SÖZDEN MÜZİĞE
ŞAİRLER ve BESTECİLERİ

(Salı Toplantıları 2009)

YKY
Yapı Kredi Yayınları

SÖZDEN MÜZİĞE: ŞAİRLER VE BESTECİLERİ

Salı Toplantıları - 2009

Sözden Müziğe: Şairler ve Bestecileri

Salı Toplantıları - 2009

Hazırlayan:
Hasan Ersel

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3176
Edebiyat - 932

Sözden Müziğe: Şairler ve Bestecileri (Salı Toplantıları - 2009)
Hazırlayan: Hasan Ersel

Kitap editörü: Beyza Kolunsağ
Düzelti: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3 Kağıthane-İstanbul
Telefon: (0 212) 294 10 00 e-posta: info@masmat.com.tr
Sertifika No: 12055

1. baskı: İstanbul, Eylül 2010
ISBN 978-975-08-1851-6

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2009
Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İçindekiler

Sunuş / Hasan Ersel • 7

3 Mart 2009 • 13
Konuşmacılar: Hilmi Yavuz - Gönül Paçacı

10 Mart 2009 • 35
Konuşmacılar: Lâle Müldür - Selim Atakan

17 Mart 2009 • 56
Konuşmacılar: Tarık Günersel - Selman Ada

24 Mart 2009 • 80
Konuşmacılar: Oruç Aruoba - Mehmet Nemutlu

22 Mayıs 2009 • 106
Konuşmacılar: Güven Turan - Meliha Doğuduyal

Sunuş

Küçük yaşlarımızdan itibaren şiir ile müziğin, birbirlerine yakın konumda olduklarını düşünmemize yol açacak epeyce deneyimimiz oluyor. Örneklerimize, ninnilerden başlayabilir, okulda şiir okurken öğretmenimizin bunu günlük konuşmamızdan farklı bir biçimde yapmamız gerektiğine ilişkin uyarılarına uzanabiliriz. Biraz daha büyüyüp kendi başımıza müzik dinlemeye başladığımızda, şarkıların sözleri, biraz sonra da bestecinin yanı sıra, yazarının adı dikkatimizi çekmeye başlar. Bunların, bazen bizim bile şiirlerini ya da adını bildiğimiz şairler olduğunu görürüz. O zaman, şiirle müziğin bir araya gelmesinin kendiliğinden değil, bir çaba sonucu olduğunu hissetmeye başlarız.

Yanlış anımsamıyorsam müzikle şiir arasındaki ilişkinin ne olabileceği, ilk kez, 1960'ların başlarında, radyoda Münir Nurettin Selçuk'un, Yahya Kemal Beyatlı'nm şiirleri üzerine bestelediği şarkıları dinledikten sonra aklıma bir soru olarak takılmıştı.[1] Şarkılar hoşuma gitmişti. Ama şiirleri sevdiğim için mi bu şar-

1 Sözünü ettiğim şarkıların sözleri, Yahya Kemal Beyatlı'nın "Rindlerin Akşamı", "Rindlerin Ölümü" ve "Sessiz Gemi" adlı şiirleriydi. Daha sonraki yıllarda Münir Nurettin Selçuk, ilk iki şarkıyı defalarca seslendirdi. Kayıtları da var. Buna karşılık "Sessiz Gemi"nin daha sonra ne Münir Nurettin Selçuk tarafından yapılmış bir icrasını anımsıyorum ne de bir kaydına rastladım. Öte yandan, Münir Nurettin Selçuk'un bestelediği Yahya Kemal Beyatlı'nm şiirleri bu üçünden ibaret değil. Bilebildiğim kadarıyla tamamı şunlar: "Bir Başka Tepeden", "İstinye", "Sessiz Gemi", "Rindlerin Akşamı", "Rindlerin Ölümü", "Endülüste Raks", "İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel", "Çubuklu Gazeli", "Gece", "Söyler", "Hafız'dan Deyiş", "Çepçevre Bahar İçinde", "Ömür".

kıları beğendiğimi, yoksa şiirlerden bağımsız olarak mı müzikten hoşlandığımı çıkaramamıştım. Ancak müziğin, bu şarkıların belleğimde daha iyi yer etmesine hatta onları daha fazla sevmeme yardımcı olduğunu söyleyebilirim.[2] Bir süre sonra ilk kez Schubert'in Lied'lerini Dietrich Fischer-Diskau'nun sesinden dinledim. Bazılarını çok sevdim. Ama bu defa, Almanca bilmediğim için bunun şiirle bir ilgisi olmadığını düşündüm. Daha sonra şiirlerin İngilizce çevirilerini okumam durumu pek değiştirmedi.

Bütün bunlara bakarak, müzikle şiir arasında bir yakınlık olduğu sonucuna varıp rahatlamak olanaklı. Ancak bu yakınlığın ne anlama geldiğini sorgulamaya kalkınca iş zorlaşıyor. Bu sorgulamanın tarihi epeyce eski olmalı. Bu noktaya varabilmek için, belki de müzik ile dil[3] arasındaki ilişkinin ne olduğundan başlamak gerekiyor. Wittgenstein (1953-2007), bir cümleyi anlamanın, bir temayı anlamaya çok benzediğini, yani bu ikisinin karşılaştırılabilir olduğunu söylemiş. Adorno ise 1956'da yazdığı bir yazısında müziğin dile benzediğini açıkça ifade etmiş [Adorno (1992, s. 1-6)]. Bu görüşlerden hareketle, müziğin, Dipnot 3'te tanımlandığı anlamda, bir "Dil" olduğu sonucuna varılabilir. Bu yaklaşım benimsendiğinde, Akla "Acaba bu diller arasında çeviri yapılabilir mi?" sorusu geliyor. Cümlelerle ifade edilen bir şey, müziğe aktarılabilir mi, ya da tersi yapılabilir mi? Bu sorunun bir anlamı olup olmadığı o kadar açık değil. Herhalde bunu irdeleyebilmek için, önce insanın müziği ve dili ortak biçimde algılayıp değerlendirebildiğini göstermek gerekiyor. Bu çok farklı bir

2 Yıllar sonra bir Yunanlı iktisatçı tanıdığıma, Manos Hacidakis ve Mikis Teodorakis gibi bestecilerin Yunan kültür yaşamındaki yerlerini sorduğumda, "Çok önemli bir rol oynadılar, gençlerimize şairlerimizi tanıtıp sevdirdiler" yanıtını vermişti. Bu yanıt beni yine aynı konuya getirdi. Müzik şiirin sevilmesine katkı yapıyor mu? Tabii tersini de düşünmek olanaklı. O müzik parçasının beğenilmesine, belki şiir katkı yapmış, ortaya çıkan yapıtın beğeni toplaması da dolaylı olarak şiirin sevilmesine yol açmış olabilir.

3 Bu yazıda "dil" sözcüğü ile, aralarında ayrım yapmaksızın, konuşma ve yazışmada kullandığımız dil kastediliyor. Buna karşılık "Dil" (büyük harfle) kelimesi ile insanlar arasında iletişimi sağlayacak biçimde mesaj iletilmesine olanak sağlayan, dolayısıyla belli kuralları olan, herhangi bir sistem kastediliyor. Böyle olunca Dilleri kapsayan bir küme düşündüğümüzde bunun bir öğesi "dil"dir. Ama bu kümenin başka öğeleri de vardır. Örneğin, ABD'li fizikçi Josiah Willard Gibbs'in belirttiği üzere "matematik" bu kümenin bir öğesi, yani bir "Dil"dir.

uzmanlık alanı. Bu konuda yapılan çalışmalarda, bu görüşe destek verebilecek yönde, bazı ilginç sonuçlar da elde edilmiş.[4] Bu bulguların bir önemli yönü de, müziğin dil öğrenimine katkısı. Yapılan çalışmalar, örneğin Schön vd. (2008), dil öğrenme sürecinde müzikten yararlanmanın olumlu yönde önemli fayda sağladığını gösteriyor.

Öte yandan, şiir büyük ölçüde günlük yaşamımızda kullandığımız dile dayanıyor. Ancak, bunların kullanış biçimi ve kuralları, konuşma ve düzyazıda kullanılma biçimlerinden farklılaşabiliyor. Bu da, müzik dil bağlamında şiirin farklı bir konumda olduğu ve müziğe daha yakın olarak düşünülebileceği görüşünün ortaya atılmasına ve tartışılmasına yol açmış. Bu görüşün, kaba çizgilerle şöyle ifade edilebileceğini düşünüyorum: Her "Dil"in mesajlarını oluşturduğu kendisine özgü yapısal öğeleri (kelime, müzik sesi) vardır. Dil'in kuralları, yapısal öğelerini yoruma yer bırakmayacak biçimde tanımlayabilir. Örneğin, matematik böyle bir dildir. Buna karşılık, diğer bazı dillerde, yapısal öğeler farklı biçimde anlaşılmaya izin veren esneklikte tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle, bu yapısal öğelerin kendileri birer kümedir. Mesajı alan bu kümenin kendi öğelerinden birisini, şu ya da bu nedenle seçer. Dolayısıyla, bu tür bir "Dil" söz konusu olduğunda, aynı mesaj, iki ayrı kişi için benzer olsa da özdeş olmayan bir anlam taşır. Bu görüş, farklı "Dil"lerin, bir eksen üzerinde, mesajlarının kesinlik derecelerine göre sıralanabileceği anlamına geliyor. Bu sıralamanın bir ucunda matematik, öteki ucunda ise müzik varmış gibi görünüyor. "Şiir Dili"ni, günlük yaşamda kullanmakta olduğumuz dilden farklı olarak düşünürsek, her ikisi de bu iki ucun arasında yer alıyor. Buradan da "Şiir Dili"nin müziğe yakın olup olmadığı sorusuna geçilmiş.

Doğal olarak bu konuda farklı görüşler var. Salmon[5] (1919), şiirin temelinin içine duygu sızmış ve biçim değiştirmiş düşün-

4 Örneğin, Brown (2001), Patel (2003), McMullen ve Saffran (2004) ve Brown, Martinez ve Parsons (2006).

5 Arthur Leslie Salmon: İngiliz şair, müzik eleştirmeni, gezi rehberleri yazarı. Sir Edward Elgar, en çok bilinen şarkılarından birisi olan Op. 48 No.1 *Pleading* de yazarın aynı adlı şiirini kullanmıştı.

ce; buna karşılık müziğin temelinin ise duygunun kendisi olması nedeniyle, birbirlerine hiç yakın olmadıklarını söylemiş. Dolayısıyla, iki "Dil"in birbirine yakınlığını, ilettikleri mesajların içeriğine bakmadan değerlendirmenin doğru olmayacağının (hiç olmazsa eksik olacağının) altını çizmiş. Buna karşılık Wilson, şiirde kelimelerin kesin anlam taşıması koşulunun olmaması ve müziğe benzer bir bulanıklığa sahip olması (ya da özgürlük alanı) nedeniyle, şiirin müziğe epeyce yakın olduğu kanısında. Wilson'un yazısını yorumlayan bir şair, Williams[6] ve bir müzikçi[7] ise bu görüşünü eleştiriyorlar [Foss ve Williams]. Yazarlar, Wilson'dan farklı olarak, kelimelerin herkes için aynı anlama geldiğine o kadar emin değil. Dolayısıyla kelimelerin anlamlarının, matematikte değişkenler için yapıldığı gibi, "iyi tanımlanış" olduğu görüşüne katılmıyorlar. Onlara göre kelimelerin anlamı mesajı alana göre az ya da çok değişiyor. Bu noktadan hareketle de, Wilson'un şiir ve müziğin birbirlerine yakın olduğu görüşünün dayanaktan yoksun olduğunu savunuyorlar.

Bu örneği vermemin iki nedeni var: Bunlardan ilki, şiir ve müzik arasındaki bağıntının, başka dönemlerde ve yerlerde de ilgi çektiğini anımsatmak. İkincisi de bu tartışmalara katılanların, doğal olarak şair ve besteciler olması. Ben de hep içinden çıkamadığım bu konuda besteci ve şairlerin ne düşündüğünü merak etmiştim. Acaba bir besteci, bir şiiri nasıl seçer? Şiirin yapıtına ne türlü katkı yapmasını bekler? Yoksa, şiir mi besteciyi etkileyerek yönlendirir? Bu süreç nasıl işler? Şair, bir şiirinin bestelenmiş olmasını nasıl yorumlar? Şiirinin, başka bir evrene taşındığını mı düşünür, yoksa şiirine bir katkı yapıldığını mı? Şair, sonuçtan neden memnun olur, ya da olmaz? Bu tür soruları artırmak da mümkün. İşte bu nedenlerle, Yapı Kredi Kültür Merkezi Edebiyat Etkinlikleri çerçevesinde, şairler ve onların şiirlerini besteleyen müzisyenlerimizin katılacakları bir dizi toplantı yapılması fikrini sevinçle karşıladım. Bu toplantılarda bana görev teklif edilmesi ise sevincimi bir kat daha artırdı.

6 Hubert James Foss (1899-1953): İngiliz, piyanist ve besteci. Oxford University Press'in ilk müzik editörü idi.

7 Charles Walter Stansby Williams (1886-1945): İngiliz şair, romancı ve eleştirmen.

Bu toplantıların, şairlerimizin, onların şiirlerini besteleyen bestecilerle eşleştirerek yapılması konusunda görüş birliğine varıldı. Bu yapılırken, ana başlık dışında konuyu daraltacak kısıtlamalar koymamak ve konunun gelişimini katılımcılara bırakmanın uygun olacağı düşünüldü. Böylece, hem konuşmacılara görüşlerini kendi istedikleri biçimde açıklama özgürlüğü verilmiş olacak hem de her toplantının kendine özgü bir havası ve tartışma tabanı olması sağlanabilecekti. İyi ki de öyle yapıldı. Hem her toplantı yeni ufuklar açtı, hem de tartışma benzer noktalara geldiğinde, farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına olanak sağlandı. Kitaba dönüştürme sürecinde konuşmaları tekrar dikkatle okuduğumda, bunun bize büyük bir zenginlik kattığını bir kez daha gördüm.

Yıllardır içimde var olan bu merakımı giderebilme ve bu güzel sohbetleri bana yakından izleme imkânı tanıyan Yapı Kredi Yayıncılık Yönetimine ve bütün değerli katılımcılara teşekkür ederim.

Hasan Ersel
6 Haziran 2010

Kaynaklar

Adorno, T. W. (1992): "Music and Languauge-A Fragment", T. W. Adorno: *Quasi Una Fantasia*, Translated by R. Livinstone, Londra: Verso, s. 1-6.

Brown, S. (2001): "Are Music and Language Homologues?" R. J.: Zatorre, ve I. Peretz (Der): *The Biological Foundations of Music*, New York: New York Academy of Sciences, s. 372–374.

Brown S., M. J. Martinez ve L. M. Parsons (2006): "Music and language side by side in the brain: a PET study of the Generation of Melodies and Sentences", *European Journal of Neuroscience*, Vol. 23, s. 2791–2803.

Foss, H. J. ve C. W. S. Williams (1929): "Meaning in Poetry and Music", *Music and Letters*, 10(1), s. 83-90 [K. Wilson'un yanıtıyla birlikte].

McMullen E. ve J. R. Saffran (2004): "Music and Language-A Developmental Comparison", *Music Perception*, 21 (3), s. 289–311.

Patel A. D. (2003): "Language, Music, Syntax and Brain", *Nature Neuroscience*, 6 (7), s. 674-681.

Salmon A. L. (1919): "The Relationship of Music and Poetry", *The Musical Times*, 60 (920), s. 530.

Schön D. ve diğ. (2008): "Song as an Aid for Language Acquisition", *Cognition*, 106, s. 975-983.

Wilson, K. (1929): "Meaning in Poetry and Music" *Music and Letters*, 9 (3), s. 211-225.

Wittgenstein, L. (1953-2007): *Philospohical Investigations*, çeviren G.E.M. Anscombe (Almancasıyla birlikte), Oxford: Basil Blackwell. Türkçesi: *Felsefi Soruşturmalar*, çeviren H. Barışcan, İstanbul: Metis Yayıncılık.

3 Mart 2009

Moderatör: Hasan Ersel
Konuşmacılar: Hilmi Yavuz - Gönül Paçacı

H. Ersel: Hoş geldiniz. Şiirlerin bestelenmesi konusunda şairlerin ve bestecilerin görüşlerini alıp, tartışmaya açmayı hedefleyen toplantı dizimizin ilkinde Sayın Gönül Paçacı ve Sayın Hilmi Yavuz bizlerle beraberler. İlk konuşmayı yapmasını Sayın Hilmi Yavuz'dan rica edebilir miyim?

H. Yavuz: Estağfurullah!

H. Ersel: Daha sonra Sayın Gönül Paçacı ile devam edeceğiz.

H. Yavuz: Bu meseleyi iki düzlemde ele almak gerekir; bunlardan bir tanesi, benim şiirimin nasıl ve hangi koşullarda bestelendiğidir. İkincisi de genel olarak şiirle müzik arasında nasıl bir ilişki kurulabildiğidir. Bunlar üzerinde durmak gerekir. Önce kişisel yanını arz ederek söze başlayayım istiyorum. Zannediyorum, 1989 yılı ya da 1990 yılıydı. Ben o sırada İstanbul Büyük Şehir Belediyesi'nde, Kültür İşleri Daire Başkanı'ydım. Bir ziyaretçim olduğunu söyledi sekreterim. Ben de "Buyursun" dedim. Gelen sevgili Gönül Paçacı'ydı, o zamana kadar kendisi ile tanışmamıştık. Benim şiirimle ilgilendiğini, şiirlerimden bazılarını bestelediğini, eğer iznim olursa buna devam etme amacında olduğunu söyledi. Ben de önce dinlemek istedim hiç şüphesiz, Gönül Hanım'm yaptığı besteleri. Yanında bir küçük ses kayıt cihazıyla gelmişti. Eğer belleğim beni yanılttıysa, lütfen beni düzeltin.

G. Paçacı: Güzel anlatıyorsun. Sonra düzelteceğim.

H. Yavuz: Teşekkür ederim. Ses kayıt cihazı vardı, orada bir şiiri dinletti, ondan sonra hangi şiirleri bestelemek istediğini söyledi.

G. Paçacı: Hepsi aynı günde mi oldu Hilmi Bey? Ben o kadar hazırlıklı olmam hayatta...

H. Yavuz: Hayır bir tanesini galiba şey yaptı.

G. Paçacı: Yani teyple gelmişim?

H. Yavuz: Evet teyple geldin.

G. Paçacı: Eskiden daha kabiliyetliydim demek ki.

H. Yavuz: Tabii ben klasik Türk musikisi hakkında çok donanımlı, bu konuda ehliyetle konuşabilecek biri değilim elbette; ama klasik Türk musikisini dinlemekten, bazı parçaları, özellikle bazı makamların icra edildiği parçaları dinlemekten haz duyuyorum. Bu makamlardan biri de Rast makamıdır. Ben Rast makamını çok eski bir makam olduğu için, Gönül düzeltecektir eğer yanlış söylüyorsam, Farabi'den Abdülkadir Meragi'ye kadar, müzikle yakından ilgisi olanların başvurdukları bir makam, Rast makamı.

G. Paçacı: "Ümmülmakamat"...

H. Yavuz: "Ümmülmakamat" yani makamların anası...

G. Paçacı: Önce müzikten *behrem*[8] yoktur anlamam dedi, sonra bilgin eri, klasik Hilmi Yavuz.

H. Yavuz: Rast makamında "Ümmülmakam" olan Rast makamında, bir zarafet bulurum, zarif bir ihtişam bulurum ve bizim geçmişimizle, geleneğimizle, geleneğimizin hem zerafetini hem de ihtişamını duyumsattığı için, bu makamı diğer makamlardan daha çok önemsediğimi söyledim Gönül kardeşime. O da bütün şiirlerin, Rast makamından bestelenmesi gibi bir durumun söz konusu olmayacağını bana kemal-i nezaketle hatırlattı.

G. Paçacı: Şu an fark ediyorum ki hiç Rast yok galiba.

H. Yavuz: Ve benim şiirlerimden bir tanesini de özellikle Hüseyni makamında besteleme konusunda ısrarlı olduğunu söyledi. Çünkü şiirin atmosferiyle (isterseniz öyle söyleyeyim) Hüseyni makamının çok iyi bağdaştığını söyledi. Ben ise Hüsey-

8 Behre: Nasip, kısmet.

ni makamını çok rahatsız edici ve çok romantik bir makam bulurum. Romantik demeyeyim daha doğrusu, melankolik bulurum. Beni rahatsız eden bir makamdır, bu yüzden ben istemedim. Bunun üzerine Gönül hanım bana dedi ki; "İzin verirseniz ben bunu Hüseyni makamında besteleyeyim." "Bir göl güle düşerse, göl değil de gül bulanır..." diye başlayan bir şiirdir. Ben de "Dinleyelim bakalım" dedim. Ama reddedeceğimden çok emindim doğrusunu söylemek gerekirse; ama bu konuda peşin hükümlü olmamak gerekiyor imiş. Öyle bir tecrübem oldu, ders de aldım diyebilirim. Daha sonra Gönül Hanım'la bir vesile ile buluştuğumuzda, bana o şiiri Hüseyni makamında dinletti. Ve ben Hüseyni makamı konusundaki bütün önyargılarımı bir çırpıda sildim. O sırada Gönül'ün gözlerindeki zafer [pırıltısı] "Ben sana demedim mi? Ben öyle bir Hüseyni beste yaparım ki senin bugüne kadar Hüseyni hakkındaki bildiğin her şeyi hak ile yeksan ederim" gibi bir şeydi.

G. Paçacı: Şimdi de şaşkınlık var gördüğünüz gibi. Ne kadar mutedil başladı söze!

H. Yavuz: Bakalım ayine-i devran ne suret gösterecek. Dolayısıyla birlikte çalıştık. Sevgili Gönül'ün kendisini burada gerçekten minnetle ve teşekkürle anıyorum. Her aşamada beni bilgilendirmiştir. Benim makamlar meselesi dışında bir tek isteğim vardı, o da şeydi; şiirde herhangi bir değişiklik yapılmaması. Bu benim için çok önemliydi, sevgili Gönül ona nasıl uydu bilemiyorum; ama bu gerçekten büyük bir marifettir. Çünkü zaman zaman biliyoruz, önceden yazılmış olan şiirler bestelenirken, yani güfte olarak bestelenirken böyle birtakım problemler yaşanıyor. Sanıyorum, musikinin ya da makamın getirdiği birtakım zorunluluklar ya da isterseniz dayatmalar diyeyim, kaçınılmaz olarak [şiirde] bazı değişikler yapılmasını gerekli kılıyor. Bundan, Gönül'ün mümkün olduğu kadar kaçındığını söylemeliyim. Kendisine bir kez daha bu konuda teşekkür borçluyum. Şiirim, müzik yoluyla herhangi bir biçimde tahrif edilmedi. Bu çok önemli bir şey benim için. Daha önce yapılmış bestelere bakıyorsunuz. Mesela, Yahya Kemal'in şiirlerinin bestelerine bakıyorsunuz. Başta Münir Nurettin [Selçuk'unkiler] olmak üzere birçok bestede gerçekten, sanıyorum prozodi gereği, birta-

kım değişikler yapmak durumunda kalınmış. Ben buna razı değildim. Gönül de eksik olmasın elinden geldiğince bunu yaptı.

Bu arada bir parantez açayım. Şiirlerim klasik Türk musikisi makamlarıyla, sevgili Gönül Paçacı tarafından bestelenmiştir, ama benim şiirlerimi başka müziklerle besteleyenler de var. Bunlardan bir tanesi bir arkadaşım, eski bir öğrencim ve çok sevgili dostum Mahmut Abra'dır. Şu anda kendisi burada zaten. O da benim şiirimle yakından ilgilendi ve geçenlerde şiirimizin ulu çınarları başlığıyla iki konser verdi. Boğaziçi Üniversitesi grubuyla Nâzım Hikmet'in, Attilâ İlhan'm ve benim şiirlerimden oluşan bestelerdi, ona da bu başarılı konserlerinden ve bestelerinden dolayı burada huzurunuzda teşekkür etmek istiyorum. Ali Günvar, bir iki şiirimi besteledi, o gitarla icra etti. Ama tabii klasik Türk musikisi bağlamında, Gönül Hanım'ın yaptığı besteler tekil besteler olarak duruyor. Şimdi bu kısa tarihçeden sonra, belki şiirle musiki arasındaki ilişkinin kişisel olmayan daha genel bir düzlemde, ama zaman zaman benim şiir anlayışıma da atıflarda bulunarak bir açıklamasını yapmak istiyorum. Tabii müsaade ederseniz Hasan Bey.

H. Ersel: Lütfen.

H. **Yavuz:** Teşekkür ederim. Şimdi şu, aslında şeyden itibaren şiirle müzik arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiği konusunda, Recaizade Mahmut Ekrem'in –hepinizin çok iyi bildiği gibi– *Talim-i Edebiyat*'ından bu yana çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Recaizade *Talim-i Edebiyat*'ta iki türlü "ahenk"ten söz ediyor ve bu kelimeyi bazen "müzik", bazen de "armoni" karşılığında kullanıyor. Bunlardan ilki "aheng-i umumi" dediği, ikincisi de "aheng-i taklidi" dediği ahenktir. Recaizade, bunları ağırlıklı olarak 19. yüzyılın önemli sayılabilecek edebiyat kritiklerinden ya da Fransa'nın önemli tarihçilerinden biri olan Emile Lefranc'm *Traité théorique et pratique de littérature* adlı kitabından almıştır. Dolayısıyla bu terimleri aslında Fransızca orijinalleriyle bilmek gerekir. Aheng-i umumi dediği ahenk, ya kelimelerin ya da ifadelerin ahengidir. Bu ne demek? Bu şu demek: Kelimeler ya da ifadeler o şiirde dile getirilmek istenen hissiyat ne idi ise, onu ifade etmek ve kullanılacak sözcüklerin ya da ifadelerin seçilmesidir. Aheng-i taklidiye doğrudan doğruya herhangi bir objenin ya da

bir doğa olayının mimetik yoldan yansılamasıdır. Yani, diyelim bir objenin sesle taklit edilmesi, bir atın dörtnala gidişini veren bir ahenk ya da hepimizin lise kitaplarından bildiğimiz gibi Tevfik Fikret'in o ünlü "Yağmur" şiirinin "Feûlün, Feûlün, Feûl" kalıbının bir yağmur yansılaması, bir yağmur mimesisi olduğunu öne sürmek. "Feûlün, Feûlün, Feûl" ile yağmurun damlaması arasında bire bir ilişki kuruluyor, ama bu kalıp her zaman yağmur empresyonunu vermiyor. Tevfik Fikret'in şiirinde veriyor ama... Hoca Mesut'un o ünlü mesnevisinde, *Süheyl ü Nev-Bahâr*'da[9], yine bu kalıp kullanılmıştır. Feûlün, Feûlün, Feûl, ama orda hiç yağmur etkisi ya da mimetik anlamda yağmuru yansılayan bir ses duyulmaz. Yahya Kemal ise daha farklı bir tanım yapıyor, şiirle musiki arasındaki ilişkiyi iki düzlemde ele alıyor. Bunlardan bir tanesi onun "mihaniki [mekanik] ahenk" dediği ahenktir. Bu doğrudan doğruya aruzun sağladığı ahenktir. Bir de "deruni ahenk" diyor Yahya Kemal, deruni ahenk bir ölçüde tamamladıysa bile de bunun üzerinde çok ayrıntıya girmek gerekmiyor. Recaizade'nin "aheng-i umumi" (umumi ahenk) dediği ahenge yakın bir şeydir. Deruni ahenk çok önemli; çünkü Yahya Kemal burada şiirin doğrudan doğruya musikiye dönüşmesini kastetmektedir. Yani şiirin herhangi biçimde belli bir hassı, belli bir duyarlığı, belli bir hissiyatı, belli bir insanlık durumunu sevinç, keder, coşku, heyecan vs. bütün bunları dile getiren değil, bizzat onların kendisi olmasıdır. Yahya Kemal'e göre, şiir nağmeye dönüştüğü zaman şiirdir. Sözün geriye itildiği, tamamen müziğin öne çıktığı, sözcüklerin dile getirdikleriyle o sözcüklerin müziğe dönüştürdükleri arasındaki farkı, birazdan belki daha ayrıntılı bir biçimde anlatmak mümkün olabilir. Yahya Kemal için çok temel koyucu bir meseledir. Kendisi de söylüyor bunu zaten. Mesela Nedim'in o ünlü "dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun" dizesidir.[10] Yahya Kemal diyor ki: "Bu dize bize şunu söylüyor: Kadeh kırıldı, renklerin kadehi kırıldı şarap döküldü; ama bunun ötesinde 'dökülen mey kırı-

9 Hoca Mesut (Mes'ûd bin Ahmed) XIV. yüzyılda yaşamıştır. *Süheyl ü Nev-Bahâr* Türk edebiyatında, beşeri aşkı konu alan ilk mesnevidir.

10 Nedim'in "Sâkiyâ meclise gel cismime gelsün canım" dizesi ile başlayan şarkı biçimindeki şiirinin tamamı ve çevirisi için, örneğin, Halil Erdoğan Cengiz: *Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 624-5'e bakılabilir.

lan şîşe-i rindân olsun'. Öylesine bir istif". Burada "istif" kelimesiyle kastettiği sözdizimi ya da sentakstır. Öyle bir biçimde yapılandırılmıştır ki; bu gene kendi deyimiyle "şedit bir şevk anını" verir diyor. "Şedit "şiddet demek; "şevk" keyif, istek, neşe demek. Şöyle düşünelim, hani bazen mutluluktan, bahtiyarlıktan, dünyada hiçbir şey görmez olacak kertede bir coşku, bir heyecan duyarız, gözümüz hiçbir şey görmez; o kadar büyük bir mutluluk ya da bahtiyarlık yaşanıyordur ki hiçbir şey umurumuzda değildir bizim. Yahya Kemal'e göre gündelik konuşma dilindeki anlamıyla, şarabın döküldüğü ve kadehin kırıldığı biçiminde dile getirilen bu dize, bu şedit şevk anını verir. O sınırsız haz durumunu dile getirir. "Kadeh kırılmış, şarap dökülmüş; boş ver" gibi. Bu, gerçekten çok önemli bir şey. Çünkü dikkat edin, şiirdeki sözcüklerin dile getirdikleriyle, sözcüklerin sentaksının ima ettikleri arasında çok büyük bir fark var. Deruni ahenkli şiir böylece, artık kendi dile getirdiği sözcüklerle değil, ima ettiği o insanlık durumuyla kendini hissettiriyor. Buna "deruni ahenk" diyor Yahya Kemal. Sınırsız bahtiyarlık durumu, coşku durumu işte bu.

Şimdi, bu bana sorarsanız sembolistlerden bu yana üzerinde çok durulan bir meseledir. Fransız sembolistlerinden bu yana... Hatta önemli bir kritik Walter Pater diyor ki "Bütün sanatlar, şiir de dahil, sonunda müzik olmak için vardırlar."[11] Yahya Kemal'in zaten "deruni ahenk" dediği veya Fransızların "rythme intérieur" dedikleri şey tastamam budur. Sözün müzik haline gelmesi, Yahya Kemal'in kendi deyimiyle sözün nağmeye dönüşmesi, belli bir insanlık durumunun bizde uyandırdığı hissiyatla dile getirilmesi gibi. Şiirin aslında müziğe dönüşmesidir, sözün geriye itilmesi ve o sözcüklerin sadece ima ettikleri ile, şedit ve şevk anında olduğu gibi ifade edilmesidir. Bu çok önemli, ama mesela Hâşim böyle düşünmüyor. Hâşim "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar"da (*Piyale* adlı kitabının önsözü), "Şiir lafızla,

11 Walter [Horatio] Pater (1839-1894): İngiliz denemeci ve edebiyat/sanat eleştirmeni. Pater'in bu görüşü *The Renaissance-Studies in Art and Poetry*, Londra: The Library Edition, 1910 adlı kitabında aşağıdaki biçimde yer almaktadır: *"I have spoken of a certain interpenetration of the matter or subject of a work of art with the form of it, a condition realised absolutely only in music, as the condition to which every form of art is perpetually aspiring."* (Bu ifade için kitabın 1893'te yaplan 4. baskısının 141. sayfasına gönderme yapılıyor.)

yani sözle musiki arasında ama lafızdan ziyade, musikiye yakın mutavassıt bir lisandır" diyor. Yani, Yahya Kemal doğrudan doğruya şiirin müziğe dönüşmesinden, müzik olmasından, nağme olmasından söz ederken, Ahmet Hâşim şiirle müzik arasına bir mesafe koyuyor. Bir özdeşlikten ya da şiirin musikiye dönüşmesinden değil, musikiye yakın olmasından söz ediyor. Yakın olmak başka şeydir. Müziğe yakın olmak Hâşim'in dediği gibi bir şeydir. Şiirin müzik olması ise başka şeydir.

Şimdi ben gene kendi meseleme döneyim. Kendi meselemi dile getirmek için bu uzun girizgâhı yapmak zorundaydım, kusura bakmayın. Benim şiirimin, kendine göre bir musikisi var. Bu musikiyle beste arasında bir karşıtlığın olmaması gerekir. Yani; benim şiirim, diyelim bir yerde şedit şevk anını, çok büyük bir bahtiyarlığı, bir coşkuyu, bir heyecanı dile getiren bir şiirse onun çok ağır matemsi bir makamla ya da müzikle dile getirilmesi yanlış olur. Aslında şiirin böyle bir özelliği var. Mesela; Baki Efendi'nin Kanuni için yazdığı mersiyeyi düşünün. Başta müthiş bir coşku ve müthiş bir heyecan var. Kanuni'nin yapıp ettiklerini yüceltme. Onun, o zamanki Osmanlı insanı üzerindeki yüceltici ve gurur verici etkisini dile getiren bir musikisi var. Bir de Kanuni'nin ölümünü anlattığı bölüm var. Bu, çok daha ağır, çok daha matemsi bir dile getirişitir. Mesela "Aldın hezâr bütkedeyi mescid eğledin, nâkus yerlerinde okuttun ezanları" diyor, o büyük zaferlerini Kanuni'ye anlatmak için, ama sonuna doğru Kanuni'nin ölümünü çok daha farklı bir biçimde anlatıyor. "Âhir çalındı kûs-ı rahîl etdin irtihâl..."[12] Orda birdenbire yaslı, ağır bir cenaze marşının müziği var gibidir. Şimdi bu şiir "kâr-ı nâtık" olarak bestelenirse, buna dikkat edilmesi gerekir. Yani nerde Kanuni'nin o büyük zaferlerinin ululandığı bölümler, nerde ona uygun bir makamının seçilmesi. Kanuni'nin ölümüne ilişkin bölümün, ona daha uygun ağır bir tempo ile bestelenmesi. Bu istitraddan[13] sonra, kendi meseleme döneyim. Şunu söylemek istiyorum: Aslında benim şiirlerimin kendi içinde barındırdığı müzikle, benim sentaksımla, benim istifimle

12 Baki'nin Sultan Süleyman Han mersiyesi, çevirisi ve açıklamalarıyla birlikte Ahmet Atillâ Şentürk: *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, İstanbul: YKY, 2000, s. 440-462'de yer almaktadır.

13 İstitrad: Söz sırası gelmişken söylenen.

ve dile getirdiğim müzikle, sevgili Gönül Paçacı'nın o şiirleri bestelerken ürettiği müzik arasında herhangi bir karşıtlık, herhangi bir çelişki yoktur. Bu çok önemli bir nokta. Dolayısıyla; bir besteci için önce, şiirdeki müziği kavramak önemlidir. Gönül bunu yaptı. Şiirdeki müziği kavramıştır ve şiirdeki müziği nasıl bir müzik cümlesine ve nasıl bir besteye dönüştürebilirimin sorgulamasını yapmıştır. O yüzden Gönül'ün yaptığı bestelerin, bende tam bir nefs-i mutmaine (tatmin edilmiş bir nefis) duygusu uyandırdığını belirterek, bu uzun sözümü burada kesiyorum. Teşekkür ederim.

G. Paçacı: Ziyadesi ile duygulandım Hilmi Yavuz...

H. Yavuz: Canım benim!

G. Paçacı: Şimdi, ben tabii Hilmi Bey'in şiirini bestelemeye başlamadan evvel, bu kadar şeyi düşünmedim; açıkça söyleyeyim. Şiirleri okudum ve şiirler bende tabii ki belli çağrışımları uyandırdı. O şiirlerden tabii ki zevk aldım, o şiirin musikisini sezdim. Şimdi düşünüyorum. Besteler, zannediyorum 1994'te CD olarak yayımlandı.[14] Bir iki konser yaptık. Ben bestekâr olarak tanınayım, konserler yapayım iddiasında ve gayretinde hiçbir zaman olmadım. Bestekârlık başka bir şey... Onlar öyle hissedildi, yazıldı, icra edildi ve kaldı. O kadar. 15 sene sonra bütün bunları, bu tafsilatı dinledikten sonra bir yandan düşünüyorum, ben şimdi sıfırdan bu şiirleri bestelemeye başlasam bu sözlerden etkilenir miydim diye. Etkilenmezdim, onu baştan söyleyeyim. Herhalde aynı şeyi yapardım. Bu bir bencillik değil, kendi tuttuğum yerin aslında ne kadar kendine özgü bir düşünce sistemi olan, ama ne kadar da, tırnak içinde, "gayriihtiyari" olduğunu fark ettirdi bu konuşmalar bana.

