

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Tragedya Yazarlığı ve *Büyük Otmarlar*

Tacettin ŐİMŐEK*

ÖZ

Mustafa Necati Sepetçioğlu, Türk tarihini romanlaştırması yanında tiyatro eserleriyle de Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle *Her Bizans'a Bir Fatih* ve *Büyük Otmarlar* adlı eserleriyle tragedya türünün Türk edebiyatındaki temsilcileri arasındadır.

Tragedya türünün Üç Birlik Kuralı'na uygun olarak yazılan *Büyük Otmarlar*'da olay, Ásurya adlı hayalî bir ülkede geçer. Oyunda, gücünü "Ulu Bekçi" adlı bir heykelden alan, kendini kutsallaştırarak halkı sömüren, otoritesini sihir ve kehanetlerle pekiştiren yönetici ile hak ve adalet düşüncesini temsil eden insanların savaşı anlatılır. Yönetime geçmek üzere olan oğul, halkı korkutmaya ve sindirmeye dayalı yöneticilik anlayışını reddeder; ancak bu davranışın bedelini hayatıyla öder. Halkın içinden erdem ve irade sahibi kimseler, mevcut yapıyı ortadan kaldırırlar. Böylece Ásurya'da yeni bir dönemi başlatırlar.

Anahtar Kelimeler: Tragedya, Mustafa Necati Sepetçioğlu, *Büyük Otmarlar*, yöneten-yönetilen.

ABSTRACT

M. N. Sepetçioğlu as the Tragedy Writer and His Play, *Büyük Otmarlar*

Mustafa Necati Sepetçioğlu made a lot of contributions to Turkish literature as well as reflected Turkish history in the novel form. His works *Her Bizans'a Bir Fatih* ve *Büyük Otmarlar* are among the samples of tragedy in Turkish literature.

Büyük Otmarlar contain the characteristics of tragedy as a literary genre. It was written in line with the principle of three-unity in Tragedy. The plot takes place in an imaginary country called *Ásurya*. The subject matter in the play is the fight between the ruler who takes his power from a sculpture called *Ulu Bekçi*, who exploits his people making himself sacred, strenghtens his power through magic and prophesy, and the people representing the right and fair side. The son who is about to take power is against the ruling system based on intimidating

* Yrd. Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü/Erzurum, e-posta: tacsimsek@mynet.com



and suppressing the people; yet he pays for this with his life. Virtuous individuals with determination among the public give an end to this system. Thus they start a new period in Âsurya.

Key words: Tragedy, Mustafa Necati Sepetçioğlu, *Büyük Otmarlar*, the ruled and the ruling.

1. Tragedya

Tragedya MÖ 5. yüzyılda Antik Yunan'da başlar, Dionysos (Diyonizos) şenliklerinde evrimini sürdürür. İlkeleri ve olmazsa olmaz özellikleri *Poetika* yazarı Aristoteles tarafından tespit edilir: Katharsis, mimesis ve Üç Birlik Kuralı.

Aristoteles'in ifadesiyle tragedya, uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu tutkularından temizleyen, izleyicide katharsis (ruhsal arınma) gerçekleştiren bir sanattır (Tunalı 2002: 22). Korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit eder. Buna göre kurgu sırasında tragedya yazarın üç temel sorumluluğu vardır: 1. Erdemli kişileri mutluluktan felâkete düşürmemek (Aksi hâlde seyircide acıma değil, öfke uyanır.) 2. Kötü kişileri felâkettten mutluluğa erdştirmemek. (Bu da trajik olmaz.) 3. Çok kötü birini mutluluktan felâkete düşmüş göstermemek. (Tersine bir kurgu, seyircinin adalet duygusunu tatmin eder, ancak acıma ve korku duygularını harekete geçirmez.) Hak etmediği hâlde ıstırap çekenlere acırız. Korku ise acıyı çekenle aramızda kurduğumuz benzerlikten doğar. Dolayısıyla çok kötü bir karakterin mutlu iken mutsuz olması bizde acıma ve korku uyandırmaz (Tunalı 2002: 37).

Tragedyalar konularını mitolojiden ve tarihsel olaylardan alan, ahlak ve erdem dersi vermeye özen gösteren metinlerdir. Oyun kişileri genellikle olağanüstü kahramanlardır. Tanrıların, kutsallık yüklenmiş kralların ve yöneticilerin yaşam öyküleri üzerine kurgulanan tragedya, Aiskhylos, Sophokles, Euripides, Nikopakhos, Agathon gibi Antik Yunan yazarlarının / şairlerinin elinde ilk örneklerini verir.

