köylü Temsilleri*", Tanzimat'la başlayan ve Batılılaşma akımına borçlu olduğumuzu söyleyip (Çeltikçi, 1999) durduğumuz dram sanatının başka biçimde, çok tanrılı çağlardan beri ülkemizdeki varlığını ispatlayan, bu alanda yeni araştırmalara ışık tutacak bir deneme olmuştur.

Kutsi Tecer; Anadolu'da Batıdan aktarılmış tiyatrodan başka bir tiyatronun varlığını, bir köy tiyatrosu (Akarsu, 1967: s.5) iddiasını ortaya atmış ve bunu da, eseriyle ispatlamıştır. Ardından; bütün kuvvetini sözden alan "*Yazılan Bozulmaz*" oyunu ve peş peşe yayımladığı dört eseriyle, ulusal halk sanatıyla modern tiyatroyu kaynaştırma (Ay, 1967: 2) yolunda hayli mesafe almıştır.

1931 yılında Sivas'ta edebiyat öğretmenliği yaptığı sıralarda, lisede Şinasi'nin "*Şair Evlenmesi*"ni (Tuncel, 1967: 12) sahneye koyan Ahmet Kutsi; böyle bir oyunu seçmekle, nasıl bir tiyatro anlayışının peşinde olduğunu da açıkça göstermiştir.

Ahmet Kutsi Tecer'in "*Arkadaş Hatırı*" isimli radyo skeci ile birlikte; "*Didonlar, Avşarlar, Yüzük Oyunu, Ali Süavi...*" (And, 1967: 16) gibi sahne ışıklarına çıkamamış veya tamamlanamamış bazı oyunları da vardır. Bu eserler; sanatta mükemmeli arayan Tecer'in kendine özgü titizliği ve vakti gelmedikçe bu oyunların ortaya çıkmasını istememesi yüzünden, hem tamamlanamamış hem de tiyatro edebiyatı tarihimize kazandırılmamıştır.

Kısaca ele aldığımız bu süreçte de görüldüğü gibi Ahmet Kutsi; oyunlarıyla, çağdaş kültür ile halk kültürü unsurları arasında bir köprü kurma gayreti içinde olmuştur. Şimdi bu tematik zenginliği; bizzat tiyatro metinlerini temel kaynak kabul ettiğimiz için, onun eserlerinden yapılan alıntılar eşliğinde ve daha ayrıntılı şekilde ortaya koymaya çalışalım.

Ahmet Kutsi Tecer'in Tiyatrolarının Tematik İncelemesi

Batı kültürü açısından, ulusal Türk Tiyatrosu'na bir dehliz kazandırmaya çalışan (Timuroğlu, 1980: 17) ve bunun için de, Türk halk sanatlarının verilerinden yararlanma yolunda oyun denemeleri yazan Ahmet Kutsi; toplam on bir tiyatro eseri kaleme almıştır. Bunlardan sekizi, yazıya geçmiş ve sahne ışıklarını görebilmiştir. Ulaşabildiğimiz metinleri, kronolojik sırayı esas alarak ve tematik bakış açısıyla gözden geçirelim.

1.Yazılan Bozulmaz: Kutsi Tecer'in, 1946'da *Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi*'ne çıkmış (Atilla, 1968: 27) bu küçük tragedya denemesi; köy insanının kader karşısındaki mutlak teslimiyeti temasını sahneye taşır. (Nutku, 1960: 120) Kısa sürede tiyatro edebiyatı adına kendisinden söz ettiren bu tek perdelik dramın konusu, kasabaya yakın bir köyde geçmektedir:

Yörüklerin Emine; sekiz yıl önce -kimin attığı belli olmayan bir kurşunla- kocası Şatırgillerden Ömer'i kaybetmiş, oğlu İsmail evden kaçmış, sağır ve huysuz kayınvalidesi Nesibe ile yaşamaktadır. Kabına sığmayan oğlu İsmail de kasabaya kaçınca, Emine'nin çaresizliği canına tak etmiştir.

İsmail bir kadına gönül vermiştir ancak gönül verdiği kadın, köyün belahlılarından Musa'nın kapatmasıdır. Emine de, bir çare olur umuduyla, kasabada gardiyan olarak görev yapan kayını Ali'yi çağırır. Emine ile Ali konuşurlarken uzaktan silâh sesleri duyulur. Emine; oğlunun pusuya düşürülüp vurulduğunu sanır, korkusundan bayılır. Ne olup bittiğini anlamak için Ali dışarı çıkar. O sırada Emine'nin oğlu İsmail korka korka içeri girer. Yerde baygın yatan anasını görür, yanına yaklaşır. Anası uyanmayınca, kapağı iterek oradan bir tüfek çıkarır, sokak kapısından dışarı fırlar. Eve İsmail'in peşinde olan adamlar gelir ve Emine'yi tehdit ederler. Bir müddet sonra Ali'nin cesedi getirilir. Ali, bir yanlış anlama sonucu yeğeni tarafından vurulmuştur. Emine ise, bu yaşadıkları sonucunda yarı delirmiş bir haldedir. Köylüler, onun acısını paylaşmak için gelmiş ancak Emine'nin gözü kimseyi

görmemektedir. İsmail tutuklanmış, bahtsız Emine ise, -yatalak Nesibe'yle- ölümden beter bir hayat yaşamaya mahkum olmuştur.

Esere son noktayı koyan ve Sadık Emmi'nin ağzından dökülen şu sözler, o zamanki toplumsal bir yazgıyı da âdeta zihinlere kazımaktadır: *“Sadık Emmi: Kaderimizde ne varsa o olur. Kim ölecek, kim kalacak, onu Allah bilir. Kimin hatırına gelirdi, bak adamcağız sapasağlam... bir kurşunla gitti... Ne yapalım, Allah'ın emri. Yazılan bozulmaz. Geride kalanlar sağ olsun.”* (Tecer, 1946: 16/22)

Kutsi Tecer'in, köy hayatı içerisinde olup biten her türlü ayrıntıya dikkat etmeye çalıştığı bu trajedisinde, tek perdelik eserlerde pek az rastlanan bir vaka olgunluğu görülür. Bu kaçınılmaz alınyazısı; -halk arasında “Ölenle ölünmez, kaderden kaçılmaz, başa gelen çekilir, ölüm Allah'ın emri” gibi ifadelerle dillendirilen bu temayı- “Yazılan Bozulmaz” denilerek, eserin ana mesajını da taşıyan kuvvetli bir leit-motif olarak takdim edilmiştir.

Oyunun daha ilk bölümünde esmeye başlayan yalnızlık havası, zamanla, hem oyuncuyu hem de seyirciyi saran bir ölüm sessizliğine bürünür. Seyirci; ölümün ağırlığını, kimsenin gözünün yaşına bakmadan edeceğini eden kaderin amansızlığını iliklerine kadar duyar. Böylece piyes, seyirciyi kavrar hatta kendi hissiyatı nispetinde, izleyenleri heyecanlandırır.

Oyunun sağlam dış yapısı da, seyircinin ilgisini sürekli canlı tutmak suretiyle, (Nayır, 1967: 3) muhtevanın etkileyciliğini desteklemektedir. Sahnelerin iyi düzenlenmiş olması, vakanın nasıl çözüleceğini gizemli hale getirir. Hele ölenin zavallı gardiyan olabileceği, kimsenin aklına bile gelmez. Konuşmalar, konuşanların halleri... gibi unsurlar, eserin muhtevasını güçlendiren yapısal unsurlar olarak karşımıza çıkar: Arada bir kesik kesik öksürükleri duyulan Nesibe nine ve yaşanan acıların hayatla ölüm arası bir boşluğa sürüklediği Emine'nin bahtsızlığı, eserdeki kurmaca gerçekliği adım adım zirveye taşır.

