

Özgün Makale

Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* Romanında ve Moda Sahnesi'nin Aynı Adlı Oyununda Müziğin Rolü¹

The Role of Music in Édouard Louis' Novel *Who Killed My Father* and the Play of the Same Name by Moda Sahnesi

İpek AKANAY²

Öz

Sosyo-ekonomik bağlamın ve tarihsel bir sürecin ürünü olan müzik, ontolojisi gereği zamana, mekâna ve zihinlere rahatlıkla sızar. Müziğin sosyolojik bir bakışla ele alınmasıyla, mevcut toplumsal gerçeklik parçaları ile ilişkisi ortaya çıkartılabilir. Böylece müzik üzerinden yapılan bir eleştiri, toplum ile kurulan ilişkinin incelenmesinde son derece önemli verilere ulaşılmasını sağlayabilir. Bu bağlamda araştırmada, Fransız yazar Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* (*Qui a tué mon père*) adlı romanında geçen müziksel bağlantılar üzerinden toplumsal gerçeklik parçalarını incelemek amaçlanmıştır. Ayrıca metnin sahnelendiğini de belirtmek gerekir. Romandan türeyen bir tiyatro yapıtı olarak *Babamı Kim Öldürdü*'de müzikle ilgili göstergelerin oyunun anlam dünyasına katkılarını sorgulamak ve oyunu sahneleyen Moda Sahnesi'nin yorumu hakkında bilgi vermek hedeflenmiştir. Bu doğrultuda çalışmada, yapıtta müziğe yapılan referanslar Julia Kristeva'nın göstergebilimsel çözümlenmeler alanına kazandırdığı "metinlerarasılık" kavramı ışığında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro-Müzik İlişkisi, Metinlerarasılık, Göstergebilim, Kültür Endüstrisi, Toplumsal Eleştiri.

Abstract

Music which is the product of socio-economic context has a considerable role in social life. Thus, the criticism made through music could provide access to crucial data about society. The aim of this research is to analyze the pieces of social reality through the musical connections in Édouard Louis' novel *Who Killed My Father* (*Qui a tué mon père*). It should also be pointed out that the text has been staged. The aim is also to question the contribution of musical signs to the semantic world of the play and to give information about the interpretation of Moda Sahnesi. The references to music in Louis' work have been analyzed with concept of intertextuality introduced in the semiological analyses of Julia Kristeva.

¹ Makale başvuru tarihi: 27.08.2021, makale kabul tarihi: 27.09.2021.

² Arş. Gör., Müzikoloji Anabilim Dalı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ipek.akanay@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9035-0447.



Keywords: Theater-Music Relationship, Intertextuality, Semiotics, Culture Industry, Social Criticism.

Giris

Müzik toplum hayatında sayısız işleve sahiptir; çok az sanat dalı gündelik yaşama bu denli sızabilmiştir. Törenler, ritüeller, sinema, tiyatro gibi topluma ait pek çok uygulamada müziğin kullanıldığı dikkat çekmektedir (Ergur, 2020, s. 25). Müzik anlık deneyimleri de şekillendirir. Bir kez olan veya özelliği anlıksal olan deneyimler toplumsalın bir parçasıdır. Ali Ergur'un deyimleriyle müzik bu anlarda katalizör işlevi görür: "Yıllarca dinleyip pek özel bir anlam atfetmediğimiz bir müzik eseri, sıradan bir pop parçası bile olsa, özel bir duygunun yaşandığı (hüzün, ayrılık, kavuşma, karşılaşma, âşık olma, anma, vb.) bu andan itibaren deneyimi mühürleyen bir özellik kazanır" (2020, s. 27). Dolayısıyla, müziğin duygu belleğinin oluşumunda önemli bir rolü vardır. Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* (*Qui a tué mon père*) metnindeki anılarda da müziğe yapılan referanslar dikkat çekmektedir. Bu bağlamda araştırmada, yazarın duygu belleğinde yer etmiş müzikle ilgili göstergeleri incelemek ve metinde geçen müziksel unsurların toplum ile olan ilişkisine dair tespitlerde bulunmak amaçlanmıştır.

Günümüzün en etkili genç yazarlarından biri olarak görülen Édouard Louis, 1992 yılında Fransa'nın Amiens şehrinde doğar. Ailesinde üniversiteye giden ilk kişi olarak École Normale Supérieure'de okur; ardından siyasal bilimler alanında yüksek lisansını tamamlar. 2014 yılında *Eddy'nin Sonu* (*En Finir Avec Eddy Bellegueule*) adlı otobiyografik romanı büyük ilgi çeker ve 2016 yılında *Şiddetin Tarihi'ni* (*Histoire de la Violence*) yazar. Kitaplarında homofobi, ırkçılık, şiddet, sosyal eşitsizlik, işçi sınıfının durumu gibi konuları işler (Can Yayınları, 2021). Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* romanı ise 2018 yılında yayımlanır. Bu kitabında yazar kendi anılarını kronolojik olmayan şekilde, çok sert ve açık bir dille kurgular. Romanda ele aldığı konu ilk bakışta bir baba-oğul ilişkisi olarak görülebilir ancak sayfalar ilerledikçe derin sosyolojik tespitler göze çarpar; siyaset eleştirisi, yoksulluk, güvencesizlik, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması gibi temalar dikkat çeker. Édouard Louis romanında, babasının bir iş kazası sonucunda yaşadığı sağlık problemlerinden siyasetçileri sorumlu tutar. Dolayısıyla "babalık" ve "erkeklik" kavramları üzerinden ciddi bir kapitalizm, ataerkillik ve toplumsal cinsiyet rolleri eleştirisi sunduğu belirtilebilir. Kitabın arka kapağındaki tanıtımında şu sözlere yer verilmiştir:

"Birtakım iç hesaplaşmalar içindeki yazar uzun zaman sonra çocukluğunun geçtiği, küçük, çirkin bir Fransız kentinde yaşayan babasını ziyarete gider. Karşısında bulduğunu, erkeklerin duygularını bastırması ve sert olması gerektiğini savunan, bugün 'toksik erkeklik' denen kültürün içine doğmuş, kendisine rol model olan birçok erkek gibi erkenden okulu bırakıp işçiliği değişmez bir kader gibi sırtlanarak fabrikalarda çalışıp ellisinde yatağa mahkûm olmuş, zavallı bir adamdır." (Louis, 2020)

Babamı Kim Öldürdü'de yazarın hafızasının gücü dikkat çeker. Louis, çocukluğuna dair anılarının yıllarını hatırlar; en küçük ayrıntıları aktarır. Bu bağlamda müziğin anıları belleğe etkili şekilde işleyen yönü, anlam ve his aktarma gücü göz önünde bulundurulduğunda, yazar için şarkıların, anılarına sadece eşlik eden bir fon olmanın ötesine geçtiği belirtilebilir. Jacques Attali'nin belirttiği üzere, hafızaya alınmış bir yapıt yeniden işitildiğinde sadece yapıtın kendisi değil, ne zaman ve nasıl duyulduğu da algılanır. Dolayısıyla sesli bir ortam, bir ezgi kişilere belli bir atmosferi, bir anlamı, bir hissi uyandırabilir ve müziğin anlaşılmasını sağlayan ses hafızası, çocukluk döneminin ilk zamanlarından itibaren oluşur (Attali, 2017, s. 37). Bu doğrultuda metin-



de görüldüğü üzere müziğin, çocuğun babasıyla kurduğu iletişimde önemli bir rolü vardır. Ayrıca oyunda geçen popüler müzik şarkılarının, izleyicilerin zihinlerinde de kültürel karşılıklara sahip olduğu var sayılabilir. Böylece müziklerin taşıdığı kültürel kodların da izleyici tarafından alımlandığı; metinde kelimelerle ifade edilmeyen anlamların seyirciye ulaştığı düşünülebilir.

Makalede ilk olarak, Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* yorumu incelendi. Ayrıca oyunun yönetmeni Kemal Aydoğan ile iletişim kuruldu ve bilgilerine başvuruldu. Çalışmanın ikinci bölümünde metinlerarasılık kavramı ele alındı. Son bölümde ise metinde geçen müziksel referansların ya da başka bir deyişle müziğe dair göstergelerin yapıttaki rolü üzerine tespitler sunuldu ve oyunda icra edilen şarkılar metinlerarasılık kavramı ışığında değerlendirildi. Yapılan literatür taramasında Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* romanı ve Moda Sahnesi'nin aynı adlı oyunu hakkında bir araştırmaya rastlanmadı. Bu doğrultuda Moda Sahnesi'nin yorumunun tiyatro-müzik ilişkisi bağlamında analiz edilmesiyle *Babamı Kim Öldürdü* metninin anlam katmanlarına dair veriler elde etmek hedeflendi. Böylece yapıtta geçen müzikle ilgili göstergeleri sosyolojik bir bakışla inceleyip topluma yönelik çıkarımlarda bulunmak mümkün oldu.

Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* Yorumu

Édouard Louis, kitabı roman formatında yazmıştır ancak girişinde “[B]u bir tiyatro metni olsaydı...” ifadesi dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda metin, Internationaal Theater Amsterdam, Théâtre National de Strasbourg ve Lithuanian National Drama Theatre tarafından sahnelenmiştir. Ayrıca, yönetmenliğini Thomas Ostermeier'nın üstlendiği, Schaubühne Berlin ve Théâtre de la Ville Paris ortak yapımı olan versiyonda, metni Édouard Louis'nin kendisi oynamıştır. *Babamı Kim Öldürdü*'nün Türkiye prömiyeri ise 17 Eylül 2020 tarihinde Moda Sahnesi'nde³ gerçekleştirilir. Ayberk Erkay'ın⁴ çevirisiyle sahnelenen oyunun yönetmeni Kemal Aydoğan⁵, oynayan ise Onur Ünsal'dır.⁶ Makalenin bu aşamasından itibaren metin, tiyatro-müzik ilişkisi bağlamında değerlendirilecek ve Moda Sahnesi'nin yorumu⁷ göz önünde bulundurulacaktır.

Sanat yapıtı ve ona yönelen kişi arasında üç aşamalı bir ilişkiden bahsedilebilir. İlk aşamada duyularla yapıtın genel özellikleri algılanır. Özkan Manav'ın belirttiği üzere, eğer bu yapıt bir

³ Moda Sahnesi, 2013 yılında İstanbul'da kurulan bir sanat mekânıdır. Ana etkinlik kanallarından biri kendi bünyesinde üretilen oyunlardır. Ayrıca konuk tiyatrolara, müzisyenlere, dans gruplarına ve sanatın değişik alanlarındaki üretimlere ev sahipliği yapmaktadır. Bununla birlikte bünyesinde, edebiyat-sinema-sanat atölyeleri, seminerler ve sinema salonunda bağımsız film gösterimleri düzenlenmektedir (Moda Sahnesi, 2013).

⁴ Fransız edebiyatı, tiyatro kuramları ve çağdaş felsefe eğitimi aldıktan sonra sanatsal ve akademik faaliyetlerini bu alanlarda sürdürmüştür. Çevirdiği pek çok yapıt farklı yayınevleri tarafından yayımlanmış, oyun çevirilerinden birçoğu sahneye taşınmıştır. Mallarmé, Rimbaud, Stendhal, Apollinaire, Flaubert, Valéry, T.S. Eliot, Artaud, Aragon, Camus, Vian, Céline, Genet, Koltés ve Perec gibi Batı edebiyatının farklı türlerinde yapıtlar sunmuş isimlerden çeviriler yapmıştır (Louis, 2020, s. 7).

⁵ 1987 yılında D.T.C.F. Tiyatro Bölümü'nden mezun olmuştur. 1990 yılında Tiyatro Stüdyosu'nda yapım yardımcısı olarak çalışmaya başlamış ve aynı tiyatrodaki 1994-1998 yılları arasında yönetici olarak çalışmıştır. 1999'da tiyatro hayatına başlayan Oyun Atölyesi'nin kuruluşunda yer almıştır ve buradan ayrıldığı Ekim 2012'ye kadar tiyatro yöneticiliği ile birçok oyunun yönetmenliğini yapmıştır. 2013 yılında açılan Moda Sahnesi'nin kurucularındandır. Moda Sahnesi'nin, *Hamlet* (2013), *Bütün Çiğniler Sever Beni* (2013), *Palyaçolar Okulu* (2013), *6 Oyuncu Yönetmenini Arıyor* (2014), *Parkta Güzel Bir Gün* (2014), *Roberto Zucco* (2014), *Köpek, Kadın, Erkek* (2015), *Bira Fabrikası* (2015), *En Kısa Gecenin Rüyası* (2015), *Seviyoruz ve Hiçbir Şey Bilmiyoruz* (2016), *Bir Başkadır A.* (2016), *Fırtına* (2017), *Köleler Adası* (2018), *Arıza* (2018), *Kıyı* (2018), *Ağaçların Kokusu* (2019), *Yeni Bir Şarkı* (2019), *Babamı Kim Öldürdü* (2020) ve *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (2021) oyunlarını yönetmiştir (Moda Sahnesi, 2021a).

⁶ 2006 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü'nden mezun olmuştur. *Eğreti Gelin* (2004), *Şaşkın* (2005), *Pandora'nın Kutusu* (2007), *Devrim Arabaları* (2008), *Jin* (2013), *Erkek Tarafı* (2013), *Yol Ayrımı* (2017), *Aden* (2018), *Rodi* (2015 – kısa film), *Hüvelbaki* (2015 – kısa film), *Sevinç Vesaire* (2018 – kısa film), *İkinci Gece* (2019 – kısa film) filmlerinde rol almıştır. *Çok Uzak* (Dot – 2006), *Hoop Gitti Kafa* (Krek – 2010), *Azrail'in Gözyaşları* (Oyun Atölyesi – 2004), *Hırçın Kız* (Oyun Atölyesi – 2006), *Testosteron* (Oyun Atölyesi – 2008), *Antonius ile Kleopatra* (Oyun Atölyesi – 2012) oyunlarında oynamıştır. Moda Sahnesi'nin kurucularındandır; bu tiyatrodaki oynadığı oyunlar ise *Hamlet* (2013), *6 Oyuncu Yönetmenini Arıyor* (2014), *Bira Fabrikası* (2015), *En Kısa Gecenin Rüyası* (2015), *Kıyı* (2018) ve *Babamı Kim Öldürdü*'dür (2020). Ayrıca, *Hamlet* ve *6 Oyuncu Yönetmenini Arıyor* oyunlarının çevirilerini yapmıştır (Moda Sahnesi, 2021b).

⁷ Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* oyununun künyesi: yazar Édouard Louis, çeviren Ayberk Erkay, yöneten Kemal Aydoğan, oynayan Onur Ünsal, müzik Dengin Ceyhan, sahne tasarımı Cansu Aslan, görsel tasarımı Fidel Kılıç, ışık tasarımı İrfan Varlı, yönetmen asistanı Cem Burçin Bengisu (Moda Sahnesi, 2020a).



“müzik parçasıysa sessel oluşumlar bize kendini duyurur”; bu aşamaya “algılama” denir. İkinci aşama ise “alımlama” sürecidir. “Alımlama, algıyla bütünleşen bir düşünsel etkinlik olarak tanımlanabilir” (Nemutlu ve Manav, 2011, s. 20). Bu aşamada düşünsel süreçler başlar; zaman zaman önceki deneyimler ile bağlantı kurularak yapıtı oluşturan birimler anlamlandırılmaya çalışılabilir. Alımlama sırasında duygulanılabilir, heyecanlanılabilir. Bir sanat yapıtı ile izleyicisi arasındaki ilişki bu süreçte kurulur. Alımlama aşamasından sonra izleyici ya da sanatçı eğer bu alana ilgiliyse, “yapıtı oluşturan öğelerden, yapıtta alımladığı nitelik ya da kavramlardan yola çıkarak yeni fikirler üretebilir” (Nemutlu ve Manav, 2011, s. 20). Bu son aşamaya “yorumlama” denir. Tiyatro ve müzik gibi yorum sanatlarında, izleyicinin yapıt ile ilişkisi yorum veya yorumcular üzerinden kurulur. Bu sanat dallarında “alımlamanın alımlanması ya da yorumun alımlanması durumu söz konusudur.” (Nemutlu ve Manav, 2011, s. 20). Dolayısıyla yorumcuların sorumluluğu önemlidir. Yapıtlar, farklı yorumlarla çeşitli anlam olanaklarına açılabilir ve bazı anlamların altı çizilebilir. Bu doğrultuda makalede Moda Sahnesi’nin *Babamı Kim Öldürdü* metnini yorumlar-ken önemsedığı temalar incelenmiştir.

Babamı Kim Öldürdü metninde Édouard Louis’nin yaşadığı acıları, şiddeti ve yoksulluğu tanımlarken, duygularının dışına çıkıp onları sosyolojik bir perspektifle değerlendirdiği görülür. Böylece yazar metinde baba figürünü ele alıp, onu bu hâle getiren durumları analiz etmiş ve toplumla ilgili çıkarımlar yapmıştır. Kemal Aydoğan’ın belirttiği üzere Moda Sahnesi olarak oyunu yorumlarken en çok önemsedikleri konu babayı anlama isteğidir (2020, 38:29). Bu tema metnin en kritik yapı taşlarından. Çünkü Louis’nin kitapta belirttiği üzere, babanın tarihini yazmak kendisinin yokluğunun tarihini yazmaktır (2020, s. 17). Böylece Aydoğan’a göre, kendimizi var edebilmek için babayı anlamak ve problemleri tarif edebilmek gerekmektedir (2020, 38:36). Dolayısıyla oyun, seyirciyle ortak akıl ve ortak duygu geliştirme fikriyle sahnelenmiştir (2020, 59:17).

