

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Çatışma ve Müzakere

Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice
Dramatik Edebiyat



MEHMET FATİH USLU



MEHMET FATİH USLU

Çatışma ve Müzakere

Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice
Dramatik Edebiyat



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	7
-----------------------	---

Giriş	9
--------------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

Osmanlı'da Modern Tiyatronun Kökenleri ve Çift Dilli Gelişimi	29
--	----

Osmanlı sarayının tiyatro ilgisi, azınlıkların tiyatro faaliyetleri, elçilikler ve yabancı kumpanyalar: İstanbul'da tiyatronun ilk adımları.....	32
--	----

Osmanlı Ermenilerinde modernleşme ve tiyatro.....	41
---	----

Osmanlı tiyatrosu, tiyatronun halklaşması ve Türkçe dramatik edebiyat	57
--	----

İKİNCİ BÖLÜM

Bir Etki Merkezi Olarak Fransa ve Fransız Tiyatrosu	69
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Dönemin Ruhu: Bir Siyasi-Ahlâkî Araç Olarak Melodram	95
---	----

İlham kaynağı olarak klasik melodram.....	98
---	----

Bir şablon olarak zavallı çocuk ve onun ardından gelenler	116
---	-----

Turyan'ın sefilleri.....	129
--------------------------	-----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Tarihsel Dramlar ve Bir Çatışma Odağı Olarak Millilik	139
Bir devrin başlangıcı: Beşiktaşlıyan'ın <i>Gornag'ı</i>	144
Hâmid'in tarihsel dram tutkusu ve bir simge oyun olarak <i>Tarık</i>	151
Moğolları anlatmak: Madalyonun aynı yüzünde <i>Kara Topraklar ve Celâleddin Harzemşah</i>	157
Başka bir tarihsel dramın kıyısında: <i>Gâve</i>	168

BEŞİNCİ BÖLÜM

Komediler: Bir Başka Osmanlı Mümkün müydü?	179
Uzlaşma peşinde bir erken komedi: <i>Şair Evlenmesi</i>	184
Baronyan milletin haliyle eğleniyor: <i>Şark Dışçısı</i>	186
Ahlâk dersi vermek mi, ahlâkî müzakere etmek mi? Bir komedi yazarı olarak Ahmet Midhat Efendi.....	193
Komedinin zirvesinde: <i>Bağdasar Ağpar</i>	200

Sonuç	215
--------------------	-----

KAYNAKÇA	221
-----------------------	-----

TEŞEKKÜR

Bu kitap, 2011 yılında Bilkent Üniversitesi'nde savunduğum "Melodram ve Komedi: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar" başlıklı tezin gözden geçirilmiş ve bazı kısımları yeniden yazılmış halidir. Dolayısıyla, ilk olarak bana özgürce çalışma imkânı veren ve tavsiyeleriyle metni yönlendiren danışmanım Laurent Mignon'a teşekkür borçluyum. Tez komitemde yer alan Beliz Güçbilmez ve Nuran Tezcan ile tez jürime katılan Semih Tezcan ve Oktay Özel'e de katkılarından dolayı minnettarım.

Değerli hocalarım Talât S. Halman, Nüket Esen, Engin Sezer ve Duygu Köksal'ın destekleri tezin araştırma sürecini benim açımdan çok kolaylaştırdı. Venedik Ca' Foscari Üniversitesi'nde danışmanlığı altında çalışmalarını yürüttüğüm Boğos Levon Zekiyan'ın katkısı ve yardımı olmasa özellikle Ermenice edebiyat konusunda kendimi geliştirmem mümkün olamazdı. Kendisine canı gönülden şükranlarımı sunarım. Harvard Üniversitesi'ndeki çalışmam boyunca bana danışmanlık yapan James Russell'a da minnettarım.

Değerli dostlarım ve meslektaşlarım Ali Sipahi, Mustafa Avcı, Fatih Altuğ ve Yalçın Armağan metni okuyup önerileriyle pek çok eksikimi kapatmamı sağladılar. Ayrıca, yazım sürecini dostluklarıyla kolaylaştıran arkadaşlarıma ve Hatice Aynur başta olmak üzere İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde teşrik-i mesai yaptığı-mız meslektaşlarıma şükran borçluyum. Yayın sürecini her açıdan çekilir kılan Kerem Ünüvar'ı da burada minnetle anmak isterim.

Son olarak, tüm eğitim hayatı boyunca hep yanımda olan aileme ve hem metni okuyup incelikle eleştiren hem de tüm sıkıntılarımla ve heyecanlarımla benimle “ikiye bölen” hayat arkadaşım Zeynep'e teşekkür ederim.

Giriş

Bu çalışma, Osmanlı'da modern dramatik edebiyatın 19. yüzyılın ikinci yarısındaki yükselişini, Ermenice ve Osmanlı Türkçesi ile yazılmış metinleri beraber okuyarak anlamaya çalışıyor. Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşmesinin eşsiz bir hız kazandığı 19. yüzyılda ortaya çıkan, aynı tiyatrolarda aynı sahne ekipleri tarafından temsil edilen ve neticede yan yana gelişen bu iki modern dramatik edebiyatın tezahürlerinin tespiti, imparatorluğun dönüşümünü ve krizini açıklamanın bir yöntemi olabilir mi şüphesinden yola çıkıyor. Dönem içinde üretilmiş bu çift dilli tiyatro edebiyatında farklı dramatik metin türlerinin, hem siyasal ve toplumsal olarak nelere delalet ettiğini hem de kamusal iletişimde nasıl bir rol üstlendiğini sorgulamanın yeni anlama imkânları açabileceğini umuyor. Daha açık ifade edersem, (bugüne kadar hep yapıldığı gibi toplumsal yaşamın metinlerde nasıl temsil edildiğine bakmanın yanı sıra) temsil edilene mekânlık yapacak türün seçimi üzerine düşünmenin de dönemin toplumsal dönüşümünü anlamakta işlevsel olabileceği fikri, çalışmanın araştırma sorusunun zeminini oluşturuyor: Neden belli

biçimler ve belli türler alınmış, diğerleri dışarıda bırakılmıştır; seçilen türlerin siyasal ve toplumsal işlevleri çöken imparatorluğun değişen toplumsal yapısı hakkında bize neler söylemektedir? Ya da bu mantığı tam tersinden kat edersek: Osmanlı toplumunun yeniden yapılanması, modern edebiyat ve tiyatro türlerinin seçimini ve kullanımını nasıl belirlemiştir? Bu bağlamda Ermenice ve Türkçe edebiyatın türsel bağlamdaki farklılıkları ve benzerlikleri nelerdir; bu farklılıklar ve benzerlikler Osmanlı'nın modernleşme macerası içinde Ermeniler ve Türkler (ya da daha doğrusu Türklerin çoğunlukta olduğu Müslümanlar) arasındaki çatışmalar ve uzlaşma imkânları hakkında bize ne söyler?

Aslında, Osmanlı'nın bunalımlı modernleşme çabasına evsahipliği yapan uzun 19. yüzyılın, edebiyat tarihçisi için bugün artık iyice kanıksanmış kendine has bir durumu var: Bu dönem, şimdiye ait kültürel her türlü çelişkinin ve çatışmanın (ya da uzlaşımın ve anlaşmanın) ilksel halini bulabileceğimiz bir kökler tarlası; bugünün edebiyatının soykütüğü çıkarılmaya çalışıldığında, her şeyin başlangıcını barındıran hayali bir uzam olarak kabul ediliyor. Dolayısıyla günümüze ya da yakın tarihe dair kuşku ve içinde devindiğimiz estetik söylemin kurucu değerlerine dair sorular, hep bu “uzun yüzyıl” a bakılarak cevaplanmaya çalışılıyor.

Fakat şimdinin soykütüğünü kavramaya yönelik bu anlama uğraşı belli uzlaşım ile alışkanlıkların etkisinde kurulmuş ve de halihazırda öyle işlemeye devam ediyor. Türk edebiyatının kuruluş (hayal edilme) hikâyesini Batılı ve Doğulu “yaşam biçimleri, epistemolojiler, öznellikler, ahlâklar vs.” arasında nihayeti gelmeyen ve çok zaman trajik bir kavga, eşit olmayan bir etkileşim, sonu olmayan bir çatışma vs. olarak yazmak diye özetleyebileceğimiz söz konusu tavır o kadar kuvvetli bir bilgi alanı oluşturmuş ve bu bilgi alanı ulus-devletin açık ya da örtülü kültürel talepleriyle öyle ör-

tüşmüş ki, tavrın meşruiyeti sorgulanmaz hale gelmiş. Bunun neticesinde siyasal açıdan tektipleştirici bir bakışla karşı karşıyayız. Zira bu bakış, bakılan devrin öznelerinin kendine haslıklarını ve en çok da Osmanlılığını unutmaya eğilimli; dolayısıyla dönemi anlamak için gerekli yakınlaşma çabasını görünmez kılan bir unutkanlığa gebe.

Oysa Osmanlı 19. yüzyılını anlamaya çalışırken söz konusu yakınlaşma çabasının yöntemini şekillendirecek ve şimdiye ait yargılarımızı ya da hislerimizi geçmişe yansıtmamızı önleyecek (en azından önlememiz gerektiğini idrak ettirecek) tereddüt imkânları var. Bunlardan en önemlisi ulus-devlet olmamak durumunun içinde araştırmacıyı bekliyor. Eğer idari, hukuki ve sosyal açılardan farklı bir kurumsal varlıktan, yani bir imparatorluktan söz ediyorsak farklı yaşam biçimlerinden ve öznelliklerden, bu öznelerin farklı ilişkilene tarzlarından da neden söz edemeyelim? Bu olasılıkla beraber imparatorluğun modernleşme çabasının içinde sadece keskin bir uluslaşma hikâyesi dışında başka çatışma-müzakere hikâyeleri ürettiğini hayal etmek neden mümkün olmasın?

İşte bu başka türlü düşünme imkânını göz önüne almayan söz ettiğim tektipleştirici bakış açısının eşliğinde bugün 19. yüzyıl hakkında kafa yorarken, özellikle kültür, zihniyet ve edebiyat tarihi açısından dönemi anlamaya çalışırken açıkça seçmeli bir okuma yapıyor, Türkçe metinleri okuyor, Osmanlı'nın krizlerle dolu son dönemini sadece bu metinler aracılığıyla anlamaya çalışıyoruz. Türkçe metinlerin de hepsini değil bir kısmını seçerek, kutsallaştırarak okuyoruz. Oysa tereddüt imkânı bütün hakikatiyle yanı başımızda duruyor: Biliyoruz ki, Osmanlı bir imparatorluktu, ne tek dilliydi ne de tek merkezli. Farklı kimliklerden aktörlerin ilişkide olduğu, birbirinden etkilendiği ve ürettiği her şeyin, özellikle bizim bağlamımız için önemli olan edebiyatın ve

siyasetin bu farklı ilişkiler ağı içinden üretildiği bir yapıydı. (Bkz. Mignon, “Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar”)

Bugün 19. yüzyılın ikinci yarısı hakkında özellikle imparatorluğun önemli şehirlerinde yapılan kültürel üretim dahilinde bildiklerimiz bile yapının çoğulluğu ve karmaşıklığı hakkında bizi düşündürtmek için yeterli: Johann Strauss’un gösterdiği gibi ilk Ermenice roman, Ermenice harflerle ilk Türkçe roman, ilk Yunanca roman ve ilk Bulgarca roman İstanbul’da yazılmıştır (Strauss). İzmir, İstanbul ve Selanik’te küçümsenmeyecek bir Jüdeo-Ispanyolca (Ladino) edebiyatın geliştiği de yayınlarla sabittir (Borovaya, 30-31). Fakat imparatorluğun kültürel yaşamını çoğul kılan sadece, zengin liman kentlerinde yoğunlaşmış gayrimüslim milletler değildir. Özellikle İstanbul Doğulu entelektüeller için de bir merkez niteliğinde bulunmaktadır. İran modernleşmesinin belki de en önemli yayın organı olan *Ahter*’in İstanbul’da çıkarılması ya da çok önemli Arapça eserlerin basıldığı yayınevlerinin İstanbul’da olması bu durumun kanıtlarındandır. Türklerin çok zayıf olduğu yayın piyasası dönemin çoğulluğunun en önemli göstergelerinden biridir, dolayısıyla aynı yayınevinde farklı dillerden kitapların basıldığını görmek ilginç bir durum değildir. Üstüne çok benzer bir “Batılılaşma” dalgasının Osmanlı’nın tüm milletlerini etkilediğini görmek de işten değildir. Bunun önemli kanıtlarından biri çevirilerde görülen ortaklıktır. Örneğin Bernardin St. Pierre’in *Paul ve Virginie*’si ya da Hugo’nun *Sefiller*’i çevrildiği zaman, bu dillerin birkaçına birden çevrilmektedir. Bunun ilginç bir örneği ilk Türkçe çeviri olduğu hep vurgulanan Felon’un *Telemak*’ının aynı yılda, 1859’da, modern Ermeniceye de çevrilmiş olmasıdır. Neticede bütün bunlar şöyle yorumlanabilir: Johann Strauss’un da belirttiği gibi genelde Osmanlı özelde İstanbul tahmin ettiğimizden çok daha ge-

niş bir okur milletine sahiptir. Benzer bir duygu ve düşünce ortamını tecrübe eden, Türkçe, Ermenice, Ladino, Arapça, Farsça, Rumca, Kürtçe dillerinden birini ya da birkaçını okuyup yazan bir toplam, imparatorluğun kültür çevresini oluşturmaktadır.

Fakat bütün bu çoğul üretim içinde daha önemli görünen ve bugün içinde bulunduğumuz tek dilli-tek milletli okuma biçimlerinin eksiklerini görmemizi sağlayacak olan şey; üretimin öznelерinin birbirleriyle ilişkilerini ve karşılıklı etkilene-me-reddetme pratiklerini kavramaya çalışmaktır. Bu çaba, tüm 19. yüzyıl imparatorluk tarihini, milliyetçi ayrışmalar ve ulusal modernleşme hikâyeleri toplamı olarak gören okuma biçimine alternatifler yaratabilir; bugüne kadar hep okuyageldiğimiz metinler için yeni anlamlar devşirmemizin önünü açabilir. Burada önerilen, anlaşmazlıkların yanına uzlaşmaları, ayrılmaların yanına birleşmeleri, çatışmanın yanına diyalogu eklemek, yani Osmanlı'nın son dönemini bir müzakereler tarihi olarak anlamak yönünde bir imkânda ısrar etmektir. Bu ısrar, toplumun tarihinde eğer bir kırılma varsa, tam da bu kırılmanın hemen öncesine dönmek, Osmanlı'nın aldığı son hali görmek ve Osmanlı'nın kaybettiği ile Osmanlı'ya dair bizim unuttuğumuza bakmak demektir.

Burada söz ettiğim müzakere tarihlerinin/hikâyelerinin mekânı bizzat değişen hayat biçiminin içindedir; bu mekân alışageldik hiyerarşik tabakalaşması alt üst olan ve hızla başka bir yapıya dönüşen Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni oluşan modern kamusal alanıdır. Farklı milletlerin nispeten birbirine kapalı, iletişim kurmadan yaşadığı hiyerarşik ve keskin yapılanma 19. yüzyılda iç ve dış etkenlerle kırılmaya başlamış ve bu kırılma, tiyatro örneğinde göreceğimiz gibi yeni bir kamusalığa imkân vermiştir. Artan ve esneyen ticari ilişkiler ve hızla yayılan çok dilli bir basın-yayın faaliyetinin eşliğinde Jürgen Habermas'ın sözleriyle “devletin karşı-

sına dikilen toplum” (Habermas, 88) Osmanlı’nın hayatında yeni bir evrenin gösterenleridir.

Bu noktada bir otorite devri ya da paylaşımı yaşanmakta ve kentsel alan hızla değişmektedir. Stefanos Yerasimos Tanzimat’ın ilanından sonra bu değişimi sağlayan pek çok yeni düzenleme olduğunu gösterir. Esasında tüm bu reformların amacı güç kaybetmekte olan merkezî devletin otoritesini yeniden kurmaktır (Yerasimos, 4-7). Fakat reformlar aynı zamanda devlet aklında ve yönetsel ilkelerde bir yordam değişikliğinin işaretidir. Bunun en önemli göstergesi yerelin merkezî iktidardan rol çalmaya başlaması ve bunun yerel unsurlara yeni hareket imkânları sunuyor olmasıdır. İlhan Tekeli’nin belirttiği gibi 19. yüzyılın ikinci yarısının başlarından itibaren (1855’te Şehremaneti kurulmuştur) İstanbul’da ilk defa ciddi anlamda belediyecilik başlamıştır (21). Bir başka önemli Osmanlı şehri Selanik’te de aynı dönemde (tam olarak 1869’dan sonra) belediyecilik ortaya çıkmış, kentlilik bilinci gelişmiştir (Yerolympos, 148-9).

Yönetimin yerele kayması ve yerelin yeni hukuki ve idari araçlarla düzenlenmesinin bir başka açıdan yorumu, toplumun yönetimde daha dolaysız şekilde söz sahibi olmasıdır. Yani artan ve gündelikleşen kontrol mekanizmalarına vatandaşlar toplumsal düzenlemelere daha çok katılarak ya da en azından onları tartışarak cevap vermektedir. Özellikle artan basın yayın faaliyeti tıpkı idare ve hukuk gibi siyasetin de gündelikleşmesine hizmet etmektedir. Cengiz Kırılı’nın da belirttiği gibi modern kontrol tekniklerinin toplumsal alanda hissedilir olması ve devletin kamuoyunu keşfi bireysel siyasal hakların gelişimi ile eşzamanlı olmaktadır (Kırılı, 74). Bu ikili oluşum ise, içinde hem modern iktidara tabi olmanın hem de iletişimin ve direnişin aletlerini barındıran bir kamusal alanın doğmasıyla beraber gerçekleşmektedir.

Jürgen Habermas, Almanya’da burjuva kamusal alanı olu-

şurken önce edebiyat, sanat ve okuma kültürü bağlamında iletişim kuran bir kamusal iletişim grubu oluştuğunu; sonrasında, özellikle Fransız İhtilali'nin etkisiyle bu yeni oluşan kamusallığın siyasallaştığını söylemektedir (Akt. Öztürk, 97). Osmanlı'da böyle bir ardılıktan çok eşzamanlı bir oluşumdan söz etmek daha uygun görünüyor. Buna göre, okuyan, yazan, birbiriyle diyalog kuran kamusal gruplar aynı zamanda uluslaşmanın kuvvetli etkisiyle siyasallaşmışlardır.

Bunun anlamı, yeni çıkarlarını milliyetçi bir söylem içinden tanımlayan ve bu yeni tanımlanmış çıkarları siyasal yönden çelişen (yani birbirinin zararına yeni haller arzulayan) imparatorluk öznelerinin eşzamanlı olarak o güne kadar benzeri görülmedik bir şekilde birbirlerini tanımak ve yeni uzlaşma imkânları yaratma şansına sahip olmuş olmalarıdır. Artık konuşmak ve dinlemek için yeni alanlar vardır. Yani kamusal alanı birbirine zıt yönlü iki kuvvetli vektör, çatışma ve uzlaşma, şekillendirmekte; bu iki vektör onu bir müzakereler alanı olarak sürekli yeniden kurmaktadır.

İşte tiyatro, çatışma ve uzlaşmanın bu eşzamanlı işleyişini görebileceğimiz bir yeni imkân olarak ortaya çıkar ve özellikle İstanbul'da yaşayan farklı milletler ile kente göçmen olarak gelmiş grupların eşzamanlı ve hatta bazen elbirliğiyle ürettiği bir faaliyet olarak dikkat çeker.

1869 yılının son günlerinde Sadrazam Âli Paşa adına Darülfunun'dan Ali Suavi Efendi, huzuruna bazı önemli kişileri çağırır. Türk, Rum, Ermeni ve Bulgarlardan oluşan bu davetli grubunun orada bulunmasının amacı o güne kadar hiç gerçekleşmemiş olanı gerçekleştirmek, "Tiyatro-i Sultanî" adında Osmanlı'yı temsil edecek bir tiyatro kurmaktır. Varılan anlaşmaya göre bu tiyatrodaki ahlâka uygun oyunlar ve trajediler Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ermenice oynanacaktır. Bunun için farklı milletlerden oyuncuların sahneye çıkması teşvik edilecektir. Fakat Âli Paşa'nın çabası sonuçsuz

kalır, girişim başarıya ulaşamaz (And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 1972: 236).

Ama tam da aynı yıllarda Hagop Vartovyan'ın (Güllü Agop) kurduğu Tiyatro-i Osmanî'de, Âli Paşa'nın aradığına benzer bir ortam oluşum halindedir. Repertuarı hem Ermenice hem Türkçe oyunlardan, sadece yazar ve çevirmenleri değil oyuncu kadrosu da hem Ermenilerden hem Müslümanlardan oluşan Hagop Vartovyan tiyatrosu, bu şekliyle Osmanlı'nın daha önce benzerini tecrübe etmediği, eşi görülmemiş çokkültürlü bir deneyimi müjdeler. O güne kadar Osmanlı'nın merkez kentlerinde (İstanbul, İzmir, Bursa), birbirinden bağımsız özerk damarlar şeklinde örgütlenen tiyatrolar, ilk defa şimdi İstanbul'da, farklı milletlerden yazarlar ile oyuncuların beraber ürettiği ve imparatorluğun farklı unsurlarına aynı anda seslenen bir yapı oluşturma imkânı bulurlar. Tiyatro-i Osmanî beraber üretilecek, tartışılacak, konuşulacak bir toplumsal-kültürel imkânın adıdır. Nihayetinde klasik devlet ve toplum yapısı çürümekteyken, "ithal" edilen modern bir sanatsal/siyasal araç olarak tiyatro, yeni oluşmakta olan modern kamusal alanda birbirinden uzak yaşayan farklı gruplar için yeni iletişim imkânları açar, onları bir araya getirir.

Hiç şüphe yok ki bu bir araya getirme sorunsuz, eksiksiz, kavgasız değildir. Tam tersine teatral alan 19. yüzyılın değişen toplumsal-yönetişel yapılarına da bağlı olarak devrin bütün çatışmalarını içinde taşımakta ve ifade etmektedir. Eski devlet yapısı ile arzulanan ama ne olduğu tam kavranamayan yenisi arasındaki; eleştirilen ama bazen de masallaştırılarak yüceltilen eski gündelik yaşamla hem korkulan hem de arzu edilen modern yaşam arasındaki; kısacası yerlilik ve Batılılık arasındaki çatışmalar teatral alanda temsil edilmektedir. Ama sadece bunlar değil, Osmanlı milletlerinin kendi aralarındaki çatışmalar da bu alan içinde kendi ifadesini

bulmuştur. Dolayısıyla zaten Osmanlı içinde bir kriz dönemi vakası olan tiyatro, diğer şeylerin yanında imparatorluğun içinde bulunduğu krizin farklı yönlerinin eşzamanlı bir dillendiricisidir.

Öte yandan, Osmanlı'da modern tiyatro tecrübesini eşsiz yapan sadece onun Osmanlı'nın 19. yüzyıl krizini anlatan bir göstergeler haritası sunuyor olması da değildir; aksine, teatral alan içinde bu göstergeler haritasına bir söyleşmeler-diyaloglar örüntüsü de eşlik etmektedir. Daha açık bir ifadeyle, Osmanlı tiyatrosu bütüncül bir yapı olarak tekkesliliğin kırıldığı, uluslaşma sürecinde giderek birbirinden uzaklaşacak hatta kopacak unsurların konuşma ve birbirini anlama imkânı bulduğu bir alan sunar. Çünkü Osmanlı Ermenileri, Müslümanları ve hatta ülke içindeki Batılı unsurlar (özellikle Levantenlerin, yeni kurulmuş yabancı okulların, tiyatroyu popüler yapan gezici İtalyan, Fransız ve Alman kumpanyaların etkisiyle) modern Osmanlı tiyatrosunu hep beraber var ederken, belki de ilk defa gerçek bir karşılıklı tanıma tecrübesinin içinden geçmektedirler.

İşte İstanbul'da modern tiyatro edebiyatı böyle bir çoğul tiyatro ortamının içinde doğmuştur. Krizin içinde yol bulmaya çalışan, bu noktada toplumsal sorumluluk duyan entelektüel-sanatçı, bir dert anlatma yolu olarak tiyatroyu coşkuyla sahiplenecek, Ermenicede 1850'lerin başından Türkçede 1860'ların ortasından itibaren ciddi bir dramatik yazarlık faaliyeti görülecektir. Ermenicenin ve Türkçenin modern yazarları hem içinde bulundukları kriz durumunu hem de bu krize alternatiflerini ellerindeki bu modern edebi araçla anlatmanın gücüne inanacaklardır.

Dramatik edebiyatın Osmanlı'ya bu şekilde girişi aynı zamanda bir türler ithalatı şeklinde gerçekleşir. Avrupa'da özellikle de Fransa'da üretilmiş dramatik edebiyatın alttürlerinin hepsine aynı derecede ilgi gösterilmemiş; bunların

bazıları önemsenmiş ve yüceltilmiş, bir kısmı ikincil kabul edilmiş, bazılarının ise ithalatı hiç denenmemiştir. Öte yandan, Türk tiyatrosunun 19. yüzyılı hakkında yazılan değerlendirme yazılarında değil, dönem içinde tiyatro hakkında yazılmış Türkçe eserlerde de ciddi bir türsel belirleme sorunu olduğu aşikârdır. Metin And, 19. yüzyıl oyun duyurularında aynı oyunların tür bakımından nasıl da farklı nitelendirildiklerinin altını çizmektedir:

Çoğu kez oyunlar değişik duyurularda değişik türlerle nitelendiriliyordu. Örneğin *Zeybekler*'in kimi kez vodvil, kimi kez dram, kimi kez opera veya millî vodvil olarak nitelendirilmesi gibi. *Leylâ ile Mecnun*'un da perde sayısı duyurulara göre değiştiği gibi, kimi kez tragedya, kimi kez opera, kimi kez millî facia diye nitelendiriliyordu. (*Tanzimat ve Istibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 317)

Aslında yazarlar ve seyirci çevresi farklı türlerin varlığına ve bunların farklı kuralları olduğu fikrine tiyatro tarihinin en başından beri aşınadır. Örneğin henüz 1840'ta Bosco İstanbul'daki ilk tiyatroyu açtığında Osmanlı seyircisini türler konusunda bilgilendiren bir metin yayımlamıştır. Burada Bosco trajedi, komedi, melodram, vodvil, pandomim, opera ve bale türlerini potansiyel izleyicisine tanıtır. And'ın belirttiğine göre bu, muhtemelen Türkçede tiyatro üzerine yazılmış ilk yazıdır (315).

Bu bağlamda Namık Kemal'in kaleme aldığı ve muhtemelen 19. yüzyılın Türkçede tiyatro ve türler konusunda yazılmış en kayda değer metni olan *Celâl Mukaddimesi*'nden de bahsetmek gerekir. Victor Hugo'nun *Cromwell*'e yazdığı ön-söze öykünen Namık Kemal burada dramatik edebiyat için türsel bir şema ortaya koymaya çalışmıştır. Kemal alanda temel olarak klasizm ve romantizm olmak üzere iki ekol olduğunu, Osmanlı'da yazılan bütün oyunların romantizm etkisi

altında yazıldığını düşünür. Klasizmi fazla kuralcı bulur ve “temaşayı tabiiîlikten çıkar[dığı]” için eleştirir (49). Roman-tizmi klasizmin kurallarını yıktığı, yazara özgürlük sağladığı için över. “Eglencelerin en fâidelisi” (46) gördüğü tiyatroyu öte yandan “trajedi”, “komedi”, “traji-komik” olarak üçe ayırır: “Manâ-yı tazammunîleri itibariyle “trajedi” facia, “komedi” mudhike demek olarak, “traji-komik” ise bunların mahlûtu olmak lâzım gelirken, mevzûu ciddi olan ve fakat neticesinde mevt olmayan oyunlara ıtlâk olunur” (53). Dönem içinde And’ın da belirttiği gibi zaman zaman tür meselesi üzerine başka yazılar da görülmüştür (*Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 317) ama bunların hiçbirisi *Celâl Mukaddimesi* kadar önemli değildir.

Dönem içinde üretilmiş dramatik edebiyatı bütüncül bir açıdan değerlendiren iki yazar, Metin And ve Niyazi Akı, bir türsel harita belirleme çabasına girmişlerdir. Akı’nın çalışmasını gördükten sonra Osmanlı’daki dramatik türleri sınıflandırmaya çalışan And, türlerin karşılıklı ilişkisini ve türsel seçimlerin edebi ya da siyasi anlamlarını deşmemiş; daha çok pratik amaçlarla şöyle bir ayrıma gitmiştir: Komedyalar, manzum dramlar, romantik dramlar, melodramlar, evcil ve duygusal dramlar, müzikli oyunlar (320). Niyazi Akı, And’ın aksine müzikli oyunları dışarıda bırakıp sadece metne odaklanarak altı tür dramatik metinden bahseder: Komedi, trajedi, tarihi dramlar, romantik dramlar, melodramlar ve halk dramları.

Akı’nın eserini okuduğunuz çalışma için önemli yapan şey bu türsel şemanın kuvveti ya da kuvvetsizliği değil onun bunu oluştururken sahip olduğu kuşku ve yaklaşım farkıdır. Türkçe dramatik edebiyat tarihi üzerine yazılmış belki de en önemli yapıt olan *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*’nde Akı, edebiyat tarihinin salt kronolojiye dayanan basit “usûl”ünü eleştirir. Sırasıyla yazardan ve eserden söz edilen bu klasik

anlayışla üretilen yapıtlar “daima bir edebi şahsiyetler ansiklopedisi veya bir edebi antoloji kimliği taşırlar” (13). Bu usûlde eserler arasında derleyici toparlayıcı ilişkilendirici bağlar kurulmaz. Oysa “yapılması gereken iş duygu, düşünce ve zevkin, yani edebi türün tarihini yazmaktır” (13). Akı kendi çalışmasının bu yolda bir eser olduğunu söyler.

Bu önemli bir iddiadır, çünkü Akı hem sadece listelemeye dayanan tarih yazma biçiminin ötesine geçmeyi vaat etmekte, hem de edebi türün, Gyorgy Lukacs’ın “ideoloji biçimde saklıdır” cümlesini hatırlatırcasına sadece şekilden ibaret bir mesele olmadığını altını çizmektedir. Pierre Bourdieu’nün belirttiği gibi edebi biçim esasında hem en derine gömülmüş hakikatin ifadesidir hem de yazara ve okuyucuya bu hakikatten kaçmayı sağlayan bir örtü sağlar:

Hiç şüphesiz ki biçim, edebi nesnelleşmenin içinde gerçekleştiği edebi biçim, en derine gömülmüş ve en güvenli şekilde saklanmış hakikatin ortaya çıkmasını sağlayanıdır. Aslında biçim bu bastırılmış hakikati, yazarın ve okurun kendi kendilerinden (başkalarından olduğu gibi) saklamasına imkân veren örtünün yapıcısıdır (Bourdieu, “The Structure of Sentimental Education”, 158-9).

Yani biçimde, hem devrin nesnelleşmiş hakikatini bulmak mümkündür, hem de bu nesnelleşmiş algılama biçimi edebi üretimin tüketicisine bir algı-görme biçimini hakikat diye sunma kabiliyetiyle doludur. Ama burada daha ilginç, farklı türlerin yan yanalığının farklı toplumsal hallerin yan yanalığına; karşılıklı konumlarının da bu toplumsal hallerin kendi aralarındaki müzakereye delalet ediyor olmasıdır. Bu noktada çalışmamın kurucu fikrinin doğmasında ilham kaynaklarından biri olan *Shakespearean Negotiations* kitabında, Stephen Greenblatt’ın eserini neden türsel ayrımlar üzerine kurduğuna dair açıklaması anlamlıdır:

Pek çok araştırmacının gösterdiği gibi, türsel ayrımların arkasında münhasır, kategorik bir güç yoktur, fakat bunlar farklı dolaşım alanlarının, farklı müzakere tiplerinin işaretleridir. Tarihlerde karizmanın tahribiyle karizmanın teatral bir kazanımı, komedilerde transvestit sürtüşmenin sahnelenmesiyle bir cinsel heyecan kazanımı, trajedilerde dinsel ritüelin tahliyesiyle dinsel iktidar edinimi, romanslarda tehdit edici bir bolluk aracılığıyla sağaltıcı bir kaygının kazanımı. Bu kazanımların hiçbirisi, ne türün kendisi ne de belli bir oyun için, müzakereyi tüketmez ve benim bir türde varlığını saptadığım toplumsal enerjiler aynı ölçüde bir başkasında da bulunabilir. Oyunlar çoğul değiş tokuşlardan yapılmıştır ve bu değiş tokuşların sayısı zamanla çoğalır, zira eserin ilk kazandığı sosyal enerjiyi sağlayan işlemlere yenileri eklenir, bunlarla eser değişen şartlarda gücünü yeniler. (20)

Ben de tam olarak Greenblatt'ın çizdiği çerçevede olmasa da, türler arasında bir değiş tokuşun olduğunu ve bu değiş tokuşun gerçekleşmesinin bir çatışma-müzakere gerilimi üzerinden yürüdüğünü göstermeye çalışacağım. Bu bağlamda kitapta kotarmaya çalışacağım tartışma Osmanlı'da üretilmiş modern dramatik edebiyatın temelde üç türe ayrılması üzerine kuruluyor: Melodramlar, tarihsel dramlar (trajedi olmayan trajediler) ve komediler. Bu türsel ayrıma dayanarak çalışmamı ikili bir araştırma hattı üzerine oturtmayı deniyorum: İlk olarak, her bir türün Osmanlı 19. yüzyılındaki önemli bir meseleyi açık edeceğini umuyorum: Melodramların dönemin temel ahlâkî-politik eğilimlerini, tarihsel dramların milli kimlik arayışını, komedilerin ise değişen ve piyasalaşan ekonomiyi temsil ettiğini; bunların dramatik edebiyat içindeki gösterenleri olduğunu iddia ediyorum. İkinci olarak, bu temsiliyet ilişkisi dahilinde Ermenice

ve Türkçe metinleri karşılaşmalı okurken bu üç türsel alana bakarak bir çatışma ve uzlaşma hattını aynı anda görebileceğimizi; melodramlar ve tarihsel dramlar bir tarafta, komediler karşı tarafta olmak üzere, türsel alanları birbiriyle sonlanmaz bir müzakere ve mücadele içinde kavrayabileceğimizi savunuyorum.

Buna göre melodramlar çağın hâkim ruh halini yansıtan hem klasizmin hem romantizmin bazı özellikleriyle beslenmiş ama bu ikisi de olmayan metinlerdir. Bu oyunlarda melodramatik oyun akışı, üslup ve retorik tüketicisini (seyirci ya da okuyucu) müzakereye kapalı mutlakiyetçi bir ahlâka mahkûm eder. Melodram, bu tekil ahlâkî ve devrin seyircisine duygu geçiren söyleme gücüyle devrin yükselen milliyetçiliklerinin etkisi altında ve halka önderlik etme iddiasında olan dönem entelektüelleri tarafından sahiplenilmiştir.

Tarihsel dramlar her ne kadar dönem içinde ve sonrasında trajedi (facia) olarak nitelense de aslında üslup ve retorik bakımından yine melodramatik olan, içerik bakımından bir “millilik” algısı ve bununla beraber bir milli anlatı kurmaya çalışan metinlerdir. Buna karşın komediler çoğunlukla incelikten yoksun, kaba güldürü (fars) biçiminde olsalar da ne melodramın tek ahlâkçı dayatmacılığını taşırlar ne de tarihsel dramlar gibi bir millilik harcı olma işlevindedirler. Tam tersine çoğunlukla, piyasada alışveriş halinde olan piyasa öznelerini hatırlatırcasına, müzakere ve diyalog temlinde kurulmuş metinlerdir.

Burada, Akı ve And'ın sınıflandırmasına bakarak neden tür sayısının azaltıldığı sorgulanabilir. Söz konusu soruya karşı söylenecek ilk şey iki yazarın da tür tanımlarının fazla geniş olduğudur. Örneğin Akı trajedi ve tarihsel dramları ayırırken aradaki tek farkın ilkinin manzum ikincisinin nesir olması olduğunu söylemektedir. Oysa böyle bir ayrımın buradaki çalışma için hiçbir anlamı yoktur. Neredeyse

tamamen aynı retorik ve üslubu taşıyan oyunları sırf nesir-nazım farkı nedeniyle farklı tür addetmek yalnız somutlayıcı bir bilgi olarak önemlidir, türleri karşılıklı değerlendirirken bize yeni hiçbir şey getirmez.

İkinci önemli ayrım, hem Akı'da hem And'da melodram ile Hugo etkisinde yazıldığı düşünülen romantik dram arasında tek farkın ilkinin sonunun mutlaka iyi bitmesi olarak gösterilmesidir. Oysa bu son farkının, söz konusu türe giren oyunların yarattığı etki ve temsil ettikleri ahlâkî-siyasi tavır bağlamında neredeyse hiçbir anlamı yoktur. Oyun ister kötü ister iyi sonla bitsin, inceleyeceğim oyunlarda da göreceğimiz gibi, ahlâkçı bir feda mekanizması işletilerek ve mekanizma melodramatik retorik ve üslupla berkitilerek iyi ve kötü keskin çizgilerle ayrılırlar. Zaten Akı da, yaptığı türsel ayrımın açıklama gücünden şüphe ederek, "romantik dram V. Hugo tarafından nazımla asilleştirilmiş *mélodrame*'dan başka bir şey değildir" (89) şeklinde bir not düşmüştür.

Burada bahsettiğim türler dışında, bir alttür olarak ne melodram ne komedi olarak değerlendirebileceğimiz ve çoğunlukla gündelik hayatın küçük sorunlarına odaklanmış nispeten gerçekçi diyebileceğimiz oyunların da olduğunu da belirteyim. Bunlar kabaca Akı'nın "halk dramları" dediği oyun grubuna denk düşer. Fakat bu oyunları burada incelemeye dahil etmeyeceğim. Bunun iki sebebi var. Birincisi Türkçede sayısı az olmayan bu tür oyunları içerik dışında biçimsel özelliklerde ortaklaştırmanın oldukça zor olması, dolayısıyla tek bir başlıkta toplamanın çok doğru olmaması. İkinci ve daha önemli sebep ise, benim, bu tarzda dönem içinde yazılmış hiçbir Ermenice oyuna rastlamamış olmam. Yani bu oyunlar çalışmanın temel sorusu için bir açıklama değeri taşımadığından incelemeye dahil edilmediler.

Çalışmam, dönem içinde yazılmış Türkçe ve Ermenice bütün tiyatroları değerlendirip dönem içinde üretilmiş tiyatro

edebiyatının eksiksiz bir tasnifini yapma iddiasında değil. Bu bağlamda, kuşatıcı bir Osmanlı dramatik edebiyat tarihi olma iddiasında da değil. Özellikle Türkçede, 1870-1880 arası müthiş bir yoğunlaşma olmak üzere, üretilen ve basılan oyun sayısı birkaç yüzü geçiyor. Ermenicede bu sayılara ulaşılammış ve üretilen çok sayıda oyun sadece oynanmış, basılmamıştır. Benim burada yapmaya çalıştığım dönem içindeki hâkim türlerin karşılıklı ilişkilerini ve bunların siyasal işlevlerini imparatorluktan ulus-devlete geçiş bağlamında anlamaya çalışmak olduğu için, türü örnekleyen Ermenice ve Türkçe birkaç oyun seçip yakın okuma yapmayı tercih ettim.

Burada neden belli metinlerin seçilip diğerlerinin bırakıldığı sorusu akla gelebilir. Oyunları seçme aşamasında temel ölçütüm seçilen oyunun kendisinin de dahil olduğu türü iyi örnekleyen bir metin olmasıydı. İkinci olarak seçtiğim metinlerin dönem içinde ve sonrasında okunmuş ve etki yapmış oyunlar olmasına dikkat ettim. Oyunlarını incelediğim Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Bedros Turyan ve Hagop Baronyan Ermenicenin yüzyıl içindeki en önemli ve en etkili tiyatro yazarlarıdır. Seçtiğim oyunlar da bu yazarların en önemli metinleri olarak kabul edilebilir. Beşiktaşlıyan'ın *Gornag*'ı gündelik dille yazılmış ilk Ermenice tarihsel dram; Turyan'ın *Tadron gam Tışvarner*'ı (*Tiyatro ya da Sefiller*) tarihsel dramların hükümranlılığına son verme iddiasında öncü bir melodram; Baronyan'ın *Adamnapuyjin Aravelyan* (*Şark Dişçisi*) ve *Bağdasar Ağpar* adlı oyunları ise dönem içinde Osmanlı sınırlarında yazılmış en önemli komedi oyunlarıdır. Türkçede sayıca çok daha fazla yazar arasından Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hâmid, Ahmet Midhat ve Şemseddin Sami'yi seçerken de hem bu yazarların dramatik edebiyat açısından kurucu konumda olmasına hem de seçtiğim oyunlarının hem türleri iyi örnekleyen hem de ilgili türsel alanda öncü ve belirleyici oyunlar olmasına özen gösterdim.

Öte yandan bu çalışma, bir gösteri sanatı olarak tiyatronun Osmanlı'daki tarihini yeniden yazmak iddiasını da barındırmıyor. Elbette dramatik edebiyatı bir gösteri sanatı ve bir toplumsal vaka olarak tiyatro tecrübesinden soyutlamak mümkün değildir. Dolayısıyla yeri geldiğinde (özellikle Birinci Bölüm'de) tiyatronun Osmanlı'da bir gösteri sanatı olarak gelişimini de anlamaya ve anlatmaya çalışacağım ama bunun temel amacı söz konusu gelişimin edebi metinleri ve bu edebi metinlerin oluşum şartlarını açıklamak olacak. Bu bağlamda operalar, operetler ve müzikli oyunlar da kitabın inceleme alanına dahil edilmedi.

Çalışmama başlarken hiç ummadığım ama süreç içinde beni hayal kırıklığına uğratan bir nokta, Ermenilerin ürettiği Türkçe tiyatrolara ulaşamamak yani iki dilli Osmanlı tiyatrosunun ara alanına girememek oldu. Tersine olmasa da Ermeni yazarların Ermenicelerin yanında çok sayıda Türkçe oyun yazdıklarını ve Türkçeye oyunlar çevirdiklerini biliyoruz. Öte yandan bildiğimiz önemli başka bir olgu da ciddi sayıda Ermeni harflerle yazılmış Türkçe yayın olduğu. Ama maalesef elimizdeki bu Ermenice harfli Türkçe yayın külliyyatının içinde tiyatro oyunları neredeyse hiç yok.

Kitabın bölümlenmesinde iki ana hat bulunuyor. İlk hat, sonraki bölümlerde yapacağım dramatik edebiyat tartışmasına zemin hazırlayan, Osmanlı'da ve Fransa'da tiyatronun, tiyatro edebiyatının ve özellikle teatral türlerin gelişimini anlatan iki betimsel bölümden oluşuyor. İkinci hatta yer alan sonraki üç bölüm ise, doğrudan Ermenice ve Türkçe metinlerin incelenmesine ve bu yakın okumalar üzerinden melodram, tarihsel drama ve komedi türlerinin ayrı ayrı tartışılmasına dayanıyor.

Birinci Bölüm'de Osmanlı'da tiyatronun çok aktörlü gelişiminin kısa tarihini vermeye çalışacağım. Bugün Türkiye'de tiyatro tarihi özellikle Metin And'ın çalışmaları sayesinde ol-

dukça geniş ve kuşatıcı birikime sahip. Ben de bu bölümde And'ın eserlerinden yararlanacağım. Ama bununla yetinmeyip hem And'dan sonra yazılmış Türkçe, İngilizce ve İtalyanca ikincil kaynaklara değineceğim hem de And'dan önce ya da sonra yazılmış Ermenice metinlerden faydalanacağım.

İkinci Bölüm'de temel mesele, tiyatroya büyük ilgi gösteren Osmanlı entelektüelinin karşılaştığı ve bir anlamda ithal ettiği modern tiyatro edebiyatını ve bu edebiyat içindeki türler haritasını büyük ölçüde Fransa ve kısmen de İtalya örneklerine bakarak anlamaya çalışmak olacak. Burada Osmanlı entelektüelinin özellikle Hugo-Molière çizgisinde ve karşıtlığında maruz kaldığı derin Fransız etkisinin içeriğini anlamayı deneyeceğim.

Üçüncü Bölüm'de devrin dramatik edebiyatta en güçlü türü olan ve dönemin baskın hissiyatını taşıyan melodramlar üzerinde durulacak. Melodramın kuramsal çerçevesini tartıştıktan sonra, ilk olarak Namık Kemal'in, dönem içinde kendisinden sonra birçok benzeri üretilecek olan, *Zavalı Çocuk*'unu inceleyeceğim. Sonra bu oyunun oluşturduğu melodramatik kalıbı ve bu kalıbın çeşitlenmelerini görmek için Recaizade Mahmut Ekrem'in *Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç* ve Abdülhak Hâmid'in *İçli Kız* adlı oyunlarına yakından bakacağım. Son olarak, Bedros Turyan'ın *Tadron gam Tışvarner (Tiyatro ya da Sefiller)* oyununu masaya yatıracağım. Bu oyun, Ermeni tiyatro edebiyatı için tarihsel dramın mutlak hâkimiyetinden çıkışı simgelediğinden Osmanlı tiyatro tarihi için oldukça önemli. Bölümü Ermenice ve Türkçe melodramların ortak okumasını yapıp, bu bağlamda ortaklıkların ve farklılıkların siyasal anlamlarını yorumlayarak bitireceğim.

Dördüncü Bölüm'ün temel odağı tarihsel dramlar olacak. Melodramatik yapının yine hâkim olduğu ve üslup ile retoriği belirlediği bu alttürün, devrin uluslaşma ve milli kimlik

oluşturma heyecanını taşıdığı ve Osmanlı kamusal alanında bir yarılmayı kuvvetle işaret ettiği bu bölümün temel iddiası olacak. Önce, İstanbul'da gündelik dille yazılmış ilk tiyatro metni olan Mıgırdıç Beşiktaşlıyan'ın *Gornag*'i üzerinde duracağım. Daha sonra Türkçenin en önemli tarihsel dram yazarı Abdülhak Hâmid'in tarihsel dramdan ne anladığını tartışıp, onun yazdığı tarihsel dramların en ünlüsü olan *Tanık*'i inceleyeceğim. Bir sonraki altbölümde Namık Kemal'in *Celâled-din Harzemşah*'ını ve Bedros Turyan'ın *Sev Hoğer (Kara Topraklar)* adlı oyunlarını karşılıklı okumayı deneyeceğim. Bu iki oyun da Anadolu'nun Moğollar tarafından istila edilmesini anlattığı için karşılaştırma adına ilginç bir zemin sunuyorlar. Son olarak ise Şemseddin Sami'nin *Gâve*'sini alternatif bir tarihsel dram olarak inceleyeceğim.

Beşinci Bölüm'de komedinin melodramlara ve melodramatik tarihsel dramlara nasıl alternatifler sunduğu, çatışmanın karşısına nasıl uzlaşa imkânları koyduğu anlaşılmaya çalışılacak. Bu çerçevede Molière ve Goldoni etkisinin kuruculuğunun altını çizeceğim. En önemlisi, Osmanlı İmparatorluğu gibi emperyal bir yapıda komedinin nasıl da çoğulculuğa alan açtığını; diğer türlerin tersine bir müzakere ve diyalog alanı kurma kapasitesiyle dönem içinde farklı bir toplumsal varoluş halinin göstergesi olduğunu anlatmaya çalışacağım. Bu bağlamda Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* üzerinde durduktan sonra Hagop Baronyan'ın *Adamnapuyjin Aravelyan* (Şark Dişçisi) ve Bağdasar Ağpar (Bağdasar Kardeş) adlı oyunları ile Ahmet Midhat'ın *Açıkbaz* ve *Çengi Yahut Dâniş Çelebi* isimli eserlerini karşılıklı okuyacağım.

Osmanlı'da Modern Tiyatronun Kökenleri ve Çift Dilli Gelişimi

Osmanlı Tiyatrosu'nun en önemli oyuncu ve yazarlarından Karekin Rıştuni 1840 senesinde Budapeşte'de doğdu. Küçük yaşlarda ailesiyle birlikte İstanbul'a geldi. Eğitimi için bir Ermeni lisesine yazıldı ama lisan problemleri nedeniyle buradan zorlukla mezun olabildi. Okulu bitirir bitirmez öğretmenlik yapmak için memleketine döndü. Daha sonra bir süre muhasebecilikle de uğraştı ama bir türlü mutlu olamadı. Geç de olsa bu yeknesak hayatın ona göre olmadığını anlayacak, çareyi yeniden İstanbul'a gitmekte ve Vartovyan'ın tiyatro kumpanyasına katılmakta bulacaktı.

Rıştuni, Vartovyan kumpanyasında çok sayıda oyunda rol aldı, aynı zamanda oyun metinleri ve operetler için şarkılar yazdı. Sadece rol aldığı oyunların değil yazdıklarının da bir kısmı Ermenice bir kısmı Türkçeydi.¹ Örneğin, Türkçe yazdığı *Köse Kâhya*, Dikran Çuhacıyan'ın müzikleriyle İstanbul dışında da oynanmış ve büyük başarılar kazanmıştı. Rı-

1 Maalesef Rıştuni'nin yazdığı oyunlar içinde sadece (Վեցրիս պորտի ժողովրդական սկզբնական - *Altıbuçuk Göbekten Miras Kalmış Sandık*) adlı oyunu basılı olarak bulabildim. Muhtemelen bu, yazarın basılmış tek oyunu.

tuni, 1879 senesinde sonlanacak kısa ömrünün son demle-
rinde önce Anadolu köylerinde bir turneye katıldı. Ardın-
dan, beraber bulunduğu ekiple sırasıyla Bursa, İzmir ve Sela-
nik'te sahneye çıktı. Selanik sadece turnenin değil onun ya-
şamının da son durağıydı. Veremden ölen genç tiyatrocuyu
kentteki Rumlar kendi mezarlıklarına gömdüler (Şarasan,
102-107; And, *Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkı-
sı*, 141-142).

Rıştuni'nin bir filmde çıkmış gibi duran olağanüstü ha-
yat hikâyesi esasında hiç de eşsiz değildi; özellikle modern
Osmanlı tiyatrosunun en canlı yılları içinde birçok benzeri-
ni görebileceğimiz türdendi. Acıklı kadın rollerinin unutul-
maz oyuncusu Mari Nivart, yumuşak sesiyle ün kazanmış
Grand dame Siranuş (Merope Kantarcıyan) ve başkaları da
aynı şekilde çok dilli ve çok coğrafyalı çoğul hayatların kah-
ramanıydılar. Şehirden şehire ve dilden dile geçmişler; koca
bir coğrafyanın hareketli failleri olarak yaşamışlardı.

Söz konusu tek olmama durumunun ilk nedeninin Os-
manlı ülkesinin emperyal yapıdan kaynaklanan çoğulluğu
olduğu kolayca söylenebilir. Ama bundan daha kuvvetli bir
neden, kurulmuş (ve halen kurulmakta olan) teatral alanın
bizzat kendi niteliğidir. Rıştuni gibiler toplumun ve ülke-
nin sınırları yeniden belirlenirken ortaya çıkan çokkültür-
lülük olanaklarını (belki de en çok) tecrübe eden bu alanın
içinde bulunmakla, söz ettiğim deneyimin kapısından gire-
bilmişlerdir.

İşte, Giriş bölümünde değindiğim tiyatronun yepyeni bir
toplumsal tecrübeye imkân veren kendine has bir alan ol-
ma halini daha iyi anlamak ve sonraki bölümlerde yapaca-
ğım edebi çözümlemeye zemin hazırlamak için bu bölüm-
de ikincil kaynaklar üzerinden bir Osmanlı tiyatrosu tari-
hi oluşturmayı deneyeceğim. Burada, sadece dramatik ede-
biyata odaklanmayacağım; hem bir performans türü hem de

bir toplumsal vaka olarak tiyatronun gelişimini yan yana anlatan bir tarih oluşturmaya da çalışacağım. Konunun Türkçedeki öncü yorumcuları (And, Akı ve Sevensil) kendi “19. Yüzyıl Türk Tiyatrosu” tarihlerini yazarken kurucu etkenler olarak sahne ve tiyatroculuk açısından Osmanlı’daki Batılıların tiyatro faaliyetlerine ve İstanbullu Ermenilerin tiyatro tecrübesine; dramatik edebiyat açısından geleneksel tiyatronun ve Avrupa tiyatrosunun etkisine değinmişlerdir. Ben de burada, aynı unsurların üzerinde duracağım ve sonraki bölümlerde yapacağım analizi daha anlaşılabilir kılmak adına bir modern edebiyat türü olarak dramanın Osmanlı’da ortaya çıkışını kuşatan genel tiyatro pratiğinin gelişimini anlatacağım. Ama Avrupa, özellikle de Fransız tiyatro edebiyatının etkisini burada değil, çalışmanın bundan sonraki bölümünde farklı dramatik türlerin alımlanışını ve işlevlerini incelerken ayrıntılandıracağım.

Daha önce de belirttiğim gibi çalışmamın esas üzerinde durduğu dönem modern dramatik yazarlığın ortaya çıktığı 1850-1890 yılları arasını kapsıyor. Dramatik edebiyata koşut olarak 1850’den itibaren İstanbul’da profesyonel bir tiyatronun oluştuğunu, sonraki yıllarda, 1880’den sonra hızla yayıflayacak şekilde, oluşan bu tiyatronun giderek genişlediğini ve kozmopolitikleştiğini, 1870’lerde Hagop Vartovyan’ın Osmanlı Tiyatrosu’yla da tam anlamıyla bir imparatorluk tiyatrosunun ortaya çıktığını göreceğiz. Tüm bu gelişim süreci, dönem içinde üretilmiş Türkçe ve Ermenice tiyatro edebiyatının teatral türler bağlamında karşılıklı incelenmesinin bu çalışmanın merkezinde olduğu akılda tutularak okunmalı.

Bu bölüm üç altbölümden oluşuyor. Önce Osmanlı başkentindeki yabancı azınlıkların ve kente gelen yabancı kumpanyalarını faaliyetlerini özetleyeceğim. Bunu yaparken, Saray’ın bu uzun soluklu sürece katkısına da değineceğim. İkinci altbölümde Osmanlı Tiyatrosu’nun en önemli üreti-

cisi olan Ermenilerde tiyatronun ve dramatik edebiyatın gelişimini anlatmaya çalışacağım. Bu noktada, tiyatronun gelişmesini bağlamlandırabilmek için gerekli yerlerde Osmanlı Ermenilerinin modernleşme sürecini de tartışmaya katacağım. Son altbölümde ise başkentteki Müslümanların teatral alana üretici olarak dahil olma sürecini ve profesyonel tiyatronun kurumsallaşma tarihini kısaca yeniden kurmayı deneyeceğim.

Osmanlı sarayının tiyatro ilgisi, azınlıkların tiyatro faaliyetleri, elçilikler ve yabancı kumpanyalar: İstanbul'da tiyatronun ilk adımları

Osmanlı'da tiyatronun ve Türkçe dramatik edebiyatın tarihini yazanlar, Osmanlı Türk tiyatrosunun ortaya çıkışını anlamaya çalışırken, ilk önce bu gelişimi önceleyen etmenleri analiz etme ihtiyacı duymuşlardır. Bu gereklidir; çünkü, İstanbul bir merkez olmak üzere, Saray'ın tiyatroya olan ilgisi, şehirde yaşayan azınlıkların tiyatro çalışmaları, elçiliklerdeki teatral faaliyetler ve en çok da şehri ziyaret eden Avrupalı kumpanyalar sayesinde, Osmanlı, özellikle 19. yüzyılda, tiyatroyla haşır neşir hale gelmiştir. Tüm bu süreç tiyatro ve teatralite kültürünün oluşumunda küçümsenemeyecek bir birikim sağlamıştır.

Metin And'ın ayrıntılı şekilde gösterdiği gibi Osmanlı başkentinin Batı kaynaklı gösteri sanatları ile tanışıklığı 19. yüzyılın çok daha öncesine dayanır. Bunda hanedanının etkisi büyüktür. Öyle ki, Saray'ın Batılı gösteri gruplarına gösterdiği ilginin daha 17. yüzyılda başladığı bilinmektedir. Ama bu ilgi 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesinin önemli hükümdarları olan III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde zirveye ulaşmıştır. III. Selim döneminde biri saray içinde biri saray dışında olmak üzere iki geçici tiyatro yapılmıştır. Hünkârın

Avrupalı tiyatro sanatçılarını temsil vermek için saraya davet ettiği de bilinmektedir. 1828'de, yani II. Mahmud döneminde, Gaetano Donizetti'nin İstanbul'a gelip Müzik-i Hümayun'u kurmasıyla saraydaki gösteri faaliyetleri açısından yeni bir döneme girilmiş, böylece saraydaki tiyatro çalışmalarının da önü açılmıştır (And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 20-23). 1859'da Dolmabahçe Sarayı'nda daha sonra ise Yıldız Sarayı'nda yapılacak salonlarla, tiyatro neredeyse Osmanlı Sarayı'nın olağan kurumlarından biri haline gelecektir (25-26). Aynı yıl Saray'da Türkçe oyunlar oynanması için özel bir çaba gösterilecek, bu çabanın bir sonucu olarak Dolmabahçe'deki tiyatroda bazı oyunların Türkçe temsili gerçekleşecektir. Hatta İbrahim Şinasi, bütün "yeni edebiyat" tarihi kitaplarında ilk Türkçe tiyatro oyunu olarak altı çizilen *Şair Evlenmesi*'ni de yine bu yıl sarayda sergilenmesi amacıyla yazmış ama bir şekilde bu temsil gerçekleşmemiştir. Abdülmecid döneminde yaşanan bu yoğunluğun ardından, Abdülaziz döneminde saray tiyatrosu, saray dışındaki teatral faaliyetlerin yoğunluğunun aksi yönünde zayıflayacak; II. Abdülhamid döneminde ise dışındaki tiyatro faaliyetleri can çekişirken saray tiyatrosu güçlenecektir.

Peki, Saray'ın kendi dışındaki tiyatro faaliyetlerine bakışı nasıldır? 19. yüzyıl boyunca genel olarak, en azından II. Abdülhamid dönemine kadar, Saray'ın saray dışındaki tiyatroya belirgin bir destek verdiği görülmektedir. Bu desteğin en önemli işareti zaman zaman fermanlar ve özel ödeneklerle tiyatro faaliyetlerine arka çıkılmasıdır. Söz konusu durumun temel sebeplerinden biri, And'ın da altını çizdiği gibi, artık Sultanların, Avrupa'da olduğu gibi yabancı konukları götürebilecekleri prestij tiyatrolarının kendi şehirlerinde de bulunmasını istemeleridir. Öyle ki bu tiyatroların bazıları Tiyatro-yı Hümayun veya Theatre Imperial olarak da

anılmıştır (26).² Öte yandan genel modernleşme çabası içinde tiyatroya özel bir anlam atfedildiği de aşikârdır:

Başta padişah olmak üzere saray ve hükümet çevreleri tiyatronun ilerleme, Batılılaşmada önemli bir etken olduğu görüşünü içtenlikle benimsemişlerdi. Tiyatrolara ödenek verme, ayrıca yüreklendirme, isteklendirmenin yanı sıra dönemin başlarında bir Ulusal Tiyatro kurulması fikri vardı (236).

Madalyonun öteki yüzüne bakarsak; Saray'ın desteğinin kör bir alicenaplıktan kaynaklanmadığı, toplumsal ve siyasal iletişim kabiliyetleri her geçen gün biraz daha açığa çıkan tiyatronun kontrol edilmesi amacını taşıdığı da bellidir. Oyun oynamak için verilen imtiyazlar ve hem temsillerin hem dramatik edebiyatın denetimi için gösterilen çaba bu kontrol arzusunun en açık tezahürleridir.

Saray dışında, Osmanlı'nın modern tiyatroyla erken dönem tanışma yerlerinden biri de elçiliklerdir. Buralarda, özellikle İtalyan ve Fransız elçiliklerinde, 17. yüzyıldan itibaren çeşitli oyunlar oynanmış, bu oyunlara Müslüman seyirciler de davetli olarak katılmıştır (37-42). Genel olarak Osmanlı yönetiminde bir teatral kültür hevesinin oluşmasında elçiliklerin Osmanlı sarayı ve bürokrasisi ile kurduğu ilişkiler de önemlidir. 19. yüzyılda artacak bu ilişkilerin de kökü çok daha önceye dayanır:

Daha 17. yüzyılda bir Fransız elçisi, elçiliklerinde düzenlenen eğlencelere Türk vezirlerini ve devletin ileri gelenlerini davet ettiklerini ve onlara Fransız tiyatro sanatını göster-

2 "Naum Tiyatrosu ise, gerek Paris'in bir "mahallesi" görünümünde olan Pera'da konumlanması, gerekse temsillerin yabancı dilde verilmesi nedeniyle üst düzey konukların ağırlanabileceği bir mekân olarak tercih ediliyor, konuklar Avrupa kentleri gibi "uygar" bir kentte, uygarlığa yakışır bir şekilde ağırlanarak, Osmanlı'nın Avrupa'dan bir farkının olmadığı "oynanıyor"du" (Koçak, 2008: 171).

meye teşebbüs ettiklerini söylemiştir. 18. yüzyıl Lale Devrinde Padişah III. Ahmed ve Sadrazam Damad Ibrahim Paşa tarafından sarayda eğlenceler düzenlenmiş, İstanbul'da bulunan elçiliklerde de balolara ve komedyalara yer verilmiştir (Koçak, 49).

19. yüzyılda elçiliklerdeki faaliyetler dönemin yoğunluğuna paralel biçimde iyice artmış, İtalyan ve Fransız elçiliklerinden ibaret kalmamıştır. Bu yüzyılın ikinci yarısında İngiliz, İsveç ve Rus elçiliklerinde de tiyatro temsilleri verilmiştir.

