

**METİN-MÜZİK İLİŞKİSİ İÇİNDE
SERMET ÇAĞAN'IN AYAK BACAK FABRİKASI OYUNUNUN
İNCELENMESİ**

Hande Tecik Öztürk

HAZİRAN 2022

**METİN-MÜZİK İLİŞKİSİ İÇİNDE
SERMET ÇAĞAN'IN AYAK BACAK FABRİKASI OYUNUNUN
İNCELENMESİ**

**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

HANDE TECİK ÖZTÜRK

**İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS DERECEİ İÇİN GEREKLİ
ÇALIŞMALAR YERİNE GETİRİLMİŞTİR**

HAZİRAN 2022



BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

...../...../.....

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İleri Oyunculuk (Türkçe, Tezli)
Öğrencinin Adı Soyadı:	Hande Tecik Öztürk
Tezin Adı:	Metin-Müzik İlişkisi İçinde Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası Oyununun İncelenmesi
Tez Savunma Tarihi:	22.06.2022

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ahmet ÖNCÜ
Enstitü Müdürü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı:	Doç. Uluç Esen	
2. Üye:	Doç. Dr. Elif Baş	
3. Üye:	Dr. Öğr. Üyesi Sercan Özınan	



Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.

Ad, Soyad :

İmza :

ÖZET

METİN – MÜZİK İLİŞKİSİ İÇİNDE SERMET ÇAĞAN’IN AYAK BACAK FABRİKASI OYUNUNUN İNCELENMESİ

Tecik Öztürk, Hande

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Uluç Esen

Haziran 2022, 166

Bu araştırmanın amacı, “Ayak Bacak Fabrikası” oyununda metin-müzik ilişkisinin, farklı temsiller ve farklı besteciler tarafından nasıl yapılandığı ve bestecilerin bu oyun özelinde müziği, hangi işlevleriyle kullandığını ortaya çıkarmak olmuştur. Çalışmanın ilk aşamasındaki amaç, “tiyatro müziği” kavramını irdelemek, müzik sanatının tarihsel süreç içinde bir tiyatro oyununda varlığını nasıl sürdürdüğü ve oyuna dramatik açıdan hangi işlevleriyle katkı sunduğunu, araştırmak olmuştur.

Tiyatro teorisyenleri müzik teorisyenleri ve alanın asıl uygulayıcıları olan tiyatro müziği bestecilerinin görüşleri ışığında desteklenen bu araştırma, iki aşamalı olarak planlanmıştır. Birinci aşamada, nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel belge analizi, ikinci aşamada ise alanında uzman 6 tiyatro müzisyeni için hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme tekniğini kullanarak yürütülmüştür.

Tiyatro müziği yapan bestecilerin, bu üretimi hangi değişkenler bağlamında, nasıl gerçekleştirdiklerine ilişkin verilere ulaşılmıştır. Bu veriler ışığında, çeşitli saptamalar yapılmış ve alanda karşılaşılan problemler açığa çıkarılmıştır. Sonuç olarak, oyun için tasarlanmış örnek bir müziksel yaratımın, hangi işlevleriyle oyuna katkı sağladığı, planlanan müzikli sahneleme örneği ile gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: Metin-Müzik İlişkisi, Tiyatro Müziği, Tiyatroda Müziğin İşlevleri, Sermet Çağan, Ayak Bacak Fabrikası.

ABSTRACT

RESEARCHING OF SERMET ÇAĞAN'S AYAK BACAK FABRIKASI PLAY WITHIN THE RELATIONSHIP OF TEXT – MUSIC

Öztürk Tecik, Hande

Advanced Acting Master's Program

Thesis Advisor: Do. Ulu Esen

June 2022, 166 pages

The aim of this research is to reveal how the text-music relationship is structured by different representations and different composers in the play "Ayak Bacak Fabrikası" and with which functions of the composers use the music in this play. The purpose of the first stage of the study was examining concept of the "theatre music" investigating how the art of music continued its existence in theatre play in historical process and which functions of it contributed in a dramatic way.

This research was planned in two stages, supported by the views of theater theorists, music theorists and the theater music composers who are the main practitioners of the field. In the first stage, historical document analysis, which is one of the qualitative research methods, was carried out using the semi-structured interview technique prepared for 6 theater musicians who are experts in their fields in the second stage. It is believed producers of the theater realized this production for which scenarios and how.

Data on how the composers who made theater music performed this production, in the context of which variants, were obtained. In the light of data, various determinations were made and the problems encountered in the field were revealed. As a result, the functions of an exemplary musical creation designed for the play will be shown with an example of planned musical staging.

Keywords: Text-Music Relationship, Theater Music, Functions of Music in Theater, Sermet ağan, ayak bacak fabrikası



Çocukluk arkadaşım Annem'e...

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren sayın hocam, *Doç. Uluç ESEN*'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Özveri ve şefkat dolu öğretmenliğiyle, tiyatroya olan bağımlıyı güçlendiren sevgili öğretmenim, *Gürol TONBUL*'a ve “*Ayak Bacak Fabrikası*” oyunu için, müzik yazmama fırsat tanıyan, bu yanımla karşılaşmamı sağlayan, her gün hiç yorulmadan, her birimizle ilgilenerek bizlere oyunu çalıştıran, fedakâr öğretmenim, *Ali DÜŞENKALKAR*'a minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.

Üzerimde çokça emeği olan, oyunculuk bölümü okumam için beni yüreklendiren, destekleyen ve her zaman yanımda olan, sevgili Şan hocam, *Oğuzhan ŞAHİN*'e minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.

Bölümün giriş sınavlarına hazırlanmamda emeği geçen ve bu yolculukta beni her daim yüreklendiren, sevgili hocam, *Zeynep ÖZYAĞCILAR*'a ve sevgili arkadaşım *Ferit CAN*'a minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.

Araştırmanın başından bu yana, gönülden bir tavırla, bana destek olan, kıymetli bilgilerini paylaşan, çalışmaya derin katkılar sunan sevgili hocalarım; *Alper MARAL*, *Ayhan HELVACI*, *Burçak ÇÖLLÜ*, *Nedim YILDIZ*, *Nurkan RENDA* ve *Tolga ÇEBİ*'ye minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.

Tez boyunca bakış açıma yön veren, sevgili hocam, *Seçkin SELVİ*'ye nezaket dolu tavrından ötürü minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.

Şarkılarını notaya alıp, bizimle paylaşan, engin bilgi ve tecrübesinden heyecan duyduğum çok sevgili hocam, *Ahmet YÜRÜR*'e minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.

Oyunu sahneye taşımamda bana destek olan, her provaya aynı disiplin, ilgi ve özveriyle katılan sevgili arkadaşlarım; *Deniz İNANÇ*, *Fazilet DEMİRALAY*, *Gülray*

ŞENYÜZLÜ KIRANTEPE, Mert DOĞAN, Mete BOYAR, Sezen ÖZZEYBEK, Tuba Zehra SAĞLAM ve Utku Çetin'e minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.

Canım annem, *Hamide ARIKAN* ve sevgili kardeşim *Kübra TECİK TEKE*, varlığınıza, desteğinize minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.

Beni her daim yüreklendiren ve araştırmamın her aşamasında bana destek olan, yol arkadaşım *Cihat ÖZTÜRK'e* ve *Oğluşlarıma*, minnettarım, teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İTHAF.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
Bölüm 1: Giriş.....	1
Bölüm 2: Metin – Müzik İlişkisi.....	4
2.1 Antik Yunan Tiyatrosunda Müziğin İzleri.....	7
2.2 Richard Wagner’in Gesamtkunstwerk Kuramı.....	10
2.3 Tiyatro Metninin Değişkenleri Bağlamında Müzik Üretimi.....	15
Bölüm 3: Tiyatro Müziği Kavramı.....	19
3.1 Tiyatroda Müziğin İşlevleri.....	23
3.2 Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Kuramındaki Müzik Tavrı.....	30
3.3 Tiyatro Müziği Yapan Bestecilerin Bu Üretimi Çeşitli Değişkenler Bağlamında Değerlendirmesi.....	34
Bölüm 4: Sermet Çağan’ın Yaşamı, Sanat Anlayışı Ve Eserleri.....	53
4.1 Türkiye’de 1960’lı Yılların Ulusal Tiyatro Tavrı.....	58
4.2 Tiyatro TÖS.....	60
4.3 Ayak Bacak Fabrikası Oyunu.....	62
4.4 Metnin Müzik Dili.....	68
4.5 Oyun İçin Bestelenen İlk Şarkılar - 1965, Ahmet Yürür.....	77
4.6 Müzikli Sahneleme Örneği.....	88
Bölüm 5: Sonuç.....	95
KAYNAKÇA.....	98

EKLER

A. Oyun Afiş i -1	103
B. Oyun Afiş i - 2	104
C. 1962, Yön Dergisi, Ethem Kahraman	105
Ç. “Bolluk Türküsü” Notasyonu	106
D. “Bolluk Bozar Ahlakı” Notasyonu.....	107
E. “Kutsal Balıklar Ölüyor” Notasyonu.....	108
F. Alper Maral - Görüşme Soruları ve Cevapları.....	109
G. Ayhan Helvacı - Görüşme Soruları ve Cevapları.....	119
H. Burçak Çöllü - Görüşme Soruları ve Cevapları	127
I. Nedim Yıldız - Görüşme Soruları ve Cevapları	134
İ. Nurkan Renda - Görüşme Soruları ve Cevapları	143
J. Tolga Çebi - Görüşme Soruları ve Cevapları	154
K. Kişisel Görüşmeler	166

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİLLER

Şekil 1 "Bolluk Türküsü" Notasyonu, (Yürür, 1965).....	83
Şekil 2 "Milli Servet" Notasyonu, (Yürür, 1965).....	84
Şekil 3 "Yattık Uyuduk" Notasyonu, (Yürür, 1965).....	85
Şekil 4 "Bir Sana, Bir Bana, Bir Ona" Notasyonu, (Yürür, 1965).....	86
Şekil 5 "Ayak-Bacak" Notasyonu, (Yürür, 1965).....	87



Bölüm 1

Giriş

İnsan, doğadaki her olayı önce taklit ederek, anlamlandırmayı çabalar. Bu anlatımda bazen sözlerin ön planda olduğu, sesin bir araç olarak kullanıldığı logogenik yol, bazen de seslerin ön planda olduğu sözün bir araç olarak kullanıldığı pathogenik yol ön planda kalmıştır. İştiiğini ve gördüğünü anlatım biçimine dönüştüren -taklit eden- ilkel insan, bu birikimini, iletişimde, dansa, büyüde, ritüelde ve kutsal olanda kullanmıştır. İlkel çağda, söz ve ses birlikteliğinin, güçlü temelleri, günümüze kadar çeşitlilik göstererek, varlığını korumuştur.

Müzik, “şarkı” söylemekle başlamıştır. Bütün kültürlerin müzikal kimliklerinde görülen şarkı, insanların içten bir ifadeyle söyledikleri, sözlü, kısa bir müzik formudur. (Say, 2010, s. 408) Şiir-müzik birlikteliği, şarkı formunu yaratmıştır.

Tiyatro ve Müzik sanatı da ritüel temsillerden kalma bir beraberlik yaşar. İlk gösterilerde müziğin gerekli ve tamamlayıcı bir öge olduğunu bilmekteyiz. Tarihsel süreç içinde, bu birlikteliğin, genellikle nasıl kurgulandığı, hangi öncü tavırlarla yön değiştirdiğini, çizdiğimiz kapsam ve çerçeve doğrultusunda incelemiş oluyoruz.

Araştırmanın en önemli amaçlarından biri, müziğin, tiyatrodaki varlığını sorgulamak olmuştur. Müzik bir oyuna dramatik açıdan hangi işlevlerle destek olur? Yalnızca sahnede gördüğümüz duruma, olaya ve duyguya, paralel bir eylemle mi hareket eder-etmelidir, yoksa, başka işlevler taşır mı...gibi sorular, araştırmanın yol almasına neden olmuştur. Tiyatro sözcüğü, opera, operet, müzikli tiyatro, müzikal, bale gibi, bütün sahne sanatlarını kapsayacak bir anlam taşır. (Say, 2012, s. 520) Dolayısıyla “tiyatro müziği” tanımlamasıyla, tüm türlerin zihinde çağrıştığı bir odaktan kaçınmak ve çalışmayı sınırlandırmak şart kılınmıştır.

Bu bağlamda metin-müzik ilişkisindeki ‘metin’ vurgumuz, tiyatro eseri için bir gönderme yapar ve bu bizi, öncelikle, yazarın, oyun metni için tasarladığı müzik verilerini, okumaya yönlendirir. Metnin müziğini bulmak... bizi ya gerçek bir müzik varlığına ya da müziksel biçim dilinden faydalanan, dil yapısına götürür. Metnin temposu, tartımı, tınısı ve nüansı gibi. Bu iki farklı disiplinin bir araya geldiği üretimde, müzik, yalnızca duyusal bir teatral öge olarak değil, aynı zamanda bir dil olarak da kullanılmaktadır. Bu sebeple oyun, gerçek bir müzik varlığına ihtiyaç

duymadan tek başına elbette söylemini iletebilir. Fakat müzik sanatından beslenerek hikâyeye farklı ya da derin anlamlar katma ihtiyacı da duyabilir. Bunu yaparken bağımlı bir tavır sergilemelidir.