Hayatımız çelişkilerden oluşuyor. Taksim'den buraya yürüdüm, çok fazla ses var hayatımıza giren. Hasan Bey "ölçü" dedi. Çok ciddi bir kavram. Bir müzik için tuttuğu yer, özellikle çok izafi ama çeşitli müzikler içinde son derece şaşmaz bir kavram. Bende bazen hiç olmuyor. Hasan Bey, eviyle Taksim'in arasında muka-

14 *Sevda Derinlerdedir* adlı CD Kalan Müzik Yapım Şirketi tarafından yayımlanmıştır. (CD 037, Tarihsiz, büyük bir olasılıkla 1995). CD'de 14 şarkı yer almaktadır. Şarkıları İnci Çayırlı seslendirmektedir. Kendisine bu icralarda Ahmet Kadri Rizeli (Kemençe), Arif Erdebil (Ney), Fatih Ovalı (Tanbur), Göksel Baktagil (Kanun), Yurdal Tokcan (Ud) ve Fahrettin Yarkın (Bendir) eşlik etmektedir.

yese yapabiliyor, ben bazen onu da yapamıyorum. Neresi nereden yakın o derece, benim için problem değil, ama bir yandan da şunu düşünüyorum: Kısaca prozodi denilen bir bahis vardır Osmanlı müziğinde. Ben Klasik eğitimle başladım. Şiirin musikisi vezinlerle ve kalıplarla ifade edilir, o kalıpların usullerle bulduğu bir karşılık ve onların müzik eseri içinde çeşitli müzik oyunlarıyla belirli noktalara getirilmesi. O mimari önceden, vezin ve usulün yapısı birbirine intibak ettikten sonra bestekâr tarafından, çoğu zaman da yazılmadan düşünülür ve beste üretilirdi. Bu nedenle yazılmadığı zamanlar boyunca da bu musiki yaşadı, kulaktan kulağa intikal etti. Şimdi böyle bir geleneği algılamaya çalışıp, kâğıt üzerinde analiz edecek noktaya gelip, böyle bir eğitimden geçtikten ve derslerde bu kurulumun, bu sağlamlığın, bu mantığın bir anlamda gerekliliğini vurguladıktan sonra, dönüp kendime baktığımda, "bugünler eciş bücüş bir kimlik gizliyorken, kederleri pörsümüş;"[15] diye bir mısrayı bestelediğimi düşünüyorum, fark ediyorum. Galiba bu çelişkiler, sanatın içinde birbirini rencide etmeden, birbirine sokularak, başka bir şeye dönüşerek, yeni bir şeyin oluşması; bu anlamda insanın kendini mutlu etmesi gibi karmaşık bir ruh hali ve galiba çok insani bir şey. Bu nedenle ben bütün bu fikri altyapı üzerine, Hilmi Bey'in zengin tınılı şiiri üzerine, biraz da düşünmeden bütün bunları yapmaya çalışmış olmanın sorumluluğunu giderek daha fazla duyuyorum. Öyle söyleyeyim. Aradan bu kadar zaman geçti. Tabii orada kalmadım; başka şiirlerini de besteledim. Hilmi Bey'in başka bestekârlarca ele alınması gibi ben de başka şairlere el attım. Özellikle farklı olmasını istediğim, özellikle kendimi zorladığım şiirler de oldu. Ben zaten ilk önce Ziya Paşa'nın klasik aruz vezniyle yazılmış bir şiirini besteleyerek, kendimi denemeye başlamıştım. Daha sonra şiir ve müziğin bir arada akması gerektiğini düşündüm, hâlâ öyle düşünüyorum; çünkü insan bugün yaşıyor, ama düzlemde birçok şeyden faydalanması lazım, geleceğe kalabilmek için.

CD çıkalı on beş sene oldu. İnci Çayırlı okudu, kendisi benim hocamdır, iyi bir solisttir. Haddim değil belki söylemek, ama okuduğu yaşta bu kadar aykırı bir şiir biçimini ve beste biçi-

15 Bu dize, Hilmi Yavuz'un "Yineleme Sonnet'si" adlı şiirindendir (*Büyü'sün Yaz! Toplu Şiirler 1969-2006*, YKY, 2006 s. 274).

mini cesaretle üstlenip o şöhretinde CD'ye dönüştürmesi, klasik müzik çevreleri için hakikaten özel bir durum. Sonra başka yetkin solistler de seslendirdiler, öğrencilerimle çalıştık bazılarını da. Ezcümle, ben zevk aldığım, kendimi zorladığımı hissettiğim, kendi iç hesaplaşmamdan mutlu olduğum ve bunun beni motive ettiğini hissettiğim noktada müzik yazdım. Hâlâ bir taraftan düşünüyorum, bu zamanın karmaşası, hayhuyu içinde bana da çok şaşırtıcı geliyor. Bir yerde çalınmıyor bunlar, nadiren icra ediliyor. Hilmi Bey'in şiirinin ve şöhretinin tabii çok etkisi var, ama hâlâ bunların dinlendiğini filan duyduğum zaman çok şaşırıyorum. Zaten kitleler hedeflemiyorduk biz. Böyle bir hedefim halen yok. Böyle bir hedef de olmamalı bence. Ama galiba tekil örnekler olmak da hiç fena bir şey değil, yani böyle bir masada, Hasan Ersel gibi bu işin tarihi ve teknik tarafına kafa yormuş bir entelektüelle, Hilmi Yavuz gibi önemli bir şairle şu noktada birlikte olmak bana çok anlamlı geliyor. Dolayısıyla çok mutluyum, ama aslında daha fazla konuşmasam iyi olur.

Bazı örnekler getirdim; Hilmi Bey'in şiirleri İnci Çayırlı'nın okuduğu CD haricinde birtakım konser kayıtları daha var. Ama ben biraz teknoloji gerisi kaldım galiba, bazıları kasetlerde kalmış, bir kısmı özel kayıtlar. Onları dinleterek belki ben kendimi daha iyi ifade etmiş olacağım, bundan başka da herhalde konuşmam gerekmiyor, sorunuz olursa tabii cevaplandırırım, ama ben sözü müziğe bırakacağım eğer müsaade ederseniz. Şimdi Hasan Bey sizdeki CD'de İnci Çayırlı'nm emeğini ve katkısını atlamayalım. Bir ara, bir radyoda çok çalınan, "Erguvanlar geçip gittiler bahçelerden"[16]. Onu bir dinleyelim mi?

H. Ersel: Lütfen.

H. Yavuz: Bir de Hüseyni'yi dinleyelim.

G. Paçacı: Hüseyni'yi, Doğan'dan dinleteceğim size; başka bir icra.

H. Yavuz: Tamam.

H. Ersel: Bu arada ben bir şey söyleyeyim, bu CD'nin bir ilginç tarafı da şairin şiirlerini okuyor olması.

G. Paçacı: Evet.

16 Hilmi Yavuz'un "Aynalar ve Zaman" adlı şiiri (*Büyü'sün Yaz! Toplu Şiirler 1969-2006*, YKY, 2006, s. 200).

H. Ersel: Bu konuda bir şey söyleyebilecek misiniz? Neden bu güzel seçeneği yaptınız.

G. Paçacı: Ben söyleyeyim, "ben de varım" dedi.

ERGUVANLAR GEÇİP GİTTİLER

erguvanlar geçip gittiler bahçelerden
geriye sadece erguvanlar kaldı

şair! bahçelere özenecek ne vardı
işte tenhâ her yanımız, hep tenhâ
ne aradık sözcüklerin kuytularında
ne bulduk soldukça çoğalan dilimizde
zamanın sırrı hâlâ duruyor olmalı ki üzerimizde
biz bakınca görünen aynalardı

nasıl var olduysanız öyle kayboldulardı
bir yazın tiniyle bir güzün bedeni
hem birleşti hem de ayrıldı sizde
şair! gördünüz kim bilir kaç aşkın battığını
o derin sulara kapılmış şiirlerinizde...
nedeni ne kayalar ne de fırtınalardı

nedeni Kuytulardı geçip gittiler sözlerimizden
geriye sadece kuytular kaldı.

G. Paçacı: Başka örnek dinleteyim mi?

H. Ersel: Lütfen.

G. Paçacı: Biraz üst üste olacak, ama birkaç tane de konser kaydı örneği dinletmek istiyorum. Yalnız kötü bir kayıt galiba, ama ben şu sözü geçmiş olan Hüseyni'yi, "bir göl güle düşerse göl değil de gül bulanır", şiirinin[17] aslında biraz da bilerek serbest bıraktığım bir beste tarzı. Onun başka bir icrasını size dinletmek istiyorum. Bir toplantıda Hilmi Bey, dayanamayıp şiirini okudu yine, çok da güzel bir icra; fakat kaset iyi bir kayıt değil,

17 Bu dize, Hilmi Yavuz'un "Doğunun Sevdaları-IV" adlı şiirindendir (*Büyü'sün Yaz! Toplu Şiirler 1969-2006*, YKY, 2006, s. 97).

inşallah iyi bir sonuç verir, rahatsız olursanız kapatırız. Doğan Dikmen, kendisi İstanbul Radyosu'nda bir arkadaşım, affederseniz yarıdan başladı, başa alalım mı?

H. Yavuz: Başa alalım. Ben yarım şiir yazmam Gönül.

G. Paçacı: Şimdi bakın bu farklı ve iyi bir icra.

DOĞUNUN SEVDALARI-IV

Bir göl güle düşerse
göl değil de gül bulanır
gurbet sende pamuklarsa
gece ay oradan doğar
şiir acıya çullanır
ilk yaz düşeli beridir.
Giden ben değilim, yoldur
Dili söyleyen sevdaysa
Mektubum kalbime yollanır
Nehir kuşa batsa birden
Aksa tersine aksa
Batsa kül, batsa turna
Ve batsa... ve benim bir yanım ki ferhâdsa
Bir yanım dağdır.
Hasret külüngü vurduğum yerdir.
Ateş, kül ile dağlanır

Bir göl güle düşerse
Göl değil de gül bulanır.

G. Paçacı: Biraz uzun bir icra ama.

H. Yavuz: Hüseyni konusundaki kanaatimi değiştirmekte ne kadar haklı olduğumu herhalde takdir ederseniz diye düşünüyorum.

G. Paçacı: Evet, hüzün ki; en yakışandır bize, şimdi iki üç örnek daha var, eğer vaktimiz varsa dinleteyim isterseniz hâzirundan da soralım. Şimdi üç örnek var, bir tanesi daha genç. Genç deyince Doğan'ı da genç sınıfına soktum, ama neyse. Bizden sonraki kuşaklardan çok güzel bir ses. İstanbul Radyosu'nda

şimdi Çiğdem Yarkın. "Annem ve Akşam" şiiri var Hilmi Bey'in, "Bir kapı açıldı, ansızın baktık:" diye devam eden. Ben okumayayım şimdi, sonradan başıma patlar...

H. Yavuz: Kendi şiirimi en iyi ben okurum.

G. Paçacı: Evet, haklı. İnşallah bu hicaz makamında doğru yerdedir.

ANNEM
VE
AKŞAM

bir kapı açıldı ansızın baktık:
akşam!.. kimse benzemez oldu kendine;
kim bilir ne kadar hüzünlü artık,
bir odadan ötekine geçmek bile...

sen neysen o kadarsın, ey akşam!
annem içini çekiyor kimi ansa;
ürkü!.. biri ansızın bir gül koparsa;
şimdi uzak olandır neye ulaşsam...

âh, akşamdan bile ürküyor çocuk;
her yer alacakaranlık gurbet;
soldu annem, solarken goblen ve tülbent;
ve akşamın ucuna doğru yolculuk...

bir türkü söylendi, neyin tadı var?
akşam bile bitti, kalmadı çünkü...
çekildik, bir başına kaldı o türkü;
kapılar arkamızdan kapanmadılar...

G. Paçacı: Vallahi, Hilmi Yavuz çok yoğun duyduğu için herhalde, bu kapılar arkamızdan kapanmadı veya annem içini çekiyor, kimi ansa ben her dinleyişte gerçekten aynı etkiyi hissediyorum. Bilemiyorum başka türlü ifade edilebilir miydim? Ama elimden bu kadarı geldi, herhalde memnun kendisi de...

H. Yavuz: Hiç şüphen olmasın, yoksa burada olmazdım...

G. Paçacı: Peki, evet, sorusu olanlar varsa memnuniyetle.

Dinleyici: Bir şiir, müziksellik açısından son derece yoğun olabiliyor. Mesela, ben az önce sizleri dinlerken böyle düşündüm. Bu yoğunluk dolayısıyla bestelenmese daha iyi olur, kendi müzikselliğini zaten çok yoğun bir şekilde veriyor, diye düşünülebilir. Siz bu tip bir yaklaşıma ne dersiniz? Bir de efendim, Gönül Hanım'a sorum var. "Ben bunu bestelemeye kalkarsam bu yoğunluğu, bu güzelliği, bu armoniyi besteme aktaramayabilirim" diye kaygılandığınız, vazgeçtiğiniz durumlar oldu mu?

G. Paçacı: Önce ben unutmadan cevabı vereyim, siz daha gençsiniz nasıl olsa...

H. Yavuz: Tabii, lütfen!

G. Paçacı: Bir kere, baştan da belirttiğim gibi bu, kendimle hesaplaşmadır aslında. Hiç şüpheniz olmasın ki zengin duygusu olan şiirler bunlar. Ben asla daha zenginleştirmek, daha farklı bir noktaya taşımak gibi bir düşünceyle o şiirlere el atmadım. Onları ben bestelemek istedim.

Dinleyici: Genel olarak da soruyorum...

G. Paçacı: İnsanın farkında olmadan belli düşünceleri oluyor. Bir zamanlar ben şöyle bir iddialı laf etmiştim: "İnsan müziklemek isterse, oturur bir gazete makalesini de müzikleyebilir." Tabii ki birtakım kuralları, makamlara ilişkin bizde kalan empresyonları filan hep mahfuz tutmak kaydıyla. İsterse onları da tutmayabilir, ama o müzik veya bir eser olduğu zaman tartışılır. Zaten burada bir eser var, tekemmül etmiş. Alıcısı olan, şöhret bulmuş insanların gönlüne yerleşmiş bir şiir. Benim yaptığım aslında bu noktadan sonra bir cüreti de içeriyor; ama dediğim gibi ben bunu istediğim, o samimiyetle yola çıktığım için ve fazla hesabı kitabı olmadığı için bu şiirler bestelenebildi. Eğer ben oturup şunun şurası dört ölçü olsun, şurası üç ölçü olsun gibi bir önce matematiğini öne alan bir kâğıt üzerinde hesap devresi geçirseydim, sonuç alamazdım. Ben ki kendimi sıkı eleştiren bir insanım, bu kadar zaman sonra dinlediğimde bazı şeylerden hâlâ hoşlanıyorum. Hilmi Bey ise, o şiirlerinin eksik olduğunu zaten düşünmüyordu. Ben bestelemesem, onun hiçbir kaybı olmazdı. Doğrusu da bu.

H. Yavuz: Teşekkür ederim.

G. Paçacı: Politik bir konuşmaydı ama.

H. Yavuz: Hiç politik değil, son derece açık. Şimdi şöyle bir şey var, aslında demin de söyledim. Bazı şiirlerin kendi içinde bir müziği vardır, bu müzik onun herhangi bir insanlık durumuyla ilişkilidir. Yahya Kemal örneğinden yola çıkarsak, Nedim için söylediğini bir kez daha hatırlamakta yarar var. "Şedit bir şevk anını veriyordu" diyor, sözcükler Yahya Kemal'in dediği gibi öyle bir şekilde istif edilmişlerdir ki; bunun bir edası var; o eda deruni ahenktir Yahya Kemal'e göre. Şimdi bazı şeylerin böyle bir yanı var. Kendi içinde bir müziği, bir edası var... Eda konusunu biraz daha somut biçimde öğrencilerime anlatırken birtakım örnekler veririm. Eğlenceli örneklerdir onlar.

Bunlardan biri Türkçenin edalı şairlerinden biri Ece Ayhan'dır. Mesela "Şiirimiz mor külhanidir abiler" diye başlayan bir şiiri var. Bu küçük 16-17 yaşında mahalle kabadayısı, 18-19 yaşında, okula giden ilkokul çocuklarını yakalayıp "Ver lan parayı, kaç para aldın babandan deyip hani böyle şak şak şey yapıp"... Mesela şöyle okunmalıdır bana sorarsanız: "Şiirimiz mor külhanidir abiler", bir küçük külhanbeyi edasıyla böyle. Bir de mesela Ahmed Arif var. O büyük külhanbeyi edası: "Vurun ulan, vurun, ben kolay ölmem" diyor. Şimdi ben hep "Ahmed Arif, Ece Ayhan'ı döver" derim. Yani, şimdi böyle bir adam çıkıyor, "Vurun ulan, vurun, ben kolay ölmem" diyor, öbürü de "Tamam ağabeyciğim, estağfurullah, yani ne olacak, sen tabii ağabeyimsin..." Bunlar hep edadır. Tabii bunlar biraz aşırı edalar vesaire filan da, ama eda edadır... Şimdi buna uygun bir müzik yapılması lazım.

Bana sorarsanız, mesela, İlhan Usmanbaş, Ece Ayhan'ın şiirlerinin edasını kavrayamamıştır; yanlıştır. Gönül'ün benim şiirimin müziği ile örtüşen bir beste yapmasıyla İlhan Bey'in, Ece Ayhan'ın şiirini bestelerken, onun edasını görmezden gelerek yaptığı beste arasında, çok ciddi, çok radikal farklar var, diye düşünüyorum. Kısacası şunu söylemek istiyorum aslında, eğer şiir belli bir insanlık durumunu dile getiriyorsa bu çok önemli bir şey. Bakın ben gene kendi şiirimden örnek vereyim:[18]

18 "Akşam ve Doluluk" (*Büyü'sün Yaz! Toplu Şiirler 1969-2006*, YKY, 2006, s. 345).

Her şey nasıl da bütündü bir zaman.
Şimdi bahçe eksik, güllerse yarım;
Kar yağar, hüzün bile yok... Ve nerdesiniz,
âh evet nerdesiniz, yok saydıklarım?

Şimdi burada yalnızlıktan söz edilmiyor. Ama hüzün bile yok diyor şair, daha önce yok saydıklarını arıyor, o güne kadar adam yerine koymadıklarını, görüşmek istemediklerini arıyor şair. Şimdi bu, kesif bir yalnızlık duygusudur, bu böyle bir insanlık durumudur. Şair bunu dile getiriyor, burada bir müzik var. Bu şiirin bir müziği var, bir edası var; çünkü, "âh evet nerdesiniz yok saydıklarım", şimdi buna uygun bir bestenin olması gerekiyor, buna uygun bir makamın olması gerekir. Hangi perdeden yapılır onu bilemem, ama yani bir şekilde, bir makamî karşılığı, öyle söyleyeyim, tonal karşılığı olmalıdır bunun, diye düşünüyorum. Gönül bunu yaptı, çok da başarılı olmuştur bana göre, yani ben kendi şiirimin, o iç müziğini, ritmin teriörünü, deruni ahengini, eda biçiminde dile getirdiğimiz o deruni ahengini Gönül'ün bestesiyle herhangi bir biçimde, bir çelişki içinde görmediğimi, tam tersine o deruni ahengi, o insanlık durumunu daha da tahkim eden, daha da konsolide eden, daha da yoğunlaştıran bir anlam kazandırdığını düşünüyorum. O yüzden, Gönül'den hiçbir şikâyetim yok, her ne kadar şair "gönüldendir şikâyet" dese de.

G. Paçacı: Hasan Bey sizin söyleyeceğiniz bir şey yoksa; ben hakikaten kötü televizyon programlarında, insanlar bilmiyorlar gibi "Aaa, o da mı var?" derler. İşte ben o eserin kaydını getirdim, Güzin Değişmez okudu. Gerçekten Güzin de çok güzel okudu ve Hilmi Bey'in dediğine bir ilave bu şarkı için, Türk müziğinde biliyorsunuz büyük oranda yani, % 99,9'u makamlar başladığı gibi biter özel bir amaç yoksa, Kâr-ı natık gibi; fakat burada bir makam yetmedi, galiba o yoğunluktan. Şevkefza başladım zannediyorum, Şevkitarab'a geçtim, Acemaşiran, yani yetmedi ve zannediyorum başka bir makamda bitti, böyle bir seyri var. Yoğun bir şiir gerçekten ve o yoğunluğun bilmiyorum hakkını verebildim mi? Ama iyi bir icra, yani ondan eminim. Bu Güzin Değişmez'in üç numaralı...

Dinleyici: Bunlar piyasada bulunuyor mu?

G. Paçacı: İnci Hanım'ınkini on beş yıl önce Kalan Müzik bastı.
H. Yavuz: Bir daha basmadı.
G. Paçacı: Evet, bir daha basmadı.
H. Yavuz: Ama aranıyor, yani tek tük de olsa...

AKŞAM
VE
DOLULUK

herkes öteki gibi duruyor... akşam
da durduğu yerde durmuyor artık;
yolcu yolu kuşatıyor durmadan;
kapanıyor "Zaman" denen karanlık...

hiçbir şeyde yok gibi ve her şeyde var;
sıkışmış gibi birileri ara yerde;
kalbim! durma yetiş eski yazlara!..
nedense bir durgunluk var saatlerde...

her şey nasılda bütündü bir zaman;
şimdi bahçe eksik, güllerse yarım;
kar yağar, hüzün bile yok... ve nerdesiniz,
âh evet nerdesiniz, yok saydıklarım?

H. Ersel: Benim aslında cevap verebileceğim bir soru değil, beni aşan bir soru. Ben bir soru ekleyerek konuşmacılarımıza yöneltmek istiyorum. Burada çok tatlı tatlı anlattılar deneyimlerini. Hoş bir şeydi. Ama dikkat ederseniz, önce sayın Yavuz kendisinin bir besteyi hangi koşullarda kabul edeceğini söyledi. Tatlı tatlı, çok sert koşullardı bunlar...
G. Paçacı: O netlikte söylemedi canım.
H. Ersel: Ama siz de öyle söylediniz sonra: "Ben bir beste yapacaksam o da böyle olmalı" diye. Şunu merak ettim. Acaba besteci ile şairin, yüz yüze gelebildiği ortamlarda bestelenmiş, müziğimizde çok yapıt var mı? Bir eserin ısmarlanmasından söz etmiyorum. İki bağımsız sanatçı, bir şair ve bir besteci yüz yüze geliyorlar ve anlaşıyorlar.

G. Paçacı: Geçmişte fazla değil zannediyorum. Geçmişte daha çok divanlardan, klasik örneklerden, daha geçmişten. Daha çok vesim[19] bestelendiği için aslında. Tanzimat'tan, hatta 20. yüzyıl başlarından diyelim, bu birliktelikler çoğalıyor. Ne derece etkileşim artıyor bilinmiyor, ama genelde şairler ve bestekârlar ilişkide. Hâlâ da öyle. Bir de söz konusu "ısmarlanmış eserler" kategorisi var tabii.

H. Ersel: Onu hariç tutuyorum; çünkü orada bir talep var, "Şuna uygun bir şey yazar mısın" veya; "Benim şu yapıtımı besteler misin?" Onları küçümsediğimden değil, ama ayrı tutmak için. Bu olayda bir ürün var, bağımsız duruyor. Ondan yararlanılarak bir başka ürün çıkarılıyor. Sonuç tatmin edici oluyor ya da olmuyor. Tatmin ediciden kastım piyasada çok satıyor değil, yani şair ve besteci tatmin oluyorlar. Bunun çok örneği var mı? Bana biraz zor gibi geldi de o yüzden soruyorum.

H. Yavuz: Ben de doğrusu merak ediyorum. Mesela Yahya Kemal'le, diyelim, Münir Nurettin arasında nasıl bir diyalog oldu? Daha da merak ettiğim başka bir şey: Şimdi demin Recaizade'nin *Talim-i Edebiyat*'ından söz ettim asıl. Hani şiirle müzik arasındaki kuramsallaştıran birisi, Emile Lefranc'dan yararlanmış bile olsa, Recaizade Mahmut Ekrem o zamanki adıyla Mülkiye-i Şâhâne'de hoca. Mülkiyede öğrencisi Rahmi Bey, 19. yüzyılın en büyük bestekârlarından biri ve hocasının birçok şiirini bestelemiştir. Bildik olanlarını söyleyeyim. Bir tanesi Nihavent makammdadır; "Süzüp süzüp ey melek o çeşm-i nimhabmı" diye. Bir de Bayati makamından, yine Recaizade'nin bir şiirini bestelemiştir. Onu da çok iyi bilirsiniz; "Gül hazin, sünbül perişan, bağ-zârın şevki yok" diye.[20] Şimdi ben de hep şeyi merak etmişimdir, Recaizade bu işleri kuramsallaştırmış ya, yani ahengi, umumi ahengi, taklidi ahengi vesaire. Acaba Rahmi Bey'le nasıl bir diyalogları oldu çok merak ederim, herhalde olmuş olmalıdır. Herhalde hocası Recaizade'ye dinletmiştir. Bilmiyorum Recaizade'nin reaksiyonu ne oldu? Merak ederim doğrusu.

19 Vesim: Güzel, hoş çehre.

20 Her iki şarkı da Yapı Kredi tarafından 1994'te yayımlanan *Büyük Besteler Büyük Ustalar-3* adlı CD albümünün Rahmi Bey'e (1864-1924) ayrılan beşinci CD'sinde yer almaktadır. Bu icranın yönetimini ve danışmanlığını Bekir Sıtkı Sezgin üstlenmiştir.

G. Paçacı: Yani ben böyle örnekler verildiği için şanslıyım burada.

Dinleyici [Alpay] : Hilmi Yavuz'la yıllar evvel, felsefe derslerinde beraber olmuştuk, o zaman da bir eda vardı. O edadan bir tanesi de karşı olmaktı, şimdi ben o karşı olma edasını kullanacağım, şeyi soracağım; şimdi dediniz ki "Benim şiirime uygun olması gerekir"... Galiba şöyle bir şey anlıyorum; sanat eseri çok boyutlu bir uzayda, bir yapı, bir genel. Sanatçı da bunun belli düzlemde izdüşümlerini alıyor. Şair ise şiir düzleminde, müzisyense, besteciyse müzik düzleminde falan. Şimdi eğer böyle ise doğru. Sizin yazdığınız şiirle bestenin son derece uyumlu olması lazım. Çünkü değişik izdüşümleri var, ama eğer sanat, Hasan Hoca'nın baştan söylediği gibi değişim, uzaylar, paralel uzaylarda oluyorsa, o zaman bir uzaydaki bir imgeleme, bir yapının başka bir uzayda bire bir örtüşmesi gerekmiyor. O zaman işte İlhan Usmanbaş'ın, Ece Ayhan'ı bestelerken, edayı kaçırıyor olması belki başka bir uzayda, onu yeniden inşa ediyor olması anlamına gelmez. Öyle olursa; sizin dediğiniz gibi; tatlı sert kurallara ihtiyaç olur mu?

H. Yavuz: Teşekkür ederim Alpay... Şimdi, ben şöyle düşünüyorum aslında, bir kere şairin, yaptığı işin ne olduğunun ayırdında olması gerekiyor. Bu çok önemli bir şey. Ben öteden beri şiir yapılan bir şeydir demişimdir ve o yüzden de çok azar işitmişimdir. İlhamı bir tarafa mı bırakıyorsun? Ne demek, şiirle vahiy arasında ilişkiler var, birtakım sesler duymuyor musun? Hani Ablak Ahmet'in söylediği gibi; "guşuna sesler gelir müdam" diyor, kulağına daima sesler gelen birisidir gibi filan. Doğrusu buna ben pek inanmıyorum. Sorarlar bana "İlham perilerine inanır mısınız?" filan diye. Ben "İnanıyorum" derim. "İlham perileri benden önce yaşamış şairlerdir" derim. Benim ilham perilerim; Yahya Kemal olmasaydı, Hâşim olmasaydı, Yunus Emre olmasaydı, Behçet Necatigil olmasaydı, Asaf Hâlet Çelebi olmasaydı benim şiirim olur muydu, doğrusu bilemiyorum. Bu bir gelenektir ve çok önemli bir şeydir. Ben şunu öğrendim aslında şair olarak: Kelimeler; insanın insanlık durumunu, duygularını, hassasiyetlerini taşımak gibi bir hamaliye görevini ancak düzyazıda üstlenirler. Yani; kelimeler belirli

bir anlam iletme işini üstlenmişlerdir ve bu anlam iletme işi de, bizim düzyazı dediğimiz şeye özgü olan bir şeydir, ona mahsus olan bir şeydir. Halbuki kelimeler anlamı şiirde taşımamalı, böyle edilgen bir konumda olmamalı, etkin bir konumda olmalı, aktif olmalı. Hangi anlamda? O duyguyu iletebilmeli, Nedim'in o dizesinde olduğu gibi. Şimdi böyle olunca, şiirle belirli bir insanlık durumu arasındaki ilişki kaçınılmaz oluyor. Bana göre başka türlü bir şiir yazılamaz ve ben başka türlü bir şiiri, şiir kabul etmiyorum. O yüzden benim bu görüşlerimi çok radikal bulanlar ve o yüzden çok ağır eleştirilere maruz bırakanlar da olmuştur. Bu, mutlaka onların bileceği bir şey, ama ben kabul etmiyorum bunu. Ben şiiri; belli bir insanlık durumunu dile getiren, buna karşılık gelen; bunu yaparken kelimelere birtakım anlamları taşıtarak, kelimelere hamaliye görevi vererek değil, onlarla yeniden belli bir eda ya da duyarlılık yaratan eser olarak anlıyorum. Ben şiirimde hep bunu gözetmişimdir. Böyle olunca, o öte dünya ya da ayrı dünyadan gelen, ayrı uzaydan gelen, müzik ile bunun arasında bire bir mutabakat olmalı. Aksi halde, benim yaptığım işin hiçbir anlamı olmaz diye düşünüyorum.

Çok hüzünlü bir insanlık durumunu, bir yalnızlığı dile getirmişim diyelim, demin verdiğim örnekte olduğu gibi. Besteci onu gayet neşeli bir müzikle vermiş. O zaman bir uyuşmazlık oluyor. Ben bunu istemiyorum. Eğer tatlı sert bir dayatma söz konusuysa; bu tatlı sert dayatma özellikle bu konuda olmalı. Tali bir mesele olarak da, şiirin değiştirilmemesini istiyorum elbette. Bu talebi de kendimde bir hak olarak görüyorum. Ama asıl önemlisi hiç şüphesiz, eğer müzikle dile getirilecekse benim şiirim, o şiirdeki insanlık durumuyla, bire bir bir mütekabiliyet, bir karşılıklılık ilişkisi içerisinde olmalı diyorum. Başka dünyalar da vardır elbette hiç şüphesiz, ama ben şöyle düşünüyorum: Benim şiirimdeki o duyarlılığı bire bir dile getiren müzik, "the best of the worlds"dür. Yani dünyaların en iyisidir bence.

G. Paçacı: Biraz vaktinizi aldık farkındayım, ama Hilmi Bey gelenek dedi, bu gerçekten önemli onun için. Söylediği şeyi ben de kendimden önceki bestekârlar için söylemeliyim.

Doğrusu da budur, müzikte daha fazla budur. Çünkü sonuçta, müzik cümlelerinin çok başka başka kuralları var. Ona girmeyelim. Bu geleneğin ötesinde ben Hilmi Yavuz'un şiirini alıp işte diyelim; son yaptığım şiirlerden, bestelerden birisi; "hurufi sonnet[21]", son mısra "âh, elimle yüzerim elbet kendi derimi...". Şimdi bu korkunç bir şey, düşünürseniz kelime anlamıyla veya psikolojik olarak. Fakat; orada o duyguyu, o geleneği, o göndermeleri içermesinin yanında, o geleneğin de sürdüğünü ifade için ben başka bir şey yapmak istedim. O son bölümde, en vurucu mısranın öncesinde, bir spontan, yarı kaside gibi bir icra olsun diye düşündüm. Burada belki biraz mistik hüviyetli bir icra olsa iyi olur dedim. İzmir'den Bora Uymaz adlı bir solist arkadaş var. Allah şansımı da yaver getiriyor böyle şeylerde. Kabul etti. Şimdi Hilmi Bey'in gelenek dediği şeyin, aslında onun şiirinin ve de benim bestemin üzerine bir başka genç solistin, başka ekler yaparak nasıl yürüdüğünü hissediyorum ben bu bestede. Bilmiyorum anlatabildim mi, ama aslında böyle tekil işlerde de gelenek yürüyor diye yorumlayabiliyorum ben bunu. Ama denilebilir ki gelenek izlendiği sürece, yaygınlaştığı sürece anlamlı. O noktada da işte bizim gibi böyle, birtakım tekil örnekler oluyor. Şimdi müsaade ederseniz 4,5-5 dakikalık icra, bu Bora'nm icrası inanılmaz iyi düştü. Bir de onu dinleyelim Hasan Bey'in müsadesi varsa. Herhalde dediğimi daha iyi anlatacağım. İyi dinleyici bulunca tabii, biz de susmayı bilmiyoruz, maalesef...

HURUFÎ
SONNET

nesimî ve mansur'la tenim dağıldı benim;
kendi yasımı tuttum, ölüydüm, aşk şehidi...
bir ayna düşer de kırılır bedenim,
söylenen söylenmeyenle mühürlendi idi...
düşüş düşleri oldum.. -ve "kendinle seviş!"
dediler... Söz'ü gördüm... zaten nicedir
üstünde kar ve inkârla belenmiş meneviş

21 *Büyü'sün Yaz! Toplu Şiirler 1969-2006*, YKY, 2006, s. 246.

sırları var! ah bu zehebî *gecede,*
at üstünden "eğer"i, atla kayıtsız, koşulsuz
dörtnala, o serseri aynaya... bu hurufi *hecede*
ol!.. çıplak, mücerred ve hırkasız, çulsuz...

ordayım işte.. gelgelelim, hiç bilmedim yerimi;
âh elimle yüzerim elbet kendi derimi...

10 Mart 2009

Moderatör: Hasan Ersel
Konuşmacılar: Lâle Müldür - Selim Atakan

Hasan Ersel: Şöyle bir soru sormak istiyorum: Bir uzay var. Siz onun içindesiniz. Onun kurallarına göre hareket ediyor, şiir yazıyorsunuz. Sonra o bir başkası, onu bir başka uzaya (müzik) aktarıyor, yani dönüştürülüyor... Bunu nasıl düşünüyorsunuz? Hoşunuza gidiyorsa niye gidiyor, gitmiyorsa niye gitmiyor? Veya sadece hoşa gitmek/gitmemek sorunu değil, olayı nasıl değerlendiriyorsunuz?

Lâle Müldür: Bana göre en büyük sanat, müziktir. Ondan sonra ise; sinema ve şiir gelir. Neden en büyük sanat müzik diyorum. Çünkü insanların, her an hangi durumlarda olursa olsun, dinleyebilecekleri bir şeydir ve çoğu zaman da kötü ruh hallerini giderir. Müziğin bu açıdan benim kafamda doldurulamaz bir yeri vardır. Müzisyenler de ayrı kategorinin insanlarıdır aslında. Yani başka bir uzaydan gelmişler gibi. Müzisyenleri anladığımı iddia etmeyeceğim burada. Apayrı bir kategori olduklarını biliyorum. Şairler de öyle tabii. Eğer kaldıysa hâlâ şair. Bu iki şeyin birbirinin içine geçmesi, bence en arzu edilen durum olması gerekir. İyi bir şiirin, iyi bir müziğe veya iyi bir müziğin iyi bir şiire diyelim.

Bu benim arzumla olmadı. Ben bu şiiri yazarken Belçika'da Patrick'le gündelik hayatımı yaşıyordum. Günlerden bir gün geldi, böyle bir şiir yazma bana düşünüldü diyeyim ve ben tam

yazarken ne haldeydim hatırlamıyorum, ama şu halde hiç değildim. Bu meşhur olacak, binlerce insan söyleyecek filan hiç öyle bir kavramım yoktu. Bilsem ne yapardım, onu da bilmiyorum. Bilsem; korkabilirdim. Değiştirebilirdim sözlerini filan, belki de değiştirmezdim bilmiyorum. Sonradan Türkiye'ye geldim. Ve bana birisi şöyle bir şey dedi, kimdi onu da hatırlamıyorum: Yıldırım Türker olabilir ya da Murathan belki de. Yeni Türkü diye bir grup var. Senin "Destina"yı müzik yapmışlar dedi. Dinler misin, filan dedi. Ben de kös kös gittim öyle dinlemeye. Sonradan duydum parçayı ve çok beğendim ve böylece "Destina" oluştu.