Ayberk Erkay’a göre Louis’nin anlattığı hikâye ağlatmaya ve melodramatik bir duruma dönüşmeye müsaittir (2020, 20:35). Ancak Kemal Aydoğan’ın da ifade ettiği üzere, yazar buna izin vermez, çok ayrıntılı şekilde hatırlamasına rağmen duygularıyla arasına mesafe koyar; ideolojinin insanları nasıl şekillendirdiğini doğrudan kaleme alır. Aydoğan, Louis’nin bu tavrını bozmadan, yani ajitasyona yer vermeden oyunu sahnelemek istediklerini belirtmiştir (2020, 21:41). Onur Ünsal’ın da işaret ettiği üzere, metin zaten ajitasyona çekilebilecek yerlerden uzaklaşılmasını söylemektedir (2020, 27:00). Böylece romanda yazarın duygularına kapılmadığı, son derece sert bir dille ailesini ve kendisini inceleme sürecine aldığı söylenebilir. Moda Sahnesi de bu anlayışa paralel bir yorum getirir. Ayrıca oyunda eleştirel süreçlere açılan bazı noktalarda mizahi bir tavır olduğu gözlemlenmiştir. Bu noktada oyunun anlam bütünlüğünü bozan bir mizahi etkiden bahsedilmemektedir. Mizahın tek amacı güldürmek değildir, toplumsal eleştiri sunmak için de güçlü bir araçtır. Oyuncunun jestleriyle, ses tonuyla metne böyle bir ifade kattığı belirtilebilir. Kemal Aydoğan’ın oynama tercihleri üzerine şu açıklaması önemlidir:

“Babasını anlatırken bir sızıyı dillendirmesine karşın babasıyla barışık bir yerden anlattığını düşünerek oynama tercihlerini kurduk. Zira babasının devlet tarafından kurban edilmesini, gözden çıkarılışını takip eden bir çocuk ya da yetkin bir gözden seyrediyoruz, dinliyoruz bu yaşamı...Bu anlatının gerçekleşmesi babanın kabulü ile mümkün. Bu kabul de bizi direnen bir neşenin varlığına götürüyor. O neşe olmazsa “patetik” bir anlatımın içinde, hezeyan denizinde boğulurduk. Buradan anladığımız için o gülmeler gerçek oldu.” (K. Aydoğan, kişisel görüşme, 29.07.2021)



Aydoğın'a göre "metin gücünü dünyayı anlatabilmesinden" almaktadır (2020, 31:34). Yapıt, dünyanın pek çok yerinde yaşanan ortak problemlerin kapitalizme dayandığına işaret eder. Sınıf ilişkileri pek çok ülkede benzer toplumsal yapılar üretmektedir. Aydoğın'ın *Babamı Kim Öldürdü*'ye dair şu sözleri metnin alımlanması açısından önemlidir: "İnsanın sosyolojik olarak belirlenmesini kavramaya çalışan bir metin, kültürel unsurlarıyla birlikte... Pop şarkıcılarının ya da filmlerin hayatımıza nasıl yerleştiğini, girdiğini, bizim duygularımızı nasıl oluşturduğuna dair bir sürü şey söylüyor" (2020, 57:56). Sözelimi, küreselleşmeyle beraber tıpkı oyunda adı geçen *Titanic* filminin Türkiye'de de önemli bir hasılat yapması ve zihinlere yer etmesi gibi metinde referans gösterilen müziklerin, Türkiye'de ve dünyanın birçok ülkesinde tanınırlığı, benzer bir müziksel anlayışın müzik piyasasına hâkim olması kapitalizmin bir sonucudur. Böylece, Moda Sahnesi'nin yorumunda metnin hâlihazırda sunduğu kapitalizme karşı eleştirel bakışı önemse-diği saptanabilir. Ayrıca Aydoğın, metinden sadece birkaç cümle çıkardıklarını, onun dışında olduğu gibi oynadıklarını ancak sahne tasarımının (bkz. Resim 1) kendilerine ait olduğunu belirtmiştir (2020, 1:03:03). Verilen bilgilere ek olarak, oyun için Dengin Ceyhan tarafından bes-telenen müziğin de oyunun anlatısına göre şekillenerek metnin alımlanmasında etkili olduğu düşünülmektedir.



Resim 1: Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* Oyununun Sahne Tasarımı (Moda Sahnesi, 2021c).

Édouard Louis metnin sahnelenmesi ihtimalini düşünerek birtakım öneriler sunmuştur. Moda Sahnesi'nin yorumunun bu ifadelerle örtüştüğü söylenebilir:

"Babayla oğul neredeyse hiç bakmazlar birbirlerine. Yalnızca oğul konuşur, ilk cümleleri-ni bir kâğıda ya da ekrana bakarak okur, sesini babasına duyurmaya çalışır ama nedendir bilinmez, babası onu duyamıyor gibidir. Birbirlerine dokunacak kadar yakındırlar ama ula-şamazlar. Bazen tenleri buluşur, temas kurarlar fakat o anlarda bile birbirlerine uzaktırlar." (Louis, 2020, s. 11)

Verilen kesitte baba ile çocuğun arasındaki mesafenin/uzaklığın vurgulandığı belirtilebilir. Oyun boyunca çocuk anılarını paylaşmakta ve babasıyla iletişim kurmaya çalışmaktadır. Bu noktada metinde geçen anılarda, ikisi arasındaki mesafeleri yakınlaştıran, birbirlerine temas etmelerini sağlayan bir aracı dikkat çekmektedir: Müzik/şarkılar, aralarındaki bağı kuran bir rolle oyuna dâhil olmuştur.

“[Tiyatro], insanın doğayla mücadelesini kodlayan, temsil eden, yeniden canlandıran ve o sürecin uzağında olanlar için anlatılaştıran bir özelliğe sahip olduğu için dans, bedensel anlatım, ritim, doğa seslerinin taklidi olan müzik kullandığı başlıca araçlar olmuştur.” (Ergur, 2020, s. 114). Oliver Sacks *Müzikofili: Müzik ve Beyin Öyküleri* adlı kitabında, konuşma ve şarkı söylemenin beyin farklı bölgelerinde gerçekleştiğini ancak beyindeki temsillerindeki bu büyük farklara rağmen bazı benzerlikler bulunduğunu da belirtmiştir (2016). Aynı sebepten ötürü, Ergur’un verdiği bilgilere göre, söz konuşma hâlindeyken hafızaya daha az aktarılır, ancak müzikle birleştiğinde çok daha kolay, farklı ve hızlı şekilde beyinde kodlanır; adeta zihinlere kazınır. Dolayısıyla müziğin sözü belleğe yerleştirme yetisi, bir tiyatro yapıtında da aynı şekilde işler. Müziğin bu destekleyici kullanımı tiyatro sanatının ilk zamanlarından itibaren söz konusu olmuştur (Ergur, 2020, s. 116).

Babamı Kim Öldürdü metninin kurgusunda da müziğin önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Roman ve oyun arasındaki en temel farkın belki bu noktada gizli olduğu ifade edilebilir. Romanda popüler müzik şarkılarına atıf yapılmaktadır. Metin sahneye taşınırken bu şarkıların icra edilmesi tercih edilmiştir. Bu bağlamda, Kemal Aydoğan’ın oyundaki müziğin kullanımı hakkındaki görüşleri önemlidir:

“Duyguyu yönlendirecek, seyirciyi manipüle edecek müzik kullanımlarından yana değilim. Babamı Kim Öldürdü’de müzik kültür endüstrisinin etkisi bağlamında devrede. Popüler düzlemde kişilerin hayatına girip belli duyguları ortak üretmesi, benzer duygusal haritalar üretmesi bağlamındaki sahip olduğu etkiyi göstermek açısından kullanılıyor. Bunu yaparken hem sistemin belirleme gücünü gösteriyor hem de bireylerin bu sisteme rağmen kendiliklerine açılan kapı olarak da işlev gördüğünü gösteriyor. Tümüyle olumlu ya da tümüyle olumsuz demek mümkün değil. Seyirci oyunun geçtiği kültürel atmosferi kavraması açısından müzikleri duymasının etkili olduğunu düşünüyorum. Soyut, tanımadığımız bir dünyada geçmiyor oyun. Bunlar bizim de içinde olduğumuz bir gerçekliğin hareketleri. Bizi oyunun problemine bağlaması açısından etkili olduğunu sanıyorum müzik kullanımının.”

