

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FELISBERTO HERNÁNDEZ VE ALEJO
CARPENTIER'İN ÖYKÜLERİNDE MÜZİĞİN
YANKILARI

SELEN KİPMEN

2501180460

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. LEMAN GÜRLEK

İSTANBUL – 2021

ÖZ

FELISBERTO HERNÁNDEZ VE ALEJO CARPENTIER’İN ÖYKÜLERİNDE MÜZİĞİN YANKILARI SELEN KİPMEN

Edebiyat ve müzik iki farklı sanat dalı olmakla birlikte, etkileşim içindedirler. Bu etkileşim, iki sanat dalı arasındaki sınırların ortadan kalkmasını sağlar; böylelikle edebiyat ile müzik ortak bir paydada buluşurlar. “Medyalararasılık” kavramı akla gelebilecek her türlü sanat dalı ve medya arasındaki ilişkiyi, etkileşimi tanımlar. Bu kavramda sanatlar da birer medya olarak değerlendirilir. Tezde yöntem olarak Irina O. Rajewsky’nin medyalararasılık anlayışından ve Steven Paul Scher’in edebiyat ve müzik ilişkileri sınıflandırmasından faydalanılır; edebiyat ve müzik arasındaki medyalararasılık ilişkisi Uruguaylı yazar Felisberto Hernández’in “La casa de Irene”, “Mi primer concierto” ve “El cocodrilo” öyküleri ve Kübalı yazar Alejo Carpentier’in “Oficio de tinieblas” ile “Viaje a la semilla” öyküleri üzerinden incelenir. Edebiyatın yanı sıra müzikle de ilgilenen Hernández ve Carpentier’in öykülerinde edebiyat ile müzik iç içedir. Eserlerinde müziği yapısal olarak kullanırlar veya müziğe eserlerin içeriklerinde yer verirler: temas kuran medya, edebiyat; temas kurulan medyaysa müzik olur. Edebiyat ve müzik, kurulan medyalararasılık ilişkisiyle birlikte Hernández ve Carpentier’in kaleminde iç içe geçerek bütünleşik/bütünsel bir sanat yapıtı ortaya çıkarır ve iki yazarın edebiyat ile müziği birleştirici bu yönü Alman besteci Richard Wagner’in **Gesamtkunstwerk** kavramıyla örtüşür. Öykü çözümlemeleriyle edebiyatın nasıl müzikleştirildiğinin gösterilmesi hedeflenir.

Anahtar Kelimeler: medyalararasılık, Gesamtkunstwerk, müzik, edebiyat, Felisberto Hernández, Alejo Carpentier

ABSTRACT

THE ECHOES OF MUSIC IN THE STORIES OF FELISBERTO HERNÁNDEZ AND ALEJO CARPENTIER SELEN KÍPMEN

Literature and music are two different branches of art but they interact. Thanks to this interaction, the boundaries between these two arts disappear; thus, literature and music meet on a common ground. The concept of “intermediality” defines the relation and interaction between every imaginable branch of art and media. In this concept, the arts are also considered as media. Irina O. Rajewsky’s literary conception of intermediality and Steven Paul Scher’s typology of musico-literary relations have formed the basis of the method used in the thesis. The intermediality relation between literature and music is examined through the stories “La casa de Irene” , “Mi primer concierto” and “El cocodrilo” by the Uruguayan writer Felisberto Hernández and the stories “Oficio de tinieblas”, “Viaje a la semilla” by the Cuban writer Alejo Carpentier. Literature and music are intertwined in the stories of Hernández and Carpentier, who are interested in music as well as literature. They use music structurally in their works or include it in content; the literature is the media that makes contact and the music is the contacted media. In this way, literature and music create a total work of art / synthesis of arts in the stories of Hernández and Carpentier. This aspect of the two authors that unites literature and music correspond to German composer Richard Wagner’s **Gesamtkunstwerk** concept. With the analyzed stories, it is aimed to show how to musicalize literature.

Keywords: intermediality, Gesamtkunstwerk, music, literature, Felisberto Hernández, Alejo Carpentier

ÖNSÖZ

“Medya” kavramının anlamı zamanla genişleyerek daha kapsamlı bir hale gelmiş, sanatlar da birer medya olarak değerlendirilmiştir. Sanatlar ve medyalar arasındaki etkileşim, sınırları belirsizleştirerek yeni bir araştırma alanı ortaya çıkarmıştır.

Hem edebiyat hem de müzikle ilgilenen Güney Amerikalı yazarlar Felisberto Hernández ve Alejo Carpentier’in seçilen öykülerinin, farklı medyalar ve sanatlar arasındaki ilişkiyi tanımlayan “medyalararasılık” kavramından yola çıkılarak incelendiği çalışmamızın, ülkemizde gelişmekte olan medyalararasılık araştırmalarına, özellikle de edebiyat ile müzik ilişkisini inceleyen araştırmalara küçük bir katkı sunması amaçlanmıştır.

Müzik, küçük yaşlardan beri piyano çaldığım için hep ilgi alanımda oldu. Müziği ve edebiyatı, sevdiğim bu iki sanat dalını ortak paydada buluşturabilmek ise Yüksek Lisans eğitimine başladığımdan beri hayalimdi. Bu hayalimin gerçekleşmesini sağlayarak beni yönlendiren, bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan, ilgi ve desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Leman Gürlek’e çok teşekkür ederim. Onun sabrı ve anlayışı sayesinde, Covid-19 salgınının sürdüğü zorlu günlerde, çalışmamı derin bir umutsuzluğa kapılmadan tamamlayabildim.

Bilgi birikimime önemli katkılar sağlayan kıymetli İspanyol Dili ve Edebiyatı hocalarıma; hayatım boyunca beni destekleyerek bugünlere gelmemi sağlayan, bana emek veren ve beni her daim motive eden başta çok sevgili anneannem olmak üzere canım annem ve babama; hem lisans hem de yüksek lisans eğitimim boyunca yanımda olan ve tez dönemine de aynı anda başladığım, desteklerini benden esirgemeyen sevgili arkadaşlarım Zinnur Yavuz ve Cihan Özdemir’e tüm kalbimle teşekkür ederim.

Selen KİPMEN

İstanbul, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEDYALARARASILIK 3

1.1. Medyadan Medyalararasılığa.....	3
1.2. Sanatlararasılık.....	4
1.3. Medyalararasılığın Öncülü Olarak Metinlerarasılık	5
1.4. Melezlik	7
1.5. Medyalararasılığın Zamanla Değişen Kullanım Biçimleri	7
1.5.1. Irina O. Rajewsky'nin Medyalararasılık Anlayışı	9

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT-MÜZİK İLİŞKİSİ 12

2.1. Edebiyat ve Müzik İlişisini İnceleyen Kuramsal Çalışmaların Kısa Tarihçesi....	12
2.2. Steven Paul Scher'in Edebiyat ve Müzik İlişkileri Sınıflandırması.....	14
2.3. Edebiyatta Karşılaşılan Müzikal Yapılar	15
2.3.1. Tema ve Çeşitlemeler.....	16
2.3.2. Tekrar ve Laytmotif	17
2.3.3. Çokseslilik (Polifoni)	18
2.3.4. Füg	19

2.3.5.	Sonat	20
2.3.6.	Senfoni	21
2.4.	Richard Wagner’in “Gesamtkunstwerk” Kavramı.....	22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FELISBERTO HERNÁNDEZ: YAZAR-MÜZİK İLİŞKİSİ 24

3.1.	Felisberto Hernández’in Biçemi ve Müziğin Öykülerine Etkisi.....	28
3.2.	Öykü Çözümlemeleri	30
3.2.1.	“La casa de Irene”	31
3.2.2.	“Mi primer concierto”	34
3.2.3.	“El cocodrilo”	39

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ALEJO CARPENTIER: YAZAR-MÜZİK İLİŞKİSİ..... 46

4.1.	Alejo Carpentier’in Biçemi ve Müziğin Eserlerine Etkisi	50
4.2.	Öykü Çözümlemeleri	57
4.2.1.	“Oficio de tinieblas”	57
4.2.2.	“Viaje a la semilla”	63
4.3.	Felisberto Hernández ve Alejo Carpentier: Edebiyat-Müzik İlişkisi	71
SONUÇ.....		74
KAYNAKÇA		82

GİRİŞ

“Medyalararasılık”, en genel tanımıyla, geleneksel olarak farklı kabul edilen en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyasının bir sanatsal üründe fark edilebilir ve kanıtlanabilir biçimde yer almasıdır. Çalışmamızın teorik kısmında sıklıkla başvuracağımız **Medyalararasılık, Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım** (2009) kitabının yazarı Ersel Kayaoğlu, orijinali Almanca **Intermedialität** olan bu terimi Türkçe’ye “medyalararasılık” olarak kazandırır. Medyalararasılığın başka herhangi bir kavrama ihtiyaç duymadan akla gelebilecek her türlü sanat dalı ve medya arasındaki ilişkiyi, etkileşimi tanımladığı söylenebilir.

Çalışmamızın öncelikli amacı iki farklı sanat dalı olan fakat sürekli bir etkileşim içinde olan edebiyat ve müzik arasındaki medyalararasılık ilişkisini Uruguaylı yazar Felisberto Hernández ve Kübalı yazar Alejo Carpentier’in çözümleyeceğimiz öyküleri üzerinden anlatmaktır.

Birinci bölümde “medya” sözcüğünün kökeni, sözcüğün zamanla değişen anlamları, anlam bakımından yetersiz kalarak medyalararasılığa evrilen “sanatlararasılık” kavramı, en az iki metin arasında oluşan biçim veya anlam ilişkisini tanımlayan “metinlerarasılık” terimi ve “melezlik” olgusu açıklandıktan sonra medyalararasılığın zamanla değişen kullanım biçimlerine değinilecektir. Edebiyat ve müzik ilişkisi bağlamında kullanılabilecek kavramları da barındırdığı için Irina O. Rajewsky’nin medyalararasılık anlayışına da bu bölümde yer verilecektir.

Çalışmamızın ikinci bölümü edebiyat ve müzik ilişkisi üzerine olacak; söz konusu ilişkiyi inceleyen kuramsal çalışmalar hakkında kısa bir tarihçe verildikten sonra edebiyat ve müziğin hangi durumlarda kendi sınırlarını aşarak birbiriyle kesiştiğini somut olarak göstermek amacıyla edebiyat ve müzik ilişkisini üç gruba ayıran Steven Paul Scher’in sınıflandırması açıklanacaktır. Bu sınıflandırmadaki “edebiyatta müzik” grubu çalışmamızla yakından ilgili olduğu için edebiyat medyasının müzik medyasından ödünç alarak kullandığı belli başlı müzikal kalıplar

alt başlık olarak verilecektir. İkinci bölümde değinilecek diğer bir konu ise Alman besteci Richard Wagner'in **Gesamtkunstwerk** (bütünleşik/bütünsel sanat yapısı) kavramı olacaktır.

Üçüncü bölümde hem yazar hem de piyanist olan Felisberto Hernández'in yaşamı ve müziğin yaşamındaki yeri hakkında genel bir çerçeve sunulacak, sırasıyla "La casa de Irene", "Mi primer concierto" ve "El cocodrilo" öyküleri edebiyat ile müzik arasındaki medyalararasılık ilişkisini görmek amacıyla çözümlenecektir. Yazarın hayatı ve öykülerdeki anlatı başkışısının hayatı arasında paralelliklerin görülebileceği bu üç öykü çözümlemesiyle edebiyat medyasının müzik medyasına yaptığı tekli göndermelerin saptanması ve müziğin edebiyatı ne şekilde etkilediğinin örneklendirilmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmamızın dördüncü ve son bölümünde ise yazar, mimar ve müzikolog olan Alejo Carpentier'in yaşamından, müzik tutkusundan ve bu tutkunun yazarın edebi biçimine nasıl yansıdığından bahsedilerek "Oficio de tinieblas" ve "Viaje a la semilla" öyküleri yine edebiyat ve müzik arasındaki medyalararasılık ilişkisi doğrultusunda çözümlenecektir. Carpentier'in müzikal yapıları kullanarak kaleme aldığı romanları hakkında da bilgi verilecektir fakat çözümlemelerde özellikle öykü türü üzerinde durulacaktır.

Öykü çözümlemeleri doğrultusunda, Wagner'in kardeş sanatlar olarak nitelediği edebiyat ve müziğin Hernández ve Carpentier'in öykülerinde bir araya gelerek nasıl bir medyalararasılık ilişkisi oluşturduğu ve edebiyatın nasıl müzikleştirildiği görülecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEDYALARARASILIK

Edebiyat ve müzik çok farklı iki sanat dalı gibi görünseler de etkileşim içindedirler: Şarkılar önce şiir olarak yazılır, sonra bestelenirler; müziğin önemli bir unsuru olan ritim, şiir için de aynı önemi taşır; opera ve müzikallerin metinleri bir düz yazı türü olan tiyatrodur ve müzik, eserler sahnede sergilendikleri andan itibaren devreye girer. Harfler notalara, notalar da harflere dönüşebilir. Edebiyat ve müzik arasındaki bu ilişkiden bahsetmeden önce “medya” sözcüğünün ve “medyalararasılık” kavramının üzerinde durmakta fayda vardır.

1.1. Medyadan Medyalararasılığa

“Medya” sözcüğünün etimolojik kökenine bakıldığında Latince’deki “medius” sıfatının isimleştirilmiş hali olan “medium” kelimesine dayandığı ve “ortada duran”, “orta”, “arada bulunan” gibi anlamlara geldiği görülür. Doğa bilimleri bağlamında fiziksel ve kimyasal olayların taşıyıcısı anlamında Batı dillerine Latince’den aktararak 17. yüzyılda kullanılmaya başlanır. 18. yy’ın ikinci yarısından itibaren kitle iletişim araçlarının yavaş yavaş ortaya çıkmasıyla birlikte medya terimi, “aracılık eden öge” anlamına gelecek şekilde kullanılır (Kayaoğlu, 2009: 16).

“Medya”, en bilinen anlamıyla “kitle iletişim araçları” demektir ve ülkemizde de genel olarak radyo, televizyon, gazete, dergi gibi kitle iletişim araçlarını tanımlar. İnsanların haber almasını sağlayan, bilgilendirme, eğlendirme, boş vakti değerlendirme gibi işlevleri olan yazılı, işitsel ve görsel iletişim araçları olarak algılanan medyaya Kanadalı iletişim ve medya kuramcısı Herbert Marshall McLuhan, **Understanding Media: The Extensions of Man**¹ kitabıyla yeni bir bakış açısı kazandırır: Tüm medyaların insanın uzantısı olduğunu ileri süren McLuhan’a göre tekerlek insan ayağının, giysi tenin, kitaplar gözün, elektrik devresiyse merkezi

¹ **Medyayı Anlamak: İnsanın Uzantıları.** Kitabın Türkçe çevirisi bulunmadığı için tez metninde orijinal ismi yazılmış, dipnotta Türkçe ismi tarafımızca belirtilmiştir. Dilimizde çevirisi bulunmayan fakat çalışmamızda adı geçecek bütün kitaplar için aynısı yapılacaktır.

sinir sisteminin bir uzantısıdır. Örnekler bu şekilde çoğaltılabilir çünkü insanın uzantıları akla gelen her şeyi kapsar (1994). McLuhan bu savını bir adım öteye taşıyarak “Araç mesajdır” ifadesini kullanır. Araç, insanların algısal alışkanlıklarını da değiştirir:

“Medya, yani araç iletilen mesajdan çok insanlar üzerinde etkilidir. Araç sadece mesajın taşıyıcısı rolünü üstlenmez. O belki de mesajdan daha çok insanların düşünce yapılarını ve algılayışlarını değiştirir. Algımızı şekillendirir ve belki de algımızı başka formlara sokar. Kitap, radyo, televizyon ve sinemada verilen mesajların hepsi farklı etki oluşturur. Örneğin insanlar yazılı kültürün etkisiyle kitapta verilen mesajı daha zor unuturken, televizyonda verilen mesajı daha kolay unutabilmektedir” (Altay, 2005: 15-16).

Görüldüğü üzere “medya” sözcüğü akla ilk gelen anlamlarıyla sınırlı kalmamış, genişleyerek çok daha kapsamlı bir sözcük halini almıştır. Aynı şekilde “medya” sözcüğünün, “medyalararasılık” kavramı içindeki kullanımı da oldukça kapsamlıdır: En genel tanımıyla “medyalararasılık”, geleneksel olarak farklı kabul edilmiş en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyasının bir sanatsal üründe fark edilebilir ve kanıtlanabilir biçimde yer almasıdır. Medyalararasılık kavramında gönderici ile alıcı arasındaki herhangi türden bir iletişimi sağlayan araçların her biri birer medya olarak kabul edilir.

1.2. Sanatlararasılık

Sanatların iç içe geçtiği “sanatlararasılık” kavramı zamanla yetersiz kalarak medyalararasılığa evrilir.

Claus Clüver, “Sanatlararasılık Araştırmaları” (**Interart Studies**) alanının Sosyal Bilimler adına yapılan çalışmalarda giderek daha önemli bir yere sahip olduğunu ve bu alanda genellikle edebiyat ile diğer sanatlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin irdelendiğini belirtir. Sözcüğün sadece yardımcı bir rol oynadığı ya da hiç oynamadığı görsel ve işitsel sanatlar arasındaki medyalararasılık ilişkilerini de içermesine rağmen, sanatlararasılığın odak noktası yine metinler olmaya devam eder (Clüver, 2007: 20).

Sanatlararasılık kavramı, medyalararasılığın kapsadığı farklı medyalar arasındaki ilişkileri tek başına tanımlayabilecek bir sözcük değildir. Bir sonraki bölümde bahsedeceğimiz “metinlerarasılık” kavramı gibi sadece metinler arasındaki ilişkileri irdeleyen sanatlararasılık, zamanla medyalararasılığın kapsadığı bir alan haline gelir:

“[...] medyalararasılık sanatlar/medyalar arasındaki birliktelikler, kaynaşmalar, aktarımlar, dönüştürümler, uyarlamalar gibi ilişkileri ele alır. Bunun dışında bu alanda çalışma yürüten birçok araştırmacının da değindiği gibi medyalararasılık aynı zamanda tekil bir metnin kendi içindeki medyalararası ilişkileri de inceler. Bir romanda, bir şiirde farklı medyalara yapılan göndermelerin bulunması, onlara özgü ifade araçlarının taklit edilmesi, konulaştırılması ya da bir resim içerisinde uygulanmış olabilecek farklı medyalara özgü öğelerin araştırılması bu durumu örnekler” (Akemoğlu, 2015: 24-25).

Buradan yola çıktığımızda, medyalararasılığın başka herhangi bir kavrama ihtiyaç duymadan akla gelebilecek her türlü sanat dalı ve medya arasındaki ilişkiyi, etkileşimi tanımladığını söyleyebiliriz.

1.3. Medyalararasılığın Öncülü Olarak Metinlerarasılık

“Medyalararasılık” kavramının “metinlerarasılık” kavramından yola çıkılarak türetildiğini düşünen araştırmacılar da bulunmaktadır (Kayaoğlu, 2009: 54). Terim olarak ilk defa 1960’lı yıllarda postyapısalcı edebiyat kuramcısı Julia Kristeva tarafından ortaya atılan metinlerarasılık, en az iki metin arasında oluşan biçim veya anlam ilişkisi olarak tanımlanır. Her metnin kendisinden önce yazılan metinlerden izler taşıdığı düşüncesiyle ortaya çıkan, eski metinlerden alıntılanan bölümlerin yeni bir bütün olarak sunulduğu bir “yeniden yazma” işlemi olarak da algılanabilen metinlerarasılık, tamamıyla özgün bir metnin var olamayacağı üzerinde durur:

“La Bruy ’in söylediği gibi, “Her Şey daha önce söylenmiŐtir”, “Yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düŐünmektedirler”. Yazın hep aynı içeriğin yenilenmesinden başka bir Şey değildir. Metinlerarası da bu çerçevede “Her Şey daha önce söylenmiŐtir” sözlerinin benimsettiği düŐünceden kaynaklanır ve bu düŐünceyi sürdürür” (Aktulum, 2000: 18).

Metinlerarasılık terimi ilk olarak Kristeva tarafından ortaya atılmıŐ olsa da terimin  z  Rus edebiyat kuramcısı Mikhail Bakthin’in “diyalojizm” (söyleŐim/s yleŐimcilik) kavramına dayanır. Bir anlamda “monolog” kavramının tam tersi olan diyalojizm, iletişim ve dilin  oksesli (polifonik) bir yapıda olduğunu belirtir. Bakthin için metinlerarasılık tarihsel bir anlam taşır ve doğrudan tür olgusuna bağlanır. T r, edebiyatın belleğidir ve her eser kendine bir tür içinde yer bulurken ister istemez geçmişte o tür içinde bulunan diğer eserleri ve o türü yapılandıran toplumsal koşulları hatırlar. Yeni eser bu Şekilde ortaya çıkar (Irzık, 2001: 15-16). Kristeva ise Bakthin’in çalışmalarını Fransa’da tanıtarak onun metinler arasında daima bir diyalog bulunduğu düŐüncesini daha da ileri götürür ve bu tür olguları “metinlerarası karşılıklı bir etkileşim” olarak tanımlar:

“Bu anlamda her metin, yazınsal olsun ya da olmasın, önceki metinlere verilmiŐ bir tepkidir, onlar da yine başka metinlere gösterilmiŐ tepkilerdir. ‘Metni’ kültürel olarak kodlanmış gösterge sistemleri olarak tanımlayan bu anlayıŐa göre ‘her metin alıntılardan oluşan bir mozaik olarak ortaya çıkar, her metin başka bir metnin emilimi ve transformasyonudur’” (Kayaoğlu, 2009: 52-53).

Metinlerarasılık yalnızca metinlerle ilgili bir terim olduğu için postmodern edebiyatta farklı medyalar arasındaki etkileşimi açıklamakta, tıpkı sanatlararasılık gibi, yetersiz kalır. “Medyalararasılık” kavramı da bu yetersizliği ortadan kaldırmak için ortaya çıkararak metinlerarasılığı bir üst boyuta taşır.

Gelişimini sürdüren medyalararasılık araştırmaları, medyaları her türlü gösterge sistemini kapsayan, kendi gösterge sistemine sahip olan araçlar, yöntemler, ortamlar olarak ele alır. Sanatlar da medya olarak değerlendirilir ve medyalararasılık, tüm bu sanatlar arasındaki ilişkileri inceleyen alanı belirlemek amacıyla karşımıza çıkar. Dilimizde kavramın “medyalararasılık” olarak kullanılmasını Ersel Kayaoğlu  nerir (Kayaoğlu, 2009: 40).

1.4. Melezlik

Medyalararasılık yöntemiyle dile getirilen bir diğer kavram “melezlik” olgusudur. Kayaoğlu, sözlük anlamıyla “karma biçim, iki kökenli oluşum” anlamlarına gelen melezleşmenin tarihi arka planını ve özelliklerini ayrıntılı bir biçimde açıklayan edebiyat ve tiyatro bilimci Irmela Schneider’in da görüşlerinden yararlanarak, melezleşmenin farklı zamansal boyutlarda oluşmuş biçimlerin birleştirilmesi olarak görülebileceğini belirtir. Farklı teknik sistemler bir taşıyıcıda birleşir ve bu taşıyıcı çoklu işlevli olur (Kayaoğlu, 2009: 57-58).

“Melezlik” kavramı edebiyat açısından şu şekilde tanımlanabilir: “iki veya daha fazla türün karıştırılması, türlere dair yöntemlerin veya farklı medyaların araçlarının bir arada kullanılması sonucu ortaya çıkan yeni biçimdeki eserler” (Bulduk ve Canatak, 2019: 132). Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde inceleyeceğimiz yazarlar Felisberto Hernández ve Alejo Carpentier de iki farklı sanat dalı olan edebiyat ve müziği birleştirerek melezlik olgusuna, dolayısıyla da medyalararasılığa katkıda bulunurlar. Özellikle Carpentier’in **Guerra del tiempo** isimli öykü kitabındaki “Oficio de tinieblas”² öyküsü Wolfgang Amadeus Mozart’ın **Requiem**³ eserinin müzikal yapısıyla benzerlikler gösterir. Medyalararasılığın alt türü olarak inceleyeceğimiz edebiyat ve müzik ilişkisinin örneklerinden biri olan söz konusu öyküden çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak bahsedeceğiz.

1.5. Medyalararasılığın Zamanla Değişen Kullanım Biçimleri

Jens Schröter’e göre medyalararasılık terimi edebiyat bilimi bağlamında ilk defa 1983 yılında Avusturyalı Aage A. Hansen-Löve tarafından kullanılır (2011:2).

² **Oficio de tinieblas** veya **Tenebrae** Hristiyan inancına göre Hz. İsa’nın çektiği acıların ve ölümünün anıldığı Kutsal Hafta (**Semana Santa**-Paskalya)’nın son üç gününde söylenen dualardır. Dilimizde bu kavramı tek başına karşılayacak bir sözcük olmadığı için çalışmamız boyunca hikayenin orijinal İspanyolca ismi “Oficio de tinieblas” kullanılacaktır.

³ Dinsel bir ağıt olan **Requiem**, dilimize “ölüm duası” veya “ilahi” olarak da çevrilebilir ama biz çalışmamız boyunca eserin adını orijinal haliyle bırakmayı uygun bulduk.

Hansen-Löve bu terimi edebiyat ve diğer bütün sanatların ilişkisi olarak değil, edebiyat ile resim sanatının ilişkisine yönelik olarak ele alır:

“Hansen-Löve’ye göre bir “entegral medya”nın (tümleşik medya) içinde heterojen sanat biçimleri bir arada görülür, tek medyalı iletişimde olduğundan çok farklı metinlerarasılık koşulları oluşur ve farklı medyasal tür birleşimleri ortaya çıkar. “Belli bir tür içindeki” göndermeleri ifade eden metinlerarasılık terimi bu nedenle burada yetersiz kalır. Bu bağlamda Hansen-Löve, güzel sanatlar (“sanatsal medyalar”) ile edebiyat, ama özellikle de resim ile metin arasındaki ilişkilerin araştırılması için medyalararasılık teriminin kullanılmasını önerir [...]” (Kayaoğlu, 2009: 61).

Hansen-Löve’den sonra gelen araştırmacılar, medyalararasılık ilişkilerinin çok çeşitli biçimlerde gerçekleşebileceği üzerinde durarak söz konusu terimi akla gelebilecek tüm medyaları, sanat dallarını kapsayacak şekilde kullanırlar.

Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde bahsedeceğimiz medyalararasılığın alt türü olan edebiyat ve müzik ilişkisi hakkında araştırmaları da bulunan Werner Wolf’a göre medyalararasılık, bir metne kanıtlanabilir biçimde başka bir metnin veya birden fazla metnin dahil edilmesini ifade eden metinlerarasılığa paralel olarak, farklı olduğu kabul görmüş en az iki ifade ya da iletişim medyasının bir eserde kanıtlanabilen kullanımı veya birbirinin içine geçmesi şeklinde tanımlanabilir. Wolf bu tanımlı edebi bir esere filmin ya da müziğin dahil edilmesi, bir romanda yer yer resimlerin ve çizimlerin yer alması, müzikal ve operalarda müziğin etkin bir şekilde kullanılması, bir romanın filme uyarlanması gibi çeşitli örneklerle zenginleştirir ve medyalararasılığın çok geniş bir işlev yelpazesine sahip olduğunu belirtir (Kayaoğlu, 2009: 63-65).

Stephanie A. Glaser ise medyalararasılığın kullanım amaçlarından birinin “saf” olarak nitelendirilebilecek geleneksel edebiyat, müzik, görsel sanat kategorilerinin ve bunların alt türlerinde sınıflandırılmayacak yaratıcı işleri tanımlamak olduğu üzerinde durur. Medyalararasılık, farklı medyaları çeşitli yöntemlerle estetik bir şekilde birleştiren bir kavram olmakla birlikte, bu medyalar arasındaki ilişkilerin çözümlenmesi adına ihtiyaç duyulan kuramsal ve yöntemsel çıkış noktalarını ortaya koyar (Glaser, 2009: 12).

1.5.1. Irina O. Rajewsky'nin Medyalararasılık Anlayışı

Çalışmamızın ikinci bölümünde detaylı bir şekilde üzerinde duracağımız edebiyat ve müzik ilişkisi bağlamında kullanılabilecek kavramları da barındırdığı için, Rajewsky'nin medyalararasılık sistematüğini ayrı bir başlık altında incelemeyi uygun bulduk.

Medyalararasılığı bir **şemsiye terim** olarak değerlendiren Rajewsky'e göre müzik, edebiyat, heykel, resim gibi gösterge sistemlerinin tümü birer medyadır ve geleneksel olarak sanatlararasılık tarafından incelenen bütün ilişkiler, medyalararasılık kapsamında değerlendirilebilir (Rajewsky, 2005: 44). Rajewsky medyalararasılık kavramını **medya değişimi**, **medya kombinasyonu** ve **medyalararasılık ilişkileri** olmak üzere üç kategoride inceler.⁴

Medya değişimi üretim odaklıdır, bir sistemden başka bir sisteme, bir medyadan başka bir medyaya geçiş söz konusudur. Örnek olarak bir romanın filme uyarlanması gösterilebilir; asıl kullanılan kaynak metindir ama bu metin, filme dönüştürülerek ortaya yeni bir medya ürünü çıkarılır:

“[...] bir romanın filme uyarlanmasında film, ön metin olan romanla anlamsal paralellikler gösterir, fakat film mutlaka romandan yola çıkarak kendini şekillendirmez. Kendine özgü semiyotik sisteme sahip olan yazınsal metin yine kendine özgü başka bir semiyotik sisteme sahip filme aktarılınca sonuçta ortada, görünürde olan yazınsal yapıt değil, film olur” (Kayaoğlu, 2009: 70).