Elçiliklerin faaliyetlerine eşlik eden ama ondan daha önemli olansa, Beyoğlu'nu mesken tutmuş azınlıkların tiyatro çalışmalarıdır. Daha 16. yüzyılda kentin en eski azınlığı olan İtalyanların teatral faaliyetlerde bulunduğu bilinmektedir. İtalyanlar çeşitli tiyatro binalarının yapımına da katkı sağlamıştır. 17. yüzyılda, İtalyan gezgini Cernelio Magni, hem Fransız Elçiliği'nde temsiller vermiş hem de onun girişimiyle elçilik binası içinde bir tiyatro kurulmuştur. 18. yüzyılda ise bir Cenevizlinin Galata'da temsiller verdiği bilinmektedir (And, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi*, 128).

İtalyanların tiyatro faaliyetindeki yoğunlaşma da 19. yüzyılda olmuştur. Bu yoğunlaşma aynı zamanda tiyatronun daha geniş kitlelere açılması, saraydan çıkması, tam anlamıyla İstanbul'un malı olmasıyla koşut gitmiş, hatta tiyatrodaki halklaşmayı sağlayan temel dinamiklerden biri olmuştur. And'ın belirttiğine göre 1839'da İstanbul'da iki amfitiyatro bulunmaktadır. Bunların ilki muhtemel kurucusu asıl mesleği akrobatlık olan bir İtalyan (Gaetano Mele) olan ve Yunanistan'dan gelen İtalyan bir grubun çeşitli gösteriler sergileyip tiyatro temsilleri verdiği; ikincisi Saray'daki sirk topluluğunun, İtalyan grubun işlerinin çok iyi gittiğini görünce padişah'tan izin koparıp kurdurduğu amfitiyatrodur (And, *Tanzimat ve*

İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 23-25). Hemen ertesi yıl içinde, yani 1840'ta, 19. yüzyıl Osmanlı tiyatro tarihinin en önemli gelişmelerinden biri yaşanmış, Torinolu Bartalommeo Bosco, Sultan'ın bir tiyatro yapılıp burada temsiller verilmesi yönünde yayımladığı fermanı takiben, sonradan Naum Tiyatrosu olarak anılacak tiyatroyu inşa etmiştir (53).

Yüzyıl boyunca, İtalyan Levantenler teatral faaliyetini çeşitli dernekler altında sürdürmüştür. 1863'te kurulan Societa Operaio Italiano adlı dernek tiyatro ve müzik temsilleri düzenlemiş ve ertesinde bu temsiller konusunda uzmanlaşacak kendine bağlı Ausonia adlı derneği kurmuştur. Bundan sonra ünlü komedi yazarı Carlo Goldoni adına, Societa Goldoni adlı bir topluluk kurulmuş ve başkanlığını Mancardi adlı bir İtalyan'ın yaptığı bu topluluk da çeşitli temsiller vermiştir. Son olarak yüzyıl sonunda Emilio Pardano önderliğinde Unione Dramatica di Constantinopoli kurulmuştur. Bu noktada, İtalyanlar dışında, Alman ve Fransız azınlıkların da tiyatroyla ilgilendiğini eklemek gerekir (43-45).

Fakat 19. yüzyılın ilk yarısındaki söz konusu hareketliliğin esas yürütücüsü yerli azınlıklardan daha çok ülke dışından gelen yabancı tiyatro gruplarıdır. And'ın da altını çizdiği gibi, "Türkiye'de gazetelerin geç tarihlerde çıkmasından, ilk gelen yabancı sahne sanatçılarının kimler olduğunu saptamakta güçlük çek[sek]" (54) de yine de yoğun bir faaliyetin izlerini sürmek mümkündür. Yabancı kumpanyalar özellikle Avrupa'da iç karışıklarının yoğunlaştığı zamanlarda sık sık İstanbul'u ziyaret etmiş; özellikle İtalya'dan, Fransa'dan ve Almanya'dan gelmiş bu gruplar bazen çok ünlü sahne sanatçılarının yolunun da İstanbul'a düşmesini sağlamıştır.

1840-1870 arası yabancı kumpanyalar hakkında giderek artan gazetecilik faaliyetleri sayesinde daha çok bilgi sahibiyiz. Bu dönemde İtalyan gruplar temsillerini Naum Tiyatrosu'nda vermişlerdir. Öyle ki bu tiyatro aynı zamanda İtalyan

Tiyatrosu namıyla da anılır olmuştur. Guistiniani'nin sahip olduğu Fransız Tiyatrosu'unda (le Palais de Cristal) ağırlıkla Fransızca temsiller sunulmuştur. Bu iki tiyatro arasında ciddi bir rekabet olduğu bilinmektedir. Metin And, İtalyan ve Fransız grupların verdiği temsillerin bu süreçteki hikâyesini şöyle özetlemektedir:

İtalyan toplulukları, özellikle opera toplulukları, bütün yıl boyunca temsil veriyorlardı. Sonraları aynı yıl birkaç İtalyan topluluğu birden gelip aynı sırada değişik tiyatrolarda temsiller verip rekabete başladılar. Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi gibi ünlü opera bestecilerinin hemen bütün eserleri oynanıyordu, öyle ki kimi operalar Avrupa'nın önemli başkentlerinde henüz oynanmamışken Türkiye'de oynanıyordu. Fransızlar ise tıpkı İtalyanlar gibi hem lirik, hem dramatik topluluklarını gönderiyorlardı (56).

And'ın sözlerinden de anlaşıldığı gibi, bu sürecin temel dinamiklerinden biri de 1840'lardan başlayarak İstanbul'a operanın girmesi olmuştur. Yine And'ın belirttiğine göre gösterimi yapılan ilk opera Bellini'nin *Norma*'sıdır (*Türkiye'de İtalyan Sahnesi*, 129). 1843'te Valide Sultan'ın sarayında *Belisario* adlı operanın oynanması büyük olay yaratmış, saraya ilk kez erkek oyuncular girmiştir. Bundan sonra 1870 yılına, yani Naum Tiyatrosu yanana kadar çok sayıda operanın İstanbul'da oynandığı bilinmektedir. Opera faaliyetleri, azalmakla beraber, Naum Tiyatrosu'nun yanmasının ertesinde de devam etmiştir. Önemli bir nokta, bu operaların bir kısmı için librettoların Türkçe özetlerinin yayımlanmasıdır. Bunun, en azından Osmanlı seçkinlerine, devrin özelde bu popüler sanatı genelde Batılı gösteri sanatları ve teatralite algısı ile tanıma yolunu açmış olduğu düşünülebilir (129-139).

Peki bu tiyatrolar İstanbul ahalisini ne kadar etkilemiştir ve şehrin çehresini değiştiren bu önemli toplumsal faaliyet-

ler herkes için ulaşılabilir nitelikte midir? Bir başka şekilde sorarsak bütün bu tiyatro ve opera faaliyetleri başkentin yerlilerini oluşturan çeşitli milletleri ne kadar içermektedir ya da onlarla (ve onların kendi içinde) bir iletişim zemini kurulmasına ne kadar imkân vermiştir?

And'ın özellikle vurguladığı gibi “ilk tiyatrolar ve tiyatro temsilleri asıl Türklerin yoğun oldukları İstanbul yakasında değil de Beyoğlu'nda başlamıştı[r]” (And, 1972: 82). Zaten ilk başlarda Türklerin tiyatroya gitmesi istenilmeyen bir şeydir. O dönemde tehlikeli ve karışık bir yer olan Beyoğlu'nda gece sokağa çıkmak cesaret istemektedir. Öyle ki, düzen sağlamak düşüncesiyle 1838'in son günlerinde yayımlanan bir haberde Türklerin Urice³ adlı birinin kurduğu tiyatrodaki gece temsillerine gitmesi yasaklanmıştır (And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, 147).

Tiyatronun, en azından 1870'ler öncesinde, Müslümanlar için çok doğru bir eğlence tipi olarak düşünülmediği söylenebilir. Öyle ki Şinasi, henüz 1859 yılında yazdığı *Şair Evlenmesi*'nde bile tiyatroya gitmenin halk tarafından nasıl ayıp bir davranış olarak algılandığına işaret edecektir. Zaten temsil edilen tiyatro ve operaların ağırlıkla İtalyanca ve Fransızca olması, Avrupa dillerine yabancı çoğunluk için bariz ve aşılması pek kolay olmayan bir engel koymaktadır. Ama daha önemlisi; hem fiyatlar hem yordam açısından yabancı kumpanyaların sergilediği tiyatro ve operanın üst sınıflara ait bir eğlence olarak kaldığı ve toplumun geneline ulaşmamış olduğu görülmektedir. Öyle ki özellikle “Naum Tiyatrosu'nda bulunmak, temsilleri izlemek, tiyatronun ağırladığı onca ‘elit’ nüfus sayesinde artık bir ‘statü’, ‘kibarlık’, ‘soyluluk’ ya da ‘uygarlık’ göstergesine dönüşmüştür” (Koçak, 173).

3 And'ın eserleri arasında yayımlanma tarihi daha eski olan *Tanzimat ve Istibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*'nda bu isim Urice değil Price diye geçmektedir (82).

Öte yandan tam da bu noktada İstanbul'da yaşayan Osmanlı tebası içinde gayrimüslimlerle Müslümanlar arasında bir fark gözetilebilir. Gayrimüslimler farklı sebeplerle kentteki azınlıklarla ve yabancı gruplarla daha yakın ilişki kuracak imkânlara sahiptir. Bir sonraki altbölümde Ermeni tiyatrosunun gelişimini incelerken daha yakından göreceğimiz gibi Ermenilerin, Fransızlarla ve özellikle İtalyanlarla kurduğu yakın ilişki, imparatorluğun büyük şehirlerinde yaşayan Ermenilere tiyatroyla aşinalık kurma imkânı sağlamış ve onların tiyatro kavrayışını önemli oranda belirlemiştir. Yüzyılın ilk yarısında pek çok İtalyanca oyunun Ermeni okullarında ve milletin önde gelenlerinin evlerinde oynandığını biliyoruz. Bunun yanında ilk dönem modern Ermeni entelektüellerin İtalyanlarla sıkı ilişkilere sahip oldukları da göze çarpmaktadır. Örneğin 1868'de İstanbul'da yaşayan İtalyanların kurduğu bir tiyatro derneğinin başına İstanbul'daki modern Osmanlı Ermeni tiyatrosunun kurucularından Sırabyon Hekimyan getirilmiştir (*Tanzimat'ta ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 44). Öte yandan İtalyanların çalıştırıcı olarak da ciddi katkısı vardır. Kendisi de İtalya'da okumuş Osmanlı Ermeni tiyatrosunun en önemli öğreticilerinden Bedros Mağakyan'ın yetişmesinde, uzun yıllar Türkiye'de çalışan Nestor Noci'nin büyük emeği geçmiştir. Bir diğer önemli İtalyan eğitmen de Asti'dir (137-138). Asti 1860'larda Ermeni kumpanyalarında pek çok oyunun yönetmenliğini de bizzat üstlenecektir. Ama bütün bunlara rağmen, aradaki etkileşim entelektüel düzeyde çok daha kuvvetli olsa da, İstanbul gayrimüslim halklarının bu kumpanyaların doğrudan müşterisi olduğunu iddia etmek doğru olmaz. Ancak gayrimüslim seçkinlerin Müslüman seçkinlere kıyasla yukarıda bahsi geçen Batılı kültür ortamının daha istahlı tüketicileri olduğu düşünülebilir.

Sonuç olarak, müşteri kitlesi (İstanbul'da yaşayan gayri-

müslim azınlıklar dışında) saray mensupları ve seçkinler tarafından oluşan, gösterimlerinin büyük çoğunluğunu operaların oluşturduğu ve temsil dilinin İtalyanca ve Fransızca olduğu bir faaliyet alanı ile karşı karşıya olduğumuz; bu faaliyet alanının hem dil hem de sınıf farkı nedeniyle tiyatroyu ahaliye açma, halklaştırma kapasitesinden yoksun olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu altbölümde son olarak Osmanlı tebası olan gayrimüslimlerin İstanbul'daki tiyatro faaliyetlerine değinelim. Bu bağlamda diğerlerine nispeten kapalı bir şekilde yaşayan Rumların durumu önemlidir. Öncelikle, Yunanistan'dan kente gelip Rumca oyunlar oynayan kumpanyalar vardır ve bunlar kentte Rum milletine seslenen temsiller vermişlerdir. Metin And'ın belirttiğine göre "Yunanlar hem yerli dramatik ve lirik oyunlarını, hem de Avrupa'nın klasik ve hafif eserlerini oyn[amışlardır]" (56). Ama bu kumpanyaları İtalya ve Fransa'dan gelenlerle karşılaştırmak doğru değildir. And, Yunan tiyatrosunun Avrupa'daki benzerleri ile aynı düzeyde bulunmadığını söylemekte ve hatta Osmanlı'nın yeni yeni gelişmekte olan acemi tiyatrosundan bile üstün olmadığını altını çizmektedir.

Öte yandan İstanbullu Rumların kendileri de, Ermeniler kadar olmamakla beraber kentte tiyatro faaliyetlerinde bulunmuştur. And'ın belirttiğine göre Rum milletine ait kültürel ve dinsel örgütlerin tiyatro binaları mevcuttur. İstanbullu Rumlar arasında tiyatro yazarları da çıkmıştır. Doktor Y. Stamatiadis'in *Gazi Osman* ve *Hata-i Nisvan yahud Sakız Esirleri* şeklinde çevrilen eserleri hem İstanbul'da oynanmış hem de üç perdelik *Gazi Osman*⁴ 1878'de İstanbul'da yayımlanmıştır. Başka Rum yazarlara ait dramların da İstanbul'da yayımlandığı bilinmektedir. Bunlardan biri Giritli bir Müslüman olan G. P. Kontis tarafından tercüme edilen *Herkül* ve

4 Strauss'ta *Osman Gazi*.

Olimpiyat Oyunları yahut Arkadaşlık ve Aşk'tır. Öte yandan İstanbullu Rumlar 1860'larda Neologos adlı bir tiyatro dergisi de yayımlamışlardır (And, 49-50; Strauss, 22).

Sonuç itibariyle, Rum milletinin İstanbul'daki tiyatro hayatına katkısını ve etkisini eldeki bu bilgiler dahilinde değerlendirmek kolay değildir. Teodor Kasap'ın kişisel katkısı bir yana, Rumlar, belki biraz da bağımsızlık kazanmış olmanın yarattığı atmosferin etkisiyle Ermeniler ve Müslümanların beraber yürüteceği tiyatro ortamına ciddi bir destek vermemiş görünmektedirler.

İmparatorluk dahilindeki Yahudi nüfus için de tiyatro önemlidir. İstanbul, Edirne, İzmir'de 1860'lardan, Selanik'te ise 1880'lerden itibaren, genelde çeviri metinlere dayanan ciddi bir tiyatro faaliyeti yürütülmüştür (Kerem, 31-32). Öte yandan 1870-1875 arası İstanbul'da çok sayıda Bulgarca oyun da temsil edilmiştir (And, *İstibdatta ve Tanzimat-ta Modern Türk Tiyatrosu*, 46-47). Bunun dışında, bağımsızlık öncesinde azımsanmayacak bir Bulgar tiyatrosu olduğunu da biliyoruz (Tancheva, 64).

Bütün bu çok unsurlu teatral alan içinde, modern tiyatronun daha geniş kitlelere ulaşan yerel halinin esas kurucuları ise hiç şüphesiz Osmanlı Ermenileridir. 17. yüzyılda öncü örneklerini gördüğümüz tiyatro çalışmalarını Avrupa tiyatrosu ile yakın ilişkiyle beraber geliştiren Osmanlı Ermenileri, 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da modern ve profesyonel tiyatronun oluşması için gerekli zemini sağlamışlardır. Şimdi Ermenilerin tiyatro ve tiyatro edebiyatı mace-rasına daha yakından bakalım.

Osmanlı Ermenilerinde modernleşme ve tiyatro

Ermenilerin Batı kültürüyle karşılaşma tecrübesi Osmanlı'da Müslüman nüfusun yaşadığı ani ve yoğun tecrübeden

nitelik olarak farklıdır; bu şok edici bir karşılaşmadan çok nispeten uzun süreye yayılmış ve aşamalı olarak gerçekleşmiş bir tanışmadır. Ermeni kültürünün ve bunun bir alt başlığı olarak Ermeni sanatı ve edebiyatının Avrupa'yla ilişkisi 18. yüzyılın başından itibaren dikkat çekici yoğunlukta olmuştur. Üstüne bu ilişkinin Osmanlı Müslümanlarına kıyasla daha farklı boyutları ve yönleri de vardır.

Bu yoğun ilişkinin en önemli sağlayıcısı, Ermenilerin ticaret ve eğitim nedeniyle farklı coğrafyalarda hareket halinde olmalarıdır. Bu, onları özellikle önemli Avrupa kentlerinde, yeni ve kentli bir kültürün kurucusu olmaya teşvik etmiştir. Vahe Oshagan'ın belirttiği üzere:

Modern Ermeni kültürü temel olarak bir kent olgusudur ve yabancı kültürlerle birer temas noktası da olan Ermeni dünyasının çevresindeki büyük şehirlerde gelişmiştir. Buna göre Ermeni kültürü, İngiliz kültürüyle Madras ve Kalküta'da, Fransız kültürüyle İzmir, İstanbul ve Paris'te, İtalyan kültürüyle Venedik'te, Alman kültürüyle Dorpat'ta (şimdi Estonya'da Tartu) ve Viyana'da, Rus kültürüyle St. Petersburg, Moskova ve Tiflis'te ilişki içinde olmuştur. Bu durum, diğer kültürlerin kendi istikrarlı ulusal yapıları içinde gelişmeleri nedeniyle tecrübe edemedikleri iç gerilimleri kışkırtarak Ermeni kültürüne bir tür kozmopolit karakter verir (Oshagan, 142).

Üstüne, bu etkileşim sadece geçici ve gezgin ilişkilerin sonucu değildir. 16. yüzyıldan başlayarak Ermenilerin iktisadi ve dinî nedenlerle Avrupa'da farklı şehirlerde koloniler oluşturduğu ve oralarda uzun zaman yaşadığı bilinmektedir. Fransa'da Marsilya ve Paris'te, İspanya'da Barselona ve Cadice'de, Hollanda'da Amsterdam'da, Polonya'da Lviv'de ve İtalya'da Livorno ve Venedik'te bu kolonilerin geliştiğini görüyoruz. Bunun yanında yine aynı yüzyılda Ermeni kolo-

nilerine Avrupa dışında da rastlarız. Kırım'da Kefe (Feodasya), İran'da İsfahan ile Hindistan'da Kalkûta ve Madras bu kolonilere evsahipliği yapmış önemli merkezlerdir (Zekiyan, *L'Armenia e gli Armeni*, 91).⁵ 17. yüzyılda bu zemin üzerinde yabana atılmayacak bir Ermeni sermayesi gelişir. Öyle ki, bu sermaye "büyük devletlerin ekonomileriyle rekabet edecek kadar güçlü[dür]" (Zekiyan, *Ermeniler ve Modernite*, 58). Zekiyan'a göre bu güçlü sermayenin en önemli özelliği ise kültür meselesindeki tavrıdır:

Ermeni modernitesinin gelişimi boyunca Ermeni kapitalizminin neredeyse en baskın özelliği kültür konusunda gösterdiği duyarlık olmuştur. Okullar, kurumlar, hayır işleriyle uğraşan topluluklar ve diğer toplumsal çalışmalardan örölü, hiçbir devletten mali destek almadan işleyen böylesine güçlü bir ağın oluşması, ancak böyle bir duyarlık sayesinde mümkün olmuştur (59).

Bu çok boyutlu ve çoğul coğrafyalı yapının içinde oluşmuş kültürel etkileşim imkânlarının Osmanlı'nın gezgin olmayan Ermeni unsurlarını, özellikle de İstanbul ve İzmir'deki nüfusu nasıl etkilediğini tam olarak kestirmek, tüm bildiklerimize rağmen zordur. Akla gelen ilk soru, tüm bu etkileşimler matrisi içinde Ermeni kültürünü tek bir yapı olarak ya da en azından farklı merkezlerin yoğun ilişkide olduğu bir bütün olarak düşünmenin mümkün olup olmadığıdır. Örneğin Madras'ta basılan bir kitap, İstanbul'da talep edilmekte midir ya da Tiflis'teki zengin kültürel yaşam İzmir'deki Ermenileri ne kadar etkilemiştir? Farklı kentler arası ilişkilerin 19. yüzyılın sonuna doğru arttığını görsek de bu sorulara net bir cevap vermek mümkün görünmemektedir. Fakat Osmanlı Ermenilerinin, özellikle Fransa ve İtalya

5 Bu kolonilerin Ermeni modernleşmesine etkisi hakkında bkz. Zekiyan, *Ermeniler ve Modernite*, 31-33.

ile ilişkisinin yoğun olduğunu; bu ülkelerde yapılan yayın faaliyetinin yanı sıra, buralardaki okullarda, özellikle Venedik, Padova ve Paris'te (bunlara Viyana da eklenebilir) yetişen eğitilmiş nesillerin Ermeni kültürel ve toplumsal hayatını etkilediğini söylemek daha kolaydır.⁶

Osmanlı Ermenileri ile Avrupa arasındaki kültürel etkinin taşınması meselesini ve bu bağlamda Ermeni modernleşmesinin ilerleyişini anlamak için dönemin basın-yayın faaliyetlerinin üzerinde durmamız gerekiyor. Ermenilerde modern matbaa Osmanlı'nın Türk-Müslüman nüfusuna göre çok daha önce kurulmuş (ilk olarak İstanbul'da 1587'de) ve yayıncılık faaliyeti aynı şekilde erken başlamıştır. Ama daha önceki tüm faaliyetlere rağmen esas atılımın 18. yüzyılda yaşandığı görülür. Özellikle, yüzyıl başında, 1717'de, Venedik açıklarındaki San Lazzaro (Surp Ğazar) adasında Sivaslı bir rahip olan Mıkhitar tarafından kurulan Ermeni Katolik Manastırı Ermeni kültür tarihinde yeni bir dönemin başlangıcına işaret eder. Manastırda din, dil, edebiyat ve başka konular üzerine sayısız yayın yapılacak, yetenekli Ermeni gençler burada eğitim alacak ve bu oluşum Ermeni kent kültürünün kurumsallaşmasında, olgunlaşmasında ve formelleşmesinde etkin bir rol oynayacaktır. Üstüne manastırın kurulduğu yıllarda, bu faaliyetlere koşut olarak İstanbul'da da ciddi bir hareketlenme vardır. 1700-1710 yılları arasında İstanbul Ermeni Apostolik Kilisesi tarafından tam dört matbaa kurulur ve bunlar çok sayıda dinî yayın basar. Basılanlar arasında 20 civarında İtalyanca ve Latince'den çevrilmiş eser vardır. (Os-

6 Vartan Artinian, burada özellikle Katolik misyonlarının etkisinin altını çiziyor: "1761 yılında sarayın baştabibi olan Garabed, Padova Üniversitesi mezunuydu. 1770 yılında baştabiplik görevini Roma tıp okulu mezunu Boğos Şaşıyan üstlendi. Viyana Üniversitesi'nden mezun Hovagim Oğullukyan'ın yazdığı tıp kitapları 1783 ve 1785 yıllarında yayımlandı. Müzik alanında, Roma'dan mezun olan Krikor Kabasakalyan 1794'te Ermeni ayinleri için Batı notasyonu ile ilk eserleri yayımlarken, Baba Hampartzum (Limonciyan) Türklere Batı tarzı notasyonu tanıttı" (52-53).

hagan, 143-144). Öte yandan Vartan Artinian'ın belirttiğine göre Latin misyonerlerinin çalışmaları da bu matbaalaşma sürecine ciddi katkıda bulunmuştur. 1699'da Katolik Asdvadzadur Tıbir, Katolik kilise büyüklerinin yaşam öykülerini çevirip yayımlayan bir matbaa kurmuştur. 1750'de Isdepannos Bedrosyan'ın kurduğu matbaada Yunanca ve Fransızcadan yapılan çeviriler basılır. Neticede "1715-1764 yılları arasında İstanbul'da dilbilgisi, coğrafya, mantık, felsefe ve din konularında yüz kırkın üzerinde kitap basılmıştı[r]" (Artinian, 53).

Dini yayınların ve dil üzerine yapılan araştırmaların merkezî olduğu 18. yüzyılın ardından 19. yüzyılın ilk yarısında yayınların ve çevirilerin sekülerleştiğini; bu süreç içinde de Ermenilerin özellikle Avrupa klasizmi ile sıkı ilişkiler kurduklarını görürüz. Üstüne, artık çeviri döneminden yavaş yavaş çıkılmakta, Ermeni yazarların kendi ürünleri öne çıkmaktadır. Klasizm etkisinin Ermeni edebiyatı içindeki en önemli örneği Arsen Bagratuni'nin *Hayk Tiutsazn*'idir (*Kahraman Hayk*). Bu, saf klasik geleneğe dayanarak yazılmış; Tasso, Homer, Virgil etkisi taşıyan çok uzun bir epiktir (22.332 mısra). Ama telif eserlerin artışına rağmen, döneme etki bağlamında esas kimliğini verenin çeviriler olduğunu unutmamak gerekir. Bu bağlamda bir başka önemli gözlem de, her ne kadar klasik metinler ağırlıkta olsa da, daha popüler ve kitlenin damak tadına uygun eserlerin de çevrilmeye başlanmış olmasıdır. Vahe Oshagan, 19. yüzyılın ilk yarısındaki çeviri faaliyetini şöyle özetlemektedir:

Mikhitaristler, özellikle klasik metinlerin ahlâki ve didaktik doğasına ilgi duyarak kendilerini bir [çeviri] tutkusuna kaptırmışlardı. Bu şekilde Mikhitarist alimler Avrupa edebiyatından, içlerinde antik Yunan ve Latin edebiyatının başyapıtlarının yanı sıra ve çok sayıda İtalyan ve Fransız

klasiği ve romansı da bulunan, 130 civarında eseri tercüme ettiler. Söz konusu tercümelerin neredeyse hepsi *Krapar* [klasik Ermenice] yapılmış olsa da, bunlar son kertede ruhban sınıfına dahil olmayan entelektüelleri de etkiledi. Bunun yanında, 1816 ile 1850'ler arasında Avrupa ön-Romantizmi'nin geniş kitlelerce okunan yazarları da tüm Ermeni dünyasında tercüme edildi. Edward Young, François Fenelon, Bernardin de Saint Pierre ve başkalarının yapıtları, dinî ve pastoral tonlar da taşıyan melodramatik ve egzotik bir edebiyatla kitlenin damak tadına seslendiler. Bu damak tadı yüzyılın sonuna kadar, tüm edebi türleri ve hatta büyük şehirlerdeki üst orta sınıfın yaşam tarzlarını da etkileyerek varlığını sürdürdü (156).

19. yüzyılın ikinci yarısı başlarken uzun sürmüş klasizm etkisinin sonuna gelindiği, özellikle Fransa ve İtalya'ya eğitime gitmiş gençlerin dönmesiyle çağdaş eserlerin çevrilmeye ve benzerlerinin yazılmaya başlandığı görülmektedir. Özellikle çeviri faaliyeti baş döndürücü bir hız kazanmıştır. Örneğin, Dedeyan kardeşlerin İzmir'de kurduğu yayınevi ve matbaa, bir çevirmenler ekibi kurmuş ve iki yüzden fazla çeviri eser yayımlamıştır. Alexandre Dumas, Jules Verne, Victor Hugo, Walter Scott, Alphonso de Lamartine gibi dönemin popüler ve önemli isimlerinin eserleri de vardır (156). Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber Mikhitaristlerin mükemmelleştirdiği klasik Ermenice (*krapar*) yerine gündelik Ermenice (*aşkharapar*) ile yazılan ve çevrilen metinlerin sayısı da artmaya başlamıştır. Dolayısıyla daha popüler metinlere geçilmesi ile popüler dilin edebi dil haline gelmesi koşut gitmiştir.

Yukarıda genel çerçevesi çizilen yayın hayatının gelişim süreci içinde tiyatro edebiyatına baktığımızda göreceğimiz şey, bütün edebî gelişime paralel bir uzantı olarak değer-

lendirilebilir. Ermenilerde modern tiyatronun ilk izlerine Ermeni kolonilerinde rastlanmaktadır. Boğos Levon Zekiyân'ın belirttiğine göre, ilk Ermenice oyun Lehistan'ın Lviv (Alm. Lemberg) kentinde 1668 yılında oynanmıştır. Oyun, klasik Ermenice ile yazılmış manzum bir trajedidir ve Lviv Teatinyan Ruhban Okulu öğrencileri tarafından sahneye konulmuştur. Oyunun yazarı okulun müdürü ve Ermeni bir din adamı olan Aloyisos Maria Bitu'dur (Zekiyân, *Hay Tadrone Isgızpınakayleri yev Hay Veradznunti Şarjumi*, 13-14).

Ama Ermeniler için tiyatronun gerçekten önem kazanması Mikhitaristlerin 18. yüzyıldaki etkinlikleri ile beraber olur. Venedik'teki San Lazzaro adasında bulunan Mikhitarist Manastırı'nda tiyatro yapılmaya başlanmasının tarihi, yine Zekiyân'ın belirttiğine göre, 1730'a kadar götürülebilmektedir. Temsil edilen ilk dönem oyunlarının isimlerini bilmesek de, manastırda yazılmış günlüklerden, (kronolojilerden – ժամանակագիր) bu yıldan başlayarak çeşitli etkinliklerle beraber, özellikle Venedik'teki karnaval sırasında, öğrencilerin tiyatro oyunları sahneye koydukları anlaşılmaktadır. Elimize ulaşan ilk oyun ise 1753 yılına aittir (15-19).

Zekiyân'ın belirttiğine göre bu ilk oyunun konusu şöyledir: Bir festival günü olmasına rağmen kral hüzünlü ve düşünceli bir şekilde oturmaktadır. Kardeşi yanına gelip neden böyle oturduğunu, eğlenceye katılmadığını sorar. Ertesi gün kral, meraklı kardeşini hapseder ve onun gözleri önünde, o hapis haldeyken, büyük bir eğlence düzenler. Ama kardeşi eğlenceye bir türlü intibak edemez, yüzünde en ufak bir gülümseme bile belirmez. Bunun üzerine kral, kardeşine bu dünyada yaşamaya devam ettikçe acılara ve dertlere mahkûm olduğumuzu ve hiçbir eğlencenin insana tam bir mutluluk bahşedemeyeceğini söyler (20). Görüldüğü gibi, konusunu bildiğimiz bu ilk oyunda komedi unsurları da kullanılarak dinî ve ahlâkî bir mesaj verilmeye çalışılmıştır. Bu

anlamda bu ilk oyun Mıkhitaristlerin tiyatrodan beklentilerine oldukça uygun görünmektedir.

Anlaşıldığına göre manastırda tiyatro faaliyeti giderek önem arz eder bir hale gelmekte, üretilen dramatik metin sayısı da tiyatro gösterimleri de çoğalmaktadır. Bununla beraber, oynanan oyunlar hakkında bilgimiz de bu gelişimle beraber artmaktadır. Konunun önemli araştırmacılarından Sarkisyan, Mıkhitarist Manastırı'nın arşivinde 1774'ten 1860'lara kadar, birkaç istisna dışında neredeyse hepsi sahneye koyulmuş yüzden fazla çeviri ya da telif eser saymıştır (20). Sarkisyan listesini, Zekiyan'ın ilk dönem için ortaya koyduğu, yukarıda kısmen değindiğim bulgular olmasından hazırlamıştır ve bu listede Mıkhitarist Tiyatrosu'nun daha sonraki dönemi (18. yüzyılın son çeyreği ve ertesi) hakkında bilgi verir. Bu bilgilere bakıldığında ilk dikkatimizi çeken şey komedilerin Sarkisyan'ın listesinde ikincil önemde görüldüğüdür. Hatta Sarkisyan'ın ilk komedi oyunu olarak düşündüğü *Bekri Mustafayi Ngarkiri* adlı ilk oyunun temsil tarihi 1807'dir (21). Oysa Zekiyan 1750'lerde de komedilerin oynandığına işaret etmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla, muhtemelen yüzyıl yarısında Mıkhitaristlerin komediye verdiği önem yüzyılın son çeyreğinde (belki de Fransa'da neoklasizmin tekrar yükselişiyle beraber) oldukça azalmıştır.

Sarkisyan'ın yaptığı listede, dikkat çeken bir başka önemli bulgu trajedilerin açık bir çoğunluğa sahip olduğudur. Yazar, belirlediği oyunlar içinde en az 51 tane trajedi olduğunu gözlemlemiştir (Aktaran Zekiyan, 22). Bu oyunlar konusunu klasik Ermeni tarihinden alan epik metinlerdir. Anlaşılan o ki, manastır büyüdükçe ve içindeki tiyatro kurumsallaştıkça klasik metinlere duyulan ilgi artmaktadır. Bir başka ilginç durum da farslar-komediler ve trajediler dışında gündelik hayatı anlatan dramların sayısının çok az olması-

dır. Sarkisyan'ın listesinde 51 trajediye karşı böyle sadece 7 dram bulunmaktadır (22).

Mıkhitarist Manastırı'nın hem Avrupa klasik kültürünü hem de Ermeni klasik kültürü ve dilini çok önemseyen seçkin bir kültür merkezi ve daha önemlisi üreticisi olduğunu düşünürsek, komedilerin bu seçkinciliğin içindeki alternatif konumu daha iyi anlaşılır. Öncelikle, Zekiyan'ın da belirttiği gibi, komediyle birlikte halk dili tiyatroya girmiştir. Öyle ki, bu oyunların önemli bir kısmı İstanbul Ermeni şivesiyle yazılmış ve oyunların içinde önemli miktarda Türkçe sözcük kullanılmıştır (21). Yukarıda özetini verdiğim 1753 yılında oynanmış oyun bile gündelik dille (ya da modern Ermenice ile) yazılmıştır, ki gündelik dilin Ermenice edebiyat dili olması için bir asırdan daha fazla beklemek gerekecektir. Zaten manastırda yazılmış farsların dili genel olarak kaba ve karman çormandır; bunlar, farklı lisanların iç içe bulunduğu metinler olarak ortaya çıkarlar. Öyle ki, bunların içinde Osmanlı'nın farklı milletlerinin dillerinin kullanıldığı çoğul dilli metinler önemli yer tutar. Trajedilerin dili ise tamamen *krapar*'dır, yani klasik Ermenicedir (22). *Krapar* hem dilbilgisi hem sözcük dağarcığı açısından oldukça farklı olduğundan, bu dilin eğitimini almamış insanlar açısından anlaması oldukça zor oyunlarla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Yine Zekiyan'ın belirttiğine göre, gündelik hayatın konu edildiği dramlarda durum farklıdır. İlginç bir şekilde bunlar ya tamamen *krapar*, ya tamamen *aşkharapar* (gündelik Ermenice) ya da tamamen Türkçedir (22).

Mıkhitarist Manastırı'nda klasik dilin mükemmelleştirilmesine verilen önem ve klasizmin temel referans noktalarından biri olarak klasik trajedinin önemi düşünülürse, trajedilerin bariz üstünlüğü bir oranda anlaşılabilir. Ama kafa karıştırıcı bir durum da yok değildir. Venedik hem 18. yüzyılın belki de en büyük komedi yazarı olan Carlo Goldoni'nin

yaşadığı ve devrimci tiyatrosunu geliştirdiği kenttir, hem de İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'arte*'nin merkezidir. Üstüne üstlük, Mıkhitaristlerin karnaval zamanlarında kendi oyunlarıyla karnavala katıldıkları bilinmektedir. Bu, hem yenilikçi Goldoni tiyatrosunu hem de halk tiyatrosunu gözlemlemeleri ve öğrenmeleri için büyük bir fırsattır. Göründüğü kadarıyla manastır büyük ölçüde kendini bu etkiden uzak tutmayı başarmış, temel ilham kaynağı olarak klasik kültürde ısrarcı olmuştur.

Bir başka ilginç nokta, Sarkisyan'ın listesindeki oyunların çoğunun telif eserler olmasıdır. Listedeki eserlerin sadece 21 tanesi çeviridir. Bunlar arasında Alfieri, Metastasio, Scribe, Molière, Monti, Shakespeare, Corneille gibi devrin en çok oynanan yazarları öne çıkmaktadır (23). Telif eserlerin çevirilerden açık ara fazla olmasının bizim için önemli yanı, manastırda (1850'den sonra Osmanlı coğrafyasında etkisini gösterecek biçimde) bir tiyatro yazarlığı geleneğinin filizlenmeye başladığını göstermesidir.

Manastırda oyunların genelde yayımlanmak için yazıldığıının da altını çizmek gerekir. Sonuçta burada ne kadar yoğun olsa da amatör bir faaliyet vardır. Telif oyunların yazarları çoğunlukla manastırda öğretmenlik yapan rahiplerdir. Oyunların yazılışı genelde eğitim amaçlıdır. Sahnelenme aşamasındaki teknik görevleri de (kostümcülük, perdecilik, süflörlük vs.) rahipler üstlenmiştir. Oyuncular ise öğrenciler arasından seçilmiştir. Gerçi oyunlar genellikle manastır dışına açıktır ve gelen misafirler için davetiyeler basılmıştır. Fakat yine de tiyatro temel olarak manastırdaki eğitim faaliyetinin bir parçası olarak kabul edilmelidir (Manok, 145-146).⁷

Mıkhitarist tiyatrosunun Osmanlı tiyatrosunun oluşu-

7 Yakın zamanda Türkçede Manok'un bu konuya odaklanan bir kitabı yayımlandı. Bkz. Baret Yervant Manok, *Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi*, İtalyancadan çev. Mehmet Fatih Uslu, İstanbul: bgst, 2013.

munda temel olarak iki yönlü etkisi olmuştur. Birincisi, Manok'un belirttiği gibi "Mıkhitaristler Venedik'te büyük Ermeni kitlelerinden uzak olmalarına rağmen hem Osmanlı İmparatorluğu'nda (İstanbul, Trabzon, İzmir, Muş, Harput, Mardin vs.) hem de başka ülkelerde açmış oldukları okullar sayesinde tiyatronun Ermeniler arasında yayılmasını sağlamışlardır" (145). İkinci olarak, Mıkhitaristlerin yetiştirdiği entelektüeller İstanbul'da modern tiyatronun ilk adımlarını atmışlardır. Bunların en önemlileri modern Osmanlı Ermeni tiyatrosunun kurucuları olan ve eser boyunca isimlerini sık sık duyacağımız Mıgırdiç Beşiktaşlıyan ve Sırabyon Hekimyan'dır. Bunlar Mıkhitaristlerin bir yüzyıllık tiyatro birikimini imparatorluğun merkezine taşıyacak ama bunu yaparken devrin ve kendilerinin kültürel ve siyasi taleplerine göre bu birikimi dönüştüreceklerdir.

Hekimyan ve Beşiktaşlıyan'ın 1840'ların sonu 1850'lerin başında İstanbul'a dönmesi Ermeni tiyatrosunun profesyonelleşmesi ve halklaşması adına bir milat olarak kabul edilebilir. 1870'te Hagop Vartovyan meşhur on yıllık tiyatro oynama tekeli alıp Osmanlı tiyatrosunun tartışmasız bir numaralı adamı haline gelene kadar, farklı gruplar kurulacak, bu gruplardan çok sayıda oyuncu ve tiyatro emekçisi yetişecek; teatral faaliyete bağlı olarak da Avrupa edebiyatından sayısız metnin çevrilmesi ve telif oyun yazarlığının aşama kaydetmesiyle dramatik edebiyat özellikle İstanbul Ermenileri arasında giderek daha merkezî bir yere kavuşacaktır. Burada ortaya çıkan ürünlerin kamuyla ilk yakın teması Mıgırdiç Beşiktaşlıyan öncülüğünde Ortaköy'de, K. Çaprasdçıyan ve Mardiros Minakyan öncülüğünde Hasköy'de ve Sırabyon Hekimyan öncülüğünde Beyoğlu'nda kurulan gruplarla olacaktır (Hasmik Stepanyan, 182). Bunlar Mıkhitarist geleneği modernleştirerek taşıyan ve semtlerindeki okullarla bağlantılı girişimlerdir. Sürecin ilk ciddi meyvesi ise, Osmanlı'nın

belki de ilk profesyonel tiyatrosu olan Arevelyan Tadron'un (Şark Tiyatrosu) 1859 yılında Sırabyon Hekimyan tarafından kurulmasıdır. Bu tiyatroyla Hagop Vartovyan'ın Osmanlı Tiyatro'sunun tohumlarının atıldığını ve profesyonelleşme yolunda önemli bir mesafe katedildiğini söyleyebiliriz.

Türkçede, Ermeni tarihi hakkında yapılmış belki de en değerli araştırma olan Pars Tuğlacı'nın dört ciltlik *Tarih Boyunca Batı Ermenileri*'nin ikinci cildinden 1850-1860 arası tiyatro faaliyetlerinin canlılığı hakkında daha ayrıntılı bilgiler de öğrenebiliyoruz. Arakel ve Isdetapan Altundürri Bıraderler ve birkaç başka önde gelen Ermeni'nin masraflarını karşıladığı ilk Ermeni tiyatrosu, Hasköy'de Nersesyan Okulu'nun hemen arkasında kurulmuştur. Toplulukta Mardiros Minakyan, Bedros Mağakyan, Isdepan Ekşiyen ve Tavit Tıryants gibi daha sonra Ermeni tiyatro sahnesinin temel direkleri olacak sanatçılar vardır (37).

Yine Tuğlacı'nın belirttiğine göre 1855'te Bebek'teki Fransız kolejinin Ermeni öğrencileri bir temsil vermiş, sonra Boğos Odyan, Üsküdar'daki konutun üst katını bir sahneye dönüştürmüş ve Odyan'ın oğulları ile onların arkadaşları çeşitli temsiller vermişlerdir (56). Ama Ermeniler arasında tiyatro faaliyetinin göz alıcı bir seviyeye ulaşması, daha önce okullarda ve bazı evlerde amatör adımlarla başlayan tiyatronun ilk ciddi ve profesyonel sayılabilecek adımının atılması, 1856 senesinde olacaktır.

Bu yıl, Beşiktaşlıyan kendi oyunlarını kurduğu Babayan Topluluğu ile Murad Ağa Şahinyan Konağı'nda temsiller vermeye başlamıştır (90). Başka kaynaklarda, Beşiktaşlıyan'ın Ortaköy'deki Lusavorçyan Katolik Ermeni Okulu öğrencilerinden bir amatör tiyatro topluluğu kurduğu (93) haberi olduğunu dikkate alırsak, Babayan Topluluğu öğrencilerden kurulu bu topluluk olabilir. Bir başka anılan topluluk ise yine Ortaköy'de kurulan Paresirats Ermeni Tiyatro Topluluğu'dur.

Bu topluluk, yerli kaynaklara dönerek Beşiktaşlıyan'ın, Tomas Terziyan'ın, Sırabyon Tıghlyan'ın ve Nar-Bey'in eserlerini sunmuştur (93). Aynı dönemde Sırabyon Hekimyan'ın da başka bir grup kurduğunu ve Naum Tiyatrosu'nda temsil-ler vermeye başladığını ve ilk Ermeni kadın oyuncu Fani'nin (Ağavni Ceziryan) burada sahneye çıktığını görüyoruz (93).

Dönemin parlayan entelektüeli olan ve ileriki yıllarda bir kurucu baba olarak kutsanacak Mıgırdiç Beşiktaşlıyan önderliğinde Ortaköy'de kurulan tiyatro, döneminin Ermeni basınının tepkilerinden anlaşıldığı kadarıyla, Ermeni milleti tarafından büyük heyecanla karşılanmıştır. Venedik'te Mikhitaristler arasında yetişmiş ve çok iyi bir klasik kültür eğitimi almış Beşiktaşlıyan'ın ilk dönem sahneye koyduğu oyunların çoğunlukla klasik trajedi biçiminde olduğunu görürüz. Sergilenen ilk tiyatrolar arasında genç adamın bizzat kendisinin çevirdiği ünlü İtalyan yazarlar Alfieri ve Metastasio'nun birer trajedisi ve Voltaire'in bir dramı vardır (Safaryan, Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, 79-90).

Çobanyan'ın belirttiğine göre klasik Ermenice ile sadece iki oyun sahnelendikten (Metastasio'nun *Demokritos* ve Bedros Mınayan'ın *Khosrov Medzi* [Büyük Hosrov] adlı oyunları) sonra, bu trajedilerin halk tarafından anlaşılmadığını daha ilk tecrübeye gören Beşiktaşlıyan tiyatronun gündelik dille yazılması ve yapılması gerektiğine inanmıştır. Bu noktada kendisi klasik trajedileri örnek alan ve eski dilden kalıntılar taşısa da gündelik dille yazılmış mensur trajediler kaleme almaya ve sahnelemeye başlar. Beşiktaşlıyan'ın ilk oyunu olan *Gornag* manastır dışında gündelik Ermenice ile yazılmış ilk oyun olur. Bu, Ermenice tiyatro için bir devrimdir; tiyatronun kamunun malı olacağı, yüksek zümreye ait olmaktan çıkacağı, siyasal işlev kazanacağı ve hatta İstanbul'da tiyatronun tamamen halklaşmasını getirecek süreç böylelikle başlamıştır.

1848'de İtalya'dan İstanbul'a dönmüş olan Hekimyan da Beşiktaşlıyan gibi telif eserler vermeye gayret etmiş, hatta çok erken bir tarihte, 1857'de, kendi tiyatro oyunlarının toplu basımını yapmıştır. Yukarıda değindiğim gibi, Hekimyan'ın 1850'lerde amatör gruplarla genellikle okullarda yaptığı çalışmalar, dönemin Ermeni tiyatro meraklılarının etrafında toplanmasını sağlamıştır. Hekimyan'ın bu süreçte oluşturduğu İtalyanca, Türkçe ve Ermenice temsiller veren tiyatro topluluğu, 1859'da Altunduryan⁸ Kardeşler'in finansörlüğünde Beyoğlu'nda Cafe Orientale adlı bir mekânı kiralayıp çalışmaya başlamış, kiralanan bina Şark (Aravelyan) Tiyatrosu olarak adlandırılmıştır. (And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 41-42; Şarasan, 17-19).

Şark Tiyatrosu'nun repertuvarındaki telif oyunlar ağırlıklıla Mıkhitarist ekolünden gelen yazarların tarihsel dramlarından oluşmakta; repertuvarın daha büyük kısmını ise çeviri melodramlar ve komediler oluşturmaktadır. Şarasan'ın Şark Tiyatrosu hakkındaki öfkeli eleştirisi bu bağlamda dikkate değerdir:

Gerçi oynanan oyunlar içerisinde önemli sayılabilecek oyunlar da vardı; ama Ermeni halkının yaşantısını anlatan ve halkın örnek alabileceği bir tek oyuna bile rastlamak mümkün değildi.

Birkaç oyun dışında tarihimizden alınmış gibi gösterilen basit, hatta saçma, şişirilmiş, tarihsel yanlış ve yanlışlarla dolu oyunlar sahnelenmişti. Uydurulmuş, inanılmaz çelişkiler içeren bu oyunlar, halkın iyi niyeti ve alternatiflere sahip olmaması nedeniyle, sahnelerimizi yıllarca işgal etmişlerdi. Repertuvarın ikinci bölümünde de Avrupa'dan klasik trajediler, destanlar, melodramlar ve komediler vardı. Bunlar, çevirileri kolay ve düzgün bir Ermenice ile yapıldığın-

8 Tuglacı'da "Altundurri".

dan, halka Ermenice duyma alışkanlığından başka hiçbir şey vermemiştir. Bu kadar karışık ve garip bir repertuvar nedeniyle halk, Avrupa'nın yaşıntısı ve kültürü hakkında hiçbir bilgiye sahip olamamıştır (Şarasan, 19).

Bu dönemdeki bir başka önemli deneyim ise İzmir'deki Vaspuragan (Van) Tiyatrosu'dur. Şark Tiyatrosu'ndan kavgayla ayrılan ve tiyatronun bir süre kapanmasına neden olan İstefan Ekşiyan yanına bazı oyuncularını da alarak 1862 yılında İzmir'e gitmiştir. Kadroda Hagop Vartovyan (Güllü Agop) da vardır. Bu oyuncular gelmeden önce, 1861'de, İzmir'de bir tiyatro salonu kurulmuştur. Bir İtalyan topluluğu halihazırda bu salonda oyunlar oynamaktadır. Bu tiyatroyu İtalyan toplulukla paylaşarak onun imkânlarından yararlanan Vaspuragan'ın Molière ağırlıklı bir repertuarı vardır. 1863 yılında gruptan ayrılanlar olsa da ilk sene gösterilen başarı başka oyuncuların İstanbul'dan gelip gruba katılmasını sağlamış, böylece tiyatro bu yıl en parlak senesini yaşamıştır. Vaspuragan Tiyatrosu 1864'te dağılır (And, 43-44).

Bu kısa ama çok başarılı İzmir deneyiminin en önemli yönlerinden biri, ağırlık Ermenicede de olsa çok dilli bir repertuvarla halkın karşısına çıkılmasıdır. And'a göre burada sadece Ermenice değil, Türkçe, İtalyanca ve Fransızca temsiller de verilmiştir (44). Hasmik Stepanyan ise Ermenice, Türkçe ve Rumcadan müteşekkil bir repertuvar olduğunu söyler: "Tراجيدiler sadece Ermeniceyle temsil edilirken, melodramlar ya Ermenice ya Türkçe oluyordu. Komedi ise üç dilde temsil ediliyordu: Ermenice, Türkçe ya da Rumca" (183).

Aynı dönem İstanbul'da faaliyetler İzmir'deki kadar yoğun değildir. Şarasan'a göre Şark Tiyatrosu kapılarını tamamen kapatmıştır; Metin And ise Ermenistanlı önemli tiyatro araştırmacısı Karnik Stepanyan'dan yararlanarak Bedros Mağakyan'ın Şark Tiyatrosu'nun repertuarını devam ettiren bir ti-

yatro kurduğunu gösterir. Buradaki faaliyetler çok başarılı olmamıştır. Öte yandan Şark Tiyatrosu'ndan bir grup da Ortaköy-Hasköy'deki grubun faaliyetlerine dahil olmuştur. 1865'te yine ismi Şark Tiyatrosu olan Hekimyan önderliğinde ve Altunduryan Kardeşler'in finansörlüğünde yeni bir tiyatro kurulur. Demek ki Hekimyan'ın tiyatro topluluğu eskisi kadar kuvvetli olmasa da faaliyetlerine devam etmiştir. Ekip için 1866-1867 sorunlu geçer. Bu noktada durumu aşmak için bir çözüm aranır ve oynanan oyunları doğrudan halkın hayatından almak fikri ortaya çıkar: "Sıvacıyan'ın halktan bir konu alıp yazdığı oyun 7 Ocak 1867'de başladı. Böylece Ermeni yazarlığında gerçekçi oyunlar dönemi başladı" (And, 44). Sıvacıyan'ın basılmamış bu oyunu tiyatro yazarlığı açısından önemli bir dönüm noktasıdır ama tiyatroyu batmaktan kurtaramaz.

İkinci Şark Tiyatrosu 1867'de kapandığında buradan da farklı gruplar ortaya çıkacaktır. Bunlardan en önemlisi Vartovyan'ın Asya Kumpanyası'dır. 19. yüzyıl Ermeni tiyatrosunun en önemli oyuncusu kabul edilen Bedros Atamyan ilk defa bu grupla sahneye çıkmıştır. Karnik Stepanyan bu grubun Ermeni tarihini anlatan ve halk tarafından coşkuyla karşılanan tarihsel dramlar oynadığını yazmaktadır. 1868'de Hagop Vartovyan'ın adı ilânlarda ilk defa yönetici olarak geçer. 1869'da ise grubun adı değişir, Tiyatro-i Osmanî (Osmanlı Tiyatrosu) olur.

Vartovyan 1870'te 10 yıllık meşhur tiyatro oynama tekeli- ni alacak ve kumpanyası giderek İstanbul'da hem Ermeni tiyatrosunun hem de genel olarak tiyatronun merkezi haline gelecektir. Şarasan "Öyle bir zaman geldi ki Türkiye Ermeni sahnesinin bütün çalışanları Vartovyan'ın ekibinde bir araya geldiler (1874)" (22) deyip bu merkezileşmenin altını çizer. Ama merkezileşme bir yandan da dışa açılma anlamına gelecek, yeni tiyatro Ermeni milletin kendi içinde geliştirdiği bir oluşumdan çok Osmanlı kamuoyunun tümüne seslenen bir ortam olacaktır.

Bu gelişim süresince Ermenice dramatik edebiyatın zenginliği maalesef yayınlara yansımamıştır. En önemli iki olay, önce Sırabyon Hekimyan'ın ve 1869'da öldükten hemen sonra Mıgırdiç Beşiktaşlıyan'ın toplu eserlerinin yayımlanmasıdır. Bu iki büyüğün dışında oyunları en çok oynanan yazarlardan Tovmas Terziyan'ın da (Tuğlacı) bir oyunu yayımlanmıştır. Dedeyan kardeşlerin bizzat yaptıkları tiyatro çevirilerinin 1860'ların başından itibaren yayımlanmasını da bir katkı olarak not edelim.

Burada bir parantez açıp Ermenilerin müzikli oyunlarda (operetlerde) vardığı önemli seviyeden de bahsetmek gerekiyor. Özellikle büyük besteci Dikran Çuhacıyan'ın 1860'ların başında başlayan teatral faaliyeti müthiş bir çift dilli alan yaratmış, ezgileri bugün bile bilinen *Leblebici Horhor* gibi oyunlarla efsaneleşmiştir. Daha sonra, 1890'larda Şahinyan onun gittiği yoldan devam etmeye çalışacak ama Çuhacıyan kadar başarılı ve etkili olamayacaktır (193).

Osmanlı tiyatrosu, tiyatronun halklaşması ve Türkçe dramatik edebiyat

Türkçe tiyatro ve tiyatro edebiyatı tarihi üzerine söyleyebileceğimiz ilk şey, bu tarihin anadili Türkçe olmayan gruplar tarafından başlatıldığıdır. Elimize geçen ilk metinler Metin And'dan öğrendiğimize göre Viyana'dandır:

Rastladığımız ilk Türkçe oyunların Viyana'daki Doğu Dilleri Okulu'nda (Académie Impériale et Royale des Langues Orientales) yazıldığını biliyoruz. Okuldaki öğrenciler Türkiye'deki elçiliklerde görevlendirilmek amacıyla yetiştirilirken Türkçe alıştırma yapmak için bu oyunları yazdığı tahmin edilmektedir. Bu oyunların en eskisi 1761'e kadar gitmektedir (And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 60-61).

And, bundan başka Viyana Ulusal Kitaplığı'nda bulunan *Vakaayi-i Acibe ve Havadis-i Keşşger* adlı yazma oyunun yazarının kimliğini saklayan bir Türk olabileceği yönünde şüphelerini de dile getirmiştir (62).

Ama Türkçe tiyatro yazma ve yapma işini çok daha ciddi ele alan Türkçenin ikinci dilleri olduğunu bildiğimiz Venedik Mikhitaristleri'dir. Zekiyan'ın belirttiğine göre manastırda yarı ya da tam olarak Türkçe ile yazılmış oyunların sayısı 15'i geçmektedir (*Hay Tadroni Isgızpınakayları yev Hay Veradznunti Şarjumi*, 22). Konu hakkında önemli bir çalışma yapan Yervant Baret Manok ise bu rakamın 25 civarında olduğunu söylemektedir (143). Manok'a göre manastırda Türkçe oyunlar yazılmaya 18. yüzyılın sonlarında başlamıştır:

İlk Türkçe oyunların 1790'lı yıllarda başlamış olduğu bilinmesine rağmen kesin tarih henüz tam tespit edilememiştir. Türkçe komedilerin adları ve oyuncuların tiyatro oynarken yapacakları hareketlerle ilgili açıklamalar Ermenice yazılmıştır. Türkçe ilk oyunun *Hırya Tellal yev Mehemed Çelebi* (*Yahudi Tellal ve Mehemed Çelebi*) veya *Hasan Kadı yev Hrea Avram* (*Hasan Kadı ve Yahudi Avram*) olduğu sanılmaktadır. İkisinin de Ermenice el yazısıyla yazılmış olan orijinal metinlerinde "179?" tarihine rastladığımızdan hangisinin önce sahnelendiğini bilemiyoruz. Bu tarihler metinlere daha sonra yapılmış bir sıralama sırasında ilave edilmiş olmalıdır. İki oyunun da yazarları bilinmemektedir (142).

Genel olarak Mikhitaristlerin yaptığı Türkçe tiyatro hakkında oyunların İstanbul'da geçtiği, farklı milletlerden (Ermeni, Rum, Yahudi, Türk vs.) bulunan kahramanların kendi şivelerine uygun bir Türkçe konuştuğu, Mikhitaristlerin sergilediği diğer oyunlar gibi kadın karakter içermediği söylenebilir (Manok, 140-145).

Öte yandan anadili Türkçe olan seyircinin Türkçe telif tiyatrosu yazmanın ve oynamanın gayet popüler olacağı 1870'ler öncesinde de Türkçe tiyatro faaliyetlerine aşina olmaya başladığını biliyoruz. And'ın belirttiğine göre, 1847 yılında Molière'in bazı oyunları Abdülmecid'in isteğiyle Safvet Bey tarafından Türkçeye çevrilmiş ve saraydaki genç Müslüman müzik öğrencileri tarafından oynanmıştır (*Tanzimat ve İstibdat Döneminde Osmanlı Tiyatrosu*, 28). Bundan sonra İstanbul'da ilk Türkçe oyunların sergilenmesinde yine Ermeniler başrolde. 1858'de Sırayon Hekimyan'ın İtalyanca'dan çevirdiği *Riyakâr ve Müseyyib* adlı oyunun Naum Tiyatrosu'nda Türkçe oynandığı bilinmektedir. Hasmik Stepanyan, *Odun Kılıç ve Don Gregorio* adlı oyunların da aynı yıllarda Naum Tiyatrosu'nda oynandığını belirtiyor (183). *Gazette musicale de Paris* adlı derginin verdiği habere göreyse Naum Sahnesi'nde sekiz gün boyunca Türkçe oyunlar oynanmış ve bunlar büyük ilgi görmüştür (Aracı, 265).⁹ 1859'da ise yukarıda faaliyetlerini gördüğümüz ve Mimar Balyan tarafından finanse edilen Ortaköy Tiyatrosu'ndan oyuncuların, Saray'da Sultan Abdülmecid'e Hekimyan önderliğinde *Don Gregorio*, *Titizmeşrep Keremkâr*, *Mahcubiyetin Mükâfâtı* ve *Don César de Bazan* adlı oyunları Türkçe oynadığı bilgimiz dahilindedir (And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 29). Hekimyan'ın kendisi de Türkçe oyunlar yazmış ama bunlar basılmadığından maalesef bize ulaşmamıştır (And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 41).

1860'larda Şark Tiyatrosu çevresi ve İzmir'deki Vaspuragan Tiyatrosu tarafından Türkçe oyunlar temsil edilmişse de Türkçe gösterimlerin Ermenice gösterimlerle başa baş hale gelmesi için Hagop Vartovyan'ın daha sonra Osmanlı Ti-

9 Bu konuda farklı görüşler olduğunu belirtiyim. Örneğin Dilek Koçak *Riyakâr ve Müseyyib*'in muhtemelen, Naum Tiyatrosu'nda oynanan ilk ve son Türkçe oyun olduğunu söylüyor (178).

yatrosu'na dönüşecek Asya Tiyatrosu'nu beklemek gerekecektir. 1869'da ilk defa yayımlanan ve grubun o seneki oyun programı hakkında bilgi veren duyuruyu inceleyen Metin And, "Güllü Agop, tiyatrosunda her hafta eşit sayıda Türkçe ve Ermenice gösterimlere yer veriyordu. Ramazan süresince yalnız Türkçe gösterimler sunuluyor, Karnaval gibi Hristiyan yortularında ise Ermenice gösterilere öncelik tanınıyordu" (*Osmanlı Tiyatrosu*, 49) demektedir. Karnik Stepanyan'ın belirttiğine göre bu durum, yani Ermenicenin repertuvardaki ağırlığını kaybetmesi, bazı oyuncuların tepkisine neden olmuş, örneğin efsane oyuncu Bedros Atamyan'ın bu yüzden gruptan ayrıldığı iddia edilmiştir (Aktaran, And. 51).

Esasında Vartovyan'ın tarihsel olarak çok doğru bir iş yaptığı, dönemin talebine cevap veren bir girişimde bulunduğu söylenebilir. Giriş'te de bahsettiğim gibi Osmanlı'nın yeni seçkinleri bir Osmanlı Tiyatrosu kurma peşindedir. Öyle ki Sadrazam Âli Paşa 1870'te Türk, Rum, Ermeni ve Bulgarlardan oluşan bir Osmanlı Tiyatrosu kurmak istemiş ama girişim sonuçsuz kalmıştır (54). Vartovyan'ın bu ihtiyacı önce Ermenicelerin yanında Türkçe oyunlar da oynayarak, sonra kadrosuna Müslüman oyuncular ve repertuvarına Müslüman yazarların yazdığı oyunlar devşirerek kısmen de olsa giderdiği söylenebilir. Belki Âli Paşa'nın hayal ettiği kadar çoğul yapılı olmasa da, bahsi geçen çift dilli tiyatronun bir ihtiyaca cevap verdiği düşünüldüğünden olacak, 1870 senesinde devlet Vartovyan'a tam 10 yıllık "Türkçe drama, tragedya, komedya ve vodvil oynamak tekeli"ni" (56) verecektir.