Antik Yunan tragedyası bir koro ve oyuncularından oluşur. Koro, tragedyanın temel figürlerinden biridir. Tanrı karşısında insanları temsil eder, oyuncularla diyalog kurma, ritmi ve ezgiyi kullanarak oyuncuları uyarma ve onlara öğüt verme gibi işlevleri yerine getirir. Ancak tarihî zaman içinde temel figür olmaktan çıkar, Shakespeare'in bazı eserlerinde görülmekle birlikte tragedya kullanılmaz olur. Oyuncular ise geleneksel tiplerden seçilir: Kral, kraliçe, kâhin, ulak gibi.

Başlangıçta hayatı metafizik iradenin tanzim ettiğinden kuşku duyulmazken, zamanla insanın hayatı tanzim etme iradesi ortaya çıkar. İlâhi olanı kabullenme ile beşeri olanı önerme arasındaki çatışma tragedyanın vazgeçemediği temalardan biridir.



Tragedya, “bir kahramanın kendi çevresindeki koşullarla savaşıp yenik düşmesini anlatan oyun” (Nutku 1997: 33) olarak da tanımlanır. Tragedya yazarı, eylemler ve eylemlere yön veren değer yargılarını sınamak için karşı güçleri çatıştırır, bu yolla erdem ve erdemli davranışları öne çıkarır (Şener 2003: 33).

İnsanın kendini gerçekleştirme serüveni tragedya zengin bir malzeme sunar. Var olmak ve hükmetmek isteyen insan, özne olma ve gücünü sınama arayışına girer. Kuramsal olarak bu ne kadar mümkündür? İnsan, kendi toplumsal düzeninin yasalarını koyabilir mi? Koyarsa bunun birtakım çatışmalara yol açma ihtimali var mıdır? Aslında bu bir tür sorgulamadır. Ortaçağ Avrupasında tragedya türünde eser verilmemiş olması, skolastik tavrın söz konusu sorgulamaya izin vermemesinden kaynaklanmıştır.

Rönesans dönemi, tragedyanın yeniden keşfedildiği ve evrensel çizgiye ulaştığı bir dönemdir. Hümanist insan, dünyevi iktidarın sınırlarını yoklamaktadır. Shakespeare'in karakter tragedyalarda bireyin özgür iradesiyle kendini gerçekleştirme serüvenini anlatır.

Shakespeare'in özelliği, şiirin dilini ustalıkla kullanması, üslûbunun lirik oluşu ve trajik karakter yaratmadaki ustalığıdır. Dolayısıyla Shakespeare'in ortaya koyduğu, karakter tragedyasıdır. Schiller ve Goethe gibi romantik yazarlar tragedyanın merkezine “romantik ben”i yerleştirmişlerdir.

19. yüzyılda natüralist ve eleştirel gerçekçi deneyimle birey ve toplumsal güçler arasındaki çatışmadan *gerçekçi tragedya*, 20. yüzyılda Camus, Sartre gibi yazarların varoluşçu anlayışından *metafizik tragedya*, ardından Beckett gibi yazarların avangard ve antitiyatro yaklaşımından da *saçma tragedya* doğmuştur (Çalışlar 1993: 42).

2. Türk Edebiyatında Tragedya

Tragedya, Tanzimat döneminde Abdülhak Hamit'le Türk edebiyatına girer, ancak türün gerektirdiği gerçekçi çizgiyi tutturamaz. Hamid'in eserlerini edebiyatımızın yegâne tragedya örnekleri olarak alıp sahneleyen Burheneddin Bey de bundan yakındır. *Tezer* ve *Tarık* adlı oyunların sahnelenmesi üzerine Celal Sahir, yazdığı eleştirisiyle Hamid'in tiyatro yazarlığını tartışmaya açar (Yalçın ve Aytaş 2002: 148).

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında tragedya, Necip Fazıl, Ahmet Muhip Dıranas gibi şairlerin kaleminde gerçeklik ve psikolojik boyut kazanır. Orhan Asena ile siyasal ve varoluşsal sorunlar çevresinde dönen tragedya, Güngör Dilmen'le ritüel zenginliğe kavuşur, Turan Oflazoğlu ile tarihsel karakterler yaratmaya yönelik özgün ve yetkin örnekler verir (Çalışlar 1995: 464).



3. Sepetçioğlu'nun Tragedya Yazarlığı

Mustafa Necati Sepetçioğlu, Türk tarihini romanlaştırması yanında *Büyük Otmarlar*, *Trampacılar*, *Çardaklı Bakıcı*, *Köprü*, *Son Bloklar*, *Her Bizans'a Bir Fatih*, *Mehveş Hanım*, *Meragalı Abdulkadir*, *Yunus Emre* gibi oyunları da Türk tiyatro edebiyatına önemli katkılarda bulunmuştur.

