

EDEBİYATIN MÜZİKLEŞTİRİLMESİNDE MEDYALARARASI YAKLAŞIMLAR

Yüksek Lisans Tezi

MERT EKREM ÜNVER

Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara
Ağustos 2022

Eşim Aslı'ya



EDEBİYATIN MÜZİKLEŞTİRİLMESİNDE MEDYALARARASI YAKLAŞIMLAR

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi

MERT EKREM ÜNVER

Türk Edebiyatı Disiplininde
Yüksek Lisans Derecesi Kazanma Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İHSAN DOĞRAMACI BİLKENT ÜNİVERSİTESİ
ANKARA
AĞUSTOS 2022

ÖZET

EDEBİYATIN MÜZİKLEŞTİRİLMESİNDE MEDYALARARASI YAKLAŞIMLAR

Ünver, Mert Ekrem

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Kalpaklı

Ağustos 2022

Bu tez, medyalararasılık teorilerini ve yaklaşımlarını kullanarak, Batı’da ve Türkiye’de edebiyatın müzikleştirilmesinin nasıl gerçekleştiğini karşılaştırmalı bir biçimde incelemektedir. Tezin ilk bölümü medyalararasılık kavramlarına, teorilerine, tipolojilerine ve yaklaşımlarına değinmektedir. Daha sonraki iki bölümde, medyalararasılık tartışmaları bağlamında, Batı’da ve Türk edebiyatında edebiyatın müziğe aktarımının karşılaştırılması olarak incelemesi yapılmıştır. “Edebiyatta müzik” yaklaşımlarındaki eksikliğin edebiyatın müziğe aktarımı durumunda açıklamakta eksik kaldığı durumlar üzerinde durulmuştur. Batı’da bu durum incelenirken Paul Gallico’nun *The Snow Goose* adlı eserinden bölümler sunularak, bu eseri müziğe aktaran Camel’in eseri nasıl kullandığı, edebiyatın müziğe nasıl aktarıldığı ve aktarım sırasında çıkan sorunlara değinilmiştir. Yine bu bağlamda Dalton Trumbo’nun *Johnny Got His Gun* eserinden esinlenen Metallica grubunun *One* şarkısı incelenmiştir. Türk edebiyatına odaklanan üçüncü bölümde özellikle şiir türündeki edebi eserlerin müziğe aktarım süreçlerinde ortaya çıkan yatay genişleme problemi ve

bunun çözümü üzerinde durulmuştur. Bu aktarıma örnek olarak Nazım Hikmet Ran, Can Yücel, Sabahattin Ali, Orhan Veli Kanık, Atıf Behramoğlu, Atilla İlhan, Murathan Mungan ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden faydalanılmıştır. Türk edebiyatının müzikleştirilmesi medyalararasılık yaklaşımlarıyla birlikte çalışıldığında daha önce dikkat çekmeyen problemlerle karşılaşmak mümkün olduğu için bu tez ortaya çıkan sorunlara çözüm önerileri ve yeni metodolojik yaklaşımlar sunmaktadır. Batı kanon edebiyatı ve klasik Batı müziği merkezli medyalararasılık çalışmalarının Türk edebiyatı ve Anadolu rock, Anadolu pop gibi yeni bir alanda uygulanabilirliği sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Medyalararasılık, Karşılaştırmalı Edebiyat, Uyarlama Çalışmaları, Müzikleştirilmiş Edebiyat, Türk Şiiri.

ABSTRACT

INTERMEDIAL APPROACHES TO THE MUSICALIZATION OF LITERATURE

Ünver, Mert Ekrem

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı

August 2022

This thesis comparatively examines how the musicalization of literature occurs in the West and Turkey by using intermediality theories and approaches. The first chapter of the thesis addresses the concepts, theories, typologies, and methods of intermediality. In the following two chapters, a comparative analysis of the musicalization of fiction in Western and Turkish literature is made in the context of intermediality discussions. The lack of "Music in Literature" approaches has been discussed in the case of the transfer of literature to music. While examining this situation in the West, sections from Paul Gallico's *The Snow Goose* were presented, and how Camel, who transferred this work to music, used the work, how the literature was transferred to music, and the problems that occurred during the transmission were mentioned. In this context, Metallica's song named *One*, which was inspired by Dalton Trumbo's *Johnny Got His Gun*, was examined. In the third chapter, which focuses on Turkish literature, the horizontal expansion problem that arises in the transfer process of literary works in the genre of poetry to music and its solutions are emphasized. As an example of this transfer, prominent names of Turkish literature

such as Nazım Hikmet Ran, Can Yücel, Sabahattin Ali, Orhan Veli Kanık, Atıf Behramoğlu, Atilla İlhan, Murathan Mungan, and Bedri Rahmi Eyüboğlu were used. When the musicalization of Turkish literature is studied through intermediality approaches, it is possible to encounter problems that did not attract enough attention before; therefore, this thesis offers solutions to emerging issues and new methodological approaches. Thus, the applicability of intermediality studies centered on Western canon literature and classical Western music in new fields such as Turkish literature, Anatolian rock, and Anatolian pop has been questioned.

Key Words: Intermediality, Comparative Literature, Adaptation Studies, Musicalized Literature, Turkish Poetry.

TEŞEKKÜR

En başta tez danışmanım Mehmet Kalpaklı'ya sonsuz teşekkürlerimi iletmek istiyorum. Tezin her aşamasında bana destek olduğu, beni yönlendirdiği, yeni bakış açıları geliştirmemi sağladığı ve bana yol gösterdiği için kendimi çok şanslı hissediyorum. Türk Edebiyatı Bölümü'ne başlamadan önceki motive eden tavrı, bölüme başladıktan sonraki desteği ile beni her zaman başarıya teşvik etti.

Belki de bu tezin oluşmasında bana en çok destek veren Peter James Cherry'ye de nezaketi, ilgisi, saygısı ve sevgisi için teşekkürü borç bilirim. Yüksek lisans hayatım boyunca, hem okulda hem de okul dışında, bana olan desteğini her zaman hissettirdi. Etienne Charriere hocama da bana her zaman kapısını açtığı ve sorunlarımı çözmeme yardımcı olduğu için ayrıyeten teşekkür ederim.

Bana her daim kültür çalışmaları alanında ilham veren, bilgisiyle her zaman bana yeni bir şeyler katan Kudret Emiroğlu hocama da teşekkürü borç bilirim. Kendisiyle yeteri kadar vakit geçiremesem de akademik hayatımda bana yol gösteren saygıdeğer hocam Suavi Aydın'a da bana kattığı her şey için teşekkür ederim.

3 yıllık yüksek lisans hayatımı paylaştığım sevgili dönem arkadaşlarım Irmak, Elif Su, Ece Büşra, Gizem ve Musa'yı da her daim beni destekledikleri için teşekkür listemde anmak isterim.

Bir teşekkürü de canımdan çok sevdiğim kardeşlerim Alperen ve Fatih'e hayatım boyunca benim arkamda oldukları için etmek isterim.

Beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan ve elini üstümden çekmeyen aileme de teşekkürü bir borç bilirim. Özellikle müziğe olan tutkusu ile beni çocukluğumdan beri müzikle büyüten babam Şakir Ünver'e ve her daim birlikte yeni müzikler paylaştığımız Fatma Ünver'e ayrı ayrı teşekkür ederim. Bu süreç boyunca her zaman benimle ilgilenen ve destek olan annem Kadriye Hitay'a ve babam Mehmet Fatih Hitay'a da teşekkürü bir borç bilirim. Her zaman yanında olmaktan keyif aldığım ve bu zorlu süreçte rahatlamamı sağlayan canımdan çok sevdiğim yeğenim İmera'ya da sevgilerimi yolluyorum.

En büyük teşekkürü eşime borçluyum. Bütün eğitim öğretim hayatım boyunca yanımdaydı ve o olmadan bunların hiçbirini başaramazdım. Eşime buradan sonsuz minnetimi, teşekkürümü ve sevgimi iletmek istiyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	III
TEŞEKKÜR.....	V
İÇİNDEKİLER	VII
GİRİŞ	1
OSMANLI KÜLTÜR VE GELENEĞİNDE EDEBİYAT-MÜZİK İLİŞKİSİ	5
BİRİNCİ BÖLÜM: EDEBİYAT-MÜZİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA	
MEDYALARARASILIK TARTIŞMALARI.....	11
“SÖZ BOYAMA” TEKNİĞİ	30
İKİNCİ BÖLÜM: BATI’DA MEDYALARARASILIĞA BAKIŞ	33
<i>THE SNOW GOOSE</i> ÖRNEĞİ	34
<i>JOHNNY GOT HIS GUN</i> ÖRNEĞİ	69
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TÜRK EDEBİYATINDA MEDYALARARASILIĞA BAKIŞ	
.....	78
NAZIM HİKMET RAN	80
SABAHATTİN ALİ	91
ORHAN VELİ KANIK.....	95
ATAOL BEHRAMOĞLU.....	97
BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU	100

MURATHAN MÜNGAN.....	103
ATILLA İLHAN.....	105
TÜRK ŞİİRİNDEN ÖRNEKLERLE MEDYALARARASILIK	106
SONUÇ.....	110
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	114



GİRİŞ

Edebiyat-müzik ilişkisi uzun süredir var olan iki kardeş sanatın kitle iletişim araçları olarak birbirini etkilediği ve değiştirdiği birçok süreçten geçerek günümüze kadar gelmiştir. Bir sanatın içinde diğerinin izlerini aramak ve nasıl etkileşimlerin ortaya çıktığını gözlemlemek, bu alandaki diğer çalışmalar gibi bu tezin de odak noktası oldu. Son dönemde bu etkileşimleri ortaya çıkarmak ve anlamlandırmak için yapılan çalışmaların büyük bir kısmında medyalararasılık yaklaşımlarının ve teorilerinin kullanıldığını görebilmek mümkündür. Edebiyat-müzik ilişkisini anlamlandırma açısından oldukça yeni ve bir o kadar da açıklayıcı olan bu yaklaşımın bir edebiyat eleştirisi kuramı olmasından dolayı, çalışmaların genelinde “edebiyatta müzik” araştırmaları ve müziğin edebiyatta bulunuş biçiminden doğan farklı etkileşimler sıklıkla çalışılmıştır. Bu çalışmaların üzerinde fazla durmadığı fakat alanda oldukça geniş bir yer kaplayan ve çalışılması gereken bir konu var: “müzikte edebiyat” ve “edebiyatın müzikleştirilmesi.”

Birçok edebiyat çalışmasında müziğin edebiyatta bulunuş şekilleri, edebiyata etkileri, yazına verdiği yön vb. konular çalışılmış olsa da bu alanın belki de en göz ardı edilmiş bölümü edebiyatın müzikleştirilmesidir. Yukarıda bahsettiğim etkileşimlerden biri olan bu konu, sürecinin karmaşıklığı, aktarımı anlamlandırmanın güçlüğü ve kesin bir sonuca varmanın zorluğu gibi sebeplerden ötürü oldukça az çalışmaya konu olmuştur. Bu alanda yapılan çalışmaların da genelinde klasik Batı müziğinde edebiyatın varlığının

arandığını veya tam tersini görürüz. Müziko-edebiyat medyalararasılığı çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan problemlerin bir diğeri de budur: Batı'nın¹ kanonik eserleri ve klasik müziği odaklı olması.

Araştırmaların bu alanlara sıkışıp kalması medyalararasılık çalışmalarının gelişmesinin önündeki engellerden biridir. Bu nedenle bu tezin ana amacı yukarıda belirttiğim müzik türlerinin ve Batı edebiyatının dışındaki alanlar üzerinden medyalararasılığı anlamak, yeni yaklaşımlar üretmek ve en nihayetinde Türk edebiyatı ve Türk müziği üzerinden medyalararasılık okumaları yaparak bu konuda Türkçe bir kaynak üretmektir. Özellikle daha önceden oluşturulmuş medyalararası teorilerinin, tipolojilerinin ve yaklaşımlarının Türk edebiyatı metinlerini ve müziğe aktarılmış biçimlerini ne kadar açıklayabildiğine, açıklayamadığı durumlarda ne gibi çözümler üretilebileceğine ve Türk edebiyatının müzikleştirilmesinde karşılaşılan sorunlara değinilecektir.

Tezin teorik alt yapısını oluşturan medyalararasılık teorilerine, yaklaşımlarına ve tartışmalarına ilk bölümde yer verilecektir. Burada sunulan bilgilerin çoğunun “edebiyatta müzik” olgusu üzerine kurulu olmasından ve “müzikte edebiyat” alanına gerekli ilginin gösterilmemesinden dolayı alanda eksik kalan teorik boşluğu doldurmak amacıyla bu tezde geliştirilen yaklaşımlar kullanılacaktır. Bu yaklaşımlarla birlikte Batı’da medyalararasılığa Paul Gallico’nun *The Snow Goose* eserinin Camel isimli rock grubu tarafından gerçekleştirilmiş müzikal uyarlamasına ve Dalton Trumbo’nun *Johnny Got His*

¹ Bu tezde sıklıkla kullanılacak olan “Batı” kelimesinin asıl vurgulamak istediği Anglosakson ve Anglofon dünyasıdır. Tezin bütün bölümlerinde özellikle kullanılan bu kelimenin kurmak istediği bağlamsal bütünlük bu anlayışla gerçekleştirilmiştir.

Gun eserinin Metallica isimli grup tarafından şarkılaştırılmış biçimi üzerinden açıklamalar getirilecektir. Tezin son bölümünde bütün bu sorunları ve problemleri Türk edebiyatına ve müzikleştirilmesine taşıyarak edebiyat-müzik ilişkisinin nasıl bir etkileşim içerisinde olduğuna ve bu etkileşim sırasında ortaya çıkan problemlerin neler olabileceğine dair fikirler üretilecektir. Bunu yaparken özellikle 20. yüzyılda yazılmış, Anadolu rock ve Anadolu pop türleriyle müziğe aktarılmış şiirleri inceleyerek, önceki çalışmaların göz ardı ettiği, alanın yabancı olduğu bir coğrafyada edebiyat-müzik ilişkisi anlamlandırılacaktır.

Önceki paragraflarda da belirtildiği gibi bu tez edebiyat-müzik ilişkisini medyalararasılık bağlamıyla inceleyecektir. Karşılaştırma, anlamlandırma ve ilişkilendirme süreçlerinin tamamında medyalararasılık kuramları, teorileri ve yaklaşımları bağlam olarak kullanılacaktır. Bunun temel sebebi medyalararasılığın edebiyatın müziğe yahut müziğin edebiyata tesirinde oynadığı roldür. Sanatların birbiriyle olan ilişkilerini daha iyi kavramak ve anlamak için etkileşimlerin nasıl gerçekleşebileceğini anlamlandırmasından dolayı bu bağlam kayda değer bir anlam üretir. Buna rağmen bu iki sanatın birbiriyle ilişkisinin geçmişi ve derinliği göz önünde bulundurulduğunda farklı yaklaşımlar kullanmak mümkündür.

Türk ve Batı edebiyatlarının karşılaştırmalı çalışmalarında en çok kullanılan bağlamlardan biri şüphesiz şarkiyatçılık ve garbiyatçılıktır. Özellikle bu alanda öne çıkan Edward Said² 1978’de yayımlanan *Orientalism* eserinde Batı’ya göre Doğu toplumlarının

² Edward Said *Culture and Imperialism* eserinde müzikal kuramların Edebiyat eleştirisinde kullanılabileceğini öne sürmüş ve “contrapuntal reading” yöntemini tanıtmıştır. Bu alanda yapılacak çalışmalarda bu yaklaşım da oldukça önemli bir yere sahiptir.

kıyasen gelişmemiş ve durağan olmasından bahseder ve bu yüzden Doğu kültürünün Batı'nın emperyal gücü tarafından ona hizmet edecek bir biçimde incelenip tasvir edilerek üretilebileceği üzerinde durur. Said'e göre Batı kültürü Doğu'yu çarpıtarak, kendi emellerine uyacak bir biçimde anlatır. Bu sayede Batı kültürü gücünü ve iktidarını sağlamlaştırmış olur. Bunu yaparken Şark düşüncesini kendi rasyonel dünyasının ötesinde bir öteki olarak kurgular. Şarkiyatçılık yaklaşımını Türk ve Batı edebiyatlarının müziğe aktarılmasında ve dolayısıyla Türk müziği ve Batı müziği alanlarında da çalışmak mümkündür. Türk edebiyatının ve müziğinin şark toplumunun kültürel ürünü ve "öteki" olarak sınıflandırılıp sınıflandırılmayacağı veya doğu-batı ikiliği üzerinden bu konuyu tartışmak bu tezin çalışma alanı dışında kalmaktadır. Bu tezin ana amacı medyalararasılık bağlamını kullanarak edebiyatın müziğe aktarımında iki farklı edebiyat geleneğinin gösterdiği farklılıkları ortaya koymak, Türk edebiyatı metinlerinin müzikle olan ilişkisini incelemek ve medyalararasılık kuramlarının çalışma alanını genişleterek literatüre katkı sağlamaktır.

Türk ve Batı edebiyatı karşılaştırmalarını gerçekleştirirken baz alınan karşılaştırma noktası edebiyatın müzikleştirilmesindeki farklılıklardır. Bu farklılıkların tespiti ve anlamlandırılmasında kullanılan medyalararasılık kuramlarının örnek metinlerin incelenmesi sırasında yapılacak ölçümleri sadece nesnel değil öznel de olacaktır. Bunun ana nedeni, açık referanslar verilmesine rağmen dinlenen müziğin her birey tarafından farklı yorumlanabilmesidir. Batı'dan ve Türk edebiyatından örneklerin incelenmesi sırasında müzisyenler tarafından verilen açık referanslar dinleyiciyi yönlendirme ve anlamı açıklığa kavuşturma amacı taşısa da ortaya çıkan anlamın nesnel bir gerçek olmasının imkânı bulunmamaktadır denilebilir.

Osmanlı Kùltür ve Geleneğinde Edebiyat-Müzik İlişkisi

Edebiyat-müzik ilişkisini medyalararasılık bağlamında incelemeyden önce iki sanat arasındaki ilişkinin hem Batı’da hem de Türk edebiyatında köklü bir geçmişı olduğunu söylemek gerekir. Medyalararasılık çalışmalarının çoğunun Batı’nın kanonik eserlerine ve klasik Batı müziğine odaklandığı önceki paragrafta belirtilmişti. Yapılan Batı odaklı araştırmalarda James Joyce, Aldous Huxley, Emily Bronte, Edgar Allen Poe, Anthony Burgess, Laurence Sterne gibi önemli yazarlar ile birlikte Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Gustav Holst, Richard Wagner, Cosima Wagner, Franz Schubert, Johann Sebastian Bach gibi besteciler ve müzisyenler örnek olarak çalışılmıştır. Bu çalışmaların odaklandığı Batı kùltürü araştırmalarının dışında Türk kùltürü ve edebiyatında da edebiyat-müzik ilişkisinin varlığı bilinmektedir. Özellikle Divan Edebiyatı eserlerinin sıklıkla bestelendiğı ve yazarların güfte icrası ile de uğraştığı söylenebilir. Osmanlı kùltüründe Divan şiiri ile klasik Türk musikisi arasındaki bağın ciddi benzerlikler barındırdığını ve birbirleri arasındaki geçişlerin kolaylığından bahsetmek mümkündür. Mehmet Nuri Parmaksız (2015)’a göre Divan şiiri ile Klasik Türk Musikisi arasında önemli bir benzerlik bulunmaktadır. Bu benzerliğin temelinde “ritim” olduğunu savunur: “Şiirdeki ritim, aruz veznindeki kısa uzun heceler, mûsikîdeki ritim ise kudüm darblarının birleşmesiyle duyulan îkâdır. Darb îkâ’nın bölünemeyen en küçük parçasıdır. Darbların birleşmesiyle usûller ve usûllerin birleşmesiyle de îkâ’ meydana gelir” (183).

Edebiyat ile müzik arasındaki ilişkinin bu denli yakın olmasının bir sonucu olarak Türk edebiyatında edebiyatın müzikleştirilmesi oldukça eski bir gelenek olarak karşımıza çıkar. Türk musiki yapıtlarının bir bölümünün yazılı bir biçimde değil kulaktan kulağa olacak şekilde paylaşılmasından dolayı, birçok eserin zaman içerisinde güftecisinin veya yazarının tespit edilememesine rağmen birçok divan şairinin şiirleri bestelenmiştir. Osmanlı kültüründe şiir sanatını icra eden ve büyük veya kudretli olarak nitelendirilebilecek şairlerin hemen hemen bilinen bütün şiirleri bestelenmiştir (Parmaksız, 185). Bunlara örnek olarak Niyazi Mısri ve Yunus Emre gösterilebilir.

Divan Edebiyatı şairlerinin aruz veznine olan hakimiyetleri sadece şiirlerinde değil ayrıca bestelerinde de görülebilir. Musikiye dönüştürülecek şiirlerin aruz veznini kusursuz kullandıkları beyitlerden seçtikleri söylenebilir. Buna örnek olarak Mevlevî ayinlerinin bestelenmesi verilebilir.³ Parmaksız (2015) bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Türk mûsikîsi belli başlı formlarının hangi kudüm ikâ’sında besteleneceği belli olduğu için o ikâyâ uygun vezinler belirlenmiştir, mesela Mevlevî âyinlerini bestelemeye kullanılan “düyek” ikâsına uygun vezinlerden biri fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün’dür.” (184)

Divan Edebiyatı’nın ve dolayısıyla bu edebiyattan etkilenecek ortaya çıkan klasik Türk musikisinin bilinen en ünlü eserleri 17, 18 ve 19. yüzyıllarda icra edilmiştir. Tanzimat ile birlikte Batılılaşmanın sanatları etkilemesiyle hem klasik Türk musikisinde hem de Türk

³ Edebiyatın müzikleştirilmesine başka bir örnek olarak mevlid geleneği de verilebilir. Süleyman Çelebi’nin kaleme aldığı ve hala günümüzde birçok dini ayinde sıklıkla müzikleştirilen bu eser de Mevlevî ayinleri gibi toplumun bir kısmı tarafından günlük hayatta icra edilmektedir. Mevlid eserinin icrasında ön plana çıkan eserde vurgulanan kelimelerin nağmeler ve makamlarla sessel bir düzleme oturtulmasına dayanır. Bunun için de icracının metnin duygusunu anlamış ve anlatıyı hissetmiş olması beklenir.

edebiyatındaki değişim iki sanat arasındaki etkileşimi de değiştirmiştir. Böylelikle hem musikide hem de şiirde icra ve üslup ciddi bir dönüşüme girmiştir. Batılılaşmanın etkisiyle birlikte Divan Edebiyatı orijinalliğini kaybederek “sıkı, muayyen kâideleri, dar çerçevesi içinde yeni bir şey yaratmak adeta imkânsız bir hale geldiği için şairler, eski büyük üstatlara kıymetsiz nazireler yazmaktan yahut küçük bir yenilik göstermek merakıyla tasannua, bayalığa düşmekten kurtulamıyorlardı” (Köprülü, 2006: 533).

Bu noktada Osmanlı kültüründe din, müzik ve edebiyat ilişkisine de değinmek gerekiyor. Osmanlı Devleti’nin dini İslam olduğu için sadece dinin hoş göreceği sanatların desteklendiğini söyleyebiliriz, örneğin heykel sanatının teşvik edilmediğini fakat edebiyatın devlet eliyle desteklendiğini (şairlere maaş bağlandığını, devlet işlerinde görevlendirildiklerini vb.) söylemek mümkündür. Şairlerin dışında Osmanlı Devleti’nde padişahlar, şeyhülislamlar gibi devlet yöneticileri ve din adamları da edebiyata büyük katkıda bulunmuştur. II. Bayezid’in “Adnî” mahlasıyla birçok şiir yazdığını ve musikiye peşrevleriyle ve saz semaisiyle katkıda bulunduğu söylenebilir. III. Selim’in “İlhamî” mahlasıyla şiirler yazdığını ve günümüzde de kullanılan birçok makamı (suzidılara, evcara, neva-buselik, şevkefza) keşfettiğini söylenebilir. Bunlara ek olarak hem edebiyatla hem de musikiyle uğraşmış, edebiyatın bestelenmesi ile ilgilenmiş din adamları da bu alanda önemli bir yere sahiptir. Örneğin, Şeyhülislam Mehmet Bahayî Efendi’nin matbu bir divanı olduğu ve bir bestesinin Ali Ufkî’nin *Mecmua-i Saz u Söz* eserinde geçtiği bilinmektedir (Parmaksız, 2010: 20). Tosun-zade Abdullah Efendi de şiirle ilgilenmiştir, aynı zamanda 200’den fazla bestesi bulunmaktadır. Günümüze 9 bestesi ulaşmıştır (Parmaksız, 2010: 22). Bunların dışında Divan Edebiyatı şairi olup musiki ile ilgilenen, güfte yazarlığı yapan ve kendi şiirlerini besteleyen birçok şair bulunmaktadır: Abdi

(Himmet-zade Abdullah Efendi), Aziz Mahmud Hüdayi, Bülbülcü-zade Abdülkerim Fethi, Cevri İbrahim Çelebi, Fasih Ahmed Dede, (Şeyh Mehmed Es'sad) Galib Dede, Himmet, İsmail Hakkı Bursevi, Itri (Buhuri zade Mustafa Efendi), İsa Mahvi, Nabi, Nazım, Nedim, Nefi, Niyazi Mısri, Şeyhülislam Yahya Efendi. Bu şairlerin ve burada belirtmediğim diğer şairlerin günümüze gelen ve bilinen birçok şiiri, güftesi ve bestesi bulunmaktadır. Ayrıca yukarıdaki listenin içinde yer almayıp, şiirleri ve besteleri günümüze gelmeyen birçok şair de bulunmaktadır. Sanatçıların, şairlerin ve eserlerin sayısı göz önünde bulundurulduğunda Osmanlı Devleti'nde müzik-edebiyat ilişkisinin üretim ve tüketim açısından oldukça yüksek bir seviyede olduğu söylenebilir.

Burada Divan Edebiyatı'nın en çok kullanılan şiir türünün gazel olmasının ve gazelin aynı zamanda musikiyi de etkilemesinin büyük bir rolü bulunduğu söylenebilir. Bu sebeple Osmanlı kültüründe önemli bir yere sahip olan gazel icrasından da bahsetmek gerekir. Gazel bilindiği üzere hem edebi bir biçim hem de klasik Türk müziğinde bir icra şeklidir. Divan edebiyatının icra edilen en popüler nazım şekli olan gazel en az 5 en fazla 15 beyitten oluşur ve beyit bütünlüğü olan bir şiir türüdür. Ele alınan hususa ve bu hususun işleniş üslubuna göre isimlendirilirler: aşıkane (aşk konulu gazeller), rindane (içki ve zevk konulu gazeller), şuhane (kadınları ve tensel konuları ele alan gazeller) ve hakimane (öğretici gazeller). Yukarıda da belirtildiği gibi gazel aynı zamanda klasik Türk müziğinin bir icra şeklidir: “Klasik Türk müziğinde gazel formu, genel olarak nazım şekli gazel olan şiirin iki beytinin (dört dize) makamlı bir şekilde, doğaçtan, serbest usulde ezgilendirilerek bestelenmesidir.” (Kurtuldu & Ergen, 2011, 579). Yalçın Tura'ya (2000) göre klasik Türk müziğinde gazel: “Münferit bir parçayı uzatmak, ondan duyulan hazzı, alınan zevki devam ettirmek için icra edilen nağmelere denir. Uzatılmak istenen parça ile aynı usulde

olur ve Farsça sözler üzerine oturtulur” (13). Tanımlarda da belirtildiği gibi gazel icrasının müzik sanatı olarak edebiyatla ilişkisi oldukça yüksektir. Özellikle gazel türünün kafiye düzenine, sözlerine, beyitler arası anlamsal bütünlüğüne dikkat edilerek, gazelin giriş-gelişme-sonuç olarak sıralanabilecek anlatısına aynen uyulduğu söylenebilir. Elif Bilge Kurtuldu ve M. Salih Ergen’a (2011) göre şiir biçimindeki gazel ile müzik biçimindeki gazelin icrası benzer bir biçimde ilerler:

Öncelikle sükûnet ifade eden başlangıç, daha sonra tam olarak ne söyleyeceğini beyan eden duygularla (nağmelerle) gelişmeyi ortaya koyar. Burada tüm duygularını istediği şekilde ifade ettikten sonra son sözünü söyler ki bu da karardır. Daha müziksel ifade ile zemin-meyan-karar şeklini alır. Edebi kompozisyonla şarkı formunun karşılaştırması şöyle olmaktadır:

<u>Edebiyat</u>	<u>Şarkı</u>
Giriş-A	Zemin-A (Giriş)
Ana fikir-B	Nakarat-B (Ana Fikir)
Gelişme-C	Meyan-C (Gelişme)
Sonuç-B	Nakarat-B (Ana fikre dönüş)
(581)	

Türk edebiyatında gazel ve onun icrası oldukça zor bir aktarım olarak görülebilir. Şiiri müziğe aktaracak sanatçının veya şairin iyi bir seviyede müzik ve edebiyat bilgisine sahip olması gerekir. Bu icrada, yukarıda da belirtildiği gibi, müziğe aktarılacak gazelden iki beyit seçilmesi ve o beyitlere uygun bir makam belirlenmesi gerekir. Makam, gazeli müzik olarak icra edecek kişinin bireysel tercihin ve kültürel altyapısına bağlı bir seçimdir. İcranın başında “Aman, of vb.” söylemler kullanılabilir yahut gazelin aruz vezni bozulmadan ilk beytin tamamı okunabilir. Giriş bölümünde ilk beyit belirlenen makamın özelliklerini taşımak suretiyle müzikleştirilir. Sonraki bölümde ikinci beyit icra edilir ve bu bölüm meyan kabul edilir, makam genişlemesi ve geçiş bölümleri icra edilir. “İkinci

beytin ikinci mısrasının da tekrar makamın genel yapısına (karar) geri dönölerek, gazel okuyuşu bitirilir” (Kurtuldu & Ergen, 2011, 583). Burada gazel icrasının inceliklerini de belirtmek gerekiyor. Kurtuldu ve Ergen’a (2011) göre gazel icrasının gerçekleşebilmesi için icracı gazelin duygusunu tam olarak hissetmeli ve manasını kavramalıdır. Bu duygulara göre icracı kullanacağı beyitleri, yani güfteyi seçer. Kısacası gazeli müzik olarak icra edecek sanatçının “edebiyatı, dil bilgisini ve özellikle aruz vezni kalıplarını” tam anlamıyla biliyor, anlıyor ve hissedebiliyor olması beklenmektedir (583).

BİRİNCİ BÖLÜM: EDEBİYAT-MÜZİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA MEDYALARARASILIK TARTIŞMALARI

Edebiyat ve kültür çalışmaları eleştirilerinde son zamanlarda sıklıkla kullanılan medyalararasılık teorileri alanın en önemli görüşlerinden biri olmuştur. Özellikle 19. ve 20. yüzyılda medyalararasılık çalışmalarının bu denli önem kazanmasının ana sebebi kardeş sanatlar olarak görülen edebiyat ve müziğin iç içe bir biçimde kullanılmasından kaynaklanır. Medyalararasılığın, edebiyat-müzik ilişkisini inceleyen ve açıklayan bir yaklaşım olmasından dolayı Türk edebiyatı ve müziği ile Batı edebiyatı ve müziği arasındaki ilişkilendirmede bu yaklaşım kullanılacaktır.

Edebiyat-müzik ilişkisi dışında, edebiyat-sinema ve sinema-müzik çalışmaları da medyalararasılık çalışmalarının odaklandığı konular olsa da özellikle 20. yüzyılın ortalarında edebiyat-müzik ilişkisi kendini ön plana çıkarmıştır. Bunun ana sebebi olarak yüksek sanatlar dışında kalan popüler sanatların geçişliliği ve iletişim metotlarının değişmesini gösterilebiliriz. Edebiyatın ve müziğin kitlelere ulaşma konusunda birbirinden faydalanması ve birbirini beslemesi medyalararasılık çalışmalarının git gide bu çevrede gelişmesine olanak sağlamıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekleşen edebiyat-sinema, edebiyat-müzik ve çoklu sanatsal aktiviteler⁴ arası geçişler medyalararasılık teorilerine ve tipolojilerine olan ihtiyacı açığa çıkarmıştır. Bu teorik alt yapıya ihtiyaç duyan bir diğer sanatlar arası disiplin de “edebiyat-müzik” ilişkisidir. Bu

⁴ Birden fazla kitle iletişim metodunun iç içe geçerek oluşturduğu bu sanat türlerine örnek olarak opera, tiyatro ve baleyi verilebiliriz. Bunların alt kültüre daha yakın olarak nitelendirilen sanat dallarıyla olan ilişkilerinin artması da ciddi bir sanatlar arası kültürün oluşmasına ve nihayetinde medyalararasılık teorilerine olan ihtiyacı körüklemesine sebep olduğu yorumunu yapabiliriz.

ilişkinin aydınlatılması ve anlamlandırılması, açıklamaya çalışılacak olan edebiyatın müzikleştirilmesinde büyük bir önem arz ettiği için bu teorileri ve tipolojileri metnin sonraki bölümlerinde tekrar tekrar hatırlatılacaktır.