Muhteva ve olay örgüsünün işleyişi kadar, dil yapısı da (Nutku, 1983: 124) oyunun başarısını büyük oranda etkilemektedir. Oyundaki kelime kadrosunu takip ederken, şair duyarlılığını eserine yansıtmayı başarmış Ahmet Kutsi'nin, -yıllarca köyde yaşamış gibi- kelimeleri başarıyla ve hiçbir abartıya kaçmadan eserine serpiştirdiği görülür. Yazar; seyirciyi sıkmayacak bir üslup ve köylü ağzına uygun kelimelerle kaleme aldığı eserindeki *“zâti*,

kulağ asma, avara, ne deye, pösteği, de gayri, şeytanın eniği, şirret, heya, Fındık Emine, destur, Köpeğin önüne tükürsen bu lâfları yemez, Gezen avrat tatlı olur, Isıracak köpek havlamaz" (Hınçer, 1967: 4513-14) gibi söyleyişlerle, 1950 sonrası köy oyunlarının âdeta kıvılcımını yakmış ve başarılı bir sıçrama tahtası olabilmıştır.

2. Köşebaşı: Yirmi dört saatlik bir hayat dilimini anlatan *Köşebaşı*'ndaki olaylar, İstanbul'un eski zaman mahallerinden biri olan "Rüstempaşa"da geçmektedir. Vakanın anlatımı da, mahallenin yaşadığı büyük endişelerle günlük hayatın keşmekeşi eşliğinde dikkatlere sunulur:

Sabahın ilk saatlerinde, bir hasta için mahalle bekçisinden yardım istenir. Sabahleyin, mahallenin emekli memurlarından Macit Bey'in öldüğü haberi duyulur. Emekli Macit Bey'in ölümü, onunla ilgili dedikoduları beraberinde getirir. Macit Bey'in genç karısıyla, ilk evliliğinden olan oğlu arasında bir dedikodu çıkmış, bunun üzerine Macit Bey de oğlunu evden kovmuştur. Oğul, babasının ölümü üzerine mahalleye gelir ama onu kimse tanımaz. Onun gelişi, mahalleliyi çeşitli ihtimaller üzerinde düşündürür. Mahallenin dış dünya ile münasebetleri de bu vesileyle verilir.

Bu arada, mahallenin sembolü haline gelen "Kahveci-Bakkal" arasındaki menfaatlere dayalı çatışmalar (Taner, 1967: 26) yoğun şekilde işlenir. "Bakkal ile kahvenin yeni yapılan yol için kesileceği" söylentisi, bu çekişmeyi daha da artırır. Ama mahalleye gelenlerin antika meraklısı olduğu öğrenilince, bu ikili arasındaki çatışma da durulur. Bu hayatın akışı içinde, mahalleye gelen ve bir şeyler öğrenmeye çalışan Yabancı, gizemini oyun boyunca korur. Bütün gerçekleri öğrendikten sonra da, mahallenin sıkı bağları karşısında kimliğini gizler ve geldiği gibi, sessizce geri döner.

Yazarının "*İşte size Macit Bey'in hikâyesi etrafında örülmüş bir ortaoyunu*" (Tecer, 1948: 14) diye takdim ettiği ve Ankara'daki *Küçük Tiyatro*'nun açılışında Muhsin Ertuğrul tarafından ilk piyes olarak oynatılan *Köşebaşı*; "prolog, epilog ve üç perde"den oluşmaktadır. Bu kısa ama etkileyici oyun metni; hem toplumsal değişimi ironik bir şekilde ortaya koyması hem de geleneksel ile modern birleştirmeye yönelik yapısal arayışlarıyla, döneminin oyun metinleri arasında kendine sağlam bir yer edinir.

Ahmet Kutsi Tecer; *Köşebaşı*'nda, esas vakayı, âdeta günlük hayatın binbir teferruatı içinde (Pekman, 2007: 47) eritmiştir. Mahallede, mahalle

kahvesi, bakkal ve sokakta görülen alelâde bir dış hayat vardır; bir de onun içinde gizli, evlerde, kapalı odalarda yaşanan herkesin görmediği facia veya rezaletle dolu bir ikinci hayat mevcuttur. Ahmet Kutsi, eserinde, birbirine örülü olan bu iki hayatı başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Piyesi dolduran kalabalık, mahallenin alelâde günlük hayatı, sahnede görülmeyen Macit Bey ile Saffet Hanım ve oyunun sonuna kadar esrarlı hüviyetini muhafaza eden Yabancı, arka plânda cereyan eden gizli hayatı temsil ederler. Nitekim Bekçi'nin proloğu, bu gerçeğin veciz bir ifadesi gibidir:

Bekçi: Neler neler var şimdi bu evlerde! Katıla katıla ağlayan çocuklar, inim inim kıvranan hastalar, bu saatte ışık yakıp oturan uykusuz ihtiyarlar, güneş doğmadan sıcak yatağından kalkıp ev işi gören hamarat kadınlar, neler neler... Kimi gelir, kimi göçer! Kimi konar, kimi gider. İşte böyledir bu mahalleler. Dünkü çocuklar kocaman adam olurlar. Eskiler gider, yenileri gelir. Didiş didiş, yine bu dünya. Değişen ne sanki? Yirmi yıldır bekçilik ederim: yine o mahalle, yine o mahalle. (Tecer, 1947: 5-6)

Köşebaşı, geleneksel tiyatromuzdan hem öz hem de biçim bakımından yararlanma (Şener, 1974: 96) gayretinin bilinçli bir örneğidir. Nasıl ki ortaoyunu Kavuklu'nun izahat vermesiyle başlıyorsa, Tecer de, aynı vazifeyi Bekçi'ye gördürür. Pişekâr-Kavuklu diyalogu dışındaki küçük çatışmaların ortaoyununu beslemesi gibi, “kahveci- bakkal, doğum-evlilik-ölüm, eski-yeni değer çatışmaları” unsurları da, *Köşebaşı*'na bir olay zenginliği katmaktadır. Bu bakımdan, Tecer'in *Köşebaşı*'sı; -tiyatroda mahalle olgusunu ele alması yönüyle- 1938 Amerika'sındaki Thomas Wilder'in “Our Town” (Gökmen, 1967: 76) aldı oyununu aratmayacak ölçüde canlı ve etkileyici bir kurgu zenginliği sunmaktadır.

Ahmet Kutsi; yozlaşma ve yanlış Batılılaşmaya karşı eleştirel bakışını, farklı entrik unsurlarla ve eser boyunca sürdürür. Bir genç kızın, Beybaba diye anılan muhterem bir ihtiyarla, lakayt şekilde ve Fransızca kelimeler katarak konuşması, bu değerler yozlaşmasına verilen örnekler arasında sayılabilir:

“Hoppala Kız: Pardon dedeciğim, size takdim edeyim: Bu sene Arşitektürden Prömiye pri...”

Beybaba: Efem?