Selim Atakan: Aslında biraz erken gelelim de bir şeyler konuşalım dedik, ama başaramadık. Fakat konuşmuşuz, çünkü çok benzer şeylerden başka bir yere geleceğim. Çok güzel anlattın. Lale, tabii, benim için çok değerli bir insan. Bir insan beyninin bu kadar büyük kapasitelerle çalıştığını görmek beni çok mutlu ediyor. Bizler keşke o kadar çok kullanabilsek beynimizi.

L. Müldür: Tevazu yapma.

S. Atakan: Lale'nin, onu tekrar özet olarak söyleyeyim, "Müzisyenler, işte büyük insanlar; çünkü müzik dinlemek her ruh halinde olabiliyor. Kötü halimizde bile müzik dinlediğimiz zaman iyi hissediyoruz." Bu müzik kavramında gerçekten şuna katılıyorum. Bebek daha doğrusu fetüs, anne karnındayken onun kalp atışları, ritmi ona huzur veriyor. Hatta bebek anne karnındayken, dışarıdan dinlenen müziklerin bas sesleri anne karnından içeri giriyor ve onu bir şekilde yatıştırıyor. Hareketlerinden bunları görebiliyorsunuz, fark edebiliyorsunuz. Sizin de çocuğunuz olmuşsa görmüşsünüzdür. Küçücük bir bebek, müzik dinlediği zaman mutluluk içinde oynamaya başlıyor, hareket etmeye başlıyor. Bizler de müzik dinlediğimiz zaman başka bir duruma geçiyoruz. Buradan şuraya gelmek istiyorum. Müzik, aslında bizim algılarımızın kapısını açıyor diyeyim. Yani bir şeyleri algılamak için bizi rahatlatıyor ve o da algılarımızın kapısını açıyor.

Ben de aslında bir kurnazlık yapıyorum müzisyen olarak.

Çok güzel yazılmış bir şiiri düşünelim. Hele hele Lale'nin şiirleri gibi şiirleri. Öyle okundukları anda hemen anlaşılacak, hemen algılanacak, onların içindeki değerleri hemen görülecek şi-

irler değil. Lâle'nin şiirleri bir tablo, bir modern tablo gibi. Baktıkça veya okudukça ondan her zaman çok daha güzel şeyler, daha fazla şeyler anlayacağınız, hatta bir tablo gibi, ben baksam başka şeyler anlayabilecek, başkası baksa veya okusa başka şeyler anlayabilecek onu kendi içindeki, özgeçmişiyle, deneyimleriyle başka yerlere bağlayacak, oldukça kompleks şiirler. Ben bir kurnazlık yaptım. Müzik sayesinde, insanların algılarının kapılarını açtım. Algılamalarını sağladım, diye düşünüyorum birazcık. Ben beste yaparken bunu yaptığımı düşünüyorum. Bir sözün daha kolay ve daha hoş bir şekilde anlaşılabilmesi için; ona taşıyıcı bir ortam hazırlıyorum diyorum.

Şimdi burada tabii şöyle bir sorun ortaya çıkıyor. O zaman o şiiri çok iyi anlamak lazım. En azından incelemek ve kendi açısından anladığını iyice teyit etmesi lazım. Burada da birkaç tane demin kısaca değindiğimiz etik sorun ortaya çıkıyor. Şair eserini tamamlamış, Lâle'nin Belçika'da yazdığı gibi. Onun ilerde kullanılacağını bilmiyor veya düşünmüyor bile. Onu bitirmiş, eser tamamen bitmiş. Birisi alıyor bunu, başka bir yerde kullanıyor, başka bir ortamda kullanıyor. Bir kere anlamını mümkün olduğu kadar, o eserin sahibinin istediği anlamda, nasıl bir anlamda istiyorsa; ona uygun, ona benzer bir anlamda taşıması lazım. İkincisi, şekil olarak, şeklini bozmaması lazım. Burada şekilden neyi kastediyoruz? Kendi içindeki iç bölünmeleri, kendi içindeki sıraları bozmaması lazım. Tabii ki her zaman olması gereken çok önemli bir şey de, hangi dilde şarkı besteleniyorsa o dilin, kurallarına da çok iyi uymamız lazım.

Tabii Lâle'yi tanıdıkça, ne de iyi yapmışım da bu şiiri seçmişim dedim. Ne kadar kıymetli bir insan, ne kadar güzel bir şiir! Tanıdıkça daha da değerlendi şiir. Ben ilk okuduğumda belki bir şeyler düşünmüştüm, bir şeyler anlamıştım. Ama Lâle'yi tanıdıkça çok daha fazla şeyler görmeye başladım. Zaten Lâle'nin şiirlerinin güzelliği de orada: Okudukça daha çok düşünüyorsunuz, hele onu tanıma şansına sahipseniz, çok daha güzel şeyler anlıyorsunuz.

Sonradan Lâle ile çok fazla konuştuk, bu şiiri hangi ruh hali içinde yazdığını. O noktada, çok tabii farklılıklar olabiliyor. Ama, kabaca aynı paralellerde düşündüğümüzü fark ettim. Ama tabii

ki onu bu şiiri yazmaya iten olaylar başkaydı, beni o sırada beste yapmaya iten olaylar başkaydı.

İngiltere'den gelmiştim. Doktorluğu bırakıp müziğe devam etmeye karar vermiştim. Bunu yapıp yapmayacağımı bilmiyordum. Kendime bir süre tanımıştım. Güzel bir çalışmanın içine girmiştim. Güzel bir ortamın içindeydik. Bütün bunlar birbirini etkileyen ve yükselten olaylar oldu. Bu şiir bestelendi. Bunu beste lediğim zaman, bu şarkının güzel bir şarkı olduğunu da fark ettim. Şimdi besteciler her zaman doğru fark etmeyebiliyorlar, bazen çok yanlış şeyler de fark ederler. Daha doğrusu şöyle, bestecinin çok sevdiği bir müzik veya şarkı var diyeyim. Başkaları tarafından onun sevdiği kadar algılanamayabilir; bu duyguları onlara geçmeyebilir. "Destina"nm sözlerine bakarsanız, çok da geometrik bir şekilde devam eden bir şiir de değildir. Ama buna rağmen ona çok uygun müzik yaptığımı, öte yandan bu müziğin de kendi içinde, yani kendi başına da çok başarılı bir müzik olduğunu düşünmüştüm. Bu müzikle bu şiirin oldukça iyi bir şekilde anlaşılabileceğini, çok ters bir şekilde anlaşılmayacağını düşünmüştüm. Nitekim de öyle oldu. Hatta dün, bilgisayara baktım: "Destina kulübü" var... "Destina kulübü" sırf bu şiirden yola çıkmış bir şey.

L. Müldür: Ona bakarsan; bayağı da çok çocuk "Destina" isminde, bayağı dükkân var. Hatta bunların sahtelerini de yakalıyoruz, dava açsak o da ilginç. Bir kere şöyle oldu. Bir iş için Strasburg'a gittik edebiyatçı olarak. Büyük bir salon, devasa bir yer kalabalık, baktım biri şiir okuyor. "Destina"yı okuyor resmen, "Aaa!" dedim. Benim geleceğimi de biliyor yani. Şu insin de bir göstereyim ona dedim. İndi, bize doğru geliyor. Bu "Destina"yı siz mi yazdınız gibi öyle dikkat çekmeyecek bir soru sordum ilk önce. "Evet" dedi. "Ben Lâle Müldür" dedim. Arkasını dönerek kaçtı aynı anda. Bunlar da çok yani. İlginç konuşmalar da oluyordu, telefonlar geliyor. İşte şu an dağın tepesindeyiz "Destina"yı koyduk şeklinde. Çeşitli anlamlar yüklüyor, insanlar. Yani hoştu o günler. Sana geldi mi öyle şeyler?

S. Atakan: Evet, Adana'ya gitmiştik, ondan sonra, genç bir çocuk, sevgilisiyle olan problemleri sırasında "Destina"yı dinleyip onunla avunmuş, bana teşekkür ediyordu. Bana teşekkür etmeyin yani dedim, şaire edin.

L. Müldür: Estağfurullah. Şimdi onu söyleyeyim. Kusura bakmayın iyi konuşamıyorum bugün, midem çok rahatsız. Artık ne kadar konuşabilirsem. Şunu söylemek isterim. Selim'in müziğiyle büyüdü "Destina". Yoksa sıradan bir şiirdi benim için. Hiç böyle özelliği filan yoktu. Ama Selim'in sayesinde şiir büyüdü. Selim'in kattığı incelikleri şu an konuşabilecek durumda değilim. Bunları konuştuğumu varsayın. Ne demekse zırvalıyorum, yani aslında konuşamadığım için. Ama, Selim'le uzun geceler çalıştık. Aslında, çok çalışmadık da dinledik. Öyle bir şeyler oldu. Ondan sonra ve giderek arkadaş olduk, çok yakın arkadaş olduk, zaten komşuyduk, Levent'teydik ikimiz de. Derya Köroğlu aynı apartmanda Selim'le yaşıyordu. Öyle gitmeler, gelmeler oldu filan, sonra iş komediye de vardı tabii. Neyse onu geçelim, anlatmayalım. Beni bugün birçok insan "Destina"nm yazarı olarak tanıyor. Şair olarak filan tanımıyorlar, yani "Destina"nm yazarı olarak tanınıyorum. O da güzel bir şey. Bu mutluluğu da gerçekten çok olağanüstü bir şahsiyet olan, yıllarca bunu daha çok anladığım Selim Atakan'a borçluyum.

S. Atakan: Şimdi tabii aslında buradaki şiir ve şarkı ilişkisi. Şiir kendi başına bitirilmiş bir eser. Ama hem Türkiye'de hem de yabancı ülkelerde görüyoruz ki, bazı şiirler şarkı haline getiriliyor. Bunu Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de çok gördük, başka şairlerimizin şiirlerinde de gördük. Bir kere bu yapılmalı mı, yapılmamalı mı diye insan düşünebilir. Ama eğer o şiiri değerinden daha aşağı bir yere çekmiyorsa, hatta yükseltiyorsa niye yapılmasın? Ayrıca başta söylediğim gibi şiir okumaktan hoşlanmayan ama şarkı dinlemekten hoşlanan birçok kişi de, bu şiirleri bu sayede öğrenmiş de oluyor diye düşünüyorum. Böyle bir hizmetimiz de olduğunu düşünüyorum. Ben Nâzım Hikmet'ten de şiirler bestelemeye çalıştım. Ama hepsinde de ana sorun şu oluyor. Şairin kendi ritmini yakalamak ve onu saptamak lazım. Ritim derken o şiirin, duygusal bir şiir olması, karamsar veya neşeli bir şiir olması değil. Tamamen mekanik bir şekilde kullandığı kelimeler, heceler, hecelerin kapalı açık, işte e'li a'lı uzun cümlelerin yapısı, anlamlar nerede başlıyor, nerede bitiyor? Bu ritmi çok iyi yakalamak ve saptamak lazım. Onu yapamazsanız zaten, bestelendiği anda, birdenbire şiirin anlamı kaybolur. Buna

ilişkin çok sayıda örnek vardır. Opera çok eskiden beri, bu kavramlar bilinmeden önce, yazılmaya başlandığı için bu tür örneklere librettolarda çok rastlanır. Türkiye'de Türkçe bir opera dinlediğiniz zaman niye anlamıyorsunuz? Kötü bir libretto olduğu için değil. İtalyan operalarına bakıyorsunuz, orada da cümlenin ortasından başka bir müzik cümlesine başlanılmış. Yani orijinal operalarda da var böyle bir şey. O zamanlar kavramlar daha iyi yerleşmemiş. Bu nedenle gerçekten operayı dinlerken anlamak zordur. Başka bir şey söyleyeyim. Klasik Türk sanat musikisi dediğimiz (klasik Türk musikisi de) alandaki eserler çok uzun sesler gerektirdiği ve melodi yani klasik Türk musikisinin makam melodisi çok önemli olduğu ve ön planda olduğu için sözler son derece yavaş bir şekilde gelişir. Konuşmanın süratine hiç ulaşmaz. Bir kelime ile büyük bir müzik cümlesini söyleyebilirsiniz, kullanabilirsiniz. İşte o zaman yine anlamak zorlaşıyor. Her dilin kendi hızı var çünkü. Bütün bunları düşünmek lazım. Ben bugün birkaç tane de örnek getirdim, yani dinletmek için size. Bir tane de kötü bir örnek getirdim kendimden. Onlara da geçebiliriz bir zaman istiyorsanız. İster misiniz? Şimdi tabii Lâle'nin "Destina"sıyla başlamak istiyorum, onu hemen bir dinleyelim.

L. Müldür: Bu arada ben şunu söyleyeyim. "Destina"dan daha güzel bir eseri vardır Selim'in, ama o çıkmadı. Benim, hangisiydi? İsmi neydi?

S. Atakan: Şövalye...

L. Müldür: "Eskil Bir Aşk Öyküsü".

S. Atakan: "Eskil Bir Aşk Öyküsü"... Evet.

L. Müldür: Çok nefis, nefis, nefis bir müziktir...

S. Atakan: Ben onu çok sevdim, ama o biraz daha böyle tiyatro türü bir şey oldu. O zamanlar tiyatro ile çok ilgilenmiyordum. Sonra tiyatro ile daha çok ilgilendim. Tiyatro şarkısı pop şarkısından farklı olmalı. Neden? Tiyatroda bir şey anlattığınız için melodiyi daha arka planda kullanabilirsiniz, yani sözleri daha ön plana çıkarabilirsiniz. Bir şey anlattığınızda orada hareket de olduğu için dinlenebilmesi daha kolay bir hale gelebilir. Halbuki o aynı müziği, oturup gözlerinizi kapadığınız zaman dinlediğinizde biraz zor olabilir devam etmesi. Şimdi bu "Destina"yı bir çalayım, ondan sonra diğerlerine geçeceğim.

Derya Köroğlu söylüyor:

DESTİNA

dün gece sen uyurken ismini fısıldadım
ve hayvanların korkunç
öykülerini anlattım
dün gece sen uyurken
çiçeklere su verdim
ve insanların korkunç
öykülerini anlattım onlara
dün gece sen uyurken
yüreğim bir yıldız gibi bağlandı sana
işte bu yüzden sırf bu yüzden
yeni bir isim verdim sana

sen öyle umarsız uyusan da bir köşede
işte bu yüzden sırf bu yüzden işte
yaşamdan çok ölüme yakın olduğun için
seni bu denli yıktıkları için Destina
yaşamımın gizini vereceğim sana

Şimdi bunu baştan biraz daha şey edip bir şeyler söylemek istiyorum. Şimdi burada ilk dörtlüğü dinlerken ve de ikinci dörtlüğü dinlerken aslında oradaki sahneyi anlatıyoruz. Nasıl bir ışık var? Bundan sonra gelen dörtlük de gene bunun bir alternatifi. Müzikal açıdan söylüyorum. Bu anlattığım sahnelerden çıkardığımız sonucu burada söylüyoruz. Ne yaptığımızı. Şarkının bundan sonraki bölümünde, yani son bölümünde arada konuşayım. Sanki epilog gibi. Yani bütün bu hikâyenin bizlere olan etkisi ve bundan sonra yapacağımız şeyleri anlattığımız bir yer oluyor. Çünkü bundan sonra bir Shakespeare örneği vereceğim. Orada da aynı bölünmeler var. Burada ana fikri söylüyoruz işte. Beste yaparken bu anlamlar çok değişik olabilir. Ben şiirin anlamıyla paralel olsun diye, yapacağım bestenin melodilerini yerleştirebilmek açısından kendi kafamda birtakım bölünmeler, birtakım yani mekanik sahneler tasarlıyorum. Buna ister "a", ister "b" ya

da gelişme bölümü deyin. Bestenin, şiirin anlamıyla paralel olması için bunları iyi saptamak gerekir. (Ancak bu size sakın her seferinde şiiri tasvir ettiğimi düşündürtmesin.)

Tiyatrodayken Shakespeare üzerine epeyce çalışma yaptım. Tiyatro çok güzel bir ortam benim için. Shakespeare döneminde müzik aslında çok farklı kullanılmış. O zamanki tiyatrolarda, daha çok sahneler arasında seyircilerin biraz sıkıntısını almak için kullanılmış. Bir mesaj vermek için kullanılmamış. Ama ilk defa Shakespeare, kendi yazdığı dizelerin müzikle söylenmesini düşünmüş. Ondan önce, o zamanki popüler şarkılar filan söyleniyormuş. Oyuncuların hepsi şarkı söylemesini iyi bilmediği için, Shakespeare oyunlarında şarkıların sayısı, oyuncuların dağılımına göre de değişirmiş. Shakespeare'in yazdığı sözler, o zamanki popüler müzik melodileri ile söylenirmiş. O zamanki oyunlar için özel bir beste yapılmazmış. Shakespeare'in bir de soneleri var biliyorsunuz. Yani oyun değil de şiir olarak yazdığı yazılar var. Bu sonelerin hepsinde de enteresan bir kalıp var. Demin anlatmaya çalıştığım gibi sonelerde önce olayın başlıklarını verir. Sonra onu ikinci bölümde biraz açar. Üçüncü bölümde de, ondan kendi çıkardığı anlamları bize iletir. Benim, Shakespeare'in sonelerinden yaptığım bestelerim var. Hatta Zuhal Olcay ile bu "Siyah-Beyaz" dinletileri yapmıştık. Orada Zuhal bunları söylemişti. O dinleti sırasında çekilmiş kayıttan size bir sone dinleteceğim.

[Burada, Shakespeare'in "121. Sone"sinin Talât Halman'ın çevirisinden Selim Atakan'ın yaptığı beste, Zuhal Olcay'ın sesinden dinlendi.]

Burada bir şeye dikkatinizi çekmek istiyorum. Tabii bu daha çok tiyatro için yapılmış bir şey olduğu için burada müzikalite de var, ama söylev daha ön planda tutulmuştur. Tamamen konuşma hızına yakın bir şekilde beste yapılmıştır. Şimdi geçen gün Lâle ile beraber, onun doğum günündeydik. Bana çok güzel bir şey söyledi: "Gel, yeni şarkı sözleri vermek istiyorum" dedi. Daha doğrusu ben sordum, verir misin, diye. "Tabii", deyince çok sevindim. Böyle yeni bir çalışmaya girmek istiyorum gerçekten. Ama gerçekten... İnsana çok büyük sorumluluklar yüklüyor böyle bir çalışmayı yapmak. Onu da hissetmiyor değilim.

H. Ersel: Bir şey sorabilir miyim? Şiiri anlatmak üzerinde çok durdunuz. Dolayısıyla benim gibi; dinleyici, okuyucu konumunda olan birisine, şiire uygun bir şekilde müzik denmesi halinde; benim algılamamı artıracağını, daha iyi anlayacağımı düşünüyorsunuz. Siz katılıyor musunuz o görüşe?

L. Müldür: Ben katılmıyorum. Şiiri ses anlamını okurken..

S. Atakan: Sizler için değil bu ama.

H. Ersel: Ben yıllar önce bu şekilde bir soruyu yine benim gibi bu iki alanda ilgisi olmayan bir Yunanlı iktisatçı arkadaşıma sormuştum. "Hacidakis, Theodorakis gibi bestecilerin sizin için önemi nedir?" diye. Bana verdiği cevap, sizin söylediğinize benzer bir şeydi. "Onlar bize şairlerimizi sevdirdi" demişti. Ama burada bir şey var. O zaman, müziğin sözlerin algılamasında tamamlayıcı olabileceğini ve yapıtların birbirine yakın olabileceğini söylüyorsunuz. Galiba tıptaki son bulgular, bunların farklı sentakslar olmasına rağmen beynin onlara hep beraber bakabildiği yönündeymiş. Eğer böyle ise; o zaman bu tamamlayıcılık ilişkisi çok güç kazanıyor. Bu defa da, biraz önce üzerinde durduğumuz, şiirin ifade etmek istediğinin iyi anlaşılması gereği çok daha önem kazanıyor. Dolayısıyla herkesin yapabileceği bir şey değil. Değil mi?

S. Atakan: Tabii. Yani her şairin, her bestecinin yapmasının mümkün olmadığı gibi, herkesin mecburiyeti de yok böyle bir şey yapmaya. Çünkü, kendi başına da çok güzel. Ben sizin söylediğiniz şeye katılıyorum.

Size paralel bir tablo çizeceğim. Şimdi ben film seyrediyorum. Ben bir müzisyenim. Müzisyen olarak ben ne olmalıyım? Sinemalarda müzikleri çok severek dinlemeliyim. Halbuki; ben sinemada hiç müzik olmayan bir film bile izlerken onu anlayabiliyorum. Öte yandan, şimdi Hollywood'daki filmlerde veya başka filmlerde bu görselliği daha iyi anlatabilmek, altını çizebilmek için müzik daha fazla kullanılıyor. Bir şair için belki şiirini bir müzikle dinlemek, o kadar güzel olmayabilir. Ama bu, genel olarak daha az algılara sahip, daha ortalama kimseler için bence güzel bir ortam. Bir de şöyle bir şey var, güzel bir birleşim. Biliyorsunuz müzik, bir otomatik algılama merkezinde algılanıyor. Aslında şiir de biraz öyle. Kekemeler normal konuşur-

ken her zaman kullandıkları merkezleri kullandıkları için, sözlük gibi bir merkez var ve oradan kelimeler çıkıyor. Gramer merkezi var, gramer merkezinde kelimeler diziliyor, oradan motor merkeze gidiyor, motor merkez de, ağızdan bunların nasıl çıkacağını bize gösteriyor ve böylece konuşuyoruz. Şimdi, aynı kekeme insan, şarkı söylerken hiç kekelemeden bunu yapabiliyor. Çünkü, bir tanesi sol tarafta, bir tanesi sağ tarafta farklı bir merkezde oluyor. Veya ikişer ikişer sayabiliyor. İşte belki de diyorum, sözlü bir eseri müzikli bir eserle birlikte vermek veya sinemayı müziklemek, beynin her iki merkezini birden çalıştırarak algıyı daha da artırıyor, diye düşünüyorum. Tıbbi olarak böyle açıklıyorum.

Ama bir şeyi müziklemek, ille de gerekli değil. Maalesef; çok yapılıyor işte. Baştan bir eserin bestelenmesinin sorumluluğunu hissetmek lazım. "Ben bunu iyi mi yapıyorum, kötü mü yapıyorum?" diye düşünmek lazım. Lâle'nin öyle şiirleri var ki mümkün değil onları bozmak, dokunmak; kıyamaz insan onlara. Öyle kendi içinde bütünlüğü var. Nasıl yaparsın?

H. Ersel: Peki, bestelediğinizde güzel olup olmadığını Sayın Müldür'e sorabilirsiniz, ama geçmiş zaman şairleri söz konusu olduğunda nasıl tatmin olacaksınız? Söz konusu sorumluluk o şairler için de var.

S. Atakan: Şimdi şöyle tabii ki; orada şöyle çok kolaylaştırıcı bir durum vardı. Deminki "kötü bilinmektense kötü ol sonesi", daha doğrusu Shakespeare bunları numaralamış, şimdi unuttum numarasını. Talât Halman tarafından tercüme edilmişti.[1] Bunu Talât Halman'a sordum tabii ki... Çünkü; aslında bir şiirin tercüme edilmesi, bir metnin tercüme edilmesi gibi değil. O da sanatsal bir iş. Hem şiirin kalıbını hem da anlamını bozmadan yapmak lâzım. Çok zor bir iş. Bence tercüme yapmanın zorluğu, doruk noktası bir şiiri bir başka dile tercüme etmek. Üstelik şiirin yazıldığı yerde yaşayanların kültürlerini de bilerek tercüme etmek. Talât Halman çok beğendiğini söyledi. O bakımdan rahatlıkla söyleyebilirim. Ama Nâzım Hikmet'in şiirleri var benim bestelediğim. Hiçbir zaman sormak fırsatım olmadı. O ba-

1 Shakespeare'in 121 numaralı sonesi. William Shakespeare: *Soneler*, Türkçesi: Talât Sait Halman, İstanbul: K Kitaplığı, 2003, s. 121.

kımdan da bunu çok beğeniyorum, çok seviyorum, çok güzel olmuş da diyemiyorum açıkçası.

Dinleyici: Selim Bey anlamı kolaylaştırdığından, algıyı rahatlattığından bahsetti, siz de dediniz ki; "şiir okunursa diye.." onu açar mısınız biraz, mümkünse?

L. Müldür: Şöyle açayım: Tek başımızayken şiiri, sessiz ya da sesli okuduğumuzda (daha çok sessiz okumada oluyor bu ama) kafamızda bir sürü dünyaların açıldığını hissederiz. Çeşitli anlamlara iter her okuyuş bizi. Bu çeşitli anlamların altında yatan sorunsal, bir okuma sorunsalı olabilir. Size vaat edilen bir sorunsal olabilir. Kendi sorunsallarınız olabilir. Çeşitli dünyaların içinde okursunuz şiiri. Bunu yapmak imkânsız diyorum ben, ne kadar iyi müzik olursa olsun, yani bu olay kaçıyor diyorum ben.

Dinleyici: Yani bir sınırlama mı söz konusu oluyor. Sınırlama yani açıkça.

S. Atakan: Aynı şey, işte, bir roman okumakla romanı sinemada seyretmek veya haberi kendi kendine, istediğiniz gibi gazeteden okumakla, televizyondaki haberleri seyretmek için de geçerli. Okuyanın mimikleri ve ağız burun çarpıtmasıyla kısıtlanıyor. Müzik de tabii kısıtlıyor.

L. Müldür: Ama çok da zenginleştiriyor bir tarafını...

S. Atakan: Müzik de dinlerken, sizi çok farklı yerlere götürebilir. Eğer müzik kategorik bir müzik değilse, yani açılımlara müsait bir müzikse (klasik bir müzik gibi veya güzel pop müziği de olabilir bu veya enstrümantal bir müzikse) herkesi farklı açılımlara da götürebilir. Ama Lâle'nin dediği gibi şiiri sessiz de okuyabilirsiniz. Müziği öyle yapmanız mümkün değil. Onu besteciler işitirmiş. Mozart gibi...

L. Müldür: Bilmiyorum ne yapacağız bu gidişle...

S. Atakan: Aslında öyle olmak iyi bir şey diye düşünüyorum. O kadar mütevazı olmayan insanlar var ki. Onun için her şeyi yaparken onun sorumluluğunu hissetmek, bence iyi bir şey diye düşünüyorum. Hele şu Türkiye'de, şu günlerimizde bence çok gerekli diye düşünüyorum.

L. Müldür: Tabii doldu, yani öteki tarz insanlar.

S. Atakan: Rahatlıkla ben çok iyiyim filan diyen, değil mi?

Dinleyici: "Destina" örneğinde öyle güzel birbirinizin dünyalarını yakalamışsınız ve onu dünya ile paylaşmışsınız ki; bu kadar kitlelere yayılmış, hepimizin çok sevdiği ve söylemekten de zevk aldığı bir şarkı olmuş. Şimdi Lâle Hanım'ın Selim Bey bestelemek üzere yeni sözleri varmış, peki; yani direkt planlı bir şekilde ortak bir çalışma yapmayı hiç düşündünüz mü? Yani örneğin böyle uzun bir senfonik şiir gibi ya da müzikal öykü ya da bilmiyorum.

L. Müldür: Çok ilginç bir fikir tabii verdiğiniz, teşekkür ederiz. Niye olmasın? Bir, ikinci "Destina" vermek lazım artık bu ülkeye. Sıktı biraz.

H. Ersel: Üç nesildir dinleniyor değil mi?

L. Müldür: Üç nesildir, evet öyle oldu.

H. Ersel: Ben kendimden biliyorum, kızımı biliyorum, kızım şimdi 33 yaşına olduğuna göre ve hâlâ dinlendiğine göre...

Dinleyici: Bir şey sorabilir miyim? Sizin bahsettiğiniz şeyin kaydı var mı yanınızda "Şövalye"nin?

S. Atakan: Yok, maalesef yok. Onu yeniden kaydetmem lazım, maalesef yok. Onu yaptık çok da güzel bir şey, ben onu çok beğeniyordum.

L. Müldür: Niye yapmadın onu sen hiç?

S. Atakan: Kimseye anlatamadım onun güzel bir şey olduğunu. Gerçekten besteci olarak böyle bir sorunumuz var. Her zaman sizin söylediğiniz, anlattığınız şeyleri herkes algılayamayabiliyor. Aslında bu çok da tabii... İnsan, özellikle pop müziği veya Unkapanı şarkılarını dinlediği zaman, şunu da hissediyor. Müthiş duygusal aşk şarkıları; fakat onların hepsini erkekler yazıyor. Yani kadının ağzından erkekler yazıyor. Halbuki; gerçekten kadının ağzından, kadınlar için yazılmış şiir ve şarkı çok farklı. Onu hemen fark ediyorsunuz. O çok güzel, bir kadının ağzından yazılmış çok güzel bir sözdü. Onu hakikaten bir gözden geçirip, bir şekilde kaydedelim.

L. Müldür: "Eskil Bir Aşk Öyküsü" de, Patrick'le benim için yazılmış bir şiir. Belçika'da otururken ben. Bir balo... balo muydu? Yok bir parti anlatılıyor. Yeni evli...

S. Atakan: Bir rüyanı anlatıyorsun; yani geliyorlar, ıslak taşlara oturduğun için böyle bir düş âlemine gidiyorsun, bir balo var.

L. Müldür: Bir balo var, ama sonu çok acıklı. Acıklı son, kesinlikle alametifarikamdı eskiden. Şimdi yeni şiirlerimde "Nerede bunda hüzün?" diyorlar bana. "Yok hüzün artık!" diyorum, "Yetti artık" diyorum.

S. Atakan: Hüzünden niye hoşlanıyoruz? Ayrı bir tartışma konusu olabilir değil mi? Yani milletçe...

Dinleyici: Az önce Selim Bey, Lâle Hanım'ın bir şiirinden söz etti. Şimdi yanlış hatırlarsam, yanlış zikredersem özür dilerim. "Kırık Bir Aşk Hikâyesi"...

S. Atakan: "Eskil Bir Aşk Öyküsü".

Dinleyici: "Eskil Bir Aşk Öyküsü"nün kaydı varsa dinleyebilir miyiz?

S. Atakan: Yok üstat olsaydı...

L. Müldür: Bende var, bir gün dinleteyim istiyorsanız; yani biraz abuk sabuk bir şey tabii; çünkü profesyonel bir kayıt değil.

S. Atakan: Onu yeniden kaydedip, benim yakında bir sitem açılacak, oraya koymak istiyorum. Yani siz eğer unutmazsanız, şöyle bir ay sonra Selim Atakan sitesine girin, ben de güzel bir şekilde yeniden ele alayım.

Dinleyici: Selim Bey, siz kimi ikna edemediniz? Bu yapıtı icra edecek müzisyenleri mi? Yoksa bunu finanse edecekleri mi?

S. Atakan: Yok, icra edecek müzisyeni finanse etmek o kadar zor bir şey değil. Sonuçta bir şarkıyı söylemek isteyen herkes söyleyebilir de, bazılarını ikna etmek zor oluyor. Yoksa onu bulduğunuz anda, bir şekilde evde bile söyleyip, onu bir şekilde bir hale getirebilirsiniz. Nitekim oldu da. Ama onu, mesela "Destina" gibi, biraz daha çok kişinin, daha çok dinleyicinin karşısına çıkaralım denildiğinde daha fazla düşünmek gerekiyor. Örneğin Derya "Bu bir kadının söylemesi gereken bir şarkı" derken haklıydı. Gittiğim hanım sanatçılarımız da bunu çok naif buldular. Naif, ama aslında naif olarak söylenmeyebilirdi.

L. Müldür: Naif mi buluyorlar?

S. Atakan: Bazı şeyleri anlatamıyorsunuz. Değil mi? Ne kadar fantezilerle dolu, yüklü bir şey.

Dinleyici: Dolayısıyla şairden farklı bir sorun daha var, onu belirtmek istiyorum. Şair okur ilişkisi var.

S. Atakan: Direkt ilişki var halbuki...

Dinleyici: Müzisyen açısından bir sorun, eğer elektronik müzik yapmıyorsa, araya birileri daha giriyor. Onların seslendirmesi bize ulaşıyor. Dolayısıyla biz tam olarak neyi görüyor ya da duyuyoruz?

S. Atakan: Öyle bir sorun var tabii. Sizin müziğinizi taşıyan kimsenin, örneğin şarkıyı söyleyenin, bundan nasıl anlam çıkardığı. Buna karşın şiir, heykel, resim de öyle, yani arada bir başkası yok. Müzikte var, çok var, her zaman da olmuş. Diyelim ki müzik bestelendi. Onu çalanlar var. Bir de eskiden çok yakın zamanlara kadar, onu çalanlara müzik besteleyicisi arasında bir de notistler varmış. Çünkü bir müzik eserini notaya almak, yani orkestra parçalarını notaya almak, bir zanaat. Herkes yapamadığı için bir de onlar varmış engel olarak.

Dinleyici: Şimdi televizyon kanallarından, sanki şiir sürülmüş gibi. Hiçbir yerde şiiri göremiyorum ben, şiir için Maltepe'den geldim. Gerekirse Gebze'den de, Tuzla'dan da gelebilirdim. Şiir toplumdan sürülmüş gibi. Ben buna çok üzülüyorum. Örneğin Lâle Hanım gibi gerçekten seçkin bir şairi, ne gençler görebiliyor ne bizler görüp dinleyebiliyoruz. Bu çok yazık şiir adına, ölüyor şiir. Sonra işte şiir diye kanallarda, şurada, burada ayaküstü yağdı yağmur cinsinden şeyleri, halkımız şiir sanıyor. Çok üzücü. Geçmişin gerçekten değerli şairleri, günümüzün gerçekten değerli şairleri neden kanallarda yok. Diyeceksiniz bize, işte ticari dünya, bize sıra gelmiyor, ama sizler neden buna bir şey yapmıyorsunuz? Konu siz değilsiniz, konu biz, konu gençlik, konu Lâle Hanım değil. Şiir ölüyor! Kanallarda müzik adına, şiir adına neden böyle şeyler yapılmıyor? Okullarda bilhassa. Türk toplumunda şiir; sokaklardan, çeşmelerden çeşme gibi akmıştır. Divan edebiyatında, halk edebiyatında, bugün sokaklarımızdan değil şiir çeşmesi akmak; şiirin ş'si yok, yürekler acısı.

L. Müldür: Hanımefendi, şiir gerçekten ölmüş bir vaziyette. Dışarıda da böyle, Türkiye'de de böyle.

Dinleyici: Ama sizlere çok iş düşüyor.

L. Müldür: Tabii düşüyor. Ölmüş vaziyette dışarıda da, burada da... Ama bir gün patlayacak. Bir gün şairlerin, söylediği şiirlerin ne kadar önemli, ne kadar doğru olduğunu insanlar, olu-

şagelen olaylardan anlayacak ve şiir patlayacak tekrar. Buna kesin eminim ben, siz de emin olun.

E, kehanet de yapıyoruz tabii. Öyle tanımladılar. Burada, Türkiye'de böyle şeyler olmuyor. Dikkatinizi çekerim. Türkiye'de yakınlarım vardı; arada, dediği tutar tarzı düşünen. Ama kehaneti hiç kimse düşünmedi Türkiye'de. Bunu Amerika'da anında yakaladılar.

Şiir kalmadı, artık yazan kimse de kalmadı. Amerika'da biraz var, Avrupa'da yok, Türkiye'de var. Bu, çok acıklı bir şey tabii şiir açısından. Ama bir gün gelecek, Türkiye'nin şu çarçur edilen zenginliği anlaşılacak, Türkiye en önde gelen Müslüman ülke seçilecek. Yeraltındaki petrolümüz, borumuz... Bunlar ortaya çıkacak ve o zaman hâlâ ayakta kalmış şiirler de bence ortaya çıkacak. Çünkü şiirin önemli olmadığı bir durum düşünemiyorum ben. Bu bize nasip oldu. Bir tek bize nasip oldu gerçekten. Acıklıdır yani düşünürseniz. Neyse bu kadar konuşayım ben.

Dinleyici: Neden böyle oldu konusunda, neden şiir...

L. Müldür: Aptallık seçiliyor tabii her yerde. Aptallık onun için. Kesinlikle aptallık. Türkçedeki sözler düşünülecek olursa, ne demek benim şiirim için naif demek? Ya mümkün mü? O sözleri düşünün.

