T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

AŞK-I MEMNU, DUDAKTAN KALBE, AĞRI DAĞI EFSANESİ, ŞU ÇILGIN TÜRKLER, MİDAS'IN KULAKLARI, IV. MURAT ESERLERİ ÖRNEĞİNDE EDEBİYAT VE OPERA İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UĞUR MORKAYA

İSTANBUL 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

AŞK-I MEMNU, DUDAKTAN KALBE, AĞRI DAĞI EFSANESİ, ŞU ÇILGIN TÜRKLER, MİDAS'IN KULAKLARI, IV. MURAT ESERLERİ ÖRNEĞİNDE EDEBİYAT VE OPERA İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UĞUR MORKAYA

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. MEHMET GÜNEŞ

İSTANBUL 2018

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek lisans öğrencisi Uğur MORKAYA'nın "Aşk-ı Memnu, Dudaktan Kalbe, Ağrı Dağı Efsanesi, Şu Çılgın Türkler, Midas'ın Kulakları, IV. Murat Eserleri Örneğinde Edebiyat ve Opera İlişkisi" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı yüksek lisans tezi olarak oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile başarılı bulunmuştur.

		İmza
Tez Danışmanı Üniversitesi	: Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ Marmara Üniversitesi	.....
Üye Üniversitesi	: Prof. Dr. Murat KOÇ Marmara Üniversitesi	.....
Üye Üniversitesi	: Dr. Öğr. Üyesi Didem ARDALI BÜYÜKARMAN Yıldız Teknik Üniversitesi	.....

ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun 19/07/ 2018 tarih ve 2018/15-05 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Okan YEŞİLOT
Müdür

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER……...I
ÖNSÖZ IV
ÖZET VIII
ABSTRACT..... IX
KISALTMALAR ……X
GİRİŞ 1
EDEBİYAT VE OPERA ARASINDA GÖSTERGELERARASI İLİŞKİ 1
1.METİNLERARASILIK..... 1
2.MÜZİK – EDEBİYAT // GÖSTERGELERARASILIK 30
BÖLÜM 1: ROMAN EDEBÎ TÜRÜ VE OPERA ARASINDAKİ İLİŞKİ 48
1.1. *AŞK-I MEMNU* ROMANI VE OPERASININ İNCELENMESİ 48
1.1.2. Halit Ziya Uşaklıgil'in Hayatı – Sanatı – Eserleri 48
1.1.3. Selman Ada'nın Hayatı – Sanatı – Eserleri 50
1.1.4. Tarık Günersel'in Hayatı – Sanatı – Eserleri..... 53
1.1.5. *Aşk-ı Memnu* Romanının ve Operasının Oluşum Süreci 54
1.1.6. *Aşk-ı Memnu* Romanının ve Operasının Ana Teması, Yan Temaları..... 57
1.6.1. *Aşk-ı Memnu* Romanının ve Operasının Ana Teması, Ana Temanın İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar…….....58
1.1.6.2. *Aşk-ı Memnu* Romanının ve Operasının Yan Temaları, Yan Temaların İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar……73
1.1.7. *Aşk-ı Memnu* Romanındaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar..... 106
1.1.8. *Aşk-ı Memnu* Romanında ve Operasında Mekân Kullanımı 122
1.1.9. *Aşk-ı Memnu* Romanında ve Operasında Kostüm Kullanımı..... 132
1.1.10. *Aşk-ı Memnu* Romanının Operaya Uyarlanmasında Kullanılan Eşyalar 140
1.1.11. *Aşk-ı Memnu Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi146
1.1.11.1. *Aryalar*……..146
1.1.11.2. *Diğer Şarkılar*……...…158
1.1.12. *Aşk-ı Memnu* Romanı ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar..... 161
1.2. *DUDAKTAN KALBE* ROMANI VE OPERASININ İNCELENMESİ 164
1.2.1. Reşat Nuri Güntekin'in Hayatı – Sanatı – Eserleri..... 164
1.2.2. Çetin Işıközlü'nün Hayatı – Sanatı – Eserleri 165
1.2.3. Eflatun Neimetzade Hayatı – Sanatı – Eserleri 167
1.2.4. *Dudaktan Kalbe Operası*'nın Oluşum Süreci..... 168
1.2.5. *Dudaktan Kalbe* Romanının ve Operasının Ana Teması, Yan Temaları . 169

1.2.5.1. *Dudaktan Kalbe* Romanının ve Operasının Ana Teması, Ana Temanın İşleniş Biçimi, Bnezerlikler ve Farklılıklar……...169
1.2.5.2. *Dudaktan Kalbe* Romanının ve Operasının Yan Temaları, Yan Temaların İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar……...188
1.2.6. *Dudaktan Kalbe* Romanındaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar..... 205
1.2.7. *Dudaktan Kalbe* Romanında ve Operasında Mekân Kullanımı 229
1.2.8. *Dudaktan Kalbe* Romanında ve Operasında Kostüm Kullanımı..... 242
1.2.9. *Dudaktan Kalbe* Romanında ve Operasında Yer Alan Metaforlar..... 248
1.2.10. *Dudaktan Kalbe Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi 253
1.2.10.1 *Aryalar* ……..253
1.2.10.2. *Diğer Şarkılar*……...259
1.2.11. *Dudaktan Kalbe* Romanı ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar..... 262
1.3. *AĞRIDAĞI EFSANESİ* ROMANI VE OPERASININ İNCELENMESİ..... 266
1.3.1. Yaşar Kemal'in Hayatı - Sanatı - Eserleri…….....266
1.3.2. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanının ve Operasının Oluşum Süreci..... 269
1.3.3. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanının ve Operasının Ana Teması, Yan Temaları ..... .270
1.3.3.1. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanının ve Operasının Ana Teması, Ana Temanın İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar……...…270
1.3.3.2. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanının ve Operasının Yan Temaları, Yan Temaların İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar…….....281
1.3.4. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanındaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar..... 291
1.3.5. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanında ve Operasında Mekân Kullanımı..... 304
1.3.6. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanında ve Operasında Kostüm Kullanımı 313
1.3.7. *Ağrıdağı Efsanesi Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi 321
1.3.8. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanı ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar…...328
1.4. *ŞU ÇILGIN TÜRKLER* ROMANI VE OPERASININ İNCELENMESİ..... 332
1.4.1. Turgut Özakman'ın Hayatı – Sanatı – Eserleri..... 332
1.4.2. Salih Sıtkı Tekmen'in Hayatı – Sanat- Eserleri..... 334
1.4.3. *Şu Çılgın Türkler* Romanının ve Operasının Oluşum Süreci 335
1.4.4. *Şu Çılgın Türkler* Romanın ve Operasının Ana Teması, Yan Temaları... 336
1.4.4.1. *Şu Çılgın Türkler* Romanının ve Operasının Ana Teması, Ana Temanın İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar……...336
1.4.4.2.Şu Çılgın Türkler Romanının ve Operasının Yan Temaları, Yan Temaların İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar……...349
1.4.5. *Şu Çılgın Türkler* Romanındaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar..... 362
1.4.6. *Şu Çılgın Türkler* Romanında ve Operasında Mekân Kullanımı..... 370

1.4.7. *Şu Çılgın Türkler* Romanında ve Operasında Kostüm Kullanımı 380
1.4.8. *Şu Çılgın Türkler Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi 387
1.4.9. *Şu Çılgın Türkler* Romanı ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar 394
BÖLÜM 2: TİYATRO EDEBÎ TÜRÜ VE OPERA ARASINDAKİ İLİŞKİ 397
2.1. *MİDAS'IN KULAKLARI* OYUNU VE OPERASININ İNCELENMESİ 397
2.1.1. Güngör Dilmen Kalyoncu'nun Hayatı – Sanatı – Eserleri 397
2.1.2 Ferit Tüzün'ün Hayatı – Sanatı – Eserleri 398
2.1.3. *Midas'ın Kulakları* Oyunu ve Operasının Oluşum Süreci ve Kaynağı 399
2.1.4. *Midas'ın Kulakları* Oyununda ve Operasında İşlenen Konular, Benzerlikler ve Farklılıklar 402
2.1.5. *Midas'ın Kulakları* Oyunundaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar 415
2.1.6. *Midas'ın Kulakları* Oyununda ve Operasında Mekân Kullanımı 426
2.1.7. *Midas'ın Kulakları* Oyununda ve Operasında Kostüm Kullanımı 433
2.1.8. *Midas'ın Kulakları Operası*'ndaki Aryaların İncelenmesi 439
2.1.9. *Midas'ın Kulakları* Oyunu ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar 443
2.2. *IV MURAT* OYUNU VE OPERASININ İNCELENMESİ 446
2.2.1.A. Turan Oflazoğlu'nun Hayatı - Sanatı - Eserleri 446
2.2.2. Okan Demiriş'in Hayatı – Sanatı –Eserleri 448
2.2.3. *IV. Murat* Oyunu ve Operasının Oluşum Süreci ve Kaynağı 449
2.2.4. *IV. Murat* Oyununda ve Operasında İşlenen Konular, Benzerlikler ve Farklılıklar 450
2.2.5. *IV. Murat* Oyunundaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar 458
2.2.6. *IV. Murat* Oyununda ve Operasında Mekân Kullanımı 477
2.2.7. *IV. Murat* Oyununda ve Operasında Kostüm Kullanımı 485
2.2.8. *IV. Murat Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi 492
2.2.9. *IV. Murat* Oyunu ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar 501
SONUÇ 503
KAYNAKÇA 543

ÖNSÖZ

Sosyal bilimlerin en önemli kavramlarından olan edebiyat, Arapça "edeb" kelimesinden gelmekte ve terbiye, güzel ahlâk, iyi huy gibi anlamları taşımaktadır. Bu kavram, zaman içinde bir disiplin haline gelmiş ve bir güzel sanat etkinliğinin adı olmuştur. Terbiye edilmiş bir dilin karşılığı olan edebiyat, tarihsel anlamda yazı, kural ve ulusallıkla bağlantılıdır. Özellikle yazılı bir metin olarak değerlendirilmesinin dışında sözlü metinleri de barındırmaktadır. Yaratılma sürecinden itibaren tarih, sosyoloji, antropoloji, felsefe, resim ve müzik gibi birçok sanat dalıyla etkileşim içinde olan, farklı açılımlar ve okumalar getiren çok yönlü bir sanat dalıdır.

Edebiyatın etkileşim içinde olduğu en önemli sanat dallarından biri olan müzik; duygu, düşünce ve imgeleri teksesli ya da çoksesli anlatma sanatıdır. Her iki sanat dalının da temelinde insana ait duygular, düşünceler, imgeler bulunması; söz ve sesin kardeşliğinde birleşmeleri bu iki sanat dalı arasındaki ilişkiyi açıklar niteliktedir. Birbirini besleyen, zenginleştiren, uzak ya da yakın bir etkileşim içinde bulunan bu sanatlar, farklı noktalarda ilişki kurmuşlardır. Özellikle şiir ile başlayan edebiyat ve müzik ilişkisi, zaman içinde değişime uğramıştır. Metin kavramının tanımında meydana gelen değişimlerin de ışığında, müziğin göstergelerinin de birer metin olarak değerlendirilmesi sonucunda bu etkileşim daha da artmıştır. Bu anlayış açısından yapılan araştırmalarda her iki metin arasındaki benzerlik, farklılık ya da ortaklık ilişkisi karşılaştırmalı bir çalışma sonucunda metinlerarası bir okuma edimini de ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte etkileşim esnasında kullanılan göstergelerin kullanım şekilleri, müzik ve edebiyatın, bazı ortak malzemeleri olsa da, farklı göstergelerden oluşmaları göstergelerarası bir ilişkinin varlığını ortaya koymaktadır.

Edebiyat ve müzik ilişkisinde, edebiyatın etkileşim içinde olduğu sanat dallarından biri de, müziğin bir alt sanatı olan operadır. İtalyanca bir terim olan opera, müzikli sahne eseri olarak kullanılmış, başından sonuna kadar müzikle icra edilmek koşuluyla orkestra eşliğinde sahnelenen, özel olarak yazılmış bir libretto yani opera metninden oluşan sanattır. Operanın müzikli tiyatro olarak değerlendirilmesi de edebiyat ile olan bağını açıklar niteliktedir. Opera, sahne üzerinde çalgı müziği eşliğinde şarkı söyleme ve oynanma üzerine yazılmış, bestelenmiş bir sanat dalıdır. Konunun akışına göre belli başlı arya, düet, kuartet, terzet, kentet, resitatif, koro gibi müzik türleri içinde bestelenen opera, tarihsel süreç içerisinde birçok edebiyat metninden, özellikle roman ve tiyatro, etkilenmiştir. Edebiyat sanatına ait göstergeleri,

kendi göstergeleri içinde yeniden ortaya çıkarmıştır. Böylece görülmektedir ki genelde edebiyat ve müzik, özelde ise edebiyat (roman ve tiyatro türleri) ile opera arasında uzun yıllardır sürmüş ve sürecek gibi duran karşılıklı bir ilişki söz konusudur.

Aşk-ı Memnu, Dudaktan Kalbe, Ağrı Dağı Efsanesi, Şu Çılgın Türkler, Midas'ın Kulakları, IV. Murat Eserleri Örneğinde Edebiyat ve Opera İlişkisi isimli tez, disiplinlerarası etkileşim ve incelemeler kapsamından yola çıkılıp metinlerarası ve göstergelerarası bir incelemeyle hazırlanmıştır. Bu bakımdan tezde hem metinlerarası hem de göstergelerarası ilişki tanımlarından ve kavramlarından yararlanılarak bir çözümleme yapılmıştır.

Bu tez çalışmasıyla amaç, kültür tarihimiz açısından önemli olan Türk edebiyatı ve Türk opera sanatı arasındaki ortak birlikteliği çeşitli yönlerden ortaya çıkarmaktır. Yazıldığı devrin sosyal, tarihsel, politik ve kültürel yapılarından etkilenmiş ya da yazıldığı dönemin çok ötesinde bulunan tarihsel bir süreci ele alan roman ve tiyatro gibi edebiyat yapıtlarının, güncellenerek yepyeni bir biçimde opera sanatının imkânları çerçevesinde nasıl yorumlandığını göstermektir. Bir edebî metin, bir opera metnine dönüşürken metinlerarası ve göstergelerarası ilişki yöntemleri doğrultusunda tema, konu, karakter, mekân, kostüm, dekor, ses, ışık, motif gibi unsurlarla nasıl aktarıldığı karşılaştırmalı bir biçimde incelenmiştir. Böylece Türk yazarlarının çeşitli eserleriyle Türk bestecilerini nasıl etkiledikleri de gösterilmeye çalışılmıştır.

Aşk-ı Memnu, Dudaktan Kalbe, Ağrı Dağı Efsanesi, Şu Çılgın Türkler, Midas'ın Kulakları, IV. Murat Eserleri Örneğinde Edebiyat ve Opera İlişkisi adlı tez çalışması giriş, sonuç ve kaynakça dışında iki ana bölümden oluşmaktadır. *Edebiyat ve Opera Arasında Göstergelerarası İlişki* adı verilen giriş bölümü kendi içinde ikiye ayrılmıştır. İlk bölüm olan *Metinlerarasılık*'ta metinlerarasılık kavramının tanımından, kavramın ortaya çıkışından ve tarihsel süreç içerisinde çeşitli araştırmacılar tarafından nasıl tanımlandığından bahsedilmiştir. Kavramın gelişimi ele alınırken benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konulmuş; metinlerarası okuma yöntemlerine ve bu yöntemlerin tanımlarına da yer verilmiş; karşılaştırmalı edebiyat ve metinlerarasılık arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Giriş bölümünün ikinci kısmı olan *Müzik – Edebiyat // Göstergelerarasılık* bölümünde ise edebiyat ve müzik arasındaki ilişkinin tarihsel boyutuna, bu ilişkiyi destekleyen örneklere, edebiyat ve opera sanatı arasında hem metinlerarası hem de göstergelerarası bir ilişkinin nasıl olabileceğine, bir edebî metnin

opera metnine dönüşürken hangi ilişki yöntemlerini ve okuma yöntemlerini kullanabileceği çeşitli tanımlamalarla ve örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu tez çalışması asıl anlamda iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde roman edebî türü, ikinci bölümde de tiyatro edebî türü incelenmiştir. Çalışmanın bu şekilde iki başlığa ayılmasının sebebi; roman ve tiyatro edebî türlerinin göstergelerinin bazı noktalarda farklılıklar taşımasındandır. İlk bölüm *Roman Edebî Türü ile Opera Arasındaki İlişki* adını taşımaktadır. Bu kısımda *Aşk-ı Memnu, Dudaktan Kalbe, Ağrı Dağı Efsanesi* ve *Şu Çılgın Türkler* romanları ile aynı adları taşıyan opera metinleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İncelemeye geçilirken öncelikle yazarın, bestecinin ve libretto yazarının; hayatından, sanatından ve eserlerinden bahsedilmiştir. Ardından hem roman metninin hem de opera metninin oluşum süreci hakkında bilgiler verilmiştir. Metinlerin incelenmesi karşılaştırmalı bir biçimde yapılmış, bu değerlendirmede çeşitli alt başlıklara yer verilmiştir. Bu alt başlıklar; ana tema, ana temanın işleniş biçimi; yan temalar, yan temaların işleniş biçimi; karakter ve karakter çözümlemesi, karakterlerin işleniş biçimi, mekân kullanımı, kostüm kullanımı, motif veya eşya kullanımı, benzerlikler ve farklılıklar doğrultusunda ele alınmıştır. Bunların dışında aryalar ve diğer şarkılar romanın ana teması, yan teması, karakterleri, yaratıcısının sanat görüşü gibi unsurlar dikkate alınarak müzikal anlamda incelenmiştir. Her bölümün sonunda "diğer açıklamalar" adı altında, roman ve opera hakkında çeşitli bilgilere yer verilmiştir.

İkinci bölüm tiyatro metinlerine ayrılmıştır. Bu bölümde *Midas'ın Kulakları* ve *IV. Murat* oyunları ve aynı adı taşıyan operaları incelenmiştir. Bu kısımda da ilk bölümde olduğu gibi öncelikle tiyatro yazarlarının, opera bestecilerinin ve libretto yazarlarının hayatı, sanatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiş; tiyatro metninin ve opera metninin oluşum sürecine değinilmiştir. Bu açıklamaların ardından oyunda ve operada işlenen konulara, konuların işleniş biçimine; karakterlere, karakterlerin çözümlenişine ve işleniş biçimine; tiyatroda ve operada mekân kullanımına, kostüm kullanımına yer verilmiştir. Bunların dışında aryaların ve diğer şarkıların işlenişine müzikal olarak değinilmiştir. Son olarak da "diğer açıklamalar" bölümünde tiyatro ve opera metinleri hakkında farklı bilgilere yer verilmiştir.

Her iki bölüm de oluşturulurken karşılaştırmalı bir inceleme yapılmış, edebî metin operaya aktarılırken hangi yollar izlenmiş, göstergelerarası ve metinlerarası okuma yöntemlerinin hangilerinden nasıl faydalanıldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Özellikle mekân ve kostüm kullanımında opera sahnesinden görüntülere yer verilmiştir.

İlk bölümde romanlarda kullanılan mekânların ve kostümlerin nasıl tasvir edildiği, opera sahnesinde nasıl gösterildiği açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise, her ikisinin de göstermeye dayalı sanat olması ve sahnede sergilenmesinden dolayı mekân ve kostüm kullanımı incelenirken hem tiyatro sahnesinden hem de opera sahnesinden görsellere yer verilmiştir.

Çeşitli sıkıntılar, zorluklar ve koşturmacalara rağmen büyük bir emek ve özveri ile hep yanımda olan ve tezi hazırlama sürecimde maddî ve manevî hiçbir desteğini benden esirgemeyen, beni her zaman yüreklendiren annem Müteber MORKAYA'ya, babam Ahmet MORKAYA'ya, kardeşim Onur MORKAYA'ya ne kadar teşekkür etsem azdır. Böyle bir çalışmayı yapmam konusunda bana cesaret veren, bilgisini ve duyarlılığını, değerli vaktini benimle paylaşarak her zaman destek olan ve saat kaç olursa olsun benimle ilgilenmekten vazgeçmeyen, bu yolda danışmanlığımı yapan, kendisinden çok şey öğrendiğim sayın hocam Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ'e sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim. Gerek lisans, gerek yüksek lisans eğitimimde bilgilerinden faydalandığım tüm hocalarıma sonsuz teşekkürler. Tezimin hemen hemen her aşamasında yanımda olan, benimle birlikte tezimin oluşmasında fikirlerini, desteklerini benden hiç eksik etmeyen sevgili arkadaşım Elif Eda SARIKAYA'ya, tezimin en önemli noktalarından birinde aradığım kaynakların bulunmasında çok kıymetli zamanını bana ayıran sayın Araş. Gör. Özlem ŞENYURT'a ve Ankara Devlet Opera ve Balesi arşiv bölümü çalışanlarından sayın Şükriye AYDEMİR'E desteklerinden dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

UĞUR MORKAYA

29.05.2018

ÖZET

Metin kavramında meydana gelen değişimle birlikte sadece yazılı bir eser metin olarak değerlendirilmemiş; müzik, resim, dans, heykel gibi sanatlara ait göstergeler, malzemeler de birer metin olarak okunmaya başlanmıştır. Farklı sanat biçimlerine ait göstergelerin birbirleriyle olan ilişkileri de böylece daha açık bir şekilde okunur hale gelmiştir. Metinlerarasılık kavramının yıllar içinde gelişmesi ve buna paralel olarak göstergelerarasılık kavramının da ortaya çıkmasıyla beraber sanat dalları arasındaki alışveriş işleminin açıklanması kolaylaşmıştır. Böyle bir ilişkinin örneği olarak edebiyat ve müzik yüzyıllar boyu çeşitli açılardan birbirini etkilemiş, birbirlerinin yaratım gücüne, anlatım biçimlerine, malzemelerine, göstergelerine ihtiyaç duymuştur. Özellikle şiir sanatıyla birlikte başlayan bu yolculuk, roman ve tiyatro gibi metinlerle de gelişim göstermiştir. Edebiyat ve müzik arasındaki geniş ilişki roman ve tiyatro gibi edebî metinlerle opera gibi göstermeye dayalı metinler arasındaki sınırlı ilişkiyi de beslemiştir. Böylece hem metinlerarası hem de göstergelerarası bir ilişki boyutuyla bir romandan, bir tiyatro eserinden etkilenerek oluşturulmuş çeşitli opera metinleri ortaya çıkmıştır. Böyle bir ilişkinin örneği Türk edebiyatında da görülmüştür. Türk bestecileri, Türk edebiyatının çeşitli eserlerinden etkilenerek opera metinleri oluşturmuşlardır. Böyle bir işlem yapılırken de edebî metin yenidenyorumlanmış, yeni bir biçimde işlenmiş, böylece güncellenmiştir. Bir edebî metin operaya aktarılırken besteci ve libretto yazarı kimi zaman anametne sadık kalırken, kimi zamanda yorumsal bir üst metin ortaya çıkarmışlardır. Görülmektedir ki Türk edebiyatının roman, tiyatro gibi eserleri, bestecilerin dikkatini çekmektedir.

Anahtar Sözcükler: Edebiyat, müzik, opera, metinlerarasılık, göstergelerarasılık

ABSTRACT

With the change in the concept of text, not only a written work has been evaluated as text; music, painting, dance, sculpture and etc. The indications belonging to the arts, the materials started to be read as texts. Thus the relationship of the representations of different art forms to each other has become more openly readable. With the development of the concept of intertextuality over the years and the parallelism of the notion of intersemiotic have also made it easier to explain the process of shopping between art branches. As an example of such a relationship, literature and music have been influencing each other for centuries, needed opening each other, creating each other's power, expression, materials. This journey, which started with the art of poetry in particular, has also evolved with texts such as novels and theater. The broad relationship between literature and music has also contributed to the limited relationship between literary texts, such as novels and theater. Thus, a variety of opera texts have been formed, influenced by a novel and a theater work, both in terms of intertextual and graphical relations. The example of such a relationship is seen in Turkish literature. Turkish composers were influenced by various works of Turkish literature and formed opera texts. When such an operation is carried out, the literary text is re-created, processed in a new form, and thus updated. While a literary text is being transmitted to the opera, the composer and the libretto writer have sometimes come up with an interpretive text, while the anamorphism remains faithful. It is seen that the works of Turkish literature such as novels and theater attract attention of composers.

Key Words: Literature, music, opera, intertextuality, intersemiotic.

KISLATMALAR

A.g.e. : Adı Geçen Eser

A.g.m. : Adı Geçen Makale

A.g.t. : Adı Geçen Tez

Çev.: Çeviren

Vb. : Ve Benzeri

RESİMLER VE ŞEKİLLER

Resim Şekil No.	RESİM – ŞEKİL BAŞLIĞI	Sayfa No.
Şekil 1.1	Kıskanan Bihter	87
Şekil 1.2	Kıskanan Bihter	90
Şekil 1.3	Kıskanan Nihal	94
Resim 1.1	*Aşk-ı Memnu Operası* – Adnan Bey ve Bihter'in Nikâh Sahnesi	131
Resim 1.2	Nihal'in Çarşaf Sahnesi	137
Resim 1.3	Matmazel Courton ve Nihal Ders Çalışmaktadır.	138
Resim 1.4	Adnan Bey, Firdevs Hanım ve Bihter – Düğün Sahnesi.	139
Resim 1.5	Davetliler Korosu	139
Resim 1.6	Ayna Karşısında Bihter	142
Resim 1.7	Ayna Karşısında Firdevs Hanım	143
Resim 1.8	Ayna Karşısında Bihter ve Adnan Bey	143
Resim 1.9	Bir Eşya Olarak Piyano	144
Resim 1.10	Nihal ve Beşir	153
Resim 1.11	Saip Paşa'nın Konağında Davetliler	231
Resim 1.12	Kemal Bey'in Evi, Lamia ve Kemal Bey'in Düğünü, Davetliler	235
Resim 1.13	Köylü Kızlarının Dansı	238
Resim 1.14	Kadınlar Korosu	244
Resim 1.15	Erkekler Korosu	245
Resim 1.16	Lamia ve Hüseyin Kenan	245
Resim 1.17	Rasih Efendi ve Lamia	246
Resim 1.18	Lamia'nın Düğün Sahnesi	247

Resim 1.19	Ağrı Dağı	305
Resim 1.20	Küp Gölü	306
Resim 1.21	Ahmet'in Evinin Önü	308
Resim 1.22	Mahmut Paşa'nın Sarayı	309
Resim 1.23	Paşa'nın Sarayının Önü	310
Resim 1.24	Saray Zindanı	311
Resim 1.25	Demirci Dükkânı	312
Resim 1.26	Gülbahar'ın Kostümü	314
Resim 1.27	Ahmet ve Sofi'nin Kostümü	316
Resim 1.28	Mahmut Paşa'nın Kostümü	317
Resim 1.29	Memo'nun Kostümü	318
Resim 1.30	Demirci Hasan'ın Kostümü	318
Resim 1.31	Cindar Ana'nın Kostümü	319
Resim 1.32	Halkın Kostümü (Erkek)	320
Resim 1.33	Halkın Kostümü (Kadın)	320
Resim 1.34	Anadolu Toprakları	372
Resim 1.35	Genelkurmay Binası (Roman)	372
Resim 1.36	Harbiye Nazırı Ziya Paşa'nın Odası	373
Resim 1.37	Alagöz Karargâhı	374
Resim 1.38	Cephe (Opera)	375
Resim 1.39	Atatürk Cephede	375
Resim 1.40	Hastane (Opera)	376
Resim 1.41	Bir Hastane Koğuşu (Roman)	376

Resim 1.42	Mustafa Kemal Paşa'nın İzmir'e Girişi	377
Resim 1.43	İzmir, Kordon (Roman)	378
Resim 1.44	Millî Mücadele'de Bazı Komutanlar (Roman)	382
Resim 1.45	Karargâhta Komutan ve Askerler (Opera)	383
Resim 1.46	Harbiye Nazırı (Opera)	383
Resim 1.47	Ahmet İzzet Paşa (Roman)	384
Resim 1.48	Kağnısıyla Cepheye Giden Kadın (Roman)	385
Resim 1.49	Cephede Mücadele Eden Türk Kadını (Opera)	385
Resim 1.50	Türk Hemşireler (Roman)	386
Resim 2.1	Kral Midas'ın Sarayı (Tiyatro)	428
Resim 2.2	Kral Midas'ın Sarayı (Opera)	428
Resim 2.3	Midas ve Ay Tanrıça (Opera)	431
Resim 2.4	Sazlar (Opera)	432
Resim 2.5	Midas ve Eşek Kulakları (Opera)	434
Resim 2.6	Midas ve Kırmızı Takkesi (Tiyatro)	435
Resim 2.7	Pan ve Keçileri (Opera)	436
Resim 2.8	Apollon ve Kızlar (Opera)	436
Resim 2.9	Pan ve Keçileri, Akada Kral Midas ve Apollon (Tiyatro)	436
Resim 2.10	Frigya Halkı (Opera)	437
Resim 2.11	Ay Tanrıça (Tiyatro)	438
Resim 2.12	Ay Tanrıça (Opera)	438
Resim 2.13	Ayak Divanı (Tiyatro)	477
Resim 2.14	Ayak Divanı (Opera)	478

Resim 2.15	Kösem Sultan'ın Odası (Opera)	479
Resim 2.16	Sultan Murat'ın Odası (Tiyatro)	480
Resim 2.17	Sultan Murat'ın Odası (Opera)	480
Resim 2.18	Sinanpaşa Köşkü (Tiyatro)	481
Resim 2.19	Sinanpaşa Köşkü (Opera)	482
Resim 2.20	Meyhane (Tiyatro)	483
Resim 2.21	Meyhane (Opera)	483
Resim 2.22	IV. Murat'ın Kostümü (Tiyatro)	486
Resim 2.23	IV. Murat'ın Kostümü (Opera)	486
Resim 2.24	Kösem Sultan'ın Kostümü (Tiyatro)	487
Resim 2.25	Kösem Sultan'ın Kostümü (Opera)	488
Resim 2.26	Kösem Sultan'ın Kostümü (Opera)	488
Resim 2.27	Sadrazam – Cellât Kara Ali – Silahtar Kostümü (Opera)	489
Resim 2.28	Dilfigâr'ın Kostümü (Opera)	489
Resim 2.29	Yeniçeri ve Silahtar Kostümü (Tiyatro)	490
Resim 2.30	Yeniçeri ve Silahtar Kostümü (Opera)	490
Resim 2.31	Çığırtkan ve Sokaktaki Halkın Kostümü (Tiyatro)	491

GİRİŞ

EDEBİYAT VE OPERA ARASINDA GÖSTERGELERARASI İLİŞKİ

1. METİNLERARASILIK

Ferdinand de Saussure'ün öngörmüş olduğu göstergebilim anlayışı, kendisinden sonra birçok araştırmacı tarafından geliştirilmeye başlanmıştır. Saussure sonrasında göstergebilimin ilkeleri saptanmaya çalışılırken, diğer taraftan da çeşitli tanımlamalar yapıldığı görülmektedir. Bu gelişmeler ışığında, özellikle 1960 sonrasında, göstergebilim araştırmacılarının alana başka bir yaklaşımla baktıkları ve çeşitli kavramlar ortaya atarak, yazın eleştirisini farklı boyutlara taşıdıkları görülmektedir. 1960'lı yıllarda yazın üzerine araştırma yapan eleştirmenler metin kavramını tanımlamak için çeşitli girişimlerde bulunmaya başlamışlardır. Özellikle Julia Kristeva ve Roland Barthes gibi isimler metnin özerkliğini ve çoksesli yapısını vurgulamış; metnin anlam yoğunluğunu kendisinden önce yazılmış metinlerde arama girişiminde bulunarak yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya koymuşlardır. Bu tanım ve anlayışın adını da *metinlerarasılık (intertextualité)* olarak belirledikleri görülmektedir. Metinlerarası kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte, bir metni sadece yazarından yola çıkarak incelemeye tabi tutma anlayışı da yavaş yavaş son bulmaya başlamıştır. Metnin çoksesli yapısına vurgu yapan araştırmacılar, özellikle 1960'lı yıllar sonrasında yazılmaya başlanan ve post-modern olarak nitelenen Yeni Roman anlayışındaki eserlerde metinlerarasılığı inceleme altına aldıkları görülmektedir. Böylece metinlerarasılık, post-modern yazının vazgeçilmez temel özelliklerinde biri olarak saptanmıştır.

Julia Kristeva bir söylemin başka bir söylemle olan çoksesli ilişkisini açıklamak için ortaya metinlerarasılık kavramını atsa da, bir edebiyat teriminin kavram olarak analizini yaparken tam bir tanım ortaya koymak güçtür. Bu güçlüğün altında değer yargılarında, estetik beğenide, toplumsal-tarihsel ve kültürel bakıştaki farklılıklar yatmaktadır. Bunun sonucunda da bir kavramın tanımında çeşitli farklılıklar meydana gelmektedir. Aynı durum Kristeva'nın ortaya attığı metinlerarası kavramı için de geçerli olmuştur. Kristeva'dan sonraki yıllarda, hocası Roland Barthes başta olmak üzere, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gérard Genette, Kristeva'nın kendisinin de içinde

bulunduğu *Tel Quel* dergisi yazarları,[1] Umberto Eco ve Harold Bloom tarafından kavram benimsenmiş olsa da farklı bakış açıları, tanımlamaları da beraberinde getirmiştir. Bu araştırmacılar Kristeva'nın metinlerarası anlayışına katılırken, diğer yandan metinlerarası yazınsal ilişkiyi kendilerine özgü tanımlarla açıklama yoluna gitmiş, çeşitli metinlerarası ilişki yöntemleri belirlemişlerdir.

Bir ürün olarak, okur ve yazar arasında, okuma eylemi sayesinde karşılıklı bir etkileşim kuran metin, bu etkileşim yoluyla yazarın okuyucuya iletmek istediği iletinin alımlanmasını da sağlayan başat unsurdur. Metin denildiğinde akla ilk olarak yazılı bir belge gelmektedir. Ancak, sadece yazılı bir belge değil; bir söylem, yazıya dökülmüş bir sözce de gelmelidir. Yalnızca yazılı olanı metin olarak kabul etmemek gerekmektedir. Sinema metni, müzik metni, mimari metni, resim metni de birer metin olarak değerlendirilmelidir. Çünkü bu ürünlerin de, okuyucusu/alıcısı tarafından anlamlandırılmayı, çözümlenmeyi bekleyen göstergeleri bulunmaktadır.[2] Metnin en önemli özelliği bildirişim işlevi taşımasıdır. Eğer bir metin yazılı ya da sözlü olarak bir bildirişim işlevi sağlayamıyorsa bir metinden söz etmemiz de zordur.

Bir metnin doğruluğu ya da yanlışlığı sorgulanmaz, bunun yerine metnin metinselliğini sorgulanır. Metinsellik, metin türlerine göre farklılıklar gösterir. Bireyler arasında, okur ve yazar arasında iletişim kurmayı sağlayan metin/ler, üretilmiş olduğu toplumun geçirdiği tarihsel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve sosyal yapılanması ile biçimlenmektedir.[3] Metinler üretildikleri dönemin izdüşümüdür denilebilir. Metin sadece bu anlayışa göre türlere ayrılmaz. Üretici olarak yazarın, metni üretirken vermek istediği, güttüğü amaç da belirleyicidir. Bir metnin, metin türleri içerisinde yer alması, üreticisinin ve alıcısının işlevine ve beklentisine göre gerçekleşmektedir. Her toplumda ve her kültürde metin türleri arasında farklılıklar bulunsa da önemli olan okura verilmek istenen ileti, okur üzerinde bırakılmak istenen zayıf ya da güçlü etkidir. Yazar, metni yazmış/üretmiş ve okuyucusuna ulaştırmak için gerekli çabayı göstermiş olursa olsun, üretilen metni okuyacak, çözümleyecek, yorumlayacak ve yaşatacak olan okurdur. Bu noktada okur salt, yalın bir okuma edimi yerine bilgisine, kültürel geçmişine ve alımlama biçimine başvuracaktır. Metne bu şekilde bir yaklaşımla ortaya, üretilen metnin metinselliği konulmuş olacaktır. Beaugrande ve Dressler metnin

---

[1] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 34.
[2] Hilmi Uçan, *Dilbilim, Gösterge Bilim ve Edebiyat Eğitimi*, Hece Yayınları, Ankara, 2013, s. 36.
[3] Muhlise C. Ögeyik, *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008, s.10.

metinselliğinden bahsederken yedi özellik ortaya koyarlar. Onlara göre bir metni, metin yapan özellikler şunlardır: *bağdaşıklık, tutarlılık, amaç, kabul edilebilirlik, bilgilendiricilik, yerlemleme* ve *metinlerarasılık.* [4]

Beaugrande ve Dressler'in metinsellik olarak belirledikleri yedi özellikten biri olan metinlerarasılık, bir metne metinsellik özelliğini kazandıran en önemli özelliktir. Hiçbir metin, başka bir metinden tamamen yalıtılmış bir biçimde var olmaz. Tek başına bir varlık olamayan metinin değerini ve amacını anlamak için onun diğer metinlerle olan ilişkisini de bilmek gerekmektedir. Alıcı yani okur başka metinler hakkında ne kadar çok bilgiye sahipse, elindeki metni anlama oranı da o kadar yüksek olacaktır.[5] Bir metinle başka bir metin arasındaki paylaşım ya da işbirliği olarak da düşünebilecek olan metinlerarası kavramı, Julia Kristeva tarafından 1960'lı yıllarda ortaya atılmıştır. Metinlerarası kavramı bu dönem yazınsal çözümlemelerin ve eleştirmenlerinin artık bir zorunluluk olarak başvurdukları bir yöntem haline gelmiştir. Kubilay Aktulum'un *"kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak"*[6] tanımladığı bu kavram, genel anlamıyla bir yeniden yazma işlemi olarak da değerlendirilebilmektedir. Mehmet Rifat'ın *"bir metnin bir başka metin içinde etkin olarak var olması; birçok metnin alıntı, telmih (kimi kez de intihal) yoluyla aynı anda aynı yerde kurduğu birliktelik"*[7] olarak verdiği kavramın tanımından da anlaşılacağı gibi, bu konuda araştırmacıların dikkat çektiği nokta metnin alıntısal özelliğidir. Bununla kastettikleri durum; her söylemin bir başka söylemi içerebilir ya da her yazınsal metnin kendisinden önceki bir yazınsal metinden izler taşıyabilir; o metni kendi içerisinde eritebilir nitelikte olmasıdır. Bu da bir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı görüşünü ortaya çıkarmaktadır.

Metnin ayrışık bir parçası olarak değerlendirilen metinlerarasılık için, bir altmetin (hypotext) ve bir anametin (hypertext) gereklidir. Altmetin, bir metinlerarası ilişkide ana metinle gönderme, çağrıştırma, alıntı, öykünme, dönüştürme, taklit gibi metinlerarası ilişki yöntemleriyle kurulan bağdır. Anametin ise, dönüştürme, taklit, yeniden yazım gibi metinlerarası ilişki yöntemleriyle altmetin üzerinde etkili olan

---

[4] Muhlise C. Ögeyik, *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008, s.14-20.
[5] R. De Beaugrande ve W. Dressler, T*extlinguistics*, (Akratan Muhlise C. Ögeyik), Longman, New York, 1981, s.182.
[6] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s.16
[7] Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s. 161.

metindir.[8] Aslında metinlerarasılık çok eski zamanlardan beri devam eden bir tür olmasına rağmen, özellikle 1960'lardan sonra, metin kavramının çizgiselliğinin kırılması, farklı metin ve söylemlerin varlığından bahsedilmesiyle birlikte üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır.

Saussure'ün yapıtının yayımlanmasından sonra, yazınsal eleştirinin yapısal bir yaklaşım benimseyerek yazınbiliminin gelişmesine katkı sağlayan, Yeni Eleştiriciler'le birçok ortak noktaları bulunan 1915-1930 yılları arasında eserlerini veren Rus Biçimcileri, metni tarihsel, toplumbilimsel ve özyaşamöyküsel gibi birçok veriden yola çıkarak açıklamayı reddederek dikkatleri çekmişlerdir. Rus Biçimcilerinin amacı, edebiyatın *sui generis* bir olgu olduğuna dikkat çekerek biçimsel olarak sanatın özerkliğini kanıtlamaktır. On dokuzuncu yüzyılda edebiyat alanında yapılan incelemeler ya da eleştiriler esere dönük değildir. Sanatı ve dolayısıyla bir edebî metni incelemek için tarihe, sosyolojiye ya da politikaya başvurulmaktadır. Tam tersi bir yöntemle, *"yani 'edebîlik'in ('yazınsallık'ın) ne olduğu sorusuna cevap arayan Rus Biçimcileri, edebîliği 'ostranenie' yani 'yabancılaştırma' ya da 'alışkanlığı kırma' kavramıyla açıklamışlar."*[9] Rus Biçimcilerinin temel sorunu yöntem değil yazındır. Bu nedenle yazını dilbilim kuramlarından esinlenerek, metni eşsüremli olarak kendi içerisinde incelemeye, onun içkin yasaları saptamaya çalışırlar. Çalışmalarını daha çok şiir üzerine yoğunlaştıran Rus Biçimcileri'nin iddiası Berna Moran'ın özetlemesine göre şu şekildedir: *"Biz dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kanıksamayı sarsarak, nesneleri, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımızı kullanmalık dilden farklıdır."*[10] Rus Biçimciler için önemli olan yazarın gerçeklik karşısındaki tutumu değil de dil karşısındaki tutumudur. Yapıtı kapalı bir uzam olarak gören Biçimciler, sonraki yıllarda yapıtı kendi içinde değerlendirip, dış unsurlarla olan etkileşimini yok sayma düşüncesinden vazgeçerek; yapıtı bir yazınsal bütün içerisinde değerlendirir, diğer yapıtlarla da ilişkilendirmeye çalışırlar. Biçimciler, yapıtlar arasındaki ilişkiden bahsederken yazarın rolünü görmezlikten gelirler.

---

[8] Serkan Özdemir, *Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2017, s. 11.
[9] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatı Teorisine Genel Bir Bakış*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s.20.
[10] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, 26. Baskı, s.178.

Rus Biçimcileri metinlerarasılığın varlığını doğrudan değil de dolaylı yoldan kabul ederler. Bir yapıtı incelerken gördükleri yeni biçimin, önceki metinlerde kullanılan biçimlerle karşılaştırarak anlaşılabileceğini düşünmeleri bu görüşü destekler niteliktedir. Biçimcilerin metinlerarasılığın varlığını kabul ettiklerini gösteren bir başka düşünce de; yazılarında sık sık *parodi/pastiş* yöntemini kullanmalarıdır.[11] Genel anlamda yapıtların taklit edilmesi ya da dönüştürülmesi olarak niteleyebileceğimiz metinlerarası yöntemin bu iki önemli kavramını kullanıyor olmaları da metinlerarasılığın varlığını benimsediklerini gösterir niteliktedir. Bu yaklaşımlarına dayanarak Rus Biçimcileri'nin metinlerarasılığı bir inceleme kavramı olarak kabul ettiklerini kesin bir biçimde söylemek mümkün değildir. Bunun da en önemli sebebi, Biçimcilerin, her ne kadar ileri sürdükleri düşüncelerle metinlerarasılığın varlığını kabul ediyor gibi görünseler de, şiir ya da düzyazı üzerine yaptıkları incelemelerde yalnızca biçim üzerine odaklanmalarıdır.

Rus Biçimcilerinden farklı olarak Mihail Bakhtin, *söyleşimcilik (diyalojizm)* kuramını temellendirirken Biçimcilerden ayrılır. Büyük ölçüde kuramını tarihsel bir tutum üzerine belirleyen Bakhtin'i onlardan ayıran en temel nokta; bir yapıtın başka bir yapıtla sürekli bir alışveriş içerisinde olduğunu, bir sözce ile başka bir sözce arasında herhangi bir etkileşim içinde olmadan var olamayacağını açıkça söylemesidir. Bakhtin'in bu görüşü onun söyleşimcilik kuramının da temelini oluşturur. Oysa Rus Biçimcileri böyle bir görüşü üstü kapalı bir şekilde belirtmektedirler. Bakhtin'in ideolojik söyleşimciliğine göre, yazınsal metin yazarının bilinçli bir tercihi sonucunda oluşur. Bu kurama göre, insan söylemi bir yasa olarak ortaya koymaktadır. Metinlerarası ilişkilerin çıkış noktasını oluşturan söyleşimcilik kavramı metinlerin çizgiselliğinden ve tekilliğinden kurtularak başka söylemlerle iç içe girmesidir. *"Söyleşimcilik tam olarak roman kahramanları arasındaki konuşmalar (diyalog) değildir. Söyleşimci roman içinde her kahraman kendine has ve özel duygular içindedir. Bu bireysellik, karakterlerin dünyalarını, sözcelemin tarzlarını, ideolojik ve sosyal durumlarını içerir."*[12] Roman estetiğini açıklayabilmek için böyle bir kavram sunan Bakhtin'e göre, romanın yaratıcısı olan yazarın söylemi ile romandaki kişilerin söylemleri birbiriyle ilişki içindedir. Yani burada yazarın söylemi ile kişilerin söylemi

[11] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 19.
[12] Graham Allen, *İntertextuality*, (Aktaran Serkan Özdemir), Routledge, London and New York, 2000, s. 23.

arasında bir üstünlük yoktur.[13] Bakhtin'in söyleşimcilik kuramı da zaman içinde metinlerarasılık kavramının doğuşuna zemin hazırlar. Bakhtin'in metinlerarasılık anlayışında metinler farklı söylemlerle, sözcelemlerle, ideolojilerle, sosyal durumlarla kesişerek ortaya çıkar. Söyleşimciliği ya da çokseslilği yapıtın özellikle de romanın belirgin bir özelliği olarak niteleyen Bakhtin, söyleşimcilik kuramını somutlaştırırken toplumsal ve tarihsel olguları göz ardı etmez ve toplumsal dilin dönüşümüne yer verir. Toplumsal dilin dönüşümü romanda çokdilliği sağlamaktadır. Özellikle alaycı romanlarda çokseslilik ve çokdillilik olduğu üzerinde durmaktadır.

Bakhtin'in söyleşimcilik kuramından etkilenerek bu kuramı metinlerarası adı altında, göstergebilimsel bir yazın yöntemiyle inceleyen kişi Julia Kristeva olur. Kristeva, Baktin'in diyalojizm kavramından etkilenerek metnin yorumlanmasına ilişkin yeni bir anlayış getirir. Kendi göstergeçözüm yöntemini oluştururken de *üreten metin* ve *üretilmiş metin* kavram ikilisini ortaya atar. Doğrudan doğruya metnin üretme aşamasını belirten üreten metinde, göstergeler içtepilerle donanmıştır ve anlam üretimin asıl kaynağıdır. Üretilmiş metinde ise, üretim bitmiş, sonuçlanmış ve biçimsel olarak kapanmıştır.[14] Kristeva, metinde alıcının yani özeninin yatay ekseni ile metnin yani bağlamın dikey ekseni üzerine yoğunlaşır. Böylece bir metnin diğer metinlerle bildirişime girerek okunması gerektiğini söyler ve bu bağlamda öznelerarasılık kavramını da ortaya atar.[15]

Kristeva, her metnin içinde bir başka metnin olduğunu tıpkı Bakhtin gibi kabul etmektedir. Her metnin eski ve çevre metinlerin bir kurgusu ya da dokusu olduğunu savunurken, metnin tanımını yaptığında söyleşimcilik/metinlerarasılık ilkesine bağlı kalmaktadır. Ona göre metin belli bir "iş"i yerine getiren/yapan bir aygıttır. Metin gösterenleri yeniden dağıtırken, diğer taraftan farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak, yeni bir metin üretmektir. Dilin üretici bir işlev üstlendiğini vurgularken, oluşan karşılıklı ilişkileri metinlerarası ilişkiler olarak yorumlar. Her metnin bir alıntılar mozaiği, kendi içinde başka bir metnin eritilmesi, dönüştürülmesi olduğunu özellikle vurgulamaktadır.[16] Kristeva metinlerarasılığı yazınsallığın temel bir özelliği yapmaktadır. Tıpkı etkilendiği Bakhtin gibi yazınsal bir metinde çokseslilik/çokanlamlılık niteliğine önem vermektedir. Metinlerarası olmadan yazının

[13] Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s. 69.
[14] Mehmet Rifat, a.g.e., s.142.
[15] Muhlise C. Ögeyik, *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 22.
[16] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 34.

olamayacağını savunmaktadır. Metinlerarasını sadece bir metnin kendisinden önceki bir metni yinelemesi olarak görmez, sonsuz bir süreç olarak değerlendirir, metinlerarasılığın sürekliliğine vurgu yapar. Ayrıca metinlerarasılık başka bir metni taklit etmek değildir, bir *yer* ya da *bağlam değiştirme* işlemidir. Ona göre metinlerarasılık ya da bağlam değiştirme, bir gösterge dizgesinin başka bir gösterge dizgesine geçerek, eski gösteren dizgesinden yola çıkarak yeni bir gösterge dizgesi oluşturmasıdır.[17] İşte bu noktada Kristeva, metnin çoksesli yapısını vurgulamaktadır. Çünkü bir gösterge dizgesi başka bir gösterge dizgesine geçip, eski gösterge dizgesini de alarak, yeni bir gösterge dizgesi oluşturursa burada çoklu bir gösterge dizgesinden/lerinden bahsetmek gerekmektedir. Böylece bir metnin ya da göstergenin metinlerarası olması demek, önceki metnin ya da göstergenin bozulması ve dağılması gibi işlemlerden geçirilmesidir.

Kristeva'nın metinlerarası anlayışında genel bir sonuç çıkarıldığında; metinlerarası sadece anıştırma, parodi, pastiş ve alıntıdan oluşmaz; anımsama ve yenidenyazma işi de değildir. Bir metinle, tıpkı kendisinden önce yazılmış olan metin arasında olduğu gibi, kendisiyle aynı dönemde yazılmış metin arasında da böyle bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Bir metnin hem tarihi görüp okuduğunu, hem de tarihin içinde yer aldığını vurgularken metin kavramına tarihsel ve toplumsal boyut kazandırır. O da Bakhtin gibi metni sadece eşsüremsel değil, artsüremsel bir gösterge çözüm yoluyla inceler. Kristeva böyle bir inceleme ile *sosyal metin* kavramını vurgulamaktadır. Ona göre sosyal metin, metinlerin kendi içinde anlamlarının ve biçimlerinin çözümlenmesi yapıldıktan sonra, sosyal ve tarihî metinlerle ilişkilendirilmesi, sosyal ve tarihî bir ortama oturtulmasıdır. Metnin kapalı bir yapı olmadığını belirterek, metni dış etkilere açık hale getirir.[18]

Göstergeçözüm ve metinlerarası ilişkiler konusunda görüşlerini açıklayan Julia Kristeva'ya katılanlar arasında Roland Barthes da bulunmaktadır. Barthes, Kristeva'nın metin konusunda yaptığı tanımlara katılır. *Kapalı metin* kavramı yerine, *açık metin* kavramından bahseden Barthes, tıpkı Bakhtin ve Kristeva gibi bir metnin kendisinden önceki metinden göstergeler, parçalar, düzgüler taşıdığını belirtir. Post-modern metin anlayışına uygun olarak her metni bir metinlerarasılık olarak değerlendirirken, tarihsel

[17] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 36.
[18] Serkan Özdemir, *Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2017, s. 18.

boyutu kültürel boyutla tanımladığı söylenebilir. Bir metnin kendisinden önceki kültürden ve etrafındaki kültürden ilişkilerle oluştuğuna dikkat çekmektedir. Diğerleri gibi metnin üretken olduğuna Barthes'da vurgu yapar ve metnin yazıldıktan sonra da üretim sürecini devam ettirdiği belirtir. Metni bir dil olgusu olarak görüp, metinlerarasılığı da onun bir ölçütü yapar. Metnin kendi içinde bir bütün oluşturmaz, ancak başka metinlerle bildirişime girerek var olur. Metin kendisinden önce yazılmış olan metinlerin bir yansıması olduğunu düşünmektedir. Metnin yazardan bağımsız olduğunu yani artık yazarın öldüğünü (the death of the author) söyleyerek, metni ön plana çıkarır.[19] Barhes, metinlerarasılığı bir metnin kendisinden önceki ve kendi dönemindeki metinlerle artsüremsel ve eşsüremsel bir ilişki olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamayı yaparken tarihsel ve toplumsal boyuta kültürel boyutu da katarak, metnin sürekliliğini vurgulamaktadır. Kristeva açısından metinlerarasılık "bir alıntılar mozaiği" olurken, Barthes için "alıntıların yeni bir örgüsü" olmaktadır. Barthes için metinlerararaslık bir metnin *sonsuz metin*ler ile ilişki içerisinde bulunmasıdır.

Metinlerarası ilişki üzerine fikir yürüten bir başka kuramcı da Michael Riffaterre'dir. Riffaterre, yazınsal ve yazınsal olmayan dil kullanımlarının ayrılığına odaklanır. Metinsel anlam ve yorumu dilsel çerçeve içerisinden çıkararak, okurun okuduğu metni diğer metinlerle ilişkilendirerek okuması ve yorumlamasını istemektedir.[20] Her ne kadar Kristeva'nın metinlerarası kavramına bağlı bulunuyor olsa da onu Kristeva'nın metinlerarası kavramından ayıran bir nokta vardır: okur ve metin arasındaki ilişkiye değinmesi. Kristeva metin ve metinlerarası kavramını tanımlarken metin ve okur arasındaki ilişkiye değinmemekteydi. Oysa Riffaterre için, bir yapıt ile ondan önce meydana gelen yapıt arasındaki ilişkiyi kavrayacak olan okurdur. Kristeva bu görevi yazara yüklüyorken, Riffaterre metinlerarasılığı bir alımlama estetiği üzerine oturtarak, metinlerarasılığın her şeyden önce bir okuma etkinliği olduğuna değinir ve okura bir işlev yükler. Okur metinlerarası göndergenin ne olduğunu, nereden geldiğini bildiği sürece okuma edimi tamamlanmış olacaktır.[21] Bu yaklaşımıyla Riffaterre sadece Kristeva'dan değil, okur ve metin arasında ilişki kurmayan Bakhtin ve Barthes'dan da ayrılır. Okur, okuduğu metin üzerinde daha önceden okuduğu sonsuz metinler evreni sayesinde bir algılama gerçekleştirebilir. Metin okunurken meydana gelen belleksel çağrışımlar, okunan metnin özümsenmesinde etkili olmaktadır. Okurun bir metindeki

[19] Muhlise C. Ögeyik, *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 22-23.
[20] Muhlise C. Ögeyik, a.g.e., s. 24
[21] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s.50.

metinlerarası göndergeyi kavrayabilmesi için eski okumalarına başvurması gerekmektedir. Riffaterre okuyucudan metnin yüzey yapısına değil de derin yapısına inmesini istemektedir.

Riffaterre iki tür metinlerarası algılamadan söz etmektedir: *sıradan metinlerarasılık* ve *zorunlu metinlerarasılık*. Sıradan metinlerarasılık zor bir yöntemdir ve iyi bir kültürel birikime sahip okur tarafından fark edilebilir. Zorunlu metinlerarasılık, dilbilgisel bir aykırılık olduğundan okur yapılan metinlerarasılığın farkına varabilmektedir. Riffaterre, iki ayrım daha önerir ve *anlamı anlamlama*'dan ayrı tutar. Bu ayrıma göre anlam, metnin çizgisel bir şekilde okunması sonucudur. Anlamlama ise, metinlerarası okuma ile gerçekleşebilmektedir. Yani ilkinde okur metni okuduğunda metnin anlamını, dilbilimsel kurallarını, metnin göstergesel yönünü kavrar. Diğerinde de, metinsel unsurların önceki kullanımlarının ne olduğunu da anlar. Burada yine okuyucunun önceki okumalarına, belleksel çağrışımına göndermede bulunur. Bu iki algılayış biçimini de *mimetik okuma* ve *göstergebilimsel okuma* olarak adlandırmaktadır. Bu iki okuma biçimi metnin anlamlanması sürecinin iki aşamada gerçekleştiğini göstermektedir. Mimetik bir okumayla okur, metnin anlamlanmasına değil de yüzeysel anlamına gitmektedir. Burada okuyucu amprik bir okuyucudur ve okumasını çizgisel ve yüzeysel bir şekilde yapmaktadır. Göstergebilimsel okuma ise; okuyucu artsüremli ya da Riffaterre'in *geri-etkili* dediği ve okuyucunun geçmişe dönük yaptığı bir okuma biçimidir.[22] Denilebilir ki Riffaterre, metinlerarasılığın merkezine okuyucuyu yerleştirerek, bir metindeki metinlerarası göstergelerin *iz*lerini, *hayalet metnin* anlamsal değerini bulmayı okuyucudan istemektedir. Metinlerarası bir ilişkiden söz edilecekse okur ve onun daha önceki okumalarına ihtiyaç vardır. Ancak bu şekilde bir metinde metinlerarasılığın varlığından söz edilebilir.

Riffaterre'in ortaya atmış olduğu metinlerarası okuma yöntemi sonsuz bir kültür birikimini de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle kimi eleştirmenler metinlerarasılık için başka tanımlamalar ve saptamalar yapmaya girişmişlerdir. Metinlerarasını ulamlaştırma çabasına giren araştırmacılardan biri de Laurent Jenny olmuştur. Laurent Jenny'de Kristeva, Bakhtin, Barthes ve Riffaterre gibi metinlerarasılığı, yazınsallığın önemli bir ölçütü olarak görmektedir. Jenny etkileşim kavramı üzerinde dururken, metinlerarasının yazınsal yapıtın doğasında bulunan bir özellik olduğunu belirtir.

[22] Serkan Özdemir, *Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2017, s. 26.

Metinlerarasını bir kaynak ya da etkilenme eleştirisi olmadığını belirten Jenny, metin-dışı göstergelerin de incelenmesi gerektiğini söyler. Bir metin ile başka bir metin arasındaki ilişkinin parodi, pastiş, alıntı, montaj, gizli alıntı gibi yöntemlerle yapılabileceğini Genette'den önce söylemektedir. [23]

Jenny'e göre bir metin ile diğer metin arasında bir dönüşüm olacaksa önce bir anametinden bahsetmek gerekmektedir. Ona göre metinleraraslıktan söz edebilmek için alıntılanmış olan imge girdiği yeni metinde izleksel, yapısal ya da verdiği ileti açısından uygunluk göstermelidir. Anıştırma ya da anımsatmaları zayıf bir metinlerarasılık olarak değerlendirir. Böyle bir durumda alıntılanan imgenin saptanması oldukça basittir.[24] Jenny göre, bir metinlerarası ilişkiden söz edebilmek için alıntılanan göstergelerin olduğu metnin, yeni metinde biçimsel ya da içerik açısından uygun bir şekilde kullanılması gerekir. "Jenny metinlerarası durumdan ne zaman bahsedilir?" sorusuna cevap aramaya girişir. Metinlerarası ilişkilerde anlamsal ilişkilere önem veren Jenny, bir metne farklı anlamsal ilişkilere göre yerleştirme biçimleri ortaya koymaktadır. Bunlar ise; *düzdeğişmeceli yerdeşlik, eğretisel yerdeşlik, yerdeş olmayan montaj, sesbenzeşimi (paronomase), eksilti (elipse), genişletme, abartma (hyperbole), sıra değiştirme(inversion)* (sıra değiştirmeyi de kendi içerisinde beşe ayırır: *sözcelem durumunun değiştirilmesi, nitelemenin değiştirilmesi, dramatik durumun değiştirilmesi, simgesel değerin değiştirilmesi* ve *anlam düzeyinin değiştirilmesi*) şeklindedir.[25] Jenny'in bir makale ile sınırlı kalan metinlerarası tanımlaması ve tiplemesine bakıldığında görülmektedir ki; araştırmacı metinlerarası ilişkinin biçimsel boyutuyla birlikte anlamsal boyutuna da önem vermiştir.

Metinlerarası kuramı için tanımlama yapma süreci Gerard Genette'in *Palimpsestes* adlı yapıtıyla bir nevi son bulmuştur. Genette, metinlerarasını yazınsal dizgenin temel yapıcı bir unsuru olarak görmektedir. Genette diğerlerinden farklı olarak tek bir metinlerarası kavramı adı altında, bir metnin başka metinlerle olan ilişkisini aramaya girişmez. O, metinlerarasını diğer ilişki türelerinden biri olarak değerlendirir. Çift anlama gelebilecek kavramlar yerine *hypertextualité (anametinsellik)* adı altında yeni sözcükler, ulamlar ortaya koymaktadır. Metinlerarası kavramından ziyade *metinselaşkınlık* kavramına odaklanmaktadır. Bir metni açık ya da kapalı bir biçimde

[23] Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 60.
[24] Kubilay Aktulum, a.g.e, s.60-61.
[25] Ayrıntılı bilgi için bakınız, Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 62-65.

başka bir metinle, ilişki içerisine sokmak olarak tanımlanabilecek olan metinselaşkınlık, belli bir metni aşarak onu yazının tamamına açan soyut bir ulamdır. Metinlerarası ise, metinselaşkınlık ilişkisi içerisinde bir türdür.[26] Genette'i Riffaterre'den ayıran nokta, metnin yorumsal boyutuyla ilgilenmemesidir. Odak noktasını anametinsellik oluşturmaktadır. Anametinsellik genel anlamıyla, bir B Metni'ni (anametin), A Metni'ne (altmetin, göndergemetin) bağlayan yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişkidir. Metinlerarası ise, iki ya da daha fazla metin arasında oluşan ortak birliktelik ilişkisi olarak tanımlanmaktadır.

Genette'in *Seuils* adlı yapıtında ele aldığı bir diğer kavram da *paratextualité* (yanmetinsellik)'tir. Yanmetinsellikte okur ile metin arasında, anametne oranla ikinci planda kalan metinsel unsurlar söz konusu olur. Genette'in bu metinsel unsurlardan kastettiği nedir? Metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlar olarak; *başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, notlar,* yer verilen *resimler* gibi metin-dışı unsurlardan söz edilebilir. Metin dışı unsurlar da birer gönderge olarak metinde yer alırlar ve metnin anlamsal üretimine katkıda bulunurlar. Genette'in bunların dışında üzerinde durduğu diğer iki kavram da *architextualité* (üstmetinsellik) ve *métatextualité* (yorumsal üstmetin)'dir. Üstmetinselliğin temelinde Rifattere gibi bir yaklaşımla, okuyucunun okumaya dayalı birikim ve deneyimlerinden yola çıkarak türler arasındaki ilişkilendirmeyi yapabilmesi yatmaktadır. Yorumsal üstmetini ise, anlaşılması en güç ilişki türü olarak niteler. Bu ilişki biçiminde somut veriler olmadan metin tamamen yoruma dayalı bir şekilde ilişkilendirilmektedir.

Metinlerarasılık üzerine çalışma yapan isimlerden biri de Harold Bloom'dur. Kristeva metinleraraslığı 'alıntılar mozaiği', Barthes ise 'alıntıların yeni bir örgüsü' olarak görürken, Bloom için metinlerarasılık 'kendisinden önceki metinlerden etkilenme'dir. Bloom için metinlerarasılık etkilenmekten kaynaklanan endişenin bir ürünüdür. Bu endişe Bloom'un edebî yazısının ve eleştirel okumalarının temelini oluşturmaktadır. Okur ve yazar önceden yazılmış olandan kaçmaz, bu durumu kabul eder. Her yazının bir yanlış okumayı gerektirdiğini belirtir.[27] Bloom'un metinlerarası kavramını açıklarken dikkat çekici özelliği; kavramı metinsel ilişkilerde önce gelen ve sonra gelen kavramlarına bağlayarak açıklamasını Sigmund Freud'un *Oeidipus Kompleksi*'ne bağlamasıdır. Böylece sonradan yazılmış olan metinlerin kendilerinden

[26] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s.67.
[27] Graham Allen, *İntertextuality*, (Aktaran Serkan Özdemir), Routledge, London and New York, 2000, s. 137.

önce yazılmış olan metinlerin yerine geçme, onu aşma amacıyla oluşturuldukları görüşünü savunur. Etkilenme endişesini öncelik ve sonralık ilişkisi olduğu üzerinde duran Bloom'un metinlerarasılık anlayışında yeniden yazma ve yanlış okuma/yorumlama olduğu görülmektedir. Bloom, keskin bir görüşle daha önceden yazılmış olanları yeniden yazmaktan başka bir yazı türü olmadığını belirtmektedir. Bu noktada da diğer metinlerarasılık kuramcılarıyla bağdaşmaktadır. Etkilenme bilinçli olarak gerçekleşebileceği gibi farkında olmadan da olabilmektedir.[28]

Yazmak eylemi metinlerarasılıkla birlikte bir bakıma anametni tekrarlamak, tekrarın tekrarını yapma süreci olarak da algılanmaktadır. Umberto Eco, postmodern dönem içerisinde yer alan metinler üzerine çalışırken tekrarlama konusuna değinerek metinlerarasılıktan bahsetmektedir. Eco'ya göre, metinlerarası diyalog önceki metinlerin yansımasıdır.[29] Eco'da bir metnin anlaşılmasında okuyucuyu odak noktaya almaktadır. Bu açıdan Rifattere'i andıran Eco için okur, *ideal/örnek* ve *amprik* olmak üzere ikiye ayrılır. İdeal okuyucu tipi, bir metni anlamak için gerekli bilince, donanıma sahiptir. Riffaterre'in bir metindeki metinlerarası ilişkileri anlamak için gerekli olan okuyucu tipini göstergebilimsel okuma ile açıkladığı okuyucu tipi Eco'da karşılığını ideal/örnek okuyucu tipiyle bulmaktadır. Amprik okuyucu ise Riffaterre'in mimetik okumasını yapan okuyucudur.

Metinlerarasılık kavramının metinsel mozaik kavramıyla örtüştürüldüğü söylenebilir. Böyle bir örtüştürmenin sebebi, bir metnin hiçbir biçimde özgünlük içermediğini belirten tartışmalara karşı çıkıştır. Metinlerarasılıkta temel iki çizgi dikkati çeker: intihal ve esinlenme. Böylece başka bir metni kaynak alarak oluşturulmuş yeni metnin intihal olmadığı üzerinde durulur. Yani metinlerarasılık sadece bir başka metni taklit ederek, o metni yeni bir metne sokma işlemi değildir. Çünkü metin, metinlerarasılık kuramına göre yer ya da bağlam değiştirerek yeniden üretilir.

Metnin merkezinde yazar vardır görüşü de metinlerarasılık ile altüst edilmiştir. Üretici olarak yazar varsa da, üretilen nesnenin göstergelerinin ve iletisinin anlamlanması için mutlaka bir okuyucuya ihtiyaç vardır. Okuyucu metnin göstergelerini anlamadığı ve yorumlayamadığı sürece metinlerarasılıktan söz etmek güçleşmektedir. Yazar merkezli bir okumada okuyucu ve yazar arasında bir eşitlik yoktur. Ancak

---

[28] Serkan Özdemir, *Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2017, s. 27-30.
[29] Muhlise C. Ögeyik, *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 24.

yapısalcı estetik ve metin merkezli bir okumayı temele alan metinlerarasılık ile birlikte öne çıkan okur olmuştur. Her metin okunmak, yorumlanmak ve alımlanmak için yazılmaktadır. Bu amaçla yazılan metinler kendilerini okutmak için bazı yöntemler kullanırlar. Yazar ürettiği metin sayesinde okuyucu ve metin arasında uzlaşma noktaları arar, hoşa gitmek, ilgi çekmek ister. Okuyucu ile metin arasında bir *okuma paktı* oluşturulmaya çalışılır.[30] Alımlama estetiğinin vurgulandığı böyle bir okuma paktında, yazılan metin ile okuyucu arasında uzlaşmaları sağlayan unsurlardan biri de metinlerarasılık olur.

Metinlerarasılıkta okuyucu yorumladığı göstergelerden hareketle kaynak metni, gönderilen metni bulmaya çalışır. Bir dedektif gibi ister sözce, ister cümle, ister sözcük, ister başka türe ait metinler olsun, o metindeki göstergeyi saptamaya, yorumlamaya, yan anlamlarının izini sürmeye, bulmaya çalışır. Metinlerarasılığın en güzel, ilgi çekici yanı da burada başlar. Metin okuyucuyu daima uyanık tutar. Metinde yapılan en ufak bir çağrışım bile okuyucunun zihninde uyanık bir biçimde bulunur ve belleğini harekete geçirir.[31] Dedektif konumundaki okuyucu metindeki diyalektik ilişkinin şifrelerini çözmek için çaba sarf eder. Bu kavram her zaman dikkatli, tetikte, yazınsal ve kültürel anlamda birikimi iyi olan yüksek okuyucular istemektedir.

Metinlerarasılık için yapılan tanımlamalara da bakıldığında tanım ve anlam karmaşasının en çok yaşandığı terimlerden biri olduğu görülmektedir. Metinlerarasılık ne salt bir alıntı ya da gönderme, ne de salt bir intihal, etkilenme durumudur. Yer ve bağlam değiştirme özelliğini dikkate alarak açıklama yapıldığında metinlerarasılık; kaynak bir metnin, gerek biçimsel gerek anlamsal düzeyde göstergelerini alarak yeni bir metinde uygun bir biçimde kullanmaktadır. Bunu yaparken de, kaynak metinden alınan göstergeler, yeni metinde anlama göre yeniden biçim kazanır. Üretici yazar kaynak metinden aldığı göstergeleri açık bir biçimde kullanabileceği gibi, sezdirme yoluyla da kullanabilir. Amacı okuyucuyu etkin kılmaktır. Metinlerarasılıkla birlikte yazar okuyucudan zihnini yormasını ve metni tüm göstergeleriyle birlikte yorumlamasını istemektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, kültürel birikime sahip olması gereken tek kişi okuyucu değildir. Aynı şekilde yazar da kendisinden önceki metinleri

---

[30] Hilmi Uçan, *Dilbilim, Gösterge Bilim ve Edebiyat Eğitimi*, Hece Yayınları, Ankara, 2013, s. 171.
[31] Hilmi Uçan, *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim (Kuram-Uygulama, Çözümleme Örnekçeleri)*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 68.

görmüş, sindirmiş ve yorumlamasını gerçekleştirmiş olmalıdır ki, göstergeleri yeni metinde doğru bir şekilde kullanabilsin.

Yeni oluşturulan metnin özgün bir metin olmadığı fikri de yanlış bir fikir olarak değerlendirilebilir. Yazmayı bir çeşit tekrarını yapmak olarak değerlendirdiğimiz zaman, metinlerarasılık ile ortaya konulan metin bir bakıma tekrar metin olabilir, ancak asıl önemli olan onu özgün bir şekilde, yeni bir boyutta, göstergelerini farklı anlamlara gelebilecek şekilde kullanmaktır. İşte bu nedenle okuyucu kadar, yazarın da birikimi önem arz etmektedir. Asıl olarak şunu belirtmek gerekir ki metinlerarasılık, üretici yazar – metin – okuyucu arasındaki işlevsel birlikteliği, sürekliliği, dinamizmi ifade eden, üretici yazar ile okuyucu arasında uzlaşımsal bir bağ kuran metin sayesinde, farklı metinlere okuyucu kadar yazarını da gönderen bir kavramdır. Metinlerarasılıkla vermek istediği iletiyi tam olarak aktaramayan bir yazar, okuyucusundan da söz konusu iletiyi tam olarak algılamasını bekleyemez.

Metinlerarası İlişki/Okuma Yöntemleri

On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar gerçekçi bir tutumla oluşturulmuş metinlerin egemen olduğu bir durum söz konusudur. Üretici yazarlar, gerçekçi tutumun bir sonucu olarak yaşanan veya görünen tüm gerçekleri, en çirkin yanları bile, metne taşımaktaydılar. İnandırıcılığın temel alındığı bu metinlerin, yirminci yüzyılla birlikte değişen çağ anlayışına ve okur durumuna göre yeniden biçimlendiği görülmektedir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında modernistlerin sanatta başlatmış oldukları estetik devrim, metin kavramında da değişikliklerin olmasının önünü açmıştır. Teknolojik gelişmelerle birlikte modern sonrası bir döneme geçilmiştir: post-modernizm/post-modern durum.

Postmodern durum, insan yaşamının, kültürünün her alanını kapsar hale gelmiştir. *"Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanılan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşarak, dünya genelinde uluslarüstü monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir."*[32] Yaşanan gelişmeler doğrultusunda birçok bilimsel alan bir arada yaşama olanağı bulur, iç içe geçer. Post-modern çağ ile birlikte yeni bir kültür anlayışı,

[32] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 58.

yaşam biçimi ortaya çıkar. Altmışlı yıllar ve sonrasında Derrida, Foucault, Barthes, Lacan, Lévi-Strauss, Lyotard ve Baudrillard gibi isimler kültürel ve bilimsel alanları post-modern bir düşünce ile ele alırlar. Aslında vurgulamak istedikleri nokta post-modernizmin çoğulcu bir yapıya sahip olmasıdır. *"Gerçekliğin açıklanmasında birden çok ilkenin temelde bulunduğunu kabul eden öğreti"*[33] olarak çoğulculuk ilkesi post-modernizmin hem yaşamda, hem de sanat alanında temel ilkesi olur.

Bilimsel alanda yaşanan post-modern gelişmeler, sanat alanında yankısını bulmuş ve sanatın bir kolu olan edebiyatı da etkilemiştir. Modern edebiyat kavramının hemen arkasından post-modern edebiyat durumundan bahsedilmeye başlanmıştır. Post-modern anlatı/metin/edebiyat gerçekçi ve modern edebiyatın söylemlerine bir başkaldırı gibidir. Ancak her ne kadar bir karşı çıkış gibi dursa da sözü edilen edebiyatların söylemlerini, göstergelerini kullanmaktan da çekinmezler. Aslında karşı çıktıkları durum, gerçekçi edebiyat ve modern edebiyat ile getirilen ölçütlerin salt doğru olarak kabul edilmesidir.[34] Kaynağını çoğulculuk ilkesine dayandırmış bir kuram için salt bir doğrudan söz etmek de güçleşmektedir.

Post-modern düşünceye göre, dünyayı ve evreni anlamak, anlamlandırmak güçtür ve tüm kurumlar, sistem, kavram ve doğrular, insan yapısı ve dil birer kurmacadan oluşmaktadır.[35] Okuyucu da kurgulanmış olanı anlama arayışı içerisine girmektedir. Gerçekliğin yeniden kurgulandığı post-modern metinlerde/anlatılarda, ele alınan metinler sonsuz sayıda üretilecek kurguları ortaya çıkarmaktadır. Bu sonsuz sayıda metin üretiminde çoğulculuk ilkesini de göz önüne aldığımızda post-modern anlatılarda metinlerarasılığın temel bir unsur olduğu söylenebilmektedir. Sonsuz sayıda kurmaca metin üretimi yapılırken bir kaynak metin/anametin ihtiyacı vardır. Post-modern edebiyat ile birlikte metinlerarasılık olgusu, üstkurmacanının bir türevi olarak da değerlendirilmektedir. Yazma eyleminin kurmaca metnin bir parçası haline geldiği üstkurmaca ise, post-modern anlatıların en önemli anlatım biçimlerinden birisidir.

Metinlerarasılık, bir anlatı biçimi olarak ele alındığında yalnızca post-modern kurgunun ve üstkurmacanın bir türevi olarak görülmemelidir. Gerçekçi edebiyatta ve modern edebiyatta, daha çok kaynak ve köken araştırması şeklinde metinlerarasılığın

---

[33] Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1988, s. 41.
[34] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 67.
[35] Dilek Yalçın-Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ, Ankara, 2005, s. 41.

izleri görülebilmektedir. Yazma eyleminin sürekli yeni metinler ürettiği yeni metin anlayışlarında metinlerarasılık çoğulcu bir senteze ulaşmanın bir yolu olarakgörülmektedir.[36] Eskilerin taklitçilik olarak niteledikleri metinlerarasılık; özellikle Yapısalcılık sonrasında metin kavramında meydana gelen edebî metnin bağımsızlığı, farklı anlam biçimlerini barındırabileceği, birçok bilimsel ve sanatsal alana ait göstergeleri içerisinde bulundurabileceği düşüncesi ile gelişme göstermiştir. Sözü edilen farklı metinleri bir araya getiren üretici yazar, çeşitli metinlerarası ilişki yöntemlerine başvurmaktadır.

Alıntı

Bir metnin başka bir metinden beslenmek amacıyla başvurduğu, metinlerarasılığın en çok kullanılan yöntemi kuşkusuz ki *alıntı*dır. Alıntı metinlerarasılığın yasal bir şekli gibidir. Roman Jakobson alıntıyı *"bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce"* olarak tanımlamaktadır. Alıntı, bir görüşü kanıtlamak ya da açıklayıp, desteklemek amacıyla bir başka yazardan, düşünürden alınan parça olarak da tanımlanabilir. Post-modern kuramla birlikte gündeme gelen metinlerarasılığın, bir yöntemi olan, bilinçli bir işlem olarak da değerlendirilen alıntı geleneği, post-modern kuramın öncesinde de vardır. Özellikle kutsal metinler üzerinden yapılan alıntılar bunun en açık örneğidir. Alıntı bir metne edebî bir değer katarken, kültürel birikimin göstergesi olmakta ve araştırmanın niteliğini de göstermektedir. Alıntıyı açık hale getiren *ayraçlar (" ")* ve *italik yazı*dır. Dressler ve Beaugrande'ye göre bu iki unsurla yazar belirtilen kısmın kendisine ait olmadığını göstermektedir.[37] Alıntının en önemli özelliği gönderge metnin hiçbir değişime uğramadan yeni metinde kullanılmış olmasıdır.

Alıntı üzerine uzun, dizgili bir çalışma yapan Antoine Compagnon'a göre alıntı: *"Yazmak hep yenidenyazmak olduğu için, alıntılamaktan pek ayrılmaz. Alıntı, okuma ve yazma edimini birleştirir. Okumak ve yazmak alıntı yapmaktır. Okumanın da yazmanın da özü alıntıdır. Her metin kılgısı bir alıntıdır. Bu nedenle alıntının tanımı yoktur. Alıntı bir kökene, bir kökenin uzak anısına bağlıdır."*[38] Alıntı sadece italik yazı ya da ayraçlarla değil, x'in belirttiği/söylediği gibi, görsel ya da söylemsel bazı imlerle

---

[36] Dilek Yalçın-Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ, Ankara, 2005, s. 47.
[37] R. De Beaugrande ve W. Dressler, T*extlinguistics*, (Akratan Muhlise C. Ögeyik), Longman, New York, 1981, s.95.
[38] Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation* (Aktaran Kubilay Aktulum), Seuil, Paris, 1979, s. 32.

yapılan; üretilen metnin geçerliliğini ya da savunulan düşüncenin, verilmek istenen iletinin ispatlamasını yapmak amacıyla okuyucuyu da işin içine katarak başvurulan bir metinlerarası yöntemdir. Bir yazar sadece başka yazarların metinlerinden değil öz-alıntılar yoluyla kendi yapıtlarına da alıntı yapabilmektedir.

Gönderge

Metinlerarası ilişkilerde alıntıdan sonra sıklıkla başvurulan yöntemlerden birisi de *gönderge*dir. Alıntı yapılırken kullanılan italik yazı ya da ayraçlar göndergede kullanılmamaktadır. Gönderge yöntemine başvuran yazar, bir yapıtın adını ya da yazarının adını anmaktadır. Gönderge kavramı okuyucuya Genette'in hep metin dışı olarak değerlendirilen *paratexte* (yanmetin) dediği unsurları anımsatmaktadır. Gönderge işlemini sadece bir yapıtın ya da yazarın adının anılması olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Ayrıca bir resim, müzik, dans figürü, mimari bir yapı ya da yanmetin unsurları da gönderge işlemine dâhil edilebilir. Gönderge ya da açık göndergede yazar, alıntı yaptığı yazarı ya da yapıtı gizlemeden verir. Alıntı, aktarma, açık gönderimler metinlerde kolaylıkla fark edilebilir.[39] Açık bir alıntı olarak da nitelendirilebilecek olan göndergeye başvurulmasının sebebi; yazarın yapıtın bağlamına göre kaynak metne bir anlam yüklemesidir. Gönderge işleminde ilk iş yazarın bilgi birikimine, diğer metinlerle olan ilişkisine dayanmaktadır. Yazar alıntıladığı metni iyi bir şekilde özümsedikçe, oluşturulan metnin bağlamına yerleştirebilir ve anabilir. Bundan sonraki iş de sonsuz bir okuma birikimine, kültürel birikime sahip olması beklenen okuyucuya düşmektedir.

Gizli Alıntı – Aşırma (Plagiat)

Gizli alıntı ya da *aşırma* basit bir tanımla bir sözcenin ayraçlar içerisinde ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği metnin adı ya da yazarının adına yer verilmeden yapılan alıntı/gönderge işlemidir. Kapalı metinlerarası ilişki olarak da tanımlanabilecek olan gizli alıntı ya da aşırmada yazar, göndergeden ya da açık göndergeden farklı olarak, etkilendiği metni gizleyerek çoksesli bir yapıda olma yoluna gider. Aşırmada kaynak metin doğrudan verilmediği için okuyucu söz konusu metni bulmak için daha fazla çaba harcar. Okuyucu bu ilişki türünde kaynak metni biliyorsa o zaman farkına varabilir. Nurullah Çetin böyle bir işlemi çağrışımsal gönderge olarak adlandırır ve şu şekilde tanımlar: *"Kimi romancılar, bazı metinlerin ya o metnin adını, ya önemli bir kişisini ya da belirgin bir motifini zikrederek içeriklerine, simgesel*

[39] Muhlise C. Ögeyik, *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi,* Anı Yayıncılık, Ankara, 2008, s.49.

değerlerine, anlam ve önemlerine çağrışım yoluyla gönderme yaparlar. Böylece söylenmek istenen şeye, ileri sürülen düşünceye ya da duyguya dolaylı bir anlam desteği sağlarlar."[40] Aşırma kurmaca metne dâhil edilince, hem okur hem de eleştirmen için zihinsel ve kavramsal bir karmaşa alanı ortaya çıkmaktadır. Çünkü yazar, okuyucudan yapmış olduğu oyunun farkına varmasını ve gönderme yaptığı metni bulmasını, iz sürmesini ister. Bu nedenle aşırmayı anlayacak okuyucunun da çok okuma yapması ya da yapmış olması gerekmektedir.

Anıştırma

Metinlerarasılığın çok kullanılan yöntemlerinden olan *anıştırma*; yazarın kaynak metni, düşünceyi doğrudan belirtmeden, sezdirme yoluyla kullanmasıyla oluşmaktadır. Bir metinde göndergede, alıntıda ya da aşırmada olduğu gibi fark edilecek bir bildiri dizgesi bulunmaz. Bu nedenle metindeki anıştırmayı bulmak da zorlaşmaktadır. Örtülü bir söylem olarak da tanımlanabilecek olan anıştırma için Charles Nodier şu şekilde bir açıklama yapmaktadır: *"Bir düşünceyi söylemine olağanüstü bir incelikle katmaktır, öyle ki bu yönüyle anıştırma, herkes için bildik olan yazarın adına yaslanma gereksinimi duymaması bakımından, alıntıdan ayrılır; ayrıca alıntıladığı özellik, yetke düşüncesini fazla öne çıkarmaz, alıntı gibi okurun belleğine seslenir…"*[41]

Anıştırma sadece yazınsal metinle sınırlı kalmamaktadır. Bir resme, müzik parçasına, dine, siyasete, ortak duygulara da anıştırma yapılabilmektedir. Bu nedenle anıştırma geniş bir kullanım alanına sahiptir. Anıştırma metinde çiftanlamlılığı ortaya çıkardığı için bir metni başka bir metne gönderir. Bu durumda yenidenyazma işlemi olarak, metinlerarası bir ilişki yöntemi olur. Anıştırma için bir kaynak metin ve kaynak metni çağrıştıran bir yeni metin gerekmektedir. Okuyucu anıştırma yapılan metnin izini saptadıktan sonra okur çağrıştırılan metni ve metnin anlamını bulmaya çalışır. Anıştırma alıntı gibi bir sözceyi, sözcüğü sözcüğüne metnin içerisine sokmaz ve alıntı gibi daha önce söylenmiş bir düşünceyi de içinde barındırmaz. Tam tersine söylenmemiş bir şeylerin izini saklar. Bu nedenle de anıştırmanın kapalı bir özelliği olduğu görülmektedir. Bu noktada gizli alıntıyla bir bağı olduğu söylenebilir. Alıntıda olduğu gibi okuyucuyu doğrudan bir metne yönlendirmez, dolaylı ya da kapalı bir söyleşime yer verilmez. Bu yöntemde önemli olan sezdirmektir. Okurun belleğine daha

---

[40] Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2011, s. 220.
[41] Charles Nodier, *Questions de littérature légale*, 1828, Anan, Nathalie Piégay-Gros, Introdiction a l'intertextualite, (Aktaran Kubilay Aktulum), Dunod, Paris, 1996, s. 52.

fazla ihtiyaç duyulan bu yöntemde, göndermede bulunulan metinden bir sözcük ya da sözce alınır ve yeni metinde farklı bir biçimde dönüştürülerek kullanılır.[42]

Yansılama (Parodi)

Post-modern metinlerin en önemli özelliklerinde birisi kurmaca metin ile gerçeğin iç içe geçmiş olmasıdır. Post-modern metinlerde yazarlar anlatımdaki ciddi havayı kısmen de olsa törpülerler. Bunu yaparken de oyunsuluk ilkesine başvurdukları görülür. Çeşitli konuları alaya alıp, ironik biçimde yaklaşırken de parodiye başvururlar. Bir edebiyat terimi olarak parodi, *"ciddî sayılan bir yapıtın tümünü ya da bir bölümünü biçim özelliklerini koruyarak yeni, bambaşka bir özde işleyen yapıt"*[43] olarak tanımlanabilmektedir. Parodi köken olarak "parodia" kelimesinden gelmektedir ve parodia *"kökensel olarak bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek"*tir.[44] Parodiyi sadece post-modern kurgunun ortaya çıkardığı bir tür olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Klâsik edebiyatta da her tür metnin, parodisi yapılabilmektedir. Parodi de asıl nokta destan türünü alaycı bir şekilde ele almaktır. Parodi kısmen Aristoteles'in de belirttiği gibi soylu bir metnin gülünç taklidi olarak da nitelendirilebilir.

Bir anametin ile göndergemetin arasındaki ilişki konu düzeyinde yaşanıyorsa orada yansılamadan söz edilebilmektedir. Burada biçem değil de konu değiştirilmektedir. Taklit ilişkisine göre gerçekleşen parodi de alay etmek ve eğlenme işlevini ön plana çıkarmak asıl unsurlardandır. Yansılama uzun uzadıya yapılmaz, yaratılmak istenen etki kolaylıkla algılanabilir olsun istenir. Onu etkili kılan da anlamını değiştirdiği metni hemen akla getirmesidir. Yazar parodiye başvururken soylu metni sadece yermek amacı gütmez; takdir etmek de isteyebilir. Burada yine okuyucuya iş düşer ve okur parodisi yapılan metne yazarın yermek için mi yoksa takdir etmek için mi yaklaştığını çözmeye çalışır. Oğuz Cebeci bu durumu şu şekilde açıklar: *"Parodiler, bir kural olarak, bünyelerine aldıkları metinlere iki zıt biçimde yaklaşır. İlk ve daha yaygın olan yaklaşım, parodinin metinlerarasılık yoluyla içselleştirdiği metni/yazarı/karakteri alaya aldığı ve muhtemelen komik özellikleri belirgin olan bir alt türü gösterir. İkinci*

[42] Meriç Kurtuluş, "Ağrıdağı Efsanesi'nden Sözlü Edebiyata 'Metinlerarası' Bir Yolculuk", *Milli Folklor*, 2009, Yıl 21, S. 83, s. 64.
[43] Atilla Özkırımlı, Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, C: 4, Cem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 972.
[44] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 94.

bir yaklaşımsa, parodinin ele aldığı 'konu'yu eleştirmekten ya da alaya almaktan çok, parodistin 'hedef metne' yönelik hayranlığını ifade ettiği bir başka alt türü gösterir."[45]

Bakhtin'e göre parodi, sadece yazınsal söylemle sınırlı değildir. Farklı meslek öbeklerine, dilin öteki katmanlarına yönelik de olabilmektedir. Parodiye çoğulcu bir bakışla yaklaşan Bakhtin için iki tür parodi söz konusudur. Bunlardan ilki *dışadönük edebî parodi* tanımını verdiği ve *hedef metne* bir *saldırı* niteliği taşıyan parodidir. İkincisinde ise; parodisi yapılan söylemle bir dayanışma hali ön plana çıkmaktadır.[46] Bakhtin de parodinin bir metne yermek ya da takdir etmek üzere yapıldığı fikrine katılmaktadır. Bu görüşlerden anlaşılmaktadır ki parodi, örneksenen metni/anametni altmetinde alaycı bir tavırla, eğlendirme işleviyle övmek ya da yermektir. Örneksenen metne ait herhangi bir metiniçi ya da metindışı unsur yeni metne aktarılabilir. İktibas sanatına da benzetilebilecek olan parodi, metnin başında ya da bölüm başlarında kullanılmasına göre epigraf olarak da tanımlanabilmektedir.[47]

Alaycı Dönüştürüm (İroni)

Parodide biçemi değiştirmeden konuyu değiştirmek söz konusudur. Ancak konuyu değil de biçemi değiştirmeyi ön plana çıkaran ve yansıtmadan ayrı olan ama ondan türeyen *alaycı dönüştürüm*; *"sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatı"*dır.[48] Kierkegaard göre ironi; *"söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin iddia edilmesidir."*[49] Alaycı dönüştürüm yapan yazarın amacı yergi yapmak ve eğlendirmektir. Alaycı dönüştürüme başvuran yazar, ciddî bir anametne gülünç unsurlar katarak onun soylu yapısını bozararak, yerer. Ciddî metnin biçim, figüratif özellikleri ve kurgu tekniklerini alaya alarak metni deforme ederek okuyucuyu eğlendirmeye çalışır. Parodi ve pastişte örnekseme bir araç olarak görülürken, alaycı dönüştürümde bir amaca dönüşür. Burada bir diğer kurmaca eserle kurulan bağ daha çok mizahî bir zemin üzerinedir.[50]

---

[45] Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler/Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 94.
[46] Oğuz Cebeci, a.g.e , s. 99.
[47] Hakan Sazyek, "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Eğilimler", *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, Y. 6, S. 65, Temmuz 2002, s.503.
[48] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Sayınları, İstanbul, 2003, s. 370.
[49] Soren Kierkegaard, İroni Üzerine (Çeviren: Sıla Okur), İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003, s.227.
[50] Hakan Sazyek, a.g.m., s. 502

Öykünme (Pastiş)

Postmodern kurgu ile beraber daha çok gelişme gösteren metinlerarası ilişkiler çeşitli yöntemler sayesinde etkisini geniş bir alana yaymıştır. Metinlerarasılığın kullandığı yöntemlerden biri de *pastiş* (öykünme)tir. Taklit esasına dayanan bu yöntemde, bir yazar başka bir yazarın üslubunu, yöntemini, tavrını örnek olarak alabilir. Pastiş ya da öykünme *"karmakarışık, çorba anlamında ya orijinallikten uzak ya da özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklidi"*dir.[51] Patişte fikirler, görüşler gelişigüzel, karmakarışık, dağınık bir şekilde, kolajı andırır gibi, bir araya gelir; bir kırkyama (patchwork)dır. Düzenlilik, mantık ve simetri pastişte yadsınırken; çelişki ve karşıtlıklar ön plana çıkar.[52]

Pastişte taklit edilen metnin kendisi değildir, biçem taklit edilir. Ancak pastişi sadece biçem taklidi olarak görmemek gerekir. Bir metnin içeriği de pastişle taklit edilebilir. Yazar taklit ettiği metnin benzerini yapmak için uğraş sarf eder. Esinlenmek ya da alaya almak amacıyla da başvurulan pastiş yöntemi post-modernist anlayışın edebî eserlerin orijinal olmasına ve kişisel bir üslûbun olması gerektiğine inanmadıkları görüşüyle örtüşmektedir. Bu bakışla post-modernistler eserlerini oluştururken kendilerinden önceki metinlerin ardılı, farklı üslûp özelliklerinin kesiştiği bir yüzey olarak ortaya koyarlar. Böylece özgün bir yapıt oluşturmadıklarının bilincinde olan post-modernistlerin bu anlayışlarının temelini de pastiş yöntemi oluşturmaktadır.[53] Post-modern anlayışa göre pastiş kaynak alınan metin ya da metinlerin üslûplarını ve içeriklerini taklit yoluyla işlemektir. Post-modern metinlerde pastiş; *"biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylenme gibi türlere özgü üslup ögelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslubu edinmek şeklinde kullanılmaktadır."*[54]

Biçimsel Dönüştürümler ve Anlamsal Dönüştürümler

Gerard Genette ciddî dönüşümler ya da değiştirimlerden bahsederken bu tip değiştirimleri anametinselliğin kılgıları arasında değerlendirip; *"biçimsel*

---

[51] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Sayınları, İstanbul, 2003, s. 361.
[52] Pauline Marie Rosenau, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çeviren: Tuncay Birkan), Ark Yayınları, İstanbul, 1992, s. 16.
[53] Ekrem Güzel, *1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2009, s. 65.
[54] Hakan Sazyek, "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Eğilimler", *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, Y. 6, S. 65, Temmuz 2002, s. 500.

değiştirimler/dönüştürümler" ve *"anlamsal değiştirimler/dönüştürümler"* olarak ikiye ayırmaktadır. Anametnin, altmetne dönüştürümünün daha çok alaycı ve eğlenme işlevine yönelik yapılırken, dönüştürüm işlevi sadece oyunsuluk üzerinden gerçekleşmemektedir. Genette'ye göre biçimsel dönüştürümler anlam üzerine oynamaktan çok biçim üzerine yapılır ve anlama bilinçli olarak değil de rastlantısal olarak değinilir. Biçimsel dönüştürümler *çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezindönüşüm* ve *biçemdönüşümü* olmak üzere beş başlık altında incelenmiştir. Bunların içerisinde biçemdönüşümü *indirgeme, genişletme* ve *kipseldönüşüm* adı altında üç başlıkta incelenir.

Biçimsel dönüşümlerin en çok belirgin olan ve kullanılan yöntemi çevridir. *Çeviri*, bir metni bir dilden başka bir dile aktarmak olarak tanımlanabilir. Çevirisi yapılan metne eleştirel bir bakışla bakıldığında, yapılan çevirin aslına uygun olup olmadığı ve çeviriden sonra ortaya çıkan yeni metnin anlamı üzerinde, anlamsal dönüşümleri üzerinde durulmaktadır. Düzyazı şeklinde yazılan bir metni şiirselleştirmek ya da dizeler halinde yazmak olan *koşuklaştırma* ile onun tam tersi anlamında, *düzyazılaştırma* ise; dizeler halinde yazılmış bir metni düzyazı şeklinde yazmaktır. *Vezindönüşümü*nde de bir metnin vezni artırma-azaltma ya da azaltma-arttırma karşıtlığıyla yeni bir vezinde yazılır. Kötü bir biçemde yazılmış bir metin varsa, o metni çeşitli dilbilgisel işlemlerden geçirerek yeniden düzenleme işlemi de *biçemdönüşümü* olarak adlandırılır. Biçemsel dönüşüm de kendi içinde üç başlıkta incelenmektedir. Bunlar; *indirgeme, genişletme* ve *kipeldönüşüm*dür. Biçemsel olarak dönüşüme uğrayan metinler ister istemez anlamsal açıdan da dönüştürümlere uğramaktadırlar. Anlamsal dönüştürümlerden bahsederken iki tip anlamsal dönüşüm karşımıza çıkmaktadır: *öyküsel dönüşüm* ve *edimsel dönüşüm*.

Kolaj – Brikolaj

Bir alıntı edimi gerçekleştirilen metinlerarasılıkta kullanılan unsurların her biri metinde bir ayrışıklık yaratmaktadır. Metinlerrasılıkta üstmetin, altmetne yaklaştırılmaya çalışılırken bu ayrışık unsurlara başvurulduğu görülmektedir. Bu unsurlardan biri de *kolaj*dır.[55] Yirminci yüzyılda ilk olarak resim alanında kullanılmaya başlanan kolaj; *"daha önce var olan yapıtlardan, nesnelerden, iletilerden belli sayıda*

[55] Kolaj tekniği ve bu tekniğin edebî metne uygulanışı konusunda bakınız: Hakan Sazyek, "'Kolaj' ve Romandaki Yeri", *Kitap-lık*, S.92, Mart 2006, s.92-99 ve Kubilay Aktulum, "Kolaj Nedir? Louis Aragon Örneği", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2016/ 8: 15, s. 3-18.

unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak"[56] olarak tanımlanabilmektedir. Metindışı ayrışık unsurların, başka bir metinden kesilerek, yeni bir metne *yapıştırma* işlemi olan kolaj tekniğinde anametin, altmetinler dışında, çeşitli ilanlar, gazeteler ve reklamlarla da ilişki içerisine girer.

Kolaj yöntemine metin açısından bakıldığında, alıntı ya da metinlerarası gönderge ile aynı anlamda olduğunu söylemek mümkündür. Bu teknikte metne, metinden bağımsız bir unsur birebir bağlanır. Yazarın amacı metnini tekdüzelikten kurtarmaktır. Bu teknik, roman sanatında, resimdeki algılanış biçiminden farklı kullanılmaktadır. Bunda büyük oranla edebî bir metnin kitap haline gelerek güzel sanatlara ait unsurları kısıtlanmış bir biçimde kullanmaları etkilidir. Romanda kolaj daha çok "metin"lerin bir ana metin formuna dönüştürülmesi ve bir başka metne serpiştirilmesiyle oluşur.[57] Farklı türlere ait metinler, edebî metnin formuna, edebî metnin malzemesi olan harflere, sözcüklere, cümlelere dönüşerek kolaj tekniğiyle girer. Yazar kolaj yöntemiyle klâsik metin anlayışının dışına çıkarak okuyucuyu şaşırtır, farklı anlamsal göndergelere gönderir. Kolaj yöntemiyle okuyucunun zihninin açık tutulmaya çalışıldığını da söylemek mümkündür. Yazar anlatımın inandırıcılığını artırırken, bir yandan da dinginliği kırar. Bu yönteme başvuran bir yazar kişisel bakış açısını verebilir, övgü ya da yergide bulunabilir. Daha önceden oluşturulmuş metinleri kendi metnine montajladığı için metin onun yazımından önce var olur. Yazarın metne olan katkısı kolaj yöntemiyle metindışı ayrışık unsurları metne biçemsel ve anlamsal bir bütünlük içerisinde yerleştirmesidir. Bu ayrışık parçalardan yeni bir metnin yaratılması/yinelenmesi da metinlerarası ilişkinin bir parçası olmaktadır.

Brikolaj teknik olarak kolajı anımsatır fakat aralarında çok fazla olmasa da bir takım farklar bulunmaktadır. Aslında bu yöntem kolajların bir araya getirilmesiyle oluşturulmaktadır. *"Kendi işlevleri dışında başka bir işlev yerine getirmesi amacıyla unsurların ya da malzemenin yeni bir bütünde bir araya getirilmesi ve montajlanmasıyla oluşan etkinliğe, düşünceye ya da yaratmaya"*[58] brikolaj adı verilmektedir. Bu yöntemde yazar başka metinlerde bulunan parçaları toplar ve yeni bir metin oluşturur. Bunu yaparken de daha önceki metinlerin kalıntıların kullanır. Anlamlı bir bütünlüğün olmaması ise dikkat çekici özelliğidir.

---

[56] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 177.
[57] Hakan Sazyek, "'Kolaj' ve Romandaki Yeri", *Kitap-lık*, S.92, Mart 2006, s. 93-94.
[58] Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 480-481.

Klişe

Kelime anlamı olarak bir dönem fazlaca kullanılan ve zaman içinde etkisini yitiren düşünceler, öğeler, basmakalıp sözler *klişe* olarak nitelenmektedir. Bu tür kelimelerin sıradanlaşmasının sebebi sürekli yenilenmiş olmalarıdır. Klişeyi metinlerarasılığa dâhil eden yönü, genel bir yargıyı ve düşünceyi yansıtmış olmasıdır. Klişeler en özgün metinlerde bile karşımıza çıkmaktadır. Yazarın ürettiği yapıtın özgün ürünü olmadığı ve genel bir düşünceyi yansıttığından klişe metnin bir ayrışık unsurudur. Bir tür *yineleme* olarak tanımlanan klişe, *"Ona başvuran özne daha önce söylenmiş olanı, herkesin söylediğini, 'bilinen'i yineler. Klişe toplum içerisinde, toplumsal çerçevede, ortak bir bellekten doğar. Bir toplum bir betiyi, bir örgeyi, bir düşünceyi, sözü vb. yineleyerek ve onları bir dönemden ötekine, bir çağdan öteki çağa aktararak klişeye dönüştürür. Klişe ile bir çağın ortak ekinsel alanına girilir."*[59] Klişe tipikleşmiş bir göstergenin, düşüncenin, izleğin durmaksızın bir yapıttan öbürüne tekrarlanması, yinelenmesidir. Bu nedenle de evrensel bir nitelik kazanmaktadır. Bir alıntıyı klişe olarak niteleyebilmek için, belli bir gelenek içerisinde yer alması, toplum tarafından yinelenen ortak bir ürün olması, anonim bir varlık olması gerekmektedir. Klişeyi de alıntıdan ayıran bu noktadır. Alıntı daha çok bireysel bir özellik taşırken, klişe herkesin ortak malıdır.

Yenidenyazmak

Metinlerarasılığın en önemli noktalarından biri ayrışık unsurları birleştirerek ondan bir bütün, yeni bir metin ortaya çıkarmak yani bu ayrışık unsurları *yenidenyazma*ktır. Her yazının bir yapıştırma, bir yorum ve alıntı olduğu görüşünü dikkate aldığımız zaman yenidenyazmak; *"hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi"*[60] olarak tanımlanmaktadır. Farklı metinlere ait unsurlar/ayrışık unsurlar bir araya gelerek biçemsel ya da anlamsal bir şekilde birleşip yeni bir metin oluştururlar. Yenidenyazma olarak nitelenen bu tanım, metinlerarasılık kuramcıları tarafından anametinsellikle eş tutulmaktadır. Yendenyazmayı bir yazarın başka yazarlara ait metinleri yenidenyazması olarak sınırlandırmamak gerekmektedir.

[59] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 119.
[60] Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 188.

Yazar isterse kendi metni indirgeme, genişletme, düzeltme ya da ayrıntılaştırma gibi amaçlarla yenidenyazabilir.

Anlatı İçinde Anlatı

Sadece postmodernist yazarların metinlerinde değil, klâsik yazarların ve modernist yazarların metinlerinde de görülen bir metinlerarası yöntem de *anlatı içinde anlatı, öykü içinde öykü, içanlatı, içöykü* şeklinde adlandırılan bir yöntemdir. İçanlatı da anametnin eylemlerine ya da izleklerine bağlı kalarak yeni bir metne, anlatıya yer verilir. Bu yöntemden ilk defa André Gide *Journal*'inde bahseder ve *"... istediğim şeyi daha iyi dile getirecek olan, ikincisini birincisinin içerisine bir anlatı içinde anlatı (içanlatı) mantığına göre katmaya dayanan şu arma yöntemiyle yapılan karşılaştırmadır"*[61] şeklinde açıklar. Bu yöntemde ilk anlatı, içerisine girdiği, bünyesine katıldığı anlatıyı yansıtmaktadır. Anlatı içinde anlatı yansıma özelliğinden dolayı metin ayrışık bir unsuru olurken; içerisine girdiği metinde de benzeşiklik ilişkisi kurar. Metnin anlamını destekler ve onu daha açık bir hale getirir. Anlatı içinde anlatı, bir metnin içeriğini özetler ya da alıntılar ve o metni bir başka sözceye gönderdiği içinde metinlerarası bir yöntem olur.

Epigraf

Eserin başında ya da bir eserin bölümlerin başında yer alan ve genel olarak alıntı gibi değerlendirebileceğimiz metinlerarası yöntemlerden biri de *epigraf*tır. Epigraflarda dikkat çekici bir unsur olarak genelde yazarın adı gizlenmez. Eğer bir epigraf eserin başındaysa genel olarak kitap hakkında; eğer eserin bölümlerinin başındaysa bölüm hakkında yorumlarda, anlamlandırmalarda bulunmamıza yaramaktadır. Eserin tamamı ya da bir bölümü hakkında genel bir yargı oluşturmamıza yarayan epigraf metinlerarasılığın en belirgin, en açık göstergelerindendir. Bir metnin gidişatını değiştirmese de, bir süs unsuru olarak metinde yer almasa da, epigraf yeniden okumayı ve yorumlamayı sağlamaktadır. Bu yeniden okuma ve yorumlama işlevi de bizi, metinlerarasılıkta okuyucunun en önemli özelliği olarak karşımıza çıkan kültürel, yazınsal, okuma birikimine götürmektedir.

Metinlerarasılık sınırları tam olarak kesinleşmiş, tanımlanmış bir kavram değildir. Hemen hemen her metinde metinlerarasılığa rastlanırken, kimi metinlerde

---

[61] André Gide, *Journal 1889-1939*, (Aktaran Kubilay Aktulum), Gallimard, la Pléiade, Paris,1948, s. 41.

metinlerarası ilişki kasıtlı, bilinçli olarak yapılmamıştır. Yani kolektif bilinçte yer alan öğretiler metin içerisine farkında olmadan yerleştirilmiştir. Oysa çeşitli metinlerarası ilişki yöntemleri bilinçli olarak kullanılmaktadır. Yazarın belli bir amacı vardır ve bu amacını belli bir formda ve bağlamda eserinde yansıtmak için bu yöntemlere başvurur. Böylece yazar eserini tekdüzelikten, sıradanlıktan kurtarmaktadır.

Metinlerarasılığın eşit tutulduğu bir başka yöntem de *kaynak* eleştirisidir. Böyle bir yakıştırmanın sebebi de metinlerarasılığın bir metni oluşturan diğer metinleri bulma işine girişmesidir. Metindeki metinlerarası ilişkiyi bulma süreci ve metnin dayanaklarını tespit etme süreci de böyle bir algının oluşmasında etkili olmaktadır. Karşılaştırmalı bir yönteme başvuran okuyucu, önündeki metnin metinlerarası ilişkilerini tespit ederken hangi metinlere başvurularak metinlerarası yöntemlerin kullanıldığını tespit etmeye çalışır.

Metinlerarasılık ve Karşılaştırmalı Edebiyat

Postmodernist romanların önemli bir yönünü oluşturan metinlerarasılık, ne yazarının, kahramanlarının kişiliğiyle, psikolojisiyle ne de dış dünyanın gerçekliğiyle ilgilenmektedir. Yazar bir metinde metinlerarası ilişkiyi kurarken birden çok farklı ilişkiyi göz önünde bulundurabilmektedir. Göz önünde bulundurulan ilişkiler semantik boyutta olabileceği gibi, metnin başka düzeyleriyle de ilgili olabilir: yazı, noktalama, fonoloji, morfoloji, kelime hazinesi veya sentaks gibi dilbilimsel özellikler ve metrik, retorik veya anlatım biçimlemeleri.[62] Karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinde bir ülkedeki metnin, başka bir ülkedeki metinle olan ilişkisi farklılıklar, benzerlikler ve ortaklıklar noktasında irdelenir. Böyle bir irdeleme karşılaştırmalı edebiyat ile metinlerarasılık arasında bir benzeşiklik ilişkisi kurulmasına da neden olmaktadır. Metinlerarası çalışmalar yapıldığında elde edilen veriler kimi zaman karşılaştırmalı edebiyat çalışmasına dönüşebilmektedir.

Kuramsal açıdan bakıldığında karşılaştırmalı edebiyat ve metinlerarasılık farklı alanlarda yer alıyor gibi görünüyor olsalar da, uygulama açısından kimi yönlerden benzerlik gösterebilmektedirler. Her iki kuramın da birer metin incelemesine dayanıyor olması böyle bir etkileşimin oluşmasına olanak sağlamaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat eleştirisinde en az iki metin arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve denklikler ortaya koyulmaktadır. Metinlerarasılıkta da iki metin arasındaki paylaşımlar inceleme altına

[62] Gürsel Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2003, s. 211.

alınmaktadır. Yani her iki kuramda da en az iki metin arasındaki bağların ortaya konulması işlevi göze çarpmaktadır.

Metinlerarasılık, karşılaştırmalı edebiyatla her ne kadar benzeşik olsa da aralarında çeşitli farklılıklar ve çatışmalar da görülmektedir. Karşılaştırmalı edebiyatta eleştirmen, metni incelerken onun organik ve organik olmayan unsurlarını göstermeye çalışmaz; arkaik bir incelemeye de girişmez. Oysa metinlerarasılıkta metnin ayrışık unsurları bulunur ve bu unsurların önceki metinlerle olan bağları incelenir. Karşılaştırmalı edebiyatta araştırmacı, iki metin arasındaki incelemesini daha dar bir çerçevede ve yazardan bağımsız olmayacak şekilde yapar. Karşılaştırmalı edebiyat daha çok elde var olan malzemenin incelenmesine yönelik olurken; metinlerarasılık, anametinde bulunan altmetnin yapısal, kökensel ve yorumsal işlevini ortaya koymaya çalışır. Karşılaştırmalı edebiyat ve metinlerarasılığın varmak istedikleri sonuç da birbirinden farklıdır.

Karşılaştırmalı edebiyat ele alacağı metni keyfi bir şekilde, istediği ölçülere göre, farklı okumalarla inceleme olanağına sahip olmasıyla metinlerarasılıktan ayrılır. *Seçebilme* özelliğiyle dikkat çeken karşılaştırmalı edebiyatta iki farklı ulusun metinleri arasında zorunlu olmadan yapılan alıntı, anıştırma, öykünme gibi içerik düzlemindeki benzerlikleri yaklaştırma işlemini karşılaştırmacı kendisi yapar. Oysa metinlerarasılıkta, böyle bir ilişki yazar tarafından kasıtlı olarak kurulur.[63] Karşılaştırmalı edebiyat ve metinlerarasındaki bir diğer farklı nokta *bağlam*dır. Karşılaştırmalı edebiyatta bir bağlamın başka metinler ve edebiyatlarla olan ilişkisini incelemektedir. Bu ilişki incelenirken bağlamda meydana gelen değişimler, farklılıklar ve benzerlikler ortaya konulmaktadır. Metinlerarasılıkta ise bağlam ne kadar değişirse değişsin göndermenin kökenindeki bağlamın orijinalliği sabittir. Karşılaştırmalı edebiyat ve metinlerarasındaki bağlam farkını Kubilay Aktulum şu şekilde açıklamaktadır: *"Metinlerarasında, karşılaştırmalı yazınsal eleştiride olduğu gibi farklı ekinlere (ya da yazarlara) ait yapıtları, içerik bakımından benzeştikleri için karşı karşıya koyarak, aralarındaki benzerliklere ve ayrımlara dayanarak yorumlamak değil, eski, önceki bir yapıttan gelen bir unsurun uğradığı '**bağlam değiştirme**' sonucunda yeni metinde aldığı –yazarca verilen- anlamı araştırıp bulmak söz konusudur."*[64]

---

[63] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s.206.
[64] Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 206.

Anlatılar arasında yapılan gönderiler sadece metinlerarası bir incelemeyi değil, karşılaştırmalı edebiyat açısından bir incelemeyi de gerekli kılmaktadır. Metinlerarası ya da karşılaştırmalı bir inceleme aynı kültüre ait metinler arasında yapılabileceği gibi farklı kültüre ait metinler arasında da yapılabilmektedir. Farklı zaman ve mekânda birbirinden etkilenen yazarlar bulunabilmektedir. Böyle bir etkileşim metinlerarası benzerlik ve farklılıklarla beraber, insan zihninin mukayese yapmasına da sebep olmaktadır. Böyle bir mukayese geniş bir alanda, hem biçim hem de içerik açısından yapılabilir. Bu durumda tıpkı metinlerarası biçemsel ya da anlamsal dönüştürüm şeklindeki ilişki yöntemlerini de hatırlatmaktadır. Eleştirmen ya da okuyucu metinde karşılaştırma üzerine yoğunlaşırken aynı zamanda metinlerarası ilişki yöntemlerini de ortaya koymuş olabilmektedir. Metinlerarasılık okuyucunun farklı metinlerden tat alma hazzıdır denilebilir. Söz konusu farklı metinleri oldukça iyi bilen okuyucu daha çok zevk alacaktır.[65] Okuyucu bu zevki alırken karşılaştırmalı bir okumaya ve metinler arasındaki ilişki boyutlarını anlamaya çalışacaktır.

Yukarıda belirtilen tüm metinlerarası yöntemlere baktıldığında, bunların metnin ayrışık unsurları olduğunu ve ana metne girerek metnin tekanlamlı yapısını yıkıp onu çokanlamlı, çoksesli bir yapıya dönüştürdükleri görülmektedir. Metnin anlamına düz bir okuma edimiyle değil de, metindeki çeşitli ayrışık unsurların farkına varılarak ulaşılabileceği görülmektedir. Böyle bir okumanın gerçekleşmesi içinde genel olarak vurgulandığı gibi okurun belleği işin içine katılır. Okur metindeki kesilen çizgiselliği, kopuklukları fark etme sürecine girer. Yazar, metnine dâhil etmiş olduğu çeşitli unsurlarla metnini zenginleştirirken, belli bir anlam ve amaç güder ve bu anlamın ve amacın okur tarafından algılanmasını ister. Yani metinlerarasılık sadece bir metni bir başka metne aktarma işlemi değil, bu aktarma işlemi gerçekleştirilirken bir anlamın ya da amacın da güdüldüğünün farkına varılmasıdır.

Bir yapıtta bulunan metinlerarası ilişkiyi anlayabilmek için, altmetnin yer aldığı anametnin bağlı olduğu yazınsal gelenek, yazarının sanat anlayışı, yapıtın içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal dönemin koşulları da iyice bilinmelidir. Metnin biçimsel ve anlamsal özelliklerini tamamlayan da bu özelliklerin bilinmesi olur. Böylece yapıttaki metinlerarası gönderge açığa çıkmış olur. Aynı durum sadece anametin için geçerli değildir, altmenin de böyle bir okumaya tabi tutulması

[65] Hüseyin Arak, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Hacettepe Yayınları, Ankara, 2012, s. 48.

gerekmektedir. Riffaterre'in metinlerarası anlayışında, bir metinde bulunan başka metnin izlerini saptama ve anlamlarını bulma görevi okura aittir. Riffaterreri'in bu görüşüne birçok araştırmacı katılır ve okurun geniş bir okuma ve kültür birikimine sahip olmasını istemektedirler. Bu konuda fikir belirten araştırmacıların ortak görüşü şudur ki; okur sadece, bir metinde başka metnin izlerini bulmakla kalmamalı, bunların anlamlanmasını, yorumlanmasını da sağlamalıdır. Okur ayrışık unsurları algılayıp, yorumladığı sürece metinlerarası ilişki gerçekleşecektir. Bilgin okur ile sıradan okur arasındaki fark da buradan doğmaktadır. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, sonsuz kültür ve yazın evreninde okurun her metni bilmesi beklenemez. Bu nedenle okurun ilk anda fark edeceği ayrışık unsurlar daha çok tecrübe sahibi olduğu, uzmanlaştığı alanda olacaktır.

Metinlerarası ilişki yöntemleri daha çok metnin biçemiyle ilgili olarak ön plana çıkarken, anlamın da göz ardı edilmediği görülmektedir. Metnin ayrışık unsurları, metinde yazarın kişisel amacına hizmet ederken, diğer yandan da metnin çoksesli bir yapıya dönüşmesini sağlayarak tekdüzeliği, sıradanlığı ortadan kaldırmaktadır. Bu çoksesli metin/lerin ayrışık unsurlarını bularak, anlamlama ve yorumlama işi de okuyucuya düşmektedir. Geniş bir yazın ve kültür birikimine sahip olması beklenen okur, metinlerarası ilişkilerin temel noktasını oluşturmaktadır. Aynı şekilde yazar okurdan geniş bir kültürel birikim beklerken, kendisinin de aynı özelliklere sahip olması, kendinden önceki metinleri özümsemiş ve eserine uygun bir şekilde yerleştirmiş olması gerekmektedir. Görülmektedir ki, metinlerarası ilişki; yazar – metin – okur arasındaki karşılıklı etkileşimle gerçekleşebilir.

2. MÜZİK – EDEBİYAT // GÖSTERGELERARASILIK

İnsanlık tarihi içerisinde sanat, birçok kişi tarafından çeşitli biçimlerde tanımlanmıştır. Yapılan tüm tanımlara bakılıp genel bir tanım elde etmeye çalışılınca sanat; insanların kendileri ve doğa karşısında duygularını, düşüncelerini ve bunların getirmiş olduğu çağrışımları yansıtmak amacıyla; çizgi, ses, söz, ritim, renk, biçim gibi yollara başvurarak güzel, etkili bir biçimde dışa vurulmasıdır. İnsan sanata başvurarak ortaya koyduğu yapıta bir estetik değerle birlikte yücelik katar. Böylece yapıtını günlük, sıradan, basit şeylerin üzerinde tutmaya çalışır. İşte bu nokta da sanatın estetik bir haz verme işlevi ortaya çıkmaktadır. Öyleyse sanat ve onun bir ürünü olan sanat eserinin temelinde estetik olgusuyla beraber, beğeni duygusu da yatmaktadır. İnsan ruhunda meydana gelen duygu ve düşünceleri çizgi, renk ya da sözcüklerle sanat eserine aktararak, aynı duygu ya da düşünceyi alıcıların da hissetmesini beklemektedir.

Renkler, çizgiler, biçimler, sesler yoluyla bir şeyler üretmeye başlayan insanoğlu, zaman içerisinde sanat eserinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir sanat eseri ortaya koyan insan, bunu yaparken çeşitli malzemeleri kullanmaktadır. Resimde çizgiler çeşitli renklere bürünürken, heykelde bir taş parçası ya da toprak yeni bir form kazanır, müzikte çeşitli müzik aletleri notaların yardımıyla bir kompozisyon meydana getirip kulağa hoş bir melodi bırakırken, edebiyat da söz yardımıyla benliğini kazanır. Sanat dalları arasındaki ayrım kullanmış oldukları malzemelerin birbirinden farklı olmasından kaynaklanırken, diğer yandan farklı sanat dalları arasında kullanım açısından ortak malzemeler olabilmektedir. Bunun en basit örneği de müzik ve edebiyat sanatları arasında görülmektedir. Müzik seslere ihtiyaç duyarken bir taraftan da söze başvurur. Edebiyatın da ana malzemesinin söz olduğu göz önüne alındığında bu iki sanat dalı arasında bir birliktelikten de söz edilebilir. Bu birliktelik sadece bununla sınırlı kalmaz; müzik ve edebiyat birbirini etkileyebilir ve bu etkilenme sonucunda da farklı eserler ortaya çıkabilir. Aynı durum sadece müzik ve edebiyat arasında değil, edebiyat-resim, müzik-resim, resim-heykel, müzik-dans sanatları arasında da olabilmektedir. Böyle bir etkileşim inceleme konusu yapıldığında, metin kavramında meydana gelen değişimler de göz önüne alınarak, hem metinlerarası bir inceleme, hem de göstergelerarası bir inceleme yapılabilir.

Müzik ve Edebiyat

Bir metnin oluşumunda başka bir metnin ya da metinlerin etkili olduğu, metinlerarasılık kavramının biçimlenmesiyle ortaya konulmuştur. Aynı şekilde bugün

ortaya konulmuş ya da konulan birçok eserin altyapısına bakılıp, yorumlandığında görülür ki sanatlar arası bir etkileşim mümkündür. Edebiyat, müzik, resim, mimari gibi birçok sanat dalı ele aldıkları malzeme açısından farklılıklar taşısa da, toplumdan ve insandan bağımsız düşünülemez ve birbirlerinin yaratım gücüne başvururlar. Bütün bu sanat dallarının kullandıkları malzemeler ve göstergeler birbirinden farklı olsalar da, birbirleriyle etkileşim halindedirler. Bu etkileşimin kaçınılmaz bir noktası da, güzel sanatların, ferdin duygu dünyasında tercih ve tepkiler oluşturmasıdır.

Edebiyat malzemesi kelimeye, söze dayanan bir sanat dalıyken; müzik, sese bir yandan da söze dayanan bir sanattır. Sesler aracılığıyla sunulması bakımından müzik, dolaylı ve soyut bir anlatım biçimidir. Sanat eserleri plastik (görsel) sanat eseri, fonetik sanat eseri ve dramatik (ritmik) olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Resim, heykel, mimari gibi sanat eserleri görsel; tiyatro, dans, sinema, bale, opera dramatik; müzik ve edebiyat ise fonetik sanat eserleridir. Bu iki sanat dalının aynı tür içinde yer alması da onlar arasında bir etkileşimin kaçınılmazlığını göstermektedir. Müzik ve edebiyat arasındaki birliktelik; söz ve sesin ahenkli dansı, uyumun düeti, bazen sözün kenara çekilip sesi kenardan izlediği beraberliktir, denilebilir. Her ikisi de birer sanat dalı olmaları sebebiyle zarafet ve estetik öğelerini bünyelerinde barındırmaktadırlar. Kulağa hoş gelecek ve ruhu okşayacak formda hazırlanırlar. Bu sebepledir ki kimi zaman edebiyat müzikten, kimi zaman ise müzik edebiyattan esinlenerek ortaya yeni eserler çıkarırlar. Müzik her zaman uyum ve sürekliliği sağlayacak, ritmi bozmayacak armoni ve melodiyi bulmanın peşindedir. Bir edebiyatçının da en fazla kullandığı malzeme ritim ve ölçüdür. Müzikte sesin ritmi-ahengi neyse, edebiyat içinde kelimeler, kelimelerin yinelenişi ve hece uyumları o derece önemlidir. Aksak bir tempo, notanın düşmesi nasıl rahatsızlık vericiyse; bir öyküde, romanda, şiirde sürekli tekrarlanan kelimeler de aynı etkiyi yapmaktadır.

Edebiyatın nasıl ortaya çıktığını araştıranlarla, müziğin doğuşunu araştıranlar aynı noktada buluşurlar. Doğadaki her sesin müzik olarak değerlendirmek yanlış bir kanı olur. Sesin bir müzik sanatına dönüşmesi için, bir emek sürecinden geçmesi, zihinsel bir etkinliğe katılması ve bazı toplumsal kodlar içine girmesi gerekir. Bu durum tek başına ele alındığında, hiçbir anlam içermeyen sesbirimler için de geçerlidir. Toplumsal bir olgu olarak da değerlendirilebilecek olan dil; müzik açısından da aynı öneme sahiptir. Tek bir farkla *"o alanda belli bir sistematik içinde sesbirimlerden oluşturulmuş kelimeler ve cümleler değil, ton ve ritim kalıbı içinde, yani yine belli*

kodlara ve kurallara uyan, duyusal yönelişler ve canlandırmalar sunan, ama kavramsal kesinlikler içermeyen soyut bir dil de tek başına yeterli olabilmekte ve kendine özgü imgeler üretebilmektedir."[66]

Eski çağlarda tapınmalar, yakarmalar sırasında okunan ezgili şiirler zaman içerisinde yazıya geçer. Bu yazıya geçiş sürecinde şiir sanatında, her ne kadar farklı formlara girmiş olsa da, hep aranan şey ritim, ahenk, vezin, kulağa hoş gelen bir seda olmuştur. Bu da göstermektedir ki müzik ve edebiyat (şiir ile başlayan bir yolculuk) arasındaki ilişki çok eski dönemlere uzanmaktadır. Denilebilir ki şiir müzikten bağımsız bir biçimde doğmamıştır. *"İnsanlığın uzak geçmişinde şiir ve şarkı aynı şeydi ve bu çok uzun zaman boyunca böyle kaldı."*[67] Bugün birçok şarkı bestecisinin aynı durumu devam ettirdiği söylenebilir. Bir müzik eseri, sözsüz olabileceği gibi sözlü de olabilir. Sözlü bir müzik eserinde en çok dikkat edilen durum prozodi uyumudur. Bu da ister istemez müzik ile şiirin, edebiyatın, birleşmesi demektir. Melodik bir düzen bu işin temelini oluşturmaktadır. Edebiyatın dili de, müziğin dili de sestir. Önemli olan seslerin uyumlu olması, bir anlam bütünlüğüne kavuşmasıdır.

Sözün sesle iletilmesi sırasında şairler, müziksel imkânları ahenk ve ritimle değerlendirirken; ölçü, uyak, kafiye, redif gibi sonradan kalıplaşacak söyleyiş özelliklerini geliştirirler. Müzisyenler de notalarla, seslerle, birtakım dizilerle, tekrarlarla ahenk ve ritmi yakalamaya çalışırlar. Şairler, anlamlı ve düzenli ses birlikleriyle uğraşırken; müzisyenler ise düzensiz bir hammaddeyi melodik bir düzen içerisine sokmaya çalışırlar.[68]

Müzik ve edebiyatın, ikisi de ses tabanlı iki ayrı sanat olduğu açıktır. Müzik; insan, hayvan, doğa seslerini enstrümantal seslerle bütünleştirerek müzikleştirirken; edebiyat; insan sesini kelimeleştirerek anlamlandıran; kişileri, olayları, nesneleri, kavramları, duygulandırıcı, düşündürücü, hoşlandırıcı ve ilgi çekici bir biçimde sunan sözel sanattır. Bazen sözlerini hatırlayamadığımız halde bir ezgi dilimize dolanmaktadır. Dilimize dolanan ve bizi peşinden sürükleyen şey; ritimdir. Bu açıdan bakıldığında bir metinde insanı alıp, sürükleyen akıcı taraf ritimdir. Düşünce ya da olay örgüsü okuyucuyu kendinden koparmadan devam etmek zorundadır, aksi takdirde tamamı okunmayacaktır. Gerek tasvirlerle, gerek fikirle, gerekse kahramanların

---

[66] Tahir Abacı, "Edebiyat ve Müzik: Bitmemiş Senfoni", *Varlık*, Nisan 2006, S.1183, s. 4.
[67] Fikret Karakaya, "Müzik ve Şiir", *Varlık*, Nisan 2006, S. 1183, s. 12.
[68] Mehmet Can Doğan, "Müzik ve Edebiyatın Ortak Paydası: Ses" ,*Varlık*, Nisan 2006, S. 1183, s.18.

konuşmaları ile ritim sağlanmaya çalışılır. Manzum eserlerdeki kafiyeler ise şiirdeki ritmik ses vuruşlarıdır. Müzikte nota neyi ifade ediyorsa, edebiyatta da hece onu ifade etmektedir. Müzik ve edebiyat arasındaki etkileşim yüzyıllar boyu sürmüş ve sürecek gibidir. Bütün sanat dalları arasında bir etkileşim vardır, ancak müzik ve edebiyat arasındaki etkileşim belki de yaşanan en yoğun bağlantıdır. Soyut bir sanat dalı gibi görünen müzik, edebiyatla somutlaşır.

Sanat, her zaman için toplumun yaşantısından beslenmektedir. Hem müzik tarihine, hem de edebiyat tarihine bakıldığında, edebiyattan etkilenerek bestelenen eserler olduğu gibi müziğin etkilediği ve sanatçıya esin kaynağı olan, edebî bir eserin yaratılmasına neden olan müzikler de mevcuttur. İki sanat dalı da birbirini etkiler.[69] Birçok edebî eserde müzisyen karakterlere, çeşitli bestecilerin eserlerine, metinlerarası bir yöntem olan alıntı, anıştırma, koşuklaştırma gibi yollarla yer verilen şarkılara, şarkıcılara, bestecilere rastlanmaktadır. Örneğin, Fransız yazar Andre Gide, Alman besteci Ludwing van Beethoven'ın *6. Senfoni'*si olarak bilinen *Pastarol Senfoni'*den etkilenerek aynı adla bir roman yazmıştır. Rus yazar Lev N. Tolstoy'un, Beethoven'ın *Kreutzer Sonatı*'ndan etkilenerek aynı isimle bir roman yazması gibi. Müziğin edebiyatla etkileşiminde her iki tür de birbirini çok beslemiştir. William Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inin tiyatro oyunu kadar balesi de çok ünlüdür. Yine Shakespeare'in Guiseppe Verdi tarafından bestelenen *Otello Operası*; *IV. Henry* ve *Windsor'un Şen Kadınları* oyunlarından etkilenilerek yaratılan *Falstaff Operası*, Alman yazar Johann Wolfang von Goethe'nin aynı adlı eserinden Charles Gounod tarafından opera diline uyarlanan *Faust Operası*, Guiseppe Verdi'nin Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ından etkilenerek bestelediği ve baş eseri olarak kabul edilen aynı addaki opera; efsanevi aşk kahramanı Don Juan'ı anlatan Da Ponte ve Mozart'ın *Don Giovanni Operası* örnek olarak gösterilebilir.

Türk edebiyatında bazı örneklere baktığımızda Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*'ı Doğu-Batı karşıtlığı Doğunun üstünlüğünü müzik ekseninde anlatılırken; Reşat Nuri *Dudaktan Kalbe*'de müzisyen bir karakter olan keman sanatçısı Kenan'a yer verir.

---

[69] Müzik ve edebiyat üzerine Türkiye'de yapılan çalışmalar arasında: Leyla Pamir , *Müzik ve Edebiyat*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1996 , Ayşe Melda Üner, *Roman ve Musiki: Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması*, Simurg, 2006., Varlık Dergisi, *"Edebiyat ve Müzik"*, Nisan 2006, S. 1183., Tahir Abacı, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000 başta olmak üzere araştırmacının çeşitli dergilerde yayımlanmış yazılarından; "Yahya Kemal: Şiir ve Müziğin Birkaç Hali", *Ludingirra*, S.10, Bahar 1999, "Ezgi ile Şiir: Mutlu Beraberlik", *Radikal İki*, 18.6.2000, "Huzur Hangi Makamda Bestelendi?", *Varlık*, S.1159, Nisan 2004., *Ludingirra*, "Şiir ile Müzik dosyası", Yaz-Güz 1999., Mehmet Can Doğan, "Bakışımlı Bir İlişki: Şiir ile Müzik" *Şiiraze Şiirin İç Dikişi Üzerine* yazılar içinde, Elips Kitap, Ankara, 2005.

Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sinde Doğu-Batı karşıtlığını müzik ve müzik aletleri üzerinden anlatır; Yakup Kadri'nin *Hep O Şarkı* romanında müzik kültürel bir konu olarak, sosyal bir çerçevede ele alınır. Nahit Sırrı Örik'in *San'atkârlar* ile *Yıldız Olmak Kolay mı?* eserlerinde müzik kültürel bir sorun olur. Ahmet Hamdi Tanpınar *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* adlı yapıtlarında müzik üzerinde oldukça fazla durmaktadır. [70]

Türk şairlerinden ve yazarlarından etkilenen besteciler de bulunmaktadır. Türk şiirinde birçok şair müzikle iç içedir. Özellikle Yahya Kemal, müziği tematik bir sorun olarak ele almakla kalmaz, şiirin bir iç sorunu olarak da görür. Ahmet Haşim, *Piyale Önsözü*'de şiir ve müzik özdeşliği üzerinde durur. Aynı şekilde Nazım Hikmet de şiirinde iç müzik unsuruna oldukça önem veren şairlerden biridir. Örnekler çoğaltılabilirken, bir yandan da besteciler bu şairlerin şiirlerindeki müzikal değerleri yok saymazlar. Yahya Kemal'in "Rindlerin Ölümü", "Rindlerin Akşamı", "Sessiz Gemi", "Endülüs'te Raks" şiirleri Münir Nurettin Selçuk tarafından bestelenir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in birçok şiiri Alaeddin Yavaşça ("Artık bu solan bahçede bülbüllere yer yok"), Akın Özkan ("Bağından her güzel bir gül seçerdi"), Refik Fersan ("Kıskanç") gibi isimler tarafından bestelenir. Tamburi Cemil Bey'in oğlu Mesud Cemil Nazım Hikmet'in "Kanatları gümüş yavru kuş" güftesinden nihavent bir şarkı yapar. Dede Efendi birçok edebî değeri olmayan şiiri bestelerken, Yunus Emre'nin ilahilerinin ilahi müzik formunda bestelendiğini de unutmamak gerekir. Görülmektedir ki günümüze kadar birçok besteci şairlerden etkilenmiştir. Bu tür etkilenmelerin günümüzdeki son örneklerine bakıldığında popüler müzik sanatçısı Sezen Aksu ve Onno Tunç'un Gülten Akın'ın "Deli Kızın Türküsü", Metin Altıok'un "Kavaklar", Cemal Süreya'nın "Sayım" şiirini bestlemesi; Fazıl Say'ın bestelediği, Serenad Bağcan'ın seslendirdiği *İlk Şarkılar* albümünde Nazım Hikmet ("Memleketim"), Orhan Veli ("Efkârlanırım" ve "İstanbul'u Dinliyorum"), Can Yücel ("Sardunyaya Ağıt"), Metin Altıok ("Düşerim" ve "Bu Kekre Dünya"), Cemal Süreya *("Dört Mevsim"),* Pir Sultan Abdal ("Sordum Sarı Çiğdeme"), Ömer Hayyam ("Akılla Bir Konuşma") ve Muhyiddin Abdal ("İnsan İnsan") gibi şairlerin şiirlerinin bestelenmiş hallerine yer

[70] Çoğunlukla Doğu-Batı ekseninde ya da kültürel bir unsur olarak müziğe yer verilen bu eserlerde dikkati çeken bir nokta da, müziğin "modernleşen" toplumun bir izleği olmasıdır. Tanzimat ile birlikte sözde modernleşen aileler çocuklarına, özellikle kız çocuklarına, yabancı hocalardan piyano dersleri aldırırlar. Yozlaşan ve kendi kültürel değerlerini kaybeden bu kişilerin müzik algıları da değişim göstermiştir. Yanlış Batılılaşmanın işlendiği bazı eserlerde müzik, bu yozlaşmanın, kültürel değerleri kaybetmenin temel gösterenlerinden biri olmaktadır. Kısacası yazarlar eserlerinde müziğe çoğunlukla eleştirel görüşlerini vermek amacıyla da başvurmaktadırlar.

verilir. [71] Görülmektedir ki şiir metinleri müzisyenler için önemli kaynaklar arasında yer almaktadır.

Batılı ve akademik anlamda Türk opera tarihi cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte başlarken, ilk Türk operası da Ahmet Adnan Saygun trafından bestelenen ve librettosunu Münir Hayri Egeli'nin yazdığı *Özsoy* (Feridun) adlı operadır. Bu ilk operayı yine Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenen *Taşbebek* adlı opera ile Necil Kazım Akses'in bestelediği *Bayönder* adlı opera izlemiştir. Edebî metin ve opera açısından bakıldığında ise Türk edebiyatında Halide Edip Adıvar'ın *Kenan Çobanları* adlı operası önem taşımaktadır. Librettosunu Halide Edip'in yazdığı, Suriyeli besteci Vedi Sabra tarafından hazırlanan bu eser, adını Yahya Kemal'den, konusunu ise Tevrat'taki Hz. Yusuf'un kıssasından alan bir prolog ve üç perdeden oluşan bir operadır. Bu eser II. Meşrütiyet'in döneminin etkisiyle Halide Edip'in feminist ve semitik düşüncelerinin operaya yansımasıdır.[72] Selman Ada ve Çetin Işıközlü gibi opera kompozitörlerinin, önemli edebiyat eserlerimizden etkilendikleri görülmektedir. Selman Ada Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'sundan etkilenirken, Çetin Işıközlü Reşat Nuri'nin Kenan ve Lamia karakterlerinden etkilenir. Bunların dışında yazılı ve sözlü halk edebiyatımızdan, efsanelerden, destanlardan etkilenerek bestelenen operalar da bulunmaktadır. Ahmet Adnan Saygun'un *Kerem ile Aslı* hikâyesinden bestelediği *Kerem Operası, Köroğlu Destanı*'ndan uyarlanan *Köroğlu Operası*, *Gılgamış Destanı*'nı konu edinen *Gılgameş Operası*, aynı destanı ele alan Nevit Kodallı'nın bestesi olan *Gılgameş Operası*; Sabahattin Kalender'in *Deli Dumrul, Nasrettin Hoca, Opera'da Karagöz, Cem Sultan* operaları; Cengiz Tanç'ın *Deli Dumrul Operası*, Okan Demiriş'in *Karyağdı Hatun*, *Yusuf ile Züleyha* operaları, Selam Ada'nın *Ali Baba ve Kırk Haramiler Operası* gibi.

Bu örnekler oldukça fazladır ve çoğaltılabilir. Türk bestecileri Anadolu topraklarında oluşan ve Türk coğrafyasında yayılan sözlü edebiyat ürünlerinden, Türk tarihinin çeşitli evrelerinden etkilenmişlerdir. Müzik ya da edebiyat birbirlerini her anlamda etkilemeyi başarabilmiş, güzel sanatların iki ayrı sanat koludur. Edebiyat ve

---

[71]Türk edebiyatından etkilenerek oluşturulmuş müzik eserleri olduğu gibi, edebî metinlerin içerisinde çeşitli müzik unsurlarına yer verilen şiirler, romanlar, öyküler vb. bulunabilmektedir. Örnek sayısının oldukça fazla olduğu göz önüne alındığında bu kısımda örneklere çok fazla yer verilmemiştir.

[72] Selahattin Çitçi, "Halide Edip Adıvar'ın Feminist ve Semitik Bir Operası: Kenan Çobanları", *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/3, Spring 2009, s.659.

müzik arasındaki ilişki sadece bu şekilde tanımlanamaz. Bu iki sanat dalı yaratım bakımından birbirini etkileyebileceği gibi, göstergelerarasılık bakımından da birbirlerini göstergelerine, malzemelerine başvurabilirler. İki türe ait göstergeler birbirileri içerisinde metinlerarası ilişkiler boyutunda yer alabilir. Bu ilişki metinlerarasılığın alt özellikleri olan alıntı, anıştırma, kolaj, gönderge, biçimsel ya da anlamsal dönüştürümler şeklinde olabilmektedir. Böyle bir ilişkinin boyutları farklılık gösterse de, iki tür arasında metin boyutunda olsun ya da olmasın bir etkileşim bulunmaktadır. Edebî metinde yer alan karakterleri, anlatılan olaylar, işlenen konular, başvurulan teknik ya da biçimsel yöntemlere, müzik yardımcı bir unsur olabilmektedir. Aynı şekilde edebî bir metin yeni bir müzik metninin temelini oluşturabilmektedir.

Göstergelerarasılık – Edebî Metinden Operaya

Sanat yapıtları arasında sonsuz alıntılar ilişkisi olarak da tanımlanan metinlerarasılık kavramında bahsedilen metin, yalnızca yazın için değil diğer sanat dalları için de kullanılmaktadır. Resim, müzik, film gibi bütün anlamlı kılgıların birer metin olabileceğini belirten Roland Barhes,[73] metin kavramını yalnızca yazın alanıyla sınırlandırmaz, kavramı genişleterek sanatın diğer biçimlerini de kapsayacak geniş bir tanım yapar. Oswald Ducrot ve Jean-Marie Schaeffer bu konuda daha kapsamlı bir tanım ortaya koyarlar. Metnin yazınsal metinle, yazılı söylemle, söylemle eş anlamlı tutma, film metninden, müzik metninden söz etmek gibi göstergelerarası bir açılım getirenlere karşı, metnin bildirişimsel bir bütünlük oluşturan sözlü ya da yazılı dilbilimsel bir bütünlük olarak tanımlarlar.[74] Böyle bir tanımlamaya bakıldığında bir resim ya da bir heykel metin olarak düşünülemez. Metin üretme süreci bu anlayışta sadece söze dökülerek gerçekleşebilmektedir. Söze dökülmeden gerçekleşen anlamlandırma sürecinde göstergebilimsel malzeme değişik bir yapı içerisine sokularak, sözsel-olmayan bir dile dönüşür.[75]

Metinler arasındaki alış-veriş işlemi yalnızca yazınsal alanla sınırlı değildir. Sanatın diğer biçimleri arasında da yoğun bir alış-veriş işlemi söz konusudur. Yazınsal metin dışında kalan metinlerle, yazınsal metinler arasındaki ilişkiye dair yapılan çalışmalara bakıldığında, genel olarak metinlerarası bir ilişkinin varlığı ortaya

---

[73] Roland Barthes, "Théorie du texte", *Encyclopoedia Universalis*, Cilt 15, France, 1989, s.373.
[74] O. Ducrot ve J. M. Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire Encylopedique Des Sciences Du Langage*,(Aktaran Kubilay Aktulum), Seuil, Paris, 1995, s.494.
[75] Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 14.

konulmaya çalışılmıştır. Böyle bir durumda sözsel olanla (roman, öykü, tiyatro…), sözsel-olmayan (resim, müzik, heykel, dans…) arasındaki etkileşimden de söz etmek gerekmektedir. Sanat biçimleri kullandıkları malzemeler açısından farklılık gösterdiklerinden, dünyayı anlamlandırırken de kendi biçimlerine ve malzemelerine başvururlar. Sözsel bir sanatın ana malzemesi dil olurken, resim görünümleri çizgiler yoluyla belli bir forma sokar, dans çeşitli hareketlerle bu işi yapar. Anlatılan duygu aynı bile olsa kullanılan malzemedeki farklılık sözsel olan bir sanatla, sözsel- olmayan bir sanat ayrımı yapmayı gerekli kılmaktadır.

Sözsel sanat ve sözsel-olmayan sanatın her ikisinin de kendine ait biçimi, içeriği, bir tözü bulunmaktadır. Bu iki sanat biçiminin farklı yapılanması olmasına rağmen, aralarında kimi düzlemlerde ortaklıklar bulunabilmektedir. İçerik ve biçim açısından birbirlerinden bir şeyler alabilirler. Örneğin; operalara bakıldığında sözsel bir sanatla karşı karşıyaya olunduğu hissi uyanır.[76] Dünyayı kavramak anlamak ve anlatmak için iki sanat biçimi de birer aracı/araçtır. Bu iki sanat biçimi arasında kullanılan göstergeler birbirinden farklılık gösterdiği için, sözsel bir sanatla sözsel-olmayan bir sanat arasındaki alış-verişden bahsederken metinlerarasılıktan değil de göstergelerarası alış-veriş işleminden söz etmek gerekmektedir.[77] Yani edebî bir metinde bir müzik (opera) metnine ya da tam tersi bir şekilde, bir müzikte (operada) bir edebî metne gönderme yapıldığında söz konusu ilişki metinlerarası bir ilişki olabileceği gibi *göstergelerarası (intersémiotique)* bir ilişki de olabilmektedir. Sözsel olsun ya da olmasın, metin kavramını sadece dilbilim alanıyla sınırlandırmayarak farklı sanat biçimlerinin göstergelerini bir unsur olarak ele alıp değerlendirme yapılırken, göstergelerarası bir inceleme yapılmış olunur.

Göstergelerarasılık bir sanat biçiminin başka bir sanat biçiminden alıntıladığı parçaları yeni bir anlam ve yaklaşımla anlatılması işlemidir.[78] Mehmet Rifat; *"kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne olgu, vb. dille ilgili bilimlerde genel olarak gösterge diye adlandırılır"*[79]der. Gösterge kavramı sözsel ve sözsel olmayan birçok imgeyi bünyesinde barındırır. Bu nedenle de göstergebilim daha çok anlam, anlamın oluşumu

---

[76] Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 15.
[77] Kubilay Aktulum, a.g.e., s.16.
[78] Ali M. Bayraktaroğlu - Mukaddes Çetin, "Fotoğrafta Göstergelerarasılık ve Yeniden Üretim", *Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Mayıs-Haziran 2013, S. 11, s. 54.
[79] Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s.115

ve yeniden anlamlandırılması üzerinde durur.[80] Gösterge, bir şeyin kendisi değildir, o şeyin yerine geçen, onu çağrıştıran, bir yorum yapmamızı sağlayan, mesaj ileten bir birimdir. Göstergenin iletmiş olduğu mesajın algılanabilmesi için de, o göstergeyi yorumlayacak, tanıyacak, anlayacak önbilgiye sahip olunması gerekir. Göstergeler, bir bütünü oluşturan, karşılıklı olarak birbirine bağlı öğeler olan *dizge*lerden oluşurlar. Uyumlu bir şekilde işleyen dizgelerden oluşan göstergelerin ikili bir yapısı bulunur. Biçim de denilebilecek olan, dilsel göstergelerde kulağımıza çarpan ses zinciri *gösteren* düzlemi ve içerik de denilebilecek, dilsel göstergelerdeki anlam olan *gösterilen* düzlemidir.[81]

Sanat dalları anlamlandırma ve aktarma sürecinde farklı göstergeleri kullanırlar. Sanat dalları arasındaki geçişlilik ilişkisi düşünüldüğünde, bir sanat dalına ait dilin, görselin, imgenin ya da herhangi bir metaforun başka bir sanat içerisinde yeniden üretildiği görülmektedir. İki farklı gösterge (edebî metin ve opera gibi) dizgesi arasındaki alışveriş işlemi olan göstergelerarasılıkta; ya sözsel bir sanat sözsel-olmayan bir sanatı içerisine alır ya da sözsel-olmayan bir sanat sözsel bir sanata açıkça bir gönderme yapar.[82] Roman Jacobson'a göre göstergelerarasılık bir çeviri ya da dönüştürüm işlemidir. Dilsel bir göstergenin, dilsel olmayan bir gösterge dizgesiyle yeniden yorumlanmasıdır.[83] Genel olarak bakıldığında göstergelerarasılık bir yeniden üretme, yeniden yazma işlemidir. Üretici, kaynak metnin göstergelerinden faydalanarak onu yeni bir gösterge dizgesine dönüştürüp yeniden üretir, yeniden yazar. Bir sanat ürünündeki göstergelerin izleri, başka bir sanat ürününde farklı biçim ve formda yer alır. Alıcı bu izleri göstergebilimsel bir incelemeyi de göz ardı etmeden saptamaya çalışır. Bir edebî metne ait göstergeler, opera metninin göstergelerine dönüşür. Edebî metinden alınan unsur opera metninde yeni bir anlamla, yeni bir değerle donatılır.

Göstergelerarasılık farklı türler ve biçimlerarası bir alış-veriş işlemini de sorgular. Sadece sözsel bir sanatta bulunan sözsel-olmayan sanat biçimlerini saptamaz. Bir sanat dalına ait göstergelerin, başka bir sanat dalının malzemeleriyle, biçimiyle nasıl işlendiğini ortaya koymaya çalışır. Göstergelerarasılık aslında bir biçem ve estetik eleştirisi de yapmaktadır. Edebî metin ve opera bağlamında bakıldığında, operanın bir

---

[80] Günay Doğan - Alev Parsa, *Görsel Göstergebilim (İmgenin Anlamlandırılması)*, Es Yayınları, İstanbul, 2012, s. 23.
[81] Fatma Erkman-Akerson, *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2015, s. 163-164. , Fatma Erkman-Akerson, *Göstergebilime Giriş*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2005, s. 19-28.
[82] Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 17.
[83] Roman Jacobson, *Essais de linguistique générale*, (Aktaran Kubilay Aktulum), Minuit, Paris, 1963, s. 79.

edebî metni biçemsel ve estetiksel açıdan, düşünsel ve eleştirel açıdan nasıl dönüştürdüğünü sorgulamaya başlanıldığında göstergelerarası bir alış-veriş işlemini ortaya koyulmaya çalışılır.

Bazı metinler, özellikle sözsel-olmayan, karmaşık bir yapıya sahiptir. Birden fazla sanat biçimini bünyesinde barındırdıkları için iç içe geçmiş birçok gösterge dizgesi ile karşılaşılmaktadır. Opera sanatına bakıldığında daha çok müzik ön planda olsa da, aslında dilsel olan da aynı öneme sahiptir. Operada müzik ile söylenen ve okunan metin arasında sıkı sıkıya bir ilişki mevcuttur. Hem sözsel hem de sözsel-olmayan göstergeleri taşıdığı için, iki sanat biçimine ait göstergeleri en üst düzeyde bir birliktelik, uygunluk ve estetik kaygı içinde işler. Aynı zamanda çoğu operada bale/dans göstergelerine yer verilmesi; sözsel olanın sözsel-olmayana (tam tersi de olabilir), bir görsele dönüştürülüyor olması farklı bir göstergelerarasılık incelemesini doğurur. Opera karma bir sanat biçimidir ve bu nedenle, özellikle edebî metinden etkilenerek oluşturulmuş operalar, göstergelerarası incelemeye imkân verirler. Bir kompozitör, edebî bir metni müziksel bir dönüşüme uğratırken, edebî metnin göstergelerini belli bir dizgeye oturtmaya çalışır, melodi ile edebî metin ve aryalar arasında bir denge kurmaya çabalar. Estetik kaygısının da verdiği dürtüyle edebî metin dönüştürülürken müzikal ve görsel bir dil bütünlüğü sağlamaya uğraşılır.

İki farklı sanat biçimi arasında alış-veriş işlemi aslında kırılgan bir işlemdir.[84] Bu hassas ve kırılgan işlem göz ardı edilmeden sorgulama yapılması gerekir. Bir edebî metnin operaya uyarlanması sırasında oluşan bu kırılgan işlemde, asıl inceleme noktası libretto olmalıdır. Yani sözsel-olmayan sanat biçimindeki dilsel olan kısım. Edebî metnin yansıtılmasında meydana gelen biçimsel ve anlamsal dönüştürümlerin nasıl bir dönüşüm/değişim gerçekleştirdiğini librettoların incelenmesi ortaya koyabilir. Böyle bir inceleme de edebî metin, opera metninde bir alıntı işleviyle beraber gönderge olarak bulunabilir. Göstergelerarası bir incelemede söz konusu metin açıkça belirtilebilir ya da kapalı olarak yer alabilir.

Göstergelerarası bir işlemde betimleme önemli bir işlemdir, fakat ayrıntılı bir betimleme söz konusu değildir. Kısıtlı bir zaman diliminde sahnelenen opera metninde, edebî bir metnin ayrıntılı bir betimlemesi yerine parçalı, sahnelere bölünmüş bir hali yansıtılır. G. Molinié, sözsel-olmayan bir sanat yapıtının sözselleştirilerek verilmesi

[84] Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 25.

şeklindeki bir betimlemeyi sanat yapıtının yazınsal bir betimlemesi, *ekphrasis* şeklinde tanımlamaktadır.[85] Böyle bir tanımlamayı sözsel-olmayan sanat yapıtları içinde değerlendirmek mümkündür. Opera, edebî bir metni kendi dilsel göstergeleriyle dönüştürür. Edebî bir metni betimlerken hem söz konusu dilsel göstergelere, hem de asıl önemli olan melodiye başvurur. Müzik göstergeleri üzerine yazılmış dilsel göstergeler dışında, sahnenin edebî metindeki bazı mekânlara dönüştürülmesi, kahramanların edebî metinlerde anlatılan giyim kuşamlarının aktarılması gibi görsel bir takım unsurlar da betimleme işlemini yapar. Edebî bir metnin görünümü müzikal ve görsel bir betimleme kazanır. Böylece iki farklı gösterge dizgesi arasında göstergelerarası bir karşılaştırma işlemi yapılabilir.

Göstergelerarasılık, gösterge dizgeleri arasındaki içsel ayrımlarla belirleniyor olsa da, metinlerarasılığa bağlı olarak ele alınmalıdır. Yazın dışı bir yapıt söze dökülürken ya da yazınsal bir yapıt bir resme, bir müzik parçasına dönüşürken bir metinlerarası durum da ortaya çıkmaktadır.[86] Yukarıda verilen örneklere de bakıldığında görülmektedir ki müzik ve edebiyat arasında gerek metinlerarası gerekse göstergelerarası ilişki uzun süredir devam etmektedir. Bir müzik metninden esinlenen yazar, müziksel göstergelere bazı anlamlar yükler ve onu söze döker. Bir edebî metinden etkilenmiş müzisyen de yazınsal göstergelere anlamlar yükleyerek onu melodiye dönüştürür. Söze dayalı bir müzik olan opera, yazınsal bir ürünü müzikselleştirerek farklı bir anlam katmaya çalışır. Yazınsal bir ürünün zihninde yaratmış olduğu düşünsel ve anlamsal duyguları müziğe döken bir kompozitör, aynı zamanda müziğini metne dökerek ona anlamsal bir boyut katar. Burada edebî metnin anlamıyla beraber, daha çok müziğin anlamlandırılması söz konusudur. Ayrıca edebî metin çeşitli görsel unsurlarla opera sahnesinde yeni anlamlar kazanabilir.

Bir müzik metni metinlerarası ve göstergelerarası ilişki açısından bakıldığında bir resmi ya da yazınsal bir ürünü alıntılayamaz. Daha çok müzik metnine verilen başlık benzeri unsurlar alıntılamaya girebilir. Ancak opera söze dayalı olmasından dolayı, librettolarında yazınsal bir ürünü alıntılayabilir. Yazınsal üründeki etkili bir cümle, libretto içinde yer alabilir. Böyle bir işlemin olmasında etkili olan da, operanın sözsel bir müzik sanatı olmasıdır. Yazın dışındaki sanatsal biçimlerde alıntı biçimleri, ilgili sanat türüne göre değişiklikler gösterebilmektedir. Bu nedenle de, operadaki alıntılama

---

[85] Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, (Aktaran Kubilay Aktulum), Livre de Poche, 1992, s. 121.
[86] Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 27.

işlemini sadece libretto üzerinden düşünmemek gerekir. Edebî metinlerdeki bir takım motifler, objeler, kostümler, mekânlar opera sahnesinde birebir alıntılanabilir. Böyle bir alıntılama biçimi, alıntılanan unsuru üç boyutlu görünür hale getirir. Bu durum da alıntı işlemini sadece yazın alanıyla sınırlı tutulmaması gerektiğini göstermektedir

Devingen bir yapıya sahip alıntının görevi eski bilgileri harekete geçirmek ve yazınsal ya da resimsel bir mirası yeniden güncellemektir. Edebî bir metinden etkilenen opera metinleri de, yazınsal ürünü yeniden güncellemektedir. Operada alıntı her ne kadar italik ya da ayraçlar içerisinde verilmiyor olsa da, aktarılan kesit yeni bir bağlama sokularak anlamsal bir dönüşüme uğrar.[87] Böyle bir dönüşüm anlamsal bir dönüşümle beraber, biçimsel dönüşümü de meydana getirir. Zira edebî bir metin, burada kastedilen inceleme konusu olarak ele alınan edebî metinlerdir, daha çok düzyazı biçiminde olduğundan, operada libretto biçimine, müzikal ve görsel bir boyuta dönüşebilmektedir.

Sanat biçimleri arasında var olma şekilleri farklı olduğundan, yeniden üretilme süreçlerinde gerçekleşen alıntılama işlemi de, farklı anlam ve değerde olabilmektedir.[88] Bir kompozitör etkilendiği yazınsal ürünün yaratıcısının tam tersi bir kullanımla bir motifi alıntılayabilir ya da gereğinden fazla değer verebilir/vermeyebilir. Burada kompozitörün yazınsal ürünün göstergelerine bakış açısı önemlidir. Göstergelerarası bir alıntı işleminden söz edebilmek için, birbirinden farklı sanat biçimlerine ait göstergeler arasında bir ilişki kurulması gerekmektedir. Kompozitörün bireysel alımlama biçiminin de devreye girdiği opera sanatında alıntı, bir yineleme olmakla beraber, kültürel ya da ulusal bir yazınsal yapıtı yeniden güncellemek, bu yapıtın göstergelerini farklı bir kesite, uzama yerleştirmektir.

Edebî metinden operaya yapılan göstergelerarası dönüştürümde bir yanmetinsellik unsurundan söz edilebilir. Operaların başlıkları, sahneler ve bu sahnelere verilen özel adlar, özellikle aryalar bazı yorumlara açıktır. Bu nedenle operalarda yer alan bu tip unsurlar, ana müziğin dışında değerlendirmeye alındığında, farklı bir ulamda yer alır ve yanmetinsel bir unsur olabilirler. Operada yorumsal bir üstmetinden de bahsedilebilir. Yorumsal üstmetinde bir metin, söz edilen bir metne zorunlu olarak alıntı yapmaz, adını anmaz, bir eleştiri ilişkisi söz konusudur.[89] Bir yazınsal ürünün, operaya aktarılması ve sahnelenmesi bir yorumsallıktır. Burada yorumlanan metin yazınsal ürün

---

[87] Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 44.
[88] Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 50.
[89] Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 71.

olurken, yorumsal üstmetin operadır. Yorumsal üstmetnin tanımında daha çok dilsel bir süreç göze çarparken, opera dilsel bir yorumla beraber müziksel bir yorumu da sunar. Bir metnin türsel olarak hangi ulama ait olduğunu saptarken üstmetinsellik kavramı devreye girer. Yazınsal ürün ve opera metni, ikisi de bir üstmetin olarak görülmelidir. Bunun nedeni de her ikisinin de farklı ulama ait olmasıdır. (Bu kısım şöyle de değerlendirilebilir: edebî metin yorumlanan metin olduğu için, üstmetin burada opera metnidir.) Göstergelerarası bir ilişki anametinsellik sayesinde metinlerarası bir ilişkiyi beraberinde getirir. Edebî metin ve opera esinlenmesinde anametin opera, altmetin ise yazınsal üründür. Çünkü opera, yazınsal üründen türemiş, onu bir dönüşüme uğratmıştır.

Edebî metinden operaya dönüşüm süreci bir yenidenyazma, yeniden yorumlama sürecidir. Opera sanatı, yazınsal bir metni modern bir uygulama biçimine sokar. Kompozitör kendisine uygun bir yorumla edebî metni opera bağlamında yeniden üretir/yazar. Yenidenyazılan metin, biçimsel ve anlamsal bir dönüşümle başka bir bağlamda, başka bir amaçla üretilir. Ortaya konulan yeni varyasyon, edebî metni anlamlaştırır. Var olan bir eseri yenidenyazmak, biçimsel açıdan farklı bir formda ve sanat alanında üretmek özgünlük tartışmasını da sonlandırır. Yazınsal metinden operaya aktarılan yeni metin tamamıyla özgün bir işleve sahiptir. Yazınsal metin, yazınsal metnin araçlarıyla değil, operanın araçlarıyla yeniden kurgulanır.

Bir kompozitörün bir yazara ait metni, bir gönderge metni, bir altmetni yenidenyazarak, yeni bir durumda, yeni bir bağlamda ve bir izleyici kitlesi için sunması bir yenidenyazma sürecidir. Yazınsal metinden çıkarak bağlam değiştiren metin yeni bir işleve, ereklere dönüşür. Yenidenyazma işleminde taklit eden, dönüştüren metin operadır. Sadece yazınsal bir süreçle sınırlandırılamayacak olan yenidenyazmada; uyarlamalar, ruhçözümsel eleştiriler, değişik bakışla yapılan eleştiriler bulunabilir.[90] Yenidenyazma sürecinde metnin özgünlüğünün kaybolduğu düşünülmemelidir. Bu işlem metne yeni bir perspektiften bakmayı, yeni bir gözle değerlendirmeyi olanaklı kılar. Edebî metnin okuyucu kitlesi, alımlayan kitlesi operadakinden farklıdır. Bir yazınsal metin opera metni şeklinde yenidenyazılırken, farklı bir kitleye hitap etmeye başlar. Dönüştürüm yapılırken ister istemez ortaya çıkan anlayış ve yorumlayış farkıyla güncellenen edebî metin, başka bir alımlama sürecine girer. Aynı konu, aynı tema

[90] Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 150.

etrafında dönse bile; her iki metnin de alıcısında farklı estetiksel yorumlar, çağrışımlar, duygulanımlar meydana getirecektir. Bir dönüştürüm işlemi olan yenidenyazma işleminde farklı beklentiler, farklı ayrıntılar, farklı niyetler, farklı yinelemeler sunulabilir.

Kompozitör yarattığı yapıta klasik bir bakış açısıyla bakmaz. Opera sanatında söz konusu metin tek bir bakış açısıyla sunulmaz. Operada bir devinim vardır ve metin sahneye aktarılırken birçok açıdan değerlendirilir. Oluşturulan yeni sanatsal biçimde eserin yapısına ve anlamına uygun olarak sadece librettolar değil, ses, ışık, sahne düzeni, dekor, kostüm ve yazınsal metnin sahnede ete kemiğe bürünmüş hallerinin ses aralıkları farklı perspektifleri beraberinde getirir. Söz konusu betimleme bu şekilde bir bütünlük kazanır. Kompozitör edebî metnin canlandırır. Yazınsal metnin göstergelerini operanın aksiyonu içerisinde gösterir ve metne yeni bir anlayış katar.

Metinlerarası ya da göstergelerarası bir aktarım süreci *bağlam* sorununu da beraberinde getirir. Bağlam devingen bir özellik taşır ve metin kavramında değişiklik yaratır. Metinlerarası ya da göstergelerarası bir inceleme sürecinde bağlam, metinselleşen her sanatsal ve kültürel unsurun yeni bir bağlamda, yeni anlamlar kazanmasıdır.[91] Edebî bir metin söylemlerarası bir yaklaşımla beraber yeni bağlamlarda kullanıma girer, yeni anlamlar üretir, birden fazla bağlamı ve birden fazla anlamı olur. Yazınsal metnin opera metnine dönüşümünde bağlam önem kazanırken, bu yeni versiyonda çift anlamlı bir okuma edimi gerçekleşir. Bu aktarım süreci sadece edebî metnin göstergelerinin başka bir sanatın göstergeleriyle üretilmesi süreci değildir. Söz konusu metin yeniden kullanıma sokulduğunda bağlamsal dönüşüme bağlı olarak biçimsel, anlamsal ve işlevsel bir dönüşüme de uğrar. *"Kontekstte meydana gelen bir değişiklik dokudaki bir değişikliği de açık bir şekilde etkiler"*[92] şeklindeki açıklama da durumu özetler niteliktedir. Yazınsal metin opera metnine dönüşürken hem doku, hem metin, hem de bağlam düzleminde bir değişime uğrayarak durağanlık özelliği ortadan kalkar. Bağlam değişimiyle metin canlı kalır.

Edebî bir metin bir şeyler söyler, düşünsel bir anlam üretir. Opera ise bir yandan söze dayanıyor olsa da, sözsel özelliklerini dikkate alınmadığında, sessiz kalmaz ama kendine has birtakım olanaklardan yararlanarak, açıklama ve gösterme yoluyla duygusal

---

[91] Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitapevi, Konya, 2013, s. 32-33.
[92] M. Öcal Oğuz ve diğer, *Halkbilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*, Geleneksel Yayınları, Ankara, 2006, s. 73.

bir değer ortaya koyar. Karmaşık bir sanat dalı olan operanın bir yandan müziğe, bir yandan da söze dayanıyor olması, edebî bir metni başkalaştırması, aktarması, uyarlaması da göz önüne alındığında göstergelerarası bir inceleme için olanaklı olduğunu gösterir. Operada; sözsel olan – sözsel-olmayan – görsel olan arasındaki ilişki söz konusudur. Bu ilişki sırasında, alıntılayan yapıt olan opera, alıntılanan yapıt olan yazınsal ürünü özgül bir biçimde gösterirken, yazınsal ürünü yeni ve özgün bir bağlama yerleştirmiş olur.[93] Edebî metin operada yenidenbiçimlenir. Yenidenbiçimlendirme, söyleneni ya da yazılmış olanı başka bir türde yeniden üretme, oluşturma, açıklama, anlatma biçimidir.[94] Köken ürün olan yazınsal metinden ayrı, başka bir ürün olan opera metni söylenir. Yazınsal bir ürün, operada yeniden kurgulanır. Göstergelerarasılık, metinselaşkınlık kavramlarıyla da tanımlanan *yenidenkurgulama*da,[95] yazınsal metni unutulmaktan, ölü bir yapıt olmaktan kurtarmanın en etkili yolu onu sürekli olarak yeniden kullanmak, biçimlendirmek, kurgulamak ve güncellemektir. Opera, bir bakıma bu işlevi gerçekleştirir.

Göstergelerarası ya da metinlerarası bir işlemin özünde güncelleme eğilimi vardır ve söz konusu dönüşüm, türsel, içeriksel, biçimsel bakımlardan gerçekleşebilir. Ute Heidman metinlerarası bir görüngüde *türsel (yeniden) biçimlendirme* kavramından bahseder. Ona göre önceden yazıya aktarılmış olan bir masal ya da folklorik yapıt başka bağlamlarda yenilendiğinde türsel (yeniden) biçimlendirme ortaya çıkar. Bu kavrama göre metinsel düzeydeki bir yapıt, başka bir sözcelem bağlamına girebilir. Bu durumda Richard Bauman'ın değindiği türsel metinlerarasılık kavramıyla, türsel (yeniden) biçimlendirme aynı kavrama denk düşmektedir.[96] Bu da türler arası bir incelemenin kapısını açmaktadır. Böylece iki farklı söylem olan edebî metin-opera arasında da türlerarası bir ilişkiden, türsel (yeniden) biçimlendirme işleminden söz etmek mümkündür. Yenidenbiçimlendirilen yazınsal ürüne eş bir metin, varyasyon yaratılır.

Göstergelerarası bir ilişkide edebî metindeki birtakım motiflerin, operada yeniden kurgulanıp, yeni anlamlarla kullanılabilir. Müzikselleşen ve görselleşen edebî metin farklı bir bağlamda, yeni bir kılıkta karşımıza çıkar. Farklı bir kılıkta karşımıza çıkan yazınsal metnin bazı kısımları, kompozitör tarafından yinelenebilir, dönüştürüm

---

[93] Medine Sivri - Fulya Çelik, "Dan Brown'un Melekler ve Şeytanlar'ı ile Ron Howard'ın Aynı Adlı Filminde Göstergelerarasılık ve Medyalararasılık", *Milli Folklor*, 2016, Yıl 28, S. 112, s. 144.
[94] Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 40.
[95] Kubilay Aktulum, a.g.e., s.54.
[96] Kubilay Aktulum, a.g.e., s.63-65.

sırasında besteci yazınsal metnin asıl iletisini vermek istemeyebilir. Bestecinin kendi düşünsel evrenini de kattığı böyle bir işlemde metinlerarasılığın *indirgeme* ve *kısaltma* yöntemleri de kullanılabilir. Böylece tamamen özgün bir yapıt ortaya çıkar. Kompozitör yenidenyazdığı yapıtına evrensel bir nitelik, felsefi bir derinlik katmak isteyebilir.

Edebî bir metnin opera diline dönüşümünü bir tür *metamorfoz* işlemi olarak da değerlendirilebilir. Metamorfoz biyoloji alanında, böceklerde ve amfibyumlarda, bir hayvanın embriyo evresinden erginlik evresine geçişi sırasında yaşadığı biçim ve yapı değişikliği olarak tanımlanmaktadır.[97] Resim sanatında, bir resim için yapılan biçim değişikliklerini, renk değişikliklerini; sanatçının biçemini, anlatım özelliklerini dile getirir. Edebî bir metin, opera diline dönüştüğünde bir bakıma ete kemiğe bürünür, göstergeleri değişir, üç boyutlu bir hale gelir. Yazınsal ürünün rengi, dokusu, biçimi değişime uğrar. Edebî metinde yaşanan böyle bir değişim ya da başka bir göstergeye evirilmesi bir çeşit metamorfoz olayı olarak düşünülebilir.

Besteci, yazınsal ürünü müzik diliyle başkalaştırmaya çalışır. Kostümler, ses, ışık, koro, orkestra bu başkalaşımda ayrı ayrı rol oynar. Besteci metamorfoz yönteminde söz konusu metne göndermeler yapar. Bu başkalaşım sırasında, gönderge yapıtlardan yola çıkılarak yenidenüretilen operalarda, biçimsel ve içeriksel dönüşümlerin de meydana gelmesi metamorfoz olayının bir yansımasıdır. "Bir opera metni, edebî bir ürünü nasıl başkalaştırır?" sorusuna yanıt aramak gerekirse: Opera metni, yazınsal ürünü biçim ya da içerik yönünden değiştirebilir, taklit edebilir (ancak bu taklit çoğunlukla büyük değişimlere uğrar, tam bir taklit söz konusu olmayabilir). Figürler, motifler bazen olduğu gibi kullanılabilir, bazen de yaratıcının amacı doğrultusunda başkalaştırılarak yenilenebilir; bazı figürler ve mekânlar olduğu gibi korunabilir ama başkalaşım işleminde bunların değiştiği ya da belli bir amaç doğrultusunda farklı eklemeler yapıldığı görülebilir. Yansılama, öyküleme, kolaj gibi tekniklere de başvurulabilir.[98]

Göstergelerarasılıkta farklı oldukları kabul edilen iki ifade biçiminin, sanatsal bir üründe fark edilebilecek somut varlığı aranmaktadır.[99] Operada görünür olan yazılı metin değildir; müziksel ve görsel olarak ortaya çıkarılan üründür. Operada besteci

---

[97] S. Karol - Z. Suludere - C. Ayvalı, *Biyoloji Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998, s. 78.
[98] Ali M. Bayraktaroğlu, "Gérard Rancinan'ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yenidenüretim", *Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,* 2010, S.6, s. 10.
[99] Medine Sivri - Fulya Çelik, "Dan Brown'un Melekler ve Şeytanlar'ı ile Ron Howard'ın Aynı Adlı Filminde Göstergelerarasılık ve Medyalararasılık", *Milli Folklor*, 2016, Yıl 28, S. 112, s. 145

metnin eylemi ile altmetnin eylemi arasında benzerlik ve ayrım yaparsa *elöyküsel* bir dönüşüm gerçekleştirir, eğer edebî metne besteci kendi izleksel anlamını katarsa *benöyküsel* bir dönüşüm gerçekleştirir. Benöyküsel dönüşümde besteci, metne kendi bakış açısını, sanat anlayışını katar.

Göstergelerarası bir ilişkiden söz ederken, Bernard Villoux'un *göstergebilimselaşkınlık ilişkileri* (*relations transsémiotiques*) kavramına da değinmek gerekmektedir. B. Villoux bu tür ilişkileri kendi içerisinde sınıflandırırken, *dış estetikselaşkınlık* adını verdiği bir kavramdan bahseder. Bu ilişki biçiminde, bir sanat biçiminin başka bir sanat biçimine geçmesi ve bununla birlikte belli bir sanat biçiminin aracı unsurunun değişmesinden söz eder. Yazınsal ürün sözsel, opera ise hem sözsel hem de sözsel-olmayan bir özelliğe sahiptir; yazınsal ürünün dizgeleri, opera dilinin dizgelerine dönüşür. Dizgeler arası bir geçiş söz konusudur. Böylece Villoux *sanatsalaşkınlık*tan değil de *estetikselaşkınlık*tan bahseder. Villoux, Genette'in *anametinsellik* kavramını dönüştürür ve onun yerine *anaestetik* kavramını ortaya koyar. Genette'in metinselaşkınlık kavramını eksik bularak, içsel düzende bir ayrıma giden kuramcı, estetikselaşkınlık kavramında simgesel ve aracı özellikleri olan bir yapıt, aynı simgesel ve aracı özelliklere sahip başka bir yapıtla ilişki içine girer. Villoux'un kavramının en önemli özelliği yazınsal alanla sınırlı kalmayıp, tüm sanat dallarını kapsamasıdır.[100]

Müzikten, resimden, yazından, heykelden, danstan ve sanatın her türlü biçiminden etkilenerek, alıntılar yaparak, aynı amaçlar doğrultusunda ya da farklı amaçlar için, bir sanat biçimini başka bir sanat biçiminin düzleminde kullanıldığı görülmektedir. Genelde müzik ve edebiyat, özelde ise edebiyat ve opera arasındaki etkileşim de bu şekilde olmaktadır. Yazarlar ya da besteciler, var olan bir yapıtın tamamından ya da en ufak bir kesitinden etkilenerek yeni bir biçimde ve anlamda, farklı bir yapıt oluşturabilirler. Söz konusu metnin orijinaline, anlamsal düzlemine, felsefi mesajına bağlı kalıp kalmamak yeni yaratıcının elindeyken, böyle bir etkileşimden doğan yapıt ile alıntılanan/etkilenilen/dönüştürülen yapıt arasındaki ilişkiyi incelenirken hem metinlerarası bir inceleme hem de göstergelerarası inceleme yapılmış olunur. Edebî metin ile opera arasındaki ya da farklı disiplinler arasındaki alış-veriş işlemlerini sorgulamaya çalışmak yeni bir inceleme alanının açılmasına olanak sağlar. Böyle bir

[100] Bernard Villoux, *Langages de l'art relations transesthétiques*, (Aktaran Kubilay Aktulum), Ed. De l'éclat, Paris, 1996.

olanak Türk edebiyatı ve Türk opera sanatı açısından da geçerlidir. Edebiyatımızın önemli yazınsal ürünleri olarak değerlendirebilecek olan; *Aşk-ı Memnu, Dudaktan Kalbe, Ağrı Dağı Efsanesi* ve *Şu Çılgın Türkler* adlı romanları ile *Midas'ın Kulakları* ve *IV. Murat* tiyatro eserlerinden etkilenen; bu eserleri gerek biçim, gerek anlam açısından başkalaştıran/dönüştüren/yenidenyazan besteciler bulunmaktadır. Böylece söz konusu metni yenidenüretip biçimlendirerek onu/onları güncelleştiren bestecilerin, bu işlemi yaparken opera sanatının göstergelerine başvurması sonucunda oluşan ilişkiyi inceleme alanı da metinlerarası//göstergelerarası inceleme alanı olacaktır. *Aşk-ı Memnu, Dudaktan Kalbe, Ağrı Dağı Efsanesi* ve *Şu Çılgın Türkler* romanları ile *Midas'ın Kulakları* ve *IV. Murat* tiyatro eserleri de çeşitli bestecilerin notalarında ve librettolarında yeni bir yoruma kavuşur. Böylece bu eserler güncellenerek, yeni anlamlarla donatılır.

BÖLÜM 1: ROMAN EDEBÎ TÜRÜ VE OPERA ARASINDAKİ İLİŞKİ

1.1. *AŞK-I MEMNU* ROMANI VE OPERASININ İNCELENMESİ

1.1.2. Halit Ziya Uşaklıgil'in Hayatı – Sanatı – Eserleri

İzmir'in varlıklı ailelerinden biri olan Uşakizadelerin üç çocuğunun en küçüğü olarak 1865 yılında İstanbul'da doğan Halit Ziya'nın asıl ismi Mehmet Halit Ziyaeddin'dir. Annesi Kayseri asıllı Behiye Hanım, babası ise Uşak asıllı halı tüccarı Hacı Halil Efendi'dir. Yazar, eğitim hayatına babasının Mercan'daki mağazasına yakın bir mahalle mektebinde başlamıştır. Daha sonra sıbyan mektebine geçer. Ailesinden habersiz bir şekilde Fatih Askeri Rüştiyesi'ne kaydolur, ancak 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı ve savaşın bırakmış olduğu bunalımdan ötürü babasının işleri bozulur ve 13 yaşında ailesiyle birlikte dedesinin İzmir'deki evine yerleşirler. Burada dedesinin teşvikiyle okuma arzusu artan Halit Ziya, başta Ahmet Mithat olmak üzere çeviri ve telif eserler okuyarak okuma sevgisini geliştirir. Dedesi tarafından İzmir Rüştiyesi'ne kaydedilmesine rağmen, buradaki eğitimden pek memnun olmayarak Ermeni Katolik rahipleri tarafından İzmir'de kurulan Mechitariste Okulu'na kaydedilir. Böylece arzuladığı eğitime kavuşmuş ve bir yandan da gayrimüslim çevreyi de yakından tanıma imkânı elde etmiştir.

Halit Ziya, Fransızca eğitimini geliştirdiği bu yıllarda ilk çevirilerini de yapmıştır. Okulu bitirdikten sonra bir süre İzmir Rüştiyesi'nde Fransızca öğretmenliği ve Osmanlı Bankası'nın İzmir şubesinde mütercimlik ve musahiplik görevinde bulunur. Tevfik Nevzat ile 1884'te *Nevruz* dergisini, 1886'da da *Hizmet* gazetesini çıkartan yazar, ilk romanı *Sefile*'yi de bu gazetede tefrika eder. İlk romanından sonra *Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekası* romanlarını da aynı gazetede tefrika eder.

1889 yılında Paris'e yapmış olduğu seyahatten çok etkilenen yazar, bu seyahat sırasında gördüklerini *Hizmet* ve *Vakit* gazetelerinde ayrıntılı bir biçimde anlatır. Aynı yılın Aralık ayında vilayet vergi müdürü Ali Efendi'nin kızı Memnune Hanım ile evlenir. 1893 yılında Reji Müdürlüğü başkâtiplik göreviyle İstanbul'a gelir. Böylece adlarını duyduğu ve bir süre sonra kendisinin de içinde olacağı *Servet'i Fünûn*'da yer alan Tevfik Fikret, Mehmet Rauf, Hüseyin Suad gibi gençlerle ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi üstatla tanışır.[101] *Servet-i Fünûn* dergisi etrafında toplanan topluluğa

[101] İsmail Parlatır, "Halit Ziya Özel Sayısı -Sunuş", *Türk Dili*, S.529, 1996, s.88.

katılarak kendisine geniş bir ün sağlayan romanlarını yayımlar. 1919 yılına kadar çeşitli aralıklarla Darülfünun'da batı edebiyatı ve estetik dersleri veren Halit Ziya Türk romanının en kültürlü, en yaratıcı yazarlarından biridir. Türk romanın asıl manada Halit Ziya ile başladığını belirten Tanpınar'a göre; *"Halid Ziya Uşaklıgil'in eseri, bütün Edebiyat-ı Cedide romanı ve hikâyesi gibi, gerçek mânası Namık Kemal mektebinden ve üslûbundan ayrılmak olan bu hareketin olgunluk merhalesini verir. Halid Ziya, yaradılıştan romancı idi. Vak'a icadı, şahsî yaratma gibi bu sanatın ilk plandaki vasıflarına sahipti. Onu anlamak için Türk romanını sıra ile okumalıdır."*[102] Tevfik Fikret ve Recaizade Mahmut Ekrem'le tanışmış olması onun edebiyat çevrelerince duyulmasında etkili olmuştur. *Servet-i Fünûn*'da yayımladığı hikâyeler derginin en önemli yazarı haline gelmesinde etkili olur. Halit Ziya, batı edebiyatını çok iyi bilir ve özellikle Balzac, Stendhal, Flaubert, Goncourt Kardeşler gibi yazarların etkisinde kalır. Bu yazarların etkisiyle ilk romanlarından itibaren insan ve mekân arasındaki ilişkiye, bu ilişkiye değişik fonksiyonlar yüklemeye önem vermiştir. Avrupalı realist ve natüralist yazarlara ilgi duyması da edebî şahsiyetinin oluşmasında tetikleyici bir unsur olmuştur.[103] Üslûbunda titizlik ve mükemmeliyetçilik göze çarpan Halit Ziya, roman ve hikâyelerini yazmaya başlamadan önce *Hikâye* adlı bir inceleme kaleme alır. Bu incelemede tahkiye türünün tarihine, romanın meydana gelişine yer verirken; realist roman anlayışı benimsediğini belirterek, böyle bir seçim yapmasının sebeplerine de yer verir.[104]

Halit Ziya'nın romanlarında en önemli konu evlilik ve sosyal dengesizlik ile bunun yaratmış olduğu ruhsal patlamalar olurken; diğer taraftan aile kavramını sosyolojik açıdan tüm çıplaklığı ve aksayan yönleriyle de inceler. Eserlerinde psikolojik ve sosyolojik derinliği olan karakterlere, bu karakterlerin bireysel ve toplumsal yaşama dönük yüzlerine, kültürel bir bellek olarak İstanbul'a ve aydın tiplere yer verdiği görülür.[105] Romanlarının yanında pek çok öykü de yazmış olan Halit Ziya Batı türü öykü anlayışının Türkiye'de yayılmasında etkili olmuş bir isimdir. Öykülerinin konusunu da daha çok halkın fakir kesiminden ve bu insanların acılarından aldığı görülmektedir. Onun eserlerinin ana temasını aslında aşk oluşturur. Genç kadın ve

[102] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Halid Ziya Uşaklıgil", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları., İstanbul, 2005, s.284.
[103] Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, s.109.
[104] Bilge Ercilasun, "Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya", *Türk Dili*, S.529, 1996, s.130.
[105] Serdar Şen, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Anne-Mekân Algısı*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2010, s. 7.

erkeklerin aşk konusunda yaşadıkları hayal kırıklıklarını romantik anlayıştan realist anlayışa evrilen bir çizgide verdiği görülmektedir.

1937 yılında oğlu Halil Vedad'ın intihar etmesi yazarda büyük bir tesir bırakır. Bu olayın yaşanmasından sonra içine kapanan ve kendini tamamen yazmaya veren Halit Ziya, yaşamının son iki yılında sosyal hayattan iyice uzaklaşır. Son yıllarını Yeşilköy'deki evinde anılarını yazarak geçiren yazar, hayatının son üç ayını da yatakta geçirir. Yapılan tüm tedavileri reddeden yazar 27 Mart 1945 yılında da vefat eder.

Eserleri:

a) ***Romanları:*** *Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekası, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar.*
b) ***Öyküleri:*** *Bir Muhtıranın Son Yaprakları, Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası, Heyhat, Solgun Demet, Sepette Bulunmuş, Bir Hikâye-i Sevda, Hepsinden Acı, Onu Beklerken, Aşka Dair, İhtiyar Dost, Kadın Pençesinde, İzmir Hikâyeleri.*
c) ***Oyun:*** *Kabus.*
d) ***Anı:*** *Kırk Yıl, Saray ve Ötesi, Bir Acı Hikâye.*
e) ***Şiir:*** *Mensur Şiirler.*
f) ***Deneme:*** Sanata Dair.

1.1.3. Selman Ada'nın Hayatı – Sanatı – Eserleri

25 Şubat 1953 tarihinde Ceyhan'da doğan Selman Ada, besteci, orkestra şefi, piyanist ve eğitimci olarak tanınmaktadır. Uluslararası alanda da tanınan, eserleri yurtdışında da seslendirilen, pek çok yerli yabancı orkestralara şeflik yapmış bir Türk sanatçısıdır. Besteci, 12 yaşında 6660 sayılı "Harika Çocuk Yasası" ile Paris'e gönderilmeden önce Ankara Devlet Konservatuarı sınavını kazanır, ardından Conservatoir National Supérieur de Misque de Paris'te okumaya başlar. Burada Pierre Paquier, Anette Diedonné, Christian Manen, Roger Boutry, Elsa Barraine gibi dünyaca tanınmış ustalarla çalışma fırsatı yakalar. 1971 yılında piyano yüksek bölümünden, solfej, deşifraj, analiz, armoni ve oda müziği dallarından birinciler birincisi olarak mezun olduğunda 18 yaşındadır.

"Harika Çocuklar Yasası" kapsamında tek kompozitör ve orkestra şefi olan Ada, 1973 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde görev yapmadan önce, Ankara Devlet Konservatuarı'nda kısa bir dönem hocalık da yapmıştır. Mozart'ın *Don Giovanni*

*Operası'*nı provasız bir şekilde yönetmiş olması, Aydın Gün tarafından İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde orkestra şefi olarak çalışmasına vesile olmuştur. 1975 yılında 22 yaşında İstanbul Devlet Opera ve Balesi orkestrasını yönetmeye başlaması Ada'nın, dünyanın en genç opera orkestra şefi olarak tarihe geçmesini de sağlamıştır. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin Genel Müzik Direktörü olması da büyük önem arz etmektedir. Çünkü bu makamda daha önce bulunan bütün şefler yabancıydılar.[106]

Selman Ada, 1979-1980 arasında Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde Genel Müzik Direktörü olarak çalışır. Daha sonra tekrar Paris'e giden besteci, İtalyan dramatik tenor Mario del Monaco'ya ölümüne kadar piyanistlik yapar. 1980'de Ecole Normale Supérieure del Musique'te "Opera Korrepetitörlüğü ve Orkestra Şefliği Bölümü"nü kurarak burada pek çok örenci yetiştirir, jürilerde yer alır, pek çok orkestranın şefliğini yapar. Paris'te 7 yıl kaldıktan sonra İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne orkestra şefi olarak geri döner. Ardından 1995-1996 yılları arasında İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde, 2002 yılında da Mersin Devlet Opera ve Balesi'nde Genel Müzik Direktörü olarak görev yapar.

Selman Ada piyanist ve orkestra şefi olarak binin üzerinde sahneye çıkmış bir bestecidir. Alman basını tarafından "Türkiye'nin aydınlık yüzü" olarak lanse edilen Ada'nın yönettiği operalar arasında; *Don Giovanni, Saraydan Kız Kaçırma, Sihirli Flüt, Figaro'nun Düğünü, Macbeth, La Traviata, Carmen, Ferhad ile Şirin, Faust, Aida, Don Carlos, Giselle* vb. gibi pek çok eser bulunmaktadır.

Eserleri:

a) Piyano: "Piyano İçin Kırk Haramiler" *(1960)*, "Piyano İçin Köçekçe" *(1964)*, "Piyano İçin 5 Parça" *(1965) (Strube Verlag München-Berlin)*, "Köye Doğru" Piyano İçin Süit *(1967) (Strube Verlag München-Berlin)*, "Nişabur" Piyano İçin Tek Bölümlü Sonat *(1973)*, "12 Préludes Amodaux" pour piano [Apostrophes Strophiques] (12 Amodal Prelüd) Piyano İçin *(1980-1991)*, "Asimagies" (Sihr-i Şark) Piyano İçin 20 Parça *(1994) (Strube Verlag München-Berlin) (Eğitim amaçlı)*, "5 Etüd" Piyano İçin *(1998)*, "Rhapsodie" (Nihavend Lunga) Piyano İçin *(1998)*, "Jeux de piano" (Piyano Oyunları) Gençler İçin 24 Parça *(2000) (Strube Verlag München-Berlin) (Eğitim amaçlı)*, "Deutsche Volksliederbuch

[106] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.3-4.

für Klavier" (Alman Halk Şarkıları) *(2003) (Eğitim amaçlı)*, "Trois Instantanés" pour piano (Üç Enstantane) *(2004)*, "Mini Piano" Piyano İçin Küçük Parçalar *(2004) (Eğitim amaçlı)*, "Le Cahier d'Aylin" 15 pièces éducatves pour piano *(2005) (Eğitim amaçlı)*, "Le Cahier d'Aïché" 12 pièces éducatives pour piano *(2005) (Eğitim amaçlı)*, "Chansons de France pour piano *(2005) (Eğitim amaçlı)*, "Türküler" Piyano İçin/Chansons de Turquie pour piano *(2005) (Eğitim amaçlı),* "10 Etudes pour les jeunes pianistes" *(2012)* "Genç Piyanistler için 10 Etüd" *(Eğitim amaçlı),* "Opera Aryaları" piyano için. *(2013).*

b) ***Oda Müziği:*** "3 Avrasyalı" Flüt ve Klavsen İçin Süit Trois Eurasiennes *(1994) (Edition Zurfluh Paris1994),* "Valse Charmante (Cazibe Valsi) Klarinet ve Piyano İçin *(1999) (Eğitim amaçlı),* "Valse Charmante (Cazibe Valsi) Viyolonsel ve Piyano İçin uyarlama *(2007) (Eğitim amaçlı),* "Karciğar Oyun Havası" (Tanzlied) Nefesli Beşli İçin *(2001),*"Süit" Nefesli Beşli İçin *(2001),* "2 Konser Prelüdü" Flüt-Viyola ve Harp İçin *(2002),* "Drei Konzertstücke für 2 Trompetten" *(2003),* "Der Eurhythmus" für Flöte und Klavier *(2003),* "Blech-Quartett" für Trompete, Horn, Posaune und Tuba *2003,* "Kleine Jazz Süite" für Streichquartett *(2003),* "4 Préludes pour Guitare" *(2003),* "Drei Byzantynische Tänze" für Klarinette und Klavier *(2003),* "Three Erotic Dances" for flute, Viola and Harp *(2004),* "Czardas" for flute, Viola and Harp *(2005),* "South American Suite" for Flute, Viola and Harp *(2005),* "Pavane" Flüt-Viyola ve Harp İçin *(2007),* "3 Intermezzi" Viyola ve Piyano için *(2007),* "Méditations" Solo Viyolonsel için *(2008),* "Le p'tit cahier d'Ornella" Harp için 12 parça *(2012).*

c) ***Şan-Piyano:*** "Osmanische Lieder" (Dök Zülfünü Meydâne Gel) *(1977)* (Für Bariton oder Bass und Klavier), "5 Mozaik-Nağme" Bariton ve Piyano İçin *(2000)* (Şiirler: Tarık Günersel), "Türküler, Şarkılar" Piyano ve Şan İçin Albüm *(1977-2001),* "Oper-Arien" Şan ve Piyano İçin *(2003),* Übungsbuch für Sänger" mit Begleitung des Klaviers *(2003) (Eğitim amaçlı),* "10 Türkü" bas ve piyano için *(2008),* "Sözsüz Şarkılar" Soprano ve Piyano için "Chansons sans paroles"*(2009),* "Ufk-u Aşk" Soprano ve piyano için Romance. *(2010)*

d) ***Koro:*** "Yemen Türküsü" *(Büyük Koro için) (Aşk-ı Memnu operasından)(2002),* "Rast Semai" (Dede Efendi'den hareketle) *(Büyük Koro için) (Aşk-ı Memnu operasından) (2002),* "Gidelim Göksu'ya" *(Türkü) (Büyük Koro için) (Aşk-ı Memnu operasından) (2002)*

e) ***Senfonik:*** "40 Haramiler Uvertürü" *(1990),* "2 Raks" *(Ali Baba & 40 Haramiler operasından) (1990),* "I. Symphony" *(Turkish) (2004)*

f) ***Oratoryo/Kantat/Şan-Orkestra:*** "Mavi Nokta" Poetik Opera (9 Bölüm, libretto: Tarık Günersel)*(1995),* "Ballade" [Yapayalnızsındır] Şiir: Gülseli İnal, Mezzo Soprano ve Küçük Orkestra İçin *(2004),* "Mevlid" Kantat 8 Bölüm, (Metin: Süleyman Çelebi 1409) Tenor solo bas solo koro ve orkestra için. *(2008),* "Atatürk Süiti" orkestra, koro ve çocuk korosu için, "Perküsyon Konçertosu" perküsyon ve orkestra için. *(2014)*

g) ***Operalar/Müzikal:*** "Ali Baba & 40 Haramiler" Opera 2 perde (libretto: Tarık Günersel) *(1990, yeni versiyon 2005) (Strube Verlag Munchen-Berlin),* "Aşk-ı Memnu" Opera 2 perde (libretto: Tarık Günersel) *(2002),* "Keloğlan'ın Sırrı" Çocuk Müzikali 2 perde *(2010)* (metin: Ş. Erdoğan), "Başka Dünya" Opera 2 perde (libretto: Tarık Günersel) *(2013)*

h) ***Bale:*** "Robinson" Bale 2 perde. (Libretto: Tarık Günersel) *(2014)*

1.1.4. Tarık Günersel'in Hayatı – Sanatı – Eserleri

Yazar, dramaturg, oyuncu, şair, libretto yazarı ve çevirmen olarak tanınan Tarık Günersel, 27 Haziran 1953'te İstanbul'da doğar. Kadıköy Maarif Koleji'nde başladığı lise hayatını, AFS Uluslararası Bursu ile ABD'ye gider ve lise öğrenimini orada tamamlar. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olduktan sonra şiirleri ilk defa *Birikim* dergisinde yayımlanır.