Hoppala Kız: Öff dedeciğim! Prömiye pri, yani Akademinin birincisi!" (Tecer, 1947: 77)

Köşebaşı'nın muhteva yönüyle başarılı sayılmasının nedenlerinden biri de, yıllar önce yazılmış olmasına ve o devrin meselelerini ele almasına rağmen, günümüzde de karşılaştığımız kişi ve olayları işlemesidir. (Tuncel, 1947: 2) Evet, belki kahvenin fiyatı artmış, Fransız hayranlığının yerini Amerikan özentisi almıştır ama o insanların hareketleri, duyuş ve düşünüşleri benzer şekilleriyle yaşamaktadır. Çünkü yazar, bunları evrensel yönden ele alıp incelemiştir.

Kutsi Tecer; "tiyatro eserlerinde, hareket ve sözün karakterden doğması" (Kaplan, 1980: 12) prensibine özellikle dikkat eder. Bu sebeple oyuncularının söz ve davranışları, eserinin olay kurgusunu daima yönlendirmiş ve seyircideki merak unsurunun daima canlı kalmasını sağlamıştır.

"*Türk tiyatrosunun kendi kendisini bulma yolunda attığı kuvvetli bir adım*" (Tanpınar, 1947: 25) sayılabilecek *Köşebaşı*; bilhassa toplumsal değerlerimizi aksettirmesi bakımından, Türk sahne edebiyatının o dönemdeki önemli bir numunesi kabul edilmelidir. Zira *Köşebaşı*; bizim olan meselelere tatlı bir gülümseme ile dokunması ve bu tatlılığı içinde düşündürebilmesi yönleriyle, kendi alanının köşe taşlarından sayılabilecek türden bir oyundur.

3. Koçyiğit Köroğlu: İlk defa 1941'de *Ülkü*'de yayınlanan ve 1949'da *Devlet Tiyatrosu*'nda ilk oyun olarak sergilenen "iki bölüm, altı tablo ve otuz bir sahne"lik eser; bütün Türk dünyası için çok önemli olan bir halk kahramanına bilinen kimliğinin dışında farklı bir rol yüklemesi yönüyle, alışılmışın dışında bir "*Köroğlu*" tipini karşımıza çıkarır:

Bolu Beyi'nin zulmünden kaçan Oğuz obaları, Çamlıbel'e gelip Köroğlu'nun yanına sığınır. Köroğlu, Kaman Ata'yla dertleşirken, Gök Tanrı'nın kendini bütün zulüm görenlerin öcünü almak için seçtiğini öğrenir. Bu arada Bolu Beyi, kızı Benli Nigar'ı Doğan Beyle evlendirmek için, hazine yüklü kervanın gelmesini beklemektedir. Kervanın Köroğlu'nun eline geçtiğini öğrenince, yakınında gizlenen Deli Kaman'ı öldürtür ve Ayvaz'ı da esir alır. Karşılığında Kır At'ı istemektedir.

Doğan Bey Kır At tarafından öldürülünce, yerine Köroğlu'nun uzun zamandır kendisinden haber alamadığı Arslan görevlendirilir. Ancak Köroğlu, kolçağın üstündeki saz nakışından oğlunu tanır. Kaman Ata'nın öğüdüne uyan Köroğlu, Oğuzları birbirine kırdırmamak için, sinsi bir plân yapar ve Kır Atı Bolu Bey'ine verir. Bolu Beyi ise kızını, zengin ve soylu oldukları için, inançları ile görenekleri uymayan ve Pers olan Draşan Beyleri'ne verir. Düğün gecesini onların kılığıyla saraya giren Köroğlu ve arkadaşları, böylece bütün zulümlerin öcünü alır. Bolu Beyi de, Oğuz boylarında bir topal eşekle dolaşırken can verir.

Ahmet Kutsi; sadece Anadolu Türkleri arasında değil -Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan, Kırım, Rumeli, İran gibi- (Sümbüllü, 2004: 157) Türkçe'nin konuşulduğu oldukça geniş bir coğrafyada varlığını devam ettirebilmiş Köroğlu Destanı'nı, Şamanist Oğuz Türklerinin kültür ve inanç değerleri ile işleyerek bir tiyatro eseri şeklinde yeniden yorumlayabilmiştir. Halk kültürünün muhtelif türlerine konu olmuş (Tan, 1981: 25) “*Koçyiğit Köroğlu*”, üç ana çatışmanın kavşak noktasına oturtulmuştur. Bunlardan birincisi, Köroğlu ile amansız düşmanı Bolu Beyi arasındadır. İkincisi Köroğlu'nun, önderi olduğu kendi takımı, köylüler ve dağlı obalılarla olan çatışmasıdır. En son olarak, her büyük kişi ya da önder gibi, yalnız bir insan olan Köroğlu'nun kendisiyle olan çatışmasıdır. Kendi özel kınıyla oğul sevgisini ve dost acısını, büyük esirgemezlikle, yığınların mutluluğu için değiştirmek zorunda olanın, kendisiyle hesaplaşmasıdır. İşte Köroğlu'nu bir destan kişiliğinden alıp bir tragedyaya kahramanı yapacak olanakları da bu üçüncü çatışmada aramak gerekir.

Köroğlu, zalimlerin korkulu rüyası ve ömrünü at üstünde mücadeleyle geçiren bir “Alp” tipi (Akbal, 1967: 13) kahramandır. Bir tarihi vakayı kullanarak onun iç dünyasına girmeyi başaran yazar; Köroğlu'nun kendisiyle murakabesini, Kır At ve oğlu Arslan'la dertleşmesini göstererek seyirciyi, “yiğitlik” hissinden çıkarıp “duygusal” bir havaya büründürür.

"Köroğlu: (Kolundaki döğmeyi görünce) Bu kolçağı kimden aldın?

Arslan: Babamdan.

Köroğlu: O kolçağın üstünde benim izim var.

Arslan: Senin izin ne?

Köroğlu: Saz

Arslan (Şaşalar): Benim babam, Deliboranoğlu Batur.

Köroğlu: Oğlum! (Kollarını açar, Arslan'ın başını göğsüne dayar.)
(Tecer, 1949: 78)

Ahmet Kutsi Tecer, eserini niçin böylesi bir tercihle kurguladığını, eserini tahlil ettiği bir yazısında şu şekilde açıklar: "*Türk halkı bu hikâyeleri, sırf kavga, dövüş sahneleri için değil, geleneğinde ve kültüründe derin izleri kalan Oğuz töresi ile mertlik ahlâkının timsali olduğu için sever. Köroğlu zaman dışında her hâle, her duruma göre biçimlenen bir düşüncüdür. Köroğlu adı bile halkın yaratıcı imgeleminde bir motif gibi yaşamaktadır. Oğuz destanlarının ortak teması ile bu motif birleşince Köroğlu, Oğuz destanlarının yepyeni bir halkası olarak ortaya çıkmaktadır.*" (Tecer, 1950: 126)

Oyun boyunca Köroğlu; hem "Bolu Beyi"yle, hem "halkı"yla, hem de "kendisi"yle bir hesaplaşmaya girer. Kutsi Tecer, ilk iki hesaplaşmayı tarihî seyri içinde ve yüzeysel olarak yapar. Esere "edebî" hüviyeti kazandıran üçüncü hesaplaşma ise, tam olarak çözümlenememiş; kahramanımız, seyirci huzurunda ifşa ettiği çatışmalarına hiçbir şekilde kesin cevap bulamamıştır. Belki oğlu Arslan'ı bulunca sıkıntısı biraz dağılmıştır ama "önderlik" vasfı, onu her zaman "ferdî" düşünmekten alıkoymuştur.