İki aşamalı planladığımız çalışma, birinci aşamada, nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel belge analizi, ikinci aşamada ise alanında uzman 6 tiyatro müzisyeniyle yapılandırılmış görüşme tekniğini kullanarak yürütülmüştür. Araştırmalar ışığında, Besteci görüşmeleri için toplam 17 soru, hazırlanmıştır. Tiyatro bestecilerinin vermiş olduğu cevaplar incelenmiş ve bazı saptamalar yaratılmıştır. Soru ve cevaplarıyla, tüm görüşme formları Ek bölümünde yer almaktadır.

Çalışmanın 1. Bölümünde “*metin- müzik*” ilişkisi üzerinden açılan konu, Antik Yunan Tiyatrosu’nda, metin hiyerarşisini savunan, Platon ve Aristoteles’in görüşlerine değinilmiş, Aristoteles’in özellikle, “*Çeşitlendirilmiş Dil*” olarak tanımladığı trajedi sanatında metin-müzik iş birliği araştırılmıştır. Hemen ardından Richard Wagner’in “*Gesamkuntswerk (Toplu Sanat Yapıtı)*” kuramıyla opera sanatında Antik Yunan’a öykünen tavrı, metin-müzik ilişkisi içinde incelenmiştir. Son başlıkta ise tiyatro metnindeki tüm değişkenlerin, müzik yaratımı sürecindeki rollerine değinilmiştir.

Çalışmanın 2. Bölümü, özellikle besteci açıklamaları bağlamında, saptamalar yapmaya çalıştığımız bir bölüm olmuştur. “*Tiyatro müziği*” kavramı incelenmiş, “*Tiyatroda Müziğin İşlevleri*” ne bakış atılmış ve bu işlevler sıralanmıştır. Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Kuramı’ndaki müzikal tavrın -yabancılaştırma etmeni- nasıl yapılandığına bakılmış ve bu bağlamda “*Üç İşleniş Düzlemi*” değerlendirilmiştir. Son başlıkta bestecilerin cevaplandığı toplam 17 soru, çıkarımda bulunarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın 3. Bölümü ise oyun yazarı “*Sermet Çağan*” ın hayatı, sanat anlayışı, sahne yapıtları incelenmiş ve sevgili eşi “*Seçkin Selvi*” ile yaptığımız görüşme sonucunda elde edilen veriler boyutlandırılmıştır. “*Ayak Bacak Fabrikası*” oyunu, ilk sahnelenen olmasa da yazılan ilk Epik Tiyatro örneğidir. Bu bağlamda Sermet Çağan’ın başta Epik Tiyatro olmak üzere, eserlerinde hangi tiyatro türlerinden etkilenmiş olduğuna değinilmiştir. Sendika Tiyatrosu olan “*Tiyatro TÖS*” ün çalışmaları araştırılmış ve bu konuda oldukça detaylı bir aktarım yapılmıştır.

Yazar Sermet Çağan’ın “*Ayak Bacak Fabrikası Oyunu*” nun 1965 yılında profesyonel bir tiyatro topluluğu olan, “*Ankara Sanat Tiyatrosu*”ndaki ilk temsiline ait

oyun müzikleri, ilk kez bu çalışma sonucunda derlenmiş olur. Oyun için toplam 5 şarkı besteleyen “Ahmet Yürür”, kendisiyle yaptığımız görüşmede, Sermet Çağan ile oyunda kurmak istedikleri müzikal dramaturjinin detaylarını, şarkıların müzikal yapılarını, oyuncu-müzisyen kadrosunu ve oyunun prova sürecinde yaşanan birkaç anıyı bizimle paylaşmıştır.

Oyunun, 1965 yılından günümüze, ulaşabildiğimiz diğer müzikli sahne örneklerini, ‘Metnin Müzik Dili’ başlığı altında incelemeye çalıştık.

Bu oyunu iki yıl önce, sınıf arkadaşlarımla, sevgili hocamız Ali Düşenkalkar’ın yönetmenliği ve rejî tasarımıyla, sahneye koymak üzere günlerce çalışmıştık. Bu süreçte, oyun metnindeki şiirlerin, müziklendirilmesi gerektiği düşünülmüştü. Bana bu konuda fırsat tanıyan hocam sayesinde, metindeki tüm şiirleri, çok sezgisel bir şekilde müziklendirmiştik. Lisans eğitimimi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda tamamlamış olmam, müziksel biçim-formların, prozodinin ve tonal yapının kuruluşuna dair bilgim, müzik üretiminde kocaman bir alan sağlasa da bireysel gelişimimde, dramatik anlatımda müzik varlığına ve müzik üretimine dair, hiçbir fikre sahip değildim. Özellikle tiyatro bölümü okuduktan sonra, müziğin tiyatrodaki varlığı, işlevleri, müziğin, bu anlatımda amaç ya da araç oluşu, tiyatro müziği, tiyatro besteciliği gibi konular araştırma alanını kapsamış oldu. Bu bağlamda özellikle tiyatro bestecilerinin, alana dair bilgi, tecrübe ve müzik üretimi sürecindeki paylaşımları, araştırmanın niteliğine boyut katmıştır.

Son olarak, planladığımız müzikli sahneleri, şarkılar ve şarkılara eşlik eden beden perküsyonunun başrol taşıdığı bir anlatımla, sahnelemiş ve özellikle şarkıların, hangi işlevlerle oyuna katkı sunduğunun altını çizmiş olacağız. Şarkılar, sezgisel bir üretim bağlamında müziklendirilmiştir. Araştırma sürecinde, değişen bakış açım rağmen, şarkılar, yaratılan ilk halleriyle icra edilecektir. Tabii, işlevsel anlamları bakımından, daha tutarlı bir temele dayandırılarak. Toplam üç şarkının notası ekte sunulmuştur.

Bölüm 2

Metin – Müzik İlişkisi

“Tragedya, müziğin ruhundan doğdu.”¹

Bu bölümde öncelikle ses-söz birlikteliğinin müzikal ifadesi olan şarkı formunun ilkel bağlamından yola çıkarak, metin-müzik ilişkisi nasıl kurulur, hangi değişkenler üzerine inşa edilir, teorik ve pratik açıdan nasıl planlanır sorularına cevaplar aranmıştır. Tiyatro kuramcıları, müzik teorisyenleri ve tiyatro müziği bestecilerinin bu sorular karşısındaki cevapları oldukça çeşitlilik göstermiştir. Çalışmanın devamında ise müzik üretiminde sözün hiyerarşisini savunan Yunanlı filozof ve müzik kuramcısı Platon’un sanat anlayışı üzerinden, Antik Yunan tiyatrosunda müziğin izlerini sürmüş olacağız.

İnsan sesi bilinen ilk enstrümandır. Sözcükleri taşıyan sesimiz duygu ve ifade aktarımında doğa ve canlılarla iletişim kurmamızı sağlamıştır. Ses organlarını keşfederek sesini zamanla denetim altına alan insan, beden ve ruhun coşkun yapısını sesinden süzerek kendini ifade etmiştir. Bu durum; ya sözlerin egemen olduğu sesin araç olarak kullanıldığı ya da sözlere bağımlı kalmadan duyguların içten doğal bir dışavurumu olarak müzikal bir yapıya dönüşmüştür. Bu yapı oluşana kadar müziksel anlatımda egemen olan şey, insan sesi olmuştur. (Say, 2012 s. 29)

İnsanların gündelik yaşamlarında konuşma dilindeki sözlerin vurgusu, tartımı; sesin tınısı, gücü dil ve müzik ilişkisi bağlamında sözlerin nasıl şarkıya dönüştüğünü, böylece şarkıların günlük hayatın bir parçası olduğunu ve bu yaşantı içinden türediğini açıklayabiliriz. Dilbilgisi ile müziksel biçimin ilkelerini “iş” ortaklığında bir temele dayandıran George Thomson, insanın müzikal yeteneğini sürekli tekrar ettirdiği “iş şarkıları” sayesinde kazandığını açıklamaktadır. (Say, 2012, s. 271)

İnsan kendini ifade edebilmek için akla gelebilecek her konuda yalın, kısa ve sözlü melodiler türetmiştir. Bu müzik biçimine “*şarkı*” denir. Şarkı söylemekle başlayan müzik, bazen dinsel şiirlerde bazen de dinsel olandan koparak; toplumların yaşam kültürlerini, geleneklerini, sorunlarını anlatma çabası ile toplumsal bir tavır içinde yaşam bulmuştur.

¹ İlhan Usmanbaş, **Nietzsche’nin Müzik Üzerine Düşünceleri**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2017, s.40.

Müzik sanatının temelinde şiir vardır. Ölçülü ezgi ve ritim, şiir sanatının yasalarına bağlı kalarak; destanlar, ağıtlar, ilahiler, iamboslar (taşlama) ve şarkılar aracılığıyla ozanların dilinden anlatılır. Şiir söyleyen aynı zamanda çalgı çalan ozanlar “*lirik şair*” olarak tanımlanmışlardır. Özellikle orta çağda tüm dünyaya yayılan saz şairliği geleneği bu tutucu çağın en güzel örneklerinden sayılmıştır. Bu saz şairlerine İngilizce konuşan ülkelerde “*Minstrel*”, Almanya’da “*Minnesinger*” ve Fransa’da “*Troubadour*” adı verilmiştir. Çalgı çalarak ve şarkı söyleyerek dramatik gösteriler yapan bu gezginci şairler ve oyuncular, geniş kitlelere ulaşmak için diyar diyar dolaşmış, şiiri dinsel öğretilerin dışına taşıyarak hayatı her yönüyle anlatmayı amaç kılmış ve ürettikleri yeni şiir formları ile çeşitli şarkı formlarının gelişimine öncü olmuşlardır. Gezin şarkıcılar, hikâye anlatmanın ve müzik yapmanın ayrılmaz bir bütün olduğunu savunup, uygulayarak şiir ve müzik sanatının birlikte ilerlemesinde öncü olmuşlardır.

Ses-söz, müzik-metin ilişkisi her eylemde birbirlerinin içinden türemiş, bazen sözün bazen de sesin hiyerarşisinde yol alan anlatım, boyutlanmıştır. Temelde anlatı olayı, sanat kavramıyla şekillenirken böyle bir yapı üzerine kurulmuştur. Bir edebi metnin ya da bir müzik metninin aynı anda, birlikte var olma hali zaman içinde değişkenlik göstermiştir. Fakat başlangıçta her şeyden önce ses vardı. Ahmet Say’ın dediği gibi, “*biz, bir ses evreninin içine doğduk*” ve gelişen dil kendi müziğini yarattı, şiiri.

Nietzsche (2017, s. 40) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Halk türküsü bizim için her şeyden önce müziksel bir dünya aynasıdır, şimdi paralel bir dış görünüşü arayan ve bunu şiirde dile getiren başlangıçsal melodidir. Demek ki melodi, ilk ve genel olandır, bu yüzden de birden fazla metinde çok sayıda nesnelleşmeye uğrayabilir. Melodi şiiri kendinden doğurur ve üstelik hep yeniden doğurur: halk türküsünün kıta biçimi bize başka bir şey söylemek istiyor değildir.

İnsan, kendini açıkça ifade etme, anlatabilme çabasıyla müziğin içinde söze hep ihtiyaç duymuş ve vokal müziğin büyüsunü dile getirmekten yılmamıştır. Sessel olanı sözsöl olan ile boyutlandırmıştır. Bu anlatımı alımlayan taraf ise müzikle gelen somut iletiyi, kendi zihninde kavramsal bir çerçeveveye indirgemiş olur. Sözleri taşımayan salt

müziğin iletisi, insan zihninde ortak bir düşünceye işaret etmese de kendinde amaç olan hali ile özgür bir düş dünyası tanır.

Schönberg (2006, s.140) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Müzikten başka hiçbir sanattan böyle bir şey beklenmez. Sanat özgün malzemesiyle ne veriyorsa onunla yetinilir. Ne var ki bu sanatlarda konu, algılama yetisi sınırlı olan “tinsel orta sınıf izleyici” ye iletiyi anlamasında yardımcı olur. Müzikte bu tür bir maddesellik olmadığından kimi onda salt biçimsel güzellik arar, kimi de şiirsellik.

Melodi, ritim, armoni ve kontrpuan müzik sanatının biçimsel dilinin en temel öğeleridir. Kendi varlığını bu öğeler üzerinden dışa vuran müzik sanatı, duyguları işaret etmek gibi bir amaç taşımaz. Bu konu müzik tarihinde, müzik eleştirmenleri ve besteciler tarafından ikircikli bir durum yaratmıştır. Müziğin yalnız kendinde amaç olan, kendisi dışında hiçbir şeye işaret etmeyen, kavramlarla belirlenen duyguların ötesinde, müzik dışı unsurlara ihtiyaç duymayacağını, “*salt müzik*” iletisinin yalnızca müziksel idelerle yorumlanabileceğini anlatırlar.

Müzik, maddeden arınmış tek sanattır. Sözcüklerle dile getiremediğimiz, sözcüklerin de dile getiremeyeceği gerçekliği, saf seslerle soyut gerçekliği anlatır. Sözel ya da plastik sanatlarda olduğu gibi doğada hazır bir örneği yoktur, bu bağlamda seslerin sanatsal dizilimi insan eliyle kurulmuş, yapay ve biçimsel bir dil taşır. Müziğin nabızı olan ritim, en temel güzelliği ve çeşitliliği ile melodi, armoni ve tüm bunların birleşerek yarattığı müziğin tinsel içeriği müziksel ideleri yaratır. Platon ve Aristoteles müzik sanatını soyut anlamından uzak tutup, sözün-şiirin hiyerarşisinde, bir bakıma denetimi altında tutmayı amaç edinerek bu duruma karşı bir tavır gösterirler.

