



Ortaoyunundan Modern Tiyatroya Ünanimist Anlayışla Uzanmak: Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* Adlı Piyesi

Reaching from Ortaoyunu to Modern Theater With a Unanimist Approach: Ahmet Kutsi Tecer's Drama Titled *Köşebaşı*

Cem Yılmaz Budan*

Öz

Topluluğun kolektif ruhunu tasvir etmeyi hedefleyen ve toplumu bireye önceleyen bir anlayış olarak karşımıza çıkan ünanimizmin *Köşebaşı*'ndaki temsili, ortaoyunu geleneğiyle modern tiyatronun uzlaştırıldığı özgün bir terkip içermektedir. Söz konusu terkip, ortaoyunu atmosferinden mülhem bir karakteristik içermekle beraber modernleşme sürecinin kaçınılmaz kıldığı toplumsal değişime işaret eden emareler de sunmaktadır. Bu bağlamda yazar, *Köşebaşı*'nda ortaoyunu kaynağının yanı sıra ünanimist anlayışa da yer verir. Bu çalışmada *Köşebaşı*'nda yer verilen ortaoyununa ait unsurların modern piyes tekniğine ve güncel sosyal gerçekliğe nasıl uyarlandığı detaylı bir biçimde incelenerek eserin biçimsel ve tematik yapısının tanziminde geleneksel Türk tiyatrosundan hangi ölçü ve bağlamlarda istifade edildiği belirlenmektedir. Eserin ortaoyunu kaynağı ile kurduğu teknik etkileşim ünanimist

Geliş tarihi (Received):11-09-2025 Kabul tarihi (Accepted): 06-03-2026

* Doç. Dr. Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kocaeli-Türkiye/Assoc. Prof. Dr. Kocaeli University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature. cem.budan@kocaeli.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-7705-2544

anlayışla incelenmektedir. Köşebaşı'nda yansıtılmaya çalışılan topluluğun kolektif şuurunun temellendirilmesinde halk edebiyatı dairesinin ürettiği estetik birikimin yanı sıra ünanimizm akımının rol oynamış olduğunun gösterilmesi, eserin ait olduğu devrin egemen kültür politikasıyla kurduğu ilişkinin de tartışılmasını gerektirmektedir. Bu hedef doğrultusunda makalede Tecer'in Köşebaşı adlı piyesinin döneminin edebiyat kanonuyla kurduğu etkileşimin, özellikle ulus inşası sürecinde rehberliği benimsenen kültür politikasının, eserde ortaoyunu ve ünanimizm gibi iki ayrı kaynağa başvurulmasını zaruri kıldığı tespiti temellendirilmiştir. Çağdaş Türk tiyatrosunun üzerinde şekillendiği zeminin kurucu yapıtları arasında yer alan Köşebaşı'nda gelenekten moderne uzanan değişimin bu çerçevede analizi, benzer piyeslerin tahlili için de alternatif bir okuma modeli sunacaktır. Eserin teknik ve tematik bağlamda içerdiği heterojen dokunun tahlili için figürlerin tipolojik konumlarına ve anlatım araçlarına ilişkin değişimlerin vurgulanması gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmada toplumların tabi olduğu kültürel değişimlerin, edebî ürünlerin biçimsel ve tematik başkalaşımını hangi boyutlarıyla şekillendirdiği ortaya koymak da amaçlanmıştır. Sonuç olarak yapılan içerik analizi, köklü folklorik birikimlere sahip toplumların modernleşme deneyimlerini geleneksel sanatlarından yararlanma esasına dayandırdıklarını ortaya koymuştur.

Anahtar sözcükler: *Köşebaşı, ortaoyunu, ünanimizm, modernleşme, çağdaş Türk tiyatrosu*

Abstract

Ahmet Kutsi Tecer's drama called Köşebaşı, in which he successfully adapted the elements he inherited from ortaoyunu to the modern play technique, is considered one of the most important stages in the history of Turkish theater. The play, which exemplifies the techniques, motifs and types of the deep-rooted tradition of contemplation produced by Turkish folk culture, deals with the neighborhood called Rüstempaşa, in its own organic integrity, in which the twenty-four-hour life is narrated. The communal integrity of the neighborhood makes it possible to approach the work within the framework of the unanimist understanding developed by Jules Romains. The representation of unanimism in Köşebaşı, which aims to portray the collective spirit of the community, contains an original composition that reconciles the tradition of the ortaoyunu and modern theater. It is possible to argue that the political and ideological conjuncture of the period played a role in the creation of this composition as much as literary and aesthetic needs. From this perspective, Köşebaşı has a historical significance as it legitimizes a discourse that reconciles with the modern nation-building ideal of the early Republican period. The need to articulate with the modernization process by leaning on tradition is the main motive that shapes the technical and thematic background of the play. The unanimist approach in the work is a natural reflection of this modernization experience. This reflection makes the work one of the most typical representations of the transition from the ortaoyunu to the modern play technique. There is no analysis that aims to determine the nature of the effect in question through detailed analysis. This study examines in detail how the elements of the ortaoyunu in

Köşebaşı are adapted to modern play technique and contemporary social reality, and determines the extent and contexts in which traditional Turkish theater is utilized in the organization of the formal and thematic structure of the work.

Keywords: *Köşebaşı, ortaoyunu, unanimism, modernization, contemporary Turkish theater*

Extended summary

The primary observation on which academic and civil studies focusing on the play Köşebaşı agree points to the fact that the work aims for a synthesis between traditional theater and modern narrative techniques. However, there are no studies analyzing how this synthesis conditions the literary dynamics that shape the technical and thematic fabric of the work. Ahmet Kutsi Tecer, who was clearly influenced by the political, cultural, social, economic, and aesthetic circumstances of his era, undoubtedly embraced the perspective of modernization idealized by the official ideology of the early Republican period. However, at the same time, his quest to integrate himself as a subject compliant with the dominant cultural policies of his era drove Tecer to produce modern literary works without neglecting his folkloric heritage. The play Köşebaşı, which emerged as a product of this quest, should be read as a natural result of the attempt to reconcile the technical and thematic features inherited from tradition with the literary dynamics of the era in which the deep-rooted theatrical tradition took shape. Determining the extent to which and the nature of the influence of the source of the middle game in the work reveals the limits of the search for synthesis experienced in the transition to contemporary theater and also draws attention to the fact that social change paves the way for the formal transformation of works of art. The play's dramatic structure, which lacks a clear plot, shows that Tecer focused more on specific types and motifs during this synthesis process. The iconoclastic actions of figures who challenge the traditional codes of local culture, both in their typological positions and in their behaviors and orientations, are strongly emphasized in the play, transforming them into deviations in the eyes of society. The character of Zehra, who appears in the play and whose counterpart can be found in almost all characters of traditional Turkish theater, not only opens up the discussion on gender inequality but also points to the intersections between cultural transformation and the transition from traditional performing arts to modern theater. Through her characterization, Tecer reveals how changing gender roles and shifting social expectations become integral components of the modernization process. Zehra's position within the dramatic structure therefore exceeds the boundaries of an individual character and acquires a symbolic function, representing the tensions between inherited social norms and the emerging values of a modernizing society. In this respect, the conflicts embodied by her character reflect broader ideological negotiations concerning identity, authority, and communal life during the early Republican period. The play *Köşebaşı*, which problematizes the tradition-modernity dilemma, can also be evaluated as a literary work situated in a liminal space between two different theatrical and cultural paradigms. However, this liminality should not be interpreted as a sign of aesthetic uncertainty or

structural weakness. On the contrary, it constitutes one of the principal characteristics that underscores the historical and artistic significance of the play. By borrowing dramatic types, recurring motifs, and performative conventions from the traditional Turkish shadow play and *orta oyunu*, Tecer develops a dramaturgical strategy that reinterprets rather than abandons inherited theatrical forms. Accordingly, tradition functions not as an obstacle to modernization but as an indispensable cultural resource through which modern dramatic expression becomes possible. The coexistence of conventional theatrical elements with modern literary techniques reveals the author's attempt to establish continuity between the Ottoman theatrical legacy and the aesthetic expectations of the Republican era.

Accordingly, this study discusses the contexts in which the play diverges from traditional performing arts with respect to both its formal organization and its thematic construction of conflict, while simultaneously examining the historical conditions that made such transformations possible. It further seeks to determine the extent to which *Köşebaşı* prepared the intellectual and aesthetic ground for the emergence of modern Turkish theater during this transitional period. Finally, the study argues that the synthesis established in the play can only be fully understood through the interpretive framework provided by the Unanimist approach. Investigating how this perspective shapes the representation of collective consciousness, neighborhood life, and communal identity is therefore regarded as a methodological necessity, since answering this question contributes not only to a more comprehensive interpretation of Tecer's dramaturgy but also to a stronger theoretical understanding of the relationship between theatrical modernization and the continuity of traditional cultural forms. In this context, the study aims to reveal how the Unanimist approach mediates between inherited cultural structures and new aesthetic orientations, demonstrating the ways in which traditional elements are transformed within the framework of modern theatrical expression.