Sepetçioğlu'nun oyunları içinde özellikle *Büyük Otmarlar*'da trajik-olan ön plandadır. Tragedya yazarlarına özgü zengin muhayyilesi, şiirsel ifade gücü ve okuyucuda/izleyicide uyandırdığı gerçeklik duygusu ile Sepetçioğlu, çağdaş tragedya yazarlarımızdan biri olarak değerlendirilebilir.

Büyük Otmarlar üzerine yapılacak bir inceleme, bu tespiti belgelemek için yeterlidir.

4. Tragedya Olarak *Büyük Otmarlar*

Büyük Otmarlar, 1967'de kaleme alınır ve aynı yıl İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Gençlik Tiyatrosu tarafından sahnelenir. Ertesi yıl Altan Akışık'ın yönetiminde Zürich'te 1. Üniversiteler Arası Tiyatro Festivali'nde "en iyi oyun" seçilir. İsviçre'de *Büyük Otmarlar*'i sahneye alan ekibe, niçin günümüz insanını anlatan bir oyun tercih etmedikleri sorulur. Oyunun yönetmeni, eski çağlardan bugüne yönetenlerle yönetilenler arasındaki anlaşmaları hep yönetenlerin kazandığını vurgulayarak cevap verir. Hele gelişmekte olan ülkelerde bu hastalık çok daha yaygın olduğunu, *Otmarlar* oyununun Marcoslar'a, Buttolar'a, Saddamlar'a kadar dayandığını belirtir (www.Bgst.Org/Tb/Yazilar, Nisan 1999).

Oyun 1969'da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda tekrar sahneye konur; 1970 yılında da kitap olarak yayımlanır.

Otmar, Hun hükümdarı Attilá'nın dedelerinden birinin adıdır (Erol 2002: 176). Sepetçioğlu'nun oyununda üst düzey yönetici anlamında kullanılmıştır. Eserin adındaki "büyük" sıfatı, tepe noktadaki yöneticileri, dolayısıyla otoriteyi karşılamaktadır.

Büyük Otmarlar'da olay, Âsurya adlı muhayyel bir ülkede geçer. Yüzyıllar önce yaşandığı var sayılan mitolojik bir öyküden yola çıkılarak kurgulanan oyun, yöneten-yönetilen çatışması üzerine kurulur. Oyunda, kendini kutsallaştırarak halkı sömüren, otoritesini sihir ve kehanetlerle pekiştiren yönetici ile hak ve adalet düşüncesini temsil eden insanların mücadelesi anlatılır. İdare, halka ait iradenin gaspı üzerine kurulmuş ve kendini mutlaklaştırmıştır.

Baba Büyük Otmar ve ardından kardeşi, inançları sömürmeye dayalı yöneticilik anlayışını benimsemedikleri için Ana tarafından ortadan kaldırılırlar. Ana'nın ifadesiyle ölüm, Ulu Bekçi adlı tanrının kendisine inanmayanlara biçtiği cezadır. Zira Büyük Otmar'la kardeşi, Ulu Bekçi adlı heykelciği tanrı



olarak tanımamışlardır. Dolayısıyla Ana, insanlara hükmetmek için kurgulanmış tanrısal bir güç adına yönetene de yönetilene de ceza verme hakkını kendinde bulur. Bu, kurulu düzeni sürdürme düşüncesidir. İnsanlara hükmetmenin yolu, onları tayin edilmiş bir güç kaynağıyla korkutmak, giderek kendini tabu hâline getirmektir. Ulaşılmak istenen nihai hedef, yönetilenlerin yönetenlere kayıtsız, şartsız teslimiyetidir. Teslimiyette ise sorgulama yoktur.

Ana, Otmarlar'ın gücünü "Tanrı Ulu-Bekçi" adını verdiği ve yanından hiç ayırmadığı heykelden aldığını düşünmekte; babasının yerine Otmar olacak oğuldan da Ulu-Bekçi'ye bağlılık beklemektedir. Oğul, böylece kutsallık kazanacak ve babasının yerine Büyük Otmar olacaktır. Halkı korkutmaya ve sindirmeye dayalı yöneticilik anlayışını reddeden oğul, halk içinde hak ve adalet duygusu gelişmiş insanlarla işbirliği yapar; ancak bu işbirliğinin bedelini hayatıyla öder. Duyguları aşk ve sadakati temsil eden İldeko'ya; düşünceleri ise fiziksel gücü temsil eden Demirci'ye miras kalır. Ana'nın Demirci tarafından öldürülüşü, Âsurya'da yeni bir dönemi başlatacaktır.