Destanın belli bir yeri olmadığı gibi, Çamlıbel ve Bolu da, bir yerin adı değildir. Olaylar, Oğuzların İslâm'a girmeden önceki bir zamanda geçer. Bu ise, Oğuzların "Pagan Çağı" dediği, Şamanizm etkilerinin görüldüğü (Tek Tanrı, Gök Tanrı) döneme rastlar. Eserdeki "Gök Tanrı, Kır At, Kaman Ata" gibi muhtevayı besleyen unsurlar, bu inanın uzantıları olarak karşımıza çıkar:

"Bir Ses: Babam seni Bolu Beyi'nden öç almak için gönderdi. Gök Tanrı da seni bu iş için seçti.

Köroğlu: Benim gücüm yetmez buna.

Kaman (Sütun halinde bir ışık belirir, ışık sütunu içinde bir tayf görünür): Ben sana yardım ederim." (Tecer, 1949: 20-21)

Destan kişilerini gerçeğe uygun olarak seçen ve dört grup halinde (Köroğlu, Bolu Beyi, Halk Takımı, Kadınlar Takımı) (Gökdemir, 1987: 187) sahneye çıkaran yazar; konuşma örgüsünü de, "Dede Korkut Hikâyeleri" ile

“Oğuz Dili” arasında karma bir yapıya göre düzenlemiştir. Bununla ilgili döneme ait kelimeleri de (*mere, bac, yıldı, içticeği, annac*), içerikteki olay kurgusunun gerçekliğini destekleyecek şekilde ve aşırıya kaçmadan eserine dağıtmıştır.

4. Bir Pazar Günü: Ortaoyunu tekniğinin kullanıldığı *Bir Pazar Günü*'nde Tecer; Cumhuriyetin ilanı sonrası toplumsal yaşantıya yeni yeni girmeye başlayan iğreti, yüze gülücü, maddeye fazla yer veren değerlerin, kadın-erkek ve aile ilişkilerinde çıkarların, paranın önem kazanışını (Kaplan, 1967: 13) ironik bir bakış açısıyla vermeye çalışır:

Bütün dertleri yemek, içmek, gezmek ve birbirlerine hava atmak olan birbirinden farklı üç aile; pazar izinlerini kumar oynayarak geçirmek için, Bankacı Tevfik Bey ile eşi Selvi'nin evinde toplanır. Avukat Sabri ve karısı Vezan, Tevfik Bey'in evindeki oyuna dalmışken, perişan bir haldeki Meftun çıkıp gelir. Nazlı'nın İzzet'le kaçtığını; bu yüzden de, derhâl boşanmak istediğini ve Nazlı'ya ait her şeyi de kendi üzerine geçireceğini öfkeli bir şekilde anlatır. Ama bir süre sonra Nazlı ile İzzet de oraya gelince, ağız değiştirir ve yalvarır bir dille af dilemeye başlar. Onlar gittikten sonra ise, Sabri ve Tevfik nefretlerini, Vezan ve Selvi beğenilerini belirtir.

Dekorsuz, donanımsız, göstermece tiyatronun olanakları içinde, gücünü söyleşmelerden alan modern bir ortaoyunu örneği olan bu eser; insanların ikiyüzlülüğü ve değerlerinden kopuşlarını diyaloglar ve taklide dayalı davranışlar yoluyla göstermeye çalışır:

Vezan: Hoş kadındır Nazlı!

Selvi: Acayip, siz beğenmiyor musunuz?

Sabri: (Taktile) Şöyle şöyle sürmelerini mi?

Tevfik: Her gün yerini değiştiren siyah benleri mi?

Sabri: Reçel yemiş de çenesine bulaşmış gibi duran rujunu mu?

Tevfik: Küpe diye kulağında sallanan kepezelikleri mi?

Sabri: Bacak bacak üstüne atıp şöyle oturuşunu mu?

Tevfik: Saraylı eskisi gibi hıkr hıkr gülüşünü mü?

Sabri: (Taktile) A tout al'heurei, deyişini mi?” (Tecer, 1959: 34)

Yanlış anlamalar, riyakârlıklar ve trajikomik olaylarla kurgulanan eser; burjuva yaşantısının bir kesitine ayna tutar ama olayları yargılama gayretine girmez. Bu yüzden Tecer; toplumsal eleştiri zincirinin *Köşebaşı*'ndan sonraki ikinci halkasını oluşturan bu oyunda, boşuna akitılan bir yaşantıya (burjuvazi) yönelttiği eleştirilerini çok fazla devam ettirmez. (Ozansoy, 1967: 4) Bu yüzden, zaman zaman başarılı diyaloglar görülse de, sahne düzenlemesi ve tiyatro teknikleri açısından karşılaşılan aksamalar, konunun, seyircinin merak duyacağı bir kıvama ulaşmasını engellemiştir.

5. Satılık Ev: 1961'de *Şehir Tiyatrosu*'nda sahnelenen oyun; özellikle roman dünyamızda (*Kiralık Konak, Yaprak dökümü, Ahşap Konak...*) sıkça işlenen “yanlış Batılılaşma” konusunun sahnedeki ilk ciddi yansımalarındandır. (Banarlı, 1967: 4) Amerikan özentisinin had safhada olduğu bir dönemi sahneye taşıyan bu oyunda Kutsi Tecer; toplumlunundaki kültür değişmesiyle yaşantımıza sokulan yabancı ve yapmacık değerleri en buruk bir biçimde gözler önüne sermektedir:

İstanbul'un eski konaklarından birinde yaşayan bir ailenin erkeği Fatih Kaya, yorgunluktan hastalanıp bilincini yitirir. Altı ay süren bu hastalık sırasında ekonomik şartları gayet iyi olan aile geçim sıkıntısı çekmeye başlar. Bahçıvan, hizmetçi, kapıcı konaktan ayrılır ve evin tüm işlerini Ferhunde Hanım yüklenir. Ekonomik yönden biraz rahatlamak için, evin üst katı da Amerikalılara yüksek bir ücretle kiraya verilir.

Bilincini kazanan Fatih Kaya bu değişimi çok yadırgar. Hanımı ile çocukları Selma ve Orhan, tam bir Amerikanvari yaşantı içine girmiştir. Bu arada kendisi de İdare Meclisi'nden atılmıştır.

Kültürel değerlerine sıkı sıkıya bağlı olan Fatih Kaya, ne hanımının sürekli dışarı çıkıp para harcamasından, ne de evdeki değişikliklerden memnun değildir. Bu arada mümessillik işi olunca ekonomik durumu biraz rahatlamış, hizmetçi Fatma eve gelmiştir. Ancak hanımının bu savurganlığını, evi ipotek ederek aldığı parayla yaptığını öğrenen Fatih Kaya iyice bunalır. Onun bu sinirli haline tahammülü kalmayan ve gözü kolay yaşantıda olan Orhan, Amerika'ya gider; Selma da bir Amerikalıyla kaçar.

Aklî dengesi bozulan ve bilincini tekrar yitiren Fatih Kaya, bir sağlık yurduna yatırılır. Konak da, Ferhunde'nin, kin beslediği kardeşi Saide'ye satılır. Ferhunde, kendi evine bir ziyaretçi gibi girmektedir artık.

