

# Söz ve Sesin Sınırında Ece Ayhan Şiiri ve İlhan Usmanbaş'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara*'sı<sup>1</sup>

Evrım HİKMET ÖĞÜT<sup>2</sup>

## Özet

Türkiye'de çoksesli müzik eğitiminin ve üretiminin kurumsallaşmasının ardından, ikinci kuşak besteciler, sadece Kuzey Amerika ve Avrupa'daki çağdaşlarının ortaya koyduğu müzikal eğilimlere değil, aynı zamanda, şiir başta olmak üzere Türkiye'deki çağdaş sanat akımlarına da ilgi gösterdiler.

İlhan Usmanbaş, 1950'lerin sonlarından itibaren, aynı tarihlerde Avrupalı bestecilerin gündemine giren ve verilen bazı özgürlüklerle yorumcuyu yaratım sürecine dahil eden bir besteleme stili olan raslamsallığa yöneldi. 1970 tarihli yapıtları, çağdaş şiir metinlerini raslamsal bir anlayışla ele aldığı yapıtlardır. Bu yapıtlara kaynaklık eden ve "İkinci Yeni" akımıyla ilişkilendirilen şiirler, söz diziminin bozulması ve farklı okumalara açık bir metin ortaya koyulması bakımından bestecinin raslamsallığı çeşitli düzeylerde kullanılmasına olanak tanımış olur.

Bu makale, Usmanbaş'ın, Ece Ayhan'ın aynı adlı şiir dizisi üzerine bestelediği *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı yapıtını, şiir metninin müziksel raslamsallığa sunduğu olanaklar bağlamında ele almayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İlhan Usmanbaş, raslamsallık, belirlenmemişlik, Türkiye'de çağdaş müzik.

## At the Border of Word and Sound Ece Ayhan's Poetry and İlhan Usmanbaş's *Bakışsız Bir Kedi Kara*

### Abstract

After the establishment of polyphonic music education and production in Turkey, the second generation composers were interested in not only the musical style of their contemporaries in North America and Europe but also in other artistic fields, poetry being foremost.

Since the late 1950's, İlhan Usmanbaş, in his musical compositions, dealt with indeterminacy, a widely used musical style of the period, which gives the performer room in the creation of the work. His compositions in 1970 point out a close relationship between musical indeterminacy and Turkish contemporary poetry, namely "Second New". Since the poetry of the movement operates through changing syntax and being open to multiple interpretations, the poems he chose were applicable for the musical style he used.

His work, *Bakışsız Bir Kedi Kara* is an example of this, using the text of Ece Ayhan's innovative poems as building blocks of his musical language.

This article examines *Bakışsız Bir Kedi Kara* in terms of the possibilities that the text of the poems offers to music in terms of musical indeterminacy.

<sup>1</sup> Bu makale, "Bakışsız Bir Kedi Kara, Kareler ve Şenlikname Adlı Yapıtları Bağlamında İlhan Usmanbaş'ın Müzik Dilinin Çağdaş Türk Şiiriyle İlişkisi" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışmasından türetilmiştir.

<sup>2</sup> Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Arş. Gör. evrimhikmet@gmail.com



**Key Words:** İlhan Usmanbaş, indeterminacy, aleatory, contemporary music in Turkey.

## Giriş

Çoksesli müziğin yaşadığımız coğrafyaya girişi ve Türkiye’de ilk kuşak bestecilerin yapıtları, gerek Osmanlı’da modernleşme, gerekse cumhuriyet dönemi müzik politikaları bağlamında tartışılmış; bu alanda kısıtlı da olsa bir literatür oluşmuştur. Ancak bu erken denebilecek örneklerden biçim ve öz açısından ayrılarak, Avrupa ve Kuzey Amerika’daki eğilimlere oldukça paralel, “yeni” bir müzik dili ortaya koyan bestecilerin hem müzikolojik, hem de sosyolojik incelemeye aynı ölçüde konu olduğunu söylemek mümkün değil. Aralarında İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, Bülent Arel, İlhan Mimaroglu gibi bestecilerin sayılabileceği besteci kuşağının önemli bir özelliği, yaşadıkları çağın ruhuna temas ederek, geç dönem Osmanlı ve erken dönem Türkiye’deki çoksesli müzik üretimini büyük ölçüde güncellemiş olmalarıdır. Bu bestecilerin, devlet desteği ile Avrupa’da eğitime gönderilen ilk kuşak bestecilerden farklı olarak, 1950’li yıllarda, ağırlıklı olarak Rockefeller bursuyla (1984-85 yılında Fullbright bursu ile ABD’ye giden Cengiz Tanç dışında) ABD’ye gitmiş olduklarını belirtmek gerekir ki bu “yön değişiminin” kendisi de kuşkusuz incelenmeyi hak etmektedir.

İkinci kuşağın müziksel eğilimlerinin incelenmesi ile, erken cumhuriyet dönemine oranla daha az fikir sahibi olduğumuz, 1950’ler ve sonrasının akademik müzik eğilimlerini ve bu estetik eğilimleri ortaya çıkartan/besleyen ekonomik, sosyolojik, kurumsal bağlamı analiz etmek de mümkün olacaktır. Bu makale, bu geniş çerçeve içinde spesifik bir noktaya odaklanmakta, İlhan Usmanbaş’ın bir yapıtı üzerinden, belirli bir tarihsel dönemin estetik eğilimlerinin şiir ve müzik alanındaki paralelliğine dikkat çeken bir müzikolojik çalışmanın kısa bir özetini sunmaktadır. Diğer bir deyişle bu makale, İlhan Usmanbaş’ın 1970 yılında, Ece Ayhan’ın aynı adlı şiir dizisi üzerine bestelemiş olduğu *Bakıssız Bir Kedi Kara* adlı yapıtını, hem Ayhan hem de Usmanbaş’ın parçası olduğu bir tarihsellik içinde ele alarak, Usmanbaş’ın, dil-müzik ilişkisinin ortaya koyduğu problematiğe, dönemin estetik anlayış içinde getirdiği çözümleri örneklemeyi amaçlamaktadır.

İlhan Usmanbaş, 1940’lardan günümüze uzanan yaratıcılık süreci boyunca, elektronik müzik dışında hemen hemen tüm çağdaş uygulamalara kendi anlatım dili çerçevesinde yer verirken, özellikle uygunluk dönemi olarak görebileceğimiz 1950’lerin sonundan itibaren, Kuzey Amerika ve Avrupa müzik evrenine aynı tarihlerde dahil olan raslamsallık uygulamalarına yönelir. 1970 yılında bestelediği üç yapıt ise doğrudan kendi çağdaşı şairlerin yapıtlarından beslenerek onların sunduğu dilsel olanakları raslamsallık aracılığıyla müziğe taşır.