Ana, "sen onlardan değilsin Otmar! Sen insan olarak büyümedin" (*Büyük Otmarlar*, 2.Baskı, İrfan Yayınları, İstanbul 2005: 9) cümleleriyle yöneteni halktan tamamen ayırıp kutsallaştırırken oğul Otmar, "onlardan hiçbir farkım yok benim" (Sepetçioğlu 2005: 9) diyerek yönetenle yönetilene "insan" ortak paydasında buluşturur.

"Yanıyorsun ana, ben de insanım, babam Büyük Otmar da insandı, sen de... Bak; kaşın, gözün, kulağın var... Konuşuyorsun. Şu aşağıdakilerden hiçbir farkımız yok. Tanrı dediğin bu taş parçasını da kendimiz yaptık!" (Sepetçioğlu 2005: 9) cümleleri, oğul Otmar'ın olaya anneden büsbütün farklı yaklaştığını gösterir. Oğul Otmar'ın atalarının geleneğine sırt çevirmesinde baba Otmar'dan gelen etki kadar, halk içinden kimi insanların da etkisi olmuştur. Demirci bunlardan biridir. Ana, oğlunun bu insani tarafının baskın çıkışından halkın gücünü temsil eden Demirciyi sorumlu tutar ve tepkisini "Demirci soktu senin aklına bunları, Demirciyi yakmalı aslında" cümleleriyle dile getirir. Oğul Otmar'ın cümlesinden, baba ile oğul Demirciden eşit oranda etkilendikleri anlaşılır. "Demirciye babam götürdü beni ilkin..." cümlesine Ana'nın verdiği cevap yarım kalır: "Baban da zaten..." (Sepetçioğlu 2005: 9). Ana'nın tamamlanamayan cümlesinde baba Otmar'ın akibeti sezdirilir. Oğul Otmar'ın "babamı öldürten de, amcamı susturan da sensin." suçlamasına Ana'nın verdiği cevap, oğlunu kendi ihtirasının öznesi kılma arzusunu yansıtır: "Senin için yaptım Otmar!" (Sepetçioğlu 2005: 38).

Ana, oğlu için olağanüstü bir gelecek hayal etmektedir:

"Her şey senin büyüklüğün ve sonsuzluğun için anlıyor musun? Yelin senin için esmesini istiyorum, yağmurun senin için yağmasını, ekinle-



rin senin için başak vermesini istiyorum... Ölen ve yaşayacak olan Otmarların içinde senden büyüğü olmayacak. Otmar denildi mi yüz kere yüzyıl sonra da sen bilineceksin sadece... Bunu istiyorum" (Sepetçioğlu 2005: 25).

"Seni sonsuza götürmek istiyordum... Otmar... Ölümsüzlüğe götürmek istiyordum. Bütün kapıları senin için açmak istiyordum... Niçin böyle yaptın ki? Niçin, niçin, niçin?" (Sepetçioğlu 2005: 39).

Ana, Ulu Bekçi'ye dua edeceğini söylediğinde, oğul Otmar'ın verdiği cevap, çatışmanın inanç farklılığından kaynaklandığını ifadeyle görevlidir: "Yalvaracaksan bizi yaratana yalvar ana, biz insanları yaratana yalvar" (s.9). Ana'nın tepkisi çatışmayı keskinleştirir: "Ulu-Bekçi sen bu deliyi başıyla, karnındaki şeytanı defet bu alığın. Senin elin, senin kulağın, senin gözün olan bu küçük Otmarcığı yola getir Ulu-Bekçi..." (Sepetçioğlu 2005: 9).

Otmar'ın Ulu-Bekçi için söyledikleri kendisine tanrı diye sunulan heykelciğe bakışını yansıtır:

"Kocaman bir taş parçası, yolda görsen başını çevirip bakmayacağın bir taş parçası hem de" (Sepetçioğlu 2005: 28).

"Bunun değersiz bir taş parçası olduğunu ilkin Demirci öğretti bana" (Sepetçioğlu 2005: 28).

"... bir taş parçası nasıl Tanrı olur diye düşündüm. Bir gece yarısı uykumu kaçırdı bu düşünce. Kalkıp buraya geldim. Babam Büyük Otmar, ayaklarını bu taş heykele doğru uzatmış, sırt üstü yatıyordu. Baktığı yere baktım; yıldızlar vardı... Ay vardı. (...) Yıldızlar da, ay da bu taş yığınının büyüktü; üstelik ışılıyordu, üstelik canlıydı, yanıp söniyordu. Niye onlar değil de buydu Tanrı? (...) Güneş batıyor; o da neredeyse ölecek... Demek ki ondan da güçlü bir Tanrı var, yıldızlardan ve aydan da güçlü... (...) Avuçlayabildiğim şeye Tanrı diyemem, o daha büyük, en büyük..." (Sepetçioğlu 2005: 28-29).