12 Eylül döneminde dört yıl boyunca Aramco-Suudî Arabistan'da İngilizce öğretmenliği yapmıştır. 15 yaşındayken tanıştığı besteci Selman Ada'nın desteğiyle ilk librettosu olan *Alibaba ve Kırk Haramiler*'i yazar. 1993 yılında *Mavi Nokta Oratoryosu* ve *Aşk-ı Memnu Operası*'nın librettolarını da yazan sanatçı, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda dramaturg ve oyuncu olarak çalışır. 2005 yılından beri *Birgün* gazetesinde köşe yazıları da yazan sanatçı, edebiyat ve tiyatro çalışmalarına da devam etmektedir. 2007-2009 yılları arasında PEN'in Türkiye Merkez Başkanı olarak görev yapan Günersel, 2010 yılında Uluslararası PEN'in yönetim kurulunda yer alan ilk Türkiyeli ve Yakın Doğu'lu yazardır.

Eserleri:

a) ***Oyunlar:*** *Altın Post, Bay Fobi, Billennium, Beş Kız, Bir Oğlan, Bok Sosyolojisi, Büyüsayar, İtiraf, Kahve Falı, Keman & Gitar, Mim Oyunları, Neron ile Agripina, Saklanan Kız, Son Dans, Tanrılar Aydayken, Tehdit, Uyurgezerler, Yaşasın Delilik, Yarım Bardak Su, Zırhlı Kurt.*

b) ***Librettolar:*** *Robinson'un Dansları, Aşk-ı Memnu, Mavi Nokta, Alibaba ve Kırk Haramiler.*

c) ***Edebiyattan Tiyatroya Uyarlamalar:*** *Aşk-ı Memnu, Kiralık Konak, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Son Sığınak, Yıldız Olmak Kolay mı?*

d) ***Filmografi:*** *Her Şey Aşk İçin, Abdülhamit Düşerken, İkinci Bahar, Cumhuriyet, Bir Sonbahar Hikâyesi, Tatlı Betüş, Sarı Tebessüm, Düş Gezginleri, Ölü Bir Deniz, Düşman.*[107]

1.1.5. *Aşk-ı Memnu* Romanının ve Operasının Oluşum Süreci

Halit Ziya'nın en başarılı romanlarından biri olarak gösterilen *Aşk-ı Memnu*, Tanzimat Edebiyatı ile başlayan roman serüveninde, ayrı bir yere sahip romanlardandır. Tanzimat Dönemi Türk romanlarına bakıldığında ilk eserler çeviri niteliği taşırken, telif olarak verilen eserlerde Batı'dan alınan bir takım değerlerin, Türk toplumuna mal edilerek toplumun eğitilmesi amacıyla yazıldıkları görülmektedir. Toplumsal bir sorun olarak görücü usulü evlilik, cariyelik kurumu, Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasından kaynaklanan sorunların ele alındığı romanlar bu dönemde dikkati çekmektedir. Değişen roman anlayışının en önemli yansıtıcılarından ve bu değişimin önemli isimlerinden biri olan Halit Ziya'nın yazmış olduğu *Aşk-ı Memnu* romanı, hem Türk romancılığının hem de yazarının en başarılı eserlerinden biri olmayı başarabilmiştir. Fethi Naci'ye göre; tarihsel süreç açısından Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseri ilk Türk romanı olarak görülse de, *Aşk-ı Memnu* tarih açısından olmasa da edebiyat açısından ilk Türk romanıdır. Bunun en önemli sebebi de; aradan uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen, zamanın yıkıcı gücüne dayanabilmiş, bugün bile zevkle okunabilir olmasıdır.[108]

Edebiyat-ı Cedîde'ciler, Tanzimat romancılarından farklı olarak toplumsal sorunlara el atan yazarlar olmamış/olamamışlardır. Sultan Abdülhamit'in baskıcı istibdat döneminde faaliyet gösteren bu topluluk, bir karamsarlık içine düşerek hayata

[107] Tarık Günersel bunların dışında birçok şiir kitabına ve çeviri eserlere imza atmıştır.
[108] Fethi Naci, "Aşk-ı Memnu",*Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2013, s.9.

küser, siyasete uzak durur; toplumdan ve toplumun sorunlarından bahsetmezler. Bu topluluğun bir üyesi olan Halit Ziya'da ilk romanlarından itibaren okurun acıma duygularını uyandırmaya yönelik, acıklı aşk konularına değinir. Bunlardan biri olan *Aşk-ı Memnu*, acıklı bir sonla biten bir aşk romanıdır. Dönemin koşullarına göre romanda kadının bireysel bir kişilik olarak yer almaya başladığı görülür. Söz konusu romanda asıl dikkat edilmesi gerekenin ne tür bir roman olduğu vurgusunu yapan Berna Moran'a göre *Aşk-ı Memnu*; ahlaksal bir bildirisi olan, İstanbul'da Batılı tarzda bir yaşam süren bir aileyi anlatan, birbirine denk olmayan kişilerin evliliklerini konu edinen bir roman olmanın ötesindedir. *Aşk-ı Memnu*'da her ne kadar Batılılaşmış bir ailenin yaşamı ve bu yaşamın eleştirisi söz konusu olsa da, *"Aşk-ı Memnu topluma değil, bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük romanlardandır."*[109] Birçok edebiyat incelemecisi tarafından üzerine çeşitli yazılar yazılan, bireylerin psikolojilerini yansıtmaya çalışan *Aşk-ı Memnu* romanı hakkında genel kanılara bakıldığında bu romanın, Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olduğu vurgusu yapılmaktadır.

Halit Ziya bu romanı, hayalinde biriktirdiği birtakım karmaşık izlenimlerden yola çıkarak oluşturduğunu belirtir. Dadılarından duyduğu masallarla okuma tutkusu edinen, Türkçede eline geçen bütün hikâyeleri okumaya çalışan biri olduğunu Suut Kemal Yetkin ile yapılan mektup-röportajda belirten Halit Ziya, diğer romanlarını anlattığı gibi *Aşk-ı Memnu* romanının oluşum sürecini de anlatmaktadır. Roman yazılırken İstanbul'un belli çevrelerde ve özellikle Boğaziçi'nde Melih Bey takımını andıran ailelerin bulunduğunu, bu tür aileleri uzaktan ya da yakından bildiğini ve tanıdığını belirtir. Hayalinde biriken karmaşık izlenimleri netleştirerek, bunlardan bir toplam çıkaran yazar, imge dünyasına da başvurur. Ancak *Aşk-ı Memnu* birtakım yüzlerden kopya edilerek yazılmamıştır. Eserde yer alan kişiler, belli birtakım kişilerin benzerleri değillerdir, fakat birçok kişilerden eğretilenmiş dağınık birleşimlerden oluşan varlıklardır. Romanın da kişilerin de doğruluğunu bu özellik oluşturmaktadır. Örnek olarak Behlül'ü gösteren yazar; Behlül'ün özel olarak tanıdığı belli bir iki, belki de üç gencin birleşiminden oluştuğunu vurgulamaktadır. Firdevs Hanım ve kızları, Nihal ve babası Adnan Bey de öyledirler. Yazar karakterlerini, tanıdığı veya bildiği, duyduğu birçok kişiyi çeşitli yönleriyle bir araya getirerek oluşturduğunu vurgulamaktadır. Olayın ise tamamen bir hayal ürünü olduğunu belirtir. Çeşitli kişilerin birleşiminden meydana gelen kahramanları olayın içine atıp orada yaşattığını, kişileri olayın çeşitli

[109] Berna Moran, "Aşk-ı Memnu", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 87-88.

evrelerinde onları birer sahne sanatçısı gibi oynattığını ve hikâyenin böylece canlı bir levha olarak kendi kendine hayat bulduğunu belirtir. Kitabın bu kadar üstün bir eser olarak anılmasını da romanda çok fazla kişinin olması ve bu kişilerin her birinin özel ve kişisel hayatlarıyla yaşamasında bulmaktadır.[110] Halit Ziya röportajda son olarak şunları söyler:

> "Firdevs Hanım, Nihal, Bihter, hele mutsuz Beşir, şimdi uzaktan bunları düşünürken, hepsini ayrı ayrı görüyor gibiyim. Hele Nihal gözlerimin önünde, sapsarı süzgün yüzüyle hep Ada çamlıklarında babasının yanında dolaşıyor gibidir. Beşir'in öksürüklerini işitiyorum. O mutsuz zenciyi nereden buldum? Belki ailemin içinde buna benzer biri vardır? Bir sanatçının, bir yazarın eserleri nasıl küçük küçük parçalardan birleşir, bunlar nerelerden gelip düşmüş ve bir araya toplanmıştır, bunu kim çözümleyebilir?"[111]

Aşk-ı Memnu Operası, Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanında hareketle yazılmıştır. Libretto yazarı olan Tarık Günersel, *Aşk-ı Memnu Operası*'nı yazmadan önce bir tiyatro eseri yazmıştır. Söz konusu tiyatro 2000-2004 yılları arasında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanır ve ardından Ankara Devlet Tiyatrosu'nda da sahnelenir. Evrensel bir teması olan *Aşk-ı Memnu* romanını Halit Ziya 1900 yılında yazarken, 2000 yılında Tarık Günersel librettosunu yazar ve Selman Ada tarafından da bestelenir. Besteci Selman Ada operanın oluşumunu Aytuğ Ülgen'e verdiği bir röportajda şöyle açıklamaktadır:

> "…Günersel o yıllarda Halit Ziya Uşaklıgil'in meşhur romanı Aşk-ı Memnu'dan yola çıkarak bir piyes yazmıştı ve İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından sahneleniyordu. 453 kez oynanan bu piyese beni de davet etmişti. Sohbetlerimiz sırasında bu piyesi bir opera haline getirmemi teklif etti. Fazla tercüme edilmemiş ve uluslar arası dolaşıma yeterince girmemiş ve bir açıdan yerel kalmış bir metin olması nedeniyle bu eserden yola çıkılarak yazılacak bir operanın sadece Türkiye'de değil başka ülkelerde de başarılı olup olmayacağından endişe ederek bu teklife ihtiyatlı yaklaştım."[112]

Selman Ada her ne kadar böyle bir opera bestelemeye temkinli yaklaşmışsa da, piyesteki oyuncularla aralarında oluşan duygusal bağ ve Tarık Günersel'i kırmak istememesinden dolayı teklifi kabul eder. Bestecinin metne olan inancının artmış olmasıyla birlikte besteci, metnin yapısını bozmadan eserin etki ve gücünü arttırmak için bazı dokunuşlarda bulunarak eserini oluşturur. Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu*'sunda

---

[110] Suut Kemal Yetkin "Aşk-ı Memnu, Hayalimde Birikmiş Karmaşık İzlenimlerden Oluşmuştur", Mektup-Röportaj, *Türk Dili*, "Roman Özel Sayısı", Temmuz 1964, s.
[111] Suut Kemal Yetkin, a.g.e. s.
[112] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s.20.

dram daha çok ağırlık kazanır. Tarık Günersel librettonun hazırlanmasının aylarca sürdüğünü belirtirken, librettoda her ne kadar kendisinin adı yazıyor olsa da Selman Ada'nın da bu süreçte çok katkı yaptığını vurgular.[113]

Kitapta olduğu gibi operada da aşk vurgulanırken diğer yandan aşkla birlikte sınırlar da vurgulanmaktadır. Bir özgürleşme aşkının dile getirildiği *Aşk-ı Memnu Operası*'nın iki sayfalık özeti ve karakter listesi için bile 4-5 ay çalışılmıştır. Hatta eserin bazı sahnelerinin sözleri tiyatro oyunu sergilenirken, kuliste yazılmıştır.[114] Selman Ada, Tarık Günersel'in de etkisiyle bestelemeye karar verdiği *Aşk-ı Memnu Operası* için, libretto yazarıyla birlikte Servet-i Fünun edebiyatı dönemini yaklaşık altı ay boyunca incelediklerini belirtir.[115] Sekiz ay süren besteleme sürecinden sonra *Aşk-ı Memnu Operası*'nın dünyada ilk temsili Mersin Devlet Opera ve Balesi sahnesinde gerçekleşir. Mersin Devlet Opera ve Balesi dışında eser; İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde de sahnelenmiştir. Dünyaya klasikleşecek bir Türk operası sunmayı amaçlayan besteci Selman Ada, *Aşk-ı Memnu Operası*'nı ustası Çetin İpekkaya'ya ithaf etmiştir.

1.1.6. *Aşk-ı Memnu* Romanın ve Operasının Ana Teması, Yan Temaları

Bir anlatı türü olarak roman genellikle kişiler arasında geçen olayları anlatan, kişilerin ruhsal durumlarını, kaderlerini, başlarından geçen maceraları gerçekmiş gibi oldukça uzun olarak düzyazı biçiminde aktaran bir imgelem ürünü olarak tanımlanır. Çok genel bir anlamda bakıldığında roman, bir anlatıdır. Bu anlatı da kısmen ya da tamamıyla gerçek ya da kurmaca olabilir. Roman gerçekliğin kendisi olmaktan çok onun yeniden sunulması durumudur. Kurmaca dünya bu anlatı türünün temelinde yer alır. Bir dünya kurulur ve bu dünya içinde kişiler ve nesneler yeniden tanımlanır. Romanda oluşturulan dünya, sonu olan kurmaca bir dünyadır.[116] Latince kökü "opus" olan ve İtalyanca "çalışmalar", "parçalar" anlamına gelen opera, birkaç veya bütün bölümlerinde şarkı söylenen müzikli ve dramatik bir türdür. Çeşitli ülkelere ve dönemlere göre farklı biçimleri olmasına rağmen, operada belirleyici olan müziktir. Müzik, drama ve gösteri ile bütünleşir.

---

[113] Tarık Günersel, "Aşk-ı Memnu Operası – Süreç/ler", *Aşk-ı Memnu*, 2012, s. 18.
[114] Tarık Günersel, a.g.e., s. 18.
[115] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s.20-21.
[116] Ayşe Kıran-Zeynep Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara, 2011, s. 55-57.

Tema, sadece bir edebî metin için geçerli olan bir kavram değildir. Bütün sanat eserlerinin bir teması olabilmektedir. Tema bir sanat eserini oluşturan konuların öğelerinden yararlanılarak alıcıya aktarılmaya çalışılan hâkim duygu ya da anlamdır. Tema genel anlamda bir sanat eserinde işlenen ve o eserin tamamına hâkim olan düşüncedir. Eserde anlatımın temel dayanağını tema oluşturur. Bütün sanat dallarında temel bir kavram olan tema, inançlar ve kültürel değerlerle toplumdan topluma, hatta aynı toplum içinde de farklılıklar gösterebilmektedir. Bir sanat eserinde anlatılan her şeyde ve anlatma biçiminde temanın büyük bir etkisi vardır ve yaratıcının sanat eserini oluşturma amacında da doğrudan doğruya temanın etkisi vardır. Soyut bir kavram olan tema, bir sanat eserinde somut bir takım kavramlarla bütünleştiği zaman başarılı bir eserin ortaya çıkmasında etkili olabilmektedir. Bir sanat eserinde ve özellikle edebî metinlerde birden fazla tema olabilmektedir.

1.1.6.1. *Aşk-ı Memnu* Romanın ve Operasının Ana Teması, Ana Temanın İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Halit Ziya *Kırık Hayatlar* kitabının önsözünde en başarılı yapıtının *Kırık Hayatlar* olduğunu söylese de, *Aşk-ı Memnu* romanı yazarın en başarılı yapıtı olarak gösterilir. Ancak Berna Moran'ın da dikkati çektiği üzere bu romanın neyi anlattığı, herhangi bir tezi olup olmadığı, varsa bu tezinin ne olduğu konusunda incelemeciler tarafından farklı görüşler dile getirilmektedir. L. Sami Akalın'a göre *Aşk-ı Memnu* romanı *"ölçüsüz ve maddeye dayanan bir evlenmenin doğurduğu, gerek sosyal gelenekler, gerek kanun önünde gelişmesi yasak olan bir aşkın hikâyesidir"*[117] Cemil Yener ise, böyle bir yasak aşkın doğuşunda romanın karakteri Adnan Bey gibi kendisinden oldukça genç kadınlarla evlenen erkekleri sorumlu tutarak, onların genç kadının aşk ihtiyaçlarını karşılayamayacaklarına ve bu nedenle de aldatılmayı göze almaları gerektiğine vurgu yapmaktadır.[118] Olcay Önertoy evlenen kadın ve erkek arasındaki birtakım aykırılıkların evliliklerinde bazı sarsıntılara yol açabileceğini ve tıpkı Tanzimat romanında olduğu gibi Halit Ziya'nın da Batılılaşma anlayışındaki değişiklikleri belirttiğini söylemektedir.[119] Cevdet Kudret de yazarın en olgun eserinin *Aşk-ı Memnu* olduğunu ve yazarın romanda aşktan başka bir dertleri ve düşünceleri olmayan, çalışmadan yaşayan, hazır yiyici, alafranga kimseler üzerinden toplumun bir

[117] L. Sami Akalın, *Halit Ziya Uşaklıgil*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1953, s. 24.
[118] Cemil Yener, *Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya*, M. Sıralar Matbaası, 1959, s.33-34.
[119] Olcay Önertoy, *Halit Ziya Uşaklıgil, Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1965, s. 67.

kısmının yaşayışını aktarmıştır.[120] Ömer Faruk Huyugüzel'de alafranga bir hayat yaşayan ailelerin fertleri arasındaki aşk ve kıskançlık duygularına dayanan çatışmaları ele aldığını belirtir. Görülmektedir ki *Aşk-ı Memnu* romanı ya da yazarı hakkında çalışma yapan eleştirmenler romanın ne anlattığı, asıl temasının ne olduğu üzerinde tam bir fikir birliği sağlayamamışlardır. Genel bir yargı çıkarıldığı zaman ise; eserin ana temasının alafrangalaşmış fertler ve bu fertlerde meydana gelen ahlaki çöküntünün de etkisiyle ortaya çıkan yasak aşk üzerine yoğunlaştıkları görülmektedir. Eserin adının da aynı anlama gelmesi bu yargıyı kuvvetlendirmektedir.

Aşk-ı Memnu romanı yirmi iki yaşındaki güzel Bihter'in zengin ve lüks bir hayata kavuşma arzusuyla elli yaşındaki zengin ve iki çocuk babası Adnan Bey ile evlenmesi, evliliğinden umduğunu bulamaması ve aşk, sevgi, gençlik, heyecan gibi bastırılamayan kadınlık duygularını da tatmin etmek için intiharla noktalanan yasak aşkına odaklanmaktadır. Romanın ana temasının *Aşk-ı Memnu Operası*'nda da işlendiği görülmektedir.

Aşk insanın karşısına kılıktan kılığa girerek çıkmaktadır. Aşk umutsuz, öldüren, yıkıcı ya da yasak olup olmadığını bilmez. Onun tek derdi kendi oluşumunu gerçekleştirmektir. Halit Ziya Uşaklıgil de aşkın çeşitli hallerinden haberdar gibidir ki, aşkın sesini özellikle Bihter'in kalbinde yaşatmaya çalışmıştır. Ancak Bihter'in içindeki gerçek aşk evlendiği Adnan Bey'e karşı değildir. Onun evliliği, belki de aşkı, zorunlu bir evliliktir, aşktır. Zenginlik ve lüks yaşam arzusuna kavuşma hayalindeki büyük bir adımdır Adnan Bey. Babasını aldatan annesi gibi olmak istemeyen ve annesine karşı nefretle dolu olan Bihter'in namus, iffet ve sadakat üzerine yüksek sesle söylediği sözler aşkın karşısında değerini kaybetmiştir. Bilinçaltına atarak içsel bir korku haline getirdiği yasak aşk imgesi, onu da yakalayacaktır. Bu durumun yaratmış olduğu içsel çatışma hem romanın hem de operasının temel izleğini, ana temasını oluşturacaktır.

Romanın en çok dikkat çeken teması; yasak aşktır. Bu yasak aşk sadece Bihter'in yasak aşkı değildir. Bu yasaklığın diğer kahramanı ise Behlül'dür. Bihter'in içindeki yasak aşkın ilk kıvılcımı Adnan Bey'le evlendikten bir yıl sonra ailecek gidilen Göksu gezisinde Behlül'ün Peyker'in ensesini ateşli bir şekilde öpmesi atmıştır. Bu sahne Bihter'in içindeki genç kadınlık duygularını harekete geçiren bir sahnedir. Adnan

[120] Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Cilt. 1,Varlık Yayınları, 1965, s. 165.

Bey'le yaptığı evliliğin bir yılını sorgulamaya giriştiğinde ruhunun ve bedeninin aşk, sevgi ve heyecan gibi duygulara aç olduğunu fark eder. Tek arzusu vardır: sevmek.

> "…Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti fakat hayatta her şey bundan ibaretti: Sevmek, evet, bütün saadet yalnız bununla istihsal edilebilirdi. Küçük, sefil, üryan bir oda, demir bir yatak, beyaz perdeler, iki hasır iskemle, işte yalnız bu kadarcıkla fakir bir muaşaka hücresi; fakat sevmek, Yarabbi, sevmek istiyordu, hummalar içinde mecnunca bir aşkla sevecek ve mesut olacaktı. "[121]

Operada ise bu durum farklı bir şekilde aynı mesajla anlatılmaktadır. 1. Perdenin 4. Sahnesinde Duo 2'de Adnan Bey ve Bihter arasında sevmek üzerine bir sohbet geçmektedir. Adnan Bey'in bir yıllık evlilikleri içerisinde Bihter'in sevgisini hep beklediğini ona söyler. Bihter, her ne kadar Adnan Bey'e onu sevdiğini söylese de, Adnan Bey Bihter'e inanmaz, ondan ona artık "Adnan" diyerek seslenmesini ister. Bu sahnede yer alan *Arzu Aryası* ise Bihter'in genç kadınlığını, sevmek arzusunu tüm isteğiyle aktarmaktadır. Adnan Bey'i odadan çıkardıktan sonra tüm vücudunu cinsellik içgüdüsüyle okşayan Bihter, müziğin sonuna kadar bu dansını devam ettirir.

"Yaşamak istiyorum kadın olmak!

Aşık olmak, doyasıya sevişmek!

Kocam iyi insan fakat iyilik yetmiyormuş demek!

Bunlar günahkâr arzular!

Fakat öte yandan, bunda ne var?

Ne olur sevişsem bir kere, ah!

Sonra sadakat ölene kadar!

Sevmek, sevilmek, sevişmek…

Keşke çıksa münasip bir erkek!"

Arzu Aryası'ndan bir kesitte de görüldüğü üzere Bihter'in sevmek arzusu tıpkı kitaptaki gibi aktarılmıştır. Edebî metnin üstü kapalı cinsellik göstergesi, operada Bihter'in kendini müziğin sonuna kadar okşamasıyla betimlenmiştir. Bihter'in içindeki kadınlık arzusu üç boyutlu bir göstergeye dönüşmüştür. Edebî metnin dilsel göstergeleri, müzik göstergeleri üzerinde bütünleşmiş, tasvir dramatik hareketlerle tamamlanmıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki, Halit Ziya cinselliğe çok fazla önem vermemiştir. Oysa *Arzu Aryası*'nda cinsellik, kadınlık arzusu daha baskın bir şekilde

[121] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 172.

görülmektedir. Bihter karakterinin sevmek arzusuna besteci ve libretto yazarı müziksel ve mimiksel birtakım göstergelerle daha fazla anlam yüklemişlerdir. Aryada yer alan "sevmek, sevilmek, sevişmek" bölümü metinlerarası bir açık gönderge işlemi olarak değerlendirilebilir. Çünkü libretto yazarı doğrudan *Aşk-ı Memnu* romanını odak nokta olarak ele almıştır. Opera daha kısa bir zaman diliminde sahnelendiği için bir edebî metnin tamamını ya da edebî metnin bütün kelimelerini doğrudan alıp aktarması mümkün değildir. Bihter'in sevmek arzusu, aşk isteği edebî metinde düzyazı biçimindedir, *Arzu Aryası'*nda da müzikle birleşmiş ve dizeler halinde yenidenyazılmıştır. Böyle bir biçimsel dönüşüm *koşuklaştırma (versification)* olarak da değerlendirilebilir.

Bihter'in vücudundaki kadınlık arzusu, aşk ve sevmek duygularıyla ortaya çıkarken Behlül bu duruma yardımcı olmuştur. Birçok kadınla ilişki yaşamış, çapkın biri olan Behlül ile Bihter arasında yaşananlara tam anlamıyla bir aşk demek de doğru olmayacaktır. Bu bir aşk değil de ilişkidir. Çünkü Bihter karşısında ilk olarak Behlül'ü bulmuştur. *Arzu Aryası'*nda ve romanda da söylediği gibi bir kere de olsa sevişmek, o arzuyu tatmak ve ardından da sonsuza kadar eşine sadık kalmayı istemektedir. Böyle bir yaklaşımla bakıldığında Bihter'in Behlül'le yaşadığı, sıkılıp bunaldığı evlilik hayatına bir renk, bir coşku ve cinsellik arzusunu doyurmak istemekten başka bir şey değildir. Bihter'in sıkıcı evliliğine katmak istediği heyecan, Behlül için tehlikeli ve heyecanlı bir oyun olsa da, bütün tehlikeleri ve heyecanları ile çekici ve ihtiraslı bir durumdur.

Bihter ve Behlül arasında ilk yakınlaşma Bihter'in Behlül'e sipariş ettiği bonbonları almak için odasına gitmesiyle yaşanmıştır. Bu olaydan önce ikisi arasında herhangi bir yakınlaşma olmamıştır. Bihter'in onu bırakmasını istemesine rağmen Behlül onu omuzlarından tutarak çılgın buselerle yüzünü, boynunu, dudaklarını, saçlarını öpmüştür. Bu sahne hem Bihter hem de Behlül için bir rüyadır. Behlül Bihter'in kendi kolları arasında olmasından, bunu hayal etmekten mest olur. Oysa Bihter, bu durum karşısında sessizliğe bürünür. Ertesi gün uyandığında tek düşündüğü şey annesi gibi lekeli olduğudur:

> "Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuştu; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves bir kadın olmuştu. Başka bir sebep bulmuyordu. Demek onun kanında,

kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmıştı"[122]

Bihter ve Behlül'ün, Behlül'ün yatak odasında birleşme, yasak aşkı/ilişkiyi doruk noktasına ulaştırma anları operada ise birinci perdenin sonunda sahnelenmiştir:

"Bihter: Oynamayın siz benimle lütfen!

Yoksa sonbaharım olur bu ilkbahar.

Behlül: Hayattan tat almayı öğrenin biraz.

Bonbon iyi gelir, buy'run.

Bihter: Olmaz! İstemem!

Behlül: (çok çapkın)

Bu gece gelseniz odama?

(ateşli) Doya doya sohbet etsek?

Bihter: Bilmem ki. Ne yapsam acaba?

Behlül: Bana böyle eziyet etmeyin.

Sizi seviyorum, Bihter. Seviyorum sizi, Bihter.

Gerekirse el ele gideriz dünyanın öbür ucuna."

Operada 1. Perdenin son sahnesinde geçen bu diyaloglardan da anlaşıldığı üzere Bihter'i odasına yasak ilişkiye davet eden Behlül'dür. Oysa odaya şekerleri almak için giden ve bir bakıma yasak ilişkiye zemin hazırlayan Bihter'dir. Behlül ateşlidir ve Bihter tıpkı romandaki gibi kararsızdır, ne yapacağını bilememektedir. En ilginç ve romandan farklı bir yan da Behlül'ün Bihter'e sevgisini, aşkını itiraf etmesidir. Operadaki sahne ile romandaki sahne arasındaki ilişkiye bakıldığında operada besteci ve libretto yazarının göstergelerarası aktarım sürecinde sahnelerin bağlamında değişiklik yaptıkları görülmektedir. Hem anlamsal hem de işlevsel açıdan bağlamda meydana gelen bu değişiklik, romandaki söz konusu sahnelerin ve duyguların yenidenyazılmasına sebep olmuştur. Sahnenin yenidenyazılmasında romanın hem dokusunda, hem metninde, hem de bağlam düzleminde değişim sağlamış; opera metnine romandan farklı olarak bir canlılık katılmaya çalışılmıştır.

Bihter'in içindeki cinsellik arzusu 1. Perdenin son sahnesinde daha duygusal bir aktarıma kavuşur. Oysa Bihter ilk anda duygusuzdur ve kendisini annesi gibi olmakla

[122] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 207.

suçlamaktadır. Ayrıca Behlül'ün buselerine karşı kayıtsız olduğunu, kendisinin de istediğini anlayabilmekteyiz. *Arzu Aryası*'nda Bihter açıkça yasak bir aşkı isterken, Behlül'ün odasına gelme teklifine ilk olarak temkinli yaklaşır. Burada operada metnin söz konusu sahnelerinin yenidenbiçimlendiğini ve bu biçimlenme sırasında başkalaşıma uğradığı söyleyenebilir. Buradaki başkalaşım anlamda ve duygularda meydana gelen başkalaşımdır. Yasak aşk ve her iki tarafında arzusu yinelenirken ve korunurken, bazı değişimlerle roman dönüştürüme uğramıştır. Bihter ve Behlül yaşadıkları yasak ilişki de yalnız kalacakları anları kollarlar.

> "Behlül kendisini sevdirmek isteyen bir çocuk sokulganlığıyla onun dizlerine dayanıyor, başını koluna koyuyordu 'Lakin,' dedi, ' sizi böyle sevmemek kadar azap olur mu? Bilseniz bir haftadan beri ne kadar mustarip oldum. Bir daha seninle böyle yapayalnız kalamayacağım, bir daha sizi böyle dizlerinizin dibinde dinleyemeyeceğim zannediyordum nasıl mümkün olur Bihter? Sizi sevmeye mahkûm olduktan sonra ben nasıl yaşarım? Fakat sizi böyle sevmek, ayaklarınızın altında bahtiyarlıktan ölerek, ölmekten bahtiyar olarak sevmek… Ah! Sizi sevemediğim, size bunları söyleyemediğim dakikalar, işte onlar birer azaptı, birer işkenceydi."[123]

İki kahraman da gün geçtikçe birbirlerine tehlikeli bir yakınlaşma içine girmekte, yalnız kalacakları anları düşünmekte, birbirlerine sevgilerini dile getirmektedirler. Yaşanan bu yasak aşkta dikkati çeken bir diğer taraf da, her iki tarafın yaşadıkları ilişkinin kabul edilebilir olmadığını bilmeleridir. *Ebedî Bahar Aryası'*nda Behlül, Bihter'e olan aşkını tekrar dile getirirken, toprak nasıl su isterse Behlül'de Bihter'in aşkını istemekte, sevgisini arzulamaktadır. Behlül, tabiatın insanı aşka davet ettiğini söyler:

> "Belki bu memnu bir aşk!
>
> Cemiyet böyle düşünür!
>
> İdrak etmez bilmeyen!
>
> Yaşamak istemeyen
>
> Hayat, hayat
>
> hayat!
>
> Dokunsak ah biz
>
> hayat cennet
>
> sevişmek ebedî bahar!"

---

[123] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 217.

Yasak aşklarını ne olursa olsun doludizgin yaşamaya devam ederler. Operada 2. Perdenin 1. Sahnesinde Bihter ve Behlül koklaşmaktadırlar. Besteci ve libretto yazarı bu sahnede Bihter ve Behlül'e *Aşk Düeti* söylettirirler. Bu düet onların bütünleşmesini, aşklarını/ilişkilerini öpüp, koklamalarla yaşamalarını yansıtmaktadır. Rüya halinde oldukları hissi hala gitmemiştir.

"Behlül: Gerçek bu dudaklar, gerçek.

Gerçek bu öpüşler.

Bihter: Çünkü sevgimiz gerçek.

İçim seninle dolu.

Bihter – Behlül: Ebedî bahar. İkimiz bir dünya. Karasevda.

Renkli bir rüya.

Ebedî bahar.

Bihter: İşte cennet!

Bihter – Behlül: Saadet buymuş, ah!

Sevgilim benim!

Her şeyim benim, sensiz hayat bomboş.

Behlül: Tek ruh! Tek vücut! İnan, başkası yok!

Bihter: Seninle gerçek oldu o muhteşem rüya!

Benimsin.

Behlül: Seninim."

Perde bu şekilde açılırken, içeriye Adnan Bey girer ve Bihter ile Behlül tedirgin olur. Besteci ve libretto yazarı Bihter ve Behlül'ün tek bir vücut olması üzerinde durmaktadır. Burada yine anlamsal bir dönüşüme başvururlar ve cinsellik vurgusunu ön plana çıkarırlar. Rüya hissi devam ederken, bütünleşmiş bedenler cennet arzusunda birleşirler. Onlar için birlikte oldukları oda ya da birleşebildikleri yerler birer cennet imgesi taşımaktadır. Ebedî baharlarında korkusuz olan yasak aşkın iki kahramanı operada daha çok tedirgin yansıtılmışlardır. Romanda ise onların bu durumu şu şekilde anlatılmaktadır:

"İkisinde de her vakit tatmin olunacak hevesler kalıyor, aşklarının bu nadir ve kısa zamanlarında teskin edilememiş emeller birbirlerine mütehassir bulunuyorlardı. Bütün etraftan korkuyorlardı, münasebetlerinden evvel pek tabii görülecek şeyler şimdi fark ediliverecek olursa bütün esrarı meydana çıkarmak için kâfi birer sebep hükmünü alıyordu. Bir gün karşı karşıya,

yalnız gözleriyle birbirine gülümserlerken birden Adnan Bey'in gözlerini onlara bakıyor görmüşler ve ikisi birden sapsarı olmuşlardı. " [124]

Yukarıdaki alıntı, operadaki sahneyle tamamıyla bir bütünlük taşımamaktadır. Operada olduğu gibi Adnan Bey'in bir tedirginlik unsuru olarak yer aldığı görülmektedir. İkisinin de korktukları, acıdıkları, çekindikleri Adnan Bey'dir. Adnan Bey'in bu durumdaki işlevi operada da korunmuş, bu anlamsal işlevde herhangi bir değişim meydana gelmemiştir. Operada aynı sahnede dikkati çeken en büyük değişim yasak aşkın kahramanlarının sevgilerini sürekli dile getirmeleridir. Bunun nedeni de operada daha çok Bihter ve Behlül arasındaki yasak ilişkinin odak noktası olmasıdır.

Aşklarını tedirgin bir biçimde yaşayan Bihter ve Behlül'ün yasak ilişkisinin sonu da yavaş yavaş gelmektedir. Romanda canlılığı ve çatışmayı sağlayan unsurlardan biri olan bu tedirgin ruh hali, operada da yerini korumaktadır. Behlül ve Bihter arasındaki yakınlaşmanın bir aşk olmadığını kanıtlayan durum ise; Behlül'ün Nihal'e karşı hisler beslemesidir. Behlül ile Nihal arasındaki bu yakınlaşma sonucunda romanın ve operanın seyrini değiştiren yeni bir aşkın doğmasına sebep olur. Behlül sadece Bihter'in sevgisini istediğini, sadece onu sevdiğini söylemesine rağmen Nihal'e karşı kayıtsız da kalmamıştır. Böyle bir durumun oluşmasında Bihter'in yersiz kıskançlıkları da etkili olmuştur. Romanın ve operanın sürükleyiciliğini sağlayan ana tema olan yasak aşkı besleyen ve bu yasak aşkın sonunu hazırlayan Behlül-Nihal arasında yaşananlardır.

Behlül ve Nihal arasındaki ilişkinin ilk kıvılcımları çarşaf giyme ritüeli sırasında atılmaktadır. Behlül Nihal'in olgunlaştığını ve güzelleştiğini, bir kadın olmaya başladığını görmektedir. Bihter'le olan ilişkisi sırasında Behlül Nihal'i hoş, şık bir kız olarak görmektedir. *"Güzel değil, sen de bilirsin ya, Nihal, haniya güzel dedikleri bir şey değilsin fakat güzelden başka her şey: Zarif, nazik, nasıl tabir etmeli, ince, evet, ince bir kız"*.[125] Onun Nihal'e bu bakışı zaman içinde ona karşı duyulan bir aşka dönüşmüştür. İlk başlarda Nihal, Behlül için bir çocuktur. Nihal'le arasında bir izdivaç olacak şey değildir. İkisi arasındaki muhtemel izdivaç fikri Beşir ve Bihter dışındaki herkesi memnun etmiş gibidir. Ev içinde ikisine bu konuda psikolojik baskı yapılmaktadır. Bu duruma ilk olarak olumlu yönde tepki veren Behlül olmuştur:

" 'Lakin işte ben sizi seviyorum Nihal,' dedi, 'ben de buna ilk önce garip bir latife olmaktan ziyade ehemmiyet vermemişken işte bugün, hususuyla bu dakikada, işitiyor musun

[124] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 219.
[125] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.211.

Nihal, amcama gidip, 'Artık bu latife bir latife olmak için lüzumundan fazla devam etti, Nihal'i bana veriniz ve iş bitsin' demeye bir mâni görmüyorum."[126]

Behlül'ün Nihal'e olan bu hislerini Bihter tamamıyla duymuştur. Bihter izdivaç latifesinin gereğinden fazla sürdüğünü, artık uzatılmamasını söyler. Behlül'de onunla aynı fikirdedir, ancak tam tersi bir şekilde. Behlül bu fikrin artık gerçekleşmesini istemektedir. Hava değişikliği sebebiyle Ada'ya giden Nihal'in ardından onu kendisiyle evlenmek için ikna etmeye giden Behlül, Nihal'den çok bu evliliği ister gibidir:*" 'Lakin artık seni gelin olmaktan men eden bir şey kalmadı değil mi? Ben öyle zannediyorum ki bu gece, muaşakalara o kadar revaç veren bu fener başımızın üstünde bizi teşvik ederken, nihayet sen de öyle bir kelime söyleyeceksin ki… "*[127]

Oysa Nihal Behlül'e neden evlenmek istemediğini aynı sahnenin devamında açıklamaktadır: *"Bunlarının elinin altında ilk zuhur edecek talibe verilmeye mahkûm bir kız vardı: En evvel, en yakın olduğunuz için siz hatıra geldiniz. Siz de biraz hayatınızdan yorulmuş, bezmiştiniz, ufak bir tahavvül arıyordunuz. Önünüze bu latife yuvarlanınca elinizi uzattınız. Kendi kendinize 'İşte âlâ bir oyuncak!' dediniz, bir müddet eğlenmek için pek iyi bir çare! Sonra kırılınca, bozulunca atmak bir şey değil' "* [128]

Nihal'e göre Behlül onu gerçekten sevmemektedir. Onunla evlenmek istemesine inanmamaktadır. Behlül, Nihal'i bir oyuncak gibi görür ama Nihal'in düşündüğü gibi bir oyuncak değildir. Japonya resimlerine benzeyen bir kız olarak gördüğü Nihal'e artık değiştiğini, onun karşısına çocuklaşmış, temizlenmiş olarak geldiğini söylemektedir. Nihal'den kendisine tüm bu hislere karşılık vererek elini uzatmasını istemektedir.[129] Tüm bu baskılar sonucunda yılan Nihal, Behlül'e kayıtsız kalamaz ve evet der: *"Nihal başını eğdi ve ta Behlül'ün kulağına, kendisiyle eğlenecek olanlardan saklıyorcasına, bir hafi nefese benzeyen bir sesle 'Evet!' dedi."* [130]

Romanda bu şekilde işlenen izdivaç fikrinin iki kahramanı arasındaki ilişki operada daha farklı işlenmektedir. 2. Perde 4. Sahne *Nihal-Behlül'ün Flörtü (1901 ilkbaharı)* adını taşımaktadır. Sahnenin açılışını Nihal, *Genç Kızlık Aryası*'nı söyleyerek yapmaktadır. Nihal bu aryada çocukluktan genç kızlığa geçtiğini melodiler eşliğinde

---

[126] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 332.
[127] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.348.
[128] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.358.
[129] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.358-359.
[130] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.361.

dile getirirken, cazibeli, terbiyeli, çok kitap okumuş bir genç kız olduğunu söyler. Nihal tüm bunları söylerken içeriye Casanova maskesiyle Behlül girmiş, gizlice onu izlemiştir.

"Gönlümün fatihi, kimsen kalbime kon!

Tut elimi uçur beni hür diyarlara!

Aşkımız emsal olsun – hem ilk hem de son!

Biz yelken açalım deryalara!

Emsal olsun bu aşk! Bu aşk!"

Aryanın son bölümünde Nihal'in aşk arzusunu görmekteyiz. Romanda Nihal'in aşk arzusuna neredeyse hiç değinilmemektedir. Olası aşk Behlül'ledir ve Nihal ilk önceleri bu aşka da karşılık vermemiştir. Tüm bu bilgiler ışığında bakıldığında romanda bu kısmın anlamsal bir dönüştürüme uğradığı söylenebilmektedir. Çünkü besteci ve libretto yazarı Nihal'i de aşka susamış, aşkı bekleyen ve arzulayan bir genç kız olarak göstermişlerdir. Bu sahnede Behlül için Nihal, taptaze bir zambaktır. Bu durumu *İzdivaç Teklifi Aryası'*nda Behlül şöyle dile getirir:

"Taze bir zambaksın!

Yegane sevgilim sensin.

Daldan dala kondum!

Fakat şimdi artık durdum!"

Burada zambak imgesi önem taşımaktadır. Zambak çiçeği kadim mitolojilerde de yer alan ve saflığı, gücü, asaleti ve doğurganlığı simgelemektedir. Yunan Mitolojisinde zambak çiçeğinin Hera'nın sütünden filizlendiğine inanılarak büyük bir saygı gösterilmektedir. Bu nedenle de annelikle beraber doğurganlığı da simgeleyen bir çiçektir. Bunun dışında biyolojik açıdan uzun bir üreme organı ve polenlerinin üreme yeteneğiyle yüksek bir erotizmi ve cinselliği de sembolize etmektedir. Bu bilgiler ışığında Nihal'in zambak çiçeğine benzetilmesi, *Genç Kızlık Aryası*'nı söylerken birden Behlül'ün içeriye girmesi ve onu izlemesiyle Nihal üzerinden de besteci ve libretto yazarının operada cinselliği ön plana çıkardıklarını, cinsellikle birlikte kişilerin özgürleştiklerini vurguladıklarını söylemek mümkündür. Behlül bu aryada artık çapkınlığa son verdiğini, durulduğunu, Nihal'le çocukça kavgalar etmeyeceğini söyleyerek romandaki duyguların da yansıtılmasını sağlar. Bu noktada besteci ve libretto yazarının romanın bu dokusuna sadık kaldıkları söylenebilir. Behlül'ün

değişimini onlarda birebir yansıtmışlardır. Anametne sadık kalınarak, büyük bir ayrışıklık gerçekleşmemiştir. Nihal'in kendisini reddetmemesini isteyen Behlül, aleni olarak Nihal'e onunla evlenmesini söyler. Romanda da bu sahne böyledir. Ancak açık bir biçimde değil de, sezdirerek evlilik teklifinden bahsedilir. *İzdivaç Teklifi Aryası*'nda, romandaki anlama sadık kalınarak anlamsal bir dönüştürüm değil de koşuklaştırmaya başvurularak sayfalarca anlatılan hisler, sahneler bir aryada dile getirilmiştir. Bu da opera sanatının az şeyle çok şey anlatma işlevine uygunluk taşımaktadır.

İzdivaç Teklifi Aryası okunurken Bihter içeri girer, gizlenir. Bu sahne olduğu gibi romandan alıntılanmıştır. Göstergelerarası bir ilişki de alıntı sadece yazınsal yapıtlar arasında düşünülmemelidir. Burada edebî metindeki bir sahne olduğu gibi üç boyutlu bir biçimde sahnede alıntılanmıştır. Hemen ardından operada sahne şöyle devam etmektedir:

"Nihal: Sen ciddi misin?

Behlül: Evet, çok ciddiyim ben.

Nihal: Ay, bilmem ki!"

Behlül: Dest-i izdivacına talibim.

Nihal: Tamam, anladım. Fakat babam ne der?

Behlül: Memnun olur, eminim.

Tabii bahtiyar olur.

Çünkü bilir ki seni mesud ederim.

Nihal: Peki, öyleyse kabul.

Behlül: Beni bahtiyar ettin.

(Behlül Nihal'in eline buse kondurur.)

Behlül: Mademoiselle'e yazıp haber vermeliyim.

Eminim memnun olur.

(Nihal çıkar. Bihter gizlendiği yerden çıkar.)"

Görülmektedir ki operada bu sahnede Nihal, evlenme fikrine çok da uzak değildir. Romanda sayfalarca Behlül'e karşı koyan Nihal, operada Behlül'ün teklifine babası da olur derse evet diyecektir. Babasını ikna etme işi de Behlül'e düşmüştür. Besteci ve libretto yazarı sahneyi, romanın tersine daha gerçekçi, olması muhtemel bir anlama taşırlar. Başkalarının baskısıyla değil de kendi istekleriyle evlenmek ister bu iki

kişi. Operada da üçüncü şahısların etkisi vardır bu evlenme olayında, ancak romandaki kadar baskın değildir. Romandaki bu sahneler, operada güncelleşir. Bu sahnede Behlül'ün Nihal ile evlenmek istemesini "Dest-i izdivacına talibim" sözleriyle dile getirmesi, dönemin kullanılan dil yapısına, romandaki dil yapısına sadık kalmakla birlikte bir parodi unsuru da olabilmektedir. Parodide ele alınan konuyu yalnızca eleştirmek ya da yalnızca alaya almak söz konusu değildir. Hedef metne yönelik hayranlık da dile getirilebilir. Behlül'ün bu sözüyle anlatım güçlendirilmeye çalışılmış, etkisi melodik olarak da arttırılmaya çabalanmıştır. Dönemin dil özelliğinin korunduğu görülmektedir.

Romandan alıntılanan bir diğer nokta, Nihal'in bu evliliği Mll. de Courton'a haber vermek için bir mektup yazmasıdır. Nihal, Mll. de Courton ülkesine döndükten sonra yalıda olan biteni, kendi duygulanımlarını, yaşadıklarını mektupla ona haber vermektedir. Aynı şekilde Behlül'e evet dediğini, onunla evleneceğini de mektubuna ekler. *İzdivaç Teklifi Aryası*'ndan sonraki sahne Behlül ve Bihter arasında geçmektedir:

"Bihter: Nasıl yaparsınız bunu bana!

Behlül: Yenge!

Bihter: Yenge mi? Şimdi yenge mi oldum?

Behlül: Ama hakikat bu!

Bihter: Hangi yüzle bahsedersiniz hakikatten?

(Behlül'ün üstüne yürüyüp yumruklamaya başlar)

Hangi yüzle!

Sizi öldürmeliyim!

Behlül: Ben de sizi!

Bihter-Behlül: Ah! (Öpüşürler)

Bihter: Dudaklarını soğutmuş zaman.

Ner'den çıktı Nihal'le evlenmek?

Behlül: Serinkanlı düşünürseniz…

Bihter: Sizi damadım olarak düşünemiyorum! (Behlül çıkar)."

Bu sahne tıpkı romanda sorgulandığı gibi "Behlül'ün Nihal'e olan hisleri gerçek midir?" sorusunu akıllara getirmektedir. Romanda da operada da Behlül, ki her ne kadar operada Bihter'le Nihal'e evlenme teklif etmiş olmasına rağmen öpüşmüşse de, Nihal'e

karşı hislerinde gerçekçi gibidir. Bihter'e yaşananlara rağmen "Yenge!" diye hitap etmesi bunun bir göstergesidir. Romana bakıldığında da, Behlül, Bihter'in odasını karıştırması, onu gizlice izlemesi, her şeyi söylemekle tehdit etmesi vb. sebeplerle Bihter'den soğumuştur. Öpüşmüş olmalarına rağmen Bihter, Behlül'ün dudaklarında aşklarının eski tadının kalmadığını, Behlül'ün hislerinin artık yok olduğunu anlamıştır. Operada bu durum Bihter'e söyletilen *Bedbahtlık Aryası* ile karşılığını bulmaktadır. Bihter bu aryada her şeyin bittiğini, bu aşkın bir yalan olduğunu, hüsranla sonuçlandığını, verilen tüm vaatlerin yalan olduğunu, hayatın boş, cennetinin cehenneme döndüğünü söylemektedir. Bu arya Bihter'in acıyla yüzleştiği, bütün beklentilerinin boşa çıktığını anladığı bir aryadır. Yasak aşkın tek taraflı bitirilmesi sonucunda, bütün düğüm yavaş yavaş çözülmeye başlar. Yasak aşk büyük bir felakete, büyük bir acıya yol açar.

Yasak aşkın izlerinin romandan farklı olarak yansıtıldığı operada en dikkat çekici olanı Bihter'in Behlül'den hamile kalmasıdır. Bihter bunu operada *Bedbahtlık Aryası*'ndan hemen sonra Firdevs Hanımla yaptığı konuşmada dile getirir. Bu sahne romanla opera metni arasındaki ayrımı, yasak aşkın işlenişinde her iki yapıttaki anlatımı ayıran en önemli özelliktir. Opera bu noktada anlamsal açıdan tamamen yenidenyazılır. Bu durumu Selman Ada şu şekilde açıklamaktadır:

> "…1900 yılında yayınlanan bir romanda kocasını aldatan bir kadının intihar etmesi gayet doğal ve anlaşılır bir şey ancak günümüzde yani 21. yüzyılın başında bu durum inandırıcılığını biraz yitiriyor. Bu noktada dramatik etkiyi arttırmak ve karakterin sorununu güçlendirmek açısından ikinci perdede Bihter'in Behlül Bey'den hamile kaldığını annesi Firdevs'e söylemesi fikrini ekledim. Bu izleyici için karakterin sebep ve sonuçlarını daha anlaşılır kıldı.
>
> Evet bu, romanda yoktur. Eşi Adnan Bey ile hemen hemen hiç ilişkisi olmayan bir kadının Behlül'den olan yasak hamileliği arzu ettiğimiz dramatik kırılma noktasını sağladı. Çünkü bu durumu kocası Adnan Bey'e yutturamaz. (…) umutlarını yitirmiş bir kadın profili çizmemizi sağlayarak onun intiharını aklileştirdi. Çünkü günümüz kadınları için artık ihanet bir intihar nedeni sayılmıyor."[131]

Selman Ada'nın da açıklamalarına bakıldığında besteci romanda hiç olmayan, bambaşka bir sahneyi operaya ekler. Opera bu noktada yenidenyazılır, yenidenüretilerek biçimlenir. Romanda da Bihter ve annesi Firdevs Hanım arasında bir sohbet geçer, ancak bu sohbet iki karakterin de birbirlerine kinlerini, nefretlerini kustukları bir sohbet

[131] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s.21.

olur. Ada'nın açıklamalarına bakıldığında bestecinin edebî metne kendi izleksel anlamını katarak benöyküsel bir dönüşüm gerçekleştirdiğini söylemek gerekir. Daha akli bir hale, sebep-sonuç ilişkisinin daha anlaşılır ve açıklayıcı olması amacıyla besteci kendi düşünsel evrenine başvurmuştur. Dramatik etkiyi de artırarak Bihter'in romanın ve operanın sonundaki intiharını anlaşılır kılmaya çalışır. Besteci söz konusu sahneyi yazarken yasak aşk temini de tamamen bir metamorfoza uğratır. Düğümün çözümlenmesi, dramatik etkisinin arttırılması ve daha akli deliller ortaya konulması için kendi amacı doğrultusunda bir ekleme yapmıştır. Bihter'in hamile olduğunun operaya eklenmesiyle romanın durağan, klasik yapısı bozulmuş, operada daha canlı, ritmik ve yepyeni bir anlama bürünmüş, güncellenmiştir. Besteci de bu güncellemeyi asırlar arasındaki farktan yola çıkarak gerçekleştirdiğini belirtmektedir.

Yasak aşkın işlenişinde operanın sadık kaldığı bir diğer sahne de Bihter'in intihar etme sahnesidir. Tabi bu sahne de operada bazı değişikliklere uğramıştır. Romanda son bölümde Bihter ve Behlül arasındaki yakınlaşmayı Nihal'de fark etmiş ve bayılmıştır. Odasına götürülen Nihal'in başında bekleyen babası ona ne olduğunu sorsa bile cevaplayamaz. Burada her şeyi açıklayan Beşir olur. Beşir yasak aşkı ilk fark eden kişidir. Oysa operada Beşir final sahnesinde yer almaz, zaten hastalıktan dolayı evden gitmiş, ölmüştür. Aslında Bihter'e son darbeyi Mll. de Courton geri gelerek vurmuştur. Her şeyi öğrenen Adnan Bey, Bihter'in odasına gider, ancak oda kilitlidir. Behlül kaçmış, Bihter tüm psikolojik iç çekişmeleriyle kendini odaya kilitlemiş ve küçük bir silahla intihar etmiştir:

> " O karanlıkta bir adım atmıştı; dişlerini sıkıyordu ve odanın yığın yığın zulmetlerine gülen asabi, geniş bir handeyle sanki çehresi yırtılıyordu; birden titreyen dizlerine bir şey, bir alçak sandalye dokundu, ayaklarının önünde onu yürümekten men eden bir duvar yükseldi. Oh! Açmayacaktı, o adamın karşısına çıkmayacaktı ve elinde hep o küçük, zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek, karanlıkta onu bulmak istiyor ve ikna eden bir sesle, 'Evet, güzel, genç, nefis kadın, senin için yapılacak yalnız bu var!' diyordu.''[132]

Bihter'in tek başına savaştığı, belki de kendi kendini sürüklediği, arzularına yenik düşerek teslim olduğu yasak aşktaki sonu canına mal olmuştur. Burada en büyük soru; *"Bihter, Behlül için mi intihar etmişti?"* sorusudur. Bihter'i intihara sürükleyen sadece ve sadece yaşadığı yasak aşk ve Behlül değildir. Bihter arzularının kurbanıdır. Genç bir kadın olmasının, cinsel anlamda açlığının, sevmek istemesinin, annesine

[132] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu,* Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.403.

benzememek için verdiği çabada genetik mirasının, bu genetik mirasın bilinçaltına ittiği kaygıların verdiği bedbahtlıkla intihara sürüklenmiştir. Operada ise bu intihar sahnesi, 2. Perde 5. Sahnede yani final sahnesinde gerçekleşir. Final sahnesi *Nişan Merasimi* adını taşır. Adından da anlaşılacağı üzere bu nişan sahnesi Nihal ve Behlül arasındaki aşkın nişanıdır. Davetlilerin (koro) de bulunduğu bu nişan sahnesinde herkes vals yaparken Bihter yavaşça kitaplığa doğru yürür:

"Bihter: Affet baba!

Sen affet beni!

Annem gibi oldum ben de!

Her adımım boşlukta!

Üstüme çöktü bütün dünya!

Her şey bitti!

Her şey!

(Tabancayı alır, kalbine ateş eder, yere yığılır.)"

Son sahnede de belli ölçülerde romana sadık kalınmıştır. Bihter'in intihar etmesi önemli bir sahnedir. Ancak bu intiharın nişan merasimi sırasında ve davetliler varken bir kitaplığın önünde gerçekleşmesi romandakinden tamamen başkalaşmış bir durumdur. Librettoda olayın nasıl çözümlendiğini anlamak güçleşir. Nişan anında böyle bir intiharın gerçekleşmesi, Bihter'in bu evliliğe ne kadar şiddetle karşı çıktığını göstermektedir. Romandakinin tersine Behlül kaçmamış, kendi nişanı olduğundan orada bulunmuş ve kitaplığa doğru ilk koşan kişi Behlül olmuştur, bu sırada da Firdevs Hanım "Yavrum!" diyerek bayılmış, Adnan Bey her şeye rağmen tüm saflığıyla "Bihter! Bi'tanem" demektedir. Operada romanda olduğu gibi yasak aşk olayının tam anlamıyla çözümlenmemiş olması anlamsal bir dönüştürüme, benöyküsel bir dönüşüme yol açmıştır. Besteci neredeyse tüm odağını yasak aşkın yasaklığına, bir süre daha gizli kalması gerektiğine vermiş gibidir.

Aşk-ı Memnu'yu bazı kusurlarına rağmen Türk romanının en önemli eserlerinden biri yapan roman tekniği, kurgu ve karakter derinliğinin başarılı bir şekilde verilmesiyle birlikte, ana temayı ve kurgunun odak noktasını oluşturan yasak aşk ilişkisini psikolojik boyutlarını da ele alarak vermesidir. Maddi açıdan yapılan bir evliliğin genç bir kadının parasal ihtiyaçlarını karşılayabileceğini, ancak bedensel ve ruhsal ihtiyaçlarını karşılayamayacağı vurgusu özellikle cinsellik arzusunda birleşerek yasak bir aşka zemin

hazırlamaktadır. Babasına büyük bir aşk besleyen ve aynı oranda annesinden nefret eden ve ona benzememek için büyük bir psikolojik savaş veren Bihter'i yasak aşka sürükleyen en büyük sebepler arasında cinsellik arzusu ve sevmek arzusu gelmektedir. Bu noktada Bihter'in karşısına çapkınlığıyla ün yapmış olan bir aile ferdi olarak Behlül çıkar ve romanın sürükleyiciliği de bu iki karakter arasındaki ilişkinin başlamasıyla artar. Operada ise aynı tema etrafında dönülürken Bihter'in baba sevgisi ve anneye olan nefreti, ona benzememek istemesi *İffet Aryası*'nda iffet, namus, sadakat sözcükleriyle dile getirilir. *Arzu Aryası*'nda ise Bihter'in cinsellik ve âşık olmak, sevmek arzuları iç içe geçer. Bihter ve Behlül'ün yaşadıklar bu rüya, cennet hali *Ebedi Bahar Aryası*'nda aşk sözcüklerinin melodiyle buluşmasıyla anlatılmıştır. Behlül'ün çapkınlığı operada Casanova vurgusuyla yapılırken, romanda Nihal'le evlenme fikri ona ev halkı ve özellikle Firdevs Hanım tarafından empoze edilir, operada Nihal'le evlenmeyi *İzdivaç Teklifi Aryası*'nda kendisi istemektedir. Anlaşılmaktadır ki operada besteci ve libretto yazarı yasak aşkın işlenişinde romana bazı bakımlardan sadık kalırlarken, bazı noktalarda biçimsel ve anlamsal dönüştürümlere, benöyküsel bir anlatıma, koşuklaştırmaya ve başkalaştırmaya başvurarak eseri yeniden başka bir formda yazmışlardır. Roman ve operada yasak aşkın işlenişindeki en önemli ayrım da Bihter'in, Behlül'den hamile kalmasıdır. Bu sahne tamamen bestecinin akli temellere dayandırmak istediği eserinde yaptığı bir ekleme/yenidenyazmadır. *Aşk-ı Memnu* romanı adıyla doğru orantılı olarak kitabın da, operanın da temasını belirlemiştir.

1.1.6.2. *Aşk-ı Memnu* Romanının ve Operasının Yan Temaları, Yan Temaların İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Halit Ziya realist özellikler gösteren bir yazardır. Ancak onun romancılığındaki realizm Emile Zola'daki realizm anlayışından çok, Gustave Flaubert'in realizm anlayışına yakındır. Halit Ziya *Aşk-ı Memnu* yapıtında Falubert'in *Madam Bovary*'sinde olduğu gibi hem toplumumuzda hem de başka toplumlarda görülebilen genel bir temayı; evlenen bir kadınla erkek arasındaki bazı aykırılıkların evlilik süresince ortaya birtakım güçlükler çıkarabileceğini ve bunun da telafisi mümkün olmayan sarsıntılara yol açabileceğini göstermektedir. Maddi isteklerin doyurulmasına yönelik bir yasak aşk izleğinde anlatılan romanda, işlenen yasak aşkı destekleyen bazı yan temalar da romanı başarılı kılan ve istenilen çatışmanın ve dinamizmin sağlanmasında etkili olur. Bu yan temaların başında neredeyse bütün karakterlerin birbirlerine ihanet etmeleri gelmektedir. Romanı en çok etkileyici kılan önemli bir yan tema da intihar temasıdır.

Bunların dışında kıskançlık, yalnızlık ve Tanzimat dönemi ile birlikte Türk romanında çokça yer edinen Batılılaşma ve buna bağlı olarak yozlaşma temasını da başarılı bir biçimde işlemesi romanı etkili kılan unsurlardan biri olur. Söz konusu yan temalar romanda neredeyse tamamen aşk izleği etrafında gelişirken, aynı yan temaların operada da işlendiği görülmektedir.

Romanda ve operada dikkati çeken yan temalardan biri yasak aşkla birlikte anlam kazanan ihanet temasıdır. İhanete yasak aşk bağlamında bakıldığında mevcut bir ilişki dışında ikinci bir duygusal ya da fiziksel bir ilişki yaşamak durumudur. Bireyler arasındaki anlaşmazlıklar, yeni deneyimler yaşama hevesleri, heyecanları, doyumsuzlukları, mutsuzlukları ihanetin ortaya çıkmasını tetikleyen unsurlar olmaktadır. Bir ihanete ortaya çıkaran bireyin içinde bulunduğu duygusal durum ve koşullardır. Bu durum ve koşullar bireyin kendi içinde ve karşısındaki bireyle çatışmaya girmesine, ilişkisini sorgulamasına, iç çatışma yaşamasına sebep olmaktadır. Bu iç çatışmadan kaçmak isteyen birey de kaçış yolu olarak ihanete başvurmaktadır. Toplumsal açıdan da yaptığının hoş karşılanmayacağını bilen birey, kendi içinde daha büyük bir çıkmaza düşer. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında bu ihanet teması hem kadın hem de erkek ihaneti şeklinde birlikte işlenmiştir, ancak kadın ihaneti üzerinde daha çok durulduğu görülmektedir. Her iki eserde de sadece aşk üzerine kurulmuş bir ihanet söz konusu değildir. Bunun dışında bireylerin farklı açılardan birbirlerine ihanet ettikleri görülmektedir.

Romanın ve operanın yasak aşk temasına ve bu tema doğrultusunda iki önemli karakter olan Bihter ve Behlül'e odaklandığı düşünüldüğünde her iki kahramanın da ihanet eden olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Bihter ve Adnan Bey arasındaki evlilik bir aşk evliliği değildir. Bihter'in Adnan Bey'le evlenmeyi kabul etmesindeki en önemli sebep bu evliliğin çıkarlarını besliyor olmasıdır. Onunla olan evliliğini ilk başta sorgulamaz, daha çok bu evliliğin ona maddi olarak neler katabileceği üzerinde durmuştur. Çünkü Melih Bey takımı, Melih Bey'in vefatından sonra maddi açıdan zor biri duruma düşmüş, servetlerinin büyük bir çoğunluğunu kaybetmişlerdir. Adnan Bey ile yapılacak evlilik başta Bihter olmak üzere ailesini de maddi açıdan rahatlatacak bir evliliktir. Bihter'in evliliği bu açıdan sorgulaması iç monologlar yoluyla anlatılmıştır: *"Lakin Adnan Bey'le izdivaç demek, Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma XV. Louis ceviz*

sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demekti."[133]

Operada ise Bihter'in bu düşüncesine yer verilmemiştir. Bunun en önemli sebebi de, operanın evlilik öncesinden değil de Bihter ve Adnan Bey arasındaki nikâhla başlamış olmasıdır. Babasını kaybetmesinde annesini suçlayan Bihter, Melih Bey takımı olarak görülmekten, bu utanç halinden ve annesinin yaratmış olduğu bu çıkmazdan kurtulmak için Adnan Bey'le evlenir. Annesinin Adnan Bey'e olan ilgisinin de farkındadır. Bihter ihanet noktasına gelinceye kadar namuslu bir kadın olduğundan, annesine benzemek istemediğinden bahseder:

> "Birden Peyker'in sözünü tahattur etti. Ne diyordu? O kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmemişti. Bunu söylerken gözlerinde ne celî ve ne hain bir mana vardı. Ne demek istiyordu? Başkaları, kendisi, Bihter, kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmişti öyle mi? Bunu yapmayacaktı, bir Firdevs Hanım'a benzemeyecekti. Bu valide! Hayatının daimi bir züllüydü. İşte bugün o Behlûl'le şakalaşırken Bihter üzerine atılmak, 'Lakin artık utanınız, siz bir ihtiyar karısınız, ihtiyar, ihtiyar, anlıyor musunuz?' demek istemişti. Evet, asla Firdev Hanım' a benzemeyecekti, işte yemin ediyordu."[134]

Bihter, annesine benzememe isteğini romanda sürekli tekrarlamaktadır. Operada ise namuslu bir kadın olduğunu anlatmak isteyen besteci, Bihter'in bu ruhsal durumunu yansıtmak için 1. Perde 3. Sahnede *Çarşaf Ritüeli (1899 Sonbaharı)* adını taşıyan bölümde *Bihter'e İffet Aryası'*nı söyletir. Aryanın öncesinde Bihter, Nihal'e çarşafla nasıl yürünmesi gerektiği gösterirken Behlül'e; *"Olmaz! Siz beni hafifmeşrep mi zannettiniz?"* der. *İffet Aryası*'nda besteci Bihter'in namusa verdiği önemi, psikolojik durumunu koşuklaştırma yoluyla dile getirmektedir:

> "İffet Aryası
>
> Bihter: İhanet nedir bilirim.
>
> Babamı o yüzden kaybettim.
>
> Huzur içinde uyu, baba;
>
> annemi asla affetmem!
>
> İffet, namus mezara kadar!
>
> Sadakat ahrete kadar!
>
> Ben haram yemem ve koklamam.

---

[133] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.40.
[134] Halit Ziya Uşaklıgil,, a.g.e., s.171.

Adnan Beyin helaliyim.

İhanet nedir bilirim.

Anneme hiç benzemem.

Şeytana uymak felakettir.

İffetim en kıymetli şeyimdir.

Namus! İffet!

Şeytana uymam ben!

Namus! İffet!"

Bu aryanın içinde romana ait birçok gösterge müzikal bir şekilde aktarılmaktadır. Besteci kişisel sanat görüşü çerçevesinde romanın anlamsal yapısında önemli bir yer edinen namus, iffet kavramlarını bu aryada koşuklaştırmanın da yardımıyla alaycı bir dönüştürüm/ironi yapmaktadır. Bihter hem romanda hem de operada bu kadar çok namuslu olmak üzerinde dururken, *"Kocasına hıyanet etmek için mi evlenmişti?"*[135] sorusunu kendine sorar; bir yasak aşkın içine girip, kocasına ihanet ederek bu ironinin önünü açmıştır. İronide sözlerle ve davranışlarla söylenenin tam tersini yapmak, ortaya koymak esastır. *İffet Aryası*'nda Bihter'in söylemiyle hareketleri arasındaki tezatlık eleştirilmiştir. Burada romanın anlamsal bir özelliği deforme edilerek işlenmiştir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki operadaki bu aryada mizahî bir zemin çok fazla yoktur. Eleştirmek ön plandadır.

Çıkarları doğrultusunda kendisinden otuz yaş büyük biriyle evlenmeyi kabul eden Bihter, bir süre sonra evliliğinin sorgulamasını yapar. Hem bu sorgulama hem de Adnan Bey'e hissettiklerinin aşk olmadığını, ruhunun ve bedenini sevmeye, aşka ihtiyacı olduğunu anlaması eşine ihanet etmesine, şeytana uymasına, en değerli şeyi olarak gördüğü iffetini kaybetmesine sebep olmuştur. Bu nedenle ödeyeceği bedeli, çekeceği cezayı, acıyı düşünmeden bile bile ihanetin kollarına bırakmıştır kendisini. Behlül'ün ona gösterdiği ilgiyi Adnan Bey'in ona hiçbir zaman gösteremeyeceğini bilen Bihter, Behlül'ün ilgisinin peşinden gitmeyi tercih etmiştir. İçinde yaşadığı çatışmaların da etkisiyle romanda ve operada ihanetinin bedelini canıyla ödemiştir. Asla ve asla kocasına ihanet etmeyeceğini söyleyen Bihter'in ilk ihaneti de cinsellik anlamında olur ve Behlül'ün odasında onunla yakınlaşır. Operada Bihter ve Behlül arasında *Arzu*

[135] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.178.

Aryası'ndan sonra geçen heyecanlı recitativoda Bihter'in odaya gelmesini Behlül istemektedir:

"Behlül: Bihter, içimden bir ses ne diyor, biliyor musunuz?

Sizin için gelmiş bu ilkbahar!

Çünkü hayatınızda bir eksik var.

Nedendir, bilir misiniz? Bihter: Hiçbir şey eksik değil benim hayatımda!

Behlül: Bu ne sert cevap! Farkındasınız demek!

…

Behlül: (çok çapkın)

Bu gece gelseniz odama?

(ateşli) Doya doya sohbet etsek?

Bihter: Bilmem ki. Ne yapsam acaba? "

Arzu Aryası'ndan sonra Bihter'in her şeyinin tamam olduğunu söylemesi ironik bir durumdur. Çünkü Bihter *Arzu Aryası'*nda sevişmek istediğini, sevmek istediğini söyleyerek asıl eksikliklerini dile getirmiştir. Bihter'in Behlül'ün odasına onun çağırmasıyla gitmesi, gitmeden önce tereddüt etmesi bestecinin akli durumlara sığınmasının bir sonucudur denilebilir. Bihter'in doğrudan Behlül'ün odasına giderek, onunla yakınlaşması hoş karşılanacak bir durum olmayacaktı. Çapkın bir mizaca sahip olan Behlül'dür ve o bu konularda daha ustadır. Bihter'de ona karşılık vererek ihanetini başlatmış olur. 2. Perdenin 1. Sahnesinde kuytu bir köşede koklaşırken görülen Bihter ve Behlül ihanetlerine devam etmektedirler. Birbirlerine;

"Behlül: Seninim.

Bihter: Sen benimsin.

Behlül: Seninim.

Bihter: Benimsin."

şeklinde bir *Aşk Düeti*'nde seslenirlerken de ihanetlerine devam etmektedirler. Gerek romanda gerekse operada ihanet yasak aşkla birlikte bazı değişimlerle aktarılmaktadır.

Evlenirken aşkı, sevgiyi hiç aklına getirmeyen Bihter, Behlül'ün odasında yalnız kaldıkları dakikalar içerisinde Behlül'ün aşkını tadar. Bu da Behlül'ü yasak aşkın ikinci kişisi yapar. Ancak Behlül sadece yasak aşk içinde yer almaz, o ihanet edenlerin de başında gelmektedir. Amcasının eşi Bihter'le ilişki yaşamış olması, amcası Adnan

Bey'e olan ihanetini, Bihter'i başka kadınlarla aldatması ve Nihal'le evlilik fikri içine girmesi Bihter'e olan ihanetini, Nihal'e olan ilişkisinde hala Bihter'le olan münasebetini tam olarak kesmemiş olması da Nihal'e olan ihanetini göstermektedir.

Romanda da operada da çapkınlığıyla ön plana çıkan Behlül, yasak aşkın ikinci kahramanı olarak amcası Adnan Bey'e ihanet etmiştir.[136] Behlül maddi açıdan da bağlı olduğu Adnan Bey'e ihanet etmekte, içgüdülerine, arzularına karşı koyamamıştır. Amcasına, yengesi Bihter'le birlikte olarak ihanette bulunan Behlül, bir zaman sonra Bihter'e de ihanet etmekte gecikmemiştir. Bunun en önemli sebebi de Behlül'ün kişilik özelliklerinden birinin çapkınlık olmasıdır. Romanda Behlül için *"Hayat onun için uzun bir eğlenceydi."*[137] denir. Bu eğlencelerin içinde kadınlara olan düşkünlüğü de başta gelmektedir. Behlül en büyük ihanetlerinden birini kendisini sevmesini istediği, amcasını bile hiçe sayarak birlikte olduğu, tüm korkuları, heyecanları yaşadığı Bihter'e karşı yapmıştır. Bihter'le olan ilişkisi sırasında daha önceden çok az uğradığı yalıya sık sık uğramakta, hatta evden hiç çıkmamaktadır. Bu durum Adnan Bey'in de dikkatini çeker*: "Behlûl şimdi her gece evdeydi. Haftasının hemen yarısını hariçte geçirmek itiyadındayken işte bir aydan beri bir gece bile gaybubet etmiyordu. Adnan Bey ikide birde onunla latife ediyor, 'Behlûl târik-i dünya oldu!' diyor, sonra buna birtakım sebepler icat ederek Behlûl'ü böyle inzivaya mecbur eden bir meyus aşkın vücuduna zahib oluyordu."*[138] Behlül'ü eve bağlayan tek şey Bihter'dir. Bihter'de bu durumun farkındadır ve bundan hoşnut olmaktadır. Adnan Bey'in Behlül'ün eve kapanmış olmasını sezmesi hemen hemen aynı biçimde operada da işlenmiştir. 2. Perdenin *Evlenme Yıldönümü* adını taşıyan bölümünde ilk sahnede bu durum şu şekilde aktarılmaktadır:

"Adnan Bey: (maskeyi alarak)

Çapkın yeğenim benim.

Aylardır her gece evdesin.

Manastıra kapanmış rahip gibisin.

Acaba neden?

Behlül: Bir şey yok, amca!"

---

[136] Behlül ve Bihter arasında yaşanan yasak aşk ihanet olarak değerlendirildiğinde Bihter için geçerli olan ihanet alıntıları Behlül için de geçerli olduğundan burada bu konuda alıntı yapılmamıştır.
[137] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.94.
[138] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.223.

Görüldüğü gibi romandaki sahne de, operadaki sahne de neredeyse aynıdır. Anlamsal boyut korunmuştur. Romanda Adnan Bey, Behlül'ün bu durumu *târik-i dünya olmak* olarak anlatırken, operada aynı durum *manastıra kapanmış rahip* benzetmesiyle anlatılmaktadır. Târik-i dünya olmak, dünyayı terk etmek, gerçek anlamında değil de tasavvufi bir anlamda değerlendirildiğinde dünya nimetlerinden el ayak çekmekle eş değerdir. İslam düşüncesinde bu durum *târik-i dünya olmak* olarak anlatılırken, Hıristiyan inancında ise manastıra kapanmak dünya nimetlerinden uzaklaşmakla aynıdır. Romanda İslami bir bakışla verilen bu durum, operada Hıristiyan inancına göre verilerek anlamsal açıdan bir dönüştürüm meydana getirmiştir. Besteci eserini daha güncel bir duruma oturtarak, güncelleme işlemini gerçekleştirir. Ayrıca pastiş yöntemiyle yazarın üslûbunu tavır olarak alarak, anıştırma yöntemiyle aynı anlamı farklı bir bakışla sunmaya çalışmıştır. Kontekste herhangi bir değişim meydana gelmemiş, sadece anlatımda farklı bakış açıları kullanılmıştır.

Yalının içinde yaşamını sürdüren Behlül'ün uzaklaştığı dünya nimetleri aslında Pera'da, Tepebaşı'nda gittiği eğlence yerleri ve buradaki güzel kadınlardır. Bütün bunların bilincinde olan Bihter, Behlül'ün dışarıda olmasını istemez, dışarıda olan Behlül ona ihanet edecek, başka kadınlarla birlikte olacaktır. Behlül ise, eski hayatına geri dönmekte tereddüt etmez ve Bihter'in kıskançlığının da etkileriyle yalıdan üç gün için uzaklaşır. Bu uzaklaşma içerisinde Nihal'in ona çaldığı bestelerde hatırladığı, Concordia'da sahne alan Hollandalı Kette'dir: *"Bu üç gece delice bir zevk humması içinde geçmişti. İlk gece Concordia çıkışında Kette bir arabaya atılar –bu defa annesiz- Şişli'de bir eve götürülmüştü. Onunla, gece, karanlıkta, bir araba içinde, tenha sokaklardan uçarken bu aşk seyranında bir kız kaçırmak yeniliğini bulmuştu."*[139]

Behlül'ün Kette ile olan bu yakınlaşması Bihter'e ihanetinin göstergelerinden biridir. Sadece Bihter'i sevdiğini söyleyen Behlül, uğruna her şeyi göze aldığı Bihter'i ilişkilerinin başlangıcından beri ilk defa aldatmıştır. Behlül'ün Bihter'i aldatmış, ona ihanet etmiş olduğunu operada 2. Perde 2. Sahnede *Bihter'in Serzenişi ve Mll. de Courton'un Kovulması (1900 sonbaharı)* bölümünün ilk kısmında görülmektedir:

"Bihter: Allah'ım! Cennet cehennemmiş meğer!

(Behlül'ü görür)

Bihter: Üç gündür ner'deydiniz?

---

[139] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, 2017, s.310.

Behlül: Lütfen susun. Duyacaklar!

Bihter: Kaç kadınla? Kaç kadınla beraber oldunuz?

Behlül: (maskeyi çıkarır.)

Üstünüze gül koklamam!

(Bihter Behlül'ü dudaklarından öpmek için uzanır; Behlül kaçınır.)"

Okuyucu, romanda yazarın anlatımıyla Behlül'ün Bihter'i aldatmış olduğunu öğrenirken, operada ise Bihter'in kıskançlığının vermiş olduğu etki ve bu karşılıklı recitativodan öğrenmekteyiz. Behlül'ün ihanet ettiği gerçeği operada da korunmuştur. Behlül'ün Bihter'i yıkan ve sarsan, yasak aşkın kötü bir sonla bitmesine sebep olan ihanetlerinin en büyüğü olarak değerlendirilebilecek olan Nihal'le evlenme fikrine kapılması ve zamanla bu fikrin doğruluğuna inanarak Nihal'e romanda da operada da evlenmeyi teklif etmesidir. Yasak aşk temasının işlenişinde de değinildiği üzere, ilk önceleri Behlül içinde pek mümkün görünmeyen Nihal'le evlilik fikri daha sonra yalıdakilerin baskısı, Firdevs Hanım'ın özel çabaları ve özellikle Bihter'in son zamanlarda takındığı kıskanç tavırlar Behlül'ün Bihter'den soğumasına, Nihal'e yakınlaşmasına sebep olmuştur. Nihal'in Ada'ya dinlenmek ve biraz sıhhatine kavuşmak için gittiği zaman ardından giden Behlül, orada Nihal'in evlenmeye evet demesi için uğraşır ve en sonunda onu ikna eder. Nihal ile olan bu yakınlaşmaların hepsi Bihter'e, başlarda duyduğu sevgiye bir ihanettir. Operada *İzdivaç Teklifi Aryası* bu ihaneti anlatan ana unsur olmaktadır. *İzdivaç Teklifi Aryası*'ndan her şeyi duyan Bihter Behlül'den hesap sorarken, Behlül'ün aklına Bihter'in yengesi olduğu gelir:

"Bihter: Nasıl yaparsınız bunu bana!

Behlül: Yenge!

Bihter: Yenge mi? Şimdi yenge mi oldum?

Behlül: Ama hakikat bu!

Bihter: Hangi yüzle bahsedersiniz hakikatten?

(Behlül'ün üstüne yürüyüp yumruklamaya başlar.)

Hangi yüzle!

Sizi öldürmeliyim!

Behlül: Ben de sizi!

Bihter – Behlül: Ah! (Öpüşürler)"

Nihal'le evlenmek isteyen Behlül için Bihter artık yasak birine dönüşmüştür. O önceden olduğu gibi Behlül'ün yengesidir. Ancak Behlül her şeye rağmen çapkın bir adamdır. Büyük heyecanlar yaşadığı Bihter'i Nihal'e izdivaç teklifinde bulunmuş olmasına rağmen hayır diyemez ve onunla öpüşür. Bu noktada da Behlül'ün Nihal'e ihanet ettiği görülmektedir. Operada Behlül'ün Nihal'e ihanet ettiğini bu öpüşme sahnesinde görürüz, ancak romanda böyle bir durum söz konusu değildir. Romanda Behlül, Nihal'le birlikte olduktan sonra Bihter'le herhangi bir yakınlaşma içine girmez, çapkınlık özelliklerinin bittiğini, değiştiğini vurgulayıp durur. Firdevs Hanım'ın gönderdiği pusuladan dolayı Bihter'i görmeye gitmek istemesi de Nihal'e karşı bir ihanet olarak değerlendirmek de uygun düşmemektedir. Behlül Nihal'i üzmekten ve her şeyin ortaya çıkmasından korkar. Ancak Behlül'e hiçbir şey engel olmaz. Nihal, Behlül ve Bihter'in merdivende konuşmalarını duyar ve fenalaşır. Romanda Behlül'ün şu sözleri, onun Nihal'e karşı hislerini, ona acımasını göstermektedir: *"Behlûl çıldırmışçasına, 'Öldürdük, biz öldürdük,' sonra Bihter'e bakarak ilave ediyordu: 'Anlıyor musunuz? Biz, ikimiz…' Bir korku buhranı içinde bağırdı: 'Koşunuz, Nihal, Nihal bayıldı… "*[140]

Bihter, Adnan Bey'e ihanet ederken, kendine de ihanet eder. Kendisine bir söz vermiş, asla annesi gibi olmayacak, namusu ve iffeti için yaşayacaktır. Ancak Behlül'e karşı koyamaz ve onu da bir ihanet zincirine sürükler. Behlül ise ilk ihanetini amcasına karşı yapar ve yengesiyle birlikte yasak bir ilişki içine girmekten çekinmez. Oysa Bihter'i de aldatmakta gecikmez ve ona en ağır darbeyi Nihal'le evlenmek isteyerek vurur. Romanda Nihal'e tam anlamıyla ihanet etmiş olmaz. Bihter'le olan münasebetini tamamen kesmemiş olması operada da onunla öpüşmesiyle verilirken, tam olarak ihanet etmiş olarak görmek zordur. Operada Nihal'e olan ihaneti açıkça bellidir. Ancak romanda tam böyle bir anlatım yoktur. Besteci burada Bihter-Behlül ilişkisindeki çekim gücünün fazlalığına dikkat çekerek, yine operasını akli bir temele dayandırmıştır. Bir kadına deliler gibi âşık olan ve onunla kendini bir rüya âleminde, cennete hisseden bir adamın, hemen başka bir kadına âşık olması ya da âşık olsa bile daha önceki kadına olan bağının hemen kopması mümkün olmayacağından Bihter ve Behlül'ü *İzdivaç Teklifi Aryası*'ndan sonra öpüştürür. Bestecinin eserini akli bir temele dayandırma girişimleri romanın, operaya aktarımı sürecinde anlamsal dönüştürümlerle birlikte biçimsel dönüştürümleri de beraberinde getirmektedir. Bestecinin bu tavrı, metinlerarası

[140] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.395.

ve göstergelerarası bir ilişkide yeniden yazılan romanın operada bağlam değiştirmesine, bunun sonucunda da metne bestecisi ve libretto yazarı tarafından verilen anlamın araştırılıp bulunmasına yol açmaktadır.

İhanet temasında yer alan bir diğer kahraman da Firdevs Hanım'dır. Firdevs Hanım romanda da operada da çatışmayı sağlayan ve eserlerin dinamizmini arttıran önemli bir kahramandır. Bihter'in Adnan Bey'le evlenmesine karşı olan ve içten içe Adnan Bey'e aşk besleyen, onun zenginliğinden tıpkı Bihter gibi faydalanmak isteyen Firdevs Hanım, entrikalar çevirirken hem kızına hem de damadı Adnan Bey'e ihanet eder. Bihter'e beslediği kin onun Behlül'e olan sevgisini elinden almakla sonuçlanır. Behlül ve Nihal arasında ektiği izdivaç tohumları Bihter'e karşı bir ihanettir. Romandan farklı olarak operada Adnan Bey'i kendisini değil de Bihter'i seçmiş olmasından dolayı cezalandırmak isterken, onu hafiyelere jurnallemesi de damadı Adnan Bey'e ihanetidir.

Firdevs Hanım'ı ihanet etmeye götüren en önemli sebep Adnan Bey'e olan sevgisidir. Kocası Melih Bey'i aldatmış ve eşinin ölümüne sebep olmuş bu kadın, tıpkı Bihter gibi çıkarları doğrultusunda Adnan Bey'e ilgi duymaktadır. Maddi açıdan zor günler geçiren Melih Bey takımının kurtuluşunu zengin bir adamla evlenmekle çözümlenebileceğini bilen Firdevs Hanım, bu nedenle Göksu gezilerinde Adnan Bey'e ilgi duymaya başlar. Adnan Bey'in de onların kayıklarına bakıp durması onu daha da umutlandırır. Ancak Firdevs Hanım yanılmıştır, Adnan Bey'in tüm ilgisi kızı Bihter'edir. Bu nedenle Firdevs Hanım'ın bu evlilik fikrine ilk engeli şu şekilde olmaktadır: *" 'Utanmıyor mu? Ellisini geçkin herif! Henüz bir çocukla izdivaca talip olsun! Hiç olmazsa yaşlarda mutedil bir nispet gözetmek lazım değil miydi?' "*[141] Aradaki yaş farkı vurgusu ve Firdevs Hanım'ın bu evliliği istemediğini operada 1. Perdenin 1. Sahnesi olan *Düğün ve Tutuklanma (1899 Yaz Sonu)* bölümünde Firdevs Hanım ve Bihter arasındaki düette verilmektedir:

> "Firdevs Hanım: (kızgın) Günah benden gitti!"
>
> Seni çok ikaz ettim!
>
> Ama sen Nuh dedin, peygamber demedin!
>
> (müstehzi) Varsa yoksa Adnan! Adnan! Adnan!
>
> Bihter: Yeter anne! Burnumdan getirme!

[141] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.36.

Biraz hürmet et! Sus biraz düğünüm var!

Firdevs Hanım: Küstah! Küstah! Aptal! Sarsak!

İpler bir gün kopar elbet!

Asla affetmem seni!

Arada korkunç yaş farkı var!

Tam otuz yaş büyük!

Burnundan gelecek!

Ben ettim sen etme diye kapanıcan ayağıma!"

Firdevs Hanım için yaş farkı sadece bir bahanedir. Onun da Adnan Bey'e ilgisi vardır. Bu ilginin farkında olan Bihter, annesinin üzerine gider ve ona eğer Adnan Bey kendisini seçmek isteseydi koşa koşa gideceğini söyler:

"Bihter şimdi karşısındakinin ıstırabından haz alan, yaraladıktan sonra bıçağını yaranın içinde kanırtarak çeviren bir vahşet insaflığıyla söylüyordu:

'Çünkü… İşitmek istiyorsunuz öyle mi? Çünkü ben bu evde birisini bilirim ki eğer Adnan Bey onu istemiş olsaydı…'

Firdevs Hanım'da artık zaptı mümkün olmayan bir hiddet feveran etti; elinin tersiyle Bihter'in ağzında cümlesinin aşağısını tevkif etmek isteyerek çarptı.

Bihter, bir çılgın gibi iki ellerinin bir takallüsüyle annesinin iki ellerini tuttu ve dişlerinin arasından ıslık çalan bir sesle, 'Evet, onu istemiş olsaydı' dedi, 'koşacaktı, sevincinden çıldırarak koşacaktı' "[142]

Annesinin Adnan Bey'e olan ilgisinin farkında olan Bihter'i söz konusu izdivaç fikrine götüren sebeplerden biri de annesinden intikam almak isteğidir. Bihter evlilik teklifini kabul eder. İlk perdede yer alan tutuklanma olayının sebebi de Firdevs Hanım'dır. Sahnede Adnan Bey düğün gününde siyasi nedenlerle tutuklanır. Tutuklanmasına sebep olan da bir şiirdir. Düğünü basan hafiyeleri oraya çağıran kimdir? Adnan Bey'i düştüğü hapishaneden çıkaran kimdir? Bu soruların tek bir yanıtı vardır Firdevs Hanım. Firdevs Hanım *Kanto*'sunda bunu dile getirir:

" Firdevs Hanım: Tilkiler ders alsın Firdevs'ten

Onu kurtaran da ben kodesten!

Hem ne demişler: Dengi dengine bu iş!

---

[142] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.51.

Adnan Bey, durma bana yetiş!

Ha ha ha ha ha ha! Adnan Bey!

Benimle er geç evlenir.

Ha ha ha, ha ha ha! Adnan pek yaman!

Aklımdan çıkmıyor bir an!"

Firdevs Hanım'ın kantosuna bakıldığında hafiyeleri çağırmış olanın o olduğu, Adnan Bey'i bu kadar erken bir sürede, bir hafta, hapishaneden çıkarabilmiş olmasıyla anlaşılmaktadır. Firdevs Hanım böyle bir olaya girişerek hem kızına hem de damadına ihanet etmiştir. Adnan Bey'e sahip olma tutkusu onu böyle bir ihanete sürüklemiştir. Bu tutkuyu içinde canlı tutması, Adnan Bey'e hala sahip olma umudunu taşıması kızına karşı bir ihanettir. Her şeye rağmen Adnan Bey, Firdevs Hanım'ın damadıdır. Firdevs Hanım'daki bu arzu operada aşırı bir yorumla işlenmiştir. Firdevs Hanım ve Adnan Bey'in Duo bölümünde:

"Firdevs Hanım: Hakikat hakikattir! "

Hem dedikodular var, dedikodular!

Behlül Bey'e yakışan Bihter'miş! Öyle söylüyorlar!

Adnan Bey: Daha neler!

Firdevs Hanım: İkisi de genç. Ne demişler: Dengi dengine."

Firdevs Hanım ile Adnan Bey arasında romanda böyle bir konu geçmemektedir. Besteci Firdevs Hanım'ın entrikacı, sahip olma arzusunu gerçekleştirmek için neler yapabileceğini göstermek için aşırı bir yorumla yeni bir sahne oluşturmaktadır. Operada metin sahneye aktarılırken farklı açılardan değerlendirilebilmektedir. Romanın yazıldığı dönemdeki toplumsal ahlâk özellikleri düşünüldüğünde bir kayınvalidenin, aleni bir şekilde damadıyla bu şekilde konuşması pek mümkün görünmeyen bir durumdur. Romanda böyle bir durum işlenmez, ancak Firdevs Hanım'ın hala Adnan Bey'e karşı bir ilgisi olduğu görülebilmektedir. Besteci de bu durumu abartarak yenidenyazar. İki farklı estetiksel yorumla, çağrışımla karşılaşılır. Yenidenyazma olayının doğasında bulunan farklı beklentiler, farklı ayrıntılar, faklı niyetler vb. özellikler, söz konusu operada sunulmuştur. Bestecinin beklentisi, niyeti Firdevs Hanım'ın nasıl bir kişiliğe sahip olduğunun betimlenmesidir. Romanda Firdevs Hanım'ın Adnan Bey'e olan ilgisi kızıyla evlenmiş olmasına rağmen bazı noktalarda sezdirilirken, bu ayrıntı operada daha büyük bir ayrıntıya, aşırı bir yoruma dönüşür. Firdevs Hanım'ın Adnan Bey'i hafiyelere

şikâyet etmesi ve böylece hem kızına hem de damadına ihanet etmesi romanda hiçbir şekilde yer almayan bir bölümdür. Besteci burada romana yeni bir yorum getirmiştir.

Firdevs Hanım tüm bu duygular ışığında kızına ikinci bir ihaneti gerçekleştirir. Bihter'in elinde kendince gerçek aşk olarak gördüğü, sevdiği tek bir şey vardır o da; Behlül'dür. Yalıya taşındıktan sonra, her şeyin farkında olan Firdevs Hanım, olası bir felaketi engellemek ve kızından intikam almak hevesiyle Behlül ve Nihal arasına bir izdivaç fikrini yerleştirir. Tüm ev halkı bu konuya odaklanırken, Firdevs Hanım kızına böylece ihanet ederek, intikam alır. Behlül ile Firdevs Hanım arasında geçen bir konuşmada Firdevs Hanım artık onun da evlenmesi gerektiğini söylerken, evleneceği kişinin de Nihal olması gerektiğini belirtir:

> "Firdevs Hanım diyordu ki:
>
> 'Anlamadınız mı? Hâlâ anlamıyor musunuz? Lakin Nihal, sadece Nihal! Bu fikir bende buraya gelip de onu büsbütün değişmiş, üç ay içinde büyüyüvermiş görünce doğdu."[143]

Ortaya atılan izdivaç fikri ilk başlarda pek bir önem arz etmese de, sonraları Bihter dışındaki herkesin ilgisini çeker. Bihter böyle bir izdivaca tamamen karşıdır. Firdevs Hanım ise izdivaç olayının üstüne gitmektedir. Operada *Yalvarış* bölümünde Bihter ve annesi arasındaki konuşmalar Nihal'i, Behlül'ün koynuna itenin Firdevs Hanım olduğunu göstermektedir:

> "Bihter: Benimle oynuyorsunuz!
>
> Her şeyi siz tezgahladınız!
>
> Benden intikam alıyorsunuz!
>
> Firdevs Hanım: Saçmalama!
>
> Bence Behlül senle evlenebilse çok iyi olur.
>
> Bihter: Beni mahvetmekten zevk alıyorsunuz!
>
> Nihal'i Behlül'ün kucağına siz ittiniz!
>
> Fakat gayretiniz beyhude!
>
> Adnan Bey sizinle asla evlenmez!"

Bihter'in bu son sözleri Firdevs Hanım'ın neden böyle bir intikam alma isteğine giriştiğini göstermektedir. Hem operada hem de romanda ihanet teması bazı noktalarda aynı, bazı noktalarda da farklı biçimde işlenmiştir. Besteci yer yer romana sadık

---

[143] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.321.

kalırken, çeşitli biçimsel ve anlamsal dönüştürümlerle eserini yenidenyazmıştır. Her iki metinde de ihanet teması, kahramanları ihanet etmeye sürükleyen en önemli sebep olan aşkla birlikte verilmiştir. Bir diğer nokta da kahramanların arzularına yenik düşmesi, intikam almak isteğidir.

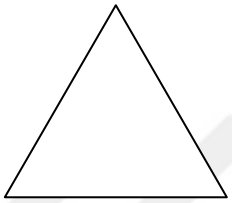
Sanat, insanı ilgilendiren ve insana ait olan birçok şeyin yansıtıldığı bir yaratım evrenidir. Sanat, insan üzerine kafa yormuş, insana ait birtakım duygu ve düşünceleri, davranışları bazı göstergelerle anlatmaya çalışmıştır. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde insanın dünyasını ele alan sanat, psikoloji biliminden de bağımsız düşünülememektedir. İnsan yaradılışı itibariyle birtakım duygular, düşünceler ve davranışlarla yüklüdür ve bütün bu yaratılış özelliklerini de tetikleyici bazı durumlarla da ortaya koymaktadır. İnsana ait olan duygu ve davranışlardan biri de kıskançlık duygusudur. Kıskançlık duygusu, başta edebiyat olmak üzere çeşitli sanatlarda, onlara özgü bazı göstergelerle işlenir. Özellikle yakın ilişkilerde görülen ve bu tür ilişkilerde en güçlü, yıpratıcı ve yaygın bir konu olan kıskançlıkla ilgili birçok tanımlama, çağrışım bulunmaktadır. Pines'a göre kıskançlık; önemsenmiş bir ilişkinin kaybedilmesine ya da bozulmasına yol açabilecek herhangi bir tehlikenin algılanması durumda verilen karmaşık bir tepkidir. Buunk ve Bringle göre ise; bireyin süregelen ya da önceden var olan bir ilişkisinde eşiyle arasına bir üçüncü kişinin girmesi ya da girme ihtimaline karşılık ortaya koyduğu hoş olmayan duygusal bir tepkidir.[144] Kıskançlık ile ilgili tanımlara bakıldığında bu durumun bir duygular ve tepkiler karmaşası olduğu görülmektedir.

Hoş olmayan bir durum olarak değerlendirilen kıskançlık, tema olarak birçok sanat eserinde görülmektedir. Özellikle edebiyat alanında psikolojik bir durum olarak da değerlendirilip işlenen kıskançlık temasının işlendiği eserlerden biri de *Aşk-ı Memnu* romanıdır. Romandaki bu yan tema aynı şekilde operasında da işlenmiştir. Roman ve romanın yenidenyazılıp, yenidenbiçimlendirildiği operada kıskançlık yan temasının Kıskanan-Kıskanılan-Kendisinden Kıskanılan/lar olmak üzere işlendiği görülmektedir. Bu üçgen ilişki sonucunda da çatışma unsuru ortaya çıkmaktadır. Romanda ve operada asıl kıskançlık noktası Bihter-Behlül ve Nihal arasında yaşanmaktadır.

---

[144] Pines AM, Friedman A, *Gender differences in romantic jealousy*. (Aktaran: H. Andaç Demirtaş – Ali Dönmez), Soc Psychol, 1998, 138: 54-71. , Buunk B, Bringle RG, *Jealousy in love relationships*. D. Perlman ve S. Duck (Ed), Intimate relationships: Development, dynamics, and deterioration icinde, (Aktaran: H. Andaç Demirtaş-Ali Dönmez), 1987, s. 123-147. Beverly Hills, CA: Sage.

Bir ilişkide kıskançlığın en önemli belirleyicilerinden biri bazı durumsal değişkenlerdir. Bu değişkenler de ilişki yaşayan çiftler arasında iki tür kıskançlığın oluşmasına sebep olmaktadır; duygusal kıskançlık ve cinsel kıskançlık. Duygusal kıskançlık, bireyin eşinin bir başkasına duygusal olarak bağlandığını bilmesi veya şüphelenmesi durumunda ortaya çıkan kıskançlık türüdür. Cinsel kıskançlık ise; bireyin eşinin bir başkasıyla cinsel bir ilişkiye girdiğini bilmesi ya da bundan şüphelenmesi sonucunda ortaya çıkan bir kıskançlıktır. Bihter-Behlül ve Nihal üçgeninde yaşanan kıskançlık hangi türe girmektedir?



Şekil 1.1: Kıskanan Bihter

Yukarıdaki şekile bakıldığında hem romanda hem de operada kıskanan kişi Bihter'dir. Daha önceden de belirtildiği üzere Bihter sevmek, sevilmek ve cinsellik arzusuna yenilmiş ve bu yenilginin ilk anında da karşısında Behlül'ü görmüş, onu arzularının ortağı yapmış; Behlül'de tüm bu isteklere karşı koymamıştır. Böylece romanın ana teması olan yasak aşk ortaya çıkmıştır. Behlül, Bihter'in sevdiği, seviştiği ve kıskandığı adamdır. Arzularının doyum noktasını Behlül ile tamamlayan ve onunla yaşayan Bihter, Behlül'ün onunla yaşadığı ilişki sırasında başka kadınlarla birlikte olmasından huzursuz olur. Bu huzursuzluk sonucunda ortaya bazı kıskanç tavırları çıkar. Bihter'le olan ilk ilişkisinden sonra eve kapanmış olan Behlül'ün üç gün için evden uzaklaşmış olması Bihter'i ilk andan itibaren kıskançlık duygularına itmiştir. Behlül yalının sofasında karşılaştığı Bihter'e İstanbul'a kadar yalnız inip, o gecede eve gelmeyeceğini söylediğinde Bihter ne yapacağını bilemez: *"Bu son sözün tesirini anlamak için gözlerini kaldırmıştı, Bihter'i sapsarı gördü. Genç kadın ufak bir tereddütten sora, 'Lakin,' dedi, 'bu geceyi bana vaat etmiştiniz.'"*[145] Burada Bihter'in duygusal kıskançlığı devreye girer. Behlül'ün gidişi sonrasında onun odasına giderek eşyalarını karıştıran Bihter'in orada düşüncelere dalıp gitmesi Behlül'e karşı hissettiği

[145] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.284.

duygusal kıskançlığın belirtilerdir. Bu duygusal kıskançlık sonunda cinsel bir kıskançlığa dönüşür: *"Tekrar bir düdük sesi onu sarstı, son vapur geçiyordu, beklemeye lüzum görmeksizin hissetti ki Behlûl bu vapurda da değildi. Birden onda acı bir emniyet uyandı: Behlûl gelmeyecekti ve kendisi, böyle ıstırabından kıvranırken o, bu gece başka bir kadının kollarında bulunacaktı."*[146]

Bihter, Behlül'ün çapkın olduğunu bildiğinden, onu bir başka kadınla ilişkiye gireceğinden emindir. Düşündüğü de gerçekleşir ve Behlül, Kette ile birlikte olur. Bihter'in Behlül'ü kıskanması, onun bir süre Behlül'e kayıtsız kalmasına sebep olur. Behlül ise bu durumdan rahatsızdır. O Bihter'i tekrar kollarında ister. Bihter'in Behlül'ü diğer kadınlardan kıskanması operada da romandakine benzer bir durumla anlatılır. Behlül operada da üç gün için evden uzaklaşır ve geldiğinde Bihter'le aralarında şöyle bir diyalog geçer:

"Bihter: Allah'ım! Cennet cehennemmiş meğer!

(Behlül'ü görür)

Bihter: Üç gündür ner'deydiniz?

Behlül: Lütfen susun. Duyacaklar!

Bihter: Kaç kadınla? Kaç kadınla beraber oldunuz?

Behlül: (maskeyi çıkarır.)

Üstünüze gül koklamam!

(Bihter Behlül'ü dudaklarından öpmek için uzanır; Behlül kaçınır.)"

Bihter sinirli ve kızgındır. Behlül'ün onu aldatması, ona ihanet etmesi onda kıskançlık duygularını oluşturur. Aralarına ilk defa başka bir kadın girmiştir. Bihter bu kadının kim olduğunu bilmese de, Behlül inkâr etse de kıskançlığına devam eder. Bu kıskançlıkla hem romanda hem de operada çatışmaya çok da etki etmez. Çatışmayı daha da arttıran kıskançlık vakaları ve Bihter'i tamamen yıpratan süreç Behlül ve Nihal arasında düşünülen izdivaç fikridir. Firdevs Hanım'ın bu fikri ortaya atması, yalıda konuşulur olması Bihter'in kıskançlık duygularını arttırır:

> "Adnan Bey'den bahsetmek için ikisinde de kuvvet yoktu, yalnız Nihal'le izdivaç latifesinden bahsedildikçe Behlûl temin ederdi ki bu, evin içinde hasıl olabilecek şüpheler için, en nafiz bir tahaffuz çaresiydi. Bu latifeden bahsolunurken Bihter'in dudaklarında elim bir azap hattı irtisam eder, donuk bir nazarla, bir kelime söylemeksizin Behlûl'e bakardı. Bir latife olmak üzere

[146] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.301.

başlayan bu tasavvur, hissediyordu ki Adnan Bey'in kalbinde bir latifeye şayan olan ehemmiyetten ziyade kabule mazhar oluyordu. Behlûl'ün her kimle olursa olsun hıyanet etmesine zımni bir muvafakat gösteren bu kadın, bu izdivaç latifesinden öyle müthiş bir ıstırap duyuyordu ki Behlûl'ü Nihal'e lakırdı söylerken gördükçe sapsarı kesiliyordu. Bir gece itiraf etmiş, 'Bu latife beni öldürüyor,' demişti "[147]

Gözünün önünde yaşanan Behlül ve Nihal arasındaki bu yakınlaşma, Bihter'i ister istemez kıskançlık duygularına itmektedir. Bunun sonucunda da hem Nihal'e hem de evdeki diğer kişilere daha sert bir tavır sergilediği görülmektedir. Behlül ve Nihal arasındaki bu yakınlaşmaya duyduğu kıskançlık daha çok duygusal kıskançlık olur. Nihal, Bihter için artık bir rakibedir: *"Nihal'e acımıyordu, onun için birikmiş kinleri vardı, bütün eski tahammüleri birer intikam hakkı kuvvetiyle bu kız hakkında birer adavet vesilesi teşkil ediyordu fakat bütün bu husumetin fevkinde bir şey vardı ki henüz dün bir çocuk olan Nihal'de bugün birden bire bir rakibenin inkişaf etmesiydi…"*[148]

Behlül'ün yalı dışında yaşadığı ilişkilerse cinsel kıskançlığını ortaya çıkarır. Bihter'in Behlül'ü Nihal'den daha çok kıskanmasının başlıca sebebi de budur. Bihter, Behlül'ün cinsel ilişki yaşadığı kişileri sevmediğini, onlarla duygusal bir bağ kurmadığını bilir. Ancak Nihal ile olan bu duygusal bağ onu daha çok sarsar. Bihter, Behlül'ün yalnızca onu sevmesini ister. Yaşadıkları ilişki, her ne kadar yasak olsa da, Bihter her şeyi göze almaya hazırdır. Behlül'ün Nihal'le izdivaç fikrini konuştuğunu duyan Bihter'in kıskançlık duyguları daha da çok artar. Bu izdivaç latifesinin gereğinden fazla sürdüğünü ve artık bitirilmesi gerektiğini söylediğinde, Behlül'den hiç ummadığı bir cevabı alması onun kıskançlık duygusunu daha da arttırmıştır: *" 'Demek nihayet itiraf ediyorsunuz, nihayet bütün oyunlar bitti, artık beni aldatmaya bile lüzum görmüyorsunuz öyle mi? Fakat bu izdivaç, olmayacak, anlıyor musunuz? Her şey, evet, her şey, hatta Kette… bakınız, ismini bile biliyorum, evet, hatta Kette, yalnız Nihal değil, yalnız bu izdivaç olmayacak.'"*[149]

Bihter'in Kette'yi bile biliyor olması, onun Behlül'ü soruşturduğu anlamına gelmektedir. Tüm bu davranışlarının sebebi Behlül'ü daha çok duygusal olarak kıskanmasındandır. Sadece Nihal'le olan evliliği değil, Behlül'ün kimle olursa olsun evlenmesini istemez ve söylediklerinden anlaşılmaktadır ki Behlül kiminle evlenirse evlensin Bihter buna mani olacaktır. Operada da *İzdivaç Teklifi Aryası*'ndan sonra

[147] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.326-327.
[148] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.381
[149] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.333.

Behlül ve Bihter arasındaki konuşmalarda yine Bihter'in kıskançlığı görülmektedir. Bihter-Behlül-Nihal ve diğer kadınlar arasında yaşanan kıskançlık üçgeninde Bihter'in psikolojik olarak gitgide daha kötüye dönüştüğü görülmektedir. Kıskançlığın yaratmış olduğu duygusal durumlar hem romanda hem de operada çatışma unsurunu arttırmaktadır. Bihter Behlül'ü herkese her şeyi anlatmakla tehdit ettikçe, Behlül daha çok Nihal'le yakınlaşır. İkisi arasında artan bu yakınlaşma Bihter'in kendisini intihar etmesiyle kötü bir sonla biter. Bihter'in belirttiği gibi söz konusu evlilik fikri onu öldürmüştür.

Romanda ve operada kıskançlık temasının işlendiği bir diğer kahraman Firdevs Hanım'dır. Firdevs Hanım'ın kıskançlığı çok yönlü bir kıskançlıktır. Firdevs Hanım'ın kıskançlığı ne duygusal kıskançlıktır ne de cinsel bir kıskançlıktır. Onun kıskançlığının temeli bireysel nedenlere dayanmaktadır. Bu kıskançlık üçgeninde Firdevs Hanım kıskanan olurken, kızları, başta Bihter olmak üzere, kendisinden kıskanılan da, Bihter yoluyla Adnan Bey, kızlarının gençliği olur.

Kıskanılan: Bihter, Peyker

Kıskanan: Firdevs Hanım

Kendisinden Kıskanılan: Adnan Bey, kızlarının gençliği ve güzelliği.

Şekil 1.2: Kıskanan Firdevs Hanım

Firdevs Hanım'ın kıskançlığının ilk belirtileri kızlarına karşı gösterilmektedir. Hâlâ taze kalmak, genç görünmek çabasında olan Firdevs Hanım genç yaşta anne olmaktan dolayı mutsuzdur. Eşi Melih Bey'e de bu nedenle hep kötü davranır:

> "İki sene sonra Peyker, üç sene fasılayla Bihter doğuyordu. Firdevs Hanım için bu iki vaka iki mühim musibet darbesi hükmündeydi. Kendisini böyle birbiri üstüne valide eden bu adamla artık her gün cenkleşiyor; ona, çocuklarına, kendisini gençliğinden ayırmak isteyen bu şeylere, her şeyi cidal vesilesi ittihaz eder bir düşman kesiliyordu."[150]

[150] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.24.

Genç görünmek amacıyla saçlarını sarıya boyayan, tenini pürüzsüz göstermek için düzgünler süren Firdevs Hanım bu nedenle kızlarını dahi kıskanır: *"Bu, iki kızla valide arasında ebedî bir cenk ve istihza zeminiydi ki tamamen vuzuh ve sarahat kesbedememekle beraber hemen her gün tekerrür eder; Peyker'in manalı bir kelimesi, Bihter'in insafsız bir tebessümü güya bu iki genç vücudun gençlik muzafferiyetini hâlâ genç kalmak isteyen bu validenin harap ve fersude kırk beş senesine çarpardı."*[151]

Anne olmak bile Firdevs Hanım için kötü bir durumken, Peyker'in hamile kalarak onu büyük valide edecek olması da beynini kemiren fikirlerdendir. Firdevs Hanım için büyükanne olmak bir alçalma, bir ayıptır. Bu durum karşısında da kendince bir çözüm yolu bulur: *"Çocuk annesine abla, ona da anne diyecekti"*[152] Firdevs Hanım'ın kızlarını bu sebeplerle kıskanması operada işlenmemiştir. Ancak operada ve romanda Firdevs Hanım'ın kıskançlık duygularının artması ve bir çatışma haline gelmesi Bihter ve Adnan Bey'in evlenmesi ile olur. Adnan Bey'e ilgi duyan Firdevs Hanım, Göksu'da maun sandalla yapılan gezilerde tesadüf geldikleri Adnan Bey'e karşı hisler besler ve onun kendisiyle evleneceğini düşler. Ancak Adnan Bey'in Bihter'e talip olması ve onu eniştesi Nihat Bey'den istemesi ipleri iyice gerer. Firdevs Hanım bu evliliğe ikisi arasındaki yaş farkını göstererek[153] karşı çıksa da, bu karşı çıkışın altında genç ve güzel Bihter'in kendisinden kırk yaş büyük bir adam tarafından tercih edilmesine duyduğu kin ve kıskançlık yatmaktadır.

Adnan Bey ve Bihter'in her şeye rağmen evlenmelerini kabul edemeyen Firdevs Hanım, kıskançlığında verdiği etkiyle kızına karşı tavır sergiler. Bu noktadan itibaren hem operada hem de romanda Firdevs Hanım ve Bihter arasında yaşanan çatışma her iki eserin de dinamizmini arttırır. Adnan Bey ve Bihter arasındaki evliliğe tüm karşı çıkmalarına rağmen engel olamayan, Adnan Bey'e ilgi duyan Firdevs Hanım operada Adnan Bey'in hafiyeler tarafından tutuklanmasına da sebep olmuştur. Besteci Selman Ada bu durumu şu şekilde açıklar: *"…Çünkü Firdevs aslında hafiyelerle de kırıştırır. Hafiyelerden birinin sevgilisi. Adnan Bey'i aslında ispiyonlayan odur. Sonra da kentet içerisinde, Adnan Bey'i hapisten o çıkartıyor…"*[154] Firdevs Hanım'ı böyle bir duruma

[151] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.91.
[152] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.20.
[153] Bu konu romanda s.36'da işlenirken, operada 1. Perde 1. Sahne olan *Düğün ve Tutuklanma* bölümünde Firdevs Hanım ve Bihter arasındaki düette görülmektedir.
[154] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s.28-29.

sürükleyen yine kıskançlığıdır. Yine düğün sahnesinde Firdevs Hanım Behlül'e yaklaşarak şunları söyler:

"Firdevs Hanım: Behlül Bey Behlül Bey,

Benden duymuş olmayın ama, sizi çok beğenen

genç ve güzel bir kadın var bur'da.

Behlül: Yoksa siz misiniz?

Firdevs Hanım: gayet ciddiyim ben.

Behlül: Peki kimdir o?

Firdevs Hanım: Kızım Bihter!!! (Müzik yükselir)"

Romanda ne düğün sahnesi, ne tutuklanma sahnesi ne de Firdevs Hanım'ın herhangi bir bölümde Behlül ile böyle bir konuşması yoktur. Tüm bu sahneler operada yenidenyazılır. Besteci ve libretto yazarı anlamsal dönüştürüm yapmadan, sadece etkiyi daha fazla arttırmak amacıyla esere güncellik katar, ritmi arttırırlar. Amaç, Firdevs Hanım kötü bir kadın olduğunun ve bu kötülüğün altında yatan sebeplerden birinin de kıskançlık olduğunun vurgulanmasıdır. Adnan Bey'e olan ilgisini her daim hem kızına hem de Adnan Bey'e gösterir:

"Firdevs Hanım: Sizi seven bir kadınla daha mesud olursunuz.

Adnan Bey: Ben evliyim!

Firdevs Hanım: Toy bir kızla!

Adnan Bey: Kızınızla!"

2. Perde 3. Sahnede yer alan *Duo Adnan Bey-Firdevs Hanım* bölümünde geçen bu diyaloglarda, Firdevs Hanım'ın kıskançlık boyutunun fazlalığı görülebilmektedir. Bir kayınvalidenin damadıyla böyle bir konuşma yapmasının sebebi kızına ve damadına karşı beslediği kıskançlık duygusudur. Kızından bir şekilde intikam almak isteyen Firdevs Hanım Nihal ve Behlül arasında bir evlilik fikrini ortaya atarak çatışmayı daha da arttırır:

> "Firdevs Hanım bitirmesine müsaade etmedi ve bu defa büsbütün darılarak, 'Susunuz bakayım,' dedi, 'Ben ciddi meselelere karışan latifelerden hiç hazzetmem.' Sonra birden bir şey daha tahattur etti: 'Ha, size söyleyecek bir şey daha, unutuyordum: Bu Nihal meselesinden ben birisine daha bahsettim.' Garip gözlerle Behlûl'e bakarak o birisinin keşfedilmesine muntazır duruyordu. Firdevs Hanım'ın gözlerinde öyle delici bir nazar vardı ki Behlûl cevap veremedi ve

zapt olunamayan bir zaafla gözlerini indirdi. Firdevs Hanım, sedasının bütün tabiiyetiyle haber verdi: 'Bihter'e…' "[155]

Firdevs Hanım'ın Behlül ve Nihal'den önce bu konuyu Bihter'le konuşması, kızına acı vermek, ondan intikam almaktır. Evin içinde sürekli böyle bir evliliğin konuşulması, hemen hemen herkesin bu evliliği Firdevs Hanım'ın çabalarıyla onaylaması, yaşanan tüm bu çatışmalar, olaylar Firdevs Hanım'ın kıskançlığının vermiş olduğu intikam duygusuyla gerçekleşmiştir. Bihter operada annesinden bu izdivaca engel olmasını ister, fakat Firdevs Hanım buna yanaşmaz, oysa Bihter ve Behlül arasında olabilecek bir evlilik de Firdevs Hanım'ın işine gelecektir:

"Bihter: Benimle oynuyorsunuz!

Her şeyi siz tezgâhladınız!

Benden intikam alıyorsunuz!

Firdevs Hanım: Saçmalama!

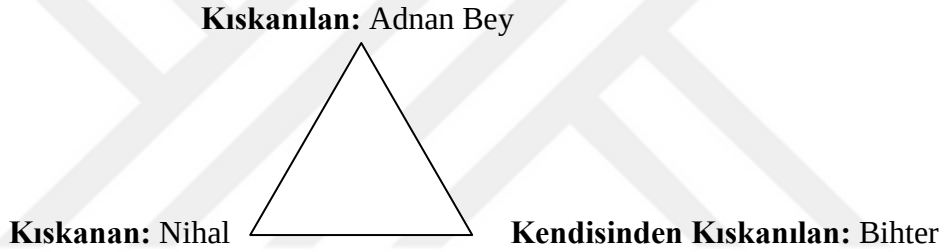
Bence Behlül senle evlenebilse çok iyi olur"

Erken yaşta evlenmiş ve peş peşe iki kız çocuğu sahibi olmuş Firdevs Hanım, bu durumun vermiş olduğu psikolojik tramvadan kurtulamamıştır. Gençliğinin ve güzelliğinin bir adamın elinde, çocuklarına bakmakla geçmesini istemeyen, zevk ve sefa düşkünü Firdevs Hanım'ın çocuklarına karşı kıskançlık beslemesinin temelinde de bunlar yatmaktadır. Kendisini her zaman kızlarıyla kıyaslayan Firdevs Hanım, her daim onlardan daha güzel ve daha genç görünmek amacıyla çabalar. Kızı Bihter'in eşine dahi ilgi duyan bu kadının en temel özelliği kıskançlığı olur. Bu kıskançlık sonucunda intikam duygusu da ağır basınca, yaptıklarının da etkisiyle kızı Bihter'in kötü sonunun yaklaşmasında da etkili olmuştur. Hem romanda hem de operada Firdevs Hanım'ın kıskançlık vurgusu, kötü bir kadın olduğu, bencil bir karakter olduğu vurgusu anlamsal olarak korunmuştur. Operada bazı sahneler eklenerek bağlamda herhangi bir değişiklik yapılmadan Firdevs Hanım'ın beslediği kıskançlık duygusu anlatılmaya çalışılmıştır. Besteci konuyu vurgulamak amacıyla anametni yeniden yorumlamış, yenidenyazmıştır. Böylece opera metnine özgün bir özellik katılmıştır.

Her iki eserde de dikkati çeken bir diğer kıskançlık üçgeninin ana kahramanı Nihal'dir. Nihal'in kıskançlığının temeli çocukluğunda aranabilir. Nihal'in ilk kıskançlık belirtileri kardeşi Bülent'in doğmasıyla gerçeklemiştir. Kardeşler arasında

[155] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.322-323.

kıskançlık doğal bir durumdur. Adler bu durumu şöyle açıklar: *"Bazen kardeşlerden biri ötekisinden üstün olmak isteyerek, hırs duygunun yanı sıra kıskançlık duygusunu geliştirir kendisinde, düşmanca ve savaşçıl tutumu böylece açığa vurur."*[156] Annesinin Bülent'i doğurmasından sonra iki günde bir onun odasına giderek annesinden ayrılmak istemediğini, Bülent'i kıskandığını davranışlarıyla ortaya koyar Nihal. Eskisi gibi fazla sevilmediği duygusuna kapılan Nihal'e, Bülent'in artık sadece onun olduğu söylendiğinde kıskançlığını bırakır. Böylece kardeşinden üstün bir pozisyona geçerek, onun bir nevi annesi olur. Bihter'in çabalarıyla Bülent'in yatılı okula gönderilmesine verdiği tepkinin doğallığının altında da bu bulunmaktadır. O Bülent'i herkesten kıskanır. Nihal'deki kıskançlık duygusu çocukluğundan gelirken, yetişkinlik dönemine girdiğinde yaşadığı en büyük kıskançlık ise babasının Bihter'le evlenmesi ile olur. Bu durumda da kıskanan Nihal, kıskanılan Adnan Bey, kendisinden kıskanılan da Bihter olur. Nihal bir yandan Bihter'i de güzelliğinden dolayı kıskanmaktadır.



Şekil 1.3: Kıskanan Nihal

Nihal'in babasını kıskanmasının sebebi, babası Bihter'le evlendikten sonra onun sevgisinin azalacağını, babası ile arasına uçurumlar gireceğini, ondan uzaklaşacağını düşünmesidir. Bu nedenle ilk olarak bu fikre sıcak bakmasa da daha sonra bir şartla kabul eder: *" 'Baba,' dedi, 'beni yine seveceksiniz, şimdi nasıl seviyorsanız öyle seveceksiniz değil mi?' "*[157] Nihal için evlerine yabancı bir kadının girmesi çok da kabul edebileceği bir durum değildir. Paylaşmayı, hele de sevdiği insanları başkalarıyla paylaşmayı hiç sevmez. Annesinin ölümünden sonra tutunduğu dal babası, kardeşidir. Bu iki kişinin sevgisinin ve ilgisinin başkasına yönelmesi Nihal'de kıskançlık duygularını ortaya çıkarır:

[156] Alfred Adler, *İnsanı Tanıma Sanatı*, (Çeviren: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul, 1997, s. 243.
[157] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.70.

> "Eve bir kadın geleceğine vukuf hasıl eder etmez bunun esas mahiyetini düşünememeksizin sırf hissî, sırf asabi bir eza duymuştu; bu meselede muhakemesinin hiçbir tesiri yoktu. Bu his en doğru olarak kıskançlık tabiriyle kabil-i icmaldi: O gelecek kadından her şeyi, hele babasını, Bülend'i, daha sonra Beşir'i, bütün ev halkını, evi, eşyayı, hatta kendisini kıskanıyordu; bu sevilmiş şeylerin içine girmekle o kadın bunları çalacak, elinden alacak; evet, nasıl, pek iyi tahlil edemiyor, vuzuhla düşünemiyor fakat ruhu hissediyordu ki o geldikten sonra kendisi şimdiye kadar sevdiklerini artık sevemeyecekti. " [158]

Nihal için kıskanılan tek şey babası değildir, evdeki herkes ve her şeydir. Bihter ve Nihal arasında ne kadar yakınlık kurulursa kurulsun Nihal, Bihter'i içten içe her zaman kıskanır. Bir süre Nihal babasının odasına gitmeyi de bırakır. Bihter'e karşı gösteremediği tüm psikolojik davranışlarını babasına karşı gösterir. Babasının kendisini unutarak sürekli Bihter'e karşı ilgi göstermesi Nihal'in Bihter'e karşı kıskançlığının kinle birleşmesine, nefrete dönüşmesine sebep olur. *"Birden Bihter'e daha ziyade yaklaştı, 'Demin ne diyordunuz?' dedi. 'Aldanıyorsunuz, ben asıl şimdiye kadar size söylenememiş şeylerden nedamet ediyorum. Ben sizi hiçbir vakit sevmedim, sevemedim, sizden nefret ediyorum, işitiyor musunuz? Sadece nefret!'"* [159]

Nihal, Bihter'i sadece babasının ya da Bülend'in sevgisini kazanmasıyla kıskanmaz. Bihter'in güzelliği de onun için bir kıskançlık vesilesi olur. Babasının Bihter'e hediye aldığı zümrüt takımı dahi kıskanan Nihal, ilk fırsatta bunu dile getirmekten de kaçınmaz. Matmazel Courton ile ihtiyaçlar listesi yaparak, zümrüt takımı alamasa da diğer ihtiyaçlarını gidermeye çalışır. Bu durum Adler'in de belirttiği; üvey annelerin davranışlarının çocukları kışkırtması ve çocukların da bu kışkırtma davranışları sonucunda üvey annelerine karşı daha güçlü bir savunmaya girişmeleriyle de açıklanabilir.[160] Nihal hiçbir zaman Bihter'i bir anne olarak görmez. Ancak Bihter ilk zamanlar Nihal'i sever. Ona yalıya ilk geldiği zamanlarda destek olmaya, annelik yapmaya çalışır; çarşaf giyme zamanı yaklaştığında onunla alışverişlere gider, odasını döşetir. Bihter'in Nihal'e karşı tavır alması ise Behlül ile evlenecekleri fikrinin ortaya çıkmasıyla birlikte olur. Nihal'in göstermiş olduğu kıskançlık davranışları, sarf ettiği sözleri zaman içinde Bihter'in içinde de Nihal'e karşı kin beslemesine neden olur. Opera metninde de Nihal'in babasının Bihter'den kıskanmasına yer verilmiştir. 1. Perde

---

[158] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.106.
[159] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.254.
[160] Alfred Adler, *İnsanı Tanıma Sanatı*, (Çeviren: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul, 1997, s. 124.

Sahne 2. *Bekleyiş/Adnan Bey'in Dönüşü (1 hafta sonra)* Nihal ve Beşir arasında geçen diyalog şöyledir:

"Nihal : (mırıldanır) Ah babam! Babam!

Biricik babam benim!

Beşir: Kaç gecedir uyumadınız.

Biraz istirahat etseniz?

Nihal: Babam gelmeden uyumam ben! Ya ona işkence ettilerse?

Beşir: Allah muhafaza!

Nihal: Göze geldi babam!

Bihter'in nazarı değdi!"

Opera metninde bestecinin yenidenyazdığı ve metne güncel bir yorum kattığı tutuklama sahnesinden sonra, Nihal'in babasının gelmesini beklediği bu sahnede O, her şeyin sorumlusu, babasının tutuklanmasının sebebi olarak Bihter'i görür. Bihter'e olan kıskançlığı burada da görülmektedir. Bunun dışında 1. Perde 4. Sahne olan *Fransızca Dersi (1900 İlkbaharı) Duo 1*'de Mll. de Courton ile sohbet eden Nihal, babasının Bihter'le olan evliliğini kıskanır ve anne özlemini dile getirir:

"Nihal: Annem, canım annem!

Neden öldün sanki, neden?

Mll. de Courton: Anneniz çok hastaydı; mantıklı olun biraz.

Nihal: Mantık mantık mantık! Ne tatsız şey birden ölmek!

Mll. de Courton: Fakat hayat böyle; başka çare yok!

Nihal: İnsan niye intihar eder?

Mll. de Courton: Ümidi kalmayınca sarsılır.

Ama biz güzel şeylerden bahsedelim istersen.

Nihal: Siz benim yerimde olsanız ne hissedersiniz?

Mll. de Courton: Ne mevzuda?

Nihal: Babamın izdivacı hakkında!"

Nihal, babasının izdivacını kabullenememiştir. Babasını Bihter'den kıskanır ve annesini düşünerek, onun yerine gelen bu yabancıya ısınamamıştır. Nihal ve Mll. de Courton arasındaki bu diyalogun aynısı romanda da bulunmaktadır: *"...İnanır mısınız Matmazel, öyle zamanlar oluyor ki anneme düşman oluyorum. Niçin ölmeliydi sanki? O*

ölmeyecek olaydı bu gelmeyecekti değil mi? "[161] Bu düşünceler içerisinde olan Nihal'e göre Bihter annesinin yerini çalmış bir hırsızdır. Annesinin ölmesine isyan eder. Matmazel ise ona şöyle cevap verir: *"...Halbuki bunlar gülünecek fikirlerden başka bir şey değil. İşte bana sabahtan beri hiçbir şey söylemediniz ki mantığa muvafık olsun, böyle meselelerde insan yüreğine bir parça sükûn, zihnine bir parça mantık koymak icap eder"*[162] Mll. de Courton, Nihal'i teselli etmeye çalışırken ondan mantıklı davranmasını ister. Nihal ise; *"'Mantık! Mantık! İşte sevilmeyecek şeylerden biri daha…' "*[163]der. Hem romandaki hem de operadaki Nihal'in Bihter'e olan kıskançlığının betimlendiği bu sahneye bakıldığında besteci ve libretto yazarı romandaki bu sahneyi opera şartları altında alıntıladıkları görülür. Annenin ölümüne duyulan üzüntü, Bihter'e duyulan kıskançlık ve nefret, mantık kelimesindeki vurgu biçimsel bir dönüştürümle koşuklaştırmaya uğrarken, anlamsal düzeyde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Alıntı yöntemiyle birlikte göndergeye de başvuran besteci ve libretto yazarı anametnin bağlamına göre, kaynak metinde ona ait göstergeleri kullanmış, kaynak metindeki anlama sadık kalmışlardır.

Kıskançlık romanda da, operada da farklı şekillerde görülmektedir. Cinsel ve duygusal kıskançlık sevmek arzusuyla birleşince kötü sonuçlar doğurabilmektedir. Bireysel kıskançlıklar ise, kişinin hem kendisine hem de etrafındaki insanlara zarar vermesine yol açabilmektedir. Erken yaşta annenin kaybedilmesi, babanın yeni bir eşle evlenerek üvey bir anne getirmesi, üvey annenin davranışları gibi faktörler çocuklarda kıskançlık duygusunun daha da artmasına sebep olabilmektedir. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında kıskançlık bu noktalar etrafında işlenirken, kıskançlık duygusunun bireylerde zaman içinde kin, nefret, intikam gibi duygulara dönüşebildiğini, bunun sonucunda da kıskanç kişilerin davranışlarında meydana gelen hoş olmayan değişimlerin bireysel ve birçok kişiyi etkileyebilen kötü sonuçlara yol açabileceği görülmektedir.

İnsanın kendisine sunulmuş yaşam hakkını birey olarak geri çevirmesi, onu dışına çıkmasıdır intihar olayı. Yaşamak ve ölmek arasında gidip gelenlerin içine düştükleri ikilemde seçtikleri bir durumdur intihar etmek, ölmek. Ölüm unsuru ya da intihar etme durumu Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* eserinde temel bir yan tema, temel bir

---

[161] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.150.
[162] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.150.
[163] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.151.

izlektir. Yazarın karamsar, kırılgan kahramanları için ölüm; her şey tarafından terk edilmiş insan için bir kurtuluş ümididir.[164] Romanda da operada da ölüm teması ilk olarak, Nihal'in annesini çocuk yaşta kaybetmesi ve bunun ruhunda açmış olduğu yaraların işlenmesi şeklinde görülmektedir. Nihal'in kırılganlığının sebebi de bu olur. Her iki eserde de işlenen bu ölüm teması doğal bir ölümün sonucunda yaşananlardır. Nihal'in annesinin ölümünün anlatılması, okuyucunun Nihal'in davranışlarını anlamasına yönelik bir göstergedir. Romanın da operanın da dinamizmini arttıran Bihter'in ölümü seçmesi, intihar etmesidir. Bihter'in intiharı seçmesi basit bir durum olarak değerlendirilemez. Kendince ve romanın genel yapısında belli amaca hizmet etmektedir.

Genç bir kadın olmanın verdiği duygular, maddi olarak iyi olmanın insanın sevmek ve sevilmek arzusuna doyuramadığını ve bunun sonucunda da giderilmek istenen ihtiyaçların ortaya çıktığı görülür. Bihter'in en önemli ihtiyaçlarından biri sevmek olurken, diğeri ise cinselliktir. Evliliğinin muhasebesini yaptığında pek de mutlu olmadığını görür. Tüm bu etkiler onu yasak aşkın içine sürükler. Gizlediği bu yasak aşkın ortaya çıkmasıyla birlikte Bihter intihar eder:

> "Kendisini aldatmak isteyen bu hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden, artık kırılmaya müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlup etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlayan noktayı buldu" [165]

Bihter, sevgisini kaybetmemek için intihar eder. Kendisinin de belirttiği gibi bu aşk onu kendi elleriyle öldürür. Operada da son sahne Bihter'in intihar etmesi olur:

> "Bihter: Affet, baba!
>
> Sen affet beni!
>
> Annem gibi oldum ben de!
>
> Her adımım boşlukta!
>
> Üstüme çöktü bütün dünya!
>
> Her şey bitti!
>
> Her şey!

---

[164] Ramazan Korkmaz, *İkaros'un Yeni Yüzü, Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002, s. 219.
[165] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.404.

(Tabancayı alır, kalbine ateş eder, yere yığılır)"

Bihter'in intihar etmesi bireysel bir seçim olarak değerlendirmek mümkündür. Bihter bedeninin sahibi kendisi olduğunu vurgulamaktadır. Adnan Bey'le evli olmasına rağmen onunla cinsel bir ilişkiye girdiği romanda da, operada da verilmemiştir. Sevişmek arzusunu Behlül'le giderir. Kendi bedenini hangi erkeğe sunacağını kendisi seçer. Toplumun değer yargılarına, ahlâki ölçülerine, namus anlayışına karşı çıkar gibi görünse de, Bihter intiharı seçerek bunlara boyun eğdiğini gösterir. Aşkını istediği gibi yaşayamaz. Bedeninin sahibi kendisi olduğunu vurgularcasına hem romanda hem de operada intiharı seçer. Kocasına ihanet etmiş biri olarak toplum içinde sığınacağı yeri bulamayan ve annesinin kötü şöhretinin de etkisiyle kötü kadın damgası yememek için intihar eder. Romanın ve operanın sonunda alıcıyı etkileyen de bu intihar sahnesi olur. Besteci romandaki bu izleğe, bu yan temaya dokunmaz ve kendi eserinin de başat unsurlarından biri yaparak son sahnenin etkileyiciliğini arttırır. Anametnin anlamsal içeriği korunur. Bihter'in intihar etmesi ile romanda da, operada da kadının bireyselleşmesi, özgürleşmesi bakımından önem kazanmıştır.

Romanda dikkat çeken ve operada da işlenen bir diğer yan tema yalnızlıktır. *Aşk-ı Memnu* kalabalık bir ev içerisinde kendisini yalnız hissedenlerin romanı gibidir. Her iki metinde yalnızlık temasıyla bütünleşen kişi Nihal'dir. Küçük yaşta annesiz kalan Nihal'in yalnızlık serüveni de başlar. Annesinin bıraktığı boşluğu babasıyla gidermeye çalışır. Babasına bağlılığının da temelinde bu durum yatmaktadır. Kıskançlık temasında da yer verilen Mll. de Courton ve Nihal arasındaki operada ve romanda geçen diyaloglar Nihal'in annesiz kalması sonucunda hissettiği yalnızlığı açıklamaktadır. Babasının genç bir kadın olan Bihter'le evlenmesi onu ikinci kez bir yalnızlığa sürükler. Evlilik sonrasında babası onunla daha az vakit geçirir, zamanının çoğunu Bihter'e adar. Bu durum da Nihal'i olumsuz etkiler. Bülent'in yaşı büyüdüğü için odalarının ayrılması ve ardından yatılı okula gönderilmesi Nihal'i daha da yalnızlaştırır. *"O gece, artık odasında yalnız, yatağının içinde uyumayarak bunları düşünürken kendisini dünyada yapayalnız kalıvermiş kıyas ediyordu, bu yalnızlığın bütün acılarını duyuyordu, lakin Bülend'i ona bırakamazlar mıydı? Bu mektep meselesi niçin icat edilmişti? Çocukları böyle evlerinden, onları kucaklamakla mesut olan kollardan ayırıp mekteplere mi atmak lazımdı?"*[166] Babasının Bihter'le vakit geçirmesi,

[166] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.180-181.

Bülent'in odasının ayrılması ve yatılı okula gönderilmesi Nihal'i yalnızlığa sürüklerken, Mll. de Courton'un da evden gönderilmesi onu daha da yalnızlaştırır*: "... Şüphesi onun tarafından tertip edilmişti. Nihayet bir gün kocasına, ' Bu kadından beni kurtarın!' demiş olacaktı. O zaman, o biçare kızın bütün o senelerce bir dakika fasılaya uğramayan fedakârlıkları unutularak kendisine anlatılmış olacaktı ki bu evin sükûnu onun artık Nihal'i yalnız bırakmasıyla mümkün olabilecek."*[167] Nihal için evde tamamen yalnız kalmasının sebebi Bihter'dir. Önce babasını elinden almış, sonra Bülent'i ve en son olarak da Mll. de Courton'u.

Operada Bülent'e hiç yer verilmemiştir. Bestecinin bu tercihi bir yenidenyazma işlemine denk düşer. Bu nedenle Nihal'in üzerinde etkili olan Bülent ve onun odasının ayrılması, okula gitmesi gibi sahnelere operada yer verilmemiştir. Operanın imkânları dahilinde bestecinin romanı kısaltmaya götürdüğü, vermek istediği mesaja uygun olan sahneleri aldığını söylemek mümkündür. Mll. de Courton'un gitmesi operada da işlenir, fakat bu durumun Nihal üzerindeki etkisine çok fazla değinilmez. Bunun nedeni de Nihal'in zihnini tıpkı romandaki gibi Behlül ile evlenme fikri meşgul etmektedir. Operada Nihal'i büyük bir yalnızlığa sürükleyen ise Beşir'in hastalığından dolayı sanatoryuma gönderilmesi ve ölüm haberinin gelmesidir:

"Nesrin: (sakin)

Beşir… sizlere ömür!

Nihal: Elveda demek yok!

Beşir: (kulisten)

Elveda!"

Beşir'in gitmesi ve ardından ölmesi Nihal'i kötü etkiler. İyice yalnızlaşır. Romanda Beşir'in hastalığından söz edilir, ancak bu hastalıktan dolayı sanatoryuma gönderilmesi ya da ölmesine yer verilmez. İyileşmesi için Ada'ya gönderilir. Bestecinin dramatik etkiyi arttırmak amacıyla böyle bir sahneye başvurduğu söylenebilir. Beşir'in hastalığının abartılması ve sonunda da ölmesi söz konusu hastalığın operada besteci tarafından yenidenyorumlanmasıdır. Operanın anlamsal değerini yükseltmek amacıyla besteci bu hastalığı iyice olumsuz bir hale dönüştürür. Romandaki bu kırılgan yapı, aslında Beşir'in hastalığının daha da kötüye gitmesini bekleyen alıcıya istediği, operada

[167] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.269.

verilir. Bu durum gerçekçiliği arttırmak ve eserini akli temellere oturtmak isteyen bestecinin üslubunun bir özelliğidir.

Yalnızlık temasının bir diğer kişisi Adnan Bey'dir. Yıllar önce eşini kaybetmiş olan Adnan Bey, eşinin hastalığından dolayı, o varken de o yokken de yalnızdır. Yalnızlığını ilk önceleri çocuklarıyla gidermeye çalışırken, yüreğinin derinliklerinde bir hayat arkadaşına ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle de Bihter gibi genç ve güzel bir kadınla evlenir. Evliliği de istediği gibi onun yalnızlığını gidermez. Bihter ve Adnan Bey arasında duygusal bir yakınlık yoktur. Aralarındaki soğuk ilişki cinsel yakınlığı da engellemektedir. Çoğu akşam Bihter başının ağrıdığını, yorgun olduğunu ileri sürerek kocasını yatak odasından dışarı çıkarır, odasının kapısını kilitler. Adnan Bey bu sebeple geceleri yalnız yatar:

> " 'Bihter! Daha yatmadın mı gülüm?
>
> Kocasının sesiyle titredi. O şimdi yanındaydı. Ta pencereye kadar gelmişti. Onu, böyle, yalnız gömleğiyle, karanlıkta, üryanisinin bütün cazibeleriyle görüyor, oradan kovulmamak, bu taze vücudun gaşy eden havasında bir parça alıkonulmak lütfunu dilenen gözlerle karısına bakıyordu.
>
> O, 'Rica ederim beni yalnız bırakınız, bu gece öyle yorgun ve öyle hastayım ki…' diyordu."[168]

Bu açıdan Bihter'de istediğini bulamamıştır. Annesinin kötü şöhreti ve pek fazla anne sevgisi görememiş olması onu Adnan Bey'le evliliğe iter. Fakat aralarında oldukça yaş farkı bulunan iki kişinin mutlu olması pek de mümkün değildir. Adnan Bey'e karşı soğuk tavırları, vücudunu ona teslim etmeyi istememesi onu cinsel bir yalnızlığa sürükler: *"Bihter asabi bir kahkahayla gülüyor, onu yavaşça iterek çıkarmak, odasından kovmak istiyordu. 'Koca bebe,' diyordu, 'haydi bakalım, artık dışarıya, pekâla biliyor ki karısını çıldırtıyor. Sonra yine şüpheler icat ediyor… Haydi, şimdi uyku! Uyku!' Onu okşaya okşaya, güle güle dışarıya çıkarıyordu…"*[169]

Kocasının dolduramadığı kalbindeki yalnızlığı genç Behlül'le doldurmaya çalışır. Ancak bir süre sonra Behlül'de onu başka kadınlarla aldatmaya başlar ve en sonunda da Nihal'le evlenmeye karar verir. Bihter'in tavırlarından bunalan ve sıkılan Behlül'ün bu terk edişi Bihter'i iyice yalnızlaştırır. Operada Bihter, Behlül'ün onu terk

---

[168] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.163-164.
[169] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.165.

edişini her şeyin yalan olduğunu düşündüğü sahnelerle anlatılır. Ancak hem Adnan Bey'in hem de Bihter'in yalnızlığı romandaki gibi işlenir:

"Adnan Bey: Ah Bihter! Beni sevsen! Ah sevebilsen keşke beni!

Bihter: (sakin)

Sevmez miyim sizi hiç ben. Tabii ki sizi seviyorum.

Adnan Bey: keşke sana inanabilsem! Bir senedir zevcemsin benim;

hâlâ bana Adnan Bey diye hitap ediyorsun gülüm!

Bihter: Peki peki: Adnan Adnan Adnan!

Hadi lütfen gidin odanıza, istirahat etmeliyim.

Adnan Bey: Bana ihtiyacın olursa, bi'tanem, haber ver olur mu?

Uyuyorsam uyandır lütfen."

Adnan Bey'in sevgisi, Bihter'e verdiği önem operada besteci tarafından da fazla işlenir. Romanda da bu durum böyledir. Adnan Bey'in Bihter'e karşı yaklaşımı daha ılımlıdır. Oysa Bihter, vücudunu Adnan Bey gibi yaşlı birine teslim etmek istemez. Bunun için romanda da operada da onu başka odada yatmaya gönderir. Operada söz konusu sahnenin hemen ardından Bihter'in kendi vücudunu müziğin sonuna kadar okşaması da bu durumun bir göstergesi olur. Bihter'in yalnızlığa sürüklenmesi kendi seçimidir. Bu seçimiyle Adnan Bey'i de yalnızlığa sürükler. Cinsel yalnızlığın temelinde duygusal hissizlik yatmaktadır. Adnan Bey ve Bihter arasındaki evlilik tam bir evlilik olamamıştır. Her iki metinde de bu durum çeşitli göstergelerle anlatılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak denilebilir ki eserdeki yalnızlık vurgusunun temelinde Bihter ve onun istekleri yatmaktadır. Tıpkı Adnan Bey'i olduğu gibi onun arzuları Nihal'i de etkilemektedir. Nihal'in ev içinde yalnızlaşmasının de sebebi olur.

Batılılaşma çabaları sonucunda Türk toplumunda çeşitli açılardan bazı değer kayıpları meydana gelmiştir. Batılı olma adı altında yozlaşmaya başlayan Türk toplumunun ve bu toplumun fertlerinin durumu edebiyata da yansımıştır. Tanzimat edebiyatıyla başlayan yozlaşma teması daha sonraki dönemlerde de sürmüştür. Bu temayı işleyen yazarlardan biri de Halit Ziya olmuştur. Halit Ziya'nın birçok romanındaki karakterler, kültürel kimliğini kaybetmiş ve bunun sonucunda da yozlaşmış bireylerdir. Yozlaşma da toplumun en küçük parçası olan bireyde başlar. Yabancılaşma ya da yozlaşma, *"kendi kültürümüzü ve bu kültürümüzün öz değerlerini anlamayan, bütün bir hayat görüşünün temlerini başka kültürlerin özelliklerinde arayan*

ferdin durumudur."[170] Halit Ziya'nın yozlaşma temasını işlediği romanlarından biri de *Aşk-ı Memnu*' dur.

Aşk-ı Memnu romanında kişilik yozlaşmasının başında Firdevs Hanım gelmektedir. Batılı yaşayış tarzını benimseyen Firdevs Hanım gösteriş ve moda düşkünlüğüyle hem kızları hem de içinde bulunduğu cemiyetteki diğer kadınlar üzerinde etkili bir isimdir. Çocuklarına karşı oldukça duyarsız olan Firdevs Hanım, *"dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyen"*[171] bir kadındır. Kocası Melih Bey'e evliyken hiçbir sorumluluk duygusu beslemeyen, ona bağlı kalmayan ve aldatan, gönlünce gezip tozan biridir. Çocuklarına karşı hiçbir zaman sevgiyle, anne sıcaklığıyla yaklaşmamıştır. Ahlâki olarak da yozlaşmış olan Firdevs Hanım toplumun değer yargılarından uzak bir yaşam sürer. Aldatmaları sonucunda da kocasının ölümüne dahi sebep olur: *"Bir gün kocasının gözleri önünde, Göksu'da, Firdevs Hanım'ın sandalına –içinde bir pembe zarfın yazısı saklanmış- bir demet atıldı."*[172]

Hafif meşrep bir kadın olan Firdevs Hanım, kocasının onu kıskanması durumunda ona ilgi duyanlara cevap verebileceğini açık açık söyleme cesaretini de bulur. Hem tavırlarıyla, hem de davranışlarıyla Melih Bey takımı adı altında anılan Firdevs Hanım, kızları için de bir utanç kaynağıdır. Ancak bu, onun için pek de önemli değildir. Para ve lüks tutkusundan dolayı zengin bir adamla evlenme hayali kurar. Bu hayal karşısında Adnan Bey'e tesadüf etse de burada kızlarını kıskanmaya, onları birer rakip olarak görmeye başlar: *"Peyker, Adnan Bey için, 'Evet, gözlerini Bihter'den ayırmıyor,' cümlesiyle onun kalbini burmuştu. Demek bunu da elinden Bihter alacaktı! Peyker'den sonra Bihter! Bu iki kız onun nazarında birer rakibe, onu böyle elinden ümitlerini ala ala öldürecek birer düşmandı."*[173]

Giyimiyle, kuşamıyla, genç kalma tutkusuyla kızlarından bu şekilde intikam almaya çalışan Firdevs Hanım'ın yozlaşması operada da işlenmektedir. Adnan Bey'le evlenen Bihter'i kıskanması ve kızının eşine sürekli kur yaparak, aslında onunla evlenmesi gerektiğini söylemesi ahlâki yozlaşmasının bir göstergesi olur. Operadaki hafiyelerden biriyle de görüşen, *Entrika Aryası*'nda ve *Kanto*'da Firdevs Hanım, Adnan

---

[170] Sadık Kemal Tural, *Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 70.
[171] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.22.
[172] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.24.
[173] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.26.

Bey'in kendisine yakıştığını söyler. Adnan Bey'e de açık açık bu fikrini belirtmesi onun yozlaşmış olmasına bir örnektir. Besteci Firdevs Hanım'ın temel özelliği olan ahlâki çöküntüsünü söz konusu aryalarda anlatma yolunu seçmiştir.

Yozlaşmanın işlendiği bir diğer kahraman Bihter'dir. Namus ve iffet vurgusunu çok fazla yapan ve annesine benzememek için, kocasını asla aldatmayacağını belirten Bihter, kadınlık arzularına ve annesinden gelen birtakım genetik unsurlara karşı koyamaz ve sonunda annesine benzer. Zengin olmak arzusuyla kendisinden yaşça oldukça büyük olan Adnan Bey'le evlenmeyi kabul eden Bihter, evliliğinden umduğunu bulamaz ve yasak bir aşka sürüklenir. O da evlenmeden önce annesi gibi zenginlik ve lüks düşkünüdür. Adnan Bey'in teklifini de bu sebeple kabul etmiştir. Yeni düştüğü iç tepileri ve kadınsal duyguları sonunda onu da yozlaştırmıştır. O, yozlaşmanın en doruk noktasını nefret ettiği, sevgi beslemediği annesine benzeyerek yaşamıştır. Romanda Behlül'ün odasında onunla geçirdiği vakitler, annesiyle yaptığı tartışmalar, ona benzememek arzusu Bihter'in yozlaştığını gösteren sahnelerdir. Aynı sahneler hemen hemen operada da canlılığını korumuştur. *İffet Aryası*'nda namusunu mezara kadar koruyacağını söyler ama Behlül'ün odasına gitmekten de çekinmez:

"Bihter: Ah! Firdevs Hanımın kızı!

Firdevs Hanımın kızı!

(Adnan Bey girer; Bihter'i gizlice dinler.)

Artık cehennemlik oldum!

Tıpkı annem gibi!

Affet sen beni, baba!"

Bihter ve Behlül'ün yaşadıkları her sahne her ikisinin de yozlaşmış birer fert olduklarını göstermektedir. Bihter, Firdevs Hanım'ın aynası gibidir. Annesinden ne görmüşse yaşamına ister istemez uygulamış ve bu durum onu annesi gibi ahlâki yönden yozlaşmasına, çöküşe gitmesine sebep olmuştur. Hem roman hem de opera farklı göstergelerle Bihter'in yozlaşmasını gözler önüne sermiştir. İki eserde de bu noktada vurgulanan temel özellik Bihter'in annesine benzememek için çabalaması ama bu duruma karşı koyamamasıdır. Operanın romandaki bu izleğe, temaya sadık kaldığı görülmektedir. Bihter'in annesi gibi olmama çabaları ve sonunda ona benzediğini söylediği *"Firdevs Hanımın kızı"* sahneleri opera koşulları içerisinde birer alıntı olarak değerlendirilebilir.

Yasak aşkın bir diğer karakteri olan Behlül, bu özelliğiyle amcasının eşiyle bir ilişki yaşamaya girmekten çekinmemesiyle yozlaştığını gösteren bir kahramandır. Uçarı bir tiptir Behlül, gezip eğlenmek, kadınlarla gününü gün etmek, çapkınlık yapmaktan başka pek bir zevki yoktur. Toplumsal değerlerin dışındadır*: "Geceyi Tepebaşı'nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköyü bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir pazar günü Concordia muganniyelerinden birini arabayla Maslak'a kadar götürür, bir cuma Çırçır Suyu'nda saz dinlerdi. İstanbul'un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlûl oradan bir zevk hissesi almasın."*[174] Behlül için kadınları sevmek arzusu yoktur. Onun için kadınlar romanda da operada da birer zambaktır.[175] Ancak o bu zambaklara aşk ve meşk gözüyle bakar, onlarla evlenmek aklının ucundan bile geçmez. *Kadınlar Aryası* Behlül'ün bu özelliğini iyi bir şekilde anlatmaktadır. *Kadınlar Aryası*'nda, "Sevda bahçelerinde bin bir çeşit çiçek!" dediği kadınların hepsini daldan dala konarak koklamak ister.

Derslerine ve dolayısıyla istikbaline hiçbir şekilde özen göstermeyen, Tepebaşı, Göksu, Concordia gibi yerlerde eğlencelere katılarak, çapkınlık yapması fert olarak yozlaşmışlığın bir başka göstergesidir. Kadınları aldatmaktan çekinmez. İhanet ettiği amcasının eşi Bihter'i de, baştan beri kardeş olarak gördüğü Nihal'e evlenmeye kalkışarak aldatır. Evlilik kurumunu reddeder, çünkü bir kadına bağlı kalmayacağını bilir. Ancak hastalandığında, ona bakacak birine ihtiyaç duyduğunda evlenebileceğini, onun dışında evliliğin ahmakça bir fikir olduğunu savunur. Behlül'ün sorumsuz ve serbest davranışlarının altında yozlaşmanın verdiği etkiler yatmaktadır.

Romanda ve operada Firdevs Hanım, Bihter ve Behlül üzerinden yoğun bir biçimde anlatılan yozlaşma temasıyla ferdin yozlaşmasıyla birlikte bir toplumun nasıl yozlaşabileceği gösterilmektedir. Bireysel yozlaşmanın zaman içinde ahlâksal çöküntüye sebep olabileceği her iki metinde de farklı göstergelerle anlamsal ve biçimsel açıdan anlatılmıştır.

Romanda yazarın ele almış olduğu yan temalar, operada besteci ve libretto yazarı tarafından da işlenmiştir. Besteci ve libretto yazarı ihanet, kıskançlık, intihar, yalnızlık ve yozlaşma temalarını kimi yerlerde romandan opera kuralları ve imkânları çerçevesinde alıntılarla, biçimsel ve anlamsal dönüştürümlerle, koşuklaştırma,

---

[174] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.94-95.
[175] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.133-134.

anıştırma, parodi gibi metinlerarası ve göstergelerarası yöntemler aracılığıyla yenidenyazmışlardır. Romanın bazı sahnelerine farklı yorumlar getirerek özgün ve güncel bir metin ortaya koymaya çalışmışlardır. Tüm yan temalar değerlendirildiğinde hepsinin birbiriyle bağlantılı olduğu görülmektedir. İhanetin sebebi kıskançlık duygusunda aranabilirken, bu duygular giderek intikam alma duygusuna dönüşmektedir. Yozlaşan bireylerin intikam duyguları giderek onları hem toplum içinde yabancılaşmaya ve yalnızlığa hem de kendi ruhsal dünyalarında yalnızlığa götürmektedir. Cinsellik ve duygusallık vurgularının çok sık görüldüğü bu yan temalarda çatışma unsuru sürekli canlı tutulmuştur. Bu çatışma unsuru ve yan temaların işleniş biçiminde benzerlikleri kadar farklılıklarıyla da bireylerin çöküşüne ve olayların çözümlenmesine zemin hazırlamıştır.

1.1.7. *Aşk-ı Memnu* Romanındaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Edebî metinlerde ya da göstermeye dayalı bazı sanat biçimlerinde yaratıcısının duygu ve düşüncesini aktarmada temsilci olanlar tip ya da karakter olarak ele alınmaktadır. Tip bir metinde tek bir fikrin, tek bir düşüncenin sembolü olur. Her zaman belli davranışlarıyla ön plana çıkan tip, kalıplaşmış ifadeleriyle görülür. Tip tek boyutludur, ya tamamen iyidir ya da tamamen kötüdür. Karakter ise, yaşadığı çevrenin, dönemin izlerini taşır. Tek boyutlu değildir, başkalarına benzemez ve kendine has özellikleriyle dikkat çeker. Sürekli değişim halinde bulunan karakter, bu yönüyle tipten farklıdır.

Phlip Stevik roman karakterlerini üç gruba ayırır: *başkişiler, fon karakterler* ve *norm karakterler*. Başkişiler, eserde üzerinde en çok durulan ve hayatları ayrıntılı bir biçimde verilen kişilerdir. Eserin odak noktası olan başkişiler, olay örgüsünün ilerleyişinde en etkin kişilerdir. Yazar, eserde vermek istediği mesajı başkişiler aracılığıyla verir. Alıcının tepkilerini yönlendiren başkişiler, romanda verilmek istenen ahlâk felsefesinin somutlaştırılmasında etkindirler.[176] Fon karakterler ise, romanda bir koro işlevi görürler. Olayları yorumlayan bu koro, yazarın başkişiyi daha da belirginleştirmek amacıyla yarattığı kişilerdir. Norm karakterler ise, fon karakterlerin tersine romanda silik değil, belirgindirler. Norm karakterler koro işlevi görebilir,

[176] Phlip Stevick, *Roman Teorisi*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004,s. 173.

başkişiler ile toplum arasında iletişimi sağlayan aracı olabilir, tezat yaratmak amacıyla da kullanılabilirler.[177]

E. M. Forster roman kişilerini *yalınkat kişiler* ve *yuvarlak kişiler* diye ikiye ayırır. Yalınkat kişiler; tek bir düşünceden ve tek bir nitelikten oluşur. Yapısına birden çok nitelik almaya başlarsa yuvarlaklaşır. Yalınkat roman kişileri, yazarın bir noktaya tüm gücüyle yüklenebilmesi açısından yazara fayda sağlar. Bir defa okuyucuya tanıtıldı mı bir daha tanıtılmalarına gerek kalmaz. Olayların etkisiyle bir değişime uğramayan yalınkat kişileri alıcı daha sonradan da hatırlayabilmektedir. Yalınkat kişi alıcıyı hiç şaşırtmaz, alıcıyı şaşırtan ve daha inandırıcı olan yuvarlak kişilerdir.[178] Wellek-Waren'de karakter konusunda sabit ve dinamik karakterden bahsederler. Sabit karakter yalın karakter yaratmakla aynıdır. Dinamik karakter ise eser boyunca gelişme ve değişme gösteren karakterdir. Çok yönlü bir karakter olan dinamik karakter, bu özelliğiyle yuvarlak karaktere benzer. [179] Mehmet Kaplan için *"tipler sosyal bakımdan manalıdır. Onlar muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ederler."*[180] Eserdeki diğer karakterler üzerinde de etkili olan tip, karakterin izleyeceği rol, takınacağı tavır konusunda devreye girer.

Aşk-ı Memnu romanı Halit Ziya Uşaklıgil'in vermek istediği mesajı karakterler üzerinden vermeye çalıştığı romanlarından biridir. Yazar anlatmak istediği tarihsel dönemi ve toplumsal gerçekliği kişilerden bağımsız bir şekilde sunmaz. Yasak aşk, ihanet, kıskançlık, yozlaşma gibi temaların işlendiği romanda söz konusu temalar karakterler yoluyla ete kemiğe bürünür. Yazar, sadece Batılılaşmış zengin bir ailede meydana gelen ahlâksal çöküntüyü vermek istemez. Esere sadece bu bakış açısıyla bakmak, böyle değerlendirmek doğru olmaz. *Aşk-ı Memnu* bir yandan bireye ve bireyler arası ilişkilere odaklanan bir romandır. Bir yalı etrafında toplanan kişilerin belli koşullar altında bir araya geldikleri zaman nasıl davranacaklarını ve olaylara nasıl tepkiler verecekleri anlatılır.[181] Matematiksel bir düzen içinde bir araya gelen karakterler, roman içerisinde olayların akışında ve nasıl yön alacakları konusunda önem kazanırlar.

---

[177] Phlip Stevick, *Roman Teorisi*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004,s. 174.
[178] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çeviren: Ünal Aytür), Milenyum Yayınları, İstanbul, 2016, s. 107-118.
[179] René Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çeviren: Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s. 302.
[180] Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar Tip Tahlilleri-3*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1996, s. 7.
[181] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 90-91.

Romanda yer alan karakterler nasıl edebî metinde olayların akışında önemli bir araç oluyorlarsa, operada da aynı önemi korurlar. Yasak aşk üçgeninde aynı karakterler, hemen hemen aynı davranışlarla operada işlenirken; romanda yer verilen bazı karakterlerin operada olmadığı ya da işlevlerinde bazı değişiklikler yapıldığı görülmektedir. Bestecinin, Halit Ziya'nın eserinde karakterlere yüklediği anlamsal mesajı koruduğu, bazı karakterler de ise bazı dönüştürümler yaptığı görülmektedir.

Aşk-ı Memnu romanının ve operasının başkahramanı Bihter'dir. Romanda ve operada bu karakterin nasıl işlendiğini anlayabilmek için onun yetiştiği aileye ve çevreye bakmak gerekmektedir. Birey ailesi ve çevresiyle oluşur ve yetiştiği çevre bireyin davranışlarında etkili olur. Bihter, dönemin ünlü bir ailesi olan Melih Bey takımındandır ve annesi Firdevs Hanım, babası Melih Bey'dir. Firdevs Hanım ne iyi bir anne ne de iyi bir eştir. Toplumun ahlâk dışı bulduğu birçok davranışı sergileyen, evlilik kurumunun kuralları dışında hareket ederek eşine sadık kalmayan bir kadındır. Melih Bey'le evlendikten sonra Melih Bey'in adı silinmiş ve "Firdevs Hanım'ın Beyi" diye anılmıştır. *" 'Firdevs Hanım'ın Bey'i' sıfatı toplumun ilginç bulduğu bir ifadedir. Nitekim bu kadının çevrede uyandırdığı tesir, zihinlerde yarattığı imaj son derece gariptir."*[182] Güzel ve dikkat çekici olmak, herkes tarafından konuşulmak, gezmek, eğlenmek, hayatı istediği gibi yaşamak, gündelik aşkların kucağında dolanmak arzusundadır.

Süslenip eğlenmek ve genç kalmak arzusunda olan Firdevs Hanım'ın anneliğe bakışı da toplumsal bakıştan farklıdır. Melih Bey'e*; "Ömrüm sana çocuk yetiştirmekle mi geçecek!"*[183] diyen Firdevs Hanım'ın anneliğe bakışı da açıktır. Peyker ve Bihter adında iki genç kızı vardır ve onun için kızları birer baş belasıdır. Çünkü bu iki genç kız doğdukları andan itibaren onu rahatça gezip tozmasına, eğlenmesine mani olmakta, yaşlandığının birer göstergesidirler. Melih Bey'le olan evliliğinde bulamadığı mutluluğu kızlarında da bulamamıştır.

Pasif bir kişilikte olan babanın ve bu kadar baskın ve kendi düşüncelerini direten bir annenin çocukları olan Peyker ve Bihter, annelerinin kötü ününden dolayı ondan nefret etmektedirler. Çocuklarına hiçbir zaman anne sevgisi verememiştir. Çocuklarına

---

[182] Emine Ariş, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Karakter ve Tip Oluşumu*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011, s. 10.
[183] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.24.

şefkat göstermemiş, sorumsuz ve ahlâksız davranışlarıyla onlara kötü bir örnek olmuştur. Roman boyunca bu şekilde anlatılan Firdevs Hanım karakterinde herhangi bir değişim gözlenmemiştir. Bu açıdan bakıldığında Firdevs Hanım Forster'ın bahsettiği düz karakter grubuna girmektedir. Firdevs Hanım romanda da operada da tek bir fikrin, tek bir düşüncenin temsilcisi olur: Bihter'in davranışlarının altında yatan sebeplerin anlaşılması. Firdevs Hanım, eserde başkarakter olan kızının hayatı üzerinde etkili olmasıyla Stevick'in tasnifine göre norm karakterdir. Basit, değişmeyen, sabit bir karakterdir ve Şerif Aktaş'ın tasnifine göre değerlendirildiğinde hasım veya karşı güç konumundadır.

Operada Firdevs Hanım çok kötü bir karakter olarak gösterilir. Kızının Adnan Bey'le evlenmesini istememesinin sebebi, kendisinin de Adnan Bey'le evlenmek istemesidir. Adnan Bey zengindir ve Firdevs Hanım'a istediği hayatı yaşatabilecektir. Olaylar umduğu gibi gitmeyince de kızına büyük bir nefret ve kıskançlık besler. Firdevs Hanım, Adnan Bey'e olan ilgisini göstermekten çekinmez. Bu yönüyle kötü şöhretini devam ettirir. Firdevs Hanım'ın ahlâki açıdan çökmüş olduğu operada sık sık görülmektedir. Kızının eşine beslediği duyguları söylemekten çekinmemesi, kızının düğün gününde onu Behlül'e yakıştırması, hafiyelerden biriyle kırıştırması, Adnan Bey'i hafiyelere sadece kıskançlık duygularından dolayı ispiyonlaması bunların bir göstergesidir. *Entrika Aryası* ve *Kanto,* Firdevs Hanım'ı operada en iyi anlatan iki müzikal unsurdur. Kızı mahvolduğu için kanto söyleyip, göbek atmaktan utanmaz.

Romanın da operanın da başkahramanı olan Bihter, sevgiye aç bir karakterdir. Bu sevgi açlığını annesiyle gidememiştir. Adler'e göre, çocuğu iyiye veya kötüye hazırlayan annedir. Anne, çocuğu topluma hazırlayan ve hayat deneyimi kazandırmaya en yakın arkadaş konumundadır. Çocuğu dış dünyaya hazırlayan ilk yakın annedir.[184] Firdevs Hanım kızlarına şefkat ve sevgi göstermedikçe kızları da ona karşı nefret beslemiş, intikam duygularıyla yanmışlardır. Bihter, intikam duygusuyla annesine karşı en büyük darbeyi Adnan Bey'le evlenerek gerçekleştirir. Oysa bu evlilik onun da sonunu hazırlamıştır. Annesi, Peyker ve eniştesi Nihat Bey'le yaşadıkları ortamdan kurtulmak, Melih Bey takımı yaftasından kaçmak, zengin bir hayat sürmek amacıyla kendisinden yaşça büyük biriyle evlenmekten çekinmez.

---

[184] Alfred Adler, *Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji*, (Çeviren: Halis Özgü), Hayat Yayınları, İstanbul, 2002, s. 34.

Maddi açıdan iyi bir durumda olmanın, mutlu bir evlilik için gerekli olmadığını evliliğinden bir yıl sonra anlar. Bir yıl sonra mutlu olmadığını, bazı kadınlık duygularını doyuramadığını, aşka, sevgiye ve sevilmeye muhtaç olduğunu, susadığını anlar. Ancak annesi gibi, hafifmeşrepliği ile tanınmış Firdevs Hanım gibi olmak istemez. Romanda da operada bu durumu sürekli dile getirir. Çocukluğundan itibaren herkesin onun güzelliğini annesine benzetmesinden korkar. Annesine benzemek konusundaki bu nefret ve korku onu, Behlül'le yasak bir ilişki yaşamaktan alıkoymaz. *"Bihter başta namuslu bir kadındır ve namuslu kalmak için çırpınır; ne var ki içinde bulunduğu koşullar ve yaratılışındaki bir eğilim, onu önüne geçilmez bir zorunlulukla, kocasını aldatan bir kadın yapar."*[185] Annesinin kötü şöhreti, birtakım genetik unsurlarla da desteklenince onun korktuğu şeye dönüşmesine mani olmaz. Behlül'e yaşadığı ilişkiyle Melih Bey takımının bir üyesi, Firdevs Hanım'ın kızı olduğunu gösterir. Bihter, bu yaşadıklarında da annesine nefret duyar. Onun böyle olmasının sebebi annesidir. Bu nedenle annesine acı çektirmek için uğraşır. Ondan daha güzel ve daha genç olduğunu, onun yaşadığı hayattan daha iyi bir hayat yaşayacağını göstermek için tereddüt etmeden Adnan Bey'in evlilik teklifini kabul eder.

Bihter, anlık kararlar verir ve bu kararların cezasını çeker. Melih Bey takımının bir üyesi olmak onda aşağılık kompleksi uyandırır. Bu kompleksi yenmek için Adnan Bey'e hayır demez. Romanda da operada da Bihter aynı yönleriyle ele alınır. Her iki eserde de psikolojik bir çıkmazda olan Bihter görülür. Bihter ya annesine benzememek uğruna kocasına sadık kalacak ve genç bedenini çürümeye bırakacaktır ya da genç bedeninin arzularına yenik düşerek genç bir erkeğin koynunda geçirdiği saatlerde mutluluğu yakalayacaktır. Operada Bihter'in bu ruhsal çıkmazı *Arzu Aryası*'nda anlatılır. Sevmek, sevilmek ve sevişmek arzusunda olan Bihter, mutlu olmak, arzularını tatmin etmek için kocasına ihanet etmeyi seçer. Bu ihanet romanda da operada da *"dramatik gerilimin tesirinde gelişen iç çatışma"*yı başlatır.[186] İki metinde bu çatışmanın başlaması ve Bihter'in yönlendirmesiyle gelişir. Bu durumda Bihter'i roman ve operanın başkişisi yapar. Yasak aşkı başlatan ve sürdüren, verilmek istenen mesajın ileticisi olan Bihter, bu açıdan bir tiptir. Başkişi olan Bihter, eserlerde hırs ve tutkularıyla hareket eden biri olarak verildiğinden yuvarlak karakter grubuna dahil

[185] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 95.
[186] Ömer Faruk Huyugüzel, "Halit Ziya Uşaklıgil", *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 344.

edilebilir.[187] Asıl kahraman ve birinci dereceden kahraman olan Bihter'i belirginleştirmek için diğer karakterlere yer verilir. Çatışma unsuru Bihter'in etrafında gelişir.

Bihter karakteri operada daha çok cinsellik duygularıyla tasnif eldir. Besteciye göre Bihter, hormonlarının esiri olmuştur.[188] Cinsel açıdan huzursuz edici bir açlık içinde olan Bihter'in *Arzu Aryası*'nda söyledikleri onun bu hislerini anlatır. Operada, romandan alıntılanan, aktarılan bir diğer özelliği ise, annesine benzememe arzusudur. Bihter karakterinin operadaki işlenişine bakıldığında onu romandaki Bihter'den ayıran bazı yönler de bulunmaktadır. Burada bestecinin karakteri yorumlama, yenidenyazma isteği devreye girmiştir. Behlül'ün kendisini aldatmasına romanda ilk başlarda tepki gösterse de, daha sonraları onunla birlikte olmak, beraber kaçmak isteğinden vazgeçmez. Tutkuları Bihter'in gözünü kör etmiştir. Oysa operada Bihter, Behlül'ün kendisini aldatmasından, Nihal'le evlenmek istemesinden dolayı bedbaht olur ve bu durumu *Bedbahtlık Aryası*'nda söyler. Bihter'in sonu her iki metinde de korunur. Anlık kararlarının, ihanetinin, psikolojik bunalımlarının, annesi Firdevs Hanım'ın verdiği genetik bağ ve yaptıkları, en sonunda da beraber kaçma ümidi beslediği Behlül'ün ihaneti Bihter'i kötü sonu seçmeye götürür. İntihar eden Bihter trajik, biçare bir karakter olur.

Adnan Bey'in yeğeni ve yasak aşkın ikinci kişisi olarak Bihter'in oluşumunu destekleyen karakterlerden biri Behlül'dür. Batılı tarzda yetişmiş, sanattan, müzikten anlayan, hayatı gezip eğlenmekten ibaret gören, hedefi olmayan sorumsuz bir tiptir. Behlül'de Firdevs Hanım'da bu dünyada yaşadıklarının farkındadırlar. Bu dünyaya bağlı olan bu iki karakter, mutlu olmak için çalışırlar. Dünyaya olan bu bağları yaşama sevgisi, eğlence düşkünlüğü, batılı yaşayışa özenti, aşk ve karşı cinse aşırı ilgi durumunda görülmektedir.[189] Behlül'de tıpkı Firdevs Hanım gibi, toplumsal normlarından uzaklaşarak Batılı olma adı altında yozlaşan toplumun bir kesimini göstermektedir. Aylak bir karakter olan Behlül yazar tarafından, kültüründen uzaklaşan Türk toplumunun betimlemesini yapmak için roman yerleştirilmiştir.

---

[187] Emine Ariş, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Karakter ve Tip Oluşumu*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011, s.14.
[188] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s. 28.
[189] Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995, s. 102.

Behlül'ün böyle olmasında babasından uzakta olması ve döneminde batılı bir eğitim anlayışına sahip Galatasaray Mektebi'nde okuyor olmasının da etkisi vardır. Yirmili yaşlarındaki bu genç için aile kavramı tam anlamıyla oturmamıştır. Hayatının en genç dönemlerinde aileden uzakta yaşaması, onu kültürel açıdan yozlaşmaya götüren etmenlerden biri olur. Tıpkı Bihter gibi Behlül'ü de içinde bulunduğu duruma iten çevresel koşullardır. *"Behlül, yüzeysel bir batılılaşmanın yarattığı tipik genç. Eğlence ve kadın peşinde. Bütün işi bu. Peşinde olduğu kadın, evinde kaldığı, ekmeğini yediği Adnan Bey'in karısı da olabilir. Geleneksel değer yargılarını yitirmiş, yeni değer yargılarından yoksun biridir Behlül; en küçük ahlâki sorumluluk duygusu kalmamış."* [190] Fethi Naci Behlül'ü böyle özetlerken, aslında o, mutlu bir insan maskesi takar. Hayattan bıkmış, mutsuz, bir monotonluk içerisinde, geleceğe dair planları olmayan, boşlukta yuvarlanan birisidir. Behlül eğlenceye olan düşkünlüğüyle verildiğinden Forster'ın düz karakter grubundadır. Başkişi Bihter'in hatasına ortak olurken norm bir karakterdir. Hasım veya karşı güç konumundaki Behlül için sadece kendi arzuları ön plandadır. Bihter'i yasak aşka sürüklerken, onu bir anda terk edip Nihal'le yakınlaşır, bu genç kadınların hassasiyetlerini, duygularını düşünmez.

Besteciye göre Behlül, kız babalarının çocuklarından uzak tutmak isteyecekleri tipte kötülerdendir. Sevgili olarak ne kadar tatlı bir adam olursa olsun, üzerine hiç sorumluluk almaz. Türk operasının bir Don Juan'ı, Casanova'sıdır.[191] Operada Behlül'ün Casanova maskesi takması da bundandır. Bu maske onun çapkınlığını ortaya koyar. Behlül'ün kadınlara bakışını, onların hislerine önem vermediği, evliliğe olan bakışı *Kadınlar Aryası* ile operada verilir. Aryayı okumak için içeri girdiğinde kadınlar korosundaki herkes bayılır, düşer. Behlül'ün yakışıklılığı, kadınların ona olan ilgisi bu şekilde anlatılır. Bu sahne ile *Yusuf-u Züleyha* hikâyesine bir anıştırma yapıldığı söylenebilir. Bu durumda da Züleyha Bihter olurken, Behlül Yusuf olur, kadınlar korosu da Züleyha'nın Yusuf'un güzelliğini göstermek için davet ettiği şehrin ileri gelenlerinin eşleridir. Behlül'ün güzelliği, çapkınlığı ve kadınların ona olan hayranlığı bu hikâyeye yapılan bir anıştırma olurken, diğer yandan da söz konusu sahnenin operada parodisi yapılır. Kadınların bu kadar duygusuz ve çapkınlığıyla bilinen bir erkeğe her şeye rağmen kapılmaları besteci tarafından eleştirilir. Behlül, operada da romandan farksız bir şekilde ele alınmaz. Romanda babası başka bir şehirde tayin

[190] Fethi Naci, "Aşk-ı Memnu", *Yüz Yılda 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2013, s. 12.
[191] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s.27.

görevlidir, operada siyasi suçundan dolayı hapishaneye kapatılmış biridir. Operada Behlül yozlaşmış, Batılı olmak uğruna kendi kültürüne yabancılaşmış, ahlâki çöküntüye uğramış, kadınların duygularını önemsemeyen, canı sıkıldığında Bihter'i terk ederek Nihal'e evlilik teklifinde bulunan bir karakterdir.

Elli yaşında, zengin ve kültürlü, karısını dört yıl önce kaybetmiş Adnan Bey ve ailesi Batılı olmayı uygarlık yolunda ilerleme olarak anlamış bir ailedir ve romanda bu amaca hizmet ederler. Duygulu ve sanatkâr bir kişiliğe sahip olan Adnan Bey, çocuklarına aşırı derecede düşkün ve şefkatli, ilgili bir babadır. Adnan Bey'in şahsında Doğu ve Batı imgeleri birleşir. Bir sandal gezintisinde görüp beğendiği kendisinden oldukça küçük olan Bihter'le evlenmesi ile Batılılaşmayı yozlaşma olarak temsil eden bir aile ile iç içe olmasına sebep olmuştur. Bihter, Adnan Bey'de karısının ölümünden sonra unuttuğu bazı duyguları hatırlatsa da bu çok uzun sürmez. Bihter bir süre sonra ondan sıkılır, genç bendinin ona sunmak istemez. Bihter'in, Adnan Bey'in dokunmalarına karşı gösterdiği tepkiler, odalarını ayırmaları Adnan Bey'i de mutsuz eder. Karınsının onu sevmediğini düşünür.

Behlül, Adnan Bey için bir evlat, güven duyduğu birisidir. Ancak Behlül onun bu güvenini sarsar ve eşiyle ilişkiye girer. Kerman'a göre böyle bir olayın yaşanmasında sorumlu olanlardan biri de Adnan Bey'dir. *"Hayatını ihtirasların, tutkuların ve hırsların yönlendirmesine izin vermeyecek olgunlukta olan bir adamın kendisine sadece saygı duyup dostça bir sevgi besleyen karısı ile ihtiras abidesi Behlül'ü bir arada tutması yanlışın kıvılcımını atar."*[192] Adnan Bey operada Behlül'ü uzaklaştırmak ister. Ancak burada Behlül'ü bir tehdit olarak görmez, daha çok Bihter'in ondan hoşlanmadığını ve Behlül giderse daha mutlu olacağını düşünür:

"Adnan Bey: Endişe etmene lüzum yok.

Var mı yoksa.

Bihter: ne de olsa oğlumuz sayılır.

Adnan Bey: (Belül'e)

Aman yanlış bir münasebette bulunma.

Yoksa pay alamazsın mirastan.

Baban öyle dedi.

---

[192] Zeynep Kerman, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995, s. 87.

Behlül: (Casanova maskesini takar)

Merak etmeyin. Ben gideyim en iyisi, amca.

Adnan Bey: iyi olur. Git istersen. Eğlen biraz. (Belül çıkar.)"

İtiraf et.

Bihter: Neyi?

Adnan Bey: Bu evden giderse memnun olursun.

Bihter: Belki de."

Adnan Bey, Behlül'ü evden uzaklaştırmayarak yasak aşkın oluşmasında zemin hazırlarken, diğer yandan her iki metinde de Firdevs Hanım ve Bihter arasındaki rekabetin de oluşmasına sebep olur. Bihter rekabet uğruna onu seçer, ama Adnan Bey bunu görmez. Firdevs Hanım'ın özellikle operada ona ilgi duyduğunu söylediği sahnelerde kesin bir tavır sergilemez. Bu durum Firdevs Hanım'ın ahlâksız hareketlerine zemin oluşturur. Adnan Bey, Bihter'i yalnız bırakır. Bihter yalı halkıyla tek başına mücadele eder, tek başına kararlar alır. Nihal üzerinde de en etkili isimlerden biri Adnan Bey'dir. Çocuklarına ve özellikle Nihal'e gösterdiği yakın ilginin, Bihter'in gelmesiyle bitmesi Nihal'i olumsuz etkiler. Nihal, babasını Bihter'le paylaşmak istemez. Bunun sorumlusu da Adnan Bey olur. Nihal'in bencil bir kişi olarak yetişmesinde Adnan Bey etkilidir.[193] Kızına karşı her iki metinde de şefkat gösterir. Olaylar karşısında tutumu hep aynıdır. Bu nedenle düz bir karakterdir. Bihter'in davranışlarının oluşmasında etkili olmasıyla da norm karakter olur.

Adnan Bey'in neredeyse bütün özellikleri operada korunur. Ancak onu romandan ayıran ve operada çok başka bir Adnan Bey sunan kısım hafiyeler tarafından tutuklanmasıdır. *Aşk-ı Memnu* romanı dönemim yaşayış tarzına ve yanlış Batılılaşmanın yol açabileceği sorunlara değinir. Halit Ziya'nın toplumsal meselelere değinmemesinde baskıcı bir dönem içerisinde eserlerini vermiş olmasıdır. Sadece Halit Ziya değil, dönemin birçok şairi, yazarı baskı rejiminin etkisiyle toplumsal meselelere değinememişlerdir. Operada libretto yazarı bu noktada çok farklı bir yol izler. Adnan Bey'in şahsında dönemin eleştirisini yapar. Tarık Günersel, Halit Ziya'nın anılarında bahsettiği II. Abdülhamit dönemi baskı rejiminden hareketle hem *Aşk-ı Memnu* tiyatrosundan hem de operasında siyasi düzlemede yer verir: "Operada baskı-özgürlük

[193] Emine Ariş, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Karakter ve Tip Oluşumu*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011, s.17.

gerilimine yalnız gönüller düzleminde değil, siyasî düzlemde de değindik." [194] Operada böyle bir sahneye yer verilmesi tamamen besteci ve libretto yazarının romanı kendi bakış açılarıyla yorumlaması ve yenidenyazmalarıdır. Roman bu noktada operada metamorfoza uğrar. Adnan Bey'in tutuklanması, ardından hapiste bir süre geçirmesi, çıktıktan sonra *Hürriyet Aryası*'nı söylemesi yorumsal üstmetin oluşturur. Operada eklenen bu sahneler, romanın yeniden yorumlanmasına, romandaki dinamizmin artmasına neden olmuştur. Bu başkalaşım sürecinde Adnan Bey'in tutuklanması ve *Hürriyet Aryası'*nı söylemesiyle karakterine bir güncel yorumun getirildiği söylenebilir. Adnan Bey romanda sadece Batılılaşmayı doğru anlama ve uygulama ya da kendisinden yaşça küçük, kendisine denk olmayan biriyle evlenen bir adamın bazı sonuçlara katlanması gerektiği mesajının yansıtıcısıdır. Operada ise siyasi bir eleştiri unsuru, dönemin baskıcı rejimine karşı eleştirinin temsilcisi olur. Sadece insanlar arasındaki aşk ilişkilerinde baskı ve özgür olamama durumu yoktur, dışarıda bütün bir halk, aydınlar görüşlerinden dolayı baskı altındadırlar mesajının taşıyıcısıdır.

Annesini küçük yaşta kaybetmiş olan Nihal, hassas bir çocuk olar yetişir. Öksüz kalmış olması onun çevresindekilerle olan ilişkisini de etkilemiştir. Yazar Firdevs Hanım-Bihter arasında anne-kız ilişkisini verirken Adnan Bey-Nihal arasında da baba-kız ilişkisini verir. Nihal için babası her zaman bir sevgi beslediği, kimseyle paylaşmak istemediği kişidir. Bu nedenle Bihter'e karşı kıskançlık ve nefret duygusu besler. Babasına ve kardeşi Bülent'e büyük bir sevgiyle bağlıdır. Büyük bir sevgi ve anne gibi bir bağla bağlı olduğu bir kişi de Mll. de Courton'dur. Bülent, Nihal'e annesinden kalan kutsal bir emanettir ve Nihal'in ona sevgisi çok başkadır. Nihal her zaman ağlamaya hazır, her şeyden çok çabuk etkilenen, sevdiklerini başkalarıyla paylaşmaktan hoşlanmayan biridir. Onun dünyası yalıda yaşayanlar ve özellikle üç kişi Adnan Bey-Bülent-Matmazel ile sınırlıdır. Dış dünyaya kapalıdır ve bu yönüyle de Bihter ve Behlül'den ayrılır.[195]

Sürekli ilgi görmeye alışkın olan Nihal, bu tür özellikleriyle Stevick'in tasnifinde norm karakterdir. Bihter üzerinde oldukça etkilidir. Babasını onunla paylaşmak istememesi Nihal ve Bihter'i sürekli karşı karşıya getirir. Böyle durumlarda Adnan Bey'in kızıyla yakınlaşması Bihter'i evlilikten soğutur ve onu yalnızlaştırır.

---

[194] Tarık Günersel, Aşk-ı Memnu Operası- Süreç/ler, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s. 18.
[195] Emine Ariş, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Karakter ve Tip Oluşumu*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011, s.19.

Evdeki hizmetkârların Bihter'e karşı tavır almasında da etkili olur. Bihter'e olan nefreti ona en son darbenin vurulmasında da kendini gösterir. Nihal içten içe âşık olduğu Behlül'ün evlilik teklifini kabul ederek Behlül'ü Bihter'in elinden almış olur. Bu açıdan Forster'a göre düz karakter; Wellek-Warren'e göre de statik bir karakterdir.[196] Nihal'in romanda dikkat çeken bir özelliği de Fransız mürebbiyesinden piyano dersleri alması ve piyano çalmasıdır. Birçok batılı bestecinin eserlerini çalarken görülür:

> "Bu mateminin arasında onunla beraber ağlayacak birisine ihtiyaç duyar ve o zaman musikinin teselli eden giryelerine koşardı. Bu elim saatlerde parmakları piyanosunu inletecek şeyler bulurdu. Ya Chopin'den bir leyle, ya Schumann'dan bir neşide yahut Mendelssohn'dan bir hazin lahin içinde bu aletin ruhuyla onun mariz ruhu hüviyetlerini eritip bir deraguşun vecde giren ihtizarlarıyla çırpınırlar; sonra birbirini kırarak, birbirini öldürerek son bir ıstırap şehikiyle havada derin bir matem zemzemesi bırakarak bitap, şikeste, mecruh, sürüklene sürüklene sanki bir kenara düşerlerdi."[197]

Nihal'in piyano çalması dönemin Batılılaşma çabası içerisinde olan ailelerinde görülen bir durumdur. Özellikle kız çocuklara evde bir piyano hocasıyla dersler aldırılır. Piyano bu dönem içinde sadece bir müzik aleti olmaz, aynı zaman sosyal hayatta meydana gelen değişimin de bir simgesi olur. Nihal için piyano çalmak aynı zamanda bir kaçış alanıdır. Nihal, romanda Batılı bir anlayışla piyano dersi alır. Operada ise bu durum tam tersi bir boyut kazanır. Besteci Nihal'in Fransızca dersi almasını tamamen anlamsal bir dönüştürüme uğratarak ona Fransızca şan dersi aldırır.

Romanda Nihal'in annesi konumunda biri varsa o da Mll. de Courton'dur. Mll. de Courton Nihal için bir mürebbiyede ötedir. Nihal mürebbiyesini kendine çok yakın görür ve onun yönlendirmeleriyle hareket eder. Mll. de Courton babasını, at yarışında her şeyi kaybedip, intihar etmesinden sonra bir süre akrabalarının yanında kalmıştır. Fakir bir insan olarak yaşamını sürdürmektense çocuklara mürebbiyelik yapmayı tercih eder. Yıllar sonra İstanbul'da Rum bir ailenin çocuklarına mürebbiyelik eder ve buradan da Adnan Bey'in yalısına geçer. Adnan Bey'den en ufak bir saygısızlık görmez. Adnan Bey'in karısı hasta yatağında ölmeden önce Mll. de Courton'u yanına çağırarak çocuklarını ona emanet eder. Prensipleri olan düzenli ve disiplinli bir kadındır. Çocuklara bir anne şefkatiyle yaklaşır.

---

[196] Emine Ariş, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Karakter ve Tip Oluşumu*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011, s.20.
[197] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.258-259.

Nihal ve Bihter arasındaki ilişkide etkili bir rol oynayan Matmazel bu nedenle norm bir karakterdir. Nihal'in hassasiyetlerine Adnan Bey kadar dikkat eder. Nihal'in hassas, kırılgan ve bencil bir karakter olarak yetişmesinde önemli bir payı vardır. Nihal ve Bihter arasındaki tartışmalarda bir anne şefkatiyle onu koruması, yalıda ikili arasındaki gerilimi daha da arttırır. Bihter; Matmazel, Adnan Bey ve Nihal üçlüsünün karşısında yalnız kalır. Bu durum da Bihter'in Nihal'i yalnızlaştırma girişimlerine yol açar. Bihter önce evdeki bazı hizmetkârları ardından da Matmazel'i evden uzaklaştırır. Bihter'in Matmazel'i evden uzaklaştırmasının iki sebebi bulunmaktadır. Bunlardan ilki; Nihal'le olan ilişkisinde Mll. de Courton'un etkisi, ikincisi ve en güçlü olanı da; Bihter ve Behlül arasındaki ilişkiyi biliyor olmasıdır. Matmazel bu ilişkiyi biliyor olmasına rağmen yalıdakilerin huzurunu bozmamak için kimseye bir şey söylemez. Asil ve olgun bir kadın olduğundan yalıdan kovularak gitmenin kendisine yakışmayacağını bilir ve memleketini çok özlediğini söyleyerek Adnan Bey'den bir süreliğine izin ister.

Bihter ve Behlül arasındaki ilişkiyi bilmesine rağmen susması evin huzurunu bozmamak için, sessiz bir şekilde evden gitmeyi göze alır. Mll. de Courton'un evden ayrılmasını isteyen Bihter'dir. Bu durum operada da anlatılırken, Matmazel Bihter tarafından oldukça kötü bir kadın olarak anlatılır:

"Bihter: Bedbahtım, Adnan Bey. Mademoiselle'in yüzünden.

Benimle hep harp ediyor.

Hep entrika peşinde.

Nihal'i soğuttu benden.

Aleyhimde yalanlar uyduruyor.

Adnan Bey: Ya! Öyle mi?

Bihter: Tehlikeli bir kadın o!

Adnan Bey: Ya! Öyle mi?

Bihter: Hatta dedikodu var.

Adnan Bey: Neymiş o?

Bihter: Mademoiselle metresinizmiş!

Adnan Bey: Ah! Yalan! İftira!

Bihter: Yalan mı sahiden?

Yoksa hakikat mi?

Adnan Bey: Gülüm, nasıl şüphe edersin benden?

Bihter: İspat edin öyleyse!

Adnan Bey: Peki ama nasıl?

Bihter: Onu kovun! Derhal!

Yoksa bu evden giderim hemen!"

Mll. de Courton, operada bir iftiraya uğrar. Bunlardan haberi yoktur. Bu dedikoduların sahibi tamamıyla Bihter'dir. Matmazelin varlığı onun Behlül'e yakınlaşmasında büyük bir engeldir. Adnan Bey, Bihter'in bu sözlerinin de etkisiyle Mll. de Couton ile görüşmeyi ister:

"Adnan Bey: Mademoiselle, siz bize… çok yardım… ettiniz.

Mlle. de Courton: Sevgiyle yaptım.

Adnan Bey: Ama vatanınızı ihmal ettiniz.

Mlle. de Courton: Ben de size bu mevzuyu açacaktım.

Adnan Bey: Öyle mi?

Mlle. de Courton: artık ihtiyaç yok bur'da bana.

Adnan Bey: Rica ederim, Mademoiselle.

Mlle. de Courton: Nihal hanım çok büyüdü.

Adnan Bey: Fakat daha evlenmesi!

Mlle. de Courton: Paris'e dönebilirim.

Adnan Bey: İstanbul'da sizin şehriniz.

Mlle. de Courton: Gitmem uygun olur."

Operada romandaki söz konusu ayrılığa sadık kalınmıştır. Besteci anlamsal açıdan Matmazel'in ayrılışını hemen hemen aynı noktalara vurgu yaparak işlemiştir. Aslında Mll. de Courton yalıdan ayrılmak istememektedir. Bu Avrupalı kadın zamanla alaturkalaşmıştır. Zaten onu İstanbul'a kadar getiren sebeplerden biri de alaturkaya olan merakıdır. Matmazel operada sadece metinsel olarak değil, müzikal olarak da alaturkadır. Onun alaturkalığını izah etmek için besteci operadaki en ağdalı Osmanlıca sanat musikisini ona yazar. Bestecinin yaratmış olduğu bu müzikal unsurda bir fark vardır o da; Matmazelin giderken söylediği *Je t'aime Adnan Aryası* Fransızcadır. Besteci bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

"Neden Fransızca? Çünkü bir insan sıkılıp bunaldığı zaman başka bir dil kullanmaz. Ne kadar kibarca yapılmış olursa olsun Courton'un kovulması acımasız bir olaydı ve çok ağır bir sonuçtur. Doğal olarak bu büyük şok etkisi yapar ve o da kalkıp son duygularını bir arya ile ifade eder. Buradaki amacım basit bir klişeye girmeden bu karakteri tüm boyutları ile düşünerek bir yandan Fransızca bir yandan da alaturkanın en ağdalı ezgileriyle buluşturmaktı. Bu kadın Fransızdı Türkçe konuşuyordu, opera Türkçe, o da duygularını Türkçe dile getirsin diyerek Fransız müziği gibi bir müzik yazsaydım çok sıradan ve düz mantık olurdu." [198]

Matmazelin evden kovulması ve geri gelmesi de romandakinden farklı işlenmiştir. Romanda Matmazel tüm olaylar neticelendikten sonra İstanbul'a, yalıya geri döner. Operada ise olayları çözümleyen ve romanda Beşir'in üstlendiği Bihter-Behlül ilişkisini açıklama görevini Mll. de Courton üstlenir. Bestecinin burada da bu sahneyi kendince yorumladığı görülmektedir. Matmazel, Bihter tarafından kendisine atılan iftiraların ve acımasız yere yalıdan kovulmasının intikamını, geri dönerek alır.

Romanda ve operada önemli yer tutan bir diğer karakter de Habeşli uşak Beşir'dir. Beşir Nihal'in aynısı gibidir; kırılgan, hassas, zayıf ve hasta. Onun Nihal'e karşı tavırlarının altında ona karşı içten içe beslediği aşk vardır. Nihal hasta olduğunda o da hasta olur, Nihal'i üzgün gördüğünde dayanamaz ağlar. Beşir'in hastalığına Bihter ve Behlül arasındaki yasak ilişki sebep olur. Beşir, ikili arasındaki yasak ilişkiyi en başından beri öğrenmiş, soğuk kış gecelerinde onları gözetleyebilmek için ayazda beklemiş ve bu nedenle üşütmüştür. Sürekli olarak öksürmektedir:

"Bir gün birden bire Nihal'le bir seyrandan avdeti müteakip onu bir gıcık tutmuş, saatlerle kıvranarak kuru kuru öksürmüştü. O günden sonra hep bu gıcık tekerrür ediyor; evin içinde, bütün yalıyı çürük bir göğüs gibi gümleten öksürükler işitiliyordu.

O zaman Nihal şaşırır, ne yapmak lazım geleceğine karar veremezdi. Bir gün Bihter ona yine bir şeyler kaynatırken tesadüf ederek, 'Bu ne telaş,' demişti, 'soğuk almış, o kadar! Geceleri, ayazlarda dolaşmasaydı…' "[199]

Beşir'i düşünen ve onun üzerine titreyen tek kişi Nihal'dir. Onu iyi etmek için çareler arar, durur. Beşir'in bu perişan hali operada da korunur ve işlenir:

"Nihal: Çok üzgünüm, baba.

Beşir pek hasta!

Adnan Bey: Elden ne gelir. Verem olmuş bîçare. Çaresi yok.

---

[198] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s.23-24.
[199] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.340.

Gidelim Bihter! Müsaadenle kızım.

(Bihter ile Adnan Bey çıkar.)

Nihal: Gerçi sanatoryuma gidecek.

Allah'tan ümit kesilmez hiç.

(Beşir valizle gitmek üzere girer.)"