Medyalararasılık çalışmaları genellikle edebiyat-sinema ve edebiyat-müzik ilişkisine odaklansa da bu tezin amacı alanda yapılan çalışmalara yeni bir bakış açısı getirmek, yeni düşünsel yaklaşımlar katmak ve bu alanda gerçekleştirilen geleneksel anlatının genişlemesini sağlamaktır. Müziko-edebiyat medyalararasılığı alanında yapılan çalışmaların genel olarak Batı edebiyatlarının kanonik edebiyat metinleri olarak değerlendirilen eserler (örneğin James Joyce'un *Ulysses*'i veya Emily Bronte'nin *Uğultulu Tepeler*'i) üzerine olduğu söylenebilir. Ayrıca müzik kanadında da klasik Batı müziği odaklı olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu metinler ve müzik eserleri dışında da bu teorilerin ve tipolojilerin uygulanabilirliği test edilmeli ve anlamsal açıdan ne kadar yeterli olduğu çalışılmalıdır. Bu yüzden amaçlanan hedef doğrultusunda medyalararasılık çalışmalarının odak noktasını biraz daha genişletip sadece kanonik romanlara değil şiire de değinilecek; klasik Batı müziği dışında da dönemin popüler kültürüne hâkim olan rock müziğe, Anadolu rocka ve Anadolu popa odaklanılacaktır.

1970'lerden sonra medyalararasılık çalışmaları metinlerarasılık çalışmalarının bir alt kategorisi olarak görülüyordu. Metinlerarasılık çalışmaları birden fazla edebiyat metninin birbiriyle olan ilişkisine ve belirli kültürel kavramlar dahilinde nasıl iletişime geçtiklerini incelerken, medyalararasılık çalışmaları ise bu durumu edebiyat ile ilişkilendirilebilen diğer sanat dalları arasında gerçekleştiriyordu. Kesin bir tanım olmasa da medyalararasılığı Werner Wolf (1999) bir sanat eseri içerisinde birden fazla sanatsal

iletişim biçiminin gözlemlenebilmesi olarak görmektedir. Geniş bir terim olarak müziko-edebiyat çalışmaları bağlamında medyalararasılık iki sanat arasındaki iletişimi açıklayan teorik bir yaklaşım olarak edebiyat eleştirilerinde kendine yer bulmaktadır. Yakın zamanda öne çıkan teorik ve tipolojik çalışmalarıyla Steven Paul Scher (1970) ve sanatlar arası iletişimlerin teorileştirilmesi üzerine alışan Calvin S. Brown (1970) ile birlikte medyalararasılık çalışmalarının aslında metinlerarasılık çalışmalarından tamamen ayrı ve daha geniş bir çalışma sahası olduğu, edebiyatın sadece tek bir iletişim biçimi kullandığı algısının bir yanılsama olduğu ve iletişim biçimlerinin bir metin içerisinde birden fazla şekilde kendine yer edinebileceğı ortaya çıkmıştır.

Müziko-edebiyat medyalararasılığı son yıllarda sadece üzerine yapılan çalışmalarla değil aynı zamanda düzenlenen konferanslarla da ön plana çıkan bir disiplin olmuştur. Bu alana gösterilen ilginin artması ile disiplinin teorik ve tipolojik alt yapısı hakkında ciddi sayıda çalışma düzenlenmiştir. Alanın tipolojik çerçevesinin gelişmesinde önemli bir rol üstlenen Werner Wolf 1997’de “Kelime ve Müzik alışmaları: Sanatlar Arası Disiplinin Değerlendirilmesi”⁵ adıyla düzenlenen konferansta Steven Paul Scher ve Lawrence Kremer tarafından sunulan çalışmanın edebiyat ve müzik çalışmalarının en önemli teorik ve terminolojik araştırmalarından biri olduğunu belirtir (Wolf, 1999). Bu alışma medyalararasılık bağlamı üzerinden edebiyat ve müzik arasındaki ilişkinin incelenmesinde kullanılan terminoloji ve tipolojinin sadece ana hatlarını oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda bu alandaki çalışmaların kategorileştirilmesinde de hatırı sayılır bir katkıda bulunmuştur. Werner Wolf’ün (1999) tipolojisi de yine bu çalışmanın üzerine

⁵ Orj. İng., “*Word and Music Studies: Assessing an Interart Discipline*”

kurulu bir sistem yaratmış ve oluşturulan teorik alt yapıyla birlikte: müziko-edebiyat çalışmalarının medyalararasılık çalışmalarıyla olan uyumunu, bu iki temel medyalararasılık durumunun tipolojik farklılıklarını ve edebiyat metinlerinde müziğin varlığından ziyade kurulan ikili sistem üzerinden çift taraflı bir analiz yapmayı amaçlamıştır.

Yukarıda da belirtildiği gibi bu bağlamdaki medyalararasılık çalışmalarının başında Steven Paul Scher'in müziko-edebiyat alanında yaptığı tipolojik haritalandırması gelmektedir. Bu çalışmadan önce medyalararasılık çalışmalarında kullanılan tematik bir tipolojinin mevcut olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bağlamsal olarak tipolojinin kapsayıcılığı sorgulanabilir olsa da alanda yapılan ilk çalışma olması sonraki çalışmaların gerçekleşmesinin önünü açan öncü bir araştırmadır. Scher (1968) medyalararasılığı doğrudan veya dolaylı olarak birden fazla sanatın göstergesel bir bileşenin ifadesinde ve/veya yapısında kanıtlanabilir bir biçimde var olması olarak tanımlar. Tanımın genişliği göz önünde bulundurulduğunda, edebiyat-müzik arasındaki ilişki sadece karşılaştırmalı bir alan olmaktan çıkarak aynı zamanda iç içe girmiş birden fazla iletişim yönteminin oluşturduğu zengin bir bünye haline gelir. Scher (1970) müziko-edebiyat çalışmalarındaki ana ayrımın müziksel etkinin edebi metinler üzerindeki görülebilirliği üzerinden çizilebileceğini vurgular (148). Çalışmasında müziksel çağrışımların sınıflandırılmasının bu alanda çok ciddi bir yeri olduğunu belirtmesi ve bu farklılıklara göre metin analizlerinin ve incelemelerinin yapılması gerektiği düşüncesi metnin ana fikrini oluşturur.

Bu çağrışımların doğal yollarla iki şekilde oluşabileceğini öne süren Scher (1970), bu ayrımın edebi olan ve edebi olmayan diye ayrıldığını belirtir. Müzikte edebiyat ve edebiyatta müzik fark etmeden sadece edebi olan çağrışımların edebi artistik başarı olarak görülebileceğini belirterek diğer alanların daha ziyade müzikolojinin çalışma sahası olduğunu belirtir. Scher'e göre edebi müziksel çağrışımlar üç kategoride incelenebilir, bunlar sırasıyla: *kelime müziği*, *sözlü müzik* ve *müzikal yapılandırma ve teknikleştirme* (149).

Bu çalışma için belirtilen kategoriler arasında en mühim olanları *kelime müziği* ve *sözlü müzik* denilebilir. Scher (1970) *kelime müziği* olarak adlandırdığı durumu müziğin edebi anlatı biçimine sıkıştırılabilecek boyutta kelimelerle yazıya aktarılması, kelimelerin içerisine müziksel tınların yerleştirilmesi ve hatta kelime müziğinin, sesi kelime biçiminde taklit etmesi olarak tanımlar (152). Kelime müziği yaklaşımı bağdaştırıcı bir yapıya sahip olsa da kelime ile müzik arasındaki ilişkinin sadece onomatopoetik olması beklenmemelidir. Çıkardığı sese göre nesnenin edebi eserde karşılık bulması bir çeşit müzikleştirme olsa da eserlerin genelini açıklayan ve sık karşılaşılan bir durum değildir. Bunun ana sebebi müziğin edebi eser içerisinde kavramlaştırılması, iletişim biçimi olarak var olması ve eser içerisinde müzikal bir mekânsal ve zamansal gerçeklik yaratmasına bağlı olmasıdır. Bu kavram göz önünde bulundurulduğunda onomatopoetik kelimelerin kullanımı edebi bir gerçekliğin geçici bir unsuru olmaktan öteye gidememektedir.

İkinci alt kategori olarak adlandırdığı *sözlü müzik*, tipolojinin edebi eserlerde en sık rastlanan türüdür. Scher'e (1970) göre sözlü müzik doğrudan müziğin içeriğinin entelektüel ve duygusal etkilerini şiirsel bir tercüme yoluyla yazıya geçirme işlemidir. Bu

tercüme edebi eser içerisinde birden fazla biçimde ortaya çıkabilir (152). Eğer yazar veya şair etkilendiği eserin tercümesini edebi anlatı içerisinde doğrudan bir dille, herhangi bir yorum katmadan yapıyorsa buna müziğin edebi eser içerisinde temsil edilmesi denilebilir; başka bir deyişle anlatının müzik hakkında olması “doğrudan betimleme” olarak adlandırılabilir. Aynı zamanda bu durumu edebi eserlerde müzikal anlatının nasıl ilerlediği, müzikal anlatının içeriği, kullanılan müzik sistematiği vb. bilgilerin edebi anlatının akışını bozmadan kendi gerçekliğine eserde yer açması olarak özetleyebiliriz. İkinci durum ise yazarın veya şairin yaratıcılığını ve özgünlüğünü genel bir biçimde müzikten etkilenecek kalem almasıdır. Bu durum anlatıda kullanılan kelimelerin hayali bir müzik anlatısına sahip olmasına ve yazarın veya şairin doğrudan sesli bir kelime anlatısı yaratmasına sebep olur (154).

Scher’in altını çizdiği son alt kategori *müzikal yapılandırma ve teknikleştirme*dir. Bu yaklaşımın diğerlerine kıyasla daha nadir bir uygulama olduğu söylenebilir. *Müzikal yapılandırma*, edebi eserlerin doğrudan bir biçimde müzikal yapıların taklit edilmesi, notaların imitasyonu ile ortaya çıkar. Yazar veya şair bir müzik eserinin yapısal bileşenlerini taklit etmek koşuluyla edebi eserde değişiklikler yapabilir ve müziğin ölçülerine uydurabilir. Bu gerçekleştirilmesi ve fark edilmesi güç bir çalışma olduğu için medyalararasılık alanında gerçekleştirilen çalışmalarda fazla rastlanan bir durum değildir (154).⁶

⁶ Bu durumun tam tersi “Söz Boyama” bölümünün altında incelenmiştir. Müzik notalarının edebiyattaki kelimelerin anlamlarına göre şekillenmesi de tersten bir müzikal yapılandırma örneği olabilir.

Daha önce de belirttiğim gibi bu çalışmaların birçoğu kanonik eserler üzerine yoğunlaşarak oluşturulmuştur. Scher (1970) bu çalışmasındaki bulguları Aldous Huxley'in *Point Counter Point* eserini gözlemleyerek ve eser içinde göstererek öne sürmüştür. Huxley'in eseri içerisinde konuya kökten bağlı olan müzik tartışmalarının edebiyat-müzik ilişkisinin yaratabileceği zamansal ve mekânsal gerçeklik üzerinde yoğunlaşan Scher örneklendirmelerini sadece bu metin üzerinden gerçekleştirmiştir.

Scher'in çalışmasının ilk olma özelliğinden ötürü bu alanda yapılan diğer çalışmalar Scher ile diyalog halindedir. Oluşturulan bu tipolojiyi ve teorik yaklaşımları daha olgun bir biçimde sunan Werner Wolf (1999), medyalararasılık alanına tarihsel bir sürecin sonucu olarak yaklaşır. Wolf'e göre edebiyat ile müziğin ilişkisi diğer sanatlara göre daha eskiye dayanır. Fakat müzik ile yazılı edebiyat arasındaki ilişki, kendi tabiriyle müzikleşmiş edebiyat, kıyasen daha yenidir. Medyalararasılığın tarihsel düzlemde gösterilebilecek en iyi örneği şüphesiz "ekpharsis" olgusudur. Postmodernizm ile birlikte medyalararasılığa gözle görülür bir ilginin oluşmasının sebebi olarak dilsel ve üst metinsel eğilimlerin evrilerek medyalararasılık eğilimi oluşturmasını gösterir (3). Bunda görsel ve sessel sanat eserlerinin yazılı biçime geçirilmesinin, kısacası ekpharsis, büyük bir rol oynadığını vurgular (4).

Scher'in çalışmasının müziko-edebiyat medyalararasılığı bağlamında daha geniş bir yelpazeye ihtiyacı olduğunu ve daha özgül yaklaşımların metinlerin anlaşılabilirliğini kolaylaştıracağını düşünen Wolf, Scher'in çalışmasından yola çıkarak bu alandaki hemen hemen her çalışmada değinilen ve atıfta bulunulan sistematik bir tipoloji oluşturur. Wolf'ün çalışması temel olarak Scher'in "edebiyat ve müzik", "müzikte edebiyat" ve

“edebiyatta müzik” ayrımı üzerine kuruludur. Ciddi farklarına rağmen iki çalışma da müziko-edebiyat medyalararasılığı doğrudan veya dolaylı bir biçimde bir edebi metin içerisinde birden fazla sanatın kanıtlanabilir bir şekilde var olmasına dayandırır (Wolf: 2015, 789).

Wolf (2015) müziko-edebiyat medyalararasılığı yukarıda bahsedilen bir veya daha fazla sanatın eser içerisinde bulunma türlerine ve koşullarına göre iki farklı kategori altında inceler: *i -yapısal medyalararasılık* ve *dış-yapısal medyalararasılık*⁷.

*  -yapısal medyalararasılık*⁸ birbirinden farklı alanlardan birden fazla sanatın bir eser içerisinde aynı anda bulunurken, birinin daha baskın (ve açık bir biçimde görülebilir olmasına) diğerininse saklı olarak bütünün içinde bulunmasına verilen addır. Bu türde saklı ve baskın olan sanatlar kesinlikle birbirinden ayrılamaz. Sanatlar kendi standart imlemlerini kullanmaz ve bu sebeple dikkat çekmezler. Bağdaşlığın yüksek olması bu tür medyalararasılıkların tanımlanmasını zorlaştırabilir; ilk bakışta bir eser içerisinde doğrudan baskın olan sanat göze çarpabilir fakat saklı olan sanat daha geniş veya küçük bir boyutta eserin içerisinde var olabilir. Bu ikili varlığın fark edilmesi için bahsedilen eserin içerisindeki izler ve ipuçları gözetilebilir (Wolf: 1999). James Joyce’un *Ulysses*’inden örnekler sunarak açıklamalarda bulunan Wolf,  zellikle 11. (Sirenler) ve 14. (Deshil Holmes Eamus) bölümlerin bu türe örnek olabileceğini savunur. Eserde bu

⁷ Werner Wolf (1999), bu tanımlamaları açık/aleni veya kapalı/saklı medyalararasılık olarak da nitelendirir. Scher’in (1968) oluşturduğu tipolojinin Wolf’un de çalışmalarına öncülük etmesinden dolayı bu çalışmada dış-yapısal medyalararasılık ve i -yapısal medyalararasılık tanımları kullanılmıştır.

⁸ Cl ver (2002) bu yapıya “imbilimsel yapıların aktarımı”, Vos (1997) “bağdaştırıcı medyasallık” ve Bruhn (1999) “medyalar st c l k” olarak tanımlamıştır.

bölümlerde özellikle kelimelerin çıkardıkları ses üzerine odaklanılsa da genel anlamda bölümlerde müziğin varlığı da yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Wolf'ün verdiği bu örnekler de yine bu yaklaşımların klasik Batı müziğine ve kanon edebiyata yönelik olduğu kuşkusunu pekiştirir niteliktedir. Daha öncesinde verilen örnekte de Scher'in (1970) Aldous Huxley'den örneklendirme yaptığını düşünecek olursak bu yöntemlerin biraz daha farklı açılardan incelenmesi gerektiği göze çarpmaktadır.

Dış-yapısal medyalararasılık, iç-yapısalın aksine daha açık ve fark edilebilirdir. Birden fazla sanat aynı eser içerisinde kendi imlemlerini kullanarak ayrışık bir biçimde görülebilir. Bütün sanatlar kendilerine has özelliklerini koruyup, standart bir biçimde eserin içerisinde ayrıştırılarak gözlemlenebilir (Wolf: 1999). Yapının bütününde değil yapının içeriğinde olması bu formun var olması için yeterlidir. Müzik ve edebiyat ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda bu türe örnek olarak opera verilebilir.

Müzikleştirilmiş kurgu metinlerinde *iç-yapısal medyalararasılığın* daha ön planda olduğu görülmektedir. Müziğin metin içerisinde kendi imlemlerinden ziyade edebiyat göstergelerini kullanarak bağdaşmasıyla edebiyattan kopmayan bir alt metin oluşturmaktadır. Buna ek olarak, hem *iç-yapısal* hem de *dış-yapısal medyalararasılığın* aynı anda aynı metin içerisinde bulunması da oldukça doğal bir durumdur. Bu tür metinlerin kültür etmeniyle ilişkisi de ön planda olmakla birlikte kültürün hem edebiyat hem de müzik üzerindeki etkisi biçimler arası geçişlere de kapı aralamaktadır. Daha görsel yapıda olan sanat türlerinde, sinema veya bale gibi, dış-yapısal formun daha belirgin

olduğu gözlemlenebilirken, edebiyat ve müzik ilişkisindeki gibi kültürün yoğunlaştığı türlerde aynı anda iki biçim de gözlemlenebilmektedir.⁹

Scher'in (1992) tipolojisinde oluşturduğu: “müzik ve edebiyat”, “edebiyatta müzik” ve “müzikte edebiyat” başlıkları Wolf (1999) tarafından *iç-yapısal* ve *dış-yapısal* formların altında incelenmiştir. Scher'e (1992) göre edebiyat-müzik ilişkisi müziksel sesin şiirsel *imitasyonunu* oluşturmayı ve müziksel analogileri dilin sessel özellikleriyle birleştirerek oluşturmayı amaçlar. Bu incelemeye göre “müzik ve edebiyat” *dış-yapısal* bir disiplin olarak karşımıza çıkarken “edebiyatta müzik” ve “müzikte edebiyat” *iç-yapısal* kategori altında incelenebilir.

Müzikte edebiyat bölümü doğrudan edebi eserlerin müzikleştirilmesi ve uyarlama çalışmalarını içerir. Tipolojide bu bölüm program müzikleri olarak sınıflandırılır. Edebiyatta müzik bölümü ise, kurgusal metinlerde müziksel varlığın saklı bir biçimde bulunduğunu ve bunun iki farklı şekilde metne uyarlandığını savunur. Bu yöntemler *tematizasyon* ve *imitasyondur*. *Tematizasyon* bir eserin içinde saklı olan sanatın baskın sanatın imlemlerini kullanarak sadece baskına medyalararası bir değer kazandırmak amacıyla kullanılmasıdır. Wolf (1999) bu terimi *medyalararası açık anlatım* olarak da tanımlar. *Tematizasyon* eserin ana metninde, alt metninde veya başlığında olabilir. Bu terim metinde karakterlerin müzik hakkında konuşması, eserin başlığının bir şarkıdan

⁹ Türk kültürü gibi sözlü kültür çerçevesinde tarihsel bir süreci geride bırakan ve 21. yüzyılın görsel çağına ayak uydurmaya çalışan kültürlerde daha çok yazınsal ve söylemsel sanatlarda iç-yapısallığa yakın bir biçimde eserler üretmeye yatkındır, daha sonraki bölümlerde buna daha detaylı bir biçimde değineceğim.

veya sanatçıdan alınması yahut yazarın eserde kendi müziksel zevklerini tartışması gibi durumlarda ortaya çıkar.

İkinci tür olan *imitasyonda*, eşit paydada bulunan saklı sanat, eserin bir bölümünü, eserin imlemlerini ve/veya yapısını betimlerken; geriye kalan baskın sanatın imlemleri saklı sanatın imlemlerini olabildiğince taklit eder. Wolf (1999), bu terimi *örtülü gösterim* olarak da adlandırır ve bu türün bütün medyalararasılık çalışmalarında karşılaşılabilecek bir durum olduğunu söyler. Metin içerisinde bu durum oldukça özel bir yere sahiptir çünkü müzik, romanın veya hikâyenin söylemini ve akışını etkiler; anlatı, müzik eserinin metin üzerindeki etkisini anlatmaya başlar, bu durumda edebiyat anlatısı örtülü müzik anlatısını kopyalamaya ve ona ayak uydurmaya başlar. Burada dikkat edilmesi gereken nokta metin müzik eseri veya benzeri bir biçime bürünmez veya müziğe dönüşmez, bu durum sadece imitasyonla sınırlıdır (Wolf, 1999). Bu durum tam tersi bir biçimde müzik anlatısında da oluşabilir, ele alınan edebiyat anlatısı müzik anlatısı tarafından kullanılır ve edebiyatın müziğe dönüşmesi sağlanabilir. Kısaca *tematizasyon* okurun bilişsel yönüne başvururken, *imitasyon* okurun saklı sanatı deneyimlemesine olanak sağlar.

Medyalararası *imitasyon* metin içerisinde birden farklı biçimde bulunabilir, bunlar: *kısmi yeniden üretim*, *şekilsel imitasyon* ve *çağrıştırmadır* (Wolf, 1999). *Kısmi yeniden üretim* eserin içerisinde saklı sanat olan müzik elementlerinin parçalarını kullanarak, bütünü okurun zihninde yaratması durumudur. Buna verilebilecek en temel örnek kurmaca metnin içinde bilinen bir şarkının bir bölümünü verip okura şarkının tamamının anımsatılmasıdır. Bunun örnekleri Türk edebiyatında metnin içerisine yerleştirilen ve sonrasında bestelenmiş bir şiir olarak görülebilir. Bazı nadir durumlarda

mırıldanma ve şarkı içinden seçilmiş bazı kelimeler verilerek bütün şarkıyı anımsatan kurgusal yapılar oluşturulabilir.

Çağrıştırma başka sanatların efektlerini veya ayırık ortamların yapılarını tekli düzlemde taklit ederek doğrudan okurun hayal gücünü harekete geçirir. Bu yaklaşım edebiyat ve müzik arasındaki ilişkide yaygın bir biçimde bulunur. Senfonik ve enstrümantal müziklerin dinleyicinin hayal gücünde edebi bir kareyi, anı veya yeri çağrıştırabileceği gibi edebiyattaki yazılı anlatılar da müziğin karakterin üzerindeki etkiyi anlatarak okurun hayal dünyasına erişebilmektedir. *Çağrışmanın* metin içerisinde fark edilebilmesi için yazarın okura bazı ipuçları bırakması ve bunları belirtmesi gerekir. Bu durumun gerçekleşmesi okurun tam farkındalığına bağlıdır. Tam olarak bu noktada edebiyat eserlerinde kullanılan özellikli kelimelerin bir duyguyu çağrıştırma oranının gözetilmesi edebiyat eserinin müzikleştirilmesi açısından büyük önem arz eder. Özellikle *çağrıştırma* tipolojisine dahil edilebilecek metinlerin müziğe aktarılması veya kelimelerin duyguları -ve dolayısıyla hayal gücünü- çağrıştırmasıyla müzikleşmesi kaçınılmazdır denilebilir.

Son alt tip olarak Wolf (1999) *şekilsel imitasyon* üzerinde durmaktadır. Bu yaklaşım diğer alt tiplere kıyasla daha farklı bir olgudur çünkü medyalararası anlam hem baskın hem de saklı sanatın alışılmadık imgelerle kullanılması sonucu ortaya çıkmaktadır. Olgunun en karakteristik özelliği içinde bulunduğu birleşik yapının şeklini (kurgu metninin kendisini) diğer -saklı- sanatın tipik çehresine bürünebilecek şekilde olabildiğince değiştirmesidir (Wolf, 2002). Bu olgu karmaşık yapısı nedeniyle sık

karşılaşılan bir durum değildir ve hala alandaki çalışmalarla aydınlatılmaya çalışılmaktadır.

Bu yaklaşımların ışığında göze çarpan ana etmen müziko-edebiyat medyalararasılığın eserlerden ayrı olarak düşünülemez oluşudur. Mevzu bahis bir eserde müziği ve edebiyatı ayrı ayrı incelemek metnin bütünlüğüne zarar verir, çünkü iki sanat arasındaki ilişkiyi oluşturan medyalararasılık durumu sanatları birbirine bağlayan etmendir, bu yüzden medyalararasılık bir sonuç olarak değil bir bağlam olarak görülmeli ve değerlendirilmelidir. Bu bakış açısı ile düşünüldüğünde medyalararasılık çalışmalarında kullanılan yaklaşımlar da önem arz eder.

Müziko-edebiyat medyalararasılığı göz önünde bulundurulduğunda müziğin ve edebiyatın işlevine göre yaklaşımlar ikiye ayrılmaktadır: şekilci (diğer adıyla formalist) ve kültürel. Şekilci yaklaşım müziğin edebi metni nasıl kullandığına veya müziğin nasıl bir işlevi olduğuna odaklanmaktadır. Bernhart (1985) müziğin, altında yatan şiirin metinsel anlamını takip etmesi için şiirin bütünü müziğin içerisinde barındırması gerektiğini kaleme almıştır. Bu düşünceye göre şiir müzikten önce gelmektedir, bu sebeple müziğin şiire hizmet etmesi, onun tarafından tanımlanması ve resmedilmesi gerekir. Bu tarz kompozisyonlarda müziğin ana işlevi kelimelerin söylediğini tekrar etmek ve pekiştirmektir. Edebi metinlerin birden fazla katmanı ve anlamı olduğundan ötürü müziğin en basit biçimde anlamı tekrar edebilmesi için kelime resimlemesi diye adlandırılabilen bir tutum içerisinde olması beklenebilir. Örneğin, gün doğumlarından bahseden bir bölümde sesin şiddeti artabilir veya genel kanıda olumsuz bir duygu anlatılıyorsa sesin şiddeti azabilir (Wolf 2008: 406). Müziğin doğası gereği dinleyiciye

iletebildiği şeyler hareketler ve seslerdir (başka bir deyişle onomatopoeia veya ses öykünmesi). Bu yüzden müziğin şiddeti edebi eserin tonunu veya genel etkisini taklit edebilir. Daha sofistike durumlarda müzik dışavurumcu araçlarını kullanarak daha zor fark edilebilir ve güç algılanabilir duygusal durumları yansıtmaya çalışabilir; örneğin, öfke, keyifsizlik, coşku vb. Bu tür içe dönük, duygusal yükü olan çalışmalara Wolf (2008) *kelime anlatımı* ismini verir ve bu çalışmalar taklitçi anlatımın örneklerini oluştururlar.

Müzik edebi eseri sadece taklit etmekle kalmayıp eser anlatısının ötesine geçebilir ve tamamen bağımsız bir gerçek haline gelebilir (Wolf 2008, 409). Bu tür şekilsel oluşumlar genellikle eserde bulunan enstrümantal müziğin edebi metinde olmayan ve müzikteki sözlere eşlik edecek bir biçimde yeni anlamlar üretmesi biçiminde gerçekleşir. Bu yaklaşımın klasik Batı müziğinin özellikle son dönemlerinde ortaya çıktığını belirten müzisyen ve müzik eleştirmeni Robert Schumann (1965) yine de müziğin tam anlamıyla metinden kopmadan gerçekleşen bu olgunun tefsire ait bir durum olduğuna değinir.

Bernhart (1995) müziğin edebi eser ile uyumunun son noktasının tamamen bağımsızlığa erişmesi olduğunun altını çizer. Müziğin artık edebi eserden bağımsız olması durumunda, müzik metnin yansıtmaya çalıştığı duygulardan, olay örgüsünden, hareketten veya içerikten kopabilir ve edebi metinle çelişebilecek bir noktaya gelebilir. Bu tür durumlarda müziğin anlamsal olarak metinle tamamen zıt düşmesi ile kendi başına metnin ve müziğin ne anlattığı veya ne anlatmaya çalıştığı tamamen karışık bir hal alabilir.

Ele alınan edebi eser ile müzik arasında kurulan ilişkinin metinsel seviyesine göre ortaya çıkan müzik eserleri *yorumlayıcı şarkılar* ve *yorumsuz şarkılar* olarak ikiye

ayrılabilir. (Wolf 2008: 407). Bütün bu yaklaşımlar düşünüldüğünde edebi metnin müzikleştirilmesi durumlarında ortak olan şey Steven Paul Scher'in (2004) tabiriyle birleşik okumadır. Bu tabire göre besteci tamamen bir yorumlayıcı rolüne bürünür, ilk olarak edebi metin besteci tarafından okunur ve yorumlanır, ardından bestekar metin ile bir diyalog içerisine girer ve bu diyalogu müzikal dil ile gerçekleştirir. Bu eserleri *yorumlayıcı şarkılar* kategorisinde ele almak mümkündür. *Yorumlayıcı şarkıların* en temel özelliği ele alınan edebiyat eserinin biçim ve bütünlük açısından korunmaması, aksine yorumlanarak değiştirilmesidir. *Yorumlayıcı şarkılar* edebiyat eserinin verdiği mesajı değiştirebilir veya eserde gizli olarak bulunan duyguları resmedebilir. Bu türün tam aksi olarak ifade edilebilecek *yorumsuz şarkıların* temel özelliği ise müziğin edebiyat eseri ile girdiği diyalogun eseri değiştirmemesidir. Müziğe uyarlanan edebiyat eserinin tamamının veya bir bölümünün müzik icrası sırasında kullanılması fakat eserin bütünlüğüne, ürettiği anlama ve kullandığı imgelere zarar vermemesi *yorumsuz şarkıları yorumlayıcı şarkılardan* ayırır. *Yorumsuz şarkıların* amacı edebi eseri yorumlamaktan ziyade onu açıklığa kavuşturmadır (Wolf 2008: 408).

Şekilci yaklaşım medyalararası çalışmalarda sıklıkla eleştiriye tabi tutulmaktadır. Bu eleştirilerin temelinde müziko-edebiyat medyalararasılığın sadece müzik ve edebiyatın şekilsel ilişkileri üzerinden değerlendirilmemesi gerektiği üzerinedir. Shlomith Rimmon-Kenan (1983) özellikle bu çalışmalarda bağlamsal ve içeriksel ilişkilendirmelerin yapılması gerektiğini savunur; sanat eserlerinin çevresiyle olan ilişkisinin de büyük önem arz ettiği fikrini benimser. Hem edebiyatın hem müziğin hem de müzikleştirilmiş edebiyat eserlerinin kendi kültürel çevresinin ve bağlamının etkileri altında oluştuğunu savunur. Buna ek olarak Lawrence Kramer (1989) müziği kültürel ortamdaki konuların, görüşlerin

ve düşüncelerin yansıması olarak görür ve şekilci yaklaşımın bu konuları göz ardı ettiğinin altını çizer. Bu yaklaşımla birlikte Kramer önce şiirin veya edebi eserin sonrasında müziğin oluştuğu olgusunu ortadan kaldırarak bunu tam tersine çevirir. Ona göre edebi eserin yansıması ile müzik oluşmaz ve müziğin oluşması için eserin tamamının bilinmesine de gerek yoktur. Kramer’e (1989) göre müzik edebi eserin barındırdığı anlama yüzey seviyesinde ilgisiz görünebilir fakat yine de derinlemesine irdelendiğinde müzik edebi eserin anlam bütünlüğüne sahip olabilir.