Bu aşama, Osmanlı'da modern tiyatronun tam manasıyla halklaştığı ve çok dilli modern imparatorluk tiyatrosunun resmen kurulduğu aşamadır. Tiyatro artık tam manasıyla kentin toplumsal ve kültürel hayatının merkezine gelmiş, herhangi bir milletin kendi içinde yaptığı kapalı bir faaliyet ya da seçkinlere özel bir üst sınıf eğlencesi olmaktan

çıkmiştir. Artık tüm imparatorluk tebasının ortak paylaşımına açık, çok sınıflı ve çok dilli bir faaliyet olacaktır. Bu yönüyle modern tiyatro tüm imparatorluk özneleri için yeni bir kamusal alanın kurulmakta olduğunun da göstergesidir.

Vartovyan'a verilen tekel, Osmanlı'da, Müslüman entelektüelin Batı'daki modern edebiyatla, özellikle tiyatro ve romanla, hemhal olmaya başladığı ve bu yeni ithal türlerde üretken olmaya istekli olduğu yıllara denk düşer. Bu anlamda açtığı temsil imkânıyla bu üretkenliğin bizzat teşvik edici de olur. Aslında hem dramatik edebiyat açısından hem de tiyatro performansı açısından Osmanlı modernleşmesinin simge figürlerinden Şinasi'nin 1859 yılında *Şair Evlenmesi*'ni kaleme almasıyla tiyatronun algılanışı açısından yeni bir entelektüel döneme geçtiğimiz söylenebilir. Saltanatın iktidarı Bab-ı Ali'yle giderek daha çok paylaşmasıyla, yani devlet bürokrasisinin gücünün hızla artmasıyla beraber ortaya çıkan yeni entelektüeller, tiyatroyu bir fikir anlatma, siyaset yapma, halkı ahlâken şekillendirme hatta eğitime aracı olarak tam da bu süreçte keşfedeceklerdir. Bu bağlamda tiyatro halkla doğrudan yüz yüze gelme fırsatı verdiği, okur-yazarlık gibi devir içinde az bulunur bir niteliğe ihtiyaç duymadığı için ayrıcalıklı bir imkân olarak görülmüştür.

Tiyatronun, Vartovyan kumpanyasıyla merkeze gelmesi ve bu merkezileşmenin sonucunda bir siyasal araç olarak değer kazanması yeni düzenleme faaliyetlerini de beraberinde getirmiştir. Ermeni tiyatrocuların birikimi artık bir bölüşüm masası üzerindedir ve pazarlığa tabidir. Müslüman entelektüelin sahaya indiğini ve bir "terbiye" ya da "ıslah" faaliyetine giriştiğini görürüz. Bu çabaların en önemlisi 1873 yılında kurulmuş Tiyatro-i Osmanî Edebiyat Heyeti'dir. Heyet, devrin önde gelen isimlerinden oluşmuştur (Namık Kemal, Ali Bey, Şemseddin Sami gibi) ve temel olarak söz ettiğimiz yeni Müslüman entelektüel sınıfın tiyatroya müdahâ-

lesi olarak okunabilir. Heyetin kurulmasının amaçlarını Fırat Güllü şöyle özetlemektedir:

- i) Türkçe tiyatronun o dönemde en önemli sorunu olarak görülen Ermeni oyuncuların telaffuz sorununun çözülmesi, ii) Avrupa dillerinden tercüme edilmiş eserler yoluyla tiyatro literatürünün zenginleştirilmesi; iii) Geçmişte üstün-körü bir biçimde yapılmış çeviri ve adaptasyonların ıslahı; iv) Mümkün olduğunca fazla sayıda eser yazarak milli tiyatro edebiyatının kalkındırılması” (*Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi*, 96).

Fakat bu çaba kısa sürede akamete uğrayacak, heyetin repertuvara aldığı ilk oyunlardan olan Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre*’sinin sergilenmesinde çıkan olaylardan sonra Namık Kemal başta olmak üzere heyetin önde gelen isimleri sürgüne gönderilince tiyatronun hem kurumsallaşmasını hem de siyasallaşmasını sağlayacak olan bu oluşum daha başlarken sonlanacaktır. Ermeni milleti içinde kurulmuş ve yavaşça tüm Osmanlı merkezine yayılmış tiyatro deneyimini kendi kaygılarına göre ve kendinden önceki tecrübeyi hiyerarşik alt olarak görerek düzenlemeye çalışan Osmanlı entelektüeli, ilk yenilgisini geleneksel iktidar eliyle böylece almış olur. Bu durum tiyatronun siyasal bir araç olarak hem ne kadar işlevsel olduğunun hem de ne kadar tehlikeli görüldüğünün işaretidir.

Öte yandan Müslüman entelektüeller bir “milli tiyatro” peşinde Vartovyan’ın ekibini şekillendirmeye çalışsalar da Osmanlı Tiyatrosu süreç içinde çift dilli faaliyetine devam etmektedir. Bu noktada Vartovyan kumpanyasının iki dilli repertuvarında Ermenice ve Türkçe oyunların karşılıklı konumlanması ve süreç içindeki değişimi oldukça ilgi çekicidir. Fırat Güllü, Metin And’ın *Tanzimat ve İstibdat Dönemin-*

de Türk Tiyatrosu adlı eserinde verdiği Türkçe oyun listesi ile kendisinin Pars Tuğlacı'nın *Tarih Boyunca Batı Ermenileri*'nden çıkardığı listeyi karşılaştırıp önemli sonuçlara varmaktadır. Buna göre öncelikle "Türkçe telif oyunların sayısı hızla artarken Ermenice telif oyun sayısının dramatik bir şekilde azaldığı" (52) görülmektedir. Aşağıda daha ayrıntılı bahsedeceğim gibi, gerçekten de dönem içinde oynansın ya da oynanmasın bir Türkçe telif oyun çılgınlığı olduğundan bahsedebiliriz. Öte yandan Ermenicede –Ermeniler hem basın yayın faaliyetlerinde hem kültürel üretimde çok aktif olmalarına rağmen– benzer bir hareketlilik yoktur.

Güllü'nün vardığı ikinci sonuç oldukça ortak bir repertuvar olduğu, oyunların büyük bir bölümünün her iki dilde de sergilendiğidir. "Sonuçta sahneleme bir kez ortaya çıktıktan, tasarım bir kez belirlendikten sonra oyunu Türkçe ve Ermenice diyaloglarla sergilemek iki dili de bilen oyuncular için sorun yaratmış olamaz" (53). Güllü'nün tespit ettiği üçüncü sonuç her iki repertuvarın da birbirini karşılıklı desteklediğidir. Yani ilk önce Ermenice yazılan ve oynanan piyeslerin sonra Türkçe oynanması nasıl vakiyse tersi de aynı sıklıkla olmamakla beraber görülmüştür (53).

Burada Fırat Güllü, Osmanlı Tiyatrosu repertuvarının tek dilli kısmına yani sadece Ermenice ya da sadece Türkçe oynanan bölümüne de değiniyor. Buna göre Ermenice listede gördüğümüz ve Türkçeye çevrilmeyen oyunlar milliyetçi ton taşıyan oyunlardır (54). Bu noktada Güllü'nün çıkarımına şunu eklemek gerekir: Söz konusu repertuvar ortaklığı esasında temel olarak çeviriler için geçerlidir. Güllü'nün haklı olarak "milliyetçi ton"a sahip olduğunu tahmin ettiği oyunlar Üçüncü Bölüm'de ayrıntılı bir şekilde göreceğimiz tarihsel dramlardır. Terside doğrudur; Müslüman yazarların kaleme aldığı, temelini İslam tarihinden alan dramlar da Ermenice oynanmamıştır. Her iki dilde de sergilenen

telif eserler ancak *Leblebici Horhor* veya *Köse Kâhya* gibi müzikli komedilerdir.

Güllü, Vartovyan'ın yıllar ilerledikçe özellikle Ermenice repertuvarında “milliyetçi ton” taşıyan oyunlardan “her iki dilde de sergilenebilecek fars, komedi, vodvil, melodram, siyasi olmayan trajedi, müzikli oyun türünde oyunlara kaymış olduğunu” belirtip; yönetmenin aynı kaygı ve çekinceyi Türkçe oyunlarda da taşıdığını iddia etmektedir (55). Dönem içinde geleneksel iktidarın giderek artan kontrol çabasıyla ve özellikle II. Abdülhamid döneminin getirdiği yeni risklerle baş etmek için anlaşıldığı kadarıyla Vartovyan olabildiğince az tepki çekecek bir repertuvar kurmak için çaba göstermiştir.

Bu noktada devletin teatral alanı denetleme çabasına da değinmek gerekir. Kumpanyanın ilk yıllarında temel kaygı iktidara karşı açık eleştirilerin önüne geçilmesidir. Örneğin, Âli Bey, Molière'den uyarlama *Tosun Ağa* adıyla bir oyun yazmış ve temsil ettirmiş, sonra ise oyunun adını *Memiş Ağa*'ya çevirmiştir. Zira oyunun Üsküdar mutasarrıfı *Tosun Paşa*'ya hakaret olarak görülebileceği düşünülmüştür. İbnürrefik Ahmet Nuri çevirdiği *Anatole'un İzdivacı* adlı komediden dolayı sorgulanmıştır. Bunun sebebi Anatole isminin Anadolu'yu çağrıştırıyor olmasıdır. Kendisine Anadolu'yu kiminle evlendirmek istediği sorulmuştur! II. Abdülhamid döneminde sansür ve denetim had safhaya ulaşmış, çok sayıda oyun yasaklanmış, birçok yabancı kumpanya dahi istediği oyunları oynayamamıştır (And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 243-246).

Osmanlı Tiyatrosu'nun genel performansına baktığımızda ilk gözümüzü çarpan şeylerden biri oyun ve gösterim sayısının çokluğu olacaktır. Osmanlı Tiyatrosu'nda sadece Türkçe 200'den fazla oyun oynanmıştır. Bir tiyatro döneminde 170 farklı temsil verildiği olmuştur (Hasmik Stepan-

yan, 185-186). Bu çok abartılı sayılar, bir tiyatro döneminde dörtten fazla oyun oynamayan Avrupalı muadilleri karşısında Osmanlı Tiyatrosu'nun ayırt edici özelliklerinden biridir.

Tüm bunlardan sonra işin dramatik edebiyat tarafına baktarsak Türkçede 1860'ların nispeten sessiz geçen bir uyanış dönemi olduğunu, ama 1870'lerde her yerden pıtrak gibi tiyatro yazarı çıktığını, sayısını tam bilmediğimiz ama 200'e yakın olduğunu tahmin ettiğimiz metin yayımlandığını görürüz (bkz. Aytaş). Gerçekten de, özellikle Vartovyan'ın çabasıyla, Türkçe tiyatronun popüler bir toplumsal olay halini alması dramatik edebiyatta müthiş hızlı bir gelişimin önünü açmıştır. Dönemin bütün Müslüman Türk fikir önderleri tiyatro yazma heyecanına kapılmıştır. İlginçtir ki, bugüne kadar Tanzimat dönemini incelerken eleştirmenlerin genel ilgi noktası romanlar olsa da bir edebiyat türü olarak tiyatro hem nicelik hem nitelik bakımından diğer türlerin önündedir. Namık Kemal, 1884 yılında yazdığı *Mukaddime-i Celâl*'de bu durumun altını çizer: “ [Tiyatronun] dilimizde hikâye kısmından birkaç kat fazla ilerleme gösterdiği meydandadır. Bugün neşriyatımız içinde telif olsun tercüme olsun en güzel hikâyelerimizden daha güzel yirmi beş otuz oyun bulabiliriz” (Namık Kemal, 13). Demek ki dönem içinde gördüğümüz tiyatronun bir seçkin eğlencesi olmaktan çıkıp halklaşması ile modern dramatik edebiyatın anaakım bir edebi üretim biçimi alması el ele gitmiştir.

Osmanlı Türk yazarlarının dramatik yazarlık ilgisinin odağında melodramlar vardır. Bugünden döneme bakan okur, Osmanlı sahnesinde Yeşilçam melodramının erken dönem örneklerini görecektir. Bunları aynı duygusal alemi geçmişe atfederek yeniden kuran tarihsel dramlar tamamlar. Komedi ilgi basamağının son sırasındadır. Metin And'ın sözleriyle:

Ancak ne yazık ki komedya öteki türlere göre az yazılmış, bunlar içinden sahneye çıkanlar ise daha da az olmuştur. Nitekim bir yazıda hep acıklı oyunlar oynandığını, elliden çok dram olmasına karşın komedyaların sayısının üçü dördü geçmediğini söyleyerek biraz da eğlenenin gerekli olduğu ileri sürülüyor. Bununla birlikte tiyatro topluluklarının oyun dağarlarında çeviri ve uyarlama olmak üzere pek çok komedya vardır (And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 185).

Oysa Ermenilerde aynı durum söz konusu değildir. Hem basılan oyun sayısında hem Vartovyan'ın repertuvarında Ermenice telif oyun sayısı fazla değildir. 1870 öncesinde sıkça oynanan Beşiktaşlıyan, Hekimyan, Terziyan'ın oyunlarına sadece Bedros Turyan'ın oyunları eklenmiştir. Bunlar birbirinin türsel kodlarını tekrarlayan ve Ermeni tarihini anlatan dramlardır. Arada istisnalar çıkmamış değildir. Bunların başında devrin önemli mizah yazarı ve entelektüeli Hagop Baronyan'ın yazdığı komediler gelir. Ama Baronyan'ın son bölümde inceleyeceğim bu önemli oyunları Vartovyan'ın repertuvarına girmemiş, başka gruplarca da oynanmamıştır. Şarasan, dramatik edebiyat üretimini değerlendirirken bu duruma parmak basar; Ermeni halkının hayatına değinen oyunların çok az sayıda olduğunu ama buna karşın Türkçe yazılan eserlerin bu açıdan çok daha zengin olduğunu iddia eder:

Bu devrede Ermeni halkının yaşantısıyla ilgili çok az sayıda Ermenice yeni oyun da yazılmıştır. Ama bunların tiyatro sanatı açısından dikkati çekecek ve üzerinde konuşulacak kadar önemli oldukları söylenemez. Buna karşın Namık Kemal'in *Vatan'ı*, Zavallı *Çocuk'u*, Şemsettin Sami'nin *Besa'sı* gibi Türk oyun yazarlarının yazdığı eserler, halkın gündelik yaşantısından ve ulusal gerçeklerden bahsettikleri için çok daha güncel ve güçlüydüler (23).

Türkçe dramatik edebiyattaki patlama 1880'lerin sonuna kadar sürecektir. Abdülhamid'in dönemindeki sansürün etkisi ve tiyatro faaliyetinin cılızlaşmasıyla dramatik edebiyatın bu ilkbaharı sona erer: "1860-1880 arasında çok sayıda tiyatro eseri yazılır. Siyasî ve içtimaî şartlar 1880'den sonra tiyatro eseri yazmaya karşı duyulan rağbeti azaltır. Ancak bu devirde yazılan birkaç eser sahnede oynanmak için değil, daha ziyade okunmak için kaleme alınmıştır" (Aytaş, 21).

Pek çok kaynağın üzerinde anlaştığı gibi Vartovyan'ın Osmanlı Tiyatrosu'nun ne zaman sona erdiğini tam tarihiyle söylemek zordur. 1877'de patlak veren Osmanlı-Rus Savaşı ve hemen ertesi yıl imzalanan Berlin Antlaşması'yla Osmanlı büyüyen milliyetçiliklerin baskısını daha çok hisseder olmuştur. Artık bir yandan Ermenilere olası bir bozguncu tehdit gözüyle bakılmakta, bir yandan da Ermeni milliyetçiliği yükselmektedir. Bu durum Osmanlı Tiyatrosu'nun da dengesini bozar. Pek çok Ermeni oyuncu gruptan ayrılıp Doğu'ya özellikle Tiflis'e giderler. Zaten Vartovyan da tiyatronun müdürlüğünü 1880'de Mınakyan'a bırakacaktır.

Osmanlı'nın bir önceki onyılıda yakaladığı çoğulcu tiyatro yapısına 1881 yılında çok önemli bir darbe gelir. Vartovyan'ın tekelinin bitmesinin hemen ertesine denk düşen bu yılda, belediye Üsküdar ve Kadıköy'de Türkçe dışındaki temsilleri yasaklamıştır. Bu yasağın ne kadar sürdüğüne dair de kesin bir bilgimiz yoktur (182). Osmanlı Tiyatrosu da zaten 1884 yılında muhtemelen Gedikpaşa Tiyatrosu yıkıldıktan hemen sonra tarih olacaktır.

Her şeye rağmen tiyatro faaliyetleri 1884'ten sonra sona ermeyecek, ama iyice cılızlaşacak ve toplumsal hayatın merkezinden çekilecektir. Fakat burada daha önemli olan, tiyatronun temsil ettiği ve bizzat yürütücüsü olduğu umudun, imparatorluğun çoğulcu yapısına ait demokratik kamusal alanın işleyeceğine dair umudun, sona ermiş olmasıdır.

Açıktır ki çatışma uzlaşmayı yenmiş, çok dilli çok milletli tiyatro fikri azımsanmayacak bir tecrübenin ardından tarih tarafından uygulanmaz kılınmıştır.

Bundan sonraki bölümde, Osmanlı dramatik edebiyatının gelişiminde belirleyici bir unsur olduğu fikrinden yola çıkarak, kurucu bir etki merkezi olarak Fransız tiyatrosunun türler bağlamında gelişimini anlamaya ve anlatmaya çalışacağım.

Bir Etki Merkezi Olarak Fransa ve Fransız Tiyatrosu

Osmanlı'da Müslüman-Türk entelektüeli Ermeni muadiliyle kıyasladığımızda söylenebilecek ilk şey –özellikle dinî farklılıklar nedeniyle– modernleşme süreci içinde onun daha derin çatışmalar taşıyan bir krize sürüklendiği ise, ikincisi karşılaşma macerasının Osmanlı-Ermeni entelektüeline kıyasla daha az kanallı olduğudur. İlk olarak Müslüman entelektüel üzerinde klasik Latin ve Yunan kültürlerinin etkisi çok daha azdır. Ermenilerin Venedik, İstanbul ve İzmir'de 18. yüzyılın başından beri yürüttükleri klasizmi Ermeniceye tercüme halinin koşutunu Osmanlıca Türkçesinde bulmak mümkün değildir. Genel olarak klasik metinler Müslüman-Türk entelektüelin görüş alanının dışında kalmıştır. Bu bağlamda Müslüman-Türk entelektüelin ilişkiye geçtiği modern metinler toplamının neredeyse hepsini bir yanda devrin romantik ve realist metinleri, öte yanda –özellikle tiyatro alanında– komediler oluşturmaktadır; neo-klasik metinlere çok az ilgi gösterilmiş, klasik metinlere ise dokunulmamıştır. Edebiyat ve sanat tarihinin akımlarla ilerlediğini söyleyen tarihyazımı biçimini referans alarak söylersek, sanki

modern Müslüman Osmanlı aydını mesaisine doğrudan Romantizm ile hemhal olarak başlamıştır.

Müslüman aydınının Batı kültürüyle karşılaşmasında, Ermeni milletine kıyasla daha dar bir metinler toplamıyla ilişkiye geçmesinin bir başka kanıtı da, Fransızcanın ve Fransız kültürünün, diğer Avrupa dilleri ve kültürleri yanında, hiçbir tereddüde yer bırakmayan hâkimiyetidir. Bir önceki bölümde de açıklanmaya çalışıldığı gibi, Ermeniler Batı kültürüyle dünya üzerinde farklı yerlerde ilişkiye girmiş; ama özellikle İtalya, Fransa ve daha az olmak kaydıyla Alman kültürüyle erkenden tanışmışlardır. Bunlar arasında en kuvvetlisi İtalyan-Fransız damarı olsa da, ortada Avrupa kaynaklı bir çoğul etki halinden bahsetmek mümkün görünmektedir. Oysa Müslüman-Osmanlı entelektüeli için karşılaşma hikâyesinin esas kahramanı şüphe bırakmayacak bir şekilde 19. yüzyıl Fransız kültürü ve edebiyatıdır. Bir başka şekilde söylersek, Osmanlı entelektüelinin “Batı medeniyeti” derken kastettiği şey büyük ölçüde yüz yüze geldiği ve etkisinde kaldığı Fransa’dır. Bu bağlamda Fransızca bütün Batı kültürünün rakipsiz bir aracısı olarak işler.

Halit Ziya “Elbette Türk edebiyatı başlıca, hattâ başlıca değil de doğrudan doğruya Fransız edebiyatından müteessir olmuştur” (Akt. Perin, 64) derken, Fransa etkisinin bu rakipsizliğinin altını çizmektedir. Metin And’ın tiyatro edebiyatı bağlamında, tüm Avrupa etkisinin Fransa üzerinden Osmanlı’ya geldiğini söylemesi, bu bakımdan Halit Ziya’nın sözlerini destekler niteliktedir:

Bu arada şunu kesinlikle söyleyebiliriz ki Fransız etkisi tek başına yetmektedir. Alman, İngiliz, İtalyan ve İspanyol edebiyatlarının etkisi de doğrudan doğruya olmaktan çok Fransız edebiyatındaki yeri ve etkisi ölçüsünde dolaylı girmiştir. Örneğin İngiliz romancısı Richardson’un ro-

manları; özellikle *Pamela ou la vertu récompensee* adlısı birçok Fransız yazarlarını etkilemişti, bu yoldan bu tür konular gene bize Fransız aracılığıyla girdi. Goethe'nin, duygusal oyunlar için önemli bir kaynak olduğu sezilebilen *Werther* romanı gerçi daha önce de belirttiğimiz gibi Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanmış olmakla birlikte bize etkisinin daha çok Fransa'daki yankısıyla ve buna öykünerek yazılmış eserlerin kaynaklığıyla girmiştir. Schiller de böyle. Gerçi Schiller'in *Haydutlar*'ı, *Hile ve Sevgi*'si Osmanlı Tiyatrosu'nda oynandı ama, Schiller'in daha çok, örneğin *Haydutlar*'ı Lamartelière'nin *Robert, chef de brigands* adlı uyarlamasından (*Serdar-i Eşkiya Robert*) tanındığını sanabiliriz; *Othello*'nun da Shakespeare'den değil de Ducis'den çevrilmiş olması gibi. Bu da Fransızca'nın Türkiye'de bilinen en yaygın bir dil olmasından, ayrıca Türkiye'ye gelen yabancı dramatik topluluklar içinde en geniş yeri Fransız topluluklarının almasında (öyle ki, gene sık gelen İtalyan ve Yunan toplulukları da Fransız eserlerine en büyük yeri vermişlerdir) aranabilir. Shakespeare'e ilgiyi de gene Fransız romantiklerinin ve melodram yazarlarının XIX. yüzyılın başından beri bu büyük ustaya gösterdiği yakın ilgide aramak gerekir. Walter Scott için de aynı şeyi söyleyebiliriz (And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 296-7).

Demek ki nasıl bir Fransa'yla ve Fransızca literatürle karşı karşıya kalındığı, bu literatürden neyin alınıp neyin bırakıldığı, neyin kutsallaştırılıp neyin değersiz kılındığı hem karşılaşma macerasını hem de tiyatronun gelişimini anlamak için kilit önemdedir. Bu Fransızca alemini nasıl tanımlarsak tanımlayalım; ister Osmanlı aydınınının ne olduğunu tam kavrayamadığı belirsiz bir arzu nesnesi, ister bilinçli bir modernleşme çabasının edebiyat ve tiyatro alanındaki mode-

li, isterse dışarıdan gelen ve Osmanlı'yı değişmeye zorlayan emperyalist baskının bir tezahürü olarak; açık olan, hem Osmanlı aydınınının dönüşümünü ve teatral alanın oluşumunu, hem de modernleşme sürecindeki arzu-nefret ilişkisini anlamak için karşılaşılan metinler toplamını ve bu toplamın algılanışını yakından tanımak zorunda olduğumuzdur.

Öte yandan, Osmanlı'da dramatik edebiyat alanının oluşumunu tür meselesine odaklanarak anlamaya çalışan bu çalışma için Fransa'ya bakmanın bir başka gereği ise, Fransa içinde aynı alanın oluşumunun değerli karşılaştırma imkânları barındırmasıdır. Eğer Osmanlı dramatik edebiyatında türlerin karşılıklı konumlarını, iç içe geçmelerini, bazılarının seçilip yüceltilirken bazılarının görmezden gelinmelerini ve bu tüm seçme-ayıklama-kutsallaştırma-bırakma-görmezden gelme matrisinin siyasal işlevlerini anlamak istiyorsak, Osmanlı entelektüelinin kendine zemin aldığı Paris'in merkezi olduğu dramatik edebiyat sahnesinin türsel denklemini çözmek durumundayız.

Bu bölümde önce Fransa'nın tiyatro merkezde olmak üzere genel sanat ortamını anlatmaya çalışacağım. Daha sonra dramatik edebiyatın iki kollu gelişimini inceleyeceğim. Bu iki kol, çalışmamın genel yaklaşımına uygun bir şekilde, trajedi ve komedi olacak. İlk olarak trajediyi merkeze alarak, melodramın ve akabinde Romantizm'in Fransa'daki toplumsal bağlamını anlamaya çalışacağım. Daha sonra aynı şekilde komedi hattının gelişimini tarihselleştirmeyi deneyeceğim. Ardından, özellikle Osmanlı-Ermeni tiyatrosunu derinden etkilediği için, İtalyanların dönem tiyatrosuna katkısını da tartışmaya katacağım. Son olarak Osmanlı entelektüellerinin, bu dünya karşısında nasıl bir seçme, ithal etme ve yerelleştirme stratejisi geliştirdiğini inceleyeceğim.

* * *

Marvin Carlson'un belirttiği gibi, 19. yüzyılda Fransa'nın siyasal, toplumsal ve iktisadi gücü düşüşte olsa da, Paris aynı yüzyılda Avrupa'nın kültür sanat merkezi olmaya kuvvetlenerek devam etmiştir (*The French Stage in the Nineteenth Century*, 1). Özellikle Marc Hausmann eliyle yapılan kentsel reformlarla, şehir baştan aşağı değişmiş, Paris tüm dünya için bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Kent, kentün tüm unsurlarını aynı merkeze akmasını sağlayan ve böylelikle yeni bir kamusal alan oluşmasına elveren yeni imkânlarla sahiptir:

Paris bulvarları, içinde pek çok farklı şeyi ve insanı barındırmasıyla, yalnızca Paris'in değil, Fransa'nın, hatta dünyanın merkezi konumundaydılar. Bir gazete makalesinin gururla söylediği gibi, "Bulvarlarda, herkes her şeyi söyleyebilir, duyabilir ve hayal edebilir. Burası, özgür kentin ideal biçimi"dir. Yine Alfred Delvau, bulvarların yalnızca Paris'in kalbi ve akli olmadığını, aynı zamanda tüm dünyanın ruhu olduğunu iddia eder (Koçak, 77).

Bu kentsel reformlar kenti ciddi oranda değiştirmekle kalmamış, gündelik hayatı da dönüştürmüştür:

Louvre, yeni opera binası, kütüphaneler, oteller, okullar, sinagog ve kiliseler, hastaneler yeni yapılan binalar arasındaydı. Paris'te "Bois de Boulogne"nin bir kent parkına dönüştürülmesiyle bu park, Paris'in tüm sınıftan insanları için tercih edilen bir mekân olur; hem burayı her gün kullanan boş zamanı bol aylak zenginler, hem de yalnızca Pazar günleri ve tatillerde gelebilen popüler kalabalık için. Paris'in "leydi"leri, bu parktaki gölün etrafında dolaşmazlarsa ölebilirlerdi. Bu etkinlik, onlar için artık önemsiz bir alışkanlıktan öte bir gerekliliğe dönüşmüştü (78).

Paris'in yeni bir yaşam tarzının ve yeni toplumsal ilişkilendirme biçimlerinin merkezi olduğunu da ima eden bu söz-

leri destekler biçimde hızla artan tiyatro salonu sayısı, popüler tiyatro gruplarının yaygınlaşması ve Hugo, De Vigny, baba ve oğul Dumas'lar gibi dönemin en önemli yazarlarına ev sahipliği yapması gibi sebeplerle 19. yüzyıl tiyatrosunun merkezi de Paris olmuştur. Carlson, Paris'in 19. yüzyılın tiyatro ruhunu yaratan ve yayan şehir olduğunun altını şu sözlerle çizer:

Tiyatro da diğer sanatlarla beraber bu Fransız merkezliliği ve 19. yüzyıl Avrupa tiyatrosunun da mutlaka Paris'le başlaması gerektiği yönündeki anlayışı paylaşmıştır. Yüzyılın temel hareketlerinin büyük çoğunluğu orada başlamıştır; başka yerlerden gelen diğerleriye ancak Paris'ten aldıkları kabulün ardından Avrupa'da yaygınlık kazanmışlardır (*The French Stage in the Nineteenth Century*, 2).

Bu merkezî olma durumu ve sanatsal canlılık içinde, aslında Fransa'da, 19. yüzyılın özellikle ilk yarısında, tiyatro edebiyatı açısından durum, dönemin siyasal gelişmelerine de koşut şekilde, oldukça karışıktır. Türler bakımından incelediğimizde ortaya şöyle bir görüntü çıkmaktadır: 17. yüzyılda Corneille ve Racine ile zirvesine ulaşan ve hâkim tür olan klasik trajedi her ne kadar bir ölçüde ağırlığını korumaktaysa da da yenilenmeye ve diğer türlerin önünü açmaya davet edilmekte; tiyatronun giderek küçük burjuvaya ve alt sınıflara yayılması ve tiyatro salonlarının sayısının hızla artmasıyla klasik kuralların hiçbirine uymayan melodram ve vodvil gibi alt türler yükselmektedir. Bir yandan komedide 17. yüzyılın büyük yazarı Molière'in ağırlığı hissedilmeye devam ederken, öte yandan Victor Hugo'nun romantik draması klasik trajedi ile melodram arasında, ikisi de olmayan ama ikisinden de unsurlar barındıran yeni bir tarza işaret etmektedir. Romantizm Fransa'ya, İngiltere ve Almanya'ya kıyasla, geç gelmiş ama Hugo'nun ve takipçileri-

nin kuvvetli etkisiyle Fransız dramatik edebiyatında yeni bir kanal açmıştır. Neticede çalkantılı siyasi yaşama ve alt orta sınıfların siyasal yükselişine koşut olarak hem tiyatro kurumu hem de tiyatronun türler skalası, ülkenin tiyatro tarihinde zaman zaman tekerrür eden ama hiç bu derece şiddetlenmemiş ciddi bir hercümerç içindedir. İşte Osmanlı entelektüeli, büyük hareketlilik içindeki bu Fransız sahnesine bakarak, kendi yolunu bulmaya çalışacaktır.

Alanın Fransa'daki hikâyesi, tiyatronun kurumsallaşmasına, krizlerine ve siyaseten öneminin artmasına koşut; temelde tür meselesi üzerinden yapılan ve bu oluşumu ciddi şekilde yönlendiren tartışmalarla yüklüdür. Bu tartışmalar 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar sürekli yenilenerek devam eder. Türlerin tartışılmasının, daha açık bir ifadeyle türler savaşının, bu üç yüzyılı aşan uzun dönem içinde en ilgi çeken ve belki de en önemlisi klasik trajedinin yüzyıllar içindeki dönüşümü ve bu dönüşümün her yeni evresinin alan içinde yoğun mücadeleleri beraberinde getirmesidir. Unutmamak gerekir ki, klasik trajedi ve trajedi karşısında verilen mücadele, romantik dramın ve melodramın, yani 19. yüzyılın hâkim damarının doğmasını sağlayacak dinamik olacaktır.

Geofrey Brereton'un belirttiğine göre 15. yüzyılda İtalyan hümanistlerin Yunan trajedilerini keşfetmesinden tam bir asır sonra, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Fransa'da ciddi bir trajedi merakı ortaya çıkmıştır. Bir kısmı eski oyunların yeniden yazımına dayanan ve genel olarak tarihsel vakaları temel alan bu oyunlar, edebi olarak Yunan öncüllerinin seviyesinden uzak olsalar da, 19. yüzyılın sonuna kadar sürecek uzun bir sürecin fitilini ateşlemişlerdir. Tartışmanın merkezinde keskin kurallara bağlanmış trajedi ve bu kuralların ima ettiği estetik ölçütler vardır (40-41).

Burada, değişimlerin mahiyetini anlamak için Avrupa edebiyatının ve felsefesinin ana referanslarından biri olan

Yunan trajedisinin temel özelliklerine değinmek gerekiyor. Trajedi eski Yunan'da Mart ayında yapılan ve özellikle beş gün süren Dionysia şenliklerinde yarışmalar dahilinde sahnelenen bir tiyatro türüydü. Çoğunlukla sonu felaketle biten hikâyelerin dramatize edildiği bu tür M.Ö. 5. yüzyılda olgunlaşacak ve Sofokles, Ehilos ve Europides'in metinleriyle dünya tiyatro tarihini ciddi şekilde etkileyecek bir yapıya kavuşacaktı. Aristo'nun *Poetika*'da inceliklerle tartıştığı gibi, trajedi türü anlatı ve performans açısından kendi has özelliklere sahipti ve özellikle komedinin yüz seksen derece karşısında bir dramatik edebiyat türü olarak tanımlanıyordu. Aristo'ya göre trajedinin en temel özelliği, anlatı dahilinde olasılık-gereklilik yasalarını takip ederek bir düşüş hikâyesi anlatmasıydı. Anlatılan eylem tam ve eksiksiz olmalı, izleyiciye özdeşleşme imkânı vermeli ve neticede onda trajik hisler olan korku ve acıma uyandırarak bir tür arınma (katharsis) yaratmalıydı. Avrupa'da, özellikle Rönesans'la birlikte gelişen kültürün yeniden biçimlendirilmesi çabasında, klasik metinlere dönülmesiyle, trajedi hem felsefenin hem sanatın en ciddi meselelerinden biri haline gelecek ve belki de o tarihten günümüze tüm sanat tartışmaları içinde en çok gündeme gelen kavram olacaktır.

17. yüzyıla gelindiğinde Fransa'da da, aynı yeni biçimlenme dalgası içinde, trajedinin teatral ve estetik tartışmaların ana unsuru olduğu görülmektedir. Trajedi türü üç yüzyıllık bu dönemin başında hâkim teatral biçim olarak ortaya çıkmıştır ve dönem boyunca rakipsiz bir referans noktası olarak dramatik edebiyatın gelişimini belirleyecektir. Esasında 16. yüzyılın sonu 17. yüzyılın başı tüm Avrupa için tiyatro adına çok üretken bir zaman dilimidir. Yola daha erken çıkan İspanyol ve İngiliz tiyatroları bu dönemde profesyonelliğe adım atmıştır (49). Paris sahnesi, bu iki tiyatroyu biraz geriden takip etse de, 1620'li yılların ardından hızla genişler

ve öncesinden benzeri görülmemiş bir şekilde kurumsallaşma yoluna girer. Aslında, büyük neoklasik yazarlar Corneille ve Racine öncesinde, tiyatro Alexandre Hardy ile popülerleşmeye başlamıştır. Hardy, sonrasında Fransız neo-klasik trajedisinin olmazsa olmazı olacak üç birlik kuralına uymamakta ve sahnede şiddet eylemleri göstermekten kaçınmamaktadır. Bu durum, Brereton'a göre tiyatronun akademik alandan çıktığının ve 17. yüzyılının profesyonel tiyatrosuna gidilmekte olduğunun işaretidir (88). Yine bu yıllarda trajedinin yanında trajikomedide önemsenmeye başlanır. Trajikomedi, klasik trajedinin aksine mutlu sonla bitmekte ve kendine kaynak olarak Latin ve Yunan metinlerini değil de modern dünyayı almaktadır (67). İlerleyen onyıllarda bu iki kardeş tür yeni Fransız tiyatrosunun demirbaşları haline gelir. 1620-1640 arası önce trajikomedide yükselişe geçer daha sonra ise klasik trajedi geri gelir ve trajikomedide hızla alışı olurlar (100). 1636-1637 kışında Corneille'in *Le Cid*'inin sahnelenmesi, sonrasında trajedinin mahiyeti üzerine yapılan tartışmalar ve özellikle Cardinal Richelieu'nun ve yeni kurulmuş Fransız Akademisi'nin etkisiyle neoklasik trajedinin kesin sınırlara kavuşması Fransa'da tiyatrosunun profesyonelleştiğinin, devletleştiğinin ve tiyatro kurumunun neredeyse tamamen kurumsallaştığının ifadesi olarak yorumlanacaktır.

Dönem içindeki bütün farklı varoluş çabalarına rağmen neo-klasik trajedi neredeyse aksi iddia edilemez bir estetik ve ahlâkî ilke olarak değerlendirilir ve çevreden gelen alternatif çabaları savmanın meşruiyetini sağlar. Aslında ortada garip bir durum vardır. Her ne kadar Yunan trajedisinin ve Aristo'nun yeniden keşfiyle bu "trajediye dönüş" yaşanıyorsa da, neoklasik trajedi bunların sunduğu geniş imkânları daraltan bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. Trajediden öncelikle beklenen, Aristo'nun bir türü aşırı yorumuyla üretil-

miş ilk olarak üç birlik kuralına (konu-mekân-zaman birliği) uymasındır. Yani oyundaki her gelişme oyunun temel konusuna uymalı, oyun baştan sona aynı mekânda geçmeli ve olaylar 24 saat içinde gelişip bitmelidir. Öysa, bu Aristo'nun *Poetika*'sında asla dile getirmediği bir katılıktır. Söz konusu katılık, güzel bir trajedi yazmanın olmazsa olmaz yolu, basit bir estetik formül olarak kabul edilmiştir. İkinci nokta olarak, her trajediden ahlâkî olarak doğruyu göstermesi ve seyirciyi çeşitli tekniklerle bu doğruyu hissetmeye yöneltmesi beklenmektedir. Böylece trajedinin estetik ve ahlâk bağlamında ideal bir tanımına ulaşıldığı düşünülmüştür.

Ama dönem içinde neo-klasik trajedinin hâkimiyeti kadar önemli olan bir diğer şey, trajedinin kurallarını aşmaya meyyal trajikomedinin varlığının yüzyıllarca devam edecek bir mücadelenin başladığına işaret etmesidir. Gündelik hayatı anlatmaya eğilimli, referans olarak klasik metinleri almaya şüpheyle bakan ve tiyatroyu esnek kılmanın onun ifade imkânlarını geliştireceğini düşünen bir damar, daha bu yüzyılda açıkça ortadadır. Bu, aynı zamanda birbirinden sıkı sıkıya ayrılmış komediyle trajedinin sınırlarının geçirgenleşmeye başladığı anlamına da gelir. Ama neticede 17. yüzyılın galibi kurallı trajedi ve tiyatro kurumunun bunun etrafında kurumsallaşması olacaktır.

18. yüzyılın sonu büyük bir dönüşümün başlangıcına evsahipliği yapacak olsa da, bu yüzyıl içinde, genelde sanat özelde tiyatro alanında uzun zamandır devam eden kurumsallaşma ve buna bağlı katılaşma, tam olarak gelişimini tamamlar. Bunun en ilginç göstergesi türlerin klasik yapılarını ısrarla koruyan muhafazakâr bir zihniyetin bütün köşebaşlarını tutmuş ve kulaklarını Avrupa'daki diğer gelişmelere kapamış olmasıdır. 19. yüzyıl öncesi dönem bu açıdan özellikle namlıdır. Howarth, Auerbach'ın *Mimesis*'te dile getirdiği, 18. yüzyılda Fransa'da gerçekçiliğin gelişmemesinin

klasik türler ve üsluplar hiyerarşisinin devamından kaynaklandığı fikrinin, tiyatro edebiyatı türleri için de aynen geçerli olduğunu söylemektedir (Howarth, *Sublime and Grotesque*, 27). Eğer ortada bir değişim varsa, o da tam tersi yönde olmuştur. Yani, kurumsallaşmanın ve mutlakçı zihniyetin hâkimiyetinin türe getirdikleriyle trajedi zenginleşmemiş ve farklılık yaratacak deneylere açılmamıştır. Ortada daha çok, yukarıda da belirtildiği gibi, Aristocu özelliklerini kaybederek –esnekleşeceğine– katılaştan bir yeni hal vardır:

Yeni çağın damak tadına hitap etmek için yazılmış trajedi türlerini anlatmanın en basit yolu, bunların artık, Aristocu dille söylersek trajik olmadıklarını söylemektir. İki unsur, utanç ve korku, Aristo'nun iyice dengelenmiş katarsisini üretmek için artık birleştirilmezler; tam tersine bunlar birbirlerinden ayrılmış ve sırasıyla çok daha yapay bir pathosun ve çok daha rastlantısal korkutma halinin uçlarına itilmişlerdir. Hayran olunası niteliklerine rağmen bir kusu ru ya da hatasıyla kendi düşüşünü getiren has trajik kahramanın yerine, melodramın siyah-beyaz karakterizasyonunu andıran bir şey ortaya çıkmaktadır (22).

Neoklasik tavrın yarattığı bu katılaşma 19. yüzyılın başında kırılmaya başlar. Victor Hugo'nun bayraktarlığını yaptığı Romantizm'in sahnenin hâkimi olacağı 1830'ların hemen öncesinin en önemli gelişmesi Pixérécourt'un metinlerinin, melodramın alameti farikası olarak kurumsallaşmış muhafazakâr Paris sahnesi karşısında (özellikle Comédie Française karşısında) ciddi bir meydan okumayla ortaya çıkmasıdır. Öyle ki, Pixérécourt birbiri ardına yazdığı ve çoğu birbirini tekrarlayan oyunlarıyla “saygın” Fransız tiyatrosunun yüzünü ciddi oranda değiştirmiştir: “Otuz yıl ve fazlası boyunca Pixérécourt, Paris sahnesinin tartışılmaz kralıydı. Büyük çoğunluğu melodramlardan oluşan yüzden

fazla oyun yazdı ve bu melodramların neredeyse hepsi 'l'innocence opprimée' ana temasının çeşitlemeleri üzerine kuruluydu" (64).

Pixérécourt'un popülerleştirdiği melodram, farklı olanakların önünü kesen kurallı trajedinin tahtını sallar. Zira, melodram yazarı, konularını sıradan ve yerli hayattan alıyor, yerleşik kurallara uymuyor, türleri birbirine karıştırıyor, sahnede inceliğe önem vermiyor tam tersine "hareketlerin şedit, basit, doğrudan ve uygun bir müzikle etkisi kuvvetlendirilmiş" (Carlson, 43) olmasını tercih ediyor; ve neticede karakterleri siyah-beyaz, dili aşırı dokunaklı oyunlar yazarak ve sergileyerek muhafazakâr ve seçkinci Fransız sahnesini baştan aşağı değiştirecek bir potansiyeli ortaya koyuyordur. Öyle ki, kendisinden sonra gelecek olan Victor Hugo her ne kadar "melodramın altını oymayı ve hatta tastamam bir anti-melodram kurmayı" amaçladığını söylesede (Halsall, 47) kendi kurduğu dramatik edebiyat için Pixérécourt'a ziyadesiyle borçludur:

Onun [Hugo'nun] teatralligi, türleri birbirine karıştırması, birlik kurallarını dikkate almaması gibi tercihleri; tıpkı yerel renge, resmi andıran dekorlara ve hem romantik operanın hem de romantik dramının bir parçası olarak oldukça önemli olan büyük gösterilere olan ilgisi gibi tamamen melodramlardan gelir. Fransız romantik tiyatrosuna, melodramın edebiyat statüsüne yükseltilmiş hali demek abartı sayılmaz (Carlson, *The French Tragic Drama in the Nineteenth Century*, 4).

Demek ki Pixérécourt sahneye çıktığında klasik trajedinin tahtı iyice sallanmış ama alttan gelen türsel değişim baskısı tiyatronun merkezine, seçkinler çevresine henüz ulaşamamıştır. Ama bunun gerçekleşmesi çok zaman almayacak, Fransız Romantizmi'nin önderi Victor Hugo,

Pixérécourt'nun başaramadığını başaracaktır. 1830'da sergilenen *Hernani*, tiyatro tarihi bakımından neo-klasik trajedinin ölümü ve Romantizm'in 1840'ların sonuna kadar sürececek kısa zaferinin başlangıcı olarak kabul edilecek ve bu zafer aynı zamanda o güne kadar süren çatışmaların kesin sonunu haber verecektir:

Howarth'a göre 1830'a yaklaşırken pek çok tiyatro yazarı, sadece Hugo değil, halihazırdaki dar türsel yapıyla yaşadıkları geniş kozmopolitan kültürün arasındaki uçurumu hissediyor ve yansıtıyordur. Ama bu durumu hem en iyi örneklendiren hem de kuramsallaştıran Victor Hugo olacaktır. Bu anlamda hiçbir metin Hugo'nun Cromwell önsözü kadar etkili olamayacaktır:

Hiç şüphesiz Hugo'nun bazı tarihsel argümanlarının ek-sik olduğu gösterilebilir; Yunan trajedisinde koronun rolü ya da Corneille'in dehasının istemeden birlik kurallarının içine sıkışıp kalmış olması noktasında öne sürdükleri gibi. Souriau'nun gösterdiği gibi, bazen de kendi argümanına uysun diye kanıtları manipüle edebilmektedir. Fakat *Préface* Hugo'nun tarihsel araştırmasının geniş salını-mı, eleştirel yargılarına duyulan güven ve edebiyattaki Ro-mantik devrimde çok merkezî olan kavramları sezmesi açı-sından dikkat çekici bir *tour de force*'dur. Metin, Hugo'nun genç çağdaşları tarafından her şeyden önce, ortak anti-klasik hislerini etkileyici bir şekilde ifade eden eleştirel bir araç olarak karşılanmıştır. Fakat sonraki 150 yılda okuyucuları için, metnin güncele dokunan ve polemikçi karakteri daha az önemlidir. Bizim içinse, onun yüce ile grotesk arasındaki zıtlığın modern çağın edebiyatının temel karakteristiği olduğu yönündeki sezgisel algısı ve meydan okuyan formülasyonu daha geniş bir öneme sahiptir. Her ne kadar Hugo'nun atfettiği geniş tarihsel bağlamda hata verme-

ye yatkın olsa da bu kavram, geniş anlamda romantik muhayyilenin ve özellikle Hugo'nun ve çağdaşlarının yarattığı tiyatronun altında yatan yaratıcı ilkenin işleyişini göstermek bakımından daha uygun ve daha anlamlı olamaz (Howarth, 137).

Bu noktada Hugo'nun temelde Cromwell önsözünde dile getirdiği ama genel olarak Fransız Romantizmi'ne teşmil edebileceği itiraz, klasik sanatın sadece yücenin peşinde olması, doğayı bire bir taklit etmek ve anlamak amacının peşinde grotesk olanı unutmamasıdır. Hugo'ya göre bu, türler arasına yapma bir ayırım getirmiş ve böylelikle sanatı da yapaylaştırmıştır. Oysa sanatın yapması gereken yüce ile tuhaf arasındaki uyumu aramaktır. Ama Hugo'nun bu tavrı, Balzac'la beraber doğacak ve yüzyıl sonunda büyük bir etki alanına kavuşacak gerçekçiliğe de mesafelidir. Zira o, bir yandan da sanatçıyı yaratıya anlam katan kişi olarak önemsemekte, kendine has ve maddi nedenlerle açıklanamayacak gizemli yaratma sürecine de inanmaktadır (Hugo, "Preface to Cromwell").

İşin ilginç tarafı Hugo'nun büyük zaferinin Fransız sahnesinde çok kısa sürecek olmasıdır. 19. yüzyılın ilk yarısının sonlarına gelirken Hugo her ne kadar neoklasik trajediye ölümcül bir darbe indirmiş ve entelektüel alanda büyük bir heyecan yaratmış olsa da yazarın ve çevresinin var ettiği büyük dalga, yüzyılın ikinci yarısında modern edebiyat sahasına hâkim olacak ve bir tür Romantizm eleştirisiyle yerini meşrulaştıracak gerçekçi eğilimler karşısında yenilgiye mahkûmdur:

Hugo'nun *Hernani*'sinin 1830 senesindeki başarısının simgesel önemi büyük olsa da, Romantizm'in vadesi çabuk geçmiş, karşısında muhtemelen bir zafer kazanmış olduğu neo-klasisizm ise büyük ölçüde ölmüştür. Kapaklar bir

kez açıldığında Romantizm, oyun yazarlığı, opera kompozisyonu, oyunculuk, dans, tasarım ve kostüm alanındaki devrimci düşünceleriyle Paris'in büyük tiyatrolarını bir fırtına gibi süpürmüştür. Klasik biçim ve kontrol her noktada yerini duyguya ve hayalgücüne bırakmıştır. Napolyon'un neo-klasik tiyatrosu tamamen ortadan kaybolmuştur, fakat romantik fırtına geçtiğinde geleneksel klasik drama yeni bir güç ve canlılıkla Rachel gibi sanatçılar aracılığıyla geri gelmiştir. Yani, Fransız tiyatrosunda romantik hareket neredeyse gelişi kadar ani bir şekilde sona ermiştir. Öyle ki 1840 itibariyle düşüştür, 1850 itibariyle neredeyse tamamen ölmüştür. Göründüğü kadarıyla yıkılmaz olan melodramda ve bulvarın gösteri evlerinde bir ölçüde saklanmış olsa da, Paris'in merkez tiyatrolarında Romantizm'in rolü, ölü klasik bir geleneğin çağdaş hayatı anlatan gerçekçi oyunlara yol hazırlamak adına temizlenmesi gibi görünmektedir (Carlson, 57).

İşte Osmanlı tiyatrosunun karşılaştığı ve heyecanla sahiplendiği Fransız tiyatrosu ve Fransız tiyatro edebiyatının bu 19. yüzyıl başından yüzyıl ortasına kadar edebiyat çevrelerinde ve sahneler Pixérécourt-Hugo hattıdır, yani melodram-romantik dram hattı. Temel olarak trajedinin bağlı olduğu dinselliğin çekildiği ama kaybedilen dinselliğin yerine bir şekilde kutsallaştırılan birey-kahramanın konulduğu ve bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi yaşam için yeni bir mutlak ahlâk arayışını görebileceğimiz bu hat, Osmanlı edebiyatçısının modern edebiyat ve tiyatro algısını, özellikle 1890'lara kadar baştan aşağı şekillendirecek, yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da anadamar haline gelecek gerçekçilik uzun bir süre ikincil planda kalacaktır.

Giriş bölümünde de belirttiğim gibi aslında Osmanlı'da üretilmiş metinlerde melodramla romantik dram arasına ay-

rım koymak çok zordur; hatta belki de gereksizdir. And ve Aki'nın melodramın mutlu romantik dramın mutsuz sonla bitmesini katı bir kural olarak koydukları ve iki alttürü bununla sadece bu kriter eşliğinde ayrıştırılmaya çalıştıklarını söylemiştim. Fakat Osmanlı'da üretilmiş oyunlara baktığımızda göreceğimiz, iki tür arasındaki ge işkenliklerin çok fazla, ayrımı sadece tek  l  t le koymanın da fazlasıyla yetersiz hatta gereksiz olduğudur.

Bu noktada, Victor Hugo isminin ne kadar kuvvetli kurucu bir etkiye sahip olduğunun altını çizmek gerekir. Hugo, etki bağlamında Osmanlı entelektüellerinin belki de en çok tartıştığı yazar olmuştur. Beşir Fuad-Ahmet Midhat arasındaki meşhur tartışma, Beşir Fuad'ın sadece Hugo'yu anlamak adına yazdığı aynı isimli kitap, gerçekçilik-Romantizm tartışmalarında onun hep ilk referans olması ve yazarın çok sayıda eserinin hem Ermeniceye hem Türkçeye tercüme edilmiş olması  onemlidir. Öte yandan, tiyatro üzerine devir içinde yazılmış en  onemli metin Hugo'nun Cromwell  ns z nden ilham almış ve hatta bir ölçüde onu taklit etmeye çalışmış olan Namık Kemal'in *Cel l Mukaddimesi*'dir. Ama, ilerki bölümlerde oyun incelemelerinde göreceğimiz gibi, Hugo'nun temel derdi olan yüce ile tuhaf arasındaki uyum arayışı, bu çalışmanın odaklandığı Osmanlı dramatik edebiyatının erken yıllarında, hiçbir zaman tam olarak teatral bir kay ı haline gelmeyecektir. Osmanlı entelektüelinin bu karşılaşmadan kendi çantasına koyacağı Hugo görünümlü bir Pix r court, Beliz Güçbilmez'in sözleriyle "romantik dramla melodramın karışımından oluşmuş [bir] model" olacaktır (119).

Aslında bu seçme ve indirgeme tavrı hiç de acayip değildir. Hugo, melodramı ne kadar se kinleştirirse se kinleştirsinsin ve klasik kültürle yarışır hale getirirse getirsin, melodramın ve başka alternatif alttürlerin yükselmesiyle, artık tiyatronun kuralcı geleneklerini  onemsememek ve tiyatroyu

asil üst düzey bir sanat yerine bir halk sanatı olarak düşünmek, Fransa'da dönem içinde geçer akçe olmuştur. Bu noktada Pixérécourt'un sözleri, Osmanlı münevverinin melodram seçiminin, iktidar saltanattan kendisine doğru akarken, nasıl da kuvvetli ve işlevsel bir siyasal silah anlamına geldiğini göstermektedir:

Melodram tam da toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat ihtiyacı olan kesimlere model sunar. Gündelik olayların asil yönlerini sergileyerek onlara nasıl daha iyi insanlar olacaklarını gösterir. [...] Melodram her zaman halk için öğretici bir dramatik tür olarak kalacaktır; çünkü herkes tarafından anlaşılabilir (Akt. Güçbilmez, 96).

Osmanlı Tanzimat entelektüelinin bu didaktizmi coşkuya kabullendiği özellikle Tanzimat dönemi romanı için yapılan çalışmalarla sabittir. Aynı şey dramatik edebiyat için de geçerli olmuştur. Ama sonraki bölümlerde görebileceğimiz gibi, muhtemelen dramatik edebiyatın doğrudan seyirciyle karşı karşıya yapılan ve daha kolay ve çabuk tüketilen bir sanatsal ürün olmasından, dramatik edebiyatta doğrudan heyecanlandırma ve bu yolla duygusal siyasi bir enerji yaratma çabası öğreticilik isteğinden daha öne geçmiştir.

Bunun en iyi örneği tarihsel dramların ve milli romantik kahramanların dramatik edebiyatta öne çıkması olacaktır. Burada da Pixérécourt-Hugo hattı kurucu bir yere sahiptir. 19. yüzyılda hem Fransız edebiyatında hem de diğer Avrupa edebiyatlarında romantik kahraman kilit önemde bir figürdür. Akılcılığın giderek toplumsal alanda kuvvet kazandığı, yönetim aygıtlarının akılcılaştığı ve sekülerleştiği bu çağda Romantizm'in aklın soğukluğuna kuşkuyla bakan, dış gerçekliğe karşı bireyin iç tecrübesini öne çıkaran ve yeni bir ülküsel ahlâk arayan romantik kahraman tipi çok farklı halleriyle edebiyat sahnesine gelmiştir.

James D. Wilson, *The Romantic Heroic Ideal* kitabında romantik kahramanın gelişimine dair kabaca bir tarihsel perspektif önermektedir. Buna göre romantik kahraman yüzyıl başı krizini (*mal du siecle*) tecrübe eden, insanın ölümlüğü ve aklın soğukluğu karşısında yeni bir kutsallık arayan kahramandır. Hayatta içine düştüğü tatminsizliği farklı araçlarla hayalgücüyle, sanatla ve aşkla aşmaya çalışan bu tip; bu araçlarla ulaştığı yoğunluğun (bir tür dünyada cennet hissinin) geçiciliğe ve ölümlülüğe tabi olmasına dayanamaz, kendi özyıkımını arzulamaya başlar ve sonunda bu yıkımı arzu ettiği kutsala ulaşmada bir araç olarak kullanır. Wilson tüm bu süreci özetlemek için “kendini yok etme yolunda estetik bir arayış” demektedir. İşte, bu kendini yok etme teması, Osmanlı dramatik edebiyatında, Wilson’un kurduğu çerçevenin en dar biçiminde, Pixérécourt-Hugo melodram hatının temel kurucu motifi olarak ithal edilecek ve yeni siyasal ortamda yeni kutsalların üretilmesinde kullanılacaktır.

Pixérécourt melodramının ve ondan çok şey alan Hugo Romantizmi’nin etkisi Osmanlı’da tiyatro edebiyatının oluşumunda büyük oranda belirleyicidir ama rakipsiz değildir. Bundan başka Osmanlı aydını, 19. yüzyıl tiyatrolarının repertuvarlarından ve yapılan çeviri faaliyetinden de kolayca görebileceğimiz gibi Fransız komedisinden, özellikle de Molière’den çok etkilenmiştir. Türkçede meşhur Ahmet Vefik Paşa çevirileri ve özellikle Vartovyan tiyatrosunda çok kez temsil edilmesinin yanı sıra, Molière, Ermenice’de de 1850’lerden başlayarak en çok çevrilen ve oynanan yazar olmuştur.

Daha önce de belirtildiği gibi, dramatik edebiyatta temel türsel karşıtlığın ve gelişme patikası hep komedi-trajedi karşıtlığında tanımlanmıştır. Hem Röneseans Tiyatrosu’nu ve 17. ve 18. yüzyıl Fransız tiyatrosunu da büyük oranda şekil-

lendiren bu tartışmadan yapılmaya çalışılan şey, bu iki alanın farklarının tüm ayrıntılarıyla tanımlanmaya ve iki alanın birbirinden hem kuram hem pratik açısından sıkı sıkıya ayrılmaya çalışılmasıdır. Özellikle Fransa'da neo-klasik trajedi yükselirken bu karşıtlık kültürel-sanatsal alanın temel kurucu değeri olmuş ve ideolojik bir içerik kazanmıştır. Güncel olanla ilgilenmek ve sıradanı anlatmak komediye bırakılmışken; trajedi yüce, aşkın ve asil olanı anlatmaya layık görülmüştür.

Fransa içinde tartışmanın kökenini görebilmek için yine 17. yüzyıla gitmek gerekir. Bu yüzyılda, Fransız neo-klasik trajedisi kurumsallaşırken, Molière alternatif bir tiyatro yaratmayı başarmıştır. Aslında, bu dönemde komedi ikincil ve bayağı bir tür olarak görülmekte ve komediler genelde trajedilerden sonra tek perdelik oyunlar olarak sahnelenmektedir. Yüzyılın ikinci yarısında en önemli ürünlerini veren Molière bu yapıyı bir ölçüde kırmayı başarmış, ama yine de oyunları dönemin önemli trajedilerinin, kendisi de Corneille gibi büyük trajedi yazarlarının gölgesinde kalmaktan kurtulamamıştır.

İlk temsil edildiği ve yayımlandığı dönemde, Molière'in eserleri yoğun eleştiriye maruz kalır. Visé'nin *Ecole de femmes* (Kadınlar Okulu) hakkındaki meşhur eleştirisi Molière'in eserlerini pek çok başka yazarın da hedefi haline getirir. Molière bu süreci ilginç bir şekilde *Critique de l'Ecole des femmes* adlı oyunda anlatır ve eleştirileri yanıtlar. Molière oyunda kendisine yöneltilen tenkitleri farklı kahramanların ağzından yeniden ifade eder. Bunlara göre, o zevk sahibi değildir, seyirciyi ayartmaya çalışmakta ve her şeyden önemlisi sanatın kurallarını hiçe saymaktadır. Muhtemelen Visé'yi temsil eden karakter Lysistras, Aristo ve Horatius'un (hayatta olsalar) Molière'i itham edeceklerini söylerken; bir diğer karakter Dorante, devri için yenilikçi bir tavırla, Molière'in

kurallara uyup uymamasının önemli olmadığını, önemli olanın seyircinin memnuniyeti olduğunu ve bu memnuniyetin en önemli kural olduğunu iddia eder (Carlson, *Theories of the Theatre*, 104).

Marvin Carlson, bu oyunun dönem içindeki tartışmalara ciddi bir katkı olduğunu söylemektedir. Oyunda, Dorante karakteriyle ifade edilen görüşler oldukça çarpıcı, yenilikçi ve muhaliftir. Dorante bir komedi yazmanın trajedi yazmaktan daha zor olduğunu, çünkü trajedinin abartılı bir hayal dünyasını anlatma imkânına sahipken komedinin herkesin aşına olabileceği bir gerçekliği ifade etmek zorunda olduğunu iddia eder (105). Karakterinin sözlerinden ortaya çıkan bu tavır, büyük Fransız yazarı, bir tür seviyesizlik ithamıyla karşı karşıya bırakacaktır. W. D. Howarth da, Molière'in çağdaşları tarafından farsla komedi arasındaki sınırları görünmez kıldığı için eleştirildiğini söylemektedir (Molière, 78). Tüm bunlar, Molière'in devrinde nasıl ayrıksı bir noktada durduğunun göstergeleridir.

Molière'e yöneltilen eleştirilerden de anlaşılacağı gibi, bu yüzyıl içinde komedi de tıpkı trajedi gibi kurallara bağlanmak istenmekte ve kuralcı Fransız Klasizminin boyunduruğu altına sokulmaya çalışılmaktadır. Komediye keskin kurallar getirilirken, komedinin amacı da net olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Buna göre, komedinin özü komik düşmek olarak düşünülür ve insanların komik düşmek korkusuyla düzeltmek ve yanlışlarını göstererek toplumu iyileştirmek komedinin temel amacı olarak ortaya konulur (Carlson, *Tiyatro Teorileri*, 108).

Ama Molière'in mirası, bütün bu kalıplaştırma ve kuralılaştırma çabasını aşmaya muktedir olmuştur. Yazar, 18. yüzyılda da Fransa'da yoğun bir şekilde tartışılmaya devam eder. Rousseau, Molière'i komedi yazarların en iyisi olarak övmüş ve ondan sonra komedinin giderek yozlaştığını

öne sürmüştür (151). Bu arada görüleceği gibi, komedi yine ikincil bir tür olarak trajedinin arkasında kalmaktadır ve çok keskin kurallara bağlanmasa da, temel olarak faydacı ve ahlâkçı bir tavırla değerlendirilmektedir. Örneğin, Voltaire komedinin her zaman ahlâkî ve öğretici olması gerektiğini söyler (147). Bir başka önemli yazar Marmontel de komedinin ahlâkî değeri üzerinde durur. Buna göre, “komedinin görevi bize başkalarının hatalarına, kendimizinmiş gibi, gülme cesareti vermesi ve bu hatalardan kaçınmayı bize öğretmesidir” (149).

