

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM
DALI

DOKTORA TEZİ

1895-1915 ARASI ERMENİCE YAZILMIŞ
OYUNLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME:
TILGADİNTSİ, LEVON ŞANT, ZABEL
ASADUR'UN OYUNLARI

Reha KESKİN

2502120335

Tez Danışmanı

PROF. DR. İhsan Kerem KARABOĞA

İSTANBUL – 2024

ÖZ

1895-1915 ARASI ERMENİCE YAZILMIŞ OYUNLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME:

TILGADİNTSİ, LEVON ŞANT, ZABEL ASADUR’UN OYUNLARI

REHA KESKİN

Bu tez Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde Osmanlı Ermeni toplumunun gerçekleştirdiği tiyatro faaliyetlerini inceliyor ve 1895-1915 arası yazılmış Batı Ermenice oyunlara odaklanıyor. Bu dönemde gerçekleşen toplumsal, siyasal, sosyal değişimi ve bunların yankılarını tiyatro metinleri aracılığıyla kavramaya çalışıyor. Bunun için dönemin öne çıkan yazarlarından Hovhannes Harutyunyan (Tılgadintsi), Levon Şant ve Zabel Asadur’un (Sibil) kaleme aldığı on oyunu inceliyor. Böylece Osmanlı dönemi modern tiyatro tecrübesini yalın kat bir anlatıya indirgeyen ulusallaştırılmış tarih okuması yerine Ermenice oyunlara ve bu metinlerin üretildiği bağlama da işaret eden bir yaklaşımı öneriyor.

Anahtar Kelimeler: Ermenice Tiyatro, Levon Şant, Hovhannes Harutyunyan, Tılgadintsi, Zabel Asadur, Sibil, Modern Osmanlı Tiyatrosu, Ermeni Edebiyatı.

ABSTRACT

A STUDY ON ARMENIAN PLAYS BETWEEN 1895-1915: PLAYS BY TLGADINTSI, LEVON SHANT AND ZABEL ASADUR

REHA KESKİN

This research delves into the theatrical activities run by Ottoman Armenian community between 1895 and 1915, with a specific focus on plays written in Western Armenian. It seeks to illuminate the societal, political, and cultural transformations of the time and their reflection by navigating the contemporary theatrical texts. To achieve this goal, this study scrutinizes ten works penned by notable playwrights of the era such as Hovhannes Harutyunyan (Tlgadintsi), Levon Shant, and Zabel Asadur (Sibil). Rather than adopting a nationalistic historical perspective that overlooks the diverse theatrical experiences of the Ottoman era, this research advocates for a contextualized approach that emphasizes the significance of Armenian plays within their historical context.

Keywords: Armenian Theatre, Levon Shant, Hovhannes Harutyunyan, Tlgadintsi, Zabel Asadur, Sibil, Modern Ottoman Theatre, Armenian Literature.

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı tamamlamak üzere olduğum günlerden birinde zihnimde çocukluğumdan bir anı canlandı: Anneannem elinde bir çile beni karşısına oturtur, ellerimi birbirine paralel tutturur, bir yandan hikayeler anlatır diğer yandan da düğümleri çözdükçe ipi ellerime dolardı. Ben de bazen orada olma amacımı unutup hikâyeye dalar bazen de sabredemeyip bırakıp gitmek isterdim. Belki de bir süredir masanın üzerinde duran Nurdan Gürbilek'in *Örme Biçimleri* kitabı çağrıştırdı bu anıyı lakin yine de tam da bu tezi tamamlamaya yakın hatırlamam tesadüf olmasa gerek; nihayet ben de hayatımın pek çok meselesini bu tezle düğümleyip onu bir çileye çevirmiştım. Düğümleri çözmek ise bazen dalıp gittiğim bazen bırakıp gittiğim için olsa gerek tahmin ettiğimden çok daha uzun sürdü. Her bir düğümü çözerken de türlü biçimlerde birçok kişinin desteği oldu.

Tez danışmanım Prof. Dr. İhsan Kerem Karaboğa'nın sadece doktora tez çalışmamda değil üniversite hayatımın tamamında izi var. Bu yıllar boyunca yürüttüğüm çalışmalarda ve bu çalışmalar sırasında karşılaştığım türlü zorlukları aşmam konusunda sabırla yanımda oldu. Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih Uslu, bu çalışmanın bir çerçeveye oturup ilerlemesine katkı sağlamakla kalmadı her defasında "bahane"lerime işaret ederek beni yazmaya teşvik etti. Prof. Dr. Hasibe Kalkan ve Doç. Dr. Yavuz Pekman çalışmalarımı sürdürmem ve tamamlamam konusunda hep telkinde bulundu. Doç. Dr. Murat Seçkin araştırmalarımı ilgiyle takip edip eleştirileriyle yönlendirdi. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil, tez izleme komitesinde yer alarak önerileriyle katkıda sağladı. Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firidinoğlu Tiryaki tez savunma jürisinde bulunarak görüşlerini paylaştı. Arş. Gör. İstek Serhan Erbek bölümde işleyişe dair türlü konuyla ilgilendi. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde derslerini takip etme şansı bulduğum her bir hocam ise ufkumu açtı.

Prof. Boğos Levon Zekiyan, Sakızağacı'ndan Venedik'e uzanan bir yolculukta tüm içtenliğiyle bana rehberlik etti. Bu alanda çalışmaya başladığım günden itibaren aklıma takılan her bir soruda, umutsuzluğa kapıldığım her bir anda tüm mütevazılığıyla oradaydı. Kendisinin öncülüğünde yürütülen Ermenice dil ve kültür programında farklı disiplinlerden gelen isimlerden dersler alarak, seminerlere katılarak

Venedik'te Ermenice çalışmak ve Ermeni kültürünün izlerini takip etmek muazzam bir deneyimdi.

Prof. Dr. Julian Rentzsch, Doç. Dr. Matthias Kappler ve Özlem Deniz Ahlers bu araştırmanın bir bölümünün yurt dışında yapılabilmesi için yoğun çaba gösterdiler.

Budapeşte'de Pázmány Péter Catholic Üniversitesi'nin ev sahipliğinde ve Dr. Krikor Moskofian'ın yürütücülüğünde dünyanın farklı yerlerinden gelen katılımcılarla Ermenice okuduğum, yazdığım, tartıştığım uzun bir yaz geçirdim.

Hrant Dink Vakfı'nın düzenlediği Batı Ermenice Dil Kursu ve Kültür Seminerleri Yaz Programı'na burslu kabul edilmiş olmak benim için bambaşka bir kapı araladı. Vakıfta Sevan Değirmenciyan yürütücülüğünde benzer ilgileri paylaştığım arkadaşlarımla yıllara yayılan Ermenice dersleri yaptık. Böylesi bir ortam ve bu dersler sayesinde pek çok yazarı anadilinden okuyabilmem mümkün oldu. Vahakn Keşişyan, vakıfta derslere başladığım günden bugüne Ermenice bilgimi geliştirmem konusunda teşvik etti.

Tomas Terziyan, hem Ermenice metinlere ulaşabilmem için muazzam bir çaba sarf etti hem de bu tezde yer alan metinle ilgili Ermenice bilgimin yetersiz kaldığı her an yardımına koştu, sorduğum sorulara sabırla yanıt verdi. Ermeni diline ve kültürüne dair pek çok şeyi birlikte okuduk, tartıştık. Bu alandaki bilgisini, birikimini nezaketle paylaştı.

T. E. A. O. Öğretmenleri Yardımlaşma Vakfı Kütüphanesi, İBB Atatürk Kitaplığı ve Ermenistan Milli Kütüphanesi'nde yürüttüğüm arşiv çalışmalarında kurum çalışanları aradığım metinlere ulaşmam için ellerinden geleni yaptı. Atatürk Kitaplığı'nda geçirdiğim zaman boyunca Prof. Dr. Bülent Bilmez desteğini esirgemedi.

Gül Cephaneçigil ve Arif Tapan bu çalışmanın en “hamov hodov” günlerini geçirmemi sağladı. Venedik'ten Budapeşte'ye, Tiflis'ten Yerevan'a onların yol arkadaşlığı bana ve bu teze çok şey kattı. Ermenicenin peşinde Sena Şen'le iki yıl üst üste farklı ülkelerde bir araya geldik. Bir dilin vesile olduğu güzel karşılaşmalardandı.

Bu tezi tamamlayamayacağıma dair karamsarlığa kapıldığım bir dönemde bazılarını bu tezde de tartışmaya çalıştığım kimi konular hakkında 5Harfliler’de yazmak ve yazılanları okumak beni yeniden tezle buluşturdu. Hazal Halavut ve Suna Kafadar bu yolu incelikte açtı.

Ayşe Sancak ve Eylem Ejder aynı alanda birlikte sorular sormanın, tartışmanın, üretmenin mutluluğunu yaşattı.

Duygu Yıldız ve Gökcan Aydoğan, binlerce kilometre öteden varlıklarını hep yanı başımda hissettiklerimdi.

Çiğdem İlker, uzun yıllara yayılan arkadaşlığımız boyunca olduğu gibi bu tezi yazarken de yalnız bırakmadı. Eser Sandıkçı ile yaptığımız sohbetler hem nefes aldırır hem de bu sohbetler sırasında üzerine düşündüğümüz meseleler bu tezde kendine yer buldu. Esen Özdemir, tüm mızıkçılığımın rağmen beni kasvetli masa başı çalışmalarından alıp gündelik hayatın coşkusuna kattı. Suna Yılmaz, yazdıklarımı hep merakla okudu, ilgiyle yorumladı, çalışmamı sürdürmem konusunda yüreklendirdi.

Elif Yenigün ve Mahir Gecikligün sorularıyla, yorumlarıyla, önerileriyle, sohbetleriyle bu çalışmayı sürdürebilmem için beni teşvik etti.

Anet Sandra Açıkgoz, Antranik Bakırcıoğlu, Tara Demircioğlu ve Yeğya Akgün bu çalışmanın en zorlu günlerinde benimle birlikteydi.

Murat Özdemir, Ercan Kavukoğlu, Asaf Bal, Zeki Yıldız ve Mustafa Yıldız bu tezi yazarken dayanışmalarını eksik etmedi.

Tarık Oruç, bu tezin biteceğine benden daha çok inandı, beni inandırmak için de elinden geleni yaptı.

Kevser Güler, *canımını*çi, yürüttüğü çalışmalarla bana hep ilham olurken ne zaman sendelesen bir yolunu buldu, tuttu; duydu, dinledi, sesime ses verdi.

Eda Demirtaş, hayatımın diğer alanlarında olduğu gibi doktora başvurduğum günden bugüne tüm süreci hep ilgiyle takip etti, moral verdi. Birlikte geçirdiğimiz her vakitte, uzaklardan haberleştiğimiz her anda desteğini içtenlikle hissettirdi.

Özde Nalan Köseoğlu, o olmasa sanırım bu tezi tamamlayacak gücü bulmam pek kolay olmayacaktı. Özde, bütün dağınıklığımın içinden beni çıkardı, tezi satır satır okudu, sorular sordu, öneriler yaptı. Günlerce benimle bu tez üzerine düşündü. Neşesini, sabrını eksik etmeden hep yanımda oldu. Yalnız bu da değil bu tezi yazmaya çalıştığım zaman boyunca birlikte yürüttüğümüz her işte hep beni ve bu tezi gözetti.

Ulaş ve Murat adımladığım yollarda her daim sevgiyle, ilgiyle yanımda oldu.

Annem ve babam, bana sadece kitapları değil hayatı da başka yönleriyle okumayı öğretti. Babamın hayata dair tükenmeyen ilgisi ve merakı bu araştırma üzerinde de sürerken ve beni de soru sormaya, sorularımın peşinden gitmeye teşvik ederken annemin doktora yapmam konusundaki ısrarı ve bu araştırma konusu hakkında başka bir dikkatle düşünmeme sebep deneyimleri bu teze başlamama vesile oldu.

Nova, patiler aşkına, birlikte oyunlar oynamak, avare avare gezinmek ve bazen sadece onu izlemek bana en iyi gelen şeylerdendi.

Onların desteği olmasa o düğümler çözülmez, bu çalışma gerçekleşmezdi. Hepsine teşekkür ediyorum. Dilerim öğretildiğim zamanları da onlarla paylaşabilirim.

REHA KESKİN

İSTANBUL, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
RESİMLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN ERMENİ TİYATROSUNA KISA BİR BAKIŞ

1.1. Okullaşma ve Modern Tiyatro Faaliyetleri.....	20
1.2. Tiyatronun Profesyonelleşmesi ve Halklaşması	25
1.3. Ermeni Tiyatrosunun Varlık Meselesi	28
1.4. Yüzyıl Eşiğinde Batı Ermenice Dramatik Edebiyat.....	39
1.5. Sınırlar ve Suskunluklar	41

İKİNCİ BÖLÜM

ADINI MEMLEKETİNDEN ALAN BİR YAZAR: TILGADINTSI (HOVHANNES HARUTYUNYAN)

2.1. Hayatı ve Batı Ermeni Edebiyatındaki Yeri	46
2.2. İki Dünya Arasındaki Eşikte Ses, Söz, Sır: Enti Temen (Öte Dünyadan)	47
2.3. Mirastan Payımıza Düşen: Gıdagi (Miras)	60
2.4. Ev, Yurt ve Ötesi: Zalım Dığan (Zalım Oğlan)	65
2.4.1. “Tanrı’nın Yasası”, “Dünyanın Kuralı” ve Adalet Fikri	72
2.5. “Burada Kalınmaz”: Canportn u Canperstnoğneri (Yolcular ile Yolcu Edenler) ve Tebi Ardasahman (Yurt Dışına Doğru)	75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÖNÜŞÜMÜ FAİLLİK İLE ANLAMAK: LEVON ŞANT

3.1. Hayatı ve Ermeni Edebiyatındaki Yeri	83
3.2. Campun Vıra (Yol Üstünde)	84
3.2.1. “Taşralılar İçinde Ne Kadar Çok Vartan Var!”	85
3.2.2. Açık Pencereleler, Kapalı Ruhlar	93
3.2.3. “Ben Bana Ait Değilim”	96
3.2.4. “Yetim ve Zavallı Modern Konu Olduğu İçin Piyasası Var”	98
3.2.5. Daha İyi Bir Dünya Hayali	103
3.3. Yesi Mart (Benci Adam)	106
3.3.1. Kahraman mı Kurban mı?	107
3.3.2. Yapı Karşısında Öznenin İradesi	111
3.4. Urişi Hamar (Başkası İçin)	115

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KADINLARIN HAK MÜCADELESİNİ YÜKSELTEN BİR SES: ZABEL ASADUR (SİBİL)

4.1. Hayatı ve Batı Ermeni Edebiyatındaki Yeri	127
4.2. Aile, Ulusal Kimlik ve Toplumsal Eşitlik Ekseninde Kadınlar: Maknis (Mıknatıs)	127
4.2.1. Maknis’in Simgesel Evreninde Karakter Kurguları ve Kamusal Alanda Kadınlar	128
4.2.2. “Salon”dan Kamusal Alana Uzanan Kadınların (Politik) Dostluğu	139
4.2.3. “Yeni Kadın”dan “Yeni Hayat”a, Evlilik, “Ev” ve Ötesi.....	147
4.3. Geleneksel ve Modern Arasında Ermeni Kadınlar: Harsı (Gelin)	157
4.3.1. Taşradan İstanbul’a, Gelenekselden Moderne Ermeni Kadın Figürü...	159

4.3.2. Dest-i İzdivâcta Usul Değişirken.....	165
SONUÇ	169
KAYNAKÇA	182
ÖZGEÇMİŞ	197



RESİMLER LİSTESİ

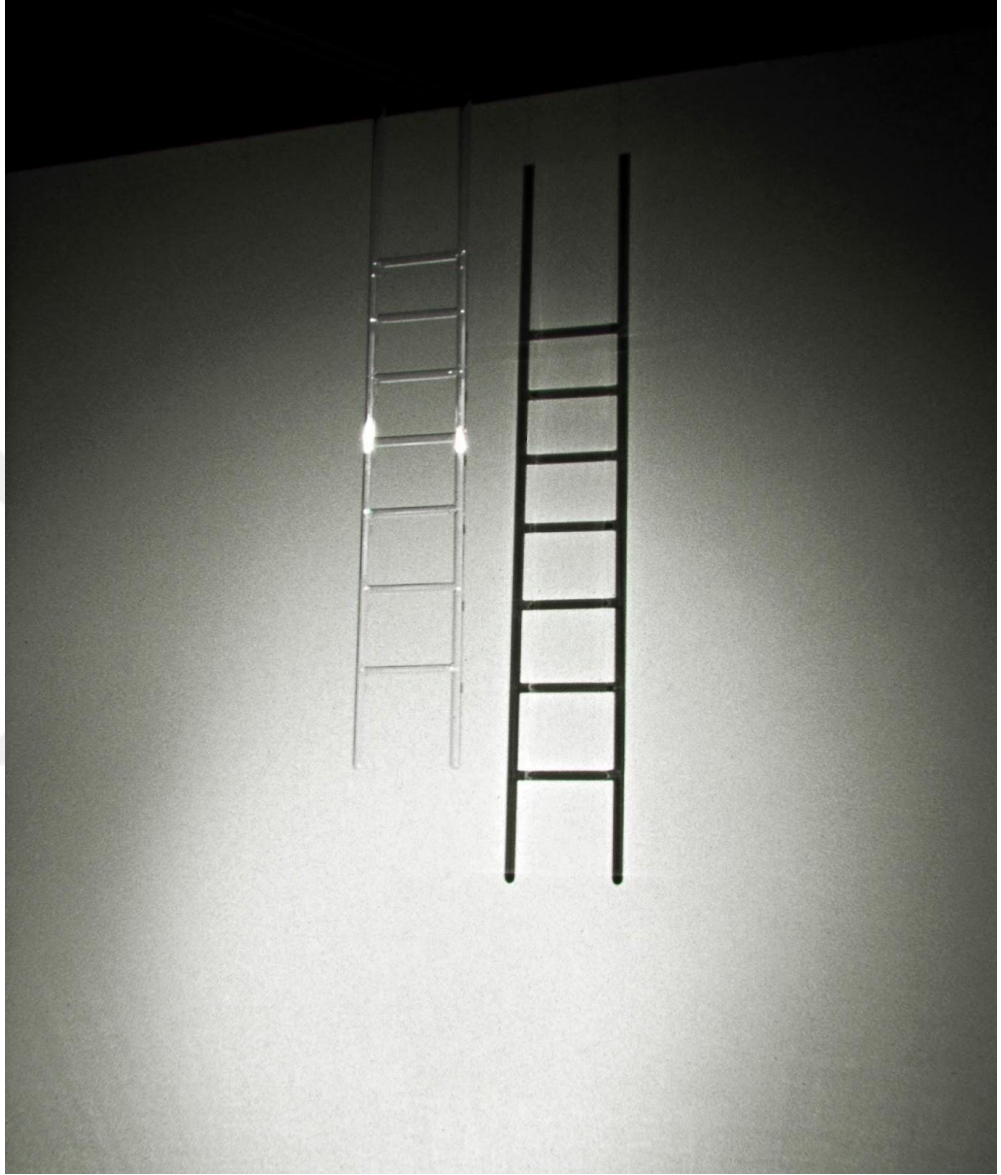
Resim 1: İsimsiz	1
-------------------------------	---



KISALTMALAR LİSTESİ:

A.e.	: Aynı eser
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.	: Bakınız
Çev.	:Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan
s.	: Sayfa

GİRİŞ



Resim 1: İsimsiz¹

Bir yere çıkmayan, bir yerden inmeyen, boşlukta öylece asılı duran cam bir merdiven; gölgesi kendisinden çok daha belirgin ve güçlü... Maaria Wirkkala'nın "İsimsiz" adlı yapıtı, izleyicisini ışık ve gölge üzerine düşünmeye davet ettiği gibi

¹Maaria Wirkkala, "Untitled", 2013, Fotoğraf: Rauno Träskelin, **Maaria Wirkkala Kişisel İnternet Sitesi**, (Çevrimiçi) <https://www.maariawirkkala.com/works/a-void-me/>, 3 Aralık 2023.

geçmişin izinin şimdiye düşmesi, geçmişin bir iz, bir karartı olarak şimdide varlık göstermesi hakkındaki çağrışımlara da kapı aralıyor zihnimde. Geçmişte yaşanmış olayların bugüne etkisinin o günden daha güçlü, daha yoğun olabileceği fikri canlanıyor. Wirkkala'nın eserindeki nesnenin gölgesinin kendisinden daha belirgin olması belli bir görme, belli bir duyumsama halinin de sorgulabilir olduğuna dair düşünme imkânı sunar. Bu yönüyle “İsimsiz” vasıtasıyla Wirkkala tarihsel olaylara, olgulara, geçmişe ve bugüne daha büyük bir dikkat ve şüpheyile bakmaya ve bakışı da sorgulamaya davet eder gibi. Eserdeki ışık ve gölge ilişkisi, nesne ile gölgesi arasındaki boşluk; yaşanan an ile hatırlanan an, inkâr ile kabul, unutma ile hatırlama, bastırma ile dışa vurma arasındaki bağlantıya benzer bir ilişkiyi anımsatır: Aralarında bir boşluk olmakla birlikte bunların her zaman net bir biçimde birbirinden ayrı konumlandırılamayacağına, kimi müphem alanların olduğuna, bu müphemlikle birlikte şeyler arasında ilişkiler kurulabileceğine dair işaretler taşır. Merdivenin camdan olması kırılğanlığıyla bir tezadı imlerken oyunsuluğa ve ihtimallere açılan belirsizliği de hatırlatır. Bir zeminden yükselmiyor ve bir yere ulaşmıyor olması ise modernite ve modernitenin lineer tarih algısı üzerine düşünmeye, yerleşik görme biçimlerini aşındırarak tarihi başka yönleriyle okuyabilmeye dair kimi olanaklar sunar. Bundan sebeptir ki Wirkkala ve yapıtı “*insan davranışlarının karanlık bölümlerine ışık getirir; varlık ve umut olarak*”² diye tanımlanır.

Umudun ve varlığın, müphemliğin içerisinde saklı ihtimallerin, yol almanın imkânı kadar imkânsızlığının, oyunsuluğun, kırılğanlığın, ışığın ve gölgenin bir arada tüm zıtlıkları içerisinde konuşmasının imgesi bir merdiven... Nereye çıkıyor ya da nereye iniyor sorusunun kendisinin dahi boşlukta süzüldüğü, şimdide ya da tarihin bir anında sıkışmış kalmışlığın işaretine dönüşmüş... Iskalanmış, kaçırılmış ihtimalleri hatırlatan, ışığı gölgesiyle birlikte anlamayı salık veren bir imge... Bu imge Ermenice tiyatroya bakmayı deneyen bir çalışmanın sorularını ve nüvelerini içerisinde taşıırken sanatın ve imgenin gücüne dair de çok şey çağırıyor. İmgenin çoğaltan, zıtlıkları birbiri içerisinde barındıran ve birbirine eşlikçi kılan güçlü zeminini ve dahi çoklu düşünmeye davet eden niteliğini... Tarihin bir anında sıkışan ve ilerleyemeyen,

²Harald Szeemann, “Words”, **Maaria Wirkkala Kişisel İnternet Sitesi**, (Çevrimiçi) <https://www.maariawirkkala.com/words/>, 3 Aralık 2023.

kendisinden çok gölgesini işaret eden bu merdivenin tarihsel olarak Ermeni tiyatro geleneğinin devam edememesini, ilerleyememesini, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi boyunca kurucu niteliği açıkça kabul edilen Ermenice metinlerin ve Ermeni tiyatro insanlarının tiyatro tarihyazımında gölgede bırakılmasını hatırlatan bir yanı da bulunuyor. Tam da bu sebeple Ermenice tiyatro eserlerine bakmayı deneyen bu çalışmada Maaria Wirkkala'nın işine benzer bir biçimde karanlıkta kalana, gölgede olana ve dahi gölgenin kendisine bakmaya gayret eden, ilerleyememenin, geride, gölgede kalmanın/bırakılmanın nedenlerine işaret eden temel bir derdin peşine düşüldüğünü söylemek mümkün.

Bu çalışmada Batı Ermenice tiyatro metinleri ve Ermeni tiyatro insanları söz konusu olduğunda sıklıkla dipnotlara sıkıştırılan, geçirtilen ve geniş-derinlikli bir analizin konusu haline gelemeyen bir döneme (1895-1915) -belki de çoğu şeyi baştan ıskalayacak olmayı göze alarak- bakmayı ve ışığın altında arşivlere düşen gölgeyi - Batı Ermenice tiyatro metinlerini- odağıma almayı deniyorum. Böylelikle bir dönemi tiyatro ile anlamaya çalışırken, ışık kadar gölgede kalana/bırakılana da yaklaşmanın tarihyazımı bağlamında ne tür ihtimallere açılabilceği üzerine düşünmek istiyorum.

Osmanlı'da ve Türkiye'de tiyatro tarihiyle ilgilenen hemen herkesin karşılaşacağı ilk bilgi, bu topraklarda modern tiyatronun ortaya çıkmasında ve kök salmasında Ermeni tiyatro insanlarının başat rol üstlendiği ve Ermeniler ile Müslüman/Türkler arasında bu yönüyle yoğun bir ilişki olduğu üzerinedir. Metin And başta olmak üzere bu alanda araştırma yürüten pek çok tarihçi çalışmalarında Ermenice oyunlardan, Ermeni yazarlardan ve oyuncularından bahseder lakin "ulusallaştırılmış" bir tiyatro tarihi anlatısı içinden konuşarak. Her doktora çalışmasının başlangıcını muştulayan o ilk ve temel soru benim için tam da bu çalışmalara odaklanmışken kendini gösterdi ve soru görünüşte çok basitti: "Nerede bu Ermenice metinler ve ne anlatıyorlar?" Bu sorunun benim için önemi, o güne dek tiyatro tarihi içinde belli bir dönemi yahut olayı kavramaya çalışırken başvurulmuş tiyatro metinlerinin dinsel ve etnik kıstaslarla neredeyse her zaman Müslüman/Türk yazarların yazdığı Arap harfli Türkçe metinler olmasıydı. Bu, Osmanlı'nın farklı toplumsal grupları, etnik toplulukları içinde barındıran yapısı düşünüldüğünde esasen alandaki çalışmalarda ve tiyatro tarihyazımında önemli bir boşluğu işaret ediyordu. Uzun yıllar birlikte yaşamış ve tiyatro alanında birlikte üretmiş iki topluluktan birinin

dönemi nasıl alımladığı ve bunu eserlere nasıl taşıdığı adeta gölgede bırakılmış; böylece Osmanlı dönemi modern tiyatro tecrübesi yalın kat bir anlatıya indirgenmişti. Bu gerekçeyle bahsi geçen dönemde yazılmış Ermenice metinler üzerine bir araştırma yürütmek, bu metinlerin üretildiği bağlama işaret etmek ulusal paradigmanın dayattığı çerçevenin sınırlarını aşındırma imkânı da taşıyacaktı.

Dönemi ve “Gölge”yi Anlamak

Osmanlı’nın modernleşme çabasına paralel olarak varlık gösteren modern tiyatro faaliyetlerinin önemini vurgularken, esasen ilk karşılaşmaların yaşandığı 17. yüzyıla ve bu dönem Avrupalı kimi grupların sarayda yaptıkları gösterilere kadar gidebilmek mümkün. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle dönemin aydınlarının neredeyse tamamının, fikirlerini kitlelere ulaştırmak için en etkili yol olarak tiyatroyu görmüş olmaları, tiyatronun sunduğu imkânlar ve tiyatroya biçilen misyon onu bambaşka bir etki gücüne ulaştırır: Hem modernleşme çabasının kültürel alandaki araçlarından biri olma hem de meydana gelen toplumsal değişimin ve bu değişimin ortaya çıkardığı sorunların sergilenerek kitlelere hızla ulaştırıldığı bir alan olma özelliği. Bu nedenle dönemin toplumsal, siyasal, kültürel yapısını anlama gayretinde olan ve tiyatro metinlerini odağına alan incelemeler, literatürde kendine geniş yer bulur. Ancak çalışmaların önemli bir kısmı odağına Müslüman/Türk yazarların Arap harfleriyle yazdığı Türkçe metinleri alır. Oysa günümüze kadar yapılan araştırmalar Osmanlı İmparatorluğu’nda modern tiyatronun gelişiminde Ermeni tiyatro insanlarının kurucu rol üstlendiğini ve bu dönem tiyatronun Ermenice ve Türkçe olmak üzere iki dilde de icra edildiğini gösterir. Öyleyse Osmanlı’nın çok dilli ve farklı kimlikleri içinde barındıran yapısı düşünüldüğünde döneme dair yapılacak araştırmaların Arap harfli Türkçe oyunlardan ibaret olması bu mecradaki faaliyetleri dar bir çerçevede yorumlama olasılığı taşır. Bu sorunu Fatih Altuğ “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatı’nda İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din” başlıklı makalesinin girişinde şöyle ifade eder:

“19. yüzyıl Osmanlı edebiyatını kavrayışımızı etkileyen önemli sorunlardan biri, bugünün tarihselliği ile o günün tarihselliği arasındaki mesafenin

ulusallaştırılmış edebiyat tarihi metinleri ile kapatılmaya çalışılmasıdır. Bir ulus devletin vatandaşı olarak dünyada var olmak, bu dönemle ilgili araştırmaları Türk edebiyatı disiplininin altında gerçekleştiriyor olmak gibi dolayimler, ister istemez bir imparatorluk edebiyatını daha ulusal bir çerçevede ele almaya yol açmaktadır.”³

Böylesi bir çerçeve ise imparatorluğun çoğul dinamiklerini görmekten imtina eden ve bugünkü “yaratılmış biz”in kimliğini pekiştiren bir biçimde oluşur. “Biz”in “saf”lığını bozan unsurlar yok sayılarak, silinerek dışarıda bırakılır ve bugünkü “biz”e uygun bir resim çizilir. Oysa araştırmacı bakışını bu odaktan kaydırduğunda, yerleşik görme biçimlerinin biraz dışına çıktığında başka öznelerle ve özgünlüklerle de karşılaşma imkânının kapısını aralayabilir. Bu kapıdan geçtiğinde ise hem farklı dillerde hem de aynı dilde farklı alfabelerde yazılmış eserlerle; okur, metin ve yazar bağlamında türlü etkileşimlerle çoğul pratiklerin gerçekleştiği bir alanda kendini bulabilir. Böylesi bir karşılaşma araştırmacıya hem zaman hem mekân bakımından genişleme potansiyeli sunar. Bugüne kadar sunulan çerçevenin dışında kalanın ne olduğu sorusunu sormak ve neden dışarıda bırakıldığını sorgulamak halihazırda çerçevelenmiş resme de başka türlü bakmanın önünü açabilir. Bir doktora çalışmasının ve akademik araştırmanın temel bir soru üzerinden şekillendiği düşünüldüğünde, bu sorunun nesnel, bilimsel ve sosyo-kültürel olgular kadar araştırmacının kendisi ile ilgili de ipuçları barındırdığı muhakkak. Benim için de bu öznel sebeplerin başında “unutma” ve “hatırlama” pratikleri içinde tecrübe ettiğim *karşılaşmalar* yer alıyor. Aslında tüm bu yolculuğu ve çalışmayı yürütürken deneyimlediklerimi temelde bu kavramların karşıladığını söylemek mümkün.

Arşivde Karşılaşmalar: “Boşluk” ve “İz”

Giorgio Agamben, *Auschwitz’den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv* isimli kitabının önsözünde “*Auschwitz’in çıkmazı aslında tam da tarihsel bilginin çıkmazıdır; olgular*

³ Fatih Altuğ, “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatı’nda İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik ve Yaban(cı)lık ve Din”, *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul’unda Modern Edebi Kültür*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 67.

ile gerçeğin, doğrulama ile kavrayışın örtüşmemesidir”⁴ diye yazar. Beni, Agamben’i okumaya götüren, tez çalışmamla ilgili tiyatro metinlerine ulaşmak için gittiğim kütüphanelerde, kütüphanelerde aradığım kitaplarda, kitaplarda taradığım sayfalarda karşılaştığım o “boşluk”tu. Buraya varmadan önce hangi sorulara yanıt bulmak için yola çıkmıştım? İmparatorlukla ulus devlet arasında, Osmanlı’nın son döneminde etkileşimleri, kesişimleri ve gerilimleri bağrında taşıyan bir dönemde, büyük bir dönüşümün eşiğinde uzun yıllar aynı coğrafyayı paylaşan iki topluluk, Ermeniler ile Müslüman/Türkler, bu dönemi nasıl tecrübe etmişti? Bu süreç tiyatro metinlerinde kendine nasıl yer bulmuştu? Nasıl ifade etmişlerdi aynı dönemde birlikte yaşadıkları olayları, olguları? İfade edebilmişler miydi? İki halk arasındaki ilişki sanat alanındaki üretimlere nasıl yansımıştı? Birbirlerini nasıl görmüşlerdi? Dahası görebilmişler miydi? Ancak vardığım yerde *olgular ile gerçek, doğrulama ile kavrayış* örtüşmüyordu. Her şey bölük pörçüktü ve ben onları zihnimde tamamlamak için ısrar ediyor, “eksiksiz” bir hikâye arıyor, o boşlukları doldurmaya çabalıyordum.

*“Tanıklıkların yorumlanması, kaçınılmaz olarak [...] boşluğun sorgulanması, daha doğrusu bu boşluğa kulak vermeye çalışılması anlamına geldi. Olmayan bir şeye kulak vermek bu kitabın yazarı için boş bir çaba olmadı”*⁵ diyordu Agamben. *Olmayan bir şeye kulak vermek...* Arşivler olandan bahsediyordu. Okuduğum onlarca kitapta, yüzlerce sayfada anlatılan Osmanlı’nın tarihsel, siyasal, sosyal hayatı, Müslüman/Türklerle Ermenilerin Osmanlı İmparatorluğu’nda nasıl konumlandıkları, katliamlar, zorla yerinden edilmeler, el konulan mülkler ve... Peki ya oyunlar, onlar bu *olanlar* içerisinde neredeydi, ne anlatıyordu? Sorunun yanıtına ulaşmak o kadar da kolay görünmüyordu. Bir sınıra gelmiştim. *Olanların* hemen hepsi yazılıydı ama yazılanlar asılı kaldığım boşluğu daha da genişletirken araştırmayı sürdürecektik kadar oyun metni henüz elimde yoktu. *Olmayan bir şeye kulak vermekten, boşluğun sorgulanmasından* bahsediliyordu. Ben ise halen o boşluğu doldurma, “tam”, “eksiksiz” bir hikâye kurma gayretindeydim.

Marc Nichanian şöyle söylüyordu *Edebiyat ve Felaket* adıyla yayımlanan kitabının satırlarında:

⁴ Giorgio Agamben **Auschwitz’den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv**, Çev. Ali İhsan Başgöl, Ankara, Bağımsız Kitaplar, 2004. s. 12.

⁵ A.e., s.12.

*“Tarihsel olgular (Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşayan Ermenilerin hemen hemen tümünün imha edilmesine yol açan tarihsel olgulardan söz ediyorum) hakkında, insani bakımdan bilinebilecek olanların tümünü biliyoruz. Sorun başka yerde. Eğer [...] inkarcılık ta oralara yani tarihin kökenine dayanıyorsa, tarihin gizli bir sınırı, tarih bilincinin ulaşamadığı bir sınır var demektir. Bu sınır göz önünde bulundurulmadığı sürece -her durumda bu sınırı gözden kaçıran- tarihçiler de gönül rahatlığıyla çalışmalarını sürdürecektir.”*⁶

Olanlar, beni bir boşluk’a, olmayan’a, yokluk’a taşıdı. Bu haliyle tez çalışmada da pek ilerleyemiyordum ki Nichanian’ın söylediklerini okudukça yapmaya çalıştığım araştırmaya da giderek tereddütlerle yaklaşır olmuştum ama yine de olan her şeyi bilmek ile hiçbir şey bilememek’ten başka bir ihtimal daha olamaz mı diye sormaktan da kendimi alamıyordum? Bu boşluk bir izi de açık ediyor olamaz mıydı? Ne yapılırsa yapılsın silinemeyen bir izi... Arşive mi artık bakmamalı yoksa arşivin anlamlarıyla birlikte mi arşive bakmalıydı? Madem bulunabilecek “daha” bir şey yoktu; öyleyse beni alıkoyan bu “boşluk” nasıl yaratılmıştı sorusunu sormak anlamlı olabilir miydi? Arşivlerde aradıklarımı bir kenara bıraktım ve bu kez de “arşiv”in ne anlama geldiğinin peşine düştüm. Jacques Derrida, *Archive Fever*’da arşiv sözcüğünün kökenine, “arkhe” ye inerek başlıyordu. “Arkhe”nin hem başlangıcı hem de buyruğu ifade ettiğini söylüyor ve “arche”nin başlangıcı da buyruğu da tek bir ilkede birleştirdiğini anlatıyordu.⁷ Derrida’dan da önce Michel Foucault, 1969’da yayımlanan kitabı *Bilginin Arkeolojisi*’nde “arşiv”in anlamı üzerinde duruyor ve bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyi sorguluyordu. Arşiv, bilgi, iktidar ve tarihyazımı üzerine düşünürken sonunda yolum Michel Rolph Trouillot’un *Silencing the Past: Power and the Production of History* adlı kitabına çıktı. Trouillot’un kitabı “yokluk”un adım adım nasıl yaratıldığına daha yakından bakabilmemde ve bu tezin zeminini kurabilmemde ön açıcı oldu.⁸

⁶ Marc Nichanian **Edebiyat ve Felaket**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 2011, s. 17-18.

⁷ Jacques Derrida, **Archive Fever: A Freudian Impression**, Trans. by Eric Prenowitz, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

⁸ Lerna Ekmekçioğlu’nun Michel Rolph Trouillot’tan hareketle Osmanlı ve Türkiye kadın hareketi tarihinde Ermeni kadınların yokluğunu tartıştığı “Bir Yokluğun Anatomisi” başlıklı yazısı bu konuda yönlendirici oldu. Bunun için bkz. Lerna Ekmekçioğlu, “Bir Yokluğun Anatomisi”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Ermeni Feminist Yazar (1862-1933)**, İstanbul, Aras Yayınları, 2006, s.327-333.

Oyun Metinleriyle Karşılaşmak

Sara Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* adlı kitabında, kimliğin esasen karşılaşmalarla kurulduğunu, karşılaşma anında “ben”in ya da “biz”in diğerinden ya da diğerlerinden “fark”ı aracılığıyla kendini kurduğunu, öznenin varlığının -karşılaşılandan- diğerinden, ayıramayacağını söylüyordu. Ayrıca her bir karşılaşmanın özneyi, kimliği sürekli yeniden yapılandırma potansiyeli olduğunu, her bir karşılaşmanın geçmişin tarihsel, toplumsal, siyasal süreçlerinin izlerini taşıdığını ve her tekil karşılaşmanın daha genel ilişkilerin izlerine işaret ettiğini yazıyordu.⁹ *Karşılaşma*¹⁰ benim için gözümü kamaştıran ı ışık ile tedirgin eden ama kendisine bakmak için bir dikkati de talep eden gölge arasında bir yerde mümkün oldu sanırım. Arşivlerde çalışma yürütürken oyun metinleriyle yahut onların yokluğuyla karşılaşmamın, araştırmayı da beni de yeniden biçimlendiren bir işlevi vardı. Bu karşılaşmayı daha geniş bir alana taşıma arzusu ise çalışmayı sürdürebilmemde belirleyici oldu. Bir yandan karşılaştıklarımı anlatamamaktan, eksik anlatmaktan, eksik bilgilerle yanlış anlatmaktan korkup kalem oynatamazken diğer yandan bu metinler arşivlerden çıksa, başka metinlerde, başka zihinlerde dolaşsa ne olur acaba diye düşünüp yazmam gerektiğine inandım. Sonunda korkarak yazmaya başladım.

Çalışmayı Çerçevelemek: Sorular, Sınırlar, Metodoloji ve Aşamalar

Araştırma Soruları

Bu doktora tez çalışmasını *boşluklar, izler ve karşılaşmalarla* yürütürken süreç içerisinde peşine düştüğüm sorular da sadeleşerek biçimlendi:

⁹Sara Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, Routledge, Canada, First published 2000, s. 7-8-9.

¹⁰ Oyun metinleriyle karşılaşma, bu metinlere yaklaşım, araştırmacının konumu gibi başlıklar üzerine düşünürken ve bu alandaki çalışmalarda nasıl bir yöntem izlendiğini incelerken okuduğum Hazal Halavut’un “Towards a Literature of Absence: Literary Encounters with Zabel Yesayan and Halide Edip” isimli yüksek lisans tezi “karşılaşma”, “karşılaştırma” ve “temsil” kavramları üzerine daha dikkatli bir bakış geliştirmeme olanak sağladı. Halavut, tezinde Zabel Yesayan’a yönelen ilgi, Zabel Yesayan’la Halide Edip’in hangi saiklerle karşılaştırıldığı üzerinde dururken çalışmasını, bir okur olarak yazarlarla kendi karşılaşması üzerine kuruyordu. Benim yoğunlaştığım nokta da araştırmacının araştırdığı “şey” ile karşılaşması ve onunla nasıl bir diyalog kuracağı üzerineydi. Halavut’un ilgili tezi için bkz. Hazal Halavut, *Towards A Literature of Absence: Literary Encounters with Zabel Yesayan and Halide Edip*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat, Eylül 2012.

- 1895-1915 arası öne çıkan oyun yazarları kimlerdi?
- Bu dönem Batı Ermenice yazılmış tiyatro metinlerinde neler anlatılmaktaydı?
- İmparatorluktan ulus devlete geçerken Osmanlı'nın krizlerle yüklü, katmanlı tarihsel, siyasi, sosyal atmosferi içinde Ermeni toplumu yaşanan değişimi ve bunun bireye etkilerini oyunlarda nasıl ele almıştı?
- Bahsi geçen dönemin oyun yazımına etkisi ne olmuştu? Bu etki yazarları ne tür tematik tercihler yapmaya götürmüştü?
- 1895-1915 tarihsel parantezi öncesinde ve devamında Ermeni toplumunun yürüttüğü tiyatro faaliyetleri nasıl bir seyir izlemişti?

Araştırmanın Çerçevesi ve Sınırlılıkları

Çalışma, bu sorular etrafında Osmanlı dönemi modern tiyatro faaliyetlerine, bu faaliyetler içinde de oyun metinlerine odaklanırken araştırmanın tarihsel aralığını 1895-1915 olarak belirlememin kimi temel sebepleri mevcut: Bu sebeplerin başında akademik alanda Ermeni toplumunun tiyatro faaliyetlerini inceleyen ve resmi anlatının dışına çıkan eleştirel çalışmaların neredeyse tamamının Tanzimat dönemi olarak adlandırılan aralığa odaklanıyor olması geliyor. Alanda öncü niteliğe sahip bu çalışmalar özellikle 2000'li yıllar itibariyle Türkiye'deki politik atmosferin de etkisiyle artan hafıza ve bellek çalışmalarından beslenirken bu topraklarda üretilen tiyatronun tarihsel seyrinin egemen anlatının ötesinde duyulur ve görülür olmasını sağladı. Resmi anlatının dışında bırakılan yahut resmi anlatıyı beslemek için içerilen egemen olmayan grupların tiyatro pratiklerine dair bir başka dikkate olanak sundu. Konuya böylesi bir dikkatle yönelen çalışmaların başında Fırat Güllü'nün *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*¹¹ adlı eseri gelirken, Mehmet Fatih Uslu'nun kaleme aldığı *Çatışma ve Müzakere: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat*¹² adlı eser, kendisinden önceki çalışmalardan farklı olarak Ermenice oyunları görünür kılıp derinlikli inceleyen Türkçe ilk kapsamlı çalışma olması bakımından oldukça

¹¹ Fırat Güllü, **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi**, İstanbul, BGST Yayınları, Ekim 2008.

¹² Mehmet Fatih Uslu, **Çatışma ve Müzakere: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat**, 2.b., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

önemlidir. Uslu, çalışmasında Bedros Turyan'ın *Sev Hoğer (Kara Topraklar)*, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan'ın *Gornag*, Hagop Baronyan'ın *Adamnapuyjin Aravelyan (Şark Dişçisi)* ve Bağdasar Ağpar oyunlarına yer verirken bu oyunları yine 1850-1890 arası yazılmış Türkçe oyunlarla birlikte ele alır ve çalışmasının ana hattını bu oyunların tiyatro türleri bağlamında incelenmesi üzerine kurar. Bu yönüyle bu doktora tez çalışması da 1895 sonrasına odaklanarak konu üzerindeki ilgiyi sürdürmeyi amaçlıyor. Bu tarihsel aralığı seçmemin bir diğer nedeni ise bugünkü *yaratılmış yoklukun* başlangıcı olarak işaretlenen bir dönem üzerine düşünme isteği. Bununla neyi kastettiğimi anlatabilmek üzere Marc Nichanian'ın *Edebiyat ve Felaket* adlı kitabında, bu dönemi ayırt edici özellikleriyle tanımladığı bölüme başvurmak istiyorum. Nichanian, bahsi geçen dönemi şöyle tarifliyor:

“Osmanlı Ermenilerinin kıyımına yönelik kampanyalardan üçü de (1895’te Anadolu yüksek yaylasında, 1909’da Kilikya’da ve 1915-16’da bütün Anadolu’da), nitelikleri bakımından biraz farklı olaylardır kuşkusuz; ancak bu olayların yankıları ve sonuçları da farklıdır. 1895 katliamlarını izleyen yıllar; etnik “mühendisliğin” çoktan faaliyete geçtiği (kasten sürdürülen açlık, sistematik olarak yerleşimlerin boşaltılması ve yeniden iskân) yıllar, Abdülhamit diktatörlüğünün en zalim dönemiydi. 1908’e kadar, on iki-on üç yılı bulan dönem boyunca Ermeni nüfusun kendi ortak hincını, kaygılarını, yaşadığı dehşeti ve özlemleri kamusal alanda ifade etmesinin hiçbir yolu yoktu. [...] Basının katliamları anlatması söz konusu bile olamazdı. Göz önünde olan bütün aydınlar sürgünde; kâh Avrupa’da, Balkanlar’da, kâh Mısır’da yaşıyorlardı. Her şey sansürden geçiriliyordu. Olaylarla ilgili birinci dereceden tanıklıkların çoğu, Amerikalı misyonerlerin anlatılarından ibaretti. [...] Ermeni kamuoyuna hitap etmeyi hedeflemeyen bu tanıklıklar Türk kamuoyuyla daha da az ilgileniyordu. Daha sonraları, 1918 sonrasında göze çarpan mutlak sessizlik, aslında çok daha önceleri başlamıştı. İçeride başlayan bu sessizlik, giderek kulakları sağır eden bir hal aldı. 1895 sonbaharında Doğu Anadolu’da yaşanan korkunç şiddet olayları, imparatorluk sınırları içinde yankı bulmadı. Aynı nedenlerle ne Türkçede yankı bulabilirlerdi ne de Ermenicede. Türkiye’nin, kendi tarihine ilişkin inanılmaz ve korkunç bilgi boşluğu o yıllarda başladı[...]”¹³

¹³ Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, s. 39-40.

Mark Nichanian'ın *kıyım* ve *sessizlik* kavramlarıyla vurguladığı bu dönem Ermenilerin modernleşme serüveninde Zartong (Uyanış) olarak da adlandırılan 1840'larda başlayıp 1915'e kadar süren Sekülerleşme Dönemi'nin kırılma noktasıdır.¹⁴ Oysa hemen öncesinde, 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Osmanlı Ermenilerinin kültürel üretimlerinde hatırı sayılır bir artış yaşanır. Bu üretilere paralel tiyatro faaliyetlerinde de dikkat çekici bir yoğunlaşma olur. Osmanlı topraklarından Venedik'e uzanan birikim, değişerek, yeniden biçimlenerek Osmanlı'ya döner ve burada modern tiyatronun kuruluşuna vesile olur. Bir taraftan Osmanlı'nın diğer öznelerini etkileyen ve onların birbirleriyle iletişim halinde olduğu bir tiyatro ortamı oluşurken bir taraftan da Ermeni tiyatrosu kendi hattında ilerlemeye devam eder. Ancak Nichanian'dan alıntıyla aktarılan atmosfer içinde bu birikimin kök salıp gelecek kuşaklara aktarılması mümkün olmaz fakat bu dönem (1895-1915) halen azımsanmayacak sayıda tiyatro oyununun yazıldığı, oyun yazarlarının dönemi anlamlandırmaya çalıştığı, ifade konusunda türlü stratejiler geliştirdiği de bir dönemdir. Bu sebeple tam da bu tarihsel aralıkta ve bu atmosfer içinde yazılan oyunlara, buradaki kırılmaya odaklanarak imparatorluğun bir diğer öznesi olan Ermeni toplumunun dönemi nasıl gördüğünü, birbirleriyle ve imparatorluğun diğer özneleriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu, yaşanan değişimin toplum ve birey üzerindeki etkilerini anlamaya gayret edeceğim. Bunun için alanda etkisi derin, en bilinen oyun yazarları olan Hovhannes Harutyunyan'ın (Tılgadintsi), Levon Şant'ın ve Zabel Asadur'un (Sibil) dönemi temsil etme gücü yüksek on oyununu seçtim ve incelemeyi bu oyunlar aracılığıyla gerçekleştirmeye çalıştım. Hem kültürel ortamı derinden etkilemiş öncü birer isim olmaları hem de yazdıkları oyunların dönemi tahlil edebilmek için en iyi örnekleri sunmaları bakımından seçilen bu isimlerin bir diğer özelliği birer politik figür olarak da öne çıkmalarıdır. Seçilen on oyun ise şunlar:

- Hovhannes Harutyunyan'ın *Enti Temen (Öte Taraftan) (1902)*, *Zalım Dığan (Zalım Oğlan) (1904)*, *Canportın yev Canpetsnoğnerı (Yolcular ve Yolcu*

¹⁴ Bkz. Boğos Levon Zekiyan, **Venedik'ten İstanbul'a Modern Ermeni Tiyatrosunun İlk Adımları: Ermeni Rönesansı ve Mikhitaristlerin Tiyatro Faaliyetleri**, Çev. Boğos Çalgıcıoğlu, İstanbul, bgst Yayınlar, Mart 2013.

Edenler (1905), *Gıdagi* (*Miras/Vasiyet*) ve (1911), *Tebi Ardasahman* (*Yurt Dışına Doğru*) (1912) oyunları

- Levon Şant'ın *Yesi Mart* (*Benci Adam*) (1901), *Urişi Hamar* (*Başkası İçin*) (1903), *Campun Vira* (*Yol Üstünde*) (1904) oyunları
- Zabel Asadur'un *Maknis* (*Mıknatıs*) (1909) ve *Harsı* (*Gelin*) (1918) oyunları

Metodolojik Tercihler

Araştırma, başta Türkiye ve Ermenistan olmak üzere İtalya, Avusturya gibi çeşitli ülkelerde farklı tarihlerde yürütülen çalışmalara yaslanıyor. Bunun en temel sebebi, bahsi geçen dönemde yazılmış Batı Ermenice tiyatro metinlerinin yukarıda belirttiğim ve ilerleyen bölümlerde de açmaya çalışacağım haliyle tarihsel bir *sessizleştirme* içinde bir tür *gayba* dönüşmüş olması. Bu teze konu olan yazarların eserlerine onların doğup büyüdükları; eserlerini yazdıkları yahut yayımladıkları bu topraklarda derli toplu bir biçimde ulaşma imkânı yok. Bu durum 1915 öncesinde başlayan ancak 1915'le birlikte telafisi mümkün olmayan bir hale bürünen ve bugün sürmekte olan *hafıza-kırımın* bir tezahürü olarak okunabilir. Bu nedenle daha geniş bir alanda, yurt dışındaki çeşitli kütüphanelerde ve şahsi arşivlerde çalışma yürütmek durumundaydım. 1895-1915 arası yazmış oyun yazarlarının metinlerine farklı yerlerde ve farklı zamanlarda ulaşıktan sonra bu metinler arasından dönemi en iyi temsil edeceğini düşündüğüm yazarları ve oyunları seçmeye çalıştım. Çizdiğim çerçeve elbette bazı yazarları ve oyunları dışarıda bırakmama sebep oldu. Çalışmaya dahil etmeye karar verdiğim oyunları ise Türkçeye tercüme ettikten sonra *semptomatik okuma* yöntemi ile incelemeye çalıştım.¹⁵ Bu yöntemsel tercihin kökeninde ise Althusser'in "*planlanmış yoklukları*" belirleyen ideoloji olduğu saptamasından hareketle geliştirdiği semptomatik okumanın; "*söylenenleri, söylenmeyenini yani*

¹⁵Yaptığım araştırmalarda bu çalışmada incelenen on oyundan herhangi birinin Türkçe tercümesine rastlamazken yalnızca Zabel Asadur'un (Sibil) *Harsı* oyununun İngilizce tercümesiyle karşılaştım. Bu tercüme için bkz. Zabel Asadur, "The Bride", Trans. by Nishan Parlakian, **Notable Women in Armenian Drama: An Anthology**, ed. by Nishan Parlakian, s. 249-275.

baskılananın semptomları (belirtileri) olarak değerlendirme”ye olanak tanınması yatıyor.¹⁶

“İlk kez Fransız yapısalcı Marksist Louis Althusser’in kullandığı “semptomatik okuma” kavramı, en temelde, metnin yüzeyinde bize verilenlerin ötesine geçerek suskunluklarını, çelişkilerini, örtük anlamlarını bulma çabası olarak özetlenebilir. Bunu yapmak, aslında, basitçe, metni tarihselleştirmek, yani söylediklerini ve söylemediklerini (ya da söyleyemediklerini), metnin üretildiği tarihsel koşullarla ilişkilendirmektir.”¹⁷

Semptomatik okuma yöntemi ile 1895-1915 tarihleri arasında Hovhannes Harutyunyan’ın (Tılgadintsi), Levon Şant’ın ve Zabel Asadur’un (Sibil) Batı Ermenice kaleme aldığı on oyunda Osmanlı İmparatorluğu’nun çözülmesi ve ulus devletleşme sürecini toplumsal cinsiyet, adalet, özgürlük, özne, yapı, faillik başta olmak üzere çeşitli kavramlarla birlikte anlamlandırmaya çalıştım. Her bir oyun metninin söylediği kadar söylemediğine de odaklanarak alt-metindeki meseleleri kavramaya çalıştım.

Çalışmanın Aşamaları

Doktora tez çalışması kapsamında üç safhada araştırma yürüttüm.

İlk safhada alandaki ilgili literatürü tarayarak Metin And, Refik Ahmet Sevengil ve Niyazi Akı başta olmak üzere tiyatro tarihi araştırmacılarının çalışmalarında Batı Ermenice oyunların ve bu dilde yazan yazarların izini sürmeye çalıştım. Bu çalışmalarda hakkında araştırma yürüttüğüm dönemde faaliyet yürüten yazarlar ve oyunlarla ilgili bilgi sınırlıydı. Bu noktada Pars Tuğlacı’nın Batı Ermenileri tarihi üzerine yazdığı dört ciltlik *Tarih Boyunca Batı Ermenileri*¹⁸ isimli kapsamlı çalışması ile özellikle Kevork B. Bardakjian’ın *Modern Ermeni Edebiyatı*¹⁹ adlı kitabı

¹⁶ Mc Bean’dan aktaran Dilek Tunalı, “Yeni Roman-Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)”, *Sanat Dergisi*, Sayı: 18, 2010, s. 30, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/29009>, 3 Aralık 2023.

¹⁷ Murat Cankara, **İmparatorluk ve Roman: Ermeni Harfli Türkçe Romanları Osmanlı/Türk Edebiyat Tarih yazımında Konumlandırmak**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2011, s. 38.

¹⁸ Pars Tuğlacı, **Tarih Boyunca Batı Ermenileri: (1851-1890)**, İstanbul, Pars Yayın ve Tic. Ltd. Şti., 2004 ve Pars Tuğlacı, **Tarih Boyunca Batı Ermenileri: (1891-1922)**, İstanbul, Pars Yayın ve Tic. Ltd. Şti., 2004.

¹⁹ Kevork B. Bardakjian, **Modern Ermeni Edebiyatı**, Çev. Fatma Ünal, Maral Aktokmalyan, İstanbul, Aras Yayınları, 2013.

yazarlar hakkında kısa bilgilere ve eserlerin isimlerine ulaşmam yönünde ana başvuru kaynaklarım oldu.

İkinci aşama, tiyatro metinlerine ulaşma sürecimi içeriyor. Oyunları bulabilmek, yazarlar hakkında daha geniş bilgi edinebilmek üzere Türkiye’de ve yurt dışında çeşitli arşivlerde araştırma yürütürken kimi kaynaklara ulaştım. Bununla birlikte çalışmanın seyrini değiştiren adım bu teze dahil etmediğim başka yazarlar ve oyunlarla birlikte Levon Şant’ın ve Hovhannes Harutyunyan’ın eserlerine Ermenistan Milli Kütüphanesi’nde erişmem oldu.²⁰ Ulaştığım eserler üzerine yoğun bir okuma sürecinden sonra bunlar arasından tezin kısıtlarını da gözeterek araştırma sorularıma cevap verebileceğini düşündüğüm oyunlara ve onların yazarlarına yöneldim.

Birinci ve ikinci safha çalışmalarını kesen bir yatay aşama ise literatür taraması ve arşiv çalışması ile eş zamanlı yürüttüğüm Ermenice çalışma sürecim oldu. Bu, böyle bir araştırma yapmaya karar verdiğim ilk günden itibaren birincil kaynaklara ulaşabilmek ve metinlerle araştırmacı olarak benim aramda oluşabilecek dil bariyerini mümkün olduğunca kaldırabilmek adına oldukça önemliydi. Türkçe kaynaklar sınırlı olduğundan ve bu oyunların büyük bir kısmı İngilizceye dahi çevrilmediğinden oyunları okuyabilecek düzeyde Ermenice öğrenmek benim için metinlere yaklaşmanın ve bu metinleri anlamamanın esas yolu olacaktı. Önceleri kendi çabalarım ile sürdürdüğüm bu süreç, 2016’da Hrant Dink Vakfı’nın düzenlediği ve burslu olarak kabul edildiğim Batı Ermenice Dil ve Kültür Seminerleri Yaz Okulu Programı’nda daha sistematik bir hale geldi. Ardından 2017’de Venedik Ca’Foscari Üniversitesi bünyesinde Padus-Araxes Cultural Association’ın düzenlediği “Intensive Summer Course of Armenian Language and Culture in Venice” programına katıldım. 2018 yılında ise Budapeşte’de Pázmány Péter Catholic Üniversitesi’nin ev sahipliğinde “The Programme of Armenian Studies Summer Intensive Course”a katılarak Ermeni Dili ve Kültürü üzerine dersleri takip ettim.

Üçüncü aşamada ise arşiv çalışması sonrası seçtiğim on oyun metnini Türkçeye çevirerek bu metinleri “semptomatik okuma” yöntemiyle anlamayı ve çeşitli temalar etrafında tartışmayı denedim. Bu kapsamda tartışmayı derinleştirmek ve genişletmek

²⁰ Bu çalışmada yer alan bir diğer yazar Zabel Asadur ve oyunları hakkında bilgi edinme sürecimi anlattığım yazı için bkz. Reha Keskin, “Gelecek’e Ne Oldu?”, **5Harfliler**, (Çevrimiçi) <https://www.5harfliler.com/geleceke-ne-oldu/>, 20 Aralık 2023.

adına siyaset bilimi, tarih, felsefe, sosyoloji, kültürel araştırmalar gibi farklı disiplinlerden ve farklı alanlardan akademik literatürü de yorumlama sürecine dahil etmeye gayret ettim.

Kuşbakışı Tez

“1895-1915 Arası Ermenice Yazılmış Oyunlar Üzerine Bir İnceleme: Tılgadintsi, Levon Şant, Zabel Asadur’un Oyunları” başlıklı bu doktora tezi, 1895-1915 arasında Osmanlı İmparatorluğu’ndaki siyasi ve sosyal gelişmelerin kültür-sanat ortamına ve Ermenice dramatik edebiyata etkisini tartışan bir zemin kurmayı ve bu zemine dayanarak sırasıyla Hovhannes Harutyunyan’ın (Tılgadintsi), Levon Şant’ın ve Zabel Asadur’un (Sibil) oyunlarına yakından bakmayı ve oyunların söyledikleri kadar söylemediklerini de duyulur kılabilmeyi amaçlıyor. Bu bağlamda tez dört ana bölümden oluşuyor:

“Modern Ermeni Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış” başlığını taşıyan birinci bölüm Ermeni toplumunun modern tiyatroyla karşılaşması ve Osmanlı İmparatorluğu’nda gerçekleştirdiği tiyatro faaliyetleri üzerinde durarak oyun yazarlığının geliştiği ve oyunların yazıldığı ortamı genel hatlarıyla tasvir etmeye çalışıyor. Ermeni toplumunun kültür tarihinde belirleyici rolü olan Mıkhitaristlerin Venedik’te başlayan modern tiyatro faaliyetlerinin eğitim alanında yürütülen çalışmalarla birlikte Osmanlı’da modern tiyatronun kurulmasına ve gelişmesine etkisini ortaya koymaya gayret ediyor. Tiyatronun profesyonelleşmesinde ve halklaşmasında Ermeni tiyatro insanlarının önemine dikkat çekmek istiyor. İmparatorluktan ulus devlete giden sürecin tezahürlerini tiyatronun kendi dinamikleriyle açmayı deniyor ve 1850’lerde yükselen Ermeni tiyatrosunun 1915’e giden süreçte nasıl adım adım bir yokluğa itildiğini ve sonrasında Ermeni tiyatro geleneğine nasıl el konulduğunu takip etmeyi deniyor.

“Adını Memleketinden Alan Bir Yazar: Tılgadintsi (Hovhannes Harutyunyan)” isimli ikinci bölümde çalışma, edebiyat ve sanat kamusunun merkezi kabul edilen İstanbul’un dışına çıkarak taşraya yöneliyor. Ermeni edebiyatındaki merkez-taşra tartışmalarını, “etnik edebiyat” ve “yarının edebiyatı” kavramsallaştırmalarını aktarmaya çalışıyor. Harput’ta doğduğu köyün adını kendine

mahlas seçen, Ermeni taşra edebiyatının kurucusu kabul edilen ve edebi çevrelerde Tılgadintsi olarak anılan Hovhannes Harutyunyan'ın hayatına ve Ermeni edebiyatındaki yerine işaret ediyor. Yazarın *Enti Temen* (Öte Dünyadan) (1902), *Zalım Dığan* (Zalım Oğlan) (1904), *Canportın yev Canpetsnoğnerı* (Yolcular ve Yolcu Edenler) (1905), *Gıdagı* (Miras/Vasiyet) (1911) ve *Tebi Ardasahman* (Yurt Dışına Doğru) (1912) oyunlarını incelemeyi amaçlıyor. Bu oyunlarda öne çıkan suç, adalet, ölüm, miras, göç gibi temalar etrafında Tılgadintsi'nin dönemi nasıl yorumlandığını ve oyunlara nasıl taşıdığını anlamayı deniyor.

Enti Temen (Öte Dünyadan) oyunu bir kadının bedduası nedeniyle öte dünyada azap çeken ve kaldığı yerden daha kötü bir yere gönderilmemek için kendisi hakkında iyi şahitlik yapacak birilerine ihtiyaç duyan Şarur Avak isimli ihtiyarın özel bir izinle dünyaya dönmesini ve dünyada geçirdiği zaman boyunca bir yandan kendisi için şahit aramasını diğer yandan ölümler aleminden gelirken yanında getirdiği mektupları sahiplerine ulaştırmasını, mektupları ulaştırdıktan ve kendisinin iyi bir insan olduğuna dair şahitlik yapacak kimseyi bulamayacağını anladıktan sonra da ölümler alemine dönüş yolculuğunu ve bu yolculukta karşılaştıklarını anlatır.

Zalım Dığan (Zalım Oğlan) adlı eserde Tılgadintsi, yıllar önce Amerika'ya göç eden ve bir süreliğine memleketine dönen Paren ile nişanlısı Nazlu'nun ilişkisini konu edinir. Oyun ilerledikçe amcası Şahin'in yönlendirmesi ve desteği ile nişanlanan Paren'in Nazlu ile evlenmek istemesinin ardında yatan sebebin Nazlu'nun ailesinin zenginliği olduğu anlaşılırken Şahin'in bu ilişkiyi desteklemesinin nedeninin de Nazlu'nun annesi Lusig ile olan gizli ilişkisini daha rahat sürdürebilme çabası olduğu öğrenilir. Nazlu'nun babası olarak bilinen ve tefecilik yapan Bağdıg'ın mallarını oğluna devrettiğini ve Nazlu'ya mirasından pay bırakmadığını fark eden Paren, bu evlilikten vazgeçmek ister. Bu sırada Nazlu yaşadıklarının üzüntüsü ve tedavi edilmeyen hastalığı sebebiyle günden güne sağlığını kaybeder ve ölür. Tefeci Bağdıg'ın borçlandığı kasaba halkının koşulları ve yaşananlara dair yorumları ise bu ana konu etrafında işlenir. Böylece oyun boyunca kadınlarla erkekler, yoksullarla zenginler arasındaki ezme-ezilme ve sömürü ilişkileri farklı düzeylerde ve iç içe geçen halkalar halinde metinde yer bulur.

Gıdagı (Miras) oyununda da ölüm döşeğindeki Soğomon Ağa'nın ilk eşinden olan oğulları ile ikinci eşi arasındaki miras kavgası anlatılır. Hasta halde yatan Soğomon Ağa'nın mirasından kimin ne kadar pay alacağıyla ilgili kavga oyunun başından sonuna sürerken Soğomon Ağa'dan kalacak malların bir kısmını da kendileri için isteyen mütevellî heyetinin oyuna dahil olmasıyla miras tartışmasının kamusal alandaki görünümü de sahneye taşınır.

Canportın yev Canpetsnoğneri (Yolcular ve Yolcu Edenler) oyunu ise çalışmak üzere Amerika'ya gidecek olan Garabed adlı bir yolcunun uğurlanması sırasında yaşananları anlatır. Garabed'i uğurlamaya gelenler arasında eşi, henüz doğmuş çocuğu, annesi, akrabaları ve köy ahalisi vardır. Her biri yolcuya iyi dileklerde bulunurken ahalinin Garabed aracılığıyla yurt dışındaki yakınlarından istediği temel ihtiyaçlar halkın yoksulluğunu gösterir. Garabed'in gidişiyle ilgili eşinin ve annesinin yakınmaları ise göç olgusunun memlekette kalan kadınlar üzerindeki yüküne işaret eder.

Tebi Ardasahman (Yurt Dışına Doğru) oyunu da yine göç teması etrafında örülür. Bu kez ana karakter Varteres'tir. Amerika'yı kurtuluş kapısı, fırsatlar ülkesi olarak gören Vartares'i yolculamaya gelenler arasında ise ailesinin ve köy halkının yanı sıra köyün devrimci örgütlerini temsilen de bir kişi bulunur. Bu yolculama sahnesi ile yazar, halkın yaşadığı sorunları ve devrimci örgütlerin tutumunu ironik bir dille anlatır. Böylece Tılgadintsi bu beş oyunda taşrada yaşanan siyasal, sosyal ve ekonomik dönüşümü, bunun toplumda yarattığı dağılmayı ve bu dağılmanın bireyler üzerindeki etkisini işler.

“Dönüşümü Faillikle Anlamak: Levon Şant” adlı üçüncü bölümde Levon Şant'ın hayatına ve edebiyatına dair genel bir bilgilendirmenin ardından çalışma, yazarın *Yesi Mart (Benci Adam)* (1901), *Urişi Hamar (Başkası İçin)* (1903), *Campun Vıra (Yol Üstünde)* (1904) olmak üzere üç oyununu incelemeye gayret ediyor.

Yesi Mart (Benci Adam) bireysel taleplerle toplumsal çıkarlar arasındaki çatışma üzerine kurulur. Gizli teşkilat üyesi Setrag ile örgüte ihanet ettiği bilinen Muşeg karakteri arasında gelişen olayları konu edinir. Örgüt tarafından hakkında ölüm kararı verilen Muşeg'in cezasının uygulanabilmesi için Setrag'ın imzası gerekir.

Setrag bu imzayı atmakta tereddüt eder çünkü Muşeg'i çocukluğundan beri iyi tanıyordur ve onun yeğenine aşıktır. Dahası Muşeg, tam da Setrag'ın kendisi hakkındaki infaz kararını imzalamak üzere olduğu bir anda ona emniyetten edindiği kimi bilgiler getirerek Setrag'ın hayatını kurtarır. Bu gelişme sonrası Setrag kararını gözden geçirerek Muşeg'e bir şans daha vermek ister ve Muşeg ile bir görüşme yapar fakat görüşme planladığı gitmez, aralarında adım adım bir gerilim yükselir ve oyun trajik bir biçimde son bulur.

Urişi Hamar (Başkası İçin) oyunu ise annesinin ölümünün ardından ailesinin bütün geçimini sağlamaya çalışan, tüm gün evde kalarak babasına ve kardeşlerine bakım hizmeti veren Siran'ın hayatı ve tercihleri üzerine kurulur. Ohannes'i seven ancak sırf ailesinin koşullarını iyileştirmek için kendisine ilgi duyan zengin bir adamla evlenmeyi düşünen Siran'ın hayatını ve hayallerini hapsettiği evin halleri, Siran'ın çelişkileri ve kaygıları oyun boyunca işlenir.

Campun Vira'da (Yol Üstünde) özgürlük talebinin bireysel ve toplumsal yönleri ile daha iyi bir gelecek tahayyülünün açtığı tartışmalar işlenir. Gizli örgütünün verdiği görev üzerine Paris'teki eğitimini yarıda bırakarak İstanbul'a gelen genç devrimci Vahram, Boğaz'da bir yalıda çalışan dayısı Markar'ı ziyareti sırasında burada yaşayan Mari'ye âşık olur ancak Vahram'ın örgütün verdiği görevleri yerine getirmek üzere Trabzon'a gitmesi gerekir. Mari'yle birlikte İstanbul'da yaşamak ile örgütsel faaliyetleri sürdürmek için Karadeniz'e gitmek arasında kalan Vahram'ın yaşadığı çelişki, Mari'nin gelişmeler karşısındaki tutumu oyunun genel hattını belirler.

Dördüncü bölüm olan ve “Kadınların Hak Mücadelesini Yükselten Bir Ses: Zabel Asadur (Sibil)” başlığını taşıyan bölümde çalışma, Zabel Asadur'un (Sibil) yaşamına değinerek *Maknis (Miknatis)* (1909) ve *Harsı (Gelin)* (1918) oyunlarını değerlendirmeyi amaçlıyor. Bir kadın hakları savunucusu olarak kadınların eğitim hakkı için çalışmalar yürüten Zabel Asadur'un eserleri aracılığıyla bu bölüm özellikle toplumsal cinsiyet başlığına ve Ermeni kadın hareketinin deneyimlerine odaklanmaya çalışıyor.

Sibil'in Aleksandır Panosyan'la (Alpaslan) birlikte Milletperver Kadınlar Cemiyeti yararına kaleme aldığı *Maknis (Miknatis)* Digin Gabaryan, Gabaryan'ın kızı

Arsine, Arsine'nin arkadaşları Mey, Şuşan, Vehanuş ve hizmetçi Ağavni'nin yer aldığı tamamı kadın karakterlerden oluşan iki perdelik bir oyun olarak kurgulanır. Her biri iyi eğitim almış, birkaç yabancı dil bilen genç Ermeni kadınlar sık sık evlerde bir araya gelerek dönemin toplumsal meselelerini, siyasi olaylarını tartışırken kamusal alandaki görünüklerini de hayırsever cemiyet faaliyetlerine katılarak sağlar. Oyun, kamusal alan-özel alan ikiliğini toplumsal alanda ve ev içinde kadınların değişen konumlarıyla tartışmaya açarken kadınlarla erkekler arasındaki eşitsiz ilişkiyi sorgulama ve sarsmaya dönük adımlar atma konusunda kadınların birbirini desteklediği bir ilişkiler ağını da vurgular.