Giriş

Ahmet Kutsi Tecer'in, İstanbul'un eski bir mahallesinin yirmi dört saatlik hayatında vuku bulan doğum, ölüm ve evlilik gibi hadiselerin oluşturduğu muhtelif yaşam kesitlerinin aktarımına dayalı olarak kurguladığı *Köşebaşı* adlı oyunu, bir yabancı dile çevrilen ve yurt dışında temsil edilen ilk yerli piyes olması hasebiyle Türk tiyatro tarihinin en önemli yapıtları arasında yer almaktadır. Geleneksel temaşa sanatlarından ödünç alınan öğelerle modern piyes tekniğinin mezcedildiği eser gerek izleksel yapısıyla gerekse biçimsel özellikleriyle Türk toplumuna özgü modernleşme deneyiminin ürettiği kültürel ikilemlere dikkat çekmektedir. Piyese, ihtiva ettiği tematik unsurlarla olduğu kadar motifleri, figüratif kadrosu ve mekân kurgusu ile de ortaoyununun modern kent hayatı özelinde temsiline imkân veren bir uyarlama mesabesindedir. Eserde bir günlük yaşamından alıntılanan belirli kesitlerin nakledildiği mahalle, "tıpkı ortaoyununda olduğu gibi başlı başına bir âlemdir." (Enginün, 2018: 183); buna mukabil söz konusu âlem, kendisi tarafından kuşatıldığı dış dünya gerçekliği aracılığıyla modern değerlerle de yüzleşmeye icbar edilmiştir. Oyuna ismini veren köşe başı, üzerinde olayların cereyan ettiği fiziksel bir sahne olmanın ötesinde geleneksel değer ve itiyatlardan modern yaşam pratiğine geçiş sürecini sembolize eden bir metaforu karşılamaktadır. Piyesin, modernleşme cereyanlarının dolaysız sonuçları arasında yer alan kentleşme, sanayileşme, yabancılaşma ve cinsiyet eşitsizliği gibi toplumsal problemlerin anlatımını eksen edinen tematik yapısı, mekân olarak seçilen mahallenin ortaoyunundan mülhem sahnesi etrafında örgütlenmiştir. Bu bağlamda Tecer, piyesinin merkezi temi haline getirdiği modernleşme sorunsalını, mevcut temaşa geleneği ile çağdaş tiyatro arasında kurduğu sentez aracılığıyla teknik düzeyde somutlaştırdığı gibi olay örgüsü çerçevesinde yer verdiği çatışma unsurları vasıtasıyla tematik bağlamda da ele alarak işlemiştir. Dolayısıyla *Köşebaşı*'nın modernleşme izleğiyle kurduğu ilişkinin her iki katmanının da ünanimist anlayış çerçevesinde müstakil başlıklar altında incelenmesi, eserin çağdaş Türk tiyatrosunun inşasında oynadığı rolün belirlenmesi açısından önem arz etmektedir. Pek çok araştırmacının yapısal özellikleri itibarıyla modern tiyatro tekniğine uyarlanmış ortaoyunu karakteri gösterdiğini ileri sürmekle yetindiği *Köşebaşı*'nın, yerli temaşa geleneğiyle kurduğu ilişkinin detaylı analizini hedefleyen herhangi bir çalışmaya tesadüf edilememektedir. Bu eksikliğin teşhisi Ahmet Kutsi Tecer'in, geleneksel tiyatrodan modern piyese geçişin eşiğinde konumlanan *Köşebaşı* adlı eseri ile ortaoyunu arasındaki yapısal etkileşimin mukayeseye dayalı analizler çerçevesinde incelenmesini zaruri kılmaktadır.

1. Ortaoyunundan şehrin ortasına uzanan bir uyarlama serencamı: *Köşebaşı*'nda teknik değişim ve modernleşme

Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı piyesi, ortaoyununun verili biçimsel özellikleriyle modern tiyatro tekniğini mezcetme amacına matuf bir yapıya sahiptir. Konusunu İstanbul'un eski bir mahallesinin bir günlük yaşamından alan eser, "ortaoyunu unsurlarından yararlanm[ak]" (Aytaş, 2003: 95) suretiyle "geleneksel olanla çağdaş olanı kaynaştırarak Türk tiyatrosuna kimlik kazandıran" (Şener 126) yapıtlar arasında gösterilmiştir. Eser bu yönüyle, Tanzimat devrinden itibaren yenileşme taraftarı aydınların arkaik ve müstehcen bularak reddettikleri ortaoyununun, Cumhuriyet'in ilanını takip eden sürecin ürettiği folklorik birikime yönelişi idealize eden paradigma değişiminin mahsulü olarak da değerlendirilebilir.

Nitekim erken Cumhuriyet devri boyunca geleneksel temaşa sanatlarından yararlanmanın yolları araştırılmış; “ortaoyununun diriltilmesi konusunda özellikle 1938-1940 yıllarında çeşitli dergi ve gazetelerde yoğun bir kampanya açılmıştır.” (Kudret, 2019: 100) Söz konusu gelişme, köklü edebi geleneklerin topyekün reddinin mümkün olmadığını göstermektedir. Ortaoyunu da “bütün diğer geleneksel türler gibi gerek yapı ve anlayış gerek anlatım araçları ve tipler bakımından modern Türk tiyatrosunun birçok yazarını etkilemiştir.” (Konur, 1995: 50) Bu etkinin en ileri ifadesini Ahmet Kutsi Tecer’de bulduğu belirtilmelidir. *Köylü Temsil-leri* başlıklı araştırmasını neşrettiği 1940 tarihinden itibaren muhtelif dergilerde geleneksel temaşa sanatlarıyla ilgili kuramsal yazıları yayımlanan Tecer’in halk kültürüne duyduğu ilgi, onu piyeslerinde de bu kaynaktan istifadeye sevk etmiştir. Sevda Şener’e göre geleneksel tiyatro sanatımızın güncelliğini koruyan vasıfları, sanat telakkisi ve dünya görüşü hakkında fikir edinmek üzere *Köşebaşı* piyesine başvurulması kaçınılmazdır (1972:4).

Ahmet Kutsi Tecer’in *Köşebaşı* adlı eseri, seneler önce terk ettiği mahallesine dönen Yabancı’nın aynı gün içinde babası Macit Bey’in ölüm, Saffet Hanım’dan olduğunu öğrendiği kızının da nikah haberini alışının anlatımına tahsis edilmiş bir dramatik kurguya sahiptir. *Köşebaşı*’nda ortaoyununun teknik/biçimsel uzantılarını daha ziyade figüratif kadro bağlamında gözlemlemek mümkündür. Eserin figüratif kadrosunu teşkil eden fertlerin bir kısmının, ortaoyununda beliren şahıslara izafe edilmiş vasıfları çağrıştıracak özelliklerle donatılmış olduğu görülür. Nitekim ortaoyununda temsili tekerlemesiyle açan Pişekar tipi ile *Köşebaşı*’nın eseri proloğu aracılığıyla başlatan mahalle bekçisi arasında, icra ettikleri işlev bakımından belirgin bir paralellik bulunmaktadır. Ancak ortaoyununda oyunu açan, yürüten ve kapatan Pişekar’dan (Kudret, 2019: 66) farklı olarak mahalle bekçisinin *Köşebaşı*’nda sınırlı ve sembolik bir fonksiyon üstlendiği söylenebilir. Mahalle bekçisi, proloğunu tamamladıktan sonra eserin son sözünü devralacağı gece saatlerine kadar sahneden çekilir. Buna mukabil ortaoyununda Pişekar, temsil boyunca aksiyonun etkin bir bileşeni konumundadır. *Köşebaşı*’nın mahalle bekçisi, sıradan bir bireydir; bununla beraber o, eserin prolog kısmında kendi varoluş deneyiminden söz ederken değindiği daimî bekleyiş metaforuyla Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* adlı eserini anımsatan serzenişlerde bulunur:

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! (Tecer, 2017: 14)

