

EPİK TİYATRODA MÜZİK; OYUN İÇİN Mİ, OYUNA KARŞI MI?

*Arş. Gör. Yavuz ÇELİK

**Arş. Gör. Yavuz ŞEN

1. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya, toplumsal açıdan büyük sıkıntıların yaşandığı, ekonomik alanda işsizler ordusunun ve çok sayıda fakir insanın yaşam kavgasında olduğu bir ülke halini alır. Bu ülkedeki insanların çektiği sıkıntılar, 1920'lerde Almanya'da Bertolt Brecht adlı genç bir şairin dizelerine yansır. Brecht yazdığı şiirlerde vermek istediği mesajları daha geniş kitlelere, daha etkileyici ve görsel bir şekilde iletme arzusuna kapılınca, seyirciyle oyuncunun direkt bir temas içinde olduğu tiyatro sanatının geniş olanaklarından yararlanmayı düşünür. Sonuçta, 1930'lara gelindiğinde, geleneksel Aristotelesçi tiyatrodan ve Natüralizm ve Ekspresyonizm gibi 20. yüzyılın önde gelen akımlarından hemen hemen tamamıyla farklı bir tiyatro anlayışıyla ortaya çıkar. Brecht *Epik Tiyatro* adını verdiği bu tiyatro anlayışını geliştirirken Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold ve Max Reinhardt gibi dönemin önde gelen yönetmenlerinden ve Rus Tiyatrosu, Çin Tiyatrosu ve panayır gösterilerinden etkilenmiştir. Brecht'in kuramsal olarak açıkladığı bu tiyatrodaki oyunculuk, seyirci ve sahneleme anlayışının büyük ölçüde, oyun yazımı ve oyun için kullanılan unsurların da kısmen değişime uğradığı gözlenmiştir.

Brecht'in 1925'lerde okuyup incelemeye başladığı Marksizm'in değişimci felsefesi ve bu felsefenin Brecht'e etkisi göz önüne alındığında, tiyatrosunu *değişim* fikri üzerine kurması ve toplumsal alanda düşlediği bu değişime kendi tiyatrosunda başlaması normal karşılanmalıdır. İşte geleneksel tiyatrodan ayrılan Epik Tiyatro'da görülen bu değişikliklerden biri de konuşmalar arasında ya da sahnelerin hemen başında görülen şarkıların ve bu şarkıları söyleyen koronun oyuna sokulması olarak kabul edilmektedir. Önceleri sadece metin üzerinde görülen bu unsurlar daha sonra, Brecht'in kendisinin de katıldığı sahne çalışmalarında farklı bir müzik anlayışıyla oyuna katılmıştır. Müziğin bu şekilde tiyatroya sokulması, o zamana kadar süregelen tiyatro geleneğiyle aradaki bağları neredeyse tamamen koparmıştır. Tamamen diyalog ve olaylarla geçen oyunun üzerindeki ağırlık ve belki de can sıkıcılık kalkmış; oyun bir anlamda zariflik ve inceliğe

* Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. Arş. Gör.

** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü. Arş. Gör.

kavuşmuştur.¹ Sonuçta, tiyatronun sunuları sanatsal bir niteliğe bürünmüş ve görselliğe doğru ilerleyen 20. yüzyıl tiyatrosunda şarkı ve müzik oldukça önem kazanmıştır.

Brecht tiyatrodaki böylesine önem kazanan müzik unsurunu, daha ilk oyunlarından başlayarak kullanır. **Gece Gelen Davul Sesleri**, **Baal**, **Edward II**, **Mahagonny**, **Üç Kuruşluk Opera** ve **Ana** adlı oyunlarında müziğe ve şarkılara bilinçli olarak başvurur. Bu oyunlardaki müzik çoğunlukla şarkı ve marşlardan oluşmaktadır. Brecht'in özellikle ilk oyunlarında dikkat çeken bu şarkılarda genellikle, çelişen ve birbirine zıt iki durum sergilenir. Bu şarkılarda ayrıca zorbalık, yalan, hırs, sefalet ve açlık gibi toplumsal sorunlar da ele alınır. Buna örnek olarak, **Galile'nin Yaşamı** adlı oyununda iki şarkıcının söylediği şu dizeler verilebilir²:

*Sizler. şu dünyada ezilerek yaşayanlar,
Uyanın artık. gösterin gücünüzü!
Öğrenin bilgin Galile'den
Mutluluğun abecesini.
Hep boyun eğmek midir insanoğlunun yazgısı
Kim istemez başına buyruk olmayı?*

Brecht'in bu tür konuları seçmesinin nedeni, Marksizm'e yönelmesi olarak kabul edilebilir. Çünkü Marksizm'in düşünce yöntemi olarak kabul edilen bilimsel diyalektik yöntemde, zıtlıkların bir bütün oluşturduğu ve hareketin ve bütünlüğün bu zıtlıklardan ortaya çıktığı düşüncesi vardır. Ayrıca, Marksizm'in ezilenlere ve işçi sınıfına yönelmesi de bunun bir nedeni olabilir. Şiirlerinde de böyle bir yapı gözlenen Brecht bu zıtlığı, oyunları için kullandığı müziğe de yansıtır. Bu amaçla, müzik konusunda eğitim almadığı halde, kendi oyunları için müzikler yapmayı planlar. Birkaç kişisel denemeden sonra, başta Kurt Weill olmak üzere Paul Dessau, Edmund Meisel ve Hanns Eisler gibi bestecilerle çalışır.

Epik Tiyatro anlayışı ile, burjuvanın hizmetinde olduğuna inandığı geleneksel tiyatronun kalıplarını yıkan Brecht bu bestecilerle birlikte yaptığı çalışmalarda, kendi tiyatrosu için oldukça farklı bir müzik tarzı ortaya koyar. Bestecilerin eski kalıplardan kurtulup yeni bir dünya ve büyük topluluklar için besteler yapmaları gerektiğini savunan³ Brecht, özellikle Weill'de böyle bir değişimi gözler. Brecht'le tanışmadan önce psikolojik türden, anlaşılması

1. Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**. Çev.: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s. 131.

2. Bertolt Brecht, **Galile'nin Yaşamı**, Çev.: Özhan Barlas & Nahit Kayabaşı, İstanbul: Deniz Kitaplar Yayınevi, 1983, s. 79.

3. Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi-Cilt II**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985, s. 182.

zor ve karmaşık besteler yapan Weill, onunla çalışmaya başladıktan sonra toplumu hedef alan yalın ve daha anlaşılır halk ezgilerine yönelir ve müziği, özellikle caz müziğini halk seviyesine indirger. Aynı şekilde, Brecht ile çalışan diğer bir önemli besteci de Eisler'dir. Eski müzik kalıplarından, özellikle içerik olarak kurtulma düşüncesine kapılan Eisler, Brecht'le ortak çalışmalarından sonra, müzikte yeni içeriklerin gerekli olduğu düşüncesiyle devrimci işçi hareketlerine katılır. Bunun sonucunda da mücadeleci kitle şarkıları ile yeni tarzda halk şarkıları üretir. Yaygın ve derinlemesine etkili olabilen, yaşam dolu yeni müziklerle birkaç epik oyunda, özellikle *Ana*'daki performansıyla dikkat çekmiştir.

Brecht bestecilerden ayrıca, bestelerini yaparken siyasal bir bilinçle sahip olmalarını istemektedir. Brecht kendi oyunlarından bahsederken, sahnede oynayacak oyuncuların ve oyunu izleyecek seyircilerin Marksist dünya görüşünü paylaşmaları gerektiğini, aksi takdirde oyunun gerçek anlamda başarılı olamayacağını ifade etmektedir.⁴ Bu görüşe bestecilerin de sahip olmaları gerektiğini savunan Brecht, onların, mesajlarını verebilecekleri ve söylemek istediklerini bu şekilde iletebilecekleri müzikler yapmalarından yana bir tavır takınır. Nitekim hem Weill hem de Eisler, sonradan işçi hareketlerinden yana olup onları desteklemişler ve müziklerini bu kitleye yönelik olarak yapmışlardır.