Satılık Ev'de, Amerikalıların varlıklı yaşayışlarının çekiciliğine kapılan toy gençlerin tutumunu inceleyen Ahmet Kutsi; Tanzimat'tan bu yana birçok sanatçımız tarafından eleştiri konusu olan Batılılaşmanın getirdiği olumsuzluklarla yozlaşmanın doğurduğu sonuçların insanları ne hale getirdiğine (Tütengil, 1967: 15) dikkat çeker:

"Ferhunde: Üzüldüğün şeylere bak. Evde sıkılıyorsun. Sen de benimle partilere gel. Biraz dolaşalım. Ömür geçiyor, yaşamaya bakalım. Sen de gel. Bir türlü yeni şartlara alışamıyorsun, öyle bir kenarda oturmakla hiçbir şey düzelmez.

Fatin: Peki, sen Allah'ın günü ya kuaföre, ya sinemaya, ya çarşıya gittiğini söyleyip evden çıkarısın da neden hiçbir zaman söylediğin yerde bulunmazsın?

Ferhunde: Demek peşim sıra adam koyuyorsun ha?

Fatin: Selim'i ben gördüm gözümle. Doğru söyle onunla her gün buluşuyor musunuz?

Ferhunde: Saide'nin mektubu da benim elimde." (Tecer, 1961: 24-26)

Hayatın değişen çizgisi içerisinde çeşitli tuzakların bulunabileceğine dikkat çekilen bu aile dramıyla Kutsi Tecer; bir ev mekânı içinde ele alınan aile gerçeğinden toplumsal gerçeğe açılmaya çalışmıştır.

6. Hakikat Yahut Yüzük Oyunu: Folklor unsurlarından yararlanılarak kaleme alınan ve UNESCO'nun isteği üzerine yazarı tarafından Fransızcaya da çevrilen (Acaroğlu, 1967: 2) bu eser; prolog, epilog ve tek perde şeklinde 1957'de sahnelenir. Felsefi yaklaşımlar etrafında, "hakikat" nazariyesine bağlı olarak gerçekleşen ilişkilerdeki gülünç yönleri inceden inceye hicveden eser; her oyununda değişik bir konuyu, farklı bir üslûpla veremeye çalışan Ahmet Kutsi'nin, "felsefi düşünce" gibi müphem bir konuyu, elinden geldiğince nükteli fantezilerle seyircinin karşısına çıkarma gayretinin bir sonucudur:

Baba mirasını felsefi çalışmalara adayan Filozof, miras yüzünden Hayat Kalfa'yla birlikte yanına aldığı amcazadesi Emel'i sevmektedir. Kâhya ve Hayat Kalfa durumu sezdikleri halde, "*Mollazadeler*"den bu iki genç âşık bir türlü birbirine açılmaz.

Filozof, eve gelip Emel Hanım'a kur yapan Şair dostuna bir oyun hazırlar. “hakikat felsefesi”ni bulduğunu iddia ederek ata yadigârı değerli bir yüzüğü saklayacağını ve aile dostu olan doktor kılıklı özel dedektifin bunu bulacağını söyler. Kendisi de bir hap alarak uykuya dalar. Şairin gerçek yüzünü, gelişen olaylar ortaya çıkarır. Emel Hanım, zaman zaman kendisine kızsada da, sonunda, çok sevdiği Filozofuna kavuşur.

Kutsi Tecer, felsefenin düalizmini (Toprak, 1967: 13) vermek için, eserin adını da çift isimli koymuştur: “*Hakikat Yahut Yüzük Oyunu*” Bu yüzden, eser boyunca görülen felsefi yaklaşımlar gibi, oyunun ismi hakkında da kesin bir yargıya varılamamıştır:

Filozof: Hakikat mi, Yüzük Oyunu mu?

Emel: Yüzük Oyunu...

Filozof: Hayır, Hakikat...

Kalfa: Hayır, Yüzük Oyunu...

Doktor: Hayır, Hakikat...

Kâhya: Bana sorarsanız, Yüzük Oyunu...

Şair: Maalesef, Hakikat...” (Hakikat Yahut Yüzük Oyunu, s. 32)

Tecer; diğer beş oyunundaki titizlenmelerinin aksine, -oyunun büyüüne kendini öylesine kaptırır ki- harmanlamaya fırsat bulamadığı daktilo müsveddesiyle, eserini sahneye aktarır. Hâlbuki “felsefe” gibi ağır bir mevzuya daha fazla hareket unsuru ve entrika sokabilseydi, eserin seyirciyi daha ziyade etkilemesini sağlayabilirdi. Yine de, böyle bir konuyu sahneye taşıma cesaretini göstermesini de önemsemek gerekir. Zira Tecer’in böyle bir oyun yazmasının, ileride yapılacak benzer konudaki oyun denemelerinin önünü açtığı hatta Necip Fazıl’ın “*Reis Bey*”ine kapı araladığı bile söylenebilir.

7. Arkadaş Hatırı: 1947’de dört tablo halinde düzenlenip radyoda oynanan ama kitaplaştırılmayan dört tablolu bu skeç, “*kooperatifçilik*”i teşvik eden küçük bir oyun denemesidir:

Yedi yıldır Nuri Tomtom’un evinde kiracı olan Ziya ile Mersa çifti, ev sahibi tarafından mahkeme kararıyla evden çıkartılmak üzeredir. Ziya son çare olarak, ‘*KIR-SAR*’ yapı kooperatifinin muhasebecisi olan arkadaşı

Kemal Gülsuyu'ndan yardım ister. Önce onun evini, daha sonra da -arkadaş hatırı için ev- sahibinin kızıyla evlenmesini ister. Önce nazlanan Kemal, iki bin lira karşılığı bu teklifi kabul eder.

Kemal, parayla birlikte ortadan kaybolunca, Mersa aldatıldığı hissiyle çılgına döner. Tam annesine gitmek üzereyken gelen mektupta; Kemal'in Nuri Tomtom'un kızıyla zaten nişanlı olduğu, iki bin lirayla da onları bir kooperatifte ev sahibi yaptığı yazılıdır. Böylece, dağılmak üzere olan bir yuva, mutlu bir tesadüfle kendini toplarlar.

Arkadaş Hatırı'nda Tecer; tıpkı *Köşebaşı*'nda olduğu gibi, sade bir konuşma diliyle, günlük toplum yaşantısından farklı bir kesite daha ışık tutar. Ahmet Kutsi; tüm çalışmalarını Anadolu'ya ve Anadolu'nun insanına adanmış bir kültür ağacıdır. (Çağlar, 1967: 4518-16) Bu çalışmasında da, özellikle Ankara'nın, ilk şehirleşme tecrübelerini çarpık çurpuk binalarla ve gelişigüzel bir şekilde yaşamasına engel olmak istemiştir. Bunun için de, o zaman yararlı gördüğü "kooperatifçilik" meselesini ön plâna çıkarır. Hatta *Köşebaşı*'nın mahalle değerlerine karşılık, burada da, yaşanan yere ait anılar eserin odak noktası olmuştur:

"Mersa: Bu kadar zamandır alıştığımız bu evi bırakacağız da... Gelin geldiydim bu eve... Çocuğumuz bu evde doğdu.

Ziya: Canım, daha ne yapayım? İki aydan beri harıl harıl arıyorum. Yok, yok. Ay sonuna kadar yine bir yer bulamazsak, ev sahibi ister küplere binsin, şurdan şuraya bir adım atacak değilim.