Mahalle bekçisinin huzursuz ve bedbin bekleyişini terennüm eden bu pasaj vasıtasıyla modern bireyin düşünsel ve felsefi huzursuzluğuna göndermede bulunan bir muhtevanın dik-katlara sunulduğu görülmektedir. Daimî bekleyiş halinin yarattığı kısır döngünün anlatımı, yazarın imgeleminde karşılık bulan yerleşik bir metaforu ifade etmektedir. Tecer’in *Nerdesin* şiirinde de anlatımını bulan bu metafor, müphemiyet kavramını çağrıştıır. Mahalle bekçisi, kendisine her gün aynı deneyimi yaşatan mesleğinin, hayatını boğucu bir yeknesaklığa sürüklemiş olmasından müstekidir. Zira mahallenin günlük rutininin sürdürülebilirliğini sağla-

mak onun sorumluluğundadır. Bu öngörülebilirlik, bekçiyi kendi varoluşunun anlamı üzerinde düşünmeye zorlamıştır. Mahalle bekçisi, bakışını kendi benlik kurgusuna yönelterek iç dünyasında derinleşen bir öznedir. Ortaoyununda ise Pişekar, kendi varoluşunu düşünsel düzlemde anlamlandırmak üzere sorgulayıcı bir bakış geliştirme yetisine sahip bir figür değildir. Pişekar'ın oyunu açan konuşmasının yegâne muhatabı seyircidir. Mahalle bekçisi ise alımlayıcı kitle ile olduğu kadar kendisiyle de söyleşir. Kuşkusuz ortaoyunu ile modern bir tiyatro eseri olarak vücuda getirilen *Köşebaşı* arasında kahramanların tipolojik konum ve işlevleri özelinde beliren bu ayrımın başat nedeni sosyal değişimdir. Bu nedenle ortaoyununun hiçbir tipi, *Köşebaşı*'na geleneğin sabitlediği fonksiyonu ya da şematik temsiliyle taşınmaz. Söz konusu tiplerin önemli bir bölümü, geleneksel rollerinin modern kent hayatının ürettiği yeni figürlere sembolik çizgileriyle izafe edilmesi suretiyle canlandırılmıştır. Bu durum, yazarın kahramanlarının güncel gerçekliklerine bağlı kalmaya çalıştığını göstermektedir.

Kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olan *Köşebaşı*'nın birçok kahramanı, karşılığına ortaoyununda rastlamanın mümkün olduğu bir tipi karakterize etmektedir. “Ortaoyunu kişileri kalıplaşmış birtakım ‘tip’lerdir. Bunlar kılıkları, davranışları ve konuşma biçimleriyle hemen tanınırlar; daha meydana girerken çalınmaya başlayan kendilerine özgü musikiyle belli olurlar.” (Kudret, 2019: 65) *Köşebaşı*'nın başta kahveci ve bakkal olmak üzere kimi figürleri de “tip” kavramını örnekleyen şematik özelliklerle donatılmıştır. Ortaoyununda Pişekar'ın karşısına çıkarılan Kavuklu ile kurduğu gerilimli ilişki, *Köşebaşı*'nda mahalle bakkalıyla kahveci arasında yaşanan çatışma aracılığıyla temsil edilir. Bu bağlamda ortaoyununun karşıt tipleri ile piyesin esnaf zümresine mensup kişileri arasında bir paralellik kurmak mümkündür. *Köşebaşı*'nda karşımıza çıkan Kahveci kalender mizaçlı, müşterilerine ikramda bulunmaktan imtina etmeyen, ticari kaygıyı öncelik meselesi haline getirmeyi reddetmiş bir figürdür. İçkiye düşkünlüğü nedeniyle suçlanan Kahveci, Bakkal ile aralarındaki ezeli husumetin gerekçesini açıklarken sarf ettiği sözlerle, ortaoyununun geleneksel tiplerinden birini temsilen vücuda getirildiğini düşündürmektedir:

Ah!.. Yürekte dert olmasa içer mi insan bu zıkkımı? Tulumbayı yasak ettiler, verdik biz de kendimizi rakıya... Bu bakkal bizim komşu olacak... Esnafılıkta böyle racon olmaz. Mazbata ile belediyeye şikâyet etti mahalleli: (Elini açar, kâğıttan okur gibi yapar) ‘İstanbul’da Rüstempaşa’da, Mescitönü mevkiinde, köşebaşında, Atik 25, Cedit 56 numaralı kahveci dükkânı Rüstempaşa Mescidi Şerifi ile karşı karşıya olup kahvehanede ise müskirat istimal edildiği cihetle...’ Vay köpoğlusu be, kâtip gibi döşenmiş! (Tecer 28)

Ortaoyununda da Rumelili ya da Muhacir (Hüsmen Ağa, Mestan Ağa) ekseriyetle kahveci, pehlivan ya da arabacı (Kudret, 2019: 82) olarak karşımıza çıkarılmaktadır. Yazar *Köşebaşı*'nda yer verdiği Kahveci'yi, bu tipin ortaoyununda üstlendiği mesleki kimlikle karşımıza çıkardığı gibi, toplumun Muhacir tipine izafe etmeye alışık olduğu içkiye düşkünlük hasletiyle de karikatürize etmiştir.

Eserde Kahveci'nin karşısında konumlanan temsili değeri ifade eden Bakkal da tipolojik arka planını ortaoyununun şahıs kadrosunda bulmaktadır. *Köşebaşı*'nda dükkânı mahalle kahvesinin hemen karşısında yer alan Bakkal, ölüm haberini aldığı Macit Bey'in vefatını teessürle karşılamak yerine müteveffanın kendisine olan borcunu ondan tahsil edemeyeceği

gerekçesiyle çevresindekilere serzenişte bulunabilecek kadar paraya düşkün bir birey olarak tasvir edilir. Bakkal, sembolize ettiği tipin verili özelliklerini bir bütün halinde taşıdığını, daha önce vefat etmiş bir başka mahalle sakiniyle kurduğu ticari münasebet hakkında söylediği şu sözlerle ortaya koymaktadır:

Geçen ay Molla Mehmet’in damadı öldü. Karısı çıkardı terekesinden çatır çatır saydı paraları. Allah’a bin bereket! Geçen sene de, bilirsin sen, arzuhalciydi... Öldü gitti. Onun da bir yığın olmuştu hesabı. Malı, mülkü de yok. Arzuhalcinin nesi var? Bir daktilosu. Açık gözlük ettim de bereket, başka alacaklılardan evvel kaldırdım onu bizim dükkâna. (Tecer, 2017: 20)

Ortaoyununda çoğunlukla bakkal, yağcı, yumurtacı ya da pastırmacı olarak karşımıza çıkan Kayserili tipi (Kudret, 2019: 81) de temsil ettiği zümreye mensup fertlerin ortak özelliklerini vurgular. Fıkra tiplerine ilişkin tasniflerde Kayserili tipi, “uyanıklık, kurnazlık, gözü açıklık, ticarete başarı, iş bitiricilik ve eli sıkılık gibi özelliklere sahip” (Çapraz, 2013: 1015) bir figür olarak belirir. *Köşebaşı*’nın açığözlülük ettiğini belirterek kazancını güvence altına almakla övünen Bakkal’ının “eli sıkılık”, “uyanıklık” ve “kurnazlık” gibi hasletleri bünyesinde topladığını ortaya koyan pek çok anlatı ögesine eserde tesadüf etmek mümkündür. Bu yönüyle o, müstakil bir fıkra tipi olarak karşımıza çıkan Kayserilinin tanımlayıcı özelliklerini taşıdığı gibi ortaoyununun Kayserili temsilini de canlandırmaktadır.

Eserin ortaoyunu ile tipolojik bağlamda ilişki kuran bir diğer figürü de Saffet Hanım’dır. Piyesin son bölümünde kızını evlendirmesi dolayısıyla hikayesine değinilen Saffet Hanım, gençliğinde kurduğu yüzeysel gönül ilişkileriyle mahallelinin kendisine hafifmeşrep kadın imajını yakıştırdığı bir portreyi karşılar. Mahallesine yirmi sene sonra “Yabancı” olarak dönen Macit Bey’in oğlunun muhitini terk etmesinin sebebi, vaktiyle Saffet Hanım’la yaşadığı gönül macerasının neden olduğu dedikodulardır. Mahalle muhtarının “gençliğinde epey canlar yak[tığını]” (Tecer, 2017: 73) söylediği Saffet Hanım, üstlendiği dramatik rol ve olay örgüsü çerçevesinde icra ettiği fonksiyon itibarıyla ortaoyununun Zenne tipine karşılık gelmektedir:

Ortaoyunlarında Zenne [kadın], Ahmet Rasim’in deyişiyle ‘ya zevcedir ya kapatma veyahut orta-malıdır.’ Bunların Pişekar ya da Kavuklu ile ilişkileri (karısı, kızı, tanıdığı v.b.) olduğu gibi oyunun öbür kişileriyle de (Çelebi, Sarhoş, Kayserili, Rumelili, Türk, Laz, Arnavut, Frenk, Yahudi v.b.) ya sevdâ ya da alacak-verecek ilişkileri vardır. (Kudret, 2019: 74)