Örneğin bazı edebi eserler, yedinci sanat olarak nitelendirilen sinemaya uyarlandıklarında ikinci planda kalabilirler. Eseri okumuş ama beğenmemiş biri aynı eserden uyarlanmış filmi izlediğinde çok beğenebilir. Film, edebi eserden bağımsız olarak değerlendirilir.

Medya kombinasyonu ise geleneksel olarak farklı kabul edilmiş en az iki medyanın birleşimiyle oluşur. Bir araya gelen medyaların nitelikleri ayırt edilebilir durumdadır. Bu kategoriye örnek olarak opera, film, tiyatro, çizgi roman

⁴ Orijinalleri Almanca olan kavramlar Ersel Kayaoğlu tarafından Türkçeleştirilmiş olup çalışmamız boyunca bu çeviriler kullanılacaktır.

gösterilebilir. Dans tiyatrosu düşünüldüğünde rutin bale hareketlerinin dışına çıkıldığı ve anlatılmak istenenin daha özgür bir yaklaşımla, tiyatroya özgü yapıların da devreye girerek anlatıldığı görülür. Özellikle jest ve mimikler yoğun bir şekilde kullanılır. Bir araya gelen dans ve tiyatro medyaları birbirinden bağımsız olarak fark edilebilir durumdadır fakat ikisinin birleştirilmesiyle yeni bir gösteri biçimi ortaya çıkar (Rajewsky, 2010: 56).

Medyalararasılığın üçüncü kategorisi olan medyalararasılık ilişkilerindeyse “bir medyanın başka bir medyaya ya da onun belli bir ürününe göndermede bulunması, ondan esinlenmesi, onu örnek alarak kendini yeniden şekillendirmesi” (Kayaoğlu, 2009: 72) söz konusudur. Medya kombinasyonundan farklı olarak, bir medya ürünü kendi medyasına özgü araçları kullanarak farklı olan medyanın yapı veya unsurlarına öykünür, onları taklit eder: Edebi bir metinde sinematografik unsurlara (yakınlaştırma, zamanda geriye dönüş veya ileriye gidişler, karartma vb.) yer verilmesinde, edebiyatın müzikleştirilmesinde⁵, ünlü bir ressamın ait bir tablonun bir filmde canlandırılmasında medyalararasılık ilişkileri belirgin bir biçimde görülür.

Medyalararasılık ilişkilerinde temas kuran/gönderme yapan medya somut olarak ortadadır: Sinematografik yapılar bir romanda kullanıldığı zaman edebiyat ve sinema arasında bir medyalararasılık ilişkisi oluşur fakat görünürde olan ve alıcının dikkatini çeken yalnızca romandır, sinema somut olarak mevcut değildir. Aynı şekilde müziğe özgü yapılar edebi bir eserde kullanıldığı zaman asıl dikkati çeken edebi eserdir; müziğe gönderme yapan medya edebiyattır.

Rajewsky medyalararasılık ilişkilerindeki söz konusu göndermeleri **tekli gönderme** ve **sisteme gönderme** olarak ikiye ayırır. Bir medya ürününde farklı bir

⁵ İngilizce’de **musicalization**, İspanyolca’da **musicalización** olarak adlandırılan bu sözcük, edebi bir eserin müzikal bir oyuna dönüştürülmesi anlamında değil; edebi bir eserde müzikal yapıların kullanılması veya eserin bu yapılaraya göre oluşturulması anlamında kullanılmaktadır. Dilimizde bu kavramı söz konusu anlamlarıyla tam olarak karşılayabilecek başka bir sözcük olmadığı için “müzikleştirme” uygun görülmüştür. 2015 yılında Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doç. Dr. Cemal Sakallı danışmanlığında Asuman Akemoğlu tarafından tamamlanan **Medyalararasılık Bağlamında Edebiyat Uyarlamaları ve Bir Uygulama: “Gölgesizler”** başlıklı yüksek lisans tezinde de edebiyatın müzikleştirilmesi kavramı geçmektedir. Bu nedenle çalışmamız boyunca müzikleştirme sözcüğü yukarıda bahsi geçen İngilizce ve İspanyolca’daki anlamlarının karşılığında kullanılacaktır.

medyanın somut bir ürününe gönderme yapılması tekli gönderme olarak adlandırılır. Sisteme göndermeyse, farklı olan medya ürününün tüm sistemine ya da alt sistemlerine yapılmış göndermeleri kapsar (Rajewsky, 2005: 53). Çalışmamızın konusu olan yazarlardan örnek vermek gerekirse Felisberto Hernández'in inceleyeceğimiz öykülerinde tekli göndermelere yer verdiğini söyleyebiliriz. Alejo Carpentier ise tekli göndermenin ötesinde sisteme göndermelerden de faydalanır. Çalışmamızın bir sonraki bölümünde daha detaylı bir şekilde bahsedeceğimiz müziğe özgü yapılara eserlerinde sıklıkla yer verir, müzikal yapılarla oluşturulmuş eserleri de vardır.

Rajewsky sisteme göndermeleri de **sistemin anılması** ve **sistemin güncellenmesi** olarak iki alt başlığa ayırır. Sistemin anılmasında gönderme yapılan söz konusu sistem asıl metnin oluşturulması bakımından bir önem taşımaz, asıl metinde bu sistemin sadece adı geçer. Farklı bir medyayla ilgili bir yanılsama yoktur (Kayaoğlu, 2009: 74). Örnek olarak yine Felisberto Hernández'in öykülerini gösterebiliriz. Çoğu öyküsünde müzik medyası sıkça karşımıza çıkar ama yapısal olarak bir benzerlik söz konusu değildir.

Sistemin güncellenmesindeyse ilişki kurulan sistemin öğeleri ve yapıları gerçekten kullanılır:

“[...] yazar her zaman sözlü medyaya, harflerin tek boyutlu arka arkaya gelişine bağlı kalacaktır. Böyle durumlarda ‘öteki medya’ yazınsal metinde ancak ‘ilke olarak’, yani ‘asıl olmayan’ biçimde oluşturulabilir; bu da medyalararasılığın yalnızca ‘asıl olmayan’ biçimde mümkün olduğunu, yabancı medyaya ilişkin yalnızca bir illüzyon efekti oluşturulabileceğini (betimsel metinde resmin, sinematografik metinde filmin illüzyonu vs.) gösterir” (Kayaoğlu, 2009: 74).

Tıpkı betimsel metinde resmin, sinematografik metinde filmin illüzyonu gibi edebi bir metnin de müziğe özgü yapılar kullanılarak müzikalleştirilmesi, sistemin güncellenmesi kapsamında değerlendirilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT-MÜZİK İLİŞKİSİ

Edebiyat ve müzik etkileşim içinde olan iki sanat dalıdır. Her ikisinin de kökeni çok eskilere dayanır. Ünlü düşünür Aristoteles, **Poetika** eserinde tüm sanatların dolayısıyla edebiyat ve müziğin de **mimesis** (taklit) olduğunu söyleyerek bu taklidin söz ve ezgi aracılığıyla gerçekleştiğini, sanatların sadece taklit etme yöntemleri açısından farklılaştığını savunur (2017: 19-20). Aristoteles bu düşüncesiyle taklit kavramının bütün sanatların özünde olduğunu vurgular. Taklidin yanı sıra, edebiyat ve müziğin diğer bir ortak paydası estetikdir. Edebiyat, okuyucusuna; müzik ise dinleyicisine duygu aktarımında bulunur ve onlarda güzellik duygusu uyandırır.

Her iki sanat dalında kullanılan ortak yapılar ve kalıplar vardır. Örneğin, bir şiir okunurken her dizede farklılık gösteren tonlamalar ile bir müzik yapısındaki farklı tınılar arasında karşılaştırma yapılabilir. Özellikle şiirde önemli bir yeri olan ritim kavramı, müziğin de yapıtaşlarından biridir. Yapısal özellikleri düşünüldüğünde şiir türü müziğe daha yakın bir edebiyat ürünü olarak düşünülebilir fakat düzyazı türünde de müziğe özgü kalıplar kullanılarak oluşturulmuş edebi eserler bulunur. Çalışmamızın bu bölümünde hem düzyazı türünde hem de müzikte kullanılan kalıplar, yapılar üzerinde durulacak ve edebiyat ile müziğin hangi açılardan birbirine benzediği irdelenecektir.

2.1. Edebiyat ve Müzik İlişisini İnceleyen Kuramsal Çalışmaların Kısa Tarihçesi

Karşılaştırmalı edebiyat ve edebiyat ile müzik ilişkisi hakkında çalışmaları bulunan Calvin S. Brown, **Music and Literature: A Comparison of the Arts** ⁶ (1948) kitabıyla, söz konusu alan hakkındaki çalışmaların önünü açar ve iki sanat dalı arasındaki yapısal benzerlikleri belli bir sisteme oturtmaya çalışır. Brown'ın bu

⁶ Edebiyat ve Müzik: Sanatların Karşılaştırılması

kitabından sonra edebiyat ve müzik ilişkileriyle ilgilenen araştırmacıların sayısı giderek artar.

Edebiyat ve müzik arasında gerçekleşen disiplinlerarası çalışmaları kuramsallaştırmak adına atılan en önemli adım, 1997 yılında **International Association for Word and Music Studies (WMA – Uluslararası Sözcük ve Müzik Çalışmaları Derneği)**⁷'in kurulması olur. Müzikologların ve edebiyat eleştirmenlerinin bir araya gelerek dernek bünyesinde yaptıkları çalışmalar **Word and Music Studies Series** (Sözcük ve Müzik Çalışmaları Serisi) adı altında yayımlanır ve bu çalışmaların geniş kitlelere ulaşması sağlanır.

WMA kapsamında çalışmaları bulunan Steven Paul Scher'in 1967-2004 tarihleri arasında yazdığı makaleleri **Essays on Literature and Music** ⁸ (2004) isimli kitapta toplanır. Makaleler Scher'in edebiyat ve müzik arasında karşılaştırma yaparken ne gibi yöntemler izlediği ve bu yöntemleri özellikle Alman edebiyatındaki çeşitli eserler üzerinde nasıl uyguladığı hakkındadır.

Bir diğer önemli çalışma ise Werner Wolf'un **The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality**⁹ (1999) isimli kitabıdır. Wolf kitabında genelden özele doğru giden bir anlatım yöntemiyle konuyu açıklar: Ana hatlarıyla medyalararasılık kuramını anlattıktan sonra edebiyat ve müzik ilişkilerini tanımlayarak bir sınıflandırma yapar ve müzikalleştirilmiş edebi metinleri ayırt edebilmek için birtakım yöntemlerden bahseder.

Adı geçen bu çalışmalar doğrultusunda edebiyat ve müzik ilişkisini, bu iki sanat dalının birbirinden nasıl etkilendiğini ve her ikisinde de ortak olarak kullanılabilen kalıpları ayrıntılı olarak anlatmaya çalışacağız.

⁷ Derneğin isminde **Literature** (edebiyat) yerine **Word** (sözcük) kelimesinin kullanılmasının sebebi dernek kapsamında yapılan çalışmaların sadece edebiyatla sınırlı kalmayıp dil sistemi ve müzik arasındaki ilişkileri de incelemesidir.

⁸ **Edebiyat ve Müzik Üzerine Yazılar.**

⁹ **Kurgunun Müzikalleştirilmesi: Medyalararasılık Kuramı ve Tarihi Üzerine Bir Çalışma.**

2.2. Steven Paul Scher'in Edebiyat ve Müzik İlişkileri Sınıflandırması

Steven Paul Scher, edebiyat ve müziğin hangi durumlarda kendi sınırlarını aşarak birbiriyle kesiştiğini ve bu kesişimin somut olarak nasıl gösterildiğini açıklamak için edebiyat ve müzik ilişkilerini üç gruba ayırarak sınıflandırır:

Bunların ilki **müzik ve edebiyat**¹⁰ adı altındadır. Müzik ve edebiyata örnek olarak Scher, vokal müzik (ses müziği) kavramını gösterir. Vokal müzikte edebi metin ve müzik birbirinden bağımsız olarak düşünülemez. Her ikisinin birleşimiyle ortaya çıkan sanat yapıtı operadır. XVII. yüzyılın başlarından beri opera, müziği ve edebiyatı, özellikle de şiiri birleştirerek ortaya büyük bir teatral gösteri çıkartan eşsiz bir sanatsal ifade biçimi olur. Bazı besteciler, önceden yazılmış edebi metinlerden esinlenerek opera eserleri yaratırlar. İtalyan besteci Giuseppe Verdi'nin **Macbeth** (1847) ve **Otello** (1887) operaları buna örnektir; Verdi ise Shakespeare'in trajedilerini yorumlayarak opera haline getirir (Scher, 1982: 175-176).

Sınıflandırmadaki ikinci grup **müzikte edebiyattır**. Bu grupta temelde yararlanılan müziğin içinde edebiyatla ilgili öğelerin kullanılmasıdır. Program müziği veya programlı müzik olarak adlandırılan tür, müzikte edebiyatı en iyi yansıtan örnektir. Program müziğinin tanımı şu şekildedir:

“Edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları, doğayı, duyguların safhalarını ve yoğunluğunu, masal ya da efsaneleri az çok yansıtmayı amaçlayan bestecinin, kendi açıklaması veya eser başlığıyla da belirlediği, tümüyle enstrümantal yapıda parça ya da eser. Bazen “Tasvirî müzik” (İng. Descriptive music) olarak da adlandırılan ve 19. yy.’da daha da önem kazanan tür, “Salt müzik” (Absolute music) teriminin karşıtıdır” (Aktüze, 2003: 447).

Özellikle Romantik dönem müzisyenleri çeşitli sanat dallarını harmanlama eğilimi içindedirler. Sanatta özgürlüğün ve duygusallığın ön plana çıkmasını sağlayan Romantizm akımı, bir eseri yaratırken etkisi altında kalınan duyguların ve

¹⁰ Scher'in sınıflandırmasında kullandığı kavramların hepsi İngilizce olup çevirileri tarafımızca yapılacaktır.

hayal gücünün de sınırsızlığını savunur. Bu nedenle farklı sanat dallarıyla ilişkiler kurma olağan karşılanır ve sanatın mümkün olduğunca çok duyuya aynı anda etki etmesi düşüncesi yaygınlaşır (Tardü, 2014: 165).

Romantik dönem müzisyenlerinden Macar piyanist ve besteci Franz Liszt, program müziği kavramını bir adım öteye taşıyarak senfonik şiir biçimini geliştirir. Herhangi bir konu, metin ya da şiirsel bir temel üzerine bestelenmiş olan bu orkestral yapıya “ses şiiri” adı da verilir; amaç, dinleyiciye anlatılmak isteneni yaşatacak şekilde uzun bir hikâye anlatmaktır. Senfonik şiir, Romantik dönemin en çok kullanılan yapılarından biridir (Scher, 1982: 177).

Vokal müzik ve program müziği için birincil ve en önemli medyanın müzik olduğu söylenebilir. Edebiyat ile bağlantı sınırlıdır; edebiyat, ikinci planda kalır.

Scher’in sınıflandırmasındaki üçüncü ve son grup **edebiyatta müziktir**. Edebi metinlerin müzikal bir dokuya sahip olabilmesi için çeşitli edebi ve dilbilimsel tekniklerle müziğin taklit edilmesi, dolaylı olarak müziğin sözcüklere dökülmesi gerekir. Edebiyat, müziğin kendine özgü tınılarından yoksun olduğu için müzikle bu sayede bir ilişki kurabilir (Scher, 1982: 182-183). Bu grupta edebiyat medyası ön plana çıkar. Müzikten ödünç alınan söz konusu kalıpları, teknikleri ve iki sanat dalı arasındaki benzerlikleri ayrı bir başlık altında incelemek faydalı olacaktır.

2.3. Edebiyatta Karşılaşılan Müzikal¹¹ Yapılar

Belirli bir uzunluğa sahip müzikal biçimlerin ve kalıpların ödünç alınarak edebiyata uyarlanması edebiyat ve müzik arasında en yaygın görülen medyalararasılık ilişkisidir. Edebiyatın müzikalleştirilmesi ancak bu şekilde mümkün olur.

¹¹ “Müzikal” sözcüğü tıpkı edebiyatın müzikalleştirilmesi kavramında olduğu gibi müzikal bir oyunda kullanılan yapıları nitelemek için değil; müzikle ilgili, müziksel yapıları nitelemek için kullanılmaktadır. İngilizce’de **musical structures** olarak kullanılan kavramı birebir Türkçe’ye çevirdiğimizde de **müzikal yapılar** kavramıyla karşılaşmaktayız.

2.3.1. Tema ve Çeşitlemeler

İngiliz yazar Aldous Huxley, 1928 yılında yayımladığı **Point Counter Point**¹² kitabında müziğe özgü tekniklerin düzyazıya nasıl aktarılabilirliğini, özellikle tema ve çeşitlemeler üzerinde durarak, şu cümlelerle açıklar:

“Roman türünün müzikleşmesi. Gelgelelim, Simgeci yazarlar gibi, anlamdan fazla sese önem vererek yapmamalı bunu. [...] Yapıt kurulurken geniş çapta müzikleşme yapılmalı. Beethoven’ı uzun uzun düşün. Ruhsal durumların değişmesi. Beklenmedik geçişler. [...] Yalnız bir perdeden ötekine değil, bir makamdan başka bir makama geçişler, daha da ilgi çekici. Bir tema ortaya atılır, geliştirilir. Derken değiştirilir, biçimini belli belirsiz yitirir. Aynı tema olduğunu bildiğiniz halde, gene de bambaşka bir şey olmuştur sonunda. Çeşitleme dizilerinde, bu süreç bir adım daha ileri götürülür. Örneğin Diabelli’nin o inanılmaz çeşitlemeleri! Düşünce ve duyguların her çeşidi vardır onlarda. [...] Aynı şeyi bir romanda yap. Peki, nasıl olacak bu? Beklenmedik geçişler yapmak oldukça kolay. Gereken tek şey, romanda yeterince kişi olması ve kontrpuanı andıran koşut konular bulunması. [...] Makamdan makama geçişler ve çeşitlemeler daha ilginç, ama daha güç. Romancı, durumları ve kişileri birkaç kat arttırarak bu geçişleri yapabilir. Birkaç kişinin başka başka biçimlerde âşık oluşunu, ölüşünü, ya da dua edişini gösterir – yani değişik kişilerin aynı sorunu çözümlemelerini anlatır – ya da tam tersini yapar; birbirine benzeyen kişilerin, değişik sorunlarla karşılaşmalarını ele alır. Böylece işlediğiniz temanın tüm aşamalarında geçişler, değişik makamlarda çeşitlemeler yapabilirsiniz” (Huxley, 1992: 473-474).

Huxley’in de anlattığı gibi çeşitlemelerin belli bir temaya bağlı kalınarak oluşturulduğunu ve bu çeşitlemelerin kendi içinde bir bütün olduğunu söyleyebiliriz. Roman türünde öykü türüne göre kişi sayısı fazla ve olay örgüsü de karmaşık olduğu için ana tema üzerinden yapılan çeşitlemeleri fark etmek daha kolay olabilir. Öyküdeyse hem kişi sayısı kısıtlı hem de olay örgüsü romana göre basit olduğu için, temayı belirlemek kolay olsa bile çeşitlemeler satır aralarında aranmalıdır. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde Felisberto Hernández ve Alejo Carpentier’in seçtiğimiz öykülerini incelerken, öykülerin temaları üzerinden yapılan çeşitlemeleri belirlemeye çalışacağız.

¹² Ses Sese Karşı.

2.3.2. Tekrar ve Laytmotif

Zaman kavramı edebiyat ve müzikte farklı şekilde işler. Yazar, zamanla istediği şekilde oynama özgürlüğüne sahiptir. Olay örgüsünü kurgularken zamanda ileri veya geri sapım yapabilir, eş zamanlı gerçekleşen farklı olayları anlatabilir. Müzik ise anda gerçekleşir: Dinleyicinin bir klasik müzik konseri sırasında müziği durdurabilme, geriye veya ileri alabilme, kaçırdığı bir bölümü tekrar dinleyebilme olanağı yoktur. Bu nedenle tekrarlar müzikte sıklıkla karşımıza çıkar. Bir önceki bölümde bahsettiğimiz çeşitleme kavramı da tekrarlarla ilgilidir. Eserin ana temasının, melodisinin dinleyicinin kulağında yer etmesi ve kolaylıkla seçilebilmesi için tekrarlara başvurulur.

Laytmotif (leitmotiv)¹³ “bir kişiyi ya da bir şeyi simgeleyen, eser boyunca tekrar tekrar belirerek bütünlüğe yardımcı olan motif”tir (Aktüze, 2003: 316). Edebiyata da müzikten geçen ve müzikteki aynı anlamıyla kullanılan bu tekrar tekniği, müzikte en çok operalarda ve senfonik şiirlerde kullanılır. Amaç, tıpkı çeşitlemelerde olduğu gibi, eserin önemli kısımlarını dinleyiciye hatırlatmaktır. Özellikle Alman besteci Richard Wagner’in eserlerinde yoğun bir şekilde hissedilen laytmotifler, melodi yapısının kesintisiz olarak devam ediyormuş gibi hissedilmesini sağlar.

Alejo Carpentier’in çok sevdiği ve etkilendiği, Felisberto Hernández’in de piyanistlik günlerinde repertuarında eserleri bulunan Rus asıllı besteci Igor Stravinsky, Wagner’in eserlerini kendi ortaya attığı düzensizlikleri engellemeye çalışan döngüler olarak tanımlar ve laytmotiflerin de bu döngülerin birbirine bağlanması için yaratılmış en zekice ve kolay yol olduğunu savunur. Wagner’in müziğini eleştiren Stravinsky, Wagner yüzünden müziğin melodik gülümseyişini yitirdiğini de belirtir (2000: 49).

¹³ Her iki yazılış biçimiyle de karşımıza çıkan bu kavram, Türk Dil Kurumu’nun çevrimiçi sözlüğünde (<https://sozluk.gov.tr/>) “laytmotif” şeklinde yazıldığı için bu kullanım esas alınacaktır.

2.3.3. Çokseslilik (Polifoni)

Edebiyatta da kullanılan çokseslilik kavramı müzik terminolojisinden ödünç alınır. En az iki ya da daha fazla melodinin armoni¹⁴ kurallarına bağlı kalınarak eşdeğer biçimde bir araya getirilmesiyle oluşan çokseslilik, Orta Çağ'da ortaya çıkar, Rönesans'ta gelişir ve Barok dönemde yaygın olarak kullanılır.

Mikail Bakthin'in dilin çoksesli (polifonik) bir yapıda olduğunu savunduğundan çalışmamızın ilk bölümünde bahsetmiştik. Bakthin, ana malzemesi dil olan eserin oluşmasına katkı sağlayan her bir sözcüğün veya ifadenin eser içinde bireysel olarak ayrı bir değere ve etkiye sahip olduğunu savunur. Çoksesli yapıyı Fyodor Dostoyevski'nin romanları üzerinden açıklayan Bakthin'e göre roman çok katmanlı bir yapıda olduğu ve farklı söylemleri bir arada bulundurabildiği için söz konusu yapıya en elverdiği edebi türdür:

“Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir. Herhangi tekil bir ulusal dil, içsel olarak, toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modaların dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır [...] her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur” (Bakthin, 2001: 37-38).

Roman karakterlerinin herhangi bir etki altında kalmadan kendi seslerini bulmalarının önemini vurgulayan Bakthin, karakterlerin seslerinin yazarın sesinden ayırt edilebilmesi gerektiğini savunur. Roman tek sesli ve yazarın karakterlerin söylemlerini yönettiği dayatmacı bir edebi tür değil, yazarın bilinci ile kahramanın bilincinin ayrıştığı bir türdür (Akbulut ve Çağlakpınar, 2019: 164).

Bakthin'in çokseslilik anlayışı dışında edebiyatta çoksesliliğin farklı bir kullanımı da vardır; bu kullanımda zaman önemli bir rol oynar: Anlatı başkışisi yaşadığı anın geçmişinde kalan bir olayı hatırlar ve bunu anlatmaya başlar. Okuyucuya anlatının gerçek zamanında yaşananlar sunulurken aynı anda başkışinin

¹⁴ “Müzikte sesin uyumunu ve ilişkilerini araştıran bilim ve sanat” (Aktüze, 2003: 30).

aklından geçenler de anlatılır. Farklı zaman katmanlarıyla anlatının içinde bir bütün oluşturularak çokseslilik sağlanır (Mlčoch, 2017: 24). Zamanla oynayarak yaratılan bu çokseslilik, romanlarda ve öykülerde sıklıkla kullanılır.

2.3.4. Füg

Johann Sebastian Bach'ın Barok dönemde Klasik Batı Müziği'ne kazandırdığı, çoksesli müzikal anlatım kalıplarının zirvesi olarak kabul edilen füg, iki ya da daha fazla ses için oluşturulmuş kontrapuntal¹⁵ bir besteleme tekniğidir. Parçanın başlangıcında sunulan müzikal tema farklı aralıklarla tekrarlanır; bu yapının benzetime (imitasyon) dayandığı söylenebilir.

Genel olarak füg, sergi-gelişme-sonuç (dönüş) olmak üzere üç bölümden oluşur. İlk bölümde ana tema dinleyicilere tanıtılır, karşı ezgi eşliğinde tema ve cevap nöbetleşe duyulur. İkinci bölümdeyse tema üzerinde değişiklikler yapılır, ara müziği¹⁶ ve modülasyonlar¹⁷ çalınır. Bu bölümde şekil bakımından yapılan değişikliklerin başında temanın ters hareketleri gelir; inici aralıklar çıkıcı, çıkıcı aralıklar da inici olur. Son bölümde, tema üzerinde yapılan değişiklikler, sıkışmalar ve modülasyonlar artar ve füg doruk noktasına ulaşır (Demirbatır ve Özer, 2017: 827).

Fügdeki tekrarlar, modülasyonlar ve kontrapuntal yapı sayesinde besteci “aynı anda birden fazla öykü anlatma olanağı” bulur ve bunu yaparken ana temadan uzaklaşmaz (Mlčoch, 2017: 41). Farklı zaman katmanları kullanılarak anlatıda çokseslilik yaratılabileceğinden bahsetmiştik. Füg ve çokseslilik birbirinden bağımsız düşünülemez, bu nedenle edebiyatta çeşitli zaman oyunları ile oluşturulan çokseslilik, aynı zamanda füg tekniğiyle bir edebi eser yaratılıyormuş hissi verir. Edebiyatta füğün kontrapuntal yapısının kullanımıysa öyküde veya romanda ana konu etrafında gelişen birbiriyle eşzamanlı olayların anlatılmasıyla mümkün olabilir.

¹⁵ “Nokta noktaya karşı” anlamına gelen kontrpuan, melodiye karşı özgürce yürütülen birden çok karşı melodiyi tanımlar (Aktüze, 2003: 299).

¹⁶ Armoniye zenginleştirmek veya tamamlamak amacıyla yer alan bölmeler (Feridunoğlu, 2004: 110).

¹⁷ “Geçki. Bir tonaliteden diğer (akraba, yakın tonalitelere, genellikle Majör’de *dominant*’a, minör’de *subdominant*’a) tonaliteye geçiş” (Aktüze, 2003: 362).

2.3.5. Sonat

Sonat biçimi kontrapuntal bir yapıda olmadığı için aynı anda birden fazla temayı duymak mümkün değildir. Füg gibi çoksesli bir müzikal anlatım kalıbı olmayan sonat, homofonik¹⁸ bir yapıdadır. İrkin Aktüze sonatı şu şekilde tanımlar:

“İt. *Sonare* sözcüğünden “tınlayan, seslendirilen parça” anlamının gelişmesiyle, genel olarak bir ya da 2 eşdeğer çalgı için çok bölümlü – çoğunlukla da çabuk – (Allegro), anlatım zenginlikli ve ağırca (Andante), canlı ve kıvrak (Scherzo), parlak ve oldukça çabuk Finale şeklinde sıralanan 4 bölümlü – enstrümantal eser” (2003: 536).

Sonat biçimi zaman içinde değişime uğrayarak özellikle 18. yüzyılın ortalarında çokça kullanılır ve Klasik döneme damgasını vurur. Klasik dönem sonatlarında çift tema hakimdir: ilk tema eril (maskülen), ikinci tema dişil (feminen) olarak nitelendirilir.

Sonat bölümleri sergi-gelişme-yeniden sergi olmak üzere üçe ayrılır. Sergi bölümünde canlı bir karaktere sahip olan ana tema duyulur. İkinci tema, ana temayla zıtlık gösterir; sakın ve yumuşak bir yapıdadır. İkinci temanın sona ermesiyle de ritim yönünden keskin ve daha hareketli olan bir bitiş teması duyulur. Klasik dönem sonatlarının genelinde sergi bölümü tekrar edilir. Gelişme bölümündeysen sergideki tema ve motifler çeşitli şekillerle işlenir. Bu bölümdeki en önemli nokta ana tona dönülmesidir: Kullanılan bütün tonlara uygulanan modülasyonlarla dominanta¹⁹ gelir ve yeniden sergi bölümüne giriş yapılmış olur. Bu bölümde ilk bölümdeki temalar ana tondan ayrılmadan tekrar edilir ve yeniden serginin sonuna, bütün bölümü toparlamak amacıyla bir coda²⁰ eklenir (Uğurlar, 2010: 26-27).