1965 yılında Ece Ayhan’ın dokuz şiirlik dizisi “Bakıssız Bir Kedi Kara”nın, De Yayınevi tarafından aynı adlı kitapta basılmasının ardından, İlhan Berk’in “Şenlikname”si ve Behçet Necatigil’in “Kareler ve Aklar” şiir dizisi, 1970 yılında *Yeni Dergi*’de üst üste yayımlandığında, Usmanbaş da kendi müziğinin o anki eğilimlerinin dilsel karşılığını bulmuş olur. Kendi öznellikleri içinde, geleneksel şiirin sınırlarını gerek söz dizimi, gerekse biçim açısından zorlayan ve bir biçimde İkinci Yeni şiiriyle ilişkilendirilen bu üç şairin dilde getirdikleri yenilik, Usmanbaş’ın da parçası olduğu bir müzik evreninin doğrultusuyla kesişir. Bu “evren”, sosyal bilimlerden tarih yazımına, aktörün ve aktörler arasındaki etkileşimin öne çıktığı, “metnin” çoklu okuma ve anlamlandırmalara açıldığı bir tarihselliğe işaret etmektedir.

## Usmanbaş’ın Erken Dönem Müzik Dili

Usmanbaş’ın müzik dilinin ilk evresine hâkim olan etkiler arasında, Paul Hindemith, -ancak partiyonlarını inceleyerek tanıma imkânı bulunduğu- Bela Bartok, Gabriel Fauré, Maurice Ravel gibi bestecilerin ve ilk kuşak Türk bestecilerinin müzikleri sayılabilir.

Bu noktada belirtmek gerekir ki, cumhuriyet döneminin birinci kuşak bestecilerinin, içlerinde Usmanbaş’ın da bulunduğu öğrencileri üzerindeki etkileri çok boyutludur. Bu ilişki, hem



özellikle ilk dönem yapıtlarında kaçınılmaz bir etkilenmeyi, hem de bir uzaklaşma, kopma arayışını ortaya koymaktadır. Usmanbaş, ikinci kuşak bestecilerin, yerel malzemenin kullanılması bakımından farklı, hatta karşıt bir tutum aldıkları ilk kuşağın müzik diliyle ilişkilennmelerini şöyle özetler:

Bizim kuşakta folklor etkilerini doğrudan doğruya aktarmaya karşı çıkan bir eğilim vardı (hiç değilse bende). Bu yüzden ‘Türk Beşleri’nin bir oranda soyut sayılabilecek yaratılarına doğru gidiyorduk. [...] Bu belki kaçınılmaz bir tepki idi. [...] Kültür olarak daha evrensel me-raklarımız vardı; kendi kültürümüzün bölgesel yanı üzerinde çok az duruyorduk. Kaldı ki yerel müziğimiz üzerinde ciddi ve sağlam, inandırıcı çalışmalar da yoktu. Yerel senfoniler yazıp bunun bir son olduğunu düşünecek kadar da saf değildik. Oysa çevremizdeki bütün müzikçiler, müzikseverler böyle bir ‘Türk Müziği’ bekliyorlar, bunu marifet sayıyorlardı. Sağlam bir eleştirel ortam yokluğu, gerçek dünya ilişkilerinin azlığı iki arada kalmamıza neden oldu, fakat ucuzluğa da düşmemeye çalıştık.<sup>3</sup>

Yalçın Tura’ya kulak verirse, bu tutumun, bir önceki kuşağa bir tepki olmasının yanı sıra, çağdaş akımları daha yakından izlemekten de kaynaklandığını varsayabiliriz. Tura’ya göre, bu etkiler bestecileri daha kişisel çözüm yolları aramaya götürmüş, buna karşılık uzun süre büyük yığınlarla ilişki kurmalarını güçleştirmiştir.<sup>4</sup>

İlhan Usmanbaş, 1950’lerin başlarında on iki ton yazısına yönelirken, söz edilen geleneksel etkilerden uzaklaşma ve soyut bir müzik dili kurmanın bir aracını da bulmuş olur. Sistematik dizisel uygulamalar<sup>5</sup> ise Usmanbaş’ın müziğinde 1954-57 yılları arasında görülür.<sup>6</sup> *Salvador Dali’den Üç Resim* (1952-55), bestecinin bu türden, daha örgütlü bir diziselliği kullandığı yapıtlardan biridir.

1952 ve 1958 yıllarında gerçekleşen ABD seyahatleri, Usmanbaş’ın kendi çağının bestecilerini ve müzik dilini tanınması açısından büyük önem taşır. Usmanbaş, ABD’de katıldığı çağdaş müzik festivallerinde Henry Cowell, Elliott Carter, Morton Feldman ve Aaron Copland ile tanışma, Luigi Dallapiccola ve Milton Babbitt’le çalışma imkânı bulur. 1950’li yılların sonlarına yaklaşıldığında dizisel yazıyı bazı esneklikler içinde kullanmaya başlayan Usmanbaş’ın müziğine raslamsal uygulamalar da sızmaya başlamıştır.

## Raslamsal Uygulamalara Yöneliş

‘Rastlamsallık /raslamsallık/raslantisallık’ (*indeterminacy*) kavramı, genel olarak, yapıtın icrası sırasında yorumcuya verilen serbestliklerle belirginleşen uygulamaları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir anlamda yorumcu, ‘aracı’ pozisyonundan çıkartılarak, yapıtın nihai ve her seferinde biricik icrasında bir ‘aktör’ olarak tanımlanır.

Amerikalı besteci John Cage’in, 1950’li yılların hemen başlarında ortaya koyduğu ve müziğin çeşitli parametrelerini (gürlük, ses yüksekliği vb.) zar atımı, matematiksel dizgeler gibi müzik dışı faktörlerin eline bıraktığı ‘şans müziği’ (*chance music*) kısa süre sonra Avrupa’da farklı bir boyutta yankı bulacaktır. İlk örnekleri arasında Alman besteci Karlheinz Stockhausen’ın *Klavierstück IX* (1956) adlı yapıtının yer aldığı yeni yaklaşım Avrupa’da, Kuzey Amerika’dakine yakın biçimde *aleatory* (şansa bağlı) veya rastlamsallık kavramlarıyla tanımlanmışsa da, Avrupa’daki uygulamalar ‘şans müziğinden’ oldukça farklı bir içerik göstermektedir. Avrupalı besteciler, ritim, gürlük, ses yüksekliği gibi müziğin çeşitli parametrelerinde, hatta formun tamamında,

<sup>3</sup> İlhan USMANBAŞ, ‘Yapıtlarım ve Öyküleri’, 11-12.

<sup>4</sup> Yalçın TURA, ‘Ellinci Yaşdönümünde İlhan Usmanbaş için’, 5-6.

<sup>5</sup> Arnold Schönberg’in kavramsallaştırdığı serializmin (on iki ton müziği) ileri bir uygulaması olan tüm diziselcilik ya da total serializm, besteleme sürecinde, müziğin tüm parametrelerinin önceden belirlenmiş diziler içinden, belirli bir sırayla kullanılmasını öngörür.