Bu sahnenin ardından Beşir, *Veda Aryası*'nı okur. Bir süre sonra da Beşir'in ölüm haberi gelir. Beşir'in ölmesi operada dramatik bir etki yaratır. Dinleyici ve izleyici Beşir'in aşk hastalığı olan veremden ölümüne üzülür. Bu durum, Bihter'in intiharıyla Beşir'in ölümü arasındaki bakış farkıdır. Beşir operada pasif bir konuma gelir. Çünkü romanda Nihal'in üzülmesine, yok olup gitmesine dayanamayarak her şeyi açıklar. Beşir'in sanatoryuma gönderilmesi, bu durum romanda Ada'ya gönderilmesiyle eş değer tutulabilir, orada ölmesi, Mll. de Courton'un intikamını alması için besteci tarafından yorumlanmış bir sahnedir. Beşir'in ölmesi bu noktada romanı tamamen bir anlamsal dönüştürüme uğratır, yorumsal bir metin ortaya koyar. Dramatik etkinin daha da kalıcı olması için Beşir karakterinin metamorfozlaşmaya uğradığı görülmektedir. Bu karakterin akıbeti klasik bir bakış açısıyla verilmez, operaya bir devinim kazandırır. Beşir'in ölümü eseri farklı bir bağlama sürüklerken, yeni bir bağlamın kapısını açar: Mll. de Courton'un intikamını almak için geri dönmesi, her şeyi açıklaması.

Aşk-ı Memnu romanı ve operasında yer alan diğer karakterlerden biri de Nesrin'dir. Nesrin romanda evin hizmetkârlarından biridir. Romanda hemen hemen hiçbir işlevi yoktur. Aynı durum operada da geçerlidir. Yalının kalabalık hizmetli tablosu, operada Nesrin ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu romanda hizmetkârlar çok fazla dikkati çekmezler, bu nedenle de fon karakterdirler. Bihter'in hizmetkârların gözünde nasıl biri olduğu Nesrin'in bakışıyla verilmektedir:

"Nesrin: Hep şu Bihter yüzünden

başımıza geliyor bunlar!

Ah şu erkek milleti!

Varsa yoksa hep şu Bihter!

Göze geldi adam! Ah! "

Adnan Bey'in tutuklanmasından sonra Nesrin'in fikirleridir bunlar. Her şeyin sorumlusu Bihter'dir. Nesrin'i operada ayıran nokta ona ait bir aryanın olmasıdır: *Kul Köle Aryası.* Bu arya adı itibariyle hem Nesrin'in o evde çalışan bir hizmetli, kul

olduğunu gösterirken; diğer taraftan da, Adnan Bey'in Bihter'e karşı olan ilgisini Bihter'e kul, köle olması şeklinde yorumlar. Besteci Nesrin'i bu amaçlar doğrultusunda eserine yerleştirmiştir. Nesrin, Bihter'in "şeytan" olma vasfını vurgular.

Roman, operada işlenirken yer verilmeyen ya da eklenen karakterler bulunmaktadır. Romanda olup da, operada herhangi bir sözü bulunmayan karakterlerden biri Peyker'dir. Peyker, Firdevs Hanım'ın büyük kızıdır. Bihter'den üç yaş büyük olan Peyker, Nihat Bey'le evlidir. Behlül tarafından sürekli taciz edilir. Romanda Bihter'in tam tersidir. Bihter'e nazaran daha olgun ve namusunu koruma konusunda daha başarılıdır. Peyker'in romanda sabit bir karakter olarak kullanıldığı görülmektedir. Hiç değişmez, tepkileri aynıdır. Behlül'ün evli bir kadına çapkınlık yapması ve tacizde bulunması ile Bihter'in tam tersi özelliklerini, zıtlığını göstermek amacıyla romanda yer alır. Bihter ne kadar çok annesine benzememek için uğraşırsa uğraşsın sonunda Firdevs Hanım'ın kızı olur. Oysa Peyker ne annesine ne de Bihter'e benzer. Peyker karakterine operada sadece düğün sahnesinde eşi Nihat Bey'le birlikte yer verildiği görülür. Nihat Bey, çok zengin olmayan, bir dairede çalışan biridir. Onun romandaki işlevi Adnan Bey'in Bihter'i ondan istemesi ve Bihter-Adnan Bey ilişkisinde aracı olmasıdır. Operada da besteci bu aracılığa dayanarak Adnan Bey ve Bihter'in nikâh töreninde şahitlerden biri olarak Nihat Bey'e yer verir.

Evin hizmetçilerinden Şakire Hanım'lara ya da Cemile'ye operada hiçbir sahnede yer verilmez. Oysa Şakire Hanım'ların evden ayrılışı Nihal'i yalnızlığa iten göstergelerdendir. Operada yer verilmeyen karakterlerden biri de Bülent'tir. Bülent, romanda Nihal için önemli karakterlerden biridir. Bihter ve Nihal arasındaki çatışmalarda aracı bir karakterdir. Bülent'in odasının ayrılması, Bülent'in Bihter'e bir anne gözüyle bakması ve en sonunda da yatılı okula gönderilmesi Nihal'i iyice yalnızlığa sürükler. Bülent, Nihal'in kıskançlığını ve bencilliğini de göstermesi açısından önemlidir. Bülent'in doğması ve tüm ilginin onda olması, babasının ona ilgi göstermesi gibi olaylar Nihal'in kişiliğini göstermesi açısından önemlidir. Ancak Bülent karakteri operada hiçbir sahnede yer almaz.

Besteci romanı yorumlarken birtakım karakterlere yer vermediği gibi, bazı karakterleri de işlevlerine göre eserine eklemiştir. Adnan Bey ve Bihter'in nikâhında şahitlerden biri Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Roman yazarının operada ufak bir sahnede dahi gösterilmesi opera eserinin güncellenmesine, yeniden yorumlanmasına işarettir. Halit Ziya bu ailenin bir yakını gibi gösterilmiştir. Besteci böylece yazarın gerçek bir

hikâyeyi anlattığı ya da tanık olduğu bir ailenin başından geçenlere yer verdiği izlenimini yaratmaktadır. Bu da operada metne katılmış farklı unsurlardan birdir. Romanda yer almayan ve operada yer verilen karakterlerden biri de hafiyelerdir. Hafiyeler operada farklı işlevlerle yer almışlardır. Firdevs Hanım'ın bunlardan biriyle ilişkisi vardır ve kızından intikam almak için Adnan Bey'i hafiyelere jurnaller. Bu durum Firdevs Hanım'ın yozlaşmasının, hafifmeşrep bir kadın olduğunun anlamsal bir göstergesi olur. Diğer taraftan bu üç hafiye dönemin eleştirisini, parodisini yapmakta kullanılmışlardır. Sokaklarda hafiyelerin gezmesi, jurnalleme olayı romanın yazıldığı dönemin siyasal bir göstergesi olmuştur. Hafiyeler diğer karakterlere nazaran önemli işlev üstlenirler.

Roman ve operada işlenen karakterlere bakıldığında çoğu karakterin Bihter'in etrafında şekillendiği görülmektedir. Başkişi Bihter'dir ve diğer kişiler Bihter'in arzularını, intikamlarını, kıskançlıklarını, onu ihanet etmeye iten sebepleri göstermeye yarayan birer yan karakterlerdir. Bihter'in ihanet etmesinde genetik rolü göstermek amacıyla Firdevs Hanım'a, genç ve güzel bedenini tatmin etmek için Behlül'e, zengin olmak ve maddi olanakların mutlu olmaya yetmediğini göstermek için de Adnan Bey'e yer verilmiştir. Nihal'in dünyasını anlatmak için de yalı halkı bir aracı olmuştur. Bestecinin eserinde, romanda yer alan karakterleri benzer işlevleriyle kullanmakla kalmaz, onlara yeni işlevler ve anlamlar yüklediği görülmektedir. Romanda yer verilen bazı önemli karakterler ya hiç sahnelenmemiş ya da işlevsel bir özellikleri olmadan göstermiştir. Romanda yer almayan bazı karakterleri de eserinde sahneleyerek yorumsal bir üstmetin yaratmış, eseri çeşitli yönlerden başkalaştırmıştır. Romandaki karakterlerin operadaki işlenişlerinde bestecinin bazı yerlerde karakterleri yenidenbiçimlendirdiği, yorumladığı ve anlamsal dönüştürümlere uğrattığı görülmektedir. Tüm bu göstergeler eserde güncelliği de sağlamış, dramatik etkinin gücünü daha da arttırmıştır.

1.1.8. *Aşk-ı Memnu* Romanında ve Operasında Mekân Kullanımı

Kurmaca bir dünyayı anlatan eserlerde mekân, önemli bir unsurdur. Bir kurmaca eser için şahıs kadrosu, zaman, olay örgüsü, bakış açısı, anlatıcı gibi unsurlar ne kadar önemliyse mekân da o kadar önemlidir. Olayların gerçekleşebilmesi için bir mekâna ihtiyaç vardır. Roman, hikâye ve tiyatro, opera gibi kurmaca eserlerde hayali ya da gerçek bir mekân gerekmektedir. Kurmaca bir metinde mekân sadece olayların sahnelendiği yer olarak değerlendirilmemelidir. Böyle metinlerde mekânın çeşitli kullanım işlevleri görülmektedir. *"Mekân, roman kişilerinin kişiliklerinin*

belirlenmesinde, dönemin ve roman kişilerinin kültürel ve ekonomik yapısını yansıtmada, yazarın sanattan beklentileriyle ve sanatsal gücüyle ilgili olarak kendisini belli eder."[200] Bu bakış açısı sadece roman için geçerli değildir, kurmaca metinlerin hepsi için geçerli olabilmektedir. Mekân, şahısların içinde bulundukları çevreyi algılayış biçimleri, ruhsal ve ekonomik durumları ve karakterlerinin açıklanmasında önemli bir unsur olmaktadır.

Mekân, bireyle birlikte varlığını korur. Birey için günlük hayatta etkileşim halinde bulunduğu mekân oldukça önemlidir. Kurmaca metinler her ne kadar kurmaca yapısı taşısalar da gerçeklikten de ayrı düşünülemezler. Bu nedenle insanın etkileşim içinde olduğu mekân/lar kurmaca düzlemde de aynı önemi korur. İnsan sürekli mekânla birliktedir, mekânla birlikte canlılığını korur, mekâna ait düşünceler üretir. Bu özelliğiyle mekân kişiden kişiye değişebilir özellikler göstermektedir. Mekânı algılayış ve anlamlandırışta kişinin bazı özellikleri etkili olmaktadır. Bazı mekânlar bu açıdan kişileri engelleyen ya da onlara yardım eden özelliğe sahiptirler.[201] Kurmaca metinlerde bazı mekânlar vardır ki, metinde kişiler kadar yönlendirici olabilmektedir.

Kurmaca metinlerde mekân tasviri önemlidir. Bu mekân tasvirleri belli bir amaca, bir işleve hizmet etmek için kullanılırlar. Bu işlev bazen olay örgüsünü açıklamak, bazen kişilerin durumlarını belirtmek, bazen de zamanı sezdirmek olabilmektedir. Bir mekân ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmişse alıcı, o mekânda yaşayan kişilerin karakteri, sosyal ve kültürel birtakım özellikleri hakkında ipucu verebilmektedir.[202] Kurmaca metinlerde mekânın en önemli işlevlerinden biri karakteri yansıtması, tanıtmasıdır. Kahramanın yaşadığı çevre, ev, ev içindeki eşyalar, giydikleri; karakterin ruhsal, ekonomik, toplumsal ve kültürel yaşayışı, tüm bunların onun karakteri üzerindeki etkileri göstermesi açısından önemlidir. Bu nedenle yazarlar olayların geçtiği mekânları rastgele seçmezler. Tüm metin içinde mekân önemli bir yer tutar.

Kurmaca metinlerde mekân, farklı anlamlara ve yoğunluklara gelmektedir. Her metinde mekân çok farklı şekillerde, kurmaca metnin yapısına göre anlam kazanabilmektedir. Olaylar ve durumlara göre şekillenen mekân, bazen güçlü bir unsur olurken, bazen yazarın kişisel bakışına göre şekillenebilmektedir. Mekân kimi zaman

---

[200] Ali İhsan Kolcu, *Öykü Sanatı*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum, 2006, s. 23.
[201] Mehmet Narlı, "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.7, 2002, s. 99.
[202] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş 2. Hikaye-Roman-Tiyatro,* Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.78.

eleştirel, kimi zaman politik, kimi zaman da ideolojik bir sembol olabilmektedir. Karakterlerin analizinin yapılmasında da en önemli unsurlardan biridir. Anlaşılmaktadır ki mekân öğesi, anlatıcının tutumuna göre şekillenmektedir. Kültürden kültüre, milletten millete de farklılık gösterebilen mekân unsuru kendi içinde de farklı biçimlere ayrılabilmektedir. Somut mekân kendi içinde açık/geniş/dış mekân ve kapalı/dar/iç mekân, genel ve özel mekânlar şeklinde ayrılırken; soyut mekânlarda vardır.

Aşk-ı Memnu romanı kapalı mekânlar ve açık mekânlar açısından incelemeye olanak sağlarken; *Aşk-ı Memnu Operası* ise kapalı mekân incelemesine olanak sağlar. *Aşk-ı Memnu* romanında kullanılan açık mekânlar Firdevs Hanım ve kızları Peyker ve Bihter ile Behlül'ün sosyal, psikolojik, kültürel, ekonomik durumlarının, yönlerinin tanıtılmasında etkilidirler. Firdevs Hanım ve kızları saza, söze, açık hava gezilerine, pahalı yerlerden alışveriş yapmaya düşkün, dışa dönük, hiçbir şey üretmeyen sadece tüketim odaklı kişilerdir. Firdevs Hanım ve kızlarının tanıtıldığı bölümlerde onların Göksu, Kalender, Boğaziçi, Kâğıthane, Bentler, Büyükdere gibi eğlence mekânlarında sandalla yaptıkları gezilerden bahsedilmektedir:

> "Eğlenmekte bu aile efradının, hele bugün en ziyade tanınan Firdevs Hanım'la kızlarının ne dereceye kadar ilerlediklerini herkes tamamıyla tayin edemezdi. Onları İstanbul'un zevk hayatında tefevvuk mertebesine çıkaran hususi bir şöhret vardı ki sebepleri pek araştırılmaksızın herkesçe kabul olunmuştu. Bütün Göksu, Kâğıthane, Kalender, Bendler müdavimleri onları tanırlar; Boğaziçi'nin mehtap âlemlerinde en ziyade onların sandalı takip olunur; en ziyade onların yalısının önünde tevakkuf olunarak pencerelerin saklı şeyler ifşa etmesine intizar edilir; bir piyano sesine, perdelerin arkasından fark edilen bir iki zarif gölgeye dikkat olunur, Büyükdere çayırında onların arabası halkın nazarlarını arkasına takıp sürükler; nerede görülse onlar hemen fark edilir. "[203]

Firdevs Hanım ve kızları İstanbul'un, Boğaziçi'nin insanlarıdırlar. Dönemin eğlence kültürüyle beraber, bu mekânlar Firdevs Hanım ve kızlarının kişisel özelliklerini de göstermektedirler. Firdevs Hanım ve kızları tanıtılırken verilen mekânlar onların anlaşılmasında önemli unsurlardır. Melih Bey takımının ekonomik durumu hakkında bilgi verilmek istenince de açık mekânlar kullanılmıştır. Burada kullanılan açık mekânlar daha çok gayr-i Müslimlerin gittikleri Beyoğlu'ndaki alışveriş yerleridir. İstiklal Caddesi'nde, Mısır Apartmanı yanında ve Galata'da iki şubesi olan

[203] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.27.

Pygmalion'a, yine aynı caddede bulunan ayakkabı dükkânı Au Lion d'or'a, Avusturyalı bir aile tarafından İstiklal Caddesi'nde açılmış her türlü ticari eşya satan De Lion'a gittikleri görülür: *"İşte Pygmalion'dan alınmış siyah işlemelerle açık kül rengi eldivenler; işte Au Lion d'or'dan çıkma keçi derisinden potinler, işte siyah saten; de Lyon'dan herkesinkine benzeyen çarşaflar…"*[204]

Bu açık mekânlar Firdevs Hanım ve kızlarının hiçbir üretimde bulunmadan, sadece tüketim odaklı olduklarını gösterirken, onların eleştirisini de yapar. Tıpkı Firdevs Hanım'da olduğu gibi Behlül'ün tanıtılmasında da açık mekânlar kullanılmıştır.[205] Behlül'ü tanıtmak için kullanılan açık mekânlar arasında İstiklal Caddesi'nde yazlık bir bahçe olan, Behlül'ün çapkınlıklar yaptığı Concordia, suyu ile ünlü bir mesire yeri olan Çırçır Suyu, Erenköy Bağları, Ramazan eğlencelerinde gittiği Direklerarası, tiyatro izlemeye gittiği Ode'on bulunmaktadır:

> "Geceyi Tepebaşı'nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköy bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir Pazar günü Concordia muganniyelerinden birini arabayla Maslak'a kadar götürü, bir cuma günü Çırçır Suyu'nda saz dinlerdi. İstanbul'un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlûl oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazanda akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odeon'un balolarında ortalığı neşesinin velvelesine boğardı."[206]

Romanda Firdevs Hanım ve kızları ile Behlül tanıtılırken kullanılan açık mekânlar bilinçli tercih gibi durmaktadır. Açık mekânlar, somut mekânlardır. Somut mekânlar, gerçek hayattaki gibi bir karşılığı olan mekânlardır. Açık mekânlar daha çok olay ağırlıklı metinlerde görülmektedir. Bu tür mekânlar, olay örgüsünün üzerine asıldığı bir tür vestiyer işlevi üstlenirler; coğrafi nitelikte bir güzergâhtırlar.[207] Dışa dönük kişiler açık mekânlarda kendilerini daha iyi ifade ederler. Bu açıklamalar üzerinden bakıldığında romanda açık mekân kullanımı Firdevs Hanım ve kızları ile Behlül'ün kişilik özelliklerini yansıtırken, diğer yandan onların zevke olan düşkünlüğü, ekonomik durumlarının nasıl olduğu, tüketici kişiliklerini açıklamaktadır. *Aşk-ı Memnu Operası* incelendiğinde ne Firdevs Hanım ve kızlarının maun sandallarla yaptıkları Boğaziçi gezileri, arabayla kır gezileri ne de Behlül'ün eğlence hayatının anlatıldığı

---

[204] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 29.
[205] Mehmet Temizkan, "Yaratıcı Yazmaya Kaynaklık Etmesi Bakımından Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Adlı Romanında Mekân Kullanımı", *The Journal Of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science*, Volume 5 Issue 3, p. 223-241, June 2012, s. 228.
[206] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.94-95.
[207] Ramazan Korkmaz, "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları (Mustafa İsen'e Armağan)*, (Editörler: Ayşenur İslam – Süer Eker), Grafiker Yayınları, Ankara, 2007, s. 403.

mekânlara uzun uzadıya yer verildiğinden söz edilebilir. Söz konusu mekânların kullanımını ilk olarak Adnan Bey'in Behlül'ün eve kapanmasına takılıp, onu dışarıya eğlenmeye gitmesini söylediği zaman görülmektedir:

"Adnan Bey: (Behlül'e maskeyi vererek)

Hadi Pera'ya gidip gönül eğlendir biraz."

Adnan Bey'in Behlül'ün gitmesini istediği yer Pera; İstiklal Caddesi ve ona açılan sokakların belirlediği alanı kapsayan semttir. Besteci burada sezdirme yoluyla yani anıştırmaya başvurarak Pera adı altında Behlül'ün gittiği eğlence merkezlerini anmaktadır. Behlül'ün eğlenmek için gittiği ve daha çok gayrimüslimlerin yaşadığı bir semttir. Romanda yer alan ve operada bahsedilen diğer bir mekân ise Göksu'dur. *Final* sahnesinin ilk bölümünde kürdîli hicazkâr bir beste olan "Gidelim Göksu'ya" şarkısını davetliler korosu söyler:

"Davetliler Korosu: Gidelim Göksu'ya bir âlem-i ab eyleyelim.

Ol kadehkâr güzeli yar olarak peyleyelim.

Bize bu talihimiz olmadı yar, neyleyelim.

Ol kadehkâr güzeli yar olarak peyleyelim"

Burada orijinal bir besteye yer verilmediği görülür. Bu beste kullanılarak Göksu mekânına anıştırma yapılır ve bu mekânla birlikte diğer mesire yerleri de anılır. Operada ne Pera ne de Göksu gibi yerler metin içinde bir mekân adı ya da bir şarkı içinde anılmaktan öteye gitmezler. Operanın imkânları çerçevesinde bu yerler sahnelenmezken, sadece adlarına yer verilerek bir incelik katılır. Parça söylenerek bütün kastedilir ve iki mekân üzerinden diğer tüm mekânlara göndermede bulunulur. İşlevsel açıdan bakıldığında da herhangi bir anlamsal dönüştürüm yapılmamıştır. Pera yine eğlence mekânıdır ve Behlül oraya eğlenmeye gider. Göksu ise, her şeye rağmen hayatın devam ettiğini, o mekânda insanların gezip tozduğunu, eğlenceler yaptıklarını gösterir.

Aşk-ı Memnu romanında kullanılan mekân türlerinden biri de kapalı mekânlardır. Kapalı mekânlar genlikle ev, oda, apartman, yalı, konak, okul, dükkân, okul vb. yerlerdir. Özellikle psikolojik romanlarda kullanılan kapalı mekânlar, doğrudan metinde yer alan kişiler ve onların kişilikleri ile ilgili olabilmektedir. Bazı insanlar içe dönüktürler, yalnızlığı seçerler ve kapalı mekânlarda olmayı, inzivaya çekilmeyi

isterler.[208] *Aşk-ı Memnu* romanında yazar kapalı mekân olarak yalıyı tercih eder. Bu yalılar; Melih Bey'in yalısı ve Adnan Bey'in yalısıdır. Melih Bey'in sarı boyalı yalısı daha çok eğlence ve cazibe merkezi durumundadır:

> "Bir vakitler yalının pencerelerinden taşan tarab ahengi hâlâ rıhtımın taşlarını yalayan suların zemzemelerinde muhtefi, geceleri Boğaz'ınsuları bir zamanlar buradan topladıkları neşe şaşaasının hâlâ iltimaı bakisyesiyle füruzan zannolunur, onun için yalının o hayat devresini bilmeyenler bile yalnız onun manasını hissederek buradan geçerken bir âlemin meçhul bir sergüzeştine ait zevkleri duyarlar ve kendi kendilerine, 'Evet, Melih Bey'in yalısı!' derler."[209]

Melih Bey'in yalısı içinde yaşanan eğlencelerle, renkli hayatla çevresinin ilgisini çekmiş bir yalıdır. Romanın ana kahramanı olan Bihter için bu yalı, ömrünün yirmi iki yılını geçirdiği fakirleşmiş bir evdir. Firdevs Hanım içinse gelin gittiği ve kendi ruhunu kattığı bir mekândır. Opera metnine bakıldığında Melih Bey'in yalısından bahsedilmez ya da bu yalı mekân olarak kullanılmaz. Ancak hem operada hem de romanda kullanılan ve olayların cereyan ettiği mekân Adnan Bey'in yalısıdır. Adnan Bey'in yalısı hem evin ilk sakinleri Adnan Bey, Nihal, Bülent, Behlül, Mll. de Courton ve diğer hizmetkârlar için hem de yalıya daha sonradan gelen Bihter ve Firdevs Hanım için farklı farklı anlamlar taşır. Kapalı mekânlar, açık mekânların tersine kahramanların durgun, sakin kişiliklerini ön plana çıkaran mekânlardı. Adnan Beyin yalısı kapalı mekândır ve yalının odaları da kapalı mekân olarak değerlendirilmelidir. Yalıdaki odaların da kahramanlar üzerinde ayrı ayrı etkileri vardır. Adnan Bey için çalışma odası dinlendiği, yalnız kalmayı sevdiği, kendisini bulduğu, hayatının muhasebesini yaptığı[210] yerdir. Odasındaki meşin yarım koltuğa ayaklarını uzatır, düşüncelere dalar. Adnan Bey'in odasında yer alan eşyalar da onun kişiliğini yansıtır:

> "Adnan Bey kızıyla bu refakat hayatının tafsilatını görürken etrafına, odasına; hatıralarının, kızıyla beraber geçen saatlerin sakit şahitlerine bakıyordu. İşte ta odanın karşı duvarını boydan boya kaplayan yüksek, geniş, oyma cevizden, yekpare camlı kapaklarıyla kütüphane, bütün vakur, iri kitaplarla memlu; ötede, kapıya karşı, yan tarafta bir vakitler merak edilerek toplanmış güzel yazılardan mürekkep zengin bir levhalar mecmuası ki karmakarışık, fakat perişanlığından gözleri okşayan latif bir zevk ile tertip edilerek duvarı kaplamış; sonra diğer duvarda, son merakının yadigârları: Oyulmuş tahtadan mini mini hücreler, resim çerçeveleri, mendil kutuları, aralarından kurdeleler geçirilerek tutturulmuş yelpazeler, ta ortada büyük bir parça

---

[208] Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2011, s. 137.
[209] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.21.
[210] Mehmet Temizkan, "Yaratıcı Yazmaya Kaynaklık Etmesi Bakımından Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Adlı Romanında Mekân Kullanımı", *The Journal Of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science*, Volume 5 Issue 3, p. 223-241, June 2012, s. 229.

kök üstüne kabartma çıkarılmış bir ihtiyar başı… Bugün bu şeyler ona tuhaf bir nazarla bakıyorlar gibiydi."[211]

Oda ve kişilik uyumunu gösteren bir başka karakter de Mll. de Courton'dur. Matmazel bilinmeyen kişidir. Her eğlence dönüşünde odasına kapanır. Saatlerce odasında kalan Mll. de Courton'un odası mahrem bir yerdir ve evdeki herkese karşı kapalıdır. Nihal ve Bülent'in odası da ilk önceleri ortaktır. Ancak Bihter'in gelmesiyle ikisinin odası Nihal'in artık büyümüş olması dikkate alınarak değiştirilir. Bu oda değişikliğine en büyük tepkiyi içten içe Nihal verir. Nihal, Bülent'in başka bir odaya gitmesini kendisinden koparılması olarak yorumlar. Oysa Bülent odaların değiştirilmesinden memnundur. Romanda önemli olan odalardan biri de Behlül'ün odasıdır. Behlül'ün odası onun kişiliği hakkında önemli ipuçları vermektedir. *"Romanda Behlül'ün odasının kapısı hep yarı aralıktır. Bu durum, onun dışa açıklığının yanında dışarıdan gelenlere de açık olduğunun bir simgesidir. Ayrıca Behlül'ün odası hep yarı karanlıktır. Odaya giren insanlar, gölgeler halinde yarı seçilir yarı seçilmez durumdadırlar. Odanın karanlık olması Behlül'ün çapkınlık maceralarıyla geçen karanlık hayatını okuyucuya sezdirmektedir."*[212] Yasak aşkın yaşandığı, Bihter'in Behlül'ü beklerken sığındığı Behlül'ün kapısı yarı açık odası onların yakalanmasına da sebep olur:

"Kanunuevvel… Yarım saatten beri mebzul bir kar bulutu parçalanmış, havanın baygın esmerlikleri içine iri iri parçalarla, lapa lapa dökülüyordu. Bihter yavaşça Behlûl'ün kapısını açarak, içeri girmeye cesaret edemeyerek başını uzattı. Yalnız ötede henüz tutuşturulmuş sobanın kapağından kayan kırmızı alevlerle zulmetleri titreyen odada Behlûl'ü aradır. (…) Bihter odaya girdi. Behlûl ona doğru geliyordu. Bu yarı karanlık odanın içinde, titreyerek halının bir kısmını, biraz ötede kanepenin kenarını, küçük bir masanın ayaklarını kırmızı dilleriyle yalayan alevlerin parıltısı arasında birbirini gölge şeklinde görüyorlardı. "[213]

Romanda kullanılan kapalı mekânlar sadece kişilik özelliklerini yansıtmak için kullanılmamışlardır. Hem Melih Bey'in hem de Adnan Bey'in yalısı sosyal, kültürel ve ekonomik birer gösterge olmaktadırlar. Melih Bey'in yalısı Bihter için fakir bir evceğizdir. Bu durum Firdevs Hanım ve kızlarının tüketim alışkanlıkları yüzünden düştükleri durumu göstermektedir. Her ne kadar yalıdan Boğaz'ın sularına akseden

---

[211] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İsanbul, 2017, s.59.
[212] Mehmet Temizkan, "Yaratıcı Yazmaya Kaynaklık Etmesi Bakımından Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Adlı Romanında Mekân Kullanımı", *The Journal Of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science*, Volume 5 Issue 3, p. 223-241, June 2012, s. 230.
[213] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.193.

şaşaalardan bahsedilse de, yalının içindekiler ekonomik olarak çöküntü içindedirler. Bu noktada Bihter için kurtarıcı mekân Adnan Bey'in yalısı olur. Adnan Bey ile olan izdivaç, Bihter'in Boğaziçi'nin en büyük yalılarından birine gelin gitmesi demektir. Böylece Bihter'in ekonomik durumu değişecek, sosyal statüsünde yükselme meydana gelecektir. Düşlenen bir imge, zenginlik ve mutluluk kapısıdır.[214] Mll. de Courton için Adnan Bey'in yalısı onun beklentilerinin tam tersidir. Matmazel bir Türk evine gireceğini düşünmüştür, ancak tamamıyla Batılı bir ev içinde bulur kendisini. Oryantalist bir bakışla beklediği ev tasvirini bulamaz. Adnan Bey'in yalısı Mll. de Courton'un hayali doğu imajını yıkarken, bu yalı zamanla onun için bir aile, sevgi, mutluluk ve şefkat yuvası olur.[215] Mll. de Courton'un bakışında verilen yalı tasviriyle Adnan Bey'in yalısında yaşayanların ekonomik durumlarının iyi olduğu, kültürel açıdan yüksek bir düzeyde oldukları anlatılmaktadır. Eserde odaların dizilişlerinin de kişilikler üzerinde etkili olduğunu belirten Temizkan'a göre;

> "(…) yatak odaları yalının en üst katında bulunmaktadır. Birinci odada Adnan Bey, ikinci dada Adnan Bey'in çocukları Nihal ve Bülent, üçüncü odada Mll. de Courton yatmaktadır. Çocuklar anneleri öldükten sonra babaları ve mürebbiyelerinin koruması altındadırlar. Bu nedenle babaları ile mürebbiyelerinin odalarının arasındaki odada yatarlar. Bu odaların arasındaki kapılar sürekli açıktır. Odalar birbirinden sadece araya çekilen perde ile ayrılırlar. Romanın ilerleyen bölümlerinde Adnan Bey'in evleneceği kesinleşince odaların arasında açık durumda bulunan bu kapılar kapanır ve bir daha açılmaz. Bu durum Adnan Bey ile çocukları –özellikle de Nihal- arasındaki iletişimin kopmasının da başlangıcı olur."[216]

Halit Ziya Uşaklıgil *Aşk-ı Memnu* romanında kapalı mekân olarak yalıyı seçmiştir. Türk romanında da yalı, köşk, apartman gibi yerler kültür farklılıklarını, ekonomik durumları göstermek amacıyla işlevsel bir şekilde kullanılmıştır.[217] Romanda yalı her karakter için farklı durumlarda ve farklı anlamlarda karşılık bulur. Yazar, az sayıdaki kişiler arasındaki ilişkilerin yoğunluğunu göstermek amacıyla bu insanları dış dünyadan ayıran kapalı/dar bir mekân içinde anlatır. Böylece yazar yalıda yaşanacak

---

[214] Emel Kefeli,"Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Ev ve Değişen Anlam Yükü Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu ve Kırık Haytlar", *İlmi Araştırmalar*, S.19, s. 79-91, 2005, s. 85.
[215] Emel Kefeli, a.g.m., s. 85.
[216] Mehmet Temizkan, "Yaratıcı Yazmaya Kaynaklık Etmesi Bakımından Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Adlı Romanında Mekân Kullanımı", *The Journal Of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science*, Volume 5 Issue 3, p. 223-241, June 2012, s.230-231.
[217] Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap Ankara, 2011, s.137.

olaylara dış dünyadan kişilerin müdahalesini imkânsız hale getirerek, yaşanacak her şeyin kişilerin kendi arasında yaşanmasını sağlar.[218]

Bihter'in yalıya gelişiyle yaşanan gelişmeler yalının eski halinden eser bırakmaz. Adnan Bey Bihter'in evliliğinden önce yalının üst katındaki çocukların odası tasvir edilirken sanki bir cennet tasvir edilmiştir.[219] Şakire Hanım'ın mutfağı ile yalının bahçesi de birer cennet bahçesi gibidir.[220] Olaya dayalı metinlerde kullanılan mekânlar genlikle tek bir yerle sınırlı değildir. Olayın akışına ve şahısların durumuna göre mekânda değişimler olabilmektedir. Romanda ilk yer değişikliği Melih Bey yalısından Adnan Bey'in yalısına gelen Bihter'de görülmektedir. Bir başka küçük yer değişikliği de tüm ailenin Göksu'ya gitmesidir. Berna Moran'a göre bu Göksu gezisi romanda önemli bir dönüm noktasıdır. Bihter'in düşüşü ile bu gezi arasında yakın bir ilişki vardır. Bu gezinti, Bihter'de cinsel isteklerin uyanmasını sağlamıştır. [221]

Aşk-ı Memnu romanında asıl mekân değişimi Nihal'e bağlı olarak gerçekleşmektedir. Söz konu mekân da Ada'dır. Nihal'in Ada'ya gidişleri ya psikolojik ya da biyolojik etkilerdendir. Nihal'in ilk defa Ada'ya gidişi annesinin ölümünden kötü etkilenmemesi amacıyla gerçekleşir. Nihal burada babasının ihtiyar halasında kalır. İkinci defa gidişi de Adnan Bey ile Bihter'in izdivaçları öncesinde ve Bihter'in yalıya gelişinden öncedir. Daha sonra Nihal'in rahatsızlanması ve Beşir'in iyileşmesi umuduyla tekrar Ada'ya gider. Nihal'in bir başka mekân değişikliği de bir düğün evine gitmesinde görülür. Bu mekân değişikliğinde Nihal'in gittiği evdeki hayat ile yalıdaki hayat arasındaki farklı göstermek amaç edinilmiştir. Bu nedenle Nihal gittiği bu eve yabancılık hisseder. Romandaki son mekân değişikliği yine Ada üzerinden verilir. Bihter ve Behlül'ün ihanetinin yarattığı yıkıcı etkiyi azaltmak ya da kurtulmak için Nihal ve ailesi Ada'ya giderler. Böylece tabiata, açık bir mekâna sığınarak söz konusu tahribat giderilmeye çalışılır.

Aşk-ı Memnu Operası'nda kullanılan ana mekân İstanbul'da Boğaz'a nazır bir yalıdır. Bu yalı romanda da bahsedilen Adnan Bey'in yalısıdır. Servet-i Fünûn dönemi romanında sıklıkla rastlanan mekânların en başında yalılar gelmektedir. Bir Servet-i Fünûn dönemi romanı olan *Aşk-ı Memnu* romanı operaya dönüştürülürken mekân olarak

---

[218] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 93-94.
[219] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 81-83.
[220] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 86-87.
[221] Berna Moran, a.g.e., s.96.

yine yalı seçilmiştir. Yalının karakterler üzerindeki etkisi romandakiyle birebir aynıdır. Ancak bu duruma operada açık açık değinilmez. Romandaki yalı, üç boyutlu bir biçimde sergilenir. Dönemim yaşam tarzı ve romandaki anlatım da göz önüne alınarak Adnan Bey'in yalısının odaları gösterilmektedir. Operada tüm aksiyon yalının içinde geçer. Bu nokta romandaki anlatımla aynılık taşır. Romanda olduğu gibi operada da yalı maddi bir üstünlüğün göstergesidir. Operanın olay örgüsü tamamıyla yalının odalarında, bu kapalı mekânda geçer.



Resim 1.1: Aşk-ı Memnu Operası – Adnan Bey ve Bihter'in Nikâh Sahnesi

Resim 1.1'e bakıldığında Adnan Bey'in yalısının üç boyutlu anlatımı görülmektedir. Sahne çok az eşyadan oluşmaktadır. Bu mekânı oluşturan unsurlar arasında Adnan Bey'in romanda da geçen yarım koltuğu, sehpası, Nihal'i temsil eden bir piyano, kitaplık ve dönemin önemli müzik unsurlarından biri olan gramofon bulunmaktadır. Söz konusu mekânın bir yalı olduğunun anlaşılması amacıyla merdiven detayı eklenmiştir. Bu merdivenlerden evin diğer odalarına gidilmektedir. Yine bu mekânın bir yalı olduğunu hissettirmek amacıyla büyük, işlemeli camlar dekora eklenmiştir. Eserin sahnelenmesi açısından bu mekân çok fazla işlevde kullanılır. Ana sahne Adnan Bey ve Bihter'in nikâhının, Adnan Bey'in eve gelen hafiyeler tarafından tutuklanmasının, Çarşaf Ritüeli'nin, Fransızca dersinin işlenmesinde yardımcı olur. Adnan Bey'in yalısında dikkati çeken unsurlardan biri operada sürekli kitaplıktan, kütüphaneden bahsedilmesi, bazı olayların burada geçmesidir: "*(Bihter ile Behlül kuytuda koklaşmaktadırlar. Behlül'ün maskesi kitaplıkta asılıdır), (Behlül'ü*

kütüphanede Casanova maskeli olarak divana uzanmış görürüz; Bihter girer.), (Herkes vals yaparken Bihter yavaşça kitaplığa doğru yürür.), (Behlül: kitaplığa koşar.)" Operada kitaplığın olduğu bölüm birçok şeye sahne olur. Kitaplık, kütüphane kavramları operada insanın aklı ve duyguları arasındaki ikilemi yansıtmak için kullanılmıştır. Dikkat çeken bir diğer mekânsal unsur olan yalının pencereleri ilkbaharda açılır: "*(İlkbahar. Dondurmacı pencere önüne gelir. Mlle de Courton pencereyi ardına kadar açar. Kara çarşaflı ve peçeli birkaç kadın dondurma yalamaya başlar.)* " Bestecinin Mll. de Courton'a pencereleri sonuna kadar açtırması da simgesel bir anlam taşır. Pencere bu mekânda sokağa açılan bir kapı görevi üstlenir. Sokak yaşamını da göstermek isteyen besteci yalının dışındaki hayatı dondurmacı ve birkaç kara çarşaflı kadın üzerinden tasvir eder. Kapalı mekânı, açık mekânla buluşturan, ev halkının dışarıdaki yaşamdan tamamen kopmadığını gösteren bu pencere olur. Besteci basit bir mekânsal unsur gibi görülen pencereye bir işlevsellik katarak, onu yeniden yorumlar ve anlamsal bir boyuta taşır.

Olaya dayalı metinlerin ayrılmaz bir parçası olan mekân; *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında da önemli işlevler yüklenmiştir. Romanda kapalı mekân olarak yalı ve yalılar içerisindeki odalar dikkat çekerken; açık mekân olarak da Beyoğlu'ndaki çeşitli alışveriş yerleri ve eğlence yerleri ile Göksu, Bendler, Çırçır Suyu, Kalender gibi dönemin önemli eğlence mekânları dikkat çeker. Söz konusu mekânlar karakterlerin işlenişinde yardımcı unsur olurlarken, kahramanların psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve kültürel yapılarını da yansıtmaktadırlar. *Aşk-ı Memnu Operası*'nda besteci eseri sahneye koyarken kapalı mekân olan yalıyı ve yalının salonunu seçmiştir. Yalının içindeki kütüphane ve pencere gibi mekânsal unsurlara da yer vermiştir. Açık mekânlar operada yer almasa da, sadece adları anılarak bu mekânlar ve onların dönem içinde ve romanda üstlendikleri işlevlere anıştırma yapılmıştır. Her ne kadar bir mekân olarak sahnede gösterilmese de Adnan Bey'in tutuklanarak gittiği, Behlül'ün babasının da yattığı hapishane mekânından bahsedilmektedir. Yazar bu mekândan bahsederek döneme ilişkin politik bir eleştiride bulunmaktadır. Bahsedilen bir diğer mekânda Ada ve oradaki ev olur.

1.1.9. *Aşk-ı Memnu* Romanında ve Operasında Kostüm Kullanımı

İnsanoğlunun doğa koşullarından korunmak amacıyla ortaya çıkardığı unsurlardan biri de giyimdir. Giyim kuşam tarihler boyunca çeşitli değişimler ve dönüşümler geçirmiş ve geçirmektedir. Bu değişimin en önemli sebepleri arasında da

coğrafi koşullar, korunma ihtiyacı, inançlar, ekonomik şartlar, kültürel farklar, siyasal düzenlemeler, sosyal yaşam, psikolojik etmenler vb. yer alabilmektedir. Giyim kuşam birtakım doğa koşullarından korunmak amacıyla ortaya çıkarken, zamanla değişen koşullarla bazı sosyal, kültürel, ekonomik, mesleksel statülerin de göstergesi olabilmiştir.[222] Sürekli değişim halinde olan insanlık için giyim kuşam da zaman içerisinde çeşitli işlevlerde ve amaçlar da kullanılmaya başlamıştır.

İnsanı anlatan birçok sözsel olan ve sözsel olmayan metinlerde, insanın en önemli göstergelerinden biri olan giyimine de yer verildiği görülmektedir. İnsanlığın tarihiyle birlikte değişime uğrayan sanat ve sanat eserlerinin birçoğunda bu değişime paralel olarak giyim kuşamda da meydana gelen değişimler çeşitli göstergelerle anlatılmıştır. Böyle bir işlevi üstlenen sanatlar arasında edebiyat gibi yazınsal ve opera, tiyatro, bale gibi göstermeye bağlı sanatlar bulunmaktadır. Edebî bir metin de ya da opera gibi bir hem sözsel hem de sözsel olmayan bir sanatta, kahramanların giyimleri çeşitli işlevlerle donatılmıştır. Kahramanın sosyal statüsünü, ekonomik durumunu, kültürel altyapısını, hayata bakışını, psikolojik durumunu gösteren en önemli unsurlardan biri eserlerde tasvir edilen giyim kuşamdır. Ayrıca giyim kuşam sadece kahramanı hakkında bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda bir dönemin giyim kuşam tarihi hakkında da bilgi verebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında *Aşk-ı Memnu* romanı ve *Aşk-ı Memnu Operası* kahramanlarının giyim kuşamı belli bir döneme tanıklık eder ve eserlerin altyapısının anlaşılır olmasına katkı sağlar.

Aşk-ı Memnu romanında neredeyse bütün karakterler giyim kuşamıyla dikkat çekerler. Yazarın da önemli karakterlerin giyim kuşamlarını ayrıntılı bir şekilde tasvir ettiği görülmektedir. Romanda giyim kuşamıyla en çok dikkat çeken isimlerin başında Firdevs Hanım gelmektedir. Elbiseleri onun için çok önemlidir ve *"elbiseleri ile arabalarının masarifini temin edecek bir kese"* [223] bulmak arzusundadır ve bu nedenle Melih Bey'le evlenmiştir. Firdevs Hanım ve kızları için en önemli olan şeylerin başında giyinmek, süslenmek gelir. Bu nedenle alışverişlerini Pygmalion, Au Lion d'or, de Lyon gibi yerlerden yaparlar. Bu gibi yerler dönemin modasının Beyoğlu'nda belirlendiğini gösterir. Firdevs Hanım ve kızları da kıyafetlerine yaptıkları çeşitli değişiklikler, seçtikleri kumaşlar özellikle takip edilir. Bir kumaşın değeri de onlara

---

[222] Mehmet Medeni Doğan, *Giyim Kuşam ve Kültür İncelemeleri Üzerine Türk Romanı (1870-1940),* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011,s. 3.
[223] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.22.

göre belirlenir: *"'Geçen gün Melih Beyinkiler bunu pek beğenmişlerdi!' demek kumaşın kıymetini derhal tezyit edecek, kavi bir tavsiyeydi."*[224]

Firdevs Hanım kızlarının en çok önem verdikleri kıyafetler mesire yerlerine giderken giydikleri kıyafetlerdir. Bu mesire yerleri dönemin önemli buluşma mekânlarıdır. Birçok insan burada birbirini görür, beğenir, sonuçta da evlenirler. Erkeklerle olan ilişkileriyle dikkat çeken Firdevs Hanım için bu tip mekânlarda süslenmek daha da önem arz eder. Kızları da ondan geri kalmazlar:

> "En ziyade tekellüfe lüzum gördükleri, mesirelere mahsus kıyafetleriydi. Zarafet zevkinin bu basit ve dar zemini onlar için gayet geniş bir cevelan sahrası olurdu: Hatta bugün Kalender'de yeni bir kıyafetin resm-i teşhiri icra olunmuş, birinci defa olarak bir sandalda giyilebilecek bir şey icat edilmişti. Bu, omuzlarından düşerek dirseklerinden birkaç parmak aşağısına kadar ancak inebilen beyaz ile eflatun tülden karıştırılmış ve yine beyaz ve eflatun kurdelelerle yer yer tutturulmuş bir harmaniden ibaretti. Başlarında gayet dar fakat uzun ince bir Japon ipeğinden yapılmış, uçlarına eski işlemeleri takliden beyaz ipekten hafif bir su işlenmiş bir örtü vardı ki boyunlarından dolanarak dolanarak uçlarının uzun beyaz ipekten püsküllleri harmanilerin ifrata hamlolunabilecek tantanasını muaheze nazarından gizlemek isteyerek kısmen saklıyordu. Daha sonra eflatun canfesten bir eteklik ki harmaninin mütemmin bir zeyli olmak üzere telakki edilebilirdi; fakat bu, evde giyilecek eteklikten başka bir şey değildi. "[225]

Firdevs Hanım giyim kuşam konusunda kızlarına benzemez, onlardan ayrılmaya çalışır. Firdevs Hanım kişilik olarak kızlarından ayrılmaya çalışan, kızlarını kıskanan biridir. Firdevs Hanım'ın kızlarında kıskandığı asıl şey onların gençlikleridir. Bu kıskançlık elbise seçimlerinde de gösterir. Artık onlar gibi giyinemeyeceğini bilir. Bu nedenle de giydiklerinin onlarınkinden farklı olmasına özen gösterir ve onlardan daha fazla dikkat çekmek için çalışır. Burada giyim kuşamın Firdevs Hanım için ne kadar önemli bir unsur olduğu gösterilmekle beraber, söz konusu kıyafet tercihleriyle de psikolojik durumu verilmiştir. Firdevs Hanım bu giyim tarzıyla kızlarının alay konusu olur. Gençlik arzusu kıyafet seçimlerine de yansır ve bu durumu Behlül ona acımasızca bir şekilde anlatır: *"Behlûl, 'Evet, evet, anlıyorum,' diyordu, 'bütün yaşlarının ilerlediğinden korkan kadınlara göstereceksiniz ki bir kadın seneleri yalan çıkararak genç kalabilir ve her zaman gösterilecek bir göğüsle kollara malik olabilir."* [226] Bihter'in mesire yerlerine giderken giydiği kıyafet ise şöyle anlatılır:

---

[224] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.30.
[225] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.31.
[226] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.215.

"…Bihter, beli son derece sıkılmış vücudunu dara dar sararak ta arkasında iki tarafa dalga vuran etekliğiyle; belinin inceliğine nispetle geniş duran omuzlarından bir ipek ihtizazıyla titreyerek akan harmanisi, beline kadar büsbütün düşemeyerek beyaz pike gömleğini etekliğine rapteden siyah meşin kemerinden iki parmak yukarıda kalmış; sağ elinden çıkardığı eldiveniyle beraber kavranılarak tutulan şemsiyesiyle; alçak ökçeli sarı potinlerinin üstünde, yere basmıyormuşçasına bir şekilde yürüyordu."[227]

Romanda ne Peyker, ne de Bihter anneleriyle aynı giyinmez. Onlar annelerinin kıyafetlerine yaptıkları bu değişiklikleri bir alay konusu olarak görürler. Bihter ve Peyker yaşlarına uygun giyinirler. Peyker'in eşi Nihad Bey'in giyimi ise şöyle verilir: "*Şimdi Nihad Bey başı açık, arkasında bol beyaz ketenden bir ceketle, ayaklarında altı yumuşak beyaz keten iskarpinlerle merdivenleri inerek onları istikbal ediyordu."*[228] Melih Bey takımının giyim kuşamı onların kişilikleri ile ilgili olmakla beraber ekonomik durumlarını da göstermektedir. Ekonomik anlamda üretirken görülmeyen bu aile, sadece tüketmekte, var olan maddi imkânlarını da iyiden iyiye azaltmaktadırlar. Bu durumun en önemli sebeplerinden biri de lüks giyime verdikleri önemdir.

Melih Bey yalısında yaşayanların giyim kuşamlarını veren yazar, ardından Adnan Bey yalısını yansıtır. Adnan Bey'in ev içinde giydiği kıyafetler şöyle tasvir edilir: *" Soyunup ev içinde giydiği ince şayaktan pantolonunu, beyaz saten gömleğini taktıktan sonra siyah alpaka ceketini aradı; asabi ellerle aynalı dolabın kapağını çekti, odanın köşesinde duran elbise askısına baktı, ceketini bulamıyordu."*[229] Romanda giyim kuşama ait birçok unsur dikkati çeker. Bu unsurlar bazen psikolojik bir etkiyi anlatmak için de verilmektedir. Bunlardan biri Nihal'in takıntılı ve babasına düşkün tavrını gösteren beyaz omuz atkısıdır: *"O günden sonra bir daha o odalara girmemişti fakat o gün Bülend'in bulduğu beyaz omuz atkısını unutamıyordu. Kapının ötesinde ayak sesleri, ufak gülüşler işitirken gözlerinin önüne hep o omuz atkısı geliyordu. Nedir Yarabbi! Bu omuz atkısı ki çocuğun dimağına böyle musallat olmuş, uykularına karışıyordu."*[230] Bihter, gece Behlül'e buluşmaya giderken de omzuna bir atkı alır. Romanda kadınların en önemli aksesuarları olarak şapkalara, özellikle Mll. de Courton'un şapkalarına, eldivenlere, palto, manto, yeldirme, gömlek, kemer, şemsiyelere, ayakkabılara, özellikle Nihal'in yeni bir ayakkabı isteği dikkat çeker, iskarpinlere, potinlere, Nihal ve Bihter'in geceliklerinin altına giydikleri terliklere,

[227] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 33-34.
[228] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.35.
[229] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s. 56.
[230] Halit Ziya Uşaklıgil, a.g.e., s.116.

iskarpinlerin içinden görülen ince çoraplara, Peyker, Bihter ve Nihal'in elbiselerinin içine giydikleri korselere, küpe-gerdanlık-bilezik-saat gibi takılara, mendil, boncuklarla işlenmiş bir göğüslüğe, çantalara, yelpazeye, mavi püsküllü bir fese fazla ayrıntıya girilmeden yer verilmiştir. Romanda yer verilen bu tür giyim kuşam unsurları ve aksesuarları romanda önemli tasvir unsuru olarak bulunmazlar. Kahramanların toplumsal statülerini, ekonomik durumlarını gösterirken, diğer yandan dönemim moda anlayışını da yansıtmaktadır. Giyim kuşamdaki bu lüks seçimler üzerinde Batılı moda anlayışının ve zenginliğin etkisi önemli olmuştur.

Giyim kuşam konusunda hem romanda hem de operada önemli bir yer tutan giyim eşyası çarşaftır. Dönemi itibariyle çarşaf, kadın dış giysileri içerisinde önemli bir parçadır. Evin içinde kadın giyimde oldukça serbest olabilir, ancak dışarıya çıktığında çarşaf giymek zorundadır. Osmanlı toplumunda 12-13 yaşlarındaki kızlar dışarıya çıktıklarında çarşaf giyme zorunluluğu taşımaktaydılar. Bu açıdan bakıldığında Osmanlı toplumunda bir genç kızın çarşaf giymesi, onun kadınlığa da adım attığının bir göstergesi olur.[231] *Aşk-ı Memnu* romanında Nihal'in genç kızlığa adım atışı, ilk çarşafını giymesi ile birlikte verilmektedir:

> "Bihter'in sanat elinden o değişerek çıkmıştı. Ne tam bir genç kız ne de henüz çocuk dedirtmeyecek bir kıyafet bulunmuştu, eteğine ufak gayri mahsus, inceliğine nispeten uzun duran boyunun fazlalığına çocuk hafifliği veren bir kısalık bırakılmıştı. Açık limon gazlar üzerine geçirilmiş dantelalar ta sırtından başlayarak kollarının altından dolaşmış, Nihal'in henüz genişlememiş gövdesiyle göğsünü bir cepkenin bolluklarında saklamıştı. Yakasından inerek bu cepkenin arasına sıra sıra helezonlarla dökülen yine açık limon gaz kalabalıkları altında bu henüz çocuk göğsünün fakrı saklanmıştı. Bütün bu ipeklerin sanat oyunlar müphem dolgunluklar farz ettiriyordu. Nihal'in uzun saçları çocukluğundan bir hatıra olarak arkasına salıverilmiş, yalnız altından düz kesilerek, iki taraftan alına birer demetle tepesinin üstünde bir küçük topuz, ancak peçesiyle çarşafını tutacak kadar bir şey yapılmıştı."[232]

Romanda yer alan bu sahne, operada da unutulmamıştır. 1. Perde 3. Sahne *Çarşaf Ritüeli (1899 Sonbaharı)* adını taşımaktadır. Bu sahnede Beşir'in elinde bir paket, Bihter ise gece mavisi çarşafıyla yer alır. Nihal'e ilk çarşafını alan Bihter'dir. Romanda da Nihal'in çarşafı için onunla alışverişe çıkan, ona yardımcı olan yine Bihter'dir. Burada Bihter'in amacı Nihal'e olan sevgisini göstermek ve onunla yakınlık

---

[231] Mehmet Medeni Doğan, *Giyim Kuşam ve Kültür İncelemeleri Üzerine Türk Romanı (1870-1940)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011,s.57.
[232] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.128-129.

kurmaktır. Romanda yer alan bu alt anlatım, besteci tarafından kurulmuş ve anlamsal yapıda herhangi bir değişiklik yapılmamıştır:

"Nihal: Nesrin, bak! Bak şuna!

Bihter'den! İlk çarşaf!

Bak şuna! Ne hoş şey!

Nesrin: Tü tü tü tü tü tü tü tü maşallah!

Bihter: pek yakıştı. Güle güle kullan.

Behlül: (Maskeli olarak girer)

Vay canına! Yalıya bir prenses daha gelmiş!

Bihter/Nesrin/Behlül/ Beşir: İlk çarşaf! İlk çarşaf!"



Resim 1.2: Nihal'in Çarşaf Sahnesi

Resim 1.2'ye bakıldığında Nihal'in çarşaf giyme sahnesi görülmektedir. Sahnede Bihter, Nihal ve Nesrin yer alır. Bihter ve Nesrin ev içi kıyafetleriyle görülürler. Ön plana çıkan Nihal'in çarşafıdır. Çarşafın rengi tozpembedir. İçine giydiği elbisesi ise siyah üzerine beyaz benekli bir elbisedir.



Resim 1.3: Matmazel Courton ve Nihal Ders Çalışmaktadır.

Resim 1.3'de Mll. de Courton ve Nihal'in ders çalışma saati gösterilmektedir. Burada Mll. de Courton'un Batılı havası kıyafetine de yansımaktadır. Resim 1.4'e bakıldığında Firdevs Hanım'ın şaşaalı giysilerinden birine örnek görülmektedir. Kabarık topuz saçları, boynuna taktığı kolyesi, abartılı, taşlarla süslü, işlemeli elbisesi, eldivenleri ve tülüyle Firdevs Hanım kızının düğünündedir. Adnan Bey ceketinin altına beyaz bir yelek ve beyaz bir gömlek giymiştir. Taktığı papyonla bir damat havasını yansıtırken, diğer yandan Batılı bir giyim tarzıyla dikkat çeker. Bihter ise, romanda yer almayan bir giysiyle; gelinlikle sahnededir. Gelinlik beyaz dantellerle süslenmiş, eldivenleri de unutulmamıştır. Resim 1.5'te davetliler korusunda yer alan erkekler görülmektedir. Bu koro dönemin önemli giysilerinden biri olan redingot ile görülmektedirler. Bazı davetlilerin başlarında yine dönemim bir yansıtıcısı olan fes takılıdır. Korodaki kadınlar da yine dönemin şartlarına uygun bir biçimde başları kapalı, çarşafsız, batılı tarzda kıyafetleriyle görülürler.



Resim 1.4: Adnan Bey, Firdevs Hanım ve Bihter – Düğün Sahnesi.



Resim 1.5: Davetliler Korosu

Göstermeye bağlı sanatlar, ancak sahnelendikleri zaman görselliğe kavuşurlar. Operada bu sanatlardan biridir. Önce dramaturgi çalışması yapıldıktan sonra besteci, yönetmen kararından sonra kostüm, dekor, ışık, ses vb. unsurlar belirlenir. Sahne sanatlarında bir kostüm tasarlanırken rejisörünün denetimi gerekir. Eserin geçtiği

dönem, yer, eseri canlandıracak karakterler gibi birçok unsur dikkate alınarak kostümler tasarlanır. *Aşk-ı Memnu Operası*'nın çeşitli Devlet Opera ve Bale sahnelerindeki gösterimlerine bakıldığında rejisörün/rejisörlerin romanın giyim kuşamına sadık kaldıkları, sadık kalamasalar da romanın geçtiği dönemin giyim kuşamını yansıttıkları görülmektedir. *Aşk-ı Memnu Operası* sahneye koyulurken mekâna ait bazı unsurlar üç boyutlu bir biçimde alıntılandığı gibi, kostümlerin de dönemi ve eseri yansıtması bakımından alıntılandığı görülmektedir. Romandan farklı olarak Bihter'in gelinliğinin bulunması, nikâhı kıyan imamın giysileriyle yer alması ayırıcı özelliklerdir. Özellikle Firdevs Hanım'ın gösterişli kıyafetleriyle yer alması romandaki anlamsal boyutun kostüm üzerinden aktarılmasını göstermektedir. Oluşturulan yeni sanatsal biçimde edebî metnin yapısına ve anlamına uygun kostümler tasarlanmıştır.

1.1.10. *Aşk-ı Memnu* Romanından Operaya Uyarlanmasında Kullanılan Eşyalar

Edebî metinlerde ve göstermeye bağlı metinlerde yer alan bazı nesneler/eşyalar eserin yapısına uygun olarak çeşitli işlevlerde kullanılabilmektedir. Metinlerde yer alan kişiler karakterleştirilirken çeşitli eşyaların da yardımına ihtiyaç duyulmaktadır. Edebî metinde birey gerçekçi bir ortama yerleştirilirken, mekân ve kıyafet gibi bu gerçekçiliği anlatan önemli unsurlardan biri de birtakım nesneler olabilmektedir. Böylece bu nesneler okurda gerçeklik hissi de yaratırlar. Bazı nesneler karakterin sosyal, ekonomik, kültürel ve en önemlisi psikolojik yapıları hakkında bilgiler verebilmektedir. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında öne çıkan nesneler arasında en başta ayna gelirken, aynanın dışında piyano, kitaplık yer almaktadır. Romanda ve operada kullanılan kostümler de birer eşya niteliği taşımaktadırlar. [233]

Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu* romanında eşyayı betimlerken özellikle dikkat etmiş gibidir. Eşyaya karşı özel bir dikkati var gibidir. Bu konuda Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle bir açıklama yapar: *"Dışarı âlemle gerektiği gibi, ilk karşılaşmamız onun yüzündendir. Şimdi bu bize küçük bir iş görünür. Fakat işe başladığı devirde belki en ehemmiyetli şeydi. Çünkü mücerretler âleminden gerçek duyumlara geçmek demekti.*

[233] Türk romanında eşyanın kullanımıyla ilgili bakınız: Aslı Uçar, *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2012.

Onunla eşyayı, etrafımızı gördük"[234] Halit Ziya eserinde eşyayı bir bütün olarak işler. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında dikkati en çok çeken eşya ayna olur.

Aşk-ı Memnu romanında ve operasında ayna basit bir eşya/nesne olarak yer almaz. Bu nesne romanın en önemli karakterlerinden biri olan Bihter'in kişiliğinin oluşmasında oldukça etkilidir. Ayna imgesi psikolojik açıdan ilk olarak Jacques Lacan'ın 14. Psikanaliz Kongresi'nde sunduğu *"Ayna Evresi"* adlı tebliği ile gündeme gelmiştir. Lacan'a çocuğun benliğinin oluşmasında ayna narsistik bir evredir. Bireyin kendisinin aynadaki yansımasını görmesi ve kendi imgesiyle karşılaşan kişinin bedenini keşfettiği bu evre ayna evresi; narsisik bireyleşmedir. Bir kır gezisi sonrasında benliğinin ve kadınlığının farkına varmaya başlayan Bihter'in içindeki Bihter'i uyanmasına yardımcı olan nesne aynadır:

> "Uzun bir temaşayla bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini, bu haliyle hiç görmemişti, bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte buydu. Yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar vuzuhla görmek istemiyordu; biraz daha yaklaşırsa bu hayalin tevemiyeti teeyyüt edecekti; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu.
>
> Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisinindi, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim ince, gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesbediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor, orada iki Bihter; bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek, ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşmayla birbirinin kollarına atılmaya müheyya iki vücut peyda oluyordu. "[235]

Bihter'in ayna karşısında kendini seyrettiği bu bölüm, onda bedensel bir hazzın doğuşunu, kadınlık içgüdülerinin ortaya çıkışını hazırlamıştır. Romanda yazar kadın cinselliğini dolayımsız bir şekilde anlatırken, bu kadınlık duygusu Bihter'i yasak bir aşka, sonunda da ölümle biten bir cezaya sürükler. Romanda aynanın en büyük işlevi Bihter'in benliğini, bedenini ve gençliğini fark etmesini sağlayarak, kadınlık duygularını cinsel hazla birlikte uyandırmaktır. Bihter, bu gerçeğin farkına vardıktan sonra Lacan'ın bahsettiği narsisik bireyleşme evresine geçer. Bu sahneden sonra yasak aşka sürüklenen Bihter, her şeyin kendisine ait olmasını ister. Ayna imgesi, operada da bir eşya olarak yerini alır. Aynayı sadece Bihter'in aynası olarak görmeyiz. Firdevs

---

[234] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 278.

[235] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 174.

Hanım'da ayna içinde verilir. Resim 1.6, Resim 1.7 ve Resim 1.8'de operada aynanın alıntılanması görülmektedir. Üç boyutlu bir göstergelerarası ilişkiyle ayna anlamsal olarak manasını yitirmeden operada da kullanılmıştır. Operada kullanılan aynanın sadece çevresi bulunmaktadır. Çerçevenin içindeki ayna imgesini karakterler çerçeve içine alınarak gösterilir. Böylece besteci, benlik duygusunu bu şekilde vurgular. Bu vurgulamayı sadece Bihter üzerinden yapmak yerine birçok karakter üzerinde yapmayı seçer. Böyle bir dönüştürümün sebebi de herkesin içinde gerçek benliğini gizlediği fikrini ortaya koymaktır. Ayrıca çerçeve sadece bu işlevle kullanılmaz. Operada çerçeve içerisine alınan kişiler ise ölmektedir. Beşir, Nihal'e veda ederken bu çerçeve içindedir ve sonunda veremden ölür. Bihter'de bu çerçeve içerisine alındığında, eserin sonunda onun ölümüne dikkat çekilir.

Aşk-ı Memnu romanında kullanılan ve operasında da yer verilen bir diğer eşya ise piyanodur. Tanzimat Dönemi ile başlayan Batılılaşma süreci ve bu süreç içerisinde Batı toplumlarından alınan adetlerden biri de piyano çalmak olur. *Aşk-ı Memnu* romanında piyano çalarken görülen kişi Nihal'dir. Tanzimat Dönemi romancıları ve onlardan sonra gelen bazı yazarlar kadının eğitimine önem vermektedirler.[236] Bu kadınlar genellikle bazı mürebbiyelerden dersler alırlar.[237] Mürebbiyelerin onlara verdikleri derslerden biri de piyano çalmayı öğretmektir. *Aşk-ı Memnu* romanında bu işlevi Mll. de Courton üstlenir:



Resim 1.6: Ayna Karşısında Bihter

[236] Bu konuda bakılabilir: Mustafa Karabulut, "Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kadın Üzerine Tematik Bir İnceleme", *Erdem Dergisi*, S:64, Haziran 2013, s.49-69.
[237] Bu konuda bakılabilir: Dilek Ceran, "Mürebbiyelik ve Türk Romanında Bazı Mürebbiye Tipleri", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.12, 2002, s.215-227.



Resim 1.7: Ayna Karşısında Firdevs Hanım



Resim 1.8: Ayna Karşısında Bihter ve Adnan Bey

"Matmazel Courton diyordu ki:

'Lüzumundan fazla inat ediyorsunuz Nihal! İşte tam bir saat oluyor ki Czerny'nin hep o temrinine çalışıyorsunuz. Bu merak da yeni başladı. Altı senede bir kere fasılasız bir saat çalıştığınızı görmemiştim. Sizi bu kadar çalışmaktan men ediyorum, anlıyor musunuz?'

Nihal birden yuvarlak iskemlesinin üzerinde döndü, 'Tuhafsınız matmazel!' dedi. 'Bana her vakit piyanonun çalışmadan öğrenilmeyeceğini söylerdiniz. Tam ben çalışmaya heves duyarken şimdi de bu kaide çıktı' "[238]

[238] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.113.

Piyano bu romanda ve operada Nihal'in Batılı bir eğitim almasına odaklanılmasını sağlamaktadır. Dönemin modası romanda verilirken, piyano hem romanda hem de operada eğitimin, Batılılığın, kadının ev içi yaşamının, ekonomik durumun bir simgesi olmaktadır. Resim 1.9'da romandaki gibi operada da piyanonun bir eşya olarak kullanıldığı görülmektedir.

Romanda yer verilen ve operada kullanılan bir diğer eşya; kitaplıktır. Romanda Adnan Bey'in çalışma odası tarif edilirken, odadaki önemli eşyalardan biri de kitaplıktır. Kitaplığın romandaki işlevi Adnan Bey'in ve ailesinin kültürlü bir aile olduklarını vurgulamaktır. Operada ise, kitaplık birçok işlevde kullanılır*: "Bihter ile Behlül kıyıda koklaşmaktadır. Behlül'ün makesi kitaplıkta asılıdır."*, *"Behlül'ü kütüphanede Casanova maskeli olarak divanda uzanmış görürüz; Bihter girer."* Bunların dışında kitaplığın operadaki en önemli işlevi Bihter'in intihar ettiği yer olmasıdır. *"Herkes vals yaparken Bihter yavaşça kitaplığa doğru yürür. Tabancayı alır, kalbine ateş eder, yere yığılır."*



Resim 1.9: Bir Eşya Olarak Piyano

Operada kullanılan en önemli eşyalardan biri de maskelerdir. Romanda Adnan Bey'in oymacılık sanatıyla ilgilenmesi ve sevdiklerinin portrelerini tahtaya çıkarması, operada biçimsel ve anlamsal bir dönüştürüme uğrayarak tahta oymacılığı yerine Adnan Bey, maskeler tasarlar. Sahnelemeye dayalı sanatlarda maske kullanımı, özellikle

tiyatroda, Antik Yunan tiyatrosundan gelen bir gelenektir. Maskenin kullanım amaçlarından biri; bir oyuncunun maske değiştirerek çeşitli rollere girebilmesidir. Böylece maskeler sayesinde eserde yabancılaştırma sağlanmaktadır. Operada kullanılan maskelerin en önemlisi Behlül'ün kullandığı Casanova maskesidir. Behlül'e Casanova maskesinin bir eşya olarak verilmesinin en temel nedeni onu çapkınlık özelliğinin vurgulanmak istenmesidir. Bir başka maske kullanımı ise, Adnan Bey'in tutuklanması sonrasında koronun *Havada Bulut Yok* türküsünü söylerken taktıkları trajik maskelerdir. Böylece yönetmen, durumun vahimliğini maskeler yoluyla anlatmaya çalışır. Ayrıca operada maskeler için de bir arya mevcuttur. Adnan Bey saf, temiz, kültürlü bir beydir ve onun dışındaki herkesin bir maskesi vardır. Maske sahnede elden ele geçer. Adnan Bey'in etrafı yalancılarla doludur ve o bir kaos ortamı içerisindedir.

Halit Ziya romanında eşyayı derinlemesine kullanan ve eşyaya anlam yükleyen bir yazardır. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında da mekân olarak yalının seçilmesi de bunun bir sonucudur. Yalıdaki eşyalar Bihter'in seçimi üzerinde etkilidir. Bihter ve Adnan Bey arasındaki evlilik, Bihter'in eşya ve yalı ile evliliği olarak düşünülebilir. Bu durumda bir meta fetişizmini doğurur. *Aşk-ı Memnu* romanı meta fetişizmi en iyi anlatan eserlerden biridir. Bihter'in Adnan Bey'le evliliği bir aşk ilişkisinden çok ekonomik, ticari bir anlaşma gibidir. Bihter gençliği ve güzelliğini Adnan Bey'in "kese"si ile değiş tokuş eder.[239] Bu kesenin içinde yalıdaki tüm eşyalar, kostümler vb. yer almaktadır. Para için yapılmış bir evliliğin mutluluk getirmeyeceği yine eşyalar üzerinden anlatılır. Bihter'in mutlu olmadığının, gençliğinin ve kadınlığının farkına vardığı aynaya bakma sahneleri hem romanda hem operada aynı anlamsal içerikle kullanılarak, ana kahramanın yasak aşka sürüklenmesine, onun bazı şeylerin farkına varmasına sebep olur. Ayna romanda ve operada gerçekliğin farkına varma eşyası olarak kullanılırken; piyano (duygunun/bazı şeylerden kaçısın, rahatlamanın temsilcisi) ve kitaplık (aklın/cesaretin temsilcisi) eğitimin, kültürün, ekonomik durumların göstergesi olur. Maske ise; Behlül'ün çapkınlığını anlatmakta bir simge olurken, trajik maskeler kötü bir durumda insanların takınacağı yüz ifadesini anlatmaya yardımcı olur.

---

[239] Aslı Uçar, *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2012, s. 85.

1.1.11. *Aşk-ı Memnu Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi

Arya, bir opera içerisinde solistlerden birinin orkestra eşliğinde söylediği, genellikle kendi içinde bütünlüğü olan şarkı olarak tanımlanabilir. Belli bir kalıp içerisinde, orkestra eşliğinde, söz ve müziğin uyumunu yansıtan arya opera sanatı içinde oldukça önemlidir. Dramatik tarza bir etki yaratmada oldukça önemli bir işlevi vardır. Operanın gelişimi içerisinde de aryanın da çeşitli açılardan değiştiği görülmektedir. Yavaş ve lirik aryalar, parlak bir teknikle yazılmış ve söylenmesi güç aryalar, şiddet duygularını yansıtan aryalar gibi çeşitli arya türleri ortaya çıkmıştır. *Aşk-ı Memnu Operası* da arya bakımından zengin bir operadır. Bu operada *Kadınlar Aryası, Kul Köle Aryası, Hürriyet Aryası, İffet Aryası, Arzu Aryası, Ebedî Bahar Aryası, Veda Aryası, Je t'aime Adnan Aryası, Entrika Aryası, Genç Kızlık Aryası, İzdivaç Teklifi Aryası, Bedbahtlık Aryası, Maskeler Aryası* bulunmaktadır. Operada arya dışında bulunan *Segâh Evlenme Ayini, Yine Bir Gülnihâl, Havada Bulut Yok, Aşk Düeti, Kanto, Gidelim Göksuya* gibi şarkılarda yer almaktadır. Operada bulunan aryalar ve diğer şarkılar ana temanın anlatımında ve karakterlerin yansıtılmasında birer aracı işlevi görürler. Bu açıdan hem operada hem de romanda açık açık anlatılamayan bazı durumlar bu aryalar ve şarkılar aracılığıyla anlatılmıştır.

1.1.11.1. Aryalar

Aşk-ı Memnu Operası'nda yer alan ilk arya *Kadınlar Aryası*'dır. Aryayı Behlül seslendirmektedir. Bir belcanto tenor aryası olan bu aryayı seslendirecek olan tenorun lirik, güçlü ve açık bir sesi olmalıdır. Bu arya tamamıyla Behlül'ün kişiliğini anlatan bir aryadır. Çünkü Behlül bir Casanova, bir Don Juan'dır. Behlül bu aryada kadınları sadece aşk malzemesi olarak görmektedir. Gençlik heveslerinde olan Behlül, evlenmek yerine daldan dala konarak her çiçeği koklamak arzusundadır. Behlül *Kadınlar Aryası*'nda tek bir kadına bağlı kalmayacağını söyler. Tüm bu söylemlerine rağmen kadınlar Behlül'e gözü kara bir şekilde bağlanırlar:

"Aşk için meşk için kadınlar!

Evlenmeye ne hacet var?

Gençlik hiç bitmese!

Ben hep sarhoş olsam!

Hayat pek lezzetli bir roman!"

Kadınlar Aryası, Behlül'ün kişiliğini tamamıyla yansıtmaktadır. Besteci romanda uzun uzun değinilen Behlül'ün çapkınlıklarını, eğlence düşkünlüğünü müzikte kaygan gamlar ile anlatır.[240] Romanda yer alan bir diğer arya Nesrin tarafından seslendirilen *Kul Köle Aryası*'dır. Nesrin bu aryada evde çalışanların sesi olur. Romanda da evdeki çalışanlar Adnan Bey'in Bihter'le evlenmesine içten içe tepkilidirler. Evlenme sonrasında da Bihter'i bir türlü hanım olarak benimseyemezler. Aryada Nesrin ailenin başına ne geldiyse Bihter'in yüzünden olduğunu söyler. Aryada eleştirel bazı yönler de mevcuttur. Erkeklerin ölen ilk eşlerini unutarak başka bir kadınla evlenmelerine tepki vardır. Arya adından dolayı ikili okumaya da müsaittir. Arya içerik olarak Adnan Bey'in Bihter'e kul köle olmasını belirtirken; diğer taraftan da Nesrin'in yalının bir çalışanı olduğunu da vurgulamaktadır. Bu arya karakterin özelliğine bağlı olarak türkü tadında bir aryadır. Bunun nedeni de operada Nesrin'in, köy asıllı, kırsal bir kişilik olmasıdır [241]:

"Yarabbim.

Sen Adnan Bey'e akıl fikir ihsan eyle!

Kul köle oldu Bihter'e!

Vallahi maazallah!

Ah kul köle vallahi!

Ah şu erkek milleti!

İlk eşini unuttu bile!

Varsa yoksa hep şu Bihter!"

*Aşk-ı Memnu Operası'*nı romanından ayıran en önemli özellik politik ve dönemin siyasal baskıcı rejimine karşı gelişi anlatmasıdır. Roman yazıldığı yıllarda Osmanlı Devleti'nin tahtında Abdülhamit oturmaktaydı. Abdülhamit tahta olduğu yıllarda baskı rejimi uygulamış ve bundan dolayı birçok sanatçı ve fikir adamı özgürce düşüncelerini dile getirememişlerdir. Sokalar jurnalcilerle, hafiyelerle doludur. Böyle bir ortamda sanatın özgürleşmesi de pek mümkün değildir. Halit Ziya'da bir yazar olarak siyasi hiçbir şey yazmamış ve siyasete karışmamıştır. Bu nedenle *Aşk-ı Memnu* romanında siyasi herhangi bir konu görülmez. Ancak operada libretto yazarı ve besteci

[240] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.57.
[241] Evrim Tuğçe Demir, a.g.t., s. 58

metne yeni bir anlam katarlar. Eğer Halit Ziya siyasete karışsaydı nasıl bir eser oluştururdu fikrinden yola çıkarak, *Aşk-ı Memnu Operası*'na siyasi söylemleri de eklerler.

Adnan Bey'in tutuklanması ve ardından hapse girmesi başlı başına bir yenidenyazma, yeniden yorumlamadır. Adnan Bey'in tutuklanmasının sebebi olarak bir şiir gösterilmektedir. Operanın sahnelendiği bazı yerlerde bu şiir metni Tevfik Fikret'in *Sen Olmasan* şiiri olarak yer almaktadır. Böylece opera içinde de bir alıntı yapılmıştır. Ayrıca Tevfik Fikret'in bir şiirine yer verilmesi de önemlidir. Tevfik Fikret dönemin en önemli şairlerinden olmakla beraber, rejimin de muhalifleri arasındadır. Adnan Bey'in tutuklanıp bir hafta sonra eve dönmesi döneme yapılan büyük bir eleştiridir. Ancak en büyük eleştiri *Hürriyet Aryası*'yla yapılır:

"İnsan hapiste olmasa bile hür olmayabilir.

Hürriyet kıymetlidir. Daima bedel ödenir.

Ve tek kelime söyledi amcan: 'Hürriyet' dedi.

Hapse attılar. Tam beş senedir mahkûm.

Ne zaman çıkar, kim bilir.

Sormak gerek: 'Ey iktidar, yeter! İnsafa gel!

Yetmedi mi ödenen bedel?' Yetmedi mi? Yetmedi mi?

Gaflet içinde her yöneten bugün, korkuyor hepsi medeniyetten.

Şairler hapis. Neden? Çünkü 'Hürriyet' dediler.

Serbest olmak hür olmak değil. Kul köle olmak gerekir.

Ve hürriyet için daima bedel ödenir.

Sormak gerek: 'Ey iktidar, yeter! İnsafa gel!

Yetmedi mi ödenen bedel?' Yetmedi mi? Yetmedi mi?

Gaflet içinde her yöneten bugün, korkuyor hepsi medeniyetten.

Şairler hapis. Neden? Çünkü 'Hürriyet' dediler.

Serbest olmak hür olmak değil. Kul köle olmak gerekir.

Ve hürriyet için daima bedel ödenir.

Daima. Daima.

Yetmedi mi, yetmedi mi ödenen bedel?

Ödenen bedel yetmedi mi?

Yetmedi mi? ”

Söz konusu aryada sadece Adnan Bey'in hürriyet isyanı değil, tüm bir toplumun, düşünürlerin, şairlerin, yazarların hürriyet isyanıdır. Dışarıda serbest bir şekilde dolaşmak özgürlük değildir, özgürlük istediklerini söyleyebilme, kimseye kul köle olmama halidir. Dönemde şairlerin sırf bu düşüncelerden dolayı hapiste olmasına tepki vardır. *Hürriyet Aryası*'nda Behlül'ün babasının da hapiste olması dikkat çekicidir. Romanda Behlül'ün babasının görevli olarak başka bir şehirde bulunduğundan bahsedilir. Libretto yazarı bu olayı da anlatmak istediği düşünceye göre yeniden yorumlar, anlamsal bir dönüştürüme uğratır. *Hürriyet Aryası* ile sadece Abdülhamit dönemi rejimine gönderme yapılmaz ya da eleştirilmez. Aynı zamanda libretto yazarının hayatı ve siyasal görüşü ışığında 12 Eylül'ün baskı rejimi de ele alınır. Askeri darbe sonucunda Süleyman Demirel başkanlığında hükümet görevden alınmış, ülkede de ciddi güvenlik sorunları yaşanmaya başlamıştır. Askeri darbe sonucunda da birçok düşünür, şair, yazar hapse atılmış; fikirlerini savunma hakları ellerinden alınmıştır.[242] Bu açıdan bakıldığında söz konusu aryanın tamamen eleştirel bir boyut taşıdığı görülmektedir. Besteci ve libretto yazarı romana yeni bir anlamsal boyut katar.

Operada Bihter'in ilk aryası *İffet Aryası*'dır. Bu aryada Bihter, bütün masumiyetiyle kendisinden bahseder. Şan olarak zorlayıcı bir aryadır[243] ve bu aryada babasının annesinin ihaneti sonucunda ölmesinden dolayı duyduğu nefreti dile getirir. Namus ve iffet kelimeleri vurgulanarak, romanda Bihter'in annesi gibi olmama arzusu, ona benzememe, namusunu ve iffetini korumak için yaşaması vurgulanmaktadır. Oysa Bihter hem operada hem de romanda eşini aldatır, annesine benzer. Bu arya bu açıdan bakıldığında Bihter'in durumunun parodisini yapan bir aryadır:

“İhanet nedir bilirim.

Babamı o yüzden kaybettim.

Huzur içinde uyu, baba;

annemi asla affetmem!

İffet, namus mezara kadar!

Sadakat ahrete kadar!

---

[242] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi,* Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.38.
[243] Evrim Tuğçe Demir, a.g.t., s.59.

Ben haram yemem ve koklamam.

Adnan Bey'in helaliyim.

İhanet nedir bilirim.

Anneme hiç benzemem.

Şeytana uymak felakettir.

İffetim en kıymetli şeyimdir.

Namus! İffet!

Şeytana uymam ben!

Namus! İffet!"

Bihter'in bir başka aryası *Arzu Aryası*'dır. Bihter'in içindeki her şeyin uyandığı aryadır. Bihter'in romanda çıplak bedenini ayna karşısında izlemesi, içindeki tüm kadınlık arzularının uyanması gibi. Bihter'in ayna karşısında kendisini izlemesi romanın erotizm sahnelerinden birdir. Operada da bu erotizm havası bu arya ile anlatılmaya çalışılır. Bu nedenle arya söylenirken müzik heyecanlı ve tutkuludur. Tutku ile icra edilen bu aryada Bihter'in ikilemde olması dikkat çekicidir. Bihter bir yandan *İffet Aryası*'nda namusunu ve iffetini korumayı şeref bilirken, bir yandan da eşini aldatma arzusuna düşmektedir. Bu durumda aryaya ve operaya heyecan duygusunu katmaktadır.[244] Sevişmeden, bedenini arzuladığı genç bir erkek tenine teslim etmeden ölmek Bihter için bir felakettir. Besteci ve libretto yazarı Bihter'in romanda yer alan iffet ve namusunu koruma ve sonunda annesinden gelen genlerine yenik düşerek kocasını aldatma çatışmasını *Arzu Aryası* ile anlatırlar:

"Ölmek yaşayamadan!

Çılgınca sevişemeden!

Ölmek ne korkunç, yarabbim!

Ya başıma gelirse bu felaket!

Yaşamak istiyorum kadın olarak!

Aşık olmak, doyasıya sevişmek!

Kocam iyi insan fakat iyilik yetmiyormuş demek!

Bunlar günahkâr arzular!

---

[244] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.61.

Fakat öte yandan, bunda ne var?

Ne olur sevişsem bir kere, ah!

Sonra sadakat ölene kadar!

Sevmek, sevilmek, sevişmek…

Keşke çıksa münasip bir erkek!

Ve dün geceki muhteşem rüya biden hakikat olsa!

Aman yarabbim, bana neler oluyor!

Ben miyim bütün bunları düşünen?

Annem değilim ki ben!

Evliyim! Hem ayıp hem günah!"

Birinci perdenin sonunda yer alan arya ise Behlül'ün söylediği *Ebedi Bahar Aryası*'dır. Oldukça lirik olan bu aryada Behlül, Bihter'e olan aşkını ilan eder. Bu aryada romanda Bihter ve Behlül'ün, Behlül'ün odasında yalnız kaldıkları, seviştikleri sahneyi ve ondan sonra birbirlerine duydukları aşkı anıştırır:

"Sizi seviyorum, Bihter.

Toprak su ister.

Daima masumdur sevda.

Her şeyim size feda.

Sevgisiz boştur hayat.

Gönül yanılmaz asla.

Daima meşrudur sevda.

Kâinat size feda.

Davet ediyor tabiat.

Aşkla titrer dudaklar.

Dokunsak cennet olur hayat.

Sevişmek ebedî bahar.

Hayat bizim için, Bihter."

Ateş hava ister.

Tabiat böyle emreder.

Kalbimiz ümid eder.

Belki bu memnu bir aşk!

Cemiyet böyle düşünür!

İdrak etmez bilmeyen!

Yaşamak istemeyen!

Hayat, hayat

hayat!

Dokunsak ah biz

hayat cennet!

Sevişmek ebedî bahar!"

Bu aryada Behlül, Bihter'i sonsuza dek sürecek bir bahara benzetir. Aryada dikkat çeken bir diğer nokta da, aşk anlatılırken toprak, ateş, hava ve su dörtlüsüne, evrenin temel dört maddesine yer verilmesidir. Böylece Bihter, Behlül için yaratılışın bir sembolü olur. İkinci perde de ilk arya Beşir'in *Veda Aryası* olur. Beşir, romanda da operada bir yabancıdır (Habeşli). Adnan Bey'in evinde uşak olarak çalışır ve platonik olarak Nihal'e âşıktır. Bu nedenle Beşir'in veda ettiği sahnede Nihal ve Beşir yalnızdırlar (Resim 1.10). Beşir, verem olmuştur. Romanda da operada da Beşir'in hastalığı üzerinde durulmaktadır. Onun verem olması da Nihal'e duyduğu aşkı simgelemektedir. Verem, özellikle edebiyat alanında, ince hastalık olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle Beşir'in verem olması karşılıksız aşkın bir simgesidir. Beşir'in aryası trajedi kurallarına uygundur. Beşir eserin sonunda öldüğünde izleyicinin üzülmesi gerekir. Besteci böyle bir zemini hazırlarken *Veda Aryası*'na başvurur. Dramatik vurguyu verebilmek amacıyla arya lirik tonda söylenir [245]:

"Size şükran borcum var.

Erken geldi sonbahar.

Sizi korusun, ah, Hüda!

Hoşça kalın. Elveda!

Hayat nadide bir an, ah!

Sevgidir izi kalan.

Ölüm mukadder, ne tasa!

[245] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.61.

Ah, şu hasretlik olmasa."

Beşir, aryasında son olarak helallik isteyerek çıkıp gider. En sonunda da Beşir'in gittiği sanatoryumda öldüğü haberi gelir ve Nihal büyük bir üzüntüye uğrar. Romanda Beşir'in evden ayrılması ya da ölmesi söz konusu değildir. Esere dramatik etki katmak isteyen besteci Beşir'i veremden dolayı öldürmeyi seçmiştir. Böylece yeni metne, anlamsal bir yenilik katılmıştır. Beşir'in hasta olması ve Büyükada'ya dinlenmek için gitmesi dönüştürüme uğramıştır.



Resim 1.10: Nihal ve Beşir.

Operanın en çok dikkat çeken aryalarından biri Mll. de Courton'un seslendirdiği *Je t'aime Adnan Aryası*'dır. Mll. de Courton, Bihter'in onu çekmemesi, Behlül ile aralarında olan her şeyi bildiğini düşünmesi ve Nihal ile iletişiminde önemli bir engel olarak görmesi sonucunda memleketi Fransa'ya gönderilir. Bu aryayı ilginç kılan nokta Türk müziğindeki düyek usulünde söylenmiş Fransızca bir şarkı olmasıdır. Bu arya operada yer alan aryalar içerisinde en koyu Türk müziğidir.[246] Romanda Mll. de Courton'un alaturka olma merakı onu anlatan sayfalarda dikkat çekmektedir. Besteci romandaki bu anlatımın etkisiyle olacak ki, Mll. de Courton'a ağır bir Türk müziği

[246] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.62.

makamında arya söylettirir ve bunu kendi diliyle, Fransızcayla yaptırır. Bestecinin bakışında Mll. de Courton sadece metinsel olarak değil müzik açısından da alaturkalaşmıştır. Selman Ada bir röportajında Matmazel'e neden Fransızca bir arya söylettiğini şu şekilde açıklamaktadır: *"Neden Fransızca? Çünkü bir insan sıkılıp bunaldığı zaman başka bir dil kullanmaz. Ne kadar kibarca yapılmış olursa olsun Courton'un kovulması acımasız bir olaydır ve çok ağır bir sonuçtur. Doğal olarak büyük bir şok etkisi yapar ve o da kalkıp son duygularını bir arya ile ifade eder. Buradaki amacım basit bir klişeye girmeden bu karakteri tüm boyutları ile düşünerek bir yandan Fransızca bir yandan da alaturkanın en ağdalı ezgileriyle buluşturmaktı"*[247] Mll. de Courton bu aryada Adnan Bey'e olan gizli aşkını dile getirir. Gençliğinin bittiğini, rüyalarının uçtuğunu, umutsuzluğunu ve herhangi bir ümidi olmadan Adnan Bey'i sevdiğini anlatır:

"Ma jeunesse enterrée

Mes reves envolés

Que faire? Partir? Essulée

Je suis désespérée

Je t'aime Adnan

Je t'aime sans espoir

Ma vie Adnan

Est une drôle d'histoire

Sans réponse, sans pouvoir

Mon avenir est noir

Adieu mon ami

Ma chanson est finie"

Romanda Mll. de Courton, Adnan Bey'e olan platonik aşkını hiç söyleyemez. Ancak operada onun bu gizli hislerini aryası deşifre eder. Firdevs Hanım'ın söylediği *Entrika Aryası* da Firdevs Hanım'ın kişiliğini, ruhunu yansıtan bir aryadır. Aryanın da adından anlaşılacağı gibi Firdevs Hanım sürekli entrika peşinde koşan, kıskançlığından ne yapacağını bilemeyen, kızından intikam almaya çalışırken damadına yakınlaşmaya

[247] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s.23-24.

çalışmaktan çekinmeyen bir kadındır. Söz konusu arya Firdevs Hanım'ın ruhunu, psikolojisini, ahlâki olarak çökmüşlüğünü göstermektedir:

"Kızım iyidir, ama kıymetinizi bilmez.

Er geç üzer sizi. Toy zira.

Fakat üzülmeyin: Belki yanlış bir kanaat.

Fakat Bihter bir gün Behlül'e aşık olursa

siz siz olun, hiç kızmayın. İzin verin, evlensinler.

Sizi yalnız bırakmam ben. Mesud olur herkes.

Böyle diyor içimden bir ses.

Sizi yalnız bırakmam ben. Mesud olur herkes.

Böyle diyor içimden bir ses.

Ah! Ah! Ah!"

Behlül ve Nihal'in flört ettikleri sahnede iki arya önemlidir. Bunlardan ilki Nihal'in artık genç bir kız olduğunu, büyüdüğünü ve elinden tutup, onu hür diyarlara uçuracak bir aşkı beklediğini söylediği *Genç Kızlık Aryası*'dır. Nihal bu aryada gönlünü fethedecek bir fatih beklemektedir ve bu arya söylenirken Behlül içeriye Casanova maskesiyle girer:

"Bir zamanlar pek çocuktum!

Hiç kimse beni görmedi!

Sabrettim, çok gocundum!

Kimse bilmedi.

Şimdi çok terakki ettim!

Tatlı bir genç kız oldum!

Cazibeli! Terbiyeli!

Çok kitap okudum!

Gönlümün fatihi, kimsen kalbime kon!

Tut elimi uçur beni hür diyarlara!

Aşkımız emsal olsun –hem ilk hem de son!

Biz yelken açalım deryalara!

Göz süzüşler pek derinden.

Cazibem çok Bihter'den.

Hem allık hem rastık!

Yepyeni bir yastık!

Tek arzum gelinlik giymek!

Tatlı bir kocaya düşmek!

Yakışıklı biri olsun!

Aşk bahçem dolsun!"

Genç Kızlık Aryası'nda romandaki Nihal'den çok uzak bir kişilik göze çarpar. Romanda Nihal pek de evlenme isteğinde olan bir kişi değildir. Çocuksu bir şekilde bu aryayı seslendirirken Bihter'e karşı kıskançlığını yine dile getirir ve ondan daha cazibeli biri olduğunu söyler. Bu flört sahnesinde ikinci arya ise *İzdivaç Teklifi Aryası*'dır. Nihal'in evlenmek arzusunu, gönlünün fatihini beklediğini söylediği aryayı seslendirdiği sırada içeri giren Behlül, onun bu sözlerinden etkilenir ve Nihal'e evlenme teklifinde bulunur. Bu sahne romanda Behlül'ün Nihal'in peşinden Ada'ya giderek çamlıklarda onu evliliğe ikna etmeye çalıştığı bölümlerle aynıdır. Behlül bu aryada artık çapkınlığı bıraktığını, durulduğunu, Nihal'i sevdiğini ve onun için artık son zambak olduğunu anlatır:

"Taze bir zambaksın!

Yegane sevgilim sensin.

Daldan dala kondum!

Fakat şimdi artık durdum!

Artık kavga yok!

Mesud bir çift var.

Nihal, senden başkası yok.

Bu dünya bize dar!

Ben artık çapkın olamam.

Ben sensiz nefes alamam.

Ey zambak, çok güzelsin!

Lütfen benimle evlenir misin?"

İzdivaç Teklifi Aryası olayların da artık çözüme kavuşmasında etkili olur. Hem romanda hem de operada Nihal ve Behlül'ün evlenme planları Bihter tarafından hoş karşılanmaz. Bihter, âşık olduğu Behlül'ü Nihal'e kaptırmak istemez. Hırçınlaşır,

kıskançlığı günde güne artar ve en sonunda kendi kötü sonuyla beraber yalıdakilerin de kötü sonlarını hazırlar. Operada Behlül'ün Nihal'e evlenme teklifi ettiği aryaya duyan Bihter yıkılır, bedbaht olur. Tüm bu yaşananlarda romana sadık kalınırken, operada Bihter'in *Bedbahtlık Aryası*'nı seslendirmesine, yaşadığı hayal kırıklığını, duyduğu üzüntüyü anlatmasına böylece zemin hazırlanmış olunur. Aşkın bir yalan, bir hüsran olduğunu, cennet sandığı Behlül'ün aslında bir cehennem olduğunu anlar:

"Her şey bitti! Her şey bitti!

Ner'de o müthiş vaadler?

Her şey bitti! Her şey bitti!

Ner'de o mesud saatler?

Aşk bir yalan! Aşk bir hüsran!

Ner'de kalbe hükmeden gözler?

Aşk bir yalan! Aşk bir hüsran!

Ner'de iltifat dolu sözler?

Neden böyle hoyrat dünya?

Neden her şey sahte?

Cennet cehennemmiş meğer!

Demek vefa yokmuş ahde!

Hayat ne boş! Hayat ne boş!

Her şeyimi verdim sana ben!

Bedbahtım, ah! Bedbahtım, ah!

Her şeyden bezdim artık ben!

Her şey bitti! Her şey bitti!

Bu korkunç azap sona ersin!

Hayat ne boş! Hayat ne boş!

İflah olmam ben bu iş bitsin!

Dünya hoyrat! Dünya hoyrat! Dünya hoyrat!"

Bihter için, inandığı her şey, aşk, vaatler hepsi biter. Oysa o, hamiledir. Bu durumu da annesi Firdevs Hanım'a açıklar. Romanda böyle bir bölüm yoktur. Besteci Bihter'in intiharını akli temellere dayandırmak için böyle bir sahne oluşturur. Böylece eser bu noktada başkalaşıma uğrar. *Arzu Aryası* Bihter'in kendini keşfetmesini, ihanete

sürüklenmesini sağlarken; *Bedbahtlık Aryası* da onun gerçekleri fark etmesini ve intihara sürüklenmesini sağlamaktadır. Besteci Bihter'in ruh halini ve yaşadığı değişimi iki arya ile anlatmıştır. Bihter artık yorulmuş, bitkin düşmüştür. Eserin son aryasını ise Adnan Bey'in seslendirdiği ve ona koronun da eşlik ettiği *Maskeler Aryası'*dır. Koro bu arya söylenirken *"sun'î tebessümlü"* maskeler takar. Adnan Bey, Bihter'in durumundan tedirginlik duyar. Gerçekleri anlamış mıdır, yoksa anlamamış mıdır tam belli değildir:

"Adnan Bey: Bir arzu çölü bu. Hasretten ibaretim.

Vahşi bir hiçlikteyim. Reddedilmiş. "

İnsan suretinde saklanan keskin hançerim.

Cehennemmiş bu sevda. Zifiri bir hasretim.

Maskeler korosu: Maskeler! Maskeler! Yetişir hep! Yetişir!

Adnan Bey: Maskeler yetişir imdada bitince kudret-i idrak."

Adnan Bey'de Bihter'in sevgisine, onun tenine hasrettir. Onu gerçekten sevmiş midir ya da Bihter onu gerçekten sevmiş midir? Kafasında bu soruyla aryasını söyler. Bihter'e olan sevgisi onu bir cehenneme sürüklemiştir. Onun imdadına maskeler yetişir. Aslında yalanları saklayan Bihter'in maskesinden söz eder Adnan Bey. Etrafında gördüğü her şey birer maskeden ibarettir.

Operada yer alan aryalar anlamsal açıdan incelendiğinde bestecinin karakterlerin ruhunu yansıtmaya çalışma amacı görülmektedir. Besteci edebî metne bazen sadık kalırken, bazen de tamamen anlamsal bir dönüştürüme uğratmış, başkalaştırmış ya da yeni anlamlar katmıştır. Aryaların sözleriyle karakterlerin ruh hallerini, arzularını, beklentilerine, kandırılmışlıklarını, birçok duyguyu aktarırken sadece sözlerle sınırlı kalmamıştır. Aryalar söylenirken kullanılan makamlar, ses aralıkları, aryaların müzikal yapıları, tempo, ritim ve çeşitli nüanslarla operada bir bütünsellik yakalamaya çalışmıştır. Böylece edebî metinden bağımsız yeni bir müzikal bir kurgu, metin ortaya çıkmıştır.

1.1.11.2. Diğer Şarkılar

Aşk-ı Memnu Operası'nda esere bütünlük katan bir diğer unsur da eserde yer alan çeşitli şarkılardır. Besteci bu şarkılarla opera metni içinde bir alıntı yapmıştır. Opera metninde yer verilen ilk alıntı, işlenen ilk şarkı Dede Efendi'nin Rast makamında ve Semai usulünde bestelediği *Yine Bir Gülnihâl* şarkısıdır. Vals ritimlerinde bestelenmiş olan bu şarkıyı davetliler korosu seslendirirler. Bihter ve Adnan Bey'in

düğünlerinin kutlandığını gösteren bir şarkıdır. Operada bu şarkı söylenirken bir laterna partisine yer verilir. Bu laterna partisi şarkıya eşlik ederken Adnan Bey ve Bihter vals yapar, başta mutlu görülür ancak giderek sesi değişir, mutsuzlaşır. Bu da yaşanacak olayların, psikolojik alt yapıların habercisi gibidir. Bozuk laterna eserin sonunda yaşanacak intihara alıcıyı hazırlamaktadır. Şarkı *Yine Bir Gülnihâl* ile bir dönemi, bir çağı, bir kenti anlatır. Anlatılan kent eski İstanbul'dur. Fasıl müziğinin klasik batı formunda işlendiği bu eserde viyolonsellerle ut sesleri taklit edilir. İstanbul'un Doğu ve Batı arasındaki konumunu anlatır bu vals. Vals insanlar arasında kibar bir yakınlaşma aracıdır. Adnan Bey ve Bihter dans ederken, bir anda Firdevs Hanım Adnan Bey'e yakınlaşır ve onu kendine alır, açıkta kalan Bihter'de Behlül'le dans eder.[248] İşte tüm bu yakınlaşmalar operada yaşanacak olanların iç yüzünü göstermektedir. Şarkı bu operada anlamsal bir işlemeyle kullanılmıştır.

Operada kullanılan bir diğer müzik eseri de *Havada Bulut Yok* türküsüdür. Türkü eser içerisinde tamamen eleştirel bir anlamla kullanılmış, mecazlı bir söyleyiş zeminine yerleştirilmiştir. Davetliler korusu tarafından seslendirilen bu türküde, davetlilerin yüzlerinde trajik maskeler takılıdır. Adnan Bey'in bir şiiri barındırmaktan dolayı tutuklanması sonucunda yaşanılan üzüntüyü, rejimin yaratmış olduğu baskı ve korkuya sitem bu türküyle dile getirilir. Selman Ada eserde neden bu türküye yer verdiklerini şöyle açıklar: *"Eserin geçtiği dönemin atmosferine çok uyan bir 'giden gelmiyor' sözü vardır burada. Hapse girme endişesi olduğu için o günlerde insanlar böyle cümleler kuramıyor, ancak böyle türküler söyleyebiliyor. Sevgili Günersel ile birlikte bunu koyma ihtiyacı duyduk. O böyle düşündü ve ben de çok doğru buldum."*[249]

Opera metninde yer alan bir diğer şarkı da müziği Hristaki Efendi'ye, sözleri ise Yahya Kemal Beyatlı'ya ait Kürdîli Hicazkâr makamındaki *Gidelim Göksu*'ya şarkısıdır. Bu şarkı da davetliler korosu tarafından söylenir ve yüzlerinde mütebessim maskeler vardır. Şarkıda da yer alan Göksu, dönemin eğlence anlayışını anlatır. Davetliler tarafından bu şarkı seslendirilirken operanın tragedya özelliği taşıdığını göstermek amacıyla yüzlerinde mutluluk maskeleri vardır. Ancak en büyük acılar en

[248] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi,* Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s. 57-58.
[249] Aytuğ Ülgen, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012, s. 22-23.

mutlu anlarda yaşanır ve Bihter'in intihar sahnesi hemen ardından gelir.[250] Operanın sonunda da koro maskelerini çıkararak hayatın devam ettiğini belirtmek istercesine Göksu'ya eğlenmeye gitmek istediklerini söylerler.

Eserde yer alan bir diğer şarkı alıntı değildir, ancak operada farklı bir müzik formunda yer almış bir kantodur. 12/8'lik bir ölçüyle yazılmış bu *kanto* Firdevs Hanım tarafından seslendirilir ve Firdevs Hanım'ın kişiliğini yansıtan bir eser olur:

"Tilkiler ders alsın Firdevs'ten!

Onu kurtaran da ben kodesten!

Hem ne demişler: Dengi dengine bu iş!

Adnan Bey, durma, bana yetiş!

Ha ha ha ha ha ha! Adnan Bey!

Benimle er geç evlenir.

Ha ha ha ha ha ha! Adnan pek yaman!

Aklımdan çıkmıyor bir an!

Gönül ferman dinler mi?

Boşan sen kızımdan, gel bana!

Benim ol sen!

Dengi dengine bu iş!

Adnan Bey, durma, bana yetiş!"

Opera metninde yer verilen Dede Efendi'nin *Yine Bir Gülnihâl* ve Hristaki Efendi'nin *Gidelim Göksu'ya* şarkılarında besteci İstanbul'u anlatmak istemiştir. İstanbul'un eğlence yaşamı dile getirilir, Batılı yönüne vurgu yapılır. Besteci her iki şarkıya da bazı anlamlar yükler. *Yine Bir Gülnihâl* yaşanacak olayları sezdirirken; *Gidelim Göksu'ya* da her şey bitmiş, hayat devam etmektedir. *Havada Bulut Yok* türküsü ise eleştirel bir zemine oturtularak, *Aşk-ı Memnu* romanının yazıldığı dönemin istibdat rejimine, baskıcı durumuna bir tepkidir. Toplumun düşüncelerimi söylersem hapse girerim ve bir daha geri dönemem korkusu bu türkü ile anlatılmaktadır. Firdevs Hanım'ın seslendirdiği *kanto* ise; Firdevs Hanım'ın ahlâki yozlaşmasını, Adnan Bey'e

[250] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.64.

olan tutkusunu, kızının mutsuzluğundan sevinç duyan bir annenin durumunu anlatan bir kantodur.

1.1.12. *Aşk-ı Memnu* Romanı ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar

Aşk-ı Memnu romanı Halit Ziya'nın en önemli eserlerinden biri olmakla kalmamış, günümüze kadar okunurluğunu sürdürmüş önemli bir eserdir. Yasak aşk temasının ana tema olarak işlendiği romanda aşkın çeşitli halleri yansıtılmaktadır. Romanın ana teması yasak bir aşk ve bu yasak aşkın açabileceği kötü sonuçlar olurken; yazar, dönemin politik eleştirisi yerine toplumsal yaşamda ve sosyal hayatta meydana gelen değişimlerin yarattığı olumsuz etkiyi, giderek değerlerinden uzaklaşan toplumu belli karakterler üzerinden bir çatışma ortamı içerisinde sunmuştur. Halit Ziya bir edebiyatçı olarak eserlerinde realist-psikolojik edebiyatçılardan etkilenmiş ve bu romanında da realist özelliklere yer vermiş, karakterlerin yaşadıkları durumlar karşısındaki psikolojik özelliklerini de yansıtmıştır.

Aşk-ı Memnu Operası'nda romanın ana temasına bağlı kalan besteci ve libretto yazarı, karakterlerin psikolojilerini de romandaki gibi yansıtmaya çalışmışlardır. Romanın operaya aktarımı sürecinde ana tema ve yan temalar işlenirken çeşitli biçimsel ve anlamsal dönüştürümler, başkalaştırmalar, romandan alıntılar ya da edebî metnin bazı bölümlerine anıştırmalar yapılmıştır. Romana etki eden gerçekçilik akımı operada da veristik opera, yani gerçekçi opera şeklinde görülmektedir. Ciddi ve ağır bir opera olan *Aşk-ı Memnu Operası*'na Brecht tiyatrosu ya da epik tiyatro da etki etmiştir. Politik bazı noktalar eleştiriye açılmıştır. Romanın yazıldığı dönemde etkili olan baskı rejimi ile 12 Eylül baskı rejimi arasında bir bağ kurularak Adnan Bey'in, Tevfik Fikret'in *Sen Olmasan* adlı şiirini evinde bulundurmaktan tutuklanması ve ardından tutuklanması romanda hiç değinilmeyen siyasi söylemi yansıtmaktadır. Operada yer alan *Üç Hafiyeler* bölümü toplumun sosyolojik yapısı anlatmak için bir aracı olmuştur. Abdülhamit'in baskı rejimi döneminde sokaklarda yer alan jurnalciler, maskeli yalancılar bu sembolle aktarılır. Böylece edebî metin aşk ve toplumsal yozlaşma teması dışında politik ve sosyolojik bir eleştiri temasına dönüştürülür. *Sen Olmasan* şiiri opera içinde bir alıntı olurken, Adnan Bey'in tutuklanması ve hapse atılması ile *Üç Hafiyeler* bölümü edebî metni dönüştürürken yapılmış bir metamorfoz işlemi olur. Operaya etki eden bir diğer tiyatro akımı da Stanilavski tiyatrosudur. Böylece opera gerçekçilik zemini üzerine kurulur.

Akıl ve duygunun, hayal ve gerçeğin, zenginlik ve fakirliğin, cesaret ve korkaklığın bir çatışma içerisinde verildiği *Aşk-ı Memnu* romanı ve operasında; doğru insanla yapılmayan bir evliliğin zamanla bireyler arasında mutsuzluklara yol açacağı, ihanet etmenin sadece bir yuva yıkmakla değil daha vahim sonuçlar doğurabileceği, sadece para için yapılan evliliklerin doyurucu olmayacağı, sadakat ve doğruluğun insanın en yüce erdemlerinden olduğu anlatılmaya çalışılır. Bu noktada besteci ve libretto yazarının edebî metnin dokusuna sadık kaldıkları görülür.

Tensel doyuma ulaşamamış bir kadının, genetik kodlarına da karşı gelemeyerek sürüklendiği maceranın anlatıldığı bu iki metinde birtakım motifler ise akışı sağlamaktadır. Firdevs Hanım'ın kızının kocasına âşık olması, onu beğenmesi ve bunun sonucunda operada takındığı ahlâksız tavırlar ile romanda kızından intikam alma duygusuyla yaptıkları trajikomik bir motif, durum olmaktadır. Her iki metne de heyecan katan Bihter'in genç bedenini fark ettikten sonra Behlül'le gizliden gizliye görüşmesidir. Gerilim noktası ise, Adnan Bey'in karısı ve yeğeni arasındaki ilişkiyi öğrenmesi olur. Eserde en yoğun işlenen motif ise duygusal motiflerdir. Adnan Bey'in Bihter'e ve onun tenine olan aşkı, Bihter'in Behlül'e olan çaresiz aşkı, Nihal'in Behlül'e olan gizli kalmış aşkı, Beşir'in Nihal'e duyduğu imkânsız aşk, Mll. de Courton'un Adnan Bey'e olan platonik aşkı hem romanda hem de operada kullanılan ortak duygusal motiflerdir. Her iki metinde de ortak olan trajik durum, Bihter'in çektiği aşk ıstırabından kendini öldürmesidir. Ancak operada bir başka trajik durum daha bulunmaktadır; Beşir'in aşkından verem olması ve ölmesi. Romanda böyle bir konuya değinilmez. Besteci trajik etkiyi arttırmak amacıyla romanda hasta olarak verilen Beşir'in hastalığını başkalaştırır, farklı bir bağlama yerleştirir.

Adnan Bey romanda da operada da Bihter'in sevgisini ister, ondan onu yatağına almasını bekler. Bu bölümler operada lirik bir motif olarak işlenir. Ancak Adnan Bey'e yüz vermeyen Bihter, Behlül'ün odasına gider, onunla ilişkiye girer. Bihter'in romanda ayna karşısında kendi vücudunu tanıması, Behlül'ün odasına gitmesi romanın erotik motifleri olur. Operada da Behlül, Bihter'i odasına çağırır, *Ebedî Bahar Aryası*'nda ona şehvetli sözler söyler. Bu sahneler de operada yer alan erotik motiflerdir. Romanda derinlemesine bahsedilmeyen, anlatılmayan Adnan Bey ve Bihter'in evlilik sahnesi operada ilk sahne olur. İmam nikâhının kıyıldığı bu sahne ise dini bir motif olma özelliği taşımaktadır. Besteci ve libretto yazarı romanda hiç bahsedilmeyen bir sahneyi eserlerinin giriş kısmına alarak yenidenyazar ve yenidenyorumlarlar. *Aşk-ı Memnu*

Operası'nı romanından ayıran en önemli motif politik ve sosyolojik motifleridir. Adnan Bey'in *Hürriyet Aryası* operanın politik motifidir. *Üç Hafiyeler* ve tutuklanma durumu ise sosyolojik bir motif olur. [251]

Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biri olan *Aşk-ı Memnu* romanı zaman içerisinde okunurluğunu kaybetmeyerek günümüze kalmayı başarabilmiş edebî metinlerden biri olmuştur. Romanın kurgusunu oluşturan öğeler evrensel nitelik taşıdığından çeşitli yorumlamalarının yapılamasına da zemin hazırlamıştır. Dizisi, tiyatrosu ve operası da yapılan eser, her defasında yeni bir metne, başka bir sanat dalının göstergelerine dönüştürülmüştür. *Aşk-ı Memnu* romanı operası da yapılırken hem bestecinin, hem libretto yazarının hem de sahneye koyan yönetmenin/yönetmenlerin bakış açılarında yenidenyazılmış, yorumlanmıştır. Yazarın eserini işlerken değindiği ana tema ya da yan temalar olduğu gibi metinde işlenirken çeşitli açılardan gerek biçimsel, gerekse anlamsal dönüştürümlere uğramıştır. Benöyküsel bir anlatımında dikkat çektiği opera metninde, romandan alıntılara, anıştırmalara, koşuklaştırmalara, parodi, ironi, başkalaştırma ya da bağlam değiştirme gibi hem metinlerarası hem de göstergelerarası ilişki yöntemleri kullanıldığı görülmektedir. Opera metninde edebî metin güncelleşirken, yaratıcılarının müzik anlayışları, hayata bakışları, siyasî duruşları gibi birçok unsur eserin oluşumuna etki etmiştir. Bu nedenle romanın birebir aktarımı yapılmamış, çeşitli sahneler eklenmiş ya da çıkartılmıştır. Romanın bölümlerinde yer alan betimlemeler opera sahnesinde üç boyutlu bir evrene aktarılırken, operanın kısıtlı imkânları düşünülerek gerçekleştirilmiştir. Opera, edebî metni kendi göstergeleriyle betimlemiştir. Böylece ortaya özgün bir yapıt, metin çıkmıştır.

[251] Evrim Tuğçe Demir, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s. 49-52.

1.2. *DUDAKTAN KALBE* ROMANI VE OPERASININ İNCELENMESİ

1.2.1. Reşat Nuri Güntekin'in Hayatı – Sanatı – Eserleri

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk romancılarından biri olan Reşat Nuri Güntekin, 26 Kasım 1889 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası askerî doktor olan Nuri Bey, annesi ise Lütfiye Hanım'dır. İlk eğitimini İstanbul Selimiye ve Çanakkale mahalle mektebinde tamamlayan yazar, daha sonra Galatasaray Lisesi ve İzmir Fréreler Mektebi'nde okumuştur. Yazar Bursa Lisesi, İstanbul Erkek, Çamlıca, Kabataş, Galatasaray ve Erenköy Liselerinde edebiyat öğretmenliği ve müdürlük yapmıştır. 1931-1939 yılları arasında Milli Eğitim Müfettişliği yapar, 1939 yılında Çanakkale'den milletvekili seçilir.

Çeşitli mizah dergilerinde, *Dersaadet* gazetesinde hem kendi adıyla hem de "Hayrettin Rüştü", *Zaman* gazetesinde de "Cemil Nimet" takma adıyla yazılar yazar. 1947 yılında başmüfettiş olan yazar, bu görevini yerine getirirken UNESCO'nun Türkiye temsilcisi olarak Paris'e gider. 1954 yılında emekli olan yazar, İstanbul'a döndüğünde İstanbul Şehir Tiyatroları Edebî Heyet Üyeliği'nde seçilir. Yakalandığı akciğer kanserinden dolayı Londra'da 7 Aralık 1956 günü vefat etti.

İlk başta imzasız şiirlerle girdiği edebiyat dünyasına çok sayıda roman, hikâye ve deneme eserleri bırakan yazar, Anadolu ve Anadolu insanının derinliğini, yalnızlığını romanlarında dile getirir. Sevilen aşk romanlarının yazarı olmasının yanı sıra kuvvetli bir tenkitçi, tesirli bir ironi ustasıdır da.[252] Oyunlar ve tiyatro üzerine de yazıları da bulunan yazarın edebî kişiliği hakkında İnci Enginün şu tespitleri yapmaktadır:

> "Reşat Nuri hissî görünen romanlarında bile hayatın veya insanın bir kesitini ortaya çıkarır. Köylü, çiftçi, küçük memur ve aydın günlük geçim derdindeyken, bunların kaderiyle meşgul olan öğretmen, doktor, asker gibi meslek mensubu aydınlar hem onlar gibi geçim derdindedirler, hem de onların hayatında kurtarıcı rol oynarlar. Onların hikâyeleri, yazar için Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki imkânsızlıkları ve idealizmi anlatma vasıtası olur"[253]

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında ince bir zekâ, gerilimi yumuşatan, ölçülü bir mizah unsuru yer almaktadır. Yazar bu mizah unsurunu, yarattığı karakterleri gülünç durumlara sokarken kullanmaktadır. Güçlü bir gözlemciliği olan yazarın bu özelliği realizmin etkilerini ve bu etkilerin de romantizme karıştığı görülmektedir. Samimi bir

---

[252] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s. 287.
[253] İnci Enginün, a.g.e., s. 287.

üslûbun hâkim olduğu eserlerinde konuşma dilini de kullanmaktadır.[254] Yazarın sanatını besleyen iki ana kaynak vardır: kültür ve cemiyet. Doğu ve Batı kültünün önemli isimlerini okumuş olan yazar, bu birikimini kendi kültürüyle birleştirmeyi başarabilmiştir.[255] Şiir dışında edebiyatın her türünde eser vermiş olan Reşat Nuri Güntekin, şöhretini romancı kimliğiyle, özellikle de *Çalıkuşu* romanı bu konuda etkilidir, kazanır. Reşat Nuri romanlarında toplum katmanlarını, sosyal yaşantıyı, Türk insanın yaşadığı dönemde ortaya çıkan meselelerini herhangi bir ideoloji ve hayat görüşüne bağlamadan, gözlemlerine dayanarak aktarmaktadır. [256]

Eserleri:

a) ***Romanları:*** *Çalıkuşu, Gizli El, Damga, Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi, Bir Kadın Düşmanı, Yeşil Gece, Acımak, Yaprak Dökümü, Kızılcık Dalları, Miskinler Tekkesi, Harabelerin Çiçeği, Kavak Yelleri, Son Sığına, Kan Davası.*

b) ***Öyküleri:*** *Recm, Gençlik ve Güzellik, Roçild Bey, Eski Ahbab, Tanrı Misafiri, Sönmüş Yıldızlar, Leylâ ile Mecnun, Olağan İşler.*

c) ***Oyunları:*** *Hançer, Eski Rüya, Ümidin Güneşi, Gazeteci Düşmanı, Şemsiye Hırsızı, İhtiyar Serseri, Taş Parçası, Bir Köy Hocası, İstiklâl, Hülleci, Yaprak Dökümü, Eski Şarkı, Balıkesir Muhasebecisi, Tanrıdağı Ziyafeti. (Basılmamış Oyunları: Gönül ve İnhidam, Yol Geçen Hanı, Ağlayan Kız, Bu gece Başka Gece, Daktilo Makinesi)*

d) ***Gezi Anıları:*** *Anadolu Notları.*[257]

1.2.2. Çetin Işıközlü'nün Hayatı – Sanatı – Eserleri

23 Mayıs 1939 yılında doğan Çetin Işıközlü'nün babası Başbakanlık arşiv genel müdürlüğü yapmış Fazıl Bey'in oğludur. Müzikle iç içe bir ortamda büyümüş olan besteci, 1954 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'na girmiş; 1963'te trombon bölümünü, 1969 yılında da kompozisyon bölümünü bitirmiştir. Kompozisyon ve

---

[254] Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 187-188.
[255] Mustafa Demir, *Reşat Nuri Güntekin'in Sanatçı (Çıraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Doğu Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kıbrıs, 2013, s. 6.
[256] Reşat Nuri Güntekin'in hayatı, romancılığı ve romanları hakkında şu kaynaklara bakılabilir: Muzaffer Uyguner, *Reşat Nuri Güntekin Hayatı Sanatı Eserleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1967, Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası 1 (Harabelerin Çiçeğinden Gökyüzüne)*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984, Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923,* İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 122, 441, Hüseyin Çelik, Reşat *Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004, s. 371, İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s. 287.
[257] Reşat Nuri Güntekin bu eserlerinin dışında çeşitli kitaplar yayınlamış, çeşitli çeviriler yapmıştır.

orkestra şefliği konusunda 1976-1978 yılları arasında Roma Santa Cecilia Konservatuarı'nda öğrenim görmüştür. Hocaları arasında A. Adnan Saygun, Guido Turchi, H. Ferit Alnar, Franco Ferrera, George Hurst, Trence Lovett gibi isimler bulunmaktadır.[258]

Piyano teknikleri, klasikten romantiğe eserlerin yorumlanması, operada müzik estetiği ve yorumlarının analizi gibi konularda uzmanlaşan besteci, *"Türk makamsal müziğinden ve ritmik sistemlerinden esinlenerek, canlı ve melodik duyum içinde, lirik dramatik algıdan etkilenerek, kendine özgü amodal ve atonal teknikleri uygulayarak, orijinal duygu ve izlenimlerini armonik dissonans algılaması ile açığa vurur"* [259]

Yapıtlarında genellikle geleneksel müziğin makamsal ve ritmik seslerinden yararlanan besteci; çeşitli ülkelerde orkestra şefliği kurslarına katılmış ve 1966-1970 yıllarında Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde önce bale sonra da opera repetitörü olmuştur. Aynı görevi 1977'den 1985'e kadar Almanya'da Gissen Operası'nda ve Deltmod Operası'nda sürdürmüştür. 1985-1986 yılları arasında İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nda piyanist ve orkestra şefi olarak atanmış, 1987'den 2005 yılındaki emekliliğine kadar Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı orkestra şefliği ve kompozisyon bölümlerinde öğretim görevi yapmıştır. Ayrıca Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde de öğretim görevliliği yapmıştır.[260]

Türk Ordu Senfonisi'ni bestelemesinden dolayı Silahlı Kuvvetler Genel Kurmay Başkanı tarafından 1988 yılında ödüllendirilmiştir. Kültür Bakanlığı tarafından "Başarılı Ulusal Besteci" ödülü; Kırgızistan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından bir Berat ile ödüllendirilmiş; Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı tarafından 2000 yılı Sanat Ödülü verilmiştir. Eşi için bestelemiş olduğu *Judith* adlı bale eseriyle de uluslararası bale literatürüne giren ilk besteci olmuştur.[261]

Eserleri:

a) Bale: *Judith* (Bale, 1 Perde, Op.1, 1967) , *Emrah İle Selvihan* (Bale, 2 Perde, Op.10, 1989)

---

[258] *Dudaktan Kalbe Operası/3 Perde*, Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2009-2010 Sezonu, s. 3.
[259] http://www.isikozlu.com/cv_tr.php (Erişim Tarihi: 29/11/2017).
[260] *Dudaktan Kalbe Operası/3 Perde*, Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2009-2010 Sezonu, s. 3-4.
[261] *Dudaktan Kalbe Operası/3 Perde*, Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2009-2010 Sezonu, s.3-4, http://www.isikozlu.com/cv_tr.php Erişim Tarihi: 29/11/2017.

b) Operalar: *Ağrı Dağı Efsanesi "Gülbahar"* (Opera, 3 Perde, Op.4, 1972), *Aşk ve Barış* (Opera, 2 Perde, Op.12, 1991), *Dudaktan Kalbe* (Opera, 3 Perde, Op.14, 1994), *İnanna* (Opera, 3 Perde, Op.17, 2001), *Şu Çılgın Türkler* (Opera, Op.20, 2006).

c) Konçertolar: *Keman Konçertosu* (Op.7, 1976), *İki Piyano İçin Konçerto* (Op.9, 1988), *Viyolonsel Konçertosu* (Op.13, 1993), *Piyano Konçertosu* (Op.15, 1997),

d) Diğerleri: *Prelüd ve Şarkı* (Oda Müziği, Op..2, 1968), *Türk Ordu Donatım Marşı* (Op.5, 1972), *Türk Ordu Senfonisi* (Senfonik Fantezi, Op.6. 1973), *Balad* (Solo piyano, Op. 11, 1990), *Liedler* (Şan ve Piyano için, Op.16, 1998), *Rüyada* (Senfonik Şiir, Op.3, 1970), *Piyano Metodu* (Almanca, Op.8, 1982), *Yeni Bir Dünya* (Senfoni No.1, Op.18, 2004), *Çanakkale Kahramanları* (Destansı Oratoryo, Op.19, 2012).

1.2.3. Eflatun Neimetzade'nin Hayatı – Sanatı – Eserleri

Kuzey Azerbaycan doğumlu olan libretto yazarı Eflatun Neimetzade[262], ilkokul ve liseyi Astara ili Erçivan ilçesinde okumuştur. 1967'de Bakü Devlet Tiyatrosu Müzikli Tiyatro bölümünden mezun olduktan sonra aktör ve yönetmen olarak görev yapar. Çeşitli gazetelerde ve ilmi dergilerde muhabirlik yapmasının yanı sıra, makaleleri, ilmi araştırmaları, hikâye ve çevirileri basılır. 1970 yılında Saint Petersburg (Leningrad) Rimski-Korsakov Devlet Konservatuarı Opera Rejisörlüğü bölümüne girer ve aynı yıl Polonya'da Varşova, Krakov, Gdansk Tiyatrolarında staj yaptıktan sonra, 1975 yılında konservatuardan mezun olur. Önce Sverdlovsk operasına, daha sonra Bakü Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu'na davet edilir. Dünyaca ünlü yönetmen Boris Pokrovski'ye yardımcı yönetmen olmuş ve onunla birlikte Bolşoi'de çeşitli operaların sergilenmesinde yardımcı olur.

Sovyet Cumhuriyetleri Kültür Bakanlığı tarafından 1980 yılında Bolşoi'den Yemen Halk Cumhuriyetine gönderilen Eflatun Neimetzade, başkent Aden'de Devlet Milli Müzikal Tiyatrosu'nu kurar. 1984-1992 yılları arasında Bakü Opera ve Balet Tiyatrosu'nda operalar, oyunlar sergiler.1988 yılında Gürcistan'ın Tiyatro Üniversitesi İlmi Şurasında Güzel Sanatlar Bilimleri Ana Dalında Doktorasını tamamlamasıyla birlikte, aralıklarla 12 yıl Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde aktörlük,

---

[262] Doç. Dr. Eflatun Neimetzade hakkındaki tüm bilgiler http://w3.gazi.edu.tr/~eflatun/ozgecmis.htm (Erişim Tarihi: 29/11/2017) adresinden alınmıştır. Detaylı bilgi için bakılabilir.

rejisörlük, müzikli sahne dersleri verir. T.C. Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek tarafından 1991 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi'ne rejisör olarak davet edilir ve Kültür Bakanlığı tarafından Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğünde Baş rejisör görevine atanarak, operanın kurucu rejisörü görevini üstlenir. 1995 yılına kadar Ankara ve Mersin Opera ve Balesi'nde de çeşitli operalar sahneleyen Eflatun Neimetzade'nin sahnelediği temsiller şöyledir:

Eserleri:

a) ***Operalar:*** *Prens İgor, Faust, Tosca, Leyla ve Mecnun, Aldanmış Yıldızlar, Şah İsmayıl, Garmen, "Aşk İksiri, Hanım Olan Hizmetçi, Aşuk Garip, Cırttan, İnkilap Namına* (Moskova Bolşoi Opera ve Balesi'nde B. Pokrovski ile birlikte), *Yevgeni Oneğin, Dudaktan Kalbe* (C. Gökçerle birlikte) *İnana ve Köroğlu*.

b) ***Operetler:*** *Arşın Mal Alan, Meşedi İbad* (Bakü ve Yemen'de), *Güzel Yelena, Özümüz Biliriz, Zengin Babanın Fakir Oğlu* (Bakü ve Ankara'da), *Milyonçunun Dilençi Oğlu*, *Kaynana* (Bakü'de), *Matmazel Nituş* (Bilkent Tiyatrosunda).

c) ***Oyunlar:*** *Othello* (Yemen), *Sahiller ve Taliler* (Özbekistan), *Scapinin Dolapları* (Türkiye) *Küçük Burjuva* (Türkiye), *Kamança, Şehrin Yaz Günleri* (Tataristan), *Karaca oğlan* (Türkiye), *İyiliğe İyilikle, Vefalı Seriye, Solmuş Çiçekler, Müsyo Jordan ve Derviş Metseli Şah.*

1.2.4. *Dudaktan Kalbe Operası*'nın Oluşum Süreci

Dudaktan Kalbe Operası'nın[263] oluşumu sürecinde sadece Çetin Işıközlü ve Eflatun Neimatzade'nin etkisi bulunmamaktadır. Eserin sahneye konmasında Cüneyt Gökçer etkili bir isim olurken, librettosunun yazımında ise Durmuş Öner yardımcı olmuştur. Çetin Işıközlü'nün sahneye koyduğu *Aşk ve Barış Operası, Ağrı Dağı Efsanesi Operası, Senfonik Şiirler* ve *Judith* balesinin müziklerinden oldukça etkilenen Eflatun Neimetzade, Türk romanlarından seçilmiş bir eseri sahneye koyma fikrini besteci ile paylaşmıştır. Bu fikre açık olan Çetin Işıközlü, iyi bir libretto olursa beste yapabileceğini belirtir. Eflatun Neimetzade'nin aklına ilk olarak Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* romanı gelse de, Çetin Işıközlü bu romanı bestelemeye yanaşmaz. Yazarın bir başka romanı *Dudaktan Kalbe*'yi sahneye koyma fikrinde uzlaşırlar.

---

[263] *Dudaktan Kalbe Operası*'nın oluşum süreci için yararlanılan kaynak: "Dudaktan Kalbe Operasının Doğuşu" *Dudaktan Kalbe Operası/3 Perde*, Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2009-2010 Sezonu, s. 39-40.

Eflatun Neimetzade sık sık Ankara'ya gelerek besteci ile sahneleyecekleri eser hakkında konuşurlarken, Mersin Devlet Operası'nda müdür yardımcılığı görevinde bulunan ve edebiyata büyük ilgisi olan Durmuş Öner'e librettoyu birlikte yazma fikrini sunmuştur. Reşat Nuri Güntekin'in mirasçılarından alınan izinle birlikte ciddi anlamda çalışmalara başlamışlardır. Besteci ve libretto yazarları sürekli iletişim halinde ve fikir alışverişinde bulunarak eserlerini tamamlamaya çalışırlar. Operanın üç perde olmasında karara varırlar. Bir ara operanın yazımı süreci verimli geçmemiş ve hatta vazgeçme aşamasına gelmiş olmalarına rağmen, operayı bitirirler. Eser bittikten sonra Cüneyt Gökçer'e götürerek, onun da fikirlerini alırlar. Yapmış olduğu çeşitli önerileri librettoya eklemişler ve birlikte sahnelemeye karar vermişlerdir.

1.2.5. *Dudaktan Kalbe* Romanının ve Operasının Ana Teması, Yan Temaları

1.2.5.1 Dudaktan Kalbe Romanın ve Operasının Ana Teması, Ana Temanın İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Reşat Nuri Güntekin'in ilk dönem romanlarında biri olan *Dudaktan Kalbe,* ilk baskısını 1924 yılında, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapmıştır. *Çalıkuşu* romanın yayımlanmasından sonra büyük bir başarı elde eden yazar bu eserinde, şöhretin şımartmış olduğu genç bir kemancı olan Hüseyin Kenan ile onu tutkuyla seven küçük bir kız olan Lamia'nın hikâyesine yer vermektedir. Aşkın geçici bir gönül eğlencesi olduğunu belirten Hüseyin Kenan'ın, Lamia'yı elde etmesinden sonra hem kendisinin hem de küçük kızın hayatını mahvetmesi anlatılmaktadır. *Dudaktan Kalbe* adındaki sembolik ifadeden anlaşılacağı üzere bir aşk romanıdır. Yaşanırken herhangi bir kıymeti bilinmeyen, ancak kaybedildikten sonra değeri anlaşılan bir aşkın romanıdır. Romanın ana teması aşktır ve aşkın kalpte değil de dudaklarda kalmasını, orada yaşanmasını ele alan bir romandır. Yazar, aşkın kalbe indiğinde insanı zehirleyeceğini düşünen Hüseyin Kenan'ın hayat macerasını, çöküşünü anlatmaktadır. Ahmet Oktay bu konuda romanın beylik bir aşk öyküsünü anlatıyormuş görünerek trajik bir çöküş öyküsünü dillendirmekte olduğunu belirtmektedir.[264]

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarının odağında aşk ilişkileri oldukça fazla yer edinmekte ve bu aşk ilişkileri birtakım melodramatik öğeler içermektedir. Bu nedenle

[264] Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 711.

de döneminde popüler eserler vermiş bir yazar gibi görülmektedir. Ancak yazar bu tarz popüler romanlardan ayıran noktayı Beyhan Uygun Aytemiz şu şekilde açıklar:

> "Ancak Güntekin'in söz konusu romanlarında temsil edilen aşk olgusunun, benzer klişelerle üretilmiş popüler romanlardan önemli farklılıklar arzettiği gözlemlenmektedir. Özellikle kadın okurların hedef kitle olarak görüldüğü popüler aşk romanlarında, aşkın mutlu sonla noktalanması, okuma hazzının temel kaynaklarından biridir; ancak daha öncede belirtildiği gibi Güntekin'in 'duygusal romanları'nın 'popüler aşk romanı' yapısında ayrıldığı temel nokta, kadın ve erkek karakter arasındaki aşkın, Çalıkuşu ve Gizli El dışındaki hiçbir yapıtta mutlu sona bağlanmıyor oluşudur; ayrıca Gizli El'in sonu da Çalıkuşu'nunki gibi tartışmaya açıktır."[265]

Üç bölümden oluşan *Dudaktan Kalbe* romanının ilk bölümünde; Hüseyin Kenan ve onun yetişmiş olduğu çevre, ailesi, öğrencilik yılları, Paris'e gidişi ve oradan ünlü bir sanatçı olarak dönmesiyle birlikte İstanbul'da ismini duyurması, Nimet Hanım'la yasak bir ilişki yaşamasının ardından Cavidan ile nişanlanması ve Lamia ile tanışıp, ona sahip olması, sonunda da onu terk etmesinin yarattığı duygulanımlar anlatılmaktadır. İki kahraman arasındaki aşkın başlangıcı da bu ilk bölümde olur. Hüseyin Kenan aşkı kalpten hissetmez, onun dudaklarda kalması gerektiğini düşünürken; Lamia küçük yaşına rağmen aşkı kalbinde, derinlerde hisseder.

Romanda aşkın saf hali ile şehvetli hali arasında bir çatışma vardır. Romandaki temel kavramlar arasındaki çatışmayı da aşkın halleri oluşturmaktadır. Kenan'ın Lamia'ya ve kendisine, sevdiği diğer kadınlara yaşatmış olduğu acı aşk deneyimlerinin temelinde çocukluktan gelen, gizlenmiş, ötelenmiş, ulaşamayacağının bilincinde olduğu bir aşk macerası yatmaktadır. Çocukken bir karasevda misali tutulduğu Leyla ile birlikte olamayacağını bilmesi, onda aşkın şehvetli bir hal almasına sebep olmuştur. Kimse tarafından onaylanmayacağını bildiği bu aşkı gizlemek ve ötelemekle kendi iç dünyasında aşkın olmadığı düşüncesiyle yeni bir benlik kazandırmıştır.[266] Çocukluğunda beri sevmek ve sevilmek arzusu besleyen Kenan'a aşk ilk defa Leyla'nın büyük siyah gözlerinde görünür.

Kenan'a göre kendisi alt bir sınıfa mensuptur ve Leyla gibi güzel ve kibar bir kızı istemesi pek de uygun değildir. Leyla'ya olan hislerini sezdirmekten dahi çekinen Kenan, onun geçeceği yollarda bekler, onu görmek için çabalar. Leyla da zamanla

---

[265] Beyhan Uygun Aytemiz, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2005, s. 139.
[266] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s. 156.

Kenan'ın ona olan aşkını fark eder ve ona karşılık verir. Ancak İstanbul'a gitmesi gereken Kenan'ın Leyla ile yolları ayrılır. Leyla ona mektup yazmasını istese de bunu gerçekleştirmez. Kenan'a göre ikisi arasında bir münasebet olabilmesi için maddi açıdan Leyla'ya denk olması gerekmektedir. Leyla'da ertesi yıl Saip Paşa'nın büyük oğlu Cemil'le nişanlanmıştır. Böylece Kenan ilk aşk macerasının ruhunda yaratmış olduğu hezeyanlardan dolayı aşk kavramını ötelemiştir.

Artık ünlü biri olarak Bozyaka'ya geldiği zamanlarda dikkatini ilk çeken kişi Nimet Hanım olur. Ancak Nimet Hanım'ın evli olması Kenan'ın pek de umurunda olmaz. Nimet Hanım için Kenan fiziksel açılardan beğenebileceği biridir. İkisi arasında ciddi bir aşk münasebetinden bahsetmek de pek uygun olmamaktadır. Kenan, Nimet Hanım'la beraber olduğu zamanlarda Münir Bey'in köşkünde gördüğü Cavidan'a âşık olur, onun güzelliği karşısında da Nimet Hanım silinir gider.

Şöhretin vermiş olduğu etkiyle bir parça bencil ve şımarık biri olan Kenan, yaz aylarını geçirmek, hem rahat bir nefes almak hem de yeni eserini bestelemek için geldiği Bozyaka'da geceleri keman çalmaktadır. Lamia bu parçaları daha Kenan'ı tanımadan önce dinleyerek uyumuş, bu parçalar ona bir ninni gibi gelmiştir. Kenan'ın evli bir kadın olan Nimet Hanım'la yaptığı gezilerde onlara katılmış olan Lamia, ay ışığında yapılan bu gezilerde kendisini Nimet Hanım'ın yerine koymaktadır. Kenan'la kol kola gezen, öpüşen kendisiymiş gibi düşünmektedir. İlk yıl böyle geçerken, ertesi yıl Nimet Hanım'ın yerini Lamia almıştır. Lamia içten içe Kenan'a büyük bir sevgi, aşk besler. İkili arasındaki aşkın kıvılcımlarını Kenan'ın geceleri odasında çaldığı keman doğurmuştur:

> "Kınalı Yapıncak uyku sersemliğiyle bir türlü bunu tayin edemiyor, bu güzel rüya seslerinin sönmesinden korkar gibi gözlerini kapıyordu. Yavaş yavaş kendini topladı. Yatağında doğrularak düşünmeye başladı. Akşam Münir Bey'in arabasında gördüğü gölge mutlaka Kenan'dı. Zaten bu Keman'ı ondan başka kim çalabilirdi?
>
> Kenan yine o eski ninniyi çalıyordu. Lâmia bir sonbahar gecesi bu ninniyi sabahlara kadar gözlerinde yaşlarla bekleyerek uyumuştu. Küçük kıza öyle geliyordu ki, şimdi aynı seslerle aynı uykudan uyanıyor, ateşböcekleriyle dolu oda yükseliyor, havalara karışıyor, göklerin yıldızlı bir parçası oluyordu."[267]

Lamia, Kenan'ın kemanının sesini sadece bağdan esen rüzgârın odasına getirdiği seslerle dinlemez. Her şeyi göze alarak, Kenan'ın oda penceresinin yakınlarında bir

[267] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 119.

yerlerde gizlenir, kemanın yaylarından bağa akseden notaların oluşturduğu rüyaya kendini kaptırır. Notalardan oluşan bu bütünlük yavaş yavaş onun aşkının da oluşmasına zemin hazırlar. Lamia'nın gizli gizli penceresinin altına, çardağa gelip onu dinlemesi, Kenan'ı da yüreklendirir. Onun eskisi gibi çardağa gelip dinlemesini ister. Lamia bu isteğe karşı çıkmaz:

" – Ne kadar evvel geldiniz Lâmia Hanım?

-Epeyce oldu efendim…

-Ben sizi… (içerde demeye cesaret edemiyordu) Orada bekliyordum… Niçin gelmediniz?

-…….

-Niçin buraya gizlendiniz?

(...)

Böyle söylediği halde genç kızın titreyen parmaklarını elinden bırakmıyordu. Öteki eliyle çenesini tuttu, yüzünü kendine doğru kaldırdı.

Lâmia'nın düşük omuzlarında, gölgelerle boğulmuş çehresinde, daha derin ve koyu görünen yeşil gözlerinde yorgun bir mağlûbiyet vardı. Bu çehre, bu gözler Kenan'a garip bir baş dönmesi veriyordu. Kendini bu tesirden kurtarmak ister gibi gözlerini ondan ayırdı, etrafına bakmaya başladı."[268]

Dudaktan Kalbe Operası'nda Kenan ve Lamia'nın müzik üzerine kurulmuş, müzikte gizlenmiş aşklarının anlatımı görülmektedir. 1. Perde, 3. Sahne'de Lamia ve Kenan'ın düeti bir salkım söğüdün altında, baş başa geçmektedir. Operada yer verilen bu sahne, romanda iki kahramanın birbirleriyle bakıştıkları, kemanın sesinde Lamia'nın kendini kaybettiği sahnelerde mekân olarak kullanılan çardaktır. Kompozitör ve yönetmen romanda yer alan bu sahneyi üç boyutlu bir biçimde alıntılamışlardır. Bu sahnede Lamia ve Kenan arasında ateş ve pervane ilişkisine göndermede bulunularak aşkın doğuşu anlatılmaktadır:

" Lamia: Dün gece sizi yine dinledim Kenan Bey…

Ruhum bir kelebek oldu,

Uçtu, kondu pencerenize, Kenan Bey!

Kemanınız ısıttı beni.

[268] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 137..

Bir ateş yayıldı damarlarıma, kanıma.

Tel tel döküldü kalbim, kanatlandı.

Kenan: Ah! Lamia! Hissettim;

Ateşe koşan bir pervane gibi geldin bana.

Hiç mi düşünmedin, yanıp kül olmayı?

Lamia: Yangın benim! Ateş benim! Yangının kendisiyim.

Kemanınız tellerinde her akşam, her gece tükenen benim.

Kenan: Keman yalnız bir tel idi, seni tanımadan önce,

Ses verir, ruh vermezdi. Seninle ruh ve can kazandı, Lamia!

Lamia: Korkuyorum sevgimiz bu gece artık bitecek diye!

Kenan: Asla! Asla!

Lamia: Unutulur geçen zamanla bu aşk da!

Kenan: Asla! Asla!"[269]

Söz konusu sahnenin romandan göstergelerarası bir yöntemle alıntılandığı görülmekle beraber, yorumsal bir üstmetin olan opera metninde bir başkalaşıma uğradığı görülmektedir. Kenan ve Lamia'nın çardağın altında buluşmaları, Lamia'nın onun kemanını dinlemesi ve Kenan'a karşı büyük bir aşk beslemesi operada korunan sahneler olurken; Kenan'ın Lamia'ya bu kadar büyük bir aşk besleyerek, onu asla unutmayacağını üstüne basa basa söylemesi besteci ve libretto yazarının coşkuyu ve duygusal derinliği, iki kahraman arasındaki aşk izleğinin derinliğini ve etkileyiciliğini arttırmak için başvurdukları bir yinelemedir. Böylece Kenan'ın, Lamia'ya olan hisleri neticesinde gerçekleştirdiği çeşitli eylemlere mantıksal bir zemin hazırlamışlardır. Sadece tek taraflı yaşanmış bir aşkın, hem de romana göre en başlarda Lamia'ya âşık olmayan Kenan'ın intiharı gibi ciddi bir olayı anlaşılır kılmak istemenin bir sonucudur.

Kenan, Lamia ile yaşadığı ilişkinin diğer kadınlarla yaşadıkları gibi olduğunu düşünür. Çıkmış oldukları gece gezintilerinin ikisinin de hayatında değişimler yaratacaklarının bilincinde değillerdir. Kenan için bu yaşadıkları, bir maceradır. Oysa Lamia bu uğurda canını bile verebilecek bilinçtedir. Kenan ile aralarında geçenleri bir gönül eğlencesi, dudaklarda kalan bir öpücük olarak görmez, tam tersine o delicesine âşık olmuştur. Kenan için bir oyun, bir macera olan bu ilişki, Lamia için tam tersi

[269] *Dudaktan Kalbe Operası/3 Perde*, Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2009-2010 Sezonu, s. 57.

olurken; Kenan Lamia'ya da kendi fikrini aşılmaya çalışır. Yaşadıklarını sadece bir yaz eğlencesi olarak görmek gerektiğini belirtir:

> "- Ne dedin Kınalı Yapıncak… Beni hiç mi unutmayacaksın? Saçlarının sarı telleri birer birer ağarıncaya kadar beni kalbinde mi saklayacaksın? Bunlar cahil dadı, sütnine masallarına mahsus yanlış, gülünç fikirler çocuğum… Sevdayı size ne fena, ne yanlış öğretiyorlar? Biz birbirimizi seviyoruz sanma Kınalı Yapıncak… Ben senin için güzel bir keman sesinden başka bir şey değilim… Nasıl ki sende benim için tatlı bir yaz rüyâsından ibaretsin… Bu sevda değil Kınalı Yapıncak… Biraz ince bir gönül eğlencesi, bir heyecan oyuncağı…" [270]

Romanda Kenan, Lamia'ya karşı büyük hisler besleyen, ona Lamia'nın âşık olduğu kadar değil, hiç âşık olmadığı görülen Kenan'ın operada farklı bir yorumlanışı görülmektedir. 1. Perde 4. Sahne'de Kenan aryasında dudaklarında nar kırmızı bir aşk hissettiğini, içinde fırtınalar koptuğunu, Kınalı Yapıncak'ın onu alt üst ettiğini, içine bir od bıraktığını bahseder. Oysa Kenan için yukarıdan yapılan alıntıdan da anlaşılacağı üzere Lamia ile yaşadıkları birer oyun, bir yaz eğlencesidir. Bu sahnelerde Kenan'ın Lamia'ya olan hislerinin besteci ve libretto yazarı tarafından yeniden yorumlandığını, hatta aşırılığa gidildiğini söylemek gerekmektedir. Bu durumun karakterin ruhsal durumunu anlatmak amacıyla yapıldığı söylenebilir. Kenan'ın içindeki ruhsal çatışma, aşk ikililiği bu şekilde verilmek istenir. Çünkü 1. Perde 6. Sahne'de Cavidan'la nişanından sonra Kenan'ın söylediği arioso önemlidir:

"Kenan: İçimde derin sevdalara takat kalmadı derken,

Nazlı, şık bir oyuncak Kınalı Yapıncak…

Kuş tüyü gibi ince saçları geniş alnında,

Küçük yüzü ciddi, sade… Seviyor beni.

Ah! Lamia! Asıl sevdiğim sensin.

Duyuyorum, sensin! Sen, sen!

Ah, hayır!

Bu bir yanılgı… Yanılgı. Sevgi değil bu, değil bu…

Kınalı Yapıncak… Lamia, Lamia

Benim için yalnız oyuncak."

Arioso yapısı gereği operada anlatım gücü yüksek, lirik ve dramatik açıdan yoğun bir özelliğe sahiptir. Buradaki lirik ve dramatik yapının ana kahramanı Kenan

---

[270] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 140.

olur. Anlatılmak istenen Kenan'ın içindeki aşk çıkmazıdır. Bir önceki sahnede Cavidan'la nişanlanmıştır. Yukarıda yapılan alıntıda Lamia'ya söylediği sözleri dile getirirken de Cavidan'la nişanlıdır. Operada anlamsal açıdan romana bu bakımdan sadık kalındığı görülmektedir. Ancak operada Kenan'ın içinde daha tam olarak oluşmamış, benliğini kazanmamış Lamia ve ona duyulan aşk imgesi çok erken sezdirilmiştir. Bunda da operanın kısıtlı imkânları etkili olmuştur. Lamia'yı bir oyuncak gibi gördüğü operada da yerini korumaktadır. Burada asıl önemli olan Kenan'ın içine düştüğü aşk çıkmazıdır. Bu noktada Lamia – Kenan – Cavidan arasında bir aşk üçgeni oluşmaktadır.

Kenan aşk konusunda tüketici bir konuma yerleşir. Ancak aşk bir tüketim biçimine indirgenemez, karşıtlık kurmuş olduğu kutsal bir konsüllüğe de indirgenemez. Aşk hali bireyin kendisine, özgür bir yaratım zevkine, mutluluğa dönüşüdür.[271] Kenan çocukluğunda yaşadığı aşkı kalbine gömerken, alışık olmadığı yüksek sosyete tabakasına girerken yapmacık tavırlar sergiler ve buradaki yaşantısını da bir süre devam ettirir. Bunun en önemli sebebi de Kenan'ın içinde çöküşünü hazırlayacak ya da onu yükseğe çıkaracak olan durumların farkında olmasıdır. Bu yüzden Cavidan'a olan aşkı devam eder. Hem romanda hem de operada yer alan aşk üçgeninde algı farkları görülmektedir. Kenan için aşk dudaklarda kalmalı, derine inmemelidir. Bu da onun aşka bakışının fiziksel nitelikte, daha çok cinsellik odaklı olduğunu göstermektedir. M. Fatih Kanter Kenan'ın bu durumu hakkında şu tespiti yapmaktadır:*"Romanın başkişisi Kenan'ın aşkın saf hali ile gösteriş/meta hali arasındaki kararsızlığı –bedensel hazlarına esir olan bir erkek olması dışında- yaşama ve insanlara karşı çocukluğundan beri biriktirdiği öfkenin dışa vurumudur. Bu dışa vurum sonucunda Lâmia'nın saf aşkını kirleten Kenan, 'gösteriş' için taktığı maskenin de farkına varır."* [272] Kenan bu nedenle ariosoda bir ikilem içindedir.

Aşk üçgenin bir diğer kahramanı olan Cavidan için aşk toplumsal bir sınıf ve ekonomik anlamıyla görünürlük kazanır. Aşk Cavidan'la birlikte metalaşır. Cavidan Kenan'dan hep besteler yapmasını, şöhretini korumasını beklemektedir. Sanatkâr özelliğini kaybetmedikçe karşılıklı çıkar ilişkileri hiç bozulmayacaktır. Cavidan'ı Kenan'a âşık eden de fiziksel özelliklerinden çok tanınmış bir besteci olması, sanatkâr kişiliğidir. Zaten bu özellikleri Kenan kaybettikçe, ona olan ilgisi de yavaş yavaş söner.

---

[271] Alain Touraine, *Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek miyiz?*, (Çeviren: Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.88.
[272] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.157.

Kenan zaman içinde çöküşe uğrarken, Cavidan'ın istediği özellikleri de kaybeder. Bu durumda da Cavidan'ın Kenan'a olan aşkı da biter. İkisi de birbirini sevseler bile gerçekten büyük bir aşk besleyememişlerdir. Kenan bu durumu şöyle özetler: "*Fakat ruhumun gizli bir köşesi vardı ki, zevcem hiçbir zaman oraya giremeyecekti.*"[273] Kenan için Cavidan güzeldir. Görünüşte hiçbir kusuru yoktur; zeki, zarif, terbiyeli bir kadındır. Kenan evlilikleri boyunca onun bu meziyetlerine hayran olmuştur. Ancak Cavidan'ın sahip olduğu bu güzellikler Kenan'ı tam anlamıyla tatmin edememiştir:

> "Zevcem güzeldi. Gözlerim ona baktıkça hayran oluyordu. Fakat ne çare ki gönlüm bu güzelliğe sâkit kalıyordu. Ne yapsam onda bir güzel heykel, bir sanatkârane resimden başka bir şey göremiyordum. Meselâ Leylâ'nın yirmi senelik hâtırası, hatta zavallı Kınalı Yapıncak'ın hafif çilli… Çocuk gibi mânasız şeyler söyleyeceğim…"[274]

Cavidan, Kenan'a beslediği duyguların bir yanılsama, bir aldanış olduğunu fark eder. Hem akrabası hem de ona karşı ilgisi bulunan Namık Bey'e söyledikleri bunun en önemli kanıtı olmaktadır:

> "- Hayatımın böyle olacağını tahmin etmemiştim… Gerçi size içyüzümüzden bahsetmek doğru değil… Fakat artık halimizi yabancılar bile hissetmeye başladı. Siz fazla olarak akrabamsınız… Kenan'ın sanatı beni aldatmıştı… 'Bu kadar yüksek bir sanatkârın elbette çok yüksek bir kalbi, çok başka bir insanlığı olacak' diyordum… Ben bu ümitle hayatımı…"[275]

Yukarıda yapılan alıntıdan da görüldüğü gibi Cavidan'ın Kenan'a olan aşkı onun sanatından, metalaşmış bir durumdan ileri gelmektedir. Oysa Lamia'nın Kenan'a beslediği aşk ise kalpte gelen bir aşktır. Kenan ve Cavidan arasında yaşanan aşk ilişkisi karşılıklı çıkar ilişkisine dayanırken, Lamia'nın herhangi bir beklentisi yoktur. Lamia'nın aşkı arzulanan aşk olur. Kenan dudak imgesi ile bütünleşirken, Lamia ise kalp imgesiyle bütünleşir ve romanda entrik kurgu bu iki imge arasındaki çatışmadan doğar. "Sevgi dudaklarda mıdır, yoksa kalpte midir?" sorusunu akla getiren romanda, Kenan'ın bilinçaltına atmış olduğu duygular ve şöhretin getirmiş olduğu birtakım hisler onu dudaklara götürürken, kalpten gelen hislere onu kapamıştır.[276]

Operada da aşk üçgeni romanda olduğu gibi işlenmiştir denilebilir. Metalaşmak ya da metalaşmamak arasında kalan Kenan'ı niteleyen dudak imgesi operada olduğu

---

[273] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 296.
[274] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 302.
[275] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 368-369.
[276] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.158.

gibi verilmiştir. Bu imge korunurken metinlerarası bir alıntı işlemi yapılmıştır. 1. Perde 7. Sahne'de Kenan ve Lamia'nın düetinin sonunda Kenan şunları söyler:

"Kenan: Aşk yalnız dudaklarda doğup yaşadıkça mutluluk olur.

Onun dudaktan kalbe zehir gibi işlemesine meydan vermemeli! Aşk yalnız dudaklarda doğup yaşadıkça mutluluk olur. Onun dudaktan kalbe zehir gibi işlemesine meydan vermemeli Lamia!"

Romanda da yer alan sözler operada da ana imgelerden biri olur. Söz konusu imge aynı işlevle operada yer alır. Böylece besteci ve libretto yazarı Kenan'ın romanda defalarca tekrarladığı sözleri alıntılamıştır. Kenan ve Cavidan arasındaki aşk ilişkisinin operada, romandakinden farklı bir biçimde yorumlandığı sahneler bulunmaktadır. Romanda daha önceden de değinildiği gibi Kenan ve Cavidan arasında metalaşmış bir ilişki söz konusudur. Kenan'ın yeteneği gittikçe Cavidan'ın ona olan hayranlığı da bitmiştir. 3. Perde 2. Sahneye bakıldığında söz konusu durumun yorumlanışında bazı farklılıklar görülmektedir:

"Cavidan: Eşim, canımdan çok sevdiğim, ruhum!

Seviyorum! Sevmişim seni çöldeki su, kardaki ateş gibi.

Ama neden hep böyle sen, hülyalar içindesin sevdiğim?

Benimleyken, benle değil, her zaman hasretimsin…

Aramızda bir duvar var ki yıkamadığım…

Bir sır var bunda, bir düğüm, anlayıp bulamadığım.

Nedir bu söyle? İçindeki zehri bırak. Hayrandı herkes bize.

Kıskanırlardı bizi, hatırla. Ne çok sevmiştik birbirimizi.

Anla, daha çok seviyorum seni şimdi!

Kenan: Yapma Cavidan! Lütfen sus! Bir yanılgı senin aşk dediğin.

Bendeki sanatçıydı senin sevdiğin.

Kemanımla yarattığım dünyayı, sonsuz zenginliği sevdin.

Cavidan: Kenan sevgilim! Bu nasıl söz? Seviyorum, sevmiştim seni.

Kenan: Birbirimizi seviyoruz sandık…

Yüksek sanatçıyı taktir ettin sen bendeki…

Ben sende yüce, zarif mükemmel kadına hayran oldum.

İçimde gizli bir yer var ki Cavidan,

Oraya giremedin hiçbir zaman, hiçbir zaman."

Operada yer alan bu sahnede Cavidan'ın Kenan'a olan büyük aşkı gösterilmiştir. Romanda olduğu gibi Cavidan'ın ona olan aşkı Kenan'ın sanatkâr niteliğinden kaynaklanmaktadır. Oysa romanda Cavidan bunu kendine ve kendiyle beraber Namık Bey'e itiraf eder, Kenan onların konuşmasını gizliden gizliye duyar. Burada ise bir dönüştürüm yaşanarak bu itirafı Kenan yapmaktadır. Her şeyi Kenan söylemekte, Cavidan'ın gerçeği görmesini istemektedir. Kenan'ın romanda iç monolog yoluyla yaptığı konuşmalar, operada Cavidan'ın yüzüne karşı söylemiştir. Opera metninde ve romanda aşk teması işlenirken gerçekleştirilen bu dönüştürüm işlemi sırasında romanın bağlamına genel anlamda bağlı kalındığı görülmektedir. Operanın imkânları dahilinde düşünüldüğünde çeşitli biçimsel dönüştürümler ve kısaltma yoluyla romandan alıntılar yapıldığı görülmekte; anlamda ise herhangi bir değişiklik yapılmamıştır.

Üç bölümden oluşan romanın ikinci bölümünde ise Hüseyin Kenan'dan hamile kalan Lamia'nın yaşamış olduğu sıkıntılar görülmektedir. Tüm bu sıkıntılar içerisinde ayakta kalıp, kızına bakmaya çalışan Lamia, Kenan'a olan sevgisinden, aşkından hiçbir şey kaybetmemiştir. Lamia sürgün gibi gittiği Kütahya'da yaşadıklarıyla her zaman Kenan'a olan aşkında sadık kalsa da, şartlar onu çok zorlar. Romanın bu kısımlarında aşk temasının farklı boyutları görülmektedir: Lamia'ya beslenen aşklar. Bu süreç içerisinde Lamia'yı en çok zorlayan Rasih Efendi'nin ona beslediği takıntılı aşktır. Amcasının kızı Mahmure ile evli olan Rasih Efendi, içten içe Lamia'ya aşk besler ve bu aşkın ortaya çıkışı da çok kanlı olur. Rasih Efendi gerek sözlü gerekse fiziki tacizlerle Lamia'yı zor durumda bırakır. Onu istediğini, arzuladığını her fırsatta dile getirir:

> "-Lâmia halime acı… Artık tahammülüm kalmadı… Ben de insanım… Ben o kolculardan, çavuşlardan aşağı adam mıyım… Merhamet et bana… Billâhi bu evde kimsenin ruhu duymaz… Sen de kadınsın… senin de sevilmeye ihtiyacın var…. Elâlemin ipsizleriyle başını derde sokacağına beni tercih et… O çavuşun seni kollarına aldığını düşündükçe aklım başımdan gidiyor… Billâhi katil olacağım" [277]

Rasih Efendi, eşinden ayrılıp Lamia ile evlenmek istediğini bile söyler. Bunları söylediği zamanlarda sürekli içkilidir. Rasih Efendi, Lamia'ya sahip olmak için evdeki herkesin bir düğüne gittiği günü bekler. Evde yalnız olan Lamia'ya ise cinsel tacizde bulunmaya çalışır. Lamia ile aralarında büyük bir boğuşma yaşanırken, Lamia revolverin tetiğine basar ve Rasih Efendi'yi öldürür. Rasih Efendi'nin Lamia'ya beslediği şey onun adının bir kere kötüye çıkmışlığından faydalanmak, tazeliğine sahip

[277] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 210-211.

olmaktadır. Lamia ona hayır dedikçe hırslanmış, kendisini Lamia'nın birlikte olduğu sanılan kişilerle kıyaslamaya girişmiştir. Buradaki aşkın gerçek anlamda bir aşk olduğunu söylemek de pek mümkün değildir. Lamia, Rasih Efendi'nin tacizlerinden kurtulmak için evlenmeyi bile göze almıştır. Operada ikinci perde tıpkı romandaki gibi Lamia'nın başından geçenleri anlatmaktadır. 2. Perde 3. Sahnede Rasih Efendi'nin Lamia'ya olan ilgisi ortaya çıkar. Eşi de bu durumu sezer:

"Rasih: Onun karısı olman! Ah! Aklıma sığmıyor Lamia!

Aklıma sığmıyor Lamia! Lamia!

İnsafsız kız, halimden anlamıyorsun! Anlamıyorsun!

İnsaf Lamia! İnsaf Lamia! Lamia!

Beni öldürmeye mi kast ettin, kast ettin?

Beni öldürmeye mi kast ettin, kast ettin? "

Rasih Efendi'nin takıntısı ciddi boyutlar almış, hislerini göstermekten asla çekinmemiştir. 2. Perde 4. Sahnedeki aryasında Lamia ne yaparsa yapsın, ne ederse etsin onun olacaktır. Ondan asla vazgeçmeyeceğini dile getirmektedir. Onu daha da çılgına çeviren durum Lamia'nın Kemal Bey'le evlenecek olmasıdır. Romanda bu durum aslında Rasih Efendi'nin vurulmasından sonra gerçekleşmiştir. Rasih Efendi'nin aşkından çılgına dönüşünü, sınırlarını ne kadar zorlayabileceğini, çatışma unsurunun nasıl arttırılabileceğini göstermek amacıyla operada zamanda ve olay sırasında bir dönüştürüm yapıldığı görülmektedir. Olay sırasında meydana gelen bu değişim anlamsal yapıyı desteklemeye yönelik yapılmıştır.

"Rasih: Lamia! Seni yaşatmayacağım ulan!

Demek beni erkek saymıyorsun ha!

Şu ihtiyarı bile hoş buluyorsun. Bana hep haramsın ha?

Geberteceğim ulan seni! Geberteceğim! Geberteceğim!

Seni o yaşlı bunağa bırakmam! Seni o yaşlı bunağa bırakmam!

Geberteceğim ulan seni! Geberteceğim!"

Rasih Efendi, 2. Perde 5. Sahnede bu sözleri söylerken içkilidir. Ağzından bu kelimeler çıkarken içeriye eşi Mahmure girmiştir. Bu sahnede Rasih Efendi'nin neden eşi varken Lamia'ya ilgi duyduğunu da açıkladığı görülmektedir. Rasih Efendi için eşi Mahmure'nin cilvesi, nazı, cazibesi yoktur. Onda olmayan her şey Lamia'da mevcuttur. Romanda Rasih Efendi'nin böyle bir konuşmasına yer verilmemiştir. Böylece operada

anlama ve bağlama uygun olması ve destekleyici olması nedeniyle bu çeşit bir açıklamaya yer verilmiştir. Rasih Efendi'nin Lamia'ya karşı beslediği tüm düşüncelere operada yer verilmiştir. 2. Perde de yer alan 6. 7. 8. ve 9. Sahnelerde Rasih Efendi Lamia'ya olan aşkını dile getirmekte, tıpkı romandaki gibi onun bir başkasıyla evlenmesini istememekte, onunla evlenebileceğini, birlikte kaçıp gidebileceklerini söylemektedir. Romanda yer alan bu sahneler operada korunmuştur.

Hem romanda hem de operada işlenen bir diğer durum ise Kemal Bey'in Lamia'ya olan aşkıdır. Kemal Bey ve ailesi Lamia ile ilk defa Lamia'nın Kütahya'ya geldiği trende karşılaşmışlar, başından geçen tatsız olayı duymuş ve kızını ondan uzak tutmaya çalışmışlardır. Ancak bir tesadüfler zinciri onları tekrar karşılaştırmıştır. Birbirlerine komşu olduklarından daha yakından tanışma imkânı bulmuşlardır. Rasih Efendi'nin ölmesi, Lamia'nın hapse girmesi ve çıkması gibi durumlardan sonra gelişen olaylarla Lamia ve Kemal Bey evlenmişlerdir. Bu durumda kuşkusuz Kemal Bey'in kızı Makbule'nin de payı büyüktür. Lamia, Kemal Bey ile neden evlenmeyi kabul ettiğini Makbule'ye şöyle anlatmaktadır:

> "- Seninle hemen hemen bir yaşta yahut pek az farklı görünüyoruz… Fakat öyle değil Makbule… Benim bu yaşta gönlüm ihtiyarladı… Benim için gece gündüz, yaz kış hepsi bir… Hiçbir şey istemiyorum… Hayat benim için bitti… Küçüğümden başka hiçbir şey düşünmüyorum… Hayat benim için bitti… Mebrure mesut olursa bende mesut olacağım… Genç bir adamla evlenmeyi aklımdan geçirmiyorum… Ben halde bir kadını kim ne yapsın… Hem genç adam karısından sevda bekler… Halbuki benim gönlüm şimdiden söndü… Şimdi anlıyorsun ya… Beybaban sahiden beni istiyorsa reddetmem için hiçbir sebep yok… Ben de, küçüğüm de bir yuva buluruz, kimse artık bana hakaret etmez, buna mukabil ben de elimden geldiği kadar sizin saadetinize çalışırım "[278]

Lamia her ne kadar Kemal Bey'e herhangi bir aşk beslememiş olsa da Kemal Bey ona âşık olur: *"Binbaşı bu çok fazla genç zevceye karşı duyduğu mevsimsiz sevdadan utanıyor, zaafını, ihtirasını anlatacak bir kelime söylemeye cesaret edemiyordu."*[279] Operada Kemal Bey'in Lamia'ya olan aşkı birebir alıntılarla yansıtılmış durumdadır. 2. Perde 3. Sahnede yer alan Kemal Bey ve Lamia'nın düeti romanda anlatılanların operada yansıması olmaktadır:

> "Kemal Bey: Ah, küçüğüm! Biliyorum, aşk artık çok geç benim için.
>
> Lamia: İhtimal, bana acıyorsunuz?

[278] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 233.
[279] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 237.

Kemal Bey: Hayır! Hayır! Hayır, küçüğüm.

Ne acıma, ne merhamet hissettim…

Lamia: Siz temiz, ciddi bir insansınız…

Sokakta kalmış biçareyi korumak, korumak dileğiniz.

Kemal Bey: Hayır! Hayır! Hayır, küçüğüm…

Belki sizi nikahıma almamı böyle anlıyorsunuz…

Lamia: Biliyorum… Sizi anlıyorum… Merhametli bir insansınız…

Kemal Bey: Belki ilk karşılaşmamızda merhamet duydum,

Korumak istedim. Bedbaht görüntünüz sarstı beni.

Lamia: Benim için acımanın, şefkatin,

Merhamet beslemenin hepsi bir…

Kemal Bey: Şimdi her şey farklı Lamia. Nasıl söylesem?..

Ben bir askerim… Ben bir askerim…

Binbir gaile içinde sevmeye olmadı vaktim.

Lamia: Ama efendim ben, uzak bir ihtimal…

Kemal Bey: Sizi yakından tanıdıkça…

Lamia: Şefkatiniz, küçük bir çocuğa…

Kemal Bey: Birkaç gün bile yakından görmek,

İhtiyar kalbim için büyük bir saadetti.

İçimdeki telaşın sebebi şefkat değil,

Sizin gibi genç bir kadına! İtirafı zor ama…

Size karşı duyduğum mevsimsiz aşk bu!"

Kemal Bey'in Lamia'ya beslediği bu hisleri romanda bu şekilde bir anlatımı söz konusu değildir. Bu düşünceler onun aklında vardır ancak hep kendi kendine düşünür, Lamia'ya bunlardan bahsetmez. Kemal Bey'in özellikle son sözleri romandaki düşüncelerin alıntısı olması dikkat çekicidir. Lamia bunun bir aşk değil de merhamet besleme, şefkat duyma, zor durumda olduğu için ona yardım etme isteği olarak algılamaktadır. Oysa hiçbir şey düşündüğü gibi değildir. Kemal Bey'in Lamia ile evlenmesi zamanlama olarak öncelik taşımaktadır. Romanda bu sahne Lamia'nın hapse girip çıkmasından sonra, İmam Hakkı Efendi'nin evinde yaşamaya başladığı zamanlarda olmaktadır. Ancak Rasih Bey ile olan çatışma durumunun akıcılığını

arttırmak ve aksiyonu diri tutmak amacıyla bu sahne daha öne alınmıştır. Böylece besteci ve libretto yazarı anlamsal bir dönüştürüm yapmışlardır.

Lamia'ya beslenen bir diğer aşk da Kemal Bey'in doktor yeğeni Vedat Bey'in duyduğu aşktır. Vedat Bey sürgün olarak geldiği Kütahya'da dayısı Kemal Bey'i sürekli ziyaret eder. Lamia ilk *tanıştığında "dayısının hazin bir ihtiyarlık zaafına mağlup olarak aldığı bu kadın mutlaka aşağılık bir şey olacaktı. Adiliğini, ahlâksızlığını hafif bir terbiye yaldızıyla bile süslemesini bilmeyen, kuş beyinli serseri bir mahlûk"*[280] olarak düşünmekteydi. Ancak gün geçtikçe bu fikrinde yanıldığını düşünür. Lamia bir gün komşu gezisinde Vedat Bey'in başından kötü bir şey geçtiğini duyar ve kimseyi endişelendirmemek için önce kendisi gidip onu görmek ister. Ancak Vedat Bey sanıldığı gibi kötü bir olay yaşamamıştır. Lamia'nın Vedat Bey'in yaşadığı yere gitmesi kötü bir sonucu da beraberinde getirmiştir. Burada soğuktan üşüdüğü için biraz dinlenip, ısınmak ricasını geri çevirmeyen Lamia, Vedat Bey'le birlikte dumandan zehirlenmişlerdir. Bu durum şehirde çeşitli dedikoduların çıkmasına yol açmış, iki âşık oldukları, birlikte intihar ettikleri gibi laflar yayılmıştır. Bu durum sonucunda Lamia ile Kemal Bey ayrılmıştır. Vedat Bey'e âşık olan Kemal Bey'in kızı Makbule de, her şeyin suçlusu olarak Lamia'yı görmektedir.

Lamia, tüm bu yaşananlar sonucunda artık İstanbul'a, doğduğu şehre dönmek ister. Bu düşüncelerle yolda yürürken karşısında Vedat Bey çıkar ve ona hatasını telafi etmek istediğini, onunla evlenmek istediğini söyler. Vedat Bey'in bu tavrı ona acımasından kaynaklanmaktadır. Vedat Bey de içten içe Lamia'ya âşık olmuştur: *"- Görünüşte değil fakat hakikatte öyle… Ne olursa olsun zevcenizden ayrılmanıza ben sebep oldum… Binâenaleyh her namuslu erkek gibi bunu tamir etmek lâzım… Sözü niçin uzatıp karıştırmalı… İstemeden sebep olduğum felâketi tamir etmek için benimle evlenmenizi teklif ediyorum…"*[281] Vedat Bey mutlu bir yuva kurmak ister ve bunun için de Lamia'yı seçer. Makbule'nin ona olan ilgisine cevap vermemesinin sebebi de Lamia'ya beslediği aşktır. Operada da bu durum Vedat'ın aryasında şu şekilde anlatılır:

> "Vedat: Bu denli genç bir kızda, ne denli olgun bir yüz?
>
> Belki de henüz yirmisinde; ama kaç yirmi yıl yaşamış!
>
> Sarı saçları çehresinde gezindikçe,

[280] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 249.
[281] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 281.

yüzünde duru bir gülümseme…

gözlerinde hiç sönmeyen melül, mahzun bir bakış…

Lamia… Lamia… Ne hoş, ne tatlı bir isim.

Böyle aşksız, çaresiz izdivaç mı olur?

Çaresizliğe, çaresizlik ilaç mı olur?

Gül yaprağı gibi, yalın, yumuşak, şeffaf…

Şefkate, sevgiye; korsuz, ıstırapsız bir aşka muhtaç."

Vedat Bey bu aryasında dayısını kıskanmaktadır. Lamia'ya olan aşkını içinde gizli tutmaktadır. Gençliğinin ve güzelliğinin iyice meydana çıktığı zamanlarda ilgi odağı olmuş; ruhunda ve zihninde arınmış ve bunu tüm davranışlarına yansıtmış olan Lamia ister istemez aşkların ortasına düşmüştür. Kim ona aşk beslerse beslesin o hep Hüseyin Kenan'a sadık kalmıştır. Bozyaka'da yaşadığı o günleri, kemanın sesini, ninniyi unutmamıştır. Vedat Bey'in Kenan'dan bahsettiği, bozuk plaklarda Kenan'ın kemanının sesi geldiği zamanlarda hep aşkını anımsamıştır. Lamia'nın 2. Perde 6. Sahnedeki aryası onun özlemlerini dile getirmekte, içindeki aşkı ortaya çıkarmaktadır:

" Lamia: Bu gece, ah! Bu gece, uzak bir hatıra…

Yaz akşamlarında Bozyaka'yı yaşamak…

Her gece bir melodiye esir düşüp pervane misali döne döne…

Bağlar, ağaçlar, dallar arasından gizlice koşup Kenan'a…

bir melodiye esir, pervane misali yana yanan

bu gece bana, uzak bir hülyayı tozlu yollardan çekip,

bir üzüm salkımında eriyen güneşle… avuçlarımızda ateş…

dudaklarımız yalıma durmuş…

şimdi her şey, evet her şey bir düş…"

Hüseyin Kenan'ın da geçen zaman içinde Lamia'yı unutmadığı görülmektedir. Romanın üçüncü bölümünde Hüseyin Kenan'ın hayat hikâyesinin devamı anlatılmaktadır. Bu bölümde yer yer hatırlatmalarla Lamia anılmaktadır. Bölümün en dikkat çekici özelliği Kenan'ın yazdığı günlüklerdir. Bu günlükler Kenan'ın iç dünyasının kapılarını okuyucuya aralar. Kenan'ın eşi Prenses Cavidan'la mutsuz oluşu, şöhretli ve gösterişli bir hayat sürerken bu durumun getirmiş olduğu sıkıntılar, geçmişine duyduğu özlem, özellikle Lamia'yı özlemle anması, Lamia'ya sahip

olmuşken onu terk etmiş olmasının ruhunda yaratmış olduğu pişmanlık, yalnızlığı, eser veremediği için yaşadığı zorluklar, Cavidan'dan uzaklaşması ve boşanması, Doktor Vedat Bey'in muayenehanesinde Lamia ve kızı Mebrure ile karşılaşması anlatılmaktadır. Kenan'ın kalbe inmesini istemediği aşk, bu bölümde kalbe doğru inmiştir. Kalbinin gizli bir yerinde kalmış olan, sakladığı, ötelediği aşk yaşadığı zorluklar neticesinde ortaya çıkmıştır. Kenan geçen üç sene içinde birçok defalar Kınalı Yapıncak'ı hatırlamıştır. Onlardan biri de Paşabahçe'ye yaptığı bir gezidir:

> "Birdenbire suların canlandığını, tatlı sesler çıkararak taşlarda çırpındığını gördüm. Başımı çevirdim. Arkamdaki iskeleye bir şirket vapuru yanaşıyordu. Akşamın sükûtu içinde tiz bir çocuk sesinin 'Paşabahçe' diye haykırdığını işittim.
>
> Olduğum yerde duraklamıştım. 'Paşabahçe…' Ömrümde pek az söz, pek az ses beni bu kadar müteessir etti. Paşabahçe… Benim zavallı fedakâr Kınalı Yapıncak'ımın doğduğu, büyüdüğü yer, uzak memleketlerde süzgün, yeşil gözlerinin bir hazin ısrarla gördüğü çocukluk rüyası…"[282]

Kenan o yaz rüyasının etkisinden tam anlamıyla kurtulamamış, bu rüya onda umduğundan daha fazla izler bırakmıştır. Cavidan'la bu süre içinde ne kadar mutlu olursa olsun, hangi ülkede olursa olsun her yaz içinde bir hüzün, sebepsiz bir yaşama yorgunluğu uyanmıştır. Bu mevsim ona hep Lamia'yı hatırlatmıştır. İçindeki aşkı yeni yeni keşfetmektedir. Operada 3. Perde 1. Sahnede Kenan'ın Lamia'ya olan özlemi anlatılmaktadır. Bir akşam vakti, deniz kenarında, kayalık bir kıyıda Kenan aryasını söyler:

> "Kenan: Ey deniz! Yüzün aynası içindeki hüzün.
>
> Aldatma kendini, sen de benim gibi. Bazen deli divane.
>
> Bazen veli, erensin. Bazen gürz, topuz ile, dağı taşı delensin.
>
> Ey deniz! Ey deniz! Bu gece, döksem içimi sana,
>
> Dinler, anlar mısın? Sen de sevdiğin bilmez,
>
> Kırar kolun kanadın, yaban ellerde onu çaresiz koyar mısın?
>
> Aşkı oyun sandım da yazık terk ettim onu.
>
> Ömrüm geçti ne hazin. Gönlüm yandı, kül oldu.
>
> Kalbim çekti çilesin, inleyen bülbül oldu. Bilemem niçin?
>
> Nasıl? Ben Lamia'yı sevdim. O, küçük sade, biçare kızı,

[282] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 291.

Nazlı Kınalı Yapıncağımı. Büyük, renk renk, güçlü ve genç…

derin bir aşkla sevdim. Anladım geç de olsa! Sevdim onu,

kanıma, kalbime işleyen bir aşkla! ”

Kenan’ın günlüklerinde dile getirdiği özlem operada bir deniz kenarında, sahnede sadece Kenan’ın olduğu bir yerde dile getirilir. Kenan’ı tek duyan denizdir, denizin dalgalarıdır. Akşamın yalnızlığına sığınır, çünkü ruhu da o kadar yalnızdır. Operada da anlamsal yapı korunmuştur. Kenan’ın aşkı konusunda aydınlanması romanda içini sayfalara dökmesiyle verilirken, operada denizin kenarında söyledikleriyle anlatılmıştır. Burada hem araçsal bir dönüştürüm yapılırken, anlam korunmuş, anlatımda kısaltmaya, daraltmalara gidilmiştir. Böylece biçimsel dönüştürümlere de başvurulmuştur. Kenan’ın romanda yalnız başına yazdığı günlükler, operada yalnız başına söylediği aryada üç boyutlu bir canlandırmaya kavuşmuştur.

Kenan ve Lamia’nın aşklarının sonu, kitabında sonunu oluşturmaktadır. Kenan eski bir arkadaşı olan Doktor Vedat Bey’in muayenehanesinde Lamia ile karşılaştığında içinde sakladığı aşk artık ortaya çıkmıştır. *“Bugün Kınalı Yapıncak’la göz göze geldiğim, birdenbire kucağımda çocuğumu bulduğum vakit muzdarip bir şaşkınlıktan başka bir şey duymamıştım. Sonra onunla karşı karşıya bulunduğum dakikalarda sırrımı meydana vermek korkusu kalbimi âdeta bir mengene içinde sıkmıştı.”*[283] Lamia’ya olan hislerini açığa vurmak Kenan’ı korkutsa da, onu görmüş olmak ona heyecan vermiştir. O günden sonra Kenan, Lamia’nın peşini bırakmak istemez. Kaybettiği aşkı, yılları telafi etmek, Lamia ile birlikte olmak arzusundadır. Hatta bir gece Vedat Bey’in halasının evinde mehtaba doğru açılmış bir salonda, tereddütle, korkuya benzer bir ağırlıkla keman çalar. Bunu yapmasının sebebi bu evin yakınlarında oturan Lamia’nın eski günlerdeki gibi kemanının sesini duyması ve etkilenmesini beklemesidir. Kenan son ümidini de kaybeder, Lamia’ya yazdığı uzun mektuba bir cevap alamaz. Artık şehri terk etme arzusundadır. Operada Kenan ve Lamia’nın karşılaşmaları ise farklı bir yorumla verilmektedir. Kenan, Lamia’yı görmek istemiş, ona içindekileri anlatmak istemiştir. 3. Perde 3. Sahnedeki bu olay şu şekilde anlatılmıştır:

“Lamia: Beni görmek istemişsiniz Kenan Bey!

Kenan: Hem görmek diledim, hem konuşmak…

---

[283] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 380.

Size kendimi anlatmak…

Lamia: Niçin, peki? Bunca yıl sonra, bana diyecek neyiniz var ki?

Kenan: Öyle çok özledim ki…

Ayrılıkta anladım, ne çok sevmişim seni.

Sensiz yaşamın anlamı yok. Sensizlik ölüm!..

Sensiz yaşamak, ölmeden ölmek!"

Geçen yıllar arasında Lamia, Kenan'a karşı kızgındır. İçinde ona olan bir aşkla beraber, yalnız kaldığı, başından türlü felaketler geçtiği için onu istememektedir. Lamia artık mutlu olmak, Kenan'ı unutmak için Vedat Bey'in evlilik teklifini kabul eder. Böylece hem Kenan'ın ona yaşattıklarının intikamını alır hem de Kenan'ın hazin sonunu hazırlamış olur. Kenan Lamia ile Vedat Bey'in evleneceklerini bizzat Vedat Bey'den duyar. Bu durum karşısında tüm ümitlerini kaybeden Kenan artık İstanbul'u terk etmek ister. İzmir'e kardeşi Afife'nin yanına gider. Kenan'ın İzmir'e gidişinden altı ay sonra İzmir gazetelerinden birinde şu yazıya yer verilmiştir:

"Belediye resi-i esbakı Saip Paşa'nın yeğeni Hüseyin Kenan Bey'in dün müntehiren vefat ettiğini teessürle öğrendik. Asabî bir rahatsızlıktan mustarip bulunan Kenan Bey birkaç aydan beri dayısının Bozyaka'daki bağında ihtiyar-ı uzlet etmişti. Münevver ve vatanperver bir gençti. Musikiye istidadı vardı. Üfûl-i nâ-be hengâmı zayiattandır."[284]

Kenan, yıllarca içinde gizlemiş olduğu aşkın sonucunda karşılık bulamamış ve bu aşkın kıvılcımlandığı yerde intihar etmiştir. Operada bu durum Lamia ile Vedat Bey'in evlilik fikri ve Kenan'ın intiharı birleştirilerek anlatılmıştır. 3. Perde 4. Sahnede Kenan ve Lamia'nın düeti şöyledir:

"Kenan: Ah! Lamia, çok geç anladım. Aşk, kalbe düşen ateşmiş.

Tutuşan solukmuş canda. Ruhum meğer sana sevdalanmış.

Pişmanım Lamia! Ne olur beni bağışla!

Lamia: Çok geç Kenan Bey, ben Vedat Bey'de buldum sevgiyi.

Ne bir yalan, ne bir şaka… Ne bir oyun bu, inan ki!

Hem siz söylememiş miydiniz!..

'Aşk, başladığı yerde, dudaklarda kalmalı,

Kalbe inmemeli bir zehir gibi asla!' "

[284] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 399.

Lamia ve Kenan arasında böyle bir konuşma romanda geçmemiştir. Besteci ve libretto yazarı eserin ruhuna uygun olarak böyle bir sahne eklemişlerdir. Bu sahnenin sonunda Lamia oradan uzaklaşıp giderken, Kenan kalbine ateş ederek kendini öldürür. Lamia, Kenan'a koşar, Cavidan Kenan'ın üstüne kapanır. Romandaki anlatımın tamamen yeni bir yoruma sokulduğu görülmektedir. Romanda Kenan yalnız başına, tüm acılarıyla yüzleşerek, hastalanmış bir şekilde intihar eder. Operada ise son bir umut ile gittiği Lamia'nın ondan intikam alırcasına sözleri karşısında sahnede Lamia, Vedat ve Cavidan'ın önünde intihar eder. Bu sahne romandakinden tamamen uzaklaşır ve bir metamorfoza uğrar. Böylece romanı okuyanların aklında bir soru olarak kalan "Kenan'ın ölümünü duyunca Lamia ve eski eşi Cavidan ne hissetmişlerdir?" sorusu cevap bulmuş olur. Kenan'ın intiharını daha aklı bir temele oturtmak, seyircide heyecan duygusu yaratıp, dramatik etkiyi arttırmak amacıyla intihar olayında herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Böylece eserde besteci ve libretto yazarının her ne kadar çeşitli dönüştürümler ve metamorfozlaştırma yöntemleri ile değişiklikler yaratmış olsalar da romana bağlam açısından bağlı kalmışlardır.

Romanda işlenen ana temada asıl önemli olan Kenan ve Lamia arasındaki aşktır. Çocukluğundan gelen duygularla bastırılmış bir aşk duygusu giderek Kenan'ın bilinçaltına yerleşir. Aşkın kalpte yaşandığını çocuk yaşında öğrenmiş olmasına rağmen, bilinçaltına ittiği bu duygu dudaklarda kalır; toplumsal birtakım baskıların neticesinde de Kenan istediği aşkı yaşayamaz. Geçmişinde yaşadığı aşk hezeyanı onun sonraki ilişkilerini de etkiler. Bu nedenle onun Cavidan ile olan aşkı karşılıklı bir meta haline dönüşür. Kenan aşkın öznesi değil de nesnesi konumuna geçer. Kalp-dudak arasındaki bu çatışma Kenan'ın yaşamındaki dönüşümü ve hayata bakışını verir. Yalnızlık ve ötelenmişlik hissi, çocukluğundan gelen nefret birikimleri, şöhret travması sonucunda topluma karşı biriktirmiş olduğu nefret aşkın dönüşümü şeklinde ortaya çıkar.[285] İçinde bulunduğu umutsuzluğu ve uyumsuzluğu geç fark eden Kenan, Kierkegaard'ın belirttiği gibi *"umutsuz insan yalnızca hayali şatolar yapar ve her zaman yel değirmenlerine yakalanır."*[286] Kenan'da hayatı boyunca hep yel değirmenlerine yakalanmış, hayali şatolar yapmış; ancak sonunda tüm şatoları yıkılmış, yel değirmenlerine yenilmiştir. Aşkta da bu durum böyledir.

---

[285] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.158.
[286] Soren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (Çeviren: M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2007, s. 82.

Romanda ve operada aşk izleği Kenan'ın aşkına odaklanırken, yan durumlarda da Lamia'ya karşı duyulan aşklara da yer verildiği görülmektedir. Kemal Bey'in Rasih Efendi'nin ve Vedat Bey'in Lamia'ya duyduğu aşk. Bu aşklar Lamia'nın içindeki Kenan sevgisini ortaya çıkarmaya yarayan aşklardır. Rasih Efendi'nin aşkı romanda Lamia'yı bir katil olmaya bile götürürken, Kemal Bey'in ona duyduğu aşk asker olarak yetişmiş birinin seneler sonra bulduğu sevmek hissidir. Vedat Bey'in aşkı Lamia'yı Kemal Bey'den ayırmak ve toplum içinde dedikodunun nelere yol açabileceğini göstermeye yararken, diğer yandan Vedat Bey için evlilik fikrinin yeşermesine yardımcı olur. Romanda bu şekilde ele alınan aşk, operada çeşitli dönüştürümlere ve metamorfozlaşmalara uğrar. Bunun en önemli örneği de Lamia'nın Kemal Bey ile olan ilişkisinde görülür. Kemal Bey ile Lamia'nın evliliği Rasih Efendi'nin ölümünden sonra olmasına rağmen; operada bu iki olay eş zamanlı işlenir. Besteci ve libretto yazarı zamansal bir dönüştürümle dramatik etkiyi ve aksiyonu artırırılar. Kemal Bey'in Lamia'dan ayrılması Rasih Efendi'nin ona duyduğu aşkın ortaya çıkmasına bağlanır. Oysa bu durum romanda Vedat Bey ile Lamia'nın, Vedat Bey'in kaldığı odaya tamamen masumane hislerle gitmesi ve burada dumandan zehirlenmeleri, şehirde dedikodunun yayılması gibi sebeplerden kaynaklanmıştır. Operada yaşanan bu olaylara yeni bir yorum getirilmiş ve başkalaşıma başvurularak bu olayları çok da fazla işlenmediği görülmektedir.

Romanda da operada da aşk teması Kenan ve Lamia arasında, birbirinden uzakta gelişen ve derinleşen aşk ilişkisine odaklanırken, birtakım yan aşklarla da olay, dramatik etki desteklenmeye çalışılır. Kenan'ın gerek ruhsal, gerek bedensel çöküşü küçümsediği ve dudaklarda kalmasını istediği aşk yüzünden gerçekleşir. Lamia'ya duyduğu hislerin gerçek bir aşk olduğunu anladığında Kenan artık zehirlenmiştir. Romanda da operada da korunan bu bağlam sonucunda Kenan, Lamia'ya karşı duyduğu hislere karşılık bulamamış, sadece Lamia'yı düşünme hastalığından en sonunda iki metinde de intihar etmiştir. Yazar böylece aşkı sadece bir gönül eğlencesi ve oyun olarak görenlerin neler yaşayabileceğini Kenan'ın çöküşü üzerinden anlatmıştır. Operada da bu işleve bağlı kalınmıştır.

1.2.5.2. *Dudaktan Kalbe* Romanının ve Operasının Yan Temaları, Yan Temaların İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Reşat Nuri Güntekin, Milli Edebiyat akımıyla başlayan, halka ve halkın gerçeklerine yönelme ve bunun sonucunda da Anadolu'ya uzanma, Anadolu'yu anlatma

eğilimin başarılı temsilcilerinden birisi olmuştur. Roman türündeki ilk yapıtlarını Mütareke Dönemi'nde verirken, gözlemci gerçekçi tavrı ile Anadolu halkının sorunlarına yönelmiş, bu sorunları etkili bir duyarlılıkla aktarmaya çalışmış bir yazardır. Bu nedenle de çağdaş Türk romanının oluşumunda etkili isimlerden biri olmuştur. Bireyselliği anlatırken toplumsal duyarlılığı elden bırakmamıştır. Yazarlığının ilk döneminin eserlerinden olan *Dudaktan Kalbe*'de de bireylerin duygusal ilişkilerinin mutsuzlukla sonuçlanmasını ele alırken, toplumsal birtakım sorunları da yansıttığı görülür. Söz konusu eserin ruhuna en çok işleyen tema aşk olsa da, yazar çeşitli yan temalarla toplumsallığı yakalayabilmiştir. Yazarın değindiği yan temaların başında dedikodu gelmektedir. Lamia'nın Kenan'dan ayrılmasından sonra çektiği sıkıntıların en önemlisi, etrafındaki insanların yaptığı dedikodulardır. Değinilen bir diğer yan tema Kenan ve Cavidan arasındaki yanlış yapılmış bir evliliktir. Romanda yan temaların büyük bir kısmı Kenan'ın çocukluğunun vermiş olduğu sıkıntılardan doğmaktadır. Bu sıkıntılardan doğan yan temalar arasında hırsızlık, yabancılaşma, meslek seçimi, sömürü ve kaçış bulunmaktadır.

Bir kişiyi yermek, çekiştirmek, arkasından söylenti yaymak dedikodu olarak nitelenmektedir. Sağlam bir temeli olmadan, ağızdan ağza yayılarak dolaşan laflara dedikodu denilmektedir. Reşat Nuri Güntekin de *Dudaktan Kalbe* adlı romanında dedikoduyu en önemli yan tema olarak kullanmaktadır. Yazar, toplum içinde herhangi bir dayanağı olmadan yapılan dedikoduların bir insanın yaşamında ne gibi sorunlara yol açabileceğini, ne gibi acı sonuçlar doğurabileceğini bu eserinde işlemektedir. Toplumda o dönemlerde dahi dedikoduya nasıl düşkün olunduğu, dedikodu sonucunda suçsuz, günahsız insanların nasıl güç durumda kaldıklarına dikkat çekilir.

Romanda da operada da dedikoduların odağında kalan kişi Lamia'dır. Lamia Kenan ile bir ilişki yaşamıştır. Kenan'nın çekip gitmesinden sonra Lamia'nın hamile kalmış olması çevrede dedikoduların başlamasına zemin hazırlamıştır. Karnındaki bebekle bir başına kalmış Lamia'ya toplum ön yargı ile yaklaşır. Sonunda amcası onu bir başka amcası Rıza Bey'in yanına, Kütahya'ya göndermeye karar verir. Böylece Lamia hakkında bilmeden, konu komşu tarafından yapılan dedikodulara bir son vermek ister. Lamia'nın İzmir'de yayılmadığını düşündüğü bu olayının herkes tarafından duyulduğunu evlerine yengesi Enise Hanım'ın hiç sevmediği, bir nevi çöpçatanlık görevi yapan Meftune Hanım'ın gelmesi ve çeşitli imalarda bulunması sayesinde öğrenmiştir. Lamia'yı evde yalnız yakalayan Meftune Hanım ona kırmızı taşlı bir yüzük

takmaya çalışır. Şaşkınlık içerisinde olan Lamia bir açıklama beklemektedir. Meftune Hanım, bu yüzüğün yadigâr bir yüzün olduğunu, tanıdığı biri olan Namık Bey'den gönderildiğini söyler. Hatta Namık Bey'in ona bir çift elmas küpe de alacağını sözlerine ekler. Lamia'nın bu duruma büyük bir tepki göstermesi sonucunda Meftune Hanım: *"A kızım, madem ki bu kadar titiz huylu imişsin… Şu tütün kolcusuna da biraz dikbaşlılık etseydin de bu haller başına gelmeseydi ne güzel olurdu"*[287] der. Lamia bu duruma çok sinirlenir. Meftune Hanım'ın parmağına takmak istediği yüzükle, söylediği sözlerle artık düşmüş bir kadın muamelesi gördüğünü anlamıştır.