(K. Aydoğan, kişisel görüşme, 29.07.2021)

Dolayısıyla müziğin sessel bir süreç olması bakımından oyunun alımlanmasında önemli bir işlev üstlendiği yorumunda bulunulabilir. Bir müzik yapıtının seslendirilmesinde, yorumcunun ona kattığı renklerle, hangi bağlamda icra edildiğiyle paralel şekilde farklı anlam olanakları ortaya çıkar. Böylece, müzik yapıtının icra edildiği mekâna/zamana göre farklı anlamlara transpoze edildiği, yeni anlamlar yüklendiği de belirtilebilir. Bu doğrultuda metinlerarasılık kavramı sanat yapıtlarının göstergebilimsel olarak incelenmesinde öne çıkmaktadır.

Müzik ve Metinlerarasılık

Metinlerarasılık terimi Fransızcaya ilk kez 1960’ların sonlarında Bulgar asıllı Fransız göstergebilimci, psikanalist ve yazar Julia Kristeva’nın erken dönem çalışmalarıyla girer. Bu kavramı, “Bağlanmış Metin” (“The Bounded Text”) başlıklı makalesi ve “Kelime, Diyalog ve Roman” (“Word, Dialogue, and Novel”) gibi denemelerinde ortaya koyar (Allen, 2011, s. 14). Kristeva metinlerara-



sılık kavramını göstergebilimsel çözümler alanına, Rus edebiyatı kuramcısı ve eleştirmeni Mihaıl Bahtin'in (1895-1975) diyalojizm⁸ kavramından ilham alarak kazandırmıştır. Bahtin gibi her metnin içinde başka metinlerin yer aldığı; metinlerin geçmiş ve çevresel kültürler ile ilişkili olduğu düşüncelerine sahiptir. Dolayısıyla metinlerarasılık kavramının göstergeçözüm kuramına tarihsel ve toplumsal boyut kazandırdığı belirtilebilir (Rifat, 2018, s. 186).

Kristeva'ya göre, "her metin bir alıntılar mozaığı gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" (Aktulum'dan aktaran Bakırcı ve Karahasanoğlu, 2020, s. 119). Bu bağlamda araştırmalarında, bir edebî yapıtın, yalnızca tek bir yazarın ürünü olmadığını, yapıtın, yazarın diğer metinleriyle ve dilin kendi yapısıyla ilişkisinden doğan bir ürün olduğunu savunur. Kristeva'ya göre metinlerarasılıkta en önemli nokta, metinlerin birbirlerine bağlı olmasıdır. Bütün metinler, önceden var olan metinlere atıfta buldukları, dönüştürdükleri ve onlardan yararlandıkları için metinlerarası sayılabilir. Herhangi bir sanat eseri, diğer metinlerle etkileşime giren, onları yeniden yazan, dönüştüren veya parodileştiren bir metinlerarası okuma ya açılabilir. Metinlerarasılık, bir metinden direkt veya dolaylı alıntı, ima, gönderme, taklit, kolaj, parodi, pastiş ve yapısal paralellik gibi çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilir (Zengin'den aktaran Tüzün, 2011, s. 269). Böylece, metinlerin anlamı başka metinler tarafından şekillendirilir.

1970'li yıllarda ayrıca, yapısalılık üzerine en hararetli tartışmalar yapılmakta, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault ve Louis Althusser gibi postyapısalcı düşünürler çalışmalarını sunmaktadır (Allen, 2011, s. 14-15). Bu doğrultuda, metinlerarasılık kavramı, Fransız göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni ve düşünür Roland Barthes'ın (1915-1980) çalışmalarında da görülmektedir. "Yapıttan Metne" ("From Work to Text") başlıklı yazısında "metin çoğuldur" ifadesine yer vermiştir. Barthes'a göre bu cümlede kastettiği, "metin birçok anlama gelir" değildir. "Metin indirgenemez şekilde çoğul anlamlar taşır" demektir. Barthes'ın belirttiği üzere metinler, pek çok alıntı, referans vb. kullanılabilir yani başka metinlerle örülür. Her metin metinlerarası bir özellik barındırır; içinde tutunduğu kendisinden farklı bir metin vardır (1977, ss. 159-160).

Sonuç olarak, edebî metinlerden anlam çıkarma edimine okuma veya yorumlama denebilir. Allen'ın belirttiği üzere, edebiyat eserleri önceki edebiyat eserlerinin oluşturduğu sistemlerden, kodlardan ve geleneklerden inşa edilir. Diğer sanat biçimlerinin ve genel olarak kültürün kodları bu yapıtların anlamlarının kurulmasında önemlidir. Kuramcıların görüşlerine göre, yapıtlar edebî olsun veya olmasın, metinlerarası bir konuma sahiptir. Dolayısıyla her okuma eylemi bizi bu ilişkisel ağları görmeye davet eder. Bir metni yorumlamak, anlamlarını keşfetmek bu ilişkilerin izini sürmektir. Böylece her okuma metinlerarası bir sürece açılabilir. Allen'a göre anlam, bir metnin içinden çıkar, onun ilişkili olduğu metinler ağına doğru hareket eder ve atıfta bulunduğu tüm diğer metinlerle birlikte kurulan bir olgu hâline gelir. Sonuç olarak metin, metinlerarası olur (Allen, 2011, s. 1). Bu noktada, müzik de dâhil olmak üzere pek çok metnin metinlerarasılık kavramı üzerinden analizinin yapılabileceği belirtilebilir.

Dilin dil olması için paylaşılması ve üzerinde uzlaşılması gerekmektedir. Müzik de dil gibi bir sistem kurar; toplumsal bir ifade biçimi olarak içinde birtakım kültürel kodlar taşır. Taşındığı bu anlamlar ve dil ile olan benzerliği, müziğin göstergebilimsel olarak incelenmesine imkân tanımıştır. Müziksel göstergebilim alanında çok önemli çalışmaları olan kuramcı Eero Tarasti, *Müziğin İşaretleri (İmleri): Müziksel Göstergebilim Kılavuzu (Signs of Music: A Guide to Musical*

⁸ "Roman estetiğini açıklayabilmek için M. Bahtin tarafından ortaya atılan kavram...Bu anlayışa göre, romanın yaratıcısı olan anlatıcı-yazarın söylemi ile romandaki kişilerin söylemleri birbiriyle ilişki içindedir; anlatıcı-yazarın söyleminin anlatı kişilerinin söylemine göre bir üstünlüğü yoktur" (Rifat: 2018: 91).



Semiotics) adlı kitabında müziksel göstergeleri anlama süreçleri üzerine birtakım tezler sunar. Tarasti'ye göre "anlama", göstergeyi veya metni, diğer göstergeler veya metinler ağıyla bağlantılı olarak incelemektir. Müzik "mutlak" (*absolut*) olabilir, ayrıca diğer sanatlarla da ilişkisini kurabilir. Böylece kendisini çevreleyen kültürün izlerini taşır. Tarasti'nin belirttiği üzere, bazen müziği anlamının yolu sanatlar arasındaki ilişkileri/ağı kavramaktan geçer (2002, s. 20). Benzer şekilde bir edebiyat veya tiyatro yapıtının daha örtük sayılabilecek anlamlarını keşfetmek için de diğer sanatlarla olan ilişkisine bakılabilir.

Isabelle Marc'ın verdiği bilgilere göre, anlam aslında kültürel bir yapı olduğu için, müziğin ne anlama geldiği, üretim, dağıtım ve alımlama kültürleri tarafından belirlenmektedir. Böylece, müziğin göstergebilimsel katmanlarına içkin anlamları (müziksel, sözel ve performans), tarihsel ve mekânsal koşullarla şekillenir. Şarkılar, üretim ve alımlama süreçlerini belirleyen çeşitli bağlamlarda yaratılsa da yayımlandıktan sonra -özellikle küresel müzik piyasası aracılığıyla yayılırsa- zaman içinde yolculuk eder ve kültürlerarası bir ürün hâline gelir veya Marc'ın ifadesiyle "gezici şarkı" (*travelling song*) ya da "gezici müzik" (*travelling music*) biçimini alır (2015, s. 5).