<sup>6</sup> Ece AYHAN, ‘İlhan Usmanbaş’la Atonal Müzik Üzerine’, 261.

<sup>7</sup> Söz edilen müziksel uygulamaları tanımlamak için kullanılan ‘indeterminacy’ kavramını Türkçe’ye ‘belirlenmemişlik’ olarak çevirmek uygun olur. Ancak bu metinde, literatürdeki benzer kullanımlar (bkz. ‘rastlantsal’, Ö. Manav-M.Nemutlu, *Müzikte Ahımlama*) da göz önüne alınarak, Usmanbaş’ın kendisinin de söz konusu uygulamaları tanımlarken kullandığı ‘raslamsallık’ sözcüğü tercih edilmiştir.



verilen öğeler arasından tanınan seçme özgürlüğü (seçme yapılar<sup>8</sup>) ve notasyon üzerinde tanınan serbestlikler (görece notasyon<sup>9</sup>) aracılığıyla, yorumcunun kendi bağımsız seçimlerini yaparak, her icrada benzersiz ve biricik bir “yapıt” ortaya çıkmasına olanak veren bir yapı kurarlar.

İlhan Usmanbaş, 20. yüzyıl müziğinde raslamsallık uygulamalarının, tüm dizisel müzikle aynı dönemde ve onunla diyalektik bir ilişki içinde ortaya çıkmış olduğunun altını çizer<sup>10</sup>:

Müzik dünyasında 1950'ler kuşağı, daha önceki kuşaktan devraldığı oniki-ses (sic.) yöntemini, salt ses alanından süre, gürlük ve tını alanlarına da uygulamaya başlayınca, yöntemin temel anlayışı olan ‘yapıt öncesi tüm örgütlenme’ yapıtın kendisini öylesine doğa-dışı bir tınlayışa götürmüş oldu ki 1960'lardan sonra gelen bir tepki dalgası, besteciye ve çalgıcıları, yapıtın ancak çalınması sırasında raslamsal bir biçim alabileceği bir karşı-anlayışa sürükledi.<sup>11</sup>

Türkiye’de çoksesli müziğin güncel temsilcileri Mehmet Nemetlu ve Özkan Manav’ın, raslamsal uygulamaların Usmanbaş’ın müziğine girişine dair gözlemleri ise hem bir zorunluluğa hem de 1950’ler modernist müzik dilinin geleneksel nota yazısıyla imtihanına dikkat çekmektedir:

Raslantsallığın onun [İlhan Usmanbaş’ın] müziğine girişi çok doğal, kendine özgü bir süreç izler. Besteci zaten gerek yapıtta ortaya koyduğu tempo anlayışında, gerek nota yazısı ve partiyon “topografya”sında, ayrıntılandıkça müzisyenleri sıkıştıran, onların buldukları kulvarda kaskatı kesilmelerine neden olan geleneksel ölçü ve ritmik değerler sistemini aşmanın yollarını arıyordu. (Geleneksel notasyonun 50’lerde bestecilerin karşısına diktiği bir paradokstur bu: Olağan zaman bölüntülerinden kurtulmak uğruna, [gene zamanın bölünmesi fikrine dayanan] öylesine karmaşık ritim değerleri kullanılıyordu ki, bestecinin hedeflediği [ya da dinleyiciye duyurduğu] özgürlük ile müzisyene yaşattığı “tutsaklık” arasında pek de anlam taşımayan, gülünç bir çelişki ortaya çıkıyordu).<sup>12</sup>

Raslamsallık her ne kadar vurguyu, “yorumcuya verilen özgürlükler”e yapmaktaysa da, raslamsal uygulamalarda, yorumcuya belirli bir düzenek ile bu düzeneği işletecek öğeleri sunan özne besteci olduğundan, esasen yorumcunun özgürlüğü bestecinin öngördüğü sonuçları çeşitlemekten öteye gitmez. Umberto Eco’nun deyişiyle, “her zaman yaratıcı tarafından tasarlanmış bir dünya olarak kalacak bir şeye, yorumcunun yönlendirilmiş olarak katılmasına imkân tanıyan bir çağrı”<sup>13</sup> söz konusudur. “Açıklık” öğesinin, yapıtı kimi zaman form bakımından da belirleyen bir mekanizma görevi üstlendiği bu gibi yapılar “açık yapıt”, “açık biçim” gibi adlarla da değerlendirilmektedir. Eco, açık biçim gösteren yapıtların yorumlama sürecini şöyle değerlendirir:

Her bir yorum yapıtı açıklar ama onu tüketmez; her bir yorum yapıtı hakiki kılar, ama yapıtın mümkün olan öbür yorumlarının bir tamamlayıcısıdır yalnızca. Kısacası, diyebiliriz ki, her bir yorum izleyiciye yapıtın tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunar, ama aynı zamanda da, izleyici açısından bakınca, yapıtı tamamlanmamış kılar, çünkü yapıtın ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümlenmeleri eşzamanlı olarak veremez.<sup>14</sup>

İlhan Usmanbaş’ın raslamsallığın ilk ipuçlarını verdiği yapıtları arasında 1957 tarihli *İki Piyano İçin Üç Bölüm* ve Stephan Mallarmé’nin şiiri üzerine *Un Coup de Dés* yer alır. 1960 yılından itibaren ise, *Repos d’Été*, *Sekizil*, *Raslamsallar*, *Kaynak* ve *Biçim/Siz* gibi yapıtlarla, raslamsallık artık Usmanbaş için yeni bir anlatım aracı haline gelmiştir. 1970 yılında bestelenen beş yapıtın her biri raslamsallık uygulamalarından payına düşeni alır. Bunlardan üçü, *Şenlikname*, *Bakışız*

<sup>8</sup> Yorumcu, verilmiş bir süre boyunca, besteci tarafından verilmiş ritmik gruplar, gürlükler, sesler veya ses grupları arasından serbestçe kendi seçimlerini yapar.

<sup>9</sup> Geleneksel notasyondan farklı olarak ses yükseklikleri ve/veya nota değerleri belirlenmemiştir. Yorumcu, grafik notasyon üzerindeki yükselip alçalmalara veya notaların birbirine olan uzaklığına göre çalacağı seslere belli bir serbestlik içinde karar verir.

<sup>10</sup> Evin İLYASOĞLU, “İlhan Usmanbaş ile Bir Söyleşi”, 53.

<sup>11</sup> İlhan USMANBAŞ, “Özgürlükler”, 47.

<sup>12</sup> Ö. MANAV- M. NEMUTLU, *Müzikte Ahımlama*, 218.

<sup>13</sup> Umberto ECO, *Açık Yapıt*, 32.

<sup>14</sup> A.g.e., 27.