Hakkında yapılan dedikodulardan Kütahya'ya gittiğinde kurtulacağını sanan Lamia yanılmaktadır. Kütahya'ya gitmek için bindiği trende bile dedikodular peşini bırakmaz. Trende Kemal Bey ve kızı Makbule ile tanışan Lamia'ya eşlik eden Yüzbaşı, durumu Kemal Bey'e anlatır. Olayı öğrenen Kemal Bey kızının Lamia ile yol arkadaşlığı etmesini istemez, vagonlarını değiştirir. Lamia Kütahya'ya geldiğinde bu taze dulun hikâyesi şehre çoktan yayılmıştır:

> "Kütahya Rıza Bey'e İzmir'den misafir gelen taze dulun hikâyesini çoktan öğrenmişti. Gizli bir dedikodu halinde aylardan beri dillerde dolaşan bu vak'a nihayet bu adi ayaktakımı türküsüyle açığa vurmuş oluyordu.
>
> Bu vak'asız, hayatsız küçük şehrin masal ihtiyacı vak'ayı günden güne telleyip pulluyor onu pür heyecan bir sergüzeşt romanı şekline sokuyordu."[288]

Yukarıda yapılan alıntıda yazar insanların işleri olmamasını, başka insanların başından geçen olayları bilip bilmeden bir dedikodu malzemesi haline getirmelerini eleştirmektedir. Lamia'nın başından geçen olay Kütahya'da bir türküyle ele alınır. Rıza Bey'in evinin önünden geçen genç erkekler şu türküyü söyler:

> "Kolcu başının sırtındadır abası
>
> Küçük hanımın karnındadır dâdâsı
>
> Kolcu başı bu çocuğun babası
>
> Aman küçük hanım nasıl kıydın zabite
>
> Şanlı zabit benzer miydi o ite"[289]

Bu türkü aracılığıyla Lamia'nın gördüğü mahalle baskısı anlatılmaktadır. Lamia'ya her şeyi unutmak için geldiği bu şehirde de rahat yoktur. İlk geldiği

[287] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 176.
[288] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 197-198.
[289] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 197.

zamanlarda yengesi ona her ne kadar iyi davransa da çeşitli telkinlerde bulunarak ailesini herhangi bir kötü sözden korumaya çalışır. *"Erkek misafir geldiği zaman eteğinin ucunu göstermeyeceksin ha… Senin adın dul…"* , "*Dün Fatma Hanım'ın kızıyla bir köşede gizli gizli konuşuyordun… Kadın ters ters baktı… Tuhaf bir kadındır… Kızına fena şeyler öğretiyorsun sanır…"* , *"Lâmia kızım misafirliğe gittiğimiz vakit sen bir daha benim oturduğum odada otur… Onların hepsi kız oğlan kız…"*[290] gibi sözler söyleyerek Lamia'ya pek de güvenmediğini belli eder, ailesine kötü söz getirebileceği düşüncesini içinde taşır.

Lamia'ya ev içinde bu dedikodulardan dolayı bambaşka bir tavır sergileyen kişi ise Rasih Efendi'dir. Rasih Efendi en başından beri Lamia'nın gençliğinden, güzelliğinden etkilenmiştir. Evli olmasına rağmen bu hislerine karşı koyamamıştır. Evdeki herkes türkü olayından sonra Lamia'ya soğuk davranırken, bunların en başında Rasih Efendi gelir. Gün geçtikçe Lamia'ya da yakınlık duymaya başlar. Bu yakınlık zamanla takıntılı bir aşka dönüşür. Ona göre Lamia kolay elde edebileceği biridir. Lamia'nın yaşamış olduğu şeyler böyle düşünmesinde etkilidir. Rasih Efendi bir yandan da şehirde çıkan dedikodulardan da rahatsız olur. Bu nedenle de Lamia'ya baskıları artar. Sapkınlıklara dönüşen bu baskılardan kurtulmak isteyen Lamia, biriyle evlenmeyi kabul eder. Kendisini isteyen telgraf kâtibi Muhlis Efendi'nin bir aracı kadınla bildirdiği şartlarda dahi şehirde çıkan dedikoduların etkisi görülmektedir:

> "Bak kızım… Müslüman dinî aşikâr… Açık açık konuşalım… Sen başka dullara benzemezsin… Ne kadar olsa adın çıkmış… Her erkek başından böyle bir kaza geçmiş, dile düşmüş bir kadını almaya cesaret edemez… Bu adamcağız ne kadar olsa gün görmüş… (…) Eğer bir evin hanımı olmak, rahat rahat yaşamak istersen bu adam var… Yok eğer başka fikrin varsa…" [291]

Lamia bir kez daha başından geçenlerin haksız dedikodusuyla yüz yüze kalmıştır. Rasih Efendi'den kurtulmak için bulduğu çare de yetersizdir. Günden güne hem sözlü hem de cinsel tacizleri artan Rasih Efendi'den onu öldürerek kurtulur. Romanda dedikodu yan temasının buraya kadar olan kısımlarının operada işlenmemiş olması dikkat çekicidir. Besteci ve libretto yazarı eserin bu kısımlarına anlatmak istedikleri bağlam açısından yer vermemeyi seçmişlerdir. Böylece anlatımda bir kısıtlamaya gitmişler. Edebî bir metin operaya dönüştürülürken bu yeniden yazma

[290] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 189.
[291] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 214.

sürecinde yan temanın detaylarına değinilmemesi bilinçli bir seçim olmuştur. Kompozitör ve libretto yazarı metni anlamsal bir dönüşüme uğratmamıştır. Bu durum bir yenidenyorumlama işlemi olarak değerlendirilebilmektedir. Romanda yer alan dedikodu yan teması operada büsbütün yoktur denilemez. Romandaki bu yan tema Kemal Bey'in Lamia ile olan ilişkisinde ortaya çıkmaktadır.

Romanda Lamia, Rasih Efendi'den kurtuluş olarak onu öldürmeye başvururken, bu durum şehirde yeni dedikoduların yayılmasına sebep olur. Yapılan yargılama sonucunda suçsuzluğu ortaya çıksa da şehirde dedikodular yayılmıştır. Amcası Rıza Bey bu nedenle Lamia'nın eve geri dönmesini istemez. Bunun iki önemli sebebi vardır. İlki; ölen kişi kızının eşidir ve evde Lamia'ya karşı kötü düşünceler vardır. İkincisi ise; Rıza Bey'in şehre yayılmış olan dedikodulardan ailesinin artık daha fazla zarar görmesini istememesidir. Yaşanan cinayetten sonra Lamia'ya yakınlık duyan Kemal Bey en sonunda onunla evlenmek ister. Çünkü Lamia'ya her şeye rağmen âşık olmuştur. Her şeyin iyi ve güzel gittiği bu evlilik de bir dedikodudan dolayı yıkılır. Kemal Bey'in İstanbul'dan gelen yeğeni Doktor Vedat Bey bu durumun bir diğer kahramanı olur. Komşularından birinin hasta ziyaretine giden Lamia, orada Vedat Bey'in yaralandığını duyması, ardından kimseyi telaşa vermemek için ilk olarak gidip durumu kendi görmek istemesi, burada ısınmak için mangalın başında beklemesi, başına bir ağrının girmesi, bayılması, Vedat Bey'in de aynı durumları yaşaması yeni dedikoduların çıkmasına vesile olur. Her şeyden habersiz ateşler içerisinde yatan Lamia, uyandığında hem eşinin hem de kızının ona karşı davranışlarında bir şeyler sezer. Sonunda Kemal Bey Lamia ile konuşurken şu sözleri söyler:

> "Hâsılı dünden beri Kütahya birbirine girdi. 'Sürgün doktorla binbaşının karısı bir odaya kapanarak kendilerini zehirlemişler, kucak kucağa ölmek istemişler' diyorlarmış. Hakikaten kabahatiniz var mı, yok mu? Bunu bilmiyorum… İhtimal ki vak'a senin anlattığın gibidir… Tabii öyle olmasa da benim için son bir tesellidir. İhtimal ki değildir… Mamafih ne de olsa bundan sonra beraber yaşamamıza imkân kalmadı… Seni artık evimde alıkoyamam… Hatta senin gibi Vedat da benim nazarımda öldü…" [292]

Yapılan dedikodular Lamia'yı bir kez daha kötü bir sonla baş başa bırakmış, onu yine mutsuzluk, belirsizlik içine sokmuştur. Lamia kocasını aldatmamıştır; ancak şehirde bulunan insanlar bu olayı abartarak anlatmışlardır. Lamia'nın daha önceden de çeşitli vakalarının bulunması, ya da insanların öyle bilmesi, böyle dedikoduların

[292] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 276.

çıkmasını tetikleyici bir unsur olmuştur. Romanda yer alan dedikodu yan teması operada çok başka bir yorumla anlam kazanır. Besteci ve libretto yazarı çeşitli sahneleri operada işlememişlerdir. Bunun en önemli sebebi de operanın kısıtlı bir zaman diliminde geçmesidir. Rasih Efendi'nin Lamia'ya yaptığı sarkıntılıklar ve duyduğu takıntılı aşk operada geniş bir biçimde işlenirken, Lamia'nın Rasih Efendi'den kurtulmak için seçtiği evlilik Kemal Bey ile olan evliliktir. Ancak burada bir zaman dönüştürümü ve karakter değişimi yaşanmaktadır. Lamia aslında bu süreçte Muhlis Efendi ile evlenmeyi kabul etmiştir. Böylece besteci ve libretto yazarı operada karakter kargaşalığını önlemeye, verilmek istenen mesajı başka yollarla vermeye çalışmışlardır. Böylece eserin bu kısımları operada yenidenbiçimlenir, başkalaşıma uğrar. Ancak bağlam korunur. Operada Rasih Efendi'nin Lamia'ya ilan-ı aşk etmesi çeşitli dedikodulara yol açar. Bu dedikodulardan en çok etkilenenlerden birsi de Kemal Bey olur. 2. Perde 9. Sahnede Kemal Bey'in aryasında, romanda Lamia ile konuşan Kemal Bey'in düşüncelerine yer verilir:

"Kemal Bey: Ah! Mahvoldum! Bittim! Altmış yıl namuslu yaşadım.

Kemlik nedir bilmedim. Şu yaşımda kanım kaynadı Lamia'ya,

Lamia'ya!.. Acır gibi, şefkat duyar gibi oldum…

Soğumuş yüreğime, bir kış güneşi gibi değdi,

Isınır gibi oldum! Lamia, seninle olmak felaketim oldu:

Evim, yuvamdı, viranem oldu.

Kalbim sükunet bağımdı, harabeye döndü. Damadım öldü!

Kızımın kocası/torunlarımın babası…

Çocuklar yetim kaldı, öksüz kaldı!

Hepimizi perişan ettin! El aleme rezil ettin!

Artık seninle olmaz! Bizi ayıbımızla,

bizi acılarımızla bırakıp gitmelisin! Biz bu zehirden içtik!

Bittik! Mahvolduk! Allah sonumuzu hayretsin! Hayretsin! "

Yukarıdaki aryada görülmektedir ki Lamia bir dedikodu kurbanıdır. Dikkat çekici en önemli özellik besteci ve libretto yazarı burada Rasih Efendi'yi Kemal Bey'in damadı, Mahmure'yi de kızı yapmışlardır. Böyle bir anlatım romandan tamamen uzaklaşma, metamorfozlaşma durumudur. Kompozitör ve libretto yazarı klasik yapıya sadık kalmamış, farklı bir bakış açısıyla söz konusu metne devinim katmışlardır. Burada

yazınsal ürün sadece müzik diliyle başkalaşmamış, anlamsal ve bağlamsal bir başkalaşıma da uğramıştır. Yenidenüretilen opera metni burada içeriksel bir dönüştürüme uğramıştır. Besteci ve libretto yazar burada edebî metne kendi izleksel anlamlarını katarak benöyküsel dönüştürüm gerçekleştirmişler. Anametne sadık kalınmayarak metinsel bir aşkınlık gerçekleşmiştir. Ana izlek dedikodu motifi/yan teması bambaşka bir yorumla aktarılmıştır. Reşat Nuri Güntekin, romanda en çok değindiği yan temalardan biri olan dedikodu teması ile bir Anadolu şehrinde toplumun zavallı ve savunmasız bir kişiye ve bu kişi özellikle bayan ise nasıl acımasız davrandıklarımı, nasıl kötü kişi olarak damga vurduklarını, yaptığı en ufak dikkatsizlikte ne gibi abartılara başvurabileceklerini anlatmaya çalışmıştır.[293] Edebî metnin üreticisinin üzerinde özenle durduğu bu vurguyu operada derinlemesine görmek mümkün değildir. Konu yüzeysel bir biçimde çeşitli kısaltmalar, benöyküsel dönüştürümler, bağlamsal ve zamansal dönüştürümler başvurularak işlenmiştir.

Dudaktan Kalbe romanın ve operasının bir diğer yan teması evlilik-yanlış evlilik temasıdır. Evlilik bir kadın ve bir erkeğin yasalara uygun bir şekilde birleşmesidir. Toplumsal yaşamda kadın ve erkeğin bir arada yaşaması evlilik ile meşru hale gelmektedir. Romanda üzerinde durulan evlilik yan teması Kenan ve Cavidan arasında yaşanmış olan yanlış evliliktir. Kenan ve Cavidan tesadüfen Bozyaka'da Münir Bey vesilesi ile tanışırlar. Bu tanışma sonunda nişanlanmaya ve evlenmeye kadar gider. Bu nişan töreni Prens Vefik Paşa'nın Rumeli Hisarı'ndaki küçük yalısında gerçekleşir. Kenan'ın operasının kazandığı başarıyı kızıyla nişanlandırarak ödüllendirir:

> "Kenan Bey, muvaffakiyetiniz için size kıymetli bir yadigâr vermek isterim. (Parmağını şakağına götürerek kaşlarını kaldırıyor, gözlerini derinleştiriyordu) Düşündüm düşündüm, kızımın küçük muazzez elinden daha kıymetli bir şey bulamadım. Kan ve hanedan asalet ve nebaletinin sanat asaletine olan bu cemile ve bergüzarını kabul eder misiniz?"[294]

Prens Vefik'in söylediği bu sözler bile bu evliliğin temelini gösterir niteliktedir. Prens Vefik ve kızı Cavidan sanata ve sanatçıları büyük hayranlık duyan iki kişidir. Prens Vefik için kendi asil soyunun bir sanatçının soyu ile birleşmesi önemli bir hadisedir. Operada Kenan ile Cavidan'ın tanışmalarına yer verilmez. Perde nişan töreniyle açılır. 1. Perde 1. Sahne İzmir Bozyaka'da Saip Paşa'nın bağ evinde geçer.

---

[293] Ayla Kaşoğlu, *L.N. Tolstoy'un "Diriliş ve R.N. Güntekin'in "Dudaktan Kalbe" Romanlarının Karşılaştırılması*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı (Rus Dili ve Edebiyatı), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996, s. 153-154.
[294] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 105.

Cavidan ile Kenan'ın nişan töreni yapılmaktadır; Saip Paşa, Prens Vefik, Münir Bey ve Cavidan, Kenan'ın gelmesini beklemektedirler:

"Saip Paşa: Ne güzel, ne mutlu bir gün.

Şuradan İzmir'in güzelliğine bir bakın.

Sanki mutlu bir güne bir tablo armağan edildi.

Münir Bey: Yedi yılın mahsulü şu üzümlere bir bakınız.

Adı, Prenses Cavidan.

Saip Paşa: Azizim, Münir Bey! Ne muhteşem armağan bu.

Prenses Cavidan!..

Prens Vefik Paşa: Prenses Cavidan!..

Münir Bey: Prenses Cavidan!..

Cavidan: Beni böyle nasıl buldun baba? Latif mi?

Prens Vefik Paşa: Enfes!

Saip Paşa: Saba Melikesinden bile hoş!

Münir Bey: Asil!

Cavidan: Kenan geliyor baba! Kenan geliyor baba!

Saip Paşa: Yeğenin medar-ı iftiharım benim.

Münir Bey: Şark noktürnlerinin büyük bestekarı!

Cavidan: Kenan geliyor baba!

Prens Vefik Paşa: Evet, sanatkarla sanat eseri pek uygun düşecek.

Biricik kızım, Prensesim!

Cavidan: Baba çok mutluyum!"

Operada yer alan bu sahne romandakinden büyük farklılıklar göstermektedir. Romanda nişan töreni Prens Vefik Paşa'nın Rumeli Hisarı'ndaki küçük yalısında geçerken, operada Bozyaka'da Saip Paşa'nın bağ evinde geçmektedir. Burası ikisinin tanıştıkları yerdir. Böylece besteci bir yer dönüştürümü yapmış, romandaki söz konusu sahneyi eserinin ilk sahnesi yapmış, benöyküsel bir dönüştürüme başvurmuştur. Romanda ne Saip Paşa ne de Münir Bey nişanda bulunmazken, operadaki sahnede yerlerini alırlar. Besteci operada Münir Bey'in yedi yıllık çabasının sonucu olan üzüme Cavidan'ın ismini vermesini romandan birebir alıntılamıştır: *" Yedi senelik emeğimin mahsulü olan bu üzüm müsaadenizle isminizi taşıyacak... İnsaniyet onu 'Prenses*

Cavidan' diye tanıyacak…"[295] Operada söz konusu bölüm alıntılanırken "Saba Melikesi" ile Divan şiirinde kullanılan bir metafora ve Hz. Süleyman ile Belkıs hikâyesine anıştırma yapılır. Bu sahnede Cavidan bir sanat eserine benzetilmiştir. Kenan ise sanatkâr kimliği ile ön plana çıkmaktadır. Prens Vefik Paşa'nın asil kan olarak nitelediği Cavidan burada anlamsal bir dönüştürüme uğrayarak bir sanat eseri konumuna geçer. Böylece besteci söz konusu sözlere kendi yorumunu, anlamını katarak yenidenyazar.

Kenan'ın Lamia ile olan ilişkisine rağmen Cavidan ile Kenan evlenmiştir. Kenan için Lamia bir oyuncaktır. Cavidan ile evlenmek Kenan için önemlidir. Cavidan güzel, çekici, modern, zengin, kibar, sanattan anlayan, kültürlü biridir. Kenan'da böyle biriyle evlenmek ister. Cavidan ve Lamia karşılaştırıldığında Cavidan'ın tüm bu özelliklerine karşılık Lamia sönük kalmaktadır. Lamia'nın Kenan'a sunabileceği tek şey saf bir sevgi, kalpten gelen bir aşktır. Oysa Cavidan, Kenan'a birçok kapı açabilecektir. Kenan böylece yüksek tabakaya geçiş yapacak, gösterişli bir kadınla evli olacaktır. Çocukluğunda bilinçaltına ittiği duygular saklandığı yerden çıkmaktadır. Cavidan ile evliliği ona sınıf atlatacaktır.

Evliliğin üzerinden geçen zaman içerisinde her ikisi de yanlış bir evlilik yaptıklarının bilincine varmışlardır. Cavidan tüm bu özelliklerine rağmen Kenan'ın derinliklerine inememiş, maddî açılardan onu doyurmuş olsa da; ruhsal, manevi açıdan aç bırakmıştır. Bu anlarda da Kenan, Lamia'yı hatırlamıştır. Kenan için Cavidan'ın hiçbir kusuru yoktur. Ancak Kenan Cavidan'ın maddi özelliklerine hayran olduğunun zamanla farkına varır. Evliliklerinin muhasebesini yaptığında bir "komedya" olarak tanımlar: *"Bir gün onunla samimî, kalbî bir hasbıhalim olmadı. Zaman zaman rikkatlerim, çocukça sevinçlerim, yahut küçük ehemmiyetsiz vak'alardan doğmuş hüzünlerim vardı. Kuvvetli ve yüksek adam görünmek gayretiyle bütün bunları ondan saklamak lâzım geldi. İki buçuk sene birbirimize yorucu bir komedya oynadık."*[296] Kenan bu düşünceler içerisinde evliliğinin muhasebesini yaparken, eşi Cavidan da aynı fikirleri paylaşır: *"Kenan'ın sanatı beni aldatmış…"*[297] diyen Cavidan her şeyin özetini yapmaktadır.

---

[295] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 14.
[296] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 302.
[297] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 368.

Söz konusu durum operada ise sadece Kenan'ın evlilikten pişman olması şeklinde yorumlanmaktadır. Cavidan'ın bu evlilikten duyduğu rahatsızlık yerine, evliliğinin bitmemesi için çabalamasına yer verilmektedir. Böylece besteci ve libretto yazarının Cavidan'ın romandaki anlatımına yeni bir yorum getirdikleri görülmektedir. Yanlış evlilik yapma fikri operada tek boyutlu olarak, Kenan'ın düşünceleri ile verilmiştir:

"Cavidan: Eşim, canımdan çok sevdiğim, ruhum!

Seviyorum! Sevmişim seni çöldeki su, kardaki ateş gibi.

Ama neden hep böyle sen, hülyalar içindesin sevdiğim?

Benimleyken, benle değil, her zaman hasretimsin…

Aramızda bir duvar var ki yıkamadığım…

Bir sır var bunda, bir düğüm, anlayıp bulamadığım.

Nedir bu söyle? İçindeki zehri bırak. Hayrandı herkes bize.

Kıskanırlardı bizi, hatırla. Ne çok sevmiştik birbirimizi.

Anla, daha çok seviyorum seni şimdi!

Kenan: Yapma Cavidan! Lütfen sus! Bir yanılgı senin aşk dediğin.

Bendeki sanatçıydı senin sevdiğin.

Kemanımla yarattığım dünyayı, sonsuz zenginliği sevdin.

Cavidan: Kenan sevgilim! Bu nasıl söz? Seviyorum, sevmiştim seni.

Kenan: Birbirimizi seviyoruz sandık…

Yüksek sanatçıyı taktir ettin sen bendeki…

Ben sende yüce, zarif mükemmel kadına hayran oldum.

İçimde gizli bir yer var ki Cavidan,

Oraya giremedin hiçbir zaman, hiçbir zaman."

Kenan ve Cavidan arasındaki bu düette, Cavidan'ın aslında Kenan'ın kemanına yani sanatına âşık olduğu Kenan'ın dilinden aktarılmıştır. Romanda bu görevi Cavidan üstlenir. Onun sanatçı kişiliğinin vermiş olduğu duyarlılığa kandığını itiraf eder. Söz konusu sahne romanda çeşitli sayfalarda anlatılan ruhsal durumun bir sahnede toplanmış halidir. Burada opera sanatının biçimsel olarak romanı dönüştürüme uğratırken metinlerarasılıkta ve göstergelerarasılıkta kullanılan koşuklaştırma ve indirgeme işlemine örnek olarak gösterilebilir.

Kenan ve Cavidan etrafındaki insanlar tarafında sürekli birbirine yakıştırılmış bir çift olmalarına rağmen, evlilikleri her zaman resmidir. Karısına hiçbir zaman yakınlık duyamayan Kenan, evliliği boyunca yalnızlık hissi duymuştur. Yazar, Kenan ve Cavidan'ın evliliği üzerinden alıcılara sevgi ve aşkın egemen olmadığı, sadece sınıf atlama mücadelesi, gösteriş merakı, zengin olma gibi sebeplerle yapılan evliliklerin kişiye/kişilere mutluluk getirmeyeceği mesajını vermektedir. Yoksul, ürkek bir çocukluk geçirmiş olan Kenan, çocukluğunda bastırmış olduğu bu duygulardan Cavidan ile olan evliliği ile kurtulacağını sanarak aldanmıştır. Eserin sonunda ikili boşanırken, Kenan'ın hayatı daha da kötüye gitmiştir. Aslına dönmek için büyük çaba harcasa da sonuç intiharla noktalanır. Hem romanda hem de operada bu sahne korunmuştur. Reşat Nuri Güntekin'in romanında yanlış evlilik yan temasıyla vermiş olduğu mesaj operada da korunmuş, çeşitli dönüştürümlerle yeni bir yoruma kavuşmuştur. Yapılan benöyküsel dönüştürümler, koşuklaştırma ve indirgeme gibi işlemler esere yeni bir ruh, dinamizm katmıştır.

Romanda değinilen bir diğer yan tema meslek seçimidir. Romanda bu konu ele alınırken Kenan'ın çocukluğunun anlatıldığı bölümler dikkat çekmektedir. Kenan'ın babasının ut çalıyor olması onda genetik bir mirasın devamını göstermektedir. Küçük yaşlarda müziğe ilgisi bulunan Kenan, komşu evlerinden birinde oldukça iyi keman çalan reji kâtibi Mesud Bey'den haftada birkaç saat keman dersi alır. Okul derslerinde çok fazla başarı göstermeyen Kenan, bu derslerde oldukça hızlı ilerleme kaydeder. Bu durum Saip Paşa'nın kulağına gittiğinde sinirlenir:

> "Saip Paşa Kenan'ın keman çaldığını duyduğu vakit küplere binmişti. Hakîmane bir tavırla: Âkıbet gürkzâde gürk şeved' diyordu, çiçekler açmaya başladı… Bu çocuğa adam olmaz derken yalan mı söylemiştim? Mektep hocalarından utanır oldum… her görüşte şikâyet ediyorlar… Heyamola ile sınıf geçiyormuş… O da benim hatırım için ha… Aklını kemana vereceğine derslerine verse ne olur? Amma, babasına hayrul'halef olmak lâzım… Artık aklım kesti… Yeğenim çalgıcı olacak, düğünlerde çingenelerle beraber keriz havası çalacak " [298]

Saip Paşa bu düşüncelerini bağ komşusu Münir Paşa'ya da açar. Aynı düşüncelerini onunla da paylaşır, ondan bir akıl, fikir ister. Münir Bey Kenan'ı karşısında gördüğünde hoyrat, kılıksız bir sokak çocuğu yerine; dürüst kıyafeti, mavi gözleriyle gülümseyen, sorulan sorulara tek tük cevap veren bir çocuk gördüğünde Kenan'ı İstanbul'da mühendis mektebine yazdırmaya ikna eder. Kenan için bu okul da

[298] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 41.

arzularını karşılamaz. Dayısının zoruyla gittiği bu okulu güç bela bitirir. Yazar burada Saip Paşa'nın yeğeninin meslek seçimine karışmasını, dayatmacı bir tutum sergilemesini, ona hiç söz hakkı vermemesini eleştirir. Saip Paşa'nın Kenan'ın müziğe olan ilgi ve yeteneğini göz ardı etmesine rağmen Kenan'ın annesi Melek Hanım tam tersi bir tutum sergiler. Saip Paşa eleştirilirken, Melek Hanım burada olumlu özelliği ile ele alınır. Melek Hanım kıt kanaat geçiniyor olmasına rağmen oğlunun arzusunu kırmaz, oğlunun geleceği için, istediği mesleği yapması için babasından miras kalan kunduracı dükkânını satar. Böylece Kenan Avrupa'ya gider hem çalışır hem de konservatuara devam eder. Sonunda da tanınmış bir besteci olarak yurduna döner. Yazar burada Melek Hanım'ın davranışını örnek bir ebeveyn davranışı olarak gösterir.[299]

Romanda yer verilen meslek seçimi yan teması operada hiçbir şekilde yer edinmemiştir. Operanın imkânları doğrultusunda indirgemeye giden besteci ve libretto yazarı bu sahneleri aktarmamışlardır. Bunda yaşanan bu olayların ve bu yan temanın operada asıl anlatılmak istenen düşüncenin daha derin anlatılmasına odaklanılmasının payı bulunmaktadır. Ancak romanda yeğeninin bir müzisyen olmasını istemeyen Saip Paşa'nın *"Yeğenim, medar-ı iftiharım benim."* demesi, operada ironik bir durumu beraberinde getirmektedir. Aynı durum romanda da tekrarlanmaktadır. Saip Paşa yeğeninin müzisyen olmasını istemese de, ülkesine tanınmış bir besteci olarak dönmüş olmasından kendine pay çıkarmayı bilmiş, bununla iftihar etmiştir. Yazar böylece Saip Paşa'nın tutumunu eleştirmeye devam etmektedir. Operada söz konusu yan temanın verilmediği, işlenmediği sadece hissettirildiği, anıştırma yöntemiyle anlatılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Romanın odaklandığı bir diğer yan tema da hırsızlıktır. Hırsızlık, başkasına ait olan bir mal veya eşyayı izinsiz kullanmak veya mülkiyetine geçirmek olarak tanımlanabilir. Böyle bir suça bulaşmak ya da böyle bir suçtan dolayı yargılanmak psikolojik açıdan insanda onuru zedeleyici bir iz bırakabilmektedir. Romanın ana kahramanı olan Kenan'ın çocukluğundan gençliğe geçişinde ve daha sonraki yaşamında onu derinden etkileyecek olan en önemli olaylardan biri hırsızlık ile suçlanmasıdır. Kenan'ın içindeki en acı hatıralardan biri henüz on bir yaşındayken annesi ve kız kardeşiyle birlikte dayısının konağından hiç işlemediği bir suçtan dolayı ayrılmasıdır.

---

[299] Bülent Sakça, *Reşat Nuri Güntekin ve Dudaktan Kalbe,* http://www.bulentsakca.com/resat-nuri-guntekin-dudaktan-kalbe.html#more-98 (Erişim Tarihi: 06/12/2017)

Bir kış günü yatağından sarsılarak uyandırılıp, uyku sersemi bir halde dayısının odasına götürülmesinin sebebi; Saip Paşa'nın cebinden altın saatin çalınmasıdır. Saip Paşa'nın Kenan'ı sorguya çekerken söylediği sözler onun içinde yaralayıcı izler bırakmıştır: *"Pek vakitsiz başladın, küçük… Galiba babanı mutlaka rahmetle yâddettirmeye azmin var… Hiç olmazsa üç, beş sene daha bekleyebilirdin… O vakte kadar bizde vurulacak vurgun kalmaz mı diye korktun? Adam sen de…. Babandan sana miras kalan altın bilezik sağolsun… Dünyada vurulacak enayi mi eksik…"*[300]

Saip Paşa için Kenan'ı hırsızlıkla suçlamak en basit yoldur. Çünkü Kenan'ın babası da hırsızlıktan hapse düşmüştür. Kenan'ın bu genetik mirası devam ettirdiğine inanmaktadır. Dayısının ezici lafları karşısında saati çalanın kendisi olmadığını söylemek istercesine avuçlarını açıp gösterse de, tüm bu olanlar karşısında dili tutulmuştur. Saip Paşa yeğeninin mahkemelerde yargılanması gerektiğini söyleyerek küçük çocuğu daha da korkutur. Kenan hırsızlık yapanın kendisi olmadığına inandırmak için dışarı çıkar, geri döndüğünde elinde babasından kendisine miras kalan altın kaplamalı saati dayısını vermek ister. *"Onun yerine bunu alınız Paşa Dayı… Bana darılmayınız… Vallahi, sizin saatiniz bende değil,"* der. Dayısının saatinin yeleğinin sökük cebinden kumaşla astar arasına kaydığı anlaşıldığında Kenan yaşamındaki en acı, onda derin izler bırakacak bir dersi alır.[301] Tüm bu yaşananlardan Kenan, annesi ve kız kardeşi Saip Paşa'nın evini terk ederler. Kenan'ın yaşamış olduğu bu üzücü olay onun gururunu incitmiştir. Hiçbir suçu yokken, doğrusu araştırılıp bilinmeden, önyargılı bir yaklaşımı eleştiren yazar, bu eleştirisini de Saip Paşa üzerinden yapmaktadır. Romanda yer verilen bu yan tema operada hiçbir şekilde bahsedilmemektedir. Kenan'ın çocukluğunda derin izler bırakmış bu hadise roman operaya aktarılırken, yenidenyazma sürecinde indirgeme işleminden dolayı yer almamıştır.

Kenan'ın yalıtılmış ve sindirilmiş bir çocukluk geçirmesi ve ardından şöhretle birlikte çok başka bir dünyanın içine girmesi onu bir tür yabancılaşmaya sürüklemiştir. Bu yabancılaşma da romanda değinilen bir diğer yan tema olmuştur. Geçirmiş olduğu çocukluk ve babasının ardında bıraktığı kötü ad Kenan'ın çocukluğundan itibaren bulunduğu ortamdan uzaklaşmasına, yabancılaşmasına sebep olmuştur. Davidov, bireyin iç dünyasının kendine özgü bir çerçeve içerisinde kapandığından bahseder.

---

[300] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 33.
[301] Ayla Kaşoğlu, *L.N. Tolstoy'un "Diriliş ve R.N. Güntekin'in "Dudaktan Kalbe" Romanlarının Karşılaştırılması*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı (Rus Dili ve Edebiyatı), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996, s.147-148.

Bireyin içine kapandığı bu çerçeve birey tarafından yaşananla bu yaşantılar dünyasının diğer tarafında bulunan nesnel dünya ile zorunluluklar dünyası ile arasındaki sınırı oluşturmaktadır.[302] Kenan'da kendine böyle bir sınır çizer. Onun nesnel dünyası maddi şeylerden oluşmaktadır. O, bu maddi şeylere çocukluğunda değil de ünlü bir besteci olduğunda ve Cavidan'la evlendiğinde kavuşur.

Çocukluğunda çizmiş olduğu bu sınır, Kenan'ın kendisi olamamasında da etkili olmuştur. Ünlü bir besteci olduğunda ise kendisinden adam olmayacağını söyleyen dayısı Saip Bey, Bozyaka sakinleri, Prens Vefik ve kızı Cavidan tarafından çizmiş olduğu sınırdan çıkarılır, doğal ortamından uzaklaştırılır ve yapay, zorlama bir çevrenin içerisine sokulur.[303] Ancak Kenan böyle bir ortama geçmeyi kendisi istemiştir. İçine düştüğü bu yapaylığı kendisi şu şekilde açıklar:

> "Sonra yeni hayatım, senelerce uzaktan hasretini çektiğim kibar, yüksek, debdebeli hayat… Bu hayatı şimdi ne yorucu, ne âdi, ne tahammül edilmez bir şey buluyorum… İlk zamanlarda gülünç bir hararetle kendimi bu âlemin içine atmıştım. Ezberlenmiş zarafetler, soğuk merasim, his ve fikir sahtekârlıkları, riyakârlığı, tasallüf, hülâsa bütün bu iğrenç şeyler arasında manken gibi, kukla gibi yaşamaktan zevk alıyordum. Fakat artık bu haytan ve kendi kendimden iğreniyorum. Cavidan'a bunları anlatmak imkânsız… 'Ben artık sakin, münzevi bir çoban ömrü yaşamak istiyorum,' demeye hakkım var mı? "[304]

Kenan çocukluğunun bastırılmış duygularının da etkisiyle içine düşmüş olduğu bu durumun yapaylığını geç fark eder. Kendine ait olmayan bu dünya içinde, çocukluk hayallerini gerçekleştirmek uğruna kendine yabancılaşır. Kenan'ın olduğu durum ile olmak istediği durum arasında tezatlık oluşur. İçine düştüğü topluluğun ahlâki değerler açısından çökmüş olması da onun yabancılaşmasında etkili olmuştur. Yazar böylece Kenan'ın içinde bulunduğu topluluğun çökmüş halini Kenan'ın çöküşü ile gösterirken, diğer taraftan Lamia ve onun bulunduğu topluluğu da samimi, doğal göstererek yüceltir.[305] Romanın son bölümünde yazdığı günlükle Kenan, içinde bulunduğu sahte evlilik, sahte ortam, çökmüşlük halinin hem eleştirisini yapar hem de ondan bıraktığı hisleri anlatır. M. Fatih Kanter bu durumu şu şekilde özetler:

> "Bu itiraf Kenan için bir tür katharsis (arınma) olarak algılansa da o kaçınılmaz son intihara doğru sürüklenir. Günlük Kenan'ın bilinci ile bilinçaltının çatışmalarını ifşa etmesi

---

[302] Yuri Davidov, *Özgürlük ve Yabancılaşma*, (Çeviren: Sargut Şölçün), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara, 1997, s. 113.
[303] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.159.
[304] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 303.
[305] M. Fatih Kanter, a.g.t., s.160.

bakımından önemli bir simge değerdir. Aşkın boyutunu duygusal ve tensel anlamda sosyal statünün gereklerine uyduran bilinci ile ezilmiş çocukluk döneminin baskıladığı bilinçaltının sürekli çatışması, Kenan'ın Lâmia ile yaşadığı biçimlenmesini sağlar. Aşkın doğal halini yani olması gerekeni sonradan fark eden kahraman için yıkım, kaçınılmaz bir hal alacak ve bu yıkımın onun ruhundaki yansıları da günlükte ortaya çıkar."[306]

Romanda yer alan bu yabancılaşma izleği operada derinlemesine işlenmemiştir. Ancak çeşitli sahnelerde Kenan'ın içine düştüğü durumdan şikâyetleri görülmektedir. Bu şikâyetlerden içinde bulunduğu ortamın onu nasıl yabancılaştırdığı görülmektedir. 3. Perdenin 1. Sahnesinde yer alan aryada Kenan, Lamia'ya olan aşkını dile getirirken ; *"Ey deniz! Yüzün aynası içindeki hüzün/Aldatma kendini, sen de benim gibi. (...) / Ömrüm geçti ne hazin"* der. Kenan bir hüzne düşmüştür. Bunun sebebi Cavidan'la ve sanatçı kimliğiyle edindiği şöhretin ona istediği mutluluğu getirmemesidir. Ömrü bu nedenle hazin geçmiştir. Aldandığının farkındadır. 3. Perde 2. Sahnede Kenan ile Cavidan'ın düetinde, Kenan, Cavidan'a âşık olmadığını, ayrılmalarını gerektiğini söylerken bunun altında yatan neden de kendisine yabancılaşmasıdır. *"Ruhum aç kaldı"* diyen Kenan, kendisinden uzaklaşmıştır. Böylece bunun geç de olsa farkına varmıştır. Görülmektedir ki besteci ve libretto yazarı romandaki yabancılaşma yan temasını edebî metindeki gibi ayrıntılı işlememiş, çeşitli kelimelerle yabancılaşma durumunu anıştırmışlardır.

Dudaktan Kalbe romanında işlenen bir diğer yan tema ise duyguların sömürüsüdür. Romanda sömüren kişi Kenan, sömürülenler ise Nimet Hanım, Lamia ve Cavidan'dır. Kenan'da sömürü, aşkı ruhsal anlamından çıkarıp, bir şehvete, cinsel bir arzuya dönüşerek görülmektedir. Böyle bir yönelime girmesinin altında da çocukluk yıllarından gelen kendisini sevmeme hali yatmaktadır. Ancak Kenan şöhreti elde ettiği zaman da Bozyaka'ya geldiği zaman da, buradaki bazı kadınları cinsel bir sömürü aracı olarak kullanır. Bunların en başında da evli bir kadın olan Nimet Hanım gelmektedir. Nimet Hanım'a karşı bir aşk beslemez, daha çok cinsel bir yakınlık duyar. Her ikisi de bu durumun farkındadırlar.[307]

"Kimbilir… Belki meselâ zorla sizi öperim diye…

Bu beklenilmez bir küstahlıktı. Genç kadın, kıpkırmızı kesildi hiddetle:

-Kenan Bey rica ederim, dedi.

---

[306] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s. 160.
[307] M. Fatih Kanter, a.g.t., s.161.

Genç adam korkmuyor, ehemmiyet vermiyordu. Aynı çapkın fakat sevimli küstahlıkla genç kadını bileklerinden tutu, süratle yanağından öpüp bıraktı."[308]

Kenan'ın Nimet Hanım'a böyle lakayt bir tavırla, sadece bedensel bir arzuyla yaklaşmasının temelinde M. Fatih Kanter'e göre; *"geçmişindeki ezik ve yaşanmamış aşk duygularının farklı bir boyuta bürünerek ortaya çıkması"*[309]dır. Kenan'ın Nimet Hanım'ı cinsel anlamda sömürdüğü bu bölümlere operada hiçbir şekilde yer verilmez. Operada indirgeme işleminin etkisiyle Kenan'ın Bozyaka'da yaşadığı bazı olaylar sahneye konulmamıştır.

Kenan'ın romanda sömürdüğü bir diğer kişi Lamia'dır. Bu sömürü hem Kenan'da hem de Lamia'da derin izler bırakır. Duygusal yakınlaşmadan uzak durmayı düşünen Kenan, cinsel yakınlaşmayı istediği gibi yaşamayı sürdürür. Bu nedenle de kendisine çocukça, safça bir sevgiyle bağlı olan Lamia'nın bu durumundan faydalanmaktan da çekinmez:

"Lâmia bir müdafaa sevkıtabiîsile çırpınıyor, kendini kurtarmaya çalışır: 'Bırakınız beni Kenan Bey… Bırakınız… Gideceğim' diyordu. Sonra mehtap gecesindeki gibi gözlerinde iki büyük yaş damlasıyla 'yazık bana Kenan Bey' diye yalvardı.

Genç adam onu daha kuvvetle kollarında sıktı, hemen hemen vahşi bir sesle: 'Çok geç Kınalı Yapıncak… Çok geç…' dedi."[310]

Kenan, şöhretin ona getirmiş olduğu sonradan görmeliğini arsızlık ve ahlâki bir çöküntüye vardırır. Kenan'ın Lamia'yı sömürdüğü operada işlenmiştir. Kenan burada Lamia'yı sadece bedensel olarak değil, duygusal olarak da sömürür. Kenan'ın Lamia üzerinde yaptığı cinsel sömürü operada 1. Perde 7. Sahnede şu şekilde anlatılmaktadır:

"Lamia: Susunuz lütfen!

Bu gece isyanınız aşkınız inkara sürüklüyor.

Bir kerecik dinleyin kalbinizin sesini,

Ne olur, ne olur!..

Kenan: Aşk yalnız dudaklarda doğup yaşadıkça mutluluk olur,

Onun dudaktan kalbe zehir gibi işlemesine meydan vermemeli! "

---

[308] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 68.
[309] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.161.
[310] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 151.

Romandan alıntı yapılarak verilen aşkın sadece dudaklarda kalması motifi hem operada hem de romanda Kenan'ın Lamia ve diğer kadınlara karşı gerçekleştirdiği cinsel sömürünün açıklayıcısı olmaktadır. Kenan'ın Lamia'yı hem duygusal hem de cinsel olarak sömürmesi de 3. Perde 3. Sahnede Lamia'nın dilinden dökülmektedir: *"Lamia: Bahardım, tomurcuktum, ilk çiçeğini açan fidandım. / Soldurdunuz, incittiniz beni."* Romanda anlatılan bu sömürü ilişkisi operada da varlığını korumaktadır. Romanda da, operada da Kenan'ın sömürdüğü bir diğer kişi ise eşi Cavidan'dır. Karşılıklı çıkar ilişkisine dayanan bu evlilikte aslında her iki taraf birbirinin şöhretinden, kimliklerinden faydalanmışlardır. Romanda Kenan'ın yazdığı günlüklerde, Cavidan'ın ise yakın akrabası Namık Bey'e yaptığı itiraflarda evliliklerinin muhasebesini yaparken söyledikleri bu durumun kanıtlayıcısıdır. Operada ise aynı durum 3. Perde 2. Sahnede Kenan'ın Cavidan ile yaptığı konuşmada canlandırılmıştır. Kenan'ın her iki metinde de sömürü ilişkisi verilirken, daha çok romanda, çocukluğunun yaratmış olduğu etkinin üzerinde durulması gerekmektedir. Kişiliğin, kimliğin ve ben algısının oluşmasında etkili olan çocukluk ve çocukluk dönemi yaşantılar, romanda da operada da Kenan'ın kadınlara bakış açısında etkili olmaktadır.

Romanda işlenen yan temalardan biri de kaçıştır. Bu kaçışın da başkahramanı Kenan'dır. Kenan'ın babasının hırsız olması, hapiste yatması ve orada ölmesi ve bu olayların ardından dayısı Saip Paşa'nın konağına yerleşmeleri onun yaşamında derin izler bırakmıştır. Babasının böyle bir damga yemesi Kenan'ın bulunduğu ortamdan kendisini soyutlamasına, yabancılaşmasına, istediği aşkı dahi tam anlamıyla yaşayamamasına sebep olmuştur. Ancak şöhretle beraber bu durum tam tersi bir seyir izlemiş, Kenan çocukluluğunun tam tersi bir kişiliğe bürünmüştür.

> "Kenan'ın kendilik değerlerinden uzaklaşarak şöhretini bir sonradan görme olarak tükettiği dönemde tekrar bir kaçış içerisine girdiği görülür. Bu kaçış sadece fiziksel anlamda toplumdan kendisini yalıtma değil düşünce dünyasında da ortaya çıkar. Kaçış psikolojisi içerisine giren başkişi içsel anlamdaki mutsuzluğunu/huzursuzluğunu gidermek amacıyla günlük tutmaya başlar. Dış yaşamın kaba realitesi içerisinde boğulan Kenan yapay rolünden ve tüketim halini alan şöhretinden kaçış yollarını arar." [311]

Romanda değinilen bu yan temaya operada yer verilmemiştir. Kenan'ın 3. Perde 1. Sahnede sığındığı yer deniz kenarıdır. Burada bulunmasını içinde bulunduğu

---

[311] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.162-163.

şöhretten, yanlış evlilikten, Lamia'nın izlerinden kurtulmak, kaçmak için sığındığı bir yer olarak değerlendirmek mümkünse de, kaçış temasını tam anlamıyla yansıttığı söylenememektedir.

1.2.6. *Dudaktan Kalbe* Romanındaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Anlatmaya bağlı metinlerin en önemli unsurlarından biri de eserde yaratıcının temsilcisi olan kurgusal kişilerdir. Bu kurgusal kişiler yaratıcısının temsilcisi olmakla kalmaz, bir taraftan da toplumsal bir tabakanın, bir ideolojinin, verilmek istenen mesajın edebî metindeki varlığı olabilmektedirler. Anlatmaya bağlı metinlerde kişiler genellikle tip ve karakter olarak sınıflandırılmaktadır. Tek boyutlu olarak düşünülen tip, hikâye, roman, tiyatro gibi uzun anlatıma dayalı metinlerde kişi kadrosu içinde yer alan ve belli bir düşüncenin, belli bir topluluğun zihniyetinin, ideolojisinin eserde temsilcisidir. Kendine özgü bir kişiliği yoktur ve kalıplaşmış birtakım davranışlar sergilemektedir. Genel özellikler taşıyan tipin tam karşıtı olarak düşünülebilecek olan karakter, ayırt edici özelliklere sahiptir. Karakter yaşadığı devrin izlerini üzerinde taşır. Başkalarına benzemez, kendine özgü özellikleri vardır ve eserde bu özellikleriyle görülür. Karakter sürekli değişim halinde bulunduğundan, günlük hayattaki insana daha yakındır.

Reşat Nuri Güntekin'in *Dudaktan Kalbe* romanında yaklaşık yirmi beş kişilik bir şahıs kadrosu kullanıldığı görülmektedir. Eserin başkişisi Hüseyin Kenan olurken, ikinci bölümde geniş bir şekilde yaşamına değinilen Lamia'da önemli bir kişidir. Eserde şahıslar Hüseyin Kenan ve Lamia'nın İzmir Bozyaka, Kütahya, İstanbul gibi mekânlardaki yaşamlarında karşılaştıkları şahıslardır. Yazar eserde ana tema olarak kullandığı aşkı Hüseyin Kenan ve Lamia arasında yaşatır. Romanın ve operanın yan temaları da bu iki şahıs ve onların etrafındaki kişiler üzerinden işlenir. Romanda ve operada asıl önemli olan Kenan'dır. Kenan izleğinde kişilerin konumları belirlenir. Operada da bazı şahısların kişiliklerinde çeşitli dönüştürümler yapılmış olsa da romanın ana yapısı verilirken şahısların dokularında çok fazla başkalaşım gerçekleşmemiştir.

Dudaktan Kalbe romanının da operasının da başkişi ünlü bir keman virtüözü olan Hüseyin Kenan'dır. Romanın odak kişisi olan Kenan, hapishanede ölen hırsız bir babayla, ailesinin reddettiği bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Kenan'ın dış görünüşü annesinin ve babasının izlerini taşır. Annesinden mavi gözlerini, beyaz

dişlerini alırken; babasından esmerliğini, zarif, sinirli yüzünü almıştır. Kenan'ın bu yüz portresi sağlıksız bir ortamda, bilinçaltında derin izler bırakacak olaylar etrafında şekillenir. Çocukluğundan gelen izlerde onu en çok etkileyen iki olay olur: Birincisi babasını hapishanede son görüşüdür. İkincisi ise, dayısı tarafından altın saatini çalmakla suçlandığı gündür. Kenan çocukluk döneminde hayat şartları karşısında mağlup olan, içe kapanık, sinirli bir çehreye sahip olsa da sakin, korkak bir çocuktur:

> "Mamafih hâlâ eski ürkek, uyuşuk, mütehayyal tabiatını bırakmamıştı. Mektepte de konakta olduğu gibi çocuklardan uzak kalıyor, yine o nazik, mahcup vakarıyla haşarı, arsız arkadaşlarına kendini saydırıyordu.
>
> Sokağı hiç sevmezdi. Yalnız havanın çok güzel olduğu bazı akşamüstleri annesiyle beraber Topaltı'na yahut Kadife Kalesi'ne çıkardı. Çalışkan değildi, derslerine fazla merakı yoktu. Ev işlerinde annesine yardım eder, hattâ onun örgülerine, gergeflerine biraz eli yatardı. Komşular onu haşarıca bir kız olarak yetişen Afife'den ziyade kıza benzetirlerdi."[312]

Çok ince ruhlu biri olarak yetişen Kenan, çevresinde olup bitenleri anlayabilecek bir ruha sahiptir, ancak ruhunu kimselere açamaz. Derslerine ilgisi yoktur ve bu nedenle çalışkan bir öğrencilik hayatı geçirmez. Onun bu durumu dayısının ona karşı olan kötü tavrını daha da arttırır. Dayısının konağında yaşadıkları, kötü davranışlar onun kişiliğinin oluşmasında da etkili olur:

> "(…) Fakat o hakarete uğramaktan korktuğu için daima herkesten uzak durur, haşarı dayızadelerinin arasına karışmaktan çekinirdi. Çocukluğun bütün haklarından kendi ihtiyarıyla feragat etmişti. Kimseden bir şey istemez, hiçbir şikâyeti duyulmazdı.
>
> Bir haksızlığa uğradığı vakit şikâyet etmez, mazlum bir sükût ile başını eğerdi. Fakat birisinden tatlı bir muamele, küçük bir iyilik gördüğü zaman sâf, sevimli bir minnetle mukabele ederdi. Bu halleriyle etrafındakilerde merhametle karışık bir hürmet uyandırır, kendini hemen hemen saydırmaya muvaffak olurdu."[313]

Annesi ve kız kardeşi ile birlikte dayısının evinde bir sığıntı gibi geçirdikleri yıllar Kenan'ı ezik ve içe dönük bir kişi yapmıştır. Ancak daha sonra Tilkilik'teki kendilerine ait fakir eve taşındıklarında ve ortaokula başlamasıyla konakta dayısının hakaretlerinden uzaklaşabilmiş ve çevre edinebilmeye başlamıştır. Gençliğe adım attığı dönemlerde de yavaş yavaş yaşadığı zorlukların farkına varmaya başlar ve bu durumdan da annesini sorumlu tutmaya çalışır. Bu süreç içerisinde Kenan'ı en çok mutlu eden ve ona huzur veren şey babasından miras kalan müzik yeteneğidir. İhtiyar Udî Binbaşı'nın

---

[312] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 36.
[313] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 31-32.

çaldığı ut ona her şeyi unutturur. *"O çalmağa başladığı zaman Kenan bir köşede kendini unutur, gözleri dışarıdaki mezaristanın karanlığı içinde kaybolur; bildiği dünyadan büsbütün başka bir dünya içinde yaşamaya başlardı."* [314] Onun iç dünyasında asıl etkili olan kişi ise Bozyaka'da tanıştığı Şem'i Dede'dir. Kenan'ın sanatkârlık yeteneğini keşfeden, ruhundaki ilhamları ortaya çıkaran Şem'i Dede olur. Mesut Bey'den de haftada birkaç kez keman dersi alarak bu yeteneğini iyice geliştirmeye başlar. Kenan'ın çocukluğunun geçtiği Bozyaka, onda yüksek müzik yeteneğinin ortaya çıkmasının da bir parçası olur. Burada tanıştığı insanları, musikiyi, doğa güzelliklerini, ilk aşkını hiçbir zaman unutmaz.

Kenan'ın kişiliğinin oluşmasında etkili olan bir diğer durum ise ilk aşk macerasıdır. Bu durumun o kadar önemlidir ki, Kenan'ın yetişkin bir birey olduktan sonra da kadınlara bakışında etkili olur. Kenan, Bozyaka'da aralarında iki yaş farkı bulunan Leyla ile karşılaşır. Ona ağabeylik muamelesi yapar, bir dediğini iki etmez. Ancak aralarında büyük bir uçurum vardır. Kenan için Leyla ulaşılmazdır. Leyla, Kenan için ulaşılması imkânsız olandır. Aralarındaki farklar onun Leyla'dan kaçmasına sebep olur. O, böylece sadece Leyla'dan değil yaşamın insanlar arasında açtığı uçurumlardan da kaçmaya çalışır. Ne kadar kaçarsa kaçasın, *"bu ilk sevdası bir zaman sonra sönmüş, fakat izi, eseri gizli ve müzmin bir hüzün halinde senelerce devam edip"* [315] gitmiştir. Senler sonra Kenan durumunu düzeltip, kendini arzuladığı yaşamı yaşamaya layık görünce de Prenses Cavidan ile evlenir. Kenan'ın bu şekilde hayata karşı saldırgan bir tutum sergilemesinin altında bastırma içgüdüsü yatmaktadır. Bu bastırma içgüdüsünün temelinde de, toplum tarafından dışlanma korkusu almış olmak, toplumun insanları toplum dışına itme tehdidi ve bu nedenle insanları istedikleri şekle sokabilecekleri, insanlıklarından uzaklaştırabilecekleri türünden bir görüş, düşünce söz konusudur.[316]

Yirmili yaşlarında büsbütün kapalı ve sönük bir gençlik geçiren Kenan, İstanbul'a mühendis okuluna gider ve burada tek arkadaşı Cevat'ın onu yaşama katma çabalarına kayıtsız davranır. Kenan, "ben öyle doğdum" diyerek kendisindeki zayıflığı, iradesizliği bu şekilde teselli etmeye çalışır. Aslında ondaki emel, yaşama hırsı oldukça fazladır. Okulu bitirir, lisede keman hocalığı yapar, bazı evlerde keman dersi verir. Bu çevrelerde bulunan insanların davranışları, onu yaşam karşısında daha umutsuz, isteksiz

---

[314] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 36.
[315] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 45.
[316] Erich Fromm, *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*, (Çeviren: Necla Arat) Say Yayınları, İstanbul, 2001, s.134.

bir hale getirir.[317] Buradan kurtulmak için Kütahya'daki yol mühendisliği teklifini kabul etse de, şehrin çalgıcısı durumunu düştüğünü görünce de dayısının sözlerine hak verir. Tüm bu duygular içerisinde yaşarken, Paris'te bulunan arkadaşı Cevat'tan bir mektup alır. Annesi de Kenan'ın arkadaşına destek olur ve onun Paris'e gitmesini ister. Kenan bu duruma karşılık annesine şöyle bir cevap verir:

> "Çocuk musun anne… Ben hiçbir şey istemiyorum… Ben bir hayat mağlubuyum… Ben de babam gibi oldum… O kadar meyus olma anne… Elbette bu böyle devam etmeyecek… Yaşım arttıkça bu mağlûbiyete alışacağım; belki kaderime razı olacağım… Ne bilirsin belki son günlerimizde biraz mes'ut oluruz." [318]

Bu sözleriyle hayat karşısında yenildiğini kabul eder. Ancak Kemeraltı'ndaki baba yadigârı dükkân satıldıktan sonra Kenan Paris'e gider. Burada dört yıl kalır, arkadaşı Cevat'ın ona bulduğu iş sayesinde geçim sıkıntısı çekmez. Paris, Kenan'ın komplekslerini ortadan kaldırmaya da yarar. Konservatuarda büyük bir ilerleme kaydeder. Bestelediği "Şark Noktrünleri" adlı eseri sadece Paris'te değil, Avrupa'da başka yerlerde de çok ses getirir. Bu başarı Kenan'ın yaşamında bir dönüm noktası olur. Bu başarı sonrasında umduğundan daha çok para kazanmaya başlayan Kenan, *"neme lâzım… Bu muvaffakiyet bana çocukluğumun son gençliğimin ilk zamanlarında gelmeliydi. Kalbim söndü, heveslerim söndü, hayatım tamir kabul etmeyecek surette kırıldı."*[319] şeklinde düşünse de, şöhret karşısında yenilir, şımarık, ün peşinde koşan, eğlenceye düşkün, narsis bir kişi olur. Küçüklüğünden beri gelen aşağılık kompleksini şöhretiyle birlikte narsisizme dönüşür, çevresine karşı "eşduyum yokluğu" ile bakmaya başlar.[320] Kenan artık talihsizliğini mağlup etmiştir.

Kenan daha sonra değiştiren bir diğer olay ise Bozyaka'ya geri döndüğünde yaşadığı aşk ilişkileridir. Bu süreçte Kenan, daldan dala konmaya çalışır, gerçek aşka inanmaz, aşkın kalpte değil de dudaklarda kalması gerektiğine inanır. Bu nedenle Bozyaka'da bağda misafir olan Nimet Hanım, Münir Bey'in köşkünde tanıştığı Prenses Cavidan ve Matmazel Lilyan böyle bir cinsellik üzerine kurulu aşkın parçası olurlar. İlk başlarda sıkıcı olarak tanımladığı Lamia ise gerçek bir âşık olarak ortaya çıkar. Lamia ile yaşadığı geceyi her ne kadar telafi etmeye çalışsa da, Lamia'nın istememesi üzerine

---

[317] Ayla Kaşoğlu, *L.N. Tolstoy'un "Diriliş ve R.N. Güntekin'in "Dudaktan Kalbe" Romanlarının Karşılaştırılması*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı (Rus Dili ve Edebiyatı), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996, s.158.
[318] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 54.
[319] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 57.
[320] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.169.

İstanbul'a döner. Burada onu bekleyen Prenses Cavidan ile evlenir. Bu evlilik yıllarında eski hatırlar çok da aklına gelmez. Bu süreç onun sanatı üzerinde de etkili olur. Çok parlak geçmeyen bu yıllarda bir yükseliş yerine düşüş gözlenir. Bu düşüş, tembellik Kenan'ın kişiliğinde de olumsuz etkilere yol açar. Düşünceleriyle, yaşamıyla başka bir dünyanın insanı olduğunu göstermeye çalışırken, tutmuş olduğu günlükten de anlaşılacağı üzere Kenan bu dünyanın içine tam anlamıyla girememiştir. Yaşadığı yılların muhasebesini yaptığı günlüklerden anlaşılan budur. Karısıyla yaşadığı sahte ilişkiler, burjuva sınıfının zevksiz yaşamı Kenan'ı çocukluk yıllarını düşünmeye götürür. Karakterinde meydana gelen ani değişimler, yaşama karşı tam bir duruş sergileyememesi, arada kalmışlık hissi Kenan'ı ölüme götürür. Yaşam mücadelesini bırakmış, zarif iradeli kişilerin hayat karşısında gerçekleştirebilecekleri tek şeyi; intiharı seçmiştir.

Romanda derinlemesine işlenen Kenan'ın çocukluğu operada işlenmemektedir. Ancak Bozyaka'da yaşananlar ile onun çocukluğuna anıştırmada bulunulmaktadır. Bozyaka bu nedenle operada önemli bir işlev üstlenmektedir. Operada Kenan'ın aşk karşısındaki tutumu ve değişimi daha çok anlatılmaktadır. İlk perdede Cavidan ile olan nişanına geç kalması onun bu ilişkiye bakışını göstermektedir. Cavidan'a büyük bir aşkla bağlı değildir. Onun büyük bir aşk beslediği Lamia olur. Kenan'ın arada kalmışlığını, aşktaki tutumunu, bencilliğini, zalim ve çılgınlığını en iyi anlatan sahne 1. Perde 4. Sahnede söylediği aryadır:

"Kenan: Nedir bu? İçimde fırtınalar kopuyor!..

İçimde iki ruh dolaşıyor: Biri bencil, durmayan, doymayan…

Zalim, çılgın. Öteki, sükun içinde; mutlu, uysal.

Geniş aydınlığıyla derinden hisseder aşkı.

Biri aşkı dudaklarında nar kırmızısı.

Öteki, sanki kalbinde aşkı kanayan yara. Biri uçarı.

Diğeri dingin. Biri aşikar; sırlar hazinesi diğer.

Ben kimim? Bilmem ki? Unuttum benliğimi.

Bu Kınalı Yapıncak alt üst etti beni. "

Bu aryadan da anlaşılacağı üzere Kenan çocukluğundan gelen etkilerle beraber yaşamaktadır. Aşka karşı hissettiği bu iki tavır Cavidan ve Lamia ile şekillenirken, diğer yandan ünlü bir virtüöz olduğu yıllar ile çocukluk yılları arasındaki ruhsal, psikolojik

ikilemi de yansıtmaktadır. Ünlü biri olduğu ruh, bencil, doymak bilmeyen, zalim, çılgın davranışlar sergileyen biri iken; çocukluk hisleri ise sessizlik içinde, sakin ve uysaldır. Şöhretin onda yarattığı narsist hisler operada bu aryada "bencil" kelimesiyle anlatılmaya çalışılmıştır. Romanda ilk aşkı Leyla ile istediği şeyleri yaşayamayan Kenan'ın bu hüsranla sonuçlanan macerasının etkileri operada da aktarılmaktadır. Çocukluk yıllarından gelen aşk hüsranlığı Kenan'ın aşka bakışını sadece cinsellik temelinde tutmasına, derin hisler beslememesine sebep olmuştur:

"Kenan: Aşk yalnız dudaklarda doğup yaşadıkça mutluluk olur,
Onun dudaktan kalbe zehir gibi işlemesine meydan
vermemeli! Aşk yalnız dudaklarda doğup yaşadıkça
mutluluk olur. Onun dudaktan kalbe zehir gibi işlemesine
meydan vermemeli Lamia!"

Kenan'ın, Lamia'ya karşı söylediği romandan alıntılanan bu sözler onun aşka bakışını da özetler. Kenan'ın bir karakter olarak değişimi romanda olduğu gibi operada vardır. Romanda üçüncü bölümde günlük tutan ve bu günlükte yaşadığı yılların hüsranla geçtiğini belirten Kenan, içinde olduğu burjuva sınıfından artık eski tadı alamamaktadır. Bu zamanlarında romanda olduğu gibi operada da geçmişe, Bozyaka'ya sığınır. 3. Perde 1. Sahnede Kenan aryasını bir deniz kenarında seslendirir. Deniz ile tıpkı günlüğünde olduğu gibi dertleşir. Geçmişe duyduğu özlemi, Lamia'ya yaptığı ihaneti, aşkı oyun sanmasını ve en sonunda da içine işleyen gerçek aşkı Lamia'da bulduğunu itiraf eder. Kenan burada bir tür katharsise, arınmaya ulaşır. Günlükler ile deniz aynı işlevi görür. Tüm bu düşünceler içerisinde evinde yalnız kalmak ister. Cavidan'a da bu evliliğin bir aşk evliliği olmadığını söyler. 3. Perde 3. Sahnede Kenan ile Lamia'nın düetlerinde Kenan'ın söylediği şu sözler de onun kişiliğini yansıtmaktadır:*"Kenan: Hamdım, bağışla beni. Ateşe sürülmemiş demirdim, /İmbikten süzülmemiş altındım…"*

Kenan'ın şöhret ile başının döndüğü yıllar anıştırılmaktadır. Kenan bu yıllarda dediği gibi hamdır, taze bir ateştir ve imbikten daha süzülmemiştir. Çünkü geç gelen şöhret karşısında tam olarak kendisi de ne yapacağını bilememektedir. Romanda olduğu gibi operada Kenan intiharı seçer. Kenan, hayata karşı iki farklı tutum sergilemektedir. Bu tutumlardan ilki*, " çocukluk döneminde babasının günahlarını üstlenen durgun ama mağrur kişi, diğeri ise ünlü bir müzisyen olduktan sonra hayata karşı galip geldiğini*

neşeli ve pervasız bir sonradan görme." [321] Baba figürünün yokluğu ve ardından bıraktığı kötü miras, düşkünlük, bir sığıntı gibi, her ne kadar dayısı da olsa, bir yabancının evinde yaşamak, hakaretlere maruz kalmak, ilk aşk hüsranının temelinde maddi imkânsızlıkların yatması, geç gelen şöhret ve bu şöhretin ruhunda yarattığı ikililik, cinsellik temeline dayalı aşklar, birçok şey Kenan'ın hayata bakışını ve kişiliğinin oluşumunu etkilemiştir. Kenan tüm bunlar karşısında tek başına mücadele etmeye çalışmış ama başaramamıştır. Romanda Kenan'ın bir karakter, başkişi olarak çocukluğundan yetişkinliğine ve ölümüne kadar geçen sürede değişimi detaylı bir şekilde tasvir edilirken, operada böyle bir tasvire yer verilmez. Bunun da en önemli sebebi operanın belli bir süre içerisinde anlatılması, sahnelenmesidir. Operada Kenan'ın daha çok aşk maceralarının ondan yarattığı değişimler gösterilmiştir. Bunlar gösterilirken çeşitli anıştırma ve alıntılama yöntemiyle onun çocukluğuna da değinilmiştir.

Dudaktan Kalbe romanının ve operasının en önemli kadın kahramanı Lamia'dır. On dört, on beş yaşlarında, açık yeşil süzgün gözleri olan, uzunca hassas bir burnu, sivri ince çenesi, ince sarı kaşları, hafifçe çıkık geniş alnı, yanaklarında çilleriyle nazlı, sevimli, zarif bir kız şeklinde tasvir edilmiştir. Önce kardeşi, sonrada annesi ve babasının ölümüyle yalnız kalmış, İzmir'deki amcası Şükrü Bey'in yanına bir sığıntı gibi yerleşmiştir. Bu açılardan bir bakıma kaderi Kenan ile aynıdır. Amcası Şükrü Bey'in evinde bir türlü mutlu olamayan Lamia, amcasının çocuklarına bir bakıma dadılık yapar. Onlar ne isterse yerine getirir. Bunun en önemli sebebi de kendi kardeşini çok küçük yaşta tifodan kaybetmiş olmasıdır. Aile fertlerinin ölümü onda derin bir üzüntü, yalnızlık, hayata karşı burukluk bırakmıştır.

Küçük yaşında yaşadığı bu yalnızlık onu hassaslaştırmıştır. Yengesi onu evde bir fazlalık olarak görür ve bu nedenle o, amcasının çocuklarına bakmayı bir görev olarak addeder. Ailesiz kalması Lamia'yı sevmeye ve sevilmeye muhtaç biri haline getirmiştir. Kenan ile karşılaşması onun için bir mucize olmuştur. Kenan'ın müziğine, kemanının sesine hayrandır. Bozyaka bağlarında bazı geceler Lamia gizli gizli Kenan'ın çaldığı ninniyi dinler, huzura kavuşur: *"O daima tekrar ettiğiniz parça ne güzel… Şimdiye*

[321] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.149.

kadar böyle şey duymadım… Uzaktan dinlemeye doyamıyorum… İçimden öyle geliyor ki başımı piyanoya dayayayım da o parçayı bir su gibi içeyim…"[322]

Hüseyin Kenan ile tanışmayı çok isteyen Lamia'yı, onunla kısa bir gönül macerası yaşayan Nimet Hanım tanıştırır. Nimet Hanım ve Kenan arasındaki gizli buluşmaların tek tanığı olan Lamia için bu ikisi arasındaki aşk, masalsı bir aşk gibidir. Bu güzel masalda kendisinin de bir payı olduğunu düşündüğü için saf bir hisle mutlu olur. Hayallerinde onları kavuşturur, zaman zaman kendisini Nimet Hanım'ın yerine koyarak Kenan'ın öpüşlerini, dokunuşlarını hayal eder. Nimet Hanım ve Kenan arasındaki aşkı koruduğuna inanır. Çünkü onun için aşk da evlilik de kutsaldır. Nimet Hanım'ın evli olmasına rağmen Kenan ile yaşadığı ilişkiyi kutsal bir aşk gibi gördüğünden hoş karşılar.

Lamia için Bozyaka, Kenan ile birlikte önemli olur. Kenan'ın kemanı susarsa Bozyaka'da her şey bitecek, ağırlık çökecek, her şey bomboş bir hale gelecektir. Çünkü Kenan kemanını çaldığında bütün varlığını ona teslim eder gibidir. Bir nişanlısı olmasına rağmen Kenan'a içten içe bir aşk besler. Nimet Hanım ve Kenan arasında yaşananların bir yaz eğlencesi, gönül eğlencesi olduğunun farkına varmaz. Nimet Hanım ile dertleşmek için onun yanına gittiğinde, gerçekleri öğrendiğinde de kalbi çok kırılır:

> "Kınalı Yapıncak o gece bir türlü uyuyamadı. Perdeleri açık penceresinden İzmir'in yıldız kümelerine benzeyen aydınlıklarına bakıyor: 'Zavallı Kenan Bey… Nimet Hanım'ın bu kadar kalpsiz bir kadın olduğunu haber alırsa çok üzülecek' diye düşünüyordu. Karşıyaka'dan âdeta hasta döndü, bu inkisar-ı hayalin hüznü –müzmin bir hastalık gibi- aylarca ruhunun içinde sürdü." [323]

Lamia'nın hayatının şekillenmesinde en etkili olan ise Kenan'la ikinci defa Bozyaka'da karşılaşmalarıdır. Lamia artık değişmiş, büyümüş, güzelleşmiş, pırıl pırıl bir genç kız olmuştur. Ondaki bu değişim Kenan'ın gözünden kaçmaz. Kemanının sesini duyduğu günden beri Kenan'a karşı kayıtsız bir hal alan Lamia, onunla bu ikinci karşılaşmada Bozyaka bağlarında yaptıkları gezilerde Kenan'a boyun eğer, hep "Siz bilirsiniz!" der. Kenan'da bu durumdan faydalanır. Ona ruhunu, içini bir baba-kız ilişkisi, ağabey-kardeş ilişkisi gibi açtığını zaman zaman düşünse de ne Lamia Kenan'ın cazibesine kayıtsız kalır, ne de Kenan Lamia'nın cazibesine kayıtsız kalır. Kenan en

---

[322] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 93.
[323] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 118.

sonunda bu durumdan faydalanarak onun bedenine de sahip olur. Bu durum sonrasında Kenan yaptığı hatayı telafi etmek için Lamia ile evlenmek istese de Lamia buna karşı çıkar. Kenan'ın bu isteğine karşı söyledikleriyle Lamia romanın ve operanın sonuna kadar gururunu korur. Bu durumda Lamia'nın en önemli kişilik özelliklerinden biri olur:

> "Benimle mesut olmanıza imkân yok Kenan Bey… Bir kere bu mektup gönlüme öyle bir yara açtı ki dünyada iyi olmaz… Sonra ben siz nasıl mesut ederim… Ben cahil, fakir, biçare bir kızım… Bakınız, halimi ne kadar iyi biliyorum… Hangi meziyetim için beni isteyeceksiniz, bütün ömrünüzü bana vereceksiniz (…) O korktuğunuz başınıza gelmeyecek Kenan Bey… Siz sevdiğinizle mesut olacaksınız. Ben sizi kurtaracağım… Zaten sizinle mesut olamam ki… Üç günden beri çok düşünüyorum… Sizin asıl sevdiğiniz başka… (…) Şimdi belki artık anladınız. Ben dünyada sizin zevceniz olamam…" [324]

Kenan bencilce düşüncelerle Lamia'ya sahip olurken, Lamia'nın bu onurlu davranışı dahi onu etkilemez. Tam tersine Lamia'yı itiyatsızlıkla suçlar, ona kin ve nefret besler.[325] Lamia kadınlık gururunu korumak, Kenan'ın acı sözleri karşısında bir savunma ihtiyacından dolayı onunla evlenmeyi kabul etmez. Başka birini seven bir adamla evlenecek karakterde değildir. Sebepsiz sevdiği Kenan'ın sevgisiz bir evlilik yaparak mutsuz olmasını istemez ve bu nedenle fedakâr bir davranış sergiler.

Lamia tüm bu yaşadıklarından sonra Kütahya'da eski bir süvari binbaşısı olan amcası Rıza Bey'in yanına gönderilir. Onu sadece Kenan değil, aynı zamanda toplumda terk etmiş, amcası Şükrü Bey ve ailesi de yalnız bırakmıştır. Tüm herkesin korktuğu tek şey dedikodulardır. Kütahya'daki çevreye dul kalmış bir kadın gibi tanıtılsa da evin büyük kızı Mahmure bu duruma inanmaz. Onun gözünde Lamia büyük bir aşkın kurbanıdır. Lamia bu evde daima suskun, ruhsuz, cansız, rüyada gibi dolaşan, sık sık pencereden uzakları seyreden, evin içindeki hiçbir durumla ilgilenmeyen biri halini alır: *"Lâmia, bütün gayretini kalabalık evin içinde kendisini unutturmaya sarf etmişti. Sokağa çıkmak istemiyor, misafirlerden çekiniyor, ev işlerinden, küçüklerin gailelerinden kurtulduğu vakit minimini odaya kaçıyordu."* [326]

Lamia bu sıkıntılı günlerinde Makbule ile arkadaş olur. Onunla dertleşmekten, onun eğlenceli kişiliğinden zevk alır, sıkıntılarını kısa bir süre için de olsa unutur. Onu

---

[324] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 158.
[325] Gülnur Can, *Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz ve Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Kadın*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 1997, s.180.
[326] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 186.

mesut eden bir diğer şey de, evdeki herkesten adını sır gibi sakladığı Kenan'a yazdığı gizli mektuplardır. Lamia'nın Kenan'a olan sevgisi çıkarsız, saf, temiz bir sevgidir ve bu mektuplarda bu sevginin yüceliği hissedilir. Lamia fedakârlığını hep başkaları için yapar. Bunlardan biri de amcasının kızı Mahmure için gerçekleşir. Rasih Efendi ile evli olan Mahmure eşini bir çavuşla aldatır. Her şeyin ortaya çıkmasından, yuvasının dağılmasından, eşinin onu öldürmesinden korkan Mahmure'nin yardımına tüm suçu üstlenen olarak Lamia çıkar. Lamia tüm suçu üzerine alırken yüceltilir ve Mahmure ahlâksız davranışıyla yerilir. Ancak Lamia başına yeni bir dert alır: Rasih Efendi. Rasih Efendi Lamia'dan hoşlanır ve ona gerek sözlü gerekse cinsel anlamda tacizlerde bulunur. En sonunda da Lamia tarafından öldürülür.

Rasih Efendi'nin ölümünden sonra kanun karşısında suçsuzluğu görülen Lamia serbest kalır. Gelişen bir takım olaylar sonucunda Lamia, Kemal Bey ile evlenir. Bu evlilik süresince Lamia mutludur. Ancak Kemal Bey'in yeğeni Doktor Vedat Bey'in gelmesiyle her şey değişir. Vedat Bey'in evinde yaşanan talihsiz vakadan sonra şehre yayılan dedikoduların da etkisiyle Kemal Bey, Lamia'dan ayrılır. Lamia bir kez daha toplum baskısıyla yalnızlaştırılmıştır. Ancak Vedat Bey'de, hatasını telafi etmek için Lamia ile evlenmek ister. Lamia en başlarsa bunu adı çıkmış bir kadın olduğundan kabul etmez. İstanbul'a giden Lamia burada Vedat Bey'in teklifini artık kabul eder. Bu süreçte yaptığı hatanın farkına varan Kenan, Lamia'ya geri dönmek istese de yine gururlu bir tavır gösteren Lamia bu teklifi reddeder.

Göstergelerarasılık açısından bakıldığında operada Lamia'nın kişiliği verilirken, tıpkı Kenan'da olduğu gibi çocukluğuna dair bir iz yoktur. Lamia'nın kişiliği daha çok Kenan ile olan ilişkisi etrafında şekillenmektedir. Romanda silik bir karakter olarak görülen Lamia, Kenan'ın aşka bakışının dışavurumunun bir simgesi olmaktadır. Ondaki Kenan sevgisi, saf bir romantizmdir. Kenan'ın yaşam dengesi alt üst eden, yer yer de ondan daha ön plandadır.[327] Lamia'nın kişiliğinin operada yansıtıldığı bir sahne olarak 1. Perde 3. Sahne gösterilebilir. Bu sahnede Lamia, Kenan ile düet yapmaktadır. İkisi birbirine olan aşklarını dile getiriler. Lamia Kenan'ı gizli gizli dinlediğini, onun kemanının ruhunda yarattığı kelebek etkisini şöyle dile getirir:

"Lamia: Dün gece sizi yine dinledim Kenan Bey…

---

[327] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.151.

Ruhum bir kelebek oldu,

Uçtu, kondu pencerenize, Kenan Bey!

Kemanınız ısıttı beni.

Bir ateş yayıldı damarlarıma, kanıma.

Tel tel döküldü kalbim, kanatlandı."

Lamia'nın Kenan'a karşı hissettiği romantik sevginin birer yansıması operada bu şekilde verilmektedir. Böylece romandaki bölümlere anıştırma yapılmaktadır. Sahnenin devamında Lamia'nın söyledikleri, nişanlı olan Kenan'a karşı gururunu korumaya çalışmaktır. Kenan'ın ona aşk sözcükleri söylemesine rağmen, Lamia onun sözlerine; *"Unutulur geçen zamanla bu aşk da!"* diyerek karşılık verir. Onun için Kenan bambaşka bir ateşin pervanesidir. Lamia bu sahnelerde Prenses Cavidan ile kendi arasındaki farkın bilincindedir. Kenan'ın onun gibi bir çocukla birlikte olmasının yanlışlığını vurgular. Tek bir cümle ile operada sayfalarca anlatılan sahneler anıştırılmıştır. Lamia, Kütahya'ya gittikten sonra da defalarca Kenan'ı anmıştır, hatırlamıştır. 2. Perde 1. Sahnedeki Lamia'nın aryası onun hatıralara, Kenan'a olan özlemine, onun için yazdığı mektuplara bir anıştırma niteliği taşımaktadır. Bu aryada söz konusu sahneler biçimsel bir dönüştürüme uğramış ve indirgenmiştir:

"Lamia: Ah! Bozyaka, yemyeşil bağlarıyla geride kaldı,

Kenan'la yaşadığım tek aşkım da,

Masum ve ürkek, orada kaldı.

Kemanının sesiyle sımsıkı sardı, sevdi, terk etti beni;

Hüsrana saldı! Ah, Kenan!

Bir an bile seni hatırlamamak ne mümkün?

Yüzlerce mektupla gizledim aşkımı bunca sene.

Ah! Kenan! O ne sevdalanıştı;

Kırkçamlar'daki gecede? Ah, Kenan! Hülyaydı o?

Ay ışığında dolu dizgin bir öpüş, bir dokunuş…

Kenan'ın kollarında… Sıcacık… Doğanın kollarında…"

Lamia, Kenan'dan sonra hayata karşı duygusuz olmuştur. Ona bakan herkesin acıma duygusu taşıdığını düşünmektedir. Hatta Kemal Bey'in de ona acıdığı için onunla evlendiğini düşünür. Hayattan zevk almaz. Yaşadığı şeyler onu alt üst etmiştir.

Kütahya'daki ilk günleri, pencere kenarın uzaklara dalıp gidişi, yorgunluğu ve bitkinliği 2. Perde 3. Sahnede anlatılmaktadır:

"Lamia: Bey babam yaşlı ama dedi, Makbule; şefkatlidir, sevecek sizi.

Zavallı Makbule! Bey baban bana çok bile.

Çok yaşamışım, hiçbir şeyden emelim kalmamış…

Ne bilsin ki Makbule… Benim bu yaşta gönlüm ihtiyarladı.

Benim için gece, gündüz, yaz, kış, hepsi bir…

Hem genç adam eşinden aşk beklemez mi?

Benimse gönlüm şimdiden söndü…"

Lamia hayat karşısında mağluptur. Onun Kenan'dan bir başkasına verecek sevgisi aşkı yoktur. O, aşkına sadıktır. Lamia'nın kişiliğinde dikkat çeken bir diğer nokta da budur. O, ne yaşarsa yaşasın, evlenmiş bile olsa Kenan'a duyduğu saf aşkı muhafaza etmektedir. Onun bir başkasını sevmeye mecali, gücü yoktur. İlk aşkıyla birlikte ilk hüsrana da uğramıştır. O hep bir melodiye esirdir: Kenan. Lamia'nın romanda da anlatılan sahnelerinden biri olan ve operada da yer verilen sahnesi Rasih Efendi'nin tacizleridir. Rasih Efendi'nin tacizleri karşısında onun yapabileceği tek şey vardır; bağırmak: *"Lamia: Enişte, kendinize geliniz! Yapmayın! Üstüme gelmeyin! /Bağırırım, bağırırım!"*

Lamia, romanda olduğu gibi Rasih Efendi'yi öldürmez. Burada indirgeme yoluyla bir başkalaşım yöntemi yapılmıştır. Lamia ile hem romanda hem de operada toplumun kadına bakış açısı verilmiştir. *"Ancak buradaki kadın, sıradan bir kadın değildir. O, evlilik dışı ilişkiye girerek, toplumun kurallarına karşı gelmiş suçlu bir kadındır. Fakat, bu suçun nasıl işlendiği, hangi etkenlerin buna sebep olduğu söz konusu bile edilmez. Toplum için sonuç, yani suçun işlenmiş olmasıdır. O, artık, namussuz, ahlâksız bir kadındır ve bunun için hiçbir ortamda, doğrudan kabul görmez."*[328] Bu bakış açısıyla o taciz edilmeye, dışlanmaya layıktır. Romanda da operada Lamia üzerinden toplumun bu bakışına eleştiri vardır. Operada Lamia bu konuda şunları söyler:

"Lamia: Kadın olma hep çaresiz olmak mı?

---

[328] Gülnur Can, *Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz ve Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Kadın*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 1997, s.187.

Mutlu olmadan mutluluğu oynamak mı?

İsyan bile edememek, kadere sığınmak mı?"

Lamia, toplumda kadının adının olmayışının bir temsilcisi olur. Romanda yazar, operada besteci ve libretto yazarı toplumsal bir eleştiriyi dile getirirler. Bu nedenle romanda ve operada dudak ve kalp ikileminde sadece kalbi temsil etmez. Yazarın belli bir amaçla kullandığı bir unsur, bir karakter haline dönüşür. Son perdede romanda olduğu gibi olgunlaşmış, kalbiyle değil de mantığıyla yaklaşan bir Lamia görülür:

"Lamia: (…)

Bir ateş yakıp geçti… Senin Lamia'n Kenan Bey,

Çocuk, tomurcuk değil, artık Kınalı Yapıncak değil."

Olgunlaşan, aklıyla kararlar veren Lamia romanda olduğu gibi operada da Kenan'ın teklifini reddeder ve onun intihara sürüklenmesinde etkili olur. Romanda anlatılan Lamia ile operada anlatılan Lamia arasında bir bütünlük gözlenmektedir. Besteci ve libretto yazarı tarafından Lamia romanda olduğu gibi sıradan bir kadından farklı olarak çeşitli özellikleriyle yüceltilmiş, dürüstlük, iyilik, sabır, gurur gibi özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Lamia hem romanda hem de operada Kenan'ın yaşamında aşkın yerine yön veren, yönlendirici bir şahıs olduğundan norm karakterdir. Anıştırma, indirgeme, dönüştürme, başkalaşım gibi göstergelerarası ve metinlerarası yöntemlerle Lamia'nın kişilik özellikleri operada da tasvir edilir. Her iki metinde de Lamia toplum karşısında hep cezalandırılmış, ancak eserlerin sonunda mutluluğa eren kişi olmuştur.

Dudaktan Kalbe romanında başkişi Kenan'ın üzerinde etkili olan ve onun hayatında yönlendirici etkisi bulunan bir diğer norm karakter de Şem'i Dede'dir. Şem'i Dede ihtiyar bir derviştir ve *"yarı meczup, fakat rint, ehl-i dil bir adamdır… Bozyaka'da herkes onu tanır ve sever…"*[329] Bu ihtiyar dervişin Kenan'ın yaşamındaki en önemli etkisi müzik ile olan ilişkisini belirlemesidir. Çok iyi ney çalan Şem'i Dede ile Kenan'da çok iyi anlaşırlar. Kenan, Şem'i Dede ile babası arasında bir bağ kurar. Babasının da müzikle olan ilişkisi bunda etkilidir. Şem'i Dede romanda Kenan'ın baba sevgisini, şefkatini veren, çocukluk yıllarındaki bu eksikliği dolduran kişi olur:

" (…) Kenan hayatında ilk defa bir arkadaş bulmuştu. Kendisinden kırk yaş büyük olan bu arkadaş Şem'i Dede idi. Dede Rumeli muhacirlerindendi. Otuz beş sene evvel omzunda bir

[329] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 19.

zembil, koltuğunda bir ney torbası ile İzmir'e gelmiş, elindeki beş on parayla Bozyaka'da birkaç dönüm baş edinmişti. (…) Şem'i Dede Kenan'ın ruhundaki ağır, mağnum ciddiyeti çok iyi anlamış, onu evlât gibi, hattâ yaşlı başlı bir arkadaş gibi sevmişti."[330]

Kenan çok ünlü bir virtüöz olsa bile Şem'i Dede'yi unutmaz. Çünkü Şem'i Dede Kenan'daki musiki aşkını babasıyla bütünleştiren kişidir. Şem'i Dede, Kenan'ın eski bir reji kâtibi olan Mesut Bey'den keman dersi almasına vesile olarak, onun hayatının yönünün değişmesine vesile olur. Şem'i Dede'nin romandaki bu işlevi operada yoktur. Operada sadece 1. Perde 2. Sahnede görülen Şem'i Dede'nin Kenan üzerindeki etkisine değinilmez. Bozyaka'nın atmosferini, Anadolu insanını yansıtmak amacıyla operada kullanılmıştır.

Romanda ve operada görülen bir diğer karakter tipi kart karakterlerdir. Bunlar arasında romanın birinci bölümünde tanıtılan Kenan'ın dayısı Saip Paşa, Prens Vefik Paşa ve kızı, Kenan'ın eşi Cavidan ve Münir Bey'dir. İkinci kısımda ise Lamia'nın Kütahya'daki yaşamını yansıtan amcası Rıza Bey ve damadı Rasih Efendi, Binbaşı Kemal ve kızı Makbule ile yeğeni Doktor Vedat Bey'dir. Romanın ilk bölümünden son anına kadar kişiliğinde herhangi bir değişim görülmeyen, hayata bakışını değiştirmeyen kişi Saip Paşa'dır. Saip Paşa sürekli gösteriş meraklısı olan biridir. Belediye başkanı olmak için sürekli çırpınırken görülmektedir. İçinde sönmez bir hırs vardır:

"Bu adamda sönmez bir ikbal ve makam hırsı, müfrit bir azamet deliliği vardı.

Bir paşalık ile üç beş nişan elde etmek için o vakitin Mabeynine dünya kadar para yedirmişti. Nasıl ki son zamanlarda İzmir'de bütün faaliyet ve kudretini de belediye reisi olmaya ve o mevkii ne pahasına olursa olsun muhafaza etmeye sarf etmişti. Kışın konağı, yazın kulesi tekke gibi işler, hacıdan hocadan birtakım tufeylîler, dalkavuklarla dolup taşardı. Âdeta muntazam teşkilât yapmıştı. Nüfuzundan istifade edebileceği şahıslardan hiçbirini ihmal etmez, bağbozumunda İstanbul'daki hâmilerine denk denk üzüm, incir gönderir, şehre her yeni vali geldikçe âdeta karşılama şenlikleri tertiplerdi."[331]

Kenan'a karşı her zaman kötü davranmış, ona hakaretler etmiş, çocukluğunun kötü geçmesinde etkili olmuş olan Saip Paşa, romanın sonuna kadar kişiliğini korumuştur. Kenan'ın bir müzisyen olmasına karşı çıkar, ancak Kenan herkesin tanıdığı bir müzisyen olduğunda da onunla en çok övünen de Saip Paşa olur. Kenan'ın resmini gazetelere bastırmaktan, bağdaki evinde onu konuk etmekten, onun için özel odalar hazırlamaktan geri durmaz. Tüm hayatı gösterişe ve mevki, makam elde etmeye dayalı

[330] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 37-38.
[331] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 30-31.

olan Saip Paşa'nın operada 1. Perde 1. Sahnede söyledikleri ile onun kişilik özellikleri anıştırılmış, yer yer de opera imkânları doğrultusunda alıntılanmıştır:

"Saip Paşa: Ne güzel, ne mutlu bir gün.

Şuradan İzmir'in güzelliğine bir bakın.

Sanki mutlu bir güne bir tablo armağan edildi.

(…)

Saip Paşa: Saba Melikesinden bile hoş!

Saip Paşa: Yeğenim medar-ı iftiharım benim."

Saip Paşa operada süslü, ağır, benzetmelerle dolu sözleriyle romandaki kişiliğini operada yansıtır. Kenan, onun için bir iftihar, övünç vesilesidir. Saip Bey gibi romanda yer alan bir diğer kart karakter Cavidan'ın babası, Kenan'ın kayınpederi Prens Vefik Paşa'dır. Prens Vefik Paşa ailesi tarafından tıpkı Münir Bey gibi Paris'e gönderilmiş, daha sonra İstanbul'a döndüğünde Münir Bey ile bir süre Şuarâ-yı Devlet Azalığı yapmıştır. Bu görevinden sonra Londra'da sefaret müsteşarlığı yapar. Prens Vefik Paşa ömrünün büyük çoğunluğunu kızı Cavidan ile seyahatlerde geçirir:

> "Prens Vefik kibar, centilmen, biraz sefahate meyilli bir adamdı. Büyük emlerle, büyük fikirlere bağlanmayı ruhu müsait değildi. Kendisini bir vazife esiri olamayacak kadar geniş fikirli, bir hayat intizamı kabul edemeyecek kadar sanatkâr ruhlu zannederdi.
>
> Zevcesinin vefatından sonra hiçbir ciddî işle meşgul olmamış, küçük bir kızıyla beraber memleket memleket gezmeye başlamıştı. Kibar su şehirlerinin, meşhur at koşumlarının, bilhassa sergi ve tiyatro mevsimini kaçırmamaya gayret ederdi."[332]

Prens Vefik Paşa sanata ve sanatçıya büyük önem veren biri olarak tasvir edilir. Onun gözünde Kenan bu nedenle yüksek bir mertebeye sahiptir. Kızının onunla evlenmesine de karşı çıkmaz. Sanatçı asaletini hiçbir asaletle mukayese edilemeyecek kadar üstün gören Prens Vefik Paşa'nın hayata bakış tarzı operada 1. Sahne 1. Perdede tek bir cümle ile özetlenir*: "Evet, sanatkârla sanat eseri pek uygun düşecek."* Saip Paşa'nın bu sözü operada onun kişiliğini özetleyen bir nitelik taşımaktadır. Onun gözünde kızı bir sanat eseridir, Kenan ile evlenmesi de uygundur. Münir Bey ise hem Bozyaka'da Kenan'ın dayısı Saip Paşa'nın bağ komşusu hem de Prens Vefik Paşa'nın arkadaşıdır. Tüm işlerinden elini eteğini çekmiş olan Münir Bey on senelik bir zamandır üzüm yetiştirmekle uğraşmış, rint bir kişiliğe sahip, makul bir adamdır. Münir Bey'in

---

[332] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 11.

Kenan üzerinde iki önemli etkisi olmuştur. Bunlardan birincisi Kenan'ın İstanbul'a mühendislik mektebine yollanmasıdır. Saip Paşa, Kenan'ın akıbeti için ona danıştığında Saip Paşa üzerindeki etkisini kullanarak onun okumasını istemiştir. Bir diğeri ise, Kenan ile Cavidan'ın tanışmasına ve evlenmelerine vesile olmasıdır. Operada Münir Bey üzüm yetiştiriciliği ile dikkat çekmektedir. Onun üzüm yetiştiriciliği operada, Prenses Cavidan adında üzüm yetiştirmesi ile alıntılanmıştır: *"Münir Bey: Yedi yılın mahsulü şu üzümlere bir bakınız. /Adı, Prenses Cavidan."*

Romanda diğer önemli karakterlerden biri de Cavidan'dır. Prenses Cavidan, küçük yaşta annesiz kalmış, babasıyla memleket memleket gezen, özellikle babası gibi sanat etkinliklerine ilgi duyan, düzenli bir eğitim alamasa da zeki ve genç bir kadındır. Sanat onun için kıymetli bir süstür. *"Güzel çehresi gibi zengin, göz aldatıcı bir zekâsı vardı. Mecmualardan, edebiyat kitaplarından, sanat mahfillerinin dedikodularının toplanmış köksüz fakat süslü, renkli fikirlerini oldukça iyi idare ediyor, babası gibi nutka başlar başlamaz foyasını meydana vermiyordu."* [333] Cavidan her şeyi bilir bir hale sahiptir. Bu bilgiç hali muhteşem güzelliği ile birleşince vakur bir hal alır ve bütün bunlar "prenses" unvanıyla birleşir. Kenan'ın onu görür görmez etkilenmesinin ve beğenmesinin sebebi de, ulaşılmaz, erişilmez görünen bu halidir.[334] Kenan kadar, Cavidan da ondan etkilenir. Cavidan'ın Kenan'dan etkilenmesinin en önemli sebebi ise onun sanatçı kişiliğidir. Onun kemanından ve kemanının yaratmış olduğu ünden etkilenir. Onun Kenan ile evliliği kabul etmesinin altında yüksek şöhret tutkusu, sosyal şartların zorlaması yatmaktadır. Farklı kültür ve tarzda yetişmiş bu iki kişi birbirine yabancı ruhlara sahiptirler. Cavidan, Kenan'ın "maskelenmiş yüzünün" sosyete karşısındaki tutumunun bir sembolüdür.[335] Fiziksel bir beğeniden öteye gidemeyen bu evlilikte Cavidan tavrından hiç ödün vermemiş, Kenan'ın ruhunun derinliklerine inememiştir. Kenan'la neden evlendiğini açıkladığında onun sanatçı kişiliğinden etkilendiğini de belirtir. Ancak bu evliliğin bir hata olduğunun Kenan kadar o da farkındadır. Kenan ondan ayrılmak istediğinde bu durumu sakin, ciddi ve lâkayt bir tavırla karşılar:

---

[333] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 12.
[334] Gülnur Can, *Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz ve Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Kadın*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 1997, s.190.
[335] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.153.

"Cavidan bir alçak iskemleye oturmuş, başını ellerinin içine almıştı. Yüzü hiç görünmüyor, gece kandilinin hafif aydınlığı dağınık kumral saçlarında titriyordu. Yavaş yavaş yanına gittim. Bir çocuk kandırır gibi tatlı okşayıcı bir sesle:

-Razı oluyorsun değil mi Cavidan_ dedim.

Saçlarını okşamak, ellerini öperek yalvarmak istiyordum. Zevcemin omuzları hafif bir hıçkırıkla sarsıldı:

-Peki Kenan… Nasıl istersen? dedi"[336]

Operada Cavidan'ın belirgin kişiliğinde bazı dönüştürümler görülmektedir. Cavidan Kenan ile evlendiği için çok mutludur. Kenan ile nişan töreninde mutluluğu, heyecanıyla birlikte yansır. Romanda anlatılan Cavidan ile operada sahnelenen Cavidan arasındaki en önemli fark, Kenan'ın evliliklerini bitirmek istediği 3. Perdede görülmektedir. 3. Perde 2. Sahnede Kenan Cavidan ile ayrılmak istediğini söyler. Cavidan ise onu çok sevdiğini, onu yalnız bırakmamasını söyler:

"Cavidan: Ah, Kenan! Sevgilim! Korkuttun beni!

Mutlu yuvamızda yine yalnız bıraktın beni.

(…)

Cavidan: Eşim, canımdan çok sevdiğim, ruhum!

Seviyorum! Sevmişim seni çöldeki su, kardaki ateş gibi.

Ama neden hep böyle sen, hülyalar içindesin sevdiğim?

Benimleyken, benle değil, her zaman hasretimsin…

Aramızda bir duvar var ki yıkamadığım…

Bir sır var bunda, bir düğüm, anlayıp bulamadığım.

Nedir bu söyle? İçindeki zehri bırak. Hayrandı herkes bize.

Kıskanırlardı bizi, hatırla. Ne çok sevmiştik birbirimizi.

Anla, daha çok seviyorum seni şimdi!

(…)

Cavidan: Kenan, sevgilim! Ne olur söyleme böyle!

Irmak olduk. Toprakta çiçek olduk…

Her dem aşkı yaşar olduk… Kenan, sevgilim, dinle!

Ben yalnız seni sevdim. Tanı beni! Yalnız seni seveceğim,

---

[336] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 372.

Anla beni! Ve sensiz yaşayamam, duy beni!"

Cavidan Kenan ile evliliğinin mutlu gittiğini düşünür. Oysa romanda bu evliliğin istedikleri gitmediğini itiraf edenlerden biri de Cavidan'dır. Kenan'ın ruhunun derinliklerine inememiş olan Cavidan, her an aşkı yaşadıklarını söyler. Burada besteci ve libretto yazar romandaki Cavidan'ın parodisini yaparlar. Cavidan'ın bu evlilik ile ilgili fikirleri operada dönüştürüme uğrarken, alaycı bir dönüştürüm söz konusu olur. Bu durum perdenin diğer sahnelerinde de devam eder. 3. Perde 3. Sahnede Trio bölümünde Cavidan, Kenan ile Lamia'yı birlikte görmüştür. Artık aldatılmış, ihanete uğramış bir kadındır. Cavidan tüm bunlara rağmen; *"Tanrım, ne olur Kenan'ı uyandır uykusundan!/ Tanrım, bitsin bu kâbus. Eşimi döndür bana!"* der. Cavidan'ın romanda gururundan ve kişiliğinden ödün vermemek için ayrılığı sadece bir "Peki!" sözcüğüyle kabul etmesi, operada tam tersi bir şekilde işlenmiştir. Cavidan'ın kişiliği operada alt üst edilir.

Romanın ikinci bölümünde ve operanın ikinci perdesinde görülen ve Lamia'nın hayatına doğrudan etki eden karakterlerden biri Rasih Efendi'dir. Rasih Efendi, Lamia'nın amcası Rıza Bey'in damadıdır. Mahmure ile evli olan Rasih Efendi, evliliğinden çok da memnun değildir. Huysuzluk çıkarmak için bahane arayan biridir. Ancak kayınbabasına karşı saygısızlık yapmaz, ondan çekinir. Lamia'nın evlerine gelmesi, ardından Lamia'nın şehirdeki bir jandarma çavuşla ilişkisi olduğunu zannetmesi ile tavırları değişir. Sürekli sarhoş olan bu adam, Lamia'ya tutulur, ona karşı takıntılı bir aşk besler: *"İnsafsız kız, dedi, halimden anlamıyor musun… Beni öldürmeye mi kastettin?"* [337]

Rasih Efendi'nin Lamia'ya karşı tavırları, Lamia'nın evdeki yaşamını güçleştirir. *"Kolcuyu, çavuşu istedin de beni niye istemiyorsun… Onlara var da bana niye yok"*[338] diyerek de açık açık niyetini belli eder. Hem sözlü hem de fiziki tacizlerine dayanamayan Lamia tarafından öldürülür. Böylece Rasih Efendi, Lamia'nın hapishane gibi bir yere girmesine sebep olan biri olmasının dışında, toplumun Lamia gibi kadınlara bakışının da bir temsilcisi olur. Takıntılı aşkı kötü sonunu hazırlamıştır. Operada Rasih Efendi, Lamia'nın dayısı Rıza Bey'in değil de eşi Kemal Bey'in damadı olarak verilmiştir. Bu durum operada romanın Rasih Efendi ve eşinin metamorfoza uğramasıdır. Operada Rasih Efendi bu başkalaşım dışında romandaki anlatımıyla aktarılır. Sarhoştur, Lamia'ya karşı takıntılı bir aşka tutulmuştur, onun Kemal Bey ile

[337] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 210.
[338] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 211.

evlenmesini istemez, bu noktada romandan bir alıntı yapılmıştır, eşini tam bir kadın olarak görmez ve bunların sebeplerini de açıklar. 2. Perde 5. Sahnede yaşananlar Rasih'in kişiliğini özetlemektedir:

"Rasih: Lamia! Seni yaşatmayacağım ulan!

Demek beni erkek saymıyorsun ha!

Şu ihtiyarı bile hoş buluyorsun. Bana hep haramsın ha?

Geberteceğim ulan seni! Geberteceğim! Geberteceğim!

Seni o yaşlı bunağa bırakmam! Seni o yaşlı bunağa bırakmam!

(Mahmure girer)

Geberteceğim ulan seni! Geberteceğim!

(…)

Mahmure: Yapma Rasih, yapma!

Rasih: Yaşadığıma pişman ettin, mendebur kadın! Edan yok!

Havan yok!

Mahmure: Yapma Rasih!

Rasih: Sen kadın mısın?

Mahmure: Yapma Rasih!

Rasih: Cilven yok, nazın yok, caziben yok!

Sende olmayan her şey onda. Eritti beni! Yaktı, kül etti!

Mahvetti beni! Mahvedeceğim bende onu."

Rasih Efendi'nin tüm bu rezilliklerine karşısın operada, romandaki sonu yoktur. Rasih Efendi operada Kemal Bey ile Lamia'nın evliliklerinin yıkılmasına sebep olur. Oysa romanda Rasih Bey'in Lamia tarafından öldürülmesi, mahkeme sürecinde yaşananlar Kemal Bey'in Lamia'ya karşı aşk beslemesine sebep olmuştur. Romandaki anlatımın operada tamamen bir başkalaşıma uğradığı görülmektedir. Bu noktadan itibaren Lamia'nın hayatını değiştiren kişilerden biri Binbaşı Kemal Bey'dir. Binbaşı Kemal Bey yıllarca namusu ile yaşamış biridir. Romanda da operada da bu özelliğine vurgu yapılmıştır. Kızıyla birlikte Kütahya'ya taşınan, eşini erken kaybetmiş bu adam Lamia ile ilk olarak trende tanıştığında onun başından geçenleri öğrendiğinde kızının onunla muhabbetini kesmesini istemiştir. Rıza Bey'in komşu olması ve Lamia ile kızı Makbule'nin çok iyi anlaşmış olması Kemal Bey'in Lamia'ya bakışlarının

değişmesinde etkili olur. Lamia'nın Rasih Efendi'yi vurması ve ardından yaşanan mahkeme sürecinde Kemal Bey Lamia'ya âşık olur. Lamia ile evlenerek onu içine düştüğü kötü durumdan kurtaran adam konumuna yükselir. Operada 2. Perde 3. Sahnede Kemal Bey Lamia'ya ona acıdığı için değil de onu gerçekten sevdiği için evlendiğini belirtir:

"Lamia: İhtimal bana acıyorsunuz?

Kemal Bey: Hayır! Hayır! Hayır, küçüğüm.

Ne acıma, ne merhamet hissettim…

(…)

Lamia: Biliyorum… Sizi anlıyorum… Merhametli bir insansınız.

Kemal Bey: Belki ilk karşılaşmamızda merhamet duydum,

Korumak istedim. Bedbaht görüntünüz sarstı beni.

Lamia: Benim için acımanın, şefkatin,

merhamet beslemenin hepsi bir…

Kemal Bey: Şimdi her şey farklı Lamia. Nasıl söylesem?..

Ben bir askerim… Ben bir askerim…

Bin bir gaile içinde sevmeye olmadı vaktim.

(…)

Kemal Bey: Birkaç gün bile yakından görmek,

İhtiyar kalbim için büyük bir saadetti.

İçimdeki telaşın sebebi şefkat değil,

Sizin gibi genç bir kadına! İtirafı zor ama…

Size karşı duyduğum mevsimsiz aşk bu!..."

Kemal Bey, Lamia'ya Rasih Efendi gibi bir aşkla bağlanmış olsa da, Kenan ve Rasih Efendi gibi ona cinsel bir obje olarak bakmaz. Onun Lamia'nın yaşamına hem romanda hem de operada en büyük etkisi, toplum tarafından dışlanmış bu kadına sahip çıkması, yaşadığı çevrenin baskısına rağmen onunla evlenmesidir. Romanda anlatılan Kemal Bey ile operada anlatılan Kemal Bey arasında hiçbir fark yoktur. Kemal Bey ile Lamia'nın hayatında etkili olan bir diğer isim; Kemal Bey'in kızı Makbule'dir.

Makbule, *"daldan dala atlayan, bir sözü ötekini tutmayan, şen, cahil, sadedil"* [339] bir kızdır. Lamia onunla trende karşılaştığı günden beri iyi anlaşmıştır. Makbule'nin hoppalıklarını sever, onunla beraber oldukça hayatı güzel bulur. Makbule, Lamia'nın yaşamında ona neşe, mutluluk aşılayan tek kişi gibidir. Babası Kemal Bey ile Lamia'nın evlenmesinden de en çok o mutluluk duyar.

Makbule'nin hayatı da Lamia ile birlikte değişim gösterir. Lamia'yı çok seven bu kız, içinde Vedat Bey'e beslediği aşkı, ona itiraf eder. Lamia'nın kendisine yardımcı olmasını ister. Ancak Lamia ile Vedat Bey arasında yaşanan kötü olayda, Makbule'nin ona bakışı da büsbütün değişir. Makbule'nin gözünde Lamia, Vedat Bey'e âşıktır. Kemal Bey ile Lamia'nın evliliğinin bitmesine sebep olan olay, Makbule'yi de derinden üzer. Operada, romanda yer verilen bu bölümler yoktur. Makbule'nin şen şakrak halleri, Lamia ile babasının evliliğinden duyduğu mutluluk sahneye aktarılmıştır:

"Makbule: Naz bu, sevinci gizlemek bu!

Aslında uçuyor bu, evleniyor olmaktan! Babam alacak onu.

Lamia ablam mutlu olacak."

Operada 2. Perde 8. Sahne tamamen bir metamorfoz işlemi şeklinde işlenmiştir. Romanda bir jandarma çavuşa aşk besleyen kişi Mahmure'dir. Mahmure bu özelliği ile Lamia'nın adının çıkmasına da vesile olmuştur. Ancak operada bir çavuşa âşık olan Makbule'dir. Makbule ve Mahmure bir kardeş gibi gösterilirken, Mahmure'nin eşini aldatarak düştüğü ahlâksızlık operada işlenmez. Makbule'nin romanda Vedat Bey'e hissettiği büyük aşk, operada bir jandarma çavuşuna karşı hissedilmektedir. Makbule yine içinde bu hisleri Lamia'ya anlatır. Operada bu sahneler romandan alıntılanırken, biçimsel bir dönüştürümden ziyade daha çok anlamsal bir dönüştürüme uğrar:

"Makbule: Lamia Abla, beni seversin, biliyorum. Sen birini sevdin.

Mahmure Ablam da sevdi. Belki hala seviyorsunuz.

Sevmek böyle mutsuz olmak mı?

Bir şeylere karşı böyle boynu bükük olmak mı?

Lamia: Neler söylüyorsun Makbule?

Makbule: Korkuyorum Lamia Abla!

Ben, ben, yakışıklı genç bir çavuşu seviyorum.

---

[339] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 226.

Sokağımızdan geçtikçe geniş omuzlu çavuşum,

yürüyüşü kalbime bir sevda dolduruyor.

Ara sıra başını cumbaya çevirip baktıkça,

Mavi gözleri sanki yüreğimi eriyor.

Vücudumu tüm ter basar, içim ürpermeyle dolar.

Her güm gözüm yolda.

Geliş saati yaklaştıkça yüreğimde bir ses; Tik-tak… Tik-tak…

Onu seviyorum. Lamia Abla! Ben aşığım! Aşığım!"

Romanda Mahmure'nin yaşadığı aşk, operada Makbule üzerinden bir metamorfoz işlemiyle anlatılmaktadır. Mahmure romanda eşini aldatan bir kadındır. Operada ise bu durum gösterilmemiş, eşini sadık biri olarak anlatılmıştır. Burada da anlamsal bir dönüştürüm yapılmıştır. Eşi tarafından sevilmeyen, tam bir kadın olarak görülmeyen, mutsuz bir evlilik yaşayan bir kadındır. Operada bu şekilde anlatılan Mahmure'nin romandaki durumu da pek farksız değildir. Eşinden gerekli ilgiyi göremediği ve sevilmediği için bir başkasında bu sevgiyi aramıştır. Ancak bu durum onu ihanet eden bir kadın konumundan kurtaramamıştır. Romanda Lamia'ya olan etkisi ise onu suçuna alet etmesi ve kendi suçunu ona yüklemesi şeklinde görülmektedir. Böylece kendisi aklanmış, Lamia bir kez daha kötü bir kadın konumuna düşmüştür.

Lamia'nın hayatına etki eden bir diğer isim ise Doktor Vedat Bey'dir. Doktor Vedat Bey, Lamia'nın kocası Kemal Bey'in yeğenidir. Doktorluk mesleği dışında bazı meclislerde Karagöz oynatan Vedat Bey, bir oyun sırasında söyledikleri ile Kütahya'ya sürgüne gönderilmiştir. Eğlenceyi ve alayı seven bu adam neden sürgün edildiğini anlattığında Kenan'dan bahsetmesi Lamia'ya ilk tesiri olur. Lamia senler sonra Kenan'dan bir haber almıştır. Vedat Bey, Lamia hakkında ilk önceleri tam bir fikir sahibi olamamıştır*: "Lâmia hakkında evvelâ iyi bir fikri yoktu. İstanbul'da her sınıftan, her cinsten insanla düşüp kalkmış, bundan başka mesleği, insanlar hakkında fazla bir hayale kapılmaktan onu menetmişti. Dayısının hazin bir ihtiyarlık zaafına mağlup olarak aldığı bu kadın mutlaka aşağılık bir şey olacaktı. Adiliğini, ahlâksızlığını hafif bir terbiye yaldızıyla bile süslemesini bilmeyen, kuş beyinli, serseri bir mahlûk…"*[340] olarak görmektedir. Zaman içerisinde Vedat Bey'in Lamia hakkındaki fikirleri değişir, ona âşık olur. Bu aşkı itiraf edemediğinden dolayı da Kemal Bey'in evine yaptığı

[340] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 249.

ziyaretleri keser. Ancak bir gün Lamia'nın onun hakkında kötü bir haber alması sonucunda yaşananlar Lamia'nın hayatının bir kez daha kararmasına neden olur. Vedat Bey'in önemi de burada çıkar. Lamia'yı seven bu adam, hem onu zor duruma sokmamak hem de aşkına karşılık bulmak ümidiyle onunla evlenmek ister. Burada Vedat Bey'in namuslu, dürüst, âşık kişiliği ve erdemliliği ortaya çıkmaktadır.

Vedat Bey'in bu olaydan sonra Lamia üzerinde en önemli etkisi, farkında olmadan onu tekrar Kenan'la buluşturmasıdır. Kenan, Vedat Bey'in eski bir arkadaşıdır. Vedat Bey, sokakta karşılaştığı Kenan'ı muayenehanesine çağırır. Yıllar sonra Lamia ve Kenan burada tekrar karşılaşmış olurlar. Ancak hiçbir şey eskisi gibi değildir. Kenan'ın bütün çabalarına rağmen Lamia onunla değil, Vedat Bey ile evlenmiştir. Böylece yazar aşkın kıymetini bilen, erdemli ve sevgisine sahip çıkan eğlenceye düşkün Vedat Bey'i yüceltmiş, ödül olarak da Lamia ile evlendirmiştir. Operada Vedat Bey aynı kişilik doğrultusunda sahnede yer almaktadır. Vedat Bey'in Lamia'ya olan hisleri operada 2. Perde 4. Sahnede Vedat'ın aryasında anlatılmaktadır:

" Vedat: Bu denli genç bir kızda, ne denli olgun bir yüz?

Belki de henüz yirmisinde; ama kaç yirmi yıl yaşamış!

Sarı saçları çehresinde gezindikçe,

yüzünde duru bir gülümseme…

gözlerinde hiç sönmeyen melül, mahzun bir bakış…

Lamia… Lamia… Ne hoş, ne tatlı bir isim.

Böyle aşksız, çaresiz, izdivaç mı olur?

Çaresizliğe, çaresizlik ilaç mı olur?

Gül yaprağı gibi, yalın, yumuşak, şeffaf…

Şefkate, sevgiye; korsuz, ıstırapsız bir aşka muhtaç."

Romanda yer verilen diğer karakterler ise birer fon karakterlerdir. Kenan'ın çevresinde verilen annesi Melek Hanım, babası Nail Bey ve kız kardeşi Afife, ilk aşkı Leyla, Saip Paşa'nın oğulları Cemil ve Sadi fon karakterlerdir. Melek Hanım babasının rızası olmadan Nail Bey ile evlenmiş, iki çocuk doğurmuştur. Ailesi ona küsmüştür. Nail Bey ise ailesini daha iyi geçindirebilmek için hırsızlık yapmış, yakalanmış ve hapse atılmıştır. Melek Hanım ve Nail Bey'in yaşadıkları romanın ilk sayfalarında Kenan tanıtılırken anlatılmaktadır. Böylece yazar Kenan'ın psikolojik dünyasının, bilinçaltının temellerini aile yaşamına, çevresel etmenlere bağlamaktadır. İlk aşkı Leyla

ise, Kenan'ın aşk deneyimini, hüsranla sonuçlanan bu deneyimin sonucunda neden kadınlara bir cinsel obje olarak baktığını, Cavidan ile evliliğinin temellerinde ne gibi derin düşüncelerin yattığını anlatmak için romanda yer verilmiştir. Kenan'ın bir birey olarak yaptıklarının anlaşılması için çocukluk yaşantısının bilinmesi gerektiği mesajı verilmektedir. Kız kardeşi Afife ise, romanın sonunda Kenan'ın bir aile bireyi olarak sığındığı son sığınak gibidir. Afife'yi annesi ve çocukluğu ile bütünleştirir. Operada bu kişilere yer verilmemiştir.

Lamia'nın etrafında şekillenen fon karakterler ise amcası Şükrü Bey ve amcası Rıza Bey ve eşi Huriye Hanım, Fatma Hanım, İmam Hakkı Efendi, nişanlısı Nazım Bey, kızı Mebrure'dir. Lamia'nın amcaları onun sığındıkları kişilerdir. Birer aile büyüğü olarak yer edinmektedirler. Yengesi Huriye Hanım ise toplum baskısının, dedikodu temasının taşıyıcısı, aktarıcısı konumundadır. Fatma Hanım ve İmam Hakkı Efendi Lamia'nın sığındığı, yardımını gördüğü bir ailedir, Lamia onların yanında mutlu olmaya çalışır. Kızı Mebrure ise Kenan'dan bir hatıra, bir sığınak, yaşama kaynağıdır.

Romanda ve operada kişilerin konumları Kenan ve Lamia'nın yaşantıları şeklinde konumlanmaktadır. Kenan'ın etrafında yer alan kart karakterler ve fon karakterler onun çocukluğunu, gençliğini, insanlara bakışını, kadınlarla olan ilişkisinin temellerinin anlaşılmasında etkili olan kişilerdir. Bu kişiler doğrudan ya da dolaylı olarak onun yaşamına müdahalede bulunmuş, şekillendirmişlerdir. Benzer bir durum Lamia ve onun etrafındaki kişiler içinde geçerlidir. Kenan'ın etrafındaki burjuva karakterler ise toplumsal bir eleştirinin merkezinde yer almaktadırlar. Ancak Lamia'nın etrafındaki insanlar ya dedikodu temasının, ya toplumun kadına olan bakışının, ya aşkın ya da birer sığınak, şefkat, merhamet gibi duyguların yansıtıcıları olmuşlardır. Lamia'nın etrafında bulunan kişiler hem topluma bir eleştiri olarak yer almakta hem de erdemleriyle ön olana çıkmaktadırlar. Besteci ve libretto yazarının romandaki kişilerin duygusal dünyalarını aktarırken romana sadık kaldıkları görülmektedir. Ancak Lamia'nın çevresinde yer alan Kemal Bey, Rasih Efendi, Makbule ve Mahmure gibi kişiler aktarılırken tamamen bir metamorfoz işlemiyle beraber, anlamsal dönüştürümlerde yapılmıştır. Bu dönüştürümler ve başkalaşım işlemleri opera metninin edebî metinden en önemli farklılıklarından birini oluşturmaktadır. Böylece *Dudaktan Kalbe Operası*'na orijinallik katılmış, edebî metin yeniden yorumlanmış ve yenidenbiçimlenmiştir.

1.2.7. *Dudaktan Kalbe* Romanında ve Operasında Mekân Kullanımı

Kurmaca metinlerin en önemli öğelerinden biri olan mekân, olay örgüsü, karakterler, zaman, bakış açısı, anlatıcı gibi unsurlarla şekillenirken; diğer yandan metnin üreticisinin anlayışıyla da biçimlenmektedir. Kurmaca metinde yaşanan olayların bir dekoru olan mekân, olayın geçtiği, şahısların kendi varlıklarının bilincine vardıkları bir alandır. Yazar, kurmaca metinde kullandığı mekânları ruhsal, ekonomik, kültürel yönlerden algılayış biçimini yansıtmaya çalışırken bunu da şahıs kadrosu üzerinden vermeye çalışmaktadır. Mekân hem gerçek dünyayı hem de kurgusal dünyayı anlatmada, kuşatmada önemli bir unsur halini alır. Mekânın işlevi hakkında Mehmet Narlı şöyle bir tespitte bulunmaktadır:

> "Mekân, vakanın bir öğesi olarak, aksiyonun oluşmasına veya şekil almasına da etki eder. Bazı mekânlar şahısları 'engelleyen' veya onlara 'yardım eden' bir görev alabilirler. Mesela bir köprü, şahsın hedef objeye ulaşmasını sağlarken; bir nehir engelleyebilir. Mekânın sembolik bir işlevi de olabilir. Tekrarların, mecazların böyle bir görev üstlendikleri görülmüştür. Hatta bir mekânın bir özne kadar yönlendirici, yol gösterici, olduğu romanlar da vardır."[341]

Mekân hem konum yönünden hem de algılayış yönünden bireyle birlikte canlılığını korumaktadır. Bu açıdan mekân kişisellik kazanmaktadır.[342] Kurmaca bir metinde karakterin mekâna bakış açısı yazarla birlikte şekillenirken, bu bakış açısında bulunulan pozisyon etkili olmaktadır. Mekânın neresinde bulunulacağı, mekâna hangi anlamların yükleneceği bulunun perspektifle alakalı olabilmektedir. Mekân bireyin çeşitli duygulanımlarında da etkili olabilmekte, hatta etkileyebilmektedir.

Reşat Nuri Güntekin'in yapıtları incelendiğinde mekânın çoğunlukla Anadolu'da bir mekân olduğu söylenebilir. Bunda da yazarın yaşamı ile birlikte eser vermiş olduğu dönemin sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal sebeplerin etkili olduğu görülebilmektedir. Milli Edebiyat dönemi yazarı olarak Reşat Nuri'nin mekâna bakışı, perspektifi kurgusal bağlantıyı açıklamada yardımcı olabilmektedir. İstanbul'un dışına çıkarak Anadolu'yu ya da taşrayı eserlerinde inceleyen yazar, hem Anadolu'nun değerlerine yer vermiş hem de Anadolu'ya eleştirel açıdan bakabilmiştir. Reşat Nuri'nin eserlerinde Anadolu saflık, dinginlik ve samimiyet gibi olumlu yönlerinin yanı sıra;

---

[341] Mehmet Narlı, "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.7, 2002, s. 99.
[342] Ahmet İnam, "Yaşanacak Bir Mekân Tasarlasam", Ankara *Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi,*, C.14, s.177-188.

sıkıntı, kasvet, geri kalmışlık ve mahremiyet gibi olumsuz yönleriyle de işlenmiştir.[343] *Dudaktan Kalbe* romanı da geçtiği mekânlar ve bu mekânlara bakış açısıyla Anadolu yaşamına değinen romanlardan biridir.

Dudaktan Kalbe romanında kullanılan mekânlara bakıldığında bu mekânların, romanın başkişileri olan Hüseyin Kenan ve Lamia ile şekillendiği görülmektedir. Yazar, Anadolu'ya bakışını bu iki karakter üzerinden değerlendirir. Romanın en önemli mekânları olarak İzmir Bozyaka, Kütahya ve İstanbul dikkati çekmektedir. Bozyaka özel mevkileri ile anlatılırken yazar bir empresyonist tablo çizer.[344] Kenan ve onun çocukluk yılları açısında Bozyaka psikolojik açıdan kapalı bir mekân olarak anlatılırken; yıllar sonra Kenan için burası gittikçe duygusal bağ kurduğu bir mekâna, açık bir mekâna dönüşür. Lamia'nın bir bakıma sürgün gittiği Kütahya yer değiştirme mekânıdır. Burası Lamia'yı çeşitli toplumsal normlara hapseden, yazarın Anadolu'ya yönlettiği eleştirel yaklaşımın ve romanın yan temalarından biri olan dedikodunun örneklendiği bir mekân olur. İstanbul ise her şeyin çözümlendiği bir mekân olarak kullanılmıştır.

Romanda anlatılan mekânlar yazarın bakışı ile bütünleşirken, Bozyaka, Kütahya ve İstanbul'daki diğer mekânlar da şahıslar üzerinde etkilidir. Bunların arasında; Bozyaka'da Saip Paşa'nın bağ evi, Bozyaka bağları, Kütahya'da Lamia'nın amcasının evi, eşi Kemal Bey ile yaşadığı ev, hapishane, İstanbul'da Paşabahçe, Rumeli Hisarı'ndaki küçük yalı yer almaktadır. Bu mekânlar şahıslar için kimi zaman kapalı, dar, labirent mekânlar olurken, kimi zamanda açık, geniş mekânlar olmaktadırlar. Çeşitli olaylarla mekânın anlam yükünün de değiştiği görülmektedir.

Dudaktan Kalbe romanının ve operasının başkişisi olan Hüseyin Kenan'ın sıkıntılı çocukluk günlerini geçirdiği dayısı Saip Paşa'nın konağı kapalı/da bir mekân örneğidir. Saip Paşa'nın konağı Kenan'ın kişiliğinin oluşmasında etkili bir mekândır. Çocukluk döneminin tüm sıkıntılarını bu evde geçiren, hırsızlıkla bile suçlanan Kenan, bu konakta içe dönük, yalnız bir kişilik sergiler. Bu konak Kenan'ın dayısı tarafından her zaman küçümsendiği bir yerdir. Bu nedenle bu konak, onun için kötü çocukluk hatıralarını çağrıştırır. Saip Paşa'nın bu konağı ne Kenan'ı ne de annesi ve kardeşini

---

[343] Beyhan Uygun Aytemiz, "Reşat Nuri Güntekin'in Duygusal Romanlarında Anadolu", *Turkish Studies, İnternational Periodical For The Languages, Literature and Hsitory of Turkish or Turkic*, Volume 10/8 Spring 2015, p. 2115-2142, Ankara, s. 2123.

[344] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.144.

mutlu etmez: "*Saip Paşa'nın Karantina'daki zengin konağı, Bozyaka'da imaret gibi işleyen muhteşem kulesi, ne Melek Hanım'ı, ne de Kenan'la Afife'yi mesut edememişti."*[345] Kenan ve ailesi bu evden ayrıldıklarında başka bir kapalı mekâna, yeni evlerine geçerler. Bu ev ise tüm aileyi konaktaki yaşamlarından daha mutlu eder: *"Kendi evlerinde daha fakirâne fakat daha mes'ut ve rahat yaşıyorlardı. Bu üç odalı küçük ev dar, loş bir sokağın nihayetindeydi. Minimini bahçesini temizlemişler, çiçeklerle süslemişlerdi."* [346]

Kenan'ın çocukluğunu anlamak, Kenan'ın geçmişi ve bugünü arasındaki bağı kavramada Saip Paşa'nın konağı önemli bir yer olmaktadır. Kapalı mekânlar kapatılmış, yalıtılmış, çevrelenmiş mekânlar olsalar da kabuğunu kırarak başkalaşıma uğrayabilirler. Bunun en önemli sebebi de değerlendirme ölçütü olarak insanın kabul edilmesidir. İnsanın mekâna yüklediği anlam bu kabuğun kırılmasında etkili olmaktadır.[347] Saip Paşa'nın konağının bu anlamda değişimi hem romanda hem de operada işlenmektedir. Kenan için bu konak yıllar sonra geldiğinde geçmişi ile bir bağ durumuna düşer. Çocukluk yıllarını hatırladığı, ancak eskisi kadar kinle yaklaşmadığı bir yerdir. Saip Paşa'nın konağı operada 1. Perde de 1. Sahnede ve 5. Sahnede görülmektedir. 1. Sahnede: *"Perde açılır… İzmir Bozyaka. Saip Paşa'nın bağ evi. Cavidan ile Kenan'ın nişan töreni. Kenan'ın gelmesi beklenmektedir."* şeklinde verilir. Bu sahnede Saip Paşa, Münir Bey, Prens Vefik Paşa ve Cavidan yer almaktadır. 5. Sahnede*: "Saip Paşa'nın 1. Sahnedeki bağ evi "* şeklinde verilir ve bu sahnede nişan törenine devam edilir.



Resim 1.11: Saip Paşa'nın Konağında Davetliler.

[345] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 30.
[346] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 35.
[347] Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı: Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2011, s. 62.

Kenan ve Cavidan arasındaki bu nişan töreni romanda Prens Vefik Paşa'nın Rumeli Hisarı'ndaki küçük yalısında yapılmaktadır. Besteci ve libretto yazarı bu iki karakterin tanıştıkları yerin Bozyaka olmasını da kaynak alarak böyle bir anlamsal dönüştürümde bulunurlar. Esere benöyküsel bir yorum katılırken Saip Paşa'nın konağının dıştan görünümü değil de içten görünümüne yer verilmiştir. Sahne tamamen geniş bir alanı kapsamış; avize, perde ve büyük cam dışında konağın salonu olduğunu belirten pek bir obje yer almamaktadır. Nişan törenine katılan tüm davetliler şık halleriyle mekânı doldurmaktadırlar. Işık tüm salonu aydınlatarak salonun genişliğini yansıtırken, Saip Paşa'nın romanda da sık sık övündüğü bağ evinin görkemini de yansıtmaktadır. Saip Paşa'nın ekonomik durumu söz konusu mekânın tasvirinde de ortaya çıkmaktadır.

Kenan'ın çocukluk yıllarından kalan ve onu derinden etkileyecek olan bir diğer kapalı mekân ise babasının yattığı hapishanedir. Bu mekân, Kenan'ın babasını son kez gördüğü yerdir. Bu nedenle onun zihninde kötü bir yer olarak kalmış, iz bırakmıştır: *"Kenan'ın en eski ve en acı hâtırası, babasından ayrıldığı güne aitti. Karanlık, yağmurlu bir sonbahar günüydü. Melek son defa kocasını görmek için çocuklarıyla beraber hapise gitmişti Kenan ne vakit gözlerini kapasa bu küçük taş odayı bütün teferruatıyla görürdü. Bütün eşyası, üstüne sarı bir battaniye atılmış kırık bir kerevet, bir testi, bir teneke lâmba boş bir sandığı, bir de uddan ibaretti."*[348] Kenan'ı derinden etkilemiş bu mekân operada işlenmez. Besteci ve libretto yazarı Kenan'ın çocukluğuna ait bu mekânı edebî eseri operaya dönüştürürken başvurdukları yöntemlerden biri olan yorumsallık temelinde yok sayarlar. Operanın kısıtlı bir zaman diliminde geçmiş olması, asıl anlatılmak istenenin daha iyi işlenmesi için bu tür kısaltmalara başvurulmuştur.

Kenan için önemli olan bu dar/kapalı mekânlardan kaçış ise Bozyaka bağları olur. Kenan'ı etkileyen bir diğer kapalı/dar mekân ise İstanbul'dur. İstanbul Kenan'ın yeni bir ruha bürünmesinde etkili olmuştur. *"Hayatın ezik yüzüyle mağlup bir halde yaşarken aniden ünlü bir müzisyen olan kahraman, hayatın galibi olmak için 'ötekiler' gibi görünür. Kenan'ın yüzünde iğreti bir maske gibi duran bu durum, İstanbul'u onun yaşamında boğucu ve yapay bir mekân kılar."* [349]

---

[348] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 29.
[349] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.145.

Kenan için İstanbul'un boğucu ve yapay bir mekân haline dönüştüren Anadoluhisarı'nda Cavidan ile yaşadıkları evdir. Cavidan ile yaptığı evliliğin yanlışlığının farkına varan Kenan'ın gözünde bu ev de anlamını yitirmektedir. Evliliğindeki olumsuzluklar, eskisi kadar iyi çalışamaması, yeni bir eser üretememesi, istediği huzurlu ev ortamını bulamaması kahramanın mekâna bakışını etkilenmektedir: *"Pancurlarım kapalı, odam gece gibi karanlıktı. Bir saatten beri piyanonun yanındaki koltuğun içinde uyuşup kalmıştım. Hiçbir şey düşünmüyor, hiçbir şey hissetmiyordum. Odam gibi beynime ve kalbime de mazlum bir durgunluk çökmüştü."* [350]

Kahraman kapalı panjurlar ile gönlü arasında bir ilişki, bir bağ kurarken, hırsla, çalışarak, geçmişin intikamını almak için elde ettiği yaşamda iğreti durduğunun, müzisyen ruhunu körelttiğinin, günden güne çöküşünü hazırladığının farkındadır. Kenan bu mekânda kendini gerçekleştirmekten uzaklaşır. İstanbul'daki bu küçük yalıdaki yaşamı ona geride bıraktığı Bozyaka'daki yaşamını özletir. Çünkü Kenan orada kendisidir. Bu nedenle gezinti için çıktığı Boğaziçi ile Bozyaka arasında benzerlikler kurmaya çalışır ve bulur. Kendisi olmak için uğraşan Kenan'ın ruhsal çöküntüsü mekân üzerinden aktarılır. İstanbul'da yaşadığı bu ruhsal çöküntüyü bir nebze azaltacak olan yer ise Kınalı Yapıncak'ın çocukluğunun geçtiği Paşabahçe semtidir. Kenan'ın yaptığı bir gezintide ayakları onu buraya kadar götürmüştür. Burada bir anlık düşünceyle Lamia'yı, Bozyaka'yı düşlemiştir: *"Olduğum yerde duraklamıştım. 'Paşabahçe…' Ömrümde pek az söz, pek az ses beni bu kadar müteessir etti. Paşabahçe… benim zavallı fedakâr Kınalı Yapıncak'ımın doğduğu, büyüdüğü yer, uzak memleketlerde süzgün, yeşil gözlerinin bir hazin ısrarla gördüğü çocukluk rüyası…* "[351]

Kenan'ın üzerinde, hayatının bu üçüncü evresinde oldukça etkili olan İstanbul'daki yalıya operada yer verilmemiştir. Romanın ikinci bölümünde Lamia'nın hayatının anlatılmış olması onun yaşadığı mekânların da önemli olmasını sağlamıştır. Kenan ile yaşamış olduğu ilişkiden dolayı çocuk bekleyen Lamia'nın dedikodular çıkmasından dolayı artık İzmir'de yaşaması mümkün değildir. Bu yüzden Kütahya'ya büyük amcası Rıza Bey'in yanına gönderilir. Bu da romandaki bir kişinin yer değiştirmesi anlamına gelmektedir. Bu yer değişikliği Lamia'nın hayatında daha derin izler bırakır, onun hayatının karanlık yıllarının oluşmasına sebep olur. Bu nedenle Rıza Bey'in evi ve Kütahya'daki yaşamı kapalı bir mekân, onu daraltan bir yer halini

[350] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 295.
[351] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 291.

alır.*"Reşat Nuri'nin, canlı, sıcak, azgın, bağnaz, duygulu kötücül yan kişilerinin oluşturduğu 'yaşayan taşra'dır. Tipik kasaba dünyasının bağnaz, acımasız, iki yüzlü ahlâkı; namus perdesi ardına gizlenen azgın cinselliği karşısında onurlu ve dirençli. Lâmia, melodram labirentlerinde var olma acıyla ve özveriyle sürdürür."*[352] Rıza Bey'in Lamia için labirentleşir ve gittikçe darlaşır. Onun için evi daha da darlaştıran Rasih Efendi olur. Lamia'yı fırsat bulduğu her anda sıkıştırmaya çalışan Rasih Efendi, evi Lamia için yaşanılmaz hale getirir. Bu nedenle Lamia biriyle evlenme fikrine sıcak bakar:

> "Kendi kendine cesaret vermek için 'ben de çok evhamlı oldum… Güpegündüz hırsız gelecek değil ya' diye düşündü. Sonra merdivenden inmeye başladı. Ayakları hafifçe titriyor, kalbi çarpıyordu. Taşlığa inen merdivenin başına geldiği zaman durdu. Aşağısı bir mahzen gibi serin ve karanlıktı. Bu hoş ve harap ev hiç sebepsiz korkutuyordu.
>
> Aşağıya inmek için tereddüt ederken yandaki odalardan birine doğru soğuk bir raşe ile başını çevirdi, kapı aralığında Rasih'in uzun boyunu gördü. Lâmia boş bulundu, hafif bir feryat koparmaktan kendini men edemedi." [353]

Operada Rasih'in Lamia'ya duyduğu takıntılı aşka ve tacizlere yer verilirken; Rıza Bey'in evi mekân olarak kullanılmamıştır. Bunun yerine bir başka kapalı mekâna Kemal Bey'in evine yer verilir. Lamia, Rasih Efendi'yi vurduktan sonra bir süre bir diğer kapalı mekân hapishaneye girse de, kısa sürede buradan kurtulur. Rasih'i öldürerek kendisini sıkan, boğan, taciz eden bu mekândan da kurtulmuş olur. Kemal Bey ile evlenmesi ise onun bir başka kapalı mekâna geçişini göstermektedir. Ancak bu kapalı mekân Lamia için huzur bulduğu bir yer haline dönüşür. Çünkü o, burada herhangi bir baskı görmemektedir. Ancak Lamia için Kütahya'daki tüm kapalı mekânlar bir süre sonra hayatını karartır. Kemal Bey'in yeğeni Doktor Vedat Bey'in gelişiyle yaşanan gelişmeler sonucunda, Kemal Bey'in evi de kalması güç, ruhsal bir baskı uygulayan yere dönüşür. Operada söz konusu durum 2. Perde görülmektedir. 2. Perdenin ana mekânı Kemal Bey'in evidir. Bu perde şu şekilde verilir: *"Kütahya'da Kemal Bey'in evi. Lamia ile Kemal Bey'in düğün hazırlıkları yapılmaktadır. Lamia yalnızdır."*

Kemal Bey'in evi operada farklı bir yorumla verilmektedir. Rıza Bey'in evinde Rasih Efendi'nin Lamia üzerinde uyguladığı baskıcı, daraltıcı tacizler, operada Kemal

---

[352] Taylan Altuğ, *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 22.
[353] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 218.

Bey'in evinde, evin dışında gösterilmektedir. Perdelerdeki sahneler arasındaki geçişlerin zorluğunu daha kolay hale getirmek, izleyicide çok fazla kopukluk yaratmamak amacıyla böyle bir dönüştürüm gerçekleştirilmiş olabilir. Hem romanda hem de operada kapalı mekânların karakterlerin bakışıyla anlam kazandığı görülmektedir. Operada bu anlam yükü çeşitli değişikliklerle farklı bir yorumla aktarılabilmektedir. Bu durumda oluşturulan yeni biçimin yoruma açık olmasından kaynaklanmaktadır.



Resim 1.12: Kemal Bey'in Evi, Lamia ve Kemal Bey'in Düğünü, Davetliler.

Kemal Bey'in evi sahnede geniş bir mekân olarak görülmektedir. Lamia bir sedirin üstünde gelinliği ile oturmaktadır. Işık hem Lamia'ya hem de arkasındaki dansçılara odaklanmıştır. Düğünün davetlileri (koro) karanlık içinde kalmışlardır. Bu durum yaşanacak olayların, Rasih Efendinin tacizlerinin, çıkacak dedikoduların bir simgesi olabilmektedir. Koronun buradaki işlevi dedikoduları taşımaktır.

Romanda ve operada kullanılan bir diğer mekân türü ise açık /geniş mekânlardır. Açık mekânlar, somut mekân olarak karşılığını bulurken; Kenan ve Lamia arasındaki ilişki anlatılırken mekân-insan bağlamında en çok açık/geniş mekânlar ağırlıkta olmuştur. Bu bakış açısıyla hem Kenan hem de Lamia açısından en önemli açık mekân Bozyaka'dır. Bozyaka ve bağları romanda tıpkı bir resim gibi anlatılmaktadır. *"Bağların yorgun, sıcak kokuları ağır bir bulut gibi nefesleri"* tıkar, *"sıcak şaraplar*

gibi başlarına vuruyor"[354] dur. Yazar Kenan'ın ruhunu anlatırken Bozyaka'yı bir aracı mekân olarak kullanır. Özellikle sonbahar mevsiminde Bozyaka bir başkadır:

> "Sonbaharda havalar bulanmaya başlar, gökyüzünde bulutlar dolaşır, rüzgârın önünde yapraklar uçuşurdu… Sararmış çardaklar, kurumaya başlamış ağaçlarda hevenkler sallanır, yerlerde sıra sıra hasırların üstünde yaldızlı gibi görünen üzümler kurur, yollardan mütemadiyen üzüm sepetleriyle yüklü arabalar, beygir kafileleri geçerdi. Bozyaka, asıl bu son günlerinde neşelenirdi. Her tarafta ahenk, kahkaha ve türküden başka bir şey duyulmazdı. Sabahlara kadar bağlarda çalgılar çalınır, hora tepilir; yollarda önlerinde meşalelerle kafileler dolaşırdı."[355]

Yazarın tasvir ettiği Bozyaka, Kenan'ın çocukluğunun geçtiği yerdir. Her ne kadar Saip Paşa'nın bağ evinde kötü anılar biriktirmiş olsa da, bağ evinin dışında, Zeybek Pınarı gibi, bağlarda mutlu anlar yaşar. Kenan yıllar sonra, ünlü bir virtüöz olarak buraya döndüğünde, Bozyaka onun için daha farklı anlamlara bürünür. Saip Paşa yeğeni Hüseyin Kenan için bağ evinde özel bir oda, *merasim odası* yaptırır. Bu merasim odası da Kenan ve Lamia arasındaki ilişkide belirleyici olur. Kenan'ın geceleri buradan çaldığı keman, tüm bağda yankılanırken bunu gizli gizli duyan, yüreğinde işiten Lamia, Kenan'a karşı içten içe hisler besler. Özellikle Kenan için bu mekân bir kırılma noktası olmaktadır. Saip Paşa'nın özenle hazırladığı bu odayı Kenan gönlüne benzetir. Hem odasında hem de gönlünde renkli, önemli denilebilecek şeyler çırpınır, titrer. Bu oda onun hayatındaki izlerin, hatıraların birikimi olur. Aşkın dudaktan kalbe indiği, zehri içtiği yer burasıdır. Merasim odasına kendini bulan Kenan, bu odada içsel huzura ulaşır. Gizli hüzünlerini paylaştığı bu oda Kenan'ın ruhsal anlamdaki yalnızlığını paylaştığı sembolik bir mekândır.[356] Bu açıdan bakıldığında merasim odası her ne kadar biçimsel anlamda kapalı bir mekân olarak dursa da, ruhsal anlamda açık bir mekândır. Opera sahnesinde bu mekânın kullanımına yer verilmemiştir.

İstanbul biçimsel anlamda açık bir mekân olarak görülse de Kenan'ı sıkıntıya sürüklemesi açısından anlamsal olarak kapalı mekân olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle İstanbul'un bu anlamsal düzleminin karşıtında Bozyaka bağları yer alır. Bozyaka bağları, Kenan'ın İstanbul'dan sıkıldığında sığındığı bir liman gibidir. Romanda bu iki mekân çatışma halinde anlatılırken, bu mekân-insan bağlamında Kenan'ın ruhsal durumu çerçevesinde verilmektedir. Açık ve geniş mekânlar içtenlik

---

[354] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 19.
[355] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 40.
[356] M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.147.

belirten mekânlardır. Bu tür mekânlar içten dışa doğru açan, çeviren nitelik taşırlar. Bu mekânlarda karakter hem kendisiyle, hem de çevresiyle bir bütünlük, bir uyum içerisindedir.[357] Kenan da Bozyaka bağları ile kendiliğini kazanır, bu bağlar onu sarar. Kenan bu bağlarda çocukluğunda özgürce koşmuş, eğlenmiş, acılarının, yaşadıklarının, babasızlığının bu şekilde üstesinden gelmeye çalışmıştır. Cavidan ile evlenip, İstanbul'a taşındıklarında, Anadolu Hisarı'ndaki küçük yalıya yerleştiklerinde bile Bozyaka'ya özlem duyar. Her ne kadar çok arzuladığı hayata kavuşmuş olursa olsun, Kenan bu yalıda, bu yalının sakinleri arasında bir süre sonra kendini yabancı hisseder. Bozyaka'dan ayrıldığında kendisini bulduğu müzikle bile ilgilenmez denilebilir. Bozyaka'ya tekrar gitme fikri, hatta gitmesi onda derin bir sevinç yaratır:

> "Bozyaka'da hâtıralarımı bulacağım… Bilmem başkaları içinde öyle mi? Ben eski hâtıraları tam bir surette ancak doğdukları, ait oldukları yerlerde bulabiliyordum. Manzaraların unutulmuş parçaları, âşiyânın âşinâ kokuları kaybolmuş çehrelere, geçmiş vak'alara daha başka bir kuvvet veriyor, kalbi, daha derinden derine müteessir ediyor.
>
> Annemi göremeyeceğim fakat onun dolaştığı yerlerde dolaşacağım, elini sürdüğü yerlere alnımı dudaklarımı süreceğim; oturduğu yerlerde oturacağım. Ondan en ziyade Kınalı Yapıncak'a bahsedeceğim… Niçin böyle bilmiyorum fakat içimden böyle geliyor…"[358]

Kenan'ın Lamia ile yaşadığı ilişkiyle bu mekân daha derin bir anlam taşır. Bozyaka bağlarında başlayan bu ilişki, Kenan'ın çok korktuğu bir biçimde dudaktan kalbe bir zehir gibi iner. Bu nedenle Bozyaka'a sadece çocukluk anılarının geçtiği bir yer olarak hafızasında yer etmez, gerçek, temiz, saf bir aşkın da sembolü olur. Operada Bozyaka bağları 1. Perde de anlatılmaktadır. 1. Perde 1. Sahnenin mekânı Saip Paşa'nın İzmir Bozyaka'daki evidir. Bu ev bir yandan da merasim odasını çağrıştırmakta, anıştırmaktadır. 1. Perde 2. Sahnede ise*; "Şemi Dede, Kenan, Lamia girer. Köylü kızları neşeyle dans eder, şarkı söyler"* şeklinde bir tasvir bulunmaktadır. Bu köylü kızlarının dansı Bozyaka bağlarında romanda da yer verilen, üzüm toplama mevsiminde yapılan eğlencelere anıştırma, sezdirme yoluyla anlatma olarak nitelendirilebilir. 1. Perde 3. Sahnede Kenan ve Lamia bir salkım söğüdün altında baş başadır. Bu sahne ile de yine romanda birçok defa bağlarda gezintiye çıkmış Lamia ve Kenan'ın yaşadıklarına bir anıştırma yapılmıştır. Bozyaka'daki köylü kızlarının dansı Resim 1.13'te arka fonda bir

---

[357] Ramazan Korkmaz, "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları, (Mustafa İsen'e Armağan)*, (Editörler: Aşenur İslam – Süer Eker), Grafiker Yayınları, Ankara, 2007, s.411.
[358] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 311.

konak, etrafta ağaçlıklar şeklinde tasvir edilmiştir. Böylece bu bağlar üç boyutlu bir şekilde sahneye aktarılmıştır. Sahnede tüm ışık köylü kızlarının üzerindedir.



Resim 1.13: Köylü Kızlarının Dansı.

Kenan'ın hayatında derin izler bırakmış olan Bozyaka, opera sahnesinde geniş bir tasvir olanağı bulamamıştır. Ancak opera metninde Bozyaka sık sık anıştırma yöntemiyle anlatılmaktadır. 1. Perde 1. Sahnede Münir Bey'in Prenses Cavidan adında üzün yetiştirmesi, Bozyaka'nın geçim kaynağı olan üzüm yetiştiriciliğinin bir simgesi olur. Söz konusu bu sahne romandan alıntılanmıştır: *"Münir Bey: Yedi yılın mahsulü şu üzümlere bir bakınız. / Adı, Prenses Cavidan"*

1.Perdenin 2. Sahnesinde koro ve Dans bölümünde baslar, tenorlar, sopranolar ve altolardan oluşan koro maniler söyler, dans ederler. Bu bölüm Bozyaka'nın sosyal yaşamına dair izleri içerir. Mani şeklinde şarkılarla dans eden koro, Bozyaka'nın bağbozumu etkinliklerini anıştırmaktadır. 1. Perde 3. Sahnede Lamia ve Kenan bir salkım söğüdün altındadır. Lamia burada Kenan'a şunları söyler:

"Lamia: Dün gece sizi yine dinledin Kenan Bey…

Ruhum bir kelebek oldu.

Uçtu, kondu pencerenize, Kenan Bey!

Kemanınız ısıttı beni.

Bir ateş yayıldı damarlarıma, kanıma.

Tel tel döküldü kalbim, kanatlandı."

Bu sahnede Lamia'nın sözleri romanda Bozyaka bağlarına yayılan Kenan'ın kemanının sesini, Lamia'nın odasının penceresini açıp kemandan çıkan melodiyi

dinlemesini anıştırmaktadır. Tüm bu sahneler hem romanda hem de operada aşkın dudaklardan kalbe geçişinin birer simgesi olmaktadır. Bu simgesel anlatımın mekânı da tıpkı romanda olduğu gibi Bozyaka'dır. 2. Perdenin 1. Sahnesi'nde Lamia'nın aryasındaki sözlerde Bozyaka yine anıştırma yöntemiyle anlatılmaktadır. Lamia burada Bozyaka'ya olan sevgisini, özlemini ve dolaylı olarak Kenan'a olan aşkını dile getirmektedir. Kenan ile ilişkisinden sonra Bozyaka'dan ayrılan, yer değiştiren Lamia; saf sevgisinin, güzel anılarının, aşkının doğduğu mekândan uzaklaştırılmış, Kütahya'ya gönderilmiştir. Bu açık mekândan, kapalı mekâna geçiş Lamia'nın bilinçli bir seçimi değildir. Lamia'nın aryasında yalnızlığının, özleminin simgesi Bozyaka olur:

"Lamia: Ah! Bozyaka, yemyeşil bağlarıyla geride kaldı,

Kenan'la yaşadığım tek aşkım da,

Masum ve ürkek, orada kaldı.

Kemanının sesiyle sımsıkı sardı, sevdi, terk etti beni;

Hüsrana saldı! Ah, Kenan!

Bir an bile seni hatırlamamak ne mümkün?

Yüzlerce mektupla gizledim aşkımı bunca sene.

Ah! Kenan! O ne sevdalanıştı;

Kırkçamlar'daki gecede? Ah, Kenan! Hülyaydı o?"

Lamia'nın hatıraları Bozyaka ve oradaki Kırkçamlar gibi yerel mekânlarla canlı tutulur. Bozyaka onun hatıralarında yemyeşil bağlarıyla, Kenan'ın kemanının sesiyle kalır. 2. Perde 6. Sahnedeki Lamia'nın aryasında bir gece vakti yine hatırına Bozyaka gelir. Bozyaka'nın yaz akşamlarına, üzüm salkımında eriyen güneşine hasret duymaktadır:

"Lamia: Bu gece, ah! Bu gece, uzak bir hatıra…

Yaz akşamlarında Bozyaka'yı yaşamak…

Her gece bir melodiye esir düşüp pervane misali döne döne…

Bağlar, ağaçlar, dallar arasından gizlice koşup Kenan'a…

bir melodiye esir, pervane misali yana yana.

Bu gece bana, uzak bir hülyayı tozlu yollardan çekip,

bir üzüm salkımında eriyen güneşle… avuçlarımızda ateş….

dudaklarımız yalıma durmuş…

şimdi her şey, evet her şey bir düş…"

Bozyaka tıpkı Kenan gibi Lamia içinde bir hatıralar şehridir. Bu şehir her ikisi içinde müzikle bütünleşir. Operada Bozyaka son olarak yine Lamia'nın dilinden aktarılır. 3. Perde 3. Sahnede Lamia ve Kenan yıllar sonra tekrar buluşmuşlardır. Lamia, Kenan'a Bülbülderesi'ni hatırlatarak Bozyaka'yı, onunla yaptıkları bağ gezilerini anımsatır. Bu sahne ile romandaki söz konusu sahnelere anıştırmada bulunulmuştur. Lamia için artık Kenan ve ona duyduğu aşk azalmıştır. Bundan dolayı Bozyaka'da çok uzak, kırgınlıklarla dolu bir şehir halini alır:

"Lamia: Ah! Kenan. Hatırla o günleri!

Bülbül deresinde, ay ışığında yıkanır su.

Kalbim pür telaş… Aşkın ateşinde bedenlerimiz kor.

Çıplak ayaklarımda tutuşur su!.. Ne tatlı sarhoşluk bu!

Kalbim aşkla dolu!... Ah, aşk mıydı o? Aşk mıydı, ah!

Bir ateşti yakıp geçti… Senin Lamia'n Kenan Bey,

Çocuk, tomurcuk değil, artık Kınalı Yapıncak değil."

Romanda ve operada kullanılan bir diğer açık mekân ise deniz, deniz kenarıdır. Sahil kenarında gezintilere çıkmak Kenan için hem Cavidan'dan hem de onun üzerinde basıklık hissi yaratan, onu boğan yalıdan kurtulmaktır. Bu kısa geziler, Cavidan'ın ondan ayrı olarak Ada'ya gitmesi ona eski yalnızlık günlerini, bekârlık hayatını hatırlatmaktadır. Sahildeki bu geziler onun rahat bir nefes almasına vesile olmaktadır:

"Akşamüstü kendi kendime uzun bir gezinti yaptım. Sahili takip ediyordum. Kâh boyaları solmuş, kafesleri dökülmüş eski yalılar arasındaki dar sokaklardan geçiyor, kâh deniz kenarına çıkıyordum. Bu saatlerde buralarda dolaşmak insana tuhaf ihtisaslar veriyor… Yüksek harap duvarlarının yıkık taşlarında yosunlar, dikenler bitmiş eski kale bedenleri gibi, viran yalılar gölge ve sükûn içinde uyumuş… Uzun karışık dehlizlere benzeyen bu dar sokaklara hemen günün yarısında karanlık basıyor… İnsan bir gece vakti metruk bir eski zaman memleketinden geçmiş gibi oluyor… Ruhumuz eskimiş, geçmiş, sönmüş şeylerin hüznüyle dolup taşıyor… Sonra hiç beklemediğimiz bir yerde bir geçit bir menfez açılıyor… Karanlığa alışmış gözlerinize ışıkta kamaşmış gibi görünen parlak, beyaz bir kenarına çıkıyorsunuz… Karşı tepeleri renkli bir aydınlıklara boğan, uzaktaki İstanbul'un camlarını elmas yığınları gibi parıldatan son güneş ışıklarından hafif akıntılı sulara denize sürünürcesine uçan martılara kadar her yer canlı ve şen… "[359]

[359] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 290.

Kenan suların tatlı sesler çıkararak canlandığını hissettiği bu sahil gezisinde, bir çocuğun "Paşabahçe" diyerek bağırmasıyla Lamia'yı hatırlar. Deniz onu başka bir sığınağa, başka bir anıya götürür. Operada ise bu sahne 3. Perde 1. Sahnede görülür. Kenan bu sahnedeki aryasını akşam vakti arka fonda deniz ve kayalık bir kıyının önünde söyler:

"Kenan: Ey deniz! Yüzün aynası içindeki hüzün.

Aldatma kendini, sen de benim gibi. Bazen deli divane.

Bazen veli, erensin. Bazen gürz, topuz ile, dağı taşı delensin.

Ey deniz! Ey deniz! Bu gece, döksem içimi sana,

Dinler, anlar mısın? Sen de sevdiğin bilmez,

Kırar kolun kanadın, yaban ellerde onu çaresiz koyar mısın?

Aşkı oyun sandım da yazık terk ettim onu.

Ömrüm geçti ne hazin. Gönlüm yandı, kül oldu.

Kalbim çekti çilesin, inleyen bülbül oldu. Bilemem niçin?

Nasıl? Ben Lamia'yı sevdim. O, küçük sade, biçare kızı,

Nazlı Kınalı Yapıncağımı. Büyük, renk renk, güçlü ve genç…

derin bir aşkla sevdim. Anladım geç de olsa! Sevdim onu,

kanıma, kalbime işleyen bir aşkla! "

Deniz mekân olarak Kenan'a bir sığınak, bir içini dökme alanı olur. Kenan burada özgürleşir, anılara dalıp gider. Romanda da bahsedilen bu özellik, operada da korunmuştur. Besteci ve libretto yazarı denizin üstlendiği anlamı bozmamışlardır. Böylece romandaki sahne operada üç boyutlu bir biçimde dönüştürülmüş, aktarılmıştır. Psikanaliz yönteminde de deniz kadını/anneyi simgelemektedir.[360] Bu şekilde bakıldığında deniz imgesi hem romanda hem de operada Lamia ile bütünleşmektedir.

Dudaktan Kalbe romanında ve operasında mekân kullanımı insan-mekân ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Bu ilişkinin temel noktasını da romanın ve operanın başkişi olan Hüseyin Kenan oluşturmaktadır. Hüseyin Kenan'ın çocukluk yıllarına ait izlenimleri, hatıraları, biriktirdiği acılar vb. birçok şey Bozyaka'da karşılığını bulmaktadır. Saip Paşa'nın Bozyaka'daki bağ evi Kenan'ın kendisini ait hissetmediği

[360] Mustafa Karabulut, "İmge ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde 'Su' İmgesi", *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume:1, Issue: 2, Autumn 2015, s. 73.

kapalı bir mekândır. Sadece biçimsel anlamda değil, ruhsal anlamda de bu durum böyledir. Romanda Saip Paşa'nın bağ evi bu açıdan derinlemesine işlenirken, operada Cavidan ve Kenan'ın nişanının yapıldığı yer olarak kullanılır. Kenan'ı etkileyen bir diğer kapalı mekân babasını son kez gördüğü hapishanedir. Ancak bu mekân Kenan'ın çocukluk yıllarının anlatılmadığı operada kullanılmaz. Romanda İstanbul ve Bozyaka arasında Kenan'ın üzerindeki tesirleri bakımından bir çatışma kurulmuştur. Bozyaka ve bağları Kenan'ın kendisini bulduğu açık ve geniş mekânlar olurken; İstanbul ve buradaki yaşamı, yalı hayatı onun için kapalı ve dar bir mekân olur. Bunun en önemli sebebi de Kenan'ın içine girmiş olduğu hayata ne olursa olsun yabancı olmasıdır. Kenan için bu hayattan kurtulup, biraz nefes alma yeri Bozyaka ve Bozyaka bağları ile sahil kenarında yaptığı yürüyüşler, deniz olur. Bozyaka operada romanda olduğu gibi hatıralar üzerine kurulu bir mekân olarak verilmiştir. Operada Bozyaka, özlenen, görülmek istenen, saf, temiz duyguların, aşkın zehrinin içildiği bir yerdir. Bu durum da genellikle Lamia üzerinden anlatılır. Çünkü Lamia, Kenan'la birlikte çok bağlandığı bu mekândan uzaklaştırılmıştır. Kütahya onun için tamamen kapalı ve dar bir mekândır. Amcasının evi, evlendiği Kemal Bey'in evi her zaman onu huzursuz etmiş, kendisini oraya ait hissetmemiştir. Bu mekânlar onun için taciz edildiği, kapana sıkıştırılmış gibi hissettiği yerlerdir. Bu durum operada da aynı şekilde korunup, işlenmiştir.

1.2.8. *Dudaktan Kalbe* Romanında ve Operasında Kostüm Kullanımı

Giyinmek ihtiyacı ilk insandan beri temel ihtiyaçlardan biri olmuştur. Başlangıçtan günümüze kadar geçen süre içerisinde de giyim kuşamda çeşitli değişimler meydana gelmiştir. Farklı renk ve şekiller içerisinde değişime uğrayan giyim, toplumların birer simgesi haline de dönüşmüştür. Coğrafi faktörler, dini inançlar, toplumsal yaşam ve sınıflar vb. birçok sebep kıyafetin rengini de şeklini de etkilemiştir. Bu nedenle de kıyafet çeşitli açılardan insanı anlatan bir gösterge haline dönüşmüştür. İnsanı ve insanın durumlarını anlatan sanatlar da kıyafet ve kıyafet modasıyla iç içedir. Değişen zamanın ve değişen fikirler hem edebî metinlerde hem de opera gibi göstermeye dayalı metinlerde kıyafet önemli bir işlev üstlenebilmektedir. Kahramanların sosyal ve psikolojik durumlarını anlamanın yanında devrin sosyal durumunu, tarihsel sürecini de kavramada giyim tarzı etkili olabilmektedir.

Dudaktan Kalbe romanında giyim kuşam çok dikkat çekici bir özellik göstermemektedir. Romanın bölümlerinde karakterlerin giyim kuşamlarından çok psikolojik yapıları, toplumsal sınıfları ve yaşadıkları serüvenler daha çok ön plana

çıkmaktadır. Ancak toplumsal sınıflar göz önüne alındığında sosyal statüsü yüksek olan Prens Vefik ve kızı Cavidan ile Münir Bey ve Saip Paşa'nın giyim kuşamı sosyal yaşantılarına uygun olarak süslü, daha özenlidir. Özellikle Prens Vefik ve Cavidan'ın giyim kuşamı yaşamlarına uygundur. Romanda Cavidan üzüm bağları arasında beyaz elbisesiyle bir heykele benzetilmiştir*: "Vefik Paşa ile Münir Bey, başlarını teras kapısına çevirdiler. Cavidan, gecenin güzel endamına bir heykel vakarı veren çerçevesi içinde duruyor, çardağın kurşunî nakışları yüzünde, beyaz elbiselerinde oynaşıyordu."*[361]

Romanda erkeklerin eserin yazıldığı dönemin giyim kuşamı da dikkate alındığında bir üst giysisi olarak ceket giydikleri söylenebilir. Bunun basit bir örneği; Saip Paşa'nın kaybolan saatinin ceketinin içine dikilmiş bir astardan çıkmasından anlaşılabilir. Erkeklerin giysilerinde dikkati çeken bir diğer unsur da festir. *"Bir gece Rasih Efendi mutâdi hilafına eve geç geldi. Kendini bilmeyecek derecede sarhoştu. Sokaklarda düşmüş, fesini kaybetmiş üstü başı toz içinde kalmıştı"* [362] Erkeklerin giyim kuşamında dönemim giyim kuşamının etkisi görülmektedir. *Dudaktan Kalbe* romanında yer alan kadınların ortak giysileri arasında çarşaf ve peçe bulunmaktadır. Çarşaf ve peçe genç bir kadın olmanın getirdiği değişimlerden biridir. Kadın sokağa çıktığında bu kıyafetleri giymektedir:

> "Üçüncü çan çalmıştı. Kondüktörler telaşlı düdükler öttürerek koşuyorlar, vagon kapılarını kapatıyorlardı. Lâmia, hâlâ kucağından ayrılmayan Semiha'yı pencereden Şükrü Bey'e verdi. Fikret'in elini tutan Enise Hanım, yüzünü açmıyor, kapalı peçesinin altında yavaş yavaş ağlıyordu.
>
> Siyah çarşafın içinde daha sarı ve süzgün görünen Lâmia, olmayacak bir şeyi ister gibi korkak bir rica ile:
>
> -Elinizi öpeyim mi amca? dedi."[363]

Romanda Lamia'nın Kenan'ın karşısında ilk çıktığı zaman üstünde bulunan kıyafetler ise dönemin daha ergenliğe erişmemiş kız çocuklarının giyim kuşamına ışık tutmaktadır*: "Kenan hafifçe doğruldu, başını çevirdi. Nimet Hanım'ın yanında beyaz kısa etekli, açık yakalı on dört, on beş yaşlarında ufak tefek, sarışın bir kız çocuğu vardı."*[364] *Dudaktan Kalbe* romanında giyim kuşam hakkında pek fazla bir yorum

---

[361] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 13.
[362] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e.,s. 200.
[363] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 177.
[364] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 70.

yapılamamaktadır. Ancak yapılan alıntılardan da anlaşılmaktadır ki yazar dönemimin kıyafet modasını eserinde yansıtmıştır. Edebî metnin operaya uyarlanmasında kullanılan kostümler ise daha modern bir görünüm kazanmaktadır. Eserin sahnelenişinde besteci ve libretto yazarı konu ve ana temaya sadık kalırken, eserlerini kendi bakış açılarıyla yeniden yorumlayıp, yeniden yazarlarken; operanın kostüm tasarımcısının da romanın yazıldığı dönemin modasına değil de daha modern bir döneme başvurduğu görülmektedir.[365]



Resim 1.14: Kadınlar Korosu

Resim 1.14'e bakıldığında koro görülmektedir. Koroda yer alan sopranolar ve altoların kostümleri rengârenktir. Bunda en etkili sebeplerden biri koronun bu operada eğlenceyi temsil ediyor olmasıdır. Bütün kadınlar süslenmiş, özel bir güne hazırlandıkları bellidir. Mevsimin yaz olduğunu belli edecek şekilde kostümler diz altı boydan elbiseler şeklinde, kolları açıktır. Resim 1.15'te ise koroda yer alan tenorlar ve basların kıyafetleri cekete takım ve kravatlıdır. Onlarda tıpkı kadınlar gibi özel bir güne hazır olduklarını göstermektedirler. Koronun kıyafetlerine bakıldığında görülmektedir ki işlevlerine uygundurlar.

[365] Bu noktada belirtmek gerekir ki, eser birden fazla sahnelendiğinden birden çok kostümde kullanılmıştır. Burada dikkate alınan eserin ilk sahnelendiği dönemlerdeki kostüm tasarımı değildir. Günümüzdeki sahnelenmiş (2009/2010) hali incelenmiştir. Daha önceki sahnelenmelerinde kostümde romanın yazıldığı dönemin kıyafet anlayışının yansıtıldığı görülmektedir. Resim 1.13'e bakıldığında köylü kızlarının kıyafetleri ve arkadaki erkeklerin ceket takım kıyafetleri, fes yerine modern şapkaların kullanımı dönemin anlayışını yansıtmaktadır.



Resim 1.15: Erkekler Korosu

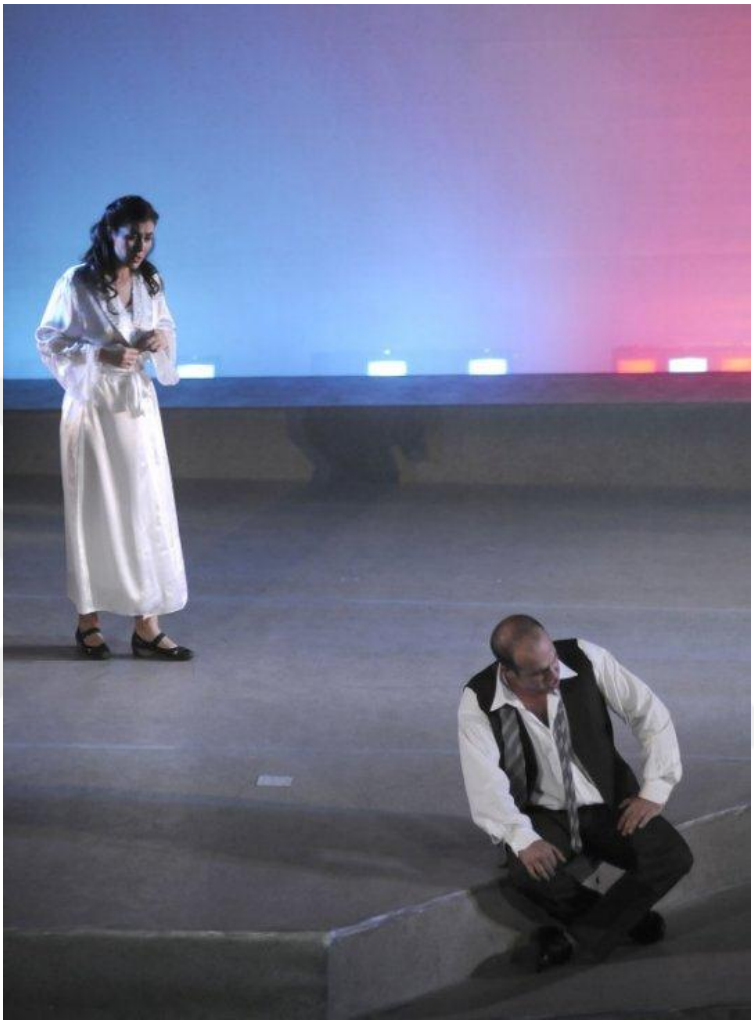
Resim 1.16'ya bakıldığında Kenan ve Lamia görülmektedir. Kenan ve Lamia bu sahnede bir salkım söğüdün altında oturmuş, Bozyaka bağlarında bulunmaktadırlar. Kenan, beyaz gömleği ve siyah kumaş pantolonuyladır. Gömleğinin bağrı açık, kolları kol dirseklerine kadar kıvrılmıştır. Böylece Kenan'ın Bozyaka bağlarındaki kişiliği, serbestliği, yaz mevsiminin sıcaklığı, lakayt tavırları vb. kostüm seçimine yansımaktadır. Aynı resimde görülen Lamia'nın kostümü onun kız çocuğu olduğu dönemlerine aittir. Açık mavi bir penye, yine açık mavi taşlamış bir kot etek, ayaklarında da toka sandalet vardır.



Resim 1.16: Lamia ve Hüseyin Kenan

Resim 1.17'de ise Lamia ve Rasih'in 2. Perde 9. Sahnede konuştukları bölüm anlatılmaktadır. Rasih bu sahnede içkilidir. Lamia'yı ve tüm ev halkını rahatsız eden Rasih, Lamia'ya tekrar aşkını dile getirmektedir. Rasih koyu kahve takım elbisesinin

içine beyaz, bağrı açık bir gömlek giymiştir. Gömleğin yakalarından da gri beyaz çizgili kravatı sarkmaktadır. Böylece Rasih'e sarhoşluk hali verilmeye çalışılmıştır. Tıpkı romanda olduğu gibi, Rasih yerlerde oturmakta, üstü başı toz içinde kalmaktadır. Lamia ise, beyaz bir gecelikle sahnede yerini almaktadır.



Resim 1.17: Rasih Efendi ve Lamia

Resim 1.18'de Lamia'nın Kemal Bey ile olan düğünü sahnelenmektedir. Romanda derinlemesine işlenmeyen bu sahne operada 2. Perde'nin ana sahnelerinden biri olmaktadır. Davetliler olarak koro yine en şık halleriyle sahnede yerlerini almaktadırlar. Burada önemli olan Lamia'dır ve ışık da ona odaklanmıştır. Lamia, bir sedirin üstünde gelinliği ile oturmaktadır. Gelenek ve görenekler açısından bu sahne ulusal bir nitelik taşımaktadır. Lamia, Kenan tarafından ırzına geçilmiş olsa da, tüm saflığı ve temizliğiyle Kemal Bey ile evlenmektedir. Gelinliğin saflığı ve temizliği temsil ettiği düşünüldüğünde bu durum ulusal bir motif olmaktadır. Ayrıca Lamia'nın

eline kına yakıldığını göstermesi bakımından kına eldiveni geçirilmiştir. Başına da yine geleneklere uygun olarak kırmızı bir yemeni örtülmüştür.



Resim 1.18: Lamia'nın Düğün Sahnesi

Dudaktan Kalbe romanı, operaya dönüştürülerek görsellik kazanmış bir edebî metin olmuştur. Eserin dramaturgi çalışmalarının yapılması, bestelenmesi, librettosunun yazılması gibi aşamalardan sonra sahnelenmeye geçilmesinde etkili olan öğelerden biri de kostüm olmuştur. Kostüm, bir edebî metni görsel bir boyuta taşırken üç boyutlu hale getirmede en etkili unsurdur. *Dudaktan Kalbe Operası* çeşitli zaman dilimlerinde sahneye konulurken değişen zamanla birlikte bazı başkalaşımlara da uğramıştır. Bu başkalaşımlardan biri de kostümde yaşanmıştır. Kostümler romanın anlatıldığı dönemi yansıtmanın ötesindedir. Daha modern çizgilerin kullanıldığı görülmektedir. Romanın yazıldığı dönemim önemli giyim unsurları olan fes, çarşaf, peçe vb. operada yer almamaktadır. Romanda çok fazla değinilmeyen düğün sahnesi ise Lamia'nın gelinlik giymesiyle ayrıntılı bir hale dönüştürülmüştür. Lamia'nın gelinlik giymesi operada simgesel bir anlama dönüşerek, ulusal bir nitelik taşımaktadır. Kenan ve Rasih'in giyim kuşamları da onların kişiliklerini yansıtması bakımından önemlidir. Edebî metin ve opera metni arasında yapılan göstergelerarası alışveriş işleminde yönetmenin ve kostüm tasarımcısının farklı bir yoruma, bakış açısına başvurdukları, kostümleri yeniden yorumlayarak, günümüze uyarladıkları, biçimlendirdikleri görülmektedir.

1.2.9. *Dudaktan Kalbe* Romanında ve Operasında Yer Alan Metaforlar

Metafor kavramı Türkçe karşılığı açısından bakıldığında "benzetme, eğretileme", eski Türkçede "mecaz", Arapçada ise "istiare" kelimeleriyle karşılık bulmaktadır. Tanım olarak bakıldığında metafor; *"bir şeyi veya bir fikir ona çok benzer olan başka bir şey ile genelde 'gibi', 'benzer' sözcüklerini kullanmaksızın istenen tanımlamayı yapmak, anlatıma üslup güzelliği ve kolaylığı katmak için kullanılan sözcük ya da sözcük kümesidir. Başka bir deyişle metafor; bir kavramı, kelimeyi, terimi, olguyu daha güzel ve iyi anlatmak amacıyla, başka bir anlamda olan bir sözcükle ilgi kurularak benzetme yoluyla kullanılmasıdır."* [366] Metaforda amaç, bir durumu başka bir şekilde ifade etmek, anlatıma zenginlik katarak üslup güzelliği yaratmaktır. Anlatılmak istenen düşünce metaforlar yardımıyla farklı bir bakış açısı getirmenin yanında, akılda kalıcılığı da sağlamaktadır. *Dudaktan Kalbe* romanında ve operasında da iki önemli metafora başvurulmuştur. Bunlardan ilk dudak ve kalp metaforu, diğeri ise; ateş ve pervane metaforudur.

Hem romanda hem de operada en dikkat çekici metafor, dudak ve kalp metaforudur. Dudak ve kalp metaforu da romanın ve operanın iki önemli kişisinde vücut bulmaktadır; Kenan ve Lamia. Kenan, bu metaforik anlatımda dudak metaforunun karşılığı olmaktadır. Çocukluk yıllarında yaşadıkları, ilk aşkı Leyla'ya duyduğu ümitsiz sevgi onun aşka bakışını derinden etkilemiştir. Ona göre Leyla, maddi açıdan iyi bir konumda olduğundan kendisi gibi biriyle aşk yaşayamaz. İçinde bu düşüncelerle aşk olgusunu bastıran Kenan, ilerleyen zamanlarda da aşka sadece cinsellik boyutundan bakar. Bozyaka'ya geldiğinde evli bir kadın olan Nimet Hanım'la ilişki yaşamaktan geri durmaz. Münir Bey'in vesilesiyle tanıştığı Prenses Cavidan'ı ne kadar beğenmiş olursa olsun, onunla evlilik fikrini benimsemiş olursa olsun Matmazel Lilyan ile de bir şeyler yaşamaktan çekinmez. En sonunda da Prenses Cavidan'ı Lamia ile aldatır. Lamia ile cinsel bir ilişkiye girmiş olmak onun için çok da önemli bir olay değildir.

Kenan'ın çocukluk yıllarında yaşadığı derin aşk acısı hayat karşısındaki zorluklarıyla bütünleşmiştir. Ezik, sığıntı ve sevgisiz bir çocukluk geçirmiş olan Kenan, kadınlara bağlanamaz. İçinde bir kadına derin bir sevda, büyük bir ihtirasla bağlanma

---

[366] İsmail Hakkı Aydın, "Bir Felsefi Metafor 'Yolda Olmak'", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, VI, 2006, S: 4, s.10.

gücü kalmamıştır. Onun için aşk yoktur. Zaten Prenses Cavidan'la da ona âşık olduğu için değil; onun görsel olarak mükemmelliği, bulunduğu sosyal statünün ona katacakları, çok arzuladığı yaşama sonunda kavuşmaya yakın olması vb. sebeplerdir. Kenan, durumunu şöyle açıklamaktadır:

> "Evet, içimde derin sevdalara, büyük ihtiraslara kabiliyet kalmamış… Anlıyorum ki Leyla beni vaktiyle çok yıkmış, kalbimi harabeye çevirmiş… Sevda şimdi kalbimden dudaklarıma çıktı… O artık birini ötekinin unutturduğu buselerle bir nağme, bir tebessüm gibi yalnız dudaklarımda yaşayacak… Mamafih belki mesut olmak için de asıl çare budur: Sevdayı dudaklardan öteye bırakmamak, zehir gibi kalbe girmesine meydan vermemek." [367]

Kenan, aşkın sadece dudakta kalmasını söyleyerek bastırılmış, ötelenmiş duygularının değişmiş halini ortaya koymaktadır. Tüm bu düşünceler içerisinde Kenan, dudaklarıyla Lamia'nın kalbine aşk zehrini aşılar. Bağlardan esip odasına Kenan'ın kemanından çıkan nağmeler yayılırken, Nimet Hanım ile Kenan'ın ilişkilerinde gözcülük yaparken, Kenan'la bağlarda gizli gizli dolaşırken Lamia'nın bedenindeki zehir daha da çok etkisini gösterir. Sonunda da Kenan ile birlikte olan Lamia bu ikililikte kalp metaforunu simgeler. Kenan ile birlikte olduğu her an Lamia, onun zehrinin etkisinden kurtulamaz. Ayrılmaları gerektiğinde de Lamia, Kenan'ı ne kadar çok sevse de bu aşkın fedakâr tarafı olur. Çekeceği bütün zorluklara, toplum tarafından dışlanmış olmasına rağmen Lamia'nın içindeki aşk yüceltilmiştir. Onun Kenan'a duyduğu saf ve temiz bir aşktır. Ancak bu aşk ona sadece gözyaşı bırakmıştır:

> "Lâmia çitin kenarından bahçeye atlayacağı vakit Kenan onu son bir defa kollarına aldı, buz gibi soğumuş dudaklarıyla onun gözlerine, geniş alnına bir veda busesi kondurdu. Sonra onu gecenin ve yağmurun içinde yalnız bıraktı. Artık başını çevirmeye cesaret edemiyordu. Kalbinde bir ölüm, dudaklarında onun ıslak gözlerine koyduğu son buseden kalmış acı bir gözyaşı lezzetiyle odasına döndü." [368]

Lamia ve Kenan aşkın anlatımında iki karşıt kişi olurlar. Bu karşıtlık romanda dudak ve kalp karşıtlığı şeklinde verilir. Kenan ne kadar cinsellik dürtülerinin kurbanıysa, Lamia da bir o kadar kalbinin ona hissettirdiklerinin kurbanıdır. Kenan ve Lamia arasında yaşanan ilişkinin ve metaforik anlatımın aynısı operada da alıntılanmıştır. Romana da adını veren bu metaforik anlatım operada 1. Perde 7. Sahnede Kenan ile Lamia arasındaki düette anlatılmaktadır:

> "Lamia: Ah! Bir peygamberin duası gibi geldi kemanınız.

---

[367] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 65.
[368] Reşat Nuri Güntekin, a.g.e., s. 163.

Döne döne beni yine size getirdi Kenan Bey!

Ben sizinim Kenan Bey.

Kenan: İhtimal ki yanılgı.

İlerde sen de bende başka aşklar yaşarız, kim bilir!

Düşün: Hep aynı şeyi sevmek ve aynı şeyi hatırlamak ne fena!

Düşün: Bir keman ki, hep aynı sesleri tekrar ediyor, ne fena

Düşün: Bir keman ki, hep aynı sesleri tekrar ediyor, ne fenan

Düşün: Hep aynı renkleri görüyorsun, ne fena, ne fena!

Lamia: Susunuz lütfen!

Bu gece isyanınız aşkımızı inkâra sürüklüyor.

Bir kerecik dinleyin kalbinizin sesini,

Ne olur, ne olur!..

Kenan Aşk yalnız dudaklarda doğup yaşadıkça mutluluk olur.

Onun dudaktan kalbe zehir gibi işlemesine meydan vermemeli!

Aşk yalnız dudaklarda doğup yaşadıkça mutluluk olur.

Onun dudaktan kalbe zehir gibi işlemesine meydan vermemeli Lamia!"

Yukarıda, operadan yapılan alıntıdan da anlaşılmaktadır ki, besteci ve libretto yazarı yazarın anlatımına sadık kalmışlardır. Romanda sayfalarca anlatılan metafor, operada bir sahnede ele alınmıştır. Lamia, Kenan'a kalbinin sesini dinlemesini öğütlerken, ondan bunu isterken kalp metaforunun, gerçek sevgi ve aşkın temsilcisi olur. Onun bu isteğine karşı söyledikleri ise Kenan'ın romandaki düşüncelerinin bir alıntısı olmuştur. Kenan'ın bir kadına bağlı kalamayacağı, aşk yaşayamayacağı, içindeki bu hislerin sönüp gittiğini Lamia'ya söylediği bölümlerde önem kazanmaktadır.

Dudaktan Kalbe romanında ve operasında kullanılan metaforlardan biri de pervane ve mum metafordur. Genellikle Divan şiirinde, şairler aşkı çeşitli yollardan işlerken değişik mazmunlar kullanmışlardır. Sembolik anlamlarla aşkı işleyen Divan şairlerinin kullandıkları en önemli mazmunlardan biri de mum ve pervanedir. Klâsik Türk Edebiyatı'nda âşık ve maşuk ikilisi anlatılırken başvurulan metaforlardan biri olan şem ve pervane ilişkisinde pervane aşığı temsil ederken, mum ise maşuk fonksiyonunda görülmektedir. Geceleri ışığın etrafında görülen küçük bir kelebek olan pervane, muma âşıktır. Pervane mum ışığının çevresinde döne döne, en sonunda kendisini mumun

alevine bırakır. Sevgili de böyledir, bu mumum alevinden yanmaktadır. Divan şairleri sevgiliyi mum ışığına, kendisini de pervaneye benzeterek onun uğruna can vermeye hazır olduğunu söylemektedir. Pervane burada sessizce, gürültü etmeden can veren sadık bir âşıktır. Tek bir ışık etrafında dönerek kendi canını feda eder, yanıp kül olur. [369]

Klasik Türk Edebiyatı'nda çok kullanılan bu mazmun Reşat Nuri Güntekin tarafından da yorumlanmış, işlenmiştir. Romanda bu ilişki, bu metafor Kenan ve Lamia üzerinden anlatılmıştır. Lamia, ateşe koşan, yanıp kül olmayı göze alan bir pervanedir. Kenan ise Lamia'yı yakan mumdur. Kenan ve Lamia arasındaki ilişki aşk ve ateş arasındaki ilişkidir. Ateş aşığın içinde bulunduğu aşkın ıstırabıdır. Aşığın içinde sevgiliye duyduğu özlem, sevgi ateş ile anlatılır. Alev, yani ateş, dünyada hayali ortaya çıkaran nesneler içerisinde yer alan en önemli imge yapıcılardan biridir. Ateşle birlikte insan hayal kurmaya başlar. [370] Romanda da hayaller kuran, kendini ateşe iyice kaptıran kişi Lamia olur:

> "Lâmba kalın donuk abajurunun altından piyanonun dişlerini aydınlatıyor, yarı aydınlık duvarlarda pervanelerin, yeşil kanatlı gece böceklerinin büyümüş gölgeleri titriyordu.
>
> Kenan bir şey söylemeden piyanonun önüne geçti, Lamia'nın sevdiği parçayı yavaş yavaş çalmaya başladı. Küçük kız ayakta duruyor, biraz evvel söylediği emeli tatmin etmek ister gibi başını hafifçe piyanoya dayıyordu.
>
> Kenan parçayı bitirdiği vakit başını çevirdi. Lâmia hâlâ sarışın başını piyanodan kaldırmıyor, yeşil gözlerinde yorgun bir istiğrak ile ona bakıyordu. Kenan'ı dinlerken ağlamış, kızarmış çilli yanaklarındaki yaşlar daha kurumamıştı." [371]

Romanda Lamia ve Kenan arasındaki aşk-ateş ve pervane-mum ilişkisi doğrudan bir anlatım yoluyla değil de, dolaylı bir anlatımla tasvir edilmektedir. Lamia, bile bile yanmak ister. Bir mum gibi gördüğü Kenan'ın aşkının ateşiyle derin hülyalara dalıp gider. Bu hülyalara dalmasında keman ve piyano da etkili olur. Kenan ve Lamia arasındaki aşk-ateş ve pervane-mum ilişkisi operada daha belirgin bir metaforla işlenmiştir. Besteci ve libretto yazarı romanda hissettirilmeye çalışılan bu metaforları daha derin ve daha açık bir şekilde yansıtırlar. Operada Lamia ateşe koşan bir

---

[369] İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2009, s.370., Ayşegül Akdemir, "Güzellik, Aşk ve Bilgi Üçgeninde 'Şem ve Pervane'", *Turkish Studies, İnternational Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Voluma 5/3 Summer, 2010, s.3-6. , H. Gamze Demirel, "Şem' ve Pervane'nin İçsel Yolculuğuna Dair Felsefî Bir Yaklaşım, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S.5, 2006, s.135-137.

[370] Gaton Bachelard, *Bir Kandilin Alevi*, (Çeviren: Fahreddin Arslan), Yedi Gece Kitapları, İstanbul, 1999, s. 9.

[371] Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 94.

pervanedir; Kenan ise onu yakan mumdur, ateştir. Romanda olduğu gibi operada da keman bir müzik aleti olmasının ötesinde onların arasındaki aşkın bir sembolü olur:

" Lamia: Dün gece sizi yine dinledim Kenan Bey…

Ruhum bir kelebek oldu,

Uçtu, kondu pencerenize, Kenan Bey!

Kemanınız ısıttı beni.

Bir ateş yayıldı damarlarıma, kanıma.

Tel tel döküldü kalbim, kanatlandı.

Kenan: Ah! Lamia! Hissettim;

Ateşe koşan bir pervane gibi geldin bana.

Hiç mi düşünmedin, yanıp kül olmayı?

Lamia: Yangın benim! Ateş benim! Yangının kendisiyim.

Kemanınız tellerinde her akşam, her gece tükenen benim.

Kenan: Keman yalnız bir tel idi, seni tanımadan önce,

Ses verir, ruh vermezdi. Seninle ruh ve can kazandı, Lamia!"

Gerçek bir âşık olmanın sevgili için canını feda etmek gerektiğini belirten Divan şiiri şairlerinin bu bakış açısıyla bakıldığında Lamia, aşkı için canını feda etmese de büyük fedakârlıklar göstermiştir. Kenan'a duyduğu aşka ihanet etmemiş, onun mutlu olması için, onu çok sevmesine rağmen, Cavidan ile evlenmesine izin vermiştir. Ondaki aşk ateşi böylece onu daha da yakıp kül etmeye başlamıştır. Yaşadıkları, toplumun üzerinde yarattığı baskı gibi sebepler onun aşkına olan inancını kaybettirmemiş, o sürekli bu aşk ateşiyle hayallere dalmış bu hayallerle mektuplar yazmış, yaşama böyle katlanmıştır. Lamia, *"her gece bir melodiye esir düşüp pervane misali döne döne"* Kenan'ı hatırlamaktadır. Lamia, gerçekten sadık bir âşıktır. Yazar ve besteci ile libretto yazarı Lamia'nın aşkını dudak ve kalp çatışmasında yüceltirken bir yandan da onu aşkı için ölmeyi, fedakârlık yapmayı, bile isteye yanmayı göze alan pervaneye benzeterek yüceltirler. Her iki metaforun da hem romanda hem operada aynı anlama gelecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Operada söz konusu metaforlar, romandan alıntılanmış, yeniden yorumlanırken, benöyküsel bir biçimde dönüştürüme uğramış ve daha belirgin hale getirilmiştir. Böylece izleyicide Lamia ve Kenan'ın arasındaki aşk ilişkisinin daha anlaşılır hale gelmesini sağlamıştır. Romanda ve operada söz konusu metaforların kullanım amacı da bu şekildedir.

1.2.10. *Dudaktan Kalbe Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi

Aryalar orkestra eşliğinde solo şeklinde söylenen şarkılardır. Daha çok opera ve oratoryo gibi dramatik türlerde görülen arya, zaman içerisinde bağımsız bir tür olarak da gelişim göstermiştir. Tek ses için yazılmış aryalar, operalarda operanın konusunda en önemli noktalardaki vurgu ve düşünceyi aktarmaktadır. *Dudaktan Kalbe Operası* arya bakımından çok da zengin bir repertuara sahip değildir. Operada daha çok düetler üzerine yoğunlaşılmıştır. Operada Kenan'ın iki, Lamia'nın iki, Rasih Efendi'nin bir, Vedat Bey'in bir, Kemal Bey'in bir aryası bulunmaktadır. Bu aryaların özel bir adı da bulunmamaktadır. Operada aryaların dışında en önemli şarkılar mani şeklinde oluşturulmuştur. 1. Perde 2. Sahne Koro ve Dans bölümünde Baslar, tenorlar, sopranolar ve altolar tarafından söylenen bu şarkılar esere farklı bir anlam katmaktadır.

1.2.10.1. Aryalar

Operadaki ilk arya Kenan'ın 1. Perde 4. Sahnenin açılışında söylediği aryadır. Bu aryadan önceki sahnede Kenan, Lamia ile birlikte bir salkım söğüdün altında baş başa konuşmalara dalmışlardır. Lamia, her gece olduğu gibi Kenan'ın kemanının sesinin Bozyaka bağlarındaki yankılarını dinlediğini söyler. İkili kendilerini bu konuşmalarda bir ateş ve pervaneye benzetirler. Her ikisi de aşklarından yanmaktadırlar. Keman da bu aşkın bir simgesi, sembolü olur. Bu sahne aslında onların birbirlerine duydukları aşkın da itirafının ilk sahnesidir. Tüm bu konuşmalardan sonra Lamia sahneyi terk eder, yalnız başına kalan Kenan şu aryayı seslendirir:

"Kenan: Nedir bu? İçimde fırtınalar kopuyor!..

İçimde iki ruh dolaşıyor: Biri bencil, durmayan, doymayan…

Zalim, çılgın. Öteki, sükun içinde; mutlu, uysal.

Geniş aydınlığıyla derinden hisseder aşkı.

Biri aşkı dudaklarında nar kırmızısı.

Öteki, sanki kalbinde aşkı kanayan yara. Biri uçarı.

Diğeri dingin. Biri aşikar; sırlar hazinesi diğer.

Ben kimim? Bilmem ki? Unuttum benliğimi.

Bu Kınalı Yapıncak alt üst etti beni. "

Kenan'ın bu aryası onun ikililiğini, arada kalmışlığını göstermektedir. İki aşk arasındadır: Lamia ve Cavidan. Bu perdede Kenan Cavidan ile nişanlanmıştır. Ancak

kendisine ilgi duyan küçük Kınalı Yapıncak'a da tutulmaktan, onunla bir gönül eğlencesine girmekten çekinmez. Kınalı Yapıncak onu mahvetmiştir; çünkü aşkın nar kırmızısı zehrini dudaklardan kalbe indirmiştir. İçinde fırtınalar kopan Kenan için iki ruh vardır. Kenan burada tamamıyla kendi kişilik özelliklerini aktarmaktadır. Lamia ile romanda yaptığı konuşmalardan da anlaşıldığı üzere o; bencil, hislerine söz geçiremeyen, kadınlara karşı doymak bilmeyen, bu nedenle zalim, çılgın biridir. Ancak diğer yanda çocukluğunun izlerini taşıdığı; mutlu, uysal bir tarafı da bulunmaktadır. İşte bu uysal tarafı aşkı derinden hisseder ve Lamia onun bu tarafının seçtiği kişidir. Lamia'nın aşkı dingin, bir sır hazinesi olurken; Cavidan'a duyduğu hisler açık, uçarıdır. Operadaki ikinci arya 2. Perde 1. Sahnede prelüdden sonra Lamia'nın söylediği aryadır. Kütahya'ya gönderilen Lamia'nın Kemal Bey'in evinde düğün hazırlıkları yapılırken yalnız başına söylediği arya şöyledir:

"Lamia: Ah! Bozyaka, yemyeşil bağlarıyla geride kaldı,

Kenan'la yaşadığım tek aşkım da,

Masum ve ürkek, orada kaldı.

Kemanının sesiyle sımsıkı sardı, sevdi, terk etti beni;

Hüsrana saldı! Ah, Kenan!

Bir an bile seni hatırlamamak ne mümkün?

Yüzlerce mektupla gizledim aşkımı bunca sene.

Ah! Kenan! O ne sevdalanıştı;

Kırkçamlar'daki gecede? Ah, Kenan! Hülyaydı o?

Ay ışığında dolu dizgin bir öpüş, bir dokunuş…

Kenan'ın kollarında… Sıcacık… Doğanın kollarında…

Kaşları oydu beni, gözleri soydu beni, vurdu da öldürmedi,

Yaralı koydu beni… Ah' tanrım! Bu umarsız,

Aşksız bu izdivaç, ah, ne fena!

Ah, tanrım! Bu umarsız, aşksız bu izdivaç,

Ne feci, ne fena!"

Lamia'nın söylediği bu arya bir özlem aryasıdır. Onun özlediği yer Bozyaka ve Bozyaka bağları olurken, özlediği kişi ise Kenan ve onunla o bağlarda geçirdiği aşk dolu dakikalardır. Lamia'nın ona duyduğu aşk masum ve ürkektir. Kemanın bu aşkın

bir sembolü olduğu imgesi bu aryada devam etmektedir. Lamia, Kenan'a olan hislerini söyleyemediği için ona mektuplar yazmıştır. Romanda anlatılan bu sahne operada bu aryada anıştırma yöntemiyle aktarılmıştır. Romandan hem alıntılanan hem de anıştırılan ve bu aryada yer verilen diğer sahneler ise; ay ışığı altında, salkım söğütlerin arasında Kenan'ın Lamia'yı öpmesi, kollarının arasına alıp sevmesidir. Onların bu aşkının tek şahidi doğa gibidir. Yazarın romanda tasvirlerle canlı tuttuğu doğa, bu aryada *"doğanın kollarında"* şeklinde aktarılmıştır. Bu aryada dikkat çeken bir diğer özellik ise, Lamia'nın Kemal Bey ile olan evliliğinin aşksız bir izdivaç olduğunun vurgulanmasıdır. Böylece Lamia, tıpkı romanda olduğu gibi, Kenan'a beslediği aşkına ihanet etmemiştir.

Operada 2. Perdenin 4. Sahnesinde yer verilen Rasih'in aryası ve Vedat'ın aryasını ise birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Bu iki isim Lamia'nın Kütahya'daki hayatını zorlaştırmışlardır. Bunlardan Vedat Bey bunu bilerek ya da isteyerek yapmasa da Lamia ile Kemal Bey'in evliliğinin yıkılmasına sebep olmuştur. Ancak Lamia'yı en çok zorlayan ve onu tacizleriyle bunaltan, hatta katil bile olmasına sebep olan ise Rasih Efendi'dir. Rasih Efendi günden güne Lamia'ya âşık olur. Bu aşk, takıntılı bir durum halini alır. Romanda da bahsedilen bu durum operada çeşitli sahnelerle aktarılırken, Rasih'in aryası da bu aktarımda yer almaktadır:

"Lamia! Lamia! Lamia! Lamia! Ne yapsan, ne etsen…

Ne yapsan, ne etsen; benim olacaksın!

Lamia! Lamia! Lamia! Lamia!

Ne yapsan, ne etsen… Ne yapsan, ne etsen; benim olacaksın!

Bu ihtiyara varsan da, kurtulamazsın benden!