Sesin sözsel yaratımında (konuşma dili) tartım, vurgu ve zaman kavramları karşımıza çıkar ki bu kavramlar, metin-müzik ilişkisinin ortak yanlarına işaret eder. Konuşma, şiir ve şarkı söyleme eylemi, müziksel manada bu kavramlarla var olur.

Sonuçta müzik sanatı varlığını iki farklı yolla sürdürebilir. Birincisi “*salt müzik*” denen, indirgemeci bir yapıdan uzak, yalnızca kendinde amaç olan hali. İkincisi ise herhangi bir başka yapıta kendince bir tavır geliştirerek “*programlanmış-işlevsel*” hali. Bu başka sahne yapıtları ile -edebiyat, resim, tiyatro- bir araya geldiğinde anlatımın temelindeki düşünceden hareketle kendi tavrını ve fikrini geliştirir müzik sanatı.

Metin denen kavramın en temel işlevi iletişim kurmaktır. En ilkel iletişimin de müzik ve dans kaynaklı olduğunu biliyoruz. Yazının gücüyle gelişen edebiyat türleri ‘metin’ kelimesini taçlandırarak yalnızca onun hiyerarşisinde bir üretimi geleneksel kılmış olabilir. Oysa 20. yy, ‘*metin*’ kavramının geleneksel yapısını kırarak onu ilkel zamandaki disiplinlerarası yapı üzerinden yeniden gerçekleştirmiştir. Heykel, müzik, resim fotoğraf vb. her tür, bir şey anlatarak alımlayıcısıyla iletişim kurmaktadır. Fakat bu çalışmada metin kavramını elbette tiyatro özeline indirgeyerek iki disiplinin iletişimine bakış atıyor olacağız. Böylece araştırmanın birinci bölümü; söz, şarkı ve şiirden yol alan metin-müzik ilişkisinin tiyatro bağlamında özelleşip, metnin değişkenlerine vurgu yaptığı bir ilerleyişle açılmış olmaktadır.

2.1 Antik Yunan Tiyatrosunda Müziğin İzleri

Bu alt başlığı yazma amacımız, Antik Yunan’da söz hiyerarşisinde müzik üretiminin tragedya sanatı ve Aristoteles’in kurduğu klasik tiyatro anlatısındaki rolünü araştırmak olmuştur. “Antik dramın bugüne kadar yaşamasına imkân veren temel faktör, Grek trajedisinin herkesçe bilinen klasik metinleri değildir de sadece, hayatietini bugüne kadar içimizde bütün gücüyle sürdürmede olağanüstü nitelikte başarı göstermiş olan müzik sanatıdır” (Altar, 1975, s. 27).

Antik Yunan’da müzik, toplum düzenini ve sosyal ilişkileri sağlayan, gündelik yaşam içinde bir boş zaman uğraşısı olarak algılanmanın ötesinde, varlığını her zaman sorgulatmıştır. Geleneksel Yunan anlatılarında müzik, Zeus’un dokuz esin kızı- Musalar- aracılığıyla esinle, kökensel açıdan da tanrıların dili-tanrısallıkla ilişkilendirilmiştir.

Felsefe tarihinin en önemli figürlerinden Platon (İ.Ö.427-347), ideal bir Devlet’i tasarlarlarken müzik sanatını bu yapıya paralel bir düzlemde incelemiş ve teoriler geliştirerek devlet yönetiminin merkezine dâhil etmiştir. Platon, idealar kuramı aracılığıyla, birey mutluluğundan, toplum mutluluğuna ulaşma amacını güder. Önce bireyin ruhunu eğitme düşüncesiyle yola koyulur, iyi bir ruh, sağlıklı beden inşası ile toplumsal düzen ve refaha ulaşmayı amaçlar. Müzik, insana iyiyi kötünden ayırabilen, güzele ulaşmayı hedefleyen bir yaşantı sunar. Bu düşünce Platon tarafından gelişigüzel bir yapıda anlatılmaz, tasarlanmış, kontrollü ve denetim altında kurgulanarak devlet yönetiminde var olur.

Platon müziği, şarkı üzerinden yorumlar. Müzik, logos (söz) tarafından denetlenmelidir. Bu sebepten ötürü Platon aulosa (flüt) karşı mesafelidir çünkü bu yüksek sesli çalgı ne müziksel ne de sözel bir ifade taşır, logostan yoksundur. Apollon'un ve onun çalgılarının (kithara, lir), Dionysos'un çalgılarından (aulos) daha üstün olduğunu belirtir. Bir tarafta akla ve ölçülü olmaya önem veren, diğer tarafta hazza ve eğlenceye önem veren anlayış Platon'da karşılığını bulmuştur. (Kutlu, 2020, s. 141)

Kariyerine “*lirizm şairi*” olarak başlayan Platon, şiir sanatını yüceltirken şairlerin de ressamlar gibi benzetmeci olduğunu savunur. Şairler, Tanrının sözlerini insanlara ileten birer aracıdır. (Akan, 2017, s. 49) Tragedya şiirini de insanı huzursuz eden, bir taraftan da coşkunu ve tutkulu yanını ortaya çıkartan, insan ruhunun dengesini bozan, akıldan yoksun bir taklit etkinliği olarak yorumlar. Platon genel olarak sanata karşı olumsuz bir tavır takınmış olmakla birlikte çoğunlukla, felsefesindeki gelişime göre şiir, müzik ve dram sanatlarını pratik faydalar sağlayan, toplum yaşamında eğitici görev üstlenen işlevleri ile ilgilenmiştir.

Devlet'in 3. kitabında müziğin temel öğelerinden bahsederken toplum ve devlet yapısına en uygun makamlar, ritimler ve çalgılardan söz etmiştir. Karışık Lydia ve uzun Lydia makamlarının hüznünlü sözlere eşlik ettiği için halka zarar vereceğini, Ionia ve Lydia makamlarının gevşek karaktere sahip olduğu için insanların ağızlarına yakışmayacağını, olsa olsa Dor ve Phrygia makamlarının uygun olacağını açıklamıştır. Yalnız iki makamı kabul ettiği için tüm makamları çalabilecek düzeyde çok telli çalgılara gerek olmadığını, lir ve kitharanın yeterli olduğunu anlatır. Ritim için ise “güzel söyleyişe bağlıdır, güzel söyleyiş de insan tabiatının gerçek iyiliğinde ve saf oluşunda gizlidir” der. (Platon, 1995, s. 89-90-91)

Antik Yunan'da müzik, sözün hiyerarşisinde gelişmiştir. Sözün hiyerarşisini savunan bir başka düşünür Aristoteles, şiir sanatının -özellikle tragedya sanatının- kuramlarını içeren “*Poetika*” adlı eserinde şiirin, tragedyanın, tragedyadan doğan tiyatro sanatının tüm inceliklerinden söz ederken çeşitli sanat dallarını da birbirleriyle kıyaslamıştır. Platon'dan farkı ise şiir sanatının -özellikle tragedya sanatının- insan ruhunun dengesini bozan bir taklit etkinliği olmadığı, gerçeğe ters düşmediğini tam da gerçeğe uygun olduğunu savunmuştur.

Müzik sanatı, tartım ve uyum aracılığıyla, dans sanatı tartım aracılığıyla, şiir sanatı ise söz aracılığıyla taklit eder. Tragedya ve komedya şiirleri ise tüm anlatım araçlarından yararlanarak taklit ederler. Bu durumu Aristoteles, “*çeşitlendirilmiş dil*” olarak yorumlar (ritim, melodi ve şarkı kullanan dil) ve tragedya sanatının da dithyrambos korobaşlarının doğaçlamalarından geliştiğini ileri sürer. (Aristoteles, 2018, s. 15) Ergur, “*Tiyatroda Müzik*” başlıklı yazısında, müziğin tiyatrodaki varlığının, Aristoteles’le birlikte, tesadüfi ve doğaya tabi varoluşundan sıyrılıp gelişkin bir anlatım aracına dönüştüğünden söz eder. (Ergur, 2019, para. 4)

Antik Yunan tiyatrosunun kökenlerini oluşturan ilk dramatik gösteriler, bereket ve şarap tanrısı Dionysos için düzenlenen şenlikler olmuştur. Bu şenliklerde Dionysos’a ait bir öykü, ozan Arkhilokhos² tarafından melodik şekilde söylenmiş, koronun ve dansın da dâhil edilerek dramatik yapının etkisi arttırılmıştır. Dionysos ritüelinden doğan bu şarkılar -dithyramboslar- lirik şiirden türemiş olup, tragedya sanatının oluşumuna ve koroların gelişmesine kaynaklık etmişlerdir.

Sophokles, Euripides, Aiskhylos, dönemin önemli tragedya yazarları arasındadır. Özellikle Euripides, eserlerinde, müziksel kapsama ön planda yer veren bir yenileyici olarak görülür. Euripides’in dram sanatında, diyalog, melodramatik konuşma, solo ve koro halde okunan şarkılara yer vermesi, yepyeni bir formun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Altar, bu formun operadaki Aria’yı karşılar nitelikte olduğundan söz etmektedir. (Altar, 1975, s. 24)

Keçi ve şarkı anlamına gelen “*trak*” ve “*oddia*” sözcüklerinin birleşiminden oluşan tragedya, ilk biçimini koro şarkısı olarak var etmiştir. Bu melodik şiire, okunan dizelerin de eklenmesiyle taklit unsuru ağır ağır gelişerek son biçimini almıştır. Aristoteles Poetika’nın VI. bölümünde tragedya öğelerini; öykü, karakter, dil kullanımı, düşünce, görsellik ve şarkı şeklinde; XII. bölümünde de tragedyanın bölümlerini, ilksöz (prologos), ara öykü (epeisodion), çıkış (eksodos) şeklinde açıklamaktadır. Bu bölümleri birbirine bağlayarak eylem bütünlüğü taşıyan koro şarkılarıysa anlatımı zenginleştirerek bir tavır geliştirir. Koro şarkıları kendi içinde “*parodos*” (tüm koronun toplu olarak söylediği ilk şarkı) ve “*stasimon*” (bölümlü koro şarkısı) olarak iki bölüme ayrılır. Koro, tragedyada oyun boyunca hem sözlü ifade

² Yunanlıların ilk lirik şairi olarak kabul edilmiş, halk türküsünü edebiyatın içine sokarak Yunanlıların gözünde Homeros’un yanındaki yerini almış şair.

hem de müzikal ifade ile etkinliğini sürdürerek olayların toplumsal ve ahlaki çerçevesini belirleyen kuralları dile getirmiştir. Özellikle rol değişimi için sahneyi koroya bırakan tek oyuncu döneminde, koronun işlevi çok büyüktü. Oyunun toplumsal ve ahlaki boyutunu belirler, dramatik etkiyi artırır ve teatral etkililiğe katkı sağlardı. Korodaki kişi sayısı, belirsizliği açısından tartışma hali yaratmakla birlikte geleneksel görüşe göre bu sayının elli olduğu savunulmaktadır. Sahneye ikinci, üçüncü oyuncunun dâhil edilmesiyle koro rolünün giderek azaldığını görmekteyiz. (Brockett, 2000, s. 36)

Antik dönemdeki müzikli dramların, Orta Çağ’a gelindiğinde tamamen kaybolmadığını görüyoruz. Trajedilerdeki klasik örf, adet ve geleneğin yerini dinsel ayinler almıştır. Ayinlerin temsili “*mister*” oyunlarla gerçekleşir. Bu dönemde şarkılı oyun üreten şair ve müzisyenler arasında, ‘Adam de la Hale’ örnek gösterilebilir. Kendisi Fransız Edebiyatında vodvil ve opera türlerinin de öncüsü sayılmaktadır.

Antik Yunan Tiyatrosunda müzikal eşlik, tonal bakımdan çalgı türünü ve hikâye türünü gözeterek yapılmıştır. Örneğin dram türünde müzikal eşlik, tek bir flüt çalgısı ile yapılmıştır. Zamanla müzik teması stilize edilmiş, geçmiş-gelecek olayların simgesel yansıması, karakter üzerinden seyirciye duyurulmuştur. Seyirci, oyun kişisine ait müzik temasının (leit motif) karakteri işaret edişini bilir hale gelmiştir. Perdelere ayrılan oyun, müziğin tempo ve entonasyonu açısından duygu, karakter ve duruma göre detaylandırılmıştır. Bu tiyatrodaki müzik; koro şarkıları için, oyuncunun ezgiyle ya da resitatif (ezgili konuşma) olarak söylediği şarkıya eşlik etmek için (lirik şiir), dans ve koreografiye eşlik etmek için, seyrek de olsa özel efektler için kullanılmıştır.

2.2 Richard Wagner’in Gesamtkunstwerk Kuramı

Bu alt başlığı yazma amacımız, bir dram sanatı olan operanın ilkel hallerinin Antik Yunan trajedilerine öykünme amaçlı, nasıl bir tavırla ortaya çıktığı ve 19.yy’ın müzik devrimcilerinden Richard Wagner’in “*Gesamtkunstwerk*” kuramının fark yarattığı müzikli dram tavrına odaklanmak olmuştur. Wagner bu kuramla geleneksel opera tavrını kırarak Antik Yunan’a yeniden bir dönüş gerçekleştirmiş ve Asistotales’in “*Çeşitlendirilmiş Dil*” diye tanımladığı tragedya sanatını, kendi çağına

uyarlamıştır. Müzikli dram sanatında efsane, masal, destan gibi konuları işleyen Wagner, çağının gerçeklerini mitleştirmeyi arzular.