Yazar, Hazreti İbrahim'in mağara kıssasına telmihle Otmar'ın ulaştığı nihai noktayı işaret eder. Bu noktaya daha önce babası Büyük Otmar da ulaşmıştır; İldeko'nun babası ve Demirci de. Ancak baba Büyük Otmar da, İldeko'nun babası da bu nedenle susturulmuşlardır.

Ana, yasalar gereği Ulu Bekçi'nin okuyla oğul Otmar'ın sol göğsünü damgalayacaktır. Böylece oğul Otmar, kutsallık kazanacak ve Büyük Otmar olacaktır. Ana, düzeni sürdürme adına kalbine kutsal oku saplayarak oğlunu öldürürken asıl hedefinin insanlardaki düşünme melekesini yok etmek olduğunu sezdirir. "Ben Otmar'ı öldürmedim Kâhin... Demirciyi öldürdüm. Demirci Otmar'la düşünüyordu çünkü. Şimdi başsız kaldı... Bir çuval gibi." Daha önce "Demirciyi öldürmeniz lâzımdı aslında Anamız, Demirciyi" (s.98) diyen Kâhin'in kaygısı bir başka noktada düğümlenir: "Ya düşünecek yeni bir baş bulursa?" (s.98). Ana, bu kaygıyı anlamakta güçlük çeker. Kâhin'in



cevabı, gücün akılla denetim altında tutulması gerçeğini düşündürür: “Kaba kuvvet başıboş kaldı...” (Sepetçioğlu 2005: 98).

Buna göre Otmar baştır, Demirci gövde; Otmar beyindir, Demirci beden.

Ana'ya göre halk “kul”dur. “Kullarıma törenin başlayacağını bildir, meyhaneci!” cümlesiyle bunu dile getirir. Öte yandan halk da bu kulluğu benimsemiştir. Meyhanecinin duyurusundaki “Halk! Âsuryalılar! Kutsal ananın kulları!” (Sepetçioğlu 2005: 95) hitabı bunun göstergesidir:

Ana, halkı düzen içinde tutmak için Kâhin'in şahsında büyüden yararlanırken, Büyükbilgin'in güneş tutulacağına dair bulgusunu da kendi gücüyle ilişkilendirir. Başbilgin'den bilgiyi ödünç alırken bir bakıma güneşi de satın almıştır. Böylece güneşi söndürmeye de, ardından yağmur yağdırmaya da muktedir olduğunu halka göstermiş olacaktır. Bilgin, korkunun sevkiyle güneş tutulmasına ilişkin bilgisini Ana'nın çıkarı için kullanmasına razı olmuştur. “Her şey Ana'nın elinde... Güneş de. Güneş karacak kararmasına ama Anamız karartmak istedi. İstediyini yapar o” (Sepetçioğlu 2005: 65) cümlelerinin ardından “Güneş... Sattım seni de” (Sepetçioğlu 2005: 66) sözüyle eyleminin simgesel anlamını vurgular.

Büyünün getirdikleri yanında, bilimin sundukları da, Ana tarafından çıkar amaçlı kullanılır. Her şey, otoriteyi biraz daha güçlü kılabilmek için hizmet eder.

Demirci, Ana ile oğlu karşılaştırırken Ana'yı “kısır bir kara bulut”a, oğlu ise yağmura teşbih eder. Bu karşılaştırmayı Ana'nın yüzüne karşı cesaretle haykırır: “Kısır bir kara bulut gibi çöktün Âsurya'nın üstüne, hâlbuki o bir yağmur; yağmak istiyor ha, yağmak istiyor...” (Sepetçioğlu 2005: 39).

Ana'nın Demirci'ye çıkıştığı cümleler, güç dengesinin ne ölçüde önemli olduğunu gösterir niteliktedir: “Sen! Şeytanın ta kendisi sen... (Şuursuz bir atılışla Demirciye koşar.) Sen olmasaydın olmayacaktı bunların hiçbirisi, demirin olmasaydı olmayacaktı, ateşin olmasaydı olmayacaktı. (Demirci'nin göğsünü şuursuzca yumruklarken Demirci taş gibidir.) O kahrolası gücün olmasaydı senin... Olmasaydı... Olmasaydı... Sen olmasaydın... Sen... Sen... Sen...” (Sepetçioğlu 2005: 39).

Bu, taşın, ateşle demirin gücü karşısında yenilgisi demektir. Demir, insanı temsil eder. Ateş insanı insan kılan amaçlar, sevdalar ve ülkülerdir. Demirci'nin cümleleri bunu çağırıştır: “Ateşin demiri nasıl bağrına bastığını gör; demirin ateşe nasıl kendini verdiğini, sonra nasıl kıpkırmızı yandığını, sonra yine nasıl demir olduğunu gör... İnsanlar gibi... İnsanların ışığa döndüğü gibi...” (Sepetçioğlu 2005: 23).