Ortaoyununun Zenne tipinden mülhem bir figür olarak Saffet Hanım, eserin içerdiği trajedi unsurunun, hikayesi etrafında şekillendirildiği kahraman kimliğiyle belirir. Zira eserin trajik boyutunu kuran ayrılık ve ölüm gibi dramatik olgular, Saffet Hanım’ın Macit Bey’in oğlu ile yaşadığı yasak aşkın hazırladığı zemin üzerinde gelişir. Mahalle sakinlerinin dedikodularıyla yasak aşkın tarafları üzerinde oluşturdukları baskının neden olduğu trajedinin anlatımı, Tecer’in Türk toplumunun örften sapma olarak tanımlanabilecek yönelimler karşısında geliştirdiği refleksin farkında olduğunu gösterir. Şerif Mardin’in “mahalle baskısı” terimiyle kavramsallaştırdığı bu refleks, cemaat niteliği taşıyan Türk küçük toplumunda “normlardan sapmalara karşı hoşgör[ü]nün” yok denecek kadar az” (Mardin, 2008: 185) olduğu gerçeğine işaret etmektedir. Cemaat, ahlaki statükoya muhalif davranışı faili ötekileşti-

rerek ya da organik bütünlüğünün dışına sürerek cezalandırır. *Köşebaşı*'nda da ortaoyununda züppe ve çapkın bir tip olarak resmedilen Çelebi'yi anımsatan (Konur, 1995: 50) Yabancı, evli bir kadın olan Saffet Hanım'la kurduğu ilişki nedeniyle yaşam alanını terk etmek zorunda kalmıştır. Eserde ismi zikredilmeyen Yabancı, yıllar sonra anonim bir figür olarak döndüğü Rüstempaşa'da mahalle sakinlerinin bu vakaya daha müsamahakâr bir tavırla yaklaşmaya başladıklarını gösteren diyaloglara tanıklık eder. Mahallelinin düğün merasimine katılmak üzere Saffet Hanım'ın evine doğru yol aldığı sırada Beyağabey tarafından tanınan Yabancı'nın kendi ağzından nakledilen hikayesi, onu ortaoyununun Çelebi tipinden ayıran özelliklerin de vurgulanmasını sağlar. Bu bağlamda Yabancı da tıpkı Saffet Hanım, Mahalle Bekçisi, Kahveci ve Bakkal gibi, tipolojik kaynağını ortaoyununda bulduğu halde yaşadığı çağın ve toplumun karakteristik özellikleriyle donatılarak modernize edilmiş bir kahraman hüviyetindedir. Yazarın kahramanlarını yaratırken geleneksel temaşa sanatlarından devraldığı figüratif şemaları kullanmakla birlikte çağdaş toplumun güncel gerçekliğinden de yararlanması, bir terkip arayışına işaret etmektedir. Söz konusu arayış, eserin figüratif kadrosuyla sınırlı kalmamış; mekân kurgusu ve olay örgüsünün tanziminde de rol oynamıştır.

2. Ortaoyunu ile ünanimizmin kesişme noktasında bir meydan-ı sühan: Köşebaşı

Köşebaşı'nda, tıpkı ortaoyununda olduğu gibi oldukça geniş bir şahıs kadrosuyla karşılaşılır. Buna mukabil ortaoyununda dekoratif figürlerin önemli bir bölümü bölgesel kimlikleri, etnik aidiyetleri ya da dini mensubiyetlerine atıfta bulunan isimlerle anılırken *Köşebaşı*'nda kişiler, yalnızca icra ettikleri meslekler vasıtasıyla adlandırılır. Ortaoyununun “Kastamonulu Hırbo, Kayserili Bakkal, Eğinli Kasap, Trabzonlu Laz, Rumelili Arabacı, Kürt Bekçi, Arnavut Celep, Acem Halı Tüccarı ile Arap, Yahudi, Ermeni ve Rum”u (Konur, 1995: 50), etnik çoğulculuğu imleyen bir kadro teşkil ederken *Köşebaşı*'nın kahramanları arasında mezhepsel, sınıfsal ya da ulusal kimliğine göndermede bulunulan herhangi bir figüre rastlanmaz. Yazarın bu tercihinin, erken Cumhuriyet devrine rastlayan ulus inşası sürecinde benimsenen, tüm etnik, dini ve sınıfsal ayrımları ortadan kaldırarak bütünlük bir toplum yapısı meydana getirme idealiyle uzlaştığı da belirtilmelidir. İfadesini Behçet Kemal Çağlar ile Faruk Nafiz Çamlıbel'in birlikte kaleme aldıkları *Onuncu Yıl Marşı*'nda bulan, “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” yaratma projesi, Tecer tarafından da benimsenmiş gibidir. Zira aralarında herhangi bir hiyerarşik ayrım gözetilmeyen *Köşebaşı* piyesinin kahramanları, adlarını etnik ya da dini mensubiyetlerinden değil, mesleki kimliklerinden almaktadır. Eserin figüratif kadrosunu kuran Bekçi, Kahveci, Bakkal, Bakkal Çırağı, Kahveci Çırağı, Ebe, Marangoz, Sütçü, Ekmekçi ve Çalgıcı, işgücü piyasasına eşit şartlarda iştirak eden figürlerdir. Bu figürlerin ortak özelliği, bireysel varoluşlarından ziyade ait oldukları topluluk içinde icra ettikleri vazife aracılığıyla şahsiyet kazanan fertler halinde kurgulanmış olmalarıdır. Piyesin, hüviyetlerini konuşarak bulan kahramanlarının oluşturduğu bütünlük Tanpınar tarafından “Yunan korosunun nağmelerine” (1977: 427-428) benzetilmektedir. Bu noktada dikkat çekici olan husus, eserin kahramanlarının sınırları içinde bağımsız bir komün hayatı yaşadıkları mahalleyle özdeşleşmiş olmalarıdır. Bu özdeşleşme, mahallenin müstakil bir şahıs kimliği kazanmasını sağlamıştır. Nitekim eserde Beyağabey ile Beybaba arasında geçen sohbet esnasında mahalleden vefatın eşğine gelmiş bir ihtiyar olarak söz edilmesi (Tecer, 2017: 56) onun işaret

edilen kimliğinin, sokağın sakinlerince de kabul edildiğini gösterir. Ahmet Kutsi Tecer de eserde mahalle kavramının, topluluğun ruhunu ifade eden aşkın ve bağımsız bir özne olduğunu dile getirmektedir. Yazara göre, “*Köşebaşı* bir hayat dilimidir; ama bir ferdin veya birkaç ferdin hayatının ifadesi değil, bir mahallenin hayat ifadesidir. Oyun sokakta geçer. Eserin asıl kahramanı mahalledir.” (Tecer, 2017: 1) Mahalle, nakledilen olayların üzerinde cereyan ettiği fiziksel bir mekânı temsil etmenin ötesinde sakinlerinin kolektif hayatını karakterize edecek şekilde kişileştirilmiş kapsayıcı bir organizma görünümündedir. Eserde mahallenin kendi sakinleri tarafından da kuşatıcı ve bağımsız bir özne olarak algılandığını gösteren emarelere rastlanmaktadır. Piyesin henüz birinci perdesinde Bakkal’ın Kahveci Çırağı’na hitaben söyledikleri, mahallenin insan hüviyeti kazandırılmış bir varlık olarak tavsif edildiğini gösterir:

Mahalle hiç susar mı? Bir kapı sussa bir kapı söyler. Bir tarafı tıka, bir tarafı patlar. Bu söz doğru işte: Patlar! Mahalle bir şey söylemezse patlar. Bazen olur mahalle susar. Günler geçer, mahalle susar. Söylemez. Mühürlü ağızlar sanki. O gelir, o gider, o geçer. O durur. O kapı, çat kapanır. O pencere, küt örtülür. Herkes, aman Allah, gizli bir şey dönüyor, doluyor ortada gibi, nah duvar. Böyle zamanlarda içime bir korku girer: Bir patlayacak yine mahalle, ama kimin başına patlayacak, Allah bilir. Eh, i ne yaparsın, nefis bu: Kendimden de korkarım. Ne olur, ne olmaz? İyisi mi, o söylesin, mahalle! (Tecer, 2017: 22-23)

Eserde mahallenin, topluluğun ortak varoluşunu sembolize eden bir şahıs olarak karakterize edilmesi, Tecer’in Jules Romain tarafından geliştirilen ünamist anlayışla rabıta kurmuş olduğunu düşündürmektedir. Esas itibarıyla “bireylere değer vermeyerek topluluğu meydana getiren tek ruhu” (Karaalioglu, 1969: 757) konu edinen bu edebiyat anlayışı, bir tür toplumsal mistisizme dayanmaktadır. Burjuva bireyciliğine yönelik reddiyeci tavrın edebi düzlemdeki yansıması olarak değerlendirilebilecek olan bu yaklaşımda toplumsal konuların işlenmesi esastır. Ünamizmin temel hedefi, tikel temsilin yerel gerçekliğine odaklanan tutumun karşısında çoğunluğun kolektif ruhunu terennüm eden anlayışı idealize etmektir. Bu nedenle ünamist yazar, bireysel olandan ziyade bütüne ve şahsında çoğunluğu somutlaştıran tek ruha yönelir. Jules Romain, 1908’de neşrettiği şiir kitabının bir bölümünde ünamist anlayışın kurucu ilkelerini tanıtırken bireysel ruhu hayatın şaheseri ve yeryüzünün zirvesi olarak tanımlamayış alışkanlık edindiklerini; buna mukabil yüzyıllardan beri derinden derine, sessiz bir hayat süren toplulukların; grupların, kalabalıkların ve köylerin en sonunda insanüstü varlıklarını ispat etmiş durumda (Romain’den aktaran Göker 89) olduklarını belirtir. Edebi eser artık sözü edilen “insanüstü” varlığı; bir başka ifadeyle topluluğun ruhunu işleyerek kolektif bilincin sözcülüğünü üstlenecektir. Tecer’in *Köşebaşı* piyesinde başkahraman hüviyetiyle beliren mahalle, sözü edilen kolektif bilince ve topluluğun tüzel kişiliğine karşılık gelmektedir. Mehmet Kaplan da esere ilişkin tahlilinde Tecer’in bir Türk mahallesini konuşturarak onun ortak yaşantısını ortaya koyduğunu (2014: 310) dile getirirken, topluluğun ortak ruh ve zihniyetini simgelemek üzere karşımıza çıkarılan kolektif bir öznenin varlığına dikkat çekmektedir. Bu özne, Türk toplumunun izdüşümü hüviyetindeki mahalledir.

