

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**METALAŞAN ÖLÜM: İSTANBUL ERMENİ GELENEĞİNDE CENAZE
TÖRENLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Maral CİVANYAN

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

HAZİRAN 2020

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**METALAŞAN ÖLÜM: İSTANBUL ERMENİ GELENEĞİNDE CENAZE
TÖRENLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Maral CİVANYAN
(404131007)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

HAZİRAN 2020

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 404131007 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Maral CİVANYAN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "METALAŞAN ÖLÜM: İSTANBUL ERMENİ GELENEĞİNDE CENAZE TÖRENLERİ" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Belma OĞUL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Bilgin SAYDAM
İstanbul Üniversitesi



Teslim Tarihi : 15 Haziran 2020
Savunma Tarihi : 16 Temmuz 2020



ÖNSÖZ

Metalaşan Ölüm: İstanbul Ermeni Geleneğinde Cenaze Törenleri konulu bu yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji Programında hazırlanmıştır.

Bu araştırmada evrensel ve kültürel değere sahip ‘ölüm’ fenomenine içkin şekilde, geleneksel defin ritüelleri aşamalarında icra edilen müziğin rolü ile metalaşması incelenmiştir. İstanbul Ermeni geleneğinde cenaze törenleri üzerine yapılmış başka bir çalışmanın bulunmayışı nedeniyle alandaki boşluğa katkı sunacağına inanıyorum, bilindiği üzere henüz yakın geçmiş sayılabilecek tarihlerden başlayarak Ermenilerle ilgili çalışmaların günbegün artmakta oluşu mutlandırırcı.

Bu çalışma özelinde özellikle evrensel olgular üzerinden kültürler arası temasların oluşmasına zemin sunarak, müziğin diliyle tarafsız alan açtığını ve ek olarak yakınlılaştırdığı düşüncesindeyim. Kimlik konusu benim için her zaman ikircikliğini koruyan bir unsur olmuştur bu yüzden her zaman kimliklerimizin ötesinde ‘insan’ temelli bir yaklaşımı benimsemeyi tercih ederim. Bu nedenle de farklılık yerine çeşitlilik anlayışının tarafıyımdır. Yıllar içerisinde harcadığım mesailer neticesinde düşünce birikimimi aktarabilmemde kıvılcım olan hocam ve tez danışmanım Prof. Songül KARAHASANOĞLU’na beni bu yönde destekleyerek, cesaretlendirdiği için kendisine müteşekkirim. Kendimi özgürce ifade edebilmeme dersleriyle alan tanımış, öğrencilerinin ilgi alanlarını da gözeterek yaratıcı düşünmeye motive edici kaynakları ve kişiliğiyle üretimime katkı sunarak bana inanan hocam Prof. Dr. Belma OĞUL’a müzikoloji serüvenimin başından itibaren hiç bir zaman ve hiçbir konuda yardımını esirgemedi, sabırla yanımda oluşuyla Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI’ya ve İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji kadrosuna gönülden teşekkür ederim.

Bu alan çalışmasını gerçekleştirebilmemde tam destek sunan dini kimliğinin ötesinde insani zerafetiyle ayrıca sevdiğim sevgili Başrahip Tatul ANUŞYAN’a ve nezdinde Türkiye Ermenileri Patrikliğine ve kadrosuna, cenaze törenleri özelinde repertuar içerik ve çalışmasında bilgi birikimini yoğun temposuna rağmen esirgemedi, özveriyle aktaran kadasetli peder (derhayr) Krikor DAMADYAN’a, çalışmalarıyla ışık tutan ve ilham veren kişiliğiyle zaman ayırarak çalışmama katkı sunan Başpiskopos Boghos Levon ZEKİYAN’a, zor günlerinde cenaze takvimi hususunda bilgilenmeme yardımcı olan, usanmadan telefonlarıma, sorularıma yanıt veren Patrikhane emektarlarından sevgili Sona GÜZELYAN’a, Beyoğlu Üç Horan Kilisesi baş mugannisi Nışan ÇALGICIYAN’a, Beyoğlu Üç Horan Kilisesi baş muganni yardımcısı Murat İÇLİNALÇA’ya, corona günlerinde desteğini esirgemeyen sevgili Rober DOĞANAY’a ayrıca, Feriköy Surp Vartanants Kilisesi, Kumkapı Meryem Ana Kilisesi, Beyoğlu Üç Horan Ermeni Kilisesi, Samatya Surp Kevork Kilisesi, Bakırköy Dzinunt Surp Asdvadzazin Kilisesi ve Üsküdar Surp Garabed Kilisesi kadrosuna ve tüm çalışanlarına, tanıdığım ve bazılarıyla da yeni tanıştığım çalışmamı yürütebilmemde samimiyetle destek veren cenaze levazımatçılarına, İÜ İTF Psikiyatri Anabilim Dalı, Sosyal Psikiyatri Servisi Sanat Psikoterapisi ve

Rehabilitasyon sorumlusu ve psikoterapist sevgili hocam ve dostum Doç. Dr. Nurhan EREN sayesinde Çapa Hastanesi'nde (SPR) bize tanıdığı alan ile eşsiz bir deneyim ve eğitim sonucunda benim için müzikoloji serüvenimin başlamasına katkı sunacak tuğlaların döşenmesinde imkan tanımış ve destek vermiştir ayrıca, Çapa Hastanesi deneyimi vesilesiyle kazandığım bir diğer dostum ve her zaman desteğini eksik etmeyen kıymetli Klinik psikolog-psikoterapist Hakan KIZILTAN'a ve en az benim kadar heyecanla çalışmama katkı sunarak bana destek veren, çalışmalarından ilham aldığım kıymetli hocam Prof. Dr. Bilgin SAYDAM'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Ve elbette en çok da gönül borcum göçmüşlerin ailelerine, ölüm kaçınılmaz ve karşılaştığımız en zor sınavlardan ve onlar bu zor günlerine rağmen desteklerini esirgemeyerek bu çalışmaya meşale oldular. Bu çalışma teşekkür edebilmem de vesile olsun. Bu konuyu seçmemde bana ilham olan babam Vahan CİVANYAN'a, elini üzerimden eksik etmeyen annem Hayguhi'ye ve onun nezdinde tüm aileme, her derdime deva can dostum manevi ablam Ani İNCİ'ye ve tezimin son aşamasına yaklaşırken aramızdan ayrılan ve ikinci ailemi temsil eden canım Ayloş'um *Aylin İKİİŞİĞ'*a gönül dolusu teşekkürlerimi sunarım. Son olarak şunu da eklemesem eksik hissederim; tez konumun belirmeye başladığı günden bugüne ailemizden üst üste kayıplar yaşadık. Ailemizin mucidi Garbis ÇEKİÇ, Vartuhi ATAÖĞLU, Meline SAFRAZYAN, Vaftiz babam Garabet BATMANLI, aile ve çocukluk arkadaşım Silva NELSON, sınıf arkadaşım sevgili Alis KIR ve corona salgını nedeniyle kaybettiğimiz babam kadar çok sevdiğim sevgili Oğuz GENLİK ve onların nezdinde tüm göçmüşlere ithafen...

Haziran 2020

Maral CİVANYAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Amacı ve Kapsamı	8
1.2 Araştırmanın Yöntemleri.....	9
1.3 Literatür Araştırması	11
1.4 Kuramsal Çerçeve	11
2. ERMENİ KİLİSE MÜZİĞİ	17
2.1 ‘Varlık Olarak’ Ermeni Kilise Müziği - Hokegan Yerker	17
2.2 Geleneğin Sesleri.....	22
2.3 Modernizm ve Çokseslendirilen Otantisite	37
3. CENAZE TÖRENLERİ	53
3.1 Ermeni Hristiyanlığında Ölüm	53
3.2 Yok! Hükmünde Bir Şey Nasıl Ölmesin?	58
3.3 İstanbul Ermenileri’nde Uğargavorutyun.....	61
3.3.1 Cenazeciler gazmagerbiçler	67
3.3.2 Cenaze çeşitleri	70
3.4 Kilise Tören Ritüelleri Nınçetsyal.....	82
3.4.1 Kilise cenaze ayini repertuarı.....	86
3.5 Mezarlık Tören Ritüelleri Kerezmanadun.....	93
3.5.1 Mezarlık ayini repertuarı “ölünün söylediği: toprağın rahmine girme vakti”	96
4. ÖLÜM-RİTÜEL VE MÜZİK.....	101
4.1 Ölüm Fenomeninin Evrensel Değeri: Ölümlülük Yarası	101
4.2 Ölümün Sesi: Ritüel Müzik.....	105
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	109
KAYNAKLAR	117
EKLER	125
ÖZGEÇMİŞ.....	129



KISALTMALAR

bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof.	: Profesör
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
TET Ajanda	: Türkiye Ermenileri Toplum Ajandası
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : <i>Pararan</i> (Sözlük), Kutsal Yazı, Resimli Harita; Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	22
Şekil 2.2 : <i>Kshots</i> (zilli); Kadıköy Surp Takavor Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	23
Şekil 2.3 : <i>Purvar</i> (Buhurluk); Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	25
Şekil 2.4 : <i>Purvar</i> (Buhurluk), “Kutsal Yazı, Resimli Harita, İstanbul Hagop Boyacıyan Basım 1881”, Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	26
Şekil 2.5 : <i>Tsnzgha</i> (zil); Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	27
Şekil 2.6 : Zilciyan ailesi yapımı üzeri mühürlü zil ‘Tnzgha’, Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017.	27
Şekil 2.7 : “Kutsal Yazı, Resimli Harita”, İstanbul Hagop Boyacıyan Basım 1881, Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	28
Şekil 2.8 : <i>Tibrats Tas</i> , Beyoğlu Üç Horan Ermeni Kilisesi, Nisan 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	28
Şekil 2.9 : Beyoğlu Üç Horan Ermeni Kilisesi, Asoğık Yerkçağump (Kilise Korosu) 2008 (Maral Civanyan arşivinden).	30
Şekil 2.10 : Soldaki Gomidas Badarak repertuarı, Sağdaki Yegmalayan Badarak repertuar kitabı.	31
Şekil 2.11 : Feriköy Surp Vartanants Kilisesi ve Korosu, 11 Kasım 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	33
Şekil 2.12 : Bakırköy Dzinunt Surp Asdvadzadin Kilisesi ‘Cenaze Töreni’ örneği, 24 Ekim 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	34
Şekil 2.13 : Üsküdar Surp Garabed Kilisesi ‘Cenaze Töreni’ örneği, 12 Kasım 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	34
Şekil 2.14 : Üsküdar Surp Garabed Kilisesi ‘Cenaze Töreni’ örneği, 12 Kasım 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan).	35
Şekil 3.1 : Eğin, 1908 civarı, cenaze fotoğrafı (Huşamadyan 2010).	63
Şekil 3.2 : Harput Şehri, 1914 Cenazenin hemen arkasında Harput Dini Önderi Kıdemli Rahip Bısag Der Khorenyan durmaktadır (Huşamadyan, 2010).65	
Şekil 3.3 : Adana 1927, cenaze fotoğrafı (Huşamadyan, 2010).	66
Şekil 3.4 : Cenaze İlanları (Tet Ajanda).	69
Şekil 3.5 : Şişli Mezarlığı Patrik Mutaftyan’ın senesi nedeniyle konulan mezar taşı, Tet Ajanda.	78
Şekil 3.6 : Covid 19 salgın sırasında yayınlanan vefat ilanları, Tet Ajanda.	82
Şekil 3.7 : 1-30 Eylül Kumkapı Meryem Ana Kilisesi, 2- 23 Ekim Samatya Surp Kevork Kilisesi, 3- 12 Kasım Üsküdar Surp Garabed Kilisesi, 4- 24	

Ekim Bakırköy Dzinunt Surp Asdvadzadzin Kilisesi (Fotoğraf: Maral Civanyan 2019).....	83
Şekil 3.8 : 11 Kasım 2017, Feriköy Surp Vartanants Kilisesi, 1- Teberru Odası 2 ve 3- Protokol Defteri (Fotoğraf: Maral Civanyan).....	84
Şekil 3.9 : 24 Eylül 2019 Feriköy Surp Vartanants Kilisesi ‘Kortej’ (Fotoğraf: Maral Civanyan).....	85
Şekil 3.10 : <i>Pant Asdvatz</i> ilahisinin çokseslendirilmiş versiyonu (Maral Civanyan Arşivi)	89
Şekil 3.11 : Çokseslendirilmiş soru-cevap yani antifon nota örneği (Maral Civanyan Arşivi)	90
Şekil 3.12 : Joğovyalks ve İ Verinn ilahilerinin çokseslendirilmiş nota örneği (Maral Civanyan Arşivi).....	92
Şekil 3.13 : <i>Kıta Der</i> (Rab Ruhumuza Acı) çokseslendirilmiş nota örneği (Maral Civanyan Arşivi).....	92
Şekil 3.14 : Balıklı ve Halıcıoğlu Mezarlıkları <i>Hankisd</i> Taşı örnekleri 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan)	94
Şekil 3.15 : Kabrin Yolu, Şişli Ermeni Mezarlığı (Fotoğraf: Maral Civanyan 2019)..	95
Şekil 3.16 : 23 Ekim 2019 Balıklı Ermeni Mezarlığı (Fotoğraf: Maral Civanyan)...	96
Şekil 3.17 : Salon Ayininden örnekler, 12 Kasım Üsküdar Surp Garabed Kilisesi, 6 Kasım Kumkapı Surp Asdvadzadzin Kilisesi ve 15 Ekim Bakırköy Surp Asdvadzadzin Kilisesi (Fotoğraf: Maral Civanyan, 2019).	99
Şekil 3.18 : Salon ayini ve geleneği, Feriköy Surp Vartanants Kilisesi (Fotoğraf: Maral Civanyan 2019).	99
Şekil 5.1 : İ Verinn Yerusagem şaraganı, mezarlık ayini ses kayıtlarından dikte edilmiş miyatsayn nota örneği (Dikteleyen: Murat İçlinalça 2020). ..	113

METALAŞAN ÖLÜM: İSTANBUL ERMENİ GELENEĞİNDE CENAZE TÖRENLERİ

ÖZET

2017 yılından bu yana İstanbul'un altı farklı semtinde gerçekleştirilen alan çalışması İstanbul Ermeni geleneğinde cenaze törenlerini ölüm, ritüel ve ritüel müzik ilişkilendirmeleri üzerine temellendirerek Karl Marx'ın "Kapital" çalışmasının temel yapı taşı oluşturan "meta" kavramından yola çıkarak cenaze müziğinin "meta"laşmasını odağına alır. Batılılaşma ile yani modernizm akımıyla Ermeni kutsal müziğinde karşılık bulan çoksesliliğin cenaze törenlerinde dini hiyerarşi eşliğinde sınıfsal bir uygulamaya tabi tutularak kadim aksanıyla geleneksel *miyatsayn* uygulamanın yanı sıra ayrı bir kategori edimi kazandığı görülmektedir. Buna göre, cenaze müziği iki farklı üsluba ayrılarak, düzenleme anlamına gelen *garkatrutyun* kilit sözcüğü ile örtülü bir ilişki halini alırken cenaze müziği pratikleri ile metalaşma görünürlük kazanmaktadır. *Miyastayn* düzenleme mugannilerin canlı ve *a capella* olarak icra ettikleri makamsal üslup en fazla iki papaz eşliğinde belli bir ücret aralığında gerçekleştirilmektedir. Çoksesli düzenlemelerde ise Batılı üsluba dayalı org çalgısı eşliğinde opera-şan tekniğiyle canlı olarak koro tarafından seslendirilen cenaze müziğinin çeşitlenebilen dini bir hiyerarşi ile ayrı fiyat aralığında seyrettiği görülmektedir. Buradan hareketle, *miyatsayn* üslup ekonomik doygunluğu yeterli olmayanların mecbur kaldıkları bir uygulamaya dönüşürken çokseslilik üst sınıfın satın alabildiği modernliğin, zenginliğin göstergesi olarak belirmektedir. Bunun yanı sıra bir diğer dualite ise mezarlık ve kilise ayinleri arasında ortaya çıktığı görülmektedir. Mezarlık ayinlerinde bir daneters ve iki tıbir eşliğinde makamsal ve canlı icra ile her kesim ve herkes için standart bir uygulama gerçekleştirilmekte. Başka bir söylemle, mezarlık ayinlerinde kilisenin aksine ne dini bir hiyerarşi ne de müzik pratiğinin sınıfsal bir uygulamaya tabi tutulmayarak otantisite kavramının 'eşitlik' ilkesiyle örtüştürüldüğü görülmektedir. *Miyatsayn* üslubun değeri kadim vurgusuyla bağlanırken öte yandan ortaya çıkan ironi ile cenaze müziği uygulamalarında köylülüğün, yoksulluğun, geriliğin ifadesi şeklinde benimsenerek değersizlik kazanmakta. Anadolu Ermenileri'nde yaygın olmayan çoksesliliğin kentte bir anlatım biçimi olarak yerleşmesi batılılaşma yani modernizmle belirmektedir. Böylece şehirde yaşayan ve daha varlıklı olan Ermenilerin çoksesliği benimsemesinin batılılaşma, modernleşmenin aracı olarak sunuluyor olması bu bağlamda kendini diğerinden ayrıştırmasına, toplumdaki konumunu güçlendirirken Tanrı katında da daha kıymetli oluşuna aracı işlev kazandırılarak kontrol ediliyor olması da dikkat çekici unsurlardandır. Çoksesliliğin modernizm akımıyla Ermeni kilisesinde hayat buluşu ve akımın ideolojik boyutlarına içkin işleyişinde önemli bir yere sahip, kendisini kadim kökleri bulmaya adanmış, otantikliğin sesi olarak nitelenen Gomidas Vartabed'in kutsal ana melodiyi çoksesli düzenleyerek 'milli entonasyon', 'milli kimlik' inşasında müziğin dili aracılığıyla estetize edilerek şehirlie sunulmuştu. Geçmişin izlerini taşıyan Ermeni kilise müziğinin modernleşmeyle 'yenileşmesi' ve bugünkü kullanım ve işlevi arasında

ortaya çıkan dualite ile ‘yabancılaşmanın’ açık bir göstergesi olarak söylenebilir. Bunlara ek olarak, araştırmanın temelini oluşturan ritüel, müzik ve ölüm ilişkilenmelerini multi disipliner bakış açılarından yararlanma suretiyle ölüm fenomeninin kültürü içinde kimliksel boyutundan evrensel değerine içkin boyutu da gözetilerek işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler : Ermeni cenaze törenleri, metalaşma, ritüel müzik, ölüm fenomeni, modernizm, gelenek.



COMMODITIZED DEATH: TRADITIONAL FUNERAL CERAMONIES OF ISTANBUL ARMENIANS

SUMMARY

This field study reserach funeral ceremonies in İstanbul Armenians tradition which is based on the relation between death, ritual and ritual music. Study conducted in six different districts of Istanbul since 2017. *Garkatrutyun* which means to organize in Armenian language while it becomes an implicit relationship with the keyword that focuses on classification and by this way it gains visibility as commodification in funeral music practices. Thus, study aims to compose theoretical scope by Karl Marx's well-known study "Capital" which constitutes the basic essence of "commodity" theory. While the human being is born into the belongings created in the world by breaking away from another belonging with his birth, he also creates the belongings he created throughout his life. So most things are shaped around belonging, changed and maybe demolished and rebuilt. The accent of belonging, which means home appears in the word *-dun* that situated in the otherword *kerezmanadun* (cemetery), is also evident in the *Mertsetsa Yes i Turin Kerezmani* holy hymn, which the deceased said in the tomb ritual and regarded as the hope of salvation. Such that, It is a hymn telling the joy of getting ready to enter the womb of the land where it was created. In the Armenian Christian faith, based on the philosophy of life emerging from death, the earth is symbolized by the phenomenon of the mother, referring to the afterlife, while on the other hand, the return to the inclusive, holding womb is metaphorically conveyed. In relation to this, it is seen that the words *Uğargavorutyun* (journey) and *poğatrivil* (migration) have become expressions for Armenians as the journey migrated from belonging in the world to another metaphysical belonging. In the tradition of Istanbul Armenian funeral ceremonies, the gaps that occur with death are filled with rituals, melodic speeches and ritual music. In this context, while rituals are important markers of the cycles such as birth, baptism and funeral in Armenian Christianity, they function as a symbolic communication tool to form a collective under the roof of the church symbolizing the 'house of God', which means gathering, on the other hand, recording cultural memory and values, It learns, purifies, matures and transforms it through invocation and transmission.

In İstanbul Armenians tradition we encounter as a result of a classification which is two different style of funeral music practices as a option. It is seen that polyphony, which is reflected in Armenian sacred music with westernization, that is, modernism, has been subjected to a class practice in the funeral ceremonies accompanied by religious hierarchy and has gained a separate category act instead to applying traditional *miyatsayn* which its ancient accent. The arrangement of *miyastayn* is performed within a certain wage range, accompanied by a maximum of two priests with mugannis who is called in Armenian language *tibir* in the monophonic traditional style (maqam style) as a cappella as live performance. In polyphonic

arrangements, it is seen that the funeral music performed live by the choir with the opera-singing technique accompanied by the organ instrument based on the Western style is watched in a different price range with a diverse religious hierarchy. From this point of view, *miyatsayn* style turns into a practice that is obliged by those whose economic situation is insufficient, while polyphony appears as the indicator of modernity and wealth that the upper class can buy. Additionally, polyphony style music in the community attributed more “artful” in other words valuable than monophonic traditional funeral music. Behind this thought, it extends significant historical events as “modernism”. In the 19th century, arguments were rising that ancient traditional sacred music was corrupted and against this music polyphony was gaining more attention. The invention of polyphony in the Armenian church with the modernism movement has an important place in the functioning of the movement inherent to its ideological dimensions, committed to finding ancient roots, Gomidas Vartabed, who was described as the voice of authenticity, arranged the sacred main melody in a polyphonic style, and “national intonation” was aesthetized through the language of music in the construction of “national identity” and presented to the city dwellers. The idea that aims to purify the elements that it characterizes as foreign in the construction of the ‘self’, departed from the philosophy of contemporary civilization, which is also emulated with an ironic approach. By means of the approach bearing the understanding that “Western culture is the most correct”, polyphony was realized in Armenian sacred music, thus replacing what was lost.

Another duality appears to occur between cemetery and church rites. In the cemetery rites, a standard practice is carried out for every class and everyone, with *miyatsayn* and live performance accompanied by a *danerets* and two mugannis. In other words, unlike the church in cemetery rites, it is seen that neither a religious hierarchy nor a musical practice is subjected to a class application, and the concept of authenticity coincides with the principle of ‘equality’. While the value of the *miyatsayn* style is connected with its ancient emphasis, on the other hand, with the irony that emerges, it is adopted as an expression of peasantry, poverty and backwardness in funeral music practices and gains ‘worthlessness’. As just mentioned the settlement of polyphony, which is not common in Anatolian Armenians, as a form of expression in the city appears with westernization, that is, modernism. Thus, Armenians living in the city and who are more affluent interiorize polyphony is presented as a tool of westernization and modernization, in this context, differentiate themselves from the other, strengthen their position in the society and control their being more valuable in the eyes of God by giving them an intermediary function. In the 16th and 17th centuries, the terms ‘hodja’ and ‘chelebi’ were titles given to wealthy and influential individuals, and merchants of the period played an important role in commercial contacts with the West. After the second half of the 18th century, the great merchants began to be called ‘amira’ such that while the amiraes had a say in the functioning and issues of the church, the patriarchate, they were in a position to put pressure on the patriarchate by increasing their power and reputation in the 19th century. In the Istanbul Armenian funerals, under the shadow of an unchanging understanding, the Patriarch of the period demanded that polyphonic music be subjected to a separate category and this time gained expression with the words ‘bourgeois’ or ‘elites’, and the way to become commoditized was paved. The settlement of Anatolian people who migrated from their lands and clustered in certain districts in Istanbul and were not accepted by a certain section of the community for these reasons, the establishment of polyphony, which is not seen in Anatolian Armenians, as a form of

expression also suggests that it functions as the reinforcer of wealth, status and modernity.

In the process, polyphonic sacred music turned into a commodity in the funeral ceremonies with becoming as a capitalist product. This attitude caused to sense of estrangement through by music. In addition, in this study , tried to processed by universal value beyond specific identity of the phenomenon of death , with taking advantage of multi-disciplinary perspectives.

Key words : Armenian funeral ceremony, commodification, ritual music, death phenomenon, modernism, tradition.





1. GİRİŞ

Yaya!?! sen ne zaman öleceksin? Öldükten sonra beni görmeye gelecek misin? Gel, tamam mı!?!'

Babaannem Viktorya'nın (Sefarad Yahudisiydi) ölümünden ne kadar sonrasıydı hatırlamıyorum çok fazla olmasa gerek, anneannem Zabel yayam'a zorla verdimmeye çalıştığım sözlerdi bu satırlar. Babaannem Almanya'da bulunduğu sırada vefat etmiş, naaşı da oraya gömülmüştü. Bu nedenle, ne cenaze törenine şahit olmuş, ne de mezarlığına gidebilmişim. Sanki yayam¹ buhar olup uçmuş, ortadan kaybolmuştu. İçini neyle doldurabileceğimi bilemediğim anlamsız, zamansız bir boşluktu, ölüm. Beş yaşındayken ölüm ile tanışmış ve dolayısıyla ilk kaybımı da babaannem aracılığıyla tecrübe etmişim. Hayat ne tuhaftır ki, aradan fazlaca zaman geçmeden sekiz, dokuz yaşlarındayken babam yeni bir iş alanı bulmuştu 'cenaze levazımatçılığı', Ermenicesi ise *gazmagerbiç* (düzenlemek, düzenleyen). Tahmin edersiniz ki, insanların duyduklarında irkildikleri, hoş karşılanmayan bir meslekti, o yüzden hemen peşinden düğün ve vaftiz töreni de yapılıyor denirdi gayriihtiyarî bir nevi ölümün telafisiydi sanki. Babam Vahan, mesleğe cenazeci arkadaşının desteğiyle başlamış, daha sonra resmi olarak da 1984 yılında kendi ofisini açmış ve bugün halen mesleğini sürdürmektedir. Babamın mesleği ve gerekleri nedeniyle insanların tepkilerinden, yaklaşımlarından öfkelendiğimi, utandığımı net olarak hatırlarım. Mezarıcı, ölü yıkayıcısı, gömücü gibi lakaplarla hitap edip alay konusu edilirdi. Deyim yerindeyse utancımın yerin dibine girerdim. Utanç, ölüme en yakın duygulardan. Bugünden o günü düşününce etnik kimliklerimizin ötesinde gayet insani bir noktada, belki de bu tepkilerin altında yatan duygunun ölüme karşı takınılan tavrın bir yansımasıydı. Tiye alarak hafifletilmeye çalışılan ile bir nevi ölümle baş etme ya da öteleme çabası. Geertz'e (1973, s. 89, 140) göre, insan yaşamla baş edebilmek için anlam arar ve bu arayış doğuştan başlar. Kültür, sembollerle şekillenen anlamların tarihsel olarak aktarılmış bir örüntüsünü ifade eder

¹ Yayam: Rumcadan Ermeniceye geçmiş 'yaya' sözcüğünün anlamı "anneanne" dir.

böylece semboller aracılığı ile somutlaştırılmış olur. Dolayısıyla, kültürel ritüeller; yaşayan, canlı insanın karşısına ölüm olarak çıktığında ‘kültür’ hayatta kalma mücadelesi olarak belirir (Önkal, 2016). Ve bu ritüeller, son görevleri yerine getirebilmek için düzenlenen törenler aracılığıyla uğurlananlardan ziyade geride kalan biz ölümlüler için bir nevi hellaleşme olarak da ifade edilebilir. Biyolojik gerçekliğin ötesinde akıllı insanı diğer türlerinden ayıran şeyin tarih olduğunu öne sürer Hegel, biyoloji ve tarihin yapı taşı oluşturduğu hikâyenin mecburi buluşmasının kalıcı bir parçasıdır ölüm (Saygılı, 2019, s. 9).

Antropolojik açıdan, toplumun ölüm öncesi ve ölüm sonrası deneyimsel zaman alanı arasında bir denge kurmaya çalıştığını bunu da cenaze törenlerinde sosyal hafızanın çıkış noktasını oluşturan müzik icrasında bulabildiğini öne sürer. Kilise, kutsal müziklerde baskın olmasa da önceliği kelimelere vermektedir. Cenaze müziği tam da bu nedenlerle kelimelere, müzikal konuşmalara ve ağlamaya diğer iletişimsel uygulamalara dayanır. Çünkü esas olarak hafızadaki boşlukları kapatarak hafızayı destekler. Ayrıca bunlara ek, yapılan pek çok karşılaştırmalı çalışmalar nezdinde, müzikal konuşmaların diğer ritüel ve vokal performansın başlangıç noktasını oluşturduğunu öne sürer. Bledar Kondi’nin söylediği gibi, “Ölümler için ağlamak yaşam iradesidir”, dolayısıyla az önce yukarıda da değinildiği üzere, cenaze törenleri, ritüel ve müziğin rolü hem yaşam iradesine hem de ölümlere ‘son görev’in yerine getirilmesinde hizmet etmektedir. Böylece ölüm nedeniyle gelen denge kaybını onarmaya yöneliktir (Janet, 2019, s. 2-4).

Metalaşan ölüm: İstanbul Ermeni geleneğinde cenaze törenleri konulu alan çalışması, insanın yaşam hikâyesini, hem evrensel hem de kültürel değer taşıyan ölüm fenomeninin içerisinde ve bununla birlikte düzenlenen geleneksel defin ritüelleri kapsamında icra edilen cenaze müziklerinin ritüel, ölüm ve müzik ilişkisi üzerinden dinlenen müzikte nelerin duyulduğu, bireyselden toplumsala aktarım ve yansımaları ile cenaze müziğinin metalaşan rolünü odağına alır. Bu bağlamda babam vesilesiyle mesleğin gereklerini çocuk yaşlardan itibaren gözlemleyebilme imkânı sunarken konservatuar eğitimimden önce, Esayan Ermeni Lisesi’nden mezun olduktan sonra, babamdan aşına olduğum mesleğe farklı bir kolu üzerinden müzik aracılığıyla dâhil oldum. Bu da çalışmayı gerçekleştirirken konuya hem içerden bakma hem de bilimsel bir perspektifle dışarıdan bakma olanağım oldu. 1995 yılında, Beyoğlu Üç Horan Ermeni Kilisesi’nin düğün, cenaze ve vaftiz törenlerinde yer alan Patrikhane

tarafından belirlenen sembolik ücret karşılığında törenlerde canlı performans sergileyen ve profesyonel tabir edilen koroda çalışmaya başlamıştım. Kilise, Ermenilerin ibadetlerini, düğün, cenaze ve vaftiz törenleriyle ya da bayramlar vesilesiyle anılar biriktirebildikleri, bir araya gelerek aidiyetlerini hissedebildikleri, çocuklarının kilisede aldıkları görevlerle kiliseye olan sadakatlerinin ve bağlarının temsil edildiği özetle ortak bellek ve bilincin paylaşıldığı, yaşatıldığı ve nesiller boyu aktarıldığı ana merkezidir. Kilise müziği icrası ‘sanat’ niteliği taşır. Adeta konser gibi de denilebilir ve hangi ayın olursa olsun neredeyse tamamı ezgilidir. Çocuk yaşlardan başlar kiliseyle haşır neşirlik çünkü aynı zamanda meşk sistemiyle hem kilise işleyişine yönelik, dini vecibeleri öğrenirken öte yandan Hristiyan anlayışında yaşamın nasıl olması gereklerine yönelik de bilinç kazanılır. Bu yüzden tarihe de bakıldığında benzer değişmez görülür, dindar olmasa dahi kiliseden yetişmiştir ve din, kültür olarak benimsendiğinden, inancın ötesinde kimlik olarak da nitelenebilmektedir. Bu bağlamda, bunun nedenini kilisedeki kadim gelenek ile buradan inşa edilen kimlik ve ritüeller ile müziğin etkisinin azımsanamaz dramatikliği şeklinde denebilir. Gazmagerbiçler de kiliseden yetişme olduklarından, kişisel eğilimine ve görüşüne bağlı olarak, mesleği haricinde veya eşzamanlı *sargavak* olarak kiliseyle ilişkisini devam ettirebilmektedir. Babam da mesleğini icra ederken aynı zamanda da *sargavak* rütbesiyle kilise görevini yerine getirenlerdendi.

Önce ‘söz’ vardı ve Allah, insana ‘ölümsüz’ olan kendi hayat nefesini üfledi. Hristiyanlıkta ölümle yaşam birbirinin zıttı gibi görünse de aslında birbirleriyle bağlantılı öğretilerdir. Ve ölüm, işlenilen günahın kefareti olarak gelmişti. İşlediği günah neticesinde insan hem kutsiyetini hem de ölümsüzlüğünü yitirdi. Meryem’den Allah’ın kelamı beden olarak göklerden yere eğildi ve çarmıh üzerinde kanı ve canıyla yasanın istediği kefareti ödeyerek, insanı günahın esaretinden ve şeytanın egemenliğinden kurtarmış oldu. Ve ölümden dirilerek, kendisine iman edenlerin ve bu yoldan yürüyenlerin ölümden dirilecekleri müjdesini verdi. Böylece ölümün içindeki sonsuz yaşamı başka bir deyişle göklerde ‘cennet’ dediği krallığında toplayacağı vaadini bildirdi. Ermeni cenazelerinde kilise töreninde ölü bedeni tabut içerisinde kilise’nin orta bölümüne yerleştirilir ve tören süresince ölümün bir son olmadığını, göklerdeki yaşamın başlangıcını müjdeleyen dualar ritüel ve müzikler aracılığıyla duyurulur. Ve böylece dünyada biten ömrü, tohum olarak toprağa düşecek göklere yani esas yeni yaşamına doğacaktır.

Ermenilerde ölüm gerçekleştiğinde Müslümanlardan farklı olarak cenazelerini hemen o gün içerisinde defnetmezler. Geleneklerine bağlıdırlar ve ritüeller geleneğin yerine getirilmesinde onlar için büyük önem arz eder. Bu yüzden de gerek kilisede gerekse kilise dışında gerçekleştirilen ritüelleri mutlaka yerine getirmeye çalışırlar. Ölümün gerçekleştiği mekâna bağlı olarak da prosedürler değişkenlik gösterir. Hem ritüel hem de mekan bağlamında örneklendirmek gerekirse, evinde ölen biri için ölü bedeni evden alınana kadar, bulunduğu odanın ışığı gece veya gündüz fark etmeksizin yakılı kalır ve buna ek olarak odada bir de yakılı mum bulunur. Işık sembolü, Hristiyanlıkta Rabbin ışığını temsilendir. Cenaze töreni oldukça geniş kapsamlı ve detaylar barındıran bir yapıya sahip olduğundan, *gasmagerbiçler* matemli ailelere cenaze töreninin, geleneklere göre tertip edilmesinde profesyonel olarak yardımcı olurlar, bu yüzden de cemaatte rolleri önemlidir. Cenaze töreni, üç ana evre olarak tanımlanabilir. Kilise töreni ayini sonrasında mezarlık töreni ayini ve mezarlık dönüşü salon töreni ayini. Tüm bu ayinlerde ezgili okuma, dualar ile müzik her bir aşamada yer alır. Bu bağlamda çalışma, İstanbul Ermeni geleneği kapsamında, cenaze törenlerinde yer alan cenaze müziğinin ‘meta’laşarak iki farklı uygulama şeklinde karşımıza çıktığını öne sürer. Bu farklılaşmanın kilit sözcüğü *garkatrutyun* düzenleme anlamına gelmekle birlikte cenazeciler mecazi olarak sınıf ayrımına atıfta bulunurlar. Alan araştırmasının kilise töreni gözlem ve çekimleri esnasında Ermeniler için önem taşıyan cenaze törenlerini hazırlayan cenazecilerle görüşmelerimde bazıları sınıfsal bir yapılanmanın bulunmadığını ifade etmelerine karşın bu sözcük aracılığıyla örtülü bir ilişkilenebilir zemin oluşturduğu gözlemlenmiştir. Sınıfsal ayrıma bağlı olarak törenlerde yer alan dini hiyerarşinin yanı sıra cenaze müziği pratikleriyle de görünürlük kazandığı açıkça görülmektedir. Dolayısıyla *miyatsayn* (tek sesli-monodik) tabir edilen ve mugannilerin eşliğinde gerçekleştirilen cenaze töreni belli bir ücret aralığında seyrederken, *vartabedagan* (başrahabin yer aldığı) tabir edilen ve org çalgısı eşliğinde çoksesli koro ile gerçekleştirilen cenaze töreni ise farklı bir ücretlendirme prosedürü ile sınıfsal bir uygulamaya tabi tutulmaktadır. Bu durum cenaze sahipleriyle karar verilerek cenazeciler aracılığıyla Patrikhanenin yetkili ofisine iletilerek *garakatrutyunda* tören günü görev alacaklar böylelikle organize edilir. Mezarlık töreninde ise kilise töreninin aksine, müzikte standart bir uygulama ile *tıbirlerin* çıplak sesle makamsal icra yöntemi ile *miyatsayn* tören gerçekleştirilirken mezarlıkta seslendirilen müziğin sınıfsal ayırmadan çıkartılarak makamsal icarının eşitlik ilkesiyle örtüştürüldüğü

görülmektedir. Ayrıca cenaze törenlerindeki sınıfsal uygulamanın yanı sıra, *miyatsayn* icraya nazaran çoksesliliğin daha kıymetli olduğu düşüncesi de hâkimdir. Bu düşünceye eşlik eden gerekçelerin, çoksesliliğin sanatsal niteliğinin daha yüksek ve gösterişli olduğu şeklinde dile getirilmektedir. Zenginliğin göstergesi olarak çokseslilik yoksulluğun belirtisi ise *miyatsayn* icrayla ifade kazandı. Öte yandan makamsallığın değerli oluşunu kadim vurgusuyla nitelemekte, buradaki ironi ise cenaze müziği pratiğinde makamsal sesin sınıfsal uygulamada kullanım biçimiyle köylülüğün, yoksulluğun, geriliğin göstergesi olarak değersizliği ifade etmesidir. Anadolu Ermenileri'nde yaygın olmayan çoksesliliğin kentte bir anlatım biçimi olarak yerleşmesi batılılaşma yani modernizmle belirmektedir. Böylece şehirde yaşayan ve daha varlıklı olan Ermenilerin çoksesliği benimsemesinin batılılaşma, modernleşmenin aracı olarak sunuluyor olması bu bağlamda kendini diğerinden ayırttırmasına, toplumdaki konumunu güçlendirmesine aracı işlev kazandırılarak kontrol ediliyor olması da dikkat çekici unsurlardandır.

Çokseslilik, modernizm akımı ile 19. Yüzyılın ikinci yarısında Batılı sisteme geçişle ve 20. Yüzyılda öncelikle Ermeni kilise müziğine uygulanır. 'Otantikliğin sesi' olarak kabul edilen Gomidas, Ermeni kutsal müziğinin 'öz'ünü yani kadim köklerini bulmaya kendisini adanmıştı. Osmanlı döneminde mugannilerin kilise dışında kurdukları müzik temaları neticesinde etkilendikleri icra stillerini kilise müziğine yansıtmaları sonucunda kutsal müziğin giderek yabancı unsurlara maruz kalmasıyla bozulduğu düşüncesi yaygındı. Dolayısıyla kadim *khaz* sisteminin yorumlama anahtarının kayboluşu nedeniyle önce Hampartsum Baba ile oluşturulan nota sistemi kaybın geri kazanılabileceğine yönelik düşünce yani görünmeyeni görünür hale getirerek 'etnografik milletin' inşası (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010) ve böylece çoksesliliğe açılan yol ile yabancı unsurlardan arındırılarak inşa edilen milli kimlik ve milli entonasyon, estetize edilerek 'sanatlı' hale getirilmiş böylelikle şehirliye sunulmuştu. 'Öz'ün inşasında yabancı olarak nitelediği unsurlardan arındırmayı hedefleyen düşünce, yine bir ironik yaklaşımla öykünülen muasır medeniyet felsefesinden hareket etti. 'Batı kültürünün en doğru' olduğu anlayışını taşıyan bir diğer 'öteki'nin dili aracılığı ile hayata geçirilmiş böylelikle kayıp olan yerine konulmuştur. Yıldız, bunu kültürel evrimciliğin bir yansıması olarak nitelenebileceğini belirtir (Bilal ve Yıldız, 2019). Kerovpyan ve Yılmaz (2010), Batıdaki 'filoloji' hareketinin Gomidas'ın çabasıyla örtüştüğünü Marc Nichanian

referansıyla öne sürerek, bu hareketin amacının, yerli olana ‘özkimlik’ söylemi sunmak adına kullanabileceği bir çerçeve verdiği ve yerli’nin farkında olmadığı kültürel değerlerinin, yeniden keşfinin ve doğmasının estetize etme yöntemiyle sanatı aracı olarak kullanarak görünürlük kazanmasını sağlamak olduğudur. Böylece ulaşılan kültürel bilgiler sistematize edilerek ‘etnografik ulus’ bulunmuş olur. Merriam (1964), müzik ve kültürel dinamiklerin değişimin devinimlerinden bağımsız hareket edemeyeceğini ve bu değişimlerin ani hareketlerden ziyade düzenli bir süreç içerisinde şekillendiğine işaret ederek Herkovits referansıyla kültürel değişimin iki bakış açısı üzerinden görülebileceğini bunlardan birincisinin difüzyon başlığı ile ‘ulaşılan kültürel aktarım’ ikincisinin ise kültürleşme yoluyla ‘devam eden kültürel aktarım’ olarak ele alınabileceğini söyler. Merriam (1964), içten gelen değişimin ‘yenilik’ dıştan gelen değişimin ise ‘kültürleşme’ süreçleriyle ilişkili olduğunu da ekler. Bununla ilintili olarak kültürde meydana gelen değişikliğin yeni bir alışkanlık olarak öğrenildiği yenileşme prosesiyle başladığı ve ikinci bir sürece kadar ise bu yenileşmenin toplumun üyeleri tarafından sosyal kabul görene değin bireysel alışkanlık olarak devinim kazandığı şeklindedir (s. 303-304). Modernleşmeyle gelen yenileşme ve böylece anlam katmanlarına eklenen yeni anlamlarla üstüste binen semboller müzik kanalıyla kültürün psikolojik katmanlarının aktarıldığı, değerlerin ifade edilebildiği cenaze törenlerinde ise ölüm ve öte dünya mitleri ve bu kavramların evrensel, kültürel değer ve psikolojik alt anlamlarıyla da harmanlanarak kolektifi ve davranışı teşvik eden yapısıyla ritüel müzik Ermeni toplumu için de vazgeçilmez bir kullanım ve işlev kazanmış olur. Malinowski (1990, s. 30, 39), dinin, ölüm gibi doğal bir sürecin toplumsal bir geçiş alanı yarattığını ayrıca cenaze törenlerinde yas ritüellerinin ölümle bozulan düzenin ayinler aracılığıyla kolketif birliği ayakta tutarken geleneğin kutsallaştırıldığını öne sürer.

Ritüel (ritual), sık tekrarlara dayalı, sembollerin kullanıldığı bir davranış modeli olup (Marshall, 1999, s. 623-624), kolektif bir paylaşımın oluşmasını sağlayan ve toplumsallaştıran yapısı ile gerek sosyokültürel yaşamın ve gerekse dini hayatı şekillendiren bir değer olarak benimsenip uygulanır (Şahin, 2008, s.270). Gennep’e göre, insanın sadece topluma doğmakla kalmadığını aynı zamanda toplum içinde yeniden yaratılmasını ve kabul görmesini sağlayan bu törenlerin vesilesiyle gerçekleştiğini söyler (Marshall, 1999, s. 623-624). Müzik ise yapısındaki unsurların ardındaki anlatıyı bağlamına taşıyarak bir yandan anlam kazandırırken öte yandan da

dinleyen için anlamlı hale gelmekte ve bu gücü doğal yapısında barındıran müziğin, ritüelle paylaştığı ortak özelliklerinden kaynaklanmaktadır (Şahin, 2008, s. 278). Cenaze törenlerinde ritüel ve müzik gibi unsurlarla oluşturulan dramatizasyon eşliğinde, gerçeklik ve metafizik arasında bir köprü kurulur ölüm, sonsuz yaşamla değiş tokuş edilir (substitutions) farklı bir söylemle ‘yerine konulur’. Konunun teorik çerçevesini oluşturan Marx’ın ‘meta’ kavramından hareketle cenaze törenlerinde yer alan cenaze müzikleri üzerinden farklı bir değiş tokuş daha söz konusu olur. Az önce yer verildiği üzere çıkış noktasını *modernizm*’den alarak kilise müziğine eklemlenen çokseslilik ve org çalgısı, prosesi içinde sınıfsal bir işlev kazanarak doğasını müzik üzerinden dönüştürme yoluyla metalaşır. Arz talebe bağlı olarak gerçekleştirilen uygulama satış rakamıyla birlikte pratik kazanarak ‘sanat nesnesi’ olmaktan koparak başka bir niteliğe büründüğü görülür. Bu bağlamda, geleneksel olanın yani *miyatsayn* makamsal icranın, ekonomik koşulları doyurucu olmayanların mecbur kaldıkları ve bunun yanı sıra makamsalın bir şekilde daha az değerli oluşu gibi yaygın bir düşünce eşliğinde uygulama haline dönüşürken öte yandan batılı üslup olan org çalgısı, koro ve çokseslilik üst sınıfın, dini bir hiyerarşi eşliğinde cenaze törenlerinde satın alabildikleri bir ürün olarak ortaya çıkmaktadır. Mezarlık uygulamalarında ise sınıfsal uygulama kabir satın alma (aile kabri yok veya defin için yer kalmamış ise), tabut, çiçek veya çelenkler gibi vb. uygulamalarda ortaya çıkarken, dini bir hiyerarşiye yer verilmediği gibi mezarlıkta icra edilen müzikte de sınıfsal bir uygulama bulunmamaktadır. Öyle ki kilise ve mezarlık arasındaki ortaya çıkan bu dualite ‘otantisite’ kavramının ‘eşitlik’ ilkesiyle örtüştürülmesi olarak karşılık bulduğu söylenebilir. Modernizm ile ortaya çıkan bazı kavramlardan ‘özgürlük’, ‘rasyonalizasyon’, ‘sekülerizm’, ‘milliyetçilik’, ‘çağdaşlık’, ‘medeniyet’ ve feodalizmin çöküşüyle yükselen kapitalizm, Ermeni kilisesinde de karşılığını yaratıcı edinimler aracılığı ile buldu. Ermeni kilise müziği ‘kimlik’ ile eş değer tutulurken sıkça ifade kazanan ‘kadim’ vurgusu dikkat çekicidir. Oskay (1982, s. 66), Adorno referansı ile geçmiş mirasın izlerini barındıran müziğin ‘eskiden olduğu gibi’ yanılısamalı düşüncesine sığınarak topluma içkin olabilecek şekilde, olanın içinde yeniden varolabileceği ilkesinden hareketle sunması olduğunu öne sürer. Burayla ilintili olarak, kültürün özgün izlerini taşıyan geçmişe ait Ermeni kilise müziğinin modernleşmeyle ‘yenileşmesi’ ve bugünkü kullanım ve işlevi arasındaki ayırt edici farkların, bununla birlikte olumlu değer atıflarının geçmişten devr alınan mirasa içkin olarak ‘kadim’ vurgusuyla ‘eskiden olduğu gibi’ bir yanılısamalı anlayış çerçevesinde

sunulurken cenaze müziklerinde ortaya çıkan dualite ile ‘yabancılaşmanın’ açık bir göstergesi olarak düşünülebilir. Önkal’ın (2016), İstanbul Ermeni cenaze törenleriyle de örtüşen noktalarından özellikle günümüzde kapitalizmin nasıl işlev kazandığına dair berraklaştırıcı saptamalarından ilkinin uyarıların çokluğuyla ‘oyalama’ yöntemine dayandığı öyle ki İstanbul Ermeni kilise cenaze törenlerinde yer alan adetlerin dolayısıyla ritüellerin tam bir dramatizasyon oluşturacak şekilde tasarlanmış olması bu söyleme açık bir örnek teşkil etmektedir. Bir diğeri ise entelektüalizm ile farklı bir söylemle ‘sanatlı’ hale getirme yoluyla ‘unutma’ eylemini sağlamak, anlatıma istemiyle de sanatın dallarına başvurma ve din aracılığı ile de ‘umut’ prensiplerini kullanarak sistemi pratiğe dökme şeklinde işlev kazandığını öne sürer.

1.1 Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Ermeni Hristiyanları Ortodoks kiliseleri ailesine dâhil olup üç ayrı mezhebe ayrılır. Apostolik (havarilere ait) Gregoryan, Katolik ve Protestan Ermeniler. Metalaşan ölüm: İstanbul Ermeni geleneğinde cenaze törenleri alan çalışmasının kapsamı Gregoryan mezhebi çerçevesinde daraltılarak işlenmiştir. Alanda konuya yönelik başka bir çalışmaya rastlanmamış dolayısıyla bu çalışmanın da bu bağlamda alandaki boşluğa katkı sunacağını umuyor ayrıca çalışmanın kültürler arası temasların oluşmasına zemin sunarak, müziğin diliyle tarafsız alan açarken bağlayıcı özelliğiyle de yakınlaştırdığı düşüncesindeyim.

