

EPİK TİYATRO'DA MÜZİK

N.Özgül TURGAY, Kadriye BOZKURT KATIKÇI

Doç. Dr, Yıldız Teknik Üniversitesi, ozgulozbilen(at)gmail.com
Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, kadriyebozkurt(at)gmail.com

ÖZ

Anahtar kelimeler:

*Epik tiyatro,
Bertolt Brecht,
gestus,
müzik,
yabancılaştırma.*

Epik Tiyatro'nun tarihsel süreciyle birlikte müziğin yerini, nasıl kullanıldığını ve yabancılaştırmaya hangi yöntemlerle hizmet ettiğini incelemek bu çalışmanın amacıdır. Doğu tiyatrosundan esinlenerek geliştirdiği 'yabancılaştırma' terimini tiyatrodaki ilk kullanan Bertolt Brecht'dir. Brecht, Epik Tiyatro Kuramı'yla izleyici ile oyun arasına belli bir uzaklık koyarak, oyunun eleştirel bir gözle izlenmesini amaçlar. Epik Tiyatro'da bu uzaklık yabancılaştırma efektiyle sağlanır. Yabancılaştırma sahneleme, oyunun biçiminde, teknik öğelerde, oyunculukta ve seyirci tarafında olmak üzere birçok şekilde kullanılır. Müzik, yabancılaştırmayı sağlayan en önemli öğelerden biridir. Yabancılaştırmayı sağlarken müzik malzemelerinin çeşitliliği ve izleyici üzerindeki gücünün farkına varılmış; Epik Tiyatro ile tiyatrodaki müziğin kullanımı bir dönüm noktası olmuştur. Brecht'in Epik Tiyatro'da kullandığı dil sade ve halka yöneliktir. Geniş kitleleri hedef alan Brecht'e göre kullanacağı müzik de dil gibi işlevini yerine getirebilmelidir. Bu sebeple halkın tümüne hitap eden müzik türlerini tercih edilmiş; kolay anlaşılır halk ezgilerini sıkça kullanılmıştır. Orkestra ve korolar sahnede seyircinin görebileceği şekilde yer almış; performanslar sırasında sahne etkili bir biçimde ışıklandırılmıştır. Müziğin metni desteklediği gibi, metne karşı durabilen yapısı ile seyirciyi tiyatrodaki hatırlatılmış; koronun söylediği şarkılarla oyun yorumlanmıştır. Müziklerle metin kesintiye uğratılarak seyirci yanılısma havasından uzaklaştırılarak istenen eleştirel düşünce süreci başlatılmıştır. Kabare ve tiyatro oyuncularının yorumculuğu tercih edilerek seyircinin müziğin etkisine girmesinden kaçınılmıştır. Dolayısıyla müziğin tiyatrodaki önemi ve işlevi büyük ölçüde değişmiş ve gelişmiştir.

MUSIC IN EPIC THEATRE

ABSTRACT

Keywords:
*Epic theatre,
Bertolt Brecht,
gestus,
music,
alienation*

The aim of this paper is to study the position of music, how it was used and with which methods this served alienation within the historical process of epic theatre. Bertolt Brecht was the first person to use the concept of "alienation" in theatre which he developed under the inspiration of eastern theatre. In establishing an obvious distance between the audience and the play with the Epic Theatre Theory, Brecht aimed for the play to be viewed with a more critical attitude. This distancing is employed in epic theatre with the alienating effect. In staging, alienation is used in various ways including in the format of the play, in technical factors, in acting and by the audience. Music is one of the main elements that generate alienation. While this generated alienation, the variation of musical instruments and its influence on the audience became recognized, and with Epic Theatre the use of music became a milestone in theatre. The language Brecht adopted in Epic Theatre was simple and aimed at the general public. According to Brecht, who targeted a wide audience, the music used must be able to function in the same way as language. In view of this, preference was given to the types of music that appealed to the entire audience, and folk songs that were easily understandable were frequently used. Orchestras and choirs were positioned on the stage where they were visible to the audience; during performances the stage would be effectively illuminated. As if the music supported the text of the play with its structure that could compete with the text, this reminded viewers that they were in the theatre; the play was interpreted with the songs sung by the choir. In distancing the viewers from the atmosphere of illusion by interrupting the text with music, this triggered the desired process of critical thinking. Influencing the audience with music was avoided by giving preference to the interpretative talent of the cabaret and theatre actors.

Giriş

Epik tiyatrodaki müzik uluslararası literatürde geniş çalışılmış bir konudur ve alanyazın oldukça zen-gindir. Ancak ülkemizde yapılan çalışmalar son derece azdır. Geleneksel tiyatro (meddah, karagöz, ortaoyunu, kukla); soyutlama düşüncesi, göstermeci-açık biçim ve yabancılaştırmayı sağlayan sahne-oyun düzeni, tip boyutundaki kişileri ve müzik-dans kullanımıyla epik tiyatro özellikleri taşı-maktadır. Geleneksel gölge oyunu Karagöz'ün Epik tiyatro bağlamında ele alınmasını, Karagöz ve Epik Tiyatro'nun ortak noktalarından hareketle Karagöz oyununda müziğin işlevinin tespit edilmesi konusunda hazırlanan tez çalışmasının bir bölümden çıkarılan bu makalede Epik Tiyatro ve müzik konusu ele alınmıştır.