Harsı (Gelin) oyununda ise iyi eğitim almış, yabancı dil bilen, entelektüel modern Ermeni kadını temsil eden Arusyak'ın İzmir'de tanıştığı Arşak ile evlenmesi ve İstanbul'a, Arşak'ın annesi ve kardeşiyle birlikte yaşadığı eve gelin olarak gelmesiyle başlayan olaylar anlatılır. Gelenekselin temsili olarak kurgulanan Arşak'ın annesi Diruhi ve kız kardeşi Hanımik ile modernliğin simgesi olarak çizilen Arusyak arasındaki gerilimli ilişki tüm oyun boyunca sürer. Bu gerilimli ilişki içerisinde kendini var eden modern yaşam ve bu yaşamın hem hane içindeki hem de kamusal alandaki görünümleri oyunda tartışılır.

Tezin bu dört bölümünde 1895-1915 arası Batı Ermenice oyunlar üzerine genel bir bakış sunmayı, dönemin siyasi, sosyal, toplumsal olaylarının seçtiğim oyun yazarlarının evrenini nasıl şekillendirdiğini, metinlerde işlenen temalarla dönemin atmosferi arasında nasıl bir ilişki kurulabileceğini ve metinlerin ne tür okumalara imkân sunabileceğini Maaria Wirkkala'nın "İsimsiz" adlı yapıtındaki gölgesi kendinden daha güçlü cam merdivenin çağrışımlarından hareketle tartışmaya açabilmeyi umuyorum. Bu çalışmanın da ışıkla gölge arasında salınan o ara alana ve anlara bir yaklaşma jesti olarak okunmasını diliyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN ERMENİ TİYATROSUNA KISA BİR BAKIŞ

1.1. Okullaşma ve Modern Tiyatro Faaliyetleri

Ermeni toplumunun modern tiyatroyla karşılaşması ve bu alanda yürüttüğü faaliyetler oldukça erken bir döneme rastlar. Kayıtlara geçen Ermenice ilk tiyatronun 1668’de Lvov şehrinde Katolik bir ruhani tarafından kurulan Teatinciler okulu öğrencileri tarafından gösterilen *Azize Hrispime’nin Şehadeti [Mardirosutyun Sırpuyn Hripsimeyi]* adlı eser olduğu bilinir.²¹ Bilinen bu ilk gösterim ve Lvov’da yürütüldüğü tahmin edilen tiyatro faaliyetlerinin ardından esasen Ermeni tiyatrosunun temellerinin atıldığı ve süreklilik kazandığı yer İtalya’daki San Lazzaro Mıkhitarist Manastırı olur.

San Lazzaro Manastırı’ndaki kayıtlara göre burada tiyatro gösterileri 1730’larda başlar. Yine kayıtlardan elde edilen bilgiler ışığında her yıl Karnaval Yortusu zamanı oyunların sergilendiği öğrenilir. Bu oyunlardaki önemli roller ise manastır öğrencilerine verilir. Bu tarihten itibaren de İtalya’daki Ermenilerin tiyatro faaliyetleri yoğunlaşır ve yayılır.²² “*Aynı yoğunluk, kuruluşlarının ilk yıllarından itibaren Padova’daki Moorat [Murat] ve Venedik’teki Raphael kolejlerinde de yaşanır. Sırasıyla 1834 ve 1836 yıllarında kurulmuş olan bu iki kolejin ilk kuşak öğrencileri tiyatroyu Ermeni kitlelerine tanıtır ve yaygınlaştırır.*”²³

Ermenilerin Avrupa’daki eğitim ve tiyatro faaliyetleri İtalya’nın çeşitli şehirleriyle de sınırlı kalmaz. Paris’te ve Viyana’da da çoğu, Mıkhitaristler tarafından kurulan okullar ve bu okullarda yürütülen tiyatro faaliyetleri mevcuttur.

Mıkhitaristlerin açtığı okullar hakkında bilgi veren Yervant Baret Manok, Mıkhitar öncülüğünde 1700’lerde ilk olarak İstanbul’da Galata’da bir okul açıldığını ancak bu okulun uzun süre açık kalamadığını yazar. Ardından yine Mıkhitaristler tarafından açılan ve yukarıda da adı anılan Venedik’teki Murad Rafaelyan’ın (Moorat

²¹ Zekiyan, *Venedik’ten İstanbul’a*, s. 18.

²² A.e., s. 22.

²³ Boğos Levon Zekiyan, *Ermeniler ve Modernite: Gelenek ve Yenileşme/Özgüllük ve Evrensellik Arasında Ermeni Kimliği*, Çev. Altuğ Yılmaz, İstanbul, Aras Yayıncılık, Temmuz 2002, s. 76.

Raphael) ve Paris-Sèvres'deki Samuel Muradyan (Samuel Moorat) Koleji'nin ise açılan okullar bakımından Ermeni tarihinde özel bir yeri olduğunu belirtir. Manok, günümüze kadar kurulan okul sayısının ise yüz civarında olduğunu, bu okullardan elli beşinin Venedik Mikhitarist Birliği, kırk beşinin de Viyana Mikhitarist Birliği tarafından açıldığını vurgular.²⁴

Mikhitaristler sadece Avrupa'da değil Osmanlı topraklarında da yaygınlaşan okullaşma faaliyetleri yürütür ve bu okullarda da yoğun tiyatro pratikleri ile karşılaşılır.

Mikhitaristlerin İstanbul, Trabzon, İzmir, Aydın, Erzurum, Muş, Harput, Mardin gibi Osmanlı'nın çeşitli şehirlerinde yürüttükleri okullaşma hareketi, Ermeni kültür tarihi içinde "Zartonk" (Uyanış)²⁵ olarak ifade edilen sekülerleşme döneminin kazanımları arasında görülürken 19. yüzyılın sonunda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Ermeni okullarının iki yüz bini aşkın öğrencisi olduğu ve bu okullarda diğer derslerin yanı sıra Ermenice, Osmanlı Türkçesi ve Fransızca öğretiminin müfredata dahil olduğu bilinir.²⁶

Ermeni okullarında yürütülen tiyatro faaliyetleri ise tercüme çalışmalarından telif eser yazımına, sahne tasarımıyla oyunculuğa kadar tiyatronun çeşitli alanlarını kapsayacak biçimde gelişir ve çoğunlukla dil ve kültür eğitiminin bir parçası olarak gerçekleştirilir.

Mikhitaristler; çeviri, adaptasyon, telif tiyatro yazımını sadece Ermenice değil aynı zamanda Türkçede de yapar. Öyle ki ilk Ermeni harfli Türkçe tiyatro numuneleriyle Avrupa'daki Mikhitaristlerin arşivlerinde karşılaşılır. Örneğin

²⁴Yervant Baret Manok, **Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi: Ermeni Mikhitarist Manastırı ve İlk Türkçe Tiyatro Oyunları**, Yay. Haz. Mehmet Fatih Uslu, Fırat Güllü, Çev. Mehmet Fatih Uslu, İstanbul, BGST Yayınları, Ocak 2013, s. 27-28.

²⁵Zartong, Levon Zekiyan'ın ifade ettiği biçimde Ermeni Aydınlanmasının dördüncü safhasıdır. 1840-1915 arasındaki dönemi kapsayan ve kendisinden hemen önceki Veradzınunt (Yeniden Doğuş) döneminin kazanımlarını içeren bütünsel sekülerleşme dönemidir. Halk kitlelerinin entelektüel özgürleşmesini mümkün kılan, modern Ermenicenin standart yazı dili haline gelmesini, modern okullar zincirinin kurulmasını, yayıncılık alanındaki gelişmeleri, edebiyat, şiir ve sanat alanında yenileşmeyi, kadınların özgürlük mücadelesini ve kimi zamanımlarını da içinde alan bir dönemdir. Daha ayrıntılı açıklamalar için bkz. Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite**, s. 89-103.

²⁶Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite**, s. 92-93.

“Venedik’teki Mikhitarist arşivlerinde Türkçe ve modern Ermeniceyle karışık Türkçe 25 oyunun Ermeni alfabesiyle yazılmış el yazması metni bulu[nur.]”²⁷

Mikhitarist okulların yanı sıra Apostolik Ermenilerin okullarında da tiyatro faaliyetlerinin başladığına işaret eden Manok, önce İstanbul’da Bezciyan okulunda ardından da İzmir’de Mesropyan okulunda tiyatro çalışmalarının yapıldığını yazar.²⁸ Lakin yine de Osmanlı Ermeni toplumunun kültürel hayatına en çok etki eden kurumun Venedik’teki Moorat Raphael Koleji olduğunun altını çizer çünkü “[b]u okulun öğrencilerinin büyük çoğunluğu Doğu’dan gelmektedir. Öğrenciler burada tahsillerini bitirdikten sonra memleketlerine dönmekte ve yeni düşünceleri gittikleri yerlere taşıyarak Ermeni cemaatinde faal olarak çalışmaktadır.”²⁹

1836’da kolej in kurulmasıyla birlikte burada tiyatro temsilleri organize edilmeye başlar. Bu temsillerde de yer alan öğrenciler mezun olduktan sonra Ermeni toplumu ve Osmanlı toplumu içinde çeşitli kurumlarda önemli görevler üstlenir. Osmanlı topraklarında modern tiyatronun kurulmasında rol alan ve toplumsal dönüşümde büyük etkileri olan Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Sırabyon Hekimyan, Tovmas Terziyan, Vahram Papazyan gibi isimler de Moorat Raphael Koleji mezunlarındandır.³⁰

Mehmet Fatih Uslu, Hekimyan ve Beşiktaşlıyan’ın İstanbul’a dönmesinin Ermeni tiyatrosu için bir milat olarak işaretlenebileceğini, 1870’te Hagop Vartovyan’ın on yıllık tiyatro oynama tekeline sahip olana kadar kurulan çeşitli tiyatro topluluklarında pek çok oyuncunun ve tiyatro emekçisinin yetiştiğini, çokça tiyatro metninin çevirisinin yapıldığını ve telif oyunlar yazıldığını belirterek tüm bu gelişmelerin Ermeni tiyatrosunun Osmanlı topraklarında profesyonelleşmesi ve halklaşması bakımından bir zemin teşkil ettiğini ifade eder.³¹

Ermeni tiyatrosunun Hekimyan ve Beşiktaşlıyan’la birlikte profesyonelleşmesinden ve halklaşmasından yaklaşık elli yıl kadar önce 1810’da İstanbul’da Pıjışkyan’ın önderliğinde başladığını ifade eden Metin And, 1815’te

²⁷ Manok, **Doğu ile Batı Arasında**, s. 53.

²⁸ A.e., s. 50.

²⁹ A.e., s. 49.

³⁰ A.e., s. 49.

³¹ Uslu, **Çatışma ve Müzakere**, s. 51-52.

Pıjškyan'ın yazdığı Ardaşes adlı tragedyanın Mıkhitaryan öğrencileri tarafından sahneye konulduğunu belirtir.³² Fırat Güllü de Pars Tuğlacı'nın *Tarih Boyunca Batı Ermenileri* adlı eserine atıfla konuya dair daha geniş aktarımda bulunur ve oyunun tarihinin 1810 olduğunu yazar. Buna göre 1808'de Venedik Mıkhitarist Kongregasyonuna bağlı rahiplerden Minas Pıjškyan yönetiminde Pera'da, Sukias Sanalyan yönetiminde Galata'da birer okul açılır. Pıjškyan'ın 1810'da yöneticisi olduğu okulda *Arşavir Takavori Gyankı (Kral Arşavir'in Hayatı)* adlı oyunu sergilediğini belirtir.³³

Hekimyan ve Beşiktaşlıyan da İstanbul'a döndükten sonra bir süre Ermeni okullarında tiyatro faaliyetleri yürütür. Ortaköy, Kuzguncuk ve Hasköy'de oyuncularını öğrencilerden oluşan ve okul sahnelerinde gösterilen oyunlar yazıp sergilerler.

Hasköy'de oyunlar sahneleyen isimlerden bir diğeri de Karekin Çaprasdcıyan'dır. Nersesyan Okulu'nda Fransızca öğretmenliği yapan Çaprasdcıyan'ın öğrencileri ve oyuncularını arasında sonraki yıllarda tiyatro alanında önemli başarılar kaydedecek olan Mardiros Mınakyan da vardır. Mınakyan, biyografisinde o yılları şöyle anlatır:

“Hasköy'deki Nersesyan Mektebi'nin salonunda da bazen temsiller veriyorduk. Rollerimizi öğreten K. Çaprasd'dı. O sırada mektebin arka sokağında bir tiyatro binası inşa edildi. Piyes, Mıkhitaryanların telif ettiği “Mel'un Aile” idi. Bu sırada opera tiyatrosunun sahibi ve müdürü Naum Efendi, bilmem kaç yıl İstanbul'da başka bir tiyatro açılmaması hususunda bir imtiyaz elde etmiş olduğundan, dava açtı ve Hasköy'deki tiyatroyu kapattırıp yıktırdı.”³⁴

Bu tiyatro binasının kuruluşuyla ilgili Nesim Ovadya İzrail, Mardiros Mınakyan üzerine yazdığı kitabında V. Zartaryan'ın anılarına dayanarak şunları yazar:

³² Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, Gerçek Yayınevi, Kasım 1970, s. 90.

³³ Aktaran Fırat Güllü, **Vartovyan Kumpanyası**, s. 34.

³⁴ Kevork Pamukciyan, “Kendi Kalemiyle Mardiros Mınakyan”, **Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-III Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar**, Ed. Osman Köker, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2003, 104.

“1859 yılında Çaprasdciyan grubunu okulun dar çevresinden çıkarır ve Minakyan’la birlikte Hasköy Tiyatrosu’nu organize etmek üzere yola çıkar. Serovpe Bengliyan ve Tovmas Fasulyeciyan’ın da bu gruba katılmasıyla cesareti artan Çaprasdciyan, Hasköy’ün iş insanları Isdepan ve Arekel Altundürri’lerden ve Mıgırdiç Amira Cezayirliyan’dan tiyatro binasının yapımı ve işletmesi için maddi destek talep eder. Tiyatro işletmeciliğinde ticari kazanç olacağını gören sermaye sahibi Altundürri kardeşlerle beraber Apraham Narinyan ve Rupen Hüseyinciyan’ın da katılımıyla, masrafları kendileri karşılamak suretiyle Hasköy’de Nersesyan Okulu’nun arkasında bir tiyatro binası inşa ederler.

Böylece Çaprasdciyan’ın etrafında daha sonra Şark Tiyatrosu’nun ana güçleri haline gelecek bir grup yetenekli genç toplanır. Mardiros Minakyan, Serovpe Bengliyan ve Tovmas Fasulyeciyan’dan başka, o sıralarda Pera’da Naum Tiyatrosu’nda temsiller veren Sırabyon Hekimyan’ın tiyatro grubundan Bedros Mağakyan ve Isdepan Ekşiyan da Hasköy’deki tiyatro grubuna davet edilir.”³⁵

Bu yıllarda Beşiktaşlıyan’ın da Babayan Topluluğu adında bir topluluk kurduğuna dair Pars Tuğlacı’nın kayıtları bulunduğunu belirten Uslu, çeşitli kaynaklar takip edildiğinde bu topluluğun üyelerinin yine Beşiktaşlıyan’ın Ortaköy’deki Lusavorçyan Katolik Ermeni Okulu öğrencilerinden kurduğu amatör tiyatro topluluğu olabileceği ihtimaline işaret eder.³⁶

Uslu, Safaryan’a referansla Beşiktaşlıyan’ın ilk dönem oyunlarının çoğunlukla klasik tragedyaalar olduğunu ancak bu klasik eserlerin halk tarafından anlaşılmadığını fark edince gündelik dille tiyatro eserleri vermeye yöneldiğini ve ilk oyunu olan *Gornag*’ın Manastır dışında gündelik Ermenice ile yazılmış ilk oyun olduğunu belirterek bunun Ermenice için bir devrim niteliği taşıdığını, tiyatronun geniş halk kesimlerine ulaşması için en önemli adım olduğunu ve bundan sonra tiyatronun siyasal işlev kazanacağını vurgular.³⁷

³⁵ Nesim Ovadya İzrail, **Tanzimat, İstibdat ve Meşrutiyet Tiyatrosunda Mardiros Minakyan -Türk Devlet Tiyatrosu Darülbedayi-**, İstanbul, Kor Kitap, Temmuz 2023, s. 23-24.

³⁶ Uslu, **Çatışma ve Müzakere**, s. 52.

³⁷ A.e., s. 53.

1.2. Tiyatronun Profesyonelleşmesi ve Halklaşması

Aynı yıllarda gerçekleşen bir diğer önemli gelişme ise Hekimyan'ın Pera'da gerçekleştirdiği tiyatro faaliyetleridir. Hekimyan, 1856'da Bedros Mağakyan, Hovannes Acemyan, Bedros Çuhacıyan, Abraham Narinyan, Avedis İdareciyan, Tovmas Terziyan, Serovpe Bengliyan, Harutyun Çamaşırcıyan, Ağavni Hamoyan, Ağavni Terziyan, Takuhi Giranyan, K. Baltayan ve Arusyak Papazyan'ı bir araya getirerek oyunlar sahnelemeye başlar. Bu topluluk ilerleyen yıllarda Şark Tiyatrosu'nu da oluşturacak olan topluluktur. Kendisi de oyunlar yazan hatta bunları kitap olarak basan Hekimyan, önce Türkçe ve İtalyanca oyunlar sahnelerken daha sonra Ermenice oyunlar da göstermeye başlar. Hasköy'deki tiyatronun destekçileri Altundurri kardeşler ise Beyoğlu'nda Şark (Arevelyan) Tiyatrosu'nun kurulmasına ön ayak olan isimlerdir.³⁸

Şarasan, Şark Tiyatrosu'nun önemini *“Ermeni halkının sahne estetiği ile tanışmasına ve tiyatronun gerçek değerini fark etmesine yardımcı olmuştur”*³⁹ sözleriyle ifade ederken Metin And da Şark Tiyatrosu'nun Türkçe oyunlar sergilemesini *“Türk tiyatrosunun gelişmesinde önemli bir evre”*⁴⁰ olarak açıklar.

Böylece 19. yüzyılın ortasında Pera'da Sırabyon Hekimyan, Ortaköy'de Beşiktaşlıyan ve Hasköy'de Çaprastcıyan, okullarda filizlenen Ermeni tiyatrosunun okul sahnelerini aşır geniş kitlelerle buluşmasının öncüsü olur. Boğos Levon Zekiyan; S. Tıgılıyan, Baronyan, Terziyan, Turyan, Sebuhan-Laz Minasyan gibi birçok ismi de Hekimyan ve Beşiktaşlıyan'ın ardılları olarak sayar.⁴¹

Şark Tiyatrosu girişimi 1859'da sonlandığında Şark Tiyatrosu'dan İsteyan Ekşiyen yanında topluluktan Hagop Vartovyan ve Mardiros Minakyan'ın da olduğu geniş bir oyuncu kadrosuyla İzmir'e gider. Burada Ekşiyen öncülüğünde Vaspuragan Tiyatrosu adıyla 1862-1864 yılları arasında Ermenice, Fransızca, Türkçe, İtalyanca oyunlar sahneler. 1864'te topluluk dağıldığında oyuncular İstanbul'a döner.

³⁸ Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı**, Ankara, Dost Kitabevi, 2. Baskı, Şubat 1999, s. 41-42.

³⁹ Şarasan (Sarkis Tütüncüyan), **Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları**, Ermenice Aslından Çev. Boğos Çalgıcıoğlu, İstanbul, BGST Yayınları, Ekim 2008, s. 19.

⁴⁰ And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s. 42.

⁴¹ Zekiyan, **Venedik'ten İstanbul'a**, s. 39.

Vasporagan Topluluğu İzmir'deyken Bedros Mağakyan bir başka topluluk kurar. Bir yandan da Ortaköy ve Hasköy'de tiyatro faaliyetleri sürer. Şark Tiyatrosu'nun bazı oyuncularını da buraya geçer ve hem sarayın hem de Altındürri kardeşlerin desteğiyle adı yine Şark Tiyatrosu olan bir tiyatro kurulur.⁴² Bu dönem hem Türkçe hem Ermenice oyunlar sahnelenirken Sıvacıyan'ın halkın gündelik hayatından seçtiği bir konudan yola çıkarak yazdığı ve 1867'de sergilenen oyunu ile Ermeni tiyatrosunda gerçekçi oyunlar döneminin başladığı ve Ermenice oyun yazarlığının önemli bir aşama kaydettiği ifade edilir. Ancak saray çevresi zamanla Şark Tiyatrosu topluluğuna mesafe alır⁴³ ve Ermeni yazar Mikael Nalbantyan'ın ölüm yıldönümü törenindeki siyasi tavır gerekçe gösterilerek Şark Tiyatrosu kapatılır.⁴⁴

“Hrant Asadur'a göre 1867'de Şark Tiyatrosu'nun kapanmasının ardından üç topluluk görü[lür]: Bunlardan birincisi Ermeni Sanatçıları Topluluğu idi; bir çeşit Şark Tiyatrosu'nun ardılı gibiydi. İkincisi Güllü Agop'un başında bulunduğu Asya Kumpanyası idi; Gedikpaşa ve Üsküdar'da Aziziye Tiyatrosu'nda gösterimler veriyor, birincisi ile iş birliği yapıyordu. Üçüncü topluluk ise Acemyan, Aruzyak, Zarikeyan, Ş. Mirinciyan ve birkaç yeni yetişmiş sanatçıdan oluşan bir topluluktur. Bu üç topluluğun içinde en canlısı, varlık göstereni Asya Kumpanyası idi.”⁴⁵

1869'da adı Osmanlı Tiyatrosu olacak Asya Kumpanyası'nın başındaki isim ise Ermeni okullarında yetişen Hagop Vartovyan (Güllü Agop) olur. Önceleri Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'nda oyunlar sahneleyen Asya Kumpanyası daha sonra Gedikpaşa'ya taşınır. Uzun yıllar Hagop Vartovyan yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu faaliyetlerini burada sürdürür.⁴⁶ Burada Ermenice ve Türkçe oyunlar sahneleyen topluluk Osmanlı İmparatorluğu'nda tiyatronun kurumsallaşmasında ve popülerleşmesinde çok önemli bir yer tutar. Bu kurumsallaşmanın ve popülerleşmenin temeli ise Sadrazam Ali Paşa tarafından 1870'te Hagop Vartovyan'a verilen İstanbul'da on yıl boyunca sürecek Türkçe oyun oynama tekeli ile atılır.

⁴² Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s. 43-44.

⁴³ A.e., s. 44.

⁴⁴ A.e., s. 44-45.

⁴⁵ A.e., s. 45.

⁴⁶ A.e., s. 46.

Metin And, Sadrazam Ali Paşa'yı “Tanzimat’ın önde gelen mimarlarından biri olarak tiyatronun önemine inanmış, tiyatro kültürü olan bir devlet adımı”⁴⁷ olarak tasvir eder.

*“1869 yılının 28 Aralık günü Darülfunun’dan Ali Suavi Efendi, Ali Paşa adına ve onun verdiği yetki ile birkaç yüksek görevli ve birkaç tanınmış kişiyi çağırıyor: Bunlar arasında Türk, Rum, Ermeni ve Bulgarlar vardır. Toplantının amacı beraber düşünerek, anlaşarak bir tiyatro kurmaktır. Tiyatronun adının Tiyatro-yu Sultani olması kararlaştırılıyor. Tasarıya göre bu tiyatroda seçkin ve ahlaka uygun oyunlar ve tragedyalar Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ermenice olarak oynanacaktır.”*⁴⁸

Tiyatro-yu Sultani girişimi sonuçsuz kalır ancak Vartovyan’a verilen imtiyazla birlikte tiyatroyu yaygınlaştırma, geliştirme, halkla buluşturma, Türkçe oyunlar oynama görevi Osmanlı Tiyatrosu’na verilir. İki tarafın hakları ile sorumluluklarını ortaya koyan bu sözleşmeye göre Hagop Vartovyan, tiyatrosunu işletirken buna yenilerini de eklemekle ve belirli sayıda temsil gerçekleştirmekle yükümlüdür:

*“Üsküdar’da altı ay içinde, Galata, Tophane ve Beyoğlu’nda üç yıl içinde, İstanbul’da altı ay içinde tiyatro kurmak zorunda olup kurmazsa tekeli kaldırılacaktır. İlk yıl on değişik oyun oynanacak, daha sonraki yıllarda artırılacaktır. Kar ve zarara bakılmaksızın her yıl Üsküdar’da otuz, Galata ve İstanbul’da en az elli gösterim verilecektir.”*⁴⁹

Bu imtiyazın tiyatronun halk için sıradan bir eğlence olmaya başladığı bir döneme denk geldiğini belirten Mehmet Fatih Uslu, buradan gelen güçle Osmanlı Tiyatrosu’nun İstanbul’daki tüm tiyatro deneyimini kendinde birleştiren bir nitelik kazandığını ifade eder.⁵⁰

⁴⁷ A.e., s. 54.

⁴⁸ A.e., s. 54-55.

⁴⁹ A.e., s. 56.

⁵⁰ Mehmet Fatih Uslu, “İstanbul’da Modern Tiyatronun Doğuşu ve Gelişimi”, **Büyük İstanbul Tarihi, Edebiyat, Kültür ve Sanat**, Cilt 7, (Çevrimiçi) <https://istanbultarihi.ist/assets/uploads/pdf/285.pdf>, 23 Temmuz 2023, s. 531.

1.3. Ermeni Tiyatrosunun Varlık Meselesi

Nesim Ovadya İzrail, Osmanlı Tiyatrosu'nun Ermeni aydınlanmasına çok büyük bir katkısı olmadığını, daha çok ondan beslendiğini, bu tiyatro ile Türk oyun yazarlarının konusunu gündelik hayattan alan, ulusal gerçeklerden bahseden eserler yazdığını ve bu eserlerin büyük bir özveriyle Ermeni oyuncular tarafından sahnelendiğini belirtir.⁵¹ Dolayısıyla Osmanlı Tiyatrosu'nun esasen Ermeniler tarafından kurulan bir tiyatro olmasına rağmen daha çok Türkçe tiyatronun gelişmesine vesile olduğunu söyler.

Fırat Güllü'nün Osmanlı Tiyatrosu repertuarı üzerine Metin And'ın *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* kitabında sıraladığı oyun listesiyle Pars Tuğlacı'nın *Tarih Boyunca Batı Ermenileri* kitabında yer alan oyun duyurusu bilgilerini kıyaslayarak yaptığı inceleme göz önünde bulundurulduğunda İzrail'in tespiti ile örtüştüğü görülür. Güllü'nün incelemelerine göre de "1868-1880 arası dönemde kumpanyanın repertuarında yer alan Türkçe telif oyunların sayısı hızla artarken, Ermenice oyun sayısının dramatik bir biçimde azaldığı"⁵² görülür. Ebüzziya Tevfik, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Âli Bey Osmanlı Tiyatrosu'nda oyunları sergilenen Müslüman/Türk yazarlardır. Bu yazarlar aynı zamanda Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni de oluşturan isimlerdendir. Dolayısıyla bu dönem Vartovyan yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu ile Osmanlı yönetimi karşıtı, muhalif entelektüellerden oluşan Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin iş birliği içinde olduğu söylenebilir. Fırat Güllü, bu iş birliğinin, esasen 1872-1873 sezonunda söz konusu olduğunu, tiyatro kapsamında bir edebiyat komitesi kurulmasıyla kurumsal bir kimlik kazandığını ve Ebüzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza* adlı oyunu ile Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* ve *Gülrihal* oyunlarının yazılmasının önünü açmış olduğunu belirtir.⁵³ Metin And da 1873'te La Turquie gazetesinin "*Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yeniden örgütleneceğini, Raşit Paşa (Suriye Valisi), Kemal Bey (Namık Kemal), Halet Bey, Ali Bey ve Güllü Agop'tan oluşan bir kurulun çalışmalara başladığını*"⁵⁴ duyurduğunu yazar. And, böylesi bir kurulun oluşmasına sebep olarak dönemin basınında da sıkça

⁵¹ İzrail, *Tanzimat, İstibdat ve Meşrutiyet*, s. 53-54.

⁵² Güllü, *Vartovyan Kumpanyası*, s. 52.

⁵³ A.e., s. 82.

⁵⁴ And, *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 62.

mevzu ettiği Ermeni sanatçıların kötü telaffuzlarını düzeltme isteğini gösterir. Fırat Güllü de kurulun amaçlarını şöyle sıralar:

“i) Türkçe tiyatronun o dönemde en önemli sorunu olarak görülen Ermeni oyuncuların telaffuz sorununun çözülmesi; ii) Avrupa dillerinden tercüme edilmiş eserler yoluyla tiyatro literatürünün zenginleştirilmesi; iii) Geçmişte üstünkörü bir biçimde yapılmış çeviri ve adaptasyonların ıslahı iv) Mümkün olduğunca fazla sayıda telif eser yazarak milli tiyatro edebiyatının kalkındırılması”⁵⁵

Milli tiyatronun ve milli tiyatro edebiyatının geliştirilmesi ve yetkin hale getirilerek güçlendirilmesi gibi gerekçelere rağmen kurulun asli amacının alanın halihazırdaki işleyişine direkt bir müdahale olduğu anlaşılr. Bu müdahalenin niteliği ise yeniden şekillendirilmek istenen toplum yapısı ile belirlenir.

Mehmet Fatih Uslu, Edebiyat Heyeti’nin kurulması sürecini Müslüman entelektüelin sahaya inmesi, “terbiye” ve “ıslah” faaliyeti yoluyla tiyatroya müdahalesi, Ermeni tiyatrocuların birikiminin bölüşüme ve pazarlığa tabii olması biçiminde yorumlar.⁵⁶

Kerem Karaboğa da konuyla ilgili tiyatro tarihçilerinin çeşitli eserlerini referans göstererek hem Osmanlı saltanatının hem de Osmanlı Tiyatrosu’nun içindeki Ermenilerin heyetle ilgili rahatsızlığına ve bunun gerekçelerine değinir: Ermeni oyuncuların telaffuzlarının alay konusu olması ve Bedros Atamyan’ın bu baskı sebebiyle topluluktan ayrılması, Edebiyat Heyeti’nin görev sınırlarını aşarak tiyatroyu idareye kalkışması ve Ermenice oyunlara da müdahalesi, Mağakyan’ın Edebiyat Heyeti üyesi Âli Bey ile girdiği tartışma sonrası ayrılması, Hagop Vartovyan’ın Ermeni tiyatrosunun gelişimini engellediğine dair yürütülen tartışmalar bunlardan bazılarıdır.⁵⁷ Karaboğa, bu tartışmalar sebebiyle ayrılan sanatçıların yanı sıra Osmanlı Tiyatrosu’nda kalan sanatçılar bakımından yaşanan durumu “*tiyatro yoluyla*

⁵⁵ Güllü, *Vartovyan Kumpanyası*, s. 96.

⁵⁶ Uslu, *Çatışma ve Müzakere*, s. 61.

⁵⁷ Kerem Karaboğa, *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I (Suriçi İstanbul’u, Bakırköy ve Çevresi)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 2011, s. 27-28.

*profesyonel yoldan geçinmekle, Osmanlı hükümetinin gerçekleştirdiği baskıların içinde Ermeni vatandaşı olarak yaşamak arasındaki gerilim”*⁵⁸ sözleriyle ifade eder.

Ermeni tiyatrosunun deneyim ve birikimleri üzerinden Müslüman entelektüeller tarafından kurulmaya çalışılan “milli tiyatro” planı 1 Nisan 1873’te Namık Kemal’in *Vatan yahut Silistre* oyununun gösteriminin yarattığı siyasi etki ve oyun sonrası çıktığı belirtilen Padişah Abdülaziz karşıtı olaylar sebebiyle Namık Kemal’in, Ahmet Mithat Efendi’nin, Ebüzziya Tevfik’in, Nuri ve Hakkı Beylerin tutuklanarak sürgüne gönderilmesi ve tiyatronun faaliyetlerinin bir süre durması ile akamete uğrar.⁵⁹ Ancak bu durum çok uzun sürmez ve 1874-1875 sezonunda Türkçe ve Ermenice gösterimler gerçekleştirilmeye devam eder. Hatta sadece Vartovyan yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu’nda değil İstanbul’da ve İstanbul dışında da çeşitli topluluklar sahne gösterileri yapar ve Vartovyan’a rakip isimler ortaya çıkar. Bunlar arasında müzikli oyunlarıyla bilinen Çuhacıyan, Fasulyeciyan, Mağakyan gibi isimler vardır.⁶⁰

1876-77’den itibaren ise Osmanlı Tiyatrosu gerilemeye başlar. Bu gerilemedeki esas sebep ise Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu siyasi koşullardır. Türk-Rus savaşının başlaması, Berlin Anlaşması’yla Osmanlı İmparatorluğu’nun Balkanlar’daki topraklarının önemli bir bölümünü kaybetmesi ve yine bu anlaşmayla Avrupa’nın müdahalesini de mümkün kılacak Osmanlı Ermenilerine yönelik kimi reformların gerçekleştirilmesi gerekliliği⁶¹, ulusal hareketlerin yükselmesi ve Ermenilerin bastırılması gereken bir tehdit olarak görülmeye başlanması Osmanlı Tiyatrosu’nu da sona doğru yaklaştırır.

⁵⁸ A.e., s. 28.

⁵⁹ And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s. 70.

⁶⁰ A.e., s. 80.

⁶¹ Ohannes Kılıçdağı, Berlin Antlaşması ve sonrasına ilişkin şu açıklamada bulunur: “Özellikle Ermeni Sorunu’nun resmen uluslararası bir mesele haline geldiği 1878 Berlin Antlaşması’ndan sonra Avrupalı devletlerin ‘Ermenileri kurtarmak’ için Osmanlı Devleti’ne müdahalesi zaman zaman gündeme geldi; zira Osmanlı idaresi bu antlaşmayla Ermenilerin içinde bulunduğu sıkıntıları ortadan kaldırmak için reformlar yapmayı taahhüt etmişti. Fakat, reformlar bir yana, izleyen on yıllarda Ermeniler daha da büyük katliamlara maruz kaldılar. Avrupa her defasında konuştu, tartıştı ve evet, şimdi de sık sık ağızlarından duyduğumuz üzere ‘endişe etti’ ama nihayetinde, sadece Ermenilerin aşkına kendilerini zora sokacak hiçbir adım atmadılar.” Ohannes Kılıçdağı, “Batıdan Medet Ummak”, **Agos**, (Çevrimiçi) <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/25027/batidan-medet-ummak>, 12 Aralık 2020.

1880’de Vartovyan’a verilen tekelin süresi dolar. 1881’de Belediye, Üsküdar ve Kadıköy ilçelerinde Türkçe dışındaki dillerde oyun yapılmasını yasaklar ki bu semtler Ermenilerin oldukça yoğun yaşadığı semtlerdir. 1881’de Vartovyan, Direklerarası’na geçer. 1882’de ise Padişah Abdülhamit, Vartovyan’ı saraya alır. 1884’te Osmanlı Tiyatrosu’nun yıllarca oyunlar sergilediği Gedikpaşa’daki tiyatro yıktırılır. Tiyatronun yıkımına 1884 yılı repertuvarındaki Ahmet Mithat’ın *Çengi* ve *Çerkes Özdenleri* oyunlarının saraya jurnallenmesi ve padişahın emriyle soruşturma başlatılması sebep gösterilir. Soruşturma sonucunda “edebe aykırı” oyunlar oynanması, “hürriyet kelimesinin haddinden fazla kullanılması” gerekçesiyle oyunlar yasaklanır, oyunların yazarı Ahmet Mithat Efendi tutuklanır, Gedikpaşa tiyatrosu ise yıktırılır.⁶²

1880’de Vartovyan’ın yerine tiyatronun yönetimine geçen Mardiros Mınakyan ise 1885’te yanına aldığı Ermeni oyuncularla Osmanlı Dram Kumpanyası’nı kurar ve tiyatro faaliyetlerine devam eder.

Abdülhamit döneminin sansür ortamı içinde önceleri neredeyse sadece Avrupalı yazarlardan tercüme/adapte eserleri Ermeni oyuncularla Türkçe oynayan topluluğa 1893’te Yıldız Sarayı’ndan Ermenice gösterimler için izin çıkar.⁶³ Bu iznin nasıl alındığına dair Nesim Ovadya İzrail şunları yazar:

*“Krikor Zohrab, Levon Paşalyan, Arpiar Arpiaryan gibi önde gelen aydınlar Ermenice gösterimler istiyorlardı. Krikor Zohrab, Yıldız Sarayı’yla sahip olduğu ilişkilerini kullanarak, 1893 yılının başlarında Ermenice gösteri verme ayrıcalığını alır.”*⁶⁴

1915’te tutuklanan ve katledilen aydınlar arasında olan gazeteci ve yazar Krikor Zohrab için Ermenice oyun oynanabilmesinin Ermeni dili ve kültürü bakımından önemini İzrail, Zohrab’ın dönemin önemli süreli yayınlarından “Hayrenik”e 1892’de yazdığı “Ermeni Tiyatrosunun Batışı” başlıklı yazıdan alıntıyla

⁶² Aktaran Karaboğa, *Geleceğe Perde Açan Gelenek*, s. 32.

⁶³ Stepanyan’dan aktaran And, *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 33.

⁶⁴ Aktaran İzrail, *Tanzimat, İstibdat ve Meşrutiyet*, s. 139-140.

aktarır. Bu yazıda Zohrab, Ermeni tiyatrosu için sıkıntılı bir dönem yaşandığını, hızla yükselen Ermeni tiyatrosunun büyük bir düşüşle karşı karşıya olduğunu, Avrupa edebiyatlarından eserlerin niteliksiz taklitlerinin sahnelendiğini yazar. Ermenice tiyatro yaşağının kalkmasının ardından gösterilen Ermenice oyunlardan, tiyatroyla birlikte sahnede konuşulan Ermenicenin öneminden ve oyunların Ermeni toplumu üzerindeki etkisinden bahsettiği yazılarında ise oldukça olumlu ifadeler kullanır.⁶⁵ Bu dönemde her ne kadar Ermenice oyunların oynanmasına izin verilmiş olsa da Abdülhamit'in baskıcı politikaları ve tiyatroya yönelik sansür uygulamaları devam eder. Bununla birlikte 1894-1896 yılları Anadolu'da Osmanlı Ermenilerine yönelik baskıların arttığı ve kısımların yaşandığı yıllardır. Anadolu'da yaşananlara karşılık İstanbul'da yapılan eylemlere ise hükümet müdahale eder ve bu müdahaleler sonucu pek çok Ermeni yaşamını yitirir. Bu siyasi ortam içinde Ermeni tiyatrocuların faaliyetlerine eskisi gibi devam etmesi pek mümkün olmaz ve sanatçılar çareyi İstanbul'u terk etmekte bulur. Ahmet Fehim, *Sahnede Elli Sene* isimli anı kitabında şöyle yazar:

“1895 ve 1896 yıllarındaki Ermeni Olayları yüzünden bütün Ermeniler gibi sahnedekiler de bir köşeye çekilmiş, korku ve kuşku içinde kalmışlardı. Binemeciyan, sürekli bu konuyu açar bana dert yanardı. Sonunda günün birinde İzmir'e gideceklerini söyledi.”⁶⁶

Dönemin tiyatro sanatçıları İzmir'e, Samsun'a, Selanik'e, Kafkaslar'a kadar gitmiş ve 1897'de siyasi ortam kısmen sakinleşince İstanbul sahnelerine dönebilmiştir. Ancak yine de 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanına kadar sürecektir olan baskı ve sansür dolayısıyla tiyatro faaliyetleri oldukça sınırlı kalır.

Mete Tunçay'ın ifade ettiği haliyle “[O]tuz yıllık istibdattan sonra, padişah II. Abdülhamid'in Rumeli'de ayaklanan ordunun baskısıyla, 1876 Kanun-ı Esasisini yeniden yürürlüğe koyarak yeni Meclis-i Mebusan ve Ayan seçimlerini yaptırması, dokuz ay sonra da İstanbul'da çıkan gerici 31 Mart ayaklanması üzerine, Selanik'ten

⁶⁵ İzrail, *Tanzimat, İstibdat ve Meşrutiyet*, s. 138-146.

⁶⁶ Ahmet Fehim, *Sahnede Elli Sene, Fehim Efendi'nin Hatıraları*, Tercüman, İstanbul, 1001 Temel Eser, 1977, s. 84-87.

gelen Hareket Ordusu'nun isyanı bastırması ve meclisin padişahı hal'edip yerine Sultan Reşad'ı tahta çıkarması"⁶⁷ biçiminde kısaca özetlenebilecek II. Meşrutiyet dönemi oldukça kuvvetli kültürel, toplumsal, siyasal bir hareketliliğe alan açar. Kültürel alanda yaşanan canlanmanın tiyatrodaki karşılığı ise oyun yazımındaki ve gösterimindeki patlama olur.

Bir yandan Meşrutiyet'in ilanından önce yazılmış oyunlar yeniden seyirciyle buluşurken bir yandan da Abdülhamid dönemini anlatan oyunlar yazılır. Bu oyunlarda genel olarak Abdülhamid'in siyasi politikaları ve bunların yarattığı çeşitli etkiler konu edilir. Ermeni sanatçıların sahnede Ermenice oyun oynayabilmelerinin önündeki engeller de Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte bir süreliğine kalkar.

Ermenice süreli yayın Püzantion'da çıkan habere göre II. Meşrutiyet'in ilanından bir hafta sonra 1 Ağustos 1908'de Ermeni sanatçılar "*François Coppée'nin bir şiirinden üretilen Ermenice tiratlardan oluşan Tarpinneru kordzatuli (Demircilerin Grevi) eseriyle Üsküdar Tepe Tiyatrosu'nda halkın karşısına çıkar. Bu Meşrutiyet'in ilanından sonra sahneye konan ilk gösteri[dir]. Sahnede Aşot Madatyan, Yevonk Şahen, Yetvart Çaprasd, Armen Ajderyan, Şahen Hovhannesyan, Eliza Binemeciyan, Maryam Çaprasd ve K. Şamdancıyan vardı[r].*"⁶⁸ Bu isimler daha sonra Azad Tadrön (Özgür Tiyatro) adıyla oyunlar sergiler. Bu dönemde Mınakyan da Osmanlı Dram Kumpanyası'nın yöneticiliğini sürdürür ve sahneye çıkmaya devam eder. 1911 yılında ise İbnürrefik Ahmet Nuri, Eksercizade Osep, Celal Esat, Cenap Şahabettin, Hüseyin Suat, Sami Said, Şahabettin Süleyman, Salah Cimcoz, Asım, Müfit Ratip, Nigâr Münir'den oluşan bir edebi heyet kurulur. Heyet, Yeni Tiyatro Cemiyeti adını alırken bir araya gelme gerekçelerini de "[y]urdumuzda tiyatro sanatının düzelmesini ve ilerlemesini sağlamak, her medeni memlekette olduğu gibi Osmanlı tiyatrosunu edebiyatımızın temsil edileceği yer haline getirerek halka her manası ile güzel temâşalar arz etmek"⁶⁹ olarak açıklar. Yeni Tiyatro Cemiyeti'nin

⁶⁷ Mete Tunçay, "En Uzun Yıl", **II. Meşrutiyet'in İlk Yılı 23 Temmuz 1908-23 Temmuz 1909**, Yay. Haz. Tamer Erdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2018, s. 9.

⁶⁸ Aktaran Nesim Ovadya İzrail, **Düşler Sahnesinde**, İstanbul, Aras Yayıncılık, Eylül 2022, s. 17.

⁶⁹ Aktaran İzrail, **Tanzimat, İstibdat ve Meşrutiyet**, s. 295.

himayesinde Yeni Tiyatro adında bir tiyatro topluluğu oluşturulur ve tiyatronun yöneticiliğini Mınakyan üstlenir.

1912’de sahnede ellinci yılını dolduran Mınakyan için yapılan ellinci yıl jübilesi üzerine yazan isimler arasında da Yeni Tiyatro Cemiyeti üyelerinden İbnürrefik Ahmet Nuri ile Şahabettin Süleyman vardır. Bu yazılardan Şahabettin Süleyman’a ait olanı Rûbab dergisinde, İbnürrefik Ahmet Nuri’ye ait olanı ise Zekâ dergisinde yayımlanır.

Refik Ahmet Sevengil, Türk Tiyatrosu Tarihi kitabının beşinci cildinde bu iki yazıyı “Bir Büyük Yanlış” başlığı ile ele alır ve her iki yazının da ortak noktası olan Ermenilerin Osmanlı’da tiyatronun kurucusu olduğu fikrini çürütmeye çalışarak şöyle der:

“Türk dilinde temsiller veren Ermeni vatandaşlarımızın tiyatromuza hizmet ettiklerini birçok yazılarımızda biz de belirttik; fakat Tanzimat Tiyatrosu adlı kitabımızda da söylediğimiz gibi öncü olmak şerefi Ermenilerin değil, bugün yazık ki adlarını bilmediğimiz Saray Mızıkasına mensup Türk gençlerininindir.”⁷⁰

Dolayısıyla Sevengil, “öncü” olma “şerefi”ni Ermeni sanatçılara bırakmaz; ayrıca İbnürrefik Ahmet Nuri’nin yazısında sarf ettiği “Memleketimizde tiyatroyu Ermeni hemşerilerimiz tesis ettiler, devam ettirilmesi için yine onlar himmet etsinler! Eğer Maarif Nezareti ve Şehremaneti gölge etmezse...” sözlerini de “hazin bir gaflet” olarak tanımlar. “O sözlerin yazılıp yayınlanmasından kısa bir süre sonra Türk sanatçılar hiçbir hükümet yardımı görmeden sırf sanat ve memleket aşkı ile çırpınarak ve çalışarak tiyatro sahnesinde istidat, kabiliyet ve iktidarlarını göstermişlerdir”⁷¹ der.

Bu yaklaşımın kendisinde Osmanlı’da tiyatronun başlangıcını, kurucu niteliğini, iddia edilen temeli ve “öz”ü Türklük ile eş gören ya da görmek isteyen bir bakış kendini ortaya koyar. Ulusun bugünden geriye bakarak geçmişi tahayyül ettiği, oluşturduğu anlatılarla kendisini var ettiği akılda tutulursa; bu bakışın *başlangıcı*

⁷⁰ Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu**, Devlet Konservatuvarı, 5. c, İstanbul, 1968, s. 52-53.

⁷¹ A.e., s. 52-53.

neden Ermenilerle değil de onları dışlayan bir anlatıyla kurduğunu ya da kurmak istediğini de anlamak mümkün hale gelir. Bu elbette ulus-devletleşme sürecindeki tercihler ve milliyetçilik bağlantısı kadar, bu bağlantıyı yaygınlaştırmayı hedefleyen resmi tarihyazımının da bir konusudur. Tiyatro tarihinin nasıl ele alındığı, başlangıcı ve kuruluşu nerelere ve kimlere sabitlediği bu bakımdan önemlidir. “Öncü” olmanın kurucu niteliği bu sebeple Ermenilere bırakılamaz ve bu anlatıya müdahale edilir.

Sevengil’in 1912’de yazdığı o sözlerden iki sene sonra, 1914’te, İbnürrefik Ahmet Nuri’nin yazısında Ermenilerin tiyatro faaliyetlerini sürdürebilmeleriyle ilgili kaygısının kaynağı olarak işaret ettiği İstanbul Şehremaneti Cemil Topuzlu Paşa Darülbedayi’nin kurucusu olur.

Kerem Karaboğa, Darülbedayi’nin kuruluşunu Refik Ahmet Sevengil, Metin And ve Özdemir Nutku’nun araştırmalarından; Cemil Topuzlu’nun, Halit Fahri Ozansoy’un ve Muhsin Ertuğrul’un anılarından alıntılarla aktarır. Karaboğa’nın konuyla ilgili yazdıkları şöyle özetlenebilir:

Cemil Topuzlu, Fransız usulü bir konservatuar ve tiyatro kurmak amacıyla Andre Antoine’ı İstanbul’a davet eder. Antoine, 28 Haziran 1914’te İstanbul’a gelir. Tiyatro ve musiki olmak üzere iki ana hat üzerinde eğitim verecek okulun genel müdürlüğünü üstlenir. Tiyatro Bölümü’nü Reşat Rıdvan, musiki bölümünü ise Ali Rıfat Bey’in yönetmesi kararlaştırılır. Şehzadebaşı’ndaki Letafet Apartmanı’nda yapılacak dersler için öğretmen ve öğrenci seçme sınavları yapılır. Sınavlara 8’i kadın aday olmak üzere 197 kişi başvurur ve 63 kişi başarılı bulunur. Antoine’nin İstanbul’da Darulbedayi’nin kuruluş çalışmalarına başlamasından bir ay sonra Birinci Dünya Savaşı başlar. Fransız olan Antoine, Osmanlı İmparatorluğu Fransa karşısında savaştığı için İstanbul’dan ayrılmak zorunda kalır. Darülbedayi’nin açılışı 27 Ekim 1914’te yapılır. Tiyatro Bölümü ise Letafet Apartmanı’ndaki Tatbikat Sahnesi’nde 13 Ocak 1915’te ilk gösterimini gerçekleştirir. Cemil Topuzlu’nun yerine İsmet Bey’in geçmesiyle Darülbedayi yeniden yapılandırılır. Böylece Darülbedayi, 30 Ağustos 1915’te, Hüseyin Suat’ın Fransız yazar Emile Fahre’ın eserinden uyarlama *Çürük*

Temel oyununun provalarına başlar ve oyun 20 Ocak 1916'da Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda sergilenir.⁷²

Darülbedayi, Vartovyan'ın kurucusu olduğu Osmanlı Tiyatrosu ile başlayan Mınakyan'ın yürütücülüğündeki Osmanlı Dram Kumpanyası ile devam eden tiyatronun modernleşmesi, kamusallaşması ve profesyonelleşmesi yolundaki bir durak olarak görülebilir. Ancak bu durakta o güne kadar Ermeni tiyatro insanlarının biriktirdiği ve aktardığı deneyim sahiplenilirken bu deneyimin aktarıcısı olan Ermeniler peyderpey sahnenin dışına itilir. Çünkü Darülbedayi aynı zamanda rejimin yerleşmesi, içselleştirilmesi ve modernleşme sürecinin belirlenen istikamette devamlılığı bakımından da tiyatronun siyasi işlevselliğinin ve ona yüklenen eğitim misyonunun taşıyıcısıdır. Bu aynı zamanda homojen bir seyirci yaratma pratiği anlamına da gelir ve tiyatronun makbul izleyicisi ile Cumhuriyetin makbul vatandaşı olma halinin eş zamanlı ilerlediğinin göstereni olur.⁷³

Darülbedayi'nin yaptığı sınavda başarılı bulunan erkek adaylar arasında yalnızca Onnik Binemeciyan'ın Müslüman olmaması; kadın adaylar arasında Müslüman kadınların sahneye çıkma yasağından dolayı Müslüman/Türk bulunmaması; eğitimci kadrosuna alınan tek Ermeninin ise Mınakyan olması tesadüf olarak görülemez. Bu tablo uzun yıllardır süregelen tiyatroyu Türkleştirme projesinin en önemli adımlarından biri olarak Osmanlıcılığın öne çıktığı bir tiyatro modelinden Türkçü, ulusalcı bir tiyatro formuna geçişi de gösterir. Sahnedeki bu değişim dönemin siyasi atmosferiyle paralel şekillenir. 1908-1911 arası atmosfer ile 1912 ve sonrası birbirinden farklılaşır.

“1908-1911 arası sadece gayrimüslimler için değil, genel olarak muhalif ve özelde de Türk olmayan ve belli kolektif haklar talep eden diğer Müslüman halklar için de bir umut dönemi idi. Müslüman ve Hristiyan muhalifler bir bir sürgünden dönüyor, eskinin illegal devrimci örgütleri yasallaşılıyor, Türk ve Ermeni devrimciler Abdülhamid dönemindeki Ermeni katliamlarında ölenler

⁷² Karaboğa, *Geleceğe Perde Açan Gelenek*, s. 60-67.

⁷³ Nilgün Firidinoğlu, *Tanzimat'tan Erken Cumhuriyet'e Tiyatro ve Eğitim İlişkisi: Mektep Temsilleri (1896-1936)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, 2015, s. vi, 81.

için birlikte anma törenleri düzenliyor, yeni gazete ve dergilerle birlikte yayın hayatı hızla renkleniyor, siyasal partiler kuruluyordu.”⁷⁴

1912’ye kadar da Osmanlıcılık fikri ağırlığını korur ancak Balkan Savaşları’yla birlikte yaşanan büyük kayıpların etkisiyle Osmanlıcılık fikri İttihat ve Terakki tarafından terk edilir. Osmanlıcılık siyasetinden vazgeçme “Müslümanları, bunlar içinde de özellikle Türkleri kayırma ve Gayrimüslim unsurları çeşitli yöntemlerle ülkeden tasfiye etme kararı anlamına geliyordu.”⁷⁵ Bu politikanın⁷⁶ karşılığı olarak da Nisan 1915’te Ermeni aydınların tutuklanmasıyla başlayan, Ermeni toplumunun Anadolu’daki her türlü varlığını silmeye yönelen ve Ermeni toplumunda *ağed* (Felaket)⁷⁷ olarak ifade edilen kırımlar, sürgünler gerçekleştirilir.

Nesim Ovadya İzrail bu dönemi ve tiyatroya etkisini şöyle anlatır:

“Bir yandan da Dünya Savaşı içinde boğuşmakta olan İttihat ve Terakki yönetimindeki Osmanlı Devleti, içeride milli ve etnik düzenleme yapmaya girişmiştir. İslam olmayan nüfusu Anadolu topraklarından uzaklaştırma veya yok etme projesi en fazla Ermeniler üzerinde yoğunlaşır. Konumu gereği Ermeniler üzerindeki uygulamalardan en az etkilenen başkent İstanbul’da tiyatro yapabilmek için, Türk milli değerlerini ön plana alan konu ve nitelikteki piyeslerin yanında, tiyatronun sanatçı kadrosuna Türk ve Müslüman oyuncuların daha fazla katılımını sağlayarak, Ermeni tiyatro sanatçıları kendilerini koruma kalkını içine almayı gerek görürler.”⁷⁸

Fırat Güllü de bu siyasi gerilim içinde Ermenilerin tiyatro yapabilmelerinin koşulunun iktidarla uzlaşma zorunluluğu olduğunu vurgular. Hem Vartovyan’ın hem de Mınakyan’ın iktidarla uzlaşısı içinde kalarak kumpanyalarını sürdürebildiklerini belirtir. Bunu özellikle Mınakyan’ın Donanma Cemiyeti Temsil Heyeti’ndeki genel

⁷⁴ Barış Ünlü, **Türklük Sözleşmesi**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2018, s. 111-112.

⁷⁵ A.e., s. 121.

⁷⁶ Barış Ünlü, bu politikayı Müslümanlık Sözleşmesi olarak tanımlar. “Müslümanlık Sözleşmesi Hristiyanların dışlandığı ve -henüz Türkleşmemiş olan- Müslümanların kayırıldığı örtük bir sözleşmeydi.” Ünlü, **Türklük Sözleşmesi**, s. 139.

⁷⁷ Literatürde Hagop Oshagan’ın soykırıma karşılık olarak kullandığı sözcük. Ayrıntılı açıklama için bkz. Nichanian, **Edebiyat ve Felaket**, s. 19-24.

⁷⁸ Nesim Ovadya İzrail, **Osmanlı ve Türkiye Tiyatrosunda Şahinyanlar**, İstanbul, BGST Yayınları, Ağustos 2018, s. 73.

sanat yönetmenliği görevinden ve bu cemiyetin Darülbeydi'den de önce tiyatronun Türkleştirilmesindeki rolünden bahsederek açıklar:

“Cemiyet 1909 yılında Osmanlı donanmasının geliştirilmesi ve savaş için hazır hale getirilmesi için yardım toplama amacıyla kurulmuştu. Harp Okulu'nun edebiyat öğretmenlerinden Cemiyet'in müdürlüğünü yapan Ziya Bey'in girişimleri sonucu 1914'te bir tiyatro heyeti kuruldu ve sanat yönetmenliğine Minakyan getirildi. Minakyan'la birlikte birkaç Ermeni oyuncu ve daha sonraları tiyatronun 'millileştirilmesi' (daha açık bir deyişle 'Türkleştirilmesi') sürecinde ön plana çıkarılacak birkaç Müslüman erkek oyuncu topluluğa hayat vermişlerdi. Tanıklıklardan öğrendiğimiz kadarıyla Muhsin Ertuğrul ve Vahram Papazyan da bir süre için bu toplulukla ilişkilendi. Topluluk 1916 yılının başlarına kadar faaliyetlerini sürdürdüğüne göre 1915 yılında yaşanan tutuklama ve sürgün sırasında aktif faaliyetlerine devam etmekteydi.”⁷⁹

Güllü, iktidarla Minakyan benzeri bir ilişki kuramayan Ermeni sanatçıların ise ya tamamen sahneden çekilmek zorunda kaldığını ya da Osmanlı'da yaşanan siyasi gelişmelere ayak uyduramayıp Osmanlı topraklarından ayrılarak tiyatro hayatlarını başka yerlerde sürdürebildiklerini söyler. Tovmas Fasulyacıyan, Balkanlar'a, Serovpe Bengliyan İskenderiye'ye, Tavit Tıryants ve Yeranuhi Karakaşyan önce Kahire'ye ardından Kafkasya'ya, Bedros Atamyas Kafkasya ve Rusya'ya gider.⁸⁰ Dönemin ünlü oyuncularından Yevonk Şahen ise 24 Nisan 1915'te tutuklanan aydınlar arasındadır. Şahen, tutuklandıktan sonra Ayaş'a sürülür ve öldürülür.

Birinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü 1914-1918 yılları arasında İşgal İstanbul'unda sayıları çok azalmış olsa da tiyatro gösterimleri yapılmaya devam eder. Birinci Dünya Savaşı'nın son bulup Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte de tiyatronun Türkleştirilmesi projesi devralınıp sürdürülürken Ermenice tiyatro yok oluşun eşiğine gelir.

⁷⁹Fırat Güllü, “Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Döneminde Ermenilerin Türkçe Tiyatro Faaliyetlerinden Tasfiyesi”, **Yok Edilen Medeniyet: Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Gayrimüslim Varlığı**, Ed. Ararat Şekeryan, Nvart Taşçı, İstanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, Kasım 2017, s. 296.

⁸⁰ A.e., s. 297-298.

1.4. Yüzyıl Eşiğinde Batı Ermenice Dramatik Edebiyat

Ermeni edebiyatının moderniteye açılışının 16. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle söz konusu olduğunu lakin edebiyat alanında bütünsel bir yenilenmenin ancak 1840’larda gerçekleşebildiğini ifade eden Boğos Levon Zekiyan, bu gelişimin temelinde 1840 öncesi yaşanan Ermeni hümanizminin olduğunu ve bu dönem ortaya çıkan gelişmelerin modernleşmenin zeminini kurduğunu belirtir.⁸¹ Zekiyan’ın hümanistik dönem olarak belirttiği tarihi evre “*Miğhitarist Birliğin kurulmasından, aşağı yukarı 1840 yılına kadar süren ve daha çok “Yeniden Doğuş” (Veradzınunt) adıyla bilinen*”⁸² dönemdir. Bu dönem Ermenilerin bir yandan kendi kültürel miraslarına yöneldikleri ve bunu canlandırmaya çalıştıkları diğer yandan da Batı klasiklerine ve Batıdaki güncel fikirlere yüzlerini döndükleri ve modern düşünceyle tanıştıkları bir zaman dilimini kapsar. Lakin bu dönemde gerçekleşen gelişmenin meyvelerinin toplanması ancak 1840’larda mümkün olur: Aydınlanma fikri 1840 sonrası geniş kitlelere yayılır. Modern Ermenice standart yazı dili haline gelir. Açılan modern okulların sayısı ve yaygınlığı giderek artar. Matbaa ve yayıncılık alanında büyük bir çıkış yaşanır ve daha önce görülmemiş bir yayın faaliyeti yapılır. Avrupa’yla çeşitli alanlarda kurulan ilişkilerin gelişmesiyle pek çok Ermeni genci eğitim almak için Avrupa’ya gider ve buradaki gelişmeleri yakından takip eder.⁸³ Benzer biçimde Kevork B. Bardakjian da 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Osmanlı’nın başkentinde Ermeni edebiyatı tarihi için bir başka sayfanın açıldığını yazar⁸⁴ ve *Pazmaveb, Masis, Meğu, Tadron, Arevelk, Hayrenik* gibi süreli yayınların basılmasının, Batı dillerinden tercümelerin hızlanmasının birbirini besleyen faaliyetler olarak nasıl muazzam bir kültür ortamı yarattığını anlatır.⁸⁵ Bu kültür ortamında 1840 sonrası Ermeni edebiyatını etkileyen akımları değerlendiren Zekiyan şunları aktarır:

“Ermeni edebiyatında 1840’larda doğan ve günümüze kadar süren modern akım, Avrupa edebiyat ve sanat düşüncesinin ve duyarlılığının bütün türlerini

⁸¹ Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite**, s. 100.

⁸² A.e., s. 34.

⁸³ A.e., s. 92-93.

⁸⁴ Bardakjian, **Modern Ermeni Edebiyatı**, s. 119.

⁸⁵ A.e., s. 119-120.

ve yeniliklerini, hatta oldukça kısa süreli modalarını da kapsayan, çok süratli bir açılmıdır.

Ermeni edebiyatına giren ilk büyük Avrupa akımı Romantizm'tir. Kurucusu Alişan ve onun son derece yetenekli takipçileri Turyan ve Beşiktaşlıyan sayesinde zirvelere erişecek olan Ermeni Romantizmi, Büyük Avrupa edebiyatına göre daha geç bir tarihte doğmuştur. Fakat bu görelî gecikme, ilerleyen yıllarda büyük ölçüde telafi edilecektir, çünkü seksenlerden itibaren, Avrupa'da yükselen edebî akımların hemen hepsi, aynı anda Ermeni edebiyatında da -çoğu zaman hem Doğu hem Batı Ermeni edebiyatına-yansır."⁸⁶

Genel olarak edebiyat alanında özelde de dramatik edebiyatta Zekiyan'ın belirttiği gibi Romantizmin etkisi 19. yüzyılın ikinci yarısında Bedros Turyan'ın ve Mıgırdiç Beşiktaşlıyan'ın eserlerinde net bir biçimde kendini hissettirirken özellikle bu dönem *"Romantizmin etkisiyle ülkeye girmiş melodramların üretimin büyük kısmını oluşturduğu, klasik melodram tanımına tam uymayan oyunların da melodramatik muhayyileden fazlasıyla paylarını almış oldukları"*⁸⁷ görülür. Bundan bir on yıl kadar kısa bir zaman sonra ise Romantizm akımı yerini Realizme bırakır. Konuyla ilgili *"[k]atı edebî ölçütlerden yola çıkan eleştirmenler bu dönemi ikiye ayırırlar: Seksenlerde başlayan, romantik hareketin hâkim olduğu ilk dönemle, gerçekçi ve sembolist akımların hâkim olduğu ikinci dönem."*⁸⁸ Esasen ayırım eleştirmenlerin ifade ettiği kadar katı olmasa da yüzyıl sonunda edebiyat alanındaki genel seyir bu tarihselleştirmeye yakındır.

Bu dönem kültür ortamının hareketliliği, artan tiyatro faaliyetlerinde de gözlemlenir.⁸⁹ Bu hareketlilik elbette dramatik eser yazımını da besler.⁹⁰ Bu üretken sanat alanı içinde ilk dönem öne çıkan oyun yazarları Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Bedros

⁸⁶ Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite**, s. 100-101.

⁸⁷ Uslu, **Çatışma ve Müzakere**, s. 216.

⁸⁸ Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite**, s. 34-35.

⁸⁹ Nishan Parlakian ve S. Peter Cowe da *Modern Armenian Drama: An Anthology*'de bu dönem Ermeni tiyatrosunun seyrine ilişkin gelişmekte olan orta sınıfa, yetkin bir eğitim sistemine, Avrupa'yla ekonomik ve kültürel yakın temaslara sahip olmanın etkisine vurgu yaparak Ermeni tiyatrosunun İstanbul ve Tiflis olmak üzere gelişim gösterdiği iki merkez olduğunu söyler. Bu konudaki değerlendirme için bkz. Nishan Parlakian ve S. Peter Cowe, "Introduction", **Modern Armenian Drama: An Anthology**, New York, Columbia University Press, 2000, s. ix.

⁹⁰ Bu dönem yazılmış oyunlar, oyun yazarlığındaki yönelimler, dönemin öncü isimlerinden Beşiktaşlıyan'ın, Turyan'ın ve Baronyan'ın eserleri ve tür seçimleri ile ilgili geniş bilgi için bkz. Uslu, **Çatışma ve Müzakere**.

Turyan ve Hagop Baronyan⁹¹ olurken 20. yüzyılın başında onları Hovhannes Harutyunyan (Tilgadintsi), Levon Şant, Zabel Asadur olmak üzere Yervant Odyan gibi isimler izler. Bu yazarlarla birlikte gerçekçi, sembolist oyun örnekleri de Ermeni tiyatrosunun dağarcığına eklenir. Çoğunlukla gündelik hayattan yahut Ermeni tarihinden alınan konularla Ermeni toplumunun meselelerine ışık tutan oyunlar yazılır. Ancak gerek Abdülhamid rejiminin baskıcı politikaları gerekse de 1909 Adana Katliamı ve devamında önce 24 Nisan 1915'te Ermeni aydınlarının tutuklanmasıyla başlayan ardından Ermenilerin Osmanlı topraklarındaki her türlü varlığını yok oluşturan Felaket (ağed)⁹² ile 20. yüzyılın ilk çeyreğine damgasını vuran suçlar işlenir.⁹³

“Batı Ermeni edebiyatının en parlak isimleri son derece acımasız bir şekilde katledil[irler]: Krikor Zohrab, Taniel Varujan, Siamanto, Yerukhan, Rupen Sevag, Mikayel Gürcyan (Hrant), Rupen Zartaryan, Tilgadintsi, Ardaşes Harutyunyan, Dikran Çögüryan, Smpad Pürad, Keğam Parseğyan ve yüzlerce aydın. Bu değerli isimlerden çok azı hayatta kalabil[ir] (Yervant Odyan) veya ele geçmekten son anda kurtulup daha sonra kaç[ar] (Hagop Oşagan) ya da tutuklamaların olduğu gece şans eseri yurtdışındaydı[r] (Vahan Tekeyan). Fakat son tahlilde Batı Ermeni edebiyatı 1915 yılında yok edil[ir].”⁹⁴

Yüzyılların birikimiyle bir gelenek yaratan Ermeni tiyatrosu bu ortam tarafından boğulur ve geleneğin aktarılmasında yeri doldurulamaz bir boşluk oluşur.

1.5. Sınırlar ve Suskunluklar

Ermeni tiyatrosu aslında 1915 sonrası sadece boğulmaz aynı zamanda 1915 öncesi Ermeni tiyatro geleneğine dair pek çok şey tam da Felaket ruhuna denk düşen bir biçimde tarihsel anlatıdan dışlanır. İktidar ve tarih ilişkisi üzerine “[s]uskunluklar tarihe içkindir; çünkü her bir olay tarihe dönüşürken olayı meydana getiren diğer bazı

⁹¹ Bardakjian, **Modern Ermeni Edebiyatı**, s. 125.

⁹² Literatürde Hagop Oshagan'ın soykırımı karşılık olarak kullandığı sözcük. Ayrıntılı açıklama için bkz. Nichanian, **Edebiyat ve Felaket**, s. 19-24.

⁹³ Bardakjian, **Modern Ermeni Edebiyatı**, s. 178.

⁹⁴ A.e., s. 178.

*kısımlar kaybolur. Her zaman bir şeylerin kaydı tutulurken diğer bazı şeyler dışarıda bırakılır.”*⁹⁵ diye yazar Michel-Rolph Trouillot ve “*tarihsel anlatıların üretilme aşamasında birbirleriyle rekabet eden pek çok grubun ve kişinin olduğunu, tarih yazmak için kullanılan araçların bu gruplar arasında eşit dağıtılmadığını*”⁹⁶ anlatır. Dolayısıyla sessizleştirilenler, tarihyazımında dışarıda bırakılan, gerekli görülmeyen, saf dışı edilen bu tarihin kaybedenlerdir aynı zamanda. Anlatıların sınırından içeri girmelerine izin verilmeyerek tam bu noktada yok sayılırlar. Trouillot, tarihyazımının bu sınırı oluşturabilmesini sağlayan ve sessizlikleri ortaya çıkaran dört aşamadan bahseder: Kaynakların oluşturulması, bu kaynakların arşivler haline gelmesi, anlatıların ortaya çıkışı ve geçmişe dönük tarih metninin oluşturulması.

Bugün Modern Ermeni tiyatrosu üzerine yürütülecek herhangi bir çalışmanın Trouillot’un altını çizdiği böylesi bir tarih yazımının -Ermeni tiyatro insanlarının ve metinlerinin anlatıdan dışlanması, varlıklarına işaret eden kaynakların seçici/geçirgen bir anlayışla elenmesi, arşivlerin buna göre yapılandırılması ve bu minvalde ortaya çıkan anlatılarla kurulmuş bir tarih yazımı- içinden konuştuğunu baştan kabul etmesinde fayda var. Dolayısıyla bu çalışma da baştan böylesi bir kabulle yola çıkarken sonraki bölümlerde incelemeye çalışacağı metinlerle sınırları yoklamaya arşivlerde kalanlara ve arşivin ötesinde nelerin olabileceğine dair düşünmeye niyet ediyor.

⁹⁵Michel-Rolph Trouillot, **Geçmiş Sustumak: Tarihin Üretilmesi ve İktidar**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2015, s.76.

⁹⁶ A.e., s. 25.

İKİNCİ BÖLÜM

ADINI MEMLEKETİNDEN ALAN BİR YAZAR: TILGADINTSI (HOVHANNES HARUTYUNYAN)

Arpiar Arpiaryan'ın "Hayrenik" [Vatan] isimli gazetesi etrafında toplanan yazarlar "Avrupa taklitçiliği"ni aşmak ve edebiyatta milli bir ruhu ortaya koymak için gazete vasıtasıyla bir çağrıda bulunur. Bu çağrıda yazarlardan yerel çevrelerini, türkülerini, geleneklerini, göreneklerini konu etmeleri, bunlardan ilham alan eserler kaleme almaları, kendilerine özgü edebi dili geliştirmeleri, özgün eserler üretmeleri istenir. "Hayrenik"ın çağrısına en güçlü yanıt veren isimlerden biri Hovhannes Harutyunyan olur. Hovhannes Harutyunyan'ın 1893'te yazdığı "Emily" başlıklı eseri Tılgadintsi imzasıyla Hayrenik'te yayımlanır.⁹⁷

Harput'ta yaşayan Amerikalı zengin bir misyonerin hicvedildiği "Emily" öyküsü Ermeni edebiyatında bir hareketin başlamasına öncülük eder. "Emily"nin ardından dönemin önemli Ermenice yayınlarından "Aravelk", "Masis", "Dzağig" gibi gazete ve dergiler taşradan gelen yazılar yayımlamaya başlar. İstanbul dışından gönderilen eserlere duyulan ilgi Ermeni yazarlar arasında "etnik edebiyat" ve "Yarının Edebiyatı" tartışmalarının önünü açar.⁹⁸

"Emily" yayımlandığında Arpiaryan "Mer Kroğneri" (Yazarlarımız) isimli bir eleştiri yazısı yazar ve "*Taşra halkımızın iyi yazar çıkarmayı çok iyi başardığına inancımız tam... Etnik edebiyatımızın taşrada sağlam bir temele oturacağı herkesin kabul ettiği bir gerçektir; bizim (İstanbul'da) yazdıklarımızsa gelip geçicidir.*"⁹⁹ sözlerini kaleme alır. Aynı dönemde Ardaşes Harutyunyan da "Masis"e yeni bir Ermeni edebiyatının yaratılmasıyla ilgili bir tartışma yürütmek üzere anket hazırlar.