2017 yılından bu yana İstanbul’un altı farklı semtinde gerçekleştirilen alan çalışmasında toplanılan veriler ışığında ‘varlık’ olarak nitelenen ve kimliklerini dini kültüre içkin olarak inşa eden Ermenilerin, Kiliseyle ve kilise müziğiyle olan bağları, sık vurgu kazanan kadim tarihin nezdinde din, kimlik ve kutsal müzikteki yansımalarını cenaze töreni bağlamında ele alarak, gelenekte yer alan seslere, burada oluşturan mistik semboller ile bunların uygulanış şekli, dini bağlamda ördükleri anlam ağlarının kolektife nasıl etki ettiği, ritüel uygulamalarındaki kapsamına yer verilmiştir. Buradan hareketle bir sonraki bölüme bağlanarak geleneğe karşıt gelişen ‘modernizm’ akımının ilk İstanbul Ermeni kilisesinde uygulanarak kutsal müzikte kazandığı yenileşmenin hangi şartlara bağlı olarak nasıl geliştiğine yer verirken modernizmin politik ayağından hareketle kutsal müzikte ideolojik yapılanmanın nasıl gerçekleştiğini ve neye dönüştüğü aktarılmaktadır. Araştırmanın üçüncü bölümünde

ise bir önceki bölümle edinilen bilgilere bağlı olarak Ermeni Hristiyanlığında ölüm olgusunun, dini bağlamda öğretileri ve mitlerine yer verirken Ermeni Hristiyan anlayışında özellikle cenaze törenlerinde ölüm fenomeninin nasıl algılandığına dair bilgilere de yer verilmiştir. Aralık 2019’da gerçekleştirilen Patrik seçimleri arifesinde Türkiye Ermenileri 85. Patriği Sahak Maşalyan II’nin konuşmasında kurumun karşılaştığı ve geçmişten günümüze süre gelen sosyo-politik açmazların nezdinde varlık ve yokluk vurgularının ön planda tutulduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu vurguların, kurumdan toplum geneline yayılan ve sürekli bir var olma mücadelesine dayalı olarak yaratıcı edimlerle kültüre içkin şekilde aktarılırken öte yandan bu akatırımların dini törenler aracılığıyla girift bir yapı içerisinde ilişkilenerken, ritüeller ve ritüel müziklerde karşılık bularak tekrar boyut kazandığını düşündürmektedir. Bu doneler cenaze törenlerinde ritüel ve müziklerinde örtülü olarak çalıştırdığı kimlik, varlık ve ölüm sarmalındaki anlamlar bütününe daha anlaşılır kılacaktır. Dolayısıyla bu paylaşımlardan sonra cenaze törenlerinde görev alan kurum ve kişiler, prosesin kurumlar arası ilişkilennmeleri ile uygulamaların detayları hastaneden veya evinden define uzanan tüm aşamalarını detaylandırarak aktarır. Buna ek olarak, cenaze törenin aşamalarından ilki olan kilise ayini ve repertuarı ile ikinci aşaması olan mezar ayini ve repertuarı kapsamına geçilir. Dördüncü bölümde ise ölümün kültürel değeriinden everensel değeriine taşıyarak insanlığın ölümü nasıl anlamlandırıldığı, davranışlara nasıl yansıdığı geçmişte cenaze uygulamalarından günümüze değışimlerin nelere bağılı olarak şekil değıştirdiğı, multi disiplinler sosyal bilim alanları üzerinden farklı bakış açılarına da yer vererek kimliğı aşan bir boyut kazandırmayı hedeflemiştir. Ölümün sesini temsilen yer verilen cenaze müziklerinin ritüel, ölüm ve müzik üzerinden temellenmesine bağılı olarak üçlü saçı ayağıının nasıl, ne şekilde işlev kazanarak uygulamalarda yer edindiğini anlatarak sonuç bölümünde ise bulgulara dayalı olarak İstanbul Ermeni cenaze törenlerinde cenaze müziklerinin tüm bilgiler eşliğinde harmanlanarak metalaşmanın nasıl tezahür ettiğini ve nelere bağılı olarak metalaştığını ortaya koymaktadır.

1.2 Araştırmanın Yöntemleri

Çocukluğumdan bu yana cenaze levazımatçısı olan babam vesilesiyle İstanbul Ermeni geleneğinde cenaze törenleri işleyişine, cemaat içerisinde müzik kanalıyla aldığım görevler ve profesyonel koroda çalışmaları sebebiyle de konuya içerden

hakim olmamın yanı sıra alan çalışması kapsamında dış gözlemci konumunda yürütülmüş etnografik bir çalışmadır. Ermeni geleneğinde gerçekleştirilen cenaze törenlerini üç ana başlık altında toplamak mümkün. Bunlardan ilki sayılan Kilise cenaze ayini ile başlayan ve sonrasında mezarlık defin ayini ile devam eden tören son olarak mezarlık dönüşü ‘salon’ tabir edilen son telkin duası gerçekleştirilerek nihayatlendirilir. Bu aşamaların her biri aynı gün içerisinde meydana geliyor olmasından ötürü geniş bir zaman dilimine yayılmaktadır. Alan çalışmasında Türkiye Ermenileri Patrikhanesi’nin destek onayı ile birlikte cenazecilerden ve cenaze sahiplerinden ses kaydı ve görüntülü çekimlerin yapılabilmesi için ayrıca izin alınmıştır. Cenazeciler aracılığıyla ailelerle cenaze günü kilisede tanışarak araştırma hakkında bilgilendirme yöntemiyle rızaları alınmıştır. Gözlem ve çekim sırasında matemli aile ve etrafına rahatsızlık vermeyecek şekilde, törenin düzeni ile ortam doğallığının olabildiğince zedelenmemesi adına üst düzey dikkat ve özen gösterilmiştir.

2017 yılından bu yana süre gelen araştırma altı farklı semtte yürütülmüştür. Bunlar sırasıyla Feriköy Surp Vartanants Kilisesi, Kumkapı Meryem Ana Kilisesi, Beyoğlu Üç Horan Ermeni Kilisesi, Samatya Surp Kevork Kilisesi, Bakırköy Dzinunt Surp Asdvadzazin Kilisesi ve Üsküdar Surp Garabed Kilisesi’dir. Semt seçimlerini hem semtler arası kilise ve koro faaliyetlerini cenaze törenleri özelinde karşılaştırmalı olarak irdeleyebilmek hem de cenaze sahiplerinin cenaze törenlerini gerçekleştirmek için kilise seçimlerini nasıl, neye bağlı olarak tercih ettiklerini ve ayrıca bu semtlerde yaşayan Ermenilerin demografik yapılarına dair bilgi edinebilmek için olabildiğince geniş kapsamlı tutulmaya çalışılmıştır. Cenazenin yaşı, cinsiyeti, memleketi ve ayrıca günceldeki ikameti, törenin sınıfsal gibi diğer ek bilgiler dâhilinde alan dışı çalışmalar da gözetilerek veri oluşturabileceği düşüncesiyle toplanmıştır. Konun odağını oluşturan cenaze törenlerinde müziğin sınıfsal bir uygulamaya tabi tutuluyor olması yani iki ayrı uygulamanın, muganniler tarafından ‘miyatsayn’ müzik icrası ile yüksek sınıf uygulamasına tabi olan ‘vartabedagan’ tabir edilen org eşliğinde çoksesli koro’nun yer alması nedeniyle araştırmanın homojenliği açısından her bir semtte biri *miyatsayn* bir *vartabedagan* olmak üzere, iki ayrı sınıfa mensup cenaze töreni çekim ve gözlemi gerçekleştirilmiştir. Konunun saptanmasından sonra literatür taramasıyla başlayan süreç kaynak araştırmaları alanda yürütülen araştırmalar neticesinde toplanan verilerin değerlendirilmesi ve okumalar şeklinde olmuştur.

Çalışma İstanbul üzerinden yürütülmüş, dolayısıyla Türkiye’deki çalışmaların yakın tarihli ve sınırlı oluşu, birincil kaynakların uluslar arası arenada dağılmış olarak bulunuşu da bu bağlamda hatırlamak gerekir. Ülkemizde ve dünyada yaşanan *Covid-19 pandemisi* tez sürecini etkilemiş, arşiv çalışmaları ve kaynak kişilerle görüşmelerin bir kısmı bu nedenlerle yapılamamıştır. Pandemi öncesinde sözlü tarih çalışmasının bir bölümü gerçekleştirilebilmiştir. Ayrıca buna ek, pandemiden ötürü yaşanan ölümlerin, Ermenilerde merasimleri de etkileyerek pandemi süresince farklı bir uygulamaya geçilmiştir, bu veriler de dikkate alınarak araştırmaya eklenmiştir. Pandemiyle ilgili olan bu kısım cenaze çeşitlerinde işlenecektir. Müzikolojinin ihtiva ettiği disiplinlerarasılığa dayalı olarak sosyoloji, antropoloji, psikoloji, felsefe gibi diğer sosyal bilim alanlarından yararlanarak farklı bakış açıları üzerinden görüş kazanarak konuları derinleştirilmesinde araştırma kapsamına dahil etmeye çalışılmıştır.

1.3 Literatür Araştırması

Literatür taramalarında cenaze törenleri başlığı altında cenaze müziği çalışmalarının yanı sıra ağırlıklı olarak ritüeller çerçevesinde çalışmaların bulunduğu farkedilmekte. Ermeni müziği, Ermeni kilise müziği, Ermeni notasyon sistemleri, Osmanlı döneminde Ermeniler üzerine vb. müzik çalışmaları yakın geçmişten itibaren başlayarak günbegün artarken Türkiye kaynaklı çalışmaların azlığına oranla yürütülen çalışmaların çoğunun yurtdışı menşeli olduğu da dikkat çekicidir. *Huşamadyan* projesi, Anadolu Ermenilerinin yerleşke, yaşam ve geleneklerine dair devam etmekte olan bir ‘arşiv’ çalışması olup kapsamında cenaze adetlerine yönelik bilgilere de yer verildiği görülmektedir. Bunun dışında İstanbul’da gerçekleştirilmiş bir diğer çalışma ise “Ermeni Kilisesi’nin Bir Ritüeli Olarak Sivil Cenaze Merasimleri” başlığı altında daraltılarak sadece ‘sivil’ cenaze pratikleri özelinde, tarihçesiyle birlikte örf adeteleri kapsayan gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Sözü edilen çalışmaların haricinde alanda Ermeni cenaze törenleri gelenekleri ve cenaze müziklerine yönelik başka bir çalışmaya rastlanmamıştır.

1.4 Kuramsal Çerçeve

Feodal yapının çöküşüyle sınıf anlayışı, teknoloji ve endüstrileşmenin gelişimiyle birlikte Sanayi Devrimi neticesinde ekonomik ayağını oluşturduğu modernizm ile

kapitalizme dönüşür. Karl Marx'ın 'Kapital' (Das Kapital) çalışması'nın temel yapı taşını oluşturan 'meta' kavramından yola çıkarak İstanbul Ermeni cenazelerinde icra edilen cenaze müziğinin metalaşarak prosesin doğasını müzik aracılığı ile dönüştürdüğü görülür. İstanbul Ermeni cenaze törenlerinin ilk aşaması olan kilise ayininde icra edilen müziğin iki farklı üsluba ayrılarak sınıfsala dayalı bir seçenek olarak işlev kazanırken sürecin ikinci aşaması olan mezarlık ayinlerinde ise icra edilen müziğin kilisenin aksine 'eşitlik' ilkesi kapsamında gerçekleştirildiği görülür. Merriam (1964), müziğin betimleyiciliğinden ziyade müziğin anlamının önemine dikkat çekerek bu önemi müziğin kullanım alanı (uses) ve işlevi (functions) kavramları aracılığı ile ortaya koyar. Bu kavramların birbirlerini tamamladığını ancak aynı zamanda aralarında önemli farkların da bulunduğunu, toplumdan kaynaklandığını ve böylece belirli bir toplumda belirli şekilde kullanıldıkları için uygulandığını öne sürer. Kullanım terimi, müziğin insan eyleminde değerlendirildiği durumu ifade ederken, işlev terimi durumun nedenleri ve özellikle hizmet ettiği daha geniş amaçlarla ilgilidir. Yaşadığımız toplumlarda sanatları bölümlere ayırmaya meyilli olduğu böylece farklılıkların vurgu kazandığı bu bağlamda 'saf' sanat ve 'uygulamalı' sanat arasında gerek rol gerekse işlevi açısından gözetilen farklılaşma 'sanatçı' ile 'ticari sanatçı' veya 'usta' arasında da farzedildiği şeklindedir (s. 209-212). Ermeni cenazelerinde sınıfsallığın Anadolu'dan ziyade büyük şehirlerde görüldüğü kişisel görüşmelerde de ortak ifade olarak ortaya çıkmaktadır. Düzenleme anlamına gelen *garkatrutyun*, sınıfsallığın kilit sözcüğü olarak kullanılmaktadır. İki ayrı üslup olan, tıbirlerin *miyatsayn* olarak canlı icra ettikleri geleneksel ile org çalgısı eşliğinde koro ile yine canlı olarak opera-şan tekniği ile icra edilen çokseslilik, İstanbul Ermeni cenaze törenlerinde belirli dini hiyerarşi ve ücret çizelgesine tabi olarak işlev görmektedir. Belirlenen bu çizelgeye göre Vartabed'in (rahip) yer aldığı ve diğer dini rütbelerin de iştirakiyle kendi içinde ayrıca çeşitli sınıflara ayrılan cenaze törenlerinin cenaze müziği kategorisi çoksesli olarak icra edilmektedir. Bir papaz veya en fazla iki papazın ve tıbirlerin yer aldığı cenazeler ise *miyatsayn* cenaze törenleri çoksesliliğin aksine daha düşük bütçe aralığındaki düzenlemelerdir. Yerajışdabed maaşını kiliseden alırken çoksesli icrada görev alan koristler Patrikhane tarafından belirlenen ücretlerini cenaze levazımatçısı aracılığıyla cenaze sahiplerinden alırlar. Mezarlık kısmında görev alan tıbirler ise yine benzer şekilde ücretlerini cenazeci aracılığı ile cenaze sahiplerinden almış olurlar. Patrikhane çoksesli icralarda yer alan koro üyelerinin sayılarına yönelik

düzenlemelerde bulunabildiği gibi değişen patriklere bağlı olarak törenlerdeki müzik uygulamalarında da nadir de olsa değişimlere gidildiği de görülebilmektedir. Bir dönem karma evliliklerin (Hristiyan olmayanların) kilise töreni ile gerçekleştirilebilmesine imkan tanınırken öte yandan müzik repertuarı ve uygulamasında yapılan değişim müziğin ne denli güçlü bir rol üstlendiğinin ayrıca psikolojik etkilerinin de yadsınamazlığına dair önemli örneklerindendir. Ayrıca cenaze törenlerinde gidilen bu iki ayrı uslubun da sınıfsala dayalı olarak ortaya çıkmasında dönemin cemaatin ileri gelenlerinin talebi ile dönemin Patriğinin talebi değerlendirmeye alarak hayata geçirmesiyle gerçekleştiği şeklindedir. Oskay (1982), müziğin üretim ve tüketiminin kapitalin nesnesi işlevine sokulmasıyla müziğin ‘şeyleştiği’ ve rasyonelleştiğini, bu durumun yaşanan toplumun paradokslarının aksi olarak belirlediğini öte yandan müziğin bir nevi ‘tecrit’ edilme halini alarak böylece belli bir ereğe ulaşmada çağdaş toplum şeklinde içkinleştirilerek dönüştürüldüğünü öne sürer. Buradan hareketle Oskay, toplum içerisindeki sınıf ve çıkarlarına dikkat çekerek belirli dönemlerde müziğin sınıf çıkarına ters düşen noktalarında dengenin geri kazanılması için müziğin form ve özü bağlamında değiştirilmesi zorunluluğunun söz konusu olduğunu belirtir. Müziğin böylece bir ‘fetiş’ edim kazanarak ortaya bir noksan modernizm anlayışının hakim olduğu böylece meydana gelen yabancılaşmanın ancak yine toplum içindeki yabancılaşmanın çözümlenmesiyle üstesinden gelenebileceğini öneri niteliğinde sunar (s. 35-37).

Meta, bizim dışımızda bir nesne, hangi özelliklere sahip olursa olsun insanın ihtiyaçlarına yanıt verendir. Ve bu ihtiyaçların nereden kaynaklandığının veya doğrudan mı yoksa dolaylı olarak mı giderildiğinin değiştirici bir etkisi yoktur (Marx, 2011, s. 49). Farklı bir söylemle, üzerinde hak iddia ederek sahip olduğu ve kendileştirdiği bir şeydir (Harvey, 2012, s. 29-30). Bir şeyin meta sayılabilmesi için yararlılığı neticesinde kullanım değeri kazanır. Meta, nitel ve nicel özellikleriyle belirlendiğinden kullanım değeri olmadan meta olamaz bunlara ek olarak, kullanım değeri sadece faydalanma veya tüketim yoluyla gerçekleşir (Marx, 2011, s. 50). Yani kullanım değerleri, meta değerinin niteliğine bağlı olarak refere olur. Kullanım değerinin uzlaşmaz karşıtı olan değişim değeri ise nicel bir ilişkiyi ortaya koyar. Değişim değeri, maddi üstelenicileridir, metaların karşılaştırılabilir olmasını sağlayan ve ortak değere sahip olan metaların farklı kullanım değerlerinin yanı sıra nicel bir değiş

tokuş ile birbirleriyle ilişkileneşinden kaynaklanmaktadır. Değişim değeri, meta değeri temsilidir (Harvey, 2012, s. 30, 37). İstanbul Ermeni kilise törenlerinde icra edilen cenaze müziğı özelinde tanımların nasıl karşılık bulduğuna bakalım; cenaze müziğı, törenin ve ritüelin önemli dinamik ayağını oluşturan, kullanım değeri sağıp, ihtiyaçlara yanıt sunarak hem talep gören hem de fayda sağılayan ve satılan bir ürün. Peki, ritüel müzik cenaze törenlerinde nasıl bir yarar sağılamaktadır? Ermeni Kilisesi için kümülatif izlerin taşıyıcısı ve aynı zamanda ulvi olan sesin cenaze törenlerinde üstlendiğı rolün önemini ayinin neredeyse tamamına yakın bir bölümünün ezgili olmasından anlayabiliyoruz. Dolayısıyla cenaze müziğı gerekli ruhani ortamın oluşturulmasında ve öğretinin (dini doktrinlerin) gerçekleşmesinde ayrıca sıkça vurgu kazanan kadimlik üzerinden kimliğin imzasını taşıyan müziğın geleneğin sürdürülebilirliğı bakımından da etkin bir rol oynadığı böylece nitel kullanım değeri kazandığı görülür. Öte taraftan cenazenin diğeri aktörlerinden olan cenaze sahipleri açısından ele alınacak olursa, ölümle bozulan düzenin tekrardan yerine konmasının sağılayıcısı olarak görülen tören ve ritüellerin bu bağlamda yas'ın tutulabilmesine, ritüel müziğın bir iletişim aracı olduğu gözetilerek, 'dünya içinde dünya' yaratarak gerçeklik, kutsiyet ve metafizikle kurulan temasın aracı olan cenaze müziğının böylece yaşamla baş edebilmeye katkı sunması ve aynı zamanda bir katarsis yaratması vesileleriyle fayda sağılamaktadır. Metalar, Marxist yaklaşımda insan emeğinin ürünüdür. Emek ürünleri, kullanım değeri eden maddi öğeden ve biçimleri bağlamından koparılsa soyutlanarak yararlı bir şey olmaktan çıkar (Marx, 2011, s. 52). Metaların, bireyselin ötesinde toplum için de kullanım değeri taşıması gerekliliğini vurgular (Marx, 2011, s. 54). Kullanım değeri somut kullanım veya tüketime bağılı olarak devrim kazandığından ötürü, cenaze müzikleri otomatikman Ermeni toplumu için de kullanım değeri kazanmaktadır çünkü Ermeni kimliğı kiliseye içkin olarak inşa edildiğinden ayrıca bu bağlamda kilise müziğının de bu anlayışın uzantısında alfabeyle (dil kanalıyla) çıkış noktası yakalayarak, kimlik temelli bir anlayışın nüvelerini taşımasından ortak değeri ve kullanım kazanılmış olur. Marx, emeğin ne tür bir emek olduğu sorunsalından hareketle cisimleşen değeri tanımına ulaşır ve soyut insan emeğinin meta üzerinde maddeye dönüştüğü, meta üretimi için harcanan emek süresi aracılığı ile değeri ölçülebildiğini öne sürer başka bir söylemle yeni bir metanın üretilmesi için toplumun ihtiyaç duyduğu emek miktarı ve süresidir der (Harvey, 2012, s. 34). Harvey, Marx'ın saptamalarından yola çıkarak değeri kimin, nasıl kurduğu sorusuna dikkat çekerek doğal olarak 'kendi

değerlerimiz' olduğunu düşünmek isteneceğini ancak Marx'ın aslında bu değerlerin empoze yönlerinin de olabileceğini dikkat çekerken bu nedenlere bağlı olarak metaların yaratım süreçlerinin nasıl yapıldığına veya hangi toplumsal, siyasal vb. neticeler oluşturdıklarına bakmanın ve kavranmasının gerekliliğini öne sürer. Bu bağlamda, meta değerın üretimdeki reformlarla teknolojik değişimlere, gelişmelere karşı hassasiyet gösterdiğinin de bir nevi izi olduğunu öne sürer (2012, s. 35-36) . Kullanım değeri ve değişim değeri arasındaki söz gelimi arabuluculuğu meta fetişizmi ile sağlar. Marx, emeğin metaya dönüşmesine 'fetişizm' olarak niteler. Kapitalist üretimin yapı taşı olan meta, meta fetişizmi yoluyla flulaşan yani gerçekmiş gibi bir görünüme bürünür. Burada meta fetişizmi, kullanım değerini bulanıklaştırarak mesafe alır bunu da bir amaca bağlı olarak yapar ve birey bilinçsizce tüketir. Böylece, yanılsama neticesinde kendine ve kendi gerçeğine yabancılaşır (Marx, 2011, s. 81- 92). Modernizm (Bkz.2.3) ve batılılaşma akımlarının etkisi Ermeni kilise müziğinde 'milli entonasyon ve milli müzik' kendisini 'çokseslilik' şeklinde karşılık buldu. Tüm bunlar kutsal müzik repertuarında işlev kazanırken bu repertuar içerisinde oluşturulan ve standartlaştırılıp cenaze törenlerinde icra edilen çoksesli düzenleme modernizmin emek ürünü olup değişim tokuşa sokularak meta ürünü tekrar biçim değiştirerek sınıfsala dayalı bir pratik kazanır. Marx, insan emeğinin iki niteliği olan somut ve soyut emekten söz eder. Bir metanın üretimi için harcanan emeğe somut emek denir. Somut emek, değişim ilişkisine tabi tutulduğu zaman soyut emek olur bu toplum için anlamlıdır. Daha açık bir ifadeyle değiş tokuş değerini ortaya koyan emek soyuttur. Bu iki emek değişime girerek birleşir ve buradan başka bir ikiliğe bölünür. Bunlar görelî ve eşdeğer biçimler olarak belirir. Bunlar da meta-para'nın ortaya çıkışında tekrar birleşirler (Harvey, 2012, s. 40-44). Somut ve soyut emek ilişkisine geri dönersek, cenaze müziğinde nasıl bir rol kazandığına bakalım; yine modernizm üzerinden Lusavoriç kilisesinin Gomidas² Vartabed'den (rahîp) talebi üzerine kilise müziğinin mayr yeğânag'ını (ana melodi) repertuarın koral düzenlemesi için çok seslendirmesi yönünde harcadığı emek somut emektir, ancak bu emek değişim değeriyle ilişkiye tabi tutan patrikhane ise soyut emek harcamıştır. Değerler cismi olmadıklarından aracıya gereksinim duyarlar. Toplumsal ilişkilerdir. Burada değer kendini ancak biçim aracılığı ile görünür kılar ve para formun doğuş temsilidir. Bu

² Gomidas Vartabed'in davet üzerine koral düzenleme (Bkz.Bilal ve Yıldız, 2019, s.175).

durumda eşdeğer, soyut emeğin biçim kazanarak görünür haline dönüşmesidir. Burada örtülü olan şey ise toplumsal ilişkidir. Başka bir ifadeyle, metanın kendi ve toplumsal ilişkisi içinde görünürlük kazanır. Kısacası, eşdeğerin değişimle girdiği ilişkide genişleyerek evrensel bir edime ulaşarak meta rolüne bürünerek para-meta biçimine dönüşür (Harvey, 2012, s. 45-49). Gerçekleştirilen görüşmede cenaze törenlerinde müziğin sınıfsala dayalı olarak ne zaman ve nasıl bu ayrıma uğradığı sorusuna verilen yanıt şöyleydi; Ermeni burjuvazisinin dönemin 82. Patriği olan Şınorhk I. Kalusdyan'a (1961-1990) çoksesli müziğin ayrı bir kategorik uygulamaya sokulması yönünde iletilen talep üzerine değerlendirilmeye alınarak kilise törenlerinde ayrı bir sınıfsal yapılanma ve ücretlendirme üzerinden sistematize edilmiş ve uygulanmasına başlanmış. Böylece miyatsayn makamsal icra kendi cemaati içerisinde daha az değerli olduğu düşüncesi modernizm'den bu yana belirginlik kazanmış ve sınıfsal olarak ekonomik durumu doyurucu olmayanların mecbur kaldıkları bir uygulamaya dönüşmüş. Öte yandan çoksesli müzik 'sanatlı' niteliği öne sürülerek modernizm'den kazandığı ivmeyle 'milli' lik kavramlarının prosesi içerisinde örtük toplumsal ilişkileri üzerinden (burjuvazinin talebi üzerine) cenaze törenlerinde sadece üst sınıfın satın alabildiği normlara bağlanan bir para-meta ürünü olmuştur. Son olarak ölüm ve müziğin arasındaki girift ilişkilenemeyi de dikkate alarak metalaşmanın izlerine müziğin yanı sıra ölüm-ölü bedeni-kurumlar-tören ve ritüellerdeki yansımalarıyla da görünürlük kazandığıdır. Önkal (2016) katıldığı felsefe söyleşisinde, ölümün bir yerden bir yere göç genel kabulüne bağlı olarak Hristiyanlığın öğretilerinden olan öte dünya anlayışı ile metafiziğe taşındığı günümüzde ölümün nesnesi olan bedenin kurumlara ait olduğu, cenaze törenlerinde yer alan uygulamaların örneğin; tabut seçimi, çiçek veya çelenk kullanımları, ölenin canı için verilen yemekler, cenaze müziği vb. gibi organizasyonlar ile ölümün belli bir kategori içerisine koyularak tüketim zinciri vesilesiyle pazarlanan bir ürüne dönüştürülürken ölümün de sıradanlaştığını belirtir.

2. ERMENİ KİLİSE MÜZİĞİ

Ermeni Kilise müziği varlık ve yokluk vurgusundan hareketle bu bölümde tarihi süreçlerinden geleneğin seslerine yer verir. Bununla birlikte, İstanbul Ermeni kilise müziğinde çoksesliliğin çıkış noktası olan modernizm akımına uzanan serüveninde nasıl şekillendiği, değişimlerin nelere bağlı olarak gerçekleştiği bu minvalde modernizmle edildiği ideolojik boyutuna da değinir. Bir sonraki bölümde ise varlık ve yokluk aksanı bu defa Patrikhane kurumu ile öne çıkarken, cenaze törenlerinde nasıl boyut kazandığına temas eder.

2.1 ‘Varlık Olarak’³ Ermeni Kilise Müziği - Hokegan Yerker⁴

Ermeniler için müzik, gerek kilise müziği olsun gerekse halk müziği ayırmaksızın her iki müzik türünde de benliklerini yansıtan nüveleri başka bir ifadeyle bireysel boyutunun yanı sıra atalardan devir alınan kültürel kodlar ve anlamların kümülatif izlerini sesler aracılığıyla düzenlenmiş halinde bulurlar. Erol (2015, s. 13-16), insanlığın var oluşundan bu yana müziği üretme ve tüketme pratiklerine bakıldığında doğalından (natural) ziyade yapay (artificial) daha açık bir söylemle kültüre mahsus bir proses olduğu çıkarımını müzik tarihi, karşı-kültürel araştırmalar, biyo-kültürel ve psikolojik algılama çalışmalarına istinaden öne sürer. Bunlara ek, ezgilerin toplumu tarafından kabul görerek sabitlenmesi ile bu kabulün dinamiklerinin her dönem ve her toplumda başka başka noktalardan hareketle devinim kazandığına dikkat çeker. Ermeniler geçmişten günümüze uzanan hikâyelerinde, sürekli olarak varlık ve yokluk arasında kimlik, kültür ve geleneklerini sürdürmeye, yaşatmaya çalışan bir toplumdur. Bu varoluşun merkezinde ise kilise yer alır. Dolayısıyla da kilisenin varlığı da Ermeni toplumunun varoluşuna dayanır. Müzik, insan davranışlarının bir ürünüdür. Paylaşılabilen ve aktarılabilen kültürel bir gelenek (Blacking, 2000, s.10).

³ ‘Varlık Olarak Ermeni Kilise Müziği’ başlığı Ayhan Erol’un 2015, Müzik Üzerine Düşünmek kitabının ‘Müziğin Tanımı’ bölümündeki *Müziğin Varlık Nedeni Olarak Ses* makalesinden esinlenerek belirlenmiştir.

⁴ Hokegan Yerker; ruhani şarkılar.

Kilise tarihinde de görüleceği üzere müzik daima önemsenmiştir. Öyle ki, ses (tsayn) Allah'ın yarattığı mükemmelliğin yansıması ve böylece kendi ruhsallığı ile temasın ötesinde kutsalla kurulan bağlantının da en imtiyazlı halidir (Engelhardt, 2012, s. 303). Kilise, Ermeni toplumunun kültürel ve tarihsel süreçleriyle giriftir. Dolayısıyla kilise müziğindeki edinimler de buralardan gerçekleşmektedir. Bu nedenle, tarihte ve kültürde belirleyici noktaları da ele alarak ilerlemek kilise yapısını ve müziğine dair unsurları daha anlaşılır kılacaktır.

(309-379) Sasanilerin kralı olan II. Şahpur, putperestliğe son vermek adına tapınılan heykellerin tümünü kırdırarak Ortodoks Zerdüştlüğün Ermenistan'da yayılmasında öncülük eder. Daha sonra, III. Dırtad (Büyük Dırtad) döneminde Hristiyanlığın kabulü ile değiştirilen din (4.yüzyıl'da), Doğu ve Pers geleneklerinden ayrılma istemini doğurarak *Hay*'lara has bir Hristiyan kimlik inşa çabasına yol açar (Bournoutian, 2011, s.56). Part, Pers, Roma, Sasani ve Bizans gibi iktidarların arasında kalan Ermeniler, önemli isimlerden olan Kral Vramşabuh'un başa geldiği dönemde (389-417), Ermeni alfabesinin oluşması yönünde itici motivasyon rolü oynadığına dair genel bir inanış vardır. Burayla ilişkili olarak, beşinci yüzyıl öncesinde, kültür sanatta Yunancayı, resmi yazışmalar ve yazıtlarda Latince ve Orta Persçeyi, dini alanda ise Süryanice kullanıldığı ve Ermeniler arasında okur-yazarlığın da az görülüşü nedeniyle sözlü gelenek yaygındı.

Altın Çağ olarak bilinen beşinci yüzyıl, dilin etkili şekilde bir araya getirme prensibinden hareketle Vramşabuh, dönemin bilgin ve din adamı olan Mesrob Maşdots'tan kendilerine özgü bir dil yaratmasına yönelik istekte bulunur. Maşdots ve öğrencileri pek çok dili araştırmaları neticesinde, 405 yılında Ermeni alfabesi oluşturularak (Bournoutian, 2011, s. 63-64) tüm dini metinler *Krapar* Ermenice (Klasik Ermenice) ile yazılmış ve tercüme edilmiştir. 4. yüzyılın sonlarına doğru, dönemin Gatoğigosu (en üst düzeydeki dini önder) olan *Aziz Sahag Barteve*, Ermeni Kilise Müziği'nin ilk bestekârlarından sayılan bir diğer önemli isimlerindendir. Sekiz sesli özel bir makamsal repertuar olan *şaragan*lar bu dönemde oluşmaya başlamıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 55-56). Özellikle Kutsal Kitap'ın Ermeniceye tercümesinde kilit rol üstlenmiştir. Beşinci yüzyıl pek çok tercümelerin yapıldığı önemli bir dönem öyle ki, özellikle dini ve felsefi elyazmaların Ermeniceye tercümesi ve buna ek olarak sadece Ermenice tercümesi bulunan, Süryanilerin ve Yunanlıların elyazmaları daha sonra Batı'nın ortaçağ sonları ve Rönesans süresince,

miras niteliği taşıyan bu kaynaklar aracılığıyla otantik (authentic) olanı yeniden değerlendirmek isteyeceklerdi. Vramşabuh'un ölümüyle Ermeniler, Bizans ve Persia arasında bölünürken (428-640) iki yüzyılı kapsayacak bir yandan da Arap akınları ile ortaçağa geçilirken Perslerin de dini alanda yetkiyi ellerinde bulundurmaları neticesinde Ermeni Kilisesi sadece Batı ile kalmayıp diğer Hristiyan kiliselerle de olan iletişimin yitirilmesine yol açtı (Bournoutian, 2011, s. 65, 68-69). 12. ve 14. Yüzyılları arasında kilisenin önemli bir diğer ismi ise *Gatoğigos Nerse Şınorhali*'dir. 12. Yüzyıl girişimleri ve besteleri sayesinde Kilise Müziği'nde önemli gelişmeler yaşanmıştır. *Şaragan* repertuarının bir kısmı kendisine aittir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010). Tekrar özetleyerek toplamak gerekirse, 4. Ve 12. Yüzyılları arasında Ermeni kilisesi alfabenin icadıyla kimlik temelli bir anlayışla 'milli'lik kazanırken, Bizans ve Süryani kilise etkilerinden ayrılmış, *şaragan* formunda ilahi repertuarı oluşturmaya başlamış, 12. Yüzyılla Gatoğigos Nerses Şınorhali şaraganların önemli bir bölümünü bestelemiş ve bunu yaparken Bizans ve Süryani etkilerinden repertuarı arındırabilmek adına halk müziğinden yararlanmıştır (Yarar, 2016 ve Yıldız, 2013). Ve ayin repertuarı 15.yüzyılda tamamlanarak standartlaşmış ve aynı gelenek ve ritüellerle değişmeden günümüze değin ulaşmıştır.

Alfabenin icadı, dini ezgi formlarının ortaya çıkışına kaynaklık ederken öte yandan da kilise yapısı içerisinde okuyucuların, şaraganların, vaazların ve anma konuşmalarının da gerçekleşmesine ortam hazırlamıştır (Yarar. 2016:84). Kilise müziği, insan sesi üzerine kuruludur. 20.yüzyılla polifoni kiliseye giriş yapana değin makamlar *a capella* yani enstrüman yerine çıplak insan sesiyle canlı olarak icra üslubuyla halen gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda dini doktrine riayet edecek şekilde sözler makamın önündedir. Bununla birlikte, kilise icranın doğru şekilde seslendirilmesini daha açık bir söylemle hem güfte hem de bestesinin ne denli doğru şekilde icra edildiğini de gözetir (Tatul Anuşyan "Başrahip", Kişisel görüşme, Aralık 2017). Meşk sistemi bu anlamda sürecin içindeyken doğrunun gerçekleşmesini sağlamayabilmek için öğrenilmesi, sürdürülmesi ve aktarılmasında itici güçtür. 8. Ve 9. Yüzyıllarda yazıya dökme ihtiyacı kilise ve manastırların artışıyla ortaya çıkarken, Avrupa ve Bizans'ta kullanılan 'ekofonetik'⁵ sisteminden yola çıkılarak prosesi

⁵ **Ekofonetik**; ezgiyle söylenen 'söz'ün anlaşılması için vurgulama noktalarını, makamsal, uzatılacak heceleri ve noktalamaları gösteren işaretlerden oluşan sistem. Bkz: Kerovpyan ve Yılmaz, (2010, s.57) *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*.

içerisinde ‘khaz’ nota sisteminin oluşmasına yol açar böylece 12. Yüzyıla gelindiğinde ise khaz sistemi gelişerek üç farklı düzeye ulaşır. Bunlar; ‘Resitatif’ konuşur gibi seslendirme, ‘entonasyon’ ve imla işaretleri, ağır tempolu ve süslü eserlerde kullanılan ‘solo’ olarak icra edilen şaraganlar şeklindedir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s.57).

Kilisede *tsayn* (ses) makamlara atfen kullanılır. Kilise düzeninde esası oluşturan bu *tsayn*’lar sekiz temel sistem ögesine dayanır. Ermeni kilisesinde ayinler günlük, haftalık ve yıllık döngüler şeklinde yapılanmıştır. Buna göre ayinlerde her günün kendine ait bir ses veya makam tabir edilen bir ahenk çerçevesinde düzenlenir.

Bunlar ; “ՄՁ (ATS) İncil’de *Yuhanna* bölümüne denk gelir, ՄԷ (AG) *Luka* , ԲՁ (PTS) *Markos*, ԲԷ (PG) *Matta*, ԳՁ (KTS) *Yuhanna* , ԳԷ (KG) *Luka* , ԴՁ (TTS) *Markos*, ԴԷ (TG) *Matta*” olarak adlandırılır. Ses tabir edilen düzenin esasında her bir makam adı da bulunmaktadır. Buna göre; “ՄՁ Araçın *tsayn* (Birinci Ses), ՄԷ Araçın goğm (Birinci Bölüm), ԲՁ, *Yergort tsayn* (İkinci Ses) ԲԷ, *Yergort goğm* (İkinci Bölüm), ԳՁ *Yerrort Tsayn* (Üçüncü Ses), ԳԷ *Var tsayn* (Aşağı Ses) , ԴՁ *Çorrort Tsayn* (Dördüncü Ses), ԴԷ *Verç tsayn* (Son Ses)”dır (Der Hayr/Peder Damatyan, görüşme 2017, 2020 ve Yazar, 2016, s. 87). Sekiz ses sisteminin oluşumu 8.yüzyıl’ın ilk yarısında *Stepannos* tarafından oluşturulmuş bunla ilintili olarak şaragan mezmurların hecesel okuma yapısından kaynaklı yine bu ezgilerin de sekiz moda bölünmesine yol açmıştır. Sonrasında ise *dağ* (şiir), *kantz* (hazine), *avedis* (müjde) gibi şarkı formları merasimlerin içeriklerine göre şekillenerek oluşmuştur. Yazar, bu modların Antik dönemlere uzandığını belirtirken pagan geleneğinde *tsayn* öğretisinin doğa elementlerine sunulan saygının göstergesi olabileceği düşüncesinden hareketle mod’lara karşılık gelen elementlerin sırasıyla; Mod 1’in Toprak, Mod 2’nin Su, Mod 3’ün Hava ve Mod 4’ün Ateş’i temsil ettiklerini Aznavorian referansı ile belirtir (Yazar, 2016, s.85, 87).

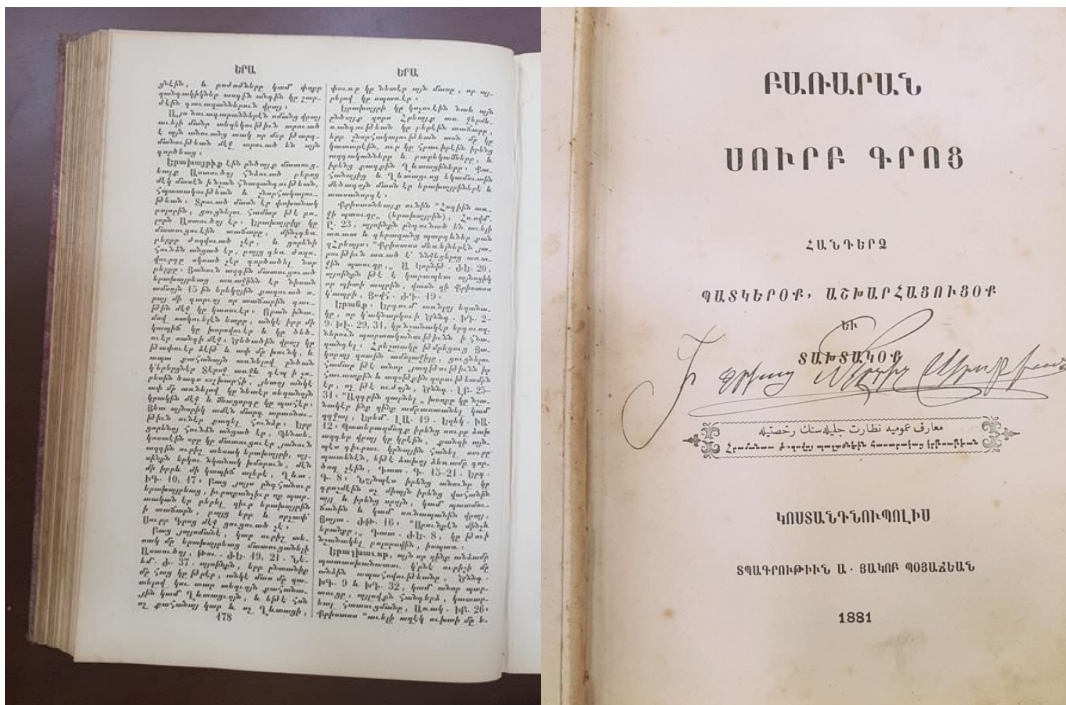
Yazar (2016, s.103) “Ermeni Apostolik Kilisesi Müzik Kültürü” kapsamlı çalışmasında, Kilise kutsal müzik metinlerini sınıflandırarak kaynaklarına da yer vermiştir. Bu kaynaklar göre; Resitatif olarak icra edilen kaynaklar *Avedaran* (İncil) ve *Eski Ahit*, Makamsal (*Miya tsayn*) icra kaynakları ise *Mezmurlar- Şaragnots* (şaragan kitabı)- *Mayr Yeğanag* (Ana melodi) ve *Gantzaran*, *Dağaran*, *Karma Ayin* kitapları ise *Jamakirk – Donagark* ve *Maştots*’tur.

Gantzaran veya Dağaran, serbest ölçüyle icra edilen günümüzde kullanılmayan kitaplardır. Gantz aynı zamanda dünyanın kutsanmasına yönelik de işlev görür. Şaragan formuna ek olarak gelişen ilahiler ise kendi içlerinde *dağ*, *kantz*, *avedis* ve *meğeti* olarak kollara ayrılır. *Dağ*; İsa Mesih'in hikayelerini anlatan ilahilerdir. *Kantz*; özel günlerde icra edilen heybetli ilahilerdir. *Avedis*; yılbaşında seslendirilir, kaynağını Movses Ğorenatsi'den alır ancak zaman içinde üslubu değişime uğramıştır ve *meğeti* ise ağır tempoda, melismatik üslupta arka fonda icra edilen ilahidir. *Mayr Yeğanag* ise monodik, ana melodinin bulunduğu kitaptır. *Jamakirk*, günlük ayinlerin içinde yer alan vaaz ve dilekleri, mezmurlar, İncil'den bölümleri ve *şaragnots*'tan ilahileri kapsar. *Donagark*, don (bayram) , *gark* ise düzen, sıra anlamına gelir ve böylelikle bayramlarda okunacak dua ve şaraganlar ile sırasını kapsar. *Maşdots* ise Aziz Mesrop Maşdots tarafından derlenmiş olduğundan ismini buradan alır ve vaftiz, düğün ve cenaze törenlerinde icra edilecek dua ve şaraganları ile sırasını içerir (Yarar, 2016, s. 99-101).

Kilise müziğinin çokseslilikle buluşmasını önceleyen durumları ele alacak olursak, önemli duraklardan ilki *khaz* sisteminin Kilikya döneminde (12.-14yy) üst seviyede gelişerek icrasının zorlaşması ve şifrelerin kaybı neticesinde giderek yerini sözlü geleneğe bırakması ile güçlüklerin 18. Yüzyılın ikinci yarısında iyice görünür hale gelirken 19.yüzyılın başlarında ise artık zikredilir bir hale dönüşmesidir. Böylelikle 19. Yüzyılda Mayr Yeğanag Hampartsum notasının icadı ve kullanımıyla yazıya dökülerek sabitlenir. İkinci olarak, 19. Yüzyılın sonlarına doğru Gomidas'ı önceleyen ve aynı zamanda hocası olan modernist isim Magar Yegmalyan'ın çoksesli denemeleridir. 1906 yılında ise org çalgısının kilisenin ruhuna uygun olup olmadığı tartışmaları sürerken çoksesliliğin ikonu olarak anılacak Gomidas Vartabed'in 1910 yılında 'Badarak' (büyük ayin) eserini yani tek sesli ana ezgiyi çoksesli düzenleyerek 'milli entonasyon' ve 'milli kimlik' felsefesini gerçekleştirerek Ermeni kilise müziğinin çokseslilikle tam anlamıyla buluşmasını sağladı. Gomidas 1905 yılında Tiflis'te katıldığı bir konuşmasında, millilik kavramının halk şarkılarında da içkin olarak bulunan 'yaşam hakikatinden' kaynaklandığını ve antik dönem müziğin kadim olanın izlerini taşıdığını, kilise müziğinin ise halk müziğinden farklı olarak eğlendirme amacından öte ruhani olanın devinimidir diyerek ifade etmiştir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 84-85).

19.yüzyıldan itibaren ayin melodilerinin manevi önemi ve sayıca çoğalması dolayısıyla İstanbul Patriklik Ruhani Meclisi, düzenlediği Türkiye Ermeni Kilisesi Korolar Tüzüğü'nün 58. maddesiyle kilise korolarının aşağıdaki dokuz ayin melodisini kullanmalarına izin vermiştir. Bunlar; Mayr Yeğanag (Ana melodi) - Gomidas melodisi - Yegmalyan melodisi - Çulhayan melodisi - Çilingiryan melodisi - Bartevyan melodisi - Manasyan melodisi - Atmacıyan melodisi - Khorenyan melodisi'dir. Ancak bugün bunlardan sadece Mayr Yeğanag, Yegmalyan ve Gomidasyan Badarak icra bakımından güncelliğini korumaktadır.

2.2 Geleneğin Sesleri



Şekil 2.1 : Pararan (Sözlük), Kutsal Yazı, Resimli Harita; Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).

Pararan Ermenice'den çevirisi özetle şu şekildedir; “Kutsal Kitapta mutluluk, şükür, övgü ve yas şarkıları vardır. Movsesin şarkısı kırmızı denizi geçtikten sonra söylenmiştir. Müzik güzel sanatların en eskisidir”.

Başrahip Anuşyan görüşmemizde, Ermeni kilise müziğinin insan sesi üzerine kurulu olduğunu bu bağlamda dördüncü yüzyıldan 1400'lere değin kilisede enstrümanın yer almadığını ancak bu tarihten sonra Ermeni kilisesine giriş yaptığını, Ermenilerin Anadolu toplumu olduğunu dolayısıyla İstanbul'a göçerek İstanbullu olan Anadoluluların oralardan beraberinde getirdiklerini kiliseye ve ritüellerine de

aktardılarını belirtti. Anuşyan, ‘Harmonyum’ örneğinden yola çıkarak Latin Katolik kilisesinden esinlenerek Ermeni kilisesine giren enstrümanın kendi dönemi içerisinde tepki çekmiş olmasına karşın çığır açtığını bununla birlikte önemli olanın maneviyatı bozmadan doğru şekilde yer verildiğinde kilisenin uhrevi ortamını sağlayarak mistisizme ve amaca hizmet edeceğini de ekledi (2017).

Enstrüman algısı daha çok Batı temelli bir anlayıştan referans almasından kaynaklı, Batı’ya benzer olanı enstrüman olarak benimseme düşüncesi yaygın olduğu görülmektedir. Bu nedenle, Ermeni Kilisesi geleneğinde yer alan enstrümanlara geçmeden önce kilisenin enstrüman olarak değerlendirmedeği ancak ritüelde etkin rol üstlenen belli metronom ve beden hareketleriyle uygulanan, belirli günlerde ve yine belli sözcüklerde vurgulara sahip enstrümanların da bulunduğunu vurgulamak gerekir.



Şekil 2.2 : Kshots (zilli); Kadıköy Surp Takavor Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).