Edebiyatta sonat biçiminin kullanılması, okuyucuya sanki bir sonat dinliyormuş hissi verilmesi yazarın eserdeki temaları belirgin bir şekilde birbirinden

¹⁸ “Seslerin birlikteliği” anlamına gelir. Bir ezgiye akorlar eşlik eder; arka planda yer alan eşlik, tek ses olan asıl ezgiyi destekler (Say, 2002: 124).

¹⁹ Majör ya da minör gamın 5.derecelerine verilen isim.

²⁰ “Ayrıntılı eserlerin son kısmı olarak ana tonalitenin son kez duyurulduğu ve çoğunlukla bir durak noktası ile biten müzik” (Aktüze, 2003: 295).

ayırmasıyla mümkündür (Mlčoch, 2017: 111). Tıpkı Klasik dönem sonatlarında olduğu gibi çift tema anlayışıyla yazılmış bir romanın birincil temasında kadın karakter, ikincil temasında erkek karakter ön plandadır. Bu karakterlerin buluşmaları, birbirinden ayrılmaları, bazen uyum içinde bazen de birbirlerine zıt olmaları ama romanın sonunda tekrar bir araya gelmeleri sonatın sergi-gelişme ve yeniden sergi bölümleriyle benzerlikler gösterir. Karakterlerin kendi içlerinde yaşadıkları duygu değişimleri de sonattaki modülasyonlara örnek olarak gösterilebilir.

2.3.6. Senfoni

Genellikle dört bölümden oluşan senfoni, orkestra için oluşturulmuş sonat olarak nitelendirilir. İlk bölüm çabuk (**allegro**) tempoda ve sonat yapısında, ikinci bölüm çoğunlukla **lied**²¹ yapısında ve ağır (**adagio**) tempoda, üçüncü bölüm dans biçiminde, son bölüm ise çabuk veya çok çabuk (**presto**) tempolarda ve rondo²² yapısındadır (Aktüze, 2003: 513). Senfonideki temalar da sonatta olduğu gibi birbiriyle zıttır.

“Müzik edebiyatının büyük ölçekli romanı” olarak nitelendirebilecek senfoni, ses rengi zenginliği açısından müzik tarihinin en çok kullanılan yapılarından biri olmuştur (Uğurlar, 2010: 22). Bu müzikal yapının edebiyattaki karşılığı romandır. Yapısal olarak sonatla benzer özellikleri bulunan senfoniye ayrı bir başlıkta ele almamızın sebebi de çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde müzikle olan ilişkisinden bahsedeceğimiz ve seçtiğimiz hikayelerini müzikal açıdan inceleyeceğimiz Alejo Carpentier’in bazı romanlarını senfonik bir yapıda yazmış olmasıdır.

Yazarın 1953 yılında yayımladığı **Los pasos perdidos**²³ ve 1956 yılında yayımladığı **El acoso**²⁴ romanlarında, dokuz senfonisi bulunan Alman besteci ve piyanist Ludwig van Beethoven’ın (1770-1827) müziğinin etkisi büyüktür:

²¹ Kısa bir şiir üzerine bestelenmiş, genellikle de piyano eşlikli şarkı anlamına gelir.

²² Ana temanın ya da 8-16 mezür süren ve bağlama cümlesi de diyebileceğimiz kısa (A) kısmının diğer temalarla (B, C, D gibi) değişkenlikle (örneğin A-B-A-C-A-B-A ya da A-B-A-C-A-D...vb. şeklinde) çabuk ve zarif tempoda tekrarlandığı enstrümantal parça (Aktüze, 2003: 487).

²³ **Kayıp Adımlar.**

²⁴ **Takip / Kovalama.**

Senfoninin edebiyata uyarlanmasını somut olarak örneklendirmek amacıyla söz konusu romanlara çalışmamızın ilgili bölümünde ayrıntılı bir şekilde yer vereceğiz.

2.4. Richard Wagner'in “Gesamtkunstwerk” Kavramı

Romantik dönem müzisyenlerinde çeşitli sanat dallarını harmanlama eğilimi olduğundan daha önce bahsetmiştik. Bu eğilimin eserlerinde belirgin bir biçimde hissedildiği Alman besteci, müzik ve sahne sanatları alanında estetik kuramcısı Richard Wagner (1813-1883), farklı sanat dalları arasındaki keskin sınırların ortadan kaldırılmasıyla yeni biçimler yaratılabileceğini savunur.

Wagner, 1849 yılında yayımladığı **Die Kunst und die Revolution**²⁵ başlıklı yazısında sanatların ayrımına karşı çıkarak **Gesamtkunstwerk** (bütünleşik/bütünsel sanat yapıtı) kavramını ortaya atar. Bir yıl sonra kaleme aldığı **Das Kunstwerk der Zukunft**²⁶ başlıklı yazısında bu kavramla ilgili görüşlerini bir adım öteye taşıyan Wagner, kardeş sanatlar olarak gördüğü müzik, dans ve edebiyatın bir araya getirilmesiyle ortaya yeni ve yüce bir sanat eseri çıkabileceğini düşünür (Kayaoğlu, 2009: 46-47). Wagner'in bu düşüncesi erken dönem bir “medyalararasılık” olarak algılanabilir.

Sanatın evrimi ve toplumun evrimi arasında yapısal bir ilişki kuran Wagner, Klasik Yunan toplumunun birliğine ve bütünlüğüne en tamamlanmış biçimiyle, bütünsel sanat yapıtı olarak Yunan tragedyasının karşılık geldiğini söyler ve daha sonraki toplumların bireyciliğinin sanat formlarının farklılaşmasına ve parçalanmasına sebep olduğunu savunur. Tamamlanmış insan doğası bütünsel sanata karşılık geldiği için Wagner farklı sanat dallarının opera içindeki sentezi üzerinde durur. Operada sanatların bileşimi somut bir biçimde görülebilir; hareket, söz ve müziğin Yunan tragedyalarındaki benzersiz uyumu yakalanabilir (Most, 2003: 8).

Gesamtkunstwerk kavramı çeşitli sanatların bir araya getirildiği bir derleme olarak değil, ayrı ayrı formların bir sinerjisi olarak düşünülmelidir (Toprakseven, 2018: 33). Bu kavramı sadece operayla ilgili olarak değil, bütün sanatları kapsayacak

²⁵ Sanat ve Devrim.

²⁶ Geleceğin Sanat Yapıtı.

ve bütün sanatlara uyarlayacak şekilde ele aldığımızda Felisberto Hernández ve Alejo Carpentier'in eserleriyle bir **Gesamtkunstwerk** yaratmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz: Her iki yazar da müzikle yakından ilgilenirler ve bu ilgilerini edebiyata yansıtırlar; sadece edebiyatçı kimlikleriyle değil, aynı zamanda sanatçı kimlikleriyle de ön plana çıkarlar. Wagner'in kardeş sanatlar olarak nitelendirdiği müzik ve edebiyat, Hernández ile Carpentier'in eserlerinde iç içedir ve birbirlerini bütünlerler. Müzik, bazen yapısal olarak bazen de ana karakterin müzisyen olmasıyla kendisini hissettirir. Çalışmamızın sonraki bölümlerinde bu iki yazardan ve eserlerindeki edebiyat-müzik üzerinden gelişen medyalararasılık ilişkilerinden bahsedeceğiz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FELISBERTO HERNÁNDEZ: YAZAR-MÜZİK İLİŞKİSİ

Felisberto Hernández 20 Ekim 1902 tarihinde Uruguay'ın başkenti Montevideo'da doğar. Dokuz yaşında Celina Moulié'den piyano dersleri almaya başlayan Hernández, daha sonra Montevideo'daki Los Vascos Kilisesi'nde org çalarak geçimini sağlayan görme engelli Fransız piyanist Clemente Colling ile tanışır ve piyano derslerine onunla devam eder. Colling, Hernández'e beste yapmayı ve armoniyi de öğretir. Yazar, hayatında önemli bir yere sahip olan Clemente Colling'e ilerleyen yıllarda **Por los tiempos de Clemente Colling**²⁷ (1942) isimli kitabını adayacak ve piyano öğretmenine çeşitli öykülerinde de değinecektir.

Hernández'in okuldaki öğretmenlerinden ve en yakın arkadaşlarından biri olan tiyatro ve öykü yazarı José Pedro Bellán, Hernández'i Montevideo'daki kültürel çevreyle, zamanın entelektüelleriyle tanıştırır. "Vanguardias de la Patria"²⁸ isimli bir izci grubuna da katılan yazar, bu grupla birlikte Şili'ye ve Arjantin'e seyahat etme olanağı bulur. Hernández'in izci grubundaki arkadaşı José Rodríguez Riet, ilerleyen yıllarda yazarın ilk editörü olacaktır.

Hernández, ekonomik sıkıntılar nedeniyle ailesine maddi açıdan yardımcı olmak için piyano dersleri vermeye, kafelerde piyano çalmaya ve çeşitli sinema salonlarındaki sessiz film gösterimlerine piyano çalarak eşlik etmeye başlar. Filmlerle eşzamanlı ve doğaçlama olarak çaldığı müziğin film sahneleriyle uyumlu olması yazarın yaratıcılığının ve hayal gücünün gelişmesine büyük katkı sağlar. Uruguay'ın şehirlerini dolaşarak piyano resitalleri de vermeye başlayan Hernández, konserlerinde hem kendi bestelerini hem de repertuvarında bulunan Prokofyev ve Stravinsky'nin eserlerini çalar. Ailesinin evinin salonunda "Conservatorio Hernández" isimli küçük bir konservatuar kurup, zamanının çoğunu piyano çalışmalarına ayırır (Tizón, 2012: 15).

Yirmili yaşlarında kendi ülkesinde tanınan bir piyanist haline gelen Felisberto Hernández, Montevideo'da ve Arjantin'in başkenti Buenos Aires'te konserler

²⁷ Clemente Colling Zamanlarına.

²⁸ "Vatanın Öncüleri"

vermeye devam eder. 1921-1941 arası yirmi yıllık dönemde piyano ve müzik, yazarın başlıca tutkusu ve geçim kaynağıdır.

Hernández, “Uruguay’ın Sokratesi” olarak nitelendirilen filozof-yazar Carlos Vaz Ferreira ile tanışır ve Vaz Ferreira’nın düzenlediği edebi toplantılara (**tertulia**) katılmaya başlar. Gelenekselleşmiş Batı felsefesi yerine doğrudan “gerçeklik” üzerine yeni bir düşünme sistemi kurulması gerektiğini, düşüncenin anahtarının düşünme süreci olduğunu savunan Vaz Ferreira’nın görüşleri ve gerçekliği yeniden şekillendirme fikri Felisberto Hernández’i etkiler. Bu görüşler, yazarın ilk dönem eserlerinde kendini gösterir (Fraga de León, 2003: 115-117).

1925 yılında María Isabel Guerra ile evlenen Hernández’in bu evliliğinden Mabel isminde bir kızı olur. Aynı yıl yazar, **Fulano de tal**²⁹ isimdeki ilk kitabını yayımlar; eser küçük bir kitapçık şeklindedir ve kapağı yoktur. Vaz Ferreira, dünyada bu kitabı ilginç bulacak en fazla on kişi olduğunu ve kendisinin de bu on kişiden biri olarak sayılabileceğini belirtir (Quiñenao Callu, 2016: 13).

Hernández Montevideo’da piyanist olarak çalıştığı kafeden ayrılıp Uruguay’ın Mercedes şehrine gider ve burada küçük bir orkestranın şefliğini ve piyanistliğini yapmak üzere yine bir kafeye anlaşıp. Müzik çalışmaları devam ederken yazarın Vaz Ferreira’ya ithaf ettiği **Libro sin tapas**³⁰ (1929) kitabı yayımlanır. Kısa öykülerden oluşan kitap, okuyucu kitabın başına veya sonuna istediğini yazabilsin diye kapaksızdır; Hernández bunu kitabın ilk sayfasında belirtir (2016: 5)³¹. Belli bir başlangıcı ve sonu olmayan kitap, serbest bırakılmış gibidir. 1930 yılında yine öykülerden oluşan **La cara de Ana**³² kitabı ve 1931 yılında da eşi María Isabel Guerra’ya ithaf ettiği **La envenenada**³³ kitabı yayımlanır. Hernández ve eşi, bitmek bilmeyen ekonomik sıkıntılar ve yazarın farklı şehirlerde piyano çalarak geçen hareketli hayatı nedeniyle 1935 yılında ayrılırlar.

²⁹ Kitabın ismi Türkçe’ye **Falan Filan, Bilmem Kim** şeklinde çevrilebilir.

³⁰ **Kapaksız Kitap.**

³¹ Yazarın eserleri Fundación Felisberto Hernández (Felisberto Hernández Vakfı) ve Creative Commons Uruguay tarafından yeniden bastırılmış ve <http://autores.uy/autor/29> sitesinde yayımlanmıştır. Yazarın ölümünün üzerinden 50 yıldan uzun bir süre geçtiği için, eserleri Uruguay’da kamu malı sayılmıştır.

³² **Ana’nın Yüzü.**

³³ **Zehirli.**

1930-1940 arası 10 yıllık dönemde Hernández, Montevideo'nun kültürel çevresine sıklıkla katılır; şair Yamandú Rodríguez, Esther de Cáceres ve Jules Supervielle ile tarihçi Alberto Zum Felde gibi isimlerle yeni arkadaşlıklar kurar. Hernández bu kültürel buluşmalarda Uruguaylı ressam ve heykeltıraş Amalia de Nieto ile de tanışır ve iki sanatçı 1937 yılında evlenirler. Hernández'in bu evliliğinden Ana María isimli ikinci kızı dünyaya gelir. Konserler vermeye ve beste yapmaya devam eden Hernández'e arkadaşı Vaz Ferreira maddi olarak destek olur; Hernández ve Nieto çifti evlerinde "El Burrito Blanco"³⁴ isminde küçük bir kitapçı açarlar, fakat bu girişim de kısa süreli olur.

Yazarın 1942 yılında arkadaşlarının desteğiyle yayımladığı, **Por los tiempos de Clemente Colling** kitabı, Eğitim ve Kültür Bakanlığı Ödülü'ne layık görülür ve övgülerle karşılaşır: İspanyol gazeteci ve yazar Ramón Gomez de la Serna, Hernández'i "anıların büyük sonat bestecisi" olarak değerlendirir, Jules Supervielle yazarın özgünlüğe kendiliğinden ulaştığını ve gelecekte bu kitabın bir klasik sayılacağını belirtir. Dilbilimci ve edebiyat eleştirmeni Amado Alonso ise Clemente Colling'in verdiği piyano derslerinin ustaca betimlendiğini söyler (Morillas Ventura, 1982: 8-10). Bu kitapla birlikte Felisberto Hernández'in ulusal ve uluslararası alanda bir yazar olarak tanınırlığı artar.

1943 yılında yazarın **El Caballo Perdido**³⁵ kitabı yayımlanır. Tek bir uzun öyküden oluşan kitap, **Por los tiempos de Clemente Colling** gibi Eğitim ve Kültür Bakanlığı Ödülü'nü alır. Aynı yıl yazar, **Tierras de la memoria**³⁶ kitabını da bitirir; kitap, yazarın ölümünden sonra yayımlanacaktır. Adı geçen bu üç kitap otobiyografiktir ve "anı üçlemesi" adıyla da anılmaktadır (Quiñenao Calluill, 2016: 67). Bu süreçte Amalia Nieto'dan ayrılan Hernández, şair ve yazar Paulina Medeiros ile dört yıl sürecek bir ilişkiye başlar.

1946'da Fransız hükümetinden iki yıllık bir burs alan Hernández, Paris'te yaşamaya başlar ve dönemin ünlü sanat çevresiyle tanışma fırsatı bulur. Uruguaylı

³⁴ "Beyaz Sıpa".

³⁵ **Kayıp At.**

³⁶ **Anı Toprakları.**

şair ve yazar Susana Soca, Hernández'in "El balcón"³⁷ isimli öyküsünün Fransızca çevirisinin bastırılmasını sağlar. Böylece yazar, Fransa'da da tanınmaya başlar. "El balcón" ve başka öykülerinin de içinde bulunduğu **Nadie encendía las lámparas**³⁸ kitabı 1947 yılında yayımlanır.

Paris'te tanıştığı María Luisa de las Heras ile 1949 yılında evlenen Hernández, eşiyle beraber tekrar Montevideo'ya döner. María Luisa, Montevideo'da terzi olarak çalışmaya başlar. Hernández, 1949 tarihli **Las Hortensias**³⁹ kitabını evlilik hediyesi olarak eşine adar. Bu evlilik sadece bir sene sürer ve kaynaklara göre, Felisberto Hernández eşinin asıl kimliğini asla öğrenmez: María Luisa de las Heras'ın gerçek adı África de las Heras'tır ve NKVD⁴⁰ ajanı olarak görev yapmaktadır. Hernández ile evlenmesinin tek sebebi suç faaliyetlerine paravan oluşturması amacıyla Güney Amerika pasaportu edinmek ve böylece dikkat çekmemektir⁴¹ (Esparza, 2017).

Felisberto Hernández, dördüncü ve son evliliğini 1954 yılında Uruguaylı yazar ve pedagog Reina Reyes ile yapar. Bu dönemde stenografi⁴² ile ilgilenmeye başlayan Hernández, yeni bir meslek edinecek ve ölene dek Ulusal Matbaa'da stenograf olarak çalışacaktır. Reyes ile evli kaldığı yıllar yazarın yeniden piyano konserleri vermeye başladığı yıllardır. Müzikle ilgili çalışmalarına kaldığı yerden devam eder.

Hernández'in öykülerini yaratma sürecini anlatmak için kaleme aldığı "Explicación falsa de mis cuentos"⁴³ isimli metni 1955 yılında **La Licorne** dergisinde yayımlanır. Tam olarak neyi hedeflediğini bilmeden yazmaya başladığını açıklayan Hernández, öykünün zihninde bir bitki gibi büyümekte olduğunu ve bu bitkinin (öykünün) "sanatsal bir geleceği" olmasını umduğunu belirtir. Aynı yıl yazar

³⁷ "Balkon".

³⁸ **Kimse Lambaları Yakmıyordu.**

³⁹ **Ortancalar.**

⁴⁰ Sovyetler Birliği'nin istihbarat ve gizli servisi, KGB'nin öncülü.

⁴¹ África de las Heras, 1939 yılının sonlarında Meksika'dayken, Bolşevik siyasetçi ve devrimci Lev Troçki suikastının planlanmasında İspanyol komünist ve NKVD ajanı, suikastçı Ramón Mercader'e de yardım etmiştir (Esparza, 2017).

⁴² Harfler, sözcükler ve terimler yerine çeşitli semboller ve kısaltmalar kullanarak konuşulanı aynı hızla yazma sanatı. Özellikle meclis oturumlarında, mahkeme duruşmalarında ve iş görüşmelerinde yaygın olarak kullanılır.

⁴³ "Öykülerimin Yanlış Açıklaması".

“Diario del sinvergüenza”⁴⁴ metnini de yazar fakat bu metin, **Tierras de la memoria** kitabı gibi yazarın ölümünden sonra yayımlanır.

Hernández, 1958 yılında Reina Reyes’ten ayrılır. 1960 yılında yazarın önceden yazmış olduğu **La casa inundada**⁴⁵ kitabı yayımlanır. Yazar, bu uzun öyküden sonra başka kitap yayımlamaz ama yazmayı bırakmaz. Bu süreçte yazdıkları yazarın ölümünden sonra basılacaktır.

Ulusal Matbaa’dan iş arkadaşı María Dolores Rosselló ile 1960 yılında nişanlanan Hernández’in, 1963’te **El Caballo Perdido** kitabının ikinci basımı yapılır; yazarın hastalığının belirtileri de aynı döneme denk gelir. Hastaneye kaldırılan yazara lösemi teşhisi konur. Felisberto Hernández, 13 Ocak 1964 tarihinde vefat eder.

3.1. Felisberto Hernández’in Bıçemi ve Müziğin Öykülerine Etkisi

1960-1970 yılları arasında Kolombiyalı Gabriel García Márquez, Arjantinli Julio Cortázar, Perulu Mario Vargas Llosa, Kübalı Alejo Carpentier ve Meksikalı Carlos Fuentes, Latin Amerika edebiyatının bütün dünyada tanınmasını sağlar. Edebi açıdan adeta bir patlamanın yaşandığı bu dönem, Latin Amerika Edebiyatı Yükseliş Dönemi (**boom latinoamericano**) olarak adlandırılır.

Uruguaylı Felisberto Hernández 1964 yılında vefat ettiği için bu hareketin en parlak yıllarına denk gelemez fakat bu dönemin öncülerinden sayılır. Hernández’in öncü sayılmasının nedeni hikayelerinde fantastik sayılabilecek öğelere yer vermesidir. Birdenbire olağandışı varlıkların belirmesi, heykellerin canlanması, görünmez olabilme ya da zaman yolculukları gibi olgulara rastlanmaz; yazar seçtiği sözcüklerle, metaforlarla, çelişkili benzerliklerle tamamen olağan görünen günlük olayları absürt bir hale sokarak okuyucuya yansıtır. Cansız varlıkları kişileştirme ve insanları cansız varlıklara benzetme gibi unsurlara sıklıkla yer verir: Müzik dinlemeyi seven sessizlik, özgür bir düzende yetiştirilmiş ve kendilerine özgü

⁴⁴ “Utanmazın Günlüğü”.

⁴⁵ **Batık Ev.**

yaşamları olan şişeler, bardaklar ve buz parçaları, karanlık çökerken kanatlarını kendi üzerlerine kapatıp uyumaya hazırlanan eşyalar, kıskançlık yüzünden kendini aşağı atan balkon, insandan bağımsız, özerk varlıklar haline gelen uzuvlar, yapma bebeğe dönüşen insanlar Hernández'in edebi dünyasında sıklıkla karşımıza çıkar (D'Argenio, 2006: 395-401).

Küba asıllı İtalyan yazar Italo Calvino, Hernández'i ne Avrupalı ne de Güney Amerikalı hiçbir yazara benzemeyen ve herhangi bir sınıflamada konumlandırılamayacak “nevi şahsına münhasır” bir yazar olarak değerlendirir (1985: 3); Uruguaylı şair ve yazar Mario Benedetti, Hernández'in inandırıcılık sınırlarını zorlamayan bir fantastik edebiyat yazarı olduğunu söyler (1969: 94); Uruguaylı yazar Juan Carlos Onetti ise Uruguay'ın en iyi yazarlarından biri olarak gördüğü Hernández'in özgün bir tarzı olduğunu ve eserlerindeki mizah duygusunun okuyucuyu içine çektiğini belirtir (1975: 258).

Öykülerini genellikle birinci tekil kişi ağzından yazan Hernández, kendi hayatını anlatı başkışisi ile özdeşleştirir. Bu başkışi çoğu zaman bir konser piyanisti, eskiden piyanist olan ama parasızlıktan artık başka işlerle uğraşan biri, piyano öğretmeni, evlere küçük konserler vermeye giden bir piyanist olarak karşımıza çıkar. Birçok araştırmacı Hernández'in öykülerini otobiyografik olarak değerlendirir ve yazarın okuyucuyu, yarattığı karakterler ile yazar arasındaki ilişkiyi yazarın kendi hayatında aramaya ve karakterler aracılığıyla yazarı anlamaya yönlendirdiğini belirtir (Rivas Cortés, 2010: 35).

Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos” metninde neyi hedeflediğini bilmeden yazmaya başladığını, her şeyin kendiliğinden geliştiğini, öykülerinin yapısal bir mantık çerçevesinde ilerlemediğini söyler (1985: 216). Bu süreç, bir müzik parçasının doğaçlama olarak ortaya çıkarılmasına benzetilebilir. Hernández, sinema salonunda sessiz bir filme piyanosuyla eşlik ederken, parmaklarını piyano tuşlarına koyup çalacağı tonaliteyi belirler ve geriye kalan her şey anlık olarak, film sahneleriyle uyumlu bir şekilde gelişir.

Aynı tema üzerinde şekillenen tekrar ve çeşitlemeler Felisberto Hernández'in piyano için bestelediği parçalarda sıklıkla yer verdiği yapılardır. Hernández üzerinde

uzmanlaşmış araştırmacı Norah Giraldi, bu yapıları Hernández'in öykülerinde de rastlandığını söyler. Giraldi'nin üzerinde durduğu bir diğer nokta da Hernández'in bazı öykülerinin başlıklarının müzikal bir temadaki sergi bölümü yerine geçtiği ve öykünün gelişme bölümünün de başlıkla bağlantılı olarak çeşitlemelerden oluştuğudur (Giraldi, 1998; akt., Riesgo Martínez, 2019: 130). Öykü çözümlemelerine geçtiğimizde bu konuya tekrar değineceğiz.

Hernández'in piyano çaldığı günlere ve müziğe olan özlemi hiç dinmez. Şehir şehir dolaşır konser verirken yaşadığı zorluklar, konser sırasında veya özel ders verirken başından geçen olaylar, piyanist olarak iş bulmaya çalışırken yaşadığı karamsarlık ve umutsuzluk durumu öykülerinin çıkış noktasıdır. Müzik ve piyano ile ilişkisini hiçbir zaman koparmayan Hernández'in yaşam öyküsü ve eserleri arasında belirgin bir paralellik olduğunu ve yazarın öykülerinin müzikten beslendiğini söyleyebiliriz.

3.2. Öykü Çözümlemeleri

Çalışmamızın bu bölümünde Felisberto Hernández'in sırasıyla **Libro sin tapas** (1929) kitabındaki “La casa de Irene”⁴⁶, **Nadie encendía las lámparas** (1947) kitabındaki “Mi primer concierto”⁴⁷ ve “El cocodrilo”⁴⁸ (1949) öykülerini inceleyeceğiz⁴⁹. Birinci tekil kişi ile yazılan bu üç öykünün ortak noktası piyano çalan anlatı başkişisidir. Bu anlatı başkişisi, ilk öyküde eve piyano dersi vermeye giden bir piyano öğretmeni, ikincide ilk konserine çıkacak olan bir piyanist ve üçüncü öyküde de para kazanabilmek için başka bir işle uğraşan ama her fırsat bulduğunda yine konserler veren bir piyanist olarak karşımıza çıkar. Yazarın kendi yaşamından da izler bulabileceğimiz bu öyküler, medyalararasılık ilişkilerindeki tekli göndermelerin ve müziğin edebiyatı ne şekilde etkilediğinin somut örneği olacaktır.

⁴⁶ “Irene'nin Evi”.

⁴⁷ “İlk Konserim”,

⁴⁸ “Timsah”.

⁴⁹ “La casa de Irene” öyküsü için <http://autores.uy/autor/29> sitesinde bulunan 2016 tarihli **Libro sin tapas** kitabı kullanılacak olup çeviriler tarafımızca yapılacaktır. “Mi primer concierto” ve “El cocodrilo” öyküleri için 1984 yılında Muhterem Anıt çevirisiyle Can Yayınları tarafından basılmış **Ortancalar** kitabı kullanılacaktır. Çalışmada bütünlük olması açısından öykülerin isimleri İspanyolca olarak bırakılacaktır.

3.2.1. “La casa de Irene”

Felisberto Hernández’in Uruguaylı piyanist, besteci ve orkestra şefi Néstor Rosa Giffuni’ye ithaf ettiği bu öykü, yazarın piyanoyla ilgili ilk öyküsüdür. Yedi kısa bölümden oluşan öyküde anlatı başkışisi, Irene isimli genç kızın evine giden bir piyano öğretmenidir. Anlatıcı, Irene ve onun evindeki objelerle ilgili gözlemlerini aktarır.

“Irene’nin Evi” anlamına gelen öykünün ismi sergi bölümü olarak değerlendirilebilir. Sadece ismine bakarak içeriğine dair fikir sahibi olabileceğimiz öykünün her bölümünün ilk cümlesi birbirini tamamlayıcı niteliktedir ve bu cümlelerde aynı konuya bağlı kalınarak oluşturulan çeşitlemeler söz konusudur: Birinci bölüm, “Bugün Irene isimli genç bir kızın evine gittim.” cümlesiyle başlar (2016: 31). İkinci bölümün ilk cümlesi “Bugün Irene isimli genç kızın evine döndüm.” (32), üçüncü bölümün ilk cümlesi “Bugün Irene’nin evine yeniden gittim, çünkü güzel bir gün.” (32), dördüncü bölümün ilk cümlesi “Bugün Irene’yi bahçesinde, yine aynı yerde buldum.” (33), beşinci bölümün ilk cümlesi “Bugün Irene’nin ellerini tuttum.” (34), altıncı bölümün ilk cümlesi “Dün gece uyuyamadım: olanları düşündüm durdum” (34) ve son olarak, yedinci bölümün ilk cümlesi “Günlerdir yazmıyorum.” (35) şeklindedir. Görüldüğü üzere her bir cümle Irene, Irene’nin evi ve anlatıcının o evde Irene’yle yaşadıklarıyla ilgilidir. Tıpkı müzikte aynı konunun küçük farklılıklarla dinleyiciye aktarılması gibi Felisberto Hernández de bu süreci, öykünün isminden itibaren aynı yer ve kişi etrafında gerçekleşen bir olay örgüsü kurarak ve her bölümün başlangıcında anlatıdan bağımsız olarak okunduklarında bile kendi aralarında bir öykü oluşturabilecek cümleler kullanarak gerçekleştirmiştir.