S. Atakan: En olmayacak söz! Ama müzikte de, başka alanlarda da var... Ben globalleşme deyince başka bir şey anlıyorum. Globalleşme, ekonominin globalleşmesi değil. Her şey bir düzeye getiriliyor, o da ortak payda... Minimuma getiriliyor tabii. Globalleşme o... Yani, Avrupa'nın yüksek kültürü aşağı çekiliyor; artık her şey aşağı çekiliyor. Globalleşme öyle bir aşağı çekme, herkesin anlayabileceği bir dile getirme. Şiir anlamak açısından öyle kolay bir şey değil. Müzik de, tiyatro da öyle. Onların da aşağı çekilen örnekleri ortaya çıkıyor tabii. Ama Lale'nin dediği gibi inşallah bir gün, öbürlerinin değerleri de anlaşılır. Gerçi anlaşılmaya devam ediyor, birtakım küçük topluluklar tarafından. Mesela bu sitemde benim bir amacım var. Madem müzik aşağı çekilmeye çalışılıyor, ben kendi sitemden kendi görüşlerimi yaymaya devam etmek istiyorum, bir karşılık beklemeden hiç olmazsa öyle bir şey yapayım diyorum. Mesela ben notalar hazırladım, o notaları oraya koyacağım, herkes alsın, piya-

no çalanlar oradan alıp çalsınlar. Tabii telif meselesi olduğu için, bunlar bana ait, başkalarının değil. Ama herkes onu paylaşsın. Lâle'nin bu çok sevdiğimiz ve kimsenin duymadığı şarkısını da oradan yayalım. Karşılıksız olsun, ama yayılsın. Sonuçta daha önemli yayılması. Hiç olmazsa biz de kendi kültür emperyalizmimizi oluşturalım.

L. Müldür: Doğrusu onu birisi benim için dedi ve çok şaşırdım, yazısında yazmış. Türkiye'nin ilk gerçek anti-emperyalisti diyor benim için.

Dinleyici: Söylemek istediğim bir şey var. Her zaman bir şairle besteci yan yana bulunamıyor, o yüzden çok merak ettiğim bir konu, belki çok abes bir soru olacak, ama hiç matematikle uğraştınız mı ya da uğraşıyor musunuz?

L. Müldür: Ben matematik birincisiydim.

S. Atakan: Yani matematik dalında, matematik dalım değildi ama; yani Ankara Fen Lisesi'nden mezun oldum, tıp fakültesini bitirdim, yani matematikle oldukça haşir neşirim tabii, benden iyiler vardı orada ama. Matematik çok önemli bir şey. Fizik de öyle. Bizim arkadaşlarımız öyle der. En bunalımlı anlarımızda bazı arkadaşlarımız oturur fizik okurlar, neden? Rahatlıyoruz derler. Çünkü şunlardan şunları koyarsanız bir araya bu ortaya çıkar diye. Bizi çok rahatlatıyor derler fizik için. Matematik de.

L. Müldür: Siz niye sordunuz? Matematik yapıyorsunuz herhalde.

Dinleyici: Kafa yapılarının birbirlerine çok yakın olduklarına, en azından kişisel olarak.

L. Müldür: Benim Robert Koleji'nde birinciliğim var. Ayrıca Amerikan Merkezi imtihanlarında da öyle yüzde doksan altı. Sonra ama yapmadım matematik.

Dinleyici: Lâle Hanım sizin şiirleriniz İngilizceye de çevrildi.

L. Müldür: İngilizceye çevrildi evet.

Dinleyici: Yayımlandı. Peki o çevirileri nasıl buluyorsunuz?

L. Müldür: İrlanda'da yapılanları güzel buluyorum. Onlar çünkü çok, bütün şairler birlikte çalıştı orada.

Dinleyici: Bir de Türkiye'de yayımlandı. Donny Smith çevirmişti.

L. Müldür: Onu sevmedim, müthiş bir hata yapmış. Zaten bana gösterilmeden yayımlandı o kitap. *Saatler Geyikler*'i, saat 1, 2, 3, 4 anlamında saat değil de, *clocks* diye çevrilmiş yani. Müthiş bir hata tabii.

S. Atakan: Bir şiiri şair çevirir değil mi?

L. Müldür: Tabii. O adam da tuhaf. Beni asla gelip görmedi çeviren tip. Asla. Benim aklım almıyor böyle şeyleri.

Dinleyici: Çeviri deyince şöyle düşündüm aslında; şair, şiiri yazdığı dile çevirerek yazıyor. O dilden başka dile çevrilirken yine bir şair en iyi çevirebiliyor. Ya da bir müzisyen, bestelemeye başladığında aslında o da bir çeviri yapıyor. Ya da onu dinleyen kişi de yine çeviriyor. Hep bir çevirme eylemi var. İlk çeviren ve son çevirene kadar bir çevirme eylemi var. Bu aşamada ben, bir şairin bir şiiri, anadilinde yazmasıyla o çevirme eylemiyle, bir bestecinin o şiiri alıp başka bir disiplinde, müzik alanında çevirmesini bir anlamda birbirine benzer bir uğraş gibi görüyorum. Ne diyorsunuz?

S. Atakan: Olabilir, doğru. Oldukça mantıklı geldi bana, hiç düşünmemiştim böyle. Ama bir noktaya dikkati çekeyim. Bir romanı, bir senfonik eser haline getirirseniz, yani sözlerini tamamen yok edip, onu bir müzik olarak anlatmak isterseniz, sizin dediğiniz doğru olabilir. Sözlü bir müzikte yine sözler var. Tam bir çeviri değil yani. Değil mi?

Dinleyici: Sizin söylediğiniz anlamda uygulamada izdüşüm. Yani bir başka sanatçınmkinin genelini aktarma, ama çeviri de tam olarak anlamı ifade etmek zorunluluğu var, yani biraz bence biraz farklı. "Clocks" diye çevirdiğiniz zaman "saatleri" örneğin (*hours* olarak çevrilmeliydi). Anlamı vermiyorsa o bir hata oluyor. Oysa bir müzisyen kendi işini yorumladığı zaman o hata değil. O kendininkileri aktarmış oluyor. Yani birinde hata yapmak gibi bir handikap var. O açıdan bana göre biraz farklı.

Dinleyici: Selim Bey çok beğendiğimiz tablodan...

S. Atakan: Tabii. Nâzım Hikmet biliyorsunuz, bir tablodan mahpushane kapısı şiirini yazmış. Müzik aslında o kadar elle tutulur bir şey değil tabii. Müzik çok daha soyut bir kavram. Bir tablodan şiir yazmak kolay da, bir tablodan müzik üretmek daha soyut bir kavram ve çok subjektif, bireysel bir şey. Yani sadece siz o

tabloya bakıp o tablodan, size geçen duyguları yansıtabilirsiniz. Ama o çok subjektif bir şey diye düşünüyorum. İlham alabilirsiniz, ama o ilham, o tablonun verdiği ilham mı, yoksa çok güzel bir sanat eserini seyretmenin verdiği, iyi halle sizin çalışmanızı motive edecek bir durum mu bilmiyorum. Mesela çok güzel bir sergiden çıktıktan sonra diyeyim, oturup çalışma hevesi gelir içime. Ama oradan duygulandığım için ya da tabloları gördüğüm için değil. Öyle bir yerde bulunduğum için o durum beni motive eder. O farklı bir şey, zor bir şey onu ayırt etmek. Hiç düşünmedim.

Dinleyici: Acaba Lâle Hanım'dan bir şiir dinleyebilir miyiz?

L. Müldür: Çok isterdim, ama kitabım yok, ben hiçbir şeyi ezbere bilmem. "Eskil Bir Aşk Öyküsü"nü okuyayım. Çok acıklı bir şiir...

ESKİL BİR AŞK ÖYKÜSÜ

boynunda yağmurdan bir kolye...
ıslak taşlara oturuyorum bugünlerde...
bir siyam kedisi ve ben...
pek çok şeyi geriye doğru unutuyoruz...
eski rus bir sevgilim vardı...
başka birisini göze alamam bugünlerde...
öykü safir aynalı bir salonda geçiyordu...
her şey çok güzel başlıyordu...
sen, gözünde siyah bir bant, beni dansa kaldırıyordun...
ben seni portekizli bir korsan sanıyordum...
sonra ortaya çıkıyordu, eski bir rus soylusu olduğun...
yelkenbezi fularını çıkarıp... bir reverans yapıyordun...
odadan yavaş yavaş herkes, soylu soysuz herkes
çıkıyordu... ikimiz bir de kediler kalıyordu...
hava alamıyorduk... kapıları mühürlüyorlardı...
eskil bir aşk öyküsünün içinde kalıyorduk...
biz seni eski portekizli bir korsan sanıyorduk...
bir siyam kedisi ve ben...

Bir tane daha okuyayım mı? Bana yeni geldi bir sürü şiir okuma hevesi, eskiden yoktu. "La Luna"yı okuyayım:

LA LUNA

bana Zaman ver La Luna
her şey gitti bak
her şey ağlayarak gitti
sular soğudu

bir Kurban düşüyor şimdi aramıza La Luna
üçümüzden biri kurban
serin bir çizgi çekiliyor gökyüzüne
çok geç çok geç artık

terkedip gidiyor beni teker teker bütün güneşlerim
bir daha hiç dönmeyecekler mi yaşamıma
alnımdan fırlayan bir Kartal yarıp
geçiyor göğü
görünmez bir Çarkın çıldırtıcı gürültüsü
duyuluyor bir yerlerden

uzak anılar
yengeçler gibi
çıkıyorlar bir günbatımına

son güneşler son güneşler de düşüyor
bak
tüm metal dairelerinle sen çıkıyorsun yaşamıma

görünmez güçlerle
karanlık ve anlaşılmaz acılarla, uyandırdığın,
tıpkı kendin gibi,
korkutucu gözüküyorsun
sende hiç İnsani bir şey yok mu La Luna

her şey mümkün her şey açıklanabilir gözükse de
bir şeyler kenetlenmiş bir yerlerde
sen yine de gel İmparator, Gece
ve beni al son bir kez karanlık gözlerine

saçımı ör eskil bir anahtarla La Luna
yüzümü yaralarımı sar sarmala
çaputlar ve karalarla La Luna
beni o yabanıl şölene hazırla

karanlık duvarlardan geçen siluetler gibi
lacivert geceyi bekleyen buzdan çiçekler gibi
belirsiz bir denizi tarayan bir fener gibi
uzayda gümüş bir sarkaç gibi sallanan
Darağacındaki Adam.
bir Keşiş, bir Lehimli
adamotu büyütüyor gözyaşlarından...

isli bir camın altından geçirilen
zehirli bir duman gibi
bulutlar, senin üstünden, kayıyor
kayıyor, La Luna, başlar ve sonlar

bana Zaman ver La Luna
biraz zaman
duyayım bir kez daha o selenli liri
ve Sirenleri, mor şarkılarıyla, uzaklardan...

Dinleyici: Çok güzel şiir okuyorsunuz.

L. Müldür: Valla ses gitti. Hâlâ ona uyanacaklar bu ülkede, sesim kalmadı artık.

Dinleyici: Tamamlayıcı bir şey sorabilir miyim? Selim Bey sizin şiirlerinizden bir CD çıkarsa; her şiiri okumak şeklinde girmek ister miydiniz?

L. Müldür: İsterim tabii. Çok teşekkür ederim Selim'e şey yapıyorsunuz benim için...

S. Atakan: O şey CD olarak olmaz da, özel bir toplulukta o anda okunan, o anda çalınan çok güzel bir şey olabilir. Çok değerli olur o zaman, güzel olur.

Dinleyici: Bir şarkı bestelediğinizde, bestenin daha geride olması gerekmiyor mu?

S. Atakan: Evet doğru. Çünkü orada en önde olan söz. Tek-

nik olarak da önde, *volume* olarak da önde. Bize ilk gelen olarak da önde. Ben zaten besteyi, onu taşıyıcı ortam olarak görüyorum.

Dinleyici: Çok müzikal ve çok yoğun, Selim Bey ne der?

S. Atakan: Hayır çok güzel bir şey bu, yani çok teşekkür ederim. Bunu gerçekten değerlendirmek isterim.

L. Müldür: Peki beyefendi, şu anda üzerinde yürüdüğümüz toprağın altında, sizin bütün geçmiş en kötü, en karabasan, en apokaliptik ve ultrasonik anılarımız olsa ve yürürken böyle, şu beyefendiye baksanız. Şaka yaptım!

S. Atakan: Şairin şakası da çok güzel oluyormuş değil mi? Böyle yaşanan anlar güzeldir.

Dinleyici: Peki Selim Bey'den bir şey rica etsek...

S. Atakan: Benim sesim çok kötü, onun için söyleyemem. Peki o zaman size kısa bir... Lâle böyle anında bir şey yarattı. Bu kadar anında yaratmayacağım; ama dün yaptığım bir besteyi size çalayım şarkısız olarak sözü var, ama söyleyemem.

H. Ersel: Güzel bir toplantı oldu. Sizlere çok çok teşekkür ediyoruz. Sağ olun, iyi ki geldiniz.

L. Müldür: Hepinize teşekkürler.

17 Mart 2009

Moderatör: Hasan Ersel
Konuşmacılar: Tarık Günersel - Selman Ada

Selman Ada: Metinler bir tiyatro metni gibidir malumaliniz. Orada tek fark müzikle konuşur oyuncular. Zaman zaman eski üsluplarda, XIX. yüzyılda müzik önem kazanmış, sözler birkaç cümleden ibaret kalmış. Mozart, XVIII. yüzyılın sonlarında, üç dört dakika "seni seviyorum" dedirtmiştir. Buna karşılık Beethoven, ondan epeyce sonra, benzeri bir konuyu bestelerken çağ değişmiştir. Bu defa "seni seviyorum" cümlesini bir buçuk saniyede söyletmiştir. Bu anlayışlar, tercihler, öncelikler neyin altını ne kadar çizecektir, tamamen bestecinin hayal gücüne bağlı oluyor. Yani; bir metin var. Bir usta o metni yazıyor, ondan sonra besteci o metni, kendi bildiği ritimlerle konuşturarak, kendi arzu ettiği mizanseni ya da rejiyi de bir miktar yapmış oluyor. Mesela kızgın bir adamı ağır tempoyla da konuşturabilirsiniz, o zaman çıkacak anlam çok değişebilir ya da çok sakinken bir adam hızlı bir tempoda konuşabilir. Ama bunlarla çok oynayabilirsiniz de. İnanılmaz imkânlar vardır bestecilerin elinde. Besteciler bu nedenle, opera bestelemeyi çok ister. Ama opera yazmak çok uzun bir iş. Anlayışlı bir partnerle olabiliyor ve sadece anlayış değil, çok engin bilgiye sahip bir partner gerekiyor. Tarık Günersel'le bizim dostluğumuz, bu sene tam 41. yılına girdi. Her dostlukta küçük sürtüşmeler, küsmeler olur. Bizim hiç öyle bir şeyimiz olmadı. Anladık ki artık biz galiba dostuz ve çok şey öğrendik birlikte.

Tarık Günersel: Selman Ada ile 1968'de 15 yaşımızda tanıştırıldık. "Siz anlaşırsınız" dediler. O zaman Harika Çocuk olarak devlet tarafından gönderildiği Paris'te eğitim görüyordu. Şiirlerimi okudu, piyanoda bestelerini çaldı, dinledim. 13 yaşımda yazdığım bir şiir var, Yapı Kredi Yayınları arasında yer alan *İzler* adlı toplu şiirler kitabımda yer alıyor. Genellikle bir şiir üzerinde çok çalışırım; bazen yıllarca. Ama onu bir kerede yazmıştım; 1966'da. Yaş faktörünü dikkate alıp hoşgörüyle dinleyin lütfen:

SENİN İÇİN

Tükenmeyen arzularla dolu içim.
Neler yapmadım senin için.

Okyanusları bardaktaki su kadar durgun
Gölleri azgın çağlayanlar gibi coşkun
Ülkelere götürdüm seni.
Ölümsüzlüğün sırrını çözdüm.
Şeytan'la dövüştüm, niye?
Tek bana gelesin diye.
Gelmedin.

Tükenmeyen arzularla dolu içim.
Neler yapmadım senin için.

Mephisto'nun bağrına kargı sapladım.
Azrail'i kovdum huzurumdan.
Meleklerin saçlarından kilim dokudum.
Tanrı'ya bile meydan okudum, niye?
Tek bana varasın diye.
Varmadın.

Tükenmeyen arzularla dolu içim.
Neler yapmadım senin için.

Yeni bir cennet yarattım,
Senin adına,

Senin için.
Yeni bir din yarattım,
Tanrısı sensin, niye?
Tek senin kulun olayım diye.
Olamadım!

S. Ada: Efendim ben şahidim. Bu şiiri 13 yaşımda yazdım diyor, doğru. Biz 15 yaşımızda tanıştığımızda bu şiiri okumuştu, ben çok etkilenmiştim. Piyano için yazdığım suit vardı. Ben de onu çalmıştım. Başka dostlarımız da vardı. Biz birbirimizi çok beğendik. O yaşlarda insanlar maça gider, ne bileyim başka şey yapar, futbol oynar, gezer, sinemaya gider, bir şey yapar. Yazları buluşuyorduk, zaten biz sadece yazları buluşabiliyorduk. Ama biz sanat konularında dostluk ettik, o farkı hayatımda ilk defa ciddi olarak yaşıtım bir insanla, yani Tarık Günersel ile hissettim. İnsanın sanatla ilişkisini, insanın incelmesini sağlayan belki de bazen diğer sanatçı dostları olabilir. Bu da genç yaşta idrakla mümkün olabilir. Biz, erken yaşta sanat üreten iki genç insan, çok çabuk bu konulara girmiştik. Binlerce sayfa konuştuk aslında biz 41 senede. Şimdi artık buluştuğumuzda hiç konuşmayıp oturuyoruz.

T. Günersel: Ve Selman dedi ki: "Piyanist olmakla yetinemem. Operalar yazmak istiyorum, librettoları da sen yazmalısın." "İyi" dedim. İlk libretto girişimim 20 yaşımda oldu. Topu topu iki sayfalık bir kesit. Arşivimde duruyor. Sonra o Fransa'ya gitti, ben 12 Eylül darbesi üzerine Suudi Arabistan'a çalışmaya gittim, eşim Füsun ve kızımız Barış'la. Sonra İstanbul'a döndük. Ben BBC sınavını kazandım, ama artık İngiltere'ye gitmektense İstanbul'da kalıp yazmakta yoğunlaşmak istedim. Derken Selman da gelmiş, beni aradı. İkimiz de 34 yaşımızdaydık. "Artık erteleyemeyeceğimiz bir yaştayız" dedik. Selman, "Acaba Itrî opera yazsa nasıl yazardı?" dedi. "O dönemde Avrupa'da opera yazılıyordu. Türkiye'de yaşanmamış bir 200 yıl var o alanda. İlk operamda o döneme özgü müzik imkânlarını değerlendirmek isterim. Hem de geleceğe dönük olsun. Hem halk sevebilsin, hem de akademisyenler laf edemesin." Konu arıyoruz, Selman'ın eşi Caroline, Fransız, "Ali Baba?" dedi. Yerimizden kalkıp "Gol!" diye kucaklaştık. Çünkü hem konuyu bütün dünya biliyor, hem de özellikle o mağara

tam operalık. "Çok eğleniriz" dedik, eğlendik. Librettoya ruhunu kazandıran, ilk cümle oldu: Haramiler Korosu ile şöyle başlıyor opera: "Kırk atlı akınlarda çocuklar gibi şendik!"

S. Ada: Efendim malumaliniz operada bilmediğiniz dilde izlemek gibi bir durum var, bunu aşmanın yolu, dünyadaki çok sayıda ülkenin ve dildeki insanların bildiği bir konuyu ele alırsanız, müziğin gücüyle sahnedeki seslerin kalitesiyle ve bildiğiniz konu olduğu için de takipte zorlanmadan hoş vakit geçirebilirsiniz. Sanatçılar bir konuyu anlatmaya kalktığı zaman, bana göre, yanlış yapmış olurlar. Ben bir konuyu anlatmam, anlatmak istediğimi anlatıyorum. Müzik de böyle benim için. Dolayısıyla biz anlatmak istediğimizi anlatacaktık. "Ali Baba ve Kırk Haramiler"[1] gibi bir tema bizim söylemek istediklerimize çok imkân vermekteydi. Tarık Günersel'in (müthiş usta) de hiciv ustalığıyla bambaşka bir noktaya doğru geldi. Biz her devirde kabul görebilecek, parodiye hiç kaçmadan, üç sene sonra da cümleler o eserdeki kullanılan cümleler geçerli olabilsin, beş yüz sene sonra da, yüzyıl evvel de geçerli olsun gibi bir kalıpta çalıştık. Sözler geçici olursa, bugün var yarın bir değeri yoksa; eserler maalesef unutulur, yaşamayabilir. Sözlü eserlerin böyle bir durumu da olabilir. Mesela Viyana operetlerinin birçoğu böyledir. Ben şimdi Mersin operasında çalışıyorum. Onları sahneye taşımakta zorlanıyoruz. Çünkü halkımızın bilmediği o kadar çok şey var ki Viyana'yla ilgili. Operetlerin çok fazla yerel kalmış olduğunu görüyoruz. Halbuki müzikleri de çok leziz. Buna çare olarak, biliyorsunuz, zaman zaman adaptasyonlar yapılır sanatta. Bu durumlara düşmemek için Tarık'la çalışırken biz (evrensel kelimesinden ben hoşlanmıyorum dostlar, fazla ukalaca buluyorum ama) en azından dünya insanının idrakına her devirde hitap etmesini istediğimiz bir kalıpta, çalıştığımızı söyleyebilirim. Sadece "Ali Baba"da kalmayalım, biz bir opera daha yazdık. *Aşk-ı Memnu*, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanından, önce Tarık bir piyes yazdı. O piyes çok başarılı oldu, epeyce de oynadı. Ben de piyesin temsillerini izlemiştim, sonra Tarık bunun operalaşmasını istedi. Ben de eserin içine girdikçe biraz *Madame Bovary*, biraz Rus romanı *Anna Karenina* gibi bir eser gibi gö-

1 Selman Ada iki perdelik operası *Op. 7 Ali Baba ve Kırk Haramiler*'i 1990'da tamamlamıştır. Yapıtın librettosu Tarık Günersel'e aittir.

rünmekle beraber, aslında bizim yazdığımız haliyle evrensel kelimesinden çekiniyorum, ama uluslararası boyutta kabul görebilecek bir metin oldu operanın metni. Biliyorsunuz bir romanı opera yapmak çılgınlıktır, bir romandan en az on opera olur çünkü. Opera belki de bir hikâyeyi ancak müzikle anlatmanıza imkân verebilen bir kalıp. Çok fazla kişinin olmaması gerekiyor. Kafa karıştıracak bir şey ve temposu düşük. Tiyatroda on dakikada neler neler dedirtebilirsiniz, ama operada müziğin de verdiği bir ağırlık var. Ne kadar hızlı da yapsanız müzikle bir anlatım mecburiyeti var. Sahnedeki şarkıcı, zaman zaman susmalı ve duyguyu bu sefer orkestra anlatmalı. Seyirci o zaman kendi hayal gücünü kullanmalı, hayal gücüne büyük imkân veren, her zaman bulunmayan bir şey opera. Çok konuştum galiba hocam buyurun. Siz yönlendirin bizi.

T. Günersel: Belki opera da bir çeşit roman, her notanın ayrı bir harf olduğu.

S. Ada: Evet, şarkıcı zaman zaman susmalı ve duyguyu bu sefer orkestra anlatmalı, seyirci hayal gücünü kullanmalı.

H. Ersel: Libretto şiire yakın bir şey mi sizce? Richard Strauss'un Hugo von Hofmannstahl'a 1927'de yazdığı bir mektup var: "Bana bir şiir gönder. Hiçbir şey aklma gelmiyorsa, 'Güllü Şövalye'nin[2] ikincisi olsun." Demek onu şiir olarak algılıyor. Sizin görüşünüz ne?

S. Ada: Efendim, bir besteci için bütün sözcükler bir ritim anlatır. Şiir tabii kendisi toplam bir ritimdir, çok ölçülmüş bir şeydir. Besteciyi de adamakıllı zorlar. Bir besteci hemencecik ortaya çıkıp bir şiiri besteliyorum diyorsa, ona büyük ihtimalle şüpheyle bakmakta yarar var. Her şeye rağmen düz metinle şiir arasında besteci için bir ortak yön var. Bestecilerin konuştuğu bir dil olacak, ama açıklayacağım: O da prozodi dediğimiz, yani konuşmadaki ritimle müziğin ritminin uyum halinde bir araya gelmesi. Bu bestecinin mahareti ile olabilen bir şey. Tabii dilleri de iyi bilmek gerekir. Biliyorsunuz, Türkçe biraz da entonasyon dilidir, yarı enternasyon dilidir hatta. Çince, tam enternasyon dilidir. Bir örnek ve-

2 *Der Rosenkavalier, Op. 59* (Güllü Şovalye) Richard Strauss'un 1909-10 yıllarında bestelediği 3 perdelik opera. Librettosunu Hugo von Hoffmannstahl yazmıştı. Yapıt ilk kez 1911'de Dresden'de sahneye konuldu.

relim, "Ahmet okula gitti" diyorsunuz Türkçede, bunu çoğu dilde devirmeniz lazım. Bizde sadece bir aksan koymakla, "Oraya, kim gitti?"; o değil, Ayşe değil, *"Ahmet* okula gitti" diyorsunuz. Gerçi başka dillerde de oraya bir fiil ekliyorsunuz, "Ahmet'tir, oraya gitti" gibi bir şey yapıyorsunuz. Ya da okulu önemsiyor besteci mesela; "Ahmet *okula* gitti" gibi. Bunları da nazarı itibare almalı bir besteci. "Ne denir", "adam nasıl konuşuyor", "ne diyor"; bunlar farklı. Bir başka örnek: "Evet *çok memnun* oldum bu yaptıklarınızdan" diyeceksiniz. Bunu böyle de diyebilirsiniz; "evet çok memnun oldum *bu yaptıklarınızdan*" ya da "evet çok memnun oldum bu yaptıklarınızdan" diye devam edebilirsiniz. Besteci aslında bunlarla uğraşan kişidir. Aslında tiyatrocu kendisi oluyor bu durumda. Nasıl konuşacağını, hangi ritimle konuşturacağını belirliyor. "Ne kadar da iyisiniz", şu anda ritardando yaptım, hızlı başlayıp tedricen yavaşlarsanız. Bütün bu imkânları tersine de kullanabilirsiniz. "Sabah kalktım yola gidiyorum" diye, bunların hepsini müzikle yapabilirsiniz. Prozodi sorununa örnek: "Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak diyorsunuz" değil mi? "Kork", sessizle biten hecelerin çoğu uzun hecedir, uzatma yoksa eğer, seslilerle bitenler de kısa hecedir, çok basit bir kural. Yani şöyle; "Korkma sönmez" çünkü; "ma" orada kısa olmalı, komple alıcaksan onu, mesela "kork*ma*" olmaz. "Korkma sönmez bu şafaklar...", dolayısıyla bizim İstiklal Marşımızın da, neden bu kadar feci prozodi bozukluğu içinde olduğunu da, bir gün başka bir yerde, tutuklanmayacağım bir ülkede, anlatırım.

T. Günersel: Bu arada belirteyim, bestecimiz İstiklal Marşı'nı yeniden besteledi. Aynı şiir, ama prozodi sorunu olmaksızın.

S. Ada: Gelecekte yükselecek Türkiye için.

T. Günersel: Biz *Aşk-ı Memnu*[3] operasını yazarken, libretto aşamasında Selman'ın önerisini benimseyip Moda Camii'ne gittim, imama şöyle dedim: "Yazmakta olduğumuz operada imam nikâhı sahnesi var. Lütfen bilgi verir misiniz?" Sağ olsun, yardımcı oldu. Gerçi nonteistim (kabaca ateist de denebilir), ama din hayatın bir parçası. Sanırım Türkiye opera tarihinde bir ilk, Adnan Bey ile Bihter'in nikâhı. İmam bariton, değil mi?

3 Selman Ada iki perdelik operası *Op. 22 Aşk-ı Memnu*'yu 2002'de tamamlamıştır. Yapıt, ilk kez 23 Ocak 2003'te Mersin Operası tarafından sahneye konulmuştur.

S. Ada: Evet, bariton.

T. Günersel: *Aşk-ı Memnu* operası İstanbul Devlet Operası'nda sahnelenirse yardımcı olan imamı galaya davet etmek isterim. Türkiye'de alışılmış kalıpları parçalamak eğlenceli ve verimli oluyor – tabii bazen. Bu noktada 1988'de yazdığım bir "ses şiiri" paylaşmak geldi içimden. Görsel şiir paylaşamam burada, ama bu şiir tarz olarak konumuzla bağlantılı.

son an[4]

kin din san sen
tine kin
din kin san sen
kana kan son san sen
kin kan
tine kin son san sen
kiniminim iniminim kiniminim iniminim
kinimim

kini tin san sen
insan san sen
kin ki kan kin
kini din san sen

kin tine kene kin tine kene kin yine kene
dini kin san sen

kin kene yine
kin kene tine

kin

kin
mi
din

4 Tarık Günersel: *İzler Toplu Şiirler 1996-2006*, YKY, 2006, s. 355.

S. Ada: Tabii o şairce bir şey söylüyor, ses şiirliyor. Ama aslında bu şiirden çok müzik olmuş. Birkaç hece ile yapılan bir tarz, bir çeşit müzik. "Seslerin organizasyonu" diyor, *Pierre Boulez* (çağımızın dahi bestecisi) müziğin nasıl bir şey olduğunu anlatırken. Bu çağda sanatseverlere unutturulan bir şey var, Sanat unutturuluyor; çünkü ticaret çok önemli ve müzik ticari boyuttaki şeylerle ilgilenir olmuş. Ya da çok büyük sermayeler bu işlere girişmiş ve herkesin evine veya işyerine, arabasına kadar o müzikleri sokmuşlar. İnsanların konser salonlarına gitmesini azaltan birçok şey var. Evden bir yere gitmemek için televizyon kanalları var, büyük kentlerdeki trafik sorunu var; o kadar çok şey var ki. Çocukluğumda biz Heybeliada'da otururduk. Annem, babam, ben kışın bile, pazar günü konserlerine giderdik. Cumartesi akşamdan İstanbul'a iner (o zaman İstanbul'a inmek denirdi), teyzemin evinde kalır, sabah Pazar günleri yapılan Şan Sineması konserlerine giderdik; ne büyük keyifti. Şimdi bilmiyorum, Heybeliada'dan ya da Büyükada'dan, o tür bir mesafeden vapurlara binip, kışın pazar günü de kalkıp konsere gidilir mi? Bu tılsımlı bir şeydi. Çünkü; sanat, hele müzik sanatı canlı takip edilmeli. Bu çok önemli bir şeydir. Klasik müziğin fazla seyircisi yok, izleyicisi yok, dinleyicisi çok değil; artmıyor da.

Ben konuyu biraz siyasete getirmezsem çıldıracağım. Ne olur beni bağışlayın, bir şey söyleyeceğim. Ülkemizde sanattan anlamayanların, daima siyasete atıldığını gördüm. Bunların içinde çok eğitimli olanlar da var. Çok eğitimli olanların çok az bir kısmının sanatla iştigal ettiğini, merak ettiğini, izlediğini gördüm. Mesela mecliste beş, altı kişi tanıyorum, sanatla ilgili iki cümle edebilecek çapta. Ama; beş yüz elli mi ne milletvekili var. Acayip bir ordu gibi bir şey orası. Sadece onlar mı? Benim bu ülkede arzum, hayalim gençliğimde imam-hatip okulları gibi konservatuvarlarm çoğalması fikriydi. Biz çocukken demişlerdi ki; Türkiye'de şimdilik bir tane konservatuvar var. Ciddiye alınan, Ankara'daki Devlet Konservatuvarı'ydı. Bir de Ankara'nın o dönemde kabul etmediği, İstanbul'daki Belediye Konservatuvarı vardı. O zaman 67 il vardı, inşallah gelecekte 67 tane olur, diyorduk; ama olmadı. Ancak; imam-hatip okulları uçtu. O bakımdan şimdi mesela imam-hatip işine değil de, bizim ülkemizde

sanata çok önem verilseydi, mesela şimdiki cumhurbaşkanımız, çok güzel yan flüt çalabilirdi veya başbakan hiç olmazsa piyanoda birkaç Chopin, Mazurka çalmanın keyfini hayatında yaşayabilirdi. İnsanlar müzisyen olmak için konservatuvara gitmemeli. Konservatuvara müzikten de nasibini almak için gitmeli, ama başka bir mesleği de yapabilmeli. Bunu çok güzel yapan ülkeler var. Türkiye'de eğitim tamamen ıskalandığı için, sanat eğitimi de liselerde verilir zannedilmektedir, ama verilememektedir. Siyasi olmasın diye şunu söylemek istiyorum. Bir şeylerden yakınmak hiç iyi bir şey değildir, çözüm üretmek çok önemli. Ben kendi haddimi bildiğim için, kendi alanımda çözümler üretiyorum, üretmeye çalışıyorum. Bazı çözümler işe yarıyor, ama çok palyatif kalabiliyor. Tek başıma ne yapabilirim ki. Çok önemli bir mesaj vermek istiyorum. Siyasetçilerin hangi partide olduğunu önemsemek yanlış olur. Türkiye'de yerine oturmuş sosyal sınıflar yapısı olmadığı için, insanlar hangi parti kazanabilecek durumdaysa o partiden aday oluyor ve ikide bir parti değiştiriyor. Aslında, oylar yanlış da dağılıyor olsa, işleri anlayabilen birilerinin olabileceği bir partiye oy verilmeli diye düşünüyorum. Çünkü bu ülkede biraz yoğurt vardı bardağın içinde, üstüne de su ilave ederek ayran yapıldı, azcık da tuz konuldu filan. Ben o yoğurdun ayran olduğu zamana yetiştim. Sonra birileri geldi içine biraz daha su ilave edip, o ayrandan biraz daha içti. Başka birileri geldi, gene su ilave ettiler, ama hiç kimse yoğurt ilave etmedi. O kadar kötü duruma gelindi ki...Türkiye'nin geneli ile ilgili bu tabii; ama ben sanatçı olduğuma göre sanatla ilgili konuşabilirim. En sonunda su olmaya başladı. Yani iş çığrından çıktı ve o bardağın içindeki yoğurt yok oldu. Su, onu yıkadıkça yıkadı. Yeni gelenler bana bazen şöyle sorular soruyor: "Siz ciddi misiniz, bu bardakta ayran mı vardı?" Bu bana çok soruluyor. "Siz ciddi misiniz bu bardakta ayran mı vardı?" Sanatsal anlamda bu mecazi oldu, ama bu sorular her gün yüz kere. Gencecik insanlarımız var, çoğu heba oluyor. Çünkü; devlet bunlara "Buyurun gelin size diploma verdim" diyor, biraz da eğitim veriyor. Ondan sonra "Şimdi mahvoldunuz, gidin çaycı olun" diyor. Çünkü; kadro vermiyor, stand-by anlaşmaları nedeniyle. Türkiye'nin iç ve dış borçlarının çözümü kadro vermemek ola-

rak görülüyor. Dolayısıyla sanatçılarımızın iyi olanları, kaliteli olanları ve sahici olanları aynı zamanda imkânı olanları, kapağı yurtdışma atarak, uygun bir ülkede kendine yeni bir hayat kuruyor. Türkiye'nin kaybı büyük. Çünkü; uzun bir zaman onların eğitimini sağlayan ülke kaçırmış oluyor, başka ülkeler de zevkle onları alıyor. Çünkü; finansmanını başka ülke yapmış, hazıra konuyorlar, ne güzel!

Mesela ben 22 sene Paris'te profesörlük yaptım. Çok üzgünüm, Türkiye'de yapamadım. Türkiye'de imkân yoktu. 1980'den birkaç ay evvel Türkiye'den ayrılmak zorunda kaldım. Sivil polisler takibe almıştı beni, çok zorlanıyordum ve ölüm tehditleri almaya başladım. Bunları unutmamak lazım. Birçok arkadaşım perişan oldu. Hapislerde çürüyenler oldu, kimi öldü, kimi yurtdışına kaçtı. Tarık da o devirde Suudi Arabistan'a gitmek zorunda kaldı. Değil mi Tarık? Nasıldı o?