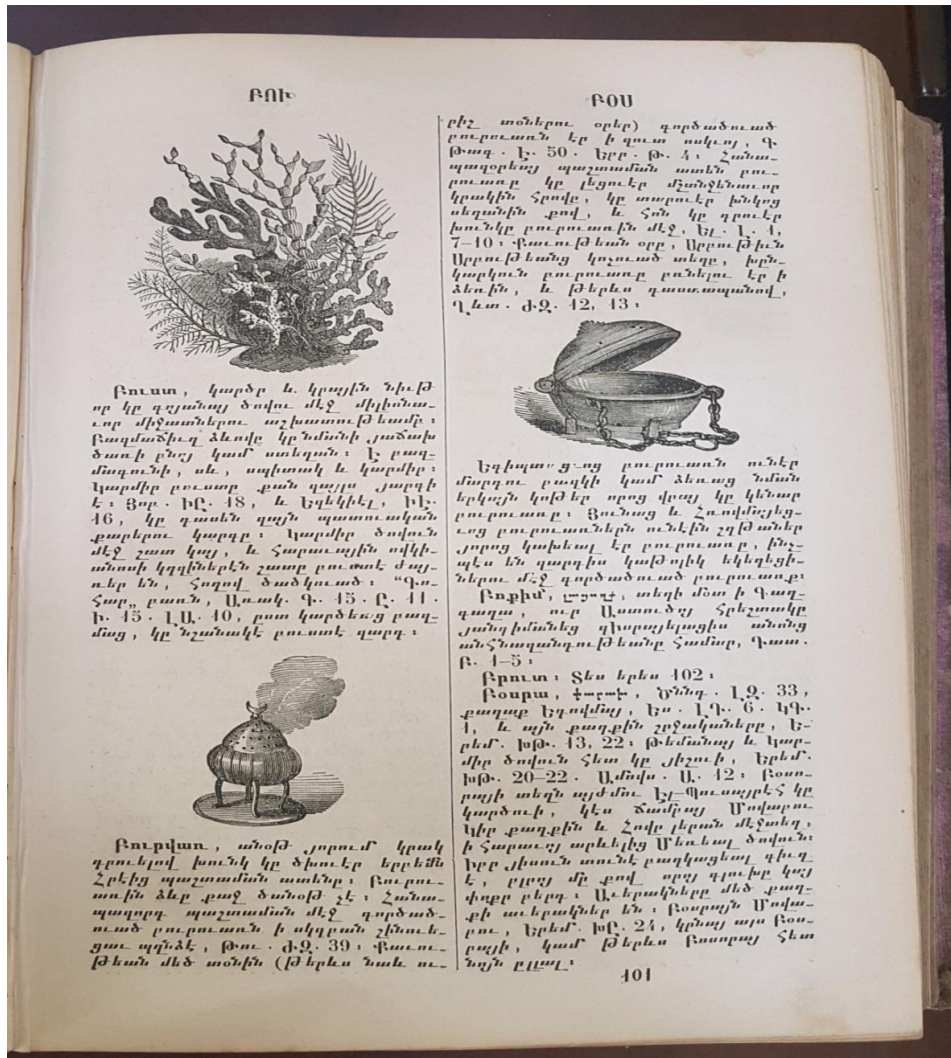
Kilisenin enstrüman olarak nitelemediği ‘çalgılardan’ *Kshots*, oldukça eski ve vurmali olarak işlev gören, Badarak’ın önemli bir parçası olurken uhreviyatın ve atmosferin sağlanmasında da oldukça etkili bir rol üstlenmektedir. İnsan boyunda ahşap bir sopa üzerine oturtulmuş metal yuvarlak bir gövde ve bu gövde etrafında sallanan 12 adet *pojoj* bulunur. Apsis (sahne) üzerinde ayakta duran görevli *kshots*’u ahşap sapından tutarak olduğu yerde bileğinden devinimle sağa sola sallayarak çalar. Apsis burada Tanrı katını yani gökyüzünü ‘üst dünya’yı simgeler. *Kshots*’un üzerinde bulunan *hreşdag* tasviri baş melekler *Mikael* ve *Kapriel*’i sembolize eder. *Vetstevyantz* (altı kollu) melekler. Bu altı kollu kerubiler Tanrı’nın tahtını taşırlar. Göksel Krallığın katında bulunduklarından ötürü iki melek ayaklarını ikisi de gözlerini örter. Ve diğer iki melek de durmadan kanatlarını çırpırlar. Bu esnada ayinlerde ‘Surp, Surp’, ‘Der Zorutyan’ gibi ilahiler seslendirilir. *Kshots*, meleklerin kanat çırpımlarından oluşan sesi sembolize etmektedir. Göklerde meleklerin yaptıklarını dünyada *Tıbirler* veya *Hreşdagabaşdon tıbirler* (meleklerin görevini yapan anlamında) salladıkları *kshotslar* aracılığıyla insanlara duyururlar. Böylece göklerde olanı dünya katında yani farklı bir söylemle metafizik ve dünya arasındaki bağın kurulmasında iletişim aracı olarak kullanılan *kshotsun*, tıbirler aracılığı ile çalınarak dünyaya iletilen mesajların somutlaştırılmasında rol üstlenmiş olurlar (Başrahip Anuşyan ve Der Hayr Krikor Damatyan, yüzyüze görüşme 2017).



Şekil 2.3 : *Purvar* (Buhurluk); Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017
(Fotoğraf: Maral Civanyan).

Kşotstan sonra benzer kaderi paylaşan diğer bir çalgı olan *purvar*, zincirlerin ucunda yer alan halkasından tutularak belli bir metronomla ileri ve geri sallama suretiyle çalınmaktadır. Zincirlerinin üzerinde 12 adet pojoj bulunur, bunlar oniki havarileri temsilendir. Alt kabın iç kısmına yakılı konulan kömür parçası üzerine ‘ghung’ yani reçine parçacıkları serpilir böylece sallandığında çingirakların sesi eşliğinde reçinenin yanmasıyla kokulu bir duman çıkar. Bu duman aracılığı ile duaların gökyüzüne iletildiğine inanılır. *Purvar*’ın içerisindeki ‘ateş’ imanının yani İsa’nın Tanrısallığını temsilidir. *Purvar*’ı tıbirlerin dışında Der Hayr (papaz) ve Vartabedler (rahip) de kullanır. *Purvar* cenaze törenlerinde oldukça sık kullanımı olan bir enstrümandır. Ritüel sırasında dokuz defa sallanmakla birlikte dönerek üç defa bir yana, üç aksi yönde diğer yana ve son üçü hiyerarşik olarak kim üst olarak varsa üç defa da kişiye (din görevlileri) denk gelecek şekilde sallanır. Buradaki dokuz sayısı meleklerin dokuz sınıfı gibi açıklanabilir. Nasıl yer aldığına dair bir şey söylemesi 1700 yıllık bir gelenekten söz ediliyor olmasından ötürü güçtür. Krikor Naregatsilerden, Nerses Şnorhalilerden beri yani 4. ve 5. yüzyıllarından itibaren süre

gelen bir zaman dilimidir bu (Der Hayr Krikor Damatyan, yüzyüze görüşme Aralık 2017).

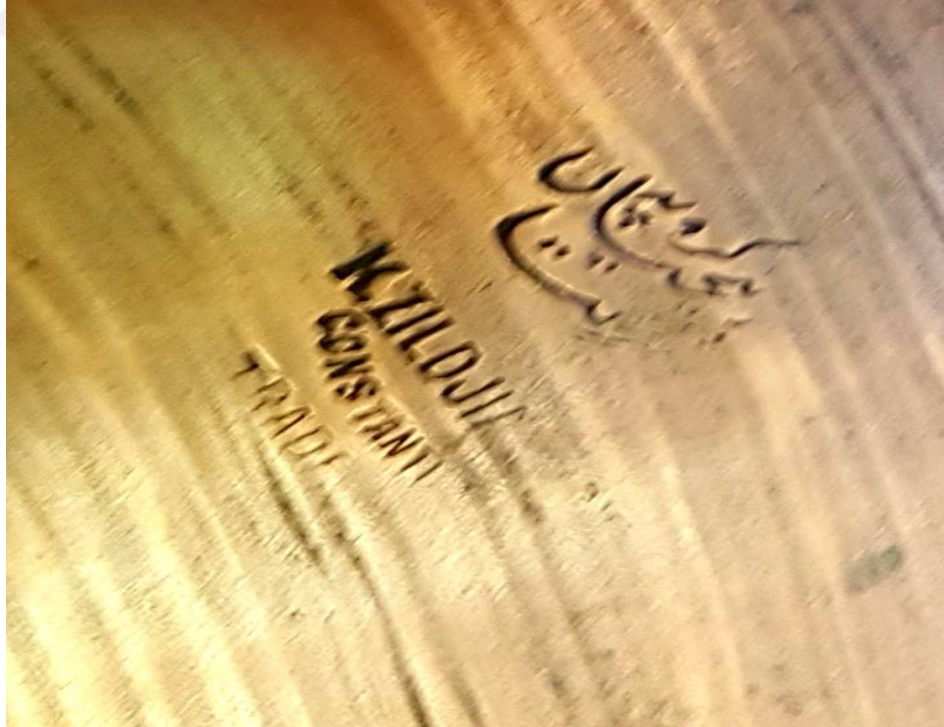


Şekil 2.4 : *Purvar* (Buhurluk), “Kutsal Yazı, Resimli Harita, İstanbul Hagop Boyacıyan Basım 1881”, Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).

Resimli Haritada yer verilen *purvar* örneklerinde, ilk yapılanlardan bu yana bakırdan yapıldığı ancak bazı bayramlarda altından yapılı olanların da kullanıldığı belirtilmiştir. Mısırdaki kullanılan buhurlukların yandan sapları varken Yunan ve Romalıların yandan asılmak suretiyle kullanılan zincirleri olduğu da belirtilmektedir.

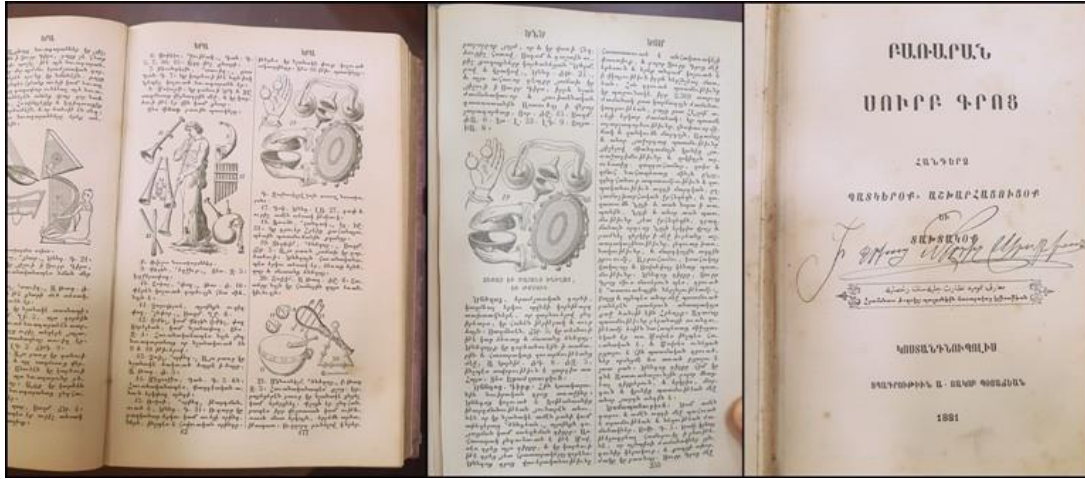


Şekil 2.5 : *Tsnzgha* (zil); Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).



Şekil 2.6 : Zilciyan ailesi yapımı üzeri mühürlü zil ‘Tnzgha’, Surp Takavor Kadıköy Ermeni Kilisesi, 2017.

Badarak ayinlerinde coşkuyu arttırmak için kullanılmaktadır.



Kutsal yazı başlıklı resimli harita kitabında yer alan Tnzgha (zil) Ermenice'den çevirisiyle şöyle tarif edilmekte; 'Bakır, kubelli birbirine vuruma suretiyle çalınan, titreşimli keskin bir sesi vardır. El ve parmak için olanları mevcuttur. Hem kilisede hem de eğlence amaçlı kullanılır'.



Şekil 2.8 : *Tibrats Tas*⁶, Beyoğlu Üç Horan Ermeni Kilisesi, Nisan 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan).

⁶ Tıbrats Tas; muganni heyeti, *Tıbrabed* (baş muganni) ve *Tıbrı*lerin kilisenin dünyayı sembolize eden *tas* bölümünde toplu olarak durdukları ve kutsal melodileri icra ettikleri yer.

Yerajışdabed, idari sorumlusu olarak *tıbrabed* ve *tıbir*lerden oluşmaktadır. Eski metinlere göre 5.yüzyıldan bu yana varlığını sürdüren *tıbrats tas* kilisede önemli bir yere sahiptir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 62). Ruhani rütbesi bulunmayan *tıbir*lerin kilise işleyişi içerisinde ve geleneğin aktarılacak devamlılığın sağlanmasında rolü büyüktür. Baş muganni ve/veya yardımcısı ayinlerde icra edilen geleneksel ezgileri, tecrübesi veya yeterli bilgi donanımına sahip olmayan *tıbir*ler'e meşk sistemi yöntemiyle usta-çırak ilişki prensibinden hareketle o anda uygulamalı olarak öğretilir. Din adamları da bulundukları mertebelere *tıbirlik*ten geçerek edinmişlerdir. *Tıbir*ler, elbiseye benzer üzerinde işlemeleri bulunan *şabig*leri giyerek dünyayı sembolize eden ve sahnenin yani mihrabın hemen önünde bulunan *tas* kısmında ezgileri icra ederler. Her grubun ekip başı yani *tasabedi* bulunur. Güne veya seslendirecekleri ilahilerin içeriklerine göre bazen *tas*'ın sağında ve solunda duracak şekilde iki gruba ayrılarak ilahileri seslendirirler. Bu gelenek kaybolmadan günümüze değin süregelmektedir. Görevleri sadece müzikle sınırlandırılmamış, kendi etik ve işleyişlerine sahip olmakla birlikte dini bir yetkili tarafından onanmış bir tüzükle yönetime bağlıdırlar. Kilise işleyişi içerisindeki muganni heyetinin rolü, önemi ve bu heyetlerin yönetiminin düzenlenmesi ihtiyacını da beraberinde getirdi. Bu ihtiyaçlara yönelik ve düzenin sağlanması adına muganni heyetlerinde uyulması gereken kuralları ayrıntılı şekilde tüzüklerle düzenlenmiştir. 1811 yılında Patrik Hovhannes Çamaşırcıyan döneminde ilk Ermeni kilise koro tüzüğü yayımlanmış ve yayımlanan tüzükte örnek kurallar aşağıdaki gibidir ve bu tüzüklerle de fark edileceği gibi kilise virtüöziteden öte kolektif paydaşlığı önde tutmaktadır. Bunlara ek, tüzüğün düzenlenme ihtiyacı dönemi içerisinde yani 19. Yüzyıl başlarında özellikle de İstanbul Ermeni kiliselerinde artan muganni sayısından ileri gelmektedir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 63-66);

“Kural 1: Kutsal kilise içerisinde sadece güzel sesi olanlar teganni etsin; sesi uyumsuz olanlar, mevki sahibi ya da yaşça büyük olsalar bile sussunlar.

Kural 2: Tıbirler olarak kilisedeki odanızda toplandığınızda, mevki sahibi ve yaşça büyük mugannilere saygıda kusur etmeyin.

Kural 7: Güzel sesi olanlar teganni etsin, doğru okuyanlar okusun ve kimse becerilerini aşma tutkusuyla rezil olmasın”.

Samatya Surp Kevork Kilisesi Korosu, 1703 yılında İstanbul'da kurulan en eski muganni heyeti olma niteliğini taşır ve Kilise Koroları'nın tarihi kiliselerin yapım tarihiyle doğru orantılıdır.

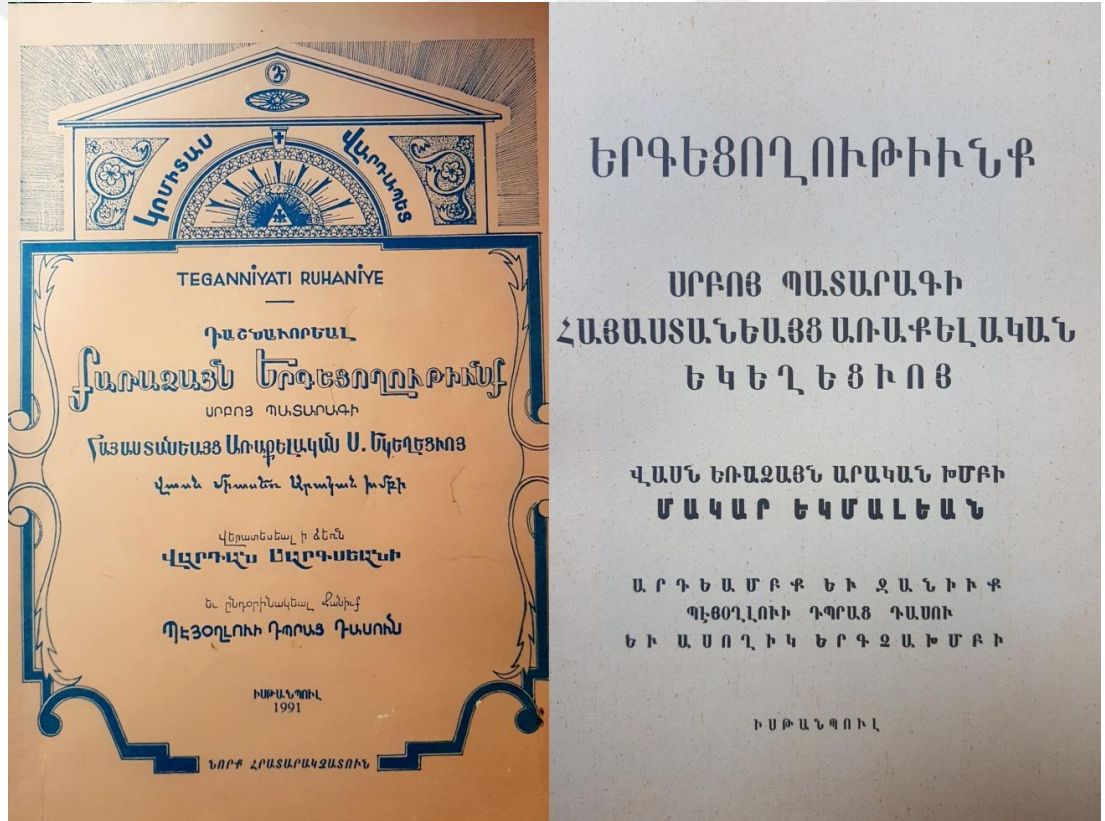
Her kilisenin *tıbrats tası* bulunmakla birlikte, bu heyetlerin ekol farklarından kaynaklı kiliseler arası değişimler gösterebilmektedir. Her semtin kilisesinde muganni heyetlerinin oluşması ve geleneğin sürdürülmesinde önemli etken 'Altı Cemaat' olarak bilinen, 16. ve 18. Yüzyıllarda Anadolu'dan İstanbul'a artan göçe bağlı olarak gelişmiş ve belirlenen altı semte kiliselerin çevresinde konumlanacak şekilde yerleştirilen Ermeniler kendi içlerinde kalarak yaşamaya devam etmişlerdir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s.70). Dolayısıyla semtlerde kurulan kiliselerin mugannileri ve heyetleri de bu bağlamda bugüne değin varlıklarını sürdürebilmişlerdir.

Batılılaşmayla 20. Yüzyılın başlarında gelişen reform ile kilisede yerini alan koro ve org, geleneksel olan muganni heyetinin icra anlayışıyla günümüze değin bir arada kendilerine has kullanım alanlarını ve stillerini saklı tutarak süre gelmiştir.



Şekil 2.9 : Beyoğlu Üç Horan Ermeni Kilisesi, Asoğık Yerkçağump (Kilise Korosu) 2008 (Maral Civanyan arşivinden).

Yukarıda görülen fotoğraf Beyoğlu Üç Horan Kilisesi'nde Pazar günü düzenlenmiş bir yortu ayininden olup kilisede profesyonel olarak çalıştığım koro'nun yanı sıra üyesi olduğum ve diğer korolar gibi patrikhaneye bağlı olan Asoğik Korosu ve şefi İstanbul Devlet Opera ve Balesi Koro sanatçısı rahmetli Vahe Halacyan. Daha önceden belirtildiği üzere (bkz. 'Varlık Olarak' Ermeni Kilise Müziği – 'Hokegan Yerker') kilise tarafından onanmış dokuz ayin repertuarından bugün sadece Mayr Yeğanag, çoksesli Yegmalyan Badarak ve yine çoksesli Gomidasyan Badarak icra edilmektedir. Burayla ilintili olarak, Beyoğlu Asoğik Yerkçağump şefi Halacyan ise yortularda Yegmalyan ve Gomidasyan repertuarı harmanlayarak yer vermeyi tercih ettiğinden ayin süresi de gözetilecek şekilde karma bir repertuar olarak seslendirilirdi.



Şekil 2.10 : Soldaki Gomidas Badarak repertuarı, Sağdaki Yegmalayan Badarak repertuar kitabı.

Yaklaşan yortu ve özel günlere yönelik koro provalarla hazırlık yapar. Koro üyeleri mugannilerin aksine hususi bir kıyafet giymezler, sivildirler. Ancak eğer kilisenin balkonu (üst galeri) yok ise o zaman koristler ve organist mihrabın hemen önünde yer alan *tas*'ın içinde konumlanırlar ve burada *tıbirler* gibi *şabig* giyerler. Kadınlar şabiğin yanısıra başlarına beyaz *laçag* (eşarp) örterler. Koristler çeşitli yaş ve meslek

profiline sahiplerdir. Koroda yer alabilmek için müzisyenlik veya özellikle bir müzikalite aranmaz bu nedenle alaylılar ve eğitilmişler (konservatuar) bir arada yer alır. Canlı performans yine Batılı anlayışa dayalı şan tekniği ile gerçekleştirilmektedir. Bazı Kiliselerin semtlerinde cemaati kalmayıp gibi nedenlere bağlı olarak, isim veya anma günleri gibi özel günlere mahsus farklı semtin aktif olan korosunu davet ederek ayin gerçekleştirilir. Ayinler, günümüzde sosyal medya aracılığıyla ve/veya kilisenin bastırıldığı takvim çizelgeleriyle cemaate duyurulmaktadır. Düzenlenecek ayinler için davet edilen koro, İstanbul içinde farklı semtlerde bulunan kiliselerde görev almak üzere bulunabildikleri gibi şehir dışındaki davetlere de katılım gösterebilmektedirler. Örnek vermek gerekirse, ağustos ayında kutlanan Meryam Ana Yortusu vesilesiyle Hatay, Vakıflı Köy’de bulunan Surp Asdvadzadzin kilisesinde her yıl İstanbul’dan belirlenen görevlilerin iştirakiyle ayin gerçekleştirilmektedir.

Profesyonel tabir edilen korolar ise Patrikhane tarafından belirlenen ve sene de bir defaya mahsus yapılan zam ile sembolik bir ücret karşılığı vaftiz, düğün ve cenaze törenlerinde görev almak üzere çalışan yine alaylı veya eğitilmiş (konservatuar) çeşitli yaş ve meslekten kişilerden oluşur. Patrikhane yakın geçmişte koristlerin sayısına kısıtlama getirmiştir. Tecrübe ve bilgiye dayalı olarak canlı şekilde çoksesli olan repertuar genellikle iki ses veya üç ses olarak icra edilir. Vaftiz ve düğünler cumartesi ve Pazar günleri cenazeler ise Pazar hariç her gün yeni düzenlemelerle saat 17.00’a kadar kaldırılabilir. Daha eskiden vaftiz ve düğün gibi törenler sadece Pazar günü gerçekleştirilirdi, değişen yaşam anlayışı ve şartlarıyla bu kuralların değişebildiği, esnetilebildiği görülmektedir. Koristlerin kilise dışındaki çalışma hayatlarının varlığı ve şartları bu törenlere katılabilmeleri hususunda uygun olmak zorunluluğunu taşır aksi halde törene katılamamaktadırlar. Cemaat içinde törenlerde görev alan koristlerin sayısı oldukça sınırlı kadın korist ise yok denecek kadar azdır. Bu nedenlerle gelemeyecekleri gün yerine yedek başka kiliseden bir koriste rica edilir ancak korist’in yerine kimse bulunamıyorsa mecburen eksik sayıda katılımıla tören gerçekleşir.



Şekil 2.11 : Feriköy Surp Vartanants Kilisesi ve Korosu, 11 Kasım 2017 (Fotoğraf: Maral Civanyan).

Cenaze veya düğün gibi törenlerde bazı özel durumlara da rastlanmaktadır. Öyle ki, çoksesli icra edilecek törenler için bazı semtlerdeki kiliselerin aktif işlev görmesine karşın ya korist sayısı yeterli olmadığından veya batılı üslup icracısı bulunmadığından halk ağzıyla ‘toplama’ tabir edilen kendi semtinin üyeliği haricinde mobilize olarak çalışan koro takımları vardır. Bu mobilize takımların belirli iki veya üç üyesi sabitken geri kalan koristlerin katılabilme durumuna göre her törende farklı kombinasyonlardan oluşan toplama bir koro meydana gelebilmektedir. Özetle, koristlerin bağlı oldukları kendi semtlerinin yanı sıra diğer semtlerin kiliselerinde de harici katılımı görev alabilmektedirler. Dolayısıyla ‘toplama koro’ karma semtlerin korist’lerinin bir araya toplanmış halidir. Açıklanan duruma örnek niteliğindeki aşağıda yer alan Bakırköy ve Üsküdar Kilisesi fotoğraflarından da takip edilebileceği üzere, iki farklı semtteki törenin koristleri arasında ki değişiklik bu örnek özelinde sadece kadın korist’in her iki semtte yer alırken diğer koristlerin tamamen farklı kişilerden meydana geldiği görülmektedir. Ayrıca, toplama koroların kendi işleyişi içinde semtlere de bağlı olarak, katılım gösterilecek törenlere göre koroyu organize eden korist aynı zamanda önder konumunda olabilmektedir.



Şekil 2.12 : Bakırköy Dzinunt Surp Asdvadzadzin Kilisesi ‘Cenaze Töreni’ örneği, 24 Ekim 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan).



Şekil 2.13 : Üsküdar Surp Garabed Kilisesi ‘Cenaze Töreni’ örneği, 12 Kasım 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan).

Son olarak kilisenin bazı bölümleri ve bu bölümlerin kendisine has sembolik anlamları ile hiyerarşik yapıya yer vermek gerekir zira ritüel ve müzik bağlamında bağlayıcı niteliğe sahiptir.

Apostolik Ermeni Kilisesi Hiyerarşisi

Tıbir / Muganni

Uraragir Tıbir / Muganni

Gisasargavak / Diyakoz Yardımcısı

Sargavak / Diyakoz

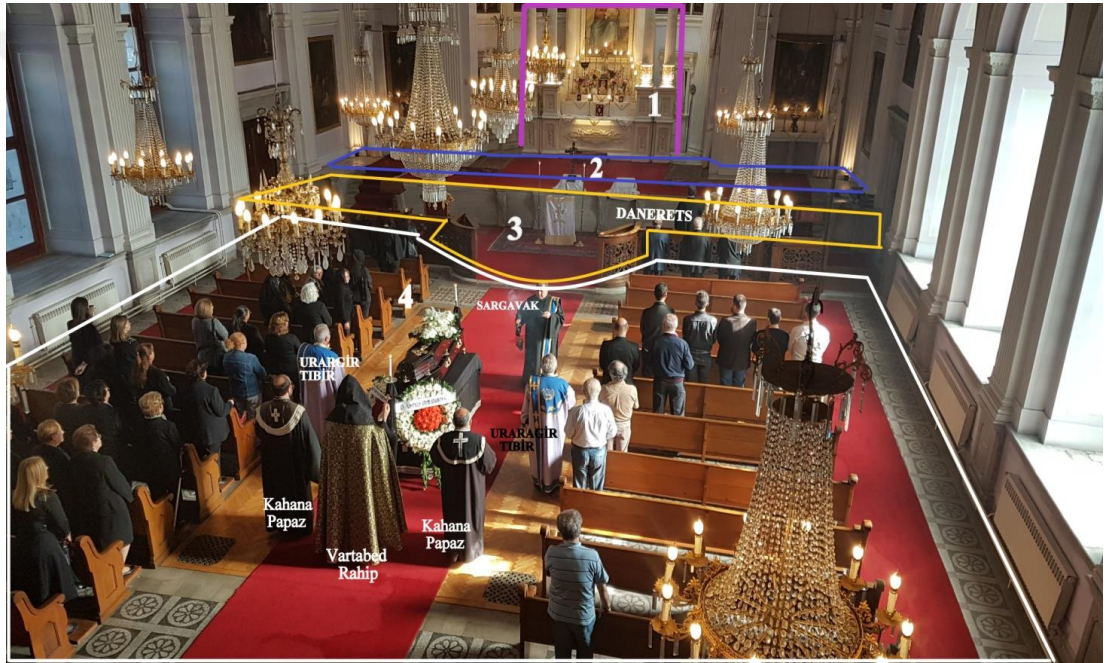
Kahana/ Papaz

Vartabed / Rahip

Yebisgobos / Baş Rahip (Episkopos)

Patrik (Bulunduğu ülkedeki Ermenilerin Başı)

Gatoğigos (Dünya Ermenileri Başı)



Şekil 2.14 : Üsküdar Surp Garabed Kilisesi ‘Cenaze Töreni’ örneği, 12 Kasım 2019 (Fotoğraf: Maral Civanyan).

Fotoğraf üzerinden adım adım hem alanların işlevini hem de hiyerarşik yapıya bakalım;

4 numaralı alan *Nav* (Latincesinde Nef), imanlıların durduğu yer, buraya ‘toplantı’ anlamına gelen *adyan* sözcüğü de kullanılmaktadır. Halkın yer aldığı alanda sağ tarafta erkeklerin, sol tarafta ise kadınların ikiye ayrılacak şekilde durdukları ve böylece ibadete iştirak ettikleri görülmektedir. Günümüzde bu geleneğin eskisi kadar katı olmadığı zaman zaman karma şekilde de durulduğu gözlemlenmiştir ancak buna karşın yine de büyük çoğunluğun eski geleneklere bağlı kaldığı söylenebilir. Yine

fotoğraf üzerinden aktaracak olursak *Nav* bölümünde duran yüksek rütbedeki *Vartabed*'ler evlenmezler ayrıca başlarına *Pakegh* yani siyah bir başlık takarlar. Vartabedlerin mertebe derecelerine göre ise kıyafetlerinde değişiklikler görülür. Yetkilerine ek olarak ayin sırasında *purvar*'ı da kullanmaktadırlar (Yarar, 2016, s.30). Vartabed'in iki yanında yer alan *kahanalar*ın bağlı oldukları kiliseler vardır ve her kilisenin de kendine göre işleyişi dolayısıyla *kahanalar* bağlı olduğu kilise dışındaki kilise işleyişine müdahil olmazlar. *Kahanalar* rahiplerin aksine evlenebilmektedirler ancak düzgün bir yaşam idame etmeleri asli görevlerindendir (Yarar, 2016, s.31). Fotoğraftaki dizilim şekli cenaze töreni özelindedir ancak her cenaze aynı sınıf uygulamasına tabi olmadığından rütbelerde değişmelere bağlı olarak dizilimler de değişir. *Uragir Tıbirler* de kahanaların hemen önünde yer almaktadır. *Urar*, *şabig*lerin üzerine omuzdan aşağı sarkacak şekilde uzanan atkıdır ve rütbe temsilidir. *Tıbirler* ruhani değilken *Sargavaklar* rütbece *Uragir tıbir*lerden kıdemli din görevlileridir ve ritüelin önemli bir bölümünü üstlenirken kilisenin belli alanlarını kullanır belirli hareketler eşliğinde cenaze töreni süresince *purvarı* kullanması gerekli yerlerde sallar. 3 numaralı alan ise *Tas*, dünyayı sembolize eder ve tıbirlerin kullanım alanlarından, canlı şekilde icralarını burada gerçekleştirirken daha önce de değinildiği üzere imgesel olarak meleklerle benzetilirler. Tıbirlerin dışında bu bölümde cenaze törenlerinde *Danerets* (Papaz) de durmaktadır ve *Danerets* aile papazı'dır. Papazlar da rahiplerin aksine kahanalar gibi evlenebilmektedirler. 2 numaralı alan, *Khoran* veya *Pem* Türkçesinde sahne ya da apsis denmektedir. Burası Tanrı katı'dır ve gökyüzünü yani üst dünyayı sembolize etmektedir. 1 numara ise *Surp Seğan* yani kutsal sunak masası, İsa'nın bedenini başka bir ifadeyle kendini sunmasını temsil eder. Büyük ayinlerde odak noktası burasıdır. Ayrıca fotoğrafta görülmeyen ancak kilisenin giriş bölümüne ise *Kavit* (Avlu) denmektedir. Geleneğe göre eskiden tövbe edenlerin ve *gnunk* olmamışların durduğu yerd. Bu bölümde sağ ve sol yanlarda *momagal* yani mum yakılan bölümler bulunur. Tüm bu bölümlerin, müzik ve ritüel bağlamında hangi tür ayin ya da tören olursa olsun atmosfer yaratımında, dramatizasyonu destekleme ile uygulayan ve iştirakçi arasında oluşan kolektif etkileşimin önemli bileşenlerinden olduğu açıkça görülmektedir.

2.3 Modernizm ve Çokseslendirilen Otantisite

Modernizm ile İstanbul Ermeni Kilise geleneğine eklemlenen çokseslilik benimsenerek günümüze değin varlığını sürdürme gelmiştir.

Konu odağını oluşturan Ermeni cenaze törenleri özelinde bu iki anlayış yani geleneksel olan *miyatsayn* ile modern anlayışın ürünü çoksesliliğin (org ve koro eşliğinde) birer tercih olarak kilise cenaze ayinlerinde belirlemektedir. Buna göre, ayinlerde yer alan müziğin geleneksel olan ile çokseslilik arasında sınıfsallığa dayalı şekilde işlev kazanmaktadır. Burada üzerinde durulmak istenen odak ise günümüze değin süre gelen çoksesliliğin modernizm ile ilk olarak Ermeni kutsal müziğinde uygulanmış olmasıdır. Cenaze müziklerinin de kilise müziği repertuarından sistematize edilerek oluşturulduğu göz önünde bulundurulacak olursa modernizm ve akımın getirdiği kavramlar eşliğinde Ermeni Kilise Müziği'nde yenilenme hareketlerinden konun odağı olan Ermeni cenaze törenlerine uzanan yansıma sürecindeki bireysel ve toplumsalda bulduğu karşılıkları irdelemeyi hedeflemektedir.

Gelenek⁷ (Os. An'ane, rivayet, nakil, taklit, İng. *tradition*) Tanrıbilim ve toplumbilim terimidir. O.Latince -vermek, teslim etmek- anlamına gelen kök sözcük olan *tradere*'den türeyen Latince *traditionem* Fransızca *tradicion* şeklindedir. Latince sözcüğün genel anlamı teslim iken, bilgiyi aktarma, bir öğretiyi aşılama ek anlamlarının yanı sıra 16. yüzyıl'da teslim olma ve özellikle ihanet anlamı kullanılıyordu. Ancak esas gelişmenin bilgi aktarma ile bir öğretiyi aşılama'da görüldüğünü söyleyen Williams “Anahtar Sözcükler” isimli kitabında (1976, 1983), Wyclif'in 1380'lerde yaptığı 'kendi kendilerine yaptıkları uzlaşımsal bir yasa' gelenek tanımlaması, etkin bir anlam taşıırken 15.yüzyıla gelindiğinde 'doğru gelenek' tanımlamasıyla edilgen bir anlam kazandığını da belirtir.

Gelenek (*tradition, traditions*), belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi (Marshall, 1999, s.258).

⁷ Williams, Raymond. (2012). ‘Anahtar Sözcükler’. İletişim Yayınları, İstanbul.

Shils en sade anlatımıyla geleneği (traditum) geçmişten günümüze intikal ettirilen (maddi ve manevi değerler) veya miras bırakılan herhangi bir şeydir der. Gelenekle özdeşleşmenin aynı soydan gelme hissi veya birbirine bağlanmış bulunmaları hissi olduğunu dolayısıyla gelenekten söz ederken temsilcileri ve koruyucuları bulunan bir şeyden söz ettiğimizi söyler (Çetin, H. 2003-04, s. 25). Shils ve Hobsbawm (2003-04, 2006) bir geleneğin gelenek olabilmesi için iki veya üç kuşak sürmesi gerekliliğini belirtirler. Çoğunlukla, inanç ürünüdürler ve tartışmasız benimsenirler. Dinsel açıdan gelenek, bu bakımdan gelişmeyi engelleyicidir ve yeniliklere karşıdır. Shils (2003-04), değişim ve ilerleme, yenilik gelişmeyle sınırdaş hale gelmiş olduğuna vurgu yapar ve geleneğin içinde değişim aranması düşüncesini savunur.

Geleneğin karşı çıktığı temel olgu ise genel anlamda modernizm'dir. Mannheimci anlamda ideolojik bir aygıttır gelenek. Mannheim'a göre ideoloji, tarihin belirli bir anında, bir sosyal sınıfın çıkarlarının az veya çok 'aldatmacalı evrensellesmesidir' ; gelenekçilik gerçeği geçmişte bulan ya da geçmişi özleyen öğretilerin genel adı iken gelenekçi ise bu anlayışı benimseyip toplumun değişim dönemlerinde sürdürmeye çalışan kimseye denir.

Modernleşme, Avrupa'da Ortaçağdaki feodal⁸ yapıdan, gelenekten (tradition) kopma istemiyle kiliseye karşı tepki olarak doğmuş, düşünce temelinde Decartes felsefesiyle şekillenen 18.yüzyılda Aydınlanma Çağına, 1789'da Fransız Devrimiyle siyasi ve ekonomik olarak da teknolojinin gelişimiyle endüstrileşmeye yol açan Sanayi Devrimine bağlıdır. 12. ve 13. yüzyılda Hristiyanlığı, Roma pagan kültüründen ayırmak için *modernus*⁹ kelimesi kullanılmış. Bu anlayışa göre eski dünya, karanlık ve putperesttir yeni dünya ise Hristiyan ve modern. Kristeva'ya göre modernite, insanlık tarihinin dinsiz yaşamaya çalıştığı ilk insanlık dönemi idi (Sica, 2005, s. 7). Hegel'in 1820'lerde Berlin'de sunulan Felsefe Tarihi Dersleri'nde modernite şu şekilde karakterize edilir: "Düşünce ve Varlık" arasındaki karşıtlık. Burada düşünce daha bağımsız ve bu yüzden şimdi onun teoloji ile birliğini terk ediyoruz.

⁸ Ortaçağa özelliğini veren İktisadi ve sosyal yapı ile değerler sistemiydi. Feodalite, iktisadi ve sosyal yapıyı temsil ederken, değerler sistemini *Hristiyanlık* ve aracı kurum rolünü üstlenen *Kilise* temsil etmekteydi (Tanilli, 2006, s. 50).

⁹ Nişanyan Türkçe Etimolojik Sözlük; modern: *Yeni, asrî, yeni şekil ve üslupta. modernizm* [Cumhuriyet - gazete, 1931] *Modernizm mektepsizlik demektir. ~Fr moderne* şimdiki zamana ait, asrî ~ *OLat modernus* adaba ve usule uygun, ölçülü, zamana göre < *Lat modus* tarz, usul, ölçü.

“Başkalarıyla bağlantı” ve “ortak varoluş tarzı” ihtiyacı, Hegel’in görüşünün hayati noktasını göstermektedir. Batı tarihinde ilk kez insanlar birbirleriyle “kamusal alan” olarak adlandırılan siyasal eşitler olarak konuşabiliyorlardı” (Sica, 2005, s. 7-8). Tanınmış tarihçilerden Crane Brinton ise moderniteyi, ortaçağ’dan (medieval) moderne geçilirken paylaşılan yenilik bilinci ile atalarından farklı bir yaşam tarzı ve birçoğu için öbürlerinden yani atalarının eski yaşam biçiminden çok daha iyi bir yaşam şekli arzusu olarak ifade eder (Sica, 2005, s. 2).

19. Yüzyılın başlarında Ortaçağ kavramı kadim ile modern arasındaki dönemi anlatmak üzere kullanılmış, Latince *media aetas*, *medium aevum* (15.yüzyıla ait terimler) karşılıklarına uygun olan ‘Middle Ages’ ortaçağlar ise 17. Ve 18. Yüzyılların başlarında kullanılıyordu. Gelenek ve modernin karşıtlığı Rönesans’ta gelişmiş, *Chambers* (ticaret odası) kelimesi 18. Yüzyılın ortalarına ait bir tanım, *Constantine* ile *Costantinople*’un (İstanbul) düşüşü arasında kalan dönem olarak adlandırıldı. 18. Yüzyılın sonlarında ve özellikle 19. Yüzyılın başlarından itibaren modern (özellikle modern *industrial* -modern endüstriyel- ya da *modern commercial* -modern ticaret-) kavramları ile arasında maksut bir karşıtlık kurmaya başladığında ortaçağ sanat ve yaşamın yeniden değerlendirilmesi üzerineydi. Buradan hareketle bu dönemde ‘Middle Ages’ büyük harflerle yazılarak tamamıyla bu anlamda kullanılmaya başlandı. 19. Yüzyılın ortalarında ise *medievalism* ve *medievalist* sözcükleri görülmektedir.

Medieval, *mediaeval* ve *medievalism*, bu üç sözcük de öncelikle Orta Çağ’a yapılan tarihsel gönderme olarak karşımıza çıkarken ikincil olarak ortaçağa özgü yaşam, din, mimari ve sanatın belli yönlerinin savunulması (-ki savunanlara örnek olarak Cobbett, Pugin, Ruskin, Morris gibi çeşitli isimlere yer verilmiş) olarak görülür. Kadim ile modern arasında ortaya çıkan karşıtlık bu bağlamda devinimini ikincil olana gelişen tepkiler neticesinde kazanır. 19. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise *medieval* sözcüğü primitif yani *ilkel* ya da *çağdışı* (antiquated), sürekli istenmeyen kullanımı kazandı (Williams, 1976, 1983, s. 250).

Yukarıda görüldüğü üzere farklı zaman ve anlayışlara bağlı olarak değişen insan davranışlarıyla kavramların kazandığı anlamlar ve değişen değer (value) yargıları oldukça dikkat çekicidir. Modernizm tartışmalarında 1923’te Virginia Woolf ‘değişen insan karakteri’ savını ortaya sürer, insan ilişkileri değiştiğinde aynı zamanda din, davranış, politika ve edebiyatta da bir değişiklik olduğunu söyler (Sica,

2005, s. 4). Ahmet Say'ın (1997) Ortaçağ felsefesinin 'Hıristiyanlaştırılmış' Antik felsefe olduğu söylemine ek olarak kilisenin onaylamış olduğu Antikçağ filozofları ile kilise düşünürlerinin bir araya gelerek 'doğru'yu bulduklarını bu bağlamda Ortaçağın durağan, Antikçağın ise dinamikliğine dikkat çeker. Say, paylaştığı dipnotunda Antikçağdaki bu dinamik anlayışın, doğrunun aranması gerekliliği inancından kaynaklandığına ve bu nedenle de bilginin sürekli olarak genişletilmesi yönünde dinamik bir itki oluşturduğunu ekler. Başlangıçtan itibaren çatışmanın Augustinus'un kilise felsefesine dayalı ve temsil ettiği resmi kilise ile Yeni-Plâtonculuk arasında olduğunu belirtir. Augustinus'a göre kilise felsefesinin amacı, kilise öğretisini bilimsel bir sisteme oturtarak geliştirmektir. Ortaçağ düşüncesi 'skolâstik'tir yani bir 'okul' bilgisidir. Dolayısıyla felsefesi 'mistisizm'dir. Buradan hareketle Say, Hıristiyan felsefesinin Antik Çağ'ın mistisizmine dayanarak kilise adı altında kurumsallaştırıp durağan bir düşünce sistemine getirmiş olduğunu söyler. Bu tutumun sanatta da karşılık bulduğunu, kilisenin yüzyılları kapsayan sürede Hıristiyan sanatına kimlik kazandırma çabasını da ekler (s. 68-69).

Brinton¹⁰, '*Modern, ne ortaçağın çocuğu, ne de ortaçağ insanlığı yetişmiştir*' der ve ortaçağ yaşam görüşünün on sekizinci yüzyıl yaşam görüşüne dönüştüğüne inanır (Sica, 2005, s. 4). Entelektüel kesim ise modernitenin, Descartes'in 1641'de epistemoloji üzerine tezini yayınladığı ve Kant'ın devrimci Saf Akıl Eleştirisini 1785'te öğrenilen dünyaya sunmasıyla sıkı bir ilişkisinin bulunduğunu ve böylece kurulduğunu iddia eder. Dolayısıyla hümanizm ve demokrasi temelli bir düşünce sistemi olan modernizme geçiş Decartes'in ünlü sözü 'düşünüyorum öyleyse varım' felsefesiyle özne merkezli insan değerinin anlaşıldığı bir akılcılık anlayışında şekillenmiştir. Rasyonalizm modernizmin itici gücüdür ve modernizm rasyonel olanın erişilebilir olduğunu söyler. Bu da standartlaşmayı getirir. Rasyonelleşme kavramının içeriğine bakacak olursak, genelden karmaşığa doğru, inanç ve eylemlerin daha tutarlı, istikrarlı, sistematik ve hedefe yönelik hale geldiği süreçleri ifade eder. Genellikle toplumun artan sekülerleşmesi veya geleneksel otarşik tarım ekonomisinden modern pazar odaklı endüstriyel ekonomiye dönüşüm gibi büyük ölçekli sosyal ve tarihsel süreçleri tanımlamak ve açıklamak için kullanılır. Bu durumlarda rasyonalizasyon, rasyonel inançların ve etik normların metodik

¹⁰ Sözüün orijinali; The modern is not a sunrise ending the medieval night. The modern is.

sistematikleştirilmesi lehine dini inanç sistemlerinden sihir ve batıl inançların ortadan kaldırılmasını içerebilir. Ya da savurgan ve saklı emek uygulamalarından daha verimli, hesaplanabilir ve teknolojik açıdan uygun üretim biçimlerine geçişi gerektirebilir. Dolayısıyla rasyonalizasyon hem sosyal hem de zihinsel veya entelektüel bir süreç olabilir. Her iki durumda da, tanımlanmış bir sonuca ulaşma olasılığını en üst düzeye çıkarmak için inanç ve eylemi organize etmeyi içerir (Scaff, Lawrence A. 2005).

Decartes şüpheli bir zihin yapısından söz eder, duyuların zaman zaman insanı yanılttığını, zihninde de hata yapabildiğinden aklına da güvenemeyeceğini ve fakat tüm bu sorgulamayı düşünerek yapabildiğini dolayısıyla “düşünüyorum öyleyse varım” sözüyle ortaya koyar. Bu söz, modern öncesi ile modern arasındaki kırılganlığın göstergesidir diyor Alpay (2020), bunun nedenini de şöyle açıklıyor: “modern öncesi insan tanrıyı buluyor, tanrı var evren var. Ancak Decartes tanrıyı bulamam, insan var ben varım diyor. Eskiden gerçeklik tanrıya bağlıydı, gerçeklik her an değişebilirdi çünkü tanrı ‘ol’ derdi ve gerçeklik dönüşürdü. Bizim dışımızda güvenilebileceğimiz bir gerçeklikle karşı karşıya değildik tanrının insafına bırakılmıştık. Modernizm ile beraber tanrının insafı ortadan kalkıyor. Kişi artık doğayla baş başa ve doğada bir gerçeklik var. Modernizm gerçekliği icat ediyor. Ve benim zihnim bu gerçekliği kavramaya muktedir diyor. Özne zihinle ve modernizm artık tanrısal bir evren tasarımı zihinsel bir evren tasarımına geçiyor. Örneğin *empresyonizm* (İzlenimcilik) modernizmin ürünüdür. Kitle iletişim aracının dönüşmesi yani sanatta malzemenin dönüşmesiyle ilintilidir. Alpay, kitap basımının bir kitle iletişim aracı olduğunu aktarırken Paris örneklemesiyle izah ediyor. Paris’i tasvir eden bir kitap düşünelim; şehri ve içindekileri betimleyen, insanların yaşantılarını, giyimlerini vb. bu aracıyla insanlara hiçbir zaman görmedikleri, ömrü boyunca görmeyecekleri, onlara düşsel yeni bir dünya üretir. Ve artık bunları sezgiyle denetlemek mümkün değildir. Böylelikle insan kendi çabasıyla veri çekerken artık araya bir aracı konulmuş olur. Bu aracıya da kitle iletişim deniyor. Gelen bu standartlaşmayı küreye yayarak insanları standart olmaya zorlarken öte yandan da kitapta anlattığı Parisli olmaya zorlamış oldu.” (TV100, 2020) E. Aubrey (1935), modernizm laikliği ve evrenselliği temel ilke edinmiş ancak Batı’lı değerler tarafından şekillendirilmiş, ‘Batı kültürünün en doğru ve uygulanabilir’ olduğu diğer kültürlerin ise ona uyum

sağlayabileceği bir ön egemen konumdadır açıklamasıyla etnosantrizme işaret etmiştir.