Aristoteles ile başlayan geleneksel dram sanatı, 16.yy'a gelindiğinde yeni bir türde var olmaya başlar. Bu yeni tür "*opera*" sanatıdır. Rönesansın etkisiyle insan'a bakışın yön değiştirmesi opera sanatının doğuşunun nedenlerinden biri sayılır. Bu çağda, insana karşı '*sürü*' kültürünü taşıyan köhne anlayış yerine, onun bireysel, ruhsal, sosyal, kültürel yönleriyle var olduğu, kabul görür. (Say, 2010, s. 605)

1502 yılında Ferrara şehrinde öncü bir hareket görülür. Roma tiyatrosuna ilgi duyan Ferrara Dükü, I. Ercole Plautus ve Terentius'un komedyalarını İtalyancaya çevirtip oynanmasını sağlamıştır. Bu oyunların sahnelenmesi, günlerce süren düğün, şenlik ve festivaller için organize edilmiştir. Organizasyonları yönetenler, seyirciler için yeni anlatım araçları geliştirerek mister oyunlarla sınırlı kalmamış, dinsel olmayan konuları da ele almışlardır. Fakat uzun süren bu komedyalarda her ne kadar dekor, kostüm, müzik kullanılsa da seyirci açısından ilgi ve odak kaybının yaşanmasına engel olunamamıştır.

Yeni bir fikir geliştirerek komedyaların arasına, ara oyun denen "*intermezzo*" ları dahil etmişlerdir. İntermezzo, asıl oyundan bağımsız gelişir ve Mitolojiyi, Tanrıları, Tanrıçaları değil de günlük hayatın gerçek insanlarını, alaylı bir tavırla, güldürü türünde anlatır. Birden oyunun akışı kesilir, büyük ve süslü festival arabalarındaki sanatçılar madrigal³ seslendirmeye başlar ya da bir bale trupu sahnede belirir. Böylece Plautus komedyaları, '*oyun içinde oyun*' kavramının göstergesi olmuştur. Bu ara oyunlar, Shakespeare oyunlarının sahne aralarına kadar etkisini sürdürmüştür. (Altar, 1975, s. 36) Kendi başına bir kişilik kazanan intermezzolar, "*opera buffa*" (komik opera) denen yeni bir türün oluşmasına sebep olur. Giovanni Battista Pergolesi'nin "*La Serva Padrona*" (Hanım Olan Hizmetçi) bu türün ilk örneği olarak kabul görür.

İnsanların oyun sırasında özellikle beklediği İntermezzolar, Opera sanatının tohumlarını atmıştır. Bir başka öncü hareket Floransa'da görülür. Kont Giovanni Bardi'nin sarayında toplanan aydın insanlardan oluşan Camerata topluluğunun, şiire, edebiyata, felsefeye, müziğe dair geliştirdikleri fikir ve düşüncelerinin opera sanatının doğuşu için büyük bir alan yarattığı yadsınamaz. Topluluk, Antik Yunan'ın müzikli

³ 14.'üncü yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan çok sesli din dışı sözlü müzik formu.

dram anlayışını yeniden canlandırmak ister, şiirle müziği yeniden kaynaştırmak ve böylece kilisenin müziğe olan baskısını da yeni çağın yeni sanat anlayışıyla bir nebze olsun kırabileceği inancını taşır. Soylu ailelerin organize ettiği sanat toplantıları, yeni kavramların doğuşuna sebep olmuştur. Bu sayede opera sanatıyla gelişen ve bir başka okuma türü olan “*Recitativo*”’i bulurlar. “*Reçitativo*: Operaların müzik yönünden anlatım gücünü, sözlerin tabii olarak okunması lehine – az orantıda da olsa – kısıtlayan bir okuma türüdür” (Altar, 1974, s. 4).

Topluluğun üyelerinden olan Jacopo Peri, 1594 yılında, Giovanni Battista Rinuccini’nin “*Dafne*” metnini müzikle birleştirir. Böylece *Dafne*, bestelenen ilk opera örneği sayılır. Peri, müziğin şiiri gölgelemesine izin vermez. Müzik yazısı “*Bass Continuo*” (Sürekli Basso) denen bir yöntem üzerine inşa edilir, bu yüzden metin, melodi zenginliğinden yoksun kalır.

Mimaroglu (2012, s. 38) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Bardi’nin Camarata’sının üyeleri, Yunan söyleme sanatını (declamation) müzik ile birleştirdiler; amaçları şiirin etkisini yükseltmekti, bundan ‘*stilo rappresentativo*’ (operanın başlıca öğelerinden, biçimlerinden biri olan *recitativo*), sonra da ‘*dramma per musica*’ (müzikli dram) adı verilen opera ortaya çıktı.

Tarihsel süreç içinde ilkel amacından epey uzaklaşırken geleneksel yapısını oluşturan Opera sanatı, 19.yy’a ulaştığında Richard Wagner’in öncü hareketiyle karşılaşır. Wagner dönemine kadar opera anlayışında melodinin şiire karşı üstünlüğünü savunan bir anlayış görüyoruz ki bu anlayış başlangıçta şiiri önemseyen bir müzik tavrından gelişmişti. Sahne eserlerinin beste ve icra bakımından teknik ve gösteri odaklı oluşu, sözü-şiiri -dramsal akışı- ikinci plana atan yapısı, Wagner ile kırılma yaşar. Wagner ile başlayan Yeni Romantizm, müziksel dram sanatının yaratıcılarını, heveslilerini ve temsilcilerini derinden sarsmıştır. Ne yalnızca dramatik açıdan sahnede olup bitenleri anlatmayı önemli kılar ne de yalnızca müziksel anlatımı sahne aksiyonuna eşlik etsin diye ikinci plana atar. Ses ve söz her zaman ortak bir katkı sunar. Müzikal dram yalnızca şiirle birleştiğinde anlam bulur. “Besteciye göre müzik, ritmini danstan, ezgisini de şiirden almıştır” (Say, 2012, s. 389).

Wagner kurduğu bu yapıyı “*Gesamtkuntswerk*” (Birleşik Sanat Yapıtı) olarak tanımlar. Müzik, edebiyat, şiir, plastik sanatlar ve dansın birlikteliğiyle boyut

kazanmış tür birliğıdir. Öyle bir birlik ki, hiçbir tür bireysel varlık hallerinden yoksun kalmadan birbirine katkı sunmaktadır. “Tiyatro sanatındaki söz, operada müziğın akışını engellemez; aynı şekilde, müzik de sözün önemini gölgelemez. Bu ikisi birbirinin anlatımını güçlendiren yeni bir sanatı, operayı geliştirmiştir” (Say, 2012, s. 165).

Wagner kolektif bir müzik icrasından yanadır. Bunun için kendi döneminde orkestra, en kalabalık müzisyen kadrosuna ulaşmıştır. Libretto’nun en az müzik kadar önemli olduğunu ve sahne gereklerini gözeterek müzik yazmayı savunmuştur. Kendi librettolarını yazmış bir bestecidir. Müzik librettodan doğar düşüncesi Wagner’i sözün-şiiirin hiyerarşisinde gelişen Antik Yunan Trajedilerine -kaynağa- götürür. “Müzikli sahne eseri türlerinin en belli başlısı olan opera, müziklenmiş bir dram ya da tragedyadır” (Hodeir, 1971, s. 36). Wagner’in müzik felsefesi, temelde insan ve varlığa dair konuları sorgular. İçinde bulunduğu çöküşün farkında olan Wagner, çağının gerçekliğini mitleştirmeyi arzular.

“Sürekli melodi” ve “leit-motif” kavramları, Wagner’in müzik diline getirdiğı yeniliklerdir. Birbirinden ayrılarak, kesintiye uğrayan, parçalanın, numaralandırılan fakat yalnızca kendi içinde bir bütünlük oluşturan opera parçalarının yerini, tek çizgi halinde süren bir akış devralır. Şarkılı yeni sahne eseri olan Wagner operalarında, dramsal bütünlük ve süreklilik var olur. (Hodeir, 1971, s. 38) Geleneksel İtalyan operasının “arya” formuna karşıt “sürekli melodi” tavrını geliştirmiştir. Çünkü arya çok bireysel, kendine has bir icrayı gerektirir. Sözlü sahne şarkıları, şarkı boyunca anlamını sürdürür ve şarkı sonlandığında dramsal akışı kesintiye uğratar. Wagner, dramatik anlatıyı bu kesintiyi ortadan kaldırarak sonsuz melodi yapısı üzerine kurar. Bu yapıyı ilk kez “Tristan ve Isolde” operasında kullanır.

Wagner müzik estetiğinin en belirgin teması, Schopenhauer felsefesidir. Schopenhauer sanat kuramı ise temelde Platoncu bir tavır üstüne kuruludur. Müzik dışındaki tüm sanatlar idealar dünyasının taklitleridir. Onlar yalnızca yansıtır. Oysa müzik sanatı, kendinde olanı doğrudan ve dolaysız gösterir. Müzik, düşüncenin, duygunun kendisidir onun temsili değil. Schopenhauer bir taraftan da müziğın, insanın tüm duygulanımlarını, varoluş karşısındaki istençlerini ve psikolojik hallerini gösteren, onaylayan bir icra ile temsil eden işlevini anlatır. (Esenyel, 2020, s. 73) Bu

da müziğin programlı halidir. Schopenhauer duyguyu soyutlamanın derdindedir. Müzik ancak o zaman kendini var eder yoksa taklitten başka bir şey sunmaz.

Bu kuramı destekleyen bir başka düşünür Friedrich Nietzsche'dir. Wagner, Nietzsche'nin en çok ilgilendiği bestecilerden biridir. Filozof, "*Wagner Olayı*" kitabında, "Müzik her zaman yalnızca bir araçtır." diyen Wagner'in bu teorisini eleştirmektedir. Ona göre, dramayı üstün kılan Wagner ruhu, kutsal hikâyeye, Antik Yunan'a ve onun eylemi dışarda bırakan, benzetmeci, yalnızca duyularla algılanan dünyasının sınırları içinde kalmaya mecbur kılmıştır.

Nietzsche (2016, s. 72) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Wagner, içgüdüsel bir müzisyen değildi. Müziği, kendisine gerekli olana, yani tiyatro için güzel söz söyleme sanatına; ifadenin, jestleri ve mimikleri güçlendirmenin, telkinin, psikolojik bir tablonun aracına dönüştürmek için müzikteki bütün yasaları, daha da belirgin konuşacak olursak bütün üslupları açığa vurmasıyla işte tam da bunu kanıtlamıştır.

Çünkü Nietzsche'ye göre salt müzik kavramı, çok içsel bir dışavurumdur. Besteci, yaratımında sözlerin, şiirin, metnin etkisinde bir üretim gerçekleştirmez. O yine duygunun, düşüncenin, müziğin kendinde olan kaynağından beslenir.

Wagner'in yarattığı bir başka kavram "*Leit-Motif*" (ana motif, kılavuz motif)'dir. Wagner 'leitmotif' ile eser boyunca bir durumun, olayın, karakterin ara ara kendini hatırlatması için müziğe görünür bir rol vermeyi amaç kılmıştır. Bu yapı günümüze kadar tiyatrodan da sinemada da sıklıkla tercih edilen bir işlev olmuştur.

Schopenhauer ve Nietzsche müzik sanatını tüm sanatların en üstüne koyarken, Wagner tüm sanatları aynı düzlemde, yan yana, iç içe geçirmiş ve salt müziğin eksik ve güçsüz olduğunu savunmuştur. Özellikle Romantik dönemde sözlerin egemen olduğu müzik tavrı popülerliğini ilan etmiştir. Müzikli dram tavrıyla sanatın çok duyuya aynı anda hitap etmesi amaç kılınmıştır. Wagner, çağının gerçekliğini mitleştirmeyi amaç edinmiş ve Antik Yunan trajedisine -kaynağa- bir gönderme yaparak "*Gesamtkuntswerk*" kuramını yaratmıştır. Böylece opera sanatı devrim niteliğindeki bu kuramla ilk kez gelenekselin dışına çıkarak yeni bir amaç kazanmıştır.

*"Tiyatro sanatlara egemen olmasın.
Sanatkâr, gerçekleri kandıran biri haline gelmesin.
Müzik, bir yalan söyleme sanatına dönüşmesin."*⁴

⁴ Wagner Olayı, Friedrich Nietzsche, s. 83.

2.3 Tiyatro Metninin Değişkenleri Bağlamında Müzik Üretimi

Bu alt başlığı yazma amacımız, bir tiyatro metninin sahnede can bulurken ilişki kurduğu değişkenlerin, besteci üzerinden nasıl işlediğini araştırmak olmuştur. Alanlarında uzman ve ‘tiyatro müziği’ üreten 6 besteci ile kişisel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bestecilerin değişkenler bağlamı üzerinden, nasıl bir yol izlediği ya da izlemesi gerektiği sorularına, cevap aranmıştır. Bu bölümde yazılı kaynaklardan elde ettiğimiz bilgiler ve görüşme yaptığımız bestecilerin yapılandırılmış sorulara verdikleri cevapları alıntılarla, elde ettiğimiz analizleri, açıklamış olacağız.