Benim olacaksın! Kudurttun beni!

Delirttin beni! Senden vazgeçemem, benim olacaksın!

Lamia! Lamia! Lamia! Lamia!

Ne yapsan, ne etsen… Ne yapsan, ne etsen; benim olacaksın!

Bu ihtiyara varsan da, kurtulamazsın benden!

Benim olacaksın! Kudurttun beni! Delirttin beni!

Senden vazgeçmem, benim olacaksın! Lamia! Lamia!"

Rasih Efendi'nin bu aryasından da anlaşılacağı üzere o, Lamia'nın Kemal Bey ile evlenmesine karşıdır. Ancak romanda Rasih bu olaylar gerçekleşirken öldüğü için, besteci burada özgün bir anlatıma başvurmuştur. Söz konusu aryada sürekli Lamia

adının tekrarlanması, Lamia'dan vazgeçmeyeceğinin vurgulanması sadece melodik anlamda bir ritim sağlamaz, aynı zamanda Rasih Efendi'nin takıntılı ruh halinin ritmini de yansıtmaktadır. Onun tek isteği vardır Lamia'nın kendisiyle birlikte olması. Rasih'in tüm bu düşünceleri sarhoş halinin de yansımalarıdır. 2. Perde 4. Sahnede yer verilen bir diğer arya da Vedat Bey'in aryasıdır:

" Vedat: Bu denli genç bir kızda, ne denli olgun bir yüz?

Belki de henüz yirmisinde; ama kaç yirmi yıl yaşamış!

Sarı saçları çehresinde gezindikçe,

yüzünde duru bir gülümseme…

gözlerinde hiç sönmeyen melül, mahzun bir bakış…

Lamia… Lamia… Ne hoş, ne tatlı bir isim.

Böyle aşksız, çaresiz, izdivaç mı olur?

Çaresizliğe, çaresizlik ilaç mı olur?

Gül yaprağı gibi, yalın, yumuşak, şeffaf…

Şefkate, sevgiye; korsuz, ıstırapsız bir aşka muhtaç."

Vedat, Kütahya'ya geldiğinde, dayısı Kemal Bey'in evinde Lamia'yı gördüğünden beri içten içe ona bir sevgi beslemektedir. Dayısı Kemal Bey gibi yaşlı birinin bu kadar genç ve güzel bir kadınla birlikte olmasını yadırgar. Böyle düşünmesinde Lamia'ya duyduğu hisler de etkilidir. Lamia her ne kadar genç görünse de hareketlerinde, tavırlarında, çehresinde olgundur. Onun yüzüne, davranışlarına yaşadıklarının etkisi yansımaktadır. Tüm bunları yüzeysel olarak değinilmiş bile olsa, derinden derine hissettirmesi bakımından bu arya önemlidir. Bu arya olması gereken hislerinde oluşması açısından değerlidir. Vedat Bey'in yengesine böyle hisler beslemesi ahlâki açıdan çok da hoş karşılanacak bir durum değildir. Tıpkı Lamia gibi o da bu evliliğin aşksız bir izdivaç olduğunu düşünmektedir. Lamia bir çaresizlik içindedir ve Kemal Bey ile evlenerek daha da çaresizlik içine düşmüştür. Vedat Bey'in gözünde Lamia; boynu bükük, hüzünlü bakışlar sahip, şefkate ve sevgiye, ıstırap vermeyen bir aşka muhtaç bir kadındır. Bu sahnede hem Rasih'in hem de Vedat'ın aryaları verilerek Lamia'ya duyulan iki aşk arasındaki fark da dinleyici ve izleyiciye hissettirilmeye çalışılmıştır. Bir yanda takıntılı ve zarar veren bir aşk; diğer yanda da şefkatle yaklaşan bir aşk vardır. Bu nedenle Lamia ikincisini seçmiştir.

2. perdenin 3. Sahnesi bir gece vakti geçmektedir. Rasih'in tacizleri ve yaşadıklarından bunalmış, aşkını özlemiş bir Lamia vardır. Rasih kenarda sızmıştır ve Lamia bir aşk aryası seslendirmektedir:

"Lamia: Bu gece, ah! Bu gece, uzak bir hatıra…

Yaz akşamlarında Bozyaka'yı yaşamak…

Her gece bir melodiye esir düşüp pervane misali döne döne…

Bağlar, ağaçlar, dallar arasından gizlice koşup Kenan'a…

bir melodiye esir, pervane misali yana yana.

Bu gece bana, uzak bir hülyayı tozlu yollardan çekip,

bir üzüm salkımında eriyen güneşle… avuçlarımızda ateş…

dudaklarımız yalıma durmuş…

şimdi her şey, evet her şey bir düş… "

Lamia'nın bu aryası da bir özlem aryasıdır. Ayrı düştüğü Bozyaka'ya, orada tutulup âşık olduğu Kenan'a duyduğu özlemin aryasıdır. Onların aşkı pervane ile mum arasındaki o yakıcı aşktır. Bir Mevlevi dervişi, semazeni gibi döne döne ateşe gitmektedirler; yanmayı bile isteye seçmektedirler. Geceye sığınmıştır Lamia; içindeki tüm bu hisleri ancak gece, kimse yokken dökebilmektedir. Hatıralara dalıp gider; Kenan'ın kemanının çıkardığı melodileri, Bozyaka'daki o yaz akşamlarını, bağları, bahçeleri, salkım söğütleri, bağların arasında Kenan'a nasıl koştuğunu hatırlar. Bir üzüm salkımında eriyen güneşte kavrulan onların yürekleridir. Avuçlarında tuttukları ateş, aşk ateşidir. Lamia bir gece uzak bir hayale dalıp gider. Romanda sayfalarca anlatılan, hissettirilmeye çalışılan duygular biçimsel bir dönüşümle aryada canlanır. 2. Perdedeki son arya ise Kemal Bey'e aittir. 2. Perdenin 9. Sahnesindeki arya şöyledir:

"Kemal Bey: Ah! Mahvoldum! Altmış yıl namuslu yaşadım.

Kemlik nedir bilmedim. Şu yaşımda kanım kaynadı Lamia'ya,

Lamia'ya!.. Acır gibi, şefkat duyar gibi oldum…

Soğumuş yüreğime, bir kış güneşi gibi değdi,

Isınır gibi oldum! Lamia, seninle olmak felaketim oldu:

Evim, yuvamdı, viranem oldu.

Kalbim sükunet bağımdı, harabeye döndü. Damadım öldü!

Kızımın kocası/torunlarımın babası…

Çocuklar yetim kaldı, öksüz kaldı!

Hepimizi perişan ettin! El aleme rezil ettin!

Artık seninle olmaz! Bizi ayıbımızla,

bizi acılarımızla bırakıp gitmelisin! Biz bu zehirden içtik!

Bittik! Mahvolduk! Allah sonumuzu hayretsin! Hayretsin!"

Kemal Bey'in aryası operada yapılan benöyküsel dönüştürümlerin en önemlilerinden biridir. Besteci ve libretto yazarı Lamia'nın amcasının kızı olan Mahmure'yi ve damadı Rasih Efendi'yi Kemal Bey'in kızı ve damadına dönüştürürler. Bu dönüştürüm sonucunda olayların kahramanlar üzerindeki tesiri de daha farklı olmakta, olayların akışında değişiklikler meydana gelmektedir. Kemal Bey romanda Lamia'dan, Vedat Bey ile onun kaldığı evde yaşadıkları zehirlenme olayının şehirde yarattığı dedikodunun etkisinden ve Lamia'nın Vedat Bey'e bir şey hissettiğinden şüphelendiği için ayrılmıştır. Operada ise Kemal Bey'in ayrılık sebebi damadı Rasih Efendi'nin Lamia'ya ilan-ı aşk etmesi ve bunun etkileridir. Kemal Bey damadının ölmesine, evinin, yuvasının dağılmasına, kızının eşsiz, torunlarının babasız kalmasına üzülmektedir. Lamia'nın düştüğü aşağılayıcı durumu hiç düşünmez. Kemal Bey'in Lamia ile neden evlendiği de bu aryada dillendirilmektedir. O, Lamia'ya acımış, şefkat duymuş, onun gençliğinden etkilenmiştir. Aslında romanda da buna benzer bir anlatım bulunmaktadır. Böylece operada romandaki anlatımın bazı açılardan değişmiş şekli aktarılmıştır. Kemal Bey'in sürekli mahvolduklarını vurgulaması hem toplumun bu olaya bakış açısı, dedikoduların etkisini düşündüğünü, hem de içine düştükleri durumun bir aile faciası olduğunu kavramış olmasından dolayıdır.

Operadaki son arya ise Kenan'a aittir. 3. Perde 1. Sahnede prelüdden sonra Kenan aryasını söyler. Bu arya ise bir pişmanlık aryasıdır. Deniz kenarında bir akşam vakti aryasını söyleyen Kenan, denize seslenir, onunla konuşur. Deniz ve kendisi arasında bir ilişki kurar. Deniz de tıpkı onun içinde barındırdığı iki ruha sahiptir; bazen deli divane, bazen de veli, erendir. Lamia'ya duyduğu özlem, sevgi deniz ile bütünleşir. Deniz de tıpkı Kenan gibi sevdiğini bilmez; deniz nasıl içine aldığında fırtınalarında bir insanın kolunu kanadını kırıyor, onu hiç bilmediği topraklara dalgalarında sürüklüyorsa, Kenan da bir deniz gibi Lamia'nın kolunu kanadını kırmış, onu hiç bilmediği yabancı şehirlerde aşksız, sevgisiz, sahipsiz bırakmıştır. Aşkı bir oyun sandığında, Lamia'yı bu durumlara maruz bıraktığından dolayı kendine kızgın ve yaptıklarından pişmandır. Geç

olsa da Lamia'yı sevdiğini de itiraf eder. Tüm bu düşüncelerinden dolayı bu arya bir pişmanlık ve itiraf aryası olur:

"Kenan: Ey deniz! Yüzün aynası içindeki hüzün.

Aldatma kendini, sen de benim gibi. Bazen deli divane.

Bazen veli, erensin. Bazen gürz, topuz ile, dağı taşı delensin.

Ey deniz! Ey deniz! Bu gece, döksem içimi sana,

Dinler, anlar mısın? Sen de sevdiğin bilmez,

Kırar kolun kanadın, yaban ellerde onu çaresiz koyar mısın?

Aşkı oyun sandım da yazık terk ettim onu.

Ömrüm geçti ne hazin. Gönlüm yandı, kül oldu.

Kalbim çekti çilesin, inleyen bülbül oldu. Bilemem niçin?

Nasıl? Ben Lamia'yı sevdim. O, küçük sade, biçare kızı,

Nazlı Kınalı Yapıncağımı. Büyük, renk renk, güçlü ve genç…

derin bir aşkla sevdim. Anladım geç de olsa! Sevdim onu,

kanıma, kalbime işleyen bir aşkla! "

Dudaktan Kalbe Operası'ndaki aryalar incelendiğinde besteci ve libretto yazarının romanın ana yapısını, karakterlerin çeşitli özelliklerini, özlemlerini, aşk itiraflarını, pişmanlıklarını, zaman içindeki değişimlerini, takıntılarını, duydukları üzüntüleri aryalar ile yansıtmaya çalıştıkları görülmektedir. Aryaların sözlerinde ve melodik yapılarında romanda sayfalarca anlatılan duygu ve düşünceler indirgeme yöntemi ve biçimsel dönüştürümlerle işlenmiştir. Arya açısından *Aşk-ı Memnu Operası* kadar zengin olmayan ve ondaki orijinal aryalar gibi aryaların yer almamasına rağmen ciddi anlamda benöyküsel dönüştürümlerle aryalarda farklı anlatımlar göze çarpmaktadır. Aryalar ile roman arasında bütünlük kahramanlar üzerinden sağlanmıştır.

1.2.10.2. Diğer Şarkılar

Dudaktan Kalbe Operası'na bambaşka bir hava katan, operanın bütünlüğü içerisinde ayrı olarak değerlendirilmesi gereken bölüm 1. Perde 2. Sahnede Koro ve Dans bölümünde baslar, tenorlar, sopranolar ve altolardan oluşan koronun hem söyleyip hem dans ettiği mani nitelikte şarkıların olduğu bölümdür. Kenan ile Cavidan'ın nişan töreninin sahnelendiği ilk sahneden sonra koro, Cavidan'ın içine düştüğü aşkı ve onun mutlu olması temennilerini söylemektedirler. Cavidan'ın Kenan ile evlenecek

olmasından dolayı çok mutlu olduğunu söylerler. Bu düşüncelerin ve temennilerin ardından sopranolar-altolar ile tenorlar-baslar arasında karşılıklı atışma niteliğinde bir mani-türkü-şarkı söyleme yer almaktadır. Türk halk şiirinin en önemli türlerinden biri olan maniler; hemen her konuda yazılabilen, dört dizelik bendden oluşan, çoğunlukla yedi heceli, birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri birbiriyle kafiyeli, üçüncü dizesi serbest olan bir tür olarak tanımlanabilmektedir. Düz, tam, kesik, cinaslı, yedekli, artık gibi çeşitleri bulunan manilerin yaratıcıları ve aktarıcıları bilinmemektedir. Maniler birer türkü olma niteliği de taşıyabilirler. Ancak türkülerin en büyük ayrımı ezgilerinden kaynaklanmaktadır. Mani benzeri şiirler, ezgilerinin değiştirilmesiyle türkü olabilmektedirler.[372] *Dudaktan Kalbe Operası'*nda yer alan mani şeklindeki bu bölüm şu şekildedir:

"Sopranolar ve Altolar: Çay kuru, çeşme kuru. Nerden içersin kuzu su.

Beni yakıp bitiren. Bir ananın kuzusu.

Tenorlar: Hey!

Baslar: Çeşme kuru hey!

Tenorlar: Çeşme kuru… çeşme kuru… Hey

Baslar: Beni yakıp bitiren hey!

Tenorlar ve Baslar: Bitiren hey' Hey!

Sopranolar ve Altolar: Gittim dostun bağına. Kondum gül budağına.

Ötemedim karyağdı. Gönlümüzün bağına.

Tenorlar: Gittim dostun bağına hey! Hey!

Baslar: Hey! Bağına hey! Ötemedim kar yağdı hey!

(…)

Baslar: Su olur hiç, hiç akmaz mı? Hey!

Tenorlar: Su olur hiç, hiç akmaz mı? Hey!

Sopranolar ve Altolar: Hiç su olur akmaz mı? Ateş olur yakmaz mı?

Tenorlar ve Baslar: Ateş olur yakmaz mı hey! Hey!

Koro: Tutalım sultan oldun. Sultan kula bakmaz mı?

(…)

---

[372] Hikmet Dizdaroğlu, *Halk Şiirinde Türler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1969, s.103.

Tenorlar: Karşıya kaban derler,

Baslar: Karşıya kaban derler.

Tenorlar: Ökçeye taban derler.

Tenorlar ve Baslar: Kız, hatırın kalmasın. Nişanlın çoban derler.

Sopranolar: Karşı kabansız olmaz,

Altolar: Karşı kabansız olmaz,

Sopranolar: Ökçe tabansız olmaz

Sopranolar ve Altolar: Niye hatırım kalsın. Sürü çobansız olmaz!

(köylü kızları dans ederek çıkarlar)"

Operada, bu sahnede mani şeklinde söylenen bu şarkılar romanda Bozyaka'nın şarkılı, türkülü bağ eğlencelerini hatırlatmaktadır. Bu mani-türkü-şarkılar arasında Prenses Cavidan'ın mutlu olması için temennilerde bulunulmaktadır. Manilerin anlamlarına bakıldığında roman ya da operada anlamsal bir bütünlüğü çok da fazla karşılamadıkları görülmektedir. Operada böyle bir sahnenin yer alması besteci ve libretto yazarının esere benöyküsel bir yaklaşımları, edebî metnin yeniden yorumlanması, biçimlendirilmesidir. Bu kısım hem romanda hem de operada ayrışık bir unsur olurken; diğer taraftan da ulusal, kültürel bir değer olarak operada kullanılmıştır. Bu maniler söylenirken karşılıklı atışma şeklinde bir bölümünde bulunması esere deyiş türünün de eklenmesini sağlamıştır.

Operadaki aryalar kahramanların ruhsal dünyalarını yansıtma konusunda etkilidirler. Kenan'ın pişmanlıkları, özlemleri, hataları, kişiliğinin onun ruhunda yarattığı ikilemi, kendisini bir denize benzetmesini iki aryasında görmek mümkündür. Lamia'nın iç sıkıntıları, özlemleri, Kenan'a duyduğu aşk pervane ve mum motifleri üzerinden anlatılırken, Kenan nasıl denizde yakınlık kurmuşsa, Lamia da gecede yakınlık kurmuştur. Rasih Efendi, Vedat Bey ve Kemal Bey'in aryaları ise Lamia'nın Kütahya'daki yaşamı ve bu kişilerin Lamia'ya duydukları sevginin çeşitlerini göstermek açısından önemlidirler. Vedat Bey'in ve Kemal Bey'in aryalarında da ise yaşlı bir adamın sırf genç ve güzel olduğu için kendisinde yaşça küçük bir kadınla evlenmesinin eleştirisi de yapılmaktadır. Yazarın Milli Edebiyat dönemi anlayışı ile verdiği eserlerinde Anadolu'ya yönelmesi, Anadolu insanın sorunlarını, sıkıntılarını işlemesi operada halkın önemli sözlü edebiyat ürünlerinden olan manilerin biçimsel olarak değiştirilip çok farklı bir alanda, opera sanatında dönüştürülmesi ile yansıtılmıştır. Mani

türünün karşılıklı söyleniş şekli olan deyiş türü de bu kısımlarda işlenmiştir. Besteci ve libretto yazarı edebî metinde anlatılan olayları indirgeme, anıştırma, alıntılama, benöyküsel dönüştürüm, yenidenyorumlama ve yenidenbiçimlendirme gibi çeşitli metinlerarası ve göstergelerarası yöntemlerle işlemişlerdir.

1.2.11. *Dudaktan Kalbe* Romanı ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar

Dudaktan Kalbe romanı Reşat Nuri Güntekin'in beşinci romanı olarak Milli Edebiyat dönemi içerisinde basılmış ve dönemin edebiyat anlayışını yansıtan edebî metinlerden biri olmuştur. Üç bölümden oluşan roman, karmaşık bir bakış açısıyla anlatılmaktadır. Romanın ilk iki bölümü üçüncü tekil kişi ağzından hâkim bakış açısıyla anlatılırken, son bölümü günlük şeklinde olup birinci tekil kişinin ağzından ben-anlatıcı bakış açısıyla anlatılmaktadır. Hâkim bakış açısı sayesinde yazar yaptığı dış tasvirleri ve kahramanlarının davranışlarını geniş bir perspektiften sunabilmiştir. Aşk temasının egemen olduğu bu romanda tema, dudak ve kalp ikililiğinde anlatılırken; diğer taraftan da çocukluk hayatının insanın yaşamında ne kadar etkili olduğunu psikolojik boyutlarıyla anlatmaya çalışmıştır. Bu nedenle romanı sadece duygusal boyutlarıyla değerlendirmek de yanlış olabilmektedir. Yazar psikolojik bir zemin içinde ailesel koşulların, çevresel ve toplumsal baskıların insan yaşamına etkisini eleştirel bir gözle anlatmaktadır. Bu noktalarda yazarın Anadolu insanını bağlı olduğu edebiyat anlayışı içinde yüceltmesinin dışında yer yer eleştirdiği de görülmektedir.

Anadolu'daki gerçekçi insan ve mekân algılarının ele alındığı *Dudaktan Kalbe* romanı, yazarın diğer romanlarından da izler taşımaktadır. Fethi Naci'nin belirttiğine göre; *Damga* romanındaki "Damlacık Masalı" ile *Dudaktan Kalbe* romanındaki Kenan'ın bestelediği "Siyah Yıldızlar" operasının teması aynıdır. Kenan'ın babası Nail Efendi ailesine iyi bir yaşam sunabilmek için hırsızlık yapmış ve hapse girmiştir. *Acımak* romanında yer alan kahramanlardan biri olan Mürşid Efendi'de aynı sebepten hapse girer. Romanın *Çalıkuşu* romanıyla da benzerlikleri bulunmaktadır. *Çalıkuşu*'nda Doktor Hayrullah, Feride'yi çevredeki kötü insanlardan kurtarmak amacıyla onunla biçimsel bir evlilik yapmıştır. *Dudaktan Kalbe*'de ise Lamia, kendi çocuğunu kurtarmak için babası yaşındaki Binbaşı Kemal Bey ile evlenir. Doktor Hayrullah ve Feride arasındaki evlilik ilişkisi baba-kız ilişkisi şeklindeyken, Lamia ve Binbaşı Kemal Bey arasındaki evlilik sahicidir. Bunun sebebi de *Çalıkuşu*'nda yazarın amacı Feride'yi Kâmran'a bir bakire olarak teslim etme amacı varken; *Dudaktan Kalbe*'de Kenan'ın ırzına geçtiği Lamia için artık bakirelik önemli değildir. İki roman arasındaki bir diğer

benzerlik de mutlu sonla bitmeleridir. Ancak *Dudaktan Kalbe* romanında mutlu sonu hak eden Lamia'dır.[373] Lamia'nın da bu mutlu sonu hak etmesindeki en önemli sebep de, aşkına sadık olması ve her zaman fedakârlık göstermesidir. Oysa Kenan, aşkına sadık olamamış, sadece ün ve sosyal sınıf atlama çabası içinde kendinden uzaklaşmış, mutsuzlaşmıştır.

Dudaktan Kalbe Operası'nda besteci ve libretto yazarı romanın ana temasına sadık kalırken, yan temalara da bağlı kalarak eseri göstergelerarası bir boyutta yeniden yorumlamış ve yenidenbiçimlendirmişlerdir. Roman, operaya aktarılırken çeşitli biçimsel ve anlamsal dönüştürümlerle beraber, önemli başkalaşım işlemleri de gerçekleşmiştir. *Dudaktan Kalbe* romanı yazıldığı dönemin edebiyat anlayışıyla realist özellikler gösteren bir romandır. Bunun dışında yazarın yaptığı doğa tasvirleri de empresyonist yaklaşımları da beraberinde getirmektedir. Operada realist özellikler romanda olduğu gibi ana temanın ve yan temaların işlenişin, karakterlerin psikolojik özelliklerinin verilmesinde görülmektedir. Romandaki bağ tasvirleri, Anadolu insanın yaşamının anlatıldığı bölümler operada 1. Perde 2. Sahnede mani şeklindeki şarkıların söyleminde ve sopranolar ile altolar ve tenorlar ve baritonların birer köylü kızı ve erkeği olarak tasvir edilmesinde de empresyonist izler görülmektedir.

Operada edebî metnin sahneye aktarımı çok yönlü bir bakış açısıyla olmuştur. *Dudaktan Kalbe Operası*, çağdaş bir Türk operası olmakla beraber, güzel bir aşk konusunu işleyen, coşkunun hissedildiği dramatik bir operadır. Kenan Lamia arasındaki konuşmalarda, Kenan ve Cavidan arasındaki konuşmalarda, çeşitli aryalarda lirik özelliklerde dikkati çekmektedir. Mani şeklindeki şarkılarda da ulusal nitelikler ön plana çıkmaktadır. Söz konusu operada aryalarda ya da çeşitli şarkılarda *Aşk-ı Memnu Operası*'nda olduğu gibi siyasi bir söylem ya da politik bir eleştiri yoktur. Romanın yazıldığı dönem de düşünüldüğünde büyük bir savaştan çıkmış bir toplum ve yeni temelleri atılmış bir devlet bulunmaktadır. Yazarların da bu noktada Milli Edebiyat anlayışı, Anadolu'ya ve Anadolu insanına yönelmeye önem vermeleri siyasal ve politik eleştirileri çok da yansıtmadıkları görülmektedir. Bu nedenle hem romanda hem de operada böyle bir söylem olmadığı görülür. Ancak romanda ve operada karakterler üzerinden toplumdaki sözde aydın kesime, Anadolu insanının baskıcı tutumuna, taraflı

[373] Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 77-78.

davranışlarına, Kenan ve Lamia merkezinde diğer karakterler üzerinden çeşitli eleştiriler de getirilmektedir.

Romandaki gibi üç bölümden oluşan *Dudaktan Kalbe Operası* zaman içerisinde defalarca sahnelenmiştir. Opera olarak yazıldığı dönemden geçen zaman içinde, toplumda ve sosyal hayatta meydana gelen bazı değişiklikler, gelişimler, farkındalıklar; yeni anlayışlar, beğeni ölçütlerindeki değişimler eserin yeniden yorumlanmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda eser sahneye yeniden koyulurken dekorda, kostümde, aksesuarlarda değişimler meydana gelmiştir. Böylece rejisörün yeniden bakışıyla eser defalarca farklı farklı yorumlarla sahnelenmiştir. Bu da hem romana hem de operaya farklı bakış açılarını beraberinde getirmektedir. Bu değişimlerin altında da izleyicinin beğenisini kazanma, ilgisini arttırma ve esere canlılık katma yatmaktadır.

Kenan ve Lamia ile diğer karakterler üzerinden hem romanda hem de operada akıl-duygu, zenginlik-fakirlik, korkaklık-cesaret, fedakârlık-kaçış yaşam-ölüm, ihanet-sadakat gibi karşıtlıklar bir bütünlük içerisinde verilmektedir. Çocukluk yaşamının ve ilk aşk hüsranının ana kahramanlar üzerinde yarattığı psikolojik etkiler sonucunda Kenan'ın hayatta bir yere gelme çabası, varoluş mücadelesi, sınıf atlama uğraşısı ve tüm bunları elde ettikten sonra istediği ortama ait olmadığını fark etmesi kötü bir sonla biter, cezalandırılır. Lamia ise küçük yaşta sevgisiz kalması, bulduğu ilk sevgiye sıkı sıkıya sarılması, hayatı boyunca hep başkalarını düşünmesi, benliğini unutması ile ödüllendirilir. Operada yazarın bu tutumuna sadık kalındığı görülür.

Reşat Nuri Güntekin'in önemli eserlerinden biri olan *Dudaktan Kalbe* okunurluluğunu kaybetmemekle beraber, sayısız baskı yaparak günümüze kadar kalabilmiş bir eserdir. Konusunun işlenirliğinden dolayı bir televizyon dizisi olmakla beraber, operası da yapılan eser popülerliğini korumuştur. Eserin konusu evrensel bazı özellikler taşıması, karşılaşılabilir olmasından dolayı çeşitli yorumlara ve biçimlendirmelere açık bir hale gelmiştir. Böylece sadece bir edebî metin olarak kalmayıp, farklı göstergelere de dönüşen eser göstergelerarası bir incelemeye de olanak sağlamaktadır. Edebî metin operaya dönüştürülürken yazarın romanında vurgulamak istediği çatışmalar, kahramanların psikolojik durumları, ruhsal bunalımlar, bulunduğun topluma ait olamama, kaçış vb. yan konular benöyküsel bir anlatımla işlenmiştir. Opera metni, romandan çeşitli sahnelerin alıntılanmasının yanı sıra, romandaki bazı sahnelere anıştırmalar yoluyla da işlenmiştir. Romanda sayfalarca anlatılan sahneler operada bçimimsel bir dönüştürüm ve indirgeme yöntemiyle daha öz bir hale getirilmiştir.

Romandaki her sahne ya da durum birebir aktarılmamış önemli eklemeler ve çıkarmalarla beraber, özellikle karakterlerin romandaki konumlarında başkalaşımlar meydana gelmiştir. Böylece edebî metin, yenidenyorumlanırken özgün bir nitelik kazanmıştır.

1.3. *AĞRIDAĞI EFSANESİ* ROMANI VE OPERASININ İNCELENMESİ

1.3.1. Yaşar Kemal'in Hayatı – Sanatı – Eserleri

Kemal Sadık Gökçeli ya da bilinen adıyla Yaşar Kemal 1923 yılının Ekim sonlarında Osmaniye'nin Hemite (Göğceli/Gökçeli) köyünde doğmuştur. Yazarın annesi Nigar Hanım, babası da Sadık Efendi'dir. Aslen Van'ın Muradiye ilçesine bağlı Ernis (Günseli) köyünden olan aile, Birinci Dünya Savaşı'nda Van'ın Ruslar tarafından işgal edilmesi sonucunda yazarın doğduğu köye yerleşirler. Köye Gökçeli aşireti yerleştiği için Gökçeli/Göğceli adı ile anılırken; köyün halkını 1865'te yerleştirilmiş Türkmenler oluşturmaktadır.

Yazarın çocukluk yılları biraz problemlidir. Sadık Bey, her yıl oğlu Yaşar Kemal için bir kurban kestirmektedir. Bir kurban kesimi sırasında, kurbanın derisinden kayan bıçak yazarın sağ gözünü kör eder. Yaşanan bu olaydan bir yıl sonra da babası, Hemite camisinde namaz kılarken, göç sırasında görüp oğulluğu yaptığı Yusuf tarafından öldürülür. Bu olay üzerine Yaşar Kemal bir süre konuşamaz.[374] Annesi daha sonra kayınbiraderi Tahir ile evlenir. Bu evlilikten olan iki çocuğu da ölür. Yazarın amcası Tahir, ağabeyinin katilini bulmak için tüm mal varlığını harcar ve aile artık köyün en fakiri konumuna düşer. Yaşar Kemal'in okul masrafları bile karşılanamazken, Burhanlı Köyü İlkokulu'nda öğrenimine başlayan yazara defter kalem parasını okul öğretmeni Ali Rıza Bey verir. Bir yıl sonra Kadirli'ye akrabalarının yanına giden Yaşar Kemal, burada Kadirli Cumhuriyet İlkokulu'na devam eder. Okulda küçük yaşta olgun şiirler söyleyen Âşık Mecit ile tanışır ve onun çıkralığını kabul ederek, ondan saz çalmayı öğrenmeye çalışır. Âşık Mecit, beşinci sınıftayken ölür.[375] Ortaokul yıllarında Adana'da çırçır fabrikasında işçilik yapar.

Yazar ilk şiiri olan *"Seyhan"*ı on altı yaşında Adana Halkevi Dergisi *Görüşler*'de yayımlar. Bir yandan da elinde değneğiyle köyleri dolaşarak *Köroğlu Destanı*'nı anlatıp, ağıt, tekerleme, türkü, halk hikâyesi gibi folklorik unsurları derlemeye çalışır. Ortaokul ikiye giderken Türk Maarif Cemiyeti'nin yatılı öğrencisi olan yazar, son sınıfta hastalanması ve kendisini edebiyata vermesinden dolayı

---

[374] Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor Alain Bosquet ile Görüşmeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s.35.
[375] Yaşar Kemal, a.g.e., s. 38-39.

devamsızlık yapar ve yatılı olma hakkını kaybeder.[376] Yazar daha sonra birçok işte çalışır. Bunların içinde en önemlilerinden biri Ramazanoğlu kitaplığında çalışmasıdır. Yazar bir taraftan da Adana'da edebiyatçı aydınlarla tanışarak kendisini yetiştirir. *Görüşler, Çığ, Varlık, Ülkü, Kovan, Millet* dergileri ve *Ulus Gazetesi'*nde Kemal Sadık Göğceli imzasıyla şiirler ve folklor araştırmalı yayınlar. Askerlik görevini yaptığı yıllarda da edebî çalışmalarını sürdürmeye devam eder. Askerlik dönüşü İstanbul'a gelen yazar burada bir Fransız şirketinde gaz kontrol memurluğu yaptığı için çalışmalarına devam edemez. Ardından Kadirli'ye geri döner. Burada hem çalışır hem de öykülerini düzenler, yeni öyküler yazar. Arzuhalcilik yaptığı sırada kendisine gelip başından geçeni anlatan bir adamın romanını yazar. 1950'de tutuklanır ve Kozan Cezaevi'nde yatar. Salıverilmesinin ardından İstanbul'a gelir ve burada da arzuhalcilik yaparken komünist propagandası yaptığı için hapse girer. *Cumhuriyet* gazetesinde Ömer Sami Coşar'ın yanında röportaj yazarlığına geçer. Abidin Dino'nun tavsiyesine uyarak, kolluk güçlerinin takibinden kurtulmak için Yaşar Kemal adını kullanmaya başlar.

Yaşar Kemal, eserlerinde sosyal gerçekçi bir yaklaşımla içinde yetiştiği köy halkını, yoksulluğu içten bir dille anlatmıştır. Eserlerinde genellikle kendisinin de içinde yaşadığı Çukurova insanının yaşamını, Toros köylerini, köy insanlarının çektiği sıkıntıları, ırgatları, köylüyü, köylü ile ağalar arasındaki ilişkileri, eşkıyaları, kan davlarını ve benzeri konuları ele aldığı görülmektedir. Anadolu tüm zenginliği ile yazarın eserlerinde kendi göstermektedir. Eserlerinin temelinde Anadolu halk hikâyeleri, destanlar, efsaneler; ağıtlar, türküler, tekerlemeler geniş yer tutar. Yaşar Kemal eserlerinde mitos geleneği ile epos geleneğini birleştirir. Bu iki gelenek arasındaki farkı eserlerinde karıştırır. Yazar ne epope yazar ne de mitoloji yazar. Romanlarında epik ve mitik türü usta bir şekilde kullanır.[377] Yaşar Kemal tüm bunların dışında değişmeyi anlatan bir yazardır. Doğanın değişmesini, feodalitenin çöküşünü; denizin kirletilmesini ve kısırlaştırılmasını, bir kuş cenneti olan İstanbul'dan kuşların uzaklaşmasını, ve daha birçok ekolojik problemleri eserlerinde işler.[378]

Yazar, romandaki başarısını önce kendisine has, yeni bir roman dili kurmadaki başarısına bağlar. Daha sonra insanın, toplumun, kentlerin yabancılaşmasını işlemesi;

---

[376] Ramazan Çiftlikçi, *Yaşar Kemal Yazar–Eser –Üslup*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s.10.
[377] Feridun Andaç, "Yaşar Kemal'in Yaratıcılığının Kaynakları, Altan Gökalp ile Konuşma", *Kavram*, S.5, Eylül 1989, İstanbul, s.23.
[378] Emre Kongar, "Akçasazın Ağaları Üzerine Toplumbilimsel Bir Deneme", *Demokrasi ve Kültür*, Remzi Kitapevi, 1992, s.109-126.

sonuncusu ise yeni getirilen psikolojik ufuklar aracılığıyla insanda olanı insana göstermesidir. Yazar, esas konusunun insan değeri, insanın psikolojik değeri olduğunu vurgular. Bir ayağının Anadolu'ya diğer ayağının da dünyaya bağlı olduğunu vurgulayan yazar, çeşitli kültürlerden beslendiğini açıklamaktadır. Yazar, sanat görüşünü Abdi İpekçi ile yaptığı bir röportajda şu şekilde anlatmaktadır:

> "… 17-18 yaşlarımda bende sol düşünce belirmeye başlamıştı. Sanatım onunla tay gitti, yani paralel. Ben iki şeye inanırım. İki şeyin sonsuz gücüne, sonsuz yaratıcılığına, sonsuz değişimine: Halk ve doğa. Sanatımı halkımla birlikte, onun büyük yaratıcılığı ile birlik olarak, onun için yaparım. Politikam da sanatımdan ayrılmaz. Halka kim zulmediyorsa, etmişse, halkı kim eziyor, ezmişse, onu kim sömürmüş, sömürüyorsa, feodalite mi, burjuvazi mi… Halkın mutluluğunun önüne kim geçiyorsa, ben sanatımla ve bütün hayatımla onun karşısındayım. Benim sanatım, içinden çıktığım sınıfın yani proletaryanın çıkarlarının emrindedir. Ben etle kemik nasıl birbirinden ayrılmazsa, sanatımın halktan ayrılmamasını isterim. Bu çağda halktan kopmuş sanata inanmıyorum."[379]

Eserleri birçok dile çevrilmiş olan Yaşar Kemal, hayatını ve siyasi görüşünü eserlerinde yansıtmıştır. Yazar, 28 Şubat 2015 yılında doksan bir yaşında yaşama veda eder.

Eserleri

a) ***Şiirleri:*** Seyhan*, Masal, Korku, Halay, Zafer, Işık, Güzelleme, Bekle, Misafir, Ağıt, Yalnızlık.*
b) ***Öyküleri:*** *Sarı Sıcak, Bebek, Yatak, Dükkâncı, Süpürge, Keçi, Sinek, Hançer, Memetle Memet, Beyaz Pantolon, Pis Hikâye, Teneke.*
c) ***Romanları:*** *Teneke, İnce Memed I, İnce Memed II, İnce Memed III, İnce Memed IV, Dağın Öte Yüzü I, II, III (Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu), Üç Anadolu Efsanesi, Ağrı Dağı Efsanesi, Binboğalar Efsanesi, Çakırcalı Efe, Akçasazın Ağaları I,II (Demirciler Çarşısı Cinayeti, Yusufçuk Yusuf), Yılanı Öldürseler, Al Gözüm Seyreyle Salih, Filler Sultanı İle Kırmızı Sakallı Topal Karınca, Deniz Küstü, Kuşlar da Gitti, Kimsecik I,II,II (Yağmurcuk Kuşu, Kale Kapısı, Kale Kapısı), Höyükteki Nar Ağacı, Bir Ada Hikâyesi I,II,III,IV (Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana, Karıncanın Su İçtiği, Tanyeri Horozları, Çıplak Deniz Çıplak Ada)*

[379] Abdi İpekçi, Edebiyat ve Politika, *Milliyet*, 19.4.1971, s.9.

d) ***Röportajları:*** *Çukurova Yana Yana, Yanan Ormanda Elli Gün, Peribacaları, Bu Diyar Baştan Başa, Bir Bulut Kaynıyor, Bu Diyar Baştan Başa I, II, III, IV (Peribacaları, Denizler Kurudu, Nuhun Gemisi, Bir Bulut Kaynıyor), Çocuklar İnsandır I (Allah'ın Askerleri).*

e) ***Fıkra, Deneme, Makale ve Gazete Yazıları:*** *Taş Çatlasa, Baldaki Tuz, Ağacın Çürüğü, Ustadır Arı, Zulmün Artsın.*

f) ***Anılar:*** *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor.*

g) ***Halk Bilimi Deneme ve Araştırmaları:*** *Ağıtlar I, Gökyüzü Mavi Kaldı, Sarı Defterdekiler.*

1.3.2. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanının ve Operasının Oluşum Süreci

Roman kahramanı olan Ahmet'in evinin önüne bir kır atın gelmesiyle başlayan olayların anlatıldığı *Ağrıdağı Efsanesi* romanı, ortak sözlü kültür motifleriyle kurulmuş bir yapıt olarak ortaya çıkmaktadır. Metinde geçen olaylar ve yer alan karakterler üzerinden birçok halk hikâyesine ya da mitolojik kahramanlara gönderme yapılması bu eserin metinlerarası bir ilişki[380] çerçevesinde kaynağının ya da yazının temelinin sözlü kültüre dayandığı görüşünü arttırmaktadır. Çocukluk yıllarından itibaren halk şiiri ve halk anlatılarıyla iç içe olmuş bir yazar olan Yaşar Kemal, küçük yaşlarından itibaren âşıklardan hikâyeler ve destanlar dinlemiştir. Bu birikim de bir süre sonra eserlerine yansımıştır. Bir aşk destanı olan *Ağrıdağı Efsanesi* de bu bağlamda mitik-arketipsel bir olay örgüsü etrafında şekillenmektedir.[381] Anadolu efsanelerini ve masallarını çeşitli motiflerle işleyen bu eser yazarın da belirttiği üzere tam anlamıyla bir efsaneden alınıp yazılmış değildir. Yaşar Kemal hem romana yapılan bu yorumlara açıklık getirmekte hem de romanın oluşumu hakkında şu bilgileri vermektedir:

> "…Eğer, başka biçimlerde yazma olanağım olmasaydı, sanırım bu işi sürdürmezdim. Sizi bir örnek vereyim, Ağrıdağı Efsanesi diye bir romanım var. İngilizcede başka dillerde çıktı da daha Fransızcada çıkmadı. Herkes benim bu romanı bir Türk, ya da bir Kürt destanından aldığımı sanıyor. Bunu çok da yazdılar. Alman kitapçım, bile, romanı yayımlarken, bir Kürt destanından aldığımı yazmış. Niçin böyle yaptın diye sorduğumda da, şaşkınlıkla, bu bir destandan alınma değil mi, diye sordu. Oysa ne böyle bir Kürt destanı, ne de böyle bir Türk destanı var. Dili de ne

[380] Meriç Kurtuluş, "Ağrıdağı Efsanesi'nden Sözlü Edebiyata 'Metinlerarası' Bir Yolculuk", *Millî Folklor*, S.83, Ankara, 2009, s.64.
[381] Mahfuz Zariç, "Ağrıdağı Efsanesi Romanında Mitik ve İdeolojik Yapı", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.6, Diyarbakır, Kasım 2011, S.59.

Türk, ne de Kürt destanlarının diline benziyordu. Benim çabam bu romanda destan atmosferini çağdaş romanda denemekti."[382]

Ağrıdağı Efsanesi romanı daha sonra, romanı temel alarak aynı adla üç perdelik bir opera metnine dönüşür. Bu opera, diğer adıyla *Gülbahar*, anlattığı topraklarda İshak Paşa Sarayı'nda sahnelenir. Opera ilk oluşumundan sonra, dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in himayesinde tekrar sahnelenirken, genel sanat yönetmenliğini Cüneyt Gökçer yapar. Eseri besteleyen Çetin Işıközlü olurken, librettosunu ise hem Çetin Işıközlü hem de Nermin Gökpınar yazar. Bu operanın oluşum sürecini ise Çetin Işıközlü şöyle anlatmaktadır:

"Opera yazma arzusu içinde birçok kitap ve roman üstüne yoğunlaştığım fakat istediğim sonucu almakta zorlandığım günlerde, bir gün; daha sonra eserin librettosunu da beraber yazacağım sayın Nermin Gökpınar'ın değerli tavsiyesi ile Yaşar Kemal'in 1970 yılında kaleme aldığı AĞRI DAĞI EFSANESİ romanıyla tanıştım…

Büyük bir heyecanla ve bir gecede okuduğum bu eser 'Hayatımda ilham perisinin beni gece uykumdan uyandırdığı, yatağımdan fırlayarak kalktığım ve ilhamla dilimden dökülen 'la-re-si-mi' notalarıyla yazdığım ilk eserimdir."[383]

1972 yılında bestelenmeye başlanan eserin ilk açık icraları 1976'da Roma'da ve 1982'de Giessen'de opera seçmelerinde konser olarak yapılır. Dünya prömiyeri ise Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından 1988/1989 sezonunda 6. Ankara Uluslararası Müzik Festivali'nde gerçekleşir. 1999 yılında da sahnelenen bu opera daha sonra 2011 yılında tekrar sahnelenir. 1999 yılında sahnelenmesinde birçok ülkenin de desteği görülmektedir. Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası, Azerbaycan Devlet Filarmoni Korosu, Kazakistan, Özbekistan, Kırgızistan'dan sanatçıların katılımı buna örnektir.

1.3.3. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanının ve Operasının Ana Teması, Yan Temaları

1.3.3.1. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanının ve Operasının Ana Teması, Ana Temanın İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Tema kavramı, sanat dalları içinde temel bir kavram olarak değerlendirilebilir. Bir eserin yaratıcısının vermek istediği temel düşüncenin dayanağı tema ile şekillenmektedir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanı da operası da kır bir atın gelip Ahmet'in

[382] Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor Alain Bosquet ile Görüşmeler,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2, s. 161.
[383] *Ağrı Dağı Efsanesi "Gülbahar" Opera 3 Perde*, Ağrı, 2011, s. 22.

evinin önünde durması, bunun üzerine Ahmet'in bu kır atı kısmeti, bir yadigâr olarak görmesi sonucunda gelişen olayları anlatmaktadır. Ahmet'in sahiplendiği bu kır atı töreler uyarınca asıl sahibi olan Mahmut Han'a vermemesi sonucunda şekillenen olaylar zincirinde, Paşa'nın kızı Gülbahar'a âşık olması eserin ana temasının şekillenmesini sağlamaktadır. Yazar bu eserde, bütün zorluklara rağmen aşkın her şeyden üstün olacağını anlatmaktadır. Bu açıdan bakıldığında da eserin ana teması tek kelimeyle özetlenecek olursa; aşktır. Ahmet ve Gülbahar arasında bir kır atın vesilesiyle gerçekleşen bu aşk, efsanevi bir söylem üzerinden anlatılıp, çeşitli mitsel öğelerle de desteklenmektedir.

Ahmet, kapısına gelen kır atı üç kez götürüp bırakmış ve at her seferinde ona geri gelmiştir. Töreler uyarınca bu at artık onundur: *" 'Çok düşünme, atı al, şu aşağı yola bırak gel. At bir daha kapına gelirse, al gene götür. Bunu üç kere yap,' dedi Sofi. 'At gene gelirse bu senin atındır. Atın sahibi bey de olsa, paşa da olsa, Osmanlı Padişahı, Acem Şahı da olsa, Köroğlu da olsa, kelleni verir de bu atı veremezsin. Ve hem de veremeyiz."*[384] Ancak atın gerçek sahibi olan Mahmut Han, ille de atını Ahmet'ten geri almak ister. Civardaki beylere ricada bulunur, Ahmet'e atını verirse istediği şeyleri vereceğini söyler. Paşa'nın çabası boşunadır. Kendisinin de gayet iyi bildiği üzere at artık Ahmet'indir. Atını geri almak için ricacılar yollayan Paşa'nın isteği üzerine Ahmet'in yanına gelen Musa Bey ile Ahmet arasında operada geçen diyalog, atın neden verilemeyeceğini açıklar:

"MUSA BEY: Duyduk ki! Ahmet at;

Senin yanındaymış?

Paşa der ki; atı mı versin?

Attan at, maldan mal?

Benden ne isterse istesin.

AHMET: Paşa bilmez mi ki!

Yadigâr at, verilmez geri?

Baş verilir de! At verilmez!.."

At, artık Ahmet için ve yöre halkı için oldukça önemlidir. Törelere uymanın simgesi at ile birlikte verilir. Zalimliği ile bilinen Mahmut Han'ın bu durumun

---

[384] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 16.

intikamını alacağını bilen halk, Ağrı Dağı'na sığınır, dağın içinde âdeta kaybolur. İktidarının sarsılması tehlikesi içinde olan Paşa'nın gözünü, hırs bürümüştür. Bu nedenle atı geri almak onun için büyük bir mesele haline dönüşür. Köyleri yakar yıkar, atının peşine düşer. Kendisine bu konuda karşı gelenlerin başında olan Sofi'yi zindana attırır. Sofi'yi zindana attıran sözler ise şöyledir: *"'Bütün bunlar bir at için mi, Paşa?' dedi. 'Dünya dünya olalı kim kapısına gelen atı geriye vermiş? Sen bunu bilmez misin Paşa? Sen Osmanlı olmuşsun Paşa. Yoksa bir at için bu işleri başımıza açmaz, evleri yakmaz ocakları söndürmezdin. Ağrının laneti, Ağrının gazabı, Ağrının hışmı senin üstüne olsun Paşa…"*[385] Sofi'nin bu düşünceleri operada müzikal olarak hemen hemen aynı şekilde verilirken, libretto yazarının benöyküsel bir şekilde çeşitli eklemeler yaptığı görülmekle beraber, indirgeme yöntemiyle sahnenin etkileyiciliğini arttırmak için kısaltmaya başvurmuş, birebir alıntı yapmamıştır:

"SOFİ: Bunca ateş! Bunca acı! Bir at için mi Paşa?

Yakıp yıktın obaları, köyleri…

Çiğnedin doğduğun, büyüdüğün toprağın töresini…

Bilmez misin ki! Yadigâr at, verilmez geri?

Dikkat! Paşa; Ağrı kötüleri affetmez!

Ağrının hışmı, Ağrının gazabı, Ağrının laneti, üstüne üstüne olsun!

Lanet! Lanet! Lanet! Lanet sana!"

Sofi, bu sözleriyle Paşa'yı uyarmaktadır. Beyleri ikna eden Mahmut Han, onlar aracılığıyla Ahmet'i sarayına çağırır, ona bir kez daha istediği her şeyi vereceğini, kır atını ona geri vermesi gerektiğini söyler. Ahmet ise törelerin açık olduğunu, bu atın artık ona ait olduğunu, Paşa istese de atın artık ona geri gelmeyeceğini söyler. Bunun üzerine Paşa, Ahmet'i de, onun bu buyruğuna karşı çıkan Musa Bey'i de zindana attırır. Ana temanın işleneceği olaylar da bundan sonra başlar. Zindana giren Ahmet'i gören Paşa'nın kızı Gülbahar bir anda ona âşık olur. Ahmet'i görme tutkusu, onu zindandan çıkarma arzusu galip gelir ve aşkı için çabalamaya başlar.

Ahmet'in zindana atılmasından sonra, zindanda kavalıyla Ağrı'nın öfkesini çalması ve bundan etkilenen Gülbahar'ın zindana gelmesi olayların farklı bir seyirde ilerlemesine sebep olur. Hem operada hem de romanda Ahmet'in evinin önüne kır atın

[385] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s.19.

gelmesi, Paşa'nın atının peşine düşmesi, Ahmet'in atı vermemesi gibi olaylar hemen hemen aynı biçimde anlatılır. Romanda ve operada bu sahnelerde işlenen tema daha çok iktidar mücadelesinde halk ve yönetim çatışması, gelenek ve göreneklere uyulmaması şeklinde ilerler. Gülbahar'ın zindana gelip bu kaval çalan adamı görmek istemesi ile birlikte her iki metnin de teması değişir. Zindana gelip Ahmet'i gören Gülbahar'ın *"içinden ne olduğunu bilmediği sıcacık, dostça bir duygu"*[386] geçer. Gülbahar, Ahmet'in kavalıyla birlikte kendisine de âşık olur. Zindandakiler için babasından gizli yemekler yapıp gönderir. Sofi'ye haber yollayarak zindana gelip, Ahmet'i görmek istediğini söyler. Gülbahar'ın içine bir kurt düşmüştür. Geceleri uyuyamaz, Ahmet'in yüzü gözlerinin önünde bir sarı ışık gibi belirir. Onunla konuşmak, onun yarasına derman olmak, yalnızlığını paylaşmak ister. Uykusunda da düşünde de, düşüncelerinde de hep Ahmet vardır. Nereye giderse gitsin yüreği hep onu zindana götürür.[387] İçinde bir sevgi fırtınası eser. Babasından gizli zindana gider, Sofi'yi görme bahanesiyle uzaktan da olsa Ahmet'i izler. Bir gece dayanamayan Gülbahar neyi var neyi yoksa toplar, bir kese içinde zindanı bekleyen çocukluk arkadaşı, babasının oğlu gibi sevdiği Memo'ya götürür. Memo'dan kapıyı açmasını ister, ona keseyi uzatır. Ama Memo bu keseyi kabul etmez, zindanın anahtarını ona verir, çıkar gider. Sonunda Gülbahar, istediğine kavuşmuş, zindanda da olsa Ahmet'i görebilmiştir. İki âşığın ilk kavuşma anı romanda şöyle anlatılır: *"...Gülbahar hiç ayrılmak istemiyor, gün batıncaya kadar burada, böylece susarak, Ahmedin elini tutmanın korkunç tadını sürdürmek istiyordu. Bundan sonra alaca kanı varsa toprağı sulasındı. Ahmedin elini bir daha tuttu. İki yalım yeniden birleşti."*[388]

Romanda Gülbahar ve Ahmet'in kavuşması uzun bir süreci, günleri kapsamaktadır. Operada ise bu durum daha kısa bir zaman diliminde gerçekleşir. Romanda da operada da görülmektedir ki, Gülbahar'ın içindeki bütün duygular başkaldırmaktadır. Bu başkaldırı babasına, geleneklere, saraya, Ağrı Dağı'na, bütün dünyaya, kısacası her şeyedir. Gülbahar'ın Ahmet'in kavalının sesini duyuşu, zindana gidip Memo'ya yalvarması operada şu şekilde anlatılmaktadır:

"GÜLBAHAR: Ahmet bu! Biliyorum başka kimse böyle kaval çalamaz.

Ahmet bu biliyorum.

---

[386] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s.32.
[387] Yaşar Kemal, a.g.e., s.33.
[388] Yaşar Kemal, a.g.e., s.41.

Bir yüce dağ sanki öfkeyle kükrüyor.

Sonra birden susuyor, uslanıyor!

Yavaşça gel diyor bana

Yalvarıyor hah! Ha! Hah!..

Yalvarıyor bana.

Bir ak kuş sevda yelinde; dolanıyor çevremde.

Tutmak istiyorum, tutamıyorum onu, tutamıyorum!

Koşmak istiyorum, zindana doğru!

Koşamıyorum, koşamıyorum.

Bir yılgı sarıyor çevremi,

Babamdan korkuyorum!

Ama! Cesaret gelecek!

Sonunda ölsem de!

Görmeliyim, anlatmalıyım ona; yüreğimdekini!..

Memo kardeş! Meme kardeş!.. kardeşim memo!..

İzin ver, göreyim Ahmedi!

MEMO: Olmaz Gülbahar!

Bilirsin girilmez zindana.

GÜLBAHAR: Ben bilirim ama;

Yüreğim bilmez bunu."

İçindeki aşk isyanını bastıramayan Gülbahar, tüm geleneklere de aykırı davranır. Örneğin; onu zindana gitmesi aykırı bir durumdur. Sofi'de ona bunun yanlış bir durum olduğunu belirtir. Romanda Gülbahar'ın üzerinde bu aşkın yaşattığı psikolojik etki oldukça fazla görülmektedir. Yanlış bir şeyler yaptığının bilincinde olan Gülbahar, nasıl davranacağını, bu aşkla nasıl başa çıkacağını bilemez. Duygularına ket vuramaz. Babasının üzerinde yaratmış olduğu baskı ve korku onu psikolojik olarak içinden çıkılmaz bir hale sokar. Ahmet'e duyduğu aşk beraberinde korkuyu da getirmiştir. Bu korku onda ikircikli bir durum yaratmıştır.

Gülbahar, aşkı için mücadele eden ve bu uğurda her şeyi göze alan biridir. Romanda ve operada aşk teması işlenirken, belli bir yere kadar Gülbahar'ın verdiği aşk savaşı anlatılır. Bunun en önemli nedeni de Gülbahar'ın serbest olması, daha özgür

hareket edebiliyor olmasıdır. Babasının zindandakileri öldürmekte kararlı olması Gülbahar'ı daha da korkutur. Çareler aramaya girişir. İlk olarak baba bir kardeşi olan Yusuf'a gider. Yusuf'tan yardım dilese de karşılık bulamaz. Tam tersine Yusuf onu azarlar, yanlış işlere kalkıştığını, Paşa duyarsa onun da öldürülebileceğini söyler. Ancak Gülbahar yılmaz, bu sebeple Demirci Hüso'ya gider, ondan medet umar. Gülbahar Demirci'den atı bulup getirmesini ister. Böylece zindandakiler kurtulacaktır. Operada bu sahne şöyle anlatılır:

"GÜLBAHAR: Hasan! Demirci Hasan!

Belki yardım eder aban,

O iyi bir insandır.

Gideyim, yalvarayım! Anlatayım derdimi…"

Gülbahar, Sofi'ye bu düşüncesini açtıktan sonra zindandan çıkar, Hasan'ın yanına gider. Bu sahnede perde açıldığında Hasan ve yardımcılarının demir döverken çıkardıkları sesler ve şarkıları duyulur. Hasan'ın yanına gelen Gülbahar, ondan yardım ister. Bu yardım düetto şeklinde verilir:

"GÜLBAHAR: Hasan… İyi yürekli, Hasan!

HASAN: Buyur, Gülbahar Hanım…

GÜLBAHAR: Hasan, iyi yürekli Hasan

Geldim kapına, yalvarmaya sana,

Dinle! Yap, dileğimi! Al getir atı!..

Kurtulsun onlar! Kurtulsun ne olur!

At gelmezse babam;

Onların başını vurduracak!

Hah! Ha!

HASAN: Bir yol bulmak gerek, Gülbahar Hanım

Atı getirmek için…"

Gülbahar ve Hasan arasındaki bu düetto romanda da aynı şekilde işlenmektedir. Görülmektedir ki, libretto yazarı sahnelerin işlenişinde romana sadık kalmaktadır. Romanda ve operada Demirci Hasan, Gülbahar'ın bu isteğine karşı çıkmaz, gider, atı bulup getirir. Ancak Mahmut Han, bu atın kendi atı olmadığını söyler. Zindandakileri öldürmekte kararlıdır. Gülbahar da son çare olarak yine Memo'ya gider:

" 'Memo, bırak onu. Koyver gitsin. Memo benim hiç hatırım yok mu yanında?'

Kediyi yere atıp Memonun ellerine sarıldı. Memo büyülenmiş gibi oldu.

(…)

Memo derinden öyle bir inledi ki Gülbahar sarsıldı, uyurgezerliğinden silkinip kendine geldi.

'Ne istersem veriri misin?'

'Ne istersen veririm Memo. Yiğidim Memo. Akrabam Memo…'

Memo bir daha sordu:

'Ne istersem verir misin?'

'Canımı iste, canımı vereyim Memo,' dedi Gülbahar, sesinde yenemediği korkusu, merakıyla.

(…)

'Saçından birkaç tel isterim,' dedi Memo.

Gülbahar hiç düşünmeden hemen, bir beliğini tutup uzattı.

'Çek kılıcını kes Memo,' dedi. 'Gülbahar sana kurban.'

Memo kılıcını çekti, beliğin ucundan bir parçayı kesti, aldı, yüreğinin üstüne koydu.

'Bir de başka bir şey isterim,' dedi.

'Söyle, Gülbahar sana kurban olsun.'

'Gülbaharın bunu, bu geceyi, beni ölünceye kadar unutmamasını isterim.' "[389]

Anlamsal olarak bakıldığında Gülbahar'ın saçından bir tutam vermesi Memo için oldukça önemlidir. Memo'nun kendisine duyduğu aşkı da daha iyi anlamış olur. Ancak, onun için önemli olan Ahmet'e duyduğu aşktır. Memo'nun da yardımıyla zindandakiler kaçıp giderler. Bu olaylar meydana geldikten sonra artık aşk teması daha da zor bir hal alır. Tüm her şeyi Yusuf'un itirafıyla öğrenen Mahmut Han, Gülbahar'ı da zindana attırır. Paşa'nın kızını zindana attırması ise kısa zamanda tüm Ağrı'da, etraftaki şehirlerde duyulur. Gülbahar ve Ahmet'in sevdası dillerde gezinmeye başlar. Böylece yazarın bu aşkı destanlaştırdığı görülür. Gülbahar için dengbejler türküler söyler, çobanlar, bilurvanlar sesler yapar, Ağrı Dağı yasa boğulur. Halkın içinde bu aşk günden güne yayılır.

Zindandan kaçan Ahmet, özgürlüğüne kavuşmuştur ancak aşkından vazgeçmemiştir. Tüm halk bir yığın şeklinde Paşa'nın sarayına akın ederken, Ahmet,

[389] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s.68-70.

atın üstünde saraya doğru gelir. Halkın bu desteğiyle Ahmet, Gülbaharı alır ve Kervan Şeyhi'nin isteği üzerine Hoşap Kalesi'ne sığınırlar. Bu kısımlar her iki metin arasında karşılaştırma yapma açısından önemlidir. Ahmet ve Gülbahar'ın aşkları açısından bu bölümler önemli olur. Çünkü artık ikisi de özgürdür ve ikisi de birbirine kavuşmuştur. Buna rağmen yolunda gitmeyen durumlar vardır. İki kahramanın Hoşap Kalesi'ne sığınmalarıyla aşklarında yeni bir dönem başlar. Romanda yer alan bu sahneler operada yer almaz. Ne besteci ne de libretto yazarı Ahmet ve Gülbahar'ın Hoşap Kalesi'ne sığınmalarına, burada yaşadıklarına yer vermezler. Bunun da en önemli nedeni operanın romana göre anlatma zamanının daha kısıtlı olması, bir de sahnede gösteriliyor olmasıdır.

Hoşap Kalesi'ne sığınan âşıkların töreler, gelenek ve görenek gereğince kim olursa olsun geri verilmesi mümkün değildir. İki âşığın yaşadıkları sadece kendileri arasında değil etrafındaki insanlar arasında da bazı olaylara sebep olmaktadır. Paşa, Hoşap Kalesi beyini tehdit etmektedir. Hem Ahmet'i hem de Gülbahar'ı vermesini defalarca umucular göndererek ya da beyler aracılığıyla dile getirmektedir. Ancak Hoşap Kalesi Beyi, törelere karşı çıkmak istemez. Ne olursa olsun bu iki âşığın kavuşması ve ayrılmaması için canını bile vermekten çekinmez. Gülbahar ve Ahmet'in burada geçirdikleri zaman onlar için önemlidir. Çünkü Gülbahar Ahmet'in ona karşı değiştiğini, bir başka baktığını anlar. Kalede aynı odada yatacak olan iki âşıktan Ahmet, yatağa girmeden önce kılıcını çeker ve döşeği iki parçaya bölercesine döşeğin üstüne yatırır. Gülbahar bu durumun anlamını bildiğinden şaşırır, ne yapacağını, ne diyeceğini bilemez. Sabaha kadar uyuyamaz, aklına türlü sebepler gelir. Ahmet kendisine eskisi gibi davranmıyordur. Artık dayanamaz ve ona sorar. Ahmet ise şu cevabı verir: *"Bizim geleneğimizde yok ama, bu kalenin, bu göl kıyılarının, bu ovaların geleneğinde var… Onun için koydum kılıcı aramıza. Baban seni bana verinceye kadar sana el süremem."*[390]

Bu cevap Gülbaharı tatmin etmez. Çünkü Ahmet'in davranışlarında herhangi bir düzelme de olmaz. Gülbahar ile Ahmet arasında yaşanan bu sahne operada da verilir. Besteci ve libretto yazarı romandaki sahneleri uzatmamak ve daha kısa ve öz bir anlatımı sağlayabilmek için aşk temasındaki bazı bölümleri kısaltarak başka sahnelerle birleştirmişlerdir. Gülbahar yine içinde bulunduğu aşkın psikolojik bir çıkmazındadır.

---

[390] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s.89.

Bu aşkta fedakârlık yapma ve mücadele etme sırası artık Ahmet'e gelmiştir. Kızını ve Ahmet'i geri almak için çeşitli yollara başvuran Mahmut Han her seferinde eli boş kalmıştır. Son bir çare olarak Erzurum Paşası Rüstem'den yardım istese de istediğini alamamıştır. İsmail Ağa'nın aklına son bir şey gelmiştir ve bunu Paşa ile paylaşır. Âşıkları serbest bırakmasının koşulunu hem operada hem de romanda aynı şekilde anlattığı görülmektedir:

> "İSMAİL AĞA: Paşa, bir diyeceğim var sana?
>
> MAHMUT HAN: De bakalım İsmail Ağa
>
> İSMAİL AĞA: Paşam, insan olan hiçbir kimse çıkabilmiştir bu güne dek Ağrının doruğuna?
>
> MAHMUT HAN: Çok kişi denemiştir bunu, çok kişi ama İsmail Ağa, bu güne dek kimse dönememiştir geriye. Çıkan hiçbir kimseyi bağışlamamıştır Ağrı. Ağrı yutar, yutar insanı, yutar İsmail Ağa, çıkmak ölüm demektir doruğa.
>
> İSMAİL AĞA: Öyleyse sana bir teklifim var Paşam; eğer Ahmet Ağrının doruğuna çıkmayı kabul eder ve dorukta ateş yakıp, oradan bize çıktığını ispat ederse, biz de kızı ona verip düğünlerini de kendimiz yapacağımıza dair söz verip, böylelikle Ahmedin ve halkın dilinden kurtulmuş oluruz Paşam."

Elçi gönderilip durum Ahmet'e bildirilir. Ahmet bunu kabul eder. Çünkü artık mücadele etme sırası ona gelmiştir. Diğer yandan da Gülbahar'ın yüzüne bakmak, onunla sıkıntılı bir ilişki içinde olmak zor gelmektedir. Saraya gelen Ahmet, Paşa'nın isteği üzerine ve tüm halkını, aşkını yarı yolda bırakmamak için ölümü göze alır. Üç gün sonunda doruğa çıkıp ateş yakan Ahmet geri gelir. Bu sırada Paşa'nın da inadı kırılmış, içindeki iktidarının yok olması korkusu giderek onu ele geçirmiştir. Bu nedenle Ahmet'i affettiğini söyler. Davullar çalınır, halk büyük bir neşe içinde oynar. Bu son sınavla iki âşık arasındaki tüm engeller kalkmış gibidir. Bütün herkes sevinç içinde eğlenirken, Ahmet ve Gülbahar oradan uzaklaşmıştır. Gülbahar ve Ahmet bütün belalardan kurtulup Ağrı Dağı'na dönerler. Küp Gölü'nün üst başındaki mağaranın önüne çekilirler. Çalı çırpı toplayıp, ateş yakarlar. Karşılıklı yerler, ama hiç konuşmazlar. Bu sahnelerde Gülbaharın içindeki öfke gittikçe kabarır. Dayanamaz, içindeki öfke sevdası kadar derindir ve Ahmet'e; *"Söyle Ahmet, senin içinde bir şey var, onu söyle"*[391] der. Ahmet'in aklına takılıp kalan şey Memo'nun canını neden onlar için feda ettiğidir. Gülbahar'ın Memo'ya ne verdiğini sorar. Ne vermiştir ki Memo onların

[391] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 117.

kavuşmasına yardım etmiştir? Gülbahar da her şeyi açıklar. Bunun üzerine Ahmet Hoşap Kalesi'nde olduğu gibi ikisinin arasına kılıcını koyar. Büyük bir hüsrana uğrayan ve psikolojik olarak artık çökmüş olan Gülbahar bir düş, bir rüya âlemindeymişçesine Ahmet'in arkasından *"Ahmet, Ahmet, Ahmet, gel gitme… Ahmet, Ahmet, Ahmet!"* [392] diye tüm Ağrı'yı inletircesine bağırır. Operada son sahne anlatılırken romana sadık kalındığı görülmektedir. 3. Perde Tablo 2'de Ahmet ve Gülbahar romanda olduğu gibi Küp Gölü'nde görülmektedir. Ateş yakmak için çalı çırpı toplarlar, ateşi yakarlar ve bir müddet hiç konuşmadan öylece kalırlar. Gülbahar, Ahmet'e ne kadar yaklaşmak isterse, Ahmet o kadar kaçar. En sonunda Ahmet gölün oradan uzaklaşır, yiter:

"GÜLBAHAR: Ahmet, Ahmet!

Neden konuşmazsın, bakmazsın yüzüme…

Dargınsan yoksa söyle Ahmet.

Aştım tüm engelleri sana varmak için

Yalvardım Sofi'ye, Hasan'a, Memo'ya

Meydan okudum babama.

Hep senin için, senin için Ahmet

Ne ettim ki? Sana ben;

Sana ben Ahmet? Bana kırgınsın?

Ahmet! Ahmet! Ahmet!

AHMET: Ne verdin ki Memo'ya?

Beni kurtarmak için! Gülbahar?

MEMO: Bir tutam saç buklelerinden Gülbahar

Gülbahar bir de bu geceyi ölünceye dek!

Unutmamanı isterim Gülbahar

GÜLBAHAR: Ne istersen veririm dedim ona?

Ne istersen?

Hiçbir şey istemedi, hiçbir şey!

Yalnız! Bir tutam saç, buklelerimden!

Sen de olsan; aynı şeyi yapmaz mıydın?

---

[392] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 118.

Ahmet! Yapmaz mıydın?

AHMET: Ne istersen, veririm dedin demek?

Veririm dedin demek! Gülbahar öyle mi?

Buklelerinden bir tutam saç, verdin demek?

Gülbahar! Verdin demek?"

Bu son kısımlar hem romanda hem de operada Gülbahar'ın yakarışlarıdır. Gülbahar aşkı için göze aldığı her şeyi söyler. Ahmet'ten anlayış bekler ve empati kurmasını ister. Yazar, romanı klasik bir sonla bitirmez. Bir halk anlatısına uygun olarak her iki karakteri de, onların aşklarını da efsanevi bir söylemle sonlandırır. Böylece esere ve anlattığı hikâyeye mitik bir nitelik kazandırır. Eserin bir efsaneden alındığı izlenimi uyandırması da yazarın kullandığı dil ve bahsettiği aşk temasını işleyiş biçiminde kaynaklanmaktadır. Romanda ve operada değinilen bir diğer aşk, Memo'nun Gülbahar'a beslediği aşktır. Memo, bu aşkı çocukluğundan beri içine gömmüştür. Özellikle Gülbahar'ın Ahmet'e âşık olmasıyla birlikte Memo'nun aşkı içinden çıkılmaz bir hal alır. Memo ne yapacağını bilemez ama Gülbahar'a karşı beslediği temiz hisler galip gelir ve bu iki âşığın kavuşmasında önemli bir rol üstlenir. Sevdiği için her şeyi göze alabilen ve bu uğurda canından bile vazgeçebilen bir diğer kişi de Memo'dur. Memo'nun da aşkı tıpkı Gülbahar ve Ahmet'in aşkı gibi yüceleştirilir, kutsallaştırılır ve efsane içinde yerini alır.

Ağrıdağı Efsanesi romanı bir opera metni olarak yeni bir biçimde yenidenyorumlanırken, ana tema olan her şeye rağmen aşkın önünde hiçbir engelin duramayacağı düşüncesi her iki metinde de ortak değerler ve anlatımlar doğrultusunda işlenir. Besteci ve libretto yazar operanın anlatım ve sahnelenme zamanına uyarak eserin temasını daha öz ve tekrara düşmeden işlemişlerdir. Alıntı yönteminin ağırlıklı olarak kullanıldığı operada, ana tema işlenirken benöyküsel yorumlamaya, bazı kelimelerin yerlerinin değiştirilmesine, indirgeme yöntemine sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Romandaki karakterlerin içine düştükleri durum müzikal anlamda desteklenerek üç boyutlu bir evrende izleyiciye aktarılmıştır. Besteci ve libretto yazarı eseri başka bir formda yorumlarken orijinalliğe de önem vererek ana temanın romanda işlenişine sadık kalmışlardır. Aşk teması işlenirken daha çok Gülbahar'ın odak noktası olduğu görülmektedir. En çok mücadele eden, en çok savaşan ve içinde aşk isyanını bastıramayan Gülbahar, mücadelesini çok boyutlu bir şekilde verir. Sonunda da aşk savaşında yıprandığı için cinnet geçirir ve Ahmet'i kaybeder.

1.3.3.2. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanının ve Operasının Yan Temaları, Yan Temaların İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Toplumcu gerçekçi bir anlayışla eserlerini kaleme alan Yaşar Kemal, yapıtlarında sol düşüncenin de verdiği bir anlayışla yaşadığı çevrenin insanını anlatırken, bir yandan da feodal düzenin çöküşü ya da feodal düzene başkaldıran insanların hikâyelerini anlatmıştır. Bunu yaparken yakından tanık olduğu halkın yaşayışına değinmiş; eserlerini mitik söylemle desteklemiştir. *Ağrıdağı Efsanesi* bir roman olarak, bir aşkın destanlaşmasını ele alıp işlerken; bir taraftan da aşkın önünde hiçbir gücün duramayacağı mesajını vermektedir. Ana tema olan âşk, çeşitli yan temalarla da desteklenerek anlatım güçlü kılınır. Yaşar Kemal, bu eserinde bir kır atın, köylü/dağlı birinin evine gitmesi ile birlikte başlayan hikâyede Mahmut Han üzerinden iktidar ve halk arasındaki ilişkiye değinir. Bir diğer yan tema olarak da tutkuların insanlar üzerindeki etkisini ve onlarda yarattığı değişimi işler.

Romanda ve operada en çok dikkat çeken yan temalardan biri iktidar ve iktidar-halk çatışmasıdır. Bu temanın üzerinde şekillendiği kişi Mahmut Han'dır. Ahmet'in kapısına kendi atının gitmesi ve yaşadığı, içinde büyüdüğü yörenin törelerini yok sayarak atını istemede diretmesi üzerine Mahmut Han'ın iktidarını gösterme hırsı; bu iktidarını gösterme arzusunun sonucunda da halkın ona karşı direnişe geçmesi görülmektedir. İktidar, bir işi yapabilme gücünü, erkini, yetkisini elinde bulunduran olarak tanımlanabilir. Bu tanım iktidarın genel bir tanımı olurken, roman ve opera bağlamında iktidar kavramı siyaset ile bütünleşmektedir. Burada da iktidar tanımının bir diğer yaklaşımı devreye girmektedir. Bu anlayışla iktidar, devlet yönetimini elinde bulundurma ya da devlet gücünü kullanma yetkisidir. Romanda ve operada Mahmut Han, bir paşa olarak bölgede devletin gücünü kullanan, elinde bulunduran kişidir. Bu nedenle de yazar Mahmut Han üzerinden özelden genele bir eleştiri getirmektedir. Eleştirdiği de Osmanlı Devleti olmaktadır.

Ahmet'in kapısına giden bir kır atın kendisinden küçük gördüğü bir köylüde, bir dağlıda kalmasını kendi şanına yakıştıramayan Mahmut Han, umucular gönderir, haberler salar ve atını geri ister. Ancak tüm yöre halkı da beyler de ve hatta kendisinin de bildiği üzere bu at gelenekler gereğince Ahmet'in olmuştur, ona Hak'tan yadigârdır. Mahmut Han için bu noktada iktidarın ve iktidarda kalmanın psikolojik etkilerinden biri olan ego kavramı devreye girer. Egolarının baskısı altında kalan Paşa, atını geri almakta ısrar eder. Mahmut Han hırslarının ve egosunun kölesi haline gelmiş ve bu da iktidar

kavramıyla bağdaşmıştır. Mahmut Han bu noktada M. Foucault'nun iktidar anlayışına göre incelenebilir. Paşa, atını geri vermeyen Ahmet'e ve onu destekleyen halka karşı bir mücadele başlatır. Bu mücadele sonucunda obaları, köyleri yakar, Ahmet nazarında ona karşı direnişe geçmiş halkın peşine düşer:

"MAHMUT HAN: Ateş! Ateş! Ateşleyin! Ateşleyin!

Yansın tüm Ağrı alev alev!

Ta buluncaya dek Ahmet ve arkasındakileri…

Ateş! Ateş! Ateşleyin! Ateşleyin!

Yansın tüm Ağrı alev alev!

MUSA BEY: Paşa dönelim artık saraya.

Bu kadar zulüm yeter, biz bulur getiririz atı sana.

MAHMUT HAN: Atı, Ahmedi, tüm Ağrılıları da isterim tez tümünü

Nerede bu insanlar? Nerede?"

Halk, Mahmut Han'ın zulmünü bildiğinden kaçmıştır. Mahmut Han aslında burada at ve Ahmet'ten çok halkın ona karşı ve onunla birlikte devlete karşı duruşunu içine sindirememektedir. Çünkü bu durum, bir kaos ortamı yaratacak gibidir. Endişe içinde olan Paşa, halkın sadece kendisine değil koca bir ülkenin iktidarına, Osmanlı'ya karşı ayaklandığının farkındadır: *"Verseler bile, verseler bile… Atı getirip kapıma bağlasalar bile cumartesi günü onların boynunu kalenin burcunda vurduracağım. Leşlerini de köpeklere atacağım… Onlar Osmanlıya bir at için başkaldırmış kişilerdir. Ala şafakta kanları akacak onların. O mendebur, o asi, o bin yaşındaki Sofi'nin bile…"*[393] Bu durumun duyulması, tüm ülkenin iktidarını elinde bulunduran padişaha kadar gitmesi onun gücünü kaybetmesine sebep olacaktır. Bu nedenle Ağrı Dağı'nın üstüne yürür, yani halkı aramaya koyulur. Bu çabasında ise gittiği köyde sadece Sofi'yi bulur. Sofi burada Paşa'yı eleştirir. Onu, Osmanlı olmakla suçlar. Böylece yazarın da asıl eleştirdiği iktidar ortaya çıkar. Romanda birçok yerde Osmanlı Devleti, Mahmut Han aracılığıyla eleştirilir:

"Ahmet zindandan çıksaydı, bir gece gelseydi, onu atının sırtına atsaydı, sürseydi bol ceylanlı çöle… Orada uzun çadırlı Kürt obaları, oymakları vardı. Ve Kürtler konuksever olurlardı. Bir de Ağrıdağı insanına bir başka türlü bakarlardı. Bir başka dünyanın yaratığıymış, kutsal bir

[393] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 62.

şeymiş gibi. Ama nerede olursa olsun babası onu buldurur, öldürtürdü. Osmanlının eli kolu uzundu, ta dünyanın öteki ucuna kadar, Ahmedi de öldürürlerdi. İçi yanıyordu."[394]

Yazarın iktidar eleştirisi romanda farklı farklı kişiler üzerinden yapılmaktadır. İlk olarak Sofi, daha sonra kızı Gülbahar, Hoşap Kalesi Bey'i, Ahmet, Musa Bey gibi isimler üzerinden Osmanlı eleştirilir. Bu karşı çıkışlara iktidar da gücünü gösterme ihtiyacını doğal olarak istemektedir. Aksi durumda yönetme yetkisi kaybolacak ve büyük bir kaos ortamı ortaya çıkacaktır. Peki iktidarı elinde bulunduran olarak Mahmut Han ne yapar? Mahmut Han'ın bu noktada başvurduğu ilk çare köyleri, obaları yakıp yıkmak olurken, yazar burada iktidarın zulmünü, zalimliğini gösterir. İkinci olarak, kendisine karşı gelenleri fırsatını buldukça zindana attırır. Foucault, iktidarı ele alırken merkezi olarak devlete odaklanmayıp, mikro iktidar biçimlerini inceler. Böylece iktidarın bedenler üzerindeki maddeselliği üzerinde durur. Bedenin denetim altına alınmasının ve beden bilincinin, ancak bedenin iktidar tarafından ele geçirilmesiyle kazanıldığını[395] ileri süren Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde modern iktidarı büyük bir gözaltı olarak değerlendirir. Eski iktidar biçimlerinde, iktidarlar bireyin oluşmasına engel olurken, modern iktidarlarda bireyselliğin öne çıkarıldığını söyler. Faoucault'a göre bireyselleştirmek gözetim altında tutarak cezalandırmak ve egemen olmaktır.[396] Foucaul'un bu anlayışı romanda ve operada da karşımıza çıkmaktadır. Mahmut Han her iki metinde de kendisine karşı gelenleri zindana atarak onları gözetim altına almaya çalışır. İlk olarak Sofi, onu eleştirdiği ve Osmanlı olmakla suçladığı için; ikinci olarak Musa Bey'in kendi aldığı kararları töreler gereğince uygun bulmaması; üçüncüsü Ahmet'i atını geri vermediği ve Ağrı Dağı insanını kendisine karşı kışkırttığı için; son olarak da kızı Gülbahar'ı Ahmet'i yani bir isyancıyı sevdiği için zindana atar. Bunların hepsi bir güç göstergesine dönüşür. Asıl gücün kimde olduğunu göstermeye çalışarak, bireysel eylemlerini kısıtlar.

Romanda ve operada iktidar kavramıyla birlikte direniş kavramı da paralel bir şekilde ilerler. Üretici bir güç olan iktidar, direniş ile birlikte değerlendirilebilir. İktidar gücünü şiddete vardırınca ve haksızlık yapmaya başlayınca halkın da ayaklanmama ihtimali yok gibidir. Romanda ve operada halk Mahmut Han'ın bir at yüzünden yaşattığı zulümden kurtulmak için uzaklara gitmeye, dağlara sığınmaya başlar:

---

[394] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 42.
[395] Michel Foucault, *Dostluğa dair – Söyleşiler*, (Çeviren: Cemal Ener), Hil Yayınları, İstanbul, 1994, s. 24-25.
[396] Esen Yücel Spahiu, "Michel Foucault – Foucaultcu İktidar, Söylem ve Özne Kavramları", *Kurgu Dergisi*, S.19, 2002, s. 275.

"HALK: Artık buralarda durulmaz.

Mahmut Han gelir yakıp yıkar bu köyleri.

Atını buluncaya dek, gidelim uzaklara, uzaklara…"

Paşa da bu durumu bir isyan, bir başkaldırı olarak görür. Sofi'nin ve Ahmet'in zindanda olması halk arasında büyük bir tepki yaratır. En sonunda Gülbahar'ın da zindana atılması halk arasında eylemsel bir tepkiye dönüşür. Bütün halk dağlardan inerek sarayın önünde birikmeye başlar. Ancak bu kalabalık sonraları da dağılmaz. Gün geçtikçe daha çok insan sarayın önünde yığılmaya başlar. Ahmet'in dağa çıkacağını haber alan halkın gelişi romanda şöyle anlatılır:

"Kalabalık yavaş yavaş Beyazıdın alnını, çarşıyı, sarayın önünü dolduruyordu. İnsanlar dağdan ağır, sessiz bir yel gibi iniyorlar, Beyazıt kasabasının içine birikiyorlardı. Ovadan da yukarı doğru, insanlar yamaçlara yapışmışlar, Beyazıda geliyorlardı. Geliyor, birikiyorlar, kasabanın çarşısını, sokaklarını, camilerini dolduruyorlar, susuyorlardı.

İsmail Ağa öğleye doğru Paşaya geldi. Paşa ona sordu:

'Daha geliyorlar mı, arkaları kesilmedi mi?'

'Daha geliyorlar,' dedi İsmail Ağa, umutsuzca ellerini açarak. 'Çoğalarak, kabararak geliyorlar. Bir insan selidir akıyor, akıyor bitmiyor. Ne de çok insan varmış bizim şu dağda, şu ovada.'

Çok insan var,' dedi Paşa. 'çok insan var şu dünyada. Ama hayırlı bir iş için olsa böyle bir araya gelmezler. Bu kadar çabuk nereden dudular onun dağa çıkacağını? Nereden duydular da geliyorlar? Kim haber verdi acaba? Daha gelecekler mi?'"[397]

Operada da bu sahne müzikal açıdan uygun olması için bazı kelimelerin yerleri değiştirilerek neredeyse birebir alıntı yapılarak diyalog şeklinde verilmiştir:

"MAHMUT HAN: Daha geliyorlar mı İsmail Ağa? Arkaları kesilmedi mi?

İSMAİL AĞA: Geliyorlar, çoğalarak, hızla artarak geliyorlar. Bir insan selidir akıyor.

MAHMUT HAN: Hayırlı bir iş için olsa böyle bir araya gelmezler.

Bir şey yapmayız mı bu kalabalığa?"

Halkın iktidara karşı eylemsel bir direnişe geçmiş olması anlatılırken, diğer yandan da Mahmut Han'ın korkuları da görünmeye başlar. Gücünü, sarayını, canını, kısacasını her şeyini kaybetme korkusu onda psikolojik bir çöküş yaratır. Geceleri uyuyamaz, ne yapacağını, bu işin içinden nasıl çıkacağını düşünür, durur. İnsanların

[397] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 103.

ona, yani Osmanlı'ya, başkaldırması karşısında ne yapacaktır? Bu durumu saray duyduğu zaman yaşamasının da bir anlamı yoktur:

"Mahmut Han:

'Ben korkağım,' diyordu ve yalınkılıç, tek başına kalabalığın üstüne atılmak için çabalıyordu. İsmail Ağa, ötekiler onu zor tutuyordu.

'Bundan sonra yaşamışım ki, neye yarar?' diyor, inliyordu. 'Koca Osmanlının adını beş paralık ettim… Dünyaya karşı rezil rüsva oldum. Bunu Saray bir duyarsa ne olur? Bundan böyle yaşamışım ki, neye yarar?' "[398]

Mahmut Han'a en yakın olan İsmail Ağa ona tavsiyeler verir. Artık bu inadından, egosunun ona baskın gelmesinden kurtulması gerekmektedir. İktidar hırsını, halka ve isyana karşı direnmeye çalışmayı bırakmalıdır. Sevenleri kavuşturması demek halkın da uysallaşması, daha kontrol altına alınabilir olması demektir. Mahmut Han'ın korkusu ve inadı operada ve romanda şu şekilde anlatılır:

"İsmail Ağa onun pişmanlığını anladı. Özü sözü bir, bir adamdı Ağa:

'Paşa,' dedi, açık konuştu. 'Paşam bu kaynayıp duran kalabalık bu gecede dorukta ışığı görmezse, sabrı tükenir, gelir sarayı yerle bir eder, hepimizi öldürür. Neden birbirimizden saklıyoruz bunu? Neden kendimize bile söylemeye korkuyoruz? Bu kader gibi bir şey, önüne geçelim.'

'Nasıl?' diye can atarcasına sordu Mahmut Han. 'Nasıl bir çare İsmail?'

'Vazgeçersin Paşa. İsteğinden vazgeçersin. Çıkarsın sarayın kapısına, mademki bu kadar kalabalık bu işi istiyor, bu kalabalığın hatırı için vazgeçtim isteğimden. Kızımı sizin hatırınız için Ahmede verdim, dersin, Ahmedi alın getirin de düğünü kuralım… Sizin hatırınız için, gönlünüz hoş olsun diye düğünü de ben kuracağım, dersin. Bundan sonra bu halk seni başları üstünde taşır. Onlar için Allahtan sonra sen gelirsin. Başka bir çare yok.'

'Yapamam İsmail Ağa. Korktuğumuzu anlarlar.'

'Akıllarına bile gelmez korktuğumuz. Kalabalık hiç fitne fücur düşünmez. İyi niyetlidir.'

'Gelir İsmail. Kalabalık kadar zekisi dünyaya gelmemiştir.'

'Yanılıyorsun Paşa. İşlerine gelmez sarayı yıkmak. Ama mecburlar yıkmaya. Sonradan başlarına geleceği bile bile yıkmaya mecburlar. Bizi öldürmeye mecburlar. Belki şimdiye Ahmet ölmüştür bile. Ağrı onu almış yutmuştur bile… Belki…'

'Doğrusun, haklısın, haklısın ama, yapamam İsmail Ağa. Sözümden dönemem.' "[399]

---

[398] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 84.

Bu sahne operada bir diyalog şeklinde verilirken, indirgeme yöntemine başvurulmuş ve alıntı yapılan sahne kısaltılmıştır. Birkaç sahnenin birleşiminden oluşması da sahnenin anlatımını güçlendirmek için başvurulan bir yöntem olmuştur. Besteci ve libretto yazarı benöyküsel bir yaklaşımla operada bu sahneyi, romandaki başka sahnelerle birleştirirken anlatımı güçlendirmiş ve kişisel yorumlarını da katarak romanda yer almayan cümlelere de yer vermişlerdir:

"MAHMUT HAN: Bir şey yapamayız bu kalabalığa, değil mi İsmail Ağa?

İSMAİL AĞA: Vazgeçersin paşa. İsteğinden vazgeçersin. Kızımı sizin hatırınız için Ahmet'e verdim dersiniz. İşte o zaman bu halk seni başları üstünde taşır.

MAHMUT HAN: Yapamam İsmail Ağa. Korktuğumuzu anlarlar.

İSMAİL AĞA: Akıllarına bile gelmez korktuğumuz. Kalabalık hiç kötülük düşünmez, iyi niyetlidir.

MAHMUT HAN: Gelir İsmail Ağa gelir. Kalabalık kadar zekisi dünyaya gelmemiştir. Yapamam, yapamam Ağa.

İSMAİL AĞA: Sen de bilirisin ki Paşam Ağrı, doruğuna varan hiçbir kimseyi bırakmaz.

MAHMUT HAN: Demirci Hasan'ın kerameti var.

İSMAİL AĞA: Ağrı keramet dinlemez ki.

MAHMUT HAN: Belki doruğa çıkmaz Ahmet.

İSMAİL AĞA: Ahmet yiğit bir kişidir. Doruğa varacaktır. Öleceğini bile bile gitti.

MAHMUT HAN: Bende dediğimden dönemem İsmail Ağa."

İktidarı elinde tutma isteği ve egoların esiri olmaktan dolayı korkular içinde kalan Mahmut Han, sözünden asla dönmemekte de diretir. Ancak artık dayanamaz ve her iki metinde de âşıkların kavuşması için rıza gösterir. Burada Mahmut Han'ın rıza göstermesindeki gerekçe; aşkın önünde hiçbir engel duramaz ana fikrini desteklemekten çok, iktidarı kaybetme ve asıl iktidar sahipleri ve halk tarafından cezalandırılma korkusunun yarattığı endişedir. Halkın sarayın önünde toplanması ve iki âşığa destek vermesi sadece aşk konusu üzerinden değerlendirilemez. Halk yıllardır iktidara karşı içinde biriktirdiği öfkeyi, isyan ateşini fırsatını bulmuşken ortaya çıkarır. Asıl gücün kimde olduğunu göstermeye çalışır. Romanda bu durum Mahmut Han'ı kendi kendine

---

[399] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 109.

düşündüğü sahne verilerek anlatılır. Halkın gerçekte neden Ahmet ve Gülbahar'a destek verdiği şöyle anlatılır:

> "Mahmut Han o gece sabaha kadar uyuyamadı, sarayın içinde döndü durdu ve düşündü. Ölümü ve hayatı düşünüyordu. İnsanları, şu dağlardan, ovalardan kopup gelen kalabalığı düşünüyordu. Bunlar bir erkek ve bir kadının mutluluğu için buraya toplanmışlardı. Dışarıdan bakınca öyle görünüyordu. Ama bunun altında çok şey vardı. İnanılmaz bir öfke vardı. Yüz bin yılın başkaldırma duygusu vardı. Şu konuşmayan, kıpırdamayan öfke… Bir delikanlıyla bir kızın sevdasını bahane eden öfke… Gittikçe zaman bozuluyor ve halk azıtıyor. Bugün benim sarayımı tutarlar kız bahanesiyle, yarın İstanbul şehrini doldurur Padişahın sarayının kapısını tutarlar başka bir bahaneyle. Vakt erişti gibime gelir. Şu halka bir çare bulmazsak hepimizin kellesi gider. Yarın zulmü bahane ederler, öbürsü gün vergiyi, öbürsü gün sarayımızı, öbürsü gün ekmeği… Ve birikirler birikirler… Yüz bin yılın öfkesi ve de acısıyla… Şimdiki gibi sessiz birikirler. Ve bu kalabalığa güç yetmez. Onlarla ordular, bir dünya kadar ordu olsa başa çıkamaz. Bunlar bir araya gelmeye görsünler, önüne geçilmez. Bir çare, bunları bir araya getirmemek için bir çare…"[400]

Romanda ve operada ye alan bir diğer yan tema ise tutkudur. Tutku her iki eserde iki şekilde görülür. İlki Ahmet ve Gülbahar arasındaki aşk ilişkisi bakımından tutku; ikincisi ise, Mahmut Han'ın iktidar tutkusudur. Tutku ya da ihtiras duygusal yaşamdan düşünce, davranış ve eyleme yansıyan, belirli bir sınır ve ölçü içinde kişiliği geliştiren, olgunlaştıran, yücelten bir güç olarak düşünülebilir. İnsanın içindeki güçlerden oluşan eğilimlerin etkisi ve zorlaması sonucunda ortaya çıkan tutku, sürekli bir davranış biçimine dönüşür. Kişiliğin derinliklerinden gelen tutku, belirli nesnelere, kişilere, düşüncelere yönelmiş, güçlü ve sürekli bir duygudur. İnsan iradesi üzerinde sürekli bir baskı ve zorlama yaratan tutku, aşırı duygulanım ve coşkuyla bağlantılı olur ve zihinsel işlevler üzerinde baskı kurar, onların üzerinde egemen olur. Tutkulu bir insan amaç edindiği nesneye, düşünceye ya da kişiye ruhsal yaşantısı içinde büyük bir değer vererek onu yüceltir, kutsallaştırır.[401] *Ağrıdağı Efsanesi* romanında ve operasında da tutkunun bu işlevlere uygun bir biçimde işlendiği görülmektedir.

Bir yandan da Ahmet'in evinin önüne gelen ata bağlanması ve Mahmut Han'ın da atı istemek için diretmesi bir tutku olarak değerlendirilebilir. Gelenekler uyarınca at Ahmet'indir, ona yadigârdır. Bu sebeple Ahmet'in bu ata bağlanması ve tutkusunun asıl sebebi; yaşadığı yörenin âdetleridir. Diğer taraftan Mahmut Han kendisine Zilan Beyi'nin armağanı olan bu atın bir dağlıya yadigâr olmasını kabul edememesi ve bir at

---

[400] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 106.
[401] http://www.ruhsalyasam.com/tutku-tutsaklik/ (Erişim Tarihi: 01/05/2018)

yüzünden olaylar çıkarması da bir tutku olarak düşünülebilir. Ahmet ve Mahmut Han'ın tutkuları bir nesneye yöneliktir. Ahmet, operada da romanda da Sofi kendisini uyarmasına rağmen atı vermeyeceğini defalarca tekrarlar. Üstelik operada bir de *At Aryası* vardır. Bu arya da ata verilen kıymeti göstermektedir:

"SOFİ: Adamlar salmış, dört tarafa

Ödüller adamış atı bulana

Atı saklayanın başını vuracakmış!

Adamlar çekip gelecekmiş üstüne.

AHMET: At benim kısmetimdir!

At benim kısmetimdir.

Gelsinler dayı!

At bana haktan yadigârdır!..

Vermem geri!.."

Bütün roman ve opera boyunca sürekli yer verilen, anlatılan at bir tutku haline dönüşürken, başka tutkuların da sebebi olur. Bunların en başında Ahmet ve Gülbahar arasındaki aşk gelir. Gülbahar ilk görüşte Ahmet'e tutkulu bir aşkla bağlanır. Onun için birçok şeyi göze alır. Romanda ve operada Gülbahar'ın aşkı için gösterdiği mücadelelerin temelinde Ahmet'e vazgeçilmez bir tutkuyla bağlı olması vardır. Gülbahar'ın tutkusu bir kişiye yöneliktir. Çok büyük tehlikeleri göze alan Gülbahar'ın Ahmet için yaptıkları arasında şunlar vardır: Öncelikle sürekli olarak zindana gider, kardeşi olarak gördüğü Memo'dan Ahmet'i göstermesi için yardım ister. Memo'ya bütün servetini vermeyi teklif eder, en sonunda saçından bir bukle dahi verir. Bununla yetinmez gizli gizli Ahmet'le buluşur ve sevişir. Bu bile onun için büyük bir tehlikedir. Ahmet'in at geri gelmezse öldürüleceğini duyunca Sofi'den, kardeşi Yusuf'tan, Demirci Hasan'dan, Kervan Şeyhi'nden yardım dilenir. Onlar ne derse yapmaya çalışır. Ancak bu tutku içinden çıkılmaz bir hale gelir. Gülbahar'ın Kervan Şeyhi'ne giderek derdini anlattığı kısımlar içinde bulunduğu tutkuyu da, aşkı da, yaşanan durumları da açıklar niteliktedir:

"Şeyhin mavi gözleri yıldız gibiydi. Pirüpak, aydınlık, hiç bulunmamış bir kaynağa benziyordu Şeyh. Gülbahar onun önünde niyaza gelip omzundan üç kere öptü.

'Ben bir kervancıbaşıyım Şeyhim,' dedi. 'Bir kervancıbaşıyım ki dağlarda kaldım, sana geldim. Yolumu şaşırdım. Bir kervancıbaşıyım ki Ağrının tepesinde fırtınaya tutuldum, sen imdat

eylemezsen hepimiz kırılacağız. Bir yarı canlı kuşum ki geldim evinin önündeki meşeye kondum. Alıcı kuşlar yöremde dolanıp dururlar. Gagalarını bilemiş, çanaklarını çıkarmışlar,' dedi. 'Yüreğimi oyarlar.' "[402]

Bu tutkulu aşk yüzünden Gülbahar'ın hali kötüdür. Tutkusu onu kötü sona da götürür. Ahmet'in onun Memo ile olan durumunu öğrenmesi üzerine artık Gülbahar'ı istememesi, Gülbahar'a dokunur ve hem Ahmet'i hem de içindeki tutkulu aşkı kaybeder, yitirir. Ancak bu aşk her şeye rağmen destansılaşır. Romanda ve operada Gülbahar'ın Ahmet'e daha çok tutkuyla yaklaştığı söylenebilir. Diğer taraftan Ahmet de Gülbahar'a tutkulu bir sevda besler. O da Gülbahar'ı görür görmez âşık olmuştur. Zindandan çıktıktan sonra bu tutkulu aşk için o da mücadele eder. Sevdiğini hiç yalnız bırakmaz, onunla Hoşap Kalesi'ne sığınır, Mahmut Han'ın koyduğu şart gereği Ağrı Dağı'na tırmanıp orada ateş yakmayı, ölme ihtimalini bile bile kabul eder. Bunların hepsi Ahmet'in de Gülbahar'ı onun kadar tutkuyla sevdiğinin göstergesidir. Örneğin; âşıkların zindanda sevişmeleri aralarındaki aşkın tutkusunu göstermektedir. Yakalanma korkusunu göze alarak, bir nevi ölümü göze alarak, sevişmeleri önemlidir. Bu onların içindeki aşkın tutkusunu gösterir. Romanda bu sevişme kelimeler ile tasvir edilirken; operada besteci ve sanat yönetmeni bu sahnenin bir bale gösterisi şeklinde anlatılmasını uygun görmüşlerdir. Böylece benöyküsel bir yaklaşımla bu sahne üç boyutlu bir şekilde dans ve müzik bileşiminde yenidenyorumlanır. Ahmet ve Gülbahar'ın dans ederken yaptıkları hareketler onların sevişmesini anlatır.

Aşk ve at tutkusunun yanında her iki metinde işlenen bir diğer tutku da, iktidar tutkusudur. Bu tutkunun romanda ve operada temsilcisi Mahmut Han'dır. Mahmut Han için kır atın Ahmet'e gitmesi çok da büyük bir problem değildir. Ancak Ahmet ile birlikte bir obanın kaybolması ve hatta bir süre sonra tüm Ağrı insanının sarayın önünde birikmesi büyük bir sorun haline gelir. Bir Osmanlı paşası olan Mahmut Han, iktidarın yöredeki uygulayıcısı, eli olarak halkın böyle bir başkaldırıya girişmesini hoş karşılamaz. Zaman içinde bu durum bir hırs, bir mücadele haline döner. Korkuları ile iktidarını kaybetme arasında kalan Mahmut Han, her seferinde iktidarı seçer. Bunun da en önemli sebebi iktidara büyük bir tutkuyla bağlı olmasıdır. Sadece kendi iktidarına değil, mensubu olduğu Osmanlı Devleti'nin iktidarına da büyük bir tutku besler. Kendi iktidarını kaybetmesi demek, Osmanlı'nın da bölgede söz sahibi olmasının azalması demektir. Bunların da birtakım sonuçlar doğuracağının farkındadır. Kendi canına,

[402] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 57.

yaşamına da büyük bir tutkuyla bağlı olan Mahmut Han hayatta kalmayı ister. Bu nedenle de en sonunda Ahmet ile Gülbahar'ın evlenmesini kabul eder. Ölüm korkusu galip gelmiş; hayatta kalma ve iktidarı kaybetmeme tutkusu onu böyle bir seçim yapmaya yöneltmiştir.

> "Paşa çözüldü. Ağır, sallanarak, bitmiş, var gücüyle kendini toparlamaya çalışarak sarayın kapısına doğru yürüdü. Caminin kapısından geçti, avluda birkaç kere ayakları gerisin geriye gitti, dönmek istedi dönemedi. Büyük kemerli, harikulade Selçuk nakışlı avlu kapısına geldi. Kalabalık onu görünce homurtuyu kesti, sessiz, taş kesildi. Soluk bile almadılar. Mahmut Han iri gözlerini kalabalığın üstünde uzun uzun gezdirdi. Kalabalık usuldan, gelgitten sonraki bir deniz gibi sallanıyordu.
>
> Paşa sarayın önündeki tümseğe yürüdü, tepeye tırmandı:
>
> 'Ahmedi sizin hatırınız için bağışladım,' dedi. 'Düğününü de ben yapacağım. Mademki b kadar kimse, bu kadar halk geldiniz. Şimdi adam gönderip Ahmedi geri getirteceğim. Aranızda ayağına çabuk, iyi at süren kimse varsa, yetişsin Ahmede, Paşa vazgeçti desin.' "[403]

Ağrıdağı Efsanesi romanı ve operası aşk teması etrafında şekillenirken, diğer taraftan da bu ana temayı destekleyen yan temalarla anlatımı güçlü hale kılınmış bir metin oluşturulmuştur. Romanda olduğu gibi tıpkı operada da aynı yan temaların işlendiği görülmektedir. Besteci, libretto yazarı ve sanat yönetmeni eseri sahneye koyarken bazı yerlerde benöyküsel bir yaklaşım sergileyerek yan temalara farklı bir anlatım katmışlardır. Romandan alıntılar olduğu gibi değil sayfalar arasında yer alan bazı bölümler, bir tek sahnede, tabloda birleştirilmiştir. Böylece indirgeme yöntemiyle birlikte edebî metin yeni bir anlamsal boyut kazanır. Romanda ve operada en önemli yan tema iktidar ve iktidarı elinde bulundurma olur. Bu temanın romanda ve operadaki temsilcisi Mahmut Han'dır. Mahmut Han, Foucoult'un iktidar kavramına bakışıyla ele alındığında etrafındaki kişilere egosunu göstermekten çekinmeyen ve egosunun kurbanı olan bir kişilik çizdiği görülmektedir. İktidar hırsında kendisine karşı çıkanları bireyselleştirerek, gözetim altında tutmak için zindana hapseder. İktidar hırsı Mahmut Han'da bir tutkuya da dönüşür. Böylece her iki metinde işlenen bir diğer yan tema da başka bir şekilde desteklenmiş olur. Mahmut Han'ın tutkusu bir düşünceye yönelik olmuştur. Diğer taraftan at ve o ata sahip olma tutkusu Ahmet ve Mahmut Han üzerinden işlenir ve her ikisinin de bir nesneye tutkuyla bağlı olması anlatılır. Ancak at tutkusu burada diğer temaları desteklemeye yönelik simgesel bir anlam da kazanır. Ana

[403] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 111.

tema olan aşk ve aşkın özellikle Gülbahar üzerinde yarattığı tutku, Gülbahar'ı hiç ummadığı davranışları yapmaya götürür. Aşkın gücü özellikle Gülbahar'ın bir kişiye, Ahmet'e, yönelik tutkusuyla anlatılır.

1.3.4. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanındaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Bir edebî metnin ya da göstermeye dayalı bir metnin alıcısına doğru bir şekilde ulaşmasında, ana temanın ve yan temaların anlaşılmasında en çok etkili olan unsurların başında karakterler gelmektedir. Karakterler, bir metinde yaratıcısının sesi konumundadır. Bir fikrin, bir ideolojinin, bir düşüncenin, bir çevrenin, bir dönemin yansıtılmasında, tasvir edilmesinde en önemli rolü üstlenirler. Metnin ana yapısını oluşturan olay örgüsünün ilerlemesinde karakterler etkindir. Bir felsefî düşüncenin dahi temsilsi olabilen karakterler, bazen çok yönlüdürler bazen de silik bir şekilde verilebilirler. Halk destanlarına benzer bir anlatımla, şiir diline yakın bir dille yazılan *Ağrıdağı Efsanesi*'nde Yaşar Kemal, vermek istediği düşünceyi karakterler üzerinden de anlatmıştır. Roman yazarının karakterleri işleyiş biçimine sadık kalan besteci ve libretto yazarı karakterleri değiştirmeden ele almışlardır.

Şahıs kadrosu bakımından sınırlı olan roman ve operada dağlılar ve saraylılar, iyiler ve kötüler arasındaki çatışma karakterler üzerinden gösterilmektedir. Bu çatışma ele alınırken yazarın toplumun sosyal katmanlarını romanında ele alıp işlediği görülmektedir. Dağlılar olarak Ahmet, Sofi, Demirci Hüso; paşalar ve beyler olarak, Mahmut Han, İsmail Ağa, Musa Bey, Hoşap Beyi; saraylılar olarak, Gülbahar, Yusuf, Gülriz, Gülistan, Zindancı Memo; din adamı olarak Kervan Şeyhi yer alır.[404]Ancak bu durum operada bir tek farkla devam eder. Operada Kervan Şeyhi'nin yerine Cindar Ana adlı karakter bulunur. Bu karakter romanda yoktur.

Romanın ve operanın ana karakterlerinden biri Ahmet'tir. Ahmet dağlıdır ve Ağrı Dağı'nın en iyi kaval çalan erkeğidir. Sözünün eri, törelere ve aşka değer veren dağlıların temsilcisi Ahmet'tir. Romanda Ahmet fizikî özellikleri bakımında şöyle anlatılır: *"Ahmedin sarışın, kıvır kıvır altın sarısı pırıltılı sakalı uzundu, dalga dalgaydı. Kirpikleri, iri, duru mavi gözlerine bir kederli özlemi katıyordu. Uzun boyluydu Ahmet.*

---

[404] Ülkü Arıkoğlu, *Yaşar Kemal'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2004, s. 279.

Saçları kıvır kıvır alnına dökülüyordu. Uzun ince yüzü yaralı bir karacanın acılı yüzünü anımsatıyordu. Bütün insanların kederi, özlemi, tutkusu gelmiş de bu yüze birikmiş. Bir düşte, bir büyüdeydi Ahmet. Aydınlık bir buğu ardındaydı yüzü. Görenin kanını kaynatan, uzak, bilinmez bir dünyanın ateşine alıp götüren bir tadı vardı duruşunun, bakışının."[405] Romanda anlatılan fiziki özellikler açısından bakıldığında Ahmet kıvır kıvır uzun sakallarıyla değil bir bıyıkla tasvir edilir. Boy açısından bakıldığında Ahmet, operada da uzun boyludur.

Görenin kanını kaynatan bakışlara sahip olan Ahmet, temsil ettiği idealler doğrultusunda törelerine bağlı biridir. Kapısına gelmiş olan atı, töreler gereğince üç kez götürüp bırakmıştır. En sonunda atın yine kendi kapısına gelmesi üzerine, atın Hak'tan yadigâr olduğunu kabul etmiştir. Yine töreler gereği at sahibini seçmişken, gerçekte sahibi kim olursa olsun bu at o kişiye geri verilmeyecektir. Ahmet de böyle yapar ve canı pahasına da olsa atı Mahmut Han'a vermez. Gelen umucuları, paşaları, ağaları ve beyleri geri çevirir. Bu da Ahmet'in yaşadığı yörenin törelerine ne kadar bağlı olduğunu gösterir: *"Kürt beyleri istemeyerek, Ahmede, Ağrıdağı insanlarına umucu gönderdiler. Ahmet atı onlara da vermedi. Bir de zehir zıkkım bir söz gönderdi. Onlar bilmiyorlar mı ki yadigar gelmiş, gelmiş de kapıda durmuş, üç kere götürülüp bırakılmış, sonra da geri dönmüş bir at kimseye verilmez? Bu at benim değil, gelmiş Ağrıdağının başına konmuş. Onlar ki bey olmuşlar, nasıl dilleri varır da bizim atımızı isterler? Onlar bey değil, Paşaya kul olmuşlar, dedi."*[406] Bu özelliği ile tüm Ağrı insanını, dağlıları temsil eden Ahmet'in arkasında halk da durur. Operada hem *At Aryası*'nda hem de çeşitli sahnelerde atın verilmeyeceği, ölüm pahasına olsa da dile getirilir. Musa Bey ve Ahmet arasında geçen konuşmada hem törelere hem de atın verilmemesi gerektiğine vurgu yapılır:

> "MUSA BEY: Haklısın Ahmet; töreler de böyle söyler.
>
> AHMET: At verilmez! Baş verilir de!.. At verilmez.
>
> At verilmez! Baş verilir de!.. At verilmez.
>
> At verilmez! Baş verilir de!.. At verilmez."

Bütün bu töreler uyarınca dağa sığınan ve en sonunda Mahmut Han'ın sözüne kanıp saraya gelen Ahmet, zindana atılır. Hem Ahmet hem de temsil ettiği halk için asıl

---

[405] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 32.
[406] Yaşar Kemal, a.g.e., s. 19.

olaylar da bundan sonra başlar. Ahmet'in zindana atılması ve orada kendisine âşık olan Gülbahar ile tanışması, onun da içine bir aşk ateşinin düşmesine sebep olmuştur. Törelere sadık kalarak ölümü bile göze alan Ahmet, diğer yandan da aşkı için mücadele etmeye başlar. Gözü karadır Ahmet'in. Her şeye rağmen Gülbahar ile birlikte olur, onun için zindandan kaçar. Halk onunla birlikte isyana girişir. Mahmut Han'ın gözünde başkaldıran biridir. Atının üstünde gelip Gülbahar'ı alarak Hoşap Kalesi'ne sığınması aşkına ve törelere duyduğu saygıyı bir kez daha gösterir. Mahmut Han eğer Gülbahar ile evlenmesine müsaade ederse ne isterse yapacaktır. Bu amaçla Mahmut Han'ın Ağrı Dağı'na çıkıp üç gün içinde ateş yakmasını istemesine karşı gelmez. Bu yaptığının ölümüne sebep olacağını bile bile gitmesi, onun sözünün eri biri olduğunun göstergesidir:

> "Ahmet teklifi kabul etmezse, Hoşap Beyi onu kalede korumak zorunda değildi. Bunu da hem Ahmet, hem de herkes bilirdi. Ve Paşa da savaşmaya jhak kazanırdı.
>
> Bey Ahmedi çağırtıp İsmail Ağanın, ötekilerin önünde sordu.
>
> Ahmet hiç ikirciklenmeden, sevinçli bir yüzle:
>
> 'Olur,' dedi. 'Ağrının doruğuna çıkarım. Orada, gece ulu bir ateş yakarım. Paşa da görür. Hazırlığa başlayalım.' "[407]

Romanda da operada da Ahmet aynı özellikler üzerinde değiştirilmeden anlatılır. Kişilik özellikleri ve yaşanan olaylara bakışı, aşkına sadık birisi olması aynı şekilde verilirken, Ahmet'in bir başka özelliği ise romanda da operada da son sahnede verilir. Namusuna düşkün olan Ahmet, içini günlerce kemiren bir soruyu Gülbahar'ın ısrarlarına dayanamayarak ona sorar. Gülbahar'ın saçındaki bukleden Zindancı Memo'ya vermesi onun için tahammül edilebilir bir şey değildir. Bu nedenle Gülbahar'la her yatağa girişlerinde araya kılıcını koyar, en sonunda da yok olup gider.

Romanın bir diğer ana kahramanı ve operaya adını da vermiş olan Mahmut Paşa'nın kızı Gülbahar, saray kişisi olmasına rağmen orada yaşayanlardan farklıdır. Gülbahar romanda fiziki olarak şu şekilde tasvir edilir:

> "Gülbahar orta boylu, dolgundu. Duru, açık bir teni vardı. Buğday benizliydi. O, kız kardeşlerinden başka türlüydü. Ağrıdağı kadınları gibi üst üste dökmeli fistanlar giyer, saçlarını kırk örgü yapardı. Gerdanlığı altındı. Ayak bileklerine Ağrıdağı kadınları gibi altın, inci, zümrüt halhallar takardı. Çok zekiydi. Az konuşur, hep inceden gülerdi. Öteki kardeşleri erkek olsun, kız

[407] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 102.

olsun, saraydan çok az dışarı çıkar, çok az halkın arasına katılırlardı. Gülbahar böyle değildi. O, hep halkın arasındaydı. Toylardan, düğünlerden, derneklerden hiç eksik olmadı."[408]

Gülbahar operada da bu fizikî özelliklere yakın bir biçimde anlatılır, tasvir edilir. Romanda ve operada sarayın temsilcisi olan Gülbahar, tam tersine sarayı hiç sevmez. Babası ve kardeşleri gibi kendini halktan üstün görmez ve bu nedenle hep onların içinde olur, onlar gibi giyinir. Beyazıt kasabasının halkı da Gülbahar'ı çok sever, ona bir ermiş gözüyle bakar. Yardımsever biridir ve nerede yardıma muhtaç kimse varsa onun yanında olur. Köylüler ise onun gülen yüzünden dolayı Gülbahar'a "Gülen Kız" derler. At binme konusunda da uzman olan Gülbahar için babası, eğer erkek olsaydı tüm Ağrı'nın padişahı olacağını düşünür. Romanda ve operada Gülbahar idealize edilen bir karakter olur. Bu idealize edilmiş karakter kişilik özelliklerine uygun olarak saraylı, soylu bir kişiye değil de bir dağlıya, yani Ahmet'e, kavalının sesini duyduğu, onu gördüğü andan itibaren âşık olur:

"GÜLBAHAR: Ah! Tanrım… Küp Gölü'nde gördüğüm düşlerimden çıkmayan,

Koçer başı Ahmet bu!"

Romanda ve operada işlenen aşk teması Gülbahar ve Ahmet üzerinden şekillenir. İlk görüşte âşık olan Gülbahar, sevdiği adamla kavuşmak için her şeyi yapar. Memo'ya yalvarır, gizli gizli zindana girip Ahmet'i görür, onunla cinsel anlamda birlikte olur. Sevdiğinin ölümü karşısında çaresiz kalmak istemeyen Gülbahar, Sofi'den, Memo'dan, Demirci Hasan'dan, Kervan Şeyhi'nden, operada Cindar Ana'dan, kardeşi Yusuf'tan yardım ister. Bu kişilerden kimi onu bu düşüncesinden vazgeçirmeye çalışsa da, o aşkından vazgeçmez. Bir ara babasına dahi her şeyi anlatmayı düşünür, ölümü göze alır:

"GÜLBAHAR: Bir umut ver bana!

Bir umut ver Sofi…

De ki; at gelecek,

Baban bırakacak bizi.

SOFİ: O at geri gelmez, Sultanım;

Umut yok! Kurtuluştan.

Sofi sana kurban!

---

[408] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 26.

GÜLBAHAR: Ben yalvarsam babama!

Vazgeçsin attan diye?

Sofi! Sofi! Hah! Ha!.. Sofi!

Öyleyse ben de sizinle birlikte ölürüm!

Sofi! Sofi!"

Gülbahar, aşkı için mücadele etmekten geri durmayan bir âşıktır. Yazar böylece hem Ahmet'in hem de Gülbahar'ın aşklarını idealize eder. Bu aşkın destanlaşmasının da koşulu bu gibidir. Operada da aşkın anlatımında karakterlerin etkisi romana uygun bir biçimde anlatılmıştır. Bir yandan aşkı için savaşan Gülbahar, diğer yandan da baba korkusunu içinde hisseder. Eli kolu bağlanmış gibidir. Babası her şeyi kardeşi Yusuf'tan öğrendiğinde Gülbahar zindana girse de çok karamsar değildir. Onun için önemli olan Ahmet'in kurtulması, ölmemesidir. Halkın onun zindana atılması üzerine saraya yürümesi sonucunda serbest kalarak Ahmet ile birlikte kaçar. Ahmet'in soğuk, mesafeli tavırlarına rağmen ona inanmaktan vazgeçmez. Ahmet'e güvenen Gülbahar, onun Ağrı Dağı'nda ateş yakacağından şüpheye düşmez, ona inanır. Ancak düğün sonrasında gittikleri Küp Gölü'nün kenarında Ahmet'in tavırlarını öğrenince ve Ahmet onu bırakıp gidince çıldırır, deliye döner.

Romanda ve operada dağlı karakterler arasında yer alan Sofi, adının anlamına uygun bir kişilik çizer. Tasavvufla uğraşan, tasavvuf felsefi ile uğraşan, bilge anlamına da gelen bu kişiler, dünya nimetlerinden el çekerek basit bir yaşam sürerler. Her iki metinde Sofi, bilge bir kişilik olarak yer alır. Söz konusu Sofi'nin en önemli özelliği; *"bütün şu doğunun, Kafkasın, İranın, turanın en ünlü kavalcısı"*[409] olmasıdır. Sofi bilge bir kişi olduğunu her konuşmasında göstermektedir. Ahmet'in kapısına gelen atın bir hayır getirmeyeceğini de sezer. Bu nedenle Ahmet'e atı üç kere götürüp bırakmasını, dönerse atın onun olacağını söyler. Atın ona Hak'tan yadigâr olduğunu söylese de daha ilk başlarda, bu atın üzerindeki damgayı tanımaya uğraştığında, uğursuzluk getireceğini anlar:

"SOFİ: Akşamdan beri bu at,

Ahmet'in kapısında!

Gelen konuk, kim ola?

[409] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 13.

Bir yerden ansıyorum bu güneşi, ağacı korkuyorum!

Bu damgalar, uğursuzluk taşır hep!

Korkuyorum! Korkuyorum!"

Sofi, atın sahibinin sütsüz bir kişi olmasından korkar. Çünkü bu kişi eğer illa da atını ister ve töreleri çiğnerse savaş çıkacaktır. Sofi korkularında haklı çıkar. Bu atın sahibinin Mahmut Paşa olduğunu öğrendiğinde bilge bir kişinin yapması gerektiği gibi Ahmet'i uyarır. Ancak bir yanda töreler vardır ve Ahmet kadar Sofi'de törelere bağlıdır. Bu noktada yazarın Sofi'yi bir eleştiri öğesi olarak kullandığı görülür. Yazar, zulmeden Osmanlı'yı eleştirmek için Sofi'ye, Paşa'yı kötülettirir. Sofi, Paşa'yı "Osmanlı olmuş" diyerek eleştirir. Korkusuz bir kişi olarak da görülür. Çünkü Mahmut Han ile karşılaştığında onu eleştirmekten, suçlamaktan, törelere karşı geldiğini yüzüne vurmaktan çekinmez. Sonunda da zindana atılan ilk kişi olur. Sofi, atın Ahmet'e ait olduğu, kimsenin bu atı ona asla geri vermeyeceğini hem operada hem de romanda defalarca vurgular:

"Paşa da kızının bu zindandaki Sofiyle ilgilendiğini, her gün ona yiyecekler götürdüğünü, kavalını dinlediğini izliyordu.

Bir gün Sofiyi divanına çağırdı:

'Sofi,' dedi, 'at gelmeden, Ahmet gelmeden seni zindandan çıkaramam, istersen git atı, Ahmet'i getir.'

Sofi dikeldi:

'At da, Ahmet de gelemez. At, Ahmede haktan yadigardır. Ahmet gelir belki de, ama at gelmez. Ben de Ahmedi sana getirmem,' dedi.

Paşa çok öfkelendi, Sofiyi zindana geri gönderip, Gülbaharı yanına istedi."[410]

Sofi'nin bir başka önemli özelliği de Ahmet ve Gülbahar'ın kavuşması için zindanda da olsa çabalaması, Gülbahar'a yardımcı olmasıdır. Tüm bu özellikleriyle Sofi'nin hem romanda hem de operada ideal bir karakter olarak yer aldığı görülmektedir.

Romanda ve operada olayların ilerlemesinde etkisi olan en önemli kişilerden biri Mahmut Han'dır. Mahmut Han'ın babası, Erzurum Medresesi'nde eğitim gördükten sonra İstanbul'a gider, orada da padişahın huzuruna kadar erişir ve Beyazıt'a bir paşa olarak gönderilir. Burada bir saray yaptıran babası, sanatçıları ve bilim adamlarını

[410] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 28.

sarayına toplar. Dağlıların törelerine değer veren Paşa, yöre halkı tarafından da sevilir, sayılır. Oğlu Mahmut Paşa'da tıpkı babası gibi çok okumuş bir adamdır. Babası gibi Erzurum'da okur, sonra İstanbul'a gider. Saraya kapılanan Mahmut Han, orada kendini gösterir ve Padişah'ın ordusuyla seferlere katılır, Şam'ı, Halep'i, Kahire'yi, Sofya'yı, Deliorman'ı gezer, bilir. Doğuyu da batıyı da iyice bir dolaştıktan sonra babası ölmeden on iki yıl önce saraya gelir ve babası ölünce de yerine paşa olur. İstanbul'dan hiç ayrılmak istemediği için dağlıları hor görür:

> "Önce bu yabanıl insanlara, bu dağlara alışamadı. Sarayın İstanbulda bile bir eşi yoktu ama, bir sarayla iş olmuyordu ki… Bir de bu dağların kadınları çok güzel oluyordu. Dünyanın hiçbir yerinde böylesine ince yapılı kadınlarla karşılaşamazdınız. Önce bir Ermeni kızıyla evlendi. Sonra bir Kürt Beyinin kızını aldı. Üçüncü karısını Kafkasyadan getirdi. Dördüncü karısı Urmiye gölü kıyılarındandı. Üç kızı, sekiz oğlu oldu."[411]

Çok uzun boylu, kartal burunlu, kara gözlü, kara kıvırcık saçlı ve kendine her daim güvenen duruşuyla belirgin olan Mahmut Paşa'nın atının kaybolması ve töreler uyarınca bu atın kapısına gittiği kişiye ait olması anlatılırken, paşa burada eleştirilir. Osmanlı'ya ve Osmanlı'nın üstün şanına her zaman bağlı olan Paşa, atının hor gördüğü, kendisinden aşağı olarak kabul ettiği bir dağlıda kalmasını istemez ve töreleri çiğner. Kendisine töreleri anlatan ve onun da bu törelere uyması gerektiğini belirten Sofi'yi hiç acımadan zindana attırır. Paşa, sözünde durmayan bir kişi olarak da gösterilir. Bütün beylerle toplanıp alınan karar gereğince Musa Bey, Ahmet'i saraya getirecek ve Paşa Ahmet'i görecektir, ona bir zarar vermeyecektir. Ancak Ahmet saraya geldiğinde atı vermeyeceğini söyler ve Mahmut Han, onu zindana attırır. Kendisine yaptığının yanlış olduğunu söyleyen Musa Bey'i aynı şekilde zindana yollar:

> "Ahmet hiç boyun kırmadı:
>
> 'Ben atını çalmadım,' dedi. ;'At ban haktan yadigar verildi. At sana geri verilmez. Senin soyun da bizim dağdan olur. Sen bu töreyi bilmez misin?'
>
> Bunu duyunca Paşanın kanı başına sıçradı, bağırdı:
>
> 'Bilmem,' dedi. 'Ya atım gelir, ya da başını alırım. Atın şunu zindana.'
>
> Ahmedi getiren beylerin hiç sesi çıkmadı.
>
> Ahmet zindana giderken:

[411] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 25.

‘Paşa, Paşa,’ diye bağırdı. ‘Başım gider ama, sen o atı bir daha göremezsin. O at bir daha senin sarayına gelmez.’

Musa Bey bu hali hiç beklemiyordu. Karşı koydu:

‘Paşa,’ dedi,’bu sizin yaptığınız insanlık değil. Ben aldım getirdim Ahmedi. Zindana at diye getirmedim. Yalan söylediniz, kandırdınız bizi.’

Paşa kükredi:

‘Bunu da zindana atın.’ Diye bağırarak emir verdi.”[412]

Bu sahne operada da aynı şekilde işlenirken, Mahmut Han’ın sözlerine çeşitli eklemeler yapılarak anlamsal boyut güçlendirilir ve bu sahneye yeni bir yorum katılır:

“MUSA BEY: Yalan söyledin! Kandırdın bizi paşa;

Ahmet’i getirdik konuşman için sana

Bu yaptığın insanlık değil paşa!..”

Artık üç kişiyi zindana attırmış olan Paşa, atını aramaktan yine de vazgeçmez. Zindana attırdığı kişileri eğer at kırk gün içinde geri gelmezse idam ettirecektir. Araya toplumda saygı gören Kervan Şeyhi ve Demirci Hüso girer ve sonunda at sarayın kapısına gelir. Buradan itibaren Paşa’nın yine sözünde durmadığı ve bir de yalan söylediği görülür. Bu durum hem romanda hem de operada alıntı yöntemiyle anlamsal olarak aynı şekilde anlatılır. Bu sahne operada şu şekilde verilir:

“MAHMUT HAN: O at benim atım değil!

O, benim atım değil!

Götürün benim kapımdan!

Tez götürün.

BİR BEY: Ben tanırım paşam, o senin atındır.

MAHMUT HAN: Bey! Bey sana diyorum!

Yoksa! Sen de mi onlardan yanasın?

BİR BEY: Yok Paşam, sen yanlış anladın?

MAHMUT HAN: Ne! Ben yanlış mı anladım?

İSMAİL AĞA: Estağfurullah Paşam, biz yanlış anlattık.

MHAMUT HAN: Beyler! Gün doğmadan ala şafakta

[412] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 31.

Tez vurula başları!

BİR BEY: Vallah billah, bu onun atı,

Bu damga onun damgası."

Mahmut Paşa, bir yandan törelere karşı gelir, bir yandan da hem yalan söyler hem de sözünde durmaz. Aşka karşı da saygılı değildir. Kızı Gülbahar ile Ahmet arasındaki aşkı öğrendiğinde kimse duymasın diyerek, kızını zindana kapatır. Ancak artık her şeye bir dur demek isteyen halk, Gülbahar'ın zindana kapatılmasını öğrenince sarayın önünde birikir. Bu durumda Paşa için zor günlerin başlaması demektir. Büyük bir korku içine düşer. Ya canından olacak ya da iktidarını kaybedecektir. Bir yandan halkın onun korktuğunu bilmesini istemez ve bu yüzden Ahmet ve Gülbahar'ın kavuşmaması için birçok şey yapar. En sonunda kalabalıklardan korkar ve Ahmet'i affeder. Kalabalıkların aslında neden toplandığını erkenden anlaması bakımında da ileri görüşlü bir kişi olarak da düşünülebilir. Mahmut Paşa her iki eserde de gücü, iktidarı elinde bulunduran, zulmeden ve Osmanlı olmakla suçlanıp, bundan dolayı da eleştirilen biridir. Mahmut Han halkı kadar, çocukları üzerinde de baskıcı bir tutum izler. Özellikle oğlu Yusuf'un ondan korkması ve bu korkulardan dolayı Gülbahar ve Ahmet'in ilişkisini babasına anlatması bunu bir göstergesidir. Yazar Mahmut Han karakterine eleştirmek istediği feodal düzenin işleyişini, iktidar hırsının insanlarda yarattığı egoist tavrı, iktidarın insanları gözaltına alma ve böylece halkın eylemlerini sınırlama düşüncesini anlatmaya çalışmıştır. Yazarın benimsediği bu tavır, operada hem müzik aracılığıyla hem de karakterin jest ve mimikleriyle de tasvir edilmiştir. Mahmut Paşa romanda ve operada çatışma unsurunu sağlayan en önemli karakterlerdendir.

Her iki metinde bir aşk üçgeninin oluşmasında karşımıza çıkan karakter Zindancı Memo'dur. Zindancıbaşı olan Memo, çocukluğundan beri Gülbahar'a platonik bir aşk beslemektedir. Oldukça genç olan Memo, çok yiğit, gözünü daldan budaktan sakınmayan, Paşa için canını bile verebilecek bir kişidir. Babası sarayın en sadık adamlarındandır ve Memo daha iki yaşındayken bir savaşta öldürülür. Mahmut Paşa da Memo'ya çok güvenmekte, çocukları kadar sevmektedir. Gülbahar'a âşık olan Memo; *"onu görünce hep kızarmış, dudakları mosmor kesilip, kanı çekilmiş, elleri titremişti. Gülbahar bunların hep Memonun utangaç huyuna veriyordu. Hep yere bakar, utangaç bir kız gibi kızarır, hep hiç konuşmaz"*[413] dır. Gülbahar'ın Ahmet'e olan aşkı onu

[413] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 34.

derinden etkiler. Gülbahar'ın gelip, Paşa'nın zindana attıklarını görmek istediği, onları kurtarmak istediği zaman yardım istemesi, ne isterse vereceğini söylemesi onu mutlu eder. Onun istediği ise iki şeydir; Gülbahar'ın saçından bir bukle ve ölünceye kadar bu geceyi unutmaması. Memo, sevdiği kadının bir başka adam için çabalamasına, gözünün önünde onunla birlikte olmasına da katlanamaz. Bir ara onları öldürmeyi bile ister ama bu düşüncesinden vazgeçer. Gülbahar ve Ahmet'in kavuşmasında önemli bir görev üstlenir. Yıllardır himayesinde olduğu, ekmeğini yediği saraya, Paşa'ya ihanet etmiş olsa da o aşkı için ölmeyi de seçmiştir. Paşa'nın adamlarıyla yaptığı mücadele sonucunda kendini kalenin burcundan aşağıya atar. Operada bu sahne anlatılırken bir yandan cellatlar gelmiştir, Memo'ya kapıyı açmasını söylerler. Her şeyi öğrenen Paşa Memo'nun sözlerine inanmaz, öfkeyle Memo'ya bağırır. Düello müziği çalarken sarayın burcuna giden Memo, *Veda Aryası*'nı söyleyerek kendi aşağıya atar:

"CELLATLAR: Aç kapıyı, Memo!

Kapıyı aç!

Başı vurulacaklar hazır mı?

Kapıyı aç!

İSMAİL AĞA: Aç kapıyı Memo! Paşa da burada!

MEMO: Ben bu gece onları bıraktım Paşa

Hah! Ha! İyi yapmadım mı?

Hoşuna gider sandım.

MAHMUT HAN: Alçak! Ekmeğim gözüne dizine dursun!"

Karşılıksız aşkının bedelini canıyla ödeyen Memo, romanda ve operada dramatize edilerek verilir. Hayatı aksiliklerle geçmiş, babasız kalmış ve aşkına da karşılık bulamamıştır. Son olarak da hainlik yapmıştır. Ancak her iki metinde de Memo, kötü bir karakter olarak gösterilmez. Onun hainliği abartılmış bir duygu olarak verilmez. Çünkü yazarın idealize ettiği aşkın bir takım yıkıntıları da olmalıdır. Her iki metnin de sonunu, eserin destansı bir aşka dönüşmesini Memo'nun Gülbahar'dan istediği şeyler sağlayacaktır. Bu nedenle Memo, romanda ve operada önemli karakterlerdendir.

Sofi, Memo dışında Ahmet ve Gülbahar'ın kavuşması için çabalayanlardan, onlara yardımcı olanlardan biri de Demirci Hüso'dur. *"Hüsonun yaşı belli değildi. Demirci dükkanında beş oğluyla birlikte çalışır, çok güzel, altın işleme, keskin, kırılmaz*

kılıçlar döverdi. Kendini bildi bileli paşa sarayına, bey konağına adımını atmamıştı. Ramazanda oruç tutmaz, hiç namaz kılmaz, hiç dua etmezdi. Bazıları Hüsonun ateşe taptığını söylüyorlardı. Bazı geceler körüğünü çekiyor çekiyor, dükkanın içi, kapısı kıvılcımlar içinde kalıyor, Hüso bu ateşin önünde dize gelip ellerini ateşe açıyordu."[414] İşine oldukça önem veren Hüso, iki âşığın kavuşması için de çabalar. Kendisine yardım dilemek için gelen Gülbahar'ı geri çevirmez, elinden geleni yapar. Demirci Hasan, Gülbahar'ı Kervan Şeyhi'ne yönlendirir. Kervan Şeyhi de mührünü Hasan'a verir ve ondan atı bulmasını ister. Atı bulup getiren Hasan, Paşa'nın zindandakileri affetmemesine çok kızar. Bunun üzerine şu sözleri söyler: *" 'Bu zulümdür Paşa, bu zulümdür. Bu zulüm sürüp gitmeyecek. Sürüp gitmeyecek. At senindir Paşa. Sen bu ata layık değilsin ama, at senindir. Ben yalan söylemem, atı ben getirdim Paşa, at senindir,' dedi."*[415] Demirci Hüso, her zaman sevdalıların destekçisi olur ve Paşa'yı onları rahat bırakması konusunda hep uyarır:

"HASAN: Dinledin mi, gönderdiğim türküyü paşa?

Beğendin mi?

Anladın mı baharın kavalcısını?

Ne diyorsun, hiç korkmuyor musun?

MAHMUT HAN: Dinledim ya, ne olacak?

HASAN: Ağrının gazabı, Ağrının öfkesi,

Ağrının lanetidir bu Paşa!

Bırak yakasını sevdalıların…

Sen bilirsin! Sen bilirsin paşa!"

Demirci Hasan bir yandan, asi bir kişilik olarak da eserlerde yer alır. Halkın Paşa'nın sarayının önünde birikmesi sonucunda tüm halkın her zaman birlik olması gerektiğini, her yerde, her zaman birlik oldukları zaman kimsenin onlara diş geçiremeyeceğini, dağların, şahların bile onların önünde duramayacağını söylemesi onun bu kişiliğinin yansımasıdır.[416]

Romanda Demirci Hasan'ın yönlendirmesi ile ortaya çıkan Kervan Şeyhi de âşıklara yardım etmesi bakımından önemlidir. Yaz kış kervan yolunun kıyısında

---

[414] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 52.
[415] Yaşar Kemal, a.g.e., s. 67.
[416] Ülkü Arıkoğlu, *Yaşar Kemal'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2004, s. 282.

bulunan bir meşe ağacının altında bir ayı postunun üstünde oturan Kervan Şeyhi, çok yaşlı, ak sakallı ve herkes tarafından saygı gören dinî bir kişilik olarak romanda yer alır. Onun bulunduğu kervan yolundan geçenler meşenin dibine para bırakırlar ve Kervan Şeyhi de bu paraları bayramlarda yoksullara dağıtır.[417] Gülbahar, Demirci Hüso'nun yönlendirmesi sonucunda Kervan Şeyhi'nde yardım ister. Şeyh de kendi mührünü Hüso'ya vererek atın bulunmasını, dağlılardan geri getirilmesini sağlar. Sadece bunu yapmakla kalmaz, Gülbahar'ın zindandan çıkarılması sonucunda ona sığınan iki âşığı Hoşap Beyi'ne göndererek, onları evlendirmesini ister. Kervancı Şeyhi operada yer almaz. Ancak Kervancı Şeyhi'nin romanda söylediği sözlerin bir kısmı operada Cindar Ana'ya söylettirilir. Cindar Ana, Gülbahar'a gelecek hakkında bazı şeyler söyleyen bir kadındır. Romanda Kervancı Şeyhi'ne dinî, mistik bir nitelik kazandırılmışsa, Cindar Ana'ya da operada bu özellik verilir:

"GÜLBAHAR: Bir umut var mı söyle?

CİNDAR ANA: Bekle Gülbahar Hanım…

Umudunu yitirme…

Bir şeyler oluşuyor! Gelecek gün içinde

Bir yıldız görüyorum!

Yarısı ışıl ışıl, yarısı karanlık gece!

Bir ak kuş, sevda yelinde!

Dolanıyor çevrende…

Uzanmış ellerin ona doğru!

Tuttun mu! Tutamadın mı göremiyorum….

Bekle… Gülbahar Hanım, bekle!"

Romandaki karakterlerin dışında operaya eklenmiş, yeni bir yorumla verilmiş olan Cindar Ana, geleceği gören bir kâhin, falcı; Gülbahar için bir umut ışığı olarak yer alır. Besteci ve libretto yazarının Kervancı Şeyhi'ni operada bambaşka bir şekilde yorumlayarak, bu karakteri tamamıyla başkalaştırmışladır. Romanda yer verilen ancak operada yer verilmeyen bir diğer karakter de Hoşap Beyi'dir. Hoşap Bey'i törelere bağlı bir beydir ve kendisine Şeyh tarafından gönderilmiş iki âşığa bütün konukseverliğini gösterir. Töreler gereği kapısına sığınmış bu âşıkları her ne koşulda olursa olsun, canını

[417] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 56-57.

bile vermek koşuluyla korur, Mahmut Paşa'ya teslim etmez. Bu açıdan Hoşap Bey'i Mahmut Paşa ile karşılaştırılmıştır. Bir yanda törelere, geleneklere ve göreneklere uyan bir bey vardır ve halk onun hep yanındadır. Öbür tarafta da halkının desteğini alamamış, kendi halkını ve törelerini küçümseyen, onlara uymayan bir paşa vardır. Ayrıca Osmanlı ile birçok kez mücadele etmiş ve başarılı olmuş olan Hoşap Bey'i askerî olarak da güçlü bir beydir.

Operada ve romanda yer alan beyler ve ağalar arasında Musa Bey ve İsmail Ağa önemlidir. Mahmut Paşa'nın adamlarından olan Musa Bey, onunla birlikte köyleri yıkmaya gitmiş olsa da, paşanın törelere uymaması ve verdiği sözü tutmamasına itiraz ettiği için zindana atılır. Özü sözü bir, doğruluktan şaşmayan ve hak bilir bir kişi olarak her iki metinde de yer alır. İsmail Ağa ise; Mahmut Paşa'nın en önemli adamlarındadır ve sağ koludur. Mahmut Paşa içinden çıkılmaz hallere düştüğünde her zaman İsmail Ağa'dan akıl alır, onun dediklerini uygulamaya çalışır. Mahmut Paşa'nın törelere aykırı ve yıkıcı kararlar almasında oldukça etkili bir isimdir. [418]

Sarayı temsil eden kişiler arasında yer alan Mahmut Paşa'nın çocuklarından Gülistan, tam bir saraylıdır. Mahmut Ağa'nın Ermeni karısından olan bu kız, gösterişe düşkün, İstanbul'dan gelen kıyafetleri giyen ve kendisini halktan üstün gören biridir. Mahmut Paşa'nın en sevdiği çocuğu olan Gülriz, okumaya ve özellikle de şiire merak duyan biridir. O da kardeşi Gülistan gibi kıyafetlerini İstanbul'dan getirtir ve babasına divanından ünlü şairlerin şiirlerini ezbere okur. Mahmut Paşa'nın oğlu Yusuf, uzun boylu, soluk benizli bir çocuk olarak anlatılır. Baba korkusu onun üzerinde çok büyük bir psikolojik baskı yapmaktadır. Babasının her şeyi bildiğini ve kendisini sınadığını düşünür. Eğer babasına bildiği her şeyi anlatmazsa idam ettirileceğine inanır. Bu sebeple de Mahmut Paşa'ya her şeyi anlatır. Gülbahar'ın kendisinden istediği yardımı babasından korktuğu için geri çevirirken, onun zindana atılmasında da etkili olur. Romanda anlatılan bu üç karakter operada hiçbir şekilde işlenmemiştir.

Ağrıdağı Efsanesi romanından operaya geçişte karakterler işlenirken, romana sadık kalındığı görülmektedir. Ancak opera sanatının imkânları doğrultusunda Yusuf, Gülriz, Gülistan ve Kervancı Şeyhi, Hoşap Beyi gibi karakterlere yer verilmemiştir. Kervancı Şeyhi yerine Cindar Ana adlı bir karakter eklenerek opera metnine orijinallik

---

[418] Ülkü Arıkoğlu, *Yaşar Kemal'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2004, s. 284.

katılmıştır. Her iki metinde de yer alan karakterler işlenirken ve çözümlenirken görülmektedir ki ana tema ve yan temalar etrafında davranışları şekillenmiştir. Dağlıların ve saraylılar, halkın ve yöneticilerin, iyi ile kötünün çatıştığı görülmektedir. Bu bakımdan Ahmet, Gülistan, Sofi, Demirci Hasan, Kervancı Şeyhi, Zindancı Memo, Hoşap Beyi, Cindar Ana, Musa Bey'in iyi karakterleri; Mahmut Han, İsmail Ağa, ve Yusuf'un ise kötü karakterler olduğu görülmektedir. Gülriz ve Gülistan ise fon karakterler olarak romanda yer alırlar. Herhangi bir işlevleri yoktur. İyiyi ya da halkı temsil eden Ahmet, Sofi, Demirci Hüso, Kervancı Şeyhi ve sarayı ya da beyliği temsil eden Gülistan ve Musa Bey, Hoşap Bey'i isyan eden, başkaldıran, iktidarın kararlarının hükmünü kaybettiğini düşünen kişiler olarak yer alırlar. Bazı karakterler başka karakterlerin daha iyi anlaşılması, karşılaştırılma yapılması, eleştirel unsurların ortaya konulması için romanda ve operada yer almıştır. Yazarın, besteci ve libretto yazarının halkın değer verdiği dinî ya da mistik kişilere de yer vermesi eserin destansı anlatımına olumlu yönde bir etki sağlamıştır. Bütün karakterler bir amaç doğrultusunda hareket ederken, içinde bulundukları sosyal, ekonomik, kültürel ve psikolojik durumları da verilmiştir.

1.3.5. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanında ve Operasında Mekân Kullanımı

Mekân, kurmaca bir dünyayı anlatan edebî metinlerde ve göstermeye dayalı metinlerde en önemli unsurlardan biridir. Bir metnin olay örgüsü, zamanı, vermek istediği mesajı, şahıs kadrosu anlatılan mekân ile bir bütünlük gösterir. Bir olayın gerçekleşebilmesi için mekân gerekli bir unsurdur. Edebî metinlerde ya da göstermeye dayalı metinlerde mekân basit bir unsur olarak yer almaz; farklı anlamlara gelebilir, karakterin çözümlenişinde yardımcı olabilir. Yaratıcı metninde tamamen kurgusal bir mekândan söz edebileceği gibi gerçek mekânlara da yer verebilir. Mekân yaratıcının elinde yeniden şekillenir, yorumlanır ve çeşitli anlam yükleriyle donatılabilir. Yaşar Kemal'in *Ağrıdağı Efsanesi* adlı romanında yapıtın adından da anlaşılacağı üzere ana mekân Ağrı Dağı'dır. Ağrı ve yöresini anlatan bu ana mekân, geniş bir mekân olurken içinde barındırdığı diğer mekânlarla sınırlandırılır. Ahmet'in evi, Mahmut Paşa'nın sarayı, sarayın zindanı, Demirci Hüso'nun dükkânı, Kervan Şeyhi'nin beklediği kervan yolu, Hoşap Kalesi ve Küp Gölü romanda yer alan mekânlardır. Bu mekânlar içerisinde operada işlenmeyenleri ise; Kervan Şeyhi'nin beklediği kervan yolu ve Hoşap Kalesi'dir.

Romanda ve operada işlenen en geniş mekân Ağrı Dağı'dır. Ağrı Dağı gerçek bir mekân olarak yer alır. 5.137 metrelik rakımıyla Türkiye'nin en yüksek dağı olan bu dağ, Ağrı ilinin Doğubayazıt ilçesinde konumlanmaktadır. Ararat, Kuh-i Nuh, Cebel ül Haris gibi isimleri de bulunan bu dağ, bazı efsanevi özellikler taşıması bakımından da önemlidir. Romanda ve operada Ağrı Dağı bir sığınak gibi anlatılmaktadır. Çünkü Paşa'nın zulmünden kaçan halk bu dağa sığınır ve dağ da onları korur, saklar. Her yıl karlar eridiğinde, bahar geldiğinde Ağrı Dağı'nda bir ulu tazelik oluşur. Bahar gözünü açtığında Ağrı Dağı, çiçeklerle, keskin kokularla, renklerle, bakır rengi toprakla bir bütünlük oluşturur. Bu dağ, ulu bir insan gibi anlatılır. Zulme ve kötülüğe öfkesini gösterir. Ağrı Dağı'nın öfkesi anlatılırken, dağ şu şekilde tasvir edilir: *"... Som kırmızı, som mavi, som sarı açmış çiçeklerin, som yeşilin üstüne, balkıyan, dağın doruğundaki yıldız harmanının altına diz çöktüm. Dağın sırtına, karlı yüreğine diz çöktüm."*[419] Ağrı'nın öfkesi, azabı, laneti hem operada hem de romanda defalarca dile getirilir. Bu öfke halk arasında da bilindiğinden kalıplaşmış bir söze, bir bedduaya dönüşür. Mahmut Paşa'ya beddua edenler, onu yaşanacaklar konusunda uyaranlar her zaman Ağrı Dağı'nın öfkesini, azabını, lanetini dile getirirler. Kimseye geçit vermeyen Ağrı Dağı, sevdaya hürmet edercesine, zulme karşı çıkarcasına Ahmet'e ateş yakması için izin verir.



Resim1.19: Ağrı Dağı

Operada bir mekân olarak Ağrı Dağı, sahnenin arkasında bir fon olarak her zaman yer alır. Işık yardımıyla sahnede dağın yamaçları daha karanlık gösterilirken, karlı tepeleri aydınlık gösterilir. Sahnenin oldukça gerisinde yer alan bu dağ, sahneye

[419] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 97.

bir derinlik katmaktadır. Böylece Ağrı Dağı'nın varlığı her zaman hissettirilmektedir. Operada Ağrı Dağı sadece resimsel olarak kullanılan bir mekân olmaz, her zaman libretto içinde Ağrı Dağı'nın heybetinden, öfkesinden bahsedilir. Ağrı Dağı içinde yer alan ve romanda da operada da sıklıkla bahsedilen, son sahnenin de geçtiği mekân Küp Gölü'dür. Küp Gölü, Ağrı insanı için oldukça önemli bir mekândır. Ağrı Dağı'na bahar geldiğinde, çok uzun, ince parmaklı çobanlar, kavallarını alarak Küp Gölü'ne gelirler. Bu çobanlar gün doğumundan gün batımına kadar Ağrı Dağı'nın öfkesini çalar. *"Tam gün kavuşurken gölün üstünde kar gibi ak küçücük bir kuş dönmeye başlar. Sivri, uzun, kırlangıca benzer bir kuştur. Gölün üstünde çok hızla döner."*[420] Romanda Küp Gölü şu şekilde tasvir edilir:

> "Ağrıdağının yamacında, dört bin iki yüz metrede bir göl vardır, adına Küp gölü derler. Göl bir harman yeri büyüklüğündedir. Çok derinlerdedir. Göl değil bir kuyu. Gölün dört bir yanı, yani kuyunun ağzı, fırdolayı kırmızı, keskin, bıçak ağzı gibi ışıltılı kayalarla çevrilir. Kayalardan göle kadar daralarak inen yumuşak bakır rengi toprak belli bir aşıntıyla yol yoldur. Bakır rengi toprağın üstüne yer yer taze bir yeşil çimen serpilir. Sonra gölün mavisi başlar. Bu, bambaşka bir mavidir. Hiçbir suda, hiçbir mavide böyle bir mavi yoktur. Laciverdi, yumuşak, kadife bir mavidir."[421]



Resim 1.20: Küp Gölü

Resim 1.20'de, romanda ve operada son sahnede, düğünlerinden kaybolan ve Küp Gölü'ne gidip, orada uykuya dalmak isteyen Ahmet ve Gülbahar tasvir edilmektedir. Arka fonda iki önemli mekân görülür. En arkada Ağrı Dağı görülürken,

[420] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 9-11.
[421] Yaşar Kemal, a.g.e, s. 10.

hemen onun önünde Küp Gölü'ne yer verilmiştir. Küp Gölü'nün Ağrı Dağı'nın önünde verilmesi, gölün dağın içinde yer aldığını anlatmak içindir. Tıpkı Ağrı Dağı gösterilirken yapıldığı gibi Küp Gölü de ışıklarla tasvir edilmiştir. Masmavi bir zemin üzerine mavi ışık demetine yer verilirken, yer yer beyaz ışık kümeleriyle de gölün parıltısı anlatılmıştır. Küp Gölü gerçek bir mekândır. Ağrı Dağı içinde yer alan bir krater göldür. Bir doğa harikası olarak anlatılan bu göl hem bir geleneğin sahnelendiği yer olur, hem de Ahmet ve Gülbahar'ın hazin sonuna tanıklık eder. En sonunda da göl, romanda ve operada bir efsanenin yaşandığı yere dönüşür:

> "O gün bugündür, Küp gölünün oralardan geçenler, gölün kıyısına oturmuş, kara, ışık gibi uzun saçlarını sırtına sermiş, başı iki elleri arasında gözlerini som mavi suya dikmiş Gübaharı görürüler. Arada sırada Ahmet gölün sularında Gülbaharın gözüne gözükür ve Gülbahar kollarını açıp Ahmede yürür, 'Ahmet, Ahmet!' diye bağırır. Sesi bütün dağda yankılanır. 'Ahmet, Ahmet! Sen de benim yerimde olsan benim yaptığımı yapardın. Yeter artık, gel Ahmet, Ahmet, Ahmet!' "[422]

Romanın da operanın da başkarakterlerinden biri olan Ahmet, ilk olarak evinde görülür. Bu mekân önemlidir. Bütün olayların başlangıcı bu mekânda olur. Mahmut Paşa'nın kır atının gelip Ahmet'in evinin önünde durması sonucunda tüm olaylar gelişmeye başlar. Ahmet'in evinin önemli bir mekân olması, kır atın gelip burada durması, kendi sahibini seçmesinden kaynaklanmaktadır. Bu mekânı at ile birlikte düşünmek gerekmektedir: *"Kır bir at Ahmedin evinin kapısında dün akşamdan beri duruyordu. Boynunu uzatmış, geniş burun delikleriyle kapının yer yer çatlamış tahtasını koklar gibiydi."*[423] Ahmet, atı üç defa götürüp bıraktıktan sonra artık kendisinin olduğunu anlar ve atını ahıra götürür. Buradan evin bir de ahırı olduğu anlaşılır. Resim 1.21'de görüldüğü üzere sahne geniş bir alan olarak tasvir edilmiştir. Ahmet'in evinin arka fonunda yine Ağrı Dağı yer alır. Böylece Ahmet'in ve birçok dağlının, Ağrı Dağı yamaçlarında yaşayan insanlar oldukları belirtilir. Ahmet'in evi tam boyutuyla gösterilmez, sadece kapısının eşiği gösterilir. Evin taştan yapıldığı görülür. Kapısı tahtadan olan evin kapısında iki de basamak bulunmaktadır. At, tüm görkemiyle Ahmet'in evinin bahçesinin tam ortasında durmaktadır. Işıkla arka fonda Ağrı Dağı karartılırken, lokal ışık sayesinde at ve Ahmet'in kapısı aydınlatılır. Sahnede odak nokta ikisidir. Bu sahnenin çok fazla eşya ile donatılmamasının en önemli sebeplerinden biri romana sadık kalmak ve daha sonra evin önünde birikecek halka yer açmaktır.

---

[422] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 119.
[423] Yaşar Kemal, a.g.e., s. 11.



Resim 1.21: Ahmet'in Evinin Önü

Romanın ve operanın en önemli mekânlarından birisi saraydır. *"Saray, dağın güney ucundaki düzlükte, bir kayanın üstüne kurulmuştu. Alt yanı derin bir uçurumdu ve uçurumun dibinden ova başlıyordu. Ovadan büyük yollar geçerdi."*[424] Yazarın romanda anlattığı saray, gerçekte bu şehir içinde Doğubayazıt ilçesinde bulunan İshak Paşa Sarayı'dır. Romanda ve operada kullanılan bu mekân kurgusal değil, gerçek bir mekândır. Bir dağ yamacına kurulu olan bu saray, bir saray olmaktan çok külliyedir ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Lale Devri döneminden kalan son büyük anıtlardan biridir. Selçuklu mimarisinin üslubunu bünyesinde barındırır. Bu durumda romanda, sarayın kapısı anlatılırken vurgulanır. Saray, anlamsal açıdan bakıldığında bir iktidar mekânıdır. Saray ve içindeki insanlar romanda defalarca eleştirilir. Mahmut Han'ın babası tarafından yaptırılan bu saray, zamanında sanatçıların ve bilim adamlarının toplandığı bir yerdir. Halka da yakın olan bu saray, bu gibi işlevlerini Mahmut Paşa ile birlikte kaybetmiştir. Romanda sarayın çok fazla odasından bahsedilir, harem bölümüne, camisi olduğuna, geniş bir avlusu olduğuna değinilir.

[424] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 51.



Resim 1.22: Mahmut Paşa'nın Sarayı

Resim 1.22.'de de görüldüğü üzere Mahmut Paşa'nın sarayı dıştan bir görünümüyle değil de odalarıyla operada gösterilir. Yüksek sütunlara sahip olan sarayın duvarları yaldızlarla işlenmiş, çinilerle süslenmiştir. Yüksek tavanlı bir saray olarak gösterilir. Ortada Paşa'nın yaldız işlemeli, kırmızı kadife kaplamalı, bir yükselti üstünde duran tahtı yer almaktadır. Sahnenin bir bölümü ise paravanla ayrılmıştır. Burası da saray kadınlarının bulunduğu yerdir. Burada görülen kadın Gülbahar'dır. Saray romanda ve operada iktidarın bir simgesidir. Resimde hiyerarşik bir düzen göze çarpmaktadır. Paşa'nın tahtının arkasında adamları, beyleri bulunmaktadır. Paşa'nın en büyük korkularından biri de sarayının dağlılar tarafından basılarak yerle bir edilmesi ve kendisinin de adamlarının da öldürülmesidir. Bu bakımdan saray, bir korunaktır. Görkemlidir, çünkü iktidarı simgelemektedir. Yapıldığı andan itibaren olayların geçtiği ana kadar itibarını ve gücünü kaybetmiştir. Doğal olarak iktidarın da gücü ve itibarı yok olmuştur. Yazar, yazarın anlatımına bağlı olarak besteci ve libretto yazarı, sarayı eleştirel bir mekân olarak kullanmakta, çeşitli anlamlar yüklemektedirler. Sarayın romanda yer alan bir başka noktası da sarayın önüdür. Halk sarayın önüne birikmiştir. Git gide daha da artan kalabalığı görmek isteyen Paşa, sarayın balkonuna çıkar. Operada bu sahne Resim 1.23'te görüldüğü gibi tasvir edilmektedir. Sarayın önü bomboş bir düzlük, bir ova olarak düşünülebilir. Arka fonda tüm ululuğu ile Ağrı Dağı yükselmektedir. Mahmut Paşa ve İsmail Ağa, taştan yapılmış balkonun içinde, diğer yandan da işlemeli tırabzanlara tutunmaktadırlar. Halk bir süre sonra buraya birikir. Bu

mekân her an isyan etmeye hazır olan halkın karargâhı gibidir. Ahmet, Ağrı Dağı'ndan indikten sonra, âşıkların düğünü de burada yapılır.



Resim 1.23: Paşa'nın Sarayının Önü

İktidarın ve gücün göstergesi olan mekânlardan biri de zindandır. Romanda ve operada zindan, Mahmut Paşa'ya isyan edenlerin, karşı gelenlerin hapsedildikleri yerdir. Bireylerin, bireyselleşme sürecinin durdurulduğu, gücün göstergesi konumundadır. Sarayın içinde bir mekân olan zindan, Süryani Süleyman usta tarafından yapılmıştır. Arada sırada yoldan geçen kervanların çıngırak seslerinin de duyulduğu bu zindanın kuyusunun dibinde el büyüklüğünde, bir insan boyu yüksekliğinde bir delik vardır. Kendisi de zindanda yatmış biri olan Süleyman Usta, ne olursa olsun bu zindan bir göz deliği bırakacağını söyleyerek, sözünü tutmuştur. Böylece zindanın karanlığına parça parça ışık demetleri düşer. Zindan, dillere destan olur:

> "Saray bittikten sonra, yapıcıbaşı, Paşaya bir mektup bırakarak ortadan yitip gitti. Mektubunda: 'Kim ki,' diyordu, 'bu delikleri kapatır, o kişi bu sarayı temelinden yıkar. Bu sarayı ben o deliklerin ışığı üstüne kurdum. Kim ki zindanın ışık ocaklarını kapatır, tekmil belalar onun başına yağacak, hiçbir zaman soyu, geleceği iflah olmayacaktır. Kim ki benim bu mektubumu bu sarayda oturacaklara iletmezse, onun soyu kuruyacaktır."[425]

[425] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 34-36.



Resim 1.24: Saray Zindanı

Söz konusu zindan sadece bir iktidar göstergesi haline gelmez. Diğer taraftan da Ahmet ve Gülbahar'ın aşkının şekillendiği bir mekândır. Gülbahar, defalarca Ahmet'i görmek için zindana gider. Bu iki aşığın ilk defa seviştiği yer de bu zindandır. Opera sahnesinde zindan, sahnenin arka fonuna demir zindan parmaklıkları yapılarak yansıtılmıştır. Zindana parça parça vuran ışıklar da arka kısımlarda yer almaktadır. Sahnenin ön kısmı zindanın içi olarak tasvir edilirken, demir parmaklıkların arka kısmının ise sarayın zindana giriş kısmı olduğu, merdivenlerin bulunmasından da anlaşılmaktadır. Zindanın zifiri karanlığı parça ışık ile aydınlatılırken, karakterler üzerine de lokal ışık uygulanmaktadır. Zindan, bir mekân olarak, romana sadık kalınarak tasvir edilmiştir.

Demirci Hüso'nun dükkânı da her iki metinde işlenen ortak mekânlardandır. Bu dükkân, ulu bir kayanın dibinde yer almaktadır ve dükkânın ışığı bütün gece yanmaktadır. *"Ve sabahlara dek, dükkanın kapısından dışarıya, karanlığa top top kıvılcımlar fışkırırdı."*[426] Bu dükkânda sadece Demirci Hüso değil, oğulları da çalışırlar. Ancak operada yardımcıları olarak gösterilirler. Operada 2. Perde, Tablo 3'te perde açıldığında, Demirci Hasan ve yardımcıları demir döverken ve şarkı söylerken

[426] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 51.

görülürler. Büyük taşlarla kaplanmış bu dükkân'ın tem orta yerinde kara bir örs bulunmaktadır. Örsün arka kısmında yer alan taştan duvarların biri içe oyuktur ve burada ateş yanmaktadır. Bu karanlık yer bu ateşle aydınlanır. Demirci Hüso'nun elinde çekiç, yardımcılarından birinin elinde de kılıç vardır. Bu sahnede Demirci Hüso ve yardımcıları çalışırken tasvir edilmektedir. Her iki metine anlamsal açıdan bakıldığında bu mekân, Demirci Hüso'nun ateşe taptığı fikrinden hareketle onun kutsal mekânı da sayılabilir.



Resim 1.25: Demirci Dükkânı

Romanda yer alan ancak operada bulunmayan iki mekân vardır. Bunlardan ilki, Gülbahar'ın Ahmet'i kurtarmak için yanına gittiği Kervancı Şeyhi'nin olduğu kervan yoludur. Kervancı Şeyhi'nin olduğu kervan yolu Arabistan'dan, Trabzon'dan, bütün Anadolu'dan gelen yolların birleştiği yerdir. Kervanlar İran'a, Turan'a, Hindistan'a, Çin'e, Maçin'a buradan giderler. Kervancı Şeyhi gece gündüz demeden bir meşenin altında, çok tüylü bir ayı postunun üstünde oturur. Gülbahar ve Ahmet'in sığınmak için gittikleri, korundukları bir mekân olarak Hoşap Kalesi romanda önemli bir işleve sahiptir. Bu kale, geleneklerine, törelerine bağlı bir bey tarafından yönetilmektedir. İki âşığı koruması, onlara sığınacak bir oda vermesi, bütün imkânlarını onlar için seferber etmesi bakımından önemli bir yerdir. Hoşap Kalesi romanda şu şekilde anlatılır:

> "Hoşap kalesi Van gölünün doğusunda bir ovadan yükselen, büyük kervan yolunun üstünde, yüksek, duvar gibi inen sarp kayalara kurulmuş iç içe üç muhkem surla çevrilmiş, güzel bir kaleydi. Dibinden aydınlık Hoşap suyu akardı. Kalenin ne zaman yapıldığını kimse bilmiyordu.

Bu kaleye yüzyıllardan bu yana, her çağda bir parça eklenmişti. Eklenmişti ama, hiç de bu kalenin bütünlüğü bozulmamıştı. Hoşap Beyi dünya kalelerinin en güzelinde oturuyordu."[427]

Mekân unsuru *Ağrıdağı Efsanesi* romanında ve operasında önemli işlevlerle ve anlamsal boyutlarla kullanılır. Her iki eserde kapalı mekânlar olarak saray, zindan, kale, ev, demirci dükkânı kullanılır. Bu mekânlardan saray, zindan olumsuz bir anlamda işlenir. İktidarın baskıcı tutumunu sergiledikleri mekânlardır. Bireyleri kısıtlayan ve hapseden, korku yaratan mekânlardır. Zindan aynı zamanda cinselliğin simgeleştiği bir mekân haline dönüşür. Ev daha çok dış yapısıyla verilerek ferahlığı simgeler. Ancak evi önemli yapan nokta kır atın gelip evin kapısında önünde durmasıdır. Kale ise, korunaklı bir kapalı mekândır. Demirci dükânı bir ibadethane ve yardımcı bir mekân olarak kullanılmakla beraber, halkın sosyal yaşamına ışık tutması bakımından da önemlidir. Geniş ya da açık, ferah mekânlar olarak ise Ağrı Dağı ve Küp Gölü ile kervan yolu sayılabilir. Ağrı Dağı hem romanda hem de operada toplumun yaşamında derin izler bırakmış bir mekândır. Halkın dilindeki söyleyişte Ağrı Dağı'nın öfkesi, gazabı, laneti her zaman yer alır. Operada sahnenin en arkasında her zaman görülmektedir. Ağrı Dağı insanını koruyan ve ona değer veren, canlı bir insan gibi tasvir edilir. Küp Gölü bir doğa harikasıdır ve maviliğin simgesidir. Bu göl, yörenin geleneklerinin simgesi olmakla kalmaz, Ahmet ve Gülbahar'ın aşklarının sonuna da şahit olur. Kervan yolu ise sıradan bir kervan yolu olmakla beraber, buradan elde edilen kazancın yoksul halka dağıtılması bakımından önemli bir işlev üstlenir. Göstergelerarası bir inceleme açısından bakıldığında operanın, romanda anlatılan mekânları üç boyutu bir şekilde daha derin bir anlatımla tasvir ettiği görülmektedir. Besteci ve libretto yazarı kendi yorumunu katarak metni oluşturduklarında Hoşap Kalesi ve Kervan Şeyhi'nin bulunduğu kervan yoluna eserde yer vermedikleri için opera sahnesinde bu mekânlar yer almaz.

1.3.6. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanında ve Operasında Kostüm Kullanımı

İnsan tarihi açısından giyim, yaşamın ve ihtiyaçlar çizelgesinin en önemli unsurlarından biridir. İnsanın kişiliği ile de bütünleşen giyim, göstermeye ya da anlatmaya bağlı metinlerde karakterlerin yansıtılmasında önemli bir unsur olabilmektedir. Özellikle tiyatro ve opera gibi metinlerde kostüm kullanımı metnin üç boyutlu bir evrende anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Bir karakterin yaratımında yaşadığı yörenin, bulunduğu sosyal ortamın, statüsünün, psikolojisinin

[427] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 86-87.

tasviri yapılırken kostüm önemli bir işlev üstlenebilmektedir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanına ve operasına bakıldığında kostüm bir yörenin, coğrafyanın ve tarihsel bir sürecin anlatımında önemli bir görev üstlenmektedir. Romanda ve operada çatışma ortamı yaratan saraylı ve dağlı ikiliği kostüm kullanımında da görülmektedir.

Her iki metnin de en önemli karakterlerinden olan Gülbahar'ın kostümü kişiliği ile bütünleşmektedir. Sarayı hiç sevmeyen ve tam tersi olarak halka daha yakın olan Gülbahar'ın kostüm seçimi de önemlidir. "*Ağrıdağı kadınları gibi üst üste dökmeli fistanlar giyer, saçlarını kırk örgü yapardı."*[428] Gülbahar'ın kişiliği açısından romanda ve operada kullandığı kostümler önemlidir. Yazar Gülbahar'ı idealize ederken giyim kuşamıyla da bu işlevi üstlenir. Altın gerdanlık takan Gülbahar, aynı zamanda Ağrılı kadınlar gibi ayak bileklerine altın, inci, zümrüt halhallar takar.



Resim 1.26: Gülbahar'ın Kostümü

Opera sahnesinde Gülbahar'ın kostümüne bakıldığında parlak sarı kumaştan yapılmış bir fistan giydiği görülür. Tek parça bir kadın giysisini ifade eden fistan, kadın giyim kuşamında önemli bir beden giysisi olarak yaygın bir kullanımı vardır. Sarı renkte seçilmiş olan bu fistanın rengin simgesel anlamına bağlı olarak bir okuma yapıldığında zekâ, incelik, pratiklik gibi anlamlara gelmesinin yanı sıra, toplumsal yaşamı yansıtmakta, geçiciliğin ve dikkat çekiciliğin de sembolü olduğu görülmektedir. Kişinin zihinsel faaliyetlerini arttıran ya da harekete geçiren bir renktir.[429] Gülbahar hem roman boyunca hem de operada sürekli Ahmet'i nasıl kurtaracağını düşünen,

[428] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 26.
[429] Medine Sivri, *Paul Eluard ve Nâzım Hikmet'te Renklerin Dili Şiirde Renkler Açısından Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2008, s. 44.

bunun için zihinsel ve eylemsel faaliyetlerde bulunan biridir. Aynı zamanda bir saraylı olmasına rağmen toplumun çeşitli kesimlerinde yer alan kişilerle işbirliği yapması da sarı rengin kullanımını açıklamaktadır. Sarı rengin geçiciliğin simgesi olması, Ahmet ve Gülbahar'ın aşkının geçiciliğini ya da kötü bir sonla biteceğini simgelemektedir. Resim 1.26'da da görüldüğü üzere Gülbahar'ın üstünde kırmızı ince, kısa kollu bir pardösü vardır. Başına kostümü ile aynı tonlarda bir başlık takmıştır. Parlak taşlarla işlemeli olan bu başlığın gerisinde saçları romanda da anlatıldığı gibi örgülüdür. Ayaklarında iskarpinleri vardır ve kostüm romanda olduğu gibi aksesuarlarıyla da tamamlanmıştır. Boynuna altın bir gerdanlık takmış; kulaklarında da altın kolyeler bulunmaktadır.

Ahmet ve Sofi'nin romanda kostümleri hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Yazar bunu bilinçli olarak yapmış gibidir. Ahmet ve Sofi gibi halktan olan kimselerin kostümleri, saraylılarınki gibi gösterişli değildir. Ancak Ahmet ve Sofi'nin kişilikleri üzerinden operada kostümlerinin şekillendiği görülür. Bunun dışında romanı resimleyen Abidin Dino'nun çizimleri üzerinden de çeşitli çıkarımlar yapılabilir. Ahmet bir kavalcıdır. Romanda kavalcıların kepenekleri olduğundan bahsedilir. Operada Ahmet'in üzerinde bir kepenek yoktur. İçine bir gömlek giyen Ahmet, üstüne bir yelek giymiştir. Yeleğin bir omzunda bulunan keçe tüyü ile Ahmet'in bir kavalcı olduğu çağrışımı yapılmaktadır. Kepenek, çobanların üzerlerine attıkları dikişsiz, kolsuz, keçeden yapılmış bir üstlüktür.[430] Bir keçe tüyü havası verilen omuzluk ile kepenek anlatılmaya çalışılmıştır. Altına şalvar giyen Ahmet'in belinde ise kumaş parçasından yapılmış bir kuşak bulunmaktadır. Başında da bir takke, ayaklarında da çarıkları vardır. Ahmet, romanda gür, kıvırcık sakallı tasvir edilirken; operada böyle bir anlatıma gidilmemiş sadece bıyıklı bir hali gösterilmiştir. Sofi de hemen hemen Ahmet ile aynı giyime sahiptir. İçine bir gömlek, altına bir şalvar giymiş, beline de bir kuşak bağlamıştır. Üstüne, bir cübbe geçirmiş, başına da takke takmıştır. Bu cübbe Sofi'yi halktan ayıran bir giyim unsurdur.

[430] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KEPENEK (Erişim Tarihi: 05.05.2018)



Resim 1.27: Ahmet ve Sofi'nin Kostümü

Romanda ve operada sarayı temsil eden kişilerin kostümlerinde daha canlı renkler ve daha fazla gösterişli anlatımın kullanıldığı görülmektedir. Sarayı temsil eden en önemli kişilerden biri Mahmut Paşa'dır. Mahmut Paşa'nın kostümü operada oldukça gösterişli ve parlak bir kostüm olarak kullanılmıştır. Paşa'nın kendisini doğup yetiştiği yörenin halkından üstün görmesi sürekli anlatılan bir durumdur. Hem bir paşa olması hem de kişilik özellikleri bakımında Mahmut Paşa anlatılırken sanki bir padişah havası verilmiştir. Paşa'nın iç kostümünde seçilen renk sarıdır. Sarı uzun bir erkek fistanı şeklinde görülen bu elbise, altında aynı renkte bir şalvarla bütünleşir. Bu iki parçayı ayıran, bir kemer işlevi gören kırmızı bir kuşakla iç giysi tamamlanmıştır. Elbisenin üst kısmı desenlidir ve bu desenler üzerine değerli taşlarla işleme yapılmıştır. Ayak giysisi olarak yine çarık seçilmiştir. Paşa'nın bir paşa olduğunu gösteren en önemli unsurlar kaftanı ve kavuğudur. Kaftan, çoğunlukla ipekten yapılan, uzun süslü bir kumaştır.[431] Beyaz bir yakalık ve parlak kumaş parçaları ve taşlarla süslenmiş bu kaftanın rengi kırmızıdır. Bu renk, ateşin, tutkunun, öfkenin, tehlikenin, lüksün, günahın ve yıkımın sembolüdür. Aynı zamanda intikam ve kinin de rengidir.[432] Bu anlamla bakıldığında kırmızı renk, Mahmut Paşa'yı en iyi yansıtan renktir. Sarayda lüks içinde yaşaması, atının çalındığını düşünmesi sonucunda şehrinde yıkım yaratması, öfkesini zapt edememesi, bir dağlı olarak gördüğü Ahmet'ten kendisini zor durumda bıraktığından dolayı intikam almak için çabalaması, iki aşığın kavuşmasına izin vermemesi ve töreleri

[431] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5aed6e9bd16a30.08659846 (Erişim Tarihi: 05.05.2018)

[432] Medine Sivri, *Paul Eluard ve Nâzım Hikmet'te Renklerin Dili Şiirde Renkler Açısından Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2008, s.44-45.

yok saymasıyla günah işlemiştir. Tüm bu özellikler açısından Mahmut Paşa, kırmızı renkteki kaftanıyla simgesel bir anlam zemininde buluşmaktadır. Paşa'nın bir diğer önemli unsuru kavuğudur. Kavuk, pamuktan yapılmış ve üzerine sarık sarılan bir erkek başlığıdır.[433] Bu kavuk da değerli taşlarla süslenmiştir.



Resim 1.28: Mahmut Paşa'nın Kostümü

Sarayı ya da bey makamını temsil eden kişiler için Resim 1.22'ye bakıldığında mekânda arka planda duran beylerin kostümleri de bir bakıma Mahmut Paşa'nın kostümüne benzemektedir. Ancak beylerin kostümleri fazla gösterişli değildir. Bu beylerde kaftan giymiş olsalar bile kaftanları oldukça sadedir. Başlarında bir kavuk değil, sarık vardır. Sarılarak meydana getirilen bu başlık dışında bellerinde kumaş bir kuşak, ayaklarında çarık bulunmaktadır. Beylerin kostümleri seçilirken farklı renkler kullanılmıştır. Böylece beyler arasındaki ayrım gösterilmiştir. Sarayın içinde yer alması bakımında Zindancı Memo'da bu mekânın bir unsuru olarak değerlendirilebilir. Ancak onun romanda ve operada tasvir edilen kostümü Mahmut Paşa'nınki ya da beylerinki gibi süslü değildir. Onun kostümleri seçilirken toprak tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Romanda Memo'nun kostümü hakkında bir bilgi bulunmazken, onun her zaman yanında kocaman bir kılıç taşıdığı vurgusu yapılmaktadır. Operada da bu anlatım korunmuştur. Memo'nun belinde hep bir kılıç vardır. Kısa kollu bir cübbe giymiş olan Memo'nun başında bir takke vardır. Beyaz gömleği ve şalvarını beline bağladığı kuşak

[433] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5aed6e9ec6a588.40104554 (Erişim Tarihi:05.05.2018)

ayırmaktadır. Ayakkabı olarak da çizme giydiği görülmektedir. Onun kostümündeki bu sadelik zindanda görevli olarak sürdürdüğü yaşamın sadeliğini yansıtmaktadır.



Resim 1.29: Memo'nun Kostümü



Resim 1.30: Demirci Hasan'ın Kostümü

Halkı temsil eden Demirci Hasan'ın kostümü hakkında romanda verilen bilgiler şöyledir*: "Hüso yaz kış üstüne hiçbir şey giymiyordu. Bacaklarına yalnız çok kalın bir şal doluyor, beline kırmızı bir kuşak bağlıyordu."*[434] Ancak operada Demirci Hasan tasvir edilirken romandaki anlatımına sadık kalınmadığı görülmektedir. Demirci Hasan üstü çıplak bir şekilde değil, bir gömlek giymiş olarak gösterilir. Altına bir şal değil de şalvar giyer. Romanda olduğu gibi beline de bir kırmızı kuşak dolamıştır. Ayaklarına çizme, başına da bir bez parçası bağladığı görülür. Romanda oğulları, operada yardımcıları olarak verilen kişilerin giyimleri de Demirci Hasan'ın kostümü gibidir. Ancak içlerinden birisi, Demirci Hasan'ın bir özelliği olan, üstü çıplak bir şekilde verilmiştir. Bu kişilerin ortak aksesuarları çekiç, örs ve kılıçlardır. Bu aksesuarlar onların mesleklerini yansıtmaktadır.

Kervan Şeyhi yerine operada yer verilen Cindar Ana beyaz ve oldukça büyük bir kumaşı başına ve boynuna dolamış, omuzlarına atmıştır. Böylece ona kutsallık havası katılmaya çalışılmıştır. Halk anlatılırken de kostüm seçiminde renklerin farklı farklı seçilmesi dikkat çekicidir. Romanda halkın kostümü şu şekilde anlatılır: *"Sabah güneşiyle birlikte, keçe külahlı, renk renk keçi, geyik, tay postlarına bürünmüş, uzun bıyıklı, uzun boylu erkekler ve üst üste giydikleri fistanları, binbir renkle donanmış, altın, gümüş halkalı Kofileriyle ve iri kara ceren gözleri ve ince bilekleriyle kadınlar kaynaştı. Gene hiç ses çıkarmıyorlardı."*[435] Operada kadınlara bakıldığında başlarında kofileri, kofilerinde altınlı fes, başlarından aşağıya sarkan tüller, renkli fistanları vardır. Erkeklerin üstlerinde gömlek, onun üstünde işlemeli yelekleri, bellerinde kuşakları, altlarında şalvarlar2ı bulunmaktadır. Kadınların da erkeklerin de ayaklarında çarıkları vardır.



Resim1.31: Cindar Ana'nın Kostümü

[434] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 52.
[435] Yaşar Kemal, a.g.e., s. 106.



Resim 1.32: Halkın Kostümü (Erkek)



Resim 1.33: Halkın Kostümü (Kadın)

Sahne sanatlarının en önemli özelliği karakterlerin dekor, kostüm, aksesuar gibi unsurlarla bir bütün içinde yansıtılmasıdır. Bir romanda ya da bir operada kostüm karakterin belirleyici unsuru haline dönüşebilmektedir. Giyim kuşam anlatılırken seçilen aksesuarlar, desenler, objeler ya da renkler karakteri tamamlayıcı bir unsur haline dönebilmektedir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanında kostümler çok detaylı bir şekilde

işlenmese de, dramaturgi çalışmasından sonra yapılan kostüm tasarımlarında operada dönemin, yörenin ve yer yer de romanın anlatımına dayanarak kostüm tasarımı tamamlanmış gibidir. Gülbahar'ın kostümü ve aksesuarları onun kişilik özellikleriyle bütünleşirken, sarı rengin anlam bütünlüğünde yansıtıldığı görülür. Gülbahar bir saraylı olmasına karşın, halkın giyim kuşamına daha yakındır. Ancak babası Mahmut Paşa, kırmızı rengin bütün anlamlarını üstünde barındırır ve kırmızı bir kaftan içinde tasvir edilir. Ahmet, bir kavalcı olmasının şartları gereği kepenekle değil de bir yelek ve üstüne bir keçe yünü ile anlatılırken, Sofi cübbesi ile anlam bütünlüğü kazanmaktadır. Saray ve halk çatışması romanda olduğu gibi operada da işlenir ve bu durum kostüm tasarımına da etki etmiştir. Sarayı ya da yönetimi temsil edenler daha gösterişli kıyafetlerle görülürken, halkın daha sade olması dikkat çekicidir. Operada halkın kostümleri anlatılırken romana sadık kalındığı görülür. Genel olarak kostüm tasarımcısının metne kendi bakış açısını katarak, benöyküsel bir tasarım süreci gerçekleştirdiği de söylenebilir.

1.3.7. *Ağrıdağı Efsanesi Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi

Operada dramatik tarzda bir etki yaratmak istenildiğinde başvurulan en önemli unsurların başında arya gelmektedir. Kendi içinde bir bütünlük taşıyan arya, bir edebî metin, operaya aktarılırken edebî metnin içeriği ile de bütünlük taşımaktadır. *Ağrıdağı Efsanesi Operası* arya bakımından çok zengin bir opera değildir. Metinde iki arya bulunmaktadır: Ahmet'in söylediği *At Aryası* ve Zindancı Memo'nun söylediği *Veda Aryası*.

Ağrıdağı Efsanesi Operası müzikal anlamda Anadolu coğrafyasını, köylü yaşamını yansıtmaya da çalışan bir opera olarak görülebilir. 1. Perde açıldığında uzaktan bir kadın sesi duyulur. Çobanlar yavaş yavaş Küp Gölü'nün etrafında toplanmaya başlarlar ve kepeneklerini çıkarıp otururlar. Ağrı Dağı'nın öfkesini çalmaya başlayan bu çobanlara, bir yandan da koyun zil sesleri eşlik eder. Çobanlar, Ağrı'nın öfkesini çalarken, gün kavuşur, bir ak kuş gelir, kanadını gölün som mavisine üç kez batırır ve uçup, gider. Kuşun gitmesinden sonra çobanlar da yavaş yavaş kepeneklerini giyerler ve gölün etrafından uzaklaşırlar. Bu sahne anlatılırken bir kaval sesi duyulur. Böylece besteci hem kaval sesiyle hem de koyun zilleriyle çobanların yaşamını anlatmaya çalışır. Tüm bunlar olurken bir yandan öykücü şunları söyler:

"Ağır Dağı'nın öfkesidir bu

Ağrı'nın belasıdır bu

Ağrı'ya karşı çıkılmaz

Ağrı'nın lanetidir bu

Her bahar Küp Gölü çiçeklenirken,

Bütün Ağrı Dağı'nın çobanları gölün kıyısına gelirler

Bin yıllık bahar toprağının üstüne kepeneklerini atarlar.

Kaval Ağrı Dağı Efsanesini çalarken,

Yalımdan sevda kuşu, kanadını gölün som maviliğine üç kez batırır ve uçar gider."

Öykücü'nün burada anlattığı her şey romanın ilk sayfalarında *Ağrıdağı Efsanesi*'ne giriş özelliği taşıyan bölümleriyle aynıdır. Böylece besteci ve libretto yazarının da giriş için romanın bir bölümünün özetini yaptıkları görülür. Bu anlatımın içine ak bir kuş uçuşu müzikal olarak da sığdırılırken; çobanların gölü terk etmesinden sonra koronun sesi duyulur. 1. Perde'nin 1. Tablosu bu şekilde verildikten sonra asıl olaylara geçilir. Operada dinlenilen ilk arya Ahmet'in söylediği *At Aryası*'dır. Bu arya allegro tempoda yazılmış bir aryadır. İtalyanca "neşeli" anlamına gelen bu terim parçanın hızlı okunacağını göstermektedir. *At Aryası*, Ahmet'in Mahmut Paşa'nın huzuruna çıktığında söylediği bir aryadır. Anlamsal açıdan bakıldığında arya, atın Paşa'ya geri verilemeyeceğini anlatmaktadır. Ahmet, bu aryayı söylerken hırslıdır. Hırsından canlı bir tempo tutmaktadır. Hırslı ve sinirli olmasının sebebi de Paşa'nın töreleri anlamaması, törelere uymamasıdır. Bu nedenle Ahmet, atı veremeyeceğini tekrarlar durur. Çoluk-çocuk, kadın-erkek, yaşlı-genç kısacası tüm halk, Ahmet atı verirse tepki gösterecektir. Bunun bilincinde olan Ahmet, aryada bunu tekrarlar. Töreler gereğince Ahmet, yapması gereken, her şeyi yapmıştır. Bu arya bir yandan Ahmet'in Mahmut Paşa'ya karşı geldiğini gösterir. Bu nedenle arya bittikten sonra zindana atılır. *At Aryası* şöyledir:

"Paşa atı getirmem

Ben sana atı verememem

Çoluk çocuk, kadın erkek, yaşlı başlı

Halkım ne der bana

Paşa atı getirmem

Ben sana atı verememBen sana atı verememHalkım ne der, soyum ne derNasıl bakarım ben onlara

Paşa atı getirmemBen sana atı verememÇoluk çocuk, kadın erkek, yaşlı başlıHalkım ne der bana

Paşa atı getirmemBen sana atı verememHalkım ne der, soyum ne derNasıl bakarım ben onlara… Onlara… Paşa

Töreler uyarınca, üç kez götürüp bıraktım onu yolaGeri döndüBu at benimdir verememem geri

Paşa atı getirmemBen sana atı verememÇoluk çocuk, kadın erkek, yaşlı başlıHalkım ne der bana

Paşa atı getirmemBen sana atı verememHalkım ne der, soyum ne derNasıl barkım ben onlaraHalkım ne der, soyum ne derNasıl bakarım ben onlaraOnlara… Onlara… Paşa…”

At Aryası içerik bakımından romanı farklı bir yorumla anlatmaktadır. Romanda sürekli tekrarlanan durum, operada müzikal bir nitelik kazanarak arya biçimine dönüşür. Böylece roman yenidenbiçimlenmiş ve farklı bir forma dönüşmüştür. Romanda anlatılan bu sahnelerin metamorfoza uğradığı belirtilebilir.

2. Perde'de yer alan ve operanın ikinci ve son aryası olan *Veda Aryası*, Zindancı Memo tarafından söylenir. Gizliden gizliye Gülbahar'a aşk besleyen Memo, Gülbahar'ın Ahmet'e âşık olmasıyla kahrolmuştur. Gülbahar ve Ahmet'in defalarca zindanda buluşmasına yardım etmiş, onların sevişmelerini izlemiş, hatta onları öldürerek bu sevdadan kurtulmayı dahi istemiştir. Onu en çok zorlayan şey de; sevdiği kadının başka bir adamı sevmesi ve kendisinin de iki âşığın kavuşması için çabalamasıdır. Gülbahar'ın hiçbir arzusunu kıramayan Zindancı Memo, zindanda tutuklu olan Ahmet'i, Sofi'yi ve Musa Bey'i serbest bırakır. Bunun karşılığında da Gülbahar'ın saçından bir bukle alır. İdam günü geldiğinde Paşa ve cellatları zindana gelip, tutukluları bulamayınca şaşırırlar. Memo, onları serbest bıraktığını söyler. Paşa, ona hakkını helal etmez. Bu sahnede Memo ve cellatlar düello müziği eşliğinde kılıçlarıyla mücadele ederler. En sonunda Memo kendini kalenin burcundan aşağıya atarak intihar eder. İntihar etmeden önce de *Veda Aryası*'nı söyler. Ancak Memo, operada bu aryayı iki defa söylemiştir. Bunlardan ilki Gülbahar'ın Ahmet'e âşık olduğunu öğrendiği andır, diğeri ise intihar ettiği andır. *Veda Aryası* şöyledir:

"Veda! Veda! Size, tüm umutlar…

Veda! Veda size!

Yıllardır yüreğime gömdüğüm duygular…

Gülbahar! Tek sevdam! Amacı yaşamamın.

Şimdi Ahmed'in yanında!

Veda! Veda! Veda! Siz! Tüm umutlar

Veda! Veda size! Yıllardır, yüreğime gömdüğüm duygular.

Gülbahar! Tek sevdam! Nasıl da korkusuz!

Gördüm! Gözlerinde yanan tutkuyu!..

Benimkince! Derin ve ulu.

Tanrım, Tanrım güç ver bana!

Dayanayım, bu acıya!

Güç ver bana! Bana! Bana!

Güç ver bana! Güç ver!

Gülbahar!"

Zindancı Memo bu aryayı ilk defa söyledikten sonra sahnede Gülbahar ve Ahmet'in sevişmeleri dans ile anlatılır. Zindanın derinliklerinden yavaş yavaş görünen çifte, Memo'da yer yer sesiyle katılarak, ıstırabını anlatır. Andante yazılmış bu arya yavaş, ağıra yakın bir şekilde söylenir. Arya, Memo'nun hem hayata hem de Gülbahar'a veda etmesidir. Bir çığlık, bir ağıt halini alır. Sevdiğini bir başkasına kaptırmış adamın düştüğü çıkmaz durumu ele almıştır. Memo bu aryada hem aşkını ilan eder, hem de isyanını dile getirir. Gülbahar'ın Ahmet'e beslediği aşkı kendisinin ona beslediği aşkla kıyaslar. Bu nedenle iki aşığın kavuşmasına yardım eder. Aşkın nasıl bir ıstırap yarattığını yaşayarak öğrenmiştir. Memo, aryayı ikinci kez okuduğunda bu sefer hayata veda eder. Arya, romanda Memo'nun sayfalarca anlatılan psikolojik durumunu, aşkını özetleyen bir nitelik taşımaktadır.

Aryaların dışında operaya canlılık katan diğer müzikal parçalar düettolardır. Bu düettolar ise Gülbahar ve Demirci Hasan, Gülbahar ve Cindar Ana arasında gerçekleşir. 2. Perde 2. Tabloda mekân Demirci Hasan'ın dükkânıdır. Öncesinde Demirci Hasan'ın ve yardımcılarının çekiç sesleri duyulur. Bu seslerle de müzikal bir duyuş yaratılır ve mekânın atmosferi sahnede müzikal açıdan tasvir edilir. Demirci Hasan ve yardımcıları çalışırken şarkı söylemektedirler:

"HASAN: Hah ha ha ha ha

Ha ha ha ha ha ha

Ha ha ha ha

Haha haha ha

Lara lara lay

Lara lara lay

Haha ha haha

HASAN'IN YARDIMCILARI: Ha…"

Bu sözler ile müzik ve çekiç sesleri birleşir ve Hasan ile yardımcılarının neşesi anlatılır. Hemen ardından Hasan ve Gülbahar arasındaki düettoya geçilir. Bu düettoda Gülbahar, Hasan'a Ahmet'i zindandan kurtarması konusunda yardımcı olması için yalvarmaktadır:

"GÜLBAHAR: Hasan… İyi yürekli, Hasan!

HASAN: Buyur, Gülbahar Hanım…

GÜLBAHAR: Hasan; iyi yürekli Hasan

Geldim kapına, yalvarmaya sana,

Dinle! Yap dileğimi! Al getir atı!...

Kurtulsun onlar! Kurtulsun ne olur!..

At gelmezse! Babam, onların başını vurduracak!

Hah! Ha!..

HASAN: Bir yol bulmak gerek, Gülbahar Hanım,

Atı getirmek için…

Bulacağım, sen üzülme!

Haha ha… Ha ha ha…

Hah ha ha… Ha ha ha

Ha ha ha ha ha ha ha

Haha ha ha ha

Lara lara lay

Lara laar lay… Hah ha

Lar lara lay ha ha"

Bu düetto recitativo şeklindedir. Yani konuşur gibi söylenir ve dinamik olarak p (piano) ve pp (pianissimo) şeklinde yavaş, çok yavaştır. Gülbahar çıktıktan sonra Demirci Hasan tekrar eski müziğine devam ederken, müzik ve ışık ile yavaş yavaş kaybolur. Demirci Hasan'ın konuşma kısımlarında tempo andantedir. Gülbahar, Demirci Hasan'ın yanından ayrıldıktan sonra Cindar Ana ile karşılaşır. Bu sefer largetto, ağır çalınan, bir düetto başlar. Bu düettoda Cindar Ana, Gülbahar için bir umut kaynağı olur:

"CİNDAR ANA: Güzel Gülbahar Hanım, nereden gelirsin?

Sabahım bu vaktinde?

Yalvardın ona, bulsun getirsin atı,

Kurtarsın onları diye!

Ben bilirim geleceği, dinle beni, gülbahar dinle!

GÜLBAHAR: Bir umut var mı, söyle?

CİNDAR ANA: Bekle Gülbahar Hanım…

Umudunu yitirme.

Bir şeyler oluşuyor! Gelecek gün içinde

Bir yıldız görüyorum!

Yarısı ışıl ışıl, yarısı karanlık gece!

Bir ak kuş, sevda yelinde!

Dolanıyor çevrende…

Uzanmış ellerin ona değin!

Tuttun mu! Tutamadın mı göremiyorum…

Bekle… Gülbahar Hanım, bekle!"

Bu düettodan sonra Gülbahar ve Cindar Ana karanlık içinde yavaş yavaş kaybolurlar. 3. Perde açılmadan önce bir ağıt duyulur. Demirci Hasan, Mahmut Paşa'ya bir türkücü gönderir. Bu türkücünün söylediği ağıt yankılanır. Bu Memo'nun hayalinin sesidir. Ağıt bittikten sonra Öykücü, *Ağrı Dağı Efsanesi'*ni paşaya anlatır. Kaval bir yandan Ağrı'nın öfkesini çalar. Olaylar daha sonra tekrar gelişmeye başlar. Daha sonra bir bale gösterisi vardır. Bu bale gösterisi sırasında Demirci Hasan, dans bitene kadar halkın arasında dolaşır, *"Ben ona el verdim!"* der. El çırpma sesleri duyulur, *"Hey!"* nidalarına yer verilir. Dans sevinç çığlıkları arasında devam ederken Ahmet halkın arasına gelir ve Gülbahar ile buluşur. Halk danslar eşliğinde onlar için bir düğün tertiplemiştir. Ahmet ve Gülbahar bu mutlu olayın bitimini beklemeden oradan ayrılmışlardır. Operanın sonunda çobanlar tekrar Küp Gölü'nün etrafında toplanmışlardır. Kepeneklerini çıkarıp oturan bu çobanlar tekrar Ağrı Dağı'nın öfkesini çalarlar ve koyun zillerinin sesleri duyulur.

Operada kullanılan aryalar, adları ve içerikleri açısından romanın anlatımıyla eşdeğerdir. Romanda sayfalarca anlatılan ve vurgulanmak istenen düşünceler aryalarla daha kısa, daha etkili cümlelerle müzik eşliğinde anlatılır. Ahmet'in aryası törelere sadık kaldığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu arya ile bir yandan da Mahmut Paşa eleştirilir. Neşeli çalınan bu arya Ahmet'in neşesini değil de öfkesini, hırsını anlatmaktadır. Zindancı Memo'nun aryası ise, içinde sakladığı aşkın dışa vurumudur. Sevdiği kadını bir başkasına kaptırmış birinin çektiği ıstırabı yansıtmaktadır. Bir yandan da Ahmet ve Gülbahar'ın aşklarını yaşamalarına neden izin verdiğini de açıklar niteliktedir. Operada aryalar dışında düettolar da bulunur ve bu düettoların ana kişisi

Gülbahar'dır. Bu düetler Gülbahar'ın sevdiği adam için dilendiği yardımları, umutları yansıtmaktadır. Bunların dışında koyun zillerinin sesi, çekiç sesleri, kaval sesleri birer motif olarak kullanılmaktadır. Besteci bu şekilde romanın ruhunu, her iki metnin de geçtiği coğrafyanın ruhunu, insanlarını, yaşayışlarını müzik ile bütünleştirmiştir.