Bütün bu tartışmaların ortasında farklı bir bakış açısı olarak Philipp Schweighauser (2006) edebi metinlerden çıkan bu *seslerin* ne olduğunu, nasıl oluştuğunu, edebiyat ile ses çalışmaları arasındaki ilişkiyi ve medyalararasılık teorilerinin bu ilişkileri açıklamakta ne kadar faydalı olduğunu yazınsal akustik teorisiyle açıklamaktadır. Teorinin ana hattını oluşturan *gürültü*¹⁰ kavramı (sessel kümeler) Niklas Luhmann’ın (1995) *Sistemler Teorisi*’nden üretilerek farklı bir boyut kazanmış ve edebiyat-müzik ilişkisine farklı bir boyut katmıştır. Bu teoriye göre *gürültü* (sessel kümeler) hem iletişimsel bozukluk hem de en yüksek bilgi sayısı ileten sinyal anlamına gelmektedir. Bunun sebebi bu sinyalin en tahmin edilemez entropik varlık olarak görülmesidir (Schweighauser: 2006, 821). Modelin yaklaşımına göre *gürültü* (sessel kümeler) gereğinden fazla olma anlamı taşımaz, bunun tam tersidir. Fazlalık olan ses yeterince anlaşılabilir ama herhangi bir bilgi taşımaz, fakat *gürültü* (sessel kümeler) anlaşılabilir ama maksimum bilgiyi aktarır (Schweighauser: 2010). William R. Paulson (1988) *The Noise*

¹⁰ Buradaki gürültü kelimesinin olumsuz bir anlamı bulunmamaktadır. Aksine birçok anlamı içinde barındırdığı için nötr bir anlam ifade eder. Bu çalışmada gürültü kelimesi yerine “sessel kümeler” kullanılabilmektedir.

of Culture: Literary Texts in a World of Information adlı kitabında edebiyatı *kültürün üretken gürültüsü* (sessel kümesi) olarak tanımlar ve kasti bir biçimde bilinen yazınsal yollardan ayrılarak *kültürel bir endişe* ile yeni iletişim yolları aramasından söz eder:

Edebiyat, eğer önceden öyle olduysa bile, kültürün merkezinde olmadı, olamayacak da. Edebiyatın merkezi konumunu ilan etmenin ya da çürütmenin hiçbir faydası yoktur. Edebiyat kültürün “gürültüsüdür”, mesajların gönderildiği, asla aynısını geri vermemek üzere gönderildiği, sinyallerin yayıldığı hiçbir şeye benzemediği zengin ve belirsiz bir sınırdır. (Paulson 1988, 180)¹¹

Yazınsal metinlerin hem *gürültünün* (sessel kümelerin) temsil edildiği hem de üretildiği yerler olarak görülmesi yakınsaması yazınsal akustik tarihinin ilgilendiği noktalar bütünüdür. Schweighauser’a (2006) göre yazınsal metinlerin kültürün *gürültüsünü* (sessel kümesini) oluşturduğunu göstermek için, yazınsal akustik tarihinin, bu ikili bakış açısıyla bakıldığında, edebiyatın hem iletişimsel hem de sistematik gücünü tayin eden *gürültünün* (sessel kümenin) edebiyatın kendini temsil şekillerinden biri olarak düşünülmesi gerekir. Fakat bu *gürültünün* (sessel kümenin) metin içerisine girdiğinde daha düzenli bir halde bulunduğu altı çizilmiştir. Bu yaklaşımın önemli olmasının ana sebebi de yine *gürültünün* (bu sessel kümenin) temsiline ve üretiminin, sesin kültürel efektlerinin yazınsal temsilleri ve işlevleri hakkındaki sorulara cevap aramasıdır (194).

¹¹ Orj. İng. “Literature is not and will not ever again be at the center of culture, if indeed it ever was. There is no use in either proclaiming or debunking its central position. Literature is the noise of culture, the rich and indeterminate margin into which messages are sent off, never to return the same, in which signals are received not quite like anything emitted.”

Walter Bernhart'ın (2008) üzerinde durduğu *Stoff*¹² olgusu bu alandaki çalışmalara yenilikçi bir bakış açısı getirmektedir. Bernhart çalışmasında özellikle edebi metinlerin diğer popüler medyalara uyarlanması sırasında ortaya çıkan medyalararası geçişlerin doğrudan dönüşümlerini tamamlamasından ziyade daha dolaylı bir biçimde medyalar üstü bir soyutsallıkla aktarıldığını vurgular. Makalesinde özellikle Emily Bronte'nin *Wuthering Heights* eserinin Kate Bush tarafından müziğe aktarılmış biçimi üzerinde duran Bernhart, iki eser arasında farklılıkların olmasının sebebini edebi metnin doğurganlığından kaynaklanıp kaynaklanmadığını sorgulamaktadır. Çalışmasında Kate Bush'un şarkı hakkında yaptığı bir röportajdaki kesitlerden yola çıkan Bernhart önce müziksel oluşumun soyutsal varlığının ardından da müziğin sözlerinin müziğe dahil edildiğinin altını çizer. Çünkü Bush'un söylemlerine göre müziksel düşünce veya fikir önce kurgulanır ve ardından söz uyumu dahil edilir. Bunun gerçekleşmesi için müzisyenin eseri tamamen bilmesine, anlamasına veya okumasına gerek olmadığını belirten Bernhart (2008: 21) edebi eserin içerisinde mit yaratıcı bir olguya sahip olan *Stoff* olgusuna dikkat çeker. Buna göre bir edebi eserin tam anlamıyla müziğe dönüştürülmesi için tamamen anlaşılmasından ziyade eserin *ana olgusunun* müzisyenin zihninde mitsel bir fikri canlandırmasının altını çizer. Bu sebeple edebi eserleri mit yaratıcı bir unsur olarak yorumlar.

Wolfgang Kayser'e (1948: 56) göre edebi eserin kendi tarihi dışında da varlığını sürdüren fakat şu anda edebi esere de etkisi olan her şeye *Stoff* denilebilir. *Stoff* olgusu her

¹² Kelime anlamı olarak *Stoff* Walter Bernhart tarafından İngilizce'ye "subject matter" olarak çevrilmiştir. Tam anlamıyla kapsamlı bir Türkçe karşılığı bulunmayan bu terimi çalışmamda yakın bir anlam teşkil etmesi açısından *ana olgu* olarak çevirdim.

zaman belirli kişilere, olaylara bağı olmakla birlikte kısmen zamansal ve mekânsal olarak sabittir. Yukarıda belirtilen olaylara bağı olma durumu *Stoff*'un bir parçası olsa da bu olayların hikayedeki bir olay örgüsüne bağı kalmasının kesin ve belirli bir miktarda bulunmasına ihtiyaç yoktur. Tanımın da üzerinde durduğı gibi zaman ve mekân da *Stoff*'un bir parçasıdır fakat bunların da sabit olması gerekmez (Prieto: 2002). İşte tam olarak *Stoff*'u temadan, sorunsaldan, bir metnin fikrinden ayıran şey budur: *Stoff* her zaman bilişsel içeriğe başvurur ve bunu hiçbir somutlaştırıcı olgu olmadan yapar. Bu tanımlamanın açıklığa kavuşabilmesi için daha gözle görülür bir biçimde örneklendirilmesi faydalı olacaktır. Bernhart'ın (2008) makalesinde özellikle bahsettiğı önemli Alman edebiyat eleştirmenlerinden Gero von Wilpert (1955) *Stoff* kavramını bir edebi metni oluşturan 5 katmadan biri olarak görür, bunlar sırasıyla konu – hikâye – *Stoff* – motif – tema olarak düzenlenebilir. Burada ilgi çeken nokta *Stoff*'un medyalararası popüler dönüşümlerde yaşayan en güçlü ve önemli element ve etmen olarak kendini göstermesidir. Edebi eserin barındırdığı *Stoff* ile eserin bir müzik eserine dönüştükten sonra içinde bulunan *Stoff*'un değişkenliğine, mit yaratabilme veya miti temsil edebilme yetilerine göre değişim göstermesi bu kavramın aslında ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

“Söz Boyama” Tekniğı

Yukarıda sunulan medyalararasılık kuramlarına ek olarak “söz boyama” tekniğı de bu alanda yapılan veya yapılacak çalışmalar açısından önemlidir. Elif Özen ve Ozan Baysal’ın (2017) *Mevlevî Ayinlerinde “Söz Boyama” İzleri* adlı çalışmasında Mevlevî ayinlerinde kullanılan şiirlerin güfte olarak nasıl kullanıldığına ve müziğe nasıl aktarıldığına odaklanmış, özellikle Derviş Kûçek Mustafa Efendi’nin Bayâti Mevlevî Ayinini, Dede Efendi’nin Ferahfezâ Mevlevî Ayinini, Nayi Osman Dede’nin Râst Mevlevî Ayinini ve Nayi Osman Dede’nin Uşşâk Mevlevî Ayinini incelemişlerdir. Bu ayinlerde genellikle Mevlâna Celaleddin Rumi’nin eserleri (Mesnevî, Divan-ı Kebir ve Rubaiyyat) kullanılsa da nadiren diğer Mevlevî şairlerinin de eserlerine yer verilir. Ayinlerde güfte olarak kullanılan bu eserler müzik olarak icra edilir. Bu ayinlerde edebiyatın müzikte nasıl kullanıldığına ve “söz boyama” olarak adlandırılan besteleme tekniğinin ayin müziklerindeki varlığına odaklanmışlardır. Özen ve Baysal’a (2017) göre “söz boyama”:

“Söz boyama” tekniğı, eserdeki müzikal hattın içerdiği melodik, armonik ve ritmik yapıların, sözdeki anlamı yansıtmak amacı ile besteci tarafından bilinçli şekillendirilmesi ve sözdeki anlamsal değişimlerle paralel kasıtlı değişimlere uğratılması olarak tanımlanmaktadır. (54)

Bu tekniğın temeli müzik ile konuşma dili arasındaki benzerliğe dayanır. Konuşma dili vermek istediğı mesajı “fonetik ve söz dizimi” gibi yöntemlerle alıcıya iletmeyi amaçlar, müzik dili de buna benzer bir biçimde kendi dili vasıtasıyla bir mesajı hedefe iletmeye çalışır. Bu nedenle bu iki aktarım biçimi arasında anlamsal bir bağ inşası kurmak

mümkündür. Özen ve Baysal’a (2017) göre müzikal göstergebilim alanında yaptığı çalışmalara ön plana çıkan Joseph Swain (1996) “bestecinin sözel anlamı müzik aracılığı ile fiziksel benzerlikler üzerinden betimlemesi için “öznellik” terimini; söz ve müzik arasında doğal bir bağ bulunmamasına rağmen kültürel ve toplumsal çağrışımlara dayanan müzikal tasvirler için “gelenekselcilik” terimlerini kullanır” (54). Öznellik terimini örneklendirmek ve söz boyama tekniğini göstermek amacıyla Özen ve Baysal (2017) şarkı sözü ile nota arasındaki bağları kullanmıştır. Örneğin, “söz boyama” tekniğinden bahsedebilmek için söze karşılık gelen notaların söz ile uyumlu bir biçimde ilerlemesi, aynı mesajı taşıması gerekir. Verdikleri “Every Valley Shall Be Exalted” örneğinde “exalted” (yüceltilmiş) kelimesinin ezgisel ifadesi üzerinde durulmuştur. Bulgularına göre yüceltilmiş (exalted) şarkı sözüne denk gelen notaların bu anlamı fiziksel bir biçimde görünür kılınması ve yansıtılması için “yükseldiğini” tespit etmişlerdir. Buna ek olarak, müzikal hattın oluşturduğu görselin, sözlerin anlamıyla birebir örtüştüğünü gözlemlemişlerdir (56). Gelenekselcilik terimine örnek göstermek amacıyla Wagner’in “Die Walküre” operasından iki örnek sunmuşlardır. Operadan kılıç ve fırtına örneklerini kullanan Özen ve Baysal (2017) önceki örneklerinde tespit ettikleri doğal ilişkiyi bu örnekte bulamamışlardır. Bunun nedenini: “Burada, müzikal anlam, bestecinin operada geçen bu olayları (fırtına, kılıç) müzikal bir motif ile ilişkilendirmesi ve bu sayede aynı temaların tekrarında dinleyici/izleyici üzerinde anlamlı çağrışımlar oluşturmasıyla gerçekleşmektedir” (57) sözleriyle açıklamışlardır.

Son olarak “söz boyama” tekniğini “tema teorisi” başlığı altında inceleyen Leonard Ratner temaları “müzikal söylemin öznelere” olarak değerlendirmiştir (57). Bu duruma örnek olarak Özen ve Baysal (2017) Monelle’nin bu teoriye örnek olarak sunduğu

“Schumann’ın *Wilde Reiter*’inde 6/8, Wagner’in *Valkyries*’inde 9/8, Schubert’in *Erlk nig*’inde ise 12/8 ritmik yapıya sahip olan dört naldaki bir atın toynaklarının çıkardığı sesin taklit edilmesini” kullanmışlardır (57). Burada kurdukları geleneksel ve kültürel ilişkiye göre müzik “Ortaçağ’da savaş atının ve hızının” taklidini yapar:

Burada “gösterge”, müzikteki ritmik unsurların taklit ettiğı belirli bir fiziksel hareket şeklini, “işaret edilen” ise edebiyatta ve kültürde bu göstergeye yüklenen asil, maceracı, canlı gibi anlamlar olmaktadır (Monelle, 1992).

Bütün bu teorik ve tipolojik çalışmalar hakkında düşünürken, oluşturuldukları coğrafiyalar ve ele aldıkları, odaklandıkları eserler de göz önünde bulundurulmalıdır.  nceki paragraflarda belirtildiğı gibi bu teorilerin kullanım alanları genellikle Batılı kaynaklar ve eserler olmuştur. Bu teorileri ve yaklaşımları Türk edebiyatı metinlerine ve Türk müziğine uyarlamak, bu edebiyatta test etmek ve Batı’dan farklı örneklerle karşılaştırmak bu çalışmanın ana merkezini oluşturacaktır. Buna ek olarak bahsi geçen isimlerin ve bu alanda çalışan diğ r yazarların ana çalışma alanları klasik Batı m ziğı olmasına rağmen bu çalışma yukarıdaki araştırmaların bir adım daha ötesine giderek Rock müzik ve alt dalları üzerine odaklanacaktır. En önemlisi teorilerin, tipolojilerin ve yaklaşımların yeterli olmadığı durumlarda Türk edebiyatı ve Batı edebiyatında kullanılabilmesi muhtemel yeni yaklaşımlar ve teoriler geliştirecektir. Bu  alışma medyalararasılık teorilerinin sınırlarını ve kapsamını genişletecek; farklı coğrafiyalara ve kültürlere kapısını açacaktır. Bu  alışma ile hem kültürler arası iletişimin sınırları genişletilmiş hem de coğrafiyalar arası alışverişin medyalararasılık açısından incelenmesine yarayan Türkçe bir kaynak oluşturulmuş olunacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM: BATI'DA MEDYALARARASILIĞA BAKIŞ

Müziko-edebiyat medyalararasılığı göz önünde bulundurulduğunda alandaki çalışmaların büyük bir çoğunluğunun Batı merkezli olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu araştırmalar birçok alanda öncü ve ilham veren çalışmalar olsa da müziko-edebiyat medyalararasılığı sadece Batı'nın kanon edebiyatı ve klasik Batı müziği incelenerek değerlendirilebilecek ve sadece bu alanlar gözetilerek teorik ve tipolojik yaklaşımlar üretilebilecek bir alan değildir. Bu çalışmaların alana yaptığı katkıları azımsamak mümkün olmasa da geliştirilebilir oldukları ortadadır. Bu bağlamda dikkat çeken sorunlar ve eksiklikler: (1) Medyalararası ilişkinin genel anlamda “edebiyatta müzik” üzerine düşünülmüş olması, (2) Kullanılan kaynakların kanonik eserlerden ve sadece belirli müzik türlerinden oluşması, (3) Uyarlama çalışmalarının ve bu tür medyalararası geçişliliğin üzerinde durulmaması, (4) Tipolojik zenginliğe rağmen bazı özel durumlarda yaklaşımların yetersiz kalması ve (5) Çalışmaların büyük bir çoğunluğunun kendini kanıtlar nitelikte olması ve bu nedenle diğer üslup çeşitliliklerinin çalışma alanı dışında kalması.

Bütün bu eksiklikler ve sorunlar göz önünde bulundurulduğunda özellikle Batı'da doğan ve büyüyen müziko-edebiyat medyalararasılığını incelemenin farklı açılardan da gerçekleşmesinin gerekli olduğunu ve buradan çıkarılabilecek anlam ile Türk edebiyatında edebiyat-müzik arasındaki ilişkiyi yorumlamanın doğru olacağı düşünülebilir. Bu bağlamda özellikle 20. yüzyılda popüler olan ve bütün dünyada tesiri görülmüş Rock müzik ile bu türün edebiyat ile kurduğu ilişkiye, aralarındaki alış-verişe

ve medyalararasılığın önceki çalışmalara kıyasla nasıl farklılaşabileceğine odaklanacağım.

Wolf'ün ve Scher'in aksine bu çalışmada müziğin edebiyatın içerisindeki yerinden yahut müzikleşmiş edebiyat olgusunun ve kalıplaşmış yaklaşımların dışına çıkarak edebiyat ile müzik arasındaki ilişkiyi edebiyatlaşmış müzik olgusu üzerinden incelenecektir. Bunun için edebiyat eserleri ile dönüştüğü müzik eserlerini karşılaştırarak edebiyatın müziğin üretimine nasıl katkı sağladığını, ürettiği anlamların nasıl yorumları gün yüzüne çıkarabileceğini ve edebiyatlaşmış müziğin nasıl oluştuğu hakkında alanda boş bırakılmış bölümler doldurulmaya çalışılacaktır.

***The Snow Goose* Örneği**

Yukarıda belirttiğim eksiklikleri doldurabilmek ve medyalararasılığın çalışma alanının aslında görüldüğünden daha geniş olduğunu gösterebilmek adına Paul Gallico'nun *The Snow Goose* adlı eserine ve bu eseri müziğe aktaran Camel adlı rock grubunun aynı isimli albümüne bakılacaktır. Özellikle bu alanda yapılan çalışmalarda dikkat çeken ana olgu, seçilen edebiyat metinleri ve onların başka eserlerle ilişkisi incelenirken edebiyatın ana iletişim biçimi olan yazı diline ve bu sayede müziğin edebiyatı ne derece yansıtabildiğine odaklanılmış olmasıydı. Yaklaşımların bu yönde olmasında bir sorun olmasa da uyarlaması yapılmış edebiyat metnin ne derece korunduğundan veya esere sadık kalındığından ziyade edebiyatın müziğe aktarılırken yaşadığı değişimlerin

sebeplerine, edebiyattaki hangi vurguların, tekrarların ve sürekliliğinin eserin müziğe aktarımına yardımcı olduğuna cevap aranacaktır.

Paul Gallico'nun eseri ilk olarak 6 sayfalık kısa bir öykü olarak günlük bir gazetede yayınlansa da daha sonrasında romanlaştırılarak tekrardan yayına sunulmuş ve ün kazanmıştır. Burada önemli olan kısa bir eser olmasına rağmen müzik biçimine sokulurken buna da dikkat edilmesidir diyebiliriz. Eserin anlatısı ile müziğin anlatısı arasındaki uyum edebiyat eserinin müzikleştirilmesinde göze çarpan ilk olgu olabilir. Bunu ele alırken Wolf'ün (1992) belirttiği gibi edebiyatın yarattığı mekânsal ve zamansal olgu ile müziğin kesiştirilmeye çalışıldığını görebiliyoruz. Bu noktada Camel'in edebi eserle benzer nitelikte bir zamansal kurgu oluşturmaya çalıştığını ve metnin gerçekliğinden uzaklaşmamaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Bunlara ek olarak metnin kendi içerisindeki mekânsal değişimlerle albümün şarkılarla parçalara ayrıldığı bölümler arasındaki uyum da oldukça önemlidir denilebilir. 16 şarkıdan oluşan bu albümün doğrudan romana göndermede bulunarak eserin yarattığı önemli mekânsal düzlemleri kendi içerisinde de gerçekleştirdiği söylenebilir. Tam olarak olay örgüsüne göre ilerleyen bu şarkı düzeninde esere bağlı kalma ve göndermede bulunma durumlarını gözlemlenebilmektedir. Bu sebeple eseri incelerken ayrıldığı bölümler üzerinden değerlendirmek mantıksal bir çerçeve oluşturacaktır.

Eserin ilk bölümü İngiltere'nin Essex bölgesi, Chelmbury kasabası ve bir balıkçı mecrası olan Wickaeldroth arasındaki bölgede bulunan Great Marsh'da geçiyor. Bu kısmın amacı genel olarak eserin büyük bir çoğunluğunun geçeceği ve ana karakterlerin

bağlı olduğu bu bölgeyi portreleştirmek ve resmetmek olduğu için Gallico (1951) detaylı bir biçimde bölgenin coğrafi özelliklerinden, akan nehirlerden, içinde barındırdığı doğal yaşamdan, toprağın yaşantıyı nasıl etkilediğinden ve en önemlisi bu bataklıkta deniz fenerinden, tarihinden ve tekrar insan yaşamıyla birleşmesinden bahsediyor. Bu bölümdeki anlatının okuru yavaş bir biçimde alanda geziye çıkarması ve karanlık bir anlatıdan günün doğuşuna uzanan bir söylem diline ulaştırması ile Gallico son paragrafta eserin ana karakterinden ve özelliklerinden bahsederek bölümü bitiriyor. Bu noktada değinilmesi gereken birçok nokta mevcut. İlk olarak olayların geçeceği Great Marsh hakkında verilen bilgilerin derinliği, okuru dikkatinin alanın yalnızlığına ve bu yalnızlığın nasıl bozulduğuna çekilmek isteniyor diyebiliriz. Buna ek olarak anlatı, okuru yaban hayattaki kuş seslerine, akarsuların ve okyanusun seslerine, insan sesinin bulunmamasına ve rüzgâr ile birlikte günün doğuşuna yönlendiriyor denilebilir. Gallico (1951) bu kısmı şu şekilde anlatmış:

Gelgit dereleri, haliçleri ve ağızları okyanusun kenarında birleşen birçok küçük ırmağın kıvrımlı kolları, günlük gelgitlerin tekrarı ile yükseliyor, alçalıyor ve nefes alıyormuş gibi görünen sırlıslık toprağı kesiyor. İssiz, tamamen yalnız, bataklıklarda ve tuzlamalarda yuva yapan yaban kuşlarının -yaban kazları ve martıları, deniz mavisi ve yaban gülü, gelgitte yolunu bulan kızıl bacaklılar ve çullukların- çağrılar ve cıgıllıkları ile daha da yalnızlaştı. İnsan sakinlerinin hiçbiri yok ve hiçbiri görülmüyor... (7)¹³

¹³ Orj. İng. “Tidal creeks and estuaries and the crooked, meandering arms of many little rivers whose mouths lap at the edge of the ocean cut through the sodden land that seems to rise and fall and breathe with the recurrence of the daily tides. It is desolate, utterly lonely, and made lonelier by the calls and cries of the wildfowl that make their homes in marshlands and saltings – the wild geese and the gulls, the teal and widgeon, the redshanks and curlews that pick their way through the tidal pools. Of human habitants there are none, and none are seen...”

Resmedilen bu sahne ile birlikte mekânsal gerçekliğin, sahip olduğu özelliklerin ve en önemlisi sessizliği vurgulayan Gallico yalnızlık teması üzerinde özellikle duruyor diyebiliriz. Bu anlatıdan çıkarılabilecek bir diğer sonuç ise alanın birçok kuş çeşidine ev sahibi olması denilebilir. Fakat bu bölümün sonunda özellikle bu bataklığın ve bataklıkta bulunan deniz fenerinin tekrardan insan yaşamıyla birleşmesi ile eserde anlatının şekilleneceği vurgusunu yapan Gallico, eserin çıkaracağı sesler ve yankılar hakkında da okuru uyarıyor:

Son zamanlarda tekrar bir insan yerleşimi olarak hizmet etti. İçinde yalnız bir adam yaşıyordu. Vücudu çarpıktı, ama kalbi vahşi ve avlanan şeylere olan sevgiyle doluydu. Görünüşü çirkindi ama büyük bir güzellik yarattı. Bu hikâyenin anlatılması, onunla, onu tanıyan ve onu barındıran grotesk formun ötesini görmeye başlayan bir çocuk hakkındadır (9).¹⁴

Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda eserin giriş bölümü ile Camel'in *The Snow Goose* albümünün ilk parçası olan *The Great Marsh* arasındaki benzerliklere, farklara ve dönüşümün nasıl gerçekleştiği olgusuna bakmakta fayda var. Şarkı başta sessiz bir biçimde başlayıp yavaş yavaş sesin şiddetinin artmasıyla devam ediyor. Arka planda duyulabilen kuş ve su sesleriyle devam eden şarkıdaki ana olgu sesin şiddetindeki artışla birlikte grubun da bu resme kendisini dahil etmesidir diyebiliriz. Şarkının ilk 30 saniyesinde sadece kuş ve su sesleri ağırlık basarken bunların üzerine Camel'in da enstrümantal eklemeleriyle birlikte şarkının bir ilerleme kat ettiği ve hızlandığı

¹⁴ Orj. İng. "Lately it served again as a human habitation. In it there lived a lonely man. His body was warped, but his heart was filled with love for wild and hunted things. He was ugly to look upon, but he created great beauty. It is about him, and a child who came to know him and see beyond the grotesque form that housed him to what lay within, that this story is told."

hissedilebiliyor. Gün doğumunu temsil eden şarkıdaki sessizlik yavaş yavaş günün doğumuyla birlikte kaybolarak hızlanmaya devam ediyor diyebiliriz. Kuş ve su seslerinin enstrümanla eş zamanlı olarak şiddetini arttırmasıyla birlikte müzikal anlatı Great Marsh'ı tam olarak işitmeye ve anlamaya ittiği söylenebilir. Vokalin de şarkıya dahil olmasıyla birlikte portreye bir insan sesi de dahil oluyor. Bu bölümde nefes alıp verme sesini ve özellikle şarkıdaki acı çığlıkları işitilebiliyor. Şarkının son 30 saniyesine gelindiğinde ise grup Gallico'nun çizdiği portreye dokunuyor ve şarkının sonuna kadar kendi yorumlarını, albümün genelinde tekrar tekrar duyulabilen müzikal armoniyi, edebiyat ile müzik arasında kurdukları ilişkiyi şarkıya yansıtmaya başlıyor denilebilir. Enstrüman sayısının şarkı sonunda artmasıyla birlikte doğanın kendi sesini, kuş ve su seslerinin imitasyonunu gerçekleştiren şarkı kendi doğal formuna geçiş yapıyor ve ilk şarkı tamamlanmış oluyor diyebiliriz.

Bu noktada edebiyat metninin müziğe nasıl aktarıldığını anlayabilmek için önceki bölümde bahsedilen teorilerden, tipolojilerden ve yaklaşımlardan faydalanıp, açıklamanın ne derece yeterli olduğunu göstermek ve eksik kalan bölümlerin nasıl doldurulabileceği hakkında fikir üretmek için yeni yaklaşımlar üretmenin önemi üzerinde durulacaktır. Bu bölüm için özellikle Werner Wolf'ün (2002) Scher'in tipolojisini geliştirerek ürettiği yeni haritalandırmaya göre *çağrıştırma* başlığı altında durulabilir. *Çağrıştırma* doğrudan dinleyicinin veya okurun hayal dünyasıyla etkileşim içerisinde olan semiyotik varlığın içinde barındırdığı imgeler ile diğer sanatın içeriğini anımsatmasına verilen addır. Albümün kapağında yazılı olan “music inspired by *The Snow Goose*” bilgisi dinlenilecek olan eserin bir edebiyat eserinden etkilenildiğini gösteriyor. Buna ek olarak yukarıda da bahsedilen şarkıların isimleri ile edebi metnin bölümlerinin isimlerinin benzer olması

durumu da okuru metne itiyor. Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda edebi metinde okurun zihninde canlanan her bir sessel imge müziğe yorum yoluyla aktarılmış oluyor diyebiliriz. Bu noktada Wolf'ün *çağrıştırma* olarak adlandırdığı sınıfsal yaklaşımı bu şarkıda özellikle görebiliyoruz. Wolf'e ek olarak Bernhart'ın (1985) bahsettiği müziğin edebiyat ile şekilsel ilişkilendirmesi bağlamında önce edebiyat metninin anlamsal bir bütün yarattığını ve sonrasında müziğin bu anlamları tekrar etme ve metindeki sesleri taklit etme durumunu gözlemleyebiliyoruz.

Bütün bu bilgilerin edebi metin-şarkı arasındaki ilişkiyi anlamamıza yardımcı olmasına rağmen bu yaklaşımların ve yukarıda bahsettiğim teorilerin yine de tam olarak edebiyatın müziğe dönüşürken nasıl bir etkileşimden doğduğunu açıklamakta yetersiz kaldığı görülebiliyor. Buradaki teorizasyon süreci tamamen anlamsal kategorileşme ve tanımlama düzeyinde kalıyor. Peki edebi metinde anlamı oluşturan ve başka sanatlara taşıyan, edebiyatın sanatsal aktarımını ve iletişimini sağlayan kelimelerin bu aktarımdaki yeri tam olarak nasıl açıklanabilir? *The Great Marsh* şarkısının eserdeki Great Marsh bölgesini anlattığı ve aradaki etkileşim kesin olduğuna göre bu aktarımın nasıl gerçekleştiği de aydınlığa kavuşturulmalıdır.

Özellikle üzerinde durulmak istenen yaklaşım Wolf'ün *çağrıştırma* olarak adlandırdığı durumlarda geçerli olabilecek bir açıklama yöntemi olarak görülebilir. Edebi metinlerde özellikle kendi içerisinde seslere sahip olan, diğer söylemlere kıyasla anlatıda ses çıkarabilen, okurun zihninde diğer söylemlere nazaran daha belirgin bir yapıya sahip olan veya belirli duyguları/durumları aktarmak için kullanılan kelimelerin ve söz öbeklerinin edebiyat metninin müziğe aktarımı durumunda çok ciddi bir rol oynadığı

gözlemlenebilir. Aynı zamanda bu kelime veya söz öbeklerinin daha öncesinde bahsedilen ve Bernhart'ın (2008) *Stoff* olarak altını çizdiği olguyu da yansıttığı örneklerde görülebilmektedir. Bu olgu *yazınüstülük* (*transprosing*) olarak adlandırılacaktır. *Yazınüstülük* bir kelimeyi veya bir söz öbeğini metnin geri kalanındaki kelimelerden veya öbeklerden ayıran bazı yazınsal ve sessel özelliklerinin olduğunu; bu özelliklerin okurun zihnine erişerek hayal gücünü canlandıran, okuru hareketlendiren bir gücü olduğu vurgusunu yaparak, metnin başka bir sanata, özellikle müziğe, aktarımı durumunda bestecinin bu kelimeler aracılığıyla hem metnin ana hatlarını hem de vermek istediği duyguyu ve anlamı müziğe aktardığını gösterir.

Eserdeki Great Marsh bölümü düşünüldüğünde, yukarıda altı çizili kelimeler ve söz öbeklerine baktığımızda şarkıda anlamı tekrar edilen, yorumlanan, pekiştirilen ve yeniden hayal edilen kısımların temelinde bu sessel derinliğe sahip kelimelerin olduğunu görmek mümkündür diyebiliriz. Bataklığın sessizliğini, kuşların cıvıltısını, alanda bulunan yalnızlık olgusunu ve doğal yaşam ortamındaki suların şırıltısını metnin hali hazırda sessel olarak okura hissettirdiği düşünülebilir. Diğer taraftan *The Great Marsh* uyarlamasına bakıldığında, vurguların ve sanatsal geçişliliğin bu özel kelimelerin ürettiği anlamları tekrar ve taklit ettiği gözlemlenebilir. Medyalararası aktarımlarda müziğin edebiyatın imgelerini ve imlemlerini kullanması ile iki medya arasında kurulan bu ilişki ile medyalararasılığı ve dolayısıyla *yazınüstülüğü* bir sonuç olarak değil bir araç olarak görmek mümkündür.

Bu yaklaşımı kanıtlar nitelikteki diğer örnekleri de aynı eser içerisinde görmek mümkündür. Eserin ikinci bölümünde ana karakter olan Philip Rhayader okura

tanıtılmaktadır. Gallico, Rhayader'in hemen hemen bütün önemli özelliklerinden bahsederken özellikle dış görünüşüne odaklanmıştır. Buna ek olarak Rhayader'in doğaya düşkünlüğünden, kuşlara duyduğu sevgiden ve insanların ona davranışları yüzünden yalnızlık sevdasından bahsetmiştir. Gallico'nun anlatımıyla Rhayader:

... küçük ama güçlü, devasa, karanlık ve sakallı kafa; sırtındaki gizemli tümseğin biraz altına yerleştirilmiş parlayan gözleri ve pençeli eli, onu 'deniz fenerinde yaşayan o tuhaf ressam adam' olarak işaretlemişti (10).