Molière’in şöhreti 18. yüzyılda Fransa dışına yayılmış ve İngilizce başta olmak üzere başka dillere çevrilen yapıtları Fransa’da gördüğünden daha büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Yazarın, kendi ülkesinde bugünkü efsanevi konumuna kavuşması ancak Fransız Devrimi ile olur. Yukarıda da görüldüğü gibi Devrim tiyatro sahasını baştan aşağı değiştirmiş ve en önemlisi o güne kadarki kurumsallaşmayı baş aşağı etmiştir. Yüzyıl başında sanatsal alanın en önemli failleri olan Romantikler, Molière’i büyük coşkuyla yeniden keşfedecek, onun kural tanımayan oyunlarına ve nevi şahsına münhasır karakterlerine büyük ilgi göstereceklerdir (Carlson, *Tiyatro Teorileri*). Fakat ülkede bu süreçte de genel olarak; melodramın ve halk tiyatrolarının büyük patlaması, yüzyıl başındaki Shakespeare etkisi ve akabinde yüzyılın ikinci yarısında Hugo önderliğinde gelişen Romantik tiyatro ile oluşan yeni dalga komedinin bir adım geride kalmasına neden olacaktır. Fakat yeni biçimlere sanatsal alanın merkezini kapayan sanat kurumunun büyük güç kaybına uğraması ve klasik türler dışında kalan türlere artık daha olumlu bakılıyor olması, komedinin ikincil bir tür olarak değerlendirildiği zamanların geride kaldığını göstermektedir.

Bu noktada bir parantez açıp, dönem içinde –özellikle Ermenilerde– Fransız etkisini besleyen ciddi bir İtalyan tesiri

olduğunu söylemek gerekir. Öncelikle, Molière'in Osmanlı üzerindeki yoğun ilhamı İtalyan yazar Carlo Goldoni'nin etkisiyle daha da yoğunlaşmıştır. Osmanlı'nın kuvvetli ticari ve kültürel ilişkileri olan Venedik'te 18. yüzyılda büyük bir tiyatro devrimi yaşanmıştır. Bu devrim, büyük ölçüde Fransız etkisinde gerçekleşmiştir. Bir yandan, yoğun şekilde Molière etkisinde kalan ve büyük Fransız komedi yazarını kendi üstadı kabul eden Carlo Goldoni, İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'arte*'yi devrimci bir şekilde yenileyerek modern bir komedi kurmayı başarmıştır. Öte yandan İtalyan tiyatrosunun ilk önemli trajedi yazarı olan Alfieri, bu sefer Racine etkisinde, neo-klasik trajedi geleneğini İtalya'ya taşımış ve yüzyıl içinde İtalya'da neo-klasik trajedi için yepyeni bir damar açılmıştır.

Hem Goldoni komedisi hem de Alfieri-Metastasio'nun yarattığı İtalyan neo-klasik trajedisi, İstanbul'a, Venedik'ten gelen Ermeni yazarlar tarafından getirilmiştir. Daha yüzyılın ilk yarısında zengin insanların evlerinde Goldoni başta olmak üzere İtalyan yazarların oyunların temsil edildiği bilinmektedir. Beşiktaşlıyan'ın Ermeniceye ilk çevirdiği eser bir Metastasio trajedisi olmuş ve ilginçtir ki yazarın eserleri Ermeni harfli olmak üzere Türkçeye de çevrilmiştir. Ama İtalyan trajedilerinin bir şekilde Türkçe dramatik birikimi etkilediğine dair ciddi bir kanıtımız bulunmamaktadır. Trajedilerin kuralcılığı karşısında Victor Hugo'nun savunucusu olduğu türsel özgürlük savunulacak ve bu bağlamda İtalyan klasikleri de ilgi çekmeyecektir. Buna karşın, Niyazi Akı'nın da belirttiği gibi, Carlo Goldoni'nin eserleri Molière'le beraber, sadece Ermeniceyi değil Türkçe dramatik edebiyatı da derinlemesine etkileyecektir (bkz. Akı). Bu oyunlar Osmanlı entelektüellerine hem sıradan insanı anlatma fırsatı verecek hem de daha müzakereye ve diyaloga yatkın bir dille sıradan yaşamın eleştirisini yapma imkânı sağlayacaktır.

Melodramatik-romantik oyunlar ve komedilerin 19. yüzyılın ilk yarısında Fransa'daki yoğun hâkimiyeti 1850'lerden sonra kesintiye uğrar. Bu tarihten sonra tiyatro sahnesini daha yoğunlukla dolduracak olan, bir yandan gündelik hayata odaklanan ve ne komedi ne melodram (ne de romantik dram) olan oyunlar ya da kabaca modern trajedi diyebileceğimiz, sıradan hayat içinde bireyin kişisel veya toplumsal çıkmazları üzerine odaklanan bir dramatik alttür olacaktır. Bu yeni dalgaya göre, artık tiyatro "hakiki" olanı aramalıdır. Daha 1838'de, Balzac bu yeni arayışa işaret eder:

Artık tiyatronun, tıpkı benim romanlarımın niyetlendiği gibi, hakiki olmaktan başka seçeneği yoktur. Ama hakikatin yaratılması, yetenekleri kendisini lirizme götüren Hugo'ya ya da asla geri dönmeyecek bir biçimde geçip giden ve bir zamanlar olduğu gibi olamayacak Dumas'ya bahşedilmemiştir. Scribe ömrünü tamamladı. Yeni yetenekler aranmalı (Akt. Carlson, *Tiyatro Teorileri*, 281).

Bu sözler aynı zamanda yeni bir trajedi fikrinin peşinden gidildiğini ve gidileceğini göstermektedir. İlk önce Musset, Vigny ve oğul Dumas gibi yazarlar Hugo Romantizmi'nin sınırlarını gevşetmiş ve konularını tarihten çok gündelik hayattan alan oyunlar yazmışlardır. 1850'lerin hemen başındaki bu tavır farkından sonra, Hugo lirizmine şüpheyle yaklaşan gerçekçiler tiyatroda giderek daha büyük mevziler kazanmaya başlamışlardır. Yüzyılın son çeyreğine girerken, bir yandan Zola doğalcılığı, bir yandan Goncourt Kardeşler'in gerçekçi oyunları tiyatro sahnesini bu yeni bakışla canlandırmıştır.

Burada Osmanlı entelektüelleri açısından şu olgu çok önemlidir: Osmanlı yazarları, modern dramatik edebiyatın doğduğu ve serpildiği dönem içinde (1850-1890) söz konusu Romantizm ertesi dönemin ürünleriyle –kendi çağdaşları

olmasına rağmen– yakından ilgilenmemişlerdir. Aksine, bir yanda melodramı aşmayan bir Romantizm algısı, diğer yanda Molière komedisi arasında tercih yapmayı yeğlemişlerdir. Burada ilginç olan nokta, Osmanlı’da üretimin en canlı olduğu 1870’li yıllarda, Osmanlı yazarlarının etkilendiği Fransa’nın daha çok yüzyıl başı Fransa’sı olmasıdır. Bir anlamda, Fransa’da bitmeye yüz tutan, eskiyen ve aşılmaya çalışılan okullar, burada arzu ve taklit edilen alanlar olarak ortaya çıkacak ve Fransa’nın yeni üretimi, büyük ölçüde görmezden gelinecektir. Bu seçme ve bırakma dinamiğinin tüm nedenleri çözümllemek bu çalışmanın çerçevesini büyük ölçüde aşıyor. Ama ileriki bölümlerde görüleceği gibi Pixérécourt (Hugo)-Molière hattında yapılan seçimler dönemin entelektüellerinin siyasi-ahlâkî talepleriyle büyük oranda ilişkilidir.

Fransa’yla bu karşılaşma dahilinde Osmanlı’da genelde edebi alanın özelde tiyatro edebiyatı alanının oluşumunu, içerideki estetik varlıkları ve bu varlıkların değerini dönüştüren, bunu yaparken tüketiciye yeni varlıklar tanıtan bir tür sembolik ithalat olarak düşünebiliriz. Dünyanın en hızlı küreselleştiği dönem olan bu zaman diliminde, Osmanlı’nın dış ticaret hacmi 10 kattan fazla artmış, yüzyıllarca sıkı kontrole dayanan Osmanlı ekonomisi hızla dünya ekonomisine eklemlenmiştir (bkz. Pamuk, *Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme*). Tiyatronun ve dramatik edebiyatın ithali de bu eklemlenme sürecinin bir parçası olarak düşünülebilir. Bu eklemlenmede yukarıdaki paragrafta da söz edildiği gibi, ithal edilmesi tercih edilen, Fransa’da 1850 öncesi üretilmiş tiyatro edebiyatı olmuştur. Bu noktada, Bourdieu’nün, Fransa’da sanat alanı içindeki türsel mücadelenin üç temel güç arasında olduğu iddiasını hatırlamak anlamlı olabilir. Bunlar dönem içindeki isimleriyle şunlardır: “Toplum için sanat”, “sanat için sanat” ve “burjuva sanatı” (Bourdieu, “Flaubert and the French Literary Field” 166). Bu tab-

loya göre, 1850-1890 arasında Osmanlı entelektüelleri dramatik edebiyat söz konusu olduğunda büyük ölçüde birinci konumun içinde kalmış ve örgütlenmişlerdir. Bu alanın, Fransa'da 18. yüzyılda temelleri sağlamlaşmış faydacı anlayıştan beslendiği ve alanın temel dinamiği olan melodram ve onun romantik çeşitlemelerinin Osmanlı yazarı için büyük ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Öte yandan, komedi de bu birinci alana aittir ama üçüncü alana kayma potansiyeline de sahiptir. Bu kayma potansiyeli Beşinci Bölüm'de göreceğimiz gibi, dönem içindeki yegâne alternatif konumu bize işaret etmektedir.

İlginçtir ki Hugo, Cromwell önsözünde klasik kültürü, Fransa için “başarıları ne kadar harika olursa olsun, her zaman Fransız halkına yabancı kalan gerçek bir yabancı ithal” alan olarak tanımlamaktadır (Howarth, *Sublime*, 77). İşte Osmanlı için de kurucu olan hat, tastamam ithal olan, sanatı sosyal fayda ve toplumu şekillendirme aracı olarak gören bu melodram-komedi hattı olmuştur. Demek ki, kültürel alan yeniden kurulurken, sanatçı bir siyasi-iktisadi aktör gibi davranmakta, “gerçek”i ve “yerli”yi anlatmak derdiyle değil, kendisine siyasal olarak ne çok imkân sağlayacak aracı ithal edip, onun kurumsallaşması için mücadele edebilmektedir. Fransa'ya bakmak, Osmanlı entelektüeline bu ithalat imkânını açmıştır.

Bundan sonra Fransa ile bu karşılaşma sürecinde yapılan seçimleri akılda tutarak, melodram-komedi hattındaki seçimin Osmanlı'nın büyük kriz döneminde hangi siyasi ve toplumsal anlamlara geldiğini tartışacağım. Bunun ilk aşaması olarak, bir sonraki bölümde, Fransız kaynaklı melodramatik muhayyilenin kurucu etkisini inceleyeceğim.

Dönemin Ruhu: Bir Siyasi-Ahlâkî Araç Olarak Melodram

Mari Nivart, Osmanlı sahnesinin en önemli aktrislerinden biriydi. 1870'lerde büyük bir kadın yıldız, bir *grand dame* olarak parlamıştı. Genç kadın, belki dönemin aktrislerinin en güzeli değildi, ama en duygusalı ve en içteniydi. Nivart, rolünü benzeri görülmedik bir şekilde sahipleniyor, sahne-
de canlandırdığı karakterle kendini kaybedecek derecede özdeşleşiyordu. Rolü gereği bayılması gerekiyorsa gerçekten bayılıyor, ağlaması gerekiyorsa gerçekten ağlıyordu. Öyle ki seyirci Nivart'ı seyrettiğinde, rol mü yapıyor yoksa gerçekten yaşıyor mu şüpheye düşerdi. Ermeni oyuncu ününe yakışır bir şekilde genç yaşta sahne üzerinde ölecek, cenaze-
si İstanbul'da büyük bir olay olacak ve onu son yolculuğuna her milletten binlerce insan uğurlayacaktı (And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 131-133; Şarasan, 125-128).

Mari Nivart'ın Osmanlı sahnesinin parlak yıllarında bu şekilde efsaneleşmesi ve halk tarafından o güne kadar benzeri görülmedik şekilde sevilmesi rastlantı değildi, zira devir melodram devriydi ve o tam bir melodram oyuncusuydu. Genelde dokunaklı rollerde seyircinin karşısına çıkmış;

çok güzel ve gösterişli olmasa da yüzünden eksik olmayan hüzünlü ifade ile bir masumiyet simgesi olarak kutsanmıştı. Seyirci bu masumiyetin kırılmasına, zedelenmesine, hoyrat ellerde harcanmasına ağlıyor; ona bunu yapanlara karşı hiddetle doluyor, böylece Nivart'ın masumiyetinde iyiyle kötü, doğruyla yanlış, erdemliyle erdem yoksunu ayrılmış oluyordu.

Melodram, dönem içinde tam da bu ayırma işlemine yarıyor ve siyasal olarak onu anlamlı kılan kuvvetini bu işlemin ta kendisinden alıyordu. Bölümün ilerleyen kısımlarında ayrıntılarıyla göreceğimiz gibi, melodramlar iyiyle kötünün keskin hatlarla birbirinden ayrıldığı ve masumlukla karşıındaki şeytaniliğin sınırlarının apaçık tarif edildiği oyunlardı. Bu apaçıklık sahnede ve metinde kurulurken, yararlanılan tüm edebi ve dramatik araçlar hiçbir sınırı olmayan bir aşırılık hali içinde kullanılıyordu. Örneğin, kahramanların sarf ettikleri ifadeler ve sahnede sergiledikleri jestlerle mimikler çok abartılı ve aşırı duyguluydu. Masumun yıkımı ya da zalimin şeytanlığı hamasi ve yüksek bir dille ifade ediliyordu. Tüm bu aşırılık hali, bugünün seyircisine komik gelse de, en temelde, oyunların nasıl da yoğun bir ahlâkî yüklerle dolu olduğunun göstergesiydi. Bu ahlâkî yük oyunların tüketicileriyle kurulan ilişkinin de temel zeminini oluşturmaktaydı. Neticede, oyunlar saf iyi ile saf kötüyü ve iyinin kötü karşıındaki mücadelesini tüm bu melodramatik tekniklerle anlatırken, gözyaşları içinde kalmış seyirci belli bir iyi-kötü karşıtlığı fikriyle oyundan çıkıyor; ya da başka bir açıdan bakarsak seyircinin zihnindeki iyi-kötü ayrımı bu oyunlarla sağlamlaştırılıyordu.

Beliz Güçbilmez'in de vurguladığı gibi Tanzimat'ta Fransız melodramı bir "model" olarak alınmış ve uzun yıllar –belki de 1930'ların popüler romanlarından Yeşilçam klasiklerine– etkisini koruyacak bu önemli popüler türün te-

meli bizim coğrafyamızda bu dönemde atılmıştır (106). İşte bu bölümde, melodramların ve onlardan taşan melodramatik muhayyilenin Osmanlı dramatik edebiyatındaki işlevlerini anlamaya çalışacağım. Burada özellikle melodramın dönem siyasetindeki olası anlamları üzerine odaklanacağım. İlk olarak, Osmanlı entelektüelinin tercihini melodramdan yana kullanmasının büyük ölçüde siyasal ihtiyaçlardan kaynaklandığını ve melodramın Osmanlı entelektüeli için “politik bir strateji” (Güçbilmez, 106) imkânı olduğunu ve ona ihtiyaç duyduğu, seslendiklerini harekete geçirme kabiliyeti sağlayan bir altyapı sunduğunu iddia edeceğim. İkinci olarak, melodramatik muhayyilenin bu devirdeki hâkimiyetinin, bir yanda merkezî iktidara karşı bir itirazın dillendirilmesi imkânı verirken, öte yandan imparatorluğun farklı unsurlarının (burada Türkler ve Ermeniler) müzakere ve uzlaşma alanlarını kapatan bir siyasal tavra hizmet ettiğini göstereceğim.

Tartışmayı yürütürken önce Peter Brooks’un *The Melodramatic Imagination (Melodramatik Muhayyile)* kitabını odağa alarak melodramın türsel kodlarını açığalamaya ve anlamaya çalışacağım. Bu kodlar bir sonraki bölümdeki analiz için de zemin oluşturacak. Daha sonra Namık Kemal’in dönem içinde kurucu bir metin olmuş *Zavallı Çocuk* adlı oyununu ve bu oyunun etkisinde yazılmış Recaizade Mahmut Ekrem’in *Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç* ile Abdülhak Hâmid’in *İçli Kız* adlı metinlerini inceleyeceğim ve Türkçe dramatik edebiyatta melodramın neden bu denli önem kazandığı sorusunu cevaplamaya çalışacağım. Son olarak Ermenicenin 1870’lerdeki en önemli oyun yazarı olarak kabul edebileceğimiz Bedros Turyan’ın *Tadron gam Tışvarner (Tiyatro ya da Sefiller)* adlı oyununu değerlendireceğim. Bu Ermenice oyunun, kendinden önce incelediğim Türkçe oyunlarla ortaklıkları ve farklılıklarını altını çizerek, melodramın Os-

manlı kültürel ve siyasal hayatındaki imalarını analiz ederek bölümü bitireceğim.

Tartışmaya geçmeden önce, bölüm için kilit önemde olan bir noktaya, Türkçe ve Ermenice oyunlar arasındaki ciddi nicel farklılığa dikkat çekmek gerekiyor: 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış Türkçe oyunlarda sayısız melodrama rastlıyoruz. Bunların büyük kısmı şimdide geçen ve sıradan insanlar arasındaki olayları anlatan oyunlardır. Buna karşın, Osmanlı Ermenileri tarafından aynı dönemde yazılmış gündelik hayatı zemin alan telif Ermenice melodram sayısı, Türkçe oyunlara kıyasla son derece azdır; zira Ermenice oyunların büyük çoğunluğunu tarihsel dramlar oluşturmaktadır. Fakat, bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz bu tarihsel dramlar melodramın alanının dışında degillerdir; tam tersine altta ayrıntılarıyla anlatacağım melodramatik muhayyile tarafından biçimlendirilmişlerdir. Bu bağlamda bir sonraki bölüm, şu anda okuduğunuz bölümün bir devamı olarak düşünülmelidir.

İlham kaynağı olarak klasik melodram

18. yüzyılda Fransa'da yaygınlık kazanan “melodram” sözcüğü, Yunanca müzik anlamına gelen *melos* kökünden türetilmişti. Sözcük, dönem içinde çoğunlukla müzikle sözün beraberce kullanıldığı bir tekniği isimlendirmek için tercih ediliyordu. Aynı süreçte, zaman zaman “opera”nın eşanlamısı olarak da kullanıldı. Devrim’e doğru, yani 18. yüzyılın son çeyreğinde, terim bir anlam daralması geçirdi ve belli sınırları olan bir türü ifade etmeye başladı. Örneğin Benda’nın *Ariadne*’ı sahneye konulduğunda seyirciye melodram olarak takdim edilmişti. Yüzyıl sonunda dönüşüm tamamlandı ve terim müzik alanında müzisyenlerin bugün sözcüğü kullandığı anlama kavuştu: “Müzikal bir arka planla beraber düz

konuşmanın da kullanıldığı oyun, oyun bölümü ya da şiir” (James Leslie Smith, *Melodrama*, 2).

Melodramın müzik gerektirmeyen bir tiyatro (ya da dramatik edebiyat) türünün adı olarak öne çıkması da aynı dönemde, 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başında, İngiltere ve Fransa’da oldu. İngiltere’de melodram diye nitelenen ilk oyun Thomas Holcroft’un *A Tale of Mystery* adlı eseri idi. İngiltere’de gelişim 18. yüzyılda yine popüler bir tür olarak öne çıkan Gotik edebiyatın içinden olmuştu. Fransa’da Gilbert de Pixérécourt’un –bir yandan Voltaire’in öncülük ettiği, konularını gündelik hayattan alan ve komedi olmayan burjuva dramından sonra gelen; öte yandan romantik dramayı öncelleyen ve de etkileyen– popüler drama arayışı, melodramı yeni bir tür olarak kabul ettirdi ve 1800-1820 arasında bu türde sayısız oyunun sahnelenmesiyle terim yerleşti.

Bir tiyatro türü olarak melodramın kaynaklarının ne olduğu konusunda araştırmacılar arasında fikir ayrılıkları vardır. W. Howarth, *Sublime and Grotesque* (Yüce ve Grotesk) isimli eserinde melodramın kökenleri konusundaki üç farklı görüşe dikkat çeker. Birinci görüşü dile getiren tiyatro tarihçileri, melodramı 18. yüzyıl trajedisinin yozlaşmış hali olarak görmektedir. Örneğin Geoffroy’a göre melodram “kitle için yapılan bir tür trajedi” olarak adlandırılabilir.¹ Buna göre Crébillon, Voltaire ve Ducis yazdıkları tarihsel dramlarla bu türün öncüleridir (6). Çok daha modern bir yorumcu olan Arnold Hauser de bu görüştedir, melodramı “düşük seviyeli trajedi” olarak değerlendirir (Hauser, 193). Howarth’a göre, melodramın olası kökeni hakkındaki ikinci önemli görüş Gaiffe tarafından dile getirilmiştir. Gaiffe’in analizi, melodramın “burjuva dramı”nın doğal gelişiminin bir sonucu olarak ortaya çıktığını göstermiştir. Bu görüş, melodramı, burjuvaların gündelik hayatını anlatan ve ne komedi ne

1 Melodramla trajedinin karşılıklı konumunu bir sonraki bölümde tartışacağım.

trajedi olan oyunların bir çeşitlemesi olarak değerlendirir. Fakat Howarth, üçüncü bir görüşün, Pitou'nun görüşünün en kuvvetli açıklamayı sağladığını düşünmektedir. Pitou'ya göre "burjuva dramı"nın gelişimi hem İtalya'da hem Fransa'da ana akım tiyatrolar içinde olmuştur. Oysa melodramın köklerini hemen Fransız Devrimi öncesi çevrede, halk kitlesi arasında gelişen yeni dramatik eğlence ortamında aramak gerekir. Burada en önemli kaynak, pandomimdir; komik unsurların ağır bastığı bir tür müzikli taklit performansından *drame pathétique* doğmuştur (Howarth, *Sublime and Grotesque*, 6).

Peter Brooks'a göre de 18. yüzyılda bir kenar tür ve halk eğlencesi olarak gelişen pandomim, melodramın ana kaynağıdır. Pandomim, arkada müzik olduğu halde, konuşma olmadan abartılı beden ve yüz hareketleriyle anlatılmak istenenin dışı vurulduğu bir teatral anlatım biçimidir. Ama pandomimin söz konusu temel yapısı, dönemin yoğun hareketliliğine koşut olarak, 18. yüzyılın son çeyreğinde farklı yönde değişimler geçirir. Bunlardan en önemlisi pandomim gösterilerine küçük diyaloglar eklenmeye başlanmasıdır. Bu, türün içinden yeni alttürler doğmasını sağlayacak bir adım olur. İşte, Fransa'da *melodramé*'ın 18. yüzyılın sonundaki yükselişinin de, pandomimin bu şekilde yeni özellikler kazanıp evrim geçirmesiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir (Brooks, *Melodramatic Imagination*, 62).

Gerçekten de melodramın her açıdan abartılı ama özellikle aşırı "pathétique" (dokunaklı) anlatım dilinin kökenleri pandomimde aranabilir. Bu türün özgün halinde söz olmadığı için, klasik tiyatronun alışık olmadığı bir beden dili geliştirilmiştir. Bu beden dili, bir yandan sirk kökenli, diğer yandan sözel anlatıma kapalı olduğu için imleri aşırılaşmış ve keskinleşmiş bir dildir; dolaysız ve yoğundur. İşte melodram bu dili içselleştirecek, anlatım kabiliyetini bu dilin im-

kânları üzerinden kuracaktır. Melodramın bu şekilde beden dilinin merkezde olduğu pandomimden devşirilmesi, Fransız Devrimi'nin hemen öncesinde ve sonrasındaki siyasi ortamla yakından ilişkilidir. Çünkü, melodramın pandomimden devşirdiği aşırılaştırılmış ve keskinleştirilmiş beden dili ve bunun sözel düzeye tercümesi, hem geniş izlerçevreye söylenmek istenenin olabildiğince açık söylenebilmesini sağlar hem de yoğun bir heyecan aktarma kapasitesine sahip olduğu için eserin tüketicisini siyasal olarak harekete geçirir. Peter Brooks'un sözleriyle:

Melodramatik beden anlam tarafından ele geçirilmiştir. Melodramın basit, katışıksız mesajları seyirci karşısında mutlak olarak temiz, görsel olarak mevcut olması gerektiğinden kurbanların ve zalimlerin bedenleri hiçbir belirsizliğe yer vermeden durumlarını ifade etmelidir. [...] Vücudun anlamların en iyi ifadecisi olarak aralıksız eyleme çağrıldığı melodram bağlamına bakarak, türün neden sık sık, basitçe dekoratif olmayan tam tersine can alıcı mesajları ifade eden pandomim anlarına başvurduğunu anlayabiliriz ("Melodrama, Body, Revolution", 18-19).

Daha melodramın ilk örneklerinde türün siyasal mesaj taşımaya yatkınlığı açık bir şekilde göze çarpar. Peter Brooks ilk melodram olarak 1793 tarihli *Le Jugement dernier des rois* adlı eseri göstermektedir. Devrim'in hemen sonrasında yazılmış Sylvain Maréchal'in oyunu, "sans-culotte"ların monarklara karşı tüm Avrupa'da ayaklanmasını anlatmaktadır ve dramatik ve edebi açıdan ne kadar vasat olursa olsun tas-tamam siyasidir:

Maréchal'in oyunu, herhangi bir makul değerlendirmeye göre, oldukça aptalca bir içeriğe sahiptir, fakat hem duyarlılık ve gaddarlığa hem de erdem ve dehşete dayanan Jako-

ben retorikle can bulmuştur. Bunların bir teatral biçimde var olma imkânı bulması melodramın Devrim tarafından yaratılmış bir sanatsal biçim –hatta belki Devrim’in sürüp giden tek yaratısı– olduğunu açıklar (“Melodrama, Body, Revolution”, 16).

Bu durumda, Brooks’a göre melodramın Fransız Devrimi’nin yarattığı bir tür olduğunu söylemek olsa olsa malumu ilamdır. Zira melodram Devrim’in ruhuna içkindir. Ona göre aynı süreçte ortaya çıkan “devrimci halk konuşması” bile melodramatiktir. Charles Nodier, melodramın Fransız Devrimi’nin getirdiği değişim sürecine söz konusu içkinliğini, “melodram Devrim’in ahlâkıdır” sözleriyle vurgulamaktadır. Dolayısıyla melodram, herhangi bir edebi tür değil, kendine has ifade araçlarıyla Devrim’in iyi ve kötüyü nasıl algıladığını, neyi doğru neyi yanlış bulduğunu ifade eden özel bir söylemsel alanı işaret etmektedir.

Melodramın ilham verdiği siyasi eylem tam da bu ahlâk üzerinden meşrulaştırılır; bir başka deyişle söz konusu ahlâk belli tarzda bir siyasete zemin verir. Melodramda yeryüzünün “sıradanlar”ı zalimlere karşı ayağa kalkmakta ve zalime iyi kalpliliğin değerini, insanların kardeşliğini, temel ahlâkî eşitliği vs. hatırlatmaktadır. Ama iş sadece hatırlatma boyutunda kalmamakta; cürmün cezalandırılması ve erdemli olanın kazanmasıyla ahlâkî ve siyasi bir denge noktası da kurulmaktadır. Sonuçta, Brooks, yine Nodier’den çıkarak melodramın genel olarak devrimci ahlâkçılığın anlatım ve konuşma dili olduğunu söyleyebileceğimizi belirtmektedir. Karşımızdaki, incelikli ifadeye kapalı ve iletmek istediği mesajlar için temel gereksinimi temiz ve belirsizlik barındırmayan bir sözcükler-işaretler dili olan bir dramatik tarzdır (16). Bretton’un “19. yüzyıl melodramının büyük basitliği” (38) derken altını çizdiği basitlik de bu siyasi olma haliyle ilişkilidir.

Öte yandan melodram, Fransız Devrimi'nin ürünü ve Devrim'in ahlâkî-siyasi tavrının ihtiyaç duyduğu dil olması niteliğiyle halihazırda klasik trajedinin dünyasından keskin bir kopuşa işaret etmektedir. Melodram, kutsal-sonrası zamanı ait bir türdür. Artık Tanrılar sahneden çekilmiştir, kader mutlak değildir ve birey kendi arzusu istikametinde eyleyerek gerçekliği dönüştürebilir. Bu noktada, Nodier'nin, melodramın doğası itibarıyla "demokratik" olduğunu söylemesi önemlidir. Artık bu yeni türde, erdemli ve masum olan, kötü karşısında kendisini ifade edecek bir dile kavuşmakta, hareket kabiliyeti kazanmaktadır. Brooks buradan yola çıkarak melodramı "Nietzsche'nin 'köleler ayaklanması'nda yeni bir evre" (44) olarak niteler.

Fakat kutsal-sonrası dünyada insanın eyleyciliğine duyulan bu romantik inanç, melodramda ne kahraman ne de melodramın tüketicisi için kendiyle hesaplaşmayı getiren ve bunun sonucunda özgürleştiren bir inanç değildir. Aksine, aşağıda melodramın unsurlarını incelerken daha yakından göreceğimiz gibi, burada başka türlü bir kutsallık kurularak kaybedilen ikame edilmeye çalışılmaktadır. Bir başka deyişle, devrin edebiyat ve tiyatro tüketicisi, kaybedilen kutsallığı gündelik yaşamın ve sıradan olanın içinde yeniden var etme denemesiyle karşı karşıyadır. Tür içinde kullanılan ve türün temel belirleyenleri olan yüceltici, keşkinleştirilmiş ve aşırılaştırılmış üslup ile retorik tam da söz konusu kutsallaştırma çabasının ifadesidir. Dolayısıyla, melodram bir yanıyla kişisel alan dışında bir kutsallığın kalmadığının itirafiyken öte yanıyla özgür bireyler talep etmeyen kurucu bir yücelik arayışının devam ettiğinin ifadesidir.

Bu yücelik arayışını en iyi şekilde kahramanlar düzeyinde görürüz. Çünkü melodramda kutsallık, aslında psikolojik karmaşıklığı (*complexity*) olmayan ama kuvvetlice karakterize edilmiş "erdemli" kahramanlara atfedilir (16). Bu

kahramanlar doğruluk, iyilik ve kendilerinin simgesi olduğu masumiyet için hiçbir fedakârlıktan kaçınmayacak neredeyse yarı-dinî varlıklar olarak romantize edilir ve yüceltilirler. Mutlak erdemli kahramanın karşısına dikilen ve onun iyiliğini parlatan mutlak kötü kahraman söz konusu kutsallığı meşrulaştırır. Ama nihayetinde bu, giderilemez bir eksiklikle malûl plastik bir kutsallıktır; melodramın zıt kutuplarına nihai uzlaşmayı (ya da barışı) getiren bir kutsallık değildir. Zira artık uzlaşmayı sağlayacak aşkın bir değer yoktur; trajedinin kahramana kendini dayatan ve kahramanın iradesini aşan bir güçten kaynaklanan çözümünü geçmişte kalmıştır, burada işlememektedir. “Ortada daha ziyade, tasfiye edilmesi gereken bir toplumsal düzen, açıkça ortaya konulması gereken bir ahlâkî emirler kümesi” (17) vardır. Kutsallık bu yeni “gerek”in talebi doğrultusunda, sözün ve bedenin yüceliğinde yeniden inşa edilir.

Bu özellikleriyle melodram hayata pozitif bakan, insanın siyasal kuruculuğuna inanan ve hayat için harekete geçmeyi olumlayan bir tür olarak görünmektedir. Ama bu, asla kendinden şüphe etmeyen ve tek amacı karıştın (olumsuzun) berhava edilmesi olan bir olumluluk ve harekete geçme biçimidir. Bu mutlakçı bakış doğrudan eserin tüketicisini hedefler. Tüketicinin sunulan ahlâkî-siyasi zemini aynı mutlakçı tavırla sahiplenmesi temel amaçtır. Söz konusu amacı meşrulaştırabilmek için melodramın kahramanının (ve dışarıda okuyucunun / seyircinin) kendini feda edecek derecede inandığı bir ahlâkî düzenin varlığını onaylatmak melodramatik tavrın temel meselesidir: “Melodram aslında tipik olarak sadece ahlâkçı bir drama türü değildir, aynı zamanda bir ahlâk dramasıdır: Ahlâkî evrenin varlığını bulmak, ifade etmek, göstermek, “kanıtlamak” ister. (20)

Sonuçta, melodram seslendiği insanları harekete geçiren ve onları fail kılan ama hareketin yönünü de baştan belli kı-

lan bir tavra sahiptir, diyebiliriz. Kahramanlarda cisimleşmiş belli bir ahlâkî tavır, melodramatik muhayyilede hikmetinden sual olmayacak bir şekilde kutsallaştırılmaktadır. Burada modern (eleştirel) bir özneleşmeden söz edilemez, zira kendine bakan, müzakere eden, ara yol arayan akılcı failler melodramın sahnesinde bulunmaz. İşte Fransız Devrimi örneğinde gördüğümüz gibi, o güne kadar köle olanları ayağa kalkmaya davet eden melodram, ahlâkî ve siyasi olarak tekbiçimci ve otoriterdir.

Ama burada bizim için daha önemli olan soru bir edebî-dramatik tür olarak melodramın savunucusu olduğu ahlâkî düzenin varlığını hangi araçlarla eserin tüketicisine sunduğu ve onun bu düzenin tutkulu bir bağla tutunmasını nasıl sağladığıdır. Peter Brooks'a göre, klasik melodram temelde bir “şaşırtma estetiği” üzerine kurulmuştur. Okuyucunun ya da performans anında seyircinin yoğun ve keskin bir hayret duygusu ile dolmasını hedefleyen bu estetik; melodramda olayların akışını, oyunun dili ile üslubunu ve retorik ile dramaturjiyi belirler. Özellikle sert baht dönüşleriyle (*peripetia*), yüksek ve coşkulu söyleyiş tarzıyla, mutlakçı ahlâk retoriğiyle vs. yaratılan bu estetiğin temel bir amacı vardır: Oyunda altı koyu harflerle çizilen erdemin topluluk tarafından şaşaalı hayret anlarında hayranlıkla onaylanması (*admiration of virtue*): “Melodramatik şaşırtma anı, ahlâkî kanıt ve tanıma anıdır” (26).

İşte melodram, hep bu şaşırtma anı odağında örgütlenecek ve ahlâkî onay getirecek bu anı hedefleyerek ilerler. Brooks, özelde Pixérécourt oyunlarının, genelde tür olarak melodramın, her zaman erdeme ve erdemli olana yönelmiş gösterişli toplumsal saygı anları üreten bir dramaturjiye eğilimli olduğunu söylemektedir. Bu da temel olarak, melodramın bir ahlâk draması olması ve üretilen keskin ahlâkî zeminin siyasal hareket alanı sunmasıyla ilgilidir. Bu durumda me-

lodramın oyun yapısı iki oyun anı arasındaki hareket tarafından belirlenir: “Zulme uğramış masumiyet”ten “kazanan erdem”e. Uçlar arasındaki bu hareket bize aynı zamanda oyunun genel akışını göstermektedir: Masumiyet zulüm altında zedelenir ama sonunda erdem (erdemli) kazanır, masumiyet yeniden hâkim değer olur. Bu süreçte, yani birinci durumdan ikinciye giderken önce erdemin değeri düşer, sonra bu değer yeniden tanınır. Böylece erdem, yenilgiden döndürülerek okuyucu ve seyirci için daha kuvvetli bir şekilde görünür ve onaylanır kılınmış olur:

Eğer melodram her şeyden önce, zulme uğramış masumiyete ve kazanan erdeme dair heyecanlı ve hayret verici bir dram öneriyorsa, türün klasik örneklerinde bu bağdaşmazlığın ve bu yapının sadece merhamet-sempati ya da gerilim üretmek adına orada bulunmadığını; ve baht dönüşle-ri ile *coups de théâtre*’ın melodramın taşıdığı ahlâki meselelere dışsal olmadığını görmek önemlidir. Tam tersine [...] melodram sadece zulme uğramış masumiyeti dramaturjisinin kaynağı olarak kullanmaz, erdemin değerden düşmesi ve en sonunda tanınmasına dair bir dramaturji kurmaya da meyleder. Melodram erdemin görünür kılınması ve kabul edilmesi hakkındadır (Brooks, 27).

Demek ki melodramın yapısını tam da bu son nokta, “erdemin görünür ve onaylanmış olması” noktası belirlemektedir. Brooks’a göre bu, oyun sonunda erdemin ya da erdemli olanın ödüllendirilmesi demek değildir. Erdemli olanın somut olarak ödüllendirilmesi, erdemin tanınmasının (*recognition*) ancak ikincil düzey bir dışavurumdur. Yani, mesele oyun sonunun mutlu bitmesi değil, erdemin tüketici tarafından tanınması ve oyunun tüketicisinin iletilen mesajla dolu olarak sahneden (ya da metinden) ayrılmasıdır. Tom Gunning de bu görüşe katılır ve melodramda daha önemli ola-

nın erdemin somut zaferi değil, oyun sonunda dünyanın ahlâken meşru bir duruma getirilmesi olduğunu söyler:

Ahlâksızlığın ve erdemin asıl doğası melodramın dünyasında değiştirilemez ve ebedi-ezeliyken, drama, kötü kahramanın kendini erdemin işaretleri altına saklaması ve ahlâksızlığın ortaya çıkışıyla masumiyetin alınına leke sürmesiyle gelişir. Melodram zirveye ise erdemin zafere ulaşmasından daha ziyade, bütün baskının ardından hakikatin parlayarak 'dünyanın ahlâki olarak açık-belli' kılınmasıyla ulaşır (50).

Bu amaca varılmasında melodramın dramatik dili çok önemlidir. Brooks'a göre melodramı tanımamızı sağlayacak en temel şey, keskin bir anlam ve duygu yüküne sahip işaretlerdir. Erdemin oyunda tanınmasının bedensel ve sözel temsilleri ve bu temsillerin simgesel değeri olan açık işaretleri vardır. Fakat bu işaretler her ne kadar oyundaki temel mücadeleyi ve ahlâkî-siyasi önermeyi taşısa da bunların dolaylı anlamları üzerine düşünmek, derinliklerine dalmak vs. melodramda bizden talep edilmez. İşaretler basit ve saf içeriklere sahiptir ve onların her görünüşü işlenen ahlâkî değiş tokuşun ya da çatışmanın seyirci (okuyucu) nezdinde bir kez daha görünür olması anlamına gelir (28). Melodramda sıkça kullanılan sevgi ve nefret jestleri ya da ölmek, delirmek, çılgıncasına kucaklamak vs. gibi abartılı beden hareketleri de bu işaretler arasında sayılabilir.

Demek ki melodramın mesajları bir tür indirgenmiş işaret diliyle iletilmektedir. Bu işaret dilinin sözel karşılığı "temiz, basit, ahlâkî ve psikolojik mutlaklar"ın ifade edildiği bir dilin oluşturulmasıdır. Hem beden dilinde hem sözel dilde keskin ve mutlak işaretlerin kullanılması ve bunların tekrarı mesajın karşıtının ve kendisinin sürekli daha keskin, daha açık ve daha temiz hale gelmesini sağlar. Mesaj bir yandan erdemi hiçleyen işaretlerle sürekli reddedi-

lir, öte yandan onaylayıcı işaretlerle kabul edilir. Neticede melodramda, bu işaretler başta olmak üzere kullanılan ifa- de araçları erdem ve masumiyetin tanınması ve onaylanma- sı yolunda ikili karşıtlıklarla yürüyen bir mücadeleye teka- bül eder (28).

Melodramın oyun akışı da söz ettiğimiz şaşırtma estetiği- nin ve karşıt işaretlerin mücadelesinin dramatik gereksinim- leri doğrultusunda şekillenir. Klasik melodramda tipik olan, oyunun erdemin ve masumiyetin (hatta “bir erdem olarak masumiyetin”) sunumuyla başlamasıdır. Bu erdem ve ma- sumiyet kahramanlar açısından belli bir mutluluk sebebi- dir ve bu mutluluk halihazırda kuruludur. Yani oyun başın- da trajedi başlangıçlarının aksine bir kriz noktasında deği- lizdir. Ama daha sonra erdeme yönelik bir tehdit ortaya çı- kar. Artık masum, zalimin tehdidi altındadır. Yani melodra- matik yapı erdem-olarak-masumiyet durumundan erdemi- tehlikeye-sokan-tehdit ya da engel durumuna kayar. Krizin aşılmasının tek bir yolu vardır: Masumiyet ve erdemin yeni- den tesis edilmesi.

Melodramlarda masumun ve onda tecessüm eden ma- sumiyetin sunumu belli başlı kalıplar, motifler ve ritüeller üzerinden gelişir. Bu noktada mekân seçimi kilit önemde- dir. Melodramatik mekânların en tipik olanları yüksek du- varlarla çevrili kapalı bahçelerdir. Çoğu zaman bu tür bah- çeler kahramanın tüm masumiyetiyle yaşadığı, ya da bir baş- ka deyişle onun masumiyetinin kapatılarak korunduğu yer- lerdir. Taze ve çiçeklerle dolu bahçe, masumiyetin taşıyıcısı olan genç kız karakterinin güzelliğine, saflığına ve tazeliği- ne uygun bir mekândır. Kötü olanın bahçeye girmesi masu- miyetin ihlali anlamına gelir ve kriz başlar. Ev de bu anlam- da masumiyetin yeşerdiği ve korunduğu alan olarak benzer bir işlev görür. Brooks bu durumun tersinin de klasik Fran- sız melodramında mümkün olduğunu söylemektedir. Ya-

ni masumiyetin tehlikeye girdiği kapalı alanlar da oyunların mekânı olabilir ve buradaki temel melodramatik hissi, söz konusu kapalılıktan kaçamama durumu yaratır. Gotik edebiyattan melodrama geçen bu ikinci hal de ilk dönem melodramlarında oldukça sık kullanılmıştır.

Oyun akışında krizin başlamasıyla, yani masumiyetin tehlikeye girmesiyle, kötülük bir noktadan sonra oyunun en önemli yönlendiricisi ve “hareketin sebebi” olur. Melodramda genellikle, kriz uzun sürer ve şeytani ve kötü olan oyun içinde azımsanmayacak bir süre galip görünür; böylece oyunun gidişatını masum değil zalim belirler. Burada dikkat çeken en önemli nokta, çoğu zaman şeytani karşısında kahramanın düştüğü ve masumiyetinin ifadesi olan edilgenlik ya da acizlik durumudur. Bu, melodramın en tipik özelliklerindendir; kriz karşısında erdemin (erdemli olanın) dili tutulmuş gibidir, ne arzusunu ne de sorununu bir türlü tam olarak ortaya koyar. Eli kolu bağlanmış ve bir hareketsizlik haline mahkûm olmuştur. Söz konusu hareketsizliğin sebepleri melodramın ahlâkî mesajına zemin veren açık ya da örtülü toplumsal hallerdir. Bunların başında aile ilişkileri gelir. Örneğin, kahraman, babanın ya da eşdeğer bir figürün yargılarına veya isteklerine karşı çıkamadığı için sessiz kalır. Karşı çıkmaması tam da ona atfedilen mutlak masumiyetin bir göstergesidir, karşı çıktığında zedeleyecek olan oyunun tüm zeminini kaplayan ahlâk ve ahlâkî mesaj olacaktır. Dolayısıyla kahraman için apaçık bir yemin, söz vs. olmasa da, fiili durum bir yeminin mutlaklığını taşır; kahramanın bu yemini ihlal etmesi asla düşünülmez. Bu dönülmez “yeminler ya da anlaşmalar” melodramın temel mekanizmalarındandır:

Bu melodramatik yeminler ve anlaşmalar her zaman mutlak; bunların ihlal edilmesi asla düşünülmez. Aynı şey

zamana karşı yarış başlatan değiştirilmez son tarihler (*deadline*) için de geçerlidir. Yemin ve son tarih önüne geçilemez bir olaylar dizisi, antik trajedinin *moira*'sının bir versiyonunu sağlar. Yeminin psikolojisini ya da son tarihin mantığını soruşturmaya davet edilmeyiz, daha ziyade bunların dramaturjisine ve bir mekanizma olarak işleyişine teslim olmamız beklenir (31).

Dolayısıyla, melodramda erdemi savunmak adına kahramanın şiddetli bir direniş içinde olduğu söylenemez. Olan daha çok bir bekleyişten ve bu bekleyiş boyunca yoğun şekilde acı çekmekten ibarettir. Zaten şeytaniliğin ortaya dökülmesi çoğu zaman büyük bir mücadelenin sonucu değil, bir tesadüf eseri gerçekleşir ve bu tesadüf sonucunda oyunda karar verici gücü olan kişilerden birinin (örneğin bir aile büyüğünün, genelde babanın) kötülüğü fark etmesi olayların akışını değiştirir. Bu akış değiştiğinde, çoğunlukla oyun sonlarında kahramanların neredeyse hepsinin katıldığı bir değerlendirme anı gelir. Brooks'un incelediği klasik Fransız melodramlarında bu çok zaman gerçek bir mahkemedir. Fakat söz konusu değerlendirme, resmî olmayan bir hesaplaşma ve yüzleşme anı da olabilir. Neticede oyunun sonundaki bu evrede her şey tertemiz açığa çıkacak; erdemliyle şeytani, mazlumla zalim net bir şekilde birbirinden ayrılacaktır (31). Burada melodramın en büyük duygusal kuvveti, masumun eylemsizliği ile okuyucunun zalime duyduğu öfke arasındaki ters orantıdadır. Masum hareketsiz kaldıkça, zalimin zulmü daha şedit görünür ve genelde savunmasız genç bir kadın olan kahraman ne kadar edilgin kalırsa, eserin tüketicisi de o derece siyasal harekete geçme enerjisiyle dolar.

Oyun sonu bütün işaretlerin yerli yerine oturduğu, bilinen konumların yeniden tesis edildiği noktadır. Bu yeniden

tesis için çoğunlukla şiddet içerikli sahneler tercih edilir. Söz konusu şiddet söz ettiğim oyun sonu yargılama-hesaplaşma sahnesinin temel ögesidir. Burada, bir yandan düellolar, patlamalar, çatışmalar bir yandan ölümler, delirmeler sahneyi doldurur. Hem sahneleme hem retorik olarak oyundaki gösterişçi ifade bu şiddetle beraber tepe noktasına çıkar. Brooks'a göre söz konusu şiddet sahnesi trajedideki katharsisin melodram versiyonu olarak düşünülebilir.

Bu melodramatik katharsisin en önemli noktalarından biri de masumun kendini feda etmesi fikrinde aranmalıdır. Romantik edebiyatın tüm 19. yüzyıl edebiyatına hediye ettiği ve kutsallaştırmanın en etkin yolu olan bu motif, acının ve aşkın zirveye ulaştığı oyun sonunu en şiddetli ve etkili bitirmenin yoludur. Bu yolla “ahlâk draması” en duygusal ve en çok siyasi enerji üretecek şekilde sona erer. Zira, bu ahlâkın varlığına daha üstün bir güzelleme düşünülemez.

Melodramlarda masumun ve masumiyetin olduğu kadar kötünün ve kötülüğün sunumu (ya da temsili) de kilit önemdedir. Bu temsilin en ilginç özelliklerinin başında çok zaman kötülük (*villainy*) ile bu kötülüğün sebebi arasında sıkı bir bağlantı bulunmaması gelir. Melodram alemi buna gerek duymaz, genellikle kötülük meşrulaştırılmaz. Şeytani olan orada öyle durur, sadece vardır, herhangi bir nedensellik üzerine oturması gerekmez. Hatta Brooks'a göre kötülük ne kadar az meşrulaştırılırsa, o kadar saf kötülük olarak görülür: “Melodramın aleminde kötülük insan türünün temel özelliklerinden biridir, inkâr edilemez; inkâr etmek yerine kötülük tanınmalı, onunla savaşılmalı ve dışarı atılmalıdır” (33). Yani önemli olan kötülük ve kaynağı üzerine düşünmek değil, onu tespit ve yok etmektir.

Kötülüğün bu şekilde temsilinde yukarıda değindiğim melodramın kutsal-sonrası döneme ait bir tür olması olgusu önemlidir. Kutsal sonrası dünyada, kötülük artık dışarı-

dan gelmeyecek, yani metafizik bir kaynağa sahip olmayacak; tam tersine kötü olanın bedenine içkin olarak kabul edilecektir. Dolayısıyla kötülük de tıpkı masumiyet (kutsallık) gibi ancak bedenselleştirilerek (kötü adam tipi iyice karakterize edilerek) anlatılabilir, zira “birey ötesi mesaj vermenin tek yolu olarak sadece kişilik” (33) kalmıştır.

Melodramda hem masumiyetin hem zalimliğin bu şekilde keskin algılanması ve bunların kahramanların bedenine aynı keskinlikte yansıtılması kahramanların derinlikli karakterler olamaması sonucunu yaratan sebeptir. Onlar ancak, birbirine yüz seksen derece zıt kutupları örnekleyen birer tip olarak var olabilirler. Bu bağlamda, Brooks’un da belirttiği gibi melodramda bir iç yaşam aramak, kahramanların psikolojisinin peşinden gitmek beyhude bir çabadır. Melodramda bu anlamda psikolojik bir derinlik yoktur; herhangi bir iç çatışma ve başka türlü bir iç yaşantı bulunmaz. Zira melodramda psikoloji içeride değil dışarıdadır, ruhtan atılmış bedene yapışmıştır: “Burada bir iç çatışma, ‘melodramın psikolojisi’ni aramak aldatıcı bir çabadır. Çünkü melodram çatışma ve ruhsal yapıyı bizim ‘psikolojinin melodramı’ diyebileceğimiz bir şey üreterek dışsallaştırır. Elimizde olan saf ruhsal işaretlerin dramasıdır”. Yani melodramda hem çatışmayı hem uzlaşmayı anlatan sahne üzerinde ve kahramanların fiziksel ve sözel ifadelerinde cisimleşmiş (bedenselleşmiş) saf işaretlerdir. Bu işaretlerin karşılıklı ilişkisi de çatışmanın ve uzlaşmanın ta kendisidir.

Bu noktada masum-zalim karşıtlığında ana karakterlerin yanında erdemin ve şeytaniliğin, masumiyetin ve kötülüğün taşıyıcısı olarak yan figürlerin de önemli olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin genelde masumiyetin simgesi ve öznesi olan genç kızın yardımcısı, dadısı vs. ya da kötü adamın hempaları, yardımcıları vs. erdemin ve kötülüğün tamamlama

yıcıları olarak işlevseldir. Öte yandan masumiyeti aktarmasının sık görülen bir yolu da baş masum kahramanın etrafına çocuklar yerleştirmektir: “Çocuklar masumiyetin ve saflığın yaşayan temsilleri olduklarından hem erdemli hem habis eylemler için katalizör görevi görürler” (34).

Bütün bu özelliklerin toplamına baktığımızda hem oyun akışının hem kahramanların biçimlendirilmesi hakkında yapabileceğimiz en açık saptama klasik melodramın tamamen kutupsallaşmış bir biçime sahip olduğudur. Brooks’un sözleriyle, ortada “temel bir çift-kutuplu zıtlık ve çatışma; indirgenemez bir manikeizm” vardır ve bu, klasik melodramın temelini oluşturur. Söz konusu bağlamda “Melodramatik ikilemler ve seçimler ya/ya da veya hepsi ya da hiçbir şey mantığı üzerine kurulmuştur.” Yani, melodramda orta hal, orta yol vs. yoktur. Hem kahramanların duygusal hali hem de anlatı düzeni en uç halleri tecrübe eder; çoğu zaman tamamen ani yükselişler ve düşüşler yaşar, dibe vurur ya da zirveye çıkar.

Kahramanların içinden geçtiği baht dönüşleri, sık oldukları gibi siyahın ya da beyazın zaferini getirecek ve tecrübe edilen durumun her seferinde eksiksiz tarifini verecek şekilde mutlak da olmalıdır. Kutupsallaştırma sadece dramatik bir ilke değildir, aynı zamanda bütünleştirici ahlâki şartların tanımlandığı ve şekillendirildiği, temize çıkarıldığı ve işlevsel kılındığı aracın ta kendisidir (36).

Osmanlı’da yazılmış melodramları tartışmaya geçmeden önce üzerinde durmamız gereken son önemli unsur olan melodramatik retoriğin kuruluşu meselesine değinelim. Melodramlar, kahramanların başlarına geleni değerlendirdikleri uzun monologlarla doludur. Bu monologlar yukarıda da belirttiğim gibi aşırı dokunaklı bir dil ve üsluba sahip olmanın yanında mutlak ahlâkçı bir retorikle kurulurlar. Bro-

oks'a göre melodram kahramanları içinde bulundukları toplumsal ortamla, kendileriyle ve karşısındaki karakterlerle alakalı ahlâkî yargılarını hiçbir sınır tanımadan açıkça ve doğrudan söylemeye eğilimlidirler. "Daha en başından, kendilerini ve başkalarını tanımlamak için psikolojik ve ahlâkî soyutlamalara ait bir sözcük dağarcığı kullanırlar" (36). Bu dolaysız yargılama dili oyundaki kahramanlar için çeşitli etiketler üreten bir mekanizmadır ve bu etiketler de yukarıda sözünü ettiğim işaretler sınıfında düşünülebilir. Bu kendini ve başkasını yaftalama eğilimi özellikle kötü karakter için geçerli bir durumdur. Kötü karakter hem kendindeki şeytanlığı ve zalimliği hem de hedefinde olan erdemli karakterin saflığını ve masumiyetini tekrar edip durur. Bunun karşısında masum karakter (çoğunlukla genç kız) sürekli saflıkla ilişkilendirilecek şeyler söyleyecektir. Bu isimlendirme oyun sonunda gerçekleşecek özdeşleşme ve tanımaya (*identification* ve *recognition*) imkân sağlayan bir araç olarak kurguda işlevseldir (39).

Melodramatik retorik bu ahlâkî adlandırma ve kendini söyleme ile işlerken her zaman yüce, "şişmiş" ve "tumturaklı" bir ifadeye sahip olmalıdır:

Tonun kuvvetlendirilmesi, ifadenin yüceliğine doğru sürekli bir hareket, aslında [melodramda] karakteristik olanıdır. Bir hayranlık ve şaşırtma dramaturjisi arayışı banal ve sıradan olanın muazzam çatışma heyecanıyla birlikte verileceği bir retoriğe ihtiyaç duyar. Melodramatik retorik örtük olarak dünyanın bizim onun hakkındaki en ateşli beklentilerimizle muvafık olabileceği, uygun şekilde temsil edilmiş gerçekliğin bizim bu gerçeklik üzerindeki hayali taleplerimize eş düzeye gelmekten vazgeçmeyeceği noktasında ısrar eder. Evren kendini, her an kendi adını söylemeye ve işlevini doğru jest ya da sözle ifade etmeye hazır kozmik

ahlâki güçler tarafında mesken tutulmuş olarak göstermek zorundadır. Böyle bir dünyayı tasvir etmek için retorik her zaman bir yüceltme-yükseltme durumunu korumak zorundadır. Bu durumda hiperbol [abartma] doğal ifade aracıdır, çünkü bundan azı ancak görünüşteki (doğalcı, banal) dramayı taşır, öz olanı (ahlâki, kozmik) değil (40).

Bu melodramatik retorik yine aşırılaşmış ve gerçekdışı bir söyleyiş ve oyunculuk üslubuyla desteklenir ve alışıldığın çok ötesinde, çok şaşıla bir duygu dışavurumu ortaya konur. Böylelikle, duygular “tam temsil” edilmekte, tam oynanmaktadır. Melodramda, “hiçbir şey anlaşılmaz, her şey büyütülür” (41). Brooks’a göre buradan çıkarak melodramatik retoriğin ve türün tüm anlatısal teşebbüsünün “baskı karşısında bir zafer”i temsil ettiği söylenebilir. Melodramatik ifadede arzu tüm var olma biçimlerini deneyimleyerek kendini yüksek sesle ifade eder ve gerçeklik ilkesinin tüm alışkanlıklarını darmadağın eder (41). Böylelikle melodramın çift-kutuplu oyun akışından ve siyah-beyaz kahramanlardan oluşan yapısı işler hale getirilmekte, merkezdeki ahlâkî-siyasal tavrın sonuçtaki galibiyeti için gerekli duyusal zemin hazır edilmektedir.

Bir önceki bölümde melodramın Pixérécourt’la nasıl Fransız sahnesini ele geçirdiğini ve Hugo’nun romantik dramıyla nasıl teatral alanın merkezine taşındığını göstermeye çalıştım. Böylece, Pixérécourt’un çevrede yer alan ve küçümseyen halk tiyatrosu Hugo ve Dumas gibi öncü yazarlar eliyle merkezdeki Fransız klasik tiyatrosunun birikimiyle bütünleşmiş, çevre merkeze akmış ve teatral alan büyük ölçüde halklaşmıştı. Yani bir anlamda Pixérécourt’un ilk büyük temsilcisi olduğu estetik, devrin hâkim estetiği haline gelmişti. 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı entelektüelinin etkilendiği, yeniden ürettiği, siyasi ihtiyaçları için kullandığı

tam da genel romantik etki içinde Osmanlı topraklarına taşınan bu estetik olacaktı.

Bir şablon olarak zavallı çocuk
ve onun ardından gelenler

Tanzimat ertesinde Müslüman Osmanlı entelektüelleri arasında tiyatro üzerine en çok kafa yoran muhtemelen Namık Kemal'di. Yeni Osmanlıların fikrî lideri farklı teatral türleri denemiş, tiyatroyu çağdaş eğlencelerin en faydalısı olarak görmüş ve Osmanlı'da çağdaş bir tiyatronun ve dramatik edebiyatın oluşması için büyük çaba sarfetmişti.²

Onun 1873 yılında yazdığı *Zavallı Çocuk*, sürgün edilmesine yol açacak *Vatan Yahut Silistre* gibi siyasi bir vaka haline gelmemiş olsa da, edebi alandaki etkisi bakımından ondan daha önemli kabul edilebilir. Ortaya çıkışının hemen ertesinde *Zavallı Çocuk*'un taklitleri yazılacak ve oyun dönemin melodramları için bir şablon oluşturacaktı. Takip eden oyunlarda Namık Kemal'in bu kurucu metninin bir ilham kaynağı olarak selamlandığı, hatta bazı oyunlarda kahramanların *Zavallı Çocuk*'u okuduğu görülecektir. Bu oyunların en önemlileri Abdülhak Hâmid'in *İçli Kız*'ı ile Recaizade Mahmut Ekrem'in *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç*'idir.

Üç perdeden (fasıldan) oluşan ve oldukça kısa bir oyun olan *Zavallı Çocuk*, Halil Bey'in kardeşinin oğlu Ata ile kendi öz kızı Şefika arasındaki dramatik aşk hikâyesini anlatır. Halil Bey, yeğeni Ata'yı yanına almış ve onun tıbbiyede okumasını sağlamıştır. Henüz ilk perdede 19 yaşındaki Ata ile 14 yaşındaki Şefika arasında kardeşliğin sona erip yerine bir aşkın filizlenmekte olduğunu görürüz. Ama kurulmakta olan masum aşk bir süre sonra sekteye uğrayacak ve genç-

2 Namık Kemal'in tiyatro hakkındaki görüşleri için bkz. Altuğ, "Eksik Olma Kemal".

lerin mutluluğu aniden bozulacaktır. Sorun, Şefika'yı görüp beğenen zengin ve kudretli bir paşanın genç kızla evlenmek istemesidir.

Bu durum Şefika'yı dramatik bir seçim yapmak zorunda bırakır. Hiç şüphesiz o, bu ani evlilik teklifine hiç sıcak bakmaz. Fakat babası Halil Bey'in maddi durumu oldukça kötüdür ve onun paşayla evlenmesi ailesi için belki de tek kurtuluş çaresidir. Özellikle annesi, bu durumu kaçırılmayacak bir fırsat olarak görür ve genç kıza yoğun şekilde baskı yapar. Nihayetinde, babasının maddi durumunun ve hametini anlayan Şefika, annesinin de ısrarlarına dayanamayarak, paşayla evlenmeyi kabul eder. Tek şartı, o evlenene kadar durumdan Ata'nın haberdar edilmemesidir.

Evlilik kararı ertesinde Halil Bey'in borçları ödenir ama Şefika çektiği üzüntülerin sonucunda verem olur. Doktora göre bu çok şiddetli bir veremdir ve Şefika'nın ölmesi an meselesidir. Ata'nın Şefika'nın başına gelenlerden haberi yoktur. Kızıyla yeğeni arasındaki aşktan ve kızının onu kurtarmak için yaptığı fedakârlıktan bihaber Halil Bey, bir gün Ata'yı yolda görünce durumu anlatır ve alıp eve getirir. İki genç yan yana geldiklerinde mesele anlaşılır ve duygusal olarak kabul edilemez bir hal alır. Ata bir reçete yazar, eczaneden zehir getirtir ve zehri içerek intihar eder. Zaten hastalık dolayısıyla zayıf düşmüş olan Şefika da katlanan acıya dayanamayarak Hakk'ın rahmetine kavuşur.