Irene’nin evine ilk kez giden anlatıcı, siyah bir gizemle karşılaşmayı beklediğini ama gizemin beyaz renkte olduğunu söyler. Renklerin siyah ve beyaz olarak seçilmesi tesadüf değildir. Piyanonun tuşları da siyah ve beyazdır. “Olağan güzellikte, sağlıklı, samimi ve dokunaklı” sözcükleriyle nitelendirilen Irene’nin evindeki objelerle ve piyanosuyla olan ilişkisi öykünün dikkat çekici noktalarından

biridir. Evi birkaç kere ziyaret eden anlatı başkışisi, genç kızın elinde tuttuğu herhangi bir objenin genç kızla birlikte bir anlam kazanmaya başladığını belirtir. Beyaz gizem de bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Irene konuştuğu zaman, anlatıcı adeta büyülenir ve yerinden kıpırdamaz. Piyano ve Irene arasında da özel bir bağ vardır. Irene piyano çalarken, elleri klavyede özgürce, sanki Irene’den bağımsızmışçasına hareket eder. Anlatıcı, Irene ve piyanosunun “süreklilikte birleştiğini” düşünür. Irene’den sonra anlatı başkışisi piyanonun başına oturur ve piyanonun kendine özgü bir benliği olduğunu söyler. Irene’nin duyguları piyanoya aktarılmış gibidir ve piyano, anlatıcının Irene’ye yaklaşmasını sağlar. Müzik hem Irene ve anlatıcıyı yakınlaştırır hem de beyaz gizemi çözmek için bir araç olur:

“[...] çalmak için piyanonun başına oturdum, piyanonun bir kişiliği varmış gibiydi ve bu, hoş bir şekilde bana aktarılıyordu. Çaldığım tüm parçalar sanki yeniymiş gibi geliyordu bana: renkleri, duyguları ve hatta farklı bir ritimleri vardı. Tam o anda fark ettim ki bütün bunlar birbirine katkıda bulunuyordu: Irene, evindeki tüm eşyalar, özellikle de piyanonun ahşabında, tuşların bittiği yerde görülen yeşil kumaştan süs işlemesi” (Hernández, 2016: 32).

Eşyalar ve kişiler arasında bir bağ kurulması, özneler ve nesneler arasındaki mutlak farkın ortadan kalkması Felisberto Hernández’in öykülerinde sıklıkla görülür: Irene’den piyanosuna duygu aktarımı olur ve anlatıcı piyanoyu çalarak Irene’ye ulaşmanın yolunu bulur. Irene ve başta piyano olmak üzere evindeki tüm eşyalar arasındaki bu ilişki iki taraflıdır: Anlatı başkışisi, Irene’nin piyanosunu çalmak veya evdeki herhangi bir eşyaya dokunmak için önce Irene’nin evine girmelidir. Irene’ye ulaşabilmek için de onun piyanosunu çalmalıdır (Graziano, 1996: 129).

Irene’nin evini birkaç kere ziyaret eden anlatıcı, genç kızın kendisinden hoşlanmaya başladığını düşünür. Anlatıcıya göre, Irene de anlatıcının kendisinden hoşlandığını düşünmektedir. İkisi de bu konuda birbirlerine bir şey söylemezler. Yine Irene’nin piyano çaldığı bir gün, anlatıcı genç kızın ellerini tutar ve onları öper. Bu, anlatıcının Irene’yle ilk fiziksel temasıdır:

“[...] elleri klavyenin üzerinde dans ederken, birdenbire onları durdursam ne olurdu diye düşünmeye başladım. O ne yapardı? Ben ne yapardım? Doğaçlama yaptığımız anlar nasıl olurdu? Böyle bir durumda ilk olarak Irene’nin ne yapacağını düşünerek ona ihanet etmek istemedim, çünkü Irene bunu düşünmezdi bile. Birden tuttum ellerini ve öptüm onları” (2016: 34).

Beklenmedik bu olay karşısında Irene çok şaşırır ve koşarak odadan çıkar. Anlatıcı da kendi evine gider. Bütün gece bu olayı düşünmekten ve en ince ayrıntısına kadar hatırlamaya çalışmaktan uyuyamaz. Anlatıcı Irene’nin ellerini hayalinde tekrar canlandırırdığında beyazlığının önceki gibi olmadığını, artık abartılmış bir beyazlıkta ve kâğıt gibi yavan görüldüğünü belirtir. Ellerin yapısını da tam olarak anımsayamayan anlatıcı, onları “çirkin” olarak nitelendirir. Irene’nin göz rengini de zihninde canlandırmaya çalışır fakat hatırladığı yeşil renkten pek emin değildir; çünkü Irene’nin gözleri sanki içeriden boyanmış gibi görünmektedir. Sabah olduğunda, rüya geçişlerinden birinde Irene’nin yalnız yaşamadığını, çok sayıda kardeşi ve akrabası olduğunu hatırlar. Öykünün yedinci ve son bölümü şu cümlelerle biter: “Günlerdir yazmıyorum. Irene’yle iyi gitti. Ama sonra, yavaş yavaş, beyaz gizem ortadan kayboldu” (2016: 35).

Anlatıcının Irene’yle fiziksel teması sonrasında önceden Irene’ye atfettiği tüm özellikler kaybolmuş gibidir. Beyaz gizemin de ortadan kaybolması, Irene’nin evindeki objelerle, özellikle de piyanosuyla olan ilişkisinin değiştiğini gösterir. Eşyalar artık Irene’yle beraber bir anlam kazanmamaktadır. Bütün bunların nedeni, anlatıcının piyano sayesinde Irene’ye ulaşmış ve onun ellerini tutmuş olmasıdır. Anlatıcının Irene’yle yakınlaşmasını sağlayan piyano, işlevini tamamlar. Beyaz gizemin çözüldüğünü ve Irene’yle birlikte her şeyin yolunda gittiğini anladığımız öyküde, anlatıcı ve Irene arasındaki ilişkinin kurulmasına yardımcı olabilecek herhangi bir objeye ihtiyaç kalmaz.

Felisberto Hernández’in ilk öykülerinden olan “La casa de Irene”, müzik ögesinin yoğun bir şekilde karşımıza çıktığı bir öykü olmamakla birlikte; yazarın müzik ile ilgili ilk öyküsü olduğu için önem taşımaktadır. Hernández’in öykülerine Rajewsky’nin medyalararasılık anlayışı açısından bakıldığında, genellikle tekli

göndermelerin ve müzik sisteminin sadece adının geçtiği sistemin anılmasının ön plana çıktığı söylenebilir. 1.5.1. numaralı bölümde bu konuya değinmiştik. “La casa de Irene” öyküsü bir istisnadır. Öyküde sonat veya senfoni gibi detaylı bir müzik sisteminin edebiyata uyarlanması bahsedemeyiz ama çözümlemenin en başında belirttiğimiz gibi öykünün isminden başlayarak yapılan çeşitlemelere yer verilir. Bu durum, tekli göndermenin ve sistemin sadece adının anılmasının ötesine geçer. Çeşitleme, müziğe özgü olduğu ve yazar bu öyküsünde bu yapıyı edebi bir metne uyguladığı için sisteme gönderme ve sistemin güncellenmesi ön plandadır.

Steven Paul Scher’in edebiyat ve müzik ilişkileri sınıflandırmasındaki “edebiyatta müzik” grubuna girebilecek bu öyküde piyano çalma eylemi, piyanonun kişileştirilmesi, piyanoyla Irene arasında bir bağ kurulması gibi tekli göndermelerin yanı sıra aynı konu etrafında şekillenen çeşitlemelere de yer verilerek edebiyat ve müzik ilişkisinin, iki ayrı sistemin ne şekilde bir arada kullanılabileceğinin bir örneği sunulmuştur.

3.2.2. “Mi primer concierto”

“İlk Konserim” anlamına gelen ismi ile içeriği hakkında ipucu veren bu öykü, piyanist anlatı başkişisinin bir tiyatro salonunda vereceği ilk konseri hakkındadır. Öykü, “İlk konserimde garip sıkıntılar, sanki beklenmedik bir kendi kendimi tanıma duygusu sardı içimi.” (Hernández, 1984: 207) cümlesiyle başlar. Anlatıcı, konsere çıkmadan önce çok heyecanlı ve gergindir. Konserden önceki gece piyanosunu bir tabuta benzetir ve konserle ilgili kötümser düşüncelere dalar. Sabah olduğunda hemen tiyatro salonuna giderek erkenden provalara başlar. Prova sırasında ne kadar çalışırsa çalışsın yetersiz gelecekmiş ve birdenbire her şeyi unutup ezberden çalamayacakmış gibi hisseder.

Hava almak için dışarı çıktığında adının büyük harflerle yazılı olduğu konser afişlerini taşıyan bir arabayla karşılaşması kaygılarını artırır. “Harfler biraz daha küçük olsalardı bakın, sorumluluğum da daha bir azalırdı.” (208) diyerek tiyatro salonuna döner ve tabuta benzettiği piyanonun siyah kapağının açık olduğunu görür.

Anlatıcı piyanoyu tabuta benzetirken çok karamsar bir ruh hali içindedir. Piyanonun başka nesnelere benzetilmesi bu öyküde sıklıkla karşımıza çıkar:

“Kardeşlerden biri başını dekorların arasına soktu ve kara piyanoya baktı, piyano değil de tabutmuş gibi. Ve benimle, ölenin yakın bir hısmıymışım gibi, alçak sesle konuşuyorlardı. Birileri gelmeye başladığında, bir siperdeymişiz gibi, biraz eğilerek seyircileri izlemek için dekora minimini delikler deldik. Arada piyano büyük bir top gibi salonun bir bölümünü saklıyordu bizden. Ötekilerin deliklerinden de gözetliyordum ben: Emir dağıtan bir subayın hali vardı üzerimde” (Hernández, 1984: 210-211).

Piyanoyu tabut ve savaş topu gibi olumsuz çağrışımlar yapan nesnelere benzetmesinin yanı sıra anlatıcı, konserine az kişinin katılmasını ister. Böylece parçalarını çalarken nota hatası yapıp detone sesler çıkarsa bile, müzik hakkında pek bilgisi olmayanlar bu hatayı anlamayacaklardır. Felisberto Hernández edebiyata yönelmeden önce konser piyanisti olduğu için, konsere çıkmadan önce bir piyanistin ruh halinin nasıl olabileceğini bilmekte ve öyküde de bu konuyu işlemektedir.

Hernández’in yaşamıyla doğrudan bağlantılı olabilecek bir başka konu şu şekildedir:

“Şimdiye dek sustum, sustum ama, konserden sonra cırcır konuşmayı gayet iyi bilen bütün o çokbilmiş hanımlara çalgılı-salon piyanocusunun gerçek konserler verebileceğini söylemekten zevk duyacağım; bunun tam tersinin de pekâlâ olabileceğini ve bu ülkede bir piyanistin yaşamak için kahvelerde çalmak zorunda olduğunu da bildiklerini sanmıyorum” (211).

Felisberto Hernández bu öyküsünü kaleme aldığı zaman, artık aktif olarak piyanist değildir. Piyanistliği ekonomik sebeplerden ötürü bıraktığına değinmiştik. Öyküdeki piyanist anlatıcı da Uruguay gibi bir ülkede sadece konser piyanistliği yaparak para kazanmanın imkânsız olduğuna ve bir konser piyanistinin kafelerde piyano çalarak geçimini sağlamasının normal karşılanması gerektiğini söyler.

Hernández de aynı şekilde hem konser piyanistliği yapmış hem de sinema salonlarında veya kafelerde çalarak kendisine ek gelir sağlamıştır.

Öykünün buraya kadar bahsettiğimiz kısmı anlatıcının konsere çıkmadan önceki duygu durumunu anlatırken, geri kalan kısmı anlatıcının konser sırasında ve konser bitiminde yaşadıklarını ve değişen ruh hallerini anlatır. Bu açıdan düşünüldüğünde öyküyü konser öncesi, konser anı ve konser bitimi olmak üzere üç bölüme ayırabiliriz.

Konser zamanı gelip çatığında anlatıcının kulisteki arkadaşları salondaki yerlerini alır ve salonun ışıkları söndürülür. Piyanist anlatıcı kulisten çıkıp piyano taburesine ulaştığı anda salondaki dinleyiciler onu alkışlamaya başlar. Anlatıcı hâlâ heyecanlı ve tedirgin bir ruh hali içinde olduğu için çalmaya başlamakta zorlanır:

“[...] hızlı akorlar salıverdim birbiri ardından. Ondan sonra, yeniden durdurdum kendimi. Ardından, programıma göre bir an tuşlara baktım öyle, kendimi yoğunlaştırmak ve esin perisinin ya da bestecinin ruhunun gelişini beklemek için. Bach’tı o ve çok uzaklarda olmalıydı. Gelgelelim izleyiciler gelmekteydiler hâlâ ve iletişimi kesmek zorundaydım. Bu umulmadık ara beni rahatlattı; salona baktım ve olabileceğim bir yerde olduğumu düşündüm. Yine de bir anlığına uzaklaştırmayı başardığım korku adım adım ilerlemekteydi. İlk akorlarda hangi tuşların yer aldıklarını anımsamak istedim, derken bu ters yaklaşımla unutulmuş bir akorla karşılaşabileceğimi sezdim. Hemen ilk notaya basmaya karar verdim” (212-213).

Piyanist anlatıcının konserinde Bach’ın eserlerine de yer vereceğinin anlaşıldığı bu bölümde besteci ismi ilk kez karşımıza çıkar. Anlatıcı ilk notaya bastığı andan itibaren rahatlıkla, sanki salonda ondan başka kimse yokmuşçasına çalmaya başlar. Piyanyoyu bir büyücünün mağarasına benzeten anlatıcı, konsere başlamadan önceki heyecanından ve kaygılarından kurtulur. Son notayla birlikte salondan alkışlar yükselir. Salondaki izleyicilerin kendisine odaklandığını bilmek, konser süresi boyunca ilginin merkezinde olmak, izleyicilerin takdirini kazanmak,

alkışların devam etmesiyle birlikte sanatçının tekrar sahneye çıkmasının istenmesi⁵⁰ bir piyanistin emeklerinin karşılığını aldığını hissettiği ve en mutlu olduğu anlardır (Kim, 2015: 126).

Anlatıcı yeniden piyanonun başına oturur ve “Müzik Kutusu” isimli parçayı çalmaya başlar. Öyküde bu parçanın bestecisinin ismi geçmez fakat araştırmacı Manuel Piqueras Flores, piyanistin konserinde çaldığı, İspanyolca orijinal ismi **Cajita de música** olan bu milonga⁵¹ parçasının Uruguaylı piyanist ve tango bestecisi Horacio Pintín Castellanos’a ait olduğunu söyler (2020: 67). Bu ana kadar normal seyrinde ilerleyen konser, sahnede hareket eden bir gölgenin belirmesiyle birlikte akışının dışına çıkar. İzleyicilerin gülüşmelerini, mırıldanmalarını duyan piyanist önce ne olduğunu anlamaz ve kendi çalışından kuşkulunmaya başlar. Çalmaya devam ederken göz ucuyla gölgeye bakar ve yalanıp ön patisiyle yüzünü temizleyen bir kara kedi görür. Bu durum, piyanisti daha çok şaşırtır. Çaldığı parçayı bitirip kendisini alkışlayan izleyicileri selamlamak için ayağa kalkar ve kedi onun bacaklarına sürtünür. Konserin ilk bölümünün üçüncü ve son parçasına geçtiğinde kedi izleyicilerin önünde sahneden kovalamak istemeyen piyanistin aklına bir fikir gelir:

“Parçanın ortalarında sol elimle klavyenin ta ucuna ardarda vurmam gerekiyordu; kedinin tarafıydı o taraf ve bu onun da tuşların üzerine atlamasına neden olabilirdi. Ne var ki bir değerlendirme yapıverdim hemen: «Kedi atlarsa eğer, kötü çalışımdan nasılsa onu sorumlu tutacaklardır.» O zaman işte her şeyi her şey için feda etmeye ve çılgınlıklar yapmaya başladım” (215).

Kara kedi genellikle kötü şansla ilişkilendirilir. Konserdeki kara kedi ise piyaniste kötü şans getirmez, sadece kısa bir süreliğine piyanistin dikkatini dağıtır. Kara kedinin, Felisberto Hernández’in hayatında önemli bir yeri olan piyano

⁵⁰ Alkışların kesilmemesi sonucu müzisyenin son bir parça çalmak veya seslendirmek üzere sahneye tekrar çıkması durumuna **bis** denir. Fransızca “iki kez” anlamına gelen bu sözcük, yine Fransızca “tekrar” anlamına gelen **encore** sözcüğünün yerine kullanılır (Aktüze, 2003: 172).

⁵¹ Özellikle Arjantin, Paraguay, Şili ve Uruguay’da **gaucho** (sığırtmaç) kültüründen doğan ve her bölgeye göre değişen çalış ve şarkı söyleme stiline sahip, koreografisini köleleştirilmiş Afrikalılar’la birlikte Uruguay’a gelen “candombe” dansından alan, tangoya göre daha hızlı ritimli ve daha neşeli bir müzik türü ve danstır (Aktüze, 2003: 356).

öğretmeni Clemente Colling'i sembolize ettiğini düşünen araştırmacılar da bulunmaktadır. Bir öğretmen gözetiminde konser veren genç piyanistler, konser sırasında paniklediklerinde akıllarına ilk olarak öğretmenleri gelir. Performanslarıyla öğretmenlerini hayal kırıklığına uğratmaktan ve kötü eleştiriler duymaktan korkarlar. Körlüğün bilgeliği sembolize ettiği ve aynı zamanda kör bir insanın karanlık içinde yaşadığı düşünüldüğünde, kara kedi ve Colling arasında bir ilişki kurulabilir. Colling'i sembolize eden kara kedi, konserin sonlarına doğru en uygun anda ortaya çıkarak piyaniste iyi şans getirir ve konserin sorunsuzca bitmesini sağlar (Kim, 2015: 129). Clemente Colling'in sembolize edilmesini Hernández'in çözümleyeceğimiz "El cocodrilo" öyküsünde de göreceğiz.

Piyanist, konserinin ilk kısmını başarılı bir şekilde tamamlar. Kedi piyanoya atlamamış ve konser bitiminde ortalarda görünmemiştir. Konser programının sonuna kadar her şey iyi gider ve çıkışta, kalabalık arasından bir kız, piyanist için şöyle der: "Müzik kutusu gibi adam ha!" Piyanistin çaldığı "Müzik Kutusu" isimli parçaya ithafen yapılan bu benzetme, piyanistin bir obje olan müzik kutusundan çok; yorumladığı esere dönüştüğünü gösterir (Piqueras Flores, 2020: 67). Eserlerinde bu tarz benzetmeleri kullanmayı seven Hernández, bu öyküsünde de biçiminin dışına çıkmaz.

Bir piyanistin ilk konserinin birinci tekil kişi ağzından anlatıldığı bu öykü, müzikal bir yapıda değildir fakat öykünün odak noktası, müzik ve piyano konseridir. Müzikle ilgili yapılan tekli göndermelerin ve bir sistem olarak müziğin anılmasının ön plana çıktığı söylenebilir. Konser öncesi, konser anı ve konser bitimi olmak üzere üç açıdan ele alınabilecek öyküde sadece konserde yaşananlara değil, piyanistin duygu durumuna da yer verilir.

Öyküdeki piyanist anlatıcının ekonomik sıkıntılar nedeniyle yalnızca konser piyanistliği yaparak geçimini sağlayamaması, bu nedenle ek iş olarak kafelerde de piyano çalması öykünün yazarı Felisberto Hernández'in kendi hayatında da yaşadığı bir durumdur. Bu paralellik düşünüldüğünde, Hernández'in bu anlatı başkışisini kendisinden yola çıkarak kurguladığını söyleyebiliriz.

3.2.3. “El cocodrilo”

1949 yılında yazılan ve ismi “Timsah” anlamına gelen bu öykü, geçimini şehir şehir dolaşıp kadın çorapları satarak sağlayan bir konser piyanisti hakkındadır. İncelediğimiz diğer iki öykü gibi bu öykü de birinci tekil kişi ağzından yazılmıştır.

Öykü, anlatı başkışısının sıcak ve nemli bir güz akşamı hiç tanımadığı bir kente varmasıyla başlar. Anlatıcı, dolaştığı kentlerle ilgili olarak “Bu kentleri zamanında piyano konserleri vererek dolaşmışım.” (Hernández, 1984: 43) diyerek geçmiş yaşantısına değinir. Konser düzenlemek için birilerini bulamamanın sıkıntısını yaşadığını, sürekli prova yapması gerektiğini, bütün bunlara ek olarak gazetelere makale yazdığını belirtir. Anlatıcı, ekonomik sıkıntılar yüzünden konser piyanistliğini bırakmış ve müzik kariyerinden tamamen alakasız olarak kadın çorabı satıcılığına başlamıştır:

“Bir süredir böyle bir derdim yoktu; kadın çorabı yapan büyük bir firmaya girmeyi başarmıştım. Kadın çorabının konserlerden çok daha gerekli olduğunu, böyle olunca da onları satmanın bana çok daha kolay geleceğini düşünmüştüm” (Hernández, 1984: 43-44).

Felisberto Hernández’in yarattığı ana karakter üzerinden yaşadığı ekonomik sıkıntılara değinmesinin örneğini “Mi primer concierto” öyküsünde de görmüştük. “El cocodrilo” öyküsünde yine aynı konuya değinerek sadece piyano konserleri vererek para kazanabilmenin imkansıza yakın olduğunu belirtir. Hernández’in öykülerinde bu konuyu sıklıkla dile getirmesi, yaşadığı ülkedeki koşullara karşı sosyolojik açıdan bir eleştiri olarak da düşünülebilir.

Anlatıcı, piyano konserleri sayesinde ülkeyi bir baştan bir başa dolaştığı için kadın tanıdıkları çok fazladır ve kadın çorabı satmak için bu ününden yararlanabileceğini fark eder. “Düş” ismindeki çorap firmasında çalışmaya başlayan anlatıcı, firmanın slogan yarışması için düşündüğü “Hangimiz bugün bir Düş peşinde değiliz?” sorusuyla ikincilik ödülünü kazanır. Çorap satmanın konser vermekle uzaktan yakından bir ilgisi yoktur fakat anlatıcı, kendisine yeni konser teklifleri gelene dek bu günleri elinden geldiğince verimli bir şekilde değerlendirmeye kararlıdır.

Felisberto Hernández'in piyano öğretmeni Clemente Colling'in sembolize edilmesi tıpkı "Mi primer concierto" öyküsünde olduğu gibi burada da karşımıza çıkar:

"Birden koltuğunun altında arpıyla bir körün kahveden içeri girdiğini gördüm. Öğleden sonra da rastlamıştım ona; yaşama zevkimi kaçırmasın diye hemen kalkmaya karar verdim. Ama yanından geçerken yine de kenarları kıvrık şapkasına, çalmaya zorlandıkça oyuklarından sürekli dönen gökyüzüne dikili gözlerine bakmaktan alıkoyamadım kendimi; arpın tellerinden bazıları onarılmıştı; arpın açık renk tahtası da, adam da o zamana dek görmediğim bir şey, yağlı bir karayla kaplıydılar. Kendimi düşündüm birden ve bitkinliğimi hissettim" (1984: 45).

Anlatıcı, kör arpiste olumlu sayılabilecek özellikler atfetmez, arpistin yaşama zevkini kaçırdığını belirtir. Hem arpist hem de enstrümanı çamurla kaplıdır. Clemente Colling her ne kadar Hernández'e müzik ve piyano çalmak üzerine birçok şey öğretmiş olsa da Hernández'i bir piyanist olarak müzik dünyasına tanıtmakta yeterli olamamıştır. Hernández, "El cocodrilo" öyküsünde çamurla kaplı kör bir arpist karakter kurgulayarak üstü kapalı bir şekilde Colling'i eleştirir (Blengio Brito, 1982). Hernández'in piyano öğretmenine **Por los tiempos de Clemente Colling** (1942) kitabını adaması ve öykülerinde sembolik olarak da olsa ona yer vermesi, Colling'in yazarın hayatına etkisini kanıtlar niteliktedir.

"Ağlamak" eylemi öyküde özellikle vurgulanır. Anlatı başkışisi öykü boyunca farklı sebeplerden dolayı birkaç kere ağlar. İlk ağlaması bir mağazada karşılaştığı küçük kız ve onun erkek kardeşinin önünde gerçekleşir:

"Sinemada aldığım şekerlerden bir tane kalmış olacaktı cebimde, onu çıkardım. Çocuk yaklaştı ve kapar gibi aldı elimden. O zaman ellerimi yüzüme kapatarak ağlarmış gibi yaptım. Ellerimin karanlık çukurunda yer yer yarıklar açtım, çocuğu seyretmek için. Öyle durmuş bana bakıyordu, ben ağlamamı artırıyordum. Sonunda şekeri dizimin üzerine bırakmaya karar verdi. O zaman gülmeye başladım ve geri verdim şekerini. Gelgelelim o anda yüzümün ıslanmış olduğunu fark ettim" (46-47).

Anlatıcı, çocuğu eğlendirmek için numara yaparken gözyaşlarının gerçekten aktığını fark eder ve bu durum onu çok şaşırtır. Ortada hiçbir neden yokken ağlamış olması onu utandırır. Canı istediğinde gözyaşlarının gerçekten akıp akmadığını öğrenmek için ikinci kez ağlamayı dener ve bu denemesi başarıyla sonuçlanır: “Kendi kendime karşı acımaya benzer bir şey duydum ve gözlerimden yaşlar akmaya başladı” (Hernández, 1984: 47).

Ağlamaya başlayan çorap satıcısının yanına “Düş” çoraplarından giymiş bir kadın yaklaşır. Satıcının gerçekten ağladığını düşünüp onun için üzülen kadın, satıcıya neden ağladığını sorduğunda bir yanıt alamaz ve eski sevgilisi yüzünden ağladığını düşünerek ona teselli vermeye çalışır. Satıcı, ağlama denemesinde başarılı olarak kadını gerçekten ağlıyor olduğuna inandırır.

Ertesi gün satıcı kentin en büyük mağazalarından birine gider. Amacı “Düş” çoraplarının bu büyük mağazada da satılmasını sağlamaktır. Mağazanın sahibi çoraplarla pek ilgileniyor gibi görünmez. Bu sırada mağazaya birkaç kadın girer. Satıcı, mağazanın sahibine karşı daha ısrarcı olmayı düşünürken aklına başka bir fikir gelir:

“Ağlamaya başlarsam ne olurdu acaba? Burada, bütün bu insanların önünde? Fikir birden pek hoşuma gitmedi, gelgelelim daha biraz önce herkesi alışılmadık bir hareketle şaşırtmak isteyen ben değil miydim; büyük bir güce sahip olduğumu kendi kendime kanıtlamıştım. Fikrimi değiştirmeyi başaramadan kendimi tezgâha dayalı küçük bir iskemlenin üzerinde oturur buldum. Ellerimi yüzüme kapadım ve hüngür hüngür ağlar gibi bir ses çıkardım” (49-50).

Satıcı, bu sefer de isteyerek ağlar fakat bir hedefi vardır: mağaza sahibinin ve müşterilerin dikkatini çekerek çorapların satılmasını sağlamak. Satıcı istediğine ulaşır ve mağazadaki kadınlar onun başına toplanarak neden ağladığına dair varsayımlarda bulunmaya başlarlar. Bu durum, satıcının ikinci defa ağladığında yaşadıklarına benzemektedir. Satıcı, aklına gelen bir anısı yüzünden ağladığını söyler. Kadınlardan biri satıcıyı tanıdığını belirtince satıcı, kadının kendisini bir piyano konserinden tanıyor olabileceğini düşünür. “Düş” çorapları da kadının

dikkatini çeker ve satın almak istediğini söyler. Mağazadaki diğer kadınlar da çoraplardan sipariş verirler. Ağlayarak çoraplarını satmayı başaran anlatıcı, bu yöntemini gittiği başka mağazalarda da kullanmaya başlar ve her seferinde başarılı olarak iyi bir satış sayısına ulaşır.

Anlatıcının keşfettiği ağlayarak daha fazla çorap satma yöntemi bir gösteri olarak düşünülebilir. Çorap satarken başarısızlığa uğrama korkusu onu böyle bir yöntem bulmaya iter. Gösterinin büyük bir sahne üzerinde ve izleyicilerin önünde olması gerekmez, bu öyküde de görüldüğü gibi günlük hayatın içinden bir anda da yaşanabilir (Kim, 2015: 126).

Satıcının ağlayarak çorap satma yöntemi çalıştığı çorap firmasının patronunun kulağına gider. Patronu onu yanına çağırarak kısım şefleri ve memurların karşısında bir ağlama gösterisi yapmasını ister. Satıcı, karşındakiler ağlayacağını bildiği için biraz zorlanır ama sonra gözyaşları kendiliğinden akmaya başlar. Islak yüzünü görmeleri için ellerini yüzünden çektiğinde bazıları şaşırır bazıları da güler. Satıcı onları hayal kırıklığına uğrattığını düşünür; buna rağmen kendisini “son damlasına kadar boşaltılmış bir şişe gibi” hissetmektedir. Satıcı, çorap firmasının yöneticisini bir kenara çeker ve ağlayarak daha fazla çorap satma yönteminin sadece kendisine özgü olmasını, başka hiçbir satıcının bu yöntemi kullanmamasını rica eder. Ertesi gün firmanın sekreteri, satıcının bu isteğini kabul ettiklerini belirten bir belge hazırlar ve böylece satıcı resmi olarak bu yöntemi satışlarında kullanmaya başlar.

Yıl boyunca ağlayarak ve çorap satarak şehir şehir dolaşan satıcıya bir piyano konseri verme fırsatı doğar:

“Yıla batıda ağlayarak başladım ve bir zamanlar konserlerimin büyük başarıya ulaştığı bir kente geldim böylece. İkinci konserimde dinleyici uzun uzun, dostça alkışlarla karşılamıştı beni. Piyanonun yanında ayakta teşekkür ettim alkışlara, ama alkışlar bırakmıyorlardı ki oturayım. Bu kez de en azından bir resital verecektim, öyle görünüyordu” (55).