Fiziksel bozukluk genellikle insanlarda nefreti besler. Rhayader nefret etmiyordu, insanı, hayvanlar alemini ve tüm doğayı çok seviyordu. Kalbi acıma ve anlayışla doluydu. Engelini aşmıştı, ancak görünüşünden dolayı uğradığı tepkilere hâkim olamamıştı (11).

Asla bir kuşa ateş etmezdi ve evinin yakınında kır çiçekleri hoş karşılanmazdı. Vahşi olan her şeyin dostuydu ve vahşi şeyler ona dostluklarıyla karşılık verdi (12).¹⁵

Rhayader'in kendisi ile barışık olması ve diğer insanlara karşı nefret değil sevgi hissetmesi karakterin kendi halinde mutlu bir yapısı olduğunu gösterdiği düşünülebilir. Buradaki anlatıda Great Marsh'ın Rhayader'in deniz fenerine yerleşmesiyle artık ıssız olmadığı yorumu yapılabilir. Öncesinde bahsedilen yalnızlık olgusu mekândan karaktere aktararak sürekliliği sağlansa da odak noktası yalnızlıktan ziyade mutluluğa ve

¹⁵ Orj. İng. "... small, but powerful, the massive, dark, bearded head set just slightly below the mysterious mound on his back, the glowing eyes, and the clawed hand, and marked him off as 'that queer painter chap that lives down to lighthouse'."

"Physical deformity often breeds hatred of humanity in men. Rhayader did not hate, he loved very greatly, man, the animal kingdom, and all nature. His heart was filled with pity and understanding. He had mastered his handicap, but he could not master the rebuffs he suffered, due to his appearances."

"He never shot over a bird, and wild-flowers were not welcome near his premises. He was friend to all things wild, and the wild things repaid him with their friendship."

karakterin görünüşüne çekilmiştir diyebiliriz. Bu anlatılar ile bölüm sonlansa da Rhayader'in sonraki bölümde geçimi için alması gereken malzemeleri temin amacıyla şehre inmesiyle aslında dış görünüşündeki bozulmanın kendisinden ziyade çevresini rahatsız ettiğini ve karakterin dışlandığını görebilmek mümkündür. Böylelikle yalnızlık olgusunu da eserdeki toplum yine karaktere yıkmış oluyor diyebiliriz.

Camel'in karakterin ismini verdiği bu bölümü ele alan şarkısı önceki şarkıdaki gibi sadece sessel anlatıda tekrar ve taklit tekniğini uygulamakla kalmıyor, Rhayader'i yorumluyor denilebilir. Rhayader'in her şeye rağmen mutlu olmasını ve içinde bulunduğu yalnızlık durumunu iki farklı olgu olarak görüp bu temaları harmonize ederek tek şarkıda iki duyguyu anlattığı, bu yüzden şarkının iki bölümden oluştuğu söylenebilir. Şarkının ilk 40 saniyesinde sadece piyano ve flüt ile Rhayader'in yalnızlığına odaklandığı yorumu yapılabilir. Burada yalnızlık temasını aktarmaya çalışırken aynı zamanda alt metinde karakterin aslında bu durumdan hoşnut veya mutlu olduğu anlaşılabilir. Birinci pasajın ritminin, şarkının geri kalanına kıyasla daha yavaş olması ve hüzünlü bir aktarım gerçekleştirmesi sebebiyle buradaki müzikal anlatı Rhayader'in dış görünüşüne benzetildiği söylenebilir. Şarkının 40. saniyesinden ortasına kadar süren hareketli ve ses şiddeti yüksek müzikal anlatı burada karakterin mutluluğunu, doğaya duyduğu sevgiyi ve yaban hayata ilgisini aktardığı düşünülebilir. Bu noktadaki hareketliliğin tekrarı, aynı melodinin birden çok kez yinelenmesi aslında Rhayader'in deniz fenerine taşındığından bu yana hayatındaki mutluluğun hem sürekliliğini hem de sıradanlığını ortaya koyduğu söylenebilir. Wolf'un (2008) deyimiyle metni taklit ve anlamı tekrar eden anlatı bu bölümde de kendini yinelemiştir. Burada özellikle ortaya çıkan metni aşma, metindeki anlamın üzerine yeni anlamlar yaratma olgusu da bu noktada doğuyor denilebilir çünkü

metinde Rhayader'in fiziksel yapısına rağmen mutlu olduğu vurgusu yapılsa da yalnızlığı seçmesi, diğerk insanlar tarafından dışlanması ve tek başına bir hayat sürdürüyor olması metnin ana fikri olmasına rağmen Camel'in uyarlamasında ikinci olgu olan mutluluk ön plana çıkmıştır diyebiliriz. Scher'e göre burada müziğin edebiyatın önüne geçmesi ile birlikte bu şarkının öncekine nazaran daha yorumlayıcı olduğunu söylemek mümkündür.

Bunlara ek olarak tezin önceki bölümlerinde bahsettiğim Wolf'ün (1999) *kısmi yeniden üretim* olarak adlandırdığı olguyu da burada görmek mümkündür. Wolf'ün anlatısına zıt bir noktadan bakacak olursak müziğin içerisinde saklı olarak bulunan edebiyat anlatısının içerisinde mutluluk olgusunu ön plana çıkararak oluşturulan anlatıyla Rhayader'in aslında sadece mutlu değil yalnız olduğu vurgusunun da şarkıda kendine yer bulmasını örnek olarak verebiliriz. Bu sebeple bu metinde sık bir biçimde *iç-yapısal medyalararasılık* kategorilerinin ortaya çıktığı söylenebilir. Müziğe bakıldığında Wolf'ün *imitasyon* olarak açıkladığı aktarımı da şarkı içerisinde görebiliriz. Bu yaklaşım edebiyattan-müziğe aktarımlardan ziyade müzikten-edebiyata aktarımlarda kullanıldığı için fark etmesi güç olsa da *kısmi yeniden üretim* gibi *imitasyona* da bu metin içerisinde rastlanabilmektedir. Metin içerisindeki duyguların diğerk sanata aktarılırken bazılarının zayıflatılarak, bazılarınınsa güçlendirilerek aynı anlamın imitasyonunun oluşturulması ile yeni bir anlam üretmeden, mevcut olanı tekrar etme ve ortaya çıkarma durumuna *imitasyon* diyebiliriz. Saklı sanat olan edebiyatın sunduğu imlemleri kullanarak, eserde anlatılan ve müzik formunda taklit edilen yalnızlık ve mutluluk temaları ile Rhayader'in anlatılması ve anlatının eserden uzaklaşmadan gerçekleştirilmesini *imitasyon* formuna örnek olarak sunulabilir.

Önceki örnekte belirttiğim gibi bu noktada da eser ile şarkı arasındaki geçişi anlamak için belirli kelimelere yoğunlaşarak *yazınüstülük* metodunu kullanmak ve önceki paragrafta bahsettiğim açıklamaların eksik kaldığı kısımları doldurmak mümkündür. Burada kullanılan kelimelere ek olarak kelimelerin üretebileceği anlamlara ve bunların doğurganlıklarına da bakmak gerekmektedir. Yukarıda altı çizili bölümlerin doğurduğu anlamların yanı sıra, edebiyatın yarattığı anlama ve oluşturduğu duygusal anlatıya ek olarak eserle bağlantılı bir biçimde müziğin anlatıyı ileri götürmesine, geliştirmesine ve bütün bu durumu kelimeler üzerinden gerçekleştirmesine *ilhamlandırma* denilecektir. *İlhamlandırma*, eserin bütününden veya ana fikrinden ziyade belirli kelimelerden ve öbeklerden beslenerek, edebiyat metninin müziğe aktarımı sırasında bestecinin okuduğu kelimelerin ortaya koyduğu anlamlardan yola çıkarak yeni anlamlar üretmesi, fakat bunu yaparken eserden kopmamasıdır. Burada yine Bernhart'ın (1985) *Stoff* olgusu ile paralel bir düzlemde ilerleyerek, *ilhamlandırıcı* etmenler barındıran kelimelerin aynı zamanda edebi eserin *Stoff*'u olarak nitelendirebileceğimiz olguyu da içinde bulundurmasıdır. Gallico'nun Rhayader'in fiziksel bozulmasını anlatırken aslında karakteri sevgi duyduğu kuşlara benzeterek anlatması, içi sevgi dolu bir "yaratık" oluşturması ve bu oluşumun da dışlanmasından kaynaklanan "yalnızlığın" ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Metnin zemininde bu biçimde oluşturulan karakterin müziğe aktarımı durumunda da yine benzer bir durum ortaya çıkmaktadır diyebiliriz. Yukarıda da belirttiğim gibi, edebiyat metni ile paralel ilerleyecek bir biçimde, ilk olarak karakterin yalnızlığı ardından mutluluğu anlatılsa da Gallico'nun anlattığı "korkutucu ama sevgi dolu yaratık" ile Camel'in bundan yola çıkarak oluşturduğu "sevecen insan" arasındaki fark açık bir biçimde görülebilir.

Bundan sonraki bölümlerde *ilhamlandırıcı* etmenlerin daha da yüz üstüne çıktığını görebilmek mümkündür. Gallico'nun eserinde sadece birkaç cümle ile söz edilen Rhayader'in erzaklarını temin etmek için köye inmesi ve deniz fenerini kendine bir sığınak olarak görmesi Camel'in şarkılarında kendine ayrı bir yer bulmaktadır. Bu şarkılarda öne çıkan asıl olgu yukarıda bahsedilen ikili anlam yaratma olgusunun olabildiğince yükseğe çıkmasıyla anlatının sınırlarını aşması denilebilir. Gallico'nun Rhayader'i tanımlarken kullandığı ve onun günlük aktiviteleri olarak aktardığı bu olayların albümde ciddi bir yer kaplaması eserin doğurganlığının ve üretkenliğin bir örneği olarak görülebilir. Özellikle Wolf'ün (2008) müziğin bağlı olduğu edebi eseri geçmesi, kendi anlamlarını üretmesi durumları burada görülebilmektedir. Gallico'nun söylemleriyle Rhayader'in köye inmesi ve deniz fenerinde kendine yarattığı yaşam alanı hakkındaki görüşleri:

O, tüm insan toplumundan çekilmiş bir kuş ve doğa ressamıydı. Yerlilerin onun yanlış biçimli vücuduna ve karanlık çehresine kuşkuyla baktığı Chelmbury köyüne iki haftada bir yaptığı erzak ziyaretlerini gece yapmasının nedeni aşıkardı.

Gelgit deresine, haliçlere ve denize açılır, günlerce ortadan kaybolur, fotoğrafını çekmek veya bu kutsal alanın çekirdeğini oluşturan stüdyosundaki kalemle eskiz yapmak için yeni kuş türleri arar ve evcilleştirilmiş yaban kuşları koleksiyonuna eklemek için onları ağlara bağlamada ustalaşırdı (12).¹⁶

¹⁶ Orj. İng. "He was a painter of birds and of nature, who, for reasons, had withdrawn from all human society. Some of the reasons were apparent on his fortnightly visits to the village of Chelmbury for supplies, where natives looked askance at his mis-shapen body and dark visage."

"He would sail the tidal creek and estuaries and out to sea, and would be gone for days at a time, looking for new species of birds to photograph or sketch, and he became an adept at netting them to add to his collection of tamed wildfowl in the pen near his studio that formed the nucleus of a sanctuary."

şeklinde aktarılıyor. Bu bölümde özellikle göze çarpan nokta Rhayader'in köye inmeyi sevmemesi, bu durumun kendini ve diğer insanları rahatsız etmesi gibi olumsuz olguların tekrardan kendisinin dış görünüşüne bağlanmasıdır diyebiliriz. İkinci alıntıda da görülebileceği gibi Rhayader'in yaptığı çizimlerden veya resimlerden keyif alması ve bunları biriktirmekten duyduğu mutluluk ön plandadır. Bu kadar kısa bir biçimde anlatılan bu bölümlerden Camel'in biri uzun bir kısa olmak üzere iki farklı şarkı üretmesi burada eserin doğurganlığını, mit üretebilme ve sanatsal üretimi teşvikleme olgularını ortaya çıkarıyor diyebiliriz. Ortaya çıkan müziğin içeriğine baktığımızda, Rhayader'in köye inmesinin edebi eserde anlatıldığının aksine daha hareketli, neşeli ve keyifli bir durum olarak aktarıldığını, şarkıdaki ritmin yüksek olduğunu, edebi eserin sadece tematik olarak arkada bulunduğunu ve müziğin artık tamamen edebiyatın önüne geçtiğini söyleyebiliriz. Burada müzik, edebiyat eseriyle diyalog kurma çabası içinde olsa da ortaya çıkan durum daha çok bir meydan okuma olarak yorumlanabilir. Gallico'nun anlatısı ile Camel'in yeniden üretimi arasında şarkıda görülebilen sesin şiddetinde yükselişler ve düşüşler üzerinden bir duygu geçişi ve yorumlaması mevcuttur denilebilir. Bu durumu Wolf'un (2008) ve Scher'in (1970) söylemleriyle *yorumlayıcı şarkı* olarak adlandırabilsek de daha fazlası olduğu gerçeği de açıktır diyebiliriz. Çünkü Gallico'nun yarattığı karakterin bu noktada müziğe aktarımıyla birlikte artık yeni bir kişiliğe ve duygu dünyasına sahip olduğunu söylemek mümkündür diyebiliriz. Camel'in *Rhayader Goes to Town* anlatısındaki Rhayader'in köye inmekten mutlu fakat kendini dünyadan uzaklaştırmış birine göre de fazla heyecanlı olduğu söylenebilir. Sesin şiddetindeki yükseklik ve özellikle gitarın melodileri göz önünde bulundurulduğu zaman ara ara Rhayader'in üzüldüğünü, köydekilerle karşılaşp mutluluğunun hüzne evrildiğini görebilsek de yine de

şarkının başındaki sevincin, mutluluğun ve heyecanın kaybolmadığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

İkinci alıntıdaki altı çizili kısmı anlatan *Sanctuary* şarkısı da bunu kanıtlar niteliktedir diyebiliriz. Rhayader'in kendini huzurlu ve mutlu hissettiği, özünü bulduğu yer olarak tanımlayan Gallico'nun anlatısının müzikle etkileşimi sırasında farklılaştığını ve karakteri değiştirdiğini görebiliyoruz. Müziğin sakin ve düşük bir şiddete sahip olması huzurdan veya mutluluktan ziyade hüznü ve üzüntüyü çağrıştırır niteliktedir yorumu yapılabilir. Burada Camel'in müzikal anlatıda yeni bir mekânsal gerçeklik yarattığını ve karakteri bu doğrultuda esnettiğini gözlemlemek mümkündür. Bu durumun müziğin edebiyata aktarıldığı durumlarda sık sık gerçekleştiğini ve edebiyat metnindeki karakterlerin veya yazarın müziği yorumladığını gözlemlemek mümkün olsa da bunun tam tersi olacak bir biçimde, müziğin edebiyatı yorumlaması durumu bu şarkıda gözlemlenebilmektedir. Daha önceki çalışmaların tam olarak değindiği noktanın bu olduğunu düşünürsek, tersi durumların da farklı metinlerde ve müzikal çalışmalarda görünebileceği ortaya çıkmış oluyor denilebilir. Burada da yine *yazınüstülük* olarak değerlendirilebilecek kelimelerin üzerinden gerçekleşen bu medyalararası aktarımda kelimelerin *ilhamlandırıcı* özelliğini bariz bir biçimde görmek bu yaklaşımı kanıtlar niteliktedir.

Yukarıda bahsettiğim müziğin edebiyat metninin önüne geçmesi ve yeni anlamlar doğurması durumunu yazarın ikinci ana karakteri ve metnin içerisinde büyük bir rol oynayan kar kazını tanıtmada bulmak mümkündür. Gallico'nun Fritha'yı ve kar kazını tanımladığı bölümlere bakacak olursak:

En fazla on iki yaşındaydı, narin, pis, gergin ve bir kuş kadar ürkek, ama pisliğin altında bir bataklık perisi kadar ürktücü derecede güzeldi. Saf Sakson'du, iri kemikli, vücudunun henüz büyümediği bir kafası ve derin, menekşe rengi gözleri vardı.

Kuş gençti, bir yaşından büyük değildi. Denizlerin çok ötesinde bir kuzey ülkesinde, İngiltere'ye ait bir ülkede doğdu. Kardan, buzdan ve acı soğuktan kaçmak için güneye uçarken, daha büyük bir fırtına onu yakalamış ve savurmuştu. Gerçekten korkunç bir fırtınaydı, kanatlarından daha güçlüydü, her şeyden daha güçlüydü. Günler ve geceler boyunca onu pençesinde tuttu ve önünde uçmaktan başka yapabileceği bir şey yoktu. Sonunda, fırtına patladığında ve emin içgüdüleri onu tekrar Güney'e götürdüğünde, farklı bir diyarın üzerindeydi ve daha önce hiç görmediği tuhaf kuşlarla çevriliydi. Sonunda, çektiği çileden bitkin düşmüş bir biçimde dost canlısı yeşil bir bataklığa inmişti, ancak avcının silahının patlamasıyla karşılanmıştı.

"Ziyaretçi bir prenses için acı bir karşılama," diye bitirdi Rhayader. Ona "La Princesse Perdue", Kayıp Prenses diyeceğiz (20).¹⁷

Gallico'nun Fritha'yı tarifinden yola çıkarak, Fritha'yı duygu dünyası hakkında bilgi sahibi olmadığımız, ancak ilerleyen sayfalarda kendisini Rhayader ile olan ilişkisi

¹⁷ Orj. İng. "She was no more than twelve, slender, dirty, nervous, and timid as a bird, but beneath the grime as eerily beautiful as a marsh faery. She was pure Saxon, large-boned, with a head to which her body was yet to grow, and deep-set, violet-colored eyes."

"The bird was a young one, no more than a year old. She was born in a northern land far, far across the seas, a land belonging to England. Flying to the South to escape the snow and ice and bitter cold, a greater storm had seized her and whirled and buffeted her about. It was truly terrible storm, stronger than her wings, stronger than anything. For days and nights, it held her in its grip and there was nothing she could do but fly before it. When finally, it had blown itself out and her sure instincts took her South again, she was over a different land and surrounded by strange birds that she had never seen before. At last, exhausted by her ordeal, she had sunk rest in a friendly green marsh, only to be met by the blast from the hunter's gun."

" 'A bitter reception for a visiting princess, ' concluded Rhayader. 'We will call her "La Princesse Perdue," the Lost Princess."

üzerinden yorumlayabileceğimiz bir kız çocuğu olarak tanımlayabiliriz. Fritha'nın henüz küçük, saf ve güzel sıfatlarıyla tanımlanması karakterin saflığına ve varlığının berraklığına işaret etmektedir. Bu nedenle *Fritha* adıyla şarkılaştırılan bu bölüm oldukça sakin, dinlendirici ve aynı zamanda huzur verici bir havaya sahiptir diyebiliriz. Bu bölümde karakter ile müzik arasında ciddi bir fark bulunmasa da Camel'in bu bölümde faydalandığı yukarıdaki altı çizili kelimeler şarkının akışını, anlatısını ve yarattığı karakteri fazlasıyla etkilediği yorumu yapılabilir. Daha önce de belirtildiği gibi müziğin anlatılması güç duyguları, hisleri ve düşünceleri aktarma konusunda soyut bir anlam dünyası yaratması ve bu sayede edebiyat metninin anlatısının önüne geçebilmesi mümkündür. Bu bölümde de Fritha'nın tarifi ile Camel'in müzikal aktarımı arasında belirgin bir fark olmasa da müzikal anlatı edebiyat eserindeki betimlemeleri daha başarılı ve ileriye götürür nitelikte kaydetmeyi başarmıştır diyebiliriz. Müziğin burada oluşturduğu yeni anlamsal dünya ve bunun imgelemleri eserin sunduğu göstergelere kıyasla daha özgün ve daha doğurgandır denilebilir.

Bunun benzeri bir durum sonraki bölüm olan *The Snow Goose*'da da görülebilmektedir. Gallico eserde kar kazının görüntüsünden çok kısa bir biçimde bahsedip, Rhayader'le nasıl tanıştığı kısma ve kar kazının yolculuğu süresince başından geçen şeylere odaklanmış olsa da burada Camel'in anlatısının daha farklı bir dünya yarattığını hissedebilmek mümkündür. *Kayıp Prenses* olarak adlandırılan kar kazının gelmesi ile hem Fritha'nın hem de Rhayader'in daha mutlu olduğu Gallico tarafından üstü kapalı bir biçimde anlatılıyor, Camel'in şarkısında bu olgu ana tema olarak görülebilmektedir. Şarkının genelinde kar kazının yolculuğunu hissedilebilir olsa da müziğin ana olgusundaki sıcaklığın daha ağır bastığı söylenebilir. Bu şarkıda önceki

müzikal anlatıda olmayan çok önemli bir hususa da değinmek gerekiyor. Gallico'nun anlatısı boyunca kar kazının karşılaştığı zorluklardan ve yolculuğunun ne denli yorucu olduğundan bahsedildiği için Camel'in müzikal metninde kazın çılgınlıklarının da betimlenmiş olması önemli bir detay olarak görülebilir. Müziko-edebiyat çalışmaları açısından önemli bir yere sahip olan edebi eserdeki anlatının yorumlanması ve sessel gösterim yapılması hem edebiyat metninin hem de müzik eserinin bir diğerine kattığı yeni anlamları işaret etmektedir. Wolf'ün (2008) ve Bernhart'ın (1995) çalışmalarında atladıklarını düşündüğüm nokta tam olarak burası. Bernhart'a (1995) göre, daha önceki örneklerde sunduğum gibi, müzik metne sadık kalıp onu taklit edebilir ya da müziğin anlatısı edebiyat metninden kopup yeni bir anlamsal zemin oluşturabilir. Fakat burada müziğin edebiyat metninden etkilenip, metnin altında saklı olan sesi çıkarması, eserde kelimeler tarafından tarif edilmemiş fakat alt metinde bulunan bir sesi müzikal alanda ortaya çıkarması yorumu oldukça farklı bir durum olarak görülebilir. Bu durumu Scher'in (1970) *yorumlayıcı şarkılar* kategorisi altında değerlendirmek mümkün olsa da tam anlamıyla yukarıda bahsedilen durumu karşılar nitelikte değildir. Müzik işlevsel olarak eserden kopmadan, eserde saklı olan bir durumu sese dönüştürdüğü zaman metnin sesini fiziksel ortama dönüştürmüş olduğu için, bu durumu eserin yorumlanması olarak görmek çalışmayı basite indirgemek anlamına gelmektedir. Bunu açıklayabilecek en iyi kavram Bernhart'ın (2008) bahsettiği *Stoff* kavramıdır. Fakat bu kavramın kapsamının genişliği ve özsel özellikleri, tam olmasa da zamana ve mekâna dayalılığı göz önünde bulundurulduğunda bu bölümde herhangi bir mitsel doğurganlıktan veya üretkenlikten bahsedilemeyeceği için kavramın da yetersiz olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıdaki bölümlerde bahsettiğim *yazınüstülük* durumun bu durumu açıklayabilecek bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Metindeki kelimelerin ve söz öbeklerinin

kendi içerisinde anlamsal olarak ürettiği sesin, duygunun ve çağrışımın yansımalarından doğan *ilhamlandırma* ile birlikte kar kazının yaşamış olduğu zorluklar, buna karşılık olarak gösterdiği direnç ve sonunda takatinin kalmaması ile çıkarabileceği çılgınlığın müzikal ortamda ortaya çıkması, gitar ve klavye ile taklit edilmesi *yazınüstülük* kavramının bu bölümde de anlam ortaya koyma açısından tatmin edici olduğunu söyleyebiliriz.

Sonraki üç bölümü: *Friendship*, *Migration* ve *Rhayader Alone* birbirini tamamlayan parçalar olarak düşünmek ve anlamlandırmak mümkündür. Gallico'nun eserinde kar kazının Fritha tarafından Rhayader'e iyileştirmesi için getirilmesinden itibaren Fritha'nın kar kazına olan merakının artması ile küçük kız her hafta kar kazını görmeye gelir (22). Bu görüşmeler kar kazının göç mevsimi gelene kadar devam eder ve bu süre zarfında Rhayader ve Fritha arasında bir arkadaşlık bağı kurulur. Fakat kar kazı göç zamanı geldiğinde sıcak bölgelere doğru inmek için hareket eder ve Fritha'nın Rhayader'i görmek için bir bahanesi kalmaz. Bu sebeple kar kazı geri dönene kadar Fritha ile Rhayader tekrar görüşemez ve Rhayader tekrar yalnızlığa mahkûm olur (23). Gallico'nun anlatımında kullandığı kelimelere bakalım olursak:

Çocuk, Fritha ya da Frith, sık gelen bir ziyaretçiydi. Kız Rhayader korkusunu yenmişti. Rhayader'in ona gösterdiği haritadan bildiği gibi, denizin çok ötesinde bir diyardan, tamamen pembe bir diyardan gelen bu tuhaf beyaz prensesin varlığı, hayal gücünü ele geçirdi.

'Bak! Bak! Prenseler! Gidiyor mu? Rhayader utangaçlığın içine, tırmanan noktalara baktı. "Evet," dedi bilinçsizce onun konuşma tarzına düşerek. "Prenseler eve gidiyor. Dinleme! Bize veda ediyor" dedi.

Kar kazının ayrılmasıyla Frith'in deniz fenerine yaptığı ziyaretler sona erdi. Rhayader 'yalnızlık' kelimesinin anlamını yeniden öğrendi.

O yaz, hafızasının dışında, kollarında yaralı bir kuş taşıyan, sarı saçları bir Kasım fırtınasında savrulan, incecik, üzeri kirle kaplı bir çocuğun resmini çizdi (22).¹⁸

Bu anlatılarda da görülebileceği gibi Rhayader ile Fritha arasındaki arkadaşlığın gelişimi ve yalnızlık temasının tekrardan gün yüzüne çıkmasının sebebi tamamen kar kazının gelişine ve göçüne dayanmaktadır. Bu nedenle hem edebi anlatının merkezinde hem de müzikal anlatının merkezinde bu hareketliliğin bulunduğu yorumunu yapabiliriz. Eserin müziğe aktarılmış biçiminde bu bölümleri farklı 3 şarkı olarak gözlemlemek mümkündür. Müzikal anlatının seyri bu edebi eserdeki düzlemle paralel ilerlese de yine de duygu aktarımı açısından uyarlamanın nispeten farklılaştığını ve anlam kaymalarının görüldüğüne değinmek gerekmektedir. Müziğin geçici bir düzlemde bağımsız bir anlatı ürettiğini ve bu sebeple ortaya çıkan anlamların farklılaşabileceğine daha önceden değinilmişti. Bu yüzden burada sunulan örneklerdeki gibi enstrümantal müziklerde özellikle kaynak metnin duygusal anlam yüklenmiş ve bestecinin sanatsal aktivitesinde doğurganlığı teşvik eden kelimelere bakmakta fayda vardır. Gallico'nun eserinde arkadaşlık, göç ve yalnızlık temalarının kelimelere yansımaları ve bu kelimeler aracılığıyla

¹⁸ Orj. İng. "The child, Fritha or Frith, was a frequent visitor. She had overcome her fear of Rhayader. Her imagination was captured by the presence of this strange white princess from a land far over the sea, a land that was all pink, as she knew from the map that Rhayader showed her." (21)

'Look! Look! The princess! Be she going away?' Rhayader stared into the shy at the climbing specks. 'Ay,' he said, unconsciously dropping into her manner of speech. 'The princess is going home. Listen! She is bidding us farewell' (22)

With the departure of the snow goose ended the visits of Frith to the light house. Rhayader learned all over again the meaning of the word 'loneliness' (22)

"That summer, out of his memory, he painted a picture of a slender, grime-covered child, her fair hair blown by a November storm, who bore in her arms a wounded bird." (22)

da müziğe aktarılması durumunda medyalararası etkileşimin yatay bir düzlemde dikey bir düzleme geçiş yaptığını gözlemleyebiliriz. İlk anlatıda Fritha'nın Rhayader'in dış görünüşünden duyduğu korkuyu bastırması ve sık sık ziyaretine gitmesi ile birlikte başlayan arkadaşlıklarının müziğe aktarımında anlatının başta yumuşak ve çocuksu bir temaya sahip olması, ardından daha duygusal olan ikinci bölümün başlamasıyla aslında arkadaşlıklarının sağladığı mutluluğun yanında Rhayader'in yalnızlığını sona erdirdiği yorumunu yapmak mümkündür. Şarkıda ağırlıklı flüt, klarnet vb. gibi üflemeli çalgıların kullanılması buradaki anlatıyı daha sakin ve sürekli bir anlatıya dönüştürüyor diyebiliriz. Burada dikkat çeken önemli nokta, fonda çalan üflemeli çalgıların özellikle kaz sesi çıkarması denilebilir¹⁹. Rhayader ile Fritha'nın arkadaşlıklarının kaynağı olarak görülebilecek kar kazının burada müziğe dahil edilmesi ve önceki bölümde belirtildiği gibi eserde gizli sesinin müziğe aktarılması da müziko-edebiyat çalışmalarında nadir görülen bir durum olarak yorumlanabilir. Burada Wolf'ün (2005) müziko-edebiyat çalışmaları için hazırladığı tipoloji haritasında *örtülü gösterim* başlığı altında sunduğu *çağrıştırma* kategorisine de başvurarak anlam üretmek mümkündür. Okurun ve dolayısıyla dinleyicinin şarkının adından yola çıkarak kar kazından ötürü bu arkadaşlığın oluştuğunu ve arka fonda oluşturulan müziğin bu bağlama ait olduğunu anlamasını sağlayacak ipuçları Camel tarafından hali hazırda yerleştirilmiştir diyebiliriz. Bu yüzden okur ve dinleyici bu çağrışımı dinleme esnasında gerçekleştirebilir.

¹⁹ Bu durumu öznel bir yorum olarak değerlendirmek mümkün olsa da, sanatçıların verdiği açık referanslar ve albümün arkasındaki etkileşimler göz önünde bulundurulduğunda bu yorumun yapılması olağan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kar kazının göç ettiği bölümde ise yeniden tutarsızlıkla karşılaşmak mümkündür. Gallico eserinde bu durumun yarattığı sonuçları ve kar kazının göç sahnesinde Fritha'nın sorduğu sorunun aslında birçok şeyin tetikleyicisi olduğu okura gösterilmektedir. Buna ek olarak kar kazının da iki arkadaşına veda ettiğini, bu durumun üzücü fakat kaçınılmaz olduğunu görebiliriz. Camel'in müzikal anlatısında ise durum daha farklıdır. İkinci kez vokal sesi duyulan şarkıda, üzüntü veya hüzünden ziyade bir hareketlilik mevcuttur diyebiliriz. Anlatılan şey göçten sonra geride kalanlar değil göç anıdır yorumu yapılabilir. Yolculuk işlendiği için şarkıdaki ses şiddetinin yüksek olması, vokalin önceki bölümlerde özellikle bahsedilen kar kazının sesini taklit etme durumunu gerçekleştirmesi ve eserdeki gidişin hüzünlü yönünün vurgulanmaması bu şarkının edebi eseri yorumladığını ve metni geçen bir anlatı ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Camel'in yarattığı müzikal anlatıda hem Rhayader'in hem de Fritha'nın kar kazını iyileştirmelerinden ötürü duyduğu mutluluktan bahsedilebilirken, aynı biçimde şarkının sonlarına doğru sesin şiddetinin azalması, anlatının yavaşlaması ve müzikal temanın değişmesi ile Rhayader'in yalnızlığına geçiş yapılacağı yorumu yapılabilir. Bu bölümü Scher'in (2004) *yorumlayıcı şarkılar* diye adlandırdığı kategori altında düşünebilmemizin sebepleri tam olarak bunlardır. Yine sesin taklidinin yapılması, eserin verdiği mesajın yenilenmesi, bunların dışında eserin kendi anlatısı içerisinde ağır basan olgulardan ziyade müziğin yorumladığı bölümleri ağırlıklı olarak göstermesi bir müzik çalışmasının hem edebiyatın anlamını taklit edebileceğini hem edebiyatta gizli bulunan sesleri tekrar edeceğini hem de müziğin yarattığı anlamların ön plana çıkarak metni geçebileceğini görebiliyoruz. Burada Bernhart (1995) ve Wolf'e (2008) ek olarak müziko-edebiyat çalışmalarındaki şekilci yaklaşımların aynı anda bulunabilmesi, bir eserin içerisinde müziğin metni geçerek kendi anlamını ürettiğini ve bunu yaparak metni bir yandan da pekiştirebileceğini söylemek mümkündür.