Müzik-metin ilişkisinin eşit ya da hiyerarşik yapısı, müzikal, operet, opera, bale, varyete, revü, müzik tiyatrosu gibi çeşitli sahne türlerini doğurmuştur. Bu bağlamda müzik ve metin ilişkisi kendi aralarında bir değer önceliği taşımaz. Müzikte teatral unsurlar ile tiyatrodaki müziğin işlevleri iki farklı alan çalışmasını anlatır. Sonuçta her sanat dalı kendi önemliliğini ve tavrını koruyarak birbirine hizmet eder. Oyuna hizmet etmek üzere yazılan müzik, ilk anlamıyla her ne kadar oyunun-metin daha önemli olduğu düşüncesini doğursa da zannedilenin aksine metnin müziğe kıyasla daha önemli oluşunu değil, önceliğini anlatmaktadır ki tiyatro sanatı doğduğu andan günümüze kadar müzik sanatını kendisine kardeş görmüştür. (Alıcı, 2006, s. 28)

Tiyatro metni, kendisi için yazılacak müzik üretiminde bazı değişkenler üzerinden müzikle ilişki kurar. Yazar, yönetmen, dramaturg, oyuncu, seyirci, tiyatro kurumunun olanakları, besteci ve koreograf gibi. Besteciyi bir tarafa, diğer tüm değişkenleri başka bir tarafa koyarak, bu ilişkinin nasıl yürüdüğüne odaklanalım. Bölümün başında saydığımız türler, sahne müziği olarak yorumlanır. Besteci tiyatro eserine destek olmak amacıyla bir üretim gerçekleştiriyorsa bir tiyatro müziği yaratmış olur. Bu yaratım çok kollu ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Düşünmesi gereken çok fazla değişken vardır. Öncelikle karşımızda bir edebiyat eseri olan tiyatro metni yer almaktadır, yani yazarın kendi yaratım dünyası. Wagner, dram müziğini, şair ve bestecinin yaratıcılıklarının kesişme noktası olarak tanımlamaktadır. (Say, 2012, s. 389) Yazarın dünyasına bir bakış atmak isteyen ve onu yorumlayarak seyirciyle buluşturan yönetmenin dünyası katılır bu sürece. Süreci yürütecek ve katkı sağlayacak oyuncular, ardından içinde ışığın, dekorun, kostümün, müziğin olduğu tüm tamamlayıcı unsurların eklenmesiyle, büyüyen ve derinleşen bir etkiyle karşımıza çıkar tiyatro oyunu.

Müzik, metin içinde yazar tarafından özellikle sahnelenme sırasında kullanılmasını istediği haliyle açıkça belirtilmiş olabilir. Örneğin; oyunun bir tiyatro uvertürü ile açılması, bölüm geçişlerini şarkı sözleriyle yapılandırması, final bölümünü bir koro şarkısıyla bitirmesi gibi. Ya da yazar, oyunu metin-müzik birlikteliğindeki müziksel durumların diğer biçimlere göre daha ağır bastığı ‘müzikal’ olarak isimlendirmiş de olabilir. Tüm bu veriler, yönetmenin inşa edeceği dünya için bir başlangıç göstergesidir.

Yönetmen yazılan metni, sahnelenen metne dönüştürürken kendi algısında yarattığı dünyayı, tercih ettiği sahneleme yöntemleriyle metnin altını çizerek yapılandırır. Teatral bir öge olarak müziğin bir tiyatro oyununda (öykünün anlatımı doğrudan müzik üzerine kurulan, müzikal formlar dışındaki oyun metinleri için) olması ya da olmaması (oyun metninde yer alması dışında) bir anlatı tercihidir. Yönetmen, tercihi sonucunda bir müzisyenle çalışma isteği duyar. Bu süreçte besteci, öncelikle metni okur ardından yönetmenin aklındaki dramatik kurguya odaklanır ve müziğini bu yapı üzerine inşa eder. Bu yaratım, bestecinin kendi tercihi olmasından çok oyunun dayattığı ihtiyaca cevap aramasıyla gerçekleşir. Sonuçta bağımlı bir yaratımdır.

Günüş (2006, s. 25) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Yönetmen geliyor diyor ki: ‘Ben Osmanlı döneminde geçen 4.Murat vakti bir oyun koyacağım’. İşte, doğal olarak tabii o dönemin müziğini düşünmek gerekiyor. O dönemde nasıl kullanılmıştı hangi enstrümanlar kullanılmış. Hangi çağda geçiyor? Ne hakkında olduğunu düşündükten sonra karşılıklı oturup yönetmenle konuşuluyor. Yönetmenin koymak istediği rejî yorumu, o sahnenin nasıl bir sahne olduğu, sahne sahne müzikler nereye bağlanıyor? Mutlu son mu? Gerilim olacak mı? Dramatik metin çok mu öne çıkacak? O sahnede müzik çok mu önde olacak, çok altta mı olacak? Bunu yönetmenle konuştuktan sonra ben artık bir çalışma aşamasına geçiyorum.

Müziğin en ilkel hali, insan sesini barındıran ve söz söyleyen “şarkı” formudur. Dolayısıyla şarkı sözleri metnin organik bir parçasıdır ve bu yüzden yazarların özellikle tercih etmek istediği bir müzik formudur. Metinde müziğe dair hiçbir açıklama ve ayrıntı olmayabilir de. Bu durumda yine yönetmen, kendi dünyasında şekillendirdiği kurguyu, metin – müzik ilişkisi bağlamında kurabilir. Ya da yönetmen,

doğal ses evreni içinde öyle bir sahneleme tercih eder ki; seyirci adeta müzik yokluğunu hissetmemiş olur. Sahne üzerinde işittiğimiz diğer sesler; nesnelerin, mekânın, bedensel devinimin sesleri ve tabii en önemlisi metnin-sözün fevkalade tasarlanmış bir tartımla yeniden can bulması ille de müzik olsun direncini kırabilir.

Maral (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

En çok tercih ettiğim oyun biçiminde dekor, kostüm, hatta, özellikle de müzik bile yok! Olmasın! Oyuncu en yalın biçimde sahnede varlığını gösterebilir, üstüne, “teatral kalacak” hiçbir edimde dahi bulunmaksızın. Sizce böylesi bir performansa denk gelebilme olasılığımız nedir? Ömr-ü hayatımda bir ya da iki oldu.

Yazar-Yönetmen-Besteci iş birliği, süreç başlar başlamaz gelişirse nitelik açısından oyuna en iyi katkıyı sunacaktır. Özellikle yönetmen-besteci iletişiminde, yönetmenin arzuladığı dünyaya, müzik tavrının nasıl dahil olacağını anlatmasını beklemek, yanlış olmaz. Belki de tüm bu süreci besteciyle yapılandırmayı tercih edebilir. Yönetmenin müzik birikimi ve bu alandaki deneyimi, iletişime yön verecek en önemli etkenlerdir. Tabii besteci de kendine özgü uygulamaları ve kuramları olan tiyatro alanında üretim yaptığı için kendini bağımlı bir yaratıcı olarak görmelidir. Ancak o halde ortak amaç olan tiyatro sanatına katkı sunmuş olunur.

Çöllü (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Kabaca üç çeşit yönetmenden bahsedebilirim: Birincisi dünyasını zihninde kurmuştur ve sizden ne istediği bellidir. İkincisi, sizi ortak bir üretime davet eden yönetmendir. Bu, bir müzisyenin az sayıda yönetmenle kurabileceği bir ortaklık oluyor. Üçüncüsü biraz tatsız: Ne istediğini bilmeyen ve atölye süreci de yürütmeyen yönetmen.

Yönetmenin sahne üzerinde kurmak istediği dünyayı besteciye açıkça anlatabilmesi, bu anlatıya yön veren dramaturg verileri ve bestecinin müzik planlaması sonucunda, oyun müziğinin temelleri atılır. Bu süreçte oyunda, yönetmen tarafından istenen bir dans bölümü varsa koreograf ve müzisyen sıkı bir iş birliği içinde ilerler.

Metin için müzik üretiminde önemli değişkenlerden bir diğeri besteci-oyuncu ilişkisidir. Besteci, oyuncunun müzikal bilgi ve tecrübesini gözeterek bir yaratım gerçekleştirebilir ya da oyuncunun, bu yaratımı doğrudan icra edebilmesini dileyebilir. Renda (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Ben bir şey yazarken, oyuncu bunu söyleyebilir mi, söyleyemez mi diye düşünmem. Söylesin! Söyleyemiyorsa söyleyebilen birini bulalım ya da playback yapsın. Bunu yönetmenle bizzat paylaşırım. Benim yazacağım müziği oyuncuya göre neden değiştireyim?

Çöllü (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Türkiye’de tiyatro müzisyeni olarak meslek hayatımız, doğru eğitimi alamamış oyuncuların sorunlarını aşmaya çalışmakla geçiyor diyebilirim. Bu da bize, bir sorumluluk daha yüklemiş oluyor: Prova sürecindeki oyuncunun müzikal eğitiminden ve gelişiminden de sorumlu oluyoruz.

Çebi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Çok güzel şarkı söylemesine gerek yoktur, şarkıyı çok güzel anlatması gerekir ki bu da tam bir oyuncuyu tarif etmez mi... Onlara şarkı söylerken çoğunlukla bir şarkıcı değil, oyuncu olmalarını isterdim. Bu sayede anlatımlarını öne çıkarırdım bu da şarkıcılık veya neyse o konudaki eksikliklerini telafi ederdi.

Oyuncunun müzikal bilgi ve becerisi, rolünü boyutlandırması açısından oldukça önemlidir. Sonuçta oyunun müzik çalışmaları, bu becerinin üstüne inşa edilir ve bu bağlamda oyuncu, müzik eserinin yeni yaratıcısı olmuştur. Buna rağmen oyuncudan sanki müzisyenmiş gibi bir performans beklemek doğru olmayabilir. Besteci de oyuncu performansına hizmet etmek amacıyla üretiminden sorumlu ve bağımlı bir yaratıcı olarak var olur. Bestecinin kolaylaştırıcılığı oyuncuya ve dolayısıyla oyuna fayda sağlamış olur.

Metnin ve rejinin müzik beklentilerinin yanına bir de seyirci tarafından alınılan yeni hali eklenir. Bu hal, müziğin diğer aşamasını anlatır, ikinci halini ‘algılanan’ iş görüsünü. İlk haliyse ‘kurgulanan’ iş görüsüdür. (Yıldız, Görüşme, 2021) Algılanan iş görüsü oyun sonrası geri dönüşler, yorum ve eleştiriler ışığında değerlendirilir.

Sonuçta gerçek bir metin-müzik ilişkisini üreten tüm insanlar, yalnızca ortak amaç olan tiyatro sanatına katkı sunup geri çekilmeleri sayesinde, tiyatro ve müzik birlikteliğine alkış tutarak ebedi bir yolculukta ilerlemiş olur.

Bölüm 3

Tiyatro Müziği Kavramı

Anlatı sanatında metin-müzik birlikteliğine çağlar boyunca ihtiyaç duyulmuştur. Sözün ötesini işaret eden müzik sanatı, kendinde amaç olan hali dışında sözsel olana indirgenmek istenmiştir. Müzik yaratımında, söz sanatını savunanlarla ses sanatını savunanlar hep karşı karşıya gelmişlerdir. İki sanatın birlikte var olduğu birçok tür gelişmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde yalnızca sözün hiyerarşisinde müzik üretimini savunan filozoflardan ve yeni bir sanat türünün -müzikli dram sanatı- doğuşuna neden olan Wagner'den söz etmiştik. Wagner müzik üretimini çağına programlayarak, Antik Yunan'ın tragedya sanatına -kaynağa- dönerek gerçekleştirmişti.

Sonuçta tiyatro sanatı edebi bir metinden doğar. Varlığını müzik sanatının biçimsel dilinden yararlanarak boyutlandırmak isteyebilir. Bu bölümü yazma amacımız, “*tiyatro müziği*” kavramının müzik teorisyenleri, tiyatro kuramcıları, müzisyenler tarafından nasıl yorumlandığını ve uygulandığını araştırmak olmuştur.

“Tiyatro Müziği” kavramının sözlük tanımlarına bakmak için, öncelikle yazar ve müzik eleştirmeni Ahmet Say'ın “*Müzik Ansiklopedisi*” kaynağına başvurulmuştur. “Taşıdığı çeşitli amaç ve işlevlerle sahnedeki gösterinin etkisini yükselten, dolayısıyla eserin bir bileşeni durumunda olan müzik” (Say, 2010, s. 479).

Başvurulan bir diğer kaynak ise, yazar ve çevirmen Aziz Çalışlar'ın “*Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*” olmuştur. Yazar bu kavramı Ahmet Say'ın kullandığı biçimiyle değil de okuyucuyu, “*Oyun Müziği*” başlığından “*Sahne Müziği*” başlığına yönlendirerek açıklamıştır. Oysaki, Ahmet Say, ‘tiyatro müziği’ kavramının, özellikle ‘sahne müziği’ genellemesinden kurtulması gerektiğinin altını çizer. Çünkü ‘sahne müziği’ kavramı, uluslararası değerlendirmelerde opera, operet, revü, bale, müzikal, varyete gibi türleri kapsayan genel bir yorum sunmaktadır. (Say, 2010, s. 256) “Başlı başına belli bir oyun için düzenlenmiş, bir oyunda organik olarak yer alan müzik” (Çalışlar, 1980, s. 274).