Göle (Göle, 2000, Melez Desenler), etnosantrizmin aksine modernliğin daha içerden, yerel pratikler bağlamında okunması gerektiğine ve yerel modernite kavramı Batı-dışı ülkelerdeki modernitenin yerli niteliğini ifade ettiğini söyler. Modern sözcüğünün etimolojik açılımında fark edildiği üzere ‘zaman’a vurgu söz konusudur yani şimdiki zamana ait olma hali, Göle bunun kavramsallaştırılmasına ilişkin tezadı açığa çıkaranın ‘çağdaşlaşma’ sözcüğünde bulunduğunu belirtir. Çağdaş sözcüğünün eşzamanlılığı barındırdığını yani aynı çağda yer alan anlamından hareketle ‘Batıyla eşzamanlı olunmadığı’ veya başka bir söylemle ‘çağdaş olunmadığı’ düşüncesinin ortaya çıkışıdır. Çağdaşlaşma kelime kökenine tezat olarak ‘ilerlemeye’ atıfta bulunduğunu, bunun da şimdiki zaman yerine geleceğe referans oluşturmaktan kaynaklanan paradoksu işaret eder. İdeolojik zaman anlayışı ile oluşan Batı-Dışı yani ‘ötekiler’ veya çağdaş olmayanların tanımıdır. Batı-Dışı toplumların tarihi Batı’nın izdüşümünde yeniden yazıldığını ve Göle bu toplumların ortak özelliğinin ‘modernliğe öykünme’ ile ilintili olduğunu söyler.

Modernlik kavramı evrenselliği kapsarken, modernleşme ülkelerin tarih ve kültürlerinden yola çıkarak çizilen güzergâhıdır. Yani modernleşme kendi içinde ‘çoğuldur’ (Göle, 2000, s.162). Ermeniler, dini aynı zamanda kültürel bir sistem olarak görmektedir. Dinle, toplumsal yaşamın arasında kurulan bağların kuvveti, bu tarih ve güzergâh içerisindeki gelenekselliğin yani mitsel atalar, kahramanlar ve inanç gibi kutsalda ve tabi ki burada kurulmuş anlam örüntülerinde görür. Kültür; insanların yaşamla ilgili iletişim kurdukları, sürdürdükleri ve yaşamları hakkındaki bilgilerini ve tutumlarını geliştirdikleri sembollerle şekillenen tarihsel olarak aktarılan bir anlam örüntüsünün kalıtsal kavramlar sistemini ifade eder. (Geertz, 1973, s. 89-90). Bu kalıtsal kavramlar sistemi gelen nesillere, miras olarak devredilir. Kalan mirasın tekrardan yorumlanması, kaynak olarak paylaşılması bir nevi kültürün rezerv hizmetini görmüş olur. Doğası gereği kültür çeşitlilik arz eder çünkü insan ürünüdür yani yaşam tarzlarının zenginliğinin örüntüsüdür. Subaşının tabiriyle ‘kültür bir yaşam desendir’ (Subaşı, 2003-04, s.135-137). Modernizm ve çokkültürlülük, kendi üzerinden diğerini tanımladığından bağımlı bir ilişkidir. Buna ek modernizm, insanlara sunduğu seçimler yelpazesinde yaşamlarını nasıl sürdürmeleri gerektiği ile ilintilidir (Kaya. 2001:118). Ülkemizde bu seçim yelpazesi

mesalesine, 1928'deki harf ve 1934 yılında gerçekleşen kılık kıyafet inkılâpları örnek verilebilir. Arzulanan hümanist, demokratik, evrensel anlayıştan daha çok halkların milli haklarına talebin artması yönünde olmuş. Modernite, kuvvetli bir sınıflandırma dürtüsüyle yönlendirmekte ve anlamı muğlâk olan 'yabancı' kavramı ile beraberinde gerilim ve hoşgörüsüzlük eşliğinde kısmi bir evrensellik anlayışında ötekinin kimlik ve kültürünü baskılar (Yumul, 2001, s.306-307). Neyzi'nin yazısında referans olarak yer verdiği Andreas Huyssen'in sözüyle özetle, 'Modernite, milliyetçi ve emperyalist hırslarını kültürel evrensellik perdesi arkasına gizlemişti' (Neyzi, 2001, s.188). Milliyetçi ve emperyalist anlayışın geliştirdiği 'alt kimlik' kavramı yani 'kendinden olmayan' şekliyle nitelenen insanların, dönemi içerisindeki atmosfer ile gereksinimleri neydiyse onun üzerinden bir standartlaştırılma görülür. Az önce yukarıda da değinildiği üzere bu süreç örtülü dayatma içinde 'sunulan ve öykülenilen' arasında tezahür eden saklı bir hal.

Zekıyan (2001, s.33-34), Ermeni modernitesini dört evre ile tanımlar: Oluşum dönemi 1520 ve 1620 yılları arasında ilk Ermeni kitaplarının basımı, Ermeni kapitalizminin canlanması dönemi 1700 yıllarına kadar sürer, Hümanistik dönem ise 1840'lara kadar süren 'Yeniden Doğuş' (Veradznunt) olarak bilinen bu dönemi kendi içinde de iki ana döneme ayırır. Birincisi 1700-1770 arasında Ermenilerin geçmişten getirdikleri dinsel ve kültürel mirasın yeniden gün yüzüne çıkarılarak canlandırılma abaları. İkincisi ise 1770-1840 yıllarında devam eden çabalar ve eşzamanlı olarak Avrupa'daki entelektüel atmosfer, yeni idealler ve yeni dünya görüşüne artan ilgi. Dördüncü evre ise Sekülerleşme dönemi 1840'lardan 1915'e kadar süren, 'Uyanış' (Zartonk) devri olarak bilinir.

Modernleşmeye doğru işleyen sürecin yolunu hazırlayan ve tarihte önemli dönüm noktalarına da özetle değinerek ilerlemek daha bütüncül bir görüş geliştirebilmeye yardımcı olacaktır. Öncelikle Ermeni tarihinde 'Altın Çağ' olarak bilinen Ermeni Kilise Müziği'nin ilk bestekârlarından Rahip *Mesrop Maşdots*'un 405 yılında (5.yy) Ermeni alfabesini oluşturmasıyla Kutsal Kitap, Surp (Aziz) *Sahag Bartev*'in de katkılarıyla 5.yüzyıldan günümüze değin kullanıla gelen Krapar (Klasik) Ermeniceye çevrilmiştir.

Böylece Apostolik Ermeni Kilisesi'nin litürji¹¹ sistemi Bizans ve Süryani kiliselerinin litürjik sisteminden farklılaşmaya başlar. 8. ve 9.yüzyıllar arasında kilise modları zamanla *khaz* notasına dönüşürken muganniler de bu ezgileri iyi özümseyerek meşk sistemi yani sözlü aktarımla öğretirlerdi. Dolayısıyla ezgilerin doğru aktarılması ve hatırlanması yönünde gelişen gereksinimlerden kaynaklı yazıya dökme ihtiyacı doğmuştu (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010). Özellikle 9.yüzyılda standart bir repertuar haline getirilen monodik karakterde *şaragan*lar (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 237), 1665 yılından itibaren *khaz notalı* kitaplar basılarak yayımlanmıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010). *Khaz* sisteminin Kilikya döneminde - burada öne çıkan ve *şaragan* repertuarına ciddi katkıları bulunan önemli bir diğer isim ise Gatoğigos Nerses Şınorhaliyi de eklemek gerekir- (12.-14.yy), eğitim gerektirecek kadar gelişmiş olması nedeniyle yeni eser bestelenmesinde durağanlığa yol açarken sonraki dönemlerde ortaya çıkacak sorunlara da zemin hazırlamıştır. 16.yüzyıldan itibaren bozulan siyasi ve toplumsal dengelerle yaşanan savaşlar ve ayaklanmalar neticesinde *khaz* notası yerini giderek sözlü geleneğe bırakarak bu şekilde nesillere aktarılmış. Karşılaşılan ve giderek artan *khaz* notasını okuma güçlükleri 18.yüzyılın ikinci yarısında üst seviyesine varırken 19.yüzyılın başlarına doğru artık açıkça dile getirilir olmuştu (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010). Sözlü gelenek yöntemiyle aktarılan repertuar modernitenin ilk yansıması sayılan Hampartsum Notasının kullanılmasıyla 19.yüzyılda *mayr yeğanag* (ana ezgi) şekliyle tekrar yazılarak notaya dökülür ve 19.yüzyılın ikinci yarısında ise Batılı sisteme geçiş ve çokseslilik uygulamaları öncelikle kilise müziğinde gerçekleştirilir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 237).

II. Mehmet'in İstanbul'u fethine kadar (1453) Doğu İmparatorluğu başkenti Bizans, Batı imparatorluğu başkenti ise Roma idi. Güçlenen ve siyasal egemenliğini arttıran Papalık ile Doğu kiliseleri arasında kurmaya çalıştığı hegemonya nedeniyle gerilim tırmanıyordu. Müzik alanında da ise 11.yüzyılda çoksesliliğin başlangıcı yaşanmış ve Hristiyan litürjisinde yer alan Gregoryan ezgileri gelişerek dönemin atmosferi ile değişime yönelmişti (Boran ve Şenürkmez, 2015).

¹¹ Litürji; Yunanca 'liturgia'dan türemiş 've imanlıların 'ortak çalışması' anlamına gelir. (Tchilingirian, Hratch. 2019. 'Ermeni Kilisesi: *Kısa bir Giriş*'. Çev. Lora Sarı. s. 41, Aras Yayıncılık, İstanbul).

Ermenilerin kendilerine ait bir kiliseleri olmadığından Bizans kiliselerinde ibadetlerini sürdürüyor ancak değişim fetihle birlikte gelerek özgürce kendilerine ait kiliselerde ibadet edebilmelerine imkân tanıyacaktı (Url-1). Burada dikkat çekilmek istenen noktalardan ilki Ermenilerin ‘özerk’ bir yapıya kavuşmuş olmaları buna ek olarak pek çok Ermeni mugannin Rum kiliselerinde müzik eğitimi almış ayrıca aynı teolojik kaynaklardan beslenmeleri ve dini müzik alanında uzun süreler alışverişlerde bulunmaları, mugannilerin zaman zaman birbirlerinin kiliselerinde okudukları veya öğrencilere ders vermeleri neticesinde kiliseler arasında geçişkenliklerin olduğunun bilinmesidir.

Az önce yukarıdaki özetle değinilen modernitenin ilk evrelerinden sayılan khaz notalı *şaragan* kitapları hususunda Zekiyan (2002), baskı tekniklerinin süratle özümsemesinin de bir modernleşme olarak gördüğünü, basımın manastır tekelinden çıkarak bireysel inisiyatif zeminine oturmuş olmasından ötürü ayrıca önem arz ettiğini ve farklı bir yaklaşımla bu durumu yapısal bir yeniliğe temas olarak düşünebileceğini savunur. *Şaragan* kitabına bir diğer örnek ise modernitenin pek bilinmeyen ilk öncülerinden olduğunu belirten Kerovpyan ve Yılmaz (2010), 16. yüzyılın aydın Ermeni rahiplerinden olan *Kiğılı Rahip Ğugas*’ın (?-1601) öğrencilerinin yaşadığı sorunlardan yola çıkarak hazırladığı akılda kalıcı ezgilerden oluşturduğu ‘yeni şaragan’ kitabıdır.

Anadolu’nun çeşitli bölgelerinden İstanbul’a göç neticesinde artan nüfusla yeni mahalleler ve bu mahallelerde hayırseverleri veya cemaati tarafından kiliseler kuruldu. İstanbul Ermeni cemaati çeşitlilik arz eden sınıf ve mesleklerden oluşuyordu. 16. ve 17. Yüzyıllarda ‘hoca’ veya ‘çelebi’ terimleri Ermenilere, Osmanlı Devleti tarafından varlıklı, nüfuzlu bireylere verilen unvandı. Tüccarlar cemaatte önemli bir kesimdi öyle ki Avrupa’nın ticari merkezleri ile bulunan temasları ve Osmanlı’nın dış ticaretinde oynadıkları önemli rol batılılaşmanın da kapitalist ayağını oluşturmaktaydı. 18. Yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük tüccarlara ‘amira’¹² denmeye başlandı. Kilise ve patrikhanenin dini geleneğinde, işleyiş ve meselelerine kilise dışından sivillerin de katılma hakkı vardı. Buradan hareketle 19. Yüzyılda amiralar güç ve itibar kazanmış ve patrikhane’nin yönetimi üzerinde oldukça etken söz sahibi olmuşlardı. 17.yüzyılda yayılmaya başlayan

¹² *Amira* Arapça ‘emir’ sözcüğünden türemiş soylu veya ağa konumunda bulunan Ermeniler için kullanılmıştır.

Ermeni Katolik mezhebi, dini törenlerin Rum ve Ermeni ayinlerinden farklı olması nedeniyle II. Mahmut tarafından 1831 yılında ayrı bir cemaat olabilmeleri yönünde Osmanlı Devleti'ndeki Katolikleri tanıdı. (Artinian, 2004).

Ermeni Katoliklerin misyonları öğrenim alanında etkili olmuştu. Ermeni hümanizminin önemli ismi Sivaslı Ermeni Başrahip *Mıĭghitar* (1676-1749), kültür ve eğitim alanlarında yenilikçi çalışmalar yürütmüş ancak öte taraftan muhafazakâr kesimin tepkisini çekmişti. Kültür ve eğitim projesini hayata geçirmek için 1700 yılında *Mıĭghitaryan* adında bir tarikat kurarak, 1715 yılında İstanbul'u terk eder ve Venediĭe yerleşir. Tarikat resmen Roma Kilisesi'ne bağlanır. Kerovpyan ve Yılmaz (2010, s. 124-139), Marc Nichanian kaynağıyla paylaştıkları filolojik hareketin, Venediĭe yerleşmiş Mıĭghitaryanların 17.yüzyılla ticarete yaşanan canlılık, eğitim ve yayın alanındaki başarılı gelişmeleri ile Batı kültürünü, dilleriyle kurulan temaslar nezdinde Ermeni fililoloji hareketinin Ermeniler arasında Mıĭghitaryanlar'ın aracılık ettiĭi şeklindedir. Ayrıca Batı'da 'nota' sistemiyle oluşturulmak istenen standartlaşma düşüncesinin Batılılaşmanın temelinde yer alan filolojik anlayışla kesiştiğini de belirtirler.

Nota yazımında bir sistem oluşturma ihtiyacı, 17. yüzyılla başlayıp 18.yüzyılı da kapsayan zaman diliminde, Kutbi Nayi Osman Dede (1652?-1730), Dimitri Kantemiroĭlu (1673-1723) sonrasında Abdulbaki Dede'nin (1765- 1821) Arap harflerini nota işareti olarak kullandığı 'ebced notası' gibi sistemler geliştirilmiş ancak kullanışsızlığı nedeniyle hiçbir yaygınlık kazanamamıştı. Ermeniler arasında bu girişimlere değinebilmek için öncelikle kişilerden ve bu kişilerin eğitim ve işlevlerinden, toplumdaki konumlarından söz etmek gerekir. Zira Hampartsum notasının oluşum ekibinde yer alanların Katolik mezhebine mensup olmalarının bu bağlamda ve az önce yukarıda da değinildiĭi üzere tesadüf eseri olmadığına işaret eder (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010).

Hampartsum Limonciyan, Batı'da eğitim almamıştır ancak Osmanlı Müziĭi alanında tekkelere giderek, peşrevleri öğrenerek kendini geliştirir. Bir süre Hammamizade İsmail Dede Efendi'yi dinlemek için Yenikapı Mevlevihanesi'ne gidip, orada dervişlerin ayinlerini de notaya alır. Nota sisteminin oluşum sürecinde dönemin yüksek tabakaya mensup ve Saray'a yakın Katolik asıllı musikişinas Hovhannes Çelebi Düzyan ile Mıĭghitarist din adamı Rahip Pıjışkyan'ın yakın ilişkisi vardır. Düzyan ailesinin himayesinde bulunan Baba Hampartsum, Düzyanların

malikânesinde gerçekleşen entelektüel toplantılarda bulunur ve bu toplantılarda Rahip Pijışgayan tarafından dile getirilen öğretim alanında karşılaşılan sorunlar üzerine oluşturulan beyin fırtınaları neticesinde Hampartsum Nota sisteminin fikri filizlenir. Böylece Baba Hampartsum ile Rahip Pijışkyan, Osmanlı müziğine vakıf Hovannes Çelebi'nin kardeşi Andon Çelebi (1765-1814) ve Andon'un oğlu Hagop Çelebi (1793- 1847) birlikte çalışırlar. Çalışma 1808 yılında hız kazanırken Hagop Çelebi müzik eğitimi almak için gittiği Fransa'dan, Pijışkyan ise Venedik'ten İstanbul'a dönerler. Yeni nota sistemi Andon Amira'nın isteğiyle 1812'de yazıya dökülür. III. Selim zamanında başlanılan çalışma somut olarak II. Mahmut döneminde ortaya çıkmış olur (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010).

Nota sistemi *tıbirler* arasında ikiliklere sebebiyet verir. Geleneksel sözlü aktarım yerine yazıya dökülmesine ve sabitlenmesine karşı tepkilere neden olmuştur. Kilise müzik eğitiminde meşk sistemiyle (olduğu gibi koruma anlayışı) kurulan usta-çırak ilişkisi sezgisel ve deneyimsel kurallara bağlı köklü bir gelenek olup, teknik bağlamda yapılan bir paylaşımın ötesinde kültürün varlığını sürdürmek olarak içselleştirildiğinden nota sistemi tehdit hatta ihanet olarak algılanıyordu. Dönemin aydınları, yaşanan sorunları Batılı yöntemlerle çözülebileceği önerisini sunmuşlardı (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010). Modernizmle ortaya çıkan etnosantrik anlayışa dayalı olarak müzikte bulduğu karşılık, Osmanlıda 'alaturka' tek sesli, gelişmemiş olarak konumlandırılırken onun karşısında da gelişmiş modern çoksesli müziğin temsili 'alfranga' üslup duruyordu. Ermeniler arasında Batılılaşmayı savunanlar da tıbirlerin 'alaturka' üslupla kilise ezgilerini icra etmelerini eleştirmekteydiler. Hampartsum Baba'nın da tıbirlere benzer bir eleştirisine örnek teşkil eden; "bilinçsizce 'ne güzel şeydir' diye kiliseye yakışmayan ezgileri sokmakta. Kimileri de gırtlak nağmesi uydurmuşlar" sözleriyle Bilal ve Yıldız'ın (2019, s. 240) çalışmasında görülebilmektedir.

Çoksesli müziğin 'otantik' ikonu atfedilen Gomidas'ı öncüleyen isimlerden ilk olarak 1885'te Kristafor Gara-Murza –ki Gomidas'ın müzik öğretmeni olmuştur- sonra 1896'da Amy Apkar (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 237) ve 19.yüzyılın sonlarına doğru çokseslilik denemelerinde beliren diğer isimler Aram Pijışgyan, Levon Çilingiryan ve Magar Yegmalyan'dır. Ancak düzenlemelerin hepsi repertuara girmemiştir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010). Çilingiryan çoksesli Surp Badarak (Kutsal Ayin) repertuara kabul edilmezken, Yegmalyan kabul görmüş ve aynı

zamanda ilk resmi olarak icra edilen Badarak niteliği kazanmıştır (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 237).

Basına yansıyan ‘org’un kilise ayinlerinde çalınmasının uygun olup olmadığı tartışmaları 1906’da gelen izne rağmen sürmüş hatta engellenmeye yönelik hareketlere karşın dönemin getirisiyle Batı kalıplarına yönelim ve özümseme hız kazanmış ve yine aynı yıl, Yegmalyan ve Çilingiryan’ın Kutsal Ayin’in çoksesli düzenlemelerini alarak tekrardan düzenleyen başmuganni Çulhayan¹³, ‘Fa minör’ Kutsal Ayin eseriyle Batılılaşmanın somut örneğidir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s.128-130-133).

Gomidas vartabed (rahip), 1882’de Echmiadzin Kilisesi Ruhban Okulu’na İlahiyat okumak üzere gider ve 1892’de müzik hocası Kristafor Gara-Murza’dan yenilikçi çok sesli koro yapılarını öğrenirken bu bağlamda bir diğer hocası da Magar Yegmalyan olmuştur. Gomidas, halk müziğiyle ilgilenir, Cemaran’da (ruhban okulu) öğrenim gördüğü yıllarda derleme çalışmalarına başlar, müzik teorisi ve repertuar tarihi üzerine araştırmalar yapar (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 9). *Hampartzum Notası*yla yazıya dökerek derler ve bu şarkılar için çok sesli düzenlemeler yapar. İlk koro düzenlemesini 1891’de yapmış ve K.Mehteryanla birlikte yaptığı *Agin* (Eğin) ezgileri derlemeleri ise 1895’te yayımlanmıştır. Ortaçağda kutsal elyazmaları *khaz* sistemine uyarlanmış ancak *khaz* sistemini yorumlama anahtarı yüzyıllardır kayıp olduğundan bu kayıtlar fiilen işe yaramıyordu. Gomidas, Hampartzum nota sistemiyle çalıştıkça, unutulmuş *khaz* sisteminin geri kazanılabileceği yönünde kuvvetli hissiyat ve düşünceleri vardı. Bu felsefe taşıyı bulmak, Gomidas’ın yaşamının ana hedeflerinden biri haline gelecekti. Böylece pagan zamanlara kadar geri giden otantik bir Ermeni müzik geleneğinin varlığının da kanıtı demekti (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010).

1899’da, Oskar Fleischer’in, *International Musical Society*’nin Berlin şubasını kurar ve Gomidas’ı da bu kuruluşun kurucu üyesi olmaya davet ederken aynı zamanda şubenin açılış toplantısında Ermeni müziği konusunda bir konuşma yapmasını ister ve Gomidas konuşmasında şunlara değinir;

¹³ Kerovpyan, Aram ve Yılmaz, Altuğ. 2010. ‘Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler’. (s:130-133). Surp Pırgiç Kültür Yayınları Ermeni Vakfı Hastanesi, İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti projesi kapsamında yayımlanmıştır.

‘Ermeni kutsal müziğinin, Hristiyanlık öncesi Pagan tapınaklarında çalınan müziğe, hatta daha da geriye kadim halk müziği formlarına kadar geri gittiğini öne sürdü. Ermeni Apostolik Kilise müziği yüzyıllar içerisinde giderek gösterişli bir hal alırken, temelleri hayatta kalıp, diğer eski kutsal müzik geleneklerinin incelenmesi için bir model haline geldi’ (Kuyumjian, 2010).

1910 yılında İstanbul’a Galata Surp Krikor Lusavoriç kilisesinin muganni heyeti tarafından davet edilerek, Surp Badarak’ın çokseslendirilmesi çalışması sebebiyle kendisine bir yazıhane tahsis edilir. Yine aynı yıl içerisinde Getronagan ve Esayan okullarının öğrencilerinden ve çeşitli mugannilerden oluşturduğu üç yüz kişilik Kusan (Ozan) korosunu kurar. İstanbul’da ‘Ulusal Konservatuar’ kurmak istemiş ancak değişen siyasi gündem ve yaptırımları neticesinde gerçekleştirememiştir (Bilal ve Yıldız, 2019). Yarattığı makam ve üsluplar onu müzik tarihine otantikliğin sesi olarak işlemiştir. Rita Kuyumjian çalışmasında (2010), Gomidas’ın Ermeni halkına verdiği şeyin, Bartok’un Macarlara verdiği benzer bir ulusun ruhunun sesi olarak ifade etmiştir.

Toparlayacak olursak, gündelik yaşamda kullanılan *aşharhapar* (sivil Ermenice) 14.yüzyıla ortaya çıkmış ve sonraki yıllarda da egemenliğini koruyarak, ‘dilinin modernleşmesi’ modern Ermeni edebi dilinde karşılık bulurken, 19.yüzyıl ortalarında Doğu ve Batı olmak üzere ikiye ayrılması şeklinde vücut bularak Ermeni modernitesi’nde belirleyicisi olmuştur (Zekiyan, 2002, s. 73). Ayrıca Zekiyan modernleşme hareketlerine paralel olarak Ermenilerdeki yansımasının ilkinin dinsel ikincisinin ise siyasi-ideolojik bağlamda karşılık bulduğunu ve bununla birlikte yaşanan dilemmayı vurgular. Bu çatışmanın temelinde yatanın ise ‘modernite ve gelenek, değişim ve süreklilik’ arasındaki diyalektik ilişkiden ziyade kimliğe dair benimsenen hususi bir anlayıştan kaynaklandığını da belirtir (Zekiyan, 2002, s.113).

Kerovpyan ve Yılmaz (2010, s. 123-124-142), soyut bir kavram olan ‘ses’ başka bir ifadeyle seslerin anlam oluşturacak şekilde düzenlenmesiyle somutlaştırılarak oluşturulan nota sistemi aracılığıyla sabitlenerek bir standarta oturtulur ve böylece melodilerin muhafaza edilmesinde imkan sağlarken aynı zamanda üzerinde düzenlemeler, oynamalar yapılabilmesine de olanak sunar. Böylelikle ‘bilimsel’ bir kapsama da kavuşturulmuş olur. Kerovpyan ve Yılmaz, yazılı bir belge niteliği kazanarak aktarımında bilimsel bir kaynak haline gelmesiyle ‘filolojik’ hareketle de

örtüştüğüne buradan hareketle ‘etnografik millet’in kurgulanmasında önemli bir araç olduğuna da Nichanian referansıyla vurgularlar.

Baba Hampartsum milli müzik reformu’nun önderi olarak kabul görür. Mıghitryanların özellikle kaybolmuş ve sadece Klasik Ermenice tercümeleriyle bilinen, Hristiyanlık öncesi ve hemen sonrasına ait bazı Eski Yunanca metinler üzerine çalışmalarını fark eden Avrupa filolojisi bu duruma dikkat kesilir. Filoloji, dili ve yazılı belgeleri dil ve tarih açısından inceleyen bilim dalı (TDK), sözcüğün modern anlamını 1810’larda Alman düşünür Wilhelm von Schlegel yaygınlaştırmıştır (Nişanyan Sözlük). 19. yüzyılın ortalarında başlayan folklor hareketi, Batı’nın yöntemiyle ‘Doğu’ araştırılma nesnesi olarak nitelenirken öte yandan da ‘Doğu’ kurgusu yaratılmıştır. Kerovpyan ve Yılmaz (2010), filolojinin ‘yerli’nin ve onun ‘kayıp’ mitolojisinin keşfi ile devinim kazandığını buradan hareketle ‘Doğu’ halklarının kendilerini tanımları yönünde, yerliye ait olan ancak yerli tarafından görünmeyen kültür formlarını, sanat yoluyla estetize edilerek yerliye bir öz kimlik söylemi kazandırılmış olur. Böylece ulaşılmış kültürel öğeler sistematize edilerek ‘etnografik ulus’ icat edilmiş olur. Başka bir söylemle, kültürel öğelerin birleştiriciliği söz konusu halkı da bu ‘ortak’ öğeler etrafında birleştirerek ‘ulus’a dönüştür. Böylece ‘yerli’ye kim olduğunu gösterirken, ‘ulus’ bilincini yaratması için kullanacağı çerçeveyi de sunmuş olur.

Bu bağlamda Gomidas’ın ‘milli müzik’ inşasında tanımladığı ‘Ermeni müziği otantisitesi’ Bilal ve Yıldız (2019, s. 222), edebiyat tarihçisi Marc Nichanian’ın ‘Filolojinin Yası’ isimli kitabında da, yazar Gomidas’ın çalışmalarını, Batı’daki filoloji hareketinin bir yansıması olarak değerlendirmektedir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s.141). Gomidas, halk müziği ile din müziğini kardeş olarak nitelerken bunların birlikte ele alındığında ‘milli müziğin’ tanımına dair bir fikre varılabileceğini söyler. Gomidas’ın halk şarkısını tanımlama çabalarının ideolojik bir anlayışın yansıması olduğunu belirten Yıldız, ‘halk’ ve ‘millet’ sözcüklerinin metinlerinde eşanlamlı kullandığına dikkat çeker ve halkın veya milletin kimliğinin de bu bağlamda 19.yüzyılda otantisitenin kaynağı olarak görüldüğü ‘köylü’de karşılığını bulduğunu da ekler (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 224-237). Yıldız (2019), otantisite kavramının çeşitli anlamlarına yer vererek “geçmişe referansla özgünlük”, “kendine özgünlük”, “geçmişten gelen”, “orijinal hal”, “korunan ve değişime direnen” Gomidas’ın aradığı köklerin ve/veya öz’ün dayanağını dil ile

ilişkilendirerek ‘milli entonasyon’ tanımı ve vurgusunda bulduğuna işaret etmektedir (s.233). Bu bağlamda Yıldız’ın (2019), Ayhan Erol’dan referansla üzerinde durduğu bir diğer nokta ise sürekli olarak ‘yok olma’ durumuyla karşı karşıya kalan toplumsal yapının, geçmişe yaptığı atıflarla kültürün dirik tutulma çabası ve ‘öteki’den koruyarak temsil edilebilmesi düşüncesi bir yandan da otantisite söyleminin meşrulaştırıcısıdır. Böylece kolektif kimlik kendini bir diğerinin üzerinden tanımladığı başka bir söylemle belirlediği sınırlar üzerinde tanımlama biçimi geliştirdiği düşünülür (s.239-243). Milli kimliğe yabancı hale gelen unsurları estetize etme çabası, sanat aracılığıyla yeniden tasarlanarak, kayıp olanı geri yerine koymaya imkân sunar. Gomidas’ın başarısının tam da bu noktada halk şarkıları repertuarını çoksesli perspektifle estetize ederek ‘sanatlı’ hale getirerek şehirliye sunmuş olmasıdır diyor Yıldız (2019, s. 230-231). Ayrıca, ‘Doğulu’ yabancı unsurlardan arındırılmış öte yandan kültürel olarak oldukça yabancı Avrupalı tınların kolaylıkla özümsemesindeki dilemma, moderniteye duyulan koşulsuz inanç, toplumların egemen bir anlayış üzerinden değerlendirilebileceğini öne süren ‘kültürel evrimciliğin’ de bir yansıması olarak görülebileceğini söyler (2019, s. 241).



3. CENAZE TÖRENLERİ

Ermeni Hristiyan kimliğinde ölüm kavramının sosyo-politik ve ekonomik kısılcacın gölgesinde Patrikhanesinden Ermeni toplumuna aksedenleriyle, günümüz ve Anadolu defin geleneği arasında köprü oluşturacak şekilde ritüellere, adetlere yer verilirken müzik repertuarı içerik, anlam ve işlevlerine yönelik uygulamalar da bulunmaktadır. Böylece bir sonraki bölümde ölüm kavramı, kimlik ve kültür bağlamının ötesinde everensel değeri ile işlenmiştir.

3.1 Ermeni Hristiyanlığında Ölüm

Ölümün dikenî günahdır (I.Kor.15.56), günahın bedeli ise ölümsüzlüğün yitimi olmuştur. Ölümle yaşam birbirinin zıttı gibi görünse de aslında birbirleriyle bağlantılı öğretilerdir. Hristiyanlık inancına göre, Mesih İsa'ya iman edenler ölümü yaşam olarak kabul ederler. Allah her şeyi yoktan var etti ve altıncı gün insanı kendi *suretinden* yarattı. İnsan yaratılışın tacıdır (erm. Çev. Bisagne). Tevrat'ta Yaratılışın ikinci hikâyesi olan Cennet kısmında, tek yaratıcı olan Allah kendi nefesini üfleterek insana yaşam verdi ve bu nefes ölümsüzdü (Tevrat, Cennet: Yaratılış 2, 4-17). Allah doğuda, Aden'de bir bahçe dikti ve insanı Aden'de yaşaması, onu işlemesi ve koruması için buraya koydu. Bahçeyi sulamak için Aden'den çıkan bir ırmak ve bu ırmağın dört kolu vardı. Birinci ırmağın ismi Pişon, ikinci ırmağın ismi Gihon, üçüncü ırmak Dicle ve dördüncüsü ise Fırat'tı. Allah Aden Bahçesi'nin ortasında dikili olan hayat ağacı yani iyiyi ve kötüyü tanıma ağacının meyvelerinden yememelerini aksi halde yedikleri gün öleceklerini söyledi. Yılan, Allahın yarattığı yabanıl hayvanlar içerisinde en kurnaz olanıydı ve Havva'ya yaşam ağacının meyvelerini yediklerinde ölmeyeceklerini ve gözlerinin açılacağını, iyiyle kötüyü bilerek Allah gibi olacaklarını Allahın da bunu bildiği için yasakladığını söyleyerek önce Havva'yı sonra da Havva'ya uyan Âdemi kandırdı (Âdem ve Günah: Yaratılış 3, 1-7). Âdemle Havva meyveyi yiyerek gözleri açıldı ve böylece çıplak olduklarını fark ettiler. Nihayetinde işlenen ilk günah ile cennetten kovuldular. Yılan, insanın içindeki arzuyu fark etmiş ve bu yolla onları kandırabilmişti yani Allah gibi olma

ve/veya Allah ile eşit olma isteği (Arca, 2015). Oya Arca çalışmasında (2015), insanın en yaşamsal ihtiyaçlarının karşılanır karşılanmaz hatta daha öncesinden bile söz edilebileceğini ekleyerek, insanın içinde taşıdığı yoğun bir ‘arzu’ duygusu ve tam olarak neyi arzuladığını bilmeden bu hissi taşıyor olmasının temelinde varlık yani olma halinin itkisidir der. (Arca, 2015). Ve böylece var olma isteği onları bu günahı işlemeye iterken ironik şekilde bedeli de ölüm olmuştur.

Hristiyan inancında ‘ölümün içerisindeki sonsuz yaşama’ iman edilmektedir. İnsanın doğumuyla sınırlanan ömrü aksine yaşamı ile sınırlı değildir. Buradan hareketle insanın dünyadaki ömrü sona erdiğinde dünyadaki görevini tamamlamış olarak kabul edildiğinden ölüm veya cenaze yerine Ermenicede *uğargavorutyun* sözcüğü yolculuk anlamında kullanılır, bu dünyadan diğerine ‘göç’ yani *poğatrivil* olarak nitelendirilmektedir. Böylelikle ölüm, sonsuz yaşama başlanılan yegâne yoldur. Çünkü asıl ölüm ilahi adaletten sonra gerçekleşecek olandır. Bu da Tanrıdan tamamen ayrılış, kopuş olarak adlandırılmaktadır.

İnsanoğlu günaha düştüğü andan itibaren ruhsal olarak kirlenmiş artık Allahın krallığından uzaklaşmış, Allahın krallığı egemenliği altında şeytanın sözünü dinlediği için şeytanın egemenliğine geçmiş böylece kutsiyetini ve özgürlüğünü kaybetmişti. Âdem ile Hava’nın çocuklarından ilki olan Kayin çiftçiydi, Habil ise çobandı. Bir gün Kayin toprağın ürünlerinden Allah’a sunu getirdi. Habil de ilk doğan hayvanlardan bazılarını ve özellikle yağlarını getirdi. Allah Habil’in sunusunu kabul ederken Kayin’in sunusunu kabul etmedi. Bunun üzerine Kayin öfkeleni ve suratını astı. “ Allah Kayin’e niçin öfkeleniğini sordu ve doğru olanı yapsan, seni kabul etmez miyim? Günah kapıda pusuya yatmış, seni bekliyor. Ona sen hakim olmalısın” dedi. Kayin kardeşi Habil’e hadi tarlaya gidelim dedi ve tarlada birlikteyken kardeşi Habil’i öldürdü. Bunun üzerine Allah Kayin’i toprak tarafından lanetleyerek cezalandırdı. Toprağı işlediğinde artık ondan ürün alamayacağını, yeryüzünü dolaşan bir serseri olacağını söyledi (Tevrat, Kayin ile Habil: Yaratılış 4,1-15). Arca (2015), ilk günahın cennete ikinci günahın ise dünyada işlendiğine dikkat çekerken, Aden bahçesinden kovulan insanın, cennetten mahrum, çalışmaya ve ölüme mahkûm yazgısını sorguladığını ve bu yazgıya da kendi yıkıcılığı ve kötülüğüyle ilişkilendirdiğini söyler. Kardeşlerden ilk doğan aynı zamanda da ilk öldüren olmuştur. Böylelikle Allah’ın yasaları ihlal edilmiş insan ruhu kirli, günahkâr

ve kutsiyetini kaybetmişti. Yasanın kefareti ödemesi için Allah başından beri onlara ‘kurtarıcı’ vaat etmişti. Ve bu kurtarıcı da İsa Mesih’ti.

Hristiyanlıkta tövbe esastır. “ kan kırmızısı olan günahlar bile, tövbe ile kar beyazı olur “ (İşaya Peygamber 1:16-18). İnsanlar fiziksel ölümden korksalar da ruhun ölmesinden korkmazlar. Allah insanı özgür iradesiyle yarattı. Ona göz verdi ki kendisinden uzaklaşıp yanlış yola saptığında geri dönüp yanlışından kendini kurtarabilsin diye. Hristiyanlıkta buna ‘tövbe etmek ‘ denmektedir. Meryem’den Tanrı’nın ‘kelamı’ beden olarak göklerden yere eğildi ve Allah ‘yaşamı’ tek oğlu Mesih İsa aracılığı ile bağladı. İnsan yeryüzünde yaşar ancak dünyevi olana ait değildir. Hristiyanlığa, İsa’ya iman edenler ona yani Krisdos’a bağlıdırlar. Yahudiyenin Beytlehem kasabasında Kral Hirodes’in devrinde doğan İsa’nın varlığı kendisine tehdit olarak görünmüş ve bu nedenle de Yahudilerin Kralı olarak doğan bu çocuğun öldürülmesini emretmişti. İki ve daha küçük yaştaki tüm erkek çocukları öldürttü. Bu esnada Allah’ın melekleri Yusuf’a rüyasında görünerek “çocuğu ve annesini alıp Mısır’a kaçmasını ve haber verinceye dek de orada kalmasını” söyledi. Hirodes’in ölümüyle birlikte Yusuf, Meryem ve İsa İsrail’in Celile bölgesine döndüler (Matta 2:1-23). O günlerde ortaya Vaftizci Yahya çıktı. Yahudiye çölünde çağrıda bulunuyordu: “Tövbe edin! Göklerin Egemenliği yaklaşmıştır”. Kudüs’ün, bütün Yahudiye’nin ve tüm Şeria nehri yöresinin halkı ona geliyor, günahlarını itiraf ediyor, onun tarafından Şeria nehrinde vaftiz ediliyordu. Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere gelmişti. İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı’nın Ruhunun güvercin biçiminde inip üzerine konduğunu gördü. Göklerden gelen bir ses de şöyle dedi: “Sevgili Oğlum budur, O’ndan hoşnudum” (Matta 3:1-16). Ermeni Kilisesi, günahların bağışlanması ve affedilmesi için tek bir tövbe Vaftizi’ne inanır. Vaftiz gerçekleştirilirken Teslis denen babanın evlatlığı, oğlun paydaşı ve Kutsal Ruhun mabedi olarak kabul edilmektedir. Az önce yukarıda da söz edildiği gibi bedendeki kutsiyet vaftiz olurken Kutsal Ruhunu edinimiyle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla ölenin vaftiz edilmiş olması, kutsal yağın takdisi bulunması ile son nefesini bile vermiş olsa ölü bedeni kutsal bir bedendir. Bu nedenle de Hristiyanlıkta ölü bedenine ceset denmemekle birlikte Ermeni kilisesi geleneğinde cenaze töreninde tabut kapalı şekilde kilisenin yani Allah’ın mabedi’nin *adyan* tabir edilen orta kısmına konulur.

Resul (İsa'nın elçileri, öğrencileri anlamındadır) Pavlus (erm. Çev. Boğos arakyal) 'Allah her birimize bir görev vermiştir. Tohumu ben ektim, Apollos suladı. Ama Allah büyüttü. Önemli olan, eken ya da sulayan değil, ekileni büyüten Allah'tır. Ekenle sulayanın değeri birdir. Biz Allah'ın emektaşlarıyız. Sizler de Allah'ın tarlası, Allah'ın binasisınız. Allah'ın tapınağı olduğunuzu, Allah'ın Ruhunun sizde yaşadığını bilmez misiniz? Eğer bir kimse Allah'ın tapınağını yıkarsa, Allah da onu yıkacak. Çünkü Allah'ın tapınağı kutsaldır ve o tapınak sizsiniz (I.Kor.3:6-9/16-17).

Ölüm bir son değildir. Ermeni geleneğinde ölüme Ermenice *nınçetsyal* denilmektedir. *Nınçetsyal* kelimesi uyuyan kişi anlamını taşır. Ölü bedeninin hazırlanma aşamasında özellikle tabutun iç kısmının kapitone kaplanması ve ölenin baş kısmının altına gelecek şekilde bir yastık konması uykuyla bağdaştırılmasının dikkat çekici bir diğer örneklerindendir.

Matta'nın dokuzuncu bölümünde İsa'nın 'dirilttiği kız' mucizesi anlatılır. İsa oruçla ilgili soruları yanıtlarken, mucizelerini işitmiş olan bir havra yöneticisi O'nun önünde yere kapanarak "kızım az önce öldü. Ama sen gelip elini üzerine koyarsan dirilecek dedi". İsa kalkıp öğrencileriyle birlikte adamın ardından gitti. Evine varıp kaval çalanları görünce, "çekilin dedi. Kız ölmedi, uyuyor". Onlar ise kendisiyle alay ettiler. Kalabalık dışarı çıkarılınca İsa içeri girip kızın elini tuttu, kız ayağa kalktı ve bu haber tüm bölgeye yayıldı. (Mat.9:18-19, 23-26).

Ölülerin arasında 'diri' olanı arıyorsanız o Krisdos'tur. Ve Krisdos'un yolunda gidenler de diriliecektir.

İsa öğrencilerine kendisinin Yeruşalim'e gitmesi, ileri gelenler, başkahnlar ve din bilginlerinin elinden çok acı çekmesi, öldürülmesi ve üçüncü gün dirilmesi gerektiğini anlatmaya başlar. (Mat.16:21) Bu sözlerinden sekiz gün sonra İsa, yanına Petrus, Yuhanna ve Yakub'u alarak dua etmek üzere dağa çıkar. Orada gözlerinin önünde İsa'nın görünümü değişir. Yüzü güneş gibi parlar, giysileri ışık gibi bembeyaz olur. Dağdan inerlerken İsa onlara, İnsanoğlu (ilk kez Tevrat, Danyel 7:13'te geçen ve Mesih için kullanılan bir unvan) ölümden dirilmeden önce, gördüklerinizi kimseye söylemeyin diye buyurur (Mat.17:1-9).

Onikilerden biri olan Yahuda İsa'ya ihanet edecekti. Son yemek olarak bilinen Fısıh bayramı bugün Hamursuz bayramı olarak da bilinir, Yahudilerin Mısır'da sürdükleri kölelik yaşamından kurutuluş günü olarak kutlanır. Bu kutlamada kurban edilmiş

kuzu eti ile mayasız ekmek yenir. Fısıh yemeğinde İsa öğrencileriyle birlikte yemeğe oturdu. Yemek yerlerken, “Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri beni ele verecek dedi”. Bu söz onları kedere boğdu ve teker teker kendilerinin olup olmadığını sormaya başladılar. Onu ele verecek olan Yahuda, “Rabbi, yoksa beni mi demek istedin? diye sorar, İsa ona söylediğin gibidir karşılığını verir”. Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükran duasını yapıp ekmeği böldü ve öğrencilerine vererek, “Alın, yiyin bu benim bedenimdir” dedi. Sonra bir kâse alıp şükretti ve öğrencilerine vererek, “hepiniz bundan için dedi. Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır” (Mat.26:14-15/20-28). İsa’nın bedenini ve kanını sembolize eden komünyon ayini geleneğin edimlerindenidir. İman eden her kim bu ‘yaşam ekmeğinden’ yer ise onun kurtulacağına iman edilir.

İsa tutuklanır ve başkahinin karşısına çıkartılır “Allah’ın Oğlu Mesih sen misin” der. İsa, “söylediğin gibidir” karşılığını verir bunun üzerine ölüme mahkûm edilir. (Mat.26:63-64). O’nu alıp çarmıha germek üzere sırtında çarmihini taşıtarak Golgota’ya yani kafatası denilen yere vardıklarında biri sağında diğeri solunda durmak üzere iki haydutla birlikte çarmıha gerilirler (Mat.27:28-31/32-38). Bütün ülkenin üzerine öğleyin karanlık çöker. Saat üçe doğru İsa yüksek sesle, “Eli, Eli, lema şevakatani?” yani “Allahım, Allahım, beni niçin terk ettin?” diye bağıır. İsa bir kez daha bağıır ve ruhunu teslim eder. O anda tapındaki perde yukarıdan aşağıya dek yırtılarak ikiye bölünür. Yer sarsılır, kayalar yarılr. Mezarlar açılır, ölmüş olan birçok kutsal kişinin bedeni dirilir (Mat.27:45-53).

İsa’nın gömülmesi ve diriliş hikayesi ise İncil’de şöyle aktarılır; İsa’nın öğrencilerinden olan Yusuf Pilatus’a giderek İsa’nın ölüsünü ister ve Pilatus’un buyruğu üzerine teslim alır. Yusuf, İsa’nın ölü bedenini temiz keten beze sarar, kayaya oydurmuş olduğu kendi mezarına yatırır. Mezarın girişine büyük bir taş yuvarlayıp oradan ayrılır. (57-60). Başkahinlerle Ferisililer Pilatus’un önünde toplanarak İsa’nın henüz yaşarken öldükten üç gün sonra dirileceği sözlerini hatırladıklarını, bu yüzden de buyruk vermesini üçüncü güne değin mezarı güvenlik altına almak istediklerini, aksi halde öğrencilerinin gelip, ölüsünü çalacağını ve halka, “Ölümünden dirildiğini” söyleyeceklerini dile getirirler. Bunun üzerine birlikte gidip, mezar taşını mühürlerler mezarı güvenlik altına alırlar (Mat.27).

Haftanın ilk günü, tan yeri ağırırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler. Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab'bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı. Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar.

Melek kadınlara şöyle seslendi: “Korkmayın! Çarmıha gerilmiş olan İsa’yı aradığınızı biliyorum. O burada yok; söylemiş olduğu gibi dirildi. Gelin, O’nun yattığı yeri görün. Hemen O’nun öğrencilerine gidip şöyle deyin: İsa ölümden dirildi. Sizden önce Celile’ye gidiyor, kendisini orada göreceksiniz”. (Mat.28:1-7) Ve Celile’de öğrencilerine görünerek son buyruğunu bildirir.

Yargı gününde Mesih tövbe eden tüm erkek ve kadınları ‘Göksel Krallığı’nda sonu olmayan ‘Ebedi Yaşam’a çağıracaktır. Mesih ölerək ölümün üstesinden gelmiş ve ‘insanlığı kurtarmıştır’. Kilise, İsa Mesih’in vücut bulmasının devamıdır.

Ermeni cenaze töreni geleneğinde Kilise’de gerçekleştirilen dini ayinde okunan dualarda ve ilahilerde ölenle ilgili bir üzüntünün var olduğunu ancak buradaki matem bir ‘kara matem’ olmadığı, ölenin kötü bir yere gitmediği, ölümün yeni bir başlangıç bir dönüşüm olduğu anlatılmakta. Ayrıca yaşamı tamamlamış ve boyut değiştirmeye yönelik ‘kurtuluş yolunda’ yürüyen bir insanın kurtuluşuna yani sonsuz yaşama kavuşmasına yönelik de bir ümit olarak atfedilmekte. Bu nedenle dini ayinde okunan Pavlus’un (erm. Çev. Boğos Arakyal) Selaniklilere I. Mektubu bu bağlamda matemli aileye ve yakınlarına, ayinde bulunanlara seslenerek teselli sunar.

3.2 Yok! Hükmünde Bir Şey Nasıl Ölmesin?

İstanbul Ermenilerinin, cenaze ve defin merasimleri geleneğinde, ölüm koşullarına bağlı olarak prosedürleri, işleyişi, ritüel ve ezgi repertuarlarında bazı farklılıklar söz konusu olabilmektedir. Türkiye Ermenilerinin çoğunluğu büyük şehirlerde ve özellikle İstanbul başta olmak üzere yaşamaktadırlar. Anadolu’da ise yaşayan Ermeni nüfusu bugün yok denecek kadar azdır. Türkiye Ermenileri Patrikliği merkezi nitelik taşıırken aynı zamanda özerk bir yapıya sahiptir ve dolayısıyla Türkiye Ermenileri de buraya bağlıdırlar. Böylelikle tüm dini törenlerini belirlenmiş ücretler karşılığında başta Patrikhane ve kiliseler aracılığıyla gerçekleştirebilmektedirler. Elbette maddi koşulları uygun olmayanlar için ücretsiz

olarak da Patrikhane destek vermektedir. Bu minvalde yılda iki yüz'e yakın törenin ücretsiz olarak gerçekleştirildiği de belirtilmekte.