Rhayader Alone bölümü de *Migration*'ın devamı niteliğinde olup, Rhayader'in tamamen yalnız kalacağını fark etmesi ile sonlanan önceki şarkıdaki son motifleri ve anlatıyı yineler ve tekrarlar niteliktedir diyebiliriz. Bu bölümü, yukarıda belirttiğim gibi, sadece bir cümle ile özetleyen ve Rhayader'in aslında neler hissettiğini detaylı bir biçimde açıklamayan Gallico'nun anlatısında eksik kalan yerleri, "yalnızlık" teması üzerinden Camel doldurmuştur yorumu yapılabilir. Gallico eserin başında Rhayader'in ne kadar yalnız olduğunu, neden yalnız olmak istediğini ve bu durumdan duyduğu içten içe mutluluğu anlatırken, bu kez alt metinde tam tersini sunmaktadır. Rhayader artık bir arkadaşın verdiği hissin ne kadar büyük ve önemli olduğunu anladığı için Fritha'yı kaybetmenin ve yalnız olmanın eserin başındaki yalnızlık olgusundan ne kadar farklı bir durum olduğunu anlıyor diyebiliriz. Bu yüzden şarkı da yukarıda bahsettiğim ilk şarkıdaki, *The Great Marsh*, müzikal anlatının hemen hemen aynısını sunarak başlıyor. Bu anlatı ile birlikte müziğin oluşturduğu anlamsal bütün ortaya çıkmaya başlıyor denilebilir. Rhayader'in yalnızlığını paylaşan bataklığın tekrardan Rhayader'in tek dostu olarak ortaya çıktığını göstermeye çalışan Camel, bütün bir yazı yalnız geçiren Rhayader'in tekrardan içine kapandığı yorumunu yapıyor diyebiliriz. Bu bölümde tekrardan *yazınıüstülük* kavramına geri dönüş yapabilmek mümkündür. Eserin hem ilk bölümünde hem de bu bölümünde aynı temaları yansıtan ve aynı anlamlar yüklenebilen kelimelerin müziğe aktarımları durumunda da birbirine benzedikleri ve benzer mesajlar taşıdıkları açıkça görülebilen bir durumdur. İlk bölüm ve bu bölümü göz önünde bulundurduğumuzda en dikkat çekici konu olan *yalnızlık* temasının iki bölümde de tamamen aynı olmasa da benzer anlamlar üretmesi ile birlikte müziğe aktarılmaları durumunda müzikal düzlemdeki anlamlarının da birbirine yakın olması *yazınıüstülük*

kavramının barındırdığı *ilhamlandırma* durumunun benzer şekillerde çalıştığının kanıtıdır diyebiliriz.

Kitabın ikinci bölümünde artık yaz yerini sonbahara bırakmaktadır ve kuşların göç zamanının yaklaşması ile birlikte tekrardan *kayıp prensesin* deniz fenerine dönüşüne şahitlik ederiz. Bu bölümün analizini yapmadan önce eserin kendi içerisindeki zaman döngüsünden de bahsetmek gerekir. Eserin ilk olarak olayların geçtiği tarih olarak verdiği yılın 1930 olduğunu ve bu bölümden önceki olayların hepsinin yine 1930-31 senelerinde gerçekleştiğini unutmamak gerekiyor, bu bilginin önemini sonraki bölümlerde daha iyi anlaşılmaktadır. Eserde 1939 yılının son aylarına yaklaşıldığında Gallico, dünyanın bir yangınla kasılıp kavrulduğu ve artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı vurgusunu sık sık yapmaya başlar. Bu söylemler eserin bir arkadaşlık hikayesinden bir savaş hikayesine dönüşünün sinyalleridir. Tarihsel süreç içerisinde 2. Dünya Savaşı'nın yeni başladığı ve devam ettiği bu zamanda karakterlerin de bu durumdan etkileneceğinin ve kendi rollerini oynayacağını gizli gizli altını çizer Gallico:

Dışarıdaki dünya, çok geçmeden patlak veren ve yıkımını işaretlemeye yaklaşan patlamalarla kaydadı ve gürledi (24).

1940 baharında kuşlar Büyük Bataklıktan erken göç ettiler. Dünya yanıyordu. Bombardıman uçaklarının iniltileri ve kükremeleri ve patlamalar onları korkuttu (26).²⁰

²⁰ The world outside boiled and seethed and rumbled with the eruption that was soon the break forth and come close to marking its destruction (24).

In the spring of 1940, the birds migrated early from the Great Marsh. The world was on fire. The whine and roar of the bombers and the thudding explosions frightened them (26).

Bu durumu bir kenara bırakıp hikâyede akışa geri dönecek olursak, göç mevsiminin başlamasıyla bir mucize yaşanır ve *kayıp prenses* deniz fenerine geri döner:

Ekim ortasında mucize gerçekleşti. Rhayader kulübesindeydi, kuşlarını besliyordu. Gri bir kuzeydoğu rüzgârı esiyordu ve kara gelen gelgitin altında içini çekiyordu. Denizin ve rüzgâr seslerinin üzerinde net, yüksek bir ses duydu. Rhayader önce sonsuz bir noktaya, sonra deniz fenerinin etrafında bir tur atan siyah-beyaz kanatlı bir rüyaya gözlerini çevirdi. Nihayet dünyaya düşen önemli bir gerçeği görmek için gözlerini gökyüzüne çevirdi ve sanki hiç gitmemiş gibiydi Kar kazıydı. Su götürmez bir gerçektir. Rhayader'in gözlerine sevinç gözyaşları geldi. (23).²¹

Buradaki anlatıda Rhayader'in *kayıp prenses*in dönüşü ile Fritha'nın da döneceğini düşünmesi ve artık yalnız olmayacağı fikrini sahiplenmesiyle tekrardan hikâyenin akışında mutluluk temasının işlenileceği yorumu yapılabilir. Buna ek olarak yukarıda bahsedilen arkadaşlık ilişkisinin sadece Rhayader ile Fritha arasında değil Rhayader ile *kayıp prenses* arasında da kurulduğu bir daha kanıtlanmıştır diyebiliriz. Bunun sebebi kar kazının göç mevsimlerinde uğrak noktalarından biri olmayan Essex bölgesine, yani Rhayader'e geri dönmesidir diyebiliriz.

Flight of the Snow Goose Camel'in uyarlama çalışmasında albümün ikinci bölümünün başlangıç şarkısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Şarkı ile birlikte Camel da bu

²¹ Orj. İng. "In mid-October the miracle occurred. Rhayader was in his enclosure, feeding his birds. A grey North-east wind was blowing, and the land was sighing beneath the incoming tide. Above the sea and the wind noises he heard a clear, high tone. He turned his eyes upward to the evening sky in time to see first an infinite speck, then a black-and-white pinioned dream that circled the lighthouse once, and finally a reality that dropped to earth in the pen and came waddling forward importantly to be fed, as though she had never been away. It was the snow goose. There was no mistaking her. Tears of joy came to Rhayader's eyes" (23).

bölümden sonra birçok şeyin farklılaşacağını vurgusunu yapmaktadır, yani bu konuda eser ile uyum içerisinde olduğu söylenebilir. Buna ek olarak şarkının giriş bölümünde sesin şiddetinin derinden yükselerek başlamasına değinmeliyiz. Eserde özellikle tarif edildiği gibi kar kazı okyanusun üstünden, uzak bir mesafede görülüyor. Bu durumu doğrudan müziğe aktaran Camel, kazın sesini taklit etmek için tekrardan farklı enstrümanlara başvuruyor diyebiliriz. Bu bölümün, yukarıdaki alıntıda altını çizdiğim her kelimenin ve söz öbeğinin müzikal anlatıda kullanılmasıyla şarkıyı tamamen metni taklit eden, sessel olarak anlatım tekrarı yapan ve edebi anlatının ürettiği anlamı pekiştiren bir yapıya dönüştürdüğü söylenebilir. Şekilci yaklaşım açısından bakıldığında müziğin metinden sonra geldiği ve onun anlamını koruyup tekrar ettiği düşüncesinin taklitçi anlatım ile uygulandığını söylemek mümkündür (Wolf, 2008).

Bu bölümden sonraki *Preperation*, *Dunkirk* ve *Epitaph* bölümlerini de bir arada düşünmek mümkündür. Bölümleri analiz etmeden önce Gallico'nun olay akışı ile Camel'in olay akışının ilk kez kesişmediği vurgulanabilir. Camel müzik anlatısında Gallico'nun sunduğu metnin bir kısmını atlayarak savaş bölümlerine vurgu yapmaya çalışıyor diyebiliriz. Gallico'nun eserinde Rhayader kar kazı deniz fenerine döndükten hemen sonra savaşa katılmaya ve Dunkirk'te kurtarılmayı bekleyen askerlere yardıma gitmiyor. Olay örgüsüne göre, kar kazı 1940 senesine kadar her ilkbaharda göç edip her kış Essex'e yani Rhayader'in deniz fenerine geri dönüyor. Kar kazı her göç ettiğinde Fritha da Rhayader'e olan ziyaretlerini kesiyor ve Rhayader tekrar yalnız kalıyor. Bu döngü 1940 yılının ilkbaharına kadar devam ediyor ve o sene kar kazı diğer kuşlarla birlikte göç etmek için havalandıktan sonra bir anda deniz fenerine geri dönmeye karar veriyor:

Bak, Philip, dedi Frith.

...

Frith sesindeki hayretle, "Gitmeyecek," dedi.

...

"Evet," dedi Rhayader, sesi titriyordu. 'O kalacak. Bir daha asla gitmeyecek. Kayıp Prenses artık kayıp değil. Burası artık onun evi – kendi özgür iradesiyle."

...

Kuşun yaptığı büyü bozuldu ve Frith birdenbire korktuğu gerçeğinin farkına vardı. Onu korkutan şeyler Rhayader'in gözlerindeydi - özlem ve yalnızlık, derin, konuşulmamış şeyler. Gözlerini ona çevirdiği gibi o duyguların içinde ve arkasında.

...

İçgüdülerinin narin filizleri ona ulaştı ve kendini yanlış biçimli ve grotesk hissettiği için konuşamadığı şeylere dair mesajını ona taşıdı. Ve sesinin onu yatıştırabileceği yerde, sessizliği ve aralarında konuşulmayan şeylerin gücü karşısında korkusu daha da arttı. İçindeki kadın, henüz anlayamadığı bir şeyden kaçmasını istedi.

Frith dedi ki: 'Ben - ben gitmeliyim. Güle güle. Memnunum - Prenses kalacak. Artık o kadar yalnız olmayacaksın (27).²²

²² 'Look, Philip,' Frith said.

...

'She be'ent going,' said Frith, with marvel in her voice (26).

...

'Ay,' said Rhayader, and his voice was shaken too. 'She'll stay. She will never go away again. The Lost Princess is lost no more. This is her home now – of her own free will.'

...

The spell the bird had girt about her was broken, and Frith was suddenly conscious of the fact that she was frightened, and the things that frightened her were in Rhayader's eyes – the longing and the loneliness and the deep, welling, unspoken things that lay in and behind them as he turned them upon her.

...

The delicate tendrils of her instincts reached to him and carried to her message of the things he could not speak because of what he felt himself to be, mis-shapen and grotesque. And where his voice might have soothed her, her fright grew greater at his silence and the power of the unspoken things between them. The women in her take flight from something that she was not yet capable of understanding.

Frith said: 'I – I must go. Good-bye. I be glad the – the Princess will stay. You'll not be so alone now' (27).

Yukarıda belirttiğim alıntılarda aradan yıllar geçmiş olduğu göz önünde bulundurularak düşünüldüğünde Fritha artık 21 yaşında bir kadın olarak Rhayader'e karşı farklı duygular beslemeye ve bu duygulara karşı duyduğu korkuların farkına varıyor yorumu yapılabilir. Diğer bir taraftan da Rhayader kar kazının dönüşü ile Fritha'yı da daha sık görebileceği için mutlu olsa da söylemlerinde Fritha'nın da burada yaşayabileceği imasında bulunuyor diyebiliriz. Fakat Fritha'nın hissettiği garip duygular konusunda ne yapacağını bilemediğinden ötürü deniz fenerini terk ettiği yorumu yapılabilir. Açık bir biçimde görülebilen bu duygusal tansiyonun müziğe hiçbir şekilde aktarılmaması ve uyarlama eserinde kullanılmaması enteresan bir anekdot olarak görülebilir. Fakat buna rağmen albümün ilerleyen şarkılarında buradaki tansiyonu ve sonuçlarını yansıtan bir bölüm olması da eserdeki nedenselliği sağlama açısından kısmen yeterli olmuştur diyebiliriz. Bu anlatılardan ilerleyen bölümlerde daha detaylı bir biçimde bahsedilecektir.

Yukarıda belirttiğim ve müziğe aktarılmayan bu bölümlerden sonra *Preperation*, *Dunkirk* ve *Epitaph* kısımlarına geçmek mümkündür. Fritha'nın gidişinden sonra kendini terk edilmiş ve yalnız hisseden Rhayader kendini toplumdan çekmiş bir birey olarak ciddi bir karar alıp, Dunkirk'te bulunan ve tahliyeyi bekleyen askerler için denize açılmayı ve onlara yardım etmeyi akla uygun buluyor. İçinde yaşadığı hezeyanı insanlara yardım etmek için kendini feda ederek dindirmeyi istemektedir. Fiziksel engelleri yüzünden diğer insanlarca hor görülen karakterin hayatında ilk defa kendini işe yaramış hissetmek istemesi bu bölümde sıklıkla vurgulanan bir durumdur. Bu aşamada Rhayader'e haksızlık ettiğini düşünüp pişman olan Fritha Rhayader'i görmeye geldiğinde onun küçük balıkçı teknesiyle açılmak için hazırlandığını görür. Rhayader'i gitmekten vazgeçirmeye çalışsa da bunu başaramaz, onunla gelmeyi teklif etse de Rhayader bunu kabul etmez ve yola

çıkmaq için bütün hazırlıklarını tamamlayınca Dunkirk'e doğru yola çıkar. Bu sahnenin sonunda ise Rhayader'in aslında yolculuğa tek başına çıkmadığını ve kar kazının da Rhayader'in teknesini takip ettiğini görürüz.

Bu bölümde de Camel'in müzikal anlatısı ile Gallico'nun anlatısı arasında tamamlayıcılık unsuru bulunmaktadır diyebiliriz. Fritha'nın Rhayader hakkında düşündüğü duyguları söylemek isteyip söyleyemediği, içinde hissettiği üzüntüyü ve asla geri dönemeyeceğini bildiği için de pişmanlığını Camel'in aracılığıyla müziğe aktarılmış biçimde duymanın mümkün olduğu yorumunu yapabiliriz. Şarkıya baktığımızda ilk bölümün flüt eşliğinde oldukça sakin ve hüzünlü bir biçimde başladığı yorumunu yapabiliriz, fakat aktarılan bu hüznün daha karanlık bir hale evrildiğini söyleyebiliriz. Klavyenin müziğin temeline oturttuğu arka plandaki baskın ses üzerine gelen vokalin sesleri bir ağıt ağırlığındadır yorumunu yapabiliriz. Tam bu noktada Fritha'nın içinde hissettiği üzüntünün, Rhayader'in öleceğinden emin olduğu için yaşadığı hüznün müzik formunda ağıtlaştırıldığını görebilmek mümkündür diyebiliriz. Şarkı süresince arka fonda duyulabilen su sesleri ile birlikte Rhayader'in yavaş yavaş ilerlediğini ve Rhayader'in uzaklaştıkça Fritha'nın daha da üzüldüğü yorumunu yapmak mümkündür. Bu noktada müziğin Fritha'nın iç sesini başarılı bir biçimde yansıttığını, edebiyat eserinin çıkardığı sesin müzik aracılığıyla duyulabilir bir düzleme çıkarıldığını görebiliyoruz. Yine bu bölümde *çağırıştırma* kategorisine dahil edilebilecek şekilde göndermeleri içinde barındıran müziğin, edebiyat metni ile olan karşılıklı alışverişi sonucunda metin daha iyi anlaşılabilir ve anlamlandırılabilir bir hal alıyor. Müzikte eksik kalan durumlardan yukarıda bahsettiğim gibi edebiyat metninin içinde barındırdığı fakat kelimelere dökülmemiş anlamların da müzik tarafından aktarıldığını görebiliyoruz. Daha önce

Bernhart'ın (1995) ve Wolf'ün (2008) şekilsel yaklaşımlarında müziğin edebiyat anlatısındaki anlamı pekiştirmesinden ve tekrar etmesinden bahsetmişim fakat müziğin edebiyatı tamamladığı ve ona kattığı anlamlarla edebiyat metninin açıklanabilmesinin kolaylaştığı herhangi bir kategori ile karşılaşmamıştık. Bu ve benzeri durumlar için bu yaklaşımda yeni bir kategoriye de ihtiyaç olduğu görünüyor. Şekilsel yaklaşıma göre edebiyat-müzik ilişkisinde 3 farklı durum mevcuttur. Bunlar sırasıyla, müziğin metinden sonra geldiği ve edebiyatın ürettiği anlamı tekrar etme ve sessel taklidini yapma durumu, müziğin metni geçerek kendi müzikal düzleminde edebi metinden ayrı yeni anlamlar üretmesi fakat yine de edebi metne sadık kalması durumu ve son olarak, müziğin edebiyat eserinden tamamen bağımsız bir biçimde kendi imgeleri ile yeni bir anlatı sunarak edebiyat ile bağını kesmesi olarak sıralanabilir. İlk ve ikinci durum arasına yerleştirebileceğimiz bu yeni durumda müziğin edebi anlatıda gizli olarak bulunan fakat herhangi bir şekilde edebiyatın göstergeleri kullanılarak ifade edilmeyen duygu, düşünce ve olguları müzikal düzlemde anlamlandırıp edebiyatla müziği birbirinin tamamlayıcı etkeni haline getirecek bir biçimde kategorileştirebiliriz.

Dunkirk bölümü belki de müziğin bir edebiyat metnini ne kadar özgün bir biçimde anlatabileceğinin kanıtı niteliktedir. Yukarıda saydığım ilk kategoriye girebilecek biçimde bu bölüm Rhayader'in *Dunkirk*'e gidişinden ve orada kar kazı ile nasıl can verdiğinden bahsediyor. Gallico bu bölümü Rhayader ve kar kazının neler yaptığından, başına neler geldiğinden bahsederek değil, *Dunkirk*'te Rhayader ve kar kazı tarafından kurtarılan askerlerin dilinden anlatıyor:

"O! 'Bir çoğumuzu o kurtardı. O, Jittersmith'teki bir Jerry'den gelen makineli tüfek mermilerinin kaynamış havasında temiz bir şekilde yelken açtı' - bir Ramsgate motorlu tekne 'bizi indirmeye çalıştı' ve bir saat önce orada battı - su ateşle köpürüyordu ve 'mermiler umurunda değildi. Onun 'yakacak ya da patlatacak benzini yoktu,' mermilerin arasına girdi (36).

Ve o gitti. O güçlüydü, öyleydi. Sonra o yelken açtı, wot'un bir kısmı makineli tüfek mermilerinden çiçek açan bir elek gibi göründü ve bağırdık: "Arkadaşlarınızdan herhangi biriyle karşılaşsak diye, teknenin dibine inen çocuklar," ve biz geri çekildik, kış tarafına oturdu ipin bir ucunu dişine sıkıştırdı, diğerini çarpık pençesine. Kara bataryası tarafından atılan mermiler her yeri çevreliyordu. Bir çiçek gibi açan kaz etrafta rüzgârın ve Jerry'nin yaptığı küreklerin üzerinde uçuyor, Winchester yan geçidinde çiçek açan bir Morris gibi (38).²³

Askerler Rhayader'i ve kar kazını bulduklarında ise şöyle bir diyalog sunuyor Gallico:

Yaklaşınca yönümüzü değiştirdik ve bir göz atmak için yanlarına gittik. Tanrı adına, bir adamdı. Ya da önceden bir adamdı, zavallı adam. Bildiğin makineli tüfek. Kötü. Suda yüzüstü yatıyor. Kuş bir kazdı, uysaldı (41).

"Dikkatimizi tekrar metruk olana çevirdiğimizde gitmişti. Batmış. Sarsıntı, bilirsin. Adam onunlaydı. Ona bağlanmış olmalı. Kuş ayağa kalktı ve adamın üstünde daire çizdi. Uçağın selam vermesi gibi üç kez. Garip bir histi. Sonra batıya uçtu. Şansımıza bir göz atmaya gittik, ha? Bir kazdan bahsetmen garip" (42).²⁴

²³ 'Im! 'Im that saved a lot of us. 'E sailed clean through a boil of machine-gun bullets from a Jerry in a Jittersmith wot was strafin' – a Ramsgate motor-boat wot 'ad tried to take us off 'ad been sunk there 'arf an hour ago – the water was all frothin' with shell splashes an' bullets, but 'e didn't give it no mind, 'e didn't. 'E didn't 'ave no petrol to burn or hexplode, an' he sailed in between the shells (36).

'An' in Hi went. Coo, 'e was strong, 'e was. Then 'e sets 'is sail, part of wot looks like a bloomin' sieve from machine-gun bullets, shouts: "Keep down in the bottom of the boat, boys, in case we meet any of yer friends," and we're off, 'im sittin' in the stern wiv 'is rope in 'is teeth, another in 'is crooked claw, an' 'is right 'and on the tiller, a-steerin' an' sailin' through the spray of the shells thrown by a land battery somewhere back of the coast. An' the bloomin' goose is flyin' around and around, 'onking above the wind and the row Jerry was makin', like a bloomin' Morris on Winchester by-pass (38).

²⁴ We changed our course when we got nearer, and went over for a look-see. By Gad, it was a chap. Or had been, poor fellow. Machine-gunned you know. Badly. Face down in the water. Bird was a goose, a tame one (41).

Oldukça dramatik ve etkili bir portre çizen Gallico bu bölümlerde oldukça yüksek sesler çıkaran kelimeleri sık sık tekrar etmiştir. Yukarıda altı çizili belirli kelimelerin hali hazırda kendi sesleri vardır diyebiliriz. Bu seslerin okurun zihninde kısa süreli de olsa canlanması müziğe aktarım durumunda da büyük bir rol oynamaktadır. Genel olarak Rhayader'in içinde bulunduğu durum ve ölümü göz önünde bulundurulduğunda bu anın müzikal açıdan hem bir savaşı hem de savaşın getirdiği ölümleri aktarır nitelikte olması beklenebilir.

Müzikal anlatı önceki şarkı olan *Preperation*'ın melodisini devam ettirerek başlasa da şarkının ortasına kadar ağır bir biçimde süren bas gitar, klavye ve davul tam olarak bir savaş ortamını yansıtıyor yorumunu yapabiliriz. Özellikle davulun makinalı tüfek sesini taklit etmesi, klavyenin ve gitarınsa asker seslerine benzer melodiler çıkarması müziğin eserle olan ilişkisini gösterir vaziyettedir diyebiliriz²⁵. Dunkirk'te çaresizce kurtarılmayı bekleyen askerlerin anlatıldığı şarkının bu bölümünde ses şiddetinin de yavaş yavaş artmasıyla ve silah seslerinin şiddetinin artmasıyla Rhayader ve kar kazının bu portreye dahil olduğunu gözlemleyebiliyoruz. Özellikle dakika 3.30'dan sonra şarkının ikinci bölümüne giriş yapmamızla birlikte gitarın tam anlamıyla kar kazının savaş çığlıklarını ve acı sesini taklit etmesi ciddi bir etkileşimin göstergesidir diyebiliriz. Bu bölümde yine davulun seslerinin git gide hızlanmasıyla Rhayader ve kar kazının ateş hattının tam

'When we turned our attention to the derelict again, she was gone. Sunk. Concussion, you know. Chap with her. He must have been lashed to her. The bird had got up and was circling. Three times, like a plane saluting. Dashed queer feeling. Then she flew off to the west. Lucky thing for us we went over to have a look, eh? Odd that you should mention a goose'(42).

²⁵ Bu yorum da albümün arkasında sanatçıların müzikleştirme icrası sırasında etkilendikleri bölümleri yazdığı kısım göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

ortasına girdiklerini anlıyoruz. Kar kazının sesini taklit eden gitarın git gide parçalı bir ses üretmesi Rhayader'in makineli tüfek tarafından vurulmaya başladığını kanıtlar niteliktedir. Bu düşüncenin bir diğer destekçisi de kaz sesini taklit eden gitarın sesinin git gide kaybolmasıyla davul sesinin ilk defa müzikal anlatıda bu denli ön plana çıkması ve makinalı tüfek sesini dinleyiciye hissettirmesidir diyebiliriz. Şarkının son 10 saniyesinde ise müzikal anlatı kar kazının Rhayader'in yanına dönüşünü bir düşme efektiyle yansıtıyor denilebilir. En sonda davuldan gelen "gonk" sesi sahnenin sona erdiğini, Rhayader'in birden fazla mermi tarafından isabet aldığını ve hayatını kaybettiğini çok açık bir biçimde ifade ediyor yorumu yapılabilir.

Şarkı bu bağlamda baktığımızda edebiyatın müziğe dönüştürülmesinde kusursuz bir taklit örneği sergiliyor diyebiliriz. Edebiyatın sunduğu bütün detayları, edebiyatın yarattığı anlamsal düzlemi ve duygu dünyasını değiştirmeden, olduğu gibi müziğin içerisinde görebiliyoruz. Buradaki aktarımın kelimelerin ürettiği anlamların çerçevesi dışına çıkmadan yorumsuz bir biçimde aktarılmasıyla Scher'in (2004) *yorumsuz şarkılar* olarak adlandırdığı kategorinin tam olarak tanımlamaya çalıştığı özneyi keşfetmiş oluyoruz.

Epitaph bölümü ise Rhayader'in ölümünden sonraki kısma odaklanmıştır. Şarkı üzerinden değerlendirmek gerekirse, *Preperation*'ın son bölümlerindeki gerilim bu şarkının genelinde kullanılmaya devam edilmiş. Fakat bu şarkının genelinde iki farklı sesin sık sık tekrar edilmesi, bu şarkıyı diğer şarkılardan daha farklı kılmaktadır. İlk olarak şarkıda bulunan çan seslerinin kilise çanlarına benzerliği göz önünde bulundurulduğunda Rhayader'in öldüğünü ve ikinci olarak arka fona yerleştirilen kar kazının çığlıkları ise

kazın ne kadar üzgün olduğunu ve Rhayader'e son kez veda ettiğinin göstergesidir. Yukarıda altını çizdiğim cümlelerin bu bölümü aktarıyor olması, buna ek olarak ölümün çan sesi ile ilişkilendirilmesi burada ikili bir aktarımın olduğunu gösteriyor: (1) Camel'in Gallico'nun anlatımına sağdik kalıp edebi eserdeki anlam bütünü koruduğunu, (2) Rhayader'in ölümünün müzikal bir karşılık bulması açısından çan sesi ile ilişkilendirilmesi. Bu bölümde de yukarıda belirttiğim şekilsel yaklaşıma eklenebilecek kategorinin bir örneğini görmüş oluyoruz. Farklı bir deyişle, müziğin edebiyat anlatısı içinde saklı olan göstergeleri kullanmadan aynı anlamı farklı şekillerde sunup edebiyat eseri ile müziğin ürettiği anlamın birbirini tamamlaması bu şarkı ile eser arasındaki ilişkiyi daha iyi açıklar niteliktedir.

Rhayader'in ölümünden sonraki bölümleri Gallico çok kısa bir biçimde eserinde ele almıştır. Bu bölümlerde genel anlamda Fritha Rhayader'e söz verdiği gibi deniz fenerine ve oradaki kuşlarla ilgilenmiştir. Özellikle vurgulanan Fritha'nın kendini yalnız hissetmesi, daha öncesinde Rhayader'in yalnızlığına benzemektedir. Rhayader'e son vedasını gerçekleştirdikten sonra kar kazı son bir kez deniz fenerine uğramış ve Fritha'ya da veda ettikten sonra bir daha Essex'e geri dönmemiştir. Gallico eserin son bölümünde hem yukarıdaki durumu hem de iki karakter arasında daha önce oluşan duygusal tansiyonun son bulduğunu Fritha'nın gözünden şu şekilde anlatıyor:

Fritha, Büyük Bataklıkta küçük deniz fenerinde tek başına kanatlı kuşlarla ilgilenerek ne olacağını bilmeden bekledi (43).

Bir gün batımı göklerden gelen tiz, iyi bildiği notanın ağladığını duyduğunda bir an olsun kalbine yanlış bir umut

doğmadı. Bu anı, görünüşe göre, daha önce birçok kez yaşamıştı.

Vahşi ruh vahşi ruhu çağırdı. Fritha kuşla birlikte uçuyor, akşam göğünde süzülen Rhayader'in mesajını dinliyor gibiydi.

Gök ve yer onunla titriyor ve onu taşıyamayacağı kadar dolduruyordu. 'Frith! Fritha! Frith, aşkım. Güle güle aşkım. Uçları kararmış beyaz kanatlar kalbine vuruyordu ve kalbi cevap veriyordu: Philip, seni seviyorum. (44).²⁶

Camel'in eserin son bölümünü üç farklı şarkıda (*Fritha Alone*, *La Princesse Perdue* ve *The Great Marsh*) ele alması ve bu şarkıların genel anlamıyla eserdeki anlamı pekiştirmektense kendi yorumları odaklı olduğunu söylemek mümkündür.

Fritha Alone şarkısı bu bölümde eserin anlatısına uyan tek şarkı denilebilir. Rhayader'in Dunkirk'e giderken gösterdiği cesareti ve ona karşı nezaketini, ilgisini ve sevgisini fark etmesi ile birlikte Rhayader'i kaybetmenin kendisine daha fazla hüznün verdiğini, şarkı eserin anlatısıyla uyumlu bir biçimde anlatıyor. Buna ek olarak dış görünüşü hakkındaki düşüncelerini de edebi eserde değişmiş olarak görebileceğimiz Fritha, Rhayader'in hem fiziksel olarak hem de zihnen çok "güzel" biri olduğu farkındalığına onu kaybedince varıyor (42). Ayrıca Rhayader gittikten sonra deniz

²⁶ Fritha remained alone at the little lighthouse on the Great Marsh, taking care of the pinioned birds, waiting for she knew not what (43).

When one sunset she heard the high-pitched, well-remembered note cried from the heavens, it brought no instant of false hope to her heart. This moment, it seemed, she had lived before many times.

Wild spirit called to wild spirit, and she seemed to be flying with the great bird, soaring with it in the evening sky and hearkening to Rhayader's message.

Sky and earth were trembling with it and filled her beyond the bearing of it. 'Frith! Fritha! Frith, my love. Good-bye my love.' The White pinions, blacked tipped, were beating it out upon her heart, and her heart was answering: 'Philip, I love 'ee' (44).

fenerinde, Rhayader tarafından onu kucağında kar kazıyla ilk gördüğü zaman yapılan portreyi bulup aslında Rhayader'e âşık olduğunu fark ediyor, bu durumu da yine eserin içerisinde görebiliyoruz. Bu durumun müziğe aktarımında ise Fritha'nın üzüntüsünü ve hüznünü görebilmek mümkündür diyebiliriz.