Babamı Kim Öldürdü metninde geçen popüler müzik şarkılarıyla bir anlam ağı örüldüğü söylenebilir. Bir başka deyişle, gezici popüler müzik şarkıları bağlam değiştirerek metinde yerini almıştır. Oyunda bu müziklerin seslendirilmesiyle toplumsal alanda paylaşılan kültürel kodlar sahneye taşınır. Dolayısıyla hâlihazırda var olan müzikler, bir başka sanat yapıtının içinde kullanıldığında, onlardan alıntı yapıldığında, metinlerarası bir okumaya imkân sağlar. Sanatlar arasındaki ilişkilerin kavranmasında ve yapıtlarda gizli kalan anlam olanaklarının deşifre edilmesinde metinlerarası bir incelemenin katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Müzikle İlgili Göstergelerin Oyundaki Rolü

Müziksel anlam son derece öznel olmakla beraber toplumsal alanda da paylaşılmaktadır. Böylece müziksel göstergelerin incelenmesiyle, içinde yaşanan topluma, döneme, politik sürece ve ekonomik ilişkilere dair çıkarımlar yapılabilir. *Babamı Kim Öldürdü*'de de müzik üzerinden toplumsal eleştiri sunmak mümkündür. Bu doğrultuda, yapıttaki müzik referanslarının üç önemli rolü olduğu tespit edilmiştir.

1) Baba ve oğul arasındaki en önemli bağ olan müzik/dans yoluyla "potansiyel baba"nın keşfi:

Metinde tasvir edildiği üzere baba, duygularını bastıran, sert olması gerektiğini düşünen, kendi ailesindeki rol modellerinin de yaptığı üzere okulu bırakıp fabrikada işçi olarak çalışmaya başlayan bir karakterdir. Louis, bütün çocukluğunun babasının yokluğunu ümit etmekle geçtiğini, evde olmaması için dua ettiğini aktarır. Ancak şu sözü dikkat çeker: "Seni tanımayı tesadüfen öğrendim" (Louis, 2020, s. 15). Okuyucu/seyirci de Louis'nin anılarında babasının gerçekleşme ihtimali olan ancak yaşam koşullarından ötürü hiçbir zaman gerçekleşemeyen potansiyeline ait birtakım göstergelere şahit olur. Bu göstergelerden belki de en önemlisi, babasının müzik/dans ile kurduğu ilişkidir. Louis'nin annesi onu odasında tek başına dans ederken görür ve yazar bu anısıyla ilgili şu sözleri paylaşır: "en çok dans ederken sana benzediğimi söyledi" (Louis, 2020, s. 15). Babasının dans etmesine ne kadar şaşırdığı ise şöyle karşılık bulur: "senin bedeninin böylesine özgür, böylesine güzel, erkeklik takıntına böylesine ters düşen bir şey yapmış olabilir miydi sahiden? Belki de bir zamanlar başka biriydin."; annesi devam eder: "Baban sürekli dans ederdi! Nereye gitsek. Dans etmeye bir başladı mı herkes ona bakardı. Benim sevgilim olduğu için gurur duyardım!" (Louis, 2020, s. 15-16). Louis'nin babası, annesinin söyledikleri inkâr eder; ancak yazar babasının yalan söylediğini fark etmiştir. Bu bağlamda metinde ciddi bir şekilde aile, ba-



balık, erkeklik kavramları üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri eleştirisi yapıldığı söylenebilir. Müzik ve dansın inkârı babasının erkeklik takıntısıyla ilişkilidir. Dolayısıyla müzik, erkek bedeni inşasını sorgulatan, oluşturulmuş erkeklik kalıbının çatlaklarından sızan bir unsur hâline gelmiştir. Bahsedilen çatlığa bir başka örnek ise babanın televizyonda opera izlediği sahnedir. O ânı Louis şöyle aktarır:

“Solist kadının kederli sesi duyulunca, gözlerinin ıslık ıslık parlamaya başladığını gördüm. En anlaşılabilir olanı, dünya tarafından dayatılan normlara ve kurallara uymakta zorlananların bile -bir erkeğin asla ağlamaması gerektiğini söyleyen senin gibilerin- başkalarını bu kurallara uydurmak için deli gibi çırpınması. Bu durum, bu çelişki canını yakıyor muydu? Bir erkeğin asla ağlamaması gerektiğini söyleyip duran sen, ağlamaktan utanıyor muydun? Bak sana ne söyleyeceğim: Ben de ağlıyorum. Hem de çok. Sık sık.” (Louis, 2020, s. 17)

Görüldüğü üzere müzik, babanın duygularıyla temas ettiği bir alan açmaktadır. Bu da aslında zihnindeki erkeklik kavramının dışında kalan bir alandır. Dolayısıyla müzik, babanın içinde taşıdığı potansiyelin ve çocuk ile kurduğu bağın en önemli göstergelerindedir. Kitaptaki şu söz akla gelmektedir: “Senin hayatın daha en başından beri sana rağmen ve hatta sana karşı işleyen olumsuz bir hayat olagelmiş” (Louis, 2020, s. 25). Louis, işçi sınıfına mensup yoksul bir ailede doğmuştur. Babasının parasının olmadığı, okula gitmediği, seyahat edemediği, düşlerini gerçekleştiremediği metinde sıklıkla yinelenir. Böylece, güvencesizlik, yoksulluk gibi ekonomik kaynaklı sorunların, babasının kişiliğinin oluşumundaki etkisinin altı çizilmiştir. Sonuç olarak metinde, ataerkillik eleştirisi ile iç içe bir kapitalizm eleştirisi de sunulduğu belirtilebilir.

Kitapta Jean-Paul Sartre’ın (1905-1980) *Varlık ve Hiçlik* adlı yapıtından alıntılanan cümle de dikkat çekmektedir: “Kadın ve erkek yaptıkları şey midir, yoksa kişiliğimizin hakikatiyle eylemlerimizin arasında bir fark bir mesafe var mıdır?” (Sartre’dan aktaran Louis, 2020, s. 25). Böylece, kişiliğin hakikati potansiyel kişilik olarak düşünülebilir. Babasının potansiyel kişiliği, müzik ve dansla, duygularla temas hâlinindedir. Karısından ayrılınca onu ne kadar sevdiğini anlar, çocuklarına karşı da sevgi duyar ancak bu duygularını onlara net bir şekilde gösteremez. Beş yıl boyunca genç olmaya çalışmıştır fakat sonrasında babasının ve dedesinin yolundan gitmiştir. Sonuç olarak baba, kendi babası gibi olmak istemez ancak o hayattan da kaçamaz. Böylece Sartre’ın ifadesi düşünüldüğünde, babanın eylemlerinin zorlu çalışma koşulları neticesinde şekillendiği söylenebilir. Yazar kendi babasını ve dedesini aynı döngüye sokan şeyin yoksulluk ve erkeklik -bu sebeplerden dolayı eğitimsizlik- olduğuna işaret eder. Metinde yazarın babası hem bir fabrika işçisi hem de bir baba olarak iç içe betimlenmiştir. Yazar, ailesini tüm çıplaklığıyla kaleme alır; baba figürü üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri ve toksik erkeklığe dair pek çok saptama yapabilmek mümkündür. Anne ise muhtemelen bütün ev işlerini ve bakım görevini yani görünmeyen emeği/yeniden üretimi üstlenir. Bu durum aslında, ataerkiyle kapitalizmin iç içe geçtiği yerdir. Bir fabrika işçisi olan babanın, özellikle metnin sonuna doğru geçirdiği kaza sürecine dair bilgiler sunulur. Baba aslında Louis’nin deyişiyle, “siyasetin, erken ölüme layık gördüğü insanlardan biri”dir (Louis, 2020, s. 14). Bir başka deyişle, kapitalist sistemde harcanabilir bir hayattır (*disposable life*).

Zygmunt Baumann’ın belirttiği üzere, modern öncesi toplumlarda ziyan kavramı bulunmaz, her şey değerlendirilir. Dolayısıyla toplum düşüncesinde “gereksiz” diye bir şey yoktur. Ancak modernleşme ile birtakım değişiklikler meydana gelir. Modernde düzenleme ve sürekli ilerleme düşüncesi hâkimdir. Baumann’ın verdiği bilgilere göre, modernleşmeyle ihtiyaç fazlası insan (*redundant people*) ve harcanabilir insan (*disposable people*) kavramı ortaya çıkar. Harcanabilir

insanları iki endüstri meydana getirmiştir. Bunlardan ilki toplum mühendisliği, yani düzen kurma fikridir. Daha iyi bir toplum, üretim, uyum yaratmak hedeflenen anlayıştır. Dolayısıyla bu düzene uymayan insanlar harcanabilir olacaktır. Harcanabilir insanları oluşturan ikinci olgu ise ekonomik ilerlemedir. Daha az efor, para, maliyet ve iş gücü kullanma isteğinden kaynaklanır. Bunun temelinde ekonomik gelişim fikri yatar ve böylece bazı insanların yaşamı ihtiyaç fazlası olur. Baumann'a göre harcanabilir insanlar da düzen projesine uymayanlar ve yetenekleri artık kullanılamazlar olarak ikiye ayrılır (2015, 1:04). Édouard Louis'nin babası da sistemin harcanabilir olarak kabul ettiği insanlar arasında görülebilir. Kapitalist sistem öyle içselleştirilmiştir ki, Louis'nin babası yatağa mahkûm olup destek maaşı aldığı anda kendini kötü hisseder ve biraz iyileştiğinde bedensel emek vereceği bir işe koşulur. Kitabın son kısmında, babanın fabrikada yaşadığı kaza, ilaçlarının sigorta kapsamından çıkarılması ve destek maaşı için hasta hâliyle çalıştırılmasına dair bölümler yer alır. Metnin kapanışında Louis'nin aktardığı üzere, baba son yıllarda değişmiş, başka biri olmuştur. Ancak yaşadıkları yüzünden şimdi olduğu insanı keşfetmesi için artık çok geçtir. Louis'nin annesine ait alıntılanan şu cümle dikkat çeker: “Baban geçmişi anlatmak istemiyor çünkü o geçmiş ona başka biri olabileceği ama olamadığını hatırlatıyor.” (Louis, 2020, s. 43). Ailedeki yoksulluk ve fabrika işçiliği döngüsünü kıran, yüksek eğitime erişmek için büyük bir çaba sarf eden ise Édouard Louis olmuştur.