Ancak Tecer’i, mahalle hayatını yekvücut bir organizma halinde tasvir etmeye sevk eden yegâne etkenin ünamist anlayış olmadığı da belirtilmelidir. Yazarın kolektiviteye duyduğu ilgiyi biçimlendiren etkenler arasında yerli kaynakların da bulunduğu görülür. Bu kaynakların başında, Tecer’in gerek teorik gerekse pratik düzeyde verimlerinden istifade ettiği tuluat tiyat-

rosu ve ortaoyunu gibi geleneksel temaşa sanatlarının ait olduğu folklorik birikim gelmektedir. Çoğunlukla şehir veya kasaba meydanlarında, halkın ortasında icra edilen bu temsillerde seyirci kitlesi ile oyuncunun bütünleşerek kolektif bir yapı oluşturması esastır. *Köşebaşı*, bir mahalle meydanını odağına alan mekân kurgusuyla da ortaoyununun doğal sahnesinin modern kent hayatına uyarlanmış biçimini temsil etmektedir. Bu bağlamda yazarın mekânsal özerkliği kültürel belleğin muhafazasını ve sonraki kuşaklara aktarımını mümkün kılmak üzere inşa ettiği söylenebilir. Ortaoyununun mekânsal belleği, *Köşebaşı*’nın mahalle meydanında yeniden üretilir. Bu üretimin başlıca hedefi ise topluluğun kolektif şuuruna işaret etmektir.

Tecer’i topluluğun kolektif ruhunu yüceltmeye sevk eden diğer yerli kaynak ise devrinin ideolojik zeminidir. Özellikle Ziya Gökalp’in *Vatan* manzumesinde “Her ferdinde mefkure bir, lisan, adet, din birdir” (Enginün ve Kerman, 2011: 338) düsturuyla ifade ettiği ideal toplum tasavvuru, fertten ziyade kitleye önem atfeden yaklaşımıyla kolektif şuura yönelmeyi hedeflemektedir. Bireyin varlığını topluluk adına göz ardı eden bu tutum, devrin şairlerinin manzumelerinde “biz” zamirinin kullanımına ağırlık verilmesi sonucunu doğurmuştur. Başta Mehmet Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp olmak üzere devrin önde gelen Türkçü şairlerinin eserlerinde kimi zaman karşımıza çıkan “ben” zamiri de esasen kitleyi temsil eden çoğunluk adına konuşan kimliğin uzantısı olarak belirmektedir. Tüm bu veriler, Ahmet Kutsi Tecer’in topluluğa kutsiyet izafe eden ideolojik tutumu benimsemesini sağlayacak kültürel zemini tanıdığını gösterir. Gerçek edebiyatın, özellikle de roman ve tiyatronun hayattan beslenmesi gerektiğini vurgulayan (Tecer, 1942: 9) yazarın benimsediği estetik tavır da Cumhuriyet rejiminin resmî ideolojisiyle uyum içindedir. Zira Tecer, şiirleriyle olduğu kadar tiyatro eserleriyle de “halkın kolektif çabasının ve yaratısının profesyonel sanatın kaynağı olduğunu fark et[tiğini]” (Timuroğlu, 1980: 45) ortaya koymaktadır. Ancak *Köşebaşı* piyesinde de görüldüğü üzere folklorik birikimden istifadeyi önceleyen yazarın muhayyilesinde yer verdiği halk, geliştirdiği ayrıksı eğilimlerle karnavalesk bir manzara arz eden farklı tabakalardan müteşekkil bir çoğunluğu tanımlamaz. Bu halk, atomize olmuş bir kitleden ziyade bütünleşik bir doku oluşturur. Piyeste şive taklitlerine başvurmayı reddetmesi de yazarın ortak değerler etrafında kümelenmiş fertlerden mürekkep homojen bir toplum tasavvurunu idealize ettiğini göstermektedir. *Köşebaşı*, ortaoyununda karşımıza sıklıkla çıkarılan şive taklitlerine yer vermesiyle de geleneksel temaşa sanatlarından ayrılan bir cephe içermektedir.

Köşebaşı, kahramanlarının tipolojik konumları ve işlevleri bağlamında kendisiyle güçlü bir ortaklık zemini kurabildiği ortaoyunundan, ait olduğu tür ve olay örgüsünün düzenlenişi bakımından belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. İşlediği konudan bağımsız olarak her koşulda komedyâ özelliği gösteren ortaoyununun aksine *Köşebaşı* dram karakteri arz etmektedir. *Ferhat ile Şirin* ya da *Tahir ile Zühre* gibi klasik halk hikayelerinden ödünçlenen trajik olay şablonları dahi ortaoyununa komedi havası içinde dahil edilirken (Kudret, 2019: 87) *Köşebaşı*’nda güldürü unsuru içeren bölümlerin teşkil ettiği hacim oldukça sınırlıdır. Eserin ihtiva ettiği sınırlı sayıda güldürü unsurunun da ortaoyunundan farklı olarak kıyafete ya da söze dayalı sapmalar üzerine bina edilmediği görülür. Bu durumun, Türk tiyatro tarihinde ilk oyun sahnesinin vücuda getirildiği andan itibaren, ortaoyunu ve tuluat sahneleri güldürücülerinin kılık kıyafetleri ve sözlerinin ‘soytarılık’ olarak görülmesi (Özön ve Dürder, 1967: 260) ile ilişkilendirilebileceğini iddia etmek mümkündür. Aralarındaki bu ayrıma rağmen *Köşebaşı* ile ortaoyunu, kıyafet ve

söze ilişkin sapmalar temelinde diyalog kurmayı da sürdürür. *Köşebaşı*'nda yer verilen sınırlı mizahi içerik, modernleşme sürecinin farklı kuşaklara mensup fertler arasında yarattığı ileti-şimsizlik hali ekseninde şekillendirilmiştir. Eserde geleneksel kültürü temsil eden Beybaba'nın, asri bir genç olarak tasvir edilen torunu Zehra'nın Fransızca sözcüklerle donattığı dilini anlayamaması, birtakım gülünç durumların oluşmasına sebebiyet verir. Ancak burada güldürü unsuru, Karagöz ya da ortaoyununda olduğu gibi telaffuz edilen sözcüğün muhatabınca yanlış anlaşılmasından değil, yabancı bir dile ait olması hasebiyle hiçbir şekilde anlaşılmasından kaynaklanır. Bu durumu örnekleyecek şekilde, ortaoyununda ve tuluat sahnelerinde oyuncuların alışık olunmayan kıyafetleri aracılığıyla geliştirilen güldürü unsuru da *Köşebaşı*'nda yerini kültürel değişimin fiziksel portreye yansıyan boyutlarıyla yaratılan yabancılaşma izleğine bırakmıştır. Mahalleye tarihi eser keşfi için gönderilen heyete mensup gençlerin Favorili Pipolu, Kıranta Adam ya da Didon Sakallı gibi isimlerle anılması dikkat çekicidir. Ancak eserde dış görünüşleriyle mahalleli tarafından yadırganan bu gençlerin fiziksel portreleriyle oluşturdukları sapma da temelde alay nesnesi haline getirilmelerinin değil, modern ve ayrıksı imajlarının sonucu olarak belirlemektedir. Dolayısıyla Ahmet Kutsi Tecer'in, ortaoyunundan *Köşebaşı*'na modern dünyaya uyarlayarak taşıdığı öğeler arasında mahalle dekoru gibi söz ve kıyafetin de bulunduğu belirtilmelidir. Ancak bu unsurların *Köşebaşı*'ndaki temsili değerini mizah arayışın- dan ziyade kültürel değişim nosyonu oluşturur.