*Bir Kedi Kara ve Kareler*<sup>15</sup>, doğrudan çağdaş şiirin güncel örnekleri üzerine yazılmış olmaları ve bu şiirler aracılığıyla, Usmanbaş'ın müziğinde on yıldan uzun bir süredir izlenen raslamsallığın, yoğun bir düzeyde vokal bağlama taşınmasına işaret etmeleri açısından özel bir yapıt grubunu oluşturmaktadır.

## Ece Ayhan Şiiri ve İkinci Yeni

1950'li yılların ortasında varlık göstermeye başlayan, 1956 yılına kadar genellikle *Yeditepe* ve sonrasında *Pazar Postası* dergileri çevresinde şekillenen yeni şiir anlayışı, "İkinci Yeni" adını, *Pazar Postası* yayıncılarından Muzaffer İlhan Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihinde *Son Havadis* gazetesinde yayımlanan bir yazısından alır. *Pazar Postası*'na 1956-58 yılları arasında yazdığı yazılarıyla akımın estetik anlayışını kendince ortaya koymaya çalışan Erdost, İkinci Yeni'yi gereğince anlayamamış ve anlatamamış olmakla eleştirilmişse de, yazarın hem bu ilk dönem *Pazar Postası* yazıları hem de 1970'lerden sonra, önceki görüşleriyle hesaplaştığı metinleri, akımın incelenmesi bakımından belge niteliği taşımaktadır. Erdost İkinci Yeni'nin yeni bir şiir dili arayışındaki şairlerce kendiliğinden oluşmuş bir toplama işaret ettiğini belirtir. Erdost'a göre, "İkinci Yeni" sözü ilkeleri, kuralları çizili bir akımın adı değildir. İkinci Yeni, daha çok, 1950 yıllarına kadar en iyi çağını yaşamış bir şiirin üzerine gelen, şiirleriyle onlardan yavaş yavaş ayrılan ozanları içine alır; yani bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir.<sup>16</sup>

İkinci Yeni'nin biçimsel olarak şiire getirdiği temel yenilik "söz ile sözcük arasındaki denge- nin sözcük çıkarına bozulması"<sup>17</sup> yani düşünce, duygu iletme gibi öncelikli işlevi göz ardı edile- rek sözcüğe özgürlük kazandırılmasıdır. 1940'lı yıllarda Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın öncülüğünde ortaya koyulan ve "Birinci Yeni" olarak da adlandırılan Garip akımının büyük ölçüde gündelik ifadeler ve konuya (Erdost'un ifadesiyle "çoğu kez bir "espriye") indirgenen şiir anlayışına karşın, İkinci Yeni bir konuya, düşünceye bağlanmadan, sözcükler arasındaki imkânların araştırılmasıyla kurulmuş mısralarla var edilen bir şiiri tanımlar. Diğer yandan yine Erdost, İkinci Yeni şiirinin kendinden önceki şiiri dışlamadığının da altını çizer.

İkinci Yeni akımı ile ilişkilendirilen şairler arasında İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi isimler yer almaktaysa da şiire birbirlerinden bağımsız, kişisel yaklaşımlar getiren bu şairlerin tüm üretimleri bu akım içinde değerlendirilmemektedir.

Erdost'un metinlerinde de rastlanan, yeni şiir dilinde anlamın aranmadığı ve sözcüklerin art arda gelmesiyle anlamın "rastlantısal" olarak ortaya çıktığı yolundaki ifadeler, hem bazı İkinci Yeni şairleri hem de hareketi eleştiren toplumcu şairler için temel tartışma noktasını oluşturmuştur. "Anlamsızlık" tartışması ile bağlantılı olarak İkinci Yeni'ye getirilen en büyük eleştiri, toplumsal sorunlara yer vermeyen bir "kaçış şiiri" olduğu yönündedir. Asım Bezirci ve Atilla İlhan, İkinci Yeni'ye cephe açan isimlerin başında gelir. Buna karşın, Memet Fuat ise İkinci Yeni şairlerinin yapıtları serinkanlılıkla incelenecek olursa, toplum sorunlarından uzaklaşmamış olduğunun anlaşılacağı ileri sürer. İkinci Yeni şiiri ile karşı çıkılanın siyasallık olgusu olmadığını, "şiiri yalın, basit söyleyişlere, dış dünyanın küçük yaşantılarına indirgeyen anlayışın" karşısında durulduğunu vurgular.<sup>18</sup>

İkinci Yeni şiirinin anlaşılması en güç şairi olarak görülen Ece Ayhan'ın ilk şiir kitabı *Kınar Hanımın Denizleri* (1959) şairin kapalı, kolay anlaşılamayan şiir dilinin özelliklerini göstermesi bakımından İkinci Yeni şiiriyle ilişkilendirilmekteyse de, pek çok eleştirmen bu kitapta yer alan şiirleri, 1965 tarihli *Bakışsız Bir Kedi Kara* kitabında yer alan şiirlerden farklı bir konuma yerleştirmektedir. Örneğin Orhan Kahyaoğlu, "İkinci Yeni Şiirinin Uzağında *Kınar Hanımın Denizleri*" başlıklı makalesinde, bu kitapta yer alan şiirleri, görmeyi başaran okura tüm çıplaklığıy-

<sup>15</sup> Metin boyunca, aynı adlı şiir ve şiir dizilerinin adları için çift tırnak (""), kitap adı ya da müzik yapıtlarının adları için *italik* karakter kullanılacaktır.

<sup>16</sup> Muzaffer İlhan ERDOST, *İkinci Yeni Yazıları*, 57.

<sup>17</sup> A.g.e., 76.

<sup>18</sup> Memet FUAT, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, 42-43.



la kendini açan şiirler olarak değerlendirmektedir.<sup>19</sup>

Ayhan 1957'de, daha ilk şiir kitabı yayımlanmadan önce, *Pazar Postası*'nda yayımlanan "İkinci Yeni Akımı Soruşturması"nda kendi şiir tutumunu, "İkinci Cephe'yi açmak, us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, şiir kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığım için dili aşmak, tilcikleri [sözcük] özdeğinden [içerik] kurtararak, yeni özün zorunlu sonucu olan yeni biçim, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek"<sup>20</sup> ifadeleriyle tanımlar.

1965 yılında yayımlanan *Bakışsız Bir Kedi Kara* şiir dizisinin, şairin bu yaklaşımını ileri bir boyutta yansıttığını görürüz. İlk şiirlerinden itibaren, çok kullanılmayan, alışılmamış özel sözcükler ve bu sözcükler aracılığıyla çağrışımlara açık bir şiir anlayışı; argo sözcükler, az bilinen metinlere yapılan göndermeler, çarpıtma ve tersine çevirmeler ve sıkça rastlanan uzak tarih göndermeleri, *Bakışsız Bir Kedi Kara*'da da karşımıza çıkan ve Ayhan'ın şiirini okuyucu açısından güç, anlaşılmaz ve "kapalı" hale getiren unsurlar arasındadır. Belirtmek gerekir ki yapıtın yorumcuya verdiği yeni okuma olanaklarıyla ilişkilendirdiğimiz "açıklık" kavramı, burada söz edilen "kapalılık" ile karşıtlık oluşturmamaktadır. Ayhan şiirinin -ve genel olarak İkinci Yeni şiirinin- tanımlanmasında sıkça kullanılan "kapalılık" tanımlaması, bu şiirlerin anlamı kolaylıkla ortaya koymayan, anlaşılması güç yapısına vurgu yapmaktadır.