Her fırsat bulduğunda satıcının piyano konserleri vermeye devam ettiğinden bahsetmiştik. Müzik tutkusundan vazgeçmeyen satıcı, çorap satarken kullandığı ağlama yöntemini ilk defa bu konserinde kullanır:

“Ellerim yorulmuşlar, güçlerini yitirmişlerdi ve ben parçayı sonuna kadar götüremeyeceğimi hissediyordum. O zaman düşünmeksizin ellerimi kaldırdım tuşların üzerinden ve yüzüme kapadım: Sahnede ilk kez ağlıyordum işte” (56).

Anlatıcı daha fazla çorap satmak amacıyla kullandığı gözyaşlarını ilk defa gerçek bir sahnede ve gösteride akıtır. İzleyiciler şaşkındır, daha önce olduğu gibi kimse onu teselli etmeye veya derdinin ne olduğunu anlamaya çalışmaz. Bu kez içlerinden biri anlatıcının gözyaşlarının sahte olduğunu anlayarak ona “Timsaah!” diye seslenir. Bu durum anlatıcı açısından da bir ilktir; yöntemi ilk defa bir işe yaramaz. Hemen kulise giderek yüzünü yıkar ve yeniden çalmaya hazır bir şekilde sahneye döner. Konserin ilk bölümünü tamamladığında onu kutlamak için yanına gelenlere kendisine yapılan “timsah” yakıştırması hakkındaki yorumunu belirtir:

“Ben, o bağırmanın hakkı var diyorum; gerçeğe bakılırsa neden ağladığımı ben de bilmiyorum. Yaşlar akıyor gözlerimden elimde olmaksızın. Bu belki de ancak timsah için olağan sayılacak bir şey. Doğrusu timsahın neden gözü yaşlı olduğunu da bilemiyorum” (56).

Timsahların beslenmeleri sırasında burunlarından giren hava sinüslerden geçerek gözyaşı bezlerindeki yaşlarla karışır; bu durum, gözyaşı bezlerinin boşalmasına neden olarak ağlıyormuş gibi görünmelerini sağlar (Kim, 2015: 132). Anlatıcı kendisine takılan “timsah” lakabını benimser ve kendini timsahla özdeşleştirir. Belediye gazinosunda onuruna düzenlenen şölene katılmak için smokin ve beyaz bir gömlek kiralar. Aynada kendisine bakarken “Timsahın karnının beyaz olmadığını söyleyemeyecekti kimse.” diye düşünür.

Gazinoda vereceği piyano konseri için prova yaparken yanına elinde çorabının tekini tutan bir genç kız yaklaşır ve anlatıcıdan çorabını imzalamasını rica eder. Bu istek karşısında şaşırان anlatıcı, çorap yerine küçük bir etiket imzaladığını ve bu etiketin çoraba yapıştırıldığını açıklar. Hayal kırıklığına uğrayan genç kız çorabını giyer ve anlatıcının yanından uzaklaşır.

Gece sonunda, piyano konseri bitiminde bir delikanlının anlatıcının yanına gelmesiyle birlikte ilginç bir olay yaşanır:

“[...] arkasından kendi çizmiş olduğu bir karikatür çıkardı. İnlanılmayacak kadar bana benzeyen kocaman bir timsah görölüyordu: Bir elini piyano tuşları olarak çizilmiş dişlerine koymuştu; öbür elinden de bir çorap sarkıyordu; gözlerini kuruluyordu bununla” (60).

Bu karikatür, anlatıcının üç yönünü de yansıtmaktadır: çorap satmak, piyano çalmak, timsah gözyaşları dökmek. Anlatıcı otel odasına döndüğünde elindeki karikatürle aynaya bakar. Birdenbire, timsahı taklit etmek istemeksizin ağlamaya başlar. Öncekilerden farklı olarak, bu seferki ağlaması doğal olarak gelişir. Yatağına yattığında da ağlamayı sürdürür. Kalkıp gözlerini yıkamaktan çekinir çünkü yeniden ağlamaktan korkar. Yatağında hiç kımıldamadan ve daha önce bahsi geçen kör arpist gibi gözlerini karanlıkta döndürüp durarak yatmaya devam eder.

Öykünün başından beri bir dönüşüm içinde olan anlatıcı konser piyanistinden çorap satıcısına, çorap satıcısından timsaha ve son olarak timsahtan kör arpiste evrilir. Kör arpiste olumlu özellikler yüklenmediğine ve arpistin Felisberto Hernández’in piyano öğretmeni Clemente Colling’i sembolize ettiğine değinmiştik. Anlatıcının çorap satıcılığı yaparken bile müzikten kopmaması ve fırsat buldukça piyano konserleri vermeye devam etmesi, ekonomik sıkıntılara rağmen piyano çalmaktan ve müziğe olan tutkusundan asla vazgeçmediğinin kanıtıdır.

Çorap satıcılığı ve piyanistliği ortak paydada buluşturan özellik, anlatıcının çorap satarken kullandığı ağlama yöntemini piyano konserinde de kullanmasıdır. Anlatıcının çorap satarken ağlamasına verilen tepkiler ile piyano konseri sırasında ağlamasına verilen tepkiler farklıdır. Çorap sattığı sırada ağlama eylemini ön plana çıkaran anlatıcı, bu sayede fazla satış yapar. Piyano konserinde ağlaması ise onun bir

timsaha benzetilmesine neden olur, fakat anlatıcı bu benzetmeden rahatsızlık duymaz. Kendisine hediye edilen karikatür, öykü boyunca anlatıcıda gözlemlediğimiz bütün özellikleri yansıtır.

“La casa de Irene” ve “Mi primer concierto” öyküleri gibi birinci tekil kişi ağzından yazılan “El cocodrilo” öyküsünde müzik, tekli göndermeler ile karşımıza çıkar. Piyano konseri, piyano çalma eylemi, anlatıcının konser piyanistliğini ekonomik sıkıntılar nedeniyle bırakmış olması yazarın hem bu öyküsünde hem de “Mi primer concierto” öyküsünde üzerinde durduğu ortak noktalardır. “La casa de Irene” öyküsünde çeşitlemelere yer vererek yapısal olarak da müziği kullanan Felisberto Hernández, “Mi primer concierto” ve “El cocodrilo” öykülerinde müziğe yalnızca içerikte yer verir. Üç öyküde de anlatı başkışısı müzikle yakından ilgilidir fakat “El cocodrilo”da müzisyen kimliği ikinci planda kalır; öykü, anlatı başkışısının çorap satıcısı kimliği üzerinden ilerler. “La casa de Irene” öyküsünde Irene ve piyanosu arasındaki ilişki anlatının odak noktasındayken, diğer iki öyküde anlatı başkışısının müzikle ve piyanoyla olan ilişkisi ön plandadır. Hernández’in görme engelli piyano öğretmeni Clemente Colling ise hem “Mi primer concierto” öyküsünde hem de “El cocodrilo” öyküsünde sembolize edilir. Bu iki öyküdeki diğer bir ortak nokta, anlatı başkışısının ülkedeki geçim sıkıntısı nedeniyle konser piyanistliğini ana mesleği olarak yapamıyor oluşudur. “Mi primer concierto”da kafelerde de piyano çalarak para kazanmaya çalışan anlatıcı, “El cocodrilo”da müzikten ve piyanodan alakasız olarak çorap satıcılığı ile geçimini sağlamaya çalışır.

Üç öykünün de ortak noktası olan müziğe medyalararasılık ilişkileri açısından bakıldığında, müziğe gönderme yapan medyanın edebiyat olduğu görülür. Yalnızca incelediğimiz üç öyküden yola çıkarak Felisberto Hernández’in edebiyatçı kimliğiyle birlikte sanatçı kimliğinin de ön plana çıktığını ve bunu öykülerinde kurguladığı müzikle, özellikle de piyanoyla, ilgilenen bir karakter üzerinden yansıttığını söyleyebiliriz. Hernández’in bu yönü Wagner’in ortaya attığı **Gesamtkunstwerk** kavramıyla örtüşmekte, yazarın öykülerinde edebiyat ve müzik birbirini bütünlemektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ALEJO CARPENTIER: YAZAR-MÜZİK İLİŞKİSİ

Babası Fransız, annesi Rus kökenli olan Alejo Carpentier, 26 Aralık 1904 tarihinde İsviçre'nin Lozan kentinde doğar. Avrupa kıtası Birinci Dünya Savaşı öncesinde siyasi karışıklık içinde ve çöküş döneminde; bu nedenle Carpentier ailesi Alejo Carpentier'in doğumundan birkaç sene sonra, daha iyi bir hayata başlamak için Küba'nın başkenti Havana'ya göç eder. Carpentier'in annesi piyano, babası viyolonsel çalar; büyükannesiyse Belçika asıllı Fransız besteci César Franck'in öğrencilerindendir. Müzikle içli dışlı bir ailede büyüyen Carpentier, yedi yaşındayken piyanoda Chopin ve Debussy parçaları çalmaya başlar.

1920li yılların başlarında Havana Üniversitesi'nde Mimarlık okumaya başlayan Carpentier yine aynı yıllarda Kübalı genç entelektüellerin, sanatçıların, müzisyenlerin oluşturduğu, emperyalizme ve Gerardo Machado diktatörlüğüne karşı olan, ulusal kültürü ve sanatsal yenilenmeyi savunan, işçi ve köylülerin sorunlarıyla ilgilenen “Grupo Minorista” isimli bir oluşuma katılır. Bu oluşumdaki kişiler 5 Mayıs 1927 tarihinde açık bir şekilde diktatörlük rejimine karşı olduklarını ve Küba'nın Amerika'ya karşı ekonomik olarak tam bağımsızlığını savunduklarını belirten bir bildiri imzalarlar. Bildirinin imzalanmasından iki gün sonra Alejo Carpentier tutuklanarak hapse atılır ve hapisteyken 1933 yılında yayımlanacak olan **¡Écue-Yamba-Ó!** isimli ilk romanını yazmaya başlar. Afro-Kübalı karakterlerin ağırlıkta olduğu bu roman, hem Küba yerlilerini ve onların kültürünü ön plana çıkarması hem de fütürist öğeler barındırması açısından Latin Amerika edebiyatı içinde önemli bir yere sahiptir.

Carpentier, 1928 yılında Fransız sürrealist şair Robert Desnos ile tanışır. Desnos, Carpentier'in Küba'dan ayrılıp Paris'e yerleşmesine yardımcı olur. Paris'teki entelektüel çevre, Carpentier'in sanatsal gelişimine çok büyük katkı sağlar: Küba'da “Grupo Minorista” oluşumun içindeyken uzaktan da olsa tanıma fırsatı bulduğu avangart sanat akımını Paris'te yakından gözlemleme fırsatı bulur. Özellikle gerçeküstücülük (sürrealizm) akımından etkilenen Carpentier, edebiyat dergilerinde Fransızca makaleler, kısa hikayeler yayımlamaya başlar. Bilinçaltının ve hayallerin

ön plana çıktığı gerçeküstücülük akımı, Carpentier'in ilerleyen yıllarda Latin Amerika'da gelişecek olan olağanüstü gerçekçilik (**lo real maravilloso**) akımına geçiş yapmasına ve bu akımın en önemli temsilcilerinden biri olmasına zemin hazırlayacaktır (Mlčoch, 2017: 20). Carpentier Paris'te radyo programcılığı ve müzikle de yakından ilgilenir; müzikal oyunlar yazarak sahnelenmesini sağlar.

Meksikalı yazar Carlos Fuentes, 1929 yılında gerçeküstücü genç yazarlardan Alejo Carpentier, Guatemalalı Miguel Ángel Asturias ve Venezuelalı Arturo Uslar Pietri ile Paris'te bir toplantı gerçekleştirir. Fuentes, Latin Amerika edebiyatının Avrupa etkisinde gelişmekte olan gerçeküstücülük akımından ayrışarak kendine özgü bir yapıya sahip olması gerektiğini savunmaktadır.

“Var olan Avrupa etkisine karşı oluşan bu tepki, zamanla Latin Amerika'da gerçekliğin, fantastik olanla iç içe geçtiği, yerel unsurlar barındıran bir türe dönüşür. Gerçeküstücülüğe şüphe ile yaklaşan bu yazarlar, kıtanın kendi gerçekliğine, yerel kültürüne olağanüstü gerçekçilik unsurları ile yaklaşırlar. Bu yazarlar, gerçeküstücülük ekolünün kendi gerçekliklerini tanımlarına katkı sağladığını belirtirler. [...] Bunun sonucu olarak, Latin Amerika'nın bu farklı ihtiyacına karşılık gelecek bir gerçekçilik türü ortaya çıkar” (Zülfikaroğlu, 2019: 48).

Miguel Ángel Asturias, bir bulutun ya da büyük bir kayanın bir insana veya deve dönüştüğü; bir bulutun da bir kayaya dönüştüğü duyulursa bunların sadece birer hayal ürününden ibaret olduğunun düşünüleceğini fakat bu olaylar bir kişinin gözleri önünde gerçekleşirse durumun bir ağırlığı olacağını ve olayın, bunlara tanık olan kişinin gerçekliğine dönüşebileceğini söyler. Elle tutulur bir gerçeklikten söz edilemez fakat büyülü bir imgelemden doğan gerçeklikten söz edilebilir (Llarena, 2008: 117). Olağanüstü gerçekçiliğin şekillenmesini ve yayılmasını sağlayan, Alejo Carpentier'dir. Özellikle **Bu Dünyanın Krallığı**⁵² (1949) romanı ve “Viaje a la

⁵² Romanın orijinal İspanyolca ismi **El reino de este mundo**'dur. Kitap ilk defa 1990 yılında Nâzım Aslan tarafından Türkçe'ye çevrilmiş ve Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır. 2017 yılında ise Murat Tanakol tarafından çevrilmiş ve h2O Kitap'tan yayımlanmıştır. Kitabın Türkçe çevirisi bulunduğu için çalışmamızda Türkçe ismi kullanılmıştır. Carpentier'in Türkçe'ye çevrilmeyen diğer eserleri için çalışma boyunca orijinal İspanyolca isimleri kullanılacak ve isimlerin Türkçe çevirileri dipnot şeklinde tarafımızca belirtilecektir.

semilla”⁵³(1944) öyküsü yazarın olağanüstü gerçekçilik akımını uyguladığı eserleridir.

Küçüklüğünden beri müzikle içli dışlı olan Carpentier Küba yerlilerinin müziğiyle, yerel ritimlerle özel olarak ilgilenir. Viviana Gelado, Carpentier için “Afro-Kübalı ritimlerin savunma avukatı” benzetmesini yapar (2008: 69). Paris’te yayımlanan çeşitli dergilerde bu konu hakkında yazılar yazar ve toplantılar, kültürel etkinlikler düzenleyerek içinde yetiştiği kültürün Paris’te de tanınmasına katkı sağlar.

Carpentier’in Paris’te geçirdiği on bir sene, yazarın bakış açısını geliştirir ve onu edebi açıdan olgunlaştırır. Gazete ve dergilerde yayımladığı makaleler Eski Dünya ve Yeni Dünya arasında bir köprü işlevi görür ve iki kıta arasındaki kültür alışverişine katkıda bulunur.

Alejo Carpentier, 1939 yılında Küba’ya döner. 1940-1941 yılları arasında Havana’da bir konservatuarda müzik tarihi üzerine dersler verir, 1942’de Paris’te tanıştığı Pablo Picasso’nun Latin Amerika’da açacağı ilk sergisinin düzenleyiciliğini üstlenir. 1943 yılında **El clan disperso**⁵⁴ isminde “Grupo Minorista” üyesiiken oluşum içerisinde yapılan etkinlikleri anlattığı bir roman yazar fakat tamamlanmamış bu roman hiçbir zaman yayımlanmaz. Kitabın ilk bölümü “La conjura de Parsifal”⁵⁵ başlığını taşır ve adını Richard Wagner’in ünlü operası **Parsifal**’den alır. Bu bölüm bir dergide yayımlanır, Carpentier bu tamamlanmamış kitabındaki bazı bölümleri ilerleyen yıllarda yazacağı kitaplarında kullanacaktır.

Paris’teyken gerçeküstücülükle ilgilenen Carpentier’in bu ilgisi vatanına döndüğünde olağanüstü gerçekçiliğe evrilir. 1943 yılında eşi Lilia Esteban ile çıktığı Haiti gezisi yazarın dönüm noktalarından biri olur. Gerçeküstücülüğün yapay ve zorlama bir akım olduğunu düşünmeye başlayan Carpentier, ilk defa “Amerika’nın olağanüstü gerçekçiliği” (**lo real maravilloso americano**) tanımını yapacaktır.

Carpentier, Haiti gezisinden izlenimlerini de aktardığı **Bu Dünyanın Krallığı** romanının önsözünde olağanüstü olanın inanç gerektirdiğini söyler. Carpentier’e

⁵³ “Tohuma/Kökene Yolculuk”

⁵⁴ **Dağınık Örgüt.**

⁵⁵ “Parsifal’in Komplosu”

göre olağanüstü olan Amerika'nın özünde, gündelik hayatın içindedir ve büyü, Amerika'da hayatın bir parçasıdır. Haiti'deki sömürgeleşme ve kölelik üzerine yazılmış olan romanda, köle Mackandal'ın isyanı anlatılır. Romanın sonunda Mackandal idam edilir ama halk buna inanmayı reddeder. Bu reddediş, Mackandal'ı bir mite dönüştürerek onu kutsallaştırır ve bu durum, halkın gerçekliği olur. Gerçeklik, mitolojik öğelerle iç içe geçer ve olağanüstü olan bir durum normal olarak karşılanır. Amerikan gerçekliğinin kendi içinde olağanüstü olduğunu savunan Carpentier bunun farkına varabilmek için gözlem yapmanın ve inanmanın yeterli olduğunu belirtir (Mlčoch, 2017: 27). Bu romanında Carpentier hem olağanüstü gerçekçilik tezini uygular hem de bu tezini kölelik karşıtlığı ile birleştirir.

1944 yılında Meksika'ya giden Carpentier, **El Fondo de Cultura Económica (FCE)**⁵⁶'nın isteği üzerine Küba müzik tarihi hakkında kapsamlı bir çalışma olan **La música en Cuba**⁵⁷ kitabını yazmaya başlar. Küba'da müziğin tarihsel gelişimini, müziğin kökenini, önemli bestecilerin hayat hikayelerini konu alan kitap, müzikolojik bir çalışma olmasının yanı sıra adadaki yerlilerin, siyahilerin, melezlerin, kreollerin⁵⁸ tarih boyunca birbirleriyle ilişkilerini incelediği için etnografik açıdan da önemli bir yere sahiptir. Kitap 1946 yılında yayımlanır.

Carpentier, 1945-1959 yılları arasında Venezuela'nın başkenti Caracas'ta yaşar. Yazarın Venezuela'da yaşadığı dönem edebi üretkenlik açısından en verimli dönemi olur. 1948'te Venezuela'da, Orinoco Nehri boyunca uzanan yağmur ormanlarına bir yolculuk gerçekleştirir. Bu yolculuk, yazarın 1953 yılında yayımlayacağı **Los pasos perdidos**⁵⁹ kitabına ilham olacaktır. 1951'de Caracas'ın **El Nacional**⁶⁰ gazetesinin "Letra y Solfa"⁶¹ bölümünde edebiyat, müzik ve evrensel tarih üzerine yazılar yazar. Aynı yıl çağdaş müzik üzerine bir kurs vermeye başlayan Carpentier, Richard Wagner'in çağdaş müzikteki yeri üzerinde durur. 1956 yılında **El acoso**⁶² romanı yayımlanır. Yazarın **Los pasos perdidos** ve **El acoso**

⁵⁶ Meksika merkezli, kâr amacı gütmeyen, hükümet destekli bir yayıncılık grubu.

⁵⁷ **Küba'da Müzik.**

⁵⁸ **Criollo:** Anne ve babası İspanyol olup kendisi Güney Amerika doğumlu olan kişiler.

⁵⁹ **Kayıp Adımlar.**

⁶⁰ **Ulusal.**

⁶¹ "Harf ve Nota".

⁶² **Takip/Kovalama.**

romanlarının müzikle olan ilişkisinden çalışmamızın bir sonraki bölümünde bahsedeceğiz.

1958 yılında Carpentier'in çeşitli kısa hikayelerinden oluşan **Guerra del tiempo**⁶³ kitabı yayımlanır. 1959'da Fidel Castro önderliğinde zaferle sonuçlanan Küba Devrimi sayesinde Carpentier tekrar Küba'ya döner ve Kültür Bakanlığı'nda çeşitli görevlere getirilir. 1962'de Fransız Devrimi'nin Karayip Adaları üzerindeki etkilerini anlattığı **El siglo de las luces**⁶⁴ romanı, 1974'te "diktatörlük romanı" başlığı altında değerlendirilen **El recurso del método**⁶⁵ ve İtalyan besteci Antonio Vivaldi'nin **Motezuma**⁶⁶ (1733) isimli operasından esinlenerek yazdığı **Concierto barroco**⁶⁷ romanları yayımlanır.

1977 yılında İspanya'nın edebiyat alanındaki en prestijli ödülü olan Cervantes Ödülü'ne layık görülen Carpentier, 1978 yılında tarih ve müziğin iç içe geçtiği, adını ünlü Rus asıllı besteci Igor Stravinsky'nin balesinden alan **La consagración de la primavera**⁶⁸ romanını yazar. 1979'da son romanı **El arpa y la sombra**⁶⁹ yayımlanır. Alejo Carpentier, 24 Nisan 1980 tarihinde Paris'te vefat eder.

4.1. Alejo Carpentier'in Biçemi ve Müziğin Eserlerine Etkisi

Yazar, mimar ve müzikolog olan Carpentier'in müziğe ilgisinin aileden geldiğinden bahsetmiştik. Küçük yaşta piyano çalmaya başlayan Carpentier, yalnızca klasik müzikle ilgilenmekle kalmaz, müziğin kökeni hakkında da araştırmalar yapar.

Romanlarında ve öykülerinde müziği yapısal olarak kullanan Carpentier, sözcükleri müzikal uyumuna, tınısına dikkat ederek özenle seçer; dili müzikalleştirerek sözcükleri adeta besteler. Yazarın Kübalı ve Fransız müzisyenlerle sürekli etkileşim içinde olması, edebi biçiminin şekillenmesine de katkı sağlar ve

⁶³ **Zaman Savaşı.**

⁶⁴ **Işıkların Yüzyılı.**

⁶⁵ **Yöntemin Kaynağı.**

⁶⁶ Eser, Aztek imparatoru Motezuma'nın hayatından esinlenilerek yazılmıştır.

⁶⁷ **Barok Konser.**

⁶⁸ **Bahar Ayini.**

⁶⁹ **Arp ve Gölge.**

müziğin edebiyatta nasıl daha etkili bir şekilde kullanılabileceğine dair ona fikir verir (Mlčoch, 2017: 55).

Yerel Afro-Küba kültürü hakkında bestelenmek amacıyla yazmış olduğu şiirleri de bulunan Carpentier, edebi bir eser yaratmak ile bir müzisyenin bestelemesi amacıyla metinler, şiirler yazmak arasında büyük bir fark olduğunu belirtir: Edebi bir eser kendi kendine yetebilir, fakat bestelenecek bir eserin müzisyenin bakış açısıyla düşünülmesi gerekir. Noktalama işaretlerine kadar en küçük ayrıntılar bile müzikteki sus işaretlerine, duraklara uygun olarak ayarlanmalıdır (Carpentier, 1983: 15).

Çalışmamızın 2.3. numaralı “Edebiyatta Karşılaşılan Müzikal Yapılar” başlıklı bölümünde senfoni yapısından söz etmiştik. Carpentier’in **Los pasos perdidos** (1953) ve **El acoso** (1956) romanlarında, dokuz senfonisi bulunan Alman besteci ve piyanist Ludwig van Beethoven’ın (1770-1827) müziğinin etkisi büyüktür:

Los pasos perdidos romanı, şehirleşmeyle gelişen uygarlık ve ilkel doğa olmak üzere iki karşıt konudan oluşur. Romandaki bu konular ile Beethoven’ın **Dokuzuncu Senfonisi**⁷⁰ (1824) arasında bir ilişki kurulur: Birinci tekil kişi ile yazılan romanın anlatı başkışisi bir müzisyendir ve gençliğinde sıklıkla annesinin piyanoda çaldığı ve babasının da en sevdiği eser olan **Dokuzuncu Senfoni**’yi dinler. Anlatıcı, bu senfoniye büyük bir hayranlık besler ve onu başyapıt olarak değerlendirir, fakat II. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte senfoninin anlatıcıda yarattığı duygular olumsuz yönde değişerek üzücü ve ironik bir anlam kazanır.

Anlatıcı, askerliği sırasında Naziler’in senfoninin son bölümünü askerlerin önünde söylediklerine tanık olur. **Neşeye Övgü** başlıklı bu bölüm, tüm insanlığın kardeşlik içinde yaşaması düşüncesi üzerine kuruludur. II. Dünya Savaşı’nda yaşananlar bu düşünceyle uyumsuz ve anlatıcı, bu durumdan nefret eder. Beethoven ve Schiller için umut anlamına gelen **Neşeye Övgü**’nün dizeleri, anlatıcı için koca bir yalana, ironiye ve anlamsız sözlere dönüşür. Romandaki şehirleşmeyle gelişen uygarlık konusu ve **Neşeye Övgü**’nün anlatıcıda uyandırdığı olumsuz düşünceler Avrupa kültürü ile özdeşleşir. Bu nedenle anlatıcı bu yozlaşmış uygarlıktan kaçarak

⁷⁰ Eserin son bölümü Alman şair ve oyun yazarı Friedrich Schiller’in 1785 yılında yazdığı **An die Freude** (Neşeye Övgü) şiirinin uyarlamasıdır, **Dokuzuncu Senfoni** genel olarak bu şiirin ismiyle de tanınır.

kendini ilkel doğaya, balta girmemiş ormana atar. Ormanda yerlilerle birlikte yaşamaya başlar ve kendini çok daha mutlu, rahat hisseder. Değişimi ve gelişimi reddederek geleneklere sadık kalan bu ilkel doğa, anlatıcının yaşamında bir dönüm noktası olur (Backes, 2007: 11-13).

Romanın dokuzuncu alt bölümü de anlatıcının yıllar sonra ormanda **Dokuzuncu Senfoni**'yi radyodan tesadüf eseri tekrar dinlemesiyle ilgilidir. Beethoven'ın bu senfonisi, romanın tamamlayıcısıdır.

Carpentier, kısa romanı **El acoso**'nun yapısını ise Beethoven'ın **Eroica** adıyla da bilinen **Üçüncü Senfonisinin** (1803) yapısına uyarlamaya çalışır. Romandaki olaylar, yaklaşık olarak elli dakika süren **Eroica**'nın konserde çalınması sırasında başlar ve biter. Anlatının ve senfoninin zamanları eştir. Havana'da geçen romanda ana karakterler kaçak hayatı yaşayan bir devrimci, konser salonunda bilet satan bir müzik öğrencisi ve Estrella adında bir hayat kadınıdır. Kaçak devrimci, konser salonunun gişesinden biletini alır; bilet satıcısı da bu sırada Beethoven'ın yaşamını anlatan bir kitap okumaktadır. Daha önce hiç konsere gitmemiş olan kaçak devrimci, para üstünü beklemeden konsere girer. Senfoniye dinlerken geri sapımlarla devrimcinin geçmişinde neler yaşadığına tanıklık ederiz. Kaçak devrimci, bilet satıcısı ve Estrella'nın yolları daha önce kesişmiştir ve devrimci, **Eroica**'yı hayatının farklı dönemlerinde birkaç kez duymuştur.

Alejo Carpentier, 1964 yılında Cesár Leante'ye verdiği bir röportajda **El acoso**'nun sonat yapısında yazıldığını ve romanın ilk bölüm, sergi bölümü, üç farklı konu, on yedi çeşitleme ve sonuç (coda) bölümünden oluştuğunu belirterek müzik bilgisi olan bir okuyucunun bu yapıyı kolaylıkla fark edebileceğini söyler (Leante, 1964: 33). Carpentier'in bu açıklamasından yola çıkılarak oluşturulan şema şu şekildedir:

- 1) Açılış konusu: Bilet satıcısı / Ana konu: Kaçak devrimci / Bitiş konusu: Bilet satıcısı ve Estrella.

Bilet satıcısı Beethoven'ın yaşamıyla ilgili bir kitap okurken, gişeye kaçak devrimci gelir. Konser için bilet alan devrimci, para üstünü

beklemeden konser salonuna girer. Bilet satıcısı, devrimcinin almadığı para üstüyle Estrella'nın evine gitmeyi düşünür.

2) Kaçak devrimcinin geçmişte yaşadıkları üzerine on altı çeşitleme.

İç monolog şeklinde gelişen bu bölümde kaçak devrimcinin yalnızlığı, çektiği acılar, suçluluk duygusu ve korkuları onu dine yöneltir; **Eroica**'nın ikinci bölümü olan "Marcia funebre"⁷¹ devam ederken içinden sürekli aynı duayı tekrarlar.

3) Kaçak devrimciyle ilgili son çeşitleme / Bitiş bölümü olarak tekrar bilet satıcısına dönüş.

Bilet satıcısı Estrella'nın evine gelir. Estrella, az önce evine polis geldiği için endişeli bir haldedir. Estrella bilet satıcısını reddedince, satıcı konser salonuna geri döner. Senfoni kayıtlarını dinleyerek ve kitaplar okuyarak orkestra seçmelerine hazırlanan bilet satıcısı, Estrella'nın yanına giderek müzik tutkusuna; yakalanmaması için özen göstererek evinde sakladığı kaçak devrimciyi polisin baskıları üzerine ihbar eden Estrella, kaçak devrimciye; kaçak devrimci ise terör eylemlerine katılmak amacıyla mimarlık kariyerini bir kenara bıraktığı için yaşadığı topluma ihanet eder. Çeşitlemeler "ihanet" konusu etrafında şekillenir (Benítez Villalba, 1993: 16-19).