Bu iki tanımlamadan yola çıkarak, müzik üretiminin yalnızca o tiyatro oyununa has, onun için, o esere bağımlı gelişen bir yaratım olduğunu söylemek yanlış olmayabilir. Bunun içindir ki oyunun müziği, temsil içinde ayrıksı durmaz, temsilin organik bir parçası olur. “Tiyatroda müzik, oyunun dramaturjisinin sesler alemindeki

karşılığdır diyebiliriz... Birinin hikayesinin müzikal dramaturjisidir” (Çebi, Görüşme, 2021).

Tiyatro müziği deyince ilk akla gelen şey; müziğin, tiyatro eserini duygusal anlamda destekleyen bir araç oluşudur. Metnin ön planda olduğu, ona hizmet edildiği bağımlı bir yaratımdır. Yalnızca metne değil, sahnelenen bir tür oluşuyla; yazara, yönetmene, oyuncuya da bağımlıdır. Kolektif bir eyleme bağlı gelişen, aynı zamanda onu üreten bestecinin de hayal gücü, sezgileri, müzikal bilgi ve donanımı, tiyatro disiplinine yakınlığı, sonucunda var olur. Belli bir kalıp ya da sınırlılık içinden doğmaz tiyatro müziği. Her oyun için değişebilir, belli bir tarifi yoktur. Bundan dolayı biriciktir, o temsile has bir üretilimdir. Tiyatro müziği, birçok değişken üzerinden kendi tavrını yaratır.

Yıldız (2021, Görüşme) bu kavramı aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Tiyatro müziği tanımı yapılacaksa, oyunlar için uygun her türlü tonalitenin, ritmik yapının, oturtumun, kültürel verinin, dönemsel özelliğin, üslubun kullanılarak yazıldığı müzikler anlaşılmalıdır. Diğer deyişle, oyun müzikleri her türlü kategoride ve sınıflamada yer alabilir.

Birinci bölümde, metnin değişkenleri bağlamında müzik üretimini açıklamaya çalışmıştık. Nedim Yıldız, bir bakıma bu değişkenlerin, oyuna özgü verilerin, müziğin türünü, biçimini ve üslubunu belirlemiş olacağına vurgu yapmış olabilir. Ayrıca tiyatro müziği kavramını diğer sahne türü ve müziklerinden ayırt edici bir farkla tanımlamaz. Üstelik buna eleştirel bir bakış yükleyerek “Diğer kültürlerde opera, operet, müzikal, tiyatro için yazılan müzikler, ‘Opera’ başlığı altında ele alınmakta. Bizde ise her biri kendi başına isimlendirilmekte” şeklinde açıklamaktadır. (Yıldız, görüşme, 2021)

Müzik sanatı ilkçağdan itibaren seyirlik olan oyuna her zaman eşlik etmiştir. Birinci bölümde müzik ve tiyatro birlikteliğinin ses, ritüel, taklit, dans ve oyunlarla ortak bir kaynaktan beslenerek süreç içinde ayrıştığından söz etmiştik. Çöllü, tiyatro müziği kavramını, kökenine vurgu yaparak açıklar. Kendi yaşantısının ilk çocukluk çağında da müzik ve tiyatro sanatı hep iç içe gelişim göstermiştir.

Çöllü (görüşme, 2021) bu kavramı aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Tiyatro ve müzik, aslında doğuşundan beri kol koladır. İkisi de “büyü”nün ve ritüellerin bir tezahürüdür ve birbirlerini büyük ölçüde kapsarlar. Tabii “Tiyatro Müziği” dediğimiz zaman, müziğin tiyatroya hizmet ettiği bir

anlayıştan söz ediyoruz. Tiyatro Müziği, müziğin tiyatrodaki ifade araçlarından biri olarak kullanılmasıdır.

Çöllü, bu iki sanatın her ne kadar birbirlerini kapsadığını dile getirirse de bu birliktelikte tiyatro sanatının önceliğine vurgu yapmış olur. Metnin önceliğine ve metin-müzik birlikteliğinin kökenine vurgu yapan bir başka besteci ve akademisyen Helvacı'dır. Anlatım aracı olan müzik, sahnede metnin önüne geçmeden var olmalıdır. Kavramı tanımlarken, yönetmen niteliğinden söz eder. Yönetmenin, klasik, epik ya da geleneksel türlerin sahnelenmesindeki müzikal tavrın farkını gözeterek hareket etmesi gerektiğinin altını çizer. Yönetmenin bir Çehov oyunu sahneleyecekse oyunun alt metnini bilmesi gerektiğini, Epik bir oyun sahneleyecekse müzisyenin, mutlaka sahnede görünür kılınmasını bilmesi gerektiğini açıklar. (Helvacı, görüşme, 2021) Yönetmen her ne kadar müzikal donanıma sahip olsa da müzik üretimi besteci tarafından gerçekleşeceği için, metnin-oyunun ne istediğini müzikal anlamda kavrayacak ilk kişinin besteci olacağı aşıkardır. Wagner, dram müziğini, şair ve bestecinin yaratıcılıklarının kesişme noktası olarak tanımlamaktadır. (Say, 2012, s. 389)

Tiyatro Müziği kavramının, oyuna özgü bağımlı bir yaratım olduğunu vurgulayan bir başka besteci Günüş'dür. Helvacı'nın özellikle yönetmen niteliğinden söz etmesine karşın Günüş, her şeyin yönetimde de bitmediğine vurgu yaparak, besteci-yönetmen iş birliğinin, ancak oyuncu tarafından seyirciye aktarıldığını, oyuncuların da müziği icra edebilme niteliklerinin önemini anlatmaktadır. (Sahne, 2006, s. 25) Sonuçta oyuncu kendi soluğunda ve bedeninde müziği yeniden yapılandırmış olur.

Müziğin ifade gücünün niteliği, daha önce söz ettiğimiz değişkenler sayesinde gelişir. Yönetmen-besteci-oyuncu iş birliğine dayanan bu süreçte, mesleğe atfedilen duyguların açığa çıktığı ya da bireysel yönelimlerin ön plana atıldığı durumlarda, müzikal dramaturji beklenenden farklı sonuçlar doğurabilir. Besteci ve akademisyen Maral, tiyatro müziği kavramının bu olumsuz örneklerinden yola çıkarak, nasıl olması gerektiğine atıfta bulunur.

Maral (2021, Görüşme) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Genellikle çok kötü, sahtekarlık ve beceriksizlik dolu, en iyi ihtimalle naif ya da bestecinin, kimi zamanda icra eden ekibin kibrini, egosunu; çoğu kez de

yönetmenin düşük gustosunu, müzik beğenisini yansıtan olumsuz örneklerine denk gelsek de idealde palavrasız, iletişimsel, işlevsel, ekonomik; yalın ancak derinlikli, entelektüel arka planlarıyla manifesto niteliği dahi taşıyabilecek dramatik müzikler... Genelde anlaşılanın tam tersi anlayacağınız.

Maral, oyunun müzik üretimi ve icrası sürecinde, besteci, icracı ve yönetmen tavırlarında karşılaştığı, bireysel zaaf, davranış ve tutumlarını eleştirel bir gözle yorumlamıştır. Yıldız da üretme işinin yalnızca besteci veya rejisörün kişisel tercihlerine göre olmayacağını belirterek bu eleştiriye benzer bir bakış yüklemektedir. Bu bağlamda gerçekten ne istediğini iyi tarif edebilen ve oyununu anlatabilen yönetmenlerle çalışmayı tercih ettiğini söyler. (Yıldız, görüşme, 2021)

Besteci Renda ise tiyatro müziği kavramını, Brecht ve Weill'in iş birliği sonucunda, tiyatro sanatında bir kırılma yaşandığını ve bu kırılmanın süreç içinde film müziğine sıçrayarak yeni bir alan yarattığını vurgulamıştır. Tiyatro oyununda müziği, rejinin ve sözün önüne geçmeden, tansiyonu adeta kendi varlığıyla idare eden bir unsur olarak tanımlamaktadır. (Renda, görüşme, 2021)

Görülüyor ki tiyatro müziği kavramı, tiyatro oyunları için yazılmış farklı tür, biçim, form ve kültürel veri taşıyan üretimler olarak tanımlanabilir. Bu üretim her oyun için değişkenlik göstermektedir. Oyuna özgü veriler; yazar, metin, yönetmen, besteci, oyuncu iş birliğiyle süreç içinde tasarlanır. Bu tasarıda, bireysel zaaf, tutum ve davranışlardan uzak kalmak oyun müziğinin niteliğini arttırmaktadır. Müzik üretimi, besteci ya da yönetmenin kişisel yönelimi sonucunda değil de metnin ihtiyacı bağlamında yapılmalıdır. Oyun müziği ancak bu durumda eserin organik bir parçası olur.

Yazar, akademisyen ve besteciler tarafından farklı yanları vurgulanan bu kavram, temelde oyun için, ona özgü ve biricik olduğunu açıkça söylemektedir. Bu bağlamda tiyatro müziğini, “*sahne müziği*” genellemesinden ayrı tutmanın sakıncası olmadığı ve hatta, bu ayrımın, özellikle yapılması gereği vurgulanmıştır. Sahnede anlatılan hikâyenin sessel karşılığı olarak tanımlanan “*müzikal dramaturji*” kavramının, yazar, yönetmen ve besteci tarafından, oyuna özgü verilerle yapılandırılması, oyun müziğinin nihai amacını ve tavrını yansıtmış olacaktır.

3.1 Tiyatroda Müziğin İşlevleri

Bu bölümü yazma amacımız, tiyatro müziğinin, eserin yalnızca sahnede gördüğümüz duyguya, duruma ve olaya, paralel bir işlevle katkı sunmak dışında başka işlevlerinin de olabileceği düşüncesiyle gelişmiştir.

Batılı anlamda tiyatronun kökeni sayılan Antik Yunan'da dram sanatı, özünde taklit ve eylemi taşıyan merkeze de metni koyan tutucu bir yapı geliştirir. Bütün teatral öğeler metne hizmet etmek için çalışır. (Işık, dekor, kostüm, müzik vb...) Dolayısıyla dramatik tiyatro, metnin otoritesi üzerinden hareket ederek varlığını sürdürmüştür. Bu tiyatrodaki müzik genel olarak; sahnedeki aksiyona paralel bir duygu yaratmak, koroya eşlik etmek, perde aralarını-sahne geçişlerini doldurmak, eğlendirmek, atmosfer yaratmak ve betimlemek (tiplerle ya da karakterle özdeşleşen müzikal motifler), için var olmuştur. "Eski Yunan'dan başlayarak oyunlara müzik katıp, olayları, günlük yaşantıyı, duygusal tepkileri, sahneden daha etkin vermek, öteden beri insanlığın başvurduğu gösteri düzenlerinden biri olarak kullanılmıştır" (Yener, 1990, s. 28).

Müzik sanatının kendi yolculuğundaki gelişimi vokal (söz) ve çalgısal (ses) formların çekişmesi, bazen sözün bazen de salt müzik ifadesinin öne geçtiği, bu bağlamda 'müzik nedir' sorusunun yinelenen tartışmalı cevapları, 16. yüzyıl Müzik Rönesansı'nda "opera" türünün ilkel halleri ile karşılaşır. Düğün, şenlik ve festival gibi ortamlar, yeni türlerin gelişmesi için imkân yaratmıştır. Opera sanatı, müzik ve tiyatro gibi iki farklı sanatın temelleri üzerinden yapılır. Bu yeni tür, varlığını gösterene kadar müzik, duygulara eşlik etmek, atmosfer yaratmak, karakter tanıtmak, aksiyonun boşluğunu doldurmak, perde arasında dekor değişiminde istenmeyen seslerin duyulmasından kaçınmak için, solo ya da koroya eşlik etmek için, çoğunlukla sözlü (vokal müzik) ya da enstrümantal olarak; tören, festival ve tiyatro gösterilerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Rönesansın önemli yazarlarından Shakespeare, oyunlarında özellikle söz ve müzik birlikteliğini sıklıkla kullanmış ve kendi dönemi içinde durumu zirveye taşımıştır. Shakespeare oyunlarında müzik, tören yürüyüşleri, içki sahneleri, danslar, kişilerin onuruna sunulan müzikler gibi genelde "olay içi müzikler" olarak tanımlanan, sahnenin duygusal etkisini arttıran ve teatral ifadenin altını çizen işlevleriyle oyunu destekler. Oyun müziklerinin neredeyse tamamı halk şarkılarından oluşur. Shakespeare oyunları için ilk kalıcı müzik eserleri onun ölümünden sonra gerçekleşmiştir. (Say,

2010, s. 479) Machbet'in cadıları, Hamlet'in hayaletleri, Bir Yaz Gece Rüyası'nın perileri gibi eserlerinde sıklıkla doğa üstü olayları konu edinen Shakespeare, bu olayları müzikle destekler. Bir Yaz Gecesi Rüyası oyununda, ninniler söyleyerek kraliçeyi uyutan perilerle karşılaşırız. Bunun dışında çeşitli karakterlere şarkı söyler. Bu şarkılar "*Willow Song*" (Trajik Şarkılar) şeklinde tanımlanır ve genelde anonimdir. Karakterlere söylediği trajik şarkılar sayesinde seyirciler, karakterlerin psikolojik hallerinin bir izleğini sürmüş olur. Hamlet'in oyun boyunca şarkı söylemişçesine mırıldanan hali, onun deliliğiyle ilişkilendirilebilir. (Aşkın, 2019, s. 47) Shakespeare metinlerinde müzik, doğa üstü olaylara hizmet etmek, eğlence ve şamata amaçlı, karakterlerin hal ve durumlarını yansıtan işlevleriyle var olmuştur.