Ekonomik ayağı ile ilgili olarak bazı durum ve gelişmeler oldukça dikkat çekici. Aralık 2019'da gerçekleştirilen Patrik seçimleri arifesinde Türkiye Ermenileri 85. Patriği II Sahag Maşalyan, cemaat buluşmalarında halkla bir araya gelerek karşılıklı konuşmalar gerçekleştirdi (Kasım 2019). Ve bu sohbetlerin soru-cevap kısmında ise söz alan katılımcılar, dini törenlerde ödemekle yükümlü oldukları ücretlere dikkat çekerlerken özellikle de cenaze törenlerinde sınıfsal uygulamanın rahatsızlığını dile getirdiler. Maşalyan'ın seçim konuşmalarında yer verdiği başlıklardan biri de buydu. Bunun öncelikle arz-talep meselesi olduğu ve özellikle İstanbul geleneğinde yüksek sınıf düzenlemelerin talebine dikkat çekti ve sınıfsal uygulama düzenlemeleri ile yetinilmeyip kiliseyi süsleme arzularının da eklenerek iyice tüketim zincirinin parçası haline dönüştürüldüğü başka bir söylemle tüm bu arzuların parayla ilintili olduğuna işaret etti. Ruhani tarafının altını çizerek Ermeni kiliselerinin Allah için süslenmiş olduğu ve esasında kilisenin kendisinin süs olduğu, sınıfsal olsa da olmasa da duanın aynı yere gittiği ve tek papazla yapılan törenin papaz katılım sayısı arttığında değişen bir şeyin olmadığı daha açık bir söylemle bir eksiklik olmadığını vurguladı. Bu bağlamda halktan da gelecek taleple düzenlenebileceğini hatta bir örnek üzerinden *vartabedimiz* çoğalırsa, her tören için bir vartabed dört kahana bir de koro şeklinde bir düzenlemeyle zaman içerisinde bir standarta dahi bağlanabileceğinden söz etti. Sınıfsal yani kapitalist bir toplum olduğumuzu, bunun da iliklere kadar işlemiş olduğunun ve bu durumun yadsınmadan, rahatlıkla kabul edildiğini de ekledi.

Konuyla ilgili olarak vaadinden söz ederken, bazı yasal durumların işleyişinden, sıkıntılı olan noktalara da değinerek sistemin iç işleyişi ile birlikte Patrikhane'nin kurumsal ve konumsal çıkmazlarına yönelik bilgilendirmelerde de bulundu. Öyle ki, Batı Hristiyan kültürlerinde daha basit uygulamalarla örneğin tek papaz ile ücretsiz olarak törenlerin yapılabildiğini, Türkiye'de de bu sisteme süreç içerisinde bazı düzenlemelerle geçilebileceği vaadinin sinyallerini verirken bu bağlamda Patrikhanenin de mağdur olduğu bazı hususlar da dile getirildi. Manen -ebedi geçerli- olan ve kâğıt üzerinde kırk dokuz yıllık sembolik süreli ahitnameden söz edilirken, kiliselerin patrikhane'nin örgütlemesiyle açılabilirdiğini dolayısıyla tüm kiliselerin de patrikhanenin olduğunun altını çizdi. Patrikhane bu bağlamda merkezi

nitelik taşıırken aynı zamanda özerk bir yapı olduğuna az önce değinilmişti. Dünyadaki Hristiyan sistemlerde merkez olanın vergi toplama hakkının bulunduğu ancak Türkiye’de yasalar gereği Ermeni Patrikhanesi kendisine bağlı olan kiliselerinden vergi toplayamadığına dikkat çekti.

Dolayısıyla törenler için Patrikhaneye ödenen paranın iki ayağından birincisinin ‘patrikhanenin yasal olarak hiçbir gelirinin olmayışydı’. Maşalyan şöyle izah ediyor;

“Ne mülk edinebiliyor ne de bu mülklerden gelir. Böylesi bir sistem içerisinde patrikhane en fakir kurum konumunda. Kimliği yok, tüzel kişiliği yok, mahkemeye başvurup dava açamıyor. Tek tek kiliseler yasal, yönetim kurulları seçiliyor, tüzüğü var. Vakıflar müdürlüğüne bağlı ancak patrikhane hiçbir yere bağlı değil. Hiçbir yerden hesap da soramıyor. Fiilen (de facto) varsın ancak yasal olarak ortada yoksun, öyleyse yasal olmayan bir şey yasal olan kurumlar üzerinde nasıl hâkimiyet kursun? Yok! Hükmünde olan böyle bir şey nasıl ölmesin?” (Kasım 2019).

Bu nedenlere bağlı olarak 1984 yılında, İstanbul 84. Patriği II. Mesrob Mutaşyan Hazretleri’nin döneminde, törenler merkezileştirilme sistemi ile kiliselerin, papazların ve patrikhanenin pay almaya başladığı ve bugün bu paylar sayesinde başka bir deyişle törenler için ödenilen ücretler sayesinde patrikhanenin ayakta kalabildiği, bütçenin oluşturulabilmesi durumunda ise ücretlerin düşürülebileceği yahut bazı uygulamaların ücretsiz olarak da gerçekleştirilebileceği belirtildi. Ayrıca bu ekonomik durumun birinci ayağına şimdilik çözüm olarak halktaki talebin tek papaz ile gerçekleştirilen törenlerin de değerli olduğuna dair teşvik yöntemiyle aşağı çekilebileceği yönünde oldu.

Bahsi edilen diğer ikinci ayak ise İstanbul Büyük Şehir Belediyesi’nin (İBB) yeni başlatmış olduğu ‘inanç masası’ uygulaması (2019). Bu birimin amacı her inanç grubunun yaşadığı problemlerin, isteklerin yönetim tarafından hissedilmesi ve aktif bir sürecin organize edilmesinde rol alarak destek verebilmek (Url-2). Birimin çalışma konu başlıklarından biri de cenazeler, ülkenin İslam vatandaşlarına bu yönde hâlihazırda hizmet sunulduğu, doğru bir öngörüyle bu bağlamda Ermenilere de nasıl yardımcı olabileceklerini sorduklarını belirten Maşalyan, belediyenin bu biriminde çalışmak üzere bir kahanalarını görevlendirdiklerini ve cenaze törenlerindeki ekstra masraflarda ücretsiz olarak belediyenin ‘inanç masası’ aracılığıyla devreye sokulabileceğini ekledi.

3.3 İstanbul Ermenileri'nde Uğargavorutyun

Türkiye Ermenilerinin büyük çoğunluğu İstanbul ağırlıklı yaşamaktadırlar. Günümüzde Anadolu'da yaşayan Ermeni nüfusu yok denecek kadar azdır. Ermeni geleneğinde ölüm gerçekleştiğinde ölümün koşullarına göre işleyişi, prosedürleri, ritüel ve repertuarlarında farklılıklar barındırdığı görülür. Son nefesin verildiği an ile başlayan süreçte temel gereklerin yerine getirilmesinde gözetilen prosedürler oldukça önemlidir. Öncelikle vefat edenin kimliği, medeni durumu, ailesinin, yakınlarının veya cenazeye sahip çıkanların bulunup bulunmadığı, ölümün gerçekleşme şekli yani ölüm sebebi (yaşlılık, hastalık, intihar veya kriminal vb.) , yeri (evde, sokakta, hastanede, başka bir şehir veya ülkede vb.) , ölenin hangi dine/mezhebe mensup olduğu, yaşadığı veya o anda bulunduğu ülke, şehrin kurumlarını da otomatik olarak sürece dâhil eder. Bunlara ek olarak ölenin ekonomik durumu da cenaze töreninin ve defin prosedürlerinin nasıl şekillenip gerçekleştirileceğinde belirleyici rol üstlenir.

Bu bölümde, Osmanlı döneminde Ermenilerin Anadolu defin gelenekleriyle bugün arasında köprü oluşturacak şekilde yer verilerek işlenecektir. Böylece hem zamansal boyutta hem de anlam örüntüleri eşliğinde ölüm idrakinin edinim ve pratiklerini kavramada berraklık sağlayacaktır. 2010 yılında başlayan çalışma, Osmanlı Ermeni Yaşamını Yeniden Kurma *Huşamadyan* projesi araştırmalarını derinleştirerek ve genişleterek devam eden bir süreç olmakla birlikte, dini değerler bölümünde yer verdikleri doğum, vaftiz, hadig, kız isteme, söz, nişan, düğün ve ölüm ritüelleri, gelenek ve pratiklerine köy ve vilayetler kapsamında yer vermiştir. Dolayısıyla geçmiş ile günümüz arasındaki köprü vazifesini bu kıymetli çalışma aracılığıyla yürütülecektir.

Ermenicede *uğargavorutyun* sözcüğü yolculuk anlamında kullanılır, bu dünyadan diğerine 'göç' yani *poğatrivil* olarak nitelenmektedir. Böylelikle Ermeniler için ölüm, sonsuz yaşama hatta gerçek asıl yaşama başlanılan yegâne yol için çıkılmış bir yolculuktur. İstanbul Ermenileri modern ve modern öncesi dönemlerde evde gerçekleşen ölümlerde, ölümlerini bir gün evde bekletir sonrasında ise kilise ayini için hazırlıklara geçerlerdi ancak günümüzde artık bekletmeden kilise morguna götürülmesi şeklinde bir anlayışa dönüşerek şekillenmiştir. Burayla ilintili olarak günümüzde ölümlerin ev yerine çoğunlukta hastanelerde gerçekleşerek ölüm döşəğinin yerini alması da dikkat çeken bir diğer unsurlardandır. Ayrıca ölüm

döşğinde papazın komünyon vererek (nışğarh) tövbe (hokost) duasını etme geleneği hastanelerde arzuya bağlı olarak papazın çağrılmasıyla gerçekleştirilmektedir.

Gerek Anadolu Ermeni defin geleneklerinde gerekse günümüz kent ölümleri adetleri ve ritüellerine bakıldığında bunların hayata geçirilmesindeki Anadolu özelinde söylenecek olursa vilayetten vilayete çeşitlilik gösterse dahi, ölüye hürmet ve ritüel ve törenlerdeki özen belirgin olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra dikkat çekici bir diğer unsur ise akraba ve yakınların, komşuların cenaze töreni etrafında ortak bir duyguya içkin şekilde toplanarak oluşan kohezyon bugün kentlerde yerini daha yalnız ve kapitale dayalı tüketim zincirinin parçası olmuş bir yapı ve ilişkilermeler şeklinde belirmekte.

Sasunlular (Batmanın ilçesi Sason) ölümün, tanıdıkları birinin suretinde Allah'ın gönderdiği bir ölüm meleği tarafından ölecek olana görüldüğü ve öleninin ruhunun burun yoluyla çıkarak gelen meleklerle beraber evin çatısından uzaklaştığı inancı vardı. Ölmesine yakın su içirildiği ve vücudunu doğuya bakacak şekilde düzenlendiği hatta ölenin son isteği üzerine son defa dünyayı görmesi için dışarı çıkarıldığı da bilgiler arasındadır. Bunlarla ilintili olarak ölmüş kişinin açık kalan gözünü kapama geleneğinin altında yatan nedenin ölenin gözü arkada yani dünyada, dostlarında kalmadan rahatça gidebilmesi içindir. Zeytunlular (Kahramanmaraş, Süleymanlı), ölmeden önce komünyon (nışğarh) ve tövbe (hokots) duasını gerçekleştirmeden ölmenin hem günah hem de şansızlık olarak niteledikleri bu ritüele 'son öğün' anlamına gelen *idemide beşor* derlerdi. Bu dini gelenek geçmişte olduğu gibi bugün de hala devam eden Ermeni Hristiyanlığın temel öğretilerinden olan önemli ritüellerindendir. Geçmişle bugün arasında ayrışan durum ise ölümün hastanede gerçekleşmesiyle isteğe bağlı bir opsiyona dönüşerek papazın hastaneye çağrılmasıyla bu ritüelin gerçekleştirilmesidir. Ölenin vücut duruşuyla ilgili Anadolu uygulamalarında çeşitlilikler görülmekte öyle ki Harput'ta öleni evin avlusuna çıkararak basit bir düzenek olan ahşap bir parça üzerine yatırma suretiyle yerleştirilip, kollarını haç şeklinde, ayak başparmaklarını da birbirine bağlarlardı. Halep vilayetinin Musa Dağı bölgesinde ise farklı olarak kişi öldükten sonra başının altından yastığı alınarak, odasının pencereleri açılırdı.

Günümüzde belirlenen kurallara bağlı olarak gece gerçekleşen vefatlarda evden ölü bedeninin teslim alınması ancak gün doğumu ile yapılabilmektedir. Sabaha değin cenazenin bulunduğu odadaki cam açılır, başucunda bir mum yakılır, başının

altından yastığı alınır, çene altından ağzı açık kalmaması için bağlanır. Gözleri kapatılır, elleri/kolları ya göğsünde birleşecek şekilde ya da iki yanında düz duracak şekilde düzenlenir. Eskiden ayak başparmaklarından bağlama geleneği bugün artık uygulanmamaktadır. Tüm bu uygulamaların bilgisi cenaze sahibine *gazmagerbiç* tarafından iletilir. Sabah cenazeyi taşıyacak profesyoneller ile birlikte papaz komünyon ve hokost duasını yaparak evden teslim alarak kilise morguna götürülür.

Eğin Ermenilerinde ölüleriyle vedalaşmak için bir gün süresince evde tutarken evin bir odasında toplanan kadınlar ölene ağıt yakarak, ağlamalar, dövünmeler eşliğinde şarkılar seslendirme yöntemiyle ızdıraplarını paylaşırlardı. Ancak bu dövünmelerin dramatikliğine bağlı olarak gelişen ve yaşanan olumsuzluklar nedeniyle 19.yüzyılın ortalarında ve yayınlanan piskoposluk genelgesiyle de cenaze şarkılarına son vermeye yönelik düzenlemeler yapılmıştır.



Şekil 3.1 : Eğin, 1908 civarı, cenaze fotoğrafı (Huşamadyan 2010).

Yozgat'ta ise cenaze, odanın ortasında bulunan yatağa yerleştirilir, altına kilim yatağın üzerine yeni örtü, çarşaf serilir, cenazenin etrafında toplanacak şekilde cenaze sahipleri, akrabalar, yakınlar ve komşular oturarak o dönemde yaygınlaşan fotoğraf çekimini gerçekleştirirler. Sis (Kozan) bölgesinde de cenazenin başında sabaha kadar oturulurdu. Ölü yıkama geleneği de zaman içinde şekil değiştirdiği açıktır. Zeytunlular, ölülerini evde genişçe ahşap bir parçanın üzerinde sıcak su ve sabunla yıkarlardı. Sonrasında ölen için hazırlanan sıcak suyun ateşini ocaktan derhal alarak uzak bir yere atarlardı. Buradaki enteresan neden ise bu közün yanlışlıkla

başkası tarafından alınarak evine götürmesi sonucu evdekilerin ölümüne sebebiyet vereceği kaygı ve inancına dayanmasındadır. Yıkanma sonrasında kefen dikilmeden ölenin ağzına bir parça komünyon ekmeği *nışğarh*, eline Kudüs'ten getirilmiş mum tutuşturulur, boynuna ise *khedug çıvangın* daha açık bir ifadeyle cenaze veya vaftizde kullanılan yine Kudüs'ten gelme ipek iplikle işlenmiş kırmızı renkte kumaş bir bağ asılırdı. Yozgat'ta ise ölü yıkama adeti biraz daha farklı olduğu görülür. Ölülerini evin avlusuna çıkartarak yine ahşap bir parça üzerine yerleştirilir ve sıcak suyla yıkanır. Avluya çıkartmanın yanı sıra değişen bir diğer nokta ise ölen erkek ise kilisenin jamgoçu (zangoç), kadın ise yaşlı bir kadın tarafından yıkanmasıdır. Sonrasında öleni çarşafa sonra kefene sararak, kilisenin tabutuna koyarlar. Sis'in Kozan ilçesinde ise ölü yıkamanın 1890'lı yıllara değin kazandığı yaygınlık vurgu kazanırken benzer şekilde kefene sarıldıktan sonra varlık durumu ne statüde olursa olsun geleneksel tabut tabir edilen basit bir düzenek olan sedyeye konulduğu, özel tabutların veya sandığa benzer sedyelerin kullanımı 1903 yılından sonra belirdiği şeklindedir (Huşamadyan. 2010). Günümüzde İstanbul Ermeni geleneğinde ölü yıkama kilise morgunda görevli kişiler tarafından gerçekleştiriliyor. Yıkama sırasında sadece yıkayıcı ile arzuya göre aileden biri de izlemek için iştirak edebiliyor. Ölen kadınsa kadın yıkayıcı erkek ise erkek yıkayıcı, nadiren de olsa ölülerini yıkamak isteyen aileler de olabiliyor. Sıcak su ve sabun ile yıkandıktan sonra tören için özel olarak sipariş edilmiş (farklı ağaç çeşitlerinden seçilebiliyor) tabuta iç çamaşırları, gecelik veya pijama giydirildikten sonra yerleştirilir. Erkek ölülere tıraş da yapılmaktadır. Tabut içerisinde küçük bir baş yastığı bulunur. Tabut içerisine özel eşya konmamakla birlikte Başrahip Anuşyan (yüzyüze görüşme 2017), bazı özel durumlarda örneğin hiç evlenmemiş genç vefatlar için gelinlik veya damatlıkla gömülmesi isteniyorsa kilise anlayışla karşılayarak esneklik gösterdikleri şeklindedir. Anadolu Ermeni cenaze törenleri geleneğinde kilise ayinine geçilmeden önceki aşaması olan cenaze alaylarının bulunduğu şeklindedir. Harput'ta matemlilerden oluşan cenaze korteji papaz eşliğinde kiliseye gidilirdi. Zeytunluların geleneğinde ise öleni kilise törenine götürmeden önce papaz ve diyakozun eşlik ettiği evde özel bir ayin düzenlenir sonrasında ölünün üzeri örtüyle örtülür taşımak üzere *leşpedin* (bir nevi tabut) içine konularak cenaze alayıyla birlikte ilahiler eşliğinde kiliseye götürülürdü. Burada diğerlerinden farklı olarak vefat eden varlıklı ise cenazesi ertesi gün de kaldırılabilirken değilse öldüğü gün içerisinde defnedilmesidir.

Günümüzde cenaze alayı, kilise ayini sonrasındaki kiliseden mezarlığa geçiş süreci olarak kaymıştır.

Kilise ayininden sonra mezarlık ayini ve ritüelleri başlar. Kabre uzanan süreci kapsayan mezarlık yolunda Sasunlulara özgü adetler dikkat çekicidir. Örneğin eğer vefat eden tanınmış, bilinen biri ise nefesli enstrüman eşliğinde matemi yansıtacak bir melodi icra edilirken, kadınlar ağıt yakar öleni anar ve ağlarlar, yakın akraba kadınlarda ise saç kesme, elbise yırtma görülürken yolun yarısına kadar eşlik ederlerdi. Erkekler ise eğri takılan şapka ile sükunetle yürürler ayrıca vefat eden erkek ise, silah ve hançeri üzerine koyularak toprağa verilir (Huşamadyan, 2010).



Şekil 3.2 : Harput Şehri, 1914 Cenazenin hemen arkasında Harput Dini Önderi Kıdemli Rahip Bısag Der Khorenyan durmaktadır (Huşamadyan, 2010).

Zeytun'da defin törenine ölenin ikamet ettiği mahallenin sakinleri geniş çapta törene katılım gösterirken cenaze mezarlığa omuzlarda taşınır ve kadınlar ölene ait giysi parçalarıyla ağlayarak ve benzer şekilde öleni överek alayı takip ederlerdi. Ayrıca, şehit düşmüş kimse için saygısızlık atfedildiğinden ağlanılmazdı. Yozgat'ta da benzer sayılabilecek cenaze alayı ile din görevlileri ve koro eşliğinde kabrine yürüldüğü belirtilmekte. Günümüzde kilise ayini bitiminde mezar yolunun başlangıcını temsilen seslendirilen ilahi bitiminde tabut, taşıyıcılar tarafından cenaze arabasına konulur ve özel araçlarla veya cenazeci tarafından organize edilmiş

minibüslerle cenazeye gelenlerin mezarlığa gitmeleri sağlanır. Kadınların mezarlığa gitmeme âdeti bugün güncelliğini korumasına karşın seyrek de olsa mezar ayinlerine iştirak ettikleri görülmektedir. Eskiden Sasunluların ‘taş tabut’ adını verdikleri geleneğe göre, görevli mezar kazıcıların bulunmamasından kaynaklı cenazede bulunan erkeklerin saygı atfederek mezarı kazarak zeminine taş döşer ve dizili taşların üzerine naaş veya tabut yerleştirilerek mezar içerisine ölenin sevdiği özel eşyalar da konularak tekrar üzeri taşlarla örtülürdü. Ölen için açılmış çukurun içine tabut indirildikten sonra cenazenin ailesi, akrabaları, yakınları tarafından mezara bir avuç toprak atma adeti vardır ve Birinci yıl dolana kadar mezar başına taş konulmayarak topraktan bir tümsekle bırakılır. Bunlara ek Yozgat’ta defnedildikten sonraki izleyen günlerde her gün akrabalarından veya komşulardan biri ölenin ruhuna dağıtılacak yemek görevini üstlenir. Sis’de (Kozan) defin ayininden hemen sonra ölenin evine gidilerek canı için yemek yenir. Ayrıca müteakip günlerde benzer bir adet ölü evi yemeksiz bırakılmaz. Yas tutan anne veya eş 40 gün süresince erkeklerde ise bira kaç gün dışarı çıkmazlardı. Harput adetlerinde ise yas tutan 40 gün kıyafet değiştirmez ve yıkanmazlardı. Erkekler ise saç sakal tıraşı yapmazlardı. Benzer olarak ölüün canı için keşkek (herisa) yemeği pişirilirdi (Huşamadyan, 2010).



Şekil 3.3 : Adana 1927, cenaze fotoğrafı (Huşamadyan, 2010).

Defnedildikten sonraki gün Sasun kadınları günlük ve mum ile kabri ziyarete giderlerdi. Diğer yörelerle benzer şekilde ölü evinde yas tutanlar yemek pişirmez,

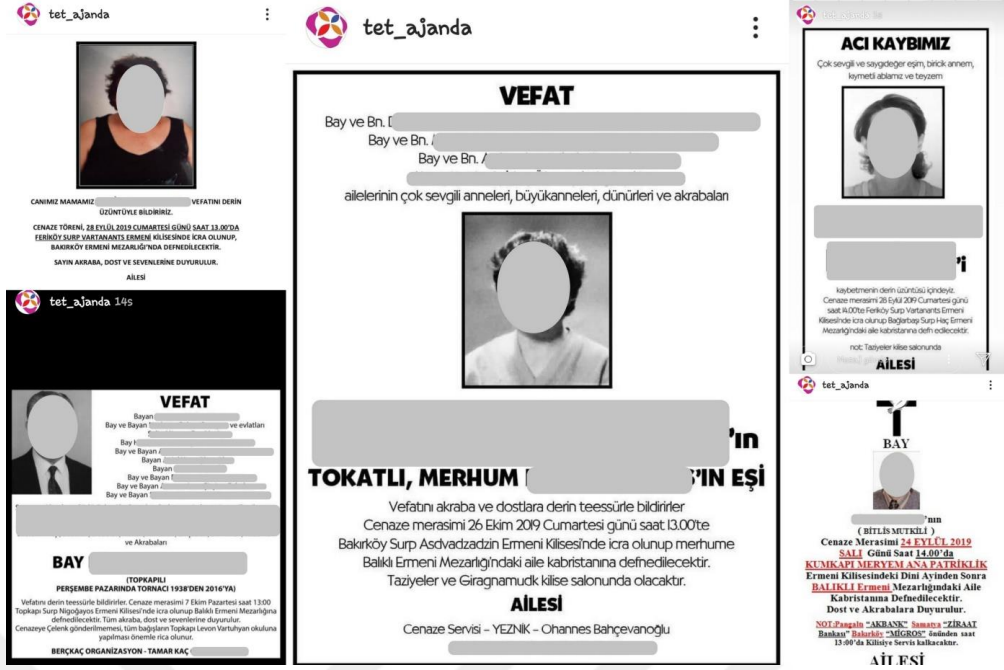
yakınları, komşuları pişirip getirirlerdi. Erkek veya kadın ‘günlüğe’ gidene değin başına siyah bağlama âdeti görülür ve yedinci gününde tekrar günlük ve mum ile kabre gidilir eve dönüldüğünde canına yemek yenirdi. Sasunlularda diğer yörelerden farklı olarak mezar taşını yassı yaptırarak toprağın üstüne de yatay gelecek şekilde koyulurdu. Bu taşın başına bir haç ile yazı kazırlardı. Zeytun geleneğinde ise *aykuts* yani şafak ayını için defin töreninin ertesi günü tekrar gidilir ve mevsim koşulları da gözetilerek orada ölenin canı için yakınların veya komşuların hazırladığı yemek yenirdi. Günümüzde mezarlık çalışanları tarafından açılmış çukura tabut yine çalışanlar tarafından mezara indirilmektedir. Mezara toprak atma geleneğinin yanı sıra modern zamanlarda beliren çiçek atma âdeti de görülmektedir. Ailenin kendi mezarı varsa hali hazırda zaten mezar taşı vardır. Ancak yeni alınmış bir mezar ise senesi dolana değin mezar taşı konulmamaktadır. Mezar ayını bitiminde mezar başında canı için ayran veya su, acıbadem vb. ikram edilirken, cenazeye gelen kalabalığı kilisenin kiralanan bir salonu ile burada helvası, kahvesi ve/veya yemeği profesyoneller tarafından hazırlanıp dağıtılmaktadır. Mezarlık sonrası gün bitiminde evde toplanma âdeti sadece akraba ve en yakınlarının katılım gösterdiği canı için düzenlenen yemeğin yanı sıra aile papazı da çağrılarak duası okunur. Sonrasında yedisi, kırkı ve senesinde de kilise ayininden sonra mezar ziyareti yapılır, arzu ve imkâna göre evde veya dış mekânda yemek de verilebilmektedir.

3.3.1 Cenazeciler *gazmagerbiç*ler

‘Levazım’ kelime kökü Arapçada *lawāzim*, *lāzim* gereken şeyler anlamıyla karşılık bulurken (Nışanyan Türkçe Etimolojik Sözlüğü), Türk Dil Kurumu (TDK) levazımatçı sözcüğünü ‘öleni gömmek için gerekli malzemeyi satan kimse’ şeklinde tanımlamaktadır. Ermeni kültürü içerisinde cenaze işlerini organize edenlere Ermenicede *gazmagerbiç* denilmektedir. Kelime anlamı ise hazırlayan, düzenleyen kimsedir. Cenaze levazımatçıları, aile veya yakınları tarafından ölümün duyurulmasıyla devreye giren sürecin önemli bir parçası olarak kabul görmekte. Cenazeciler, patrikhane ve kiliseler ile uyumlu çalışmaktadırlar. Bu nedenle, aileyi veya cenazeyi kim sahipleniyorsa onları temsilen sürecin tüm gereklerini, örf ve adetlere ve kilise kurallarına göre uygun şekilde yerine getirmek üzere organize edendir. Cenaze sahiplerinin, cenaze levazımatçısı tutabilme imkânı yok ise devreye kilise ile patrikhane girerek cenaze gereklerini üstlenir ayrıca böylesi durumlarda cenazecilerden de karşılıksız olarak destek istenir. Cenazecilerin aileye (veya cenaze

sahiplerine) sunduğu hizmetin yanı sıra cemaat bireyleri ile patrikhane arasında iletişim ağında da aracı rolü üstlenmektedirler. Ölümün duyulmasıyla işleyişe dâhil olan diğer kurumlar ise Belediye Sağlık İşleri Müdürlüğü, Ermeni kilisesi din görevlileri, Ermeni Kilisesi ve Kilise Morgu ve/veya Hastane Morgu, Mezarlıklar Müdürlüğü yine koşullara göre Karakol, Savcılık ve Adli Tıp, Konsolosluklar şeklinde olabilmektedir. Bu kurumların süreçteki rollerine cenaze çeşitleri bölümünde kapsamlı şekilde yer verilecektir.

Ermeni geleneğinde cenaze törenlerinde sınıfsal bir işleyiş görülmekte. Sınıfsal işleyişin kilit kelimesi *garakatrutyun*, düzenlemek veya halletmek manasına gelen bu kelime işleyiş içerisinde sınıfsal tasarımı belirlemek için kullanılmakta. Öyle ki cenazeciler patrikhanenin ilgili birimini arayarak cenazenin kilise morguna konmasından tören günü yikanmasına, hangi kilisede, saat kaçta dini törenin gerçekleştirileceğine ve bu törende hangi rütbeden kaç din adamının bulunacağına, dini ayinin müzik ayağında çoksesli koro veya *miyatsayn* icranın (makamsal icra) hangisinin tercih edileceğine kadar tüm detaylar cenazeci aracılığı ile patrikhaneye bildirilir. Patrikhanedeki yetkili kişi önündeki çizelgeden istenilen gün ve saatte kilisenin uygun olup olmadığını, din görevlilerinin çalışma çizelgesi de kontrol edilerek tüm tören içeriği belirlenip angaje edilir. Bu düzenlemelerin haricinde elzem ve tercihe bağlı seçeneklerin listesi *gazmagerbiçte* bulunmaktadır. Burada yinelemek gerekirse, cenazecilerin patrikhane ve kiliseyle uyumlu olarak çalışmasından kastedilenin listedeki tercihe bağlı olan seçeneklerin patrikhane tarafından haberdar ve onanmış olmasıdır. Ayrıca liste harici bir istek varsa ve bu isteğin danışılabilir olduğunu öngörürse cenazeci, patrikhaneye bildirir dini akidelere ve geleneğe uygunluğuna göre müsaade edilir veya edilmez olarak yanıtlanır.



Şekil 3.4 : Cenaze İlanları (Tet Ajanda).

Cenazenin önemli bir diğer unsuru ise gazete ilanları ve/veya sosyal medya aracılığıyla yayınlanan vefat ilanlarıdır. Bu ilanlar ölümün duyurulmasının yanı sıra kırkı (40) için de isteğe bağlı olarak verilebilmektedir. Gazete ilanları günümüzde yerini çoğunlukta sosyal medya araçlarına bıraktığı görülmektedir. Alan araştırmasında ailelerle görüşmeler aracılığıyla ilanların istisnasız neredeyse tamamına yakın kısmı ya kendi sosyal medya kanalları üzerinden ve/veya cemaat içinde hizmet sunan sosyal medya kanallarından ‘Tet Ajanda’ aracılığı ile vefatlar duyurulmakta. Bu ilanların ölümü duyurmanın ötesinde özellikle Anadolu menşeli olanlar için ayrı bir işlev de kazanmaktadır. Öyle ki benzer memleketliler (yurt) arasında iletişim aracı vazifesi görürken aynı zamanda birbirlerini tanımasalar dahi ‘toprağından’ atfıyla aidiyet ve bunun pekiştiricisi hemşerilik aksanı kazandığı açıkça görülür. Bu duyurular sosyal medya ve gazetelerin haricinde kilisenin girişinde bulunan özel bölümlerde asılarak sergilenir böylece ayinler için veya her hangi bir nedenle gelen için bu vesileyle haberdar olunarak bilgilenir. Ermeni geleneklerinde, ‘ışıklar içinde uyusun’ veya ‘Allah ruhunu aydınlatsın’ önermeleriyle taziye sunulmaktadır. Işık sembolleri dinin önemli doktrinlerinden olup Rabbin ışığını temsil etmektedir. Ermeniler, din görevlileri haricinde ölümlerini tabuta koyarak defnetmektedirler. Dolayısıyla elzemler arasında bulunan tabut seçenekleri yani hangi çeşit model (-ki tabutlar portfolyo aracılığı ile belirlenmiş 5-6 çeşit arasından seçiliyor) ve ağaç cinsinden yapılması isteniyorsa aile ile istişare edilerek

cenazenin kaldırılacağı gün için hazır edilmesi sağlanmaktadır. Bir diğer olmazsa olmazı ise cenaze arabasıdır. Kilisedeki dini ayinden sonra defnedileceği mezara cenazenin nakledilmesi için gerekli olan araçtır. Özel olarak cenaze için tasarlanmış, siyah ve tabutun yerleştirilmesi için bölümü bulunan araçtır. Cemaate mesleği cenaze levazımatçılığı olanların hepsinin cenaze arabası bulunmadığından birbirlerinden kiralama yöntemiyle durum çözümlenmekte. Cenaze için hazırlatılan çiçek ve çelenkler ve bu çelenklerin üzerine konulmak üzere hazırlanan yazılar da düzenlenenler arasındadır. Ermeni cenaze geleneğinde defin töreni ve işlemi tamamlanmasıyla proses sonlanmaz. Eskiden mezarlık dönüşünde ölenin evinde taziye kabul edilirken modern zamanla ivme kazanan bu durum kilise salonlarının kiralınmasıyla form değiştirmiştir. Mezarlık dönüşünde kiralanan kilise salonunda evin papazı *danerets* tarafından son duası okunduktan sonra su, kahve, bisküvi, helva arzu ediliyorsa ölenin ruhu için yemek de verilebilmektedir.

3.3.2 Cenaze çeşitleri

Tezin büyük bir bölümünün pandemi sürecinde yazılmasından ötürü eksik kalan bölümlerinden biridir. Başrahip Tatul Anuşyan ve cenaze levazımatçısı babam aracılığıyla yapılan görüşmelerden ve pandemi öncesinde edinilmiş bazı verilerden toparlanan bilgilerle yazılmıştır. Patrikhane kütüphanesinde cenaze çeşitlerine yönelik uygulamaların, ritüel ve düzeni anlatan bir kitabın bulunduğu dair görüşmelerde dile getirilen ifadeler arasındadır. Prosedürün işleyişinde çeşitlerine de bağlı olarak kurumsal bazı aktörleri vardır: Cenaze levazımatçısı *gazmagerbiç* ki bu özel hizmete tabi olduğundan ekonomik duruma göre cenaze sahibi tarafından tercih edilmekte olan bir durumdur, Patrikhane ve din görevlileri, Ermeni Kilisesi ve kilise morgu ve/veya koşullara bağlı olarak hastane morgu, Belediye Sağlık İşleri Müdürlüğü, Mezarlıklar Müdürlüğü (cemaati olan bir bölgedeyse Ermeni Mezarlığı), yine duruma göre Karakol, Savcılık ve Adli Tıp, Konsolosluklar şeklindedir.

Bununla birlikte İstanbul Ermeni geleneğinde cenaze çeşitleri aşağıdaki gibi sıralanabilir.

Sivil Cenazeleri / Çocuk / Kriminal vakalar / İntihar vakaları / Bekâr kadın veya erkek (hiç evlenmemiş) / Din Görevlileri ve Rahibeler / Maddi imkânı olmayan ve Anadolu'da cemaati kalan veya kalmayan cenazeler

Sivil Cenazelerinde: Ölümün insanı en tedirgin eden yanlarından birinin de nerede, ne zaman ve nasıl olacağının bilinemeyişidir. Evde, ölüm döşeğinde bir hastanın varlığı, ev sakinleri için de oldukça karmaşıktır. Çünkü ölüm neticede bir başkası üzerinden tecrübe edilen ve faniler için ufuktaki varlığını insana dayatan bir haldir. Ölümün nasıl olacağı, ölmüş bir beden neye benzeyeceği, nasıl görüneceği ve ölü bedenine ne yapılması gerektiği gibi sorular alabildiğine zihinleri doldurur taşırır. Ansızın gelen ölüm ile *gasmagerbiçe* ölüm bildirilir ve mesleğinin profesyoneli olan cenazeci, aileye telkinle birlikte ölü bedeninin evden alınmasına kadar geçecek süre zarfında ne yapılması gerektiği ile ilgili bilgi vererek başsağlığı diler.

Ölüm evde hasta yatağında gerçekleşmiş ise, ailesi veya yakınları ya da tanıdıklar aracılığıyla önceden hizmet vermiş tanıdık bir levazımatçı veya cemaatin bilinen ya da tavsiye edilen levazımatçı aranarak görevlendirilir. Öncelikle *gasmagerbiçin* ekibinden görevlendirdiği biri aracılığıyla ölen kişinin kimliği alınarak ikamet ettiği bölgenin belediyesine giderek sağlık işleri müdürlüğüne ölüm duyurulur. Bu sırada naaşın başucunda mum yakılır varsa İncil ile bir haç da konularak beklenir. Vefat gece gerçekleşmiş ise cenaze sahipleri yatmaz sabaha kadar oturlar ayrıca işlemler için belirlenmiş kanun ve kurallara bağlı olarak sabahı beklemek zorundadırlar. Sağlık işlerinden gelen doktor muayene etmek üzere daha açık bir ifadeyle ölüm sebebini saptamak için kriminal bir durumun olup olmadığını kontrol ederek defin kâğıdını hazırlar. Bu evrak olmadan cenaze ne evden alınabilir ne de patrikhane işlemleri gerçekleştirebilir. Sonrasında cenazeyi evden teslim almak üzere cenaze levazımatçısı ekibi ve din görevlisi eve gelerek ölenin son duasını okur böylece kilise morguna götürülmek üzere evden alınır.

Evde şüpheli bir ölüm tespitinde ise, karakol devreye girerek bildirilir. Burada zincir hareket polis savcıya, savcı adli tıp ve naaş otopsi edilmek üzere devlet hastanesinin morguna nakledilir. Tüm bu süreç işlerken o esnada mıntika mezarlıklar müdürlüğüne durumu haber verir ve İslam cenaze aracı adrese gönderilerek naaş alınıp adli tıpa teslim edilir.

Ölüm **hastanede** gerçekleşmiş ise yukarıdaki benzer şekilde prosedür gerçekleştirilir defin kağıdı çıkartılır ancak şüpheli bir ölüm olmadığı için otopsi gerçekleştirilmez. Hastanenin cemaat hastanesi olup olmamasının değiştirdiği bir durum mevcut değildir sadece din görevlisi talebe bağlı olarak dua etmesi için çağrılır veya

çağrılmaz. Yasal işlemler tamamlandıktan sonra hastane morgundan kilise morguna nakledilir ve tören günü için bekletilir.

Şehir dışında gerçekleşen ölümler için ise bulunduğu şehirde yasal prosedür gereği ölümün gerçekleştiği şehrin hastanesi tarafından tespit ve raporu hazırlanarak imkan ve tercihe bağlı olarak ambulans aracılığı veya uçak ile yaşadığı yere defin nakledilir.

Yurtdışında gerçekleşmiş ise devreye konsolosluklar girer, yasal prosedür Türk konsoloslğunun da denetimi ve onayıyla gerçekleştirilerek yurtdışı uçak naaş teslimatında özel çinko kaplamalı tabuta naaş yerleştirilme zorunluluğu ile memleketine gönderilir. Çinko kullanımının zorunlu tutulma nedeni, herhangi bir hastalık bulaşmaması içindir.

Çocuk ölümlerinde, uygulamalar sivil cenazeleriyle benzer olup cenaze repertuarında bir değişimin olmadığı şeklindedir. Üç Horan Ermeni kilisesi baş mugannisi Nışan Çalgıcıyan, dua kitabında çocuklara özel bir bölümün bulunduğunu cenazede repertuardan ziyade kutsal kitabın bu bölümden okunan dualara yer verildiğini belirtti (Çalgıcıyan, kişisel görüşme, 2017).

İntihar Vakalarında Cenaze Törenleri: Kilisede ‘tövbe’ esastır. Ölmeden önce ölüm döşğinde tövbe edilebilirse kilise Allahın merhametine sığınarak matemli aileyi de gözeterek katı kurallarını esnetebilmekte. Başrahip Anuşyan (2017), İncil’de söz açık ve belirgindir diyor ‘öldürmeyeceksin’. Yakın zaman yaşanan bir intihar vakası üzerinden kilisenin yaklaşımını ve işleyişini şöyle aktardı; kişi tanıdığı bir kadını öldürüyor ve hemen sonrasında da kendi de intihar ediyor. Kadın orada can verirken eylemi gerçekleştiren kişi bitkisel hayata girerek hastaneye yetiştiriliyor ancak kurtarılamayarak hastanede vefat ediyor. Vefat öncesinde ‘tövbe’ gerçekleştirilemiyor. Anuşyan eskiden kilisenin intihar edenlere karşı yaklaşımının katılığına değinerek kilise ayini başka bir söylemle uğargavorutyun töreni gerçekleştirilmeden doğruca mezarlıkta basit bir uygulama prosedürüyle mezarlığın duvar dibine özellikle yüzüstü gelecek şekilde toprağa defnedildiğini böylece diriliş günü geldiğinde ters kalkacağı inanişından kaynaklanarak böyle bir uygulama yapıldığını ifade etti. Kişi yaşamını sona erdirerek bir nevi cüruh yani günah, suç işlemiştir. Ruh’un insana lütfedilmiş en değerli armağan olduğunu, ölümün de yaşamın da kontrolümüzün dışında bulunduğuna işaret ederek hayatı sonlandırma hakkını taşımadığını ekledi. İntiharın daha açık bir ifadeyle kendi öldürmenin bir

başkasını öldürmeyle eş değer olduğunun altını çizdi. Kilisenin artık bu kadar katı bir tutum içerisinde olmadığını, psikoloji dalından bilindiği üzere her insan intihar etmeyi düşünür veya düşünmüştür fakat yapamamıştır bunu yapan kişinin ise akli dengesinin yerinde olmadığı şeklinde kabul edilerek, doktor raporu ile daha esnek bir çerçevede ölmekten tövbe edebilmişse kilise töreni ile ve mezarlıkta basit bir törenle, kendi mezarına yüzü göğe bakar vaziyette defnedilebiliyor.

Bekâr Kadın veya Erkek Cenazeleri: Törenler için ayrıca yazılmış ilahilerin olmayışı nedeniyle Azizlerin kutlamalarından veya büyük yortulardan alınmış ilahilerin içlerinde geçen düğün, cenaze veya vaftizle ilintili sözcüklerin yer aldığı bölümler, kısımlar zamanla sistematize edilerek bir standartta oturtulmuş. Böylece törenlerde tıbirlerle miyatsayn (monodik) veya org eşliğinde batılı üslup olan koro ile canlı olarak ircaa edilmekte. Hiç evlenmemiş kişilerin cenaze törenlerinde repertuarda büyük değişiklik görülmemekle birlikte kilise ayinini çıkış bölümünde ‘kıta der’ yerine ‘nışanav’ ilahisi seslendirilmekte ancak bugün bu uygulamanın eskisi kadar geçerliliği kalmamıştır. Az önce değinildiği gibi ilahiyat felsefi boyutu dışında ‘Nışanav’ ilahisi de haç yortusuyla¹⁴ ilgilidir, eskiden düğünlerde seslendirilen ilahi zamanla cenazelerde evlenmemiş olanlar için kortej ilahisi olarak edim kazanmıştır. Bu kabul kolektif bir mutabakat ile meydana gelirken, yine kolektif tarafından düzenlenen ritüeller ile şekillenmiş buradan da bir kez daha kilise düzen ve ilahiyatını bozmayan her şeyin tören yapısına nüfus edebildiği açıkça anlaşılabilmektedir.

Din Görevlilerinin Cenaze Törenleri ve Rahibeler: Din görevlilerinin cenaze töreni uygulamalarına yakın zamanda kaybedilen 84. Patrik Mesrob Mutaftyan’ın Cenaze Töreni kapsamında yer verilecektir.

¹⁴ Haç Yortusu; haç denildiğinde İsa Mesih’in üstünde gerildiği dört kanatlı çapraz tahta akla gelir. Kilise buna Yaşam Tahtası “Genats Payd” ismi de verir. Kutsanmış olması kaydıyla aynı saygıyı elde yapılmış her türlü haça da gösterilir. Bu yortuda, Haçın gücü hakkında dualar seslendirilir. Asırlar boyu Haçın gerçekleştirdiği binlerce mucizeler hakkında konuşulmuş ve yazılmıştır. Unutmamak gerekir ki Haçı yükseltmek veya yazılmış ilahiler doğrudan onun üstünde gerilmiş olan İsa Mesih’e yöneltilmiştir. Ermeni kiliselerinde kutlanan Haç yortuları ise Haçın yükselişi (Haçverats), Haçın bulunuşu (Küd Haç), Haçın görünüşü (Yerevman Surp Haç) ve Varaka Haç’tır. (Başpiskopos Aram Ateşyan. (49) Haç Yortusu. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100007702307608>. erişim tarihi Haziran 2020).

8 Mart 2019 Cuma günü Surp Pırgiç Hastanesi'nde hayatını kaybeden İstanbul 84. Patriği II. Mesrob Mutaftyan¹⁵, Hrant Dink'in öldürülmesinden kısa zaman sonra 2008 yılında ortaya çıkan hastalığı 'fronto-temporal demans', ölümüne değin 11 yıl sürdü. Dolayısıyla 11 yıl süresince patrik seçimlerinin gerçekleşemeyişi neticesinde toplumu içerisinde kurumsuzlaştırılan bir hal alarak arafta verilen bir yaşam mücadelesine dönüşmüştür. Patrik Mutaftyan'ın hastalığının Hrant Dink cinayetinin kısa bir süre içerisinde ortaya çıkışı ve o süreç içerisinde yaşanan olaylara da bağlı olarak Ermeni toplumu Patrik Mutaftyan'ın hastalık nedenini şayialı olarak içselleştirmiştir. Patriğin vefatıyla toplum, geçmiş deneyimler ve buna eklenen tüm bu düşünümünün yükü altında bir cenaze töreni gerçekleştirildiği yayınlanan törenin ekrana yansıyan ifadelerinden ve paylaşımlarından rahatlıkla anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, Ermeni basın ve medya kuruluşlarında Mutaftyan'ın ölümüne dair kullanılan sembollerle bezeli başlıklar da dikkat çekiciydi, bunlardan birkaçı; "Kendi çarmihini bizzat tasarladı" (Agos Gazetesi, 19 Mart 2019), "Bir Kolektif Kişiliğin Onulmaz İstirabı" (Express sayı:144, 10 Mart 2019), "1915'ten 2016'ya, Gomidas'tan II. Mesrob'a" (Aret Gıcır, "Günden Güne" resim sergisi kataloğundan 2016), "II. Mesrob Çarmıhtan İndi" (artıgerçek 10 Mart 2019), "Av partisindeki patrik" (Rober Koptaş, Gazeteduvar, 18 Mart 2019).

Patriğin cenaze töreni gerçekleştirildiği gün bir ilk olarak 'Luys Tv' test yayını aracılığıyla kilise töreni, patrikhane önündeki veda konuşmaları ve mezarlık seramonisi ile kırkı ve senesi için düzenlen törenler de internet üzerinden yayınlanmıştır. Cenaze töreni günü yapılan yayınlarda kilise töreni bitiminde Patriğin parlak kişiliğine, gençlerle olan samimi ve destekleyici, teşvik edici tavrıyla ilgili methiyelere yer verilirken İncil'den yaşam ve ölüm ve öte hayatla ilgili bölümler paylaşıldı. Bununla birlikte tören görüntüleri dışında tv'de yer alan müzik repertuarı tehcir müzikleri ile sembolik olarak tehcire atfen çalınan Sarı Gelin türküsünün benzer bir devinimle Hrant Dink'in 19 Ocak ölüm yıldönümlerinde de işitiliyor

¹⁵ M. Mutaftyan; İstanbul'da 1998 yılında Patrik olarak seçilmişti, iyi donanımlı, zeki, entelektüel, parlak bir kişiliğe sahip ve diğer ruhbanlara benzemeyen kendi şahsına münhasır biriydi. Almaya'da Stuttgart Amerikan Lisesi'nden sonra Memphis Üniversitesi'nde Sosyoloji ve Felsefe bölümünden mezun olmuş. İsrail'de ise Kitab-ı Mukaddes Arkeoloji üzerine yüksek lisans yapmış daha sonrasında tekrar Eski Ahit, Tarih ve Edebiyat master'ı ve son olarak İtalya, Roma'da Kiliseler-/Dinlerarası İlişkiler üzerine yinelenen bir master daha yapmıştır. Anadili gibi konuştuğu İngilizcesi ve akademik çalışmalarda kullandığı diller ise; Klasik Ermenice, İbranice ve İtalyanca'dır.

olması dikkat çekici olduğu kadar düşündürücüdür. Bu konu da ayrıca işlenebilecek bir başlıktır bu nedenle konunun dağılmaması adına küçük bir saptamaya işaret etmek için yer verilmiştir.