Müziği yapan bestecinin bu niteliklerinin yanında, oyun içinde önemli olan bir başka husus da müziğin nasıl ve ne şekilde sunulduğudur. Çünkü müziğin sunulduğu şekli, oyuncu ve seyirci üzerindeki etkisinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, yapılan müzik kızgın, neşeli, gururlu veya kederli ortamlarda denir. Bu farklı durumlarda yaratacağı etkinin benzerliği veya farklılığı, o müziğin değerini ortaya koyar. Örneğin Eisler'in Brecht için yaptığı müziklerde öyle bir canlılık ve uyanıklık vardır ki, bu müzik seyirciyi hem düşünmeye sevk etmekte hem de kendindeki o canlılığı seyirciye aktarmaktadır. Knepler, Eisler'in müziğinin, Brecht'in sözlerindeki ilintiler zenginliğini daha derinleştiren bir niteliğe sahip olduğunu belirtir.⁵

Brecht'in böylesine karşı çıktığı müzik, Wagner'ın *dramatik müzik* adı verilen türdür. Brecht kendi döneminde konser salonlarında sunulan ve *ilerici müzik* adı verilen bu tür için; insanları miskinliğe iten, pasifleştiren, neredeyse zehirleyen ve çaresiz bırakan, tüm benliğini teslim alan bir müzik

4. Margaret Eddershaw, **Performing Brecht: Forty Years of British Performances**, London: Routledge, 1996, s. 2.

5. Bkz. Bertolt Brecht/Berliner Ensemble, **Tiyatro Çalışması**, Çev.: Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994, s. 83.

6. (Brecht, **Epik Tiyatro**, s. 138.)

olduğunu söylemektedir.⁶ Bu türü çok lirik bulan Brecht, amacı sadece kişileri etkilemek olan böyle bir müziği kendi tiyatrosunda kullanmayacağını belirtmiştir. Geleneksel tiyatro seyircisi için de hemen hemen aynı teşhisi koyan Brecht, kendi tiyatrosuna gelecek seyirciden ve kullanacağı müzikten çok şeyler beklemektedir. Bunu yaparken, hem müziği yukarıda belirtilen niteliklerden kurtarmak, hem de kendi müzik anlayışıyla seyirciye farklı bir bakış açısı kazandırmak düşüncesindedir. Her perde için farklı bir müziğin çeşitlendiği Epik Tiyatro'da müzik, sahne içindeki duruma göre de farklılaşabilir.

Ayrıca epik oyunlarda müzik *aktarıcı* ve *iletici* bir tutum sergilemelidir. Yani olayların seyircilere aktarılmasına yardımcı olmalıdır. Müzik sözcüklerin anlamına karşı çıktığı gibi, o sözleri bir bakıma alaya alır ve böylece metni yabancılaştırır. Bu müzik türü metni ve eylemleri pekiştirip seyirciyi onların etkisine sokmak yerine, metni yorumlayarak seyircinin bu olayların etkisinde kalmasını önlemelidir. Yani müzik, artık sade bir fon müziği olmaktan çıkmıştır. Çok neşeli bir sahnede ağır bir müzik çalındığı gibi, trajik bir durumda da gürültülü ve neşeli müzik çalınabilmektedir.