¹Epik tiyatro

20. yüzyıla kadar hâkim olan Aristocu Tiyatro Kuramı, sosyo-ekonomik gelişmeler, sınıflar arası dengenin değişimi, kapitalizm, sanayileşme ve öncü sanat akımlarının etkisiyle geçerliliğini yitirmeye başladı. Değişen dünya ile birlikte değişen insanın mimemis temelli Aristocu tiyatroyla ifade edilemeyeceğini fark eden kuramcılar yönlerini Doğu tiyatrosuna ve halk sanatlarına çevirdiler. Halk sanatının gücü ve Doğu tiyatrosunda oyuncu ile seyirci arasındaki duvarı kaldıran yöntemler çalışmaların ilk odak noktasını oluşturdu.

Mimesis ve Katharsis temelli Aristocu tiyatroya karşı olan ilk sesler Almanya'dan geldi. I.Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda Almanya'nın yaşadığı yenilgiyle gelen işsizlik ve fakirlik halkı toplumsal sorunlar ve politik konulara yönlendirdi. Önceden ahlâksal bir kurum olarak görülen tiyatro kabuk değiştirdi ve halkın sağduyusunu uyandırabilme amaçlı çalışmalar ağırlık kazandı. Tiyatroya eğlenmenin ötesinde bir misyon yüklemeye çalışan kuramcılar, politik

1 Aristocu Tiyatro, Aristoteles'ten 20. yüzyılın başına kadar burjuva tiyatrosunu ifade için kullanılmıştır. Aristoteles'in yazdığı Poetika, tiyatro sanatı üzerine yazılan en önemli eserlerden biridir ve ondan sonra yapılan çalışmalar bu görüş-ler etkisinde şekillenmiştir. Aristocu Tiyatro; Dramatik, Gerçekçi-Doğalcı, Mimetik, Benzetmeci ve Aristotelien kavramlarıyla da ifade edilmektedir.

2Mimesis, taklit anlamına gelir. Aristocu tiyatronun merkezinde yer alan bir kavramdır. "Aristoteles, Poetika'nın ilk üç bölümünde mimetik sanatların, yani gerçekliği yansılayan sanatların bir sistemini ortaya koymaya çalışmış; tiyatro alanında oyun yazarını, oyuncuyu, koro ve müzیکçileri mimetik sanatçılar sınıfına koymuştur (Çalışlar,1992:118).

3Katharsis, acıma ve korku duygularıyla izlediğini kendi başına geldiğini düşünerek ruhunu arıtır. Aristoteles'in Poetika adlı tragedya kuramı yapıtında da yer alan Katharsis, Aristocu tiyatronun en önemli dinamiklerindedir.

4Nutku: "Piscator, Epik adını koymadan önce Gerhardt Hauptmann (1862-1946) Die Weber (Dokumacılar-1893) adlı, kapitalizm karşıtı oyunuyla bir bakıma bu tiyatronun haberciliğini yapmıştı. Zaten 1890'lı yıllardan itibaren Alman tiyatrosunda bir değişim başlamıştı. 'İyi Kurulu Oyun' düzeni kaybolmaya, bunun yerine gevşek dokulu yapıtlar yazılmaya başlamıştı" (Nutku, 2007:108) ifadesiyle ilk denemelerin bilgisini vermiştir.

konuları tiyatronun günde-mine getirdiler. Tiyatro burjuvazi baskısından uzaklaşarak ezilenlerin sesi olmaya başladı. Bu alan-daki ilk denemeler Erwin Piscator tarafından ortaya konuldu.

Erwin Piscator, yüzyıllardır hakim olan öykünmeciliğe dayanan Aristocu Tiyatro anlayışından uzaklaşarak eserler vermeye başladı ve Siyasal Tiyatro Kuramı'nın öncüsü oldu. Piscator'a göre Siyasal Tiyatro, Aristocu Tiyatro gibi yaşamın sorunlarına ilgisiz kalmamalıydı. Seyirci, olgular arasında seçme yapabilmeli; çevresini yeni bir gözle değerlendirebilmeli; klişe estetik olgulardan uzak kalmalıydı. Burjuvanın sanat anlayışını eleştiren ve kalıplaşmış değer yargılarının aşılmasını sağlayan politik tiyatro Erwin Piscator'la çalışan Bertolt Brecht'e ilham verdi. Fakat Brecht'e göre politik tiyatrodaki izleyici kitlesi haricinde tiyatro dinamikleri yeterli derecede değişmemiştir ve değişen dünya; ihtiyaçlar, yeni konular, toplumsal sınıf çatışmaları yeni yöntemlerle daha iyi canlandırılabilir. Böylece, Brecht tiyatronun kitleleri

5Öykünmecilik, bireyin başka bireyin davranışlarını taklit etmesidir; "aktarma" olarak da ifade edilir.

6Brecht bugünün dünyasının ancak bugünün insanlarıyla anlatılabileceğini söyler. Yeni bir düzen vadeden maddeci bir dünya görüşü benimseyen Brecht, tiyatro tarihi için bir dönüm noktasıdır. Yirminci yüzyılın en büyük tiyatro adamlarındandır ve farklı bakış açısıyla getirdiği yeniliklerle tiyatroya damgasını vurmuştur. Ayrıca oyun, şiir, deneme, inceleme ve kuramsal yazılarıyla da kültür tarihinin önemli isimleridir. Eserlerinde halkı Almancasını çok iyi kullanmış ve süslü, edebî bir dilden kurtulan ilk yazar olmuştur. Aydın Candan "Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro" eserinde Brecht'in yeniliklerini: "Bertolt Brecht, 20. yüzyıl tiyatrosunun en köklü değişikliğini gerçekleştirdi. Salt oyunculuk tekniği ya da yazınsal anlamda değil, sahne estetiği ve düşünsel eleştirelilik açılarından Brecht tiyatrosu, çağımız için büyük dönüşümdür. Benimsediği dünya görüşü doğrultusunda tiyatro sanatının bileşkesi olarak tüm alanlarda, seyirci, oyuncu, dramın biçim ve içeriği, sahne tasarımı, müzik vb. konularda eskinin yenilenmesi değil, tam anlamıyla farklı bir yeniye dönüşmesini sağladı." şeklinde ifade etmiştir. (Candan, 2003:107)