Ana, Demirci'nin şahsında halkı, yani yönetileni aşağılamaktadır. Düşünmek ve konuşmak, beraberinde otoriteyi sorgulamayı getirecektir. Demirci'nin dolayısıyla halkın düşünme ve konuşma özgürlüğü yoktur. On-



lar “kul” olduklarını asla unutmamalı, otoriteyi sorgulamayı asla düşünmemelidirler. Yönetenler, halkın yerine de düşünmektedirler çünkü.

“ANA: Dilini tutmasını bil Demirci. Âsurya’da sadece Büyük Otmarlar konuşur, gayrisi susar. Bunu böyle bil ve ateşle demirin sevdasından vazgeç! (...) Ateş taştan üstün olmuş, demir taştan üstün olmuş, sana ne? Sen bir demircisin, ocağından ötesine karışma” (Sepetçioğlu 2005: 43).

II. Nöbetçi: (...) bana kalırsa Otmar’ın derdi başka. Otmar halkı düşünüyor (Sepetçioğlu 2005: 67).

I. Nöbetçi: Âsurya’da herkes küçük şeyleri düşünür, işini gücünü meselâ, Büyük şeyleri düşünmek Otmarların işidir (Sepetçioğlu 2005: 67).

Kâhin, Ana’nın; Demirci, Otmar’ın yardımcısı konumundadır. Demirci, telkinleriyle Otmar’ın mücadele azmini kamçılar, halkı tabuları yıkmaya ve özgür olmaya çağırır. Öte yandan Kâhin, Ana’nın hükmetme alanını genişletir. Otmar’la arasında gönül bağı bulunan amca kızı İldeko da Ana tarafından kendisine vaat edilen kutsal olma hayaliyle savrulur. Ana’nın her şeyin dizginini elinde tutma ihtirasıyla Otmar’ın adaleti sağlama erdemi arasında bir süre bocalayan İldeko, sonunda tercihini insan onurunu korumaktan yana kullanacaktır. İldeko, kutsal olmakla kendisi kalmak arasında bir iç çatışma yaşar. İldeko’ya sunulan Otmar’la evlenme ve kutsal olma imkânı, bir aldatmacadan ibarettir. Ana’nın niyeti, İldeko’nun kadınlığını kullanarak oğlunu yola getirmektir: “Budala! Sen sadece yemdin. Kadınlığını, Otmar’ı doğru yola getirmek için kullanacaktım, onun için seni seçmiştim... Otmar’ı doğru yola getirseydin Âsurya’nın baştacı olacaktın...” (Sepetçioğlu 2005: 51).

Ana, karşısındaki engelleri bir bir ortadan kaldırır. Buna oğlunun maddi varlığı da dahildir. Ancak oğlunun düşüncelerini, İldeko ile Demirci’nin temsil ettiği halk duyarlılığını yok etmeyi başaramaz. Sonunda Demirci tarafından cezalandırılır. Kitle, korkudan kurtulmanın sevincini çılgınlık ve taşkınlık boyutunda yaşarken, İldeko ile Demirci’nin çevresinde kümelenir. Demirci’nin ikide bir yinelediği “Şimdi ne olacak İldeko?” (Sepetçioğlu 2005: 101) sorusu, halkın “Hooo-haaa kurtulduk!” haykırışları ve “Yaşsa, yaşsa Demirci, kurtarıcımız bizim.”, “Bizi gözet... Bize ruh ver... Demirci!”, “Sen bizim başımızsın artık...” (Sepetçioğlu 2005: 102), “Yönet... Bizi yönet” (Sepetçioğlu 2005: 103) cümleleri arasında erir.

Daha önce Ana’ya kulluk gösterisinde bulunanlar, kulluk edecekleri yeni kralı bulmuşlardır. Başta Kâhin ve Başbilgin olmak üzere Bahçivan, Meyhaneci, çiftçi, herkes, demirciyi alkışlamaktadır. Başbilginin “Efendimiz” hitabında da, kâhinin “biz varken efendimiz, başbilgin varken, yâni kâhininiz, bu âciz kulunuz varken...” cümleleri yeni otoriteye sığınmanın göstergeleridir. Kitle otoriteye tapınma alışkanlığını sürdürmektedir. İldeko’nun sorduğu



“Bunun için mi öldün sen Otmar?” sorusu, binlerce yıllık geleneği değiştirmenin zorluğunu vurgulamak üzere boşlukta yankılanacaktır. Kitlenin “Yönet... Bizi yönet, bizi yönet!” çığlıkları karşısında Demirci şaşkındır. “Ben demiri bilirim ancak İldeko... Ateşi bilirim ancak. İldeko, ne diyor bunlar ha?” dedikten sonra, karşısında eğilen başları görünce onlara tepeden bakacak ve İldeko’yu “Buradan her şey daha güzel görünüyor, daha küçük... Gel!” (Sepetçioğlu 2005: 103) diye yanına çağıracaktır.