Türkçe melodramın kurucu metinlerinden *Zavallı Çocuk*, beklenene göre “zulme uğramış masumiyet”in temel motif olduğu bir oyundur. Sadece oyunun genç kadın kahramanı olan Şefika değil, Ata da baştan aşağı masum, naif, doğru ve iyi niyetli çizilmişlerdir. Aşkları da bu masumiyetlerine yaraşır şekilde çıkarsız ve temizdir. İşte, bütün dram, onların bu “melek olma halleri”nin zulme uğrayıp yara almasından doğacaktır.

Namık Kemal metinde klasik melodramın oyun akışını bire bir uygular. Oyunun başında, iki genç, saf aşklarını birbirlerine itiraf ederler. Bu aşk yakıcıdır ama âşıkların kavuşmamaları için ortada hiçbir sebep yoktur. Öte yandan, ikisinin böyle kuvvetli şekilde aşkla dolu olmaları onlarda herhangi bir isyankârlık haline de delalet etmemektedir. İkisi de, masumiyetlerinden bekleneceği şekilde, büyüklerine ve kendilerini çevreleyen toplumsal-ahlâkî değerlere karşı sonuna kadar saygılıdırlar. Böylece oyunun ilk evresi klasik melodramlarda olduğu gibi ideal bir durumda açılmış olur. “Bir erdem olarak masumiyet” ortaya konulmuştur ve masumiyetin içinde tecrübe edilen aşkın yarattığı mutluluğu bozacak herhangi bir tehlike görünmemektedir.

Ama, yine melodramatik akışa uygun olarak, mutluluk devam etmez ve ani bir kriz oyunun yönünü değiştirir. Buradaki krizin nedeni, annenin Şefika’yı zengin bir paşaya vermek istemesidir. Şefika utandığı için babasına Ata’yı sevdiğini söyleyemeyecek ve böylece, aslında kendisini Ata’yla evlendirmek isteyen babasının, duruma el koyup sorunu çözüme kavuşturmasına bu utanma duygusu engel olacaktır. İkinci olarak Şefika, annesine karşı gelmek ve babasını içinde olduğu zor durumdan kurtarmak adına, annesinin kendisi hakkındaki gelecek planlarından Ata’yı haberdar etmeyecek ve sorunu çözecek ikinci kişi de sahneden çekilecektir. Şefika’nın klasik değerleri çiğnemek üzerine çözüm yollarını dondurması ve uzun sürecek bir edilgenliğe razı olması, Brooks’un ortaya koyduğu klasik melodram yapısına yine bire bir uygundur. Masum karakter o kadar erdemlidir ki, basit bir utanç duygusunu bile yenememekte ve sevdiği insanların çıkarı için kendi geleceğini hiçe saymaktadır. Yine Pixérécourt oyunlarında olduğu gibi hem baba hem Ata durumu ancak bir tesadüf sonucu öğrenecektir ve oyun sonundaki yüzleş-

me-hesaplaşma sahnesine ancak bu tesadüf sayesinde geçilebilecektir.

Masumiyetin sunumu noktasında, Brooks'un kapalılık vurgusunun *Zavallı Çocuk* için de geçerli olduğunu ve evin bir kapalı mekân olmakla söz konusu masumiyetin koruyucusu olarak konumlandırıldığını söylemek yanlış olmaz. Kötülük –kötü bir niyetle olmasa da– evin dışından gelecek ve masumiyeti koruyan kapalılık böylece işlevini kabedecektir. Burada Ata, Şefika'da maddeleşen masumiyetin bekçisi gibi de düşünülebilir. Zaten kriz, yatılı tıbbiye öğrencisi Ata evde bulunmadığı ve o kendi aşkını koruyamadığı zaman başlar. Şefika, evin içinde kendini korumayacak durumdadır ve yukarıda da anlattığım sebepler dolayısıyla büyük bir acı ve edilgenlik içindedir. Âşığı olarak onun masumiyetinden sorumlu olan Ata da evde olmayınca, Şefika tamamen dışarıdan saldırılara karşı savunmasız kalır.

Klasik melodramdan farklı olarak, *Zavallı Çocuk*'ta kötülüğü kendinden menkul şeytani bir karakter yoktur. Burada kötülük daha çok annenin sırf para için iki gencin sevgisini umursamamasından kaynaklanır. İlginç olan, burada kötü kahramanın sahip olduğu işlevi, geleneksel kültürün ya da alışkanlıkların yerine getiriyor olmasıdır. Yaşlı bir paşanın genç bir kızı istemesi, bu önemli kararda karar merciinin kız değil de aile olması ve bir genç kızın genç bir adamı sevdiğini söylemesinin utanç verici olduğu düşüncesi masum aşkı krize sokmakta ve kriz ancak ölümle temizlenmektedir.

Oyunda melodramatik retorik olanca zenginliğiyle kullanılmaktadır. Karakterler süslü ifadelerle sürekli acı ve coşkularını anlatırlar. Bütün bu acı ve coşku ifadeleri oyunu baştan başa kuşatmış ve hem dili hem de yaşananları yüceltirmiş ve kutsallaştırmıştır. Öte yandan, Brooks'un çıkarımına uygun olarak, karakterler kendilerini ve başkalarını keskin ve şüphe bırakmaz ahlâkî sıfatlarla hiç durmadan eti-

ketlerler. Böylece, melodramatik yapıya uygun olarak Zaval-
lı Çocuk'ta da iç yaşamı olan karakterler bulunmaz; sadece
tekil ve homojen ruh halleri ile ahlâkî durumları sürekli di-
le gelen sıfatlar duyulur ve oyun bu sıfatların gerektirdiği gi-
bi davranan tiplerle ilerler.

Oyunda en önemli kısım âşıkların beraberce ölüme git-
tiği son sahnedir. Daha önce de belirttiğim gibi melodram-
da iyiyle kötünün gereken karşılığı alması ve oyunun mutlu
sonla bitmesi gerektiği yönünde bir inanç vardır. Oysa Za-
vallı Çocuk'ta görüldüğü gibi iki âşık ancak ölümden buluş-
maktadır. Bunu klasik bir mutlu son olarak niteleyemeyiz
ama burada melodramatik muhayyile ile uyumlu olmak açı-
sından üç nokta önemlidir. İlk olarak, oyunda kahramanla-
rın aşk için kendilerini feda etmeleri ve beraberce ölüme git-
meleri bir kötü son anlamına gelmemektedir. Burada ceza-
landırılan kahramanlar değildir, onlar birbirine kavuşmuş-
tur; cezalandırılan daha ziyade olumsuz halin sebebi olan ki-
şi ya da etmendir. Örneğin burada anne ve onun temsil etti-
ği kültür okuyucunun ya da seyircinin gözünde cezalandı-
rılmıştır. Tam bu noktada altı çizilmesi gereken nokta, Za-
vallı Çocuk'tan sonra dönemin bütün Türkçe dramatik ede-
biyatında (ve hatta roman ve hikâyelerinde) ana kahraman-
ların oyun sonunda beraberce ölüme gitmesi motifinin yay-
gınlık kazanmış olmasıdır. Bu "oyun sonu ölümü" bazı çe-
şitlemelerle beraber (delirme ve sakat kalma) dönem için-
de bir standart haline gelecek ve Arap harfli Türkçe edebiya-
tın erken örneklerinde rakipsiz bir sonlandırma biçimi ola-
rak yerleşecektir. Hatta öyle ki beraberce ölmek, beraber ya-
şamama ihtimalinin belirdiği herhangi bir anda, bu metinle-
rin muhtemel tek sonlanma biçimi olacaktır.

İkincisi, Brooks'un tespitine uygun şekilde, bu türlü bir
sonun, melodramın "şaşırtma estetiği"nin ve melodrama-
tik retoriğin zirvesine işaret ettiği söylenebilir. Klasik me-

lodramda, oyunun tüketicisinin hayretinin olayların akışı boyunca giderek artması ve en sonda tepe noktaya ulaşması beklenmektedir. Kahramanların el ele ölüme gitmesi dehşetle dolu nihai baht dönüşüdür; tam burada seyircinin hayretinin ve kızgınlığının tepeye ulaşması istenmiştir. Oyunun abartılı ve yüceleştirici dili de yine bu noktada en yüksek seviyesine ulaşmaktadır.

Üçüncü olarak, kendini kurban etme ve beraber ölüme gitme motifi, oyunun mutlakçı ahlâkının en kuvvetle dışavurulduğu ve mesajın en şiddetli taşındığı noktayı gösterir. Bir diğer deyişle, oyunun şaşırtma kuvveti arttıkça ortaya koyduğu ahlâkî otorite mutlaklaşır. Kendisine dayatılan karşısında hiç düşünmeden ölümü göze alan kahraman, tastamam “erdem olarak masumiyet”i seyircinin (okuyucunun) zihninde tescil ettirmektedir. Masumiyetin üzerine düşen gölge def edilmiş; bir yandan masumiyet kazanmış öte yandan onu zedelemeye yönelen etmenler aşk karşısında yenilmiştir. Yani zafer, oyunda temsil edilen ahlâkın olmuştur.

Bu üç nokta, Brooks’un dili içinden ifade edersek, kendini feda etme ve beraber ölme motiflerinin melodramatik dilin işaretleri arasında olduğunu gösterir. Evet, melodram karakterler üzerinden değil, işaretler üzerinden gelişmektedir ve Osmanlı’da yazılmış Türkçe melodramlarda bu işaretlerin en önemlisi özfeda ve/ya beraber ölüme gitmedir. Oyun sonu, özfeda ve beraber ölme motifiyle beraber geldiğinde, sınırları belli bir mutlakçı ahlâkın alanında olduğumuzu anlarız. Özfedayı çevreleyen ve çoğunlukla beden diliyle ifade edilen çok sayıda başka işaret de vardır. Örneğin bu oyunda gördüğümüz zehir ve nabız yoklama gibi. Öte yandan, masumiyetin korunduğunu ve masumların bir aradalığını simgeleyen, yine çoğunlukla bedenle taşınan işaretler de önemlidir. Kahramanların kucaklaşması, beraber ağlamaları vb. gibi edimler bu işaretler arasında sayılabilir (93).

Namık Kemal'in melodramatik imkânları kullanan ve gençlerin romantik aşkını bir yüce değer olan sunan *Zavallı Çocuk*'u tüm bu özellikleriyle oldukça etkili bir melodram kalıbı oluşturmuştur. Şimdi bu kalıbın etkisini ve varyasyonlarını daha iyi görmek için Recaizade Mahmut Ekrem'in 1874'te yayımlanan *Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç*'ine ve Abdülhak Hâmid'in 1875'te kaleme aldığı *İçli Kız*'a da yakından bakalım.

Recaizade Mahmut Ekrem'in dört perdeden oluşan piyesinde güzel cariye Vuslat, evin oğlu Muhsin Bey'e âşıktır. Ama evin hanımı Naime Hanım biraz da buradan kazanacağı paranın ümidiyle, (hem kadınlık hem okur yazarlık meziyetleri bakımından) çok iyi yetiştirilmiş Vuslat'ı zengin bir kadının (Lütfiye Hanım) oğluna vermeyi istemektedir. Lütfiye Hanım, Naime Hanımlarda gördüğü Vuslat'ı çok beğenmiştir. Bu arada, Vuslat ile Muhsin Bey'in arasındaki iletişimi şeytanca bozan bir diğer cariye Servinaz yüzünden âşıkların kavuşması zorlaşır. Daha sonra bu engeli aşsalar da, gençler aşklarını büyüklere söyleyemez. Bu edilgenlik halinin ertesinde, Lütfiye Hanım, gelip Vuslat'ı götürür. Genç kız bir şekilde geri geleceği umudundadır ama bu umut boşa çıkacaktır. Genç kız kötü bir oyunun kurbanı olmuştur. Meğer Lütfiye Hanım sahtekâr bir aracıdır ve kızı aldığından daha yüksek fiyata Girit'te yaşayan Mustafa Bey'e satmıştır. Vuslat hemen deniz aşırı bir memlekete gitmek için yola çıkarılmış ve bir anda ortadan kaybolmuştur. Âşıkların ikisinin de bu ayrılığın etkisiyle derin ruhsal krize sürüklendiğini görürüz. En sonunda Vuslat'ın halinin sebebinin öğrenen Mustafa Bey, hastalığı iyice ilerlemiş genç kızı Naime Hanım'ın evine geri getirir. Muhsin de Vuslat gibi fena halde hasta ve yorgundur. Nihayetinde âşıklardan biri başını diğerinin göğsüne koyar ve beraberce ölürler.

Vuslat, *Zavallı Çocuk*'a kıyasla daha dokunaklı bir dile sa-

hiptir. Oyunun büyük bir bölümü aşk ve acı ifade eden gözyaşına boğulmuş monologlardan oluşmaktadır. Bunun dışında Rezaizade diğer melodramatik anlatım imkânlarını da Namık Kemal'e kıyasla yoğun kullanmıştır. Seyirci hep beraber Vuslat'ın kötü kaderine gözyaşı dökmeye ve onun ah-lâkını yüceltmeye çağrılır:

Anneciğim! Anneciğim! Gözümde güler yüzünün hayali... kulağımda nazik sesinin aksi bile kalmayan anneciğim. Neredesin? Gel! Gel de kızına sen teselli ver... Derdine sen derman ara... Ah! Bana senden başka kim acır? Derdim senden başka kime açılır?... Şu dakikada ruhumun nasıl sıkıldığını yüreğimin nasıl yandığını bilsen beni doğurduğuna sen de pişman olurdun. Ben bu günleri görecektim miydum? Ben bu felaketlere uğrayacak mıydım? (Yere kapanır ağlar) (167).

Vuslat'ın oyun akışı da *Zavallı Çocuk* gibi önce gençlerin masumiyetinin ve mutlu halinin sunulmasıyla başlamış, sonra Naime Hanım'ın Vuslat'ı zengin bir kadının oğluyla evlendirmek istemesiyle âşıkların mutluluğu tehlikeye girmiş, yani kriz başlamış ve bu kriz genç âşıkların beraberce ölüme gitmesiyle nihayete ermiştir. *Zavallı Çocuk*'ta olduğu gibi genç âşıkların anne-baba karşısında utanç nedeniyle aşklarını ifade edememesi krizi çözülemez hale getirmiş ve kahramanları edilgen bir bekleyişe mahkûm etmiştir. Yine çözüm için bir tesadüfe ihtiyaç duyulacaktır: Vuslat, Mustafa Bey'le evlendikten sonra da derdini aslında iyi bir adam olan kocasına da diyemeyecek, hastalanacak; derdinin ne olduğu, ancak Mustafa, onun uykusunda Muhsin'in adını sayıkladığını duyduğunda kazayla ortaya çıkacaktır.

Öte yandan burada Servinaz karakteri *Zavallı Çocuk*'ta görmediğimiz tipte bir kahramandır. Tam anlamıyla kötü bir tip olan Servinaz olayları bilinçli şekilde karıştıracak ve

durumu masum âşıklar için içinden çıkılmaz hale getirecektir. Ama her şeye rağmen Servinaz, Brooks'un bahsettiği masumun bütün derdinin sebebi olan şeytan karakter değildir. Sadece evin hanımının inceliksiz davranışının yarattığı krizin şiddetini arttırmış ve zaten kötülüğü oyun içinde giderilmiştir.

Toparlayacak olursak burada da krizi harekete geçiren ve böylece melodramatik estetiği kuran temel faktör, *Zavallı Çocuk*'ta olduğu gibi, gençlerin duygularına saygı duyulmaması, onların kaderlerine onlar yerine karar verilmesidir. Gençlerin tepkisi de *Zavallı Çocuk*'la aynı olmuş, utanç duygusu aşkın büyüklere söylenmesine engel teşkil etmiş ve çözümün sağlanması için bir tesadüf gerekmiştir. Bu çözüm gençlerin beraberce ölüme gitmesi olmuştur. Masumiyet ölümle korunmuş, bir anlamda yeniden tesis edilmiş ve oyun ulaşılabileceği hayret zirvesinde sona ermiştir. Böylelikle bir yandan oyunun başında onaylanan ahlâk anlayışı oyunun sonundaki acılı ve hayret dolu sahneyle sıkı sıkıya tescil edilmiş ve gençlerin kendilerini kurban edışıyle daha da yüceltilmiştir.

Abdülhak Hâmid'in *İçli Kız*'ı bahsettiğim ilk iki oyuna kıyasla daha uzun, ana hikâyenin yanında iç hikâyelerin de olduğu ve karakter kadrosu çok daha kalabalık beş perdelik bir oyundur. İnci Enginün'ün belirttiğine göre, bu oyunu Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'una benzer bir oyun kaleme almak için yazdığını Hâmid'in kendisi de belirtmiştir (11). Ama anlaşılan, genç yazarın istediği, Kemal'in koyduğu çitayı yükseltmek, daha yoğun ve incelikli bir oyun yazmaktır.

Oyunda Sabiha Hanım, yani İçli Kız, eve kapanmış sürekli okuyan, dışarıya bile çıkmayan; ince, kırılğan, duyarlı ve asla kötülük düşünmeyen bir genç kızdır. Gezmeye tozmaya meraklı, konuşkan ve "hafif meşrep" üvey annesinin tam aksine evine, kitaplarına ve babasına düşkün kahrama-

nımız, İzzet'e tutkuyla âşıktır ve kahramanımızın aşkı karşılıksız değildir.

Bu çerçeve içinde *İçli Kız*, önceki oyunlara benzer şekilde mutluluğun hâkim olduğu bir atmosferde başlar. Sabiha birkaç gündür göremediği İzzet'i beklemekte, hayaller kurmakta, rüyalar içinde sürekli kitap okumakta ve yoğun bir duygusal hal içinde yaşamaktadır. İzzet'e duyduğu aşkı kimseye diyememekte, herhangi birisiyle aşk ve sevgi üzerine konuştuğunda baştan aşağı kızarmaktadır: "Birisini mi seveceğim? Ne demek? Bir...bir babamı severim, seni de severim. İşte o kadar" (91). Ama o içindekileri söyleyemese de daha oyunun başlarında, İzzet ile Sabiha'yı beraber görüp durumu anlayan baba Mesut Bey, olan bitene kızmaz, tam tersine iki gencin aşkına olumlu yaklaşır. Böylelikle iyi babanın korunaklı evinde yaşayan, melek kadar iyi ve masum bir genç kahramanla karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Bu ilk iki oyunda gördüğümüzle aşağı yukarı aynı bir kahraman tablosudur: Aşırı utangaç, içli ve masum genç kadın, onun âşık olduğu ve aşkına karşılık bulduğu bir genç adam ve bu âşk macerasına olumlu bakan anlayışlı ve iyi baba.

Ama bu oyunda ilk iki oyuna kıyasla önemli farklılıklar da vardır. Burada oyunun başındaki mutluluğu krize sürükleyecek olan –Brooks'un klasik melodram yapısına tam uyacak şekilde– şeytani kahraman olacaktır. Yani, *Zavallı Çocuk*'ta olmayan, *Vuslat*'ta Servinaz ile bir ölçüde görülen saf kötü kahraman, *İçli Kız*'da Raife ile gelişimini tamamlamıştır. Sabiha'nın üvey annesi olan Raife kötülük yaptığında mutlu olan, masum karakter eziyet çektiğinde kahkahalarla gülen ve en akıl almaz yalanları kolaylıkla söyleyen bir kadın olarak resmedilmiştir. Onun varlığı ve öz annenin yokluğu, daha oyunun başında huzursuzluk yaratıcı bir etmen olarak sunulur. Sabiha'nın içli, aşırı kırılgan ve duygulu olmasının bir nedeninin de öz annenin rolünü kapmış bu ka-

dın olduğunu hissederiz. Dolayısıyla, bu oyunda tehlike evin dışından gelmeyecektir, zaten çoktan evin içine yerleşmiştir ve birbirini çok seven babayla kızın cenneti derin bir yara almıştır. Sabiha'nın içine düştüğü aşk macerası bu yaranın yeniden kanamasını sağlayan neden olacaktır.

Üvey anne Raife Hanım, Sabiha ile İzzet'in arasını bozmak, beğendiği İzzet'i Sabiha'dan soğutup kendine âşık etmek ve Mesut Bey'in mirasının tek vârisi olabilmek için elinden geleni ardına koymaz. Sabiha kılığına girerek Ahmet adlı bir genci baştan çıkarır. Niyeti Sabiha'ya karaçalmak, onun "ahlâksız" bir kadın olarak tanınmasını sağlamaktır. Öte yandan Sabiha'nın rahmetli annesi Nafia'nın adını kullanarak İzzet'in babası Sadi'yi kendisine âşık eder. Buradaki amacı da İzzet'le Sabiha'nın evliliğini engellemektir. Ahmet ve Sadi, Raife'ye çılgınca bağlanırlar ve onun istediği her şeyi yaparlar. Örneğin zayıf kişilikli Sadi, Raife'nin isteklerine uyarak, Mesut Bey'den sırf bu iş için para almasına rağmen, oyunlarla oğlu İzzet'in Sabiha'yla düğün yapmasını sürekli engeller.

Hakkında çıkan dedikodular ve İzzet'e varamaması Sabiha'yı verem eder. Kızın öleceğini anlayan Raife bu evliliğin gerçekleşmesini sağlar. İzzet'le Sabiha evlenirler ve bir çocukları olur. Ama kısa süre sonra hem hastalıktan hem de oyun sonunda anlaşıldığına göre Raife'nin ayarladığı Rum doktorun verdiği ilaçlardan Sabiha ölümün kıyısına gelir. Hatta bütün kahramanların bir araya geldiği oyunun son sahnesinde bir süre Sabiha'nın öldüğü zannedilir. Bu süreçte İzzet çıldırır. Ama ilginçtir ki, oyun tam bitecek denirken bir baht dönüşüyle tam tersi yönde sonlanır: Evin cariyelerinden Perengiz'in gönderdiği başka bir doktor gelir ve Sabiha'nın ölmediğini ve kurtarılabileceğini müjdeler. Bu müjdenin hemen akabinde sahneye giren Ahmet, Raife'yi tabancayla vurarak öldürür.

Oyunun bu şekilde sonlanması *İçli Kız'ı* öncüllerinden

ayıran ikinci önemli özelliktir. Görüldüğü gibi İçli Kız, Brooks'un anlattığı klasik Fransız melodramına tıpatıp uygun bir şekilde bitmektedir. İyi kahraman çektiği tüm acıların ardından ölümden kurtulmuş, kötülüğü kendinden menkul olan şeytani karakter hak ettiği cezaya çarptırılmıştır. İyinin ödüllendirilmesi ve kötünün cezalandırılması oyun sonunda bütün kahramanların bir araya geldiği mahkeme benzeri bir sahnede gerçekleşmiştir. Kötü kahramanın tabancayla öldürülmesi de klasik Fransız melodramlarında çokça görülen bir durumdur. Bu ani son, yani öldü denilen Sabiha'nın kurtarılıp yerine Raife'nin vahşice ölüme gönderilmesi oyunun ahlâkî mesajının verilmesi için elzemdır. Zira, melek Sabiha ölürken kötü Raife'nin yaşamaya devam etmesi bir tür ödüllendirme olarak anlaşılabilir.

Bütün bu ödül-ceza mekanizmasını yeniden düzenleyen şey İzzet'in delirmesi ve Sabiha ile –ölümde dahi olsa– nihai buluşmalarının imkânsız hale gelmesidir. Dolayısıyla Hâmid, ahlâkî mesajın kuvvetle yerine iletilmesi için, bir şiddet sahnesini (iyilerin beraberce ölmesi, hatta intihar etmesi), bir başka şiddet sahnesiyle (kötünün sahne üzerinde öldürülmesi) değiştirmek durumunda kalmıştır.

Melodramatik retorik, diğer oyunlarda olduğu gibi, İçli Kız'da da bütün kuvvetiyle işler. İyi ile kötü birbirinden net olarak ayrılırken, kahramanlar kendileri ve birbirlerinin ahlâkı ve psikolojisi hakkında sürekli tesbitler yapar, yargılar ortaya koyarlar. Örneğin Sabiha, yoldaşı Hatice'den bahsederken: “Ben ne kadar muhteriz isem, o, o kadar cesaretli.. Ben ne kadar içli isem, bu, o kadar kayıtsız” derken söz konusu durumu örnekler. Ama bu retorîği en iyi gösteren, Sabiha'nın kendi hakkındaki histerik içliliğidir:

Benim gibi içli yaratılmış bir kız, muhabbetinde hasretten başka netice göreceğinden ümidini kesmiş bir öksüz, na-

musuna leke geldi vehmiyle yüz tutmuş bir hasta, kendine bir de böyle iftiralar edildiğini duyarsa ne olmaz? Yarabbi, ne olmaz? Yüz tuttuğu vereme bütün bütün vücudunu teslim etmiş olmaz mı? (169-170).

Buradaki yenilik Raife Hanım'ın kendi kötülüğünü ifade eden şuh ve şeytani kahkahalarla dolu monologlarıdır. On-
da, kendisinden sonra Türkçe popüler edebiyat ya da sine-
ma anlatılarının “kötü kadın” tipinin en erken örneklerin-
den birini görürüz. Kocasını Mesut Bey'le konuşurken Raife
Hanım'ın kendi kendine söyledikleri kişiliğini ve oyun bo-
yunca gösterdiği tavrı örnekler niteliktedir:

İnanıyor. İnanıyor. Geberdiği zaman pici bulunmasın da
bana kalsın diye düşündüğümü bilmiyor da inanıyor. A
şaşkın, a şaşkın. Ben para tama'ıyla üç aylık çocuğumu dü-
şürdüm, kendi ciğerpareme kıydım, acımadım da senin Sa-
biha'nı mı esirgeyeceğim? Ah, şu kızın yüzü güldüğünü bir
turlu içim almıyor. Gönlümde bir hâl var, ne olduğunu ben
de bilmiyorum (142).

İncelediğimiz Türkçe oyunlarda gördüğümüz, basit Za-
valalı Çocuk kalıbının çeşitlenmekte olduğu ama melodra-
matik özün korunduğudur. Klasik melodram yapısına uy-
gun olarak, masumla kötünün, erdemliyle şeytaninin kes-
kin hatlarla birbirinden ayrıldığı bu oyunlar, yazarın ahlâkî
tekele sahip olduğu ve bu ahlâkî tekelin yoğun bir duygusal
yükle işlenerek siyasal alana taşındığı bir tavrı ifade ederler.
Oyunlarda, özellikle aşk ve ölümün abartılı kullanımıyla bir
romantik yüceltme mekanizması çekincesizce ve hiçbir aşı-
rıya kaçma kaygısı güdülmeden kullanılmakta ve buradan
kuvvetli bir duygusal enerji yaratılacağı umulmaktadır. Şim-
di resmin tamamını görmek için Osmanlı dramatik edebiya-
tının Ermenice tarafına bakalım ve bölüm sonunda Osman-

lı'da oluşan melodramatik tiyatro edebiyatını bütüncül olarak değerlendirelim.

Turyan'ın sefilleri

Üsküdarlı şair Bedros Turyan nalbant bir babanın oğlu olarak 1851 yılında doğdu. 1872 yılında, henüz 21 yaşındayken veremden öldüğünde arkasında otuzdan fazla şiir ve çoğu oynanmış yedi adet tiyatro metni bırakmıştı. Özellikle şiirleri Ermeni milleti üzerinde derin etkiler bıraktı; öyle ki bugün bile Turyan'ın pek çok şiiri halk arasında yakından bilinmektedir. Ermeni edebiyatının en önemli isimlerinden biri sayılan talihsiz şair, Hekimyan ve Beşiktaşlıyan'ın yarattığı geleneğe uyarak, tiyatro yazarlığına konuları Ermeni tarihinden alınmış tarihsel dramlar yazarak başladı. Ama devrin tiyatrosunun farklılaştığının farkındaydı ve artık sıradan hayatı anlatmanın zamanı geldiğine de inanıyordu. Bu inanç doğrultusunda yazdığı *Tadron gam Tışvarner* şimdiki zamanda geçen ve komedi olmayan ilk Ermenice basılı oyun oldu [bkz. (Russell) ve (Zekiyan, "Bedros Turyan'ın Şiirinde Kişisel Trajedi ve Kültürel Arkaplan")].³

Oyunda Muradof, iflas etmiş bir tüccardır. Rusya'dan İstanbul'a kaçmış ve Tovma adını almıştır. İstanbul'da işsiz güçsüzdür ve kızı Vartuhi ve evlatlığı Yetvart'la beraber yaşamaktadır. Oyun açıldığında tiyatrolar yazan Yetvart'la güzeller güzeli Vartuhi arasında kardeşlik ilişkisinden yavaş yavaş çıkılmakta, romantik bir ilişkinin kurulmakta oldu-

3 Osmanlı Ermenilerinin dramatik edebiyatından Turyan'ın bu denemesinden sonra neden gündelik hayatı anlatan bir oyun yazarlığı gelişmediği cevabını bekleyen bir sorudur. Dönem içinde gerçekçi edebiyat hızla gelişecek ve çok sayıda roman yazılacaktır. Aynı gelişim Ermenilerin her zaman çok önem verdiği tiyatro için niçin geçerli olmamıştır? Ermeni tiyatro faaliyetinin çift dillileşmesi, oyuncuların giderek daha çok Türkçe oyun oynamasının bunda payı nedir?

ğunu görürüz. Oysa Tovma, dört aydır kirayı ödeyememiş ve evin sahibi Yahudi Salomon'a borçlanmıştı. Ailesini geçindirmek için gizli gizli dilenmektedir. Salomon acımasızdır, parasını istemekte, borç ödenmezse Tovma ve çocukları evden çıkaracağını, bunun için gerekirse polise gideceğini söylemektedir. Bu kriz anında ortaya aniden bir kurtarıcı çıkar: Magar. Nahabedof'un adamı olan Magar, para düşkününü Salomon'u korkutup kaçıtır ve Tovma'ya büyük müjdeyi verir: Rus bir tüccar olan efendisi, Vartuhi'yi görüp çok beğenmiş ve onunla beraber olmak istediğini (evlenmek değil!) Magar'a söylemiştir. Bu iş için Tovma'ya 50 altın vereceğini söyler. Tovma için kabul etmek açlıktan kurtuluş yoludur: "Çünkü aç insan, böyle fakir insan zaten onursuzdur. Ne dünya, ne insanlık ki ateşle örtülmüş kalbin asaletini söndürür. Evet, onursuz olurum ama aç kalmam" (397) Tovma düşler içinde tiyatrolar yazan Yetvart'ı ekmek bulması için sokağa atar ve bu arada kızını adama satar. Bu korkunç edim, daha sonra işleyecek lanetin sebebi olmalıdır.

İkinci sahne bir tiyatrodan başlar. Oyuncular birbirleriyle tiyatrodan ve tiyatronun yeni ihtiyaçlarından konuşurlar. Bu sırada Yetvart gelir ve tiyatrocu olmak istediğini söyler. Tiyatro müdürü Bağyants bunu kabul eder. Yetvart yazdığı bir oyunu da müdüre sunar, karşılığında 5 frank alır. Böylece ailesini fakirlikten kurtarabileceğini düşünür! Fakat çok geçtir, Magar elinde para kesesiyle Nahabedof'u da alıp Tovma'nın evine gitmiştir. Üstüne, getirdikleri kalpazan patronunun sahte altınlarıdır. Tovma'nın polise gidemeyeceğini, çünkü bu parayı niçin aldığını sorduklarında cevap veremeyeceğini düşünür (418). Ve Nahabedof uyuyan Vartuhi'nin odasına girer.

Lanet bundan sonra hızla işler. Önce Tovma paranın sahte olduğunu anlar, sonra Salomon tarafından getirilen polislerce hapse atılır. Ardından sokakta kalan Vartuhi'nin de

tiyatro oyuncusu olmak için Bağıants'ın tiyatrosuna gittiğini görürüz. Genç kız güzelliği ile tiyatrodakileri etkiler ve oyuncu olarak tiyatroya kabul edilir. Yetvart'ın da burada olduğunu öğrenir. Şansa bakın ki iki genç, Yetvart'ın yazdığı ve tastamam kendi hayatlarını anlatan oyunda başrol oynayacaklardır! Vartuhi başına gelen kötü olayı ve “artık” masum olmadığını, karnında bir bebeğin büyüdüğünü ve bu utançla yaşayamayacağını söyler. Yetvart onu her şeye rağmen sevdiğini söylese de, Vartuhi kararından dönmez: Zehir içecektir. Yetvart'ı da beraber ölmeye ikna eder. Eski kardeş yeni sevgili iki genç, hapisten çıkardıkları babaları da kendilerini seyrederken sahnede hayata gözlerini yumarlar.

Son sahne melodramın kapanma sahnesidir. Nahabedof'un ve Magar'ın yaptıkları yanlarına kâr kalmayacaktır. Tovma, Nahabedof'tan hesap sormaya gider. Önce Magar'ın kendisine sahte para verdiğini anlatır. Sonra ise duvardaki resmi görür. Karısıdır. Meğer Nahabedof yıllar önce İstanbul'a Rusya'dan kaçmış oğludur. Böylece anlaşılır ki Nahabedof aslında kardeşinin ırzına geçmiş ve kardeşlerinin ölümüne sebep olmuştur. Oyunun sonunda Magar'ı vurur ve oyun böylece biter. Zira bütün lanet bu kötü adamdan kaynaklanmıştır: “Nahabedof: Lanet! (Magar kaçmak ister). Dur namussuz katil, tüm bu lanetin sebebi sensin (ona doğru tabancasını doğrultur ve vurur)” (460).

Turyan'ın oyunu, akış bakımından, büyük ölçüde *Zavalı Çocuk*'a ve onun Türkçe oyunlar içinde öncü olduğu şablona uymaktadır. Kardeş gibi aynı evde büyüyen iki masum çocuğun temiz aşkları ailelerinin para ihtiyacından dolayı krize girecek ve oyun sonunda krizin sonlanması ve masumiyetin yeniden tesis edilmesi ancak iki âşığın kendilerini kurban etmeleri ve el ele ölüme gitmeleriyle gerçekleşecektir. Ama bu kaba melodram kalıbının içinde Turyan söz konusu kalıbı yer yer aşan bir oyun yazmıştır. Özellikle ikinci

perdedeki tiyatro sahneleri, buradaki tiyatro üzerine tartışmalar ve son perdedeki tiyatro içinde tiyatro kurgusu, aynı yıllarda İstanbul'da yazılan diğer oyunları düşündüğümüzde, oldukça ilginç ve devrimci unsurlardır. Öte yandan oyun sonunda Tovma'nın kendi kızını satması ve bu hareketin nihayetinde Nahabedof'un Vartuhi'nin kardeşi çıkması durumu oyuna trajik bir boyut da katmıştır. Dönem içindeki oyunlarda masum kahramanı krize sokacak aile hatalarına *Zavallı Çocuk* ve *Vuslat* yahut *Süreksiz Sevinç* örneğinde gördüğümüz gibi çok rastlanır ama *Tadron gam Tışvarner*'deki hata dönem içinde benzeri görülmedik derecede serttir. Bu bağlamda Tovma'nın kızını satması laneti başlatan trajik bir hata (*hamartia*) gibi düşünülebilir. Son olarak Turyan'ın oyununun klasik melodramların aksine iç mekânlara kapanmaması, kolayca dışarıya açılması ve çoğul mekânlı olması önemli bir farklılıktır.

Ama bütün bu farklılıklara rağmen *Tadron* melodramın pek çok temel özelliğini taşır. Öncelikle, oyunda kullanılan dil süslü ve dokunaklıdır. Özellikle genç kahramanların aşk ve dünya üzerine söyledikleri sözleri ağlak ve hatta histeriktir. Bu noktada ahlâkçı melodramatik retorik de aynı şekilde işlevseldir. Kahramanlar kendilerini ve diğerlerini keskin sıfatlarla niteler ve keskin bir iyi-kötü karşıtlığı kurarlar. Özellikle Tovma'nın kendi durumunu anlatırken söylediği monologlar ve genç âşıkların aşk ve acı üzerine diyalogları bu retorikle yüklüdür. Bu açık iyi-kötü karşıtlığında ve kahramanların bu karşıtlığın sıfatlarının taşıyıcıları olduğu *Tadron*'da da kahramanların bir iç hayatı olduğu söylenemez. Yani, Turyan'ın oyununda pek çok farklı unsur olsa da, onda da oyunun kahramanları klasik melodram yapısına göre şekillenmiştir ve birer tipten ibarettir. Vartuhi ve Yetvart erdemli ve masum melekler, Salomon ve Magar ise birer şeytandır. Oyun akışının verdiği imkânlara rağmen tip-

ler karakterleşmemiş, yani bir iç yaşam ve psikoloji kazanmamışlardır.

Yine ilginç bir özellik olarak, *Tadron* ilk üç oyunda gördüğümüz iki farklı son biçimini de kendinde barındırmaktadır. Metnin sonunda bir yandan âşıklar beraberce ölüme gider ve ölümden de olsa buluşmayı yaşamaya tercih ederler. Öte yandan, Tovma'ya korkunç bir oyun hazırlayan saf kötü Magar da sahne üzerinde öldürülerek cezalandırılır. Böylece hem kendini kurban etme hem de kötünün şiddetle cezalandırılmasıyla oyun sonu bağlamında şaşırtma estetiğinin bütün imkânları kullanılmış olur. Bu bağlamda oyun sonunun eserin tüketicisini etkileme kapasitesi arttırılmaya çalışılmıştır. Buraya kadar incelediğimiz oyunlarda görüldüğü gibi bu, aynı zamanda, oyunun ahlâkî mesaj verme kuvvetinin yüksekliğine de delalet eder.

Görüldüğü gibi dört oyunda da masum birer aşk hikâyesi anlatılmakta ve masumiyet duygusal, hem içli ve hem de büyüklerine ve onların temsilcisi olduğu ahlâkî değerlere saygılı melekleri hatırlatan genç kızlara (ve bazen onların muadili genç erkek maşuklara) atfedilmektedir. Dört oyunda da bu erdemli kızların aşkı krize girmekte, masumlar sarsıcı acılar çekmekte ama kendi sorunlarını halletmek için atacakları adımın masumiyetlerine hâlel getireceği sanısıyla kahramanlarımız gerekirse ölümü kolayca kabullenmektedir. Yine dört oyunun hepsinde, abartılı duygusal bir içerik taşıyan melodramatik dil ve üslup özellikleri ile kahramanlara keskin ahlâkî özellikler atfeden melodramatik retorik işlemektedir. Bütün bu oyunlarda söz konusu ahlâkçılık çerçevesinde iyi olan çok iyi, kötü olansa çok kötü olarak resmedilmiş; kahramanlar iç hayatı olmayan birer tipten öteye götürülmemiş; ve bu minvalde hem oyun akışı hem kahramanlar açısından aşırı uçlara gitmekten ve çift kutuplu or-

ta yolu olmayan bir dramatik ortam yaratmaktan kaçınılmamıştır. En önemlisiyse oyun başlarında tehlikeye giren masumiyet ve onu sağlayan erdem farklı yollarla da olsa dramatik yoğunluğun zirveye ulaştığı oyun sonlarında yeniden tesis edilmiştir.

İlk iki oyunda masumiyeti ve onu taşıyan erdemli kahramanı krize götüren geleneksel yapıdır. Gençlerin aşkına saygı duymayan ve onları acıya mahkûm eden bu yapıya gençlerin ölümle cevap vermesi manidardır. Böylece hem onları ölüme götüren yapının kötülüğü deşifre olmuş olur, hem de bu kahraman âşıklar masum kalmaya devam ederler. Hâmid'in *İçli Kız*'ında yapıya atfedilen kötülük klasik melodramdakine daha uygun bir şekilde kötülüğü kendinden menkul bir kişiye atfedilmiş, oyun sonunda bu kişi kendi tuzağının sonucu olarak öldürülerek hak ettiği cezayı bulmuştur. Turyan'ın *Tadron gam Tışvarner*'inde kriz bir ölçüde ilk iki oyuna benzer, ailenin parasızlığı sonucunda ortaya çıkar. Ama ne olursa olsun dört oyunun da ortak neticesi, masumiyet ve erdem timsali olan iyinin ahlâkının korunmuş olması ve yoğun şaşırtma estetiği kullanılarak eserin tüketicisinin bu ahlâkta ortaklaşmayı heyecanla teşvik eden bir mesajla eserden ayrılmasının beklenmiş olmasıdır.

Bütün bu tartışmaların sonunda şu sonuca varmak abes görünmüyor: Yüzyıl başında Fransız Devrimi'nin ahlâkı olan melodram, Tanzimat döneminde merkezî iktidara karşı bir yenilenme hareketinin, Meşrutiyet'in de ahlâkıdır. Burada gördüğümüz ilk iki oyun gibi, Müslüman Osmanlı aydını sıradan insanların aşkı için alan talep etmekte ve geleneksel kültürün saf aşka müdahalesine melodramın kötü adamı rolünü vererek bir başka düzeyde yenileşme taleplerini dile getirmektedir. Gençlerin aşkına yapılan saldırı, bu yenilenme talebine yapılan saldırı olarak görülmektedir. Turyan'ın oyununda isyan, doğrudan geleneksel kültüre değil de ha-

yatın adaletsizliğine yönelmiştir ama bu isyan da Osmanlıca oyunlarda gördüğümüze çok yakın bir masumiyet-zalimlik karşıtlığında kurulmuştur.

Siyasi açıdan kilit olan nokta, melodramlarda dile gelen bu ahlâkın ciddi bir harekete geçirme gücüyle dolu olmasıdır. Bu güç gadre uğramış mazlunun acısında, ona akıtılan gözyaşında ve en çok da onun masumiyetini ve aşkını korumak adına kendini feda etmeyi gizleyişinde saklıdır. Bu harekete geçirme gücünün, ilk iki oyunda gördüğümüz gibi, genel olarak geleneksel kültürel değerlere ve bu değerlerin temsil ettiği geleneksel iktidara karşı olduğu söylenebilir, fakat böyle bir açık hedef ve bu hedefin doğrudan eleştirisinin olması da gerekmez. Melodramın kendisine sağladığı imkânları sahiplenен yazar, aslında o ya da bu şekilde, keskin bir ahlâkî kategorileştirmeyi öngörmekte ve bu öngörünün sahibi olarak belli bir ahlâkî tekeli yüklenmektedir.

Bir başka açıdan bakarsak, iyunin karşısına konulan, ister geleneksel yapı isterse kötülüğü için sebep aramamız gerekmeyen bir zalim olsun, ortaya konan ahlâk melodramatik muhayyileye uygun olarak mutlakçıdır ve eleştiriye açık değildir. Her ne kadar melodram, klasik iktidar karşısında muhalif bir öneri taşıma kabiliyetine sahip olsa da, onun içindeki bu muhalefet, pazarlığı mümkün olmayan bir katılığa sahiptir. Melodram, klasik iktidarın çevresinde bulunup kendileri için iktidar talep edenlere ses vermekte ama ahlâkî tekillik bu sesi farklı önerilere, içe ya da öze yönelen eleştiriye kapatmaktadır. Zira iyiliğin ve kötülüğün sınırları keskin hatlarla belirlenirken ara varolma biçimlerinin önü kesilmekte, karşı tarafı mutlak kötü bulan algılama biçimi tüm iyiliği kendi alanında toplama iddiasıyla farklı sesleri kapı dışarı etmektedir.

Burada, siyasal imalar açısından bakıldığında, melodramın Fransa'da 19. yüzyıl boyunca geçirdiği dönüşümün ve

bu dönüşümün getirdiği siyasal konum kaymalarının bizim perspektifimiz için ilham verici olduğunu söylemek gerekiyor. Gerould'un belirttiği gibi Devrim'in başında melodram sistemi pekiştiren bir türdür, Devrim'e hizmet eder. Halka doğrudan seslenen ve halkın heyecanlarını ayağa kaldıracak tarzıyla devrimci bir enerjiyle doludur. Bu haliyle yeni sistem için destek devşiren bir popüler tür olarak işler. Ama daha sonra sistem oturdukça ve devrimci enerjisini kaybettikçe melodram bir yandan yeni alt sınıfların sesi olacak, özellikle 1830'lardan sonra Devrim'in getirdiği düzen karşısında yıkıcı (*subversive*) tarafları öne çıkan bir türe dönüşecektir (186).

Bu bağlamda bire bir aynı olmamakla beraber, Osmanlı'da da melodramın siyasal açıdan hem pekiştiren hem yıkan tarafları aynı anda taşıdığını ve çift yönlü işlediğini söyleyebiliriz. Buna göre dönem içinde yazılmış melodramlar bir yandan merkezî iktidara karşı halkın iktidara ortak olma ve onu yenileme isteğini dillendirmiş; bu anlamda sesi olmayan insanların sesi olmaya aday olmuştur. Beliz Güçbilmez'in ifade ettiği gibi, melodram, "Osmanlı'da gerçekleşen/hedeflenen toplumsal değişim için uygun bir anlatım aracı. [...] Yeni Osmanlıların hasret duyuyor olabileceği türün ta kendisi [...] kültürel ya da estetik olduğu kadar politik bir strateji"dir (106). Burada akla gelen ilk örnek, Namık Kemal'in büyük olay yaratan tarihsel melodramı *Vatan Yahut Silistre*'sinin yarattığı iktidar karşıtı etkidir. Ermenice'de, Bedros Turyan'ın bir sonraki bölümde ayrıntılı inceleyeceğim *Kara Topraklar (Sev Hoşer)* adlı oyununda ve başka tarihsel melodramlarda gördüğümüz; örtülü olarak bir alt-kimlik altında birleşme ve isyan etme tavrı da melodramatik dilin merkezi iktidarın karşısına dikilen yıkıcı siyasal kuvvetinin bir örneğidir. Öte yandan imparatorluğun çöküş döneminde, milliyetçilikler yükselip yeni bir düşünsel hege-

monya kurulurken melodramlar bu hegemonyayı pekiştirmeye yarayacak; böylelikle milletlerin diyaloguna dayanan demokratik bir çözümün önünü kapatmaya ve tekil ulusçu bir ahlâkı berkiterek üçüncü yolun önünü kesmeye hizmet edecektir.

Demek ki dönem; bir yandan mutlak ahlâkçı, bu ahlâkın çizdiği keskin ayrımlara inanmaya ve bu keskin ayrımların yarattığı siyasal enerjiyi sahiplenmeye meyilli; öte yandan bu büyük eylem enerjisi içinde söz konusu tektipçi ahlâk ve siyaset algısıyla hesaplaşmaya yanaşmayan bir havayla doludur. Melodramlar bize, bu ahlâk ve siyaset algısıyla dolu eylemci enerjinin toplumsal ve siyasal yapıları hızla değiştirirken, müzakereye ve diyaloga kapalı bir ideolojinin muktedir olduğunu haber vermektedir. Milliyetçilik ve ulus-devlet arayışında tecessüm eden bu ideolojinin teatral alandaki etkisini görebilmek için, bir sonraki bölümde tarihsel dramlara bakacağız.

Tarihsel Dramlar ve Bir Çatışma Odağı Olarak Millilik

Annesi onu kucaklamak istedi. Primo dehşetli bir ciddiyetle reddetti:

- Yavaş...

Küçük bir facia oyuncusu gibi elini kaldırmıştı. [...] Facia ve heyecan tavrıyla:

- Ben... Turko çocuk... Ben, yok İtalyano... Ben burda... Ben çocuk Türk.

(Ö. Seyfettin, "Primo Türk Çocuğu"ndan)

Osmanlı Ermenilerinde modern tiyatro yazarlığı tarihsel dramlarla başlar. Yaklaşık 20 yıl boyunca (1850-1870) tarihsel dramlar telif dramatik edebiyatın anadamarını oluşturur. Bu 20 yılın en önemli üç yazarı olan Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Sırabyon Hekimyan ve Tovmas Terziyan'ın basılmış bütün eserleri, konusunu Ermeni tarihinden alan tarihsel dramlardır. Bu eserler sadece basılmakla kalmamış, sahneye de konulmuş ve gördükleri yoğun ilgiye istinaden söz konusu süreç boyunca defalarca sahnelenmiştir.

Birinci Bölüm'de de değindiğim gibi Beşiktaşlıyan ve Hekimyan, Mıkhitaristlerin rahle-i tedrisatından geçmiş olduklarından Batı Klasizmini yakından tanıma fırsatı bulmuşlardı. Fransız neo-klasik trajedisi (Racine ve Corneille) ile İtalyan 18. yüzyıl trajedisi (Metastasio ve Alfieri) aşına oldukları ve etkilendikleri teatral türlerdi. Bizzat, klasik yazarların kimi oyunlarını eski Ermeniceye çevirmişlerdi. Ama 1850'lerin başından itibaren İstanbul'da yürüttükleri tiyatro faaliyeti aracılığıyla halka seslenmek istediklerinde söz konusu klasik kültür tercümesinin bu bağlamda pek

bir işe yaramadığının ve en azından oyunların dilinde ciddi yenilikler yapmaları gerektiğinin farkına vardılar. Beşiktaşlıyan, tiyatro dilinin sadeleşmesine önderlik etti ve bu sadeleşen dille konularını Ermeni tarihinden alan oyunlar yazmaya başladı. Neticede, Hekimyan'ın da Beşiktaşlıyan'a eşlik ettiği bu süreçte, Ermeni "milli trajedisi" (*azkayin voğ-perkutyun*) bir alt tür olarak Osmanlı Ermenileri arasında geçerlik kazandı.

Türkçede tarihsel dramların etkili olması tiyatronun genel gelişim sürecine paralel olarak biraz daha geç başlayacaktı. 1860'ların ortasında ilk örneklerini gördüğümüz bu türden oyunlar ancak 1870'lerdeki dramatik yazarlık patlamasıyla olgunlaşacaktı. Bu açıdan dönemin en önemli yazarı Abdülhak Hâmid olsa da önemli kanaat önderlerinin hemen hepsi (Namık Kemal ve Şemseddin Sami vd.) genel olarak tarihsel drama önem verdiler. Namık Kemal'in *Celâled-din Harzemşah*'ı (1884) ve bu oyuna yazdığı önsöz tarihsel dramlar açısından hem bir dönemin zirvesini hem de sonunu gösteriyordu.

Bu bölümde, dönem içinde üretilmiş Ermenice ve Türkçe tarihsel dramlara topluca baktığımızda iki temel özellik olduğunu iddia edeceğim. Bunlardan birincisi bu oyunlar aracılığıyla bir milli kimlik yaratılmaya çalışıldığı ve bunun için modern öncesi tarihin, dönemlerin hatırlanıp belli biçimde yeniden üretildiğidir. Aşağıda da göreceğimiz gibi bu türe dahil Ermenice oyunlarda Ermeni tarihi ve Türkçe oyunlarda İslam tarihi genel bir referans noktası olarak yazarlar tarafından sahiplenilmiştir.

Bu durumu dönemin genel atmosferiyle ilişkilendirmek zor değildir. Bilindiği gibi, 19. yüzyılı şekillendiren temel dinamiklerin başında milliyetçiliklerin yükselmesi gelir. Bunun pratikteki anlamı, ulus-devletin bir siyasal öznellik ve idari yapılanma biçimi olarak neredeyse alternatifsiz bir hâ-

kimiyete ulaşması ve ulus-devlet olmayan idari-toplumsal yapıların çökmesidir. Osmanlı'nın 19. yüzyılı da bütün bu dinamikler içinde şekillenmiştir. Geleneksel yapı uluslaşma hareketlerinin etkisinde her geçen gün daha zorlanmakta, kriz giderek yayılmakta, toplumun ve siyasetin öznelere kurtuluş reçeteleri aramaktadır. Bu arayış içinde devrin yenileşme arzularının sanat içinde farklı tezahürleri vardır. Tarihsel dramları da bu yönde değerlendirmek yanlış olmaz.

Bu noktada tarihsel dramların, parçalanmaya doğru giden Osmanlı'da yavaş yavaş "hayal edilmeye" başlanan müstakbel ulus-devletlerin gereksineceği milli kimliklerin kurulmaya başladığı metinler olduğu söylenebilir. Ulusun, Benedict Anderson'un sözleriyle "kendisine hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaat" (20) olduğu düşünülürse aşağıda da göreceğimiz gibi Osmanlı 19. yüzyılında üretilmiş tarihsel dramlar, bu cemaat için hem bir egemenlik iddia eden hem de egemen özneyi geçirimsiz hatlarla dışarıya kapatan metinlerdir. Yani imparatorluğun doğal hali olan, farklı milletlerin beraber yaşaması durumunun yarattığı yan yanallığı, bu eserler en temelde edebi bir yüceltme mekanizmasına tabi tutarak yeniden şekillendirirler; böylelikle yan yanallığı değil ayrışmayı sağlayan/sağlayacak sınırları öne çıkarırlar. Bunun yanında tarihsel dramların pek çok başka benzer tarih anlatısıyla yan yana gelerek büyük bir milli anlatıyı oluşturduğu da söylenebilir. Zira burada egemen özneye ait bir tarihin keşfedilmesi ve yeniden kurulması süreci işlemektedir. Söz konusu tarih ulusun ihtiyaç duyduğu cemaat olma halinin mayası olan kardeşlik hissinin var edileceği yataktır: "[U]lus, bir topluluk, bir cemaat olarak hayal edilir, çünkü her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır" (22).

Tarihsel dramların üzerinde duracağım ikinci özelliği, bu oyunların yazarları ve eleştirmenleri tarafından dönem içinde hep trajedi olarak nitelenmelerine rağmen aslında tarih anlatan melodramlar olmaları, ya da en azından devir içinde hâkim olan melodramatik muhayyileden ciddi şekilde etkilanmış olmalarıdır. Bu durum, üretilmiş tarihsel dramları siyaseten işlevsel kılan ve millilik fikrinin, eserin tüketicisine, ardından gidilmesi gereken –belli belirsiz de olsa– siyasi-ah-lâkî bir ütopya olarak iletilmesini sağlayan şeydir.

Dönem içinde trajedi için önerilen Türkçe karşılık “facia” ya da “haile”dir. Buna karşın dönem içinde trajedi niyetiyle yazılmış oyunlar genel itibariyle “facia”, “facia-nüvis” ya da “facia-ı milli” sözcükleriyle karşılanmıştır. Bunun yanında bazı yazarlar “trajedi” sözcüğünü de kullanmışlardır. Örneğin henüz 1865’te yazılmış ve Türkçe ilk trajedi kabul edilen Ali Haydar Bey’in *Sergüzeşt-i Perviz* adlı oyunu piyasaya sunulurken yazarı tarafından “trajedi” olarak nitelenmiştir (Çetintaş, 283-4).

20. yüzyıl boyunca yazılan Türkçe tiyatro tarihlerinde de genel olarak 19. yüzyılda yapılan sınıflandırmaya uyulmuş, tarihsel dramlar temel olarak “trajedi” altbaşlığında değerlendirilmiştir. Örneğin, Osmanlı’da dramatik edebiyat hakkında en önemli kitabı yazmış olan Niyazi Akı tarihsel dramları “düzyazı ile yazılmış trajedi” şeklinde tanımlamaktadır (75).

Terimin Ermenicedeki karşısı için daha farklı bir sözcük üretilmiştir. Bu dilde trajedi karşılığı kullanılan *voğperkut-yun* sözcüğü “inlemek, ağlamak” anlamına gelen *voğpal* fi-linden türetilmiştir. Tahmin edilebileceği gibi “voğperkut-yun” acı ve korku hissi yaratan durumları anlatan bir sözcük olarak kullanılıyordu. Bu şekliyle terimin Türkçesi olayın niteliğine (bir facia olmağına) odaklanırken, Ermenicesi olayın doğurduğu etkiyi (inlemek, ağlamak) merkeze alan bir içeriğe sahiptir.

Osmanlı dramatik edebiyatının çok etkilendiği Fransa'da tarihsel dramlar 17. yüzyılda öne çıkmış ama ilginç bir şekilde bu oyunlarda Fransız tarihine bir yönelme olmamıştır. "Asil" Roma tarihi, "kaba" Fransız tarihine yeğ tutuluyor gibidir (Lindenberger, 7). Ama genellikle tarihsel anlatılarla özdeşleştirilen trajedinin Fransa'da 18. yüzyılda ciddi bir dönüşüm geçirdiği, yerlileşmeye başladığı ve Fransız milli tarihini içine alacak şekilde genişlediği vakidir. Bu genişleme, tarihsel dramların siyasi olarak işlevsellik kazandığının da göstergesidir:

Voltaire'le beraber, trajedi alanını Fransız milli tarihinden konular içerecek şekilde genişletti. Voltaire, de Belloy ve başka 18. yüzyıl oyun yazarlarının ellerinde vatansever, ruhban sınıfı karşıtı ve demokratik propagandaya hizmet eder hale getirildi. Öte yandan yine Voltaire ve çağdaşları ile beraber trajedi Aydınlanma'nın Batı Avrupa dışındaki uygarlıklara ve kültürlere olan ilgisini yansıtıyordu (Howarth, *Sublime*, 19).

Fransa'da Hugo'nun önderliğinde gelişen romantik tiyatro, her ne kadar neoklasik trajedinin kuralcılığını yıksa da, 19. yüzyılda bir önceki yüzyılda oluşan bu damarın mirasından yararlanmış, yüzyılın ilk yarısında çok sayıda romantik tarihsel dram yazılmıştır. Osmanlı yazarları da bu damardan ciddi şekilde etkilenmiştir. Bu etki çerçevesi dahilinde, Osmanlı'da trajedi türü altında sayılan tarihsel dramların gerçekten trajedi olup olmadıkları, türün içerik ve biçim özelliklerini ne kadar taşıdıkları ciddi bir tartışma konusudur ve bu tartışma Osmanlı'da teatral alanı oluşturan kaygıları ve dramatik edebiyatın siyasal işlevlerini anlamamız açısından önemlidir. Yukarıda da belirttiğim gibi ben burada, söz konusu metinlerin trajediden çok melodrama yakın olduklarını ve bunun Osmanlı'da modern tiyatro edebiyatının ilk dö-

neminde üretilmiş tarihsel dramın siyasi pratik bakımından işe yarar olmasını sağlayan en önemli yapısal özellik olduğunu iddia edeceğim.

Bu iki ayırt edici özelliğin peşinde bu bölümde önce modern Ermenice tiyatronun kurucusu Mıgırdiç Beşiktaşlıyan'ın *Gornag* oyununu inceleyeceğim. Ermeni milletinin tarihsel dram ilgisinin köklerini ve genel tarihsel dram yapısını bu oyunla örneklemeye çalışacağım. Hemen ardından Osmanlı Türkçesinin en önemli tarihsel dram yazarı Abdülhak Hâmid'in yazdığı tarihsel dramlar içinde, zamanında en çok ilgi görmüşü olan, *Tarık* adlı oyununu mercek altına alacağım. Daha sonra, Anadolu'da Moğol istilasının iki farklı dönemini anlatan iki oyunu Bedros Turyan'ın *Kara Topraklar* (*Sev Hoğeri*) ve Namık Kemal'in *Celaleddin Harzemşah*'ını karşılıklı okumayı deneyeceğim. Burada aynı meseleye iki birbirine zıt konumdan nasıl aynı ruh haliyle bakıldığını göreceğiz. Ayrıca bu altbölümde daha ayrıntılı bir şekilde, 19. yüzyıl edebiyatında neoklasizmin ve romantizmin boyunduruğundan kurtularak edebiyat alanında ciddi sorgulama imkânları açan trajedinin genel özelliklerine değineceğim ve tarihsel dramların bu yapıdan uzak olmasının imalarını çözümleyeceğim. Son olarak farklı bir siyasi imkân sunmasıyla dönemdeki diğer tarihsel dramlardan ayrılan ve türün dönem içindeki genel algılanışını kıran Şemseddin Sami'nin *Gâve*'sine bakacağım.

Bir devrin başlangıcı: Beşiktaşlıyan'ın *Gornag*'ı

Mıgırdiç Beşiktaşlıyan 1828 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul'da semtinin Mikhitarist okuluna gittikten sonra 1839-1845 yılları arasında Padova'daki Muradyan Okulu'nda okudu. Venedik'te bir süre klasik Ermenice edebiyat metinleri üzerine çalıştıktan sonra İstanbul'a döndü ve öğ-

retmenliğe başladı. Yazar olarak etkin bir isim olmasının yanı sıra siyasi faaliyetlerde de ön sıralardaydı. Ermeni milletinin kendi arasındaki sorunları çözmeyi ve milletin birliğini hedefleyen Hamazkyats Derneği'nin kurucu öncüleri arasında yer aldı. 1860'da kurulan ve isyanlar çıkan Zeytun bölgesi başta olmak üzere taşrada zor durumdaki Ermenilere yardım etmek amacıyla kurulan Parekortzagan Ingerutyun Hayots'un (Ermeni Hayırseverlik Birliği) da kurucuları arasındaydı. Tiyatrolarının yanı sıra çok sayıda şiir ve makalesi yayımlandı. Özellikle şiirleri halk arasında popülerlik kazandı ve Beşiktaşlıyan, Ermeni milli birliği fikrini savunan entelektüellerin önde gelenlerinden biri olarak millet içinde ünlendi. 1868'de 40 yaşında hayata veda etmesi Ermeniler arasında büyük hüznle karşılandı. 1870'te romancı Tserents tarafından şiirleri, oyunları, makaleleri ve dersleri tek bir ciltte toplanıp yayımlandı. (bkz. Hacikyan vd., 286-288 ve Safarian).

Beşiktaşlıyan hepsi tarihsel dram olan dört oyun yazdı: *Gornag*, *Arşak*, *Vahe*, *Vahan*. Bunlardan ilki olan *Gornag* (1856) Birinci Bölüm'de de değindiğim gibi Ermeni edebiyat tarihi için ciddi bir kırılmayı başlatan eserdir. Oyun, o güne kadar hep yapıldığının aksine, klasik Ermenice ile değil modern gündelik Ermenice ile kaleme alınmıştı. Bu tarihi metin, aynı yıl Beşiktaşlıyan'ın öğretmenlik yaptığı Lusavorçyan Okulu öğrencileri tarafından da oynandı.