7Epik kelime anlamı olarak destansı, destana özgü anlamına gelirken Epik tiyatrodaki ise farklı şekilde kullanılmıştır. Brecht'in Epik sözcüğü ile anlatılmak istediği şey şudur: biçimsel olay dizisi düşüncesiyle, zaman, yer ve aksiyon birliği gibi, yapay kısıtlamalar olmadan olayların dizgesel anlatımı. Brecht Epik tiyatro kuramını oluşturduktan sonra Epik tiyatro yerine 'Diyalektik Tiyatro' kavramını da kullanmaya başlamıştır. Özdemir Nutku, Epik kavramını "Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro" kitabında; "Aristoteles'e göre, bunu şöyle özetleyebiliriz: epik tragedyadan daha geniş ve gevşek bir dokuya sahip bir yapıttır. Kişisel alınyazısı yerine, daha geniş görünüşüyle önemli olayları işler (estetik uzaklık); başka deyişle, olaylar ön plandadır. Aristoteles'e göre, epik şiir istenildiği kadar uzatılabilir; oysa tragedya, epik'te olduğu gibi aynı anda birkaç olayı gösteremez, tragedya yalnızca sahnede oyuncular tarafından oynanan tek bir olayı verebilir. Epik, bir anlatım olduğu için, aynı anda ortaya çıkan birkaç olayı hep birden gösterebilir, ama bu olayların tümü konuyla ilintilidir. Bu olayların ve durumların bir araya gelişi şiiri uzatır. Böylece, epik konuyu zenginleştirir, dinleyeni çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı episodlarla süsler" (Nutku, 2007:109) ifadesiyle açıklar.

8Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğü'nde Marksizm: "Alman düşünürleri Marx ve Engels'in ortak öğretisi. Alman düşünürleri Karl Marks (1818-1883) ve Frederich Engels (1820-1895)'in Tarihsel ve Diyalektik Özdekçilik öğretileri Marksçılık (Marksizm) adıyla anılır" (Hançerlioğlu,1967:233) biçiminde ifade edilmiştir.

9Brecht, sanatsal yazılarıyla ve yazdığı, sahnelediği oyunlarla Epik tiyatrosunun daha da iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Üç Kuruşluk Opera, Ana, Kafkas Tebeşir Dairesi, Mahagonny, Carrar Ananın Silahları, Galilei'nin Yaşamı, Sezuan'ın İyi İnsanı Brecht'in en önemli oyunları arasında yer alır.

harekete geçirecek bir etki yaratmaya çalışmasını, siyasal bir görüşe hizmet etme gibi bir amacının olmadığını düşünerek Epik Tiyatro'nun temellerini attı.

Marksist dünya görüşü etkisiyle sınıf çatışmalarını, toplumsal sorunları ezen-ezilen, sömüren-sömürülen boyutunda ileten tiyatro düşüncesinin öncüsü olan Brecht'le birlikte öykünmeciliğe da-yanan Aristocu Tiyatro anlayışı yerini Epik Tiyatro anlayışıyla yazılan eserlere bıraktı. Özdemir Nutku "Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro" adlı eserinde Epik tiyatronun olgunlaşmasını sağlayan kavramları: "Brecht'in Epik Tiyatro kavramını geliştirmesinde üç önemli tiyatro türünün etkisi vardır: Bunlar, gerçekçilik, öz ve biçim açısından; dışavurumculuk, biçim ve anlatı yönünden; ve Çin Tiyatrosu: estetik ve teknik açıdan. Karakterler, konuşma örgüsü, yönelim, dekor, aksesuar gerçekçidir. Ancak ayrıntılar daha ekonomiktir. Episodik yapı, projeksiyon ve sinema, tabelalar dışavurumcu akımın etkisidir. Ayrıca, bireyin değil, toplumun vurgulanması, savaşa karşı oluşu ve 'sanat insana yardımcı olmalıdır' tavrı dışavurumculuktan gelir (Nutku, 2007:110). Epik tiyatrodaki bireysel konular ve ruh durumları abartılarak işlenmez. Bunun yerine Sevdâ Şener'in de ifade ettiği gibi: "Epik tiyatro insan ilişkilerinin nedensellik ağını çözümlenmeye çalışır. Somut ve görünen dış gerçeğin altında yatan nedenleri araştırır" (Şener,1982:227). Nedensellik ağının çözümlenmesi istenen seyirci, büyülenip oyunun içine sürüklenmek ya da oyuncuyla yaşantı birliği kurmaktan yerine, oyunu eleştirip yorumlamalı; olaylara farklı bakış açıları getirebilmelidir. Bu açıdan Brecht, Aristocu tiyatrodaki katharsis düşüncesine karşıdır. Brecht'e göre katharsisle sağlanan yöneliş yetersizdir. Hatta bu yöneliş zararlı bulan Brecht, katharsis ile aklın ikinci planda kaldığını ve seyircinin düşünmeden uzaklaştırıldığını söyler. Seyirci sahnede gösterilen coşkudan uzak tutulmalı ve şaşkınlık yaratılmalıdır.