El acoso ve **Eroica** arasındaki bir diğer önemli ilişki de her iki eserin birbirine karşıt konulardan oluşmasıdır. Adından da anlaşılacağı üzere **Eroica** kahramanlıkla, kahramanlığın yüceltilmesiyle ilgilidir. **El acoso**'da ise kahraman olmayı başaramamış ve sonu trajik bir şekilde biten bir antagonist söz konusudur. Bu benzerliklere bakıldığında Alejo Carpentier'in, Beethoven'ın **Eroica** eserinden çok yönlü olarak etkilendiği, bunu hem eserin yapısında hem de içeriğinde okuyucuya yansıttığı söylenebilir.

⁷¹ "Cenaze Marşı".

Carpentier, **Concierto barroco** romanını Antonio Vivaldi'nin **Motezuma**⁷² isimli operasından esinlenerek yazmıştır. Opera, tarihi gerçekliğin aksine mutlu sonla biter: Aztek imparatoru Motezuma, Meksika'ya gelen İspanyollar tarafından öldürülmez; Motezuma ve İspanya adına Meksika'yı işgal eden denizci Hernán Cortés barış antlaşması imzalar ve imparatorun kızı Teutile ile Cortés'in erkek kardeşi Ramiro evlenir.

Romanda, Meksikalı zengin bir kreol olan el Amo ile onun hizmetlisi Filomeno, Avrupa'ya bir seyahat gerçekleştirirler. Venedik'te Aztek imparatoru Montezuma kılığında karnavala katılan el Amo, Fraile Pelirrojo isimli biriyle tanışır. Pelirrojo, el Amo'nun kostümünü ve Montezuma'nın hayat hikayesini merak eder; el Amo imparatorun hikayesini anlatmayı bitirdiğinde Pelirrojo bu hikâyenin bir opera konusu olabileceğini düşünür. Romanın ilerleyen bölümlerinde Fraile Pelirrojo'nun aslında Antonio Vivaldi olduğu ortaya çıkar. Opera, romanın 7. bölümünde Vivaldi yönetiminde sergilenir. El Amo ve Filomeno da operayı seyretmeye giderler ve operanın tarihi gerçeklere göre yazılmadığını, olayların farklı şekilde kurgulandığını görürler. Vivaldi dışında dönemin ünlü Barok bestecileri Domenico Scarlatti ile George Friedrich Handel de roman karakterleri arasındadır.

Romanın adından ve romanda yer verilen bestecilerden de yola çıkarak Barok dönemin Carpentier'in özel ilgi alanına girdiğini söyleyebiliriz. Barok dönem, Rönesans ile Klasik dönem arasında, kültür tarihinde yaklaşık 150 yılı kapsayan ve 17.yy'ın ilk çeyreğinden 18.yy ortasına kadar egemen olan bir sanat biçimidir. Soylu kesimin (aristokrasinin) beğenisini yansıtır ve neredeyse sanatın her dalında karşımıza çıkar.

“Müzik açısından barok dönemin başardığı dönüşümlerin başlıcası şunlardır: Modal (makamsal) sistemden tonal sisteme dolu anlamıyla geçiş; yaşamın zenginliğini yansıtmaya yönelik opera, oratoryo, kantat gibi büyük dramatik formları ortaya çıkarmak ve geliştirmek; çalgı müziğindeki süit, konçerto gibi formların “hızlı-ağır-hızlı” bölümleri arasındaki karşıtlıklarla insan psikolojisini eserin yapısına sindirmek.

⁷² Operanın orijinal librettosunda eserin ve imparatorun adı **Motezuma** olarak geçer. Carpentier'in **Concierto barroco** romanında ise imparatorun adı Montezuma'dır.

Bir “saray sanatı” olan stil, Arnold Hauser’a göre şu genel özellikleri taşır: “Varlıkların güzelliğinden duygulanma ön plandadır; barok üslup bu etkiyi ince ayrıntılarıyla göz alıcı biçimde işler. Dolayısıyla gösteriş ve görkeme düşkündür; abartmalı bir biçimcilikten yanadır; sanatta ustalığa (*virtüosite*) önem verir. Yaşamdan tat alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemelerle devrim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır” (Say, 2002: 247-248).

Simetriye karşıt olarak asimetriğin, geometrik biçimlere karşıt olarak doğrusal olmayan biçimlerin ve durağanlığa karşıt olarak hareketin ön planda olduğu Barok dönemin en önemli özelliklerinden biri boşluğa yer verilmemesidir: Karşıtlıklar üzerine kurulan barok müzikte en az iki farklı melodi aynı anda ve sürekli olarak duyulur; mimaride kullanılan süslemeler, freskler, altınla kaplanmış figürler “kalabalık” bir görünüm oluşturur; heykellerin jestleri, mimikleri abartılıdır ve heyecan, korku, endişe gibi duyguların yüz ve vücutta aslına uygun olarak gösterilmesi büyük önem taşır; resimde figürler büyük bir tiyatro sahnesindeymiş gibi abartılı hareketler yaparken resmedilir; edebiyatta ise söz sanatlarıyla bezeli süslü bir dil kullanılır.

Carpentier öncelikle Barok mimariden etkilenir. Süs ve renklerin, işlemeli duvarların, görkemli bahçelerin ön plana çıktığı bu dönem, Carpentier tarafından sanatta bir anlatım biçimi olarak değil, bir ruh olarak tanımlanır. Barok estetik anlayışı, insan ruhunda doğuştan vardır. Özellikle Amerika kıtasının yerlilerden, kölelerden, beyazlardan oluşan melezleşmiş yapısı tam bir Barok örneğidir. Farklı kültürlerin bir araya gelerek kaynaşması, karşıtlıktan bir birliktelik doğması en az iki farklı melodinin aynı anda duyulması gibidir. Carpentier’in **Los pasos perdidos** romanında da üzerinde durduğu ilkel doğa ve buna zıt olarak şehirleşmeyle gelişen uygarlık konuları Barok dönemin bu yapısına uyar. Bu nedenle Amerika kıtası en başından beri Barok ruhu ile özdeşleşir (Matamoro, 2018: 82-85).

Carpentier’in müzikle iç içe olan **La consagración de la primavera** romanı ismini Stravinsky’nin aynı adlı balesinden alır: Romanın ana karakteri Vera, Sergey Dyagilev’in yöneticisi olduğu Ballets Russes dans topluluğunda çalışan bir balerindir. Devrim karşıtlığına rağmen sol görüşlü Fransız bir entelektüel olan Jean-

Claude ile ilişki kurar. Jean-Claude, **Brigadas Internacionales**⁷³'e katılarak Franco'ya karşı savaşmak üzere İspanya'ya gider. Vera da Jean-Claude'u ziyaret etmek üzere Valencia'ya bir yolculuk gerçekleştirir. Valencia'da Kübalı bir mimar olan ve Franco'ya karşı mücadele etmek üzere İspanya'ya gelen Enrique ile tanışır. Jean-Claude'un savaş esnasında ölümünden sonra Vera ve Enrique Küba'ya yerleşirler. Vera, Küba'da Stravinsky'nin **Bahar Ayini** balesi hakkında sanatsal bir proje gerçekleştirecektir.

Vera bu baleyi ilk olarak İspanya'ya gittiği tren yolculuğu sırasında düşünür. Aklına baledeki "Seçilmiş Kişi" karakteri gelir, bu karakter Bahar Tanrısı'na kurban edilecektir. Jean-Claude öldükten sonra Ballets Russes ile bu balenin provalarına başlayan Vera, çalışmalarını sırasında yaşadığı travmatik deneyimleri aklına getirir: Vera kendisini teslim olmadığı adaletsiz bir kaderin kurbanı olarak görmektedir. Havana'da Afro-Kübalı bir grubun dans ritüelini izleyen Vera, yerlilerin kendi ilkel doğalarını yansıtan gerçek ve doğal bir ritim duygusuna sahip olduklarını düşünür ve balenin temsilini onlarla gerçekleştirmek ister. Stravinsky'nin karmaşık, ahenkli ve ritmik bir yapıya sahip eseri, ilkel bir pagan müziğini andırdığı için yerlilerin dans ritüeliyle uyumludur (Chornik, 2015: 70-71). Stravinsky'nin **Bahar Ayini** balesi, Carpentier'in **La consagración de la primavera** romanı için önemli bir tamamlayıcı unsurdur. Carpentier hem romanına baleyle aynı ismi vererek hem de olay örgüsünü bale üzerinden kurgulayarak Stravinsky'nin bu eserinden ne kadar fazla etkilendiğini gösterir.

Romanlardan verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere, Alejo Carpentier müzik medyasını etkin biçimde, müzikal yapılara göndermeler yaparak kullanır. Bu göndermeler romanlarında belirgin bir şekilde hissedilir ve romanlarındaki edebiyat-müzik ilişkisini inceleyen pek çok çalışma bulunur. Bu çalışmalar doğrultusunda Carpentier'in hangi müzikal yapıları ne şekilde edebiyata uyarlayarak kullandığını görebilmek ve iki medya arasındaki ilişkiyi somut bir şekilde gösterebilmek amacıyla yazarın doğrudan müzikle ilgili olan dört romanı hakkında genel bir çerçeve sunmayı uygun bulduk.

⁷³ **Uluslararası Tugaylar:** İspanya İç Savaşı'nda (1936-1939) Cumhuriyetçi güçlerin yanında savaşmak üzere farklı ülkelerden gönüllü olarak İspanya'ya gelen askeri birlikler.

Çalışmamızın bir sonraki bölümünde, Felisberto Hernández ile karşılaştırma yapabilmek ve edebiyat ile müzik arasındaki medyalararasılık ilişkisini her iki yazarın da ortak olarak kullandığı öykü türünde inceleyebilmek adına Carpentier'in iki öyküsü üzerinde duracağız.

4.2. Öykü Çözümlemeleri

Çalışmamızın bu bölümünde Alejo Carpentier'in **Guerra del tiempo** (1958) kitabında bulunan ve her ikisi de 1944 yılında yazılmış olan “Oficio de tinieblas” ile “Viaje a la semilla” öykülerini inceleyeceğiz⁷⁴.

Carpentier bu iki öyküde **La música en Cuba** kitabı için araştırmış olduğu birçok tarihi ve müzikolojik bilgiyi kullanır. “Oficio de tinieblas” öyküsü 9 kısa bölümden, “Viaje a la semilla” ise 13 kısa bölümden oluşur. Bu öykü incelemeleriyle, ilişki kurulan müzik medyasının öğelerinin ve yapılarının edebiyatın müzikalleştirilmesine nasıl katkı sağladığı görülecektir.

4.2.1. “Oficio de tinieblas”

Çalışmamızın 1.4. numaralı “Melezlik” başlıklı bölümünde “Oficio de tinieblas” kavramının, Hz. İsa'nın çektiği acıların ve ölümünün anıldığı Kutsal Hafta (**Semana Santa**)'nın son üç gününde söylenen dualar olduğunu açıklamıştık. Öykünün yapısı Mozart'ın **Requiem** eserinin yapısıyla benzerlikler gösterir. Mozart, 1791 yılında bu eserini tamamlayamadan ölmüştür.

Bir buçuk yıllık bir zaman dilimini kapsayan “Oficio de tinieblas” öyküsünde, 1851 yılının Temmuz ayında General Enna'nın ölümünden gelecek yılın 20 Aralık'ına kadar yaşanan olaylar anlatılır. 19-20 Ağustos 1852 tarihinde bir dizi deprem meydana gelir ve bu depremlerden biri de Santiago de Cuba Katedrali'nde gerçekleşen Mozart'ın **Requiem** eserinin temsili sırasında yaşanır. Carpentier bu öyküsünün konusunu **La música en Cuba** kitabında da yer verdiği bir olaydan

⁷⁴ Her iki öykü için 2000 yılında Alianza Editorial tarafından basılan **Guerra del tiempo y otros relatos** kitabı kullanılacaktır. Türkçe çevirisi bulunmayan öykülerin çalışmamızda yer vereceğimiz kısımları tarafımızca çevrilecek olup, öykü isimleri İspanyolca bırakılacaktır.

esinlenir: 1851 yılında ölen General Enna'nın Santiago de Cuba'daki bir katedralde gerçekleşen cenazesinde, Mozart'ın **Requiem** eseri çalınır. Öykünün bazı basımlarında yer alan bir dipnotta ise Carpentier'in yine **La música en Cuba** eserinde bahsettiği Laureano Fuentes Matóns isimli bir müzisyen ve tarihçinin günlüğündeki olayları temel aldığı belirtilir (Bryce, 2013: 76).

Barok bir anlatım tarzı tercih eden Carpentier, öyküde müzikle ilgili teknik terimlere de yer verir. Kilisedeki orkestranın ve enstrümanların betimlenmesi, öykünün dördüncü ve sekizinci bölümlerinde bir halk şarkısının dizelerinin kullanılması⁷⁵, Batı müziğine ait öğelerle Afro-Kübalı yerlilerin müziğine ait öğelerin bir arada bulunması “Oficio de tinieblas” öyküsünün müzikle ne kadar iç içe olduğunu gösterir.

Öyküde Mozart'ın içeriğinde dini unsurlar barındıran ve doğrudan kiliseyle ilişkilendirilebilecek **Requiem** eseri, “La Sombra”⁷⁶ isimli ağır melodili ve melankolik olarak nitelendirilebilecek bir dans şarkısı, yerli kültürüne ait bir halk şarkısı olan “La Lola” olmak üzere üç farklı müzik türünden bahsedilebilir. Senfoni orkestrası için yazılmış olan **Requiem**, 8 bölümden oluşur:

- I. Introitus⁷⁷
- II. Kyrie eleison⁷⁸
- III. Sequentia⁷⁹ (Dies irae⁸⁰, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare Iesu pie⁸¹, Confutatis⁸², Lacrimosa⁸³)
- IV. Offertorium⁸⁴ (Domine Iesu Christe, Hostias et preces)
- V. Sanctus⁸⁵

⁷⁵ Ay, ay, ay, ¿quién me va a llorar? (Ay, ay, ay, kim bana ağlayacak?)

¡Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va! (İşte gidiyor, işte gidiyor, Lola gidiyor işte, işte gidiyor!) (Carpentier, 2000: 128-133).

⁷⁶ **Gölge/Karanlık.**

⁷⁷ Giriş.

⁷⁸ Cemaat ve koronun değişimiyle her cümlesinin 3 kez yinelandığı “Tanrım-İsa-acı” duası (Aktüze, 2003: 306-307).

⁷⁹ Özgür şiirsel metinde yazılmış dinsel ilahi.

⁸⁰ “Hüküm Günü”, kıyamet gününde hüküm zamanı (2003: 149).

⁸¹ Hatırla ey şefaatli İsa (468).

⁸² Susturulmuş / Lanetli.

⁸³ Acıklı, gözü yaşlı.

⁸⁴ Sunu.

⁸⁵ Kutsal, Aziz.

VI. Benedictus⁸⁶

VII. Agnus Dei⁸⁷

VIII. Communio⁸⁸

Katolik inancına göre Kutsal Hafta'nın sonuncu günü olan Cuma, Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği gündür. Ülkenin üzerine karanlık çökmüş, yer sarsılmış, kayalar yarılmıştır. Bu anı canlandırmak amacıyla kilise karartılır, rahipler ve kiliseye gelenler çingiraklarla sesler, gürültüler çıkarırlar. Öyküdeki deprem, ayinin tam da bu anına denk gelir (Maxey, 2013: 75-76).

Öykünün birinci bölümünde, **Requiem**'in "Introitus" bölümünde olduğu gibi, kasvetli bir hava yaratılır. Şehirde gözlemlendiği birtakım değişiklikleri aktaran anlatıcı, eskiden susmak bilmeyen güvercin seslerinin artık hiç duyulmadığını ve güvercinlerin sanki kanatlarını ceplerinde saklamak istemişçesine avlularda dolaştığını; bir zamanlar neşeli ve sürekli bir şenlik havası içinde olan şehrin şimdi sonsuz bir sessizliğe gömüldüğünü belirtir. Re minör tonda başlayan **Requiem** ile paralel olarak, "Oficio de tinieblas" öyküsünün de minör tonda başladığı söylenebilir. Minör tonların hissettirdiği hüznü, ağır hava her iki eserde de belirgindir. Barok dönemi en iyi simgeleyen yapılardan biri olan füğ, **Requiem**'in ikinci bölümü "Kyrie eleison" da kullanılır ve böylece müziğin kasvetli tonu daha yoğun bir şekilde hissettirilir.

Öykünün ikinci bölümünde karşımıza çıkan "'Dies Irae' tonlarındaki uzun kilise duası" (125), **Requiem**'in üçüncü bölümü olan "Sequentia"nın "Dies irae" isimli alt bölümünü andıran bir melodidir. Panchón isimli bir Afro-Kübalı omzunda taşıdığı kontrbas ile katedrale doğru yürümektedir:

"[...] kontrbas katedral yolunda, yukarı caddeye doğru, siyahinin başının üzerinde dengede gidiyordu. Panchón bazen kolunu kaldırıyor ve kontrbasın yayıyla kalın bir nota sesi çıkaran sert tele uzanıyordu. [...] nota tüm caddeyi doldurarak pencerelerden yüzlerin çıkmasına [...] neden oluyordu" (Carpentier, 2000: 124).

⁸⁶ Kutsanmış.

⁸⁷ "Tanrının Kuzusu" anlamına gelen bir yakarış duasıdır (9).

⁸⁸ Cemaat / Birlik.

Panchón'un sokaklardan katedrale doğru yaptığı bu yolculuk, aşağıdan yukarıya, sokak müziğinden kutsal olarak nitelendirilebilecek kilise müziğine doğru gerçekleşen bir yolculuktur. Yerli müziğinde kullanılan müzik aletlerinden çok farklı olan kontrbas, Panchón'da büyük bir merak uyandırır. Bu merak, pencerelerden bakan insanlara ve hatta sokaktaki hayvanlara bile yansır. Kontrbas herkesi etkisi altına alır, Panchón'un tellere öylesine dokunarak çıkardığı sesler adeta onları büyüler.

Kontrbası katedraldeki bir müzisyene teslim eden Panchón, katedralde geçirdiği kısa sürede orkestranın nasıl konumlandığına ve “Dies Irae” tonlarındaki kilise duasının nasıl çalınıp söylendiğine tanıklık eder; kontrbas dışındaki müzik aletlerini görme fırsatı bulur. Kontrbası katedrale taşıması karşılığında kendisine verilen ve içki içmek için harcamaya sabırsızlandığı bozuk paraları alarak katedralden çıkar.

Öykünün üçüncü bölümünde Santiago de Cuba şehrinde oldukça meşhur olan “La Sombra” isimli bir müzik parçasından bahsedilir. Yavaş melodili ve ritim eksikliğinden dolayı dans etmesi çok zor olan bu parçadan pek kimse hoşlanmaz ama yine de herkesin, özellikle de şehirde yaşayan beyazların evlerinde sıklıkla çalınan bir parçadır. Anlatıcı, “La Sombra”nın her yerde duyulabilir olmasını bulaşıcı bir hastalığa benzetir: Parça, şehir sakinlerinin eski, sararmış piyano tuşlarıyla çalınmakta; kuşlar bile ezberledikleri bu melodiyle ötmektedir. Ne kilise müziğine ne de Afro-Kübalı yerlilerin müziğine benzeyen bu parça, rahatsız edici şekilde birdenbire popüler olmuştur.

Şehirdeki kasvetli hava ve sessizlikle başlayan “Oficio de tinieblas” öyküsü kilise müziği ile devam eder, ardından nereye ait olduğu belli olmayan “La Sombra” parçası okuyucuya tanıtılır. “La Sombra”dan sonra yerli kültürüne ait, neşeli, dans edilebilir bir halk şarkısı olan “La Lola”dan bahsedilir. Bu iki müzik parçası ritim, melodi ve konu açısından birbirine karşıttır; bu karşıtlık yine Barok dönemin karakteristik bir özelliği olan kontrpuanı andırır (Maxey, 2018: 12).

Dördüncü bölümde, şehirde karnaval başlar fakat kolera salgını ve şehirdeki yas havasının getirdiği üzüntüler karnavala da yansır⁸⁹. Orkestra büyük bir isteksizlikle çalmakta ve herkes sanki zorunluluktan böyle bir ortamda bulunuyormuş gibi davranmaktadır. Uzun süredir şehirde yankılanan “La Sombra” yerine kasvetli havayı dağıtabilecek neşeli bir müzik parçası arayışına girilir: Trampet çalan Burgos isimli bir müzisyen Panchón, Isidra Mineto, La Lechuza, La Yuquita ve Juana la Ronca’yı bir araya toplar. İsimlerden de anlaşılacağı üzere bu müzisyenlerin hepsi Afro-Kübalıdır. Hep birlikte “La Lola”yı çalıp söylemeye başlarlar. Kısa süre içinde “La Sombra”nın yerini alan bu şarkı, şehrin sokaklarında yankılanır.

Öykünün bir sonraki bölümünde, 19 Ağustos günü meydana gelen depremden bahsedilir. Bu bölüm **Requiem**’in “Sequentia: Confutatis” bölümüyle paralel gelişir. Bas ve tenor sesler ile müziğe sert, kederli, öfkeli bir hava verilirken hemen ardından koroya dahil olan soprano ve alto sesler ile bu hava dağıtılır; parça daha yavaş ve melodik bir tonda devam eder. Bu karşıtlık yaklaşık iki buçuk dakika süren bölüm boyunca hissedilir. Latince “confutatis” sözcüğünün ilk anlamı susturmak, sessizleştirmektir. Öyküde “La Lola” şarkısının “La Sombra”nın yerini alarak onu susturması ve bu şarkıların birbirine karşıt olması “Confutatis” bölümündeki karşıtlık ile ilişkilendirilebilir (Maxey, 2018: 84-85). Ertesi gün sahnelenecek olan **La entrada en el gran mundo**⁹⁰ oyunun provası sırasında avizeler ölçsüz bir şekilde sallanır fakat karanlıktan ve yüksek sesle çalan müzikten dolayı kimse bu durumu fark etmez.

Öykünün altıncı bölümü, 20 Ağustos 1852’de bir öncekinden daha büyük bir depremin meydana gelmesiyle başlar. Bu deprem, katedraldeki ayinde **Requiem**’in yedinci bölümü olan “Agnus Dei”nin çalınması sırasında gerçekleşir. Deprem o kadar şiddetlidir ki birkaç saniye içerisinde şehrin tüm görünümü altüst olur: Evlerin duvarları çöker, katırlar şehrin dik caddelerinde kontrollerini kaybetmişçesine yuvarlanmaya; mobilyalar adeta dans etmeye ve sarnıçlardaki su caddelerden akmaya başlar. Şehir, adacıklara bölünür. Depremden bir ay sonra, her şeye rağmen

⁸⁹ Öykünün ilk üç bölümü 1851 yılının Temmuz ayında, General Enna’nın ölümünün ardından yapılan ayin sırasında geçer. Dördüncü bölümle birlikte anlatı zamanı içinde ileri sapım gerçekleşir ve karnaval, 1852 yılının Şubat ayında başlar. Öykünün diğer bölümlerinde de ileri sapımlar olacaktır.

⁹⁰ **Büyük Dünyaya Giriş.**

La entrada en el gran mundo oyununun sergilenmesine karar verilir. Oyunun sergileneceği balonun açılışı bir dansla yapılır fakat dans sırasında bir çift mermere yuvarlanır; kontrbas çalan müzisyen, kontrbasın yayı köpüklerle kaplanmış bir şekilde sahneden düşer. Kontrbasın yayları müzisyenin ayağına dolanır. Hem katılımcılar hem de müzisyenler kolera salgınından etkilenirler. Orkestra şefi hiçbir şey olmamış gibi “La sombra” şarkısını çalmalarını işaret etse de müzisyenler enstrümanlarını kılıflarına koyup oradan kaçarlar. Afro-Kübalı yerliler ise enstrümanlar yerine salgından ölen beyaz insanların bedenlerini taşımaya başlarlar. Sadece yerlilere değil beyazlara da bulaşan bu hastalık, toplum içindeki sınıfsal farklılıkları ortadan kaldıran bir unsur olur.

Öykünün dokuzuncu ve son bölümünde, 20 Aralık günü katedralde yine Mozart’a ait olan ilahi türündeki **Te Deum** parçasının çalındığı sırada garip bir olay yaşanır: Orkestradaki müzisyenler farkında olmadan, katedralin yakınlarındaki bir meydanda söylenmekte olan “La Lola”yı çalmaya başlarlar. İki müzik parçası birbirine karışır. Geleneksel kilise müziği yerine yerli kültürüne ait bir şarkı olan “La Lola” katedralde yankılanmaya başlar. Orkestra şefi bu beklenmedik durum karşısında şaşırır fakat daha sonra orkestraya uyum sağlar ve şef bagetini müziğin temposuna göre ayarlayarak orkestrayı yönetir.

Yerlilerin müziği ilkel, nesilden nesle aktarılan melodilerden oluşur ve genellikle doğaçlama olarak gelişir. Üst tabakaya hitap eden kilise müziği ise modern müzik aletleriyle icra edilir ve her bir nota, üzerinde düşünülerek yazılır. İki tür arasındaki bu keskin fark öykünün sonunda yok olur ve farklı kültürler birbiriyle kaynaşır. Kilise müziğinin ve yerli müziğinin bir araya gelerek “birlik” oluşturması, beyazlar ile Afro-Kübalıların ortak paydada buluşması **Requiem**’in son bölümü olan “Communio” ile paraleldir (Maxey, 2018: 87). **Te Deum** ile “La Lola”nın hem tür hem de işledikleri konu bakımından farklı parçalar olması, Barok dönemde sıklıkla karşılaşılan kontrapuntal bir yapının oluşmasını sağlar.

Hem Rajewsky’nin medyalararasılık ilişkilerine hem de Steven Paul Scher’in edebiyat ve müzik ilişkileri sınıflandırmasındaki “edebiyatta müzik” başlığına örnek olan “Oficio de tinieblas” öyküsünde temas kuran medya edebiyat, temas kurulan

medya ise müziktir. Öyküde müzik, çok katmanlı bir şekilde kullanılır. Bir müzikolog olan ve özellikle yerli müziği üzerine araştırmaları bulunan Carpentier, öyküde klasik Batı müziği ile Afro-Kübalı yerlilerin müziğini harmanlayarak iki farklı dünyayı kaynaştırır.

Öyküde müzik medyasına yapılan tekli göndermelere (müzik aletlerinin ve müzik parçalarının isimlerine yer verilmesi, katedraldeki müzikli ayin) ve sisteme yapılan göndermelere (Mozart'ın **Requiem** eserinin yapısal olarak kullanılması, kontrapuntal yapının beyazlar ile yerliler arasındaki karşıtlık olarak kendini hissettirmesi) birlikte yer verilir. Sisteme yapılan göndermelerde müzik sistemi metnin oluşturulması açısından büyük önem taşıdığı için sistemin güncellenmesinden söz edilebilir; sistemin öğeleri ve yapıları gerçekten kullanılır. Öykünün bazı bölümlerinin **Requiem** ile paralel olarak ilerlemesi, son bölümde **Te Deum** ile “La Lola”nın kontrapuntal bir yapı oluşturarak geleneksel kilise müziği ve yerli müziği arasındaki keskin farkı ortadan kaldırması edebiyat ile müzik arasındaki medyalararasılık ilişkisinin ve edebiyatın müzikalleştirilmesinin örnekleridir.

4.2.2. “Viaje a la semilla”

Alejo Carpentier'in olağanüstü gerçekçilik akımını uygulayarak kaleme aldığı 13 kısa bölümden oluşan bu öyküde, ana karakter Marki Don Marcial'in ölüm döşeğinden ana rahmine uzanan yolculuğu tanrısal bakış açısı ile anlatılır. Anlatı zamanı geriye doğru akar ve Marcial ölümden doğuma, yaşlılıktan erginliğe, erginlikten ergenliğe, ergenlikten çocukluğa ve çocukluktan ana rahmine uzanan yolculuğuna başlar; Marcial'le beraber etrafındaki her şey ilk haline, kökenine döner.

Öykünün ilk bölümünde siyahi yaşlı bir adam artık hayatta olmayan Marcial'in evinin yıkım sürecini evin bahçesinden izler. Bir şeyler söyler fakat işçiler onun ne dediğini anlamazlar. Bahçede, Roma mitolojisinde Tarım Tanrıçası olan Ceres'in burnu kırık bir heykeli vardır. Akşamüzeri paydos edip oradan ayrılan işçiler öykünün son bölümünde tekrar karşımıza çıkacaktır. Buraya kadar normal seyrinde ilerleyen zaman, ikinci bölüm ile on ikinci bölüm arasında sürekli geriye akar. Öykü içinde, işçilerin yıkımı gerçekleştirdiği normal seyrinde ilerleyen şimdiki

zaman ve Don Marcial'in kendi yaşam evrelerindeki yolculuğunu kapsayan olağanüstü gerçekçiliğin getirdiği zaman olmak üzere iki farklı zaman akışı söz konusudur. Siyahi yaşlı adam, okuyucuyu gerçeklikten olağanüstü gerçekliğe taşıdığı için önemli bir konumdadır. İkinci bölümde ev sanki hiç yıkılmamış gibi yerinde durmaktadır ve yaşlı adam evin kapısına ilerler, anahtarla kapıyı açarak Marcial'in evinin içine girer. Gaz lambalarını yakar ve odanın içinde siyahlar giyinmiş bir sürü insanla karşılaşır. Bu insanlar Don Marcial'in cenazesi için toplanmışlardır. Don Marcial ise yatağında, cansız bir şekilde yatmaktadır ve ana rahmine uzanan yolculuğu bu bölümden itibaren başlayacaktır. Siyahi yaşlı adam öykü boyunca tekrar karşımıza çıkmaz.