Köşebaşı piyesinde olay örgüsünün nakli, kahramanlar arasında cereyan eden epizodik diyaloglar aracılığıyla mümkün kılınmıştır. Belirgin bir dramatik aksiyon içermeyen piyesin ihtiva ettiği vaka parçalarının, mahalle sakinlerinin dedikoduları vasıtasıyla takdim edildiği görülür. Macit Bey'in ölüm haberi, piyesin henüz birinci perdesinin ilk sahnesinde Sütçü'nün müşterisiyle kurduğu diyalog sayesinde öğrenilir. (Tecer, 2017: 16) Vefat eden Macit Bey'in İttihatçı geçmiş, oğlunun mahalleyi terk etmesine neden olan hadise ve Saffet Hanım hakkındaki dedikodular da eserin şahısları arasında kurulan sohbet meclislerinde geçen konuşmalar vasıtasıyla dikkatlere sunulur. Piyeste kahramanların yaşantılarının, deneyimlerinin ve kişilik özelliklerinin nakline aracılık eden unsur, eylemden ziyade sözün kendisidir. Eser, bu yönüyle de ortaoyununun anlatım stratejisini örneklemektedir. Zira olay zincirinin son derece sade tutulduğu ortaoyununda söze belirgin bir öncelik tanınmaktadır. Bir başka ifadeyle "ortaoyunu eylem (action) üzerine değil, söyleşme (dialogue) üzerine kurulmuş bir tiyatrodur, bir 'meydan-ı sühan'dır." (Kudret, 2019: 91) Aksiyonun, söz ve diyalog unsurlarının baskınlığı tarafından silikleştirildiği anlatımı ile *Köşebaşı*, ortaoyunu atmosferi içeren bir görünüm arz etmektedir.

3. Kültürel ve ahlaki değişimin öznesi olarak *Köşebaşı* yahut "araf"ta bir mahalle

Köşebaşı yalnızca biçimsel arka planıyla değil, günlük yaşantısına odaklandığı mahallenin deneyimlediği kültürel değişime işaret eden tematik vurgularıyla da ortaoyunu ile modern tiyatro arasında konumlanan bir eser hüviyetindedir. Eserin mekânı, ortaoyununun doğal dekorunu canlandırabilecek atmosferin kuruluşu için elverişli zemini sunan eski bir Türk mahallesidir. Rüstempaşa adını taşıyan bu mahallenin başlıca özelliği, İstanbul'un, ortaoyununda ismi sıklıkla zikredilen Fatih semtinin sınırları dahilinde bulunmasıdır. Yazarın bu tercihi, kuşkusuz tesadüfi değildir. Tıpkı Karagöz gibi İstanbul'daki yaşam biçiminden beslenerek doğup gelişen (Özhan: 2015) ortaoyununun hâkim mekanlarından biri olan bu

dekor, *Köşebaşı*'nda toplumsal değişimin merkezi unsuru halinde billurlaştırılır. Yazar söz konusu değişime dikkat çekerken, örneksediği ortaoyunu zemininin geçirmekte olduğu değişimi farklı kültürel kodlara atıfta bulunmak suretiyle tasvir etmektedir. Piyeste ortaoyununun dan ödünç alınarak modern piyes tekniğine uyarlanan başlıca kültürel öge musikidir. Musiki, ortaoyununun içerdiği otantik atmosferin inşasında kullanılan en önemli öğelerdendir. Özellikle zurna ve çifte nağra gibi nefesli ve vurmali sazlarla söylenen şarkı ve türkülerin eşlik ettiği ortaoyununda (Albayrak, 2007: 410) çengi, köçek ve curcunabazlar tarafından icra edilen rakslara da yer verilir. *Köşebaşı*'nda ise musiki, olay örgüsüne tematik bir gereklilik olarak dahil edilir. Ancak bu tematik gereklilik aracılığıyla yazar, Türk toplumuna özgü modernleşme deneyiminin bir başka merhalesine işaret etmektedir. Saffet Hanım'ın kızının düğünü için mahalleye davet edilen saz heyeti kahvehanede ağırlanır. Saz heyeti üyelerinin Kahveci ile kurdukları diyalog esnasında sarf ettikleri aşağıdaki sözler, toplumsal değişimin bireylerin müzikal tercihlerini de başkalaşıma uğratmaya başlamış olduğunu gösterir:

5. Çalgıcı: (Kendi şişesini diker) Bu gece hepsi var, fasıl da caz da...

Kahveci: (Şişe elinde) Deme yahu? Sizden başka da takım var mı?

5. Çalgıcı: Yok canım, hep biz. Çift saatte saz, tek saatte caz. Anlarsın ya. Zaman böyle istiyor ne yaparsın? Ben kemancıyım, ama cümbüş de klarnet de başka şeyler de çalarım. Sıkışırsam akordeon, saksafon bile çalarım. Yerine göre. Bir de trampet uydurduk, kekah. Anlayacağın, geçim dünyası bu. Modaya uyacaksın. (Tecer, 2017: 85)

Ortaoyununda sahnelenen temsilin içerdiği eğlence dekorunun bir parçası olarak işlev icra eden musikinin *Köşebaşı*'nda üstlendiği asli görev, kültürel değişimin vurgulanmasıdır. Geleneksel temaşa sanatları çerçevesinde musiki, alaturkanın sınırlarını aşmaz. *Köşebaşı*'nda ise günün “modasına uyularak” cazın da alaturkanın yanında icra edilmesinin kaçınılmaz bir gereklilik olduğunun belirtildiği görülür. Musiki gibi ortaoyununun bir başka önemli ögesi olarak değerlendirilebilecek raksın da *Köşebaşı*'nda modernleşme hareketlerinin öngördüğü toplumsal değişime dikkat çekmek üzere kullanılan bir araç halinde karşımıza çıkarıldığı söylenebilir. Piyeste Beybaba'nın evlendirilmek istenen torunu Zehra'nın, varlıklı talipleri yerine güzel dans edebilen bir erkekle birlikte olmayı arzuladığını dile getirmesinin mahalleli nezdinde yarattığı şaşkınlığın tasvirine yer verilir:

Beybaba: Zehra'ya dedim ki geçende: ‘Kızım! Nasıl bir kocan olsun istersin?

Kahveci: Paralı elbet...

K. Çırağı: Tabii.

Beybaba: Ne gezer? Keşke öyle olsa. Kızların çoğu, paralı, zengin koca ister. Her arularını yerine getirmek için. Elbise, ayakkabı, yüzük, bilezik, şu, bu... Hani bu da bir şey... Ama bizimki? Nasıl koca istermiş biliyor musun? (Öksürür) Güzel dans etmeli imiş, dans!.. Anladın mı?

Kahveci: (Hayretle) Vay anam. Bizler Beybaba, çok erken geldik bu dünyaya galiba?

(Kahveci Çırağı hayretten parmağını ısırır.) (Tecer, 2017: 37)

Mahalle halkı, evlilik çağına ulaşan kadının zengin eş tercihini meşru bulmaktadır. Buna mukabil “güzel dans edebilme” meziyetinin bir erkeği kadın nezdinde cazip kılması, mahalleli

tarafından asrı bir tercih olarak yadırganır. Erkek, modern kadının muhayyilesinde, iktisadi otoritesinden ziyade bedensel estetiği imleyen dansa yatkınlığıyla makbul bir figür konumundadır. Modern dünya, erkek imgesine bakışı değiştirdiği gibi dansa atfedilen anlamı da başkalaşıma uğratmıştır. Gelenek, erkeğin verili cinsiyet rolünü aşarak sahnede kadın kıyafetleriyle dans etmesini ahlaka mugayir bulma eğilimindedir. Nitekim saygın bir meslek sayılmayan köçeklik, bilhassa Anadolu coğrafyasında erkeklere pek de yakıştırılmayan bir iştir. (Kurt, 2007: 83) Ortaoyununda kadınları taklit eden genç erkek dansçılar olarak karşımıza çıkan köçeklerin (Albayrak, 2007: 401) aksine *Köşebaşı*'nda dans eden erkek imajının olumlanan bir temsili canlandırdığı görülür. Geleneksel tiyatrodan modern piyese geçiş, dansa ilişkin seyir tecrübesinde yaşanan bir kırılmayı da beraberinde getirmiştir. Ortaoyununda kadın, erkek dansçıyı kendisine ayrılan kafesin arkasından seyretme zorunluluğuna tabidir. *Köşebaşı*'nda yer verilen eğitilmiş ve modern genç kadının dansın eril temsilini seyri ise dolaysızdır. Zehra'yı hazzetmediği düğüne iştirake ikna eden etken de herhangi bir fiziksel kısıta tabi tutulmadan izleyebileceği alafranga dansa duyduğu ilgidir. Bu veriler Tecer'in tıpkı musiki gibi ortaoyunundan piyesine taşıdığı dans ögesini de modernleşme hareketlerinin çehresini hızla değiştirdiği Türk toplumunun kültürel alışkanlıkları üzerinde yarattığı dönüştürücü etkiyi vurgulamak üzere güncel bir yorumla sunduğu gerçeğinin altını çizmektedir. Değişen değerler karşısında geliştirdiği reflekslerle geleneksel Türk mahallesinin belirli bir tarihsel kesit özelinde yaşadığı dönüşümün nakledildiği metin, referanslarını sosyal gerçeklikten aldığını açıkça ortaya koymaktadır. Metinde bahsi geçen değer değişimine ilişkin çatışma unsurunun altının özellikle çizilmiş olması da tesadüfi değildir. Değer kavramı, toplumsal ve bireysel göndermeleriyle birlikte metnin ideolojik alt yapısının anlaşılmasının sağlanması bakımından araçsallığına ihtiyaç duyulan bir unsur olarak karşımıza çıkarılmıştır. Zira, "bir yapıtta dolaylı ya da doğrudan gündeme gelen değerler, yazının bağlamını anlamaya olanak sağlar." (Aktulum, 2017: 2) Bu cephesiyle *Köşebaşı* piyesinin ahlaki ve kültürel normların kamusal düzlemde uğradığı marjinal başkalaşımı değer çatışması izleği üzerinden tartışmaya açtığını ileri sürmek mümkündür.