Epik Tiyatro'da Müzik

Doğu Tiyatrosu'ndaki soyutlama düşüncesinin getirdiği illüzyonu / yanılışmayı bozma ilkesi Epik tiyatronun temel amaçlarından. Epik Tiyatro Kuramı'na kadar kullanılan yöntemler salt duygulara yönelik olduğundan istenen yanılışmayı bozamamaktadır. Bu sebeple değişime gidilerek oyunculuk, sahne tekniği ve oyun yazımında yeni tekniklere başvurulur. Görülen en büyük değişimlerden biri de müzik konusunda olmuştur. Tiyatro eserlerindeki müziğe bakış açısı tamamen değişmiş ve farklı işlevler yüklenmiştir. Epik tiyatrodaki müzik, artık başlı başına bir sanattır. Önceden oyunu bütünleştiren ve oyuncuyla özdeşleşme kurma amaçlı kullanılan müziğe farklı bir anlayış getirilmiştir. "Müziğin tiyatro

sokulmasıyla üzerindeki ağırlık hafifleyen oyun, adeta zarif ve inceliğe kavuşmuş; tiyatronun sunuları artistlik niteliğe bürünmüştür" (Brecht,1981:165).

Brecht, tiyatrosunda kullanacağı müziği farklı bir biçimde ele aldığı için işlevini yerine getirecek tarzda müziğe ihtiyaç duymuştur. Yönelişlerinin ilk durağı Wagner müziği olur. Fakat Wagner müziğine karşı bir tavır koyar. Wagner müziğine karşı olmasının ilk sebebi halkın belli bir kesimine yani aristokratlara ve burjuvaya hitap etmesidir. Brecht, tiyatrosunda halkın tümüne hitap etmeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple halk müziği kaynaklı, topluluklara hitap eden bir müzik anlayışından yanadır.

İkinci sebep ise Wagner'in eserlerindeki 'Toplu Sanat Yapıtı' ilkesidir. Birçok sanatın kaynaştırılarak aynı amaca hizmet etmesi; müziğin de bu sanatlar arasında değerden düşmesi Epik Tiyatro'ya göre değildir. Brecht'e göre Epik Tiyatro'da öğeler birbirinden ayrılmalı; söz, müzik ve görüntü birbirinden ayrı hareket ederek yanılışma kırılmalıdır. Bu sebeple Wagner'in 'ciddi' ve 'ilerici' kavramlarıyla da adlandırılan dramatik müziği Epik tiyatro için yetersizdir. Brecht'e göre sadece duygulara yönelen müzik Epik Tiyatro'da işlevini yerine getiremez. Brecht'in tiyatrosunda kullandığı dili de müziği gibi entelektüel değil, halka yöneliktir. Geniş kitleleri hedef alan Brecht, halkın tümüne hitap eden bir müzik tercih eder. Müzik eğitimi olmadığı halde ilk oyunlarının müziklerini kendi besteler. Nutku Brecht'in ilk müzik çalışmalarını:

Brecht'in dil ve tavrı onun müziğine de yansır. Eğitim görmüş bir müzisyen değildi. Ancak daha ya-zarlık yaşamının başlangıcında yazdıkları için müzikler tasarlıyordu, ilk şiirlerinde onun bu çabasını görebiliriz; ilk örnek de Ölü Erin Öyküsü'dür. (1918). Bu şiirden sonra Brecht sürekli kendi şiirlerinin müziklerini bestelemeye ve sonra da ilk oyunlarının müziklerini yazmaya başladı; Baal (1918), Gecede Trampetler (1918), Adam Adamdır (1924-25) adlı oyunlarında ilk denemelerini yaptı. Hatta Üç Kuruşluk Opera'nın (1928) ilk metni için bazı şiirleri besteledi (Nutku, 2007:166).

cümleleriyle açıklar.

Brecht Üç Kuruşluk Opera'nın müziklerini bestelerken "Balad Opera"dan beslenir. Balad Opera, 18. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan bir türdür. Balad Opera'da komedi ön plandadır ve ciddi opera eserleri alaya alınır. Geleneksel

halk ezgileri ve öykülerinden oluşan karşılıklı konuşmaların, arada müzikle desteklendiği bu tür sahne yapıtlarının ilkini John Gay'in metninden John Pepush "Dilenciler Operası" adıyla 1728'de yazmıştır. Aynı yüzyılda Almanya'nın şarkılı oyunlarına da esin kaynağı olan Balad Opera'dan, bugünün müzikal ve müzikli komedi denilen sahne yapıtları doğmuştur" (Sözer,2012:25). Nutku Brecht'e ilham kaynağı olan John Gay ve John Pepusch çalışmalarının altını: "Brecht, 1927/28 kışında, Dilenciler Operası'nın librettosunu okudu ve iki yüz yıl önce John Gay ile Pepusch'un yaptıklarını gördü; kendi çağı için yığınları etkileyecek bir 'balad opera' biçiminin çok yararlı olacağını düşündü ve sonuçta Üç Kuruşluk Opera ortaya çıktı" (Nutku, 2007:169) ifadesiyle çizer.³

Brecht'in besteci Kurt Weill ile tanışması ilk meyvesini, Adam Adam'dır oyunuyla verir.

Brecht, 1928'de ilk kez oynan Üç Kuruşluk Opera'nın müziğini Epik tiyatro açısından ilk başarılı beste olarak tanımlar. Brecht, bestecilerin artık yeni-dünya için besteler yapmaları gerektiğini öne sürer ve bu müziğin Piscator'un seyircisi gibi topluluklar için yapılmasını önerir (Nutku, 2007:170).