Öyküde en az Marcial kadar Marcial'in evi de ön plandadır; zaman geriye akarken tanık olduğumuz Marcial'in hayatındaki kesitlerin her biri evin farklı bir odasında gerçekleşir. Başlıca olaylar on maddeyle şu şekilde özetlenebilir:

- 1) Don Marcial'in evinin yıkımı
- 2) Evin sanki hiç yıkılmamış gibi yeniden ortaya çıkışı
- 3) Don Marcial'in gözlerini açarak ölümden hayata dönüşü
- 4) Don Marcial'in eşi Markiz María de las Mercedes'in ölümü
- 5) Marcial ile Mercedes'in evlilik hayatının başlaması
- 6) Marcial'in yetişkinlikten çocukluğa geçişinin⁹¹ evde verilen danslı bir partiyle kutlanması ve Marcial'in tüm sorumluluklarından kurtuluşu
- 7) Marcial'in okul yaşamının başlaması
- 8) Marcial'in çocukluğu (Kurşun askerlerle oynaması)
- 9) Marcial'in babasının ölümü
- 10) Marcial'in ana rahmine dönüşü

Don Marcial ile etrafındaki herkesin ve her şeyin zamanda geriye giderek kökenlerine dönme süreci, siyahi yaşlı adamın Marcial'in evine girip gaz lambalarını yakmasıyla başlar. Bu nedenle, yaşlı adam bir orkestra şefi olarak düşünülebilir. Don Marcial ise bir piyanist gibidir. Öykünün üçüncü bölümünde “Don Marcial görünmez bir klavyeye dokundu ve gözlerini açtı.” (Carpentier, 2000: 48) cümlesiyle

⁹¹ Öyküde **la minoría de edad** olarak geçmektedir. Anlatı zamanı içinde sürekli geri sapımlar olduğu için reşit olma yaşı (**la mayoría de edad**) yerine reşitlikten çocukluğa geçiş kutlanmaktadır.

hayata dönen Don Marcial, sessizliğin hüküm sürdüğü yatak odasında hayali bir piyano klavyesine dokunarak hayali bir nota sesi çıkarır ve bu sesle hem kendisi hem de etrafındaki her şey canlanır.

Öykünün dördüncü bölümünde “Piyano, klavikorda⁹² dönüştü.” (2000: 48) cümlesiyle karşılaşırız. Carpentier, **La música en Cuba** kitabında ilk “pianoforte”nin⁹³ 1810 yılında Paris’ten Santiago de Cuba’ya getirildiğini ve halk tarafından heyecanla karşılandığını belirtir (1987: 284). Küba’daki ilk piyanistler de bu dönemde ortaya çıkar. Alman piyanistler Haydn ve Telemann’ın eserleri örnek alınarak klavikord için besteler yapılır. Bütün bu tarihi bilgilere göre, “Viaje a la semilla” öyküsünün 18.yy sonları 19.yy başlarında geçtiği söylenebilir.

Beşinci bölümün sonunda Marcial’in medeni durumu değişir: Artık María de las Mercedes ile evli değildir, bekar bir gençtir. Bu değişimle eşzamanlı olarak bahçedeki Ceres heykeli de Aşk Tanrıçası Venüs heykeline dönüşür. Marcial için artık yeni bir hayat başlar ve Venüs heykeli de yelken açacağı aşkları, edineceği sevgilileri simgeler. Zaman geriye doğru akarken Marcial’in yaşam evrelerindeki yolculuğuna sanatsal dönüşümler de eşlik eder.

Altıncı bölümde Marcial saatlerin beşten dört buçuğa, dört buçuktan dörde, dörtten üç buçuğa doğru geriye aktığına dair tuhaf bir hisse kapılır. Marcial’in yetişkinlikten çocukluğa geçişi evin müzik salonunda verilen karnaval havasındaki danslı bir partiyle kutlanır. Marcial’in partiye katılan arkadaşları evde bulunan çeşitli müzik aletlerini yerlerinden alarak çalmaya başlarlar. Bu müzik aletleri sedef kaplı gitar, santur, serpent⁹⁴, av borusu ve yan flüttür. Çalınan şarkılar dönemin ünlü eserleri **La Tirolesa de las Vacas**⁹⁵ ve **La Balada de los Lagos de Escocia**⁹⁶’dır.

⁹² 15.yy’dan başlayarak gelişmiş ve Rönesans’la birlikte Avrupa’da yaygınlaşmış; 18.yy başlarına kadar kullanılmıştır. Bu müzik aletinde ses, klavyenin tuşuna basınca hareket eden bakır çubuğun tele vurmasıyla oluşur. Parmak baskısına göre hafif veya kuvvetli ses kontrolü yapılabilir. Klavsenin atasıdır (Feridunoğlu, 2004: 200)

⁹³ 1711 yılında yapısal olarak klavikord örnek alınarak İtalya’da geliştirilmiştir. Hem hafif (piano) hem de kuvvetli (forte) çalabilen bu aletin tuşları, küçük ve meşin kaplı çekiçleri hareket ettirerek üç tele vurur (2004: 203).

⁹⁴ İtalyanca “yılan” anlamına gelen **serpente** sözcüğünden türemiştir. Uzunluğu iki metreye yakın, sekiz delikli, güçlü ses çıkarabilen, kıvrımlı ve üflelemeli bir müzik aletidir (Aktüze, 2003: 517).

⁹⁵ **Tirollü İnek.**

⁹⁶ **İskoçya Göllerinin Şarkısı.**

Müzik aletlerinin ve şarkıların yalnızca isimleri verildiği için medyalararasılık ilişkilerindeki tekli göndermelerden söz edilebilir.

Adı geçen şarkılardan sonra ünlü bir kontrdans⁹⁷ melodisi olan **Trípili-Trápala** karşımıza çıkar. Carpentier, bu melodiye de **La música en Cuba** kitabında değinir. Küba müziğinin gelişiminde ritmik yapıların etkisi büyüktür. Bu melodinin isminden bile ritim kavramının ön plana çıktığı anlaşılabılır. Marcial ve arkadaşları bu melodiyle birlikte kıyafetlerini değiştirirler ve büyükelçi, prens gibi toplumun üst tabakasından olan kişilerin kılığına girerler. Kılıklarına uygun olarak da vals dansını tercih ederler.

Marcial ve arkadaşları vals dansından sonra evden çıkarak bir dans evine giderler. Dans evleri, kontrdansın yaygınlaşmasıyla birlikte 18.yy boyunca Küba’da moda olur; en ünlülerinden birinin adı Tívoli’dir. Dans evleri hem beyazların hem de siyahilerin bir araya gelerek eğlendikleri ve dans ritimleriyle kaynaştıkları yerler olmaları sebebiyle kültürel açıdan da büyük önem taşır (Arellano Morales, 2007: 66).

Ovares Ramírez ve Rojas Gonzáles’e göre, 13 bölümden oluşan öyküye simetrik olarak bakıldığında yedinci bölümün öykünün merkezi olması gerekir fakat altıncı bölümde ana kahraman zamanın geriye doğru aktığını algılar ve bu bölüm, ana rahmine dönüş sürecinin başlamasından önce bir geçiş bölümü işlevi görür. Bunların yanı sıra, altı rakamı saatin tam ortasında bulunur. Dolayısıyla öykünün merkezinin yedinci bölüm değil altıncı bölüm olduğunu söyleyen araştırmacılar öykünün bölümlerini belli bir düzeni olan ses dizisine, inici ve çıkıcı gamlara, şu şekilde yerleştirirler: 1-Do, 2-Re, 3-Mi, 4-Fa, 5-Sol, 6-La, 7-Si, 8-La, 9-Sol, 10-Fa, 11-Mi, 12-Re, 13-Do. Yedinci bölüme kadar çıkıcı gamda ilerleyen öykü, yedinci bölüm itibarıyla inici gama geçer (2017: 45).

Sekizinci bölümde Marcial’in boyu kısaltmaya devam eder ve evdeki mobilyalar ona sürekli büyüymüş gibi görünmeye başlar. Marcial birdenbire oyuncak kurşun askerlerle oynamak istediğini fark eder, onları bulundukları kutudan

⁹⁷ 18.yy’da Fransa’da en popüler dans olan “contredanse”, İngilizce’deki “country dance”ın (köy dansları) etkisinde gelişmiş, 1685’te saray dansı da olmuştur. Neşeli havası ve ilerici dans figürleriyle genç kuşakları çeken dans, tüm dünyaya yayılmıştır (Aktüze, 2003: 299).

ıkarır ve yere oturur. Trampetlerin eşlik ettiği fifre⁹⁸ ve büyük orkestra davulunun melodilerinden oluşan bir müzik hayal ederek kurşun askerlerle bir savaş sahnesi canlandırır. “ıPum!... ıPum!... ıPum!” yansıma sesleriyle güller yere düşer. Küçük Marcial’in hayal ettiği bu savaş atmosferi ismi geçen müzik aletleri ve yansıma sesler sayesinde okuyucuyu da içine alır. Bu kısa sahnede bile müzik medyası etkin biçimde kullanılır, tekli göndermeler yapılır.

Aynı bölümde yağmurdan ve gök gürültüsünden korkan Marcial, klavikordun altına saklanır. Her gök gürlediğinde klavikordun tuşlarında bir çınlama meydana gelir. Bu çınlama Marcial’in daha fazla korkmasına neden olur fakat küçük çocuk, klavikordun boyutundan dolayı kendini yine de güvende hisseder. Klavikord, asıl işlevinin yanında Marcial’in sığınak olarak da kullandığı bir eşyadır.

Buraya kadar yaptığımız incelemede “Viaje a la semilla” öyküsünde kullanılan müzik aletleri, eser isimleri üzerinde durduk. Öyküde, “Oficio de tinieblas” öyküsünde olduğu gibi yapısal olarak kullanılmış belirli bir eserden söz etmek mümkün değildir fakat, öykünün yapısı ile müzikal bir yapı olan kanon arasında bir benzerlik bulunduğu hakkında farklı görüşlere sahip araştırmacılar vardır. Kanonun tanımı şu şekildedir:

“Kanon taklit temeline dayanır. Aynı ezgi iki veya daha çok ses partisi tarafından, birbiri ardından başlayarak tekrarlanır. [...] İlk başlayan partiye öncü, yanıt veren partiye artçı denir” (Feridunoğlu, 2004: 109).

Çember, sürekli, ters hareketli, artırmalı, eksiltmeli, ayna gibi değişik türleri olan kanonun en bilindiklerinden biri Bach’ın **Yengeç Kanonu**’dur. Bu kanonda duyulan her iki ses de birbirinin aynısıdır. Yalnızca biri diğerinin tersten çalınmış, başka bir deyişle, aynı notaların sondan başa çalınmış halini oluşturur. Örnek vermek gerekirse ana melodi “fa la do mi sol si re” notalarıyla devam ederken, ikinci melodi de “re si sol mi do la fa” şeklinde devam eder.

⁹⁸ Altı delikli, yandan (apraz) üflenen, anahtarsız, 1-2 oktavlık küçük ve tiz sesli bir İsviçre flütü.

Antonio Benítez Rojo, “Viaje a la semilla” ile **Yengeç Kanonu** arasında bir bağlantı kurarak zamanın normal seyrinde ilerlediği bölümleri kanonun ana melodisiyle, zamanın geriye doğru aktığı bölümleri ise kanonun ikinci melodisiyle özdeşleştirir. On üç bölümlük öykünün ilk ve sonuncu bölümleri hariç geriye kalan on bir bölümünün kanonik yapıya uygun olduğunu belirten Benítez Rojo, söz konusu bölümleri P ve R harfleri⁹⁹ ile ayırır (1985: 70-71).

Benítez Rojo’nun bu karşılaştırmasıyla aynı fikirde olmayan Katia Chornik ise edebi bir eserde kanonik yapıyı taklit etmek için aynı olayları zıt sırayla anlatan iki farklı söylem olması gerektiğini; başka bir deyişle, zamanın normal seyrinde ilerlediği bir olay yoksa, aynı olayda zamanın tersine aktığını taklit edebilmenin mümkün olmadığını belirtir (2015: 56).

Öykünün dokuzuncu bölümünde perdenin arkasında gizlenmekte olan Marcial, babasının yerleri süpüren bir **mulatayı**¹⁰⁰ kucağına alarak odasına götürdüğüne ve ona uygunsuz davranışlarda bulunduğuna tanık olur. Kız, ağlayarak odadan çıkar ve anlatıcı, Marcial’in babasını korkunç bir insan olarak nitelendirir. Onuncu bölümde adı geçen, siyahi bir atlı araba sürücüsü olan Melchor ise çok uzaklardan gelmiştir ve mağlup edilmiş prenslerin torunudur. Krallığında filler, hipopotamlar, kaplanlar ve zürafalar vardır. Melchor, öğrenmesi kolay, sözcüklerin pek çok kez tekrar edildiği ve herhangi bir anlama gelmediği şarkıları bilir. Şarkılar, Melchor’un Afrika’da konuştuğu yerli diliyle söylendiği için anlatıcıya anlamsız gelir. Melchor ile arkadaş olan Marcial günlerini onunla geçirmeye başlar. Melchor’un öykünün başında Marcial’in evinin içine girerek, gerçeklikten olağanüstü gerçekliğe geçişi sağlayan siyahi yaşlı adamın çocukluğu olduğunu söyleyen çalışmalar da vardır; yaşlı adam da tıpkı Melchor’un anlamsız şarkılar söylemesi gibi Afrika kültürüne yabancı olan biri için anlamsız gelen bir dille konuşmaktadır (Luis, 1991: 155). Carpentier bu ayrıntılara yer vererek siyahilerin ve melezlerin, beyazların emirlerine uyup onların isteklerine göre hareket etmek

⁹⁹ P harfi, İspanyolca **discurso en progresión normal**’i (zamanın ileriye doğru, normal seyrinde aktığı anlatı); R harfi ise **discurso en retrogresión**’u (zamanın geriye doğru aktığı anlatı) belirtmek için kullanılmıştır.

¹⁰⁰ Siyahi ile beyaz karışımı, melez.

zorunda bırakılmalarını ve öykünün geçtiği dönemdeki sistemin yarattığı sınıfsal farklılıkları ve hiyerarşik yapıyı ortaya koyar.

On birinci bölümde Melchor'u unutup evin köpeklerinden Canelo ile yakınlık kuran küçük Marcial, köpeğin davranışlarını ve kendini ifade etme biçimini alışkanlık haline getirir: Bahçedeki balık havuzundan birlikte su içerler, güneşli günlerde bahçede yuvarlanırlar. Artık anlaşılır bir şekilde konuşamayan bebek Marcial, “¡Guau, guau!” diye sesler çıkararak agular. Bölüm “Kendi dilini konuşuyordu. En yüce özgürlüğe kavuşmuştu. Elleriyle ulaşamayacağı yükseklikte bulunan nesnelere, elleriyle ulaşmak istiyordu.” (61) cümlesiyle son bulur ve on ikinci bölümde Marcial ana rahmine, Marcial'in bu yolculuğunda ona eşlik eden ev ve içindeki tüm eşyalar da ilk hallerine dönerler. Evin olduğu yerde bomboş bir arazi kalır.

Öykünün on üçüncü ve son bölümünde olağanüstü gerçekçiliğin içindeki zamandan çıkılır ve zaman, normal akışına döner. İlk bölümde paydos edip giden işçiler ertesi gün tekrar gelirler ve yarım bıraktıkları işin bitirilmiş olduğunu görürler. Ceres heykeli de ortada yoktur. Sendikaya şikâyet etmeye gittikten sonra parka gidip bir banka otururlar ve içlerinden biri Don Marcial'in boğularak ölen eşinin hikayesini anlatmaya başlar ama kimse ona kulak vermez.

İkinci bölümden on ikinci bölümün sonuna kadar olağanüstü gerçekçiliğin içindeki zamanda anlatılan olaylar, normal seyrindeki zamana göre sadece tek bir gecede, işçilerin akşam olduğunda gidip ertesi gün geri dönmeleri arasında geçen sürede, gerçekleşir. Olağanüstü gerçekçilik akımıyla yazılan bu öyküde Carpentier zaman kavramını alışılmışın dışında kullanır ve Marcial'in kökenine, ana rahmine uzanan bu yolculuğunda etrafındaki herkes ve her şey de ona eşlik eder.

Edebiyat ve müzik ilişkisi açısından bakıldığında “Viaje a la semilla” öyküsünde müzik medyasının “Oficio de tinieblas” öyküsünde olduğu gibi yine etkin bir şekilde fakat daha farklı bir boyutta kullanıldığını söyleyebiliriz. Siyahi yaşlı adamın bir orkestra şefi, ana kahraman Don Marcial'in ise bir piyanist olarak düşünülebileceğinden bahsetmiştik. Bahçedeki yaşlı adamın evin içine girmesiyle ve gaz lambalarını yakmasıyla hem Marcial'in hem de etrafındaki her şeyin kökenlerine

yolculuğu başlar. Yaşlı adam bir orkestra şefi edasıyla konseri başlatır, Don Marcial de cansız olarak yattığı yatağında hayali bir piyano klavyesine dokunarak konserin ilk notasını çalar. Öykünün altıncı bölümünde adları geçen müzik aletleri ve şarkılarla medyalararasılık ilişkileri bağlamında müzik sistemi anılır. **La música en Cuba** kitabı için araştırmış olduğu tarihi ve müzikolojik bilgilere bu öyküsünde de değinen Carpentier, piyanonun atası sayılan klavikorda yer vererek öykünün 18.yy sonları 19.yy başlarında geçtiğinin anlaşılmasını sağlar, klavikordu asıl işlevinin yanında küçük Marcial'in korkunca altına saklandığı bir sığınak olarak kullanır.

Öykünün yapısıyla müzikal yapılar arasında benzerlik kuran, öykünün bölümlerini notalarla eşleştiren araştırmacılar olsa da “Oficio de tinieblas” öyküsünde olduğu gibi ortak bir kanıya varılamaz. Öyküde müziğin yapısal olarak kullanılmasından çok olağanüstü gerçekçilik akımının ve zamanın geriye doğru akmasının ön planda olduğu söylenebilir. Müzik medyasına tekli göndermeler yapılarak müzik sistemi anılır. Hem “Oficio de tinieblas” hem de “Viaje a la semilla” öykülerinde Batı müziği ile yerli müziği iç içedir: İlkinde Mozart'ın **Requiem** ve **Te Deum** eserleri ile yerli kültürüne ait bir halk şarkısı olan **La Lola** bir arada kullanılır; ikincisindeyse Marcial, Batı'yı temsil eden bir müzik aleti olan piyanonun hayali tuşuna dokunarak hayata döner, Marcial ve arkadaşları vals ezgileriyle dans eder, Batı'dan çıkarak dünyaya yayılan bir dans türü olan kontrdans Küba yerlilerine özgü ritimlerle harmanlanır.

Yazarlığın yanında müzikolog ve mimar olan Carpentier, müzik ve mimari alanındaki engin bilgisini romanlarına ve öykülerine yansıtarak edebiyatçı kimliğinden çok sanatçı kimliğini öne çıkarır. Edebiyatta, mimaride ve müzikte karşımıza çıkan Barok estetik anlayışının insan ruhunda doğuştan var olduğunu düşünen yazar, eserlerinde edebiyat ile müziği kaynaştırarak adeta yepyeni bir sanat eseri yaratır. Yalnızca romanlarından verdiğimiz örneklerle ve incelediğimiz iki öyküsüne dayanarak Carpentier'in bu yönünün Wagner'in **Gesamtkunstwerk** kavramıyla örtüştüğünü söyleyebiliriz.

4.3. Felisberto Hernández ve Alejo Carpentier: Edebiyat-Müzik İlişkisi

Çalışmamızın “Sonuç” bölümüne geçmeden önce iki yazarın yaşam öyküsü ve öykü çözümlemelerinden yola çıkarak genel bir karşılaştırma yapmayı uygun bulduk.

Carpentier ve Hernández, “yazar” kimlikleriyle tanınmadan önce müzikle ilgilenirler. Hernández piyano çalmaya küçük yaşta başlar, bazı öykülerinde de yer verdiği görme engelli piyano öğretmeni Clemente Colling yazarın hayatında önemli bir figür haline gelir. Yıllar geçtikçe ailesine ekonomik anlamda yardımcı olmak için özel piyano dersleri verir, kafelerde piyano çalar ve sinema salonlarındaki sessiz film gösterimlerine piyano çalarak eşlik eder. Müzikle ilgilenen bir ailede büyüyen Carpentier ise yedi yaşındayken Chopin ve Debussy gibi bestecilerin eserlerini çalabilecek düzeye gelir. Piyano çalmanın yanı sıra müzikolojiyle de ilgilenen Carpentier, özellikle Küba yerlilerinin kültürünü, müziklerini, tarih boyunca kullandıkları enstrümanları araştırır ve edindiği bilgilere romanlarında ve öykülerinde yer verir. Müzikle bağını hiçbir zaman koparmayan bu iki yazar, eserlerinde müzik medyasına göndermeler yaparak edebiyat ile müziği kaynaştırır ve “medyalararasılık” kavramına örnek gösterilebilecek yapıtlar ortaya koyarlar.

İki yazar arasındaki önemli farklardan biri Carpentier’in eserlerinde müzik medyasına yapısal olarak yer vermeyi tercih etmesi ve müzik sistemine göndermelerde bulunması; Hernández’in ise piyano, piyano çalma eylemi, piyano konseri gibi öğelere yer vererek müzik medyasına genellikle tekli göndermelerde bulunması ve öykülerinde piyano çalan bir anlatı başkışisi kullanmasıdır. Hernández bu anlatı başkışisini kendi yaşamından yola çıkarak kurgular: Uruguay’da yalnızca konser piyanistliği yaparak para kazanmanın neredeyse imkânsız olduğunu öykülerinde de belirten Hernández’in şehir şehir dolaşıp konser verirken yaşadığı sıkıntılar, konserlerinde veya özel piyano derslerinde başından geçen ilginç olaylar, piyanist olarak iş bulmaya çalışırken yaşadığı karamsarlık ve umutsuzluk durumu öykülerinin çıkış noktasıdır.

Carpentier, çalışmamızda de bahsettiğimiz **Los pasos perdidos**, **El acoso**, **Concierto barroco** ve **La consagración de la primavera** romanlarında müzikal yapılara yer verir. Adı geçen ilk iki romanda Beethoven'ın müziğinin etkisi büyüktür: **Los pasos perdidos** romanında ele alınan iki karşıt konu ile **Dokuzuncu Senfoni** arasında bir ilişki kurar; **El Acoso**'nun yapısını **Eroica** adıyla da bilinen **Üçüncü Senfoni**'nin yapısına uyarlamaya çalışır; **Concierto barroco**'yu Vivaldi'nin **Motezuma** operasından esinlenerek yazar; ismini Stravinsky'nin aynı adlı balesinden alan **La consagración de la primavera** romanının olay örgüsünü de yine bu bale üzerinden kurgular. Yazarın romanlarında edebiyat ve müzik arasındaki medyalararasılık ilişkisi belirgin bir şekilde görülür. Müzikolog ve edebiyatçı kimliklerinin yanı sıra mimar da olan Carpentier, Barok sanatından ilgilendiği her alanda etkilenir ve Barok estetik anlayışının insan ruhunda doğuştan var olduğunu savunur.

İki yazarın da eserler verdiği ortak yazın türü ve çalışmamızın asıl konusu olan öykülere baktığımızda Hernández'in incelediğimiz üç öyküsünü birinci tekil kişi ağzından, kahraman bakış açısıyla yazdığını; Carpentier'in ise incelediğimiz iki öyküsünü de tanrısal bakış açısıyla kaleme aldığını görürüz.

Hernández'in "La casa de Irene" öyküsünde anlatı başkışısı Irene'nin evine özel piyano dersi vermeye giden bir öğretmen, "Mi primer concierto"da ilk konserini vermek üzere sahneye çıkan bir konser piyanisti, "El cocodrilo" da ise geçimini kadın çorapları satarak sağlayan bir konser piyanistidir. Üç öyküde de ana kahraman müzikle ve piyanoyla ilgilidir. İlk öyküde Irene ile piyanosu arasındaki ilişki ön plandayken, diğer ikisinde ana kahramanın piyanoyla ilişkisi öne çıkar

Carpentier'in "Oficio de tinieblas" öyküsünde Panchón isimli bir Afro-Kübalı omzunda taşıdığı kontrbas ile katedrale gelir. Öyküde müzik çok katmanlı bir şekilde kullanılır ve Batı müziği ile Afro-Kübalı yerlilerin müziği kaynaştırılır. "Viaje a la semilla"da siyahi yaşlı adamın Don Marcial'in evine girmesiyle birlikte zaman geriye doğru akmaya başlar. Yaşlı adam bir orkestra şefi gibi; ana kahraman Don Marcial ise hayali bir piyano klavyesine dokunarak gözlerini açtığı için bir piyanist gibidir.

Felisberto Hernández, “La casa de Irene” öyküsünde Irene, Irene’nin evi ve anlatıcının o evde Irene’yle yaşadıkları etrafında gelişen çeşitlemelere yer vererek müziği yapısal olarak kullanır ve müzik sistemine gönderme yapar. Öykü, bu özelliğiyle yazarın diğer iki öyküsünden ayrılır: “Mi primer concierto” ve “El cocodrilo” öykülerinde müzik medyasına tekli göndermeler söz konusudur, müziğe yalnızca öykülerin içeriğinde yer verilir. Carpentier ise müziği hem öykülerin içeriğinde hem de yapısal olarak kullanır; tekli ve sisteme göndermelere birlikte yer verir. “Oficio de tinieblas” öyküsünde Mozart’ın **Requiem** eseri yapısal olarak kullanılır; geleneksel kilise müziği ile yerli müziği arasında, beyazlar ve yerliler arasındaki karşıtlıktan da yola çıkılarak kontrapuntal bir yapı kurulur. Öykünün sonunda iki farklı müzik türünü temsil eden **Te Deum** ve “La Lola” parçalarının arasındaki keskin fark, bu kontrapuntal yapı sayesinde yok olur ve bu iki tür birbiriyle kaynaşır. Bu öyküde sistemin öğeleri ve yapıları gerçekten kullanıldığı için müzik sistemi büyük önem taşır. “Viaje a la semilla” öyküsündeyse müziğin yapısal olarak kullanılmasından çok olağanüstü gerçekçilik akımı ve zamanın geriye doğru akması ön plandadır, yine de müzik Don Marcial’in yaşam evrelerinde ona hep eşlik eder. Öyküde geçen enstrüman ve şarkı isimleriyle müzik sistemine tekli göndermeler yapılarak müzik sistemi anılır. Carpentier incelediğimiz iki öyküsünde de **La música en Cuba** kitabı için araştırdığı tarihi ve müzikolojik bilgilerden faydalanır.

Felisberto Hernández ve Alejo Carpentier eserlerinde edebiyatçı kimliklerinin ötesinde sanatçı kimliklerini yansıtır. Yazarların öykülerinde temas kuran medya edebiyat, temas kurulan medya müziktir; bu şekilde edebiyatı müzikalleştirirler. Richard Wagner’in kardeş sanatlar olarak nitelendirdiği edebiyat ve müzik, kurulan medyalararasılık ilişkisiyle birlikte Hernández ve Carpentier’in kaleminde iç içe geçerek bütünleşik/bütünsel bir sanat yapıtı ortaya çıkarır ve iki yazarın edebiyat ile müziği birleştirici bu yönü Wagner’in **Gesamtkunstwerk** kavramıyla örtüşür.

SONUÇ

Çalışmamızda iki farklı sanat dalı olan edebiyat ve müziğin birbirlerini nasıl etkiledikleriyle birbirlerinden nasıl etkilendikleri, Ersel Kayaoğlu'nun **Medyalararasılık, Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım** (2009) kitabından yola çıkılarak “medyalararasılık” kavramıyla açıklanmaya çalışılmış; bu kavrama somut birer örnek olması açısından Uruguaylı yazar Felisberto Hernández'in “La casa de Irene”, “Mi primer concierto”, “El cocodrilo” öyküleriyle Kübalı yazar Alejo Carpentier'in “Oficio de tinieblas” ve “Viaje a la semilla” öyküleri incelenmiştir. Beş öykünün ortak noktası müzikle iç içe olmalarıdır.

“Medya” sözcüğünün anlamı medyalararasılık kavramıyla birlikte genişler. Birbirinden farklı en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyasının bir sanatsal üründe fark edilebilir ve kanıtlanabilir biçimde yer alması anlamına gelen “medyalararasılık” kavramında, gönderici ile alıcı arasındaki herhangi türden bir iletişimi sağlayan araçların her biri birer medyadır. Medyalararasılık, başka herhangi bir kavrama ihtiyaç duymadan akla gelebilecek her türlü sanat dalı ve medya arasındaki ilişkiyi, etkileşimi tanımlar hale gelir. Türkçe’de “medyalararasılık” kavramının kullanılmasını öneren Ersel Kayaoğlu’dur.

Çalışmamızın birinci bölümünde zamanla yetersiz kalarak medyalararasılığa evrilen “sanatlararasılık” ve medyalararasılığın öncülü olarak kabul edilebilecek, en az iki metin arasında oluşan biçim veya anlam ilişkisi anlamına gelen “metinlerarasılık” kavramları açıklanır; yine medyalararasılık yöntemiyle dile getirilen bir diğer kavram olan “melezlik” olgusuna değinilir.