Esasen caz ve modern dans gibi batılı sanat formlarının mahallelinin geleneksel ritüellerine nüfuz etmeye başlamış bulunması, Türk toplumunun eğlence kültüründe yaşanan radikal değişime işaret etmektedir. Bu durum, köklü bir kültürel statükonun ihlali anlamına gelmektedir. Zira kendi içinde tesis ettiği komünal düzenle dış dünyadan yalıtılmış bir mekân hüviyeti arz eden mahallenin kültürel dokusu homojen bir görünüm arz etmektedir. Ferdinand Tönnies'in *gemeinschaft* (cemaat) adını verdiği organik toplum modelini örnekleyen mahalle halkı, "bireylerin sahip oldukları temel değerler; geleneğe, töreye, dine dayanan, grup içi bağlılık, dayanışma ve biz şuurunu oluşturan doğal irade biçimi[ni]" (Gertrude ve Horke, 1994: 94) karşılar niteliktedir. Kapalı toplumsal organizasyonlara özgü kolektif itiyatlar içeren mahallenin kültürel alışkanlıkları, dışarıdan gelen ziyaretçilerin taşıdığı yeni, modern ve Avrupalı eğilimlerle deforme edilir. Piyeste bu durumun yarattığı çok boyutlu kültürel çatışmaya atıfta bulunan kimi anlatı öğeleriyle de karşılaşılır. Eserin kahramanlarından Beybaba'nın hayatı boyunca işi olmayan kimseyi sınırları dahilinde görmediğini (Tecer, 2017: 33) söyleyerek kültürel ve mekânsal izolasyonunu vurguladığı mahallenin dış dünyayla kurduğu sınırlı etkileşim, gerilimli bir modernleşme tecrübesinin varlığını dikkatlere sunar. Piyeste geleneksel değerler manzumesinin

antitezini oluşturan modern hayat tarzını, mahallenin komünal düzeninin dışında kalanlar temsil etmektedir. Bu bireyler mahalleye ait olsalar da tıpkı tahsil hayatını Paris'te sürdürmek isteyen Zehra (Tecer, 2017: 59) gibi mahallenin ötesinde kalan modern yaşamı düşlerler. Mahallenin lokal gerçekliği ile ithal ettiği arasındaki çatışma, piyesin başlıca dramatik gerilimini oluşturmaktadır. Ortaoyununda ise temsilin üzerinde sahnelendiği uzamla dış dünya arasında kurulan herhangi bir karşıtlık ilgisine rastlanmaz. Bu durum, modern kentleşme hareketlerinin dolaysız sonucu olarak da okunabilir. Zehra'nın oyunun olay örgüsü çerçevesinde icra ettiği fonksiyon da geleneksel tiyatronun tenkit anlayışı ile modern piyesin eleştiri kavramına bakışı arasındaki farkın vurgulanmasını sağlamaktır.

Karagöz ve Ortaoyunlarında toplumsal sorunlara ancak birtakım genellemelerle, soyutlamalarla yaklaşabildiği görülür. Ayrıntılı irdelemeler, tartışmalar yoktur. Töreye riayetsizliğin yaygınlaştığından, ahlak değerlerinin sarsıldığından pek çok oyunda acı acı yakınılır. Sergilenen olaylarla, sonuçta eski yetkin değerlere yeniden bağlanılması; kalıpların dışına çıkılmaması öğütlenir (Tuncay, 2007: 23).

Köşebaşı'nda Zehra'nın mahallelinin muhtelif eleştirilerine maruz kalmasının başlıca gerekçesini de kalıpların dışına çıkarak töreye riayet etmemiş olması teşkil etmektedir. O, mahalle halkının geleneksel değerlerine meydan okuyan görüşleri nedeniyle tenkide tabi tutulmaktadır. Eser, bu cephesiyle de temaşa geleneğinin tematik şablonunu miras edinmiştir. Bununla beraber toplumdaki ziyade bireyi öncelemeye dönük bir söylemi meşrulaştırmayı hedefleyen Zehra'nın varlığı, piyesin modern tiyatroyla kurduğu diyalogun da muhafaza edilmeye çalışıldığını göstermektedir.

Eserde kendi içine kapalı, yekpare bir yapı olarak tasvir edilen mahalle, bir taraftan da sakinlerinin ait oldukları organik bütünlüğün müşterek ihtiyaçlarına aykırılık teşkil eden davranışlar geliştirme eğilimi göstermeye başlamasına tanıklık etmektedir. Mahalleli genel hatlarıyla geleneksel sosyal tasanüt örüntülerine sadakat göstermekle birlikte, ferdi ihtiyaçlarını topluluğun ortak duyuş iklimine katılmaya tercih eder hale gelmeye başlamıştır. Bu durum, mahallelinin modern bireyciliğin ürünü olan yabancılaşma olgusunu deneyimlemeye başladığını göstermektedir. Piyeste bu dönüşümün mevcudiyetini örnekleyen başlıca vaka parçası, tertip edilmesi planlanan düğün merasiminin, Macit Bey'in vefat haberine rağmen ertelenmemesidir. Eserin yaşlı mütekaiddi Beybaba bu duyarsızlığı, değişen zamanın gelişimine zemin hazırladığı değer erozyonuna bağlar:

Beybaba: (Geriye dönerek, ayakta Kahveci'ye) Sen bak işe. Bugün şu sokaktan bir cenaze kalktı. Bu gece hatim devri, her ne ise hepsi yapılacak. Şu sokakta da düğün.

Kahveci: Ne yaparsın Beybaba, hazırlanmış etmiş.

Beybaba: Bizim zamanımızda da hazırlanır ederlerdi, böyle yan yana iki sokakta değil, mahallede bir cenaze olsa sazmış, çengi imiş, hepsi susardı. Davetliler yemeklerini yer, yaşlıları dağılır, gençler de kendi aralarında sohbet ederlerdi.

Muhtar Ağabey: Başkaydı devran o zaman. (Tecer, 2017: 76)

Ötekinin hissiyatına duyarsızlık, modernleşme deneyiminin ürettiği yabancılaşma probleminin alametifarikalarından biridir. Aynı yaşam alanını paylaştıkları fertlerden birinin