La Princesse Perdue şarkısı ise Gallico'nun kar kazının deniz fenerine dönüşünü anlatıyor. Fakat burada müzikal anlatıda ciddi bir anlatım farklılığı göze çarpıyor. Şarkıdaki ses şiddeti yüksek, mutluluk teması üzerine kurulmuş olan anlatıyı Gallico'nun eserinde tam anlamıyla göremiyoruz. Eserde çok kısa bir biçimde Fritha'nın kar kazını tekrar görmesinden kaynaklanan mutluluğuna ve kar kazının artık bir evinin olmasının getirdiği mutluluğa değinilmiş olsa da şarkıda bu durum müzikal anlatının genelini oluşturuyor. Camel'in kendi açıklamasıyla bu durumu değerlendirecek olursak, grup albümün sonunda eserin aslında hüzünlü değil “tatlı bir üzüntü” ile bittiği düşüncesinde olduğu için şarkıda orta yolu bulmaya çalıştıklarını ifade ediyor (Camel, 1975). Bu nedenle şarkının ilk yarısında gözle görülebilir bir mutluluk yaşanırken, ikinci bölümündeysen daha hüzünlü denilebilecek bir anlatım mevcut diyebiliriz. Eserle kıyaslandığında buradaki anlatı ile şarkı arasında bir kopukluk bulunuyor. Burada şarkı metnin ürettiği anlamın ötesinde yeni bir bakış açısı geliştirerek ve metni tekrar etmekten veya pekiştirmekten kaçınarak daha çok kendi yorumunu aktarıyor denilebilir.

Eserin en son sahnesinde bir Alman uçağı Rhayader'in terk edilmiş deniz fenerini aktif askeri üs olarak düşünerek bombalıyor ve geriye deniz fenerinden hiçbir şey kalmıyor. Deniz bütün kıyıyı kaplıyor, Rhayader tarafından göçmen kuşlar için yapılan yerler de harap olduğu için kalan göçmen kuşlar da geri dönmek üzere deniz fenerini

terk ediyor. Böylelikle geriye Rhayader'den hiçbir iz kalmamış oluyor. Camel bu bölümü *The Great Marsh* adlı şarkıda Gallico'nun anlatısından farklı bir biçimde yorumlayarak albümün ilk parçasına benzer bir şekilde müzikleştiriyor. Şarkı aslında ilk şarkının ilk bölümünün tekrarı niteliğinde fakat burada geride kalan üzgün bir kadın ve tamamen yıkılmış bir deniz feneri olduğu için şarkıda iki nokta değiştiriliyor: (1) müziğin arka fonuna çok derinden gelen bir kadın çığlığı ekleniyor ve (2) ilk şarkının aksine şarkının ses şiddeti hiçbir zaman yükselmiyor. Camel burada deniz fenerinin yıkılışından ziyade bu bölgenin tamamen yalnız kalması durumuna odaklanmış diyebiliriz. Burada parçalı bir anlatım ve yorumlama durumu mevcut olsa da eserdeki sessiz ve hüzünlü sonu şarkının ritminde, çığlığında ve derinliğinde hissedildiği söylenebilir. Bu sebeple edebiyat metnin kendi imgelemlerinde gizli olarak sunduğu duyguları müziğe aktardığı için yukarıda belirttiğim birbirini tamamlayıcılık unsurunu görmek mümkündür.

***Johnny Got His Gun* Örneği**

Diğer bir örnek olarak Dalton Trumbo'nun *Johnny Got His Gun* adlı eserinin Metallica tarafından yapılan uyarlaması verilebilir. Bu çalışma Camel'in aksine bir albüm değil bir şarkıdır. Eserden I. Dünya Savaşı'na katılan ve savaşın son gününde saklandığı sipere havan topu düşen bir askeri anlatmaktadır. Asker patlamanın etkisiyle ellerini, kollarını, bacaklarını, görme-işitme ve duyma yetilerini kaybetmiştir. Eserin genelinde karakterin geçmişinden kareler sunularak savaşın nasıl sonuçlar doğurduğu, insanların üzerinde nasıl etkiler bıraktığı sıklıkla tartışılmıştır. Metallica'nın uyarlaması da yukarıda bahsedilen askerin kendi kendine konuştuğu bölümlerden etkilenerek icra edilmiştir.

Önceki örneğe kıyasla burada kullanılan medyalararasılık kuramları anlam yoğunluğunu daha kısa bir sürede üretmektedir, bunun ana nedeni roman ile şarkı arasındaki bağın gözle görülür bir biçimde şarkı sözü olarak karşımıza çıkmasından kaynaklanmaktadır. Saklı sanat olarak edebiyat göstergeleri bu eserde oldukça gözlemlenebilir durumda diyebiliriz. Şarkının baskın sanat olarak edebiyata uygun bir şekilde biçimlenmesi bu çalışmada daha açık bir biçimde görülebilmektedir. Bu örneğin incelenmesi sonraki bölümde şarkı sözleri üzerinden incelenecek Türk edebiyatı metinlerini anlama konusunda da eşit şartlarda bir karşılaştırma sunacaktır.

Şarkının sözleri eserin ana temasından ve karakterin kendi cümlelerinden esinlenerek yazılmıştır diyebiliriz:

ONE

Hatırlayamıyorum hiçbir şeyi.
Söyleyemem bu rüya mı gerçek mi.
Çılgılık atmak istiyor içimin derinlikleri.
Bu korkunç sessizlik durduruyor beni.
Şimdi savaş benim içimde.
Uyanıyorum ama göremiyorum.
Pek bir şey kalmadığını benden geriye.
Acıdan başka hiçbir şey gerçek değil şimdi.
Nefesimi tut ben dilerken ölmeyi.
Oh lütfen Tanrım, uyandır beni.
Bu çok daha gerçektir rahmin içindeyken.
Hayatı hissetmeliyim kalbim atarken.
Ama sabırsızlanamam açıklamak için.
Yaşayacak olduğum zamana bakarım.
Bana bağlı bir tüp besliyor beni.
Tıpkı bir savaş yeniliği gibi.
Bağlı olduğum cihazlar yaşıyor beni.
Bu hayatı benden söküp alın geri.
Nefesimi tut ben dilerken ölmeyi.
Oh lütfen Tanrım, uyandır beni.
Şimdi dünya yok, ben tek başıma.
Oh Tanrım, yardım et bana.

Nefesimi tut ben dilerken ölmeyi.
Oh lütfen Tanrım, uyandır beni.
Karanlık
Beni hapsediyor.
Tek gördüğüm
Saf korku.
Yaşayamıyorum,
Ölemiyorum,
Kendimde hapsoldum.
Vücudum zindanımdır.
Kara mayını
Görüşümü aldı,
Konuşmamı aldı,
Duymamı aldı,
Kollarımı aldı,
Bacaklarımı aldı,
Ruhumu aldı,
Beni yaşamla cehennemde bıraktı.

Eserdeki karakterin duygularını açık bir biçimde anlattığı bu bölüm anlam üretme açısından oldukça zengindir:

Bu ne, bu ne, aman tanrım, bir insan hiç bu kadar alçalabilir mi, bir insan daha az olabilir mi? Yorgunluk ve sarsıcı bitkinlik. Tüm yaşam öldü, tüm yaşam boşa gitti ve hiçbir şeyden daha az bir şey olmadı, sadece bir hiçin tohumu oldu. Utançtan kaynaklanan bir tür hastalık. Ölmek üzere olan bir zayıflık, baygınlık ve dua gibi bir zaaf. Tanrım bana huzur ver, beni al, sakla beni, bırak öleyim, aman tanrım, ne kadar yorgunum! Zaten ne kadar ölü! Ne kadar gitti ve gidiyor! Tanrım beni sakla ve bana huzur ver (Trumbo, 1998: 318).²⁷

Karakterin ağızından anlatılan hikâyenin bu kısmı şarkının da büyük bir bölümünün esinlenilip müzikleştirildiği kısımdır diyebiliriz. Metallica'nın bu bölümdeki *kelimeüstülük* değerine sahip olan kısımları müziğe aktarması ve kendi yorumlarını

²⁷ Orj. İng. "What's this, what's this, oh my god, can a men ever get lower, can a man ever be less? Weariness and gasping convulsive exhaustion. All life dead, all life wasted, and becoming nothing less than nothing, only the germ of nothing. A kind of sickness that comes from shame. A weakness like dying weakness and faintness and a prayer. God give me rest, take me away, hide me, let me die, oh god, how weary! How much already dead! How much gone and going! Oh god hide me and give me peace." (Trumbo, 1998: 318)

katması ile şarkıyla roman arasında gözle görülür bir bağ kurulmuştur denilebilir. Romanda kullanılan bu ve benzeri kelimelerin okurda canlandığı duyuların ve düşüncelerin müziğe aktarımında yine tam olarak benzer temadaki kelimelerin ve cümlelerin kullanılması bahsedilen teoriyi açıklar niteliktedir. Özellikle karakterin savaşta kaybettiği uzuvlarını ve duyularını açıkça belirtmesi ve bunun şarkıda da olduğu gibi kullanılmış olması *kelimeüstülük* anlamı üreten anlatıların yoğun bir biçimde bulunduğunu göstermektedir. Tanrıdan ölmeyi ve huzuru isteme, içinde bulunduğu durumu insanın daha fazla alçalamayacağı bir biçimde tanımlama ve bunu bir hastalık olarak görme durumlarının şarkıda görememe, duyamama, uzuvlarını kaybetme, tüple beslenmek zorunda olma ve Tanrıya yalvarma olarak karşımıza çıkması bu yaklaşımın örnekte uygulanabilirliğinin ve anlam üretme konusunda gerekli çağrışımları yaptığının göstergesidir diyebiliriz.

Örnekte yazarın sunduğu karakterin dünyasını açık referanslarla şarkıda ortaya konulmuş olması bu eserin yapım sırasında eserden esinlendiğinin başka bir kanıtıdır denilebilir. Bu noktadan yola çıkarak şarkının eserdeki anlamı tekrar ederek pekiştirmesi, olay ve karakter anlatısı yapması, taklitçi anlatımda bulunması Wolf'un (2008) şekilci kategorilerinin de bu eseri anlamlandırmada kullanılabileceğini göstermektedir.

The Snow Goose'da karşılaştığımız eserin içerisindeki gizli anlamın müzik aracılığıyla yüz üstüne çıkarılması bu örnekte de mevcuttur diyebiliriz. Karakterin hastanede yattığı bir gün babasından öğrendiği mors alfabesi ile hastanedeki hemşireye mesaj vermek istemesinin şarkıda kendine karşılık bulması yaklaşımın geçerliliğini kanıtlar niteliktedir denilebilir. Şarkının 4. dakikasının 45. saniyesinden itibaren

karakterin babasıyla olan konuşmasına yer verilmesi, baterinin mors alfabesini taklit eder bir biçimde romandaki anı canlandırması eserdeki gizli anlamın şarkı aracılığıyla ortaya çıkarıldığını göstermektedir diyebiliriz. Eserin içerisinde iletişim metodu olarak karşımıza çıkan mors alfabesinin sessel imitasyonunun ve taklidinin yapılması ile farklı iletişim biçimlerinin diğer sanatlar içerisinde temsilinin yapılabileceğini gösterir denilebilir. Medyalararası geçişliliğin bu biçimi, önceki bölümlerde bahsedilen, *şekilsel imitasyon* yaklaşımını hatırlatmaktadır. Sanatın (müziğin) bir diğer sanatı (edebiyat metnini) şekilsel olarak değiştirmesi (mors alfabesi söylemini müzikal olarak taklit etmesi) ve etkilemesi medyalararası geçişlerin yaratıcı ve yenilikçi biçimler ortaya çıkarabileceğini sunar niteliktedir.

Karakterin etrafındakilerle iletişime geçmeyi başarmasının ardından istediği şeyin hayatına son verilmesi olmasıyla şarkıdaki sözlerinin bununla paralel olarak yaşama olan isyanı dile getirmesi ilişkilidir denilebilir. Romanda karakterin sesinin duyulması ile şarkıdaki vokalin sesinin şiddetinin yükselmesi eş zamanlı bir biçimde gerçekleştiği için burada roman ile şarkı arasında ciddi bir uyum olduğu söylenebilir.

Öte yandan Türk edebiyatı ve anlatısının müziğe aktarımında benzer unsurları görmenin mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Bunun sebebi olarak Türk edebiyatının aslen sözlü kültür geleneğinden beslenmesi ve yazılı edebiyatın popüler olmasının ancak Tanzimat dönemine denk gelmesidir. Özellikle Türk edebiyatında romanın bu dönemde kitle iletişim yöntemi olarak kullanılması ve sanatsal iletişimin odak noktası olmasıyla birlikte yazınsal üretimin içerisinde müziği görebilsek de bu eserlerin müziğe aktarıldığını veya daha sonrasında benzer bir sürecin izlendiğini söylemek mümkün değildir. Türk

edebiyatında yazılmış düz yazı eserlerinin (roman, romans, hikâye, novella vb.) müzikal üretimin hiçbir döneminde müziğe aktarılmadığını söyleyebiliriz. Bunun aksine Türk edebiyatında şiir geleneğinin bu denli köklü bir tarihi olmasının, çeşitli zamanlarda en popüler iletişim aracı olmasının ve şiirsel müzikalitenin yüksekliğinden dolayı hangi dönemde yazıldığı fark etmeksizin şiirin müziğe sık sık aktarıldığını, anlamının pekiştirildiğini ve yinelendiğini gözlemleyebiliyoruz.

Yukarıda bahsetmiş olduğum *The Snow Goose* ve *Johnny Got His Gun* eserindeki gibi kelimelere odaklanıp olay örgüsüne göre üretilen, anlatının kesilmeden müziğe aktarıldığı bir uyarlama yöntemi Türk edebiyatının müziğe aktarımında neredeyse görülmeyen bir durum olarak kaşımıza çıkar. Batı’da romanların ve hikayelerin müziğe dönüştürüldüğünü görebilsek de Türk edebiyatında sanatsal iletişimin merkezinde uzun süredir bulunan şiirin kullanılması şaşırtmamaktadır. Birçok örnekleri bulunan şiirsel uyarlamanın yapılması durumu yine çok keskin bir noktada Batı’dan ayrılır. Batı edebiyatında özellikle anlatının ve karakterlerin yorumlanmasına dayalı bir müzikal anlatı ortaya çıkarken, Türk edebiyatında durum daha farklıdır. Şiirlerin müziğe aktarılırken herhangi bir değişikliğe uğramaması, bestecinin sadece müzikal anlatı üretmesi ve şiirin kendi müziğini kullanarak yeni anlamlara ulaşma gözlemlenebilmektedir. Bütün bu sebeplerden dolayı Türk edebiyatı metinlerinin müzikleştirilmesi durumu düzlemsel olarak yatay bir çizgide herhangi bir değişim geçirmeden ilerlemektedir.

Müziko-edebiyat medyalararasılığı bağlamında düşünüldüğünde, Türk edebiyatında Tanzimat döneminde romanın ve düz yazının üretiminin artmasıyla birlikte eserlerin içerisinde diğer sanatsal aktivitelerin de metne dahil olduğunu

gözlemleyebiliyoruz. Örneğin Namık Kemal'in (2013) *İntibah* eserinde Dilaşub karakterinin piyano çalmasından, Ahmet Mithat Efendi'nin (2010) *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Rakım karakterinin Batı müziği hakkında yorum yapmasından ve piyano çalmasından, Fatma Aliye Hanım'ın (2015) *Muhadarat* eserinde Fazıla'nın müzik hakkındaki düşüncelerini ve piyano çalmasından bahsedecek olursak Türk edebiyatında romanların müzikle bir ilişki halinde olduğunu söyleyebiliriz. Romanın popüler bir biçim olarak karşımıza çıktığı bu dönemlerde müziğin alt metinde batılılaşmayı işaret etmesi, kullanılan müzik aletlerinin ve hakkında geliştirilen söylem dilinin klasik Türk müziğinden uzaklaşarak Batı müziğine kayması ile müziğin Batı ile Osmanlı arasında bir köprü olduğunu düşünmek mümkündür. Özellikle Jale Parla'nın (1990) *Babalar ve Oğullar* adlı eserinde üzerinde durduğu Tanzimat romancılarının kamuyu yönlendirilen bilinç olarak işlemesi ile birlikte müziğin romandaki ve dolayısıyla sosyal hayattaki yeri de ön plana çıkmaktadır. Romanda müziğin Wolf'ün söylemiyle *tematizasyon* biçiminde bulunması aslında bu duruma işaret eder. Neredeyse bütün Türk edebiyatı romanlarında karşılaşılabilen bu durumda müziğin romanda bir araç olarak kullanılarak romanın mesajını iletmesi, müziğin kavramsal varoluşuyla ideanın aktarılması ve karakterlerin ağzından temsilinin yapılması Türk edebiyatında müziğin sanatsal bir aktivite olarak değil anlatıyı güçlendiren bir tema biçiminde olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Servet-i Fünun dönemindeki eserlerde de bunu görmek mümkündür. Özellikle Halit Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi sanatçıların eserlerinde müziğin romandaki yeri ile Tanzimat dönemindeki özellikleri benzerlik gösterir. Müzik formal biçimde roman anlatısını destekler bir detay oluşturur. Özellikle *Aşk-ı Memnu* bunun başarılı bir örneğidir. Hem Bihter hem de Nihal karakterlerinin Batı'yı ve hayat tarzını

temsilen piyano çalmaları ve klasik Batı müziği dinlemeleri müziğin başlı başına bir konu olmadığını fakat romanın fikrini destekleyici bir unsur olarak müziğin kullanıldığını gösterir. Yine Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (2019) *Şık* adlı eserinde Şöhret Bey tarafından yapılan müzik yorumları da bu kategoriye dahil edilebilir:

Şöhret Bey der ki: “Bana çirkin diyenlerde asla tabiat yoktur. Bu biçareler musikiden en güzel bir parça dinleyip de hiçbir letafet hissetmeyen ve en meşhur bir ressamın icaz-ı nakş olan fırçasından çıkan bir levha-i tasvire bakıp da hiçbir şey anlamayan tagilere benzerler. ‘Estetiğin ne olduğunu bilmeyen böyle adamlar güzellikten, çirkinlikten ne anlarlar?’” (37)

Yazarın karakterin ağzından romanın ana fikrini destekler nitelikte söylemler geliştirmesi ve diğer sanatları da bu amaç uğruna kullanması müziğin romanda sanatsal bir aktivite olarak değil, söylemi destekleyen bir anlatı unsuru olarak romanda bulunduğunu gösterir. Bu ve benzeri romanlarda yine *tematizasyon* metodunu Türk edebiyatında bulmak mümkündür. Karakterlerin müzik hakkında konuşması, fikir üretmesi, müzik icra etmesi müziğe yapılan açık referansları kanıtlar niteliktedir.

Bütün bunların dışında Türk edebiyatında müziğe aktarılan ana metinlerin şiirler olduğunu belirtmiştim. Burada sorulması gereken önemli bir soru da uyarlama çalışmalarında kullanılan şiirlerin nasıl ve ne şekilde müzikal ses manzarası oluşturduğudur. Şiirin müziğe aktarımı Türk edebiyatında yaygın bir durum olsa da şiirlerin fiziksel dönüşümleri, anlam üretme yöntemlerinin ve konularının değişmesiyle ortaya çıkan çeşitliliğin müzikte var olmadığını söylemek aşırı olmayacaktır. Bu durumun

neden ve nasıl ortaya çıktığı konusu ise sonraki bölümde Türk edebiyatından örneklerle detaylı bir biçimde tartışılacaktır.

Bu bölümde sunduğum Batı edebiyatının popüler romanlarından olan *The Snow Goose* ile Camel'in piyasaya sürüldüğü dönemde oldukça ün kazanan albümünü, Dalton Trumbo'nun *Johnny Got His Gun* ile Metallica'nın uyarlama çalışmasını, bu iki sanatsal aktivitenin arasındaki ilişkiyi, edebiyatın ne derece müzikleşebildiğini, müziğin bir edebiyat metnini ne kadar yansıtabileceğini ve en önemlisi bu aktarımın nasıl ve hangi yollardan gerçekleşebildiğini en açık biçimde tartıştım. Daha önce alanda yapılan çalışmaların, yaklaşımların, üretilen teorilerin ve tipolojilerin ne gibi durumlarda yetersiz olabileceğini ve bu eksiklerin nasıl kapatılabileceği konusunda önerilerde bulundum. Bundan sonraki bölümde Türk edebiyatında eserlerin, özellikle şiirlerin, müziğe nasıl aktarıldığını, bu bölümde ürettiğim yaklaşımların Türk edebiyatındaki uyarlama ve aktarım çalışmalarında anlam üretip üretemeyeceğini test edeceğim. İnceleyeceğim birçok eser ile müziğe aktarılmış versiyonları arasındaki ilişkiyi incelerken ilk bölümde değindiğim yaklaşımlardan ve teorilerden faydalanarak, müziko-edebiyat medyalararasılığı çalışmalarında neredeyse hiç bahsedilmeyen, örnek olarak kullanılmayan Türk edebiyatı metinlerini inceleyerek bu alandaki çalışma sahasını genişleteceğim.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TÜRK EDEBİYATINDA

MEDYALARARASILIĞA BAKIŞ

Müziko-edebiyat medyalararasılığı alanında düşünüldüğünde Türk edebiyatı ile Türk müziği arasında her zaman derin bir ilişki olmuştur. Özellikle Erken Cumhuriyet Döneminde karşımıza çıkan Türk Halk Müziği, Osmanlı Saray Müziği, Tekke Müziği ve Ordu Müziği göz önünde bulundurulduğunda şiir önemli bir rol oynamaktadır. Türk edebiyatını Türk müziğinde anlam üreten bir kaynak olarak görmek mümkündür denilebilir. Batı edebiyatı ve müziğinde medyalararasılığa baktığımızda buna benzer bir ilişkinin roman-müzik arasında kurulduğunu görmemiz mümkün olsa da Türkiye’de bunun, kültürün anlam üretme metotlarındaki farklılıklardan ötürü, şiir ile müzik arasında bir alış-veriş olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bölümde özellikle Anadolu rock ve Anadolu pop müziğinin müziko-edebiyat medyalararasılığı bağlamında Türk edebiyatı ile nasıl bir ilişki kurduklarını, anlamsal aktarımların nasıl gerçekleştiğini, gerçekleştirilen etkileşimlerin Batı’daki örneklerden nasıl ayırt edilebileceği, ilk bölümde bahsettiğim kuramların, teorilerin ve yaklaşımların mevzu bahis etkileşimleri açıklamakta ne derece yeterli olacaklarını, eksik olmaları durumunda literatürdeki bu eksikliğin nasıl kapatılabileceğini ortaya koyacağım.

Türk edebiyatında şiir geleneği sözlü kültürün önemli bir bölümünü oluşturur. Sözlü kültürün Türk edebiyatı geleneklerinin odak noktasında olması ve şiirin bu noktada önem kazanması, edebiyat topluluklarının ve edebiyatla ilgilenen bireylerin şiiri mühim

bir medya olarak kullanmasından, şiirleri ezberleyerek paylaşımlarından ve şiiri toplumun kitle iletişim aracı haline getirmesinden kaynaklanır. Bu gelenek Halk Edebiyatı'nda ve Divan Edebiyatı'nda da tam olarak aynı karşılığı bulur.

Her ne kadar 21. yüzyılın başlarından itibaren şiir geri planda kalan bir edebi tür olarak karşımıza çıksa da günümüzde popüler kültür içerisinde kendine yer bulabilmiştir. Toplum için önemli bir edebi iletişim aracı ve *gürültü* (yahut iletişim aracı olarak *sessel kümeler* de denilebilir) kaynağı olan şiirin zaman içerisinde varlığını koruyabilmesi için daha farklı araçlara ihtiyaç duyması ve bu nedenle müzik ile iç içe geçmesi yine şiir toplumunun kendi tercihidir (Schweighauser: 2015, 820). Yazınsal akustik teorisinin de altını çizdiği gibi, edebi metinlerin -dolayısıyla şiirlerin- varlığını kaybetme endişesi ve öne çıkma arzusuyla birlikte şiirin Türk kültüründe kendine yer araması sonucu çeşitli müzikleştirme çalışmaları yapılmıştır.²⁸ Şiirin müzikleştirilmesi durumunda Türk edebiyatı metinlerinde genellikle müzikte edebiyat tipolojisine olan yatkınlığı gözlemlemek mümkündür. Başka bir deyişle, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyılda, müziğin üretilmesi durumunda saklı sanat olarak şiirin kullanılması ve gerekli referansların da verilerek iç-yapısal formun sağlanmasıyla Türk edebiyatı ve Türk müziğinde ön plana çıkan karşılıklı takas iki sanatın da popülerliğini korumasını sağlamıştır.

²⁸ Buna benzer bir durum Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar popülerliğini kaybetmeyen romanları Türk edebiyat kültüründeki iletişim aracı olma özelliğini yavaş yavaş yitirmesi ve kaybetmesi durumuna çözüm üretmek amacıyla zaman zaman görsel medyalar aracılığıyla popüler kültüre dönüştürülme çabasını da kültürün kaynaklarını korumaya çalışma endişesi olarak yorumlayabiliriz. Buna örnek olarak, 21. Yüzyılda yeniden popüler bir hale gelen Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* ve Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* romanlarının dizileştirilmesi örnek olarak verilebilir.

Nazım Hikmet Ran

Nazım Hikmet Ran Türk edebiyatı ve müziği için oldukça özel bir yere sahiptir. Şiirleri birçok kez bestelenmiş, müziğe uyarlanmıştır bu sebeple Türk edebiyatında müziko-edebiyat medyalararasılığı çalışmaları bağlamında incelenmesi ve müziğe aktarılan eserlerinin çalışılması büyük bir anlam ifade etmektedir. Ahmet Kaya, Cem Karaca, Edip Akbayram, Grup Yorum, Yeni Türkü ve daha birçok önemli sanatçı Nazım Hikmet Ran'ın şiirlerini bestelemiş olsa da bu tezin odaklandığı müzik türü ve dönem dolayısıyla ve özellikle popülerliğini koruyan çalışmaları sebebiyle Cem Karaca'nın besteleri ve uyarlamaları üzerinde duracağım, ardından Ezginin Günlüğü ve Zülfü Livaneli örneklerini açıklayacağım. Karaca'nın besteleme çalışmalarını incelemek müziko-edebiyat medyalararasılığı açısından farklı bir noktaya ışık tutacaktır, bunun nedeni Cem Karaca'nın hemen hemen bütün Nazım Hikmet Ran şiirlerini bestelediği çalışmalarında şiirlere herhangi bir biçimde dokunmadan, olduğu gibi bırakarak üretim gerçekleştirmiş olmasıdır.

İlk olarak Cem Karaca'nın *Ceviz Ağacı* şarkısını incelediğimizde, şiirin adının kullanılması ile Wolf'ün kategorilerinden *çağrıştırmayı* görmek mümkündür. Bu sayede şarkının dinlenmeden bile Nazım Hikmet'in şiirinden yola çıktığı, etkilendiği veya doğrudan anlatısını yaptığı anlamı ortaya çıkmaktadır. Şiire bakacak olursak:

CEVİZ AĞACI

Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz,
Ben bir ceviz ağacıym Gülhane Parkı'nda,
Budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

Ben bir ceviz ağacıym Gülhane Parkı'nda.
Yapraklarım suda balık gibi kıvıl kıvıl.
Yapraklarım ipek mendil gibi tiril tiril,
Koparıver, gözlerinin, gülüm, yaşını sil.
Yapraklarım ellerimdir, tam yüz bin elim var.
Yüz bin elle dokunurum sana, İstanbul'a.
Yapraklarım gözlerimdir, şaşarak bakarım.
Yüz bin gözle seyredirim seni, İstanbul'u.
Yüz bin yürek gibi çarpar, çarpar yapraklarım.

Ben bir ceviz ağacıym Gülhane Parkı'nda.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında (Hikmet: 2017,
1618).

Şiirde ve bestelenmiş halinde özellikle vurgulanan bölümün yukarıda altı çizili bölümler olması bu noktaya biraz daha odaklanmamız gerektiğini gösteriyor. Nazım Hikmet'in özellikle farkında olmama, görülmeme, saklanma durumlarının altını çizdiğini bu anlatısında Cem Karaca'nın nakarat olarak bu bölümleri sık sık tekrarı ile pekiştirmesi arasındaki ilişki oldukça basit ve anlaşılabilir. Şarkının şiirdeki anlamı pekiştirmesi ve şiirin mesajına sahip çıkarak onu sessel olarak taklidini yapması daha önce de sık sık karşılaştığımız Bernhart'ın (1985) ve Wolf'ün (2008) şekilsel yaklaşımlarına uyar niteliktedir. Şarkıda eserin baştan aşağı değiştirilmeden kullanılması, herhangi bir yorum eklenmemesi ve tam aktarım ile eser anlatısının yinelenmesi aktarımın, Scher'e göre, tamamen yorumsuz bir şarkı olduğunu göstermektedir.

Bunun dışında şiirin ürettiği, yukarıda da belirttiğim, farkında olmama durumunun şarkıda tam olarak benzer bir biçimde verilmemesinden de bahsedilebilir. Anlamsal olarak ciddi bir yorum farkı bulunmasa da şiirin sunduğu çaresizlik ve ne yapılsa yapılsın fark edilmeme durumu şarkıda nispeten daha olumlu bir durummuş gibi anlatılıyor. Şiirde vurgunun yapıldığı mesajın müzikte farklılaşması ve *imitasyon* biçiminde eserle ilişkisinin zayıflatılarak sunulduğu belirlenebilir. Küçük bir değişiklik de olsa şarkının içerisinde bulunan nakaratların tekrar sayıları ve tempo artışı şiirin verdiği “farkında olmama” duygusunu farklı bir anlama taşımıştır. Şarkıda şiirin saklı olarak kullanılmaması, şiirin şarkıyı etkileyebilecek bir biçimde form değiştirmesi durumunun tam olarak gerçekleşmemiş olması ve şiirden *imitasyonu* yapılan duygunun şarkıya tam olarak aktarılamaması anlamına gelmektedir. Bu noktada *kısmi yeniden üretim* tipi bir ilişki kurulabileceği gibi *çağrışırma* yaklaşımı da aranabilir. Teorilerin ve tipolojilerin bu çalışmada yeterli anlamı üretmediğini, şekilsel yaklaşımların daha açıklayıcı olduğunu söylemek mümkün. Burada şiir ile şarkı arasındaki ilişkinin bu denli basit görünmesinin ardında nasıl bir sebep yattığı sorusuna da cevap aranmalıdır. Öncelikle Batı’daki örneklere baktığımızda ele alınan edebiyat eserinin üzerinde birçok açıdan derinlemesine bir çalışma gerçekleştirildiğini görebiliyoruz. Müzikal anlamda edebiyat metninin nasıl bir mesajı olduğunu, bunun nasıl yansıtıldığını, enstrümanların ne gibi rollere sahip olduğunu, neyi taklit ettiklerini ve neyi değiştirdiklerini Batı metinlerinin müziğe aktarımında inceleyebiliyoruz fakat yukarıdaki örnekte çok derin olmayan bir aktarım söz konusu olduğu söylenebilir. Karaca’nın şiirden çıkardığı veya eklediği yeni bir anlam olmadığını görmek mümkündür.

Buradaki ana problemin ne olduğu konusu da düşünölmelidir. Nazım Hikmet’in *Ceviz Ağacı* şiiri göröndüğünden daha çok anlam ifade eden bir semiyotik yapıdır. Ağacın yerine geçmiş bir canlı yapı bünyesinde vermeye çalıştığı mesaj ile ürettiği anlamsal zeminin derinliği göz önünde bulundurulduğunda müzikal yorumun kolay bir biçimde üretilmesinin mümkün olmadığını söylemek mümkündür. Buna karşılık olarak aktarımın gerçekleşmesi için yapılan en basit çözümün üretilmesi (şiirin değiştirilmeden, anlam eklemekten veya çıkarmadan aktarımı) ile şiirin derinliğinden eksilmeden yorumsuz bir biçimde müzikle karşılaştığını görebiliyoruz. Bunu edebiyat anlatısının ana fikrini koruması açısından başarılı bir yöntem olarak görebilsek de müzikal anlamda Batı’daki örneklere kıyasla fazla basit bir yaklaşım diyebiliriz.