Oyununun ikinci sahnelenişinde Weill, Adam Adam'dır oyununun müziklerini besteler. Brecht ve Weill'in tiyatroya yeni bir müzik anlayışı getiren çalışmaları devam eder. Weill, Brecht'in en önemli eserlerinden biri olan Üç Kuruşluk Opera'nın müziğini besteler. Üç Kuruşluk Opera'da müzik, ilk defa alışılmışın dışında kullanılmıştır. Sahnede 7-8 kişilik küçük bir orkestra seyircinin görebileceği bir yere yerleştirilmiştir. Orkestra uyumsuz sesler çıkaran sokak çalgıcıları görünümünde ama müzik en küçük ayrıntısına dek en yetkin biçimde çalınmıştır (Nutku,2007:169). Orkestra özellikle şar-

10Wagner, "müzikli dram" adını verdiği sahne eserleri yaratarak lirik dram sanatının mükemmeliyeti uğruna savaşmıştır. Sanatçıya göre bu gelişim "Gesamtkunstwerk-Topyekün Sahne Eseri"nin yaratılmasıyla; yani şiir (deklamasyon), müzik, resim, mimari ve heykel sanatının bir arada toplanmasıyla gerçekleştirilebilir (Yener, 1970:274).

11"İlerici Müzik" olarak tarif edilen müziğin dinleyicisi pasif, uyusku- luğa kapılmış, kendilerini teslim etmiş bir şekil-dedir. "Müzik bu salonlarda doğrudan doğruya "yazgının kendisi" olarak boy gösterir ve günümüz insanının, günümüz insanı sağladığı yerler; ilgili müziğe hepsinden rahat başvurabilecek nitelik taşımaktaydı. (Diyelim bir kahraman ya da bir kahraman grubu var da, müzik onun umutsuz ya da üzgün ya da kahraman ya da kahraman grubunun kendisi görünürde güven ya da neşe ya da umutsuzluk içinde bulunuyor, öyleydi tıpkı.)" (Brecht,1982:128).

12"Çağdaş müziğin büyük bir bölümü içedönük (introstektiv) nitelik taşıyor, öznel ruh durumlarının sergilenmesinden oluşuyordu. Emosyonel bakımdan dinleyici hemen sarıp sarmaladığı ve onu kendi dünyasına çekip aldığı için, ilgili ruh durumlarının kendileri üzerinde ne ussal, ne duygusal bir yargıda bulunulmasına izin veremekteydi. Dolayısıyla, sahnede ki olayların böyle bir davranışa imkân sağladığı yerler; ilgili müziğe hepsinden rahat başvurabilecek nitelik taşımaktaydı. (Diyelim bir kahraman ya da bir kahraman grubu var da, müzik onun umutsuz ya da üzgün ya da kahraman ya da kahraman grubunun kendisi görünürde güven ya da neşe ya da umutsuzluk içinde bulunuyor, öyleydi tıpkı.)" (Brecht,1982:128).

kılar esnasında aydınlatılmıştır. Projeksiyon kullanılmış ve şarkıların adları sahneye yansıtılmıştır. Müzik ögesi oyunun diğer öğelerinden iyice ayrılmıştır. Oyun; düetler, terzetler, sololar ve koroyla söylenen final şarkılarıyla sahnelenmiştir. Oyuncular söylenen şarkılara uyarak konum değiştirmiştir. Balat(d) havası taşıyan müzik parçaları düşünsel ve ahlaksal bir nitelik kazanmıştır (Brecht,1981:166).

Weill , Brecht'le tanışana kadar psikolojik yapıda ve karmaşık eserler vermektedir. "Weill ve Brecht'in sanat anlayışlarında ve ideolojik tutumlarında ortak bir zemini paylaşmaları; her ikisinin de anti-romantik oluşu, Wagnerci sanat anlayışına (Gesamtkunstwerk-Toplu Sanat Yapıtı), o günün sanatının örgütleniş ve algılama biçimine karşı olmaları" (Arıtaşır,1990:196) sonucu Weill, Brecht'le uyum sağlayarak halkın anlayacağı türden besteler yapmaya başlar. Nutku'nun ifadesiyle: Weill'in besteleri daha sade bir yapı kazanır ve halk ezgilerine yönelir. Brecht, Weill'in onunla çalışmadan önceki durumunu şöyle anlatır: "O zamanlar psikolojik türden karmaşık besteler yapardı; daha sonra yalın halk ezgileri düzeyinde besteler girmeyi kabul etti. Bu onun, kendi bestecilik yaşamında yaptığı çok yığıtçe bir dönüşümdü" (Nutku, 2007:170).

⁴Brecht'in daha sonra çalıştığı besteciler arasında Ed-

13 Bir müzik ve yazın türüdür. Müzik olarak tanımı ise A B A N (N: nakarat) uyaklı dörtlü dizelerle; çarpıcı, etkileyici kısa öyküler anlatan halk şarkısıdır. Balad 18. yüzyılda Amerika'da önemli bir halk müziği türü olmuştur. 19. yüzyılda ise İngiliz baladları çeviri ya da benzerleri biçiminde Almanya'da da yaygınlaşmıştır (Sözer,2012:25).

14Üç Kuruşluk Opera'daki ezgilerin başarısı biraz da Brecht'in parodiyi sevmesinde aranmalıdır. Brecht içliliği alaya alır, çünkü insanların bu aşırı duygululuk durumunda olumlu davranışlarda bulunmalarına olanak yoktur (Nutku, 2007:173).