Oyunda, çocuğun babasıyla arabada Celine Dion'un “My Heart Will Go On” adlı şarkısını dinledikleri sahne son derece akılda kalıcı ve etkileyicidir (bkz. Resim 2). Dolayısıyla seslendirilmiş müziğin duygu aktarımında çok önemli bir araç olduğu ifade edilebilir. Romanın bu kesitinde sadece Celine Dion'un korsan CD'sini teybe koydukları bilgisi verilmiş, hangi şarkı olduğu detayı paylaşılmamıştır. Ancak alımlayıcının da Celine Dion deyince akla ilk gelen şarkısının “My Heart Will Go On” olacağı tahmin edilmektedir. Louis, babasının şarkılara bağıra çağıra eşlik ettiğini, kendisinin de ona eşlik ettiğini aktarır ve şöyle ekler: “Klişe olduğunu biliyorum ama sanki o anlar, geri kalan zamanlarda bana söyleyemediğin şeyleri söylemeyi başardığın yegâne anlardı” (2020, s. 43). Böylece şarkıların ikisinin ilişkisinde önemli yeri olduğu, aralarında ortaklık kurduğu ve babasının potansiyelini ortaya çıkaran bir işlev üstlendiği belirtilebilir. Şarkılar, babasının



Resim 2: Moda Sahnesi'nin *Babamı Kim Öldürdü* Oyunu “My Heart Will Go On” Şarkısının İcrasına Ait Görsel (Moda Sahnesi, 2020b).

Louis'ye söyleyemediği şeylerin, açıkça veremediği sevgisinin göstergesi olmuştur.

2) Sistem eleştirisi: Toplumsal cinsiyet rollerinin, siyasetin ve kapitalizmin sorgulanması:

Yazarın kurguladığı anlatıda takıntılı şekilde tekrar eden bir anısının varlığı dikkat çekmektedir. Louis'nin bu anısı adeta *idefix*'e dönüşerek romanın ilk bölümüne yayılır. Metinde sürekli 2001 yılına ait o anıya, aile ve arkadaşlarının bir araya geldiği kış akşamına geri dönülür. Édouard Louis, dokuz yaşında olmasına rağmen o akşamı detaylarıyla paylaşır. Babasının çok sık arkadaşlarını davet etmediğini, bu sebeple babasının ve misa-

firlerin onuruna bir gösteri yapma fikrinin aklına geldiğini belirtir (2020, s. 17). O akşam yaptığı “numaradan konser” hazırlığı ve gösterisini şu cümlelerle aktarır:

“Masada oturan bütün çocukları toplayıp -ben hariç üç oğlan- odama götürdüm ve provalar için derhal kolları sıvadım. Şuna karar vermiştim: Aqua isimli bir pop grubunu canlandıracak -artık yoklar galiba-, evdekilere konser verecektik. Bir saatten fazla koreografi çalıştık, kafamdan bir sürü dans, bir sürü hareket uydurdum, çocuklara emirler yağdırıp durdum. Ben şarkıcı kadın olacaktım, diğer üçü de hem arada bana eşlik edecek hem de grubun müzisyenleri olarak görünmez gitarlarını çalacaklardı. Salona ilk ben girdim, diğerleri peşimden geliyordu, işareti verdim ve gösteriye başladık ama sen hemen başını çevirdin. Anlamıyordum. Bütün yetişkinler bizi izliyordu ama sen bakmıyordun. Beni fark etmen için daha yüksek sesle şarkı söylüyor, daha büyük hareketlerle dans ediyordum ama bakmıyordun. Baba diyordum, baksana, baksana, resmen savaş veriyordum bak diye ama sen bakmıyordun.” (Louis, 2020, ss. 17-18)

İlk kez kitabın 17. sayfasında anlatılan bu anıya, 20., 24. ve 28. sayfalarda dönüş yapılmıştır. Dolayısıyla “numaradan konser”in Louis’nin zihninde önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Çocuk babasını gururlandırmak istemektedir, ancak konser tahmin ettiği sonucu vermez. Kadın kılığına girmiş olmasından dolayı babası onu görmezden gelir. Louis’nin şu sözleri dikkat çeker: “Numaradan konser akşamı şarkıcı oldum diye, kız kılığına girdim diye mi yaraladım seni?” (2020, s. 24). Bu noktada, Kubilay Aktulum’un *Müzik ve Metinlerarasılık* adlı kitabından şu bilgiler alın-
tılanabilir: “Bir kadın şarkıcının söylediği bir şarkının erkek sanatçı tarafından okunması ya da tersi bir işlem, bir *persona* değişikliğini de beraberinde getirir, şarkı özgünlüğünden uzaklaşır... burada şarkının kendisi değil, şarkının yorumlanma biçimi üzerinde durulur” (2017, s. 86).

Aqua’nın “Barbie Girl” şarkısı Barbie ve Ken oyuncak bebeklerini konu alır. Buna göre, Barbie bebek Lene Nystrøm tarafından seslendirilmiştir. *Babamı Kim Öldürdü* metninde görüldüğü üzere, çocuk bu şarkıyı icra ederek bir kadın şarkıcı maskesi takar. Metinlerarasılık açısından bakıldığında, şarkının oyunda icra edilmesiyle farklı bir bağlama taşındığı söylenebilir. Çocuğun ısrarla babasının dikkatini çekmeye uğraşması, kendi eşcinsel kimliğini kabul ettirmeye çalışması olarak okunabilir. Dolayısıyla müziğin, toplumsal cinsiyet rollerine bir tepki gösterme aracına dönüştüğü yorumunda bulunulabilir.

Numaradan konserde çocuğun ısrarla babasının dikkatini çekmeye çalışması ve metinden alıntılanan şu ifadeler arasında -müzikten bahsedilmemesine rağmen- paralellik dikkat çeker: “Dinletene kadar tekrar etmek zorunda değil miyiz? Onları bizi dinlemeye mecbur bırakmak değil mi tek çaremiz? Bağırılmaktan başka bir çaremiz var mı?” (Louis, 2020, s. 19). Bu kesitte Louis, mevcut siyasi düzeni eleştirmektedir. Metinde, sesini duyurana kadar devam etmek, tekrar etmek, dinlemeye mecbur bırakmak ifadeleri dikkat çekmektedir. “Baba, diyorum, baksana, baksana resmen savaş veriyordum” (Louis, 2020, s. 19). Louis, babasına Aqua’nın şarkısıyla sesini duyurmaya, ona kimliğini kabul ettirmeye çalışmıştır. Tıpkı ezilenlerin, egemenlere sesini duyurmaya çalışması gibi. “Fabrika tarafından ezilmiş belin yüzünden, hayatın değil, yaşamaya mecbur bırakıldığın hayat tarafından ezilmiş belin yüzünden -senin hayatın değildi bu, kendi hayatını hiç yaşamamıştın sen, onun kenarında yaşamıştın-” (Louis, 2020, s. 45). Yazarın romanındaki bu ifadelerinde de görüldüğü üzere, son derece sert bir kapitalizm ve siyasi düzen eleştirisi sunduğu tespit edilmiştir. Numaradan konser anısı örneğinde ise baba ve oğlunun müzik üzerinden kurduğu ilişkinin toplumsal eleştirinin örtük kalan kısmını oluşturduğu söylenebilir.