Bunun benzer bir örneğini yine Cem Karaca’nın Nazım Hikmet’in *Mavi Liman* şiirinden esinlenerek kayda aldığı *Çok Yorgunum* adlı eserinde de görmek mümkündür:

MAVİ LİMAN

Çok yorgunum, beni bekleme kaptan.
Seyir defterini başkası yazsın.
Kubbeli, çınarlı, mavi bir liman.
Beni o limana çıkaramazsın... (Hikmet:2017, 1617)

Mavi Liman ile *Çok Yorgunum* arasındaki ilişki bir önceki örnekten biraz daha farklı bir seviyede olsa da Cem Karaca’nın şarkının sonuna eklediği “*Çok yorgunum, beni bekleme kaptan*” dizesi şiirin içerisinde bulundurduğu duyguların okura; okurdan da müziğe aktarıldığının, kümülatif bir gelişim olduğunun göstergesidir. Bu noktada müzik çalışmasının içerisinde barındırdığı ve arka planda işlevselliğini yürüten kuş sesleri de

büyük bir önem arz eder. Buna benzer bir aktarımı Batı'daki örneklerde de görmek mümkündür. Önceki bölümde belirli olarak kar kazının ve o bölgedeki diğer göçmen kuşlarla olan ilişkisine odaklanılmıştı. Bu bölümde ise şarkıya aktarılan eserde Cem Karaca'nın şiirin içerisindeki *mavi liman* ve *kaptan* gibi kelimelerden etkilendiğini ve bu etkileşim sonucunda kendi hayal dünyasında *çağrıışan* kuş seslerini kendi uyarlamasında belirttiği söylenebilir. Özellikle martı kuşunun seslerinin sunan Karaca, şiirin anlamsal düzleminde vermek istediği ve saklı olan duyguyu kendi yorumu ile şarkıya aktarmıştır diyebiliriz. Taklitçi eylem olarak şiirin anlamsal özünün yansımalarını aktaran kuş seslerinin Hikmet'in aktardığı özlemin bir yansıması ve yorumu olarak düşünülebilir. Bu sebeple medyalararasılık olgusunun anlamsal geçişi sağladığını gözlemlemek mümkündür.

Bu bölümde de yine *yazınüstülük* yaklaşımına başvurulabileceğini söyleyebiliriz. Hikmet'in özellikle şiirde “çok yorgunum” söz öbeğine yüklediği hayat yorgunluğu anlamı ile şiirin ana fikrini oluşturması ve Karaca tarafından bu öbeğin şarkının anlamsal merkezinin oluşturulması durumu edebiyatın anlam üreten göstergelerinden faydalandığını, müziğin edebiyat anlatısını betimlediğini gösterir niteliktedir. Bu tür imgeler ve kelimenin taşıdığı imlemler, hem müzikal uyarlamada bireyin kendi dünyasının baskın medyadan etkilenmesini hem de kendi hayal gücünü bir araya getirmesini sağlar. Bu yaklaşımla hem Cem Karaca'nın şiirde bulunmayan bir dizeyi müziğe dahil etmesi hem de şiirin alt metnindeki sesleri hayal dünyasında canlandırıp müziğe aktarması açıklanabilir.

Buna ek olarak şarkının ilk bölümlerindeki ağır müzikal anlatı ile Hikmet'in sunduğu yorgunluğun iç içe bir ifade oluşturması ve birbirlerini tamamlar nitelikte olması Karaca'nın yorumunun anlatıyı pekiştirir nitelikte olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda düşünüldüğünde kuş sesleri duymaya başladığımız bölüme kadar şarkı şiirin vermeye çalıştığı mesajın sesini oluşturur. Kuş seslerinin Karaca'nın yorumu olduğunu yukarıdaki bölümde söylenmişti, bu durumu Karaca'nın yorumu olarak düşünecek olursak Wolf'ün (2008) kelime anlatımı ve taklitçi anlatım olarak belirttiği bu durumun metnin altında saklı olan sesin yüz üstüne çıkması ile ortaya çıkan, önceki bölümde bahsettiğim, yeni kategorinin altında incelenebileceğini söylemek mümkündür. Burada müzik ile şiirin birbirini tamamlıyor oluşu ve şiirin aslında kendi göstergeleri dışında da anlamlara sahip olduğunu söyleyebiliyoruz. Karaca'nın bu göstergelerin içerisinde belki de saklı olan birçok anlamdan birini müziğe aktardığını ve bu sayede şiiri tamamlayıcı yeni bir anlam ürettiğini gösterebiliyoruz. Buna benzer bir durumu *Ceviz Ağacı*'nda göremiyor olmamız bu konu hakkında bir genelleme yapılamayacağını, yukarıda bahsettiğim yaklaşımın her durumu açıklar nitelikte olmadığını da kanıtıdır.

Bütün bu örnekler göz önünde bulundurulduğunda burada daha önce Wolf'ün de belirttiği gibi hem iç-yapısal hem de dış-yapısal faktörlerin bir arada bulunduğunu söyleyebiliriz. Özellikle dış-yapısal medyalararasılığın ayırt edici özelliği olan sanatların kendi göstergelerini kullanarak çok türlü bir biçimde yapının içinde görülebilir olması durumu bu şarkılarda kendini belli etmektedir. Yukarıdaki örnekler göz önünde bulundurulduğunda hem *Ceviz Ağacı*'nda hem de *Mavi Liman*'da şiirlerin olarak varlıklarını bir bütün halinde sürdürmeleri, mesajlarının ve ürettikleri anlamların bozulmadan saklanmaları; diğer taraftan müziğin neredeyse şiirden bağımsız bir biçimde

ilerlemesi ve kendi anlamlarını temsil etmeleri dış-yapısal medyalararasılığın bu ve benzeri aktarımlarda sık sık karşılaşılabilecek bir durum olduğunu göstermektedir. Bu nedenle Türk edebiyatı ile müziği arasındaki ilişki göz önünde bulundurulduğunda, müziğin edebiyatı kopyalaması ve üzerine yeni anlamlar değil yeni sesler eklemesi yoluyla etkileşime girmesiyle birlikte şiirin üzerine yeni bir değer veya anlam katmadan müziği ürettiğini söyleyebiliriz.

Nazım Hikmet'in anlamı bozulmadan şiirin bir bütün veya bütünün parçası olarak müziğe aktarıldığı, yeni anlamlar üretmekten ziyade olan anlamı pekiştirdiği müzikleştirilmiş eserleri sadece *Ceviz Ağacı* ve *Mavi Liman* değildir. Zülfü Livaneli'nin müziğe aktardığı *Karlı Kayın Ormanında* ve Ezginin Günlüğü'nün müziğe uyarladığı *Seni Düşünmek Güzel Şey* şiirleri de önceki örnekler gibi incelenebilir.

SENİ DÜŞÜNMEK GÜZEL ŞEY

Seni düşünmek güzel şey,
ümitli şey,
dünyanın en güzel sesinden
en güzel şarkıyı dinlemek gibi bir şey...
Fakat artık ümit yetmiyor bana,
ben artık şarkı dinlemek değil,
şarkı söylemek istiyorum... (Hikmet, 2017: 1344)

Ezginin Günlüğü grubunun Hikmet'in *Seni Düşünmek Güzel Şey* uyarlamasında ilk dikkat çeken olgu eserin bütünlüğünün bozulmamış olmasıdır. Bu sayede müziğin verdiği mesaj bozulmadan şiirdeki anlamı kopyalamış, onu pekiştirmiş ve farklı bir sanatsal aktivite ile paylaşımının gerçekleşmesini sağlamıştır. Scher'in yorumlayıcı/yorumsuz şarkılar kategorisine göre bir şarkının yorumlayıcı olabilmesi için edebiyat metni ile tam

anlamıyla bir alış veriş girmesi, metne yeni anlamlar katması, şiirde olmayan veya saklı bulunan gizli duyguları açığa çıkartması gerekir. Bunu yapamayan ve eserle ilişkisi eserin anlamını tekrar etmek, anlamı yinelemek ve taklit yoluyla kelime anlatımı yapan müziklere ise yorumsuz şarkılar ismini vermiştir. Burada da önceki örneklerde olduğu gibi şiir bir bütün olarak muhafaza edilmiş, şiirin verdiği anlamlar bestelenmek suretiyle başka bir sanat ile icra edilmiştir. Hikmet'in şiirde üzerinde durduğu âşık olunan kişiyi artık sadece düşünmenin yeterli olmaması, onunla birlikte olunmak istenmesi şarkıda da benzer bir biçimde aktarılmıştır. Ezginin Günlüğü uyarlamasında şarkının dizeleri zaman zaman değiştirilmiş olsa da anlamsal olarak yeni bir yorum oluşturulamamıştır. Cem Karaca örneklerinde olduğu gibi *dış-yapısal medyalararasılık* olgusunun bu şarkıda da belirgin bir şekilde görünür olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyat metni ile müziğin bir birinden ayrıştırılarak görülebildiği, tam anlamıyla özdeş bir yapı oluşturmadığı ve iki sanatta da uyarlama sonucunda yeni bir anlam dünyası yaratılmadığını gözlemleyebiliriz. Bütün şarkılar yorum içeriyor olsa da, Wolf'un (2008) ve Bernhart'ın (1985) şekilci yaklaşımlarından yola çıkarak metnin müzikten önce gelmesinden, metindeki anlamın müzikte tekrarlanmasından dolayı, Scher'in yorumsuz şarkılar kategorisi altında incelenebileceğini söyleyebiliriz.

Buna benzer bir yaklaşımı Nazım Hikmet'in *Karlı Kayın Ormanında* adlı şiirini besteleyen ve müziğe uyarlayan Zülfü Livaneli'nin aynı isimli şarkısı için de kullanmak mümkündür. Şarkıda Livaneli eserin tamamını kullanmamış olsa da şiirin parçaları içerisinde herhangi bir değişiklik yapmamış veya anlam üretecek yeni bir söylem geliştirmemiştir.

KARLI KAYIN ORMANINDA

Karlı kayın ormanında
yürüyorum geceleyin.
Efkârlıyım, efkârlıyım,
elini ver, nerede elin?

Ay ışığı renginde kar,
keçe çizmelerim ağır.
İçimde çalınan ılık
beni nereye çağırır?

Memleket mi, yıldızlar mı,
gençliğim mi daha uzak?
Kayınların arasında
bir pencere, sarı, sıcak.

Ben oradan geçerken biri :
"Amca, dese, gir içeri."
Girip yerden selâmlasam
hane içindekileri.

Eski takvim hesabıyla
bu sabah başladı bahar.
Geri geldi Memed'ime
yolladığım oyuncaklar.

Kurulmamış zembereği
küsün duruyor kamyonet,
yüzdüremedi leğende
beyaz kotrasını Memet.

Kar tertemiz, kar kabarık,
yürüyorum yumuşacık.
Dün gece on bir buçukta
ölmüş Berut, tanıştık.

Bende boz bir halısı var
bir de kitabı, imzalı.
Elden ele geçer kitap,
daha yüz yıl yaşar halı.

Yedi tepeli şehrimde
bıraktım gonca gülümü.
Ne ölümden korkmak ayıp,
ne de düşünmek ölümü.

En acayip gücümüzdür,
kahramanlıktır yaşamak:
Öleceğimizi bilip
öleceğimizi mutlak.

Memleket mi, daha uzak,
gençliğim mi, yıldızlar mı?
Bayramoğlu, Bayramoğlu,
ölümden öte köy var mı?

Geceleyin, karlı kayın
ormanında yürüyorum.
Karanlıkta etrafımı
gündüz gibi görüyorum.

Şimdi şuradan saptım mıydı,
şose, tren yolu, ova.
Yirmi beş kilometreden
pırıl pırıldır Moskova... (Hikmet, 2017: 944)

Livaneli'nin *Karlı Kayın Ormanında* uyarlamasında önceki paragrafta da bahsettiğim gibi eserin bütünlüğü korunmamış olsa da anlatıda şiirin kullanılmış olan dörtlüklerine herhangi bir şekilde müdahale edilmemiştir. Bundan ötürü bu uyarlama da Ezginin Günlüğü uyarlaması gibi birden çok medyalararasılık kuramına örnek olarak gösterilebilir. Edebiyat eseri ile müziğin aynı bütün içerisinde kendi imlemlerini kullanarak var olmasından ötürü bu uyarlamada *dış-yapısal medyalararasılıktan* bahsetmek mümkündür. Burada hem edebiyat eserinin hem de müziğin özdeş olmayan bir biçimde sanat eseri bünyesinde bulunması, ayrı biçimlerde seçilebilmeleri bunun önünü açan etmenlerdir. Buna ek olarak burada *iç-yapısal medyalararasılık* kuramı altında incelediğim *çağırıştırma* ve *kısmi yeniden üretimden* bahsetmek de mümkündür. Şiirin

sadece bir bölümünün kullanılması açık referansı ile dinleyicide doğrudan Nazım Hikmet'in şiirini çağrıştırdığı için *çağrışdırma* yaklaşımı burada görebilirdir diyebiliriz. Aynı sebepten ötürü, şiirin parçalı kullanımı, *kısmi yeniden üretim* yaklaşımından da söz edilebilir. Müziğin içerisinde bir parçası sunulan şiirin dinleyiciye Nazım Hikmet'in metninin tamamını anımsatması yaklaşımın burada kullanılabileceğini söylemek için yeterlidir.

Buna ek olarak müzik şiirin ürettiği anlamı tekrar ederek şiirin anlatısını pekiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Metnin önce müziğin sonra geldiği çalışmalarda, kelime anlatımı yoluyla taklitçi bir üretim meydana geldiği için müzik şiirin mesajını kendi imlemleriyle dinleyiciye iletir. Bu eserde de gerçekleşen sistematik ilişki bu şekildedir. Livaneli anlatısında şiire yeni bir anlam yüklemek yerine var olan anlamı müzikal bir anlatıyla dinleyiciye iletmektedir. Şiirin ürettiği memleket, köy, sevgili, gençlik özlemi gibi konuların değiştirilmeden müzikte de tekrar edildiğini görebiliyoruz. Her müzik eserinin ve her uyarlama çalışmasının yorum içerdiği bir gerçektir fakat Scher'in (1970) müziğin edebiyatı kullanış biçimine göre ikiye ayırdığı yorumlayıcı/yorumsuz şarkılar bağlamında bu çalışma düşünüldüğünde, edebiyat eseri üzerinde bir değişiklik yapılmamış olması, müziğin şiirin anlamlarını yansıtmaması ve pekiştirmesi sebebiyle bu şarkının da önceki uyarlamalar gibi yorumsuz şarkılar kategorisinde incelenebileceği söylenebilir.

Sabahattin Ali

Sabahattin Ali de Türk müziğine aktarılan önemli yazarlardan biridir. Özellikle Edip Akbayram tarafından müziğe aktarılan *Mahpushane Türküsü* ve Zülfü Livaneli tarafından müzikleştirilen *Ses* hikayesi Türk müziği ve edebiyatı için oldukça önemli eserlerdir.

Önceki bölümde doğrudan aktarımlarda müziko-edebiyat medyalararasılığı açısından çok üretken veriler çıkmadığını ve edebiyattan müziğe aktarımların basit dış-yapısal medyalararasılık örnekleri olduğunu belirtmiştim. Bu nedenle bu bölümde *Mahpushane Türküsü* ve müziğe aktarılmış versiyonu olan *Aldırma Gönül* şarkısını incelemeyeceğim.

Öte yandan Sabahattin Ali'nin son eseri olan *Ses* (1937) adlı öykü kitabının içerisinde bulunan *Ses* hikayesinde geçen ve saz ile çalınan türkünün müziğe aktarılması oldukça farklı bir medyalararasılığın işaretçisidir. Genellikle Türk edebiyatındaki şiirlerin müziğe bozulmadan veya eser içerisinde bulunmayan anlamlar eklenerek müziğe aktarılmadığı görülmüştü. Burada ise katmanlı bir medyalararası geçişlilikten bahsetmek mümkün. İlk olarak edebiyat metninin içerisinde kendi göstergeleriyle bir müziğin bulunması durumunun mevcut olmasına değinmek gerekiyor.

Wolf'un (1999) *kısmi yeniden üretim* olarak adlandırdığı kategoriye göre edebiyat eserinin içerisinde tamamı veya bir parçası bulunan müzik ögesinin okura sunulması ile o müzik ögesinin anımsatılması durumu bu hikâyede mevcuttur. Buna göre Ali'nin

karaktere saz enstrümanı ile çaldırdığı şarkının kurmaca olmasına rağmen var olmayan bir müzikal anlatıyı icra ettirmesi ile edebiyatın içerisinde müziğin kendi imlemleriyle oluşturulması çok nadir görünen bir yapı oluşturur. Daha sık karşılaşılabilecek olan bilinen bir müziğin sözlerinin bir bölümünü edebiyat eserinin içerisinde sunularak müziğin tamamen okurun zihninde canlandırılması durumu burada müzisyen tarafından eksik olan müzikal anlatının tamamlanmasıyla gerçekleşmiştir. Zülfü Livaneli'nin bestesiyle birlikte *Ses* hikayesindeki müzikal anlatı artık karakterin sazı ile icra edilmiş tanımsız bir şarkı değil, Sabahattin Ali'nin kaleminden çıkmış fakat Livaneli'nin müzikal anlatısıyla hatırlanacak yeni bir şarkı olarak varlığını oluşturur. Bu ender durumun müziko-edebiyat medyalararasılığı açısından ne kadar nadir rastlanabilecek bir durum olduğu aşikâr olduğu için özellikle bu durumu tanımlayacak ve açıklayacak bir yaklaşım üretmek oldukça yenilikçi bir girişim olacaktır.

Ses hikayesinde Ali karakterinin söylediği türkü:

Ayın şavkı vurur sazım üstüne,
Söz söyleyen yoktur sözüm üstüne
Gel ey hilal kaşım dizim üstüne,
Ay bir yandan, sen bir yandan sar beni.

Sekiz yıldır uğramadım yurduma,
Dert ortağı aramadım derdime,
Geleceksen bir gün düşüp ardıma,
Kula değil yüreğine sor beni. (Ali: 2019, 29)

Yazarın karakterin ağzından okuduğu bu türkünün Livaneli tarafından müziğe aktarılması ile edebiyat metni içerisinde bulunan bir anlatının müzik eserine dönüşmesi farklı bir olgu yaratmaktadır. Burada iki aşamalı bir medyalararasılık durumundan

bahsedebilmek mümkündür. İlk olarak Scher'in (1970) söylemiyle edebiyatta müziği sonrasında ise müzikte edebiyatı görebiliyoruz. Bu durumun ilk aşaması olan edebiyatta müziğin yaratılışı tamamen kurmaca metin yaratım sürecinde Ali'nin yaratıcılığı ile ortaya koyduğu artistik yetenek denilebilir. Sivaslı karakterin ağzından yöresel bir anlatı ile hikayesini anlatmasını kolaylaştıran Ali, belki de daha uzun bir anlatıyla vurgulayabileceği karakterin hikayesini, iki dörtlük ile müzikal bir anlatıya çevirmiştir.

İkinci aşamada ise edebiyat metninin arasında tanımlayıcı bir unsur olarak metinden ayrılan bu bölümün Livaneli tarafından yorumlanıp müzikte edebiyat anlatısına dönüştürülmesinden bahsedilebilir. *Medyalararası aktarım* (Wolf, 1999) olarak adlandırılabilir. Bu durum bir kitle iletişim aracından diğerine şekilsel ve içeriksel özelliklerini koruyarak aktarılması denilebilir. Bu eser genelinde düşünersek Ali'nin eserde yarattığı türkünün herhangi bir dönüşüme uğramadan Livaneli tarafından müzikleştirilmesi *medyalararası aktarım* olarak adlandırılabilir. Bu türün en önemli özelliği aktarılan metnin kaynağının takip edilebilmesidir. Livaneli'nin müzikal aktarımında da görebileceğimiz üzere Sabahattin Ali'nin yarattığı türkünün kaynak olarak takip edilebilirliği yüksektir. Hem dörtlük biçimi hem de anlatıdaki anlamlar korunmuştur.

Bu noktada değinilmesi gereken ikinci olgu Livaneli'nin eserin içerisindeki türküyü aktarırken eklediği kendi yorumudur. Livaneli bu türküyü müziğe aktarırken her mısranın arasında "leylim ley" öbeğini kullanmıştır. Şarkının ismi de yine bu tekrardan gelmektedir. Eserdeki türkünün kendi içerisindeki anlamı açıklandığı zaman bu yorumun da anlaşılabilir olduğunu düşündüğüm için ilk olarak esere odaklanacağım.

Sabahattin Ali'nin karakter aracılığıyla ses verdiği türküsünde açık bir biçimde sevgili hasreti görülmektedir. Sevgiliyi “*hilal kaşım*” olarak tanımlaması ve onu dizinin üzerine yani kucağına davet etmesi ile ona duyduğu sevgiyi ve özlemi dile getirmektedir. Gece vurgusu ile birlikte yapılan bu özlem özellikle ay ışığında dindirilmek istenmektedir. Bu nedenle karakter “*ay bir yandan, sen bir yandan sar beni*” demektedir. “*Sekiz yıldır uğramadım yurduma*” cümlesinden dörtlükteki özlemin sadece sevgiliye değil aynı zaman yurduna da olduğunu anlayabiliyoruz. Yurdunda bulunan sevgilisine dörtlüğün sonunda söylediği mısradan da anlayabiliyoruz ki karakterin yurduna dönmesi çok zordur, bu sebeple sevgilisinin onun peşine düşmesi durumunda kendisini insanlara değil kalbine sormasını şu cümleyle istiyor: “*kula değil yüreğine sor beni*”. Kısaca, bu dörtlüklerden anlayabiliyoruz ki karakter yurdundan uzak olduğu için hem sevgilisine hem de yurduna özlem duyuyor ve bu yüzden eğer sevgilisi peşinden gelmek isterse ona yol gösterecek olanın insanlar değil yüreği olduğunu vurguluyor.

Bu yorumlar göz önünde bulundurulduğunda Livaneli'nin “*leylim ley*” söyleminde anlamı aramamız daha kolay olacaktır. “Leyl” kelimesinin “gece” anlamına geldiğinden yola çıkarak, “leylim” kelimesinin aşığın aklına sevgilinin en çok geceleri düşmesinden kaynaklı “sevgilim” demek olduğunu söyleyebiliriz. Burada Livaneli karakterin ağzından dökülen bu türküdeki ay ışığı motifinden faydalanarak bu söylemi geliştiriyor ve türküdeki anlamı kendi yorumuyla birleştirip tamamlayıcı bir etken yaratıyor. Bu sayede türküde alt metinde bulunan gece ve sevgili arasında kurulan ilişkiyi Livaneli açık bir biçimde sunarak hem metindeki anlamın pekişmesini sağlıyor hem de eserdeki türkünün şarkı tarafından yorumlanmasıyla birbirlerini tamamlamalarını, karşılıklı ve ikili bir

anlam üretmelerini sağlıyor. Bütün bu özellikleri açısından diğer örneklerden tamamen ayrılan bu eserin Türk edebiyatında medyalararasılık çalışmaları açısından ayrı bir yeri vardır diyebiliriz.

Orhan Veli Kanık

Türk edebiyatında Garip Akımı yahut Birinci Yeni olarak bilinen akımın öncülerinden biri olan Orhan Veli Kanık Türk şiirinin konvansiyonel yapısının dışında kaleme aldığı eserleriyle ön plana çıkan figürdür. Bu akıma Garip isminin verilmesinin sebebi olan şiirdeki mevcut şekilsel yapının bozulması ile şiirin kendi sesselliği de tamamen değişmiştir. Özellikle Orhan Veli şiirlerinde ele alınan konuların, söylemin ve formun önceki şairlerin yazınsal nakışlarıyla karşılaştırıldığında “farklı” ve “yeni” olması şiirin müzikalitesinde de farklılıklar doğurmaktadır. Bu çalışma kapsamında da Orhan Veli’nin (2019) *Dedikodu* şiiri ve bu şiiri müziğe aynı isimle uyarlayan Levent Yüksel’in şarkısı örnek olarak gösterilebilir.

DEDİKODU

Kim söylemiş beni
Süheyla’ya vurulmuşum diye?
Kim görmüş, ama kim,
Eleni’yi öptüğümü,
Yüksek Kaldırım’da, güpegündüz?
Melâhat’i almışım da sonra
Alemdara gitmişim, öyle mi?
Onu sonra anlatırım fakat
Kimin bacağını sıkışım tramvayda?
Güya bir de Galata’ya dadanmışız;

Kafaları çekip çekip
Orada alıyormuşuz soluğu;
Geç bunları, anam babam, geç;
Geç bunları bir kalem; Bilirim ben yaptığımı.
Ya o, Muallâ'yı sandala atıp,
Ruhumda hicranını söyletme hikâyesi? (18)

Scher'e göre, önceki örneklerde özellikle altını çizdiğim yatay düzlemde örneklerin çoğaltılması ve şiirin yorumsuz bir biçimde müziğe aktarılması durumu bu örnek içinde geçerlidir. Levent Yüksel'in bestesinde Orhan Veli'nin şiirini değiştirmeden kullanması, müziğin şiirden sonra gelip, şiirdeki anlamı olduğu gibi kullanması ve yeni bir müzikal anlam üretmemesi gözle görülebilen durumlardır. Medyalararasılık yaklaşımlarında bu durumun *yorumsuz şarkılar* olarak adlandırıldığını ve müzik ile edebiyat arasındaki ilişkinin doğrudan aktarım olarak bulunduğunu önceki bölümlerde tekrar etmişim. Bu bölümde de benzer bir iletişim yöntemi bulunuyor. Orhan Veli'nin şiirde kullandığı söylem dilindeki gündelik konuşma tonu müziğe de şiirde bulunduğu gibi aktarılmış durumdadır. Şiirde üzerinde durulan şair hakkında yapılan dedikoduların asılsız olduğu iddiası ve bunun konuşma diline yakın bir biçimde aktarılması şiire özgünlüğünü verirken, şarkıda bu durumun bozulmadan devam ettirilmesi şiirin yarattığı sessel aktarımın kopyasını oluşturmaktadır. Özellikle şiirde esas vurgu yapılan bölümün “Geç bunları, anam babam, geç” dizesi olmasından dolayı Yüksel'in bu bölümü şarkısında nakarat olarak kullanması, anlamın bozulmadan korunduğunu ve pekiştirildiğini gösterir niteliktedir. Bunun örneklerinin Redling'in (2015) makalesinde sunduğu Jack Kerouac örneğinde de görmek mümkündür. Redling'e göre Kerouac'ın şiir okuması üzerine kurgulanan ve şarkıdaki anlamı kopyalayan müziğin oluşturulması durumu müziğin edebiyatı anlama yolunda attığı önemli bir adımdır. Bu örnekte de Orhan Veli'nin şiirinde

herhangi bir değişiklik yapılmadan vurgunun bulunduğu dizenin müzikte tekrarıyla şarkının şiiri açıklaması yolunda attığı adım olduğu söylenebilir.

Buna ek olarak şiirdeki formun farklılığı ve şiirin sesselliğinin gündelik konuşmaya benzerliğinden dolayı oluşan söylemdeki dalgalanmanın olduğu gibi şarkıda da görülebildiğini söylemek mümkün. Yüksel'in yorumunda da görülebileceği üzere şiirin gündelik konuşma tonu ve dizelerin arasındaki keskin geçişler şarkıya yansımıştır. Bu yüzden Wolf'ün kategorisinde *kısmi yeniden üretim* ve *çağrıştırma* ile karşılaşmak mümkündür. Anımsatılmak istenen eserin bir bölümü yahut bir parçasının şarkıda kullanılması ve şarkı ile şiirin isimlerinin aynı olması bu tipolojilerin bu eserde görülebileceğinin kanıtı niteliktedir. Yine söyleyebiliriz ki Türk şiirinin müziğe aktarımı, uyarlamalarının yapılması durumlarında bestecinin edebiyattan etkilendiği ve edebiyat eserini yorumladığı görülmemektedir. Bunun yerine müzikte şiir *şarkı sözü* niteliğinde, şiirin anlatısındaki anlamı pekiştirerek ve tekrar tekrar yineleyerek bulunmaktadır. Bu nedenle önceki bölümlerde sık sık üzerinde durduğum örneklerin çoğaltılarak yatay genişlemesi bu örnekte de geçerlidir.

Ataol Behramoğlu

İkinci Yeni Akımı sonrası toplumcu şiirleriyle bilinen ve Türk şiirinin önde gelen isimlerinden biri olan Ataol Behramoğlu'nun birçok eseri farklı dönemlerde müziğe aktarılmıştır. Bu çalışmada *Bu Aşk Burada Biter* (2006) adlı şiirinin Haluk Levent tarafından bestelenmesi üzerinde durulacak ve önceki bölümlerde sunulan problemlerin devam edip etmediği tartışılacaktır.

BU AŞK BURADA BİTER

Bu aşk burada biter ve ben çekip giderim
Yüreğimde bir çocuk cebimde bir revolver
Bu aşk burada biter iyi günler sevgilim
Ve ben çekip giderim bir nehir akıp gider

Bir hatıradır şimdi dalgın uyuyan şehir
Solarken albümlerde çocuklar ve askerler
Yüzün bir kır çiçeği gibi usulca söner
Uyku ve unutkanlık gittikçe derinleşir
Yan yana uzanırdık ve ıslaktı çimenler

Ne kadar güzeldin sen! nasıl eşsiz bir yazdı!
Bunu anlattılar hep, yani yiten bir aşkı
Geçerek bu dünyadan bütün ölü şairler

Bu aşk burada biter ve ben çekip giderim
Yüreğimde bir çocuk cebimde bir revolver
Bu aşk burada biter iyi günler sevgilim
Ve ben çekip giderim bir nehir akıp gider. (12)

Behramoğlu'nun şiirinde açık bir biçimde görülebilen askere giden erkek birey olgusu ve bu bireyin sevgilisinden ayrılırken hatıralarında canlanan kesitleri aktarması durumları şiirin tam olarak vermeye çalıştığı savaş hakkındaki düşünceleri sunmaktadır. Özellikle savaşa giden erkeklerin yüreğinin çocuksu olması, vatan uğruna daha çocuk yaşta bu görevi üstlenmeleri ve silah taşımalarından bahseden şair aslında savaşın ne kadar gaddar ve acımasız olduğunu gün yüzüne çıkarıyor. Bireyin askere gittikten sonra arkada kalanlar için nehrin yani hayatın akmaya devam edeceğini, bireyin ölümünden sonra albümlerde sadece bir anı ve fotoğraf olarak solacağını ve unutulacağını aktaran Behramoğlu'nun şiir tekniğindeki ustalığı, duyguların yüklenmesinde ve anlatının güçlenmesinde büyük bir etkindir.

Haluk Levent'in müziğe aktarımında da şiirin tamamen aynı kaldığı göz önünde bulundurulduğunda anlatıdaki anlamların, duyguların ve düşüncelerin değişmediğini düşünsek de bu örnekte durum biraz daha farklı işlemektedir. Şiir ile müziğin farklılaştığı ana noktanın bestedeki yüksek ritim ve vokal müziğin hareketliliği diyebiliriz. Behramoğlu'nun şiirindeki ölüm ve unutulma duygusunun beste ile tamamen yok edildiğini ve şiirin ana fikrini oluşturan olguların şarkıyla birlikte ortadan kaybolduğunu söyleyebiliriz. Levent kendi yorumunda şiiri bozmasa da anlamdaki kaybolma ciddi bir problem teşkil etmektedir. Şiirin durgunluk ile verdiği ölüm teması ve üzerine inşa ettiği unutulma olguları şarkının hareketli ritminde, yüksek sesli gitar sololarında kaybolmuştur. Önceki örneklere baktığımızda daha önce şiire sadık kalınıp müzikal anlatıda farklıklar yaşanan bir durum olmadığını görmüştük. Burada ise Levent şiirde herhangi bir değişiklik yaparak değil, müzikal anlatıda şiiri değiştirerek bestesinde yoruma yer vermiştir diyebiliriz.

Müziko-edebiyat medyalararasılığında bu durumu müziğin edebiyattaki anlamı söylemde korurken yeni anlamlar üretmesi olarak bulmak mümkün. Bernhart'a (1985) göre müzik edebiyat üzerinden yeni anlamlar üreterek edebiyatın sınırlarını geçebilir fakat bu edebiyata bağlı kalmadığını göstermez. Bu oldukça ender rastlanan bir durum olsa da, edebiyat metninin tamamen korunup anlamsal üretimin şarkı ile gerçekleşmesi ve bu sayede edebiyat anlatısının önüne geçilmesi durumu burada mevcuttur. Yine de önceki örneklerde belirttiğim edebiyat eserinin tamamen korunması ve bestelenerek anlamının pekiştirilmesi durumunun doğurduğu yatay genişleme sürekliliğini devam ettirmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Zindanı Taştan Oyarlar Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Bursa Cezaevinde tutuklu bulunan Nazım Hikmet Ran için yazdığı bir şiiirdir ve birçok kez müziğe uyarlanmıştır. Zülfü Livaneli bu şiiri *Yiğidim Aslanım / Burada Yatıyor* adıyla müziğe aktarmıştır. Türk müziğinde hatırı sayılır bir eser olarak anılmıştır. Livaneli'nin sanatta 50. yılını kutlamak amacıyla düzenlenen albüm projesinde Serenad Bağcan'ın seslendirdiği *Yiğidim Aslanım Burada Yatıyor* şarkısını Fazıl Say besteleyerek şiire farklı bir yorum getirmiştir. Bu bölümde Livaneli'nin uyarlama çalışması incelenecektir çünkü uyarlama çalışmasının kaynağını medyalararasılık kuramlarıyla çalışmak ve incelemek daha özgün ve kesin bir sonuç verecektir.