15Weill, Brecht'le çalışmaya başlamadan önce üç opera bestelemişti ve dönemin en başarılı bestecileri arasındaydı. Ancak "ciddi bestecilerin sürekli seçkin bir atmosfere" çekildiklerini, "ne pahasına olursa olsun besteciler ve halk arasında gittikçe büyüyen aranın doldurulması" ve bir köprü kurulması gerektiğini düşünüyordu. Zaten bu düşünce doğrultusunda "sınıflararası müziksel zevk klişeleri"ni sorgulamayı deneyecekti. Yani" operanın aristokratlar ve burjuvaya hitap etmesi, tüketim ve kullanım müziğinin de yalnızca küçük burjuva ve proleteriyaya hitap etmesi". Bunlar Brecht ve Weill'i birbirine yaklaştıran görüşlerdi (Arıtaşır,1990:196).

16Kurt Weill zamanının tanınmış bestecilerinden birisi olmakla beraber, bayağılaşma ya da saygınlığını yitirme korkusu, çok çeşitli müzik tür ve biçimlerini bir araya getirip denemesine engel olmamıştır. Brecht'le 1930'da yaptığı ve daha sonra "school opera" (okul operası) olarak nitelendikleri Der Jasager'i (Evet Diyenler) buna örnek gösterebiliriz. Brecht'le Weill bu girişimlerinde, müziksel ve dramatik değerleri belirli bir düzeyde tutmayı başarırken, öğrencilerin ve amatör müzisyenlerin kolaylıkla sahneleyebileceği bir opera yazdılar. Parçaları söylemek için üstün yeteneklere sahip olmak gerekmediği gibi, sahne ve kostüm de öğrencilerin hazırlayabileceği şekilde düzenlenmiştir. Bunun yanı sıra orkestranın görevi de bir okul orkestrasının hünelerini aşmayacak şekilde basit tutulmuştur. Weill daha sonra Der Jasager operasının değerlendirmesini yaptığında böyle bir türe ulaşmasını iki temel amaca bağlıyor: Bunlardan birincisi; opera düşüncesiyle, eğitim düşüncesini birleştirir. İkincisi; "school opera"yla, pratik müzik yapmak isteyen konservatuvar öğrencilerine ve amatör müzisyenlere bu yönde bir fırsat vermek. Weill'in bu çabası onu çağdaşlarından ayıran, önemli bir niteliğinin ürünüdür. Weill yalnızca sanatsal birtakım kaygılarla müzik yapmaktan kaçınıyor, daha çok müziğinin pratik toplumsal amaç ve faydalarını göz önünde bulunduruyordu. Eğitim amacıyla, amatör

mund Meisel, Hanss-Eisler, Paul Hindemith, Paul Dessau ve Rudolf Wagner-Regency de yer alır. Yapılan ortak çalışmalar Weill gibi bu besteci-lerin de bakış açısını değiştirmiş, Brecht'in etkisi eserlerine yansımıştır. Brecht'in Epik tiyatro ku-ramına getirdiği en önemli yöntemlerden biri de yabancılaştırmadır. Yabancılaştırma, seyircilerin oyuna eleştirel bir tutumla yaklaşmalarını sağlar ve bir anlamda kurama bilimselliğini kazandırır. Yabancılaştırmayı sağlamak için ilk olarak seyirciye aradaki duvar yıkılır. Seyirciye oyuncuların ve davranışların tiyatroluluğu devamlı hatırlatılır; oyuncu da seyirciye kendisini izlediğini farkında olduğunu hissettirir. Yabancılaştırmayla seyirci sahnede olup biteni gizlice izlediğini düşünmez; aksine oyuncu seyircinin varlığından haberdar olduğunu belli eder. Seyirci; canlı, katılımcı ve uyanık tutulmak istenir; kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırma yöneltilir. Seyirci sahnedeki olayla özdeşlikten koparılarak düşünmeye sevk edilir ve eleştiriye hazır hale getirilir.

“Epik Tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayırık ve belirgin durumların birbirleri üzerine oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jestsel gruplaşmalar sahneleri birbirinden ayırır” (Benjamin,1984:45-46). Özdeşleşmeyi kendine amaç edinmeyen bu oyun sanatında yabancılaştırma için eylemler kesintiye uğrattırılır. Eylemlerin kesintiye uğrattırılmasında müziğin önemi çok büyüktür. Seyirciyi illüzyondan kurtarmak için çoğunlukla eylemlerin arasına yerleştirilen müzik ve şarkı sözleri anlatılan olayın başka açıdan düşünülmesine yardımcı olur.

Müzik bir çeşit sahne noktalaması olarak kullanılır. Yanılsama havasına giren seyirci düşünme sürecine yöneltilir ve eleştiriye hazır hale getirilir. Sözleri vurgular, hareketleri açıklar; ama bunları destekler nitelikte değildir. Anlamı belirginleştirmek, inceleme konusu yapılan konuyu açıklamak içindir (Nutku,2007:170).