Büyük Otmarlar’da tragedyaya has özellikler:

1. Tragedya konularını mitler, efsaneler ve tarihsel olaylardan seçer. Büyük Otmarlar’da konu, bir eski zaman efsanesinden alınmıştır.

2. Klasik tragedyada kahramanlar sıradan insanlar değil; tanrılar, krallar, prensler, soylular gibi seçkin kimselerdir. Dolayısıyla trajik-olan, bu olağandışı kahramanların yaşadıkları derin acılardan çıkar. Büyük Otmarlar’da da Ana ile Otmar gibi sıra dışı karakterler tragedyanın asıl kahramanları durumdadır.

3. Tragedyalarda kahramanı zorlayan şartlar izleyicide korkuyu, kahramanın şartlara yenik düşmesi ise acıma duygusunu harekete geçirir. Büyük Otmarlar’da oğul Otmar, Ana’nın temsil ettiği güçlerle savaşmakta ve sonunda yenik düşmektedir. Bu, kahramanın ölümüdür ve trajik-olanın yansımasıdır.

4. Tragedya asıl etkisini iki motifi kullanmasına borçludur:

a) Baht dönüşü (peripetié): Kahramanın kaderini etkileyecek dönüşümdür. Olay, felâketten mutluluğa değil, mutluluktan felâkete doğru kurgulanır. Büyük Otmarlar’da Otmar’ın Ana ile girdiği savaşı, Demirci’nin desteğiyle kazanacağı umulurken Ana tarafından öldürülmesi çok çarpıcı bir baht dönüşü örneğidir.

b) Tanınma (anagnorisis): Bilgiye ulaşma anlamında bir keşif aşamasıdır. Kahraman, öykünün bir bölümünde bilmediği bir sırrı öğrenir. *Büyük Otmarlar*’da Otmar’ın, babasını Ana’nın öldürdüğünü öğrenmesi gibi.

5. Her tragedyada bir düğüm ve bir çözümden oluşur. Düğüm, eserin başından baht dönüşüne dek uzanan olaylar örgüsüdür. Çözüm ise, baht dönüşünden eserin sonuna kadar sürer.

Büyük Otmarlar’da düğüm, oğul Otmar’ın kutsal olmakla, insan kalmak arasında yaşadığı çatışmadır. Ana, oğlunun Büyük Otmar olması için tanrı Ulu-Bekçi’ye bağlılığı şart koşmaktadır. Oğul ise bir taş parçası olarak gördüğü bu tanrıya bağlanmayı reddetmektedir. Ana ile oğul arasındaki çatışma, oğul-kendisi arasındaki çatışmayla desteklenmektedir. Eserde oğul Otmar’ın öldürülüşüne (üçüncü perdenin ortasına) kadar düğümü oluşturur. Olay, tragedyaaların genel karakteristiğine uygun olarak mutluluktan



felâkete evrilmiştir. Öte yandan oyunun sonunda iki türlü çözüm öngörül- müştür. Ana'nın ürettiği çözüm, geleneğin sürdürülmesi için oğul Otmar'ın varlığının ortadan kaldırılmasıdır. Buna karşılık, halka önderlik eden insan- ların bulunduğu çözüm, Ana'nın dolayısıyla boş inançlarla varlığını sürdüren geleneğin ortadan kaldırılmasıdır.

6. Klasik tragedyada Üç Birlik Kuralı diye bilinen Zaman, Eylem ve Yer Bir- liği dikkati çeker. *Büyük Otmarlar*'da Üç Birlik Kuralına sadık kalınmıştır.

a. Zaman Birliği: Tragedyalarda olayın bir gün içinde tamamlanması ge- rekir. *Büyük Otmarlar*'da olay bir ikindi vakti başlamakta, ertesi gün yaklaşık aynı saatlerde sona ermektedir.

b. Eylem Birliği: Tragedyalar, ayrıntıya girilmeksizin tek bir olay çevresinde sahnelenirler. *Büyük Otmarlar* da tek bir olay çevresinde döner. Büyük Otmar olmasının yolu, bir taş parçasını tanrı olarak kabulden geçen yönetici adayı, bu güçle savaşmayı ve bu uğurda ölmeyi göze alır. Ölümüyle savaşı kay- betmiş gibi görünse de, halka miras bıraktığı erdem duygusu ve mücadele azmiyle, söz konusu gücü temsil eden Ana'nın varlığının ortadan kaldırıl- masına zemin hazırlar. Hayatıyla olduğu gibi, ölümüyle de insanlığa hizmet eder.