“Medyalararasılık” teriminin kullanım biçimleri de zamanla değişir. Bazı araştırmacılar söz konusu terimi yalnızca edebiyat ile resim sanatı arasındaki ilişki olarak ele alırken bazıları ise bu terimin akla gelebilecek her türlü sanat dalı arasındaki ilişkiyi açıklamak için kullanılabileceğini söyler. Irina O. Rajewsky medyalararasılığı “şemsiye terim” olarak değerlendirir; “medya değişimi”, “medya kombinasyonu” ve “medyalararasılık ilişkileri” olmak üzere üçe ayırarak belli bir sisteme oturtur. Çalışmamızda ön plana çıkan “medyalararasılık ilişkileri” kategorisi

edebiyat-müzik ilişkisini tanımlayan kavramları içerdiği için Rajewsky'nin medyalararasılık anlayışına birinci bölümün alt başlığı olarak yer verilir. Rajewsky'nin kullanmış olduğu kavramların orijinalleri Almanca olup çalışma boyunca bu kavramların Ersel Kayaoğlu tarafından Türkçeleştirilmiş halleri tercih edilir.

İkinci bölümde edebiyat ve müzik ilişkisini inceleyen kuramsal çalışmaların kısa bir tarihçesine yer verilerek edebiyatın müzikten ödünç alarak kullandığı kalıplar ve yapılar incelenir. Edebiyat ile müzik arasında gerçekleşen disiplinlerarası çalışmaları kuramsallaştırmak ve belli bir düzene sokmak adına 1997 yılında **International Association for Word and Music Studies (WMA – Uluslararası Sözcük ve Müzik Çalışmaları Derneği)** kurulur. Bu dernek kapsamında çalışmaları bulunan Steven Paul Scher, edebiyat ve müzik ilişkisini “müzik ve edebiyat”, “müzikte edebiyat” ve “edebiyatta müzik” olarak sınıflandırır. İlk iki grupta müzik medyası ön plandadır, edebiyatla bağlantı sınırlıdır. Çalışmamızın odak noktasını temsil eden grup “edebiyatta müzik” olur; bu grupta edebiyat medyası öne çıkar. Edebi metinlerin müzikal bir dokuya sahip olabilmesi için müziğin taklit edilmesi, dolaylı olarak müziğin sözcüklere dökülmesi ve bu şekilde edebiyatın müzikleştirilmesi gerekmektedir. Bunun gerçekleşebilmesi için müzikal yapılara edebiyatta da yer verilir. Bu yapılardan tema ve çeşitlemeler, tekrar ve laytmotif, çokseslilik (polifoni), füg, sonat ve senfoni “Edebiyatta Karşılaşılan Müzikal Yapılar” bölümünün alt başlığı olarak açıklanır.

İkinci bölümde ayrıca Alman besteci Richard Wagner'in ortaya attığı **Gesamtkunstwerk** (bütünleşik/bütünsel sanat yapısı) kavramı üzerinde durulur. Kardeş sanatlar olarak nitelendiği müzik, dans ve edebiyatın bir araya getirilmesiyle ortaya yeni ve yüce bir sanat eseri çıkabileceğini düşünen Wagner, **Gesamtkunstwerk** kavramı için farklı sanat dallarının somut bir bileşimi olan operayı ele alır. Çalışmamızda bu kavrama özellikle yer vermemizin nedeni, öykülerini incelediğimiz Hernández ve Carpentier'in kardeş sanatlar olarak nitelenen edebiyat ile müziği harmanlayarak bir **Gesamtkunstwerk** yaratma arzularıdır.

Uruguaylı yazar ve piyanist Felisberto Hernández'in yaşamı ve müziğin eserlerine ne şekilde yansıdığı çalışmamızın üçüncü bölümünde irdelenir. Küçük yaşta piyano eğitimi almaya başlayan Hernández'in hayatında görme engelli piyano öğretmeni Clemente Colling'in önemli bir yeri vardır. **Por los tiempos de Clemente Colling** kitabını piyano öğretmenine adayan yazar, çeşitli öykülerinde de Colling'e değinir. Ailesine maddi açıdan destek olabilmek amacıyla özel piyano dersleri veren, kafelerde piyano çalan ve sinema salonlarındaki sessiz film gösterimleri sırasında doğaçlama bir şekilde piyano çalarak filmlere eşlik eden Hernández, ailesinin evinde küçük bir konservatuar kurup, zamanını piyano çalışmalarına ayırır. Yirmili yaşlarında artık Uruguay'da tanınmış bir piyanist haline gelen Hernández için müzik, 1921-1941 arasındaki yirmi yıllık dönemde hem büyük bir tutku hem de geçim kaynağıdır.

Felisberto Hernández'in ilk dönem eserlerinde, edebi toplantılarda tanıştığı Uruguaylı filozof-yazar Carlos Vaz Ferreira'nın gerçekliği yeniden şekillendirme hakkındaki fikirlerinin etkisi olur. Hernández, öykülerini yaratma sürecini anlatmak için yazdığı "Explicación falsa de mis cuentos" metninde tam olarak neyi hedeflediğini bilmeden yazmaya başladığını, öykünün zihninde tıpkı bir bitki gibi büyüdüğünü ve bu bitkinin (öykünün) "sanatsal bir geleceği" olmasını umduğunu söyler. Her şeyin kendiliğinden gerçekleştiği bu yazım süreci ile sessiz film gösterimleri sırasında bir müzik parçasının doğaçlama olarak ortaya çıkması birbirine benzer durumlardır.

Hernández, piyanistliği bırakarak edebiyata yönelse de öykülerinde piyano çaldığı günlere olan özlemini her fırsatta dile getirir. Öyküleri genellikle piyano resitali vermek için şehir şehir dolaşırken yaşadığı zorluklar, özel dersleri veya konserleri sırasında başından geçen olaylar, piyanist olarak iş bulmaya çalışırken içine düştüğü sıkıntılı ve umutsuz ruh halleri hakkındadır. Müzik ve piyanoyla ilişkisini hiçbir zaman koparmayan Felisberto Hernández'in yaşamı ile eserleri arasında somut bir paralellik olduğu görülür.

Çalışmamızda yazarın "La casa de Irene", "Mi primer concierto" ve "El cocodrilo" öyküleri incelenir. Birinci tekil kişiyle yazılan bu üç öyküde de piyano

çalan bir anlatı başkişisi bulunur. Yedi kısa bölümden oluşan “La casa de Irene”, yazarın müzikle ilgili ilk öyküsüdür. Anlatı başkişisi, Irene’nin evine giden bir piyano öğretmenidir. Öykünün her bölümünün ilk cümlesinin birbirini tamamlayıcı nitelikte olduğu ve bu cümlelerde aynı konu etrafında şekillenen çeşitlemeler yapıldığı gözlemlenir. Hernández’in öykülerine Rajewsky’nin medyalararasılık tanımlaması çerçevesinde bakıldığında genellikle piyano, piyano çalma eylemi, piyano konseri gibi müzik medyasına yapılan tekli göndermelere yer verildiği görülür. “La casa de Irene” bir istisnadır; öyküde müzikte sıkça kullanılan çeşitlemelere yer verilerek müzik yapısal olarak kullanılır.

“Mi primer concierto”, piyanist anlatı başkişisinin bir tiyatro salonunda vereceği ilk konseri hakkındadır. Piyanist anlatıcı, Uruguay’da yalnızca konser piyanistliği yaparak para kazanabilmenin imkânsız olduğuna ve bir konser piyanistinin kafelerde piyano çalarak geçimini sağlamasının olağan bir durum olarak görülmesi gerektiğine değinir. Felisberto Hernández de konser piyanistliği yaparken sinema salonlarında ve kafelerde de çalarak geçimini sağladığı için öykü, yazarın yaşamından izler taşır. Hernández’in görme engelli piyano öğretmeni Clemente Colling ise konser sırasında sahnede beliren bir kara kedi olarak sembolize edilir. Anlatı başkişisinin konsere çıkmadan önceki, konser sırasındaki ve konser bitimindeki değişen ruh hallerine de yer verilen “Mi primer concierto” öyküsü, müzikal bir yapıda yazılmamıştır, buna rağmen piyano konseri ve müzik öykünün odak noktası olur; müzikle ilgili yapılan tekli göndermeler ön plana çıkar.

Hernández’in incelediğimiz son öyküsü olan “El cocodrilo” ise geçimini şehir şehir dolaşıp kadın çorabı satarak sağlayan bir konser piyanisti hakkındadır. Anlatı başkişisi ağlayarak daha fazla satış yapabileceğini keşfeder, insanlar haline acıyıp çorapları satın alırlar. Bu öyküde Clemente Colling çamurla kaplı kör bir arpist olarak sembolize edilir. Hem “Mi primer concierto” öyküsünde hem de “El cocodrilo”da Colling’in sembolize edilmesi, piyano öğretmenin Hernández’in yaşamında önemli izler bıraktığını kanıtlar nitelikteki detaylardır. Satıcı şehir şehir dolaşırken piyano konseri verme fırsatı yakalar, çorap satarken kullandığı ağlama yöntemini ilk defa piyano konseri sırasında kullanır. İzleyicilerden biri, gözyaşlarının sahte olduğunu anladığında anlatıcıya “timsah” lakabını takar. Konser bitiminde

anlatı başkişisine, bir elini piyano tuşları olarak çizilmiş dişlerine koymuş; diğer elinden sarkan çorapla da gözyaşlarını kurulayan bir timsah karikatürü hediye edilir. Anlatı başkişisine benzeyen bu timsah karikatüründe anlatıcının öykü boyunca öne çıkan üç özelliği yansıtılır: çorap satmak, piyano çalmak ve timsah gözyaşları dökmek.

“El cocodrilo” öyküsünde müziğe yalnızca içerikte yer verilerek tekli göndermeler yapıldığı ve incelenen “La casa de Irene” ile “Mi primer concierto” öykülerinin aksine anlatıcının müzisyen kimliğinin ikinci planda kalarak çorap satıcısı kimliğinin ön olana çıktığı gözlemlenir. Bu üç öykü Felisberto Hernández’in kendi yaşamından da yola çıkarak müzikten nasıl etkilendiğine ve bunu edebiyata nasıl yansıttığına, dolayısıyla da edebiyat ile müzik arasındaki medyalararasılık ilişkisine örnektir.

Çalışmamızın dördüncü bölümünde olağanüstü gerçekçilik (**lo real maravilloso**) akımının en önemli temsilcilerinden ve yazarlığın yanında mimar ve müzikolog da olan Kübalı Alejo Carpentier’e yer verilir. Carpentier de Felisberto Hernández gibi müzikle küçük yaşta tanışır, hem klasik müzikle hem de Küba yerlilerinin müziği ve ritimleriyle ilgilenir. Carpentier’in Kübalı ve Fransız müzisyenlerle etkileşim içinde olması edebi biçiminin gelişmesine de katkı sağlar.

Carpentier müzik medyasını etkin biçimde, müzikal yapılara göndermeler yaparak kullandığı ve bu göndermelere romanlarında çokça rastlandığı için çalışmamızda sırasıyla **Los pasos perdidos**, **El acoso**, **Concierto barroco** ve **La consagración de la primavera** romanlarından kısaca bahsedilir ve edebiyat ile müzik medyaları arasındaki ilişki detaylı olmamakla birlikte somut bir şekilde gösterilir. **Concierto barroco** romanının adından da anlaşılacağı üzere Barok dönem Carpentier’in özel ilgi alanına girer. İlgilendiği mimarlık, müzik ve edebiyat alanlarında Barok sanatından etkilenen Carpentier, Barok estetik anlayışının insan ruhunda doğuştan var olduğunu ve özellikle Amerika kıtasının yerlilerden, kölelerden, beyazlardan oluşan melezleşmiş yapısının tam bir Barok örneği olduğunu söyler. Farklı kültürlerin bir araya gelerek kaynaşması ve karıştıktan bir birliktelik doğması, en az iki farklı melodinin aynı anda duyulduğu kontrapuntal yapı gibidir.

Carpentier'in **Los pasos perdidos** romanında da işlediği ilkel doğa ve buna zıt olarak şehirleşmeyle gelişen uygarlık konuları Barok dönemin bu yapısına uyar.

Çalışmamızda Carpentier'in **Guerra del tiempo** kitabında yer alan “Oficio de tinieblas” ve “Viaje a la semilla” öyküleri medyalararasılık ilişkileri açısından ele alınır. Carpentier, **La música en Cuba** kitabı için araştırdığı tarihi ve müzikolojik bilgilerden bu iki öyküyü yazarken faydalanır.

“Oficio de tinieblas” öyküsünün yapısıyla Mozart'ın senfoni orkestrası için bestelemiş olduğu sekiz bölümden oluşan **Requiem** eserinin yapısı arasında benzerlikler olduğu görülür. Öyküde üç farklı müzik türü bir arada kullanılır: İçeriğinde dini unsurlar barındıran ve kiliseyle ilişkilendirilebilecek **Requiem**, ağır melodili ve melankolik yapıdaki “La Sombra” isimli bir dans şarkısı ve Küba yerlilerinin kültürüne ait bir halk şarkısı olan “La Lola”.

Yerlilerin müziği doğaçlama olarak gelişir ve nesilden nesile aktarılan ilkel melodilerden oluşur. Üst tabakaya hitap eden kilise müziği ise modern müzik aletleriyle icra edilir; her bir nota, üzerinde düşünülerek yazılır. İki tür arasındaki bu keskin fark öykünün sonunda yok olur ve klasik Batı müziği ile Afro-Kübalı yerlilerin müziği iç içe geçerek iki farklı dünya birbirine yaklaştırılır. Öyküde müzik aletlerinin ve müzik parçalarının isimlerine yer verilerek, katedralde gerçekleşen müzikli ayin anlatılarak müzik medyasına tekli göndermeler yapılır. Öykünün bazı bölümlerinin Mozart'ın **Requiem** eseri ile paralel ilerlemesi, kontrapuntal yapının beyazlar ile yerliler arasındaki karşıtlık olarak kendini hissettirmesi, öykünün son bölümünde **Te Deum** ile “La Lola”nın yine kontrapuntal bir yapı oluşturarak geleneksel kilise müziği ve yerli müziği arasındaki keskin farkı ortadan kaldırması ise müzik sistemine yapılan göndermelere örnek olur; müzik, metnin oluşturulması açısından büyük önem taşır ve sistemin yapıları, öğeleri gerçek anlamda kullanılır.

Carpentier'in olağanüstü gerçekçilik akımını uygulayarak yazdığı “Viaje a la semilla” öyküsünde zaman geriye doğru akarken Marki Don Marcial'in yaşlılıktan erginliğe, erginlikten ergenliğe, ergenlikten çocukluğa ve çocukluktan ana rahmine uzanan yolculuğu anlatılır ve Marcial yaşam evrelerinde geriye giderken etrafındaki her şey de ilk haline, kökenine döner.

Öyküde müzik medyası “Oficio de tinieblas” öyküsünden daha farklı bir şekilde kullanılır: Marcial’in evinin bahçesinde evin yıkım sürecini izleyen siyahi yaşlı adam evin içine girerek gaz lambalarını yakar. Siyahi yaşlı adamın bu hareketiyle Marcial’in ve etrafındaki nesnelerin kökenlerine yolculuğu başlar; bir orkestra şefinin bagetiyle orkestrayı yönlendirip konseri başlatması gibi yaşlı adam da zamanın geriye doğru akmasını sağlar. Bu nedenle yaşlı adam orkestra şefiyle özdeşleştirilir. Don Marcial ise konserin ilk notasını çalan bir piyanist olarak düşünülür; cansız olarak yattığı yatağında hayali bir piyano klavyesine dokunarak hayali bir nota sesi çıkardığında hem kendisi hem de etrafındaki her şey canlanır. Öyküde adları geçen çeşitli müzik aletleri ve şarkılarla müzik medyasına tekli göndermeler yapılır.

Çalışmamızda “Viaje a la semilla” öyküsünün yapısıyla müzikal yapılar arasında ilişki kuran, öykünün bölümlerini notalarla eşleştiren araştırmacıların görüşlerine de yer verilir, fakat Carpentier’in “Oficio de tinieblas” öyküsünde olduğu gibi ortak bir kanıya varılamaz. Olağanüstü gerçekçilik akımının uygulandığı bu öyküde müziğin yapısal olarak kullanılmasından çok müzik medyasına yapılan tekli göndermeler ön plana çıkar. Öyküde Marcial, Batı’yı temsil eden bir müzik aleti olan piyanonun hayali tuşuna dokunarak hayata döner, Marcial ve arkadaşları vals ezgileriyle dans eder, Batı’dan çıkarak dünyaya yayılan bir dans türü olan kontrdans Küba yerlilerine özgü ritimlerle harmanlanır. “Oficio de tinieblas” ve “Viaje a la semilla” öykülerinin dikkat çeken ortak özelliği, Batı müziği ile yerli müziğinin iç içe geçerek birbiriyle kaynaşmasıdır.

Felisberto Hernández ve Alejo Carpentier eserlerinde sanatçı kimliklerini öne çıkararak ve edebiyat ile müziği harmanlayarak adeta yeni bir sanat eseri yaratırlar. Çözümlediğimiz öykülerde temas kuran medya edebiyat, temas kurulan medya ise müzik olur. Hernández ve Carpentier bu şekilde edebiyatı müzikalleştirirler. Richard Wagner’in kardeş sanatlar olarak adlandırdığı edebiyat ile müzik, kurulan medyalararasılık ilişkisiyle birlikte iç içe geçerek bütünleşik/bütünsel bir sanat yapıtı oluşturur ve iki yazarın bu ortak yönü Wagner’in **Gesamtkunstwerk** kavramıyla örtüşür.

Felisberto Hernandez ve Alejo Carpentier’in özmlenen öyküleri, sanatın iki farklı dalı olan edebiyat ile mziğın aslında birçok ortak özellik barındırdığını, birbirinden etkilenip birbirini besleyebileceğini ve kurulan medyalararasılık ilişkisiyle bütünleşik bir sanat yapıtı ortaya çıkabileceğini gösterir.

KAYNAKÇA

Akbulut, F., Çağlakpınar, B. (2019): “Aidiyetsiz Kahramanlar: Milan Kundera’nın *Bilmemek* Romanında Çoksesli Anlatı”, **Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi**, 29 (2), s. 159-176, (Çevrimiçi), <https://doi.org/10.26650/LITERA2019-0067>, 2 Mart 2020.

Akemoğlu, A. (2015): **Medyalararasılık Bağlamında Edebiyat Uyarlamaları ve Bir Uygulama: “Gölgesizler”** (Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi, Mersin.

Aktulum, K. (2000): **Metinlerarası İlişkiler**, İstanbul, Öteki Yayınevi.

Aktüze, İ. (2003): **Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, İstanbul, Pan Yayıncılık.

Altay, D. (2005): “McLuhan’ın Çalışmalarına Işık Tutan Düşünceleri ve Kuramları”, N. Rigel (Ed.), **Kadife Karanlık**, s. 15-22, İstanbul, Su Yayınevi.

Arellano Morales, J. N. (2007): **Estrucura y perspectiva en “Viaje a la semilla”: Relación con la música y las artes**,

(Lisans Bitirme Tezi), Universidad Nacional Autónoma de México, Meksika.

Aristoteles (2017): **Poetika, Şiir Sanatı Üstüne**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Sanat Yayınları.

Backes, H. (2007): “La música y el mito en “Los Pasos Perdidos””, **Céfiro: Enlace hispano cultural y literario**, 7(1-2), s. 6-21.

Bakhtin, M. (2001): **Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Benedetti, M. (1969): “Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico”, **Literatura uruguaya siglo XX: ensayos**, s. 90-104, Montevideo, Editorial Alfa.

Benítez Rojo, A. (1985): “Viaje a la semilla, o el texto como espectáculo”, **Discurso Literario**, 3, s. 53-74.

Benítez Villalba, J. (1993): “La revolución traicionada: Carpentier y Beethoven. *El acoso* y la *Sinfonía Heroica*”, **Hispanoamérica en sus textos: ciclo de conferencias**, Eva Valcárcel (Ed.), A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, s. 11-20.

Blengio Brito, R. (1982): “Capítulo V: El cocodrilo”, **Felisberto Hernández, el hombre y el narrador**, Montevideo, Ediciones de la casa del estudiante, (Çevrimiçi), http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blengio_brito_raul/capitulo_v_el_cocodrilo.htm#_edn236
29 Haziran 2020.

Brown, C.S. (1948): **Music and Literature: A Comparison of the Arts**, Athens, Georgia, The University of Georgia Press.

Bulduk, N., Canatak, A. (2019): **Dijital Çağ Türk Edebiyatı ve Medyalararasılık Çalışmaları**, İstanbul, Hiperyayın.

Calvino, I. (1985): “Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández”, Hernández, F., **Novelas y cuentos**, s. 3-5, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Carpentier, A. (1983): **Obras completas Vol 1, Écúe-Yamba-Ó, La Rebambaramba, Cinco poemas afrocubanos, Historia de lunas, Manita en el suelo, El milagro de Ana quillé, Correspondencia con García Caturra**, México, Siglo Veintiuno Editores.

(1987): **La música en Cuba**, México, Siglo XXI.

- (2000): “Oficio de tinieblas”, **Guerra del tiempo y otros relatos**, s.123-134, Madrid, Alianza Editorial.
- (2000): “Viaje a la semilla”, **Guerra del tiempo y otros relatos**, s.45-62, Madrid, Alianza Editorial.
- Chornik, K. (2015): **Alejo Carpentier and the Musical Text**, Oxford, Legenda: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- Clüver, C. (2007): “Intermediality and Interart Studies”, Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., & Führer, H. (Ed.), **Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality**, s. 19-39, Lund, Intermedia Studies Press.
- D’Argenio, M. C. (2006): “El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández”, **Revista Iberoamericana**, 215-216, s. 395-414, (Çevrimiçi), <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2006.89>, 17 Mayıs 2020.
- Demirbatır, R., Özer, N. (2017): “J. S. Bach’ın Bwv 881 Fa Minör Prelüd ve Fügünün Analizi ve Eğitsel Açıdan Öneriler”, **Art-e Sanat Dergisi**, 10 (20), s. 827-843,

- (Çevrimiçi),
<https://doi.org/10.21602/sduarte.343135>, 10
 Mart 2020.
- Esparza, P. (2017): “África de las Heras, la española que creó (desde Uruguay) la red de espías de la KGB en América del Sur”, **BBC Mundo**, (Çevrimiçi), <https://www.bbc.com/mundo>, 3 Mayıs 2020.
- Feridunoğlu, L. (2004): **Müziğe Giden Yol, Genç Müzisyenin El Kitabı**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- Fraga de León, R. (2003): **Felisberto Hernández: Proceso de una creación**, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gelado, V. (2008): “La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier”, **AletriA**, 17, s. 67-73.
- Giraldi, N. (1998): **Musique et littérature**, Paris, Indigo & Côté-femmes.
- Glaser, A. S. (2009): “Dynamics of Intermedial Inquiry”, Glaser, A. S. (Ed.), **Media inter Media, Essays in Honor of Claus Clüver**, s. 11-37, Amsterdam – New York, Editions Rodopi.

- Graziano, F. (1996): “Tocar el piano, tocar la mujer”, **Revista Iberoamericana**, 62 (174), s. 129-135, (Çevrimiçi), <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6323>, 31 Mayıs 2020.
- Hernández, F. (1984): “Timsah”, **Ortancalar**, s. 43-61, Çev. Muhterem Anıt, İstanbul, Can Yayınları.
- (1984): “İlk Konserim”, **Ortancalar**, s. 207-215, Çev. Muhterem Anıt, İstanbul, Can Yayınları.
- (1985): “Explicación falsa de mis cuentos”, Hernández, F., **Novelas y cuentos**, s. 216, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (2016): **Libro sin tapas**, Montevideo, Edicion Dominio Público.
- (2019): “La casa de Irene”, Hernández, F., **Libro sin tapas**, s. 31-35, Montevideo, Edicion Dominio Público
- Huxley, A. (1992): **Ses Sese Karşı**, Çev. Minâ Urgan, İstanbul, İletişim Yayınları.

- İrzık, S. (2001): “Önsöz”, Bakthin, M., **Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, s. 7-32, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Kayaoğlu, E. (2009): **Medyalararasılık, Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım**, İstanbul, Selenge Yayınları.
- Kim, S. (2015): “Dos artes en vinculación, en la narrativa breve de Felisberto Hernández”, **Sincronía**, Universidad de Guadalajara, 19 (68), s. 122-138.
- Leante, C. (1964): “Confesiones sencillas de un escritor barroco”, **Cuba**, 3 (24), s. 30-33.
- Llarena, A. (2008): “Surrealismo, lo real maravilloso y realismo mágico. Alejo Carepentier y Miguel Ángel Asturias”, **Historia de la literatura hispanoamericana**, vol. 3, siglo XX, Koor. Trinidad Barrera, Madrid, s. 115-135.
- Luis, W. (1991): “Historia, naturaleza y memoria en Viaje a la semilla”, **Revista Iberoamericana**, 57 (154), s. 151-160, (Çevrimiçi),

<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4863>, 19

Aralık 2020.

Matamoro, B. (2018)

Alejo Carpentier y la música, Madrid, Fórcola Ediciones.

Maxey, B. (2013):

Música y transculturación en la obra temprana de Alejo Carpentier (Yüksek Lisans Tezi), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,

<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2031>

(2018):

“La música detrás de las palabras: *Fortunata y Jacinta*, ‘Oficio de tinieblas’ y *Réquiem por un campesino español*”, **Bulletin of Spanish Studies**, 10 (94), s. 1-24, (Çevrimiçi),

<https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1435065>,

3 Mart 2020.

McLuhan, M. (1994):

Understanding Media, The Extensions of Man, Massachusetts, The MIT Press.

Mlčoch, J. (2017):

La estrucutra musical de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, Wrocklaw, Wydawnicztwo Wyzszej Skoly Filologicznej we Wroclawiu.

- Morillas Ventura, E. (1982) **La narrativa de Felisberto Hernández**, (Doktora Tezi), Universidad de Complutense de Madrid, Madrid, <https://eprints.ucm.es/52971/1/5309862500.pdf>
- Most, G. W. (2011): “Nietzsche, Wagner ve Bütünsel Sanat Yapıtına Duyulan Özlem”, **Sanat Dünyamız**, Çev. Elif Gökteke, Sayı: 121, s.4-11.
- Onetti, J. C. (1975): “Felisberto, el naïf”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 302, s. 257-259.
- Ovares Ramírez, F., Rojas Gonzáles, M. (2017): ““Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier, **La Colmena**, 39, s. 42-52.
- Quiñenao Calluill, M.R.A. (2016): **‘Ritornelos’ de la memoria: Lo fantástico en la narrativa de Felisberto Hernández**, (Yüksek Lisans Tezi), Università Ca’ Foscari Venezia, Venedik. <http://dspace.unive.it/handle/10579/8004>
- Piqueras Flores, M. (2020): “Mi primer concierto”, Carrascón, G. (Ed.), **La escritura musical de Felisberto Hernández, Nadie encendía las lámparas**, s. 64-68, Università degli Studi di Torino, (Çevrimiçi), <https://www.collane.unito.it/oa/items/show/36#?c=0&m=0&s=0&cv=0>, 18 Haziran 2020.

- Rajewsky, O. I. (2005): “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, **Intermédialités / Intermediality**, 6, s. 43-64, (Çevrimiçi), <https://doi.org/10.7202/1005505ar>, 21 Kasım 2019.
- (2010): “Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality”, Elleström, L. (Ed.), **Media Borders, Multimodality and Intermediality** s. 51-69, New York, Palgrave Macmillan.
- Riesgo Martínez, F. (2019): **Música y narrativa en el Río de la Plata: Felisberto Hernández, Daniel Moyano y el surco del tango en las letras argentinas** (Doktora Tezi), Universidad de Alicante, Alicante, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/103130>
- Rivas Cortés, M. (2010): “Biografía y autobiografía en la obra de Felisberto Hernández (Un acercamiento bajtiniano a la relación del autor y el personaje), **Casa del Tiempo**, 31, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, s. 35-40.
- Say, A. (2002): **Müziğin Kitabı**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- Scher, P.S. (1982): “Literature and Music”, Bernhart, W. & Wolf, W. (Ed.), **Essays on Literature and Music (1967-2004)**, s. 173-201, Amsterdam - New York, Editions Rodopi.
- (2004): **Essays on Literature and Music (1967-2004)**, Bernhart, W. & Wolf, W. (Ed.), Amsterdam - New York, Editions Rodopi.
- Schröter, J. (2011): “Discourses and models of intermediality”, **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, 13/3, (s.y.), Purdue University Press, (Çevrimiçi), <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/>, 30 Ekim 2019.
- Stravinsky, I. (2000): **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev.: Cem Taylan, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Tardü, D. (2014): “Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche’nin Program Müziğine Yaklaşımları”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt II, Sayı: 1, s. 163-173.
- Tizón, E. (2012): “Prólogo”, Hernández, F., **La Casa Inundada**, s. 9-24, Girona, Ediciones Atalanta.

- Toprakseven, E. M. (2018): **“Wagner’in Parsifal Operasında Aydınlanma” İzleği: Ezoterik Perspektifte Mit, İnanç ve Din Söylemi**, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Uğurlar, B. T. (2010): **Ludwig van Beethoven’ın Klasik Sanat Formuna Katkıları**, (Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Wolf, W. (1999): **The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality**, Amsterdam - Atlanta, Editions Rodopi.
- Zülfikaroğlu, Z. B. (2019): **Mario Vargas Llosa’nın Kent ve Köpekler Romanında Toplumsal Yansımalar**, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.