T. Günersel: Tehditler vardı, o saldırı ve çatışma ortamında pek çok kişi gibi tehlikedeydim. 12 Eylül öncesinde eşimin greencard'ı vardı. Amerika'ya gidebilirdik, ama ben genç bir Marksist şair olarak, "Türkiye'de toplumun bana ihtiyacı var" deyip ayrılmayı kabul etmedim. 12 Eylül darbesi yapıldığında askerdeydim. Doğrusu ilk gün korktum kurşuna dizilmekten. Çocuğum yeni doğmuştu. Sonra bir gün, o "devlet terörü" ortamında, evdeki kitaplardan bazılarını yaktım. Kendi ellerim ve yanan kitaplar... Sarsıcı bir bölünme idi yaşadığım. Kira derdinden kurtulup yazmaya zaman ayırabilmek umuduyla Aramco'da İngilizce öğretmenliği yaptım dört yıl. Suudi Arabistan'la ilgili anılarımı yazdım: *Kumlaşmak*. Birçok yayınevi reddetti. On iki yıl yayımlanmadı. İçerledim. Sonra sevgili İshak Reyna "Tarık Günersel'in bütün eserlerini yayımlamaya talibim" diye moral veren zarif bir yaklaşımda bulundu. Kaf adlı yayınevini kurdu. Notları 1982-86'da alınıp, 1987'de yazılan Arabistan anılarım böylece ancak 1999'da yayımlandı. Neyse, şiir-müzik ilişkisi bağlamında bir örnek verebilir miyiz? 1973'te Köln Katedrali'ni görünce etkilendim ve "Katedral" adlı şiiri yazdım.[5] Nükleer savaş ihtimali ciddi idi. Tam yirmi yıl sonra Selman Ada besteledi. *Mavi Nokta* adlı oratoryomuzun bölüm-

5 *İzler Toplu Şiirler 1996-2006*, YKY, 2006, s. 368.

lerinden biri. Önce şiir olarak sunayım, sonra kaydından dinleriz.

S. Ada: Bir şey de ben ilave edeyim de ondan sonra konuşmayalım istersen. *Mavi Nokta* oratoryosu, dokuz Tarık Günersel şiirinden oluşuyor. Çok farklı yazı tipleri bir arada ve çok farklı şeyleri anlatıyor her bir bölüm. Bir stil bütünlüğünden ziyade tam tersini yapmak istedik. Bazı çok anlayanlar da, "Stil bütünlüğü yok" dedi. Halbuki bilhassa stil bütünlüğünü istemedik. Bu bölümde Tarık Günersel'in biraz sürrealist diyebileceğim bir metni var, biraz sonra şiir olarak dinleyeceksiniz. Ben sadece şunu söyleyeyim, ben bu şiiri 73'te evde duruyordu daktiloyla yazılmış, çok istedim bestelemek için, çok uğraştım, hatta o zamandan bazı müsveddeler var, sonra çok korktum, mahvettiğimi anladım. Efendim, bir şeyi yapmaktan ziyade yapmamak çok iyidir. Yani çok kötü bir şey yapacaksanız eğer, yapmamak daha iyidir gibi. 21 sene sonra tekrar, arada da birkaç kere denedim, gene yapamadım. Bu şey gibi oldu. Fatih'in İstanbul'u fethedemediği filan şeklinde, birçok insan fethedemedi, en sonunda Fatih geldi ve başardı gibi, ben o şiiri bir türlü besteleyemedim. Fakat en sonunda hummalı bir çalışma bakın, dokuz bölümün ortalama bir bölümünü, aşağı yukarı bir ayda ya da yirmi günde diyelim yazarken, şu katedralin müziğini iki buçuk ayda yazdım. Sadece üç dakikalık müziği, çok titizlendim, beğenmedim çöpe attım, ne kadar çöpe atarsanız o kadar gelişirsiniz diyorum. Buyurun.

T. Günersel: Katedral şiirinin görsel mimarisi de önemli.

KATEDRAL

"mumlar erir alev sürer"

ulu bir atom bulutu
katedralin üstünden
aldırmadan atladı

zaman
uzak bir sayfayı
katladı

umut
düşü müydü
evrenin

o alev
artık
anı bile değil
yalnız
uzak bir iz olarak
isi sinik taşlara
ve o mumlar
görkemli org sesleri cılız gölgelerinde donmuş
boyun eğmiş fitillerine cırcırböcekleri konmuş

katedralin üstünden
akıyor
aşarak eriyen gözleri
akıyor güneşin kimsesiz ışıkları
akıyor kimsesiz ışıkları güneşin
bir karınca yem mi diye bakıyor
evvel zaman içindenin isa'sına

1973, Köln

Evet, şimdi de İstanbul Devlet Operası'nın icrası ile dinleyelim. Bestecimiz Selman Ada aynı zamanda orkestra şefi.

S. Ada: Soprano Aylin Ateş. Almanya turnesinde kaydedilmişti.

T. Günersel: Umarım dünyanın her yerinde edilmesi sağlanır – günün birinde. Biz ölmeden yapılırsa daha iyi olur.

[Müzik: *Mavi Nokta* oratoryosundan[6] Katedral bölümü.]

S. Ada: Bilmiyorum, şiir olarak mı dinlemeli? Şimdi iki versiyonu var. Bir Tarık Günersel'in okuduğu biçimiyle, biri de müzik. Ama bu şiiri bilmeyen biri ilk defa, müzikle dinlerse de sanıyorum çok kızmaz bana. Ben yine de müzikle değil, Tarık Günersel'in sesinden dinlemek isterim. Lütfedersen... Bu şi-

6 Selman Ada Op. 12 *Mavi Nokta* adlı dokuz bölümlü poetik operasını 1995'te tamamladı. Libretto Tarık Günersel'indir.

irin çok büyük değeri var, ileride belki anlaşılır diye düşünüyorum.

[T. Günersel "Katedral" şiirini tekrar okuyor...]

T. Günersel: Selman kardeşim çok mültefit her zaman olduğu gibi. Ben bahtiyarım tabii, onunla çalışmaktan ötürü ve bazı şiirlerimi bestelediği için.

S. Ada: Bir de, belki ilgi çeker diye söylüyorum, bu çalışma üçünün birleşmesi. Bu çok nadirdir. Ankara Operası'nda, 2004'te koreografik olarak, baleyle bütünleştirilmiş bir şekilde, Tarık'ın şiirleri, benim müziğim ve Mehmet Balkan arkadaşımın da koreografisiyle bir sonuca vardı. Böylece Ankara'da öyle bir de deneme yapıldı. Ekonomik şartlar o zaman çok iyi değildi. Sahneleme istediğimiz gibi olmadı, ama inşallah daha yakın bir zamanda, ileride, bu üçünün de birleşmesi mümkün olabilir. Opera bir küll'dür, bir külliyedir aslında. Birçok şey vardır içinde, dans sanatı, müzik sanatı, tiyatro sanatı, edebiyat, plastik sanatların hepsi, müthiş bir küll. İtalyanları çok sevindiren bir sanattır. Onların sineması da operadır, tiyatrosu da operadır. Hâlâ bugün her şeyleri operadır. Operada yaşıyorlar, operayla yaşıyorlar. Bu yüzden oda müziği, senfonik müzik gibi müziğin çok önemli alanlarında, fazla eser vermemişler. Vakti olan, biraz da bestecilikten anlayan herkes opera bestelemiş, biraz sesi olan herkes de opera aryalarını ezberlemiş. İnanılmaz keyifli şarkı söylenen bir ülke. Türkiye de ilerlemektedir sevgili dostlar, çok güzel ilerler aslında ama... Demin de burada konuşuyorduk, Hasan Beyefendi'ye dedim ki, "İnsanların hayatlarındaki öncelikler herkes için değişiyor. Fakat bizi yönetenlerin öne sürebilecekleri önceliklerde, umarım üç şey çok önemli olur: Sanat, felsefe ve bilim, bu üç alanda Türkiye çok çalışmak durumundadır ve çok düşünmek durumundadır."

T. Günersel: *Mavi Nokta* 1995'te Ankara Devlet Operası'nın o zamanki müzik direktörü Antonio Pirolli tarafından engellenmişti. Ya notaları iyi okuyamadı, ya da hoşlanmadı. Kendisi şimdi İstanbul Devlet Operası müzik direktörü. Neyse ki İzmir Devlet Operası Müdürü Sayın Aytül Büyüksaraç esere sahip çıktı. İyi bir eser yaratmanız yetmez, bir de ulaştırabilmeniz ve engellenmemeniz gerekir. Ayrıca, Türkiye'de İtalyan operası hegemonya-

sı var. Yerli eserlere gereken önemin verildiği kanısında değilim. Üstelik yaratıcılık, aşırı ucuz biletlerle adeta cezalandırılıyor. Besteci ile librettistin telif hakları konusunda başka çözümler bulunabilir. Mevcut şartlar teşvik edici değil, caydırıcı. Biz yaratıcı olarak zaten özveriyle çalışıyoruz. Eserlerin CD'lerinin yapılabilmesi gerekir. Selman Ada'nın eserlerinin CD'leri, dünyanın her yerinde bulunabilmeli. Önce ölmek mi gerekiyor? Avrupalı bestecilerin eserlerini Türkiye'de icra ettirip, plaklar yapıp, Avrupalı diplomatlara yollarsanız parlak bir sonuç almanız zor olur. Avrupa Türkiye'ye diyor ki: "Eserlerin kadar konuş." Tabii açıkça değil, içlerinden. Bu noktada Selman Ada'nm inanılmaz çalışma kapasitesi ile disiplinine –ki dehasının bir parçası tabii– bir iki örnek vermek istiyorum: Bir tanesi, çalışma disiplini ve kapasitesi. Şimdi *Ali Baba*'nın piyano partisyonunu temize çekiyordu, ben de ona uğramıştım, moral ve destek için. Çalışma masasının karşısında bir sedir var. Ben erken yatıp erken kalkarım, Selman ise gece çalışır. 22.30 sularında pilim bitti. Selman "Sen uyu, sabah dokuzda bitirmiş olurum" dedi. Gece 01.30'da gözümü açıp baktım, masa başında çalışıyor. "İyi gidiyor" dedi. Sonra 04.00 civarında gözümü açtım. Baktım, çalışıyor. Sabah 7 civarında kalktığımda çalışıyordu. Sabah 08.55'te bitirdi, planladığı gibi.

Bir de titizliğimizle ilgili bir örnek vermek isterim. Bu anlatacağım örneği de 1991 başında Ankara Devlet Operası'ndaki *Ali Baba ve Kırk Haramiler* operasında, program dergisine yazdık. Esin Afşar, sağ olsun, 1989'da Kültür Bakanı Tınaz Titiz'e bizim *Ali Baba* operasını tanıtmak istedi ve bir tanıtma yazısı istedi. Selman bana telefon açtı, "Altı sayfalık bir tanıtım yazdım, hadi gel de beraber bi' bakalım." Gittim. Eşi sağ olsun çayları koydu. Biz 17.30'da çalışmaya başladık. 21.00'de üç sayfaya indirmiştik. Eşim Füsun'a telefon açtım, "Anca gece yarısı dönebilirim. Bir saat sonra yine telefon ettim, eve ancak sabah dönebileceğimi belirtim. Aralıksız çalıştık ve tanıtım yazısını gece 03.30'da tamamladık. İki satırlık tek cümleye indirmiştik, altı sayfalık yazıyı. O on saatte de sadece o yazı, opera ve *Ali Baba* üzerinde çalıştık. Keşke kayıt edilebilseydi de biz neler tartışıp o noktaya vardık, okunabilseydi. Cümle yaklaşık olarak şöyle: "Ali Baba ve Kırk Haramiler nüktelerle yoğrulmuş konusu ile çeşitli ke-

simlerden yurttaşları ilk defa ortak bir tatta buluşturacak sıcak bir operadır; sentezdir." Altına imzalarımızı attık, Esin Afşar'a sunduk. O zamandan beri "Biz on saatte topu topu tek cümle yazabiliriz," diye eğlenmişizdir. Bu minimalizm *BirGün* gazetesindeki köşe yazılarımda da görülebilir. Kimi zaman tek cümlelik şeyler. Nano-öykü yazmayı seviyorum; bir, iki, üç cümlelik öyküler.

RESMÎ RAPOR
Cellat nazikti.

Bir yılda yazdım. Adı önce yalnızca *Rapor* idi. Bir yıl dinlendirdim. Sonra, yayın yönetmeni arkadaşım Semih Gümüş'e götürürken, aklıma "Resmî" sıfatı eklemek geldi. Böylece bir yılda yazılmış oldu.

H. Ersel: Bir şey sorabilir miyim? Şimdi ben bu toplantılar için düşünürken, anlatım biçimlerine bakmıştım kendimce. Mesela matematikte bir şey anlattığınız zaman ne söylüyorsanız odur, o bir noktadır. Dil, günlük dil ve yazma dilinde, bir dağılım çıkar. Çünkü vurgulamalar değişir. Şiirde daha fazla olur, daha yaygın bir dağılım çıkar. Müzik de öyle, ondan daha yaygın bir şey çıkar. Matematikten uzaklaşır diyelim. Sonra sizin, sırf sayılarla yazdığınız "Bir Aşkın Tarihi" şiirini gördüm. O nasıl oluyor?

T. Günersel: 13 ile başlayıp 0 ile biten bir şiir. 1992'de yazmıştım. Hiç kelime yok. Henüz hiçbir aşk şiirleri antolojisinde yer verilmedi. *İzler* adlı toplu şiirler, kitabımdaki mozaiğin üçüncü (aşk ile ilgili) bölümünde yer alıyor. İlkece, her unsur şiir parçası olabilir. Önemli olan anlam birimi olması veya anlam birimi haline getirilebilmesi. Ayrıca, yalnız iki harf ile yazdığım bir görsel şiir de var: "Bir Bakışmanın Hikâyesi". Küçük harf halleriyle p ile q'yu yan yana düşündüğümüzde p q oluyor. Bakışan iki kişi gibi. Oradan hareketle alan kullanarak iki kişinin birbiriyle ilgilenmesi, kararsızlık yaşaması ve ayrılışlarını işledim tek sayfada. Edebiyat, tiyatro ve çizgi roman boyutlarının yer aldığı bir şiir. Bazıları tepkili bu şiirlerime ve bana. Nitekim o tür şiirlerimi hâlâ yayımlamayan yayıncılar var – üstelik arkadaşım olan.

Soldaki sağcılık, tutuculuk örneği o tür engellemeler. Bazı kişiler de neden yalnızca o tür şeyler yazmadığım/yapmadığım için beni eleştiriyormuş. Sanatta hiçbir yönde kendimi kısıtlamak istemem; bünyem isyan eder. Bir başka şiir, görsel şiirim yalnız artı ve eksi işaretleri ile: "Aşk Umudu ve Korkusu ile 9 Etkileşim." Olumlu enerji/tavır artı, olumsuz enerji/tavır eksi ile ifade buldu. Belirtilen her süreç birkaç saniye de yaşanabilir, birkaç yılda da. Maceraperest okurlara ilginç gelebilir. Yazma süreci benim için ciddi birer macera oluyor. Şiir öncelikle yoğunluk demek benim için. Sanskrit dilinde "şiir" ile "yoğunluk" aynı kelime ile ifade edilirmiş, nitekim. Bir fizikçinin bazı ilişkileri matematiksel ifadesi ile benim insan ilişkilerini, şiir ile işleyişim arasında pek fark yok.

Dinleyici: İki eksi sizce de artı mı oluyor?

T. Günersel: Bazen, belki.

Dinleyici: Dört yanlış bir doğruyu götürür mü?

T. Günersel: Bazen bir yanlış dört doğru götürür hayatta.

H. Ersel: "Bir Aşkın Tarihi" şiirinden müzik çıkar mı?

T. Günersel: Bilemiyorum. Olabilir.

S. Ada: Tarık'ı idrak etmek oldukça zordur. Teknolojiyi ben birazcık takip ediyorum, neler oluyor diye. Müthiş, yeni, bir sisteme doğru insanlık koşuyor. İnanılmaz imkânlar olacak. Müzik ne olur acaba? Tabii gene kendi alanımda düşünebiliyorum. Tarık'ın da avangardist bir yapısı var. Çok kısaca izin verirseniz, bu güzel dostluğumuzun içerisinde şunu da ben müşahede ettim. İyi bir avangardist, mutlaka iyi bir muhafazakârdan olur. Yani eğer siz ustalarınızın size öğrettiği ustalıklardan vazgeçerseniz, ukala bir avangardist olursunuz. Çünkü geçmişi iyi anlayabilmek için, klasiğin korunması taraftarı da olmak gerekir. Onu çok iyi koruyabilmek ve çok iyi anlatabilmek de gerekir. Tersi de var; klasiğe çok özen gösterip, hiç avangardist olmamak. O zaman da yine birçok şeyi ıskalayabiliyor insan. Her insanın kendi hayatında, tıpkı sanat gibi böyle bir durumu olabiliyor diye düşünüyorum. Şuradaki dostlarımız da bunu zaman zaman hayatlarında hissetmiştir muhakkak. Bence ikisinin de dozunu yine kendi dünyamızda çözüp, kendimize göre uygulamamızda yarar var. İşte sanatçılar belki burada çok köhne gibi kalan eser verebiliyor veya başkaları-

nın hiç anlayamayacağı kadar ileri boyutta bir şey de yapabiliyor; sonraki nesillerde daha iyi anlaşılabiliyor. Bu noktada bence, ikisini çok iyi bir araya getirebilmek, müthiş bir şeydir. Beethoven, besteci olarak örnek verilebilir ve Bach tabii. En çok Bach örnek verilmeli bence, bu noktada. Bach günümüzde de bu sabah bestelenmiş kadar taze ve en eski insanların zamanını düşündürebilecek kadar eski. İnanılmaz bir boyut. Ben saçmalamak ve yanlış konuşmak istemem, ama Tanrı'nm insanları yarattığı konusunda çok emin olmasam da kafamda yarattığım bir Tanrı var, o da Bach, onu da söyleyeyim. Onun kadar iyi besteci olmak, Shakespeare gibi yazar olmak kadar bir şey; belki daha bile zor. Çok ciddiyim. Şu Shakespeare'e bir baksanıza nasıl bir şeydir diye. O nasıl bir şey? Hâlâ da ne deseniz, oradan herhangi bir alıntı alsanız, bugün de çağdaş bir cümledir, bugün de geçerlidir, bugünde düşündürür. Bach da, öyle bir mimar ki hiçbir zaman yıkılmıyor. O bakımdan sanata hayran olmamak, hatta zaman zaman diz çökmemek olanaklı mı? Bir insan kilisede niye diz çökmeli? Duvardaki olağanüstü resimlerin karşısında etkilenebilirsiniz. Bence o resmin karşısında diz çökmeli. İşte bunu çok iyi bilen kilise, dünya çapında ressamlara resimler yaptırdı, freskler yaptırdı, kabartmalar yaptırdı, heykeller yaptırdı. Tarihi en iyi ne anlatabilir? Tarih gibi güçlü beyinler anlatabilir. İşte tarih gibi güçlü beyin olmaktır esas, sanatçı için. Sanatçı bunu hedeflemez, öyle olduğunu başkaları anlar. Kendi de hiç anlayamadan yaşıyorsa, hiç farkında değilse, onun adı Bach olur. O çünkü, hiç farkına varmadı bunun. Asıl mesleği keman yapımcısı, keman yapıyor, biraz da viyolonsel, işte viyola yapıyor. Bacak viyolası filan. Beste yapması için çok az bir para veriyorlar. O besteleri yaptığı için o maaşı alabiliyor. Bir keresinde geç kalıp icrasını yetiştiremediği için hapse girmiştir. Hapse atıyorlar, devir o devir. Bach böyle biri, yanlışlıkla da beste yapıyor. Babasından öğrenmiş, bütün sülalesi besteci. İnsan etrafına nasıl bir etki yaptığını öldükten sonra bilebilir mi? Öldükten sonra neyi bilebilir ki? Öldüğünü bile bilebilir mi? İnsan öldüğünü bilemez bence. İşte bu nedenle, hayatta yaşarken öldüğünüzü, çaktırmadan izlemek istiyorsanız, ölmüş gibi yapmak gerekiyor. Ölmüş gibi yapmanın inceliği, üretmek. Başka da bir şey söylemek gerekmez.

T. Günersel: Birkaç yıl önce ben öldükten sonra nasıl bir tepki olacak, onu görme fırsatım oldu. Çünkü bir gazetenin kitap ekinde benimle ilgili bir değinme yayımlandı; "2002 yılında kaybettiğimiz değerli şair Tarık Günersel şiirde önemli yenilikler yapmıştı" türünden sözlerle kısacık bir yazı çıktı, bir olay veya kitap bağlamında. Bunun üzerine eve birkaç telefon geldi epeydir haberleşmediğimiz ahbaplardan. "Bildiğim kadarıyla hayattayım" dedim, çok güldüm. Ertesi hafta düzeltme yayımlandı. Bir Tom Sawyer keyfi yaşadım. O hataya düşen kişiye teşekkür borçluyum. Benimle bağlantı kurarsa sevinirim. Doğrusu gençliğimden beri mümkün olduğu kadar ünlü olmamaya, tanınmamaya özen gösterdim; ama anlaşılan dozu fazla kaçırmışım. Biraz olsun tanınmak pratik yararlar sağlayabiliyor. Şöhretin, eserin önünde gitmesi kötü şeydir, mutlaka geriye çekilir insan. Özdeyişlerimden biri şöyle: Demode olmak istemiyorsanız moda olmayın. Kişi eserinden ünlü olmamalı. Her kişi ve eser konjonktürel yükselişler yaşayabilir – siyasal ve başka nedenlerle. Kendi adıma, epey görmezden gelindim, epey haksızlığa uğradım, ama "Kalite belirler" diye düşündüm. Yazdığım bir şeyin geçerliliği on yıl ise zaten bilinmesin. Bu arada, Selman Ada'nın söz ettiği "klasik-avangard" ilişkisini destekler nitelikte bir şey söyleyeyim: Genç şairlere çok etkilenmelerini öneririm. Taklit etmeyi de öneririm, hararetle. Etkilenmekten kaçmak fakir kalmaktır. İnsan etkilere açık olmalı, hayatın her döneminde etkilenmeli. Ben epey "üslup flörtü" dediğim şey yaşamışımdır. Özellikle 15-17 yaşlarımda. 1973 yazında egzersiz olarak *Macbeth*'i el yazımla kopya ettim. Sözlerdeki inceliklere daha iyi nüfuz edebilmek için. Birkaç üslup flörtümü paylaşayım. 1973'te Yunus Emre üslubunda diyebileceğim şu şiiri yazdım, hece vezni ile – kafiyeli:

TARTAÇ[7]

tartacını kurar mısın hak nerede sorar mısın
yetmez ise duyarlığı çileyi sert örer misin

7 Tarık Günersel: *İzler Toplu Şiirler 1996-2006*, YKY, 2006, s. 187.

neden niçin nasıl bilsem gerçekleri nura dilsem
kancığı kınımda silsem kalmaz idi koyarlığı

yetse idi duyarlığı

Bunu Kemal Özer'e gösterdiğimde son dizeye dikkat çekerek "Bu son dize ile günümüze uygun bir biçim farkı yaratmışsınız" dedi. Yine 1968 ve 1973'te, bu sefer Dağlarca'nın üslubuyla birkaç şiir yazdım. Biri şöyle:

özü diyen sözcükler
meğer biçimde yitmiş
yüreğim var ya geri
ağzım içimde bitmiş

dolmuşum gökyüzü dar
bilin yakında ürün
yüzyıllarca özlemi
gözümün akında görün

İkinci dörtlüğü biraz içeriye yerleştirmiştim. Üslup flörtü ürünü olan iki şiiri de "Katedral" şiirinden üç ay önce yazdım. 73 sonbaharında üst üste yazdığım iki şiir benim için sarsıcıydı: "Son Elli Yılda" ile "Sözcükleri Arıyorum". Estetik bir "kopuş" algıladım o şiirlerde – Althusser'in "epistemolojik kopuş" kavramından esinlenerek söylüyorum. Zaten en önemli şiirlerimden dördünü yirmi yaşımda yazdım: "Katedral", "Son Elli Yılda", "Sözcükleri Arıyorum" ve "Yangın". İlki ile üçüncüsü, yirmi yıl sonra oratoryoda müzikle buluştu.

H. Ersel: Belki soru sormak isteyen dinleyicilerimiz olabilir. Buyurun, efendim.

Dinleyici: Tarık ve Selman beylere yöneltmek istiyorum sorumu. İyi bir librettoda gözettiğiniz kriterler nelerdir? Neler ararsınız, neler gözetirsiniz?

T. Günersel: Beraber üç libretto çalışması yaptık 22 yılda. Libretto türünü biraz anlayabildim sanırım. En az dört husus önemli: Piyes yazma donanımı, şiir donanımı, şiir-müzik ilişkisi,

ve besteci ile verimli çalışma becerisi. Tiyatroda yazar, sinemada yönetmen ne ise; operada besteci odur. (Bu arada, "yönetmen tiyatrosu" kavramını bilmiyor değilim.) Librettist şunu kabul etmeli: Operada ilk ve son söz bestecinindir. Orta söz librettistin. Etkileşime açık olmalı.

S. Ada: Sorunuz çok güzel! Aslında belki de şunu ilave etmeli: Tarık da çok güzel cevap verdi. Biraz da operada, opera tozu yutmak gerekiyor. Yani; bütün bu dediklerin yanında, operada bulunmak, bir iş yapmak; çaycı, perdeci, kemancı, piyanist veya başka bir şey; ama illa operada olmak gerekiyor, diye düşünüyorum. Çünkü, başka operaları görebilirsiniz. Opera librettosundan anlayabilmek çok zor, yani oturduğunuz yerde olmuyor. Çeşitli librettolar okunabilir. Librettolar okunduktan sonra, CD'den ve librettodan o eser takip edilebilir. Sonra operaya gidip o eseri seyrettiğiniz zaman, farkları rejisörün gözüyle, ne hallere gelmiş onlar görülebilir vs, ama sonunda en önemli mesele şuradadır: Operanın bir çizgisi vardır, kurgusu vardır, kendine has bir mantığı vardır. İşte o mantık; ne tiyatroya benzer, ne de sinemaya, o mantık çok iyi kurulmalıdır. Neyin ön planda düşünüldüğü ve hangi ritimlerde yürüdüğü, dramaturjik olarak sahne değişimleri bakımından bilhassa eserin, akla yatkın olması ve de mantık içine oturtulması gerekir diye düşünüyorum. Seyircinin en azından, neler olup bittiğini sıkılmadan izleyebilmesi açısından da bu önemli. Seyirci "Ne çabuk bitti bu opera" deyip üç saat sonra büyük bir heyecanla oradan gidip, gece saatinde arkadaşına, "Gelecek hafta tekrar oynuyor, sen de git gör" demelidir. Aslında operayı sevmek, anlamak, o operayı bir değil de, dört beş kere izlemekle ilgili bir şeydir. Sonra başka bir şehirde aynı eser oynuyorsa, "Ben onu görmüştüm" dememek gibi bir şey. "Ben Beşiktaş'ın oynadığı futbol maçına gittim, bu hafta da oynuyor, ama ben onu gördüm, gitmeyeyim" demeye benziyor. O bakımdan dehşet bir duygudur opera. Gerçi operaya insan kendisini zor kaptırır, ama bir kere kaptırırsanız da kurtuluşu yoktur.

T. Günersel: Opera sevgim çocukken, annem Güngör Tanyeri sayesinde başladı. Sekiz yaşımda, papyon takıp, beni operaya götürdü. Daha sonra yanan Tepebaşı Dram Sahnesi'ne. *Palyaço* ile *Bir Köy Delikanlısı* adlı birer perdelik iki eser. Mete Uğur'u

ilk orada izledim. Palyaço'nun trajedisi beni etkiledi, ağladım. Locadan izliyorduk ana-oğul. Eve dönünce palyaço makyajı yaptım, kendim de palyaçonun aryasını söyleyip oynadım gözyaşları içinde. Yaşayışımın o palyaçonunkine benzediğini, ancak 50 yaşımda fark edebildim: Gülümseyen, içi kan ağlayan, ama neşe saçmaya özen gösteren biri olarak yaşamıştım. Selman Ada müzikte her şeye kadirdir, gerçekten inanılmaz. On yaşında yazdığı eserler mesela. Bazı ünlülerimiz var, değerli, ama aklıma göl ile okyanus arasındaki fark geliyor. Okyanusu Türkiye hâlâ yeterince keşfetmedi; umarım çok geç olmadan edebilir.

S. Ada: Türkiye'nin okyanusa kıyısı yok...

H. Ersel: Sanıyorum bir soru daha alabilecek vaktimiz var.

Dinleyici: Tarık Bey, Selman Bey, ben sanat tarifiyle ilgili yaşanmış bir olayı anlatmak istiyorum. Resim yapmasını bilmeyen bir arkadaşımız, bir rica üzerine resim yapmak istemiş, uğraşmış, ama yapamamış. "Ben yaparım" diyerek, uğraşmış bir müddet, sonra uyumuş kalmış. Sabah kalktığında, görevini yapamadığını anlayınca ağlamış. Sonra çok güzel bir resim yapmış bu. Şimdi ressam. Sanat böyle bir şey midir sizce?

T. Günersel: Sanırım "Eğitimsiz olabilecek bir şey mi?" diye soruyorsunuz.

Dinleyici: Evet. Yani bir duyarlılık katmış, ama kendisinin söylediğine göre daha önceden bu kadar güzel resim yapamıyordu. Ancak böyle duyarlılıklar, şu anda ben kendim şahidim, çok güzel resimler var.

T. Günersel: Resim çok ayrı bir alan, resim için bir şey diyemem.

Dinleyici: Yani şöyle söyleyeyim, ben de bir şeyler yazıyorum, bunu da sizinle görüşeceğim inşallah; fakat bu duyarlılık içerisinde ben 21 sene ara verdim. Sadece bir söz üzerine.

T. Günersel: Kırılmışsınız, ama bence aldırmadan yazmaya devam edin.

Dinleyici: Çok teşekkür ederim.

T. Günersel: Duyarlılık önemli ve gerekli. Ama yeterli mi? Sanmam.

S. Ada: Ustayla çalışılan bir şey bence sanat. Tabii içinizde bir ateş varsa. Nerede olursanız olun, denizin ortasında bir salın

üstünde olsanız, belki salın üstünde bir şey yapmaya kalkışırsınız. O bir içgüdü, müthiş bir reflekstir. Ama eğitimsiz kalırsa da, adına genel anlamda halk sanatı denir. Aslında halkın yaptığı sanat değildir, zanaattır. Bu noktada niye zanaattır işte fark orda; çünkü sağlam bir usta ile çalışmak ve de sanatın gereği olan çok zor eğitimleri, mimarisi zor egzersizlerle kazanmak gerekir. Ondan sonra da mesajlarınızı doğru seçip, doğru mesajlar verebilerek yaptıklarınızla, gerçekten başkalarının hayranlıklarını toplayabilmek gerekir. Bunun için hiç çaba göstermemek gerekir, yani bana hayran olsunlar diye bir şey yapan sanatçı adayı zaten baştan maçı 10-0 kaybeder. Aslında, sanatçının yaptığı yemek, ustalarından da öğrendikleri, kendi ateşinde pişirirken kendi damak tadı ne kadarsa kattıkları, başkalarının ne dediği ile, yani bütün bilgilerle beraber toplam değerdir. Bence başkalarının ne dediği çok önemli.

Dinleyici: Son bir soru değil, ama yorum. Teşekkürde bulunabilir miyim?

S. Ada: Buyurun.

Dinleyici: Öncelikle 41. yılınız, 41 kere maşallah diyelim. Ben çok memnun kaldım bu akşam burada olmaktan, başka bir programı yarıda bırakarak buraya gelme fırsatım oldu. Çok etkilendim. Aranızdaki bu bütünlüğü görmek benim için ayrı bir mutluluk oldu. Bazı çalışmalarımla ilgili olarak size danışmayı çok isterim. Tekrar teşekkür ederim.

T. Günersel: Selman Ada için libretto yazdığımda şu meraktan ötürü yazıyorum, "Acaba bu sefer nasıl bir müzik yazacak?" Merak ettiğim için libretto çalışmasına giriyorum. Bu noktada edebiyattaki temel projeme değinmek istiyorum. 20 yaşımda Moda Burnu'nda tek başıma yürüyorum, şöyle düşündüm: "Edebiyat tarihindeki bütün şaheserler başarısızdır; çünkü hedef her defasında o kadar büyüktür ki sonuç hedefe göre ister istemez yetersiz kalır. Bir insan potansiyelini maksimum değerlendirmek istiyorsa, istediği alanda kendisine imkânsız bir hedef seçmeli. Ben şair olarak, yazar olarak hayatta kendime neyi hedef seçeyim ki, proje olarak, o hedefe ulaşmak imkânsız olsun, ben başarısız olayım, ama bu arada ortaya şaheserler çıksın. Peki, bir şair için, yazar için en imkânsız konu

ne olabilir? Bütün tarih! Ama sadece olanlar değil, olamayanlar, yalnız geçmiş değil, gelecek de... Evrenin öncesinden insanlık sonrasına kadar uçsuz bucaksız bir alanı işlemek." Hoşuma gitti: "Yeterince imkânsız. Tam dişime göre. Peki, stratejim nasıl olmalı? Hayat kaotik. Sert bir plan üzerinden yazmaya kalkamam." Ve aklıma şu yol geldi: "Ben kendimi sınırlandırmadan çeşitli türlerde yazarım. Kitaplar yayımlanır filan. Sonra 8-10 yılda bir neler yazmışım diye bakarım, seçme yaparım. Esnek bir yapı çerçevesinde bir mozaik oluştururum. Bu mozaik ben yaşadığım sürede ters piramit gibi sürekli gelişir, gelişir ve öldüğüm zaman bitmemiş olur; çünkü zaten hedef gereği böyle bir eser bitemez, ama acaba nasıl bir eser olur?" İşte mozaik projesinin 35. yılındayım. Bir daha toplu şiirlerim yayımlanmayacak. Helikopter yayınları arasında *300 Yaş Konuşması* adlı öykü kitabım çıkıyor; bir daha toplu öykülerim yayımlanmayacak; çünkü benim için tek eser var yazdığım. Tek eser inşa ediyorum ben. Şiirler mozaiği oluştu bir kıta olarak. Öyküler mozaiği oluştu – o da ayrı bir kıta. Aforizmalar mozaiği var. Şimdi kıtalar birbirine yaklaşıyor, kıtalar buluşuyor: İç içe geçecekler ve ortaya şu anda 1500 sayfalık aşağı yukarı üç cilt olacak mozaik çıkacak. Sonra beş yılda bir o mozaik sürekli gelişecek. Bu proje aklıma geldiği zaman, ben "work-in-progress" (oluşmakta olan eser) terimini de, kavramını da bilmiyordum. O tür bir proje olduğunu yirmi yıl sonra fark ettim. "Melez destan" diyorum; çünkü tür bakımından çoğul.

Bir de şu var. 1992'de birden aklıma bir şey geldi ve o bağlamda sordum: "Shakespeare'in stratejik hatası neydi?" Bu soruyu 1995'te benimle yapılan kapsamlı bir röportajda belirttim – Necmiye Alpay ile Evren Erem'e. Ve dedim ki: "Cevabım hazır, ama açıklamak için 2000 yılını beklemeyi tercih ederim." Onlara söyledim. Benimle beş yılda bir röportaj yapılıyor. 2000'de yapılmadı, bekledim, 2005'teki bir röportajda açıkladım. Birçok önemli şey gibi basit. Su gibi. İmdi, Homeros dediğimizde aklımıza bir şey geliyor değil mi? Peki, Dante deyince? *İlahi Komedya*, koskoca. Goethe? Tabii öncelikle *Faust* geliyor akla. Peki ya Shakespeare denince? Pek çok eser geliyor akla. Adam dâhi bir piyesçi (romancı der gibi piyesçi demeyi öneriyorum) ve dâhi bir şair. Ama

stratejik hatası şu: Verilere göre, son dört yılında bir şey yapmamış. Normal bir piyesçi yılda 20 pound kazanırken, o 200 pound kazanan bir piyesçi. Güzel. O son dört yılında zahmet etseydi ve piyeslerinin edebi versiyonlarını yazsaydı, kompoze edip birleştirerek, ortaya muhteşem bir destan çıkmaz mıydı? Çıkardı; ama yapmadı. Bu onun stratejik hatası. Ben 1992'den beri yazdığım her piyesin edebi versiyonunu da yazıyorum. Mozaik için; çünkü piyes, sahnede tamamlanan, kendi başına "nâtamam" bir eserdir. *Neron ile Agripina* adlı piyesimi 1992'de 11 sayfalık bir şiir-öykü olarak işledim; 1994'te Maarifliler Tiyatro Grubu ile çalıştım, tek perdelik bir trajedi olarak oynandı. 1998'de destan versiyonunu yazdım. 2006'da değerli rejisör arkadaşım Özkan Schulze'nin kurduğu *Arama Tiyatrosu*'nda –ben Seneca rolünde oynamak üzere– oynadık. Prova sürecinde Özkan'ın teşvikiyle piyes gelişti, iki perde oldu. 2007'de piyes olarak *Altın Post* ile birlikte *Toplu Oyunları-1* olarak Mitos-Boyut yayınları arasında yer aldı. 2008'de destan versiyonunu hazırladım – henüz yayımlanmadı. *İktidar Hikâyesi* adlı bir üçleme (tek kitapta) hazırladım. Orada yer alıyor. Yayın tarihi belli değil. Şunu da belirteyim, bir ara Shakespeare'e olan saygım, aşkım ve şefkatimden, onun eserleri ile bir mozaik çalışması yapayım diye düşündüm, ama sonra zaman sorunundan ötürü, kendi eserlerim üstünde yoğunlaşmayı yeğledim. Shakespeare'in avantajlarından biri, tarihin sonraki seyri: İngiliz emperyalizmi ile dilinin dünya dili olması.