Oyun karakterlerinin, kendilerini müzik aracılığıyla tanıtmaları ya da içinde bulundukları durumu müzikle özetlemeleri oldukça rastlanan bir durumdur. Çöllü, bu durumu müziğin işlevlerinden biri olarak kabul görür. Elizabeth döneminin önemli opera sahnelerinde de duyulmuş olan "To-Morrow is St. Valentine's Day" şarkısı, oyunun dördüncü perdesi, beşinci sahnesinde Ophelia ve Claudius diyalogu sırasında, Ophelia tarafından söylenir. (Aşkın, 2019, s. 47)

Tiyatroda müzik kullanmak, öykünün estetik, dramatik, yönden etkisini yükseltmekte ve anlatıma güç katmaktadır. Müzik bir ek, dolgu gibi görülmekten çok artık oyunu taşıyan, oyunun bir parçası halinde ve tavır geliştiren yapısıyla da var olur. Say, (2006, s. 23) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Brecht'e göre tiyatro müziğinin işlevi, sahnedeki olayların havasını beslemekten ibaret, içi boş, göstermelik bir konuma düşemez. Müzik, kendine özgü araçları ve olanaklarıyla toplumsal tavır, ilişki ve işleyiş biçimlerinin açıklık kazanmasına, çarpıklıkların gün yüzüne çıkmasına, her türlü gericiliğin eleştirilmesine ve geri toplumsal koşulların değiştirilebilir olmasına hizmet etmelidir.

Müziğin tavrı 'metnin değişkenleri bakımından müzik üretimi' bölümünde açıkladığımız üzere yönetmen-besteci-oyuncu birlikteliğiyle yapılır ve gelişir. Yönetmen, metni sahnede yeniden yapılandırırken, tüm teatral öğelerin biçim dilinden faydalanır. Dolayısıyla çok boyutlu bir süreci organize eder. "Müzik seçiminde, en çok yönetmenin sözü geçeceğinden, onun müzik bilgisi ortalamanın üstünde olmalıdır" (Nutku, 2002, s. 438).

Kendinde herhangi bir toplumun, kültür izlerini taşıyan müzik, yerelden ulusala, ulusaldan evrensel olana açılarak kendi kodları oluşturur. Evrensel yönü, kullandığı dildedir. Bu yüzden müzikal kodlar, formlar, seyircide anlam çağrışımına yol açar. Bu çağrışımlar, kültürel, sosyal, zamansal ve coğrafi izler taşır. Oyunun türü, geçtiği coğrafya, kültürel ve tarihsel kodları, sahnelenme biçimi, yazarın dipnotları, yönetmenin tavrı ve müzik birikimi, bestecinin tavrı ve müzik birikimi gibi değişkenler, oyun müziğinin işlevini belirler.

Yıldız (2021, Görüşme) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

İşlevi belirlemek ya da tanımlamak, müziğin kendi içinde hangi özelliğe sahip olduğunu; temsil ettiği veya çağrıştırdığı yerel ve evrensel değerlerin neler olduğunu; yapısında barındırdığı zıtlık, uyum, yükseklik, birlik, çokluk vb. kavramları kavramakla mümkündür. Oyunla ilgili olarak da metnin ve rejinin müzikten beklentileriyle belirlenir iş görüşü. Şöyle söylemek yadırgatıcı olmamalı, müziğin bir kurgulanan bir de algılanan iş görüşü vardır oyun içinde. İlki, bestecinin oyun hakkında kavradıklarıyla yarattığı müziğe yüklediği işlev, diğeri de bunun algılama sonunda izleyende bıraktığı etkinin yarattığı iş görüşü. Dinlediğimiz bir çalgı bizi kendi kültürüne doğru bir yolculuğa çıkarır. Bir ‘gayda’ sesi İskoçya’ya götürebilir. Böylece yerel kültür, müzik aracılığıyla sahneye taşınmış olur. Zaman boyutunun da müzik aracılığıyla sahneye taşınması, anlatımı boyutlandırmış olacaktır. Kullanılan çalgılar ve müzikal kodlar coğrafyayı ve tarihi işaret edecektir.

Besteci müzik üretimi yapacağı oyun hakkında, bir ön çalışma yapar. Oyunu okumakla başlar bu süreç. Devamında her bestecide farklı ilerleyen bu yol, yönetmenin beklenti ve isteğiyle ortak bir temele oturur. Kendi birikimine, yaratıcı tavrına ve çalışma notlarına, yönetmenin oyun için tasarladığı müzik fikrini de ekler. Yönetmen, oyunun müziğini gerekli tüm teatral öğeler gibi özellikle sürecin başında organize edebilmelidir. Çöllü, nitelikli bir yönetmenin üstüne düşen sorumluluklardan söz ederken durumu iki taraflı değerlendirip, bestecilerin de tiyatro diline hâkim olmaları gerektiğinin altını çizer. “Ne istediğini bilmek, bir bilgi ve vizyon meselesi ve bence bir yönetmen kendini bu anlamda geliştirmekten sorumlu. Bizim müzisyen olarak sorumluluğumuz ise, böyle bir yönetmenle karşılaştığımızda, yönetmenin

kuramadığı cümleleri doğru tahmin etmek. Tiyatro dilini bir anlamda müzik diline çevirebilmek” (Çöllü, görüşme, 2021).

Yönetmen ve besteciye benzer bir sorumluluğu yükleyen Nutku, yönetmenin çalışma prensibine değinir. Oyunun müzikal planlaması, oyun düzeni defterinde açıkça belirtilmelidir. Müzik ancak bu planlama sayesinde oyunun organik bir parçası olur.

Nutku (2002, s. 437) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Müzik, tiyatrodan yalnızca “fon” değildir; sahnelerin bağlanmasında, karakterlerin tanımlanmasında ve yorumlanmasında, dekor değişimlerinde de kullanılabilir. Yönetmen, hazırladığı oyun düzeni defterinde müziği ayrıntılı bir yolda açıklamalıdır. Hatta bir besteci, yönetmenin ne yapmak istediğini ilk bakışta anlayabilmelidir. Oyun düzeni defterinde ya da oyun amatörler tarafından sahneleniyorsa ve böyle bir çalışma yapılmamışsa, yönetmenin notlarında, müzik üzerinde durulmalı, müziğin türü, süresi, ses yüksekliği, vb. gösterilmelidir. Böylece müzik, oyun düzeninin gelişiminde uygulamanın tümünden koparılmayacak bir birim olarak kabul edilmelidir.

Çöllü, Çebi ve Maral tiyatro müziğinin işlevlerini açıklarken ‘tasarım’ kelimesi üzerinde dururlar. Çöllü, bir ‘tasarım ögesi’ olarak müziğin varlığından söz eder. Balo sahnesi için yazılan bir müziği bu duruma örnek gösterir. Çebi, müziğin melodik müzik eserinden ziyade, ses tasarımı olan işlevinden söz eder. Bu işlevi ‘*fon ve ses tasarımı*’ olarak adlandırır. Maral ise, müziğin üstlendiği işlevi, gösterilmeyenin, anlatılmayanın ötesini işaret eden ve aktaran bir ‘*duysal tasarım*’ alanı olarak tarif etmektedir. Çöllü ve Çebi tasarım ögesi derken genel bir anlamda müziğin, atmosfer yaratan işlevini vurgulamış olabilirler. Oysa Maral, bu durumu, sahnedeki atmosfere eşlik etmenin ötesinde bir anlam yüklemiş ve boyutlandırmıştır.

Özellikle 20.yy. da sanat türlerinin birbirlerinin biçim dilinden yararlandığını görmekteyiz. Müzik sanatında, tını renginden, armoniden, matematik ve mimarinin terminolojik terimlerinden yararlanıyoruz. Böylece bir müzik formu, yükseklik, alçaklık, sertlik, yumuşaklık, hafiflik, uyumlu, uyumsuz, gibi nitelikleriyle, aslında mimari bir yapıyı mekânı tarif ediyormuşçasına kodlanır. (Turan, 2019, s. 55,59) Maral, zaman ve mekân ilişkisinde duysal olanı işaret ederken atmosfer yaratan tavrın dışında bir işlevinden söz edebilir. Duysal olan yalnızca bildiğimiz müzik kavramının

sınırlılık taşıyan anlamını ifade etmez, o bir algı nesnesi olarak var olur. İpşiroğlu, Handke'nin “İzleyiciye Sövgü” oyununun, bu duruma benzer bir işlevle sahnelendiğinden söz etmektedir. Sahnede müzisyen oyunculardan oluşan bir müzik dörtlüsü yer alır. Her biri önündeki nota sehpasından oyunun metnini aslında notasını okuyarak bir temsil gerçekleştirir. Böylece metinde yer alan konuşmacı oyuncuların yerini, müzisyen oyuncular devralmış ve seslerin biçimlendirilmesiyle metin adeta yok edilmiştir. (İpşiroğlu, 1998, s. 276)

İpşiroğlu (1998, s. 276) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Dil fısıldama, inleme, hıçkırma, bağırma, hırlama, ısıklık çalma, öksürme, aksırma, geçirme gibi düşünülebilecek her tür hoş/hoş olmayan sesle çözülüyor, lastik gibi uzayan tümceler evrilip çevriliyor, koparılıyor, kesiliyor, sözcük kırıntılarına dönüştürülerek anlamsızlık içinde eriyip yok ediliyordu. Bu sahnelemede, Handke'nin oyununun özünü oluşturan soyutlama, seslerin biçimlendirilmesiyle öylesine ileri götürülmüştü ki metin yok olmuştu, yani dekonstrüksiyon yapılmıştı.

Sesin yazı karşısında ayrıcalığını savunan 20. yüzyıl filozoflarından Jacques Derrida, bu karşıtlığı ‘yapısöküm’ (dekonstrüksiyon) kavramı üzerinden anlatır. Böylece Handke oyunun dramaturjisini, sözü yerinden eden, merkez ve hiyerarşik metni sarsmış, merkezin dışındaki alternatifleri görmezden gelmeyerek bir başka metin okuma stratejisi yaratmıştır.

Rejinin yaratmak istediği atmosferin sessel karşılığı, seyirciye müzik tarafından aktarılır. Müzik, mekânın, ortamın ve coğrafyanın işaretini gösterebilir. Sahne dünyasını oluşturan dekor ve aksesuar olarak da görebiliriz. Theater Monteur'snin repertuarında olan “*Regenwald*” oyunu seyirciye tınılar dünyasını göstermektedir. Oyunda, damlama, hışırdama, çağlama sesleri, vızıldama ve uçuşma seslerinden oluşan bir ezgi duyulur. “Bunlar dekorları oluşturuyor; çünkü bu dekorlar figürlerle ortaklık halinde, dekorlar üzerinden oynanmakta ve dekorla birlikte oynamakta” (Schneider, 2005, s. 72).

Maral, müziğin işlevini sinema çerçevesinden değerlendirmiştir. Sinemada kullanılan müziğin, genellikle, gösterilen duyguya eşlik eden, kusurları örten ve aynı ezber tepkilerin altını çizen, zorlayıcı tavrını eleştirmektedir.

Maral (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Genellikle berbat film müziklerinde de olduğu gibi bir duygunun altını çizmekte, bağlantı aksaklıklarını maskelemekte ve ezbere tepkileri tetiklemekte kullanılmaktaysa da gene benim idealimdeki haliyle, gösterilemeyen, anlatılamayanın, başka bir alt katmanda cereyan edenin aktarımında işlevselleşen bir duysal tasarım alanı vasfıyla var olabildiğince, değerlidir, tiyatro müzikleri.

Tiyatro müziği, genellikle sahnede gördüğümüz olaya, duruma ya da duyguya paralel bir yapıda eşlik etmek için var olmuş. Bir aşk sahnesinde, durumun altını çizmek için lirik bir çalgı olan kemanın, aşk duygusuna eşlik etmesi gibi. Fakat tiyatro müziğinin bu işlevsel yanı, tarih boyunca böyle sürmemiş. Devrim niteliğinde yeni işlevler kazanmıştır. Müziğin genellikle sahnede gördüğümüz duyguya paralel bir destekle kullanılması, Say için sık bir bakışı temsil etmektedir. Oysaki müzik, epik (ortam belirleyici), lirik (duyguları dile getirici) ve dramatik (gerilimi yoğunlaştırıcı) olmak üzere üç amaca hizmet etmektedir. (Say, 2010, s. 257)

Çebi ise tiyatro müziğindeki işlevsel durumların sınır taşımadığını ve bunları arayıp bulmanın gerekli olduğunu altını çizer.

Çebi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Aynı zamanda bir melodik müzik eserinden ziyade bazen bir fon veya sesler tasarımı olabilir. Müzik bazen hikâyenin kendisini direkt anlattığı bir unsurken, bazen sadece ona destek olan, bazense onu yabancılaştıran bir şey olabilir. Bu, oyuncuların kendi bedenleriyle de yapabileceği bir şey olabilir. Bunları arayıp bulmanız gerekir. Yani pek sınırı yoktur diyelim.