Brecht bu şekilde, Epik Tiyatro'nun başlıca özelliği olan Yabancılaştırma-etmenin (Alienation-effect) oluşturulmasında müziğe de önemli bir görev yüklemektedir. Müziğin ritmi seyirciyi oyundan uzaklaştırır ve oyun hakkında yorumlar yapabilecek konuma getirir. Hatta oyunun müzikli kısımları oyunun akışını kesip, olayları yabancı gösterecek biçimde yerleştirilir. Seyirci olayların durduğu bu anda, olup bitenlerle ilgili olarak düşünme olanağı bulur ve bunları düşünürken, söylenen şarkılarda aynı zamanda olaylarla ilgili yorumları da dinler. Epik Tiyatro'da eylemin kesintiye uğratılmasının temel unsurlardan biri olduğu düşünülürse, Brecht'in şarkı ve müziklerinin bu tiyatrodaki esas işlevi ve önemi daha kolay algılanacaktır.

Yukarıda bahsedilen Y-etmeni, Brecht'in kendi oyunlarını sahneye koyarken mutlaka yaratmaya çalıştığı bir olgudur. Brecht seyircinin oyunun akışına kapılmasını önlemek için kullandığı bu etmen için müziğe ayrıca, *metni varsayıp, metne karşı durma* rolünü de vermiştir. Yani müziğin ritmi oyundaki ortama eşlik etmemeli; aksine, oyundaki yoğunluğun kaldırılmasına katkıda bulunmalıdır. Bunu, şu örnekle açıklayabiliriz: Bir ölüm sahnesinde, ölmek üzere olan kişinin neşeli bir şarkı söylediğini düşünün; bu durumda seyirci kendini, ölmek üzere olan kişinin yerine koymayıp, ölüm duygusundan uzaklaşacak ve ölüm kavramını duygularıyla değil, aklıyla değerlendirme olanağına kavuşacaktır. Bu şekilde müzik, oyunda sunulan duruma egemen bir hal alır ve metnin altını çizer. Oyunun algılanmasına etki eden müzik, anlaşılması zor bir hal almaktadır ve bu durumda görev seyirciye düşmektedir. Dinlediklerini, yani seslerle tarzı

bütünleştirmek, onların kulağına kalmaktadır. Burada Brecht'in sanatta kolaycılıktan kaçış ilkesini görmekteyiz. Brecht bu ilke doğrultusunda seyircinin koltuğa gömülüp oyunu izlemesini engellemeye çalışarak, onu tedirgin etmeye ve sahnede gösterilenleri hemen kabullenmesini önlemeye çalışır. Seyirci düşünmeli, kendi sonucunu ve yorumunu çıkarmalıdır. Müzikteki bu zorluk da bu ilkenin bir parçasıdır.

Brecht yukarıdaki gibi bir etkiyi sağlamak için, sahne ortasında veya başında şarkılar söyleyen koroyu da oyuna sokmuştur. Ama koroyu ve müzisyenlerle müzik aletlerini sahne üzerinde seyircinin görebileceği bir yere yerleştiren Brecht, müzik ve şarkıları söylerken koronun bulunduğu yeri belirgin bir şekilde ışıklandırır ve şarkıların adları, sahne dekorunun ardına yansıtılır. Koronun söylediği şarkılarda oyunla ilgili yorumlar bulunur, daha sonra neler olacağı özetlenir ya da sahnede görülmeyen oyun yazarının oyunla ilgili fikirleri belirtilir. Bu özellikleriyle koro, oyunda önemli bir yer tutar. Böylece müzik ve koronun oyunda bağımsız ve kendi içinde bütün birer bölüm olduğu izlenimi uyandırılması amaçlanır. Seyirci müziğin nereden geldiğini görerek, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi arka plandan gelen ve orkestrası görünmeyen bir müziğin etkisine kapılmayacaktır. Müziğin kaynağını gören seyirci, sahnedeki olayları ve söylenen sözleri açıklayan veya vurgulayan bir hava taşıyan müziği dinlediğinde, olaylar hakkında daha farklı düşünmeye sevk edilir. Müzik, görüldüğü üzere, Epik Tiyatro'da anlamı daha da belirgin kılmak ve seyirciye yönelik olarak iyice açıklamak içindir.