H. Ersel: Sanıyorum süremizi biraz da geçtik, ama çok çok teşekkür ediyoruz size, düşünecek çok şey söylediniz. Çok da iyi ikazlarda bulundunuz, uyardınız.

T. Günersel: Sağ olun, harikuladesiniz.

H. Ersel: Çok teşekkür ederim.

24 Mart 2009

Moderatör: Hasan Ersel
Konuşmacılar: Oruç Aruoba - Mehmet Nemutlu

Hasan Ersel: Oruç Aruoba'yı eminim tanıyorsunuzdur. Felsefeci, şair... Başka... İyi bir insan.

Oruç Aruoba: Ben şair olmadığımı söylüyorum efendim.

H. Ersel: Şair olmadığını söyleyen bir şair...

O. Aruoba: Niye olmadığımı düşündüğümü de söylüyorum veya söylerim, isterseniz.

H. Ersel: Tabii.

O. Aruoba: Şiire benzer şeyler yazıyorum, ama şair değilim.

H. Ersel: Böylelikle şiire benzer şeyler yazmayanların şair olması mümkün mü?

O. Aruoba: Mümkün tabii.

H. Ersel: Peki demek ki...

O. Aruoba: Mesela Kafka... Kafka şair değil, hiç yazmamıştır. Bu doğrudur da yani.

H. Ersel: Evet bestecimiz Mehmet Nemutlu.

Mehmet Nemutlu: Bir saniye, ben besteci değilim.

H. Ersel: Sadece başlamak için ortak nokta, Oruç Aruoba'nın "Doğançay'ın Çınarları"[1] adlı şiiri. Sayın Nemutlu bunu tenor, koro ve orkestra için bestelemiş. Peki nasıl cesaret etiniz?

M. Nemutlu: Etmek zorundaydım.

O. Aruoba: İzin bile almadı.

1 *Doğançay'ın Çınarları*, Metis Yayınları, 2004.

M. Nemutlu: Bu bir doktora çalışmasıydı. Kompozisyon bölümünde yapılan doktora çalışmalarında, genelde büyücek, kapsamlı bir vokal müzik yazmak gerekiyor. Yani, korolu veya solistli bir orkestra müziği yazmak gerekiyor. Bu yapıt öncelikle bu gereklilikten doğdu. Tabii böyle bir müzik yazmak gerekince, bir de metin lazım. İşte bu metnin de, "şair olmayan" bir yazarın metni olması daha iyi olur, diye düşündüm. Çünkü, bildiğimiz korolu büyük orkestra müziklerine baktığımızda, bunlar oldukça hantal ve baş edilmesi güç bir malzemeyle, besteciyi boğuşmak zorunda bırakırlar genelde. Benim yapmak istediğim, okurla konuşmaya cesareti olan bir metin bulmak ve şiirin (ya da "şiirsel metnin" diyelim), ifadenin, anlatımın yarattığı o yabancılık duygusundan bizi biraz çekip sarsan, doğrudan doğruya bize bir şeyler söyleyen, bizimle diyaloga giren bir metinle çalışmaktı. İlk hissettiğim bu oldu. Ama Oruç'tan metni nasıl aldım, o bana nasıl ulaştırdı, onu hatırlamıyorum. Aslında belki çok da önemli değil, eğer orada ilginç bir ayrıntı yoksa... Bilemiyorum, ama –ifade mazur görülsün– "işimi gören" bir metin oldu; "dokunabileceğim" bir metin oldu, bir bakıma. "Doğançay'ın Çınarları" sonradan kitaplaştı da, Yıldırım Arıcı'nın fotoğraflarıyla. Bir tür, benim müzikte kurmak istediğim yapıyı bana veren bir sanat yapıtıdır; bilmiyorum...

H. Ersel: Şimdi burada bir nokta önemli, sizin kafanızda bir yapıt, bunun da belli bir yapısı vardı. O nokta öncelik kazandı.

M. Nemutlu: Evet, ben aslında bunu biraz da genelleştirerek baştan söyleyeyim. Buradaki oturumların genel çerçevesini şiir-müzik ilişkisi oluşturuyor, yanlış ifade etmedimse. Ben şunu görüyorum; en azından benim baktığım müziklerde şu ortaya çıkıyor: Bu ikisi arasında bir ilişkiden daha çok, bir ilişkisizlik veya birtakım ilişkisizlik halleri söz konusu. Bunu hemen tartışmaya açmak belki hoş olmayacak, ama müzik ile metin dediğimiz, dil ürünü dediğimiz şeyin iki farklı *entite* olduğunu, iki farklı varlığı, bütünlüğü olduğunu; bunları bir araya getirme çabasının da, ancak ikisi ayrı ayrı, kendi hallerinde yaşamlarına devam ederse mümkün olduğunu; ancak bu şekilde, yani farklı kanallarda yürüme halinin baştan tanınması ile mümkün olduğunu düşünüyorum. Onun için de o sorduğunuz

soruya peşin peşin, evet, diye cevap vereceğim: Yazmak istediği bir müzik vardır bestecinin ve o müziğin metnini aramaktadır aslında. Bu belki sahtekârca bir şey olarak görülebilir... Pek hoş bir şey değil en azından. Çünkü burada bir tür "yararlanma" giriyor devreye. Yani, bir tasarı var kafanızda, ya da bu tasarının ne olmayacağı hakkında bir fikriniz var, nasıl bir müzik yazmayacağınız hakkında bir fikriniz var – hadi biraz daha flu tutalım. Onun metnini arıyorsunuz. Bu anlamda, Oruç'un metni bana istediğim olanağı verdi demek istiyorum. Evet, böyle koyabilirim. Genelde buna inanıyorum: Bestecinin kafasında bir müzik fikri vardır her şeyden önce. Bir metin ya da bir dil ürünü, –şiir olsun, bir epik akış olsun, bir anlatı olsun– bunu besleyebilir, bununla kesişebilir ya da tamamen ayrı düşebilir. Fakat bütün bu karşıt ilişkiler de, sonunda, bir ilişki biçimidir... Tüm bu farklı şeyler, gelir, yeni bir üründe ortaya çıkar, somutlaşır. Ve o somutlaşan ürün –şunu söylememe izin verin– öncelikle bir müzik ürünüdür. Tabii, ben bu cepheden baktığım için biraz öyle söylüyorum.

H. Ersel: Peki bu yapıtı dinledin mi?

O. Aruoba: Dinledim.

H. Ersel: Nasıl peki?

O. Aruoba: İnanılmaz, sözü verdin ya...

M. Nemutlu: Evet, ama çok kötü bir...

O. Aruoba: Sözcüğü okudum...

M. Nemutlu: Yalnız, Oruç'un o dinlediğim dediği neydi, aslında onu bir açıklamak lazım. Bu yapıtlar seslendirilmesi güç yapıtlardır Türkiye'de. Dolayısıyla benimki de, 2001 senesinde bitmesine rağmen henüz seslendirilmedi. Çünkü korolar toplayacaksınız, tenor solo bulacaksınız, orkestra bulacaksınız falan... Her şeyden önce bir angajman sorunu yani. Böyle bir angajman ben de hissetmedim açıkçası. Ayrıca icra edilmesinin biraz güç olduğunu da biliyorum. Dolayısıyla, elimizde bulunan, MIDI kaydı dediğimiz, bilgisayardan elde edilen bir tür "maket" ürün: Ancak, fikir verebilecek düzeyde bir şey yani. Sentetik sesler yardımıyla, nasıl bir orkestra, nasıl bir koro yazısı karşısında olduğumuzu bize olsa olsa hissettirecek bir şey. Oruç Aruoba'ya verdiğim böyle bir kayıttı işte. Belki silik bir fikir vermiştir. Bil-

gisayar kayıtlarını dinlememek, çoğu zaman dinlemekten daha iyidir işin açıkçası. Ama onu baştan söylemiştim.

O. Aruoba: Yani; ben bir müzik olarak dinledim, ama hiçbir bağlantı kuramadım. Ses ya da, yani anlamlı dile getirişler... O seslerin içine nasıl oturacak, onu göremedim. Bu olmadığı için fikir edinemedim. İlginç bir müzik parçası olarak dinledim.

M. Nemutlu: Evet tabii haklısın, çok haklısın. Orada, bilgisayarda tabii ki bir koro seçeneği var: "wa–wa–wa" diyen, ama hiçbir sözcük söyleyemeyen bir koro. Sonuçta müziğin metinle ne gibi bir ilişkiye girdiği, tamamen kapalı kalıyor... İleride inşallah seslendirilir.

O. Aruoba: Şimdi çok sözünü ettik. Herkes Fransız mı? Var mı hiç okumuş olan? Bir kişi var. Başka yok mu? İki oldu. Şimdi efendim biraz özetleyeyim: Çok yaşlı olduğu anlaşılan bir çınar ağacı, insanlara sesleniyor. Yapısı o. Klasik balat biçiminde. On iki çarpı on iki bölüm. Bir şeyler söylüyor insanlara: Siz zaten böyle yaparsınız filan gibi. Çok ender olarak, galiba üç yerde, de yazar araya girip bir şeyler söylüyor. Yani içinde sesleniliyor. Biz, seslenenin çınar ağacı olduğunu bir süre sonra anlıyoruz, herhalde. Bilmiyorum anlaşılıyor mu? Öyle bir metin. O yüzden, anlamlı sözcükler olmadan müzik konusunda da bir şey söylemek zor.

H. Ersel: Peki daha genel bir şey söyleyebilir misin?

O. Aruoba: Söylerim. Hem, üff ne biçim genel şeyler söylerim.

H. Ersel: Güzel o zaman. Kendi şiirini müzikle nasıl düşünüyorsun bir arada? Veya başkasınınkini.

O. Aruoba: Kendi şiirimi hiç düşünmedim de, müzikle şiir ilişkisini çok düşündüm. Şimdi iki kavram var elimizde: Anlam ve ses. Biraz önce Mehmet'in dediğine çok fazla katılmıyorum. Onun belki katılacağı daha geniş bir şey söyleyeceğim. İnsan denen öteberinin öyle bir yeteneği var, beyninde öyle bir şey olmuş ki, nasıl olmuşsa dil diye bir şey oluşmuş. Başka hiçbir canlıda olmayan. Dilin kendisi de iki şeyden oluşuyor: Anlam ve ses. Ne biçim genel şeyler söyledim! Hiçbir şey söylemiyorum aslında... Anlamla sesin, bir şiir içindeki durumuna bakıp, oradaki ilişkilerin müzikteki karşılıklarına, belki paralelliklerine bakmak ge-

rekiyor. Şiirdeki anlam ve ses ilişkisi iyice karmaşık bir şey. Vezin ve kafiye işin ses yanıyla ilgili. Nakarat, tabii sözcükler ve tümceler anlam yanıyla ilgili. Şimdi çok eski tarihe baktığımız zaman, –yazıya bile geçmeden önce– çok uzun zaman süresince bu iki işi birlikte yapan insanlar olmuş. İşte en son örnekleri, Anadolu'da âşık dediğimiz, başkalarının *troubadour* dedikleri. Hemen bütün kültürlerin geçmişlerinde insanların önüne çıkıp, söz söyleyip, bir müzik aletinden de ses çıkaran birileri olmuş. Herhalde Mehmet daha iyi biliyor. Tarihte ne kadar geri gidersek, hep öyle birilerini buluyoruz. İnsanlara söz söylemişler ve bu sözü de müzik eşliğinde söylemişler. Müzikli bir şeyler anlatmışlar insanlara.

Şimdi bir anımı anlatayım izninizle. Lise yıllarındaydım, ya lise bir ya da lise ikide, üçte değil; o arada işte bir İngilizce hocam vardı. Benim başıma bela açmıştı. Türküleri İngilizceye çeviriyorduk. O bir şey için kullanacaktı galiba. O yüzden de türkülerle uğraşıyordum. Şiirle zaten uğraşıyordum. Bir gün gazetede haberini mi, ilanını mı gördüm, şimdi hatırlamıyorum; 45 yıl önce. Âşık Veysel bir sünnet düğünü törenine gelecek diye bir haber okudum. Akay'da çok büyük bir düğün salonu vardı. Orada Sivaslılar Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği fakir Sivaslı çocuklar için sünnet düğünü ve töreni yapmış. Bu arada da Âşık Veysel'i alıp getirmişler. Ben gittim. Sivaslı olmayan bir tek ben vardım orada. Kocaman salon bunun dört misli filan. Ne bileyim 2000, 3000 kişi falan vardı; çoluk çocuk, masalarda oturuyorlar. Gürültü, patırtı, hokkabazlar bilmem neler... Sıra sıra yataklarda çocuklar yatıyor. Sünnet olmuşlar. Çeşitli gösteriler falan oldu, ondan sonra Âşık Veysel'i ilan ettiler. Sahnede bir tane iskemle, bir tane ayaklı mikrofon. Oğluymuş, o zaman 17-18 yaşlarındaydı, Âşık Veysel'i kolundan tuttu getirdi, oraya oturttu. Elinde sazı, başladı. (En çok yandığım pişman olduğum şeylerden birisidir. Çok az şeye pişman olurum. Niye oraya küçük ya da büyük bir teyp götürmedim? Götürmek lazımdı. Gerçi o zamanlar yoktu ya. Ama şimdi hiçbir şey hatırlamıyorum tabii.) Âşık Veysel önce bir şey anlatıyor. Mesel gibi bir şey anlatıyor. Ondan sonra onun üzerine bir türkü söylüyor. Sonra gene bir mesel daha: "Bir adam varmış..." diye başlayan... Bir türkü böyle yarım saatten fazla sürdü. Yedi, se-

kiz türkü söyledi herhalde, tam hatırlamıyorum. Diyelim o 2000 kişi, o kadar çocuk, hepsi öyle oturdular kıpırdamadan. Ama hiç kıpırdamadan. İğne atsanız sesi duyulurdu. Öyle bir sessizlik içinde dinlediler gözlerini kırpmadan. Bir kere alkışlamadılar mesela. Hani türkünün sonunda alkışlanır falan ya... Hayır, böyle dinlediler. Hiçbiri kıpırdamadı, iki yaşındaki çocuklar vardı, onlar dahil. "Ne oluyor burada?" dedim o zaman kendi kendime. "Ne yapıyor bunlar? Âşık Veysel ne yapıyor?"

Şimdi söyleyeceklerimi lise ikideyken çok fazla düşünmüş olamazdım. Şu anda söyleyebileceğim, *yaşamın anlamını dinliyorlardı.* Onun işi de oydu: Yaşamın anlamını anlatmak. Çok yıllar sonra düşündüm, başka bazı okumalarla birlikte. Homeros'tan Âşık Veysel'e kadar kesintisiz bir çizgi bulabiliriz Anadolu'da. Belki, bu işi yapan insanların geleneği Şamanizm'e kadar geri gidiyordur. O zaman (değil tabii ki çok sonraları) düşündüm: Şiir ne yapıyor? Yani şiir yazmakla bir insan ne yapıyor? Şiir okumakla bir insan ne yapıyor? Okunan şiiri dinlemekle insan ne yapıyor? Anlamı öğreniyor gibi geliyor bana, çünkü, şiirin yaptığı (nasıl söylenir, bilmiyorum) *var olan sözcükler arasında, var olmayan bağlantılar kurmaktır.* Yeni bağlantılar kuruyor ve dilin temelini de bunlar oluşturuyor. O şiirleri okuyanlar, artık o şiirde kurulmuş, yeni anlam bağlantısını da dilin içine katıyorlar. Benim kanımca tabii bunu araştırmak çok zor, ama bayağı bildiğimiz gündelik diller, Türkçe, İngilizce, Fransızca, şairlerin kurdukları yapılardır. O dilin tarihinde yazılmış olan şiirlerin anlam bağlantıları sonraki dil yapılarını oluşturur.

Bir İlhan Berk dizesi söyleyeyim: "Güneş cebimde bir bulut peydahladı" diyor bir yerde. Şimdi "güneşi" biliyoruz değil mi? "Bulutu", "cebi", "peydahlamayı" biliyoruz. Güneş bir insanın cebinde nasıl bir bulut peydahlar? İşte bunu anladığımız zaman, –anlayabilirsek– bütün cep, güneş, bulut ve peydahlamak sözcüklerinin oluşturduğu anlam bağlantılarına bir şey eklenmiştir. Artık güneş bir insanın cebinde bulut peydahlayabilir. Ben bu seferlik gevezeliğimi kesip, sonra gene devam edeceğim ona. Sen şimdi Mehmet'e bir şeyler sor.

H. Ersel: Tamam.

M. Nemutlu: Sanki söyleyecek bir şey kalmış gibi!.. Peki, o

zaman bir şey söyleyeyim. Şu Berk'in dizesi. Şimdi, kendi başına zaten burada bitmiş ya da başlamış bir şey var. Bu dize söylendiği andan itibaren, Oruç'un belirttiği dilsel bağlamlar, bizim yaptığımız çıkarımlar ya da dizenin bizdeki çağrışımları, birtakım imgelerin zihnimize üşüşmesi vesaire, bir işlem sürecini başlatıyor. Şimdi ben bunun içine biraz müzik sızdırmak, hatta biraz sokuşturmak istiyorum. Şimdi, müzik girince devreye, emin olabiliriz ki bu dize, binlerce farklı şekilde bir ezgiyle bir araya getirilebilir. Ya da ezgisiz bir ortamda, sadece çalgıların ördüğü bir ses dokusu içine yerleştirilebilir... Peki, o zaman ne oluyor? Şiir müzikle buluştuğunda ne oluyor? Benim biraz önce bahsettiğim, açmaya çalıştığım konu... Tabii ki, Oruç süreci çok temelinden ele aldı ve müziği başta işin içine katar gibi oldu, o anı ile. Fakat sonra biraz dışarıda bıraktı... Belki o konuda bize bir şey söylemen gerekir. Çünkü müzik girince işin içine, bütün düzen bağıntısı dağılıyormuş ve yeni, başka bir şey kuruluyormuş gibi oluyor.

O. Aruoba: Evet, yani bence mesele işte burada. Sözcükler var, sesler var, tonlar var. Onları nasıl birleştireceğin meselesi değil, onlar birlikte varlar zaten. Epey geniş bir skala düşünürsek; bir ucuna anlamı, bir ucuna sesi koysak, saf anlam diye bir şey olur mu? Sayıların adları bir, iki, üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz, dokuz... Herhangi bir dilde yani, bu birin bir, *one, une* gibi seslerle söylenmesinin bir gerekçesi yok. Ama bu tarafa doğru geldiğimiz zaman, yani ses anlamın içine karışmaya başladığı zaman, "meşe" dediğiniz zaman başka bir şey, "çınar" dediğiniz zaman başka bir şey, "selvi" dediğiniz zaman başka bir şey. "Gül" dediğiniz zaman, o seslerden dolayı gülün anlamıyla birlikte başka bir şeyler katılıyor artık. Hepsi dilin içinde olup bitiyor. Sanıyorum ortada öyle bir nokta var ki, onu ancak Veysel, Homeros falan, yani âşıklar, şairler tam o noktayı bulabiliyorlar, orada o anlam ancak o sesle birlikte var, o ses de o anlamla birlikte var. Bu kompozisyona nasıl uyarlanır bilmiyorum. Burada ne yapacağımızı düşünürken şu soruyu sormak aklıma geldi: Müzik tümcesi ne demek? Böyle bir şeyin olduğunu biliyoruz.

M. Nemutlu: Evet.

O. Aruoba: Yani düz anlamlı, yani sözdizimli tümcenin nasıl bir şey olduğunu biliyoruz. İşte büyük harfle başlayıp sonu-

na nokta koyduğumuz şey. Bunun mesela, müzikteki biçimi nedir? Müzikte ne oluyor? Mozart ile epey uğraştım. Mesela, sadece dinleyerek şöyle şeyler diyebiliyorum. Şimdi neşeli, şimdi hüzünlü, şimdi ise üzüntülü diyorum. Mesela Requiem'i dinlediğimiz zaman. Hani filmde de var ya, Mozart soruyor: "Ne diyor burada?" Tabii yanlış. "Ne diyor?" demesine gerek yok. Salieri'in çevirmesine de gerek yok. O da "sonsuz alev duvarları". O da "yaz" diye dikte etmeye başlıyor. Ne yapılıyor yani? Ölmüş birisi sonsuz alev duvarlarıyla çevrili falan gibi bir şey söylüyor. Mesela Requiem, bir ağıt bestesi. Hemen anlıyoruz değil mi ağıt olduğunu, birisinin öldüğünü ve o öldüğünden dolayı yazıldığını.

M. Nemutlu: Evet, nasıl anlıyoruz, nasıl oluyor da anlıyoruz? İstersen dilim döndüğünce "müzik cümlesi"ne değinmeye çalışayım. Bilmiyorum, Hasan Bey'in söyleyeceği bir şey var mı?

H. Ersel: Hayır. Sizi dinlemeye geldik.

M. Nemutlu: Müzik cümlesini, aslına bakarsanız, şöyle düşünelim: Dildeki cümleyle, müzik cümlesi arasında hiçbir fark olmadığını varsayalım öncellikle. Somut şeylerden gidelim: İkisi de nefese ihtiyaç duyarlar. Oruç'un da başta belirttiği süreçlere benziyor bu: Zihnimizden ne geçiyorsa bunu bir biçime, bir formata çeviriyoruz ve bu formatı söylüyoruz. Yani, onu sadece zihinde oluşturmak yetmiyor, bir de dışarıya veriyoruz. Bu verme, bu taşıma işlemi dilde nasıl gerçekleşiyorsa, müzikte de öyle gerçekleşiyor. Yani bunların yapıları aynı. Serüvenleri aynı. Ontolojileri –diyeyim hadi– aynı. Aynı "maddeden" türüyorlar. Peki, bir cümleyi, bir dilsel cümleyi "anlamak"la müzik cümlesini "anlamak" eş mi birbirine? Oradaki anlamakla buradaki anlamak arasında hiçbir fark yok mu? Yüzde yüz var. Nedir "anlaşılan" müzikte, diye sorsak, bu soruya ben cevap veremem. Belki çeşitli yapıtlar bağlamında, bazı aydınlanmalar yaşayabiliriz bu sorunun cevabı peşinde koşarken. Ama şöyle söyleyeyim: Müzik cümlesi birtakım dilbilgisel yapılara benzer yapılar kurar; onları, bir şeyi anlatmak üzere kurar. Yani, kendisinin "öte"sinde bir şey oluşturmak üzere kurar. İlla İlhan Berk'in dizesindeki gibi yan yana gelmeyecek yapılarla da yapmaz bunu. Normal iletişimde kullandığımız olağan, tutarlı, anlamını bize hemen duyuracak yapılara benzer bunlar. Buna doğrudan bir örnek vermek

gerekirse, diyelim ki, özne–yüklem–tümleç ilişkisi içerisinde bir bütünlük oluşturmaya çalışır. Bazen tam olarak bu türden bir bütünlük olmasa da, o anlamsal bütünlük fikrini bize iletebilir.

Müzik cümlesi ile dildeki cümle kuruluşu arasında analoji kurulur genelde. Orada sözcükler vardır, burada motifler vardır. Sözcüklerden daha küçük parçaları ararsanız; orada heceler vardır, burada gözeler, hücre parçaları. Bu, fazlasıyla yapısal bir bakış açısı, ama biraz ilerletelim... Orada sadece fonemler,[2] yani tek bir ses vardır, burada gerçekten tek tek sesler vardır. Sözcükleri biraz daha genişletirsek; küçük yarım cümlelere, cümleciklere ulaşabiliriz. Burada da cümlecik yapıları vardır. Orada noktalama işaretleri vardır; onlar sayesinde nefesimizi yönetiriz, yönlendiririz: Belli yerlerde durup, duraksayıp, belli yerlerde grupları birbirine sıkıca bağlayarak demek istediğimiz şeyi anlatırız. Müzik cümlesinde de tamamen aynıdır. Yani yapısal açıdan bakacak olursak ikisi aynı şeydir. Fakat bir anlamsal bütünlüğe varmak söz konusu olduğunda dilde olan şeyi, dilde becerebildiğimiz şeyi müzik cümlesinde beceremeyiz. Ya da müziğin bize vaat ettiği anlamsal bütünlük, öylesi bir bütünlük değildir, diye özetleyebilirim müziğin retorik mekanizmasını. Ama yüzde yüz, çok paralel yapılardır bunlar; zamana bağlıdır, ciğere bağlıdır. Bunu sadece şarkıcılarda ya da üflemeli çalgı çalanlarda geçerli bir nefes tüketimi olarak da düşünmeyin ama. Mesela piyanistler de çalarken elleriyle nefes alıp vermek zorundadırlar. Müzikte bir bütünlük fikrinin oluşması için bir öyküyü başlatmanız, onu bir tür olgunlaşmaya eriştirmeniz ve de sonlandırmanız, sönümlendirmeniz gerekiyor. Çağdaş müziğin bunu darmadağın eden, parça parça eden yapılarını göz önünde bulundursak bile, onlarda da bir olgunlaşma ve sönümlenme durumuna tanık oluruz çoğu zaman. Bu da beni, başkalaşma ne büyük oranda olursa olsun, ifade süreçlerinin iki sanatta da temelde aynı ya da paralel olduğu kapısına çıkartıyor. Bir şey daha demiştim...

O. Aruoba: İstersen ben şimdi biraz daha gevezelik yapayım, sonra ne sormuştun ben de unuttum.

M. Nemutlu: Nasıl oluyor da bazı müziklerin neyi anlattığını hemen anlıyoruz, hissediyoruz?

2 Fonem: Dildeki en küçük, en minimal sessel birim. [M. N.]

O. Aruoba: Şimdi, yani tamamen Mehmet'in söylediğinin devamı olacak bir şeyler söylüyorum. İlk önce, sanıyorum Noam Chomsky'nin kullandığı bir kavramdır. O Jean Piaget'yle ve Wilhelm von Humboldt'la ilişkiler kuruyor. Chomsky'yi Amerikan hükümetinin eleştirmeni diye tanırsınız, ama aslında birinci sınıf bir dil felsefecisidir. Kendine özgü bir kuramı vardır. Büyük çapta ondan hareket edeceğim şimdi. Chomsky'nin kullandığı "evrensel gramer" diye bir kavram vardır. Piaget'nin çocuk gelişmesi kuramıyla da bir ilişki kurar. Şimdi kötü bir özetini yapacağım da. Bunu ben mi söylüyorum, o mu söylüyor emin değilim. Ama şunu söylüyor: Hiç kimse anadilini öğrenmez, kimseye anadili öğretilmez. Değil mi? Düşünün size kimse Türkçe öğretti mi ilkokuldan önce? Anadilinizi konuşmaya başlamadan önceki yıllarda kimse size "Gel bak buna elma denir, buna armut denir" falan dedi mi? Hiç öyle bir şey demedi değil mi? Analarımız, babalarımız, kardeşlerimiz, sokaktaki çocuklar zaten konuşuyorlardı. Zaten konuşan birileri vardı. Biz de onlardan aldıklarımızla, onların kullandığı şeyi kullanmayı öğrendik; edindik yani. İşte "büyür" diyor Chomsky, *it grows*. Yani içinde büyür; anadili ediniriz, öğrenmeyiz. Yabancı dilleri öğreniriz, tabii. Kursa gideriz. "Bak şuna bu denir, buna bu denir" falan diye öğretirler. Anadilimizde öyle bir problemimiz yoktur. "Ağaca ağaç demişler, ne kadar da ağaca benziyor" falan demeyiz; ağaç deriz. Başkası *tree* der. Bundan hareketle Chomsky diyor ki "Her insan yavrusunu beynindeki bağlantılarda bir dil edinmenin zaten bir tür evrensel şablonu vardır ve bu, bütün insan yavrularında da aynıdır. O insan yavrusu, içinde doğduğu toplumdan gelen ses ve o seslerin bağlantıları aracılığıyla, o içindeki evrensel gramerinin içini doldurur." Eğer etrafında "ağaç" deniyorsa onun içine "ağaç" girer.

Demin "Örnek vermek iyi olur" dedi Mehmet, bir örnek vereceğim. Bu benim yıllar önce bir sefer işittiğim, sonra da ne olduğunu bile unuttuğum, bir yıl önce falan internet sayesinde yeniden bulduğum epey eski bir Mississippi baladı. 1967 yılında Bobbie Gentry söylemiş. Kendisi ne kadar eklemiş, ne kadar geleneksel bilmiyorum. Adı *Ode to Billy Joe*. Onun nakarat dizesi

küçük ses ve anlam farklarıyla, ses hemen hemen hiç değişmeden devam ediyor. Bir tanesi şu,

"... Billy Joe MacAllister jumped off the Tallahattchie Bridge"

İngilizce bilenleriniz bir şeyler kavramışlardır. "Bridge" (köprü) var falan.

ODE TO BILLY JOE

It was the third of June,
another sleepy, dusty Delta day.
I was out choppin' cotton
and my brother was balin' hay.
And at dinner time we stopped,
and we walked back to the house to eat.
And mama hollered at the back door
"y'all remember to wipe your feet."
And then she said she got some news this mornin' from Choctaw Ridge
Today Billy Joe MacAllister jumped off the Tallahatchie Bridge.
Papa said to mama as he passed around the blackeyed peas,
"Well, Billy Joe never had a lick of sense,
pass the biscuits, please."
"There's five more acres in the lower forty I've got to plow."
Mama said it was shame about Billy Joe, anyhow.
Seems like nothin' ever comes to no good up on Choctaw Ridge,
And now Billy Joe MacAllister's jumped off the Tallahatchie Bridge
And brother said he recollected when he and Tom and Billy Joe
Put a frog down my back at the Carroll County picture show.
And wasn't I talkin' to him after church last Sunday night?
"I'll have another piece of apple pie, you know it don't seem right.
I saw him at the sawmill yesterday on Choctaw Ridge,
And now you tell me Billy Joe's jumped off the Tallahatchie Bridge."
Mama said to me "Child, what's happened to your appetite?

I've been cookin' all morning and you haven't touched a single bite.
That nice young preacher, Brother Taylor, dropped by today,
Said he'd be pleased to have dinner on Sunday. Oh, by the way,
He said he saw a girl that looked a lot like you up on Choctaw Ridge
And she and Billy Joe was throwing somethin' off the Tallahat hie Bridge."
A year has come 'n' gone since we heard the news 'bout Billy Joe.
Brother married Becky Thompson, they bought a store in Tupelo.
There was a virus going 'round, papa caught it and he died last spring,
And now mama doesn't seem to wanna do much of anything.
And me, I spend a lot of time pickin' flowers up on Choctaw Ridge,
And drop them into the muddy water off the Tallahatchie Bridge.

Bobbie Gentry (1967)

Şimdi Türkçeye çevireceğim, bağlantılara bakacağız. Birisi *Billy Joe MacAllister.* Anlıyoruz ki birisinin adı *Billy Joe* olduğu için ABD'nin güneyinden, *MacAllister* da İskoç kökenli olduğunu gösteriyor. *...jumped off the Tallahatchie Bridge.* Anlıyoruz ki köprünün adı da *Tallahatchie Bridge.* Muhtemelen *Tallahatchie Bridge* nehrinin üstünde. Mississippi deltasının altında bir yerlerde, bir hayli büyük bir nehir. Şimdi *jumped off the Tallahatchie Bridge*'e bakalım. "To jump" zıplamak, atlamak. "Off" iki f ile. "Off the", biliyoruz belli bir şeyi söylediği için, "the" var. Şimdi Türkçeye çevirirsek ne oluyor? "Billy Joe MacAllister Tallahatchie köprüsünden atladı." Şimdi buna bakalım. Köprü, ama Tallahatchie köprüsü. O, "the" işte. İngilizce *the Tallahatchie Bridge* diyor. Türkçe *Tallahatchie köprüsü.* Peki İngilizce *jumped off the Tallahatchie Bridge* diyor. Türkçe ne diyor? *Tallahatchie köprüsün-*

den atladı diyor. Demek "off" da "den, dan"m yaptığı işi yapıyor. Aynı cümleyi birkaç dile daha çevirebilirdik. Çünkü hiçbir zorluğu yok çevirmenin. İlhan'ın dizesi gibi değil. "Cebimde peydahlanmış bulutu", nasıl anlatacaksın başka dillerde? Karışabilir. Bunda karışacak bir şey yok, çok açık. Şimdi, demek ki burada İngilizcenin "off"la yaptığını, Türkçe "den"le yapıyor. İşte şimdi el hareketleri falan yapmaya başladım. O "off"un "den" halinin, o evrensel gramer içindekinin ne olduğunu bulabilseydik, o zaman Mehmet'in dediği yere gelebilirdik işte. Yani anlamla sesin, bayağı düzgün dil tümcesi ile müzik tümcesinin aynı şeyi söyledikleri yeri bulabilirdik belki; ama çok olanaklı değil o.

Biraz daha devam edersek başka ilginç bir şey daha çıkıyor. Sonraki dizelerden bir tanesinde de şöyle bir şey geçiyor. Diyor ki: *tell me [that] (*bu şiirde olmayan bir kelime*) Billy Joe's jumped off the Tallahatchie Bridge"* diyor. Şimdi burada da "you tell me [that]" hafif üstünden geçiyor. "Billy Joe's" apostrof s ile yazmak lazım. Yani "Billy Joe has". Geçmiş zaman. Şimdi Türkçeye çevirirsek *bana Billy Joe'nun Tallahatchie köprüsünden atladığını söylüyorsun.*

Gustav Mahler'in "Ölü Çocuk Şarkıları" (Kindertotenlieder), Mozart'ın Requiem'i. Sözleri anladığım zaman, tabii ki anladığım kadarıyla, müziği dinlerkenkinden farklı olmuyor. Besteci bunu tam ortada, ikisinin tam birleştiği yerde becerebilirse öyle oluyor. Tabii o bestecinin işi. Yazar için yazmak kolay. Tam bire bir olması herhalde olanaksız, ama orada "tekabüle" benzer bir şey herhalde görebiliriz. Zaten âşıkların türkülerinde görüyoruz. Âşık Veysel'de mesela çok açık var. "Benim yârim kara topraktır" sözünün bestesi, yani sahiden kara.

H. Ersel: Yapılardan bahsettiniz. Ben de saymaya başladım. Bir de dinleyici, okuyucu, yani bizim gibiler var. Bu var olan sözcüklerle, var olmayan ilişkiler kurma meselesine ben şöyle bakıyorum: Bazı ilk maddeler var. Sözcükler ya da notalar. Bunlardan bir yapı oluşturuluyor.

Sen su istediğin zaman "Su getir Hasan" diyorsun. O da bir yapı. O yapıyı ben büyük bir olasılıkla anlıyorum (o da şüpheli ama anladığımı varsayabiliriz). Daha net anlam konusunda hiç kuşkuya yer bırakmayan bir yapı kurmak istiyorsan, o zaman

matematiğe başvurmak gerekir. Değişkenler arasında ilişki kuran fonksiyonlar yazarsan, ilişkiler net ve açıktır. Normal dile geçtiğimiz zaman buna biraz yakın oluyor. Şiire geçtiğiniz zaman gene bir yapı oluşturuyorsun. Fakat sonuç benim gibi birisi açısından, belli bir nokta olmuyor. Bir küme oluyor. Herkes başka bir noktasını algılayabiliyor. Zaten öyle olsun diye yazılıyor, onun için şiir dili diye başka bir olgu var. Müziğin başlangıç noktasında kullandığı elemanlar farklı, ama o da bir yapı ortaya koyuyor. O da, benim açımdan, bir küme oluşturuyor. Dil ve müzik iki farklı küme oluşturuyor. Bunların bire bir örtüşmesi çok iyi olur, ideal durum da belki odur. Ama, eğer benim bu yaklaşımım doğruysa, bu ancak matematiksel bir tesadüfle olur. Verdiğin örneğe itirazım yok, Âşık Veysel'de olmuş, insanlık tarihinde de rastlanmış olabilir, ama genelde olması beklenemez. Peki o zaman bu istisnai durumlar dışında şiirin müzikle etkileşimi nasıl olur?