Patrik Mutaŧyan'ın cenazesi 17 Mart 2019 Pazar günü gerçekleştirildi. Sabah onda başlayan merasim öğlen 13,30 gibi sonlanıp saat 14.00'da Patrikhane önünde veda konuşmasından sonra kiliseden yola çıkılarak Şişli Ermeni Mezarlığı'nda defin töreniyle son buldu. Patrik cenazelerinin törene hazırlanma aşama ve uygulamaları oldukça meşakkatli bir süreci kapsamaktadır.

Vefat eden din görevlisinin yıkanmasından gömülmesine kadar cenaze ritüelleri yine din görevlileri tarafından gerçekleştirilmektedir. Sivil cenazesinden farklı olarak kilise müzik repertuarı 'büyük ayın' yani *Surp Badarak* ile başlar ve sivil repertuarında seslendirilen ilahiler de bu repertuara eklenir. Mezarlık kısmında uygulamalardaki farklılık ise Patriğin tabutsuz olarak defnedilmesidir. Din görevlileri tarafından mezar içine inilerek gerçekleştirmektedir. Ayrıca patrikler için ayrılmış ve düzenlenmiş olan bölüme defnedilir.

Din görevlilerine has, cenaze merasiminden bir iki gün önce kilise içinde ve ortada tabutun kapağı açık şekilde halkın saygısını sunabilmesi için hazırlanır. Cenaze törenine devlet erkânının yanı sıra, Eçmiadzin (Ermenistan), Beyrut ve Kudüs'ten üst düzey ruhanileri, Ana Kilise Eçmiadzin'i Batı Avrupa Katolikosluk Temsilcisi ve Ermeni Kilisesi'nin Vatikan'daki Temsilcisi Başepiskopos Khajag Barsamyan, Gugark Bölgesi Ruhani Önderi Başepiskopos Sebuĥ Çulciyan ve Tivanabed (Genel Sekreter) Episkopos Arşag Haçaduryan temsil etmiştir. Törene Kilikya Katolikosluğu'nu temsilen Başepiskopos Nareg Alyemezian ve Episkopos Magar Aşkaryan yanı sıra Kudüs Patriği Başepiskopos Nurhan Manukyan da törende yer almıştır. Türkiye iç ve dış diğer cemaatlerin dini temsilcileri, büyükelçilikler, çeşitli kurum ve kuruluşların temsilcilikleri de cenaze törenine iştirak etmişlerdir.

Bu törenin sivil cenazelerden temel farkı 'Surp Badarak' repertuarına yer verilirken *odtzum* yani tören esnasında *peme* konularak tabut kutsal yağ *müron* ile alını ve sağ eli takdis edilmesidir. Ve tüm sürecin sadece din adamları tarafından yürütülmesidir. Sivil cenaze repertuarı yirmi-yirmibeş dakikayı bulurken patrik cenaze töreni sabah onda başlar ve öğle saatlerinde sonlanır. Dolayısıyla repertuar daha kapsamlı ve geniştir. Özellikle cenaze için bestelenmiş bir repertuar yok mezmurların içerisinde

bu konulara karşılık gelen kısımlar zaman içerisinde bir sistem kazanmıştır. Bu ilahiler hafta içleri veya hafta sonları zaten hali hazırda seslendiriliyor. Bununla beraber cenazedeki, düğündeki veya vaftizdeki insan hayatına nüfus etmiş her olayın ritüelle birleştirilmesiyle ilgili olarak tasarlanmış yazılı bir düzeni vardır. İncil okuma parçaları, kutsal kitaptan havarilerin bölümlerinden okuma parçaları , “Davudun mezmuru”ndan bölümler, dualar ve bu duaların yanı sıra *şaragan* denilen ilahilerdir ki vaftizlere, cenazeler ve düğünlere girmektedir.(Başrahip Anuşyan, kişisel görüşme, 2017) Başrahip Anuşyan, Kutsal sunu töreni yani *Surp Badarak* yapılmasının nedenini, tüm göçmüş olan ‘Galip Kilise’ denen kilisenin diğer âlemin ve bu âlemin birleştiricisi olan yani bizi uhrevi âlemle birleştiren bir ayin niteliği taşıyor olmasından kaynaklandığını ve *badarağın* sadece canlılar için değil aynı zamanda ölüler için de yapıldığını o yüzden ruhani ayin gerçekleştirilirken onların ruhları için de dua edildiğini vurgulamıştır.

Odtzum yani takdis edilirken tamamen geleneksel olarak muganni heyeti ve din görevlileri tarafından tek ses tabir edilen *miyatsayn* olan duruma özel *şaraganlar* seslendirilir. İşleyişteki dualar ve ilahiler içerik olarak hepsi birbirine bağlantılıdır. Ayinin ana yapısı içerisinde kutsal kitaptan ezgili dualar, resitatifler, soru-cevaplar, mugannilerin seslendirdikleri makamsal *şaraganlar* ve çok sesli koro ve geleneksel enstrümanların yanı sıra org icrasıyla gerçekleştirilmektedir.

Ayin sırasında kullanılan kaynaklardan *Maştotz* kitabı, vaftiz, düğün ve cenaze törenlerinde okunacak dua ve *şaraganları* içerir. Mesrop Maşdots tarafından derlendiği için “Maştotz Kitabı” olarak isimlendirilmiştir. Ritüellerin uygulanışını sistematize ederek pratik şekilde kullanımı gözetilerek tasarlanmıştır. *Hayrabed* (1019) – ‘Hankısdyan’, ‘Mardiros’ gibi Ölümler ve şehitler için okunan *şaraganlar* (Yarar. 2016:97). Resitatif olarak icra edilen kaynaklar ise, İncil (Avedaran) ve Eski Ahit (Kitabı Mukaddes)’tir. Makamsal seslendirilen repertuar ise Mezmurlar, *Şaraganlar/şargnots*, *mayr yeğanag*¹⁶ şeklindedir. Çok sesli olarak org ve koro eşliğinde kilisenin üst galerisinden seslendirilen kaynak ise tek sesli okunan *mayr yeğanag*’ın çok sesle düzenlenmiş halidir. Bugün dokuz düzenlemeden güncel olarak seslendirilen Gomidas Badarak ile Yegmalyan Badarak’tır. Patrik Mutaftyan’ın cenaze töreninde ise Gomidas repertuar tercih edilmiş ayrıca cemaatin tüm kurum

¹⁶ Mayr Yeğanag; ‘Badarak’ ayininin tek sesli, makamsal ‘ana melodisinin’ bulunduğu kitaptır. Ayin çoksesli icra edilmediği zaman bu kitaptan makamsal seslendirilir.

korolarının bir araya gelme suretiyle karma bir koro oluşturularak tören seslendirilmiştir.

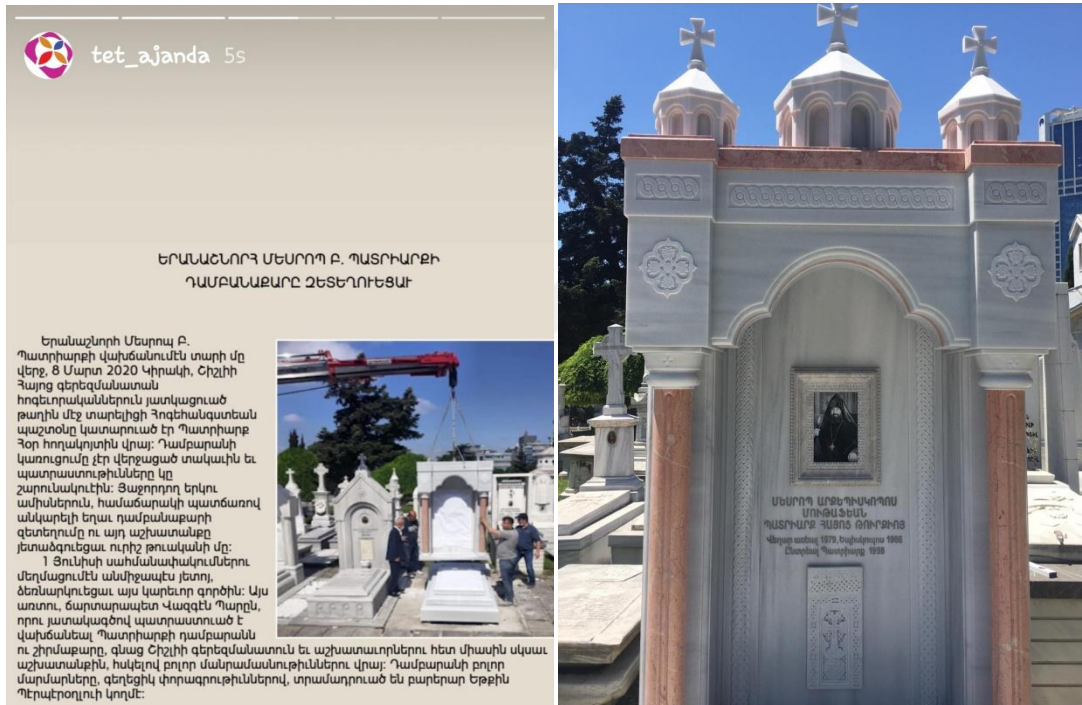
Törenin işleyiş düzeni için cemaatin cenaze levazımatçılarının yanı sıra, genç kelimesinin kısaltması olan *Yerid* tarafından da desteklenmiştir. *Yerid* Mutaftyan'ın teşvikiyle kurulmuştur. 'Baba' olarak hitap ettikleri Mutaftyan Hayr'larına son görev, veda ve minnet niteliğindedir. Kilise ayini bitiminde Patrikhane önünde veda konuşması gerçekleştirildikten sonra artık mezarlığın yolu başlamış sayılır ve kilisede başlayan mezarlık şaraganlarının bir kısmı seslendirildikten sonra kesilip mezarlığa varıldığında *hankisd* tabir edilen girişteki musalla taşına konarak şaraganlarla devam edilir. Bu şaraganlar 'neva' makamındadır. *Hankisd* taşından alınarak yine şaraganlar eşliğinde *Tapor* tabir edilen kabrine uzanan yol boyunca patriğin tabutu taşınır. Kabre varıldıktan sonra dualar ve şaraganlar devam ederken eski bir temsili canlandırmak için iki din görevlisi mezarın içerisine inerler ve temsilde, 'Hars manug' isimli azizlerin hayatını içeren bir kitap ki bu kitapta tek eceliyle ölen İsa'nın öğrencilerinden 'Hovannes arakyal'ın kendi ölümünü gördüğü ve bu nedenle kendi mezarını kazıp hazırladığı, içine girdiği toprağın döküldüğü o anda gökyüzünün karardığı ve kendi kıyafetine sarılıp uzandığı miti aktarılır.

Göğün kararmasını temsili olarak Mutaftyan'ın bedeni tabutundan çıkartılarak iki din görevlisi tarafından merdiven aracılığıyla mezara indirildikten sonra mezarın üzerine örtü gerilerek mezar karartılır. Karartma anında *Vor Anisver* isimli şaragan seslendirilmeye başlanır. Bu esnada din görevlileri mezarın içerisinde patriğin üstünü giydiriler. Rahiplerin ayin esnasında birkaç parçadan oluşan ve katlı kıyafetlerinin en altında yer alan beyaz içliği kalacak şekilde önce soyundurularak bu beyaz içliğin üzerine siyah cübbesi giydirilir. En son olarak da yaşarken kullandığı özellikle mor rengindeki pelerinine bedeni sarılır. Alın takdis edildiğinden yüzüne toprak gelmemesi için de baş kısmının üzerini kapatacak şekilde bir mermer parçası yerleştirilir.

Törenin sonuna doğru gelindiğinde toprak takdis edilir saba makamında *park-i partsuns* gibi şaraganlar seslendirilirken, ölümden sonraki gerçek yaşamın başlangıcını müjdeleyen uşşak makamındaki şaragan *Ahegh Horhurt*'u müteakiben seslendirilir. Ve *Hayr Mer* duası ile biter. Toprak tamamen mezarın üzerini örtene kadar dua ve şaraganlar devam eder. Mezarlığa saygı vardır, toprak taktis edildikten sonra mezarlık da taktis edilir böylelikle haçla mühürlenmiş olur. Bu mühürleme ve

taktis, kırkında ve senesinde de yapılır. Ölümünün kırkıncı günü kilisede düzenlenen bir ayin sonrasında halk da bilgilendirilerek tekrar mezarlığa dua edilmek üzere gidilir. Benzer yöntemle geleneğe göre senesi için de yine kilise ayininden sonra mezarlığa gidilerek dua edilmektedir.

Ermenilerin defin geleneklerinde ölüleri anma adeti vardır örneğin ölenin yedisi (7), kırkı (40) ve senesi ile birlikte bunların dışında yortuyla ilintili olarak *merelots* ölüleri anma günü vardır. Bu uygulama sınıfsal veya statü farkı gözetilmeksizin yerine getirilen bir adettir. Başrahip Anuşyan (yüzyüze görüşme 2017), bu sayıların kutsal olduğunu kırkıncı günün anlamının İsa Mesih'in dünyada kırk gün yaşamasıyla doğru orantılı olduğunu belirtti.



Şekil 3.5 : Şişli Mezarlığı Patrik Mutaşyan'ın senesi nedeniyle konulan mezar taşı, Tet Ajanda.

Covid-19 pandemisine denk gelen Müteveffa Patrik Mutaşyan'ın senesi nedeniyle Haziran ayında yinelenecek bir ayin ve sonrasında mezar taşı yeni konulan kabrin açılışı haberini sosyal medyada Tet Ajanda¹⁷ (Türkiye Ermenileri Toplum Ajandası) aracılığıyla cemaate duyuruldu.

¹⁷ **Tet Ajanda:** Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde, Türkiye Ermeni Toplumu birey ve kurumlarının anayasal hakları doğrultusunda yapacakları duyuru ve etkinliklerini, Ermeni Toplumu bireylerine ileten bir iletişim kanalıdır. Toplumun hızlı ve kolay haber almasını amaçlar.

Rahibeler ise manastır hizmetkârları, sadece başrahibe rütbe kazanabiliyor ve en fazla *sargavak* olabiliyor, diğer din görevlilerinde yer alan *odztum* uygulamasının bulunmayışından ötürü başka bir ifadeyle ‘kahinlik takdisi’ olmadığından ve kutsal yağla onanmadığından ölen rahibeler, sivil cenazeleri kapsamında yürütülen bir törenle defnedilmektedirler.

Vefat eden din **görevlilerinin birincil akrabalarının cenaze törenleri** ise sivil cenazeleriyle aynı repetuar ve işleyişe sahiptir.

Anadolu’da Cemaati Kalmamış Cenaze Törenleri ve Alternatif Varyasyonları:

Anadolu’dan kentlere büyük göçler neticesinde bugün ender olarak görülen, Anadolu’da cemaati kalmamış veya yok denecek kadar az statüsünde gerçekleşen vefatlardır. **Cemaati az, kilise ve mezarlığı bulunan** vefat durumlarında bir sonraki adımda o kilisede görevli ve din adamlarının bulunup bulunmadığı koşuldur. Eğer var ise ücretsiz olarak kilise ayini sonrası mezarlık ayini ile defnedilerek sonlanır. Bu duruma alternatif koşul olarak **kilisenin papazı yok ise**, Patrikhane öncelikle bulunulan bölgenin civarında görev yapan bir papaz olup olmadığını kontrol ettikten sonra varsa o papazı görevlendirir yok ise şehirden görevlendirdiği papazı yollayarak cenazenin defnedilmesini organize eder. **Kilisesi olup çalışanı bulunmuyorsa**, Patrikhane karşılayacak şekilde şehirden görevli atanarak, mağduriyet yaşanmaması için gereken hassasiyet yine Patrikhane tarafından gözetilmektedir. **Cemaati kalmamış, kilise ve mezarlığı yok** ise Patrikhane tarafından görevlendirilen bir papaz gönderilerek, belediyenin gösterdiği asri mezarlık’larda gerçekleştirilen tören ile defnedilmektedir. Asri mezarlıkların içerisinde, her dine mensup olanlar için ayrılmış bölümlerin bulunduğunu söyleyen başrahip Anuşyan (2017), İskenderun asri mezarlık örneğinden yola çıkarak Arap Ortodokslar, Müslümanlar için vb. mezarlık içinde ayrılmış bölümlerin bulunduğunu ölüm gerçekleştiğinde buralara defnedildiklerini belirterek, durumun *sosyolojik olarak da birlikte yaşamın ve yaşam sona erdiği zaman herkesin toplanacağı yerin aynı yer olduğunu, mezarlıkta ayrılan bölümlerin bulunmasının daha insancıl ve eşitliği gösterdiğini, Allah huzurunda eşit olduğunu ve dinden, kitaptan, cinsten önemlisi insanın insan olmasının esas olduğunu* ekledi (Başrahip Anuşyan, yüzyüze görüşme 2017).

Covid- 19 ve Ölüm: Eskiçağlarda insanlar, doğaya karşı olduğu kadar hayvanlara da yem olmamak için hayatta kalma mücadelesi içerisindeyken her an ölümle yüz yüze yaşamaktaydı. Bu nedenle, insan zamanla çeşitli yöntem ve icatlarla yaşamını

güvence altına alarak, konfor alanları oluşturmuş ve böylece bir nebze de olsa her an ölebilme durumundan kendini çıkartmış saymakta. Covid 19 pandemisi bu konforu bozarak ötelenmiş ölümü geri çağırdı. Ataların geçmiş deneyimlerine benzer farklı bir versiyon ve fragmanında bugün, pek çok bilinmeziyle ve belirsizliğiyle sınır tanımaz hızla yayılabilen, mutasyonlara sahip, gözle görünmeyen virüs, ölümün her an her yerde her kesimde karşılaşılabılır olması insanları derinden sarstı. Psikiyatrist Vamık Volkan HaberTürk kanalında Nisan ayında katıldığı Açık ve Net programında (2020), pandemi ve travma üzerine görüş ve değerlendirmelerde bulunurken toplumlarda oluşan travma çeşitlerine değindikten sonra salgının değişik bir ikileme sebebiyet vererek sınırları aşarak dünyaya yayılması karşısında öncelikli olarak ülkelerin hemen ‘hudut psikolojisi’ne girerek sınırları kapatırken öte yandan teknoloji ile insanlar arasında tüm sınırların kalkmasına dikkat çekti. Böylece virüs karşısında ‘büyük grup kimliği’ aktive olurken aynı zamanda ülkelerin kendi içinde dahi ayrılıklara neden oldu. Volkan (2020), bu büyük grup kimlik psikolojisinin ve bu tür travmaların etnisiteyi, dincilik ve milliyetçiliği geliştirdiğini de vurguladı. Öyle ki siyahi Amerikalı George Floyd’un polis memurunun uyguladığı şiddet sonucu ölmesi üzerine Amerika’da başlayan ayaklanmaların Avrupa’ya da sıçraması ayrıca Mayıs ayı içerisinde İstanbul’da Ermeni kiliselerine yapılan provakatif saldırılar, Hrant Dink Vakfına, ailesine ve avukatına gelen ölüm tehditleri gibi hareketler bu açıklamayı destekler niteliktedir. Salgın sebebiyle meydana gelen kayıpların dışında aslında insanların pek çok tür kaybı da beraberinde yaşadığını belirten Volkan (2020), insanların birbiriyle fiziksel temas edememenin de bir tür kayıp sayılabileceği örneğini paylaştı.

Bilindiği üzere dünyada ve ülkemizde yaşanan Covid 19 salgını nedeniyle meydana gelen ölümlere bağlı olarak defin geleneklerinde de hastalığın yayılmaması ve kontrol altına alınabilmesi adına farklı bir yapılanmaya gidilmek zorunda kalındı. Ülkemizde Mart ayı ile ciddileşen salgın sırasında Ermeniler paskalya öncesi yedi haftalık oruç dönemindeydiler. Oruç dönemi ve bitiminde kutlanan Paskalya bayramı cemaati için oldukça önemlidir. Paskalya bayramında Ermeniler, İsa’nın ölümden dirilişiyle, insanı günahın esaretinden kurtararak ölümden dirilecekleri müjdesini kutlar. Bu oruç döneminde halk kilise tarafından belirlenen çizelgeler ile hangi gün, hangi semtin kilisesinde ayinlerin düzenlediğini takip ederek katılım göstermekteydiler. Salgınla birlikte ilk aşamada kiliseler halka kapatılarak sadece

sınırlı sayıda kilise ve din görevlisi ile gündelik ayinler icra edilebildi. İnsanların psikolojik sarsıntılarının önüne geçebilmek ve kolektifliği devam ettirebilmek amaçlı hızlıca teknolojik araçlar ile çözümler aranıldı. Bu bağlamda, bazı önemli sembolik günler ile Pazar günleri sosyal medya ve özel Luys Tv aracılığıyla Patrikhane Kilisesi'nden canlı yayınlar gerçekleştirilerek ayinler cemaati ile buluşturuldu. Bu sıra dışı günlerde kiliseye gidememek, ananelerini yerine getirememek kaybın başka bir haliyken, sanal ortam üzerinden gerçekleştirilen paylaşım aracılığı ile mekan algısını dönüştürürken aynı zamanda kutsalla kurulan temasın farklılığı sarsıcı bir karşılaşma yaşattığı söylenebilir. Farklı bir ifadeyle, fiziksel bir mahrumiyete neden olurken diğer taraftan teknoloji ile bu mahrumiyetin üstesinden gelme çabası 'yokluğun varlığını' belirginleştirerek olumsuz yönde anlam kazandığı şeklinde yorumlanabilir. Ritüeller, müzik ve mekân bağlamını yitirerek veya başkalaşarak adeta bir 'yabancılaşma' duygusunu tetiklediği de düşünülebilir. Elbette değişim bunlarla sınırlı kalmadı, Covid 19 nedeniyle Ermeniler arasında da ölümler yaşandı. Devletin aldığı yeni kararlar ile Patrikhane de bu kararlar neticesinde hareket ederek yeni düzenlemelere gitti. İstanbul Ermeni geleneğinde cenaze törenlerinin aşamaları vardır. Bu aşamalardan ilki, Kilisede gerçekleştirilen cenaze töreni ardından defin merasimi için mezarlıkta gerçekleştirilen ayrı bir tören ve bu töreni müteakiben mezardan tekrar kiliseye dönülerek 'salon' ayini ile süreç tamamlanır. Ancak salgın nedeniyle getirilen yeni düzenlemelere göre, kilise ayinleri kaldırılarak yerine sadece mezar ayiniyle defnedilmelerine karar verildi. Ölüm Covid 19 salgınına bağlı olarak gerçekleşmemişse prosedür değişmeden gerekleri yerine getirilerek 'bekletilmeden' belediyenin sağladığı hizmetle mezara ulaştırılarak bir papaz bir tıbir ve akrabalar ile defnedildi. Ancak süreci müteakiben salgının yayılmasıyla doğru orantılı olarak defin merasimlerine sınırlandırma getirilerek bu defa sadece birincil akrabaların katılımına onay verildi. Ayrıca ilk süreçlerde sosyal medya üzerinden yayınlanan cenaze ilanlarının önce uyarılı yayınlandığı sonrasında salgının yayılmasına bağlı olarak yeni düzenlemeyle ilanların durdurulduğu görüldü.



SEVGİLİ EŞİM CANIM ANNEMİZ
VE
BİRİCİK ANNEANNEMİZ
[Redacted Name]'ın

**CENAZE MERASİMİ 23 MART 2020
P.ERTESİ GÜNÜ SAAT 13.00'de FERİKÖY
S.VARTANANS KİLİSESİNDEKİ DİNİ
AYINDEN SONRA BALIKLI ERMENİ
MEZARLIĞINDAKİ AİLE KABRİSTANINA
DEFNEDİLECEKTİR.
DOST VE AKRABALARINA DUYURULUR.
AİLESİ**

**TAVSİYE EDİLEN DURUMLARDAN
DOLAYI AİLE DIŞINDA CENAZE
MERASİMİNE KATILINMAMASI RİCA
OLUNUR.**



SEVGİLİ EŞİM
&
CANIM BABAMIZ



[Redacted Name]'ın

**Cenaze merasimi 3 Nisan 2020 Cuma günü
saat 13.00 da Balıklı Ermeni mezarlığı
Kilisesindeki merasimi müteakiben aynı
mezarlıktaki aile kabrine defnedilecektir.**

**Günümüzün malum durumundan dolayı cenaze
merasimine ailesi dışında katılım yapılmaması önemle
rica olunur.**

AİLESİ

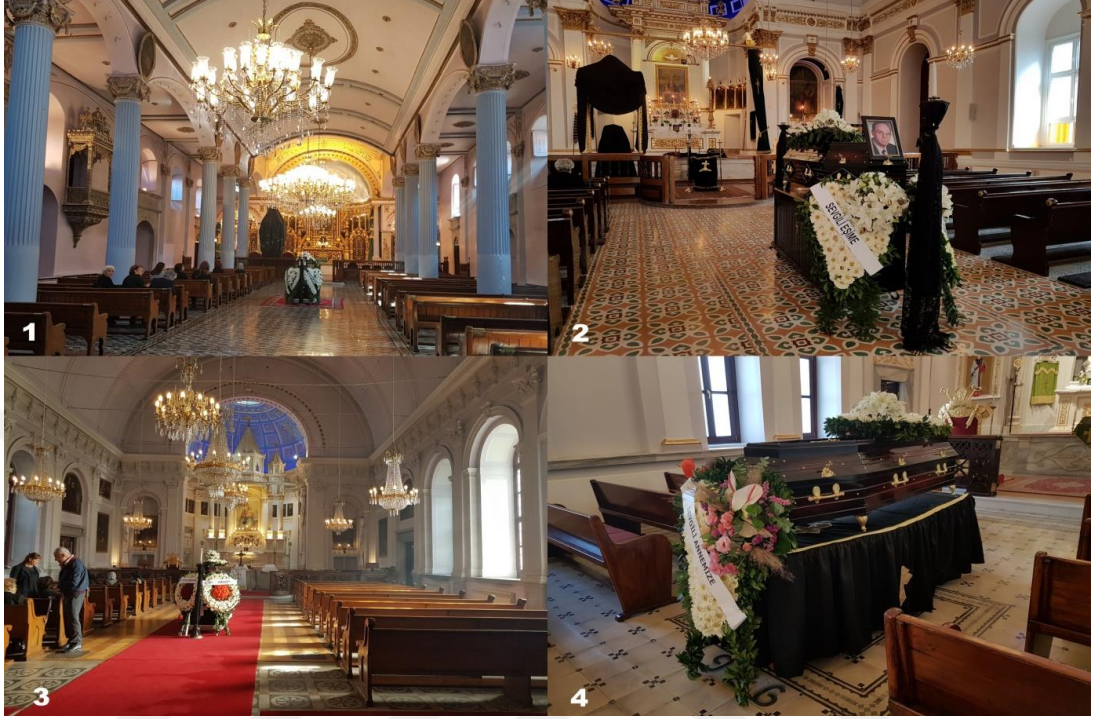
Şekil 3.6 : Covid 19 salgın sırasında yayınlanan vefat ilanları, Tet Ajanda.

Cenaze törenleri dışında vaftiz ve düğün törenlerinin de belirsiz bir süreye bağlı olarak ara verildiği duyuruldu.

3.4 Kilise Tören Ritüelleri Nınçetsyal

Ermenicede ölen biri için uyuyan anlamına gelen *nınçetsyal* sözcüğü kullanılır. Dini doktrinlere göre bu sözcük dünyada sonlanan yaşamın, gerçek esas olan yaşamına uyanmak felsefesine dayandığını 3.1 Ermeni Hristiyanlığında ölüm başlığı kapsamında detaylı şekilde yer verilmişti. Ölü bedeni, kilise törenine hazırlanmak üzere kilise morgundan alınarak yine aynı mekân içerisinde bulunan yıkama için ayrılmış olan özel alana konularak yıkanır. Yıkama için özellikle bulunan görevli –ki ölenin cinsiyetine göre daha açık bir ifadeyle ölen kadın ise kadın, erkek ise erkek yıkama görevlisi şeklindedir uygulama- haricinde isteğe ve talebe bağlı olarak aileler kendi ölülerini kendileri de yıkayabilmektedirler. Ölü bedeni sıcak suyla, sabunlanarak temizlenir ve tüm vücuda, başı da dâhil olmak üzere uygulanır. Ayrıca erkek cenaze için sakal tıraşı da yapılmaktadır. Yıkanma sonrasında iç çamaşırları giydirildikten sonra kefene sarılarak, tabuta konur. Tabutun içi kapitone kaplıdır ve içerisinde ölenin başının altına gelecek şekilde küçük bir de yastık koyulur. Tabut bu bağlamda ‘yatak ve uyuma’ kavramlarını destekler nitelikte tasarlanmış olması

dikkat çekicidir. Tabutla birlikte tören öncesinde kapalı şekilde kilisenin orta bölümü olan *nav*'a yerleştirilir.



Şekil 3.7 : 1-30 Eylül Kumkapı Meryem Ana Kilisesi, 2- 23 Ekim Samatya Surp Kevork Kilisesi, 3- 12 Kasım Üsküdar Surp Garabed Kilisesi, 4- 24 Ekim Bakırköy Dzinunt Surp Asdvadzadzin Kilisesi (Fotoğraf: Maral Civanyan 2019).

Cenazenin başı doğuya yani kilisenin giriş kapısına ayakları ise apsisi gösterecek şekilde kilisenin adyan kısmına yerleştirilir ayrıca tabutun baş ve ayakucunda duracak şekilde ayaklı mumlar yakılı olarak bulunur ve sonrasında merasim saati beklenir. Aile merasim öncesinde kiliseye varmış olur ve tören saati yaklaşırken bu sırada ailenin kadınları kendileri için tahsis edilmiş kilisenin ayrı bir odasında taziyeleri kabul ederken, ailenin erkekleri de kilisenin girişinde açıklık uygun bir yerinde (avlu) durarak gelenleri karşılarlarken taziyeleri de kabul ederler. Günümüzde az da olsa taziye kortejleri sadece erkelerden oluşmayıp karma olarak da durulduğu görülmektedir. *Gazmagerbiç* pek çok detayda olduğu gibi bu hususlarda da aileye yardımcı olarak yönlendirir. Kilisenin avlusuna ‘protokol defteri’ tabir edilen cenaze firmasının antetini taşıyan bir dosya bulunur. Protokol defteri sayesinde matemli aile, tüm proses tamamlanıp bitikten sonra cenazeye iştirak edenlerin isim ve imzalarından haberdar olabilmelerine yarar. Protokol defterinin hemen yan masasında ise Patrikhaneye bağlı ve tek olan yetkili firma vasıtasıyla ‘Teberru

Masası’ bulunur böylece cenazeye katılacaklar isteğe bağlı olarak cemaatin kurumlarına diledikleri meblağda teberru yapabilmektedirler. Matemli aile gibi iştirakçiler de törene özenli ve siyah bir kıyafetle katılım göstermektedirler. Bu metemin bir sembolü olduğu kadar kiliseye , ölene ve de ailesine olan saygının da bir temsilidir.



Şekil 3.8 : 11 Kasım 2017, Feriköy Surp Vartanants Kilisesi, 1- Teberru Odası 2 ve 3- Protokol Defteri (Fotoğraf: Maral Civanyan).

Matem tüm aşamalarında böylelikle paylaşılır. Gazmagerbiç, cenazeye iştirak edecekleri kilise içine davet ederek törenin başlamak üzere olduğunu bildirir ve akabinde jamgoç¹⁸ kilise çanını belli aralıklarla üç defa çalarak cenazeyi duyurur. Feriköy kilisesi jamgoçu aralıkların eşit olabilmesi için içinden kırka kadar sayma yöntem ile halatı çektiğini bu yöntemi de kendisinden önceki çamgoç aracılığıyla öğrendiğini belirtti (2019). Cenaze iştirakçileri kilisede yerlerini aldıktan sonra kilise ve din görevlileri de yerlerini alarak aileyi beklerler. Çan sesiyle birlikte kilise içerisindeki iştirakçilerin tamamı ayağa kalkarak aile kortejini beklerken gazmagerbiçin yönlendirmesiyle aile kortej için hazırlanır.

Bu kortej akrabalık derecesine göre sıralanarak, kilisenin *kavit*¹⁹ denilen kısmından kilise içine giriş yaparak ortada duran tabuta doğru ilerlerler. Tabut başına varıldığında ise ailenin kadınları tabutun solundan erkeleri ise sağından yürüyecek

¹⁸**Jamgoç- jamagoç (zangoç);** sözcük kökü *jam* yani ‘zaman’dan türemiş, belirlenmiş zamanı bildiren anlamındadır.

¹⁹**Kavit (Avlu);** sağ ve sol bölmelerde ‘momagal’ yani mum yakma yerleri vardır. Eskiden tövbe eden ve *gnunk* olmamışların durduğu yer olarak işlev görmüş bugünse böyle bir uygulama mevcut değildir.

şekilde ayrılarak saygı duruşunda bulunup *tas*'ın hemen ardında matemli aile için özellikle ayrılmış bulunan en öndeki iki sıraya oturmak üzere yine ailenin kadınları solda erkekleri ise sağ tarafta kalacak şekilde yerlerini alırlar ve böylece tören başlar.



Şekil 3.9 : 24 Eylül 2019 Feriköy Surp Vartanants Kilisesi ‘Kortej’ (Fotoğraf: Maral Civanyan).

Kilise ayini süresince seslendirilen dualar, şaraganlar ile matem anlatılır ancak anlatılan ‘kara matem’ değildir. Aksine ölümden çıkan yaşam hatta ‘gerçek yaşam’ olduğu kötü bir yere gitmediği, ölümün bir yeni başlangıç bir dönüşüm olduğu İncil’den pasajlarla, şaraganlarla ve Kutsal Kitap’tan okumalarla aktarılır (Başrahip Anuşyan, kişisel görüşme, 2017). *Hayr mer* (Göklerdeki Babamız) duası tekrar okunduktan sonra artık tabut çıkışa hazırlanmak üzere taşıyıcılar tarafından çıkış yönüne çevrilmek için kaldırılır. Jamgoç başında olduğu gibi cenaze töreni çıkışında da üç defa belli aralıklarla çanı yine çalar. Çan sesi yankılanırken çıkış yönüne çevrilmiş olan tabutun hemen ardından yürümek üzere aile yerini alırken tabutun önünde din görevlileri ve seslendirilen şaragan eşliğinde çıkışa doğru ağır ağır yürünür. Bu esnada cenazeye katılanların hepsi ayaktadır. Kilisenin çıkış bölümüne varıldığında ise artık mezar yolu başlamaktadır buna istinaden dua ve yine bir şaragan seslendirilmektedir.

3.4.1 Kilise cenaze ayini repertuarı

Cenaze töreni repertuarı, zaman içerisinde sistematize edilmiş ve kilise kutsal ayin repertuarından oluşturularak bir standarda bağlanmış ilahilerdir. Kilise ayinlerinde seslendirilen ve cenaze töreni içeriğiyle anlamca örtüşen bölümlerin seçilmesiyle belirlenmiştir. Daha açık bir ifadeyle cenazeler için ayrıca yazılmış bir repertuar yoktur. Törenin tamamına yakın bölümü ezgili olup, cenaze töreninin kilise ayini bölümü yaklaşık olarak yirmibeş dakika sürer. Tören artık ritüel ve müziğin ahengiyle harmanlanarak kutsalı yaratacak şekilde bir ambiyansa bürünür. Cenaze törenlerinde önemli bir ritüel enstrüman olan *purvar*, belirli bir metronoma bağlı olarak sallanmasından kaynaklanan ses ile çıkardığı duman aracılığıyla duaların gökyüzüne yükselerek iletilmesini temsil etmektedir. Buhurluğun kullanım alanı cenaze törenlerinde belirgin şekilde yer tutmakla birlikte belirli sözlerde özellikle çalındığı da dikkat çekicidir. Özellikle buhurluğun belirginliği cenaze ayinin başlangıç ilahilerinden olan *Pant Asdvtaz* ‘Allah’ın Kelamı’ ile görülmektedir. Buna göre, ilk üç kıta başlangıcı olan *Pant asdvatz* (Allah’ın Kelamı), *Vor hantertsyal* (ahret, öte dünya) ve *Anmahutyants* (ölümsüzlük) melodi cümlelerindeki giriş çıkışlarında buhurluk sözcüklerle bağlantılı olarak işlev görürken bu esnada kilisenin belli alanlarından tas, apsis, kilisenin ön kısmında yer alan sağ ve sol olmak üzere yan bölümleri tütsülendikten sonra *sargavak* kadınların durduğu bölüme tekrar gelerek başıyla eğilerek selamlar gibi buhurluğu sallar ve kadınlar da haçlarını çıkararak benzer şekilde eğilerek karşılık verirler. Benzer şekilde erkelerin bulunduğu kısım için de uygulanırken tasın ortasında ve tas’ın içinde yer alan din görevlilerini de halka yaptığı şekilde tütsüleyerek buhurluğu sallar ve hafifçe eğilir. Kutsal Haç’a ithaf edilmiş ilahilerden olan ve *Pant Asdvatz* ilahisinin beşinci kıta başlangıcı sayılan *Ov Bahaban* (Allah’a atfen- bizi gözetin) girişinde ise bazen *miyatsayn* bazen çoksesli düzenlenmiş cenaze olsun baş muganni mutabakatı ile ve koristler arasında Batı üslubunu benimsemişler var ise istisnasız çift sesli icra edilmekte ve özellikle buhurluğun *Ov Bahaban* sözcüğünde aksan kazanması için tekrar sallanılmaya başlandığı da görülmekte. Alan araştırmasında kiliseler arasındaki buhurluk uygulamaları karşılaştırıldığında *Ov Bahaban* cümlesinde istisnasız olarak her kilise *sargavakı*’nın buhurluk uygulamasını gerçekleştirdiği görülürken şaraganın diğer kıta ve sözcüklerindeki vurgulamalarda farklılıklar saptanmıştır. Törende yer alan dualar, şaraganlar ölenden ziyade törene gelenler

içindir. *Hankisdyan* tabir edilen istirahat anlamına gelen bu şaraganların yazarı ‘Bedros Kedatarts Gatoğigos’²⁰tur. *Joğovyalkıs i Hırajaramın* (Toplanmışız) veya *Kahanayk yev Joğovurt* (papaz ve halk) ve ardından seslendirilen *İ Verinin Yerusağem* (Göklerdeki Kudüs) ilahileri ise ‘Surp Nerses Şınorhali Hayrabet’²¹ (Rumkaleli Aziz Nerses) tarafından ölenlerin ruhlarının esenliği için kaleme alınmışlardır. *Joğovyalkıs i Hırajaramın* (Toplanmışız) ve *Kahanayk yev Joğovurt* (papaz ve halk) her bir kıtası sırasıyla Ermeni alfabesinin harfleri ile başlayan bir bütünlüğün birer bölümleridir. *Joğovyalkıs i Hırajaramın* Ermeni alfabesinin “J” harfiyle, *Kahanayk yev Joğovurt* ise “K” harfiyle başlar. *İ verinin Yerusağem* ise bu ilahiler bütünlüğünün arkasından kaleme alınmış olan ek ilahilerden bir kıtadır.

Joğovyalkıs i Hırajaramın ve *İ Verinin Yerusağem* şaraganlarının ortak içeriği Göksel Kutsal Kilise’den bahsetmektedir. Göksel Kutsal Kilise azizlerin topluluğudur. Yaşadıkları sürece Tanrı’nın iradesine sadık kalarak kutsal yaşam sürmüş, dünyanın kötülüğüyle mücadele etmiş, sıkıntı çekmiş, eziyetlere katlanmış ve İsa Mesih’e olan imanının tanıklığını vererek bu uğurda kanının dökülmesine razı gelmiş azizlerin topluluğudur. Bu ilahide Hanok ve İlyas’ın isimleri geçtiği gibi Eski Ahit’te de adı geçen aziz kişilerdir ve yaşadıkları sürece Tanrı’yla yürümüş kişilerdir ve dünya üzerinde ‘ölümü tatmadan’ göğe alınmışlardır. Bu iki azizin Göksel Krallıktaki mutlulukları ile merhametli Tanrı’nın vefat etmiş kişinin ruhuna esenlik vermesi dileği dile getirilir. *Kıta Der* (Rab Ruhumuza Acı) ölenin ruhuna esenlik vermesi için tabut kiliseden çıkartılırken seslendirilmektedir. Kilisenin geleneğinde bazı dönemler vardır ve bu dönemlere bağlı olarak cenazelerde *Kıta Der* yerine Noel günlerinde ise klasik Noel ilahisi veya Paskalya öncesi Büyük Oruç döneminde ise *Daradzyal* ilahisi, Paskalya döneminde ise Mesih’in dirilişini müjdeleyen *Haryav Krisdos* ilahisi seslendirilir. Bunların dışında kalan dönemlerde ise klasik istirahat ilahilerinden birisi okunur. Bu ilahiler nezdinde cenazeye gelenlerin ezgiler eşliğinde ümitsizliğe kapılmamaları yönünde telkin verilir. Kilise mugannileriyle gerçekleştirilen görüşmeler neticesinde düzenlenerek bir standarta oturtulan tören repertuarlarının Batılı üslupla aranje edilerek düzenlenmesi rahmetli Prof. Jirayr

²⁰ Bkz. Bedros I. Kedatarts Gatoğigos

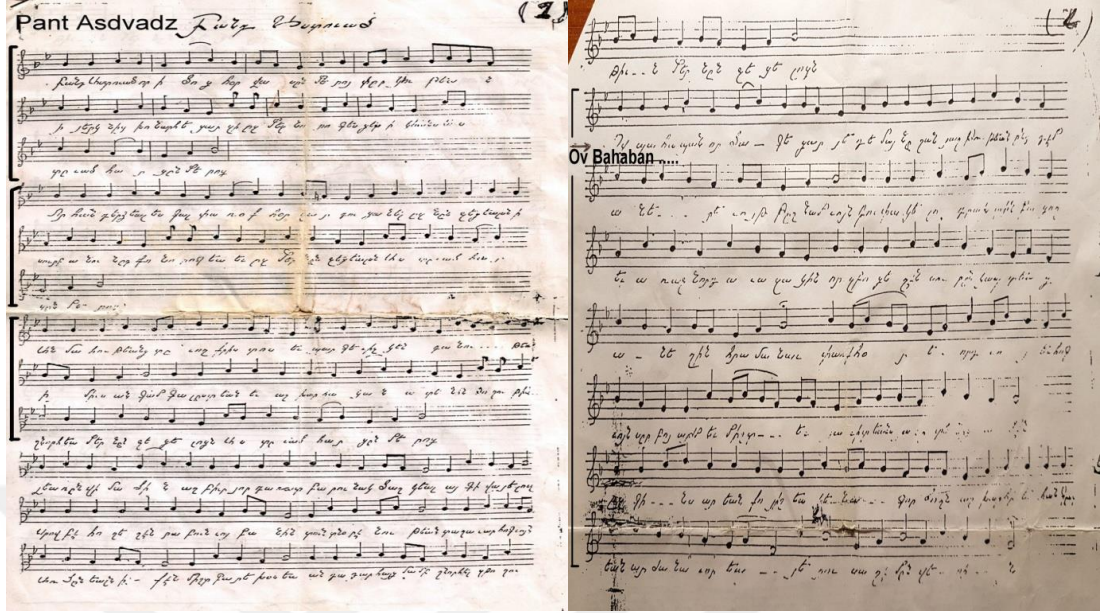
http://www.armin.am/armenianreligion/am/Encyclopedia_of_armenian_religion_petros_a_getadardz, erişim tarihi Mayıs 2020.

²¹ Bkz. Aziz Nerses Şınorhali; https://orthodoxwiki.org/Nerses_the_Gracious erişim tarihi Mayıs 2020.

Arslanyan tarafından yapıldığı şeklinde ifade edilmiştir. Batılı aranjede yer alan repertuar ilahilerin tonlamaları koro şefi ve/veya organistin, koristlerin becerilerine göre değişebilmektedir. Bu bağlamda çoksesli bir cenaze ayini müziği koro tarafından opera-şan tekniği ile canlı olarak seslendirilmektedir. İkinci bölümde de değinildiği üzere koroda her meslekten ve yaştan insanların katılımıyla oluşan korolardan söz ederken, konservatuar eğitilmiş az sayıda mensubu olmakla birlikte eğitilmiş koristlerin de bencillerine bağlı olarak performans nitelik kazanırken alaylı koristlerin icralarında ise tam bir şan tekniğinden söz edebilmek mümkün değildir. Kilise ruhaniliği bozmadığı sürece şan tekniğini benimsemekle birlikte bazen performansların amacın önüne geçerek ruhani amaçtan sapma gösterdiğinde pek haz edilmediği de yapılan görüşmelerde dile getirilenler arasındaydı. Bu nedenle, bazı kiliselerde daha geleneğe bağlı icra üslupları görülürken bazı kiliselerde de karma veya tamamen Batı üslubunu benimseyen icraların uygulandığı görülmektedir. Bununla birlikte makamsal icra'nın 'goygoy' söylemi ile bozulduğu atfıyla birlikte değersizlik kazanırken, çoksesliliğin bir rekabet ortamı da yaratarak örtülü bir çekişmeyle birlikte makamsal olanın karşısında daha değerli konumda kabul görmektedir. Törenlerdeki repertuarların Kutsal müzik repertuarının içerisinden çıkartılarak sistematize edilmiş olmasından ötürü benzer özelliklere sahiptir. Bu özelliklere göre, suni veya fazlalık süslemeler görülmez, tetrakordlardan oluşur, dini müzik Ermeni dil fonetiği ile uyumlu olacak şekilde yapılandırılmıştır (Bilal ve Yıldız. 2019, s. 146-147, 238). Ayrıca, Ermeni Hristiyanlığında ateş ve ışık vurguları belirgindir kilise içinde İsa'nın varlığının ve de imanın belirtkeci sayılan apsis üzerinde asılı duran kabın içinde özel ihtimam ile hiç sönmeden yanması sağlanan ateş bunun sembolüdür. Öyle ki bu inanış müzikte de karşılık bularak ilahilerde yer alan ezgilerin çıkıcı seslerde tizlere yer verilerek parlaklık ve ışık hissi kazandırılmış olması inanışı desteklerken oluşan atmosferde itici bir rol da kazanır. Sırasıyla kilise ayini repertuarında yer alan ilahiler ise aşağıdaki gibidir:

1. Tören öncelikle 'Göklerdeki Babamız' Rabbin duasıyla başlar.
2. *Pant Asdvatz* (Allah'ın Kelamı) şaraganı, *Şaragnots* yani İlahiler Kitabının *Hankisdyan Harts* tabir edilen sekiz ilahiden birisi olup, günün düzeni AG olan Cuma günlerinde seslendirilir. Makamı KG yani *var tsayn* (yanık makam) tabir edilir ve Klasik Müzikte kullanımı olan 'Saba' makamına tekabül eder. Cenaze törenlerinde seslendirilen bu ilahinin ilk üç kıtasıdır.

Bunu takip eden kısımda seslendirilen *Ov Bahaban* ilahisi Kutsal Haç’a ithaf edilmiş yine KG makamı üzerine yazılmış ilahilerden birisidir.

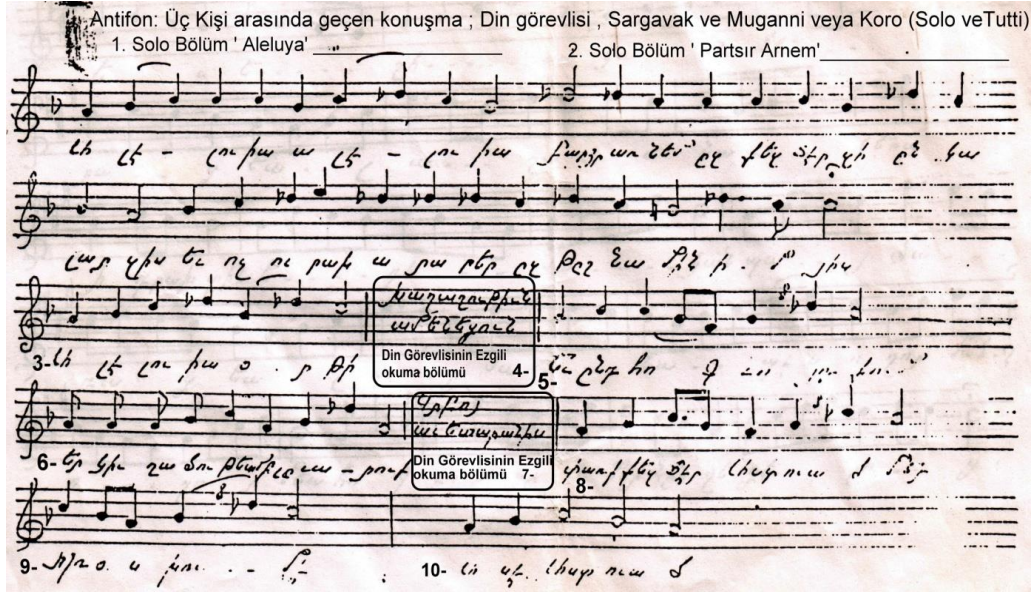


Şekil 3.10 : Pant Asdvatz ilahisinin çokseslendirilmiş versiyonu (Maral Civanyan Arşivi)

3- I. Selanikliler 4, İsa’nın tekrar gelişi – Pavlus’un Selaniklilere Birinci Mektubu ezgili olarak seslendirilmektedir.