Gornag IV. yüzyılda geçer ve efsane hükümdar Büyük Drtad öldükten sonra Ermeni beyleri arasında ortaya çıkan iktidar savaşını anlatır. Oyun bir Ermeni Beyi (nakharar) olan *Gornag*'ın uzun monoloğuyla açılır. *Gornag*, büyük bir karanlık ve ümitsizlik içindedir. "Aslanı" Zaven'i beklemekte ve sıkışıp kaldığı kalesinden bir felaketin kıyısında olduğunu gösteren savaş meydanını izlemektedir. Zaven geldiğinde onun bu umutsuzluğunu paylaşmaz. Gece bir boşluktan

yararlanarak ani bir baskınla düşmanın üzerine yürümüş, düşmanı uykuda yakalamış ve ciddi zayıat verdirmiştir. Bu Zaven'i umutla doldurmuştur ama Gornag en yakın adamının kahramanlığıyla yatışmaz. Sıkıntısı daha derindedir. Zaven'in asla tahmin edemeyeceği "öyle karanlık ve ürkünç bir kara düşünce" (155) onu boğmaktadır. Zaven ısrarla bu kara düşüncenin ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Israra dayanamayan Gornag, derdini söyler: Meğer, azarlamalarına tahammül edemeyip ve iktidar arzusunun kölesi olup öz babasını boğdurmuştur. Zaven şaşkınlığa düşer, bir baba katiline hizmet etmektedir ama durum acil olduğundan canını sıkan bu gerçeği unutmaya çalışır. Önemli olan Ermenistan'ın (Hayasdan) istikbali için şu an içinde bulundukları savaşı kazanmaktır.

Bu noktada sürpriz bir gelişme olur. Karşı tarafın komutanı Nerses bir ulak kılığında barış görüşmesi yapmak için Gornag'ın sarayına gelir. Nerses artık kardeş kanı dökülmesin istemektedir. Ama Gornag teslim olarak barış yapmayı kabul etmez, sonra da ulak kılığında gelenin aslında Nerses olduğunu fark edince adamı tutuklar. Bu durum aciz haldeki Gornag'ı kendisine getirir ve şaşırtıcı bir yaşam enerjisi ile doldurur. Meğer daha önceki bir savaşta Gornag'ın oğlu, Nerses tarafından öldürülmüştür ve şimdi o intikam ateşiyi le yanıp tutuşmaktadır.

Gornag'ın kardeş kanı dökmeyi umursamayıp intikam peşine düşmesi Zaven'i Gornag'dan iyice soğutur. Efendisini kurtarmak için saraya kadar gelen ve bir süre sonra çok eskiden dost olduklarını anlayacağı kederden erkenden yaşlanmış Vağarş'ın etkisiyle de Nerses'e muhabbetle dolar. Bunun sonucunda Vağarş'ı Nerses'in yanına götürmeyi kabul eder. Bundan sonra oyun Nerses'in etrafında gelişir. Onun Gornag'ın aksine kendinden çok milletin (azk) derdinde olduğunu görürüz. Gornag gibi iktidar ve intikam peşinde tutkula-

rının esiri olmuş birisi değildir; bu “sefil zaman, sefil millet” (178) için üzülmektedir. Burada okuyucu savaşın hikâyesini de Nerses’ten öğrenir. Meğer önce Gornag saldırmış Nerses kendini savunmak zorunda kalmış ve Gornag’ın daha önce Zaven’e söylediği gibi bu savaşta Gornag’ın oğlu Nerses tarafından öldürülmüştür. Nerses’i haklı bulan ve Gornag’ın öfkesinin bütün Ermenistan’ı kasıp kavuracağından korkan Zaven, Nerses’in zindandan kaçmasına izin verir.

Nerses çıktığında kentinin Gornag tarafından tarumar edildiğini görse de iki oğluna kavuştuğu için mutludur. Ama bu mutluluk uzun sürmez, Gornag “hain Zaven”le (191) beraber diğerlerini de yakalar. Fakat Gornag’ın keyfi de uzun sürmez. Alınan habere göre büyük hükümdar Drtdad’ın oğlu Büyük Khosrov tahta geçmiş ve iki önde gelen bey arasında geçenleri duyup Prens Vahan’ı durumu çözmesi için Gornag’ın üstüne göndermiştir.

Ama Gornag yolundan dönmemekte kararlıdır, Vahan’a karşı mücadele etmeyi bile göze alır. Tam kaybedeceği sırada Nerses’in oğullarından Hezig’i rehin alarak durumu tersine çevirir. Neticede “biz bir millet bir kan olmakla” (195) diye konuşan Vahan’ın telkinleri etkili olur, taraflar barış yapmaya karar verir. Bu unutulmaz anı kutlamak için bir ziyafet düzenlenir. Ziyafette sanki bütün kötülüklerin üstesinden gelinmiş, bütün sorunlar giderilmiş, düşman kardeşler barışmıştır. Ama bir süre sonra bunun doğru olmadığını, Gornag’ın diğerlerine oyun oynadığını görürüz. Meğer Gornag, yemekte Nerses’in oğullarını zehirlemiştir. Çocuklar sahne üzerinde ölürler. Hemen ardından ise Nerses’in içmesi gereken bardaktan içen Gornag canından olur. Peşinde olduğu intikamı almış ama bu intikam kendi canına da mal olmuştur.

Herbert Lindenberger tarihsel dramları üçe ayırıyor: Gizli tezgâh (*conspiracy*) oyunları, şehit oyunları ve zalim oyun-

ları. Buna göre Gornag bir zalim oyunudur, yani merkezin-
de bir zalim karakterin olduğu ve onun zulmünün oyun
içindeki temel mesele olduğu bir anlatı akışına sahiptir.
Lindenberger'e göre, "bir zalim oyunu doğası gereği ya bir
zalim hükümdarın düşüşü ya da onun nihai iktidarsızlığı
hakkındadır" (40). Gornag, bu oyunda düşecek ve düşüşü-
nün sebebi de iktidar hırsı ve vatani düşünmemesi olacak-
tır. Esasında onun bu hislerin mahkûmu olması tam da son
kertedeki iktidarsızlığını göstermektedir. Yine Lindenber-
ger bu oyun türü hakkında "Zalimin zayıflığının farkına va-
rılır varılmaz, onun uyandırdığı dehşet duygusu tehlikeye
girer; böylelikle her zalim oyunu bir anlamda zalimliğin if-
lasını ima eder" (41) derken *Gornag*'ın temel meselesini de
açık etmektedir: İktidar ve intikam hırsı ve bunların yanın-
da milletin ve memleketin geleceğini düşünmemesi üzerin-
deki vurgu onun "zayıflığı"nı okuyucuya gösterir. Bu zayıf-
lık da zulmün er geç biteceğini, zalimin sahneden çekilece-
ğini müjdeler. Bir önceki bölümde melodramlarda nihai ka-
zananın iyi olacağı fikrinin okuyucunun/seyircinin zihninde
oluşturulmasının kilit önemde olduğunu ve bunun ese-
rin tüketicisinin zihninde olması istenen ahlâk dünyasının
bir onaylayıcısı olarak kullanıldığını görmüştük. *Gornag*'ta-
ki zalim oyunu kurgusu da benzer bir işleve sahiptir. Zu-
lüm kazanamayacak, oyun sonunda masum ve iyi olan yü-
celecektir.

Burada en önemli nokta söz konusu zulmün Ermeni ta-
rihi içinde bir kardeş kavgası içinden yansıtılıyor olması-
dır. Tam da Beşiktaşlıyan kendisinin bir tür milli birlik ara-
yışıyla ortaya çıktığı bu dönemde, iki Ermeni beyinin bir-
birine düşmesini hikâye ederken, önde gelenlerinin iktidar
hırsının milli birliğin düşmanı olduğunun altını çizmekte-
dir. Esasında, bu özelliğiyle *Gornag* güncel siyaset üzerine
tarihin içinden eleştiri getiren çok sayıdaki Osmanlı tarih-

sel dramına-sadece bir örnektir. Bir “zalim oyunu” çerçevesi içinde sadece zalimin kazanamayacağı değil; zulmü kendi milletine, kendi kanına yöneltmişse sonucun sadece kendisi için değil tüm millet için felaket olacağı anlatılmaya çalışılmakta; böylelikle içerde halihazırda devam eden kardeş kavgasının muhtemel zararları üzerine de yazar fikrini söylemiş olmaktadır.

Beşiktaşlıyan, Birinci Bölüm’de de belirttiğim gibi İtalya’da Mikhitarist okullarında aldığı eğitim boyunca klasik trajedilerle ilgilenmiş ve İstanbul’da ilk tiyatro faaliyetine başladığı günden itibaren 18. yüzyıl trajedilerinden çeviriler yapmış (Voltaire ve Metastasio’dan), bunların bazılarını sahneye koymuş ve hatta yayımlamıştır. Dolayısıyla neoklasik trajediye ve bu trajedinin 17. ve 18. yüzyılda aldığı hale aşınadır. Fakat *Gornag*’ın türsel kodlarına baktığımızda konu itibariyle klasik trajedileri hatırlatan ve Beşiktaşlıyan’ın kendince de bir trajedi (*voğperkutyun*) olan oyunun klasik trajedinin kurallarına uymadığını görürüz. Hemen fark edileceği gibi ne üç-birlik kuralı, ne de şiddetin ve ölümün sahnede yansıtılmaması geleneği burada işlemiştir. Beşiktaşlıyan, etkisinde kaldığı Fransız ve İtalyan neo-klasik trajedisinin kuralcılığından oldukça uzaktır.

Ama öte yandan oyun 18. yüzyıl trajedisinden pek çok özelliği de miras olarak almıştır. Örneğin, oyunun bir masumiyet sunumuyla değil bir kriz halinde başlaması (Brooks, 32) ve intikam-kazanma hırsının denge bozan bir trajik hata olarak düşünülebilmesi ihtimali bu özelliklerin en önemli ikisi olarak gösterilebilir. Fakat bunun yanında oyunun dilini, üslubunu ve retorliğini belirleyen daha çok melodramatik alışkanlıklardır. Uzun monologların içini dolduran bazen hastalık derecesinde dokunaklı bir dil, ağır acıma duygusu uyandırması umulan şiddet ve tedhiş sahneleri, bolca gözyaşı ve abartılı acıma-sevinme sahneleriyle Pixérécourt

melodramcılığı Beşiktaşlıyan'ın diline ve üslubuna yansımıştır. Öte yandan oyunda, Gornag sürekli kendi kötülüğünün, Nerses ise iyiliğin dillendiricisidir ve bir önceki bölümde incelediğim oyunlarda gördüğümüz ahlâkçı melodramatik retorik, *Gornag*'da da kuvvetle işlemektedir. Burada da, kahramanların monologları ve diyalogları iyiyle kötüyü net biçimde ayırt eden ve meşrulaştırılma ihtiyacı duyulmayan sıfatlarla kurulmuştur.

Beşiktaşlıyan, yalnızca neo-klasik trajediye değil, hem İkinci Bölüm'de anlattığım trajedinin zaman içinde kuralları bozulmuş ya da esnetilmiş versiyonlarına, hem de Hugo romantizmine aşina olmalıdır. Ama *Gornag*'da Hugo'nun oyunlarının kendinden önceki melodramlara getirdiği incelikler, özellikle kahramanların tip olmaktan çıkmaya eğilimi olması ve dokunaklıyla komiğin yüceyle groteskin yan yana bulunması durumu yoktur. Aksine oyun melodramatik ahlâkçılığı sonuna kadar taşımakta ve bu ahlâkçılıktan uzaklaşma imkânlarına sahip olsa da bunları değerlendirmeye yanaşmamaktadır. *Gornag*, bir ikili karşıtlık üzerine kurulmuş; iyi (ve kurban) Nerses'le kötü (ve zalim) Gornag'ın karşıtlığı üzerinde yükselen bir yapı sunulmuştur. Oysa oyun eylem düzeyinde bakıldığında bu zıt kutupluluğun sarsılma imkânı olan yerlere sahiptir. Örneğin daha oyunun başında, Nerses'in, bir savaşta da olsa, Gornag'ın oğlunu öldürmüş olması, Beşiktaşlıyan tarafından su yüzüne çıkarılmaktadır. Bu durum başta, Gornag'ın eylemi için meşrulaştırıcı bir zemin sunar gibidir. Ama yazar bu imkânı deşmeye yanaşmamaktadır. Tam tersine, yani Gornag'ın acısına odaklanmak yerine, bu durumun savaşın olağan bir getirisi olduğuna inanmamızı beklemektedir. Gornag'ın psikolojisi içinde derinleşmek için oyun dahilinde başka imkânlar da vardır. Babayla olan ilişkinin karmaşıklığı, yani babanın yüceleştirilmeden oğlunu azarlayan ve küçümseyen bir ba-

ba olduğunu öğrenmememiz ve Gornag'ın çocuğunun ölümünü bir türlü unutamaması üzerinde durulsa Gornag'ı anlama şansına sahip olabiliriz. Ama Lindenberger'in de belirttiği gibi zalimin psikolojisini anlamaya çalışmak çok zaman onu bize affettirebilir ve dolayısıyla zalimlikten çıkartabilir (41). Kötülüğün anlaşılması ve bir sonraki aşamada bir oranda da olsa affedilebilir olması melodramatik muhayyilenin en son isteyeceği şeydir.

Bütün bunlardan sonra Gornag'ın biçimsel olarak Fransız ve İtalyan neo-klasik trajedisini andırsa da melodramatik muhayyile ile yüklü olduğunu iddia edebiliriz. Şimdi, dönem içinde Türkçe tiyatro yazarları arasında hem trajediye en çok yaklaşmış olan hem de tarihsel dram yazarlığını Beşiktaşlıyan'a en çok benzetebileceğimiz Abdülhak Hâmid'in *Tarık* adlı oyununa bakalım ve sonrasında iki oyunu beraber değerlendirelim.

Hâmid'in tarihsel dram tutkusu ve bir simge oyun olarak *Tarık*

Abdülhak Hâmid 1870'lerdeki dramatik edebiyat patlamasının en üretken yazarlarındanı. 1873 yılında *Mâcerâ-yı Aşk*'ı yazdıktan sonra 1880'e kadar tam dokuz oyun kaleme aldı. Bunların arasında çok popüler olan *İçli Kız* gibi konusunu güncel hayattan alan melodramlar olsa da, Hâmid'in esas tutkusu tarihi olayları ve uzak ülkeleri anlatmaktır. Bu tutkusu üretimine yansıdı ve Osmanlı'da modern dramatik edebiyatın kuruluş döneminde, tarihsel dramların Osmanlı Türkçesindeki en önemli temsilcisi o oldu.

Hâmid'in söz konusu dönemde yazdığı tarihsel dramların temel kaynağı İslam tarihiydi. Bu oyunlara mekân olaraksa Arap coğrafyasını seçmişti. Bu tercih Hâmid için oldukça doğaldı, zira o "milli" bir edebiyat kurmanın peşindeydi ve

onun için millilik temel olarak bir tür İslam birliği fikri içinde mümkün olabilirdi.¹ İnci Enginün'ün sözleriyle:

“Osmanlı imparatorluğunu, İslâmiyetin savunucu olarak İslâm tarihinin bir devamı saydığından, Hâmid konusunu imparatorluk toprakları içinde bulunan kavimlerin tarihlerinden alan piyeslere “millî” diyordu. Tanzimat ve istibdat devrinde önemli bir yer tutan İslâm birliği fikri de bu inanca dayanır” (Enginün).

Abdülhak Hâmid özellikle Endülüs'e bu konuda özel bir yer veriyordu. Öyle ki yazarlığının ilk yıllarında Endülüs'ü kendine mekân seçen ve konu edinen çok sayıda oyun kaleme almıştı: *Nazife* (1876), *Tarık yahut Endülüs'ün Fethi* (1879), *İbn Musa* (1880) ve *Tezer yahut Melik Abdurrahmani's-sâlis* (1880). Laurent Mignon'un belirttiği gibi bu seçim Abdülhak Hâmid'in millilik ve “millî tiyatro” anlayışına oldukça uygundu (*Ana Metne Taşınan Dipnotlar*, 136). Endülüs'ü anlatmak ona Hristiyanlar karşısında Müslümanları anlatmak, iki medeniyeti ve dini karşılaştırmak ve İslam'ı yüceltmek şansı veriyordu. Endülüs özelindeki Arap-Avrupa karşılaşmasını, muhtemelen Osmanlı'nın Batı'yla karşılaşmasının ve bunun sonucunda oluşan dönüştürücü gerilimin bir benzeri olarak görüyordu. Endülüs'teki İslam başarısıysa hem söz konusu karşılaşma ve gerilim içinde İslam'ın üstünlüğünün vurgulanmasını sağlıyor; hem de İslam birliği fikrinin bir millî kimlik mayası olarak önerilmesi yaklaşımına zemin veriyordu. Neticede Endülüs, İslam'ı bir kimlik temeli almak için eşsiz bir mekân sunuyordu. Yine Mignon'un sözleriyle:

Endülüs vurgusu, belli bir ölçüde de, Avrupa'da yaygın olan İslam'a karşı tutuma bir cevap olmuştur. Ernest Renan

1 Dönem içinde Arap kültürünün yüceltilmesi ve örnek gösterilmesi sık karşılaşılan bir durumdur. Bunu Namık Kemal'de görmek için bkz. Altuğ, *Namık Kemal'in Modernlik Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik*.

gibi aydınların İslam'ın terakkiye engel olduğunu iddia ettikleri bir çağda, bu söylemin farkında olan Osmanlı aydınları Endülüs'ü seçmekle İslam'ın ilerlemekle eşanlamlı olduğu bir çağa dikkat çekmişlerdir (136).

Tarık, İslam tarihinin efsanevi kahramanlarından Tarık bin Ziyad'ın Emeviler döneminde Endülüs'ü fethini anlatır ve Hâmid'in birbirini takip eden Endülüs oyunları içinde en meşhur olanıdır. Oyunda, büyük komutan Musa bin Nurayr, halifenin emri olmasa da, Endülüs'ü fethetmek niyetindedir. Bu fethin kumandanlığı için en uygun aday kızı Zehra'nın aşık olduğu Tarık'tır. Zehra, bir önceki savaşta Tarık'ın hayatını kurtarmış, aralarında ilk aşk kıvılcımları böylece çıkmıştır. Bu durumun farkında olan Musa, Tarık'a, onu kızıyla evlendireceğine dair bir imada bulunarak Endülüs'e gönderir.

İspanya Kralı Rodrik acımasız ve halkını umursamayan kötü bir hükümdardır. Zaten İspanyol ordusu da bu kötü yönetimin altında acınacak bir haldedir. Rodrik'in komutanlarından Culyanus (Julianus), Rodrik'ten nefret ettiği için Septe'yi savaşmadan Araplara bırakır ve ertesinde Tarık zafer kazanır. Culyanus ihtida eder, Müslim ismini alır. Tarık nişan hediyesi olarak Rodrik'in kellesini Musa'ya gönderir. Bundan sonra bir kırılma anı gerçekleşecek, Musa bekleme emri vermesine rağmen Tarık daha başka yerler fethetmek amacıyla ilerlemeye devam edecektir.

Tarık'ın kendi kontrolünden çıktığı hissi hem Musa'yı kızdırır hem de genç komutanın bağımsız tavrı Musa'nın çevresinde ciddi yankı bulur. Tarık tutuklanır. Bunun için çeşitli sebepler sunulsa da esas meselenin Musa'nın Tarık'ı kıskanması olduğunu anlarız. Fakat bir süre sonra Musa bin Nurayr hatasından dönüp Tarık'ı affedecek ve hatta sözünde durup Zehra'yı Tarık'a verecektir. Böylece oyun mutlu

sonla biter, vatan için her şeyini feda etmeye hazır olma hali ödüllendirilir.

Tarık yapı itibariyle *Gornag*'la benzerlikler taşır. Bunların en önemlisi Tarık'ın Nerses gibi erdem timsali ve milliliği temsil etmeye uygun bir karakter olarak çizilmesi ve onun, yani oyunun ana kahramanının, vatan için verdiği mücadeleden kurulumasıdır. Fakat bu benzerlik kötü karakterler için aynı ölçüde kuvvetli değildir. *Gornag*'da kötü içten seçilmiş, bu yönüyle bir tür hainlik anlatısı kurulmuş; *Tarık*'taysa mutlak kötü Hristiyanlar arasında seçilerek iyiyle kötü karakter arasındaki karşıtlık Müslümanlarla Hristiyanlar arasındaki karşıtlığa bire bir yansıtılmıştır. Zaten oyundaki iyi Hristiyan kahramanlar (Culyanus, Kraliçe ve Azra) ihtida edip, Müslüman isimleri alırlar. *Tarık*'ta Musa, Tarık'ın başarısını çekemeyerek bir an "hain" kategorisine dahil olsa da, bu hatasından çabuk dönecek, böylece burada "kardeşler arasındaki çatışma" *Gornag*'daki kadar önem arz etmeyecektir.

Burada da melodramatik masum-şeytani karşıtlığının anlatıda kuvvetle belirleyici olduğu ama aynı zamanda *Gornag*'da olduğu gibi bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Masum, millilik yolunda her türlü fedakârlığı yapmaya hazır bir kahramana, şeytani ise milli olanın düşmanına dönüşmüştür. Melodramatik ahlâkın kurucu merkezi olan "erdem olarak masumiyet", "erdem olarak vatan sevgisi" halini almıştır. Buna bağlı olarak aşk için kendini feda etmenin yerini, vatan için feda etmek tutmaktadır. Öte yandan kahramanlar düzeyinde de bir kayma olmuş, aşırı duygulu histerik kadın kahramanın merkezî rolü, romantik erkek kahramana geçmiştir.

Tarık'ta hemen dikkat çeken noktaların başında, yazarın, kahramanların uzun monologlarından faydalanarak sık sık, bir "öğreten adam" edasıyla, uzun uzadıya tarih anlatması ve

anlatılan tarihle beraber karakterlerin İslam ahlâkı, devlete hizmet etmenin kutsallığı, İslam'a hizmetin insaniyete hizmet olduğu, eşitlik vs. gibi konularda görüş bildirmesidir. Burada temel vurgunun İslam için fedakârlığın eşsizliği ve İslam devletinin yüceltilmesi için her şeyi feda etmenin en yüce değer olduğu söylenebilir. Yani genelde iyi ve kötü söyleminin oyun içinde kurulduğu kahraman monologlarında, bu kez fazladan bir tür tarih dersi de yerleştirilmiş, değerler Arap-İslam tarihi içinden tanımlanmaya çalışılmıştır. Zehra, Tarık'a hemen oyunun başında İslam'ın şerefini yükseltmek için Tarık'ı bile feda etmekten asla kaçınmayacağını söyler. Böylelikle oyun içinde bir değerler hiyerarşisinin zaman geçirilmeden oluşturulduğu ve eserin tüketicisine iletiildiği görülmektedir.

Ama oluşturulan bu feda söylemine rağmen, oyunda Tarık her şekliyle ödüllendirilmiştir. Yani, oyun boyunca en çok karşımıza çıkan, oyuncuların sürekli tekrarladığı ve vatan sevgisi retorığının en çok işlenen motifi olan "kendini vatan için feda etme" fikri pratiğe dönüşmemiştir. Tarık hem 'Endülüs'ü hem Zehra'yı fethedecek, Musa bin Nurayr'ı bile dize getirecektir.

Tarık'ta da, *Gornag*'da olduğu gibi melodramdan çıkma fırsatları kullanılmamıştır. Örneğin, oyunun en ilginç hallerinden biri Zehra'nın yakın arkadaşı Sulha'nın da Tarık'a âşık olduğunun ortaya çıkmasıyla gelişir. Zehra, yoldaşı bildiği Sulha'nın bu halini anlamaya çalışır ve İslami yoldaşıktan dolayı ona Tarık'ın sevgisini paylaşmayı önerir:

Zehra: Seninle bir ma'sukluyuz, Sulhâ, Cenabı Hak'dan bir talili olmayı da niyaz edelim! Bil ki ben elimden gelen şeylerde senin şeriken olacağım. [...] Sana "İslamiyetle insaniyeti tasvir edelim" dedim; işte tekrar ediyorum. Zehra, gücünün yettiği şeylerde, seninle telvemdir (99-100).

Zehra, görüldüğü gibi, dinî temelli kardeşliği aşkını paylaşacak kadar önemli bulmaktadır. Onun bu samimi önerisi özellikle oyun sonu için garip bir aşk üçgeni yaratacaktır. Ama Hâmid, bu üçgenin üzerine gitmeye çekinir ve Sulha'yı hastalık vasıtasıyla ölüme yollayarak işlerin çetrefilleşmesine izin vermez. Böylece hem Zehra okuyucunun gözünde yücelmiş olur, hem de oyun sonunda erdemin ve mutluluğun yeniden tesisi haline şüphe düşürülmez.

Tarık, *Gornag*'a kıyasla oyun akışı bakımından melodramatik yapıya daha uygundur. İki gencin oyun başından itibaren müesses olan karşılıklı ve masum aşkı Tarık'ın savaşa gitmesi ve orada başına gelenlerle krize girer ama oyun sonunda yeniden tesis edilir. Öte yandan burada melodramlarda görülen edilgenlik hali de İslam referanslı milliliğin kurucu değer olmasıyla beraber farklı bir surette tezahür etmiştir. Zehra da Tarık da kavuşmak için bir çaba göstermeye çekinirler çünkü vatan sevgisi ve bunun yarattığı ahlâk onları aşk konusunda harekete geçmekten men eder.

Oyunun dil özelliklerine baktığımızda, *Gornag*'da olduğu gibi yüceltici ve şatafatlı bir söyleyişin (*grandiose language*) hâkim olduğunu görürüz. Kahramanlar sürekli aşırı coşku ve süslü bir biçimde konuşurlar ve bir hiyerarşi içinde önce vatan sevgisini ve vatan için kendini kurban etmeyi, sonra da aşkı ve aşk yolunda feda olmayı yüceltirler. Özellikle Müslüman kadın kahramanlar (Zehra ve Sulha) birer ahlâkî norm üretme makinesi gibi kullanılmışlardır, sürekli kendilerini ve başkalarını yargılamakta işlevsel değer yargıları ortaya koyarlar. Bu dile koşut kurulan retorik, melodramların genel özelliğine uygun olarak yaftalayıcı ve yargılayıcıdır. Kahramanlar sürekli kendileri ve diğerleri hakkında şüpheyi mahal bırakmayacak sıfatlarla değerlendirmelerde bulunurlar. Özellikle, düşman taraf yargılanırken bu retorik tüm kuvvetiyle işler:

Zehra: Müslim'den işittiğıme göre kocanız Kral Rodrik kendinden başka kimseyi sevmez, kimseyi düşünmez, devlet ve millet sözü ettirmez, gece gündüz güzellerle oturur kalkar, mevki uğrunda cehennemi göze alır, mâbut diyerek taca tapar, hep kendi havasında, halkı düşünmekten çok sevdaya boyun eğer, eğlence ve sefahat düşkünü, ululuk, büyüklük mağruru bir hükümdarmış (86).

Görüldüğü gibi, *Tarık*, *Gornag*'a kıyasla melodramatik muhayyileden nasibini daha çok almış ve klasik melodramın araçlarının daha yoğun kullanıldığı bir oyundur. Özellikle bir aşk hikâyesinin vatan meselesine eklenmesi ve bu aşk hikâyesinin klasik melodramın akışına uygun olarak gelişmesi bu farklılığı sağlamıştır. Ama iki oyun da, melodramın ahlâkçılığına sonuna kadar sadık kalmıştır; *Gornag*'da Ermeni, *Tarık*'ta İslam milli birliği fikri de bu ahlâkçılığın siyasi zeminini oluşturmuştur.

Şimdi biri Ermenice biri Türkçe yazılmış ve konuları çok benzer iki oyuna bakalım ve sonra trajedi-melodram karşıtlığında trajedi olamamanın Osmanlı örneğinde ne anlama geldiğini kavramaya çalışalım.

Moğolları anlatmak: Madalyonun aynı yüzünde *Kara Topraklar* ve *Celâleddin Harzemşah*

Bu alt bölümde inceleyeceğim ilk oyun olan *Sev Hoğar* (*Kara Topraklar*) 19. yüzyılın en önemli Ermeni yazar ve şairlerinden Bedros Turyan tarafından 1867 yılında yazılmıştır. Hikâye temel olarak Moğolların, Timurlenk önderliğinde Sebastia'yı yani Sivas'ı işgal edişini anlatır. İkinci oyun olan, Namık Kemal'in 1884 yılında kaleme aldığı *Celâleddin Harzemşah* ise Cengiz önderliğindeki Moğolların Harzemşah krallığını yıkışını hikâye eder. Söz konusu iki eserde de

“Moğol” figürü kilit bir rol oynar.

İki eserde de bugün bizim Moğol olarak adlandırdığımız bu gruplara “Tatarlar” denmektedir. Ama sadece isimlendirme değil Moğolların anlatılış biçimi de oldukça benzerdir. İki oyunda da işgalci Moğollar eşi benzeri görülmemiş bir bela veya kötülüğün saf hali gibi resmedilirler. Buradaki anlatma biçiminin Moğolları mitleştirici bir yön taşıdığı söylenebilir; öyle ki anlatılarak hatırlanan tarih çift taraflı bir savaştan çok bir tür doğal afetin, gazabın, nedensiz bir belanın tarihi gibidir. Oyunlarda Moğollar hakkında çok az bilgi verilmesi, Moğol karakterlerin çok az sahnede faal rol oynamaları bu mitik algılayışı kolaylaştırır. Neticede “Tatar belası” iki oyunda da genel itibariyle silik ama korkutucu bir hayal olarak kalır.²

Fakat iki oyun arasındaki yakınlık sadece benzer şekilde Moğol işgallerini konu ediniyor olmaları değildir; ortada hem kurmaca yapışı hem de üslup bakımından dikkat çekici başka koşutluklar vardır. Öncelikle, hem *KT* hem de *CH* birer yenilgi, yukarıda da belirtildiği gibi dönemin trajedi karşılığı kullanılan sözcüğüyle “facia” kurgusu üzerine yapılandırılmıştır. İkisi de bir yenilgi sahnesiyle başlar ve bir yenilgi sahnesiyle sona erer.

KT’da Prenses Nazenik’in babası Sivas şehri prensi Norayr ve kocası komutan Vağenak savaşa gitmiş ve yıllar önce ortadan kaybolmuştur. Sarayda senelerdir bir matem havası vardır. Oyunun başladığı gün büyük bir tesadüf eseri Norayr ve kör olmuş bir şekilde Vağenak kente dönerler. Fakat bu dönüşün yarattığı heyecan kısa sürer, zira Moğolların Sivas önünde olduğu haber alınmıştır. Halk da askerler de yorgundur ama Norayr kentini kavgasız teslim edecek

2 Bu iki olayın Osmanlı’nın parçalı toplumsal hafızasında yer alış biçimi ve özellikle Timur’un Sivas’ta yaptıklarının Ermeni ve Türk yazarlar tarafından farklı hatırlanış ve üretiliş biçimleri ayrıca tartışmaya değerdir.

bir komutan değildir. Acılı bir savaş olur ve bir başka önemli komutan olan Vaçe'nin yaptığı hainlik neticesinde savaş kaybedilir. Moğollar taş taş üstünde bırakmaz. Oyunun sonunda yerle bir olmuş savaş meydanında Nazenik, Vağenak ve Norayr buluşurlar. Vağenak yaralıdır, Nazenik bıçağı Vağenak'ın karnından çıkarıp kendine saplar. Norayr esir edilmiş ve zincire vurulmuştur. Çok geçmeden yaralı ve ölmek üzere olduğunu öğreniriz. Bu sürede Vağenak ruhunu teslim eder. En sonda sahneye gelen Timurlenk, biraz da küçümseyici bir ifadeyle “babanı mı istersin, vatanını mı?” diye sorduğunda, kocasını kaybetmiş Nazenik direnmeye devam eder ve “vatanımı” diye cevap verir. Timurlenk bu cevaptan etkilenerek Norayr ve Nazenik'i bağışlar ve oradan uzaklaştırır. Fakat bu durum kurtuluş getirmez zira iki kahraman da ölmek üzeredir. Oyunun sonunda, Nazenik'in “Biz Ermeni'yiz” şeklinde bağırmasıyla perde iner. Sonuçta oyunda hep şikâyet edilen şey yine olmuştur: Gurur kaybedilmemiş ama Ermenistan da kör kaderini yenememiş, bireysel drama toplumsal dram örtüşmüştür.³

CH da bir yenilgi sahnesiyle başlar. Bu sefer yenilginin sebebi ünlü Moğol hükümdarı Cengiz'dir. Hükümdar Mehmet Harzemşah, Cengiz'den kaçmaktadır. Ama oyunun henüz başında, şehzadesinin ve karısının Cengiz tarafından öldürüldüğünü duyup inme sonucu hakkın rahmetine kavuşur. Zaten babasına savaşmak yerine kaçmayı tercih ettiği için öfkeli olan Celaleddin böylece Moğollara karşı mücadele etmek için imkân bulur ve İslam birliğini, İslam topraklarını savunmak için savaşa tutuşur. Önce karısını ve çocuğunu savaşta kaybeder. Bu nokta önemlidir çünkü bu ölümler Celaleddin'in karısı ve çocuğunu göz göre göre derede ölü-

3 KT'nin sonunda oyunun olay örgüsünden bağımsız alegorik bir bölüm daha vardır. Burada Ermenistan, Sefillik, Aşk gibi simgesel karakterler söylerler. Bu bölümün amacı, oyunun vermek istediği duyguyu ve dersi iyice berkitmek olmalıdır.

me terk etmesiyle gerçekleşmiştir. Zira bulundukları yere varmak üzere olan Moğollardan kahraman karısının da isteğiyle ancak böyle kaçabilmiştir. Burada Neyyire de Nazenik gibi kendisini korkusuzca feda etmekte, kendi canını kocasının kimliğinde cisimlenen vatanı için kurban etmektedir. Celaleddin tüm üzüntüsüne rağmen kahramanca mücadelesine devam eder. Bu arada karısına tıpatıp benzeyen Mihricihan ile evlenir. Her şey yolunda giderken bir önceki oyundaki Vaçe'nin muadili olan Şehzade Gıyaseddin'in hainliğiyle rüzgâr tersine döner. Moğollara karşı savunma zayıflar, üstüne İslam güçleri arasına ayrılık girer. Oyunun sonu yine yenilgidir. Celaleddin öldürülür, karısı Mihricihan, kocasının kanla yazılmış ve İslam birliği isteyen vasiyetini güvendiği birine vererek intihar eder. Buradaki vasiyet, Nazenik'in oyun sonundaki çılgınlığının muadili, yenilginin bir son olmadığını, mücadelenin bitmediğini gösteren bir işarettir.

Özetlerin de bir ölçüde yansıttığı gibi iki oyun da değer yargıları sistematığını Moğollar karşısında verilen mücadele aracılığıyla kendini duyuran bir tür milli kimlik üzerinden kurmaktadır. *KT*'da sürekli Ermenistan, Ermenistan'ın kötü kaderi, Ermenistan sevgisi, Ermeni olmanın anlamı üzerine konuşulur; milli kimliğe duyulan sınırsız sevgi yüceltilir. *CH*'da ise Ermeni olma vurgusunun yerinde Müslüman olma vurgusu vardır; savaşmanın ve direnmenin kaynağı Müslüman olmaktan geçer. *CH* bütün Müslümanları birleştirmek, Moğollara karşı Müslüman topraklarını savunmak ister. Onun için felaket sadece Harzemşah'ı değil herhangi bir Müslüman toprağını Moğollara teslim etmektir. Neticede iki oyunda da toplumsal kimliği yaratan temel öge (Ermenilik ve Müslümanlık) törensel bir şekilde yüceltilmektedir.

Buradaki yüceltmenin en önemli araçlarından biri vatan hainliğinin en büyük günah olarak sunulmasıdır. İki oyunda da Moğollara karşı savunmada esasında hiçbir yanlışlık

olmadığını görürüz, her şey yolunda gitmektedir ve zafer yakındır, ta ki bir hain çıkıp davayı satana kadar. Bu noktadan sonra yenilgi durumu hızla gelişir. Görüldüğü gibi yenilgi dış kaynaklı değildir, tam tersine kişisel çıkarını düşünen birinin hainliğinin sonucudur. Yenilgi kurgusuna rağmen adalet mekanizması çalışır, yaptığı hainin yanına da kalmaz, cezasını bulur. Ama bu cezalandırma oyunun faciasıyla bitmesini engelleyemez.

Bu bağlamda iki oyunun bir başka ortak noktası ise vatan hainliğinin tam aksinde konumlanmış kendini feda etme izleğidir. Hem *KT*'da hem de *CH*'da iyi tarafta olan tüm önemli karakterler kendilerini korkusuzca feda ederler. Bu izleğin en kuvvetle hissedildiği yer oyun sonlarıdır. Yenilginin kesinleştiği anda gelen kurban olma sahnesi, oyundan çıkan ahlâkî dersi berkitir ve yaratılmak istenen duygusal ortamı zirveye taşır. Kurbanın kendi canından vazgeçtiği yerde ise vatansever kahramanlar için ümit ışığı parlamaktadır. Ermenistan ya da İslam coğrafyası için mücadele devam edecektir; yani oyun sonunda apaçık ortaya çıkan yenilgi kendini kurban etmenin yüceltilmesiyle tam tersi bir duyguya bel verir, gelecekteki zaferin habercisi olur.

Milli kimlik, vatan hainliği ve kendini feda etme izleklerinden de anlaşılacağı gibi burada incelenen tarihsel dramalarda tepe noktada bir erdem ifşaatı, bir ahlâkî ders bulunmaktadır. Oyunların tüm amacı söz konusu erdemin kuvvetle ifade edilmesi ve bu ifade içinde o erdemin algılanışını belirleyecek bir coşku ortamı yaratmaktır. Yani neredeyse tüm plan okuru ya da seyirciyi o erdem duygusuyla doldurmak, onunla etkilemek ve metnin ya da seyrin bittiği yerde “duygusal ve ahlâkî bir yük”le göndermektir. Bu, bir önceki bölümde de gördüğümüz gibi, dönemin popüler türü melodramın odaklarından biridir. Peter Brooks'un ifadesiyle söylersek melodramatik oyun “topluluğun erdemli olanın

ve şeytaninin nerede olduğunu bilmesiyle, açıkça kavramasıyla biter". Birinci oyunda Ermenistan'ın kötü kaderine hü- zünle, direnmenin kutsallığıyla, en önemli şeyin onu savun- mak olduğu hissi yaratılmakta; ikincide en önemli erdemın ve kutsalın Müslüman vatanın savunulması olduğu, hainli- ğin ise bu savunmaya ihanet etmekle eşlendiği görülmekte- dir. Bu bağlamda bir tür kahramanlığın, bu kahramanlık yö- nünde eylemenin yüceltilmesi söz konusudur.

Oysa "trajik"⁴ olmak ya da Aristocu anlamda trajedinin kahramanı olmak bu kolay değer savunusunun ve kahra- manlık anlayışının çok uzağında durur. Trajik bir yapı tem- el olarak bir çatışmaya dayanır ve bu oyunlarda gördüğü- müz türden bir olumlama yerine, kahraman oyunun sonun- da kendi eyleminin şekillendiremeyeceği, dışına çıkamaya- cağı neredeyse kutsal bir düzen olduğunun farkına varır ve ancak böylece bir uzlaşma gerçekleşir.

Yine bir önceki bölümde gördüğümüz üzere Brooks'un belirttiği gibi melodram bir "şaşırtma estetiği" üzerinden yū- rür ve tüketicisini hayrete düşürme çabası üzerinden gelişir. Bu tavır, melodramı dışavurumcu bir tür haline getirir. Bu dışavurumda temel mesele oyunun merkezini oluşturan ahlâkî sorunu olabildiğince açık ve kuvvetli ortaya koymaktır:

Melodram (...) dışavurumcu bir biçime sahiptir. Melodram karakterleri tekrar tekrar ahlâkî durumlarını ve şartlarını, niyetlerini ve güdülerini, iyiliklerini ve kötülüklerini dile getirirler. Oyun, uğraştığı ahlâkî sorunların tam ifadesini bulmaya çalışır, ki tipik bir özelliktir bu. Esasında mesele bu sorunu oluşturan kavramların temiz ve çok sade bir ha- le getirilmesidir (Brooks, 56).

4 Burada herhangi bir yanlış anlamayı engellemek için "trajik" olanla kastedile- nin neoklasik trajediyle bir alakası olmadığını, İkinci Bölüm'de de gösterme- ye çalıştığım gibi neoklasik trajedinin, Yunan trajedisinin imkânlarını öldüren bir yapıya sahip olduğu unutulmamalıdır.

Melodramatik oyunun dramaturjisi bu dışavurumcu tavrı olabildiğince kuvvetli vermek için yüksek, etkili, abartılı şekillendirilir. Ama sadece abartılı bir sahneleme söz konusu değildir, iki oyunda da gördüğümüz gibi kadınların intiharları, kör olmalar, hıyanetler, sürekli gözyaşı, abartılı vatan sevgisi nutukları hissi hep yukarıda tutmak için oradadır. Bu his bizzat oyunun iç dinamiklerince üretilmez; zaten en baştan oradadır ve yeri geldiğinde tekrar tekrar dilendirilir. Zira melodramda ne iyinin ne kötü-şeytanın hali ve hareket nedeni sebeplendirmeye ihtiyaç duymaz. Bunlar, orada, öylece baştan beri vardırırlar. Oysa trajedide suç da ceza da sebeplendirilir, hatta oyunun odağını bu sebeplendirme oluşturur. Zira bütün her şeyi başlatan, Aristo'nun terimiyle, ciddi bir ahlâkî kuralın yıkılması, bir trajik hatadır (*hamartia*) (bkz. Frye, 117). Mesele, trajik hatadan öznenin ne kadar sorumlu olduğudur. Burada incelenen oyunlarda kötü de iyi de, verilmek istenen hissi doğurtacak şekilde, oradadır; dışarıdan belirlenmiş iyi olma durumu kahraman için zaten baştan belli bir eylemin üreticisi olur. Yani trajik bir seçim asla söz konusu değildir; seçilecek olan baba ya da vatan toprağı olsa bile, bu trajik bir seçim değildir. İyinin apaçık olduğu bu oyunlarda umut hiçbir zaman bitmez; hele oyun dışında tastamam devam eder. Tiyatrodan çıkan Ermenistan ya da İslam aşkıyla dopdolu çıkmıştır çünkü.

Melodramatik oyunun retorığı de aynı yönde şekillenir. Brooks'un deyimiyle "melodramatik ifade 'gerçeklik ilkesi'ni oluşturan her şeyi kırar"; kahramanların duygusal halini ve ahlâkî tavrını "açık, inceltilmemiş ve hatta çocuksu" bir şekilde dile getirir. Bu durum burada şimdiye kadar incelenen dört oyunda da geçerlidir. Karakterler açık, tek yönlü ve keskin hatlarla çizilmiş, iyi ile kötü arasına net bir ayırım çekilmiş, bir tür bölünmüşlüğü ima edecek hiçbir muğlaklık

birakılmamıştır. Söz konusu karakterlerin ağzından çıkan her söz abartılı, ağdalıdır ve en önemlisi mutlaktır.

Trajedi temel olarak bir çatışma durumu üzerine kurulur. Trajik kahraman maliyeti acı ve korku doğuracak şekilde bu çatışmanın içinde pozisyon almaya, çok zaman da bir seçim yapmaya zorlanır. Robert Bechtold Heilman'ın da belirttiğine göre, trajik seçimin üç farklı şekli vardır: İki dışsal zorunluluk (*imperative*) arasında, bir dışsal zorunluluk ve bir içsel itki (*impulse*) arasında ve iki içsel itki arasında (Heilman, 9-14). Bu seçim zorluğu karakterlerin iç dünyasında da bir bölünmüşlüğe, bir yarılmaya işaret eder ve oyunun bütün odağını bu bölünme oluşturur. Bu, kahraman için verimli bir sorgulama alanı açar. Burada incelenen dört oyunda da bu tür bir bölünme oyunların yüceltilmiş kahramanları için mümkün değildir. Dışsal zorunluluk tektir, vatan sevmek durumundadır. Aşk ya da zayıflık gibi içsel itkiler ise ya sesleri duyulmayacak kadar zayıf olarak vardır ya da vatan-millet-din sevgisi varken kolayca ikincilleşirler. Trajik hale en yakın duran, ilginçtir ki, kötünün temsilcisi olan vatan haini tipidir. Abartılı çizilmiş ve kötülük etiketi kurgusal bir meşrulaştırma aranmadan üzerine yapıştırılmış bu tipte sezdiğimiz uzak trajedi imkânı da bir ahlâksızlık-kötülük söylemine bağlanarak etkisizleştirilmiştir. Haller, duygular, itkiler arasında bölünmüşlüğü olmadığı yerde insan psikolojisinin ya da bir tür iç yaşamın olduğu da söylenemez. Psikolojik çatışmanın yerini, Peter Brooks'un da belirttiği gibi mutlak iyi ile mutlak kötü arasındaki işaretler savaşı almıştır (46).

Önemli bir başka nokta ise Turyan'ın ve Namık Kemal'in oyunlarının birer facia hikâyesi anlatıyor olmasıdır. İlginçtir ki, yukarıda da belirtildiği gibi "facia" 19. yüzyılda "trajedi" karşılığı kullanılan bir sözcüktür. Bu tercüme ironiktir çünkü Heilman'ın gösterdiği gibi trajedi tam da faciayı def etmiş olmakla melodramdan ayrılmaktadır; buna göre

trajediyle facia tastamam ayrı kutuplarda bulunurlar. Heilman'ın sözleriyle:

“Faciada, ne oluyorsa dışarıdan gelir, trajedide içeriden. Faciada biz kurbanızdır, trajedide başkalarının ya da kendimizin kurbanlarını biz yaratırız” (Heilman, 29).

Değişmeyen, yüceltilen ya da yerin dibine batırılan kahramanlar; yazarın metnin devinimini göz ardı ederek dışarıdan dayattığı ve tekrar tekrar dile getirdiği bir değerler sistemi ve seyirciye seçim hakkı tanımayan romantik coşku içinde trajedi yaşayamaz. Yine Heilman'ın sözleriyle:

“Bir oyunda, eğer kahraman öncesinde ve sonrasında, olan bitenin ne hakkında olduğunu bilmiyorsa, eğer seçimi otomatik ve emek harcanmadan oluyorsa ya da belli bir akış içinde herhangi bir alternatifin farkında olmadan devam etmeyi içeriyorsa, o oyuna trajedi demek zordur” (Heilmann, 15).

Dolayısıyla burada incelediğimiz son iki “facia”nın ikisi de iddialarının aksine trajedi olarak değerlendirmek anlamlı değildir. Tam belli bir ahlâkî tavrı okuyucuya ya da seyirciye geçirmek amacıyla yapılandırılmış bu metinler, klasik melodramın bütün imâlarıyla malûdür: “Yoğun bir duygusalığa düşkünlük; ahlâkî kutupluluk ve şemacılık; varlığın, durumların ve eylemlerin uç hallerde bulunması; açık yapılan hainlik; iyiye eziyet edilmesi ve erdemin sonunda ödüllendirilmesi; abartılı ve ölçüsüz bir ifade; karanlık entrikalar, şüpheli bekleyişler, nefes kesen baht dönüşleri” (Brooks, 12-13).

Burada bir diğer ilginç nokta da hem Turyan'ın hem de Namık Kemal'in ciddi şekilde Victor Hugo etkisinde olmasıdır. Namık Kemal, *CH*'a yazdığı mukaddimede bunu açıkça belirtmektedir. Ama iki yazar arasında bizim için daha

önemli bir ortaklık Hugo'nun dönem tiyatrosuna getirdiği temel yeniliğin ikisinde de olmamasıdır. İkinci Bölüm'de de üzerinde durulduğu gibi, bu yenilik saf bir trajedi ya da komedi yazmak yerine, hayat ikisini de aynı anda içerdiğinden ve herhangi bir sıradan vakada iki unsur bir arada bulunabileceğinden sentez bir tür, trajikomedî yaratmaktadır. Oysa komik unsur Turyan'da da Namık Kemal'de de yoktur. Hugo'dan miras aldıkları, olsa olsa, onun daha çok klasiklerden devraldığı ağıdalı üslup ve devir içinde yükselişte olan melodram retoriğidir.

Bir önceki bölümde ve bu bölümde melodramatik metinlerin ahlâkçılığının siyasal imalarla dolu olduğunu söyledim. Şimdi incelemeye çalıştığım tarihsel dramlarda ise melodram belli tarihlerden seçilen hikâyelere atfedilerek daha açık bir siyasal işlev kazanmaktadır. Esasında tarihsel dramının tiyatro tarihi boyunca çok sık karşılaştığımız yaygın bir işlevi vardır: Yazıldığı gün için bir toplumsal-politik eleştiri olması, güncel içinde dile getirilemeyen için örtülü bir ifade alanı açması ve böylece seyircinin bugününe seslenecek yeni bir dil bulması. Herbert Lindenberger'in sözleriyle:

“Seyirci ve drama arasındaki değiş tokuş olasılıkları sınırsızdır: [Konusunu tarihten alan] bir oyun vatanseverlik duygularını onaylama veya tutuşturmaya yarayabilir (V. Henry), bir kralı olası tehlikeler karşısında uyarabilir (*Gorbuduc*), kralı pohpohlayabilir (*Machbeth*) ya da bir kralı ya da güçlü bir figürü seyircinin gözünden düşürmeye çalışabilir” (*The Crucible*) (6).

Burada incelediğimiz dört oyun için de bu türden bir tavrın bulunduğu söylenebilir. Buna göre, hem vatanseverlik duyguları “tutuşturulmaya” çalışılmakta hem de mücadelenin kaybedilmesi asla halkın kendisinden, halkın kendi kimliğine ve kudretine inançsızlıktan kaynaklanmadığı

vurgulanmaktadır. Tam tersine –eğer varsa– yenilginin nedeni, hükümrân konumunda bulunan üst düzey yöneticilerin hıyanetidir. Böylelikle zafer ve yenilgi için adres gösterildiği iddia edilebilir.

Fakat bu eleştirinin öteki yüzünde bütün bu tarihsel dramların da tarihi bir “yukarıdakilerin tarihi” olarak algılaması söz konusudur. Yani tüm saflığına, inancına rağmen savaşın esas kahramanları asla sıradan insanlar değil; yine hükümdarlık seçkinleri, muktedirlerdir. Dolayısıyla yergi de övgü de aynı sınıf içindir; bu bağlamda ne Beşiktaşlıyan ne Hâmid ne Turyan ne de Namık Kemal siyasal eylem için yeni ve radikal bir alan açmaktadır. Esasında tarihsel dram sınıfına alacağımız pek çok başka yapıtta da aynı algılama geçerlidir. Hugo’nun Cromwell’den başlayan bütün tarihsel oyunları da, Shakespeare’in bütün ünlü oyunları da yukarıdakilere ait tarihsel dramlardır ve buradaki eleştiri tüm bu oyunlara da yöneltilebilir. Ama bunlar melodram olmadıkları, trajediye yakın durdukları için hem yüksek sınıfın büyük kahramanlarını hem de kahramanlık meselesinin kendisini sorgulanır kılarak farklılaşmaktadır.

Öte yandan anlatılan olayın tarihsel olmasının ve kahramanlıklarıyla tanınan seçkinlerin anlatılmasının yazarın üzerinde durduğu meseleyi yüceltici, büyütücü, kutsallaştırıcı bir etki yaptığı söylenebilir. Bu bölümde şimdiye kadar incelediğimiz dört oyunda da olduğu gibi, olayın tarihten alınması ve yüksek sınıflar arasında geçmesi vurgu yapılan duygunun, söylenmek istenen şeyin şatafatlı ve kudretli olmasını sağlamaktadır. Bu şatafatlılığa oyunların olay akışı, üslup özellikleri ve retorik de eşlik eder.

Tarihin bu şekilde, yani iyiliği ve kötülüğü keskin hatlarla çizilmiş, belli bir millete bağlı seçkinlerin yarattığı bir şatafatlı hikâye olarak ele alınması metinlerdeki ahlâkî şekillendirme çabasının etkin bir aracı olarak da dikkat çekicidir.

Bu noktada okuyucu ya da seyirci için kendisini özdeşleştirebileceği kimlik apaçık ve kuvvetle ortaya konulmuş demektir. Yani kahramanların “büyüklük”ü hem şaşırtma estetiğinin imkânlarını arttırmakta hem de ahlâkî mesajın –bu kahramanlara ve onların taşıdığı ahlâka hayran seyirci/okuyucu karşısında– daha kuvvetli verilmesini sağlamaktadır.

Toparlayacak olursak buraya kadar incelediğim tarihsel dramlarda trajik değil melodramatik yapının hikâyelerin ifade edilme biçimini belirlediği, modern trajedinin kahramana ve eserin tüketicisine sunduğu karar verme, içe bakma ve böylelikle özneleşme imkânlarının bu oyunlarda olmadığı, kullanılan melodram yapısının (ya da en azından temel melodramatik özelliklerin) yazarın vermek istediği ahlâkî mesajı ve tekbiçimli bir dünya algısını anlatmakta işlevsel olduğu ve vakanın tarihsel bir plan içinde işlenmesinin milli kimliğin yüceltilmesi şeklinde özetleyebileceğimiz ahlâkî mesaja siyasal yeni bir boyut kazandırdığı ve bu mesajın iletimini kolaylaştırdığı söylenebilir.

Şimdi odağı millilik ekseninde olmayan ve farklı bir siyasal imkâna göz kırpan bir tarihsel dram olan Şemseddin Sami'nin *Gâve* adlı oyununu inceleyelim ve ardından tarihsel dramın dönem içindeki siyasal işlevlerini bütün oyunlara beraberce bakarak değerlendirelim.

Başka bir tarihsel dramın kıyısında: *Gâve*

Buraya kadar anlatılan tarihsel dramlar melodramın imkânlarını kullanarak keskin bir ayrıştırma aracı olarak milli kimliği (Ermenilik ve İslamlık) kurmaya çalışıyor, bu milli kimliği temsil edene kutsallık, karşısında durana kötülük atfederek kesif bir düşmanlık hissi örgütlüyor ve neticede müstakbel ulus-devletlerin anlatısal zeminini hazırlıyordu. Bu genel tarihsel anlatı tavrı, dönem içinde neredeyse hiç ih-

lal edilmemiştir. Yine de bu yapıya istisna teşkil eden oyunlar bulunabilir. İşte Şemseddin Sami'nin *Gâve*'si böyle istisnai bir oyundur.

Şemseddin Sami 1871'de 21 yaşındayken İstanbul'a geldi. Yeni Osmanlıların önde gelenlerinden Ebüzziya Tevfik Bey onun Osmanlı'nın başkentinde ilk tanıştığı insanlar arasındaydı. Genç adam bu tanışıklık sayesinde, hiçbir zaman resmî üyesi olmasa da, Genç Osmanlı çevresiyle yakınlaştı ve dönemin tartışmalarının içinde yer aldı; benzeri zor görölür entelektüel bilgi birikimiyle bu çevrede saygınlık kazandı.

Arnavut asıllı yazar, Osmanlı başkentindeki ilk yıllarında İstanbul'un tiyatro hayatının önemli aktörlerinden biri haline geldi. 1873'te Hagop Vartovyan'ın Tiyatro-i Osmani kumpanyasını geliştirmek ve denetlemek için kurulan edebi heyetin üyesi oldu. Tam o yıllarda art arda üç de oyun kaleme aldı: *Besa yahut Ahde Vefa* (1874), *Seydi Yahya* (1875) ve *Gâve* (1876). Bu oyunlardan ilki Arnavut kültürünün bir alışkanlığı olan ölüm yemini "besa"yı anlatıyordu, son ikisi tarihsel dramlardı.

Sami, burada inceleyeceğimiz *Gâve*'nin "İfâde-i Merâm" bölümünde oyununu bir "fâcia-i tarihîye" olarak nitelemiş, oyunun tarihsel kaynağı olarak bir İran klasığı olan Firdevsi'nin *Şehname*'sini göstermiştir (255). Ona göre her ne kadar tarihsel dramlarda Shakespeare ve Hugo'nun yönlendirmesiyle tarihe sadık kalmak bir gereklilik olsa da, kendisinin kaynağı temel olarak "esatir"e dayandığından burada böyle bir sadakat aramanın mümkünatı yoktur. Sami bu efsaneyi değiştirerek oyunlaştırdığı için kendini bir açıklamaya zorunlu hissetmiş gibidir.

Bu ilginç nottan önceyse Sami bir başka uyarı daha yapmaktadır. Uyarı, *Gâve*'nin milli sayılıp sayılamayacağı hakkındadır:

Bundan evvel neşr olunan bir eserimin mukaddimesinde tarih-i eslafın millî facialara mebhus-ün anı olacak vaka-yi ile dolu olduğundan bahs eylemiştim. Bu faciaya pek de millî denilemezse de, madem ki mebhus-ün anı tevarih-i eslaf ve edebiyat-ı İslamiyede meşhur ve mütevatirdir, yine –bir dereceye kadar– millî sayılsa gerektir (255).

Bu oldukça ilginç bir uyarıdır. “Pek de millî denilemez” bir oyunun milli olarak sınıflandırılmasını isteyen Şemseddin Sami bu uyarıyı neden yapmıştır? Bu sorunun cevabını verebilmek için oyuna daha yakından bakmak gerekiyor.

Oyunda, İran topraklarını işgal etmiş ve Cemşid’in tahtını ele geçirmiş korkunç hükümdar Dahhâk, cem ayini yapanların ortadan kaldırılmasını istemekte, yerine kendi dini olan marperestliği (yılana taparlık) koymayı amaçlamaktadır. Bunun için halkın üzerinde büyük bir baskı kurmuştur. Bir gün rüyasını tabir eden mübidlerin sözlerine uyarak yılanlara her gün iki koyun ciğeri yerine iki insan beyni verilmesine karar verir. Bunlar ilk olarak cem ayininde vazgeçmemekte direnenlerin çocukları olacaktır. Dahhâk’ın kararı halkta huzursuzluğu iyice arttırır.

Öte yandan oyunun başından beri saray içi sırlarla karşı karşıyayızdır. Dahhâk’ın kâhyası 16 yıldır sadece kendisinden başka kimsenin bilmediği bir sırrı saklamaktadır. Sırrın bir yandan saraya getirdiği ve babalık ettiği Perviz’le öte yandan kraliçe Mehrû ile alakalı olduğunu anlarız. Burada okuyucuya Perviz’in Mehrû’nun 16 yıl önce kaybettiği oğlu olabileceği şüphesi hissettirilir. Bu arada Dahhâk’ın kendi kızı olduğunu zannettiği oysa Cemşid’in oğlunun kızı olan ve annesi tarafından Mehrû’ya emanet edilmiş prenses Hübçehr ile Perviz arasında masum bir aşk alevlenmektedir. Ama Dahhâk kızını cem ayini taraftarlarına yapılan zulmün yürütücüsü Kahtân’a vermek istemektedir. Hübçehr babası-

nın bu isteğini reddedip Perviz'le evlenmek istediğini söylediğinde kızına karşı çok sevgisiz olan Dahhâk hem Perviz'in hem de Hübçehr'in yılanlara kurban edilmesine hükmeder.

Her şey fena durumdayken bir kurtarıcı olarak demirci Gâve ortaya çıkacaktır. Zulme karşı duracağının sinyali ni vermiş olan demirci, iki çocuğu da yılanlara kurban edilmek için elinden alınınca, kaybedecek bir şeyi kalmadığını anlamış, iktidara karşı isyan bayrağını açmıştır. Gâve, oyunun sonunda kendi oğlu Rüstem, Perviz'le birlikte kurban edilecekken, halkla birlikte sarayı basar ve Dahhâk'ı öldürerek zulmü bitirir.⁵

Oyunun sonu sürprizlerin açığa çıktığı yerdir. Perviz'in Mehrû'nun oğlu, Cemşid'in vârisi Feridun olduğu anlaşılır. Hübçehr ise Dahhâk'ın değil, meğer Mehrû'nun biraderinin kızıdır. Feridun böylece hem aşkına hem de hakkı olan iktidara kavuşmuş olur. Böylece zulmün baskısı altında değiştirilmek zorunda kalınmış kimlikler aslını bulmuş, iyilerin kazandığı yerde yalanı devam ettirmenin gereği kalmamıştır.

Gâve'nin oyun akışı buraya kadar incelediğimiz oyunlara kıyasla farklıdır, çünkü iki ayrı düzeye sahiptir. Birinci düzeyde, melodramatik oyun akışı büyük ölçüde işlemektedir. Birer iyilik ve masumiyet timsali olarak sunulan Hübçehr ve Perviz arasındaki saf aşk, kötülüğü kendinden menkul zalim Dahhâk'ın dahliyle zedelenir ve imkânsızlaşır. Oyun sonunda kötünün bertaraf edilmesiyle kriz giderilir, âşıklar kavuşur ve masumiyet yeniden tesis edilir.

İkinci düzeyde ise Gâve'nin hikâyesi vardır. Oyuna son iki perdede dahil olan Gâve, önce giderek artan zulme dayanmaya çalışır ama iki çocuğu da elinden alınıp dayanacak gücü kalmayınca isyan eder. İki ayrı düzey oyun sonunda bir-

5 Oyun Fransız İhtilali'ne benzediği için II. Meşrutiyet'in ardından sıklıkla sahnelenmiştir (Töre, 33).

leşir ve mutlu sona ulaşılır. Bu iki düzeyli akışta buraya kadar incelediğim oyunlardan en farklı unsur, kötülüğün evin (sarayın) içinde oluşu, kurtarıcının dışarıdan gelişidir.

Aslında *Gâve*'de de melodramatik dil, üslup ve retorik –buraya kadar incelediğimiz oyunlara kıyasla zayıf olmakla beraber– yine işlevseldir. Ama bu işlev söz ettiğim iki düzeyden sadece birincisi için geçerlidir. İki genç âşık hem kaderlerine ağlar, hem dünyanın kötülüğünü lanetler, hem de beraber ölme hayali kurarlar:

Hübçehr: (Perviz'in elinden tutarak me'yusane) Perviz! Muradımız ya beraber yaşamak yahut beraber ölmek değil miydi? İşte beraber öleceğiz! İşte muradımıza nâil olduk!