⁹⁷ Arşak Çobanyan, "Tılgadintsin Yev İr Kordzi", **Tılgadintsin Yev İr Kordzi: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Tadrerkutyunner**, Haz. Tılgadintsi Saneru Miutyan, Boston, Baıkar Association, 1927, s. XXIV.

⁹⁸ Krikor Beledian, "İmgeden Kayba: Harput Yazarları ve Taşra Edebiyatı", **Tarihi Kentler ve Ermeniler Harput**, Ed. Richard G. Hovannesyan, Çev. Zülal Kılıç, İstanbul, Aras Yayıncılık, Kasım 2017, s. 279.

⁹⁹ A.e., s. 279.

Ardaşes Harutyunyan'ın ankette sorduğu sorulardan biri “Yarın Ermeni edebiyatı nasıl olacak?” olur. Bu soruyla ilgili kendisinin de bir fikri vardır ve “Yarının Edebiyatı” yazı dizisinin başında konuya dair düşüncelerini ifade eder: Ardaşes Harutyunyan’a göre “Edebiyat, bir halkın kendine özgü yaşamının ve özel ruhunun ifadesidir.” “Edebiyat ancak ait olduğu ırkın bugünkü ve geçmiş yaşamının değişik yönlerinin yazılı bir yansıması ve anması haline geldiğinde, o ırkın özgün estetik-edebi karakterinin egemen özel niteliklerine göre ifade edildiğinde gerçek ve samimidir.”¹⁰⁰ Buna göre gerçek ve samimi edebiyat Ermeni toplumunun yaşadığı taşradadır ve yarının gerçek edebiyatı da ancak taşrada ortaya çıkabilecektir.

Taşrada, kelimenin Ermenice karşılığı olarak *kavarın* bağrında yeşeren *kavaragan kraganutyun* (taşra edebiyatı), Hagop Oşagan'ın *Hamabadger Arevmdahay Kraganutyun* (7. Cilt) adlı eserinde bahsettiği haliyle İstanbul'u kendisine merkez alan edebiyat anlayışına karşılık 19. yüzyılda ortaya çıkar. “[Ö]zellikle Ermeni kaderini yansıtan ve siyasallaşmış bir hattı da içinde barındıran” bu edebiyat, “memleketin içinden geçmekte olduğu şiddetli dönüşümü”¹⁰¹ satırlarına taşır. Bu dönüşümü, buna bağlı olarak gelişen devletin merkezileşme eğilimlerini, kısacası merkez-taşra ikiliğinin ortaya çıktığı tarihsel arka planı Talin Suciyan ana hatlarıyla anlatır:

“Devletin merkezileştirilmesi esas olarak, Tanzimat boyunca gerçekleştirilen yapısal ve idari değişimlerin temelini oluşturan askeri bir süreçti ve söz konusu değişimler arasında, askerlik hizmetini düzenleyen yeni kanun ve nizamnameler, Fırka-i Islahiye'nin kuruluşu ve askeri faaliyetleri, toprak mülkiyeti, Arazi Kanunnamesi (1858), Vilayet Nizamnameleri'yle (1864-71) gelen bürokratik, hukuki ve yönetsel değişiklikler, II. Abdülhamit iktidarının başlangıcına ve sonuna rastlayan kısa ömürlü I. ve II. Meşrutiyet dönemleri, bunların yanı sıra Birinci Dünya Savaşı'na kadar İmparatorluk'ta meydana gelen siyasi ve ekonomik değişimler yer alıyordu. Anaakım Osmanlı tarihyazımı özellikle de Tanzimat'la belirginleşen devletin merkezileşme projesini daha ziyade ilerlemeci ve olumlu anlamlarla yüklü bir reform dönemi olarak görmeyi tercih etmiştir. Buna bağlı olarak, Tanzimat ve reform kavramları tarihyazımında çoğunlukla birlikte düşünülmüş, böylelikle

¹⁰⁰ A.e., s. 281.

¹⁰¹ Talin Suciyan, “Hagop Mntsurî'nin İkinci Evlilik Romanını Osmanlı İmparatorluğu'nda Eşzamanlıların Eşzamansızlığı Perspektifinden Okumak”, **Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi**, Vol. 3(3), s. 512, 2022, (Çevrimiçi) <https://dergi.bilgi.edu.tr/index.php/reflektif/article/view/154/105>, 20 Aralık 2023.

imparatorluğun özellikle de 19. yüzyılda uygulamaya koyduğu büyük oranda askeri, bürokratik, hukuki, zamansal kontrol ve şiddet içeren siyasi mekanizmaları, Tanzimat literatüründe pek az yahut meşrulaştırıcı bir dil kullanılarak yer bulmuştur.”¹⁰²

Tanzimat ve reform kavramlarını bir arada okuyan, bu süreci Osmanlı’nın başkenti ile onun dışında kalan yapının birbirine uyumlanması biçiminde yorumlayan yaklaşıma karşılık Suciyan bürokratik, askeri, hukuki, toplumsal şiddet benzeri mekanizmalarla çevrenin merkeze tabii kılınmaya çalışıldığı uygulamalardan bahseder. Buna göre “merkezin dışı olarak tarif edilen her yer tekinsizlikler coğrafyasıdır”¹⁰³ ve vergi politikalarından askeri müdahalelere kadar türlü yollarla “güvenli” hale getirilmelidir.

Osmanlı vilayetlerinde yıkıcı bir alt üst oluşa sebep olan bu siyasi ve sosyal gelişmeler 19. yüzyılın başından itibaren burada yaşayan Ermeni halkının gündelik hayatında açık bir biçimde karşılık bulurken süreli yayınlar vasıtasıyla başkent İstanbul’da da duyulur olmaya başlar. İstanbul’da biçimlenen edebiyat dünyasında Mıgırdiç Khrimyan’ın (1820-1907) ve Karekin Sırvantzyants’ın (1840-1892) eserlerindeki taşra anlatısı bunun ilk örneklerini teşkil ederken esasen bu dönem taşrada yaşananları “Aravelk” ve “Masis” gibi yayınların sayfalarına taşıyan bir isim olarak Hovhannes Harutyunyan öne çıkar.

Hovhannes Harutyunyan, Beledian’ın aktardığı üzere 1893’e kadar gazetelere vilayetlerin durumunu anlatan yazılar gönderir. Örneğin 20 Temmuz 1878 tarihli “Masis”e yazdığı yazısında reform planlarına rağmen “[k]iminin mal ve mülkünü yağmalıyor, kiminin hayatını parçalıyorlar. Bu felaket sahneleri karşısında yüreğim sıkışıyor”¹⁰⁴ diyerek memlekette kol gezen zulümden bahseder. Aynı yayının 24 Ağustos 1879 tarihli sayısında ise “devletin ‘kıtlığı önleyecek tedbirler almak yerine, bunun yaygınlaşmasına katkıda bulunduğu’nu”¹⁰⁵ yazar. 8 Haziran 1890’da yayımlanan “Aravelk”te de “Kharpert yev bantkh dutyunı” (Harput ve Göç) başlığıyla

¹⁰² A.e., s. 508.

¹⁰³ A.e., s. 512.

¹⁰⁴ Beledian, **Tarihi Kentler**, s. 275.

¹⁰⁵ A.e., 275.

göç olgusunu tartışır ve “göçü ‘ülkenin, insanın asgari günlük ihtiyacını karşılayacak istikrarlı bir gelir bile vadetmeyen, genel durum”uyla¹⁰⁶ ilişkilendirir. Basına dönük yoğun baskı ve sansür nedeniyle ilerleyen zamanlarda bu ve benzeri yazılarındaki eleştirel tonu devam ettiremeyen Hovhannes Harutyunyan’ın Kanuni Esası’nın tekrar yürürlüğe konulduğu 1908’e kadar yazdığı eleştirel yazılarının da görmezden gelindiği yahut tamamen ortadan kaldırıldığı bilinir.¹⁰⁷ Bu yazıların yanı sıra mektup, seyahat yazısı türündeki eserlerinde de *kavarın* koşullarını ayrıntılı biçimde tasvir eden Hovhannes Harutyunyan’ın edebiyatının da hattını bu yönde çizdiği söylenebilir.

2.1. Hayatı ve Batı Ermeni Edebiyatındaki Yeri

1860’ta Harput’un Tılgadin köyünde dünyaya gelen ve 1915’te katledildiği güne kadar doğduğu muhitten hiç ayrılmayan, yaşadığı coğrafyaya bağlılığının bir ifadesi olarak köyünün adını kendine müstear isim seçen, Harput ve civar köylerindeki Ermeni yaşantısını eserlerinin ana konusu yapan, Harput köylüsünün görme, düşünme ve ifade biçimlerini eserlerinde işleyen, Harput’a özgü ağız özelliklerini, yerel dilde kullanılan deyimleri satırlarına taşıyan, ilhamını büyüdüğü topraklardan alan ve edebi çevrelerde Tılgadintsi olarak bilinen Hovhannes Harutyunyan tüm bu özellikleriyle Ermeni taşra edebiyatının kurucusu kabul edilir. Aralarında Rupen Zartaryan, Hamasdeğ, Penyamın Nurigyan, Vahe Hayg ve Vahan Totovents’in bulunduğu bir taşra edebiyatı ekolünün de temsilcisi olarak anılır.¹⁰⁸

Harput’ta eğitim gören Tılgadintsi, bir süre piskoposluk sekreterliği yaptıktan sonra öğretmenlik mesleğini seçer. Görev yaptığı Simpatyan Okulu’nun 1884’te kapanmasının ardından yine Harput’ta Getronagan Varjaran’ı (Merkez Lisesi) kurar. Bu lise Amerikan Fırat Koleji’ne rakip olabilecek düzeyde gelişir ve pek çok Ermeni yazarın, entelektüelin yetiştiği okul olur.¹⁰⁹

Tılgadintsi’nin 1915’te katledilmesinden çok daha önce, 1908’de, onun öldüğüne dair asılsız bir haber yayılır. Bu haber üzerine Rupen Zartaryan, Razmig

¹⁰⁶ A.e., 275.

¹⁰⁷ A.e., s. 274-275.

¹⁰⁸ A.e., s. 278.

¹⁰⁹ A.e., s. 278.

dergisinde Tılgadintsi anısına bir yazı yazar. Zartaryan'ın yazısı şöyle başlar: “Sadece taşra değil bütün Türkiye Ermeni edebiyatı Tılgadintsi'nin vakitsiz vefatıyla en nev-i şahsına münhasır, en mizahi ve en dikkat çekici simalarından birini kaybetti.”¹¹⁰ Yazının devamında Tılgadintsi'nin hayatından ve edebi yönünden bahseden Zartaryan, oyunları üzerine değerlendirme yaptığı bölümde onun gerçek, kusursuz bir tiyatroyu hiç görmemiş, büyük tiyatro eserlerinin temsilinde hiç bulunmamış, sahne sanatlarının olduğu bir muhitte yaşamamış olduğunu yazar.¹¹¹ Tılgadintsi, hayatı boyunca büyüdüğü topraklardan hiç ayrılmasa da Batı'daki edebi gelişmeleri, İstanbul ve Tiflis merkezli Ermeni edebiyatını, özellikle de realist akımın eserlerini yakından takip eder; sahne sanatlarını görme imkânı bulamasa da azımsanmayacak sayıda tiyatro eserine imza atar.¹¹²

Tılgadintsi'nin tiyatro eserlerinde okur, başat iki konuyla karşılaşır: Bunlardan biri, siyasal, sosyal ve ekonomik değişim sebebiyle Harput'ta yaşanan toplumsal çözülme; diğeri, yine bu ilk konuyla bağlantılı olarak gelişen Harput'tan Amerikaya'ya yapılan göçlerin birey ve toplum üzerindeki etkisidir.

Araştırmanın bu bölümünde Tılgadintsi'nin bu iki ana konu etrafında yazdığı *Enti Temen (Öte Taraftan)* (1902), *Zalım Dığan (Zalım Oğlan)* (1904), *Canportın yev Canpetsnoğneri (Yolcular ve Yolcu Edenler)* (1905), *Gıdagı (Miras/Vasiyet)* ve (1911), *Tebi Ardasahman (Yurt Dışına Doğru)* (1912) oyunlarını incelemeye çalışacağım.

2.2. İki Dünya Arasındaki Eşikte Ses, Söz, Sır: *Enti Temen (Öte Dünyadan)*

Sahne, Harput yakınlarında bir tepe[dir.] Tepede bir ağacın gölgesi altında solgun yüzlü, elinde asa, yalınayak, üzerinde kefen benzeri bir örtü, başında külah, sağ

¹¹⁰Rupen Zartaryan, “Tılgadintsin”, *Tılgadintsin Yev İr Kordzi: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Tadrerkutyunner*, Haz. Tılgadintsi Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. 594.

¹¹¹ A.e., s. 598.

¹¹² Bu konudaki bir başka değerlendirme için bkz. Reha Keskin, "Dünyanın Eşiğinde, Beklenti Zamanı", *Gökcisimleri Üzerine*, Yay. Haz. Kevser Güler, Süreyya Evren, İstanbul, Arter Yayınları, Ocak 2021, s. 68-71.

omzunda heybe taşıyan ihtiyar bir adam görünür. İhtiyar, şaşkın bir halde etrafa bakınıp kendi kendine konuşmaktadır. Bu sırada şehirden köyüne dönmekte olan Magar’la karşılaşır. Magar, ona kim olduğunu, nereden gelip nereye gittiğini sorar.¹¹³ Magar’ın sorularıyla ilerleyen diyaloglardan ihtiyarın ölümler aleminden geldiği anlaşılır. Her tarafta kemiklerin olduğu mezbahayı andıran bir yerden geçip gelmiştir buraya, sanki bir kasırga geçtiği yerde ne varsa önüne katmıştır da geriye sadece kemikler kalmıştır.¹¹⁴

Kendi ölümüne tanıklık eden ihtiyar nasıl öldüğünü, ölürken başına neler geldiğini anlatır: Köpek çeneli ve kolları da kartal tüyleriyle kaplı iki ruh, teslim olmasını istemiştir.¹¹⁵ Ölürken ardından ne ağlayan ne sızlayan olmuştur. Sadece bir kadının sesini duymuştur.¹¹⁶ Ses, öldükten sonra da ihtiyarın peşini bırakmamıştır. Sesin sahibi kadını sevdiğinden ayıran, ona iftira atan ihtiyar, bu nedenle öte dünyada ıstırap çekmektedir. Kaldığı yerden daha kötü bir yere gönderilmemek, kadının bedduasını geçersiz kılmak için hayattayken iyi işler yaptığına şahitlik edecek birilerini bulması gerekmektedir. Bu şahitleri bulmak amacıyla özel bir izinle dünyaya dönmüştür. Bu izni alabilmesini sağlayan şey ise hayatı boyunca yaptığı tek iyilik, yolunu kaybetmiş bir yolcuyu çok kısa bir süreliğine de olsa ağırlamasıdır.

İhtiyar, dünyada olma gerekçesini anlattıktan sonra Magar’dan yardım ister. Kendisine şahitlik edecek birilerini bulmak ümidiyle köyün ileri gelenlerini bir araya toplamasını söyler. Bir de öte dünyadan heybesinde mektuplarla gelmiştir, bunları da sahiplerine ulaştırmak niyetindedir. Magar, bu isteği yerine getirir. Kasabanın ileri gelenlerinden Yeprig, Sahag, Tavit, Zakar, Hampig, Nırno, Markar toplanır. İhtiyar’ın yalnızca Zakar’a verebileceği bir mektup yoktur çünkü yola çıktığı sırada Zakar’ın babası üzerinde kırmızı bir gömlek ve ayağına nal çakılı bir halde bazı çıplaklarla birlikte diken toplamaya götürülüyordur.¹¹⁷ İhtiyar, heybesinden ilk mektubu çıkarır ve Yeprig’e uzatır. Sonra sırasıyla Sahag, Tavit, Markar, Nırno açar mektuplarını.

¹¹³ Tılgadintsi, “Enti Temen”, **Tılgadintsi Yev İr Kordzi: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Haz. Tılgadintsi Saneru Miutyan, Boston, Baikal Association, 1927, s. 365.

¹¹⁴ A.e., s. 366.

¹¹⁵ A.e., s. 368.

¹¹⁶ A.e., s. 269.

¹¹⁷ A.e., s. 380.

Açılan mektuplarla hem öte dünyadakilerin hem de yaşayanların yaptığı kötülükler, işlediği suçlar teker teker ortaya saçılır. Faiz işletip haksız kazanç sağlayanlar, kadınlara kötülük edenler, çocukları istismar edenler, dini kullanarak halkı kandırmaya çalışanlar, halka düşmanlık yapanlar, meslek etiğini çiğneyenler... Her biri bir suçun müsebbibi olan kasabanın ileri gelenleridir.

İhtiyar tüm mektupları sahiplerine teslim ettikten sonra onlardan kendisi hakkında iyi şahitlik yapmalarını ister ancak adının Şarur Avag olduğunu işiten herkes onun kötü namını bildiğini ve şahitlik yapamayacağını söyler. Yıllar geçmiş olmasına rağmen işlediği suçların unutulmadığını, kendisine şahitlik yapacak birinin olmadığını anlayan ihtiyar hayal kırıklığına uğrar ve ölümler alemine vaktinde yetişebilmek için yola koyulur. Ancak aceleyle hareket ederken yolunu kaybeder ve ölümler aleminde kapı kapı dolaşmak zorunda kalır. Sırasıyla dostun güvenini kötüye kullananların, kadınları hakir görenlerin, halkın kazançlarını talan edenlerin, para ve mevki karşılığında şahsi kanaatlerini, bağımsız tavırlarını bir kenara koymuş meslek sahiplerinin kapısını çalar. Her kapı bir başka eziyete açılır. Sonunda doğru yeri bulur: Burası, alını kara çıkanların yeridir. Yerini bulan ihtiyara dünyadan haberler soran Gargud Kle'ye ihtiyar, “sus, sus, sorma, ses etme”¹¹⁸ demekten başka bir yanıt vermez. Kle, başkalarının da merakla haber beklediğini söyleyince ihtiyar, “*bırak gelmesinler, bırak işitmesinler hatta gözlerini kulaklarını kapasınlar. Bir şey diyemeyeceğim ama sen şöyle de istersen, burada, mezardan ötede güneşten ve dünyadan uzak olanlar için bütün karanlığına ve korkunç eziyetlerine rağmen Araf en mutlu yer, böyle anlat onlara ve sus!*”¹¹⁹ der.

Tılgadintsi'nin *Enti Temen (Öte Dünyadan)* adlı oyunu ilk kez 1902'de Ermenice haftalık dergi *Arevelyan Mamul*'de yayımlanır. S. Peter Cowe, oyunun 1907'de Fırat Koleji'nde bir grup öğrenci tarafından sahnelendiğinden bahseder.¹²⁰ Konusu itibarıyla Dante'nin öte dünyaya yapılan bir gezintiyi anlattığı, Cehennem, Araf ve Cennet bölümlerinden oluşan *İlahi Komedya*'sını çağrıştıran *Enti Temen*'i

¹¹⁸ A.e., s. 365-401.

¹¹⁹ A.e., s. 401.

¹²⁰ S. Peter Cowe, “Tılgadintsi's as Ideologue of the Regional Movement in Armenian Literature”, *Journal of the Society for Armenian Studies (JSAS)*, Ed. Barlow Der Mugrdchian, Vol. 12, 2001, 2002 (2003), s. 36.

yazarken Tılgadintsi'nin Dante'nin eserinden haberdar olup olmadığıyla, ondan etkilenip etkilenmediğiyle ilgili kesin bir bilgi yoktur¹²¹ ancak Tılgadintsi'nin oyunu yerel karakterleriyle, anlattığı sorunların yerel niteliğiyle ve kurgusuyla beraber düşünüldüğünde özgün bir nitelik taşır. Bununla birlikte her iki eserde de -biri diğerinden yüzyıllar sonra yazılsa da- yazıldıkları dönemin atmosferi bakımından kimi benzerlikler vardır. Dante, *İlahi Komedya*'yı Floransa'da değişen düzenin, ortaya çıkan kargaşanın, toplumsal çöküşün ve çözülmenin içinde yazar. Tılgadintsi'nin oyununun doğduğu tarihsel koşullara bakıldığında da Anadolu'da baskının arttığı, Ermenilere yönelik şiddet eylemlerinin gerçekleştirildiği, yerinden edilmelerle nüfus hareketliliğinin olduğu hızlı bir değişimin kendini hissettirdiği bir dönem olduğu görülür. *Enti Temen*'in ilk sahnesinde dünyaya dönen ihtiyarın sözleri bu değişime işaret eder:

*“Yok, yok yanlış gelmedim. Aynı dağ, aynı şehir, aynı dağın aynı şehrin güneşi ve güneşin doğuşu işte! (Nefes nefese, sesi kesilir) Yalnız bu manzaranın tuhaf değişimi ruhumu sarstı. Kim bilir bu güzelim vadinin üzerinden ne rüzgarlar esmiş, neler geçmiştir.”*¹²²

İhtiyarın vardığı yer, hiç de iyiye delalet olmayan bir değişimin başlangıcıdır. Değişimden geriye kalansa artık üzerinde kimsenin bulunmadığı “kemiklerle dolu mezbahaya benzeyen bir yer” olacaktır. Herkesin sonunda gideceği “kaçınılmaz gelecek”ten, *ölüm*den, gelen ihtiyar geçtiği yollarda gördüklerini anlatırken esasen bir kehaneti bildirir ancak yalnızca gelecekte olacakların değil geçmişte olmuş olanların bilgisi de ihtiyarda saklıdır. Bu bilgiyle ne yapılacağı ise *şimdinin* konusudur. Bu yönüyle oyunda zaman genişleyerek geçmişe ve geleceğe açılırken lineer çizgi kırılır ve *şimdi* içinde geçmişin izlerini ve geleceğin bütün potansiyellerini barındıran bir an olarak yoğunlaşır. Böylece her bir sahne şimdi ve burada mevcut olanla şimdi ve burada mevcut olmayanı birlikte düşündürür.

¹²¹ Tılgadintsi'nin “Enti Temen” oyunu ile Kapriel Suntugyan'ın “Vosgan Bedroviçen en ginkumı” adlı eseri arasında da benzerlik bulunduğu belirtilir. Konuyla ilgili tartışma için bkz. Çobanyan, “Tılgadintsin Yev İr Kordzi”, *Tılgadintsin Yev İr Kordzi*, s. 84.

¹²² Tılgadintsi, “Enti Temen”, *Tılgadintsin Yev İr Kordzi*, s. 366.

Köyün ileri gelenlerinin toplandığı ve mektupları okuduğu köy meydanı ise unutulanı, yok sayılanı, bastırılanı içinde barındıran, toplumsal hafızanın canlandığı bir mekân olarak sahnelenir. Bu meydanda ölümler aleminden gelen ihtiyarın geçmişin ve geleceğin bilgisini taşıyan mektupları paylaştığı an etik bir tartışmanın da açıldığı andır. Bu anda geçmiş kuşakların ve onların devamı olan ahalinin eylemleri, tutum ve davranışları konu edilir. Bir nesilden diğerine aktarılan, kuşaklar boyu süren suçlar ve bunların cezaları sahneye taşınır. Her bir bireyin kendi eyleminin toplumdaki karşılığının ne olduğu ve bireylerin eylemlerinin başka bireylerin hayatları üzerinde nasıl bir etki yarattığı mektuplara yansır:

Halkın boğazına çökerek haksız kazanç sağlayan ve eşinden şüphe ederek eşine eziyet etmiş olan Gargud Kle mektubunda oğlu Yeprig'e seslenir:

“Yavrum, günahların kolay affedilmeyeceğini anlaman gerek. Dua ya da ayin ne yaparsan yap bunlar ancak önemsiz günahların lekesini siler. Bugün değilse de bir gün annen kurtulacak ama ben kendi adıma hiçbir ümit beslemiyorum. Kesinlikle peşimden gelmeni tembih etmiyorum sana. [...] Kimi zaman bir karıncanın gölgesine bile basmamak kimi zaman da haksızlıklara öfkeyle karşı durmak cenneti dolduran erdemlermiş.”¹²³

Sahag'a da kiliseyi dükkânı gibi kullanmış, zengin kapısından ayrılmayıp yoksulun halini anlamamış, halkı birbirine karşı kıskırtmış papaz babasından gelen mektupta şöyle yazar:

“Öyle kötü, yardıma muhtaç halde ben ve annen derin bir küpün içine tıklmış haldeyiz. [...] Burada diyorlar ki bu durumdan paçayı sıyrmanın tek yolu el öpüp çalıp çırparak alınan şeyleri sahiplerine geri vermek... Orada bıraktığım ne varsa sat ve sadece zavallı babanı kurtarmayı aklına koy. [...] Arkamızdan gelmeyin, gelmeyin ama çaresiz geleceksiniz. Gelirken yanınızda sadece gerekli şeyleri bulundurun. Bunlardan bazılarının adlarını yazıyorum: İyiliğe İman, Hakikate Duyulan Sevgi, Bilgelik ve Yüce Gönüllü Erdem, işte bu türden kitaplar, bunları mutlaka getirin.”¹²⁴

¹²³ A.e., s. 379.

¹²⁴ A.e., s. 383.

Annesinden Nirno'ya gönderilen mektuptaysa boyundan büyük işlere kalkışıp tabiplik yapan ama verdiği ilaçlarla insanların ölümüne sebep olan, yetimhanedeki çocukların üzerine bir karabasan gibi çöken, onlara eziyet eden oğluna duyduğu öfke, onunla ilgili yaşadığı utanç ama yine de onu yanlıştan döndürme isteği vardır:

“Eh Nirno, zaten doğduğun gün de sende böyle çirkinlikler fark ettim ve şimdi söylesem şaşıracaksın ki dünyaya geldiğin dakika da dehşetle bir köşeye kaçtım. [...]

Turptan turp çıkar, meşe tohumundan da yüksekliğiyle kartallarla boy ölçüşebilen heybetli bir ağaç ama sen hayatın bu nevi basit şartlarını tartamadığın için son kez de tabip olmaya teşebbüs ettin ve bu yüzden de nice ocağı kararttın.

Senin ilacınla gözlerini kapatıp burada beni görmek için gözlerini açanlar, bunların şikayetleri her gün Araf'a yeni gelenlerin yüreğini dağlıyor. [...] Görünen o ki bu yaptıklarını bir şekilde telafi etmek için kendine geledin. [...] Geçenlerde senin yetimhaneden masum bir kız da bizim o büyük göğümüzün üzerinde parlak bir iz bırakarak geçerken görüldüğünde tesadüfen rastladığı tanıdıklardan birine senin sebep olduğun dertler yüzünden nice serzenişte bulunmuş. Sen ve karın o zavallı küçüklerin başına bir karabasan gibi çökmüş, onlara eziyet ediyormuşsunuz. [...] Nirno evladım, Allahın kimsesizin sahibi olduğunu bilesin. Seni itham edenler bizzat yetimhanende barınan kızlar iken yarın sana yardım edemeyeceğim.”¹²⁵

Ölümler alemindekilerin ve dünyadakilerin gelecekte daha iyi bir yere gidebilmelerinin koşulu henüz hayatta olanların geçmişe dönmeleri, geçmiş kuşakların suçlarıyla ve kendi suçlarıyla yüzleşmeleri, bu yüzleşmeyle birlikte *şimdide* tutum almalarıdır. Oysa köy meydanında geçmişin olayları birer birer ortaya çıkarken, *şimdide* yaşananların gelecekte nelere sebep olacağı anlatılırken mektupların sahipleri suçu ve sorumluluğu üstlenmekten kaçınır. İhtiyar da kendisi için şahitlik edecek kimseyi bulamaz, artık çok geçtir. Tarihini başka türlü yazma, yazgısını değiştirme imkânını yitirmiştir. Dahası öte dünyada azap çekmesine sebep olan suçla yüzleşmek yerine suçunu geçersiz kılacak bir yol aramaya giriştiği için baştan kaybetmiştir. Bir kadının adalet talep eden sesi ihtiyarın peşini bırakmayacaktır.

¹²⁵ A.e., s. 389-391.

Etğin sıklıkla sesle ilişkilendirildiğini belirten Mladen Dolar, sesle vicdan arasındaki bağa işaret eder. Sesin etik mevzular söz konusu olduğunda popüler yaklaşımlardan felsefi geleneklere kadar geniş bir alanda kullanılagelen bir mecaz olduğunu vurgular.¹²⁶ Dolar’a göre;

“[V]icdanın sesi mecazı, anlamlandırma zincirinin kendi başına ayakta duramaz olduğu bir ahlak görüşünü beraberinde getirir; imleyen olmayan bir şeyde bir kaidesi, bir dayanağı, bir kökü olması gerekir. Etik, bir ses gerektirir; ama nihayetinde herhangi bir şey söylemeyen bir ses gerektirir; bu sayede daha yüksek çıkan bir sestir, kaçıışı olmayan mutlak bir çağrıdır, susturulamaz suskunluktur bu. Ses, etiğin anlamlandırıcı olmayan, anlamsız temeli olarak kendini gösterir. Ama ne tür bir temeldir? İlahi ses-ilahi olduğu için şaşmaz ve dolayısıyla sağlam bir garanti- olarak kavranırsa, özneyi emirleri yerine getiren edilgen bir duruşa havale eden bir pozitiflik halini alacaktır- sesi ancak belirli bir şey emretmeyen ve hiçbir garantisi olmayan saf bir celp olarak kavradığımızda kaçınabileceğimiz bir tuzaktır bu. Bizi tek hamlede Öteki’ne ve kendi sorumluluğumuza teslim eder.”¹²⁷

Oyunda celp olarak yorumlanabilecek bu etik ses -adalet arayan kadının sesi- buyurgan bir ses değildir. Mekânlar geçer, zamanda yolculuk yapar, zihinlerde ve bedenlerde iz sürer. Adaletsizliğe karşı muhatabını arayan bir çığlık olarak dile gelmek, duyulur olmak ister. Unutturulmaya, yok sayılmaya, üstü örtülmeye çalışılan geçmiş ile şimdi arasındaki perdeyi yırtan bir sestir bu. Geçmişin geçip gitmiş olmadığını duyurur. Zamanın ve mekânın sınırlarını aşarak saklı suçlarla, gizli olaylarla, bastırılmış gerçekliklerle karşı karşıya kalınan bir alanda cınlar.

Etik sorumluluk nosyonunun tam da bu celbe verilen yanıt olduğunu söyler Dolar çünkü *“-bu celbe yanıt vermemek mümkün değildir; bundan kaçınmak temel sorumluluğumuzdan kaçınmaktır ve bunun hesabı daima sorulur. Sorumluluk nosyonunun kalbinde ses vardır; sorumluluk bir sese verilen yanıttır.”¹²⁸* diye yazar.

Jacques Lacan’ın gözün aksine kulağın kapağı yoktur, kapatılamaz sözlerini hatırlatan Nermin Saybaşı da görüntünün yönsel olduğuna, nesneye ancak belli bir

¹²⁶Mladen Dolar, **Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses**, Çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul, Metis Yayıncılık, İkinci Baskı, Ekim 2023, s. 85.

¹²⁷ A.e., s. 101.

¹²⁸ A.e., s. 98.

konumdan bakılabileceğine oysa sesin sarmalayıcı olduğuna, yekten bertaraf edilemeyeceğine dolayısıyla hem mekân hem de zaman bakımından sınırları zorlayan geçişsel bir alana yerleştiğine işaret eder.¹²⁹ Dolayısıyla sestten kaçınmak pek de mümkün değildir. Ancak sesi dinlemenin türlü biçimleri vardır ve bu da yine etik meseleyle ilgilidir çünkü dinlemek kasıtlı bir çaba gerektirir. Ses, bir kere duyulur olduğunda özne ile öteki arasında etik bir alanın açılması da mümkün olur. “*Zamanı an olarak imzalar ses; duyumları cezbeder, olaylar ve durumlar yaratır, ilişkiler kurar ve o ilişkileri (yeniden) çözer, dilleri birbirine bağlar, bedenleri harekete geçirir, birleştirir ve ayırır.*”¹³⁰ Tüm bunlar dinlemenin dönüştürücü etkisinin altını çizer. Nelerin duyulduğu, nelerin dinlendiği ve nasıl dinlendiği ise dinlemenin politikasının ana hatlarını oluşturur. Nasıl ki “[g]özü göröl(e)meyene açmak demek merkezi bakışı bertaraf etmekse, benzer bir biçimde, kulağı işitil(e)meyene açmak demek analog bir duyuyu terk etmek anlamına gelir. Bu terkin sesi aynı zamanda sesin politığıdır.”¹³¹ Kimlerin sesinin duyulur olduğu, kimlerin sesinin söze dönüştüğü, kimlerin sessizleştirildiği hep bu politikayla ilişkilidir. Her şeyi duyduğunu iddia eden muktedirin tavrıyla mı yoksa bağlar kurmaya çalışan, ilgili, meraklı, duyarlı bir tavırla mı dinlendiği de dinlemenin politikasına dahildir. Jacques Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*’nda söz ile ses arasında yaratılmış ayrıma değinir. “*Kimin söze kiminse yalnızca sese*” sahip olduğuna dair tartışmanın siyasetin alanına dahil olduğunu ve “[ö]teden beri, kimi kategorilerdeki insanların siyasal birer varlık olduklarının reddi[nin], ağızlarından çıkan sesleri bir söylem olarak kabul etmemekten”¹³² geçtiğini vurgular. Ranciere, siyasetin tam da “*bir cemaatin ortak’ını tanımlayan bu duyulur paylaşımı yeniden şekillendirmek, ona yeni özne ve nesneler dahil etmek, görünür olmayı görünür kılmak ve sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınması*”¹³³ olduğunu söyler ve bunun da uzlaşmazlık (dissensus) yaratan bir etkinlik olduğunu yazar. Oyunda ihtiyarın kulaklarında çınlayan, her yerde onu takip eden kadının sesi de toplumsal

¹²⁹ Nermin Saybaşı, **Mıknatıs Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası**, İstanbul, Metis Yayıncılık, Mayıs 2020, s. 103.

¹³⁰ A.e., s. 148.

¹³¹ A.e., s. 17.

¹³² Jacques Ranciere, **Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 28.

¹³³ A.e., s. 29.

uzlaşmayı bozan, egemene karşı ötekinin sesi olarak kendini duyurmak isteyen bir sestir. Ancak ihtiyar bu sesin çağrısına kulak vermek, bu sesi dinlemek yerine sesi bastırmak, susturmak ister. Lakin bir ölüyü bile yerinden kaldırıp belleği harekete geçiren, geçmişini çağıran ses öyle güçlüdür ki duyulur olduktan sonra sadece sesin sahibi kadının hikayesi olmaktan çıkar ve bu hikayeye birlikte genişleyip toplumsal meselelere açılır. Hem öznel hem de kolektif belleğin bir araya geldiği, bunların taşınıp aktarıldığı bir sestir söz konusu olan. Aynı zamanda bu ses, görünmez kılınan ötekinin kendi varlığını hatırlatması olarak da okunabilir. İçindeki bu sesi bastırmaya çalışan ihtiyarın geçmişini telafi çabası ise onun için hüsrarla sonuçlanır.

Beliz Güçbilmez, tiyatrodaki geçmiş ve gecikmişlik fikri üzerine düşünürken Antik Yunan'da ve tiyatro modernitesi içinde oyunların bir geçmiş gerilimi üzerine kurulduğunu ifade ederek *Oidipus*, *Macbeth* ve *Satıcının Ölümü* oyunlarından örnekler verir. Oidipus'un babasının katili olduğu gerçeğini değiştiremeyeceğini, Macbeth'in işlediği suçun günahını başka günahlarla örtemeyeceğini ve Willy Loman'ın da geçmişini ne kadar isterse istesin temize çekemeyeceğini belirtir. Her bir oyun karakterlerinin şimdide atacağı adımın zaten çoktan geç kalınmış bir adım olduğunu vurgular. Bu geçmiş fikrini de bir formülle açıklar: "*Geçmişte bir şey olmuştur ve o her ne ise şimdiyi etkilemektedir.*"¹³⁴ Bu formül *Enti Temen (Öte Dünyadan)*'de ihtiyar adamın bir *celbe* uyararak ölümler aleminde dünyaya gelişinde ve gelirken yanında getirdiği ne varsa oyun kahramanlarının *şimdi* ve *geleceğini* etkileyecek olmasında karşılık bulur. Zamanın doğrusal akışının kırıldığı yerde *geçmiş* bir ölüyle birlikte şimdinin içine sızar ve gündelik akışa, şimdi olmakta olana müdahale etmeye çalışır.

Tılgadintsi'nin bir ölüyü oyunun ana karakterlerinden biri olarak kurgulaması ve onu yaşayanların dünyasına katması geçmiş zaman gerilimini pekiştiren ve şimdiye vurguyu artıran bir öğe olarak ortaya çıkar. Böylece "*ölüm yaşamın içine ve şimdiki zamana şekillendirici ve tamamlayıcı bir güç olarak alınarak zamandışılığından*

¹³⁴ Beliz Güçbilmez, *Zaman/ Zemin/ Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Ankara, Deniz Yayınevi, Aralık 2006, s. 29.

kurtarılır. [...] [B]u zamansal gerilim ilişkisi şimdiki zamanı sonu ve yönü olmayan seyrinden koparır ve onu anlamla yükler.”¹³⁵

Oyunda ölüm hiç beklenmedik bir anda bir tepede belirir ve henüz oyunun başında ihtiyar adam geçmişte yapılan mezar ziyaretlerinden ve bu ziyaretler esnasında düzenlenen törenlerin artık unutulduğundan bahseder. Bu yüzden de bu dünyanın öte dünyayla ilişkisinin koptuğunu, kimsenin artık ölümü hatırlamadığını, insanların ölümlü olduğunu unuttuğunu ve bunun korkunç bir şey olduğunu söyler. Korkunçtur çünkü ölümlü olduğu gerçeğini yok sayma, yaşamın sonlu ve sınırlı oluşunu kabullenmeme, tanrısal olana öykünme dolayısıyla sınırı aşma hali insanın temel yanılgısının, trajik hatasının da sebebi olarak kabul edilir. İhtiyar’ın öte dünyaya dönüş yolculuğunda yerini ararken çaldığı kapıların her birinin ardında da sınırı aşmış bu insanlar hatalarının bedelini ödemek üzere toplanmıştır. Oyunun altıncı sahnesinde bu yolculuk ve kapıların öte yanındaki insanlar betimlenir:

“(Şarur el yordamıyla)

Şarur (Ümitsiz, helecanla): Açınız, açınız, kapıda kaldım. Ne derimin altında et ne de ağzımda can kaldı. (Asasıyla kapıya) Tık, tık, tık.

İçeriden (Kapı gıcırtyla yarı açılır, içeridekilerden biri başını dışarı çıkarıp, şaşkın ve sıkıntılı): Kimsiniz be adam, neyiniz var, karanlıkta neydi aradığınız?

Şarur: Yerimi arıyorum, yaşamış kişi. Dışarıda kaldım, yerimi arıyorum. Benim yerim, benim muntakam neresiydi?

İçeriden: Yanlış, ihtiyar, yanlış yanlış, bu kapı size ait değil, biz geçen akşamdan kapımızı kapattık. Bu çukur binlercemizin yaşadığı, her birimizin hikayesinin aynı biçimde yazıldığı sonsuz büyüklükte bir mekândır. Burası, vicdan azabıyla yüklü olanların ve dostun güvenini kötüye kullananların kapatıldığı yerdir. Yanlış yere gelmişsiniz ihtiyar, yanlış, yanlış, öteye gidin ve kendi yerinizi arayın. (Kapı içeriden gürültüyle kapanır.)

Şarur: (Kendi kendine ikinci kapıya yönelirken) Güneşin dünyasından nasibini almamış, burada da yerini bulamıyor, açınız açınız yaşamış kişiler... (Tık tık tık)

İçeriden: O da kim? Gecenin bu saatinde kapımızda ne arıyor?

Şarur: Yerini kaybetmiş bir talihsizim muhterem, lütfü buyurunuz.

İçeriden: İhtiyar, burası bizim yerimiz, kadını hakir görenlerin, kadın namusuna el sürenlerin çukuru burası. Güneşe bakan tarafımızda cehennemin duvarı var. (Bu kapı da aynı şekilde yüzüne kapanır.)

¹³⁵ Byung-Chul Han, **Zamanın Kokusu: Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme**, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul, Metis Yayınları, Aralık 2019, s. 13.

Şarur (Üçüncü bir kapı, tık tık tık): Dışarı çıkın merhametli canlar, kaybolmuş biri kapınızın önünde yerini arıyor.

İçeriden (Görünmeksizin): Kim olursanız olun kapımız açılmaz, yolcu. Hepimiz buradayız. Aramızda eksik kimse görünmüyor. Ne bir eksik ne bir fazlayız. Günahımızın türü itiraf edilemeyecek acayıplıktaydı öyle ki bir kez söyleyince Araf'ın katlarının altı üç gün üç gece ateş dilli yılanlar ve akreplerle kaynadı. (İçeriden acı çığlıklar)

Şarur (Bir başka kapıda): Eğer bu kapı da açılmazsa gece nerede kalırım? (Tık tık tık)

İçeriden: Toplumun kazancını talan edenlerin, halkın saflığından yararlanma alçaklığını gösterenlerin gelip bizimle birlikte inlediği yerdir burası. Eğer siz de bizden ya da ötekilerin cinsinden yeni gelen biriyseniz içeri geçiniz, değilseniz öte durun. (Kapı kapanır, pat)

Şarur (Bir başka kapı): Kapıyı açın, yalvaran ihtiyara bir yol.

İçeriden (İçeriden bir ses): Burada, hilekârlar, kurnazlar, sinsiler ve gevezeler... Eğer bizdenseniz kapıyı açalım, biz dışarı çıkamayız. Aramızdakilerden çoğu hamamda yıkananların çıplaklığı içindeler çoğu da kuru otlardan yapılmış yığın gibi bir yana atılmışlardır. Dalkavuklar, çanak yalayıcılar, bir mercimek tanesi karşılığında haysiyetlerini satan alıklar da yer bulamadıkları için bize yapışmışlar.

Şarur (Kapının birine kulak dayayarak dinledikten sonra) (tık tık tık): Hiç değilse bu gece barındırın, ev sahipliği yapın merhametli canlar.

İçeriden (Biri dışarı çıkıp): Burası sadece bizim gibi olanların yeridir ihtiyar; aramızdan kimileri para aşkına dürüstlüğü çöpe atanlardır kimi hatır için kendi şahsi kanaatlerini ve bağımsızlıklarını bir kenara koyan gafillerdir. Sayılamayacak kadar çok olan diğerleri ise iki komşu, iki kardeş ya da iki dost arasında kanlı ihtilaflar yaratıp yuvalar yıkan o işe yaramazlardır. (Kapı tam kapanacakken)

Şarur: Dur, canım, rica etsem de bu kapının ardında kimler var söylesen.

İçeriden: Orada da sanırım vicdanlarını bir yana koyan tabipler, ilaç şişeleri arasında bir imparator kesilen eczacılar, riyakar, ikili tutumlarıyla iki davacının ocağını karartan avukatlar, eski püskü bir sözlüğü ezberleyip kendilerini Ermeni eğitiminin vazgeçilmezi sayan beceriksiz öğretmenler, puro ve şekerleme etiketlerinden parlak aşk satırları ezberleyip edebi bir muhitte kendilerine has zilleriyle şakıyan ve "bildik esas meseleyi" alaya alıp edebiyatçılık taslayanlar... Hangi birini söyleyeyim ihtiyar? Sen bu açıklamalarla ilgilenir miydin? Bu kapının ardına yığılanlar arasında koca koca kağıtlar üzerine naksettikleri masallarıyla ve daha bilmem neleriyle halkın kulağına yıllardır ninniler söyleyenler de az yer tutmuyor. Sen şimdi ne arıyordun? Buradan istediğin kim?

Şarur: Uzun yıllardır buralarda sürüklenen biri olarak hepten yeni yeni şeyler işitiyorum. Siz neredendiniz?

İçeriden: Yoluna git ihtiyar, yoluna git, biraz daha dursan az kalsın babamın burnunun ucunun biçimini de soracaksın.

Şarur: Gece oldu, yolunu kaybetmiş çaresiz bir ihtiyarım evlat. Hiç değilse yüzü karaların yeri ne tarafta söyleyemez misiniz?

İçeriden: O tarafta, o tarafta (Parmağıyla göstererek)

(Şarur gösterilen tarafa doğru yola düşmüşken bir kapıyı daha çalar)

Şarur (Tık Tık Tık): Biri dışarı gelse de gösterse kendini komşu, yerimi arıyorum. Buraya kadar geldim ama daha öteye cesaretim yok.

İçeriden (Biri başını uzatır): Bizim bu kapının eşiğinden öteye adım atmamıza izin yoktur ihtiyar. Sahtekâr tüccar ve sahte mallar üretenlerin yeri burası. Biz yanı başımızdaki komşularla bile görüşemeyiz.

Şarur: Acaba onlar kimlerdir?

İçeriden: Doğrusu pek kesin olarak bilmiyoruz ama bir keresinde kaldığımız yeri onlarınkinden ayıran duvar delinmişti. Baktığımızda çoğu tavandan baş aşağı asılmış, karılarına kin kusuyorlardı. Sonra anladık ki o taraftakiler de yıllardır karılarını ve çocuklarını kapının ardında bırakanlar, kadın ve evlat katili canilerdir. Eğer az ötedekilerin de ne olduklarını öğrenmek istersen sanırım onlar da para ve mevkileri sayesinde topluma tebelleş olan ve toplum hayatını mahveden canavarlardır. Yoluna git ihtiyar, devam et, Araf'ın kapısının önünde günahın ve günahkarların niteliğini bir defada anlamak olacak şey mi?

Şarur: Yüzü karaların tarafını arıyorum?

İçeriden: Ötede, ötede. Şöyle az bir çık aradığına ulaşacaksın ama eğer gerçekten delinin teki değilsen niye dışarıda kalasın şaşırdım doğrusu.

Şarur: Hem deli hem de alığın tekiyim ben.

(Şarur yoluna devam ederek sonunda yerini, yüzü karaların mekânını bulur.)

Gargud Kle ile karşılaşma

Oh oh oh hoş gelmişsin, ne zaman geldin Avak? Yeprig'imi gördün mü? Mektubumu verdin mi? Sağ mıydı? Salim miydi? Ne yapıyordu?

Şarur (Şaşırmış ve yüreği daralmış): Sus sus sus

Gargud Kle: Dilini de orada mı bıraktın Avak? Bari oranın güneşi ve dünyası nasıldı? Söyle.

Şarur (Dilsizmiş gibi elini ağzına koyup): Sus!

Gargud Kle: Deli misin be adam? Şimdi diğerleri de başına toplanıp dünyadan bir şeyler soracaklar.

Şarur (Perişan bir sesle): Bırak gelmesinler, bırak dinlemesinler, bırak işitmesinler hatta gözlerini kulaklarını kapatsınlar. Bir şey demeyeceğim. Böyle söyle, anlat onlara ki mezardan öte Araf bütün karanlıklarına ve korkunç eziyetlerine rağmen güneşten ve dünyadan uzak kalanlar için en mutlu yer. Sus...¹³⁶

Tılgadintsi, ölümünden yaşama ve tekrar ölüme yapılan bir yolculuğu anlattığı oyununu “sus” sözleriyle ve iki dünya arasındaki eşikte; dünyaya, cennete ya da cehenneme ait olmayan bir yerde, hepsinin sınırındaki Araf'ta sonlandırır.

Till Boettger, eşik mekânın başlangıç mı bariyer mi, iç mi yoksa dış mı olduğunu sorar. Boettger'e göre “Bir eşik mekân bunların hepsidir, sıklıkla da aynı

¹³⁶ Tılgadintsi, “Öte Dünyadan”, **Gökcisimleri Üzerine**, Çev. Reha Keskin, Yay. Haz. Kevser Güler, Süreyya Evren, İstanbul, Arter Yayınları, Ocak 2021, s. 72-75.

anda hepsidir. Mekânın neye dönüşeceği beklentisiyle biçimlenirken kapalı ve açık arasındaki çelişkiyi de büyütür/geliştirir.”¹³⁷ Bu yönüyle eşik, mimari bir kavram olarak mekâna işaret ettiği gibi sosyal ve tarihsel olarak da güçlü anlamlar barındırır. Toplumsal değişimlerle birlikte aralıklara, bekleyişlere, belirsizliklere gönderme yapar. *Olmuş* ya da *olacak* olandan çok *olmakta olanı* vurgular çünkü bu, bir geçiş halidir. Geçiş ritüelleri ve eşikler üzerine düşünen Victor Turner, Van Gennep’in çalışmalarından esinle eşiklik ve eşikteki kişiler hakkında tam da bu belirsizliğin, olmakta olanın altını çizen bir biçimde şöyle yazar:

*“Eşikliğin ya da eşikteki kişilerin (“eşik insanları”) yüklemeleri kaçınılmaz olarak muğlaktır [...] Eşikteki varlıklar ne burada ne oradadır; yasa, gelenek, uylaşım ve törenlerce belirlenip sıralanan konumların ne birinde ne ötekindedirler. Böyle olunca da, bunların muğlak ve belirsiz yüklemeleri toplumsal ve kültürel geçişleri ritüelleştiren birçok toplumda zengin bir semboller çeşitliliğiyle ifade edilir. Dolayısıyla, eşiklik çoğu kez ölüme, rahimde olmaya, görünmezliğe, karanlığa [...] benzetilir.”*¹³⁸

Bir araya gelme yahut ayrılma olasılıklarını aynı anda bağrında taşıyan eşikler parçalanmanın, dağılmanın alanı olabileceği gibi mekânları ve insanları birbirine ve diğer canlılara bağlayabilen alanlar da olabilir. Turner’ın “muğlaklık” ve “belirsizlik” yüklemeleriyle kurulduğunu belirttiği aralıklara ve eşiklere dair Byung Chul Han da “tutku’nun topolojisine ait” alanlar benzetmesi yapar ve eşiklerin çeşitli ihtimaller barındırdığını belirtir:

*“Unutma, kayıp, ölüm, korku ve kaygı kadar özlem, umut, macera, vaat ve beklenti alanıdır bunlar. Aralıklar birçok açıdan ıstırap ve acının da kaynağıdır. [...] Şimdiki zamanı beklenen gelecekte ayıran zaman aralığı açıklığa doğru genişlediğinde bekleme bir tutkuya dönüşür. Beklenen veya vaat edilen şeyin oluşması, yani ona nihai olarak sahip olma anı ve nihai varış anı ertelenirse beklemek ıstırap verir.”*¹³⁹

¹³⁷ Akt. Esra Yılmaz, **Alternatif Bir Mekân Olarak Mimarlıkta Eşik Mekânlar**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı, İstanbul, 2016, s. 34.

¹³⁸ Victor Turner, **Ritüeller: Yapı ve Anti-Yapı**, Çev. Nur Küçük, İstanbul, İthaki, 2018, s. 96.

¹³⁹ Han, **Zamanın Kokusu**, s. 47.

Eşikteki İhtiyar'ın Araf'ın yaşattığı bütün ıstıraplara rağmen dünyadan daha iyi bir yer olduğunu söylediği son sözleri ve öte dünyada daha iyi bir yere gitme ihtimalinin ortadan kalktığı hatırlanacak olursa oyunda, *eşik*'in artık ıstıraplarına rağmen türlü olasılıklara açılan bir yer olmadığı, şimdiki zamanla gelecek arasında kurulabilecek bağın ortadan kalktığı, geleceğe dair ümidin yitirildiği ve dolayısıyla zamanın ilerlemeyip bir ara alanda donup kaldığı, mekânınsa suskunluğun ve sessizleştirilen mekânına dönüştüğü düşünülebilir.

2.3. Mirastan Payımıza Düşen: *Gıdagı (Miras)*

Tılgadintsi'nin eşiklere işaret eden tek oyunu *Enti Temen (Öte Dünyadan)* değildir. Yazarın bir diğer oyunu *Gıdagı (Miras)* da ölüm döşeğindeki bir hastanın, Soğomon Ağa'nın başında, ölümle yaşam arasındaki eşikte geçer. Enti Temen'le benzer bir biçimde bu oyunda da insanın kendi ölümlü varlığını tanımaması, sınırı aşması konu edilir. Tılgadintsi'nin 1911'de yazdığı tek perdelik bu oyunda Soğomon Ağa'nın ilk eşinden olan oğulları Sarkis ve Hamparts ile ikinci eşi Yeğso arasındaki miras çekişmesi anlatılır. Dört bir yanında ilaç şişeleri olan Soğomon Ağa hasta yatağında acılar içinde ümitsiz bir biçimde ölümünü beklerken başında duran eşi ve oğulları Soğomon Ağa'nın sağlık durumundan çok onun sahip olduğu zenginliği - evleri, dükkanları, değirmenleri- kimlere nasıl pay edeceğiyle ilgilidir. Oyun ilerledikçe hastanın mirasından pay kapma yarışına mütevellî heyeti de dahil olur. Heyet, hastayı ölmeden önce bir senet imzalaması ve bu senetle mal varlığının bir kısmını kendilerine bırakması için ikna etmeye çalışır. Böylece hane içinde başlayan çıkar çatışması kamusal alana doğru genişler. Bireysel ve toplumsal alanda çeşitli biçimlerde baş gösteren çözülme, yaşamın geçiciliğini simgeleyen ölmek üzere olan bir insanın başında yapılan kavgada bir kez daha ifadesini bulur. Soğomon Ağa acılar içinde son nefesini verirken ve “bir damla su” diye inlerken aile bireyleri içi altın ve para dolu bir yastığı ele geçirme gayreti içindedir. Oyunun sonunda Soğomon Ağa son

nefesini verirken Soğomon'un eşi ile çocukları arasındaki kavgada yastık oğullarının elinde kalır.¹⁴⁰

Böylece Tılgadintsi bir kez daha seyircisini mutlak bir sınırla, ölümle, karşılaştırır. Hayatı ölüm fikri ışığında anlamlandırmaya çalışır.

“İnsanlar nasıl ölürse ölsün, ölüm deneyimi fiziksel çözülüş ve deneyimden ibaret değildir; başka insanların yaşamları ve kurdukları ilişkileri de etkileyen bir değişimdir, zira ölümü kendi beklentilerimiz ve ecelimizin yanısıra başkalarının deneyimleri ışığında da öğreniriz. Ölüm müşterek hayatımızın bir parçası ise ölümle ilgili bir açıklama da müşterek deneyimin parçasıdır ve müşterek dile bağımlıdır.”¹⁴¹

Dolayısıyla her canlıyı ortaklaştıran ölüm, yaşama dair pek çok değer de sorgulandığı bir sınırı gösterir. Bu nedenle evrensel bir öge olan ölüm, Antik Yunan tragedyalarından bu yana tiyatronun üzerinde durduğu temel unsurlardandır. Trajedinin sadece ölüm olmadığından ya da ölüme verilen herhangi bir tepki de olmadığından¹⁴² ancak “tamir edilemez” zorunlu bir unsur olarak ölümün kültürün “en derin anlamlarının” biçimini aldığından bahseder Williams.¹⁴³

“Ölüm karşısında doğal olarak hem bireysel hem de toplumsal düzlemde hüznün, hafıza, ölünün defni gibi toplumsal görevler ve değerler etrafında bir araya geliriz. Ama bazı kültürlerde ve kültürün çözülme evrelerinde hayatın ölüm gerçeği üzerinden değerlendirildiğini görürüz; ölüm, değerlerimizin salt odağı değil aynı zamanda kaynağı haline gelir.”¹⁴⁴

Williams bu tespitin her kültür her toplum ve her birey için geçerli olmayabileceğini ifade ederken trajik eylemin ölümle sonuçlanmak zorunda olmasa da

¹⁴⁰ Tılgadintsi, “Gıdagi”, **Tılgadintsi Yev İr Kordzi: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Haz. Tılgadintsi Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. 545-561.

¹⁴¹ Raymond Williams, **Modern Trajedi**, Çev. Barış Özkul, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 94-95.

¹⁴² A.e., s. 37.

¹⁴³ A.e., s. 93-94.

¹⁴⁴ A.e., s. 93.

ölümle ilgili olduğunu belirtir.¹⁴⁵ Böylece “telafi edilemezlik” ve “geç kalmışlık” vurgulanır.

“Ortaklıkları gösteren bir gözlükle bakıldığında, tragedyanın ‘katı’ formuna rağmen, farklı dönemlerde yazılmış türevlerinin tamamında belli/ortak bir ontolojik konumlanış göze çarpar. Bu konumlanışın veri kabul ettiği insan varlığı ‘gecikme’ ile maluldür ve ‘zaaf’ını ortadan kaldırması, zamanı geriye çevirmesi artık olanaksızdır.”¹⁴⁶

Tılgadintsi’nin bahsi geçen oyunlarında bireysel ve toplumsal anlamda geri döndürülemez, telafi edilemez olanı temsil eden ölüm trajik bir unsur olarak tekrar eder. Tekrar eden ölüm ögesinin diğer tarafında ise geri dönen, deneyimlerle bin bir ihtimale açılan hayat vardır ve Tılgadintsi, seyircisini tam da bu ikisinin arasında konumlandırır. Oyunlarında olayların vuku bulduğu eşik mekânların ötesinde, tiyatrodan, izleyicilerin gerçek zamanında ve oyunların yazıldığı tarihsel eşikte bir ara alana yerleştirir seyircisini. Zaten tiyatronun bizatihi kendisi de seyir yeri ile oyun yeri arasındaki eşikte seyirci deneyimiyle tamamlanır. Tılgadintsi o eşikteki seyirciye belli bir ahlakı yahut fikri dayatmaz; yerleşik görme biçimlerini aşındırarak seyircisine kendisiyle ve dünyayla yeniden ilişki kurma ihtimallerini açar. Hem *Enti Temen (Öte Dünyadan)*’de hem *Gıdagı (Miras)*’da sıradan ama bir o kadar da zorlu bir bilgiyi -her canlının bir gün ölecek olduğu bilgisini- taşır sahneye. Tılgadintsi’nin paylaşmak istediği bu bilgi, toplumsal çözülmeye ve dağılmaya karşı bir ortaklaşma celbi ve bu ortaklığa dayanarak eşitlenme talebi olarak yorumlanabilir. Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*’nde ölüm ortaklığı ve ölüm cemaati olarak tarif eder bunu: “Kendi içkinliğimizin dışına çıktığımızda, çıkabildiğimizde, henüz hayattayken, birbirimizi ve sınırı paylaşabileceğimiz yegâne ortaklık: ölüm ortaklığı”¹⁴⁷ dır diye yazar. Herhangi bir ortaklığı olmayanların bir araya gelebileceği bir ölüm cemaatinden ve bu cemaatin bir parçası olduğunda ahlaki erozyonun üstesinden gelme ve içtihat kapısını aralayabilme ihtimalinden bahseder. *İçtihat*, doğrudan uygulanabilecek bir kararın olmadığı durumlarda, açıkça belirtilmiş hükümlerin bulunmadığı ihtilafli koşullarda

¹⁴⁵ A.e., s. 96.

¹⁴⁶ Güçbilmez, *Zaman/ Zemin/ Zuhur*, s. 30-31.

¹⁴⁷ Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 67.

muhakeme edebilme ve tefekkür halini gösterir. Tiyatro da bu tefekkürün gerçekleşebilme niteliğine sahip en belirgin mekânlardan biridir. Terry Eagleton'ın altını çizdiği gibi “Tiyatro [theatre] ve teori [theory] kelimeleri etimolojik olarak akrabadır ve ikisi de eylemdense tefekkürü ima eder.”¹⁴⁸ Ve Antik Yunan'da seyirci sözcüğünün karşılığı olarak “theoros” kullanılır ki bu sözcüğün kökünde de “teori” olduğu bilinir. Teori sözcüğü ise *görme* fiilinden (theorein) türer.¹⁴⁹ Dolayısıyla Tılgadintsi hem oyunlarının konusu ve kurgusuyla hem de seyirciyi konumlandığı yer sebebiyle bu tefekkür hali üzerinde durmak ister gibidir. İnsanları ve diğer tüm canlıları birbirine bağlayan, onları eşitleyen yegâne şeye, ölüme, dikkat çekerken görünmez olanı, duyulur olmayı, kendini farklı biçimlerde üreten iktidarın sözünü, suçu ve sorumluluğu, ölenlerden geriye neyin kalacağını, yaşayanların hangi mirası sahipleneceğini, gelecek kuşaklara bu mirasın -içi para dolu bir yastık ya da bir cürüm-nasıl pay edileceğini tartışmaya açar. “[T]iyatro ve meclis, aynı duyulur paylaşımın birbirine bağımlı iki biçimidir.”¹⁵⁰ der Ranciere. Tılgadintsi'nin tiyatrosu da Ranciere'in değindiği bu ortaklığa yaklaşır. Tiyatronun seyircilerine/meclisin üyelerine içinde yaşadıkları dünyayı çeşitli biçimlerde müzakereye açar ve sahneyle birlikte sahnenin dışına doğru genişletir bakışı. Aynı zamanda bakışı seyircinin kendine çevirmesi; onun kendi eylemlerinden, kendi görme ve duyma biçimlerinden şüphe etmesi üzerine kurar tiyatrosunu.

Gıdagi'da oyun sona yaklaşırken bir anda yer sarsılır. Soğomon Ağa ve eşi dışında herkes dışarı kaçışır. Oyunun akışı yaşanan deprem ile kesilirken sarsıntı geçip Soğomon Ağa'nın oğulları eve girdiğinde miras kavgası kaldığı yerden devam eder. Alberto Eiguer, mirasın simgesel gücü üzerine düşünürken mirasın kendine özgü kimi sorunları da açığa çıkardığını, bu sorunların hem *kalıtım* yani nesilden nesile aktarmayı içeren bir süreci hem de bu aktarımın içeriği olarak miras kalan şeyin piyasa değerinin ötesinde kişide farklı biçimlerde tezahür eden taşıdığı simgesel değerden bahseder. Mirası sahiplenmenin “yalnızca sahip olmak *filini değil, olmak filini de*”¹⁵¹ harekete

¹⁴⁸ Terry Eagleton, **Trajedi**, Çev. Cem Alpan, İstanbul, Tellekt, I. Baskı, Eylül 2021, s. 22.

¹⁴⁹ Güçbilmez, **Zaman, Zemin, Zuhur**, s. 11.

¹⁵⁰ Ranciere, **Estetiğin Huzursuzluğu**, s. 30.

¹⁵¹ Alberto Eiguer, **Evin Bilinçdışı**, Çev. Perge Akgün, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, Üçüncü Basım, Ekim 2021, s. 99.

geçirdiğinden, mirasın “*ne olduğumuzu sorgula[dığı]*”¹⁵²dan bahseder. Dolayısıyla miras; kin, öfke, rekabet, kıskançlık gibi duyguları açığa çıkarabileceği gibi artık hayatta olmayandan geriye kalanı hak ettiğini hissederek kabul etmeyi de ifade edebilir. Ancak hangi duyguyu açığa çıkarırsa çıkarsın, miras sadece yasanın tanıdığı bir hak değil aynı zamanda bir duygu aktarımıdır.¹⁵³ Mirasla birlikte açılan tartışmalar kişinin eşitlik ve adalete olan inancını güçlendirebileceği gibi sarsabilir de. Mirasçının mirastan rahatsız olduğu, mirası ağır bulduğu durumlar da söz konusudur. Bu durumda mirasçının mirası kendine mal etmesi de pek kolay olmayabilir. Bazen de mirasçı kalan mirası satarak ya da mirasçıdan geriye hiçbir iz kalmayacak biçimde yıkıp yeniden yaparak bu mirası dönüştürüp değiştirmek isteyebilir.¹⁵⁴ Tılgadintsi bir dağılmanın ortasında, zamanın sarsıntılarının kendini hissettirdiği bir çağda üzerine bastığı zemin ayaklarının altından kayıp giderken oyunların içinde bu mirası dönüştürmek yerine oyun karakterlerinin omuzlarına bir yük olarak koyar. Böylece değişime açılacak olası kapıları kapatır. Güçbilmez’in deyimiyle “[t]rajik kültür”ün hatta giderek “trajik ideoloji”nin ima ettiği hep kaçırılmış, çoktan geç kalınmış fırsatları yakalamak ancak öykünün başka türlü kurulması ile mümkündür ve öyküyü yazan ister Tanrı, ister Tarih, ister Doğa, isterse Yazar olsun, zamansal farklılık nedeniyle bu imkan öykünün içindekilerin erişiminin dışındadır.”¹⁵⁵ Telafi imkânı ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte kanımca Tılgadintsi oyunların içindeki bu kapıyı kapatırken oyunların dışına açılan bir başka eşikte, izleyicilerin gerçek zamanında, halen yaşanmakta olan dünyanın başka olasılıklarının mümkün olduğuna inanmaya ve inandırmaya devam eder. Tılgadintsi, adını aldığı memleketine, içinde kendini var ettiği evine/yurduna derinden bağlıdır. Bundan sebep başka bir yerde başka dünyalar kurmayı reddeder ve daha ilk yazdığı “Emily” öyküsünde evini ve evine davetsiz girerek rıza yaratmaya çalışanı konu edinir. Evinin/memleketinin bütün sorunlarını, dertlerini kucaklar, onlara gözünü kapatıp kulağını tıkamaz. Tüm çelişkilerin orta yerinde yaşanan çatışmaları sahneye taşıyıp görünür kılar; seyircisini bu meseleler üzerine tefekküre davet eder. Böylece memleketiyle/eviyle çeşitli yollardan yeniden

¹⁵² A.e., s. 99.

¹⁵³ A.e., s. 99-100.

¹⁵⁴ A.e., s. 103.

¹⁵⁵ Güçbilmez, *Zaman/Zemin/Zuhur*, s. 33.

bağlar kurmanın ve orada kök salmanın yollarını arar. Memleketinin koşullarının yaşamak için giderek zorlaştığı ve Amerika'ya göçlerin hatırı sayılır biçimde arttığı bir dönemde bu kez de göçenlere ve göçenlerin ardında bıraktıklarına yüzünü döner. Bu nedenle oyunlarının ana izleklerinden birini göçlerle birlikte dağılan evler oluşturur.

2.4. Ev, Yurt ve Ötesi: *Zalım Dığın (Zalım Oğlan)*

Ev, “ilk evrenimiz”¹⁵⁶, “gerçek bir kozmos”¹⁵⁷, “huzur içinde düş kurmamızı sağlayan yer”¹⁵⁸, “insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güç”¹⁵⁹tür. “[E]v olmasa insan dağılmış bir varlık olurdu”, “ev insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar”, “ev hem beden hem de ruhtur”¹⁶⁰ “ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur.”¹⁶¹ diye yazar Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası*’nda. Bachelard’la bakışımı biçimde ve Bachelard’ın eve dair burada bahsi geçen ifadelerinin yanı sıra Nurdan Gürbilek *İkinci Hayat*’ta G. W. Sebald’ın yapıtlarını incelerken “Aile Sırları” bölümünde ev ve yurtla ilgili Freud’un “Das Unheimliche” kavramına ve kavramın içinde barındırdığı “tekinsizlik”e başvurur. “Ev” ile “yurt” kavramlarının taşıdığı ikili anlamdan söz açar:

“Freud ‘Das Unheimliche’yi (Tekinsiz) Birinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından 1919’da yaz[ar]. Almanca Heim (‘ev’) ve Heimat’ın (‘vatan’) Geheim’la (‘başkalarından gizlenmiş’, ‘saklı’, ‘uzak’, ‘sır’) aynı kökü paylaştığını, heimlich ya da heimish’in (‘tanıdık’, ‘yakın’, ‘yerli’, ‘evcil’, ‘dost’) bazı durumlarda unheimlich’in (‘tekinsiz’) olumsuz anlamını üstlenebildiğini söyl[er]. Unheimlich’i heimlich’ten ayıran ‘-un’ öneki bir

¹⁵⁶Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Çev. Alp Tümerterkin, İstanbul, Minotor Kitap, 1. Baskı, Şubat 2023, s. 38.

¹⁵⁷A.e., s. 38.

¹⁵⁸A.e., s. 38.

¹⁵⁹A.e., s. 38.

¹⁶⁰A.e., s. 38.

¹⁶¹A.e., s. 40.

karşıtlığın değil, bir bastırmanın işaretidir. Bizde esas endişe doğuran şey yabancı ya da bilinmeyen değil, içten içe tanıdık olandır."¹⁶²

Tılgadintsi'nin eve dair anlatısı da daha çok saklı olana, sırlara, tekinsiz yapıya aittir. Beş perdelik bir oyun olarak kurguladığı, 1904'te Ermenice süreli yayın Murç'ta yayımlanan *Zalım Dığan'da (Zalım Oğlan)*¹⁶³ yıllar önce Amerika'ya göç edip de kısa süreliğine memleketi Harput'a gelen Paren ile Harput'ta yaşayan Nazlu'nun ilişkisi etrafında şekillenen olaylar konu edilir. Perde açıldığında Paren'in tüccar amcası Şahin'in evinin misafir odası görünür. Duvarlarda bazıları altın varaklı çerçevelerle süslenmiş aile fotoğrafları asılıdır. Halıyla kaplı odada Şarklı zevklerin hâkim olduğu yastıklar, iskemleler, sandıklar, nargileler ve bir sedir vardır. Misafir odasının sol yanında evin diğer bölümlerine açılan bir kapı görünür. İlk sahnede Paren ile Şahin'in arasında gerçekleşen konuşmalardan Paren'in Amerika'dayken nişanlanmaya karar verdiği, mektuplaştığı, fotoğraflar gönderip aldığı Nazlu'yla evlenmekten vazgeçtiği anlaşılır. Şahin, abisinin ölümünün ardından yeğeni Paren'i himayesine aldığını, okutup büyüttüğünü, çokça masraf yapıp sırf o istedi diye Amerika'ya gönderdiğini ve Amerika'dayken de yine onun rızasıyla Nazlu ile nişanladığını ama tüm bunlara karşılık Paren'in kendisinin sözünü dinlemeyerek Nazlu'yla evlenmeyi reddettiğini anlatır. Bir sonraki sahnede Paren'in Nazlu ile evlenmek istemesinin nedeninin Nazlu'nun tefecilik yapan zengin babası Bağdik'ten Nazlu'ya kalacak miras olduğu anlaşılır. Bağdik'in mirası kızına değil de oğluna bırakmaya karar vermesinin Paren'i evlilikten caydırdığı öğrenilir. Şahin'in Paren'i Nazlu'yla evlendirmek istemesinin asıl nedeninin ise Şahin'in Nazlu'nun annesi Lusig ile yaşadığı ilişki olduğu açık edilir. Bu evlilik sayesinde akrabalık bağı oluşacağını böylece Lusig'le daha sık ve kolay görüşme imkânı bulacağını düşünen Şahin, evlilik konusunda ısrarcı olur. İlerleyen sahnelerde Şahin'in Nazlu'nun annesi Lusig'le mektuplaşmaları da bunun kanıtı olarak gösterilir.

¹⁶² Nurdan Gürbilek, **İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler**, İstanbul, Metis Yayınları, Dördüncü Basım, Aralık 2020, s. 50-51.

¹⁶³ Tılgadintsi, "Zalım Dığan", **Tılgadintsi Yev İr Kordzi: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Haz. Tılgadintsi Saneru Miutyun, Boston, Baikal Association, 1927, s. 402-534.