Oyunculara da bu bağlamda önemli bir rol düşmektedir. Çünkü onlar, müziğin 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. Oyuncular aynı zamanda şarkı da söyleyebilirler. Brecht bu konuyla ilgili olarak, konuşma ile şarkı söylemenin ayrı şeyler olduğunu ve oyuncunun konuşurken konuşmayı kesip, şarkı söylediğini olduğunu fark etmiyormuş gibi yapmasının son derece çirkin bir şey olduğunu ifade etmektedir.⁷ Bu nedenle oyuncu sadece şarkı söylememeli, aynı zamanda Epik Tiyatro'nun göstermecisi oyunculuk anlayışına paralel olarak, şarkı söyleyen birini göstermelidir. Bir başka deyişle, oyuncular normal konuşmadan şarkıya geçivermek yerine, şarkıyı diğer unsurlardan ayırarak sunmalıdırlar.

7. Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev.: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s. 187.

Oyuncuların söylediği şarkılar, sadece ele aldığı konularla değil, aynı zamanda kaba ve yürek parçalayıcı nakaratlarıyla da dikkat çekmektedir. Ama bu nakaratlar seyirciyi uyutan türden olmamalıdır. Bu nedenle bu ezgiler gerçekten şarkıcı olanların değil, daha çok kabare ya da tiyatro oyuncularının seslerini gerektirmektedir. Bu bağlamda Brecht oyun içindeki şarkıları, gerçekte şarkıcı olmayanlara okutmayı tercih eder. Belki de bu yüzden, Brecht'in oyunlarındaki en önemli oyuncu şarkıcılardan biri olan Lotte Lenya, bir tek nota bilmediği halde Brecht için vazgeçilmez biri olmuştur.

Tüm bunlar gösteriyor ki, Epik Tiyatro'da müzik, bir oyunun sahneye aktarılmasında çok önemli bir role sahiptir. Özellikle epik sahnedeki tüm çalışmaların yöneldiği Y-etmenin sağlanmasındaki katkısı açısından ele alındığında, önemi inkar edilemez. Dolayısıyla geleneksel tiyatrodan uzaklaşan böyle bir tiyatrodan müziğin de seyirciyi ilk başta yadırgatması normal karşılanmalıdır. Epik oyunların sahnelenmesinde esas amaç, seyirciyi oyunun etkisine kapılmadan oyun üzerinde düşündürmek ve oyuna daha geniş bir açıdan bakılmasını sağlamak olduğuna göre, epik oyunlarda kullanılan bu müziğin elbette oyun için olduğü söylenebilir. Ama geleneksel müzik bağlamında düşünöldüğünde, bu tür bir müziğin oyuna karşı bir tutum sergilediği de açıkça gözükmemtedir. Çünkü seyirci bu müzik aracılığıyla oyuna yaklaşmak yerine, oyundan uzaklaşmaktadır. Kısaca epik müzik, direkt olarak ve açıkça oyunun içinde olan, işlevi açısından oyun ile seyirci arasında istenen etkinin sağlanmasına hizmet eden, ama görüntüsü açısından oyuna karşı tavrı alan bir müziktir.

KAYNAKÇA

- BENJAMIN, Walter. **Brecht'i Anlamak**. Çev.: Haluk Barışcan & Aydın İşisağ. İstanbul: Metis Yayınları, 1984.
- BRECHT, Bertolt. **Epik Tiyatro**. Çev.: Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınları, 1997.
- BRECHT, Bertolt. **Galile'nin Yaşamı**. Çev.: Özhan Barlas & Nahit Kayabaşı. İstanbul: Deniz Kitaplar Yayınevi., 1983.
- BRECHT, Bertolt. **Sanat Üzerine Yazılar**. Çev.: Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınları, 1997.
- BRECHT, Bertolt/Berliner Ensemble. **Tiyatro Çalışması**. Çev.: Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994.
- EDDERSHAW, Margaret. **Performing Brecht: Forty Years of British Performances**. London: Routledge, 1996.
- NUTKU, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi-Cilt II**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- ŞENER, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.