İsa’nın ölüp dirildiğine inanıyoruz. İşte böylece Tanrı, İsa’ya bağlı olarak gözlerini yaşama kapamış olanları da O’nunla birlikte geri getirecektir. Rab’bin sözüne dayanarak size şunu bildiriyoruz: biz yaşamakta olanlar, Rab’bin gelişine dek diri kalacak olanlar, gözlerini yaşama kapamış olanların önüne asla geçmeyeceğiz. Rab’bin kendisi, bir emir bağirtisiyle, baş meleğin sesiyle ve Tanrı’nın borazanıyla gökten inecek. Önce Mesihe ait ölümler dirilecek. Ondan sonra biz yaşamakta olanlar, diri kalmış olanlar, onlarla birlikte Rab’bi havada karşılamak üzere bulutlar içinde alınıp götürüleceğiz. Böylece sonsuza dek Rab’le birlikte olacağız. İşte birbirinizi bu sözlerle teselli edin.

4- Soru-cevaplı bölüm antifon, okunacak İncil bölümü öncesinde dinleyiciyi hazırlayarak ayini düzenleyici nitelikte bir ritüelidir. Burada üç kişi arasında geçen bir konuşma düzeni vardır. Sınıfsala bağlı olarak ‘okuyucu’ tabiri ya muganniye ya da çoksesli koro’ya (koristlere) atfendir.



Şekil 3.11 : Çokseslendirilmiş soru-cevap yani antifon nota örneği (Maral Civanyan Arşivi)

1. Solo bölümünden sonra 2. Bölüm de ekseriyetle ‘solo’ seslendirilir ancak baş muganninin veya şefin arzusuna bağlı olarak solo yerine hep beraber (tutti) de seslendirilebilmektedir. 3,6 ve 9 numaralı bölümleri *Sargavak* (papaz yardımcısı) seslendirirken 4. Ve 7.ci bölümler din görevlisinin seslendirdiği kısımlardır. 5,8 ve 10.cu bölümler ise cenaze *miyatsayn* düzenleme ise *tıbir* değil ise org eşliğinde koro hep beraber olarak seslendirir. Bu üç kişi arasında geçen soru-cevap dialog cümlelerinin fotoğraftaki numaralarına göre anlamları şöyledir;

Muganni veya Koro- 1 *Aleluya Aleluya* (RAB’Bİ Övün) ve 2 *Partsır Arnem Izkez Der Zi Ingalar Zis Yev Voç Urağ Ararer Iztışnamis im his* (Seni yüceltmek istiyorum, ya RAB, Çünkü beni kurtardın, Düşmanlarımı bana güldürmedin) (Mezmurlar, 30:1).

İncil’i okuyacak olan ‘ruhani’nin önünde duran ve *Sargavak* (Şemmas) görevini icra eden yardımcı görevli,

Sargavak (Şammas) – 3 *Aleluya Orti* (Tanrı’yı yüceltin, Doğru durun) ikazıyla ayağa kalkılır.

Din görevlisi: 4 ‘Size Esenlik olsun’ kilisenin Tas bölümünde duran papaz, Mesih İsa’nın takdis işaretinin aynısını yaparken ezgili okuma olarak cümleyi seslendirir.

Muganni veya Koro: 5 ‘Ve senin ruhuna’ [esenlik olsun] (bir üst kısımda yer alan önermeye istinaden yanıtıdır)

Sargavak: 6 Huşu içinde dinleyelim

Din görevlisi: 7 Okunacak olan İncil bölümünü ilan eder. Burada söz konusu olan *Yuhanna; 12:24-26* bölümleridir. Bu bölümde ‘buğday tanesi’ öğretisine yer verilmektedir.

Muganni veya Koro: 8 Rabbimiz, sana yücelik olsun

Sargavak: 9 Dikkat edelim

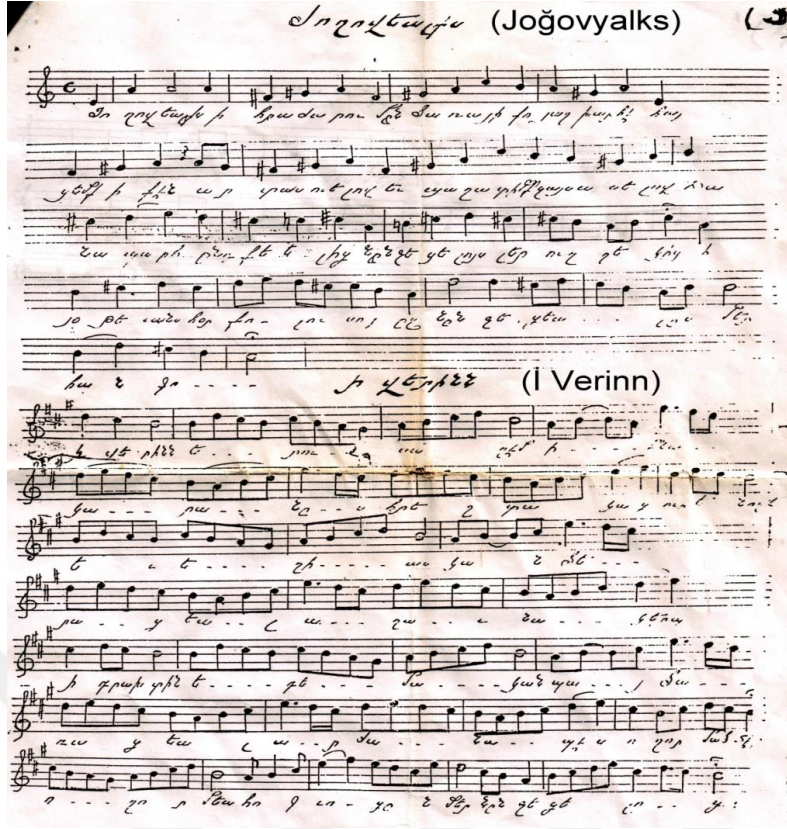
Muganni veya Koro: 10 Rab konuşuyor!

5- **Kahana (Tas’ın içerisinde):** Rabbimiz İsa Mesih diyor: “Size doğrusunu söyleyeyim, buğday tanesi toprağa düşüp ölmedikçe yalnız kalır. Ama ölürse çok ürün verir. **25.** Canını seven onu yitirir. Ama bu dünyada canını gözden çıkaran onu sonsuz yaşam için koruyacaktır. **26.** Bana hizmet etmek isteyen, ardımdan gelsin. Ben neredeysem bana hizmet eden de orada olacak. Baba, bana hizmet edeni onurlandıracaktır.

6- Der hayr merhumun ismini geçirerek yer verdiği duadır

7- *Joğovyalks* (Toplanmışız...) ilahisinin hemen ardından *İ Verinn Yerusagem* (Göklerdeki Kudüs) şaraganı seslendirilmektedir.

İ Verinn Yerusagem ilahisinin tercümesi ise şöyledir; Göklerdeki Kudüs’te, Hanok ve İlyas’ın güvercinler gibi yaşlandığı meleklerin yaşadığı yerde, Eden (cennet) bahçesinde yaraşır şekilde yüceltildi: Bağışlayıcı Tanrım, sen uykuya dalmış olanlarımızın ruhlarına merhamet et.



Şekil 3.12 : Joğovyalks ve İ Verinn ilahilerinin çokseslendirilmiş nota örneği (Maral Civanyan Arşivi)

- 8- Karoz (vaaz) din görevlisi tarafından ölen hakkında ve günceli de kapsayacak şekilde öğretileri de katarak yaşam, ölüm ve öte dünya üzerine yaptığı konuşmadır, her cenaze için konuşma yapılmamakla birlikte çoğunlukla cemaate hizmet vermiş, tanıdık kişiler, tanınmışlar veya cemaatte yetkili kişiler içindir.
- 9- Papaz aracılığıyla yeniden ölenin isminin geçirildiği bir dua seslendirilir.
- 10- Hayr Mer (Göklerdeki Babamız)
- 11- Kıt Der (Rab Ruhumuza Acı), ölenin ruhuna esenlik için icra edilir.



Şekil 3.13 : Kıta Der (Rab Ruhumuza Acı) çokseslendirilmiş nota örneği (Maral Civanyan Arşivi)

12- Kilise çıkışında mezar yolunu başlatan şaraganlar seslendirilir.

3.5 Mezarlık Tören Ritüelleri Kerezmanadun

Kilisenin avlusunda başlayan mezar yolunu sembolize eden ilahinin bitimiyle taşıyıcılar tabutu özel siyah cenaze arabasına koyarak cenaze alayı da ardında mezarlığa doğru yola çıkarlar. Eskiden mezar yakın ise cenaze alayı tabutu omuzlarında taşıyarak mezara giderlerken modern zamanın eliyle yerini cenaze arabasına teslim etmiş, kilise avlusunda seslendirilen *şaragan* ise değişen geleneğin izi olarak eskiye atfen sembolik bir nişane olarak kalmıştır. Bunun dışında yine eski bir gelenek olan cenaze ailseinin kadınlarının mezara gitmeyerek mezardan dönenleri beklerken mezarlığa gitmeyenlerin taziyelerini kabul etmeleri ise günümüzde artık değişebilen uygulamalardandır. Öyle ki, cenaze ailesinin kadınları da arzu ediyorlarsa mezarlık ayinine katılım göstermektedirler. Alan araştırmasında bazı gazmagerbiçlerin, avludaki halka seslenerek “kadınlar salona lütfen!” çağrısıyla kadınları salon’a yönlendirirken, cenaze ailesinin erkekleri ile cenazeye iştirak etmiş erkelerin mezara gidecek olan araçların kilise önünde hazır beklediği duyurusunu artarda yapıldığına tanık oldum. Bu duyuruların içeriği gazmagerbiçlerin bireysel bakış açılarıyla da şekillendiği söylenebilir. Çünkü kimi gazmagerbiçler de bir yönlendirme yapmaksızın ‘salon bu tarafta mezara gidecekler şuradan’ duyurusuyla sadece sürecin işleyişini organize edebilmekte. Mezarlık dönüşü bekleyişi ile taziye kabulünde geleneğe göre kahve pişirilir, masada su ve pötibör bisküvi ikram edilir. Bu uygulamalar geçmişte kilise salonu yerine evlerde, akrabalar arasında yapılırken, zamanla kilise salonlara kaymış böylece imkânlar dâhilinde ev yerine akrabaların dışındaki iştirakçilerin de katılımıyla kilise salonları kiralama suretiyle tercih edilir olmuş.

Mezarlıklar kiliselerin aksine semt isimleri ile anılırlar. Mezarlığa varıldığında hemen girişinde istirahat anlamına gelen *hankisd* taşı bulunur ve tabut kabre götürülmeden önce buraya yerleştirilir. Ölüm ve uyku arasındaki ilişki dikkat çekicidir. ‘Uyku’ doktrini Hristiyanlık felsefesinde dünyada mecazen ‘uyuyan’ imanlı, Mesih İsa’ya iman ederek ve gerçek Hristiyanlık yolunda yürüyenleri yine inançları doğrultusunda kurtulacak ve Allah’ın Krallığında ruhtan bedenini giyerek ‘gerçek yaşamına’ doğarak ‘dirilecek’ yani öte dünyada ‘uyanacağı’ çerçevesinde şekillenmektedir. Ölüm, pek çok kültürde olduğu gibi ve ölüm ilanlarından da aşına

olunan ‘ebedi bir istirahat’tır. Dolayısıyla Ermeni geleneğinde de kabir öncesinde *hankisd* taşı bu ebedi istirahat’ın imgesidir. Ailenin papazı *Danerets* ve iki tıbir eşliğinde merasime geçilir.



Şekil 3.14 : Balıklı ve Halıcıoğlu Mezarlıkları *Hankisd* Taşı örnekleri 2019
(Fotoğraf: Maral Civanyan)

Cenaze alayı da safta yerlerini alarak eşlik ederler. *Şaragan* ve duaların bitiminde kabir yakınsa arzuya göre tabut ya yakınları tarafından ya da profesyonel taşıyıcılar aracılığıyla kabre omuzlarda taşınır, eğer mezarlığın içinde kabir uzak bir noktada ise tabut cenaze arabasıyla da götürülebilmekte. Cenaze alayı ise tabutun ardında veya cenaze arabasının ardından kabre doğru yürüyüşe geçerler bu esnada *danerets* duasını elindeki kitaptan okurken, *tıbir*ler de bir yandan *şaragan* seslendirerek beraber ön safta kabre doğru yürürler.



Şekil 3.15 : Kabrin Yolu, Şişli Ermeni Mezarlığı (Fotoğraf: Maral Civanyan 2019).

Kabri başında *gazmagerbiç* ve ekibi dışında mezarlığın görevlileri de orada bulunur. Defin için hazırlanmış olan mezarın etrafında toplanılır ve mezar görevlilerinin yardımıyla defin ayinine geçilir. İnaniş odur ki, insan, topraktan geldi ve toprağa gidecektir. Burada şuna da değinmek gerekir, ne kadar Hristiyanlık inancında diye söze başlanılsa da ‘Ölüm Kültürleri’nin varlığını gözetmek gerekir çünkü kültürel ve geleneksel farklılıklar doğaldır. Daha açık bir ifadeyle dünyada var olan pek çok çeşit kültüre sahip Hristiyanlıklar bulunmaktadır. Ermeni Hristiyanlar da bunlardan biridir ve defin ritüelleri de kültür ve geleneğin gereklerine göre şekillenmektedir. ‘Beden’ kavramına açılım getirmek, defin ritüellerindeki yeri, rolü, taşıdığı mana ve sembollerin daha net anlaşılmasında yardımcı olacaktır. O zaman şu temsillere yer vermeli; Allah’ın ‘bedenleşen keliması’ olan İsa Mesih, Allah’ın topraktan yarattığı insan bedeni vaftiz aracılığıyla Kutsal Ruhun’un *mabedi*’dir böylece kutsiyet kazanır ve bu yüzden Ermeniler ölüye ‘ceset’ demezler. İncili’nin I.Kor.3:6-9,16-17 bölümlerinde ifade edildiği gibi, insan bedeni Allah’ın tarlası ve binası ve tapınağıdır. Dolayısıyla görüldüğü gibi bedenin taşıdığı pek çok imge mevcuttur. Kilise ayinlerinde de vaaz edildiği gibi, ‘dünyada biten ömür tohum olarak toprağa düşecek ve göklerdeki yeni yaşamına doğacak’tır. Beden yani tohum, toprakta çürüyerek ölümün içinden yeni bir yaşam çıkmasında aracı olacaktır çünkü yeni yaşamına doğacak ve dönüşerek ‘ruhsal bedeni’ni giyecektir. Aile papazı, mezardan alınan iki ayrı avuç dolusu toprak parçasını kutsayarak önce tabutun üzerine sonra da diğeri de boş mezarın içine atılır. Ve akabinde mezarlık görevlileri tarafından tabut mezara indirilerek önce ailesi ve akrabaları tarafından başlamak üzere sırayla mezara toprak atarlar sonrasında ise yakınları ve tekrar mezarlık görevlileri devir alarak

mezar örtülene değin toprak atmaya devam ederler. Mezara toprak atılırken çiçek dağıtılmakta ve mezara çiçek de atılmakta. Bu gelenekte olmayan yakın geçmişle edinilmiş bir tavır olduğu söylenmekte. Ermeni geleneğinde görülen belirgin bir gelenek, dua ve şaraganlar mezar örtülene dek sürer aksi bir durum kesinlikle olmaz. Toprakla tamamen örtüldükten sonra mezarın baş kısmına haç şeklindeki çiçeği konulur, diakos mezarı takdis eder. Bu takdis Teslise yapılan göndermeyle birlikte ayrıca ölenin baş bölümü, sağ ve sol bölümleri takdis edilerek mühürlenmiş olur. Bunu diakos tıbirle bir dialog örüntüsü içerisinde şu sözlerle ezgili okuma yöntemiyle gerçekleştirir; “... *ginkyal bahetsi kerezman* mezarı takdis, ... *ginkyal bahetsi şirim* kabiri takdis ,... *ginkyal bahetsi tamparan* lahidi takdis üçlemesi ile yani Rabbin işaretiyle mühürlenir. Rabbin çağrısına değin mezara dokunulmaması adına mühürlenir böylece ölen kişi ‘ebedi istirahat’a çekilerek diriliş gününü bekler. Takdis bitiminde çelenk varsa çelenkler, çiçekler mezarın üzerine konularak tüm mezar sulanır ve böylece yaklaşık onbeş dakika kadar süren bir merasim böylece sonlanır. Aile papazı aileye haçı öpmeleri için uzatırken taziyelerini sunar. Kabristanın yakınında cenaze ailesi tekrar korteje durarak kilise salonuna gelmeyecekler için taziye orada kabul ederler. Taziye bitiminde ise tekrar papaz, aile ve salona gitmek isteyenler birlikte kiliseye son teselli duası için geri dönerler.

3.5.1 Mezarlık ayini repertuarı “ölünün söylediği: toprağın rahmine girme vakti”



Şekil 3.16 : 23 Ekim 2019 Balıklı Ermeni Mezarlığı (Fotoğraf: Maral Civanyan).

Mezarlık ayini repertuar bölümü çalışması Covid 19 salgını nedeniyle repertuar üzerine yapılması planan görüşmelerin gerçekleştirilememesinden kaynaklı eksikleri vardır. Bu nedenle sevgili diakos Krikor Damadyan aracılığıyla paylaşılan bilgiler ışığında sınırlı donelerle de olsa ucunu açık bırakacak şekilde yer verilmiştir. İlk dua ve şaraganlar mezarlığın hemen girişinde bulunan ve az önce değinildiği üzere istirahat anlamına gelen *hankisd* taşına yerleştirilen tabutun başında cenaze alayının safta yerini almasıyla, aile papazı danerets ve iki *tıbir* eşliğinde ayin başlar.

- 1- İlk dua (Mezmurlar; 119:133) Davut'un hac İlahisi'nden "Adımlarımı pekiştir verdiğin söz uyarınca, hiçbir suç bana egemen olmasın".
- 2- İncil'den (Matta; 11:25-30) 'Yorgunlara Müjde' bölümünden; " İsa bundan sonra şöyle dedi: ' Baba, yerin ve göğün Rabbi! Bu gerçekleri bilge ve akıllı kişilerden gizleyip küçük çocuklara açtığın için sana şükrederim. Evet, Baba senin isteğin buydu. "Babam her şeyi bana teslim etti. Oğul'u, Baba'dan başka kimse tanımaz. Baba'yı da Oğul'dan ve Oğul'un O'nu tanıtmak istediği kişilerden başkası tanımaz. "Ey bütün yorgunlar ve yükü ağır olanlar! Bana gelin, ben size rahat *hankisd* veririm. Boyunduruğumu yüklenin, benden öğrenin. Çünkü ben yumuşak huylu, alçakgönüllüyüm. Böylece canlarınız rahata kavuşur. Boyunduruğumu taşımak kolay, yüküm hafiftir". Bu dua okunurken danerets tabutun diğer başına geçerek yön değiştirmektedir.

İncil okumasının ardından vefat etmiş kişinin ruhunun esenliği için dua edildikten sonra toprağa verilmek üzere kabre doğru yürünürken tıbirler 'ölenin sesi' olurlar daha açık bir ifadeyle ölenin konuştuğu, ölenin ağzından sözler *Mertsetsa Yes i Turin Kerezmani* isimli şaragan aracılığıyla kabre varana değin yol boyunca omuzlarda taşınırken tıbirler aracılığıyla seslendirilir.

- 3- Bu şaragan *Mertsetsa Yes i Turin Kerezmani* (Mezar Kapısına Yaklaştım), özetle "Hepimizin yaratılmış olduğu toprağın rahmine girme vakti geldi benim için. Sen Yaradan ve kurtuluşumun ümidi olan sen, hikmetli hekim ve mimarsın. Ruhumun hastalıklarına sağlık ver".

Kabre varıldığında tabut tümsekten toprağın üzerine konulup çukura indirilmeden önce tıbirin seslendirdiği *Tarts Antsn im* şaraganı başlar.

- 4- *Tarts Antsn im* şaraganı Eski Ahit'in Mezmurlar Kitabından (Mezmurlar; 116:7) Benyamınli Kûş'un sözlerine ilişkin Davut'un RAB'be okuduğu *şigayon* (anlamı tam olarak bilinmeyen bir müzik terimi) bölümünden ayetlerdir. Özetle, "Ey canım, yine huzura kavuş, Çünkü RAB sana iyilik etti". Devamında ise Mezmurlar Kitabının 116:1-7 bölümü de okunur ve bu bölüm "Ey canım, yine huzura kavuş, Çünkü RAB sana iyilik etti" ayetinin tekraren okunmasıyla son bulur.

Danerets görevlinin elindeki iki avuç toprak parçasını kutsar biri tümsel toprağın üzerinde duran tabutun üzerine atılırken diğeri ise boş mezara atılır *Voğormadz Asdvadz* şaraganı eşliğinde tabut mezara indirilmeye başlanır ve akabinde önce aile ardından yakınları da sırayla mezara toprak atarlar.

- 5- *Voğormadz Asdvadz* (Merhametli Allah), Tanrı'nın merhametli olduğu ve yaşam boyunca işlediği günahları affetmesi dileği dile getirilir.
- 6- *Park i partsunis Asdudzo* ilahisi okunurken mezar toprakla örtülmeye devam edilir. Bu ilahi kilisenin her gün sabah ayinlerinde icra edilir. İsa Mesih'in doğumunu müjdeleyen meleklerin sözleriyle başlar ve iman yasasının esasları dile getirilir.
- 7- *İ Verinn Yerusağem* (Göklerdeki Kudüs) şaraganı seslendirilmektedir.

İ Verinn Yerusağem ilahisinin tercümesi ise şöyledir; Göklerdeki Kudüs'te, Hanok ve İlyas'ın güvercinler gibi yaşlandığı meleklerin yaşadığı yerde, Eden (cennet) bahçesinde yaraşır şekilde yüceltildi: Bağışlayıcı Tanrım, sen uykuya dalmış olanlarımızın ruhlarına merhamet et.

İ Verinn Yerusağem şaraganın ardından *tıbir* ve *danerets* arasında ölenin de isminin geçirildiği ve kabrin üzeri örtülene değin süren bir dialog yer almaktadır. Mezarın üzeri tamamen toprakla kapatıldıktan sonra ise *danerets* mezarı takdisle mühürler ve son olarak *Hayr Mer* (Göklerdeki Babamız) Rabbin duasıyla sonlanır. Alan arşatırmasında Rabbin duasının ezgili seslendirilebildiği gibi ezgisiz olarak da yüksek sesle okuma yöntemiyle gerçekleştirildiğine de tanıklık edilmiştir.



Şekil 3.17 : Salon Ayininden örnekler, 12 Kasım Üsküdar Surp Garabed Kilisesi, 6 Kasım Kumkapı Surp Asdvadzadzin Kilisesi ve 15 Ekim Bakırköy Surp Asdvadzadzin Kilisesi (Fotoğraf: Maral Civanyan, 2019).

Eskiden Ermeni geleneğinde mezarlık dönüşünde eve gidilerek *danerets* iştirakiyle teselli duası edilirdi. Günümüzde katılımcı sayısı ve yaşamın değişen koşullarına bağlı olarak ekonomik imkânlar dâhilinde mezarlık dönüşünde kiliseye geri dönülerek ‘salon’ tabir edilen ve kilisenin salonunda cenazeye gitmeyenlerin mezarlıktan dönenleri karşıladığı bir uygulamadır.



Şekil 3.18 : Salon ayini ve geleneği, Feriköy Surp Vartanants Kilisesi (Fotoğraf: Maral Civanyan 2019).

Bu uygulamada, geleneksel ikramlar yer alır. Su, kahve yanında bisküvi ve helvası vardır. Ayrıca, zorunlu olmayan uygulamalardan ölenin canı için yemek de dağıtılabilmektedir. Eskiden helvası ölenin yedisinde yapılırken bugün cenaze töreninin gerçekleştiği gün içerisinde de yapılabilmektedir. Papaz kibleye dönerek

tüm katılımcılarla ayakta *purvara* koyduğu *ghung* ile duasına başlar. Önündeki masanın üzerinde helvası, haç varsa canı için hazırlanmış yemeği de kutsayarak varsa tıbir ile yoksa tek başına son teselli duasını gerçekleştirerek bitirir.

Ermeni geleneğinde ölenin kırkına ve senesine *hokehankist* yani ebedi istirahat denmektedir. Ve büyük bayramlar ertesinde *merelots*, ölüleri anma günleri mevcuttur.



4. ÖLÜM-RİTÜEL VE MÜZİK

Ölüm kavramının Ermeni kimliği, kültürü ve Hristiyanlığına içkin şekilde işlenmesinden sonra bu bölümde antropoloji, sosyoloji ve psikoloji sosyal bilimlerin bazı yaklaşımlarına yer verilmiştir. Bu bağlamda ölümün, ritüel ve müzik üzerinde nasıl ve ne şekilde işlev kazandığına da değinilerek sonuç ve öneriler bölümüne bağlanır.

4.1 Ölüm Fenomeninin Evrensel Değeri: Ölümlülük Yarası

İmge Latince *imago*, duyularımız yoluyla bir uyarana ihtiyaç duymaksızın bilinçte oluşan imaj, nesne ve olaylar (TDK), emare, hayal *imagination* (Sevan Nişanyan Sözlük). Sayın (2018), imgenin hallerinin hem bir benzeşim hem de bir iz barındırıyor olmasından kaynaklı aslında bir ‘çifte varoluşa’ atıfta bulunduğu işaret ederken sözünü ettiği izin, ölümle bağlantılı bir noktadan refere ettiğini başka bir söylemle ölümün izini süren bir şey olduğu dolayısıyla tarihin ilk imgelerinin de buradan geldiğine dikkat çeker. Ölümle yaşam arasındaki ayrım, fiziksel değişimin imgeleriyle algılayabildiğimiz farklı bir ifadeyle duyular yoluyla duysal etkilere dayalı yani hareketten yoksun, ayakta duramayan uyuyan bir insan imajındaki gibi yatar vaziyette duran ve nefesin bedenden boşalımıyla geriye kalanın tanıdık gelmeyen bir yerden, ne yaşama ne ölüme benzeyen imge hali, artık insan olmayan, ölü bir bedene veya cesede dönüşümündedir. Lacanyen Psikanalitik ‘Ayna Evresi’ teorisinde, aynaya bakan bebeğin annesinin bedeni ve kendi bedeni arasındaki ayrımı kavramasıyla aynada sahip olduğu imgenin farkındalığı ile hayalinde yaratmış olduğu imge arasında meydana gelen Sayın’ın söylemiyle *yarığı* anladığında Lacan’ın ifade ettiği gibi insanın kendini imge olarak oluşturmasıdır yine ölümle ilintili olarak aynada kendi cesedine baktığı metaforudur (Sayın, 2018). Çünkü insan ölümü diğerinin yani bir başkasının üzerinden tecrübe edebilmektedir. Diyebiliriz ki, cenaze töreniyle bir nevi karşılaştığı, gördüğü kendi ölüm projeksiyonudur. İmgelerde birikmiş bulunan anlam dağarcığı sayesinde yüzyıllarca hayatta

kalabilirken böylelikle nesiller boyu bu imgeler atalardan aktararak veya miras alınarak gelebilmektedir. Dolayısıyla bu anlam bağları atalar, ferdi ve toplumsal boyutta işlev ve sembolleri arasında kurulan bir döngü olarak nitelenebilir. Sanatta oluşturulan imgelerin de insana içkin bir yanıt sunmasının temelinde de bu insan imgelerinin bulunması sonucuna dayalı olarak seyirci veya dinleyicinin yaşamını da kapsayabilmesidir (Finkelstein, 1995, s.25). Törenlerle bağlantılı olarak ölüm anından defnine kadar geçen aşamalarda ölümün de pek çok imge halleri bulunur. Eskiye kıyasla artık insan ömrünün uzaması tıp ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak imgelerinde, ritüeller ve uygulamalarında değişimlere yol açmıştır. Günümüz anlayışında artık ölüm ertelenebildiği kadar ertelenme çabasını taşımaktadır. Beyin ölse dahi bağlandığı makineler sayesinde beden yaşamaya devam etmektedir dolayısıyla tarihte kalan ölüm döşegi gibi imge halleri süreci içerisinde bazen tamamen yok olarak bazen de şekil değiştirerek evirildiği görülüyor. Ortaçağ öncesinde hasta yatağında, ölümün herkesin yanında gerçekleşmesi ondokuzuncu yüzyıla kadar bedenin ölümüne şahitlikten ziyade öldükten sonra giydirilen kıyafetler ile sergilenmesi olarak anlam değiştirmiş hatta onaltıncı ve onsekizinci yüzyıllar arasında kısa süreliğine de olsa evin kapısının önünde sergilenmesi doğalından sayılmaktaydı. Ortaçağın sonuna gelindiğinde ise doğal ölüm ve ölü bedeninin sergilenmesi yerini ölü bedeninin artık nahoş görüldüğü yaklaşımına bırakırken yeni bir düşünce ile ölü bedenini temsilen ahşap ya da mumdan yapma zamanla standartlaştırılan ‘maske’ uygulamasına dönüşmüştür. Bu maskelerin 19.yüzyılda, ev duvarlarına asılması normal karşılanır bir hal almıştır (Aries, 2004, s. 236). Bu bağlamda, konun başından itibaren vurgulanmak istenen, imge (imago) sözcüğünün ve dolayısıyla imge olarak nitelediklerimizin içinde bizatihi ölümün gömülü olduğudur. Daha açık bir ifadeyle, oluşturulan imgelerin ölümle ilintili bir yerden ifade kazandığıdır. “Var olanda, var olmayanın kullandığı imkânlar vardır”, Lao Tse’ye ait bu sözler aracılığıyla Sayın ölümün, mezarın, kendi içinde taşıdığı boşluğa daha açık bir ifadeyle insanın gördüğünün, boşluğu taşıyan bir imgenin varlığına dikkat çeker (Sayın, 2018).

‘Ölümlük yarası’ diyor Yalom (2008, s. 9), öleceğini bilerek yaşayan insanın böylelikle aldığı yara ve sahip olduğu bu kıymetli armağanın, bilginin ışığında gölgelenmiş hayat. Mutsuzluğun kökeninde yatanın ne olduğunu sorgulayan Epikouros, “her an her yerde olan ölüm korkusu” yanıtını savunur. Ölüm, çocuk

yaşlardan itibaren çeşitli emarelerle görülebilir, örneğin ölü yapraklar, ölü hayvanlar, böcekler, ortadan yok olan aile büyükleri, yas tutan anne, babalar yahut ziyaret edilen mezarlıklar gibi çoğaltılabilir pek çok misalle kendini fark ettirir. Ölümü fark edince onu hafifletmeye yönelik çareler, sözler, mitler arar insanlar (2008, s.11). Çünkü ölüm, ötelenmesi, uzaklaştırılması gerekendir. Zira her gün öleceğini bilerek yaşamak ne kadar mümkün olabilir? Hindistan asıllı düşünür J.Krishnamurti, bir yaşam boyunca bilgi ve tecrübeler edindiğimizi böylece pek çok anı biriktirdiğimizi bu vesileyle de devamlılığın ne olduğunu öğrendiğimizi söyler (ÖZGÜR J4-26, 2017). Kişi aslında bilinmeyenden değil aksine bilinenin kaybindan korktuğunu başka bir ifadeyle sahip olduklarını kaybetmekten korkar (Krishnamurti, 2000, s. 19). Bu kaybetme korkusunun alışılan döngünün sonlanmasından yani devamlılığın nihaileşmesinden ileri geldiğini bunu bağımlılığın yanı sıra zaman algısıyla da ilintili bulduğunu ekler. Çağımızın aksine ölümle yaşamın ‘an’da birlikte olduğunu ve bunun görülebileceği aynanın ise ilişkilerde yani -benimle diğeri- arasındaki ilişkide yattığını söyler. İnsanın her an gölgesi gibi taşıdığı, kurtulamadığı ölüm kaygısı ile yaşamayı öğrenmenin yolunun çeşitli yollar aracılığıyla bastırılarak devamlılığın gerekliliğine Zilboorg referansı ile vurgu yapar “ölmek” başlıklı makalesinde Kızıltan (2017). Ayrıca ölüm endişesi, yansıma ve somutlaştırma yöntemiyle görünmeyen görünürlük kılarak haklı bir kaygı olarak baş edilebilir hale dönüştürülmüş olur. İlginç olan bir noktaya da değinerek, insanların hayvanlar gibi her gün ölüm tehdidine maruz kalmadığı halde bu endişeyi taşıdığını belirtir. Buradan hareketle yaratım itkisi, ölümlülük yarasıyla kazanılmış noksanlık, sakatlık veya kusurluluk duygularını dönüştürerek hayatta kalma mücadelesinde ‘boşluğu dolduracak’ veya bir değiş tokuş yoluyla kaybettiğinin yerine koyabileceği ‘şey’lerin yaratımına dayanır (Kızıltan, 2017). Sanat, yaşamla başa çıkabilmede bir köprü, bir geçiş alanıdır denebilir. Eliade (1992), içsel temsillerin öz’üne ait sembollerin, imgelerin ve mitlerin (mitos) başlarına ne gelirse gelsin asla yok edilemezliğini, başkalaşarak mutlaka günümüze intikal ettiğini vurgular (1992:XVIII).

Ölümün bileşenlerinden biri de yas’tır. Yas tutabilme cesaretine değinerek Saygılı (2019, s. 6-11), aslında her insanın düşüncesinde ‘ölümsüzlük’ imgesi taşıdığını belirtir. Kişiyi cesarete getirmek ve telkin amaçlı kullanılan ‘metanetli ol’ veya ‘metanetini kaybetme’ söylemlerinin durumu kabule geçerek bozulan düzenin geri kazanılmasında öte dünya ve orada kavuşma hayali, umuduyla acıyı dindirme bir

nevi erteleme yöntemi. Ancak, ölümün gerçekliği acının ertelenemez olduğu ile yüzleştirir. Saygılı bu durumda tavsiye niteliğinde, ölüm ve sonsuzluk olgularıyla daha sağlıklı bir ilişki kurabilmenin belki de ölüm aynasından başka bir söylemle yas aracılığıyla kendimize bakabilmeye mümkün olabileceğine işaret eder. Kabul edememenin, direnmenin altında yatan nedenlerden birinin de yitirilenin kurulan ilişkilerde yattığı gerçeğidir (Aykan, 2019, s.18-25). Akgün ise yas imgesine farklı bir perspektiften bakarak, kolektif travmalar neticesinde tutulan yasın bireyselden öte, toplumsalda da tahribata sebebiyet verdiğini, öyle ki, bu tahribatların hem bozulan ilişkiler kapsamında hem de sosyokültürel erdemlerin içi boşalarak kendini gösterdiğidir. Bir diğer tahribat şekli de tutulamayan yas'tır. Suçluların yakalanamayışı veya yakalansa da gereken ceza yaptırımının adaletli şekilde tecelli etmemesi, ortadan kaybolan bir daha haber alınamayan kayıplar gibi durumlarda yerini sürekli olarak tehdit altında hissetme ile ortaya çıkan kızgınlık ve kaygıya bırakarak yas tutulamaz ve belirsizliğe uzanan bir yola içkin olur (2019, s. 32-35). İlintili olarak, *Levinas*'ın sözleri önemlidir; “mezarsız ölümler, sessiz cenazeler yaşayanların düşünüm dünyalarında bir yükür” (Saygılı, 2019, s.11). Geçmiş bugünde devam eder.

Cenaze törenleri, uğurlananlardan çok geride kalan biz ölümlüler içindir. Ölüm düşüncesi takas yoluyla kutsallaştırılır törenler aracılığıyla da bağlamına taşınır (Önkal, 2017). İnsanlar hangi kültürden olurlarsa olsunlar, en basitinden en karmaşığına ölüme karşı takınılan tavrın bir nevi ritüelleştirilmiş reaksiyonu olarak geliştiğı böylece anlaşılmaktadır. Ölümün aşamaları yine kendi kültürü ve toplumu çerçevesinde şekillenip belirlenir bununla ilişkili olarak da kendine has anlam değerlerine göre sürecin belli noktalarında vurgulara sahip olur. (Kiong ve Schiller, 1993, s.1, 3). Bloch ve Parry'ye göre, ölümün içindeki yaşam kaynağı pek çok kültürde rastlandığına işaret ederken natüründen veya bağlamından kopararak sonsuzluk imgesi yani öte dünya hayali ile ölümün kesinliği ortadan kaldırıldığını öne sürerler (1993, s. 5) ve böylece metafiziğe bir aktarım sağlanır (Önkal, 2017). Ölüme gösterilen özen ve bu özen neticesinde şekillenen ritüeller, hayatta kalanlarla göçenler ve toplumdaki fertler ve gruplar arasındadır böylece geniş bir perspektif üzerinden kapsayarak kolektif bir gaye etrafında toplanılarak hem sürekliliğı hem kurumsallığı oluştururken diğer yandan da anlaşma olarak nitelenebilecek ritüeller aracılığıyla da grubunu ötekilerden ayırır. Ritüeller, toplumun kendisini nasıl

gördüğüne dair ipuçları verir (Kiong ve Schiller, 1993:5-6). Doğum da ölüm de bizim dışımızda gerçekleşmektedir. Birikmiş bir hafızanın içine doğar insan ve bu birikmiş bilgiler ışığında anlamlandırır, şekillenir ve gelişir. Bu referanslar ile kendini, dünyayı tanımlar. İçine doğulan kolektif mitler sabit bir devrin hikâyeleridir ve insan buna gereksinim duyar yani bu sabitliğe çünkü bu hayatta ölüm vardır ve her şey sonludur. Bu durumun insan üzerinde yarattığı güvensizlik duygusunun üzerine çıkabilmek için mitler vardır diyor Saydam (2017) ve mitlerin taşıdığı evrensel nesnellığe Jung referansıyla dikkat çekerken, sonlanma olgusundan kaynaklı belirsizliğin bu mitler sayesinde dönüştürebildiğini de öne sürer. Saydam, mit sözcüğünü özellikle kullanırken aynı zamanda birincil yani ‘yaşayan, yaşatan ve yaşanan’ manası üzerinden yer verir. Antik dönemlerde ölümlerini evin içerisine gömecek kadar ölümü yaşamın doğal parçası olarak kabul eden insan, zaman içerisinde ötelemeye çalışılan bir davranışa yerini bırakarak ölümlerine yaşam alanlarının dışında ayrı şehirler olan mezarları inşa ettiler. Böylece ölüm olabildiğince uzağa konumlandırılarak yaşamın canlılığı gölgelenemeyecektir. Ve hatta tüm bu tören ve ritüellerin bir bağlamda manası belki de bu ötelemeyi meşrulaştırmanın aracı olarak işlev kazandığı şeklinde ifade edilebilir (Kızıltan, 2017).

4.2 Ölümün Sesi: Ritüel Müzik

Ritüel (ritual), sık tekrarlara dayalı, sembollerin kullanıldığı bir davranış modeli olup Marshall (1999, s. 623-624), kolektif bir paylaşımın oluşmasını sağlayan ve toplumsallaştıran yapısı ile gerek sosyokültürel yaşamın ve gerekse dini hayatı şekillendiren bir değer olarak benimsenip uygulanır (Şahin, 2008, s. 270). Genep’e göre, insanın sadece topluma doğmakla kalmayıp aynı zamanda toplum içinde yeniden yaratılmasını ve kabul görmesini sağlayan bu törenlerin vesilesiyle gerçekleştiğini söyler (Marshall, 1999, s. 623-624). Müzik ise yapısındaki unsurların ardındaki anlatıyı (mitos) bağlamına taşıyarak bir yandan anlam kazandırırken öte yandan da dinleyen için anlamlı hale gelmektedir. Bu gücü doğal yapısında barındıran müziğin, ritüelle paylaştığı ortak özelliklerinden kaynaklanmaktadır (Şahin, 2008, s. 278). Bu bağlamda, sembol (symbol), ritüel ve mite içkin şekilde en küçük parçası olan anlam unsurudur. Bu nedenle Geertz, insanın oluşturduğu anlamlar örüntüsünün temelini davranışların sembolliğe dayanmasından

kaynaklandığını öne sürer (Marshall, 1999, s. 647). Cenaze törenlerinde ritüel ve müzik gibi unsurlarla oluşturulan dramatizasyon eşliğinde, gerçeklik ve metafizik arasında bir köprü kurulur ve ölüm, sonsuz yaşamla değiş tokuş edilir (substitutions) farklı bir söylemle yerine konulur. Ritüel bir iletişim aracıdır. Öyle ki, sosyo-kültürel yapıda içkin olan değerlerin aktarım ve iletiminde sembolik bir anlam taşır. Homan referansı ile ise ritüel, toplumun iç dinamikleri, yasalarıyla ilintilidir (Harris, 1997, s. 35). Ritüel öte yandan kimlikle de ilgilidir çünkü kültürel hafızayı da temsil eder. Assman'a göre, kimliği koruma adına hafızalanan bilgi, kolektif ve ameliye sahip güdüyü 'kaydetme', 'çağırma' ve 'iletme' yoluyla ritüele dönüştürülerek toplumsal katılımı sağlamış ve böylece kültürel kimlik yeniden meydana getirilirken kültürel bellekte günlük yaşamın dışındaki olayların anımsanmasını sağlar. Ayrıca, ritüeller Kiong ve Schiller'in (1993, s. 5) Leach referansı ile vurguladıkları üzere topluluğun özünü nasıl anlamlandırdığı hususunda bir şey anlatır. Burayla ilişki olarak, belki de toplumlar ritüeller aracılığıyla öteki olarak konumlandıkları ne kadar farklı olduğu vurgusunu bu şekilde yansıttığı düşünülebilir. Durkheim, topluluğun canlı bir duruma gelmesini, müşterek değerlerin (value) tazelenmesi Kiong ve Schiller (1993, s. 3) ve bilinmezliğin ve belirsizliğin hissettirdiği tedirginliği atarak güvenin tekrardan inşa edilmesi sadece metinlere dayalı kalmayan (sözlü tarih) kültürel hafıza törenlere aktarılacak aşma çabasını güden bir hale dönüşür (Assman, 2001, s. 65-68). Apostel ritüeli, 'dünya içinde dünya' şeklinde ifade eder (Harris, 1997, s. 36) ve Geertz bu söylemle ilintili olarak pek çok öğeden oluşan sembollerin vasıtasıyla oluşturulan dini ritüellerin eş zamanlı olarak anda var olan nesnelliğin prototipi ile gerek olanın prototipini kapsayan değerler yöntemi kurduğunu savunur. Bu nedenle Geertz ritüeli, dini açan bir araç olarak görür (Şahin, 2008, s. 271). Bu ifade İstanbul Ermeni cenaze törenleri geleneğinde karşılığını açıkça bulur. Başka bir ifadeyle cenaze törenlerinde alt sembollerini temsilen kullanılan kilise objeleri belli kurallar çerçevesinde kullanılan alan ve sembolik anlamları, statü ve role bağlı belirli hareketler ile mitsel aktarımlar eşliğinde oluşturulan tiyatral atmosfer başka bir söylemle ölü defnedilene değin anlamlı biçimde oluşturulmuş sesler ve davranışlar, toplumsal ve bireysel mit, semboller, ritüel ve müzik örüntüleri üzerinden kazandığı kutsiyet açıkça görülür.

Antropolojik açıdan, cenaze törenleri özelinde müziğin, kolektif belleğin çıkış noktasını desteklediğini ve eksik olanın tekrardan yerine konmasını temsil ettiğini

öne sürer. Ve cenaze törenlerinde yer alan ‘melodize konuşmaların’ törende yer edinen müziğin kaynağını oluşturduğunu iddia eder. Antropologlar, ölümün insanın varlık krizini ve önemli bir farkındalığı temsil ettiği çıkarımına ulaştılar. İzdırpla kaybedilen düzen ve dengenin nihayetinde dışavurumu olarak ses üretme (ağıt yakmak gibi) ve müzik yapma eğilim ve yöntemine başvurmuş böylece cenaze törenlerinde ritüel müzik (music as ritual) kendine yer edinmiştir (The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture, 2019, s. 2-4 ve Şahin, 2008, s.278). “Ölümler için ağlamanın bir yaşam iradesi” olduğunu söyler Bledar Kondin, ritüel ve ritüel müziğin bu bağlamda Geertz ve Apostel’i destekler nitelikte, hem yaşama iradesine hem ölümlere hizmet ve ölüme bağlı olarak kaybedilen düzenin geri kazanılmasında etkindir (The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture, 2019, s. 2-4). Ölüm ritüellerini dönüşüm prosesi olarak aldığımızda, Rembong ritüellerin topluluk içerisindeki statü ve güç ilişkilerini hem yönlendirme hem de topluluğun devamlılığını sağlayabilmede kullanıldığını söyler. Bireysellik ve topluluk arasındaki gerilimler ritüel performansla tören süresince oynanır ve çözülür. Erb, bireyselliği somut, topluluğu ise soyut alarak, ölüm gerçekleştiğinde topluluktan birinin ayrıldığını ve onu bireysel olarak diğerlerinden farklılaştığını ve sonrasında tören aracılığıyla tekrar kolektiviteye geri sokularak bütünü yaratmayı sağladığını söyler (Kiong ve Schiller, 1993, s. 7). Yaşamdan ölüme yapılan yolculuğa eşlik ederken ritüel öte yandan yas tutan için sosyal statünün değişimine aracılık eder (Romanoff, 2010, s. 699). Eskiden Anadolu’da gerçekleştirilen Ermeni cenaze törenleri geleneğinde yer alan ‘ağlayıcı kadınlar’ın (lasta mayr) varlığından söz edilir. Bu kadınlar topluluk içerisinde ızdırabın yansıtılması rolünü üstlenirler ancak kentlere yaşanan göçler neticesinde kentte ölüm, ızdırabın yansıtılmasında belirlenen kurallara bağlı olarak gerçekleştirilen ritüeller aracılığıyla sınırlandırılmış oldu. Müziğin ritüel çerçevesindeki rolü, dini deneyime katılım ve deneyimin etkisini kuvvetlendirirken öte taraftan duyguların anlatımında sembolik yatırımları yaratma bağlamında önemi belirginleşir. Burayla ilişkili olarak Stokes’un öne sürdüğü teodise sorunun aşılmasında müziğin dini değer ile sosyal gerçeklik arasında etkin olarak oluşturduğu uzlaşından söz eder (Şahin, 2008, s. 280). İstanbul Ermeni cenaze müziğinin teodise aksanı ise dünyevi gerçeklikte yaşanan kayıp ile öte dünya kavramıyla doğan varlık arasındaki arafı doldurarak köprü vazifesi görmesinde yatar. Böylece, Turner telafi ve sağaltıcı olarak nitelediği ritüelin, ölümün meydana

getirdiği yıkıcı etki tiyatral atmosfer aracılığı ile sosyal çatışma sanat aracılığıyla meşrulaştırılır ve kolektifin devamlılığı da sağlanmış olur (Şahin, 2008, s. 281).



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Finkelstein (1995, s.25), tüm sanat eserlerinin insan imgeleriyle yaratıldığını ve insana özgü bir yanıt sunarken etki edenin de bu imgelerin olduğunu söyler. İmgelerin ölümle ilintili bir noktadan referansla hareket ediyor olmasından ötürü insan imgelere içkin olan ölümün izleriyle yaşar ve böylece bu imgelerin kalıntılarının kümülatif birikimleri nesiller boyu kaybolmadan aktarılır (Sayın, 2018).

İnsan, doğumu ile başka bir aidiyetten koparak dünyada yaratılmış aidiyetlerin içine doğarken yaşamı süresince kendi yarattığı aidiyetleri de oluşturmaktadır. Dolayısıyla çoğu şey aidiyet'in etrafında şekillenir, değişir ve belki de yıkılıp tekrar inşa edilir. *Kerezmanadun* kelimesindeki ev manasına gelen *dun* sözcüğünde beliren aidiyet aksanı, mezar ayininde ölünün söylediği ve kurtuluşunun ümidi olarak gördüğü *Mertsetsa Yes i Turin Kerezmani* şaraganında da belirgindir. Öyle ki, yaratıldığı toprağın rahmine girmeye hazırlanışın kıvancını anlatan şaragan Hristiyanlık inancında ölümün içinden çıkan yaşam felsefesine dayalı olarak öte dünyaya atfen toprak, anne olgusuyla sembolize edilirken öte yandan kapsayıcı, tutan rahme geri dönüş metaforik olarak aktarılır. Burayla ilintili olarak, *uğargavorutyun* ve *poğatrivil* sözcükleri de Ermeniler için dünyadaki aidiyetten metafiziksel başka bir aidiyete göç edilen yolculuk olarak ifade kazandığı görülmektedir.