İkinci perdede köylülerden Torig, Sahag ve Vartug'un evinde bir araya gelip sohbet ettikleri sırasında Bağdig'in kimsesiz ve zengin akrabasını öldürerek zenginlik ve mevki kazandığı konuşulur. Sohbette geçmişte Torig ve Sahag'ın Bağdig'e borçları nedeniyle büyük mağduriyet yaşadığı Vartug'un da borcunun sürekli artan faizini halen ödeyemediği belirtilir. Bu nedenle Vartug Bağdig'ten kaçmaktadır. Üçlünün arasındaki sohbet sokağın öte yanından gelen seslerle bölünür. Dışarıdan gelen sesleri duyabilmek için pencereye yanaştıklarında seslerin köyün çocuklarının Nazlu ve Paren için yaktığı türkü olduğu anlaşılır. Torig ve Sahag evden ayrıldıktan bir süre sonra Vartug eşi Kohar ile evde otururken kapı çalar. Kapının ardındakinin Bağdig olduğunu anlayan Vartug perdenin arkasına saklanır, Kohar kapıyı açar. Bağdig içeri girer, Vartug'u sorar. Kohar, Vartug'un henüz eve gelmediğini söyler. Kohar'ın evde yalnız olduğunu sanan Bağdig, kimi imalarda bulunur, bebeği görmek, sevmek istediğini söyler. Kohar'ın bebeği Bağdig'ten uzak tutmaya ve uyutmaya çalıştığı sırada Bağdig bir anda Kohar'a sarılmaya yeltenir. Bu sırada Vartug perdenin ardından hızla çıkar ve Bağdig'i dövmeye başlar. Bağdig, korkuyla Vartug'a kendisini bırakması için yalvarır ve senetleri çıkarıp hepsini Vartug'a vermek ister. Vartug senetleri alır, Bağdig'in suratına fırlatır ve evden kovar. Düştüğü yerden kalkan Bağdig evden çıkarken yerdeki senetleri de toplayıp tekrar cebine koyar.

Üçüncü perde bu kez Bağdig'in evinde açılır. Yazar, ilk perdede olduğu gibi üçüncü perdede de duvarda asılı aile fotoğraflarına vurgu yapar. Bağdig önünde defterler hesap yaparken eşi Lusig söze girer. Nazlu ile Paren'in durumundan bahsedip Nazlu'nun giderek zayıfladığını, halsizleştiğini, bir sıkıntısının olduğunu anlatır. Bağdig pek oralı olmaz. Zaten Nazlu'nun Paren'le evlenmesini istemediğini de her fırsatta dile getirir. Malını sahiplenmeye kalkmayacak, kendi oğlundan daha akıllı olmayacak hatta biraz da "aptal" olmasını tercih ettiği bir damat arayışında olduğunu söyler. Ancak Lusig ve Şahin evlendirme işini kafalarına koymuşlardır. Bu yüzden de Paren'in aklını para ile çelmek isterler. Şahin, Lusig'den Bağdig'in sandıkta biriktirdiği altınlardan Paren'e vermesini böylece Paren'in gönlünü hoş tutarak Nazlu'yla evlenmelerinin yolunu açmasını söyler. Bu planı duyan Nazlu, buna karşı çıkar. Birinin para karşılığı kendisiyle evlenmeye razı gelmesini kabul edemeyeceğini, Paren'in de zaten bir başka eş arayışında olduğunu söyler. Tam da bunların

konusulduğu esnada Paren, Aslıhan'ın evindedir. Aslıhan da kızı Hıranuş'u Paren'le evlendirme çabasındadır ancak Hıranuş, Paren hakkında konuşulanlar dolayısıyla böyle bir evlilikten yana değildir ve annesinin yaptıklarını utanç verici bulur.

Dördüncü perdede Paren'in Aslıhan'ın evinde olduğunu öğrenen Lusig Paren'in Aslıhan'ın kızıyla evlenmesine engel olmak için Aslıhan'ın evine gider. Aslıhan, Lusig'i soğuk karşılar ama yine de eve kabul eder. Lusig, Paren'i yalnız yakaladığı bir anda Paren'e içi altın dolu bir mendil uzatır ve evden ayrılır. Altınları gören Paren afallar, şaşkınlıkla etrafına bakınırken gözüne ortalık yerde duran bir kitap ilişir. Bu sırada Aslıhan ile Hıranuş mutfaktadır. Gider, kitabı alır. Kitabın İncil olduğu ve içinde Hıranuş'un doğum tarihi ile çare bulunamamış bir hastalığı olduğunu yazılı olduğu görülür. Yazıyı okuyan Paren kitabı öylece bırakır ve kimseye ses etmeden evden ayrılır. Hıranuş ve annesi odaya döndüğünde Paren çoktan gitmiştir ancak İncil'in Hıranuş'la ilgili yazıların olduğu sayfası açıktır. Böylece Paren'in neden apar topar gittiği anlaşılır. Bir sonraki sahnede Sahag, Torig ve Vartug Aslıhan'ın evinin önünde oturmuş çektikleri geçim sıkıntısından hayat pahalılığından bahsediyorlardır. Torig bu sıkıntılardan kurtulmanın tek yolunun Amerika'ya gitmek olduğunu savunur. Vartug Amerika'nın uzaktan görüldüğü gibi olmadığını türlü zorlukların orada da baş gösterdiğini, geçim sıkıntısının Amerika'da da olduğunu ısrarla anlatır. Bu sırada Aslıhan'ın kızı Hıranuş okula gitmek için önlerinden geçer. Tam da Amerika bahsi açılmışken ve Hıranuş geçerken Paren'den, Paren'in Amerika'dan parayla değil, zanaatla değil türlü marazla geldiğinden bahsederler. Ahali Paren'in yapıkları ve Amerika'nın insanları nasıl da olumsuz etkilediği hakkında konuşurken Lusig'in planları tutmuş ve Paren aylar sonra ilk kez Nazlu'yu görmek için Lusiglerin evine gitmiştir. Evde Nazlu ile Paren yalnız kaldıkları anda Nazlu Paren'e o güne kadar neden kendisini görmeye gelmediğini, neden böyle davrandığını sorar. Paren kaçamak cevaplarla soruyu geçiştirmeye çalışır. Bir sonraki sahnede bu kez Torig, Bağdig'in evinin kapısında belirir. Amerika'ya gitmekten vazgeçtiğini yakın zamanda eşi ölmüş çokça malı mülkü olan bir kadınla evlenmeyi düşündüğünü, bunun için de Bağdig'e verdiği altınları geri almak istediğini söyler. Bundan sonra olaylar giderek hızlanır.

Nazlu günden güne sağlığını kaybeder, Paren'in amcası Şahin ile anlaşmazlığı büyür, kavgaya dönüşür ve Paren Nazlu'dan ayrılarak annesini alıp Amerika'ya

dönmeye karar verir. Bağdig, kızı Nazlu hasta halde yatarken Lusig'e altınların içinde olduğu sandığın anahtarını sorar. Lusig sandıktaki altınların neredeyse hepsini Paren'e verdiği için anahtarın yerini gizler. Nazlu son nefesini verdiği sırada Bağdig sandığı kırıp içinin boşaltıldığını, sandıkta altın kalmadığını görür. Deliye dönen Bağdig kızının öldüğünü bile fark etmez.

Sonraki sahnede Nazlu'nun cenazesi köyün içinden geçirilerek mezarlığa götürülüyordur. Herkes pencere ardında, kapı önünde, yol kenarında bir yerde durup cenazenin geçişini izler. Paren ve annesi Amerika'ya dönmek için yola koyulmuşken Nazlu'nun cenazesi ile karşılaşır. Bağdig ise dengesini tamamen yitirir. Vartug, Bağdig'i görmeye gittiğinde onun kendisini evin direğine astığını görür. Bağdik'i bu halde karşısında gören Vartug'un ağzından şu sözler dökülür ve oyun bu sözlerle son bulur:

“[O direğe] kendini astın ki ayaklarının altında açılmış uçurumun derinliklerine düşmeden önce yaptıklarını unutan yüzler göresin. Lakin hayır, dünya seni affetse ben affetmeyeceğim, Allah affetse kızın affetmeyecek.”¹⁶⁴

Tılgadintsi, *Zalım Dığan*'da (*Zalım Oğlan*) oyun boyunca farklı sahnelerde duvarda asılı aile fotoğraflarına dikkat çeker. Dekordan bahsederken bu fotoğrafları da muhakkak tasvirine ekler. Sonra da bakışı bu fotoğraflardan alıp, çerçevelenmiş aile tablolarına hiç benzemeyen bambaşka görüntülere kaydırır. Bakışın yöneldiği yer mutlu aile tablolarının uzağındadır. Tılgadintsi fotoğrafın kurmacasını alıp bir başka kurmacanın içinde, sahnede, o fotoğraflara tezat oluşturacak biçimde onları yeniden yorumlar. Dolayısıyla evin barındırdığı çoklu anlamlar üzerine düşünmek için de derin bir hat çizer. Uyumdan çok uyumsuzluğu öne çıkararak çelişkilere ve bu çelişkilerden doğacak farklı görme, duyma ve düşünme biçimlerine yer açar. Tılgadintsi'nin oyunu kesilmiş, dondurulmuş anların temsili olan fotoğrafları o altın varaklı çerçevelerin dışına çıkarıp nasıl başka yönleriyle görmeyi sağlıyorsa sahneyi de sahnenin çerçevesinin dışına taşıyarak gündelik hayatla birlikte düşünmeye davet eder. Böylece Ev ile ev dışı, özel alan ile kamusal alan arasındaki ilişkiyi tartışılır.

¹⁶⁴ A.e., s. 534.

“Ev bizi kapsayabilmek için sağlam olmalıdır, yani, kendimizi rahat hissetmemizi sağlayan bir alanın sınırlarını çizmek yoluyla bize güven verebilmek için ‘sert’, ‘yalıtkan ve dışarıya kapalı’ olmalıdır. Ama dış dünya ile iletişimimiz temeldir ve ev de bizi dış dünyadan koparmadan, uygun bir şekilde etkinliklerimizi geliştirmemize olanak tanımak için aynı zamanda “esnek” ve “açık” olmalıdır. Evin de bedenimiz kadar bize yararlı ve doyum kaynağı olmasını bekleriz.”¹⁶⁵

Oysa oyunda ev, içten içe çürüyen, dağılıp parçalanmış ve sonunda enkaza dönüşen bir yer olacaktır. *Enti Temen*’de (*Öte Dünyadan*) olduğu gibi *Zalım Dığan*’da (*Zalım Oğlan*) da oyun başladığı anda hikâye geriye doğru açılır. Her bir karakterin kararlarının ardındaki gerçek nedenler birer birer açığa çıkarken ev daha tekinsiz bir hal alır. Her bir sahnede bir sır perdesi aralanırken saklı suçlar da ortaya çıkar. Bu suçlar etrafında öbeklenen insanlar anlatının merkezine yerleşir. Oyunda Nazlu ve Hranuş dışındaki hemen herkesin ya bir suç işlediği ya da işlenen bir suçu görmezden geldiği anlaşılır. Evin içinden sokağa taşan suçlar çocukların ağzında tekerlemelere, türkülere dönüşür, sokaklarda yüksek sesle söylenir. Böylece suç anlatısı köyü dolaşır ama kimse bu suçlar karşısında tutum almaz.

Oyunda Nazlu’nun da Hranuş’un da hasta olduğuna vurgu yapılması akla ev ile beden arasındaki ilişkiyi getirir. Evin “*hem beden hem de ruh*”¹⁶⁶ olduğunu söyleyen Bachelard’ın fikri takip edildiğinde duvarları suçlarla örülmüş o evlerden birinde yaşayan Nazlu’nun hastalığının git gide ilerlemesi ve kimsenin önemsemediği bu hastalığın Nazlu’nun ölümüne sebep olması ile evi/memleketi saran suçlara göz yumulması ve bu suçların giderek toplumsal dağılmaya ve yıkıma sebep olması arasında bir ortaklıktan bahsedilebilir.

Ev, Bourdieu için de hem konuta hem de o konutta yaşayan kimselere işaret eder. Bu nedenle ev, ev halkından ayrı düşünülemez.¹⁶⁷ Bunun için;

¹⁶⁵ Eiguer, *Evin Bilinçdışı*, s. 17.

¹⁶⁶ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 38.

¹⁶⁷ Aktaran Eiguer, *Evin Bilinçdışı*, s. 24.

*“Bir ev yaratmak, sürekliliği olan, sabit sosyal ilişkilerle birleşmiş bir grup yaratmaya, kalıcı ve sabit, değişmez konut gibi kendini kalıcı bir şekilde sürdürmeye muktedir bir soy yaratmaya dair ortak iradededir; bu ev birliğin geleceği üzerine, yani bir arada durma gücü, bütünlüğü, ya da başka deyişle parçalanma ve dağılmaya direnme kapasitesi üzerine ortak bir proje ya da iddiadır.”*¹⁶⁸

Ne var ki giderek derinleşen krizlerin içinde ortak bir gelecek projesi hayal dahi edilemez. Yalanlar, sırlar, suçlar toplumu da bireyleri de paramparça eder. Dolayısıyla ev; hayaller kurmanın, anılar biriktirmenin, yaşamı sürdürmenin, nesiller boyunca bir geleneği aktarmanın mekânı olmaktan çıkar. “Ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur”¹⁶⁹ken artık o ev yitirilmiştir. Bundan sonra ev, bir suç mahallidir. Suçun failleri ise hemen her zaman erkeklerdir. Tılgadintsi, gündelik hayatın her alanına sızmış şiddet ve tahakküm üreten patriyarkal ilişkiler ağını ve bu ilişkiler ağı içindeki failleri -sorunun merkezindeki erkekleri/erkekliği- görünür kılar. Dikkati Nazlu’ya ya da Hranuş’a çekmek yerine faillere odaklanmayı tercih eder. Ezme-ezilme dinamikleri içinde fail erkekleri öne çıkarır. Bunu yaparken de meseleyi verili kadınlık ve erkeklik kodları üzerinden ele almaz. Erkekler arası dayanışma ve rekabeti, erkeklerin hem çatışma hem uzlaşa barındıran ilişkilerini oyun boyunca adım adım açar. Şiddet, baskı, zor kullanma, taciz gibi çeşitli biçimlerde tezahür eden eylemleri sahneye taşıırken bunların normalleştirildiği makro ve mikro ilişkilere, söylemlere ve eylemlere belli bir mesafeden bakmaya çalışır. Vartug ve Sahag’ın Torig’in evine konuk olup içki içtikleri bir sahnede önce Paren’in Nazlu’yu terk etmesi, Nazlu’nun hastalığı, Lusig’in Bağdig’in sandığında biriken altınları dağıtması üzerine konuşulur. Sonra bir anda Vartug “Kadın dediğin acayip bir şeytandır.”¹⁷⁰ der. Vartug’un ardından Sahag “[K]adın dediğin bir deli çocuktur. Gördüğünü ister...”¹⁷¹ diye ekler. “Kadın bir kısraktır, bugün senin çayırında otlar... Yarın öbür gün öldün mü ya da ölmeyip de yemini eksik ettin mi vay başına...”¹⁷² diye devam eder Vartug. Bu kez Sahag “Kadın bir arıdır ama balı olmasaydı ona akrep derdim.”¹⁷³ der. Vartug,

¹⁶⁸ A.e., s. 25.

¹⁶⁹ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 40.

¹⁷⁰ Tılgadintsi, “Zalım Dığan”, *Tılgadintsi Yev İr Kordzi*, s. 508.

¹⁷¹ A.e., s. 508.

¹⁷² A.e., s. 509.

¹⁷³ A.e., s. 509.

“Ben kadın diye sadece anneme derim”¹⁷⁴ cümlesini sarf ederek diyalogu devam ettirir. Torig ise henüz evlendiğini söyleyip bu sohbeti kapatmalarını ister. Vartug, bütün sözleri Lusig’i düşünerek söylediklerini, Lusig’in Bağdig’in evini yıktığını anlatır.¹⁷⁵ Vartug ile Sahag’ın hiç düşünmeden art arda cümleler sıraladıkları bu sahneye gelene kadar Bağdig’in tefecilik yoluyla hem Vartug’u hem Sahag’ı borçlandırıp haksız kazanç elde ettiği, Bağdig’in Kohar’ı tacizi, Vartug, Sahag ve Torig’in kapı önünde oturup Hranuş hakkında dedikodu yaptıkları, ölmek üzere olan Nazlu’yla ilgili şarkılar söyleyip eğlendikleri, köyde olup biten her türlü suçu bildikleri, bunları birbirleriyle konuştukları tüm ayrıntılarıyla Tılgadintsi tarafından anlatılır. Böylece Tılgadintsi, hem bir yandan kadınlar hakkında ahkam kesen köy ahalisi erkeklerin çelişkilerini açık eder hem de kadınlar hakkında söylenen, bireysel ve kolektif hafızaya yerleşmiş, içselleştirilmiş, doğallaştırılmış düşünme biçimlerini ve bunların dile getirildiği sözleri üst üste sıralayarak doğallığından çıkarıp bir yabancılaştırma etkisi yaratır. Erkek egemen dili ve bakışı açık eder. Bu ilişkilerde açığa çıkan tutumları ise oyun karakterlerinin “doğası gereği” olarak görmez. Nazlu’dan Hranuş’a Aslıhan’dan Lusig’e kadın karakterleri de tekil kadınlıklara sıkıştırmayıp sahneyi çoğul kadınlık deneyimlerine, yaş, sosyal statü vb. bakımdan farklılaşan karakter tutumlarına açar. Böylece özcü yaklaşımlardan uzaklaşarak karakterlerin davranışlarının, bu davranışların ortaya çıkardığı kötülüğün ve bunun zuhur ettiği ortamın tartışmaya açılabilmesini sağlar. Böylece ortada neredeyse suçsuz kimse kalmadığından suç kavramı üzerine çeşitli yönleriyle konuşmak da daha kolay olur. Karakterlerden öte onların eylemleri, tercihleri, tutumlarının sonuçları aracılığıyla suç ve kötülük kavramları tartışılır. Dolayısıyla kötülüğü kurulan ilişkilerde arar Tılgadintsi.

2.4.1. “Tanrı’nın Yasası”, “Dünyanın Kuralı” ve Adalet Fikri

Enti Temen’de (*Öte Dünyadan*) adalet talep eden kadının sesi sahnede dolaşırken *Zalım Dığan*’da (*Zalım Oğlan*) “Allah affetse bile babasını affetmeyecek” bir kadının cenazesi dolaşır. Tılgadintsi’nin her iki oyununda da açılan adalet

¹⁷⁴ A.e., s. 509.

¹⁷⁵ A.e., s. 509.

tartışması nihayete erdirilmez ya da oyunlarda yargı dağıtılmaz, hüküm verilmez, ceza kesilmez. Adalet talebi bir ceza ile sonlanmaz. Adalet fikri sahnenin boşluğunda asılı kalır. Tılgadintsi'nin oyunlarında adaleti yargı gücünden, ceza pratiğinden ayıran bir yaklaşım vardır. Bu yaklaşım üzerine Giorgio Agamben'in etik kategorilerle hukuksal kategoriler arasında yaptığı ayırmadan yola çıkarak düşünülebilir. Agamben şöyle yazar:

“Ahlaksal ve dinsel yargılarımızda başvurduğumuz kategorilerin neredeyse hepsi, bir şekilde hukuk tarafından kirletilmiştir: suçluluk, sorumluluk, masumiyet, yargı, bağışlama... Bu durum, bu kategorileri belirli tedbirler almadan kullanmayı güçleştiriyor. Hukukçuların çok iyi bildiği gibi, hukukun amacı adaleti sağlamak değildir. Gerçeğin doğrulanması da değildir. Hukuk, gerçekten ve adaletten bağımsız olarak, sırf yargı peşindedir. Adil olmayan bir hükmün bile kendisinde barındırdığı yargı gücü, bunu hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde kanıtlamaktadır. Hukukun nihai ereği, bir res judicata'nın (kesin hüküm) ortaya koyulmasıdır; öyleyse bu res judicata'da hüküm, yanlışlığına ve adaletsizliğine rağmen doğru addedilerek, doğru ve adilin ikamesi haline gelir.”¹⁷⁶

Tılgadintsi, işte bu kesin hükmün peşinde değildir. Adalet tartışmasını da muğlaklıkla imleyerek gerçekleştirir. Bu muğlaklık, hazır cevapları dışarıda bırakarak sorulara yer açar. Nihai kararlar yerine olaylara, olgulara, kavramlara şüphe ile yaklaşmayı mümkün kılar. Adalet ve hukuk arasındaki ilişkiyi, adaletin içinde taşıdığı muğlaklığı Jacques Derrida “imkânsız adalet” deneyimiyle yorumlar. Derrida, hukukun adalet olmadığını, adaletin hesap edilemez bir şeyken hukukun hesaba dair bir unsur olduğunu ve hukuk diye bir şeyin olmasının adil olduğunu belirtir.¹⁷⁷ Bu çetrefil ifadeler “hukukun adaleti” ile “imkânsız adalet” ilişkisi ve ayrımı üzerine bir tartışmaya açılır.¹⁷⁸ Ayrıca Derrida, “adalet hakkında doğrudan konuşulamayacağını, adaletin doğrudan izlekştirilemeyeceğini veya nesneleştirilemeyeceğini, dolaysız bir biçimde, hukuka değilse de adalete ihanet etmeden “Bu adildir,” veya hatta “Ben

¹⁷⁶ Giorgio Agamben, **Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalan**, Çev. Ali İhsan Başgöl, Ankara, Dipnot Yayınları, y.y., s. 18.

¹⁷⁷ Jacques Derrida, “Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli”, **Şiddetin Eleştirisi Üzerine**, Yay. Haz. Aykut Çelebi, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 62.

¹⁷⁸ A.e., s. 62-63.

*adilim, ” bile denilemeyeceğini”*¹⁷⁹ vurgular. Dolayısıyla bu ihaneti önlemenin yolunun ona “çapraz” bakmak olduğunun altını çizer. Tılgadintsi’nin oyun boyunca adil olanı dillendirmemesini, cezaya dair bir tartışma yürütmemesini ve oyun bittikten sonra bile sahnesinin orta yerinde asılı kalan adalet tartışmasını tam da bu yakınlıkla okumak mümkün. Yukarıda bahsedildiği haliyle Derrida’nın adalet deneyimi de bir aporia yani bir açmaz olarak ortaya çıkar. Bu açmazın sebebi ise adalet ile hukuk arasında zorunlu, mutlak bir bağ olmaması ve adaletin “*açmaz deneyimin ta kendisini gerektir[mesidir.]*”¹⁸⁰ Dolayısıyla Derrida’ya göre imkânsız olanın deneyimidir adaleti konuşulur tartışılabilir kılan çünkü;

*“Açmazın, bütünüyle imkânsız bu deneyimi olmaksızın adaletin olmadığına ina[nır]. [...] Yapısı bir açmaz deneyimi olmayan bir adalet isteminin, arzusunun, talebinin, olduğu neyse o olma şansı, yani haklı adalet çağrısı olma şansı hiçbir şekilde olmayacaktır. Ne zaman ki bir şeyler gelip geçer, ne zaman ki iyi bir kural, belirleyici bir yargıya göre, tikel bir duruma, yanlışsız bir biçimde kapsanan bir örneğe sükunet içinde uygulanır, orada hukuk hesaba katılmış olur belki, ancak adalet kesinlikle (hesaba katılmış) olmaz.”*¹⁸¹

Derrida adalete dair celbten bahsederek bir şeylerin gelip geçtiği bir yere, bir eşiğe götürür: İmkânsız olanın deneyimlendiği bir karar anına, adalet ve hukuk arasındaki eşiğe. İşte bu eşik “Allah affetse bile” ötekinin affedip affetmeyeceğinin tartışmaya açıldığı bir eşiktir. Tılgadintsi de sahnesini bu eşiğe kurar. Böylece hukuku yok saymadan adalet fikrini önceleyen bir yaklaşımı görünür kılar. Nihayetinde “Tanrı’nın yasası” da “dünyanın kuralı” da tanınıyordur ama bir de bunlarla özdeş olmayan bir adalet fikri vardır.

¹⁷⁹ A.e., s. 53.

¹⁸⁰ A.e., s. 61.

¹⁸¹ A.e., s. 62.

2.5. “Burada Kalınmaz”: *Canportn u Canpertsnoğneri (Yolcular ile Yolcu Edenler)* ve *Tebi Ardasahman (Yurt Dışına Doğru)*

Tılgadintsi'nin 1905'te Arevelyan Mamul'e yazdığı tek perdelik *Canportn u Canpertsnoğneri (Yolcu ve Yolcu Edenler)* ile 1912 tarihli yayımlanmamış iki perdelik *Tebi Ardasahman (Yurt Dışına Doğru)* oyunları Amerika'ya göçleri konu aldığı diğer oyunlarıdır.

*Canportn u Canpertsnoğneri 'da (Yolcu ve Yolcu Edenler)*¹⁸² mekân, yolcuların yola koyulmadan hemen önce yakınlarıyla vedalaştıkları kentin çeperinde, sınırda yer alan Dağ-Khapu'dur. Garabed isimli bir yolcu burada yanında eşi, yeni doğmuş bebeğini kucaklamış onlarla vedalaşmaktadır. Garabed'i uğurlamaya gelenler arasında annesi, akrabaları ve komşuları da vardır. Herkes gözyaşları içinde Garabed'e iyi dileklerde bulunur. Garabed, gün boyunca yolculama ritüelinin bir parçası olarak gittiği yerlerde kendisine ikram edilen içkinin de etkisiyle duygusallaşmış ve bir daha memleketinin dağlarını göremeyeceğini, bunun diri diri gömülmeye eş olduğunu söyleyerek hüzünlenmektedir. Bu sırada annesi de bir yandan oğlunun gidişine yakınıp bir yandan dua etmektedir. Anneyi teselli etmek isteyenlerden biri, bu derdin herkesin başında olduğunu, kendilerinin de bu üzüntüyü iyi bildiğini söyler. Vedalaşma sırasında komşulardan her biri Garabed'i yanına çağırıp ondan gideceği yerdeki çocuklarını, yeğenlerini, gelinlerini ziyaret etmesini ve isteklerini onlara iletmesini söyler. Yurt dışındaki akrabalarından istenenler arasında para da vardır mektup da bel bağı da vardır gözlük de. Garabed tam da kendisini uğurlamaya gelen herkesle vedalaşmış yola koyulacakken eşi çocuğuyla birlikte bir kez daha Garabed'in yanına gelir. Bu ayrılıktan duyduğu üzüntüyü, henüz evlenip çocuk sahibi olmuşken bundan böyle eşini göremeyecek olmanın sıkıntısını anlatıp Garabed'in gitmesini engellemeye çalışır. Ancak bu çaba boşa çıkar; Garabed dualar, dilekler eşliğinde meydandan ayrılır.

¹⁸² Tılgadintsi, “Canportn u Canpertsnoğneri”, **Tılgadintsi Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Haz. Tılgadintsi Saneru Miutyanyan, Boston, Baika Association, 1927, s. 535-544.

Tebi Ardasahman'da¹⁸³ (*Yurt Dışına Doğru*) da Tılgadintsi benzer biçimde kurgular oyunu. Bu defa Varteres isimli bir karakter etrafında şekillenir oyun ve Varteres'in Amerika'ya gidişi anlatılır. 1905'te yazılan *Canportn u Canpertsnoğneri*'de (*Yolcu ve Yolcu Edenler*)'de Garabed için memleketinden kopmak, memleketinin dağlarını göremeyecek olmak ölümle bir tutulurken 1912'de yazılan *Tebi Ardasahman*'da (*Yurt Dışına Doğru*) Varteres'in ilk sözleri bu memleketin artık insan gibi yaşanacak doğru düzgün bir yer olmadığı üzerinedir. Bu yüzdendir ki “*Yok, yok, burada kalınmaz; kalınmaz, kalınmaz.*”¹⁸⁴ diye tekrar edip durur. Garabed için Amerika'ya göç etmek ve orada yaşamak tedirgin edici bir deneyimken Varteres için Amerika kurtuluş kapısı, fırsatları yakalayabileceği yerdir. Yola çıkarken Garabed'in aklı halen geride bıraktığı aile bağlarında, yakınlıklarda, dostluklardadır. Varteres'in ise ardında bıraktığı şeyin bir enkaz olduğu oyun ilerledikçe fark edilir.

Varteres daha önce Amerika'ya birlikte gittiği eşi Kohar'ı bu kez memlekette bırakma kararı alır. Kohar bu durumu kabul etmek istemez. Memlekette kalmak onun için adeta zulümdür. Dahası, Varteres'in abisi Kevork ve annesi Yeğsig Hatun'a bakmak için kendisini feda ettiğini ve yuvalarını dağıttığını düşünür Kohar. Oysa Varteres için durum çok nettir. Kohar'ı bir daha Amerika'ya beraberinde götürmeyecek; eğer Kohar bu talepte ısrar ederse ve evde de abisi ve annesiyle iyi ilişkiler kurmazsa Kohar'dan ayrılacaktır. Oysa Kohar ile Varteris'in ailesi arasındaki gerilim çoktan başlamıştır, birbirlerine neredeyse hiç tahammül edemez hale gelmişlerdir.

İkinci perdede mekân köy meydanıdır. Komşular Varteres'i yolculamak için burada toplanmıştır. Varteres komşularla el sıkışıp vedalaşır. Tıpkı *Canportn u Canpertsnoğneri*'de (*Yolcu ve Yolcu Edenler*) olduğu gibi bu vedalaşma sırasında da komşuların hemen hepsi Amerika'daki yakınlarıyla iletişim kurabilmek için Varteres'i tembihler; Varteres aracılığıyla paradan hasta altı bezine kadar çeşitli isteklerde bulunurlar. Tılgadintsi, köylülerin isteklerini anlattıkları konuşmaları uzun diyaloglar

¹⁸³ Tılgadintsi, “Tebi Ardasahman”, **Tılgadintsi Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Haz. Tılgadintsi Saneru Miutyan, Boston, Baikar Association, 1927, s. 562-576.

¹⁸⁴ A.e., s. 562.

halinde verirken her bir taleple köylünün içinde bulunduğu duruma, koşulların zorluğuna ve insanların bu koşullar içinde aşınan karakterlerine işaret eder. Bu diyaloglara köyün üç partisini -Hınçak, Ramgavar ve Taşnaksutyun- temsilen Varteres'i yolculamaya gelen bir devrimci karakterin konuşması da eklenir. Varteres'ten yurt dışındaki yoldaşlarına selam götürmesini isteyen devrimci, köydeki "parti faaliyetleri"ni anlatır: Köylünün bağlarını tarumar eden tilkilerle mücadele görevinin Hınçaklara, kertenkelelerin halledilmesi işinin Taşnaklara, köydeki tavuklara tebelleş olan atmaca ve çaylakların uzaklaştırılması konusundaki sorumluluğun da Ramgavarlara verildiğini; köylünün menfaatleri doğrultusunda aralarında en ufak bir çıkar çatışması olmaksızın omuz omuza mücadele ettiklerini söyler. Ardından da köyün çocuklarını yanına çağırıp Varteres şerefine çocuklara kahramanlık şarkısı söyletir.¹⁸⁵ Varteres de duyduğu sözler ve dinlediği şarkı sonrasında hamasi bir tavırla tavukların ve horozların çok şanslı olduğunu, devrimci partiler sayesinde atmacaların, çaylakların zulmünden kurtulacağını söyleyerek "*Yaşasın Ermenilik, Yaşasın Kahraman Birlikler!*"¹⁸⁶ diye slogan atar.

Varteres, tüm konuşmaları dinlemiş, köylülerle vedalaşmış ve artık ayrılmak üzereyken Kohar sitemkâr bir biçimde tekrar Varteres'e yönelir. Kendisini köyde bırakmaması, Amerika'ya götürmesi için Varteres'in önünü keser. Varteres'in abisi ve komşular bir yandan Kohar'ı zapt etmeye çalışıp diğer yandan Kohar'a hakaretler savururken oyun son bulur.¹⁸⁷

Tılgadintsi'nin eserlerinde dikkat çektiği Harput'tan Amerika'ya göç meselesine Ali Sipahi, "At Arm's Length: Historical Ethnography of Proximity in Harput" adlı çalışmasında geniş yer verir. Sipahi, Harput bölgesinde yaşayanlar için Amerika, Avrupa, Rusya gibi ülkelere kısa süreli seyahatlerin bilhassa tüccarlar tarafından gerçekleştirilenlerin alışıldık bir durum olduğundan ancak 1880'lerden 1920'lere kadar özellikle Kuzey Amerika'ya yapılan göçlerin iş göçüne dayalı küresel ve tarihsel bir olay olarak değerlendirilmesi gerektiğinden bahseder.¹⁸⁸ Robert Mirak'a

¹⁸⁵ A.e., s. 572-574.

¹⁸⁶ A.e., s. 574.

¹⁸⁷ A.e., s. 576.

¹⁸⁸ Ali Sipahi, *At Arm's Length: Historical Ethnography of Proximity in Harput*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Michigan, Anthropology and History, 2015, s. 276.

atıfla Eski Dünya'dan Amerika'ya göçen en kalabalık grubun Harput'tan gittiğini; başta Boston, Worcester, New York olmak üzere Amerika'nın çeşitli bölgelerine yerleştiğini belirtir.¹⁸⁹ Sipahi'nin de aynı yazısında yer verdiği üzere Marc Nichanian bir başka Harput'lu yazar olan Vahan Totovents hakkında yazdığı bir makalesinde Harput-Amerika bağlantısı üzerinde durur: Nichanian, “*Harput, ABD'nin en uzak bölgelerine kadar uzanan bir toplumsal ağın merkeziydi ve göç bir ritüel, bir ergenliğe geçiş ayini, yetişkinliğe giden yolda zorunlu bir aşama haline gelmişti*”¹⁹⁰ der. Tılgadintsi'nin öğrencisi Totovents ise 1923 tarihli bir makalesinde şöyle yazar:

*“Tılgadintsi'nin Amerika'ya neden bu kadar çok zaman ve ilgi hasrettiğini anlamak zor değildir. Harput'ta ABD'de yaşayan bir mensubu olmayan tek bir aile yoktu. Genç bir gelin olarak ABD'ye gitme hayaliyle yanıp tutuşmayan tek bir bekar kız yoktu. Amerika Harput halkının ana sohbet konusu ve idealiydi. Amerika'ya gidip gelmek, Amerika'dan dönmek, ve dönmek, ama nasıl? Temiz tıraşlı, dağarcığında kötü bir İngilizceden birkaç sözcük, sırtında eskimek üzere yapılmış büyük bir palto, Amerikalı çöpçülerin giydikleri türden çizmeler ve kaçınılmaz olarak, gerçekten gerekli olmasa da, bir iki altın diş... Doğal olarak bunların hiçbirisi Tılgadintsi'nin topundan tüfeğinden kaçamadı.”*¹⁹¹

Tılgadintsi eleştirisinin merkezine Amerika'ya göçleri alırken bu merkez etrafında halkı göçe mecbur bırakan sebepler, göçle birlikte kültüre ait dokunun bozulması ve Harputlu Ermeni kimliğinin zayıflaması meseleleri dizilir. Bu nedenle “yabancı” addettiği etkiyi uzaklaştırmak ister Tılgadintsi. Bu hususta sadece Amerika'ya göçler değil Harput'taki misyon faaliyetleri ile yayılmakta olan Protestanlık da onu aynı saiklerle huzursuz eder. Hem *Enti Temen*'de (*Öte Dünyadan*) hem de *Zalım Dığan*'da (*Zalım Oğlan*) Protestan kilisesinin geleneğe aykırı biçimde gündelik hayatı dönüştüren uygulamalarına eleştirel bir bakışla yer verilir. Tılgadintsi eserlerini, misyonerlik faaliyetlerinin Osmanlı'daki merkezi haline gelen Harput'ta 1901'de kurulan ABD konsolosluğuyla, yaklaşık 4000 öğrencinin kayıtlı olduğu 63

¹⁸⁹ A.e., s. 277.

¹⁹⁰ Marc Nichanian, “Vahan Totovents: Taklit ve İtikat”, **Tarihi Kentler ve Ermeniler Harput**, Ed. Richard G. Hovannesian, Çev. Zülal Kılıç, İstanbul, Aras Yayıncılık, Kasım 2017, s. 467.

¹⁹¹ Totovents'ten aktaran Nichanian, **Tarihi Kentler ve Ermeniler**, s. 468.

misyon okulunun peyderpey açılmasıyla¹⁹² eş zamanlı yazar. Bu dönem misyonerlerin yöre Ermenilerini göçe teşvik gibi bir yaklaşımlarının olmadığı ancak Amerikalılarla kurulan temasın, siyasi baskıların ve ekonomik koşulların kötüye gitmesinin etkisiyle Harputluların daha iyi bir yaşam talebini Amerika'ya göç ederek gerçekleştirmek istedikleri belirtilir.¹⁹³ Harput'un tarım bölgesi olmasına rağmen tahıl stoklarının ihtiyacı karşılayamaması, bölgenin küçükbaş hayvan yetiştirmek için uygun olmasına rağmen otlakların yetersizliği, verimli maden yatakları olmasına rağmen madencilikğin gelişmemiş olması gibi sebeplerle halkın geçim sıkıntısı çekmesi, tüccarların dolaşım sınırlılığı ve askeri harcamalardaki büyük artışın ekonomiyi olumsuz etkilediği bilinir.¹⁹⁴ Bu şartlar altında memlekette yaşamını sürdürmeye çalışmak ile hayallerini Amerika'da gerçekleştirmek arasında kalan, ortaya çıkan ekonomik, siyasal ve sosyal değişimleri bir kriz olarak yaşayan Harput halkının deneyimlerini sıradan hayat hikayeleriyle, gündelik konuşmalarla sahneye taşır Tılgadintsi. Hem *Canportn u Canpertsnoğneri*'de (*Yolcular ile Yolcu Edenler*) hem *Tebi Ardasahman*'da (*Yurt Dışına Doğru*) mekân olarak yine bir eşiği seçer. Bir geçiş anı, yolcularla yolcu edenlerin, gidenlerle kalanların bir araya geldiği ve biraz sonra ayrılacağı bir eşik mekândır. Bu mekânda kaygı, korku, çaresizlik, sevgi, arzu, özlem, öfke gibi her türlü duygu kendine yer bulur.

Tılgadintsi, memleketinin panoramasını tüm sadeliğiyle ve eleştiri oklarını kimi zaman devrimci partilere kimi zaman meclis üyesi, doktor, din adamı gibi Harput'un ileri gelenlerine kimi zaman da misyonerlik faaliyetlerinin etkisiyle kimliğini ve geleneğini yitirmiş halka yöneltir. İroni yönü baskın bir dille yaşadığı çağın hızlı değişimlerini kayıt altına alır. Bu değişimin yaratacağı açmazlara ve kayıplara dair kaygılarını paylaşır. Halkın ikilemde kaldığı meseleleri sahnede tartışmaya açar. Harput'un kılcal damarlarında gezinir, evlerinden içeri girer, kapı önü sohbetlerini dinler, meydanlarının havasını solur.

¹⁹² Barbara J. Merguerian, "Harput: ABD Konsolosluğundan Görünüm", **Tarihi Kentler ve Ermeniler Harput**, ed. Richard G. Hovannesian, Çev: Zülal Kılıç, İstanbul, Aras Yayıncılık, Kasım 2017, s. 307-310.

¹⁹³ A.e., s. 316.

¹⁹⁴ A.e., s. 320, 324.

Krikor Beledian, Tılgadintsi ve öğrencisi Zartaryan'ın eserleriyle ilgili dikkat çekici bir tesbitte bulunur: “*Sanki ikisi de büyük bir felaketin taşrayı tehdit ettiğini bilmekte ve her biri kendi yöntemiyle uyarıda bulunmaya çalışmaktadır*”¹⁹⁵ der ve 1890’lardan itibaren “etnik edebiyat” ya da “taşra edebiyatı” konusuna artan ilginin mirası korumanın, geleceği güvence altına almanın, yok olma tehlikesini bertaraf etmek adına geçmişi çağırmanın bir yolu olarak görüldüğünü vurgular: “*Taşra edebiyatı meselesinin ortaya çıktığı siyasi bağlam, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Ermeni kent ve köylerinin genel bir nihai yıkım planına maruz kaldıkları, Sultan II. Abdülhamid’in (1876-1908/9) baskıcı rejimiyle örtüşüyordu. Bu ürkütücü perspektifin Ermenilerde doğup büyüdükları eyaletlerin önemi konusunda farkındalık yarattığı kuşkusuzdur.*”¹⁹⁶ sözleriyle yaşanan ekonomik, sosyal sorunların yanı sıra Abdülhamid dönemi meydana gelen siyasal gelişmelere ve bu gelişmelerin Ermeni toplumu üzerindeki etkilerine işaret eder. Bahsi geçen dönem 1840’lardan itibaren¹⁹⁷ Osmanlı’nın modernleşme ve merkezileşme hamlelerine koşturarak kendini gösteren “Ermeni meselesi”nin bir başka aşamaya sıçradığı tarih aralığıdır. 93 Harbi’nin (1877-1878) ardından yapılan Ayastefanos ve Berlin Antlaşmaları’yla Ermenilerin nüfus bakımından kalabalık olduğu bölgede (Vilayat-ı Sitte- Altı Vilayet) bir dizi reform gerçekleştirilmesini karara bağlayan maddeler Osmanlı İmparatorluğu tarafından kabul edilmiş olur. Böylece mesele uluslararası bir boyut kazanır. Meseleye dair bir başka önemli husus da Sultan Abdülhamid’in İslam birliği kurma politikasının izdüşümü olarak yerel aktörlerin dahliyle kurulan Hamidiye Alayları’nın 1890’larda Ermenilere yönelik gerçekleştirdikleri kısımlardır ve bu dönem uygulanan mülksüzleştirme ve yerinden etme politikalarıdır.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Beledian, **Tarihi Kentler**, s. 299.

¹⁹⁶ A.e., s. 271.

¹⁹⁷ Bu sürecin neden 1840’lara dayandığı ve Doğu Vilayetleri’nde nasıl karşılık bulduğıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Yaşar Tolga Cora, “Doğuda Kürt-Ermeni Çatışmasının Sosyoekonomik Arkaplanı”, **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Yay. Haz. Fikret Adanır, Oktay Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim, 2015, s. 126-139.

¹⁹⁸ Abdülhamid Dönemi Ermeni politikaları için bkz. Selim Deringil, “Abdülhamid Döneminde Ermeni Meselesi”, **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Yay. Haz. Fikret Adanır, Oktay Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim, 2015, s. 95-108. ve Fuat Dündar, “Eski Rejim’de Ermeni Nüfus Meselesi, 1928-1908”, **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Yay. Haz. Fikret Adanır, Oktay Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim, 2015, s. 109-121.

Esasen Tılgadintsi kroniklerinde ve diğer eserlerinde bu yıllar boyunca Ermeni halkına türlü biçimlerde yönelen şiddeti işlese de¹⁹⁹ oyunlarında bu meseleden doğrudan söz açmaz. Bunun bir nedeni tiyatronun tesir gücü yüksek kamusal bir faaliyet olması sebebiyle baskı ve sansüre daha açık olma ihtimali olabileceği gibi kanımca bu tutumun ardında baskı ve sansür kadar Tılgadintsi'nin tiyatroya biçtiği rol ve tiyatroyu toplum için nasıl işlevlendirdiği vardır. Tılgadintsi, Ermeni halkının üzerinde zaten hemfikir olduğu bir konu yerine çatışma ve çelişkiler barındıran ve halihazırda değiştirme, dönüştürme, yön verebilme imkânı bulunan konulara eğilmeyi tercih eder. Yanlışı, kötüyü, kusuru dışarıya atmaz bakışı içe, kendi toplumuna ve o toplumun üyelerine çevirir. Bir yurttaş sorumluluğuyla eleştiri hakkını kullanır. Böylece toplumsal sorun alanlarını açığa çıkarıp her bir bireyin bu alandaki sorumluluğuna işaret eder. Yurttaşların/seyircilerin kendi düşünce ve davranışları üzerine muhakeme edebilmesinin alanını genişletir. Oyunlarında neredeyse bütün karakterlerinin mücrim olduğu, tek bir kurtarıcı kahramanın dahi içine sızamadığı bir dünya kurup bu dünyaya içkin meseleler hakkında birlikte tartışmanın zeminini oluşturur. Kötü ya da iyi olmayı, fail ya da mağdur olmayı oyun kişilerinin “doğal”lığında sahip olduğu özellikler olarak değil ilişkilerde ortaya çıkan birer durum olarak işler, bu sayede ahlak ve faillik tartışmalarına da bir başka boyut kazandırır.

Tılgadintsi'nin tiyatrosuna genellikle bir okul olma misyonu yüklenir. S. Peter Cowe da Zartaryan'a atıfla bu konu üzerinde durur ve Tılgadintsi'nin tiyatroyu halkın eğitimi için bir araç olarak kullandığını yazar.²⁰⁰ Oysa Tılgadintsi'nin tiyatrosu dönemi içerisinde sıklıkla kendisine biçilen toplumu eğitime misyonunun dışına çıkar öğrenenlerle öğretmenlerin olduğu hiyerarşiler kuran bir okul yerine eşit yurttaşların hasbihal ettiği davetkar bir meclis görevi üstlenir.

Tılgadintsi'nin oyunları ile ilgili değinilebilecek bir başka önemli nokta da dilbilim alanında yürütülecek çalışmalar için zengin bir kaynak olma özelliği taşımasıdır. Batı Ermenicenin Harput diyalekti ile yazılan bu oyunlarda Harput

¹⁹⁹ Tılgadintsi'nin kronikleri de dahil bu konuyu işlediği yazıları hakkında ana hatlarıyla bilgi veren iki eser için bkz. Beledian, “İmgeden Kayba: Harput Yazarları ve Taşra Edebiyatı”, **Tarihi Kentler ve Ermeniler Harput** ve S. Peter Cowe, “Tılgadintsi's as Ideologue of the Regional Movement in Armenian Literature”, **Journal of the Society for Armenian Studies (JSAS)**.

²⁰⁰ Cowe, **Journal of the Society**, s. 36.

yöresine özgü deyimlere, atasözlerine, ifade biçimlerine sıklıkla yer verilmiş ve gündelik hayatta çoktan kaybolmuş bir diyalekt oyunlar sayesinde bugüne taşınmıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÖNÜŞÜMÜ FAİLLİK İLE ANLAMAK:

LEVON ŞANT

Batı Ermenice dramatik edebiyatın yüzyıl eşiğindeki tüm tarihsel, kültürel ve sosyo-politik kırılmalarının izini sürebilecek önemli kalemelerinden biri Levon Şant'tır. Şant, Ermeni toplumunun yaşadığı dönüşümleri oyunlarına belirgin ayırım çizgileriyle aktarırken; bireyin özgürleşme çabasının ulusun sınırlarına nasıl gelip dayandığını ve her defasında bu açmazın nasıl sonuçlandığını aktarır okuyana. Aydınlanma düşüncesinin bireyin özgürleşme arayışında cisimleşen ve aile, toplum, devlet, ulus ile çatışan özgül dinamiklerini eserlerinde nüanslarla aktaran Şant; okuyucusunu tarafgir olmak zorunda bırakmaz, dahası bundan kaçınır. Çoklu zeminleri düşünmeye olanak tanıyan bir okuma pratiğini mümkün kılar.

3.1. Hayatı ve Ermeni Edebiyatındaki Yeri

Ticaretle uğraşan bir ailenin çocuğu olarak 1869'da İstanbul'da doğan Levon Şant, ilk öğrenimini İstanbul'da, Üsküdar, Selamsız'daki Cemeran adı verilen Ruhban Okulu'nda görür. Daha sonra Eçmiyadzin'deki Kevorkyan Ruhban Okulu'na gider ancak buradaki eğitimini tamamlamadan İstanbul'a döner.

Çeşitli edebi türlerde eserler veren Şant'ın ilk şiirleri, Puşkin ve Lermontov tercümelemleri ile "Veda Akşamı" isimli mizahi otobiyografik romanı 1891'de *Hayrenik* gazetesinde yayımlanır. Bu dönemde İstanbul'da bir yıl kadar öğretmenlik yapan Şant, öğretmenliği bırakarak Almanya'ya gider. 1892-1893 yıllarında Leipzig, Jena ve Münih Üniversitesi'nde eğitim görür. 1892'de "Dağın Kızı" şiirini, *Rüya Günler* novellasını daha sonra da *Dışarıdakiler*, *Dönüş* ve *Aktrist* adlı eserlerini kaleme alır. Almanya'dan sonra sırasıyla Fransa'da ve İsviçre'de bulunur.

1898'de Tiflis'e yerleşen Şant, Ermenistanlı aydınlarla -özellikle Hovhannes Tumanyan, Terenik Demirciyan, Avedik Sahakyan gibi isimlerle- ilişki kurar. İlerleyen yıllarda klasik tragedyalara yönelecek ve Nietzsche, İbsen, Maeterlinck gibi

yazarlardan etkilenecek olan Şant, ilk tiyatro eseri *Yesi Mart'ı* (*Benci Adam*) 1901'de yazar. 1903'te *Urişi Hamar* (*Başkası İçin*), 1904'te ise *Campun Vira* (*Yol Üstünde*) oyunlarını kaleme alır. 1906-1908 yılları arasında Tiflis'te okul yöneticiliği yaparken bir yandan da Tumanyan'ın *Vernadun* (*Tavan arası*) adıyla anılan edebi toplantılarına katılır. Tumanyan ve Lisistyan ile *Luysaper* (*Aydınlatan*) isimli ünlü Ermenice ders kitapları dizisini hazırlar. 1909'da Lozan'a geçen Şant, 1911'de İstanbul'a döner. Esayan ve Getronagan okullarında öğretmenlik mesleğini sürdürür. *Hin Asdvadzner* (*Eski Tanrılar*) oyunu 1912'de İstanbul'da yayımlanır. Bu eser, Kafkasya'da ve İstanbul'da büyük yankı uyandırır. Birçok kez sahnelenir. Konferanslara, makalelere konu olan oyun Şant'a büyük ün getirir. Oyunun etkisi sonraki yıllarda da sürer. Cumhuriyet döneminde Ermeni tiyatro toplulukları tarafından en çok gösterilen oyunlardan biri olur.

1915 Felaketi'nin yaşandığı günlerde Şant, yurt dışında, Kafkasya'dadır. Ekim Devrimi'nin ardından *Gaysrı* (*İmparator*) (1916) ve *Şıġtayvadzı* (*Zincire Vurulmuş*) (1921) oyunlarını yazdığı Lozan'a, daha sonra da Ermenistan'a geçer ve 1920'de Sovyet hükümetiyle görüşmeye giden Taşnak Delegasyonu'nda yer alır. Daha sonra diğer Taşnak yöneticileriyle birlikte hapis cezasına çarptırılır. 13 Şubat 1921'de hapisten kurtulur ve aynı yıl İran'a geçer. Burada *İngadz Perti İşkhanuhin* (*Düşmüş Kalenin Prensesi*) adlı tiyatro eserini yazar. Fransa ve Mısır'da da bir süre yaşayan Şant, son olarak Beyrut'a yerleşir. *Oşin Bayl* isimli son oyununu burada kaleme alır ve yaşamını yitirdiği 1951 yılına kadar on yıl boyunca Beyrut'ta kalarak okul müdürlüğü yapar.²⁰¹

3.2. Campun Vira (Yol Üstünde)

Levon Şant'ın hareketli ve üretken bir hayatın içinde 1904'te Tiflis'te yazdığı ve 1914'te İstanbul'da Araks Matbaası'nda basılan beş perdelik oyunu *Campun Vira* (*Yol Üstünde*), şayet Şant'ın edebî hayatı dönemlendirilecek olursa ilk dönemine ait

²⁰¹ Levon Şant'ın hayatı ve edebi eserleri ile buradaki bilgilerin daha geniş hali için bkz. K. Şahinyan, "Haraçapan", **Levon Şant-Yerger**, Haz. Hıradaragutiun Taniel Varujan Himnargı, Dbaran Giligyo Gatoğigosutyan [Kilikya Ermeni Katolikosluğu Matbaası], 1990, s. 9-18.

son oyunu olarak işaretlenebilir. *Campun Vira*'dan sonra gelen *Hin Asdvadzner (Eski Tanrılar)* ile onun sembolizm akımının etkisinde eserler verdiği bir başka dönem açılır. Bu değişimde Avrupa'da kaldığı dönemde daha yakından takip etme fırsatı bulduğu sanat ortamıyla birlikte sanatın işlevi, bu işlevi nasıl yerine getireceği ve sanatta temsil meselesi üzerine yaptığı tartışmalar da etkilidir ki sanat üzerine yürüttüğü bu tartışmalar *Campun Vira*'nın satırlarına da yansır. Oyunun konusu şöyledir:

Genç devrimci Vahram, örgütünün verdiği görev üzerine Paris'teki eğitimini yarıda bırakarak İstanbul'a gelir. Vahram, İstanbul'da Boğaz'da Harentslerin köşkünde çalışan dayısı Markar'ı ziyareti sırasında Mari ile tanışır. Mari, köşkte annesi, abisi ve abisinin eşiyle yaşamaktadır. Vahram ile Mari arasındaki ilişki derinleşirken Vahram'ın örgütsel faaliyetleri sürdürmek üzere Karadeniz'e gitmesi gerekir. Mari ile İstanbul'da kalıp bir başka hayatı sürdürmekle Karadeniz'e gitmek arasında bir tercih yapması gereken Vahram, halkına yapılan zulme karşı mücadele etmesi gerektiğini söyleyerek Mari'nin İstanbul'da kalması yönündeki tüm ısrarlarına rağmen Karadeniz'e gitmeye karar verir. İçinde Vahram'ın da olduğu İstanbul'dan Trabzon'a giden gemi Boğaz'da köşkün önünden geçtiği sırada Mari odasında intihar eder. Güneşli bir sabah vakti başlayan oyun kızıl bir gün batımında son bulur.

3.2.1 “Taşrahılar İçinde Ne Kadar Çok Vartan Var!”

Aydınlık bir günde boğazda, duvarları sarmaşıklarla örülü yazlık bir evin bahçesinde Markar, üzerindeki önlüğü belinde toplamış, elinde beyaz bir kutu hareketsiz durmuş karşısında konuşan otuz yaşlarındaki yeğeni Vahram'ı dinlemektedir. Vahram, kendinden emin bir tarzda anlatır:

“Vahram: Onlarsa usulca ormana çekiliyor ve karanlık çöker çökmez vadinin içinden yollarına devam ediyor. Karakoldakiler de tam bir dehşet içindeymiş. Canavar oldukları, onlarla başa çıkılamayacağı söyleniyormuş. (Alaycı, güler) Canavar, canavarlarmış! Tabii ya, neden olmasın? Öyle olması lazım. Uсталık ve yiğitlik zaten her daim böyle değil miydi? Onlarla başa çıkmaksa olur şey değil! İşte buna inanırım. Bir ideale kapılmış ve ölümden korkmayan insanlarla başa çıkılamaz.

Markar: Ne diyeyim ağam, Tanrı yardımcınız olsun. Yalnız dikkatli olun, ateşle oyun olmaz.

Vahram: Ateşle oynamanın zamanı geçmiş. Her neyse, bırakalım. (Etrafını, taraçayı seyrederek) Peki ya burada ne var ne yok? Evdeler mi? Oriort²⁰² ne alemde?

Markar: Ne Oriort'u?

Vahram: Canım işte sizinki. Burada kaç tane Oriort var ki?

Markar: Mari mi? (Alaycı) Zengin, şirin, rahat... Ne bir derdi ne bir eksiği var. Sen ne diye merak ettin ki?

Vahram: (Düşünceli) Doğru! (Gergin bir hareketle ağaçtan bir yaprak kopararak) Öte yanda ise acısı, eksiği olan dert yüklü binlerce insan...

Markar: Doğrusunu söylemek gerekirse bunların içinde en iyisi yine o. Biraz inatçı, biraz şımarık ama iyi kalpli. Geçen gün beni uzun uzadıya konuşturdu. Evimizi sordu, memleketimizi, seni sordu.

Vahram: (İrkilmiş) Beni mi sordu? Ne sordu?

Markar: Ne bileyim, aileni, çocukluğunu... Yok, ben insanı bir bakışta tanırım. Şu eve ayak bastığım gün bu kız, iyi bir kız dedim. Bak, dediğim çıktı.”²⁰³

O iyi kız, şirin, zengin, rahat, tek bir eksiği olmayan Mari ve diğer yanda acısı da eksiği de derdi de çok olan binlerce insan... Şant, henüz oyunun başında Vahram ile Markar'ın diyaloglarında oyunun temel çatışmasını ortaya koyar. “Bir ideale kapılmış ve ölümden korkmayan” Vahram'ın seçiminin sonucu bunlardan hangisini galebe çalacaktır, okur/izleyici bu sorunun peşinden giderek oyunu takip eder.

Markar ve Vahram'ın sohbeti Mari'nin abisi Harents'in basamaklarda belirmesiyle kesilir.

“**Harents:** ... Gel de sinirlenme. Be adam! Ben içerde oturmuş seni beklerken sen burada başkalarıyla tatlı tatlı lafa dalmışsın.

Markar: (Aceleyle yönelir, elindeki kutuyu verir ve saygılı bir tavırla yol vermek için merdivenin basamağında kenara çekilir.) Daha yeni geldim, şimdi! Yolda kız kardeşimin oğluna rastladım.

Harents: (Bir yandan merdivenlerden ağır ağır inerken bir yandan da kutuyu açar.) Ha, şu senin akrabası... Benim hanım geçen gün bir şeyler söylüyordu. (Alttan alta Vahram'ı süzerek) Yok bir şey, yakışıklı çocuğa benziyor. (Markar'a) Sen işine git.”²⁰⁴

²⁰² Oriort: “Küçük hanım, evli olmayan genç kadın” anlamında kullanılan Ermenice hitap.

²⁰³ Levon Şant, **Campun Vira**, G. Bolis, Araks Matbaası, 1914, s. 5-6.

²⁰⁴ A.e., s. 7.

Markar ayrılır, Harents ve Vahram yalnız kalır. Harents'le Vahram'ın tanışmaları aralarındaki sınıf farkının ve fikri ayrımın çeşitli veçhelerde görünür olduğu, bu farkın yarattığı gerilimin konuşmalara yansıdığı bir biçim alır. Harents konuşma boyunca zenginliğini üstüne basa basa belirtip Vahram'a kibirle yaklaşırken Vahram serinkanlılığını koruyup açık vermemeye çalışır.

Harents: *İsminizi bağışlar mısınız acaba?*

Vahram: *(Gülümser) Adım Vahram, Vartanyan.*

Harents: *Ha! Vartaryan, taşralıların içinde de ne çok Vartan var.*

Vahram: *(Korkusuz) Peki, ben kiminle konuşma şerefine nail oluyorum?*

Harents: *(Şaşırmış) Sanırım bunu bilirsiniz.*

Vahram: *Boşuna sanıyorsunuz.*

Harents: *(Asık suratlı ve tane tane) Bana İstanbul piyasasında Harents Artin derler. Şu yazlığın da sahibiyim.*

Vahram: *Evet, yazlığınız çok hoş. Billahsa da mevkii... Boğazın bu harikulade yakasında, Karadeniz'in serin havasına karşı. [...]*

Harents: *(Gururlanmış) Haklısın ve gördüğüm kadarıyla zevk sahibisin. (O sırada elindeki kutuyu açmış ve içinden bir Havana çıkarıp dudaklarının arasına almıştır. Kutuyu bırakır ve kibriti alır.) Ha, ne soracaktım, galiba sen...*

Vahram: *(Alaycı) Afedersiniz ama ben "sen" değilim.*

Harents: *(Şaşkınlıktan elinde yanan kibritle donakalır.)*

Vahram: *"Siz"*

Harents: *(Duruşunu ve ses tonunu değiştirmeden) Ben, senin... sizin buradaki komiteyi tanıyıp tanımadığınızı soracaktım. Nasıl insanlardır?*

Vahram: *Neden benim komiteyi tanıyor olacağımı düşünüyorsunuz?*

Harents: *Eee, öyle işte. Siz dışardan geldiniz, oraya buraya girip çıkıyorsunuz. Neticede gençsiniz. Genç bir adam böyle şeylerden keyif duyar. İhtilal ister, özgür olmak ister, kendi parlamentosu olsun ister, ne bileyim...*

Vahram: *Eee dünyanın neresinde aptal yok ki?*

Harents: *Hay yaşa! Akli başında bir çocuk olduğun hemen belli oluyor. Doğru söylüyorsun. Nerede aptal yok ki ama keşke yalnızca aptal olsalardı. Bizimkiler haydut, haydut da değiller, yüzüz, aşağılık haydutlar! Haydutların en kötüsü. Hiç değilse haydut gece, karanlıkta saklandığı bir köşede üzerine saldırır. Oysa bu serseriler güpegündüz mülkünü basıyor, sonra da onlarla oturup sakın*

sakin konuşmanı bekliyor. El mahkûm, ne çare. Başka iş mi yok? Azgın adamlar!

Vahram: Yoksa sizi üzdüler mi?

Harents: Üzmek mi? Markar sana söylemedi mi? İki yüz elli altınımı elimden aldılar. Rica da ikna da tehdit de fayda etmedi. 'Siz bilirsiniz, elimizden bir şey gelmez, bize öyle emredilmedi' dediler. Üstlerine başlarına baksanız lord gibiler.

Vahram: (Şakayla) Eh, ne zararı var Baron Harents, sizin için 250 altının lafı mı olur?

Harents: Eh, kardeş ama insan patlayacak gibi oluyor. Şöyle yaramaz adamın biri gelse karşına geçse gülse konuşsa ve parmağını oynatmadan cebinden istediğini alıp gitse yine dert değil ama sonuçta iki yüz elli altın da denize atılacak para değil. Alacakları olsun, boğazlarında kalsın. Bana Harents Artin demişler, bırakmam ki yesinler. Ben onların burnundan fitil fitil getiririm. (Kızgın, purosunu yakar.)²⁰⁵

Şant, oyunu adım adım örerken Ermeni toplumunun o dönem kendi içinde yürüttüğü önemli bir tartışmayı da oyuna taşır. Böylece oyuna bir katman daha ekler. Yurt dışından, ekseriyetle de Paris'ten gelen, ihtilal isteyen, özgürlük talebini dillendiren, temsiliyet arayan genç Ermeni devrimciler ile Ermeni üst sınıf arasındaki çatışma diyaloglarda ete kemiğe bürünür. Sahne dışında süregiden ve sahneye taşınan bu çatışmanın temellerine dair Anaide Ter Mınassian, *Ermeni Devrimci Hareketi'nde Milliyetçilik ve Sosyalizm (1887-1912)* isimli kitabında Ermeni toplumunda burjuvaların İstanbul'dan İzmir'e Trabzon'dan Tiflis'e Tebriz'den Kahire'ye kadar Osmanlı, İran ve Rus piyasalarında bir aktör olarak yer aldığını, milli hayır işleri adıyla kimi hizmetler gerçekleştirdiğini yazar. Ancak ticaretle uğraşan bu kesimin ticaret merkezlerinin uzağında kalan Ermeni halkının meseleleriyle ilgilenmediğini ve bağlı bulundukları siyasi erkle uyumlu hareket etmeye çabaladıklarını, merkezi hükümetlerle aralarında oluşacak olası sorunlara mahal vermemek için Ermeni devrimcilerin faaliyetlerine karşı çıktıklarını belirtir. Öte yandan Mınassian, Ermeni devrimci örgütlerinden Hınçaklar'ın ve Taşnaklar'ın da yayın organlarında halkın içinde bulunduğu zorluklar karşısında tutum almayan burjuvaların kıyasıya eleştirildiğini yazar. Bununla birlikte devrimcilerin faaliyetlerini sürdürebilmeleri için

²⁰⁵ A.e., s. 8-9.

ihtiyaç duydukları maddi kaynakları burjuvalardan sağladıklarını, bu nedenle kimi zaman zor yoluna başvurdıklarını anlatır.²⁰⁶ Dolayısıyla oyunda tüccar Harents ile devrimci Vahram arasında gerçekleşen konuşmaların tam da gündelik hayattaki bu gerilimin sahneye yansıyan hali olduğu söylenebilir.

Buraya kadar dik başlılığıyla, keskin tavırlarıyla sert bir devrimci karakter görüntüsü çizen Vahram, Mari'nin oyuna dahiliyle değişmeye başlar. Vahram'ın katı tavırları giderek çözülür, çelişkileri artar ve kararsız, belirsiz tutumlarıyla bir başka Vahram sahnede inşa edilmeye başlar. Mari ise ilk kez görüldüğü sahnede yirmili yaşlarının başında, genellikle dalgın, hüzünlü haliyle dikkat çeken, zamanının çoğunu deniz kenarında yalnız yürüyerek geçiren genç bir kadın olarak betimlenir. Sahilden, ağaçların arasından çıkagelen Mari, Vahram'ı görünce heyecanlanır:

“Mari: Vay, Baron Vahram

Vahram: Merhaba Oriort Harents.

Mari: Nereledesiniz? Ne zamandır görünmüyorsunuz. Anlaşılan bizim buralardan hoşlanmadınız.”²⁰⁷

Mari, Vahram'la selamlaştığı sırada Harents, kardeşi Mari'ye dönüp onun sürekli dalgın dolaşan hallerinden ve başına buyruk davranışlarından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Sonra da Vahram'la vedalaşıp çıkar. Yalnız kalan Mari ve Vahram sohbet etmeye başlar:

“Mari: (Ciddi, yumrukları sıkılı) Kardeşim sizi incitti mi? İncinmemelisiniz Baron Vahram.

Vahram: Hiç de değil Oriort, aklımdan bile geçmez.

Mari: (İçtenlikle) (Birden sözü değiştirip) Evet, öyle sevinçliyim ki! Eee, nasılsınız? İstanbulumuzdan hoşnut musunuz?

Vahram: (Omuzlarını silker) Ne desem, beni pek ilgilendirmiyor.

²⁰⁶ Anaide Ter Minasyan, **Ermeni Devrimci Hareketi'nde Milliyetçilik ve Sosyalizm (1887-1912)**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 38.

²⁰⁷ Şant, **Campun Vira**, s. 9.

Mari: Tabii, o kadar yer görmüştünüz.

Vahram: Ha, yok bu yüzden değil.

Mari: Peki öyleyse neden?

Vahram: Bağışlayın Oriort, sizi rahatsız etmeyeyim. Sanırım annenizin sizi beklediğini söylediler.

Mari: Mühim değil.

Vahram: (Birden) Demek, denizi çok seviyorsunuz.

Mari: (Şaşkın ve gülümseyerek) Evet, neden sordunuz? Çok, çok seviyorum. Hem dinginliğini, huzurunu, beşik misali sallanmasını hem de dalgalı, tedirgin halini... Ama özellikle o dalgalı halini çok seviyorum. Sanki bir insan gibi, değişiyor... İzlerken kapılıyorsun ne acı ne dert, insan dünyayı da kendini de unutuyor.

Vahram: (Gülümser)

Mari: (Alınmış) Neden gülüyorsunuz?

Vahram: Bağışlayınız Oriort ama bu kelimeler sizin ağzınızda o kadar tuhaf duruyor ki: Acı, keder...

Mari: Geçen defa da buna benzer bir şey söylediniz bana. Biliyor musunuz? Beni çok kızdırmıştı.

Vahram: (Ciddi) Sahi mi? Affedersiniz, üzüldüm. Ben sadece... Sadece, demek istiyordum ki çevreniz güzellik, bolluk, sevecenlik ve iltifatla dolu. Siz de bu kadar genç ve güzelken... Elem, keder neyinize? Bunlar, iyi ki anlamını bilmediğiniz kelimeler. Tabiat ve medeniyet her türlü nimeti bol bol sunmuş size. Siz keyif ve neşe için doğmuşsunuz.

Mari: Sahiden mi? Çok teşekkür ederim.

Vahram: Yok, yok öyle değil!

Mari: (Soğuk) Bırakınız rica ederim, başka şeyden bahsedelim.

Vahram: (Sevecen) Mutsuzsunuz siz de mutsuzsunuz. Yok, söyleyin. Söyleyin açıkça söyleyin bütün bu doğanın ve bütün bu muhitin yüreğinize hiç hitap etmediğini söyleyin, öyle değil mi? Söyleyin! Ah, biliyordum. Hissettim bunu, sizinle ilk konuştuğumda hissettim.

Mari: Hissettiniz mi? Neyi?

Vahram: Sizin de kederli olduğunuzu.

Mari: Gördüğüm kadarıyla sevindiniz.

Vahram: Niye saklayayım, evet.

Mari: Oysa ben sizin böyle kötü olduğunuzu düşünmezdim.

Vahram: Kötü mü? Bu kötü bir şey mi? Belki de... Bilmem, her halükârda iyi olmam için özel bir nedenimin olmadığı doğru.

Mari: Niçin?

Vahram: Bırakalım bunları.

Mari: (İçtenlikle) Hayır, söylemelisiniz.

Vahram: Ne diyeyim size? Benim gibi birinin hayatı neye benzer ki? Başkalarının hiç değilse çocukluğu mutlu rüyalarla dolu. Oysa ben sadece gurbet ve yoksulluk gördüm. Bütün çocukluğum bir lokma ekmek ve bir parça eğitim uğruna mücadele ve sürüklenmeyle geçti. Şimdi ise bu nasıl bir gençliktir ki yüreğinde kudurmuş bir köpeğin öfkesi, boğazında derisi yüzülmüş bir halkın acısı, dişleriyle intikamı ısırılmış... Etrafindaysa boynu bükük sessiz insanlar, korku ve terk edilmişlik... İnsan kalmamış, yiğitlik kalmamış, ruh kalmamış, özgür doruklara yükselme azmi yitmiş.

Mari: (Dalgın) Evet, özgür doruklara yükselme...

Vahram: Sadece içgüdüsel, aptal bir dayanma alışkanlığı var. Soysunlar, boğsunlar, kessinler, kaçırsınlar... Ne yapabiliriz? Sadece öyle ya da böyle dayanırız. Varlığımızdan vazgeçelim. (Öfkeli) Neden? Böyle bir varlık neye yarar? Bu, ölüm demektir. Ölüm! En dehşet verici ölüm! Böyle bir var oluş, ölümdür. Ölüm! Bu, ruhun ölümüdür. Ruhumuz içimizde büzüşmüş. Ne istemeyi biliyor ne de istediği gibi yaşamayı arzu ediyor. Ne kavga biliyor ne direnme... Hatta bu ruh ölmesini bile bilmiyor.

Mari: (Dalgın) Evet, ruhumuz içimizde büzüşmüş. Biz ne arzu etmeyi ne de arzuladığımız gibi yaşamayı biliyoruz.

(Vahram birden silkinir ve hayret dolu bir ifadeye ona bakar.)

Mari: Evet, biz ölmeyi bile bilmiyoruz.

Vahram: O halde siz de benim gibi düşünüyorsunuz Oriort.

Mari: (Hep dalgın) Evet! Evet, kesinlikle.

Vahram: Bağışlayın sizi kederlendirdim. Oysa Oriort, hafızanızda bir kâbus izlenimi bırakmak istemezdim. Gelin biraz da başka bir şeyden bahsedelim, daha neşeli bir şeyden, bu harikulade ortama daha uygun bir şeyden. Bakınız, hava ne kadar güzel. Şu deniz, şu sabah vakti ne kadar güzel!"²⁰⁸

Mari ve Vahram, aynı sözcükleri birbirinin ardı sıra tekrar eder: Özgürlük, arzu, ölüm... Ancak ikisinin de bu sözcüklere yükledikleri anlamların farklı olduğu oyunun devam eden sahnelerinde açığa çıkar.