O. Aruoba: Yani, işte şimdi matematiği unuttuk tabii.

H. Ersel: Yok, ben unutmadım.

O. Aruoba: İşin içine katmayı unuttuk. Dişlinin oluşumunda, çok genel olarak bağlantı kurma yetisi diyebileceğimiz bir şey işliyorsa, bununla insanın aynı zamanda işte matematik yapabilen bir canlı olmasının temeli aynı. Müziğin herhalde, neredeyse saf matematik olduğu bilinen bir nokta. Sesleri belki tamamen göz ardı ederek, şunların arasında şöyle matematiksel ilişkiler var denebilir.

Aklıma gelen bir şeyi anlatayım: Ünlü bir orkestra şefi ile, galiba çok ünlü bir piyanist, aralarında konuşuyorlar. Kim olduklarını unuttum. Birisi ötekine soruyor "Boyuna Beethoven, Beethoven deyip duruyorsun, nedir Beethoven'in büyüklüğü söyle bakalım?" Öteki "Melodi" diye karşılık veriyor. Ötekisi "Ne melodisi? Melodi yok" diye karşı çıkıyor. "Şurada bir tane var, o da melodi sayılmaz." Bu defa ilki "Kontrpuan" diyor. Karşısındaki ona da karşı çıkıyor: "Kontrpuan falan da yok adamda" diyor. "Bir kere hizmetçisine kızmış da bir tane eser yazmış, o kadar, başka bir şey yok" diyor. İlki işte şu vardır, bu vardır diye devam ettikçe; ötekisi "o da yok, bu da yok" deyip duruyor. Özetle, alışılmış müzikte o kadar büyüklük sağlayan her şeyi bi-

rer birer siliyor. Bu sefer öteki diyor ki: "Ne yani Beethoven en büyük değil mi?" İkinci "Tabii en büyük" diye cevaplandırıyor. Bu defa ilki dayanamayıp soruyor: "Niye o zaman en büyük?" Cevap şu: "Çünkü her notadan sonra hangi notanın gelmesi gerektiğini biliyor." Yani tamamen matematik.

Şimdi o dediğin durumlar, her iki tarafa doğru uzaklaşmalar olabilir tabii. Anlamın, yani dilsel yapının ağırlık kazandığı şeyler olabilir. Mesela Bob Dylan'ın şarkıları... Orada önemli olan sözcüklerdir, ne söylediğidir. Ardında gitar işte tıkır tıkır bir şeyler yapar. Öte tarafta, bu tarafa geldiğin zaman, mesela Beatles. Pek çok eserlerinde ilk önce müzik yazılmış, ondan sonra ona uygun sözcük bulunmuş izlenimini verir. Belki öyle değildir, ama o izlenim doğar. Yani iki tarafa doğru oynayabilir, ama Mehmet'in dediği gibi, öyle bir orta nokta var ki orda ikisi aynı şey. Tıpatıp aynı şeyler. Çünkü, insan öyle anlamlar yaratan sesler çıkarır.

M. Nemutlu: Müziğin yaptığıyla dilin yaptığı (ya da şiirin yaptığı) arasındaki ilişkiye bir örnek vermek istiyorum ben. Şöyle bir metin var elimde; bir de ondan yapılma bir müzik var. Hazır Beethoven'ın lafı açılmışken, bunu dikkate sunayım. Şuradan ilk iki dizeyi bize okuyabilir misin Oruç?

O. Aruoba: Türkçeye mi çevireyim?

M. Nemutlu: Hayır, Almanca olarak oku sadece.

O. Aruoba: [Almanca şiir okuyor]

Ich liebe dich, so wie du mich, am Abend und am Morgen,
noch war kein Tag, wo du und ich nicht teilten uns're Sorgen.

M. Nemutlu: Aslında Almanca bilmeye gerek yok buradaki kafiye düzenini algılamak için. Ama Almanca bilseydik, ne dediğini de anlamış olacaktık. Aslında biliyoruz şu "Ich liebe dich"in ne demek olduğunu. Şimdilik aklımızda küçük imge olarak kalsın. İlk iki dizeyi bu kez, hecelere veya sözcüklere biraz daha hacim kazandırarak, onlara biraz yer açarak okumayı deneyelim: Okumayı kuru bir konuşmadan çıkartıp ama öte yanda kötü şiir okuma modellerine de vardırmadan...

O. Aruoba: [Almanca şiiri tekrar okuyor.]

M. Nemutlu: Yok, geçme geçme. O fazla gelir bana şimdi. Bir de anlamını söyler misin ilk iki dizenin sadece?

O. Aruoba: İşte, "Ben seni seviyorum, senin beni sevdiğin gibi, akşamları ve sabahleyin." Devam edeyim mi?

M. Nemutlu: Etme. Şimdi, anlamına ilişkin bir...

O. Aruoba: "Daha hiçbir gün olmadı ki, senin ve benim... Sen ve ben, tasalarımızı paylaşmamış olalım."

M. Nemutlu: Şimdi bunu bir dinleyelim.

O. Aruoba: Berbat bir şiir, bu arada. Kimin bu?

M. Nemutlu: Goethe olabilir ama.[3]

O. Aruoba: Goethe mi olabilir? Tam yani klasik vezin, kafiye var. "Morgen"la "sorgen" kafiye oluyor.

M. Nemutlu: Şimdi ben ilk iki dizeyi buradan dinleteceğim. İyi de bir icra var elimde.

O. Aruoba: Yahya Kemal gibi mesela...

[Müzik dinletiliyor.]

M. Nemutlu: Sanıyorum şimdilik bu kadar yeter... Şimdi, çok idealize etmeyelim durumu: Yani müzik ile sözün bir araya gelmesinde, öyle ilahi (ya da tesadüfi) bir nokta yakalansın, o nokta da, işte Oruç'un verdiği örnekteki o küçücük çocukları dut yemiş bülbüle döndüren bir konsantrasyon anı, bir tılsımlı an olsun... Durumu çok da böyle görmüyorum ben. Daha çok şunu görüyorum: Şimdi, Oruç okurken bu metni... (Belki iyi bir icra olmayabilir Oruç'un okuyuşu. Zaten olması gerekir mi, o da ayrı, tartışılabilir bir şey...) Bunun şiirsel değeri (!) başka bir şey, gibi geliyor bana. (Sesli düşünüyorum şu anda.) Öte yandan, Beethoven'ın yazdığı bu *lied*'e, bu şarkıya, müziksel cümlelerin müziksel kurgusu açısından baktığımda, durum pek öyle görünmüyor. Son derece klasik bir cümleleme mantığı var. Bütün "kalış" dediğimiz, "kadans" dediğimiz, müzikte şarkıcının (aynı zamanda müziğin) nefes almasını sağlayan şeyler –ki onların dildeki eşdeğeri ya noktalama işaretleridir ya da anlam-

3 Beethoven'ın müziklediği şiir Goethe'ye değil, Karl Friedrich Herrosee'ye ait. Oruç Aruoba tespitinde haklı çıkıyor... CD kitapçığındaki notlardaysa, Beethoven'a ait şu sözler yer alıyor: "Besteci kendisini şairin üzerine çıkarmayı bilmelidir. Schiller söz konusu olduğunda, bunu kim başarabilir?" [Mehmet Nemutlu'nun notu.]

sal durup kalkmalardır– müthiş dengeli biçimde yerleştirilmiş müziğe. Matematiğin yatayda biçimlenen halinin (biraz da aritmetik yanıyla) iyi dengelenmiş, yaratıcı bir uygulaması olduğunu düşündürüyor bana. Demin müzik cümlesinin dil cümlesiyle ilişkisini anlatırken; konuşmanın, ses çıkarmanın mekanizmasına atıfta bulunmuştum: Nefes, durma kalkma, gerilme çözülme, ritimleri bazı yerlerde sıkıştırma, bazı yerlerde sündürme, yavaşlatma ve tonlamada yükselme alçalmalarla, anlamı müziğe "getirmeyi" sağlayacak yardımcı araçları, adeta totoloji yaratacak kadar sistemli kullandığım görüyoruz. Yani, dil ile müziğin birlikteliğini kurgularken kullandığı araçlar aşağı yukarı bunlar ve sanki doğrudan doğruya dilsel süreçlerin ürünleri. Fakat, bunun çok mutlu bir birliktelik oluşturduğu durumlar olduğu kadar, burada aykırılığın hatta dili dikkate almamanın –ama dil kendini dikkate almadığı için, dili dikkate almamanın– bize yaşattığı yepyeni müziksel ifadeler de var. Elbette, Oruç'un söylediği her şeye katılıyorum. Fakat –şimdi bütün hayatını, anlamı, iğneyle kuyu kazar gibi dirhem dirhem toplamış, damıtmış birisiyle konuşurken, bu kadar paldır küldür ortama dalmak istemem ama– bir başka referans daha var bence. Belki sen ona da katılacaksın. Anlam dediğimiz şeyin bizim üzerimizde yarattığı "pranga" etkisinin, bizim üzerimizde yarattığı "baskının" –tırnak içinde söylüyorum bunu– boşalmasıyla oluşan bir başka sökün etme hali de olduğunu düşünüyorum. Tabii ki, bu bir sorun olarak, daha çok 20. yüzyıl müziğinin bir sorunudur.

Şimdi şöyle bir şey var; baştaki konuşmalarımıza da bağlamak için onu söyleyeyim. Burada elimde, gene maalesef Türkçede olmadığı için (şimdiye kadar belki bir Mevlit falan bestelenmediği için) "resitatif" dediğimiz, diyegeldiğimiz bir şey var. Resitatif belki, özellikle sahne eserlerinde çok gerekli olan bir şey. Çünkü sahne yapıtlarında arka planda bir öykü vardır. Bunun çok lirik ve ruha işleyen tarafları, kesitleri vardır. O kesitlerin arasındaysa birilerinin öykünün nasıl devam ettiğini anlatması gerekir. Resitatifler genelde, öyküdeki olayların akışıyla ilgili bilgileri dinleyicilerle paylaşan, biraz işlevsel kısımlardır. Yani burada bir müzik aramak, bir ezgisel fikir, bir gü-

zel armoni vs. aramak çok akla yakın bir şey değildir, ama gene de vardır, bulunabilir. Usturuplu yapılmışsa çok güzel şeyler bulunabilir. Bach'ın kantatları, oratoryo ve pasyonları bunlarla doludur. *Requiem*'lerde de kullanılan bir şey zaman zaman. Operalarda bol miktarda. Resitatiflerde yapılan şey şu: Metin libretto olarak ortada, hazır. Bu türden küçücük anlam vurgularını, küçücük dilsel sıkışma ve genişlemeleri pratik bir müzik yazısıyla hemen kotarmak mümkün. Resitatiflerin dışında kalan kesitlerde ise, insan sesiyle söylenen ezgilerin hâkim olduğu, armoninin ezgiyle ilişkisinin, dinleyicilere sanki bir soyut müzik parçası dinledikleri izlenimini verdiği ve bunun bizi anlam bağlamından adeta çekip kopardığı bir yazı söz konusudur. Bu türlü müzik yazılarında insan sesinin, sözcükler söyleyen, ama o anlamlı sözcüklerden bağımsız olarak, aslında bir tür çalgı gibi, yani farklı bir tınısı olan yeni bir çalgı gibi davrandığı söylenebilir. Altını çizmek istediğim, burada karşımıza çıkan deformasyon durumu... Metin, eldeki metin, bestecinin uzandığı metin, bu deformasyonun maksimize edilmesi gerektiği yerlerde müzikten yana, müzik "lehine" diyeceğim bir dengesizlik durumu yaratır; minimize edilmesi gereken yerlerde adeta konuşmaya yakın veya doğrudan doğruya ritimlendirilmiş bir konuşma benzeri yalın bir müzikle yetinir. Her çağda, her dönemde besteciler bu iki kutup arasında, bu iki burç arasında gidip gelmişlerdir. Öyle bir mekanizma ki bu, metni yüzeye taşıdığı zaman, sanki müzikal değerlerini kısarak yapıyor bunu. O zaman sanki anlamı öne çekmek ve bizi anlamla buluşturmak istiyor besteci. Tam tersini yaptığı durumlardaysa bizi müziğin derinlerine doğru çekiyor. Ve biz artık seslerin (sözlerin) anlamlarından uzaklaşıyoruz sanki. "Müziklendirme" eyleminin mekanizmasından, ben aşağı yukarı bunu anlıyorum.

Bu çizgi içinde, yani metnin deformasyonu veya aslına sadık kalma durumu arasındaki yalpalayışlara belli bir tarihsel perspektif içinden baktığımızda, yani müzik tarihini gözümüzün önüne getirdiğimizde, 20. yüzyıla doğru, bu alanda bir "aydınlanma" görürüz. Bir tür oda müziği sayılan *Lied*'i, piyano eşlikli şarkıyı, ayrı bir yere koyalım; ama genel olarak 19. yüzyılın opera geleneği, müziksel akış içinde sözleri büyük oranda de-

forme eder. Libretto metni olmaksızın sahneyi takip etmek zordur. Bu ciddi bir sahne üzeri sorunu teşkil etmiştir ama buna gereken cevabı reji veya şan teknikleri değil, doğrudan doğruya besteciler vermiştir. Mesela Schönberg, sözcüklerin anlaşılabilmesini sağlamak üzere şarkı söyleme ile konuşma arasında yer alan bir ara durum, bir ara teknik önermiştir.[4] Bu tekniği anlatmada da ciddi sıkıntılar çekmiştir aslında. Ama sonunda icracılar için gerçekten yeni bir olanak alanı yaratmıştır. Bu, diyelim ki, bütün bir barok dönemden 20. yüzyıla kadar metinle müziğin küsüşme halini (o bulanıklaşma ve deforme olma halini) kıran, metni müziğin arka planında yer alan bir malzeme olmaktan çıkarıp onu müziğin lokomotif öğelerinden biri kılarak, yeni bir müzik yazma geleneğinin doğmasına da yol açmış bir adımdır. (Schönberg'in bu tekniği kullandığı yapıtın adı *Pierrot Lunaire*'dir. Albert Giraud'nun, 21 şiiriyle kurduğu 21 bölümlü, insan sesi de içeren bir oda müziği eseridir bu.) Farklı bestecilerin yeni önerileriyle bütün 20. yüzyılda aşağı yukarı şöylesi bir süreç izlemiştir metin-müzik ilişkisi: Metnin netleşmesi; konuşma mekanizmalarının şarkı söylemeye önce karışması, ardından adeta onu "ele geçirmesi"; fakat kuru bir konuşma yerine, metnin parçalarına ayrıştırılıp müziksel dokular arasına sızdırılması... Bunu bir formül gibi veriyorum, ama tarif ettiğim çizgi, 1950'lere kadar giden ve 50'ler 60'lar arasında iyice yoğunlaşan kendine özgü modernist bir çizgi: Metnin sözcüklere ayrılması, sözcüklerinin hecelere bölünmesi, hecelerin fonemlere parçalanması ve tüm bunların müziğin dokularının içine yedirilmesiyle oluşan homojenize edilmiş bir tür karma tınısal doku. Bu tür yapıtlarda, belki benim başta ayrı *entité*'ler olarak düşündüğüm, öyle tanımladığım şeylerin bir müzik yapıtı içinde yeni bir hayat biçimi bulmasına çalışılır genelde – tabii, anlama biraz fazla hoyratça davranmayı göze alarak. Bunları örneklemek isterdim, ama burada mümkün değil. Söylemek istediğim şey şu sadece: Metinle müzik arasındaki ilişkilerde, mantığımızın "em-

4 Schönberg'in *Sprechmelodie* (konuşma-ezgisi) ya da *Sprechgesang* (konuşma şarkısı) adını verdiği bu teknik, yorumcudan, konuşmayla şarkı söyleme arasında bir orta yol tutturması beklenen bir 20. yüzyıl vokal seslendirme tekniğidir. [Mehmet Nemutlu'nun notu.]

rettiği" ya da mantığımıza uygun bir yapılanmanın yanı sıra, onunla sanki bir savaş durumu içine giren, metindeki parçalanmayı, metindeki ayrışmayı müzikte yeni bir ayrışma düzeni üzerinden tekrar kurarak gene ona dönen bir yansılama sistemi söz konusudur. Bütün 20. yüzyıl müziğini biraz da böyle okumak mümkün geliyor bana. Tabii unutmayalım ki, 20. yüzyıl müziği teknik alanlarda da büyük türbülanslara sahne olmuştur, büyük sıçramalar ve yön değişiklikleri söz konusudur. Hemen her sıçramada, her kritik 20. yüzyıl eserinde, bir metin sanki buna suç ortaklığı eder, sanki o eseri kışkırtır. Bu bir açıdan hakikaten ruhu yoran bir şeydir. Birçok kıymetli metnin lime lime edilerek bir müzik yapıtının içine, bir tınılar dünyası içine karıştırılıp yok edilmesi, epey acımasız bir durumun tarifidir, ama bestecilerin iştahını da müthiş kabartır...

O. Aruoba: Müzisyenleri akademisyen yapmamak lazım. Benim düşündüğüm ideal durumda tabii. Senin sözünü ettiğin o ayrışmanın olmadığı durumlar. Metin yazarı (ne demekse), yani şairin kendisinin aynı zamanda besteci olması lazım. Yani şimdi mesela Leonard Cohen, âşıklar zaten öyle. Ama öyle de olmayabilir. Mesela birçok âşığın yazdığında da, o senin dediğinden olabiliyor bazen. Yani sözcüklere boş veriyor. Zaten bir müzik var elinde, onu söylüyor veya sözcüklerle müzik uymuyor. O da birçok durumda olabilir. Oysa Leonard Cohen'i düşünürseniz, öyle işler yapabiliyor ki; sözcük anlamı olarak ağzından çıkanla gitarından çıkan seslerin hiçbir farkı olmadığını görüyorsunuz. Aynı şeyi söylüyorlar yani.

H. Ersel: Peki besteci, demin tarif ettiğiniz sınırlarda limite gidebilir. Dolayısıyla anlamı dinleyicinin takdirine bırakabilir. Böylece şiirle ilişkiyi kurar; fakat şiirin sözlerini müziğine dahil etmez. Bu size çok yabancı gelmesin. Çünkü yıllarca önce bir program yapmıştık. Enis Batur'un "Göre" adlı şiirine gönderme yapan *Beş Menzil* ile "Göre" adlı yapıtınızdan söz etmiştik. Yedi çalgı için bir yapıt. Şiiri buyurun okuyun diyorsunuz. CD'nizin açıklama kitapçığında da var.[5] Demek yukarıda tanımlanan sonun ötesine de gidilebilir. Gitmiştiniz de...

5 *Üç Çağdaş Besteci* (Mehmet Nemutlu, Hasan Uçarsu, Özkan Manav), Kalan Müzik Yapım, CD 450, 2008.

M. Nemutlu: Bu tamamen ayrı bir nokta. Şu anda konuştuklarımızın dışında tanımlayabileceğimiz bir nokta. Bu da aslında ilginç ve çok bereketli olabilecek bir üretim alanını işaret edebilir bence. Çünkü şimdiye kadar hep metnin ya da şiirin, müziğin içinde var olduğu durumlardan bahsettik –vokal ürünleri kastediyoruz bununla. Öte yandan bir de şöyle bir çalışma yöntemi var: Mesela bir şiiri bir müzik notasının, yani partisyonun başına koyup orada bırakmak. Onu müziğin içine hiç taşımamak. Ama onu oraya, partisyonun üzerine ya da CD kitapçığının içine bir referans olarak koymak. Peki, o ne anlam taşıyor? Biz sesleri dinlerken bu referansı ne oranda dikkate alıyoruz? Bilmiyorum, bu sorular toplantının gündemine giriyor mu?

H. Ersel: Bence giriyor. Şiirle bir ilişkisi var. Var olduğu söyleniyor. Yani besteci tarafından söyleniyor. Bu ilk bakışta aklımıza gelen ilişki değil, ama bir ilişki var.

M. Nemutlu: Bu bize söylendiğine göre, olduğuna inanmak iyi fikir. Bir bestecinin bir partisyon ortaya koymak, bir müzik yapıtı ortaya koymak için mutlaka bir metne ihtiyacı olduğunu kimse söyleyemez herhalde. Bu, tamamen sesler arasında kurduğu ilişkileri var etme biçimiyle ilgili bir yaratıcı edimdir. Eğer yaptığı buysa, o zaman şöyle bir şey de düşünülebilir. Şimdiye kadar konuştuğumuz, şiiri müziğin içinde kullanma durumuydu. İşte bu kullanma ya da yararlanma durumunu uç noktaya taşırsak, (Oruç'un çok haklı olarak, aman dikkat diyerek altını çizdiği durum) sesler öbeğiyle sözcükler öbeğinden birer birer alıp da birleştirme işi yapay, yabancılaştırıcı ve olanaksız bir iş gibi görünüyor bana da – yeri gelmişken belirteyim. Ve hemen ekleyeyim: Benim modernist diye etiketleyerek altını çizmeye çalıştığım metin-müzik ilişkisinde de, Oruç'un "sözcüklere boş vermek" olarak nitelediği durum söz konusu değildir aslında.

Şimdi buradaysa başka bir şey var. Şunu söylemek istiyor olabilir bence bir besteci: Bir metni, müziğinin önüne bir veri olarak koyduğunda ve onu müziğin içinde bulundurmamayı tercih ettiğinde, (Bu metnin bir şiir olduğunu kabul edelim, öylesi benim kolayıma geliyor şimdi.) bu şiirin içindeki herhangi bir şey, bestecinin o müziği ortaya çıkarırken içinden geçtiği süreç-

leri aydınlatıyordur mutlaka. Kapalı konuşuyorum biraz; daha somut gideyim. Enis Batur'un "Göre" isimli şiiri, aslında Yannis Ritsos'tan alınmış iki dizenin bir tür geliştirilmesi ile yapılmış bir şiirdir. Ritsos'un bu iki dizesi, bir bodrumda kendi başına ağını ören bir örümceği anlatır. Karanlık bir yerde, loş bir yerde, bir küpün kasnağında, Enis Batur'un tabiriyle "hazret," işini yapmaktadır... O, işini yapmasına yapar, ama neden yapar o işi, yaptığı iş neye yarar vb. sorulardan yola çıkarak, Ritsos'un yazdığı bir şiirden, Oruç'un da İngilizceye çevirdiği...

O. Aruoba: Ben hiçbir şey anlamadım söylediğinden. Şöyle, sözcüğü tam hatırlamayabilirim: "Nasıl bir örümcek bir mahzendeki karanlık bir küpün ağzında ağlarını boşu boşuna örerse" gibi bir şey. Sana göre boşu boşuna, ama ona göre?

M. Nemutlu: Alabilir miyim buradan? Bir şey söylemek istiyorum bu "boşu boşuna ağ örme" hali üzerine. Ben Batur'un şiirinden yola çıkan bu müziği, yedi çalgıdan oluşan küçük bir oda topluluğu için 1991'de yazmıştım: Yaylılardan; viyola ve kontrbas, üflemelerden; flüt, obua, bas klarnet ve fagot; bir de ksilofon vardı vurmalı çalgı olarak. Yani, karma renkler barındıran kısa, yaklaşık beş dakikalık bir müzik. "Göre"de beni kışkırtan, bu boşu boşuna ağ örme eylemiydi –tamamen bu imge yani... Besteciler de sesleri bir araya getirirken, oradaki örümceğin yaptığına benzer olarak, birtakım kimyasal, birtakım "müziko-kimyasal" işlemlerle, bu boşu boşuna ağ örme işinin benzeri bir iş başarırlar. Tabii, bize göre "boşu boşuna" olan, örümceğe ya da besteciye göre, hiç de boşu boşuna olmayabilir. Bu iki farklı ağ örme eylemi arasında bir analoji var bence. Bu da şiiri partisyona koymak, alıntılamak için yeter neden. Kaldı ki, benim "Göre"de, müziğin iç evreleriyle şiirin iç evrelerinde birtakım paralellikler de söz konusuydu; hatta belli pasajları doğrudan doğruya şiirden yola çıkarak kurduğumu söyleyebilirim. Bunu pek çok besteci yapmıştır. İşte, Debussy'nin *Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd* adlı orkestra parçası Stéphane Mallarmé'nin uzunca bir şiirinin illüstrasyonudur aslında. Schönberg'in *Verklärte Nacht*'ı (Aydınlanan Gece) ise, Richard Dehmel'in şiirinden yola çıkılarak yazılmış bir yaylılar müziğidir. Şu anda aklıma gelmeyen birçok şiir var, müziğin içine karışmamış, ama ona kaynaklık etmiş. Ba-

zen mesela, çok olmadık bir şey, bir müziğin fikrini ateşleyebilir. İlk kıvılcımın ortaya çıkması için bestecinin bir metinle, bir dizeyle ya da şiirdeki tek bir imgeyle, işte mesela, "güneşin birinin cebine girip orada bir bulut peydahlaması" durumuyla dolaylı ya da dolaysız bir bağ kurması yeterli olabilir. Ve bu bağ o imgeyi müziğin *motto*'su haline getirebilir. Ama bu özel bir durum ve belki şu anda boğuştuğumuz sorunla doğrudan doğruya alakalı olmayan bir şey. Burada başka türlü halledilmesi gereken bir şey oluyor. Bir tür, fikirlere kaynaklık etme durumu söz konusu.

H. Ersel: Bu durumda boğuşmak zorundasınız. Çünkü iki farklı yapı var. O iki farklı yapı iki farklı uzayda. İnsanın o iki uzayı, yarım yamalak da olsa algılayabildiğini varsayıp bir araya getirmeye çalışılıyordu. Ama iki ayrı uzay olduğu gerçeği devam ediyor. Her an o metne veya o müziğe atıf yapılıyorsa, o uzaylar arasında bir tür fonksiyonel ilişki düşünülmeye çalışılıyor demektir. Benim söylemeye çalıştığım; bu ilişkinin "bire bir örten" olması mümkün değil, çünkü uzaylar çok farklı. Sonuç olarak bu uzaylarda bazı kümeler oluşuyor. Şair dinlediği zaman o kümenin bir öğesini, besteci bir başkasını, üçüncü şahıslar da daha başkalarını algılıyor. Bunlar örtüşmeyecektir. Bir bakıma zaten örtüşmesinin de pek anlamı yok. Örtüşmüş olsalardı, sanatçılardan biri lüzumsuz bir iş yapmış olurdu. Oysa bir şeyler değişiyor. O değişimin de bir tat getirdiğini düşünüyoruz herhalde.

M. Nemutlu: Yüzde yüz... Bilmiyorum bir örnek vermek mümkün olacak mı? Ne kadar vaktimiz var? Bir Usmanbaş örneği vermek uygun olur mu? Çünkü ben ne zaman şiir-müzik ilişkisi konusuna girsem, bir şekilde bir İlhan Usmanbaş yapıtıyla karşı karşıya geliyorum. Tabii bunu gururla söylüyorum kendisi hocam olduğu için, çok da hoşuma giden bir şey bu. Sanırım Usmanbaş'ın besteciliği deyince, Türkiye'de diğer bestecilerin pek girme cesareti bulamadığı bazı sokaklara dalıverme konusunda gösterdiği irade aklımıza gelmeli öncelikle. Şimdi bunun yanında bir de Ece Ayhan desem... Ece Ayhan şiirinin okurun önüne yığdığı problemleri bir kenara bırakalım; bir de o şiir için yazılan müziğin getirip de yığdıkları var. Ama bunun çok verimli, çok ateşleyici bir şey olduğunu düşünüyorum ben. Hat-

ta, mesela o *Bakışsız Bir Kedi Kara* toplamını düşünelim.[6] Dokuz küçük şiirden oluşuyor. Bir yanda Usmanbaş'm müzikle kendi "hesaplaşma" gündemi var: 1940'lar sonundan beri izlediği çizgi, 60'larda 70'lerde onun müziğini meşgul eden özgürlük, belirsizlik, açıklık kavramları vesaire... Bir yandan da, şiire yaklaşımında, tabii başka bir şaire değil de, Ece Ayhan'ın şiirine yaklaşımında, hatta "Kedi Kara" toplamı içinde yer alan her bir şiire yaklaşımında, her seferinde benimsediği, biçimlendirdiği farklı bir tavır var. Bu tavırlardaki çeşitlilik, buradaki sorunlara getirdiği cevaplar, hatta kendi okumaları... Bu çok önemli bir şey gibi geliyor bana. Her şiirli müzik, bestecinin kendi okumasını da barındırır içinde. Bu da ilginç bir şey olsa gerek. Biz sizin okumalarınızı bilmiyoruz mesela... Bir okur olarak, okumalarımızı başkalarına nasıl duyurabiliriz, eğer kıymetli görüyorsak, bir katkı getirebileceklerini düşünüyorsak? Nedir bunun yolu Oruç? Diyelim bir şiir okudun, oradan bir ses, bir anlam çıkardığını varsayalım: Bunun, oturup yazmaktan ya da yepyeni bir şiir yazmaktan başka bir yolu olması gerek herhalde.

O. Aruoba: Yani; benim o noktada tek söyleyebileceğim şey, artık senin susacağın noktadır. Yani senin tam ortadaki dediğin nokta. Müzisyenler üzerine gitmeye devam ederler ama...

M. Nemutlu: Neden devam ederler? Çünkü anlam susturmaz sadece, bence anlam konuşturur da aynı zamanda. Şimdi karşı bir şey söylemiş olmak için söylüyorum – bunun arkasını da dolduramayabilirim şimdi. Evet, anlam konuşturur; anlam konuşturduğu zaman ortaya başka bir şey çıkar ama. Belki artık üzerinde konuştuğumuz şiir "o" şiir değildir... Ben şimdi Usmanbaş'm *Bakışsız Bir Kedi Kara*'sından bir parça çalayım. Solistin bu parçadaki konuşmasını düpedüz bir şiir okuması olarak tanımlamak niyetindeyim. Öte yandan, buradaki müziği buna indirgeme hakkımın olmadığının da farkındayım.

6 İlhan Usmanbaş'm 1970 yılında insan sesi için yazdığı üç ayrı yapıttan biri de, Ece Ayhan'ın aynı adlı şiirlerinden yola çıkan *Bakışsız Bir Kedi Kara* toplamıydı. Ses ve piyano için yazılan yapıt, genel ses-piyano repertuarının alışılmış donukluğuna, çağdaş müzik yapıtlarının açıklık ve özgürlük peşindeki serüvenine ve şiir-müzik ilişkisine getirdikleriyle, tam bir çığır açıcı nitelik taşır. (Soprano Ece İdil ve piyanist Meral Beşeli tarafından gerçekleştirilen icrası, 2007 yılında Kalan Müzik etiketiyle yayımlanmıştır.) [M. N.]

Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzünç Teyze tavan arasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! Girmiş körfeze.[7]

M. Nemutlu: Ne diyorsun?

O. Aruoba: Hiç fena değil.

M. Nemutlu: Ece Ayhan nasıl bir tepki vermiş olabilir? Gerçi, önemli mi? Önemsiz olur mu, diyeceksin, değil mi?

O. Aruoba: Yani; bizim için de öğrenmek ilginç olabilir.

M. Nemutlu: Şöyle bir şey söyleyebilir miyiz? Bunun benzerini sen başta söylemiştin... Bir şiir, getirdiği yeni dille, yani dilin içinde yarattığı boşluklar ve bizi o boşlukları doldurmaya adeta mecbur tutmasıyla işleyen bir mekanizma. Daha önce ilişkilendirilmemiş, yan yana getirilmemiş şeyler bize belki tuhaf gelen bir düzende kurgulanıyor. Bu "tuhaflığı" bir yerinden tutmak, onu zapt etmek istiyoruz –zapt edemeyeceğimizi bildiğimiz halde. Bu tür bir dengesizlik haliyle –kötü seçtim tabiri– ya da kararsızlık haliyle, kararsızlık önerisiyle karşımıza çıkan bir dilsel üründe, bir edebiyat ürününde, bizim de donanımlı olmamız lazım. Bize bu donanımı sağlayan, diğer şiirlerdir dersem, bu çok yanlış bir şey olur mu?

O. Aruoba: Hayır, şimdi o senin dediğin işi yapabilmesi için, zaten o şiirin yazıldığı tarihten sonra o benim dediğim dilin kendisine katılması, onun kurduğu anlam bağlantısının katılması, bir iki kuşak gerektirir en azından. Şimdi mesela bugünkü Türkçe, yani bizim 2000'li yıllara başladığımız şu günlerde kullandığımız Türkçe, gündelik Türkçe, hatta çok büyük çapta Nâzım Hikmet'in ve Orhan Veli'nin kurduğu Türkçedir. Biz de pek linguist yok galiba (var da...). Bir araştırma yapılsa, 1930'larda konuşulan Türkçe ile bugünkü Türkçe arasındaki farklara bakıp; bu bağlantı nereden çıktı diye bir araştırma yapılabilse, Nâzım Hikmet'e ya da Orhan Veli'ye varılabilir. Yani bayağı düzyazı

7 *Bütün Yort Savullar*, YKY, 1999, s. 77.

olarak kullandığımız Türkçe. Şimdi o yüzden Ece'nin şiiri için daha bir şey diyemeyiz. Onun yeni yarattığı bağlantılar, ya da senin dediğin gibi daha önemlisi boşlukların etkisi ne olacak, onu ancak bir-iki kuşak sonra görebileceğiz.

H. Ersel: Bu evrimin devam ettiğini düşünüyorsun yani. XXI. yüzyılın karmaşası, teknolojisi, başka yerden gelen sesler ve gürültüler dilin oluşmasının...

O. Aruoba: Bir sürü şey araya giriyor tabii...

22 Mayıs 2009

Moderatör: Hasan Ersel
Konuşmacılar: Güven Turan - Meliha Doğuduyal

Güven Turan: Şiir ve müzik eşliği ilkin Eski Mısır'da kesinleşiyor. Sappho'da izliyoruz. Bu birliktelik Batı'da Ortaçağ'a kadar sürüyor. Doğu'da çok daha uzun. Batı'da baktığımız zaman XII. yüzyıla kadar şiir ve müzik iç içe. *Troubadour*'lardan alın Ménestrel'lere kadar mutlaka bir çalgı eşliğinde şiir var. Şiir Batı'da müzikten ne zaman kopuyor? XIII. yüzyılın sonlarında Dante'yle ve Petrarca'yla. Artık çalgı yok, ama o dönemin şiirlerinin adları gene şarkı adları. *Canzone* diyor mesela Dante yazdığı şiirlere. *Rime* diyor Petrarca. Bunlar da şarkı anlamına geliyor, ama artık çalgı yok.

Başka yerlerde var; başka şiir ve müzik ilişkilerinde var. Örneğin Çin ve Japonya'da klasik *haiku* söyleyenler mutlaka bunu bir çalgı eşliğinde söylüyorlar. Çin'de bu çok daha uzun sürmüştür. Şiirin tek başına söylenen bir şey olması Batı'da başlamıştır.

Bizde de öyle, Türk şiirine genel olarak baktığınız zaman. Bizde de şiirde ezgi var; çalgı da var birlikte. Mesela halk şiiri. Büyük bir ihtimalle hepsi için geçerli bu. Karacaoğlan bütün o şark şiirlerini mutlaka sazıyla söyledi. O zaman nota mota yok, nasıl çaldığını da bilmiyoruz, ama gelenek sürdü.

Benim gençliğimde bile Ankara'da âşık kahveleri vardı ve biz birkaç meraklı şair arkadaş oraya giderdik. O âşık kahvelerinde de Âşık Feryadi'yi (Çığıran) bile dinlemişliğim vardır be-

nim. Ama, mutlaka çalgı ve şiir birlikteydi; şiirini tek başına söylemezdi. Divan şiirine baktığımız zaman onda da "gazel" bir şarkı türüdür zaten. Gazelin söyleyişinde şarkının kendisi var. Gelişe gelişe ve gide gide müzik kalksa bile şiirden ezgili söyleyiş kalkmamıştı. Bizim modern şairlerimiz bile, mesela ben Ahmet Muhip Dıranas'ın şiir okuyuşunu hatırlıyorum, hâlâ sesi kulağımda, bir hayli ezgili okurdu şiirini. Hatta İlhan Berk de... Biz de dalga geçerdik sonradan kendi aramızda. "Yahu şarkı mı söylüyor, şiir mi okuyor? Böyle şiir mi okunur?" filan diye. Ama o bir gelenekti ve o geleneği sürdürüyorlardı onlar. "Yeşiiil pencerendeeen bir gül at banaaa..." diye okuyordu Ahmet Muhip Dıranas şiirini. Biz öyle okumuyoruz bugün: "Yeşil pencerenden bir gül at bana" diye okuyoruz. O ezgili söyleyiş, şiirde XX. yüzyılın ortalarında ve halk şairlerinin bile ötesine geçerek sürmüştür.