Ölümün en önemli bileşenlerinden sayılan yas tutma aracılığıyla gelen şifa bir nevi yaşam istencinin de göstergesidir. Bu bağlamda, kaybedilenlerin imgeleri, tasarımları kabul edilmese dahi akıldan çıkarılamayacağı bu noktada yas tutmanın işlevini imgeyle kurulan ilişki olarak açıklayan Volkan, ansızın gelen ölümlerde şok nedeniyle imgeyle kurulan ilişkide gecikmelerin görüldüğünü belirtir. 'Son dakika nesneleri' olarak ifade ettiği, sembolik dışsallaştırmalarla daha açık bir ifadeyle birey ve imgenin dışarıda sembolik bir nesne aracılığıyla birleştirildiği bitmeyen yaslara örnek veren Volkan, cenaze müziğinin bu bağlamda işlev kazandığını böylece bireyin kendisini ve kaybettiği kişiyi sembolik nesne olan müzik aracılığıyla bağladığını öne sürer (2015). Cenaze müziğinin yanı sıra sözlerin ölümle ilgili bir

bağlayıcılığı bulunmamasına karşın ölüm olgusuyla bağdaştırılarak Hrant Dink'in ölüm yıldönümlerinde her yıl çalınan Sarı Gelin türküsü de bu bağlamda dışsallaştırılmış müzik nesnesi olarak işlev kazandığı söylenebilir. Bunlara ek olarak, örneğin kayıp , 'milli' kavramıyla bağlandığında milli sembol olarak dönüştürebiliyor. Ermeni toplumu gibi yaşamı varlık ve yokluk, kabul görme veya görülmeme düzleminde geçen Gomidas Vartabed, Ermeniler için derlemeleri ve dini müzik alanında yaptığı milli etonasyon çalışmalarıyla 'otantikliğin sesi' veya 'bir ulusun ruhunun sesini' verdiği şeklinde ifadeler eşliğinde milli bir sembol olurken yaşanan 1915 olayları nedeniyle de toplumun belirgin ölüm sembollerindendir. Toplumun bir diğer ölüm sembollerinden olan dönemin dini lideri İstanbul Ermeni 84. Patriklerinden II. Mesrob Mutaftyan'ın Hrant Dink'in öldürülmesinden kısa bir süre sonra rahatsızlanmasını toplumu şüpheyile karşıladı. Volkan (2015), bu tür kayıplarda ölen kişilerin toplumun başı rolünde bulunmasıyla birer aktarım figürü olduğunu ayrıca Hrant Dink gibi veya zorunlu göç gibi nedenlere bağlı olarak yaşanan travmatik kayıpların 'büyük grup kimliğini' temsil ettiklerini, anıtlar veya anma günleri gibi semboller aracılığıyla bağlantı objelerinin 'dışa' koyulduğu ve aynı zamanda 'tarihsel belleğin' de taşıyıcıları olarak rol oynadıklarını belirtir. Bu bağlamda, Akbank Söyleşileri kapsamında Sanem Yazıcıoğlu'nun konuşmacı olarak yer aldığı ' Zaman ve Bilinç İlişkisinin Bellek Bağlamında Araştırılması' başlıklı söyleşide Husserl referansıya, travmaların atlatılamayışını kurulamayan zamansallıktan ileri geldiğini daha açık ifadeyle geçmişin geçmiş olarak kalmayıp devam ediyor olmasını 'halüsinasyon' olarak niteliyor (2017). Buradan hareketle, araştırma müziğin metalaşmasının yanı sıra aynı zamanda İstanbul Ermeni cenaze törenlerinde toplumsal aktarımların da tezahür ettiğini öne sürmektedir.

İstanbul Ermeni cenaze törenleri geleneğinde ölümle meydana gelen boşluklar ritüeller, melodik konuşmalar ve ritüel müziklerle doldurulmaktadır. Bu bağlamda ritüeller, Ermeni Hristiyanlığında yer alan doğum, vaftiz, cenaze gibi döngülerin önemli birer işaretleyicisi olurken toplanma anlamına gelen 'Allah'ın evini' sembolize eden kilise çatısı altında kolektifi oluşturacak şekilde sembolik bir iletişim aracı işlevi görürken öte yandan kültürel hafızayı ve değerleri kaydetme, çağırma ve iletme yoluyla öğrenir, arınır, olgunlaşır ve dönüştürülmesi sağlanır.

Üç ayrı bölüm olarak yapılan İstanbul Ermeni cenaze törenlerinde yer alan kilise ayini, mezarlık ayini ve sonrasında gerçekleştirilen son telkin anlamına gelen salon

ayininde, baştan sona müziğin etkin şekilde melodik konuşmalar, canlı müzik performansları aracılığıyla ne denli önemli bir yere sahip olduğu belirgin şekilde görülmektedir. Ölüm, yaratıcı bir kanal olan müzik aracılığı ile ifade kazanırken, geçmişte Anadolu Ermenileri arasında ızdırabın dışavurumu olarak ses üretmenin ‘ağıt yakma veya ağlayıcı kadınlar’ geleneği aracılığıyla hayata geçirilirken dini görevlilerce engellenmiş, yasaklanmış ancak müzik yapma motivasyonu cenaze törenlerinde ritüel müzik (music as ritual) özellikle Ermeni toplumu için vazgeçilmezlerinden olarak devam etmektedir.

İstanbul Ermeni cenaze törenleri geleneğinde cenaze müziği aracılığıyla ortaya çıkan ironi dikkat çekicidir öyle ki, metanın kendi ve toplumsal ilişkisi içinde ticarileştirilmesiyle görünürlük kazanmaktadır. Araştırma kavramsal çerçevesini Karl Marx’ın bilinen ‘Kapital’ çalışmasının merkezini oluşturan ‘meta’ teorisi üzerinden bakış açısı geliştirmeye çalışarak yola çıkmıştır. Görüşmelerde bazı cenazecilerin ‘bizde sınıf’ yoktur ifadelerinin aksine *garaktrutyun* sözcüğü ile üstü örtülü sınıfsal bir düzenlemeye atfen kullanılmakla birlikte sınıfsallık müzik aracılığıyla görünürlük kazanmaktadır. Buna göre, kilise ayinlerinde *miyatsayn garaktrutyun* ekonomik imkanları doyurucu olmayanların mecbur kaldıkları bir uygulamaya dönüşürken çoksesli *garkatrutyunlar* ise üst sınıfın satın alabildiği bir opsiyon olarak belirlemekte. Yapılan görüşmelerde dile getirilen sınıfsallığın Anadolu’dan ziyade kentlerdeki arz talebe bağlı olarak ortaya çıktığı ifadeleri, cenaze törenlerinde yer alan cenaze müziği üsluplarından olan çoksesliliğin zenginliğin, modernliğin göstergesi olarak işlev kazanırken kadim kavramıyla bağlanan tekseslilik ise geri kalmışlığın ve yoksulluğun ifadesi olarak nitelenmekle birlikte böylece değersizlik atfı da kazanmaktadır. Bu bağlamda, cenaze müziğinde ortaya çıkan dualitenin aktörlerinden biri olan Ermeni Patrikhanesi sosyo-politik ve ekonomik açmazların gölgesinde ayrıştırmaya yaşamak için gereksinim duyarak dini doktrinin aksine ölümü eşitlik ilkesinden çıkartmaktadır. Burada yer alan diğer aktör ise ayrışmaya farklı nedenlerle gereksinim hissederken bu ikilemin hayata geçirilmesinde dönemin patriğine taleb olarak ileten Ermeni elitleridir. Anadolu Ermenilerinde yaygın olmayan çokseslilik, Batılılaşmayla yani modernizmle Ermeni kiliselerinde karşılık bulurken varsıl Ermenilerin benimseyerek modernleşmenin bir aracı ifadesi olarak kendini diğerinden ayrıştırır. Böylece, Tanrının önünde değerini arttırırken öte yandan toplum katındaki yerini de pekiştirir. Buradan hareketle, yaşadığı

topraklardan göçederek belli semtlerde kümelenen ve İstanbullu olan Anadolu'luların, cemaatin belli bir kesmi tarafından kabul görmedikleri bu nedenlerle, Anadolu Ermenilerinde görülmeyen çoksesliliğin bir anlatım biçimi olarak yerleşmesi zenginliğin, statünün, modernliğin pekiştiricisi olarak işlev kazandığını da düşündürmektedir.

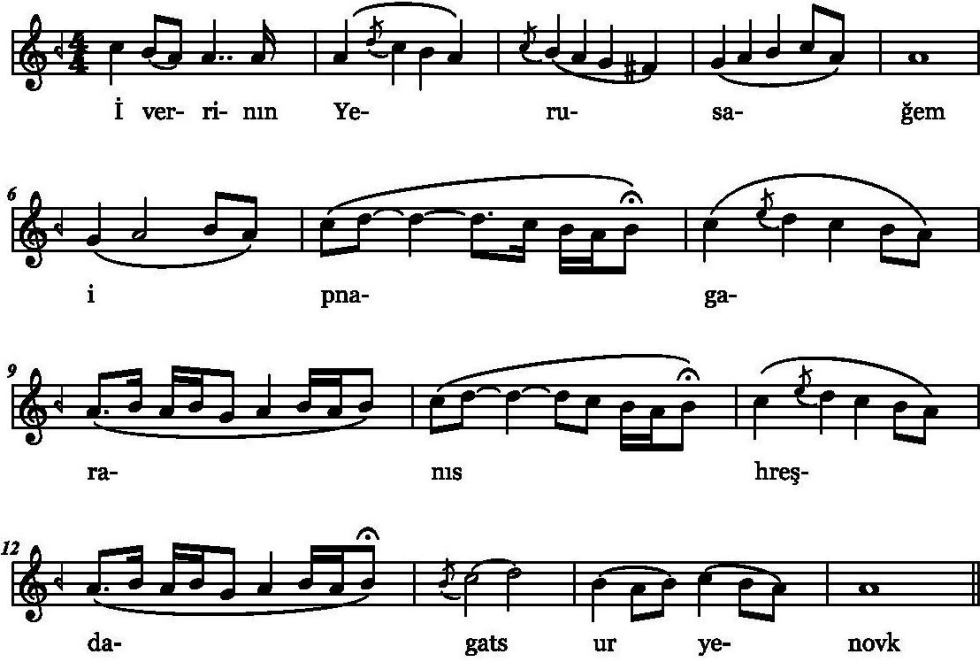
Osmanlı döneminde 16.yüzyıldan 18.yüzyıla kadar Anadolu'dan İstanbul'a göçler neticesinde artan Ermeni nüfusu için kiliselerin etrafında toplanılacak şekilde tasarlanarak altı semte yerleştirilen kapalı olarak yaşam süren topluluk 'Altı Cemaat' olarak bilinir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 70). Anadolu menşeililerin cenaze ilanlarında memleket vurgusu toprak bağlantısıyla aidiyete yapılan atıf dikkat çekerken kolektif bir hafıza işaretleyicisi edimi kazanmakla birlikte (birbirlerini tanısal da tanımasalar da) iletişim aracı olarak da rol oynamaktadır. Bununla birlikte, vefatın duyurulmasında kaybolma sözcüğü 'acı kaybımız' veya 'aramızdan ayrılan' şeklinde ifade kazandığı da görülmektedir. Taziyeler ise dini doktrinin sembolü olan ışık (Rabbin ışığını temsil eder) ile bağdaştırılarak *Asdvatdz hokin lusavore* türkçesinde Allah ruhunu (ölenin) aydınlatsın veya *Luyseru meç ninçe* ışıklar içerisinde uyusun şeklinde ifade edilmektedir.

Araştırmanın planlanan müzik repertuarı çalışma ve görüşmeleri Covid 19 salgını nedeniyle kısıtlılıklar içermekle birlikte bazı bulguları açık uçlu bırakacak şekilde yer verilmiştir. Sınıfsallık ayrımının belirgin olarak iki şekilde ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan ilki, kilise ayinlerinde cenaze müziğinin muganniler aracılığıyla kilisenin *adyan* bölümünde *miyatsayn* olarak icra edilen veya çoksesli düzenlemeyle org çalgısı ve koro eşliğinde kilisenin üst galerisinden (balkon) seslendirilen. Bu her iki ayrı tarzı barındıran cenaze müziği, sınıflara göre değişen dini bir hiyerarşi ile birlikte farklı fiyat aralıklarını kapsayarak satılmaktadır. İkincisi, kilise ve mezarlık arasında ortaya çıkan dualite. Mezarlık ayinlerinde kilisenin aksine dini hiyerarşi ile icra edilen müziğin sınıfsal bir uygulamaya tabi tutulmayarak bir papaz ve iki tıbir eşliğinde herkes ve her kesim için standartlaştırılmış *miyatsayn* icra ile gerçekleştirilmesidir. Böylece, *miyatsayn* üslup eşitlik ilkesiyle yani otantik olan ile örtüştürülmekte. Bununla birlikte, mezarlık müzik icralarında işitilen makamasallık, kilise *miyatsayn* düzenlemelerinde duyulmamaktadır.

İ VERİNN YERUSAĞEM (Göksel Kudüs)

Makamı: Uşşak
Usûlü: Sofyan

Dikteleyen: Murat İçlinalça
Tarih: 26.07.2020



Şekil 5.1 : İ Verinn Yerusagem şaraganı, mezarlık ayini ses kayıtlarından dikte edilmiş miyatsayn nota örneği (Dikteleyen: Murat İçlinalça 2020).

Hem kilise hem de mezarlık ayini repertuarında ortak yeri olan *İ Verinn Yerusagem* şaraganı, Şekil 5.1’de mezarlık ayininde gerçekleştirilen ses kaydı aracılığıyla dikte edilerek paylaşılmıştır. Buna göre, mezarlık ayininde Uşşak makamında sofyan usule göre seslendirilen şaragan, *miyatsayn* düzenlenmiş kilise ayinlerinde işitilmemektedir. Başka bir söylemle, şaraganın çokseslendirilmiş düzenlemesi ile makamsal versiyonunun bulunmasına rağmen kilise *miyatsayn* düzenlemelerinde makamsal icra ortadan kalkarken makamsallığın sadece mezarlık ayininde icra edildiğine tanıklık edilmiştir. Buraya ek olarak, araştırma sırasında bazı kiliselerde sadece seslendirme üsluplarında batı ve alaturkanın karma olarak yer aldığına rastlanılmış olup bunun da nedenin mugannilerin farklı ekollerden yetişmiş olmalarından kaynaklanabileceğidir. Kiliseler arasında korist ve mugannilerin ve organistlerin icralarının tecrübe ve birikimlerine dayalı olarak nitelik kazandığı da görülmektedir.

Ermeniler ölülerini ceset olarak görmemekle birlikte uyuyan anlamına gelen *nınçetsyal* sözcüğünü kullanmaktadırlar. Buradaki uyku sembolü Hıristiyan felesefesinde ölü olarak doğacağı yeni yaşamına daha net bir ifadeyle asıl gerçek

yaşamına uyanacak olmasıdır. Bu bağlamda, *İ Verinn Yerusağem* (kz. 3.4.1, 3.5.1) sözlerinde matemın kara bir matem olmadığı, ölenin kötü bir yere gitmediğini betimlerken yeni yaşamının başlangıcını müjdeleyen bir şaragandır.

Kilise ayinlerinde gerek çoksesli gerekse *miyatsayn* uygulanan cenaze repertuarlarında yortu, özel günler ve cenaze çeşitlerine göre değişimler olabilmektedir. Araştırma sırasında dikkat çeken bir diğer nokta ise çoksesli düzenlemeye tabi olarak kaldırılan cenazelerin kilise ayinlerinde aile korteji geçişine değin fon müziği niteliğinde yer verilen organistin solo enstrümantal performansı, trajik ölümlere bağlı olarak gerçekleşen cenaze törenlerinde kortej öncesinde cenaze ailesinin ve/veya yakınlarının ızdıraplarından kaynaklanan yakarışları, haykırışları orgun sesinin daha güçlü ve/veya akorların yoğunlaştırılmasıyla bastırmaya yönelik bir edim kazandığı görülmektedir. Farklı bir söylemle, ızdırabın sesini yine başka bir ses aracılığıyla gömerek örtmeye çalışmak şeklinde yorumlanabilir.

İstanbul Ermeni kilise geleneğinin otantik çalgısının ‘esas’ sözcüğüyle *tnzgha* yani zil olduğu şeklinde ifade kazanırken öte yandan yine kilise içerisinde oluşturulan dramatikasyonda kullanılan ancak çalgı olarak nitelenmeyen *purvar* ve *kşots* ritüellerin yürütülmesinde önemli bir itici güce sahiptir. *Purvar*, dünyadan metafiziğe doğru iletilen dulara rol alırken *kşots* metafizikten dünyaya iletilen sesin sembolik nesnesi olarak işlev kazanmaktadır. Geleneksel *purvar* hem *miyatsayn* hem de çoksesli düzenlenmiş cenazelerde yaygın ve etkin kullanım alanına sahipken modernizmin etkisi ve Batı Katolik kilise geleneğinden esinlenerek adapte edilen org çalgısı ise sadece çoksesli düzenlenen cenazelerde görülebilmektedir.

16. ve 17.yüzyıllarda ‘hoca’ ve ‘çelebi’ terimleri varlıklı, nüfuzlu bireylere verilen ünvanlardı ve dönemin tüccarları Batı ile kurulan ticari temaslarda önemli rol üstlenmekteydi. 18.yüzyılın ikinci yarısından sonra ise büyük tüccarlar ‘amira’ olarak anılmaya başlanmıştı öyle ki amiralar kilise, patrikhane işleyiş ve meselelerinde söz hakkı sahibiyken 19.yüzyılda güç ve itibarlarını arttırarak patrikhane üzerinde baskı oluşturacak konumda yer alıyordu. İstanbul Ermeni cenaze törenlerinde müzik aracılığı ile ortaya çıkan dualite değişmeyen bir anlayışın gölgesinde dönemin Patriğine Batılılaşmayla Ermeni kilisesinde karşılık bulan çoksesli müziğin ayrı bir kategorik uygulamaya tabi tutulmasını talep eden ve bu defa ‘burjuva’ veya ‘elitler’ sözcüğü ile ifade kazanırken talebin hayata geçirilmesiyle metalaşmanın önü açılmıştır. Ermeni cenaze müziğinin tüketim

kapitalinin nesnesi haline getirilerek ‘şeyleştiği’ ve rasyonelleştiği böylece toplumun paradokslarının yansıması olarak belirirken müziğin ötekileştirildiği bunun da ‘fetiş’ bir edim kazanarak ‘noksan modernizm’in uzantısında ortaya çıkan yabancılaşmanın toplumun iç yansımasından kaynaklandığı söylenebilir (Oskay, 1982, s. 35-37).

Alan araştırması, Ermeni Gregoryan mezhebiyle sınırlandırılarak yürütüldüğünden mezhepler arasında ayrıca karşılaştırmalı bir araştırma konusu olarak değerlendirilebileceği görüşünü taşımakla birlikte farklı din ve kültürler arasında da yine karşılaştırmalı olarak işlenebilir. Bunların yanı sıra, Ermeni cenaze törenleri geleneği kapsamında Türkiye Ermenileri, Ermenistan Ermenileri ve Diaspora Ermenileri (-ki bunlar Amerika, Avrupa ve Orta Doğu’da vb. yaşayan Ermeniler olabilir) arasında genişletilerek karşılaştırmalı kapsamlı bir çalışma da kıymetli olacaktır.



KAYNAKLAR

- _____ (1992). 'Müjde İncil'. İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- _____ (2012). 'Tevrat'. Çev. Dr. Jur. Hakkı Demirel, İstanbul: Sak Ofset Yayıncılık.
- Akgün, C.** (2019). 'Toplumsal Travma Sonrası'. *Psikeart Derigisi 'Yas'* Sayı:62 (32- 35). İstanbul: Özgün Ofset.
- Aksoy, N.** (2001). 'Çokkültürlülük Üzerine'. *Helsinki Yurttaşlar Derneği Dizisi: 2* (44-49). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alalaji, A. S.** (2019). 'Sılaya Giden Yol: Ermeni Diasporasında Müzik'. Çev. Ayşe Çavdar. Aras Yayıncılık, İstanbul.
- Anuşyan, T.** (2017). (Başrahip), Kişisel görüşme, 11 Aralık 2017, İstanbul.
- Arca, O.** (2015). 'Habil Kabil Öyküsünün İzinde: İlk Cinayetin Psikanalitik, Kültürel Ve Mitolojik Analizi'. Herşey Hikaye! İstanbul Psikomitoloji Çalışma Grubu, Psikomitoloji ipm. erişim tarihi 8 Haziran 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=h4-nOSdbFw4vet=356s>
- Ariés, P.** (2004). 'Ölüm Döşeginden Mezara'. *Cogito Dergisi, Ölüm: Bir Topografya*. Sayı:40 (213-242).Yapı Kredi Yayınları.
- Armenian R.** erişim tarihi 23 Haziran 2020 <http://www.armenianreligion.am>.
- Artinian, V.** (2004). 'Osmanlı Devleti'nde Ermeni Anayasası'nın Doğuşu 1839-1863'. Çev. Zülal Kılıç. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Assman, J.** (2001). 'Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik'. Çev. Ayşe Tekin (56-65). İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Aubrey, E. E.** (1935). 'What Is Modernism?'. *The Journal of Religion*, Vol. 15 No. 4, 426-447: The University of Chicago Press.
- Aykan, Ö.** (2019). 'Ölümden Yaşam Çıkarma'. *Psikeart Derigisi 'Yas'*, Sayı: 62 (18-25). İstanbul: Özgün Ofset.
- Basmacıyan, K. H.** (2005). 'Şark'ta Toplumsal ve Dinsel Hayat'. Çev. Altuğ Yılmaz. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Behar, C.** (2005). 'Musikiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik'. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkman, E.** (2012). 'Sovyet Ermenistanı'nda Kanun Müziği ve Haçatur Avetisyan'. Türkiye Alim Kitapları, Schaltungsdienst Lange o.H.G., Berlin.
- Bernasconi, R.** (2004). 'Felsefe ve Ölüm Kültürleri'. *Cogito Dergisi, Ölüm: Bir Topografya*. Sayı: 40 (177- 190). Yapı Kredi Yayınları.
- Bilal, M. ve Yıldız, B.** (2019). 'Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası'. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.

- Blacking, J.** (2000). *'How Musical is Man'*. University of Washington Press.
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y.** (2007). *'Kültürel Tarih Işığında: Çok Sesli Batı Müziği'*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bournoutian, A. G.** (2011). *'Ermeni Tarihi: Ermeni Halkının Tarihine Kısa Bir Bakış'*. Çev. Ender Abaoğlu ve Ohannes Kılıçdağı. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Civanyan, V.** (2017). (Cenaze Levazımatçısı), Kişisel görüşme, 07 Aralık 2017, İstanbul.
- Çalgıcıyan, N.** (2017). (Baş Muganni), Kişisel görüşme, 05 Aralık 2017, İstanbul.
- Çetin, H.** (2003-04). 'Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: *Türk Modernleşmesi*'. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 25 (11-40), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Damatyan, K.** (2020). (Papaz), Kişisel görüşme, 03 Mart 2020, İstanbul.
- de la Bretéque, E. A.** (2012). *'Voices of Sorrow: Melodized Speech, Laments, And Heroic Narratives Among The Yezidis Of Armenia'*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 44, 129-148: International Council for Traditional Music.
- Doğanay, R.** (2020). (Muganni ve Müzisyen), Kişisel görüşme, 20 Mayıs 2020, İstanbul.
- Eliade, M.** (1992). *'İmgeler Simgeler'*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları.
- Engelhardt, J.** (2012). 'Music, Sound and Religion'. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, (299-307). Routledge
- Ensaroğlu, Y.** (2001). *'Modernleşme Sürecinde Çokkültürlülük'*. Helsinki Yurttaşlar Derneği Dizisi:2 (85-87). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erginer, G.** (2004). 'Bir Halkbilimcinin Gözünden Ölüm' *Cogito Dergisi, Ölüm: Bir Topografya*. Sayı: 40 (286- 292).Yapı Kredi Yayınları.
- Erol, A.** (2009). *'Müzik Üzerine Düşünmek'*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Feuchtwang, S.** (2010). *'Ritual and Memory'*. Memory. Histories, Theories, Debates. (281- 298). Fordham University Press.
- Finkelstein, S.** (1995). *'Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası'*. Çev. M. Halim Spatar. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Geertz, C.** (1973). 'Ethos, World View, and the Analysis of Sacred Symbols'. *The Interpretation of Cultures*, (126-141). Basic Books, Inc., Publishers, New York.
- Geertz, C.** (1973). 'Religion As a Cultural System'. *The Interpretation of Cultures*, (87-125). Basic Books, Inc., Publishers, New York.
- Geertz, C.** (1973). 'Ritual and Social Change: A Javanese Example'. *The Interpretation of Cultures*, (142- 169). Basic Books, Inc., Publishers, New York.
- Giddens, A.** (1981). *'Modernism and Post-Modernism'*. New German Critique, No. 22, (15-18). Duke University Press, USA.

- Gill, D.** (2017). 'Melancholic Modalities: Affect, Islam and Turkish Classical Musicians'. Oxford University Press.
- Göle, N.** (2000). 'Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine'. İstanbul: Metis Yayınları.
- Habertürk TV.** (2020). 'Koronavirüs salgını travmaya neden olabilir mi?'. *Açık ve Net Programı*. erişim tarihi 27 Haziran 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=58GNlLbMCk0>
- Harris, N. S.** (1997). 'Ritual: Communication and Meaning'. *Journal of Ritual Studies*, Vol. 11: 1 (35-44). Published by: Pamela J. Stewart and Andrew J. Strathern.
- Harvey, D.** (2012). 'Marx'ın Kapital'i İçin Kılavuz'. Çev. Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hobsbawm, E.** (2006). 'Geleneğin İcadı'. Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayıncılık.
- Huşamadyan.** (2010). erişim tarihi 21 Haziran 2020 <https://www.houshamadyan.org/tur/home.html>
- Illich, I.** (2004). 'Ölüme Karşı Ölüm'. *Cogito Dergisi, Ölüm: Bir Topografya*. Sayı:40 (107-120). Yapı Kredi Yayınları.
- İçlinalça, M.** (2017, 2020). (Baş Muganni Yardımcısı ve Müzisyen), Kişisel görüşme, 17 Aralık 2017-2020, İstanbul.
- Jung, G. C.** (2009). 'İnsan ve Sembolleri'. Çev. Ali Nahit Babaoğlu. Okuyanıs Yayıncılık, İstanbul.
- Kaç, B.** (2020). (Cenaze Levazımatçısı), Kişisel görüşme, 18 Nisan 2020, İstanbul.
- Kaya, H.** (2001). 'Modernleşme Sürecinde Çokkültürlülük ve Türkiye'. Helsinki Yurttaşlar Derneği Dizisi: 2 (118-120). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kellehear, A.** (2010). 'Ölme Üzerine Bir İnceleme: Bireysel Bütünlük, Bedensel Çöküş ve Ruhsal Dönüşüm'. Çev. Barış Zeren. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kerovpyan, A. ve Yılmaz, A.** (2010). 'Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler'. Surp Pırgıç Kültür Yayınları Ermeni Vakfı Hastanesi, İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti projesi kapsamında yayımlanmıştır.
- Kerovpyan, A.** (2014). Ermeni Dini Müziğinde Hafıza ve Yazı: Sözlü ve Yazılı Aktarımda Şaragan'lar, *Toplumsal Tarih Dergisi*.
- Kerovpyan, A.** (2017). 'Tsayn Hanabadi: Yeghghetsagan yerazhhdout'ian Paregarkoume 19.Tarou Verdchavorout'ian'. (Çöldeki Ses: 19. Yüzyıl Sonunda Kilise Müziği Düzeni) Publié Par Association Akn, France.
- Kerovpyan, K.** (2000). 'Mitolojik Ermeni Tarihi'. Çev. Sarkis Seropyan, İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Kızıltan, H.** (2017). 'Ölmek'. erişim tarihi 28 Haziran 2020 <https://hakankiziltan.wordpress.com/2017/11/20/olmek/>

- Kiong, C. T. ve Schiller L. A.** (1993). 'The Anthropology of Death: A Preliminary Overview'. Southeast Asian Journal of Social Science, Vol. 21:2, Special Issue: SocialConstructions of Death in Southeast Asia (1-9). Published by: Brill
- Komitas Museum,** erişim tarihi 16.Mayıs 2020 <https://komitasmuseum.am/en/research-center>,
- Kösemihal, R. Mahmut.** (1939). '*Türk Avrupa Musiki Münasebetleri*'. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Krahavak,** erişim tarihi 24 Haziran 2020 https://grahavak.blogspot.com/p/blog-page_22.html?fbclid=IwAR2Pba-yuQ-yUFN9z_gTSSq9_3GF87_URipp8QZba2qzwrzywO1uZXya-d8,
- Krishnamurti, J.** (2000). '*Yaşamak Ve Ölmek Üzerine*'. Çev. Sinan Öner. Ayna Yayınevi
- Kutluk, F.** (1997). '*Müzik ve Politika*'. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Kuyumjian, S. R.** (2010). '*Deliliğin Arkeolojisi - Gomidas: Bir Ermeni İkonunun Portresi*', İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık.
- Levinas, E.** (2004). 'Ölüm ve Öteki'. Cogito Dergisi, Ölüm: Bir Topografya. Sayı:40 (157- 174).Yapı Kredi Yayınları.
- Lévi-Strauss, C.** (2013). '*Mit ve Anlam*'. Çev.Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Madenataran,** erişim tarihi 27 Haziran 2020 <http://www.matenadaran.am>.
- Malinowski, B.** (1990). '*Büyük, Bilim ve Din*'. Çev. Saadet Özkal. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Marshall, G.** (1999). '*Sosyoloji Sözlüğü*'. Çev. Osman Akinhay ve Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, C.** (2011). '*Kapital*. Cilt I'. Çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan. İstanbul: Yordam Kitap.
- Marxs, C. ve Engels, F.** (2009). '*Yazın ve Sanat Üzerine*'. Yayına Hazırlayan: Muzaffer Erdost. Sol Yayınları.
- Mccusker, M. K.** (2012). 'Funeral Music and the Transformation of Southern Musical and Religious Cultures, 1935-1945'. *American Music*, Vol. 30:4 (426-452). University of Illinois Press.
- Merriam, P. A.** (1964). '*Anthropology Of Music*'. Illinois, Northwestern University Press.
- N.V. Nersessian.** ed. (1997). '*Armenian Sacred and Folk Music: Komitas*'. Çev. E. Gulbenkian , Yayımcı Routledge, UKveUSA.
- Nalcı, T.** ed. (2010). '*Gomidas: Bu Toprağın Sesi*'. Doğumunun 140. ve ölümünün 75. Yılında, 2010 yılı Avrupa Kültür Başkenti projesi kapsamında yayıma hazırlanmıştır, Anadolu Kültür. İstanbul.
- Neyzi, L.** (2001). '*Bellek ve Kimlik*'. Helsinki Yurttaşlar Derneği Dizisi: 2 (188-192). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Nişanyan, S.** (2002). 'Nişanyan Sözlük: *Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*'. erişim tarihi 25 Haziran 2020 <https://www.nisanyansozluk.com/>
- Norkunas, M.** (2002). 'Monuments and Memory': *History and Representation in Lowell Massachusetts*. Robert A. Poarch (ed). Smithsonian Institution, USA.
- Olgun, H.** (2016). 'İbadet, Ritüel ve Kurban'. Milet ve Nihal, İnan, *Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi* sayı 13,2.
- Onbaşı, Gençoğlu F.** (2003). 'Geleneksel' Ve 'Modern': Sınırlar ve Geçirgenlikler Üzerine'. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:25 (83-98), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Oran, B.** (1994). 'Religious and national identity among the Balkan muslims: A comparative study on Greece, Bulgaria, Macedonia and Kosovo'. *Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien, CEMOTI* 18, Sayı 1 : (307–324). Paris
- Oskay, Ü.** (1982). 'Müzik ve Yabancılaşma. Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma'. Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.
- Ökten, H. K.** (2010). 'Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri'. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Önkal, G.** (2016). 'Post-modern Doğum, Postmodern Ölüm- Postmodern İntihar'. Pandora Felsefe Seminerleri, erişim tarihi 23 Haziran 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=X16yx80Kdukvet=15s>,
- Özgür, J4-26.** (2017). 'Krishnamurti: Ölüm Üzerine 2'. erişim tarihi 29 Temmuz 2020 https://www.youtube.com/watch?v=220cCqbe_tcvelist=PLvOPSML3OiDJZ-CdFpII0nilMCkA2twps,
- Özşavlı, H.** (2017). 'Urfa Ermenilerinde Nişan, Düğün ve Cenaze Gelenekleri'. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Haziran, Cilt 7 Sayı 13.217-232.
- Pamukciyan, K.** (2003). 'Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-IV: Biyografileriyle Ermeniler'. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Pandora.** (2017). 'Husserl Fenomenolojisinde Bellek: Zaman ve Bilinç İlişkisinin bellek Bağlamında Araştırılması'. erişim tarihi 29 Haziran 2020 https://www.youtube.com/watch?v=2_y0YjWy3g0
- Pelikan, J. J.** (1984). 'The Vindication of Tradition: 1983 Jefferson Lecture in the Humanities'. (65-82). Yale University Press.
- Pierson, C. ve Giddens, A.** (1998). 'Conversation with Anthony Giddens Making Sense of Modernity'. Polity Press, Oxford/UK.
- Plancke, C.** (2015). 'Pain, Rhythm, and Relation: Funerary Lament among the Punu of Congo-Brazzaville'. *International Council for Traditional Music, Yearbook for Traditional Music*, Vol. 47: 97-115.
- Polatyan, S.** (1998). 'Ermeni Müziği', Çev. Tolga Tanyel, İstanbul: Avesta Yayıncılık.
- Richmond, S.** (1998). 'Armenian Sacred And Folk Music: Komitas'. Translated by Edward Gulbekian, Curzon Press.

- Romanoff, B.** (2010). 'Rituals nad The Grieving Process'. *Death Studies*, 22:8. (697-711). Routledge TaylorveFrancis Group.
- Sanal Gomidas Müzesi.** 'Gomidas Vartabed'. Nara Baghdasaryan (proje direktörü), Lusine Melkumyan (ed). http://www.komitas.am/eng/index_eng.php, erişim tarihi 23.06.2020.
- Say, A.** (1997). 'Müzik Tarihi'. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, B.** (2017). 'Deli Dumrul'un Bilinci'. *Kültür Tarihi*, erişim tarihi 29 Haziran 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=6TzGMclg3x8vet=367s>,
- Saygılı, İ.** (2019). 'Yas Tutma Mücadelesi'. *Psikeart Derigisi* 'Yas' Sayı: 62 (6-11). İstanbul: Özgün Ofset.
- Sayın, Z.** (2018). 'Ölüm Terbiyesi'. *Medyascope*, erişim tarihi 20 Haziran 2020 https://www.youtube.com/watch?v=gdlCKY8YM_I,
- Scaff, L. A.** (2005). 'Rationalization'. *Encyclopedia of Social Theory* Ed. George Ritzer. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.
- Seropyan, V.** ed. (2018). 'Hayots Yegeghetsin: Mağakya Badriark Ormanyan'. (Ermeni Kilisesi: Patrik Mağakya Ormanyan), Türkiye Ermenileri Patrikhanesi Ormanyan Kütüphanesi, İstanbul: Patrik Hovagim Yayınları.
- Seyfeli, C.** (2014). 'Ermeni Kilisesi'nin Bir Ritüeli Olarak Sivil Cenaze Merasimleri'. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 30: 101-134.
- Shils, E.** (2003-04). 'Gelenek Nedir'. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 25 (101-131), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Sica, A.** (2005). "Modernity" *Encyclopedia of Social Theory* Ed. George Ritzer. SAGE Publications, Inc.
- Sturman, J.** (2019). 'Funeral Music'. *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. SAGE Publications.
- Subaşı, N.** (2003-04). 'Gelenek ve Kültür'. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 25 (135-144), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Suciyan, T.** (2018). 'Modern Türkiye'de Ermeniler: Soykırımsonrası Toplum, Siyaset ve Tarih'. Çev. Ayşe Günaysu, İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Sulkunen, P.** (1982). 'Society Made Visible: On the Cultural Sociology of Pierre Bourdieu'. *Acta Sociologica*, Vol. 25, No. 2: (103-115), Sage Publications.
- Şahin, İ.** (2008). 'Dinî Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik'. AÜİFD XLIX. Sayı:II, (269-285). Erciyes İlahiyat Fakültesi
- Tahincioğlu, Y.** (2011). 'Tarihleri, Kültürleri ve İnançlarıyla Süryaniler'. İstanbul: Butik Yayıncılık.
- Tchilingirian, H.** (2019). 'Ermeni Kilisesi: Kısa Bir Giriş'. Çev. Lora Sarı. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Ter Minassian, A.** (2006). 'Ermeni Kültürü ve Modernleşme'. Çev.Sosi Dolanoğlu, İstanbul: Aras Yayıncılık.

- Tet Ajanda.** (2015). 'Türkiye Ermenileri Toplum Ajandası'.
https://www.instagram.com/tet_ajanda/?hl=tr. erişim tarihi 30.06.2020.
- Thompson, F. W.** ed. (2014). 'Cultural Identity'. In *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*, Thousand Oaks California: Sage Publications.
- TV 100.** (2020). 'Post Truth'. Okan Bayülgen ile Muhabbet Kralı. erişim tarihi 29 Haziran 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=6fJu-PJ7M2cvt=870s>.
- Url-1** <<http://www.turkiyeermenileripatrikligi.org/site/>>, erişim tarihi 01.06.2020.
- Url-2** <<https://halktv.com.tr/gundem/ibbde-inanc-masasi-kuruluyor-400676h>> erişim tarihi 15.06.2020.
- Volkan, V.** (2015). 'Kayıptan Sonra Yas ve Yaşam'. erişim tarihi 27 Haziran 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=QDGTyZtVa4A>
- Vural, M.** (2003). 'Gelenek ve Din'. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:25 (161-175), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Weber, M.** (1958). 'Introduction: Max Weber's Sociology Of Music'. The Rational and Social Foundations of Music. Translated and edited by D. Martindale, p. xi-xxxv –lii. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, New York.
- Williams, R.** (2012). 'Anahtar Sözcükler'. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalom, D. I.** (2008). 'Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek'. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yarar, B.** (2016). 'Etnomüzikolojik Çerçeve: İstanbul Ermeni Apostolik Kilisesi Müzik Kültürü'. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Yelvington, K. A.** (2002). 'History, Memory and Identity A Programmatic Prolegomenon'. *Critique of Anthropology* Vol. 22 No.3, 227–56: University of South Florida, Tampa. Sage Publications.
- Yıldız B.** (2012) *Kültürel Bellek, Kimlik ve Müzik: Türkiye Ermenileri*, (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, B.** (2013). 'Ermeni Müziği Tarih Yazımında 'Milli Kimlik' Kurgusu'. *International Journal Human Sciences* 10:1.
- Yumul, A.** (2001). 'Modernite/Postmodernite'nin Dışlatıcı İncelikleri'. Helsinki Yurttaşlar Derneği Dizisi:2 (305-308). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zaim, E.** (2012). 'Kültürel Hafıza: Dini Bir Ritüel Olarak Bar Mitzvah'. BA Research Project.
- Zekiyan, B. L.** (2002). 'Ermeniler ve Modernite: Gelenek ve Yenileşme/Özgüllük ve Evrensellik Arasında Ermeni Kimliği'. Çev. Altuğ Yılmaz, İstanbul: Aras Yayıncılık.

Zekiyan, B. L. (2018). ‘Kayıp Kentten Manevi Vatana: *Ermeni Tarihine Toplu bir Bakış Denemesi*’. İtalyancadan Çev. Sema Postacıoğlu, İstanbul: Aras Yayıncılık.

Zekiyan, L. (2020). (Başpiskopos), Kişisel görüşme, 10 Mart 2020, İstanbul.



EKLER

EK A: Sözlük

Apostolik: Havariler soyundan

Arakyal: Havari, İsa'nın öğrencileri

Aşğarapar: Modern (yeni) Ermenice

Avedaran: Kutsal Kitap, İncil

Badarak: Büyük Ayin

Bolsohay: İstanbul Ermenisi

Dağ: Şiir manasında, söz ağırlıklı ezgili okuma

Danerets: Aile Papazı

Der Hayr: Peder, diyakos

Ğaç: Yaşam tahtası 'Genats Payd', İsa'nın çarmıha gerilişinden sonra Haç olarak Hristiyanların inancının ve dini duygularının göstergesi ve kilisede en çok kullanılan kutsal sembol olmuştur.

Gandz: Ölülerin ardından söylenen ezgiler

Gatoğigos: Ermeni kilisesinde en yüksek rütbe, dini lider (Dünya Ermenileri Lideri)

Gazmagerbiç: Düzenlemek, organize etmek, cenaze levazımatçıları için kullanılır

Gisasargavak: Sargavak uyardımcısı

Gnunk veya Mıgırdutyun: Vaftiz

Gregoryan: Aziz krikor'un liderliğinde Hristiyanlık mezhebi ve bu mezhebin takipçileri, kabul edenler

Hağortutyun: Kutsal komünyon

Hankisdyan: 'hankisd' sözcüğünden türeyen istirahat anlamına gelmekle buradaki bağlamında ebedi istirahat manasında kullanılmaktadır.

Hay: Ermeni

Hayr: Baba

Horan: Sahne, apsis

Hreşdag: Melek

İsa: İsmin anlamı 'kurtaran Tanrı' anlamındadır.

İ Verinn Yerusağem: Göklerdeki Kudüs

Jam: Ayin, Ermeniler ‘jam’a gidiyorum ifadesiyle kiliseye ayine gideceğini belirtmiş olur

Jamakirk: Dua kitabı

Jangoç: Sözcüğün kökü ‘jam’ yani zamandan gelmekle birlikte Türkçesinde zangoç, çanı belli zaman dilimlerinde çalan kişi, kilise görevlisi

Kahana / Yeret: Papaz

Kavit (Avlu): Tövbe eden ve ‘gnunk’ (vaftiz) olmamışların durduğu yerdir. Bu bölümde sağ ve sol yanlarda ‘momagal’ yani mum yakılan bölümler vardır.

Kerezman: Öleni gömmek için açılmış çukur

Kerezmanadun: Mezarlık

Kerubi: Melek

Khaz: Ermenice harflerden oluşturulmuş neumatik nota yazımı

Kışots: İnsan boyunda ahşap sopanın tepe kısmına yerleştirilmiş yuvarlak bir metal ve kenarlarında çingiraklar ile etrafına sağa sola çevirme kaydesiyle ses çıkartır

Krapar: Klasik Ermenice

Mah: Ölüm, vefat

Maşdots: Vaftiz, düğün, cenaze ve birçok ayinlerin dualarını ve ilahilerini içinde barındıran kitap

Merel: Ölü

Merelots: Ölülerini anma günü

Miya tsayn: Tek ses, makamsal icrayı kasteder

Müron: Kutsal Yağ

Nav (Latincesinde Nef): İnançlıların durduğu yer buraya bazen ‘Adyan’ da diyebiliyoruz (Ghağortutyun ‘Kominyon’ alacakların durduğu yerdir esasen), Adyan kelimesi ‘toplantı’ anlamındadır. Halkın sağ ve sol olmak üzere ikiye ayrılıp durduğu, ibadet ettiği bölümdür. Sol tarafta kadınların Sağ tarafta ise erkeklerin kullandıkları görülüyor. Günümüzde artık bu geleneğin eskisi kadar katı olmadığını zaman zaman karma şekilde de durulduğunu ancak buna karşın yine de büyük çoğunluğun eski geleneklere bağlı kaldığı görülüyor.

Ninçetsyal: Cenaze, sözcük kökü uyumak anlamına gelen ‘ninçel’den türevdir

Pararan: Sözlük

Poğatrivil: Göç etmek, öte dünyaya atfen kullanılır

Pojoj: Çingirak; misket büyüklüğünde, içi boş ve üzerinde küçük yarık bulunan ufak bir top. Bu metal topun içerisinde leblebi büyüklüğünde bir metal parçası bulunur ve sallandığı zaman yarıklardan sesi dışarı verir.

Purvar: Buhurluk, üzerinde zilleri bulunan kilisede duman yoluyla duaların göğe ulaşmasında aracı olarak kullanılan belli bir metronomla sallanan ve bir sese sahip yan enstrümandır.

Resitatif: Konuşur gibi ezgili okuma biçimi

Sakrament: Dinsel ayin

Şaragan: İncil’de ele alınan serbest bir biçimde işleyen, ‘İncil Kelamı’nı açan’ metinlerin Sekiz Ses makam sistemi ve ezgi kalıpları çerçevesinde ezgilendirilmesiyle oluşturulmuşlardır. Sayıları 1300’den fazladır, çoğunluğu üç hanelidir, fakat uzunluğu 36 haneyi bulan şaraganlar da vardır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s.56).

Şaragnots: 9. yüzyıl’dan 12.yüzyıla değin yazılmış şaraganların bulunduğu kitap. Krapar dilde yazılmış bu şaraganların hangi ezgilerle seslendirileceği ‘khaz’ sistemi ile işaretlenme suretiyle belirtilmiştir.

Sargavak: Papaz yardımcısı

Surp: Aziz, kutsal

Takağ: tabut

Tıbir: Muganni, öğrenci anlamındadır

Tıbrabed: Muganni heyeti reisi

Tıbrats Tas: Ermeni kiliselerinde ayin icrasında kilise müziği alanında eğitim almış din adamları ile tıbir’lik (öğrenci) rütbesini taşıyan mugannilerden oluşan heyet tıbrats tas tarafından seslendirilir.

Tövbe: Düşünce ve davranışın kökten değişmesi, günah ve bencillikten dönüp Tanrı’ya yönelmek anlamına gelir.

Tsayn: Ses

Uğargavorutyun: Cenaze törenini için kullanılan, yolculuk anlamındadır

Urar: Sargavakların sol omuzlarına astıkları özel bir atkı

Vaftiz: sözcük anlamıyla ‘suyla yıkama’, ‘suya daldırma’. İncil’deki anlamıyla vaftiz, kişinin yeni bir yaşama kavuştuğunu anlatır.

Vernadun: Balkon veya üst galeri, koro ve orgun bulunduğu bölümdür

Vetstevyantz: Altı kollu

Yegeğetsi: Kilise, kutsanmış mekan, halkın kutsal buluşma yeri

Yerajışdabed: Başmuganni

Yerkçağump: Koro, Yerkeş şarkı söylemek ve ğump grup manasına gelen sözcüklerin birleşimidir

Yerkehon: Org

Yerrortutyun: Kutsal Üçlü, Teslis

Yortu: Bayram

Zankag veya Goçnag: Çan, halkı kiliseye davet içindir



ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Maral Civanyan
Doğum Tarihi ve Yeri : 1975 İstanbul
E-posta : maralcivanyan@gmail.com

1975 İstanbul Kurtuluş'ta doğdu. İlköğrenimini Özel Pangaltı Mıgıtyan, orta ve lise eğitimini ise Özel Esayan Ermeni Lisesi'nde tamamladıktan sonra (1999) İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera-Şan Sahne Sanatları Bölümü'nde Ses pedagogları Filiz Ergün'den sonra Ayşe Sezerman gözetiminde tamamlayarak 2005 yılında mezun oldu. 2008 ile 2010 yılları arasında Yüz Bin Yüz sosyal sorumluluk projesinde tam zamanlı olarak çalışmalarda yer aldı. 2011 ve 2012 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesinden Pedagojik Formasyon Sertifikasını alarak çeşitli okullarda müzik pedagoğu yaptı. 2011 ile 2014 yılları arasında ise İ.Ü. İTF Psikiyatri Anabilim Dalı Çapa Hastanesi Sanat Psikoterapisi ve Rehabilitasyon Programı'nda Doç. Dr. Hem. Nurhan Eren psikoterapist süpervizörlüğünde (SPR) iki yıl süren Sanat Psikoterapi eğitimini tamamlarken aynı zamanda psikiyatri bölümünde gönüllülük ilkesine bağlı olarak üç yıl süresince müzik terapi çalışmaları gerçekleştirdi. Ayrıca üyesi olduğu 2012 yılında kurulan Sanat Psikoterapileri Derneği kurucu üyelerindendir. 2012 yılında gerçekleştirilen 3. Uluslararası Çanakkale Bienali Paralel Etkinlikler kapsamında atölye çalışması gerçekleştirdi yine aynı yıl içerisinde Orient Institut tarafından düzenlenen "Türk-Alman Müzik Terapisi tecrübelerinin paylaşımı" başlıklı konferansta konuşmacı olarak yer almıştır, 2014 yılında İstanbul Çocuk Bienali 'Küçük Olan İyidir' kapsamında iki ayrı etkinlikte yer alırken Salt Galata "Zamanın Sarkaçlarında Sessizlik-Ses-İnsan" başlıklı seminerde konuşmacı olarak yer almıştır. 2017 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bölümü yüksek lisans eğitimine hak kazandı.