1.3.8. *Ağrıdağı Efsanesi* Romanı ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar

Türk romanı tarihsel gelişimi içerisinde 1940'lardan sonra geleneksel kültür ile etkileşim içinde olmuş ve Köy Enstitülerinde yetişen romancılarımızın varlığıyla birlikte köyün mesellerini yakından anlatan eserler ortaya çıkmıştır. Marksizm'in de etkili olmasıyla birlikte zenginleri, zalim ağalar ile fakir ve ezilen köylü halkını anlatan eserler yayınlanmaya başlanır. Bu gelişimin en önemli isimlerinden olan Yaşar Kemal romanlarında hem geleneksel yaşam biçiminden beslenmiş hem de Marksizm'in etkisiyle zenginleri, fakirleri, zalim ağaları, dağlıları, obalıları toplumsal bir çatışma etrafında işlemiştir. Doğup büyüdüğü Çukurova'da bir yandan da işçi olarak da çalışmış olan yazar üretim ilişkilerini, feodalitenin çöküp kapitalizmin hüküm sürüşünü, bataklıkların tarlalara dönüşünü, mübadele sonucunda yaşananları, çeşitli durumları yakından görmüş ve tanık olmuştur. Tüm bunları yazınında kullanırken, âşık tarzı hikâye geleneğinin de etkisinde kalan yazar, kültürel birikiminden faydalanıp eserlerini oluşturmuştur. Yaşar Kemal'in romanlarında bu açıdan halk kültürüne, folklora ait unsurlar oldukça fazladır. Bu nedenle eserleri metinlerarası bir okuma için de oldukça elverişlidir.

Ağrıdağı Efsanesi romanına ve operasına metinlerarası bir yöntem olan anıştırma ve alıntı yoluyla birçok öğe yerleştirilmiştir.[436] Yazarın anıştırma yoluyla ele aldığı ilk halk kültürü motifi Köroğlu olur. Köroğlu'nun kır atı gibi, Ahmet'in kapısına bir kır at gelmiştir ve bu at artık onundur. Bir halk kültürü motifi olarak atı üç kere götürüp bırakmış ve at üç seferde Ahmet'in kapısına gelmiştir. Ahmet, bu atla birlikte İran toprağına talana gider, maldan mal, koyundan koyun, attan at sürüp getirmektedir. Böylece Ahmet, bu özelliği ile yine Köroğlu'na benzetilir. Romanda ve operada kurulan bir diğer metinlerarası ilişki Demirci Hüso etrafında şekillenmektedir. Demirci Hüso, Firdevsi'nin *Şehnâmesi*'nde önemli bir yer edinen, mitolojik kahramanlardan Demirci

[436] Yaşar Kemal'in romanlarında bulunan halk bilimi ve folklorik unsurlar ile metinlerarası ilişki açısından başvurulabilecek kaynaklar şunlardır: Mümin Topçu, *Yaşar Kemal'in Romanlarında Halk Kültürü Etkisi*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2015, Bekir Coşkun, *Yaşar Kemal'in Romanlarındaki Folklorik Ögeler*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana, 1996.

Kâve'yi anıştırmaktadır. Şehnâme'de Dahhâk'ın zalimliğine karşı direnen ve halkı direnişe çağıran kişi Kâve'dir. Mahmut Paşa'nın atı geri getirmiş olmasına karşı zindanda bulunanları idam etmekten vazgeçmemesine direnen sadece Demirci Hüso'dur. Ancak Demirci Hüso halkı direnişe çağırmaz. Halk kendiliğinden Paşa'nın zulmüne direnmeye başlar, dağlara çıkar, sarayın önünde toplanır. Burada yazar Demirci Hüso'nun ağzında birlik ve beraberlik mesajları verilir. Bu bakımdan da Demirci Kâve'yi anımsatmaktadır. Demirci Hüso'yu Kâve ile bağdaştıran bir diğer nokta Zerdüştlük inancıdır.[437] Romanda ve operada Gülbahar ve halkın ağzından Demirci Hüso'nun ateşe taptığı dile getirilir: *"Bu Hüso ateşe tapandır. Bir büyücüdür. Bir de iyi insandır. Belki bu derde bir çare bulur."*[438]

Romanda ve operada yer verilen bir diğer metin ise "Ağırdağı'nın öfkesi"dir. Bu metin her iki metinde de bir anlatı içinde anlatı olma özelliği göstermektedir. Her iki metinde de bu öfkenin ezgisine yer verilir. Romanda Kürt toplumları için önemli bir simge olan denbej tarafından Ağrı Dağı'nın öfkesini anlatan türkünün hikâyesine yer verilir.[439] Operada ise kaval eşliğinde bu öfke çalınmaktadır. Demirci Hüso, Mahmut Paşa'ya türküde anlatılanları anlayıp anlamadığını dahi sorar. Böylece Mahmut Paşa'ya başına gelebilecekler gösterilmeye çalışılmıştır.

Paşa, Ahmet ile Gülbahar'ın evlenmesi için Ağrı Dağı'na çıkıp orada ateş yakmasını söyler. Ahmet bu teklifi kabul eder. Burada yine anıştırma yoluyla *Ferhad ile Şirin* hikâyesine çağrışımda bulunulmaktadır. Çünkü Mehmene Hatun, Ferhad ile Şirin'in kavuşması için Ferhad'a Demirdağı delip su getirmesini şart koymuştur. Ahmet, Paşa'nın teklifini yerine getirmek için dağa çıkarken bu sırada daha önce Ağrı'ya çıkmış ve oradan ateşi çalan adamın hikâyesi anlatılmaktadır. Burada Olympos Dağı'ndan ateşi çalıp insanlara götürdüğü için Zeus tarafından cezalandırılan Prometheus ile Ahmet arasında anıştırma yoluyla bir ilişki kurulmuştur.[440]

Ağrıdağı Efsanesi romanında ve operasında halk hikâyeleri ve masallar gibi unsurlar dışında; halk kültürüne ait unsurlar da dikkat çekicidir. Bunlardan biri yatağa kılıcın konulmasıdır. Ahmet de Gülbahar'ın Memo'ya saçından bir bukleyi verdiğini öğrendiğinde ve son sahnede kavuşma anlarında yatağın ortasına kılıç koyar. Bu kılıç

---

[437] Meriç Kurtuluş, "Ağrıdağı Efsanesi'nden Sözlü Edebiyata 'Metinlerarası' Bir Yolculuk", *Millî Folklor,* S.83, Ankara, 2009, s.65.
[438] Yaşar Kemal, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 55.
[439] Meriç Kurtuluş, a.g.m., s.66.
[440] Meriç Kurtuluş, a.g.m., s.66.

Ahmet'in duygularının, kırıklığının ve namusuna olan düşkünlüğünün sembolik bir anlatımı olur. Romanda ve operada Küp Gölü'nün etrafından uçan bir ak kuştan bahsedilir. Bu ak kuş, yazarın çocukluk izlenimlerinden aklında kalan bir kuştur: *"...Bir de bizim güneyde çocukluğunda her evin içinde bir, birkaç kırlangıç yuvası bulunurdu. Kırlangıçlar kutsal kuşlar oldukları için yuvalarını kimsecikler bozamazdı..."*[441] Romanda ve operada sık sık yer verilen bir müzik aleti olarak kaval, Yaşar Kemal'in romanlarında önemli bir yere sahiptir. Yazarın romanlarında kaval, aşka düşmenin habercisidir. Aşkın çalgısı kaval olur. Romanda ve operada Gülbahar, Ahmet'i kaval çalarken dinler, bu kavalın sesine gider ve Ahmet'i görür görmez ona âşık olur. Bunun dışında kaval bir halk kültürü unsuru olarak çobanları anlatan bir motife dönüşür.

Romanda ve operada yer alan Sofi karakteri, yazarın anılarından çıkıp gelen bir karakterdir. Yazarın yıllar önce bir tren seyahatinde, üçüncü mevkide yolculuk yaparken karşılaştığı uzun sakallı, uzun kavallı, yetmişini geçkin iki gözü kör olan kişi, romanda ve operada Sofi olarak görünür.[442] Böylece yazarın kahramanlarını seçerken kendi yaşamından tanık olduğu kişilerden de yararlandığı görülmektedir.

Ağrıdağı Efsanesi romanı ve operası anlatım bakımında destansı özellikler taşıyan, ancak herhangi bir destanın birebir kopyası olmayan bir eserdir. Yazar, eserini oluştururken ana tema ve yan temaları desteklemek ve şiirsel bir anlatım katmak amacıyla sözlü kültür ürünlerine, halk kültürüne, masallara ve efsanelere başvurmuştur. Yazarın yaptığı bu anıştırma ve anlatı içinde anlatı yöntemleri operada da tekrar edilmiş ve yenidenyorumlanarak, bambaşka bir biçimde müzik ve dans yardımıyla ortaya konulmuştur. Roman, bir opera metnine dönüşürken karakterler aslına uygun bir biçimde işlenmiş ancak bazıları üzerinde çeşitli değişimler yapılarak farklı bir anlatım yolu seçilmiştir. Alıntı, anıştırma, metamorfozlaştırma, indirgeme başta olmak üzere metinlerarası ve göstergelerarası yöntemler kullanılmıştır. Romanın şiirsel dili, kelimelerin tekrarı operada da görülmektedir. At, kaval, kılıç gibi motifler ana tema ve yan temanın işlenişinde, olayların gelişiminde önemli bir yere sahiptir. *Ağrıdağı Efsanesi Operası,* romanı kendi imkânları çerçevesinde, kendi göstergeleriyle anlatarak

---

[441] Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor Alain Bosquet ile Görüşmeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 48.
[442] Yaşar Kemal, a.g.e., s. 86.

ortaya yeni bir metin çıkarmıştır. Eserlerin her ikisi de tasvirleri açısından Ağrı yöresinin ve Anadolu insanının izlerini taşımaktadır.

1.4. *ŞU ÇILGIN TÜRKLER* ROMANI VE OPERASININ İNCELENMESİ

1.4.1. Turgut Özakman'ın Hayatı – Sanatı – Eserleri

1 Eylül 1930 tarihinde Hikmet ve Münevver Özakman'ın çocukları olarak Ankara'da doğan Turgut Özakman, ailesinin en büyük çocuğudur. Özellikle anne tarafının sanata olan ilgisi onun yaşamında etkili olmuştur. Yetiştiği aile ortamı, kadınlar arasında yaşanan oyunlar, eğlenceli günler tiyatroya olan ilgisini de arttırmıştır. Yaşadıkları ekonomik sıkıntılardan dolayı İstanbul Bakırköy'deki evlerinden Kırıkkale'ye yerleşirler. Turgut Özakman 1936 yılında öğrenim hayatına Bakırköy'deki Taş Mektep'te başlar. Dört yıl bu okulda okuduktan sonra beşinci sınıfı Kırıkkale'de okur. Ortaokul eğitimi için Ankara'ya gönderilir ve Kurtuluş'taki Birinci Ortaokulu'na başlar. Burada halası ve eniştesinin yanında öğrenimini tamamlamaya çalışırken, sanata olan ilgisi daha da artar. Ortaokulu bitirdikten sonra Atatürk Lisesi'nde öğrenimini tamamlar. Üniversite öğrenimini Ankara Üniversitesi Hukuku Fakültesi'nde sürdürür.[443]

Okumaya çok düşkün olan yazar, imkânları elverdikçe kendisine yeni ufuklar açacak eserler bulup okumaya özen göstermiştir. Araştırmacı ruhu her zaman devam etmiş, tiyatroya ise hep büyük ilgi duymuştur. İlk önceleri öykü yazarak işe başlayan yazar, geçirdiği bir rahatsızlık sonucu bir yılını yatakta sürdürür. Bu hastalık sürecinde de oyunlar yazmaya başlar. "Pembe Evin Kaderi" adlı oyunu sayesinde de Muhsin Ertuğrul ile tanışma fırsatını yakalar. Muhsin Ertuğrul'un da desteğiyle Köln Üniversitesi Tiyatro Bilimi Enstitüsü'nde konuk öğrenci olarak eğitim alır. Almanya'dan Türkiye'ye 1956 yılında döndükten sonra Devlet Tiyatrosu'nda Edebî Heyet Lektörü olarak çalışmaya başlar. Bu dönemde yazdığı oyunlar kurul tarafından desteklenmese de yazar, yeni oyunlar yazmaktan vazgeçmez, tiyatrodan uzaklaşmaz. Avukatlık mesleğinden tamamen uzaklaşınca Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nde, Ankara Radyosu'nda, Almanya'nın Bonn kentinde Basın Ateşe yardımcılığı yapar. Sevda Şener'in önerisiyle Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro kürsüsünde öğretim görevliliği yapar.

Yazın hayatına ilk olarak öykü yazarak başlayan Turgut Özakman'ın öykülerinde özellikle özne anlatıcı, ben anlatıcıyı kullandığı görülür. Bunun da en

---

[443] Turgut Özakman'ın yaşamı hakkında geniş bir bilgi edinimi için başvurulan ve tezde yararlanılan temel kaynak; Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016.

önemli sebebi eserlerinde kendi yaşamından izler sunmasıdır. Yaşadığı şehir olan Ankara'yı öykülerinde ana mekân olarak kullanır ve karakterleri için arkadaşları arasından isimler seçtiği görülür. Öykü yazımından çok, tiyatro yazımına önem veren yazar, ilk tiyatro eserini 16 yaşında yazmıştır. Tiyatro eserlerinde modern tiyatro anlayışı ile geleneksel Türk tiyatrosunu sentezleyerek yeni anlatım teknikleri oluşturur. İyilik-kötülük, suçluluk-suçsuzluk, ülkücü olmak ya da olmamak gibi zıt fikirleri eserlerinde işler. Oyunlarının genel temaları arasında aşk, cinsellik, sanat, sanatçı, zorbalık, insanın ve hayatın değeri gibi temalar gelmektedir. Murat Çağlar, Özakman'ın oyun yazarlığını benzetmeci biçemde ele aldığı oyunlar, göstermeci tarzda kaleme aldığı oyunlar şeklinde ikiye ayırır. Benzetmeci biçemde ele aldığı ilk dönem oyunlarında izleyiciyi bir yanılsama içine sokar, sahnedeki gerçeklik ile hayattaki gerçeklik arasında bağ kurmalarını sağlar. İkinci dönem oyunları olan göstermeci tarzdaki oyunlarında zaman zaman izleyiciyi oyundan uzaklaştırır ve bunun bir oyun olduğunu hatırlatır.[444]

Oyunları dışında birçok senaryo da yazmış olan yazarın senaryoları, tiyatrolarından farklı ve daha özgün konulardan oluşmaktadır. Tiyatroları arasından senaryoya uyarladıkları da bulunmaktadır. Özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu ele alan senaryolarıyla dikkat çekmiştir. Senaryolarında gerçekliğe sadık kalmaya çalışırken, topluma faydalı olması ilkesini de göz ardı etmemiştir. Bunların dışında tarihi belgelere, tarihi olaylara dayanan romanlarıyla da dikkat çekmiştir. Yazar için sanat gözleme dayanır. Eserlerinde büyük bir gözlem inceliği dikkat çeker.[445] Toplumun dönemsel belirli yansımalarını, çeşitli ortamlarla özdeşleştirerek vermeye çalışır.[446] Özellikle tarihi konu edinen eserlerinde belgelere, araştırmalara özen gösterirken, topluma fayda ilkesini temel alır. Bireyden topluma geçiş yapan bir olgudan, bir tarihten hareketle sanat anlayışını sürdürürken, yalın bir dil, akıcı bir üslûp kullanır. Yazar 28 Eylül 2013 yılında yaşama veda etmiştir.

Eserleri:

a) Öyküleri: Yazarın öyküleri ne sağlığında ne de ölümünden sonra kitaplaştırılmamıştır. Ancak bu öyküler *Hisar* gibi çeşitli dergilerde yayımlanır.

---

[444] Murat Çağlar, *Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığı*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Adana, 2010, s. 596, 599.
[445] Zeynep Aliye, *Yüz Yüze Edebiyat*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002, s. 123.
[446] Turgut Özakman, "Gençlere Mektuplar: Sözü Ayağa Düşürmeden", *Hisar*, S.37, Ocak 1967, s. 15.

Bu öyküler arasında yer alan bazılar şöyledir: *Lâdes, Bir Gülüş, Çomar, Garip, Meyhane, Arkadaş, Ölü, Sevgili…*

b) ***Tiyatroları:*** *Masum Katiller, Pembe Evin Kaderi, Güneşte On Kişi, Tufan, Duvarların Ötesi, Hastane, Karagöz'ün Dönüşü, Kanaviçe, Ocak, Paramparça, Bulvar, Ulusal Kolej Disiplin Kurulu, Kardeş Payı, Komşularımız, Sarıpınar, Darılmaca Yok, Berberde, Babamla Birlikte, Fehim Paşa Konağı, Resimli Osmanlı Tarihi, Ak Masal Kara Masal* (Çocuk Oyunu), *Ah Şu Gençler* (Gençlik Oyunu), *Bir Şehnaz Oyun, Töre, Deliler, Ben Mimar Sinan* (Gençlik Oyunu), *Üç Destan* (Dramatik Anlatı), *Deli Oğlan-Bir Türk Masalı, Şu Çılgın Türkler* (Dramatik Anlatı).

c) ***Senaryoları:*** *Duvarların Ötesi, Gurbet Kuşları, Keloğlan, Keloğlan Aramızda, Tuzsuz Deli Bekir, Mevlana, Keloğlan'la Cankız, Yatık Emine, Keloğlan İz Peşinde, Turhanoğlu, Kanije Kalesi, Son Akın, Rıza Betler, Kurtuluş, Cumhuriyet, Dersimiz: Atatürk.*

d) ***Romanlar:*** *Korkma İnsancık Korkma, Romantika, 19 Mayıs 1999 Atatürk Yeniden Samsun'da, Şu Çılgın Türkler, Diriliş – Çanakkale 1915, Cumhuriyet.*

1.4.2. Salih Sıtkı Tekmen'in Hayatı – Sanat- Eserleri

Şu Çılgın Türkler romanının bir opera metnine dönüştürülmesi sürecinde beste, müzik açısından Çetin Işıközlü[447] başta gelirken, S. Sıtkı Tekmen de eserin librettosunu yazması bakımından önemlidir. 1954 yılında Mersin'de doğan S. Sıtkı Tekmen, Ankara Deneme Sahnesi sayesinde tiyatro ile tanışır. Bir yandan bu tiyatroda yer alırken bir yandan da, Ankara Üniversitesi Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'ne devam eder. Turgut Özakman'dan yazarlık dersleri alır. 1978 yılında buradan mezun olduktan sonra Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nde dramaturg ve başdramaturg olarak çalışmaya başlar. Ardından Radyo ve Televizyon Yüksek Kurulu ve Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nda çalışır. TRT Ankara Radyosu'nda hem radyoda, hem de televizyonda uzun süre, yazarlık yapar. Mezun olduğu Ankara Üniversitesi Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde kesintili olarak Yazarlık Ana Sanat Dalı'nda ve Dramatik Yazarlık bölümlerinde öğretim görevliliği yapar. Salih Sıtkı Tekmen'in *Ankara Denme Sahnesi 41 Yılın Tarihi* adlı bir de kitabı bulunmaktadır.

---

[447] Daha önce "Dudaktan Kalbe Romanı ve Operasının İncelenmesi" bölümde besteci Çetin Işıközlü'nün hayatı, sanatı ve eserleri üzerinde durulduğundan, bu bölümde tekrar yer verilmemiştir.

1.4.3. *Şu Çılgın Türkler* Romanının ve Operasının Oluşum Süreci

Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya, Avusturya-Macaristan, Bulgaristan ve Osmanlı Devleti'nden oluşan grubun yenilmesi sonucunda, emperyalist devletlerin bu yenilgiyi fırsat bilerek Osmanlı Devleti'ne saldırmaları, ülke bütünlüğünü bozmaları, çeşitli antlaşmalarla ülkeyi işgal etmeye başlamaları sonucunda Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde başlatılan Kurtuluş Savaşı hem romanın hem de operanın temel izleğini oluşturmaktadır. Turgut Özkaman bu belgesel romanın temelini 1948 yılına dayatır. Yazar o yıl, dokuz arkadaşıyla beraber Anadolu Oymağı adlı bir derneğin düzenlediği uzun yürüyüşle Polatlı'dan Dumlupınar Zafer Tepe'ye kadar yürüyecek, Sakarya siperlerinden aldıkları toprağı da buradaki anıtın toprağına katacaklardır. Nitekim yürüyüşlerini gerçekleştirirler ve 29 Ağustos gecesi Zafer Tepe'ye varırlar. Yürüyüşün güzergâhı savaşların olduğu, Yunan işgalini görmüş, savaşa katılmış ya da tanık olmuş yerlerdir. Buralarda yaşayan insanlarla iletişim kurmuşlar ve onları dinlemişlerdir. Yazar da yol boyunca not aldığını belirtir. Yazarın Milli Mücadele ile ilgili anıları toplaması, araştırma yapması bu şekilde başlar.

Milli Mücadele ile ilgili anıları toplarken, diğer taraftan kitap, dergi ve gazetelerde çıkmış yazılı anıları derler; bu dönemi yaşamış, görmüş askerlerle ve sivillerle konuşur. Büyük bir derleme işine girişen yazar, belge, araştırma, inceleme kitapları toplar, eski yazı metinleri çevirtir, fotokopi olmadığı için el yazısıyla kimi belgeleri çoğaltır, haritalar ve fotoğraflar da toplar. Bununla da yetinmeyip Sakarya ve Büyük Taarruz bölgelerini de gezer. Gençlere uzun zamandır Milli Mücadele'nin gerektiği gibi anlatılmadığını söyleyen yazar, romanın oluşumuna dair şunları da ekler:

> "Yaklaştıkça büyüyen, bir macera romanından daha heyecan verici olan Milli Mücadele'yi, gençler için roman olarak yazmayı, bu uzun ve yoğun emeği böyle değerlendirmeyi düşündüm. Birkaç roman kişisinin çevresinde dönerek değil, bütünüyle, her cephesiyle anlatmak istedim. Bunu yapabilmek için bu tür anlatımlarda kullanılan zincirleme ve paralel kurgu modelinden yararlandım. Okurlar bu büyük konuyu, sade ve meraklı bir roman gibi yorumlamadan okusunlar istedim."[448]

Yazar, Milli Mücadele'nin gurur ve ibret verici yanını roman biçiminde yansıtmak ister. Eserde yer alan kişiler genel olarak gerçek kişilerden seçilir. Dönemin havasını yansıtmak, ayrıntıları belirtmek ve konuyu yürütmek için birkaç hayali kişiye de yer verir. Toplanılan belgelere bağlı kalınarak oluşturulmuş bu eserin bir tarih kitabı

---

[448] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.10.

olmadığını da özellikle belirtir. Eserini herkesin anlayacağı bir dille anlatmayı seçtiği görülen yazar, *"Hiçbir şeyi abartmadım, küçültmedim de"*[449]diyerek yapmak istediği şeyi özetler.

Şu Çılgın Türkler, belgelere dayalı, gerçek olgu ve olayların romanıdır. Yayımlandığı andan itibaren sözü edilen, tartışılan, ilgi gösterilen bir eser durumuna gelmiştir. Bu ilginin ardından yazar aynı adla bir tiyatro metni de oluşturur. Bu tiyatro metni kaynak olarak *Şu Çılgın Türkler* romanını ve romanın kaynaklarını temel alır. Roman yine aynı adla Çetin Işıközlü tarafından bir opera metnine dönüştürülür, libretto ise Salih Sıtkı Tekmen tarafından yazılır. Çetin Işıközlü bestelediği operayı Atatürk ve silah arkadaşlarına, Türk ordusuna ve savaşa katılan Türk halkına ithaf eder. Kitabın "cumhuriyetimiz" için büyük bir anlam ifade ettiğini belirtirken, bu "duygu yüklü" kitabı neden bestelediğini şu şekilde açıklar:

> "Bu operayı yazma isteğim, büyük üstat Turgut Özakman'ın ŞU ÇILGIN TÜRKLER kitabında Kurtuluş Savaşı'nın ruhunu akıcı bir dille ele almış olması ve en önemlisi de o dönemde ülkemizin ne zor şartlar ve fedakârlıklar neticesinde elde edildiğini vurgulamış olmasındandır. Kitabı okuduktan sonra milli hislerime dayanan bu kitaptan çok etkilenmiş olmalıyım ki, S. Sıtkı TEKMEN'in de güzel ve akıcı librettosu üzerine sanatımın yaratıcılık yönü olan müzik (OPERA) dili ile de ifade etmeyi çok arzu etmiş olduğum için yazdım."[450]

Titiz bir araştırmacılığın, yaklaşık 55 yıllık bir çalışmanın ürünü olan *Şu Çılgın Türkler* romanı, yurt sevgisini, ülkenin kuruluşunun temellerini, Milli Mücadele'yi ve o dönemde yaşananları, duyguyu, bilgiyi, düşünmeyi, canlandırmayı ve betimlemeyi sıkmadan aktarabilmiş bir eserdir. Aktarılan olayların gerçek olması ve bu gerçekliğe sadık kalmayı ilke edinmiş yazarın dünya görüşünün de yansıması olan bu eser, 10 Kasım 2012 tarihinde dünya prömiyerini yaparak bir opera olarak da sahnelenir.

1.4.4. *Şu Çılgın Türkler* Romanın ve Operasının Ana Teması, Yan Temaları

1.4.4.1. *Şu Çılgın Türkler* Romanın ve Operasının Ana Teması, Ana Temanın İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Yayınlandığı günden beri oldukça ses getirmiş bir eser olan *Şu Çılgın Türkler* romanı uzun bir çalışmanın ürünüdür. Gençlere Milli Mücadele dönemini öğretmek amacıyla kitap haline getirilen bu eser daha sonra, popülerliğinin de etkisiyle tiyatro ve

---

[449] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.11.
[450] Çetin Işıközlü, "Başta Ulu Önder Atatürk Olmak Üzere Tüm Kurtuluş Savaşına Katılanların Aziz Hatıralarına", *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.11.

opera metinleri haline de dönüştürülür. Turgut Özakman eserinde, 20. yüzyılda sömürgeci emperyalist devletlere karşı bir ulusun topyekûn verdiği mücadeleyi anlatır. Aslında kitabın neyi anlattığı arka kapak yazısından da anlaşılmaktadır:

> "Dünyadaki en meşru, en ahlaklı, en haklı, en kutsal savaşlardan birinin, emperyalizme karşı verilmiş ve kazanılmış ilk kurtuluş savaşının, bir millileşme ihtilalinin romanı, şaşırtıcı bir yakın zaman destanı… Turgut Özakman'ın elli küsur yıldır süregelen çabasının ürünü. Milli Mücadelemizin, bir serüven romanı gibi rahat okunan ve şimdiye kadar yazılmamış ayrıntılı, çok yönlü öyküsü. Gurur ve ibret verici gerçeklerin, gerçek belgelere dayalı olgu ve olayların, insanı içine çeken, şaşırtan, heyecanlandıran, ağlatan, gönendiren anlatısı. Tüm yeni nesillere eşi olmayan bir armağan."[451]

Türk romanında, öyküsünde ya da tiyatrosunda Milli Mücadele yıllarını anlatan birçok eser bulunmaktadır. Çünkü savaşlar milletlerin tarihinde önemli bir yere sahip olaylardır. Bu önemli olaylar da birçok insanı etkilemekte, bunun sonucunda edebiyata da yansımaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nin de içinde bulunduğu grubun yenilmesi sonucunda sömürgeci devletlerin özellikle Osmanlı Devleti topraklarına göz diktikleri görülmektedir. Anadolu'nun Mondros Ateşkes Antlaşması hükümlerince işgal edilmeye başlanması, padişah ve İstanbul hükümetinin bu yaşananlara seyirci kalması gibi sebepler toplu bir mücadeleyi gerekli kılmıştır. Mustafa Kemal'in Samsun'a çıkmasıyla Milli Mücadele'nin başlaması için hazırlıklar da iç içe girer. Anadolu'da işgallere karşı bir mücadele başlatma fikri destek görür. Amasya'da, Erzurum'da ve Sivas'ta yapılan kongreler, bu kongrelerde alınan kararlar, ülkeyi savunmak için kurulan müdafaa cemiyetleri ile bu mücadele fikri halka da akseder. Özellikle İzmir'in 15 Mayıs 1919'da Yunanlılar tarafından işgal edilmesiyle Milli Mücadele dönemi başlamış olur. Aralıksız üç yıl boyunca süren bu mücadele Türk romanında da yansımasını bulur.

Milli Mücadele döneminde eser vermiş yazarlara bakıldığında bunların büyük bir kısmının daha önce Milli Edebiyat döneminde eser veremeye başladığı görülür. Bu yazarların çoğu Milli Mücadele'yi sadece yazılarıyla desteklemekle kalmamış, fiilen de bu savaşın içinde yer almışlardır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edip Adıvar başta olmak üzere Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Aka Gündüz ve daha birçok dönemin tanığı olan yazarlar, eserlerinde gördüklerini, tanık olduklarını anlatırlar. Bunların dışında 1922'den sonra Türk tarihinin bu evresi Mithat Cemal Kuntay, Kemal

---

[451] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005.

Tahir, İlhan Tarus, Samim Kocagöz, Tarık Buğra, Ahmet Hamdi Tanpınar, Talip Apaydın, Attilâ İlhan, İlhan Selçuk gibi çeşitli yazarların romanlarında yer almıştır.[452] Sadece romanda değil öyküde, şiirde ve tiyatroda da bu dönem çeşitli yönleriyle anlatılmaktadır. Ancak *Şu Çılgın Türkler* romanını söz edilen yazarların eserlerinden ayıran kısım bu eserin bir belgesel roman olmasından dolayı kurgusal yapıya değil de tamamen gerçeklik üzerine kurulu olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında da hem romanın hem de operanın ana teması; emperyalist güçlerle mücadele içine girmiş Türk milletinin Milli Mücadele döneminde yaşadığı zorluklara rağmen bağımsızlığını nasıl kazandığıdır.

Turgut Özakman'ın tarihsel romanlarında genellikle savaş teması ağırlıktadır. Bu savaşlar da emperyalist güçlerle Türkler arasında geçmektedir. Yazar bu temayı işlerken her iki tarafın savaşa bakışındaki zıtlığı da göstermektedir. Emperyalist güçler açısından savaş, etkili bir politik araç ve çözüm yolu olurken; Türkler açısından, emperyalist güçlerin sömürgeci anlayışlarının karşısında durarak bu anlayışı kabul etmeme, millî, ekonomik ve kültürel bağımsızlığı koruma şeklinde verilir.[453] Türk milletinin içine düştüğü bu durum karşısındaki haklı mücadelesini anlatır. Bu eserler içerisinde de *Şu Çılgın Türkler* en önemliler arasında yer almaktadır. İki kitap şeklinde hazırlanmış olan bu kitabın ilkinde Yunan Büyük Taarruz'unu, ikincisinde ise Türk Büyük Taarruzu'nu anlatır. Eser temel olarak 28 Haziran 1914 ile 27 Ekim 1922 yılları arasında geçen Millî Mücadele dönemini konu edinir. Eserin başlangıç bölümünde Mondros Mütarekesi'nden İkinci İnönü Savaşı'nın bitimine kadar geçen süre bir özet şeklinde verilir. Yazar eserdeki olayların kaynaklarını dipnot şeklinde sunarken, diğer taraftan daha iyi anlaşılması için resim ve haritalar kullanır. Böylece olayda geçen kahramanların, yaşananların gerçeklikle olan bağlantısını da gösterir. Zincirleme ve paralel kurgu modelinden yararlandığını belirten yazar[454] olayları tarihsel sıra içerisinde sunar.

Romanın bir belge roman olması ana temanın işlenişinde farklı bir ele alışı getirmektedir. Ana tema olan Millî Mücadele'ye kişilerin bakış açıları yoluyla

---

[452] Türk romanında Milli Mücadele dönemini anlatan çalışmalar arasında şu çalışmalara bakılabilir: *Türk Dili*, Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, S.298, Ankara, 1976., Mürşit Balabanlılar, Türk *Romanında Kurtuluş Savaşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003., Aytekin Yakar, *Türk Romanında Milli Mücadele*, Ankara Üniversitesi Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1973.

[453] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.120-121.

[454] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.8.

ulaşılmaktadır. Romanda ve ondan etkilenerek oluşturulmuş opera metninde gerçekte yaşamış kişilere yer verilmesi, ana temaya onların sözleriyle ulaşılması böyle bir incelemeyi olanaklı kılmaktadır. Millî Mücadele yıllarını anlatan bu romanda ve operada en çok üzerinde durulan durum, Türk askerinin gösterdiği başarı, azim ve mücadeledir. Vatanın savunulmasında birçok kahramanlıklar göstermişlerdir. Vatanın uğruna gencecik insanlar canlarını feda etmişlerdir. Romanda savaşı asker üzerinde yarattığı duygular, yaralar çeşitli betimlemelerle anlatılır: *"PORSUK IRMAĞI'nın kuzey kıyısındaki patikada kırk kadar askerden oluşan bir birlik, düzensiz bir şekilde yürümekteydi. Hepsi dökülüyordu. Birkaçı çıplak ayaktı. Bazıları ayaklarına çuval, çaput sarmıştı. Yaralılar yardımla yürüyorlardı."*[455]

Yokluk içinde geçen bir mücadelenin betimlemesini yapar yazar. Ayağında çarıkları bile olmadan mücadele eden bitkin subayları, erleri anlatır. Boyunlarından kanlar sızan, cephaneleri çeken katırların ağzından kızıl köpükler dökülür, akbabalar kan ve çürük kokusunu almış ve yaralı kafilelerinin üzerinde dönüp durular.[456] Ordu altı kaval üstü şişhane durumundadır. Doğru dürüst giyeceği bile yoktur. Yazar böyle bir destansı anlatımla, okuyucuya o ruhu yeniden yaşatmaya çalışır. Sadece askerlerin durumu böyle değildir, Anadolu'da aynı durumdadır. Yokluk büyük sorundur. Askerler kendi imkânlarıyla bir şeyler yapmaya, verdikleri mücadeleyi neticeye erdirmeye çalışmaktadırlar:

> "Başmakinist Abdullah Usta ve adamları, uçabileceklerini sandıkları dört uçağa can vermek için çalışmaktaydılar. Bunlar da tıpkı imalata-ı Harbiyeciler gibi cephe gerisi kahramanlarıydı. Farklı model üç uçağı birleştirerek bir avcı uçağı kurgulamayı bile başarmışlardı. Yedek parça olmadığı için hurda uçaklardan aldıkları parçaları motorlara uydurmaya çalışıyor ya da kullanım süresi çoktan dolmuş parçaları elden geçirip geçirip yeniden kullanıyorlardı."[457]

Askerlerde, onları yöneten komutanlarda sağlam bir irade söz konusudur. Ancak yer yer ailelerini düşünerek psikolojik açıdan zor duruma da düşerler. Bir ölüm yolculuğuna çıktıklarının farkındadırlar. Askerin inancı, gayreti tüm eser boyunca hissedilir. Askerler fedakârca düşmana göğüs gererken, askerler arasına karışan bozguncular ise olumsuz bir durum yaratmak için çırpınsalar da başarılı olamazlar. Askerin inancı, gayreti eserde şu şekilde anlatılır:

---

[455] Turgut Özakman, a.g.e., s. 207.
[456] Turgut Özakman, a.g.e., s.211.
[457] Turgut Özakman, a.g.e., s.230.

"İkinci taarruz edecek tabur mermi ve şarapnel sağanağı altında, koşarak, yata kalka, Yunan mevzilerine süngü hücumu mesafesine kadar yaklaştı, yere yapıştı. Az sonra 'Hücuuum!' komutları ve yakıcı botu sesleriyle birlikte, süngü hücumu için ayağa kalktı. 300 kişiydiler. Süngüleri ilerde, savaş çığlığı atarak ölüm kusan silahlara karşı koşmaya başladılar: 'Allah Allah Allah Allah Allah Allah…'

Vatanın bir kel tepesi için ölüme koşan bu 300 subay ve eri izleyen öteki tabur ve alaylarla yakın tepelerdeki komşu birliklerin subay ve askerlerinin yürekleri kabardı, taburla birlikte onlar da 'Allah Allah' diye savaş çığlığı atmaya, tekbir getirmeye başladılar.

On bin askerin canından kopan bu dayanışma haykırışı, savaş alanını gerçekten titretti. Bu müthiş uğultu içinde sırası gelen taburlar da birbirlerinin ardı sıra hücuma kalktılar."[458]

Millî Mücadele ruhunu askerler üzerinden bu şekilde anlatan romanda, askerler her türlü fedakârlığı yapmaktadırlar. Bu yokluk ve ölüm kalım mücadelesinde sabırlı, inançlı, özverili davranmaktadırlar. Operada da aynı durum çeşitli sahnelerle anlatılmaktadır. Operada yer alan karakterlerden biri olan Rıza Nur, askerin durumunu şu şekilde anlatır:

"Rıza Nur: Askerin çarığı yok. Çoğunun ayağı çıplak.

Süvarinin kılıcı, çadırı yok. Askerler güneş altında yanıyor.

Birçok askerin matarası yok. Birliklerde su fıçısı yok.

Askerin süngüsü ve üniforması, palaskası, çorabı, çamaşırı yok.

Taşıt araçları yetersiz.

Bazı tümen karargâhlarının da gece harita okumak için

Gaz yok, fener bir yana mum yok.

Evet beyler. Ordumuz işte bu durumda.

M. Esat: Ordumuz meğerse hiç şikâyet etmeden

Kefenine sarılmış da öyle savaşmış."[459]

Ordunun içinde bulunduğu yokluk ve bile bile ölüme gitmesi operada bu şekilde anlatılır. Orduda yaralanan ve tedavi gören askerler dahi savaşmaktan geri durmazlar. Onlar vatanın kurtulması için mücadele edilmesi gerektiğine inanmışlardır. Bunun için yaralı olmayı mücadele etmek için bir kusur olarak görmezler. Bu durumu operada Yüzbaşı Faruk ile Nesrin arasındaki konuşmadan daha iyi anlamak mümkündür:

---

[458] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.380.
[459] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.66.

"Nesrin: Bu yaralılara ne oldu Faruk Bey? Nereye gittiler?

Faruk Yzb. : Dışarıdalar.

Nesrin: Ne demek dışarıdalar?

Faruk Yzb. : Kaçtılar Nesrin Hanım.

Nesrin: neden, neden ama?

Faruk Yzb. : Cepheye dönmek istediler, doktorlar izin vermediler.

Onlar da birlikte kaçtılar."[460]

Millî Mücadele yıllarında kurulmuş ve çalışmalarına devam eden TBMM'ye Anadolu'nun her yanından görevlendirilmiş milletvekilleri gelmiş, vatanın bu mücadelesi sırasında ortak kararlar almaya çalışmışlardır. Fakat mecliste yer alan milletvekilleri arasında vatanın kurtuluşu için yapılan bu mücadeleye inananlar olduğu gibi inanmayanlar da mevcuttur. Mecliste bazı vekiller ümitsizliğe kapılmışlardır. Savaş sürerken milletvekilleri arasındaki farklı görüşler hem mecliste hem de kapalı kapılar ardında dile getirilir. İnanç birliğine varamamış vekiller arasındaki tartışmalara sıkça rastlanır. Kimi vekiller işgal güçleriyle anlaşma yoluna gidilmesi gerektiğini savunurlar:

"KARAOĞLAN caddesi üzerinde bulunan Bektaşi Hüseyin'in dükkânında Enver Paşa'ya hâlâ sadık koyu İttihatçılar ile bazı saltanatçı milletvekilleri toplanmıştı. Aralarında birçok konuda görüş ayrılığı vardı ama Mustafa Kemal Paşa'ya muhalefet etmekte birleşiyorlardı.

Hava iyice kararmıştı.

Ardahan Milletvekili Hilmi Bey kirli vitrin camından sokağı seyrediyordu, birdenbire 'Bekir Sami Bey!' diye bağırdı. Hepsi dışarı baktılar. M. Kemal ve arkadaşlarını, Samsun'dan Erzurum'a, oradan da Ankara'ya taşımış üç döküntü otomobilden biri olan ve mucize halinde hâlâ yürüyebilen eski bir Mercedes, karpitle çalışan farlarla yolu aydınlatarak, homurdana homurdana önlerinden geçip istasyona doğru uzaklaştı. Rize Milletvekili Ziya Hurşit, 'Paşa'ya gidiyor…' dedi, 'ne dersiniz? Direnebilir mi?'

Trabzon Milletvekili Hafız Mehmet Bey, 'Evet…' dedi, '…ayak üstü konuştuk, direnmeye kesin kararlı. Eğer M. Kemal anlaşmalara karşı çıkarsa, konuyu Meclis'e getirecek. Meclis'te kulis yapar, ağır basar, barışı sağlarız. Savaş sürdükçe M. Kemal'den kurtulamayacağız.'"[461]

Görülmektedir ki bazı milletvekillerinin Millî Mücadele'ye karşı olmalarının ya da işgal güçleriyle anlaşma yapılmasını istemelerinin en önemli sebebi Mustafa

[460] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.69.
[461] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler,* Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.66.

Kemal'den kurtulmak arzusudur. Savaşın sona erdirilmesi amacıyla Mustafa Kemal'e 'başkomutanlık' yetkisinin verilmesinde bazı milletvekillerinin çıkarları söz konusudur. Bu milletvekilleri ordunun zaten yenileceğini düşünmektedirler. Bu nedenle Mustafa Kemal'in başarılı olamayacağını, bunun sonucunda da silinip gideceğini, artık ondan kurtulacaklarını düşünürler. Operada bu düşünce Tunalı Hilmi ve Hafız Mehmet arasındaki diyalogda verilmektedir:

"T. Hilmi: Sizin amacınız paşayı başkomutan yapıp Ankara'dan uzaklaştırmak.

H. Mehmet: İyi bildin. Biz onu zaten yıldızı parlak

Cesur bir komutan olduğu için başımıza getirmiştik.

Siyaset yapsın diye değil.

Siyaseti siyasetçilere bıraksın, işini yapsın.

T. Hilmi: hesabınıza göre nasıl olsa ordu yenilecek.

Mustafa Kemal Paşa da orduyla beraber silinip gidecek.

Siz de başınızda Enver Paşa at koşturacaksınız ha!

Cahilce siyasetinizle koca bir devleti parçaladınız.

Şimdi de aynı kafayla Anadolu'nun parçalanmasına neden olacaksınız.

Vatan pahasına siyaset olur mu? Lanet olsun!"[462]

Operada da neredeyse romanda anlatılanlar birebir yansıtılmaktadır. Özakman'ın eleştirdiği zihniyeti, libretto yazarı Tunalı Hilmi üzerinden gerçekleştirir. Osmanlı Devleti'nin çöküşüne sebep olan zihniyet burada eleştirilir. Önemli olan vatanın kurtulmasıdır, kişisel çıkarlar doğrultusunda siyaset yapmak değildir. Bazı vekillerin Millî Mücadele'ye karşı olan bu tutumları, halkın ve askerin direnmesini de zorlaştırır. Meclisin ortak bir karar almasıyla asker ve halk direnişi daha kolay hareket edebilecekken, bazı vekillerin ikna olmaması durumu güçleştirir. Onları inandırmak da Mustafa Kemal'e düşer.[463]

Millî Mücadele sürecinde etkili olan kişiler arasında aydınlar, yazarlar ve gazeteciler önemli bir yer tutar. Bu kişiler arasında keskin fikir ayrılıkları vardır ve bu fikirlerini çeşitli yazılarıyla duyururlar. Romanda daha çok Millî Mücadele'yi

---

[462] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.66.

[463] Güngör Şahin, *Turgut Özakman'ın Romanları Üzerine Tematik Bir İnceleme*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.119-121.

desteklemeyen yazarların, gazetecilerin düşüncelerine ayrıntılı olarak yer verildiği görülür. Millî Mücadele'ye en sert muhalefeti yapan kişi eserde gazeteci Ali Kemal'dir. Millî Mücadele karşıtı zihniyetin sembolü olur. İşgalci ve manda yanlısı olan gazeteci, sosyal ve siyasal ilişkilerini Yunan, Rum ve İngilizlerle birlikte kurar. İşgal güçlerinin ateşli bir taraftarlığını yapan bu gazeteci bir karakter değildir, bir zihniyetin temsilcisidir. Onun tavrı, kişisel görüşleri kendi dilinden değil gazete yazılarından verilir: [464]

> "TÜRK KUVVETLERİNİN Kars'ı Ermenilerden geri almasını eleştiren yazısından beri halkın bir Ermeni adı olan Artin adını ekleyerek Artin Kemal diye andığı yazar Ali Kemal İstanbul'da Peyam-ı Sabah gazetesindeki geniş odasında, ortağı Ermeni Mihran ve misafirleriyle çene çalıyordu.
>
> Sarışın, gürbüz, yarı alafranga, yarı alaturka, kendine özgü bir insandı. O günkü başyazısını öven tombul misafirine neşeyle, 'Ankara'dakiler yine köpürecekler' dedi, ünlü kahkahasını attı, sonra da ekledi: 'Haydutların işi gücü savaş. Siyasetten zerre kadar anladıkları yok. Ellerinde derme çatma bir ordu, birkaç tane de düzme kahraman, dövüşüp duruyorlar. Hükümet ölçmüş biçmiş, uygun görmüş. Sevr Antlaşması'nı imzalamış. Size ne oluyor a zırzoplar? Beyhude yere kan dökmenin âlemi var mı? Öğrendiğime göre, Londra'da da, çocuk gibi, 'İzmir'i isteriz, Edirne'yi isteriz, Adana'yı isteriz,' hatta 'tam istiklal isteriz' diye tutturmuşlar.' "[465]

Romanda Ali Kemal gibi düşünen, onun zihniyetinde olan yazarlara da yer verilir. Bunlar arasında Süleyman Nazif, Refik Halit Karay Millî Mücadele karşıtı tutumlarıyla eleştirilirler. Ali Kemal'in Ankara'daki hükümete yönelttiği eleştiriler opera metninde şu şekilde verilir:

> *"A.Kemal:*
>
> *Haydutların işi gücü savaş. Siyasetten zerre kadar anladıkları yok.*
>
> *Ellerinde derme çatma bir ordu,*
>
> *Birkaç tane de düzme kahraman, dövüşüp duruyorlar. Hükümet*
>
> *ölçmüş biçmiş, uygun görmüş. Sevr Antlaşması'nı imzalamış. Size ne oluyor a zırzoplar?*
>
> *Beyhude yere kan dökmenin âlemi var mı?"*[466]
>
> *"Ali Kemal:*

[464] Güngör Şahin, a.g.t., s.122.
[465] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 36.
[466] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.62.

Tehlike üzerimize doğru yürüyor. İzmir'i, Edirne'yi kılıçla, kuvvetle kurtarmak,

Yunanlıları denize dökmek tasavvuru, bir rüya idi, bir hülya oldu. Ankara'nın

İç ve dış siyaseti iflas etmiştir. Bir tek doğru yol vardır,

Müttefiklerin kurallarına itaat etmek."[467]

Yapılan alıntıda da görüldüğü gibi Ali Kemal'in romanda dile getirdiği fikirlerin bir özeti yapılmıştır. Hatta ilk alıntının romandan birebir metinlerarası bir yöntemle doğrudan alıntılandığı görülmektedir. Onun temsil ettiği zihniyete göre Ankara'daki hükümet yanlış yapmakta, ülkeyi giderek daha da kötü hale sokmaktadırlar. Yapılması gereken tek şey vardır; işgalcilerin isteklerine boyun eğmek. Bütün aydınlar ya da yazarlar ve gazeteciler Ali Kemal'in temsil ettiği zihniyetle aynı fikirde değildir. Yazar bunu göstermek için başta Yakup Kadri olmak üzere Halide Edip, Falih Rıfkı, Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Yahya Kemal gibi yazarlara yer verir. Bu yazarlar Millî Mücadele'nin yanında yer alan, cephede savaşmaktan geri durmayan yazarlardır.

Romanda birçok yerde Yakup Kadri görülür. Gazetesinde yazdıklarıyla, cephede gördükleri, tanık olduklarıyla Milli Mücadele'de yaşanan olayları anlatır. Ona göre bu mücadele bir yükselişin başlangıcıdır. Bu bir yücelme, bir yeniden doğuştur. Doğu âlemi ve Asya için yeni bir sayfa açılmıştır.[468] Yakup Kadri mecliste, cephede bir fiil yer alır, olaylara tanık olur. Millete cesaret veren yazılar yazar, bu haklı mücadeleyi destekler. Milletvekilleri arasındaki tartışmalara yazılarında yer verir, görüşlerini belirtir. Mustafa Kemal ile karşılaştığında Millî Mücadele'ye olan inancı artar. Türk milletinin kaderindeki bağımsızlık ruhuna inancı tamdır.[469] Operada Yakup Kadri'nin Millî Mücadele karşısındaki tavrı sanki bir romanda yaşıyormuş izlenimi verilerek anlatılır. O bu savaşın bir halk destanı olduğunu düşünür:

"Yakup Kadri: Bir romanda yaşadığımı düşünüyorum. Yanılmışım bir

Destan bu;

Bağımsızlık ve özgürlük için savaşan bir halkı destanı."[470]

Romanda Ziya Gökalp bir fikir adamı yönüyle yer alır. O da Sevr Antlaşması'nın hükümlerini kabul etmez ve bu konuda Ankara hükümetini ve Millî

---

[467] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.74.
[468] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 43.
[469] Güngör Şahin, *Turgut Özakman'ın Romanları Üzerine Tematik Bir İnceleme,* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.124-125.
[470] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.62.

Mücadele'yi destekler. Onun bu fikirleri romanda Yakup Kadri ile yaptıkları konuşma ile verilir.[471] Yusuf Akçura ise savaşa bilfiil katılmak isteyen yazarlardan, aydınlardandır. Üniversite hocası olan Yusuf Akçura, cephede görev almak ister ve İsmet Paşa tarafından Cephe Karargâhı'nda görevlendirilir. Millî Mücadele'yi destekleyenlerden Falih Rıfkı gazetesindeki yazılarında lirik bir üslûpla Sakarya Savaşı'ndaki kahramanlıkları anlatır. Operada, Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Falih Rıfkı gibi Millî Mücadele'yi destekleyen isimlere yer verilmez. Romanda en önemli kadın kahramanlardan ve yazarlardan biri olan Halide Edip ise Millî Mücadele'yi yazılarıyla, cephedeki görevleriyle, yaptığı konuşmalarla destekleyen en önemli yazarlardandır. Kimseyi umursamadan erkeklerle tartışan, çekişen, yarış eden genç Halide Edip, Ankaralı hanımlara şöyle seslenir:

> "Halide Edip, 'Hanımefendiler!' dedi, sesinde hafif bir heyecan titriyordu. Çok tutumlu olduklarını duyduğu Ankaralı hanımları yardıma çağıracaktı.
>
> 'Tarih Türkü ateşle imtihan ediyor. Bu imtihandan yalnız erkeklerimizin cesareti ile başa çıkamayız. Artık biz kadınlar da bu ateşe yüzümüzü çevirmek, ellerimizi uzatmak zorundayız. Ordumuzun hepimize ihtiyacı var…'
>
> Kadınların büyük bir dikkatle dinlediğini fark edince, heyecan azaldı, daha sakin bir sesle devam etti:
>
> '…Bir hafta önce Eskişehir'deydim. Gördüklerimden birini sizlere anlatmak istiyorum. Uçakların gövdesi ve kanatları, özel bir keten kumaşla kaplanırmış. Bulunamadığı için bizimkiler, kaput beziyle kaplıyorlar. Özel yapıştırıcısı olmadığı için, kaput bezini uçakların gövdelerine, kanatlarına nal mıhı ya da zamkla tutturuyorlar. Bezin gerginliği ve kayganlığı emayit denilen özel bir sıvı ile sağlanırmış. Getirtemedikleri için beze, kaynatılmış patates kabuğu ve paça suyuna tutkal, kola karıştırarak yaptıkları bir pelteyi sürüyorlar. Sonra da gözlerini bile kırpmadan bu uçaklara binip uçuyorlar."[472]

Halide Edip ilk günlerden beri Anadolu'nun ve İstanbul'un işgaline karşı bir tavır almış ve eşi Adnan Adıvar ile mücadelenin içinde olmuşlardır. O da bugünlerde yaşadıklarını, bir sonraki nesle aktarabilmek için romanlar yazmıştır. Halide Edip'in romandaki bu tavrı operada indirgeme ve alıntı yöntemiyle verilmektedir:

> "Halide Edip Adıvar:
>
> Hanımefendiler!
>
> Tarih Türkü ateşle imtihan ediyor.

---

[471] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.157-158.
[472] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.50.

Bir hafta önce Eskişehir'deydim. Gördüklerimden birini

Sizlere de anlatmak istiyorum.

Uçakların gövdesi ve kanatları özel bir kumaşla kaplanırmış.

Bulunmadığı için bizim havacılarımız kaput beziyle kaplıyorlar.

Özel yapıştırıcısı olmadığı için kaput bezini uçağın gövdesine,

Kanatlarına nal mıhıyla çakıyorlar.

Gözlerini bile kırpmadan bu uçaklarla uçuyorlar.

Kardeşlerim! Kardeşlerim!

Sizleri milletin şerefini ve namusunu canından aziz bilen bu yoksul orduya,

Bu cesur orduya yardıma çağırıyorum.

Kardeşlerim! Kardeşlerim!"[473]

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında etkili olan en önemli unsurlardan biri de halkın topyekûn yardım içinde olmasıdır. Halkın desteği ve yardımı olmadan bu savaşın kazanılması mümkün değildir. Bunun bilincinde olan Mustafa Kemal de hem orduyu güçlendirmek hem de yapılacak olan savaşlardan başarıyla çıkmak için 7-8 Ağustos 1921 tarihi Tekalif-i Milliye Emirleri (Millî Yükümlülük Emirleri)'ni yayımlar. Mustafa Kemal'in kendisine kanunla verilen Başkomutanlık görevine dayanarak bu on maddelik emri yayımlamasındaki amaç; Sakarya Meydan Muharebesi için ordunun eksiklerini toplamak, ihtiyaçlarını karşılamaktır. Romanda da operada da halkın verdiği destek çeşitli sahnelerle anlatılır. Halide Edip, Ankaralı kadınlardan yardım istemek için bir konuşma yapar. Konuşmasından etkilenen bir kadın yanına yaklaşır ve şunları söyler*: "Çamaşırcılık yaparak geçiniyorum, kızım. Bunu, zor günler için saklamıştım. Ama sözlerinden anladım ki ordumuzun benden daha zordaymış."*[474] Aynı sahneye operada da alıntı yöntemiyle üçboyutlu bir biçimde yer verilir:

"Yaşlı Kadın: Bana ne olu?

Halide Hanım'ı bulun bana lütfen. Halide Hanım'ı bulun.

Halide Edip: Halide benim buyurun.

Yaşlı Kadın: Çamaşırcılık yaparak geçiniyorum, kızım. Bunu zor günüm için

saklamıştım. Ama sözlerinden anladım ki ordumuzun benden daha zordaymış

[473] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.62.
[474] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 51.

Al bunu kızım.

Halide Edip: Ah anam bir kere daha iman ettim, kurtulacağız."[475]

Halkın yardımı sadece bu olayla sınırlı değildir. Yapılan duyurular karşısında insanlar Tekalif-i Milliye Komisyonu olan yerlere gider, ayağındaki tek çorabı, yiyeceklerini, kıyafetlerini tereddüt etmeden verir. Büyük bir yoksulluk içinde hayatta kalmak için mücadele eden halk, vatanı kurtarmak arzusundan vazgeçmez. Halkıyla, askeriyle, aydınları ve gazetecileriyle, milletvekilleriyle Millî Mücadele'yi desteklemek için yapılan çalışmaların en başında kuşkusuz ki Mustafa Kemal'i de anmak gerekmektedir. Yazar ve libretto yazarı da Mustafa Kemal'in Millî Mücadele'deki büyük payını unutmamış ve eserlerinde onun bazı sözleriyle yaptığı katkıları anlatmaya çalışmışlardır. Refik Halit Karay'ın *"Kuzum Mustafa, sen deli misin?"*[476] yorumuna rağmen o, bir delilik yapmış ve Millî Mücadele'yi başlatmıştır. Samsun'da, Erzurum'da, Sivas'ta, Amasya'da toplantılar düzenler, kararlar yayınlar. Bu kararların tek bir ortak mesajı vardır; "Ya istiklal, ya ölüm." Romanda da operada da Mustafa Kemal'in çeşitli vesilelerle söylediği sözlere yer verildiği görülmektedir. Bu sözlerin bazıları şunlardır: *"Vatanın bütünü milletin bağımsızlığı tehlikededir. Milletin bağımsızlığı yine milletin azim ve kararı kurtaracaktır."* , *"Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır. O satıh bütün vatandır. Vatanın her karış toprağı vatandaşın kanıyla ıslanmadıkça terk olunamaz."* Bu ve benzeri sözler ile Mustafa Kemal'in ülkenin bütünlüğüne verdiği önem gösterilmektedir. Romanda ve operada yer verilen bir sahne ile Mustafa Kemal'in neden Millî Mücadele'yi gerekli gördüğünü özetler niteliktedir:

"M. Kemal Paşa, 'Ben askerim…' dedi, '…savaşın ne olduğunu hepinizden iyi bilirim. Zorunlu değilse savaş cinayettir. Ben de elbette barıştan yanayım. Çünkü yüzlerce yıllık yaralarımızı ancak barışta sarabiliriz. Ama galip devletler, hür ve bağımsız yaşama hakkımızı kabul etmiyorlar. Kabul edeceklerini gösteren en ufak bir belirti de yok."[477]

"Mustafa Kemal:

Savaş zorunlu ve hayati olmalıdır.

Milletin hayatı tehlikeye maruz kalmadıkça savaş bir cinayettir.

Efendiler! Haklarımızı barış yoluyla sağlamak için her yola başvurduk.

Fakat bizim iyi niyetimizi ve ciddiyetimizi medeni alemden gizlediler.

---

[475] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.63.
[476] Turgut Özakman, a.g.e., s. 20.
[477] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.70.

Bütün cihanın bilmesi lazımdır ki,

Türk halkı uşak muamelesine tahammül edemez.

Yüksek heyetinizin başkanı olarak biz savaş değil barış istiyoruz.

Eğer işgal orduları bizim bu meşru davamızdan vazgeçebileceğini

Düşünüyorlarsa bu mümkün değil Efendiler!

Ordumuz, vatanımızda bir tek düşman eri bırakmayıncaya kadar

Takip ve taarruzuna devam edecektir efendiler!"[478]

Şu Çılgın Türkler oluşturulmasındaki belgeler ve dipnotlar, kaynaklar itibariyle diğer roman türlerinden ve özellikle de tarihi romanlar içerisinde farklı bir yere sahiptir. Yayımlandığı günden beri birçok baskı yapmış ve oldukça popüler olmuş bu belge roman Millî Mücadele döneminde Mustafa Kemal ve silah arkadaşları önderliğinde askerlerin, halkın, aydınların, yazarların ve milletvekillerinin destekleri ve destek olmamaları üzerine kurulmuştur. Millî Mücadele döneminde yaşanan zorluklar çoğunlukla askerler üzerinden anlatılmıştır. Askerlerin, içinde bulundukları fizikî şartların olumsuzluğuna rağmen yılmadan vatanın bütünlüğü için mücadele etmesine yer verilir. Halkın cebindeki son kuruşuna kadar ordusunun yanında olması duygusal sahneler yoluyla okuyucuya ve izleyiciye aktarılır. Turgut Özakman, belli bir fikri vermek amacıyla yazdığı bu romanında Millî Mücadele'ye destek olan ve olmayan milletvekilleri ve aydınlar-yazarlar ikiliğinde eleştirilerini de ortaya koyar. Millî Mücadele'yi desteklemeyen milletvekillerinin meclis tutanaklarına geçmiş ya da çeşitli anı kitaplarında yer almış fikirlerine yer verirken, onların özellikle Mustafa Kemal düşmanı ve saltanat yanlısı kişiler oldukları üzerinde durur. Aynı şekilde yine destekçi olmayan yazarları, gazetecileri de işgalci kuvvetlerle işbirliği yaptıklarını belgelerle göstermeye çalışır. Bu mücadelede Mustafa Kemal'in payının ve gayretinin, inancının, vazgeçmeyişinin altını özellikle çizer. Yazarın temayı verirken iki farklı zihniyeti çarpıştırdığı görülür. Tarafı da açık ve bellidir. Turgut Özakman'ın benimsediği bu temayı libretto yazarı ve besteci de göz ardı etmezler. Aynı tema etrafında ve neredeyse aynı sahneler üzerinden opera metnini oluştururlar. *Şu Çılgın Türkler* romanı, Turgut Özakaman'ın yorumundan sapmadan başkalaştırılıp, yenidenbiçimlenirken, alıntı ve indirgeme yöntemine başvurulup, biçimsel bir dönüşüme uğrar. Yazarın Millî Mücadele temasını işleyiş biçimi hakkında Güngör Şahin ise şu tespiti yapar:

---

[478] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.71.

"Yazar; Milli Mücadele'de tarafların duruşlarını ve fikirlerini olay kurgularının içerisine yerleştirerek, okuyucuya vermek istediği mesajı bizzat kişilerin düşünceleri etrafında biçimlendirir. Bu düşünceleri olaylar merkezinde bize aktarırken de uzun diyaloglar kullanır. Zaman zaman kendi yorumlarıyla diyaloglara müdahale ederek, romandaki iletiyi olaylarla birlikte okuyucunun zihninde somutlaştırır. Fakat bunu yaparken okuyucuyu yönlendirmez. Sadece oluşan durumları açıklamakla yetinir."[479]

1.4.4.2. *Şu Çılgın Türkler* Romanın ve Operasının Yan Temaları, Yan Temaların İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Şu Çılgın Türkler romanı ve operası Millî Mücadele'nin yaşandığı yıllara dayanırken, bir toplumun yeniden dirilişini, emperyalizme karşı koyuşunu, halkın, askerlerin ve aydınların vatanı kurtarmak için giriştikleri mücadeleyi, inançlarını, kararlılıklarını, tek ruhta ve tek bir fikir etrafında nasıl toplandıklarını anlatır. Yazar, vermek istediği mesajın inanırlığını arttırmak ve daha da etkili kılmak için ana temayı destekleyen yan temalara yer verir. Bir amaç uğrunda mücadele eden halkın içinde bulunduğu yokluk ve yoksulluk; vatanın kurtuluşunun sadece erkeklerin elinde olmadığının bilincinde olan Türk kadınları ve onların bu mücadeledeki rolü; saltanat yanlısı ve İstanbul hükümetini destekleyen bazı kimselerin padişahın halifelik makamına sığınarak din sömüründe bulunmaları; Türk kurtuluş mücadelesinin gerçekleşmesinin en önemli sebeplerinden olan emperyalizm; emperyalizmin bir başka göstergesi olan mandacılık; romanda kurgusal kişiler arasında yaşanan aşk bu romanın ve operanın yan temalarını oluştururlar.

Romanda ve operada verilen mücadelenin hangi koşullar altında gerçekleştiği özellikle çeşitli sahneler yoluyla gösterilir. Bu mücadelede en önemli nokta halkın ve askerlerin içinde bulunduğu yokluk ve yoksulluğa rağmen direnmeye, savaşmaya devam etmesidir. Halk içinde bulunduğu duruma rağmen Milli Mücadele'ye destek vermekten geri durmaz. Kızılay'a yapılan bağışlar sayesinde halkın direnişe verdiği destek görülür:

"SABAH İstanbullular, Kızılay'ın çağrısına uyarak para yardımı yapmak üzere gazetelerde sıraya girdi. İleri gazetesinin dar idarehanesine sığmayanların büyük kısmı, dışarıda kalmıştı.

(…)

---

[479] Güngör Şahin, *Turgut Özakman'ın Romanları Üzerine Tematik Bir İnceleme,* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.132.

İçerde, daha afyonu patlamamış olan huysuz idare memuru, bir deftere, söylene söylene, bağış yapanın adını ve bağış miktarını yazıyordu.

'Kahveci Ali, 100 kuruş'

'Eskici Yusuf, 50 kuruş'

'hallaç Asım, 75 kuruş'

'Bakkal Ahmet, 75 kuruş'

'Terlikçi Adem, 200 kuruş.'

Sırada, küçük, cılız bir oğlan vardı. Bir önceki bağışçının çocuğu sanan memur, öfkeyle, yürüyüp yol vermesi için işaret etti. Ama çocuk yürümedi, büyük bir ciddiyetle, bütün servetini çıplak masanın üzerine bıraktı:

'Hasan, 5 kuruş.' "[480]

Halk özverili bir şekilde davranmaktadır. Anadolu bitkin ve perişan haldedir. Yazar çeşitli bölümlerle Anadolu'nun içinde olduğu içler acısı durumu gözler önüne serer. Anadolu, kurt saldırısına uğramış gibidir; kerpiç evlerde yoksulluk baş göstermekte, kadınlar erkeksiz kalmakta, bakımsız şehirler iç burkmaktadır. Halk bütün bu yoksulluğuna rağmen savaşı destekler. Bu yoksulluk onların mücadeleye olan inançlarını daha da arttırır. Ayağındaki ayakkabıyı bile vermekten çekinmeyen insanlar vardır:

"Bunları konuşurlarken birden odanın kapısı küt diye ardına kadar açıldı. Kapının çerçevesi içinde Emirdağ'ın delisi Battal belirdi. Bağırdı:

'Selamünaleyküm!'

Kaymakam öfkelendi:

'Ulan deli, baksana çalışıyoruz. Çık dışarı!'

'Kızma beyim, biliyorum, onun için geldim. Duydum ki Kemal'in askeri çıplakmış. Allah şahidimdir üzerimdekinden başka çamaşırım yok. Çoraplarımı getirdim. Şimdi yıkadım, temizdir.'

Yaklaşıp masanın üzerine bir çift ıslak yün çorap koydu. Çarıklarını sıyırıp odanın ortasına bıraktı:

'Aha bunlar da çarıklarım. Haydi kolay gelsin!'

Çıplak ayak, huzur içinde yürüyüp çıktı. Kapıyı gümleterek kapadı."[481]

---

[480] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 47.
[481] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.252-253.

Operada da bu sahne aynı şekilde alıntı yöntemiyle aktarılır:

"Eşraf: Kaymakam Bey, bizim Allah'a şükür imkânımız var veririz.

Lakin halktan yana ümide kapılmak doğru mudur bilmem.

Zaten elinde avucunda bir şey yok, rızkını da verecek değil ya.

Kaymakam: Biz gereğini yapalım da, bakalım halk neyler.

Neylerse güzel eyler.

Eşraf: İnşallah.

Battal: Esselamınaleyküm.

Kaymakam: Ulan deli, görmüyor musun çalışıyoruz. Git başka yerde eğlen.

Battal: Kızma beyim. Biliyorum, onun için geldim.

Duydum ki Kemal'in askerleri çıplakmış. Allah şahidim olsun

Üzerimdekinden başka çamaşırım yok. Çoraplarımı getirdim.

Şimdi yıkadım temizdir. Aha bunlar da çarıklarım.

Haydi kolay gelsin."[482]

Halk bir yandan yoklukla bir yandan da savaşla mücadele etmektedir. Halkın içine düştüğü bu acılar çeşitli hikâyelerle yazar tarafından anlatılır. Yüzyıllarca bir arada yaşayan milletler, savaş yüzünden vatanlarından uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Yaşanan göçler ve bu göçler sırasında görülenler halkın, Anadolu'nun durumunu gözler önüne sermektedir. İçler acısı durumda olan sadece halk değildir. Askerlerin durumu halktan daha beterdir. Ayaklarında çarık olmayanlar, su matarası bulunmayanlar, üstlerinde üniformaları eksik olanlar çoktur. En önemlisi de ordu cephanelikten yoksundur. Bu nedenle düşman kuvvetlerinin tam tersi bir özellik göstermektedirler. O kadar yoksulluk içinde mücadele edilir ki, Türk askeri soba borularını, çam gövdelerini ziftle boyayarak top görünümü verir. Bunları gerçek bir cephane gibi mevzilere yerleştirir.[483] Yazar Türk ve Yunan askerlerinin durumlarını karşılaştırarak, Türk askerinin durumunu gösterir:

"(…) Kışlada bekleyen subaylar, yüz sandık mermiyi, iki ağır makineli tüfeği ve az da olsa öteki gereçleri görünce, bayram ettiler.

[482] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.69.
[483] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.126.

Ordu bir tek fişeğe bile sevinecek kadar yoksuldu ve acımasız savaş adım adım yaklaşıyordu.

Kısa bir eğitimden geçirilmiş Yunan gençlerini de, bu saatte gemiye bindiriyorlardı. Ertesi sabah İzmir'de olacaklardı. Oyna gider gibi neşe içindeydiler. Hepsinin yepyeni üniformaları, İngiliz botları, palaskaları, alüminyum mataraları, branda bezinden yapılmış sırt çantaları, ekmek torbaları vardı. Eğitimlerini Anadolu'daki birliklerde tamamlayacaklardı."[484]

Ordunun içinde bulunduğu bu cephane eksiliğini gidermek için İstanbul'da işgal kuvvetlerinin el koyduğu cephanelikler Anadolu'ya kaçırılır. Çok tehlikeli olan bu duruma canı pahasına katılanlar opera sahnesinde "Silah Kaçırma Sahnesi" olarak canlandırılır:

"A.Hüdayi: Hemen konuya gireyim, bu kez iş büyük.

A.Hüsnü: Ne kadar?

A.Hüdayi: Üç yüz ton.

A.Hüsnü: Yüzlerce sandık eder bu. Bu kadar malı İngilizler'in gözü önünde

Nasıl çıkarırız depodan, nasıl çıkarırız gümrükten,

Nasıl atlatırız askeri denetimi? Zor! İmkânsız hatta!

A.Hüdayi: Depodan çıkarma konusunu biz çözeriz.

Pantikyan Efendi ile anlaştık.

A.Hüsnü: Nasıl anlaştınız?

A.Hüdayi: Yine İngilizlerle çalışacak, fakat bize de yardım edecek."[485]

Askerler, halk ve Anadolu gibi yoksulluk içinde bulunanlar arasında milletvekilleri de yer almaktadır:

"ANKARA'da, vakit geçirecek bir-iki kahveden başka yer olmadığı için yatılı milletvekilleri, Öğretmen Okulu binasındaki Meclis yatakhanesinde erkenden toplanmışlardı. Kimi söküğünü dikip çorabını yamıyor, kimi çay içip laflıyordu. Birkaçı mektup yazmaktaydı. 20 lirası da savunmaya kesilen 100 lira aylıkla geçinebilmek için yemeklerini de aynı binadaki yemekhanede yiyorlardı. Tabldot ucuzdu. Topal yatakhane hademesi, fazla gaz harcanmasın diye sadece iki lambayı yakmıştı."[486]

Mustafa Kemal, gerek savaş yıllarında, gerekse savaş sonrasında Millî Mücadele'nin kazanılmasında kadınların çok etkili olduğunu farkındadır. Savaş

---

[484] Turgut Özakman, a.g.e., s.95-96.
[485] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.67-68.
[486] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.52.

yıllarında dahi ülkenin ileride gelişmesi için eğitimin önemli olduğunu ve bunun için de özellikle kadın öğretmenlere ihtiyaç olduğunu düşünmektedir. Anadolu kadını Millî Mücadele'ye her bakımdan destek vermiştir. Kadınların Kurtuluş Savaşı'na verdiği destek çok fazladır. Türk kadınının bu mücadeleye verdiği destek farklı şekillerde görülmektedir. Özellikle Mondros Mütarekesi sonrasında İstanbul ve İzmir başta olmak üzere, sivil protesto hareketleri başlamış ve mitingler yapılmıştır. Kadınlar bu mitinglerde hem katılımcı hem de konuşmacı olarak yer almışlardır. Millî Mücadele'yi desteklemek için kurulan cemiyetlerde kadınlara büyük görevler düşmüştür. Bunların ötesinde bazı kadınlar savaşa cephede bilfiil katılmışlardır. Bunlar içinde Kara Fatma, Şerife Bacı, Halide Edip, Çete Ayşe, Halime Çavuş, Tayyar Rahime, Gördesli Makbule yer almaktadır.

Romanda özellikle Halide Edip'in verdiği destek üzerinde oldukça fazla durulur. Halide Edip vermiş olduğu mücadele ile idealize edilir. Güçlü bir kadın figürüdür ve etkili hitabeti ve cesareti ile kadınlara güç verir.[487] Halide Edip sadece yazdıkları ya da yaptığı mitinglerle, konuşmalarla değil fiilende savaşın içinde olmak ister:

> " 'Halide Edip Hanım cephede bir görev istiyor.'
>
> İsmet Paşa Halide Hanım'ı sayardı, bu isteğinden dolayı daha da saygı duydu. Türkiye bir savaş kahramanından daha cesur bu öncü kadınlar sayesinde, ilkel bir toplum olmaktan kurtulacaktı.
>
> 'Kaydını gönüllü er olarak yaparım. Karargâhta çalışır.'
>
> Kâzım Paşa İsmet Paşa'nın omzuna dokundu:
>
> 'Dünyada, ünlü bir kadın yazarın er olarak görev aldığı ilk ordu karargâhı seninki olacak.'
>
> Paşa gururla baktı:
>
> 'Evet.' "[488]

Eserde Türk kadınının Kurtuluş Savaşı'na verdiği destek Halide Edip üzerinden anlatılırken, operada da aynı anlatım söz konusudur. Halide Edip konuşmalar düzenleyerek halktan, özellikle de kadınlardan yardım istemektedir. Operada da yer verilen çamaşırcı bir kadının son parasını orduya vermesi kadınların bu mücadeledeki

---

[487] Güngör Şahin, *Turgut Özakman'ın Romanları Üzerine Tematik Bir İnceleme,* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.143.
[488] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.337.

önemini gösteren bir sahnedir. Bunun dışında romanın kurgusal karakterlerinden olan Nesrin, Halide Edip ve diğer kadınlar dışında Millî mücadele'ye Türk kadınının verdiği desteğin somut bir göstergesidir. İstanbul'dan İnebolu'ya Millî mücadele'ye katılmak için gelen kadınlar arasında yer alan Nesrin'in Yakup Kadri ile olan konuşması dikkat çekicidir:

> "Yeşilin türlüsüne boğulmuş Ilgaz Dağı'na tırmanmaktaydılar. Nesrin, öteki genç subay hanımları gibi, ökçeli ayakkabıları elinde, çorapla, Y. Kadri ve Yüzbaşı Faruk'la konuşa konuşa yürüyordu. Niye Ankara'ya gittiğini merak eden Y. Kadri'yi kısaca cevapladı:
>
> Bu vatan yalnız erkeklerin değil ki efendim. Mutlaka benim de payıma düşen bir görev vardır. Kağnı süremem ama hastabakıcılık yapabilirim, asker için dikiş dikebilirim, kimsesiz çocuklara bakabilirim…"[489]

Daha sonra askerler için cephe gerisinde hemşirelik ve hastabakıcılığı yapan Nesrin'in bu konuşması operada çeşitli kelime eklemeleri, besteci ve libretto yazarının isteğine bağlı olarak etkiyi arttırmak için çeşitli kelime eklemeleriyle yer almaktadır. Libretto yazarı bu sahnede Mustafa Kemal'in Türk kadınına bakışını Yüzbaşı Faruk'un sözleriyle vermektedir. Bu sözler Tük erkeğinin, kahraman Türk kadınından beklediği davranışları özetler:

> "Nesrin: Bu vatan yalnız erkeklerin değil ki efendim.
>
> Mutlaka ama mutlaka benim de payıma düşen bir şey vardır.
>
> Kağnı süremem, silah atamam ama hastabakıcılık yapabilirim.
>
> Asker için dikiş diker, yoksul çocuklara bakabilirim.
>
> Faruk Yzb.: Bu savaş şimdiye kadar yaptığımız hiçbir savaşa benzemiyor.
>
> Nesrin: Bu vatan yalnız erkeklerin değil ki efendim.
>
> Faruk Yzb.: Milletçe uyanıyor ve savaşıyoruz. Kalemi, silahı, kağnısı, yüreği ile
>
> Hayata karışan kadını bir daha kimse evinde hapsedemez.
>
> Sizin gibi öncüler sayesinde yeni, yepyeni bir Türkiye kuruluyor.
>
> Verdiğiniz karar için sizi kutluyorum."[490]

Romanda kadınlar her yerdedir. Sadece Halide Edip ve Nesrin gibi idealize edilen karakterler değil Afet İnan'ın hikâyesi de bu noktada etkileyicidir.[491] Ağır

---

[489] Turgut Özakman, a.g.e., s.92.
[490] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.62.
[491] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.255.

işlerde, demiryollarında çalışan kadınlar görülür. Turgut Özakman, Millî Mücadele'nin nasıl kazanıldığı ana temasından hareketle, bu mücadelede yer alan kadınları da anlatmayı unutmaz. Bu kadınlar Millî mücadele'nin her aşamasında kahramanca ve cesurca yer alırlar. Yazar Türk kadınını topluma yön vermesi, cesareti, gözünü kırpmadan vatanı için mücadele etmesini idealize ederek, yüceltici bir tavırla anlatır.

Turgut Özakman'ın romanda üzerinde durduğu bir diğer önemli yan tema da din sömürüsüdür. Dinsel inancın yani İslam inancının belirli bir kesim tarafından, kendi çıkarlarına hizmet etmek için dinini tam anlamıyla ve doğru bilmeyen insanlar üzerinde kullanmalarını eleştirir.[492] Millî Mücadele de bu durum önemli bir sorundur. Çünkü romanda yer alan Delibaş Mehmet, Edirne Müftüsü Hilmi Efendi, Feraizci Hoca, Adliye Nazırı Ali Rüştü Efendi, Divitli Eşref Hoca gibi din sömürücüleri, halkı Millî Mücadele'ye karşı doldurmakta, bu savaşa destek vermemelerini, vatanı savunanları öldürmek gerektiğini söyleyen çabalar içine girmektedirler. Yazar din konusunda cahilliğin tehlikeli olduğunu Mudanya'da cami hocasının Cuma vaazında söylediği sözlere yer vererek eleştirir:

> "Ey Müslümanlar! Neden mağlup olduk? Neden şehirlerimiz işgal edildi? İyi düşününüz. Çünkü Allah'a kulluk görevimizi ihmal etmeye başlamıştık. Bu işgalciler, hiç şüphe yok ki, dini görevlerini ihmal edenleri, dinsizleri terbiye için Cenab-ı Hak tarafından yollandı. Camilerimiz, mescitlerimiz şimdi bu işgalciler sayesinde doluyor. Bu nimetin kadrini bilelim."[493]

Yazar, dinde cahillik ile ihanet arasında bir karşılaştırma yapar. Özellikle Delibaş Mehmet'in din perdesi adı altında düşmanla işbirliği içinde olması, sonunda da kendi adamlarınca öldürülmesi olayına İsmet Paşa'nın yorumu yazarın da bu olaylara bakışını vermektedir: *"İsmet Paşa, 'Bu hain ve katil yobaz geçen yıl köy köy dolaşıp 'Yunan ordusu Halifenin emriyle geliyor, karşı durmayın' diye telkinde bulunuyordu…' dedi, '…yazık ki etkili de olmuştu. Bu kez yanındaki haydutları bile kandıramamış. Bu iyi bir gelişme."*[494] Bu dönemde Osmanlı Şeyhülislamı vatanı savunanların öldürülmesi gerektiği fetvası vermiş, bu mücadeleyi başlatanları ve savaşanları vatan haini olarak göstermişlerdir. Yazar dinin siyasete alet edilmemesi gerektiğini savunur ve bunu yapanları eleştirir. Din bir silah olarak kullanılır ve askerlerin arasına giren bozguncuların bir kısmı çalışmalarında başarılı olur. Dini kullanan din adamlarının bir

---

[492] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.166.
[493] Turgut Özakman, a.g.e., s.349.
[494] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.412.

kısmının düşmana hizmet ettiği, bir kısmının da kendi çıkarlarını düşündükleri görülmektedir. Bu gibi kişilerin karşısında duran, Millî Mücadele'yi destekleyen din adamları ve halk vardır. Operaya bakıldığında dini bir siyaset aleti olarak kullanmanın işlenmediği görülmektedir. Yazar, dini çıkarları doğrultusunda sömürenlerin, dinini tam ve doğru bir şekilde anlamayanların karşısında, onların tam zıddı kişileri koyarak eleştirilerine yer verir.

Romanın ve operanın üzerinde durduğu en önemli yan temalardan biri de emperyalizmdir. Romanda ve operada emperyalizmin iki şekilde ortaya çıktığı görülür. Bunlardan ilki ekonomik emperyalizm olarak sömürgecilik; ikincisi de siyasi emperyalizm olan mandacılıktır. İngiltere'de Sanayi Devrimi'nin başlamasıyla birlikte teknolojik gelişmeler ve fabrikalaşma da bu duruma paralel olarak başlamıştır. Batılı devletler bu gelişmeler doğrultusunda sanayileşirken, Osmanlı Devleti bu gelişmeleri takip edememiştir. Bunun da en önemli sebebi yabancılara verilen ekonomik imtiyazlar, kapitülasyonlardır. Ham madde ve pazar arayışına giren Batılı devletler, sonunda gözlerini verimli toprakları sınırları içerisinde bulunduran Osmanlı Devleti'ne dikerler. Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında çeşitli antlaşmalarla Osmanlı topraklarını kendi aralarında bölüşürler. Batının, Sanayi Devrimi ile sürdürdüğü bu yayılmacı politika emperyalist bir yaklaşım olarak değerlendirilir. Latince "imperium" kelimesinde türetilen emperyalizm; bir devletin bir başa devlet üzerinde hem maddi, hem de manevi bir kontrol kurması, nüfuz veya üstünlük sağlaması olarak tanımlanabilmektedir.[495]

Sömürge arayışı doğrultusunda yola çıkan ve Osmanlı Devleti'ni zor durumda bırakacak antlaşmalar imzalatmak isteyen devletlerin başlıca amacı Osmanlı Devleti sınırlarını parçalamak ve kendi aralarında bölüşmektir. Bu duruma karşı çıkan başta Mustafa Kemal olmak üzere askerlerin, siyasetçilerin, halkın, aydınların, gazetecilerin ve yazarların önderliğinde başlatılan mücadele, emperyalist devletlerin tutumuna yöneliktir. Anadolu topraklarında bulunan boraks, kömür, kükürt, kurşun, krom gibi zengin madenlere el koymaktır amaçları.[496] Bu nedenle bir maşa olarak Yunan ordusunu kullanırlar. Yunan ordusu sömürgeciler tarafından zor bir savaşın ortasına itilir:

---

[495] Fahri Armanoğlu, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914-1980,* İş Bankası Yayınları, Ankara, 1983, s.79.
[496] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.261.

"Son toplantıdan otele döndükleri gün Gunaris, 'Bizi Anadolu'ya ittiler…' diye sızlandı, '…Türkün başını getir, ödülünü al diyorlar. Bu amaçla iki yıldır savaşıp duruyoruz. Türkü yenemiyoruz, Anadolu'daki soydaşlarımızı Türkün merhametine bırakıp geri de dönemiyoruz. Bu iki durum arasında ezildik, yardım edin diyoruz, etmiyorlar.'

Emperyalizmin milletleri kendi çıkarı için nasıl kullandığını daha yeni anlamaya başlamıştı."[497]

Her şeyin farkına varmış olan Yunan ordusu da artık savaşmak istemez. Yunan askerleri İngiliz petrolü için savaşmayı reddeder. Her iki eserde de emperyalist siyasetin en güçlü temsilcisi olarak Lord George yer alır. Lord George'un düşünceleri, emperyalistlerin fikirlerini yansıtır niteliktedir: *"...Majestelerinin hükümeti olarak ne yapmamız bekleniyordu? Türk milliyetçilerini uzlaşmaya zorlamak için Anadolu'nun derinliklerine İngiliz Askerlerini mi yollayacaktık? Bu imkânsız bir şey! Tek çare var: yunanlılarla Türkleri sonuna kadar vuruşturmak."*[498] Lord George'un sözlerinden de anlaşılacağı üzere kendi askerlerini, vatandaşlarını çıkarları uğruna tehlikeye atmayıp, daha muhtaç ve kandırılmaya müsait olan Yunan ordusunu bu ateşin içine atmayı tercih etmişlerdir. Tipik bir emperyalist zihniyetini taşımaktadır. Operada da emperyalist devletlerin temsilcisi konumunda olan kişi Lord Curzon'dur. Lord Curzon'un sözleri de emperyalistlerin sömürgeci anlayışını kuvvetlendirmektedir:

"Lord Curzon:

Kemalist ayaklanmayı bastırmak için

Anadolu'nun içlerine kadar İngiliz askeri gönderilmediğine göre

Tek bir şık vardır; o da her iki tarafı sonuna kadar vuruşturmaktır.

Zafer, üzerinde güneş batmayan Britanya İmparatorluğu'nun olacaktır."[499]

Lord Curzon'un özellikle "güneş batmayan" ifadesi, İngiltere'nin hem doğuda hem de batıda sahip olduğu sömürge topraklarına işaret etmektedir. Böylece libretto yazarı romandaki bu sözleri kullanarak, yazarın vermek istediği mesajı desteklemektedir.

Emperyalist devletlerin sömürgeci faaliyetlerini sürdürürken başvurdukları en önemli yöntem olan savaş, hem romanda hem de operada derinlemesine işlenmektedir.

---

[497] Turgut Özakman, a.g.e., s.511-512.
[498] Turgut Özakman, a.g.e., s.324.
[499] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.63.

Emperyalizmin siyasi boyutunu ise mandacılık faaliyetleri izlemektedir. Manda kavramı, ekonomik ve siyasi anlamda yetersiz olan bir devletin, ülkesinin yönetimini bir başka devlete vermesi şeklinde özetlenebilir. Millî Mücadele döneminde, bu savaşa karşı çıkan bazı kimseler başka devletlerin yönetimi altına girmeyi daha uygun bulmuşlardır. Bunu da Türk kuvvetlerini tutmak yerine işgalci devletlerin tarafını tutarak göstermişlerdir. Özellikle romanda işgalci güçlerin yönetimine girmeye kabul eden, onlarla işbirlikçi olan kişiler arasında Gazeteci Ali Kemal, Refik Halit, Refi Cevat, Sait Molla gibi isimler dikkat çeker. Ali Kemal daha önceden yukarıda belirtildiği gibi bu mücadeleyi küçük görmekte, aleyhte yazılar yazmaktadır. Yazar bu kişilerin tutumuna romanda şu şekilde verir:

> "YÜZBAŞI FARUK Harbiye Nezareti'nden çıkarken, İngiliz ajanı Rahip Frew'un adamı, İngiliz Muhipleri Derneği'nin kurucusu Sait Molla da, beyaz cüppesinin eteklerini savurarak Ali Kemal'in gazetedeki odasına giriyordu. Elindeki bir tomar gazeteyi, masanın üstüne attı, yüzü kıpkırmızıydı:
>
> 'Bu ne iştir beyefendi? Bütün İstanbul gazeteleri Ankara paşalarının fotoğraflarıyla dolu! İşgal sansürü nende göz yumuyor bu hale, anlamıyorum. Böyle giderse bu haydutlar, yakında İstanbul'a da gelirler.'
>
> Kendini bir koltuğa bırakarak, 'Ah Ali Kemal Bey ah…' diye inledi, '…hükümette iken İngilizlerle sağlam bir anlaşma yapacaktınız. Şimdi bizi onlar idare ediyor olacaktı.'
>
> Ali Kemal kızdı:
>
> 'Rica ederim Molla Bey, haksızlık etmeyin! Biliyorsunuz, Damat Paşa da, ben de bunun için yırtındık ama Ankara elinde silah ortaya fırlayınca, işler karıştı. Safdil İngilizler bunları bir kuvvet sandı, tereddüde düştü. Hiç üzülmeyin, bu çılgınların iki atımlık barutları vardı, ikisini de kullandılar, bitti…'
>
> Molla 'İnşallah' diye dua etti."[500]

İşgal kuvvetlerinin himayesi altına girmeyi destekleyenler operada Ali Kemal'in sözleri üzerinden anlatılmıştır.[501] Devlet adamları içinde de başka bir milletin himayesine girmeyi kabul edenler bulunmaktadır. Bunlar Ankara'da toplanan gücün yetersiz olduğunu, eninde sonunda yenileceklerini ve her şeyin tekrar İstanbul'da padişah yetkisinde toplanacağını düşünürler. Padişahın tutumuna da yer verilmektedir. Ordunun Yunanlıları yendiği haberini getiren Başkâtip Rıfat Bey'i bir donukluk içinde dinler. Bu olay karşısında soyut bir padişah gibi kalmış, bu milli zaferden hiç memnun

500 Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.58-59.
501 Bu konuda daha önce yukarıda alıntı yapıldığından burada, operadaki bu kısmın alıntısına yer verilmemiştir.

olmamıştır.[502] Yazar Sultan Vahidettin'in Sir Harold Rumbold ile yaptığı görüşmeye de yer verir. Bu görüşmeyi Sir Harold Rumbold Londra'ya şu şekilde bildirir:

> "Sultan arzuhal veren bir doğuluya benziyordu. Bizimle anlaşabilmek için sürekli dil döktü. 'İstanbul hükümetinin, Ankara'nın kabul etmeyeceği barış şartlarını kabul etmeye razı olduğunu' söyledi, özellikle 'İngiltere ile herhangi bir özel uyuşmaya hazır olduklarını' belirtti. Yunanlıların boşaltacakları toprakları İstanbul hükümetine verilmesini istiyor. Hayatının tehlikede olduğunu ileri sürdü."[503]

Operada libretto yazarı romandan etkilenerek manda konusunu sadece Ali Kemal üzerinden değil Damat Ferit ve Sultan Vahidettin üzerinden de anlatır. Operanın ilk sahnesinde Damat Ferit ve Sultan Vahidettin'in kurtuluş olarak İngiltere'yi gördüklerine yer verilir:

> "Damat Ferit:
>
> Padişahın ve benim yegâne ümidimiz. Allah'tan sonra İngiltere'dir.
>
> Hükümet bu kuvayı milliye haydutlarını
>
> Seran ve kanunen red ve inkâr hatta idama mahkum etmelidirler.
>
> Kalan kuvayı milliye efradı temizlenmelidirler
>
> Ve mutlaka temizleneceklerdir.
>
> (…)
>
> Vahidettin:
>
> Millet bir koyun sürüsüdür.
>
> Bir sürüye bir çoban lazım.
>
> İşte o çoban benim."[504]

Operada ve romanda emperyalizm ve mandacılık temalarının benzer bir şekilde işlendiği görülür. Libretto yazarı, romanın vermek istediği mesaja sadık kalır. Yazarlar, bürokratların, devletin en tepesindeki kişinin, bazı aydınların ve yazarların ihanetini ortaya koymakta, onların bu teslimiyetçi yaklaşımlarını eleştirmektedir. Yazar, emperyalistlerin tarafını tutan gazeteci ve yazarları şiddetle eleştirirken, padişaha karşı bu tutumunu sergilemez. Padişahı karalamaz ve onu bir hain olarak değil de yanlış bir yola girmiş kişi olarak anlatır. Yazarın amacı; Osmanlı Devleti'ni küçümsemek ya da

---

502 Turgut Özakman, a.g.e., s.492.
503 Turgut Özakman, a.g.e., s.548.
504 *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.60-61.

aşağılamak değil, yanlış politika yaparak devleti tükettiklerini göstermektir.[505] Barış görüşmelerine katılan Türk tarafının isteklerine karşı çıkan emperyalist devletlerin tek amacı Ankara hükümetini zor durumda bırakarak, işgali haklı göstermek, onları pes etmeye zorlamaktır. Lord Curzon ve Lord George arasındaki konuşma bunun en basit örneğidir:

> "L.Curzon: Ankara mütareke ve barış şartlarını ancak bir şartla kabul edebilirmiş. Yunan ordusunun mütareke ile birlikte, barış görüşmelerini beklemeden hemen Anadolu'yu terk etmesini istiyorlar.
>
> L.George: Bu konuyu uzatmaya gerek yok. Türk karşı önerisini reddedeceğiz. Mütareke ve barış şartlarında ısrar edeceğiz. Mustafa Kemal yine kabul etmezse bir daha barış konusunu asla ele almayacağız ve Ankara çökene kadar bu tavrımızı sürdüreceğiz."[506]

Turgut Özakman'ın romanlarında aşk teması temel bir tema olarak sadece *Romantika* adlı eserinde yer alır. Bunun dışındaki romanlarında bu temayı çeşitli şekillerde kullandığı görülür. *Şu Çılgın Türkler* romanında ve operasında aşk, tarihsel kişiler arasında geçen bir ilişki olarak verilmemiştir. Yazar bu temayı, kurgusal tipler üzerinden verir. Aşk, somut bir sevgiliye duyulan sevgiden daha çok vatana ve bağımsızlığa duyulan bağlılığa gönderimde bulunur, bir simge olarak kullanır. Bu nedenle bu romanda ve operada işlenen aşk temasına kişisel bir duygu olarak değil de vatana ve vatan için yapılan mücadele kapsamında değerlendirilmesi gerekir. Aşk özlemi burada vatanın kurtulmasına, zafere duyulan özlemle özdeşleşir. Aşk hem sevgiliye kavuşmak için verilen mücadeledir, hem de vatanın kurtarılması için gösterilen çabadır. [507]

Romanda ve operada aşk temasının işlendiği kurgusal kişiler Yüzbaşı Faruk ve Nesrin'dir. Bu iki genç, Millî Mücadele için Anadolu'ya gittikleri zaman tanışırlar. Savaş sırasında birbirlerine ilgi duymaya başlarlar. Ancak bunu tam anlamıyla ifade edemezler. Çünkü asıl önemli olan vatanın kurtulmasıdır. Nesrin hemşire olarak Eskişehir'e gider, Faruk ise teğmen olarak cephede görev alır. Birbirlerine de mektup aracılığıyla açılırlar. Yüzbaşı Faruk'un Nesrin'e açılması, yazarın aşk temasını işlerken güttüğü anlama uygun olarak Sakarya Zaferi'nden sonra olur:

---

[505] Güngör Şahin, *Turgut Özakman'ın Romanları Üzerine Tematik Bir İnceleme,* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.138.

[506] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.72.

[507] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.119.

"YÜZBAŞI FARUK sabah trenine bindi. Yaralılar arasında bir yer bulup oturdu. Birinci Kolordu Karargâhı ile ilgili bazı atama işlemleri için birinin Ankara'ya yollanacağını duymuş, kendisini göndermeleri için açıkça yalvarmıştı.

Nesrin'i çok özlemişti çünkü.

Bakanlıktaki iş biter bitmez hastaneye koşacaktı. Ama duygusunu Nesrin'e nasıl açacaktı? Bunun için yürekli olmak gerekiyordu. Kendi kendine 'Açacağım' diye söz verdi, 'bu da benim Sakarya zaferim olur.' "[508]

Nesrin, kapalı bir zarf içinde Faruk'a bir kartpostal yollar ve kartpostalın arkasında; *"Seni zafer ve barış kadar seviyorum."* [509] yazar. Operada da Nesrin ve Yüzbaşı Faruk'un birbirlerine duydukları sevgi, aşk romanın mantığı içerisinde alıntılanır. Bu yapılırken de sözlere ve müziği romanda olduğu gibi bir mektup havası katılır:

"Faruk Yüzbaşı:

Sevgili Nesrin Hanım, size yüzlerce mektup yazdım ama, hiçbirisini beğenmedim.

Bu mektubu bu can havliyle yazıyorum.

Anlaşılan komutana kendimi çok sevdirdim ki beni yanından ayırmaz oldu.

Savaş meydanlarından uzakta kaldım. Siz nasılsınız?

Erkeğin sağlıklısı bile sorun olurken, yüzlerce erkek hastayla uğraşmak

Kim bilir ne kadar zordur. Size kolay gelsin.

Sizi seviyorum"[510]

Yüzbaşı Faruk'un bu mektubunu cevapsız bırakmaz Nesrin:

"Nesrin:

Faruk Bey, sizi karargâhta tuttuğu için komutanınıza minnetlerimi söyleyiniz.

Bir daha ama bir daha savaşırken sizi görmek istemiyorum.

Çünkü, sizi ben de seviyorum."[511]

Şu Çılgın Türkler romanında yer alan yan temalar besteci ve libretto yazarı tarafından göz ardı edilmemiştir. Yazarın ana temayı işlerken ona destek olması için yer verdiği yan temalar, operada çok da fazla bir dönüşüme uğramadan alıntı yoluyla işlenir. Roman, opera dilinde yenidenyazılır ve yenidenyorumlanırken özüne sadık

[508] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.491.
[509] Turgut Özakman, a.g.e., s.679.
[510] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.71.
[511] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.72.

kalınmasına dikkat edildiği görülür. Yan temalar değerlendirilirken, işlenirken ve yorumlanırken birbirleriyle etkileşim içinde oldukları görülür. Millî Mücadele ruhunun iyi bir şekilde anlaşılması ve nasıl zor şartlarda mücadele edildiğinin gösterilmesi için yokluk ve yoksulluk temasının yoğun olarak işlendiği görülür. Çeşitli hikâyeler ve sahnelerle her iki metinde askerin, Anadolu halkının ve şehirlerinin, milletvekillerinin yokluk içindeki durumuna yer verilir. Cumhuriyet rejiminin ve Atatürk'ün çok önemsediği kadınlara da eserlerde idealize ederek verilir. Kadınlar yeni kurulacak ülkenin bağımsızlığında mücadele eden ve kahramanca savaşan tiplerdir. Dini açıdan sömürü yapan insanlar, hocalar, mollalar eleştirel bir tutumla ele alınırken, onların karşıtı durumundaki kişilere de yer verilir. Böylece çatışma unsuru sağlanır ve doğru tarafın neresi olduğu mesajı desteklenir. Bir diğer eleştirel tutum emperyalizmin sömürgecilik ve mandacılık anlayışını destekleyenlere karşı sergilenir. Vatanın kurtuluşunu başka bir milletin, özellikle İngilizlerin, himayesine girmekle mümkün olacağını savunan kişilere yer verilerek, sadece dışta değil içte de düşmanlarla savaşıldığı gösterilmektedir. Aşk teması ise varlığını savaş, zafer, barış, mücadele gibi kavramlarla gösterir. Burada aşk bir motiftir. Derin anlamda vatanın bağımsızlığı ve kurtuluşu ile eş değerdir. Vatan kurtulmadıkça aşkın da bir önemi yoktur. Romanda ele alınan yan temalar operada da işlenirken, alıntı, indirgeme ya da yenidenyorumlama gibi yöntemlere başvurulur. Operanın büyük ölçüde romanın yapısına sadık kaldığı görülür.

1.4.5. *Şu Çılgın Türkler* Romanındaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Bir anlatının estetik dünyasının oluşumunda karakterler oldukça önemlidir. İşlevsel özellikler taşıyan bu karakterler bir anlatıda geçen olayların canlılık kazanmasında etkili olurlar. Turgut Özakman'ın *Şu Çılgın Türkler* adlı romanında ve aynı adla yapılmış operada geniş bir kişi kadrosu bulunmaktadır. Çoğunluğunun tarihsel kişilerin oluşturduğu bu roman ve operada karakterlerin ya da tiplerin romanda verilmek istenen mesajın işlevine göre şekillendikleri görülür. Romanda yer alan her karakter, operada işlenmediğinden çalışmanın bu kısmında karakterler işlenirken operada bulunan karakterler üzerinden gidilecektir.

Romanın ve operanın "temel kişisi", "başkişisi" ya da "merkezi kişisi" Mustafa Kemal'dir. Genellikle olaylar, özne durumunda olan ve diğer kişilerin ona göre nesne

konumunda[512] olduğu merkezi kişinin etrafında gelişir. Yakın Türk tarihinin geçirdiği zor süreçleri, tarihsel şahsiyetleri kullanarak anlatan Turgut Özakaman, tarihsel olayları ön planda tutmasına rağmen olaylara etki eden şahsiyetleri tiplere ve karakterlere ayırır ve içlerinden bağımsız Türkiye'nin kurulmasında hayati öneme sahip figürleri öne çıkarır.[513] *Şu Çılgın Türkler* romanında ve buna bağlı olarak operasında olayları yönlendiren ve belirleyen kişi Mustafa Kemal olur. Millî Mücadele'yi başlatan ve yönlendiren biri olarak anlatılır. Başarılı, kararlı ve ileri görüşlü bir asker ve devlet adamı olan Mustafa Kemal'in Anadolu'da halkı bağımsızlık ve vatanseverlik adı altında nasıl topladığı anlatılır. Savaş yanlısı olmadığını her fırsatta dile getiren Mustafa Kemal, ülkenin bağımsızlığı için savaş yapılması gerekiyorsa bundan da geri durulmayacağını gösterir. Çok titiz, sert, hiçbir hatayı kabul etmeyen yapısıyla Mustafa Kemal'in savaş meydanlarında dahi okumaktan, araştırmaktan ve Anadolu'nun gelecekteki hali için planlar kurmaktan vazgeçmemesi yazar tarafından vurgulanır:

> " 'Biliyor musunuz, gece Reşat Nuri Bey'in Çalıkuşu romanını okumaya başladım. Çok beğendim. İhmal edilmiş Anadolu'yu ve genç bir hanım öğretmenin yaşadığı zorlukları, ne güzel anlatmış. Bitirince İsmet'e vereceğim. Sonra sizler de okuyun.'
>
> Mahmut Bey, 'Savaşa beş kala roman okuyabiliyor…' diye düşündü, '…M. Kemal Paşa'yı, M. Kemal Paşa yapan da herhalde bu özelliği olsa gerek."[514]

Daha yaşarken efsane olmuş bu asker, hoşgörülü, nazik ve alçakgönüllüdür. Tüm milletlere büyük bir saygı ile yaklaşır. Yunan kralının Türk bayrağını ezip geçmesine misilleme olarak, kendisinin de önüne Yunan bayrağı koyarak aynı davranışı yapması beklenirken, tam tersi davranması bunun bir kanıtıdır. Mustafa Kemal'in mücadele döneminde fiziki tasvirini ise Yakup Kadri, *İkdam* gazetesinde yazdığı yazı ile yapar:

> "M. Kemal Paşa, sivil giyinmiş, ortadan biraz daha boylu, zayıf ve sarışın bir zattı. Gazetelerde gördüğümüz resimlerden hiçbirine benzemiyordu. Kendisi bu resimlerin hepsinde daha sevimli, daha canlı, daha müstesna bir simaydı. Yüzü renk ve çizgi itibariyle bir tunç parçası üzerine oyulmuş bir eski madalyonu andırır. Elmacık kemikleri çıkık, ağız kemikleri kuvvetli ve alnı sertti. Ve bu yüzün bütününde, çok zahmet görmüş, çok uğraşmış, çok düşünmüş kimselerin çehresindeki ifade vardır, fakat hiçbir yorgunluk emaresi göstermemek şartıyla. Kısık ve sıcak bir sesle konuşuyor, mavi gözleri muammalı nazarlarla bakıyor. Vücudunun kımıldanışları genç bir

[512] Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi,* Öncü Kitap, Ankara, 2011, s.146.
[513] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.266.
[514] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 600.

parsın kımıldanışları gibi sevimli, munis bir tarzda haşin ve çevik. Elleri mütemadiyen iti taneli bir kehribar tespihle oynuyor."[515]

Millî Mücadele savaşını sadece işgalci devletlere değil, yurt içindeki düşmanlara karşı da vermiş olan Mustafa Kemal'in operada işlenişi de romandakinden farksızdır. Onun için temel ilke, Türk ulusunun onurlu ve şerefli bir ülke olarak yaşamasıdır. Parolası; "Ya İstiklal ya ölüm"dür. Mustafa Kemal'in azmi, savaş zekâsı, mücadeleci ruhu da operada işlenir:

"Mustafa Kemal:

Temel ilke Türk ulusunun onurlu ve şerefli bir ülke olarak yaşamasıdır.

Böyle bir ulus tutsak yaşamaktansa, yok olsun daha iyi.

Öyleyse ya istiklal ya ölüm."[516]

Şu Çılgın Türkler romanında ve operasında romandaki olayların anlatımında etkili olan, eylemin gerçekleşmesinde önemli rolü olan çeşitli tiplere de yer verildiği görülür. Tip, bir anlatıda kendi dışında bir şeyi temsil eden kişidir. Roman dünyasının dışında kalarak, dış dünyada bulunan bir kavramı ya da bir insan türünü temsil eder. Bu özelliği ile temsili bir nitelik taşıdığı görülür.[517] Söz konusu iki eserde incelendiğinde yazarın Anadolu'nun fedakâr Türk kadınını özellikle işlediği görülür. Turgut Özakman, fedakâr Türk kadın tipini özellikle tarihsel romanlarında işlerken, anlatı içerisinde onları davranış ve tutumları ile ön plana çıkarır.[518] Bu kadın tipi savaş döneminde yaşadığı yoksulluğa, kayıplara aldırmadan mücadele etmekten vazgeçmeyen kadın tipidir. Romanda çeşitli yerlerde bu kadınların nasıl mücadele ettiklerine yer verilir. Örneğin; Kastamonulu kadınlar, Millî Mücadele'ye destek olmak için kalan son paralarını, ziynet eşyalarını, hatta gelinliklerini bile satıp Kızılay'a bağışlarlar:

"Kastamonu Milli Mücadele'yi insanca, malca, paraca sürekli desteklemişti. Daha da destekleyecekti. 'Hay hay' sesleri yükseldi. Üç genç kız saflar arasında tepsileri dolaştırmaya başladı. Kadınlar küpelerini, bileziklerini, taşlı yüzüklerini, boyunlarındaki takıları, para keselerini tepsiye bırakmaya başladılar.

'Helal olsun!'

'Helal olsun!'

---

[515] Turgut Özakman, a.g.e., s. 114-115.
[516] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.60.
[517] Berna Moran, "Roman Tip Olgusu ve Tipin İşlevi", *Yazko Edebiyat,* S. 24, Ekim 1982, s.14.
[518] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s. 274.

‘Helal olsun!’

Tepsiler tepeleme doldu.

Hatice adlı Zonguldaklı bir genç kız, Kastamonu hanımlarının bu cömertliğini duyar duymaz, düğünü için o kadar özenle diktirdiği gelinliğini satıp bedeli olan 30 lirayı Kızılay’a bağışladı.”[519]

Türk kadını orduya sadece maddi anlamda destek sağlamaz. Askerlerin cephanelerini cepheye taşıyanlar da kağnıcı kadınlardır. Çocuklu, ayakları çıplak, hamile, sırtında bebekleri, aç bir şekilde tasvir edilir bu kadınlar. Yeni kurulacak devletin kadınlarla birlikte kurulacağının, kadınların ortaklığına ihtiyaç duyduğunun göstergesi olurlar. Bunların dışında eserde mücahit kadınlara da yer verilir. Türk ordusuna destek amacıyla giren, cephelerde savaşan, çete olarak örgütlenen kadınlar vardır.[520] Köy köy dolaşıp Yunanlılarla savaşmak için gönüllü toplayan Ayşe Bacı’ya, Rum çetelerine zaman zaman baskın veren Fatma Seher (Kara Fatma) Hanım ve kızlarına, orduda görev yapan Halide Edip’e yer verildiği görülür. Yazarın romanında yer verdiği Anadolu’nun fedakâr, cesur kadın tipi operada üç kişide yansıtılır. Bunlardan ilki çamaşırcı kadındır. Bu yaşlı kadın Kastamonulu kadınlar gibi tüm maddi varlığını Millî Mücadele’ye adamış kadınları temsil eder. Operada da işlenen Halide Edip ise, cephede Yunan askerine karşı cesurca savaşmaktan geri durmayan kadınların yansıması olur. Nesrin Hanım ise, Türk kadınının bu mücadelede ne gibi yardımları dokunduğunun göstergesidir. Nesrin çağdaş ve ilerici bir kadındır.[521]

Yazarın romanında işlediği ve operada da üzerinde durulan bir diğer tip de aydın tipidir. Yazar aydın tipini geniş bir çerçevede ele alırken, aydın tipine iki şekilde yer verdiği görülür. Millî Mücadele’ye destek veren, çalışkan, vatanın işgale uğraması sonucu çeşitli çalışmalar yapan, bilinçli vatansever aydınlara yer verir ve onları idealize eder. Bu aydınlar arasında romanda yer verilenler; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Ruşen Eşref Ünaydın, Falih Rıfkı Atay, Enver Behnan Şapolyo, Münir Müeyyet Bekman, Sadri Ertem, Kemalattin Kami, Vasfi Çınar, Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, İsmail Habip Sevük, Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı gibidir. Yazarın bu aydınları çeşitli yönlerle eserde işlediği görülür. Aydınların bir kısmı Millî

---

[519] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 257.
[520] Nesrin Alan, a.g.t., s. 279.
[521] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman’ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s. 284.

Mücadele'ye destek vermek için çeşitli mekânlarda toplantı yaparlar, bir kısmı Anadolu'ya geçer ve cephelerde fiilen yer alır, bir kısmı gazetelerdeki yazılarıyla destek olurlar. Yazarın yer verdiği aydınlardan operada sadece Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Yahya Kemal Beyatlı'ya yer verildiği görülür. Bu aydınlardan en çok Halide Edip Adıvar'a yer verildiği görülmektedir. Halide Edip Adıvar böylece romanda ve operada hem bir aydın hem de fedakâr, cesur ve mücadeleci bir Türk kadını olarak anlatılır. Yazar romanda Yusuf Akçura'nın sözleriyle Türk aydınının o günkü durumunu da gösterir:

> "TARİHÇİ Yusuf Akçura, İstanbul'daki rahatını tepip Anadolu'ya geçen 45 yaşında bir üniversite hocasıydı. Batı Cephesi Komutanlığı'na başvurarak orduda bir görev istemiş, İsmet Paşa da bu yurtsever aydını saygıyla karşılayarak Cephe Karargâhında görevlendirmişti.
>
> Bayram dolayısıyla Polatlı'dan Ankara'ya izinli gelen Akçura, Dr. Adnan Bey'i ve Halide Hanım'ı ziyaret etti. Bir ara dedi ki:
>
> 'Refik Halit Anadolu'ya sürgün edilmeseydi, o güzel Memleket Hikâyeleri'ni yazamazdı. Anadolu'yu o sayede gördü. Osmanlı aydını yalnız İstanbul'u bilir, rahatını sever. Dünyası İstanbul'dan ibarettir. Anadolu'da yaşamayı göze alamaz. Oysa aydınlarımızın görev alma zamanı geldi. Cephede, cephe gerisinde, Anadolu'da aydınlara düşen o kadar çok iş var ki.' ,,[522]

Romanda yazarın aydın tipini işlerken başvurduğu diğer özellik, Millî Mücadele'ye destek olmayan ve destek olmamakla beraber, çeşitli gazete yazılarıyla Millî Mücadele aleyhinde yazılar yazanlardır. Yazar ele aldığı aydınlardan Millî Mücadele'ye destek verenleri idealize ederek anlatırken; tam tersi durumda olanlara ise eleştiride bulunur. Bu kişiler arasında romanda da operada en başa gazeteci Ali Kemal gelmektedir. Ali Kemal her iki eserde de Millî Mücadele karşıtı söylemleriyle yer alır. İşgal kuvvetlerini desteklediğini belirtir. Romanda yer alan, ancak operada yer verilmeyen Refik Halit Karay da Millî mücadele'nin karşısında durmuş, Mustafa Kemal'i ve dolayısıyla onunla birlikte mücadele edenleri delilikle itham etmiştir.

Yazar Millî Mücadele'yi desteklemeyen aydınları işgal kuvvetlerini destekleyen, onlarla işbirliği yapan tipler olarak eserde işler. Operada da aynı özelliğin işlenilmesine dikkat edilmiştir. Ali Kemal ve Refik Halit Karay dışında Süleyman Nazif, Sait Molla gibi isimler de vardır. İşgal kuvvetleriyle işbirliği halinde olan sadece aydınlar değildir. Özellikle İstanbul Hükümeti'nin teslimiyetçi ve işbirlikçi tavrını eleştirir. Harbiye

---

[522] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 333-334.

Nazırı Ziya Paşa, Padişah Vahidettin, Sadrazam Tevfik Paşa, Damat Ferit Paşa, Mediha Sultan'ın oğlu Sami, Hariciye Nazırı İzzet Paşa, Mustafa Sabri Efendi, İstanbul Üniversitesi hocalarından Hüseyin Daniş, Rıza Tevfik, Cenap Şahabettin Bey gibi isimler teslimiyetçi, işbirlikçi tipler arasında yer alırlar [523]:

> "Milli ordunun yenilmesine sevinen saraya bağlı din adamları ve siyasetçiler, Yunanlılarla elbirliği yaparak Milli Mücadele'yi bütünüyle söndürmeyi amaçlayan Anadolu Cemiyeti adlı gizli bir örgüt kurmak için hazırlığa giriştiler. Başlarında Vahidettin'in Şeyhülislamlığa getirdiği İngiliz işbirlikçisi Mustafa Sabri Efendi vardı.
>
> Bu yenilgi Hariciye Nazırı A. İzzet Paşa'yı da ümitlendirdi. İşgalci diplomatlara, 'Kemalist ordunun ve Millet Meclisi'nin yüzde altmış beşinin desteğini garanti edebileceğini' bildirdi. Yani milli ordunun ve Meclis çoğunluğunun M. Kemal'e karşı ayaklanmaya ve İngiliz uydusu İstanbul hükümetinin yanında yer almaya hazır olduğunu müjdeliyordu."[524]

Yazarın romanda işlediği bir diğer tip ise, vatansever komutan tipidir. Bu komutanlar karalı, cesur, savaşın stratejik anlarında kararlar verebilen, yurdunun bağımsızlığını düşünen tiplerdir. *Şu Çılgın Türkler* romanında milliyetçi, vatansever komutanlara çok fazla yer verilmektedir. Bu tipler incelenirken operada yer verilenlere değinilecektir. Operada yer verilen komutanlar arasında en başta Mustafa Kemal gelirken, onun dışında İsmet Paşa, Fevzi Çakmak, Yüzbaşı Faruk, Albay Reşat Bey yer almaktadır. Bu Türk komutanları halkın yaralarını sarmakta, her türlü sıkıntı karşısında dik durmaktadırlar. Savaşın kaybedileceğini düşündükleri anlarda bile soğukkanlı tavırlarıyla dikkat çekerler. Türlü yokluklar ve zorluklar içinde savaşı yürüten komutanlar asla şikâyetçi olmazlar. İsmet İnönü'nün, İnönü Karargâhı'ndaki duruşu, askerlik vasfı operada şöyle işlenmektedir:

> "İsmet İnönü: Her şey gizli yürütülecek. Taarruz kararını sadece tümün komutanları ve kurmay başkanları bilecek. Taarruz haberi al kademeye, cepheye iyice yaklaşınca açıklanacak. Bütün faaliyet olası bir düşman taarruzuna karşı hazırlık olarak gösterilecek. Birliklerin yürüyüş yolu üzerindeki köyler hemen boşaltılsın. Kuş uçurtulmayacak. Hata yapanın fena halde canını yakarım."[525]

Yüzbaşı Faruk romanın kurgusal kişilerinden olurken, onurlu bir duruş sergileyerek görevinden istifa eder ve İstanbul'dan ayrılıp, vatan savunması için Anadolu'ya geçer. Kendisinden rütbece alt olan bir İngiliz inzibat subayına selam

---

[523] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s. 305-308.
[524] Turgut Özakman, a.g.e., s. 205-206.
[525] *Şu Çılgın Türkler Opera 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.74.

vermemesi üzerine Harbiye Nazırı tarafından çağrılır. Harbiye Nazırı ile olan konuşmasında onurlu duruşunu görürüz:

"Harbiye Nazırı: Askerlik töresi mi kaldı a oğul. Adamlar galibiyet kullanıyorlar.

İngiliz komutanlığı olayı bu sabah protesto etti, mesele çıkarılacak zaman değil. Hemen şu teğmeni bul, özür dile, olayı kapatalım.

Faruk Yzb. : Paşam bir de beni dinlemenizi rica ediyorum.

Balkan savaşında teğmendin. Çanakkale'de üst teğmen,

Suriye cephesinde yüzbaşı oldum. Ben bu rütbeleri tek başıma savaşarak almadım. Her rütbede binlerce şehidin ve gazinin hakkı var. Onların hakkını korumak namus borcumdur. Beni affedin özür dileyemem.

Harbiye Nazırı: Anlamadın galiba. Emrediyorum.

Faruk Yzb.: Anladım efendim. Buyurun. Artık emrinizi dinlemek zorunda değilim. Değilim."[526]

Yüzbaşı Faruk kurgusal bir karakter ve asker olarak burada yüceltilen bir davranış sergilemiş, yazar tarafından vermek istediği mesaj doğrultusunda eserde yer almıştır. Nesrin'e beslediği aşk dahi bir simgesel anlam taşır. Onun sevgisi vatanın kurtuluşuyla başlayacaktır. Operada ve romanda Yüzbaşı Faruk gibi onurlu bir duruş sergileyen bir diğer asker Albay Reşat Bey'dir:

"YARIM SAAT dolalı hayli olmuştu. Çiğiltepe düşmemişti hâlâ. M. Kemal Paşa Reşat Bey'le konuşmak istedi.

Telefona Emir Subayı Üsteğmen Bozkurt Kaplangı çıktı.

'Reşat Bey'i istemiştim.'

Bozkurt zorlukla, 'Reşat Bey az önce intihar etti efendim…' dedi, '…size bir açıklama bırakmış. Peki okuyorum: 'Yarım saat içinde size o mevzii almak için söz verdiğim halde sözümü yapamamış olduğumdan dolayı yaşayamam.' " [527]

Albaya Reşat Bey ve Mustafa Kemal arasındaki bir onur ve şeref meselesine dönüşen bu olay operada şu şekilde işlenmektedir:

"M. Kemal: Yirmi beş Ağustos akşamı her türlü haberleşmeye son verilecek.

Limanlara giriş çıkış durdurulacak. İstanbul, İzmir arasındaki karayolu ulaşıma kesilecek.

Yeni biz işimizi bitirinceye kadar, dünyanın Anadolu'dan haberi olmayacak.

Reşat Bey, hala hedefinize ulaşamadınız.

---

[526] *Şu Çılgın Türkler Opera 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.61.
[527] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s.623.

Reşat Bey: yarım saat sonra ulaşacağım efendim. Söz veriyorum.

Hücum!

M. Kemal: Yarım saat geçti Çiğiltepe hala düşmedi.

Reşat Bey'i bir daha arayın.

Muharebeci: Mustafa Kemal Paşa, Albay Reşat Bey'le görüşecek efendim.

Albay Reşat Bey intihar etmiş efendim. Size de bir not bırakmış.

M. Kemal: Yarım saat içinde size o mevzii almak için söz verdiğim halde sözümü yapamamış olmamdan dolayı yaşayamam.

Albay Reşat."[528]

Romanda ve operada yer verilen diğer kişileri de ana temanın işlenişinde temsil ettikleri değerler açısından incelemek gerekmektedir. Bunlar arasında Millet Meclisi'ndeki milletvekilleri önemlidir. Bu vekilleri romanda ve operada iki biçimde gösterilirler. Bunlardan ilki Millî Mücadele'ye ve Mustafa Kemal'e gönülden bağlı, meclisin işleyişlini aksatmak istemeyen, vatanın kurtuluşunun bu mücadele ile olabileceğini savunan vekillerdir. Operada yer verilen bu vekiller arasında; Rauf Orbay, Rıza Nur, Mahmut Esat Bey, S. Köseoğlu, Tunalı Hilmi, Adnan Adıvar, Salih (Selahat), H. Avni, K. Vasıf, M. Kazım, H. Mehmet, A. Şükrü, M. Şükrü yer almaktadır. Bu vekillerin bir kısmı ateşli bir şekilde Mustafa Kemal'i savunurken, ona verilen Başkomutanlık rütbesini haklı bulurken, bir kısmı da vekillik yetkilerinin ellerinden gideceğini düşünür, bunu düşünler de çoğunlukla Mustafa Kemal karşıtı olup aslında başlarında Enver Paşa gibi birinin olmasını istemektedirler.

Romanda yer alan ve operada da yer verilen Lord George ve Lord Curzon emperyalist devletlerin temsilcisi olurlar. Bunların dışında romanda Millî mücadele'ye yapılan çeşitli yardımlar, kahramanlık hikâyeleri de yer almaktadır. Türk milletinin bir bütün halinde, ortak değerler doğrultusunda, tek bir amaç için nasıl da çabaladığını, büyük tehlikeleri göze aldığını, yoksulluğuna rağmen orduya yardım etmekten geri durmadığını anlatmak için hem romanda hem de operada çeşitli kişilere yer verilmiştir. Bunlar arasında yer alan Pantikyan, A. Hüdayi, A. Hüsnü, Seyfi ve Ekrem Anadolu'daki ordu için İngilizlerin el koyduğu mühimmatları kaçırmaya çalışırlar. Kaymakam, Eşraf ve Battal kişileri de yoksulluk içinde orduya yapılan yardımları gösterir. Yazar bu kişileri eserinde ana temayı destekleyen yan tipler olarak ele alıp

[528] *Şu Çılgın Türkler Opera 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s. 74-75.

işler. Operada da bu kişilere yer verilir ve her iki eserde de Türk halkının toplu mücadelesi anlatılmaya çalışılır.

Şu Çılgın Türkler romanında ve operasında yer alan karakterler, çoğunlukla tarihsel özellik taşıyan kişiler üzerinden alınır. Tarihsel bir süreci anlatan her iki metinde de inandırıcılığı arttırmak, gerçekleri olduğu gibi vermek gibi amaçlar doğrultusunda bu kişilere yer verilir. Merkezi kişi olarak eserde Türkiye Cumhuriyeti devletinin kurucusu olarak Mustafa Kemal'e yer verilirken, onun başlatmış olduğu mücadeleyi destekleyen tiplere yer verilir. Romanda ve operada fedakâr Türk kadını çeşitli sahnelerle betimlenir; Türk aydının bu savaşa yazılarıyla ve fiilleriyle verdikleri desteklere yer verilir, vatanın bağımsızlığı için mücadele eden, şehit düşen, yaralanan ve onurlu davranışlarıyla dramatize edilmiş bir şekilde verilen Türk ordusunun askerleri dışında, Millî mücadele'yi destekleyen milletvekillerine, halka da geniş bir şekilde yer verilir. Romanda ve operada bu karakterlerin karşısında çatışmayı sağlayacak, yaşanan zorlukların daha da iyi anlaşılmasını olanaklı kılacak kişilere de yer verilir. Bu kişiler ya işgalci kuvvetlerle çeşitli anlaşmalar içine girmiş kişilerdir ya da Mustafa Kemal'e karşı duran kişilerdir. Operada besteci ve libretto yazarı benöyküsel bir yaklaşım sergilemeden karakterleri Turgut Özakman'ın baktığı çerçeveden ele alıp, işlerler. Her iki metinde de karakterlerin duygusal dünyalarına çok fazla yer verilmemiş, metnin ana teması etrafında karakterlerin desteği gösterilmeye çalışılmıştır.

1.4.6. *Şu Çılgın Türkler* Romanında ve Operasında Mekân Kullanımı

Mekân kavramı anlatıya dayalı ve göstermeye dayalı metinlerde temel unsurlardan biri olabilmektedir. Eserin daha iyi algılanabilmesinde çeşitli açılardan katkı sağlar. Gerçek ya da hayali bir mekân sayesinde anlatılan olay ya da olaylar bir bütün olarak okuyucunun/izleyicinin zihninde canlanır. Karakterlerin belli bir çerçeveye oturtulmasında etkilidir. Turgut Özakman'ın romanlarında mekân; *"olayları gerçeklik zeminine oturtmak, roman kişilerinin fiziki ve psikolojik yapılarını desteklemek gibi roman türündeki geleneksel kullanımın yanı sıra, belli dönemlerdeki hayat anlayışlarını, duygu ve düşünce biçimlerini, insani arzuların dışa vurumunu sembolize etmek gibi farklı işlevlerde de kullanılmıştır. Özellikle tarihsel romanlarda mekânın işlenişi, genel olarak toplumun içinde bulunduğu durumu ve savaş meydanındaki*

olayların gidişatını desteklemek için kullanılmıştır."[529] *Şu Çılgın Türkler* romanını mekân kavramı açısından değerlendirildiğinde yazarın belgelere dayanarak çeşitli fotoğraflara yer vermesi çoklu bir okumayı ortaya çıkarmaktadır. Böylece okuyucunun gözünün önünde mekân bir anda canlanmaktadır. *Şu Çılgın Türkler* romanında temel mekân Anadolu'dur. Somut bir mekân olarak kullanılan Anadolu, olayların gerçeklik zeminine oturtulmasında yardımcı olmaktadır. Anadolu, altı yüzyıllık bir devletin anavatanıdır. Büyük bir imparatorluğun toprakları içerisinde yer almasına rağmen utanılacak kadar yoksul ve bakımsızdır.[530] Yazarın romanda Anadolu'yu daima bakımsız ve yoksul, geri kalmış olarak betimlediği görülür. Sürekli işgallere uğramış, istila edilmiş, yorgun düşmüş, Anadolu evlerinin, dağlarının görüntüsünü verir. Erkeksiz kalmış köyler, bakımsız da kalmıştır. Anadolu, Millî Mücadele'ye sadece halkıyla değil, coğrafi yapısıyla da karşı koyar. Fiziksel bakımdan Anadolu coğrafyası düşmanın işgalini zorlaştıran, engeller koyan bir yapıya sahiptir. Yazar, düşman askerlerin pilotlarının gözünden Anadolu'yu şöyle anlatır:

> "Altlarından geriye, kim bilir kaç uygarlığı emzirmekten yorgun düşmüş, aşınmış topraklar, çıplak dağlar, kirli beyaz tepeler, kaburgaları sayılan etsiz düzlükler akıp gidiyordu. Hele Mülk Köyü ile Beylikköprü arasında, haritada adı olmayan, geniş bir toz çölü vardı ki – Türkler buraya Acıkır diyorlardı – bu ölü sarısı boşluk pilotu da gözlem subayını da irkiltti."[531]

Operada da mekânın romandaki gibi temel olarak Anadolu üzerine kurulduğu görülür. Resim 1.34'e bakıldığında koronun arka fonunda, yansıtıcıda Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları gösterilmektedir. Tam ortada, ışığın daha çok vurduğu kısımlar Anadolu topraklarıdır. Asıl mücadelenin verildiği, vatanın kurtarılması gereken milli sınırlarıdır. Bu nedenle sahnede bu kısma sarı ışık yoluyla belirginlik verilmiştir. Ayrıca bu sarı ışığı simgesel olarak da değerlendirmek mümkündür. Anadolu'nun kuraklığı, bakımsızlığı, yoksul kalmışlığı bozkırın rengi sarı ile aydınlatılır. Diğer bir simgesel özellik ise, bu toprakların düşman işgalinden kurtarılarak aydınlık günlere çıkarılması gerektiğidir.

---

[529] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s.231.
[530] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 95.
[531] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 293-294.



Resim 1.34: Anadolu Toprakları



Resim 1.35: Genelkurmay Binası (Roman)

Romanda sadece Anadolu'nun tasviri yapılmaz. Açık bir mekân olarak Anadolu merkezde yer alırken, kapalı mekânların da kullanıldığı görülür. *Şu Çılgın Türkler* romanında kullanılan kapalı mekânlar arasında hastaneler, karargâhlar, Genel Kurmay binası, Meclis, İstanbul Pera Palas Oteli, Yıldız Sarayı yer alır. Resim 1.35'e bakıldığında Genelkurmay Binası'nın büyük bir taş bina olduğu görülmektedir. Önünde askerler beklemekte, atlı arabalar yer almaktadır. Operada işlenmesi bakımından bu mekânlardan hastaneler, karargâhlar, meclis önemli bir yer tutar. Bu mekânlar Anadolu'da verilen mücadelenin önemini anlatmakta işlevsel bir özelliğe sahiptirler. Bunların hepsini Anadolu mekânının alt mekânları olarak görmek mümkündür. Hem romanın başlarında hem de operanın ilk sahnelerinde Yüzbaşı Faruk'un bir İngiliz subayına selam vermemesi üzerine Harbiye Nazırlığı'na çağırıldığı görülür. Yazar burayı betimlerken odanın içini anlatmakla kalmaz, burasını işgalci güçlerle işbirliği yapılan kötü bir mekân olarak da yansıtır:

"İSTANBUL HÜKÜMETİNİN Harbiye Nazırı Ziya Paşa her zamanki yumuşaklığı ile, 'Beyler…' dedi, '…İngilizlere kafa tutamayız. Adamların hiç şakası yok. Daha geçen gün, bir bahane icat ederek İzmit'i tekrar işgal ediverdiler.

Sarı atlat döşeli büyük oda, nezaretin ileri gelen subayları ile doluydu. Hürriyet ve İtilaf partisi yanlısı olan birkaç gerici subay dışında hepsi, Anadolu'ya geçmeye çoktan hazır, Ankara'nın İstanbul'da kalmalarını gerekli gördüğü namuslu askerlerdi."[532]



Resim 1.36: Harbiye Nazırı Ziya Paşa'nın Odası

Sarı atlas döşeli bu nazır odası, operada kalabalıktan uzaklaştırılmış bir biçimde verilir. Harbiye Nazırı Ziya Paşa, oymalı bir masanın gerisinde, kırmızı kadife kaplamalı oymalı bir sandalyede oturur. Bu masanın üstü boştur, herhangi bir gösterişe yer verilmemiştir. Paşanın bu makam masasının boşluğu da simgesel bir özellik taşımaktadır denilebilir. İşgal güçleri tarafından ülkenin bütün toprakları ele geçirilirken, yönetimine de el konulmuştur. Bütün kararları İngiliz hükümeti, askerleri vermektedir. Durum böyle olunca da Osmanlı Devleti'nin nazırlarına da yapacak hiçbir iş kalmamıştır. Sahnenin arka fonunda bulunulan mekânın neresi olduğunun daha iyi anlaşılması için yansıtıcıdan Harbiye Nazırlığı'nın dıştan görüntüsüne yer verilmiştir.

Operada da işlenen en önemli mekânlar arasında karargâhlar yer almaktadır. Cephelerde savaşların nasıl ilerlemesi gerektiğinin kararları burada alınmakta; diğer cephelerle irtibatların, iletişimin sağlanması gibi durumlar karargâhlar sayesinde

[532] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 57.

sağlanmaktadır. Romanda birçok karargâha yer verildiği görülür. Resim 1.37'ye bakıldığında Alagöz Karargâhı görülmektedir. Bu karargâhlar bazen bir küçük ev, bazen bir otel, bazen bir okul bile olabilmektedir. Karargâh binaları bile Anadolu'nun bakımsızlığını göstermektedir. Resim 1.38'e bakıldığında ise cephe havasının yansıtıldığı görülmektedir. Yansıtıcı üzerinden karargâh çadırına yer verilir. Çadırın arkasında gün batmakta, Anadolu'nun savaş meydanları görülmektedir. Çadırın içinde cephe havası yaratmak için iki tabure ve bir masa vardır. Masanın üzerinde iletişimi sağlamak için telefon bulunmaktadır. Komutanın çadırın içinde resmedilmesi için sahnedeki yükseltinin üstüne çıktığı görülür. Böylece üçboyutlu bir hava yaratılmış olur.



Resim 1.37: Alagöz Karargâhı



Resim 1.38: Cephe (Opera)



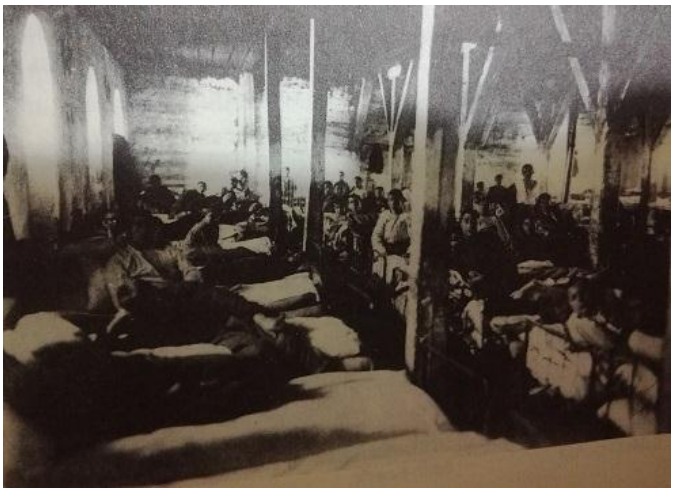
Resim 1.39: Atatürk Cephede

Millî Mücadele döneminde cephede olduğu kadar cephe gerisindeki mekânlarda önemlidir. Bunların içinde en önemli mekân ise hastanelerdir. Savaş sırasında yaralananların taşındığı hastaneler, gönüllü hemşirelerle doludur. Bu hastaneler de yokluğum bir parçası olmaktadır. Resim 1.41'e bakıldığında görülmektedir ki birçok yaralı ya da hasta asker büyük bir koğuşta aynı anda tedavi edilmekte, aynı odalarda yatmaktadır. Anadolu'da verilen mücadelede bu mekânların da etkisi yansıtılır.

Romanda hastanelerin etkisi özellikle kurgusal karakter olan Nesrin üzerinden verilmektedir. Nesrin, İstanbul'dan kalkıp Millî Mücadele'de fiilen yer almak ister. Cephede savaşmayan Nesrin, hastanelerde yaralıları tedavi eder. Bu mekân ayrıca Yüzbaşı Faruk ile Nesrin'in birbirlerine yakınlaştığı, aşklarının kıvılcımlarının atıldığı yer olması bakımından da önemlidir. Operada hastane gösterilirken, yansıtıcı da büyük camlara yer verilmiştir. Böylece kapalı bir mekân içinde olunduğu vurgulanmaktadır. Hastane odası olduğu yansıtılması için bir yatak ve ayaklı serum kullanılmıştır. Hemşire kıyafetiyle sahnede yer alan Nesrin, elinde hastane malzemelerini taşıdığı tepsiyle durmaktadır. Mavi bir ışık ile sahne aydınlatılırken, lokal ışık Nesrin ve Yüzbaşı Faruk üzerinde yoğunlaşarak, aralarındaki aşk ilişkisi vurgulanmaktadır.



Resim 1.40: Hastane (Opera)



Resim 1.41: Bir Hastane Koğuşu (Roman)

Millî Mücadele açısından önemli olan mekânlardan biri de İzmir'dir. Anadolu'nun kurtulmasında son aşama İzmir'in Yunan işgalinden kurtulmasıdır. İzmir'in önemi üzerine romanda çokça durulmaktadır. Hem romanın hem de operanın sonunda İzmir'in düşman işgalinden kurtulması simgesel bir önem taşır. Mustafa Kemal'in İzmir'e gelişi ile önüne Yunan bayrağı serilir. Ondan istenen tıpkı Yunan kralının Türk bayrağını çiğnemesi gibi, Mustafa Kemal'in de Yunan bayrağını çiğnemesidir:

"KARŞIYAKALILARIN M. Kemal Paşa için hazırladıkları evin önü, bahçesi, beyaz başörtülü, maşlahlı her yaştan kadınlar ve fesi atıp kalpak giymiş erkeklerle doluydu.

Paşayı görenler ağlamaya başladılar.

Birkaç basamakla çıkılan mermer girişin üzerine bir Yunan bayrağı serilmişti. Paşa sordu:

'Bu niçin?'

Heyecan içinde açıkladır:

'Kral kalacağı eve, bizim bayrağımızı çiğneyerek girmişti.'

'Ne olur Paşam, siz de onun gibi yapın!'

'Öcümüzü alın!'

Bir kadın gözlerinden yaş inerek, 'Lütfen' diye yalvardı. Kral'ın kaba davranışı kadınları çok kırmış olmalıydı. M. Kemal Paşa, 'Sizi anlıyorum…' dedi, '…ama o bir milletin timsalini çiğnemekle hata etmiş. Ben o hatayı tekrar edeme



Resim 1.42: Mustafa Kemal Paşa'nın İzmir'e Girişi



Resim 1.43: İzmir, Kordon (Roman)

Resim 1.42'de de görüldüğü gibi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmir'e girişi son sahnede temsil edilmektedir. Çoğunluğu kadınlardan oluşan korodan iki kadın Mustafa Kemal'in önüne Yunan bayrağını koyarak mekânın neresi olduğunu göstermektedir. Bu sahnede mekân açısından ışık büyük bir önem taşımaktadır. Arka fonda Mustafa Kemal'in olduğu kısma lokal bir beyaz ışık uygulanmaktadır. Böylece Mustafa Kemal'in İzmir'e girişiyle hem savaşın bittiği hem de İzmir'in işgalden kurtulduğu, aydınlık günlerin geldiği anlatılmaktadır. Beyaz ışığın ardında mavi ışık Ege Denizi'ni temsil etmektedir.

Romanda yer verilen, ancak operada bulunmayan mekânlarda vardır. Bunların başında daha ilk bölümde görülen Dolmabahçe Sarayı gelmektedir. Dolmabahçe Sarayı'nda verilen bir yemek sahnesi anlatılırken, sarayın ihtişamı, zenginliği gözler önüne serilir. Yazar böylece yoksul Anadolu toprakları ve evleri ile Dolmabahçe Sarayı arasında çatışma yaratır. Yazarın Dolmabahçe Sarayı'na eleştirel bir mekân olarak baktığı söylenebilir:

> "SULTAN REŞAT, İstanbul'u ziyaret eden İngiltere'nin Akdeniz Filosu Komutanı Amiral Poe onuruna, 28 Haziran 1914 akşamı Dolmabahçe Sarayı'nın şölen salonunda 120 kişilik bir yemek veriyordu. Konukların tören giysileriyle katıldığı görkemli yemeğin ortasında, salonun büyük kapılarından biri yavaşça aralandı, bir saray görevlisi eşikte durup bekledi. Teşrifat Memuru

Ercüment Ekrem Talu, sessizce kapıya yaklaştı. Bir olağanüstülük olduğunu anlayan Teşrifat Nazırı da hızla yanlarına geldi." [533]

Eleştirel bir mekân olarak romanda yer alan ve operada ilenmeyen bir diğer mekân, Pera Palas'tır. Ünlü bir otel olan Pera Palas, işgal güçlerinin eğlencelerine tanık olmasından dolayı eserde yer alır. Aslında yazar Pera Palas'ı küçük boyutta ele alıp, İstanbul'u eleştirel bir şekilde eserinde kullanır. İstanbul, düşman işgaline karşı koymamıştır. Halktan çok hükümetin bunu yapması gerekmektedir. İşgal kuvvetlerin devriye gezdiği bu şehir, operada silah kaçırma sahnesinde görülür. O an için önemli olan İstanbul değil, Anadolu'nun kurtulmasıdır. İstanbul'da yer alan Pera Palas özelinde düşmanla işbirliği yapan, Anadolu'da canını vererek savaşan askerlere, kadınlara inat eğlenen Türklere de eleştiri getirilir. Otel şu şekilde anlatılır: *"İSTANBUL'un ünlü oteli Pera Palas'ın yemek salonu, o gece de tıklım tıklımdı. Rum müşteriler, Yunanlı şarkıcının söylediği güzel şarkıya eşlik ediyorlardı."*[534]

Şu Çılgın Türkler romanı ve operası için mekân oldukça önemlidir ve çeşitli işlevler yüklenmiştir. Romanda ve operada açık bir mekân olarak Anadolu'ya yer verilmektedir. Anadolu, bütün bir mücadelenin yaşandığı, yoksul, kurak, erkeksiz kalmış, kadınlarıyla ayakta kalmaya çalışılan bir mekândır. Yazar romanda Anadolu'yu bu şekilde tasvir ederek mücadelenin nasıl bir duygu içinde verildiğini göstermektedir. Kurak ve yoksul Anadolu'nun coğrafi şartlarına da yer verilerek, Anadolu'ya düşmana geçit vermemesi, içinde barındırdığı tüm şartlarla mücadele ettiği işlevi yüklenmektedir. Romanda yer alan kaplı mekânların işlevi de Millî Mücadele'de üstlendikleri rolle anlatılmaktadır. Karargâhlar savaşı şekillendirirken, hastaneler cephe gerisinde yapılan yardımları anlatır. Son sahnede yer alan İzmir ise, ülkenin düşman işgalinden kurtuluşunun bir simgesidir. İstanbul, Dolmabahçe Sarayı, Pera Palas oteli gibi mekânlar eleştirel bir şekilde ele alınır ve Anadolu'daki yoksulluğun, mücadelenin vb. daha iyi anlaşılmasını sağlar. Yazarın bu mekânları anlatırken politik bir tavır takındığı görülmektedir. Bunların dışında Meclis, önemli karaların alındığı bir tartışma ortamı olur. Romanın mekân açısından en önemli özelliği söz edilen mekânların fotoğraflarına yer vermesi; savaş alanlarının haritalarını kullanmasıdır. Operada mekânın kullanımında en önemli nokta objeler, yansıtıcı ve yansıtıcıda beliren resimler ile ışıktır. Özellikle ışık anlamsal özellikler yüklenir ve mekânın anlamını duygusal bakımdan da derinleştirir.

---

[533] Turgut Özakman, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, s. 13.
[534] Turgut Özakman, a.g.e., s. 40.

1.4.7. *Şu Çılgın Türkler* Romanında ve Operasında Kostüm Kullanımı

Bir toplumu oluşturan en önemli öğelerden biri olan kültür, kendi içinde maddi ve manevi olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Maddi kültürü oluşturan öğeler arasında toplumun giyim kuşamı da önemli bir yer edinmektedir. Kültürün önemli bir öğesi olan giyim, insanlığın, medeniyetin gelişimine paralel olarak çeşitli değişimler gösterebilmektedir. Sadece medeniyetteki gelişimler değil, ekonomik koşullar, sosyal yaşam, statü gibi birçok nokta da giyim kuşamda değişimlerin meydana geldiği görülmektedir. Bu açıdan giyimin toplumsal bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Bir toplumun kültürünü oluşturan öğeler arasında yazılı kültür ürünleri ya da göstermeye dayalı sanatsal ürünleri de yer almaktadır. Toplum yaşamının bir yansıması olan romanlar, sadece bir olayı ya da kahramanı merkeze alarak anlatmaz. Aynı zamanda hem karakterlerin hem de olayın anlaşılmasında giyim kuşamdan yararlanabilir. Bazen bu giyim kuşam ürünlerinin eserde temel bir nitelik, işlev taşıdığı da görülmektedir. Aynı şekilde tiyatro ve opera gibi göstermeye dayalı metinler açısından da giyim kuşam, kostüm önemli bir özellik taşır. Sahnede kahramanın üstünde taşıdığı kostüm onunla, olayla bir bütünlük oluşturur. Karakterin rahat hareket etmesi, rolün anlaşılması gibi konularda kostüm yardımcı bir unsurdur.

Şu Çılgın Türkler romanında ve operasında kostüm önemli bir işlev üstlenmektedir. Romanda ve operada kostümler Türk tarihi açısından önemli bir döneme tanıklık etmektedir. Böylece her iki eserin de vermek istediği mesajın anlaşılmasında etkili olur. Ancak operada ve romanda kostüm kullanımının çok da zengin bir yapıya sahip olmadığını belirtmek gerekir. Bir savaş ortamında yoksul ve fakir düşmüş bir halkın, cephaneden, asker kıyafetinden yoksun bir ordunun destanını anlatan bu romanda ve operada kostüm o kadar da önemli değildir. Ancak dönemin şartlarının anlaşılması açısından dikkate değerdir. Operada ise kostümler romandaki işlevine paralel kullanılmaktadır. *Şu Çılgın Türkler* romanı belgelere dayalı bir roman olmasından dolayı, romanın içinde çeşitli fotoğraflara da yer verilmiştir. Bu fotoğraflar sayesinde dönemin şartlarından askerlerin, hemşirelerin, komutanların kostümleri hakkında bilgi edinilebilmektedir. Eserin bu kısmında inceleme yapılırken, romanda yer alan bazı fotoğraflar üzerinden operadaki kostüm kullanımı incelenecektir.

Romanda ve operada en çok yer verilen kişiler Türk ordusunun askerleridir. Türk ordusu Millî Mücadele yıllarında sadece ruhsal anlamda bitkin ve yorgun değildir. Onları düşman askeri karşısında zor duruma sokan bir diğer neden de yeterince

cephaneliğe sahip olmamaları ve üstlerinde başlarında bulunan giysilerinin yamalı, yırtık ya da mevsim koşullarına uygun olmamasıdır. Oysa düşman askeri olan Yunan ordusunun İngiltere desteğiyle üstlerinde yeni kıyafetler, ayaklarında İngiliz botları, silah takımları tam bir şekilde Anadolu torakları içinde mücadele ettikleri görülür. Resim 1.44'te görüldüğü üzere Türk ordusunun bazı komutanlarına yer verilmiştir. Komutanların askeri kıyafetlerine bakıldığında tam bir askeri kostüm görülmektedir. Başların bulunan kalpak; kesik koni biçiminde, deri, kürk veya kumaştan yapılan bir başlıktır.[535] Kalpak hem erkek giyiminde hem de kadın giyiminde kullanılan bir baş aksesuarıdır. Festen sonra kalpak kullanımı askeri giyimde yoğunlaşır. Üniformalı polislere dahi zorunlu bir aksesuar olarak getirilir.[536] Askeri kıyafetlerde tamamlayıcı bir unsur olan kalpak dışında şalvar ve ceketten oluşan bir takım bulunmaktadır. Bu takımı tamamlayan ceketin üstündeki kemerdir. Kemer erkek giyiminde yalnızca pantolon için kullanılan bir aksesuar olmasına rağmen birçok çeşidi bulunur. Burada kastedilen palaskadır. Kayıştan yapılan bir çeşit asker kemeri olan palaskaya, Tanzimat devrinden sonra kemerlerin toka kısmına Osmanlı arması ile gemi çapası, top namlusu ve güllesi, ay yıldız gibi amblemler işlenmiştir.[537] Burada kemeri askeri bir üniforma aksesuarı olarak değerlendirme yoluna gittiğimizde palaskanın kullanıldığı görülür. Bir diğer önemli aksesuar ise çizmedir. Koncu diz kapaklarına kadar çıkan bir ayakkabı türü olan çizme,[538] askeri üniformalarda tamamlayıcı bir unsur olarak da kullanılmaktadır. Romanda ve operada da aynı görevi üstlendiği görülmektedir.

Siyah beyaz resmin dışında, operadan alınan resme bakıldığında asker kıyafetlerinin romandan alınan resimle aynı olduğu görülür. Komutanların ve askerlerin üniformalarının rengi asker yeşili olarak da bilinen bir renktedir. Çizmeleri, kalpakları, şalvarları, ceketleriyle, palaskalarıyla ve asker başlığıyla ile dönemin asker kıyafetinin operada birebir yansıtıldığı görülmektedir. Bu açıdan operanın dönemin asker üniformasının özelliklerine sadık kaldığı, alıntıyı kullandığı görülmektedir. Bunların dışında Anadolu'da mücadele eden Türk askeri ya da komutanlarının dışında, İstanbul'da kalan paşaların, nazırların da kostümlerine yer verildiği görülür. Bu paşaların en önemli özelliği fes takıyor olmalarıdır. Fes kırmızı kalın çuhadan yapılan

---

[535] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KALPAK (Erişim Tarihi: 12/04/2018).
[536] Mehmet Medeni Doğan, *Giyim Kuşam ve Kültür İncelemeleri Üzerine Türk Romanı (1870-1940)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011, s. 157.
[537] Reşat Ekrem Koçu, *Türk Giyim, Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1967, s. 152.
[538] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C3%87%C4%B0ZME (Erişim Tarihi: 12/04/2018)

ve tepesinde püskül bulunan silindir biçimindeki başlıktır.[539] II. Mahmut döneminde orduda yapılan değişiklikler arasında fes kullanımının resmi hale getirilmesi de vardır. Zamanla kamu kuruluşlarında çalışanların giymesi zorunlu hale getirilmiş bir başlıktır. Bu nedenle fes erkek giyiminde dönem içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Bir kamu memuru olan askerler, paşalar ve nazırlar da fes giymektedirler. Bunların dışında yine II. Mahmut döneminde yapılan değişiklikler arasında ordunun kıyafetlerinin değişmesi de vardır. Devlet memurları yüksek yakalı tek sıra düğmeli setreler giyerler. Setre, ceketten farklı olarak düz yakalı ve önü ilikli bir cekettir.[540] Bu ceketin düğmeleri genellikle altın rengindedir. Setrenin omuzlarında vakka görevinde apolet kısmı bulunur. Bu kısımdan omuzlardan aşağıya altın sarısı renginde püsküller sarkar. Özellikle paşaların setrelerinde devlete yaptıkları hizmetlerin bir göstergesi olarak çeşitli madalyalar takılıdır. Romanda da operada da Osmanlı Devleti'nin paşaları nazırlar verilirken fesleri, setreleri, çizmeleri ile görülürler. Burada yazar Millî Mücadele'ye katılanları yoksulluğunu, çaresizliğini gösterirken; İstanbul'da işgalci kuvvetlerle işbirliği yapmış olan askerlerin ise Anadolu'daki askerlerden farkını ortaya koymaktadır. Fes her iki metinde işgalcilerle işbirliği yapanları temsil ederken, kalpak ise Anadolu'da mücadele edenleri temsil eder.



Resim 1.44: Millî Mücadele'de Bazı Komutanlar (Roman)

[539] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acfb96449d3e6.48528362 (Erişim Tarihi: 1/.04/2018).
[540] Reşat Ekrem Koçu, *Türk Giyim, Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1967, s. 204.



Resim 1.45: Karargâhta Komutan ve Askerler (Opera)



Resim 1.46: Harbiye Nazırı (Opera)



Resim 1.47: Ahmet İzzet Paşa (Roman)

Romanda ve operada Anadolu insanının yoksulluğuna, buna rağmen elinde ne var ne yoksa cepheye taşıdıklarına özellikle değinilmektedir. Bu Anadolu insanı içerisinde kadınlara ayrı bir yer verildiği görülür. Romanda ve operada kadınların kostümleri de önemlidir. Kadın kostümü için en önemli özellik çarşaftır. Kadınlar tarafından kullanılan ve baştan örtülen, pelerinli, eteklikli sokak giysisidir.[541] Operada arka fonda cephedeki Anadolu kadınlarını temsilen yer alan bir Türk kadını, kara bir çarşafla sahnede yer almaktadır. Onun kara çarşafı içinde bulunulan karanlık günlerin bir temsilidir. Önde bulunan kadının üstünde ise kahve tonlarında bir pardösü bulunmaktadır. Pardösü, serin havalarda, giysilerin üstüne giyilen, paltodan ince bir üstlüktür.[542] Hardal rengindeki başörtüsü ise, kadınların dinî, geleneksel, toplumsal nedenler ve coğrafi şartlardan dolayı başlarını kapatmak için kullandıkları örtüye verilen addır.[543] Operadaki resimde halktan biri olan erkeğin beyaz bir gömlek, siyah bir ceket ve kahverengi bir pantolonla yer aldığı görülür. Bu erkeğin en önemli aksesuarı sırtındaki tüfeğidir. Romandan alınan fotoğrafta verilen kadın ise cepheye kağnı ile

[541] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acfc015c7b5d9.17138651 (Erişim Tarihi: 12/04/2018).
[542] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acfc01aed1890.45964816 (Erişim Tarihi: 12/04/2018).
[543] Mehmet Medeni Doğan, *Giyim Kuşam ve Kültür İncelemeleri Üzerine Türk Romanı (1870-1940),* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011, s.24.

yardım götüren bir Anadolu kadınıdır. Bu Anadolu kadını operadakinden farklı olarak başında yazması vardır. Yazma kumaş üzerine boya ve fırça ile veya tahta kalıplarla desen yapılmış bir başörtüsü çeşididir.[544] Sıcaktan bunalmış kadının üstündeki çarşafı çıkardığı görülmektedir. Etekliğinin üstünde çuhadan bir gömlek giydiği görülmektedir. Romanda ve operada kadınların kıyafetleri halkın mücadele yıllarındaki giyimini yansıtmaktadır. Buradaki odak noktası kadın kıyafetlerindeki yoksulluktur.



Resim 1.48: Kağnısıyla Cepheye Giden Kadın (Roman)



Resim 1.49: Cephede Mücadele Eden Türk Kadını (Opera)

[544] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acfc2643a58b7.17488986 (Erişim Tarihi: 12/04/2018).

Romanda ve operada Türk kadını anlatılırken onların cephede ve cephe gerisinde yaptıkları mücadelelere, orduya verdikleri desteklerden, vatanın kurtuluşu uğruna yaptıklarından sık sık bahsedilmektedir. Romanda ve operada özellikle cephe gerisinde başta Nesrin olmak üzere birçok kadının hemşirelik yaptıklarından bahsedilir. Onların yardım ettikleri yaralı Türk askerleridir. Romanda Türk hemşirelerinin bir fotoğrafına bakıldığında uzun beyaz, kolları manşetli bir ferace şeklinde önlüklerini giydikleri görülür. Başlarında siyah ya da beyaz bir başörtüsü bulunmaktadır. Operada ise Hemşire Nesrin, kahverengi etekliğinin üstüne gri tonlarında bir hemşire önlüğü giymiş, başında, başının arkasından aşağıya doğru sarkan beyaz bir başörtüsü vardır. Her iki metinde de beyaz başörtüsü, hemşire olduklarının göstergesidir.



Resim 1.50: Türk Hemşireler (Roman)

Bir roman, opera metnine dönüştüğünde sahnelendiği için görsellik boyutu kazanabilmektedir. Ancak *Şu Çılgın Türkler* romanı içinde barındırdığı görsel belgeler açısından dönemin anlaşılmasını kolaylaştırmakta, eserin akılda kalıcı olmasını sağlamakta, gerçeklik vurgusunu daha da arttırmaktadır. Bu roman, opera metnine dönüştürülürken kullanılan kostümlerin dönemin askerlerini, komutanlarını, paşalarını, halkını benzer bir şekilde aktardığı görülmektedir. Bu nedenle kostümlerin kullanımında hem romandaki fotoğraflara uygun biçimde hem de tarihsel kaynaklar üzerinden bakıldığında da tarihsel duruma uygun kullanıldığı görülür. Bu açıdan opera metninin kostüm kullanımında alıntı yöntemini kullandığı; ancak, tasarımcının

benöyküsel bir yaklaşım da sergilediği söylenebilir. Bazı kostümlerin ya da aksesuarların simgesel anlam taşıdığı da görülmektedir. Bunların içinde en önemleri arasında koronun tamamen beyaz bir kumaştan yapılmış uzun bir elbise giymesidir. Burada koronun vatanperver insanları temsil ettiği görülmektedir. Bu vatanperver insanlara herhangi bir kılıf biçilmemiş, hepsi eşit gösterilmiştir. Ayrıca kostümün renginin beyaz olması gelecek günlerin aydınlık olduğunu simgelemektedir. Bunun dışında, fes ve kalpak arasında İstanbul'da işgal güçlerini temsil edenler ve Anadolu'da mücadele edenler çatışması, kara çarşafla o an ülkenin içinde bulunduğu yoksulluk ve karanlık günlerin temsili yapıldığı görülür. Sonuç olarak; *Şu Çılgın Türkler Operası*'nın kostüm kullanımında anametne sadık kaldığı görülmektedir.

1.4.8. *Şu Çılgın Türkler Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi

Bir opera metninin en önemli unsurları arasında aryalar ve opera metnine canlılık katan müzikal parçalar gelmektedir. Dramatik etkinin kalıcılığını arttıran ve operayı tam bir müzikal hale sokan aryadır. *Şu Çılgın Türkler Operası* müzikal açıdan incelendiğinde aryaların dışında çeşitli düetlerin de yer aldığı görülmektedir. Bu metinde vatansever bir kahramanın söylediği arya, koronun şarkıları, Yüzbaşı Faruk ve Harbiye Nazırı arasındaki düet, Halide Edip Adıvar'ın Türk kadınlarına nutuk şeklinde seslendirdiği arya, Mustafa Kemal'in Harbiyelilere seslendiği arya, Başkomutanlık yasası için mecliste vekillere seslenişi, kız ve erkek solistlerin seslendirdiği parçalar operada yer almaktadır. Bütün bu müzikal eserlerin Millî Mücadele sürecini anlatan müzikli yapılar olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Opera metninde ilk olarak sahnede koro belirir. Koro, seyirciyi nasıl bir eserle karşılaşacakların hazırlar gibidir. Aslında koronun bu girişinden de operanın hangi tema üzerinden döneceği, hangi temayı işleyeceği verilmiştir. Türklerin asilliği, istiklal, bayrak, millet aşkı, çılgınlığı ile birleşmiştir:

"Koro:

Şu çılgın Türkler ne çılgındır.

Şu çılgın Türkler ne asildir.

Yüreğinde vatan millet aşkı

Vatan millet aşkı yüreğinde istiklal aşkı.

Yüreğinde vatan bayrak aşkı

Yüreğinde vatan millet aşkı

Şu çılgın Türkler ne yücedir."[545]

Koronun bu şarkısı operada çeşitli sahnelerde tekrarlanır. Koro aynı zamanda dramatik etkiyi arttırmak ve bazı karakterlerin sözlerinin hemen arkasından keskin ve net bazı sözler söyleyerek vurguyu arttırmaktadır. Örneğin; Mustafa Kemal'in Millî Mücadele ruhunu anlattığı, Türk milletinin asla tutsak olmadığını belirttiği sözlerinin ardından dile getirdiği; *"Ya istiklal ya ölüm"*[546] sözünü tekrar eder. Aynı görevi Fevzi Çakmak'ın sözlerinin ardından da yaparlar:

"Fevzi Çakmak:

Düşmanın ilerlemesi ihtimaline karşı, halkın katiyen

Tereddüt ve endişe etmesine mahal yoktur.

Düşmanın Anadolu içlerine doğru uzanmak isteyen kolları mezarlarına yaklaşıyor.

Bu yeni sefer düşmanın ölüm yolculuğudur.

Koro:

Ölüm yolculuğudur!.."[547]

Koronun ardından iki vatansever sahneye çıkar. Onların aryaları ülkenin içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır. Osmanlı Devleti'nin Batı tarafından hasta adam olarak nitelendirilmesi bu aryada yinelenirken, uygarlık ve barış için yola çıktığını söyleyen devletlerin medeniyet adı altında yüzyıllardır Türklere karşı besledikleri kini kusmaya başladıklarını dile getirir. Burada metafor kullanılarak Osmanlı Devleti bir ameliyat masasına yatırılmış hastaya benzetilmiş, işgalci devletler ise bu hastayı ameliyat ederek onu iyileştirmek yerine öldürmek isteyen doktorlara benzetilmiştir. Aryada işgalci devletler eleştirilirken, Türklerin ruhundaki özgürlük ateşine Türk tarihinden evreler anlatılarak özellikle vurgu yapılmaktadır:

"Bir vatan sever kahraman:

Kara bulutlar toplanmaya başladı tepemizde

Kara kara kapkara

Zindan etmek için anayurdu

Uygarlık ve barış çığlıkları atanlar

---

[545] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.60.
[546] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.60.
[547] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s. 70.

Ölüm döşeğine yatırdılar hasta adamı

Medeniyet adına parçaladılar yorgun bedenini

Zehir saçıyordu uygarlık diyen ağızları

Yılan kiniydi gözlerinde parlayan

Türk'ün soluğunu kesmek istiyordu kanlı elleri

Kara bulutlar toplanıyordu başımızın üzerinde

Kara kara kapkara

Gökyüzünde alev alev yanan

Yüreklerimizi koruyan güneşe inat.

Bir vatan sever kahraman:

Biz ki doğduğumuz günden beri özgür

Biz ki adı tarihe geçtiği günden beri hür

Hür, hür yaşadık hür.

Biz ki devirler açıp devirler kapayan

Üç kıta da at koşturan

Biz ki Türk ulusu

Göz bebeğimizde, İstanbul'umuzda düşman askerleri."[548]

Yüzbaşı Faruk ve Harbiye Nazırı arasındaki düet de metinde etkileyici parçalardandır. Durumun önemli olduğunu, endişe uyandırıcı olduğunu belirten bir müzik sonrasında Harbiye Nazırı masasına oturmuş ve kapısını çalan Yüzbaşı Faruk'a; "Girin" emrini vermiştir. Harbiye Nazırı sinirlidir. Yüzbaşı Faruk'a her zaman yüksek bir ses tonuyla seslenir. Yüzbaşı Faruk ise kararlı bir duruşa sahiptir. Bu durum onun müziğini de etkiler. Harbiye Nazırı karşısında bu kadar kararlı birini görünce sinirlenir, sesini yükseltir ve bu sırada müziğin de şiddeti artar. Müzikte özellikle Harbiye Nazırı'nın bölümlerinde endişe, korkaklık hissedilir. Emirler yağdıran Harbiye Nazırı'nın karşısında Yüzbaşı Faruk duruşundan ödün vermeden, rütbesini söker ve istifa eder:

"Harbiye Nazırı: Girin.

[548] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s. 60.

Faruk Yzb.: Ben Faruk, İstanbul. Yüzbaşı Faruk. Beni emretmişsiniz Paşam.

Harbiye Nazırı: Evet. Dün akşam Beyoğlu'nda İngiliz inzibat subayı teğmen Miller'i selamlamamışsın. Doğru mu?

Faruk Yzb.: Evet Paşam doğru.

Harbiye Nazırı: Herhalde Görmediğin için selamlamadın değil mi oğlum?

Faruk Yzb.: Hayır efendim. Gördüm.

Harbiye Nazırı: Niye selamlamadın öyleyse.

Faruk Yzb.: Rütbesi benden küçük olduğu için selamlamadım efendim.

Askerlik töresince önce onun beni selamlaması gerekemez miydi paşam?

Harbiye Nazırı: Askerlik töresi mi kaldı a oğlum. Adamlar galibiyet kullanıyorlar.

İngiliz komutanlığı olayı bu sabah protesto etti, mesele çıkarılacak zaman değil. Hemen şu teğmeni bul, özür dile, olayı kapatalım.

Faruk Yzb.: Paşam bir de beni dinlemenizi rica ediyorum.

Balkan savaşında teğmendim. Çanakkale'de üst teğmen,

Suriye cephesinde yüzbaşı oldum. Ben bu rütbeleri tek başıma savaşarak almadım. Her rütbede binlerce şehidin ve gazinin hakkı var. Onların hakkını korumak namus borcumdur. Beni affedin özür dileyemem.

Harbiye Nazırı: Anlamadın galiba. Emrediyorum.

Faruk Yzb.: Anladım efendim. Buyurun. Artık emrinizi dinlemek zorunda değilim. Değilim."[549]

Romanda da operada da Türk kadınlarının sesi Halide Edip Adıvar olur. Halide Edip Adıvar, Millî Mücadele yıllarında çeşitli toplantılar yaparak Türk kadınına seslenmiş, onların girişimleriyle verilen savaşta başarılı olacağını belirtmiştir. Halide Edip Adıvar'ın kadınlara seslendiği arya da önemlidir. Halide Edip Adıvar bu konuşmasında kendi yazdığı bir romanın da adını anıştırarak, Türk kadınlarına savaş meydanlarında gördüklerini anlatır:

"Halide Edip Adıvar:

Hanımefendiler!

Tarih Türkü ateşle imtihan ediyor.

Bir hafta önce Eskişehir'deydim. Gördüklerimden birini

Sizlere de anlatmak istiyorum.

---

[549] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s. 61.

Uçakların gövdesi ve kanatları özel bir kumaşla kaplanırmış.

Bulunmadığı için bizim havacılarımız kaput beziyle kaplıyorlar.

Özel yapıştırıcısı olmadığı için kaput bezini uçağın gövdesine,

Kanatlarına nal mıhıyla çakıyorlar.

Gözlerini bile kırpmadan bu uçaklarla uçuyorlar.

Kardeşlerim! Kardeşlerim!

Sizleri milletin şerefini ve namusunu canından aziz bilen bu yoksul orduya,

Bu cesur orduya yardıma çağırıyorum.

Kardeşlerim! Kardeşlerim!"[550]

Romanında operanın da ana merkezinde yer alan kişi Mustafa Kemal'dir. Mustafa Kemal romanda olduğu gibi operada da Türk milletinin bağımsızlığını vurgulamış, yaşanan mücadeleyi her zaman savunmuş, bağımsız bir devlet için arkadaşlarıyla bir ölüm yolculuğuna çıkmıştır. Bir yandan işgalci devletlere karşı büyük bir mücadele verirken diğer yandan da meclis içinde kendisine düşman olanlara karşı mücadele etmiştir. Mustafa Kemal'in kişiliği ve Millî Mücadele'deki rolü ona söyletilen aryalarda da ortaya çıkmaktadır. Harbiyelilere seslendiği aryada, Türk ordusunun eksiklerinden söz ederken, ne olursa olsun orada toplanan askerlere Harbiyeliler olarak seslenir. Böylece onları manevi olarak mutlu eder. Bu arya, Mustafa Kemal'in Harbiyelileri övdüğü, onların bu savaştaki önemli yerlerini anlattığı bir aryadır:

"Mustafa Kemal:

Çocuklarım.

Bu talimgaha henüz harbiye diyemiyoruz.

Çünkü çok eksiğimiz var.

Ama ben sizlere hakkınız olan adınızla hitap edeceğim.

Harbiyeliler. Harbiyeliler.

Savaş ve yenilgi acıları içinde büyüdünüz.

İşgal altındaki okullarınızdan, evlerinizden kaçtınız, milli kurtuluş mücadelesi için.

Bin bir zorluk içinde Anakara'ya geldiniz. Burada yorucu bir eğitimden geçtiniz.

Ne çocukluğunuzu bildiniz, ne gençliğinizi yaşadınız.

---

[550] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s. 62.

Birkaç gün sonra da çok zor bir savaşa katılacak,

Gerekirse canınızı feda edeceksiniz.

Biliniz ki gelecek nesiller,

Bu fedakarlık sayesinde, medeni alemde, eşit haklara sahip

Bağımsız bir milletin fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür

Çocukları olarak yaşayacaklar. Size söz veriyorum.

Gazanız mübarek olsun Harbiyeliler."[551]

Bir diğer önemli arya Mustafa Kemal'in mecliste vekillerle yaptığı düette ortaya çıkar. Burada Mustafa Kemal, mecliste Başkomutanlık yasası gereği kendisine tavır alan vekillere seslenir. Kendisine verilen görevi yerine getirmek için nasıl çabaladığında, amacının kendi eseri olan bu meclisi alçaltmak değil de yükseltmek olduğundan söz eder:

"M. Kemal: Efendiler! Başkomutanlık yasasının kabul edildiği günü hatırlayın. Yüksek kurulunuz, düşmanı durdurmak için bir önlem almak zorunluluğu duydu. Sonuç olarak başkomutanlık kuruldu. Bu yasanın üç ay süreli olmasını öneren benim. Bu güne kadar iki kez uzatıldı. Ancak işin en başında da başkomutanlığın varlığından şikayet eden vardı.

Bugün de aynı şikayetçiler yüzünden yasanının süresi uzatılmamıştır… Açık konuşacağım için beni mazur görünüz.

Her birinizin seçilmesi ve burada toplanılması için en çok ben çalışmışımdır.

Bunun için en yakın arkadaşlarımla fikir mücadelesi yaptım, hayatımı tehlikeye attım.

Sözün kısası, bu meclis benim eserimdir. Ben de herkes gibi eseri alçaltmak değil,

Yükseltmek isterim… Onun için, meclisin gasp etmek sözünü Salih Efendi'ye ret ve iade ediyorum.

Bu konunun gizli oturumda görüşülmesi de tartışma konusu olmuş.

Mehmet Şükrü Bey, 'Gizli toplantılarda konuşarak gerçekleri milletten saklamayalım' demiş. Efendiler! Yüze meclisiniz alelade bir meclis değildir. İcra yetkisine de haiz olduğu için bir büyük hükümet gibidir. Öyle değil mi? Devlet idare eden bir hükümetin, bütün kararlarını açıkta konuşarak verdiği nerede görülmüştür?

Dünyada örneği var mıdır? Hele konu başkomutan ve ordunun durumu ise, bunlar düşmanın önünde tartışılabilir mi?

---

[551] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s. 64.

Ama Şükrü Efendi bu zorunluluğu komedi olarak vasıflandırmış. Efendiler! Aramızda komedi oynayan birisi varsa bu Şükrü Efendi'nin kendisidir. Hüseyin Avni Bey de yasanın aleyhinde bulunurken demiş ki,

'Miskinler, bu tarz hareketle milleti rezil edeceksiniz.' " [552]

Operada yer alan kız ve erkek solistlerin müzikal açıdan olmasa da eserin yapısı açısından önemli bir yeri vardır. Durumların ve olayların açıklanmasında tıpkı bir oratoryoda olduğu gibi rol alırlar. Onların daha çok tarihsel durumları, Anadolu'da yaşanan gelişmeleri anlattıkları görülür:

"Kız – Erkek Solist

KS: Emperyalizmin tepeden tırnağa bir daha donattığı düşman yeniden yürüyüşe geçti.

13 Temmuz 1921 Afyon.

17 Temmuz 1921 Kütahya işgal edildi.

ES: 1643 şehit, 4981 yaralı, 374 esir.

Zaiyat 18 top, 47 ağır, 34 hafif makineli tüfek ve 30809 kaçak.

Kütahya, Eskişehir savaşlarının sonucu.

KS: Anadolu kan ağlıyor kan. Her gün bir parça daha

Koparılıyor yaşlı bedeninden.

Her gün bir parça kanı daha karışıyor toprağa.

ES: Her gün bir parça daha soluyor yüreği.

Her gün bir parça daha büyüyor öfkesi.

Her gün bir parça daha bileniyor kini.

Her gün bir parça daha keskinleşiyor kılıcı.

Her gün bir parça daha yeşeriyor umudu.

KS: Hala susmuyor uğursuz sesler.

Bitmek bilmiyor satılmış yüreklerdeki korku.

Bitmek bilmiyor ihanet.

İhanet."[553]

*Şu Çılgın Türkler Operası'*nda kullanılan aryalar ve müzik parçalarında ana temaya bağlılık görülmektedir. Vatanın içine düştüğü durum, ülkenin her köşesinin

[552] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s. 73.
[553] *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.65.

işgal edilmesi karşısında Türk askerinin ve halkının verdiği mücadele müziğe de yansımıştır. Gerilimli anların çok olduğu tarihsel romandaki atmosfer, operaya da müzik aracılığıyla aktarılır. Operada yer alan koro, eserin niteliğini açıklamakla beraber, ülkenin vaziyetini de anlatır. Türklerin bağımsızlıklarına olan düşkünlüğü tarihsel boyutuyla anlatılırken, vatanperverler aracılığıyla yapılması dikkat çekicidir. Müzik ile karakterlerin yapıları arasındaki uyum özellikle Yüzbaşı Faruk ve Harbiye Nazırı'nın düetinde görülmektedir. Burada yapılan konuşmanın önemi göze alınırken, diğer yandan da müziğin karakterleri de yansıttığı görülmektedir. Mustafa Kemal ve Halide Edip Adıvar'ın aryalarının en önemli özelliği de bir hitabeti andırıyor olmalarıdır. Bunda da en önemli etken, her iki kişinin de aryalarını okurken karşılarında hitap ettikleri bir topluluğun olmasıdır. Eserin sonunda da Tüm koro ve solistler hep birlikte Türklerin çılgınlığını, asilliğini dile getirir. Vatanın kurtulduğu bu şekilde anlatılır.

1.4.9. *Şu Çılgın Türkler* Romanı ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar

Türk milletinin dünyaya karşı verdiği Millî Mücadele birçok roman, öyküye, filme, tiyatroya, şiire konu olmuş, çok farklı bakış açılarından değerlendirilmiştir. Bir karamsar ruh hali içerisinde olan Türk halkının, bu ruh haline rağmen, sahip olduğu tek şey olan canını bile umursamadan vatanı için mücadele etmesini, unutulmayan ve dilden dile aktarılan kahramanlıkları, Türk milletinin içine düştüğü yoksulluğunu, sancılı günlerini, merkeze tarihsel kişileri alarak anlatan *Şu Çılgın Türkler* romanı, Turgut Özakman'ın *Türkiye Üçlemesi* isimli nehir romanının ilk kitabıdır. Yazar daha sonra *Diriliş/Çanakkale 1915* ve *Cumhuriyet Türk Mucizesi 1-2* adlı diğer iki romanı yayımlar. Kurtuluş Savaşı'nı ve bu savaş esnasında yaşanan olayları tarihi belgeler ışığında sunan yazar, kurgusal karakterlere de yer vererek eserini roman kurgusu içinde yazmıştır. İki kitaptan oluşan eserde yararlanılan kaynakların dipnotlarla verilmesi, anlatılan olayların daha iyi anlaşılabilmesi için haritalardan ve resimlerden yararlanılması eserin dikkat çekici yönüdür. Böylece gerçekte yaşamış kişiler eserde bir roman kahramanı olarak yer alır. Bu durum da eseri belgesel roman niteliğine sokar.

Gerçekte olmuş olayları, süreçleri konu edinmesi bakımından kurmaca bir sanat olan romanın alt türleri arasında yer alan belgesel romanlar, gerçeklikle yoğun ilişki içindedir. Hakan Sazyek'e göre bir romanın belsel roman sayılması için sadece geçekte yaşanmış olayları işlemesi ya da belgelere dayanması yeterli değildir. Aktarılan olayın gerçeklik niteliği üzerinde de durulması gerekmektedir. Romanda anlatılan gerçek olaylar yerel bir sınırlılıkta kalıyorsa, ulusal ya da uluslararası boyuta ulaşmıyorsa tam

anlamıyla belgesel roman niteliğine kavuşmuş sayılmaz.[554] Belgesel romanlar genellikle didaktik bir nitelik taşırlar. Öğreticilik tutumu, belgesel romanlar için bir bakıma sevimlilik ve çekicilik sağlayan bir avantaja da dönüşebilir. Burada yazarın bir amacı vardır; o da, gerçekte meydana gelmiş tarihî ve kitlesel bir durumu, o olayın sürecini yaşamayan başka bir topluma ya da aynı toplumun bir sonraki kuşağına anlatmak ve o konuda bilgilendirmektir.[555] Turgut Özakman'ın da romanında yatığı şey tam da budur. Yazarın amacı günden güne unutulmaya başlanan Türk tarihinin bu önemli evresini genç kuşağın öğrenmesini sağlamaktır. Bunu yaparken de anlattığı dönemin tarihsel alt yapısını da sunar. Bu bakımdan yazarın romanda realist bir tutum sergilediği de söylenebilir.

Yazarın *Şu Çılgın Türkler* romanında alternatif bir tarih anlayışı benimseyenleri eleştirdiği ve bu şekilde resmi tarih anlayışının karşısında olanlara bir tavır aldığı da söylenebilir.[556] Yazar romanda gözlemci anlatıcı durumunda olup, olaylar ve kişiler karşısında görgü tanığı konumunda durur. Böyle bir anlatıcı konumu seçerek, aynı zaman diliminde, farklı mekânlarda, farklı kişilerce yaşanan olay ve durumları romanda paralel bir kurgu içinde vermiştir.[557] Yazar romanını nesnel zaman çerçevesi içinde verir. Böylece gerçeklik olgusunu daha da arttırır. Romanın nesnel zamanı Kütahya-Eskişehir Savaşı'na hazırlığın başladığı 1 Nisan 1921'den 18 Eylül 1922'ye kadar geçen süredir. Romanın başlangıç bölümünde yer alan 28 Haziran 1914-1 Nisan 1921 romanın zaman sınırları içerisinde değerlendirmez.[558] Yazarın romanda okurun hangi zaman dilimi içinde olduğunu gün, ay, yıl, saat gibi unsurlarla yönlendirerek verdiği görülür.

Şu Çılgın Türkler Operası'nda romanın ana temasına bağlı kalınarak yaşanan önemli gelişmeler romandaki gibi bir bütünlük içinde anlatılmaya çalışılmıştır. Oldukça geniş bir zaman diliminde yaşanan olaylar operada indirgeme yöntemine başvurularak yapılmıştır. Roman, operaya aktarılırken biçimsel bir dönüştürüme uğramıştır. Ancak metnin anlamsal boyutunda dönüştürümler yapılmamıştır. Romanın aynı adla bir tiyatro metni de yazılmıştır. Tiyatro metni, romanın kaynaklarını temel alarak oluşturulmuştur. Operası oluşturulurken de yer yer tiyatro metninden alıntılarda yapıldığı görülmektedir.

---

[554] Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü –Roman Sanatından Yüz Terim-*, Hece Yayınları, Ankara, 2013, s.64-65.
[555] Hakan Sazyek, a.g.e., s. 67-68.
[556] Nesrin Alan, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016, s. 68.
[557] Nesrin Alan, a.g.t., s. 102.
[558] Nesrin Alan, a.g.t., s. 252.

Dramatik bir yapı taşıyan operada abartılara gidilmemesi, roman kahramanlarına yer verilirken onların üzerinde odaklanılmayıp, asıl odak noktasının ana tema olduğu unutulmamıştır. Bu bakımdan romanla benzer bir nitelik göstermiştir. Siyasi ve politik bir dönemin eleştirisine çok fazla girilmemiştir. Ancak Padişah Vahidettin, Damat Ferit, Gazeteci Ali Kemal gibi isimler dönemin tam tersi politik tavrını takınan kişiler olması bakımından eleştirilirler. Tıpkı romanda olduğu gibi operada da politik tavrı az çok hissederken, asıl olarak sosyolojik yapının daha çok vurgulandığı görülür. Türk halkının içinde bulunduğu yoksul durum sosyolojik yapıyı göstermektedir. Besteci ve libretto yazarı romanı bir opera eserine dönüştürürken benöyküsel bir anlayış benimsemişlerdir. Romandan ve yer yer tiyatrodan yapılan alıntılarla beraber kendi müzik anlayışlarını eserin içerisine katmışlardır. Bu nedende operanın romanı üç boyutlu bir evrene mekân, kostüm, ses, ışık, müzik, solistler gibi unsurlarla aktarırken, orijinal bir metnin ortaya çıktığı görülmektedir.

BÖLÜM 2: TİYATRO EDEBÎ TÜRÜ VE OPERA ARASINDAKİ İLİŞKİ

2.1. *MİDAS'IN KULAKLARI* OYUNU VE OPERASININ İNCELENMESİ

2.1.1. Güngör Dilmen Kalyoncu'nun Hayatı – Sanatı – Eserleri

27 Mayıs 1930 yılında Tekirdağ'da doğan Güngör Dilmen, 1950 tarihinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Klasik Diller Filolojisi bölümünü bitirdikten sonra tiyatro eğitimi almak amacıyla Amerika'ya gitmiştir. Yale Üniversitesi'nde sahne ışığı ve yönetmenlik eğitimi, Washington Üniversitesi'nde de asistanlık yapar ve 1964 yılında ülkeye döner. Ülkeye döndükten sonra İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda dramaturg ve yönetmen olarak çalışır. 1971 yılında İngiltere'de Durham Üniversitesi'nde öğretin görevlisi olarak bulunur. 1976-1980 yılları arasında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda dramaturgluğun yanı sıra Araştırma ve İnceleme Başkanlığı görevinde de bulunur. Bu görevlerin yanı sıra Anadolu Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi Konservatuarı ve Boğaziçi Üniversitesi'nde dersler de vermiştir.

Çağdaş Türk tiyatrosunun önemli yazarlarından biri olan Güngör Dilmen, yazdığı tiyatro eserlerinde genellikle tarihten ve mitolojik unsurlardan esinlenmiş, yaşadığı çağın eleştirisini yapmış bir yazardır. Bireyin çevresiyle ve toplumla olan çatışmasını eserlerinde işlerken, özellikle de bireyin kendisiyle olan çatışmalarının boyutlandırmakta etkilidir. Efsanelerden ve tarihten yararlanırken, bu efsaneleri ve tarihleri günümüzün yararına sunmaya çalışmıştır. Böylece oyunda yaratılan estetik uzaklıkla izleyicinin geçmişle bugün arasında bir pay çıkarması için çalışmıştır.[559] Sağlam bir tiyatro bilgisi ve kendine özgü oluşturmuş olduğu şiirsel bir dille dikkat çekmiştir.[560] Yazdığı oyunlar ülke ve millet ayrımı yapmadan insanı aradığını belirten yazar; tarihsel oyunlarının yanı sıra kurmaca oyunlarında da bir sorunsalı dile getirmiştir.[561]

Tiyatro dilinin gelişen Türkçenin gerisinde kalmaması için çalışan yazar, dili büyük bir ustalıkla kullanırken, diğer taraftan da oyun kişilerinde insana özgü trajik konumu gerilimi düşürmeden aktarabilmeyi başarabilmiştir. Oyunlarıyla birçok tiyatro festivaline katılmış ve çeşitli ödüller almıştır. *Canlı Maymun Lokantası* oyunuyla Şinasi Efendi Tiyatro Ödülü, *Kurban* oyunuyla İlhan İskender Armağanı, *Anzavur* ile Yunus

---

[559] Güngör Dilmen, *Güngör Dilmen Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 2016, s.10.
[560] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s.240.
[561] Sema Göktaş, *Güngör Dilmen'in Mitolojik Dünyası*, Yeni Yayınevi, İstanbul, 2015, s.99.

Nadi Armağanı, *Ak Tanrılar* oyunuyla Türk Dil Kurumu Ödülü, *Deli Dumrul* oyunuyla da Muhsin Ertuğrul Oyun Ödülü kazanmıştır. Geçirmiş olduğu bir rahatsızlık sonucunda da 8 Temmuz 2012'de İzmir'de vefat etmiştir.

Eserleri:

a) Tiyatroları: *Canlı Maymun Lokantası, Midas'ın Kulakları, Kurban, Ak Tanrılar, Midas'ın Altınları, Midas'ın Kördüğümü, Bağdat Hatun, Deli Dumrul, Akad'ın Yayı, Hasan Sabbah, Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını, Devlet ve İnsan (Mithat Paşa), Hakimiyeti Milliye Aş Evi, Ayak Parmakları, Avcı Karkap, Küp Hamit, Toplar ve Paşalar, Misyoner, Afyon Savaşı, Galatea ile Pigmalion, Şan Şeref Ün, Troya İçinde Vurdular Beni, Osmanlı Dram Kumpanyası, İttiat ve Terakki, Ben Anadolu, Galile'nin Günahları, İlse Koch, Hezefan Ahmet Efendi, Karagöz'ün Filozofluğu, Pantolog, Keşif, Yol, Girit Masalları, Sokrates "Bulutlarda"* .

2.1.2 Ferit Tüzün'ün Hayatı – Sanatı – Eserleri

Ferit Tüzün 1929 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Müzikle yakından ilgili bir ailede yetişen besteci, ablası soprano Bedriye Tüzün'ün sağladığı imkânlarla Ankara Atatürk Lisesi'nin orta kısmında eğitim hayatını sürdürür. 1941 yılında Ulvi Cemal Erkin'in tavsiyesiyle Ankara Devlet Konservatuarı piyano bölümüne girerek, Ulvi Cemal Erkin'in piyano öğrencisi olur.1950 yılında konservatuarın piyano bölümünü; 1952 yılında da kompozisyon bölümünü bitirir. Mezun olduktan sonra iki yıl konservatuarda asistanlık yapar ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın açmış olduğu Avrupa sınavını kazanır. Almanya'ya giderek Münich Devlet Akademisi'nde çeşitli yöneticilerle çalışma fırsatı bulur. Tüzün, Almanya'da bir yıl çalıştıktan sonra yurda döner. 1959 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde orkestra şefi olarak görev alır.1976 yılında da Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevine getirilir.[562]

Besteci eserlerinin oluşum sürecinde çok titiz bir çalışma sergiler. Geleneksel müziği iyi tanıyan besteci, bestelediği eserlerde ritmik özelliklere de dikkat eder. Türk müziğinden kopmadan, Türk halk müziğini de bir malzeme olarak kullanmış bir

[562] Şehriban Akbaba, *Midas'ın Kulakları Opera İncelemesi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Performans Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, 2017, s.12-13. , Onur Şenel, *Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi*, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006, s.30-33.

bestecidir. Bestecinin eserlerinin en karakteristik özellikleri arasında Anadolu folklorundan kopmaması, Türk müziğini kendine özgü bir biçimde işleyişi, orkestrayı renkli bir biçimde kullanışı, eserde dinamizmi orkestra ile arttırması gelmektedir. Eserlerinde halk müziğini ya doğrudan almış ya da bunlardan esinlenerek kendine özgü melodiler oluşturmuştur. Özellikle sözlü eserlerinde prozodik yapıya büyük önem vererek; eserlerin daha anlaşılır olmasını sağlamıştır. Onun müziği genelde nükteli bir anlatım için, canlı bir ritmik dokuda ve orkestrayı tüm dokusuyla kullanmasıyla önemlidir. Eserlerini oluştururken etkilendiği isimler arasında Türk bestecilerden Ulvi Cemal Erkin bulunurken; bundan başka etkilendiği isimler arasında Stravinski ve Bartok görülmektedir.[563] Besteci Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevine getirildikten kısa bir süre sonra 1977'de vefat etmiştir.

Eserleri:

a) ***Piyano:*** *Piyano Parçaları, Gansonetta ve Gavotta, Çeşitlemeler.*
b) ***Bale:*** *Çeşmebaşı, Kınalı Eller, Çayda Çıra.*
c) ***Orkestra:*** *Ninni, Senfoni, Atatürk Kurtuluş Savaşı'nda – Cahit Külebi'nin Şiiri İçin Müzik, Anadolu, Türk Kapriçyosu, Homoreque (Nasrettin Hoca'ya İthaf), Söyleşi, Esintiler.*
d) ***Diğer:*** *Piyano, Keman ve Viyolonsel İçin Üçlü* (Oda Müziği), *Theme et Variations* (Oda Müziği); *Altı Halk Türküsü* (Koro); *Midas'ın Kulakları* (Opera); *Bir Piyes Yazalım* (Sahne Müziği), *Beş Müzikli Çocuk Oyunu* (Sahne Müziği).

2.1.3. *Midas'ın Kulakları* Oyunu ve Operasının Oluşum Süreci ve Kaynağı

Tiyatro sanatı birçok edebî metne dayalı sanatta ve diğer sanatlarda olduğu gibi tarihsel olandan ve mitolojik olandan etkilenen bir sanat dalıdır. Bu etkilenme veya esinlenme sürecinde yaratıcı olarak yazar, yaratıcılığını kullanarak bilinen bir olayı (tiyatro sanatı için düşünülürse) kendi bakış açısını, yorumunu da katarak dramatik unsuru oluşturur. Türk tiyatrosunun özellikle 1960'lı yıllar ve sonrasındaki oyunlarına bakıldığında birçok tiyatro yazarının tarihsel ve mitolojik unsurlardan faydalandıkları

[563] Ferit Tüzün'ün besteci kimliği incelenirken başvurulan kaynaklar şunlardır: Evin İlyasoğlu, *71 Türk Besteci,* Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.122, Ahmet Say, *Türkiye'nin Müzik Atlası*, Borusan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s.95, Onur Şenel, *Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi*, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006, s.6, Şefik Kahramankaptan, *Çeşmebaşı'ndan Esintiler*, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara, 2001, s.58.

görülmektedir. Bu yazarlardan biri de Güngör Dilmen'dir. Güngör Dilmen mitostan yararlanarak geçmişi ve bugünü değerlendirir, bilinen olayların ardında yatan asıl sebepleri incelemeye çalışır. Yazar mitolojik kimlikleri eserlerinde işlerken bu kimlikleri *"geçmişin taşlaşmış görüntüsünden kurtarmış; çelişkilerini, zaaflarını, tutkularını, mutluluklarını, özlemlerini sivriltip onları kanlı canlı, duyan, düşünen gerçek birer dram kişisi olarak"*[564] sahneye aktarır. Yazarlar birçok sebepten dolayı mitosa sığınırlar. Güngör Dilmen, gerçek bir ulusun toprağına derinlemesine sahip çıkması gerektiği, Anadolu kültürüne sahip çıkma düşüncesinden hareketle özellikle Midas ve Frig mitoslarına başvurur.[565]

Midas ve Frig mitoslarından etkilenen Güngör Dilmen'in bu konudaki oyunlarının başında *Midas'ın Kulakları* gelmektedir. Frig mitologyasından etkilenilerek yazılan bu oyunu *Midas'ın Altınları* ve *Midas'ın Kördüğümü* adlı ayrı tarihlerde yazılmış ve ayrı temaları işleyen oyunlar izler. Yazarın oyununda da değindiği Midas, Tanrıça İda'nın bir Satyros'tan doğurduğu ve Phrygialı bir hükümdardır. Mitolojik açıdan bakıldığında Midas'ın iki önemli hikâyesi dikkat çeker. Bunlardan ilki Midas'ın gözü doymazlığının bir simgesi olmuş olan Dionysos'tan tuttuğu her şeyi altın yapmasını dilemesidir. Bir süre sonra tuttuğu her şeyin altın olması, gıda almakta zorlanması onu rahatsız eder ve Dionysos'tan eski haline dönmeyi istemiştir. İkinci ve hem tiyatro oyununun hem de operanın ana izleğini oluşturan hikâye ise; Midas'ın kulaklarının eşek kulaklarına dönüşme serüvenidir. Pan'ın flütünü Apollon'un rübabına tercih etmesi, Midas'ın Apollon tarafından cezalandırılmasına sebep olur. Midas'ın kulaklarını herkesten gizlemesi ama her ne tedbir alırsa alsın bu kulakların berberi tarafından görülmesi, Midas'ın berberden sırrını gizlemesini istemesi ve eğer açıklarsa onu öldürteceğini söylemesi mitolojik hikâyenin temelini oluşturmaktadır.[566]

Midas'ın Kulakları, Antik Yunan mitolojisine ait bir hikâye temelinde oluşmuş bir eserdir. Güngör Dilmen'in bir Frig mitologyasından faydalanmasının temelinde de bir tür soyutlama işlemi gerçekleştirerek, Anadolu kültüründen her açıdan yararlanma dürtüsünden, arzusundan gelmektedir. Kral Midas'ın başından geçenler bilindik bir

---

[564] Fatma Keçeli, "Güngör Dilmen'in Oyunlarında 'Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan'ın Kullanımı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.16, 2003, s. 15-17.
[565] Güngör Dilmen, *Günümüzden Portreler*, (Basılmamış Oyun) s.4.
[566] Midas'ın mitolojik hikâyesi hakkında bilgi edinilirken başvurulan kaynaklar: Rosa Agizza, *Antik Yunan'da Mitoloji Masallar ve Söylenceler*, (Çeviren: Z. Zühre İlkgelen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001, s.209-211; A. Nurullah Barıman,*Yunan Mitolojisi Lügatçesi*, Türkiye Ticaret Postası Matbaası, İstanbul, 1961, s.131-132.; Robert Graves, *Yunan Mitleri*, (Çeviren: Uğur Akpur), Say Yayınları, Ankara, 2004, s. 341-347.

konudur; ancak, yazar mitosa kendi yorumunu katar. Mitolojik hikâyede Midas'ın, Apollon'un cezasıyla eşek kulaklarına sahip olmasıyla birlikte hikâye biterken; tiyatro oyununda Midas'ın bu kulaklara alışması, aşağılık kompleksinin bir süre sonra güce dönüşmesi psikolojik bir yorumla verilir.[567]

1960'lı yıllarda TRT sanat alanında çalışmalar yaparken, bir yandan da çeşitli bestecilerden opera siparişlerinde bulunur. 1966 yılında Ferit Tüzün'e bir opera siparişinde bulunulur ve Tüzün, Devlet Tiyatroları'nda sahnelenen *Midas'ın Kulakları* oyunundan etkilenir ve yazacağı operaya konu olarak seçmek ister. Bu sebeple de Güngör Dilmen ile görüşmeye başlar. Bu görüşmeler sırasında Güngör Dilmen klasik opera anlayışına sıcak bakmadığını ve oyunun opera olmasını pek de istemediğini belirtir. Ferit Tüzün'de yazacağı operanın klasik opera anlayışından farklı olacağını belirtir. Böylece oyun yazarından *Midas'ın Kulakları* oyununu opera yapma konusunda ikna eder.[568]

Ferit Tüzün'ün söz konusu operayı bestelemesi üç yıllık bir süreyi kapsamaktadır. Besteci eserini oluştururken, eserin prozodik yapısına oldukça dikkat etmiştir. Opera metninin oluşumu sürecisinde besteci metin ve müzik ile tavır ve atmosferin uyumu için Özdemir Nutku'dan yaratma ve yorumlama sürecinde destek almıştır.[569] İlk sahnelenişi İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından 20 Aralık 1969 tarihinde gerçekleşirken, çeşitli tarihlerde Ankara Devlet Opera ve Balesi, Mersin Devlet Opera ve Balesi, Antalya Devlet Opera ve Balesi ve İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde de sahnelenmiştir. İçeriğini Antik Yunan ve Anadolu mitolojisinden alınarak oluşturulan *Midas'ın Kulakları Operası*, çağdaş opera yapıtları içerisinde dramatik anlatımla ve epik anlatımla bütünleşir. Tiyatro metninin mazmun oluşu, kısa dizelerden oluşması bestelenmesini de kolaylaştırır. Güngör Dilmen'in ifadesiyle de ortaya "müzikli bir oyun" çıkar.[570]

---

[567] Mukadder Yaycıoğlu, "Güngör Dilmen'le Söyleşi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.20, 2005, s.129.
[568] Şehriban Akbaba, *Midas'ın Kulakları Opera İncelemesi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Performans Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, 2017, s.16.
[569] Şehriban Akbaba, *Midas'ın* a.g.t., s.17-18.
[570] Mukadder Yaycıoğlu, a.g.m, s.132.