Perviz: Evet! Bu da bizim için bir saadettir! Hususiyile benim için büyük bir saadettir! Çünkü benim bundan başka bir ümidim yoktu!... Aşkıınıza feda olmak! Ah ne büyük devlet! (302-303).

Dolayısıyla melodramatik ahlâkçılık da *Gâve*'de bir önceki bölümde gördüğümüz şekilde işlemektedir. Saf iyiyle saf kötü arasında kurulmuş çatışma hattı, iyinin zulüm karşısındaki edilgenliği ve aşk için kendini kurban etmenin ve beraber ölme gitmenin yüceltilmesi oyunun ilk düzeyini belirleyen anlatı hattı olur. Bu noktada kahramanların yine iç yaşamı olmayan, değişmeyen birer tipten ibaret olması bu anlatı hattındaki melodramatik ahlâkçılığın sonuçlarındandır.

Ama oyunun ikinci düzeyinde işler değişmektedir. Bu düzeyde melodramatik dil ve retorik nispeten geriye çekilmiş, buna bağlı olarak melodramatik ahlâkçılık yön değiştirmiştir. *Gâve*, kendinden önce yazılmış, konusunu büyük kahramanların epik eylemlerinden ve eşsiz fedakârlıklarından alan oyunlardan farklıdır. Özetten de anlaşılabileceği gibi, Demirci *Gâve*'nin isyanı vatan ya da aşka yüklenen ve melodramın tüm “aşırılık hali” kullanılarak meşrulaştırılan bir

yüce anlamdan kaynaklanmaz. Gâve, iktidarın keyfi tahakkümünde en çok ezilen ve her şeyini kaybetmeye mahkûm edilmiş bir kahramandır ve ancak başka yolu kalmadığında isyan eder:

Gâve: (Kemâl-i yeisle) Ah! Evlatlarım!... (Bir vakit ağladıktan sonra). Yok! Buna tahammül olunmaz! İşte! Şimdi tahammül olunmamanın sırası geldi!... (Heyecan ile önlüğünü çıkarıp, dükkânın bir köşesinde bulunan bir uzun değneğe geçirerek ve en büyük çekicini eline alarak) Artık ne olursa olsun! (341).

Öte yandan, Gâve'nin en dikkat çekici yönü o güne kadar yazılmış tarihsel dramlardan farklı olarak kurtarıcının soyu olmayan ve alt sınıftan gelen bir isyankâr olmasıdır. Yukarıda incelediğim oyunlarda görüldüğü gibi dönem içinde tarihsel dramların neredeyse hepsi üst sınıfların hikâyesini anlatır ve romantik kahraman da bu sınıfların içinden çıkar. Oysa, Demirci Gâve tek derdi çocuklarına ekmek götürmek olan bir emekçidir.

Gâve'de yan yana gelen bu iki düzey ve sonuçta Gâve'nin bir kahraman olarak öne çıkması, oyunu siyasal bakımdan üstte incelediğimiz diğer tarihsel dramlardan farklılaştırır. Fırat Güllü'ye göre Gâve doğrudan Saltanat eleştirisi içermekte ve bunu benzerlerinden farklı bir şekilde yapmaktadır:

Oyundaki Dehhak figürünün konumu, modernleşen iktidar aygıtı içerisindeki Osmanlı sultanlarıinkiyle benzerlik taşır. 19. yüzyılda kaçınılmaz olarak modernleşen yönetim usullerinin bir sonucu olarak padişah mutlak otorite olma özelliğini artık sürdürememekte ve iktidarını bu yeni yöntemlerin bilgisine vâkıf “modern bürokratlar” ile paylaşmak zorunda kalmaktadır. Oyundaki Dehhak da, yukarıda

sunduğumuz modele uygun biçimde, iktidarın tek hâkimi olarak değil, daha çok acımasız saray ulehasını ve onların uzantısı olan inzibat güçlerini de içine alan geniş bir baskı aygıtının en önemli dişlisi olarak sunulur. [...] İktidar simgesinin bu tür bir sunumu, Yeni Osmanlılar tarafından yapılan benzer girişimlerle kıyaslandığında, tiyatro sahnesinde “iktidar”ı çok daha gerçekçi biçimde sunan, radikal bir temsiliyet biçimidir. Ebüzziya Tevfik’in “Ecel-i Kaza”sında ya da Namık Kemal’in “Gülnehal”inde iktidarın merkezden taşraya kaydırılarak sorgulanması, bu vesileyle padişah ve yüksek bürokrasiye yönelik eleştirel imgelerin doğrudan değil dolaylı olarak ortaya konması tercih edilmiştir. Oysa bu oyunda Sami mekânsal değil tarihsel bir kaydırma yapmakta, Firdevsî’nin dekoru arkasına gizlenmiş bir şekilde hükümdar ve saray bürokrasisini doğrudan radikal bir eleştiriye tâbi tutmaktadır (Güllü, “Gâve”: Şemseddin Sami’den Osmanlı Tiyatrosunu Politikleştirme Yolunda Özgün Bir Girişim”, 375).

Güllü’ye göre bu, dönem içinde politik tiyatro adına yeni bir tavidir. Melodramatik muhayyilenin, Meşrutiyet’in ah-lâkı olduğunu ve merkezî iktidara karşı bir muhalefeti ve iktidarı paylaşma arzusunu dile getirdiğini söylemiştim. Ama, Güllü’nün dediğine koşut olarak, gerçekten Gâve’deki eleştiri dozu hem iktidarın resmedilişi hem de muhalefetin çizimi bakımından çok daha kuvvetlidir. Kurtarıcının sarayın (evin) içinden değil dışarıdan gelmesi ve onun saf ve edilgen bir masum değil her şeyini kaybetmiş bir isyankâr olması sadece bir yetki paylaşımı talebini değil, merkezî iktidarın köklü değişimine dair bir talebi ifade eder. Ama, burada daha önemli nokta, bu talebin melodramatik tarihsel dramların millilik hattında kurduğu ayrışma hattını darmadağın etmesidir. İstenen, bir milli kimlik etrafında toplanmak ve bu

milli kimliğe onun için kendini feda edecek kadar bağlanmak değildir; sadece zulmün sona ermesi ve tüm halk için halk önderliğinde adaletin tesis edilmesidir.

Tam da burada, oyunun özetini vermeden önce sorduğum soruya dönebiliriz. Şemseddin Sami millilik meselesi hakkında söz konusu uyarıyı yapmakta ve oyununu bu sınıflandırma dahilinde algılanmasını istemektedir, çünkü *Gâve* millilik retorikine yaklaşılmaya çalışırken anlattığı hikâyeyle bu retorikten ayrılmaktadır ve dönem içinde millilik sahasında ayrılmak hâkim ideolojiyi yazarın karşısına alması anlamına gelecektir. Dolayısıyla bu önsöz oyunun, melodramatik muhayyilede tecessüm eden dönemin hâkim havasından uzaklaşması karşısında gelecek tepkileri yumuşatmak adına stratejik bir adım olarak yorumlanabilir.

Duygu Köksal'ın söylediği gibi “Ne kadar aynılığa, bütünlüğe ve devamlılığa işaret ederse etsin, millî kimliği kurmak (yazmak) ancak belli gerilimlere razı olmakla mümkündür” (59). *Gâve* öncesi incelediğim tarihsel dramlarda bu gerilim milli olan-olmayan hattında şekillenmiştir ve bu, sınıfsal meseleleri neredeyse hiç dikkate almayan, tam tersine hem sınıf hem statü farklarını millilik potasında eriterek bir meşruluk zemini oluşturan bir gerilimdir. Burada ortaya çıkan, gerilimin yönü değiştiğinde, tıpkı *Gâve*'de olduğu gibi, millilik fikrine zarar veren, onun meşruluk zeminini ortadan kaldıran bir başka imkânın doğabildiğidir. Bu imkânda hem melodramatik ahlâkçılık yön ve hedef değiştirmekte, hem de yine *Gâve*'de olduğu gibi melodramatik muhayyilede boşluklar oluşarak (oyunda iki farklı anlatı düzeyinin oluşması gibi) eserin üreticisinin ahlâkî tekel konumu sarsılmaktadır.

Tüm incelediğimiz oyunları beraberce ele aldığımızda, istisnalara rağmen, Türkçe ve Ermenicede tarihsel melodramların açık ve keskin hatlarla çizilmiş bir siyasal muhayyile-

si olduğunu görüyoruz. İlk dört oyunda gördüğümüz genel özelliklere baktığımızda, söz konusu oyunların doğrudan Osmanlı kamusundaki bir çatışmayı dillendirdiğini söyleyebiliriz. Zira bu metinler içinde metnin hedefi olan toplumsal gruplar bellidir ve metinlerin duygu dünyası bu gruplar dışındakilerin ulaşımına kapalıdır. Bunu pratikte de görmek mümkündür. Örneğin, Beşiktaşlıyan'ın, Turyan'ın, Terziyan'ın vd. yazdığı Ermenice tarihsel dramlar, Birinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, Vartovyan'ın Osmanlı Kumpanyası'nda sadece Ermeni seyirciye oynanmıştır. Bu kapalılık kamusal alandaki çatışmanın doğrudan bir yansıması olarak; yükselen milliyetçi değerlerin, Osmanlı toplumunu çatışmaya götüren dinamiklerin bir yansıması olarak görülebilir. Buna göre bu tür, yani (melodramatik) tarihsel dram, kamusal alanın failleri arasında modern bir düşmanlığa işaret eder. Zira birbirine yakın yıllarda, yan yana yaşayan, ortak gerilimleri aynı mekânda tecrübe eden yazarların tarihi ve tarihsel kahramanları birbirine bu denli yakın kavramaları ve sunmaları; onları "millî" facianın büyük direnişçisi, en büyük erdemin taşıyıcısı ve kendini kurban etmekten kaçınmayan kahramanlar olarak algılamaları ve sunmaları en kolay tarihsel melodram yapısı içinde mümkün olabilmıştır. Melodramın keskin ve açık karşıtlıklar içinden kurulan yapısı belli bir tarihin ve o tarih içinde kurulan milliliklerden birini bembeyaz diğerini kapkara gösterme gücüyle doludur. Bu yapı, birine yüzde yüz meşruiyet verirken, karşısındakini mutlak kötülüğün temsilcisi yapar. Burada melodramatik ahlâk, Brooks'un da belirttiği gibi, karşıdakini anlamanın bütün yollarını kapatır ve onun tamamen ortadan kaldırılıp sahneden atılmasını talep eder. Bu çerçevede Ermenice ve Türkçe tarihsel dramları yan yana okumak bize, büyük bir savaş çağrısının meydana kapladığını ve bu çağrının toplumsal alanda hızla bir çatışmayı örgütlediğini gösterir.

Dönem içinde trajedinin açacağı imkânlar kullanılmamışsa, biraz da bu çatışma havasına uymadığı için kullanılmamıştır. Birlik yerine bölünmeyi, çatışma yerine konuşmayı, tekillik yerine çoğulluğu, saf inanç yerine kararsızlığı öne çıkaran trajik muhayyile ne merkezî iktidara karşı yetki paylaşımı talebiyle isyan etmeyi ne de Osmanlı milletlerini boğaz boğaza getirecek romantik milliliği destekleyecek ve kuvvetlendirecek bir türsel donanıma sahip değildir.

Bir sonraki bölümde, melodramların ve tarihsel dramların temsil ettiği dünyanın alternatifi bir dünyayı temsil ettiği iddiasıyla, modern Osmanlı tiyatrosu dahilinde yazılmış komedileri inceleyeceğim.

**Komediler: Bir Başka Osmanlı
Mümkün müydü?**

Üçüncü ve Dördüncü Bölüm’de “melodramatik muhayyile”nin temel kurucusu olduğu bir tiyatro edebiyatının Osmanlı’nın modern tiyatro deneyiminde ne kadar hâkim olduğunu gördük. Bu muhayyile; kanın ve gözyaşının, aşkın ve deliliğin, intiharın ve ölümün temel kurucuları olduğu bir estetiğe evsahipliği yapıyor, bununla tüketicisini (okur ya da seyirci) yazarın sunduğu ahlâkî-politik algı dünyasına kul olmaya davet ediyor ve tüketici bu kulluğa direnmediği ölçüde oyun, melodramın sunduğu tüm dil, üslup ve retorik imkânlarını kullanarak onu bir tür dramatik sarhoşluğa mahkûm ediyordu. Sarhoşluğun kurucusu, oyunların retorikine hiç sakınılmadan ve hatta seyircinin gözünün içine soka soka yerleştirilmiş bir romantik yüceltme mekanizmasıydı. Bu mekanizma içinde aşkın nesnesi (sevgili ya da vatan) hiç durmadan yüceltilirken kurban olma eylemi mekanizmayı işletiyordu. Yani, aşk ya da vatan için ölen, deliren, intihar eden, sakat kalan, ağlayan, acı çeken kahraman kendini kurban ederken uğruna kurban olduğu değerleri sonsuz bir romantizmle ulaştırıyordu.

Bu bölümde, çalışma bağlamında en önemli siyasal anlamı halkların birbiriyle konuşma imkânını örtmek, diyalog yollarını kapatmak, hatta tekil bir ahlâkî-politik söylemi dayatarak dilsizleştirmek olan söz konusu muhayyilenin dönem içinde ne kadar kuvvetli olsa da tek olmadığını; ötekiyle konuşmaya ve onu anlamaya uzak durmayan, söyleşme imkânlarını kapamayan tam tersine açan, ahlâkçı olsa da bu ahlâkî müzakere etmekten çekinmeyen, “biz”in kutsallığını bozmak pahasına ciddi bir eleştirel potansiyelin taşıyıcısı olan başka bir türsel yapının, adıyla söylersek Molière-Goldoni etkisinden oluşmuş komedinin de, Osmanlı’nın modern dramatik alanında işler olduğunu göreceğiz.

Osmanlı dramatik edebiyatında, hem Türkçede hem de Ermenicede, komedi oyunların sayısı melodramlara kıyasla çok daha azdır. Birinci Bölüm’de de gördüğümüz gibi Ermenicede, Venedik Mikhitarist Manastırı’nın oluşturduğu gelenek üzerine dramatik yazarlık daha çok tarihsel dramlar üzerine kurulmuş, komedi ikinci planda kalmıştır. Örneğin, bir önceki bölümde *Gornag* adlı oyununu incelediğim modern Ermeni tiyatrosunun kurucu babası Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, dört tarihsel dramın yanında sadece yarım kalmış bir komedi yazmıştır. Beşiktaşlıyan’ın yoldaşı Sırabyon Hekimyan da tarihsel dramlar yazmış ama komedi yazmayı tercih etmemiştir. 19. yüzyılda Ermenice komedinin ilk ciddi ürünlerini görmek için 1860’ların sonunu Hagop Baronyan’ı beklemek gerekecektir. Ama öte yandan dikkat çeken şey tercümeler ve uyarlamalar açısından görece bir bolluk olduğudur. Çok sayıda komedi metni Ermeniceye çevrilmiş ya da uyarlanmış, sahnelenmiş ve özellikle Molière’in oyunları nispeten erken tarihlerden itibaren basılma şansı bulmuştur.

Benzer bir tablo Türkçe dramatik edebiyat için de geçerlidir. Telif eserler içinde, Niyazi Akı, 19. yüzyıl sonuna kadar Türkçede yayımlanmış 23 adet komedi saymıştır. Bu,

Osmanlıcadaki toplam ürün sayısının büyüklüğüyle kıyasladığımızda oldukça küçük bir rakamdır. Söz konusu oyunlar “etki derecesine göre azdan çoğa doğru Scribe, Goldoni ve Molière”in (50) gölgesinde yazılmış komedilerdir. Akl’ya göre görece az sayıdaki bu Türkçe komediler Molière’i aşamamış ve derinleşememiştir. Bunun yanında, oynanan oyunlara baktığımızda, Ermenicede olduğu gibi Türkçede de çok sayıda çeviri komedinin sahneye konulduğu ve basılıp yayımlandığı görülmektedir.

Komedilerin ikincil kaldığı bu tabloda, bölümü Ahmet Midhat ve Hagop Baronyan’ın eserleri üzerinden yapılandırmaya çalışacağım. Melodramın tuzacağına düşmemiş, komik olanın hem derin bir eleştirme gücü hem de farklı olan ötekiyle müzakere açma potansiyeli olduğunun bilincinde olan bu iki yazarı beraber okumanın, bize Osmanlı’nın dönüşümünün başka bir yüzünü göstereceği umudundayım. Bu yüz bir yandan Osmanlı’nın içinde bulunduğu krizin yarattığı fırsatlara muhabbetle bakan, bu bağlamda değişimden korkmayan ama o değişimin eleştiricisi olmaktan da vazgeçmeyen bir yüzdür. Midhat ve Baronyan bu bağlamda ulusun büyük öncüleri gibi değil, değişen bir piyasanın müzakereye yatkın failleri gibi düşünülebilirler.

Piyasa metaforu ve buna bağlı olarak yazarları bu piyasanın failleri ve metin içeriklerini değiş tokuş araçları olarak düşünmek, dönemin komedilerini anlamak adına zihin açıcı olabilir. Zira, 18. ve 19. yüzyılda komedinin yükselişinin modern piyasanın yükselişiyle azımsanmayacak bir koşutluğu vardır. Osmanlı yazarlarının –özellikle Ahmet Midhat ve Hagop Baronyan’ın– etkilendiği Fransız ve İtalyan komedileri genel olarak gündelik hayatın ve bunun en önemli unsuru olarak ticaretin işin içine karıştığı metinlerdir. Burada özellikle Carlo Goldoni’nin Venedik’te yeni bir kamusal alan kurulurken yepyeni bir tiyatro ve tiyatro edebiyatı yaratma-

sı Osmanlı'daki komedilerin işlevini anlamamız için de ilham vericidir. Franco Fido, *Nuova Guida a Goldoni* (Goldoni İçin Yeni Rehber) adlı kitabında tiyatrodaki gerçekçiliğin doğuşuyla ticaret burjuvazisinin yükselişinin nasıl birbiriyle çakışan süreçler olduğunu göstermekte ve İtalya'da halk tiyatrosu olan *Commedia dell'arte*'den Goldoni önderliğinde gerçekçi komediye geçişte ticaretin belirleyici olduğunun altını çizmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı'nın büyük ticaret ortağı olan Venedik'te, 18. yüzyıl tiyatrosu bir şekilde büyük bir ticaret anlatısı olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, Goldoni bir serbest tüccarlar düzeni yazarıdır ve hatta bu düzenin yeni dünya algısının ifadecisidir. Onun yazdığı oyunlara temel mekân olarak seçtiği hanlar, lokantalar ve kahvehaneler ticaret etrafında kümelenmiş bir toplumsallaşmayı yansıtır. İtalya'nın yazarlık geçinmeyi, yani yazdığının ticaretiyle hayatını sürdürmeyi başarmış ilk yazarı olan Goldoni (Jonard, 4), yeni ekonomik düzenin ticaret ahlâkını oyunlarına yoğun şekilde taşımıştır. Jonard'ın sözleriyle "[Goldoni'nin] edebiyat anlayışının altında yatan şey toplumun ekonomik vizyonudur ve bu edebiyat anlayışının şekillendirdiği komediler ticaret burjuvazisinin ideolojisini onaylar" (53). Bu bağlamda Goldoni tiyatrosu örneğinde olduğu gibi, klasik komedinin dönüşen ekonominin yarattığı yeni kamusal alanı yansıtan bir yapı olduğu düşünülebilir.

Osmanlı 19. yüzyılı büyük bir küreselleşme yüzyılıdır.¹ İmparatorluğun dış ticaret hacmi yüzyıl boyunca yaklaşık 50 kat artmış, liman kentleri hızla metropolleşmiş ve hem küresel hem yerel bazlı yeni ticaret ve toplumsal iletişim alanları açılmıştır. Bu bağlamda yeni oluşan ticaret kültürünün kendine yeni ifade araçları gereksindiği düşünülebilir. Bu noktada modernleşmenin bir vechesi olarak küresel ti-

1 19. yüzyılın 20. yüzyıldan daha hızlı bir küreselleşme asrı olduğunun altını çizmek gerekir.

caretteki artışın derin bir tepkiyle karşılanmadığı, yereldeki kültür tarafından kültürel değişimin başka boyutlarına kıyasla çok daha kolayca içselleştirildiği de bilinmektedir.² Gelişen piyasa kültürü aynı ortamı tecrübe eden farklı kimliklerden failerle konuşmayı, pazarlık yapmayı, müzakere-ler yürütmeyi ve sonunda bir değiş tokuşta anlaşmayı gerekli kılmaktadır.

İkinci Bölüm'de de belirttiğim gibi aslında tiyatro hem bu küreselleşme sürecinde ithal edilmiş bir kültürel ürün hem de söz konusu sürecin bir yansıtıcısıdır. Romantizm kadar gerçekçiliğin de gündemde olduğu ve Osmanlı entelektüelinin klasik edebiyatın gerçek hayattan uzaklığı konusunda oldukça eleştirel bakmaya başladığı bu dönemde,³ dramatik edebiyat sadece yükselen milliyetçiliklerin değil, komediler vasıtasıyla kamusal alanda bir diyalog ve müzakere talebinin de dillendiricisi olmuştur. Bu nedenle, komedi, Osmanlı'nın bu karmaşık yüzyılında modern kamusal alanda devinen Osmanlı toplumunun (piyاسasının) öznelerinin müzakere (pazarlık) süreçlerini yansıtan bir türsel araç olarak düşünülebilir. Bu bağlamda milliyetçiliklerin karşısına küreselleşmenin ve piyasanın müzakereyi öne çıkaran tavrı dikilmişse; melodramatik muhayyilenin ayıran ve kapatan ahlâkçılığının karşısına da komedinin müzakere ve pazarlık etmeyi ve bunun sonucunda bir değiş tokuşta anlaşmayı benimseyen tavrı dikilmiştir.

Bu bölümde tartışmaya Türk Edebiyatı tarihlerinde her zaman –aksi yöndeki kanıtlara rağmen– ilk Türkçe oyun kabul edilen *Şair Evlenmesi* üzerinde durarak başlayacağım. Sonra, dönemin en önemli komedi yazarı ve mizahçısı ol-

2 Bu dönemde yaşanan hızlı küreselleşmeye tepki Türkiye'de İttihat Terakki ve akabinde Cumhuriyet dönemi anlayışının bir ürünüdür.

3 Namık Kemal örneği için. bkz. Altuğ, *Namık Kemal'in Modernlik Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik*.

duğuna inandığım Hagop Baronyan'ın *Adamnapuyjin Aravelyan* (*Şark Dişçisi*) adlı eserini inceleyeceğim. Baronyan'la Ahmet Midhat'ı yan yana okumak için bir sonraki altbölümün konusu Ahmet Midhat'ın iki komedisi *Açıkbaş* ve *Çengi Yahut Dâniş Çelebi* olacak. Bölümü, yine Baronyan'ın *Bağdassar Ağpar* adlı oyununu inceleyerek sonlandıracağım.

Uzlaşma peşinde bir erken komedi:

Şair Evlenmesi

Şinasi'nin sarayda oynanması için yazdığı ama bilinmeyen bir sebepten temsil edilme şansı bulamayan öncü oyunu *Şair Evlenmesi*, tek perdelik kısa bir farstır. Oyunda Müştak Bey sevdiği Kumru ile evlenmek için aracı kadın Ziba Du-du'ya başvurmuş ve onun aracılığıyla nikâh kıydırtmıştır. Fakat genç âşık oyuna getirilir. Sevdiği Kumru Hanım yerine onun çirkin ve yaşlı ablası Sakine Hanım ile yüzünü görme fırsatı bulamadan evlendirilir. Üstüne hem nikâhı kıyan imam bu nikâha şahitlik eder hem de etraftaki bekçi ve çöpçü gibi diğer görevliler Müştak Bey'i yalancılıkla suçlar. Fakat Müştak Bey, imama rüşvet vererek içine düştüğü tuzaktan kurtulur. İmamın tavır değiştirmesiyle de hem mahalleli hem de görevliler Müştak Bey'in tarafına geçerler ve böylece piyes Müştak Bey'in Kumru Hanım'a kavuşmasıyla, yani mutlu sonla nihayete erer.

Şair Evlenmesi olabildiğince basit ve Molièresk bir tuzak oyunudur. Oyunda Müştak Bey kendisine kurulan tuzağı basit bir karşı-oyunla alt eder. Sevda Şener'e göre kökenini Latin komedyalarından alan aldatma-entrika komedisi tarzı Molière ile zirvesine ulaşmıştır. Bu oyunlarda “[o]yuna getirmeyle, kandırmayla seyirciyi güldüren durumlar yaratılarak komedinin genel eğlendirme işlevi yerine getirilmiş, aynı zamanda törelerin, âdetlerin dayattığı, doğaya ve insan

haklarına aykırı davranışlar eleştirilmiş olur” (Tiyatroda Yaşam Oyun İlişkisi, 47). Şener’in sözlerine uygun biçimde, bu oyunda da aşk ve evlenme işlerinde araçları kullanma geleneğinin eleştirilmekte olduğu söylenebilir. Zaten Müştak Bey’in yakın arkadaşı Hikmet Bey oyun sonunda bunu apaçık dile getirmektedir: “İşte; kendi menfaati için aşk ve muhabbet tellallığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itimat edenin hali budur” (49).

Ama burada ahlâkî bir ders verilmesinden daha önemli olan şey, oyunun faillerin yürüttüğü bir müzakere süreci içinde şekillenmesi ve –bu müzakere her ne kadar bir ahlâkî dersi içerse de bu dersten daha ziyade öne çıkanın– işlerin müzakere sonucu tatlıya bağlanıyor olmasıdır. Öyle ki burada bir cezalandırma mekanizması bile işlememektedir. Örneğin gayet sahtekâr bir adam olan imam Ebu Laklaka oyun sonunda bırakın cezalandırılmayı, cebi dolu halde sahneden ayrılmaktadır. Ortada cezaya en yakın olarak düşünebileceğimiz şey, Müştak Bey karşısında iş çevirenlerin amaçlarına ulaşamamış olmasıdır.

Şair Evlenmesi, bu haliyle, bize melodramların ve tarihsel dramların mutlakçı ve tüketicisinden sarsılmaz bir bağlılık bekleyen tavrının dışında, hatta karşısında bir tavrın da mümkün olduğunu ima eden kurucu bir oyundur. Oyun, hem müzakere ve pazarlığın herhangi bir anlaşma zemini yaratmanın olmazsa olmazı olduğunu, hem de büyük değer yargılarının bile söz konusu diyalog sürecinde değişime tabi olduğunu hissettirir. İşte tam da bu durum, metinsel strateji bakımından, aşağıda örneklerini inceleyeceğimiz dönem içinde yazılmış komedileri melodramlardan ayıran en temel özelliktir.

Esasında, Birinci Bölüm’de anlatıldığı gibi, müzakerenin kurucu bir strateji olarak öne çıktığı bu komedi damarı Ermeni tiyatrosunu kuran Mikhitarist geleneğinde de vardır. Özel-

likle Venedik'te yazılmış komediler, tarihsel dramların aksine hem sade hem de bazen çok dilli oyunlardır ve ahlâkî-siyasi açıdan genellikle küçümsenen tüccarların maceralarını anlatırlar. Bu tüccarlar bizzat çeşitli ticaret işlerine girer, müzakereler eder ve pek çok komik durumun yaşanmasından sonra bir denge noktasına varırlar. Bu oyunlar da temelde din kaynaklı bir ahlâkî mesaj taşır ama çoğunlukla söz konusu mesajı müzakerelere tabi tutar ve mesajın temsilcisi olduğu ahlâkî sistemin mutlaklaşmasına izin vermezler. Böylelikle söz konusu oyunlar, hem manastırın dünyaya açılan penceresi hem de tarihsel dramların önderliğinde bir büyük ve yüce tarih anlatısı kurma çabasının yırtıldığı yerler olmuştur.

Ticaret ve pazarlık metaforu altında düşünebileceğimiz ve *Şair Evlenmesi* ile erken dönem Mıkhitarist komedilerinde erken örneklerini gördüğümüz bu müzakere arayışı, dramatik edebiyat adına en yoğun üretimin olduğu 1865-1890 yılları arasındaki 25 senelik dönemde Ermenice ve Türkçe komedileri şekillendirecek temel dinamik olacak; en kuvvetli ve olgun örneklerini Hagop Baronyan'ın ve Ahmet Midhat Efendi'nin eserlerinde bulacaktır.

Baronyan milletin haliyle eğleniyor: *Şark Dışçısı*

Hagop Baronyan, 1843 yılında yoksul bir ailenin çocuğu olarak Edirne'de dünyaya geldi. Çalışmak zorunda olduğu için okuyamadı. Ama inatçı bir otodidaktti, imkânsızlıklara ve engellere rağmen kendini geliştirmekten hiçbir zaman vazgeçmedi. Kendi kendine İtalyanca ve Fransızca öğrendi. İlk gençlik yıllarından itibaren, İstanbul'da çıkan pek çok gazete ve dergide yazılarını yayımladı. Daha sonra kendisi bizzat yayıncılık işine girdi, *Poğ Arovodyan* (*Sabah Borusu*), *Yeprad* (*Fırat*), *Meğu* (*Arı*) ve *Tadron* (*Tiyatro*), *Khigar* (*Bilgi*) ve *Dzidzağ* (*Gölüş*) adlı dergileri çıkardı.

Baronyan oyun yazmaya 1865 yılında başladı. İlk ürünü bir Goldoni uyarlaması olan *Yergu Derov Dzara mı* (*İki Efendiye Bir Uşak*) adlı oyundu. Ama Baronyan'ın ilk önemli eseri *Adamnapuyjin Aravelyan* (*Şark Dişçisi*) oldu. 1869'da yazdığı bu beş perdelik oyun, Baronyan'ın –aşağıda inceleyeceğimiz *Bağdasar Ağpar*'la en yetkin örneğini verecek tiyatro yazarlığı macerasında– aynı zamanda ilk profesyonel oyunuydu. Ama metin, tıpkı kendinden 15 yıl sonra yazılacak *Bağdasar Ağpar* gibi, Baronyan'ın ömrü müddetince sahnelenme şansı bulamadı.

Şark Dişçisi'nde Taparnigos, Batılı formel eğitim almamış alaylı bir dişçidir. Kendisinden 15 yaş büyük zengin bir kadın olan Marta'yla evlidir. İkisinin Yeranyag adında zaman modasına uygun yaşama arzusunda ve gösteriş meraklısı bir kızları vardır. Oyunda bütün bu aile fertleri gürültücü, birbirlerine karşı saygısız, yalan söylemekten çekinmeyen ve birbirlerinin arkasından fena oyunlar çeviren kahramanlar olarak sunulur.

Oyun, Marta'nın Taparnigos'u bekleme sahnesiyle açılır. Kadın, evin uşağı Nigo'ya kocasını şikâyet etmektedir. Anlattığına göre, adam, iş bahanesiyle geceleri eve gelmemekte, Marta'yı yalnız bırakmakta ve üstüne onun bu şikâyetlerine hiç kulak asmamaktadır. Taparnigos eve geldiğinde Marta'nın ne kadar haklı olduğunu anlarız. Kadın, uşağa söylediklerini onun yüzüne karşı da tekrarlar, ama adam bunları umursamaz, hatta kadınla dalga geçer. Mesela Marta, evlilik bağının giderek gevşemeye başladığını söylediğinde, “sıcakta öyle olur” der. Aralarında, karı ile koca arasındaki muhabbete dair hiçbir şey kalmamıştır.

Taparnigos mesleği olan dişçilikte beceriksiz ama beceriksizliğinden utanmayan bir adamdır. Batılı eğitim almış dişçilere benzemediği için gurur duyar ve Doğulu yöntemler kullanır: Hastanın ellerini ayaklarını iple bağlar, hasta ağ-

zını kapatamamış diye ağzına tahta koyar, ağrıyan dişi rahat çekebilmek için önce bu dişin yanındaki diğer dişleri çeker!

Taparnigos'u ve evin halini tanıdığımız bu ilk perdeden sonra, işlerin karışacağı ve komedinin dozunun yükseleceği ikinci perdeye geçilir. Bu perdede ilk önce, Taparnigos'un eline, kızı Yeranyag'a âşığı Levon tarafından gönderilmiş bir mektup geçer. Levon, Yeranyag'ı gizli bir buluşmaya davet ediyordur. Aslında Yeranyag, efendi bir genç olan ve dönemin gençlerine pek benzemeyen Markar'la nişanlıdır. Duruma sinirlenen Taparnigos, kızının ağzından Levon'a bir cevap yazıp genç âşığı belli bir saatte eve çağırır. Planı onu bir güzel dövmek ve böylece hem ona hem de kızına haddini bildirmektir. Ama bu arada bir ikinci mektup da Taparnigos'a âşığı Sofi'den gelir. Sofi de buluşmayı ve kocası Tovmas'ı kandırıp beraberce baloya gitmeyi teklif etmektedir. Dişçi, mektubu kendine sesli okurken, odaya gizlice giren Yeranyag, Sofi'nin yazdığı aşk dolu cümleleri duyar ve babasının gizli ilişkisinden haberdar olur.

Taparnigos, Sofi'yle buluşmak için akşam dışarı çıkmak istediğinde Marta izin vermemek için direnir. Komik bir tartışmadan sonra, adam kadının ayaklarını iple bağlayarak evden kaçarcasına çıkar. Annesini bu durumda bulan Yeranyag, duyduklarını talihsiz kadına anlatır ve beraberce Taparnigos'un peşine düşerler. Bu arada Taparnigos, diş çekmek bahanesiyle Sofi'nin evine gitmiştir. Planları, bir şekilde Sofi'nin kocası Tovmas'ı uyutup baloya gitmektir. Kadın adama göre çok gençtir ve yaşlı Tovmas'ı sarhoş edip evden çıkmak çok zor olmaz. Daha sonra eve gelen Marta, Yeranyag, Markar ve hizmetli Nigo, Tovmas'ı uyandırıp olan biteni anlatırlar. Sahnede, Tovmas'la Marta arasında da gizli bir ilişki olduğu imasında bulunulur.

Bu arada Taparnigos, Sofi'nin evinde, hem Sofi'nin kendisine hem de Levon'un Yeranyag'a yazdığı mektubu düşür-

müştür. Marta ve diğerleri bu mektupları bulup okuduğunda, mektuplarda yazılmış mahrem satırlar ortaya dökülür. Böylece bir yandan, Markar, Yeranyag'ın kendisini sevmediğini ve aslında hoppa Levon'u istediğini anlar. Öte yandan, Marta ve beraberindekiler diğer mektubu okuyunca Taparnigos ile Sofi'nin nereye gittiğini öğrenirler ve birer maske temin edip, ikisinin ardından baloya gitmeye karar verirler.

Dördüncü perdedeki balo sahnesi bir karnaval havasında geçer. Marta ve yanındakiler Taparnigos ve Sofi'yle bolca sohbet ederler ama maskeli oldukları için ikisini de tanıyamazlar. Bu arada, Sofi, Taparnigos'un düşürdüğü mektupları geri almak niyetiyle Tovmas'ın cebinden bir mektup çalar. Ama gizlice aşırıldığı, aradığı mektup değildir, Tovmas'a yazılmış eski bir mektuptur.

Oyunun son perdesinde Taparnigos'un evine dönülür. Bu perdede, önce Yeranyag'ın Levon'u beklediğini görürüz. Bir süre sonra Levon gelir. Hemen ardından da oyunun diğer kahramanları eve girer. Taparnigos, bir süre Levon'u döver ama Yeranyag sevdiği genç adamı korur. Taparnigos, bir yandan da Sofi'yi saklamaya çalışmaktadır ama neticede başaramaz ve tüm kahramanlar salonda karşı karşıya gelir. Burada, Sofi'nin Tovmas'ın cebinden aşırıldığı mektup okunur ve zamanında Tovmas ile Marta'nın arasında bir aşk ilişkisi olduğu anlaşılır. Önce kıyamet kopar, kavganın üzerine sahneye gelen Markar meseleyi çözmesi için yargıç tayin edilir:

Taparnigos: Hoş geldin Markar Bey. Sen bizim yargıcımız ol. Bu adam benim karını seviyor. Ben de onunkini. Bu durumda hak kimden yana?

Markar: Siz zaten davayı kapatmışsınız. Kavga etmeye gerek yok, barışın (140).

Markar, Levon'la Yeranyag'ın evlenmesi gerektiğini söyler. Birinci dava böyle çözülür. İkinci davadaysa, Markar'ın

sözlerine uyarak, taraflar karşılıklı hata yaptıklarını kabul edip barışırlar.

Oyunda en çok dikkat çeken unsur, baştan aşağı yalan ve ihanetle dolu metnin, herhangi bir cezalandırma gerektirmeden müzakere süreci sonucu mutlu sonla bitmesidir. Üçüncü bölümde incelediğimiz gibi, melodramlar genellikle mahkeme-vari bir sahneyle sonlanmakta ve bu son sahnede oyunu belirleyen ahlâkın buyurduğu adalet yerini bulmaktadır. *Şark Dişçisi* de benzer bir mahkeme sahnesiyle bitmekte ama melodramlardan farklı olarak kahramanlar karşılıklı müzakere sonucu durumlarına razı olmaktadır. Ne kötü için bir ceza, ne iyi için bir ödül vardır; sadece ortadaki sıkıntıyı giderecek pratik bir çözüm bulunmuştur.

Aslında, incelediğimiz melodramların ve tarihsel dramların sonunda eksik olan tam da bu müzakere durumudur. Bu oyunları çepeçevre kavrayan ve belirleyen mutlakçı ahlâkçılık sonunda kendi adaletini dayatır; tıpkı kahramanların tip ten karaktere geçmesine izin vermediği gibi, bu tiplerin müzakere etmesine de izin vermez. Baronyan'ın oyununda gördüğümüz müzakere sahnesi bu bağlamda yazarın ahlâkının –en azından bir nebze– geriye çekilmesi ve böylelikle mutlakliyetini kaybetmesi anlamına gelmektedir.

Ama bu durum *Şark Dişçisi*'nin belli bir ahlâkî tavır taşımadığı anlamına gelmez. Oyunda Markar tek olumlu kahramandır ve belli bir ahlâkî tavrın sözcüsü olarak tek başına var olur. Hatta, zenginliğe ve eğlenceye düşkün olmayan, eski kıyafetleri Yeranyag'ın nefretini toplayan ve milletin işlerini bütün kişisel çıkarlardan daha çok önemseyen olgun Markar neredeyse oyunun her sahnesinde, tüm çabasına rağmen etkin olamasa da, vardır. Bir yandan, nafile yere Tarnigos ile Marta'nın arasını düzeltmeye çalışır, öte yandan oyunu sürükleyen ihanet zincirlerinin hiçbirine inanmayarak kendince yanlış anlamaları ortaya çıkarmaya çabalar. So-

nunda, dahil olamadığı kumpaslar düzenine ironik bir şekilde yargıç tayin edilir.

Markar'ın olduğu sahnelerde sıklıkla güncel meselelere, özellikle de 1863 yılında ilan edilmiş Ermeni Milli Nizamnamesi'ne⁴ değinilir. Markar, milletini seven bir delikanlıdır ama ortadaki gürültülü ve gösterişçi mücadeleye mesafelidir. “Yaptıkları ne ki? Boş şeyler... Her gün yeni üyeler, yeni sorunlar, yeni davetler, sonu gelmez istifalar, sayısız ret, bitmeyen oylamalar, milyonlarca sıfır. Hepsi bu...” (62) Bütün bu karmaşanın içinde esas meselenin, sınıfsal uçurumun ve ağır fakirliğin unutulduğunu iddia eder. Ona göre, fakir Ermenilerin sorunlarıyla ilgilenmeyen birisi zaten vatanseverliğin ne olduğunu anlayamaz. Genç adam, tüm bunlar içinde ne Ermeni Milli Nizamnamesi'nin ne de başka bir kurumsal gelişmenin işe yarayacağını düşünür.

Markar'ın konumu ve bu konumun oyun içindeki işlenişi iki şekilde yorumlanabilir. Birincisi, Markar'ın eleştirisi, oyundaki diğer kahramanlardan çok Osmanlı'da Ermeni milletinin geçirdiği dönüşümün niteliğine yönelmiştir. Ermeni milletinin özerkliği anlamına gelen yeni anayasa ve bunun etrafında oluşan “milli” kurumlar ve pratikler Markar'ın dilinden eleştirilir. Yani, eleştiri dışı değil, tam tersine, içe yöneliktir ve bu haliyle eserin tüketicisini bir özleştiriyeye davet eder. İkincisi, Markar'ın eleştirilerinin diğer kahramanlar nezdindeki etkisizliği, söz konusu ahlâkî önermelerin ve eleştirilerin –ne kadar doğru olurlarsa olsunlar– gündelik hayata nasıl da uzak olduklarını göstermektedir. Zira, bütün bu büyük politika tartışmalarının içinde kahramanlar kendi gündelik maceralarını yaşamaya devam ederler. Bu noktada da, hem büyük siyasi kavgaların ve çekişmelerin gerçek hayata temas etme kabiliyetlerinin düşüklüğü

4 Ermenicede Milli Nizamname yerine “Milli Anayasa” (*Azkayin Sahmanatrutyun*) denmiştir.

hem de insanların bu meseleleri sadece söz düzeyinde benimseyip, bunlar hakkında derinlikli bir bilinç geliştirmeleri eleştirilmiş olur. Neticede görüldüğü gibi, *Şark Dişçisi* ahlâkî bir tavra sahiptir ama bu tavır otoriter değildir, tam tersine müzakereye yatkın ve eleştiriye açıktır.

Bu bağlamda oyundaki mekân kullanımı söz konusu açıklığı destekler. *Şark Dişçisi* tarihsel dramların ve melodramların içe kapanma eğilimine karşı dışa açılma, kamusal alana çıkma eğilimi taşıyan bir oyundur. Metin, ahlâkî olanın tecessüm ettiği ve masumiyetin korunduğu kapalı mekânlar aramaz. Tam tersine Baronyan, farklı ve ortak kullanıma açık mekânları tercih eder. Özellikle balo sahnesi oyuncuların kendi özerkliklerine sahip failler olarak hareket ettikleri bir kamusal karşılaşma mekânı olarak önemlidir. Zira farklı faillerin eşit müzakeresi, her şeyden önce bu balo mekânı gibi tüm faillere eşit mesafede bulunan ortak toplumsal alanlara ihtiyaç duymaktadır.

Bir sonraki altbölüme geçmeden önce belirtiyim ki, müzakereye ve eleştiriye kapılarını sonuna kadar açan *Şark Dişçisi*'nin yazarı Hagop Baronyan melodramatik ruhun ve bu ruhla dolu tarihsel dramların Ermenice tiyatroyu baştan başa kapladığının farkındadır ve sık sık söz konusu hal ile dalga geçer:

Tiyatroya giden her Ermeni bilir ki, bir melek ve bir ruh, Ermeni oyunlarının olmazsa olmazı gibidir. Dün gece rüyamda Tanrı'yı gördüm, birinin canını almak için bir melek arıyordu. Fakat ortada hiç melek kalmamıştı. Baş melek ona durumu bildirdi, meleklerin hepsi Ermeni oyunlarına gitmişti (Aktaran Parlakian ve Cowe, 10).

Hatta, romanlarından *Medzabadiv Muratsganner*'de (*Pek Şerefli Dilenciler*) de bu “milli trajedi” edebiyatının nasıl bir sektör haline geldiğini ve bu milli duyguların nasıl da birile-

rinden para koparmak için kullanıldığını gösterir; bunu yapan sanatçıları “dilenci” olarak adlandırır. Bu tam da, melodramatik muhayyilenin insanları nasıl körleştirdiğinin ve bu körleşmenin nasıl çıkarlar için kullanıldığının eleştirisidir.

Şimdi, *Şark Dişçisi*’nin önümüze incelikle koyduğu komedi ve müzakere hattının Ahmet Midhat Efendi’nin oyunlarında nasıl işlediğine bakalım.

Ahlâk dersi vermek mi, ahlâkî müzakere etmek mi?

Bir komedi yazarı olarak Ahmet Midhat Efendi

Ahmet Midhat Efendi, tıpkı üstadı Namık Kemal gibi tiyatroya büyük önem vermiş, bu modern sanatın faydasına inanmış ve bu yolda dramatik edebiyatın farklı türlerinde çok sayıda eser üretmiş bir yazardır. Onu, özel olarak dramatik edebiyatta ve genel olarak dönemin modern edebiyatında çağdaşlarından en çok ayıran özellik, onun çok daha pragmatik, gündelik hayata çok daha meraklı ve arkasından hep küçümsemeyle söylenildiği gibi “tüccar ruhlu” olmasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın onu Namık Kemal ile karşılaştırırken söylediği sözler anlamlıdır:

Namık Kemal’da daima münevver kalabalığa hitap vardır. O kalem arkadaşlarıyla, dostlarıyla konuşur. En yalnız bulunduğu anda bile bir takım idealler ve huzursuzluklar aşılıyacağı bir okur yazar kalabalığı karşısında imiş gibi davranır. Mithat Efendi ise bir zamanlar attar çıraklığı yaptığı Mısırçarşısı esnafının içinde, onlarla yarenlik edermiş gibi yazar (445).

Bu çalışma bağlamında, söz konusu tüccar olmaklık hali küçümsenecek bir durum değil, tam tersine edebi ve teatral açıdan bir zenginlik sebebi olarak kabul edilmelidir. Çünkü tam da bu hal, Ahmet Midhat’a müzakere etme ve tekil mut-

lakçı ahlâktan kurtulma şansı vermiştir. Burada sırayla inceleyeceğim iki Ahmet Midhat oyunundan ilki tam da bu tavrı örnekleyecek. Daha sonra inceleyeceğim *Çengi Yâhut Dâniş Çelebi* ise müzakere ile ahlâk vurgusu arasındaki mücadele- nin farklı bir örneğini sunacak.

Ahmet Midhat'ın 1291 yılında yazdığı dört perdelik bir oyun olan *Açıkbaş*, yazarın kaleme aldığı ve bize ulaşmış eserleri arasındaki en dikkat çekici komedidir. Oyunda, 65 yaşındaki Hüsnü Bey'in genç görünme çabasının ve yaşlılığı kabul etmeme halinin başına açtığı komik dertler anlatılır. Hüsnü Bey genç, güzel ve işveli Hesna Hanım'la evlidir ve karısına tutkuyla bağlıdır. Ama Hesna Hanım yaşlı adamla onu sevdiği için değil, kendi menfaati için evlenmiştir ve aslında onun gözü Şehsuvar Bey'in oğlu Numan Bey'dedir.

Hüsnü Bey'in kızı Yekta Hanım, babasının gençlik tutkusunun ve Hesna Hanım'ın bunu kullandığının farkında olan akıllı bir genç kadındır. Fettan Bey'i sevmektedir ama babası Hüsnü Bey kendisini yaşlı hissettireceği zannıyla kızının genç biriyle evlenmesini istememektedir! Üstüne Yekta Hanım'ın üvey annesi (!) Hesna Hanım onun oldukça yaşlı bir adam olan Şehsuvar Bey'le evlenmesi için çabalamaktadır. Hesna Hanım böylece gizli aşkı Numan Bey'le daha sık görüşme şansı bulacağını düşünmektedir.

Yekta Hanım, babası içine düştüğü fena durumun farkına varsın diye çaba gösterir: "Senin karın olacak hanım, beni Şehsuvar Bey'e vermeye çalışmıyor, belki kendisi Şehsuvar Bey'in oğlu Numan Bey'e varmaya çalışıyor" (89). Ama çabası nafiledir, zira babası Hesna Hanım'ın gençliğine ve güzelliğine tutkudur. Zaten daha sonra Hüsnü Bey, kendi kullaklarıyla da Hesna Hanım'ın Numan Bey'i arzuladığını duyar, ama genç karısından vazgeçmeyi bir an bile düşünmez.

Sonunda ortaya Açıkbaş Hoca çıkar. Hoca, uzaklardan İstanbul'a gelmiş ve fal-büyü işindeki başarısıyla kentte bü-

yük şöhret kazanmıştır. Hesna Hanım, Yekta Hanım'ı Fettan Bey'den soğutmak ve kendi kocasının ağzını dilini bağlatıp kendine iyice âşık etmek için bu hocaya başvurmaya karar verir. Aynı şekilde, Hüsnü Bey de genç karısını kendine bağlamak ve Numan'dan gönlünü caydırmak için hocanın kuvvetini çare bilir.

Hesna Hanım ve Hüsnü Bey hocaya gittiklerinde Şehsuvar Bey ve oğlu halihazırda oradadır. Şehsuvar Bey, kendisine yüz vermeyen Yekta Hanım'ın gönlünü kendine çevirmesi için hocaya gelmiştir. Sonuçta hoca hepsine, isteklerini yerine getireceği yönünde söz verir. Şimdi ilk yapacağı, Yekta Hanım'ın aşkını Fettan Bey'den kendi üzerine almak ve sonra onu müşterilerinin istediği birine vermektir. Hesna Hanım ve Hüsnü Bey, bu amaç doğrultusunda hocayı Yekta Hanım'a büyü yapması için evlerine davet ederler.

Davette kendisine sunulan dört başı mamur sofrayla ilgilenmeyen Açıkbaş Hoca vakit geçirmeden ev halkını yataklarına gönderip büyü işine başlar. Evde sadece Yekta Hanım ve Yekta Hanım'ın dadısı Sıdika Hanım uyanık kalmıştır. Yekta Hanım, hocaya Fettan Bey'i sevdiğini itiraf eder: "Canımdan bile çok seviyorum. Çıldıırıyorum efendim" (118). Bundan sonra Açıkbaş'ın aslında Fettan Bey olduğu ve Yekta Hanım'a ulaşmak için böyle bir yol tuttuğu anlaşılır. İstanbul halkının batıl inançlara ve falcı-büyücü-hoca milletine aşırı düşkünlüğü onun bu işi tereyağından kıl çeker gibi yapmasını sağlamıştır.

Açıkbaş Hoca, diğerlerine kızın aşkını kendi üstüne aldığı söyler. Ama bir sorun vardır, aşkı başkasının üstüne veremiyordur! Baba, buna pek inanmaz ama duruma razı olur; sonuçta Açıkbaş da genç bir adam değildir! Hesna Hanım da büyü'nün karşısında duramaz. Nihayetinde, Açıkbaş'la Yekta Hanım'ın nikâhı kıyılır. Gelin görün ki, evlenenler Fettan Bey ile Yekta Hanım'dır.

Açıkbaş da *Şark Dişçisi* gibi bir müzakere oyunudur. Baronyan'ın oyununda gördüğümüz çiftler arasındaki simetri burada yoktur ama Açıkbaş'da da komedi unsurunu üreten, kahramanların kendilerine uygun olmayan başka kişileri arzulaması ve bunun için yalan söylemekten ve gizli saklı oyunlar oynamaktan hiçbir zaman kaçınmamalarıdır. Tıpkı bir önceki oyunda olduğu gibi burada da temel sorun evli çift arasındaki ciddi yaş farkı bulunmasıdır. Öte yandan, nasıl Taparnigos kendinden 15 yaş küçük Marta'yla parası için evlenmişse, Hesna Hanım da dedesi yaşındaki Hüsnü Bey'le aynı sebep dolayısıyla hayatını birleştirmiştir.

Yine *Şark Dişçisi* gibi, Açıkbaş da kamusal alana açılmaya eğilimli bir oyundur. Burada topluca gidilen ve kahramanların duygularını müzakere ve değiş tokuş ettikleri yer balo değil, cinci hocanın mekânıdır. Burada yapılan müzakereler neticesinde bir sonuca ulaşılır ve uygulama burada başlar. Ama Markar'dan farklı olarak Fattan Bey, bu çözümün gerçekleşmesine izin vermez.

Esasında, Fattan Bey büyük ölçüde *Şark Dişçisi*'ndeki Markar'ı hatırlatmaktadır. Hüsnü Bey'in evinde yaşanan şatafatlı hayata mesafeli, az tüketen, oyunda Hüsnü-Hesna-Numan üçgeninde örneklenen arzular alemine tamamen uzak bir genç adamdır. İlk başta Açıkbaş'ı dört dörtlük canlandırması onun bu şatafatlı alemin dışında daha klasik bir genç olduğunu düşündürür. Ama oyun sonunda Ahmet Midhat bu yargıyı bozar. Meğer, Açıkbaş'ın geldiği kültürü derinlemesine bilen Fattan Bey modern ve genç bir gazetecidir. Burada, onun da Markar gibi yeni hayatın uçucu arzu alemine kendini kaptırmamış ama modern hayatın içinde var olmayı deneyen ve ondan korkmayan olgun bir genç adam olduğunu anlarız.

Öte yandan, bir önceki oyunda Markar-Levon karşıtlığında kurulan ahlâkî zıtlık burada Fattan-Numan karşıtlığında

kurulmuştur. Alçak gönüllü, şatafattan hoşlanmayan, süs-süz, çalışkan ve modern gencin karşısında ilk oyunda Fransa'da eğitim görmüş, giyim-kuşam meraklısı, gösterişçi bir tür züppe; ikinci oyunda zenginlik meraklısı, eski kültürün ağır süsüne ve edasına batmış, rahatlık düşkünü ve babasının sözünden çıkamayan bir başka tür züppe vardır.

Açıkbaş'ta Ahmet Midhat'ın hedefinde olan konuların yanında eski inşa metinlerinden çıkmış gibi duran süslü dil vardır. Oyundaki yan kişilerden biri olan kâtibin dilinin aşırı süslü olmasıyla farklı sahnelerde alay edilir. İşin ilginç tarafı Hesna Hanım'ın âşık olduğu Numan Bey de aynı dil ve üslupla konuşmaktadır. Bu dil Hüsnü Bey'in ve Hesna Hanım'ın arzularının aşırılığına uygun bir düzey olarak sunulur, onların davranış biçiminin ve arzu alemlerinin sözel yansıması gibi düşünülebilir.

Oyun sonunda vardığımız nokta *Şair Evlenmesi*'nin basit yapısını akla getirmektedir. Fettan Bey ile Yekta Hanım arasındaki engel bir oyunla aşılmış; tuzak kurmak isteyenler bir karşı-tuzakla ava giderken avlanmışlardır. Bu komik durum yine *Şair Evlenmesi*'ndeki gibi katî bir cezalandırma içermektedir. Sonuçta farklı hesaplarla da olsa aynı tuzağın kurucuları olan Hüsnü Bey, Hesna Hanım, Şehsuvar Bey ve Numan Bey arzu ettikleri sonuca ulaşamamıştır; ortada bir ceza varsa ancak bu yenilgi hali olabilir. Ama söz konusu yenilgi, melodramlarda gördüğümüz ve kötü kahramanın yaptıklarının sonucunda maruz kaldığı geri dönülmez bir yıkım olarak düşünülemez.

Aynı şekilde oyun sonunda her ne kadar ahlâkî bir ders ortaya konulsa da, bu ders mutlakçı ve tekelci değildir. Zaten Fettan Bey'in oynadığı oyunda gördüğümüz gibi kahramanlar sonuçta şer getirmemesi kaydıyla oyunlara, stratejilere ve taktiklere açıktırlar. Burada da, bir önceki oyunda gördüğümüz gibi, yücelterek özdeşleşmek ya da tam tersine

reddetmek tavrının yerini, sorunu müzakere ederek kabul edilebilir bir sonuca bağlamak almıştır.

Şark Dişçisi ve Açıkbaş'ta gördüğümüzden farklı olarak, dönemin komedileri arasında ahlâk vurgusunun daha öne çıktığı ve müzakere hattının geri çekildiği metinler bulunduğu da söylemek gerekir. Ahmet Midhat'ın 1301 yılında kaleme aldığı ve aynı adlı romanından uyarladığı *Çengi Yahut Dâniş Çelebi* adlı oyunu da Açıkbaş gibi batıl inançlar üzerine bina edilmiş bir komedidir ve verilmek istenen ahlâkî ders aynıdır. Ama burada oyunun tüketicisine ders verme amacı oyundaki müzakere vurgusuna kıyasla baskındır. Aslında, Ahmet Midhat'ın bu oyunu da bir tuzak piyesidir. Ama farklı olarak önceki ilk iki oyunda gördüğümüz iyi kahraman (Markar ve Fattan Bey) bu oyunda bulunmaz. Oyunun yürütücüsü olan iki taraf da kötüdür ve kötülerin müzakeresinde varılan noktada arada kalan mazlumlara acı çeker ve bir denge noktasına ulaşamaz.

Oyunda, Saliha Molla “otuz kırk sene kadar evvel Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş bir bilgiç kadındır” (213). Kafayı “cincilik, pericilik, tılsımcılık, filancılık festekizcilik” (213) ile bozmuştur. Oğlu Daniş Çelebi annesinin cin-peri hikâyelerini dinleye dinleye gerçekte hayali karıştıran ve bu olağanüstü varlıklardan hastalık derecesinde korkan bir genç adam olmuştur. Annesi bu duruma çözüm olsun diye üstüne Süleyman'ın mührünü resmettiği bir bakır mühür hazırlatır. Süleyman'ın mührü, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'deki “Asil” adlı öyküde kahramanın bütün cin ve perilere galebe çalmasını sağlamıştır ve anne bunun bir benzerini yaptırarak oğlunun korkusunu yenmesini sağlamayı amaçlar. Annesine inanan Daniş Çelebi, bu mührü sahip olduktan sonra kendisini cinlerin ve perilerin hâkimi gibi görür.

Bir gün, Engürüsi adında bir zat, Daniş Çelebi'yle eğlenmek için bir oyun hazırlar. Cariyesi Peri'yi Daniş'e –gerçek–

bir peri olarak tanıtacağı bir mizansen kurar ve eğlencesine ortak olsunlar diye arkadaşlarını da mizansenini seyre çağırır. Eğlence başladığında genç oğlan kızı gerçekten peri sanır ve binbir garipliğiyle orada bulunanları eğlendirir. Fakat eğlence bittiğinde Daniş, kızı bırakmak istemez ve onun peri olmadığı yönündeki açıklamalara inanmaz. Annesi de şakayı hazırlayanlara kızıp Peri'yi kendi evlerine getirtir. Tek derdi oğlunun cinli-perili dünyasında mutlu olması, kendi işlerine burnunu sokmaması ve neticede onu rahat bırakmasıdır. Peri'den beklentisi de bu yöndedir: "Sen yalnız Daniş'imi avutmağa, eğlendirmeye bak. Bilgiçliğim sayesinde bende para çok. Yeyiniz, içiniz, gülünüz, oynayınız. Gençliğinizin zevkini, safasını sürünüz" (228).

Ama Saliha Molla'dan da kötü olan Peri bu tatlı hayatla yetinmez. Saliha Molla öldükten sonra kadının cincilik sayesinde biriktirdiği bütün paraları çarçur eder. Oyun sonunda, evin Arap cariyesi Dilferah, Peri'yi durdurmak için Daniş Çelebi'yi genç kadını öldürmeye ikna eder. Fakat bu oyun gerçekleşmez ve Daniş Çelebi eliyle öldürülen Dilferah olur; Peri, Saliha Molla'nın paralarını alarak kayıplara karışır.

Görüldüğü gibi Saliha Molla'nın batıl inançlara olan merakı ve bu yoldan para kazanması oğluna bir lanet olarak dönmüştür. Bu ahlâkî ders, oyunu büyük ölçüde şekillendirir ve oyun ne bir anlaşmayla (*Şark Dişçisi* gibi) ne de hiçbir tarafı çok acıtmayacak bir mutlu sonla (*Açıkbaş* gibi) biter. Oyununda müzakere hattı ahlâkî mesaj karşısında geri çekilmiş ve ahlâk vurgusu daha kuvvetle öne çıkmıştır.

Dolayısıyla dönem boyunca komediler içinde de ahlâk vurgusu ile müzakere-pazarlık hattı arasında ters orantılı bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu uçlardan biri ne kadar kuvvetliyse diğeri o kadar zayıftır. Dolayısıyla bir oyunun komedi olmasının, onu doğrudan demokratik bir müzakere oyunu kılmadığını söylemek gerekir. Ama yine de terazinin ağır basan tara-

fı ahlâkî mesaj kaygısı olsa bile söz konusu komedilerin hiçbir siyasi imaları bakımından radikal ve uzlaşmaz değildir. Çengi Yâhut Dâniş Çelebi tam da bu durumu örnekler. Önceki oyunlarda olmayan bir ceza durumu yaratılmış, oyun sonunda bu ceza yanlış davranışa uygulanmış ama bu kıssadan hisse durumunda ne yoğun bir yüceltme ne de yerin dibine batırma tavrı geliştirilmemiştir. Bu yoksunluk, hem oyun için dengeler hem de oyunun tüketicileri bakımından melodramlara göre daha özgürleştirici bir tavra işaret eder.

Şimdi dönemin tiyatrosu için bir kapanış noktasını işaret eden ve klasik komedinin eleştiri ve müzakere imkânlarını büyük başarıyla kullanan *Bağdasar Ağpar*'ı inceleyelim ve sonrasında Osmanlı'da üretilmiş komedilerin genel değerlendirmesini yapalım.

Komedinin zirvesinde: *Bağdasar Ağpar*⁵

Hagop Baronyan son oyunu *Bağdasar Ağpar*'ı 1886 yılında kaleme almıştır. Artık olgunluk dönemini yaşayan yazar, üç perdeden oluşan bu komedide, *Şark Dişçisi*'nde olduğu gibi ve Molière'in meşhur *George Dandin* veya *Bir Koca Nasıl Rezil Edilir* oyununu hatırlatır şekilde (Bardakjian, "Baronian's Debt to Molière", 152) yanlış bir karı-koca hikâyesi anlatmayı tercih etmiştir. *Bağdasar Ağpar* da, bu bölümde gördüğümüz diğer oyunlar gibi bir tuzak ve müzakere oyunudur. Metin temel olarak saf Bağdasar'ın karısına kurduğu tuzakın nasıl acımasız ve zekice bir karşı-tuzakla etkisiz hale getirildiğini anlatır. Baronyan, *Bağdasar Ağpar*'la belki de o zamana kadar Osmanlı dramatik edebiyatı içinde üretilmiş en derinlikli, ince örülmüş ve kahramanları titizlikle tasarlanmış metni ortaya koymuştur.