Şant, yarattığı Vahram Vartanyan karakteri ile döneme özgü bir Ermeni devrimci genç portresi çizer. Lakin Şant'ın yarattığı bu karakter kanımca bir başka karakter kurgusunun eleştirisidir. Yazar, adeta o dönem üretilmiş milli edebiyatın

²⁰⁸ A.e., s. 10-13.

kurucu metinleriyle hesaplaşıyor gibidir. Mınassian hem bu metinleri hem de bu edebiyattan etkilenen Ermeni devrimcileri tarif eder:

“İleride militan ya da profesyonel devrimci olacak kişilerin psikolojik ve ideolojik formasyonunda milli edebiyatın oynadığı rolü vurgulamak gerekir. Bunların birçoğu, aynı zamanda kendileri de şair ya da yazar adaylarıdır. Yaptığı etkiler bakımından hiç kimse Raffi (1835-1888) ile karşılaştırılmaz. Bu çok verimli, romantik yazarı, Ermeni tarihinden alınma olaylar esinlendirmekteydi. Raffi genç okuyucularında tutkulu bir enerji, bir özgürlük ve fedakârlık susuzluğu ve Ego'nun bir yüceltilişi yaratıyordu ve bütün bunlar, özgürlüğe kavuşturulmayı bekleyen esir ve kirletilmiş Anavatan, Batı Ermenistan için beslenen, neredeyse nörotik bir aşkla karışmıştı. 1880'de Raffi Khente (Çılgın) adlı romanı çıkardı; burada tıpkı bir kâhin gibi, “yeni Ermeni insanı” yani devrimci modelini ortaya koyuyordu.”²⁰⁹

Doğu Ermenice edebiyatın en güçlü isimlerinden olan Raffi'nin Mınassian'ın adını andığı romanında 19. yüzyılın ortasında Osmanlı taşrasında yaşayan Ermenilerin maruz kaldıkları şiddete karşı Vartan isimli bir devrimcinin verdiği mücadele anlatılır. Vartan, Ermeni toplumunda ulusal bilinci yükseltmeyi ve Ermenilerin toplumsal, sosyal ve ekonomik hakları için eşitlik talebini gerçekleştirmeyi amaç edinir. Roman boyunca Vartan'ın bu meseleler odağında yaptığı uzun konuşmalar okunur.²¹⁰ Bununla birlikte Vartan ismi Ermenilerin tarihinde inançlarını değiştirmeyi reddeden, kimliklerine tutunan ve bu sebeple Sasanilere karşı mücadele eden efsanevi komutan Vartan'la da özdeşleşmiştir. Oyunda Vahram, soyadının Vartanyan olduğunu söylediğinde Harents'in kinayeyle sarf ettiği “taşralıların içinde de ne çok Vartan var”²¹¹ sözleri Raffi'nin romanına ve bu vesileyle o dönem Ermeni gençleri etkileyen roman kahramanlarına bir gönderme olarak yorumlanabilir. Şant da Raffi'nin eserine benzer biçimde Vahram'a taşrada yaşayan Ermenilerin sorunları ve halkın ağır yaşam koşulları hakkında uzun konuşmalar yaptırır. Hatta Vahram, adeta Raffi'nin roman karakterinin sözlerini tekrar eder. Ancak Şant'ın Vahram karakteri

²⁰⁹ Mınasyan, **Ermeni Devrimci Hareketi'nde**, s. 31-32.

²¹⁰ Lilit Keshishyan, **Dislocations of Identity in Late Twentieth Century Armenian Diaspora Literature**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University Of California, Comparative Literature, Los Angeles, 2013, s. 34.

²¹¹ Şant, **Campun Vira**, s. 8.

Raffi'ninkinin aksine oyun ilerledikçe karar alma konusunda ikircikli davranan ve devrimci mücadeleyi çaresizce gerçekleştirilen bir pratik gibi dillendiren bir oyun kişisine dönüşür. Vahram oyun boyunca bir sarkaç gibi duyguları arasında gidip gelir, neyi neden tercih ettiği konusunda hep gel gitler yaşar, diğerlerinden öte sürekli kendini ikna etmeye çalışır.

3.2.2. Açık Pencereleler, Kapalı Ruhlar

Oyunun ikinci perdesinde Şant, bu defa Mari'ye, Mari'nin iç dünyasına eğilir. Evde, pek çok davetlinin olduğu, misafir ağırlanan bir günde Mari odasına çekilmiştir. Önce Harents'in eşi Negdar odaya gelip misafirlerle ilgilenmesini söyler. Mari, Negdar'ın söylediklerini umursamaz. Negdar'ın ardından Harents ve Mari'nin annesi odaya girer, oda karanlıktır.

Anne: *Yine ne oldu? Şu ışığı neden yakmazlar?*

Mari: *Ben söyledim yakmasınlar diye.*

Anne: *Neden?*

Mari: *Bırak, böylesi daha iyi, daha sakın.*

Harents: *Görünen o ki bu gidişle bir münzevi olacaksın.*

Mari: *Ne var ki? Bu tatsız tuzsuz hayattan bin kat daha iyi değil mi?*

Harents: *Sensin tatsız tuzsuz olan, sen. Ne istiyorsun? Hayatın nesi varmış? Ne görgü bilirsin ne de etrafındaki gençlerle insan gibi oturup konuşmayı. Neyi dert ediyorsun? Çok şükür, neyi eksik yaptık?*

Anne: *Bırak, kızı rahat bırak, git içeri.*

Harents: *Bilmiyorum, bu kız gün geçtikçe acayipleşiyor. Hele şu son on, on beş günde hepten tuhaflaştı. Çok da umurumdaydı. (Dışarı çıkar.)*

Anne: *Bu halin hal değil kızım, doğru söylüyor. Baban da tam senin gibiydi. Al bak, ne götürdü bu dünyadan? Söyle, konuş, ye, iç, keyfine bak. Dünya dediğin nedir ki? Başka ne istiyorsun? Ne düşünüyorsun? Aradığın ne?*

Mari: *Doğru, dünya dediğin bundan başka nedir ki? Böyle hareketsiz, böyle soğuk, böyle yavan... Hayır anneciğim, dünya dediğin bu değil. Dünya başka bir şey. Ben halen bekliyorum, o dünyanın gelmesini bekliyorum. Daha sıcak, daha taze, daha canlı, daha iyi, daha üstün bir dünya var... O, eninde sonunda gelecek! (Kırgın) Eğer gelmeyecekse bu hayat bana ne gerek anneciğim?*

Anne: (Kızının sandalyesine eğilip saçlarına şefkatle dokunur.) Böyle konuşma yavrum, yazıktır, sen yine de Tanrı'ya şükret, kalk kalk canım, git biraz üstüne başına çeki düzen ver de içeri gel. Görünmemek olmaz. (Alnını öper ve dışarı çıkar.)²¹²

Tüm ışıkları kapatıp karanlıklar içinde oturan Mari, dış dünyayı görmeye değil kendi içine bakmaya meyillidir. Evdeki davete katılmayı da aklından geçirmez. Abisi Harents'in her fırsatta altını çizmekten çekinmediği toplumsal gücü de maddi imkanları da umursamaz. Ailesininkine benzemeyen bir yaşam tarzını benimser. Yemek, içmek, gezmek onun tercihleri arasında değildir. Tüm bunların ortasında derin bir hüznle durur. Nereden gelir Mari'nin bu hüznü? Markar, Harents ya da Vahram, bir türlü Mari'nin içindeki kederi, büyüüp duran sıkıntısını, durgun ve hep durgun halini anlamlandıramaz. Mari, her şeye sahipken -bu kadar genç ve güzelken, bolluk ve bereket içindeyken- niçin saatlerce denizi izler, niçin insanlarla iletişim kurmak istemez, niçin bir münzevi gibi yaşar, niçin böylesi bir zenginliğin içinde o yoksullaşmaktadır, bunların sebebini bilemedikleri gibi onun bu halini şımarıkça bulurlar. Oysa Mari, söze döker derin kederinin gerekçesini, bu *soğuk* ve *yavan* bir dünyaya karşılık *daha iyi bir dünya beklentisidir*. Hiç gerçekleşmemiş daha iyi bir dünya. Bu *daha iyi bir dünyanın* neleri kapsadığı, kimin yahut nelerin bu dünyayı temsil ettiği ve içinde yaşadığı hayatın giderek nasıl onu doyurmadığı oyunun sonraki sahnelerinde açılacaktır.

Annesinin odadan çıkmasıyla bir süre yalnız kalan Mari'nin yanına bu kez misafirler arasında bulunan Yervant gelir. Yervant hem komşuları hem de Mari'nin iyi anlaştığı bir arkadaşısıdır. Paris'te sanat eğitimi gören Yervant, bir süredir İstanbul'da yaşamakta ve heykelle uğraşmaktadır.

“Yervant: (Az sonra kapıda görünür, tıraş olmuş bir yüz, uzun saçlar, uzun bir kravat) Girebilir miyim küçük hanım?

Mari: (Oturuşunu bozmadan) Hayır!

Yervant: Ah, affedersiniz. (Çekilmek ister.)

Mari: Geliniz, eğer sizi birileri göndermediyse gelebilirsiniz.

²¹² A.e., s. 19-20.

Yervant: *(Yaklaşarak) Gönderen mi? Rica ederim, sadece biraz halsiz olduğunuzu söylediler.*

Mari: *Yalan söylemişler.*

Yervant: *(Alaycı, gülümseyerek) Evet, anlıyorum. İçerideki hava, nasıl söyleyeyim, içeride pencereler açık ama hava bunaltıcı.*

Mari: *Pencereler açık ama ruhlar kapalı.*

Yervant: *(Gülümseyerek) Kısa ve etkili*

Mari: *Oturunuz.* ²¹³

İçeri girip oturan Yervant'ın üslubundaki alaycılığa rağmen oldukça ciddi meselelerden söz açılır. Yaşam, ölüm ve hayatın amacı üzerine konuşmalar yapılır. Bir ara odanın kapısına gelen Markar, Mari'ye Vahram'ın geldiğini ve kendisiyle görüşmek istediğini haber verir. Mari, Markar'a Vahram'ı kabul etmesini söyler. Vahram odaya girdiğinde şaşırır. Yervant, Vahram'ın Paris'ten arkadaşıdır. Selamlaştıktan sonra Paris'te birlikte geçirdikleri yıllar hakkında konuşmaya başlarlar. Şimdilerde neler yaptığını sorar Yervant Vahram'a:

“Yervant: *Hiç mi hiç değişmemişsin. Tabii hep aynı idealistsin öyle değil mi? Ah sen... Mezun oldun mu?*

Vahram: *Hayır, benim gibilerin mezun olmaya hakkı yok. Hem neye yarayacak? Ya sen? Yine çamurlarınla, alçılarınla mısın?*

Yervant: *Elbette, çamur mu eksik, hayatı böyle dolduruyoruz. Çoktandır İstanbul'da mısın?*

Vahram: *Eh, hemen hemen bir aydır...*

Yervant: *Uzun kalacak mısın?*

Vahram: *Hayır!*

Yervant: *Peki, nereye?*

Vahram: *Memlekete.*

Yervant: *Memlekete mi? Şimdi mi? Bu zulmün ve korkuların içinde mi?*

Vahram: *O zulüm ve korkuların içinde bütün bir halk yaşıyor.*

Yervant: *Öyle ama nihayetinde sen orada ne yapacaksın ki?*

²¹³ A.e., s. 20-21.

Vahram: Eh, yapacak bir şey bulunur elbet."²¹⁴

3.2.3. "Ben Bana Ait Değilim"

Genç devrimci Vahram'ın hikayesi bu sahnede biraz daha açılır. Kısa süreliğine İstanbul'da olan Vahram sonradan Trabzon olduğu öğrenilecek olan memleketine mensubu olduğu örgütün verdiği görev gereği gidecektir. Oyunda olayların geçtiği tarihle ilgili net bir bilgi olmamakla birlikte oyunun yazıldığı dönem 1890'larda kendini daha açık biçimde göstermeye başlayan, giderek artan çatışmaların, hedefinde Ermenilerin olduğu ayaklanmaların ve 1895-1896'da kitlesel kıyımlara dönüşecek olan bir sürecin devamıdır. Özellikle 30 Eylül 1895'te Hınçakların Ermenilerle ilgili reformların hayata geçirilmesi için hazırladıkları dilekçeyi bir yürüyüşle Babıali'ye teslim etmek istemeleriyle başlayan, devlet görevlilerinin yürüyüşü engellemesi ve Ermenilerin buna karşılık vermesi ile meydana gelen çatışmaların giderek yürüyüşle herhangi bir ilgisi olmayan Ermenilerin de maruz kaldığı kitlesel saldırılara dönüşmesi, Ekim 1895'te Van ve Trabzon'da Ermeni komitecilerin gerçekleştirdikleri eylemler sonrası Trabzon'da Ermenilere yönelen kolektif şiddet, İstanbul'daki olayların akabinde Erzincan'dan Erzurum'a, Diyarbakır'dan Harput'a, Malatya'dan Sivas'a kadar dört bir yanda hakim olan bir baskı ve şiddet iklimi söz konusudur.²¹⁵ Yervant ve Vahram'ın konuşmalarında açıkça anlatılmayan zulüm ve korku ifadelerinin arka planında da bu olaylar ve onların etkileri olduğu hissettirilir.

Harents'in Yervant'ı kağıt oynamaya çağırmasıyla sohbet kesilir. Vahram'ın Trabzon'da ne yapacağı, nasıl bir görev için orada bulunacağı öğrenilemez. Yervant çıkar, Mari ve Vahram baş başa kalır. Mari'ye duyduğu aşkı üstü kapalı anlatmaya çalışan, bu ilişkinin bir geleceği olup olmadığıyla ilgili kuşkuyla hareket eden ama yine de Mari'nin ilgisine mazhar olmaktan memnuniyet duyan Vahram'a karşılık Mari, hislerinde ve bunu ifade etmekte oldukça açıktır. Mari, Vahram'ı nasıl sevdiğini,

²¹⁴ A.e., s. 23-24.

²¹⁵ Edip Gölbaşı, "1895-1896 Katliamları: Doğu Vilayetlerinde Cemaatler Arası "Şiddet İklimi" ve Ermeni Karşısı Ayaklanmalar", **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Yay. Haz. Fikret Adanır, Oktay Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim 2015, s. 148-149.

“ruhlarının ne kadar da birbirine benzediğini”²¹⁶ anlatır, sarılıp öpüşürler ama Vahram sanki o an yanlış bir şey yaptığını anlamış gibi bir an durur ve konuşmaya başlar:

“Vahram: Hayır! Bilmelisin hem de hemen şimdi. Kaybolmuş bir adamım ben Mari. Aklımı vermişim, gücümü, günlerimi neyim varsa her şeyimi feda etmişim. Ben, bana ait değilim Mari. Hemen, gitmeliyim. Gitmek için geldim ben. Gitmeye, ölmeye... çünkü gidenin dönüşü yok, oradan dönüş yok.”²¹⁷

Vahram bir kez daha örgüt içinde aldığı sorumluluğu devrimci bir coşkuyla değil adeta iradesi elinden alınmış “kaybolmuş bir adam” olarak üstlenir. Yervant’la konuşmasında da kendisi gibilerin mezun olmaya hakkı olmadığını söyler. Yürüttüğü mücadeleyi kendisi için bir eylem değil adeta mahvına sebep olacak bir durum gibi dile getirir.

Üçüncü perde açıldığında Vahram arkadaşı Sarigyan’la örgütün merkezinden gelen haberi kaldıkları odada değerlendiriyorlardır. Vahram’ın memlekete gidişi iki arkadaşlarının yakalanması nedeniyle birkaç ay kadar ertelenmiştir. Vahram, İstanbul’da biraz daha kalacak olduğu için içten içe sevindiğini söyler ancak böyle bir sevinç hissettiği için de suçluluk duyar. Sarigyan’a hislerinden bahsederken içindeki bu sevinci boğmak, yakıp kül etmek, yok etmek istediğini anlatır.²¹⁸ Vahram, tam da Karadeniz’e gitmeyi kafasına koymuşken karşısına çıkan Mari’yi çölde bir vaha olarak tasvir eder. Hayat yolculuğunda *yol üstünde* karşılaştığı yegâne vahadır onun için Mari, bahtının vahasıdır. Ancak henüz soluklandığı bu vahadan ayrılıp yoluna gitmesi gerekmektedir; “ölüm, acı ve eziyet”²¹⁹ olarak tarif ettiği bir yola. Bu konuşmaların yapıldığı sırada kapı çalar, gelen Mari’dir. Sarigyan odadan ayrılır. Mari, Vahram’ın yüzündeki ifadeden kafasına bir şeylerin takıldığını anlar. Vahram her ne kadar inkâr etse de sonunda konu Vahram’ın İstanbul’dan ayrılacak olmasına gelir. Mari, fikirlerinde yine çok nettir. Vahram’a İstanbul’da kalıp faaliyetlerine devam etmesini

²¹⁶ Şant, *Campun Vıra*, s. 27.

²¹⁷ A.e., s. 27.

²¹⁸ A.e., s. 31.

²¹⁹ A.e., s. 32.

yahut memlekete birlikte gitmeyi, nihayet nasıl olursa olsun beraber bir hayat kurmayı önerir. Vahram kat'i bir biçimde bu öneriye karşı çıkar. Zaten kendisi gibi insanların şahsi mutluluğa hakkı olmadığını ve gittiği yolun dönüşü olmayan bir yol olduğunu söyler. Mari yine de hayallerinden vazgeçmek istemez. Ertesi gün görüşmek üzere sözleştikten sonra Mari çıkarken Vahram, kendisini ziyarete gelen Tavit'ten durumların değiştiğini, memlekete gitmesinin önünde bir engel kalmadığını öğrenir. Böylece Trabzon'a gidecek ilk gemiyle yola çıkmaya karar verir. Lakin öncesinde Mari'yi görmelidir.

3.2.4. “Yetim ve Zavallı Modern Konu Olduğu İçin Piyasası Var”

Dördüncü perdede Vahram, Yervant'ın Mari'nin evine komşu atölyesinde. Yervant'tan atölyesini kısa bir süreliğine kendisine bırakmasını ve Mari'ye de atölyede buluşmak üzere haber göndermesini ister. Yervant, masaya geçer, kağıda bir not yazar ve gidip bir zile basar. On beş yaşlarında, zayıf, esmer, bakışlarını yerden hiç ayırmayan, elleri önlüğünde bir çocuk gelir ve kapının yanında durur. Çocuğun adı Maryan'dır.

“Yervant: *(Ayağa kalkıp mektubu [Maryam'a] uzatır) Al şu mektubu karşıya götür ve bizzat Oriort Mari'ye elinle ver. Anladın mı?*

Mariam: *(Başıyla evet der.)*

Yervant: *Ama çabuk, şimdi, hemen. Göreyim seni.*

Mariam: *(Aceleyle çıkar)*

Vahram: *Bu kız da nesi?*

Yervat: *Zavallı bir yetim. Son kırımlardan güç bela kurtulmuş.*

Vahram: *Nereden?*

Yervant: *Tam bilmiyorum. Sanırım Trabzon civarından. Bizim de anne tarafı orali... Tipik bir yüz değil mi?*

Vahram: *(Üzgün) Evet, evet, çok.*

Yervant: *Hayat damgasını vurmuş. Ha, bak (Kaidedeki alçının üzerinden ıslak bezi kaldırıp mumu yaklaştırır.) Beğendin mi?*

Vahram: *Vay, heykelini yapmışsın. Başarılı, çok başarılı.*

Yervant: *Ne yapsaydım, bir kere o kadar karakteristikti ki hemen dikkatimi çekti. Bir de yetim ve zavallı şimdi modern konu olduğu için piyasası var. (Mumu masaya koyarak) Vay, bu ne müthiş fırtına, daha gelmedi bizim çocuk.*”²²⁰

Maryam, 1894-1896 arası Ermeni toplumuna yönelen şiddetin çoğunlukla göz ardı edilen bir başka yönünü açık eder: Nazan Maksudyan, Osmanlı’da 1894-1896, 1909 ve 1915 tarihlerinde gerçekleşen kıyımlarda ebeveynlerini kaybetmiş üç kuşaktan bahseder ve Ermeni Patrikhanesi, Osmanlı Devleti ve yabancı misyonerler arasında bir kriz sebebine dönüşen yetimler için Ermeni toplumu tarafından yetimhanelerin açılmasının yanı sıra 1894-1896 katliamlarında dönemin patriği Mağakya Ormanyen’in maddi durumu iyi olan ailelere yetimleri evlat edinme çağrısı yaptığından bahseder.²²¹ Şant, Maryam’ı oyuna dahil ederek onu sadece oyunun bir parçası yapmaz; aynı zamanda Maryam gibi kendisine bakım verebilecek yakınlarını kıyımlarda kaybeden çocuklara bu tarihin içinde bir yer açar. Kısacık bir an sahnede beliren Maryam karakteri yerden kaldırmadığı bakışları ve tüm sessizliğiyle oyunun mihenk taşı olur.

Şant, Maryam karakterini oyuna dahil ederek akışta bir sapmayı mümkün kılar. Bu saptığı yerde sanatın “ne”liği üzerine birkaç replik ve jestle sınırlandırılmış ama oldukça çarpıcı bir biçimde ifade edilmiş bir tartışmanın da ana hattını ortaya koyar: Sanatta temsil meselesi. Maryam ve Maryam’ın büstü, hakikat ve imge, gerçek ve kurmaca... Yetimler ve zavallılar, şiddet ve vahşet kurmacanın içinde neye dönüşür, nasıl temsil edilir? Temsil edilebilir mi? Temsil edilmeli mi?

Mark Nichanian, *The Historiographic Perversion* adlı çalışmasında Levon Şant’ın bu konudaki yaklaşımına değinir. Şant’ın Siamonto, Andonyan gibi yazarlarda karşılaştığı vahşet anlatısına yekten karşı çıktığını, Ermenilerin maruz kaldığı şiddetin edebi metinler aracılığıyla anlatılamayacağını, bu nedenle tanıklık anlatılarının kurmacanın dışında bırakılması gerektiğini, hayatta kalanların yaşadığı şiddetin, acının

²²⁰ A.e., s. 47-48.

²²¹ Nazan Maksudyan, “Katliamlar, Ermeni Çocuklar ve Yetimler, 1894-1915”, **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Yay. Haz. Fikret Adanır, Oktay Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim 2015, s. 454-458.

ve yasın estetize edilemeyeceğini, böyle bir girişimin yaşananların etkisini zayıflatmak olacağını iddia ettiğini belirtir. Nichanian, Şant'ın tanıklığın siyasi tanımını seçtiğini bu seçimin ardında “belge olarak tanıklık” savunusu olduğunu dolayısıyla yaşananları, tanıklıkları acıma yahut intikam duygusu uyandırmak üzere birer belgeye indirgediğini söyler.²²²

Nichanian'ın yorumları tanıklık ve edebiyat alanına dair çok yönlü tartışmanın veçhelerinden birini sunarken öyle ya da böyle “tanığı olmayan olay” ne yapılırsa yapılsın bir türlü “silinemeyen” bir “iz” olarak Şant'ın eserinde belirir.

Bir sonraki sahnede Maryam döner, içeri girer ve kapıda durur.

Yervant: *Ne yaptın, verdin mi?*

Maryam: *(Başıyla “Evet” der.)*

Yervant: *Okudu mu?*

Maryam: *(Yine başıyla “Evet” der.)*

Yervant: *Bir şey demedi mi?*

Maryam: *(Başıyla “Hayır” der.)*

Yervant: *İyi, git.*

Maryam: *(Kapıya yönelir.)*

Vahram: *Kız, dur! (Gider ve hiç teklifsiz çenesini tutup [Maryam'ın] yüzünü yukarı ışığa doğru kaldırır.) Adın ne senin? Ne? Maryam mı? Sizin köyü ne zaman bastılar? Herhalde önce babanı, kardeşlerini kestiler. Ev bark... Taş taş üstünde bırakmadılar. Ne var ne yok baci gelin alıp götürdüler değil mi? Kala kala anan kaldı. O da kurudu, kurudu, tükenip bitene kadar.*

Maryam: *(Sesini boğmaya çalışarak) Hıçkırmaya başlar.*

Vahram: *İyi, iyi bir şey yok, bildik hikayeler...*

Yervant: *Zavallıya niye eziyet ediyorsun? Bırak gitsin.*

Vahram: *(Onun sözlerine aldırmaksızın) Ağlama kız, ağlayacak şey yok.*

Yervant: *Ağlasın, zararı yok. (Kızı hafifçe kolundan iter.) Git, git.*

Maryam: *Dışarı çıkar.*

Yervant: *Ağlasın zararı yok, hafifler.*

²²² Marc Nichanian, **The Historiographic Perversion**, Trans. by Gil Anidjar, New York, Colombia University Press, 2009, s. 107-109.

Vahram: *(Yaban bir gülüşle) Hafiflesin, ağlasın da hafiflesin, ne israf, ağlasın hafiflesin! Nasıl da yumuşak bir yüreği olduğu hemen belli oluyor. (Birden ciddi ve öfkeli) Hayır, aptallık, o ağlamakla hafiflemez, ne ağlamakla ne de yontmakla... O, senin bildiğin acılardan değil. Ağlamak değil... (Mari'nin içeri girdiğini görüp konuşmayı keser.)*"²²³

Sessizliğe gömülmüş Maryam'ın karşısında bu kez onu piyasası olan popüler bir konuya dönüştürerek temsil eden sanatçı Yervant değil Maryam yerine konuşan devrimci Vahram vardır. Vahram, Maryam'a "ağlama", "ağlanacak bir şey yok" derken adeta yası yasaklar. Yervant Maryam'ın görüntüsünü gasp ederken Vahram Maryam'ın sesini elinden alır ve böylece niyeti ne olursa olsun Maryam'ın gerçekliğini bir tür şiddet yoluyla yeniden üretmeye kalkışır. Annesini, babasını, kardeşini, evini barkını, memleketini yitirmiş Maryam'ın kaybının yasını tutmasına izin vermeyen Vahram'ın bu tutumu kaybı kabullenmeyişinin de bir göstergesidir. Yası tanımak, yasta ortaklaşmak yerine Maryam'ın yasını engellemeye çalışarak onu ve yasını kamusalın ve siyasal alanın dışına iter çünkü Vahram'a göre yapılacak şey ağlayıp yas tutmak değil kamusal alanda verilecek siyasi mücadeledir.²²⁴ Oyunun bir sonraki sahnesinde ise susturduğu Maryam'ın sesi kulaklarında çınlarken Vahram, Maryam ve Maryam gibileri kurtarması gerektiğini söyler. Ancak bunu söylerken bile kendisini yaşamaya hakkı olmayan, bedeni, arzuları ve kaderi üzerinde hak iddiası bulunmayan bir kurban konumunda tasvir eder.

Maryam ağlayarak odadan çıkarken Mari gelir. Yervant ikisini yalnız bırakır, çıkar. Vahram ertesi gün Trabzon'a gidecektir ve vedalaşmak için Mari'yi görmek istemiştir. Vahram'ın gideceğini anlayan Mari hem üzgün hem de öfkeli. Bir yandan Vahram'a kızgınlığını anlatırken bir yandan da Trabzon'a gitmemesi için onu ikna etmeye çalışır. Mari'nin her sözü yine çok nettir. Vahram ise yine sanki kendisi hiç de irade sahibi değilmiş gibi kendinden geçerek konuşur. Gidiş kararını verenin kendisi olmadığını, "aşağılanmış, ayaklar altına alınmış bir halkın ümitsiz çılgılığı"²²⁵

²²³ Şant, **Campun Vıra**, s. 49-50.

²²⁴ Yas ve siyaset ilişkisi ve yasin siyasal alanın dışında bırakılmak istenmesi üzerine geniş bilgi için Judith Butler'in "Şiddet, Yas, Siyaset" başlıklı makalesine bakılabilir. Judith Butler, "Şiddet, Yas, Siyaset", **Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

²²⁵ A.e., s. 55.

olduğunu, ağlayan bütün Maryamların sesini duyduğunu,²²⁶ onlar için gideceğini söyler. Bir eyleme kalkışan, toplumun hayatına yön vermeye çalışan fakat “*ben bana ait değilim*”²²⁷ diyerek failliğini yadsıyan Vahram, eylemin sorumluluğunu alamayan bir karakter olarak irade sahibi olamamanın çelişkilerini yaşar.

“Mari: *Pekâlâ, o halde sen de benim son sözümü dinle! Yarın bu zaman seni bizim evde bekleyeceğim. Eğer hayatım senin için bir değer taşıyorsa geç kalma Vahram.*

Vahram: *(Korkmuş) Mari! Mari, öyle bir aptallık yapmazsın!”*²²⁸

Mari, Vahram’ı tehdit etmediğini, herkesin kendi kararını kendisinin vereceğini, ona engel olmayacağını ama onun da bir iradesi olduğunu ve buna göre karar vermesi gerektiğini söyler; yağmurluğunu giyer ve çıkar.

Beşinci ve son perde Harentsler’in evinde açılır. Denize bakan balkona açılan geniş bir kapı, kapının iki tarafında birer büyük pencere ve sol dipte Mari’nin odası vardır. Güneş batmak üzeredir. Gökyüzü, bulutlar ve diğer her şey günbatımının kızıl rengine bürünmüştür. Mari annesiyle oturmaktadır. Annesi dikiş dikerken Mari uzakları izler. Annesi kızının durgun halinden, dinmek bilmeyen kederinden duyduğu üzüntüyü dile getirip sitem eder. Bir türlü anlam veremez kızının haline. Mari ise kan rengi gökyüzünden, batan günden bahseder annesine. Bu sırada Yervant gelir. Annesi Yervant’ı görünce memnun olur.

“Yervant: *(Genç kıza yaklaşarak) Merhaba, ne yapıyorsunuz?*

Mari: *(Başını kaldırır ve sessizce ona bakar.)*

Yervant: *Niye burada böyle yalnız oturuyorsunuz?*

Mari: *Ben... (Biraz düşündükten sonra) Bekliyorum.*

Yervant: *Bekliyor musunuz? (Gülümser) Kimi ya da neyi?*

Mari: *Neyi mi? (Biraz düşündükten sonra) Hiçbir şeyi!*

²²⁶ A.e., s. 53-54.

²²⁷ Şant, *Campun Vıra*, s. 27.

²²⁸ A.e., s. 55.

Yervant: Hiçbir şeyi mi? Anlaşılır gibi değil.”²²⁹

Konuşmanın devamında Yervant Vahram’dan, Vahram’ın gitmiş olmasından söz açar. Mari pek tepki vermez. Bu sırada Harents gelir, Mari’nin Vahram’ın kaldığı eve gittiğini, onunla çeşitli defalar görüştüğünü öğrenmiş ve sinirlidir. Mari, abisinin öfkesine karşı da kayıtsızdır. Harents Mari’ye hesap sorarken Markar gelir. Elinde Vahram’ın Mari için yazdığı bir mektup vardır. Vahram dayısından bu mektubu bir an önce Mari’ye ulaştırmasını istemiştir. Mari, Markar’a Vahram’ın nerede olduğunu sorar. Gemiye bindiğini öğrenince Mari elindeki mektubu zarfını açmadan yırtmaya başlar. Markar engel olmaya çalışır ama Mari mektubu yırtmaya devam eder. Harents de Yervant da şaşkınlık içinde Mari’yi izler. Sonraki sahnede Mari koltukta, gözlerini bir noktaya dikmiş öylece durmaktadır. Yervant Mari’nin yanında yine Vahram’dan bahsetmektedir. Bu sırada geminin düdük sesleri duyulur. Yervant, balkona çıkıp gemiye birlikte mendil sallamayı önerir. Markar evdekilere seslenir, geminin yaklaşmakta olduğunu söyler. Mari oturduğu yerden kalkar odasına doğru ilerler. Yervant tam da balkona çıkmak üzereyken Mari’nin odasına gittiğini görür ve o da odaya yönelir. İçeriden bir silah sesi gelir. Markar hariç herkes dehşet içinde Mari’nin odasına doğru koşar. Çığlıklar, feryatlar duyulur. Markar elinde mendil balkon kapısında kalakalmıştır. Geminin düdük sesleri daha yakından ve daha güçlü duyulur. Perde iner ve oyun biter.

3.2.5. Daha İyi Bir Dünya Hayali

Mari, bir kez daha Vahram’dan farklı olarak kendi kaderini kendi yazmak ister. Henüz oyunun başında -yukarıda da alıntılandığı haliyle- kendisi için anlamlı bulmadığı bir hayatı yaşamayı reddedeceğini annesine söyler. Anlam olasılığını tamamen yitirdiği yerde de intihar ederek yazgısına müdahale eder. Mari’nin bu eylemi tutkularıyla, arzularıyla, kararlarıyla birey olabilme çabası ve bireyin toplum içinde ve toplumla yaşadığı krizin bir göstergesi olarak okunabilir. Mari, oyunun

²²⁹ A.e., s. 62

başından itibaren betimlenen halleriyle ve oyunun sonunda gerçekleştirdiği eylemiyle melankolik bir karakter olarak çizilir.

Yas ve melankoli kavramlarını tartışmaya açan çalışmasında Freud yası “...*her zaman, sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş vatan, özgürlük, bir ideal vs. gibi soyut bir değer*in kaybedilmesine gösterilen tepki”²³⁰ olarak tanımlar. Yas sevilen nesnenin kaybının kabülünü,

*“bütün libidonun o nesneyle olan bağlantılarının çekilmesini talep eder. Bu talebe karşı anlaşılır bir direnme başlar... [...] Normal durum, gerçekliğe saygı gösterip kabul etmenin galip gelmesidir. [...] [G]erçekten de yas çalışmasının tamamlanmasından sonra ego yeniden özgür ve ketlenmemiş olur. [...] Bir dizi vakada melankolinin de sevilen bir nesnenin kaybedilmesine gösterilen tepki olabileceği açıktır. Başka nedenlerin yol açtığı melankolide kaybın daha çok manevi nitelikte olduğu anlaşılabilir; nesne gerçekte ölmemiştir ama sevgi nesnesi artık yitirilmiştir [...] Daha başka vakalarda ise [...] neyin kaybedilmiş olduğu açıkça anlaşılmaz. [...] [Bazen de] hasta kimi kaybettiğini bilmekle birlikte o kişide neyi kaybettiğini bilmez.”*²³¹

Böylece Freud’un yas süreci ile melankoli deneyimi arasındaki farkı temelde kaybın “ne”liğine yasladığı söylenebilir. Bununla birlikte Freud, melankolide yasta görülmeyen bir şeyden bahseder. Bu, “[b]enlik saygısının ve özgüvenin olağanüstü biçimde azalması, egonun aşırı yoksullaşması[dır.] Yasta dünya fakir ve boştur, melankolide ise böyle olan egonun kendisidir.”²³² diye yazar.

Bu yoksullaşma ve kayıp durumuyla ilgili Agamben de “Kayıp Nesne” adlı çalışmasında yas ve melankoli arasındaki farka değinirken melankolide kaybın ne olduğuyla ilgili şöyle der:

“[...] Melankoli sevgi nesnesinin kaybına verilen regresif tepkiden çok, elde edilemeyen bir nesneyi kayıpmış gibi göstermeye dair hayali kapasitedir. Eğer libido gerçekte hiçbir şey kaybedilmemişken bir kayıp gerçekleşmiş gibi davranıyorsa bunun nedeni libidonun hiçbir zaman sahip olunmadığı için

²³⁰Sigmund Freud, **Yas ve Melankoli**, Çev. Leyla Uslu, İzmir, Cem Yayınevi, 4. Basım, Ekim 2021, s.10.

²³¹A.e., s. 11.

²³²A.e., s. 12.

kaybedilemeyecek olan bir şeyin kaybolmuş gibi görüldüğü ve belki de hiç varolmadığı için sahip olunamayacak bir şeyin elden geldiğince kayıpmış gibi mal edildiği bir simülasyonu sahneye koymasındır.”²³³

Bu noktada bölümün başında daha sonra cevaplanmak üzere sorulan soruya dönmek mümkün: Mari, her şeye sahipken, zenginliğin içindeyken neden hep durgun, neden hep çevresine karşı ilgisiz, neden hep yoksul hissediyordu? Mari, bu soruyu “daha iyi bir dünya beklentisi” olarak yanıtlamıştı. Dolayısıyla Mari’nin kaybettiği şey aslında hiç gerçekleşmemiş olan “daha iyi bir dünya” kapasitesidir. Kaybedilmiş ihtimallerin, hiç gerçekleşmemiş hayallerin ortasında Mari kendi kaderini Tanrı’ya bırakmayacak, topluma olduğu gibi Tanrı’ya da kafa tutacak, hayatta kalma yahut ölme hakkını kendi eline alacaktır ki bu da verili insan olma halini aşan tutumuyla onu trajik bir kahraman haline getirecektir.

Trajedinin gelişmesi ile melankolik davranışlar üzerine yürütülen tartışmaların aynı tarihsel dönemlere denk geldiği²³⁴ çünkü “*melankoli olgusunun tartışılmaya başlanması[nın], bir anlamda -artık- insanın kendisinin (de) düşünülmeğe başlanmasının tarihini kapsa[dığı]*”²³⁵ belirtilir. Melankolinin toplumsal değişimlere koşut olarak “*toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde yaşanan güvensizlik ortamlarında sıklıkla sözü edilmeye başlanan*”²³⁶ bir durum olmasıyla trajedinin “*toplumsal dönüşüme içkin ütopyacı umutlar ve onun ardından ortaya çıkan hayal kırıklıklarıyla bağlantılı*”²³⁷ olması da melankoli ile trajedi arasındaki bağa işaretler. Dolayısıyla hem melankoli hem de trajedi geçiş dönemlerini imleyen durumlar olarak toplumsal değişimlerle bireylerin yaşantıları arasında birbirinden pek de kolay ayırtılamayacak ilişki biçimlerini betimler. Trajediye “*edebi bir türle sınırlamadan moderniteye özgü tarihsel uğraklar içinde bir deneyim olarak*”²³⁸ konumlandırılan Williams, konuyu biraz daha ayrıntılandırarak şöyle der: “*Gerçeklik son kertede*

²³³ Giorgio Agamben, “Kayıp Nesne”, Çev. Şeyda Öztürk, **Cogito**, Sayı 51, 2007, s. 260.

²³⁴ Serol Teber, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, İstanbul, Okuyan Us, 6. Baskı, Mayıs 2022, s. 100-101.

²³⁵ A.e., s. 101.

²³⁶ A.e., s. 13.

²³⁷ Williams, **Modern Trajedi**, s. 13.

²³⁸ A.e., s. 12.

*kişiselse, uygarlığın krizleri psişik ya da tinsel kusurlara ya da felaketlere benzemektedir. Eğer gerçeklik son kertede toplumsalsa, hüsrarla biten ilişkiler, tahrip edici yalnızlıklar, yaşama nedeninin yitirilmesi çöken ve yozlaşan bir toplum emareleridir.”*²³⁹ Williams’ın sözünü ettiği kişisel yıkım ile toplumsal yıkım arasındaki ilişkinin tezahürlerine ve sıradan insanların gündelik deneyimlerindeki trajik unsurlara Şant’ın bu bölümde incelenen diğer oyunlarında da rastlanır.

3.3. Yesi Mart (Benci Adam)

Levon Şant’ın 1901’de kaleme aldığı *Yesi Mart (Benci Adam)* oyunu da tıpkı *Campun Vira (Yol Üstünde)* gibi çekirdeğinde bireyin iç aleminin olduğu ve bu çekirdeğin etrafının toplumsal meselelerle örülerek sahneye taşındığı bir oyundur.

Oyunda gizli teşkilat üyesi olan Setrag’a örgüte ihanet ettiği bilinen Muşeg’i cezalandırma sorumluluğu verilmiştir. İnfazın gerçekleşmesi için onun imzası gerekmektedir. Avrupa’da eğitim gören Setrag, görevini yerine getirmek üzere İstanbul’dadır. Ancak bu konuda kimi kararsızlıklar yaşar. Hakkında ölüm kararı verilen Muşeg, Setrag’ın çocukluk arkadaşıdır. Öte yandan Setrag, Muşeg’in yeğenine aşiktir. Dahası, teşkilat tarafından işbirlikçi olduğuna karar verilen Muşeg, emniyette çalışırken Setrag’la ilgili belgeleri Setrag’ın başı derde girmesin diye ele geçirmiş ve ona ulaştırmıştır. Belgeleri teslim ettiği görüşmede Setrag’a daha dikkatli olması konusunda uyarıda bulunmuştur. Tam da Muşeg’in ölüm kararını onaylayacağı sırada gerçekleşen bu olay ve Muşeg’in benzer tavırları Setrag’ı kararını bir kez daha gözden geçirmeye yönlendirir. Bu konuda Muşeg’le görüşmek isteyen Setrag, görüşmede Muşeg’i saptığı yoldan geri çevirmeye ve gizli teşkilat için casusluk yapmaya razı etmeye çalışır. Böylece Setrag, Muşeg’in öldürülmesini de engelleyeceğini düşünür. Ancak görüşme Setrag’ın planladığı gibi gitmez, Setrag’ın yaptığı konuşma Muşeg’i öfkeliendirir. Bu gelişmelerden hemen önce de Muşeg’e ilgisi bilinen Setrag’ın ablası Azniv, Muşeg’i olası kötü gelişmelerden sakınması ve İstanbul’u terk etmesi yönünde uyarmıştır. Bunu kendisine yönelik hayati bir tehditin gerçekleşme ihtimali olarak yorumlayan Muşeg, Setrag’ın ve gizli teşkilatın yapabilecekleriyle ilgili önlem alır ve

²³⁹ A.e., s. 184.

Setrag’a karşı plan yapar. Oyunun sonunda Muşeg’in ihbarıyla Sertag tutuklanıp hapse atılırken Muşeg de teşkilat tarafından öldürülür.

3.3.1. Kahraman mı Kurban Mı?

Beş perdelik oyun, mütevazı mobilyalarla döşenmiş bir çalışma odasında açılır. Setrag yazı masasında bir şeylerle meşguldür. Setrag gibi gizli örgüt üyesi olan Sımpad içeri girer, bir zarf çıkarıp Setrag’ın önüne bırakır. Bu, Muşeg’in ölüm kararının içinde yazılı olduğu zarftır. Setrag’ın düşünceli bir hali vardır, zarfı alır, hızlıca göz atar.

“Setrag: (Mektubu zarfa koyarak) Yaa Muşeg, o da gitti. Biliyor musun? Tuhaf şey, mesela dün akşam toplantıda gözüme çok basit görünmüştü. Ortada bir gammaz vardı, bir zamanlar arkadaş olduklarını ele veren bir hain... Demek sonu geldi: Ölüm! Ve oyumu verdim.

Sımpad: Ne yapacaktık? Paşanın dizinin dibinde otursun da yaptıklarımızı ötsün diye esenlik mi dileyecektik?

Setrag: Elbette hayır ama biliyorsun şimdi üzerimde sorumluluklarımdan yapılmış üniformam yokken ve içinde konuşan bir insanın vicdanıyla çok garip doğrusu, bütün gece uzun uzun düşündüm.”²⁴⁰

Setrag’ın bu düşünceli hali oyun boyunca sürecektir. Bir tarafta örgüt içinde üstlendiği sorumluluklar vardır, diğer tarafta bir insanın infazına karar verecek olmanın huzursuzluğu. Şant, tıpkı *Campun Vira*’da olduğu gibi burada da eşitlik, özgürlük, kardeşlik gibi siyasi taleplerle yola çıkan, ezilen halkları kurtarmayı kendine şiar edinen örgütlerin içinde o örgütlere ve onların söylemlerine bağlı bireylerin bu talepleri kendi gündelik hayatlarına nasıl tercüme ettiklerini sorgular. Bu bireylerin tereddütleri, korkuları, kaygıları, arzuları üzerinde durur. Eşitlik ve özgürlük hayalleri etrafında bir araya gelen bireylerin devrimci değişimleri süregiden hayatlarında gerçekleştirmek ve yeni bir yaşam formunu içselleştirmek konusunda trajik bir biçimde yaşadıkları çelişkileri anlatır. Bu çelişkilerin içinde ortaya çıkan yeni tahakküm biçimleri üzerinde durur. Bu nedenle ana karakterler *kahraman* olmakla *kurban* olmak arasındaki ince çizgide hareket eder. Ancak *Campun Vira*’nın Vahram’ı kendini “feda” ederek yücelmeye, iradesini teslim etmeye daha yatkın bir “emir kulu”

²⁴⁰ Levon Şant, **Yesi Mart**, S. Petersburg, Puşkin Matbaası, 1904, s. 3-4.

rolünü sahiplenirken; *Yesi Mart*'ta Setrag, sorumluluk almaya, kimi kararları muhakeme etmeye ve fail olarak kararlarının arkasında durmaya daha açıktır. Bu yüzden kaderini sahiplenerek tarihsel rolünü oynamayı seçer. Ablası Azniv, Setrag'ın yaşadığı hayatın riskleri konusunda kardeşini uyarırken Setrag'ın cevabı karakterin tam da bu yönüne işaret eder:

Azniv: *Hem sonra yaptığının ateşle oynamak olduğunu biliyorsun.*

Setrag: *Doğru, oynadığımız roller pek de eğlenceli değil ama ne yaparsın, rahat ve talihli roller oynamak herkese kısmet olmuyor. Tehlikeliler de var. Tarihin bize getirip verdiği rol bu. Ne yapabiliriz? Ve nihayet güzelim, hayatla oynamanın da bir zevki var. [...]*²⁴¹

Tarih sahnesinde oynamaya hevesli Setrag'ın rolünü başarıyla gerçekleştirebilmesi için bir an önce bir karar verip bunu uygulaması gerekir. Lakin her bir perdede onu kararından alıkoyacak gelişmeler yaşanır ve sonunda Setrag, Muşeg hakkında verilen ölüm kararını bozmak üzere onu kendileri için casusluk yapmaya ikna etmek ister. Muşeg, Setrag'ın yargılayan, peşin hüküm veren tavrı karşısında sinirlenir:

Setrag: *[...] Siz irade sahibi, hayatta iyi ve kötüyü ayırt edebilen birisiniz. Ve sizin bugün düşman ordusunun içine düşmüş olmanız sadece aksi bir tesadüfün eseridir.*

Muşeg: *Düşman taraf mı?*

Setrag: *Ve bu durumdan en çok siz muzdaripsiniz.*

Muşeg: *(Kendisine hâkim olmaya çalışır.) Peki, şimdi ne söyleyeceksiniz?*

Setrag: *Diyeceğim... Çok basit! Sadece vicdanınızın sesini dinleyerek atacağınız bir adım. Böylece her şeyi normale döndürebilirsiniz. Böyle bir adımı ancak korkusuz ve yiğit karakterler atabilir. Siz bu adımı atabilirsiniz, atmak zorundasınız!*

Muşeg: *Ve o adım?*

Setrag: *(Kendinden emin bir sesle) Bizim tarafa geçmeniz. (Bir anlık sessizlik) Bizim, halkın ordusuna, yani ait olduğunuz yere, bir zamanlar içinde olduğunuz ve terk ettiğiniz ... İnsani bir zaafı sizinki. Anlaşılan sizi önce hapishanede daralttılar. Nihayet siz de insansınız. Yaşama isteği insanda her*

²⁴¹ A.e., s. 6.

daim ağır basar. Sonra da sizi kızdırdılar, tahrik ettiler, mecbur ettiler. Ben böyle olduğuna inanıyorum. Yoksa niye sizin gibi akıllı bir adam paşanın tekinin elinde para için oyuncak olsun ki? İnanmıyorum, mantıksızlık bu, başka bir şey değil. Öyle değil mi?

Muşeğ: Devam ediniz, devam ediniz.

Setrag: Şimdi, benim teklifim şu: Siz, görünüşte neyseniz öyle kalırsınız. Eğer isterseniz biraz daha istekli gösterin kendinizi. Ancak beri yanda işleri karıştırmaya, önemli kağıtları elde etmeye ve bize bilgi vermeye çalışırsınız. Anladınız mı? Tek kelimeyle milletimizin özgürlüğü için pek büyük bir kuvvet, bir destek olursunuz.

Muşeğ: (Dudaklarını ısırarak) Böylece özgürlük işini

Setrag: Eğer sizin durumunuz şüphe uyandırmaya başlarsa o zaman sizi hemen sınır dışına çıkarırız.

Muşeğ: (Hiddetini güçlkle bastırarak) Sınırı geçirirsiniz.

Setrag: Pek tabii.

Muşeğ: Söyleyiniz rica ederim. Ne gibi bir vesileyle şimdi bana böyle bir teklifte bulunuyorsunuz?

Setrag: Nasıl, ne gibi? Özel bir nedeni yok.

Muşeğ: Bense acaba bana karşı bir tehdit, bir şey mi işittiniz diye korktum.

Setrag: Halkın içinde hakkınızda çok kötü bir kanaat olduğunu biliyorum. Nihayet sizin bugünkü durumunuzun halkın hoşuna gitmemesine pek de şaşıracak bir şey yok.

Muşeğ: Başka bir neden yok mu?

Setrag: Başka ne olsun?

Muşeğ: Demek başka bir şey yok.

[...]

Setrag: Öyle ki söylediğim, o nahoş durumdan kurtulmanın ve geçmişte yaptığınız hatalarınızı temizlemenin yegâne soylu ve doğru yoludur. Biraz düşüünün, ikna olacaksınız.

Muşeğ: (Bir an derin düşüncelere gömülmüşken) Biliyor musunuz ne? Ben... Bu hususta ben de sizinle konuşmayı istiyordum ama şimdi... Burası pek uygun değil, hem sonra uzun kalacak vaktim yok. İstedığınız bir saatte bana gelin, daha etraflıca konuşalım.

Setrag: (Korkuyla) Yarın mı? Hayır, hayır. Niye? Eğer isterseniz bugün gelirim. Hemen bu akşam. Böyle meseleler ne kadar çabuk hallolursa o kadar iyi. Benim huyumdur, aklıma koyduğum şeyi halletmedikçe rahatlamam. Bugün iyi, bugün.”²⁴²

Oyuna adını veren “yesi mart” (benci adam) nitelemesinin gerekçesi bu sahnede açığa çıkar. Musşeg ve Setrag her ne kadar birbirlerinden farklı görünseler de her ne kadar biri hain diğeri lider olarak imlense de her ikisinin de “benci” yönleri

²⁴² A.e., s. 27-29.

burada kendilerine örülen örtüyü yırtar. Hangisinin benci olduğu belli değildir. Şant oyunda bu noktayı açık uçlu bir yorum alanı olarak bırakır. Kibirle taçlanmış bir bağışlamayı yüce gönüllülük gibi sunan Setrag'ın iyiliği de karşılıksız değildir: Muşeg'in yeğenine aşiktir ve aşık olduğu kadının dayısıyla ilgili kendi eliyle vereceği ölüm kararı onları sonsuza kadar ayıracaktır. Takdiri de tenkidi de göz hizasında değil bir basamak üstü çıkarak yapar. Muşeg de paşanın önüne gelen evrakı alıp Setrag'a getirirken ve neyi, nasıl yapması gerektiğini dikte ederken aynı vaziyettedir. Muşeg'in örgütünden ayrılıp işbirlikçi olmasının altında yatan neden de Muşeg'in yakını Apraham'la yaptığı konuşmada satır arasında verilir:

“Apraham: [...] Birkaç gündür paşanın yanındaymışsın, hatta paşanın yüziünden...

Muşeg: Geçen cumartesi akşamıydı sanırım. Beni çağırmıştı, hastaydı, biraz da kırıklığı vardı. Uzun uzun şikâyet etti. Taşrada yine tutuklamalar olmuş. Yığınla mektup ele geçirilmiş. Hepsini önüme saçtı. [...] Tutuklananlardan birini tanıyıp tanımadığımı sordu. İsmen duymuşluğum var, dedim. Başka bir şey söylemedi. İtoğlu insanları kendisine bağlayıp borçlu bırakmayı öyle iyi biliyor ki! Ben, paşayla yaptığım kadar ilginç bir konuşmanın benzerine çok az kimsede rastladım.

Apraham: O da senin için aynı şeyi söylemiş.

Muşeg: Biliyorum birbirine dış göstermek genellikle böyle karşılıklı olur. Benim soruşturmanın akşamıydı, beş altı saat durmaksızın konuşmuştuk ve konuşmayı henüz bitirmemiştik ki benim onu, onun da beni etkilediğini çoktan anlamıştım. O ne garip akşamdı... ”²⁴³

Muşeg, paşanın kendisine övgü dolu sözler sarf etmesinden çok etkilenmiştir. Daha fazla övülmek ve fark edilmek için örgütüne ve arkadaşlarına sırt çevirmek ve hain ilan edilmek pahasına paşanın yanında kalmayı seçmiştir. Muşeg'in derdi para pul değildir. O, başkalarının gözünde “ne kadar yüce” bir insan olduğunu görmek ister. Annesi zorlukla geçindiklerini, paşayla konuşup aylığını yükseltmesini söylediğinde de verdiği yanıt bu tutumunun göstergesidir:

²⁴³ A.e., s. 15.

“Dul Kadın: [...] Senin gibi dik olmak bir şey değil, insan rica etmesini de bilecek. Senin yerinde başkası olsa... Paşaya böyle yakın, onunla ahbap... Şimdiye kadar işleri çoktan düzeltmiş ve hatırı sayılır bir parayı cebine indirmişti.

Muşeg: Ama o zaman da onun dostu olacak yerde onun uşağı olurdu.

Dul Kadın: Uşak, kimin uşağı? Daha ne kadar zaman on beş liralık aylığa talim edeceksin? Geçinmeye devam edeceksin? [...]

Muşeg: (Küçümseyerek) Git işine, işine git.

Dul Kadın: (Omuzlarını silker, dikişini alır ve eve girer.)”²⁴⁴

Setrag’ın da Muşeg’in de kibri ve oyunun başında birbirlerini kurtarma “yüce gönüllüğü” oyunun sonunda Setrag’ın tutuklanması Muşeg’in ise önceden alınmış karar doğrultusunda öldürülmesiyle son bulur.

3.3.2. Yapı Karşısında Öznenin İradesi

Levon Şant, ortak bir örüntüye sahip *Yesi Mart (Benci Adam)* ve *Campun Vıra (Yol Üstünde)* oyunlarında metinlerin ana hattını bireysel talepler ile toplumsal çıkarların çatışması üzerine kurarken; faillik ve yazgı kavramları daha belirgin bir biçimde kendini açar. Her iki oyunda da ilgisi gizli teşkilatlar, siyasal topluluklar ve onların var oluş gayeleri üzerindeymiş gibi görünse de Şant temelde insanın anlam arayışına eğilir. Oyunlarda bireyler sadece yaşadıkları çağı anlamlandırmaya çalışmakla kalmaz, kendilerinin bu dünyadaki yerini, anlamlarını da sorgular; dönüşümün gücü karşısında kendi güçlerini de sınar. Şant, toplumsal taleplerin sözcülerinin hayatları üzerine düşünmeyi denerken kendisini merkeze alan bir bakışı, dünyanın orta yerine kurulan bir tutumu sorgulamaya açar: Dost ve düşman, biz ve onlar ayrımının ortasında kibir, küstahlık ya da gurur olarak ortaya çıkan, kendini bir insanı ya da insanlığı kurtarmaya ya da yok etmeye muktedir bir güç olarak görmenin, sınırını bilmemenin trajik yankısı. Setrag ve Muşeg karakterinin Vahram ile bağlandığı nokta tam da burasıdır: Tarihin çarkını tersine çevirmeyi amaçlayan, yanlış bir gidişatı durdurmaya cüret eden öznellikleri içine sıkışma, tarihsel bir misyon ile harekete geçmenin politik sorumluluğunun her şeyi haklılaştırabileceği iddiası ve kendi haklılığını yine kendisi ile gerekçelendiren içe dönük bir bakış... Bu, elbette 19. yüzyıl

²⁴⁴ A.e., s. 14.

sonu ve 20. yüzyıl başı uluslararası politik konjonktürüne, ulusçuluk başta olmak üzere farklı siyasi görüşlerin örgütlülüğü ile hareketlenen, kamusal alana çıkan ve sesini duyuran farklı toplumsal grupların eyleme iradesine yaslanan bir dönemdir. Şant adeta bireyin öznelliğine, toplumsal grupların kolektif iradesine duyulan bu yüksek güvenin altını kazımak istemiş gibidir. Faillikten hangi koşullarda bahsedilebileceği üzerine seyirci/okur ile bir tartışma yürütmek ister sanki. Ölenler ideallerinin simgesi bir dava uğruna mı ölmüşlerdir yoksa kaçışı olmayan bir yazgı mıdır onları ölüme sürükleyen ya da yazgılarına karşı geldikleri için mi yıkıma sürüklenmişlerdir? İntihar eden mi daha çok irade sahibidir yoksa davası adına ölüme giden mi? İkisi arasında gerçekten bir fark var mıdır? Şant, *Campun Vira (Yol Üstünde)* ve *Yesi Mart (Benci Adam)* oyunlarında toplumsal yapının içinde değiştirmek ve dönüştürmek için devinen özneye yönelttiği bakışını, incelenecek diğer tiyatro metni *Urişi Hamar*'da (*Başkası İçin*) da aile karşısındaki bireyin öznelliğine çevirecektir. Bu, açıkça gösterir ki Şant'ın oyunlarında asıl muhasebe bireyin neleri değiştirip neleri değiştiremeyeceğine dair sınırlılıkların ve niyetin kendisi üzerinden yürümektedir.

Campun Vira'nın kendinden öte gördüğü büyük hedefler için kendini fedaya hazır Vahram'ı ile *Yesi Mart*'ın sorgulamaya açık, çözüm arayan Setrag'ının karşısına *Urişi Hamar*'ın “ben buyum ve hiçbir şeyi değiştiremem”²⁴⁵ diyen Siran'ını koyar Şant. İnsanın eyleme gücüne mutlak güven duyan, iradeci özneliğin karşısına hiçbir şeyi değiştiremeyeceğine inanmış irade yitimini yerleştirir ve sanki şu soruyu sorar: Her şeyi yapabileceğine inanmak ile hiçbir şey yapamayacağına inanmak birbirine çok benzemiyor mu?

“Failliğimizi/aktörlüğümüzü yapı nedeniyle yaşadığımız kısıtlama ölçüsüne göre ifade ederiz”²⁴⁶ ve bu ifade, içinde yaşadığımız dünyaya etkimizle eşit. Tekrarlayan, yaygın ve düzenleyici nitelikte toplumsal davranış örüntülerini ifade eden yapı kavramı, aynı zamanda kısıtlayıcı olması bakımından da kişiler üzerinde etki sahibidir. Toplumsal yapılar ve ürettiği baskı, kişilerin hareket etme eğilimini belirleyici bir rol oynar.²⁴⁷ Şant'ın yaşadığı ve ürettiği dönemin en ayırdedici

²⁴⁵ Levon Şant, *Urişi Hamar*, y.y., 1914, s. 63.

²⁴⁶ David F. Walsh, “Yapı/Faillik”, *Temel Sosyolojik Dikotomiler*, Ed. Chris Jenks, Çev. İhsan Çapcıoğlu, Ankara, Birleşik Yayınevi, 2012, s. 59.

²⁴⁷ A.e., s. 58.

özelliklerinden biri yapı karşısındaki bireyin, öznenin konumuna ilişkin değişimi cisimleştiriyor olmasındadır. Mutlak ve her şeye kadir bir Tanrı karşısındaki aciz kuldan, seküler bir dünyada her şeye etki edebilen mutlak bir birey fikrine geçiş etkisini her alanda gösterecektir. Burada her şeyin anlaşılabilir, ölçülebilir olduğu önermesine yaslanan pozitivistin, Aydınlanma düşüncesi ile birlikte aklını ve iradesini kullanmaya cesaret edip bireyliği öğrenen insanın konumu belirleyicidir. Tarihi yapanın insanlar olduğu gerçeğiyle birlikte iradeyi, etkiyi bu denli öne çıkarmak ise bu yaklaşımın aşırılaştırılmış bir versiyonu olarak düşünülebilir elbette.

“Gerçekten de Althusser’in dediği gibi, insandan yola çıkılamaz, çünkü “insan, burjuva ideolojisinin uydurduğu bir mitostur”. Tekrar ifade etmek gerekirse modern bireyin ideolojik-felsefi inşasında, burjuvazinin feodalizme karşı Tanrı yerine bu kez bireyi koyduğu da sınıf mücadeleleri tarihinde bir vakiyadır. Esasen bu manevra sonucu değişen bir şey de olmamıştır. Özneci yaklaşım aynen devam etmiştir. Ancak bu kez seküler somut bir özne söz konusudur. Tanrı değil fakat insan ve birey özne konumundadır. “Tarihi yapan Tanrı’dır” fikrinin yerine, insanın insan olarak her şeye kadir olduğu yönündeki bir anlayış olan “tarihi yapan insandır” tezi ikame edilmek istenmiştir. Dolayısıyla tarihin “öznesiz” ve “ereksiz” bir süreç olduğunu savunan Althusser’e göre, tarihi yapanın insan olduğunu söylemek, Tanrı’nın yerine insanı geçirdiğinden idealist bir tezdur.”²⁴⁸

E. P. Thompson, tarihi öznesiz bir süreç olarak okuyan ve insanı adeta Tanrılaştıran bu tezi idealizmle suçlayanların da bir başka indirgemedi bulunduğu kanısındadır. Thompson, tarihi öznesi olmayan bir süreç olarak kodlamanın; insanı, üretim biçimi ile iktisadi, politik ve ideolojik tercihleri içeren toplumsal formasyonun kendisine uygun gördüğü rolü yerine getiren basit bir taşıyıcıya indirgediğine işaret eder.²⁴⁹ Halbuki birey ne etkisi olmayan bir taşıyıcıdan ibarettir ne de her şeye muktedir seküler bir Tanrıya eştir.

Öznenin kavramsal ve tarihsel yolculuğunda mutlak bir Tanrı yaklaşımından mutlak birey yaklaşımına geçiş, akıllara Nietzsche’yi getirir. Modernlik düşüncesinde

²⁴⁸ Mehmet Nuri Durmaz, **Yasa Kavramsallaştırması Üzerinden Karl Marx’ın Epistemolojisini Okumak**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, 2017, İstanbul, s. 207.

²⁴⁹ Serdar Turgut, “Karşı Koymacı Geleneğin Aydını: E. P. Thompson”, **Teorinin Sefaleti**, E. P. Thompson, Çev. Ahmet Fethi Yıldırım, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1994, s. 27.

en büyük etkiye sahip üç düşünce biçiminin Marx, Saint Simon'la birlikte kurucuları arasında yer alır. Aydınlanma düşüncesini bir başlangıç olarak ele almaları, 18. yüzyıl sonundaki endüstriyel ve siyasi devrimlerle başlatılan modern dönem kavramını benimsemeleri gibi ortaklarının yanında Nietzsche'nin bir başka önemi daha bulunur: Özne kavramını yapısöküme uğratan, analizi boyutlandıran ve içerisinde Foucault, Derrida ve Deleuze gibi isimlerin bulunduğu yapısalcılık sonrası düşünürler kuşağı üzerindeki büyük etkisi...²⁵⁰ Bu bakımdan özne tartışmaları ve özneliliğin Tanrı-birey eksenindeki değişimleri söz konusu olduğunda akla ilk gelen isimlerden biri Nietzsche olur. Şant'ın oyunlarında da bu yönüyle Nietzsche etkisi sezilir.

Marc Nichanian'ın nazarında 20. yüzyılın tek büyük Ermeni yazarı olan Şant'ın Nietzsche ile ilişkisi belirgin biçimde farklıdır. Yüksek öğrenimini Almanya'da tamamlayarak Nietzsche'yi Almancadan okuyan, eserlerine odaklanan ve yazışmalarında sık sık ondan bahseden Şant'ın dramatik metinlerine de bu bakımdan Nietzsche önemli etkide bulunur. Şant'ın 1909'daki ilk tarihi oyunu *Hin Asdvadzner* (Eski Tanrılar), Hristiyanlık ile paganizmin karşılaşmasına odaklanır ve insanın tutkularının serbest bırakılması temaları etrafında düğümlenir. Burada, açıkça Nietzsche etkisi ve ilhamı görülebilir. Şant'ın bu dramatik metni "irade gücünün tiyatrosu" olarak ortaya çıkar ve adeta bir Nietzsche sorusunun etrafında şekillenir. Gücü ve iktidarı mağlup etmek ve onu aşmak iradesinin kendisi, bir güç ve iktidar meselesi midir?²⁵¹

Özellikle Nietzsche'nin "*Tanrı öldü*"sü bireyin aile, toplum, devlet, kısaca yapı karşısındaki konumuyla düşünüldüğünde ilginç bir örtüşme de kendisini gösterir. Bireyin *Tanrı*dan boşalan yerde kendisini inşa etme imkânı ve tehlikesi, kökten bir değişimin yolunu açar; bireyin kendisine, etkisine, yapabileceklerine dair algısını değiştirir.

Campun Vira (Yol üstünde) ve *Yesi Mart* (Benci Adam) oyunlarında yapının karşısında kendi özneliliğinin ve iradesinin altını kalınca çizen karakterlerin çıkmazları; *Urişi Hamar'daki* (Başkası İçin) karakterlerin öznellik ve irade yokluğu ile

²⁵⁰ Alex Callinicos, **Postmodernizme Hayır: Marksist Bir Eleştiri**, Çev. Şebnem Pala, Ankara, Ayraç Yayınevi, 2001, s. 102-103.

²⁵¹ Marc Nichanian, **Mourning Philology: Art and Religion at the Margins of the Ottoman Empire**, Trans. by G. M. Goshgarian, Jeff Fort, New York, Fordham University Press, 2014, s. 224.

benzeşecektir. Birbirlerinin asimetrik karşılığı olarak bu mutlaklık algısının her koşulda bireye çelme taktığının altını çizecektir Şant.

3.4. Urişi Hamar (Başkası İçin)

1903'te Tiflis'te kaleme aldığı *Urişi Hamar (Başkası İçin)* isimli oyununda Levon Şant, yoksul bir ailenin hayatını konu alır. Ailenin bütün yükü mütevazı ve fedakâr bir karakter olarak çizilen Siran'ın omuzlarına binmiştir. Siran, yaşlı babasının, kız kardeşlerinin ve erkek kardeşinin yegâne bakıcısıdır. Siran'ın bu fedakarlığı onun kendisini hep geri planda bıraktığı bir hayatı yaşamasına sebep olur. Aslında bir başkasını severken ailesinin yoksulluğunun ona dayattığı bir evliliğe mecbur kalan Siran, sevmediği bir adama sırf zengin ve ailesine ancak böyle destek olabileceğini düşündüğü için evlilik sözü verir. Kendine bir yol çizip kendi hayatını yaşama isteğiyle başkaları için duyduğu sorumlulukların ikileminde kalan ve derin bir çelişki yaşayan Siran, sonunda sevdiği adamla ilişkisini bitirmeye karar verir. Aile içi ilişkilerin, “sevgi”yle kurulan bağımlılık ilişkilerinin ve bireysel özgürlük arayışlarının tartışıldığı metinde aynı zamanda sınıfsal farklara da vurgu yapılır.

Siran, tüm kardeşleri arasında evin her bakımdan sorumluluğunu üstlenen, ev içi emeğin her türlüünü sarf eden, hasta ablası Maryam'ın bakımı da dahil olmak üzere tüm süreçleri yürüten yegâne kişidir. Bu sorumluluklar altında o denli ezilmiştir ki adeta kendi hayatını yaşayamaz hale gelmiş, başkalarının hayatının akışında sürüklenmektedir. “Ben hep evdeyim bildiğiniz gibi”²⁵² derken ev ile özdeşleşen, ondan ayrı düşünemediği varlığının altını çizer adeta. Pencerenin önünde oturup sevdiği adam Ohannes ile özdeşleştirdiği dağlara bakan Siran, evin dışını, açıklığı, dağları bir uzak hayal olarak görür hep. Taze, körpe, hayat dolu bir yaşamın muştulayıcısıdır evin dışı. Siran için evin ailevi sorumluluklarla nasıl bir hapisaneyeye dönüştüğü buradan anlaşılır. Dört bir yanı sarılmıştır Siran'ın iç dünyasında tek bir açıklığa, o açıklıktan sızacak tek bir hayale bile müsaade yoktur bu evde.

²⁵² Şant, *Urişi Hamar*, s. 6.

“Baba: [...] Yine yapayalnız oturmuşsun, ne aptalca bir alışkanlıktır öyle. Neye bakıyorsun orada?

Siran: Hiç babacığım, dağlara bakıyorum.

Baba: Dağlarmış! Gece yarısı dağlar! Bir de şunun ağzına burnuna bakın. Ne var? Neyin var?

Siran: Bilmiyorum babacığım, (Ricacı) yüreğim dar, dar.

Baba: Eh tabii bütün gün evin içinde hapsolursan, sana biraz dışarı çık, gez açıl diyorum.

Siran: Evet, evet, dışarıyı, açıklığa açıklığa. (Sandalyeye oturur ve sanki rüyadaymış gibi kendi kendine ağır ağır kesik ve dağınık sözler söyleyip sallanmaya başlar.) Dışarıda, uzakta adam vagondan insin ve yayladan yukarı... Büyük, yüce doğanın kucığında, körpe ve hayat dolu ve çıksan çıksan taa... Ve akşam olsa, akşam olsun ne ışık ne kandil. Değil mi babacığım? Hayatın meşalesi yandığında mumlara gerek kalmaz.”²⁵³

Kızının halini iyi görmeyen babası bile onu temiz hava alıp dinlenmesi için on-on beş günlüğüne köy havası almaya götürmeyi teklif ettiğinde dilinden şu cümleler dökülür:

“Baba: Sen de hastalanırsan artık bizim halimiz ne olur? Her şey senin eline bakmıyor mu? Denize atılacak hale düşeriz.

Hagop: Ya burası? Ev bark, tam iki hafta boyunca? (Alaycı) Bunu da düşündün mü?

Baba: Burası mı? Peki ya sen nesen kocaman adam? Sonunda bil de evin ihtiyaçlarını sen gör. Nivart sana yardım eder, Maryam da yemeği yapar.”²⁵⁴

Siran’ın babasının kendilerine bakım emeği veren kızını kaybetmemek için onu iyileştirmek istemesi, kardeşinin iyi olmadığını görmesine rağmen Hagop’un evin ihtiyaçlarını babasına hatırlatması, kardeşinin halini umursamaması ve bunu açıkça söylemekten çekinmemesi dikkat çekicidir. Siran’ın o güne kadar yaptığı işler, ihmal edilmemesi gereken görevlere dönüşmüş; şimdi yapılmama ihtimali doğduğunda Hagop tarafından bir suç gibi yorumlanmıştır. Oyunun devamında da Hagop, Siran ile bu mesele etrafında gerilimli bir diyalog geliştirir. Siran gibi evin sorumluluklarını almamasına rağmen eve, aileye öfkeyle yaklaşır Hagop. Bunların onu paçasından çekip hayatın önemli meseleleriyle hemhal olmaktan alıkoyduğuna inanır. Her türlü

²⁵³ A.e., s. 21-22.

²⁵⁴ A.e., s. 25-26.

hakkı ve hürriyeti kendinde görürken ev işlerini kendine layık görmez ve bu alandaki işlerle ve kişilerle şiddetli karşıtlıklar üretir.

“Hagop: [...] Git keyfine, eğlenmene bak ama sana şunu söyleyeyim bu senin yaptığın kaba bir bencilliktir. Sen, beni kısıvrak bağlamak, önüme taş koymak istiyorsun. Sen beni ve planlarımı bozmak istiyorsun. (Feveran eder.) Ah, beni siz aşağı çekiyorsunuz. Özgürlüğümü elimden alıyorsunuz. Aşağı, aşağı, evinizin ve dükkanınızın ufak tefek işlerine, hayatın o boş aşağılık işlerine [itiyorsunuz beni] Siz hepiniz (Öfkeyle dışarı çıkar.)”²⁵⁵

Tüm oyun metni boyunca ailesinin sorumluluk almamakla, hazır keseden yemekle, hasta ablası Maryam’a karşı acımasız tavrı ile eleştirdiği Hagop bu bağlamda hem 1850-1870 arası yazılmış Ermeni harfli Türkçe romanlardan²⁵⁶ hem de Tanzimat dönemi Türkçe romanlardan aşına olunan ve o zamandan beri sıklıkla karşılaşılan züppe prototipini akla getirir. Çok önemli işlerin adamı olmak iddiasıyla başıboş dolanan bu figür, Şant’ın kaleminde adeta bir gösterene dönüşürken Ermeni harfli Türkçe metinler ile Arap harfli Türkçe metinler arasındaki benzerlik üzerine düşünmek için de bir alan açar. Kendisini gerçekleştirmek isteyen ancak etrafına, sorumluluklarına, sevdiklerinin ihtiyaçlarına, öz varlığına kör bir figürdür bu. Nurdan Gürbilek, bu figürü imparatorluğun modernleşme hikayesi ve uluslaşma meselesiyle birlikte okur:

“Yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönüşen züppenin hikâyesi, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikâyesidir. Ama züppe figürüne daha yakından baktığımızda, bu ulusal endişenin bir cinsel endişeyle iç içe geçmiş olduğunu fark ederiz. Erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun, hadım edilmiş ya da kadınsılaşmış genç erkeğin, yani bir kadın-adamın hikâyesidir aynı zamanda züppenin hikâyesi.”²⁵⁷

²⁵⁵ A.e., s. 27.