1950'li yıllarda, İlhan Usmanbaş gibi, Ece Ayhan'ın yolu da Helikon Derneği'ne<sup>21</sup> çıkar. Şair, yeni müzik felsefesiyle orada tanışmış, "müzikteki atonallığın şiirde aranması" fikrine bu sayede ulaşmıştır.<sup>22</sup> Ayhan, 1989 yılında yaptığı bir değerlendirmede, İkinci Yeni'yi başka bazı edebiyatçılar, ressamalar, müzisyenler ve kavramların yanı sıra, Helikon Derneği, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, atonal müzik, on iki ses müziği, Schönberg, Berg ve Webern gibi isimlerle ilişkilendirir.<sup>23</sup> Bir anlamda, Usmanbaş'ın daha sonra müziklemek üzere ele alacağı şiirler, bizzat Usmanbaş'ın da bir parçası olduğu bir sanatsal ortamın ürünleridir.

## Usmanbaş'ın Bakışsız Bir Kedi Kara'sı

İlhan Usmanbaş, *Bakışsız Bir Kedi Kara*'yı, 1970 yılında, insan sesi ve piyano için şarkı dizisi olarak besteler. Ece Ayhan şiirinin, çok yönlü çağrışımlara, dolayısıyla çok yönlü okumalara imkân veren yapısının ortaya çıkarttığı "açıklık", besteleme sürecinde de açık biçim öğesinin Usmanbaş'ın önceki yapıtlara oranla daha ileri boyutta kullanımına olanak tanır. Besteci katıldığı bir söyleşide, Ayhan'ın şiirini bestelemenin sağladığı kolaylıkları ve müzikleme açısından sunduğu imkânları şöyle ifade eder:

İlhan Usmanbaş: Birinci kolaylık çağdaşım olarak yakınlık duymamdır her şeyden önce. Bir de Ece Ayhan, cümle yapısını bozduğu ölçüde ben de müzikte "deformation"lar yapma olanağını kazanmış oluyorum. [...] Diyelim ki Ece Ayhan'da birbirinden kopuk, çarpıcı imgeler var, bir noktada kısa şiir var "recitation"a imkan veren, araya istediğiniz kadar boşluklar ya da sıkıştırılmalar koyabileceğiniz bir şiir bu. Bütün bunlar hem şiirin gereğinde olan şeyler, hem de benim kullanmak istediklerim.

Adnan Benk: Yani bir fikrin, bir düşüncenin belirli bir mantıksal sıra izlemediği şiirde müziğe yer var demek istiyorsun.

İ.U: Evet hem yer var, hem de müzik sarsılmayacak kadar iyi yerleşiyor o şiire.<sup>24</sup>

İlhan Usmanbaş'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı yapıtının teknik analizi bu makalenin sınırlarını aşacağından, burada, başvurulmuş temel uygulamalara ve bunların şiir metni ile doğrudan

<sup>19</sup> Orhan KAHYAĞLU, "İkinci Yeni Şiirinin Uzağında *Kınar Hanımın Denizleri*", 101.

<sup>20</sup> Ece AYHAN, *Şiirin Bir Altın Çağı*, 13.

<sup>21</sup> Helikon Derneği, 1950'lerin başında Ankara'da, Zerrin-Rasin Arsebük, İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Bülent Ecevit gibi genç sanatçıların oluşturduğu bir çağdaş sanat ortamıdır.

<sup>22</sup> Enis BATUR, "İlhan Usmanbaş".

<sup>23</sup> (Bkz. 19) AYHAN, 17.

<sup>24</sup> A. BENK-İ. USMANBAŞ, "İlhan Usmanbaş'ın Özgürlükstüz Özgürlükleri", 15-16.

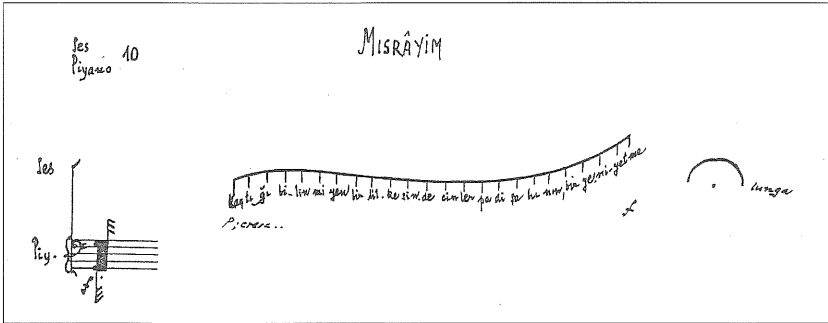


ilişkinine değinmenin ötesine geçilmeyecektir.<sup>25</sup> Bu bağlamda, vokal partide yer alan farklı icra biçimleri, şiir metnine yapılan doğrudan ya da dolaylı göndermeler, yapıtta bütünlüğün kurulması, kullanılan ses malzemesi ve raslamsal uygulamalara ilişkin kısa örnekler vermekle yetinilecektir.

Usmanbaş, gerek *Bakışsız Bir Kedi Kara*, gerekse aynı yıl bestelenen *Şenlikname* ve *Kareler*'de, şiir metni ile müziği iki bağımsız öge olarak görmez; bunların birbirlerini yönlendirmelerine değil, şiirin, müziğin temel öğelerinden biri haline gelmesine, yer yer ses veya "vurum" ögesi olarak kullanılmasına yönelir. Şiirin, anlam çarpıtmalarına, bilinmeyen sözcüklere, uzak göndermelere açık olduğu ölçüde, Usmanbaş da kendi *Bakışsız Bir Kedi Kara*'sında, geleneksel metin-müzik uyumu arayışından uzaklaşma, benzer çarpıtmaları kendi müzik diline uyarlama olanağı bulmuş olur. Bir anlamda Ayhan'ın dilde gerçekleştirdiği "zorlama", Usmanbaş'ın aynı yıl bestelenen *Şenlikname*'de minimum düzeyde gerçekleştirdiği "vokal deformasyon" süreçlerini daha ileri bir boyuta taşımasına olanak vermiş; Usmanbaş'ın deyimiyle, "şiirin özgür umursamazlığı müziğin katı kurallarını baştan çıkarmıştır."<sup>26</sup> Usmanbaş, şiiri ses malzemesi haline getirirken sözcükleri, konuşmanın türlü şekilleriyle (doğal bir tonlamanın bozulması, fısıltı, kaydırmalar vb.) çarpıtır. Besteci, konuşma ögesini Ayhan'ın şiirinin sunduğu olanaklardan biri olarak görür, yer yer bu konuşmanın "anlaşılabilirliğin ötesinde, hızlı, ritmik bir tekerleme" olarak yapılmasını da Ayhan şiirinin yapısına ve anlamına uygun bulduğunu ifade eder.<sup>27</sup>