Mersa: Bir haftaya kadar bir şey yaparsan yaparsın. Bir hafta sonra başımı alır İstanbul'a giderim, babamın evine... Eşyamla, çocuğumla sokaklara düşmeden..." (Arkadaş Hatırı, s. 2)

Tecer; bu kısacık oyununda ele aldığı "kooperatifçilik" ile ilgili mesajını; seyirciyi sıkıkmaması için, gündelik dedikodularla ve menfaate dayalı günübürlük, yapmacık ilişkilerle âdeta bir örümcek ağı gibi örmüştür. İhtimal ki yazar; bütün oyunlarında olduğu gibi, konuyu yeni baştan inceleme imkânı bulabilseydi, birçok entrik unsurlarla eserini daha güzel bir kanaviçe gibi işleyebilirdi. Bu düşüncemizin dayanağı ise, Tecer'in diğer oyunu "*Köşebaşı*"dır.

8. Didonlar: Müsvedde halinde olan bu üç perdelik oyun, 1856 yılında bir Tanzimat Paşa'sının konağında geçen olayları konu edinir:

Sadarettin (Devlet Kapısı) azledilen Ferit Paşa, ekonomik sıkıntı içinde kıvrınmaktadır. Fransızları destekleyerek, iktidarda bulunan İngiliz taraftarı rakibini devirmeyi planlamaktadır. Bunun için, yalı ahalisinin “*Didonlar*” dediği Fransız subayları Boğaziçi’ndeki yalısının selamlığında misafir eder. Hususi kâtibi Sedat Bey’in gizliden gizliye sevdiği kızı Leylâ’yı da, aslen bir yosma olan Fransız mürebbiye Margarit’e emanet eder. Bu duruma çok sinirlenen Hanımefendi, konağı terk eder ve büyük kızının yanına taşınır. Sarraf Çelebi’nin girişimleriyle maddî rahatlığa kavuşan ve tüm Fransız misafirlerini gönderen Ferit Paşa, böylece hem eşine hem de eski vazifesine kavuşur. Sedat Bey ise, Ferit Paşa’nın damadı olarak Paris sefaretine tayin edilir.

Eserde; Osmanlı geleneklerine dayalı olarak “haremlik, selamlık, kalfa, lala” gibi kavramlar yanında, dönemin Batılılaşma düşüncesine uygun olarak “mürebbiye” kavramını da yer verilmektedir. İki farklı kültürün çatışmasından beslenen bu değişim, toplumsal yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir:

“Lala: Ne günlere kaldık! Şu koskaca yalıda kalfa, lala, birkaç tane de halayık... Paşa konağı mı bu? Töbe, Alafirengelik çıktı bizim konağın da tadı kaçtı, ne cariye kaldı, ne de odalık... Mürebbiye diye gelen kokana da bir kapatma!” (Didonlar, s. 6)

Dönemin yapısına uygun olarak, eski makamına kavuşmak için kendi hayatından ödün veren Ferit Paşa, makamını kazanır ama karşılığında eşi, evi terk eder. Ayrıca yabancıların olumsuz tasvirleri, mürebbiyenin gayr-ı ahlâkî hareketleri ve Sedat Bey ile Paşa kızı arasındaki kaçamak buluşmalar da; dönemin toplum yapısına ait yazarın getirdiği olumsuz eleştirilerdir.

Kutsi Tecer, eserinde, tarihi derinlikle toplumsal eleştiriye (Adil, 1967: 2) sentezlemeye çalışırken, eserini tekrar ele almaya fırsat bulamadığından olsa gerek, seyircinin ilgisini çekmekten uzak ve sığ bir muhtevayla yetinmek zorunda kalmıştır.

Elimizdeki metinler çerçevesinde kısaca incelemeye çalıştığımız bu sekiz eser dışında, kızı Leyla Tecer’in ifadesiyle, Tecer’in altı oyun denemesi (*Avşarlar, Avarlar, Ömür Yolu, Sunalar, Kader, Ay Işığı*) daha olduğu düşünülmektedir. Ancak, metinlerine ulaşamadığı için, haklarında fikir beyan edilememiştir.

SONUÇ:

Doğumunun 112. yılı vesilesiyle kaleme alınan “Ahmet Kutsi Tecer’in Tiyatrolarına Tematik Bir Bakış” adlı çalışmada, yazarın eserlerine dönük şu tespit ve değerlendirmelere ulaşılmıştır:

Evvela; Ahmet Kutsi’nin tiyatroculuğu -halk bilimcisi, eğitimci, şair gibi yönlerinin yanında- döneminin tiyatro anlayışındaki değişme ve gelişmenin bir aynası kabul edilmelidir. Zira düzenlediği turnelerle halkı, eğlendirmenin yanında bilinçlendirmeye de çalışan Cumhuriyet tiyatrosu; bu hedefine, ancak yerli kalemlerin oyun denemeleriyle ulaşabilecekti. Bu dönemde yazılan “*Gölgeler, Köşebaşı, Yaprak Dökümü*” gibi eserler; adaptasyon ve uyarlamaların mengenesinde sıkışmış Cumhuriyet tiyatrosuna yerli ve milli bir soluk aldırılmıştır. Bu yönüyle, Tecer’in küçük yaşta bir heyecan dalgası halinde başlayan ve şuurlu bir çizgide ilerleyen tiyatro çalışmaları; -Cumhuriyet tiyatrosundaki değişme ve gelişmelere paralel olarak- gerek Fransa tahsil dönemi okumaları gerekse geleneksel tiyatroya dair araştırmalarla olgun bir safhaya ulaşmıştır. Daha Sivas’ta öğretmenlik yaptığı dönemde özellikle *Şair Evlenmesi*’ni seçmesi ve sahnelemesi, Şinasi’de olduğu gibi, Kutsi Tecer’in tiyatro anlayışında da “edebî ve öğretici değerlerin” ön plana çıkacağını göstermiştir. Döneminde verilen diğer eserlerle mukayese edildiğinde, Ahmet Kutsi tiyatrosunun, bu yolda hayli mesafe aldığı açıkça görülecektir.

İkincisi; bu çalışmamızın da temelini oluşturduğu üzere, Tecer tiyatrosunda bir muhteva zenginliği göze çarpmaktadır. Yukarıda içerik yönünden kısaca değindiğimiz sekiz eserinden de anlaşılacağı gibi, onun tiyatrolarını iki ana tema beslemektedir. Öncelikle Kutsi Tecer’in halk kültürüyle ilgili çalışmaları; başka türlere olduğu kadar, tiyatro metinlerine de derinden tesir etmiştir. *Yazılan Bozulmaz*’da, köy insanının kader karşısındaki mutlak teslimiyeti; *Köşebaşı*’nda, eski zaman İstanbul mahallelerinin birinde görülen günlük hayatın keşmekeşi; *Arkadaş Hatırı*’nda, toplumsal yapının yıllardır kanayan yaralarından kiracılık meselesi; *Didonlar*’da, Osmanlı geleneklerine dayalı olarak “haremlik, selamlık” kavramları ele alınmıştır. Yine *Köylü Temsilleri*’yle tiyatroya dair kaleme aldığı yirmiden fazla yazısında da, geleneksel Türk tiyatrosundaki halk motiflerini ve toplumsal yapıyı ayakta tutan kültürel değerleri ele alıp incelemiştir.