vefatı, artık mahalleli için düğün merasiminin ertelenmesine gerekçe teşkil etmeye yetmemektedir. Mahalle yalnızca eğlence kültürüyle değil, geleneksel ahlaki değerlerinin etrafında örgütlendiği sosyal alışkanlıklarıyla da modernizmin yerel karakteristiği üzerinde yarattığı aşındırıcı etkiyi sergilemektedir. Mahallenin deneyimlediği bu değişim süreci, Ruşen Keleş'in İslam kültürü etkisi altındaki kentlerin dönüşümünü vurgularken kullandığı "eski kent-yeni kent" ayrımıyla örtüşmektedir. Keleş'e göre eski kent "bütünlük", yeni kent "bölünmüşlük" içerir. Buna paralel olarak "eski kentin çeşitli kesimlerinde inanç, kültür ve etnik yapı farklılıklarından başka ayrılaşma pek görülmediği halde; yeni kentte her biri bir başka çağı ve gelişme düzeyini temsil eden iki farklı yaşantı bulunur ve bütünlükten yoksun bir biçimde varlığını sürdürür." (Keleş, 2000: 95) *Köşebaşı*'nda yer verilen Rüstempaşa adlı Türk mahallesi, eski kentten yeni kente geçişin yarattığı kültürel başkalaşım grafiğini gözler önüne serdiği gibi bütünlükten bölünmüşlüğe, gelenekten modern olana doğru seyir halinde bulunan bir topluluğun ürettiği sosyal gerilimlerin tasvirini de içerir. Bu bağlamda bozulmaya başlayan sosyal bütünlük, ortaoyunu; bölünmüşlük ise modern piyese tekabül eden *Köşebaşı*'nı temsil eder. *Köşebaşı*'nın bu iki değer arasında kalan "araf" konumu, eserde belirli metaforik göndermeler aracılığıyla dikkatlere sunulur. Bu metaforların başında, her üç perdenin de giriş kısımlarında tekrarlanan "vapur, tren, tramvay sesleri" motifi gelmektedir. İlk bakışta yalnızca çizilen mahalle atmosferine işitsel bir öge olarak dahil edildiği zannı uyandıran bu tekrar, esasen mahallenin mutlak yalıtılmışlığı ile modern dünyanın çağrısı arasındaki çatışmayı simgeler. Sakinlerinin, simalarına aşina olmadıkları ziyaretçilerine, "Birini mi arıyorsunuz?" (Tecer, 2017: 24) sorusunu yöneltme ihtiyacı hissetmelerine neden olacak düzeyde yalıtılmış bir mahalle olan Rüstempaşa, uzaktan uzağa işitilen "vapur, tren, tramvay sesleri"yle bütünlüğü tehdit edilen bir yaşam alanına dönüşmüştür. Eserde mahallenin sosyal bütünlüğünün bozulmaya başladığını imleyen bir başka metafor da sürüncemede kalan yol yapım çalışmasıdır. Mahalle sakinlerinden düğün için Rüstempaşa'ya gelen çalgıcılara kadar hemen herkesin oluşturduğu çamur deryasından şikâyet ettiği bu yol yapım çalışması, köklü bir düzenin bozulmakta olduğu gerçeğini çağrıştıran bir motiftir. Bu metaforlar, mahallenin fiziksel ve kültürel çehresinin geçirdiği başkalaşımı belirttiği gibi merkezinde bir köşe başının yer aldığı Rüstempaşa'nın modernleşme süreci bağlamında edindiği araf konumuna da işaret etmektedir. Eserde bu konum, ortaoyunundan ödünçlenen öğelerle modern piyes tekniği arasında bir sentez oluşturmayı hedefleyen yazarın ihtiyaç duyduğu tematik malzemeyi üreten bir kaynağı ifade etmektedir.

Sonuç

Çağdaş Türk tiyatrosunun inşasında gerek teorisyen gerekse sanatkar kimliğiyle önemli bir rol üstlenmiş bulunan Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı eseri, geleneksel temaşa sanatlarından devralınan yapısal unsurlarla modern piyes tekniğinin uzlaştırılmaya çalışıldığı bir yapıt görünümündedir. 1947 yılında neşredilen piyes, Tanzimat'tan itibaren reddine çalışılan ortaoyunu kaynağına yönelik rağbetin yeniden canlılık kazandığını gösterdiği gibi mahalli hayatın anlatımına odaklanan eserlerin üretiminde temaşa geleneğinden istifade etmenin kaçınılmazlığını da kanıtlamaktadır. *Köşebaşı* adlı piyese ilişkin biçimsel ve tematik tahlil,

eserin ortaoyunundan özellikle figürlerinin tipolojik konumları, kişilerarası ilişkilerin anlamına atfettiği önem ve aksiyondan ziyade söze dayalı oluşu itibarıyla etkilendiğini ortaya koymaktadır. Tecer, ortaoyunundan ödünçlediği biçimsel unsurları, yaşamından kesitler sunduğu mahallenin güncel hayatına ilişkin sosyal gerçekliğe uyarlamıştır. Bu gerçekliğin temel bileşeni ise modernleşme pratiğidir. Modernleşme deneyiminin toplumsal tezahürlerini ortaoyunu atmosferi içinde aksettirmeye çalışan yazar, şahıs hüviyeti izafe ettiği mahalle aracılığıyla sosyal değişimin lokal izdüşümünü belirtmektedir. Eserde yer verilen mahalle, Cumhuriyet'in resmî ideolojisinin idealize ettiği toplum tasavvuruna uygun olarak ortak idealler etrafında kümelenmiş insanlardan müteşekkil yekvücut bir organizma oluşturur. Ortaoyununa ait tipleri çağrıştıran özelliklerle donatılmış fertlerin yaşadığı bu mahallede geleneksel temaşa sanatlarının aksine şive farklılıklarına, etnik bölünmüşlüğe ve ayrıkçı eğilimlere yer verilmez. Esere ilişkin biçimsel ve tematik analiz, yazarın bu organizmayı oluştururken halk edebiyatı geleneğinin yanı sıra Jules Romains'in kavramsallaştırdığı ünamimist anlayıştan da etkilendiğini göstermektedir. Eserde biri halk edebiyatı dairesinin oluşturduğu yerli, öteki batı menşeli olmak üzere iki ana kaynağın örneksenmiş olması, rejimin egemen kültür politikasının sözcülüğünü üstlenen Tecer'in bu işlevi edebi düzleme de taşımaya çalıştığını kanıtlamaktadır. Eserde yer verilen mahalle bütünlüğü aracılığıyla kurulan ünamimist söylem, piyesin tematik ve sosyokültürel telkinine işaret ederken ortaoyunundan ödünç alınan biçimsel unsurların güncel gerçekliğe uyarlanarak kullanılışı ise çağdaş Türk tiyatrosunun geleneksel olanla bağıni muhafaza etmesi gerektiği görüşünü dikkatlere sunmaktadır. Bu tespitlerden hareketle piyesin kuruluşuna ve edebi düzlemde icra ettiği tarihsel fonksiyona dair ulaşılabilecek başlıca çıkarsama, tiyatro eserlerinde biçimsel unsurların tematik yapının inşasına hizmet edebileceği yönündedir. Dolayısıyla *Köşebaşı* piyesi, ortaoyununun sonucu ve modern tiyatro tekniğinin pratik düzeydeki ilk adımı olarak da vasıflandırılabilir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Yazarlar, araştırma ve yayım sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuşlardır.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article has been written as a completely original research study. The author followed ethical principles and rules during the research and publication process.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement: No financial support was received for the study.

Conflict of interest: The author declares no conflict of interest.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2017). Yazınsal metinlerde değerlerin yazınbilimi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9 (18),1-16.
- Albayrak, N. (2007). Ortaoyunu. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 400-402).
- Aytaş, G. (2003). Ahmet Kutsi Tecer ve Tiyatro edebiyatımıza katkısı. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (2), 87-97.
- Çapraz, E. (2013). Halk mizahında Kayserili tipi. *Kayseri Ansiklopedisi* 3, Kayseri Büyükşehir Belediyesi.
- Enginün, İ. (2018). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. Dergâh.
- Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2011). *Yeni Türk edebiyatı metinleri 1 şiir (1860-1923)* Dergâh.
- Göker, C. (1982). *Fransa'da edebiyat akımları*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi.
- Kaplan, M. (2014). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar 2*. Dergâh.
- Karaalioglu, S. K. (1969). *Ansiklopedik edebiyat sözlüğü*. İnkılap ve Aka.
- Keleş, R. (2000). *Kentleşme politikası*. İmge.
- Konur, T. (1995). Ortaoyunu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12(12), 47-51.
- Kudret, C. (2019). *Ortaoyunu, I. cilt*. Yapı Kredi.
- Kurt, B. (2007). Dans erkeği bozar mı? Sinop'ta köçeklik geleneğine kısa bir bakış. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar Dergisi*, 3, 77-93.
- Mardin, Ş. (2008). *Türk modernleşmesi: Makaleler 4*. (M. Türköne ve T. Önder, Der.) İletişim.
- Gertrude M. ve Horke. (1994). *Soziologie, historicher kontext und soziologische theorie-entwürfe*. München.
- Özhan, M. (2015). Karagöz ve ortaoyunu. *Antikçağ'dan XXI. yüzyıla büyük İstanbul tarihi: Edebiyat, kültür ve sanat*, İBB Kültür.
- Özön, M. N. ve Dürder, B. (1967). *Türk tiyatrosu ansiklopedisi*. Remzi.
- Şener, S. (1972). *Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri*. Ankara Basım ve Ciltevi.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk tiyatrosu*. İş Bankası.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat üzerine makaleler*. Dergâh.
- Tecer, A. K. (1942). Gerçek edebiyat. *Ülkü*, 1. 2. 1942, 9.
- Tecer, A. K. (1947). Köşebaşı üzerine. *Küçük Tiyatro Dergisi*.
- Tecer, A. K. (2017). *Bütün oyunları 1, Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*. Mitos.
- Timuroğlu, V. (1980). *Ahmet Kutsi Tecer*. Türkiye İş Bankası Kültür.
- Tuncay, M. (2007). Modern Türk tiyatrosu'nun ilk sıkıntılarına toplu bakış, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 7, 20-34.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).