Epik Tiyatro'da müziğin, metni desteklediği gibi metne karşı olan bir tavrı da vardır. Müzik olaylara karşı bir tavır yaratabilmeli, seyircide karşı düşünce oluşturmaya yardımcı olmalıdır. Öyle ki, bazen şarkı sözlerinin anlattığına melodiler karşı çıkar. Çok neşeli bir sahnede ağır bir müzik çalınabileceği gibi, hüznü bir sahnede neşeli bir müzik çalınabilir. Müzik, olayları pekiştirip seyirciyi yanılsama havasına sokmaz. Tekerek'in de altını çizdiği gibi: “Müzik oyunu bütün-

müzisyenler ve öğrenciler için yazdığı bu opera bunun somut bir kanıtıdır. Weill için “bu müzik iyidir”, “şu müzik kötüdür” gibi seçkin bir anlayışın geçerli olmadığını, elde etmek istediği etkiye göre her türden müzikten faydalandığını da biliyoruz (Artaştır,1990:201).

leştiren ve özdeyişlemi yoğunlaştıran bir öge olarak değil, onun başında yer alan, hatta karşısına geçip kurulabilen bir öğedir” (Tekerek,1993:29). Fakat müziğin metni destekleyen ve duygulara da hitap eden görevini unutmamak gerekir. Dikkat edilmesi gereken duyguların, bireylerin iç dünyası yerine toplumsal konulara hizmet etmesidir. Brecht'in kendi cümleleriyle açıklayacak olursak: “Bu tür bir epik sununun, duygusal etkilemeye bütünüyle sırt çevirdiği savı sık sık açığa vurulan bir yanılgıdan başka bir şey değildir: İşin doğrusu, epik tiyatrodaki duygular bir duruluk kazanır” (Brecht,1981:171).

Epik Tiyatro'da sahnelerin aralarında, başında ve sonunda kullanılan koro en büyük yeniliklerdendir ve işlevi çok önemlidir. Koronun söylediği şarkılarda oyun yorumlanır ve oyunun devamı ile ilgili bilgiler verilir. Şarkıların adları projeksiyonla sahneye yansıtılır. Şarkılar bölümleri birbirine bağlayan noktalar gibi görünse de bazen anlatılanın farklı düşünülmesini sağlayan açıklamalar getirir. Şarkı söyleyenlerin, orkestranın ve koro gibi diğer müzikal öğelerin sahnede seyircinin görebileceği şekilde yer aldığı ve performansları sırasında etkili bir biçimde ışıklandırıldığı Epik tiyatrodaki seyirci tiyatrodaki olduğunu unutmaz ve bilinmeyen yerlerden gelen müziğin etkisine kapılmaz. Brecht'in yelpazesi oldukça geniştir ve oyunlarında kolay anlaşılır halk ezgilerinden geniş kitlelere hitap eden etkili müzik türlerine dek çeşitli müzik türlerini kullanır ; “başta halk ezgileri olmak üzere, caz müziğinden, panayırlarda çalınan sokak ezgilerinden ve halkın ağzından düşürmediği melodilerden kaynaklanır” (Nutku,2007:168-69).

Epik Tiyatro'da Şarkılar bölümleri birbirine bağlayan noktalar gibi görünse de bazen anlatılanın farklı düşünülmesini sağlayan açıklamalar getirir. Epik Tiyatro eserlerinde seyircideki yanılsamayı kırma amaçlı müziğin ritmi alışılmışın dışında da kullanılır. Müziğin ritmi her zaman eserle uyumlu olmaz. Müziğin tartımı ve sözler arasında zıtlıklar o anki atmosferi bozarak yabancılaştırmaya hizmet eder. Böylece seyirci müziğin büyümesine kapılmayarak anlatılan hakkında nesnel bakış açısı kazanmış olur. Brecht, yine müzikle yanılsamayı kırma amacıyla oyunlarında gerçek şarkıcıları tercih etmez. Kabare ve tiyatro oyuncularını onun aradığı yorumculuk için yeterlidir. Bu sebeptendir ki, Kurt Weill'in eşi Lotte Lenya'ya tek bir nota bilmediği halde oyunlarında şarkı söyletmiştir. Ancak, Epik tiyatro oyuncularının sahnede oluşan atmosfere ve müziğe karşı oynayabilmeleri diğer önemli bir konudur: “Oyunculara da bu bağlamda önemli bir rol düşmektedir. Çünkü onlar, müziği ritmine ve melodisine kendilerini kaptırmadan, müziğe karşı konuşabilmelidirler. Yani

müziğe eşlik edip susmak yerine, müzik çalarken de bir şeyler diyebilmelidirler; ya da konuşmalarında müziğin ritmine aykırı bir duyguyu vermelidirler (Çelik, Şen. 1999:33).⁵

Müzikte Gestus

Yabancılaştırma oyunculuktaki ifadesini gestus'la bulur. Gestus sözle veya hareketle ifade edilen bir tavrın yönüdür (Şener,1998:246) Gestus da yabancılaştırma gibi Epik Tiyatronun diğer öğeleriyle bağlantılıdır. Gestus ile anlatılmak istenen, bir ya da birden çok kişinin bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerinden oluşan bir bütündür (Brecht,1982:32).

Gestusla somut olarak gösterilmek istenen şey hedeflenir. Ya bir karaktere ya da bir duruma karşı tavrı ve bu tavrın nedenlerini açıklarken gestusa başvurulur. Bu noktada oyuncuya önemli görev düşmektedir. Oyuncu, toplumsal açıdan önemli gestuslara başvurarak istenen düşünce sürecini başlatabilmelidir. Oyuncunun gestusu verebilmesinde müziğin önemi büyüktür. Böylelikle, Epik Tiyatro, müziğin sağladığı imkânlarla işlevini daha da iyi bir şekilde yerine getirebilmiş ve Gestus Müziği kavramı geliştirilmiştir.