²⁵⁶ Bu konuda Murat Cankara’nın *Akabi Hikayesi*, Karnig, *Gülünya ve Dikranın Dehşetli Vefatleri Hikayesi* ve *Bir Sefil Zevce* adlı Ermeni harfli ilk Türkçe romanlarda züppe tipini incelediği ve bunları Arap harfli ilk Türkçe romanlarla kıyasladığı ayrıntılı çalışması için bkz. Cankara, **İmparatorluk ve Roman**.

²⁵⁷ Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, İstanbul, Metis Yayınları, 6. bs. Ekim 2020, s. 53 ve 57.

Nurdan Gürbilek'in ifade ettiği biçimiyle züppeliğin modernleşme ve ulusal-cinsel endişe ile iç içe geçen niteliği, Levon Şant'ın kaleminde de görülür. Oyun metninde kişiler bahsinde Şant, Hagop'u "*Hagop: Kısık gözlü konuşması, davranışları ve kıyafetinden kırıtkanlık/zübbelik akan otuzlarında bir genç adam*"²⁵⁸ olarak betimler. Burada züppelik beraberinde Şant'ın vurgusunda olduğu gibi kırıtkanlığı, kadınsılaşmayı, erilliği kaybetme endişelerini de içinde taşır gibi görünür. İlk Türkçe romanlardan bu yana züppe figürünün oynadığı kritik rol, Hagop'ta da seyirci/okuyucu karşısına çıkar.

*"Bir hayranlık kaynağı olarak Batı'dan aşırı etkilenmekten korkan Tanzimat [...] yazarı, aşırıya kaçmayı züppelik olarak inşa eder. Metinlerinde bol bol züppe karakterler kurar, bu karakterleri komik hale düşürür, kadınsılaştırır, bazen de bu karakterleri metindeki nefretin hedefi yapar. Tanzimat [...] yazarı, gücünü yitirmiş iki imparatorluğun Batı etkisiyle bozulma endişesini, bir yandan kendi bozulmasını da yaşarken yazar. Bu bozulma endişesi, ilk temadaki babasızlık korkusuyla da, ikinci tema olan "kadının kontrolünü elden kaçırma" korkusuyla da bağlantılıdır."*²⁵⁹

Levon Şant da oyun metni içerisinde kurduğu "kırıtkan/züppe" oyun karakteri Hagop'u yer yer okuyucunun hedefi haline getirir. Bu, züppeliğin var oluş biçimine yazarın getirdiği eleştirinin de bir yansıması olarak okunabilir. Dönemin yazarları için oldukça önemli bir kavram olan aileyi, aile bireylerini, sorumlulukları öncelemeyen, yalnızca kendine dönük bir bakışla ve acımasızca herkesi eleştiren ancak kendi hakikatinden bihaber Hagop; Şant için oldukça önemli diğer kavramlar olan "kendini gerçekleştirme" ve "irade ortaya koyma" temalarının da üzerinde titizlikle işletildiği bir oyun kişisi haline gelir.

"Maryam: (Eşikten, kötücül) Seni bıraksınlar ki bütün gün yan gelip tavana bakasın.

Hagop: Evet, evet, emredersin; yatmadıkça, tavana bakmadıkça bir şey yazılmaz, düşünmeden bir şey yazılmaz.

²⁵⁸ Şant, "Antsner", **Urişi Hamar**, [kişilerin tanıtıldığı bölümde ilgili baskıda sayfa numarası bulunmamaktadır.]

²⁵⁹ Fatma Oya Aktaş, **Osmanlı'daki ve Japonya'daki Modernleşme Projelerinde Erkeklik İnşası**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, İstanbul, 2018, s. 15.

Maryam: Ah şu senin abuk sabuk çiziktirmelerin, adam gibi bir iş tutsan ya! Boş adamsın, boş.

Hagop: Ya, sen de ne çalışkansın!

Maryam: Eh, senle ben bir miyiz? Ben hasta ve zayıf bir kadını.

Hagop: Hasta, hasta, dinlemekten başımız şişti.

Maryam: (Bu sözler Maryam'ı kıskırtır.) Kapa çeneni! Neredeyse otuz yaşına gelmişsin şimdiye kadar babanın, kız kardeşinin ekmeğini yiyorsun.

Hagop: Biliyor musun? Fazla oldun sen! Benim işlerimi yargılamak sana mı düştü? İlla her şeye burnunu sokacaksın.

Siran: (Azarlarçasına) Hagop, o senin ablan.

Hagop: Abla, abla, eh yeter artık. Senin hastalığına da dırdırına da doyduk. (Öfkelenmiş bir halde) Nihayet burada seni ilgilendiren ne var? Sen zaten evlenmiş payını almışsın. Niye kocanı bırakıp yeniden yakamıza yapışmaya geldin? ”²⁶⁰

Hagop, yalnızca ablası Maryam ile değil babasıyla olan diyaloglarında da benzer bir tavır içindedir. Babasının hazır keseden yeme suçlamasına karşı annesinin kendilerine bıraktığı evde yaşadıklarını hatırlatan Hagop, tıpkı onlar gibi hazır yiyici olduğunu söyleyerek savunmaya geçer. Kendi ulvi amacı olan toplum hayatının ihtiyaçları ve sorunları ile uğraştığını, hayatlarındaki marazları eleştirdiğini ancak anlaşılmadığını söyleyerek ailesinin tek amacının kendisini bir tüccar yazıhanesine tıkmak olduğunu ifade eder.²⁶¹ Hagop'ta da Siran'da olduğu gibi bir sıkışmışlık, çaresizlik hissi mevcuttur ancak aileye karşı takındıkları tavır bambaşkadır. Hagop'ta suçlayıcı, sorumluluktan kaçan, bencil bir söylem baskınken; Siran'da tam tersi sorumluluklarını daima kendine hatırlatan ve adeta fedacı bir tavır gelişmiştir. Arkadaşı Diruhi ile sevdiği adam Ohannes Zalyan hakkındaki konuşmaları sırasında olanca açıklığıyla yüksek sesli düşünür Siran. Evi, hasta kız kardeşini, babasını kime bırakacağını sorar. Nıvart'ın hayallerini gerçekleştirmesine yardımcı olması gerektiğini, giderse Sahak'ın çok mutsuz olacağını hatırlatır.²⁶² Bu hatırlatma elbette Diruhi'den çok kendinedir.

“**Siran:** [...] Ben de bir vakitler planlar kurdum. Ben de bir şey olmayı zaman zaman hayal ettim. Ama benim yolum başka yere düşmüştü. Daha genç yaşta evle ilgilenmem gerekti. (Acıyla gülümseyerek) Aşağıda kalmam gerekiyordu, aşağıda. Aşağıda kalıp küçük önemsiz işlerle uğraşmalıydım.

²⁶⁰ Şant, *Urişi Hamar*, s. 10-11.

²⁶¹ A.e., s. 12.

²⁶² A.e., s. 19-20.

Nivart: (Alınmış) Ne demek istiyorsun Siran?

Siran: (Sertçe ve kararlı) Ama kendim için yapamadığım ne varsa **başkası için** yapabiliyorum. Sonuçta bu da bir meziyet. Demem o ki hiç değilse bu (kız kardeşini göstererek) özgür olsun, kendisi için ve istediği gibi yaşayabilsin diye elimden geleni yapmalıyım.”²⁶³

Levon Şant aslında oyun metnine neden *Urişi Hamar (Başkası İçin)* adını verdiğini tıpkı diğer oyunlarında olduğu gibi karakterlerden birine söyleterek açık eder. Kendisi için yapamadıklarını başkası için yapabileceğini söyleyen ve bunu kendi gerçekliği olarak kabul edip değiştirmeyi düşünemeyen Siran; esasen ailesi için sorumluluk ve bağımlılık sarkacında gidip gelirken yaşamında bağımsız bir birey olarak kendi başına var olabilme imkânına yüz çevirir. Siran’ın sevdiği adam Ohannes Zalyan’ın tüm ısrarına ve çabasına rağmen onunla gitmeyişi, başkaları için kolaylıkla aldığı sorumluluğu kendisi adına alamayışı ve kurban olma halinden çıkamayışı ile Şant bir kez daha faillik tartışmasını açmak ister görünür. Siran üzerinden Şant adeta kendini gerçekleştirmek ve irade sahibi olabilmek ile olamamak hasletlerinin hayatın yönünü belirleyen ana hat olduğuna işaret eder. Çoğu kez güvenli bir sığınak ve duygusal tatmin ile eş görülen evin, öz varlığına sahip çıkamayanlar için nasıl bir kafese yahut hapisaneye dönüştüğünü anlatır gibidir:

“Ohannes: İyi, gel birlikte çalışalım, birlikte yaşayalım.

Siran: Ah hayır, ben sizin yolunuzda yapamam. Bütün hayatım başkaları için, başkalarının tasasıyla geçti. Öyle ki bu benim tabiatım oldu. Ben esirgemezlik yapamam. Kendime bir yol açabilmek için başkalarını itmem gerekir. Yalnız yollarımızın kesişmemesini ve birbirimize rastlamamayı isterdim.

Ohannes: Anlıyorum Siran ve senin o merhametli, soylu ruhunu seviyorum. Sizinkiler için de bir şeyler düşünür, yaparız korkma. (Gülümseyerek) Bunun için yollarımızı ayırmaya gerek yok. Hayır, Siran yoksa hissetmiyor musun şu dakikada... Şu dakikada... (Birden kararlı) Hayır, artık bırakamam seni. Bu andan itibaren sen karımsın.

Siran: (Sanki dehşet içinde, geri çekilerek) Siz beni anlamıyorsunuz, anlamıyorsunuz...

Ohannes: (Alınmış) Öyleyse bunun altında başka şey var. Söyle, neyse konuş, her neyse ben düzeltirim, ben hallederim.

Siran: Huy denen şeyi siz düzeltemezsiniz, benim hayatım olan eğitimim, koşullarım, ruhum olan şeyi düzeltemezsiniz. Belki size doğru ya da tabii

²⁶³ A.e., s. 36.

gelmeyebilir ama ben buyum ve hiçbir şeyi değiştiremem. Bırakınız beni, gidiniz, gidiniz.”²⁶⁴

Şant, ben buyum ve hiçbir şeyi değiştiremem diyen Siran özelinde özneyi ve iradeyi tartışmaya açar. Oyunun sonunda Siran vasıtasıyla Şant, seyirciye/okuyucuya kişinin verili durumu kabul etmesine ve imkânları görmemesine neden olabilecek sebeplerden birinin değişim korkusu olabileceğini sezdirir. Tüm sevgisine rağmen adım atmaktan korkan, bireysel var oluşunu gerçekleştiremeyen, irade ortaya koyamayan Siran ile ailenin kadınlara yüklediği tek taraflı büyük sorumluluklara da işaret eder. Sanki aile bir kurban seçmiş ve bu kurban da kuşkusuz ölecek olmanın bilgisiyle bunu ilahi bir karar olarak yaşamaktadır. Böylece asıl vurgu iradeye, değişime cüret etmeye ve özne olabilmeyedir. Siran, ailesinden ayrılıp dışarıya açılmaya değil ailesinden ayrılıp bir başka aile kurmaya bile yeltenememektedir. Bu cüret gösterilemediğinde “*gelecek kaybının sarsıcı bir biçimde hissedildiği [...] umutsuz bir dönem*”²⁶⁵ içerisinde yalnızca devinileceği ima edilir.

Şant’ın umutsuz ve zorlu “son”u, aynı temaları metinlerine taşıyan Ermeni kadın yazar Sibil’in kaleminde ise bambaşka bir şekle bürünecektir. Şant’ta “*geleceğin yitirildiği, zamanın genişleyerek sonsuz bir şimdide zaman uzamı haline geldiği umutsuzluk*”²⁶⁶, Sibil’de yerini özneleşmeye, adım atma cüretine ve Siran’ın pencereden seyrettiği “dışarı”ya çıkma cesaretine dönüşecektir.

²⁶⁴ A.e., s. 63.

²⁶⁵Ernst Bloch’tan aktaran Şeyma Afacan, “Normların Ötesinde: Tarih, Edebiyat ve Duygular Üzerine Birkaç Not”, **Edebiyat ve Duygular**, İstanbul, Vakıfbank Kültür Yayınları, 2023, s. 14.

²⁶⁶A.e., s. 14.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KADINLARIN HAK MÜCADELESİNİ YÜKSELTEN BİR SES:

ZABEL ASADUR (SİBİL)

“Bayan Düsap edebiyat dünyasına atılmaya aday olduğumu duyduğunda, bu yolda kadınları defne yapraklı taçların değil, dikenlerin beklediği konusunda beni uyardı. Bizim gerçekliğimizde, bir kadının ortaya çıkıp kendisine bir yer edinmek istemesine tahammül edilmediğini, bunu aşabilmek için, vasatın çok üzerine çıkmak gerektiğini söyledi ve ekledi: Bir erkek vasat bir yazar olabilir, ama bir kadın asla.”²⁶⁷

Uyarıyı yapan kadınların toplumsal normları kırarak yazma deneyimlerini kamusal alana taşıma gayretlerinin, edebiyat alanında birer yazar olarak yer edinebilme çabalarının Osmanlı toplumundaki öncüsü Ermeni feminist yazar Sırpuhi Düsap’tır. Düsap (1841-1901), ilk romanı *Mayda* (1883)’dan başlayarak sırasıyla *Siranuş* (1884) ve *Araksiya* (1887) adlı eserlerinde Osmanlı/Ermeni toplumunda edebiyat vasıtasıyla feminist tahayyülleri satırlarına taşıyan ilk yazar olarak kabul edilir. Ermeni feminist yazarlar üzerine kapsamlı çalışmalar yürüten Victoria Rowe, Sırpuhi Düsap’ın öncü niteliğine dikkat çekerken Ermeni kadın yazarların üretimlerini şekillendiren iki ana kaynağa işaret eder: Rowe’a göre bunlardan ilki *“Erkek meslektaşları gibi Ermeni kadın yazarlar[ın] da, yeni bir edebi tür olan romanın nasıl yazılacağı konusunda çoğunlukla erkek, ama belli bir düzeyde de kadın Avrupalı yazarları model al[malarıdır.]”²⁶⁸* Rowe’un bahsini ettiği bir diğer önemli kaynak ise *“[...] kadınların eğitim, toplumsal hizmet, edebiyat alanlarında yeni kamusal rollerine model bulabilmek için tarihte aktif, yurtsever Ermeni kadını örnekleri”²⁶⁹* arayışıdır. Bu bakımdan Rowe, bu dönem feminist yazarların ürettiği edebiyatın Batı taklidi olduğuna dair eleştirilerin karşısında yer alır ve Boğos Levon Zekiyan’ın *“Ermeniler*

²⁶⁷ Victoria Rowe, “Öncü Anneler, ‘Gerçek Kız Kardeşler’ ve Sırpuhi Düsap”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 45.

²⁶⁸ A.e., s. 38.

²⁶⁹ A.e., s. 38.

modellerini kopya etmemişler, daha ziyade bunları yeni ve çoğu kez çok parlak sentezler halinde birleştirip uyumlu hale getirmişlerdir”²⁷⁰ sözlerine atıfla bu deneyimi taklidin aksine sentez olarak yorumlar. Rowe’un referans aldığı Zekiyan’ın sentez vurgusunun temelinde ise Ermeni tarihinde “bütünsel sekülerleşme” kavramıyla açıklanan Zartong (Uyanış) döneminin Fransız Devrimi ve sonrasında Avrupa’da yaşanan sekülerleşme süreçlerinin herhangi bir aşamasına tekabül etmediği savunusu vardır. Zekiyan’a göre benzerlik kilisenin kültürel hakimiyetinin son bulmasının bir sonucu olarak toplumsal alanda yaşanan görece özgürleşmeyle ilgilidir.²⁷¹ Sekülerleşme dönemi Ermeniler için “alışkanlıklar[da] ve göreneklerde, cemaat ilişkilerinde, genel olarak toplumsal hayat ve davranışlarda, bunların yanı sıra, insani ve toplumsal değerlerin tasarlanışında yaşanan değişimleri kapsayan toplumsal değişimlerdir.”²⁷² Bu derin toplumsal değişim ve güçlü dönüşüm içinde Ermeni kadınlar başat rol üstlenir. Zekiyan’a göre kadınların özgürleşmesi “değişimin yaşandığı bir toplumsal bağlamda geliş[irken] [...] söz konusu değişimler [...] genellikle gelenekten şiddetli ya da radikal kopuşlara neden olmuş değişimler değildir. Kadınların özgürleşmesi, bir tür ev-içi kölelikten görece bağımsızlaşmaya geçiş değil, kadınların Ermeni toplumunun modernleşme ve sekülerleşme sürecine katılmaları ya da katkıda bulunmaları olarak düşünölmelidir.”²⁷³

Bu dönem Ermeni feminist yazarların ortaklaştığı tutumlara da dikkat çeken Rowe, “1880 ile 1922 arasında önde gelen kadın yazarların tümü edebiyatı ve Ermenilerin Rus ve Osmanlı imparatorluklarında yaşadıkları toplumsal ve ekonomik zorlukları hafifletmeye yönelik yurtsever faaliyetleri bir arada yürötmeye çalıştı”²⁷⁴ der. Bu yönüyle yazarların edebiyatla toplumsal ve siyasi mücadeleyi birleştirmeye gayret ettiğini vurgular. Kadınların başta eğitim olmak üzere çeşitli toplumsal hizmetler konusunda siyasi görevler üstlendiğine de değinen Rowe, bu görevlerle ilgili “[k]imi hayır örgütlerinin başına geçmiş, kimi Ermeni çocukları için okul açmış,

²⁷⁰ A.e., s. 38.

²⁷¹ Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite**, s. 89. Bu benzerliğin dahi Batı’yla birebir örtüşmediğinin altını çizen Zekiyan, Ermeni toplumunda kilisenin ulusal kimliğe dair bir referans noktası olması bakımından kiliseyle travmatik bir kopuşun ya da kiliseye karşı düşmanca bir tutumun olmadığını belirtir. Bkz. Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite**, s. 89-90.

²⁷² A.e., s. 94.

²⁷³ A.e., s. 96.

²⁷⁴ Rowe, “Öncü Anneler”, **Bir Adalet Feryadı**, s. 38.

öğretmenlik yapmış, yetim çocuklara bakmış, kimi de siyasi bir partiye üye olmuştur”²⁷⁵ sözlerini dile getirir. Sıralanan bu görevlerin her biri feminist yazarların farklı türlerde yazdığı eserlerde konu edilir. Kadınların eğitimi, kamusal alana dahil olma biçimleri, özel alanın dönüşümü ve toplumsal değişime etkileri gibi başlıklar metinlerin ana temalarını oluşturken gelenek ile modernite arasındaki “yeni” kadın imgesi eserlerdeki tartışmanın ana hattını çizer. Bu tartışma sadece Osmanlı/Ermeni kadınlar için değil aynı zaman dilimini paylaşan Osmanlı/Müslüman kadınlar için de başat tartışmadır.

19. yüzyılın özgürlükçü rüzgarıyla dünyanın diğer coğrafyalarında olduğu gibi Osmanlı topraklarında da kadınlar eşitlik ve özgürlük arayışını geniş çaplı mücadelelere çevirir. Bu bakımdan Osmanlı’da kadın yazarlık alanı söz konusu olduğunda 1895 yılı önemli bir kırılma noktası olarak belirir. Bu tarihten itibaren Müslüman kadın yazarların ürettiği edebi metinlerde de sayıca ciddi bir artış görülür, Hanımlara Mahsus Gazete gibi 1908’e dek yayımlanacak olan önemli bir edebi zemin kendisini var eder ve mevcut süreli yayınlarda daha fazla kadın yazara alan açılır.²⁷⁶ Bu kırılma noktası, aslen Tanzimat’tan itibaren adım adım yükselen bir etkinin cisimleştiği bir tarihsel an olarak ortaya çıkar. Konuyla ilgili Senem Timuroğlu, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e geçiş sürecini tariflerken Orhan Koçak’ın “model kayması” olarak adlandırdığı okumayı, Osmanlı kadın yazarlarını içerecek şekilde zenginleştirir ve Batı karşısında erkekler ile kadınların serüveninin başka istikametlerde aktığını belirtir.

“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan modernleşme serüveni, erkekler için Batı’nın çocukluğuna düşen bir yerken, kadınlar için çocukluktan yetişkinliğe uzanan bir başarı öyküsüdür. Birinci Dalga kadın hareketiyle eşzamanlı doğan, dolayısıyla gecikme hissinden bağımsız bir edebiyatın kurucusu olan Osmanlı kadın yazarları kendilerini erkek aydınlar gibi ‘merkez dışı’ ya da ‘ikincil konumda’ hissetmemişlerdir [...] Bir dizi reformla başlayan Tanzimat, Osmanlı coğrafyasındaki kadınlar için ferah bir deneyimdir. Kadınların gündemi, canlı, verimli, zengin, güçlü ve özgündü. Tüm dünyaya yayılan özgürleşme dalgasını karşıladıkları, yüzyılların ataletinden uyandıkları, sarsıldıkları ve sarstıkları bir kalkışmaydı. Onur ve haysiyetlerini yeniden

²⁷⁵ A.e., s. 39.

²⁷⁶ Fatih Altuğ, “Kadınların Tarihini Yeniden Yazmak”, **Öncü Müslüman Kadınlar: Osmanlı Kadın Yazarları Nasıl Bir Müslüman Kadın Geleneği Hayal Etiler?**, İstanbul, Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık, 2021, s. 11.

kazanmak üzere çıktıkları bir yolculuktu. Modernleşme, erkek aydınlar için bir boyun eğme, sindirilme, bir kimlik yitimi, bir yenilgi, bir aşağılanma duygusu ve üstesinden gelmek için çırpındıkları bir deneyimken, kadınlar için kendilerinden çalınmış sözü ve yaşamı yeniden kazanmaktı.”²⁷⁷

Özellikle Osmanlı/Müslüman kadın yazarlar²⁷⁸ için Tanzimat’tan itibaren gelişen ve dönüşen bu deneyim, 1895’in ardından kendisini güçlü bir çıkış olarak var eder. 1908 Devrimi’yle üst bir noktaya ulaşacak olan bu deneyim, Osmanlı kadın yazarların metinlerini tarihyazımı eleştirisi ve toplumsal dönüşümler bakımından da önemli bir analiz sahası olarak açar. Osmanlı/Ermenileri için başlangıcı daha erken bir döneme işaretlenebilecek bu deneyim Osmanlı/Müslüman kadın yazarlığının aksine 1915’in ardından bir kayba doğru sürüklenir. Bu kaybın biraz öncesinde ise Sırpuhi Düşap’ı kendilerine model alan iki feminist yazar, Zabel Asadur ve Zabel Yesayan isimleri öne çıkar. Hasmik Khalapyan, Zabel Yesayan’la ilgili yazdığı “Kendine Ait Bir Feminizm: Zabel Yesayan’ın Hayatı ve Faaliyetleri” başlıklı makalesinde Yesayan için “Batı Ermenilerinin edebiyatında hiçbir kadın yazar, feminist ve aktivist, araştırmacıların dikkatini Zabel Yesayan kadar çekmemiştir. Bunun sebebi kesinlikle, onun döneminin alışıldık kalıplarının dışındaki bir yaşam biçimini seçmiş olması, ardında müthiş bir edebi miras bırakması ve birçok farklı alanda toplumsal ve siyasi etkinliğidir.”²⁷⁹ diye yazar.

Zabel Yesayan’ın çağdaşı ve adaşı Zabel Asadur -edebiyat dünyasında bilinen ve eserlerini yazarken sıklıkla kullandığı ismiyle Sibil- ise şiir, öykü, roman ve tiyatro

²⁷⁷ Senem Timuroğlu, “Anlatılan “Bizim” Hikâyemiz Değil”, **Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları**, Yay. Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 66-67.

²⁷⁸ Tanzimat’tan Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar var olan kadın oyun yazarlarının metinlerine ve bu metinlerde toplumsal cinsiyetin nasıl ele alındığına odaklanan 2013 tarihli doktora tez çalışmasında Meral Harmancı Turunçoğlu, kadınca bir yazım biçiminin olup olmadığı sorusuna yedi oyun metni üzerinden cevap arar. Kadın yazarların bu metinlerde ideolojik bir tez ortaya koyup koymadıklarına, özgün bir anlatım biçimi geliştirip geliştirmediklerine odaklanır. Bu tarihsel aralıkta Osmanlı kadın yazarları ile ilgili kapsamlı bir analiz için bkz. Meral Harmancı Turunçoğlu, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’in İlk Yıllarına Kadar Var Olan Kadın Oyun Yazarlarının Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, 2013.

²⁷⁹ Hasmik Khalapyan, “Kendine Ait Bir Feminizm: Zabel Yesayan’ın Hayatı ve Faaliyetleri”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 167.

gibi farklı türlerde yazdığı eserleriyle bilinen en etkili isimlerden biridir.²⁸⁰ Sibil edebi yönünün yanı sıra eğitim alanında yürüttüğü faaliyetler ve siyasi kimliği ile de öne çıkar.

*“Yıllarca İstanbul, Selanik ve Anadolu’daki Ermeni okullarında öğretmenlik yapmış olan Sibil’in yetiştirmiş olduğu bir aydın kadın kuşağından, hatta bir “Sibil Ekolü”nden bahsetmek mümkün[dür]. Örneğin, Osmanlı ve Türkiye tarihinin en uzun süreli kadın dergisi Hay Gin’in (Ermeni Kadını) yayıncısı Hayganuş Mark, Esayan Okulu’nda Sibil’in öğrencisi olmuş, ona olan şükran borcunu defalarca dile getirmiştir. Sibil, kendini feminist olarak adlandırmasa da, dönemin ulusalcı talepleriyle şekillenmiş kendine has bir feminizm anlayışına sahipti.”*²⁸¹

Sibil, “gençliğinin çiçeklerle bezeli hayali” olarak tanımladığı, “[z]eki, eğitilmiş bir kadın yazar olarak sahip olduğu o gerçek şöhrati hayal dünyamı şevkle dolduruyordu”²⁸² dediği ve gıpta ettiği Sırpuhi Düsap ile kendisinden sonra gelen kadın kuşağını birbirine bağlayan zincirin en önemli halkalarından biri olarak yer alırken eserleri Ermeni ulusal kimliğinin inşası ile kadın-erkek toplumsal eşitliği meseleleri arasında cereyan eden gerilimli tarihsel dönemeci anlamlandırmak adına önemli veriler sunar.

²⁸⁰ Kendisinden hemen önce edebiyat dünyasına adım atan Sibil’in eserlerine eleştirel bakan Zabel Yesayan, Sibil ve eserleri hakkında şöyle yazar: “İstanbul Ermeni edebiyatının gökkubbesinde yeni bir yıldız parlıyordu: Sibil. En bilinen kadın yazar oydu. Sibil’in hikayelerini ve şiirlerini okumuştum ve o zamanki genel hayranlığın aksine ben o tür edebiyatı beğenmemeye cüret edebiliyordum. Dantelaların ünlü şairinin içi boş ve önemsiz konularla uğraşmakta olduğu fikrindeydim. Benim yeni uyanmakta olan büyük entelektüel iştahım çitkırıldım inceliklerle tatmin olmuyordu.” Zabel Yesayan, “Düsap ve Tomas Terziyan”, Ermeniceden çev: Melissa Bilal, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 203.

²⁸¹ Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, “Sunuş: Feminizmin Ermenicesi”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s.16.

²⁸² Zabel Asadur (Sibil), “Düsap’ın Salonunda”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 156.

4.1. Hayatı ve Batı Ermeni Edebiyatındaki Yeri

Zabel Asadur (Sibil)²⁸³, 1863'te İstanbul, Üsküdar'da doğar. 1934'te doğduğu şehirde hayatını kaybeder. Yaşamı boyunca, bir kadın hakları savunucusu olarak kadınların eğitim hakkı üzerine çalışmalar yürütür. Amacı İstanbul dışındaki Ermeni okullarında öğretmenlik yapacak kadınlar yetiştirmek olan ve Düsap'ın başkanlığını yaptığı Tıbrotsaser Hayuhyats Ingerutyun'u (Okulsever Ermeni Kadınlar Cemiyeti) örnek alan Azkanıver Hayuhyats Ingerutyun (Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti) adlı cemiyeti kurar.

Sibil, sınıf arkadaşı sekiz genç kadınla Milletperver'i kurduğunda henüz on yedi yaşındadır. Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti aracılığıyla taşradaki Ermeni çocukların ve kadınların eğitim almalarını sağlamak amacıyla faaliyetler yürütür. Bir taraftan cemiyet faaliyetlerini yürütürken diğer yandan da çeşitli okullarda öğretmenlik yapar. Ermeni okullarında Ermenice öğretimi için halen kullanılan dilbilgisi kitabı *Tankaran*'ın Hrant Asadur'la birlikte iki yazarından biridir. Şiir, roman, öykü, oyun türlerinde eserleri olan Sibil'in yazıları "Masis" ve "Hayrenik" gibi dönemin önemli süreli yayınlarında yer alır.²⁸⁴

4.2. Aile, Ulusal Kimlik ve Toplumsal Eşitlik Ekseninde Kadınlar: Maknis (Mıknatıs)

Sibil'in Aleksandr Panosyan'la (Alpaslan) birlikte yazdığı *Maknis (Mıknatıs)* 1909'da basılır. İki perdeden oluşan oyunda kırk beş yaşlarındaki Digin Gabaryan, kızı

²⁸³ Fatih Altuğ, "Ermeni Kadın Yazarların Müslüman Kız Kardeşlerine Takdimi" başlıklı yazısında Logofet Fuad'ın Demet Dergisi'nde Zabel Asadur'la ilgili çıkan yazısından bahseder. Fuad'ın yazısını Osmanlılık fikirlerinin tezahürü olarak yorumlayan Altuğ, Logofet Fuad'ın "*Osmanlı'nın meşhur kadınları sıfatıyla Zabel Asadur, Sırpuhi Düsap ve Zabel Yesayan'ı Ermenice bilmeyen okurlara*" bu yazarların "*Ermeniliğini silmeden Osmanlılıkla niteleyerek*" tanıttığından ve Fuad'ın Zabel Asadur ile Sırpuhi Düsap'ın metinlerinden çevirdiği parçaları yazısına eklediğinden bahseder. Bu bilgi Zabel Asadur'un ve içinde yetiştiği Ermeni kadın yazarlar geleneğinin Osmanlı/Müslüman entelektüel camiada da bilinir olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Fatih Altuğ'un konuyla ilgili yazısı ve Logofet Fuad'ın Zabel Asadur'ı takdimi ile ilgili metin için bkz. Fatih Altuğ, "Ermeni Kadın Yazarların Müslüman Kız Kardeşlerine Takdimi", **K24**, (Çevrimiçi) <https://www.k24kitap.org/evvel-zaman/ermenikadın-yazarların-musulman-kız-kardeşlerine-takdimi-2791>, 20 Aralık 2023.

²⁸⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Victoria Rowe, "Sorunun Temel Çözümü Eğitimdedir: Sibil", **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 117-147.

Arsine, Arsine'nin arkadaşları Mey, Şuşan, Vehanuş ve hizmetçi Ağavni karakterleri yer alır. Oyun, 1909 yılının İstanbul'unda bir mahallede geçer.

Oyunda İngiliz hayranı olan ve sıklıkla Ermeniceyi İngiliz aksanıyla telaffuz eden Mey, bir Fransız gibi davranmaya çalışan, Fransızca kelime ve cümlelerle konuşmaya dikkat eden Şuşan, Milletperver Kadınlar Cemiyeti üyesi ve vatansever fikirlerle donanmış Vehanuş ile İstanbullu, soylu Ermeni bir aileden gelen Arsine aracılığıyla dönemin politik eğilimlerine ve temel tartışma konularına değinilir.

Her biri iyi bir eğitim almış, dönemin modern Ermeni kadın “modeli”ne uygun biçimde birkaç yabancı dil bilen, Batı'daki gelişmeleri yakından takip eden genç Ermeni kadınlar bir evin salonunda sık sık bir araya gelirken sohbetleri hane içinden kamusal alana taşar. Dönemin kültür sanat tartışmalarından yaşadıkları coğrafyanın siyasi atmosferine; Kilikya Katliamı sonrası yetim kalan çocukların sorunlarından hayalini kurdukları dünya gezilerine kadar pek çok konu bu sohbetlere dahildir. Evlilik ve yurtsever faaliyetler ise üzerine konuştukları esas meselelerdir ki bu meseleler sadece Sibil'in eserlerinin değil, geleneğini devraldığı Sırpuhi Düşap'ın ve çağdaşı diğer feminist yazarların da yazılarının ortak noktasıdır ve hemen her zaman modernite ve Ermeni kimliği üst başlığıyla tartışılır.

Oyunda göze çarpan önemli noktalardan biri de kadınların kamusal alandaki görünürlüklerinin daha çok hayırsever cemiyetler vasıtasıyla sağlanmasıdır. Bu cemiyetler aracılığıyla yapılan kermeslerde ve benzer etkinliklerde sosyalleşen kadınlar kamusal ve siyasi alanda kendilerini var edebilecekleri birtakım beceriler de geliştirir. Ayrıca aralarındaki yakın arkadaşlık, birbirlerini desteklemek konusundaki olumlu tutumları kadınlarla erkekler arasındaki eşitsiz ilişkiyi sorgulamaya ve sarsmaya dönük adımlar atma konusunda birbirlerini yüreklendirmeleri oyunun dikkat çeken diğer yönlerindendir.

4.2.1. Maknis'in Simgesel Evreninde Karakter Kurguları ve Kamusal Alanda Kadınlar

Sibil'in özel bir rica üzerine Aleksandr Panosyan ile (Alpaslan) kaleme aldığı *Maknis (Mıknatıs)* oyunu, 1909'da İstanbul'da Matteosyan Matbaası'nda basılır ve

Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti yararına beş kuruşa satışı gerçekleştirilir. Ayrıca oyun ilk kez hayırsever Oriortlar tarafından Pera Union Française sahnesinde temsil edilir.²⁸⁵ Bu bilgi, oyunun yazım sürecinden sahnelenmesine, yayımlanmasından satışına dek *Maknis*'in edebi değeri kadar Ermeni toplumu için işlevselliği bakımından da öneminin altını çizer. Oyunun Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti adına satışı ile Sibil arasındaki bağlantı ise tahmin edilenden daha büyük önem taşır.

*“Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti 11 Nisan 1879’da Üsküdar Cemaran Okulu mezunu 17 yaşındaki Zabel Hancıyan ve sekiz (kadın) sınıf arkadaşı tarafından kurulmuştu [...] 1879’da Milletperver’in kuruluşunda ona annesi ve Osmanlı hükümetinden gerekli izni alan teyzesi Sırpuhi Alyanakyan destek olmuşlardı. Milletperver bütün faaliyet süresi boyunca devlet baskısına maruz kaldı; 1894’te Abdülhamit katliamları başladığında kapatıldı ve 1908’de, Osmanlı Meşrutiyeti’nin ilanının ardından Sibil tarafından yeniden kuruluncaya kadar kapalı kaldı. Cemiyet faaliyetlerini 1915’e dek sürdürdü.”*²⁸⁶

İstanbul dışında, Ermeni nüfusunun yoğun olduğu yerlere kadınların eğitimi için okullar açmayı amaç edinen Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti’ne katılanların hemen hepsi İstanbul’lu üst sınıf ailelere mensup kadınlardır ve taşrada zor koşullarda yaşayan kız kardeşlerine destek amacıyla çalışma yürütürler. Ancak cemiyetin tek amacı bu değildir. Taşrada yaşayan Ermeni kadınlara ve çocuklara kendi dillerini öğretmek, Ermeniceyi ve Ermeni kültürünü sevdirmek ve böylece dilin ve kültürün nesiller boyunca sürdürülmesini sağlamak da cemiyetin bir başka amacıdır.²⁸⁷ Bu aynı zamanda ortak bir ruh yaratmanın ve bu ruh etrafında şekillenen bir ulusal kimlik inşa etmenin de yollarından biridir.

Cemiyetin kurucusu Zabel Asadur, *Maknis*'in satışından elde edilen geliri yine cemiyete vererek faaliyetlerin devamlılığına ve kuruluş hedefine ulaşma gayesine katkıda bulunmayı hedefler. Bunun yanında *Maknis*'in tematik seçimlerinde ve alt-metninde de hayırseverlik, kadınların cemiyet faaliyetleri aracılığıyla kamusal alana

²⁸⁵ Sibil-Alpaslan, *Maknis*, İstanbul, Matteosyan Matbaası, 1909, s. 6.

²⁸⁶ Arpik Minasyan’dan aktaran Rowe, “Sorunun Temel Çözümü”, *Bir Adalet Feryadı*, s. 122.

²⁸⁷ Rowe, “Sorunun Temel Çözümü”, *Bir Adalet Feryadı*, s. 122-123.

çıkışı gibi başlıkların öne çıktığı görülür. Ayrıca *Maknis*'te doğrudan Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti'nin adının zikredildiği de görülür. Oyun karakterlerinden Vehanuş, Arsine'yi kendisiyle evlenmeye talip zengin bir Rus Ermenisi olan Baron Aleksandr Tamaryants'tan Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti için para yardımı istemeye ikna eder ve Arsine adına bu amaçla bir mektup kaleme alır.²⁸⁸

Vehanuş, aslında on sekiz yaşında genç bir kadın olarak *Maknis*'in simgesel evreninde yer alan diğer kadın karakterlerden Ermeni toplumu için çalışmayı esas gaye edinmesi ve tüm hayatını bu minvalde kurgulaması ile farklılaşır. *Maknis*, Şuşan ve Mey'in toplumsal meselelere Vehanuş kadar adanmamış yaklaşımları ile Vehanuş'un kendini bu "dava"ya vakfedişi arasına gri bir alan inşa eder ve bu alana Arsine'yi yerleştirir. Arsine, Vehanuş'a gıpta eden, onun çalışmalarını ve dirayetini oldukça önemli bulan ancak Vehanuş kadar kendini bu "dava"ya adamayan bir karakter olarak kurulur. Şuşan ve Mey gibi Vehanuş'un bu yoğun adanmışlığını ve gayretini nafile bir çaba olarak görmeyen Arsine, bu bağlamda metinde bir denge kurar.

"Arsine: *Ah iyi kalpli Vehanuş, ne muhteşem bir ruhun var. Bilsen, o duyguların ve onunla tattığın sevinçlerin için seni ne kadar kıskanıyorum. (Kapı çalar)*

Şuşan: *Oh, mais (ama), daha ama chic (şık, hoş) daha brillant (parlak), şeyler yok mu kıskanacak?*

Mey: *I believe! Hem sonra böyle yardım etmek pratique (pratik, uygun) değil. İngilizvari değil. Yazık çoraplara, yazık mendillere...*

Şuşan: *Mey'in hakkı var... C'est autant de perdu (Bir o kadar da zarar ziyan)!"*²⁸⁹

Mey ve Şuşan'ın bir kermes vesilesiyle cemiyete para desteği sağlamaya çalışan Vehanuş'u "*altın kalpli bir çılgın*"²⁹⁰ olarak nitelendirmeleri, hatta yardımseverliğini ve adeta kendinden vazgeçip Ermeni toplumunu başa yazan yurtseverliğini kendini feda ile özdeşleştirmeleri karakterler arasında önemli bir ayrım çizgisi olarak kendini gösterir. "*Elbet günün birinde hastanede garde malade (hasta*

²⁸⁸ Sibil-Alpaslan, *Maknis*, s. 41-43.

²⁸⁹ A.e., s. 24.

²⁹⁰ A.e., s. 22.

bakıcı) olacak”²⁹¹ ya da “*Seni bir gün Kalfayan Yetimhanesi’ne baş rahibesi yapacağız*”²⁹² gibi sözlerle metin boyunca mutlaka “*alaycı bir ifade ile gülümseme*” ya da “*gülümseme*” notları düşülür. Bu yalnızca Şuşan ve Mey için değil, aynı yoğunlukta olmasa da Arsine için de söylenebilir. Gıptayla baktığı Vehanuş’un adanmışlığı, Arsine için de sınırı biraz aşmış bir eğilim gibi okunur. Bu Vehanuş üzerine konuşurken Arsine’nin de araya girdiği diyaloglarda net biçimde görülür. Vehanuş’un günün birinde hasta bakıcı olacağına dair Şuşan’ın cümlesini keserek araya giren Arsine de “*Ya da Ermeni ve Türk ordusunda hemşire. Ha, ha (Gülerek) lakin ne tatlı kızdır.*”²⁹³ diyerek aslında vurguyu yine o gri alan çeker ve dengeye kavuşturur.

Oyunda Vehanuş için hasta bakıcı ya da Kalfayan Yetimhanesi’ne baş rahibe olma yakıştırmaları kuşkusuz tesadüf değildir. Evlilik ve annelik ile uluslaşma hareketlerinin ve ulusal kimliğin birlikte konuşulduğu, özel alan ile kamusal alanın bu tartışmalarla yeniden şekillendiği bir dönemde Ermeni toplumu için de ulusun “*ulusal figürler olarak baba, anne, kız ve erkek kardeşlerin oluşturduğu bir ev olarak yeniden kurgulandığı*”²⁹⁴ görülür. Bu kurgu içinde Vehanuş da bu ulusal-ailenin içinde bazen bir anne bazen bir kız kardeş rolü üstlenir. Bu nedenle ulusu için çalışan Vehanuş’un bir başka aile kurmasına, çekirdek bir ailede annelik görevleri üstlenmesine de gerek yoktur çünkü ulus yararına ve ulusun evlatlarının faydası için çalışmakla evde ailesi ve çocukları için çalışmak neredeyse eşittir.

Lerna Ekmekçioğlu’nun incelemeleri bu yaklaşımın ilerleyen yıllarda da Ermeni toplumu için sürdüğüne işaret eder. Ekmekçioğlu, uzun yıllar boyunca Osmanlı ve Rus yönetimi altında yaşayan Ermenilerin toplumlarını adeta bir bebek ya da yenidoğan olarak görme eğilimlerinin kendisini “Bebek Ermenistan” (*manuk Hayasdan*) tanımlamasında gösterdiğini söyler. Bu yenidoğanı sağlıklı tutmak ve onun güçlü büyümesini sağlamak adına Ermeni yetimlerinin rehabilitasyonu, kadınların nüfus politikaları adına çocuk yapması ve hemşirelik önem kazanır. Bebek, anne ve çocuk ölümlerini azaltacak, bilimsel metotlar konusunda kadınları eğitecek, hıfzısıhha

²⁹¹ A.e., s. 22.

²⁹² A.e., s. 27.

²⁹³ A.e., s. 22.

²⁹⁴ Rowe, “Sorunun Temel Çözümü”, **Bir Adalet Feryadı**, s. 117.

dersleriyle birlikte ileride Büyük Ermenistan'da sağlık personeli olabilecek kadınlar yetiştirmek için hemşirelik oldukça işlevsel bir araç olarak görülür.²⁹⁵ Bu sebeple Şuşan ve Mey'in Vehanuş'a attettikleri ödevlerin tamamı o dönem de Ermeni toplumu için kadınların ulusal sorumlulukları arasındadır.

Victoria Rowe, Arsine ve Vehanuş karakterlerinin kurgulanışıyla ilgili önemli bir saptamada bulunur. Rowe'a göre Vehanuş ve Arsine aynı karakterin iki yarısı gibidir. Her ikisinin de Ermeni yurtseverliğini savunduğunu hatırlatan Rowe, aradaki temel farkı Vehanuş'un kendisini Ermeni halkına ve hayırseverliğe adanmasında Arsine'nin ise odağına annesini ve nişanlısını almasında görür. Rowe, Sibil'in bu farkı sadece *Maknis*'te değil diğer eserlerinde de belirgin biçimde ortaya koyduğunu ve bunun Sibil'in “*evlilik ve aktif yurtsever faaliyetlerin bağdaşmayacağı, birinin diğerini tehlikeye düşüreceği*” fikrine dayandığını yazar.²⁹⁶

Mey ve Şuşan ise *Maknis*'te Fransız ve İngiliz hayranlığının, üst sınıflara özgü zevklerin ve yaşam biçimlerinin altını çizen karakterler olarak yer alır:

“**Mey:** *Aznıvaşuk ne?*

Şuşan: *Evet, biliyorum. Aznıvaşuk, ma chère (şekerim)! Benim senin gibi bir yaratık, ni plus ni moins (ne fazla ne eksik) ama blouselarını (bluzlarını) Madam La Croix'a yaptırır, şapkalarını Mademoiselle Boralleli'ye, costume tailleurlarını (tayyörlerini) Crünbah'a, ayakkabılarını da Stephens'e.*

Mey: *Aa! Anladım, bir snob.*”²⁹⁷

Elbette bu vurgunun dönemin Ermeni toplumundaki eğilimlerle örtüşen yanları bulunduğu söylenebilir. Yine de tüm bu vurgulara rağmen Şuşan ve Mey'in içinde yaşadıkları dönemin ihtiyaçlarına dönük kaygılar taşımadıklarını ve toplumsal sorunlara karşı ilgisiz olduklarını iddia etmek güçtür. Zira Sibil, Şuşan'ı oyuna dahil ettiği ve seyirciyle/okuyucuyla tanıştırdığı XI. Sahne'de ona şu cümleleri söyler:

²⁹⁵Lerna Ekmekçioğlu, **Bir Milleti Diriltmek 1919 - 1933: Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Türkiye'de Ermeniliğin Yeniden İnşası**, Çev. Serdar Aksoy, İstanbul, Aras Yayınları, s. 84-85.

²⁹⁶ Rowe, “Sorunun Temel Çözümü”, **Bir Adalet Feryadı**, s. 143.

²⁹⁷ Sibil-Alpaslan, **Maknis**, s. 17.

“Şuşan: Oh! Şuşan değil, Suzanne, s’il vous plait! (Lütfen!) Kermesten geliyorum. Muzdariplerin, kazazedelerin, muhtaçların yararına düzenlenen pazardan. Uf, kibrit kutusu kadar küçük bir dükkân ve İstanbul Köprüsü kadar da uzun bir ismi var. Bugün oradaydık. İl fallait nous y voir! (Bizi görmeliydiniz!) Neler yaptık, ne diller döktük, neler sattık...”²⁹⁸

Tüm snobluklarına, *creme de la creme* zevklerine rağmen Şuşan ve Mey yaşadıkları topluma duyarsız değillerdir. Ermeni kadınların kamusal alana hayır örgütleri vasıtasıyla girmeleri sebebiyle kermeslere, hayırseverlik faaliyetlerine katılırlar. Burada Şuşan ve Mey için öne çıkan soru şudur: Motivasyonları hayır örgütleri faaliyetlerini önemsemelerinden mi gelmektedir yoksa bu faaliyetlerin kadınların kamusal alana çıkışı için makul bir gerekçe olmasından mı?

“Aslında bu dönemin Ermeni edebiyatının büyük bölümü ideolojik ve didaktik bir işleve sahiptir. Kadın yaşamının, kurmaca eserlerde, özellikle de kadın rollerinin incelenip tartışılmakta olduğu bir dönemde yer bulması, yalnızca gerçekliğin ya da tecrübelerin bir yansıması değil, çağdaş dünyada kadının yerini yapılandırmak ve tanımlamak için de bir girişimdi [...] Ermeni kadın edebiyatında ve kadınların hayır işlerine katılımında da benzer bir gelişme yaşanmıştır. Kadınlar bu alanlarda nüfuzlarını, kuram oluşturulması ve ulusun yetiştiricileri sıfatıyla geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendirilen değerlerin kamusal alana sokulması için kullanmaya çalıştılar.”²⁹⁹

Bu bağlamda *Maknis*’in yazılmış olduğu tarihsel ve sosyo-kültürel dönemin niteliklerini, Osmanlı’da kamusal alanın oluşumu ve kadınların kamusal alana girişi ile birlikte düşünmekte fayda var. Mehmet Fatih Uslu, “19. Yüzyıl Osmanlı Dünyasında Tarihsel Dram ve Kamusal Alan” başlıklı çalışmasında bu dönemde yeni oluşan kamusal alandan ne anlaşılması gerektiğinin tartışılmasını önemser ve farklı milletlerin iletişim kurmadan görece kapalı yaşamını devam ettirdiği hiyerarşik bir yapının iç ve dış etkenlerle 19. yüzyılda çatırdamaya başladığını belirtir. Tiyatronun böylesi bir yeni kamusal alanı olarak Osmanlı için önemine işaret eden Uslu, uluslaşma etkisiyle hızla siyasallaşan kamusal grupların siyasi açıdan birbirleriyle çatışan çıkarlarına rağmen yine de birbirlerini tanıma ve uzlaşma şansına sahip

²⁹⁸ A.e., s. 32-33.

²⁹⁹ Rowe, “Sorunun Temel Çözümü”, *Bir Adalet Feryadı*, s. 120-121.

olduklarını vurgular.³⁰⁰ “Yani kamusal alanı birbirine zıt yönlü iki kuvvetli vektör, çatışma ve uzlaşma şekillendirmekte; bu iki vektör onu bir müzakereler alanı olarak sürekli yeniden kurmaktadır.”³⁰¹

Maknis’in basıldığı 1909 tarihi, 1908 Devrimi’nin hemen ertesi olması bakımından da tarihsel olarak önemli bir kırılma noktasında durur. Modernite ile beraber kamusal alanın yüz yüze ilişkilere dayalı tahayyülü yerine kamusal alanın niteliği kazanarak toplumu da içine alacak şekilde değişimi ve 1908 ile birlikte kitle siyasetinin ve toplumsal mobilizasyonun dönüşümü önemli kırılma noktaları olarak öne çıkar.³⁰² Bu öyle bir tarihsel uğraktır ki toplumsal yaşamın tüm veçhelerini kapsar. Tanımanın, karşılaşmanın, karşılaşabilme ihtimallerinin artmasını toplumsal yaşamda olanaklı kılar. Farklı ideolojilerin, farklı sınıfların, farklı toplumların gündelik yaşam içerisinde karşılaşmasını mümkün kılan bu dönüşümler; karşılaşma için olduğu kadar bir araya gelişler için de imkânlar sunar.

“Osmanlı İmparatorluğu’nda modern bir eğitim sisteminin ortaya çıkışı, merkezi bürokrasinin inşası, dünya ekonomisi ve imparatorluk içi ekonomide aktif olan tüccar bir sınıfın faaliyetlerinin artışı, orta sınıfın büyüyerek çeşitlenmesi, kadının hanenin dışında daha fazla faal hale gelemeye başlaması, ciddi bir gazetecilik faaliyetinin etkin hale gelmesi, toplumun çok farklı amaçlarla örgütlenmeye başlaması kamusal alan, kamuoyu ve kitle siyaseti gibi mefhumların önemini arttırdı [...] 1908 sonrasında kalabalıklar, yığınlar ister kendi özellikleriyle olsun ister manipüle edilmiş olsunlar çok sık bir şekilde kamusal alanlarda bir araya toplanmışlardır. Seçimler, iktisadi boykotlar, grevler, işgaller, doğrudan eylemler, yürüyüşler, mitingler, bayramlar, gösteriler, cemiyetlerin faaliyetleri, gençlik örgütlerinin toplu faaliyetleri, kitlesel spor etkinlikleri insanların gündelik hayatlarını doldurmaya başlıyordu.”³⁰³

³⁰⁰ Mehmet Fatih Uslu, “19. Yüzyıl Osmanlı Dünyasında Tarihsel Dram ve Kamusal Alan”, **Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul’unda Modern Edebi Kültür**, Yay. Haz. Mehmet Fatih Uslu, Fatih Altuğ, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 238-239.

³⁰¹ A.e., s. 239.

³⁰² Y. Doğan Çetinkaya, “1908 Devrimi’nde Kamusal Alan ve Kitle Siyasetinde Dönüşüm”, **İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, No. 38, Mart 2008, s. 132-133, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/5327>, 20 Aralık 2023.

³⁰³ A.e., s. 132-133.

İşte Sibil'in *Maknis*'i, 1908 Devrimi'yle gelen böylesi bir toplumsal, kültürel ve politik atmosfere doğar ve Sibil 1909'da kendisini dinleyen kalabalığa seslenir: "*Bayanlar ve baylar, yas tutmanın, ağlamanın sırası değil, çalışma zamanı! Herkes kendi işinin, kendi görevinin, kendi sorumluluğunun başına!...*"³⁰⁴ Artık İstibdat son bulmuş ve Ermeni kadınlar için yeni bir dönem başlamıştır. Bu yeni dönemin öncelikli görevi kadınların eğitimidir. Sibil örnek verir: "*Fransız bir yazar, 'Kadınların eğitimi ile ilgilenmeyen bir toplum yok olmaya mahkumdur' der. Son otuz yılı bugün bize bir karabasan gibi gelen bir sis bulutu ile karartılan Ermeni milleti bu gerçeği çoktan görmüştü.*"³⁰⁵ Otuz yıllık karabasanın ardından dağılan sis bulutlarıyla birlikte yalnızca Ermeni toplumuna mensup kadınlar için değil Osmanlı'nın diğer kesimleri için de bir başka canlılık ortaya çıkar.

Kamusal alanın canlılığı, kadınların katılımıyla şekillenir. 1908 Devrimi'ni gerçekleştiren ve hürriyet, müsavat, adalet ve uhuvvet ilkeleri doğrultusunda siyasal devrimi toplumsal devrimle tamamlamayı hedefleyen Genç Osmanlılar için de bu toplumsal devrimin çekirdeğinde kadınların konumu ve aile yer alır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanan ve 1908 ile sonrasında cisimleşen kadınlar için eğitim hamlesi ve açılan kız okulları, kadınların örgütlenme çabalarının bir neticesi olarak dernekleşme, gazete-dergi çalışmaları (kimi tümüyle kadınlar tarafından çıkarılan 40 kadın dergisi ile 300'e yakın kitap) ve kamuda çalışma hakkının kazanılması; kadınların kamusal alandaki varlığını ve görünürlüğünü artırır.³⁰⁶

Kadın artık özel alana kapatılmış, "ev" ile özdeş olmaktan çıkarak kamusal alanda varlığını duyuran, bu çabanın aktif taşıyıcısı ve "müsavat-ı tamme"³⁰⁷ talebini yükselten bir figürdür. 19. yüzyılın uluslaşma hareketleri içerisinde kendi payına düşen sorumlulukları sırtlamaya hazır, kendi varlık mücadelesi yanında ulusunun ihtiyaçlarını da gözetken kurucu bir figür... Zabel Asadur'un *Maknis*'te yapmaya çalıştığı tam da budur. Özellikle Vehanuş karakteri aracılığıyla kadınların toplumun

³⁰⁴ Sibil (Zabel Asadur), "Milletperver Kadınlar", Ermenice'den çeviren: Melissa Bilal, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 152.

³⁰⁵ A.e., s. 153.

³⁰⁶ Fatmagül Berktaş, "Önsöz", **Kadının Değişen Dünyası: Osmanlı Sosyal ve Kültürel Yaşamından İzler 1908 - 1918**, Ed. Ayşen Müderrisoğlu, İstanbul, Kronik Kitap, 2021, s. 7-8, 11.

³⁰⁷ A.e., s. 7.

bir parçası olarak omuzlarında taşıdığı sorumluluğu hatırlamak ve bunun Ermeni toplumunu ileriye taşıyacak yegâne güç olduğu bilinciyle -bugünden bakıldığında- Vehanuş'u adeta bir tebliğci gibi konuşturarak bu sorumluluğu okuyuculara da hatırlatmak... Bu çaba, Victoria Rowe'un da bahsettiği gibi dönemin Ermeni edebiyatının genel bir eğilimi olarak metinlerin ideolojik ve didaktik yükleri ile doğrudan bağlantılıdır. Vehanuş bu doğrultuda sanki Zabel Asadur'un bir yansıması olarak sahneden/metinden seyirciye/okuyucuya seslenir. Tüm hayat gailenin, koşturmacaların, Şuşan ve Mey'in yer yer "şımarıklık" olarak addedilen kaygılarının yanında Vehanuş o temel varlık mücadelesini ve asıl sorunu hatırlatan bir gösteren olarak kurulur.

Burada dönemin hem Osmanlı/Müslüman yazarlarının hem de Ermeni yazarlarının üretimlerinin tarihsel-sosyolojik bagajını dikkate almak anlamlı olabilir. Dönemin Osmanlı/Müslüman aydınlarının bakışına dair Ayşe Saraçgil, Genç Osmanlılar'ın ideallerine yanıt üretebilecek kadın-erkek ilişkilerinin mümkün olmasının koşulunun köklü bir sosyo-kültürel değişim olduğunu belirtir. Kadınların böyle bir değişim için attıkları olası adımlarının ise erkek aydınlarda dehşetle karşılandığını ifade eder. *"Bu çelişkiler içinde birbiriyle çatışan olumsuzluklardan kurtulmanın tek yolu, modernleşme ile karşılıklı bir alışverişe girmek ve söz konusu sürecin içerdiği çelişkileri betimleyerek erkek otoritesini yeniden tanımlamaktı[r]. Oysa yaşanan gerçeklikte Batı neredeyse kutsanmıştı[r] ama, aynı zamanda ona yaklaşmak için gerekli her türlü yenilik korku yaratıyordu[r]."*³⁰⁸ Ermeni aydınların hayat verdiği entelektüel mecralarda da bu tespitle benzeşen kimi tutumlarla karşılaşılır. Konuyla ilgili Boğos Levon Zekiyan, Sırpuhi Düsap'ın bir yazar olarak görünür olmasıyla birlikte o dönem yürütülen polemiklere ve kutuplaşan ortama değinir:

"19. yüzyıl sonlarında, Ermeni toplumu içinde kadınların kurtuluşunun öncü ismi, İstanbul'un önde gelen Fransızlarından Dussape (Düsap) ile evli olan yetenekli kadın yazar Sırpuhi Vahanyan'dır. Dussape, hayret verici bir mücadele yürüten eşinin özgürlüğüne bütünüyle saygı gösterecek ve Sırpuhi de onun bu tutumunu şükranla karşılayacaktır. Dussape'in tarafında yer alan

³⁰⁸Ayşe Saraçgil, **Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat**, çeviren: Sevim Aktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 1. Baskı, 2005, s. 135.

*Reteos Berberyan'la, onun karşısında duran Krikor Zohrab'ın başını çektiği ve dönemin en nitelikli entelektüellerinin dahil olduğu ateşli [bir polemiktir bu.]*³⁰⁹

Osmanlı/Müslüman erkek aydınlarının kadınlara dair yakışımındaki sorunlu bakışa dair Saraçgil'in bir diğer yorumu *"kendisini kadın ile birlikte algılamayı başaramayan [...] yazar, baba, koca veya sevgili konumundaki reformcu erkekler [in] problemleri kendi bilinçlerinde, kendi tepkilerinde değil, kadınlarda"* inceliyor olmalarıdır. *"Buna koşut olarak, tasvir ve düşüncenin öznesi durumuna getirilen kadınların ifade ettikleri de, kendileri ve yaşamları değil, erkeklerin arzu ve korkuları"*dır.³¹⁰

Bu erkek bakış açısının kadınlar üzerinden kurduğu gelecek projeksiyonunda, kadından çok erkek korku ve arzularının konuşması da temelde bir bakış ve yaklaşım biçimi ile ilgilidir. Toplumsal devrimin çekirdeğinde yer alan kadın meselesinin tartışılması elbette dönemin modernleşme ve uluslaşma hareketleriyle hızlanan politik ikliminde önem taşır. Ancak erkek arzusu ve korkusuna eşitlenen kadın algısı ile anlatısı, dönemin ihtiyaçlarını ve gerçeklerini yansıtmak bakımından da yetersiz kalır. Oysa dönemin kadın yazarlarının taşıdığı dert ve yarattığı simgesel evren bahsedilen sınırlılıkları aşan bir tablo sunar. Arpiar Arpiaryan'ın Sırpuhi Düsap'ın eserlerinde çizdiği Ermeni kadın karakterlere dair eleştirisinde bahsi geçen tavır kendini açık bir biçimde gösterir. Düsap'ın kentli, üst sınıf kadın karakterlerinin Ermeni kimliğini yansıtmadığını iddia eden Arpiaryan'a göre *"Ermeni kadını Ermeni toprağındadır; onun davasını savunmak isteyen herkesin önce onunla birlikte yaşayarak, onun hayatını incelemesi gerekir."*³¹¹ Tam da Arpiaryan'ın korkusunu perdelediği eleştirisine sebep yazar tavrıyla Düsap ve takipçisi Osmanlı dönemi kadın yazarların kurdukları simgesel evrenlerde ve kurgusal metinlerde görülen kadın karakterler; kendi dertleri, amaçları, mutluluk ve kaygılarıyla bir erkeklik projeksiyonu olmanın

³⁰⁹ Zekiyan, **Ermeniler ve Modernite**, s. 96-97.

³¹⁰ Saraçgil, **Bukalemun Erkek**, s. 136-137. Bu konuda bkz. Ayşegül Utku Günaydın, **Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 62.

³¹¹ Arpik Minasyan'dan aktaran Victoria Rowe, "Öncü Anneler", **Bir Adalet Feryadı**, s. 43.

ötesinde kendileri olmaya çabalar. Sırpuhi Düsap'tan Zabel Asadur'a kadınca yazmanın etkisi bu bağlamda görülür ve sezilir.

Maknis Ermeni toplumu içerisinde farklı toplumsal kesimlerden, farklı sınıflardan karakterleri buluşturan bir metin olmasıyla öne çıktığı kadar; tüm oyun kişilerinin kadınlardan oluşması ve farklı kadınlık deneyimlerini içermesi bakımından da önem kazanır. Bugün bile edebiyat metinleri içerisinde kadın karakterleri başa yazan, bir tip olarak değil de karakter olarak kurgulayan metinler sınırlı sayıda; 1909 yılında Zabel Asadur'un kurduğu bu simgesel evrendeki karşılaşmalar, canlı diyaloglar, farklılıkları gören ve tartışmaya açan kapsayıcı dil önemli noktalara işaret eder. Kadınlar arasındaki sınıf, sosyal statü, yaş, deneyim, dini inanç/inançsızlık, etnik köken gibi farklılıkları birbirleriyle ilişkiselliği içerisinde anlamlandırmaya imkân sunar. Bu farklılıkların kat'i sınırlar çizmesinden ziyade kesişme noktalarında birbiriyle temas edebildiği, karşılaşmaya ve anlamaya olanak tanıdığı görülür. Birer özne olarak kadın karakterleri görebilmenin esas anlamı da burada ortaya çıkar. Digin Gabaryan'dan Şuşan'a, Ağavni'den Mey'e, Arsine'den Vehanuş'a dek tüm karakterlerin deneyimi ve dili ile bir dönemin kadınlık meselelerini anlamlandırma olasılığı doğar. Zabel Asadur, *Maknis*'te bu kanlı canlı kadın karakterler vasıtasıyla kadınların kendini var etme mücadelesini hem Osmanlı dönemi toplumsal saikleri ile hem de Ermeni toplumunun uluslaşma süreçlerindeki iç dinamikleri ve ihtiyaçlarıyla birlikte düşünerek kurar. Bu sebeple “yurtseverliği bir tür meslek olarak kurguladığı”³¹² *Maknis*'te Vehanuş aracılığıyla kadınların Ermeni toplumu için görevini ve sorumluluğunu hatırlatırken Sibil olarak kendi fikir ve inançlarını da bu karakter üzerinden duyurmayı hedefler. “Yeni Kadın” başlığıyla 10 Temmuz 1899'da *Masis*'te yayımlanan yazısında Sibil şunları aktarır:

“İnsani yardım, pedagoji gibi pek çok alanla ilgili kayıtlara göz attığımızda, gelişmiş ülkelerin her fırsatta şükran duygularını belirttiği kadınların adlarına sıkça rastlarız. Hayatlarını bu tür yardım faaliyetlerine vakfetmiş, saçlarını bu uğurda ağartmış, güçsüzlere, talihsizlere, afetzedelere derman dağıtarak mutluluk bulan pek çok kadın var [...] İşte, kadınlarının en büyük zevkinin hayır işleri, mutluluğunun ise ideallerinin gerçekleşmesi olan bu uluslarla ilgili

³¹² Rowe, “Sorunun Temel Çözümü”, *Bir Adalet Feryadı*, s. 142.

haberleri okuyarak onlara imreniyoruz. Biz de o büyük halkların yanında, bu ilerici hareketteki, kendi ölçülerimizde sade, mütevazı yerimizi elbette bir gün alacağız [...] Bugün sadece kâğıt üzerinde olan bu girişimler, bu doğum sancıları, kim bilir, belki de yarın ciddi birer eyleme dönüşecek. Toplumumuzda kadınlar ne yaparlarsa iyi yaparlar; geçmiş bunun en açık kanıtıdır. Azkanıver'deki (Milletperver [Ermeni Kadınlar Cemiyeti]) ve Tıbrotsaser'deki (Okulsever [Kadınlar Cemiyeti]) kadınların çalışmaları her zaman övgüyle karşılanmıştır.”³¹³

Benzer bir vurgu Oryortats Ingerutyun'un (Genç Kızlar Cemiyeti) 1909 tarihli toplantısında yaptığı konuşmada da görülür:

“Yürekleri vatana hizmet etme arzusuyla dolu bu cesur kızlar bu ilk toplantıyı düzenleme şansına sahip oldular. Dolayısıyla, artık ağlayıp sızlama tarihine nihai bir perde çekmiş oluyor, gerçek bir Meşrutiyet yönetiminin koruması altında yeni bir tarih sayfası açıyoruz. Artık taşradan gelen kanlı ve iç parçalayıcı haberlerle sarsılmayacağız. Bugün zihinlerimiz bir Adalet ve Özgürlük düşüyle meşgul. Biz ne istiyoruz? Biz çocuklarımızın eğitim almasını istiyoruz. Gençlerimizin asker olmasını ve köylülerimizin çalışmalarının meyvelerini barış içinde toplamasını istiyoruz [...] Bize ayda kırk para vermemek için Ermeni kadınının eğitime değil ekmeğe ihtiyacı olduğunu söyleyenleri ilk ve son kez bu kürsüden kesinkes yanıtlıyorum: Ermeni kadını ekmek kadar ve hatta daha çok muhtaçtır eğitime [...] Taşralı kız kardeşlerimiz için son nefesimize kadar çalışacağız. Onları yükseltecek, layık oldukları yerlere getireceğiz. Gelecek kuşakları kız kardeşlerine hizmet etmek üzere eğiteceğiz; onlar da başkentteki kardeşlerini sevmeyi öğrenecekler. İşte, Meşrutiyet'in kutsal ilkelerini gerçeğe dönüştürecek olan bu uyumdur - Hürriyet, Eşitlik, Kardeşlik ve Adalet.”³¹⁴

4.2.2. “Salon”dan Kamusal Alana Uzanan Kadınların (Politik) Dostluğu

Modernleşme sürecinin özellikle kadınlar için özel alan ile kamusal alan arasındaki kat'i sınırları esneten, genişleten etkisi, kendisini modern kadın anlatısı ve

³¹³ Zabel Asadur (Sibil), “Yeni Kadın”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 162-163.

³¹⁴ Asadur (Sibil), “Milletperver Kadınlar”, **Bir Adalet Feryadı**, s. 153-155.

tahayyülüyle uyumlu biçimde gösterir. Kamusal alana çıkışın ve bu alandaki varlık mücadelesinin hem bir çatışma hem bir müzakere zemini olduğu akılda tutulduğunda, kimi ara alanlar ve geçiş aşamaları tespit etmek de olanaklı hale gelir. Bunun özellikle edebiyat dünyası ve kadınlar açısından en etkili örneklerinden birini hem “ev”in müstesna bir köşesi hem de özel alanın mahiyetinin değiştiği bir geçiş alanı olarak salonlar oluşturur. Salonlar yalnızca kadınlar için değil, kültür-sanat ve felsefi tartışma alanı oluşturması bakımından erkekler için de mühim bir imkâna işaret eder.

“Edebiyat dünyası ile ilgili özel tartışma grupları, geleneksel Osmanlı kültürüne yabancı değildir. Osmanlı entelektüel dünyası ile Batı entelektüel âlemi arasındaki ilk ciddi temaslardan biri, idarî olmayan bir seviyede, böyle bir salonda, Beşiktaş Cem’iyyet-i İlmiyyesi adlı bir cemiyette kuruldu. Cemiyet, toplantılarını matematik, astronomi, edebiyat ve felsefe çalışmalarına hasretmişti. Üyeler Beşiktaş ile Ortaköy arasındaki İsmâil Ferruh Efendi yalısında buluşmaktaydılar [...] Sultan Abdülaziz’in hükümdarlığı esnasında büyük konaklar, eğitici kurumlar oldukları kadar, tartışma merkezleri ve yoğun kültürel faaliyetlerin odağı haline de geldiler. Yeni Osmanlı hareketi başlangıç safhasında iken, bu salonlar faaliyetlerinin en yüksek noktasındaydılar. Her büyük konağın sahibi, “hâne”sinde en azından bir ilim adamı bulundurmaya çalışmaktaydı. Bu seçkin misafirin vazifesi, diğer misafirlerin veya hâne mensuplarının eğitimi için öğretmen olarak hizmet vermektir. Yeni Osmanlı hareketinin bütün üyeleri, bu çevrelerde etkindiler [...] Bu konaklarda yapılan tartışmalar, Batının kültürel mirasının parçası olan fikirleri Türkiye’ye getirme teşebbüsleriyle eş-zamanlı olarak yürütülmüştü.”³¹⁵

Özellikle Tanzimat sonrası modernleşme ve Batılılaşma sürecinin Osmanlı aydınları nezdinde bir tür agorası olarak okunabilecek bu salonlar; önemli bir karşılaşma ve tartışma zemini oluşturmasının yanında örgütlenme alanı yaratması bakımından da ciddi bir tarihsel okumaya ihtiyaç duyar. Salonların yalnızca erkekler için bir zemin oluşturduğunu düşünmek ise hatalı olacaktır. Nora Tataryan Aslan “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Döneminde Bir Kültürel Üretim Mekânı Olarak Salon” başlıklı ilham verici çalışmada bu ön kabule karşı çıkar. Salonların Osmanlı coğrafyasında varlık göstermeye başlamasını modernleşme sürecinin önemli adımlarından biri olarak gören Tataryan-Aslan, özellikle feminist hareketin

³¹⁵ Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, Çev. Mümtaz’er Türköne, Fahri Unan, İrfan Erdoğan, Yay. Haz. Ömer Laçiner, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 257, 260-262.

modernleşme ile ilişkisinin bu zemini daha net anlamaya olanak sağlayacağını vurgular.³¹⁶

Nora Tataryan Aslan, genellikle edebiyat alanındaki eğitimli, sosyal sermayesi yüksek üst sınıfa mensup ve özellikle de yurtdışına çıkma imkânı bulmuş kadınların “ev”lerinde gerçekleştirilen buluşmaların, “yeni kadın” tahayyülünü gerçekleştirebilmek için batılı bir modeli yerelde etkin kılabilme olanağı sunduğuna işaret eder³¹⁷ ve ekler:

“[...]Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemindeki “salon kadını” modernleşme düşüncesinin ideal modern kadın tahayyülüyle büyük ölçüde eşleşir. Zira bir kadından hala iyi bir anne ve iffetli bir eş olmasının beklendiği o dönemde, salon sahibeleri entelektüel çevresini bu değerler çerçevesinde evine davet ederek özel alanı kamusalılaştırmış böylece birbirine zıt gözüken bu iki alanı - kamusal ve özel- geçişken kılmış olurlar.”³¹⁸

Evlerin salonunu özel alandan ayıran ve kamusalılaştıran bu edebiyat salonları, fikrin tartışıldığı alanlar olduğu kadar kamusal alana çıkışı önünde devasa engeller bulunan kadınlar için örgütlenme alanları oluşturması bakımından da önem kazanır. Böylelikle kadınlar için emeğin, yer yer şiddetin, baskının, kimi zaman da güvenli bir sığınak duygusunun mekânı olarak öne çıkan evin artık tartışabilmenin, farklılıklarla karşılaşabilmenin ve üretebilmenin imkânını sunduğu görülür. Bu dönüşümün kadınlar için anlamı elbette büyüktür ancak sınırlılıklarının, içerdiği kadar dışladıklarının farkında olmak da önemlidir. Zira edebiyat salonları her kadının erişimine açık bir mahiyette değildir. Tataryan-Aslan düzenleme ve katılım gösterme anlamında salonların sınıfsal niteliğinin altını kalınca çizirken bunun salt kadınların tercih ve kararlarına bağlı olmadığını da hatırlatır.