İlk olarak belirtilmesi gereken konu uyarlama çalışmasının başlığı denilebilir. Şiirin en çok vurgu yapılan dizesi olan “Yiğidim aslanım aman burada yatıyor” cümlesinin doğrudan başlıkta kullanılması medyalararasılık kuramlarının burada işler nitelikte olduğunu belirtmektedir. Livaneli başlık seçiminde yaptığı doğrudan ve/veya açık gönderme ile bu çalışmanın Eyüboğlu'nun şiirini dinleyicinin zihninde yaratma amacı taşıdığı söylenebilir. Önceki bölümlerde *kısmi yeniden üretim* olarak adlandırılan bu durum özellikle edebi metnin bir bölümünün eserde veya eserin başlığında sunulması olarak karşımıza çıkmaktadır. Livaneli'nin başlık seçimi de bu durumu işaret eder niteliktedir.

Eyüboğlu'nun şiirine bakacak olursak:

ZİNDANI TAŞTAN OYARLAR

Sılanın ufak tefek yolları
Ağrıdan sızıdan tutmaz elleri
Tepeden tırnağa şiir gülleri
Yiğidim aslanım aman burada yatıyor.

Bugün efkârlıyım açmasın güller
Yiğidimden kötü haber verirler
Demirden döşeği taştan sedirler
Yatak diken diken yastık batıyor
Yiğidim aslanım aman burada yatıyor.

Bir şubat gecesi tutuldu dilin
Silaha bıçağa varmadı elin
Ne ana ne baba ne kız ne gelin
Yiğidim aslanım aman burada yatıyor.

Ne bir haram yedin ne bir cana kıydın
Ekmek kadar temiz su gibi aydın
Hiç kimse duymadan hükümler giydin
Yiğidim aslanım aman burada yatıyor.
Döşek melil mahzun yastık batıyor.

Mezar arasında harman olur mu
On üç yıl hapiste derman kalır mı
Azrail aç susuz canın alır mı
Yiğidim aslanım aman burada yatıyor.
Döşek melil mahzun yastık batıyor.

Zindanı taştan oyarlar
İçine bir yiğit koyarlar
Sağa döner böğrü taşa gelir
Sola döner çırılçıplak demir
Çeliğin hası da yiğidim aman böyle bilenir
Döşek melil mahzun yastık batıyor.
Yiğidim aslanım aman burada yatıyor.

Dilimde dilimi bulduğum, gücüne kurban olduğum
Anam babam gibi övdüğüm
Dayan aslan ustam yiğidim dayan
Dayan hey gözünü sevdiğim
Bugün efkârlıyım açmasın güller.

Yiğidimden kötü haber verirler.

Sana kökü dışarda diyenlerin kökleri kurusun
Kurusun murdar ilikleri dilleri çürüsün
Şiirin gökyüzü gibi herkesin
Sen Kızılırmak\’çasına bizimsin
En büyük demircisi dilimizin
Canımız ciğerimizsin.

Bugün buradaysa şiirin yarın Çin\’dedir
Bütün hışmıyla dilimiz
Kökünden sökülmüş bir çınar gibi yüreğimiz içindedir.

Bugün buradaysa şiirin yarın Çin\’dedir
Acısıyla sızısıyla alınının kara yazısıyla
Bir yanı nur içinde tertemiz
Bir yanı sızım sızım sızlayan memleketimiz içindedir.

Bugün buradaysa şiirin yarın Çin\’dedir
Bütün hışmıyla dilimiz
Kökünden sökülmüş bir çınar gibi yüreğimiz içindedir.
(Eyüboğlu, 2017: 22)

Livaneli uyarlamasında şiirin birinci, ikinci ve dördüncü bölümlerini kullanmıştır. Burada parçalı bir uyarlamadan ve kesik bir anlatıdan bahsetmek mümkün. Uyarlama çalışmasında Livaneli “yiğidim aslanım burada yatıyor” dizesine odaklanarak şiirin bazı bölümlerini değiştirmiştir. İkinci bölümün dördüncü dizesi ve dördüncü bölümün son dizesini kullanmayarak çalışmasının vurgusunu yukarıdaki dizeye çekmiştir. Burada sistematik bir yönlendirme ve yorum yapıldığı gözle görülür niteliktedir diyebiliriz. Bunu şiir üzerine, büyük bir değişiklik olmasa da, yapılmış bir yorum olarak görmek mümkün olduğu için Scher’in yorumlayıcı şarkılar kategorisi altında değerlendirilebileceği söylenebilir. Anlamsal olarak fark ortaya çıkmasa da şiirin bütünlüğünün değiştirilmesi, dizelerde ekleme veya çıkarma işlemlerinin gerçekleştirilmiş olması şarkının (Scher’in kategorisine göre) yorumlandığı söylenebilir. Wolf’un ve Bernhart’ın şekilsel yaklaşımları gözetilerek uyarlama çalışması incelendiğinde metnin, diğer örneklerdeki

gibi, müzikten önce gelmesi, müziğin Şiirdeki anlamı pekiştirmesi ve anlamı tekrar etmesi durumlarının mevcudiyetinden dolayı bu çalışma taklitçi uyarlama olarak incelenebilmektedir.

Burada şuana kadar ortaya çıkan sonuçlar gözetilerek söylenebilir ki metinlerin neredeyse hiç değiştirilmeden kullanılmış olması, edebiyat metni özelinde ciddi bir yorum farklılığına gidilmemiş olması, uyarlama çalışmasının kendi içinde bir yorum oluşturduğu gerçeği g zetilse de Scher'in kategorisi altında bu uyarlamaların büyük bir çoğunluğunun yorumsuz şarkı olması Türk Şiirinin müzikleştirilmesi açısından farklı sonuçlar doğurmamaktadır. Örneklerin çoğaltılmasıyla daha iyi anlaşılan durum Türk edebiyatında m zikleştirmenin dikey bir farklılaşmadan ziyade yatay bir genişleme izlemiş olmasıdır.

Murathan Mungan

Türk edebiyatının bilinen önemli Şiir ve roman yazarlarından olan Murathan Mungan'ın birçok Şiiri m zikleştirilmiştir. Bu çalışmada özellikle *Olmasa Mektubun* ve *Fırtına* Şiirlerinin Yeni T rk  tarafından müzikleştirilmesi üzerinde durulacaktır.  nceki paragrafta da üzerinde durulduğu gibi buradaki uyarlama çalışması da diğer örneklerin sunduğu veriyle benzerlik göstermektedir. Başlıkta Şiirin adının kullanılması, uyarlama eserinin içerisinde Şiirin biçimini ve içeriğini koruması, Şiirin ürettiği anlamın ve duyguların değiştirilmeden müzik icrasında varlığını sürdürmesi gibi durumlar burada da kendini göstermektedir. Bunu görebilmek adına Mungan'ın Şiirlerini incelemek mümkün:

OLMASA MEKTUBUN

Olmasa mektubun,
Yazdıkların olmasa
Kim inanırdı
Senle ayrıldığımızıza.

Sanma unutulur,
Kalp ağrısı zamanla
Her şeyi unutarak
Yaşanır sanma.

Neydi bir arada tutan şey ikimizi
Birleştiren neydi ellerimizi
Bırak bana anlatma imkânsız sevgimizi
Sevmek birçok şeyi göze almaktır.

Baksana geçmişe,
Ne çok anıyla yüklü
Nerde o taverna,
Nerde sinema

Harcanmış zamanla
Yeniden yaşanmaz ki;
Geç kaldıktan sonra
Arama boşa! (Mungan, 2021: 14)

FIRTINA

Bak işte yaklaşıyor fırtına
Bak yine yükseliyor dalgalar
Yollardan sonra
Yıllardan sonra
Şarkılar söylüyor çocuklar
Yollardan sonra
Yıllardan sonra
Yeniden yan yana olmak.

Ne geçmiş tükendi
Ne yarınlar
Hayat yeniler bizleri
Geçse de yolumuz bozkırlardan
Denizlere çıkar sokaklar. (Mungan, 2021: 26)

Yeni Türkü'nün çalışmasında yukarıda da belirttiğim gibi şiirlerin tamamı değiştirilmeden kullanılmıştır. Bu yüzden ortaya çıkan uyarlama müzik çalışmasının *dış-yapısal medyalararasılık* yaklaşımıyla incelenebilir. Edebiyat eseri ile müziğin arasındaki ilişkinin sınırları, şiirin bütünsel varlığı, gözle görülür bir biçimde eserde fark edilebilmektedir. Şiirin imlemlerinin müzik aracılığıyla pekiştirilmiş olması, müziğin metnin ürettiği ayrılık, hüznün gibi temaları olduğu gibi yansıtması bu eserin (Scher'e göre) yorumsuz şarkı kategorisi altında değerlendirilebileceği söylenebilir. Buna ek olarak, önceki örneklerde sık sık vurgulandığı gibi, şiirin bir bütün halinde şarkılarda kullanılıyor olması hem *çağrıştırmaya* hem de *kısmi yeniden üretim* yaklaşımlarının burada mevcut olduğu gösterir niteliktedir.

Atilla İlhan

Şiirleri sık sık müzikleştirilen Türk edebiyatının önemli şairlerinden birisi de Atilla İlhan'dır. İlhan'ın şiirlerinden uyarlanan şarkıların Anadolu rock veya Anadolu pop müziği olarak nitelendirilememesi bu çalışmaları tezin çalışma alanı dışına itmektedir. Acı Ninni, An Gelir, Böyle Bir Sevmek, Cinayet Saati, Grev (Dilekçe), Haçan Ölesim Gelir, Hiçbir Şeyimsin, Jilet Yiyen Kız, Lili Marlen Türküsü, Mahur, Rinna Rinna Nay, Sen İnsansın, Sultan-ı Yegâh, Tut ki Gecedir, Yangın Gecesi şiirleri Ahmet Kaya tarafından müziğe uyarlanmıştır. Genel bir biçimde bahsetmek gerekirse Kaya'nın uyarlama çalışmaları da önceki örneklere benzer niteliktedir. İlhan'ın şiirleri bir bütün olarak müzikte varlığını sürdürür. Müzik şiiri değiştirmez, onu muhafaza eder ve ürettiği anlamı pekiştirir, taklit eder. Yukarıdaki eserlerin büyük çoğunluğu kullanılan şiirin ismini taşır, bu da yapılan çalışmaların *kısmi yeniden üretim* yaklaşımı altında incelenebileceğini

göstermektedir. Doğrudan eserin isminin müzikte kullanılması dinleyiciye açık bir gösterimde bulunarak müziğin uyarlandığı şiirin sinyallerini verir. Buna ek olarak şiirlerin tamamının veya parçalı bir biçimde müzikte kullanılmasıyla da Kaya'nın çalışmalarında *çağrıştırma* yaklaşımının varlığından, dinleyiciye şiirin tamamının anımsatılmasından bahsedilebilir. Bu örnek tez çalışma alanının dışında kalsa dahi ortaya koyduğu sonuçlar açısından önceki örneklerin sonuçlarını destekler niteliktedir.

Türk Şiirinden Örneklerle Medyalararasılık

Önceki örneklerde sık sık üzerinde durduğum edebi metnin hiç değiştirilmeden, yorumsuz bir biçimde müziğe aktarılması durumu özellikle 20. yüzyıl şiirlerinin müziğe aktarımı durumunda sık sık karşımıza çıkan bir olgudur. Bu durumun Batı'da da örneklerini görmemiz mümkün olsa da Türk şiirinin müziğe aktarılması durumunda en sık kullanılan yöntem olduğu dikkat çekmektedir. Batı'da bu durumun tarihsel bir süreç içerisinde evrimleşmesinin ilk aşaması olarak özellikle 1950'li yıllarda yazılan Beat şiirlerinin jazz ve blues müzik türleri ile birlikte okunması durumudur. (Redling: 2015, 860). 1960'lardan itibaren rock müziğin Batı'da şiiri kaynak olarak kullanmasını özellikle Edgar Allen Poe örneği üzerinden açıklayan Redling (2015), bu dönemde şiirin statik bir biçimde şarkılaştırılmadığını, aksine yorumlanarak dinamikleştirildiğini aktarır. Bu geleneğin sosyo-kültürel ve müzikal değişimin sonucu olarak Rap müzikle birlikte “kentsel” şiiri doğurduğunu ve müzik ile şiir arasındaki etkileşimin bu rayda devam ettiğini vurgular (871). Bu noktadan sonra müziğin şiirden etkilenme sınırını aşıp, müzikten sonra şiirin yaratıldığı düşüncesini savunan Wyn Cooper (2011), günümüzde de

şiiir-müzik ilişkisinin medyalararasılık çalışmalarında bu kalıpta görülebileceğini savunur (137).

Bu bağlamda Türkiye’de müziğin şiiri nasıl kullandığına baktığımızda ise Batı’daki gibi dalgalı değil düz bir çizgide ilerleyen aktarımlar görebiliyoruz. Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı ve bu dönemdeki şiir akımlarını göz önünde bulundurduğumuzda şiirin geçirdiği değişim ciddi boyutlarda olsa da müziğe aktarımında bu esnekliği göremiyoruz. Örnek vermek gerekirse Münir Nurettin Selçuk Yahya Kemal Bayatlı’nın *Aziz İstanbul* ve *Dönülmez Akşamın Ufkundayız*, Behçet Kemal Çağlar’ın *Kalamış* şiirlerini bestelemiştir, fakat şiirlerde herhangi bir değişiklik yapıldığını veya şiirlerin yorumlandığını göremeyiz. Şiirin hem formunu hem içeriğini koruduğunu ve müzikle olan ilişkisinin ayrı düzlemlerde kurulduğunu, her iki medyanın da kendi imlemlerini kullandığını görebilmek mümkündür. Bu duruma birçok örnek sunmak mümkündür: Hümeysra Yahya Kemal Bayatlı’nın *Sessiz Gemi* ve Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Otuz Beş Yaş* şiirlerini, Sezen Aksu Sabahattin Ali’nin *Çocuklar Gibi*, *Dağlar*, Cemal Süreya’nın *Sayım*, Melih Cevdet Anday’ın *Şinanay* ve Turgut Uyar’ın *Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir* şiirlerini, Cem Karaca Nazım Hikmet Ran’ın *Hoş Geldin Kadınım* ve *Bence Artık Sen de Herkes Gibisin* şiirlerini bestelemiştir. Burada örnekleri çoğaltmak mümkün olsa da özellikle belirtmek istediğim durum yazılan şiirlerin veya bestelendikleri dönemin farklı olması Türkiye’de şiirin veya edebiyatın müzikleştirilmesi geleneğini değiştirmemiştir. Önceki örneklerimde sık sık bahsettiğim durum aslında bu durumu kanıtlar niteliktedir. İnceleme altına alınan müzik türünü yahut şiirin temsil ettiği geleneği değiştirsek bile müziğe aktarım durumunda şiirin bütünlüğünü kaybetmeden mevzu bahis sanatsal bünyede kendini gösterebilmesi Türk edebiyatına ve Türk müziğine

has bir durumdur. Müziko-edebiyat medyalararasılığı tipolojisi altında en kolay fark edilebilen kategorinin dış-yapısal medyalararasılık olduğunu ve her iki sanatın da kendini çok türlü bir biçimde gösterdiğini önceki bölümlerde belirtmiştim (Wolf: 2015, 792). Türk edebiyatı ve müziğe aktarılış biçimleri bu kategori altında incelenmeye oldukça müsaittir. Şiirin değiştirilmeden yorumsuz bir biçimde yeni bir müzikal anlatı geliştirmeden aktarılması sayesinde ve iki farklı sanatı birbirinden ayrı bir şekilde görebilmemizden ötürü bu kategorinin özellikle 20. Yüzyılda Anadolu pop ve Anadolu rock kategorileri altında edebiyatın ve bilhassa şiirin müzikleştirilmesinde dış-yapısal medyalararasılığın oldukça sık karşılaşılan bir durum olduğu açıktır. Yukarıdaki örneklerin arasında diğerlerinden bir noktada ayrılmasına rağmen benzer incelemeye tabii tutulabilecek olan Yeni Türkü'nün Can Yücel'in *Yapraktı* ve *Değişik* şiirlerini tek bir şarkıda bestelemesi sırasında şiirlerde değişiklik yapmaması gösterilebilir:

DEĞİŞİK

Başka türlü bir şey benim istediğim,
Ne ağaca benzer ne de buluta benzer;
Burası gibi değil gideceğim memleket,

Denizi ayrı deniz, havası ayrı hava;
Nerde gördüklerim, nerede o beklediğim kız
Rengi başka, tadı başka. (Yücel: 2015, 19)

YAPRAKTI

Bir başka yolculuk dalından düşmek yere,
Yaşadığından uzun;
Bir tatlı yolculuk dalından inmek yere.

Ağacın yüksekliğince,
Dalın yüksekliğince rüzgârda;
Ve bir yeni ömür
Vardığın çimen yeşilliğince. (Yücel: 2015, 30)

Yeni Türkü tarafından iki farklı Can Yücel şiiri tek şarkı içerisinde birleştirilip *Başka Türü Bir Şey* adlı şarkıyı oluştursa da burada fark edilebilen durum şiirlerin bütünlüğünü kaybetmeden, kendi anlamsal düzlemlerinde herhangi bir yorumsal değişikliğe gidilmeden müziğe aktarılmasıdır. Bu gibi çalışmaların, Scher'e göre, yorumsuz şarkılar olduğunu göz önünde bulundurarak sadece dış-yapısal medyalararasılık kategorilerine değil iç-yapısal medyalararasılıklarına da bakılabilir. Bu yaklaşımla birlikte karşımıza çıkan kategorilerin yalnızca *kısmi yeniden üretim* olduğunu söyleyebilmemiz mümkün, bunun sebebi şiirin bütününe kullanarak Can Yücel'i dinleyicinin aklına getirerek bir anımsatma yaratmasından kaynaklanıyor (Wolf: 1999). Bunun dışında yeni bir müzikal anlam oluşturma, anlatıyı farklılaştırma veya yorumlama işlemleri gerçekleşmediği için diğer tipolojilerden veya yaklaşımlardan burada söz edemiyoruz.

Bu ve benzeri türde kurulan edebiyat-müzik ilişkisi yüzünden yeni müzikal ve edebi anlamlar üretememek Türk edebiyatının ve müziğinin problemi olarak karşımıza çıkıyor. Batı'daki dikey gelişmelere kıyasla Türk edebiyatındaki yatay gelişme örnek sayısının çoğalmasına izin verse de yeni yaklaşımlara, yeni bakış açılara veya yeni anlamsal zenginliklere kapılarını kapatmış oluyor. Burada şiirin anlamsal zenginliğinde veya kendini ifade ediş biçiminde herhangi bir sorunsalla karşılaşılması aktarımdaki ana problemin müzik ile edebiyat arasındaki ilişkide yattığını gösteriyor.

SONUÇ

Edebiyat-müzik ilişkisinin açıklanmasında son yıllarda sıklıkla kullanılan medyalararasılık teorilerinin ve yaklaşımlarının özellikle Batı merkezli kanonik edebiyat eserlerine ve klasik Batı müziklerine odaklanarak üretildiğini ve bu alanları açıklar nitelikte oldukları bu çalışma ile açıklık kazanmıştır. Özellikle medyalararasılığın çalışma alanı dışında kalan Batı kaynaklı, bu çalışmada kullanılan Paul Gallico'nun *The Snow Goose*'si gibi, eserlerde üretilen teorilerin anlam üretme konusunda sıkıntılar yaşadığını görebiliyoruz. Bunun örneklerini arttırabilmek mümkün fakat çalışmanın içeriğini fazla genişleteceği için örnek yelpazesini genişletmekten uzak durdum. Kanondan uzak diğer metinlerde de (örneğin, Dalton Trumbo'nun *Johnny Got His Gun*'ı, Isaac Asimov'un *I Robot*'u, Philip K. Dick'in *The Game-Prayers of Titan*'ı) benzer sorunların ortaya çıkabileceği için genel bir çözüm yolu üretmek adına yeni yaklaşımlar ürettim. Bu yaklaşımların test edilebilirliği ve genellenebilirliği yüksek olduğu için kanon dışındaki müzikleştirilmiş edebiyat metinlerinde de uygulanabilir olması önceki çalışmaların göz ardı ettiği çoğu durumu açıklamaya çalışmıştır.

Diğer bir taraftan yine bu çalışmaların merkezinde Batı kaynaklı edebiyatın ve müziğinin bulunması alanın çalışma kapsamını oldukça kısıtlar nitelikteydi. Bu nedenle Türk edebiyatı ve müziği bu alanı genişletecek yeterli sayıda örnek çalışma sunuyordu. Türk edebiyatında müzikleşmiş eserleri bu teorilerle ve yaklaşımlarla açıklamaya çalışarak başka bir problemin daha ortaya çıkması bu çalışma için beklenen bir durumdu. Türk edebiyatında sıklıkla şiirlerin bestelenmesi ve müziğe aktarılması yorumdan oldukça

uzak ve problematik bir yapıdaydı. Bu sorunun aşılabilmesi için öncesinde sunduğum Batı'dan örneğin aydınlatıcı olacağını düşünüyorum, özellikle *yazınüstülük* yaklaşımının hem bir yöntem hem de bir araç olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. *Yazınüstülük* kavramının sunmuş olduğu hangi kelimelerin anlam, duygu ve düşünce yaydığı tespit edilmesi, belirlenen bu kelimeler üzerinden müzikal bir anlatı yaratılabileceği, metinde nasıl oynamalar yapılabileceği ve aktarımda derinliğin oluşturulması gibi çözüm önerileri Türk edebiyatı metinlerinin daha iyi anlaşılması ve başka medyalar aracılığıyla sunulmasını sağlayabilir. Yine bu yaklaşımın altında sunulan *ilhamlandırma* olgusu ile edebiyatın içerisinde okuru en çok etkileyebilecek kelimelerin tespiti, duygu yükü ağır ve *Stoff* olgusunu içeren kelimelerin belirlenmesi ile Türk edebiyatından müziğe aktarımların anlamlandırılması ve yorumlanması sağlanabilmektedir. Bu sayede Türk edebiyatında özellikle şiirlerin egemen olduğu müziğe aktarımların daha zengin ve daha geniş bir çapla başka medyalara sunulabilir hale gelmesinin önü açılabilir. Yukarıda sunduğum bu yeni yaklaşımlarla beraber Türk romanı da müziği bir araç olarak kullanan bir anlatı olmaktan çıkarak müziğe aktarılabilecek bir şekle sokulup, kendine müzikal anlatıda yer bulabilir. Böylelikle Türk düz yazısında mit üretme olgusunun sadece karakterler (şarkılarda sık sık gönderme yapılan Leyla ile Mecnun, Aslı ile Kerem, Ferhat ile Şirin vb. gibi) üzerinden değil eserler bazında da gerçekleştirildiğini görebiliriz.

Türk şiirinin anlam üretme açısından herhangi bir zayıflığı veya noksanlığı bulunmadığı için müziğe aktarımı sırasında da yorumlanabilirliği yüksektir. Fakat Türk edebiyatında müzikleştirme geleneğinin tam anlamıyla yatay bir düzlemde sadece örnek çoğaltıcı bir biçimde gelişmesinden kaynaklı herhangi bir gelişmenin yaşanmadığı ve tek düze aktarımların devam ettiği de gözlemlenmektedir. Türk edebiyatının

müzikleştirilmesine örnek olarak sunulan metinlerden özellikle Nazım Hikmet'in *Mavi Liman*, *Ceviz Ağacı*, *Karlı Kayın Ormanında* ve *Seni Düşünmek Güzel Şey* eserlerinin müzikleştirilmesi buna örnek olabilir. Yapılan uyarlama çalışmalarının Hikmet'in şiirlerini değişiklik yapmadan kullanması ve şiirin ürettiği anlamı pekiştirir ve taklit eder nitelikte olması, Türk edebiyatında müzikleştirmenin benzer şekilde icra edildiğine örnektir diyebiliriz. Buna ek olarak Murathan Mungan'ın *Olmasa Mektubun* ve *Fırtına* şiirleri de benzer biçimde şiirin biçimini ve bütünlüğünü koruyarak müziğe aktarılan eserler arasında sayılabilir. Bu gibi örnekler çoğaltılabileceği gibi bunlara kıyasla daha farklı medyalararasılık ilişkilerini barındıran uyarlamalar da mevcuttur. Örneğin Sabahattin Ali'nin *Ses* hikayesinin içerisinde geçen bir türkünün yorumlanarak ve dizelerdeki anlamların arasından yenilerini üreterek müzikleştirmesini gerçekleştiren Livaneli uyarlaması oldukça yenilikçi bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir örnek olarak Can Yücel'in iki farklı şiirinin birleşmesi ile oluşan Yeni Türkü'nün *Başka Türklü Bir Şey* gösterilebilir. İki farklı edebi eserin iç içe geçirilmek suretiyle şarkının oluşturulması, başlıklarının tamamen değiştirilmesi fakat kullanılan şiirlerin bütünselliğinin bozulmaması dikkat çeken önemli unsurlardır. Bu uyarlama çalışmaları bütünün sadece küçük bir dilimini oluşturduğu için Türk edebiyatında müzikleştirme olgusunun yatay düzlemde bir genişlemeye sahip olduğunu göstermektedir.

Medyalararasılık çalışmaları ile edebiyatın müziğe aktarımı olgusunun daha net anlaşılabilmesi için daha sık ve daha kapsamlı bir biçimde çalışılması gerekiyor. Edebiyatın müzikleştirilmesinde sadece Batı'dan örneklerin değil Dünya'dan örneklerin sunularak anlamlandırılması gerekiyor. Medyalararasılık çalışmalarına Türk edebiyatını ve müziğini dahil etmemin temel amacı tam olarak buydu. Umarım bu alanda ve

edebiyatta, daha geniş açıdan bakılan çalışmalara yol gösteren ve yardımcı olan bir çalışmayı ortaya koymuşumdur.



SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Ali, S. (2016). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ali, S. (2019). *Ses*. İstanbul: Can Yayınları.

Behramoğlu, A. (2006). *Bir Gün Mutlaka*. Epsilon Yayınevi.

Bernhart, W. (2008). From Novel to Song via Myth: Wuthering Heights as a Case of Popular Intermedial Adaptation. *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field*, 13-27.

Bernhart, W. (2008). What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies. *Literatures in English: Priorities of Research*, 41-46.

Bernhart, W., Scher, S. P., & Wolf, W. (1999). *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam/Atalanta: Rodopi.

Bronte, E. (1995). *Wuthering Heights*. Penguin.

Brown, C. S. (1970). The Relations between Music and Literature As a Field of Study. *Comperative Literature*, 97-107.

Brown, C. S. (1987). Literary Types in Music. In C. S. Brown, *Music and Literature, A Comparison of the Arts* (pp. 219-228). University of Gerogia.

Brown, C. S. (1987). The Musical Development of Symbols: Whitman. In C. S. Brown, *Music and Literature, A Comparison of the Arts* (pp. 178-194). University of Georgia Press.

Brown, C. S. (2008). *Music and Literature - A Comparison of the Arts*. Thompson Press.

Camel. *The Snow Goose*. 1975, Decca Records.

- Clüver, C. (2002). Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music. *Cultural Functions of Intermedial Explorations*, 163-178.
- Cone, E. T. (1992). Poet's Love or Composer's Love? In S. P. Scher, *Music and Text: Critical Inquiries* (pp. 177-192). Cambridge University Press.
- Cooper, W. (2011). Words and Music: Three Stories. *The Poetics of American Song Lyrics*, 134-142.
- Eyüboğlu, B.R. (2017). *Seni Düşünürken Bir Çakıştaşı Isınır İçimde*. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Gallico, P. (1988). *The Best of Paul Gallico: The Snow Goose and Other Stories*. London: Penguin Books.
- Gallico, P. (1990). *The Snow Goose*. London: Penguin Books.
- Gürpınar, H. R. (2019). *Şık*. Turkuvaz Kitap.
- Hikmet, N. (2007). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Joyce, J. (2012). *Ulysses*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık, O. V. (2019). *Sakin Şaşıрма*. Yapı Kredi Yayınları.
- Karaca, C. (1987). Ceviz Ağacı. *Merhaba Gençler*. Emre Grafson Müzik, İstanbul.
- Karaca, C. (1987). Çok Yorgunum. *Merhaba Gençler*. Emre Grafson Müzik, İstanbul.
- Kayser, W. (1963). *Das sprachliche Kunstwerk*. Munich: Francke.
- Köprülü, M. F. (2006). *Dîvân Edebiyatı Antolojisi*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kurtuldu E.B. & Ergen M.S. (2011). Geleneksel Türk Musikisi Ses İcracılarından Hafız Sami'nin Hayatı ve Gazel İcracılığı Üzerine Bir Çalışma. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 573-607.
- Kramer, L. (1989). Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism. *19th-Century Music*, 159-167.

- Livaneli, Z. (1979). *Atlının Türküsü*. Gatefold, İstanbul.
- Luhmann, N. (1995). *Social Systems*. Stanford University Press, Stanford.
- Mungan, M. (2021). *Yaz Geçer*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Hardwood Academic Publishers.
- Özen E. & Baysal O. (2017). Mevlevi Ayinlerinde “Söz-Boyama” İzleri. 52-70
- Parmaksız, M.N. (2015). Eserleri Bestelenen XVII. Yüzyıl Türk Divan Şairleri. *idil*, 4 (15), 181-228.
- Parmaksız, M.N. Eserleri Bestelenen Divan Şairleri (XVII. ve XVIII. Yüzyıllar). Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi. 2010.
- Parla, J. (2002). Babalar. içinde J. Parla, *Babalar ve Oğullar/Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları.
- Paulson, R. W. (1988). *The Noise of Culturur: Literary Texts in a World of Information*. Cornell University Press.
- Prieto, E. (2002). Methapor and Methodology in Word and Music Studies. *Word and Music Studies*, 49-67.
- Redling, E. (2015). The Musicalization of Poetry. In G. Rippl, *Handbook of Intermediality* (pp. 847-875). Berlin: De Gruyter.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Penguin Books.
- Scher, S. P. (1970). Notes Toward a Theory of Verbal Music. *Comperative Literature*, 22(2), 147-156.
- Scher, S. P. (1981). Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology. *Literature and the Other Arts: Proceedings of the IXth Congress of the International Comperative Literature Association*, 215-221.

- Scher, S. P. (1992). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge University Press.
- Schweighauser, P. (2010). Information Theory. *Routledge Companion to Literature and Science*, 145-156.
- Schweighauser, P. (2015). Literary Acoustics. In G. Rippl, *Handbook of Intermediality* (pp. 816-846). Berlin: De Gruyter.
- Tekelioğlu, O. (1996). The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music. *Middle Eastern Studies*, 194-215.
- Tekelioğlu, O. (2001). Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s. *Turkish Studies*, 93-108.
- Tura, Y. (2000). *Geçmişten Günümüze Türk Müziği, Dersaadette Akşam*. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul (2000).
- Türkü, Y. (1986). *Günebakan*. Göksoy Plakçılık, İstanbul.
- Wilpert, G. v. (1961/1955). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.
- Wolf, W. (2010). Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music – Theoretical Reflections and a Case Study (Mozart, ‘Ein musikalischer Spaß’). *Self-Reference in Literature and Music*, 1-32.
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*. Leiden: Brill.
- Wolf, W. (2005). Intermediality. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 252-256.
- Wolf, W. (2007). Metafiction and Metamusic: Exploring the Limits of Metareference. *Self-Reference in the Media*, 303-324.

Wolf, W. (2014). Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies. In W. Wolf, *Studies in Intermediality* (pp. 238-259). Leiden: Brill.

Wolf, W. (2015). Literature and Music: Theory. In G. Rippl, *Handbook of Intermediality* (pp. 788-815). Berlin: De Gruyter.

Wolf, W. (2015). Literature and Music: Theory. In *Handbook of Intermediality* (pp. 788-815). De Gruyter.

Wolf, W. (2015). What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies. In W. Wolf, *Essays on Literature and Music* (pp. 405-412). Leiden: Brill.

Yücel, C. (2015). *Yazma*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.