Moda Sahnesi'nin yorumunda "Barbie Girl" adlı şarkı oyuncu tarafından seslendirilmiştir (bkz. Resim 3). Böylece şarkının icrasının izleyicinin zihninde kültürel kodlar canlandırarak, oyunda altı çizilen problemlerle bağlantı kurmada etkili olabileceği düşünülmektedir. Çocuğun anılarında yani bireysel hafızasında müziğin önemli bir rolü vardır. Ayrıca oyunda geçen şarkıların toplumsal hafızada da yeri bulunmaktadır. Yazar metinde 1998-2017 yıllarına ait anılarını aktarmıştır. Dolayısıyla bu zaman dilimini tanıyan seyircinin zihninde, şarkıları duyduğunda toplumsal gerçekliğe ait çeşitli kültürel imgeler canlanabilir. Sonuç olarak, müziklerin icrası metindeki kültürel atmosferin yaratılmasında ve seyircinin oyunla bağ kurmasında rol oynamıştır.

3) Kapitalizmin her alana etki etmesinin göstergesi kültür endüstrisinin ürünleri şarkılar: Thomas Edison'un 1877'de fonografı icat etmesinden itibaren ses kayıt teknolojisi hızla gelişir ve müzik bir endüstri hâline gelir. 1975'e doğru plak satışları zirveye çıkar. 1990 yılına gelindiğinde kaset satışları doruktadır; Attali'nin aktardığı üzere o yıl 1,5 milyar adet satış yapılmıştır. 2001 yılında ise kaset yerini CD'ye bırakır ve aynı sene 2,5 milyar adet CD satılır. Dolayısıyla artık müzik endüstrisi, başlıca müzik yayıncılarından ve radyolardan oluşan bir piyasa hâline gelir (2017, s. 131). Attali'nin verdiği bilgilere göre, "küçük markaların yanı sıra beş girişimci, bugün müzik piyasasının beşte dördünü, Amerikan piyasasının ise onda dokuzunu kontrol etmektedir: EMI, Warner, Bertelsmann, Vivendi-Universal ve Sony...Tekrarlama estetiğinin temeli, işte bu sanatsal sorumlular tarafından biçimlendirilir" (2017, ss. 131-132). Böylece müziğin kültür endüstrisinin en önemli alanlarından biri olduğu belirtilebilir.



Resim 3: Moda Sahnesi *Babamı Kim Öldürdü* Oyunu "Barbie Girl" Şarkısının İcrasına Ait Görsel (Moda Sahnesi, 2021d).

Kültür endüstrisi kavramı ilk kez Frankfurt okulu düşünürleri, Theodor Adorno (1903-1969) ve Max Horkheimer'in (1895-1973) 1947 yılında yayımlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* (*Dialektik der Aufklärung*) adlı kitaplarında kullanılmıştır. Yapıtta düşünürler, Aydınlanma düşüncesinin geldiği noktayı tartışır ve Marksizm eleştirisi sunar. Adorno kültür endüstrisi eleştirisinde, sanat

ürünlerinin ticari amaçlarla üretilmesinden ve egemenlerin bu yolla ideolojilerini yaymalarından duyduğu endişeyi sıklıkla dile getirmiştir. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre bu durum, yapılan kültürel üretimlerin anlamlarını yitirmesine, sadece ticari amaçlar güden metaller olmalarına yol açacaktır (Öztürk, 2020, s. 530). Adorno'nun belirttiği üzere, kapitalizmde "bütün üretim piyasa içindir, mallar insan ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kâr elde etmek için, daha fazla sermaye elde edinmek için üretilir" (Adorno'dan aktaran Öztürk, 2020, s. 530).

Adorno kitle toplumunda göz ve kulağın terbiye edildiğinden bahseder. Dolayısıyla insanlar izledikleri ve dinledikleri vasıtasıyla yönlendirilebilir. Kültür endüstrisinin en önemli eleştirilerinden biri metalaşma durumu sonucunda ürünlerin standartize olması üzerinedir. Buna örnek olarak Hollywood sineması ve pop müzik gösterilebilir. Adorno ve Horkheimer'a göre, "kültür endüstrisi bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturmamakla kalmaz, bunun da ötesinde tüketicinin zihnine, ona ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır. Tüm dallarıyla kültür endüstrisi gündelik yaşamdan bir kaçış vaat eder" (2014, s. 189). Böylece Adorno'ya ve Horkheimer'a göre egemenler, kitleleri kontrol altında tutmak için kültür ürünlerine başvurur. *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde "konumu sağlamlaştıkça, kültür endüstrisi tüketici gereksinimleriyle istediğini yapabilir hâle gelebilir; bu gereksinimleri üretebilir, yönlendirebilir, denetim altına alabilir, hatta eğlenmeyi geri çekebilir" sözü dikkat çeker (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 192).

Babamı Kim Öldürdü'de Aqua'nın "Barbie Girl" isimli şarkısının toplumsal cinsiyet rollerinin ve kapitalizmin eleştirilmesi açısından rolü olduğu tespit edilmiştir. Ancak önemli bir çelişki dikkat çekmektedir. Oyunun anlatısındaki yerinin son derece kritik olduğu düşünülen Aqua'nın "Barbie Girl" ve Celine Dion'un "My Heart Will Go On" isimli şarkıları aslında kapitalizmin müzik alanındaki yansımalarıdır. Bu iki şarkı da dünya genelinde çok büyük tanınırlık kazanmış, milyonlarca kopyası satılmış, müzik listelerinde en üst sıralara yerleşmiş ana akım pop müzik örnekleridir. Bir başka deyişle, kültür endüstrisinin ürünleridir.

"My Heart Will Go On" ve "Barbie Girl" adlı şarkılar küresel sermayenin bütünleşmesi ve onun kültür ürünlerinin standart biçimde insanlara sunulmasının göstergeleridir. Metinde çocuğun doğum günü hediyesi olarak babasından Titanic filminin VHS kasetini istemesi, televizyonda sürekli reklamının dönmesi bu durumu destekler. Babası filmin kasetiyle, filmin fotoğraf albümünü ve geminin maketini de almıştır (Louis, 2020, s. 27-28). Filmle birlikte, müzik de dahil olmak üzere bir paket hâlinde çeşitli metaller tüketiciye sunulmuştur. Dolayısıyla *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki şu ifadeler hatırlanabilir: "...kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir" (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 162).

Titanic filminin dünyanın pek çok yerinde insanları aynı anda etkileyebilen gücünün bir başka boyutu daha vardır. Metinde film hakkında Louis'nin şu ifadeleri dikkat çeker: "O filmin nesinden bu kadar etkilenmişim bilmiyorum, sahiden bilmiyorum, aşk mı, Leonardo Di Caprio'yla Kate Winslet'in paylaştığı başka biri olma hayali mi, Kate Winslet'in güzelliği mi, bilmiyorum ki, ama henüz izlemediğim bu filme resmen kafayı takmışım ve senden onu istedim" (Louis, 2020, s. 27). Onur Ünsal'ın belirttiği üzere, filmde Leonardo DiCaprio alt sınıftan, Kate Winslet ise üst sınıftan bir karakteri canlandırır. Onların birliktelikleriyle başka insanlar olabileme ihtimali filmde romantize edilmiştir ve bu ihtimal tüm dünyayı kasıp kavuran bir hayale dönüşmüştür (Ünsal, 2020, 1:01:39). Kemal Aydoğan'a göre başka biri olma hayali Hollywood sinemasına dayandırılabilir ve bu durum kapitalizmin arzu mekanizmasını gösterir (2020, 1:02:10). Dolayısıyla

hayallerin de üst yapı tarafından belirlendiği söylenebilir. Böylece Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi tekrar hatırlanabilir. Düşünüre göre, akıl inşa edilebilirdir ve sistem tarafından inşa edilmektedir. Empoze edilen kültür ürünleriyle birey edilgenleştirilebilir. Bu bağlamda, kapitalist sistemde ideolojiyi veya sermayeyi elinde tutan egemenler, kültür ürünlerini şekillendirdiği gibi tüketiciciyi de şekillendirebilir.

Sonuc

Sanat yapıtları içinde buldukları sosyo-politik koşullardan bağımsız değildir. Müzikle ilgili göstergelerin incelenmesiyle, içinde yaşanan topluma, döneme, politik sürece ve ekonomik ilişkilere dair çıkarımlar yapılabilir. Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* romanında da bu durum görülebilir. Müzik toplumsalın bir sonucu ve toplumsalı oluşturan bir araç olarak hayatın pek çok alanına sızmıştır. Bu bağlamda, yapıtta müziğin önemli bir konumu olduğu düşünülmektedir. Metinde müziğe yapılan referansların incelenmesiyle yapıtta gizli kalmış anlam olanaklarına ulaşmak mümkün olmuştur.