c. Yer Birliği: Tragedyada olay belli bir mekânda başlar ve başladığı yerde biter. *Büyük Otmarlar*'da mekân bir tapınaktır. Oğul Otmar'ın kutsal olma töreni bu ortamda gerçekleştirilecektir. Ana ile oğul arasındaki çatışmanın başladığı yer de, oğul Otmar'ın ve ardından Ana'nın öldürüldüğü yer de yine aynı tapınaktır. Oyunda, şöyle tasvir edilir:

“Giriş kapısı kemerli; karşı setler ve yine duvar. Karşı duvarla sağ giriş kapısının duvarının birleştiği köşede, toprak çanağındaki kandili hiç sönmeyecek olan Tanrı Ulu-Bekçi'nin orta boy heykelciği. (Daha küçük de olabilir.) Karşıda, duvarın sola yakın bitişinde Büyük kapı; kara. Uy- gun görülecek bir yerde gongu andırır, vurularak çağırılmaya yarayacak bir nesne” (s.5).

Tapınak, halkın otoriteye bağlılığını göstereceği bir ayın atmosferidir. Çünkü otoritenin dayandığı kutsal güç bu tapınaktadır.

7. Yunan tragedyasında kâhin, aracılık/yardımcılık işleviyle önemli bir güç durumundadır. Büyüye dayalı gizemli gücüyle olay kişisine yardım eder. *Bü- yük Otmarlar*'da da kâhin, Ana'nın otoritesine büyü yoluyla destek verir.

8. Yunan tragedyasına kaynaklık eden ana düşüncelerden biri “gururlan- ma günahı” ve bu günahın cezasıdır. Grekler bu cezayı tanrıça Nemesis'e bağlarlar. Nemesis, tanrıları ihmal eden, unutan ya da reddeden insanlar için kırbaç olarak tanımlanır. *Büyük Otmarlar*'daki Ana, insanları cezalandı- ran ulu güç Nemesis'le benzerlik taşır. Ulu-Bekçi'yi inkâr eden babayı ve oğlunu ölümle cezalandırır.



9. Ahlak ve erdem dersi verme çabası, tragedya türünün amaçları arasındadır. *Büyük Otmarlar*'da verilmek istenen ahlak ve erdem dersi, insanlara hükmetme ihtirasının yöneticisi ve ülkeyi sürükleyeceği felâketlerdir. Bunun yönetene dönük iletisi, adalet ve insana saygıyı öne çıkaran bir yönetim anlayışını öğütlemektir. Yönetilene dönük mesajı ise haksızlık karşısında susmamayı telkin etmektir.

10. Tragedyalarda "sanatça güzelleştirilmiş bir dil" aranır. Söz konusu dilin ayırıcı niteliği, harmoniyi, şarkı ve mısra ölçüsünü içine almasıdır (Tunalı 2002: 22). Sepetçioğlu, *Büyük Otmarlar*'da ses ve ritm yönünden zengin; yer yer imgeler, yinelemeler ve coşkulu söyleyişlerle şiirsel bir dil kullanır.

Sonuç olarak Mustafa Necati Sepetçioğlu, *Büyük Otmarlar* adlı eseriyle Türk edebiyat tarihinde bir tragedya yazarı olarak anılmayı hak etmiştir.

Kaynaklar

Çalışlar, Aziz (1993), *Tiyatronun ABC'si*, İstanbul: Simavi Yayınları.

Çalışlar, Aziz (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Erol, Aydil (2002), *Şarkılarla Şiirlerle Türkülerle ve Tarihi Örneklerle Adlarımız*, İstanbul: Turan Kültür Vakfı Yayınları.

Nutku, Özdemir (1997), *Dram Sanatı-Tiyatroya Giriş*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (2005), *Büyük Otmarlar*, 2.Baskı, İstanbul: İrfan Yayınevi.

Şener, Sevda (2003), *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat-Dram Sanatı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Tunalı, İsmail (Çev.), (2002), *Aristoteles-Poetika*, 10. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

www.Bgst.Org/Tb/Yazilar/S_Altaks.Asp - 52k (Saral, Sevilay vd. (Nisan 1999), "Altan Akışık ile Söyleşi", *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 7).

Yalçın, Alemdar, Gıyasettin Aytaş (2002), *Tiyatro ve Canlandırma*, Ankara: Akçağ Yayınları.