“Salonlara katılımın her kesimden kadın için erişilebilir olduğu kanısı ne kadar yanlışsa salonları salt kadınların himayesinde özerk bir alan gibi

³¹⁶ Nora Tataryan Aslan, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Döneminde Bir Kültürel Üretim Mekânı Olarak Salon”, **Ev: Tarihsel, Toplumsal ve Sembolik Bir Mekân Olarak Anlamı ve Dönüşümü**, Ed. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız, Ankara, Nika Yayınevi, 2023, s. 37-38.

³¹⁷ A.e., s. 35, 38.

³¹⁸ A.e., s. 38.

düşünmemek de aynı ölçüde hatalı olacaktır. Zira modernleşme ile ilişkisi içinde anlaşıldığında salonlar sayesinde her ne kadar ayrıcalıklara sahip kadınlar artık evde salt yemek yapıp, çocuk bakmak yerine çağdaşlarıyla okuyup, üretip tartışma imkanına erişseler de bu toplantılar hala dönemin erkek aydınları tarafından desteklenen bir projenin parçası oldukları ölçüde hayata geçebilmişlerdir.”³¹⁹

Kamusal alanlar denli kadınlara erişim engeli yaratmayan salonlar özel alanlar içerisinde bir tür ara bölge ve geçiş safhası oluştursa da bu geçişin erkek icazeti ile olanaklı olduğunu da akılda tutmakta yarar var. Yine de Tanzimat sonrasında adım adım artan ve 1908’le birlikte en yüksek hareketliliğe ve etkiye ulaşan kadınların kamusal alandaki varlık mücadelesinin gözlemlenebileceği salonlar yadsınamaz bir gerçek olarak ortada durur. Peki bu salonlarda ne konuşulur, ne söylenir, ne dinlenir ve dahası ne örgütlenir? *Maknis*’te Zabel Asadur eğitilmiş, birçok dil bilen, üst sınıftan kadınları çerçevesi bahsedilen salonlar ile bire bir eşleşmese bile bu salonların farklı bir formunu kurarak bir araya getirir ve kadınların varlık mücadelesinden Ermeni toplumunun ihtiyaçlarına dek birçok meseleyi bu salonda tartışır.³²⁰ Bu salon *Maknis*’te salt fikirlerin ve kadınların bir araya geldiği bir mekân olarak kurulmaz; hayaller, kaygılar, niyetler de bu mekânda vücut bulur. Arsine ve Digin Gabaryan’ın salonlarında Mey’in, Şuşan’ın, Ağavni’nin, Vehanuş’un tüm zihin haritasını çıkarmak mümkün hale gelir.

Arsine piyangodan büyük ikramiyeyi kazanması halinde yarısını kendisine ayıracağını diğer yarısını ise eşit üç pay halinde Şuşan, Mey ve Vehanuş’la paylaşacağını söylediğinde; salon, bu dört kadının hayallerinin ve niyetlerinin duyulur olduğu bir sahneye dönüşür:

“Arsine: Onu [piyangodan çıkma olasılığı olan büyük ödülü] nasıl kullanacağını bilmek isterdim, Suzanne.

Şuşan: Ben mi? Tu me le demandes? (Bana mı soruyorsun?) Expressle doğru Paris. Grand Opéra, Musée du Louvre, Comédie Française, Les Grands

³¹⁹ A.e., s. 40.

³²⁰ Zabel Asadur da burada bahsi geçen salonların katılımcılarından biridir. Bir Pazar günü Sırpuhi Düsap’ın salonunda yaşadığı deneyimi ve bu salona dair izlenimlerini “Digin Düsap ir Sırabin Meç” (Bayan Düsap’ın Salonunda) başlıklı yazısında anlatır. Yazı için bkz. Asadur (Sibil), “Düsap’ın Salonunda”, **Bir Adalet Feryadı**, s. 156-160.

Boulevards, Rue de la Paix, Les Grands Magasins, Champs Elysées, automobile, ballon dirigeable... Oradan Suisse, Genève, Montblanc, Nice, Cannes, Menton, Rome, Florence, bataille des fleurs, barcarolle a Venice... Ve oradan da harikulade kıyafetlerle Pera'nın, Büyükkada'nın kibar hanımlarını épater (etkilemek) için ver elini İstanbul.

Arsine: Ya sen Mey?

Mey: Oh! I know, Ben Niyagara Şelalesi'nden arkadaşlarıma kartpostallar göndermek için Transatlantic'le doğru Amerika'ya giderim. Alaska'daki madenleri görüp California'daki milyonerlerle tanıştıktan sonra Patagonya'daki vahşilerin hayatını incelerdim. Daha sonra Güney Kutbu'ndan Okyanusya, Melburn, Sandviç ve Avazagadz adalarına geçerdim... Oradan Himalayalar üzerinde sabah kahvaltısı yapmak için Hindistan'a geçerdim. Oh! How splendid it would be! (Ne şahane olurdu!) Pekin, Tokyo, Şangay, Kiyoto ve Suçeo... Sarı Irmak üzerindeki şehirlerden hiçbirini kaçırmazdım... Oh! Tren, gemi, sport, lawn tennis, croquet, polo!... Hiç oturmadan hop hop ata binip Amazon olmak, tekne yarışlarına katılmak, erkeklerle kürek çekmek ve onları geçmek... Oh! What a delicious dream! (Ne tatlı bir rüya!)

Vehanuş: Ah! Aklıma ve ruhuma hiç de hitap etmeyen ve tamamen aykırı gelen ne garip fikirleriniz var. Ben, eğer benim param olsaydı memleketin ücra köşelerine okullar açmak, ışık ve bilgi yaymak için doğru Hayastan'a giderdim. Kilikya'nın yoksul köylerine, Muş'un, Harput'un Van'ın Sasun'un Hınıs'ın ve Pasinlerin ücra köşelerine okullar açardım. Karanlıkta kalmış yerlere tatlı bir söz, bir fayda, hastalara ilaç, çıplaklara giysi, umutsuz çiftçilere tohumluk... Bir şefkat, bir cesaret ve nihayet beni şevkatli bir melek gibi kabul edecek, sevip kutsayacak bütün soydaş babalarıma, annelerime, kız kardeş ve erkek kardeşlerime yardım götürürdüm... Ah! İyilik yapmak, iyi olmak... Bu değil midir bir Ermeni kadınının yeryüzündeki başlıca ideali ve en büyük görevi?"³²¹

Şuşan'ın Fransa'dan İtalya'ya ve oradan Pera ile Büyükkada'ya uzanan büyük ikramiye düşlerinin alt metninde müzeler, tiyatrolar, operalar, festivaller, geniş bulvarlarda otomobillerle seyahatler ve moda yer alır. Kamusal alanda kendine yer açmaya çalışan bir kadının hayalleri dile gelir. Bununla birlikte üst sınıfın seyreltilmiş zevklerini yansıtan bu hayallerde Fransa'nın başat rol oynadığını da görmek mümkündür. Şuşan için modernleşmenin aydınlık yüzünü temsil eden Fransa her bakımdan bir örnek model teşkil eder ve bunu oyun metninin farklı birçok sahnesinde vurgular. Mey ise hayallerinde tren-gemi seyahatlerine çıkmayı, at binmek, kriket-

³²¹ Sibil-Alpaslan, **Maknis**, s. 25-26.

tenis gibi üst sınıflarla özdeşleşen sporları yapmayı, tekne ve kürek yarışlarına katılıp Amerika'dan Hindistan'a, Uzakdoğu'dan Güney Kutbu'na dünyayı keşfetmeyi arzu eder. Osmanlı toplumu içerisinde kamusal alana çıkışı oldukça sınırlı kadınlardan farklılaştıkları bu nokta, sınıfsal ayrımların altını da kalınca çizer. Hayallerin dili Şuşan'da Fransızca, Mey'de ise İngilizcedir. Metin içerisinde bu iki karakter tarafından defaatle tekrarlanan Fransa ve İngiltere vurgusu, modernleşmenin yoluna dair toplumsal tartışmaları da hatırlatan bir işlevselliğe sahiptir. “Fransız ve İngiliz hayranı kadın ve erkekler 19. yüzyıl sonu Ermeni yazınında sık rastlanan öğelerdi[r]”³²² ve bu sebeple Mey ve Şuşan'ın karakterleri üzerinden Asadur'un metin içerisindeki bu vurgularının tesadüfi olmadığı açıktır.

“Şuşan: Bu daha çok Fransız vari, Mademoiselle. İngilizler Fransızlardan almıştır.

Mey: Yanılıyorsun, Fransızlar her şeyde İngilizleri takip eder.”³²³

“Mey: Ermenice ile şiir nasıl yazılır? Şiiri İngilizce okumak gerekir. Tennison'un poemleri hiçbir millette yazılamaz. [...]

Şuşan: Ne diyorsun Mey, şiiri Fransızca okumalı. Verlaine'nin şiirleri başka dilde yazılamaz.”³²⁴

Burada elbette Şuşan ve Mey'in modernleşmenin rotasını dışarıda, farklı ülke deneyimlerinde arayan tercihleri yanında gözünü Hayasdan'a diken ve tüm dikkatini üst sınıflara değil alt sınıflara, yoksulluğa ve adaletsizliğe veren Vehanuş karakterinin işlevselliği Sibil için kritik önemde olsa gerek. Şuşan ve Mey'in onun aklına ve ruhuna tamamen aykırı geldiğini söylediği fikirleri karşısında Vehanuş'un ücra yerlere okul açmaya, ilaç-giysi-tohum gibi üst sınıfların değil alt sınıfların gereksinimlerine odaklanması, hayır işlerini öncelikli kılması bambaşka bir noktaya işaret eder: Modernleşmenin özü bu coğrafyada ve bu topraklardadır. Önceliği yoksullukla mücadelede, kimliğine, özellikle de bu kimliğin taşıyıcısı olarak görülen çocuklara sahip çıkmaktadır. Bunun için Adana katliamı sırasında “onca eziyet çekip, onca zulüm görmüş” katliamın ardından İstanbul'a gelip burada “izbe yerlerde”, “soğuk

³²² Rowe, “Sorunun Temel Çözümü”, **Bir Adalet Feryadı**, s. 143.

³²³ Sibil-Alpaslan, **Maknıs**, s. 38.

³²⁴ A.e., s. 45.

taşların, toprağın üstünde”, “hasta, yoksul, biçare” halde yaşamaya çalışan yetimlere³²⁵ döner yüzünü. Sibil bu noktalarda evinin *salonunu* dönemin aydınlarının modernleşme, uluslaşma, Batılılaşma gibi önemli kavramları tartıştığı bir münazara salonu görünümüne sokar ancak bu fikirleri birbirini ezen, yok sayan bir hatta çarpıştırmaz. Farklı fikirlerin, farklı modernleşme rotalarının ve farklı kadınların karşılaştığı, birbirini yok saymadan dinlediği ve yan yana var olabildiği bu *salon*, yalnızca kamusal ve özel alan arasındaki geçişken bir mekân değildir artık; aynı zamanda politik nitelik de taşıyan bir kadın dostluğunun alternatif evrenidir.

Fatmagül Berktaş, Arendt’in “politik dostluk” kavramsallaştırmasını açarken tam da *Maknis*’te Asadur’un kurduğu salonda bir araya gelen bu altı kadının dostluğunu anlamlandırabilmeyi ve takip etmeyi sağlayacak bir izlek sunar:

“Hannah Arendt’in “politik dostluk” dediği şey, işte tam da bizden farklı olan ve görüşlerimizi de paylaşmayabilen (hatta Derrida’nın deyişiyle “dışlanmış öteki” olan) bu başkalarıyla/ötekilerle aynı dünyayı paylaşmak için oluşturacağımız ilişkidir [...] topluluğun aynılardan/eşitlerden değil, tersine farklı ve benzemez olanlardan meydana geldiğini düşünür, Arendt [...] Ortak konular üzerinde konuşma ve diyalog, süreç içinde gelişir ve nihayetinde dostlar arasında “ortak bir dünya” meydana getirir [...] iktidar odaklı bir politika anlayışı yerine, insan olma konumları dolayısıyla benzersiz ve farklı olanlara yönelik dostluğa odaklanarak politik alanı, çatışmayı ve farklılığı kucaklayacak şekilde yeniden inşa çalışmaktadır.”³²⁶

Maknis’in bu farklı türdeki salonu bize kadın dostluğu ile Arendt’in politik dostluk olarak nitelendirdiği iki ayrı konumun üst üste çakıştığı oldukça verimli bir alan sunar. Bu alanın sınırları içerisinde Sibil’in kurguladığı altı oyun kişisi kadını hem birbirleriyle kişisel ilişkileri, hayalleri, bireysel özgünlükleri bağlamında anlama imkânı bulmak mümkün olur hem de toplumsal konumlanışları, ideolojik tercihleri, soruları ve kaygılarıyla birbirlerini değilmeden yan yana var olabilme olanağı görülür. Bu farklı türdeki *salon* böylelikle hem kişisel hem toplumsal bir arada mümkün kılmasıyla da özel alanı aşan ve kamusal alan niteliğini güçlendirmiş olur.

³²⁵ A.e., s. 24.

³²⁶ Fatmagül Berktaş, “Bir Politika Kavramı Olarak Dostluk”, **Düşünme Etiği**, İstanbul, Metis Yayınları, 2021, s. 159-160.

Vehanuş'un direngen Hayastan odağını zarar ziyan olarak nitelemesine, yer yer alaycı gülümsemelerle onu bir miktar hayalci bulmasına rağmen Mey ve Şuşan onunla birlikte düşünmeye, sorunlara çözümler üretmeye ve o *salonda* yan yana gelmeye devam eder. Arsine, tüm farklılıklarına rağmen cemiyet için Vehanuş ile birlikte çözüm ve para aramaya odaklanır. Mey ve Şuşan, Arsine'nin Paris'e gitme kararından vazgeçmesini yanlış bulsa da Arsine ile birlikte yol, yöntem aramayı sürdürür. Bu diğerine kulak tıkamayan, onu özne olarak görüp sesini duymaya niyet eden yan yanalık bu bağlamda da özel ve kamusal alanı, bireysel ile toplumsalı, dostluk ile politik dostluğu eş-zamanlı var eder.

Fatmagül Berktaý dostluğun çağrışımlarının genellikle özel, duygusal ve tarafgir gibi sıfatlarla eşleştğini; politikanın ise zihinlerde kamusalılık, usul ve teorik açıdan tarafsızlık gibi çağrışımlara açıldığını hatırlatır. Bu çağrışımlar politika ile dostluk arasında kat'i bir ayrımı gerektirmektedir sanki ancak dostluğun politikanın en temel sorusuna götürdüğünü unutmamak gerekir: Başkalarına karşı nasıl davranmalıyız? Dostluğun yakınlık kavramı kadar Fransız Devrimi'yle birlikte tarih sahnesine çıkan kardeşlik (fraternity) kavramından da ayrıştığını belirten Berktaý, özellikle dostluk kavramının modern kavranışındaki eril ve kadınları dışlayan yaklaşımı yapısöküme uğratan Derrida'yı önemser ve dostluğu tarihsel olarak erkek kardeşler arasında kavrayarak kadınları dostluk ideali dışına atan bakışı eleştiriyor olmasını anlamlı bulur. Tarihsel olarak dostluk kavramından dışlanan kadınlar, bunun doğal bir sonucu olarak politik dostluk kavramından da dışlanmış olurlar.³²⁷

Maknis ise kadınların modern dönemde erkek kardeşlik anlatılarıyla dışlandıkları dostluğu ve politik dostluğu 1908'in hemen ertesinde hatırlatır sanki. Antik Yunan'dan bu yana erkeklik anlatılarıyla yoğrulmuş yurttaş fikrine meydana okumanın, Osmanlı kadın hareketinin, kamusal alanın oluşumunun, dönüşümünün ve kadınların bu alana yeni ve modern kadın fikirleriyle dahil oluşunun bu tarih aralığında gerçekleşmesi tesadüf değildir.

Dostluk kavramının Aristotelesçi gelenekten beri kamusalılık, polis ve yurttaşlık ile güçlü bağları düşünüldüğünde, kadınların neden bu kavramın çeperlerine

³²⁷ A.e., s. 149, 158.

dahi yaklaştırılmadıklarını anlamak kolaylaşır. 19. yüzyıl sonunda ilk dalga feminist hareketle birlikte sıklıkla kullanılmaya başlayan “kızkardeşlik” terimi aslında uluslaşma süreçlerinin en güçlü olduğu bu tarihsel aralıkta ulusu bir aile, kadınları ulusun evlatlarını yetiştirecek anneler olarak gören kan üzerinden kurulan doğal bağlarla uyumlu bir nitelik taşır. Dolayısıyla farklılıkları görmeye müsaade etmediği ve politik ilişkiler yerine doğal bağlılıklara vurgu yaptığı gerekçesiyle bu terime itirazlar da zaman içerisinde getirilir.³²⁸

Tüm bu tarihsel ve politik izlekten hareketle dostluğa ve bunun bir izdüşümü olarak politik dostluğa var güçleriyle dahil olan kadınlar, edebiyat metinlerinde de tıpkı tarih sahnesinde olduğu gibi seslerini duyurmaya muvaffak olur. *Maknis*’i bu bağlamda da okumak olanaklıdır.

4.2.3. “Yeni Kadın”dan “Yeni Hayat”a Evlilik, “Ev” ve Ötesi

“II. Meşrutiyet yıllarında aile sorunu “yeni hayat” diye nitelenen yeni yaşam biçiminin bir parçasıydı [...] “Yeni aile” ya da “millî aile” İttihatçıların özlemini duydukları aile biçimiydi. “Millî aile” çekirdek aileydi. Ana baba ve çocuklardan oluşuyordu [...] Millî aile, II. Meşrutiyet yıllarında gündeme gelen “aile buhranı”na İttihatçıların bulduğu bir çözümdü. II. Meşrutiyet yıllarında böylece kadının yaşamında kalıcı dönüşümler izlenmişti. Kadının toplumsallaşması, toplumsal yaşamla bütünleşmesi bunlardan ilkiydi. Toplumsallaşma kadın-erkek eşitliğinin ilk adımıydı [...] Savaşlar nedeniyle erkek nüfusun cepheye sevk edilişi istihdam alanında bir boşluk yaratmış, bu nedenle kadın nüfus kısa sürede seferber edilerek çalışma yaşamına sokulmuştu [...] Aile sorunu nüfus politikası bağlamında ele alınmış; evlilikler özendirilerek sürekli savaşların neden olduğu insan kaybı giderilmeye çalışılmıştı. Bu nedenle o döneme değin “özel” alan kapsamına giren aile “kamusallaşmış”, “millî aile” ulusal normlar ışığında geliştirilmişti [...] İttihatçıların aileyi özel alandan çıkarıp kamu alanına sokmaları yeni yapılanmakta olan ulus-devlet konusundaki kaygılarından kaynaklanıyordu. 1908 bir siyasî devrimdi. “Yeni hayat”ı içerecek bir “ictimai devrim” ile desteklenmediği sürece başarıya ulaşamayacaktı.”³²⁹

³²⁸ Ülfet Taylı, “Mesafe Olarak Arkadaşlık”, *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, Sayı: 326-327, İstanbul, Birikim Yayınları, 2016, s. 83-84.

³²⁹ Zafer Toprak, *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2022, s. 12-13.

Kamusallaşan yeni aileyle ulaşılabacak yeni bir hayat... Şüphesiz “yeni”liğin mahiyeti oldukça tartışmaya açık. Zira Geç Osmanlı’da, uluslaşma süreçlerinin yoğunluğuyla, modernleşme ve Batı ile gerilimli ilişkinin bir ucunda her daim kadınlar ve aile kurumu yer alır. Müslüman/Türk kimliğinin belirleyiciliğinde ve baskın niteliğinde bu dönüşüm yaşanırken, Osmanlı coğrafyasındaki diğer toplumlar için de süreç aslında pek farklı işlemez. Kadınlık, topluluk kimliğinin taşıyıcısı ve ileriki kuşaklara bilginin aktarıcısı pozisyonundan gelen bir gerekçeyle denetimin ve gözetimin yalnız devlet tarafından değil ilgili cemaat tarafından da sıkıca yürütüldüğü bir kontrol zeminidir aynı zamanda. Ayrıca Müslüman/Türk-Ermeni ilişkilerinin toplumsal cinsiyet boyutları da temellerini buralardan alır.

19. yüzyıl sonunda Ermenilerin milli bilincinin uyanışı ile kadınlar millet yaratma projesinin en önemli müttefiki olarak addedilir ve kadınlar sömürge karşıtı ulusçulukların dünya ile ev arasında inşa edilen iki uçlu işleyiş mantığına uygun bir biçimde dıştan gelen ihlaller karşısında korunması gereken içteki özün taşıyıcıları olarak annelikleri ile asli unsur haline gelir. Anneler bu sebeple eğitim görmeli ancak kökten dönüşmemelidirler; değişmelidirler ancak çok olmaması kaydıyla.³³⁰

Ulusçuluk açısından dünya ile ev arasında kurulan böylesi gerekçeli bir bağın, maddi ve manevi arasındaki ayrıma işaret ettiğini akılda tutmak bu bağlamda önemlidir. Lerna Ekmekçiöğlu, Türkiye’de Ermeni kimliğinin yeniden inşasını incelerken bu işleyişin yukarıdaki alıntıdan da anlaşılabileceği gibi sömürge karşıtı milliyetçiliklerin ortak hattına oturduğu kanısındadır. Partha Chatterjee özellikle sömürge karşıtı milliyetçilikler için bağlayıcı olan bu ayrımı şöyle anlamlandırır:

“[...]günlük yaşam bağlamında iç/dış ayrımı, sosyal mekândaki ghar ile bahir, ev ile dünya ayrımına tekabül eder. Dünya, dışsal, maddî alandır; ev, manevî benliğimizi, gerçek kimliğimizi temsil eder. Dünya, maddî çıkarlar peşinde koşulan, pratik kaygıların belirleyici olduğu, tuzaklarla dolu bir alandır. Aynı zamanda tipik olarak erkeklerin alanıdır. Ev, özünde, maddî dünyanın etkisiyle kirlenmemelidir; evi kadın temsil eder [...] Sömürge altındaki halk için, dünya, maddî güçsüzlüğünden ötürü yaşamak zorunda bırakıldığı, katlanılması güç bir yerdi; her gün baskıya ve aşağılanmaya maruz kaldığı, sömürgecinin kurallarını kabul etmekten başka çarenin olmadığı bir yer [...] ulusal mücadele

³³⁰ Ekmekçiöğlu, **Bir Milleti Diriltmek**, s. 34-35.

boyunca, en önemli iş, ulusal kültürün çekirdeğinin, manevî özünün korunması ve güçlendirilmesiydi. Bu iç mabede hiçbir yabancınn dokunmasına izin verilmemeliydi. Batı normlarını taklit edip bunlara ayak uydurmak, dış dünyada bir gereklilikti; ama evde, kişinin kimliğini yitirmesi anlamına geliyordu [...] Ev, ulusal kültürün manevî niteliğini yansıtan temel mekândı ve bunu koruyup zenginleştirme görevi kadınlara düşüyordu.”³³¹

Milli bilincin uyanması, korunması, gelecek nesillere aktarılması gibi büyük sorumlulukların eğitim-aile-kültür sac ayağında kadınlara verildiği bu paylaşım modelinde kadınların bireysel var oluşundan ziyade topluluk kimliği ve aile içerisinde özneleşmeleri öngörülür. Peki bu nasıl bir çelişki yaratır? Bir birey olarak “kadın” ve topluluk kimliğinin taşıyıcısı olarak “kadın” nerelerde çakışır, nerelerde birbirinden ayrılır? 19. yüzyıl sonu bu çetrefil soruları cevaplamak açısından da oldukça zorlu bir tarihsel zemini oluşturur. Kadınlar olarak kamusal alana çıkmaktasınızdır ancak topluluk kimliğiniz bireyliğinize galebe çalar; kendiniz için bir ufuk, bir hayat, kendinize ait bir oda inşa etmeyi dilersiniz ancak “ev”in zihninizdekilerden başka tarihsel yükleri de vardır, omuzlarınızda başka sorumluluklar birikmiştir. Kadınlar bu ikiliği nasıl aşar, gerilen bir ipin üstünde iki yana çekştirildikleri zeminde varlık mücadelelerini nasıl verirler? Belki de bunlar sorulabilecek en temel sorulardır.

Zabel Asadur böylesi karmaşık bir tarihsel süreçte, 1908’in hemen ertesinde *Maknis*’te aslında kadın olma, evlilik, aile ve toplum gerilimlerini incelikli bir şekilde aktarır okuyucusuna. Arsine ile annesi Digin Gabaryan arasındaki diyaloglar, evliliği bir kurtuluş ümidi, bir canlılık ve hayat neşesi, maddi sıkıntıların sonu, sıcak bir yuva ve korunma rahatlığı olarak tarifler.

“Arsine: (Muzip bir gülümsemeyle araya girerek) Ve... Zengin bir koca bulayım, öyle değil mi anneciğim?

Digin Gabaryan: Tabii ya, niçin olmasın? Çevremizde bu kadar kız nişanlanıp evlenirken, her tarafta her yerde hayat, hareket, canlılık varken bizim günlerimiz neden böyle yavan, tek düze, sıkıntılı, darlık içinde geçsin? Neden sen, bu kadar akıllı bir kız, annenin yorgun, kederli yüzünü görmeye, onun sıızlanmalarını dinlemeye ve bu sessiz ve uzak mahallenin dibinde, bu dört

³³¹ Partha Chatterjee, “Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm”, *Vatan Millet Kadınlar*, Der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 109-110, 115.

duvarın içinde hapsolmuş her türlü zevkten, neşeden mahrum yaşamaya mahkûm olasın?

Arsine: *Ah anne, evliliğimi düşünme, yeter artık. Seni durmadan üzen o fikri, gündüz rahatını bozan, gece uykunu kaçırın o isteği ben hiç umursamıyorum. Henüz 22 yaşındayım. Sanırım bekleyecek biraz vaktim var ve aceleye gerek görmüyorum anneciğim. Özellikle de senden ayrılmam gerekeceğini düşündükçe...*

Digin Gabaryan: *Önemli olan senin mutluluğun Arsine ve bir kız için mutluluğun en iyi kaynağı yine evliliktir. Ah, özellikle de o kız maddi olarak rahat yaşayacak bir gelirden yoksunsa ve yoksunluklara dayanmak zorundaysa...*

Arsine: *Ama anne ben sana hiç halimizden şikâyet ettim mi ki buna bir çare arıyorsun ve adağının o kadar çabuk gerçekleşmesini istiyorsun.*

Digin Gabaryan: *Ah sen tatlı, iyi bir kızsın Arsinem. Alçakgönüllüsün ve yüksek zevklerin var ve zihninde altın parıltılı düşler kurmuyorsun biliyorum. Sen küçük, ahşap kafesinin sınırları içinde mutlu olan bir kuş, neşeli bir kanaryasın ve o kafesinin basit taneleri ve bir damla temiz suyuyla yetiniyor ve şakımasıyla bir evi şenlendiriyorsun.*

Arsine: *(Muzip, şakayla) Ah, demek kötü kalpli anneciğim bir an önce o kafesin kapısını açıp sevgili kanaryacığını karşısına çıkan ilk kudurmuş kedinin pençeleri altında parça parça olsun diye salacak... Bana acımıyor musun kötü kalpli anneciğim?*

Digin Gabaryan: *(Hüzünlü bir sevecenlikle onu öperek) Hayır Arsinem, asıl kötü olan evlilikte böyle karanlık bir gelecek görerek yüreğimi karartan sensin... Neden kocanı kudurmuş bir kediye benzetiyorsun? O, çok sevilen ve sayılan biri olabilir. Senin bütün meziyetlerini anlayıp öven, sana mevki ve rahat bir hayat veren, arzularını ve zevklerini tatmin eden, maddi tasalar ve sıkıntılar hissettirmeyen soylu bir yürek sahibi, namuslu biri olabilir. Bir baba gibi saydığın, bir kardeş gibi sevdiğin, her şeyde ona güvendiğin ve kendini onun koruyuculuğu altında güvende hissettiğin biri. Tıpkı bir meşe ağacının gölgesindeki güneşten korkmayan, yağmurdan çekinmeyen ve huzur içinde kasırgaya gülen huzurlu bir gül ağacı gibi... ”³³²*

Arsine ve annesi Digin Gabaryan arasındaki bu diyalogta da görülebileceği gibi Digin Gabaryan için evli olma ve bekarlık, söylemsel açıdan net bir ikilik halinde inşa edilir. Onun için hayat neşesi, gençlik, coşku, zevk, güven, koruyuculuk, mutluluk, huzur ve maddi tasadan uzaklık gibi olumlu tüm kavram setleri evlilik ile ilişkilendirilmiş ya da doğrudan evlilikten türetilmiştir. Bekarlık ise bu ikiliğin inşasında olumsuz niteliklerle eşleştirilmiş bir görünümüdür. Bekarlığın bu olumsuz

³³² Sibil- Alpaslan, **Maknis**, s. 14-15.

çağrışımları, dulluk ile de birbirine sıkı biçimde bağlanır. Yavanlık, tekdüzelik, sıkıcılık, darlık, yorgunluk, keder, zevkten/neşeden mahrumiyet Digin Gabaryan'ın zihin dünyasında açıkça bekarlık ve dulluk ile eş görülür. Arsine ise bekarlığın annesi için geçerli olan ve kabullenilmiş bu çağrışımlarını açıkça reddeder, hatta her türlü olumlu duygu ve kavramın kaynağı olarak görülen evliliğin kendisini sorgular. Böylece bekarlığı ahşap bir kafes içerisinde olmakla bir gören annesinin karşısında evliliği bu kafesten çıkıp kudurmuş bir kedinin pençeleri arasında parça parça olmak ile eşleştirir. Anne ve kızın zihin dünyalarındaki bu karşıt görüşlerin kaynağında geleneksel ile modernin çatışması da kendisini okuyucuya sezdirir. Geleneğin olumlu özellikler atfettiği ve kadınlar için kurtuluş olarak nitelendirdiği evliliği, modernlik bir kurtuluş ümidi olarak okumaz. Hatta yanlış yapılan bir evliliğin sonuçları ona göre çok daha sarsıcı olabilir. Koca, böylesi bir yanlış evlilikte adeta kudurmuş bir kedi davranışı göstererek kadının benliğini, varlığını yok edici bir etki sahibi olarak görülür. Burada seçicilik, kadınların karar verme yetisine duyulan güven ve kadınları birer birey olarak görmeye başlayan bakışın sonuçları açıkça sezilebilir. Ayrıca dönemin yükselen kadın hareketinin gücü de bu etkiyi artıran bir nitelik taşır.

Maknis'in simgesel evreninde Digin Gabaryan'ın karakteri ile cisimleşen en temel önermelerden biri bir kadının evlenmeye layık görülebilmesi için en önemli kriterin maddi güç ve zenginlik olduğudur. Buradan hareketle *Maknis* yani "mıknatıs" kelimesinin oyuna neden ismini verdiğini de Digin Gabaryan'ın şu cümleleri ile kavramak mümkündür:

"Digin Gabaryan: (Sevecenlikle) *Ah Barik, gerçekte şans getiren peri ne yazar babadır kızım ne de şair anne. Bencil ve çıkarıcı zamanımızda düşmüş, köhnemiş değerlerimiz içinde tek çekicilik, tek meziyet nihayet bütün bakışları, bütün kalpleri, itibarları ve şerefleri kendisine çeken tek **mıknatıs**, altındır, zenginliktir...*

Arsine: *Öyle deme anne, o mıknatısın gücünün ve çekiciliğinin herkes için geçerli olduğunu mu sanıyorsun?*

Digin Gabaryan: *Sanırım evet! İstediğin kadar soylu ve kibar ol, istediğin kadar eğitilmiş ve namuslu ol, istediğin kadar zarif, akıllı, genç ve güzel ol yanına adam yaklaşmaz...*"³³³

³³³ A.e., s. 16-17.

Kadınların mıknaatısı olarak kabul edilen altın ve zenginlik, evlilik için en temel gereklilik olarak görüldüğünden Ağavni'den Arsine'ye dek farklı toplumsal kesimlerden ve sınıflardan kadınlar evlenmek için maddi güce ihtiyaç duyar. Arsine oyunun başından itibaren vurgulanan ve kazanmasına vesile olan Ağavni'nin büyük piyango takıntısını konuklarına açıkladığında, evin hizmetçisi olarak Ağavni'nin de evlenebilmek için maddi varlık peşinde olduğu ve buna ulaşmak için yollar aradığı fark edilir. *“Hizmetçi, büyük ikramiyeyi kazanacağız da evlensin diye kendisine de yüz altın drahoma vereceğiz diye hayal kuruyor ve bunun için iki ayda bir beni böyle sıkıştırıp evin altını üstüne getiriyor.”*³³⁴ Ayrıca köklü bir aileden gelmesine rağmen Arsine'nin evlilik yapabilmek adına talihinin açıldığı an, büyük ikramiyeyi kazandığı an olacaktır. Kızı için kaygılanan Digin Gabaryan'ın Arsine'nin dest-i izdivacını görebilmek adına daha ne kadar bekleyeceğini, o günün ne kadar daha gecikeceğini mali sıkıntıların ardından ifade etmesi bu bakımdan tesadüf değildir. Çünkü maddi gücün, kızının geleceği adına bir mıknaatı etkisi yaratacağından ve o mıknaatı olmadıkça bir kurtuluş ümidi olarak evliliğin gerçekleşmeyeceğinden emindir. Bu bağlamda bir kadının aklı, yetenekleri, becerileri ve dahi fiziksel özellikleri önemini yitirir, yalnızca maddi olarak güçlü bir aileden gelmesi bile erkekler için tercih sebebi olmaz. *Maknis* bu tercih edilebilirlik kriterini, Arsine ve Digin Gabaryan arasındaki diyalogda açıklıkla inşa eder ve seyircilere/okuyuculara evlenmek için maddi güç dışında herhangi bir haslete sahip olmanın gerekmediğini aktarır:

“Digin Gabaryan: *Eh ama nasıl karamsar olmayayım? Bugün kilisede iki kadın yanımda konuşuyorlardı. Baladyanların büyük kardeşinden bu hafta Pestilciyanların kızına nişan götürüleceklermiş...*

Arsine: *(Şaşkınlıkla sözünü keser.) Ne? Pestilciyan mı dedin anne? Parantsem'e, ha?*

Digin Gabaryan: *Tanıyorsun değil mi? Kuzguncuk'ta bize yakın otururlardı.*

Arsine: *Nasıl tanımam, Parantsem, hah, şu Parantsem... Mezburyan okulunda öğrenciydi. Aklı eksik, tembel bir kız. O kadar salaş ve yetersizdi ki üç senede sınıf atlayamadı... Allahım hatırlıyorum, son sene Fransızca'dan sınav*

³³⁴ A.e., s. 25.

günüydü. Ne kadar gülmüştük. Biliyor musun ne yaptı anneciğim? “Mek dun vodanavor”u “Une maison de vers” diye çevirdi. Ardından “Mek vartı tert”ı de “Un journal de rose!”

Digin Gabaryan: Ah, evet ben de hatırladım şimdi. Çilli yüzlü, sıska, kısa boylu, zavallı bir şey... (Bir an durur.) Lakin mıknatısı var: Babası tüccar, mal mülk sahibi, zengin.... Kızı için Pera’da bir ev ve iki bin lira peşin drahoma verecekmiş.

Arsine: Baron Baladyan kocam olsaydı mutlu olur muydum sanıyorsun anne?

Digin Gabaryan: Elbette hayır, madem seçtiği kızın soylu meziyetleri ve güzelliği değil maddi durumu, şişkin kesesi, mıknatısı gözlerini kamaştırıp kendisine çekiyor... ”³³⁵

Aklı eksik, gevşek, tembel, yetersiz, sıska, kısa boylu, zavallı olarak zihinsel ve fiziksel tüm özellikleriyle adeta bir başarısızlık abidesi olarak tanımlanan Parantsem, tüm olumlu nitelikleriyle “halâ” bekar olan Arsine’ye rağmen nişanlanmaktadır. Maknis bu karşıtlığı söylemsel düzeyde kurarken, evlilik için de geçer akçenin para olduğunun altını kalınca çizer. Üstelik bunu Parantsem’in simetrik karşılığı olarak kurulmasına ve tüm iyi özelliklerine rağmen evlenemeyen Arsine’nin hayatını tek bir ayırım noktasında değiştirerek yapar: Arsine, büyük ikramiyeyi kazanmasının ardından evlenilmeye layık görülür. “Bu sıralar talihim çok açık, gros lottan (büyük ikramiyeden) sonra bu ilk mektup değil.”³³⁶ diyen Arsine, kendisi halen aynı kişi olmasına rağmen değişenin yalnızca maddi gücü olduğunun farkındadır. Taliplerinin gelişinin, fiziki ya da karakteristik özellikleriyle ilişkili olmadığını da ayırdındadır. Bu nedenledir ki kime güvenip kime güvenmeyeceğini, süreci nasıl okuyacağını, gerçekliği nasıl kavrayacağını tahlil etmekte zorluklar yaşadığını belirtir. Büyük ikramiye, bu bağlamıyla büyük bir lanettir de. Birçok sorunu çözmesine rağmen başka sorunların da kaynağına dönüşebilmektedir.

“**Arsine:** Drahoma sahibi bir kızın yoksul, yetim bir kızdan daha çok tehlikeye açık olduğunu şimdi anlıyorum.

Mey: Ama görüyorsunuz, hep zenginler drahomaların etrafında dönüp duruyor. İngiltere’de böyle değil. O! Never in the world! (Dünyada asla!) [...]

³³⁵ A.e., s. 17-18.

³³⁶ A.e., s. 35.

Arsine: *Fakat bu adamlar yıllardır neredeydi? Yirmi iki yaşındayım. Zavallı anneciğim, bir koca adayı çıkmadı diye sabah akşam yürek tüketiyordu. Ne zaman bir kızın nişanlandığını duysa drahomam olmadığı için yüreğindeki dert depresiyordu ama görüyorsunuz zenginler hep daha çıkarıcı.*"³³⁷

Arsine artık kendini zengin bekar bir kadın olarak tehlikeler karşısında daha savunmasız hisseder çünkü gerçeklik algısının, güvenilirliğin zemini kaymıştır. Birçok sorunun çözümü olarak görülen evliliğe giden yol, artık belirsizliklerle doludur. Asıl soru şudur: *Maknis* maddiyat ve evlilik arasında neden böylesine doğrusal bir ilişki kurar? Sibil'in böyle bir tematik ve kurgusal tercihte bulunmasının temel nedeni nedir? Bu seçim ile nereye varmayı ya da seyircide/okuyucuda hangi sorgulamaya kapı aralamayı amaç edinir. Bu soruların cevabını bulabilmek adına dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik yapısına, bunun edebiyata yansımalarına bakılabilir. Victoria Rowe, Ermeni kadın yazarların eserlerinde evliliğin "normatif" ve "istenen" bir şey olduğunun altını çizer. Bununla birlikte evliliği ele alışıta gerçekleşen bir yeniliğe vurgu yapar: Sırpuhi Düsap'tan devralınan bir gelenekle Zabel Asadur'dan Zabel Yesayan'a kadar kadın yazarların eserlerinde yeni olanın "yazarların eşler arasında romantik aşk temelinde, genellikle dostça evlilik diye adlandırılan bir eşitlik ve dostluk öngörmeleri"³³⁸ olduğunu ifade eder. Bu sayede kadınların "evlilikte mutluluk ve bağımsız bir benlik duygusu elde edeceğini, bunun da hem kadınlara hem topluma yararlı olacağını" belirtir.³³⁹ Bu yönüyle gerek taşrada gerekse de merkezde kadınlara dikte edilen görücü usulü evlilik benzeri geleneksel uygulamalar, evliliğin salt ekonomik çıkarlar gözetilerek planlanması gibi konular eserlerde eleştirilir.

Serpil Çakır'ın *Osmanlı Kadın Hareketi* isimli kitabında sahibi, yazar kadrosu, gelen okuyucu mektupları ve yazıları ile tamamen kadınların sesi olan, hukuktan toplumsal yaşama, giyimden aile kavramına, eğitimden çalışma hayatına dek birçok alanda ve başlıkta Osmanlı kadınlarının sesini duyulur kılan "Kadınlar Dünyası" mecmuasına³⁴⁰ odaklandığı bölüm köklü değişimlerin yaşandığı bu sürecin Müslüman kadınlar tarafından da benzer biçimde alınıldığını kavramak bakımından güçlü

³³⁷ A.e., s. 39.

³³⁸ A.e., s. 39.

³³⁹ Rowe, "Öncü Anneler", *Bir Adalet Feryadı*, s. 52.

³⁴⁰ Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2021, s. 137.

işaretler barındırır. Sibil'in *Maknis*'te tüm oyunun zeminine yaydığı evlilik ve maddi güç denkleminin bir benzerine "Kadınlar Dünyası"nda okuyucu mektupları ve yazılar vasıtasıyla değinilir:

*"Ailenin verdiği terbiye "manevi çeyiz" olarak adlandırılıyor; evlenecek kızların ailelerinin onlara maddi çeyizden ziyade, manevi çeyiz vermeleri isteniyordu. Bu düşüncüyü dergide yer alan bir dizi makalede işleyen Sacide Hanım, şöyle diyordu: 'Ben bu milletin bugünkü ve yarınki felaketlerden kurtulması için yalnız bir çare görüyorum. O da saadet-i ailenin teşekkülüdür. Aile hayatı bozuk olan milletlerin, hükümet ve millet hayatı da berbat olur. Saadet-i aile için usul-ı izdivâcımız değişmeli, usul-ı izdivâcı değiştirmek için kızlarımızın çeyizi emin ve metin bir terbiye-i bedeniye ve ma'neviye olmalıdır.'"*³⁴¹

Sibil'in *Maknis*'te altını kalınca çizdiği ve oyuna ismini verecek denli güçlü kurguladığı evlilik-zenginlik denkliği "Kadınlar Dünyası"nda da dönemin kadınları tarafından önemli bir sorun olarak adlandırılır. Sacide Hanım'ın bir dizi yazısında ulusal sıkıntıları aile hayatının bozuk yapısına bağlaması, bu yapının tamiri için de evlilik usullerinde değişikliğin şart olduğuna dair saptaması Asadur ile benzer bir hatta ilerler: Kadınların çeyizi zenginlikleri değil maneviyat ve beden terbiyesi olmalıdır. Yeni hayatın gerekli kıldığı yeni ailede değişmesi gereken bu usuller, toplumun temel çekirdeği olan aileyi değiştirdiğinde ulusal sıkıntılara da çözüm olabilecektir. Aileye biçilen bu mutlak misyon muhakkak ki "ulusun evlatlarını yetiştirecek olan annelerin niteliği" ile sıkı bir ilişki içindedir. Asadur'un *Maknis*'inde de bu tematik seçim ile çağdışı bulunan evlilik usullerini eleştirme amacı güttüğü görülür. "Kadınlar Dünyası"nda da Nimet Cemil'in "İzdivaçda Servet Aramak" ile Mukadder İrfan'ın "Bizde Aile Teşekkülü" başlıklı yazıları benzer bir noktaya işaret eder:

"Erkeklerin evlenecekleri kızın zengin olmasını istemeye başlamaları, evlenirken servete sahip zengin kızları yeğlemeleri de bir sorun olarak gündeme geliyordu. Ancak bundan endişe edilmemeliydi. Çünkü maneviyat ile maddiyat birbirine bağlıydı; elde edilmeyen maddi servet, eğitim, sanat ve beceriyle kazanılabilirdi. Bu nedenle anneler boşuna telaş edecekleri yerde kızlarının eğitim görmesine, sanat ve beceri kazanmasına çalışmalıydı [...]"

³⁴¹ Aktaran Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, s. 280.

*‘İzdivâcda servet arayanlar iyi bilsinler ki izdivâc, kumar oyunu değildir. Zaman-ı hazırda servet, saadet, refah-ı hal, sıhhat ve afiyet hûlâsa arzu olunan şey şedid [sıkı] bir sa’y [çaba] ve gayretin bitmez tükenmez emeklerinin mahsulüdür.’*³⁴²

Servetin, saadetin, refah ile afiyetin kadının aile evinden getireceği maddi gücü ile değil, aileyi oluşturacak iki kişinin ortak çabası, gayreti ve emeği ile olacağı vurgusu Kadınlar Dünyası’nda olduğu gibi *Maknis*’te de oyunun düğümlerinin çözüldüğü bölümde açıkça ifade edilir. Şuşan, Arsine, Vehanuş ve Mey arasında geçen diyalog, bunun oldukça açık bir örneğini sunar. Arsine kendisine gelen izdivaç mektuplarını okurken, Şuşan erkeklerin kadınları tercih etmesini sağlayacak bir *encadrement*’in yani çerçevenin önemli olduğunu, bunun altın olmasının ise en tercih edilen olacağını belirtir. Burada altın ile kastedilen ise zenginlik ve maddi güçtür. Vehanuş tam bu noktada mutluluğun üzerine inşa edileceği bir gereklilik olarak altın çerçeveyi yani zenginliği erkeğin sunmasının daha doğru olduğu iddiasıyla gelir. Şuşan ve Vehanuş’un argümanları, Arsine ile Mey’den oldukça farklılaşır. Arsine ve Mey, “Kadınlar Dünyası”nda yazan diğer Osmanlı vatandaşı kadınların vurgulandığı gibi servetin ve refahın ortak çaba ve gayretle edinilmesi gerektiğinden yana taraf olur.

“Arsine: Ne isterse olsun! Madem yıldız olmamı, ışın olmamı, bulut, yıldırım, buhar, toz olmamı yeni fark etmiş, gros lot’a [büyük ikramiyeye] borçluyum tüm bunları.

Şuşan: Ama adamın hakkı var. Yıldız da bulut da ışın da bir *encadrement* [çerçeve] ister ve altın bir *encadrement* de hep en güzeldir.

Vehanuş: Ben eğer erkekler lutfedip de o *encadrementi* hazırlarsa bunun daha iyi bir şey olacağını düşünüyorum. Varsın biz yıldız olalım, bulut olalım, yıldırım olalım, alev olalım; bu bize yeter.

Arsine: Senin düşüncen de bana kalırsa onlarınki kadar bencil. Evlilikte erkeklerin çıkarıcılığıyla alay ediyoruz lakin biz de az talepkar değiliz. Niçin onlar bize *encadrement* hazırlasınlar ve niçin biz onlara *drahoma* hazırlayalım? Birbirimize kalplerimizi, fedakarlığımızı verseydik daha iyi olmaz mıydı?

Mey: Bravo, Arsine! Sen hepimizden akıllısın. Amerikalı kızlar hep böyle evleniyor. Bizim Miss Pasıns’ın cebinde bir şilin yoktu. Fakir bir misyonerle

³⁴² Aktaran Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, s. 282.

evlenip Hindistan'a gitti. Birlikte çalıştılar ve bugün büyük bir position sahibiler."³⁴³

Maknis toplumun çekirdeği ailede ortak çaba ve gayret ile atılacak temellerin sağlamlığına vurgu yaparken, metnin düğümlerini de Arsine'yi onun büyük ikramiyeyi kazandığını bilmeden evvel onunla evlenmek isteyen Levon Vartenyan ile kavuşturarak çözer. "[...] daha fakir, öksüz bir kız iken, drahoma[sı] yokken, dar hal[lerine] bir çare olsun diye bir iş bulmayı düşünürken"³⁴⁴ Arsine ile evlenmeyi isteyen Levon Vartenyan aracılığıyla toplumdaki yerleşik maddi çeyiz/zenginlik arayışı reddedilir. Annesinin ve toplumsal baskının karşısında inandıklarından taviz vermeyen Arsine, onu parası için değil iyi hasletleri için tercih eden bir eş adayı ile ödüllendirilir ve oyun zengin bir eş bulmayı kadınlar için yegâne kurtuluş ümidi olarak gören Digin Gabaryan'ın değişimi ve genç kadınlara telkinde bulunduğu sözleriyle sona erer: "Size de Arsinemin yaptığı gibi ne kadar zengin olursa olsun bencil adaylara değer vermemenizi, düzgün ve çalışkan gençleri tercih etmenizi öğütliyorum."³⁴⁵

4.3. Geleneksel ve Modern Arasında Ermeni Kadınlar: Harsı (Gelin)

Sibil'in 1918'de Proti'de (Kınalıada) yazdığı oyunu ölümünün ardından 1938'de Boston'da basılır. Nishan Parlakian, *Harsı (Gelin)* oyununu kadın haklarına dair tartışma yürüten, kadınların saygınlığı ve haysiyeti üzerine düşünmeye çağıran bir metin olarak okur. Parlakian, yüzyılın başında pek çok Ermeni kadının "gelin" olarak kendisini içinde bulduğu geleneksel koşulları mesele eden Sibil'in Ermenice edebiyatın en bilinen isimlerinden Hagop Baronyan'ın yahut Şirvanzade'nin benzer konuda yazdığı eserlerden farklı olarak *Harsı*'da meseleyi yalın ve gerçekçi bir tarzda tasvir ettiğini belirtir.³⁴⁶

³⁴³ Sibil-Alpaslan, *Maknis*, s. 48.

³⁴⁴ A.e., s. 50.

³⁴⁵ A.e., s. 52.

³⁴⁶ Nishan Parlakian, "Introduction", *Notable Women in Modern Armenian Drama*, Edited by Nishan Parlakian, United States of America, The Armean Heritage Press National Association for Armenian Studies and Research, Belmont, MA, The AIWA Press Armenian International Women's Association, Watertown, MA, 2009, s. xxi.

Arusyak, Arusyak'ın eşi Arşak, Arşak'ın annesi Diruhi ile Arşak'ın kardeşi Hanımik etrafında şekillenen oyun, Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi üzerinde bir evde geçer. Arşak ile İzmir'de tanışan Arusyak, evlendikten sonra İstanbul'a, Arşak'ın annesi ve kardeşiyle kaldığı eve gelin olarak gelir ve birlikte yaşamaya başlarlar. Hanımik ve annesi Diruhi, Arşak'ın Arusyak'la evliliğinden rahatsızdır. Bu rahatsızlığın nedeni henüz ilk sahnede anne ile kızın diyaloglarında açık edilir:

Hanımik: [...] Eğer biraz sert, biraz dediğim dedik olsaydın Arusyak'ın her gelip geçenle gülerken konuşmasına, açık renk ve dekolte giymesine, herkesin önünde piyano çalıp sarkı söylemesine izin vermezdin. [...]

Diruhi: [...] Bir de odasına çekilmiyor mu bütün sinirlerim tepeme çıkıyor. Bu ne biçim yazıymış ki bir türlü bitmiyor. Sabah yazıyor, akşam yazıyor. Ne yazıyor?

Hanımik: Roman yazıyormuş.

Diruhi: O nasıl şeydir?

Hanımik: Yalan yanlış hikayeler uyduruyor, onun bunun hakkında yazıyor.

Diruhi: Ben onun yalancı olduğunu biliyordum zaten. Yazdığı ne? Kim hakkında yazıyormuş? Sen gördün mü?

Hanımik: Geçen gün bir parça okudu bana. Rezil şeyler, hep aşk meşk. Utanma, ayıp, saygı ne hiç bilmiyor.³⁴⁷

Giyimiyle, davranışlarıyla geleneksel rollerin dışına çıkan Arusyak'ın ilerleyen sahnelerde de tiyatrolara, sinemalara, müzelere gittiğinin, toplantılara katıldığının, topluluklar karşısında özgüvenle konuşabildiğinin bilgisi verilir. Dahası Arusyak'ın odasına çekilip roman yazdığından bahsedilir ki yazdıkları aşk üzerine olduğu için bu eylemi “rezillik” olarak yorumlanır. Sibil'in *Harsı*'da böyle bir konuyu işlemesi dönemin kültürel atmosferi düşünüldüğünde pek de tesadüf gibi görünmez.

“Ermeni kadınları 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında kalemi ellerine alıp yazmaya başladıklarında, kadın yazarlar için hangi konuların uygun olacağını belirlemek üzere kendilerine diğer kadınları örnek almışlardı. Bir kadının yayımladığı yapıtlarla düşüncelerini, duygularını, fantezilerini ve arzularını kamuoyuna açıklaması, toplumda kabul gören kadınlık ve edep fikirlerine bir tehdit oluşturuyordu. Toplumsal fıkriyat, özünde kadının sessizliğini, aile ve hane içine kapanmasını

³⁴⁷ Sibil, “Harsı”, *Amenun Daretsuytsi*, Paris, y.y., 1922, s. 10.

öngörüyordu. Bu 19. ve 20. yüzyıllarda yalnızca Ermeni kadınları değil, Avrupalı kadınlar için de geçerli bir durumdu."³⁴⁸

Patriyarkal tahakkümün kadınları sessizliğe hapsetmeye çalıştığı böylesi ortamda kadınların seslerini duyulur kılmaya dönük çabaları da yine patriyarka tarafından uygunsuz davranışlar olarak damgalanır. Bu nedenle "aile ve toplum kurallarına, patriyarkal geleneğe uygun davranmayan" Arusyak'tan kurtulmayı kafalarına koyan ve oyunda "gelenek"ın temsili olarak kurulan Hanımik ile Diruhi; Arşak'ı Arusyak'tan ayırmak için bir plan yapar ancak Arşak planı tesadüf eseri öğrenir ve annesiyle kardeşine yaptıkları hatayı göstermek için bir başka plan kurar: Yakın zamanda birlikte ticaret yaptığı bir şirketin battığını, kendisinin de zor durumda kaldığını, çektiği maddi sıkıntıyı çözmek için kumar oynadığını, önce kumardan kazandığını ama sonrasında kazandığı tüm parayı yine kumarda kaybettiğini, borçlandığını ve borcunu ödemesi gerektiğini annesiyle kız kardeşine anlatır. Anne kız duruma üzülmeyle birlikte Arşak'a maddi olarak destek olamayacaklarını söyleyip bu borçtan etkilenmemek üzere kendilerini kurtaracak bir şeyler düşünmeye başlarlar. Arşak'ın zor durumda olduğunu öğrenen Arusyak ise eşine yardım edebilmek için hem mücevherlerini satmayı hem de annesinden para istemek amacıyla bir yakınına mektup yazmayı düşünür. Arusyak gizlice bu mektubu yazarken Hanımik görür ve mektubun bir başkasına yazıldığını düşünerek Arusyak'ı abisini aldatmakla itham eder. Kısa bir tartışmanın ardından son sahnede mektubun okunmasıyla gerçek ortaya çıkar ve oyun Hanımik ile Diruhi'nin olanlar karşısında başlarını öne eğdikleri bir an ile son bulur.

4.3.1. Taşradan İstanbul'a, Gelenekselden Moderne Ermeni Kadın Figürü

Modern Ermeni kadını temsil eden Arusyak, iyi eğitim almış, yabancı dil bilen, entelektüel bir kadın karakter olarak çizilir. Diruhi ve Hanımik ise gelenekselin temsilidir. Arusyak karakteri aracılığıyla kadınların kamusal alanda kendilerine daha

³⁴⁸Rowe "Öncü Anneler", **Bir Adalet Feryadı**, s. 37.

fazla yer edinmesi, bununla birlikte özel alanı da dönüştürmesi oyununda dikkat çekilen konulardandır. Ayrıca Diruhi ve Hanımik'in tutumlarına dayanarak kurulan geleneğin baskısı ve bu baskıya rağmen Arusyak ile kendini gösteren modern yaşam ve bu yaşamın hem hane içindeki hem de kamusal alandaki görünümü oyun boyunca çeşitli biçimlerde anlatılır.

Geleneksel ile modern arasındaki çatışmanın kadın karakterlerde cisimlenmiş oluşu dışında Diruhi ile Hanımik'in Arusyak'ı sık sık taşralı olmakla "suç"ladıkları da görülür. Taşralı vurgusu yanında Diruhi ve Hanımik, kendilerince İstanbullu olmanın getirdiği görgü, edep, nezaket gibi kavramlara yaslanarak da keskin ayrımlar çizerler. Taşralı diyerek aşağıladıkları Arusyak'ın İzmirli oluşu ise ilginç bir noktaya işaret eder. Osmanlı'nın payitahtı İstanbul'u merkez olarak gören anlayış; Diruhi ile Hanımik'te kendisini açık bir biçimde gösterir. Bu kullanımla uyumlu olarak Osmanlı döneminde taşra kavramıyla kastedilenin İstanbul haricindeki şehirler, kasabalar, köyler olduğu bilinir.³⁴⁹

Taşra ve taşralılık vurgusu sadece Sibil'in *Harsı*'sına özgü değildir. Ermenice edebiyatta bu dönem Vilayetler'den İstanbul'a gelip buraya yerleşen Ermenileri tanımlamak için kullanılan *tursetsi* (*dışarlıklı, taşralı*) ifadesinin İstanbullu Ermenilerle vilayetlerde yaşayan Ermeniler arasındaki farka ve bu fark üzerine kurulan eşitsizliğe işaret ettiği bilinir. Sibil'in *Harsı* oyunundan yaklaşık on yıl sonra yazılan Hagop Demirciyan'ın (Mıntsuri) *Yergort Amusnutyuni* (*İkinci Evlilik*) adlı romanında da *Harsı*'da olduğu gibi *tursersi* ifadesi geçer. Bu ifade *Harsı* oyunundakine benzer biçimde Bolis (İstanbul) ile Yergir (Ermenilerin İstanbul dışındaki yerleşim yerleri/Anayurt) arasındaki ikiliğe ve bundan doğan gerilime vurgu yapar.³⁵⁰

³⁴⁹ Aktaran Diler Bulut, **Türk Edebiyatı'nda Taşra**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı, İstanbul, 2007, s. 7.

³⁵⁰ Hagop Demirciyan'ın (Mıntsuri) adı geçen romanı ve bu romanda geçen taşralı ifadesi üzerine Talin Suciyan'ın yazdığı makale için bkz. Talin Suciyan, "Hagop Mıntsuri'nin İkinci Evlilik Romanını Osmanlı İmparatorluğu'nda Eşzamanlıların Eşzamansızlığı Perspektifinden Okumak", **Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi**, 2022, Vol. 3 (3) s. 507-527, (Çevrimiçi) <https://dergi.bilgi.edu.tr/index.php/reflektif/article/view/154/105>, 20 Aralık 2023.

“Hanımik: [...] Yalnız bir defa teklif etmesi gerekirdi. İnsan yarım ağız da olsa söyler. Biz görüştüğümüz kimselere, her fırsatta önce siz buyrun deriz. Bunu içten mi söyleriz? Nezaket gereği, kibarlık olsun diye söylenen bir sözdür.

Diruhi: Aman canım, öyle incelikli şeyleri o nerden bilecek? Taşra kızı [tursetsi ahçik] ...”³⁵¹

Tursetsi ahçik/Taşra kızı olarak adlandırılan Arusyak’ın olumsuz addedilen tüm davranışlarının ve konuşmalarının Diruhi ve Hanımik tarafından taşralı nitelemesi ile etiketlendiği ve gerekçelendirildiği görülür. Eksikliğin, yetersizliğin, bilgisizliğin, nezaketsizliğin ve daha birçok olumsuzluğun taşralı olmak kavramsal şemsiyesi altında toplanması; taşrayı medeniyetten uzak, cehaletle eş gören bir toplumsal algının da yansımasıdır adeta. Diruhi; Hanımik ile Arusyak’ı karşılaştırdığında birbirlerinden ne denli farklı olduklarının altını çizme ihtiyacı duyar. Bu iki genç kadın Diruhi’nin zihin dünyasında iki zıt kutbun temsilcisi olarak ifadesini bulmuş gibidir:

“Diruhi: [...] Birbirinizden o kadar farklısınız ki... Sen nerede, o nerede? Bir kere sen ondan genç görünüyorsun. Narin boyun, ince belin, altın gibi saçlarınla Fransız matmazellere benziyorsun. O ise nihayetinde taşralı bir kız.”³⁵²

Diler Bulut da “Türk Edebiyatı’nda Taşra” başlıklı çalışmasında dış kökünden türeyen taşra kelimesinin etimolojik kökeni dolayısıyla başkent ya da önemli kentler dışında kalan yerlerin tamamını karşıladığını aktararak; merkezi hükümet yani İstanbul dışını tarifleyişine atıfta bulunur. Taşranın bir Tanzimat icadı olduğu yaklaşımını temellendirirken de reformlar yoluyla merkezin taşra üzerinde kurduğu açık ya da zımnî hiyerarşik ilişkiye özellikle vurgu yapar: 19. yüzyılda Osmanlı’da yönetsel ve idari farklılaşmanın, daralan sınırların ve imparatorluk içerisindeki halkların ulusçuluk akımı ile bağımsızlıklarını ilan etmelerinin bir neticesi olarak merkezileşme artmış ve İstanbul’un merkeziliği giderek daha yoğun bir biçimde kendisini dayatmıştır.³⁵³

³⁵¹ Sibil, *Amenun Daretsuytsı*, s. 11.

³⁵² A.e., s. 12.

³⁵³ Bulut, *Türk Edebiyatı’nda Taşra*, s. 7-8, 11.

İstanbul'un bu denli vurgulanmasının ve merkez-taşra ayrımının bu güçlü etkisinin toplumsal bir karşılığı olduğu Zabel Asadur'un *Harsı*'sında bu bağlamda da görülür. Arusyak, İzmirli ve şehirli olduğunu ısrarla söylemesine rağmen Diruhi ve Hanımik'in gözünde yol yordam bilmeyen, cahil bir taşra kızıdır. Arusyak'ın anne ve babasının İstanbullu oluşunu vurgulaması dahi yerleşik, katılaşmış fikirlerini değiştirmez ve İstanbullu olmanın da kendi içinde bazı kıstasları olduğuna işaret edilir. "Sonradan" gelmek, "sonradan" olmak, soyluluk gibi yüklü kavramsal ifadeler de bu ısrarda kolaylıkla görülebilir:

"Arusyak: [...] Canım, sen bugün sıkılmışsın, gel biraz terasa çıkalım hava al da sinirlerin yatışsın.

Diruhi: Terasa mı çıkacaksınız? Siz dadı mısınız yoksa çocuk mu? Sen burayı neresi sanıyorsun? Anadolu'nun dağlarında değiliz. Beyoğlu'nun Cadde-i Kebir'i derler buraya. Sokaktan gelip geçen ne düşünür? Bugüne bugün Hanımik terasa çıkmış insan değil. Sana da izin vermiyorum. Eğer sözümü dinlemezsen sen bilirsin.

Arusyak: Niye sözünü dinlemeyeyim anneciğim, bilmiyordum ki...

Diruhi: (Sözünü keserek) Ne biliyorsun ki bunu da bilesin.

Arusyak: (Büyük bir tevazuyla) Doğru, bir şey bilmiyorum ama öğrenmek istiyorum. Okul biter bitmez evlendim.

Diruhi: Eh, o kadar da küçük değilsin. Hanımik'ten büyük olmalısın.

Arusyak: Olabilir, mesele benim yaşımla ilgili değil. Ailevi ve toplum kurallarına alışıacak zamanım olmadığını söylemek istemişim.

Diruhi: Aile ve toplum adetlerini Anadolu'nun dağlarında mı öğrenecektin?

Arusyak: İzmir de Anadolu'nun dağı değil anneciğim, bunun gibi bir şehir. Hem biliyorsunuz, annem ve babam İstanbullular.

Hanımik: İstanbullu var, İstanbullu var. Soylular başka olur. ³⁵⁴

Anadolu'nun dağlarında aile ve toplum adetlerini öğrenmeye fırsat bulamamak, İstanbullu olmak için İstanbul'da doğmanın dahi yetmemesi ve soyluluk arayışı, Beyoğlu'nun Cadde-i Kebir'ini bilmemek ve kendisini "dağda" sanmak gibi pejoratif anlamlarla yüklü bu diyaloglarda öne çıkan bir başka alt-metni de okumak mümkün: Modern bir kadın temsili olarak kurulan Arusyak'ın Diruhi ve Hanımik

³⁵⁴ Sibil, *Amenun Daretsuytsı*, s. 13-14.

vasıtasıyla gelenekselin eleştirileri karşısında konumlandırılması. Rahat davranışları, açık renk ve dekolte kıyafetleri eleştirilen, rahatça kamusal alana karışabilmesi yadırganan, erkeklerle iletişim kurması ve sokakta özgüvenli yürüyüşü sebebiyle herkesin ona baktığı düşünülen, evin kamusal uzantısı olarak algılanan terasına çıkmak konusunda özgüvenle hareket etmesi hadsizlik olarak görülen ve yasaklanan, şarkı söylemesi ya da roman yazmak için kendisine vakit ayırması saygısızlık olarak adlandırılan, eşi Arşak'ı sevdiğini söylemesi ve duygularını ulu orta paylaşması yakışsız görülen Arusyak karakteri oyunda Diruhi ve Hanımik karşıtlığı ile adım adım inşa edilir. Bu karşıtlık Hanımik ile Arusyak'ın gerçekleştirdikleri serbest zaman faaliyetlerinde de kendini gösterir. Oyunun ikinci sahnesinde Arusyak ile Hanımik arasında geçen konuşmada bahsi geçen ikiliğin izi sürülebilir:

“Arusyak: Merhaba anneciğim! Merhaba Hanımik! Halen çalışıyor musun?

Hanımik: Ne yapalım? Bir gezene bir çalışan gerek!

[...]

Arusyak: Öyle kardeşim, eğer o peçeteleri tez bitirmezsen evimiz başımıza yıkılır, aç kalırız. (Şapkasını, eldivenlerini çıkarır masanın üzerine bırakır.)

Hanımik: Alay mı ediyorsun? Bir bu eksikti. Sen git, tiyatroları sinemaları gez. Ben de burada namusumla yaşayıp evimiz barkımız tertipli olsun diye akşama kadar çalışıp didineyim; sen de gel benimle dalga geç.

Arusyak: Doğru söze ne denir ki kardeşim, eğer o brode işlemeler olmazsa evimiz barkımız namusumuz elimizden gider. [...]”³⁵⁵

Hanımik serbest zamanlarında neredeyse her zaman evde kalıp dikiş dikip bir şeyler işlerken Arusyak tiyatroya gitmekten müze gezmeye kadar toplumsal cinsiyet rollerini de aşındıran etkinliklerin katılımcısı olur. Arusyak'ın çoğunlukla ev dışında gerçekleştirdiği bu serbest zaman etkinlikleri onun kamusal alanda görünür olmasını sağlarken moderniteyle birlikte bireyleşen kadın kimliğinin de simgesi olarak okunmasını mümkün kılar. Elbette burada gerçekleştirilen serbest zaman faaliyetlerin mahiyetinin bireyin toplumsal statüsüne, sınıfsal konumuna göre değiştiğini görmek mümkün. Modern eğitim almış, zengin bir aileye mensup Arusyak ile yoksul bir evde,

³⁵⁵ A.e., s. 13.

geleneksel yapı içinde yetişmiş Hanımik'in serbest zaman faaliyetleri bu bakımdan farklılık gösterir.³⁵⁶

Sibil'in *Harsı*'da öne çıkardığı vurgu yalnızca geleneksel ve modernin karşı karşıya getirilmesi değildir. Ermeni toplumu için bu karşıtlığın işlevselliği de oyun boyunca tartışmaya açılır. Bu salt Osmanlı toplumu içerisinde gelenekselin korunması ile kadının konumu arasındaki ilişkinin öneminden ileri gelmez; ulusçuluk hareketleri ile ulus kimliğini inşa sürecindeki toplumlar açısından da farklı anlamlar ve işlevler taşır.

Dönemin kadın hareketinin ve Ermeni feministlerin “yeni” bir “kadın”lığı inşa çabası karşısına dikilen başka bir unsur söz konusudur: Bir ulus olarak varlığını sürdürebilmek adına Ermeni kadınların aileyi ve ulusu koruma çabasında kendilerine düşen sorumluluklar... Bu karşıtlık ciddi bir çatışma zemini yaratır. Cinsiyet eşitliğini temel alan görüş, Osmanlı'dan bu yana ayrımcılığa karşı varoluşunu devam ettirmeye çalışan Ermenilerin can simidi olan ve her daim patriyarkal nitelik taşıyan gelenekle karşı karşıya gelir.³⁵⁷ Zabel Asadur'un *Harsı*'sında geleneksel ve modern sıfatları ile eşleşen iki ayrı kadın figürünün karşı karşıya getirilmesinin bu bakımdan Ermeni ulusal kimliğinin inşası ile yakından ilişkisi bulunur. Geleneksel ile modern arasındaki böylesi bir çatışmanın Sibil'in bir başka eseri olan *Ağçıgan mı Sirdı (Bir Kızın Kalbi)* romanı da dahil olmak üzere diğer eserlerinde de işlendiği görülür. Bu yönüyle;

“Sibil, Ermeni kadınlarına dair geleneksel kurguların kadının sessizliğine ve eve bağımlılığına dayandığının bilincindeydi. Bunun göstergesi, gelinin kocasının ailesine dahil olduktan sonra ilk çocuğunu doğurana kadar kimseyle konuşmaması adeti idi [gelinlik tutmak/munç bahel]. Dikiş dikmenin, yemek pişirmenin ve çocuk bakımının eve bağlılığın göstergeleri olduğu düşünülüyordu. Sibil'in kadın kahramanlarından hiçbir zaman aile içinde gelinlik tutmaları beklenmiyordu [...] ama iffete ve iyi bir nama sahip olmak çok önemli sayılıyordu. Sibil'in kahramanlarının (ki çoğu yazardı) karşılaştıkları sorunlardan biri, yazar ve hayır örgütü üyesi olarak faaliyetlerinin, adlarının bir yerde yayımlanmasının ya da kamuoyu önünde

³⁵⁶ Osmanlı'da Tanzimat sonrası yazılan eserlerde serbest zaman ve modernite ilişkisini daha geniş ele alan bir değerlendirme için bkz. Ayşegül Utku Günaydın, **Kadınlık Daima Bir Muamma**, s. 157-176.

³⁵⁷ Ekmekçioğlu, **Bir Milleti Diriltmek**, s. 243.

kadın-erkek ilişkileri konusunda konuşma yürekliliği göstermelerinin, kadının iffetliliği anlayışına tehdit oluşturduğu düşüncesi idi."³⁵⁸

Kadınların geleneksel toplumsal yapıyı sürekli gözlemleyerek, ondan gelecek olası tehditleri hesaplayarak, onun sınırlarını yoklayarak hane içinden kamusal alana var oluşlarını tartışmaya açarken ve kendilerini kurmaya çalışırken yaşadıkları çelişki bu yönüyle Sibil'in metinlerinde sık sık kendini gösterir.