Tiyatro ve müzik gibi yorum sanatlarında izleyicinin yapıt ile ilişkisi yorum ve yorumcular üzerinden kurulur. Bu yazıda da Moda Sahnesi'nin yorumu ele alınmıştır. Kemal Aydoğan'ın ve Onur Ünsal'ın yapıta yaklaşımları, metnin farklı anlam olanaklarına açılmasını sağlamıştır. Romanla oyunun en temel farkı, metinde atfı yapılan müziklerin seslendirilmiş olmasıdır. Müzik, hafızayla ilgilidir. Şarkıların seslendirilmesiyle, metinde kelimelerle ifade edilmeyen kültürel anlamlar izleyicilerin zihinlerinde çağrışımlar yaparak yer edinebilir; duygusal ortaklık kurulmasını sağlayabilir. Dolayısıyla, oyundaki şarkıların salt bir fon olmanın ötesinde, anlatı kurucu aktörler hâline geldiği düşünülmektedir. Ayrıca, oyunda geçen popüler müzik şarkılarının bambaşka bir bağlamda icra edilmesi onlara farklı anlamlar yüklemiştir. Böyle bir değişiklik metinlerarasılık kavramını öne çıkartmaktadır. Edebiyat, tiyatro, müzik gibi sanatlarda bazen daha örtük sayılabilecek anlamları keşfetmek için diğer sanatlarla olan ilişkilerine bakılabilir. Bu çalışmada, metinlerarasılık kavramıyla yapılan analiz, metindeki müzik referanslarının rolünün saptanmasında işlevsel olduğu tespit edilmiştir.

Babamı Kim Öldürdü metninde Louis, babasının sağlık problemlerinden siyasetçileri sorumlu tutmuştur. Ayrıca “babalık” ve “erkeklik” kavramları üzerinden ciddi bir ataerkillik ve kapitalizm eleştirisi sunar. Metinde homofobi, şiddet, sosyal eşitsizlik, yoksulluk, güvencesizlik, toplumsal cinsiyet rolleri gibi konuların ele alındığı, derin sosyolojik tespitler yapıldığı dikkat çeker. Yapıtta müzikle ilgili göstergeler incelendiğinde, müziğin sosyal gerçeklik parçaları ile ilişkisi dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda müziksel referansların metinde üç önemli rolü olduğu saptanmıştır: “Baba ve oğul arasındaki en önemli bağ olan müzik/dans yoluyla ‘potansiyel baba’nın keşfi”, “sistem eleştirisi: toplumsal cinsiyet rollerinin, siyasetin ve kapitalizmin sorgulanması” ve “kapitalizmin her alana etki etmesinin göstergesi kültür endüstrisinin ürünleri şarkılar”. Dolayısıyla müziksel bağlantıların, metinde son derece açık ve sert bir dille sunulan sistem eleştirisine paralel bir anlam katmanı oluşturduğu ifade edilebilir.

Metinde, babayı inşa eden sürece yönelik eleştirel bakış çok açık şekilde görülmektedir. Yazar sistem eleştirisini pek çok sorunu içine alacak şekilde sunar. Aslında yazarın müzikle toplumsalın ilişkisine dair bir eleştiri sunma niyeti belki de yoktur. Ancak müzik öyle bir yapıya sahiptir ki hayatın tüm alanlarına nüfuz etmiştir ve tıpkı dil gibi toplum hayatında vazgeçilmez bir sistem olmuştur. Dolayısıyla müzik içinde bulunduğu kültürden ayrı değerlendirilemez. Ekonomi, siyaset gibi topluma ait konuların müzik alanında da karşılığı görülmektedir. Bu doğrultuda, kültür



endüstrisinin en önemli ayaklarından biri olan müzik sektörünün durumu ile kapitalizm ilişkisi ayrı düşünülemez. Tıpkı Louis'nin karşılaştığı zorluklar ve kapitalizmin birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği gibi. Dolayısıyla kapitalizm her alana nüfuz etmiştir; kültür endüstrisinin bir parçası olan müzik sektörü de bunun bir başka tezahürünü oluşturmaktadır. Müziğin bir diğer özelliği ise bağ kurmaktır. Toplum ayakta tutmak için de bu bağlara ihtiyaç duyulur. Édouard Louis'nin babasıyla kurduğu ilişkide müziğin bu gücü görülebilir. Yazar için müzik, çocukluk anılarının en önemli hatırlatıcısı, duygu tetikleyicisidir. Romanda numaradan konser anısının sürekli olarak yinelenmesi de bunun göstergesidir.

Sonuç olarak, kapitalizme ve ataerkilliğe ait problemlerin Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* metninin anlam katmanlarında açıkça izlenebildiği ve müzik üzerinden yapılan inceleme de metinde sunulan eleştiriye paralel sonuçlar verdiği belirtilebilir. Farklı metinlerle ilişki kurarak, bir anlam ağı kuran Babamı Kim Öldürdü yapıtında müzikle ilgili göstergeler incelendiğinde, daha örtük kalan bir toplumsal eleştiri boyutu tespit edilmiştir. Böylece, müziğin bir aktör olarak oyuna dahil olduğu ve anlam ağının örülmesinde önemli bir rol üstlendiği yorumunda bulunulabilir.

Kaynaklar

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği* (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.

Allen, G. (2011). *Intertextuality*. New York: Routledge.

Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık: müziklerarası/göstergelerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Aydoğan, K. (2020). *Babamı kim öldürdü*. 23.07.2021 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=HlrgxO_LCTo adresinden edinilmiştir.

Bakırcı, F. ve Karahasanoğlu, S. (2020). Popüler müzik şarkılarında metinlerarasılık ve göstergelerarasılık etkileşimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 24, 2, ss. 117-140.

Barthes, R. (1977). *Image music text* (S. Heath, Transl.). London: Fontana Press.

Baumann, Z. (2015). Disposable life. 23.07.2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=15OONYHawc8> adresinden edinilmiştir.

Can Yayınları. (2021). Édouard Louis hakkında. 15.07.2021 tarihinde <https://canyayinlari.com/kisidetay/yazarlar/14489/douard-louis/> adresinden edinilmiştir.

Ergur, A. (2020). *Ses ile yankı arasında*. İstanbul: Raskolnikov Kitap.

Erkay, A. (2020). Babamı kim öldürdü. 23.07.2021 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=HlrgxO_LCTo adresinden edinilmiştir.

Louis, É. (2020). *Babamı kim öldürdü*. (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Marc, I. (2015). Traveling songs: on popular music transfer and translation. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol.5, no.2, pp. 3-21.

Moda Sahnesi. (2013). Moda Sahnesi hakkında. 15.08.2021 tarihinde <https://www.modasahnesi.com/hakkimizda> adresinden edinilmiştir.

Moda Sahnesi. (2020a). *Babamı Kim Öldürdü* oyununun künyesi. 11.08.2021 tarihinde <https://www.modasahnesi.com/babami-kim-oldurdu> adresinden edinilmiştir.

Moda Sahnesi. (2020b). *Babamı Kim Öldürdü* oyunu "My Heart Will Go On" şarkısının icrasına ait görsel. 11.08.2021 tarihinde https://www.instagram.com/p/CFHc-KZpL-W/?utm_medium=copy_link adresinden edinilmiştir.



Moda Sahnesi. (2021a). Kemal Aydoğan özgeçmiş. 10.08.2021 tarihinde <https://www.modasahnesi.com/kemal-aydogan> adresinden edinilmiştir.

Moda Sahnesi. (2021b). Onur Ünsal özgeçmiş. 10.08.2021 tarihinde <https://www.modasahnesi.com/onur-unsal> adresinden edinilmiştir.

Moda Sahnesi. (2021c). *Babamı Kim Öldürdü* oyununun sahne tasarımı. 11.08.2021 tarihinde https://www.instagram.com/p/CQ3YcWPKIWm/?utm_medium=copy_link adresinden edinilmiştir.

Moda Sahnesi. (2021d). *Babamı Kim Öldürdü* oyunu, “Barbie Girl” şarkısının icrasına ait görsel. 11.08.2021 tarihinde https://www.instagram.com/p/CRLlwAKKt54/?utm_medium=copy_link adresinden edinilmiştir.

Nemutlu, M. ve Manav, Ö. (2011). *Müzikte alımlama*. Beşiktaş: Pan Yayıncılık.

Öztürk, A. T. (2020). Sosyolojide müzik: Frankfurt Okulu, Adorno ve kültür endüstrisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26 (45), ss. 527-534.

Rifat, M. (2018). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. İstanbul: Alfa.

Sacks, O. (2016). *Müzikofili: müzik ve beyin öyküleri* (B. Kovolmaz, Çev.). İstanbul: YKY.

Tarasti, E. (2002). *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

Tüzün, T. L. M. (2020). Intertextuality in music. *Atlas International Congress on Social Sciences 7, Proceeding Book*, pp. 268-280, Budapest.

Ünsal, O. (2020). Babamı kim öldürdü. 23.07.2021 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=HlrgxO_LCTo adresinden edinilmiştir.