Tecer'in oyunlarına daha yoğun şekilde sinen ikinci tema ise, “yanlış Batılılaşma” gerçeğidir. Tanzimat'la birlikte toplumsal bünyemizde yoğun şekilde görülmeye başlayan bu hastalık, üç oyunu ve araştırma yazıları hariç, Ahmet Kutsi'nin tiyatrolarının temel mevzusu halini almıştır. *Köşebaşı*'nda, Hoppala Kız'ın dedesiyle lakayt şekilde Fransızca konuşmaya çalışması; *Bir Pazar Günü*'nde, kadınlı-erkekli üç ailenin gösterişe ve menfaate dayalı söz ve davranışları; *Satılık Ev*'de, Amerikan özentisine kapılan bir ailenin dağılışı; *Hakikat Yahut Yüzük Oyunu*'nda, miras yüzünden çevrilen entrikalar ve yapmacık sevgi gösterileri; *Didonlar*'da, aslında bir sokak kadını olan Fransız mürebbiye Margarit'in gayr-ı ahlaki tavırları; Kutsi Tecer'in, yozlaşma ve kendi değerlerine yabancılaşmayla ilgili eserlerine kattığı eleştirel yaklaşımlardan sadece birkaçıdır.

Yazar; *Koçyiğit Köroğlu*'nda da, bir destan kahramanının kendi iç dünyasıyla hesaplaşmasını sahneye taşır. Bu farklı muhteva arayışları da gösteriyor ki Kutsi Tecer; oyunları ile kendine bir yol seçmiş ve bu çizgiyi sürdürmüş metin yazarlarımızdan değildir. Onun her eserinde değişik bir fikri oyunlaştırması; Batı kültürüyle halk kültürü unsurları arasında sağlam bir köprü kurma gayretlerinin bir neticesidir. Bunu da, eserlerine bakarak, belli ölçüde başardığını söyleyebiliriz.

Üçüncüsü; eserlerde işlenen farklı temalara bağlı olarak, piyeslerin oyuncu kadrolarında da değişiklikler gözlenmektedir. Eserlerindeki oyuncu kadrosunu muhtevaya göre değişken bir sayıyla sahneye çıkararak yazar; özellikle “*Koçyiğit Köroğlu, Yazılan Bozulmaz, Köşebaşı*” adlı oyunlarında, toplumun farklı kesimlerini yansıttıkları için, bu şahıs kadrosunu geniş tutmuştur. Bunun yanında “felsefi bir düşünüş”ü yansıtırken (*Hakikat Yahut Yüzük Oyunu*) veya mini bir radyo skecinde (*Arkadaş Hatırı*) oyuncu sayısını sınırlı tutarak, muhtevayı ön plâna çıkarmıştır.

Tecer, bazı oyunlarında şahısları o kadar işlemiş ve sahneye taşımış ki; seyirci “Bekçi”ye kendi mahallesinin bekçisi, “Sadık Emmi”ye hürmet gösterilecek bir büyüğü gözüyle bakmış; “*Ziya*”da kendi kiracı psikolojisini, “*Fatin Kaya*”da geleneksel değerlerin dejenere olmasıyla kendi ailesinin ve toplumunu çöküşünü, “*Yörüklerin Emine*”de kadınınımızın ve genel manada insanımızın alın yazısı karşısında acizliğini bir daha yaşamıştır.

Toplumun hemen her kesimine (köylü, memur, esnaf, emekçi, züppe veya duygulu erkek-kadın tipleri...) ait fertlere oyununda yer veren Tecer,

“tasvir, davranış, diyalog” yöntemleriyle, oyununu ve onu sahneleyen oyuncusunu seyirciye kabul ettirmiştir.

Tecer, oyunlarında ele aldığı konulara kendisini öylesine kaptırır ki; gerek konuşmalarda, gerek karakterleri oluşturmada ve gerekse dekorda sadelik yönleriyle zaman zaman ilginç ve bazen de mübalağalı konuşma ve tasvirlerle girmekte kendince bir sakınca görmez. *Bir Pazar Günü*’nde sadece bir telefonun dikkat çekmesi ve onun da zaman zaman çalarak oyun örgüsüne katılması, *Köşebaşı*’ndaki Hoppala Kız ile *Satılık Ev*’deki Selma ve Orhan’ın konuşmalarındaki gülünçlüklerin abartılması, *Yazılan Bozulmaz*’daki Emine’nin acısının peş peşe gelen ölüm olayları ve Nesibe Nine’nin kötü sözleriyle doruk noktaya çıkarılması dikkate değerdir. Yine *Bir Pazar Günü*’ndeki Nazlı ile *Satılık Ev*’deki Selma’nın görünüşe ve süse çok aşırı şekilde değer vermesi de, yazarın oyunlarında rastlayabildiğimiz abartılı durumlar arasında sayılabilir.

Burada hemen şunu belirtelim: Sözü edilen mübalağa tip ve tavır yönüyle “*insan*” unsurunu olumsuz etkilememiştir. Bütün oyuncular hayatın genel geçer mantığına uymuş, oyun boyunca davranışları tutarlı kalmış ve her biri toplumun değişik bir kesimini simgelemiştir. Hayat gözlemlerinin ortak ürünü olan tipler yanında, dış görünüşü ve özellikle ruhî yapılanışı daha çarpıcı vermek için, karakterlere de başvurulmuştur. Ve her iki unsur da yeri geldiğinde birer yönüyle vurgulayan yazar; her oyununda, evrensel değerleri (erdem, sorumluluk, sevgi, tutku), zıtlarını da göstererek (vurdumduymazlık, kıskançlık) seyirciye benimsetme yolunu izlemiştir.

Tarihî tipler ise (*Koçyiğit Köroğlu*), bilinen tarihî seyirleri içinde değil, çatışmalarıyla sahneye taşınarak; bir destan kahramanı, alışılmışın aksine, bir tragedya kahramanı olarak seyircinin huzuruna çıkarılmıştır. Bir esere “*edebî*” hüviyeti kazandıran bu hususiyet; yazarın, tiyatronun geleneksel dokusuna da ne denli bağlı olduğunun açık bir göstergesidir.

Ahmet Kutsi Tecer; kendinden sonraki tiyatro yazarlarına, özellikle “*konu*” ve “*sahne tekniği*” yönüyle örnek teşkil edebilecek eserler vermiştir. Bu eserlerde gözümüze çarpan belirgin özelliklerden biri de, Tecer’in taklitçilikten hep kaçınmış olması; özgürlüğünü ve kaleminin haysiyetini bir tiyatro yazarı olarak korumasıdır. Ulusal Türk tiyatrosunun teşekkül ettirilmesi yolunda çalışacak yazarlarımız için, Tecer’in yaptığı aşama ve ortaya koyduğu denemeler, önemli birer basamak teşkil etmektedir.

Bu çalışmamız, iki yönüyle eksik kalmıştır. Bu durum; hem Tecer'in muhtelif araştırmalarda ve kızı Leyla Tecer'in beyanında sadece adları zikredilen bazı oyunlarına (*Avşarlar, Avarlar, Ömür Yolu, Sunalar, Kader, Ay Işığı*) ulaşamamızdan, hem de makalenin hacim sınırlaması dolayısıyla yer veremediğimiz ama onun tiyatro anlayışını şekillendiren yazılarını -ki bunlarının sayısı yirmiyi geçmektedir.- bu çalışmamızı katamamızdandır. Umulur ki, yakın bir gelecekte, bu eksiklerin de giderildiği daha kapsamlı bir çalışma, ilim ve sanat âlemine sunulabilsin.