Batı'da şiir ve müzik tamamen bağımsız ayrı çizgilerde gitmelerine ve müziğin şiiri bir araç olarak kullanıyor olmasına rağmen, bir noktada yeniden bir birleşmeye şahit oldum. 1950'li yıllarda, California'da özellikle San Fransisco aydınlanışı, canlanışı (San Fransisco Revival) denilen dönemde, bu Beat şairlerinden (Beat Poets) büyük bir kısmı, şiirlerini, yalnız ezgili değil; gitar ve değişik çalgılar eşliğinde cafe'lerde, barlarda söylediler. Yazıya döküldüğü zaman bile bunun yanma notlar da düştüler. Yani bu şöyle söylenmelidir, bu böyle söylenmelidir, bu zaten aslında bir şarkıdır gibi... Ama bunlar şiirdi. Bizde böyle bir geriye dönüş, böyle bir canlanma olmadı. Şairin müzik eşliğinde şiir söylemesini kastetmiyorum. O çok ayrı bir şey. Şiirin ve müziğin birlikte tek bir yaratıcının eseri olarak ortaya çıkmasından söz ediyorum.

Neyse bu kadar bir şiir-müzik tarihçesi yeter. Bu konuşmalarda bizden istenen, bizim ne yaptığımız. Meliha bir şiirimi bütünüyle baştan aşağıya alıp özel kurgusu içinde yoğurdu. Peki ben ne yaptım şair olarak? Daha önce de defalarca yazdım, söyledim. Ben okumayı çok seviyordum falan filan; ama edebiyatla bir işim yoktu, ilgim de yoktu. Ben bilim adamı olmak istiyordum. Sonra tesadüfen bize sıkı bir İngiliz edebiyatı hocası geldi ve benim bütün aklımı çeldi. Şiir çok fazla okuduğum bir şey değildi. Ama roman, hikâye okuyordum; şiir okumuyor-

dum. Bize şiir dersleri verdi. Şiir nasıl okunur gibi dersler verdi ve ben, bunu daha da merak etmeye başladım. Çünkü ilginçti. O zamanlar benim en çok ilgilendiğim alan astronomiydi. Gökyüzü ile ilgilenmek kadar derinlikli bir şey halinde anlattı bize hocamız. Bu zamana kadar Türk edebiyatı anlatanların hiçbiri böyle anlatmamıştı ne yazık ki. Ben şiiri anlamak için çevirmek lazımdır diye bir şey okumuşum bir yerlerden. Şiir çevirmeye başladım ve ilk elimi atıp çevirmeye başladığımda daha ortaokul ikideydim. Ne biçim bir cüretse?

Ezra Pound çevirmeye başladım. H. D., Robinson Jeffers, T. S. Eliot, William Carlos Williams... İngiliz, Amerikan şiirinde "büyük modernler" diye adlandırılanların şiirlerini çevirmeye başladım. Çevirirken de, bu böyle çevriliyor da, acaba denesem ne yaparım dedim. Notum duruyor hâlâ, günlükte şiir de var. 20 Ocak 1960 yılında ilk şiirimi yazdım; tarih sabit. Ondan beridir bundan kurtulamadım. Tabii şiire, modernlerle başlamış olduğum için, şiirdeki o gelmiş geçmiş ezgisellik denilen şeyden uzak bir noktadaydım. Müziğe de biraz öyle başladım sayılabilir. Ciddi müzik dinlemeye yani. Bizim evde hep müzik dinlenirdi. Babam çok meraklıydı. Klasik Türk müziği de dinlenirdi, klasik Batı müziği de. Radyo özellikle açık olurdu. Plak falan da vardı. Ama radyoda o dönemlerde en çok ilgimi çeken İlhan Mimaroğlu'nun modern müzik programlarıydı. Klasik müzik çok güzeldi, hoştu. Ama öteki müzik benim çok sevdiğim ve çok ilgilendiğim modern şiirle çok daha yakındı. Nasıl bu yakınlığı tam olarak kurduğumu hatırlamıyorum, ama bir yakınlık var diye bir karara varmışım. Modern resimle de yakınlığım vardı. Modern müzik, modern resim ve modern şiir belli bir üçgen içinde beni kuşattı. O arada bir başka yabancı hoca bana plaklarını bırakıp gitmişti, modern müzikle ilgileniyorum diye; 1961 yılı idi. Ya 1962 sonu ya 1963 başıydı daha ilk şiirlerimi yeni yayımlamıştım, George Santayana'nın *Reason in Art* adlı kitabında "Poetry and Prose" başlıklı bir makalede şöyle bir cümle okudum: "Ezberlenebilir saçmalık ya da hipnotize edebilen bir gücü olan ses, gerçekte ilkeldir ve şiirin çok eski geçmişine gider." Demek ki hipnotik bir ses taşıyan bir şiir, ilkel bir şiir. Şiirin çok eski dönemlerine ait. Ben ise modern şiir yazıyorum. Dolayısıyla şiirde, hipnotik sesin hiç kullanılmaması lazım.

Yani ezgisel bir sesin hiç kullanılmaması lazım. Kaydettim, şiirde ezgisel bir ses kullanılmaz, bitti. Bu şeye de uyuyor zaten, yani aslına bakarsanız T. S. Eliot, Ezra Pound çok aliterasyon kullanmıştır. Bundan daha da öteye gitmek ve sesi böyle kullanmak lazım. O noktada çok konuşur gibi yazan, yani hiçbir hipnotik ses taşımayan Emily Dickinson'un şiiri var. Bir de benim için çok önemli şairlerden biri olan Behçet Necatigil hipnotik ses kullanmamıştır. Ses vardır Behçet Necatigil'de ama... (Pardon bir küçük parantez açayım, Nurullah Ataç'ın bir lafı var. "Herkes konuştuğu gibi yazar. Ben kekemeyim o yüzden de uzun cümle kuramam. Cümlenin başıyla sonunu bir araya getiremem. O yüzden kısa cümlelerle yazıyorum" derdi.) Behçet Necatigil'in de çok kendine has bir konuşma stili vardı ve o stil şiirine yansımıştı. Durarak, böyle boşluklar vererek, esler vererek konuşulan, ağır ağır konuşulan ve harflerin üzerinde kurgu ile ilerleyen bir ses. Bu şiirinde de var aynı zamanda. Bu, işte hipnotik olmayan bir ses ve hipnotik olmayan bir şiir. Benim zaten Türk şirindeki ilk ustam diye bellediğim kişilerden biri Behçet Necatigil'dir. Öyleyse bu şeyi bir tarafa bırakmak lazım; ses yok. Bir süre geçtikten sonra bu şiir okumalarında Alman modern şiirin çok esaslı, kuramsal kitaplarından birini yazmış olan, temel özelliklerini belirten Hugo Friedrich'in lirik şiir ve modern şiir üzerine yazdığı kitabında, modern şiirin en önemli öğelerinden bir tanesinin de Disonans olduğunu okuduğumda yıllardır yapmakta olduğum şey yerine oturdu. Disonans bir müzik terimidir ve bu müzik terimi XX. yüzyıl müziğinde bir öğe olarak, eleştirmek için değil, belirleyici olarak kullanılmıştır.

M. Doğuduyal: Disonansı bir uyumsuzluğun uyumu olarak ele alma anlayışı var. Özellikle XX. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, yani modernite ile başlıyor.

G. Turan: Arnold Schoenberg'in ikinci dönemidir. Ben daha çok kullanıyorum galiba.

M. Doğuduyal: O, vurguyu tam da Disonans olarak yapmıyordu. Schoenberg'de dikeyliğin ve tonalitenin kırılması, yani 12 ton sistemini sunuşu Disonanslıktan da öte bir şeydi. Belki de "müziğe demokratik bir düzenin getirilmek istenmesi" diyeceğim ben. Aslında bir de Stravinsky örneği var ki, yani inadına ben birbirini kakıştıracağım anlayışı işte. Onun için de epey tep-

ki almıştı ya Stravinsky zaten. Ama hayır, aynı dönem şiir ve resminde de görüyoruz bu kakışma ve kakıştırma anlayışını ve uzlaşmayan öğelerin bir araya gelişini.

G. Turan: Neredeyse aynı dönemde bu özellik, şiir ve resimde de kendini göstermiştir. Yani bütünüyle uyumluluğu kırmak çok ilginçtir ve bu modernitenin ilk özelliklerinden biridir. 1926 yılında ölmüş olmasına rağmen, Rainer Marie Rilke sonelerinde, özellikle *Duino Ağıtları*'nda bunu kullanır. Ama bunu ilk ortaya çıkaranlardan değildi. Gerçeküstücüler bunu tam anlamıyla ortaya koymuşlardır; Dadacılar ve gerçeküstücüler. Edebiyatla yakın bir ilişkisi olanlar çok iyi bilirler, Ece Ayhan Disonansı şiirde ses için değil, daha çok sözcükler arası ilişki için kullanmıştır. Ece'de akıcı bir ses vardır yani. Kulağa ters gelip "Öyle ses mi olur?" dedirtmez. O Disonansı sözcük düzenlemesinde, şiirin içindeki sözcükler arası ilişkide kullanır daha çok.

Şimdi böyle giderken serüven, bir başka müzikçi ve aynı zamanda da yazar olan John Cage'e geliyoruz. Kendimi müthiş sıkışmış hissettiğim bir noktada John Cage'i okuduğum zaman bana "İşte burada" dedirtti. "Sessizlik". Belki başka sanatçılar da bunu daha önce bir şekilde kullanmışlardı, ama vurguyu Cage yapmıştır. Sessizlik sestir, sessizlik bir müziktir. Susun ve dinleyin 4' 33"[1] (4 dakika 33 saniye). Peki şair sessizliği nerede kullanacaktır? Boşluklarda! Yani dizeler arası, sözler arası mümkün olduğu kadar boşluk vererek, beyazı kullanarak. Benim hâlâ aklım salt bilgisayarda yazmaya ermez. Ben kâğıt üzerinde kalmışımdır. Kâğıt üzerine baktığınız zaman beyazlıklar var işin içinde, bu beyazlıklar sessizlik. Bu beyazlıkları benim şiirime taşıyabilmem, bir hayli uzun sürdü yani. Cage'i benim ilk okumam belki 1970'li yıllarda falandı, ama 1990'lara kadar pek cesaret edeme-

1 *John Cage*'in 1952 yılında bestelediği 4' 33" hangi bir çalgı ya da çalgılar grubu tarafından çalınabilir. Besteci yapıtın ilk biçiminde icracılara dört dakika otuz üç saniye süreyle çalgılarına dokunmamaları talimatı vermekteydi. İlk bakışta yapıtın bu süre boyu sessizlik gerektirdiği biçiminde anlaşılabilir. Oysa, *Cage* bu süre içinde ortamın sesinin dinlenmesini istemişti. *Cage* daha sonra bu yapıtı üç farklı biçimde düzenlemiştir. Ancak ana fikir, yani iki kişinin bu yapıtı aynı biçimde duymaması, değişmemiştir. 4'33" sessizliği kullanan ilk yapıt olmadığı gibi, *Cage*'in bu yönde ilk çalışması da değildir. Ancak çok büyük etki yaratmıştır. [Güven Turan'ın notu]

dim açıkçası. Bir iki küçük denemeden sonra cesaret edebildim ancak. 1991'de *Bir Albümde Dört Mevsim*'de yokladım daha yoğun, bakayım nasıl oluyormuş diye. Asıl, 1997'de yazmaya başladım: *Gizli Alanlar* beşlisi ile. Beşinci kitap gelecek sene çıkıyor. Bu tür bir şeyi bana göre büyük ölçüde denedim ve kullandım: Sessizlik, boşluk ve müzikalitenin, daha doğrusu ezginin, şiirden silinmesi. Meliha'nın *Gizli Alanlar* dizisinin ilk kitabı olan *Gizli Alanlar*'dan ve *İz Sürmek*'ten aldığı ve kendi düzenlemesi içinde kurguladığı senin düzenlemenden biraz okusana. Senin vardı o.

M. Doğuduyal: Evet yanımda, burada. Biraz okurum tabii, kendi düzenlememle senin dizelerini nasıl yeniden dizgileyişimi, kurgulayışımı. İzin verir misin? Sunabilir miyim yani?

G. Turan: Tabii ki...

M. Doğuduyal: Dizelerden önce, konuya hazır gelmişken, şimdi Güven Turan'ın dediği gibi, günümüzde tabii ki şiirde bir ritmik ve ezgisel kırılım, burkulma, büzülme, bozulum var; bir küçülme, motifsel bir küçülme var. Aynen müzikte de böyle. Ama ben kalkmış demiyorum ki bu yapılan yeni bir şey. Daha 1950'lerle başlayan müzikte görüyoruz bunu. Zaten bir şiir şarkı halinde söylendiğinde, o şiirin distorsiyonu da hep kaçınılmaz bir sonuçtur. Bestecinin müzikte, müziğe kelimeleri belirlemek için içine girdiği o sözleşmenin bir sonucudur şiirin bükülmesi, çarpıtılması, yani yapısal düzende estetik bir bozuluma uğratılması. Bu ilişki öyle ya da böyle her zaman vardı; şiirin ya da metnin müzikle olan diyaloğu yani. Yunan trajedileri, oratoryolar, operalar örneğin. Değil mi?

G. Turan: Tabii...

M. Doğuduyal: Ama Klasik ve Romantik dönem bestecileri, müzikte bir şiirin daha çok duygusal içeriğini göstermek veya geliştirmekle ilgilenmişlerdi. Beethoven-Goethe, Schubert-Goethe örnekleri gibi. Wagner'in Baudelaire ve Mallarmé ile ilişkilerinde de dramatik metin, müzikal düşünceye bir ön metin olmuştu. Kelimenin tam anlamıyla müzik için müziği destekleyen bir metin. Debussy-Mallarmé ilişkisinde de şiir, müzik ya da şarkı olarak ayarlanmışsa şiirsel sözler ile kombinasyon farklı bir sanat formu oluşturmaya yazılmıştı. Ve Boulez'e geliyorsunuz, Boulez ve Mallarmé arasındaki estetik olarak karşılaşabileceğiniz en seçkin ve 20. yüzyılın en üretken örneklerinden biri olu-

yor. Boulez'in Mallarmé'ye yaklaşımı, Wagner ve Debussy'nin Mallarmé ile olan diyaloğundan alabildiğince farklı. Dönemsel bir fark tabii, ama algı farkı da aslında. Bunlar uzun oturum gerektiren sohbetler. Konu konuyu açar, girdikçe de gireriz, çıkamayız. Ben yine toparlamaya çalışayım. 1950 sonrası müziğinde metne yaklaşım, ki ben metin diyorum, bu şiir de olabilir birtakım dizisel kullanımlar da, değişmeye başlayacaktı. Bir metin önceki dönemlerdeki gibi içsel canlılık, temel bütünlük, bozulmazlık gibi faziletlerini koruyarak ya da şiirsel güzelliği öne çıkartayım anlayışına dayandırılarak ele alınmıyordu artık. Tam aksine, iki ayrı disiplini bambaşka bir boyuta taşıma anlayışı başladı. Şiir kendi başına o şiirsel güzelliğine terk edildi ve müzikle birlikteliğinde kesmeler, koparmalar, küçültmeler, dışsal vurgu yapmalar, Güven'in de anlattığı gibi iki bağımsız alanın bir araya gelip, başka yeni bir alana doğru yol alması başladı yani. Ben buna yeni bir platform oluşturmak için disiplinler arası etkileşim diyeyim. Tam burada, diğer çalışmalarımın yanında Güven Turan'ın "İkaros'un Uçuşu" dediği şiirsel metninden yola çıktığım "İkaros" adlı çalışmamı örneklemek vardı, ama ne yazık ki dinletemeyeceğim şimdi. Çünkü bugün kötü bir kaset kaydı var sadece, ben bile dinleyemiyorum, inşallah ileride bir gün.

Müzik-edebiyat etkileşim alanlarındaki girişimlerimde, şiir ya da metinle birlikte attığım adımlardaki çalışmalarımda, üç ayrı yaklaşım izledim. Bir: Bir şiir zamanı üzerine müzik ya da müzik zamanı üzerine şiir aşılama. Birbirlerinden bağımsız ele alış. İşte o elektronik müziklerimle yaptığım şiir çalışmalarım. İki: Şiir ve müzik arasındaki organik bir ilişkinin notasyonunu taşıma görüşüyle seçilen kelime haznesi, o maksatla kullanılan kelimeler. Örneğin "Abime", "Uçurum parçam". Üç: Şiirin müziğimi sulama, besleme kaynağı olarak kabulü. Güven Turan'dan yola çıkarak oluşturduğum ve birazdan dinleyeceğiniz *Gece Öyküleri* adlı eserim işte bu anlayışın bir ürünü. Güven'in o iki kitabından belli birtakım dizeleri seçerek, sözcüklere hiç müdahale etmeksizin dizelerin akışını, nefes aralarını, duraklama yerlerini eserin biçem ve biçimini oluşturma yolunda yeniden dizgiledim, kurguladım. Sözden müziğe yaptığım bu yolculukta amaç; şiirin ritmik, ezgisel harmanlanışından ve biçimsel yapısından yola çıkıp, müziğin

içinde hiçbir sözsel öğeye yer vermeksizin poetik içeriği sunmaktı. Şairin metaforik göndermelerine de işaret ederek. Bir anlamda şairin tmısal başarısına, müzikal akışına bir bestecinin müzik için, müzik adına cevabı olarak da görülebilir. Şimdi istersen önce sen oku, sonra ben onu nasıl bozduğumu okuyayım.

G. Turan: *Gizli Alanlar* dan mı başladın, *İz Sürmek*'ten mi başladın?

M. Doğuduyal: İşte öylesine başladım. İkisi de birbirinin içine girdi.

G. Turan: Şimdi o yüzden ikisinin arasındaki farkı çıkartmak çok zor. Yalnız küçük bir şeyi açığa çıkarmak için parantez açmak istiyorum, notlarımın arasında var. Şimdi dedin ki şiiri besleme olarak kullandım. Yani...

M. Doğuduyal: Müziğimi sulama, besleme kaynağı.

G. Turan: Bir şiir çalışmamda da ben müziği doğrudan doğruya beslenme kaynağı olarak kullandım: "İkaros'un Uçuşu"nda. Daha şiir, yani söz yokken ortalıkta bir müzikle benim kafamda başladı. O ara fena halde bir müziğe takılmıştım. Benim böyle bazı takıntılı müzik dinlemelerim vardır, hemen hemen her gün demeyeyim, ama neredeyse haftada bir kere Schönberg'in *Moses und Aaron* operasını dinliyorduk. *Moses und Aaron*'da ağırlıklı olarak resitatif okuma var. Yani arya yok, resitatiftir. Seslerin uzatılıp kısaltılmasıyla, ama düz seslerin hiç titreşimsiz, bir hayli titreşimsiz uzatılıp, kısaltılmasıyla ilerleyen bir müzik. Bir kere bu yapıtı ve bu tarz müziği zaten çok seviyordum. O kullanılan ses sürekli olarak kafamda iken "İkaros'un Uçuşu"nu yazmaya başladım yani. Zaten "İkaros'un Uçuşu" bir oda operası için libretto. Ben müzik bilsem ve müzik yapabilsem oturup bir de bunun müziğini de yazardım. Ses vardı kafamda baştan sona.

M. Doğuduyal: Ama ben mesela onda...

G. Turan: Ama sen mesela, hiç müziğine sesini almadın, şiiri kullanmadı, ama müziğini yazdı.

M. Doğuduyal: Aynen öyle. Bütün o uçuş, o destansı hikâye olduğu gibi sürüp gitti. On dört çalgı için çok derinlerden başlayan öyle bir uçuş ve de sonunda düşüş durumu. Şiirin kendi akışı içinde olduğu gibi. Fakat hayır; biri onu izlese, yani aynı or-

tamda hem okunup hem müzik dinlense tamam da bağlantı kurulması için birinin oraya çıkıp canlandırması gerek.

G. Turan: *Sound* (ses) kavramı benim için de önemli. Ezgiyi mümkün olduğu kadar uzak tutuyorum kendimden dedim. Sesi, yani müzikçilerin kullandığı anlamdaki sesi, elbette kullanıyorum. Hatta bazen bunu çok lirik bir dizeyle, arada alay etmek için de kullanıyorum. O benim için elimden kaçmış falan değildir; dalga geçiyorum orada.

M. Doğuduyal: Aslında ona orda ben tını diyorum. Yani tını kullanıyorsun.

G. Turan: Ben sadece klasik müzik ya da modern klasik müzik dinleyicisi değilim. O ölçüde işte, Meredith Monk'u, Brian Eno'yu, David Bowie'yi severim. Bir de rock da benim çok sevdiğim tarzdır. Bir ara da Psychedelic rock müziği delisiydim. Pink Floyd benim evde en çok dinlediğim müziklerden birisiydi.

M. Doğuduyal: Güzel.

G. Turan: Bu saydığım besteciler aslında modern müziğe geçmek için de iyi birer kaynaktır. Ama kendi başlarına da müthiş. Brian Eno bana göre müthiş. Onun Iannis Xenakis'le yaptığı bir parça var mesela. Neyse bu karışık bir hikâye. Ben şimdi bu şeyi okuyayım. *Gizli Alanlar*'ın bir yapısı var. Bütün ve büyük bir yapısı var. On şiir arkasından iki tane tekrarlayan dize, değişimli tekrarlı dizeden kurulu. Şiirler hem birbirlerinden bağımsız hem de bir iç temayla bağlantılı. Şimdi en baştan başlayıp okumayacağım, o değişimli tekrarlı dizeye yakın bir yerden alayım. Bu şiirlerin başlıkları yok, numara yok, işaret yok; yani hem bütünü baştan sona akarak gidiyor, hem her biri bağımsız şiir. Böyle çift oyunlu bir şey. Herhangi bir yerden başlanıp yeniden okunabilir.

Uyuklama
Cennet ve cehennem
arasında
totentanz[2]
Bilmiyorum
daha tanışmadım
Saat kulesi

2 Totentanz : Ölüm Dansı (Almanca)

Kadran boş
öğle mi şimdi

Sağanak
gök boş,

Gün dolaşıyor

Suyun altında
açık denize doğru
yüzmek

Kat kat alçalan
dip
derinlik

Can göbeğinden
ışıksız bir dünyaya
açılmak

Korku
çekicidir

Gece uçsuzdur

Gün
uçsuzdur

Yani; bu yapıda gün, gece bir şeydir. Her on şiirde bir tekrarlanıyor. Gün ve gece değişmiyor, ama arkasından gelen, onu tanımlayan şeyler değişiyor.

Resim
Çalgıcılar
dans edenler
şarkı söyleyenler
tıkınanlar
bakmadan sağına soluna

Kalabalıktan kopmuş
uzaklaşan
bir kadınla bir
erkek
ıssız bir köşeye

Çıt çıkmıyor
bütün bu karmaşada

Büyü burada

Kısa bir ışıma
ve
kararma

Az sonra güneş doğar
geceyi ne yaptın
günü ne yapacaksın?

... böyle gidiyor. Bütünüyle şiir okumaya ayırmayalım zamanımızı tabii ki.

M. Doğuduyal: Şimdi benim hikâyem farklı. Benim temam gece öyküleriydi. Ve bu Güven Turan serisini okuduktan sonra da *Gece Öyküleri*'ni hedefledim. Üç adımlı ya da müzikal deyişle üç bölümlü, üç parçalı *Gece Öyküleri*. Bir: *Gölgeler*, gölgenin kendi karanlığıyla karşılaşması; iki: *Mor Ay*, gecenin özgün rengi; üç: *Kent Işıkları*, kendi yansımasına yabancı olan modern insanın karışık yol haritalarında dengesini yitirmesi ve karanlığın da bir süreç olduğu. Kısa kısa sürüyorlar ses alanlarında ilerleyen çelişkili düşüncelerin, birbiri içine geçmiş dizilerin ve renklerin ele alınışı, ölçü içinde ölçüsüzlük, disiplinli bir yazı formatında özgürlük hissi. Ama yaratıcı düşüncede kullanılan yol, bestecinin kendine özgü çizgilerini sunmaya yetiyor. Bestecinin kurgusuyla *Gölgeler*'i okuyacağım size. Sözcükler Güven Turan'a ait; ama kitapların neresinde olduğunu araştırıp bulmanız gerekiyor. Şimdi burada bambaşka bir senaryo çıkacak. Birazdan da müziğini dinleyeceğiz.

GECE KAPILARI KAPATMAKTIR

Gece
karanlık bir odaya girmek
Gölge yoktur saklanılan her şey açığa çıkar

Ten yansıtır bütün ışımaları

Ardından gecenin uzun yağmurları
Sokak lambasının ampulü çevresine büzülen aydınlık
Yaprakların yelpazesi
keskin
Karanlığa karışan ışık damlaları

BOŞLUK

Ölü bahçeler
Suyu çekilmiş havuz
Kapkara saplar kuru balçığın içinde

Bir ağaç
Bir ev
Duvarın ardındaki bir kedinin gölgesi
Kaldırımdaki bir gazete parçası

Gölgenin kendi karanlığıyla karşılaşması

Şaşırtıcı
Şaşırtıcı değil

Gölge
Issızlık
Yaşamı tüketmek
Aşk

Gece gölgelere çekilmektir.

G. Turan: İki kitabın içinden yapılmış bir harman, ama çok da uzak bir harman değil. Çünkü bu *Gizli Alanlar*'ın birkaç akan yaması var. Bir tanesi de çok ağırlıklı olarak gece, karanlık, gölge ve ölüm. Ölümün adını vermeden ölüm.

M. Doğuduyal: Evet aynen öyle. Solo piyano için yazılmış bir yapıt. Kaydı piyanist Metin Ülkü'nün yorumundan dinliyoruz. Parça 1: *Gölgeler.*

Bilmem veriyor mu *Gölgeler*'i Güven Turan?

G. Turan: Oluyor.

M. Doğuduyal: Oluyor mu? Fakat bu tür çalışmalarda, biçim çok zor. Bu yapıyı taşıyacak, bu tarz şiirsel dili ve şiirsel kullanımı taşıyacak biçimi oluşturmak oldukça zor. Yeni bir anlatım diline gereksinim var. Ben buna yeniden ele alış diyorum. Bu iki alanın temelsel ayrılmışlığını, özde ayrıklıklarını çok özel bir şekilde aşmak için metin ve müzik arasında yeni bir tür bağ bulmak ve kurmak gerekiyor. Biçim dediğimiz, içeriğin bir uzantısından daha fazla bir şey değil elbette. Yani kastettiğim, müzikte söz ve düşünce birliği, dil ve anlatım bütünlüğü. Ama sözsel dil ve dilsel yapılar üzerine böyle bir maksimum özgürlük anlayışıyla çalışmak, –Güven Turan'a da onu söylüyordum–, beraberinde biçimsiz form/formsuz biçim sorununu da gündeme getiriyor. Sonunda yapıyı doğrusal olmayan kalıplar içine kurdum. Kullandığım biçimler, düz bir çizgide ilerleyip de sonrasında bir doruğa, zirveye ulaşan mutlak kesin türde bir gelişmenin beklendiği modeller de değildi. Daha dairesel veya helezonik kalıplar tasarladım.

Dinleyici: Bunu biraz açabilir misin, dairesel kalıpları?

M. Doğuduyal: Tabii ki, ama biraz teknik olacak. Yine de olabildiğince uzak tutmaya çalışayım kendimi teknik müzikal terimlerden. Eskiyle kıyaslayayım. Bir şarkı düşünün, sözcüklerinin başlar başlamaz "prozodik" olarak anlaşılır olması beklenirdi. Örneğin "geeeliyorum" diyemezdiniz, "geliyorum" denecek ve orada işte bilmem "o", açılacak, "r" düşecek falan böyle şeyler. Dilin prozodik önlem anlayışıydı bunlar. Bugün artık bu kırıldı. Bu anlayış şiir-müzik ilişkisi üzerinde asla fiziksel bir ağırlık olmuyor. Hâlâ harfi harfine uygulayanları var, o başka. İkincisi, ben şiiri, genel müzikal formun alt eklemlerini hecelemeye hizmet edecek şekilde yerleştiriyorum, o zaman san-

ki müziğin himayesi altında tomurcuklanan bir kontrol gücü haline geliyor. Süreç, başlangıç ve son duygusundan uzak olarak dinleniyor. Beyaz alanlar kullanımı, yani müzikteki suslar, pedalde uzamalar, beklemeler ve tınıların birbirine karışmasıyla devam ediş. Şiirde de öyle değil mi, okunduğunda sözcüklerin, seslerin size gelip gidiş süreleri, havada dolaşması. Parçanın herhangi bir yerinden başlayabilirsiniz, yapı bozulmaz. Yapı, bir dönem; dönem bir yapıdır. Çünkü o materyalin doğrusal bir ayarlanışı, çizgisel yerleştirimi değil. Başlangıç ve sonlar parantez içinde, birbirlerini tamamlıyorlar. Üç parçada da kullanılan fikirler ve ögeler, malzemede birbirinin içinden çıkıyor, içine geçiyor, form açılıyor, ama biçimde açıklık yok. Biraz böyle bir şey. Buyurun.

Dinleyici [Metin Ülkü]: Onunla da yakınlığı olan bir şey. Bir önceki bölümde geçen tematik unsurların tekrar gelmesi. Başka içerik içinde bile olsa kendini hissettirmesi. O bölümde yeni çıkan elemanların bir sonraki bölümde, kendini tekrar hissettirmesi. Böylece devam eden çemberimsi bir ilişki kuruluyor. Tabii ki müzik bir yerde başlar, bir yerde biter. Ama ortaya konulan konsept (kavram), kendi içinde o bitmezliği vurguluyor. Ben böyle algıladım biraz.

M. Doğuduyal: Algılayan arkadaşı tanıtayım, piyanist Metin Ülkü; bu dinlediğiniz eseri çalmış piyanistimiz.

Dinleyici: O zaman şöyle diyebilir miyiz? Beethoven'in çağdaş hali...

G. Turan: Daha farklı değil mi? Benim konuşmam gerekmez ama...

M. Doğuduyal: Bu konsept mi demek istiyorsunuz? Beethoven'in çağdaş hali dediğiniz o anlamda mı?

Dinleyici: Aynı şekilde...

M. Doğuduyal: Şimdi bakın, o devirlerin formları farklıydı; o zamanın sanatlarında ve edebiyatında kullanılan kalıplar da farklıydı. Beethoven sanatsal anlatımında müzikal cümle dönemleri kullandı, elbette doğru. Bir A bölmesiyle başlardı, bunu izleyen bir yanıt, zıt ya da farklı bir B gelirdi, biçimin ilerleyişinde yine o ilk A'ya çok benzeyen bir A olurdu; işte bir kaşı yukarıda, boyu belki biraz aşağıda amcasının oğlu diyelim, yani böy-

le bir dönemsel bölmeli biçim ortaya çıkardı. Ama bu bir dairesel form değildir. Burada yapılan çok daha mimimalist bir oynama. Hücresel çalışmalar üstünde küçük çemberler başlıyor. Ve temposuz, özgür çalmalı. Demin de dediğim gibi, o zamandaki gibi genişleyen bir biçim, bir yükselme anlayışı yok burda. Bir şeyin, bunun şunun zıddını yapmak gerek demiyorsunuz. Çünkü fikirsel zıtlık var zaten. Hiçbir şeysiz de, o karşıtlık hep var. Gene bütünlenmiş yapılarda, gene estetik formda ama. Bence Beethoven'i hiç demeyelim. Aslında tabii ki benzer örnekler var...

G. Turan: Daha ilginç bir örnek var aslına bakarsan. 1940'larda, Xenakis'in yaptığı bir yuvarlak nota. Bizim bildiğimiz nota böyle böyle sıralanır ya... Onun hazırladığı yuvarlak bir notadır. Üzerinde sadece nota işaretleri var, ne vurgu ne kaç vuruşluk olduğu belli. Üstelik çalgıcıların da ayrımı yok. Boyumdan büyük işlere kalkıştım gidiyorum, ama neyse... İşte şu parçayı keman çalar, burayı piyano çalar, böyle bir işaret de yok. Altı tane adam aletleriyle gelip oturuyor ve üzerleri yuvarlak bir portre var ellerinde. Bir tanesi bir yerden tutturuyor ve onu çalmaya başlıyor, ikincisi başka bir yerinden görüyor. O da çalmaya başlıyor. Üçüncüsü, o da ayrı bir yerinden giriyor. 6 parçalı bir şeydir. Bir noktadan sonra, hatta aletleri değiştirip çalmaya başlıyorlar, birbirlerinden alet alıp veriyorlar. Bu parça öyle bir şey ki 11 saat de, 111 saat de, herkes düşüp ölünceye kadar da sürebilir! 5 dakikada da bitebilir. Ben bu parçanın 5 dakikalığını da dinledim, 1 saate yakın olanını da dinledim.

Şimdi bunun bu tam kalıp yani; işte döngüsel müziğin bu kalıplaşmış hali, ama Meliha'nın Duyan'ın sözünü ettiği, bunun artık iyice rafine edilmiş hali; yani bu sadece artık böyle yuvarlak nota yazılarak değil de; duygusal olarak ya da duyumsal olarak yuvarlaklık üzerinden gidiyor.

M. Doğuduyal: Bu konsepti daha açık bir cümlede kullanayım. Denediğim, yönlendirici yönü olmayan biçimler yaratmaktı. Dinleyiciye orada sanki şeyler, kelimeler, heceler, sessel hatta teatral öğeler kendiliklerinden yerlerini almaya, konumlarını seçmeye çalışıyormuş hissini vermekti. Parça, sürprizlere açık olarak dinlenmeli, hatta yapıt bazen de izlenmeliydi. Buna da; belleğin, aklın, düşüncenin o çalışma şekline çok daha ya-

km bir eser yaratma zeminini hazırlayacak biçimleri hangi modellerde tasarlayayım diye düşündüğümde, bu dairesel kavrayış daha uygun geldi. Böylece müzik, yorumcu ve dinleyici süreçleri birlikte akarlar. Bu parçanın bende üç ayrı kaydı var ki, her bir yorum farklı geliyor ve her seferinde ayrı şeyler duyuyorum; öyle de olur. Birazdan özellikle bu tarz şiir-müzik birlikteliğine bir nota örneği göstereceğim. Şimdi izin verirseniz metin-müzik ilişkisine döneyim ve yapıtı bir bestecinin yönünden, bir şairin yönünden, bir de şarkıcı, vokal kullanıcısı diyeyim, yönünden düşünelim ve bir de izleyici açısından bakalım. Bu bir tasarım işi, vokal bir tasarım. Şairin dizelerini, metnini alıyorsunuz, vokal kullanıma –sizlere şarkıcının ses düzenine diyeyim– mekânlandırıyorsunuz. İşte ben orada sesi bir sembol, bir simge olarak ele alıyorum. Bir enstrüman olarak da tabii, ama daha çok biçimi şekillendirmenin, dilin bir kalıbından diğerine geçişin, yeniden ele alışın, yeni bir şiirselliği düşünüşün bir simgesi. Ses, söz, teatral öğeler ve çok disiplinli yaratının ortaya çıkardığı her şey, hepsi onda buluşuyor, o bir simge oluyor. Bir de notasyon var. Yazılı sözler ses üzerinde yeniden şekillendiriliyor. Notasyon, yani müziği kâğıda döküş ki zaten bir şekiller, semboller dizgisidir, bu da şiirin kendi iç dinamiklerinden gelen taleplerin yeniden tasarlanmış sonraki bir vizyonu olarak ortaya çıkıyor. Size en son çalışmalarımdan birini görüntülüyorum. Solo kadın sesi için tasarlanmış bir vokal kullanım. Görüleceği üzere, bu tip yazıya döküş notasyonu da söz konusu yeniden düşünüşün bir sembolü yapıyor. Şiir de bu tarz bir vokal kullanımda adeta yeniden mekânlandırılıyor. Şiiri parçalara ayırma ve geçici bir barınağa oturtma, yeni bir yerleşim bölgesine meskenlendirme planı diyorum ben buna.

Besteci şiiri nasıl seçer? Seçtiği şiirden bestesine ne türlü katkı yapmasını bekler? Şiir mi besteciyi etkiler, yönlendirir? Şair, şiirinin bestelenmesini nasıl karşılar? Şiirinin başka bir evrene taşındığını mı düşünür, şiirinin etkisini artırdığını mı? Sonuçta şairin ve bestecinin memnun oldukları ya da olmadıkları şeyler nelerdir?

Bunlara ve benzeri sorulara Yapı Kredi Kültür Merkezi'ndeki edebiyat etkinlikleri çerçevesinde düzenlenen Salı Toplantıları'nda yanıtlar arandı, tartışmalar yapıldı.

Beş hafta süren şair-besteci buluşmalarında Hilmi Yavuz-Gönül Paçacı, Lâle Müldür-Selim Atakan, Tarık Günersel-Selman Ada, Oruç Aruoba-Mehmet Nemutlu, Güven Turan-Meliha Doğuduyal ikilileri, Hasan Ersel'in moderatörlüğünde verdikleri örnekler ve yaptıkları yorumlarla, hayata şiir-müzik birlikteliğinden yeni pencereler açmaya çalıştılar.

Kapak resmi: Nahide Dikel

ISBN 978-975-08-1851-6

9 TL

9 789750 818516