Pratik bir söyleyişle, gestus müziği, oyuncunun kimi temel gestus'ları oyunlaştırmasına fırsat veren bir müziktir. Ucuz bir gözle bakılan müzik, özellikle kabare ve operetlerde zaten hanidir bir çeşit gestus müziği niteliğini taşıyor. O "ciddi ve ağır" müzik ise, hala lirizme sınımsız bağlı bulunmakta ve kişisel dışavurumlar ardında koşmaktadır (Brecht,1981:169).

Gestus müziği sayesinde, ruh durumları yerine davranışları verdiğinde anlatılmak istenen düşüncenin seyirciye iletilmesi daha sağlıklı olur. "Müziğin tavrı müziği olmasıyla söz ve davranışlar daha kesin, daha kaçınılmaz olur. Üzüntü, çekingence, direnme, boyun eğme, gibi tavırlar müzikle rahatlıkla gösterilir"(Şener,1982:48). Böylelikle; müzik malzemeleri ile istenen gestus yanlışığa fırsat vermeyecek şekilde kurulabilir. Ezgilerin sözlerinin doğru kurulması ve düzenlenmesi bu yollardan biridir. Bu noktada besteciye ve oyuncuya önemli görevler düşer. Besteci planlamayı dikkatlice yapmalı, oyuncu da ezgileri söylerken verdiği tavırla iletilmek istenileni destekleyebilmelidir. Weill, müziğin gestusları verebilmesindeki gücünü:

Müzik, konuşmadaki vurguları, uzun ve kısa hecelerin dağılımını, ve en önemli kesintileri yazılı ola-

17 Ayrıca, Stravinsky ve Milhaud gibi bestecilerden, Ernest Ansermet gibi bir orkestra yönetmeninden, Cocteu ve Ramuz gibi yazarların müzik üzerindeki düşüncelerinden etkilendiğini izleriz (Nutku, 2007:169).

rak kaydetme gücüne sahiptir. Bu yolla librettonun sahnede yanlış ele alınmasına yol açabilecek çoğu kaynak elenir. Bir pasaj çeşitli yollarla ritmik olarak yorumlanabilir ve hatta aynı gestus çeşitli ritimlerle ifade edilebilir; belirleyici nokta gestusun doğru olup olmadığıdır (Hasgül,Weil:1990,185).

cümleleriyle açıklar.

Sonuç

Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro kuramı ile hem tiyatro hem de tiyatro müziği yeni bir boyut kazanmıştır. Bertolt Brecht ve Kurt Weill'in ortak çalışmaları Epik Tiyatro müziğine önemli katkılar sağlamıştır. Toplumun belli bir kesimine hitap eden müzik türleri yerine topluluklara hitap eden müzik türleri tercih edilmiştir. Koro ve orkestralar ilk defa sahne üzerinde, seyircilerin görebileceği yerde kullanılmış; etkili bir biçimde ışıklandırılmıştır. Şarkı adları ve sözleri projeksiyonla sahneye yansıtılarak oyun yorumlanmış; seyirci yanılma havasından uzaklaştırılmıştır. Müzik, metin aralarında da kullanılmış, adeta noktalama işareti görevi görmüştür. Müziğin ritmi yer yer metne karşı durmuş, seyirciyi düşünmeye ve yorumlamaya yönlendirmiştir. 20. yüzyıla kadar salt duygulara hizmet eden tiyatro müziğine "anlatan", "açıklayan" ve "yorumlayan" olarak özel misyonlar yüklenmiştir. Epik Tiyatro kavramlarını ele alırken bir bütün olarak düşünmek çok önemlidir. Temelde tüm kavramlar yabancılaştırma amacıyla kullanılır ama; müziğin katkısı diğer kavramlara kıyasla açık ara öndedir. Epik Tiyatro'da müzik tarzlarının çeşitliliği ve müzikal malzemelerinin farklı işlevlerde kullanılabilirliği, seyircide istenen düşünce sürecini başlatma noktasında büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

ARITAŞIR, A.İ., Kurt Weill Üzerine, Folklor Doğu S:60 (Ekim-1990)196.

BENJAMIN, W., Brecht'i Anlamak, Çev: Haluk Barışcan ve Aydın İşisağ, 1.Basım. İstanbul:Metis Yayınları, 1984.

BRECHT, B., Epik Tiyatro, Çev. Kamuran Şipal, 2.Basım. İstanbul: SayYayınları, 1981.

-----, Oyunculuk Sanatı ve Dekor, Çev: Kamuran Şipal. İstanbul:SayYayıncılık, 1982.

CANDAN, A., Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, 1. Basım, İstanbul:Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003

ÇALIŞLAR, A., Tiyatro Kavramları Sözlüğü, 1. Basım, İstanbul: Boyut Yayınları.1992.

ÇELİK, Y. ve ŞEN Y., „Epik Tiyatroda Müzik Oyun İçin mi. Oyuna Karşı mı?“ (1999), Güzel Sa-natlar Enstitüsü Dergisi, e-dergi.atauni.edu.tr. (22/04/2017).

HANÇERLİOĞLU,O., Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Varlık Yayınları.1967.

SÖZER, V., Müzik Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012.

ŞENER, S., Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 1.Baskı. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.

NUTKU, Ö., Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 1.Baskı. İstanbul: Özgür Yayınları, 2007.

TEKEREK, N., Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimiz-den Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar. 1.Baskı Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,1993.

YENER, F., Müzik Kılavuzu. 1.Baskı.İstanbul, Milliyet Yayın Ltd. Şti. Yayınları,1970.

WEILL, K., Çev: Necdet Hasgül,“Müzikte Gestus”. Folklorla Doğru S.60(1990)185.