4.3.2. Dest-i İzdivâcta Usul Değişirken

Sibil tıpkı Maknis'te olduğu gibi Harsı'da da bir kadın için en kıymetli çeyiz maddi zenginlik değil; yardımseverlik, dürüstlük gibi olumlu hasletler olduğunun altını çizer. Yeni hayatın gerektirdiği yeni aile kurulurken usuller değişmeli, zenginliğe dayalı çağdışı dest-i izdivâc usulü geride bırakılmalıdır. *Harsı* da tıpkı *Maknis* gibi bu tematik seçimi destekleyen diyaloglar ve kurgu müdahaleleri ile yüklüdür. Bu tercih özellikle metnin yazıldığı dönem için, ulusun yeni bireylerini yetiştirecek olan potansiyel annelerin nitelikli ve donanımlı olması bakımından büyük önem taşır. Sibil için kadınların kendilerini yetiştirmeleri ve eğitimleri salt ulusal kimlik açısından önem taşımaz, kadınların kamusal alana girişi bakımından da bunu ciddiyetle önemser. Bu yönüyle evlilikte ve aile kurumunda salt zenginlik yeterli gelmeyecektir. Sibil için *Harsı* bu anlayışın eleştirisini merkeze alan bir nitelik taşır.

“Hanımik: [...] Kendimi bildim bileli Kadıköy’de sefil bir mahallede sefil bir evde oturuyorduk. Evimize gidip gelenler de bizim gibi insanlardı. Annem yemek pişirirdi. Bir halam vardı, o da evin diğer işlerini yapardı. Fakir bir hayat sürerdik. Sonra kardeşimin işleri giderek büyüdü. Halamı evden gönderdik ve küçük bir hizmetçi tuttuk. Kardeşim iş için İzmir’e gidip orada çok zengin bir tüccarın kızıyla evlendiği zaman kendi düzenimizi kurmuştuk. Orada kalır da biz yine burada yoksul düşeriz diye korktuk. Mektup üstüne mektup yazdık. İster istemez geline yaranmaya çalıştık, davet ettik. Karısını alıp buraya getirsin diye kardeşime yalvardık. Mektubu ben kendi ellerimle yazdım. Elim kırılıyordu da yazmasaydım. Kardeşim bize hemen para gönderdi.

³⁵⁸ Rowe, “Sorunun Temel Çözümü”, **Bir Adalet Feryadı**, s. 129.

Beyoğlu'na geldik ve Cadde-i Kebir'deki bu büyük evi tuttuk. Bu harikulade mobilyalarla döşedik. Kadıköy'deki evimizi de kiraya verdik. Kirayı bana bağladılar. İki uşak tuttuk, biri aşçı biri hizmetçi. Artık giyim kuşam hiçbir eksiğimiz kalmadı. Mahallenin bütün zenginleri bizi ziyarete geldiler ama biz sonradan görme görünmemek için kendimizi ağırdan sattık. Ben bir gün olsun dışarı yalnız çıkmadım, hep annemle birlikte... Çoğu zaman da arabayla... Böyle devam etseydi mutlaka iyi bir evlilik yapacaktım. Herkes bana hayrandı. Ne kibar ne soylu ne namuslu kız diyordu herkes. Ancak mutluluğum pek kısa sürdü. Kardeşim karısını Avrupa'ya götürmüştü. Üç ay sonra alıp getirdi. Gelin evimize girer girmez benim talihim döndü. Ayağı kırılıyordu, yolda kalsaydı da evimize girmeseydi. Elimden her şeyi kaptı. Artık saygı, itibar hep ona. Nereye gitsek ilk yeri ona verirler, her şeyi önce ona ikram ederlerdi. Ben, soylu şeylere alışkın, iyi eğitim görmüş, iyi elbiseler giyen biri olarak yolda yürürken önüme bakar nihayet genç bir kızın davranışlarını sergilerdim. O ise çekinmek nedir hiç bilmezdi. Açık renk elbiseler, dekolte bluzlar, göğse çiçek yerleştirmeler, erkeklerle Fransızca, İngilizce konuşmalar... Hangi birini söyleyeyim. Kardeşim de ses çıkarmıyordu. Önceleri zengin kızı diyerek biz de bir şey demedik, bıraktık ki istediğini yapsın. Sonra baktık yüz buldu.”³⁵⁹

Zengin olması sebebiyle kardeşi Arşak ile evlenmesine olumlu baktıkları Arusyak'ın Hanımik nezdinde tek iyi özelliği servetidir. Zengin bir tüccarın kızı olması sebebiyle tıpkı *Maknis*'te olduğu gibi evlilik için ideal aday olabilen Arusyak'ın diğer tüm hasletleri yok sayılır, “olumsuz” özellikleri de aile için tahammül edilebilir hale gelir. Zira Kadıköy'ün “sefil” bir mahallesindeki “sefil” bir evden Beyoğlu'na taşınmaları, evlerini yeniden döşemeleri, eski evlerini kiraya vererek yan gelir elde etmeleri, uşak ve hizmetçilerle birlikte yeni bir yaşam biçimi benimsemeleri Arusyak'ın zenginliği vesilesiyle olanaklı hale gelir. Üstelik bu ev, muhit ve yaşam biçimi değişikliğinin Hanımik'in geleceğini belirleyen doğrudan bir etkisi de vardır: Sefil bir evde yaşayan genç bir kadın olarak Hanımik'in iyi bir evlilik yapma olasılığı yoksullukları yüzünden mümkün olamamaktadır. Yanı sıra, Arşak ile Diruhi'nin diyalogunda taşınmalarının ve yaşam biçimlerinin dönüşümünün Hanımik'in geleceği ile ilişkisi de ortaya konur. Arusyak'ın varlığı ve zenginliği, Hanımik'in gelecek planlarında da belirleyici rol oynar.

³⁵⁹ Sibil, *Amenun Daretsuytsı*, s. 25-26.

“Diruhi: [...] Sen evlenmeden önce ne biz Beyoğlu’nda oturuyorduk ne iki uşağımız vardı ne de elbisemizi Spigıl’a diktirirdik.

Arşak: Evet ama evimiz gösterişli yerde olmadığı için Hanımik’i isteyen yok diye sabah akşam başımın etini yiyordunuz. Ne zaman ki zengin bir kızla evlendiğimi duydunuz biz daha dışarıdan gelmeden muhitinizi değiştirmek istediniz.”³⁶⁰

Oyun boyunca sınıf atlamanın, yaşam biçiminin değişmesinin, zenginliğin yegâne sebebinin Arusyak’ın maddi gücü olduğu görülür. Buna rağmen Diruhi ve Hanımik’in Arusyak’ı ezmeye çalışması, taşralı diyerek aşağılaması, görgü-edep-yordam öğretme çabaları bu bağlamda okunduğunda yoksulluktan geliyor olmanın izlerini silmeye çalıştıkları, Arusyak karşısında ezilmemek için böyle bir tavır geliştirdikleri fark edilir. Halbuki Arusyak tüm zenginliğine rağmen beklentileri, öncelikleri bakımından paraya tamah etmeyen, eşi Arşak’a duyduğu ve her fırsatta dile getirdiği sevgisi sebebiyle ailesinin tüm aşağılamalarına dahi göz yuman, eşinin maddi zorluk yaşadığını öğrendiğinde tüm mücevherlerini düşünmeksizin satmayı önerecek denli gözü tok, gönlü bol bir karakter olarak çizilir. Hanımik ile Diruhi, Arşak’ın maddi zorluk yaşadığını öğrendiğinde yardım teklif etmezken, Arusyak’ın çözüm araması da Arşak ve okuyucular için doğru yol olarak kurgulanır.

Maknis’te de sıklıkla görülen evlilik için servet arayışının beyhudeliği, servetin, saadetin ve refahın eşlerce birlikte inşa edileceği, bunu salt kadından beklemenin haksızlık olacağı, bunu sadece erkeğin sunmasını beklemenin de anlamlı olmayacağı teması *Harsı*’da da işlenir. Asadur, Arusyak karakteri aracılığıyla kadınlarda evlilik için maddi zenginlik arayışından çok içtenliğin, fedakarlığın, dürüstlüğün önemini vurgularken; serveti, refahı sağlama çabasının da yalnızca erkeğe yüklenmesinin yanlış olacağına işaret eder.

“Arusyak: [...] Kim bilir ne sıkıntılar içindedir şimdi zavallı Arşak. Gerçekten de toplumsal adetler ne kadar da garip... Erkek gitsin çalışsın çabalasın, eziyet çeksin, biz burada üç kadın rahat rahat oturup tasasız yatalım. Niçin? Çünkü adet böyle. Saçma, aptalca bir gelenek. Aslında Arşak’ımın bu gece istirahat

³⁶⁰ A.e., s. 16.

etmesi, onun yerine bizim sağa sola başvurmamız gerekirdi. Madem onun emeğiyle kazandıklarının tadını biz çıkarıyoruz.”³⁶¹

Arusyak geleneklerin eleştirisine girer ve saçma, aptalca bulduğu bu yaklaşımlar nedeniyle görece eşitlikçi bir yerden söz alır: Zor zamanlarda kadınların da çabalaması gerektiğini, ellerinden gelebilecek pek çok şey olduğunu düşünür. Bu bakımdan Asadur’un yeni kadını ve bakışı vurgulamak için geleneklere bağlı, değişime kapalı kadın karakterler karşısında Arusyak modernliğin sağlıklı bir yansıması olarak sunulur okuyucuya/seyirciye.

Kadınların hak mücadelesini yükselten bir ses olarak Zabel Asadur böylelikle *Maknis* ve *Harsı* metinlerinde çözülüp gitmekte olan ile ufuktan gelmekte olanın karşılaştığı bir tarihsel düzlemi tartışmaya açma imkânı bulur. Ulusal kimliğin inşasında geleneksel özü sırtlanması gereken kadınlar için kamusal alana çıkışın, eğitimin, toplumsal eşitliğin, kısaca bireyliğin sesini yükselten ve tartışan metinler kaleme alır. Kadın hareketinin gücünü ve rüzgarını da arkasına alan Sibil, geçmişin enkazına baktığında kadınlar, Ermeni toplumu, yurtseverlik ve adalet için gayret edilmesi gerektiğini, umudun aslen inşa edilecek bir kavram olduğunu gösterir yapıtlarında. Sibil’in işaret ettiği gibi beklemek değil çabalamak gerekir.

³⁶¹ A.e., s. 26.

SONUÇ

“Başlangıç yalnızca bir eylem türü değil, aynı zamanda bir ruh hali, bir çalışma şekli, bir tavır, bir bilinçtir. Başlangıç pragmatiktir- mesela zor bir metni okuyup anlamak için nereden başlamamız gerektiğini ya da yazarın esere nerede ve neden başladığını düşündüğümüzde olduğu gibi. Başlangıç aynı zamanda teoriktir - mesela genel olarak başlangıca özgü bir epistemolojik vasıf ya da icra/performans olup olmadığını sorduğumuzda olduğu gibi. Her yazar için başlamak saptanmış bir kalkış noktasına bağlı bir şey için yola çıkmaktır. Başlangıç engellendiği durumda bile, (ender durumlar hariç) her zaman peşinden başka şeylerin geldiği bir ilk adımdır. Bu nedenle başlangıçlar, her zaman çok açık bir şekilde anlaşılmasa da, bir role sahiptir [...] Başlangıçlar birinci ve önemlidir ama her zaman bariz değildir, başlangıç son kertede basit çizgisel bir gerçekleşmeden ziyade temelde geri dönüş ve tekrar içeren bir faaliyettir [...] başlangıç yalnızca yöntem yaratmaz, aynı zamanda kendi kendisinin yöntemidir, çünkü bir niyete sahiptir.”³⁶²

“1895-1915 Arası Ermenice Yazılmış Oyunlar Üzerine Bir İnceleme: Tilgadintsi, Levon Şant, Zabel Asadur’un Oyunları” başlıklı bu doktora tezinin sonuç bölümüne başlangıca dair bir alıntıyla başlamak bilinçli bir tercih. Edward Said’in de aktardığı gibi başlangıçta her daim bir tavır ve bilinç mevcut, o bir ilk adım olması yanında sadece kişiyi ileriye sevk eden çizgisel bir kalkış noktası değil. Geri dönüşler, tekrarlar ile yapıyı, temayı, tavrı ve bilinci kuran yönetsel bir güce de işaret ediyor. Bu çalışmaya başlarken yola çıktığım başlangıç; yıllara yayılan uzun arşiv, çeviri ve okuma çalışmalarıyla birlikte kendime sorduğum soruları çoğalttı, saçaklandırdı, yer yer genişletip daralttı. Her yeni metin, soru ve bilgiyle birlikte başlangıca dönerek yapıyı, metodolojiyi dönüştürmeme olanak sağladı. Bu sebeple her sonuç ve sonsöz aslında girişle, önsözle kısaca başlangıcın kendisiyle konuşan bir niteliğe sahip.

Bu tezde her ne kadar yüz yılı aşkın bir zaman öncesinde yazılmış tiyatro metinlerinden ve onların içinde üretildikleri tarihten söz etsem de çalışma boyunca bana eşlik eden palimpsest bir bakış oldu. Silinenler kadar orada öylece duran, belki daha önce defalarca üzerinden geçtiğim ama hiç fark etmediğim izlerle de karşılaştım. O izleri takip edebilmek için bir dilin kapısından geçtim. Yüz yıl önce yazılmış bu

³⁶² Edward W. Said, **Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem**, İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 15-17.

metinleri *şimdi*'de kendimce tercüme etmeye çalışırken bildiğim dünyanın bilmediğim yönleriyle karşılaştım. Bu tez de o dünyadan çekip aldığım, kesip biçimlendirdiğim ve nihayetinde “bir de buradan bakmayı” önerdiğim on oyundan oluşuyor.

Bu on oyun, 18. yüzyılda *Ermeni Rönesansı'nın (Veradzınunt)* bağrında yeşeren, *Zartong (Uyanış)* dönemi ile gelişen bir modern tiyatro geleneğinin parçası; Osmanlı topraklarından Venedik'e uzanan ve oradan bir kez daha ama bu kez değişerek İstanbul'dan İzmir'e, Van'dan Harput'a kadar geniş bir coğrafyaya tohumlarını serpen bir kültürün ürünü. Bu tohumlar, başta İstanbul olmak üzere 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı topraklarında modern tiyatronun kök salmasında, dallanıp budaklanmasında ve Türkçe modern tiyatronun boy vermesinde şüpheyi yer bırakmayacak kadar etkili.

Bu on oyunun yazarları Sivaslı Mıkhitar'ın öncüsü olduğu bir topluluğun Venedik'te San Lazzaro adasında Ermenice ve dahi Ermeni harfli Türkçe ilk oyunları kaleme alan yazarlık geleneğinin taşıyıcıları. Osmanlı topraklarından kalkıp Venedik'e giden, burada aldığı eğitimin ardından İstanbul'a dönen, İstanbul'da oyunlar yazan, çeviriler yapan, adaptasyonlara imza atan entelektüel bir topluluğun üyeleri. Bedros Turyan'dan, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan'dan, Hagop Baronyan'dan devralınan bir mirasın sahipleri.

Bu on oyun Venedik'ten Anadolu'nun en ücra köşesine kadar yayılan Ermeni okullarında yetişen bir yazarlar kuşağının edebiyatı seçkin bir topluluğun faaliyeti olmaktan çıkarp kitlelerin bakışına sunan çabalarının numuneleri. Oyun yazımından sahnelemeye kadar bu okullar içinde ve çevresinde kendini var eden tiyatro faaliyetlerinin parçası.

Bu on oyun ve yazarları, 1840'ta İzmir'de çıkan ilk Ermenice günlük gazeteden “Hayrenik”e, “Aravelk”ten “Dzağig”e eşine kolay rastlanmayacak bir hızda gelişen süreli yayın ağı içinde dolaşan ve dört bir yana yayılan fikirlerin taşıyıcısı, aktarıcısı, sahibi.

Bu on oyun ve yazarları, Osmanlı topraklarında farklı etnik kökenden ve farklı dini inançtan özneleri, bu öznelerin farklı dillerde ve farklı alfabelerde ürettiği edebi türleri içinde barındıran bir sanat ortamından tekçi, ulusal bir anlatı yaratabilmek adına dışlanan *fazlalıkları*.

Bu çalışma Osmanlı'nın imparatorluk ile ulus devlet arasına sıkışan son dönemini egemen tarihyazımının dışladığı üç yazarın -Hovhannes Harutyunyan (Tilgadintsi), Levon Şant ve Zabel Asadur (Sibil)- Ermenice yazdığı oyunlarla anlamaya çalıştı. Yüzyılın eşiğinde yaşanan değişimin tiyatro metinleri aracılığıyla izini sürmeyi denedi. Elbette bu tezin amacı Osmanlı dönemi tiyatro tarihini yeniden yazmak değildi hatta araştırmancın çıkış sorularına bakılacak olursa çok temel bir niyete sahipti: Bir dönemi çeşitli veçheleriyle tartışmak üzere belli oyunlar seçip yakın okuma yapmak fakat yine de bu tez tiyatro tarihini ve onun izlediği güzergahı “eksik”i ve “fazla”sı ile yeniden düşünmeye yönelik bir talebi de barındırıyordu içinde. Bu daha önce yapılmamış bir şey mi? Şüphesiz değil lâkin bu tezde yer alan oyunlar bir akademik araştırma kapsamında Türkçede ilk kez kendisine yer açmaya çalışıyor.

“Tarihyazımının Bazı Sorunları Üzerine Düşünceler”de şöyle yazıyor: *“Geçmişin olayları verilidir; var olmayanı uyduramayız. Ancak kimilerini anlam yaklaştırarak “tarihsel olgu” düzeyine yükseltip, anlatımını onların üstüne kurabiliriz. [...] Geçmiş öylece durup durur; ama oradaki olaylara bakan kişinin benimsediği değerler, duyarlılıkları, kurduğu ilişki çerçeveleri, farklı tarihyazımlarına yol açar[r].”*³⁶³ Bu tezin ortaya çıkmasına vesile olan ve orada öylece duran Ermenice oyunları ve onların yazarlarını bir doktora tezi dahilinde araştırmaya yönelen ilgi de Türkiye’de 1990’larda kendini gösteren, 2000’li yıllarda giderek yoğunlaşan alternatif tarih yazıcılığının açtığı alanda Ermeni edebiyatına ve tiyatrosuna yönelik çalışmaların artışıyla mümkün oldu. Dolayısıyla bu tez kendisinden önce yapılan çalışmalarla diyalog kurmaya ve belli başlıklarda bu alanda araştırmayı sürdürmek üzere katkı sunmaya gayret etti. Ermeni tiyatrosu üzerine yürütülen çalışmaların büyük çoğunluğunun 1895 öncesine dayanması nedeniyle modernleşme hattı üzerinde yaşanan krizin belki de en çetrefil halini aldığı, Osmanlı Ermenileriyle Müslüman/Türklerin ilişkilerinin girift bir biçimde kendini gösterdiği ve etkileri bugün de derinden hissedilen bir kopuşun yaşandığı 1895-1915 aralığını çalışmanın tarihsel izleği olarak belirledi.

³⁶³ Mete Tunçay, “Tarihyazımının Bazı Sorunları Üzerine Düşünceler”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 91, Kış 2001/2002, s. 283.

Tezin tiyatro eserlerine erişmeyi önüne koyduğu ilk safhasına “Nasıl olur da bu metinlerin tek bir nüshası bile yazıldıkları, basıldıkları topraklarda bulunmaz?”, “Nasıl olur da bu oyunların tek bir tercümesi bile yapılmaz?”, “Nasıl olur da bu yazarların adları dahi bilinmez?” gibi sorularda ifadesini bulan bir “şaşkılık” hâkimdi. Arşivlerdeki bu *yokluk* tarihyazımı sahasına da taşınıyor, Ermenice hatta Ermeni harfli Türkçe metinler hesaba katılmıyordu. Bu hesaba katmama durumunu Laurent Mignon konuya dair yürüttüğü çalışmalarda özellikle vurguluyordu: Türk/Müslüman olmayan yazarları yok sayma pratiğinin Tanzimat sonrası edebiyat üzerine yürütülen çalışmaların ortak noktalarından ve kesişimlerinden biri olduğunu, bu bakımdan yok sayılan bu yazarların adeta tersten bir kanonu var ettiğini ve ulusal edebiyatın belleğinden silinenlerin bir listesini oluşturduğunu yazıyordu.³⁶⁴ Mignon’a göre bugün yapılması elzem olan şey ulusal bellekten silinmek istenen bu ve benzeri metinlerin varlığını özgünlükleriyle birlikte kabul ettirmek ve tarihyazımına dahil etmektir.³⁶⁵ Bu metinleri tarihyazımına dahil etmenin, 19. yüzyıl Osmanlı edebiyat tecrübesini *tek dilli, tek dinli, tek alfabeli* kurgulayan ulusal paradigmayı aşacak bir yaklaşım geliştirmenin yolu ise dillerin, dinlerin ve etnik kökenlerin heterojen birlikteliğini kavrayan, incelediği dönemin yıkılmış bir imparatorluk olduğunu idrak eden bir tutumdan geçiyordu.³⁶⁶ Bu tutumdan hareketle bu tez de ulusal paradigmanın doğrusal, katı, tekçi bakışıyla görmezden geldiği metinlere işaret ederek, onları alternatif bir tarihyazımını besleyecek biçimde ortaya koymaya çalıştı. Ancak bu metinleri alana taşırken bunu bir öykünün eksik parçalarını tamamlamak, bir boşluğu doldurmak gayesiyle yapmadı -daha doğrusu o boşluğun dolmayacak olduğunu çalışma süresince kavradı-. Bunun yerine bu metinleri birer fazlalık olarak gördü, egemen öykünün çelişkilerini açığa çıkaran, aykırılıklara³⁶⁷ işaret eden...

“1895-1915 Arası Ermenice Yazılmış Oyunlar Üzerine Bir İnceleme: Tilgadintsi, Levon Şant, Zabel Asadur’un Oyunları” başlıklı bu doktora tezi yine yukarıda ifade edilen gerekçelerle Osmanlı dönemi siyasi ve kültürel ortamını neredeyse her zaman Müslüman/Türk yazarların eserlerine referansla okuyan

³⁶⁴ Laurent Mignon, “Bir Varmış, Bir Yokmuş...”, **Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 123.

³⁶⁵ A.e., s. 129.

³⁶⁶ Fatih Altuğ, **Tanzimat ve Edebiyat**, s. 67-68.

³⁶⁷ Ranciere’den ödünç alarak kullanıyorum.

yaklaşımın yerine bu dönemde yazılmış Ermenice oyunlara odaklanmayı ve imparatorluğun bir diğer öznesi olan Ermenilerin bu dönemi nasıl ele aldığını incelemeyi tercih etti. 1895-1915 arası sosyo-kültürel, politik, ekonomik dönüşümleri ve bunların tiyatro alanındaki -özellikle de oyun metinlerindeki- görünümelerini tartıştı. Semptomatik okuma yöntemiyle Tılgadintsi'nin (Hovhannes Harutyunyan), Levon Şant'ın ve Zabel Asadur'un (Sibil) oyunlarında öne çıkan adalet, eşitlik, özgürlük, özne, yapı, faillik, toplumsal cinsiyet benzeri kavramlar etrafında biçimlenen tartışmaları yorumlamaya çalıştı. Modernleşmenin getirdiği değişimin Ermeni toplumunun kimlik inşa süreçleri üzerindeki etkisini düşünmeye gayret etti.

Çalışmanın “Modern Ermeni Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış” başlıklı birinci bölümü; modern Ermeni tiyatrosunun genel seyrini takip ederken yaşanan sosyal-siyasal dönüşümün niteliğini ve bunun Ermeni tiyatrosuna etkilerini tartışmaya açtı. Bunu yaparken de Mıkhitaristlerin eğitim faaliyetleri ile modern tiyatronun gelişimi arasındaki ilişkiye, Osmanlı'da tiyatronun profesyonelleşmesinde ve popüler bir eğlence türü haline gelmesinde Ermeni tiyatro insanlarının başat rolüne, Osmanlı'da modern tiyatronun kurucusu olan Ermeni tiyatro insanlarının ve oluşturdukları birikimin tiyatronun Türkleştirilmesi projesi dahilinde yıllar içinde nasıl bir yokluğa sürüklendiğine dikkat çekmeye çalıştı. 19. yüzyıl sonunda Ermenice dramatik edebiyatın ana hatlarından bahsederek Romantizm ve Realizm akımlarının Batı Ermenice dramatik edebiyattaki etkilerine, modern Ermeni tiyatrosunda ilk dönem hâkim olan Romantizm akımının bu çalışmada incelenen oyunların da yazıldığı dönemde yerini Realist eserlere bırakmasına dair bir çerçeve sunmayı denedi.

Tez, “Adını Memleketinden Alan Bir Yazar: Tılgadintsi (Hovhannes Harutyunyan)” başlıklı ikinci bölümde taşra edebiyatının kurucularından kabul edilen, Harputlu yazar Tılgadintsi'nin hayatına ve yapıtlarına odaklandı. Taşra edebiyatının ortaya çıktığı tarihsel arka plan hakkında bilgi verdikten sonra hayatında Batılı tarzda bir tiyatroyu hiç görmemiş olan Tılgadintsi'nin *Enti Temen (Öte Dünyadan)* (1902), *Zalım Dığan (Zalım Oğlan)* (1904), *Canportın yev Canpetsnoğneri (Yolcular ve Yolcu Edenler)* (1905), *Gıdagı (Miras/Vasiyet)* (1911) ve *Tebi Ardasahman (Yurt Dışına Doğru)* (1912) adlarını taşıyan beş oyununu inceledi.

Tılgadintsi'nin oyunlarının *mekâmı* hemen her zaman doğup büyüdüğü Harput iken *zamanı* da Harput'un *şimdi*sidir. Harput ise 19. yüzyıl başından itibaren Osmanlı vilayetlerinin devletin merkezileşme politikalarıyla askeri, hukuki, idari pek çok yeni uygulamaya tabii tutulduğu, uygulamaların türlü biçimlerde şiddet yoluyla hayata geçirildiği; ekonomik, siyasi, sosyal alt üst oluşun gündelik hayatın farklı alanlarına sirayet ettiği koşulları yaşamaktadır. Tılgadintsi başta “Masis” olmak üzere çeşitli gazetelere yazdığı yazılarında memleketin koşullarını ayrıntılı biçimde anlatırken oyunlarında bu koşulları bireyler üzerindeki etkisiyle ele alır. Göç meselesini konu edindiği oyunları da dahil memleketin koşullarından açık bir biçimde hiç bahsetmez ancak bu koşulların bireyler üzerinde, toplumsal gruplar içinde, sosyal ilişkilerde nasıl karşılık bulduğunu çizdiği özgün karakterlerle anlatır. Tılgadintsi'nin oyunlarında bu karakterler hemen her zaman birer *anti-kahraman*dır. Bu yüzden oyun metinlerinde cesur, soylu, erdemli karakterlere rastlanmaz. Aksine Tılgadintsi'nin sahnesinde tefeciler, sahte doktorlar, dünyevi meseleleri öncelik edinmiş maddi çıkar peşinde koşan din görevlileri, açgözlü mütevellî heyeti mensupları, beceriksiz devrimci örgüt üyeleri gibi hemen her zaman bir suçla yahut olumsuz bir özellikle tanımlanan karakterler sergilenir.

Enti Temen'de (*Öte Dünyadan*) Tılgadintsi bir ihtiyarın ölümden yaşama ve tekrar ölüme yaptığı yolculuğu anlatır. Bu yolculuk sırasında ihtiyarın geçtiği yollar, karşılaştığı manzaralar, yoluna çıkan insanlar ayrıntılarıyla tasvir edilir. Oyun, cennetin, cehennemin ve dünyanın ortasında bir eşikte son bulurken oyun boyunca adalet tartışması etrafında suç ve sorumluluk kavramları işlenir. Oyunda *eşik* sadece mekâna değil tarihsel ve sosyal meselelere de işaret eder. Pek çok toplumsal olayın art arda yaşandığı, zamanın akışının hızlandığı bir çağda türlü ihtimallerin mayalandığı bir ortamda bekleyişleri, belirsizlikleri, bir araya gelişleri olduğu kadar kopuşları da içinde taşıyan eşikler bu yönüyle dönemin ruhunu anlatmak için oldukça etkili bir motif olur. Tılgadintsi'nin *Enti Temen*'de (*Öte Dünyadan*) dünya ile öte dünya arasına kurduğu eşiğin sınırını çizen *ölüm*dür. Ölüm teması Tılgadintsi'nin bir diğer oyunu *Gıdagi*'de (*Miras*) da görülür. Bu kez ölüm döşeğindeki Soğomon Ağa'nın başında aile bireylerinin yaptığı miras kavgası anlatılır. Ölümlü olduğunu unutanların dolayısıyla sınırı tanımayanların ve her defasında sınırı aşarak suça bulaşanların etkin

olduğu bir dünyada, ölümün kol gezdiği ve toplumsal çözülmenin yaşandığı bir coğrafyada Tılgadintsi tüm canlıları ortaklaştıran ölüm fikrini öne çıkarır ve yaşamı yeniden kurmanın koşulları üzerine ortak bir zeminde düşünmeye sevk eder. Ölenlerle yaşayanlar arasındaki bağa vurgu yapan miras kavramının öne çıkması da bu yönüyle tesadüf değildir. *Gıdagi*'da (*Miras*) miras, maddi malların paylaşımı üzerine kurulurken ve mülkiyeti sahiplenmek için büyük bir rekabet ortaya çıkarken *Enti Temen*'de (*Öte Dünyadan*) kuşaklar boyunca süregiden suçların sorumluluğunu üstlenmek isteyen kimse yoktur. Amerika'ya göç eden ve kısa süreliğine memleketine dönen Paren ile nişanlısı Nazlu'nun ilişkisi etrafında şekillenen olayları konu alan *Zalım Dığan*'da ise ev metaforu öne çıkar. Oyunda evler, anıların yerleştiği, hayallerin büyüdüğü birer mekân olmaktan ziyade içinde türlü suçların işlendiği ve bunların saklandığı yerlerdir. Tılgadintsi'nin oyunun farklı sahnelerinde dekoru anlatırken dikkat çektiği duvarda asılı aile fotoğrafları, evin bir suç mahalli olduğunu gizlemeye çalışır gibidir. *Enti Temen*'de olduğu gibi *Zalım Dığan*'da da oyun geriye, geçmişe doğru açılan bir kurguda ilerler. Nasıl ki *Enti Temen*'de ihtiyarın öte dünyadan getirdiği mektupların okunmasıyla geçmişte yaşananlar birer birer açığa çıkıyorsa *Zalım Dığan*'da da her bir sahnede oyun kişilerinin şimdiki davranışlarına yön veren ve bir sır olarak saklamak istedikleri suçlar, yalanlar ortaya dökülür. Evler de oyun ilerledikçe güvenli bir sığınak olma halini yitirir ve geçmişin suçlarıyla giderek tekinsizleşir. “*Hem beden hem de ruh*”³⁶⁸ olan ev, marazları yok sayıldıkça içinde yaşayanları da hasta eder. Tıpkı göz yumulan suçların toplumun bünyesinde yıkıma sebep olması gibi. *Zalım Dığan*'da Nazlu'nun sağlığı herkesin ama en çok da babasının gözü önünde kötüye giderken, hastalık Nazlu'nun bütün bedenine yayılırken babasının bu meseleyi görmezden gelmesi de buradan okunabilir. Beden ile ev, ev ile yurt aralarındaki bağla birlikte işlenir. Misyon faaliyetlerinin yoğunlaştığı, göçün giderek arttığı, geleneksel Ermeni kimliğin çözülmeye başladığı bir ortamda eve, yurda ve oradaki marazlara yönelmek Tılgadintsi için bir tür hastalığı kabullenip çare aramaktır. Evdeki ve yurttaki marazların müsebbipleri ise hemen her zaman erkeklerdir. Gündelik hayatın her alanına sızmış şiddet ve tahakküm üreten patriyarkal ilişkiler ağı oyunda çeşitli biçimlerde açık edilir. *Enti Temen*'de (*Öte Dünyadan*) adalet talep eden

³⁶⁸ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 38.

bir kadının sesi, *Zalim Dığan*'da (*Zalim OĞlan*) bir erkek cemaatinin görüş ve davranışları karşısında Nazlu ve Hıranu'un birbiriyle yıkıcı bir rekabeti reddeden tutumları, g temasının işlendiği oyunlarında geride kalan kadınların yaşadıkları zorlukları dile getirmesi... Oyunlarda açtığı bu alan ve meseleleri eserlere taşıma biçimiyle Tılgadintsi patriyarkanın normalletirildiği ilişkilere, söylemlere ve eylemlere belli bir mesafeden bakmaya çalışır. Amerika'ya gleri konu alan *Canportn u Canpertsnoğneri* (*Yolcu ile Yolculayanlar*) ve *Tebi Ardasahman* (*Yurt Dıına Doğru*) oyunlarında da halkı gce mecbur bırakan sebepleri anlamaya, gle birlikte kültüre ait dokunun bozulmasına ve Harputlu Ermeni kimliğinin zayıflamasına odaklanır. Tılgadintsi, bu iki oyunda da yine ana mekân olarak bir eik mekân tercih eder. Hatta *Canportn u Canpertsnoğneri*'da (*Yolcu ve Yolcu Edenler*) mekân ehrin sınırını çizen, o sınırdaki bir kapıya, bir geite işaret eden ve bugün halen aynı isimle anılan Dağkapı'dır. Yolcularla yolcu edenlerin, gidenlerle kalanların bir araya geldiği ve biraz sonra ayrılacağı bu eik mekânda kaygı, korku, çaresizlik, sevgi, arzu, zlem, fke gibi her türlü duygu kendine yer bulur.

Tılgadintsi, her bir metninde Harput'ta yaşayan Ermeni halkının koşullarına, Harput'ta kimi yönleriyle kaybedildiğini düşündüğü kimi yönleriyle de kaybolacak olmasından endişe duyduğu bir kültüre dikkat çekerken 1915'te tüm endişe ve kaygıları gerçek olduğunda, kendisi de hiç ayrılmadığı memleketinin dağlarında katledildiğinde ardında diyasporada taşra edebiyatını sürdürecek olan genç bir yazar grubu bırakır.

Çalışmanın "Dönüşümü Faillik ile Anlamak: Levon şant" başlıklı nc bölümü ise Levon şant'ın hayatına, Ermeni edebiyatındaki onemine ve yazarın *Yesi Mart* (*Benci Adam*) (1901), *Urii Hamar* (*Bakası İçin*) (1903) ve *Campun Vira* (*Yol stnde*) (1904) başlıklı oyunlarına odaklanmayı dener.

Genç devrimci Vahram ile İstanbul'da tanıştığı Mari arasındaki ilişki, bu ilişki derinleirken ikisinin de yaşamlarını nasıl srdreceklerine dair tereddütleri üzerine kurulan *Campun Vira* (*Yol stnde*) oyununda şant hem dönemin estetik tartışmalarına hem de siyasi meselelerine yer verir. Şant'ın *Campun Vira* (*Yol stnde*) oyunundaki temel tartımalarından biri sanatın "ne" olduğu yahut "ne" olmadığı üzerine gerçekleşir. Şant, bu tartışmayı 1894-1896 yılları arasında

gerçekleşen ve Trabzon’u da içine alan katliamlardan kurtulan Maryam adlı bir çocuğun hikayesini oyuna dahil ederek açar. Şiddetin temsilini ve tanıklığı kurmacanın dışında bırakmayı savunan Şant, tartışmanın bizatihi kendisini ise kurmacanın içine alır. Şant’ın bir diğer meselesi ise *Campun Vira (Yol Üstünde)* metninde yarattığı Vahram Vartanyan karakteri ile döneme özgü bir devrimci portresi çizerek o dönem üretilmiş milli edebiyat metinleriyle hesaplaşmaya gitmesidir ve yarattığı bu karakter vasıtasıyla milli edebiyat anlayışına eleştiri getirmesidir. İradesi elinden alınmış “kaybolmuş bir adam”ın örgütsel sorumluluklarına vurgu yaparak zikrettiği “*Ben, bana ait değilim*”³⁶⁹ repliği ile oyunun bir diğer ana karakteri Mari’nin kendi kaderini kendi yazmak isteyen tutumu Şant’ın faillik ile derdini açık eden bir nitelik taşır. Öz iradeyi bir başka makama devretmenin yarattığı kaybolmuşluğun hem kişi hem de çevresindekiler için nasıl derin bir keder yarattığını, dönemin eşitlik özgürlük gibi fikirleriyle yoğrulan daha iyi bir dünya hayalinin birey ve toplum için neleri kapsadığını, kimin yahut nelerin bu dünyayı temsil ettiğini ve hayatın giderek nasıl yetersiz geldiğini tartışır Şant. Toplumsal değişimlerin yaşandığı bir geçiş döneminin kendine özgü trajik yönlerini bireylerin hiç gerçekleşmemiş hayallerle, yitirilmiş umutlarla derinden sarsıldığı anlara bağlar. *Yesi Mart* oyununda da tıpkı *Campun Vira* gibi bireyin iç alemini odağına alır ve bu çekirdeğin etrafını toplumsal meselelerle örerek sahneye taşır. Oyun, bir zamanlar aynı örgüte üye olan ve yıllar içinde biri örgüt yöneticisi diğeri saf değiştirerek işbirlikçi olan iki karakterin ilişkisini konu edinir. Şant, tıpkı *Campun Vira*’da olduğu gibi bu metinde de eşitlik, özgürlük, kardeşlik gibi siyasi taleplerle ezilen halkları kurtarmayı amaçlayan örgütlere ve onların söylemlerine bağlı bireylere bakar. Bu bireylerin tereddütlerini, korkularını, kaygılarını, arzularını öne çıkararak kahraman olmakla kurban olmak arasındaki sınır çizgisini tartışmaya açar. Her iki oyundaki karakterler aracılığıyla kendini feda ederek yücelme, iradeyi teslim etme, sorumluluk alma, kimi kararları muhakeme etme ve fail olarak kararlarının arkasında durma gibi tutumları sorgular. Şant, *Campun Vira (Yol Üstünde)* ve *Yesi Mart (Benci Adam)* oyunlarında toplumsal yapının içinde değiştirmek ve dönüştürmek için devinen özneye yönelttiği bakışını, *Urişi Hamar*’da (*Başkası İçin*) aile karşısındaki bireyin öznelğine çevirir. Siyasi örgütler içerisinde

³⁶⁹ Şant, *Campun Vira*, s. 27.

failliği tartıştığı metinlerin ardından *Urişi Hamar*'da (*Başkası İçin*) ailesi için sorumluluk ve bağımlılık sarkacında gidip gelen karakterler yardımıyla yaşamında kendi başına var olabilme imkânına yüz çevirmeyi mesele eder. Böylelikle yazarlığının en temel tematik seçimini ortaya koymuş olur: Bireyin neleri değiştirip neleri değiştiremeyeceğine dair sınırlılıkları ve niyeti anlamlandırmak.

Tezin “Kadınların Hak Mücadelesini Yükselten Bir Ses: Zabel Asadur (Sibil)” başlıklı dördüncü bölümü ise Zabel Asadur'un yaşamına, Ermeni edebiyatındaki etkisine değinerek *Maknis* (*Mıknatis*) (1909) ve *Harsı* (*Gelin*) (1918) başlıklı oyunlarını değerlendirmeyi amaçladı. Bu bölümde esasen *Maknis*'i (*Mıknatis*) odağına alarak daha geç dönem yazılmış *Harsı*'yı (*Gelin*) Zabel Asadur'un ilk oyunundaki temaların sürekliliği ve oyun yazarlığı hakkında daha kapsayıcı bir bölüm kurmak üzere dahil etti. *Maknis* (*Mıknatis*) ve *Harsı* (*Gelin*) oyunlarında Zabel Asadur'un kurduğu simgesel evrende karşılaşmalar, canlı diyaloglar, farklılıkları gören ve tartışmaya açan kapsayıcı bir dil açıkça fark edilir. Metinler kadınlar arası sınıf, sosyal statü, yaş, deneyim, dini inanç/inançsızlık, etnik köken gibi farklılıkları birbirleriyle ilişkiselliği içerisinde anlamlandırmaya imkân sunar. Kadınların kendini var etme mücadelesini hem Osmanlı'nın toplumsal saikleriyle hem de Ermeni toplumunun uluslaşma dinamikleriyle beraber tartışır. Kadınların modern dönemde erkek kardeşlik anlatılarıyla dışlandıkları dostluk politikalarını 1908'in ertesinde hatırlatan Asadur; geleneksel ile modern arasında sıkışan kadın kimliğini de sorgulamaya açar.

Hovhannes Harutyunyan, Levon şant ve Zabel Asadur'un oyun metinlerinde görülen ortak temalara ve bu temaları ele alış biçimlerine bakıldığında yaşadıkları dönemin baskın özelliklerini seçmek kolaylaşır. Metinler yüzyılın eşiğinde dönüşümün çoklu krizlerini yaşayan Osmanlı coğrafyasında bu dönüşümün Ermeni toplumundaki yansımalarını takip etme olanağı tanır. 1915'te Felaket'in hemen öncesinde II. Abdülhamit'in Ermenilere yönelen baskıcı politikaları, 1894-1896 yılları arasında Anadolu'da gerçekleşen ve hedefinde Ermenilerin olduğu şiddet eylemleri, 1908'de eşitlik, özgürlük, kardeşlik talepleriyle Osmanlı Ermeni toplumunun desteklediği Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre sonra gerçekleşen 1909 Adana Katliamı yaşanırken yahut tüm bunların etkileri sürerken yazılır her biri. Her üç yazar da Terry Eagleton'ın Raymond Williams'tan aktardığı haliyle “*geleceğin kaybının*

hiss[i]”³⁷⁰ içindedir ama henüz hiçbir şey tamamen yitirilmiş değildir. Bu nedenle her şey alt üst olurken üçünde de içinde bulundukları durumu değiştirme, dönüştürme çabası baskın şekilde görülür. Estetik kaygılardan feragat etmeden ve hatta estetiğe dair tartışmaları da metinlere taşıyarak yüzlerini Ermeni toplumuna dönüp eleştirel bir sorgu yürütmeyi hedeflerler. Tüm ihtimallerin kısıyısında durdukları böylesi bir tarihsel eşikte, faillğe bir çağrı niteliğinde yazar, düşünür ve üretirler. Adalet ve özgürlük fikrini başa yazarlar. İyimser olarak nitelendirilemezler çünkü daimî olarak kendi içlerine dönmeye ve kendi meselelerini bitimsiz bir özeleştiriyile tartışmaya açarak bir başka gelecek olasılığını yaratmaya ve bunu “şimdi”de gerçekleştirmeye çalışırlar. Bu yönüyle de Walter Benjamin’in “[...] *politik değişimin olmazsa olmaz koşulu iyimserliğin reddidir*”³⁷¹ yaklaşımında olduğu gibi inanç olarak iyimserlik saflarında yer aldıkları söylenemez. Üçü de umudu inşa edilecek ve politik değişimin kendisinden devşirilecek bir kavram olarak algırlar. Bu nedenle içinde bulundukları durumu değiştirme ihtiyacının yarattığı eleştirel bakışla içi boş bir umut fikrindense dönüşüm için ihtiyaç olan ve ataletle karşı failliği öne çıkaran koşulları tüm çarpıcılığıyla sahneye çağırırlar. Bu, bir rastlantısallık değil bilinçli bir politik tercih olarak durur. Tılgadintsi’nin ve Şant’ın metinlerinde “son”lar düğümleri çözerek mutlu sona ulaştıracak umutlu tablolar sunmaz izleyene/okuyana. “Son”lar genellikle “mutlu” bitmez. Hem Şant’ın hem de Tılgadintsi’nin oyun kahramanları ya umudu ve arzuyu uzak bir geleceğe ertelemiştir ya da zaten çoktan kaderlerini üstlenmek yerine birer kader kurbanına dönüşmüşlerdir. Ancak sahne ile seyirci arasındaki o ara alanda, seyirciyi de hesaba katan hep bir başka olasılığın tahayyülü vardır. Tılgadintsi ve Şant’a nazaran Sibil’in metinlerinde görece daha olumlu bir direngenlik, daha inatçı bir dirayet sezilir. Bunu dönemin yükselen kadın hareketiyle birlikte yüzyılın eşliğindeki ufkun kadınlar için göz alıcı bir yenilik vaadi taşımasında bulmak olanaklıdır.

“1895-1915 Arası Ermenice Yazılmış Oyunlar Üzerine Bir İnceleme: Tılgadintsi, Levon Şant, Zabel Asadur’un Oyunları” başlıklı bu doktora tezinde sarsıcı dönüşümün ve deneyimin yaşandığı bir döneme, o dönem yazılmış tiyatro metinlerine

³⁷⁰ Terry Eagleton, *İyimser Olmayan Umut*, Çev. Emine Ayhan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s. 11.

³⁷¹ A.e., s. 20.

yaklaşarak bakmaya çalıştım. Elbette bu yaklaşma eylemine kimi eksiklikler de eşlik etti. Bu eksikliğin belirdiği ilk yer Ermenice metinleri odağına alırken onun etrafında örülen tartışmayı başta Ermenice süreli yayınlar olmak üzere kimi Ermenice kaynaklarla yeteri kadar besleyememesi. Böylece daha zengin olması olası bir tartışmayı daha sınırlı bir alanda gerçekleştirmesi. Bir diğer temel eksikliği ise sadece üç yazara odaklanıyor olması. Oysa teze konu olan oyunların yazıldığı dönem - özellikle Meşrutiyet'in yeniden ilanı ile birlikte- neredeyse eli kalem tutan herkesin oyun yazdığı ve bir tür "oyun patlaması"nın yaşandığı bir dönem. Bu tez ise bu dönemin dinamiklerini sınırlı sayıdaki oyun metniyle tahlil etmeye çalıştı. Bunun en önemli nedenlerinden biri çalışmanın önceki bölümlerinde defaatle ifade edildiği üzere arşivlerde "yaratılmış yokluk" iken bir diğer nedeni de halihazırda erişilebilir tiyatro metinlerinin büyük bir bölümünün Ermeniceden başka dilde okunamaması. Bu bakımdan daha fazla oyun metnini içerecek biçimde yürütülecek bir tercüme faaliyetinin bir tezin zamansal sınırlarını kat be kat aşması. Bu sebeple bu tez, üzerine çalıştığı dönemin meselelerini en iyi temsil eden oyunları ele aldı ve istisnaları göstermek bakımından eksik kalsa da genel bir hattı mümkün olduğunca yazıya dökmeye çalıştı. Bu çalışmada oyunları incelenen yazarlar ise dönemin hem yazar kimliğiyle hem de politik kimliğiyle en çok öne çıkan yazarları oldu. Tezde oyunları incelenen yazarların tiyatrodan başka edebi türlerde yazdığı eserler de mevcuttu ancak çalışma odağını koruyabilmek adına yazarların farklı türdeki eserleriyle diyalogu sınırlandı. Araştırma, ilk bölümde bir gösteri sanatı olarak tiyatro faaliyetleriyle ilgili bir izlek sunarken bunu ilerleyen bölümlere taşıyarak yazar-oyuncu-seyirci ilişkisini tartışmayı sürdüremedi. Bunun önemli sebeplerinden biri bu teze konu olan oyunların çoğunun yazıldığı dönemin sansür uygulamasıyla malul olması ve bu nedenle kamusal alanda gösterimlerin gerçekleşememesi. Ayrıca gösterimler hakkında günümüze ulaşan bilginin de çok sınırlı olduğunu söylemekte fayda var. Bu ve benzeri eksikliklerle birlikte bu metinleri ararken ve sarsıcı dönüşüm ve deneyim çağının izini metinlerde sürmeye çalışırken bir *inkâr habitusu*³⁷² içinden konuşup düşünüp

³⁷² Talin Suciyan'ın soykırımsonrası inkâr habitusu olarak kullandığı kavramı inkârın 1915 öncesinde başlamış olma ihtimalini gözeterek burada *inkâr habitusu* olarak kullandım. Talin Suciyan'ın *soykırımsonrası inkâr habitusu* kavramıyla ilgili tanımını için bkz. **Modern Türkiye'de Ermeniler: Soykırımsonrası Toplum, Siyaset ve Tarih**, Çev. Ayşe Günaysu, 2. Baskı, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2021, s. 48.

yazdığımı akılda tutmaya gayret ettim. Suciyan bu kavramsallaştırmada *habitus* kavramını Pierre Bourdieu’ya dayanarak “*toplumsal ve en geniş anlamda devlet ile toplum arasındaki [...] etkileşimlerin gerçekleştiği alanları ve bunlara aracılık eden yapıları açıklamak amacıyla*”³⁷³ benimsediğini yazar ve *soykırımsonrası inkâr habitusunu* da 1915-1923 arası tarihin Cumhuriyet eliti tarafından inkârı, bu inkârın uluslararası arenada da destek bulması, inkârın devlet mekanizmaları eliyle kurumsallaştırılması ile gündelik hayatta kabul gördüğü ve yeniden üretildiği bir *habitus* olarak tanımlar. Bu inkâr hali işleyişi gereği ulusal hikâyeyi besleyecek yeni bir anlatıya ihtiyaç duyarken kurulan bu anlatı bir zaman sonra giderek doğallaşır ve sorgulanmaz hale gelir. Bu nedenle araştırmayı yürütürken “*tereddüt*”ü yaklaşımımın çekirdeği kılmaya gayret ettim. Tereddüt, bu bağlamda üretilere, düşünme ve yaşayış biçimlerine, akademik ve gündelik atmosfere sızmış inkârcılığı akılda tutmaya, kullandığım kavramsallaştırmalardan sorduğum sorulara, ulaştığım bilgi ve izlerden yol aldığım kavşaklara dek tüm süreci sorgulamaya ve özeleştiriyi yerleşik kılmaya dönük bir daimî hatırlatıcıya dönüştü. Ancak bu türden bir tereddüt halinin araştırmanın önünü açarken kimi zaman yazmanın önündeki en büyük engellerden biri haline gelebildiğini de fark ettim. Nihayetinde araştırmayı ve onun *sonuçlarını* paylaşmanın kendimi de o tereddüde açma cesareti anlamına geldiğini ve bu kırılganlığı tecrübe etmenin de dönüştürücü bir deneyim olacağını düşündüm. Böylelikle bu çalışmanın alandaki diğer çalışmalarla diyalog kurabilmesini ve eksik bıraktığı, ıskaladığı yönlerinin ileride yapılacak çalışmalara kapı aralmasını umuyorum.

³⁷³ A.e., s. 43.

KAYNAKÇA

- Afacan, Seyma: “Normların Ötesinde: Tarih, Edebiyat ve Duygular Üzerine Birkaç Not”, **Edebiyat ve Duygular**, İstanbul, Vakıfbank Kültür Yayınları, 2023, s. 7-16.
- Agamben, Giorgio: **Auschwitz’den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv**, Çev. Ali İhsan Başgöl, Ankara, Bağımsız Kitaplar, 2004.
- Agamben, Giorgio: “Kayıp Nesne”, Çev. Şeyda Öztürk, **Cogito**, Sayı 51, 2007, s. 258-262.
- Agamben, Giorgio: **Tanık ve Arşiv: Auschwitz’den Artakalan**, Çev. Ali İhsan Başgöl, Ankara, Dipnot Yayınları, y.y.
- Ahmed, Sara: **Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality**, Canada, Routledge, First published, 2000.
- Altuğ, Fatih: “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatı’nda İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik ve Yaban(cı)lık ve Din”, **Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul’unda Modern Edebi Kültür**, Yay. Haz. Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 65-114.
- Altuğ, Fatih: “Ermeni Kadın Yazarların Müslüman Kız Kardeşlerine Takdimi”, **K24**, 28 Ekim 2020, (Çevrimiçi) <https://www.k24kitap.org/evvel-zaman/ermeni-kadin-yazarlarin-musluman-kiz-kardeslerine-takdimi-2791>, 20 Aralık 2023.
- Altuğ, Fatih: “Kadınların Tarihini Yeniden Yazmak”, **Öncü Müslüman Kadınlar: Osmanlı Kadın Yazarları Nasıl Bir Müslüman Kadın Geleneği Hayal Etiler?**, İstanbul, Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık, 2021, s.11-21.

- And, Metin: **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, Kasım, 1970.
- And, Metin: **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara, Dost Kitabevi, 2. Baskı, Şubat, 1999.
- Aktaş, Fatma Oya: **Osmanlı'daki ve Japonya'daki Modernleşme Projelerinde Erkeklik İnşası**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, İstanbul, 2018.
- Asadur, Zabel (Sibil): “Düşap'ın Salonunda”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 156-160.
- Asadur, Zabel (Sibil): “Milletperver Kadınlar”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 152-155.
- Asadur, Zabel: “The Bride”, Trans. by Nishan Parlakian, **Notable Women in Armenian Drama: An Anthology**, ed. by Nishan Parlakian, s. 249-275.
- Asadur, Zabel (Sibil): “Yeni Kadın”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 161-163.
- Bachelard, Gaston: **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Minotor Kitap, 1. Baskı, Şubat 2023.
- Bardakjian, Kevork B.: **Modern Ermeni Edebiyatı**, Çev. Fatma Ünal, Maral Aktokmanyanyan, İstanbul, Aras Yayınları, 2013.

- Beledian, Krikor: “İmgeden Kayba: Harput Yazarları ve Taşra Edebiyatı”, **Tarihi Kentler ve Ermeniler Harput**, Ed. Richard G. Hovannesian, Çev. Zülal Kılıç, İstanbul, Aras Yayıncılık, Kasım 2017, s. 271-305.
- Berktaş, Fatmagül: “Bir Politika Kavramı Olarak Dostluk”, **Düşünme Etiği**, İstanbul, Metis Yayınları, 2021, s. 149-169.
- Berktaş, Fatmagül: “Önsöz”, **Kadının Değişen Dünyası: Osmanlı Sosyal ve Kültürel Yaşamından İzler 1908 - 1918**, Ed. Ayşen Müderrisoğlu, İstanbul, Kronik Kitap, 2021, s. 7-21.
- Bulut, Diler: **Türk Edebiyatı’nda Taşra**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı, İstanbul, 2007.
- Butler, Judith: “Şiddet, Yas, Siyaset”, **Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 35-63.
- Callinicos, Alex: **Postmodernizme Hayır: Marksist Bir Eleştiri**, Çev. Şebnem Pala, Ankara, Ayraç Yayınevi, 2001.
- Cankara, Murat: **İmparatorluk ve Roman: Ermeni Harfli Türkçe Romanları Osmanlı/Türk Edebiyat Tarih yazımında Konumlandırarak**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, 2011.
- Chatterjee, Partha: “Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm”, **Vatan Millet Kadınlar**, Der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 103-125.
- Cora, Yaşar Tolga: “Doğuda Kürt-Ermeni Çatışmasının Sosyoekonomik Arkaplanı”, **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Yay. Haz. Fikret Adanır, Oktay

- Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim 2015, s. 126-139.
- Cowe, S. Peter: “T’lgadints’i as Ideologue of the Regional Movement in Armenian Literature”, **Journal of the Society for Armenian Studies (JSAS)**, Ed. Barlow Der Mugrdechian, Vol. 12, 2001, 2002 (2003), s. 31-42.
- Çakır, Serpil: **Osmanlı Kadın Hareketi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2021.
- Çetinkaya, Y. “1908 Devrimi’nde Kamusal Alan ve Kitle Siyasetinde Dönüşüm”, **İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, No. 38, Mart 2008, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/5327>, 20 Aralık 2023, s. 125-140.
- Doğan: “T’lgadintsin Yev İr Kordzı”, **T’lgadintsin Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Tadrerkutyunner**, Ed. T’lgadintsii Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. ԺԷ-ԿԱ.
- Çobanyan, Arşak: **Archive Fever: A Freudian Impression**, Trans. by Eric Prenowitz, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- Derrida, Jacques: “Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli” **Şiddetin Eleştirisi Üzerine**, Yay. Haz. Aykut Çelebi, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 43-133.
- Derrida, Jacques: “Abdülhamid Döneminde Ermeni Meselesi” **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Haz. Fikret Adanır, Oktay Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim 2015, s. 95-108.
- Deringil, Selim: **Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses**, Çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul, Metis Yayıncılık, İkinci Baskı, Ekim 2023.
- Dolar, Mladan: **Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses**, Çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul, Metis Yayıncılık, İkinci Baskı, Ekim 2023.

- Durmaz, Mehmet Nuri: **Yasa Kavramsallaştırması Üzerinden Karl Marx'ın Epistemolojisini Okumak**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, 2017, İstanbul.
- Dündar, Fuat: “Eski Rejim’de Ermeni Nüfus Meselesi, 1928-1908, **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Yay. Haz. Fikret Adanır, Oktay Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim 2015, s. 109-121.
- Eagleton, Terry: **İyimser Olmayan Umut**, Çev. Emine Ayhan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Eagleton, Terry: **Trajedi**, Çev. Cem Alpan, İstanbul, Tellekt, I. Baskı, Eylül 2021.
- Eiguer, Alberto: **Evin Bilinçdışı**, Çev. Perge Akgün, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, Üçüncü Basım, Ekim 2021.
- Ekmekçioğlu, Lerna: **Bir Milleti Diriltmek 1919 - 1933: Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Türkiye’de Ermeniliğin Yeniden İnşası**, Çev. Serdar Aksoy, İstanbul, Aras Yayınları.
- Ekmekçioğlu, Lerna: “Bir Yokluğun Anatomisi”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Ermeni Feminist Yazar 1862-1933**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2006, s. 327-340.
- Ekmekçioğlu, Lerna, Melissa Bilal: “Sunuş: Feminizmin Ermenicesi”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 13-19.
- Fehim, Ahmet: **Sahnedeki Elli Sene, Fehim Efendi’nin Hatıraları**, Tercüman, 1001 Temel Eser, İstanbul, 1977.

- Firidinoğlu, Nilgün: **Tanzimat’tan Erken Cumhuriyet’e Tiyatro ve Eğitim İlişkisi: Mektep Temsilleri (1896-1936)**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, 2015.
- Freud, Sigmund: **Yas ve Melankoli**, Çev. Leyla Uslu, İzmir, Cem Yayınevi, 4. Basım, Ekim 2021.
- Gölbaşı, Edip: “1895-1896 Katliamları: Doğu Vilayetlerinde Cemaatler Arası “Şiddet İklimi” ve Ermeni Karşısı Ayaklanmalar”, **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Haz. Fikret Adanır, Oktay Özel, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim 2015, s. 140-163.
- Güçbilmez, Beliz: **Zaman/ Zemin/ Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, Ankara, Deniz Yayınevi, Aralık 2006.
- Güllü, Fırat: **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi**, İstanbul, bgst Yayınları, Ekim, 2008.
- Güllü, Fırat: “Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Döneminde Ermenilerin Türkçe Tiyatro Faaliyetlerinden Tasfiyesi”, **Yok Edilen Medeniyet: Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Gayrimüslim Varlığı**, Ed. Ararat Şekeryan, Nvart Taşçı, İstanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, Kasım 2017, s. 289-299.
- Günaydın, Ayşegül Utku: **Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Gürbilek, Nurdan: **İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler**, İstanbul, Metis Yayınları, Dördüncü Basım, Aralık 2020.

- Gürbilek, Nurdan: **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, İstanbul, Metis Yayınları, Altıncı Basım, Ekim 2020.
- Halavut, Hazal: **Towards A Literature of Absence: Literary Encounters with Zabel Yesayan and Halide Edip**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat, Eylül 2012.
- Han, Byung-Chul: **Zamanın Kokusu: Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme**, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul, Metis Yayınları, Aralık 2019.
- İzrail, Nesim Ovadya: **Tanzimat, İstibdat ve Meşrutiyet Tiyatrosunda Mardiros Mınakyan -Türk Devlet Tiyatrosu Darülbeydi-**, İstanbul, Kor Kitap, Temmuz 2023.
- İzrail, Nesim Ovadya: **Osmanlı ve Türkiye Tiyatrosunda Şahinyanlar**, İstanbul, bgst Yayınlar, Ağustos 2018.
- İzrail, Nesim Ovadya: **Düşler Sahnesinde**, İstanbul, Aras Yayıncılık, İstanbul, Eylül, 2022.
- Karaboğa, Kerem: **Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I (Suriçi İstanbul’u, Bakırköy ve Çevresi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2011.
- Keshishyan, Lilit: **Dislocations of Identity in Late Twentieth Century Armenian Diaspora Literature**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of California, Comparative Literature, Los Angeles, 2013.
- Keskin, Reha: “Gelecek’e Ne Oldu?”, **5Harfliler**, (Çevrimiçi) <https://www.5harfliler.com/geleceke-ne-oldu/>, 20 Aralık 2023.

- Keskin, Reha: "Dünyanın Eşiğinde, Beklenti Zamanı", **Gökcisimleri Üzerine**, Haz. Kevser Güler, Süreyya Evren, İstanbul, Arter Yayınları, Ocak 2021, s. 68-71.
- Khalapyan, Hasmik: "Kendine Ait Bir Feminizm: Zabel Yesayan'ın Hayatı ve Faaliyetleri", **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 167-200.
- Kılıçdağı, Ohannes: "Batıdan Medet Ummak", **Agos**, (Çevrimiçi) <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/25027/batidan-medet-ummak>, 12 Aralık 2020.
- Manok, Yervant Baret: **Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi: Ermeni Mikhitarist Manastırı ve İlk Türkçe Tiyatro Oyunları**, Çev. Mehmet Fatih Uslu, Yay. Haz. Mehmet Fatih Uslu, Fırat Güllü, İstanbul, bgst Yayınları, Haziran 2013.
- Maksudyan, Nazan: "Katliamlar, Ermeni Çocuklar ve Yetimler, 1894-1915", **1915 Siyaset, Tehcir, Soykırım**, Haz. İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim 2015, s. 454-467.
- Mardin, Şerif: **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, Çev. Mümtaz'er Türköne, Fahri Unan, İrfan Erdoğan, Yay. Haz. Ömer Laçiner, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- Merguerian, Barbara J.: "Harput: ABD Konsolosluğundan Görünüm", **Tarihi Kentler ve Ermeniler Harput**, Ed. Richard G. Hovannesian, Çev. Zülal Kılıç, İstanbul, Aras Yayıncılık, Kasım 2017, s. 307-361.
- Mignon, Laurent: **Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

- Minasyan, Anahide Ter: **Ermeni Devrimci Hareketi'nde Milliyetçilik ve Sosyalizm (1887-1912)**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Nichanian, Marc: **Edebiyat ve Felaket**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 2011.
- Nichanian, Marc: **The Historiographic Perversion**, Trans. By Gil Anidjar, New York, Colombia University Press, 2009.
- Nichanian, Marc: **Mourning Philology: Art and Religion at the Margins of the Ottoman Empire**, Trans. by G. M. Goshgarian, Jeff Fort, New York, Fordham University Press, 2014.
- Nichanian, Marc: “Vahan Totovents: Taklit ve İtikat”, **Tarihi Kentler ve Ermeniler Harput**, Ed. Richard G. Hovannesyan, Çev. Zülal Kılıç, İstanbul, Aras Yayıncılık, Kasım 2017, s. 457-490.
- Pamukciyan, Kevork: “Kendi Kalemile Mardiros Minakyan”, **Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-III Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar**, Ed. Osman Köker, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2003, s. 103-106.
- Parlakian, Nishan, S. Peter Cowe: “Introduction”, **Modern Armenian Drama: An Anthology**, New York, Columbia University Press, 2000, s. ix-xxxii.
- Parlakian, Nishan: “Introduction”, **Notable Women in Modern Armenian Drama**, Ed. by Nishan Parlakian, United States of America, The Armean Heritage Press National Association for Armenian Studies and Research, Belmont, MA, The AIWA Press Armenian International Women's Association, Watertown, MA, 2009, s. vii-xxv.

- Ranciere, Jacques: **Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Rowe, Victoria: “Öncü Anneler, ‘Gerçek Kız Kardeşler’ ve Sırpuhi Düşap”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 37-84.
- Rowe, Victoria: “Sorunun Temel Çözümü Eğitimdedir: Sibil”, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 117-147.
- Said, Edward W.: **Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem**, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Saraçgil, Ayşe: **Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat**, Çev. Sevim Aktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.
- Saybaşıllı, Nermin: **Mıknatıs Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası**, İstanbul, Metis Yayınları, Mayıs 2020.
- Sayın, Zeynep: **Ölüm Terbiyesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Sevengil, Refik
Ahmet: **Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul, Devlet Konservatuvarı, 1968, 5. c.
- Sibil: “Harsı”, **Amenun Daretsuytsı**, Paris, y.y., 1922.
- Sibil-Alpaslan: **Maknis**, İstanbul, Matteosyan Matbaası, 1909.
- Sipahi, Ali: **At Arm’s Length: Historical Ethnography of Proximity in Harput**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Michigan, 2015.

- Suciyan, Talin: “Hagop Mntsuri’nin *İkinci Evlilik* Romanını Osmanlı İmparatorluğu’nda Eşzamanlıların Eşzamansızlığı Perspektifinden Okumak”, **Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi**, Vol. 3(3), 2022, (Çevrimiçi) <https://dergi.bilgi.edu.tr/index.php/reflektif/article/view/154/105>, 20 Aralık 2023.
- Suciyan, Talin: **Modern Türkiye’de Ermeniler: Soykırımsonrası Toplum, Siyaset ve Tarih**, Çev. Ayşe Günaysu, 2. Baskı, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2021.
- Szeemann, Harald: “Words”, **Maaria Wirkkala Kişisel İnternet Sitesi**, (Çevrimiçi) <https://www.maariawirkkala.com/words/>, 3 Aralık 2023.
- Şahinyan, K: “Haraçapan”, **Levon Şant-Yerger**, Haz. Hıradaragutiun Taniel Varujan Himnargı, Dbaran Giligyo Gatoğigosutyan [Kilikya Ermeni Katolikosluğu Matbaası], 1990, s. 9-18.
- Şant, Levon: **Campun Vira**, G.Bolis, Araks Matbaası, 1914.
- Şant, Levon: Levon Şant, **Urişi Hamar**, y.y., 1914.
- Şant, Levon: **Yesi Mart**, S. Petersburg, Puşkin Matbaası, 1904.
- Şarasan (Sarkis Tütüncüyan): **Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları**, Ermenice Aslından Çev. Boğos Çalgıcıoğlu, İstanbul, bgst Yayınları, Ekim 2008.
- Tataryan Aslan, Nora: “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Döneminde Bir Kültürel Üretim Mekânı Olarak Salon”, **Ev: Tarihsel, Toplumsal ve Sembolik Bir Mekân Olarak Anlamı ve Dönüşümü**, Ed. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız, Ankara, Nika Yayınevi, 2023, s. 35-45.

- Taylı, Ülfet: “Mesafe Olarak Arkadaşlık”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, Sayı: 326-327, İstanbul, Birikim Yayınları, 2016, s. 83-85.
- Teber, Serol: **Melankoli: Normal Bir Anomali**, İstanbul, Okuyan Us, 6. Baskı, Mayıs 2022.
- Tılgadintsi: “Canportn u Canpertsnoğneri”, **Tılgadintsi Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Ed. Tılgadintsii Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. 535-544.
- Tılgadintsi: “Enti Temen”, **Tılgadintsi Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Ed. Tılgadintsii Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. 365-401.
- Tılgadintsi: “Gıdagı”, **Tılgadintsi Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Ed. Tılgadintsii Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. 545-561.
- Tılgadintsi: “Öte Dünyadan”, **Gökcisimleri Üzerine**, Çev. Reha Keskin, Yay. Haz. Kevser Güler, Süreyya Evren, İstanbul, Arter Yayınları, Ocak 2021, s. 72-75.
- Tılgadintsi: “Tebi Ardasahman” **Tılgadintsi Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**, Ed. Tılgadintsii Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. 562-576.
- Tılgadintsi: “Zalım Dığan”, **Tılgadintsi Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Taderkutyunner**,

Ed. Tılgadintsii Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. 402-534.

Timuroğlu, Senem: “Anlatılan “Bizim” Hikâyesimiz Değil”, **Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sınır Uçları**, Yay. Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 63-79.

Toprak, Zafer: **Türkiye’de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2022.

Trouillot, Michel-Rolph: **Geçmiş Susturmak: Tarihin Üretilmesi ve İktidar**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2015.

Tuğlacı, Pars: **Tarih Boyunca Batı Ermenileri: (1851-1890)**, İstanbul, Pars Yayın ve Tic. Ltd. Şti., 2004.

Tuğlacı, Pars: **Tarih Boyunca Batı Ermenileri: (1891-1922)**, İstanbul, Pars Yayın ve Tic. Ltd. Şti., 2004.

Tunalı, Dilek: “Yeni Roman - Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)”, **Sanat Dergisi**, Sayı: 18, 2010, s. 27-36, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/29009>, 3 Aralık 2023, s. 27-36.

Tunçay, Mete: “En Uzun Yıl”, **II. Meşrutiyet’in İlk Yılı 23 Temmuz 1908-23 Temmuz 1909**, Yay. Haz. Tamer Erdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2018, s. 9-10.

Tunçay, Mete: “Tarihyazımının Bazı Sorunları Üzerine Düşünceler”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 91, Kış 2001/2002, s. 280-284.

- Turgut, Serdar: “Karşı Koymacı Geleneğin Aydını: E. P. Thompson”, **Teorinin Sefaleti**, E. P. Thompson, Çev. Ahmet Fethi Yıldırım, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1994, s. 5-34.
- Turner, Victor: **Ritüeller: Yapı ve Anti-Yapı**, Çev. Nur Küçük, İstanbul, İthaki, 2018.
- Turunçoğlu, Meral Harmancı: **Tanzimat’tan Cumhuriyet’in İlk Yıllarına Kadar Var Olan Kadın Oyun Yazarlarının Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, 2013.
- Uslu, Mehmet Fatih: “19. Yüzyıl Osmanlı Dünyasında Tarihsel Dram ve Kamusal Alan”, **Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu’nda Modern Edebi Kültür**, Yay. Haz. Mehmet Fatih Uslu, Fatih Altuğ, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 231-249.
- Uslu, Mehmet Fatih: **Çatışma ve Müzakere: Osmanlı’da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat**, 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Uslu, Mehmet Fatih: “İstanbul’da Modern Tiyatronun Doğuşu ve Gelişimi”, **Büyük İstanbul Tarihi, Edebiyat, Kültür ve Sanat**, Vol. 7, (Çevrimiçi) <https://istanbultarihi.ist/285-istanbulda-modern-tiyatronun-dogusu-ve-gelisimi>, 27 Aralık 2023.
- Ünlü, Barış: **Türklük Sözleşmesi**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2018.
- Walsh, David F.: “Yapı/Faillik”, **Temel Sosyolojik Dikotomiler**, Ed. Chris Jenks, Çev. İhsan Çapcıoğlu, Ankara, Birleşik Yayınevi, 2012, s. 23-59.
- Williams, Raymond: **Modern Trajedi**, Çev. Barış Özkul, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

- Yesayan, Zabel: “Düsap ve Tomas Terziyan”, Ermeniceden Çev. Melissa Bilal, **Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Feminist Yazar (1862 - 1933)**, Der. Lerna Ekmekçioğlu, Melissa Bilal, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2017, s. 201-205.
- Yılmaz, Esra: **Alternatif Bir Mekân Olarak Mimarlıkta Eşik Mekânlar**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2016.
- Zartaryan, Rupen: “Tılgadintsin”, **Tılgadintsin Yev İr Kordzı: Kronigner, Noraveber, Keği namagner, Kertvadzner, Tadrerkutyunner**, Ed. Tılgadintsii Saneru Miutyan, Boston, Baïkar Association, 1927, s. 594-601.
- Zekiyan, Boğos
Levon: **Ermeniler ve Modernite: Gelenek ve Yenileşme/Özgüllük ve Evrensellik Arasında Ermeni Kimliği**, Çev. Altuğ Yılmaz, İstanbul, Aras Yayıncılık, Temmuz 2002.
- Zekiyan, Boğos
Levon: **Venedik’ten İstanbul’a Modern Ermeni Tiyatrosunun İlk Adımları: Ermeni Rönesansı ve Mıkhitaristlerin Tiyatro Faaliyetleri**, Çev. Boğos Çalgıcıoğlu, İstanbul, bgst Yayınları, Mart 2013.

ÖZGEÇMİŞ

Reha Keskin, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Edebiyatı Bölümü ile Tiyatro Eleştirmeliği ve Dramaturji Bölümü'nde (Çift Anadal) lisans eğitimini tamamladı. Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'ndan “Antik Yunan Tragedyalarında Toplumsal Cinsiyet Bakımından Çirkinin Estetiği” başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi aldı.