2.1.4. *Midas'ın Kulakları* Oyununda ve Operasında İşlenen Konular, Benzerlikler ve Farklılıklar

Midas'ın Kulakları tiyatro oyunu 1960 yılında Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmeye başlanan, eşek kulaklı Kral Midas'ın mitolojik hikâyesini temele alan bir oyundur. Aşağılık kompleksinin güce dönüştüğü, halkın davranışlarının eleştirildiği, bireyin kendisini tanıma ve kendisine dışarıdan bakabilme potansiyelinin irdelendiği bu oyun daha sonra hemen hemen aynı tiyatro metniyle bir opera librettosu haline dönüşür. *Midas'ın Kulakları* oyunu iki perdeden oluşur. Oyunun ilk perdesi dokuz sahneden; ikinci perdesi de on iki sahneden oluşmaktadır. Oyunun operası da iki bölümden ibarettir.

Oyun ve opera metni Tanrı Apollon ile Tanrı Pan arasındaki güç tartışmasına yargıçlık yapma görevinin Kral Midas'a verilmesiyle başlar. Bu yarışmada Apollon lir çalacak, Pan ise flüt çalacaktır. Halkın önünde gerçekleşen bu yarışmada Pan flütüyle herkesi etkisi altında bırakan bir ezgi çalarken; Apollon'un lirinin sesini ise yalnızca onu anlayanlar duyacaktır. Bu ezgiyi duyamayanlardan biri de Berberdir ve hiçbir şey duymadığını söylediği için de yarışma alanından uzaklaştırılır. Yarışmanın sonunda Kral Midas kazananın Pan olduğunu ilan eder. Sonuca sinirlenen Apollon, Midas'ı cezalandırmak ister ve onun kulaklarını eşek kulaklarına çevirir. Bu bölüme kadar tiyatro metni ve opera metni mitolojik hikâyeye sadık kalır. Ancak Güngör Dilmen eserini buradan itibaren yorumlamaya başlar. Mitolojik hikâye Midas'ın kulaklarının eşek kulaklarına dönüşmesiyle biterken, tiyatro ve opera metninde hikâye devam eder. Midas halkın kendisine güleceğini düşündüğünden kulaklarını herkesten gizlemeye çalışsa da sırrını sadece Berberbaşı'na açar. Berberbaşı'nı uyaran Midas, eğer bu sırrı bir başkasına söylerse onu ağır bir şekilde cezalandıracağını belirtir. Berberbaşı, Midas'a yeminler etmiş olsa da, bu sır giderek onun taşıyamayacağı bir yük halini alır. Bir yandan Midas, kulaklarının eski haline dönmesi için Ay Tanrıça'ya yalvarsa da boşunadır. Berberbaşı da kendisini giderek rahatsız eden bu sırrı kimseye söylemek yerine, ortaya çıkmayacağını düşündüğü için bir kuyunun derinliğinin içine haykırır ve rahatlar.

Berberbaşı'nın kuyuya haykırarak rahatladığı sır, sazlıklardan halkın kulağına kadar yayılır. Bazı kimseler Kral Midas'a sazlıklardan "Midas'ın kulakları eşek kulakları" diye bir esinti geldiğini söylerler. Sonunda Midas da bu sesi duyar ve sazlıkların kesilmesini emreder. Midas'ın psikolojik olarak zor bir süreçten geçtiği

anlatılırken, zaman içerisinde kulaklarını artık çirkin görmez ve benimsemeye başlar. Kulaklarının kendisine bir güç de kattığını düşünür ve Frigya halkına kulaklarını seyrettirmeye karar verir. Halk, Midas'ın kulaklarını görmek için toplanır, sabırsızdırlar. Ancak bu tören uzun sürmez. Apollon, Midas'ın bu durumdan hoşnut olduğunu görünce onu tekrar cezalandırır ve Midas'tan eşek kulaklarını geri alır. Midas artık eski kulaklarına kavuşurken, bu sefer halk onu bu değişikliğinden dolayı alaya alır.

Tiyatro metni ve opera metni açısından bakıldığı zaman her iki eserinde paralel bir yapıda devam ettiği görülmektedir. Bu büyük benzerlikler doğrultusunda her iki metnin işlediği konular da aynıdır. Mitolojik hikâyenin bittiği yerde, Güngör Dilmen'in yorumu başlar. Bu yorumla beraber işlenen konu da detaylanır. Değerlerin göreceliği üzerinden yazar üstünlük duygusu, insanların tutkuları ve halkın mitleştirme eğilimi ve değişkenliği konularına değinir.

Tiyatro ve opera metninde en çok dikkat çeken konulardan biri üstünlük duygusudur. Eksiklik duygusu ile mücadele etme çabası, yani üstünlük çabası aşağılık, güvensizlik ve yetersizlik duygularıyla beraber ortaya çıkmaktadır. Üstünlük kompleksi, kişinin kendini her konuda tam, olgun, yeteli hissetmesi ama tam tersine hiçbir konuda tam anlamıyla yeterli olamamasıdır. Bu açıdan aşağılık kompleksinin tam tersi olarak değerlendirilebilir. Ön plana çıkmak, dikkati üzerine çekmek, saygınlığa kavuşma eğilimi gibi sebepler üstünlük duygusunun tetikleyicileri olabilmektedir. Duygusal tavırlarda aşırılık gibi durumlar, bireyin kendisi ve başkaları karşısındaki aşırı istekler üstünlük kompleksinin göstergeleri olabilirler. Üstünlük kompleksi, Alfred Adler tarafından ortaya atılan bireysel psikolojinin temel ilkelerinden biridir. Kişide doğuştan var olan aşağılık kompleksine bağlı olarak kendini diğer insanlardan daha üstün görme, yüceltme karmaşasıdır. Kişi hep üstün duruma geçmek ister, kendisini kahraman gibi görme davranışları sergiler.

Midas'ın Kulakları oyununa ve operasına bakıldığında dikkati çeken ilk üstünlük kompleksi iki tanrı arasında yaşanır: Apollon ve Pan. Mitolojik hikâyede olduğu gibi hem oyun hem de ondan esinlenerek yenidenyorumlanan opera metninde Apollon ve Pan arasındaki yarışma tanrılar arası bir üstünlük mücadelesidir. Bu mücadeleye ilk defa, bir ölümlü olarak Kral Midas yargıçlık yapacaktır. Olayların başlangıç noktası da bu yarışma ve yarışma sonucunda yaşanan gelişmelerdir. İki tanrı arasındaki bu yarışmanın bir üstünlük mücadelesi olduğu operada koro ve Midas'ın sözleriyle şöyle dile getirilir:

"KORO: Kim daha güçlü, kim daha usta

Kim daha güçlü, kim daha usta

Kim daha güçlü, kim daha usta

Daha güçlü, daha usta

(…)

MİDAS: Gordium'da ulu otağımda.

Tanrılar yarışmada.

Liriyle Apollon, flütüyle Pan

Kim daha güçlü, kim daha usta?"

Tiyatro metninde ise aynı durum yine koro tarafından anlatılır. Tiyatro ve opera metninde yapılan bu vurgu ile anlaşılmaktadır ki bu yarışma bir üstünlük yarışmasıdır. Üstün olmaya çalışanlar ise tanrılardır. Yarışma başlamadan önce tarafların Kral Midas'ın sarayına gelişleri de bir üstünlük mücadelesi olur. Apollon saraya gelirken Pan'ı görmüş ve bir çoban parçası sanmıştır:

"PAN: Alacağın olsun, el salladığımı gördün de

almadın arabana, koşturdun. Ama soluğum var üfleyecek.

APOLLON: o Sen miydin? Çoban parçası sandım uzaktan."[571]

Apollon burada Pan'ı bir tanrı olarak görmemekte, onu aşağılamaktadır. Bunun bir diğer örneği de hem tiyatro hem de opera metninde Apollon'un Midas'a söylediği; *"Bilmeyen birine şuradan iki tanrı ayır desem benden sonra seni gösterirdi."* cümlesidir. Apollon'a göre Midas, Pan'dan daha çok tanrı görünümüne sahiptir. Bu sahnelerde Apollon, Pan üzerinde görüntü üzerinden bir aşağılık kompleksi yaratmaya çalışmaktadır. Aslında yarışmanın verdiği stresin etkisi de üzerinde etkilidir denilebilir. Apollon, kendisinin Pan kadar iyi bir müzisyen olmadığının farkındadır. Bu aşağılık kompleksi, onu Pan ile alay etmeye itmektedir. Pan, Apollon'dan daha iyi bir müzisyen olduğunun bilincindedir. O da, Apollon üzerinde bu özelliği ile üstünlük kurmaya çalışır. Operada bu durum şu şekilde anlatılır.

"PAN: İşte geldim Midas!

Ben Pan, Tanrı Pan!

İyi aç kulaklarını!

---

[571] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.11.

Bak şu elimde yonttuğum kavalla nasıl ezeceğim Apollon'u işit."

Apollon'un Pan üzerinde üstünlük kurma savaşı çalgı aletleri ile de ortaya çıkmaktadır. Apollon yarışmaya başlarken Pan'da bir la notası vermesini ister, Pan bu arzuyu yerine getirmek istediğinde de Apollon şöyle şöyler*: "Apollon: Hah, ha ilâhi Pan, şaka ettim. Olacak iş mi? O kamış parçasıyla bu altın çalgıyı nasıl uyuşturabilirim?"*[572] Yarışma başladığında ise Apollon onun ölümsüz ezgilerini yalnızca anlayabilen kulakların işitebileceğini, işitemeyenlerin ise yalnızca boş bir yel duyacaklarını belirtir. Anlaşılmaktadır ki Apollon, müziğinin Pan'ın müziği kadar iyi olmadığının farkındadır. Aralarındaki bu farkı kapatmak için çabalar. Üstünlük kompleksinin yansımaları görülmekledir. Apollon, yarışma başladığında onu aslında hiç kimse işitmez. Onun bir tanrı olduğunun ve kendilerinden üstün olduğunun bilincinde olanlar sadece işitiyormuş gibi yaparlar. Bu noktada etkin kişi Berberbaşı olur. O, Apollon'un çaldığı ezgiyi duymamaktadır, hiç kimsenin de duymadığından emindir. Operada ve tiyatro metninde söz konusu durum bazı indirgemelerle verilir:

"BERBER: (Yerinden fırlayarak)

Yalan yalan yalan. Kimse işitmiyor Apollon'u, kimse işitmiyor.

Tanrı sağır kulaklara çalıyor. Yalan yalan işitmiyorlar, Apollon'un çalgısından anlayan beri gelsin. Ne bu, ne bu, ne bu, ne ben.

Bak yel uçuyor kulaklarımızda, mutsuz kulaklarımızda.

Tanrının ezgileri gürültüye gidiyor, yalan yalan yalan." [573]

Bu duruma en çok sevinen Pan olur. Ona göre çalgıdan anlayan bir kişi çıkmıştır. Sıra Pan'a geldiğinde ise Midas'a kulaklarını şarapla yıkamasını söyler. Apollon'un ağır ezgileri onun kulağında tortu, döküntü bırakmıştır. Çalacağı müziğin iyi anlaşılmasını, müziğinin yürekten anlaşılmasını bekler. Opera metni, tiyatro metnini bu sahnelerle yorumlarken, çeşitli indirgemelere, kısaltmalara gitmiştir. Pan, kendinden geçerek müziğine kapılırken, aslında halk kararını vermiştir. Pencere açıldığında halk Pan için seslenmekte, kazananın Pan olduğunu sürekli bir uğultuyla dile getirmektedir. Bu durum da iki tanrı arasında bir mücadele haline dönüşür. Operada şu şekilde anlatılır:

---

[572] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.14.
[573] Güngör Dilmen, a.g.e., s.17.

"PAN: Dinle Apollon, tek bir ses olmuş Gordium adımı çağırıyor. Heeey, susmayacak mısınız be. Midas'ı şaşırtıyorsunuz. Ya kızıp da gürültünüze Apollon'u kazandırırsa Midas? Bilmem ne yaparsınız, gidi yaygaracılar sizi!

Gordium'u birbirine katarsınız.

APOLLON: Kapat şu pencereyi Midas. Koca çoban, kavalına ayarttın sürüyü Midas'ı etki altında bırakmaya çalışma.

PAN: Duydun değil mi, bak, alanlar dolusu alkışlıyorlar beni.

APOLLON: Alanlar dolusu kalabalık beni alkışlamayacak. Benim ezgilerim anlayan kulaklar içindi."

Yapılan yarışmanın sonucu açıklanmaya gelince, Midas'ın büyük bir ikilemde kaldığı görülmektedir. Bu yargıçlık günü onun için büyük bir gündür. İki tanrı da onun vereceği sonucu beklemektedir. Bir sözüyle, biri yıkılacaktır. Midas verdiği kararı açıkladığında Pan'ın flütüyle Apollon'un lirine üstün geldiğini söyler. Midas'ın yaşamındaki dönüşüm de verdiği bu kararla birlikte başlar. Koro, Pan'ı omuzlarına alıp uzaklaşırken; Apollon ve Kral Midas yalnız kalırlar. Apollon bu durumu hazmedemez. Çünkü o, müzik konusunda Pan'dan daha üstün olduğunu düşünmektedir. Onun için Pan bir tanrı görüntüsüne bile sahip değilken, nasıl olur da onu yenebilir? Bütün herkesin Apollon'un, Pan'a yenildiğini konuşacak olmaları fikri onda yeniden bir üstünlük kompleksini doğurur: Midas'ı cezalandırmak. Bir ölümsüz, bir tanrı olarak Apollon yenilgisini kabullenmez ve Midas'tan üstün olduğunun da bilincinde olarak onun müzikten anlamayan kulaklarını eşek kulaklarına dönüştürür:

"APOLLON: Demek böyle? Pan Apollon'u yendi?

Midas'ın yargısı şimdi göçebe çadırlarından han otağlarına erişecek. Herkes Apollon yenildi, Pan yendi diyecek, bu yargıyı bir daha kimse değiştirmeyecek.

Apollon yenildi ha? Bunu nasıl yaptın Midas? En ulu ezgilerimi verdim kulaklarına.

MİDAS: Biliyorum, öyle gerekti. Boyun eğ yenilgine.

APOLLON: Pan onu verdi san, benimde bir çift armağanım var Midas.

(Midas'ın başına bir çift eşek kulağı takar.)

Bu yarışmada gösterdiğin anlayıştan ötürü fazlasıyla layıksın sen bunlara.

Bilsin acun Midas'ın ne idüğünü, hadi kralım öttür sen düdüğünü."[574]

[574] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.25.

Operada da aynı şekilde sonlanan bu sahnede, Midas'ın eşek kulaklarını "esin perileri" başına geçirir. İki tanrının üstünlük mücadelesi arasında kalmış bir ölümlü olarak Kral Midas, böyle bir yarışma için seçilmiş olmaktan dolayı üstün bir kişi olduğunu düşünür. Her iki metinde de tanrılar dışında üstünlük kompleksi gösterenlerden biri Kral Midas olur. Midas, bu yarışmada yargıcı olan taraf olduğundan dolayı kendini bazen tanrılardan da üstün görür. Tiyatro metninde I. Ozan'ın da belirttiği gibi ilk kez bir ölümlü yargıç olarak tanrılar katına yükselmektedir. Bu yükselme duygusu beraberinde üstünlük duygusunu da getirir: *"MİDAS (kendi kendine): Diyeceğim ki sen yendin. İki tanrının çatışması bu, aralarına girme?.. Sen yendin, sen yenik düştün, hah, ha yenildin, yeni düştün. Yargım sarsılmayacak."* [575] Ancak Midas, bu sözleriyle bir ölümlü olduğunu unutmuş gibidir. Sarsılmaz yargılar yalnızca tanrılara aittir. Böyle bir üstünlük çatışması için seçilmiş olmak Midas'ı mutlu etse de, yarışmanın sonunda verdiği karar aslında onun tanrılardan daha üstün olmadığını anlamasına yardımcı olur. Bunun dışında Apollon'u karşılarken tahtından kalkmaması, bir başka sahnede Apollon, Midas'ın tahtına oturmak isterken Midas'ın ona yanındaki sandalyeyi göstermesi de örnek olabilmektedir.

Midas'ın üstünlük kurma girişiminin bir diğer yansıması da Berberbaşı ile aralarında yaşananlarda görülmektedir. Midas, bir kraldır ve kral olarak halkın içinde en yüksek mertebeye sahip kişidir. Ancak, Apollon tarafından kulaklarının eşek kulaklarına dönüştürülmesi yetersizlik durumuna düşmesine sebep olmuştur. Durumunu herkesten gizlemeye çalışsa da en sonunda berberbaşı Midas'ın sırrını öğrenir. Midas'ın sırrını öğrenmesiyle birlikte Midas bir kral olarak ondan üstün olduğunun bilincine varır ve eğer bu sırrı bir kişiye söylerse onu en ağır cezayla cezalandıracağını belirtir:

"MİDAS:

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Vereceğim ceza korkunç olur!

Vereceğim ceza korkunç olur!

---

[575] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.10.

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Tabanlarını düşün, kulaklarımı unut.

Tabanlarını düşün, kulaklarımı unut.

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Berberbaşı, Berberbaşı!"

Midas, operada berberbaşını dilini tutması konusunda uyarır. Dilini tutmaması durumunda yaşanacak olanları da tiyatro metninde anlatır ve Berberbaşı'nın üzerinde dener. Tanrılar en korkunç ölümü gülmelerin ucuna koymuşlardır ve eğer Berberbaşı dilini tutmazsa kazık kesilinceye dek, böğüre böğüre gülecektir. Midas, bu noktada kral olduğunu hatırlamış ve ona uygun olarak davranmaktadır. Nasıl ki Apollon veya Pan tanrı olarak ondan üstünlerse, Apollon bu üstünlüğünü Midas'ın kulaklarını eşek kulaklarına dönüştürerek gösterdiyse; Midas'ta Berberbaşı üzerindeki üstünlüğünü göstermektedir. Tanrılar Midas'tan, Midas'ta halkından üstündür. Burada yazarın Berberbaşı ve Kral Midas arasındaki bu bağa yüklediği işlev, yöneten ve yönetilenler arasındaki eşitsizliktir. Halktan biri olarak Berberbaşı bir sırrın altında ezilirken yöneten olarak Midas ezen taraf olur. Böylece yazarın yöneten ve yönetilenler arasındaki ilişkiye bir eleştiri getirdiği görülmektedir.

Bir kral olarak Midas, eşek kulaklarına rağmen bir üstünlük kompleksi içindedir. Ancak bu üstünlük kompleksinin altında bir aşağılık kompleksi de bulunmaktadır. Bu aşağılık kompleksi de kulaklarının diğer insanlarınki gibi olmayışıdır. Uzun bir süre bu aşağılık kompleksiyle mücadele ederken; zaman içinde bu durum bir güce dönüşür ve yeniden üstünlük kompleksi devreye girer. Olayların gelişim süreci içinde Berberbaşı'nın sırrı bir kuyuya söylemesi, kuyudan sazlıklar aracılığıyla halkın kulağına yayılması, Midas'ın da artık sırrının herkes tarafından bilindiğini fark etmesi baht dönüşünü hazırlayan olaylar zinciridir. Midas, kulaklarını kesse de büyüdüğünü fark eder. Uzun bir süre boyunca bu kulaklarla yaşamak onun için zor bir psikolojik süreç olur. Halkın Midas'ın kulaklarına olan ilgisi de işin içine girdiğinde Midas için bu

durum aşağılık kompleksinden çıkar, kabullenmeyle beraber bir güce, üstünlüğe dönüşür:

"MİDAS:

(…)

Bütün Frigyalılara kabul ettireceğim onları, yendim kulaklarımı, yendim yendim, kazandım kulaklarımı, bana bütünlendiler güçlü uzantılarıyla.

Gordium'un en kalabalık alanında dimdik duracağım.

Gordium'un en kalabalık alanında

Apollon'u bir kez daha yere vuracağım.

Güçlü kulaklarım, güzel kulaklarım

Bütün Frigyalılara kabul ettireceğim onları.

Değiştiler şimdi anlamlarında: Bütün yeni şeylerin sevincini duyuyorum onlarda. Çirkinliğim, hoy güzelliğim.

(kapı vurulur)

Onlar beni ezmeden, ben onları ezeceğim."[576]

Midas'ın durumu kabullenmeye başladığı bu baht dönüşünde de Apollon'a karşı üstünlük kurma mücadelesi görülmektedir. Apollon, onun kulaklarını eşek kulaklarına çevirerek cezalandırmıştır ama bu ceza bir süre sonra Midas'ın faydasına olmuştur. Midas'ın bu baht dönüşü operada da şu şekilde anlatılır:

"MİDAS:

Bu kulaklarda hakan kanı dolaşır.

Benim kanım dolaşır.

Ah bu kulaklar, ah bu kulaklar

Hoy hoy, hoy çirkinliğim

Hoy güzelliğim

Günah kulaklarım bunlar

Güzel kulaklarım benim.

Yendim kulaklarımı

Yendim, yendim

[576] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.76-77.

Kazandım kulaklarımı

Değiştiler şimdi anlamlarımda:

Yeni şeylerin sevincini duyuyorum onlarda.

Bütün Frigyalılara kabul ettireceğim onları,

Bütün Frigyalılara!

Gordium'un en kalabalık alanında

Dimdik duracağım

Ve Apollon!u bir kez daha yere vuracağım"

Görülmektedir ki tiyatro metni opera metnine dönüşürken söz konusu sahnelerde birtakım değişiklikler yapılmıştır. İndirgeme yöntemiyle birlikte, bazı cümlelerin operada aryanın müzikal akışı içinde yer değiştirdiği görülmektedir. Bu biçimsel bir dönüştürümün sebebi de müzik ile prozodinin uyumunu sağlamaktır. Bu değiştirmelerle, Midas'ın baht dönüşü daha öz bir biçimde anlatılmıştır. Verilmek istenen anlamsal durum korunmuştur. Operada daha çok üzerinde durulması gereken kulakların güzelliği ibaresidir. Aslında Midas için güzel olan kulakları değildir; kulaklarının onun gücü, otoritesi ve ilgi odağı olması gibi durumlarda etkili olmasıdır. İronik bir bakışla çirkin bir durum, yarattığı olumla sonuçlarla güzel bir durum haline dönüşmüştür. Söz konusu güzel durumu tam tersi bir duruma dönüştürecek olan da yine Apollon'dur. Apollon, Midas'a verdiği cezanın bir süre sonra bir ceza durumundan uzaklaşarak bir güce dönüşmesine dayanamamıştır. Üstünlük kompleksine sahip bireylerde görülen bir özellik olarak ilgi odağı olma arzusu burada görülmektedir. Bir anda tüm ilginin Midas'a ve onun eşek kulaklarına kayması Apollon'u harekete geçirir. Kendisinin sebep olduğu durumu yine kendisi çözecektir. Tiyatro ve opera metninde, opera metninde çeşitli değiştirmelerle birlikte, şu şekilde aktarılır:

"APOLLON (yalnız Midas'ı görüyor):

Selam sana yüce Kral. Çektiğin artık yetti

Seni bağışlıyorum, geri alacağım kulaklarını.

MİDAS:

Dokunma, dokunma kulaklarıma.

APOLLON:

Cezanı yeterli görüyorum."[577]

Midas'ın çektiği cezayı yeterli gördüğünü söyleyen Apollon, Midas'ın kulaklarını eski haline dönüştürür. Midas'ın kulaklarının eski haline dönmesi Apollon'un üstünlüğünü kanıtlamasıyla son bulur. Midas'ın eşek kulaklarının eski haline dönmesi halk arasında bir sessizliğe, hayrete ve dehşete dönüşür. Midas'ın çaresizlik ve şaşkınlık içinde kıvranması, halkta bir kahkahaya sebep olur. Midas, halkın üzerinde kurduğu üstünlüğü kaybetmiştir. Tüm bunlar yaşanırken yazar, bir diğer önemli konuya değinir; halkın yaşanan birtakım olayları mitleştirme, abartma ve duruma göre göstermiş oldukları değişkenlikler.

Yunanca bir kavram olan mit, bir anlatı/söylence olarak tüm toplumlarda var olagelen bir kavramdır. Mit hakkında yapılan tanımlara bakıldığında kişilerin bakış açılarına göre değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Erken dönem insan topluluklarında ortaya çıkan, milli ve yaratıcı özellikler taşıyan bir tür olmasının yanında; toplumun hayal gücü etkisiyle değişkenlik gösteren, tanrı, tanrıça ve evrenin doğuşuyla ilgili hayali ve alegorik bir anlatıma sahip halk hikâyeleri olarak da tanımlanabilmektedir. İnsan kültürünün en önemli şekillerinden biri olarak düşünülebilir.[578] İnsan kültürünün ve yaradılışının en önemli parçalarından biri olan mit yaratma, mitleştirme eğilimi insanlık tarihinin başlangıcına kadar götürülebilecek bir süreçtir. Yazının icadı ve ardından matbaanın kullanılmaya başlanması, çeşitli kitle iletişim araçlarının da ortaya çıkmasıyla da mitler coğrafi sınırları ortadan kaldırarak, çeşitli toplumlara ve kültürlere yayılmıştır. Bireyin kendisi ve doğa arasında bir özdeşlik kurma çabası, düşünsel faaliyetleri, evreni ve evrende meydana gelen birtakım olayları anlama çabası gibi durumlar insanları mit yaratmaya, bazı durumları mitleştirmeye itmektedir.

Midas'ın Kulakları oyunu temelinde mitolojik bir kökene dayanan, ancak yazarın kendi yorumunu katarak başkalaştırdığı bir oyundur. Mitolojik kökenli olmasının da etkisiyle oyunda ve operada halkın bazı durumları nasıl mitleştirdikleri görülmektedir. Her iki metinde mitleştirme eğiliminin odak noktası Midas'ın kulaklarının Apollon tarafından eşek kulaklarına dönüştürülmesidir. Halkın bilmediği bir şey üzerine içine düştüğü merak ve bu merakın her yanı sarması, kendince fikirler

---

[577] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.80.
[578] Celal Beydili, *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Yurt Yayınları, Ankara, 2004, s.373-376. , İsmail Taş, "Mit ve Mitik Düşüncenin Yapısı", *Dinî Araştırmalar*, Eylül-Aralık, C.3, S.8, 2000, s. 57-58.

üretmesi eğilimi mitleştirmenin bir basamağıdır. Tiyatro metninde ve opera metninde bu durum I. ve II. Sakallı karakterleri üzerinden anlatılır:

"I. SAKALLI: Gerek, bilmek gerek

Gerek bize bilmek.

II. SAKALLI: Ne gerek, ne gerek, ne gerek

Ne gerek bize bilmek?

I.SAKALLI: Düşer bize bilmek.

II. SAKALLI: Ne düşer, ne düşer, ne düşer

Ne düşer bize bilmek?

I.SAKALLI: Takke, takıyor ki takkeyi

Takıyor ki takkeyi ta

Bize bilmek düşer."[579]

Gordium şehrinin erenleri olarak görülen bu iki kahraman arasındaki konuşma merak etme, bilmek isteme dürtüsünün bir belirtisidir. Onların açıklayamadıkları durum Kral Midas'ın neden takke taktığıdır. Bunun sebebini bilemedikleri için de merak duygusu yavaş yavaş mitleştirme eğilimine doğru evrilir. Halkın mitleştirme eğilimi aslında Berberbaşı'nın Midas'ın sırrını bir kuyuya söylemesiyle başlar. Sazlıkların bir fısıltı şeklinde bu gerçeği Gordium sokaklarında yayması mitlerde görülen olağanüstü durumlardan biri halini alır. Tiyatroda 2. Perde 9. Sahne sözsüz bir oyun bölümüdür. Bu bölümde, sokakta herkes bir birine Midas'ın gizini fısıldar, söz kulaktan kulağa geçer, kuklacı da bir esinle oyununu değiştirir ve "Midas'ın Kulakları" adlı bir oyun sergiler. Tüm bu sahne mitlerin zaman içinde halkın içinde yayılması, toplumdan topluma, kültürden kültüre aksetmesi, dönüşüme uğraması gibi özelliklerinin birer yansımadır. Benzer bir yaklaşım oyunda 2. Perde 14. Sahnede de görülmektedir. Yine sössüz bir oyun bölümü olan bu sahnede gece vakti Midas elinde bir fenerle Gordium sokaklarını gezer. Duvarlarda yazılar vardır ve o feneri tuttukça aydınlanan yazıyı duvarlar uğultuyla seslenir. Duvarlarda ise şu yazılar bulunmaktadır: *"KRALIMIZ KİM? , SAZLARIN SUÇU NEYDİ?, GİZ AÇIKLANSIN, BİTSİN BU DEDİKODU, BÜTÜN GORDİUM BİR SAZLIK, MİDAS GÖSTER KULAKLARINI, NE VAR TORBANIN İÇİNDE, MİDAS AÇIKLA GİZİNİ, MİDAS SAVUN KULAKLARINI, MİDASIN EŞEK*

[579] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.30-34.

KULAKLARI". Epik tiyatronun bir yansıması olarak halkın aydınlanması, bilinçlenmek istemesi politik bir eleştiri olarak bu yazılar üzerinden verilmektedir. Burada yazar eleştirel bir yaklaşımla yönetenlerin halkından siyasal anlamda bazı gerçekleri saklamalarına yorum getirmektedir. Operada ise bu durum halkın bazı şeyleri unutmasının istenmesi, değişim arzularının geri çevrilmesi Midas'ın kulaklarının değiştiği mitinin yayılması ve halkın uğultulu bir kalabalık şeklinde Gordium sokaklarında toplanmasıyla verilmektedir:

" (Gordium sokakları. Uğultulu kalabalık. İki çığırtkan ellerinde çan ve sarılı ferman)

I.ÇIĞIRTKAN: Ey Gordiumlular, duyduk duymadık demeyin…

Ne bu gürültü, bu kargaşa? Dinleyin dinleyin. Susun diyorum size…

Çan çal, çan.

Biz saray çığırtkanları, bildiriyoruz ki…

Susun ama dinleyin, çan çal!

Son günlerde birtakım mor düşünceli kişiler, kışkırtıcılar,

Kralın düşmanları, yangına körükle koşanlar…

Çan çal, çan çal…

Bir değişimdir tutturmuşlar.

Yok öyle bir değişim!..

Unutalım yurttaşlar, unutmak iyi, çan çal, çan çal.

II. ÇIĞIRTKAN: Bu mutsuz kişiler,

Kötü tohumlarını saçıyorlar dedikodunun

Masum yurttaşlar arasında.

Çan çal!

Biliyoruz ama biz onların gerçek amaçlarını

Günü gelince de yaparız yuvalarını!

Çan, çan çal, çal."

Tiyatro metninin yazarı ve opera librettosunun yazarı olarak Güngör Dilmen halkın bir durumu merak etme ve bilmeyi isteme duygularından yola çıkarak birtakım durumları mitleştirmesini ele alırken, diğer taraftan da siyasal eleştirilerini de metnin kurgusu içerisinde işlemektedir. Böylece mitolojik bir durum, siyasal bir duruma, yoruma dönüşmektedir. Midas'ı ve onun üstünlüğünü eleştiren halkın değişken durumu

da bir süre sonra ortaya çıkmaktadır. Halk en başında Midas'ın onlardan böyle bir sırrı saklamasından hoşnut değildir. Ancak zaman içerisinde Midas'ın bu durumuna ilginin artması, bir yönetici olarak Kral Midas'ın her şeyi açıklamaktan artık korkmaması, durumunu kabullenmesi gibi sebepler halkın dikkatini çeker. Halkın Midas'a göstermiş olduğu bu ilginin olumlu yönde değişmesi, aşağılık kompleksinin güce dönüşmesine yol açar. Tiyatro metninde halkın bu olumlu değişimi şu şekilde verilmektedir:

"FRİGYALILAR:

Yaşasın Kral Midas.

Yüce kral selam sana.

Kapanalım önünde.

Böyle bir kat daha ulu.

Bir kat daha heybetli.

Midas tanrılar dengi.

Yüce kral selam sana.

Kapanalım önünde.

Söyleyelim saygımızı

Gordium'un bu en büyük gününde."[580]

Midas'a Apollon tarafından verilen ceza, halkın mitleştirme eğilimiyle beraber bir güce, saygıya, üstünlüğe dönüşür. Halk, Midas'ı büyük bir alkışla karşılar. Daha önce eleştirdikleri kralları, bir anda tanrılar dengi, saygı duyulması gereken biri haline dönüşür. Ancak halkın değişkenliği tekrar ortaya çıkar. Apollon'un Midas'a verdiği cezanın yeterli olduğunu görmesi ve onun kulaklarını eski haline döndürmesi sonucunda halk, Midas'la alay etmeye başlar. Midas'ın onları aldattığını düşünürler:

"BAZI KİŞİLER: Midas ne oldu kulaklarına?

Hey kim aşırdı o kulakları?

Midas aldattın bizi!

Bir mevsimlikmiş kulakları.

Yazık göze geldi Midas.

Yazık, yazık çarpıldı.

---

[580] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.78-79.

Göstermelik, uydurma kulaklarmış.

Cascavlak kaldı kafası.

Midas kandırdın bizi, bunlar bayağı insan kulakları.

Basbayağı insan kulakları.

Midas'ın kulakları insan kulakları."

Midas'ın Kulakları oyunu yazarı tarafından bir opera librettosu haline dönüştürülürken tiyatro metninde işlenen konular anlamsal bakımdan bir dönüştürüme uğramaz. Operanın işlevi ve imkânları doğrultusunda biçemdönüşümü gerçekleştirilerek indirgeme yöntemine başvurulur. Böylece tiyatro metnindeki uzun uzadıya anlatılan sahnelere daha kısa ve net bir biçimde işlenir. Tiyatro metni bir düzyazı metni olarak değerlendirildiğinde, bir düzyazı metnini libretto biçimine sokarak şiirselleştirerek dizeler halinde yazmak koşuklaştırma işlemini doğurmaktadır. *Midas'ın Kulakları* oyunu da dil yapısı, mazmun bir özellik taşıması opera haline dönüşmesini kolaylaştırıcı bir unsur olmuştur. Konu işlenirken her iki metinde de üstünlük kompleksinin ağır bastığı görülmektedir. Özellikle Apollon ve Pan arasındaki üstünlük kompleksi biçim (Apollon) ve coşku (Pan), elit (Apollon) kesim ile halk (Pan) arasındaki çatışmayı yansıtır niteliktedir. Midas'ın üstünlük kompleksi ise seçilmiş kişi olmasından gelmektedir. Tanrılar ve kişiler arasındaki üstünlük mücadelesi insan tutkularına yazar tarafından yöneltilen bir eleştiridir. Baskın olan bir diğer konu halkın mitleştirme ve değişkenliği de yazar tarafından eleştirilmektedir. Berberin sırrını kuyuya söylemesi, kuyudan o sırrın sazlıklar aracılığıyla halka yayılması toplumun bilinçaltında yatan nefret, şehvet ve adlandırma, sebebini belirtme ihtiyacıyla bilinçdışına fışkırır. Bunun sonucunda da halk söz konusu durumu mitleştirmeye yönelir. Yazar bunu yaparken epik tiyatronun biçiminden de yararlanarak siyasal slogan benzeri sözlere öykünür. Metinlerarası bir yöntemle dönemin siyasal durumuna da bir anıştırma yapılır. Burada parodisi yapılan bir metinden çok halkın değişken tavrıdır.

2.1.5. *Midas'ın Kulakları* Oyunundaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Aristoteles'in tanımladığı klasik tragedyanın yapısında olaydan sonra ikinci planda karakter gelmektedir. Özellikle Shakespeare'in yazdığı oyunlarla birlikte karakterin önemi daha da artmıştır. Tiyatroda karakterin bu kadar önemli hale

gelmesinin nedenleri arasında da insanın canlı olarak tasvir edilmesi, edebiyatın diğer metin türlerinde olduğu gibi soyut bir biçimde değil görünürlüğe sahip, giyinmiş, kuşanmış, konuşan olmasıdır. Karakter; bir bireyin ayırıcı bir niteliğidir. Bireyin kendine öz yapısı, onu başka kişilerden ayıran temel bir belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen üstün ana özelliktir.[581] Karakter; bireyi başkalarından ayıran kendine özgü niteliklerin çelişkili birlikteliği olarak da düşünülebilmektedir. Tiyatroda yazar karakteri metne yerleştirirken gerçek bir kişiymiş duygusu yaratabilir. Bu da karakterin inanırlılığını arttırır. *Midas'ın Kulakları* oyununa ve operasına karakterler bakımından bakıldığında bu karakterlerin bir kısmının değişime uğradığı ya da operaya aktarılırken bazılarının işlenmediği görülür. Tiyatro oyunun karakterleri arasında; Kral Midas, Berber, Apollon, Pan, Ay Tanrıça, Yontucu, Berberin Karısı, I. Ozan, II. Ozan, I. Sakallı, II. Sakallı, I. Savcı, II. Savcı, Frigyalılar ve Keçiler Korosu bulunmaktadır. Opera metninde ise Midas, Berberbaşı, Heykelcibaşı, Apollon, Pan, I. Ozan, II. Ozan, I.Adam, II. Adam, I. Sakallı, II. Sakallı, Ay Tanrıça, Sazlar (Kızlar), Yaşlı Adam, I. Çığırtkan, II. Çığırtkan, Koro yer almaktadır.

Tiyatro metninin ve opera metninin ana karakteri Kral Midas'tır. Midas, Tanrıça İda'nın bir Satyros'tan doğurduğu bir Frigya kralıdır. Yaşamının merkezine zevki oturtan Midas hem mitolojik efsanede hem de tiyatro ve opera metinlerinde akılsızlığı, beceriksizliği ile yer almaktadır. Apollon ve Pan arasındaki bir yarışmada yargıç olması ve bu yarışmanın sonucuna ilişkin verdiği kararla kulaklarının eşek kulaklarına dönüşmesi hayatının önemli noktalarından biri olur. Herhangi bir suç işlediği için değil de aptallığının cezasını çekmiştir. Tanrıların yarışında hüküm verici olmaktan vazgeçmemesi, böyle bir durumun kendisini herkesten üstün tutacağını düşünmesi akılsız kararlarının ilk örneği olur. Diğer ölümlülerden farklı olmak tutkusu onun felâketini hazırlamıştır. Böyle bir yarışa girmemesi gerektiğinin o da farkındadır:

> "MİDAS:
>
> Girmeseydim keşke aralarına. Ah korkak, bu en büyük gün benim için.
>
> Gözümün içine bakıyor iki tanrı
>
> Bir sözümle biri yıkılacak, sözümle yıkılacak
>
> Bir sözümle… Hangisi?"[582]

---

[581] *Büyük Türkçe Sözlük*, www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 28/02/2018)
[582] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.23.

Karşısına böyle bir fırsat çıkmışken üstün olma isteğinin, tutkularının esiri olmuştur. Yarışma sonunda Pan'ın kazandığını söylemesinde halkın isteklerine boyun eğdiğinin de bir göstergesi olabilmektedir. Çünkü halk, yarışmayı Pan'ın kazandığını düşünmektedir. Midas, her ne kadar özgür iradesiyle karar vermek istediğini söylese de bir etki altında kaldığı da görülmektedir. Akılsızlığının ve tutkularının bir başka belirtisi de tanrılar üzerinde üstünlük kurmaya çalışmasıdır.[583] Ancak Midas'ın böyle bir karar vermesinin en önemli sebeplerinden biri de egosunun devreye girmesidir. Çünkü aslında Midas, yarışmanın başına Apollon'a karşı olumlu bir ayrımcılık gösterir, onu sarayında Pan'dan daha iyi bir yere oturtur. Apollon'un olur olmaz sözleri, kendine güvenen tavrı karşısında Midas, egosuna yenik düşerek böyle ulu bir tanrıyı yenik düşürmeyi seçmiştir. Midas bir kraldır, ancak ölümlü ve yetenekleri sınırlıdır. Böyle bir yarışma için seçilmiş olmak onun kibirlenmesine yol açar. Bu kibir akılsız davranışları ve tutkularıyla birleşince de kaçınılmaz son yaklaşır.

Midas, kulaklarını gizlemek için saçlarını uzatır, takke takar. Midas'ın kulaklarını kabul etmesi, benimsemesi için geçen süre onun psikolojik yapısını da göstermektedir. Taşıdığı yükün altında daha fazla kalamaz ve sırrını Berber'e açar. Bir kral olarak halktan birine sırrını açması, onun sadece bir yönetici olarak düşüşü değil, aynı zamanda psikolojik olarak düşüşünün de bir simgesidir. Etrafındaki saray yetkililerinden değil de Berber'den yardım ister. Onun psikolojik düşüşlerinden biri operada ve tiyatroda sazların kesilmesiyle verilmektedir:

> "MİDAS: Hakaret bu, korkunç.
>
> SAZLAR: Eşek kulakları.
>
> I.ADAM: Bir mucize bu.
>
> II. ADAM: Hakaretli bir mucize. Mucize hakareti.
>
> SAZLAR: Midas'ın kulakları…
>
> MİDAS: Alçaklar, iftira!
>
> I.ADAM: İftira mucizesi. Mucize iftirası.
>
> MİDAS: Koşuuuuun! Koşun biçin hepsini! Tekini ayakta koymayın! Koşun, bütün oradakiler koşuuuun!"

[583] Kral Midas'ın hem tanrılar hem de berber üzerinde kurmaya çalıştığı üstünlük kompleksi daha önceden değinildiğinden bu kısmında derinlemesine incelenmemiştir.

Midas'ın sırrını bilen Berber'in, bu sırrı bir kuyuya söylemesi, o kuyudan da sazlıklara ve sazlıklar aracılığıyla halkın arasında yayılması sonucunda bulunan çare sazların kesilmesidir. Ancak, Midas ne kadar sazları keserse kessin sırrı yayılmıştır. Başına gelenlerin bilincinde olan Midas, halkın gözünde itibarını kaybedeceğini bildiğinden içine düştüğü durumdan kurtulmak için akılsızca kararlar alır. Midas'ın bu konuda psikolojik değişimi baht dönüşü ile gerçekleşir. Midas'ın baht dönüşü artık kendi durumunun gerçekliğini kabul etmesidir. Burada Midas'ın kişiliğinde bireyin kendisinin bilincinde olması, fark etmesi gösterilmeye çalışılmaktadır. Tiyatroda 2. Perde 15. Sahnede Midas, sarayında divanına rahatça uzanmış, yanı başında bir meyve tepsisi, bıçağını elmaya saplayıp tadına bakarken görülmektedir ve sakin, umursamaz, her şeyi kabul etmiş bir hali vardır:

"MİDAS:

Gene büyüdüler işte

Ta diplerinden kesmiştim, gene büyüdüler.

Şu incecik kesik yaraları olmasa

Ben bile inanmayacağım kulaklarımı doğradığıma.

Büyüdüler gene işte, fışkırdılar

Daha uzun, daha güçlü.

Eksik olmasın Ay Tanrıça onaran ışığıyla

Yenileyiverdi kulaklarımızı.

Bir daha kessem, bir daha büyüyecekler

Bir daha kessem, bir daha

Bunlardan kurtulmak için, sanırım

Bıçağı şöyle sürtmek gerek.

Yeniden büyümeselerdi felaket olurdu."[584]

Midas bir süre sonra bu durumun kendisi için bir güç olduğunun farkına varır. Kulakları onun halkı üzerinde yeniden bir üstünlük kurması için aracı olur. Hem opera hem de tiyatro metninde Midas sadece akılsızlığı ve tutkularına yenik düşmüş, üstünlük mücadelesinde olan biri olarak anlatılmamaktadır. Bir Kral olarak Midas, iyi bir kraldır ve halkıyla olan ilişkisi de iyidir. Halkının kırmamak için Pan'ın tarafında olması da

[584] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.70-71.

bunun bir göstergesidir. Onun olumlu özelliği olarak inatçılık ve gurur arası duruşu ve sözünde duran biri olması görülmektedir. Berberden istediği yardımda, Berber ona Ay Tanrıça'dan yardım dilemesini söyler. Ay Tanrıça'da gidip Apollon'dan bağışlama dilemesini salık verir. Ancak Midas, bunu kabul etmez. Ona göre bu sözünden dönmektir, halkın içinde küçük düşmektedir:

"MİDAS:

Ah, Ay Tanrıça, işitiyor beni

Kurtar beni bu kulaklardan.

AY TANRIÇA:

İşitiyorum ya Midas seni

Görüyorum ya başına gelenleri

Onaramam kulaklarını.

Sen yaman çarpılmışsın

Benim ışığım kâr etmez.

Var Apollon'a git sen,

Var güneşin yamacına,

O benden daha güçlü

Bağışlamasını dile, büyük adaklar yap

Yatıştır öfkesini.

MİDAS:

Varamam At Tanrıça Güneşin yamacına

Yapamam o büyük adakları

Bu yargımı değiştirmek olur,

Bu pişman olmaktır.

Ben kral Midas'ım

Ben Yargıcı Midas'ım

Yargımı değiştirmek nice olur?

AY TANRIÇA:

Verdiğin yargıdan pişman olmadın mı?

MİDAS:

Olsaydım da, tanrı bilir, söylemezdim."[585]

Midas'ın Kulakları oyununda ve operasında Midas'ın değişimi üzerinde etkili olan iki karakter bulunmaktadır. Mitolojik açıdan bakıldığında da bu iki karakter aynı öneme sahiptir. Bunlardan ilki olan Apollon, mitolojide durgun ve ölçülü gücün temsilcisi olan bir tanrıdır. Apollon'un oyunda ve operada en etkin özelliği üstünlük kompleksidir. Pan ile giriştiği müzik yarışı bunun en önemli göstergesidir. Yarışma için Midas'ın sarayına geldiklerinde onun tahtına oturmak istemesi de bu göstergelerden biridir. Apollon her iki metinde de elit kesimin bir temsilcisidir. Bunun en belirgin özelliği müziğinin sadece onu anlayacak yetiye erişmiş kişilerce algılanabileceğini söylemesidir:

"APOLLON:

Bu yetiye erişememiş mutsuz çoğunluk ise

Yalnız boş bir yel duyacak kulaklarından esip geçen.

Evrenin büyük uyuşumunu saf güzelliğini usun

Sereceğim önünüze. Ünlü kentler işte

Romalar, Troyalar, Gordiumlar

Işır ağır karanlıktan

Vurunca şavkım ışır

Serin taşlara yaslanıp

Her gün tekrarlarsınız güneşi.

Ulu sütunları üstünde

Mermer ülkeleri usun

Ki geniş kubbelerinden yankıları

Vurur sonsuzluk üstüne.

Ne ki yüce, ne ki soylu, ne ki bir

Yalnız mutlu kulaklar işitebilir."[586]

Apollon küçük sorunlarla değil, evrensel problemlerle ilgilenmektedir. Dünyanın ve dünyadaki halkların sorunlarıyla değil de, daha büyük sorunlarla ilgilenmeyi kendi tanrılığına daha yaraşır bulmaktadır. Çaldığı müziğin Pan'ınkinden üstün olmadığının

[585] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.46.
[586] Güngör Dilmen, a.g.e., s.13.

bilincinde olan Apollon, böyle bir açıklamaya girerek elitist bir tavır sergiler. Çünkü onun müziği halkın anlayabileceği bir müzik değildir. Bu yarışma sürecinde Apollon'un ortaya çıkan kişilik özelliklerinden bir diğeri de yenilgiyi kabullenememesidir. Apollon'un bencil tavırları, uygunsuz davranışları onu operada ve tiyatroda itici bir kişi durumuna sokmaktadır. Bu durum tiyatro metninden opera metnine aktarılırken de birebir alıntı tekniği kullanıldığı görülmektedir. Hem operada, hem tiyatro metnin de şu şekilde verilir:

"APOLLON: Demek böyle? Pan Apollon'u yendi?

Midas'ın yargısı şimdi göçebe çadırlarından han otağlarına erişecek. Herkes Apollon yenildi, Pan yendi diyecek, bu yargıyı bir daha kimse değiştirmeyecek.

Apollon yenildi ha? Bunu nasıl yaptın Midas? En ulu ezgilerimi verdim kulaklarına.

MİDAS: Biliyorum, öyle gerekti. Boyun eğ yenilgine.

APOLLON: Pan onu verdi san, benimde bir çift armağanım var Midas.

(Midas'ın başına bir çift eşek kulağı takar.)

Bu yarışmada gösterdiğin anlayıştan ötürü fazlasıyla layıksın sen bunlara.

Bilsin acun Midas'ın ne idüğünü, hadi kralım öttür sen düdüğünü."[587]

Apollon'u oyun işleyişinde önemli bir konuma getiren durum, Midas'ın kulaklarını eşek kulaklarına çevirmesidir. Çünkü Midas'ın değişmesine, tutkularını yenmesine, kendisinin farkına varmasına, üstünlük kompleksini yenmesine neden olur. Oyunda ve operada bu anlamda etkili olan bir diğer kişi de Pan'dır. Küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısı, keçi ayaklı Pan, Hermes'in oğludur. Görüntü bakımından kaba görünüşlü, canlı ve zevk düşkünü bir tanrıdır. Pan'ın kimin, neyin tanrısı olduğuna bakıldığında da Apolon'un tam tersi olarak halkı temsil ettiği görülmektedir. Pan kırlarda, ormanlarda gezen, doğayla iç içe yaşayan, insanlara bir kötülük yapmak yerine onlarla yakın ilişkilerde bulunan bir tanrıdır. Tüm bu özellikleriyle zarif ve ince görünümlü, kültürlü, genç Apollon'un tam tersidir. Operada bu durum Pan'ın ağzından şu şekilde anlatılmaktadır:

"PAN:

Seslenince ben, seslenir milyon yankım

Dağlardan, kayalardan

[587] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.25.

Ağaçlardan, ovalarda.

Ben varım ıssız kırlarda,

Ben varım yitik yollarda

Kayranlarda, sazlıklarda,

Ormanda, kayalarda.

Ben varım ıssız kırlarda,

Ben varım yitik yollarda

Ben varım, ben varım, ben varım, ben varım!

Her yerde ben varım!"

Pan bunu söylerken, bunun dışında tiyatroda yarışma için Midas'ın sarayına geldiklerinde Apollon nasıl ki Midas'ın tahtına oturmak istemişse; Pan, önce Midas'ın ona gösterdiği iskemleye oturur ardında da rahat edemediği için yere bağdaş kurar. Bu açılardan bakıldığında Pan, birtakım özellikler açısından Midas'a daha yakın bir yapıdadır. O, gerçek bir dünyalı gibidir ve çaldığı müzik her yerde herkesi etkilemektedir. Apollon gibi kıskanç, haris ve bencil değildir. Pan'ın Midas'ın değişmesinde önemli bir yere sahip olması da, Midas'ı müzik yarışmasında yeteneğiyle etkilemesinden kaynaklanmaktadır. Bu etkinin doğrultusunda Midas, Pan'ın yendiğini söyler ve kulaklarının değişmesine sebep olur.

Oyunda ve operada konunun taşıyıcısı olarak Berber çıkmaktadır. Oyunun ve operanın temelde gerçeklerin farkına varmak ve onlara sağduyu ile yaklaşmak izleği üzerinden işlendiği düşünüldüğünde her iki metinde bunun temsilcisi Berber olur. Berber'in en baskın özelliği gerçekleri savunan ve gerçeklerin ortaya çıkması için çabalayan bir karakter olmasıdır. Onun ilk gerçeklik mücadelesi Apollon ve Pan arasındaki mücadelede, Apollon'un sağır kulaklara çaldığını, tanrının insanları aldattığını ve bu nedenle de Yontucu ve I.Ozan ve II.Ozan'ın tam tersi bir tavır sergilediği görülür:

"BERBER:

Yalan yalan yalan. Kimse işitmiyor Apollon'u, kimse işitmiyor.

Tanrı sağır kulaklara çalıyor. Yalan yalan işitmiyorlar;

Apollon'un çalgısından anlayan beri gelsin.

Ne bu, ne bu, ne bu, ne ben.

Bak yel uçuyor kulaklarımızda, mutsuz kulaklarımızda.

Tanrının ezgileri gürültüye gidiyor, yalan yalan yalan."[588]

Berber, yerinden fırlayarak tüm bunları söylerken, Midas tarafından sarayından kovulur. Aslında Berber, o an Apollon'u dinleyen herkesin içindeki ses olur. Ancak, insanlar tanrıdan korkularından dolayı gerçekleri söylemeye cesaret edemezler. Bu nedenle Berber, "doğru söyleyen, dokuz köyden kovulur" atasözünün de örneği olur. Ancak cesaretli bir yapıya sahip olduğu da görülmektedir. Berber'i ister istemez gerçekler çekmektedir. Midas'ın kulaklarının eşek kulaklarına dönüştüğünü bizzat Midas'tan öğrenen, onun sırrını bilen Berber olur. Berber bu sırrı öğrenmenin altında ezilir. Kimselere söyleyemez; çünkü Midas onu cezalandırmakla tehdit etmiştir. *"Susacağım, unutacağım. Benden kabahat gitsin. Söyler miyim?"*[589] der. Kendisini söylememek için zor tutar, düşler görür. Tüm bu yaşananlar aslında onun ruhsal olarak rahatlamaya ihtiyacı olduğunun bir belirtisidir. Bu durum yöneten ve yönetilen arasındaki baskı rejiminin bir yansımasıdır. Berber halktır ve yöneten tarafından ezilmektedir. Metnin siyasal eleştiri boyutunun taşıyıcısı da Berber olur. Berber, rahatlama yolu olarak sırrı bir kuyuya söyler. Kuyu burada Berber'in bilinçaltının, bir yandan da halkın, dışa vurumu olmaktadır.

Operada Berberbaşı adıyla yer verilen Berber, bir halk çocuğudur. Burada halkı temsil eden o olur. Bilginlerin, oyunda ve opera I. Sakallı ve II. Sakallı, saçmalıklarını gören de o, olur. Onların düzen düşkünü olmalarını eleştirir. Tüm bunlara rağmen Berber, yanılgıları düzeltmeye, yapaylıkları açıklamaya çalışmaz. Hissettiği baskı onun gerçekleri açıklamasına engel olmaktadır. Bu duruma bir de can güvenliğinin tehdit altında olması eklenmektedir:

"BERBERBAŞI: Susuuun, deli olacağım! Siz Frigya bilginleri,

Siz Gordium erenleri, koca dümbelekler sizi!

Kırık düzen düşünürsünüz hep

Tek taki, takıyor ki takkeyi tek, taki tek…"

Oyunda ve operada yer alan koro da her iki metin için önemlidirler. Keçiler Korosu, şarap ve eğlence tanrısı Dionisos'un bu yarışma için oluşturduğu bir kordur ve koronun görevi oyunu kızıştırmaktır. Keçiler Korosu oyunda olan biteni anlatmanın

---

[588] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.17.
[589] Güngör Dilmen, a.g.e., s.33.

yanında Kral Midas'ın Apollon'un karşısına iyi bir moralle ve dik bir başla çıkmasına yardımcı olmuştur. Bu oyunda ve operada keçiler halkı temsil ederken, temsil ettikleri halk ileride olabilecekleri sezebilen bir halktır. Midas'ın kulaklarının değişmesinden sonra içine kapandığı mutsuz durumundan çıkmasına yine koro yardımcı olmaktadır:

"KORO: Gizledikçe, gizledikçe ağırlaşacak onlar.

Paylaş gizini Berberle,

Hafiflersin yarı yarıya.

Gizledikçe, gizledikçe ağırlaşacak onlar.

Paylaş gizini Berberle,

Hafiflersin yarı yarıya."

Ancak bütün bunların dışında Koro, Midas'ın saz kıyımına da karşı gelir, sağduyuyu temsil eder, Midas'ın gizine karşı sarayın kapısına kadar dayanırken diğer yandan da krallarını oldukları gibi de kabul ederler. Tiyatro ve operada asıl karakterlerin dışında yer verilen karakterler arasında bulunan Yontucu, I. Ozan ve II. Ozan, sahtekârlığı seyirciye vererek, Midas'ın Pan'ın müziğini seçmesinin doğru bir seçim olduğunu vermek için aracı olurlar. Apollon'un müziğini duyduklarını söyleyerek gerçeklerin saklanmasına yardımcı olurlar. Güngör Dilmen bu karakterlerin kişiliğiyle toplumlarda iktidarların sorgusuz sualsiz, eleştirmeksizin yanlarında bulunan yandaş kişilerine eleştiride bulunur. Yontucu ile bir heykel sanatçısını/sanatçılarını, ozanlar ile de şairleri ve yazarları kastederek, bu kişilerin susmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Toplumun yaşamında meydana gelen değişimleri ve en önemlisi de iktidarların baskı rejimlerine destek olmak yerine eleştirilerde bulunmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bakımdan Midas, bir yerde başkaldırının bir sembolü olur. Bu karakterlerde bunda yardımcı unsur olurlar. Tiyatroda ve operada bu durumlar alıntı yöntemiyle verilmektedir:

"YONTUCU:

Tabii, Apollon'u işitmemek olur mu?

Ölümsüz ezgiler bunlar.

BERBER:

Ölümsüz ezgiler ha. (I. Ozan'a) Sen de işitiyor musun?

I.OZAN:

İşitmez olur muyum, ölümsüz ezgiler bunlar saf güzelliği usun.

BERBER:

Sen işitmiyorsun değil mi? (II.Ozan'a)

II.OZAN:

Ben mi? Asıl ben işitiyorum. Büyük uyuşumu evrenin."[590]

Bu karakterlerin dışında tiyatro ve opera metninde yer alan karakterlerden olan I.Sakallı ve II. Sakallı bozuk düzenin devamlılığını isteyen, şehrin bilge kişileri olmasına rağmen Berber'in kişiliğinde yazarın eleştirdiği kişilerdir. I. Çığırtkan ve II. Çığırtkan ise Gordium sokaklarında kalabalıklar içinde ellerinde çan ve ferman ile duyuru yaparlar. Bu iki kişi tarihsel olarak bakıldığında tellal kavramının yansımaları olurlar:

"I.ÇIĞIRTKAN:

Eyy Gordiumlular, duyduk duymadık demeyin.

Ne bu gürültü, bu kargaşa? Dinleyin dinleyin susun diyorum size…

Çan çal, çan"[591]

Bunların dışında Ay Tanrıça her iki metinde de Midas'ı yönlendirmeye çalışırken, diğer yandan Midas'ın gururlu kişiliğinin ortaya çıkmasında etkili olur. I. Savcı ve II. Savcı ise Midas'ın yönetimi altına aldığı yargılama sisteminin üyeleridir. Midas'ın kulaklarının eşek kulakları olduğunu öğrenen bir makinecinin oynattığı Midas kuklası sonucunda yargılanmasını temsil ederler. Bu makineci Midas'ı halkın gözünde küçük düşürmüştür. Savcılar da kralın sadık birer kulu olarak işlerini gerçekleştirmektedirler. Yazar bu savcılar aracılığıyla yöneticilerin eleştirilmeye dahi tahammülleri olmadığını ve yargı sisteminde meydana gelen bozulmaları, iktidar yanlılığını göstermeye çalışmaktadır. Koro ise kendi işlevini "kim daha güçlü ve kim daha usta oyununu kızıştırmak" olarak açıklamaktadır. Yer yer de Midas'ın, Berber'in ve halkın iç sesi olarak görev yapmaktadırlar. Bunların dışındaki diğer karakterler asıl karakterler üzerinde etkili olmazlar; sadece oyunun ve operanın konusunun işlenişinde yardımcı karakterler olarak yer alırlar.

Midas'ın Kulakları oyununda ve operasında yer alan asıl karakterler konunun işlenmesinde asıl işleve sahip kişiler olurlar. Yazar bu karakterleri hem tiyatro hem de opera metninde sadece mitolojik birer karakter olarak vermekle kalmaz, aynı zamanda

[590] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.14.
[591] Güngör Dilmen, a.g.e., s.66.

yaşadığı çağın ve insanlık tarihinin çeşitli devirlerini de göz önünde bulundurarak birtakım siyasal mesajlarla eleştirel bir bakış ortaya koyar. Toplumların ve bireylerin baskı rejimine karşı tavırları, bilinçaltına yerleşmiş korku hegemonyası, aydınların ya da toplumun ileri gelenlerinin gerçekler karşısında susması, kurulu düzeni değiştirmekten korkmaları, bireyler arası üstünlük çatışması sonucunda oluşan akılsız davranışlar yöneten ve yönetilen, en güçlü – güçlü – güçsüz üçgeninde irdelenir. Her iki metnin de göstergelerarası işleminde anlamsal aktarımın birebir olarak yapıldığı görülmektedir. Tiyatro metni opera metninde aynı anlamda ve değerde korunurken en çok başvurulan yöntem, alıntı yöntemi olur. Mitolojik karakterler üzerinden çok katmanlı bir göstergelerarası işlemle eser güncel bir yorum kazanır.

2.1.6. *Midas'ın Kulakları* Oyununda ve Operasında Mekân Kullanımı

Tiyatro ve opera gibi göstermeye dayalı metinlerde seyirci ve oyuncu ile metin arasındaki ilişkinin sağlanabilmesi için sahne önemli bir rol oynamaktadır. Sahne, sahne önü, ön sahne bileşenlerinden oluşan sahne; göstermeye bağlı metinlerde oyunun oynandığı yer ya da dekorun önündeki oyun alanı olarak tanımlanabilmektedir.[592] Antik Yunan tiyatrosuyla birlikte gelişmeye başlayan tiyatro ve sahne anlayışına paralel olarak yeni oyun alanları ve sahne tipleri ortaya çıkarmıştır. Buna bağlı olarak da her bir sahne türüyle seyirci ve oyuncu arasındaki etkileşim de değişiklik göstermiştir. Gelişen sahne anlayışıyla ortaya çıkan sahne türleri arasında; çerçeve sahne, çerçevesiz sahne, açık sahne, Elizabeth sahne, orta sahne, yuvarlak sahne, arena sahne, enine sahne, iç sahnedir.[593] Seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkinin doğrudan olduğu ilkel tiyatro anlayışından günümüz tiyatro anlayışına kadar geçen sürede tiyatro mekânında da değişimler oluşmuştur. Tiyatroda mekânı etkileyen, sahnede seyirci ile metin ve oyuncu arasındaki ilişkiyi destekleyen unsurlar arasında dekor ve ışık da ön plândadır.

Hayvan postlarının kullanıldığı ilkel tiyatro anlayışından yola çıkarak değişim gösteren tiyatro dekorunda bazen hiçbir şey kullanılmamış ve sadece maskelere ter verilmişken; Roma tiyatrosunda olduğu gibi dekor olarak üzerine resimler çizilip boyanmış panolar kullanılmıştır. Basit dekorlar, zaman içinde Natüralist tiyatro

---

[592] Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1990.

[593] Bu konuda ayrıntılı bilgi için başvurulabilecek kaynaklar arasında; Aziz Çalışlar, *20. Yüzyılda Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993. , Mehmet Fuat, *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984. , Özdemir Nutku, *Tiyatro Tarihi Cilt 1* ve *Cilt 2*, Remzi Yayınları, İstanbul, 1985. , Dilek Türedi, *Tiyatronun Gelişimi; Seyirci Oyuncu İlişkileri Bağlamında Mimari Mekâna Etkisi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998.

anlayışıyla sahici dekorların kullanımına dönüşmüş; üç boyutlu mekânlarla seyirci ve oyuncu arasındaki ilişki mekânsal olarak kontrol edilmeye çalışılmıştır. Epik tiyatro ile birlikte de dekor, sadece oyuna yardımcı bir araç olarak görülmemiş, seyirciye bir tiyatroda olduğunu unutturmak anlayışıyla işlevsel bir boyut kazanmıştır. Işık ise, bir oyunda mekânsal anlamda önemli bir rolü olan diğer unsurlardandır. Ateş ışığında oynanan oyunlar zamanla gün ışığından da faydalanılır bir duruma dönüşmüştür. Oyuncu ve seyirciyi bir oyunun atmosferine sokmak için ışık mekânsal bir bütünlük sağlamaktadır. Işık sayesinde oyuncu ve seyirciler üzerinde psikolojik bir etkiyle mekâna dahil olma ya da mekân dışı kalma durumu oluşturulabilmektedir.[594]

Midas'ın Kulakları oyununda ve operasında kullanılan mekânlara bakıldığında genel bir mekân olarak Frigya dikkati çekmektedir. Tarihsel ve coğrafi açıdan bakıldığında Frigya; Sakarya Irmağı ile Büyük Menderes'in yukarı çığırları arasında kalan, başkenti Sakarya Nehri ile Porsuk Çayı'nın birleştiği noktanın yukarısında bulunan höyük olan Gordion'dur. Oyunda ve operada "Önsöyleşi ve Birinci Sahne" bölümünde mekân Frigya Ovaları'dır. Mekânın buradaki işlevi oyunun başlangıcının sağlanmasıdır. Bu mekân her iki metindeki asıl mekân olan saraya geçiş için bir ara mekân işlevi görmektedir. Operada ve tiyatroda oyunun neredeyse bütünü Kral Midas'ın sarayında geçmektedir. İlk örnekleri eski doğu toplumlarında görülmeye başlanan saray, kavram olarak monarşik sistemlerde devlet yönetiminin temel yapılarından biri olarak görülmektedir. Devleti yöneten kişinin ikamet ettiği konut olmasının dışında, toplumda siyasi birliği oluşturan halkın, üretim, para, hukuk, askerlik, eğitim gibi işlerini yöneten kişilerle, onlara bağlı olan daha alt kademelerin ve bu kademelerdeki görevlilerin bulunduğu, hizmetin verildiği, kent merkezi özelliği gösteren büyük yapı topluluklarını ifade etmektedir.[595] Kral Midas için de sarayı, onun gücünün bir göstergesidir.

---

[594] Dilek Türedi, *Tiyatronun Gelişimi; Seyirci Oyuncu İlişkileri Bağlamında Mimari Mekâna Etkisi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s.33-49.

[595] Gül Akdeniz, *Topkapı Sarayı Resmi Toplantı Birimlerinin (Divan Yapıları ve Arz Odasının) Geçirdikleri Değişimin Araştırılması*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1995, s.1. , Nadide Seçkin, *Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma (1453-1775),* Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s.2.



Resim 2.1: Kral Midas'ın Sarayı (Tiyatro)

Resim 2.1'de görüldüğü üzere Midas'ın sarayında da, bir sarayda olmazsa olmazlardan olan, taht bulunmaktadır. Sahnede bir dekor olarak sadece tahtın yer alması ve bu tahtın işlemeli olması gösterişi simgelemektedir. Dekor olarak sadece tahtın yer alması, Midas'ın ölümlüler içindeki üstünlüğünün bir simgesidir. Onun için tahtı ve sarayı önemlidir. Öyle ki tanrı Apollon sarayına geldiğinde ona tahtını vermez, başka bir yer gösterir. Aynı şeyi tanrı Pan için de yapar.



Resim 2.2: Kral Midas'ın Sarayı (Opera)

Operada sarayın dekoruna bakıldığında Midas tüm görkemiyle tahtında oturmaktadır. Halk ve sarayın kademelerinde bulunanlar Midas'tan daha aşağıda,

merdiven basamaklarında yer alırlar. Midas, merdiven basamaklarının en üstündedir. Tanrılar dahi sarayın orta meydanında yarışırlar. Böylece Midas'ın üstünlük kompleksi mekânın kullanımında, dekorlar üzerinde de gösterilmektedir. Politik ve psikolojik açıdan bakıldığında Midas sarayını sahiplenmiş, tahtını kimseye vermek niyetinde değildir. Saray imgesi Midas'ın kişiliğiyle tamamıyla bütünlük gösterir. Bir kral olarak ülkenin en gösterişli konutuna sahip olmak bu mekâna aidiyetliği, mekânla birleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Midas tüm bu göstergelere sahipken, saray onun psikolojik durumunun da bir yansıtıcısı olur. Kulaklarının değişiminin verdiği rahatsızlık sonucunda sarayda herkesin onu konuştuğunu, onunla alay ettiğini düşünmektedir. Bu nedenle saray duvarlarında insanların neler konuştuklarını dinler. Yaşadığı ruhsal çöküntüyü mekâna da yansıtır. Yavaş yavaş benliğini kabul etme sürecinde, kulaklarıyla barışma, onları bedeninin artık vazgeçilmez bir parçası olduğunun farkına vardığı anlarda içine düştüğü psikolojik durumdan kurtulur ve rahatlar. Bu rahatlamayı mekânda da yansıtır. Sarayında, tahtına iyice yayılmış bir şekilde bıçağıyla meyve yediği sahnede kabullenme, rahatlama görülmektedir.

Saraya bağlı olarak görülen mekânlar arasında saray berberinin dükkânı, Berber'in yatak odası yer almaktadır. Saray berberinin dükkânı saraydaki hizmet kademelerinin bulunduğu dairelerden biri olarak düşünülebilir. Hem oyunda hem de operada Berber'in dükkânı toplumsal bir mekân olmasının yanında Midas'ın psikolojik durumunu da yansıtan bir yer halini alır. Tiyatroda dördüncü sahnede ve operada aynı sahnenin aktarıldığı bölümde Berber'in dükkânı taç üzerinde ağızları açık bir makas arma şeklinde belirtilmektedir. Berber, burada I. ve II. Sakallı'nın saçlarını ve sakallarını düzeltmektedir. Sahnenin önü koridor işlevi görür. Bu sahnede Midas, bir uçtan çekingen adımlarla kapıya yaklaşır, çevresini yoklar, kulağını anahtar deliğine yaklaştırır, bir şeyler işitmez. Bu mekân her iki metinde de Midas'ın psikolojik durumunu yansıtan bir araç, bir imge olur. Ancak bununla da kalmaz, berber dükkânı krallığın halkına sunduğu hizmetlerden biri olarak da yer almaktadır. İktidar ve halk arasındaki toplumsal ilişkinin bir boyunu temsil etmektedir.

Tiyatro oyununda yer verilen ancak operada yer almayan mekân, Beber'in yatak odasıdır. Berber, bu sahnede karısıyla bir yer yatağında yatmakta ve rüya görmektedir. *"Söylemeyeceğim, söylemeyeceğim… tek kişi bilmeyecek"*[596] şeklinde sayıklayan

[596] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.48.

Berber'in psikolojisini yansıtması açısından önemli bir mekândır. Bir rahatlama, huzur bulma yeri olarak düşünülebilecek olan yatak odasında Berber istediği huzuru, rahatlamayı bulamaz. Kral Midas'ın ona yüklediği sır kâbusu olmuştur. Bu mekân, Berber'in içinde bulunduğu ruhsal durumu, yaşadığı korkuyu, canı için duyduğu endişeyi yansıtması bakımından önemli bir işleve sahiptir. Mekânın tiyatro metninde kısa bir sahnede yer almasının nedeni de bu işleve bağlanabilir.

Opera metninde ve tiyatro metninde kullanılan bir diğer mekân Midas'ın Gül Bahçeleri'dir. Âşıkların buluşma yeri olan bu mekânda buluşmuş, ay ışığında sevişen iki sevgili, Midas'ın geldiğini gördüklerinde kaçmışlardır. Mekân bu açıdan sosyal yaşamın izlerinin görülebildiği bir yer olmasının dışında Midas'ın Ay Tanrıça'ya yalvardığı bir yerdir:

"MİDAS:

Buradaydılar işte

Ay ışığı kapılardan uğratıyor onları

Ay ışığı genç kanları üzerinde etkin,

Gizli gizli sevişiyorlar. Gizli… gizli…

İşimize bakalım. Bu gece bu sümbüllerin ağız ağız soluduğu eflâtun rüzgârları

Güllerin leylakların başa vurduğu

Ateş böceklerinin uçuştuğu

Yıldızlarla çalılar arası

Yalvaracağım Tanrıça'ya."[597]

[597] Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, s.44.



Resim 2.3: Midas ve Ay Tanrıça (Opera)

Söz konusu mekânın, sahnenin tasvirini en iyi şekilde Midas yapmaktadır. Ancak bu mekânın en önemli işlevi Midas'ın eski haline dönüşmek için aradığı çabayı yansıtmasıdır. Bir gece vaktidir ve tüm sahne ışığı neredeyse tamamen Ay Tanrıça'nın üstündedir. Ay Tanrıça'nın arkasındaki ışıklar birer yıldızı andırmakla beraber, onun parlaklığını göstermektedir. Midas sahnede orta bir yerdedir, oysa Ay Tanrıça ondan daha üst bir yerde, bir platformun üstünde yer almaktadır. Sahnede odaklanılması gereken Ay Tanrıça'dır. Bir tanrıça olarak Midas'tan üstündür. Bu üstünlüğü vermek amacıyla platformun üstünde yer alır ve sahnede tüm ışıklar onun üzerine odaklanmıştır. Midas'ın üstünlük kompleksi burada aşağılık kompleksine dönüşür. Çünkü burada yardım dileyen, eksikliği olan ve bu eksikliğini gidermek isteyen Midas'tır.

İki metinde yer alan bir başka mekân kırlık, sazlıktır. Bu iki mekânda saray, sarayın içindeki berber dükkânı, Berber'in yatak odası gibi kapalı mekânların tam tersi olarak açık mekândırlar. Açık mekânlar bir rahatlık hissi yaratan mekânlardır. İnsan ve mekân psikolojisi açısından bakıldığında da durum böyledir. Berber sarayda ve saraya ait kapalı mekânlarda üzerinde bir baskı hissetmektedir. Kral Midas'ın verdiği sır, onu günden güne ruhsal anlamda çökertirken, rahatlama ihtiyacını kırlık bir yere giderek gidermeye çalışır. Taşıdığı sırrın yükü omuzlarına ağır gelmektedir ve bu nedenle türkü söyler gibi Midas'ın kulaklarının eşek kulakları olduğunu kuyuya söyler. Kuyu ve kırlık alan bir mekân olmanın çok ötesine taşınır ve Berber, Midas'ın kuyuya seslenerek bir

anlamda bilinçaltına iter. Ancak kuyunun suları yer altı sularına karışır. Sazların boy attığı bir bataklığa giden bu sular, sazlar aracılığıyla yel estikçe gerçeği ortaya çıkarırlar.



Resim 2.4: Sazlar (Opera)

Opera ve tiyatro metinlerinde sazlar görevini kadınlardan oluşmuş bir dansçılar üslenir. Resim 2.4'de de görüldüğü gibi sahnenin ortasında kızlar saz şeklini almış, ışık onların üzerinde yoğunlaşırken, arkada dekor olarak gerçek bir sazlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Sazların esintisi kadınlardan oluşan dansçıların elleriyle eşek kulakları yapma şekliyle birlikte bir sağa, bir sola sallanma durumuyla sahnelenir. Bir mekân olarak sazlar ve kuyu bastırılmış itilmiş duyguların bir süre sonra hiç beklenmedik bir biçimde ortaya çıkışını temsil etmektedir.[598] Bu açıdan bu iki mekâna psikolojik bir anlam yüklendiği görülmektedir. Diğer bir yandan politik bir anlama da sahiptirler. Yönetenler tarafından uygulanan baskılar, yönetenlerin halkından gizledikleri sırla bir süre sonra ortaya çıkacaktır mesajı verilmeye çalışılmaktadır. Her iki metinde de mekânın tek boyutlu olarak değil, birden fazla boyutla birlikte verildiği gözlenmektedir. Sazlıkların kesilmesi de yöneticilerin bazı şeyleri gizlemeye çalışmasının, bunun için yok etmeye yönelik birtakım politikalar dahi izleyebileceklerine yönelik bir eleştiridir.

[598] Mukadder Yaycıoğlu, "Güngör Dilmen'le Söyleşi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.20, 2005, s.131.

Siyasal bir önem üzerine kurulmuş en önemli mekânlardan biri Gordium sokaklarıdır. Özellikle tiyatro metninde 2. Perde 14. Sahnede Midas elinde fenerle Gordium sokaklarında gezer ve duvarlarda kulaklarıyla ilgili gerçeğin ortaya çıkmasına yönelik yazıları okur. Buz yazıların içeriklerinden de anlaşıldığı üzere sokaklar gerçekliği arayanların mekânı olmuştur. Bir tür toplumsal anarşinin sergilendiği yer sokaklardır. Sokak, sarayı ve sarayın içinde yaşayanları (yönetenler sınıfını) değil, gerçeklere ulaşmak isteyen halkı (yönetilenler sınıfını) temsil etmektedir.

Göstergelerarası bir işlevle bakıldığında *Midas'ın Kulakları* oyununda ve operasında yer alan mekânlar, sahnede yansıtılırken çok fazla dekora yer verilmeden; ancak, ışık oyunlarıyla daha net bir şekilde sahnelerin yansıtıldığı görülmektedir. Mekânın yani sahnenin bütünlüğü içinde bakıldığında her iki metinde de anlamsal boyutun korunduğu görülmekle beraber, operada bazı mekânların indirgeme yöntemine bağlı olarak kullanılmadığı görülür. *Midas'ın Kulakları* operası ve tiyatrosunda mekân birden fazla boyutla ele alınmış, birden fazla anlam kazanmıştır. Karakterlerin içinde bulunduğu sosyal ve psikolojik duruma bağlı olarak mekânın anlamında değişimler meydana gelmiştir. Psikolojik anlamdaki mekânlar daha çok kapalı mekânlar olarak sahnelenmiş, işlenmiştir. Ancak bu durumun tam tersi olarak açık mekânlara ise psikolojik anlamın dışında siyasal anlamlar yüklendiği görülmektedir. Her iki metinde mekân yüklendiği anlam ve bireyin statüsü, ruhsal yapısı gibi durumlara bağlı olarak işlev kazanmıştır.

2.1.7.*Midas'ın Kulakları* Oyununda ve Operasında Kostüm Kullanımı

Tiyatro ve opera gibi göstermeye bağlı eserlerin temeli sadece yazılı bir metinden ibaret değildir. Göstermeye bağlı metinlerin sahnelenmesinde dekor, ışık gibi öğelerin dışında kostümde önemli bir yer tutmaktadır. Tiyatro ve opera gibi sanatlarda kostümün yeri, tiyatronun ortaya çıktığı ilk dönemlere kadar uzanabilmektedir. Antik Yunan tiyatrosunda kostüme verilen önem, Rönesans ile birlikte oyunun bir bütünü, karakteri açıklamada yardımcı bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır. Kişileştirme tekniklerinden biri olan kostüm, oyuncunun canlandırdığı role daha iyi girebilmesinde de etkili olmaktadır. Özelde tiyatro ve genelde göstermeye bağlı metinlerde kostüm; etkinin artmasına, sanat gücünün yükselmesine, rol karakterin ortaya çıkmasına, sahnelenen yapıttaki milliyet ve zaman değişimlerinin net bir şekilde anlaşılmasına

yarar sağlamaktadır.[599] Tiyatro, opera gibi metinlerde kostümün oluşmasında kostüme uygun ışık, karakteri yansıtırken kullanılan renklere bağlı olarak dekorda uygun renklerin kullanılması gerekmektedir. Bu tür metinlerde, metin sahneye aktarılırken kullanılan kostümlerin gereğinden fazla gösterişli olursa da seyirci oyuna kendini adapte edemez.[600] Dekor ve ışıkla beraber oyunun içeriği, taşıdığı anlam yükü ve oyuncunun fiziksel yapısı, seyirci gibi durumlar da kostüm tasarımında etkili olabilmektedir. Kostüm sayesinde anlatılmak istenen dönem ya da olay seyircinin gözünde daha iyi canlanabilmektedir.[601]

Midas'ın Kulakları tiyatrosunda ve operasında kullanılan kostümlerin metnin geçtiği dönemi anlatması bakımından dönemin giyim kuşamının tarihe yansıyan bilgilerle oluşturulduğu görülmektedir. Kral Midas'ın giyim kuşamına bakıldığında bir kral yaşamının verdiği etkiyle gösterişli kostümleri dikkat çekmektedir. Tiyatroda altın işlemeli kemerleri, kostümde yer alan şeritler bulunduğu statünün bir göstergesi olmaktadırlar. Tiyatroda bej renge yakın bir renkte, operada ise beyaz bir kostümle tasvir edilmiştir. Operada beyaz kostümün üzerinde kırmızı renkte pelerini andıran bir yelek bulunmaktadır. Midas'ın en önemli iki aksesuarı vardır; keçi kulakları ve bu kulakları gizlemek için taktığı kırmızı takkesi. Her iki metinde de Berber ve I. Sakallı, II. Sakallı krallarının başında neden takke bulunduğunu merak ederler. Takke burada sırrı saklamanın bir aracı olur. İlk olarak tacıyla sahnede görülen Midas'ın değişim serüveninde eşek kulakları ve kırmızı takke önemli bir işlev üstlenirler.



Resim 2.5: Midas ve Eşek Kulakları (Opera)

[599] Erdoğan Aksel, *Tiyatro Dekor ve Kostüm Tasarımı Gelişimi*, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1988, s.22-23.
[600] Özdemir Nutku, *Sahne Bilgisi*, Kabalcı Kitabevi, İstanbul, 2002, s.30.
[601] Tiyatro sanatında kostümüm önemi ve gelişimi açısından yararlanılan diğer kaynaklar arasında; Şule Çivitci, Tiyatro Kostüm Tasarımı ve Oluşum Süreci, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, ART-E, 2010-05, s.1-27., Selda Kulluk Yerdelen, *Tiyatro Sanatında Kostüm Tasarımı*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara, 2014.



Resim 2.6: Midas ve Kırmızı Takkesi (Tiyatro)

Midas'ın kostümleri ile oyun arasındaki uygunluk, karakterin ruhunun yansıtılmasındaki gerçeklik Apollon ve Pan'ın yansıtılmasında da görülmektedir. Apollon (operada) yanında bebek mavisi elbiselerinin üzerine altın görünümlü takılar içinde yer alan kızlar korusuna, başında zeytin yaprağı desenli tacı, yine sanki bir altındanmış izlenimi yaratan gösterişli ve bir o kadar da sadece kostümüyle durmaktadır. Kostümün bu şekilde kullanılması Apollon'un temsil ettiği biçim, elitist tavrın tamamlayıcısı olmaktadır. Apollon'un ise en önemli aksesuarı lir olmaktadır. Bu lir de altından yapılmıştır. Pan ise daha kabarık, bir keçi tanrısı olduğunu göstermek istercesine, renkli tüylerden yapılmış bir kostümle tasvir edilmektedir. Pan'ın bu şekilde tasvir edilmesi mitolojik kaynaklara sadık kalındığını göstermektedir. Çünkü Pan, yarı insan vücuduna yarı da keçi vücuduna sahiptir. Yüzündeki boyalar, kostüm seçiminde özellikle kullanılan koyu renkler Pan'ın temsil ettiği idealleri yansıtmaktadır. Pan'ın aksesuarları arasında başındaki keçi boynuzları ve bununla beraber flütü gelmektedir. Pan'ın yanında bulunan erkekler ise bir keçi korosu niteliğindedir. Hepsinin üst kısımları çıplak, başlarında Pan'da bulunduğu gibi keçi boynuzları, koyu renklerden seçilmiş bir tüyü andıran kıyafetleriyle yer almaktadırlar. Pan ve Apollon'un tiyatrodaki ve operadaki kostümleri temsil ettikleri idealler doğrultusunda şekillenmiş, oyunun bütünlüğü, anlamsal düzlemi içerisinde üçboyutlu bir biçimde alıntılanmıştır denilebilir.



Resim 2.7: Pan ve Keçileri (Opera)



Resim 2.8: Apollon ve Kızlar (Opera)



Resim 2.9: Pan ve Keçileri, Arkada Kral Midas ve Apollon (Tiyatro)

Tiyatro metni ve opera metni sahneye aktarılırken halkın giyim kuşamına da yer verildiği görülmektedir. Halkın kıyafetlerinde tanrılardaki ya da Kral Midas'taki gösteriş yoktur. Altın işlemeli ya da parlak renkli kıyafetler yerine toprak tonlarındaki renklerin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Halkın (karakter olarak Berber'de bu tanımlama içerisindedir) sosyolojik durumunun kostümlere yansıtıldığı, yaşam koşullarının kendilerini dini ve siyasi anlamda yönetenlerle aynı seviyede olmadığı gösterilmektedir. Erkeklerin başlarında takkeler, kadınların çok da süslü olmayan takıları, uzun, boylarınca uzanan kostümleriyle tasvir edilirlerken, üstlendikleri siyasal, sosyal mesaj kostümlerine de yansımaktadır.



Resim 2.10: Frigya Halkı (Opera)

Opera ve tiyatronun sahneye aktarımında kullanılan kostümlerde karakterin yansıtılmasında etkili olan bir diğer kostüm Ay Tanrıça'nın kostümüdür. Tiyatroda Ay Tanrıça başında bir Ay'ı andıran aksesuarla görülmektedir. Ay'ın beyaz ve gri arasındaki ışığını yansıtması amacıyla daha çok beyaza yakın bir kostüm giydiği görülmektedir. Yüzüne beyaz tonda yapılan makyajla da Ay'ı yansıttığı gösterilmeye çalışılmıştır. Operada ise Ay Tanrıça'nın başında hilal şeklinde bir taç bulunmaktadır. Bu taçtan aşağılara doğru saçak şeklinde takılar sarkmaktadır. Kostümü tiyatrodakinin tersine gece mavisi bir renktedir. Elinde de mavi taşlarla süslenmiş bir asa bulunmaktadır. Her iki eser arasında Ay Tanrıça'nın kostümünün seçiminde farklılıklar bulunsa da, başlarına takılan Ay şeklindeki taçlarla kimlikleri belli edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca iki eserde de ışığın sahnedeki etkisini başvurularak, Ay Tanrıça'ya odaklanılmış ışık dikkat çekmektedir



Resim 2.11: Ay Tanrıça (Tiyatro)



Resim 2.12: Ay Tanrıça (Opera)

Midas'ın Kulakları tiyatrosunda ve operasında kullanılan kostümlerin göstermeye bağlı metinlerde kostümün anlatılan dönemin yansıtılmasında etkili bir işlevi olduğu görülmektedir. Her iki eserde de kostümler karakterin yansıtılmasında etkin bir güce sahip olmakla beraber; sanat gücünün arttırılmasında da yardımcı olmuştur. Karakterlerin metin/lerde temsilcisi olduklar konunun ve ideallerin bağlamından kopartılmadan, metinlerin dokusuna bağlı olarak kostümlerin dokusunda da derinlemesine uçurumlar olmadığı görülmektedir. Kostümler de tıpkı metinler gibi sahneye konulurken tasarımcıları tarafından yenidenbiçimlenmiştir. Bu yenidenbiçimlenme sürecinde Apollon, Ay Tanrıça ve Kral Midas'ın kostümlerinde gösterişe önem verildiği; Pan ve halkın kostümlerinde ise daha sade renklerin kullanıldığı görülmektedir. Kostüm böylece her iki metnin de ortak temalarına anlamsal açıdan bağlanmıştır.

2.1.8. *Midas'ın Kulakları Operası*'ndaki Aryaların İncelenmesi

Tiyatro ve müziğin temelleri üzerine, şiir, şarkı, dans, dekor, kostüm, şan ve oyunculuk gibi sanatların kaynaşmasıyla oluşan opera sanatının müzikal yapısı içerisinde aryalar önemli bir yer tutmaktadır. *Midas'ın Kulakları Operası* sadece aryalardan değil bir de her operada görüldüğü üzere bir giriş müziğiyle de başlamaktadır. Eserde yer alan aryalar içerisinde; Pan'ın söylediği *Ben Varım Issız Kırlarda*, Midas'ın *Dilini Tut Berberbaşı* bulunmaktadır.

Midas'ın Kulakları Operası pek çok operanın başlangıcında yer alan ve operadaki tüm müziğin, konusunu, yapısını özetler nitelikteki uzun bir uvertür şeklinde değil de kısa bir giriş müziğine sahiptir. Bu giriş müziğinin hemen ardında Keçiler Korosu'nun müziğine bir hazırlık yapılır. Koronun müziği dinamik bir ritme sahiptir ve sözler konuşma hızında söylenmektedir.[602] Bunun en önemli sebebi Kral Midas'ın tanrıların yarışında yapacağı yargıçlığın hem önemli hem de büyük bir olay olmasıdır. Böylece müzik üzerinden olayın önemi gösterilmeye, heyecanı, ritmi anlatılmaya çalışılmaktadır:

"KORO:

Dionisos Efendimiz, şu koskoca şarap tanrısı

Efendimiz Dionisos, şu koskoca oyun tanrısı,

Bizi uçsuz bucaksız Frigya ovalarına saldı.

Koro olacağız bu oyuna,

Delişmen keçi tayfası

Tayfası, keçi tayfası

Delişmen keçi tayfası…"

Koronun söylediği müzik ve sözlerin uyumuna bakıldığında eksen sesinde tam sözlerle bittiği görülmektedir. *"Kim daha güçlü, kim daha usta"* bölümü üç kere tekrar edilerek yapılan yarışın anlamı üzerinde durmaktadırlar. Ardından koro, tekrar giriş müziğinden sonra, söyledikleri parçaya döner. Giriş müziği ve sözler tiyatro oyunuyla bütünlük gösterirken, metnin anlamsal yapısından da uzaklaşılmamıştır. Bestecinin bu müzikte kullandığı dizi, Eski Yunan modlarından Frig modudur. Türk müziği

[602] Şehriban Akbaba, *Midas'ın Kulakları Opera İncelemesi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Performans Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, 2017, s.43.

makamlarından Kürdî ile benzerlik gösteren bu dizinin Frig modu olarak seçilmesi de müzikal anlamının dışında başka anlamsal boyutları da düşünmeyi gerektirmektedir. Besteci tiyatro ve opera metinlerinin geçtiği coğrafyanın müziğini yansıtmıştır. *Midas'ın Kulakları Operası* hakkında inceleme yapmış olan Şehriban Akbaba'nın müziğin bu bölümü hakkında tespitleri şöyledir:

> "Güngör Dilmen'in dinamik, heyecanlı, meraklı, kıpır kıpır, yerinde duramayan 'delişmen keçi tayfası' korosuyla başladığı ilk sahnesine, Ferit Tüzün, bu ortamın ruhunun tüm özelliklerine, çok uygun bir müzik yazmış. Eşlik görevinde orkestra ise koronun söylediği ezgileri genelde aynen çalarak, koronun daha rahat söylemesine yardımcı olmuştur."[603]

Keçiler korosunun giriş müziğinden sonra söylediği sözler tiyatro metninden birebir alıntı olurken, diğer taraftan da koronun her iki metindeki işlevini de açıklar niteliktedir. Keçiler Korosu burada halkı temsil etmektedir ve halk iki tanrı arasındaki çekişmenin daha da artmasına vesile olmuştur. Midas'ın kararı üzerinde de etkilidirler. Keçilerin kıpır kıpır, yerinde duramayan ve yarışmanın sonucunun ne olacağı üzerine meraklı tavırları besteci tarafından müzik üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Müzik sadece sözlerle prozodik açıdan uyumlu kalmamış, aynı zamanda metnin söz konusu bölümünün anlamsal yapısını da yansıtmıştır.

Operada yer alan aryalardan biri Tanrı Pan'ın söylediği *"Ben Varım Issız Kırlarda"* aryasıdır. Hızlı ve dinamik bir yapıya sahip olan bu aryayı Pan, yarışmadan önce söylemektedir. Bu arya Pan'ın kim olduğunu dinleyiciye tanıtan bir aryadır. Pan kendini tanıtarak nasıl bir yaşam sürdüğünü, kendisine duyduğu güveni sözlerde dile getirir. Ancak Pan bu aryayı tek başına söylemez, bir yandan da koro ona eşlik eder.

"KORO:

Sıra sende, sende koca Pan.

PAN:

Ben varım ıssız kırlarda

Ben varım yitik yollarda

Kayranlarda, sazlıklarda,

Ormanda, kayalarda.

Ben varım ıssız kırlarda,

---

[603] Şehriban Akbaba, *Midas'ın Kulakları Opera İncelemesi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Performans Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, 2017, s.45.

Ben varım yitik yollarda

Çığlıklarda, kahkahalarda.

Ben Pan, Pan, Ben Pan.

KORO:

Issız kırlarda,

Yitik yollarda

Kayranlarda, sazlıklarda,

Ormanda, kayalarda,

Pan, Pan, Pan, hep Pan.

PAN:

Seslenince ben seslenir milyon yankım

Dağlardan, kayalardan

Ağaçlardan, ovalarda.

Ben varım ıssız kırlarda,

Ben varım yitik yollarda

Kayranlarda, sazlıklarda,

Ormanda, kayalarda.

Ben varım ıssız kırlarda,

Ben varım yitik yollarda

Ben varım, ben varım, ben varım, ben varım!

Her yerde ben varım."

Operada bu arya koro eşliğinde söylenirken, ilk olarak girişte koro flütüyle çalma sırasının Pan'a geldiğini belirtir. Ardından dinamik bir orkestra girişiyle Pan, kendi yaşamını anlatmaya başlar. Birinci cümleler aynen tekrarlanırken, ikinci cümleler farklılık göstermektedir. Pan'ın söylediği sözler daha sonra kısaltılarak koro tarafından söylenir. Bu bölümlerde Pan, tüm doğanın kendi arkasında olduğunu belirtmektedir. Besteci, bu aryada baştan sona Frig Dizisini seçmiş, orkestrasyonda da tutumlu bir tavır sergilemiştir.[604] Pan'ın söylediği arya onun kişiliği ile anlamsal bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu arya tiyatroda Pan'ın ve koronun söylediği bölümlerin alıntılanmış

[604] Şehriban Akbaba, *Midas'ın Kulakları Opera İncelemesi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Performans Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, 2017, s.45-48.

biçiminin, müzikal bir versiyonudur. Aryanın temel özelliği Pan'ın hayatını vurgulamasıdır, bir bakımı otobiyografik bir özellik taşımasıdır. Koro ile de çoksesli bir anlatım sergilenmiştir.

Güngör Dilmen'in librettosunu yazdığı operanın aryalarından biri de Midas'ın söylediği *"Dilini Tut Berberbaşı"* aryasıdır. Aryanın formuna bakıldığında beş bölmeli şarkı biçimine sahip olduğu görülmektedir. Kısa cümlelerden oluşan bu bölmeler ve onların tekrarıyla oluşmuş bir aryadır. Aryada ilk bölmeye iki ölçülük bir giriş figürüyle başlanır. Parça içinde geçen tüm ilk bölümün tekrarında aynı müziğin kullanıldığı görülür. Çok hızlı ve dinamik bir yapıya sahiptir ve bu nedenle çalınmasında çalgıcılara zorluk çıkarılmaması amacıyla tahta üflemeli çalgılar ve yaylı çalgılar grubuyla zorluk ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.[605] Bu aryaya bir bakıma Midas'ın üstünlük kompleksini yansıttığı, bir kral olduğunu vurguladığı arya olarak da bakılabilir. Çünkü Kral Midas bu aryada, sırrını açtığı Berberbaşı'nı ağzını sıkı tutması konusunda uyarmakta, aksi taktirde ağır bir cezaya çarptırılacağını belirtmektedir. Midas, bir bakıma tanrıların üstünlüğünün yarattığı cezadan oluşan aşağılık kompleksini, Berberbaşı'na baskı uygulayarak ortan kaldırmaya çalışmaktadır.

"MİDAS:

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Vereceğim ceza korkunç olur!

Vereceğim ceza korkunç olur!

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Tabanlarını düşün, kulaklarını unut.

Tabanlarını düşün, kulaklarımı unut.

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

---

[605] Şehriban Akbaba, *Midas'ın Kulakları Opera İncelemesi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Performans Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, 2017, s.49-50.

Dilini tut Berberbaşı

Dilini, dilini tut Berberbaşı

Berberbaşı, Berberbaşı!"

Midas'ın Kulakları Operası'nda kullanılan aryalara ve giriş müziğine bakıldığında müziğin genellikle dinamik ve hızlı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bunun en önemli sebeplerinden biri manzum bir yapıya sahip olan tiyatro metninin de üretici olan Güngör Dilmen'in yazdığı librettodaki sözlerin de kısalığıdır. Ayrıca sözlerin sürekli tekrar etmesi de müziğin yapısında etkili olmuştur. Bu durumda da sözler ve müzik çok kısa zamanda bitmektedir. Alışılan klasik arya biçiminden farklılık göstermektedir. Libretto bir bakıma tiyatrodan alıntı biçiminde operada yer alırken, diğer taraftan bestecinin orkestrasyonuyla farklı bir yoruma kavuşur. Ancak besteci müziği sözlerle uyumlu bir biçimde kullanmaya da dikkat etmiştir. Bununla birlikte karakterlerin yapısıyla müziğin yapısı arasında da çeşitli benzerlikler kurulabilmektedir. Karakterin ruhu söylediği aryaya yansımıştır. Koro bir yandan operada halkı temsil ederken, diğer yandan operanın ve oyunun başında söyledikleri gibi asıl amaçları oyunu kızıştırmaktır. Bazen karakterin iç sesi olurlarken, bazen halkın merak duygularını temsil ederler, bazen de müziğin ritmine bağlı olarak çoksesli bir yapı oluştururlar. Operada yer yer müzik üzerine yapılan konuşmalar da dikkat çekmektedir.

2.1.9. *Midas'ın Kulakları* Oyunu ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar

Midas'ın Kulakları bir tiyatro metni olarak mitolojik bir efsaneyi temele alması bakımından tiyatro metni açısından da metinlerarası bir okumayı olanaklı kılmaktadır. Ancak Güngör Dilmen efsaneye kendi yorumunu katmıştır. Mitolojinin bittiği yerde eserini sonlandırmamış aksine farklı okumalara müsait bir biçimde yeniden üretmiş, yenidenyorumlamıştır. Bireyin üstünlük kompleksi, aşağılık duygusu, ego gibi psikolojik durumlarını verirken diğer taraftan yaşadığı çağın politik, siyasal ve sosyal durumlarına da eleştiride bulunmuştur. Yazarın bu ilk oyunu görselliğe ve mazmun bir yapıya sahip olması da etkili olmasında önemli olur.

Midas'ın Kulakları oyununda dikkat çekici iki özellik bulunmaktadır. Bunlardan ilki kuyuya söyleme motifidir. Bu motif İslami kaynaklara dayanan bir hikâyeyi anıştırmaktadır. İslam Peygamberi Hz. Muhammed'e Allah bilmesi gereken her şeyi öğretir ancak öğretmediği bir tek şey kalmıştır. Allah, Hz. Muhammed'in isteğini geri çevirmez ve bu sırrı ona söyler. Hz. Muhammed'de bu sırrı çok fazla tutamaz ve Hz.

Ali'ye kimseye açıklamamasını şart koyarak söyler. Hz. Ali'de bu sırrı fazla taşıyamaz ve kör bir kuyuya söyler. Bu sır o kadar büyüktür ki, kör kuyu bile bu sırrı tutamaz ve suyla dolup taşar. Taşan su bir süre sonra yakındaki bir kamışlığa akar. Bir gün Hz. Muhammed ve Hz. Ali kamışlıktan geçerken, Hz. Muhammed bir ses duyar, kamışlığa yaklaşır. Kamışlığa yaklaştıklarında görürler ki bir çoban elinde bir kamışı üflüyor. Hz. Muhammed, çobana bu kamışı nereden bulduğunu sorar. Çoban ileride yıllardır kuru olan bir kuyu olduğunu, sonra kuyunun birden bire taştığını ve etrafında da kamışlar oluştuğunu, elindeki kamışı da oradan aldığını söyler. Hz. Muhammed, Hz. Ali'ye sırrını açıkladığı için sitemde bulunur. Hz. Ali'de bu sırrın çok büyük bir sır olduğunu, taşımakta zorlandığını, neredeyse Hz. Fatıma'ya söyleyecekken evden çıkıp, söz konusu kuyuya haykırdığını söyler. Bu sır bir zaman sonra neyden çıkan ses olarak algılanır ve Mevlânâ'nın insan-ı kâmil kavramını temsil eder.[606]

İslâmi kaynaklar üzerinden anlatılan bu hikâyenin yeni bir biçimde ve formda Güngör Dilmen tarafından yeniden yazılması metinlerarası ilişkilerde kullanılan yöntemlerden biri olan anıştırmayı hatırlatmaktadır. Çünkü oyunda ve operada Berber'in Kral Midas'ın sırrını açıklamamak için çok çabaladığı ancak sonunda bu sırrı bir kuyuya söylediği görülmektedir. Kuyu da sazlıklar aracılığıyla sırrı yaymıştır. Çeşitli dönüştürümlerle beraber yazar tarafından söz konusu hikâyenin yeniden yorumlandığı görülmektedir.

Oyunda dikkat çeken bir diğer özellik de oyun içinde oyun olmasıdır. Tiyatro metninde 2. Perde 9. Sahnede sözsüz oyun bölümünde anlatılanlardan yola çıkılarak metnin yapısında ayrışır bir unsur gibi kuklacı "Babil Bakiresi" oyununu oynatacakken, Midas'ın sırrının fısıltı halinde yayılması sonucunda oyunu değiştirir ve yerine "Midas'ın Kulakları" adlı oyunu oynatır. Burada bir nevi kuklacı tiyatro oyununun ve opera librettosunun yaratıcısıdır. Bu kuklacı bir süre sonra kralın sarayında savcılar tarafından böyle bir oyun oynattığı için yargılanır. Yazar böylece oyununun politik yorumlara açık olduğunu, tek boyutlu değil, birden fazla boyut içerdiğini göstermektedir. Döneminin siyasî olaylarına da gönderme yaptığı söylenebilir.

Türk tiyatrosunda önemli bir yeri olan Güngör Dilmen'in bir üçlemenin ilk eser olan *Midas'ın Kulakları* adlı oyunu mitolojik kaynaklı bir oyun olarak metinlerarası bir

---

[606] Süleyman Kösmene, "Kuyuya üflenen sırlar", *YeniAsya*, 31 Mayıs 2014, http://www.yeniasya.com.tr/suleyman-kosmene/kuyuya-uflenen-sirlar_216365 (Erişim Tarihi: 06/03/2018).

incelemenin konusu olabilecekken; diğer taraftan oyunun serbest nazım kullanılarak, ritmik bir dille yazılmasının da etkisiyle operası da yapılmıştır. Bunun sonucunda da eser göstergelerarası bir okumaya da olanak sağlamıştır. Krallar ve tanrılar üzerinden insanların kapıldıkları haris, kıskançlık, üstünlük kurma, egoya yenik düşme gibi insanî durumların yanında, halkın ikiyüzlülüğü, güç odaklarına göre değişmesi gibi toplumsal konular her iki metinde işlenen temel konular olmuştur. Tiyatro metni libretto haline dönüştürülürken alıntı yöntemi çok kullanılmış, ancak bazı yerlerde indirgeme yöntemine başvurulmuştur. Her iki metnin karakterleri ortak olurken, bu karakterler üzerinden yazar vermek istediği mesajı hem görsel, hem de işitsel açıdan vermeye çalışmıştır. Tiyatro metninin ritmik dile sahip olması bestelenmesini kolaylaştırmıştır. Besteci Ferit Tüzün librettoyu bestelerken orkestrasyona büyük önem vermiş, müziği daha çok dinamik ve hareketli bir yapıda işlemeyi seçmiştir. Sözlerin kısa oluşu, bazı sözlerin tekrarı klasik opera aryalarının yapısından farklı bir yapıda olmasına sebep olmuştur. Tüm bunlarla beraber besteci, oyunun karakterlerini ve taşıdıkları anlam yükünü de dikkate alarak eserini oluşturduğu görülmektedir. Tiyatro metni opera metnine dönüştürülüp, güncelleşirken metnin dokusunun korunduğu, hemen hemen her sahnenin yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir.

2.2. *IV. MURAT* OYUNU VE OPERASININ İNCELENMESİ

2.2.1. A. Turan Oflazoğlu'nun Hayatı – Sanatı – Eserleri

1932 yılında Adana'da doğan Turan Oflazoğlu'nun babası köy imamı, annesi de ev hanımıdır. Babasını kaybettikten sonra annesiyle beraber bir süre abisinin yanında kalsalar da daha sonra Kayseri'nin Bünyan ilçesinde bir köyde oturan dayısının yanına giderler. Adana'da başladığı ilkokul öğrenimini Kayseri'de tamamlar. Kayseri Bünyan İlkokulu'ndaki bir öğretmeninin ona Karagöz figürleri yapmayı öğretmesi, temsiller vermesini sağlaması ileriki yıllarda oluşturduğu tiyatro eserlerinde geleneksel temaşa sanatlarından yararlanmasına da vesile olmuştur. Öğrenimini tamamlamak üzere İstanbul'a gelen yazar burada Gedikpaşa Ortaokulu'na devam eder. Vefa Lisesi'ni de bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bir yıl okur. Ancak bu bölümü bitirmez ve aynı üniversitenin Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümüne geçer. Felsefeye olan sevgisi aynı alanda öğrenim görmesine de yardımcı olur. Yazar üniversite öğreniminden sonra askerliğini tamamlar ve ardından kazandığı Fulbright bursuyla Amerika'ya giderek bir yıl Washington Üniversitesi'nde tiyatro eğitimi görür. 1964'te yurda dönen yazar, 1968-1967 yılları arasında TRT İstanbul Radyosu'nda dramaturg ve prodüktör olarak çalışır.[607]

Sanat yaşamına şiirle başlayan Turan Oflazoğlu, daha çok tiyatro oyunlarıyla dikkat çekse de çevirileriyle de önemli bir isimdir. Şiirlerinde daha çok aşk, yiğitlik, aile gibi konuları çokça işlediği görülür. Kafka, Shakespeare, Lorca, Strindberg, Bergman, Yeats, Werkmeister, Hölderlin, Nietzsche, Anski, Rilke gibi Batılı sanatçıların eserlerinden dilimize çeviriler yapmıştır. Daha çok tiyatro eserleriyle tanınan yazarın oyunlarının çoğunu tragedyalar oluştururken, birkaç tane de komedyaya yazmıştır. Eski Yunan mitolojisi, Elizabeth dönemi tiyatrosu, Çin ve Hint felsefesi, Türk kültür ve tarihinden oldukça fazla yararlanmaktadır. İnci Enginün, Oflazoğlu'nun oyunlarını; konusunu köyden alanlar, tarihî oyunlar ve sembolik oyunlar şeklinde sınıflandırmaktadır.[608] Hüseyin Saraç ise; insanı tanıma ve tanıtmanın onun oyunlarının

---

[607] Turan Oflazoğlu'nun hayatı ve sanatı hakkındaki bu bölüm oluşturulurken başvurulan kaynaklar arasında şunlar yer almaktadır: Hüseyin Saraç, *A.Turan Oflazoğlu Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa,1997. , İnci Enginün, "Oyun Yazarları" , *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s.240-258. , Bekir Şakir Konyalı, *A.Turan Oflazoğlu'nun Üç Trajedisinde Dilsel Yapı ve Eğitim Unsurları*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 2004. , Hatun Türkmen, *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010.

[608] İnci Enginün, " Oyun Yazarları" , *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s.240-241.

başlıca gayesi olduğunu ve bunu yaparken de çoğu zaman tarihin derinliklerinden faydalandığını belirtir.[609]

Şiirsel anlatımıyla güzeli işlemeye ve göstermeye çalışan Oflazoğlu, çok zengin bir malzeme kaynağından beslenir. Sağlam bir kültüre sahip olması, tiyatro tarihi eğitimi görmesi, küçük yaşlarda Karagözcülükle uğraşması, Batı kültürüne ve diline hâkimiyeti, felsefeye olan ilgisi ve eğitimi bu durumun en önemli sebeplerindendir. Batı kültürüyle, millî kültürü kendi kişiliği içinde eritebilmiş olması, derin bir mânâ ve üslûba sahip olması oyunlarını etkili kılmaktadır.[610] Yazar tiyatro oyunlarında kendisini, ulusunu, insanlığı tanımaya ve tanıtmaya çalışırken; felsefi boyutu da eserlerine ekler. Sadece, anlaşılır bir dil kullanan yazarın tragedyalarını serbest nazımla yazar. Araştırmacılar tarafından onun kullandığı bu dile "şiirli-koşulu dil" denilir.[611] Atasözlerinden, deyimlerden, ninnilerden, halk söyleyişlerinden, masallardan, ağıtlardan; gölge oyunundan, orta oyunundan faydalandığı görülen oyunlarında yöresel söyleyişlere, ağız taklitlerine de yer verir. Özellikle 1960'lı yıllar sonrasında dikkat çeken Oflazoğlu, çağdaş bir yazardır ve onda çağdaş insanın huzursuzlukları, arayışları, çırpınışları görülmektedir.[612]

Eserleri:

a) **Şiirleri:** *Sevgi Hakanı, Fetih (Destan)*

b) **Denemeleri:** *Shakespeare, Moliere.*

c) **Senaryoları:** *Topkapı, Mütarekeden Büyük Taarruza.*

d) **Tiyatroları:** *Keziban, Allah'ın Dediği Olur, Deli İbrahim, Sokrates Savunuyor, IV. Murat, Genç Osman, Elif Ana, Bizans Düştü-Fatih, Kösem Sultan, III. Selim Kılıç ve Ney, Güzellik ile Aşk, Cem Sultan, Sinan, Gardiyan, Atatürk, Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe, Kanunî Süleyman-Hem Kanunî Hem Muhteşem, Yine Bir Gülnihal, Korkut Ata.*

e) **Dergilerde Yayımlanmış Tiyatro Eseleri:** *Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi, Olimpiyat, Şenlik, Çağrı.*

---

[609] Hüseyin Saraç, *A.Turan Oflazoğlu Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa,1997, s.31-32.
[610] Mehmet Kaplan, III. Selim" , *Şehir Tiyatrosu*, S.437, Aralık, 1983, s.26.
[611] Hüseyin Saraç, a.g. t, s.67.
[612] Mehmet Kaplan, "Gardiyan", *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004, s.351.

2.2.2. Okan Demiriş'in Hayatı – Sanatı –Eserleri

1942 yılında İstanbul'da doğan Okan Demiriş, küçük yaşlarında müzikle ilgilenmeye başlar. İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Ekrem Zeki Ün ile çalışmaya başlayan besteci, Belediye Konservatuarı'nı 1963 yılında bitirdikten sonra Ankara Devlet Konservatuarı'na girer. 1964 yılında Ankara Devlet Konservatuarı yüksek keman bölümünü sınıf atlayarak bitirir. Birçok keman konçertosunu keman eşliğinde konserlerde çalar ve resitaller verir. Askerliğini yapmak için bulunduğu Sarıkamış'ta halk müziğine ilgi duymaya başlar ve bu ilgiye dayalı besteler yapar. Daha sonra İstanbul'a yerleşen besteci; İstanbul Şehir Orkestrası'nda birinci keman üyesi, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda armoni, keman ve müzik teorisi öğretim üyeliği yapar. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin kurulmasıyla burada keman sanatçısı ve konzertmeister olarak görev alır. 1979-1992 yılları arasında aralıklarla aynı kurumda dört defa müdür ve sanat yönetmeni olarak görevlendirilir. Türk opera sanatına yaptığı katkılardan dolayı Boğaziçi Üniversitesi tarafından fahri doktora unvanı verilirken, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 1991'de "Devlet Sanatçısı" unvanını alır. Besteci 18 Haziran 2010 yılında da hayata gözlerini yumar. [613]

Okan Demiriş'in yapıtları genellikle modal yapıya sahiptir. Özgün folklorik renkleri eserlerinde anlatırken; operalarında librettonun akışına göre halk müziğinden, geleneksel müzikten, İslam ilahilerinden ve mehter müziği motiflerinden faydalandığı görülmektedir.[614] Armoni ve teori üzerine kitabı da olan besteci, sadece operalarında değil, oda orkestrası eserlerinde de halk müziği motiflerinden faydalanmıştır.

Eserleri:

a) **Opera:** *IV. Murat, Karyağdı Hatun, Yusuf ile Züleyha, Büyük Hakan Alpaslan, Deniz Kurdu.*
b) **Bale:** *Rüyalar.*
c) **Şan ve Orkestra:** *Dere, Uyum, Bir Aşk, Halk Türkülerinden Orkestra İçin Düzenlemeler, Dadaşım.*
d) **Oda Müziği:** *Handere, Pasinler, Doğu, Hançerli Düzü, Pasof-Digor, Küçük Süit, Keman ve Piyano İçin Süitler, Girne.*

---

[613] Okan Demiriş'in hayatı hakkında bilgiler edinilirken başvurulan kaynaklar arasında şunlar yer almaktadır: Başak Taniş, *Okan Demiriş ve IV. Murat Operasının İncelenmesi*, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ,İstanbul, 2011, s.5-6. , http://okandemiris.com/biyografi/ (Erişim Tarihi: 09/03/2018) , https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=884 (Erişim Tarihi: 09/03/2018).
[614] Evin İlyasoğlu, *71 Türk Bestecisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.181.

e) Diğer: *Piyano Konçertosu, Hürrem Sultan* (Sahne Müziği), *Armoni Kitabı, Modülasyon Kitabı.*

2.2.3. *IV. Murat* Oyunu ve Operasının Oluşum Süreci ve Kaynağı

Turan Oflazoğlu'nun ilk olarak bir tiyatro metni olarak oluşturduğu, daha sonradan bir operaya dönüşen ve yazarın librettosunu yazdığı *IV. Murat* oyunu üç perdeden oluşan bir tragedyadır. Tiyatro metni ve bu metinden bir librettoya dönüştürülen opera metni, Osmanlı Devleti'nin padişahlarından biri olan IV. Murat'ı anlatması bakımından tarihsel bir temele, kaynağa dayalı metinlerdir. Oyunda ve operada yer alan tarihsel karakterlerle Turan Oflazoğlu, IV. Murat'ın siyasi kişiliği, eylemleri, yanlışlarına neden devam ettiğinin gerekçelerini psikolojik yapılarıyla ele alırken, tarihsel bir dram ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal çevre ve iktidar ilişkilerini düzen-devlet, halk-devlet, iktidar eksenlerinde hem operada hem de tiyatroda işlemektedir. Tiyatro oyununu yazmasının yanı sıra opera librettosunu da yazan Turan Oflazoğlu bir söyleşisinde, eseri oluşturmadan önce ele geçebilecek tüm belgelerden yaralandığını, Topkapı Sarayı Müdürlüğü'nden yardım aldığını belirtir. Oyunun tarihi olaylara dayandırıldığını söyleyen yazar, uydurma olmadığını ekleyerek oyundaki konuşmaların kendi üretimi olduğunu söyler. Aksi taktirde birebir aynısı olsaydı bir tiyatro metni değil de tarih metni yazmış olacağını belirtir.

Okan Demiriş tarafından bestelenen *IV. Murat Operası*, Türk operaları içerisinde sahnelendiği günden itibaren büyük yankı uyandırmış eserlerdendir. Besteci, Turan Oflazoğlu'nun aynı addaki oyununu temel alarak eserini oluştururken, libretto meydana getirilirken; tiyatro oyunundaki sözcükler çağdaşlaştırılmış, eserin anlattığı dönemin birtakım dil özellikleri korunmuş ve böylece sahnelenmiştir. Verismo yani gerçekçi türde bir opera olan bu eser, tarihsel bir konuyu ele alan ve sahnelenmiş ilk Türk operası olması bakımından da önem taşımaktadır. Eser oluşturulurken IV. Murat'ın Topkapı Sarayı'nda bulunan Hatt-ı Hümayunlarından yararlanılır. 3 Mayıs 1980 yılındaki dünya prömiyerinden sonra, İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından Cüneyt Gökçer yönetiminde "Muhteşem Bir Türk Operası" olarak sahnelenir.[615] Tiyatro metninin bir opera olarak bestelenmesinde o dönem müzik direktörlüğü yapan Robert Wagner'in de etkisi bulunmaktadır. Okan Demiriş'e Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *IV. Murat* oyunun izlemesini ve bir opera olarak bestelemesini o tavsiye etmiştir.

---

[615] Yunus Ayata, *Turan Oflazoğlu'nun Oyunları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009, s.183.

2.2.4. *IV. Murat* Oyununda ve Operasında İşlenen Konular, Benzerlikler ve Farklılıklar

Turan Oflazoğlu'nun "İktidar Üçlemesi" başlığı altında yayımladığı *Deli İbrahim, IV. Murat* ve *Kösem Sultan* adlı eserler, tarihi dram özelliği taşıyan oyunlardır. Yazar bu üç oyunda 1623-1651 yılları arasında saray içerisinde yaşanan olayları merkeze alarak anlatmaktadır. Bu eserler, Osmanlı Devleti'nin çöküş belirtileri gösterdiği, ayağın baş olmaya çalıştığı, sorumsuzların devlet işlerinden sorumlu hale geldiği, ülke idaresinde karışıklıkların yaşandığı, talihsiz hükümdarların trajedilerinin anlatıldığı görülmektedir.[616] Üçlemenin ilk oyunu olan *IV. Murat,* 3 perdeden oluşmaktadır. On bir yaşında tahta çıkan IV. Murat'ın hem saray içinde hem de sarayın dışında toplum kesimleriyle yaptığı mücadele anlatılmaktadır. Oyun aynı adla Turan Oflazoğlu'nun librettosunu yazmasıyla da opera metni haline dönüştürülmüştür. "İktidar Üçlemesi"nin genel olay örgüsü ve konusu bu oyunda ve operada da görülmektedir. Eserin konusu Sultan Murat'ın kendi 'ben'ini bulma yolculuğu ve annesi Kösem Sultan ile olan güç mücadelesidir. Kısacası iki karşıt gücün, IV. Murat ve Kösem Sultan, iktidar ve taht için çatışması ve buna bağlı olarak kişilerde ortaya çıkan iktidar hırsı, kendi iç çatışmalarıdır.[617]

IV. Murat oyunu padişaha isyana girişen, zorba kişilikteki yeniçeri ve sipahilerin ayak divanına gelmeleriyle açılırken, aynı sahne operada da verilir ve Zorbalar Korosu'nun sesleri yankılanır. Her iki eserin de bu ilk perdelerinde IV. Murat'ın pasif durumdaki görüntüsüne yer verilmektedir. Çünkü iktidar her ne kadar onda olursa olsun, ülkenin tek hükümdarı da olsa, zorbaların isteklerine karşı koyamaz. Kendisinden önce ağabeyine ve amcasına yapılanlar aklına geldikçe trajik bir sona uğramamak için her şeyi yapar. Hiç kuşkusuz bunda iktidarını, tahtını kaybetmeme arzusu da yatmaktadır. İlk perdelerde Sultan Murat'ın çaresizliği, korkaklığı gözler önüne serilir:

> "Sultan Murat:
>
> Hiç birine kıyamam, hele Hâfız'a!
>
> Ben sizin padişahınızım, İslâmın halifesiyim.
>
> Her isteğiniz bana böyle kabul ettirirseniz,

---

[616] İnci Enginün, "Turan Oflazoğlu ve Halk Kültürü", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s.360.
[617] Murat Kaçıroğlu, "Turan Oflazoğlu'nun 'İktidar Üçlemesi' Üzerine Bir İnceleme", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.31, Erzurum, 2006, s.297.

Sadrazamımı zorla alırsanız elimden,

Devletin yetkisi sarsılır,

İki paralık olur haysiyeti.

Kullarım, vazgeçin bundan!"[618]

IV. Murat bu sahnelerde yönetme yetisi bakımından etkisizdir. Bir padişahtır, İslam dininin halifesidir ve aslında halk da ordu da onun emrinde olmalıdır. Geleneksel yargılar tarihsel bir süreç içerisinde yok olurken, bu IV. Murat'ın iktidarı içerisinde anlatılır. Sultan kadar halkı da onun yetersizliğinin farkındadır. İstanbul sokaklarında tebdil-i kıyafet gezen padişah, halkın arasına karışırken, diğer taraftan da halkın uğradığı zulmü gözleriyle görür. Tahtın başında kendisi olmasına rağmen, ülkede zorbalar, eşkıyalar çoğalmış halkın malına, canına, ırzına göz dikmiştir. İstanbulluların sözleri, Dilfigâr'ın intihar girişimi gibi sebepler onun aydınlanmasını sağlar. Yavaş yavaş 'ben' olma süreci de başlamıştır.

Sultan Murat'ın iktidar mücadelesinde onu yönlendiren Topal Recep Paşa gibi görünse de, aslında onun da arkasında Kösem Sultan vardır. Kösem Sultan'ın elinde tuttuğu ve kolayca yönlendirdiği iktidarını kaybetmemek için yapamayacağı şey yoktur. Bu noktada oğluna bile düşman olabilen Kösem Sultan, her iki metinde de çatışma unsurunu sağlayan kişidir. Opera ve tiyatro metinlerinde iktidar konusu işlenirken IV. Murat ve annesi Kösem Sultan arasındaki mücadele anlatılır:

"Recep Paşa:

Pek sıkıntılı, pek nazik anlar oldu sultanım,

hepsinden de ben kurtardım kendisini.

Ama askerlerin beni sadrazam istemeleri

kuşkusunu uyandırmıştır padişahın.

Sevdiği adamların elinden alınmasını

hiç mi hiç unutmayacaktır Sultan Murat.

Onun için…

Kösem Sultan:

Onun için baskı altında tutmalı!

Çocukken de öyleydi, hiç unutmaz o.

---

[618] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 22.

İyilik olsun, kötülük olsun,

kendisine yapılanı, ölse unutmaz o!

Murat bir silkinirse, paşa,

bizim borumuz ötmez olur, bilesin!

Zaman zaman karşı geliyor artık bana."[619]

IV. Murat, Topal Recep Paşa'nın da belirttiği gibi artık her şeyin farkına varmaya başlamıştır. Sultanın halkın içinde gördüğü manzaralar, yeniçeri ve sipahilerin bu uygunsuz tavırları ve şair Nef'î'nin sunduğu işaret sonucunda içindeki iktidar arzusu ve iktidarı elinde bulunduranın yapması gerekenler zihninde uyanmaya başlar. Annesine karşı aldığı tavır, açık açık Topal Recep Paşa'dan korktuğunu dile getirmesi, söz oyunlarıyla annesini kendi değimiyle *"Şeytan kendi oyununa gelecek mi ne!"* [620] diyerek zor durumda bırakmaya çalışması iktidar çatışmasının başlangıcı olur. Yaşananlar doğrultusunda Kösem Sultan da her şeyin farkına varır. Hatta bir süre geri planda kalarak, oğlunu iyice şüphelendirip, kendi sonunu hazırlamaktan korkar:

"Kösem Sultan: Padişahtaki bu apansız değişme

Ürkütüyor beni,

Korkutuyor Paşa.

Ne dersin?

Geri mi çekilsek?

Topal Recep Paşa: Çekilmek

Ezilmek olur bizim için, Sultanım.

Aylardır kurduk,

Kıvamına getirdik,

Şöyle vezirdir dedik,

Böyle vezirdir dedik,

Azledildi diye.

Askerleri saraya saldırttık

Onları.

Şimdi öldürülünce de

---

[619] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 33.
[620] A. Turan Oflazoğlu, a.g.e., s. 43.

Aldırmayın

Vazgeçin denir mi hiç!

(…)

Yine biz kazanacağız,

Biz kazanacağız,

Göreceksiniz!

Biz kazanacağız!

Kösem Sultan: Fakat Hüsrev Paşa'nın

Giderilmesini

Bizden daha çok istedi Murat.

Topal Recep Paşa: Cesaret denemesi yapıyor Sultanım.

Korkmadığını göstermek istiyor…

Bizden korkmalı!

Bu başıbozuk sel suları

Biraz da bizim değirmenimizi döndürsün."

Bu iktidar mücadelesi içinde Topal Recep Paşa'nın da mücadelesi dikkat çekmektedir. Hüsrev Paşa'nın görevinden alınması, ardından öldürülmesi en çok ona yaramıştır. Bütün bunları kurgularken de, kendi statüsünü arttırmaya çalışmaktadır. Kösem Sultan'a yardım etmesinin de en önemli sebebi budur. İktidarını koruma hırsı Kösem Sultan'ı olumsuz bir kişi olarak etkilerken etrafında bulunan kişileri de olumsuz bir kişiye dönüştürmektedir. Çıkar çatışması, iktidar çatışmasının bir ayağı olur. Topal Recep Paşa, yeniçerileri ve sipahileri ayaklandırarak onların padişaha baskı uygulamasını sağlamış ve böylece hem kendi hem de Kösem Sultan'ın isteklerini yerine getirmeye çalışmıştır. Ancak Topal Recep Paşa'nın iktidarını kaybetmesi, padişahın iktidarını kazanmasıyla paralel gider. Bunun sonucunda da her şeyin farkında olan padişah, zoraki sadrazamının ölüm emrini verir. Topal Recep Paşa'da trajik bir sonla gücünü kaybeder.

Güç ve iktidar savaşının temel konu olduğu bu eserlerin ilk perdelerinde iktidarı elinde tutan Kösem Sultan'dır. Orduyu ayaklandırır, zorbalar sürekli ayak divanında padişahı küçük düşürür, üstüne yürürler, el kol hareketleriyle hakaret ederler. Ancak IV. Murat olan biten her şeyin farkında olmasına rağmen elinden bir şey gelmez. Annesi ve sadrazamını *"Tanrı bana git şeytanı getir dese ya validemi götürürüm ya Recep*

Paşa'yı!" [621] şeklinde tanımlar. Bu sözler padişahın her şeyin farkında olduğunun bir göstergesidir. Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa'nın, IV. Murat'ı öldürmeye çalışmaları ve bu durumu Dilfigâr'ın ortaya çıkarması ile yavaş yavaş iktidar el değiştirmeye başlar. Her iki eserin de ikinci perdesi IV. Murat'ın güçlenmeye başladığını anlatmaktadır. Sarayda önemli görevlere kendi güvendiği, inandığı, sadakatinden şüphe duymadığı kişileri getirir. Köse Mehmet ocaktan sorumlu kişi olur, kendi Silahtar'ını, Bostancıbaşı'nı, Cellat Kara Ali'yi görevlendirir ve yanından ayırmaz. Böylece devlet işlerinde ve yönetiminde kendi sözünü geçirmeye çalışır. Kösem Sultan'a haremden dışarı çıkma yasağı getirerek de onu iyice devlet yönetiminden uzaklaştırır, iktidarını yerle bir eder.

IV. Murat'ın bir padişah olarak hem ordusunun, hem ulemasının hem de halkının gözünde gerçekten iktidarı ele geçirdiği zaman hem operada hem de tiyatro metninde işlenen Sinanpaşa Köşkü'ndeki sahnedir. Bu sahnede taht ortada durmaktadır. Yeniçeriler, sipahiler, ürke ürke gelip yerlerini alırlar. Sonra ulema takımı ardından da halk yani İstanbullular gelip yerlerini alırlar. Mehter takımı savaş ezgilerini çalarken padişah görünür, yerini alır. Savaş kıyafetiyle görünen padişah böylece orada bulunanlar üzerinde en güçlü olanın kim olduğunu göstermeye çalışır. Bir Enderunlu altın bir tepside Kur'an getirir ve padişah Kur'an'ı saygıyla öper, duasını eder. Savaş kıyafeti ile ordunun en üstündeki kişi olduğunu, Kur'an ile de dinî anlamda en yetkili kişi, halife olduğunu göstermeye çalışır. Bunlar iktidarını ve tahtın gücünü gösteren iki önemli motif olur. Bu sahnenin sonunda Sultan Murat, nasıl ki yeniçeriler ve sipahiler kendisini ayak divanında and içtirmişlerse, padişah da bu sahnede halkına, askerlere, ulemaya kendi kurduğu düzenin bozulmaması ve ona bağlı kalmaları için and içtirir. Bunu yaparken de Osmanlı Devleti'nin toprakları içindeyken kaybedilmiş olan Bağdat'ı geri alacağını söyleyerek etkili olmaya çalışır:

"IV. MURAT: Bağdat yine bizim olacaktır.

Öyleyse

And için!

KORO: Allah-ü Ekber, Allah-ü Ekber

La İlahe İllellahü

Vella hü ekber

---

[621] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.70.

Allah-ü Ekber Velillahil hamd!

Allahü ekber, Allahü ekber

And içeriz!

And içeriz!

IV. MURAT: Ben dahi

Yedi iklim padişahı

Sultan Murat,

Şu anda

Hepimizi seyreden

Binlerce Evliyanın

Ve yüzlerce Peygamberin

Ve yüceler yücesi Tanrının bakışları altında

And içerim!

Her kim benim buyruğuma

Karşı gelir,

Kurduğum düzeni

Tehdit ederse

Bununla ezeceğim beynini."

Tüm bunları söyleyip, halkından kendisine bağlılık için söz aldıktan sonra hem tiyatroda hem de operada topuzunu hışımla yere indirir, bütün kalabalık yere serilir. Sultan Murat yüzünde korkunç bir bakışla yere serilen halkını seyreder. Kalabalık oradan ezile büzüle çekilirken, Sultan Murat askerlerinin, ulemasının ve halkının gözünde artık iktidarını tamamıyla kazanmıştır. Onun kazandığı bu iktidar mücadelesinde o an için yenik düşen Kösem Sultan ve onu destekleyenlerdir. IV. Murat'ın gücünü daha da kuvvetlendiren Revan Kalesi'ni Acem Şahının elinden kurtarması olur. Çığırtkan tarafından bu zafer duyurulurken, diğer taraftan gelenek icabı bir zafer sonrasında halkın zevk ve sefa içinde eğlenmesi, bayram etmesi buyrulurken padişahın ilk yasağı da ortaya çıkmış olur:

"ÇIĞIRTKAN (davulla azarlayarak):

Padişahın buyruğudur dedim! Kendisi konuşuyor Sultan Murat'ın ona göre ha!

(Sesini gürleştirip heybet katarak)

Her fetihten sonra, devlet ve din düşmanlarının

fesatlarına karşı coşkun sevinç ve neşe gösterisinde

bulunulması, zevk ü sefa içre eğlenmesi

için halka izin ve ruhsat vermek, büyük atalarımın

koyduğu bir yasadır. Halkım bayram edip

sevinsin isterim! Ancak…

IV. İSTANBULLU:

Ancak?

ÇIĞIRTKAN:

Ancak… şer'an haram, aklen fena olan şeylere izin yok!

II. İSTANBULLU:

Gel de eğlen şimdi!

ÇIĞIRTKAN:

Yedisinde yetmişinde, kadın, erkek, Müslim,

gayrimüslim, herkes kendi yaradılışına uygun

olarak biçimlice eğlenecek!

IV. İSTANBULLU:"

Böyle ısmarlama eğlence de olmaz ki birader!"[622]

Artık devlet yönetimini ve devletin bütün imkânlarını elinde bulunduran IV. Murat'tır. İktidar gücünü elinde bulunduranların, var olan yetkilerini kaybetmemek amacıyla birtakım icraatlar yaptıkları görülmektedir. Tarih boyunca gücü elinde bulunduranlar ya çok iyi bir hükümdar ya da çok zalim bir yönetici olagelmişlerdir. Kurdukları düzenin ellerinde gitmesini kesinlikle istemezler. Sultan Murat bunu İstanbul'un neredeyse yarısı yanıp kül olurken, hiçbir tepki göstermeden şair Nef'î'ye söylediği sözlerle açıkça belirtmektedir: *"Kurduğum düzen uğruna, şair/ her şeyi göze alabilirim ben/ gerekirse bütün halkı yok edebilirim."* [623] Peki, IV. Murat zar zoruna kurduğu düzeni kaybetmemek, iktidarının elinden alınmaması için neler yapmıştır? İlk olarak İstanbul'da çıkan yangının bir kahvehaneden çıktığını halkına duyurarak tütün içilmesini yasaklamış, ülkesinin güzel yüzünü lekeleyen kahvehanelerin de yıkılmasını,

[622] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s103-104.
[623] A. Turan Oflazoğlu, a.g.e., s. 107.

yıkılmamış olanların da içindekilere ve sahiplerine mezar olacağını Çığırtkan aracılığıyla halkına bildirmiştir. Bu yasağım hemen ardından diğer yasaklar da gelir. Padişahın tüm bu yasakları tiyatroda ayrı ayrı ele alınırken, operada bir sahnede bütünüyle ele alınmıştır:

> "ÇIĞIRTKAN: - Yedi iklim padişahı Sultan Murat'ın buyruğudur. Ulemadan Kadızade Mehmet Efendi tütünün dinimize aykırı olduğunu fetva vermiştir! Tütün Şer'an haram aklen fena nesnedir! İstanbul'u kasıp kavuran son büyük yangının bir kahvehaneden çıktığı, uygunsuz ve ahlaksız güruhunun kahvehanelerde yuvalandığı, fuhuş ve her türlü iğrençlik yolunda ülfet ettikleri düşünülürse, büyük bir afet olan son yangını, Tanrı'nın gökten indirdiği bir sille saymak gerekir. İmdi, kadın-erkek, yaşlı-genç, müslim-gayrimüslim, buyruğum altında yaşayan hiç kimse bundan böyle tütün, afyon, esrar, rakı, şarap gibi akla pusu kuran, imanı avlayan, iradeyi kıskıvrak bağlayıp hayali azdıran nesneleri ağzına koymayacak. Bütün kahve meyhanelerin tümü bu akşama dek yıkılacak! Yıkılmamış olanlar içindekilere ve sahiplerine mezar olacak.
>
> Duyduk duymadık demeyin! Sultan Murat kendisi kol geziyor geceleri."

IV. Murat'ın yasakları bunlarla sınırlı kalmaz. Geceleri gerekmedikçe kimsenin dışarı çıkmamasını, çıkanların da mutlaka ellerinde fener olması gerektiğini buyurur. Gündüzleri çarşıda, pazarda, sokaklarda, meydanlarda iki kişiden fazlası bir araya gelip, toplanırsa sorgusuz sualsiz orada cezaları verilecektir. Kurallarına daha doğrusu yasaklarına halkının uyup uymadığını geceleri tebdil-i kıyafetle yanında Bostancıbaşı ve Cellat Kara Ali ile gezerek denetler. Hatta çok yakını olan ve onu iyileştiren Hekimbaşı'nın da afyon kullandığını öğrenmesiyle, ona koynundaki afyonu içirterek ölmesini sağlar. Tüm bunlarla yetinmez kendisine rakip gördüğü şehzadeleri de öldürtmeye başlar. Böylece iktidarına, tahtına aday bir kişi bile bırakmak istemez. Halkın nazarında tüm bu yasaklar hoş karşılanmaz. IV. Murat'ın iktidar hırsıyla zalimleştiği görülür. Gücünü daha da arttırmak ve halkına verdiği sözü yerine getirmek için Bağdat Seferi'ne çıkar. Bu yolculuk sırasında uğradığı yerlerde halkına zulmeden ve en önemlisi de onun iktidarına gölge düşüren Keyifli Mehmet Çelebi, Karayılanoğlu Sefer Bey gibi kişileri öldürtür.

IV. Murat tahtını rakiplerine karşı korumak için buyurduğu yasaklarına ise kendisi uymaz. Bu durum ortaya bir çelişki çıkarmaktadır. Ancak padişahın böyle davranmasının en önemli sebebi, psikolojik olarak yıpranmış olmasıdır. Tahta çıktığı andan itibaren yaşadıkları ve gücünü kaybederek canından da olma korkusu onu böyle davranmaya itmiştir. Bu noktada onu çok sevdiği şairi Nef'î bile eleştirir. Bu da Nef'î'nin trajik sonunu hazırlar. Bağdat'ı tekrar Osmanlı topraklarına katarak, zaferle

sarayına dönen Sultan Murat'ın gücü iyice pekişir. Ancak bu güç uzun süre devam etmez. Silahtar'ın getirdiği içkiyi içmesi, ardından nöbetinin başlaması, ancak onu düzeltecek, iyileştirecek ilaçların bulunmaması sonunu hazırlamaktadır. Kara Mustafa Paşa'ya sağ kalan Şehzade İbrahim'in de öldürülmesi emrini verir. Ancak devletinin geleceğini düşünen Kara Mustafa Paşa, Kösem Sultan ile işbirliği yaparak padişaha şehzadeyi öldürdükleri yalanını söyle. Devletin başsız kalmaması için bunu yapmaya mecburdur. IV. Murat; *"Defolun alçaklar, kudurmuş köpekler! Kimse oturamaz benim tahtıma! Defolun! Defolun! Defolun!"* [624] diyerek can verirken de tahtını düşünür.

IV. Murat oyunu bir opera metnine dönüştürülürken librettoda işlenen konunun oyundaki metne sadık kalarak işlendiği görülmektedir. Bunun da en önemli sebebi hem oyunun hem de librettonun yazarının Turan Oflazoğlu olmasıdır. Her iki metnin de odak noktası, konusu yazarın "İktidar Üçlemesi" eserlerinin temeline oturttuğu iktidar, iktidar çatışmasıdır. Ancak yazar bu konuyu hem tiyatro hem de opera metninde işlerken tarihsel kişiler ve olaylar üzerinden psikolojik bir boyutu da ele alarak yapmıştır. Operada tiyatrodaki anlamsal bütünlük korunurken, verilmek istenen mesajın da korunduğu, herhangi bir değişime uğramadığı görülmektedir. Biçimsel olarak opera sanatının imkânları doğrultusunda bazı sahnelere yer verilmediği ya da kısaltıldığı, indirgendiği görülmektedir. Her iki metinde iktidar mücadelesi IV. Murat ve Kösem Sultan ikiliğinde yansıtılırken, Kösem Sultan'ın her şeye rağmen kazanmasıyla sonuçlanır. Bu açıdan yazar konuyu işlerken, her iki metinde fazla baskıcı yönetimlerin sonunu göstermeye çalıştığı, baskıcı yönetimlere karşı eleştirel bir tavır takındığı söylenebilir. Hırslarına ve ellerindeki güce güvenen yöneticilerin gün gelip ellerindeki her şeyi kaybedebilecekleri, hatta yaşamlarının dahi son bulabileceğini trajik bir oyunla anlatmaya çalışmıştır.

2.2.5. *IV. Murat* Oyunundaki ve Operasındaki Karakterler ve Karakter Çözümlemeleri, Karakterlerin İşleniş Biçimi, Benzerlikler ve Farklılıklar

Bir tiyatro metnini ya da bir opera librettosunu diğer yazınsal türlerden ayıran en önemli özelliklerin başında okuyucusunu ya da izleyicisi çok katmanlı bir alılmama süreci içersine sokmasıdır. Çünkü bu iki sanatta da metin sahneye çok boyutlu, çok katmanlı bir biçimde aktarılır. Yani her iki metin sadece yazınsal bir metin olarak kalmaz. Bu yeniden yaratım sürecinde yazara ve yönetmene ya da besteciye yardımcı

[624] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 173.

olan en önemli unsur karakter/ler olmaktadır. Turan Oflazoğlu'nun *IV. Murat* oyunu ve bu oyunu temel alan aynı adlı operasında yazar, Osmanlı tarihinin önemli karakterlerinden biri olan IV. Murat'ı merkeze alarak, bu tarihsel kişinin etrafında yine tarihsel kişilerden oluşan bir karakter tablosu oluşturur. Her iki metinde de yer alan karakterler ise şu şekildedir: Sultan Murat, Kösem Sultan, Sadrazam Topal Recep Paşa, Hâfız Paşa, Nef'î, Dilfigâr, Silahtar, Bostancıbaşı, Cellât Kara Ali, Çığırtkan, Yeniçeri Ağası Köse Mehmet, Şeyhülislam Ahizade Hüseyin Efendi, Bekri Mustafa, Hekimbaşı, Sadrazam Kara Mustafa Paşa, I., II., III. Ve IV. İstanbullu, I. ve II. Yeniçeri, I. ve II. Sipahi, Bir Bilgin, I., II., III, ve IV. Eşkıya ve operada Zorbalar Korosu, Erkek Koro, Askerler yer almaktadır.

IV. Murat oyununda ve operasında asıl kahraman Sultan Murat'tır. Sultan Murat Osmanlı'nın on yedinci padişahıdır ve 1623-1640 yılları arasında hükümdarlık yapmıştır. Oyunda ve operada on yedi yıllık iktidarının 20-28 yaşları arası anlatılmaktadır. IV. Murat tahta çıktığı yıllarda devlet içerisinde rüşvet ve yolsuzluk artmış, devlet görevlileri dahi alınır satılır hale gelmiştir. Yeniçeriler başıbozuk haldeyken, diğer taraftan Erzurum'da Abaza Mehmet Paşa isyan etmiş; İran Bağdat'ı ele geçirmiştir. Tüm bu durumlar karşısında IV. Murat ne yapacağını bilememektedir. Kendisi de yetersiz bir padişah olduğunun farkındadır. Ülkede yaşanan olaylara tam manasıyla bir "dur" diyemez. Zaman zaman tebdil-i kıyafetle halkın içinde gezdiğinde, ülkesinde eşkıyaların kol gezdiğini, halkına zarar verdiğini görür. Halkının ondan bir padişah gibi davranmasını beklediklerini öğrenir. En yakınında bulunanlardan şair Nef'î'nin de telkinleriyle harekete geçmesi gerektiğini anlar:

> "NEF'Î:
>
> Üslûp meselesi, padişahım!
>
> Her ulus kendine göre kahraman ister.
>
> Kanunî'den sonraki padişahlar çağında
>
> kınında paslandı Osmanlı kılıcı,
>
> ona yeniden su vermek gerek.
>
> SULTAN MURAT:
>
> Kanımdaki kıpırdanmalara yön verirsin şair!"[625]

[625] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.35.

Oyunun ve operanın konusunun da izleğinden hareketle, IV. Murat'ın uyanışı iktidarı elde etmeye çalışmasıyla paraleledir. Onun içindeki kanın uyanmasında sadece halkının ve şair Nef'î'nin sözleri etkili olmaz. Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa'nın işbirliği yaparak padişaha sadrazam Hüsrev Paşa'yı öldürtmeleri, artık harekete geçmesinde etkili olmuştur. Padişahın karşı koyması gereken bir zorbalar ordusu vardır. Topuzuyla güç denemeleri yaparken, dinlediği musikinin de etkisiyle hem yüreğini hem de bedenini zorbalara karşı dayanıklı hale getirmeye çalışır, kendini eğitir. Gücünü ve devleti asıl yönetenin kim olduğunu göstermek için çalışmalara girişir. Sarayın içindeki ve dışındaki çeşitli görevlere kendisine bağlı olan, güvendiği insanları yerleştirir. Sinanpaşa Köşkü'nde düzenlediği ayak divanına halkını, ulemasını ve kendisini her fırsatta aşağılamaya çalışan ordusunu çağırır. Burada onlara Kur'an'dan ayetler okur, kendisine tüm icraatları için bağlılık yemini ettirir. Bu sahneler Sultan Murat'ın dönüm noktası olur. Çünkü artık iktidar erki onun eline geçmiştir.[626] Tiyatro oyunundaki söz konusu sahne operada da işlenirken, oyunun sözlerinde kısaltmalara gidildiği gibi, operada gücü daha da artırmak ve dinî motifi daha da fazla vurgulamak için yeni kelimler de eklenmiştir:

"IV. MURAT: Sultanlar sultanı

Hud suresinde

Buyuruyor ki

Büyüğünüz

Sizden nasıl davranmanızı isterse

Öyle davranacaksınız.

Sorarım size

Bu kitabın yanıldığını

İleri sürecek Müslüman

var mı içinizde?"

Sultan Murat hem operada hem de tiyatroda bu sahnede söylediği sözlerle halkı, uleması ve askerleri üzerinde derin bir etki bırakır. Elinde Kur'an ile karşılarına çıkması ve ayetler okuması burada bir motif olarak kullanılır. Çünkü Sultan Murat aynı zamanda İslam dininin halifesidir. Böylece yazar, padişahın bu gücünü de elinde bulundurduğunu

[626] Hatun Türkmen, *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010, s.85.

göstermeye çalışmaktadır. Büyük çabalar ve uğraşlar sonunda elde ettiği iktidarı elinden kaçırmak istemeyen Sultan Murat, her yola başvurur. İçkiyi, tütünü, afyonu, gece dışarıya fenersiz çıkılmasını, sokaklarda bir arada toplanılmasını yasaklar; kahvehaneleri ve meyhaneleri yıktırır; kendisine bağlı olmayan ve iktidarını elinden almaya çalışanlara en sert şekilde cezalar verir, canlarından eder. İstanbul'un yarısını yok eden yangını izlerken duyarsız kalması, yangına müdahale edilmesini emrini verirken dile getirdikleri ondaki olumsuz bir değişimin de göstergesi olur:

"SULTAN MURAT (dönerek, Nef'i'ye):

Sevgi yokluk bahçesinden alev çiçekler dermedir.

(Bostancıbaşı'ya)

Sadrazama buyruğumdur: Yeniçeriocağı yangını söndürmeye başlasın artık.

Ne denli büyük olursa halkın uğradığı yıkım,

o denli gür gelişir benim yasaklarım.

(Nef'i irkilir)

Sen iyi şairsin, Nef'i, güzel işaretler sunarsın,

ama bilemezsin bu işaretlerin

kişiyi nereye dek götürebileceğini.

(Güler.)

Tedbir bunlar şair, tedbir!

Dünyayı yutup sindirmeyeni

yutup sindirir dünya. "[627]

Yarattığı düzeni korumak padişah için en önemli mesele olur. Her iki eserde de çatışmayı sağlayan temel unsur da düzeni ele geçirmek ve kendi yarattığın düzeni korumak üzerine şekillenir. Koyduğu yasaklarla IV. Murat artık zalimleşmeye başlar. Düzeni korumak adına her şeyi mübah sayma fikrinin onda oluşmasında, oyunda da değinildiği üzere, Makyivelli'nin *Hükümdar* adlı eseri önemli rol oynamıştır.[628] Gücünü ve iktidarını kaybetmek istemeyen ve bunun için her şeyi göze alan padişahın psikolojisi de günden güne bozulur. Yasakların ardı arkası kesilmezken, zalimleşir, zorbalaşır ve gördüğü kâbuslar yüzünden de her an tetikte olmaya çalışır. Operada

[627] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.106-107.
[628] Hatun Türkmen, *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010, s.85.

padişahın kâbuslarına yer verilmese de 3. Perde 1. Sahnede, IV. Murat divana uzanmış uyuklamakta, sahnede duyulan gürültüler ve yankılı sesler de onun kâbusunun sesleri olmaktadır:

" – Sözümüz var padişaha!

-Divana çıksın!

-Bize Sultan Murat gerekmez!

-Şehzade Kasım'ı isteriz, Sultan Kasım'ı!

-Sultan Kasım'ı isteriz, Sultan Kasım'ı!

-Kasım'ı! Kasım'ı! Kasım'ı!

(Murat düşünde boğulur gibi çırpınmaktadır. Birden uyanır. Topuzu kavradığı gibi doğrulur. Gözleri dehşetten çakmak çakmak, hayalî düşmanlarını tehdit edercesine sallar topuzunu.)"[629]

Bu rüyasının ardından padişah emriyle onun iktidarını tehdit eden, neredeyse bütün şehzadeler öldürülmeye başlanır. Bu öldürmelerle, çeşitli yasaklarla, aldığı tedbirlerle kargaşayı önlemeye çalışır. Ancak bunları yaparken çok katı bir yönetim ortaya koyar, kimseye acımaz. Bunun sonucunda da halk kendisinden memnuniyetsiz olmaya başlar. Güçlü düşmana karşı güçlü olmaya çalışırken, iktidarı ele geçirir ve iktidar tutkusunun da esiri olur.[630] Halkının gözünde ise IV. Murat şu şekilde verilir:

"I. İSTANBULLU (salona doğru):

Eşkıya bindi…

II. İSTANBULLU (I.'nin yanında yer alarak):

Bire indi.

III. İSTANBULLU (II'nin yanında):

Ve hepsini ortadan kaldıran…

IV. İSTANBULLU (III.'ün yanında):

hepsinden korkunç şimdi!"[631]

Sultan Murat için halkının ne düşündüğü önemli değildir. Önemli olan devletinin güvenliği, kargaşanın tekrar ortaya çıkmaması, iktidarı kimseyle paylaşmamaktır. Bu uğurda o şeyhülislâmın, Köse Mehmet'in ve hatta kendisini ve yönetimini eleştiren, çok sevdiği şair Nef'i'nin dahi başını kopartmıştır. Oyunun başında *Önsöz* bölümünde

[629] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.131.
[630] İnci Enginün, " Oyun Yazarları" , *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s.250.
[631] A. Turan Oflazoğlu, a.g.e., s.128.

Turan Oflazoğlu, IV. Murat'ı her şeyiyle başka, bambaşka bir adam olarak tanıtır. *"Düzen için, hele kendi kurduğu düzen için her şeyi göze alan bu adam geleneklere, töreye körü körüne kulluk etmez; atalarından ayrı giyinir, başka türlü davranır, kendi üslûbuna göre yaşar."*[632] Sultan Murat, gerçekten de çok farklıdır. Onu farklı kılan noktalardan biri de halkına yasak etmesine rağmen, kendisinin bol miktarda içki tüketmesi, sefahate çok düşkün olmasıdır. Bu durum onu yaşadığı ruhsal problemlerin ruhunda yarattığı ikilemlerin bir göstergesidir:

"IV. MURAT: Halka verir takını, ,

Kendi yutar salkımı.

Hah hah ha.

Ben içerken kaldırıyorum yasağı…

Sonra yine koyuyorum şair.

Kimin şu mısralar Nef'i?

'İçki şeytanları çekip çevirmekte şimdi,

İçkinin şiddetle yasaklandığı ülkeyi'

Evet şair!

'Sen bu ülkeye hakim olalı, ey şah,

Zulüm Murad-ı mahlasını kullanır!'

Sen üsluptan anlarsın koca şair"

Sultan Murat'ın kendi koyduğu yasaklara uymamasını eleştiren ise Nef'î olur. IV. Murat, oyunun ve operanın başlarında pasif konumda bir karakter olarak görülür. Muradî mahlasıyla şiirler de yazmış olan bu padişah bir kaos, düzensizlik ortamında tahta geçmiş, ancak kendi düzenini de en başlarda oturtamamıştır. Bedenini ve yüreğini eğiterek; yanına halkını da alarak ülkesindeki zorbalara karşı mücadele eder. Böylece gücünü ve iktidarını kanıtlamış olur. Yazar tarafından her iki eserde de bir karakter olarak işlenen IV. Murat, iki kez değişim yaşar. Öncelikle edilgen bir kişi olmaktan kurtulur ve düzeni, adaleti sağlar. Böylece halkının gözünde de yükselir. Ancak iktidara sahip olduktan sonra zorbalaşmaya, gereksizce birçok cana kıymaya başlar. Böylece kişiliği olumsuz bir biçime dönüşür.[633] Ancak yazar, her iki metinde padişahın içinde

---

[632] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.7.

[633] Hatun Türkmen, *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010, s.86-87.

bulunduğu şartların düşünülmesini gerektiğini de belirterek, onun yaşadıklarının ve yaşattıklarının bir ölçüde gerekçesini de hazırlar. Tek bir boyutuyla vermek yerine, psikolojik durumunu, içine düştüğü kâbusları, iktidarı kaybetme korkusunun kendisinde yarattığı şüpheciliği de sahnede gösterir. Böylece IV. Murat'ın eylemlerinin temeli hakkında izleyiciyi ve okuyucuyu bilgilendirmeye çalışır. Oyunun sonunda Sultan Murat'ın sanrılar içerisinde vefat ederken dahi, iktidarını kimseyle paylaşmak istememesi trajik sonunu hazırlamıştır.

IV. Murat oyunu ve operasında yer alan karakterleri, her iki eserin de asıl karakteri olan Sultan Murat ile olan durumlarına göre değerlendirmek gerekmektedir. Bu kişiler arasında ilk olarak Kösem Sultan'ı ele almak gerekir. Kösem Sultan oyunda ve operada IV. Murat ile iktidar mücadelesi gerçekleştirdiğinden hasım bir kişi olarak değerlendirilebilir. Kösem Sultan tarihsel bir kişiliktir ve Osmanlı Devleti padişahlarından I. Ahmed'in eşi, IV. Murat'ın annesidir. Tarihsel süreç içerisinde bakıldığında etkili ve nüfuzlu bir kişidir. Genç yaşında dul kalmıştır. Eşinin ölümünden sonra tahta ilk önce kaynı I. Mustafa, ardından da oğlu II. Osman çıkmıştır. Özellikle oğlu II. Osman zamanında devlet işlerine çok fazla karıştığı için eski saraya gönderilir. Oğullarından IV. Murat'ın tahta çıkmasıyla, onun iktidarının ilk yıllarında devlet işlerinde tekrar söz sahibi olmaya başlar. Oyun ve operada da oğlu ve kendisi arasındaki iktidar çatışması ele alınır.

Kösem Sultan, IV. Murat'ın annesi olmasına rağmen; iktidarı elinde tutmak amacıyla damadı Topal Recep Paşa ile işbirliği yapar. Böylece yeniçerilerin ve sipahilerin kazan kaldırmasını sağlarlar. Amaçları devlet yönetimindeki kademelere kendilerine bağlı kişileri getirerek, iktidarlarını kaybetmemektir. Bu amaçla IV. Murat'ı dahi öldürmeyi göze alırlar:

"TOPAL RECEP PAŞA: Yine biz kazanacağız

Biz kazanacağız,

Göreceksiniz!

Biz kazanacağız!

KÖSEM SULTAN: Fakat Hüsrev Paşa'nın

Giderilmesini

Bizden daha çok istedi Murat.

TOPAL RECEP PAŞA: Cesaret denemesi yapıyor Sultanım.

Korkmadığını göstermek istiyor…

Bizden korkmalı!

Bu başıbozuk sel suları

Biraz da bizim değirmenimizi döndürsün.

KÖSEM SULTAN: Yalnız paşa, dikkat et!

Bir hata gelmesin!

Padişahın canına.

Bir hata gelmesin sakın, paşa!

TOPAL RECEP PAŞA: Ne deme, Sultanım.

Ne demek.

Bizim yapacağımız

Onun cesaret sancağını

İndirmektir

Yeter ki sizin saltanatınız

Gölgelenmesin diye, Sultanım.

Yine biz kazanacağız,

Biz kazanacağız

Göreceksiniz

Biz kazanacağız."

Kösem Sultan'da tıpkı oğlu gibi iktidar tutkusuna kapılmıştır. Oğlunun canını almaktan dahi çekinmez. Devletin devamlılığını düşünen, devletin esenliği için çalışan bir valide sultan profili çizmekten çok ötededir. Tam tersi bir özelliğe sahiptir. Onun için önemli olan kendi gücüdür. Oğlu IV. Murat'ın gözünde o bir şeytandır. Hareme hapsedildiğinde dahi durmaz, sürekli harem dışına çıkmak için uğraşır. Asıl amacı yeniden söz sahibi olmaya çalışmaktır. Bu noktada ona yardımcı olan kişi damadı Topal Recep Paşa'dır. Topal Recep Paşa, çok kısa bir süre için sadrazamlık yapmıştır. Ancak bu süre zarfında Kösem Sultan'la beraber ülkeyi istediği gibi yönetmeye çalışmıştır. Yeniçeri ve sipahileri padişaha karşı kışkırtır; onları sarayın kapılarına kadar dayandırır. Ayak divanı yoluyla da padişaha zorbaların istekleri adı altında kendisinin ve Kösem Sultan'ın isteklerini kabul ettirmeye çalışır. Sadrazam olabilmek için her şeyi yapan

Topal Recep Paşa'nın da kavgası gücünü arttırmak, kendi iktidarını kurmaktır. Sultan Murat'ın her şeyin farkına varması, uyanması fikri ondan korku yaratır:

"RECEP PAŞA:

Yeniçeri ocağıyla sipahi ocağı bir türlü güven duymuyor Sultan Murat'a.

KÖSEM SUŞTAN:

Padişaha and içirme töreninden sonra da mı?

RECEP PAŞA:

En çok ondan sonra Sultanım.

Biz gayri ona kulluk edemeyiz diyorlar.

KÖSEM SULTAN:

Bana öyle gelir ki Paşa, sen askerin değil de

kendi yüreğinin kaygısını dile getirirsin.

Gam yeme Paşa, ne de olsa hanedanın damadısın.

Sultan Murat dul bırakmak istemez kardeşini.

RECEP PAŞA:

Bana öyle gelir ki Sultanım, gerektiğinde ne kardeşini kayırır Sultan Murat, ne validesini.

Bir mecliste padişah diyesiymiş ki:

'Tanrı bana git şeytanı getir dese,

ya validemi götürürüm ya Recep Paşa'yı!' "[634]

Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa kendi çıkarları için her şeyi feda edebilirken, padişahtan da hiç çekinmezler. İkiyüzlü ve ihtiraslı kişiler olarak eserde yer alırlar. Sultan Murat iktidarını tam anlamıyla sağlayabilmek için ikisinden de bir şekilde kurtulması gerektiğinin bilincine varır. Annesini sarayda hareme hapsederken; Topal Recep Paşa'yı da öldürtür. Paşanın ölümü onun trajik sonunu ifade etmektedir. Böylece Sultan Murat, paşayı saf dışı bırakmıştır. Ancak annesini her ne kadar uzaklaştırsa da oyunun sonunda iktidarı tekrar ele geçiren Kösem Sultan olur. Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa bu eserlerde olumsuz kişiler olarak yer alırlar. Tip düzeyinde ele alınan bu iki karakterin psikolojik durumları da yansıtılır. İkisi için de en önemli korku güçlerini

[634] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.70.

kaybetmek ya da öldürülmektir. Bütün savaşlarını bu sondan kurtulmak için verirlerken; içine düştükleri çıkmazların yarattığı psikolojik bunalımlar da yansıtılır. Kösem Sultan hem operada hem tiyatroda iktidar hırsının temsili olur. Bu tarihi kişiler inandırıcı ve tarafsız bir şekilde metinlerde işlenirken, devletin esenliği için çalışıp, hükümdarı desteklemek yerine iktidarı ele geçirmek için çabalarlar. Çevirdikleri entrikalarla geleneksel valide sultan ve devlet adamı özelliklerinin dışına çıkarlar.[635]

Oyunda ve operada Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa dışında, IV. Murat'a hasım olan diğer kişiler arasında Yeniçeriler ve Sipahiler vardır. Yeniçeri ve Sipahiler her iki eserde de ilk olarak kazan kaldırmaları ile verilirler. Hoşlarına gitmeyen bir davranış gördüklerinde Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa'nın da desteğiyle sarayın kapılarına dayanırlar. Sultan Murat'ı bir padişah olarak görmezler, hakaret ederler ve istedikleri her şeyi alırlar. Sadrazamı, şeyhülislamı görevlerinden alırlar ve katlederler. Operada Yeniçeri ve Sipahilerin bu durumu Zorbalar Korosu aracılığıyla aktarılır. Ayrıca yine operada da tiyatroda olduğu gibi I., II. ve III. Yeniçeri, I., II. ve III. Sipahi yer almaktadır. İstediklerini almak isteyen bu askerler, padişahı tehdit etmekten de geri durmazlar:

"ERKEK KORO: Kul efendisi yoluna kurban olagelmiştir.

Eksilmekle ne çıkar?

Böyle olmaz padişahlık,

Böyle olmaz!

Sadrazamın senin.

Başkaldıran kul

İstediğini ala gelmiştir.

Altüst olur bütün devletin düzeni,

Sen bilirsin Padişah!"

Operada yeniçeri ve sipahilerden oluşan kalabalık, görüldüğü gibi farklı isimlerle de anılmaktadır. Aslında tüm bu kişilerin aynı karakterleri temsil ettiği görülür. Hem oyunda hem de tiyatroda bu zorbalar topluluğu Sultan Murat'ın nazarında "arsız köpek"tirler. Bu güdüme muhtaç topluluk Sinanpaşa Köşkü'nde IV. Murat'ın iktidarının farkına varırlar ve ona bağlılık yemini ederler. Padişah da onlar sayesinde

[635] Hatun Türkmen, *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010, s.87.

Revan ve Bağdat'ı geri alır; ülkeyi eski günlerine dönüştürmeye çalışırken askerlerin yardımını azımsamaz. Böylece yeniçeri ve sipahiler padişaha düşmanlık edecek, başkaldıracak güçten de yoksun olurlar. Her ne kadar padişah tarafından eski güçleri ellerinden alınmış olsalar da, Yeniçeri ve Sipahiler IV. Murat'ın zihninde derin izler bırakırlar:

"SULTAN MURAT:

Gelsinler, daha kalabalık gelsinler, daha!

Dalga dalga doluşsunlar sarayıma,

uluşsunlar o kara isyan köpekleri yine!

Hepsini püskürtür irademin ateş pençeli parsı!

O kuzgunlar, çaylaklar, o leş kargaları

üşüşsünler tahtımın altın parıltısına!

İktidarımın kızıl uçuşlu kartalı

darmadağın eder hepsini!

(Soluk soluğa doğrularak)

Hani paşa? Nerde tahtım?" [636]

Sultan Murat'ın gördüğü kâbuslarda, içten içe aklına gelen her anda Yeniçeri ve Sipahiler bir tehdit unsudur. Değişme uğramış, zorbalığı bırakmış olsalar da padişah için olumsuz kişilerdir. Padişahın bilinçaltında rahatsız edici bir unsurdurlar. Bunun dışında oyunda ve operada yer alan Yeniçeri ve Sipahiler dekoratif bir unsur olarak da eserlerde bulunmaktadırlar. Bu kişiler bulundukları toplumun birer örneği olarak metinlerde işlenirler. Yazar bu kişiler aracılığıyla tarihsel durumlara göndermede bulunur. IV. Murat'ın tahta çıktığı yıllarda askerî düzende meydana gelen lakaytlığı, saygısızlığı, çıkar düşkünlüğünü göstermek amacıyla işlenirler.

Asıl kahraman IV. Murat için yönlendirici karakterler de bulunmaktadır. Bu karakterler padişahın eylemlerinde etkili olurlar. Yönlendirici karakterlerin en başında da şair Nef'î gelmektedir. Divan Edebiyatı şairleri arasında yer alan Nef'î, IV. Murat zamanında saltanatlı günlerini yaşamış bir şairdir. Padişah tarafından yazdığı şiirleri beğenilen, hatta saraya bile yerleşmiş, padişaha arkadaşlık etmiş olan bu şair özellikle yazdığı hicivlerle tanınmıştır. Çağını yozlaştıran bazı devlet adamlarını hicvetmekten

[636] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.172.

geri durmamış ve bu eserlerini de *Siham-ı Kaza* adlı yapıtında toplamıştır. Dilinin çok sert olması ve eleştirilerini çok sert biçimde dile getirmesinden dolayı padişah tarafından hiciv yazması yasaklanmıştır. Ancak bu yasağa fazla dayanamayıp Bayram Paşa hakkında bir hiciv yazması onu canından etmiştir. Tiyatro ve opera metninde işlenen Nef'î, Sultan Murat'ın harekete geçmesi için ona şu sözlerle telkinde bulunur:

"NEF'İ (girip eğilerek):

Aferin ey yenilmez orduların başbuğu!

İndir artık, lûtfet, indir

göklerde sonsuz büyüyüp güçlenen yumruğu!

(…)

Günden güne artan gücünüz, padişahım,

kendisini nasıl kullanmanız gerektiğini

elbette öğretecektir size. Fettan durumları kollayın,

onlar ortaya çıkar çıkmaz, elhak,

göz kıpacaklardır size!"[637]

Şair Nef'î, padişahın iktidarı ele geçirmesi, artık hüküm süren bu çarpık düzenin son bulması için bir ışık, bir işaret sunar. Sultan Murat, bu işaretin farkına varır ve harekete geçmeye başlar. Nef'î dürüst bir kişidir. Tarihsel anlamda bakıldığında adaletsizlikleri, toplumun yönetim katında meydana gelen bozuklukları eleştirmesi, operada ve tiyatroda da işlenmiştir. Bu bakımdan yazarın Nef'î'yi tarafsız bir şekilde ele alınıp işlendiği görülmektedir. Şiirinin dili keskindir ve gördüğü adaletsizlikleri eleştirmekten çekinmez. Yanlış hareket eden devlet adamlarını, hatta padişahı bile hicvetmekten geri durmaz. Hiciv yazması dahi yasaklanır. Ondan böyle bir şey isteyen padişaha da cevabı şöyle olur:

"SULTAN MURAT:

(…)

Bundan böyle hiciv yazmak yok Nef'i!

Vezir demez, sadrazam demez, hicvederek

iki paralık edersin devletimin itibarını.

(Nef'i yutkunur, konuşamaz. Murat, elini omzuna kor dostça.)

---

[637] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.35-36.

NEF'İ (cesaret alarak):

Hünkârım, hicvetmeden duramam ben.

İnsanlarda çarpıklıklar gördüm mü,

ölsem dile getiririm onları.

SULTAN MURAT:

Öyleyse, yazacağın hicivleri

yalnız ben okuyayım bundan böyle.

NEF'İ:

Yalnız benim hükümdarım olmak

Size yeter miydi, padişahım?

Devletli hünkârım benim, hiciv

biricik savunma silâhıdır kulunuzun,

dolayısıyla halkın. Benim susmam,

halkın boğulması demektir.

SULTAN MURAT:

Halkın gür konuşması da

benim boğulmam demektir, şair!

Zehrini oraya buraya damlatma artık.

NEF'İ:

Bazı hastalıklara, hünkârım,

Âcil devadır zehir!

SULTAN MURAT:

O zehri dikkatli kullan da

herhangi bir ölüme yol açmasın şair!" [638]

Yukarıdaki sahneden de anlaşıldığı üzere Nef'i aslında halkın sesidir. Halkın korkudan dile getiremediği çarpıklıkları, sözüyle dile getirmektedir. Onun sözü Sultan Murat'ın korkusu olur. Çünkü halkı uyandırması demek, kurduğu düzenin bozulması demektir. Bu da iktidarına bir tehdittir. Turan Oflazoğlu'nun ifadesiyle; *"Söz,*

[638] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.117-118.

uyandırdığı Eylem'in kurbanı olur." [639] Çünkü şair için en büyük yasak gelmiştir; susmak. Ancak Nef'i susmayı başaramaz. Söz onun en kıymetli hazinesi, en önemli savunma silahıdır. Doğru bildiği yolda ilerler ve bu uğurda canını vermekten de korkmaz. Bir bakıma yazarın sözcüsü olur.[640] IV. Murat döneminin eksikliklerini şiirinde dile getiren Nef'î, padişah tarafından idam ettirilir. Bu sahne operada şu şekilde verilmektedir:

"IV. MURAT: Ben senin ölümü ister miyim şair?

Ben seni severim şair.

NEF'İ: Ölümümü gerekli görmeyin bir kez!

IV. MURAT: Ben seni severim şair!

NEF'İ: Önce beni yok edip

Sonra yasımı tutacak kadar!

IV. MURAT: Acısı

Senin acından baskın çıkacak

Kimse kaldı mı şair?

NEF'İ: Var padişahım,

Sizinki!

Gam çekmeyin padişahım!

Bostancıbaşı!

IV. MURAT: Şair buyruğu,

Elden ne gelir!"

Operada bu sahne indirgeme yöntemiyle kısaltılırken, anlamsal bir değişimin olmadığı görülmektedir. Şair Nef'î, dili yüzünden ölmüş, ancak dilinden dolayı da sağdır. Olumlu bir kişi olarak ele alınan Nef'î, tavrıyla, davranışlarıyla ve konuşmalarıyla yansıtılır. Padişahın iktidarını sağlaması ve koruması için ona sözleriyle işaret verdiği için etken bir kişidir. IV. Murat'ın eylemlerinin adalet kavramıyla çatışmasını eleştirmesi onun trajik sonunu hazırlamıştır.[641]

---

[639] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 9.
[640] Yunus Ayata, *Turan Oflazoğlu'nun Oyunları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009, s. 191.
[641] Hatun Türkmen, *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010, s.89-90.

Asıl kahramanın eylemlerine etki eden bir diğer isim Hafız Paşa'dır. Hafız Paşa, devletin sadrazamıdır ve etkili, becerikli bir devlet adamıdır. Oyunda ve operada isyancıların isteği üzerine görevinden azledilir. İsyancılar, padişahtan Hafız Paşa'yı kendilerine vermelerini isteseler de, padişah onu kimseye teslim etmek istemez. IV. Murat'ın bu soylu davranışı karşısında Hafız Paşa, çocuklarını padişaha emanet ederek, kendi isteğiyle isyancılara teslim olur, onlar tarafından parçalanır:

"HÂFIZ PAŞA:

Kaçıp canımı kurtarmak, Tanrı saklasın,

tehlikeye atmak olur padişahımı.

Benim yüzümden hünkârıma bir zarar gelirse,

bunun utancına katlanamam ben.

Padişahım, en büyük korkum, beni zorbalara teslim ederek

kanıma girmenizdi. Onlardan gelecek ölümü

gönül rahatlığıyla karşılayabilirim artık.

Hâfız gibi bin kulunuz feda olsun yolunuza!

(Çekilirken)

Yetimlerim size emanet, padişahım!" [642]

Hafız Paşa, IV. Murat'a sadık kalmıştır. Hükümdarının yolunda canını bile vermekten çekinmez. Bu asil ruhuyla eserde olumlu bir kişi olarak yer alır. Tam manasıyla geleneksel bir devlet adamıdır. Bu açıdan Topal Recep Paşa'nın tam tersi özellikler gösterir. Yazar iki karakter üzerinden devlet düzenindeki anlayışın değişimini göstermeye çalışır.

Her iki metinde yer alan diğer karakterlere baktığımızda bunların içinde ilk dikkati çeken Dilfigâr'dır. Çocukları eşkıyalar tarafından öldürülmüş, namusu kirletilmiş ve kocası tarafından kapı önüne konulmuştur. Canına kıymak istediği sırada Sultan Murat tarafından bulunmuş, saraya götürülmüştür. Dilfigâr kendisine yapılan bu iyiliği unutmamış ve sonuna kadar padişahına sadık kalmıştır. IV. Murat'ın da onu stratejik bir kişi olarak kullandığı söylenebilir. Kösem Sultan'ın hizmetine verilen Dilfigâr, Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa'nın padişahı öldürme planlarının bozulmasında etkili olur. IV. Murat'ın canını kurtararak, onun hayatında etkili ve

[642] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.55.

önemli bir kişi olur. *"Can kuşu sizin uğrunuzda kanat çırpsın da isterse hemen uçsun öbür dünyaya, efendimiz!"* [643] diyerek, canından da feda edebilecek kadar padişaha bağlıdır. Olumlu bir kişi olan Dilfigâr, kişilik değiştirmeden, davranışları ve tavırlarıyla yansıtılmıştır. Operada derinlemesine işlenmeyen Dilfigâr, IV. Murat seferde olduğu zaman, Kösem Sultan tarafından zehirletilerek öldürülmüştür.

Operada yer almayan, tiyatroda işlenen karakterler arasında yer alan Hekimbaşı, bulunduğu konumu hak eden, işini layıkıyla yapan biridir. IV. Murat'ın sefahat gecelerinden döndüğü zaman girdiği krizleri tedavi ederek önler. Sultan Murat'ı felâkete sürüklediklerini için Emirgûneoğlu ve Silâhtar'a kızmaktadır. Ülkede kullanılması yasak olmasına rağmen zaman zaman afyon kullanması kendi trajik sonunu hazırlamıştır. Silâhtar tarafından bu durum padişaha bildirilmiş, padişah da bir satranç oyunu sırasında Hekimbaşı'na boynundaki şişenin ne olduğunu sormuştur. Bu şişenin en olduğunu açıklamasına rağmen, padişah ona acımamış, şişedeki afyonu sonuna kadar ona içirmiş, ölümüne sebep olmuştur. Ancak Hekimbaşı'da hükümdardan intikamını, önceden hazırlamış olduğu tüm etkili ilaçları imha ederek alır. Olumlu bir kişi olarak yer alan Hekimbaşı, eserin sonunda IV. Murat'ın ölüme sürüklenmesinde ilaçları yok etmesi bakımından etkilidir.

Tiyatro metninde yer verilen ancak operada yer almayan Şeyhülislam Ahizade Hüseyin Efendi, üzerinde çok durulmamış bir karakterdir. Padişahın yanındaymış gibi görünse de, zorbalardan korkan ve IV. Murat'ı kâfir olmakla suçlayan biridir. Yaşlı, ayakta durmakta güçlük çeken biridir. Topal Recep Paşa'nın öldürülme sebepleriyle, öldürülme sebebi aynıdır. Sultan Murat Şeyhülislam Ahizade Hüseyin Efendi'yi öldürerek, Osmanlı Devleti tarihinde şeyhülislam öldüren tek padişah olur. Yeniçeri Ağası Köse Mehmet ise padişahın otorite kurmasında ona yardımcı olan bir karakterdir. Yeniçerilerin hizaya gelmesinde, kazan kaldırmalarının önlenmesinde yardımcı olan Köse Mehmet, bir gün padişah huzuruna silahla çıktığı için idam ettirilir:

"SULTAN MURAT:

Gereksiz zulmedermişsin.

KÖSE MEHMET:

Ben mi, padişahım?

SULTAN MURAT:

---

[643] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.74.

Buyruğum dışında cana kıyarmışsın.

KÖSE MEHMET:

Ben padişahımın sağ kolu değil miyim?

SULTAN MURAT:

Sağ kolum dahi kafama uymalıdır benim!

Bostancıbaşı!

(Bostancıbaşı girer.)

Baka bostancı!

(Köse Mehmet'in kılıcını göstererek)

Böyle, talimden kışlaya döner gibi

silâhlı çıkılır mı padişah katına?

BOSTANCIBAŞI (suçlu):

Kılıcım padişahımın hizmetindedir dedi,

silâhını çıkarmak istemedi Mehmet Ağa.

KÖSE MEHMET (sesini yükselterek):

Bu kılıcın ucundan, padişahım,

Padişah düşmanlarının kanı damlamıştır hep!

SULTAN MURAT:

Öyleyse, o kılıcın ucundan biraz da

Padişah küstahlarının kanı damlasın!" [644]

Sultan Murat'ın yanında en çok yer alan karakterler ise Bostancıbaşı ve Cellât Kara Ali'dir. Padişah geceleri tebdil-i kıyafet gezdiğinde ona eşlik eden, padişahın koyduğu yasaklara uyulup uyulmadığını denetleyenlerin başında gelirler. Geleneksel bir yapıya dayanarak, efendilerinin emirlerini yerine getirirler. Bu nedenle tip boyutuyla ele alındıkları görülür. Cellât Kara Ali ise operada işlenmemiştir. Ancak Bostancıbaşı, tiyatrodaki görevine uygun bir biçimde operada yer alır. Her iki metinde yer alan Silâhtar ya da Silâhtar Ağa, farklı bir kişilikte görülmektedir. Padişaha sadık gibi görünse de arkasından kuyusunu kazmaktadır. Eski İran beylerinden Emirgûneoğlu Yusuf Han ile işbirliği yapar. Yalnızca kendi çıkarını düşünen bu karakter, padişaha

[644] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 135-136.

sürekli içki içirmekte, ona içkili eğlenceler düzenlemektedir. Hekimbaşı'nın afyon içtiğini padişaha söyleyendir. Çıkarcı bir kişiliktir ve bulunduğu konuma göre davranmayarak, kazanan kimse onun tarafını tutmaktadır.[645]

Her iki eserde de sonlara doğru sahnede yer alan Kara Mustafa Paşa, geleneksel bir devlet adamı portresi çizer. Padişaha ve en önemlisi de devletine, devletinin devamlılığına bağlı bir paşadır. Kendisine verilen yetkiye kimsenin ortaklık etmesini istemez, bunu açıkça padişaha da belirtir. Operada bu özelliği çok derinlemesine değil, yüzeysel bir şekilde işlenir. Padişah kriz halindeyken Şehzade İbrahim'in öldürülmesini ister. Ancak Kara Mustafa Paşa devletin devamlılığını, tahtın boş kalmaması gerektiğini düşünerek Kösem Sultan'ın da yardımıyla padişaha şehzadenin öldürüldüğü yalanını söyler:

"SULTAN MURAT:

Silahtarımı devlet işlerine karıştırmazmışsın, acep nedendir paşa?

KARA MUSTAFA PAŞA:

Siz nasıl yetkinizi tam kullanırsanız,

Ben dahi sisi temsil yetkimi

Tam kullanmak isterim, padişahım." [646]

Bu kahramanların dışında operada ve tiyatroda yer alan diğer kahramanlar etkisi olan karakterler değillerdir. Çığırtkan, Sultan Murat'ın emirlerini, buyruklarını halka iletmekle yetkili kişidir. İşine bağlı ve layıkıyla yapan bir izlenimle verilir. I. II. III. ve IV. İstanbullu halkı temsil eden, sosyal yaşamda meydana gelen durumları yansıtan kişilerdir. Yer yer padişahı, devlet adamlarını eleştirdikleri de görülmektedir. I. II. III. ve IV. Eşkıyaların belirgin bir özellikleri yoktur. Devlet düzeninde, ülke güvenliğinde meydana gelen bozulmaların temsilcisi olurlar. Bu dekoratif karakterler içinde önemli bir yere sahip olan Bekri Mustafa'dır. Bekri Mustafa, sarhoşluğun sembolü olur. Böylece Sultan Murat'ın içki yasağının gerekliliğinin açıklayıcısı konumundadır:

"BEKRİ MUSTAFA: Başlarım şimdi kellenden ha!

Gel de hak verme Sultan Murat'a!

Bu zıkkımı içmeyi bilmeyenler

---

[645] Hatun Türkmen, *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010, s.92-93.
[646] A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.164.

İşte böyle iki paralı ederler

Şarabın, meyhanenin şerefini!"

IV. Murat oyununda yer alan karakterler Sultan Murat'a göre şekillenmektedir. Sultan Murat hem oyunun hem de operanın asıl karakteri olurken; oyunun yazarı ve librettonun yazarı olan Turan Oflazoğlu padişahı tek boyutuyla ele almaz. Tahta olmasına rağmen güçsüz olan, hor görülen, kulları tarafından aşağılanan, düzensiz ve çökmek üzere olan bir devletin başına çocuk yaşta geçmiş bir padişahın psikolojik durumu da sahnelenir. İktidar tutkusunun ruhunda yarattığı çıkmazlar, şüpheci tavırlar ve zalimliğe varan davranışları sebepleriyle birlikte, her iki metinde de işlenmektedir. Sultan Murat'ın üzerinde etkili olan ve çatışma unsurunu sağlayan karakter olan Kösem Sultan, klasik valide sultan yapısından oldukça uzaktır. Kendi kurduğu düzenin yok olmaması için, oğlunu öldürmeye, halkı ona karşı isyan ettirmeye dahi çalışan olumsuz bir kişiliktir. Bu noktada yardım aldığı kişi de damadı Topal Recep Paşa'dır. Topal Recep Paşa'da gücünü kaybetmemek için her şeyi yapsa da sonu trajik biter ve öldürülür. Bu karakterlerin dışında şair Nef'î, Hâfız Paşa padişahın eyleme geçmesinde etkili olurlar. Dilfigâr ise, Sultan Murat'a olan can borcunu onun canını kurtararak ve ona sadık kalarak öder. Şeyhülislam Ahizade Hüseyin Efendi, Hekimbaşı, Yeniçeri Ağası Köse Mehmet, Bostancıbaşı, Cellât Kara Ali, Silâhtar, Kara Mustafa Paşa gibi karakterler Sultan Murat'ın iktidarının birer parçası, gücünün göstergesi olarak her iki metinde de yer alan kişilerdir. Bu kişilerin dışındaki kişiler de halkı, zorbalığı, toplumda meydana gelen bozuklukları, koyulan yasakların gerekliliği gibi sembollerle yüklü dekoratif kişilerdir.

Göstergelerarası bir işlemle yazar, opera metninde bu karakterleri işlerken bazı karakterleri derinlemesine işlememiş ya da yer vermemiştir. Böyle bir yola başvurmasında asıl konunun operada müzik eşliğinde işlenirken, daha çarpıcı ve öz bir biçimde verilmesini sağlamaktır. Oyunda ve operada yer alan kişilerin büyük bir çoğunluğu tarihsel varlığı bulunan kişilerdir. Yazar tiyatro metninde yer yer tarafsız kalarak, olduğu gibi ve tarihsel gerçeklere dayanarak anlattığı kişileri, aynı şekilde operada da işlenmiştir. Böylece metin bir başka sanat dalına dönüştürülürken, karakterler açısından, herhangi bir anlamsal dönüştürümün olmadığı, bağlam doğrultusunda karakterlerin belli başlı özelliklerinin operada da tavır, davranış, sözler gibi şekillerle anlatıldığı görülmektedir.

2.2.6. *IV. Murat* Oyununda ve Operasında Mekân Kullanımı

Tiyatro ve opera gibi sanatların en önemli özelliği göstermeye, sahnelemeye dayalı olmalarıdır. Bu tür sanatlar canlandırılırken en önemli unsur sahne olmaktadır. Sahneye bütünleyen unsurların başında da dekor gelmektedir. Dekor sayesinde seyirci sahnelenen yapıtla daha fazla bütünleşmekte, eserin içine daha fazla girebilmektedir. Bir tiyatro ya da opera yapıtının tam anlamıyla izleyicinin zihninde oturması için dekor önemli olabilmektedir. Dekor sayesinde eserin geçtiği mekânlar da üç boyutlu olarak gösterilmektedir. Böylece metnin anlamlandırılması tamamlanmış olmaktadır. *IV. Murat* oyununda ve operasında ana mekân Topkapı Sarayı'dır. Topkapı Sarayı ana mekân olurken, sarayın iç mekânları arasında Sultan Murat'ın odası, Kösem Sultan'ın odası, Ayak Divanı; bunların dışında kahvehane, meyhane, İstanbul sokakları, Sinanpaşa Köşkü; savaş için çıkılan yollarda ziyaret edilen Üsküdar, Eskişehir, Konya, Halep, Bağdat, Bağdat'ta IV. Murat'ın otağı diğer mekânlardır.

Her iki eserin de ana mekânı olan Topkapı Sarayı, İstanbul'un fethinden yirmi yıl sonra yapımına başlanmış, Beyazıt ve Süleymaniye Camileri'nin arasında yer almaktadır. Üç avludan oluşan bu saray padişahın ikamet ettiği, haremin yer aldığı, devlet işlerinin görüşüldüğü, kütüphane, medrese gibi bölümlerin bulunduğu oldukça işlevsel bir mekândır. Her iki eserde de ilk görülen mekân, Topkapı Sarayı'na bağlı olan Ayak Divanı'dır. Osmanlı Devleti'nde acil ve önemli durumlar karşısında toplanılan, padişahın ve divan üyelerinin yer aldığı toplantı yeridir. Padişah hariç diğer herkesin ayakta durmasından dolayı ayak divanı adını almıştır. Bu divanın özelliği üzerinde durulan konunun orada karara bağlanmasıdır. Sarayın Babüsseade denilen kapısının önünde, padişahın tahtının da getirilip konulduğu yerdir.



Resim 2.13: Ayak Divanı (Tiyatro)



Resim 2.14: Ayak Divanı (Opera)

Gerek tiyatro da gerekse operada Ayak Divanı'nın neredeyse aynı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Tiyatroda daha sade bir şekilde kullanılan bu mekân, aslına yakın bir şekilde dekore edilmiştir. Operada ise kapının üst kısmında Osmanlı Devleti'nin armasının kullanıldığı görülmektedir. Her iki dekorda da kapının önünde aslına uygun olarak taht bulunmakta, padişah da bu tahta oturmaktadır. Etrafında divan üyeleri ve yeniçeriler ayaktadır. Tiyatro ve opera metninde bu sahnede ayak divanının toplanmasını isteyen Yeniçeriler olduğu için onlara daha çok yer verildiği görülür. Ayak Divanı mekân olarak oyun içinde önemlidir. IV. Murat'ın iktidarı henüz kazanamadığı günlerini, güçsüzlüğünü, elinden bir şey gelememesini göstermektedir. Zorbalar padişahın bu özelliğini bildikleri ve Kösem Sultan ile Topal Recep Paşa'nın desteklemesiyle, istedikleri her şeyi kabul ettirmek için sürekli ayak divanının toplanmasını isterler. Ayrıca Ayak Divanı, padişahın askerleri tarafından hakarete uğradığı yer de olur. Bu nedenle IV. Murat, gücünü kanıtlamak ve iktidarını kazanmak için Topkapı Sarayı'nda tekrar ayak divanını düzenlemez de, Sinanpaşa Köşkü'nde düzenler.

Topkapı Sarayı'nın içinde yer alan ve sarayın hareminin kapılarını izleyiciye açan bir mekân olarak Kösem Sultan'ın odası önemlidir. Kösem Sultan, bütün planlarını bu odadan yürütmektedir. Topal Recep Paşa ile bu odada buluşmakta, IV. Murat'ın ve ülke yönetimi hakkındaki kararlarını buradan vermektedir. IV. Murat'ın her şeyin farkına varmasıyla da hapsolduğu yer yine bu odadır. Odanın operadaki dekorunda arka fonda sarayın camları, duvarlarında işlemeler, büyük kırmızı kumaştan perdeler görülür. Kösem Sultan'a hizmet eden harem kadınlarının da yer aldığı odada, Kösem Sultan oymalı işlemelerle desenlendirilmiş bir tahtta oturmaktadır. Yerlerde minderler, tahtın

her iki yanında da oymalı sehpalar bulunmaktadır. Böylece haremde bir oda yansıtılmaya çalışılmıştır.



Resim 2.15: Kösem Sultan'ın Odası (Opera)

Topkapı Sarayı içerisinde önemli olan bir diğer mekân IV. Murat'ın odasıdır. Bu oda, padişahın sadece uyuduğu, dinlendiği bir yer olarak değerlendirilemez. Şair Nef'î ile sohbetler ettiği, devlet işleri ve kurduğu düzenin bozulmaması için kararlar aldığı bir odadır. İçine düştüğü psikolojik bunalımların yaşandığı, kâbuslar görerek uyandığı, İstanbul'daki yangını seyrettiği yer de olan bu oda, onun iktidarının, gücünün farkına vardığı bir mekândır. Tiyatroda Sultan Murat'ın odası sadece yatağının ve topuzunun gösterilmesiyle dekor olarak yansıtılmıştır. IV. Murat'ın üzerinde gece kıyafetinin bulunmasından burasının odası olduğu anlaşılmaktadır. Operada ise Sultan Murat'ın odasının dekorlarla tasviri daha derinlemesine ve ayrıntılı yapılmıştır. Dekorda padişahın çalışma masası ve tahtı yer alır. Çalışma masasının yanında bir güç göstergesi olan topuzu da bulunmaktadır. Tahtın yanında sehpa ve sehpanın üstünde sürahi ve kadeh bulunmaktadır. Sahnenin tam ortasında duvarda IV. Murat'ın at üstünde bir resmi yer almaktadır. Resmin altında bir şömine ve onun da üstünde padişahın kılıcı bulunmaktadır. Operada dekor aracılığıyla tiyatrodakinden daha fazla unsur kullanıldığı görülmektedir.



Resim 2.16: Sultan Murat'ın Odası (Tiyatro)



Resim 2.17: Sultan Murat'ın Odası (Opera)

Operada ve tiyatroda kullanılan mekânlar arasında önemli olan bir diğer mekân Sinanpaşa Köşkü'dür. Bu mekân her iki metinde de IV. Murat'ın iktidar yolunda en önemli adımı attığı sahnenin mekânı olması bakımından önemlidir. Sinanpaşa Köşkü ya da İncili Köşk olarak da bilinen bu mekân İstanbul'da Sarayburnu'nda yer almaktaydı. Ancak köşk bugün varlığını koruyamamıştır. Sultan Murat, Topkapı Sarayı'ndaki ayak

divanında kendisine yapılan hakaretlerden ve özellikle and içtirme sahnesinden sonra halkı ve askerleri üzerinde gerçek gücünü göstermek için mekân olarak burayı seçer. Çünkü ayak divanında padişah itibarını kaybetmiştir. Bu nedenle Sinanpaşa Köşkü, padişahın dirildiği yerdir. Bu sahnede taht ortada, köşkün önünde, sahnenin yüksekçe bir yerinde yer almaktadır. Sultan Murat'ın topuzu tahtın sağında, örtüyle gizlenmiştir. Yeniçeriler, sipahiler, ulemalar, bilginler, halk hepsi orada bulunmaktadır. Padişahın arkasında Silâhtar ve Bostancıbaşı yer alırken, mehter takımı da oradadır. Bu sahneyi etkileyici kılan nokta padişahın Kur'an okumadır. Operada tahtın yanında iki büyük rahle göze çarpmaktadır. Köşkün tepesinde, yeşil aydınlatmalarla Arapça "Allah" , "Bismillahirrahmanirrahim", "Muhammed" yazmaktadır. Işığın renginin yeşil seçilmesi de İslamiyet'in renginin yeşille özdeşleşmesinden kaynaklanmıştır. Böylece dekor sayesinde sahnenin gücü arttırılmaya çalışılmıştır. Tiyatro sahnesinde ise mekânın anlatımının yazarın belirttiği şekilde olduğu görülür. Ancak operadaki sahneye kıyasla daha sade bir anlatım vardır.



Resim 2.18: Sinanpaşa Köşkü (Tiyatro)



Resim 2.19: Sinanpaşa Köşkü (Opera)

IV. Murat'ın devri, yasaklarıyla bilinen ve bu nedenle de padişahın zalimleştiğinin görüldüğü bir devir olarak düşünülmektedir. Padişah, bütün kötülüklere sebep olarak gördüğü, ülkenin yozlaşmasına neden olduğunu düşündüğü birçok şeyi halkına yasaklamış, yasaklarına yeterince uyulup uyulmadığını görmek için de tebdil-i kıyafet gezmiştir. Padişahın yasakladığı şeyler arasında kahvehane ve meyhaneler gelmektedir. Kahvehanelerde içilen tütünden dolayı buraların ülkenin yangın yerine dönmesine sebep olduğunu ileri sürerek, buralara gidilmemesini ve yıkılmasını emreder. İçki ve afyon yüzünden de ülkenin felakete sürüklendiğini, ülkesinin geleceği için meyhanelerin yıkılmasını buyurur. Ancak halk gizliden gizliye meyhanelere gitmekte, gizli meyhaneler yapmaktadır. Bu mekân da hem operada hem de tiyatroda anlatılmış bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatroda meyhaneye gelen halk taburelerde oturmakta, önlerindeki masaların üzerinde içki testileri, kadehler eğlenmektedirler. Arka fonda yer alan duvarda gecenin ışığı içeri sızmakta, içki testileri, fıçıları yer almaktadır. Operada da bu mekân tiyatrodakiyle aynı şekilde tasvir edilmektedir. Ancak arka fonda bir içki şişesinin yer alamsı burasının bir meyhane olduğu izlenimini güçlü kılmaktadır. Meyhane ve içindekiler IV. Murat'ın yasaklarına pek de uyulmadığını gösterirken, orada yaşananlar da bu yasakların ne kadar da gerekli olduğunun göstergesi olmaktadır. Meyhane ve kahvehane padişahın devrini anlatması bakımından kullanılmış figür mekânlardır.