Oyunun baş kahramanı Bağdasar kaba, düz ve pek de zeki

5 Oyunun Türkçe çevirisi için bkz. Hagop Baronyan, "Bağdasar Ağpar", Ermeniceden çev. Mehmet Fatih Uslu, *Baronyan Oyunları*, İstanbul: bgst, 2013.

olmayan orta yaşlı bir adamdır. Günün birinde karısı Anuş'u "kötü şöhretli bir ev"den çıkarken görür ve kendisini aldatıldığını anlar. Gerçekten de Anuş, tam on yıldır kendisini yakın arkadaşı Kibar'la aldatmaktadır! Onun için sevimsiz, yol iz bilmez ve kaba saba bir adam olan kocası Bağdasar'ın sevinecek bir tarafı yoktur ve böyle bir adamın yerine başkasını sevmek suç değildir. Fakat Anuş her şeye rağmen gizli ilişkisinin ortaya çıkmasının getireceği kötü şöhretten fazlasıyla ürkemektedir. Saf Bağdasar karısından ciddi şekilde şüphelense de, karısının aşğının, arkadaşı Kibar olduğunu aklına bile getirmez. Öyle ki oyunun başlarında Anuş'un kendisini kimle aldattığını öğrenmesi için Kibar'ı karısının yanına gönderir. Amacı, durumu tüm ayrıntılarıyla öğrenmek, sonra Anuş'u hemen boşamak ve yeni bir kadın almaktır. Ama çok zaman geçmeden Kibar'ın Anuş'un sevgilisi olduğunu öğrenerek yıkılır. Artık Bağdasar için mahkemede hesap sormaktan başka çare kalmamıştır.

Bağdasar suçun apaçık olduğu ve mahkeme kararının kesinlikle kendi lehine olacağı düşüncesindedir. Avukatı paragöz Oksen, onu söyleyecekleri ve yapacakları konusunda sıkı sıkıya uyarır. Ama işler istediği gibi gitmez. Kibar'la Anuş baş başa verip Bağdasar'ın niyetini boşa çıkaracak oyunlar hazırlarlar. Önce Anuş hem iftiraya uğramış namuslu kadın rolünü çok iyi oynar hem de Bağdasar'ı kötü bir koca gibi gösterir. Mahkemenin karşısına çıktığında ağlayarak Bağdasar'dan yediği dayaklardan artık bıktığını söyler. Bir kolu, son dayakta kırılmış gibi sarıdır ve dediğine göre kocasının kendisini öldürmesinden korkmaktadır. Öte yandan Kibar mahkeme heyetinin hürmet duyduğu bir ailenin saygıdeğer oğludur, heyet onun suçlu olduğu ihtimali üzerinde bile durmaz. Bağdasar şaşkındır ama başına gelecekler bundan ibaret değildir. Baştan beri Anuş ve Kibar ikilisini destekleyen evin hizmetçisi Soğome, Bağdasar'ın kendisini baştan

çıkarmaya çalıştığını iddia eder. Bağdasar daha Soğome'nin yarattığı şoku atlatamadan Kibar'ın ayarladığı başka iki kadın mahkemeyi basar. Biri Bağdasar'ın kendisini evlilik vadiyle baştan çıkardığını, diğeri ise saçları ağarmış çapkının kızına evlenme sözü vererek kendilerini kandırdığını anlatır. Bağdasar Ağpar, mahkeme heyetinin önünde namuslu karısına kara çalarak yeniden bekâr hayatına dönmeye çalışan arsız bir zampara konumuna düşmüştür.

Fakat bir süre sonra bu durum değişir. Mahkeme müfettişinin yaptığı tetkik sonucu Anuş'un tam da Bağdasar'ın iddia ettiği gibi o kötü şöhretli evde bulunduğu anlaşılmıştır. Anuş hapse konulur. Bağdasar ve avukatı işin kendi lehlerine döndüğünü düşünürler ancak süreç umdukları gibi gelişmez. Önce mahkeme "hafifletici sebepler"i öne sürerek, Bağdasar'ın çok da anlamadığı bir şekilde karısını affetmesi için onu ikna etmeye çalışır ve ayrılmak için kabul edilmesi çok zor şartlar öne sürer. Sonra Anuş, başka bir kadın kılığına girerek heyetin önüne çıkar. Söz konusu evden çıkmanın Anuş değil ona çok benzeyen bu kadın olduğuna heyeti inandırır. Zaten, mahkeme heyeti inanmaya dünden razıdır. Bir süre sonra Kibar Anuş'a heyetle özel görüşmeler yaptığını ve onları memnun etmeye söz verdiğini anlattığında işin içine rüşvetin girdiğini anlarız. Bu, Anuş'un nezarethaneden kaçıp başka kılığa nasıl girebildiğinin de açıklamasıdır. Bağdasar dört yandan kuşatılmıştır. Bu çıkışsızlık içinde oyunun sonunda hem avukatına ve hem de kendilerini kandırdığını iddia eden kadınlara tonla para ödemek zorunda kalır. Aslında artık elinde ne varsa harcamaya da razıdır, mücadele etmeye mecali kalmamıştır. Her şey çabucak olup bitsin ister. Karar vermiştir, bu mahkeme belasından kurtulur kurtulmaz Amerika'ya kaçacaktır!

Baronyan *Şark Dişçisi*'nde yaptığını bu oyunda daha ileri götürmüş, Ermeni milleti için önemi çok olan kurumlar,

kurumsal pratikler ve güncel meselelerle ilgili eleştirel tonu sert bir oyun yazmıştır. Bardakjian'a göre zaten Baronyan'ın bu oyundaki temel amacı 1863'te ilan edilen Ermeni Milleti Nizamnamesi'nin getirdiği yeniliklerden biri olan Milli Mahkeme Heyeti'ni eleştirmektir (Bardakjian, "Baronian's Debt to Molière", 152). Bu iddia oldukça kuvvetli görünmektedir zira mahkeme heyeti oyun boyunca işi savsaklamak ve düzgün yapmamak adına elinden geleni ardına koymaz. Heyet üyeleri daha mahkemenin başında Bağdasar'ı dinlemek yerine beyaz şarapla elma mı şeftali mi yenir diye uzun uzadıya kendi aralarında tartışır. Bu gayri ciddilik vurgusu oyunda defalarca tekrarlanır. Heyet üyeleri kâh işi çabucak bitirip gitmek için sabırsızlanırlar, kâh oracığa bir rakı sofrası kurdurup kâm almak için. Kibar'ın ayarladığı kadınlar Bağdasar'ı suçlamak için mahkemeyi bastığında, önce onları dinler ve sakinleştirirler; sonra "Madem dört kadın dört erkeğiz, neden dans etmiyoruz" diye mahkemeyi bir dans salonuna çevirmekte sakınca görmezler.

Bu gayri ciddilikle ters orantılı olarak heyet üyeleri hukuki ve kurumsal kudretlerini sınırsızca kullanmak noktasında ciddi ve keskindirler.⁶ Derdini anlatmak isteyen Bağdasar'ın sözünü sık sık kesip onu konuşturamazlar. Mesela Bağdasar şarapla elma mı şeftali mi yenir tartışmasını duruşmanın ne zaman başlayacağını öğrenmek için kestiğinde mahkemeye saygısızlık yaptığını söyleyerek susturulur. Bu tavır oyun boyunca devam eder ve komik olduğu kadar trajik bir hava da yaratır: Hukuk talep eden kişi hukukun kapısından içeri bir türlü girememektedir.

İşin öte yanında Bağdasar'ın avukatı Oksen'le ilişkisi de oldukça gariptir. Oksen de mahkeme heyeti gibi burnundan kıl aldırılmaz. Tıpkı onlar gibi kibirlidir ve yine onlar gi-

6 Baronyan bu sertlik ve keskinlik halini heyet üyelerinin isimlerine de yansıtmış: Paylag (Şimşek), Yergat (Demir), Sur (Kılıç).

bi kibrinin kaynağı hukuki pozisyonudur. Daha oyunun başında Soğome kendisini kim olduğunu bilmediğinden eve almadığında çıldırasıya sinirlenir, durumu bir “büyük suç” olarak niteler. Bir adalet işçisine hakaret edilmiştir, dava etse bunun cezası 20 altındır! (Baronyan, “Bağdasar Ağpar”, 558). Bağdasar tam 150 altın karşılığında tuttuğu avukatı karşısında bile sefildir. Kendini affettirmek için avukata yalvarır, “Ayağınızı öpeyim [...], nolur affedin!” diye ağlar (558-559). Bir yandan da Soğome’ye avukata hizmet etmesi için bağdırmaktadır: “Kahve getir, rakı getir, şarap getir, konyak getir!” (559).

Aslında Oksen gayet vasat bir avukattır. Hukuk retoriğiyle terör estirerek saf Bağdasar’ı esir aldığı anda tek amacı ondan olabildiğince çok para tırtıklamaktır. Daha oyunun başında Bağdasar’a sorduğu ilk soruyla avukatla müvekkil arasındaki ilişki komikleşir. Oksen, Bağdasar’dan Anuş’un kötü şöhretli eve kapıyı kırarak mı yoksa normal şekilde mi girdiğini sorar. Bağdasar bu acayip soruyu anlayamaz ama avukat Anuş’un kapıyı kırmadan içeri girmesinin bir “hafifletici sebep” olacağını söyler. Bağdasar anlamaz. Oksen bu kavramın farklı dillerdeki karşılıklarını kullanarak zavallı Bağdasar’ın kafasını iyicene karıştırır. Ona göre bu hafifletici sebep meselesi karısının alacağı cezanın belirlenmesinde fazlasıyla önemlidir. Avukatın soruları bundan ibaret kalmaz: Karısının âşığı genç midir yaşlı mıdır, güzel midir çirkin midir, iyi niyetle mi sevmiştir kötü niyetle mi? Bağdasar’ın bu derin araştırmanın neticelenmesi için sabretmesi gerekmektedir. Hukuk öyle kolayca alınacak iş değildir!

Böylece Baronyan’ın dilinde hukuki sürecin iki tarafı da (hem avukat hem mahkeme heyeti) ince alayın nesnesi kılınmaktadır. Hukuki işleyişte yer kapmış bu insanlar sakınımsızca kişisel çıkar peşindedir. Sahip oldukları hukuk retoriğini kullanarak hukuka maruz insanları korkutup ikti-

darlarını meşrulaştırmakla kalmazlar, nesnel gerçekleri örtüp adalete ulaşımı da olabildiğince zorlaştırırlar. Bu noktada, modern hukukun, olanca retorik karmaşıklığıyla, birilerinin elinde adalete götürmek yerine adaleti örtmek işlevini yerine getirdiği oyun boyunca altı çizilen bir eleştiridir. Bu hal ilginç ve önemlidir, zira komedi karakteri saf Bağdasar'ı ne yapsa sonuca ulaşamayan ve "üstün güçler"in kendine çizdiği kadere razı olmak zorunda kalan trajik bir kahraman haline getirmektedir.

Bu trajik karakter olma durumunun oyundaki başka bir boyutunun çağa uyum sağlayamamak olduğu söylenebilir. Buna göre klasik bir adam olan Bağdasar çok basit olarak kendisini aldatan karısını boşamak ve kendince daha ahlâklı biriyle evlenmek istemektedir. Ona göre hem suç hem ceza apaçık ortadadır ve adalet vakit geçmeden vuku bulacaktır. Avukata daha davayı açmadan sorar, "benim karıyı koyabilir miyiz bugün Pırğıç'e?"⁷ Olumsuz cevap alınca direktir: "Peki yarın koyabilir miyiz?" (565). Ama bu yeni dünyada işlerin hallolması kendi bildiği eski dünya kadar kolay değildir.

Bağdasar ne kadar çağın dışındaysa arkadaşı ve karısının aşığı Kibar o kadar içindedir. Burada Kibar, Markar ve Fattan Bey gibi, tastamam yeni yaşamın bilinçli öznesi olarak düşünülebilir. Açıkça Bağdasar'ı geri kalmışlıkla, 19. yüzyıla uyum sağlayamamakla suçlar ve ona huzurlu yaşamak için yapması gerekenin kendisini çağın ateşine bırakmak olduğunu söyler (627-628). Kendisinin arkadaşının karısına âşık olmasını sağlayan da yaşadıkları çağın medeniyetinin ta kendisidir.

Esasında, Kibar sadece Bağdasar karşısında değil oyunun her noktasında hem kendisinin suçsuz olduğunu ilan eder hem de Anuş'u ikisinin suçsuzluğuna inandırmaya çalışır. Kibar eyleminden emin, yaptığıнын yanlış olduğunu asla dü-

7 1834 yılında kurulmuş Ermeni hastanesi.

şünmeyen bir adamdır. Avukat Oksen, Anuş'la Kibar'ın yasa- sak ilişkisinin farkına vardığında Kibar büyük bir soğukkan- lılıkla Anuş'u savunarak avukatı şaşırtır: "Adalet sağlanma- sı gereken bir durum yok, çünkü Anuş'un suçu yok" (576).

Fakat öte yandan bu açık mantıktan bir dizi kötücül ey- lem doğmuştur: On yıldır aldatılan en yakın arkadaşın dün- yasının yıkılması ve adalet kurumunun bin bir türlü hilenin ortasında anlamsızlaşması Kibar'ın eseridir. Aşkının meşru- luğuna inanan genç bir romantikle, amacı uğrunda olası hiç- bir eylemden ve yöntemden kaçınmayacak derecede acıma- sız yüzde yüz pragmatik bir girişimci ruh aynı bedende, Ki- bar'da cisimlenmiştir. İlginçtir ki Kibar, oyunda komedinin değmediği tek karakter olarak görülür. Diğer bütün karak- terler komik eyleme bir şekilde ortak olurken, Kibar karak- teri, eksiksiz bir soğukkanlılıkla ve mükemmel bir hesap ye- tisiyle hareket eder; kimse tarafından alaya alınmaz, en çok başkasının kahramanı olacağı komik eylemin uzaktan tasar- layıcısı olur. Bu komedi-dışılık Bağdasar'ın zayıflığını ve ko- mik çaresizliğini trajik kılan şeylerden biridir. Zira, Kibar yeni iktidarın ve yeni hukukun ta kendisidir ve onun cehen- neminden Bağdasar için çıkış yoktur. Böylece Kibar'ın oyun- ları neticesinde komik hallere düşen Bağdasar bu yeni ikti- dara söz geçiremedikçe trajikleşir.

Burada *Şark Dişçisi*'nin yazılışından yaklaşık 15 yıl kadar sonra, Markar karakterinin Kibar'a dönüştüğü ama dönü- şürken bütün naifliğini, yumuşak başlılığını ve ahlâklı dav- ranmak adına sahiplendiği edilgenliği yitirdiği görülmekte- dir. Bunun sonucunda yürütülen müzakere hattı da değiş- miş Doğulu Taparnigos henüz naif olan Markar karşısında içine düştüğü zor durumdan sıyrılmayı başarırken; bir diğer Doğulu, Bağdasar, tam bir modern özne olmuş Kibar karşı- sında "komik" bir yenilgiye uğramıştır.

Oyunun bir başka ilginç tarafı Bağdasar'ın komik traje-

disinde apaçık bir trajik hatanın var olmasıdır. Bağdasar, Anuş'u bir gece arkadaşıyla gittiği tiyatrodaki görmüş beğenmiştir. Ondan sonra tanıdıkların yardımıyla çok güzel ve yetim bir kız olan Anuş'la kısa sürede evlenmiştir. Bağdasar ne zaman oyunda işler kötü gitse o gece tiyatroya gidişine lanet okur ve sık sık aynı sözleri tekrarlar: "Ayağım kırılıyordu da gitmeyeydim", "Tiyatro senin neyine?" Görüldüğü gibi Bağdasar'ın başına gelen modern trajedi onu ait olmadığı modern yaşamın kâbesine, yani tiyatroya girdiği gün bulmuştur. Bağdasar'ı yakından tanıdıkça bu trajik hatanın onun normal yaşamının dışına çıkma teşebbüsü olduğunu anlarız: "Ah, ayağım kırılıyordu da, o gece tiyatroya gitmeyeydim. Benim neyime lazım tiyatro? Bir tiyatrom mu eksikti? Evinde otur, dua kitabını oku, be Allah'ın belası!"(636).

Bu bakış açısıyla, tiyatroya girişin Bağdasar için, Kibar'ın iktidar alanına giriş olduğunu söyleyebiliriz. Düz, klasik değerlerle dolu, saf adam modern alana girdiğinde çocuklaşmakta, eylem kabiliyetini kaybetmekte ve trajik bir sona mahkûm olmaktadır. Bu bağlamda mahkeme bir performans alanı olarak tiyatronun koşutu olarak düşünülebilir. Bağdasar bu performans alanında neredeyse tamamen dilsizdir. Heyetin karşısına ilk çıktığında Avukat Oksen'in kendisine ezberlettiği şeyleri sorulan soruların ne olduğuna bakmadan kurulmuş bir otomat gibi telaşla tekrarlar ve komik duruma düşer. Daha sonra karısıyla başlayan ve kendisini mahkeme karşısında suçlu duruma düşüren uzun performanslar silsilesi içinde verebildiği yegâne tepki "yalan söylüyor", "doğru değil" türünden dolaysız ret cümlelerinden ibarettir. Karşı tarafın sahip olduğu gösteri silahlarının hiçbirine sahip olmadığı gibi bunlar karşısında da çaresizdir. Bu gösterilerle, mahkeme alanında da tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, gerçeğin yeniden kurulduğunun farkında değildir.

Fakat tüm bu hikâyenin içinden Bağdasar'ın seyirci ya da okuyucunun şefkat duygularını uyandıracak bir kurban olduğu sonucu çıkmamalıdır. Baronyan, yeni hukuk düzeninin ahlâksızlığını ve acımasızlığını ortaya dökerken Bağdasar'a karşı da neredeyse aynı derecede sert davranmıştır. Onun aptallığını, düzlüğünü, oyunun başında kendini olduğundan çok daha akıllı görmesini açıkça ortaya döker ve Bağdasar'ın kendisinden bağımsız gelişen dış etmenlerin kurbanı olma rolünü sarsar. Demek ki Bağdasar aynı zamanda kendini bilmezliğinin getirdikleriyle yüzleşmek zorunda olan bir faildir. Dış etmenler kapıya dayandığında düştüğü sefil durumun suçu sadece kendi dışına atfedilemez. Adaletin yeni biçimlerinin körlüğü ve sağırlığı kadar kendisinin etrafını anlamadaki körlüğü sağırlığı da varılan sefaletin müsebbibidir.

Böylece Baronyan'ın komedisi basit bir suçlu-kurban ilişkisinden kurtulur, suçu ve kurbanlığı karakterlerin ötesine yayar. Bağdasar'ın kurbanlıktan çıktığı ve belki de ceza-yı hak ettiği yerde Anuş'la Kibar'ın aşklarını savunması ahlâkî bir zemin kazanır. Anuş'la Kibar'ın aşk savunmasının Bağdasar aleyhine adalet mekanizmasını saçmalaştırdığı yerde ise bu ahlâkî zemin sorgulanır kılınır. Neticede Bağdasar kaybetmiş, Kibar ve Anuş kazanmış olsa da oyun izleyeni ni açık bir ahlâkî sonuca götürmekten kaçınmayı başarmıştır. Bu noktada, *Bağdasar Ağpar* bir önceki bölümdeki trajedi olmayan tarihsel trajedilerin başaramadığını gerçekleştirmekte ve içe bakan, özeleştirel, yücelikleri sorgulayan, yani toparlarsak dönemin trajik ruhunu yakalayan bir metin olarak yükselmektedir.

Buraya kadar incelediğim diğer komedilerde metni güden ana strateji olduğunu söylediğim müzakerenin *Bağdasar Ağpar*'da aldığı hal de oldukça ilginç ve önemlidir. Aslında bu oyun tamamen müzakere meselesi üzerine bir oyundur, zi-

ra hukuk pratikleri ile ilgilidir. Bu açıdan Bağdasar ve Kibar karşıtlığında eski ve yeni arasında geçen upuzun ve incelikli bir pazarlık süreci anlatılır. Ama pazarlık sonunda ne *Şark Dişçisi*'ndeki kadar güler yüzlü bir uzlaşmaya ne de *Açıkbaş*'taki gibi acısız bir kabullenmeye varılır. Pazarlık, Bağdasar'ın yenilgisiyle sonuçlanır. Müzakerenin iki tarafının da ne tam olarak kötü ne tam olarak iyi olarak nitelemeyeceği süreç bizi diğer komedilerden daha kuvvetli ve radikal bir eleştiriye çağırır. Böylece hem müzakere hem de ahlâkî sorgulama oyunun sonunda bitmez ve pazarlık ile diyalog metni aşan bir konum kazanır.

Tüm bunlardan sonra *Bağdasar Ağpar*'ın, Baronyan'ın bundan önce yazdığı diğer eserleri de dahil, kendini önceleyen birikimin vardığı noktayı aştığını ve başka bir noktaya taşıdığını iddia edebiliriz. *Bağdasar Ağpar*, Osmanlı Ermenilerinin kendinden önceki tiyatro birikiminin tam tersi istikamette giderek milletin geçirdiği dönüşümü tartışmaya açmıştır. Baronyan "milli" olanın yüceltilmesi derdinde değil, toplumsal değişimin küçük insanların hayatını nasıl köklüce değiştirdiğini anlamanın peşindedir. Bunu yaparken komedinin söz ettiğimiz bütün imkânlarını kullanır. Böylece oyun belli ideolojik kalıpları onaylayan, aktaran, okuyucuya ya da seyirciye geçirmeye çalışan öncüllerinden kopar ve kendine eleştirerek anlamaya çalışan yeni bir kulvar açar.

Ama esas önemlisi Baronyan'ın *Bağdasar Ağpar*'ı Osmanlı'da, devrin hem Ermenice hem Türkçe tiyatro edebiyatında eşî görülmeyen bir şekilde farklı okumalara açık, tartışmaya kapatmayan, haklıyla haksızı yüzde yüz belirlemekten kaçınan bir metin yaratmış olmasıdır. Eskiyle yeninin çatışmasında, yani Bağdasar'la Kibar'ın çok boyutlu mücadelesinde Baronyan okuyucusunu basit bir iyi-kötü ikiliğine mahkûm etmeyerek demokrat ve hem diyaloga hem müzakereye açık bir metin yaratır. Bu diyalog ve müzakere hem Bağdasar ve

Kibar'ın temsil ettiği farklı yaşam biçimleri, hem de metinle okuyucu (ya da performansla seyirci) arasındadır.

Bu bağlamda *Bağdasar Ağpar*'ı sadece Ermenice edebiyatta değil, genel Osmanlı tiyatro edebiyatı bakımından da, kendinden önceki komedinin birikimini değerlendirip aşan, bir devri kapatan ve modern tiyatro edebiyatının imkânlarını selamlayan bir metin olarak düşünmek mümkündür. Kahraman açısından bakarsak tipten karaktere ve metindeki farklı unsurların ilişkisi içinden bakarsak “monolojik”ten “diyalojik”e geçiş artık mümkün görünmektedir. Bu bağlamda *Bağdasar Ağpar* hiçbir zaman tam anlamıyla kurulamayacak Osmanlı demokratik toplumunun imkânını gösteren bir haberci olarak düşünülebilir.

Burada birçok kez belirttiğim gibi, modern Osmanlı tiyatrosunun ilk oyunlarının en ayırt edilir taraflarından biri tekil ahlâklarının yanında bu ahlâkı dayatan metinsel yapılara sahip olmalarıdır. Yazarın, üretici olarak, tastamam ahlâkî tekele sahip olduğu ve edebiyatı (ya da tiyatroyu) bu ahlâkın halka geçirilmesinin bir aracı olarak gördüğü devrin düşünce alanında, söz konusu amaca uygun türler seçildiği görülmektedir. İkinci ve Üçüncü Bölüm’de anlatmaya çalıştığım gibi melodramlar ve melodramatik tarihsel dramlar, ilgili ahlâkî tekelin ve buna bağlı siyasal amacın beklentisini karşıladıkları için yaygın bir kullanım alanı kazanmışlardır.

Buna karşın, daha az popüler olan komediler, hâkim yapının görmezden geldiği gündelik hayatı ve sıradan insanları anlatan metinler olarak yeni imkânlar sunarlar. Özellikle tarihsel kahramanların ve “yüce” duyguların karşı çıkılamaz bir şekilde yüceltildiği metinlerin aksine farklı seslere çok daha açıktırlar. Bu farklı sesler halihazırdaki hâkim değerler açısından yıkıcı olabilir. Özellikle, mizah unsuru bu metinlerde çoğunlukla herhangi bir değer ya da kişi-

nin yüceliğinin aşındırılmasında kullanılır. Fakat bu olası nitelikler komedinin melodramın ahlâkî tekellülüğünün aksine tam bir özgürlük vaat ettiği anlamına gelmez. Bu noktada her metin ayrı değerlendirilmeye muhtaçtır. Zaten, Osmanlı 19. yüzyılında yazılmış pek çok komedinin ahlâkçılık noktasında melodramlardan çok da geri kalmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Rober Haddecian'ın Baronyan için "Onun için son söz her zaman ahlâkıydı, hem hayatta hem de edebiyatta" (*Hagop Baronyani Mderutyen Meç*, 15) demesi yabana atılmamalıdır.

Ama bu bölümde incelediğimiz bütün komediler, bize komedilerin ahlâkçılığının çok daha ılımlı ve pazarlığa yatkın olduğunu göstermektedir. İletilmek istenen ahlâkî mesaj ve tavır ne olursa olsun, dönem içinde yazılmış komedi metinleri tiyatro ve dramatik edebiyat tüketicisi için kendi ahlâkını dayatmayan, farklı yaşama biçimleriyle müzakereye girmekten ve diyalog kurmaktan kaçınmayan ve son olarak eserin tüketicisini üreticinin ahlâkî-siyasi yönelimleri doğrultusunda harekete geçirmek gibi bir derdi olmayan bir türsel alanla karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir.

Bu türsel alanda, farklı ya da karşıt olan insanların karşı karşıya gelmesi ve ilişkiye girmesi incelediğimiz oyunlarda komik unsuru yaratan, yani oyunları komik yapan şeydir. Ama bizim için daha önemli olan, karşılaşmaya dayanan komik unsurun aynı zamanda müzakere alanı açan etmen olmasıdır. Farklılıklar ve karşıt çıkarlar hem komediyi yaratırlar hem de komedi boyunca iletişim kurarlar. Öte yandan, işin içinde komedi olması, farklı dünyalardan gelen kahramanları ve oyunların sonuçlarını –kaybeden için bile– hem oyun içindeki müzakere boyunca hem de oyunun bir edebi ya da tiyatro eseri olarak tüketilmesi sürecinde daha katlanılabilir kılar.

Komedilerin temel olarak karşılaşmaya ve müzakereye dayanan metinler olmasının önemli sonuçlarından biri, bu

oyunların evin dışına çıkan, yeni kamusal alanları ve toplumsal varoluş biçimlerini tecrübe etmekten imtina etmeyen bir tavra sahip olmasıdır. Bu anlamda komediler farklı olanla, çıkar çatışması yaşananla hatta düşmanla karşılaşmayı korkulan bir hal olmaktan çıkarır.

Öte yandan tarihsel dramların ve melodramların kullandığı yüceltme mekanizması komedilerde işlememektedir. Hatta tam tersine komedinin araçları farklı yücelikleri bozmak ve dolayısıyla bunları atfedilen kutsallığı çekip almak yönünde kullanılır. Bu şekliyle Osmanlı'da yazılmış melodramlarda ve melodramatik tarihsel dramlarda –genellikle millilik dolayımında kurulacak bir kardeşlik yolunda– yüceltici bir şekilde “biz” demek ne kadar kolaysa komedilerde o denli zordur.

Bu büyü bozma halini besleyen bir başka olgu da, okuduğumuz Ermenice ve Türkçe komedilerin güncel metinler olmalarıdır. Komedi bu anlamda melekler ile şeytanların savaşına inanmak yerine bizi güncel ve sıradan meseleleri tartışmaya çağırır. Dönemin siyasi meseleleri de (mesela Ermeni anayasası) gündelik hayat sorunları da (mesela evlilik meselesi) komedinin gündemindedir.

Kahramanları ve oyunun gidişatını mutlakçı olarak biçimlendirmeyen ahlâk ve müzakere ile diyaloga imkân veren oyun yapısı, hem kahramanlar düzeyinde hem de oyunun tüketicileri düzeyinde –köleleşmek yerine– özneleşmek imkânı da açmaktadır. Kahramanlar Markar, Fattan Bey ya da Kibar gibi (Kibar en çok olmak üzere) edimlerinin farkında ve bu edimler karşısında eleştiriye ve yeniden düşünmeye açık rasyonel bireyler olarak ortaya çıkmakta; modern Osmanlı edebiyatında tipten karaktere geçişin haberini vermektedir. Oyunun okuru ya da seyircisi düzeyinde ise, müzakere tüketiciyi hem temel ahlâkı hem de tartışılan güncel meseleyi sorgulamaya çağırmakta; mutlak bir ahlâkçılık ve

romantik öznelleşme tavrından kaçınarak ona bir düşünme ve muhalefet etme alanı açmaktadır.

Komediler sınıfsal olarak da çok daha zengin bir içeriğe sahiptirler. Okuyucunun ya da seyircinin selam durması arzulanan zenginler, güçlüler, krallar gitmiş; onların yerlerine –ya da en azından yanlarına– sıradan insanlar gelmiştir. “Kahraman gibi kahramanlar”, yüceleştirici retorikle beraber sahneden çekilmiştir. Nerses ve Tarık’ın yüceliğinin karşısında olsa olsa Markar ve Fattan Bey’in basit iyi insanlıkları vardır. Şeytanlık seviyesinde kötü karakterler ise Taparnigos ve Hüsnü Bey gibi birer palyaçoğa dönüşmüştür. Üstüne kötülük, Peri örneğinde gördüğümüz gibi, sert ve acımasız olduğunda bile oyunun tüketicisini hiddetle doldurmayacak ve hınca boğmayacak bir kurgu yaratılmıştır.

Bütün bunlardan sonra, Osmanlı’da üretilmiş Ermenice ve Türkçe komedi birikiminin bugünün okuyucusuna söylediği şey, milliyetçiliğin yayıldığı ve uluslaşma eğilimlerinin kuvvetli olduğu Osmanlı 19. yüzyılında, ortaya çıkmakta olan yeni kamusal alanda müzakerenin ve diyalogun da ayrışma ve düşmanlaşma kadar mümkün olduğudur. Sıradan hayatın kötülükleri ve iyilerinin konuşabildiği, ahlâkın bu konuşmayı mutlak şekilde belirlemediği, diyalogun sürprizlere ve farklı sonuçlara açık olduğu bu komediler, melodramların ve tarihsel dramların yarattığı hikâyeleri tersten güderler ve onların kurduğu sınırları geçirgen kılarlar. İşte bu geçirgenlik, tam da Ermeni ile Türk’ün ya da başka müstakbel düşmanların sınırlarının da geçirgenleştiği yeri işaret eder. O yer devir içinde her şeye rağmen giderek kuvvetlenen, bireysel farklılaşmalara ve milliliğin karşısında alternatif değer oluşumlarına alan açan, bu şekilde merkezî devletten kopma eğiliminde olan ama neticede uluslaşma sürecinde tamamen devlet kontrolüne girmek durumunca kalacak iktisadi alan, bölüm başında andığım ismiyle ifade edilirse, serbest piyasa olacaktır.

Bu karşıt vektör olma durumuna rağmen, komedinin Osmanlı entelektüelinin ilgisini melodramlar kadar çekememiş ve bu tür oyunlara kıyasla çok daha az komedi yazılmış olması bu diyalog ve müzakere imkânının rakibi kadar kuvvetli olmadığını gösterir. Markarların büyük ölçüde Kibarlaştığı, daha da Kibarlaşacağı ve neticede müzakere-diyalog hattının yakın zamanda kesin bir mağlubiyete uğrayacağı buradan da anlaşılabilir.

19. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı'nın genel modernleşme çizgisine koşut olarak modern tiyatro, özellikle İstanbul'da ve İzmir'de, hızlı bir gelişim gösterdi. Ermenilerin önderliğinde yürüyen bu gelişim sürecinde, sadece çok sayıda tiyatro binası hizmete açılmadı; üstüne bir modern sanat alanı olarak tiyatro peyderpey kurumsallaştı ve profesyonelleşti. Bu kurumsallaşma aynı zamanda, tiyatroyu üst sınıflara ait bir seçkin eğlencesi olmaktan çıkardı ve onun daha geniş kesimlere ulaşmasını sağladı; bir diğer deyişle tiyatro halklaştı. 1870'in başından Abdülhamid döneminde kontroller dayanılmaz hale gelinceye kadar İstanbul'da, çift dilli icra edilen (Ermenice ve Türkçe) kurumsal bir tiyatro faaliyeti kentin en önemli kültürel faaliyeti olarak önem kazandı.

Bir gösteri sanatı olarak tiyatronun yükselişi, bir edebiyat türü olarak modern dramatik edebiyatın ortaya çıkmasını sağladı. Ermenicede, özellikle Mıkhitarist Tarikatı çevresinde ve önderliğinde tiyatro yazarlığı 18. yüzyılda amatörce başlamıştı. Bu mirasın, Mıkhitarist okullarında eğitim görmüş gençler tarafından imparatorluk merkezlerine taşınma-

sı süreç içinde belirleyici oldu. Bu gençlerin etkisiyle, İstanbul'da 1850'lerin başından itibaren dar bir çevreye değil, geniş kitleye seslenme amacı güden Ermenice oyunlar yazılmaya başlandı. Bunda tiyatronun siyasal ve eğitici bir araç olarak öneminin kavranması ve dilde sadeleşme talepleri önemli rol oynamıştı. Türkçe oyunlar için bu süreç 1860'lı yılların ortasında başladı ama kısa sürede dramatik yazarlık çok önemsenen bir entelektüel faaliyet alanı haline geldi. 1870'ler Türkçe dramatik edebiyatta büyük bir patlamaya tanıklık etti ve neredeyse dönemin bütün önemli entelektüelleri aynı zamanda birer tiyatro yazarı olarak sahnede yerini aldı.

Hem Ermenice hem Türkçe yazılmış oyunlar toplamına baktığımızda özellikle Romantizm'in etkisiyle ülkeye girmiş melodramların üretimin büyük kısmını oluşturduğu, klasik melodram tanımına tam uymayan oyunların da melodramatik muhayyileden fazlasıyla paylarını almış oldukları görülmektedir. Bu oyunlar, keskin bir iyi-kötü ayrımını, hiçbir oyun içi meşrulaştırma çabası aramadan kabul eden, her tür duygunun –ama özellikle aşkın ve bunun karşısında aşkı zedelemeye çalışan kötülüğün– sakınımsız bir aşırılık içinde temsil edildiği metinlerdir. Melodramlarda, başta müesses olan masumiyetin bir şekilde tehlikeye girmesi ve sonra yeniden tesis edilmesi oyunun genel akışını oluşturur. Masumiyetin bu şekilde yeniden tanınması oyunun temel hedefidir ve bu anın ahlâkî olarak etki sahibi olabilmesi için olabildiğince şaşırtıcı olmasına dikkat edilir. Osmanlı'da yazılmış melodramlarda bu şaşırtıcılığın sağlanması için kendini kurban etme ve beraber ölüme gitme motifi başat olmuştur. Oyunun tüketicisini şaşırtma amaçlı bu akış, oyunların kendi seyircisine ya da okuruna yönelmiş büyük bir ahlâkî yüklerle dolu olduğunu göstermektedir.

Bu yönüyle Osmanlı'da üretilmiş melodramlar ve melodram türüne yakın duran oyunlar, dönem içinde siyasi ola-

rak önem ve işlev kazanmıştır. Bir yandan, merkezî iktidardan pay isteyen ve anayasal bir düzen talep eden entelektüeller, bu oyunları iktidar eleştirisinin bir aracı olarak kullanmışlardır. Melodramatik muhayyile, onlar için altta kalanlar için iktidar talep etme ve zalim karşısında ses çıkarma imkânı vermektedir. Ama öte yandan sekülerleşen ve eski kutsalların anlamını kaybettiği dünyada, “yüceltici” melodramatik muhayyile yeni kutsallar üretmenin bir aracı olmuştur. Zira melodramlarda kendini kurban edecek derecede önemli bir fikir ya da duygu aranmakta; bu sınırsız romantizmi meşrulaştırmak için tasvip edilmeyene saf kötülük atfetmenin önü açılmaktadır. Bu noktada, melodramatik muhayyile aracılığıyla üretilen bu yeni kutsallığın karşısında ve dışında kalanlara yönelik pazarlık kabul etmeyecek bir tasfiye çağrısı yapma imkânı doğmaktadır. Böylelikle melodramlar bir düzeyde muhalif bir konuma işaret ederken, bir başka düzeyde bu yeni kutsallara ait olmayanların dışlandığı ayrıştırıcı ve monolojik bir algılama biçimini gösterir.

Bu ikinci özellik, Osmanlı örneğinde özellikle önemlidir. Zira Osmanlı çok milletli bir imparatorluk olarak, dönem içindeki uluslaşma çabalarından yoğun bir şekilde etkileniyor ve yeniden düzenleniyordu. Melodramatik muhayyile içinden icat edilen ve melodram türünün büyük romantize etme becerisiyle yüceltilen ve uğruna kurban olunmaya çağrılan millilik fikri, bu yeniden düzenlenmenin söylemsel zeminine işaret etmektedir. Bu zemin bütün varlığını bir ayrıştırma hikâyesine borçludur. Kaba ve keskin iyi-kötü/masum-şeytan ayrımında konuşma ve diyalog kabul etmeyen bu dramatik edebiyat tavrı, Osmanlı milletlerinin birbirini dışlama tavrının tiyatro edebiyatı alanına tercüme edilmiş halidir.

Melodramatik muhayyile ile millilik fikrinin en çok kesiştiği dramatik metinler tarihsel dramlar olmuştur. Ermenice

oyun yekûnunun en büyük ve Türkçe oyunların azımsanmayacak bir kısmını oluşturan bu alttüre dahil olan oyunlar; Ermenilik'e ya da İslamlık'a dayanan bir millilik fikrini tarih içinden ve bir nevi yeni bir tarih yaratarak kurmak peşindeydiler. Bu haliyle tarihsel dramlar, Osmanlı'daki kuvvetli bir çatışma hattını haber veren ya da bu çatışma hattının edebiyat düzleminde tecessümü olan metinlerdir.

Osmanlı'nın Türkçe ve Ermenice dramatik edebiyat birikiminin büyük çoğunluğunu oluşturan melodramlar ve melodramatik tarihsel dramların dışında ikinci önemli bir tür olarak komediler ortaya çıkmıştır. Molière ve Goldoni etkisinde ortaya çıkmış, temel meselesi sonsuz yüceltmeye tabi tutulan aşk ya da vatan aşkı olmayan, tam tersine gündelik hayata odaklanan bu oyunlarda, metin akışını sağlayan temel dinamik çatışma değil müzakeredir. Farklı sınıflardan, farklı geçmişlerden, farklı alışkanlıklardan ve farklı kişiliklerden kahramanların herhangi bir sorun ya da tuzak durumundaki müzakerelerini ve müzakereler sürecindeki komik hallerini anlatan komediler çok daha esnek sonlara izin vermekte, mutlak bir iyi-kötü ayırımından kaçınmakta ve dolayısıyla bir ahlâkî tavır ortaya koyuyorsa da, bu ahlâkî tavrın mutlaklaşmasına imkân vermeyen oyunlardır. Burada, melodramlardaki ruh halinin tekseleliliğinin, ağır ceza ve ödül talep eden keskinliğinin ve büyük ayrışma talebinin yerine çok tüccarlı bir piyasayı andıran çok failli bir yaşama vurgu yapılmaktadır. Farklar, yanlışlar ve hatta günahlar bu müzakereye ve affa tabidir. Dolayısıyla, komediler Osmanlı milletlerinin konuştuğu ve beraberce hayatta kaldığı başka bir yaşamı ima etmektedirler.

İşte Osmanlı'da Tanzimat döneminde ortaya çıkmış bu dramatik edebiyat alanı, melodram ve komedi karşıtlığında bir çatışma ve müzakere alanı olarak düşünülebilir. Melodramın beslediği, merkezî iktidara karşı muhalif ama im-

paratorluğun unsurlarını karşılıklı düşmanlaştırmaya meyyal ruh; gelişen piyasa ekonomisinin ve kamusal alanın konuşma, diyalog ve müzakere imkânlarını kullanmaya meyyal komedi ile mücadele içindedir. Bu mücadele imparatorluğun hem müstakbel sonunun hem de kaybettiği başka şekilde var olma ihtimallerinin işaretlerini taşır.

1850 ile 1890 arasında Türkçe ve Ermenice kaleme alınmış oyunları türler bağlamında karşılaştırmalı inceleyen bu çalışma pek çok eksiklikle malûl. Öncelikle, kitapta varılan bu sonuç, elbette pek çok istisnanın görülmesini engellemelidir. Herhangi bir oyun, her ne kadar belli bir türsel yapıya yakın dursa da, tek başına incelemeyi hak eder; zira belli türsel ortaklıklar onun özgün olmayacağı anlamına gelmez; Osmanlı'da da böyledir. Ama buna rağmen, türlerin ve alttürlerin hem karşılıklı konumları ve bunun yanında belli bağlamlardaki tür seçimleri, bazı türler kutsallaştırılırken bazılarının görmezden gelinmesi vs. eserlerin üretildiği dönemlerin kültürel zihniyetlerini ve ideolojik-siyasal mücadelelerini anlamakta işlevseldir.

İkinci olarak, burada dramatik edebiyat için yapılan analiz, sadece dramatik edebiyat alanında kalmak durumunda değildir, diğer edebiyat alanlarına da teşmil edilebilir. Bunların en önemlisi romanlardır. Bir yandan, melodramatik muhayyile tüm kuvvetiyle “Tanzimat romanları”nda (örneğin Namık Kemal’in *İntibah*’ı, Şemseddin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talat u Fitnat*’ı, Vartan Paşa’nın *Akabi Hikayesi*, Sırpuhi Düşap’ın *Mayda*’sı vb.) da yaşar. Öte yandan, ticaret metaforu etrafında değerlendirebileceğimiz müzakere-pazarlık arzusu pek çok romanda (örneğin Ahmet Midhat’ın *Müşahedat*’ı ve Hagop Baronyan’ın *Medzabadiv Muratsganner*’i [Pek Şerefli Dilenciler]) daha ilginç ve yoğun şekilde ifadesini bulur.

Üçüncü olarak bu çalışma milletlerin birbiriyle ilişkisine bakarken karşılıklı temsil biçimleri ile ilgilenmemektedir.

Aslında, edebiyata bakarak, Osmanlı milletlerinin karşılıklı ilişkilerini ve bu ilişkilerin tarih içindeki dönüşümünü anlamak istiyorsak, elbette temsil meselesine odaklanmaya, yani bu milletlerin birbirlerini nasıl gördüklerini anlamayı deneyen çalışmalara da ciddi şekilde ihtiyaç vardır. Bu tür çalışmalarla, buradaki metinde yapılmaya çalışılan bütüncül olarak değerlendirildiğinde ortaya daha hakiki sonuçlar çıkacağı düşünülebilir.

Neticede –çalışmanın iddiası ve eksiklikleri bir tarafa– bugünden Osmanlı İmparatorluğu'na bakan araştırmacı için artık, yan yana yaşayan ve yan yana gelişen Osmanlı kültürlerini beraber değerlendirmenin bir imkândan çok bir zorunluluk hali olduğunu görmek gerekir. Osmanlı'ya çoğulluğunu iade etmek ve bu çoğulluğu ve Osmanlı'nın tekilleşirken kaybettiklerini anlamaya çalışmak, içinde yaşadığımız şimdinin eksiklerini ve marazlarını anlamak için eşi bulunmaz bir rehber sunmaktadır.

- Ahmet Midhat Efendi, "Açıkbaş", *Bütün Oyunları içinde*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 81-134.
- , "Çengi Yahut Dâniş Çelebi", *Bütün Oyunları içinde*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 209-248.
- Akı, Niyazi, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1963.
- Altug, Fatih, "Eksik Olma Kemal': Namık Kemal'in Temsillerinde Örtük İktidar", *Kritik 1*, Mart 2008.
- , *Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik*, Yayınlanmamış doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007.
- And, Metin, *Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999.
- , *La Scena Italiana in Turchia – La Turchia Sulla Scena Italiana*, İtalyancaya çev. Fabio Salomoni, Istituto Italiana di Cultura di Ankara, Ankara, 2004.
- , *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu: 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972.
- , *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983.
- , *Türkiye'de İtalyan Sahnesi*, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara, 1970.
- Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev. İskender Savaşır, Metis, İstanbul, 2009.
- Aracı, Emre, *Naum Tiyatrosu: 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Tiyatrosu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.

- Artinian, Vartan. *Osmanlı Devleti'nde Ermeni Anayasasının Doğuşu: 1839-1863*, çev. Zülal Kılıç, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Aytaş, Gıyasettin, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.
- Bardakjian, Kevork, "Baronian's Debt to Moliere", *Journal of Society for Armenian Studies* 1, 1984.
- Baronyan, Hagop, "Adamnapuyjin Aravelyan", *Yerker (Eserler)* içinde, Sovedagan Groğ Hradaragcutyun, Erivan, 1979.
- , "Bağdasar Ağpar", *Yerker (Eserler)* içinde, Sovedagan Groğ Hradaragcutyun, Erivan, 1979.
- , *Şark Dişçisi*, çev. Boğos Çalgıcıoğlu, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- Beşiktaşlıyan, Mıgırdiç, "Gornag", *Madenakrutunk* içinde, B. Kirişçiyan Matbaası, İstanbul, 1870.
- Borovaya, Olga, "The Serialized Novel as Rewriting: The Case of Ladino Belles Lettres", *Jewish Social Studies* 10.1, Güz 2003, s. 31-68.
- Bourdieu, Pierre, "The Structure of Sentimental Education", *The Field of Cultural Production* içinde, Polity Press, Cambridge, 1993.
- , "Flaubert and the French Literary Field", *The Field of Cultural Production* içinde, Polity Press, Cambridge, 1993.
- Brereton, Geoffrey, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Methuen, Londra, 1973.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, 1995.
- , "Melodrama, Body, Revolution", *Drama, Melodrama, and Perception*, der. Richard Hornby, Bucknell University Press, Lemisbury, 1986.
- Carlson, Marvin, *The French Stage in the Nineteenth Century*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey, 1972.
- , *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca, 1993.
- , *Tiyatro Teorileri*, çev. Eren Buğralılar ve Barış Yıldırım, De Ki Yayınevi, Ankara, 2008.
- Çetintaş, Mehmet, "Sergüzeşt-i Perviz", *Cogito* 54, Bahar 2008, s. 283-88.
- Fido, Franco, *Nuova Guida a Goldoni*. Torino, Einaudu, 2000.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, Clarendon Press, Oxford, 1988.
- Güçbilmez, Beliz, *Zaman, Zemin, Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurusu*, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006.
- Güllü, Fırat, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi*, bgst Yayınları, İstanbul, 2008.
- , "'Gave': Şemseddin Sami'den Osmanlı Tiyatrosu'nu Politikleştirme Yolunda Özgün Bir Girişim", *Kritik* 2, Güz 2008.
- Habermas, Jürgen. *Kamusalığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.

- Hacikyan, Agop Jack ve Gabriel Basmajian ve Edward S. Franchuk, Nourhan Ouzonian, *The Heritage of Armenian Literature: From the Oral Tradition to the Golden Age*, Cilt II, Wayne State University Press, Michigan, 2005.
- Haddecıyan, Rober, *Hagop Baronyani Mderutyani Meç*, Murad Ofset, İstanbul, 1999.
- Halsall, Albert W., *Victor Hugo and the Romantic Drama*, University of Toronto Press, Toronto.
- Hauser, Arnold, *Social History of Art – Cilt III: Rococo, Clasicism and Romanticism*, Londra, Routledge, 1995.
- Heilman, Robert Bechtold, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, University of Washington Press, Seattle, 1968.
- Howarth, W.D., *Moliere: A Playwright and his Audience*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- , *Sublime and Grotesque: A Study of French Romantic Drama*, Harrap, Londra, 1975.
- Hugo, Victor, *Preface de Cromwell and Hernani*, çev. John Robert Effinger, Bibliobazaar, 2009.
- Jonas, Norbert, *Introduzione a Goldoni*, Roma, Laterza, 1990.
- Kerem, Yitzchak, "The Greek-Jewish Theater in Judeo Spanish, ca. 1880-1940", *Journal of Modern Greek Studies* 14.1, 1996, s. 31-45.
- Koçak, Dilek Özhan, *19. Yüzyılda İstanbul'un Dönüşümü ve Uygarlaşmanın İletişim Ortamı Olarak Osmanlı Tiyatrosu*, Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008.
- Kırlı, Cengiz, "19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı'da Sosyal Kontrol", *Toplum ve Bilim* 83, Kış: 1999/2000, s. 58-79.
- Lindenberger, Herbert, *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, University of Chicago Press, Chicago, 1975.
- Manok, Yervant Baret, "Ermeni Katolik Mekhitarist Rahiplerince Venedik'te Sahnelenen İlk Türkçe Tiyatro Oyunları", *Kritik I*, Mart 2008, s. 141-159.
- Mignon, Laurent, *Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- , "Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar", *Pasaj* 6, 2008, s. 35-43.
- Namık Kemal, *Celaledin Harzemşah*, haz. Oğuz Öcal, Akçağ, Ankara, 2005.
- , "Mukaddime-İ Celal", *Celaledin Harzemşah* içinde, haz. Oğuz Öcal, Akçağ, Ankara 2005, s. 31-76.
- , *Zavallı Çocuk*, haz. Mustafa Nihat Özön, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1969.
- Oshagan, Vahe, "Modern Armenian Literature and Intellectual History from 1700 to 1915", *The Armenian People from Ancient to Modern Times*, der. Richard Hovannisian, Hampshire, 1997.
- Öztürk, Serdar, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal Alanın Dinamikleri", *İletişim* 21, 2005, s. 95-124.

- Pamuk, Şevket, *Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme: 1820-1913*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1994.
- Perin, Cevdet, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. Pulhan Matbaacılık, İstanbul, 1946.
- Recaizade Mahmet Ekrem. "Vuslat yahut Süreksiz Sevinç". *Bütün Eserleri içinde*. haz. Hakan Sazyek vd., Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.
- Safaryan, Vaçe, *Mıgırdiç Beşiktaşlıyan*, Haykakan Sah Ga Hradarakıçutyun, Erivan, 1972.
- Stepanyan, Hasmik A., *Hayatar Turkeren Grakanutyunı*, Erivan Üniversitesi Yayınları, Erivan, 2001.
- Strauss, Johann, "Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries)?" , *Middle Eastern Literatures* 1.1, Ocak 2003, s. 39-76.
- Şarasan, *Tırkahay Pemin yev İr Kordziçneri (1850-1908)*, Araks Yayınevi, İstanbul, 1915.
- , *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları*, Ermeniceden çev. Boğos Çalgıcıoğlu, bgst Yayınları, İstanbul, 2008.
- Şemseddin Sami, "Gâve", *Şemseddin Sâmî'nin Tiyatroları içinde*, haz. Enver Töre, Assos Yayınları, İstanbul, 2008.
- Şener, Sevdâ, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2010.
- , *Tiyatroda Yaşamın Oyun İlişkisi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010.
- Şinasi, *Şair Evlenmesi*, haz. Şemsettin Kutlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.
- Strauss, Johann, "Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries)?" , *Middle Eastern Literatures* 1.1, Ocak 2003, s. 39-76.
- Tancheva, Kornelia, "Melodramatic Contingencies: Tendencies in the Bulgarian Drama and Theatre of the Late Nineteenth Century", *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre içinde*, der. Michael Hays ve Anastasia Nikolopolou, St. Martin's Press, New York, 1999.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid, "İçli Kız", *Tiyatroları I içinde*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- , "Târık yahut Endülüs'ün Fethi", *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 5 içinde*, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, s. 31-142.
- Tekeli, İlhan, "19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü", *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, der. Paul Dumont ve François Georjeon, çev. Ali Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1996, s. 19-30.
- Tuğlacı, Pars, *Tarih Boyunca Batı Ermenileri: 1851-1890*, Pars Yayın Ticaret, İstanbul, 2004.
- Turyan, Bedros, *Sev Hoşer*, H. Goşgaryan Yayın ve Basım Evi, İstanbul, 1928.
- Yerasimos, Stefanos, "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine", *Modernleşme Sürecin-*

de Osmanlı Kentleri, der. Paul Dumont ve François Georgeon, çev. Ali Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1996, s. 1-18.

Yerolympos, Alexandra. "XIX. Yüzyıl Sonunda Selânik'te Kentlilik Bilinci ve Belediyeye İlgi". *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak*. der. François Georgeon ve Paul Dumont, çev. Maide Selen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 147-174.

Wilson, James D. *The Romantic Heroic Ideal*, Louisiana, Louisiana University Press, 1982.

Zekiyan, Boğos L. "Bedros Turyan'ın Şiirinde Kişisel Trajedi ve Kültürel Arkaplan". çev. Cem Bico, *Kritik* 1, Mart 2008, s. 271-290.

—, *Ermeniler ve Modernite: Gelenek ve Yenileşme / Özgüllük ve Evrensellik Arasında Ermeni Kimliği*, çev. Altuğ Yılmaz, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2002.

—, *Hay Tadrone Isgızpnakayleri yev Hay Veradznunti Şarjumi*, Venedik, 1987.

—, *L'Armenia e gli Armeni: Polis lacerata e patria spirituale: la sfida di una sopravvivenza*, Guerini e Associati, Milano, 2000.

II. Abdülhamid 33, 64, 67, 215
II. Mahmud 32, 33
III. Ahmed 35
III. Selim 32

Abdülaziz 33
Abdülhak Hâmid 24, 26, 27, 97, 116,
122, 124, 140, 144, 151, 152
Ahmet Midhat Efendi 24, 27, 84,
181, 184, 186, 193, 194, 196-
198, 219
Ahmet Vefik Paşa 86
Akı, Niyazi 19, 90, 142, 180
Alfieri, Vittorio 50, 53, 90, 139
Âli Paşa 15, 16, 60
Altunduryan Kardeşler 54, 56
And, Metin 18, 19, 25, 32, 37, 40, 55,
57, 60, 62, 65, 70
Aristo 76-79, 87, 162, 163
Asti 39
Atamyan, Bedros 56, 60
Auerbach, Erich 78
Aytaş, Gıyasettin 65, 67

Balzac, Honoré de 82, 91
Bardakjian, Kevork 200, 203
Baronyan, Hagop 24, 27, 66, 180, 181,

184, 186, 187, 190, 192, 196, 200,
202-204, 208, 209, 211, 219
Bellini, Vincenzo 37
Beşiktaşlıyan, Mıgırdiç 24, 27, 51-54,
57, 66, 90, 129, 139, 140, 144, 145,
148-151, 167, 176, 180
Bitu, Aloyisos Maria 47
Bosco, Bartalommeo 18, 36
Bourdieu, Pierre 20, 92
Brereton, Geoffrey 75, 77
Brooks, Peter 97, 100-103, 105-108,
110-113, 115, 118-121, 124, 125,
127, 149, 161-165, 176

Carlson, Marvin 73, 74, 80, 83, 88,
89, 91
Ceziryan Ağavni (Fani) 53
Corneille, Pierre 50, 74, 77, 81, 87,
139
Crébillon, Claude Prosper Jolyet de 99

Çaprasdçıyan, K. 51
Çuhacıyan, Dikran 29, 57

Damad İbrahim Paşa 35
De Vigny, Alfred 74, 91
Donizetti, Gaetano 33, 37

- Ducis, Jean François 71, 99
Dumas, Alexandre fils 74, 91
Dumas, Alexandre pere 46, 74, 91, 115
Düssap, Sırpuhi 219
- Ebüzziya Tevfik Bey 169, 174
Ehilos 76
Ekşiyân, İsdepan 52, 55
Enginün, İnci 124, 152
Europides 76
- Fido, Franco 182
Firdevsi 169, 174
Frye, Northrop 163
- Gaiffe, F. A. 99
Goethe, Johann Wolfgang von 71
Goldoni, Carol 27, 36, 49, 50, 90, 180-182, 187, 218
Goncourt Kardeşler 91
Greenblatt, Stephen 20, 21
Güçbilmez, Beliz 7, 84, 85, 96, 97, 136
Guistiniani 37
Güllü, Fırat 62-64, 173, 174
Gunning, Tom 106
- Habermas, Jürgen 13, 14
Haddeciyan, Rober 211
Hardy, Alexandre 77
Hauser, Arnold 99
Heilman, Robert Bechtold 164, 165
Hekimyan, Sıabyon 39, 52-54, 56, 57, 59, 66, 129, 139, 140, 180
Horatius 87
Howarth, W. D. 78, 79, 81, 82, 88, 93, 99, 100, 143
Hugo, Victor 12, 18, 23, 26, 46, 74, 79-86, 89-93, 115, 143, 150, 165-167, 169
- İbnürrefik Ahmet Nuri 64
- Jonard, Norbert 182
- Kerem, Yitzchak 41
Kırlı, Cengiz 14
- Koçak, Dilek Özhan 34, 35, 38, 59, 73
Köksal, Duygu 7, 175
Kontis, G. P. 40
- Lamartelière, M. 71
Lindenberger, Herbert 143, 147, 148, 151, 166
- Mağakyan, Bedros 39, 52, 55
Magni, Carnelio 35
Manok, Yervant Baret 51, 58
Maréchal, Sylvain 101
Marmontel, Jean François 89
Mele, Gaetano 35
Metastasio 50, 53, 90, 139, 149
Mignon, Laurent 7, 12, 152
Minakyan, Mardiros 51, 52, 67
Molière 26, 27, 50, 55, 59, 64, 74, 86-90, 92, 180, 181, 184, 200, 203, 218
Monti, Vincenzo 50
Muset, Alfred de 91
- Namık Kemal 18, 24, 26, 27, 61, 62, 65, 66, 84, 97, 116, 118, 122-124, 136, 140, 144, 152, 157, 164-167, 174, 183, 193, 219
Nivart, Mari 30, 95, 96
Noci, Nestor 39
Nodier, Charles 102, 103
- Odyan, Bogos 52
Oshagan, Vahe 42, 45
- Öztürk, Serdar 15
- Pamuk, Şevket 92
Pardano, Emilio 36
Perin, Cevdet 70
Pixérécourt, René Charles Guilbert de 79-81, 83-86, 92, 99, 105, 115, 118, 149
- Racine, Jean 74, 77, 90, 139
Recaizade Mahmut Ekrem 26, 97, 116, 122, 123
Ruştuni, Karekin 29, 30

- Rossini 37
 Rousseau, Jean-Jacques 88
 Russell, James 7, 129

 Safaryan, Vaçe 53
 Safvet Bey 59

 Sarkisyan 48-50
 Schiller, Friedrich 71
 Scribe, Eugene 50, 91, 181
 Sevensil, Refik Ahmet 31
 Shakespeare, William 50, 51, 89, 167, 169
 Sivashli Mikhitar 44-51, 53, 54, 58, 139, 144, 149, 180, 185, 186, 215
 Sofokles 76
 St. Pierre, Bernardin 12
 Stamatiadis, Y. 40
 Stepanyan, Hasmik 51, 55, 59, 64
 Stepanyan, Karnik 55, 56, 60
 Strauss, Johann 12, 40, 41

 Şahinyan 57
 Şarasan 30, 54-56, 66, 95
 Şemseddin Sami 24, 27, 61, 140, 144, 168-170, 174, 175, 219
 Şinasi 24, 27, 33, 38, 61, 184

 Tancheva, Kornelia 41
 Tarık bin Ziyad 153

 Tekeli, İlhan 14
 Teodor Kasap 41
 Terziyan, Tovmas 53, 57, 66, 139, 176
 Tıghlyan, Sirabyon 53
 Tiryants, Tavit 52
 Tosun Paşa 64
 Tuğlacı, Pars 52, 54, 63
 Turyan, Bedros 24, 26, 27, 66, 97, 129, 131, 132, 134, 136, 144, 157, 164-167, 176

 Urice 38
 Uşaklıgil, Halit Ziya 70

 Vartan Paşa 219
 Vartovyan, Agop (Güllü Agop) 16, 29, 31, 52, 55, 56, 59-62, 64-67, 86, 169, 176
 Verdi, Giuseppe 37
 Visé, Jean Donneau de 87
 Voltaire 53, 89, 99, 143, 149

 Wilson, James D. 86

 Yerasimos, Stefanos 14
 Yerolympos, Alexandra 14

 Zekiyan, Bogos Levon 7, 43, 47-49, 58, 129

Mehmet Fatih Uslu *Çatışma ve Müzakere*'de, Osmanlı'da modern dramatik edebiyatın 19. yüzyılın ikinci yarısındaki yükselişini, Ermenice ve Osmanlı Türkçesi ile yazılmış metinleri beraber okuyarak anlamaya çalışıyor. Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Bedros Turyan, Hagop Baronyan, Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hâmid, Ahmet Midhat ve Şemseddin Sami'nin ürettiği dramatik edebiyat örneklerini incelemek, imparatorluğun dönüşümünü ve krizini açıklamanın bir yöntemi olabilir mi şüphesinden yola çıkıyor.

Uslu, dönem içinde üretilmiş bu çift dilli tiyatro edebiyatında farklı dramatik metin türlerinin, hem siyasal ve toplumsal olarak nelere delalet ettiğini hem de kamusal iletişimde nasıl bir rol üstlendiğini sorgulamanın, yeni anlama imkânları açacağını umut ediyor.