Konuşma ile şarkı söyleme arasında kalan, her iki alana da taşan bir ses kullanımı, ilk olarak, Alman besteci Engelbert Humperdick'in *Königskinder* (1897) adlı melodramında kullanılır<sup>28</sup> ve genel olarak *sprechgesang* olarak adlandırılır. Arnold Schönberg ise *Gurrelieder* (1900-01), *Die glückliche Hand* (1910-13) ve *Pierrot Lunaire* (1912) gibi yapıtlarında *sprechgesang*'ın doğal vurgularını bozarak konuşma ögesinin kullanımına yeni bir boyut kazandırır. *Sprechstimme* adı verilen bu uygulama yeni seslendirme olanakları arayan 20. yüzyıl müzik estetiğinin vokal alanda sıkça başvurduğu bir olanak haline gelmiştir. Usmanbaş'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Kareler*'de kullanılan vokal teknikler her iki uygulamayla da ilişkilendirilebilir. Öte yandan Usmanbaş, kendi uygulamaları ile halk müziği geleneği arasında dolaylı da olsa bir ilişki kurar:

[Bakışsız Bir Kedi Kara'da] Söz-müzik uyumu ile dilin vurgusundaki çarpıtmalar şiirlerdeki anlam çarpıtmalarına, yeni ve bilinmedik terimlere koşut olarak alınmıştır. Bir başka deyişle, türkçe (sic.) şarkının doğal akışı yerine sözcüklerin müziklenmesinde doğal olmayan, yapay bir şiirsellik aranmıştır. Kaldı ki geleneksel müziğimizde, daha da fazla olarak, halk müziğimizde bu çeşit çarpıtmalara yer yer raslanmaktadır. Halk şiirindeki imge ve çağrışım oyunları "Bakışsız bir kedi kara"ya (sic.) pek uzak sayılmaz.<sup>29</sup>



Örnek 1: Mısrayim" parçasında şiirin okunuşuyla ortaya çıkan ezgisel hat.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Daha ayrıntılı bir müzikal analiz "*Bakışsız Bir Kedi Kara, Kareler ve Şenlikname* Adlı Yapıtları Bağlamında İlhan Usmanbaş'ın Müzik Dilinin Çağdaş Türk Şiiriyle İlişkisi" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışmasında bulunabilir. Evrim Hikmet Özler, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.

<sup>26</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşları*, 172.

<sup>27</sup> (Bkz. 23) BENK- USMANBAŞ, 14.

<sup>28</sup> Paul GRIFFITS, *Encyclopaedia of 20th-Century Music*, 171.

<sup>29</sup> (Bkz. 23) BENK- USMANBAŞ, 14.

<sup>30</sup> Nota örneklerinin tamamı bestecinin el yazısı ile hazırlanmış ve yayımlanmamış partiyondan alınmıştır.

Konuşma türlerinin kullanımı ve bunların müziksel etkileri ile ilgili bir örnek olarak “Mısrâyım” parçası verilebilir. Parçada eşliksiz, hızlı ve sürekli bir konuşmanın yarattığı ezgi, şiiri müzikselleştirir.

Farklı konuşma biçimlerinin kullanımına ilginç bir örneği de “Kargabüken” parçası oluşturur. Parçada şiir metni, yer yer uzatmalarla kesilen eşit ritimli, ağır bir konuşma ile seslendirilir ve bu yorum parçaya “tellalvâri” bir karakter katar. Ayrıca “Kargabüken”de piyanonun bir vurmali çalgı gibi kullanılması (piyano partisi parmak uçları, tırnaklar, eklem kemikleri ve yumruk ile piyanonun kâpalı kapağı üzerine vurularak seslendirilir), tellala eşlik eden bir davulu çağrıştırmaktadır. Bir anlamda, şiir metninin seslendirilme olanaklarına ilişkin bir araştırma parçasının tüm müziksel yapısını belirlemiş olur.

Parçalara özgü karakteristikler, çoğu kez şiirlerin çağrıştırdığı imgelemlerin müzikal ortama taşınmasından kaynaklanır. Buna göre, bazı parçaların karakteri ya da kullanılacak ses malzemesi doğrudan şiirin getirdiği çağrışımlardan türetilmiştir. “Kılıç” parçasında, sıklıkla tekrarlanan “Ey!” ünleminin uzun sesler ve melizmatik bir söyleyişle (heceler üzerinde uzamalarla) müziklendirilmesinin yarattığı uzun hava etkisi buna örnektir:

“Ey serseriliğin denizleri! / Ey ahtapotları atılmışlar kıyıya mutsuzluğun! [...] Ey batık gemiler! / Ey sürgün karaltıları!”

Besteci, “Kılıç” parçasında şiirin müzikle bütünleşmesine ilişkinse şunları söyler: “Burada müzik biçim kazanmak için metnin genel akışını yakından izliyor ya da onu yorumluyor ve onu bir ‘biçim’ haline getiriyor. [...] Metindeki cümleler müziğin de cümleleri olmuştur. Ne var ki sözcükler oldukça eğilip büzülür, çarpıtılır; anlaşılması güçleşir ama müziksel bir içerik kazanır.”<sup>31</sup>

Benzer şekilde, “İki Tekerlekli At” parçasında hâkim olan kanonik yapı da, şiirin ilk dizeleri “Oğlum ve arkadaşı Bünyamin”de yer alan “ikileşmeden” kaynaklanır. Piyanist, kanonun ikinci (taklit) partisini söylemek üzere vokal icraya katılırken, piyano partisi de vokal partiyi taklit ederek üçüncü bir kopyayı çıkartır<sup>32</sup>. Bestecinin ifadesiyle, “iç içe üç metin vardır, birbiri üzerine çekilmiş, fakat kaymış kopyalar gibidir.”<sup>33</sup> Bu parçada şiirin seslendirilmesi doğala yakın bir konuşma ile gerçekleştiğinden, piyano partisi de kendi taklidinde konuşmanın vurgularından türemiş bir ezgiyi seslendirmiş olur; böylece parçasının müziksel evreni doğrudan metinden türetilir.

Örnek 2: “İki Tekerlekli At” parçasında vokal parti ve piyano partisi arasında oluşan taklitli yazı.