Resim 2.20: Meyhane (Tiyatro)



Resim 2.21: Meyhane (Opera)

Tiyatro ve opera metinlerinde işlenen diğer mekânlar arasında İstanbul sokakları önemlidir. Bu sokaklar operada ve tiyatroda anlatılırken, eşkıyanın kol gezdiği, dirlik ve düzenliğin olmadığı, can ve mal güvenliğinin tehlikede olduğu sokaklardır. Sultan Murat bu sokaklarda gizlice gezdiğinde ülkenin durumunu anlar. Bu açıdan İstanbul sokakları ve sokaklarda yaşananlar, IV. Murat'ın uyanmasında önemli olan bir

mekândır. Bu sokaklar halkın sesidir, halkı yansıtmaktadır. Büyük İstanbul yangınında bazı sokaklar, evler yanıp kül olurken, Sultan Murat'ın iktidarını korumak üzere giriştiği çabalarda bu mekân bir korku mekânı haline gelir. Sokaklarda, meydanlarda halkın iki kişi olarak bir araya toplanması yasaklanır, gece dışarı çıkılması yasaklanırken, çıkılacaksa da fener ile çıkılması emri verilir. İstanbul sokakları, halkı ve halkın yaşam biçimini yansıtmasının dışında, IV. Murat devri sosyal yaşamına ışık tutması bakımından da önemlidir.

Önemli olan diğer mekânlar ise IV. Murat'ın Bağdat Seferi'ne çıktığı zaman yolda uğradığı mekânlardır. İlk olarak hünkârın otağı Üsküdar'da kurulmuştur. Ortada taht, yanında topuz vardır. Sağlı sollu bir şekilde tuğlar, paşalar, yeniçeriler, sipahiler yer almaktadır. Her mehter çalışında bir dekor değişmektedir. Çığırtkanlar da bu dekorun hangi şehre ait olduğunu seslenir. Sırasıyla; Eskişehir, Konya, Halep, Bağdat dekoru sahnede gösterilir. Bağdat, bu mekânlar içerisinde en önemlisidir. IV. Murat buraya gelindiğinde doğrulur, savaş ezgileri çalar, top sesleri duyulur. Bağdat'ın alınması padişah için önemlidir. O halkına ve askerlerine bir söz vermiştir ve o sözü tutmalıdır. Nitekim sözünü tutar ve Bağdat'ı tekrar Osmanlı Devleti sınırları içerisine katar. Bağdat bu açılardan önemli bir şehir olurken; padişahın kendisini kriz anlarında iyileştiren Hekimbaşı'nı öldürdüğü yer olması da önem arz etmektedir. Hekimbaşı'nın ölmesi, tüm ilaçları imha etmesi, padişahın da geçirdiği bir kriz anında ölmesinde etkili olmuştur.

IV. Murat oyunu ve operasında kullanılan mekânlar tarihsel açıdan bakılmasının yanı sıra, psikolojik, sosyal ve ekonomik okumaları, yorumları da beraberinde getirmektedir. Topkapı Sarayı ve saray içindeki mekânlar iktidar savaşının yaşandığı yerler olarak dikkat çekmektedir. IV. Murat'ın odası ise psikolojik olarak padişahı yansıtması bakımından önemlidir. Sinanpaşa Köşkü, IV. Murat'ın dirildiği ve bütün iktidarı halkının, askerlerinin ve ulema sınıfının gözünün önünde, onların desteğiyle kazandığı yerdir. İstanbul sokakları, kahvehaneler ve meyhaneler IV. Murat'ın baskıcı tutumunu, halkın sosyal yaşamını, ekonomik durumunu, beklentilerini, dedikodularını, üzüntülerini, sevinçlerini yansıtan yerlerdir. Detaylı bir dekor olarak yer alamasa da Üsküdar, Eskişehir, Konya, Halep ve Bağdat ve buralarda yaşananlar IV. Murat'ın iktidarını kuvvetlendirdiği, savaşçı kişiliğini de gösterdiği yerler olurlar. Her iki metinde de söz konusu mekânların birbirinde çok az farklılıklar göstermeseler de, özellikle operada mekânın daha detaylı ve gösterişli bir şekilde sahnede dekorlar

aracılığıyla üç boyutlu olarak verildiği görülmektedir. Kullanılan dekorlar, ışık, ses gibi unsurlar metnin anlamsal bütünlüğünü, metin içerisinde yer alan motifleri destekler nitelikte sahnede yer almıştır.

2.2.7. *IV. Murat* Oyununda ve Operasında Kostüm Kullanımı

Tiyatro ve opera gibi gösterme ve sahnelenme üzerine kurgulanmış metinlerde, dekor unsurunu tamamlayan en önemli unsurlardan biri kostümdür. Kostüm sayesinde sahnede olan oyuncunun canlandırdığı karakter tanımlanabildiği gibi, gösterinin sergilenmesinde de önemli bir unsurdur. Sahne sanatlarında kostüm sadece sahnelenmek için değil, metnin anlamsal düzeyinin çözümlenmesinde de etkili olabilmektedir. Kostüm karakterin dışa vurumu, yorumlanışıdır. Özellikle de tarihi bir dönemi anlatan tiyatro ya da opera metinlerinde kostümün önemi daha da çok artmaktadır. Kostüm sayesinde metnin geçtiği zamanın sosyal ve ekonomik durumu hakkında da bilgi edinilebilmektedir.

IV. Murat oyununu ve operası kostüm kullanımı açısından incelenirken ilk önce ana karakter Sultan Murat'ın kostümünü incelemek gerekmektedir. Aşağıdaki Resim 2.22'ye bakıldığında padişah altın ve gümüş işlemeli, üzerinde yaprak desenleri bulunan kumaş takım giyinmiştir. Osmanlı Devleti döneminde bu tür kıyafetlerin desenleri Ehl-i Hiref teşkilatı tarafından oluşturulan nakkaşlar bölüğünce hazırlanan desenlerden oluşmaktadır. Bu desenlerin de padişahın kostümlerine kattığı özellik göze çarpmaktadır. Bir padişahın kostümünü tamamlayan en önemli unsur, bir statü simgesi olan başlıklardır. Bu beyaz başlığın üstünde de değerli taşlardan yapılmış bir süs bulunmaktadır. Operada IV. Murat'ın kostümleri verilirken çeşitlilik fazla tutulmuştur. Resim 2.23'e bakıldığında Sultan Murat gösterişli ve çeşitli desenlerle işlenmiş, kürk detayları olan bir kaftanla görülmektedir. Ayağında düz çarıkları dışında, başında tüylerle süslenmiş bir başlık bulunmaktadır. Burada Sultan Murat'ı tamamlayan en önemli aksesuar topuzudur. Bu topuz onun gücünün simgesi olmaktadır. Bunların dışında hem operada hem de tiyatroda savaş kostümüyle de görülmektedir. Bu savaş kostümleri de oldukça gösterişli olmakla beraber, asker kıyafetlerine daha yakındır. Savaş kostümlerinin tamamlayıcısı büyük ve gösterişli bir başlık yerine, taşlarla işlenmiş miğferlerdir. Ayrıca her iki metinde de Sultan Murat'ın gece yatarken giydiği kıyafetlerde görülmektedir. Tiyatroda gece kıyafeti gösterişsiz, toprak tonlarında bir kumaş olurken; operada ise, kahve tonlarında kaftan benzeri bir kostüm görülmektedir.



Resim 2.22: IV. Murat'ın Kostümü (Tiyatro)



Resim 2.23: IV. Murat'ın Kostümü (Opera)

Bir diğer önemli karakter olan Kösem Sultan'ın kıyafetlerinde ise kadına özgü özellikler dikkati çeker ve gösterişli kostümler görülür. Tiyatroda kırmızı renkten

dantelli bir kumaş giymiş olan Kösem Sultan'ın bu kostümünün kolları bol, içinde de başka bir renkte dantelli bir kumaş görünmektedir. Kostümün kenarları altın işlemelerle süslendirilirken; Kösem Sultan'ın başında da yine kırmızı renkten işlemeli, taşlarla süslenmiş bir başlık bulunmaktadır. Operada ise, Kösem Sultan'ın kostümlerinde çeşitlilik görülmektedir. Öncelikle bordo renkli yine dantel işlemeli bir kostümle görülür. Bu kostümün desenleri renkli taşlarla işlenmiştir. Bel kısmında yine işlemli bir kemer bulunurken, kostümü tamamlayan unsurlardan biri olan başlık değerli taşlarla işlenmiştir. Bir başka kostümü, bu kostüme benzemekle beraber renk olarak siyah seçilmiş, iç etek rengi ise beyazdır. Bu siyah dantelli kumaşın kenarlarına yaldız rengi işlemeler, desenler yapılmıştır. Omuzlarından pelerin gibi uzanan bu elbisenin başlığı da siyah fon kumaşın üzerine yaldız işlemeli, taşlı bir başlıktır. Kösem Sultan'ın gösterişli kıyafetlerinin en önemli tamamlayıcısı olan aksesuarları değerli taşlardan yapılmış gerdanlıklarıdır.



Resim 2.24: Kösem Sultan'ın Kostümü (Tiyatro)



Resim 2.25: Kösem Sultan'ın Kostümü (Opera)



Resim 2.26: Kösem Sultan'ın Kostümü (Opera)

Osmanlı Devleti döneminde sarayda bulunan devlet adamlarının giyim kuşamları da önemlidir. Devlet adamlarının başlarına beyaz sarık takmaları âdeti yaygındır. Resim 2.22'de görüldüğü üzere padişahın arkasında duran devlet adamlarından birinin başında beyaz sarık bulunmaktadır. Yine onların da üzerilerinde padişahınki kadar olmasa da desenlerle işlenmiş, gösterişli kumaştan elbiseler, kaftanlar bulunmaktadır. Resim 2.27'de görüldüğü üzere sadrazamın kıyafeti tam anlamıyla uyum sağlarken, Cellât Kara Ali ve Silahtar'ın da kostümleri görülmektedir. İkisinin de

kıyafetlerinde ayırt edici bir özellik bulunmaktadır. Silahtar yeşil renkte bir kumaş elbise giyerken, başında kırmızı renkte bir börk bulunmaktadır. Cellât Kara Ali ise adıyla uygun olarak siyah bir kumaş elbise giymiştir. Onun başındaki börk ise yeşil renktedir.

Saray ve saray yaşamını yansıtan cariyelerin kostümleri de önemlidir. Padişaha güzel görünmek amacında olan bu kadınlar her zaman bakımlı ve şık giysilidirler. *IV. Murat* oyununda ve operasında sarayın bu kişilerini temsil eden Dilfigâr'dır. Dilfigâr'ın operadaki kostümüne bakıldığında kirli beyaz, dantel işlemeli bir kumaş elbise giydiği görülür. Belinden kemerle tutturulmuş bu elbisenin kolları dize kadar sıkı, sonrasında bollaşan ve içinden kumaşlar sarkan gösterişli bir elbisedir.



Resim 2.27: Sadrazam – Cellât Kara Ali – Silahtar Kostümü (Opera)



Resim 2.28: Dilfigâr'ın Kostümü (Opera)

Saray ve sarayda yaşayan ya da çalışan devlet adamlarının, padişah yakınlarının, cariyelerin kostümleri dışında iki önemli yaşam alanının kostümleri her iki metinde yer edinmiştir. Bunlardan ilki, yeniçeri ve sipahilerin kostümleridir. Tiyatroda yeniçeriler siyah kumaş şalvarın üstüne kırmızı yelek giymişler ve bu yeleği de siyah kuşakla bellerinden bağlamışlardır. Operada ise yeniçeriler gri şalvarlarının üstüne kırmızı ve turuncu renkte yelek giyinmişler, bellerini de kahverengi bir kuşakla bağlamışlardır. Sipahiler ise tiyatroda siyah şalvarın üzerine beyaz gömlek ve mavi kartal yelek giyinmişledir. Operada ise, gri şalvarın üzerine turuncu ve kahverengi yelek giyinmiş, gri bir kuşak bağlamışlardır. Her iki eserde de Yeniçeri ve Sipahilerin başlarından börk bulunmakta, bu börklerin yen kısmında da yatırtma yer almaktadır. Beyaz olan bu börklere kuş tüyü takılmıştır. Bellerinde bulunan kılıçları da en önemli aksesuarları olmaktadır.



Resim 2.29: Yeniçeri ve Silahtar Kostümü (Tiyatro)



Resim 2.30: Yeniçeri ve Silahtar Kostümü (Opera)

Halkın kostümüne bakıldığında daha sade, süssüz oldukları görülmektedir. Meyhanede, sokakta, kahvehanede gösterilen halkın hepsi erkektir. Bu erkeklerin her iki eserde de giyim kuşamı incelendiğinde tek renk, kostümlerin gösterişten uzak bir şekilde seçildiği fark edilir. Başlarında gösterişsiz takkeler takan halk, şalvarlarının üstüne gömlekleri ve yelekleriyle, ayaklarında çarıklarıyla sahnede gösterilmektedirler. Tiyatronun aksine operada halkın kıyafetleri her ne kadar daha gösterişli seçilse de yine da onların statü anlamında farkları kostümleriyle ortaya konulmaktadır.



Resim 2.31: Çığırtkan ve Sokaktaki Halkın Kostümü (Tiyatro)

IV. Murat oyununda ve operasında kostüm kullanımına bakıldığında dönemin giyim kuşam anlayışının her iki metinde de yansıtılmaya çalışıldığı söylenebilir. Göstergelerarası bir inceleme açısından kostüm tiyatro ve opera gibi sahnede gösterilmeye dayanan sanatlarda, metnin içine okuyucunun ya da izleyicinin girebilmesi, metnin sadece yazınsal değil görsel anlamda da çözümlenebilmesi bakımından önem taşımaktadır. Tarihsel gerçeklik açısından bakıldığında sadece konuda değil, kostüm seçiminde de uygunluk görülmektedir. Toplumda var olan statü kavramı üç boyutlu bir şekilde kostümlerle canlandırılmıştır. IV. Murat ve Kösem Sultan'ın kostüm seçiminde gösterişli renkler, desenler, başlıklar, aksesuarlar seçilirken; sarayda çalışan devlet adamları, cariyeler gibi kişilerin kostümlerinde çok fazla

olmamak kaydıyla yine gösterişli kumaş seçimleri, başlık seçimleri yapıldığı görülür. Yeniçeri ve sipahilerin kostüm seçimleri de tarihsel açıdan uygunluk taşır. Halkın giyim kuşamı ise saray ile sokak arasındaki farkın en büyük göstergesi olmaktadır. Kostümlerin tasarım sürecinde de esere, konuya, karakterlere yeni bir yorum getirildiği söylenebilir. Kostümler, kostümleri tamamlayan desenler, başlıklar, takılar vs. hepsi birer statü göstergesine, ekonomik ve sosyal yaşamın, durumun karakterler üzerindeki etkisine örnek olabilmektedir.

2.2.8. *IV. Murat Operası*'ndaki Aryaların ve Diğer Şarkıların İncelenmesi

IV. Murat Operası bestecisinin müzik anlayışı çerçevesinde geleneksel Türk müziğinden, makamlarından faydalanarak oluşturulmuş bir eserdir. Besteci, tarihsel bir dönemi ele alan operasında, eserin geçtiği döneme ait tanınmış müziklerden örneklere yer vererek derin bir alt yapıda eserini meydana getirmiştir. Türk müziğine ait parçaların dışında dinsel müzik parçalarıyla da harmanlanmış bu eserde kullanılan aryalar; IV. Murat'ın *"Vazgeçin Kullarım! Vermem Onu!",* Kösem Sultan'ın *"Benim Gecemden Doğan Yıldız"*, Nef'î'nin *"Bütün çağlar koklar benim açtırdığım gülü"* ve IV. Murat'ın*"Ölüm Aryası"*dır.

IV. Murat Operası derinden gelen ve çeşitli çarpmalarla süslenmiş geleneksel Osmanlı müziği motifleriyle başlar. Esere bu şekilde bir giriş yapılarak Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu dünyanın seyirci ve dinleyici tarafından daha iyi anlaşılması sağlanmaktadır. Eserin giriş kısmında Itrî'nin *Sallat-ı Ümmiye*'sine yer verilmiştir. Bu dinsel müzik motifi esere bir ritüel havası katmaktadır. Yaylılardan sonra duyulan piccolo flütlerin çığlıkları dinsel havayı bozarken bir haykırışı ortaya koymaktadır. Aslında bu haykırışlar Osmanlı Devleti'nin kendi içindeki düzensizliğini, entrikalarının yansıtılmasıdır. Ardından Sultan Murat sahneye kararlı bir ses tonuyla çıkar. O kargaşa içinde Sultan Murat'ın sesi kendinden emin bir karakterin sesi olur.[647] Sultan Murat'ın padişah olması, bir otoriteyi temsil ediyor olması müzikle birlikte yansıtılmaktadır. Eserin bu giriş kısımlarında yani uvertür bölümünden sonra sahne aydınlanır ve Topkapı Sarayı sahnede canlandırılır. Ayaklanan ve Babüssade'nin önünde toplanan yeniçeriler ve sipahiler sahnededir. Padişah ne olacağını bilmeden tedirgin bir şekilde sahnenin ortasındaki tahtında sessizce otururken, Yeniçeriler ve

[647] İlker İşsever, *Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinden Okan Demiriş'in 'IV. Murat' ve Selman Ada'nın 'Ali Baba ve Kırk Haramiler' Operalarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü-Opera Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2011, s. 28-30.

Sipahiler bir bir isteklerini sıralarlar. Padişah, zorbaların isteklerini bir şartla kabul eder; azledilenlerin canlarının bağışlanması. En son olarak hanedanın damadı da olan Sadrazam Hafız Paşa'yı istemeleri sonucunda, IV. Murat *"Vazgeçin Kullarım! Vermem Onu!"* aryasını söyler:

"IV. MURAT: Yo!

Yo!

Yoo!

Nasıl olur?

Hiçbirine kıyamam

Sadrazamımı benim

Zorla alırsanız

Devletin yetkisi sarsılır

Kullarım vazgeçin

Hafız paşa

Vermem onu

Verememe

Onu verememe

Hanedanın damadıdır

Hafız Paşa!

Verememe onu

Verememe!

Onu verememe

Bunca masumu

Nasıl salarım

Nasıl, nasıl, nasıl salarım ölüme

Hiçbirine kıyamam

Hele ona

Hiç kıyamam

Hafız Paşa

Onu verememe

Kardeşim Ayşe Sultan'la

Bene evlendirdim onu

Onu

Ben sizin padişahınızım

İslam'ın halifesiyim

Sadrazam zorla alınmaz

Hele Hafız hiç alınmaz.

Devletin yetkisi sarsılır

Kullarım benim,

Vazgeçin siz,

Kullarım benim,

Vazgeçin siz,

Kullarım, vazgeçin kullarım!"

Bu dramatik arya Sultan Murat'ın içine düştüğü durumu anlatan bir aryadır. O, bir padişah ve halifedir. Ancak sözünü kimseye dinletemez. Ona bağlı olmakla yükümlü olan askerleri ona değer vermez, en sevdiği insanları elinden alarak, padişaha gözdağı vermektedirler. Padişah aslında hiçbir devlet adamını kaybetmek istemez. Aryada da bunu dile getirmektedir. Ancak özellikle en sonda Hafız Paşa'nın istenmesi onun da bir patlama, sinirlenme, kim olduğunu gösterme ihtiyacını doğurmuştur. Bu arya padişahın hem en yakın yol arkadaşını kaybetmesinin verdiği hüznü anlatan, hem de saltanatının düşmüş olduğu durum karşısındaki zavallılığını, üzüntüsünü yansıtmaktadır.

Zorbalar Korosu ve yeni sadrazam Topal Recep Paşa, padişaha istedikleri tüm her şeyi kabul ettirmenin verdiği sevinçle kutlamalara başlarlar ve böylece birinci tablo kapanır. Ardından Nef'î ile IV. Murat ve IV. Murat ile Kösem Sultan arasındaki diyaloglara yer verilir. Burada müzikal açıdan bakıldığında Kösem Sultan ve IV. Murat arasındaki diyalogda alttan hissedilen müzikte ikili arasındaki konuşmanın çok da gerçekçi olmadığı, çıkar ilişkilerinin ön planda olduğu hissettirilmeye çalışılır. Burada Sultan Murat'ın içinde bulunduğu korkuyu hissettirmek için besteci kalp atışlarını çağrıştıran bir ritmi kullanır. Kösem Sultan ve IV. Murat arasındaki bu düet bittikten

sonra ritminde yavaşladığı, padişahın rahatladığı görülür. [648] Bu düetin ardından Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa arasındaki *Entrika Düeti* başlar. Bu düet sözleri bakımından her iki karakterin kişilik özelliğini ortaya koymaktadır. *Entrika Düeti*'nden sonra IV. Murat'ın odasında toplanan Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa'nın padişaha dışarıda olanlar hakkında bilgi verdikleri görülür. Dışarıda yaşananlar da, dışarıdaki kişilerin çığlıkları, tedirginlik hissini arttırmak için kapı yumruklama efekti şeklinde yansıtılır. Tüm bu olanlar karşısında padişah kendinden utanmaktadır. Güçsüzlüğü onda bir kompleks yaratmaktadır. En sonunda da "Tanrım güç ver bana" diyerek dua edip, topuzunu havaya kaldırır. Besteci bu durumun mistik havası arttırmak için obua solo kullanır.

Operada ikinci perde yine bir diyalog ile başlar. Burada ilk diyalog Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa arasında gerçekleşir. Devletteki karışıklık en üst seviyeye çıkmış, zorbaların istekleri hadlerini aşmıştır. Buradaki kararsız akorlar ve müzik, devletin içindeki bu durumun daha da iyi anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Ardından IV. Murat ve Dilfigâr arasındaki düete yer verilir. Dilfigâr, IV. Murat'ın arkasından iş çeviren annesinin ve sadrazamının planlarını ona söyler. Bu sahnede Dilfigâr'ın gençliği ve duyduğu endişe gösterilirken Reb notasının tizliği ile anlatılmıştır.[649] Dilfigâr'ın bu çabaları sonucunda sadrazam öldürülürken, Kösem Sultan'da haremde hapis hayatı yaşamaya başlar. Silahtar Ağa'ya ne kadar dil döktüyse de faydalı olmaz ve Silahtar Ağa'nın haremden çıkmasının ardından Kösem Sultan'ın aryası başlar:

"KÖSEM SULTAN: Demek başına buyruk olmaya kalkıyor,

Bana yukarıdan bakıyor.

Beni boğmak istiyor.

Benim gecemden doğan yıldızın

Demek bu denli gümrah oğlum.

Ama parlayan yıldızın

Işığını emer bitirir

Ana karanlık

Ana karanlık

---

[648] İlker İşsever, *Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinden Okan Demiriş'in 'IV. Murat' ve Selman Ada'nın 'Ali Baba ve Kırk Haramiler' Operalarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü-Opera Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2011, s. 37.
[649] İlker İşsever, a.g.t, s.42-43.

Murat, hatırla Murat!

O gizli karanlık pınarlardan

Doyulmaz hayatı sağladım sana,

Sağladım sana,

Murat oğlum.

Alıcı kuşlar belirdiğinde

Üstüne kanat germedim mi oğlum!

Baksana oğlum!

Yüreğin korku nöbetlerine girdiğinde

Yavrum

Korkunu ben gidermedim mi?

Kanat germedim mi?

Ana karanlık,

Benim gecemden doğan

Yıldızların ışığını

Emer bitirir oğlum.

O gizli,

O karanlık pınarlardan

Doyulmaz hayatı sağladım sana,

Sağladım sana Murat oğlum,

Murat oğlum!

Benim gecemden doğan yıldızın

Demek bu denli gümrah oğlum.

Ama parlayan yıldızın

Işığını emer bitirir

Ana karanlık

Ana karanlık.

Murat,

Hatırla Murat!

Sana iktidarı veren kimdi?

Cihan saltanatı sağladım sana!

Benim oğlum, Murat!"

Kösem Sultan'ın bu aryası onun oğluna yalvardığı bir arya olarak düşünebilir. Oğlundan istediği tek bir şey vardır: hatırlaması. Hatırlaması gerekenleri de teker teker sayar. Onu koruyan, korku nöbetleri geçirdiğinde yanında olan, en önemlisi de ona iktidarı veren, bir cihan saltanatı sunan Kösem Sultan'dır. Ancak iktidar mücadelesinde oğlunu yenmek için elinden gelen her şeyi yapan da Kösem Sultan'dır. Kösem Sultan'ın bu aryada can derdine düştüğü görülmektedir. Çok yavaş bir yürüyüş hızında andante lento yazılmış olan bu arya duygu ve sitem yüklüdür. Lirik dramatik yapıdaki bu aryada Kösem Sultan kendisiyle yüzleşir. Bazen aynı ezgi ve aynı sözlerin tekrarıyla Kösem Sultan'ın içinde bulunduğu durum anlatılmıştır.[650]

Bu sahnelerin ardından savaş hazırlıkları, fetih teması gelmektedir. Besteci fetih temasının daha vurgulanır olması için neva makamında yazılmış olan *Hücum Marşı* olarak da bilinen *Ceng-i Harbi* müziğini kullanır. Müziğin sonunda da Sinanpaşa Köşkü sahnede belirir. Burada müzik aracılığıyla tüm dikkatlerin Sultan Murat'ın üzerinde toplanması amaçlanır. Mehter takımı marşını çalarken, Kur'an Sahnesi'ne geçilir. Burada müzik biraz daha yumuşar ve dinsel-mistik hava sağlanmış olur. Bu sahnenin mistik havası halkın bir anda "Allah-u Ekber, Allah-u Ekber, La İlahe İllallah… " nidalarıyla pekiştirilir. Böylece Sultan Murat halkın üzerinde kurmak istediği etkiye de kavuşmuş olur. Bu havayı destekleyen bir diğer müzik ise *Allah-üme Salli Ala*'nın ezgisidir.[651] Bu dini ve mistik hava halkı, askerleri, ulema sınıfını aynı amaç uğrunda birleştirmiş ve bütünleştirmiştir.

Üçüncü perdeye geçildiğinde IV. Murat'ın akılda kalan yasaklarının başladığı, bunun Çığırtkan aracılığıyla halka duyurulduğu görülmektedir. Bu sahneler Sultan Murat'ın ruhunda meydana gelen değişimlerin anlaşılmasını sağlayan sahnelerdir. Bu sahnelerde seyirci yaklaşacak sona hazırlanırken, operanın sonundaki etki daha da baskın kılınacaktır. Bu sahnede tekrar *Ceng-i Harbi* ezgileri çalarken Sultan Murat oldukça keyifli, bale gösterisini izlemektedir. İstanbul yangını karşısında sessiz kalan padişahın, halkına koyduğu yasaklara kendisinin uymaması hatta bu durumla alay

---

[650] İlker İşsever, *Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinden Okan Demiriş'in 'IV. Murat' ve Selman Ada'nın 'Ali Baba ve Kırk Haramiler' Operalarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü-Opera Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2011, s.44.
[651] İlker İşsever, a.g.t., s. 47-49.

etmesi de bu bölümde yer almaktadır. Burada çok sevdiği şair Nef'î ile olan anlaşmazlıkları artık gün yüzüne çıkmaya başlar. Ülke yönetiminde bulunan devlet adamlarını, aksaklıkları hatta padişahı bile şiirleriyle eleştirmekten çekinmeyen Nef'î bir bakıma kendi sonunu da hazırlamıştır. Padişah ile olan konuşmalarında onun aryasına yer verilir:

"NEFİ: Bütün çağlar koklar

Benim açtırdığım gülü!

En derin uykulardan

Kaldırandır sözüm.

Güne el koyanları

Yıldırandır sözüm.

Zamanı, zemini

Daralmış olanlara,

Gönüllerince zamandır,

Zemindir, zamandır,

Zemindir, zamandır sözüm.

Benim açtırdığım gülü

Bütün çağlar koklar!

Ruhu dengede tutan

O kutlu ağırlık

Kalktı mı bir kez,

Sonsuzluk çekimine kapılır da Hünkârım,

Kesiliverir ayakları yerden,

Sağılır boşluğa…

Ey! Umutsuzluk gecesinde bulunanlar,

Size müjde,

Yıldızları saçandır sözüm!

Güç verir, bilinç üretir,

Sevinç bağışlar,

Yüzü gülmemişlere

Armağandır bu sözüm!

En derin uykulardan

Kaldırandır sözüm!

Güne el koyanları

Yıldırandır sözüm.

Zamanı, zemini daralmış olanlara,

Gönüllerince zamandır,

Zemindir, zamandır sözüm!

Benim açtırdığım gülü

Bütün çağlar koklar!"

Nef'î'nin bu aryası oldukça cüretkâr bir aryadır. O sözünü her şeyin üstünde tutmaktadır. Şairin *Sözüm Kasidesi* de dikkate alındığında, kendi söylediği söze, kelime ne kadar önem verdiği görülmektedir. Bu arya da onun bu özelliğini vurgulaması bakımından önemlidir. Padişahın halkına yaptıkları, buyrukları, yasakları hepsinin günün birinde unutulacağı, tarihin tozlu sayfalarında yer alacağını söyler. Ancak kendi yazdığı bir şiirin bile nesilden nesile aktarılacağı, ebediyete kadar unutulmayacağını söyler. Böylece aslında kendisinin padişahtan daha üstün olduğunu da vurgular. Her ne kadar Sultan Murat şairini çok sevse de, aryasında söylediği bu sözlerle sınırları zorlar. Şairi korkutmasına rağmen, onun bir adım bile geri atmadığını görmesi üzerine onu öldürtür.

Operada meyhane sahnesine geçildiğinde Itrî'nin segâh makamındaki *"Tuti-i Mucize Guyem ne desem kaf değil"* adlı gazeli Yörük Semai şeklinde çalınmaktadır. Bu gazelin sözleri Nef'î'nin aryasını çağrıştıran sözlere sahiptir. Eserin ilk mısrasında yer *alan "Ben mucizeleri dile getiren bir papağanım. Dediklerim boş laftan ibaret değildir."* Sözlerinden de anlaşılacağı üzere Itrî de Nef'î gibi sözüne kıymet vermektedir. Meyhane sahnesinden sonra IV. Murat'ın ülkesini korumak adına attığı adımlar, kararlılığı gösterilir. Bu nedenle Bağdat Seferi'ne çıkıldığı halka duyurulur. Bağdat Kalesi'nin alındığı haberi duyulduğunda halkın eğlenceye dağıldığı görülür. Sahne kararırken de güftesi Kayıkçı Kul Mustafa'ya ait olduğu söylenen nişabur makamındaki *Genç Osman Türküsü* duyulur. Böylece tarihsel bir olay, Genç Osman'ın katledilişi seyirciye hatırlatılır. Seyirci yavaş yavaş operanın sonunda yaşanacaklara hazırlanır. Sultan Murat'ın son aryası duyulmaya başlar:

"IV. MURAT: Gelsinler daha kalabalık.

Gelsinler dalga, dalga.

Dolsunlar benim sarayıma o kara isyan köpekleri

Kan ne diyor bir karanlık ormanda.

Belirsiz işaretler salıyor kan.

Gücüm ayrılıyor

Ve yamaçları bir Karadağ gibi uzaklara çekildikçe

Sınırlarımın dışına çıkarıyor beni.

Ve ne varsa, toprak, ağaç, su, rüzgâr, yıldız

Her şey kendi payını geri alıyor benden

Ah, çektiğim acı, ah.

Ah, çektiğim acı, ah.

İçime alaca karanlıklar iniyor, iniyor, iniyor.

Dün gece savaşta bindiğim atların Tanyeli,

Dağlardelisi

Ters eğerlenmişti düşümde

Yeleleri darmadağın, başları öne sarkıp

Ağır ağır yürüyorlardı tabutumun ardı sıra.

Gelsinler. Daha kalabalık gelsinler.

Dalga dalga dolsunlar benim sarayıma o kara isyan köpekleri

Ah! Çektiğim acı, ah!

Ah! Çektiğim acı, ah!"

Sultan Murat'ın bu son aryasında onun psikolojik durumuna yansıyan Yeniçerilerin isyan etmesi, iktidarı elinden almaları korkusunun yansıdığı görülmektedir. Onun çektiği en büyük acı içinde yaşattığı bu korku ve gücünü kaybetmesidir. Sahnenin sonunda padişahın cansız bedeni divanda yatarken, eserin müzikal açıdan ana teması olarak kabul edilen Sultan Murat'ın Marşı duyulur.

IV. Murat Operası hem aryalar hem de diğer müzikler incelendiğinde görülmektedir ki besteci Okan Demiriş esere kendi ruhunu katmış ve oyunu müzikal açıdan bambaşka bir şekilde yenidenyorumlamıştır. Bu yenidenyorumlama işleminde geleneksel Türk müziği motiflerinden sıkça yararlanılmıştır. Kullanılan motifler

sayesinde tarihi kurguya destek sağlanmış, endişe, korku gibi eserin temel duyguları müzikle de desteklenmiştir. Özellikle Itrî, Kayıkçı Kul Mustafa gibi önemli şair ve bestecilerin eserlerinden yararlanılarak oyuna yeni bir yorum katılırken, operanın içinde de metinlerarası bir ilişkiye başvurulduğu görülür. Böylece oyun müzikal açıdan çok katmanlı bir yapıya sahip olur. Operada müzik üzerinden dini ve mistik havayı arttırmak için kullanılan ezgiler de dikkat çekicidir. Aslında tüm bu ezgiler, Sultan Murat'ın tüm yönleriyle seyirciye tanıtılmasında ve onun trajik sonuna seyirciyi hazırlamada yardımcı unsurlardır. Gerek komedi unsurları gerekse dini-mistik ya da geleneksek Türk müziği motifleri sayesinde seyirci ve IV. Murat arasında duygusal bir bağ kurulur ve trajik etki arttırılır.

2.2.9. *IV. Murat* Oyunu ve Operası Hakkında Diğer Açıklamalar

Türk tiyatrosunun önemli yazarlarından olan Turan Oflazoğlu'nun "İktidar Üçlemesi" içinde yer alan önemli eserlerinden biri olan *IV. Murat* oyunu, tarihsel bir dönemi ele alması bakımından metinlerarası okumaya elverişli bir eserdir. Yazar metni oluştururken tarihsel kaynaklardan yararlanmış ve bu tarihsel kaynaklara diyalogları ekleyerek sahnelemiştir. Böylece eser üç boyutlu bir biçimde anlam kazanmıştır. Eserin daha sonradan opera olarak bestelenmesi de yepyeni bir okumanın kapısını da açmış ve göstergelerarası bir incelemeyi olanaklı kılmıştır.

Birçok eleştirmen ve yazar tarafından olumlu yorumlara tabi tutulan *IV. Murat* oyunu ve operası sahnelendiği dönemlerde oldukça ses getirmiştir. Bir TV oyunu olarak da sahnelenen esere, TV oyunu olduğunda çeşitli diyaloglar ve sahneler de eklenmiştir. Hem operada hem de tiyatroda kullanılan birtakım motifler eserin anlaşılmasında etkili olmuşlardır. Nesne bakımından kullanılan motifler arasında gürz ve Kur'an önemlidir. Gürz, eserde IV. Murat'ın gücünün bir simgesidir. İktidar mücadelesinde onun güçlenmesi, gürzünün ne kadar yukarıya kalktığı ile ilgilidir. Gürz ne kadar yukarıya kalkarsa Sultan Murat'ın gücü de o kadar yüksektir. Son sahnede de görülmektedir ki Sultan Murat ölürken bile gürzünü kaldırmaya, iktidarını, gücünü göstermeye çalışmaktadır. Ancak bunda başarılı olamaz ve yaşamını kaybeder. Bir diğer önemli nesne ise Kur'an'dır. Kur'an her iki eserde de dini-mistik bir anlam taşımaktadır. Sultan Murat'ın elinde Kur'an ile halkın, askerlerin ve ulemanın karşısına çıkması anlamlıdır. O hem bir padişah hem de bir halifedir. İslam dininin yeryüzündeki en önemli temsilcisidir. Bu nedenle halkın da, askerlerin de, ulemanın da bunu bilerek

davranmalarını ister. Gürz askeri anlamda ya da bedensel anlamda gücü simgelerken; Kur'an ise, dini anlamda gücü simgeler.

Operada kullanılan müzikal anlamdaki motiflere bakıldığında bunların ilki *Tekbir*'dir. *Tekbir,* eserde dini-mistik havayı arttıran ve destekleyen bir müzikal unsur, motif olur. Burada da amaç Sultan Murat'ın gücünü göstermeye çalışmaktır. Bunların dışında kullanılan diğer müzik motifleri, ezgileri dönemin sanat anlayışı hakkında, o dönem yaşamış şair ve besteciler hakkında bilgi vermektedir.

Türk tiyatrosunda ve operasında önemli bir eser olan *IV. Murat* oyunu ve operası tarihsel bir döneme kaynaklık ederken, bir oyun ve opera metni olarak metinlerarası bir incelemenin konusu olabilmektedir. Diğer taraftan oyunda kullanılan dilin anlaşılır olması, şiir diline yakınlığı bestelenmesini de kolaylaştırmıştır. Turan Oflazoğlu'da eser bestelenirken yeni bir libretto yazmak yerine var olan metinde bazı kelimelerin çıkarılmasını tercih etmiştir. Bunun sonucunda da eser göstergelerarası bir okumaya da olanak sağlamıştır. Osmanlı Devleti içinde padişah, valide sultan, devlet adamları ve askerlerin kapıldıkları iktidar hırsı yanında, halkın yaşanan tüm bu olaylardan kötü bir şekilde etkilenmesi işlenmiştir. Tiyatro metni libretto haline dönüştürülürken alıntı yöntemi çok kullanılmış, indirgeme yöntemine oldukça fazla başvurulmuştur. Bunun en önemli sebebi de müzikal açıdan kelimeler ve müzik arasında prozodi uyumunun sağlanmak istenmesidir. Her iki metnin karakterleri ortaktır. Yazar ve besteci vermek istedikleri mesajı, anlatmak istedikleri konuyu/konuları hem görsel, hem de işitsel açıdan vermeye çalışırlar. Besteci Okan Demiriş'in librettoyu bestelerken Türk tarihine ve Türk müziğine uygun olmasına dikkat etmiştir.

SONUÇ

Tarihsel süreç içerisinde, çeşitli araştırmacıların yaptıkları çalışmalar ışığında metin kavramı sadece yazılı bir gösterge olmakla kalmamış, yazılı bir gösterge olmanın çok ötesine geçmiştir. Metin kavramı yazılı olmaktan çıkarken, diğer sanat dallarına ait göstergeler de birer metin olarak yorumlanmaya başlanmıştır. Böylece bir sanat dalına ait metin, başka bir sanat dalına ait metinle incelenebilir hale gelmiştir. Metin kavramında meydana gelen bu değişim sanatlar arasındaki etkileşimin de anlaşılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bir sanat dalının başka bir sanat dalındaki varlığı metinlerarası bir ilişkiyle okunabilir olmuştur. Bunun bir örneği olan edebiyat ve müzik sanatları arasındaki ilişki; aynı malzemeleri farklı biçimlerde kullanmayla başlarken, her iki metnin de çeşitli açılardan birbirinden etkilendikleri görülebilmektedir. Özellikle şiir ile başlayan edebiyat ve müzik ilişkisi daha sonra diğer alt türlerde de görülmüştür. Bunların içinde önemli olanlardan biri de edebiyat ve opera ilişkisidir. Bir roman ya da bir tiyatro metni, besteciler ya da libretto yazarları tarafından yeni bir yorumla, yeni bir biçimle yaratılmıştır. Bu durumun tam tersi de olabilmektedir. İki farklı gösterge dizgesinden oluşan edebiyat ve opera gibi sanat alanları incelenirken metinlerarası bir okuma dışında göstergelerarası bir okuma da zorunlu olmaktadır.

Türk edebiyatı açısından bakıldığında da edebiyat ve müzik yıllardır bir birliktelik içindedir. Sadece bestelenmiş şiirler olarak değil, roman ve tiyatro gibi bir edebî yapıttan etkilenerek oluşturulmuş opera metinlerinin varlığı, edebiyatın başka sanatlarla olan ilişkisini açıklar niteliktedir. Türk roman ve tiyatro yazarlarının çeşitli açılardan Türk bestecilerini etkiledikleri, besledikleri görülmektedir. Bu durum da gerek Türk edebiyatına, gerekse Türk müziğine yeni araştırma yollarının açılmasına sebep olmaktadır. Türk romanından ve tiyatrosundan Türk operasını etkileyen eserler incelendiğinde öncelikle ana temaların, ardından da yan temaların ve konuların bestelenmiş opera metinlerini farklı açılardan benzerlik, farklılık yönleriyle etkilediği görülmektedir. Bazı romanlarda ve operalarda ana temalar ortaklık gösterirken, bazılarında ise farklıdır.

Aşk-ı Memnu romanı ve operası; yirmi iki yaşındaki genç ve güzel bir kadın olan Bihter'in, zengin ve lüks bir hayata kavuşma arzusuyla kendisinden yaşça büyük, zengin ve iki çocuk babası Adnan Bey ile evlenmesi; bu evlilikten umduğunu bulamaması ve aşk, sevgi, gençlik, heyecan gibi bastırılamayan kadınlık duygularını da tatmin etmek için intiharla noktalanan yasak bir aşka sürüklenmesine odaklanmaktadır.

Babasını aldatan annesi gibi olmak istemeyen, annesine karşı nefretle dolu olan Bihter'in namus, iffet ve sadakat üzerine söylediği sözlerin dışına çıkması; aşk gibi bir duygu karşısında yenilmesi anlatılmaktadır. Bu durumun yaratmış olduğu içsel çatışma hem romanın hem de operasının temel izleğini, ana temasını oluşturmuştur. Bihter'i yasak bir aşka sürükleyen ve hazin sonunu hazırlayan da Behlül olur. Tıpkı romanda olduğu gibi her iki kahramanın da kararsızlıkları, psikolojik çıkmazları operada müzikal ve tiyatral bir anlatımla verilmektedir.

Operada yasak aşkın işlendiği sahneler ile romandaki sahneler arasındaki ilişkiye bakıldığında operada besteci ve libretto yazarının göstergelerarası aktarım sürecinde sahnelerin bağlamında değişiklik yaptıkları görülmektedir. Hem anlamsal hem de işlevsel açıdan bağlamda meydana gelen bu değişiklikler, romandaki söz konusu sahnelerin ve duyguların yenidenyazılmasını gerekli kılmıştır. Sahneler yenidenyazılırken romanın hem dokusunda, hem metninde, hem de bağlam düzleminde değişim sağlamış, opera metnine romandan farklı olarak bir canlılık katılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan *Aşk-ı Memnu Operası*'nın edebî metnin sahnelerini, bölümlerini yenidenbiçimlediği ve bu biçimlendirme sırasında başkalaşıma uğrattığı da görülmektedir. Buradaki başkalaşım anlamda ve duygularda meydana gelen başkalaşımdır. Yasak aşk konusu işlenirken, ana kahramanlar üzerinden arzular yinelenmiş ve korunmuştur. Ancak bazı değişimlerle roman dönüştürüme uğramıştır.

Bestecinin ve libretto yazarının özellikle Bihter üzerinden cinselliği ön plana çıkardıkları, cinsellikle birlikte kişilerin özgürleştiklerini vurguladıkları görülmektedir. Böylece opera metninde yasak aşkın kahramanlarının tek bir vücut olmaları üzerinde özenle durulduğu görülmektedir. Besteci ve libretto yazarı bazı noktalarda edebî metne sadık kalarak anlamsal boyutta yer yer dönüştürümler de yapmış, koşuklaştırmaya başvurularak sayfalarca anlatılan hisler, sahneler özellikle aryalarda dile getirilmiştir. Bu da opera sanatının az şeyle, çok fazla şey anlatma işlevine uygunluk taşımaktadır. Edebî metin yazıldığı dönemden günümüze farklı bir sanat dalının göstergeleriyle aktarılıp güncellenirken, bestecinin ve libretto yazarının daha gerçekçi ve olması muhtemel temellere dayanarak eserlerini oluşturdukları görülür. Yeniden üretilen metne farklı anlamlar ekleyerek benöyküsel bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bestecinin edebî metne kendi izleksel anlamını katarak benöyküsel bir dönüşüm gerçekleştirmesi, metne kendi anlamını katması, yeni oluşturulan metni daha akli bir hale getirip, sebep-sonuç ilişkisinin daha anlaşılır ve açıklayıcı olmasını sağlamaktır.

Şöhretin şımartmış olduğu genç bir kemancı sanatçısı ve besteci olan Hüseyin Kenan ile onu tutkuyla seven küçük bir kız olan Lamia'nın hikâyesini anlatan *Dudaktan Kalbe* romanının ve operasının ana teması aşktır. Aşkın geçici bir gönül eğlencesi olduğunu belirten Hüseyin Kenan'ın, Lamia'yı elde etmesinden sonra hem kendisinin hem de küçük kızın hayatını mahvetmesinin anlatıldığı romanda ve operada aşk, çeşitli sembolik ifadelerle tasvir edilir. Hem romanda hem de operada yaşandığı anda herhangi bir kıymeti bilinmeyen, kaybedildikten sonra değeri anlaşılan bir aşkın, iki farklı karakter üzerinde yarattığı psikolojik etkiye odaklanılır. Aşkın kalpte değil, dudaklarda kalması gerektiği, eğer kalbe inerse insanı derinden zehirleyeceği anlatılır. Romanda ve operada aşkın saf hali ile şehvetli hali arasında bir çatışma yaşanır. Operada, Kenan ve Lamia'nın içlerindeki aşk, müzik üzerine kurulmuş, müzikte gizlenmiş sırlarla anlatılmaktadır. Ateş ve pervane arasındaki efsaneyi de motif olarak kullanarak anlatılan bu aşkta, besteci ve libretto yazarının coşkuyu ve duygusal derinliği arttırmak, iki kahraman arasındaki aşk izleğinin derinliğini ve etkileyiciliğini hissettirmek için çeşitli yinelemelere başvururlar.

Kenan ve Lamia arasındaki aşk, Kenan için bir oyun, bir yaz eğlencesi halini alırken; Lamia içinse derin bir ıstıraba dönüşür. Böyle bir durumun oluşmasında Kenan'ın Lamia'yı değil de Cavidan'ı seçmesi ve onunla evlenmesi etkili olur. Böylece romanda Kenan – Lamia – Cavidan üçgeninde bir aşk oluşur. Romanda ve operada Kenan, aşkı tüketici olarak yaşamaktadır. Çocukluktan gelen hezeyanlar ve kırılmışlıklar soncunda aşk, onun için kutsallaşmaz. Aşk olgusu bir noktada cinsellik arzusu ile bütünleşir. Kenan'ın eşi Cavidan için aşk, toplumsal bir sınıf ve ekonomik bir tercih olarak görülür ve bir meta haline dönüşür. Bir bakıma Cavidan, Bihter'i anımsatır. Tüm bunların içinde Lamia'nın aşkı dudaktan kalbe inmiştir. Bu aşk üçgeni dışında Lamia'ya duyulan aşklar da romanda ve operada önemli bir yere sahiptir. Rasih Efendi'nin aşkı cinsellik arzusu ile birleşirken, Kemal Bey ve Vedat Bey'in aşkları duygusal bir istek sonucunda gerçekleşmektedir. *Dudaktan Kalbe Operası*'nda aşk ilişkisinin anlatıldığı sahnelerde Kenan'ın Lamia'ya olan hislerinin besteci ve libretto yazarı tarafından yeniden yorumlandığını, hatta bu yorumlama sürecinde bazı sahnelerin anlatımında aşırılığa gidildiği görülmektedir. Bu durumun karakterlerin ruhsal durumunu ve temanın verdiği duygusal etkiyi anlatmak amacıyla yapıldığı söylenebilir. Kenan'ın içindeki ruhsal çatışma, aşk ikiliği bu şekilde verilmek istenir.

Opera metninde ve romanda aşk teması işlenirken gerçekleştirilen dönüştürüm işlemleri sırasında romanın bağlamına genel anlamda bağlı kalındığı görülmektedir. Operanın imkânları dâhilinde düşünüldüğünde çeşitli biçimsel dönüştürümler ve kısaltma yoluyla romandan alıntılar yapıldığı görülmekte; anlamda ise herhangi bir değişiklik yapılmaması dikkat çekmektedir. Romanda ele alınan aşk, operada çeşitli dönüştürümlere ve metamorfozlaşmalara uğrar. Besteci ve libretto yazarının bazı sahnelerde zamansal bir dönüştürümle dramatik etkiyi ve aksiyonu artırdıkları görülür.

Ağrıdağı Efsanesi romanında ve operasında kır bir atın gelip Ahmet'in evinin önünde durması, bunun üzerine Ahmet'in bu kır atı kısmeti, bir yadigâr olarak görmesi, sahiplendiği bu kır atı töreler uyarınca asıl sahibi olan Mahmut Han'a vermemesi ile şekillenen olaylar zincirinde; Paşa'nın kızı Gülbahar'a âşık olması eserin ana temasının şekillenmesini sağlamaktadır. Yazar bu eserde, bütün zorluklara rağmen aşkın her şeyden üstün bir duygu olduğunu vurgulamaktadır. Ahmet ve Gülbahar arasında bir kır atın vesilesiyle gerçekleşen bu aşk, efsanevi bir söylem üzerinden anlatılıp, çeşitli mitsel öğelerle de desteklenmektedir. Gülbahar ve Ahmet arasındaki aşk şekillenirken at ve kaval önemli yardımcı motifler olurlar. Romanda ve operada ikili arasındaki aşk daha çok Gülbahar üzerinde odaklanılarak anlatılır. Romanda da operada da görülmektedir ki, Gülbahar'ın içindeki bütün duygular başkaldırmakta, bu başkaldırı da başta babasına, geleneklere, saraya, Ağrı Dağı'na, bütün dünyaya, kısacası her şeye karşıdır. Bu aşkın, özellikle Gülbahar'ın üzerinde yarattığı psikolojik etki derinlemesine incelenmektedir. Yaşanan bu aşk zaman içinde hem kendilerine hem de çevrelerine zarar vermeye başlar. Aşk teması yalnızca Gülbahar ve Ahmet üzerinden anlatılmaz. Memo'nun çocukluktan beri Gülbahar'a duyduğu aşk ve bu aşk uğruna katlandıkları da işlenir. Böylece Ahmet – Gülbahar – Memo üçgeninde bir aşk teması işlenir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanı bir opera metni olarak yeni bir biçimde yorumlanırken, ana tema her iki metinde de ortak değerler ve anlatımlar doğrultusunda işlenir. Besteci ve libretto yazarı çoğunlukla sahnelerin işlenişinde romana sadık kalırlar. Romandaki sahneleri uzatmamak ve daha kısa ve öz bir anlatımı sağlayabilmek için aşk temasındaki bazı bölümleri kısaltılarak, başka sahnelerle birleştirilip sahneye aktarılır. Alıntı yönteminin ağırlıklı olarak kullanıldığı *Ağrı Dağı Efsanesi Operası*'nda, ana tema işlenirken benöyküsel yorumlamaya, bazı kelimelerin yerlerinin değiştirilmesine, indirgeme yöntemine sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Esere ve anlattığı hikâyeye mitik bir

nitelik kazandırılarak, eserin bir efsaneden alındığı izlenimi uyandırması da yazarın kullandığı dil ve bahsettiği aşk temasını işleyiş biçiminde kaynaklanmaktadır.

Şu Çılgın Türkler romanında ve operasında aşk, temel bir tema olmaz ve tarihsel kişiler arasında geçen bir ilişki olarak değil, kurgusal tipler üzerinden verilir. Aşk, bu romanda ve operada somut bir sevgiliye duyulan sevgi değil, daha çok vatana ve vatanın bağımsızlığına duyulan bağlılığa gönderimde bulunarak bir simge olarak kullanılır. Romanda ve operada işlenen aşk temasına kişisel bir duygu olarak değil de vatana ve vatan için yapılan mücadele kapsamında değerlendirilir. Aşk özlemi burada vatanın kurtulmasına, zafere duyulan özlemle özdeşleşerek, hem sevgiliye kavuşmak için verilen mücadele, hem de vatanın kurtarılması için gösterilen çaba olur.

Aşk-ı Memnu, *Dudaktan Kalbe*, *Ağrıdağı Efsanesi* ve *Şu Çılgın Türkler* romanlarında ve operalarında aşk temasının farklı açılardan işlendiği görülmektedir. *Aşk-ı Memnu'*da yasak bir aşkın doğurduğu kötü sonuçlar ele alınır. Bu romanda aşk bireysel bir duygudur. *Dudaktan Kalbe* romanında ise aşk; karşılıksız bir aşktan, imkânsızlaşmış bir aşka dönüşür. *Aşk-ı Memnu* ile aynı şekilde bireysel bir aşkı temele alır. *Ağrıdağı Efsanesi'*nde ise mitsel bir özellik kazarak, efsaneleşen bir aşk anlatılır ve aşkın insanlar üzerindeki etkisine odaklanılır. *Şu Çılgın Türkler*'de ise aşk ana tema olmazken, vatan aşkı gibi bambaşka bir kavramla bütünleşir ve bireysel aşkın önüne geçerek, kutsal, ulvi bir aşk gibi gösterilir. *IV. Murat* oyununda ve operasın tıpkı *Şu Çılgın Türkler*'de olduğu gibi ana tema olmaz ve Padişah Murat'ın cariyesi Dilfigâr'a beslediği bireysel aşk, çok fazla işlenmez ve iktidar mücadelesinin gerisinde kalır. Eserlerde işlenen aşk, genellikle kötü sonuçlar doğurmaktadır.

Romanlarda, tiyatrolarda ve operalarda işlenen ana temaları destekleyen yan temalar da bulunmaktadır. Bu temalar bazen bir eserde ana tema olurken, genellikle yan tema şeklinde görülürler. Bazı eserlerde de ayrıntılı bir şekilde işlenmedikleri görülmektedir. Yan temalar açısından da ortaklıklar söz konusu olmaktadır.

Aşk-ı Memnu romanında ve operasından yer alan ana temayı destekleyen birtakım yan temalar da bulunmaktadır. Romanda ve operada bu yan temaların başında ihanet teması gelir. Bihter'in Adnan Bey'e, Behlül'ün Bihter'e ve Nihal'e, Firdevs Hanım'ın kızı Bihter ve damadı Adnan Bey'e ihaneti görülmektedir. Romanda ve operada bu ihanet teması hem kadın hem de erkek ihaneti şeklinde birlikte işlenmesine rağmen, kadın ihaneti üzerinde daha çok durulduğu görülür. İhanet teması işlenirken

sadece aşk üzerinden değil, bireylerin birbirlerine farklı konularda ihanet ettikleri de görülmektedir. Gerek romanda gerekse operada ihanet yasak aşkla birlikte bazı değişimlerle aktarılmaktadır. Besteci ihanet temasını işlerken yer yer pastiş yöntemiyle yazarın üslûbunu tavır olarak alır, anıştırma yöntemiyle aynı anlamı farklı bir bakışla sunmaya çalışır. Kontekste herhangi bir değişim meydana getirmeyip, sadece anlatımda farklı bakış açıları kullanır. İhanet teması işlenirken toplumsal ahlâk özellikleri de dikkate alınarak yazarın getirdiği eleştiriler operada da korunur. Ancak besteci bu durumu abartarak yenidenyazar. Böylece aynı konuya İki farklı estetiksel yorum getirilir. İhanetin sebebi olarak aşk gösterilirken, diğer taraftan kahramanların arzularına yenik düşmesi de vardır.

Özellikle *Aşk-ı Memnu* romanında bireysel bir tema olarak işlenen ihanet teması diğer romanlarda, tiyatrolarda ve operalarda da görülmektedir. *Dudaktan Kalbe*'de Hüseyin Kenan, Cavidan ile nişanlı olmasına rağmen Lamia ile birlikte olur; romanın karakterlerinden biri olan Nimet Hanım, evli olmasına rağmen Hüseyin Kenan'la birlikte olarak eşine ihanet eder; Rasih Efendi Lamia'ya aşk besleyerek ve ona cinsel bir saldırıda bulunarak eşine ihanet eder. *Dudaktan Kalbe*'de ihanet sadece aşk ve cinsellik boyutunda verilmez. Hüseyin Kenan mesleğine ihanet etmiştir; Vedat Bey Lamia ile evlenmek isteyerek dayısına ihanet eder; Lamia Vedat Bey ile evlenmeyi isteyerek yıllardır içinde sakladığı aşka, duygulara, onu o yapan hislere ihanet eder. *Ağrıdağı Efsanesi*'nde Gülbahar saçından bir bukleyi Memo'ya vererek Ahmet'e ihanet eder. *Şu Çılgın Türkler'*de vatana ihanet edenlere değinilerek ihanet teması da eserin ana teması etrafında şekillenir. *IV. Murat*'ta Kösem Sultan'ın oğlu Padişah Murat'ın arkasından işler çevirerek iktidarı eline almak istemesi ise oğluna bir ihanettir. IV. Murat'ın psikolojik durumları verilirken en yakınındaki insanları sırf iktidarını tehlikeye attıklarını düşündükleri için öldürmesi de bir ihanet şekli olarak algılanabilir.

Romanlarda görülen ortak yan temalardan biri de kıskançlıktır. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında kıskançlık, farklı şekillerde görülmektedir. Edebî metnin yenidenyazılıp, yenidenbiçimlendirildiği operada kıskançlık yan temasının Kıskanan-Kıskanılan-Kendisinden Kıskanılan/lar olmak üzere işlendiği ve böylece bir çatışma unsuru ortaya çıkarıldığı görülür. Romanda ve operada asıl kıskançlık noktası Bihter-Behlül, Nihal ve Firdevs Hanım'ın üzerine odaklanmaktadır. Bu kişiler arasında yaşanan kıskançlık, cinsel kıskançlık, duygusal kıskançlık ve bireysel sebeplerden, yaşantılardan ve psikolojik durumlardan kaynaklanan kıskançlıklar şeklinde

görülmektedir. Besteci ve libretto yazarı kıskançlık temasını işlerken zaman zaman, anlamsal dönüştürüm yapmadan, sadece etkiyi daha fazla arttırmak amacıyla esere güncellik katarlar ve böylece opera metninin ritmini arttırırlar. Her iki eserde de farklı göstergeler yoluyla kıskançlık duygusunun bireyler ve çevresi üzerinde yarattığı olumsuz etkiler gösterilmeye çalışılır. *Dudaktan Kalbe* romanında Lamia'nın Hüseyin Kenan'ı kıskanması bazı sahnelerde sezdirilmektedir. Rasih Efendi, Lamia'nın bir başkasıyla evleneceğini duyunca onu kıskanır. *Ağrıdağı Efsanesi*'nde Ahmet, Gülbahar'ın Memo'ya saçından bukle vermesini kıskanmıştır. Ancak bu eserdeki en baskın kıskançlık duygusu Memo üzerinden gösterilir. Memo, çocukluktan beri sevdiği Gülbahar'ın Ahmet'e âşık olmasından dolayı onu kıskanır. *Midas'ın Kulakları*'nda üstünlük kompleksi duygularıyla Midas'ın eşek kulaklarının halk tarafından beğenilmesi, merak edilmesi ve ilgi odağı olmasını kıskanan Apollon, bu eşek kulakları eski haline döndürür. Eserlerde genellikle duygusal kıskançlıkların ağır bastığı görülmektedir.

Ortak yan temalar arasında intihar da dikkat çekmektedir. *Aşk-ı Memnu* romanının ve operasının dramatik etkisini arttıran ve izleyici, okuyucu üzerinde derin bir etki bırakan en önemli yan temalarından biri intihardır. Bihter'in her iki eserin sonunda intihar etmesi bireysel bir tercihe dönüşür ve kendi bedeni üzerinde karar alma yetkisinin kendisine ait olduğunu gösterir. Her iki eserde de kadının bireyselleşmesi, özgürleşmesi, toplumsal ahlâk kurallarına, normlarını başkaldırması bu intihar ile birlikte verilir. *Dudaktan Kalbe*'de Hüseyin Kenan'ın intiharı psikolojik bir etki olarak görülmektedir. *Ağrıdağı Efsanesi*'nde Memo'nun aşkına karşılık bulamayacağını bilerek zindanın burcundan atlaması da intihardır. İntihar temasının eserlerde farklı şekillerde işlendiği görülmektedir.

Bir diğer önemli yan temalardan biri de yalnızlıktır ve yalnızlık eserlerde ortak ve farklı şekillerde görülebilmektedir. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında yalnızlık temasının ana kahramanı Nihal olur. Nihal'in annesiz kalarak yalnızlaşması, bu eksikliği kardeşi Bülent'e annelik yaparak, babasına bakarak gidermesi romanda anlatılır. Annesini kaybetmesi, babasının bir başka kadınla evlenmesi, kardeşi Bülent'in yatılı bir okula gönderilmesi, Matmazel Courton'un evden yollanması, Beşir'in ölmesi onu iyice yalnızlığa sürükler. Adnan Bey'de hem duygusal hem de cinsel anlamda büyük bir yalnızlık çekmektedir. Adnan Bey'in yalnızlığının bir benzerini de Bihter yaşmaktadır. Adnan Bey ve Bihter'in cinsel ve duygusal yalnızlıkları her iki metinde de

işlenmiştir. *Dudaktan Kalbe*'de Lamia'nın annesiz ve babasız kalması onun yalnızlığını göstermektedir. Aynı şekilde Hüseyin Kenan'ın küçük yaşta babasız kalması da, her ne kadar annesi ve kız kardeşi olsa da, yalnızlığının göstergesidir. *Ağrıdağı Efsanesi*'nde Memo babasını küçük yaşlardayken kaybetmiş ve yalnız kalmıştır. Gülbahar ise anne ve babası olmasına rağmen sarayda kendini yabancı hisseder ve bu nedenle yalnızdır. Nihal, Lamia, Hüseyin Kenan ve Memo gibi karakterler aileden birisinin yokluğu şeklinde yalnızdırlar. *Şu Çılgın Türkler*'de savaş meydanlarında yalnız kalmış bir vatandan söz edilir. *IV. Murat*'ta ise Padişah Murat özellikle annesi Kösem Sultan tarafından iktidar koltuğunda yalnızlaştırılmaya çalışılır.

Yalnızlık teması bazı noktalarda yabancılaşmayı da beraberinde getirir. *Dudaktan Kalbe* romanında ve operasında yabancılaşma teması Kenan üzerinden verilmektedir. Kenan yalıtılmış ve sindirilmiş bir çocukluk geçirmiş ve ardından şöhretle birlikte çok başka bir dünyanın içine girmiştir. Girmiş olduğu bu yapay dünya onun ruhunu aç bırakmış, onu bir tür yabancılaşmaya sürüklemiştir. Geçirmiş olduğu çocukluk ve babasının ardında bıraktığı kötü ad ile Kenan çocukluğunun bastırılmış duygularının da etkisiyle içine düşmüş olduğu durumun yapaylığını da geç fark eder. Çocukluk hayallerini gerçekleştirmek uğruna kendine yabancılaşan Kenan'ın, içine düştüğü topluluğun ahlâki değerler açısından çökmüş olması da onun yabancılaşmasında etkili olmuştur. Romanda yer alan bu yabancılaşma izleği operada derinlemesine işlenmemiştir. Ancak çeşitli sahnelerde Kenan'ın içine düştüğü durumdan şikâyetleri görülmektedir.

Yozlaşma ya da yanlış Batılılaşma temalarında eserlerde görülmektedir. *Aşkı Memnu* romanında ve operasında yozlaşma ya da yanlış Batılılaşma teması bireyler üzerinden anlatılırken, bireylerin bir toplumu ahlâki, kültürel yönlerden nasıl etkileyip bir felâkete sürükleyebileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Tanzimat Dönemi ile birlikte çokça işlenen yanlış Batılılaşma teması hem romanın hem de operanın önemli temalarından biri olmuştur. Yazar, besteci ve libretto yazarı özellikle giyim-kuşam, davranış, aksesuar, kullanılan dil gibi unsurlarla bu temayı işlemeye çalışırlar. Bu tema ile birlikte de görülmektedir ki; *Aşk-ı Memnu Operası* bir edebî metnine dönüştürürken ana tema ve yan temaları bir bütün içinde ele alıp, işlemiştir. Biçimsel ve anlamsal bazı dönüştürümlere başvurularak alıntı, anıştırma, koşuklaştırma, parodi, metamorfozlaştırma, benöyküsel gibi metinlerarası ve göstergelerarası okuma yöntemlerine başvurularak ana tema ve yan temalar özgün bir şekilde işlenmiştir.

Batılılaşma konusunda *Dudaktan Kalbe* romanında Prens Vefik ve kızı Cavidan başta olmak üzere, Hüseyin Kenan'a da eleştiriler getirilmektedir. Romanda yer alan Nimet Hanım, evli olmasına rağmen başka erkeklerle birlikte olur ve toplumsal ahlâk kurallarının dışına çıkarak yozlaşır. Yozlaşmanın bir başka biçimi ise *Ağrıdağı Efsanesi*'nde Mahmut Paşa'da görülmektedir. Mahmut Paşa yaşadığı yörenin toplumsal normlarına, âdetlerine ve geleneklerine yabancılaşmış ve bu bakımdan yozlaşmıştır. Batılılaşmış olarak değil de Osmanlılaşmış olarak yer alır. *IV. Murat*'ta ise devlet sisteminde meydana gelen yozlaşmalara özellikle Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa üzerinden eleştirel bir bakış sunulur.

İnsanların tutkuları ve bu tutkular sonucunda başlarına gelen felaketler de işlenen ortak temalardan biridir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanında ve operasında tutku teması, farklı şekillerde görülür. At üzerinden bakıldığında, Ahmet ve Mahmut Han'ın tutkuları bir nesneye yöneliktir. At tutkusu sonucunda yaşanılan olaylar, başka tutkuların da sebebi olur. Bunların başında Ahmet ve Gülbahar arasındaki aşk gelir. Bu aşk zaman içinde bir tutkuya dönüşür ve olunmadık şeylere yol açar. Bu bakımdan Ahmet ve Gülbahar'ın tutkusu bir kişiye yöneliktir. Memo'nun gizliden gizliye Gülbahar'a duyduğu aşk da bir kişiye yönelik tutkudur. Mahmut Han'ın iktidarına sıkı sıkıya bağlı olması ve iktidarından kopmak istememesi de bir tutku olarak değerlendirilebilir. Mahmut Han'ın tutkuyu bir düşünceye yöneliktir. Romanda anlatılan bu tutkular aşk teması ile bütünleşir ve operada da aynı şekilde ele alınıp işlenir. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in Behlül'e beslediği aşk büyük bir tutkuya dönüşür ve sonunda felaketi olur. Bihter'in annesi gibi olmama tutkusu, Firdevs Hanım'ın hep genç kalma tutkusu, Behlül'ün eğlence tutkusu, Nihal'in aile fertlerine duyduğu tutkular da eserlerde işlenir. *Dudaktan Kalbe'*de Hüseyin Kenan'ın müzik tutkusu en çok üzerinde durulan tutkulardandır. *Şu Çılgın Türkler*'de vatanı kurtarma bir tutkuya dönüşür. *IV. Murat*'ta iktidarı elinde bulundurmak bir tutku halini alır.

Yanlış evlilik yapmak ve bunun da kişiler üzerinde yıkıcı etkileri olması da işlenen ortak temalardandır. *Dudaktan Kalbe* romanında ve operasında üzerinde durulan evlilik yan teması, Kenan ve Cavidan arasında yaşanmış olan yanlış evliliktir. Güzel, çekici, modern, zengin, kibar, sanattan anlayan, kültürlü biri olan Cavidan ile evlenmek Kenan için önemlidir. Çünkü Cavidan, Kenan'a birçok kapıyı açabilecek, yüksek tabakaya geçiş yapmasını sağlayabilecek bir kadındır. Cavidan ve babası için de Kenan ile evlenmesi önemlidir. Çünkü Kenan tanınmış bir bestecidir ve onun şöhreti arttıkça

Cavidan ve babasının da şöhreti artacaktır. Ancak, Cavidan tüm bu özelliklerine rağmen Kenan'ın derinliklerine inememiş, maddî açılardan onu doyurmuş olsa da, ruhsal, manevi açıdan aç bırakmıştır. Yanlış evlilik yapma fikri operada tek boyutlu olarak, Kenan'ın düşünceleri ile verilir. Yanlış evlilik teması işlenirken, opera sanatının biçimsel olarak romanı dönüştürüme uğratırken metinlerarasılıkta ve göstergelerarasılıkta kullanılan koşuklaştırma ve indirgeme işlemlerine de başvurulur. Yazar, Kenan ve Cavidan'ın evliliği üzerinden alıcılara sevgi ve aşkın egemen olmadığı, sadece sınıf atlama mücadelesi, gösteriş merakı gibi sebeplerle yapılan evliliklerin kişiye/kişilere mutluluk getirmeyeceği mesajını vermektedir. Yapılan benöyküsel dönüştürümler, koşuklaştırma ve indirgeme gibi işlemler esere yeni bir ruh, dinamizm katmıştır. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in sadece zenginlik hayaliyle kendisinden yaşça büyük Adnan Bey ile evlenmesi, aynı şekilde Adnan Bey'in de kendisinden yaşça küçük Bihter ile evlenmesi yanlış bir evlilik olarak işlenir. Bihter'in bir aileyi kökünden sarsması sonucunda her iki eserde de, yanlış yapılan evliliklerin sonuçları hakkında bilgi verilmektedir.

Romanlarda, tiyatrolarda görülen ve operada da işlenen önemli temalardan biri de iktidar temasıdır. Eserlerde iktidar teması genellikle olumsuz sonuçlar doğuracak şekilde işlenmiştir. Turan Oflazoğlu'nun "İktidar Üçlemesi" sinin ilk oyunu olan *IV. Murat*, hem bir tiyatro metni hem de bir opera metnidir. On bir yaşında tahta çıkan IV. Murat'ın hem saray içinde hem de sarayın dışında toplum kesimleriyle yaptığı mücadeleyi anlatan oyun ve operada eserin konusu; Sultan Murat'ın kendi 'ben'ini bulma yolculuğu ve annesi Kösem Sultan ile olan güç mücadelesidir. İki karşıt güç olan, IV. Murat ve Kösem Sultan'ın iktidar ve taht için çatışması ve buna bağlı olarak kişiliklerinde ortaya çıkan iktidar hırsı, kendi iç çatışmalarına doğru evrilir. Trajik bir sona uğramamak için her şeyi yapmayı göze alan vasıfsız bir padişah olan IV. Murat'ın zaman içinde iktidar mücadelesinde olgunlaşması iktidarını, tahtını kaybetmeme arzusuyla birlikte verilmektedir. Opera ve tiyatro metinlerinde iktidar konusu işlenirken IV. Murat ve annesi Kösem Sultan arasındaki mücadele anlatılır. Karşılıklı çıkar çatışması, iktidar çatışmasının bir ayağı olur ve karakterler üzerindeki yıkıcı etkisi gösterilir. İktidarı eline aldığı çeşitli göstergelerle anlatılan IV. Murat, bu iktidarı kaybetmemek için çabalamaya başlar. Psikolojik olarak yıpranmış olması, tavırlarında da değişikliklere sebep olur. Tahta çıktığı andan itibaren yaşadıkları ve gücünü kaybederek canından da olma korkusu onu davranış değişikliğine itmiştir. *IV. Murat*

oyunu bir opera metnine dönüştürülürken hem oyunun hem de librettonun yazarının Turan Oflazoğlu olmasından dolayı, librettoda işlenen konunun oyundaki metne sadık kalarak işlendiği görülmektedir. Yazar iktidar konusunu hem tiyatro hem de opera metninde işlerken tarihsel kişiler ve olaylar üzerinden psikolojik bir boyutu da ele alır. Operada tiyatrodaki anlamsal bütünlük korunurken, verilmek istenen mesajın da korunduğu, herhangi bir değişime uğramadığı görülmektedir. Biçimsel olarak opera sanatının imkânları doğrultusunda bazı sahnelere yer verilmediği ya da kısaltıldığı, indirgendiği görülmektedir.

Ağrıdağı Efsanesi romanında ve operasında önemli yan temalardan biri iktidar ve iktidar-halk çatışmasıdır. Bu temanın üzerinde şekillendiği kişi de Mahmut Han olur. Gerek romanda gerekse operada iktidar kavramı siyaset ile bütünleşir. Yazar, Mahmut Han üzerinden özelden genele bir eleştiri yaparak Osmanlı Devleti'ne siyasî tutumuna karşı bir tavır sergiler. İktidar hırsının ve egolarının kurbanı olmuş Mahmut Han sembolik bir anlam taşır ve endişeleri, korkuları, hırsı, yakıp yıkması psikolojik durumlarıyla birlikte verilir. Böylece iktidarın halkın ayaklanması karşısındaki psikolojik tutumu da yansıtılır. Yazar, iktidar eleştirisini romanda ve operada Sofi, Gülbahar, Hoşap Kalesi Bey'i, Ahmet, Musa Bey gibi isimler üzerinden yapmaktadır. Romanda ve operada iktidar kavramıyla birlikte direniş kavramı da paralel bir şekilde işlenir. Üretici bir güç olan iktidar, direniş ile birlikte değerlendirilirken, yaşanan kaos ortamına yapılan müdahalelere de yer verilir. İktidar teması, operada özellikle diyaloglar şeklinde verilirken, indirgeme yöntemine başvurulup ve alıntı yapılan sahne kısaltmaya gidildiği görülür. Söz konusu tema işlenirken, birkaç sahnenin birleşimi yapılmasının sebebi de sahnenin anlatımını güçlendirmektir. Besteci ve libretto yazarı benöyküsel bir yaklaşım sergileyip, kişisel yorumlarını da katarak romanda yer almayan cümlelere de yer vermişlerdir.

Ortak temalardan biri de sömürüdür. Sömürü eserlerde din sömürüsü, ekonomik sömürü ve duygusal sömürü biçimlerinde görülebilmektedir. *Dudaktan Kalbe* romanında ve operasında işlenen bir diğer yan tema ise duyguların sömürüsüdür. Romanda ve operada sömüren kişi Kenan, sömürülenler ise Nimet Hanım, Lamia ve Cavidan'dır. Kenan'da sömürü, aşkı ruhsal anlamından çıkarıp, bir şehvete, cinsel bir arzuya dönüştürmesi şeklinde görülmektedir. Nimet Hanım'ın sadece cinsel anlamda sömürülmesi operada yer almazken, Lamia hem cinsel hem de duygusal anlamda sömürülür. Cavidan ise cinsel, duygusal ve maddî anlamda sömürülen kişi olur. *Şu*

Çılgın Türkler'de sömürü iki şekilde görülür. *Şu Çılgın Türkler* romanında üzerinde durulan ancak operada yer verilmeyen bir tema olarak din sömürüsü önce gelmektedir. Yazar dinin siyasete alet edilmesini, Milli Mücadele'yi desteklemeyen kişilerin din yoluyla halkı mücadelesinden vazgeçirmeye çalışmasını eleştirel bir şekilde anlatmaktadır. Dini çıkarları doğrultusunda sömürenlerin, dinini tam ve doğru bir şekilde anlamayanların karşısında onların tam zıddı kişileri koyarak eleştirilerine yer verir. *Şu Çılgın Türkler* romanının ve operasının üzerinde durduğu en önemli yan temalardan biri de emperyalizmdir. Romanda ve operada emperyalizmin ekonomik emperyalizm olarak sömürgecilik; siyasi emperyalizm olan mandacılıktır. Yazar ve besteci ile libretto yazarı eserlerinde Milli Mücadele'ye karşı çıkıp, savaşmak yerine bir ülkenin himayesi altına girmeyi teklif eden kişileri adlarıyla birlikte anlatırlar. Operada ve romanda emperyalizm ve mandacılık temalarının benzer bir şekilde işlendiği görülür. Besteci ve libretto yazarı, romanın vermek istediği mesaja sadık kalır. Her iki metinde de bürokratların, devletin en tepesindeki kişinin, bazı aydınların ve yazarların ihanetini ortaya koymakta, onların bu teslimiyetçi yaklaşımlarını eleştirmektedir.

Mitleştirme eğilimi de önemli temalardan biridir. Bu tema özellikle *Midas'ın Kulakları* eserinde görülür. İnsan kültürünün ve yaradılışının en önemli parçalarından biri olan mit yaratma, mitleştirme eğilimi insanlık tarihinin başlangıcına kadar götürülebilecek bir süreçtir. *Midas'ın Kulakları* oyununda ve operasında halkın bir olayı mitleştirme eğilimine yer verilmektedir. *Midas'ın Kulakları* oyunu temelinde mitolojik bir kökene dayanan, ancak yazarın, kendi yorumunu katarak başkalaştırdığı, besteci ve libretto yazarının da bu esere yepyeni bir yorum getirdiği bir operadır. Mitolojik kökenli olmasının da etkisiyle oyunda ve operada halkın bazı durumları nasıl mitleştirdiklerine yer verilmektedir. Her iki metinde mitleştirme eğiliminin odak noktası Midas'ın kulaklarının Apollon tarafından eşek kulaklarına dönüştürülmesi olur. Halkın bilmediği bir şey üzerine içine düştüğü merak ve bu merakın her yanı sarması, kendince fikirler üretmesi eğilimi mitleştirmenin bir basamağıdır. Sebebini bilemedikleri bir olayla karşılaşmak içlerindeki merak duygusunu yavaş yavaş harekete geçirmiş ve bu merak duygusu da mitleştirme eğilimine doğru evirilmiştir. Halkın aydınlanması, bilinçlenmek istemesi politik bir eleştiri olarak iki metin üzerinden verilmektedir. *Midas'ın Kulakları* tiyatro metninde işlenen mitleştirme, anlamsal bakımdan bir dönüştürüme uğramaz. Operanın işlevi ve imkânları doğrultusunda biçemdönüşümü gerçekleştirilerek indirgeme yöntemine başvurulur. Böylece tiyatro metnindeki uzun uzadıya anlatılan

sahnelere daha kısa ve net bir biçimde yer verilir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanında da Gülbahar ve Ahmet arasındaki aşk, zamanla halk arasında efsaneleşir. Bu durum hem dil hem de müzikal açıdan eserlerde verilir. Romanın ve operanın çeşitli sahnelerle efsanelere ve mitlere göndermelerde bulunması da bu noktada önemlidir.

Mitleştirme duygusunun altından merak yatarken, merak duygusu bir başka temanın da işlenmesine sebep olur. Reşat Nuri Güntekin de *Dudaktan Kalbe* adlı romanında dedikoduyu en önemli yan tema olarak kullanmaktadır. Yazar, toplum içinde herhangi bir dayanağı olmadan yapılan dedikoduların bir insanın yaşamında ne gibi sorunlara yol açabileceğini, ne gibi acı sonuçlar doğurabileceğini bu eserinde işlemektedir. Toplumda o dönemlerde dedikoduya nasıl düşkün olunduğu, dedikodu sonucunda suçsuz, günahsız insanların nasıl güç durumda kaldıklarına dikkat çekilir. Besteci ve libretto yazarı eserin bu kısımlarına anlatmak istedikleri bağlam açısından derinlemesine yer vermemeyi seçmişlerdir. Böylece anlatımda bir kısıtlamaya giderler. Edebî bir metin operaya dönüştürülürken bu yeniden yazma sürecinde yan temanın detaylarına değinilmemesi bilinçli bir seçim olmuştur. Kompozitör ve libretto yazarı metni anlamsal bir dönüşüme uğratmamıştır. Dedikodu teması, yüzeysel bir biçimde çeşitli kısaltmalar, benöyküsel dönüştürümler, bağlamsal ve zamansal dönüştürümlere başvurularak işlenmiştir.

Eserlerde işlenen ortak temalar dışında bir başka eserde işlenmeyen temalar da bulunmaktadır. *Dudaktan Kalbe'*de meslek seçimi, hırsızlık ve kaçış gibi yan temalara yer verilmiştir. Romanda meslek seçimi konusunda Kenan üzerinde durulmaktadır. Babası da müzisyen olan Kenan, baba mesleğine yönelmiştir. Ancak dayısının bu durumu hoş görmemesi, Kenan'ı daha adam akıllı bir mesleğe yönelmesi konusunda zorlaması ele alınır. Romanda yer verilen meslek seçimi yan teması operada hiçbir şekilde yer edinmemiştir. Operanın imkânları doğrultusunda indirgemeye giden besteci ve libretto yazarı bu sahneleri aktarmamışlardır. Bunda yaşanan bu olayların ve bu yan temanın operada asıl anlatılmak istenen düşüncenin daha derin anlatılmasına odaklanılmasının payı bulunmaktadır. Hırsızlık teması romanda Kenan'ı çocukluk döneminde en çok etkileyen ve psikolojik bir travma yaşamasına sebep olan bir olay olarak yer alır. Operada roman yenidenyazılırken bu temaya değinilmez. Kaçış teması romanda Kenan'ın çocukluk yıllarında psikolojisinde meydana gelen durumlar yüzünden çevresine yabancılaşması ile birlikte verilmektedir. Zaman zaman evinden, yaşadığı şehirden çeşitli sebeplerle uzaklaşır. O, aşktan da kaçar.

Şu Çılgın Türkler'de ise ana tema olarak Milli Mücadele görülürken, ana temaya bağlı olarak yokluk ve yoksulluk, Türk kadınının Milli Mücadele'deki rolü de yer almaktadır. Bir belge roman olma özelliği gösteren *Şu Çılgın Türkler* romanı ve operasının ana teması genel olarak Millî Mücadele'dir. Millî Mücadele yıllarını anlatan bu romanda ve operada en çok üzerinde durulan durum, Türk askerinin gösterdiği başarı, azim ve mücadeledir. Romanda savaşın asker üzerinde yarattığı duygular, yaralar çeşitli betimlemelerle anlatılır. Mustafa Kemal ve silah arkadaşları önderliğinde askerlerin, halkın, aydınların, yazarların ve milletvekillerinin destekleri ve destek olmamaları üzerine kurulan romanda, Millî Mücadele döneminde yaşanan zorluklar çoğunlukla askerler üzerinden anlatılır. Askerlerin, içinde bulundukları fizikî şartların olumsuzluğuna rağmen yılmadan vatanın bütünlüğü için mücadele etmesine yer verilir. Yazar böyle bir destansı anlatımla, okuyucuda o ruhu yeniden yaşatmaya çalışır. Operada da aynı durum çeşitli sahnelerle anlatılmaktadır. Operada, romanda anlatılanlar birebir yansıtılmaktadır. Osmanlı Devleti'nin çöküşüne sebep olan zihniyet romanda eleştirilirken Milli Mücadele'ye karşı aldıkları tavra da değinilir. Önemli olan vatanın kurtulmasıdır, kişisel çıkarlar doğrultusunda siyaset yapmak değildir. Bunun tam tersi düşünen kişilere romanda olduğu gibi operada da tema etrafında yer verilir. Millî Mücadele dönemini ele alan bu eserde Turgut Özakman'ın benimsediği temayı libretto yazarı ve besteci de göz ardı etmezler. Aynı tema etrafında ve neredeyse aynı sahneler üzerinden opera metnini oluştururlar. *Şu Çılgın Türkler* romanı, Turgut Özakaman'ın yorumundan sapmadan başkalaştırılıp, yenidenbiçimlenirken, alıntı ve indirgeme yöntemine başvurularak anlatılır.

Milli Mücadele dönemini anlatan *Şu Çılgın Türkler* romanı ve operasında, bu mücadelede en önemli nokta halkın ve askerlerin içinde bulunduğu yokluk ve yoksulluğa rağmen direnmeye, savaşmaya devam etmesi olduğu da vurgulanır. Halk içinde bulunduğu yoksulluğa, yokluğa rağmen Milli Mücadele'ye destek vermekten geri durmaz. Böylece yazar hem çeşitli bölümlerle Anadolu'nun içinde olduğu içler acısı durumu gözler önüne serer hem de ana temasını destekler. İçler acısı durumda olan sadece halk değildir. Askerlerin durumu halktan daha beterdir. Yazar bu durumu düşman askerlerinin durumlarıyla Türk askerlerinin durumları arasında karşılaştırma yaparak verir. Bütün bu yoksulluğa rağmen halkın bir bütün içinde mücadele etmesi önemlidir.

Milli Mücadele'nin kazanılmasında Türk kadınının önemli bir rol üstlendiğinin bilincinde olan yazar ve besteci ile libretto yazarı, Anadolu kadınının Millî Mücadele'ye her bakımdan destek vermesini işlemişlerdir. Türk kadınının bu mücadeleye verdiği destek farklı şekillerde anlatılmaktadır. Ülkeyi kurtarmak için mücadele eden kadınlar, ellerinde ne var ne yoksa vermekten çekinmemiş, Mondros Mütarekesi sonrasında İstanbul ve İzmir başta olmak üzere, sivil protesto hareketleri başlatmış ve mitingler yapmışlardır. Kadınlar bu mitinglerde hem katılımcı hem de konuşmacı olarak yer alırlarken, Millî Mücadele'yi desteklemek için kurulan cemiyetlerde büyük görevler üstlenmişlerdir. Bunların ötesinde bazı kadınlar savaşa cephede bilfiil katılmışlardır. Eserde Türk kadınının Kurtuluş Savaşı'na verdiği destek Halide Edip üzerinden anlatılırken, operada da aynı anlatım söz konusudur. Halide Edip bu temanın işlenişinde hem romanda hem de operada sembolik bir özellik taşır.

Midas'ın Kulakları'nda ise üstünlük kompleksi en önemli konulardan olmaktadır. Mitolojik bir hikâyeden esinlenerek oluşturulan, bu hikâyeyi değiştirip, geliştirerek yorumlayan *Midas'ın Kulakları* tiyatrosunda ve tiyatro metninden oluşturulan operasında, büyük benzerlikler doğrultusunda her iki metnin işlediği konular aynıdır. Tiyatro ve opera metninde en çok dikkat çeken konulardan biri üstünlük duygusudur. Eksiklik duygusu ile mücadele etme çabası, yani üstünlük çabası aşağılık, güvensizlik ve yetersizlik duygularıyla beraber her iki metinde de ortaya çıkmaktadır. Üstünlük mücadelesi tiyatro ve opera metinlerinde farklı şekillerde görülür. Mitolojik hikâyede olduğu gibi hem oyun hem de ondan esinlenerek yenidenyorumlanan opera metninde Apollon ve Pan arasındaki yarışma tanrılar arası bir üstünlük mücadelesine dönüşür. Apollon'un Pan üzerinde üstünlük kurma savaşı çalgı aletleri üzerinden anlatılarak tanrılar arasındaki üstünlük savaşına yer verilir. Bir ölümsüz, bir tanrı olarak Apollon yenilgisini kabul etmemesi ve Midas'ın kulaklarını eşek kulaklarına çevirmesi Midas'tan üstün olduğunu göstermesinin bir şeklidir. Kral Midas, tanrılar arasındaki böyle bir yarışma için seçilmiş olmaktan dolayı üstün bir kişi olduğunu düşünür. Kral Midas, bir kral olarak halkından üstündür ve bu üstünlüğünü özellikle Berberbaşı üzerindeki etkisiyle gösterir. Midas'ın durumunu kabullenmeye başlaması ve halkın da ona büyük bir ilgi göstermesi sonucunda Apollon bir ölümsüz olarak gücünü tekrar gösterir ve Midas'ın kulaklarını eski haline döndürür. Burada Apollon'un tekrar bir üstünlük mücadelesi görülmektedir. Operada ve tiyatroda üstünlük kompleksi aşağılık kompleksiyle birlikte verilirken, karakterlerin

psikolojilerine de değinilir. Opera metni, tiyatro metnini yorumlarken, çeşitli indirgemelere, kısaltmalara başvurur. İndirgeme yöntemiyle birlikte, bazı cümlelerin operada sözlerin, müzikal akışı içinde yer değiştirdiği görülmektedir. Bu biçimsel dönüştürümün bir sebebi de müzik ile prozodinin uyumunu sağlamaktır.

Edebî metinlerde ya da göstermeye dayalı bazı sanat biçimlerinde yaratıcısının duygu ve düşüncesini aktarmada, eserde verilmek istenen mesajın aktarılmasında en önemli unsurların başında karakterler gelmektedir. Karakterler metnin taşıyıcı unsurlarıdır ve bu nedenle önemlidirler. *Aşk-ı Memnu* romanında Halit Ziya Uşaklıgil'in vermek istediği mesajı karakterler üzerinden anlatmaya çalışır. Romanda yer alan karakterler nasıl edebî metinde olayların akışında önemli bir araç oluyorlarsa, operada da aynı önemi korurlar. *Aşk-ı Memnu* romanının ve operasının başkahramanı Bihter, sevgiye aç bir karakterdir. Bu sevgi açlığını annesiyle gidererememiş ve bu nedenle hem sevgi bulmak hem de Melih Bey takımı yaftasından kaçmak, zengin bir hayat sürmek amacıyla kendisinden yaşça büyük biriyle evlenmekten çekinmez. Annesine benzemek onda nefret ve korku yaratır. Her iki eserde de psikolojik bir çıkmazda olan Bihter ya annesine benzememek uğruna kocasına sadık kalacak ve genç bedenini çürümeye bırakacaktır ya da bedeninin arzularına yenik düşerek genç bir erkeğin koynunda geçirdiği saatlerde mutluluğu yakalayacaktır. Eserlerde hırs ve tutkularıyla, cinsellik dürtüleriyle hareket eden Bihter, trajik, biçare bir karakter olur ve intihar eder. Firdevs Hanım ise, ne iyi bir anne ne de iyi bir eştir. Toplumun ahlâk dışı bulduğu birçok davranışı sergiler, eşine sadık kalmaz. Güzel ve dikkat çekici olmak, herkes tarafından konuşulmak, gezmek, eğlenmek, hayatı istediği gibi yaşamak, gündelik aşkların kucağında dolanmak arzusu, çocuklarına şefkat göstermesini engellemiş, sorumsuz ve ahlâksız davranışlarıyla onlara kötü bir örnek olmasına sebep olmuştur. Firdevs Hanım romanda da operada Bihter'in davranışlarının altında yatan sebeplerin anlaşılması açısından yer alır.

Behlül, Batılı tarzda yetişmiş, sanattan, müzikten anlayan, hayatı gezip eğlenmekten ibaret gören, hedefi olmayan sorumsuz; Firdevs Hanım gibi, toplumsal normlardan uzaklaşarak Batılı olma adı altında yozlaşan toplumun bir kesiminin temsilcisi olur. Behlül için sadece kendi arzuları ön plandadır ve Bihter'i yasak aşka sürüklerken, onu bir anda terk edip Nihal'le yakınlaşır, bu genç kadınların hassasiyetlerini, duygularını düşünmez. Elli yaşında, zengin ve kültürlü, karısını dört yıl önce kaybetmiş Adnan Bey ve ailesi Batılı olmayı uygarlık yolunda ilerleme olarak

anlamış bir ailedir. Duygulu ve sanatkâr bir kişiliğe sahip olan Adnan Bey, çocuklarına aşırı derecede düşkün ve şefkatli, ilgili bir babadır ve yazar ile besteci Adnan Bey'in şahsında Doğu ve Batı imgeleri birleştirir. Olaylar karşısında tutumu hep aynı olan Adnan Bey, yaşanan felaketlerde önemli etkiye sahiptir. Operada ise Adnan Bey, dönemin siyasal eleştirisini yapmak için de kullanılır.

Annesini küçük yaşta kaybetmiş olan Nihal, hassas, her şeyden çok çabuk etkilenen, sevdiklerini başkalarıyla paylaşmaktan hoşlanmayan biridir. Onun dünyası yalıda yaşayanlar ile sınırlıdır ve dış dünyaya kapalıdır Nihal için piyano çalmak, Fransızca öğrenmek bir kaçış alanıdır. Mll. de Courton Nihal için bir mürebbiyeden ötedir. Prensipleri olan düzenli ve disiplinli bir kadındır; çocuklara bir anne şefkatiyle yaklaşır. Nihal ve Bihter arasındaki ilişkide etkili bir rol oynayan bu Avrupalı kadın zamanla alaturkalaşır. Adnan Bey'e gizliden gizliye aşk beslemektedir. Habeşli uşak Beşir Nihal'in aynısı gibidir; kırılgan, hassas, zayıf ve hasta. Onun Nihal'e karşı tavırlarının altında ona karşı içten içe beslediği aşk vardır. Beşir'in ölmesi operada dramatik bir etki yaratmak için önemli bir unsur olur. Nesrin romanda evin hizmetkârlarından biridir ve yalının kalabalık hizmetli tablosu, operada Nesrin ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Roman, operada işlenirken yer verilmeyen ya da eklenen karakterler bulunmaktadır. Romanda olup da, operada herhangi bir sözü bulunmayan karakterler; Peyker, eşi Nihat Bey, evin hizmetçilerinden Şakire Hanım, Bülent'tir. Besteci romanı yorumlarken birtakım karakterlere yer vermediği gibi, bazı karakterleri de işlevlerine göre eserine ekler; Adnan Bey ve Bihter'in nikâhında şahitlerden biri olan Halit Ziya Uşaklıgil bunların içinde en önemlisidir. Böylece operada eser güncellenir, yeniden yorumlanır. Hafiyeler ise, istibdat dönemin eleştirisini, parodisini yapmakta kullanılmışlardır. Roman ve operada işlenen karakterlere bakıldığında çoğu karakterin Bihter'in etrafında şekillendiği görülür. Bestecinin eserinde, romanda yer alan karakterleri benzer işlevleriyle kullanmakla kalmaz, onlara yeni işlevler ve anlamlar yükler ve yorumsal bir üstmetin yaratarak, eseri çeşitli yönlerden başkalaştırır. Romandaki karakterlerin operadaki işlenişlerinde bestecinin bazı yerlerde karakterleri yenidenbiçimlendirdiği, yorumladığı ve anlamsal dönüştürümlere uğrattığı görülür.

Reşat Nuri Güntekin'in *Dudaktan Kalbe* romanında ve aynı adlı operada eserin başkişisi Hüseyin Kenan olurken, ikinci bölümde geniş bir şekilde yaşamına değinilen Lamia'da önemli bir kişidir. Romanın ve operanın yan temaları da bu iki şahıs ve onların etrafındaki kişiler üzerinden işlenir. *Dudaktan Kalbe* romanının da operasının da

başkişisi, ünlü bir keman virtüözü olan Hüseyin Kenan eserde çocukluğu ile birlikte ele alınıp işlenir. Ancak bu durum operada anlatılmaz, sezdirilir. Çok ince ruhlu biri olarak yetişen Kenan, çevresinde olup bitenleri anlayabilecek bir ruha sahiptir, ancak ruhunu kimselere açamaz ve çocukluğunda yaşadığı bazı olaylar onu olumsuz yönde etkilemiştir. Dayısının konağında yaşadıkları, kötü davranışlar onun kişiliğinin oluşmasında da etkili olurken, Kenan'ın ezik ve içe dönük bir kişiye dönüşmesine sebep olur. Hayata karşı saldırgan bir tutum sergilerken; şöhret karşısında yenilir, şımarık, ün peşinde koşan, eğlenceye düşkün, narsist bir kişi olur. Tüm bu davranışları onun psikolojik olarak çökmesine ve sonunda ölmesine sebep olur. Lamia ise, ailesiz kalmış ve amcası Şükrü Bey'in yanına bir sığıntı gibi yerleşmiştir. Aile fertlerinin ölümü onda derin bir üzüntü, yalnızlık, hayata karşı burukluk bırakmış ve sevgiye, sevilmeye muhtaç bir hale getirmiştir. Bu noktada da Kenan ile karşılaşması hayatını olumsuz yönde etkilemiştir. Kenan'a beslediği aşk, toplum açısından uygunsuz davranışlarda bulunmasına sebep olsa da gururunu korumuş, fedakâr bir davranış sergilemiştir. Böylece sadece Kenan tarafından değil, toplum tarafından da terk edilmiş ve yalnızlaştırılmıştır. Lamia'nın kişiliği daha çok Kenan ile olan ilişkisi etrafında şekillenirken, toplumda kadının adının olmayışının bir temsilcisi olur. Yazar da besteci ve libretto yazarı da toplumsal bir eleştiriyi Lamia üzerinden yaparlar. Her iki metinde de Lamia toplum karşısında hep cezalandırılmış, ancak eserlerin sonunda mutluluğa eren kişi olmuştur. Kenan'ın üzerinde etkili olan ve onun hayatında yönlendirici etkisi bulunan bir diğer norm karakter olan Şem'i Dede'nin Kenan'ın yaşamındaki en önemli etkisi müzik ile ilişkisini belirlemesi ve Kenan'a baba sevgisi, şefkati göstererek, çocukluk yıllarındaki bu eksikliği doldurmasıdır. Kişiliğinde herhangi bir değişim görülmeyen, hayata bakışını değiştirmeyen Saip Paşa, sürekli gösteriş meraklısı olan biridir. Kenan, onun için bir iftihar, övünç vesilesidir. Prens Vefik ömrünün büyük çoğunluğunu kızı Cavidan ile seyahatlerde geçirmiş, sanata ve sanatçıya büyük önem veren biri olarak tasvir edilir. Münir Bey üzüm yetiştirmekle uğraşan, rint bir kişiliğe sahip, makul bir adamdır. Kenan'ın Bozyaka'dan kurtulup hayatını çizmesinde önemli bir etkisi olur. Prenses Cavidan, küçük yaşta annesiz kalmış, babasıyla memleket memleket gezen, özellikle babası gibi sanat etkinliklerine ilgi duyan, düzenli bir eğitim alamasa da zeki ve genç bir kadındır. Sanat onun için kıymetli bir süstür ve Kenan'dan etkilenmesinin de en önemli sebebi onun sanatçı kişiliğidir. Cavidan, Kenan ile evliliğinde tavrından hiç ödün vermemiş, Kenan'ın ruhunun derinliklerine inememiştir. Rasih Efendi, Lamia'nın hapishane gibi bir yere girmesine sebep olan biri olmasının

dışında, toplumun Lamia gibi kadınlara bakışının da bir temsilcisi olur. Ancak onun tavırları ve sonu operada metamorfoza uğrar. Kemal Bey yıllarca namusu ile yaşamış, romanda da operada da bu özelliğine vurgu yapılmış bir kişidir. Kemal Bey Lamia'ya âşık olur, onunla evlenerek onu içine düştüğü kötü durumdan kurtaran adam konumuna yükselir. Kemal Bey, Lamia'ya cinsel bir obje olarak bakmaz. Makbule, Lamia'nın yaşamında ona neşe, mutluluk aşılayan tek kişi gibidir. Lamia için Mahmure bir kardeş gibi gösterilirken, Mahmure'nin eşini aldatarak düştüğü ahlâksızlık romanda işlenir, operada işlenmez. Doktor Vedat Bey, eğlenceyi ve alayı seven biridir. Lamia üzerinde derin tesirleri olur ve yazar tarafından aşkın kıymetini bilen, erdemli biri olarak gösterilir ve sevgisine sahip çıkmasından dolayı yüceltilmiş, ödül olarak da Lamia ile evlendirilmiştir. Romanda yer verilen diğer karakterler ise birer fon karakterlerdir. Kenan'ın çevresinde verilen annesi Melek Hanım, babası Nail Bey ve kız kardeşi Afife, ilk aşkı Leyla, Saip Paşa'nın oğulları Cemil ve Sadi; Lamia'nın etrafında şekillenen fon karakterler ise, amcası Şükrü Bey ve amcası Rıza Bey ve eşi Huriye Hanım, Fatma Hanım, İmam Hakkı Efendi, nişanlısı Nazım Bey, kızı Mebrure'dir. Besteci ve libretto yazarının romandaki kişilerin duygusal dünyalarını aktarırken romana bazı noktalarda sadık kalmakla beraber çeşitli yönlerden karakterlerin işlenişinde metamorfoz işlemine başvurdukları, anlamsal dönüştürümler yaptıkları görülür.

Şahıs kadrosu bakımından sınırlı olan *Ağrıdağı Efsanesi* romanında ve operasında dağlılar ve saraylılar, iyiler ve kötüler arasındaki çatışma karakterler üzerinden anlatılırken, karakterlerin sosyal, ekonomik, kültürel ve psikolojik özelliklerine yer verildiği görülür. Romanın ve operanın ana karakterlerinden biri olan Ahmet dağlıdır, yörenin en iyi kaval çalan kişisidir. Bunların dışında Ahmet idealize edilen bir karakterdir. Sözünün eri, törelere, namusuna ve aşka değer veren dağlıların temsilcisi olur. Aşkı için mücadele etmekten çekinmeyen, bu uğurda canını bile verebilecek gözü kara bir kişidir. Halkın isyana girişmesinde onun da büyük payı bulunmaktadır. Bu bakımdan yönlendirici bir kişidir. Mahmut Paşa'nın kızı Gülbahar, saray kişisi olmasına rağmen orada yaşayanlardan farklıdır; kendini halktan üstün görmeyen, hep halkın içinde olan, onlar gibi giyinip, yoksullara yardım eden ve köylüler tarafından çok sevilen bir kişi olarak tıpkı Ahmet gibi idealize edilir. Aşkı için canını feda etmekten, mücadeleye girişmekten geri durmaz. Mahmut Paşa her iki metinde asıl çatışma unsuru olurken, eğitimi ve askeri mücadeleleriyle anlatılmasının dışında, Osmanlı'ya ve Osmanlı'nın üstün şanına her zaman bağlıdır ve kendi halkı hep

hor görür. Bu nedenle töreleri çiğnemekten geri durmaz. Mahmut Paşa üzerinden her iki eserde de gücü, iktidarı elinde bulunduran, zulmeden iktidardakileri; feodal düzenin işleyişini, iktidar hırsının insanlarda yarattığı egoist tavrı, iktidarın insanları gözaltına alma ve böylece halkın eylemlerini sınırlama düşüncesini eleştirme vardır. Bu üç önemli karakter dışında diğer karakterler romanın ana teması olan aşkın işlenişinde Gülbahar ve Ahmet'e yardımcı olan karakterlerdir. Sofi, bilge bir kişilik olarak yer almasının dışında, zulmeden Osmanlı'yı eleştirmek için de her iki eserde işlenen bir karakter olur. Zindancıbaşı olan Memo, çocukluğundan beri Gülbahar'a platonik bir aşk beslemektedir. Çok yiğit, gözünü daldan budaktan sakınmayan, Paşa için canını bile verebilecek olan Memo, romanda ve operada dramatize edilerek verilirken, trajik bir sonla hayata veda eder. Asi bir kişilik çizen Demirci Hüso, her zaman sevdalıların destekçisi olur ve Paşa'yı onları rahat bırakması konusunda hep uyarır. Kervan Şeyhi de âşıklara yardım etmesi bakımından önemli olmasının dışında, herkes tarafından saygı gören dinî bir kişilik olarak romanda yer alır. Kervancı Şeyhi operada yer almaz ve onun yerine operada Cindar Ana karakterine yer verilir. Hoşap Bey'i törelere bağlı bir beydir ve kendisine Şeyh tarafından gönderilmiş iki âşığa bütün konukseverliğini gösterir. Musa Bey özü sözü bir, doğruluktan şaşmayan ve hak bilir bir kişi olarak her iki metinde de yer alır. İsmail Ağa ise; Mahmut Paşa'nın en önemli adamlarındadır, sağ koludur ve kötü bir karakter olarak işlenir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanından operaya geçişte karakterler işlenirken, romana sadık kalındığı görülmekle beraber, opera sanatının imkânları doğrultusunda Yusuf, Gülriz, Gülistan ve Kervancı Şeyhi, Hoşap Beyi gibi karakterlere yer verilmemiştir.

Şu Çılgın Türkler romanında ve operasında geniş bir kişi kadrosu bulunurken, çoğunluğunun tarihsel kişilerin oluşturduğu görülmektedir. Bu karakterler romanda ve operada verilmek istenen mesajın işlevine göre şekillenirler. Romanın ve operanın "temel kişisi", "başkişisi" ya da "merkezi kişisi" Mustafa Kemal'dir. Mustafa Kemal, olayları yönlendiren ve belirleyen, Millî Mücadele'yi başlatan ve yönlendiren biri olarak anlatılır. Başarılı, kararlı ve ileri görüşlü bir asker ve devlet adamı portresi çizerken, Anadolu'da halkı bağımsızlık ve vatanseverlik adı altında nasıl topladığı anlatılır; azmi, savaş zekâsı, mücadeleci ruhu işlenir. Anadolu'nun fedakâr Türk kadınını; çocuklu, ayakları çıplak, hamile, sırtında bebekleri, aç bir şekilde tasvir edilirler. Bu kadınlar, yeni kurulacak devletin kadınlarla birlikte kurulacağının, kadınların ortaklığına ihtiyaç duyduğunun göstergesi olmakla beraber, Türk ordusuna

destek olmak amacıyla cephelerde savaşan mücahit kadınlara, cephe gerisinde varını yoğunu bu mücadeleye harcamalarına yer verilir. Bu bakımdan Halide Edip Adıvar ve Nesrin karakterlerine işlenir. Operada ve romanda aydın tipi Millî Mücadele'ye destek veren, çalışkan, vatanın işgale uğraması sonucu çeşitli çalışmalar yapan, bilinçli vatansever aydınlar ve Millî Mücadele'ye destek olmayan ve destek olmamakla beraber, çeşitli gazete yazılarıyla Millî Mücadele aleyhinde yazılar yazan aydınlar şeklinde iki şekilde işlendiği görülür. Yüzbaşı Faruk gibi vatansever komutan tipi; kararlı, cesur, savaşın stratejik anlarında kararlar verebilen, yurdunun bağımsızlığını düşünen kişiler olarak işlenir. Milletvekilleri arasındaki ikililik de işlenmekle beraber, emperyalist devletleri temsil eden Lord Curzon ve Lord George gibi kişilere de yer verilir. Her iki metinde de karakterlerin duygusal dünyalarına çok fazla yer verilmemiş, metnin ana teması etrafında karakterlerin desteği gösterilmeye çalışılmıştır.

Midas'ın Kulakları oyununa ve operasına karakterlerin bir kısmının değişime uğradığı ya da operaya aktarılırken bazılarının işlenmediği görülür. Her iki metnin de ana karakteri olan Kral Midas, hem mitolojik efsanede hem de tiyatro ve opera metinlerinde akılsızlığı, beceriksizliği, ölümlülerden farklı olma tutkusu, kibirli tavırları, üstünlük kompleksine kapılıp tutkularının esiri olması ve sonunda da cezalandırılması ile anlatılır. İyi bir kral olmasının dışında, inatçılık ve gurur arası duruşu ve sözünde duran biri olması onun olumlu nitelikleri olmaktadır. Midas'ın değişimi üzerinde etkili olan Apollon'un oyunda ve operada en etkin özelliği üstünlük kompleksidir. Her iki metinde de elit kesimin bir temsilcisi olan Apollon, yenilgiyi kabullenemez; bencil tavırları, uygunsuz davranışları itici bir kişi olarak tasvir edilir. Küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısı, keçi ayaklı Pan ise, her ne kadar görüntü bakımından kaba görünüşlü, zevk düşkünü bir tanrı olsa da zarif ve ince görünümlü, kültürlü, genç Apollon'un tam tersi olarak halkı temsil eder. Berber ise, oyunda ve operada konunun taşıyıcısı olarak, gerçeklerin farkına varmak ve onlara sağduyu ile yaklaşmak düşüncesinin temsilcisidir. Yöneten ve yönetilen arasındaki baskı rejiminin bir yansıması, ezilen halkın ve metnin siyasal eleştiri boyutunun taşıyıcısıdır. Keçiler Korosu'nun görevi oyunu kızıştırmaktır. Yontucu, I. Ozan ve II. Ozan, sahtekârlığı seyirciye vererek, gerçeklerin saklanmasına yardımcı olup, toplumlarda iktidarların sorgusuz sualsiz, eleştirmeksizin yanlarında bulunan yandaş kişilerin yansımalarıdır. I.Sakallı ve II. Sakallı bozuk düzenin devamlılığını istedikleri için eleştirilirler. I. Çığırtkan ve II. Çığırtkan tellal görevi üstlenirler. Ay Tanrıça her iki metinde de Midas'ı

yönlendirmeye çalışan ve Midas'ın gururlu kişiliğinin ortaya çıkmasında etkili olur. I. Savcı ve II. Savcı ise Midas'ın yönetimi altına aldığı yargılama sisteminin üyeleridir. Yazar bu karakterleri hem tiyatro hem de opera metninde sadece mitolojik birer karakter olarak vermez. Eleştirel bir boyutta, yaşadığı çağın ve insanlık tarihinin çeşitli devirlerini de göz önünde bulundurarak birtakım siyasal mesajlara değinir. Toplumların ve bireylerin baskı rejimine karşı tavırları, bilinçaltına yerleşmiş korku hegemonyası, aydınların ya da toplumun ileri gelenlerinin gerçekler karşısında susması, kurulu düzeni değiştirmekten korkmaları, bireyler arası üstünlük çatışması sonucunda oluşan akılsız davranışlar yöneten ve yönetilen, en güçlü – güçlü – güçsüz üçgeninde karakterler aracılığıyla irdelenir.

IV. Murat oyunu ve operasında, Osmanlı tarihinin önemli karakterlerinden biri olan IV. Murat'ı merkeze alınarak, bu tarihsel kişinin etrafında yine tarihsel kişilerden oluşan bir karakter tablosu oluşturulur. *IV. Murat* oyununda ve operasında asıl kahraman Sultan Murat'tır. Osmanlı'nın on yedinci padişahı olan Sultan Murat, tahta çıktığında yetersiz bir padişah olarak gösterilir ve ülkede yaşanan olaylara tam manasıyla bir "dur" diyemez. Tebdil-i kıyafetle halkının çektiği zorlukları görmesi dönüm noktası olur. İktidar erkini tam manasıyla eline geçirdikten sonra, elde ettiği iktidarı elinden kaçırmak istemeyen Sultan Murat, her yola başvurur. Yarattığı düzeni korumak için yasaklar koyar ve zalimleşmeye başlar. Gücünü ve iktidarını kaybetmek istemeyen ve bunun için her şeyi göze alan padişahın psikolojisi de günden güne bozulur. Sefahate de çok düşkün olan Sultan Murat, yaşadığı ruhsal problemlerle birlikte verilir. Halkını, askerini ve sanatçılarını yanına alarak yükselirken, bir anda iktidar tutkusunun esiri olarak çöküşe geçer. Her iki eserdeki diğer karakterler Sultan Murat'ı olumlu ve olumsuz yönde etkilemeleri bakımından ele alınıp değerlendirilmelidir. Kösem Sultan oyunda ve operada IV. Murat ile iktidar mücadelesi gerçekleştirdiğinden hasım bir kişi olarak yer alırken, amacı devlet yönetimindeki kademelere kendisine bağlı kişileri getirerek, eski iktidarına kavuşmaktır. Sadrazam olabilmek için her şeyi yapan Topal Recep Paşa da gücünü arttırmak, kendi iktidarını kurmak ister. Bu iki karakter ikiyüzlü ve ihtiraslı kişiler olarak eserde yer alırlar. Sultan Murat'a hasım olan diğer kişiler arasında onu bir padişah olarak görmeyen, ona hakaret eden Yeniçeriler ve Sipahiler vardır. Yeniçeriler ve Sipahiler her ne kadar eski güçlerini kaybetseler de IV. Murat'ın zihninde derin izler bırakırlar ve bilinçaltında rahatsız edici bir unsur olarak yer alırlar. Sultan Murat'ı yönlendirici karakterler de vardır ve bunların

başında şair Nef'î gelmektedir. Tarihsel bir kişilik olan Nef'î dürüst, adaletsizlikleri, toplumun yönetim katında meydana gelen bozuklukları eleştirmekten çekinmeyen bir kişi olarak anlatılır. Hafız Paşa ise, asil ruhuyla eserde olumlu bir kişi olarak yer alıp, tam manasıyla geleneksel bir devlet adamı tipi çizer. Kocası tarafından dövülüp dışarı atılan ve canına kıyacakken son anda Sultan Murat tarafından kurtarılan Dilfigâr kendisine yapılan bu iyiliği unutmamış ve sonuna kadar padişaha sadık kalmıştır. Operada yer almayan, tiyatroda işlenen karakterler arasında yer alan Hekimbaşı olumlu bir kişi olurken, Sultan Murat'ı felâkete sürükledikleri için Emirgûneoğlu ve Silâhtar ise olumsuz kişilerdir. Tiyatro metninde yer verilen ancak operada yer almayan Şeyhülislam Ahizade Hüseyin Efendi, üzerinde çok durulmamış bir karakterdir. Yeniçeri Ağası Köse Mehmet ise padişahın otorite kurmasında ona yardımcı olur. Cellât Kara Ali operada işlenmez; Bostancıbaşı, tiyatrodaki görevine uygun bir biçimde operada yer alır. Kara Mustafa Paşa, geleneksel bir devlet adamı portresi çizer. Çığırtkan, Sultan Murat'ın emirlerini, buyruklarını halka iletmekle yetkili kişidir. I. II. III. ve IV. İstanbullu halkı temsil eden. I. II. III. ve IV. Eşkıyalar devlet düzeninde, ülke güvenliğinde meydana gelen bozulmaların temsilcisi olurlar. Bekri Mustafa, sarhoşluğun sembolü olur. Göstergelerarası bir işlemle yazar opera metninde bu karakterleri işlerken bazı karakterleri derinlemesine işlememiş ya da yer vermemiştir.

Karakterler opera metninde işlenirken, sahnede tasvir edilirken edebî metne sadık bir şekilde yansıtılmanın dışında göstergelerarası bir işlevle yenidenyorumlanıp, yenidenbiçimlenirler. Zaman zaman metamorfoza da uğrarlar. Ancak anametinde yazarın vermek istediği mesaj ya da yansıtmak istediği karakterin temel özellikleri korunur. Tarihsel kişiliklerle kurgusal kişilikler bir arada işlenirken, karakterler bir devrin, bir tipin, bir durumun eleştirilmesi açısından yardımcı unsur olurlar. Besteci ve libretto yazarının söz konusu karakterleri farklı biçimlerde işledikleri, edebî metnin yaratıcısından bambaşka bir anlamsal çerçeve içinde verdikleri görülebilmektedir. Edebî metinlerde yer alan karakterler üzerinde de indirgeme işlemi uygulanır ve bazı karakterlere operada yer verilmez. Farklı metinlerdeki kişilerin bazı ortak karakteristik özellikler gösterdikleri de görülür.

Mekân kavramı ise hem edebî metinlerde hem de göstermeye dayalı metinlerde en önemli unsurlardan biridir. Özellikle göstermeye dayalı metinler içinde mekân bir bütünlük içinde işlenir. Dekor, ses, ışık gibi unsurlar mekânın en önemli öğeleri olurlar. Mekân edebî metnin ve opera metninin çözümlenmesinde, karakterlerin işlenişinde

büyük bir öneme sahiptir. Mekân kavramı yazarın ve bestecinin anlayışına göre kapalı, açık, dar, geniş mekânlar şeklinde eserlerde yer alabilmektedir.

Aşk-ı Memnu romanı ve operası kapalı mekânlar ve açık mekânlar açısından incelenebilmektedir. *Aşk-ı Memnu* romanında kullanılan açık mekânlar ya da kapalı mekânlar karakterlerin sosyal, psikolojik, kültürel, ekonomik durumlarının tanıtılmasında etkili olurlar. Boğaziçi insanlarının anlatıldığı roman ve operada dönemin eğlence kültürünü simgeleyen Göksu, Kalender, Boğaziçi, Kâğıthane, Bentler, Büyükdere gibi mekânlar önemlidir. Karakterlerin tüketici durumları özellikle gayr-i Müslimlere ait yerlerde bulunan alışveriş dükkânları üzerinden anlatılır ve bu mekânlar bulunduğu yer genel olarak Beyoğlu'dur. İstiklal Caddesi'nde yazlık bir bahçe olan Concordia, suyu ile ünlü bir mesire yeri Çırçır Suyu, Erenköy Bağları, Ramazan eğlencelerinde gidilen Direklerarası, tiyatro izlemek için gidilen Ode'on bir başka açık mekânlardır. Romanda kullanılan kapalı mekân olarak yalılar, sadece karakterlerin kişilik özelliklerini yansıtmak için kullanılmamışlardır. Melih Bey'in ve Adnan Bey'in yalıları sosyal, kültürel ve ekonomik birer gösterge olurlar. Operada ise mekân seçimi kapalı bir mekân olan Adnan Bey'in yalısıdır. Açık mekânlar ise libretto içinde anıştırma yöntemiyle yer alır. Pera libretto içinde Beyoğlu'ndaki eğlence yerlerini; "Gidelim Göksu'ya" şarkısı ile de Boğaziçi'nde yapılan gezintilere yer verilir. Operanın imkânları çerçevesinde bu yerler sahnelenmezken, sadece adlarına yer verilerek metne bir incelik katılır. Parça söylenerek bütün kastedilir ve iki mekân üzerinden diğer tüm mekânlara göndermede bulunulur. İşlevsel açıdan bakıldığında bu mekânların anlatımında herhangi bir anlamsal dönüştürüm yapılmaz. Romandaki yalı tasviri, operada üç boyutlu bir biçimde sergilenir. Besteci mekânsal unsurlara bir işlevsellik katarak, mekânı yeniden yorumlar ve anlamsal bir boyuta taşır. Hapishane açık açık eserde gösterilmese de eleştirel bir mekâna dönüşür.

Dudaktan Kalbe romanında ve operasında kullanılan mekânların, romanın başkişileri olan Hüseyin Kenan ve Lamia ile şekillendiği görülür. Yazar, Anadolu'ya bakışını bu iki karakter üzerinden mekân bağlamında değerlendirir. Yazarın bu bakışını besteci ve libretto yazarı da sürdürür. Romanın en önemli mekânları olarak İzmir Bozyaka, Kütahya ve İstanbul dikkati çekmektedir. Bozyaka, özel mevkileri ile anlatılırken yazar bir empresyonist tablo çizer. Hüseyin Kenan'ın çocukluk yıllarına ait izlenimleri, hatıraları, biriktirdiği acılar ve birçok şey Bozyaka'da karşılığını bulmaktadır. Kenan'ın çocukluk yıllarındaki Bozyaka psikolojik açıdan kapalı bir

mekân olarak anlatılır. Yıllar sonra Kenan için burası gittikçe duygusal bağ kurduğu bir mekâna, açık mekâna dönüşür. Lamia'nın bir bakıma sürgün gittiği Kütahya yer değiştirme mekânıdır. Burası Lamia'yı çeşitli toplumsal normlara hapsederken, yazarın Anadolu'ya yönelttiği eleştirel yaklaşımın ve romanın yan temalarından biri olan dedikodunun örneklendiği bir mekân halini alır. Bu bakımdan Kütahya eleştirel bir mekândır. İstanbul ise her şeyin çözümlendiği bir mekân olarak kullanılır. Bozyaka'da Saip Paşa'nın bağ evi, Bozyaka bağları, Kütahya'da Lamia'nın amcasının evi, eşi Kemal Bey ile yaşadığı ev, hapishane, İstanbul'da Paşabahçe, Rumeli Hisarı'ndaki küçük yalı gibi yerler çeşitli sembolik anlamlar yüklenirler. Bu mekânlar şahıslar için kimi zaman kapalı, dar, labirent mekânlar olurken; kimi zamanda açık, geniş mekânlar olmaktadırlar. Çeşitli olaylarla mekânın anlam yükünün de değiştiği görülmektedir.

Yaşar Kemal'in *Ağrıdağı Efsanesi* romanında ve romandan esinlenilerek yaratılan operasında, yapıtın adından da anlaşılacağı üzere, ana mekân Ağrı Dağı'dır. Ağrı ve yöresini anlatan bu ana mekân, geniş bir mekân olup, içinde barındırdığı diğer mekânlarla sınırlandırılır. Ağrı Dağı gerçek bir mekân olarak yer alırken, romanda ve operada Ağrı Dağı bir sığınak gibi anlatılır. Operada bir mekân olarak Ağrı Dağı, sahnenin arkasında fon olarak her zaman yer alır ve sadece resimsel olarak kullanılan bir mekân olmaz, libretto içinde Ağrı Dağı'nın heybetinden, öfkesinden bahsedilir. Ağrı Dağı hem romanda hem de operada toplumun yaşamında derin izler bırakmış bir mekândır. Halkın dilindeki söyleyişte Ağrı Dağı'nın öfkesi, gazabı, laneti her zaman yer alır. Ağrı Dağı içinde yer alan ve romanda ve operada sıklıkla bahsedilen, son sahnenin de geçtiği mekân Küp Gölü'dür. Küp Gölü, Ağrı insanı için oldukça önemli bir mekân olarak anlatılır. Bu mekân geniş bir mekândır ve halk üzerinde ferahlatıcı bir etkiye sahiptir. Ancak eserin sonunda efsaneleşen aşkın sonlandığı yer olarak olumsuz bir anlamla tasvir edilir. Romanın da operanın da başkarakterlerinden biri olan Ahmet'in evi ise, bütün olayların başladığı yer olur. Gerçek bir mekân olarak her iki metinde yer alan saray, Ağrı şehri içinde Doğubayazıt ilçesinde bulunan İshak Paşa Sarayı'dır. Romanda ve operada kullanılan bu mekân anlamsal açıdan bakıldığında iktidarın mekânıdır. Yazar, yazarın anlatımına bağlı olarak besteci ve libretto yazarı, sarayı eleştirel bir mekân olarak kullanır. İktidarın ve gücün göstergesi olan mekânlardan biri de zindandır. Zindan, Mahmut Paşa'ya isyan edenlerin, karşı gelenlerin hapsedildikleri; bireylerin, bireyselleşme sürecinin durdurulduğu, gücün göstergesi konumunda olan bir mekândır. Diğer taraftan da Ahmet ve Gülbahar'ın aşkının şekillendiği, cinsellikle

bütünleşen bir yere dönüşür. Demirci Hüso'nun dükkânı da her iki metinde işlenen ortak mekânlardandır. Romanda yer alan ancak operada bulunmayan iki mekân vardır. Bunlardan ilki, Gülbahar'ın Ahmet'i kurtarmak için yanına gittiği Kervancı Şeyhi'nin olduğu kervan yoludur. Kervan yolundan elde edilen kazancın yoksul halka dağıtılması bakımından önemli bir işlevi vardır. İkincisi; Gülbahar ve Ahmet'in sığınmak için gittikleri, korundukları bir mekân olarak Hoşap Kalesi'dir. Bu kale, geleneklerine, törelerine bağlı bir mekân olarak sarayın zıddı olarak verilir. Göstergelerarası bir inceleme açısından bakıldığında operanın, romanda anlatılan mekânları üç boyutlu bir şekilde daha derin bir anlatımla tasvir ettiği görülmektedir.

Şu Çılgın Türkler romanını mekân kavramı açısından değerlendirildiğinde, yazarın belgelere dayanarak çeşitli fotoğraflara yer vermesi, okuyucunun gözünün önünde mekânın canlanmasına yardımcı olmaktadır. Şu *Çılgın Türkler* romanında temel mekân, somut bir şekilde ele alınan ve olayların gerçeklik zemininde verilmesinde etkili olan Anadolu'dur. Gerek romanda gerekse operada Anadolu daima bakımsız ve yoksul, geri kalmış olarak betimlenir. Sürekli işgallere uğramış, istila edilmiş, yorgun düşmüş, Anadolu evlerinin, dağlarının görüntüsüne yer verilir. Anadolu, içinde yaşayan halkla birlikte bütünleşirken, Millî Mücadele'ye sadece halkıyla değil, coğrafi yapısıyla da karşı koymaktadır. Açık bir mekân olarak Anadolu merkezde yer alırken, kapalı mekânların da kullanıldığı görülür. *Şu Çılgın Türkler* romanında kullanılan kapalı mekânlar arasında hastaneler, karargâhlar, Genel Kurmay binası, Meclis, İstanbul Pera Palas Oteli, Yıldız Sarayı yer alır. Operada işlenmesi bakımından bu mekânlardan hastaneler, karargâhlar, meclis önemli bir yer tutar. Bu mekânlar Anadolu'da verilen mücadelenin önemini anlatmakta işlevsel bir özelliğe sahiptirler. Bunların hepsini Anadolu mekânının alt mekânları olarak görmek mümkündür. Millî Mücadele döneminde cephede olduğu kadar cephe gerisindeki mekânlar, savaşın izlerinin ve yoksulluğun anlatılmasında etkili olurlar. Bir mekân olarak hastane Yüzbaşı Faruk ile Nesrin arasındaki aşkın kıvılcımlarının atıldığı yer olması bakımından da önemlidir. Millî Mücadele açısından önemli olan mekânlardan biri de İzmir'dir. Anadolu'nun işgalci güçlerden arınmasında son aşama İzmir'in Yunan işgalinden kurtulmasıdır. İzmir'in önemi üzerine romanda çokça durulmaktadır. Hem romanın hem de operanın sonunda İzmir'in düşman işgalinden kurtulması simgesel bir önem taşır. Romanda yer verilen, ancak operada bulunmayan mekânlar olarak; Dolmabahçe Sarayı ve Pera Palas önemlidir. Dolmabahçe Sarayı'nda verilen bir yemek sahnesi anlatılırken, sarayın

ihtişamı, zenginliği gözler önüne serilir. Yazar böylece yoksul Anadolu toprakları ve evleri ile Dolmabahçe Sarayı arasında çatışma yaratır. Ünlü bir otel olan Pera Palas, işgal güçlerinin eğlencelerine yardım etmesinden dolayı eserde yer alır. Yazar böylece Pera Palas'ı üzerinden, İstanbul'u eleştirel bir şekilde eserinde kullanır. Yazarın bu mekânları anlatırken politik bir tavır takındığı görülmektedir. Operada mekânın kullanımında en önemli nokta objeler, yansıtıcı ve yansıtıcıda beliren resimler ile ışıktır. Özellikle ışık anlamsal özellikler yüklenir ve mekânın anlamını duygusal bakımdan da derinleştirerek verir.

Midas'ın Kulakları oyununda ve operasında kullanılan mekânlara bakıldığında genel bir mekân olarak Frigya dikkati çekmektedir. Anadolu toprakları içinde yer alan bir mekân anlatılmıştır. Frigya Ovaları, işlevsel olarak oyunun başlangıcının sağlanmakla beraber, her iki metindeki asıl mekân olan saraya geçiş için bir ara mekân işlevi görmektedir. Operada ve tiyatroda oyunun neredeyse bütünü Kral Midas'ın sarayında geçmektedir. Saray, üstünlük kompleksinin yansıtıldığı bir mekân olur. Midas'ın üstünlük kompleksi, mekânın kullanımında, dekorlar üzerinde gösterilmektedir. Politik ve psikolojik açıdan bakıldığında Midas sarayını sahiplenir ve saray imgesi Midas'ın kişiliğiyle bütünleşir. Midas'ın mekâna aidiyetliği, mekânla birleşmesi verilirken, saray onun psikolojik durumunun da bir yansıtıcısı olur. Saraya bağlı olarak görülen mekânlar arasında saray berberinin dükkânı, Berber'in yatak odası yer almaktadır. Saray berberinin dükkânı saraydaki hizmet kademelerinin bulunduğu dairelerden biri olarak düşünülebilir. Hem oyunda hem de operada berberin dükkânı toplumsal bir mekân olmasının yanında Midas'ın psikolojik durumunu da yansıtan bir yer halini alır ve bununla da kalmayıp berber dükkânı krallığın halkına sunduğu hizmetlerden biri olarak düşünülebilir. İktidar ve halk arasındaki toplumsal ilişki, bu mekân üzerinden temsil edilir. Tiyatro oyununda yer verilen ancak operada yer almayan, Berber'in yatak odası, Berber'in psikolojisini yansıtması açısından önemli bir mekândır. Bir rahatlama, huzur bulma yeri olarak düşünülebilecek olan yatak odasında Berber istediği huzuru, rahatlamayı bulamaz; içinde bulunduğu ruhsal durumu, yaşadığı korkuyu, canı için duyduğu endişeyi yansıtması bakımından önemli bir işleve sahiptir. Opera metninde ve tiyatro metninde kullanılan bir diğer mekân Midas'ın Gül Bahçeleri'dir. Âşıkların buluşma yeri de olan bu mekân, sosyal yaşamın izlerinin görülebildiği bir yer olmasının dışında Midas'ın Ay Tanrıça'ya yalvardığı bir yerdir. İki metinde yer alan bir başka mekân kırlık, sazlıktır. Opera ve tiyatro metinlerinde sazlar

görevini kadınlardan oluşmuş dansçılar üstlenir. Siyasal bir zemin üzerine kurulmuş en önemli mekânlardan biri olan Gordium sokakları, bir tür toplumsal anarşinin sergilendiği; sarayı ve sarayın içinde yaşayanları (yönetenler sınıfını) değil, gerçeklere ulaşmak isteyen halkı (yönetilenler sınıfını) temsil etmektedir. Göstergelerarası bir işlevle bakıldığında *Midas'ın Kulakları* oyununda ve operasında yer alan mekânlar, sahnede yansıtılırken çok fazla dekora yer verilmeden; ancak, ışık oyunlarıyla daha net bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir.

IV. Murat oyununda ve operasında ana mekân Topkapı Sarayı'dır. Topkapı Sarayı ana mekân olurken, sarayın iç mekânları arasında Sultan Murat'ın odası, Kösem Sultan'ın odası, Ayak Divanı; bunların dışında kahvehane, meyhane, İstanbul sokakları, Sinanpaşa Köşkü; savaş için çıkılan yollarda ziyaret edilen Üsküdar, Eskişehir, Konya, Halep, Bağdat, Bağdat'ta IV. Murat'ın otağı diğer mekânlardır. Ayak Divanı mekân olarak, IV. Murat'ın iktidarı henüz kazanamadığı günlerini, güçsüzlüğünü, elinden bir şey gelememesini göstermesi, ayrıca padişahın askerleri tarafından hakarete uğradığı yer de olması bakımından önemlidir. Topkapı Sarayı'nın içinde yer alan ve sarayın hareminin kapılarını izleyiciye açan bir mekân olarak Kösem Sultan'ın odası da önemlidir. Kösem Sultan, bütün planlarını bu odadan yürütmektedir. Kötülüklerin ve felaketlerin yuvası olan bir mekândır. IV. Murat'ın odası, padişahın sadece uyuduğu, dinlendiği bir yer olarak değerlendirilemez. Şair Nef'î ile sohbetler ettiği, devlet işleri ile uğraştığı, kurduğu düzenin bozulmaması için kararlar aldığı, içine düştüğü psikolojik bunalımları yaşadığı, kâbuslar görerek uyandığı bir odadır. Operada ve tiyatroda kullanılan mekânlar arasında önemli olan bir diğer mekân Sinanpaşa Köşkü'dür. Bu mekân her iki metinde de IV. Murat'ın iktidar yolunda en önemli adımı attığı sahnenin mekânı olması bakımından önemlidir. Tiyatro ve opera metinlerinde işlenen diğer mekânlar arasında İstanbul sokakları önemlidir. Bu sokaklar operada ve tiyatroda, eşkiyanın kol gezdiği, dirlik ve düzenliğin olmadığı, can ve mal güvenliğinin tehlikede olduğu; Sultan Murat'ın bu sokaklarda gizlice gezerek ülkenin durumunu anladığı mekânlardır. Bu açıdan İstanbul sokakları ve sokaklarda yaşananlar, IV. Murat'ın uyanmasında önemli olan bir mekândır. Detaylı bir dekor olarak yer alamasa da Üsküdar, Eskişehir, Konya, Halep ve Bağdat ve buralarda yaşananlar IV. Murat'ın iktidarını kuvvetlendirdiği, savaşçı kişiliğini gösterdiği yerler olurlar. Her iki metinde de söz konusu mekânların birbirinde çok az farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Operada mekânın daha detaylı ve gösterişli bir şekilde sahnede dekorlar aracılığıyla üç

boyutlu olarak verildiği görülür. *IV. Murat* oyunu ve operasında kullanılan mekânlar tarihsel gerçekliği olan, kurgusal olmayan mekânlar olmasının yanında, psikolojik, sosyal ve ekonomik okumaları, yorumları da beraberinde getirmektedir.

Mekân edebî metinlerde ve operada aynı işlevle kullanılırken, bir taraftan da farklı anlamlarla görülebilmektedir. Opera imkânları dahilinde bazı mekânlar sahnede tasvir edilmez. Her iki metinde de mekân kimi zaman temaların taşıyıcısı olup, kimi zaman da karakterlerin çözümlenmesinde etkili olabilmektedir. Edebî metinde olduğu gibi opera metninde de mekân siyasî, sosyal, kültürel, ekonomik eleştirilerin işlenmesinde yardımcı unsur olarak görülür. Operada mekân, üç boyutlu bir biçimde tasvir edilir ve edebî metnin anlaşılmasında önemli bir etkiye sahip olur. Mekân söz konusu karakterlerin ve devrin yaşam biçimini yansıtmak açısından etkili bir unsurdur. Bunların dışında bazı ortak mekânların da kullanıldığı görülür. İstanbul çoğu eserde ortak bir mekân olurken, Anadolu ise aynı şekilde ortak mekânlar arasında yer alır. Yazarların sanat anlayışları çerçevesinde gelişen mekân kullanımı farklı bakış açıları ve yorumlarla işlenir. Aynı özellik operada korunur. Özellikle Anadolu farklı tarihsel süreçler içerisinde ve farklı anlamsal süreçlerde tasvir edilir. İstanbul ise çoğunlukla eğlence mekânları ve yalılarıyla eserlerde yer alır. Kapalı mekânlar içerisinde saray fazlaca yer almakta, iktidarın temsilcisi olmakta ve eleştirilmektedir. Besteci ve libretto yazarının bazı mekânları, edebî eseri operaya dönüştürürken başvurdukları yöntemlerden biri olan yorumsallık temelinde yok saydıkları, yer vermedikleri görülür. Operanın kısıtlı bir zaman diliminde geçmiş olması, asıl anlatılmak istenenin daha iyi işlenmesi için bu tür kısaltmalara başvurulmuştur. Hem romanda hem de operada mekânlar karakterlerin bakışıyla anlam kazanır. Operada bu anlam yükü çeşitli değişikliklerle farklı bir yorumla aktarılabilmektedir. Bu durumda oluşturulan yeni biçimin, yoruma açık olmasından kaynaklanır.

Giyim kuşam insanlığın en önemli ihtiyaçlarından biridir. Zaman içerisinde değişim gösteren, coğrafi şartlarla farklılaşan, kişilik özelliklerini belirtmede ayırt edici bir unsur olan giyim kuşam, edebî metinlerde ve göstermeye dayalı sanatlarda en önemli üç boyutlu göstergelerdendir. Karakterin anlaşılmasında ve özellikle opera, tiyatro gibi sanatlarda oyuncunun rahat hareket etmesinde en belirleyici unsurlardan biri kostüm olmaktadır. Bu nedenle gerek edebî metinlerde gerekse göstermeye dayalı metinlerde kostüm ve kostüm tasarımının önemli bir etkisi olmaktadır.

Aşk-ı Memnu romanında ve operasında bütün karakterler giyim kuşamıyla dikkat çekerler. Yazarın da, besteci ve libretto yazarının çalışmasına bağlı olarak, kostüm tasarımcısının da önemli karakterlerin giyim kuşamlarını ayrıntılı bir şekilde tasvir ettiği görülmektedir. Romanda ve operada giyim kuşamlarıyla en çok dikkat çeken Melih Bey ve takımıdır. Firdevs Hanım ve kızları için en önemli olan şeylerin başında giyinmek, süslenmek gelir. Özellikle bu ailenin giyim kuşamı onların kişiliklerini yansıtmakla beraber ekonomik durumlarını da göstermektedir. Ekonomik anlamda üretirken görülmeyen bu aile, lüks giyime verdikleri değerle sadece tüketmekte, var olan maddi imkânlarını da iyiden iyiye azaltmaktadır. Bu unsurlar bazen psikolojik bir etkiyi anlatmak için de verilmektedir. Romanda ve operada kadınların giyim kuşamı daha çok ön plan çıkar. Kostümlerin içinde en önemlileri çarşaflardır. Çarşaf bir devrin sosyal hayatını yansıtması bakımından önemlidir. Erkekler de yine devri yansıtması bakımından redingot ve fesleriyle görülürler. Özellikle kadınların önemli aksesuarları olarak şapkalar, eldivenler; palto, manto, yeldirme, gömlek, kemer, şemsiyeler, ayakkabılar, iskarpinler, potinler, terlikler; iskarpinlerin içinden görülen ince çoraplar, elbiselerinin içine giydikleri korseler; küpe-gerdanlık-bilezik-saat gibi takılar; mendil, göğüslük, çantalar, yelpazeler vb. ayrıntıya girilmeden yer verilmiştir. Her iki eserde de kahramanların toplumsal statülerini, ekonomik durumlarını gösterirken, diğer yandan dönemim moda anlayışını da yansıtmaktadır. Giyim kuşamdaki bu lüks seçimler üzerinde Batılı moda anlayışının ve zenginliğin etkisi önemli olmuştur. *Aşk-ı Memnu Operası* sahneye koyulurken kostümlere ait bazı unsurlar üç boyutlu bir biçimde alıntılandığı, kostümlerin de dönemi ve eseri yansıtması bakımından alıntılandığı görülmektedir. Romandan farklı olarak Bihter'in gelinliğinin bulunması, nikâhı kıyan imamın giysileriyle yer alması ayırıcı özelliklerdir. Oluşturulan yeni sanatsal biçimde edebî metnin yapısına ve anlamına uygun kostümler tasarlandığı görülmektedir.

Dudaktan Kalbe romanında giyim kuşam çok dikkat çekici bir özellik göstermez. Romanda karakterlerin giyim kuşamlarından çok psikolojik yapıları, toplumsal sınıfları ve yaşadıkları serüvenler daha fazla ön plana çıkmaktadır. Romanda erkeklerin eserin yazıldığı dönemin giyim kuşamı da dikkate alındığında bir üst giysisi olarak ceket giydikleri, başlarına da fes taktıkları görülmektedir. *Dudaktan Kalbe* romanında yer alan kadınların ortak giysileri arasında çarşaf ve peçe bulunmaktadır. Romanda çok fazla değinilmeyen düğün sahnesi ise Lamia'nın gelinlik giymesiyle ayrıntılı bir şekilde verilir ve operada simgesel bir anlama dönüşerek, ulusal bir nitelik

taşır. Operanın kostüm tasarımcısının da romanın yazıldığı dönemin modasına değil de daha modern bir anlatıma başvurduğu görülür. *Dudaktan Kalbe Operası* çeşitli zaman dilimlerinde sahneye konulurken değişen zamanla birlikte bazı başkalaşımlara uğrar, bu kostümde yaşanır. Kostümler romanın anlatıldığı dönemi yansıtmanın ötesinde olmakla beraber, romanın yazıldığı dönemim önemli giyim unsurları olan fes, çarşaf, peçe operada yer almamaktadır. Edebî metin ve opera metni arasında yapılan göstergelerarası alışveriş işleminde yönetmenin ve kostüm tasarımcısının farklı bir yoruma, bakış açısına başvurdukları, kostümleri yeniden yorumlayarak, günümüze uyarladıkları, biçimlendirdikleri görülmektedir.

Ağrıdağı Efsanesi romanına ve operasına bakıldığında kostüm bir yörenin, coğrafyanın ve tarihsel bir sürecin anlatımında önemli bir görev üstlenirken karakterlerin kostümleri için seçilen renklerin dili de onların kişiliklerini yansıtması bakımından önemli olur. Romanda ve operada çatışma ortamı yaratan saraylı-dağlı, saray-halk ikiliği kostüm kullanımında da görülmektedir. Gülbahar karakteri idealize edilirken, giyim kuşamında da bundan yaralanılmıştır ve kostümü kişiliği ile bütünleşmektedir. Ahmet ve Sofi gibi halktan olan kimselerin kostümleri, saraylılarınki gibi gösterişli verilmemiş; halk anlatılırken seçilen kostümlerde yöre insanının giyim kuşamı dikkate alınmıştır. Romanda ve operada sarayı temsil eden kişilerin kostümlerinde daha canlı renklerin seçildiği ve gösterişli anlatımın kullanıldığı görülmektedir. Kadınlar çoğunlukla fistanları, kofileri, ayaklarında halhalları, bileklerinde takıları, fesleri ile görülür. Erkekler ise, gömlek, yelek, şalvar ve bellerine bağladıkları kuşaklarla anlatılır. Çobanlar anlatılırken kepenek en önemli kostüm olmuştur. Paşa ve beylerin tasvirinde süslü, parlak taşlarla işlenmiş kaftan, kavuk ayırt edici özellikler olmaktadır.

Şu Çılgın Türkler romanında ve operasında kostüm önemli bir işlev üstlenerek çeşitli anlamlara bürünebilmektedir. Romanda ve operada kostümler Türk tarihi açısından önemli bir döneme tanıklık eder. Operada ve romanda kostüm kullanımının çok da zengin bir yapıya sahip olmadığını belirtmek gerekir. Savaş ortamında yoksul ve fakir düşmüş bir halkın, cephaneden, asker kıyafetinden yoksun bir ordunun destanını anlatan bu romanda ve operada kostüm çok önemli değildir. Ancak dönemin şartlarının ve Milli Mücadele'nin hangi yokluklar içerisinde kazanıldığının anlaşılması açısından dikkate değerdir. Operada ise kostümler romandaki işlevine paralel kullanılır. Askerler üniformalarıyla görülürler. Kalpak, şalvar, ceket, setre, çizme, palaska, silah gibi

kostümleri ve tamamlayıcı üniformaları vardır. Fes her iki metinde işgalcilerle işbirliği yapanları temsil eder ve tam tersi olarak kalpak ise Anadolu'da mücadele edenlerin simgesi olur. Kadınlar kara çarşaflarıyla, çuhadan yapılmış gömlekleriyle, yazmalarıyla, pardösüleriyle; erkekler ise gömlekleri, şalvarları ve çizmeleriyle anlatılırlar. Böylece her iki metinde de Anadolu'nun yokluk içindeki hali kostüm üzerinden ele alınıp, işlenir.

Midas'ın Kulakları tiyatrosunda ve operasında kullanılan kostümlerin metnin geçtiği dönemi anlatmada yardımcı unsurlardandır. Karakterlerin giyim kuşamlarına bakıldığında, Kral Midas, bir kral yaşamının verdiği etkiyle gösterişli kostümleri ile dikkat çekmektedir. Tiyatroda altın işlemeli kemerleri, kostümde yer alan şeritler, bulunduğu statünün bir göstergesi olmaktadırlar. Özellikle tacı ve pelerini tamamlayıcı unsurlardır. Pan ve Apollon'un tiyatrodaki ve operadaki kostümleri temsil ettikleri idealler doğrultusunda şekillenir. Oyunun bütünlüğü, anlamsal düzlemi içerisinde üç boyutlu bir biçimde alıntılanır. Apollon elitist bir kesimi temsil eder ve bu durum kostümüne de yandır. Onun kostümünün en önemli parçası lir olur. Pan ise, yarı insan ve yarı hayvan bir şekilde tasvir edilir, halka daha yakındır. Onun kostümünde ise keçi kulakları ve flüt tamamlayıcı unsur olurlar. Halkın giyim kuşamına yer verilirken, halkın kıyafetlerinde tanrılardaki ya da Kral Midas'taki gösteriş yoktur. Halkın sosyolojik durumu, yaşam koşulları kostümlere yansıtılır. Her iki eserde de kostümler karakterin yansıtılmasında etkin bir güce sahiptir. Karakterlerin metin/lerde temsilcisi oldukları konunun ve ideallerin bağlamından kopartılmadan, metinlerin dokusuna bağlı olarak kostümlerin dokusunda da derinlemesine uçurumlar yaratılmamış; böylece kostüm, her iki metnin ortak temalarına anlamsal açıdan bağlanmıştır.

IV. Murat tiyatrosunda ve operasında kostüm verilirken, tarihsel bir dönemi anlattığı için dönemin şartlarına uygunluk göze çarpmaktadır. Padişah IV. Murat'ın kostümleri verilirken çeşitlilik fazla tutulmuştur. Gösterişli ve çeşitli desenlerle işlenmiş, kürk detayları olan kaftanlar, başında işlemeli başlıkları, savaş kostümleri, miğferi, gücünün simgesi olan topuzu, kostümlerle ve aksesuarlarla gösterilir. Bunların dışında gece kıyafetiyle verilmesi de padişahın her yönüyle yansıtılmasında önemli olmaktadır. Kösem Sultan da bir saray mensubu olarak gösterişli kıyafetlerle, taçlar, değerli taşlarla işlenmiş dantellerle bütünlük kazanmış kostümleriyle; takılarıyla gösterilir. Devlet adamları sarıkları ve işlemeli kaftanlarıyla görülürler. Saray ve saray yaşamını yansıtan cariyelerin kostümleri Dilfigâr üzerinden şekillenir. Cariyeler her

zaman padişaha güzel görünmeli, bakımlı ve şık giysili olmalıdırlar. Dönemin askeri kıyafetleri de Yeniçeriler ve Sipahiler üzerinden anlatılır. Hem operada hem de tiyatroda yeniçerilerin kıyafetleri aslına uygun bir şekilde tasvir edilmiştir. Ayırt edici özellik olarak börk, kılıç gibi aksesuarlar kullanılır. Toplumu, halkı yansıtan mekânlarda halkın kostümleri gösterişsizdir. Şalvar, gömlek, yelek, takke halkı yansıtan kostümlerdir. *IV. Murat* oyununda ve operasında kostüm kullanımına bakıldığında dönemin giyim kuşam anlayışının her iki metinde de aslına uygun bir biçimde yansıtılmaya çalışıldığı görülür. Tarihsel gerçeklik sadece konu, karakterler, mekân üzerinden değil kostümle de üç boyutlu bir biçimde anlatılır.

Edebî metinler ve opera metinleri arasında kostüm kullanımına bakıldığında bazı kostümlerin ve aksesuarların ortak kullanım gösterdikleri görülür. Kadın kostümleri içerisinde çarşaf, fistan, başörtüleri, pardösü, peçe ortak giyim unsurları olurken; gerdanlık, yüzük, kolye gibi aksesuarlar da ortaktır. Erkek kostümleri ise gömlek, pantolon, şalvar, kuşak, redingot, kalpak, fes, gibi kostümler ve kemer gibi aksesuarlar ortak olarak kullanılır. Ayakkabı olarak iskarpin, çarık, çizme yer alır. Bu kostümler ve aksesuarlar işlenirken bazı eserlerde önemli bir dereceye sahipken, bazılarında ise az önem ya da hiçbir öneme sahip olmazlar.

Bir opera metnini edebî metinden ayıran en önemli özellik aryadır. Arya, opera içinde en önemli müzik parçalarından biridir. Edebî metin opera metnine dönüştürülürken özellikle aryalar ile başkalaşıma uğrar. Yazarın anlatmak istediği duygu ve düşünceler aryalarda besteci tarafından ele alınır. Kimi besteciler de metne uygun olmayan aryalar kullanarak edebî metne ayrışık bir unsur katarlar. Aryalar dışında opera metninde çeşitli müzik parçalarına da yer verilir.

Aşk-ı Memnu Operası da arya bakımından zengin bir operadır. Operada bulunan aryalar ve diğer şarkılar ana temanın anlatımında ve karakterlerin yansıtılmasında birer aracı işlevi görürler. Bu açıdan hem operada hem de romanda açık açık anlatılamayan bazı durumlar bu aryalar ve şarkılar aracılığıyla anlatılmaya çalışılır. *Kadınlar Aryası*, romanda uzun uzun değinilen Behlül'ün çapkınlıklarını, eğlence düşkünlüğünü müzikte kaygan gamlar ile anlatır. Nesrin tarafından seslendirilen *Kul Köle Aryası*, eleştirel bazı yönlerle; erkeklerin ölen ilk eşlerini unutarak başka bir kadınla evlenmelerine tepkiyi vermekle beraber, içerik olarak Adnan Bey'in Bihter'e kul köle olmasını belirtirken; diğer taraftan da Nesrin'in yalının bir çalışanı olduğunu da vurgulamaktadır. *Hürriyet Aryası* ile toplumun hürriyet isyanı ele alır; düşünürlerin, şairlerin, yazarların sırf

düşüncelerinden dolayı hapiste olmasına tepki vardır. *Hürriyet Aryası* ile sadece Abdülhamit dönemi rejimine gönderme yapılmaz, aynı zamanda libretto yazarının hayatı ve siyasal görüşü ışığında 12 Eylül'ün baskı rejimi de ele alınır. *İffet Aryası*'nda Bihter, bütün masumiyetiyle kendisinden bahsederken, namus ve iffet kelimeleri vurgulanır ve bu arya bir bakıma Bihter'in durumunun parodisini yapar. Bihter'in *Arzu Aryası*, içindeki her şeyin uyandığı arya olur, cinsellik, erotizm baskın bir şekilde görülür. Behlül'ün söylediği *Ebedi Bahar Aryası* lirik bir arya olmasının dışında, Behlül'ün Bihter'e olan aşkını ilan etmesidir. Beşir'in *Veda Aryası* trajedi kurallarına uygundur. Beşir, eserin sonunda öldüğünde izleyicinin üzülmesi gerekir. Besteci böyle bir zemini hazırlarken *Veda Aryası*'na başvurur. Mll. de Courton'un seslendirdiği *Je t'aime Adnan Aryası*'nı ilginç kılan nokta Türk müziğinde düyek usulünde söylenmiş Fransızca bir şarkı olmasıdır. Mll. de Courton bu aryada Adnan Bey'e olan gizli aşkını dile getirir. Firdevs Hanım'ın söylediği *Entrika Aryası* da Firdevs Hanım'ın kişiliğini, ruhunu yansıtan ahlâki olarak çökmüşlüğünü gösteren bir aryadır. Nihal'in artık genç bir kız olduğunu, büyüdüğünü ve elinden tutup, onu hür diyarlara uçuracak bir aşkı beklediğini söylediği *Genç Kızlık Aryası*'nda romandaki Nihal'den çok uzak bir kişilik göze çarpar. *İzdivaç Teklifi Aryası*'nda Behlül, Nihal'e evlenme teklifinde bulunur. *Bedbahtlık Aryası* Bihter'in gerçekleri fark etmesini ve intihara sürüklenmesi anlatır. Eserin son aryasını ise Adnan Bey'in seslendirdiği ve ona koronun da eşlik ettiği *Maskeler Aryası*'nda, Adnan Bey gerçekleri anlamış mıdır, yoksa anlamamış mıdır tam belli değildir. Operada yer alan aryalar anlamsal açıdan incelendiğinde bestecinin karakterlerin ruhunu yansıtmaya çalışma amacı görülmektedir. Besteci edebî metne bazen sadık kalırken, bazen de tamamen anlamsal bir dönüştürüme uğratmış, başkalaştırmış ya da yeni anlamlar katmıştır.

Aşk-ı Memnu Operası sadece aryalardan değil çeşitli alıntı şarkılardan da oluşmaktadır. Bunlar içinde, Dede Efendi'nin Rast makamında ve Semai usulünde bestelediği *Yine Bir Gülnihâl* şarkısı, vals ritimlerinde bestelenmiş ve davetliler korosu tarafından seslendirilmektedir. İnsanlar arasında kibar bir yakınlaşma aracı olan bu vals, İstanbul'un Doğu ve Batı arasındaki konumunu anlatır. Operada kullanılan bir diğer müzik eseri de *Havada Bulut Yok* türküsüdür. Türkü eser içerisinde tamamen eleştirel bir anlamla kullanılmış, mecazlı bir söyleyiş zeminine yerleştirilmiştir. Rejimin yaratmış olduğu baskı ve korkuya sitem bu türküyle dile getirilir. *Gidelim Göksu*'ya şarkısı da davetliler korosu tarafından söylenir ve yüzlerinde mütebessim maskeler

vardır. Şarkıda da yer alan Göksu, dönemin eğlence anlayışını anlatır. Operanın sonunda da koro maskelerini çıkararak hayatın devam ettiğini belirtmek istercesine Göksu'ya eğlenmeye gitmek istediklerini bu şarkıyla söylerler. Eserde yer alan bir diğer şarkı alıntı değildir, ancak operada farklı bir müzik formunda yer almış Firdevs Hanım tarafından seslendirilen, 12/8'lik bir ölçüyle yazılmış bir kantodur. Bu kanto, Firdevs Hanım'ın ahlâki yozlaşmasını, Adnan Bey'e olan tutkusunu, kızının mutsuzluğundan sevinç duyan bir annenin durumunu anlatır.

Dudaktan Kalbe Operası arya bakımından çok da zengin bir repertuara sahip değildir. Operada daha çok düetler üzerine yoğunlaşıldığı görülür. Kenan'ın 1. Perde 4. Sahnenin açılışında söylediği arya Kenan ve Lamia'nın, birbirlerine duydukları aşkın itirafının da ilk sahnesinde, Kenan'ın duygularındaki ikiliiği, arada kalmışlığı gösterir. 2. Perde 1. Sahnede prelüdden sonra Lamia'nın söylediği arya, bir özlem aryasıdır. Onun özlediği yer Bozyaka ve Bozyaka bağları olurken, özlediği kişi ise Kenan ve onunla bağlarda geçirdiği aşk dolu dakikalardır. Bu aryada Lamia'nın Kemal Bey ile olan evliliğinin aşksız bir izdivaç olduğunun vurgulanması da dikkat çekicidir. Böylece Lamia, tıpkı romanda olduğu gibi, Kenan'a beslediği aşkına ihanet etmemiştir, idealize edilmiştir. Rasih Efendi aryası ise, onun günden güne Lamia'ya olan aşkını, bu aşkın takıntılı bir durum halini almasını anlatır. 2. Perde 4. Sahnede yer verilen bir diğer arya da Vedat Bey'in aryası, Vedat Bey'in yengesine böyle hisler beslemesinin ahlâki açıdan çok da hoş karşılanacak bir durum olmadığını anlatır. 2. perdenin 3. Sahnesi'nde Rasih'in tacizleri ve yaşadıklarından bunalmış, aşkını özlemiş olan Lamia, bir aşk aryası seslendirir. 2. Perdedeki son arya ise Kemal Bey'e aittir. Kemal Bey'in aryası operada yapılan benöyküsel dönüştürümlerin en önemlilerinden biridir. Operadaki son arya ise Kenan'ın 3. Perde 1. Sahne'deki prelüdden sonra söylediği arya, bir pişmanlık aryasıdır. Geç olsa da Lamia'yı sevdiğini de itiraf eder. *Dudaktan Kalbe Operası*'ndaki aryalar incelendiğinde besteci ve libretto yazarının romanın ana yapısını, karakterlerin çeşitli özelliklerini, özlemlerini, aşk itiraflarını, pişmanlıklarını, zaman içindeki değişimlerini, takıntılarını, duydukları üzüntüleri aryalar ile yansıtmaya çalıştıkları görülmektedir. Besteci ve libretto yazarı edebî metinde anlatılan olayları indirgeme, anıştırma, alıntılama, benöyküsel dönüştürüm, yenidenyorumlama ve yenidenbiçimlendirme gibi çeşitli metinlerarası ve göstergelerarası yöntemlerle aryalarda işlemişlerdir. *Dudaktan Kalbe Operası'*na bambaşka bir hava katan, operanın bütünlüğü içerisinde ayrı olarak değerlendirilmesi gereken şarkılar ise, koronun hem söyleyip hem dans ettiği mani

nitelikte şarkıların olduğu bölümdür. Operadaki bu maniler, romandaki Bozyaka'nın şarkılı, türkülü bağ eğlencelerini hatırlatır.

Ağrıdağı Efsanesi Operası arya bakımından çok zengin bir opera değildir. Metinde iki arya bulunmaktadır. Ahmet'in söylediği *At Aryası*, Ahmet'in Mahmut Paşa'nın huzuruna çıktığında çalınır. Anlamsal açıdan bu arya, atın Paşa'ya geri verilemeyeceğini anlatırken, bir yandan Ahmet'in Mahmut Paşa'ya karşı gelmesini; onun töreleri çiğneyişini eleştirir. *Veda Aryası*, Zindancı Memo tarafından söylenir. Gizliden gizliye Gülbahar'a aşk besleyen Memo, Gülbahar'ın Ahmet'e âşık olmasıyla kahrolur ve hem hayata hem de Gülbahar'a veda ederken bu aryayı seslendirir. Bir çığlık, bir ağıt halini alan aryada Memo, hem aşkını ilan eder, hem de isyanını dile getirir. Bunların dışında pastoral bir etkiyi belirtmek için koyun zilleri ve kaval sesleri operada duyulur. Demirci dükkânı anlatılırken çekiç sesleri verilir. Düetlerle de canlandırılan metin, romanın yapısını müzikle bütünleştirir. Anlamsal herhangi bir yorum katılmamış, esere sadık kalınmış ve böylece yeni bir yorum getirilmiştir.

Şu Çılgın Türkler Operası müzikal açıdan incelendiğinde aryalar dışında çeşitli düetlerin de yer aldığı görülmektedir. İki vatansever tarafından söylenen arya, ülkenin içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır. Osmanlı Devleti'nin Batı tarafından hasta adam olarak nitelendirilmesi bu aryada yinelenirken, Osmanlı Devleti ameliyat masasına yatırılmış hastaya benzetilir. Aryada işgalci devletler eleştirilip; Türklerin ruhundaki özgürlük ateşi, Türk tarihinden evreler anlatılarak vurgulanır. Halide Edip Adıvar'ın kadınlara seslendiği arya, onun bir konuşmasına atıfta bulunmakta, kendi yazdığı bir romanın da adını anıştırarak, Türk kadınlarına savaş meydanlarında gördüklerini anlatmasıdır. Böylece Türk kadınından cepheye yardım dilemektedir. Mustafa Kemal'in kişiliği ve Millî Mücadele'deki rolü aryalarında ortaya çıkarılır. Mustafa Kemal'in Harbiyelilere seslendiği arya hem bir nutuk etkisi yaratmakta, hem de askerlerin güçlerini toplamaya yönelik bir özellik göstermektedir. Milletvekilleriyle yaptığı konuşmada da nutuk havası varken, eleştirel bir nitelik de taşımaktadır. Bunların dışında operada çeşitli düet parçalarına yer verilir. Bütün bu müzikal unsurlar edebî metnin işleyişine sadık kalınarak farklı bir formda anlatılır.

Midas'ın Kulakları Operası yer alan aryalar; Pan'ın söylediği *Ben Varım Issız Kırlarda*, Midas'ın *Dilini Tut Berberbaşı*'dır. Pan'ın söylediği arya, hızlı ve dinamik bir yapıya sahiptir. Pan bu aryayı, yarışmadan önce söylemektedir. Pan'ın kim olduğunu dinleyiciye tanıtan aryada; nasıl bir yaşam sürdüğünü, kendisine duyduğu güveni

sözlerle, müzikle dile getirir. Pan'a bir yandan da koro eşlik eder. Pan'ın aryası, tiyatroda Pan'ın ve koronun söylediği bölümlerin alıntılanmış halinin müzikle birleşmesidir. Midas'ın söylediği *"Dilini Tut Berberbaşı"* aryası, beş bölmeli şarkı biçimine sahip, kısa cümlelerden oluşan ve söz ile müzik tekrarları olan bir aryadır. Bu aryaya Midas'ın üstünlük kompleksini yansıttığı, bir kral olduğunu vurguladığı arya olarak değerlendirilebilir. Operada, karakterlerin ruhu söyledikleri aryalara yansımıştır. Operada müziğin genellikle dinamik ve hızlı bir yapıya sahip oluğu görülür. Librettodaki sözlerin kısalığının nedeni; metnin manzum bir yapıya sahip olması, sözlerin sürekli tekrar etmesidir.

IV. Murat Operası bestecisinin müzik anlayışı çerçevesinde şekillenirken, geleneksel Türk müziğinden, makamlarından faydalanmış; eserin geçtiği döneme ait tanınmış müziklerden örneklere yer verilmiş; dinsel müzik parçalarıyla Türk müziğine ait parçalar harmanlanmıştır. Bunların dışında eserde aryalara da yer verilmiştir. IV. Murat'ın *Vazgeçin Kullarım! Vermem Onu!* aryası, Sultan Murat'ın içine düştüğü durumu anlatır. Bir padişah ve İslam'ın halifesi olmasına rağmen iktidarı elinde bulunduramaz, sözünü kimseye dinletemez. Askerleri ona değer vermez, en sevdiği insanları elinden alarak, padişaha gözdağı vermek isterler. Bu aryada padişahın hem en yakın yol arkadaşını kaybetmesinin verdiği hüznü anlatır hem de saltanatının düşmüş olduğu durum karşısındaki zavallılığı, üzüntüsü yansıtılır. Kösem Sultan'ın *Benim Gecemden Doğan Yıldız* aryası onun oğluna yalvardığı bir aryadır. Onu koruyan, korku nöbetleri geçirdiğinde yanında olan, en önemlisi de ona iktidarı veren, bir cihan saltanatı sunan Kösem Sultan'dır ve oğlundan bunları hatırlamasını ister. Ancak iktidar mücadelesinde oğlunu yenmek için elinden gelen her şeyi yapan Kösem Sultan'ın bu aryada can derdine düştüğü görülmektedir. Nef'î'nin *Bütün çağlar koklar benim açtırdığım gülü* aryası onun kişiliğini yansıtan cüretkâr bir aryadır. Kendi sözünü her şeyin üstünde tutan Nef'î; padişahların yaptıklarıyla tarihin tozlu sayfalarında yok olacağını, ancak kendi yazdığı bir şiirin bile nesilden nesile aktarılacağını, ebediyete kadar unutulmayacağını söylerken padişahtan da üstün olduğunu belirtir. Böylece kendi kötü sonunu hazırlamıştır. IV. Murat'ın *Ölüm Aryası* ise, padişahın yaşadığı psikolojik durumu derinlemesine işleyen bir aryadır.

Bunların dışında *IV. Murat Operası*'nda bestecinin kendi müzik anlayışına paralel olarak geleneksel Türk müziğinden etkilendiği görülmektedir. Endişe, korku, psikolojik durumlar müzik ile desteklenirken, metinlerarası bir ilişkiyle Itrî'nin *Sallat-ı*

Ümmiye'sine yer verilerek, dinsel müzik motifi esere bir ritüel havası katmaktadır. *Hücum Marşı* olarak da bilinen *Ceng-i Harbi* müziğini kullanılarak savaş havası sağlanır. Kur'an Sahnesi'nde *Allah-üme Salli Ala*'nın ezgisi kullanılarak dini etki arttırılır; yine Itrî'nin segâh makamındaki *"Tuti-i Mucize Guyem ne desem kaf değil"* adlı gazeli Yörük Semai şeklinde çalınır. Kayıkçı Kul Mustafa'ya ait olduğu söylenen nişabur makamındaki *Genç Osman Türküsü'*ne de yer verilir. Bunların dışında Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa arasındaki *Entrika Düeti*, bu iki karakterin amaçlarını, hayallerini, içine düştükleri durumları anlatmaktadır.

Bir edebî metin, opera metnine dönüşürken yenidenbiçimlenir ve yenidenyorumlanır. Bir opera metnini edebî metinden ayıran en önemli unsurlar aryalar ve kullanılan müzik parçaları olur. Aryalar, opera metinlerinde göstergelerarası bir işlemle, en başta ana fikir olmak üzere, karakterlerin çözümlenişinde, tasvir edilişinde önemli bir etkiye sahip olurlar. Besteci ve libretto yazarı opera metnini kendi müzikal anlayışları çerçevesinde oluştururlarken aryaları çeşitli amaçlara yönelik kullanmaktadır. Dramatik etkinin arttırılması için en önemli unsurların başında aryalar gelmektedir. Aryalar, edebî metnin yorumlanmasında yorumsal bir üst metin, metamorfoz işlemi olarak da değerlendirilebilir. Edebî metinde sayfalarca anlatılan sahneler aryalar ile kısaltılır. Bunların dışında özellikle *Aşk-ı Memnu* ve *IV. Murat* operalarında Türk müziğine katkı sağlamış çeşitli müzisyenlerin, besteci ve güfte yazarlarının eserlerinden etkilenilerek, onlara ait bazı parçalar opera metni içerisinde alıntılanır. Böylece opera metnine müzikal anlamda çeşitlilik katılırken, metinlerarası bir işleme başvurulduğu görülür. Bu metinler operada kolaj tekniği ile yer almaktadır. Söz konusu parçalar hem opera metninin hem de edebî metnin anlaşılmasında etkili olurlar.

Edebî metinlerde ve opera metinlerinde kullanılan eşyaların da eserlerin işlenişinde önemli bir etkiye sahip oldukları söylenebilir. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında öne çıkan nesneler arasında en başta ayna gelmektedir. Aynanın dışında piyano, kitaplık ve maskeler yer almaktadır. Romanda ve operada kullanılan kostümler de birer eşya niteliği taşımaktadırlar. *Aşk-ı Memnu* romanı meta fetişizmi en iyi anlatan eserlerden biridir. *Aşk-ı Memnu* romanında ve operasında da mekân olarak yalının seçilmesi, yalıdaki eşyalar Bihter ve Adnan Bey arasındaki evliliğin, Bihter'in eşya ve yalı ile evliliği olarak düşünülebilir. Ayna, romanda ve operada gerçekliğin farkına varma eşyası olarak kullanılır. Piyano, duygunun/bazı şeylerden kaçışın, rahatlamanın

temsilcisi olur. Kitaplık, aklın/cesaretin, eğitimin, kültürün, ekonomik durumların göstergesidir. Maske ise; Behlül'ün çapkınlığını anlatmakta bir simge olurken, trajik maskeler kötü bir durumda insanların takınacağı yüz ifadesini anlatmaya yardımcı olur. *Dudaktan Kalbe* romanında ve operasında keman ve piyano en önemli nesneler arasındadırlar. Bu iki müzik aleti Kenan'ın kişiliğini temsil etmesi bakımından önemlidir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanı ve operasında en önemli nesne attır. At, bir geleneğin, bir inanışın sembolü olmakla beraber; olayların işlenişi açısından en önemli unsurlardan biridir. *Midas'ın Kulakları* oyununda ve operasında Apollon'un liri ve Pan'ın flütü etkileyici ve yönlendirici nesneler olmasının dışında, Kral Midas'ın eşek kulakları olarak kullanılan aksesuar ilk önce aşağılık kompleksinin sembolü olurken, daha sonra bir güç nesnesi haline dönüşür. Sultan Murat'ın *IV. Murat* oyunu ve operasında en önemli aksesuarı olarak yer alan topuzu, bir güç nesnesi halini alır. Edebî metinlerde kullanılan nesnelerin, operada kullanıldığı ve söz konusu nesnelerin metinlerin işlenişine göre anlam kazandıkları görülür.

Bütün bunların dışında hem edebî metnin yazarlarının hem de besteci ve libretto yazarlarının metinlerini işlerken sözlü ve yazılı geleneğin önemli destanlarına, efsanelerine, anlatılarına, metaforlarına başvurdukları görülür. *Aşk-ı Memnu Operası*'nda kadınlardan oluşan koronun Behlül'ü görünce kendilerinden geçmesi Yusuf ile Züleyha hikâyesini anıştırır. *Dudaktan Kalbe* romanında ve operasında aşk hikâyesi metaforlarla süslenmiştir. Hem romanda hem de operada en dikkat çekici metafor, dudak ve kalp metaforudur. Kenan, bu aşkın anlatımında dudak metaforunun karşılığı olur. Çünkü Kenan için aşk sadece dudakta kalmalıdır. Böyle söyleyerek bastırılmış, ötelenmiş duygularının değişmiş halini ortaya koymaktadır. Lamia ise kalp metaforunu simgeler. Onun için bu aşk dudaklarda kalmayıp, en derine, kalbine iner. Romanda ve operada kullanılan metaforlardan biri de pervane ve mum metafordur. Klasik Türk Edebiyatı'nda çok kullanılan bu mazmun Reşat Nuri Güntekin tarafından da yorumlanmış, işlenmiştir. Lamia, ateşe koşan, yanıp kül olmayı göze alan bir pervanedir. Kenan, ise Lamia'yı yakan mumdur.

Ağrıdağı Efsanesi romanına ve operasına metinlerarası bir yöntem olan anıştırma ve alıntı yoluyla birçok motif yerleştirilir. Ele alınan ilk halk kültürü motifi Köroğlu olur ve Köroğlu'nun kır atı gibi, Ahmet'in kapısına da bir kır at gelmiştir. Demirci Hüso, Firdevsi'nin *Şehnâmesi*'nde önemli bir yer edinen, mitolojik kahramanlardan Demirci Kâve'yi anıştırır. Romanda ve operada yer verilen

"Ağırdağı'nın öfkesi", her iki metinde de bir anlatı içinde anlatı olma özelliği gösterir. Mahmut Paşa'nın, Ahmet ile Gülbahar'ın evlenmesi için Ahmet'ten Ağrı Dağı'na çıkıp orada ateş yakmasını istemesi hem *Ferhad ile Şirin* hikâyesine hem de Olympos Dağı'ndan ateşi çalıp insanlara götürdüğü için Zeus tarafından cezalandırılan Prometheus'un hikâyesine anıştırma yapar. *Midas'ın Kulakları* kuyuya söyleme motifi önemli olur. Bu motif İslami kaynaklara dayanır ve Hz. Muhammed ile Hz. Ali arasında geçen bir hikâyeyi hatırlatır. Görülmektedir ki, yazarlar ve besteciler metinlerini yaratırken farklı metinleri kaynak almakta ve böylece eserlerini metinlerarası okuma açısından elverişli hale getirmektedirler. Edebî metinlerde ve operalarda yer alan bu motifler çoklu okumayı gerekli kılmaktadır.

Tez boyunca ana başlıklar ve alt başlıklar halinde roman, tiyatro ve bunlardan esinlenilerek oluşturulmuş opera metinlerinde Türk edebiyatının önemli eserlerinin, önemli Türk bestecilere ilham kaynağı olduğu görülmektedir. Bir edebî metin, besteci tarafından çeşitli biçimsel ve anlamsal dönüştürümlere uğratılarak verilirken, benöyküsel bir yaklaşımın ağır bastığı opera metinlerinin edebî metinleri alıntılama, anıştırma, koşuklaştırma, parodi, ironi, başkalaştırma ya da bağlam değiştirme gibi hem metinlerarası hem de göstergelerarası ilişki yöntemlerini kullanarak yenidenyorumladıkları, yenidenbiçimlendirdikleri görülür. Opera metninde edebî metin güncelleşirken, besteci ve libretto yazarının müzik anlayışı, hayata bakışı, siyasî duruşu gibi birçok unsurun eserin oluşumuna etki ettiği görülür. Edebî metinler, opera metninde birebir alıntılanarak verilmezler ve edebî metnin tasviri üç boyutlu bir biçimde, müzikal bir versiyonla sahnede ete kemiğe bürünür, birden çok duyguya, duyuya hitap eder. Opera metninin edebî metni kendi göstergeleriyle betimlediği görülür ve böylece ortaya özgün bir yapıt çıkar. Görülmektedir ki edebî metinler ile müzik arasındaki ilişki farklı göstergeler üzerinden gerçekleşebilmektedir.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar:

Ağrı Dağı Efsanesi "Gülbahar" Opera 3 Perde, Ağrı, 2011.

Aşk-ı Memnu Opera 2 Perde, Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları 2006-2007 Sezonu Sayı:9.

Dilmen, Güngör, *Güngör Dilmen Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 2016.

Dudaktan Kalbe Opera 3 Perde, Ankara Devlet Opera ve Balesi, Ankara, 1997.

Güntekin, Reşat Nuri, *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015.

Kemal, Yaşar, *Ağrıdağı Efsanesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018.

Oflazoğlu, A. Turan, *IV. Murat*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 22.

Özakman, Turgut, *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005.

Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012.

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul, 2017.

Diğer Kaynaklar:

Abacı, Tahir, "Edebiyat ve Müzik: Bitmemiş Senfoni", *Varlık*, Nisan 2006, S.1183, s. 4.

……, "Huzur Hangi Makamda Bestelendi?", *Varlık*, S.1159, Nisan 2004.

……, "Yahya Kemal: Şiir ve Müziğin Birkaç Hali", *Ludingirra*, S.10, Bahar 1999.

……, "Ezgi ile Şiir: Mutlu Beraberlik", *Radikal İki*, 18.6.2000.

……, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

Adler, Alfred, *İnsanı Tanıma Sanatı*, (Çeviren: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul, 1997.

……, *Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji*, (Çeviren: Halis Özgü), Hayat Yayınları, İstanbul, 2002.

Agizza, Rosa, *Antik Yunan'da Mitoloji Masallar ve Söylenceler*, (Çeviren: Z. Zühre İlkgelen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001, s.209-211.

Akalın, L. Sami, *Halit Ziya Uşaklıgil*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1953.

Akarsu, Bedia, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1988, s. 41.

Akbaba, Şehriban, *Midas'ın Kulakları Opera İncelemesi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Performans Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, 2017.

Akdemir, Ayşegül, "Güzellik, Aşk ve Bilgi Üçgeninde 'Şem ve Pervane'", *Turkish Studies, İnternational Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Voluma 5/3 Summer, 2010, s.1-16.

Akdeniz, Gül, *Topkapı Sarayı Resmi Toplantı Birimlerinin (Divan Yapıları ve Arz Odasının) Geçirdikleri Değişimin Araştırılması*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1995.

Aksel, Erdoğan, *Tiyatro Dekor ve Kostüm Tasarımı Gelişimi*, Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1988.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011.

……., "Kolaj Nedir? Louis Aragon Örneği", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2016/ 8:15, s.3-18.

……., *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitapevi, Konya, 2013.

…….., *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995.

Alan, Nesrin, *Turgut Özakaman'ın Hayatı-Sanatı-Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016.

Aliye, Zeynep, *Yüz Yüze Edebiyat*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2002, s. 123.

Allen, Graham, *İntertextuality*, Routledge, London and New York, 2000.

Altuğ, Taylan, *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 22.

Am – A, Pines - Friedman, *Gender differences in romantic jealousy*, Soc Psychol, 1998, 138: 54-71.

Andaç, Feridun, "Yaşar Kemal'in Yaratıcılığının Kaynakları, Altan Gökalp ile Konuşma", *Kavram*, S.5, Eylül 1989, İstanbul, s.19-24.

Arak, Hüseyin, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Hacettepe Yayınları, Ankara, 2012.

Arıkoğlu, Ülkü, *Yaşar Kemal'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2004.

Ariş, Emine, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Karakter ve Tip Oluşumu*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman, 2011.

Armanoğlu, Fahri, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914-1980*, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1983.

Atak, Papatya, *Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi*, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.

Ayata, Yunus, *Turan Oflazoğlu'nun Oyunları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009.

Aydın, İsmail Hakkı, "Bir Felsefi Metafor 'Yolda Olmak'", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi,* VI, 2006, S: 4, s.9-22.

Aytaç, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2003.

Aytemiz, Beyhan Uygun, "Reşat Nuri Güntekin'in Duygusal Romanlarında Anadolu", *Turkish Studies, İnternational Periodical For The Languages, Literature and Hsitory of Turkish or Turkic*, Volume 10/8 Spring 2015, Ankara, p. 2115-2142.

……., *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2005.

Bachelard, Gaton, *Bir Kandilin Alevi*, (Çeviren: Fahreddin Arslan), Yedi Gece Kitapları, İstanbul, 1999.

Balabanlılar, Mürşit, Türk *Romanında Kurtuluş Savaşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.

Barıman, A. Nurullah, *Yunan Mitolojisi Lügatçesi*, Türkiye Ticaret Postası Matbaası, İstanbul, 1961, s.131-132.

Barthes, Roland, "Théorie du texte", *Encyclopoedia Universalis*, Cilt:15, France, 1989.

Bayraktaroğlu – Çetin, Ali M.- Mukaddes, "Fotoğrafta Göstergelerarasılık ve Yeniden Üretim", *Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Mayıs-Haziran 2013, S. 11, s. 50-74.

Bayraktaroğlu, Ali M., "Gérard Rancinan'ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yenidenüretim", *Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2010, S.6, s.3-23.

Beaugrande- Dressler, R. De - W., T*extlinguistics*, Longman, New York, 1981.

Beydili, Celal, *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Yurt Yayınları, Ankara, 2004.

Buunk B, Bringle RG, *Jealousy in love relationships*. (Editörler: D. Perlman ve S. Duck), Intimate relationships: Development, dynamics, and deterioration, Beverly Hills, CA: Sage, 1987, s. 123-147.

Can, Gülnur, *Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz ve Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Kadın*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 1997.

Cebeci, Oğuz, *Komik Edebi Türler/Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.

Ceran, Dilek, "Mürebbiyelik ve Türk Romanında Bazı Mürebbiye Tipleri", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.12, 2002, s.215-227.

Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

Coşkun, Bekir, *Yaşar Kemal'in Romanlarındaki Folklorik Ögeler*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana, 1996.

Çağlar, Murat, *Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığı*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Adana, 2010.

Çalışlar, Aziz, *20. Yüzyılda Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993.

Çelik, Hüseyin, Reşat *Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2011.

Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş 2. Hikaye-Roman-Tiyatro,* Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Çiftlikçi, Ramazan, *Yaşar Kemal Yazar–Eser –Üslup*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.

Çitçi, Selahattin, "Halide Edip Adıvar'ın Feminist ve Semitik Bir Operası: Kenan Çobanları", *Turkish Studies, İnternational Periodical For the Language, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/3, Spring 2009, s.655-668.

Çivitci, Şule, Tiyatro Kostüm Tasarımı ve Oluşum Süreci, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,* ART-E, 2010-05, s. 1-27.

Davidov, Yuri, *Özgürlük ve Yabancılaşma*, (Çeviren: Sargut Şölçün), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara, 1997.

Demir, Ayşe, *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı: Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi),* Kesit Yayınları, İstanbul, 2011.

Demir, Evrim Tuğçe, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014.

Demir, Mustafa, *Reşat Nuri Güntekin'in Sanatçı (Çıraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Doğu Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kıbrıs, 2013.

Demirel, H. Gamze, "Şem' ve Pervane'nin İçsel Yolculuğuna Dair Felsefî Bir Yaklaşım, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S.5, 2006, s.135-143.

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatı Teorisine Genel Bir Bakış*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.

Dilmen, Güngör, *Günümüzden Portreler*, (Basılmamış Oyun).

Dizdaroğlu, Hikmet, *Halk Şiirinde Türler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1969.

Doğan – Parsa, Günay - Alev, *Görsel Göstergebilim (İmgenin Anlamlandırılması)*, Es Yayınları, İstanbul, 2012.

Doğan, Mehmet Can, "Bakışımlı Bir İlişki: Şiir ile Müzik" *Şiiraze Şiirin İç Dikişi Üzerine*, Elips Kitap, Ankara, 2005.

……, "Müzik ve Edebiyatın Ortak Paydası: Ses", *Varlık*, Nisan 2006, S. 1183, s.18.

Doğan, Mehmet Medeni, *Giyim Kuşam ve Kültür İncelemeleri Üzerine Türk Romanı (1870-1940)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011.

Ducrot - Schaeffer, O. – J. M., *Nouveau Dictionnaire Encylopedique Des Sciences Du Langage*, Seuil, Paris, 1995.

Dudaktan Kalbe Operası/3 Perde, Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2009-2010 Sezonu.

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

Emil, Birol, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası 1 (Harabelerin Çiçeğinden Gökyüzüne)*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984.

Enginün, İnci, "Turan Oflazoğlu ve Halk Kültürü", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.

…….., *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013.

Ercilasun, Bilge, "Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya", *Türk Dili*, S.529, 1996, s.121-133.

Fatma Erkman-Akerson, *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2015.

……, *Göstergebilime Giriş*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2005.

Forster, E. M., *Roman Sanatı*, (Çeviren: Ünal Aytür), Milenyum Yayınları, İstanbul, 2016.

Foucault, Michel, *Dostluğa dair – Söyleşiler*, (Çeviren: Cemal Ener), Hil Yayınları, İstanbul, 1994.

Fromm, Erich, *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*, (Çeviren: Necla Arat) Say Yayınları, İstanbul, 2001.

Fuat, Mehmet, *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984.

Gide, André, *Journal 1889-1939*, Gallimard, la Pléiade, Paris,1948.

Göktaş, Sema, *Güngör Dilmen'in Mitolojik Dünyası*, Yeni Yayınevi, İstanbul, 2015.

Graves, Robert, *Yunan Mitleri*, (Çeviren: Uğur Akpur), Say Yayınları, Ankara, 2004.

Güzel, Ekrem, *1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2009.

Hasol, Doğan, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1990.

Huyugüzel, Ömer Faruk, "Halit Ziya Uşaklıgil", *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006.

Işıközlü, Çetin, "Başta Ulu Önder Atatürk Olmak Üzere Tüm Kurtuluş Savaşına Katılanların Aziz Hatıralarına", *Şu Çılgın Türkler Opera, 2 Perde*, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2012, s.11.

İlyasoğlu, Evin, *71 Türk Besteci*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.

İnam, Ahmet, "Yaşanacak Bir Mekân Tasarlamak", Ankara *Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, C.14, 1992, s.177-188.

İpekçi, Abdi, Edebiyat ve Politika, *Milliyet*, 19.4.1971. s.9.

İşsever, İlker, *Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinden Okan Demiriş'in 'IV. Murat' ve Selman Ada'nın 'Ali Baba ve Kırk Haramiler' Operalarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü-Opera Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2011.

Jacobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.

Kaçıroğlu, Murat, "Turan Oflazoğlu'nun 'İktidar Üçlemesi' Üzerine Bir İnceleme", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.31, Erzurum, 2006, s.295-312.

Kahramankaptan, Şefik, *Çeşmebaşı'ndan Esintiler*, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara, 2001.

Kanter, M. Fatih, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008.

Kaplan, Mehmet, "III. Selim" , *Şehir Tiyatrosu*, S.437, Aralık, 1983.

……, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004.

……, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar Tip Tahlilleri-3*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1996.

Karabulut, Mustafa, "İmge ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde 'Su' İmgesi", *Journal of Turkish Language and Literature,* Volume:1, Issue:2, Autumm 2015,s. 65-84.

.....,"Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kadın Üzerine Tematik Bir İnceleme", *Erdem Dergisi*, S:64, Haziran 2013, s.49-69.

Karakaya, Fikret, "Müzik ve Şiir", *Varlık*, Nisan 2006, S. 1183, s. 12.

Karol, S. Karol – Suludere, Z. - Ayvalı, C., *Biyoloji Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998.

Kaşoğlu, Ayla, *L.N. Tolstoy'un "Diriliş ve R.N. Güntekin'in "Dudaktan Kalbe" Romanlarının Karşılaştırılması*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı (Rus Dili ve Edebiyatı), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996.

Kavcar, Cahit, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995.

Keçeli, Fatma, "Güngör Dilmen'in Oyunlarında 'Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan'ın Kullanımı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.16, 2003, s. 18-45.

Kefeli, Emel, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Ev ve Değişen Anlam Yükü Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu ve Kırık Hayatlar", *İlmi Araştırmalar*, S.19, 2005, s. 79-91.

Kemal, Yaşar, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor Alain Bosquet ile Görüşmeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.

Kerman, Zeynep, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995.

……, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998.

Kıran – Kıran, Ayşe - Zeynep, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara, 2011.

Kierkegaard, Soren, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (Çeviren: M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2007.

……, *İroni Üzerine* (Çeviren: Sıla Okur), İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003.

Koçu, Reşat Ekrem, *Türk Giyim, Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1967.

Kolcu, Ali İhsan, *Öykü Sanatı*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum, 2006.

Kongar, Emre, "Akçasazın Ağaları Üzerine Toplumbilimsel Bir Deneme", *Demokrasi ve Kültür*, Remzi Kitapevi, 1992, s.109-126.

Konyalı, Bekir Şakir, *A.Turan Oflazoğlu'nun Üç Trajedisinde Dilsel Yapı ve Eğitim Unsurları*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 2004.

Korkmaz, Ramazan, "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları – Mustafa İsen'e Armağan,* (Editörler: Ayşenur İslam - Süer Eker) Ankara, 2007.

……., *İkaros'un Yeni Yüzü, Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.

……., *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000),* Grafiker Yayınları, 2005, Ankara.

Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Varlık Yayınları, 1965.

Kurtuluş, Meriç, "Ağrıdağı Efsanesi'nden Sözlü Edebiyata 'Metinlerarası' Bir Yolculuk", *Milli Folklor*, 2009, Yıl 21, S. 83, s. 62-69.

Molinié, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Livre de Poche, 1992.

Moran, Berna, "Roman Tip Olgusu ve Tipin İşlevi", (Soruşturma: Z. Karabay) *Yazko Edebiyat*, S. 24, Ekim 1982.

……., *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

……., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Naci, Fethi, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

……., *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2013.

Narlı, Mehmet, "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.7, 2002, s. 91-106.

Nodier, Charles, *Questions de littérature légale*, 1828, Anan, Nathalie Piégay-Gros, Introdiction a l'intertextualite, Dunod, Paris, 1996.

Nutku Özdemir, *Sahne Bilgisi*, Kabalcı Kitabevi, İstanbul, 2002.

……., *Tiyatro Tarihi Cilt 1* ve *Cilt 2*, Remzi Yayınları, İstanbul, 1985.

Oğuz, M. Öcal ve diğerleri, *Halkbilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*, Geleneksel Yayınları, Ankara, 2006.

Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 711.

Ögeyik, Muhlise C., *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008. .

Önertoy, Olcay, *Halit Ziya Uşaklıgil, Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1965.

Özakman, Turgut, "Gençlere Mektuplar: Sözü Ayağa Düşürmeden", *Hisar*, S.37, Ocak 1967, s. 15.

Özdemir, Serkan, *Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, 2017.

Özkırımlı, Atilla, Türk Edebiyatı Ansiklopedisi Cilt 4, Cem Yayınları, İstanbul, 1987.

Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2009.

Pamir, Leyla, *Müzik ve Edebiyat*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1996.

Parlatır, İsmail, "Halit Ziya Özel Sayısı -Sunuş", *Türk Dili*, S.529, 1996, s.88.

Rifat, Mehmet, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.

Rosenau, Pauline Marie, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çeviren: Tuncay Birkan), Ark Yayınları, İstanbul, 1992.

Saraç, Hüseyin, *A.Turan Oflazoğlu Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa,1997.

Say, Ahmet, *Türkiye'nin Müzik Atlası*, Borusan Yayıncılık, İstanbul, 1998.

Sazyek, Hakan, "'Kolaj' ve Romandaki Yeri", *Kitap-lık*, S.92, Mart 2006, s.92-99

……., "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Eğilimler", *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı,* Y.6, S.65, Temmuz 2002, s. 493-509.

……., *Roman Terimleri Sözlüğü –Roman Sanatından Yüz Terim-*, Hece Yayınları, Ankara, 2013.

Seçkin, Nadide, *Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma (1453-1775)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998.

Sivri- Çelik, Medine - Fulya, "Dan Brown'un Melekler ve Şeytanlar'ı ile Ron Howard'ın Aynı Adlı Filminde Göstergelerarasılık ve Medyalararasılık", *Milli Folklor,* 2016, Yıl 28, S. 112, s. 142-153.

Sivri, Medine, *Paul Eluard ve Nâzım Hikmet'te Renklerin Dili Şiirde Renkler Açısından Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2008.

Spahiu, Esen Yücel, "Michel Foucault – Foucaultcu İktidar, Söylem ve Özne Kavramları", *Kurgu Dergisi*, S.19, 2002, s. 271-282.

Stevick, Phlip, *Roman Teorisi,* (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Şahin, Güngör, *Turgut Özakman'ın Romanları Üzerine Tematik Bir İnceleme*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016.

Şen, Serdar, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Anne-Mekân Algısı*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2010.

Şenel, Onur, *Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi*, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.

Taniş, Başak, *Okan Demiriş ve IV. Murat Operasının İncelenmesi*, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2011.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.

Taş, İsmail, "Mit ve Mitik Düşüncenin Yapısı", *Dinî Araştırmalar,* C:3, Eylül-Aralık, S.8, 2000, s. 57-72.

Temizkan, Mehmet, "Yaratıcı Yazmaya Kaynaklık Etmesi Bakımından Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Adlı Romanında Mekân Kullanımı", *The Journal Of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science,* Volume 5 Issue 3, p. 223-241, June 2012, s. 209-227.

Topçu, Mümin, *Yaşar Kemal'in Romanlarında Halk Kültürü Etkisi*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2015.

Touraine, Alain, *Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek miyiz?*, (Çeviren: Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Tural, Sadık Kemal, *Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.

Türedi, Dilek, *Tiyatronun Gelişimi; Seyirci Oyuncu İlişkileri Bağlamında Mimari Mekâna Etkisi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998.

Türk Dili, Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, S. 298, Ankara, 1976.

Türkmen, Hatun, *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010.

Uçan, Hilmi, *Dilbilim, Gösterge Bilim ve Edebiyat Eğitimi*, Hece Yayınları, Ankara, 2013.

……., *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim (Kuram-Uygulama, Çözümleme Örnekçeleri)*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2016.

Uçar, Aslı, *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2012.

Uyguner, Muzaffer, *Reşat Nuri Güntekin Hayatı Sanatı Eserleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1967.

Ülgen, Aytuğ, Selman Ada İle "Aşk-ı Memnu" Üzerine, *Aşk-ı Memnu*, 2012.

Üner, Ayşe Melda, *Roman ve Musiki: Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması*, Simurg, İstanbul, 2006.

Villoux, Bernard, *Langages de l'art relations transesthétiques*, De l'éclat, Paris, 1996.

Wellek – Warren, René - Austin, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çeviren: Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983.

Yakar, Aytekin, *Türk Romanında Milli Mücadele*, Ankara Üniversitesi Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1973.

Yalçın-Çelik, Dilek, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ, Ankara, 2005.

Yaycıoğlu, Mukadder, "Güngör Dilmen'le Söyleşi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.20, 2005, s.129-142.

Yener, Cemil, *Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya*, M. Sıralar Matbaası, İstanbul, 1959.

Yerdelen, Selda Kulluk, *Tiyatro Sanatında Kostüm Tasarımı*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara, 2014.

Yetkin, Suut Kemal, "Aşk-ı Memnu, Hayalimde Birikmiş Karmaşık İzlenimlerden Oluşmuştur", Mektup-Röportaj, *Türk Dili*, "Roman Özel Sayısı", Temmuz 1964, s. 630-632.

Zariç, Mahfuz, "Ağrıdağı Efsanesi Romanında Mitik ve İdeolojik Yapı", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.6, Diyarbakır, Kasım 2011, S.58-72.

İnternet Kaynakları:

Büyük Türkçe Sözlük, www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 28/02/2018).

Kösmene, Süleyman, "Kuyuya üflenen sırlar", *YeniAsya*, 31 Mayıs 2014, http://www.yeniasya.com.tr/suleyman-kosmene/kuyuya-uflenen-sirlar_216365 (Erişim Tarihi: 06/03/2018).

Sakça, Bülent, *Reşat Nuri Güntekin ve Dudaktan Kalbe,* http://www.bulentsakca.com/resat-nuri-guntekin-dudaktan-kalbe.html#more-98 (Erişim Tarihi: 06/12/2017)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KALPAK (Erişim Tarihi: 12.04.2018).

http://www.isikozlu.com/cv_tr.php (Erişim Tarihi: 29/11/2017)

http://w3.gazi.edu.tr/~eflatun/ozgecmis.htm (Erişim Tarihi: 29/11/2017)

http://okandemiris.com/biyografi/ (Erişim Tarihi: 09/03/2018).

https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=884 (Erişim Tarihi: 09/03/2018).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C3%87%C4%B0ZME (Erişim Tarihi: 12/04/2018)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acfb96449d3e6.48528362 (Erişim Tarihi: 12/04/2018).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acfc015c7b5d9.17138651 (Erişim Tarihi: 12/04/2018).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acfc01aed1890.45964816 (Erişim Tarihi: 12/04/2018).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acfc2643a58b7.17488986 (Erişim Tarihi: 12/04/2018).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KEPENEK (Erişim Tarihi: 05/05/2018)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5aed6e9bd16a30.08659846 (Erişim Tarihi: 05/05/2018)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5aed6e9ec6a588.40104554 (Erişim Tarihi: 05/05/2018)