Sonuç olarak Ahmet Kutsi Tecer; Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması için askerî cephede savaşmamış, ancak Cumhuriyetin yücelmesi için kalemiyle eğitim ve kültür cephesinde görev almıştır. "Orda, uzakta"ki köylerimizin vatandaşlarının kültürünü yaşamış ve yaşatmıştır. "*Ben ömrüm boyunca Anadolu'yu dinleyeceğim ve onun sesini dinletmeğe çalışacağım.*" diyerek edebiyat dünyasındaki yolculuğuna başlayan Kutsi Tecer; Türk kültürüne özellikle Türk tiyatrosuna yaptığı hizmetleriyle, şu dizelerdeki övgüyü fazlasıyla hak etmiş gibidir:

"Kimdir ölen Tecer mi ola

Tecer dağı göçer mi ola"

KAYNAKÇA:

Acaroğlu, Türkân(1967), *Ölümü Üzerine, Cumhuriyet Gazetesi*, 27 Temmuz, s.2.

Adil, Fikret (1967), *Tecer Yok Artık, Meydan*, S. 133, s.2.

Akarsu, Günay (1967), *Tecer Hakkında, Milliyet Gazetesi*, 7 Ağustos, s.5.

Akbal, Oktay (1967), *Tecer'i Yitirdik, Varlık*, S.699, s.12-14.

And, Metin (1967), *A. K. Tecer ve Tiyatro*, Hisar, S.45, s.7.

And, Metin (1981), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yay-Ankara, 235 s.

Atilla, Ömer (1968), *Oyun Yazarı Tecer'in Ardından*, Devlet Tiyatrosu, S.39, s. 26-28.

Ay, Lütfi (1967), *Tecer'in Ardından, Devlet Tiyatrosu Dergisi*, S.45, s.1-2.

Aytaş, Gıyasettin (2003), *Ahmet Kutsi Tecer ve Tiyatro Edebiyatımıza Katkısı*, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* Cilt 23, S.2, Ankara, s.87-97.

Banarlı, Nihat Sami (1967), *Ahmet Kutsi Tecer, Meydan*, S. 133, s.4
Çağlar, Behçet Kemâl (1967), Kutsi Can, *Folklor Araştırmaları*, S.218, 9/-4518-16

Çeltikçi, Ramazan (1999), *Bütün Yönleriyle Ahmet Kutsi Tecer*, İnönü Ü. Eğitim Fakültesi, Doktora Tezi, Malatya, 333 s.

Ergin, Veysel (1992), *Ahmet Kutsi Tecer'in Tiyatrolarının İncelenmesi*, Ondokuzmayıs Ü. Eğitim Fakültesi, Samsun, Doktora Tezi, 253 s.

Gökdemir, Sevgi (1987), *Ahmet Kutsi Tecer, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları*, Ankara, 187 s.

Gökmen, Muzaffer (1967), *Köşebaşı, Son Havadis*, Ankara, s.75-79.

Güvemli, Zahir (1967), *Tecer ve Tiyatro, Kent Oyuncuları*, S.34, s.20-28.

Hınçer, İhsan (1967), *Ahmet Kutsi Tecer'in Ardından, Folklor Araştırmaları*, S. 218, 9/-4513-14.

Kaplan, Mehmet (1967), *Tecer'in Ardından, Hisar*, S.45, s.13.

Kaplan, Mehmet (1980), *Köşebaşı, Millî Kültür*, c. 2, nr. 2, s.11-14.

Kazmaz, Süleyman (1967), *Örnek Öğretmen Ahmet Kutsi Tecer, Mesleki ve Teknik Öğretim Dergisi*, s.175.

Kazmaz, Süleyman (1977), *Ölümünün Onuncu Yılında Ahmet Kutsi Tecer, Son Havadis Gazetesi*, s.4.

Köklügiller, Ahmet (1967), *Folklor Âşığı ve Ozan Tecer, Folklor Araştırmaları*, S. 218, 9/4531-32.

Nayır, Yaşar Nabi (1967), *Tecer'in Ardından, Varlık*, S.699, s. 2-3.

Nutku, Özdemir (1960), *Sahneyi İyi Bilen Bir Yazar: Ahmet Kutsi Tecer, Tiyatro ve Oyun*, Ankara, s.119-120.

Nutku, Özdemir (1983), *Dram Sanatı*, Dokuz Eylül Ü. Yay, İzmir, 217 s.

Ozansoy, Munis Faik (1967), *Tecer'in Ardından, Hisar*, S.45, s.7.

Pekman, Yavuz (2007), *Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle, Dramaturgi Dergisi*, İstanbul, S.10, s.28-61.

Sümbüllü, Yusuf Ziya(2004), *Ahmet Kutsi Tecer'in 'Koçyiğit Köroğlu' Adlı Oyunu Üzerine Bir İnceleme, Türkiyat Enstitüsü Dergisi*, S. 24, Erzurum, s.157-173.

Şener, Sevda (1974), *Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri*, Ankara Basım ve Ciltevi, 164 s.

Tan, Nail (1981), *Tecer'in İlk Eserleri*, *Milli Kültür*, S.29, s.42-60.

Taner, Haldun (1967), *Ölümü Üzerine*, *Varlık*, S.700, s.22-26.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1947), *Köşebaşı*, *Küçük Tiyatro*, Ankara, s.24-25.

Tecer, Ahmet Kutsi (1940), *Köylü Temsilleri*, *Çığır Mec.* Ankara, No. 9.

Tecer, Ahmet Kutsi (1946), *Yazılan Bozulmaz*, *Tatbikat sahnesi-oyun*, İstanbul, 22 s.

Tecer, Ahmet Kutsi (1947), *Köşebaşı*, Kültür Basım ve Yayın Koop, Ankara, 112 s.

Tecer, Ahmet Kutsi (1948), *Köşebaşı Üzerine*, *Küçük Tiyatro*, Ankara, s.14-18.

Tecer, Ahmet Kutsi (1949), *Koçyiğit Köroğlu*, *Devlet Kitapları*, İstanbul, 107 s.

Tecer, Ahmet Kutsi (1950), *Oyun Dili*, *Türk Dili-Kısa Oyunlar Özel Sayısı*

Tecer, Ahmet Kutsi (1959), *Bir Pazar Günü*, Genç Oyuncular Yayınları, İstanbul, 58 s.

Tecer, Ahmet Kutsi (1961), *Satılık Ev*, *İstanbul Şehir Tiyatroları*, İstanbul, 42 s.

Timuroğlu, Vecihi (1980), *Ahmet Kutsi Tecer: Kişiliği, Sanat Anlayışı ve Tüm Şiirleri*, İş Bankası Yayınları, Ankara, 315 s.

Toprak, Ömer Faruk (1967), *Ölümü Üzerine*, *Yeni Ufuklar*, S.184, s.13.

Tuncel, Bedrettin (1947), *Konservatuvar Sahnesinde İlk Yerli Oyun*, *Ulus*, 27 Mayıs, s.2.

Tuncel, Bedrettin (1967), *Koçyiğit Tecer'imiz*, *Folklor Araştırmaları*, S. 218, 9/-4524-12.

Tütengil, Cahit Orhan (1967), *Ölümünden Sonra*, *Yeni Ufuklar*, S.184, s.15.

Yönetken, Halil Bedii (1967), *Tecer İçin Radyoda Yapılan Konuşma*, *Folklor Araştırmaları*, S. 218, 9/-4524-25.