“Kargabüken”de örneklendiği gibi, sadece vokal partide değil, piyano partisinde de geleneksel icranın dışına taşan uygulamalara yer verilmiştir. Bu uygulamalar kimi zaman teatral bir anlatıma da dönüşür ve söz konusu uygulamalara yapıt içinde yoğunlaşır ve çeşitlenir (el çırpımlar vs.).

<sup>31</sup> İlhan USMANBAŞ, “Şairlerim / Müziklerim ve Bazı Yanıtsız Sorular”, 42.

<sup>32</sup> İlhan Usmanbaş, 27 Mayıs 2007 tarihinde yaptığımız görüşmede, konuşmanın doğal olarak içerdiği ezgisel tonlamayı, çalgı partisinde taklit etme fikrini, Afrika yerlilerinin plağa alınmış bir icrasından esinlendiğini dile getirmiştir.

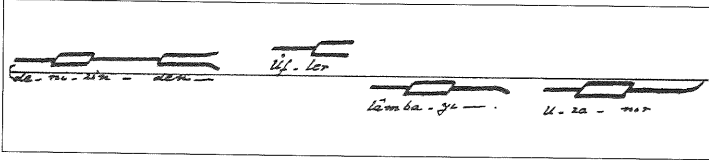
<sup>33</sup> Bkz. (30) USMANBAŞ, 43.



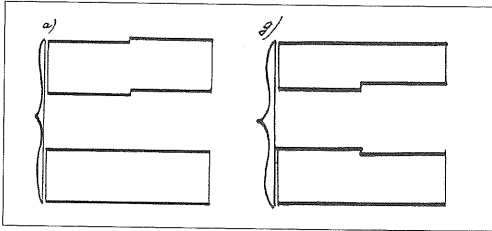
Tonal-fonksiyonel gelişme çizgisinin ortadan kalktığı bir yapıtta, önemli sorulardan biri yapıtta bütünlüğün ne şekilde kurulabileceğidir. Dokuz şiirin, dokuz ayrı parça halinde müziklendiği *Bakışsız Bir Kedi Kara*'da, bütünlük sorunsalı iki düzeyde karşımıza çıkar: Parçalar arasında bütünlüğün kuruması ve partiler arası ilişkiler.

İlk düzeyde, her bir parçanın bağımsızlığı, parçanın kendine özgü bir biçimde yapılandırılması ve farklı malzeme kullanımı (ya da var olan bir malzemenin farklı kullanımı) dikkat çeker. Yukarıda da söz edildiği gibi, bunda diziyi oluşturan şiirlerin birbirinden bağımsızlığının ve her bir şiirin, müziklenmesinde metnin yol göstericiliğinin etkisi açıktır. Ancak parçaların bağımsız karakterlerine rağmen bir bütün oluşturduklarına kuşku yoktur. Her şeyden önce şiir metinlerine paralel şekilde, parçalar arası göndermeler göze çarpar. Daha geniş anlamda ise, ses malzemesinin (kullanılan aralıklar gibi) giderek çeşitlenmesi ve teatral öğelerin yoğunlaşması ile belirginleşen dramatik kurgu, yapıtın bütünlüğüne dikkat çeker. Usmanbaş'ın deyişiyle: "Bir ögenin giderek daha zengin biçimde ele alınması geliştirim tekniğidir. Ne var ki buradaki geliştirimin her basamağı müziğin sınırlarını biraz daha zorlamakta, onun dışına doğru itilmektedir. Metnin de giderek yoğunlaştığını, daha baş döndürücü olduğu"<sup>34</sup> görülmektedir.

Bütünlük sorunsalının ikinci bir boyutu, vokal ve piyano partilerinin ilişkisi bakımından sorgulanabilir. Usmanbaş, *Bakışsız Bir Kedi Kara*'yı, vokal ve piyano partilerinin birbirlerinden bağımsız devindiği bir yapıt olarak tanımlamıştır. Ancak partiler arası ilişkileri yakından incelediğimizde bu görüş tartışmaya açık hale gelmektedir. Yapıtın hemen hiçbir parçasında şarkıcının, entonasyon ve merkezi sesler bakımından piyano partisine bağımlı olmaması ya da bazı parçalarda geleneksel partiyon düzeninin dışına çıkılarak piyano ve ses partilerinin ayrı sayfalar üzerine yerleştirilmiş olması açısından bir bağımsızlıktan söz edilebilirse de, parçaların büyük bölümünde iki parti arasında farklı parametrelerde ortaya çıkan kimi organik ilişkiler, bağımsızlıktan çok, homojenliğin altını çizer. Bu bütünlük, kullanılan aralıkların ortaklığı ("*Bakışsız Bir Kedi Kara*" ve "*Firavun*"); iki partinin birbirlerini tamamlaması ("*Kargabüken*"); partiler arasında yankılama ya da dönüştürerek taklit etme ilişkileri ("*İki Tekerlekli At*" ve "*Ey Kanatsızlık*") ile örneklenebilir.



Örnek 3a: "Bakışsız Bir Kedi Kara"nın vokla partisinde yorumcuya verilen seçme yapılar k2 aralığı içinde devinmektedir.



Örnek 3b: Aynı parçanın piyano partisinde verilen seçme yapılar yine aynı aralık ilişkilerini gözetmektedir.

İlhan Usmanbaş, kullandığı ses malzemesi bakımından da yine Ece Ayhan'ın şiirindeki "zorlamaya" koştur bir tutum benimser. Yapıtta kullanılan ses malzemesi, nadiren görülen modal etkilerin yanı sıra, kromatik dizinin tamamını kapsamakta, hatta vokal partideki ses kaydırmalarıyla tampere sistemin ötesine geçerek mikrotonal alana yayılmaktadır.

<sup>34</sup> A.g.e., 43.

Gerek mikrotonal ses alanının kullanıma açılması, gerekse yorumcuya kendi seçimlerini yapma olanağı veren raslamsal uygulamalar, yeni bir notalamayı da beraberinde getirmiştir. Bazı raslamsallık uygulamaları geleneksel notasyona eklenen bazı yeni işaretler aracılığıyla ifade edilebildiği gibi, kimi uygulamalarda son derece geniş bir çeşitlilik gösteren grafik notasyon yeğlenir. Usmanbaş, *Bakışsız Bir Kedi Kara*'da, vokal partideki belirsiz ses yükseklikleri, belli bir ritmik değer göstermeyen (ama yaklaşık bir süre içinde gerçekleşen) notalar, yorumcunun tercihiyle bağlı olarak herhangi bir yöne yapılacak ses kaydırmaları gibi raslamsal uygulamaları yazıya dökerken, hem bazı özel işaretleri hem de grafik notasyonu kullanmıştır. Buna ek olarak, bu özel notalamayı anlaşılır hale getirmek için, yapıtın besteci tarafından hazırlanan partisyonunda her parçanın piyano ve ses partileri için verilen ayrıntılı yönergeler kullanılır. Besteci 1972 tarihli bir söyleşisinde kendisinin ve çağdaşlarının müziğinde grafik notasyonun kullanımından bahsederken, bu çağdaş uygulamanın yorumcular tarafından nasıl karşılandığına da değinir:

Şu sırada bir besteci için pek sorumlu olmayan ama öylesine zevkli bir iş yapıyorum; bir süre önce yazmış olduğum iki yapıtı temize çekiyorum. Biri ses ve piyano için Ece Ayhan'ın 'Bakışsız bir kedi kara'sı; öbürü, sesler, konuşmacılar, ve çalgılar için Behçet Necatigil'in 'Kareler'i. Biliyorsunuz, çağdaş müzikte notalama, nota yazısının yeni yeni anlatım yolları araması ve bulması oldukça önemli bir rol oynuyor bugün. Beş çizgili klasik porte ve üzerine yazılmış sekizlikler, onaltılıklar neredeyse ortadan kalktı. Her partitur yepyeni bir buluş oluyor şimdilerde. Resim yapar gibi çalışmaya başladık. Özellikle benim için ayrı bir zevk böyle bir çalışmayı yapmak. Ama müzikerler çok korkuyor bu yeni işaretlerden. Daha bir süre de korkacaklar, alışmaya kadar. Hem bir şey söyleyeyim, çelişki gibi görünecek ama; müzik sanatı müzikerlere, çalgı ve şarkıcılara rağmen ilerlemiştir. Önceleri hep karşı gelinir, sonraları alışılır, göklere çıkarılır. Bir sürü nedenleri var bunun; ama başlıca nedeni yaratıcı sanatçının topluma göre çok ileri oluşu buna karşılık öğretim kurumlarının çok tutucu oluşları. Hani, yeni bir çelişki söylemiş olmak istemem ama konservatuarlar olmasaydı müzik çok daha ileri atılımlar yapardı diyeceğim.<sup>35</sup>

## Sonuç Yerine

Türkiye'de çoksesli müzik üretiminin ikinci kuşak temsilcilerinden İlhan Usmanbaş, kendi kuşağının diğer bestecileri gibi, çağının güncel müzikal uygulamalarına yönelirken, kendi müzik dilinin karşılığını yine çağdaş şairlerde bulur. Bu karşılaşma, bestecinin 1950'lerin sonlarından beri farklı düzeylerde ve ses ortamlarında kullandığı raslamsallığı yoğun biçimde vokal düzeye taşıma olanağını beraberinde getirir.

*Şenlikname*, *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Kareler*'de ortaya çıkan olanaklar, her bir yapıtta şiir metninin dile getirdiği yeniliklere paralel olarak giderek daha belirgin ve özgün bir şekilde kullanılmıştır. *Bakışsız Bir Kedi Kara*'da Usmanbaş, Ayhan'ın okuyucuya "açık" okumalar yapma olanağı sağlayan şiirlerinden yola çıkarak, raslamsal uygulamaları vokal düzeyde çeşitlendirir; bir yandan şiirlerin imgelem dünyasına göndermeler yaparken, aynı zamanda şiiri müziğin yapısal bir ögesine dönüştürür.

Usmanbaş, *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı yapıtında, şairin dili yeni baştan kurarken sergilediği tavırla müziksel bağlamda ilişki kurmuş; şairin verili dilsel sistematüğünü bir yanıyla koruyup, diğer yanıyla yıkmaya, hatta yerle bir etmeye odaklı tutumunu kendi müzik diline taşımıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, İlhan Usmanbaş'ın 1970 yılında verdiği ürünler, aynı tarihsellikten beslenerek, aynı estetik arayışlara yönelmiş olan çağdaş şiir ve müzik arasında, kurulması mümkün ilişkileri ortaya koymak, dil-müzik ayrımını sorgulayarak, yüzyıllar önce kopmuş bir ilişkiyi yeni olanaklar çerçevesinde yeniden kurmak bakımından önemli bir katkıdır.

<sup>35</sup> Cavidan SELEK, "İlhan Usmanbaş'la Konuşma", *Ankara Filarmoni*, sayı 68, 1972, s.10.



## Kaynaklar

- AYHAN, Ece (1987), “İlhan Usmanbaş’la Atonal Müzik Üzerine”, *Gergedan*, 8, Ekim: 98-99.
- AYHAN, Ece (1993), *Şiirin Bir Altın Çağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BATUR, Enis (7 Haziran 1998), “İlhan Usmanbaş”, Cumhuriyet Gazetesi.
- BENK, A.-USMANBAŞ, İ. vd. (1982), “İlhan Usmanbaş’ın Özgürlüksüz Özgürlükleri”, *Çağdaş Eleştiri*, 6, : 6-29.
- DOĞAN, Mehmet (1969), “İkinci Yeni Şiir”, *Papirüs*, 41, Kasım: 1-14.
- ECO, Umberto, (2001), *Açık Yapıt*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.
- ERDOST, Muzaffer İlhan (1997), *İkinci Yeni Yazıları*, Şahin Matbaası, Ankara.
- FUAT, Memet (1993), *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Adam Yayınları, İstanbul.
- GRIFFITHS, Paul (1992), *Encyclopedia of 20th-Century Music*, Thames and Hudson, New York.
- İLYASOĞLU, Evin (1977), “İlhan Usmanbaş İle Bir Söyleşi”, *Soyut*, 102, Nisan: 53-62.
- İLYASOĞLU, Evin (2000), *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KAHYAOĞLU, Orhan (1997) , “İkinci Yeni Şiirinin Uzağında Kınar Hanımın Denizleri” *Ludingirra*, 1, Mart: 98-107.
- NEMUTLU, M. - MANAV, Ö. (2012), *Müzikte Alımlama*, Pan Yayınevi, İstanbul.
- ÖĞÜT, Evrim Hikmet (27 Mayıs 2007), İlhan Usmanbaş’la kişisel görüşme.
- ÖZLER (ÖĞÜT) Evrim Hikmet, “*Bakışsız Bir Kedi Kara, Kareler ve Şenlikname* Adlı Yapıtları Bağlamında İlhan Usmanbaş’ın Müzik Dilinin Çağdaş Türk Şiiriyle İlişkisi” (yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.
- SELEK, Cavidan (1972), “İlhan Usmanbaş’la Konuşma”, *Ankara Filarmoni*, 68, Nisan: 10-13.
- TURA, Yalçın (1971), “Ellinci Yaşdönümünde İlhan Usmanbaş İçin”, *Orkestra*, 103, Ekim: 3-7.
- USMANBAŞ, İlhan (1971), “Yapıtlarım Ve Öyküleri”, *Orkestra*, 103, Ekim: 8-26.
- USMANBAŞ, İlhan (1987), “Özgürlükler”, *Gergedan*, 9, Kasım: 47-49.
- USMANBAŞ, İlhan (1991), “Şairlerim/Müziklerim Ve Bazı Yanıtsız Sorular”, *Sanat Dünyamız*, 43, 39-43.