Helvacı ve Çöllü, tıpkı Çebi gibi müziğin, epik oyunlardaki yabancılaştırma tavrına değinmişlerdir. Müzikteki yabancılaştırma tavrı bir sonraki bölümde daha açıkça anlatılacaktır. Müziğin işlevini ‘beden’ boyutundan yorumlayan tek besteci Çebi olmuştur. Metinsel ve müziksel kavrayışta bedeni performansa dahil etmek, onun hem algılayan hem de algılanan yanını açığa çıkarmaktadır. Shakespeare oyunlarının neredeyse hemen hepsinde balo sahneleriyle karşılaşırız. Müzik bu sahnelerde, dansa eşlik etmek için var olur.

Çöllü, seyircinin algısını manipüle etmek için müziğin önemli bir işlev taşıdığını söyler. Müzik bu durumda kontrolü ele geçirmiş olmalıdır. Doğrudan ya da dolaylı bir yolla seyirci müzik tarafından istenen şeye yönlendirilir. Seyirci bu müzik tavrına

özdeşlik kurmak yerine yabancı kalabilir. (Çöllü, görüşme, 2021) Seyirci odağından yorum getiren bir başka besteci Yıldız olmuştur. Yıldız, müziğin yönetmen ve besteci tarafından kurgulanan yanı dışında seyirci tarafından kavranan iş görüşüne de odaklanır. Bu ikili yapı, sonuçta (oyun sonrası yorumlar) ne kadar tutarlı bir üretim olduğuna dair cevaplar vermiş olacaktır. Amaç edilen işleyle sonuçta seyirci tarafından kavranan işlev elbette ölçülebilir bir durum taşır. (Yıldız, görüşme, 2021)

Müziği tamamlayıcı bir unsur olarak, sahnedeki durumun nabzını tutan, oyuncuyu sahnede anlatılan duyguya yönlendiren, sahne akışını destekleyen ve atmosfer oluşturan tavrını, oyuncu tarafından canlı bir icra ile o anda vuku bulması gerektiğini savunur. Performans, aksiyonun organik bir parçası olmalıdır.

Renda (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Birinci işlevi, tansiyonu idare edeceksin, dolayısıyla reji ile senkronizasyon sağlaman gerekli, metne de hâkim olman gerekli, ister elektronik bir şey yapmış ol ister canlı çalısın bence icranın da o anda orda vuku bulması gerekiyor.... İkinci işlevi, çok bariz bir anda bariz bir şarkı yazabilir, çıkıp sahneye şarkı söyleyen opera gibi, arya gibi, öyle bir solistlik rolü de olabilir. Belki rejinin stiline göre meseleyi açıp kapatan, seyircinin aklında kalmasını sağlayacak bir uvertür ve final gibi bir anlatım tercih edilebilir.

Yönetmen ve besteci iş birliğine dayalı müzikal dramaturji, metnin ihtiyacı doğrultusunda işlevsel bir amaç taşır. Sözün bittiği yerde, beden ve müziğin, olayı boyutlandıran, izleyiciye alt metin sunan, söyleyeceği başka şeyler olabilir.

Müzik sanatı genellikle toplumu eğitme, eğlendirme ve ritüel anlamda arınma işlevleriyle, toplum liderlerinin gücünü kullandığı bir tür olmuştur. Zaman içinde kendinde amaç olan yaratımına kavuşan müzik sanatı, disiplinlerarası alanda da işlev geliştirmiştir. Bertolt Brecht'in *'Epik Tiyatro'* kuramında tavır yaratan ve yabancılaşan yeni haliyle devrim niteliğinde bir dönüşüm yaşamıştır.

Çalışmanın sunduğu sonuçlara göre, *"Tiyatroda Müziğin İşlevleri"* ni aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

1. Eğlence İşlevi
2. Karakter Tanıtma İşlevi
3. Zamana ve Coğrafyaya İşaret Etme İşlevi
4. Atmosfer Yaratma İşlevi

5. Leit Motif İşlevi
6. Eyleme ve Duyguya Eşlik Etme İşlevi
7. Dans ve Harekete Eşlik Etme İşlevi
8. Yabancılaştırma İşlevi

3.2 Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Kuramındaki Müzik Tavrı

Bu bölümü yazma amacımız, Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro kuramında yabancılaştırma işleviyle müzik sanatına yüklediği tavrı araştırmak olmuştur. Müzik sanatı, Epik Tiyatro kuramıyla ilk kez farklı işlevler üstlenmiştir. Oyunun diğer öğelerini destekleyici değil, tavırları açıklayıcı bir kimlik kazanmıştır.

Brecht, Wagner'in "*müzikli dram*" diye adlandırdığı, "Gesamtkunstwerk" kuramına karşıt bir bakış geliştirir. Wagner, tüm sanatları dram sanatına hizmet etmek üzere birleştirirken Brecht, sanat türlerini ayırtırmayı tercih etmiştir. Her tür kendi özerk tavrından kopmadan, birbirini kesintiye uğratarak var olmuştur. Sahne üzerindeki bu süreci "*Üç İşleniş Düzlemi*" olarak tanımlamıştır. "Edebiyat sanatı", "müzik sanatı" ve "plastik sanatlar" dan oluşan bir yapı olarak. (Say, 2010, s. 257)

20. yüzyıl sanat ortamında, duyularla algılanan dünya -doğacılık geleneği-yetersiz kalmış, somut gerçeğin değil, düş gücünün sınırları zorlanmış, kalıplaşmış kuralların yıkılmasıyla yeni biçim arayışlarına yönelim artmıştır. Bunun sonucunda birçok sanat akımı doğmuştur. Bertolt Brecht'in "*Epik Tiyatro*" kuramı, bu çağda öncü bir tiyatro akımı olarak kendini kanıtlamıştır. Brecht, Aristoteles'in, taklitten doğan dramatik tiyatro anlayışına, Avrupa tiyatro geleneğine, özellikle klasik Alman tiyatrosuna karşı bir tavır geliştirmiştir. Eserlerini bilimsel yönden geliştirmeyi hedeflemiş ve bilimsel eğilimi, kendini denetlemeyi, kuşkuyu, araştırmayı, disiplini, duygu ve akıl çatışmasını; maddeci dünya görüşünün temeli saymıştır. Maddeci görüşe göre, sanat, tıpkı bilim ve felsefe gibi, doğayı kopya etmez, onun gelişimini temsil etmektedir. (Nutku, 1976, s. 37) "Marksist sanat kuramına olumsuz tip anlayışını getirerek, insanın tabiatını değil, insanın toplumsal ilişkiler içindeki yerini, duygu-akıl ikiliği içindeki davranışını ve bunun sonuçlarını saptamaya çalışmıştır" (Çalışlar, 1980, s. 59).

Dramatik tiyatro anlayışında seyirci, duyular dünyası içinde sıkışmış hapsolmuştur. Brecht'in epik tiyatro kuramında ise, seyirci duygularından çok aklına

yönelir. Eleştirel düşünür, seyrederken bir eylem halindedir. Oyun kahramanlarıyla özdeşleşmek yerine, onlara uzaktan bakar. Seyirci ve sahne arasındaki uzaklığı yaratan bu etmenlerden biri “*yabancılaştırma*” dır. Brecht bu kavramı, tiyatrosunun en temel yapı taşlarından sayar.

Brecht (1995, s. 56-58) bu durumu aşağıdaki gibi tanımlamaktadır:

Epik Tiyatro kuramında yabancılaştırma etmeni (v-efekt: Verfremdungseffekt, yadırgatma etmeni, dikkat çekme, özel bir dikkatle, bir başka açıdan, bir başka gözle, uzaktan, üstten dıştan baktırma etmeni, YO) şöyle oluşur: Gerçek yaşamın olayları sahnede öyle bir biçimde imgeleştirilip yansıtılır ki, tam da o olayların nedenselliği özellikle görünür hale gelir ve seyirciyi özellikle bu ilgilendirir.

Metin, yabancılaştırma etmeniyle seyircilere aktarılırken tüm teatral öğeler de (dekor, kostüm, ışık, müzik, koreografi) bu amaca hizmet eder. Öğeler, kendi biçim dillerinden yarattıkları tavrıla, kaynaşmadan, birlikte var olurlar. Müzik, kendi özerk tavrını şarkı metniyle, oyunculukla, orkestra ve projeksiyonla seyirciye göstermiş olur.

Brecht, oyun müziğinde Anti-Wagneryen bir tavır göstererek dramatik operaya karşıt olan, epik operayı savunmuştur. Wagner’in “*Gesamtkuntswerk*” kuramından farkı, müziğin kendi özerk tavrının diğer türlerle kaynaşıp, emilerek yok olan değil de tavır geliştiren bir yapıda var oluşudur. (Şener, 1991, s. 347) Müzik ve drama ilişkisi kasti olarak belirsizliğini korur. Organik yapıyı reddeder. Müzik, yalnızca sahnede gördüğümüz duygunun altını çizmek yerine kendince bir tavır takınarak da var olur. Bir tersinleme yaratır. Böylece seyirci, müziğin etkisiyle duyguların peşinden sürüklenmek yerine müziksel tavrın yarattığı yeni bakış açılarına odaklanır. Brecht, müziğin bu tavrının yanında eğlence işlevinden de ödün vermemesi gerektiğini gözetir. Alman dilinde “*Gestus*” kelimesinin karşılığı tavır demektir. Brecht’e göre tavır, toplumsal ve politik bir anlam taşımalıdır. “Pratik bir söyleyişle, gestus müziği oyuncunun, kimi temel gestus’ları oyunlaştırılmasına fırsat veren bir müziktir” (Brecht, 1981, s.169).

Besteci Hans Eisler “*jestik müzik*” kavramını “*Ana*” oyununda, Ana’nın oğlu Pavel’in kurşuna dizildiği sahneden bir örnekle açıklar. Oğlunun ölümünü mektupla öğrenen Ana, yasını yaşarken Eisler’in müziği hüznün verir; ancak Bach’ın füg temalarını andıran neşeli bir gerilimle umudun altını da çizer. (Wekwerth, 2006, s. 47)

Eisler, acı olan yas duygusunu açıklamakla kalmaz, o duyguyu boyutlandırır. “...Çünkü Pavel’e kurşun sıkılmış olanlar basit erlerdir, yani onun gibilerdir ve ‘sonsuzluk dek bilgisiz kalanlardan’ değildir” (Wekwerth, 2006, s. 47).

Brecht, Wagner’in ‘müzikli dram’ eserlerinin yalnızca aristokrat ve burjuva seyircisine hitap etmesinden dolayı onu eleştirir. Kendi tiyatrosunda halk için, halka yönelen ve bu ihtiyaçtan doğan bir müzik tavrını savunur. Bu yüzden beslendiği kaynak çoğunlukla halk türküleri olmuştur. 18. yy ’da benzer tepkiden doğan bir tür gelişir “*Ballad Opera*”. Bu tür, toplumda bir uyanış yaratmak adına yaşamı, politik, ekonomik yönleriyle hafife alan ve alay eden bir tavırla gelişmiştir. Yerini komik opera, operet, vodvil gibi yeni türlere bırakmıştır. (Say, 2012, s. 55) En bilinen ballad opera örneği; John Gay’in 1728 yılında yazdığı metin üzerine, Johann Christoph Pampusch’un bestelediği “*Dilenciler Operası*” dır. Brecht bu eserin uyarlaması olan “*Üç Kuruşluk Opera*” da besteci Kurt Weill ile çalışır. Brecht ve Weill birlikteliğinden doğan bu başarı, “*epik opera*” devrimini başlatmış olur. “Başarının asıl nedeni ise, şiir ile müzik arasındaki yakın ilişkiydi... Kurt Will, ilk kez bu eserde, Brecht’le yaptığı ortak çalışmada kendi sanatçı kimliğine ulaşmıştı” (Mayer, 1998, s. 30).

Ali (2016, s. 244) Weill’in besteciliği hakkında aşağıdaki açıklamayı yapmaktadır:

Weill’in yarattığı “şarkılı oyun” biçimi ne müzikli komedidir ne de opera, ama ikisinin de bir karışımıdır. Yaratıldığı dönemin özgün ve moda müziklerinden; cazdan, müzikhol baladlarından, kabare şarkılarından, dans müziğinden kısaca popüler kaynaklardan yararlanır bu yeni müzik biçimi.

Brecht ve çalıştığı besteciler, kendi dönemleri içinde, elbette öncü bir müzik tavrı yaratmıştır, fakat günümüzde bu müziğin geçerliliği bir tartışma konusu yaratır. Bugünün Brecht’yen müzik tavrı nasıl gelişir ya da Brecht’ten sonra günümüze kadar tiyatrodaki müziği, devrim niteliğinde bir işlevle var eden bir başka kuramcı, yönetmen, besteci olmuş mudur... Maral, Brecht ve müzikçilerinin eskimiş gramerini, bugün geçerli görmez. Bu tavır besteciye göre, arkaik kalmıştır.

Maral (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Ha, raconuyla Karagöz-Hacivat oynatırken perde gazellerini aynen aktarmayı benimser gibi, aslında tarihsel bir performansın rekonstrüksiyonuna yöneliyorsanız; yani bir nevi tiyatro arkeolojisiyle sınırlandırırıyorsanız kendinizi, Brecht müziği üslubunu da korumakta beis olmaz. Ama o zaman

kostümdeki yaka kesimine, telaffuzdaki geniş-e'lere, ışıktaki lümen direğine de göz kısarım, tutarlılık ararım.

Brecht 20.yy'ın en önemli bestecileriyle çalışmıştır. Müzikli oyunları arasında en popüler olan “*Üç Kuruşluk Opera*” ve “*Mutlu Son*” Kurt Weill imzası taşır. “*Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*”, “*Ana*”, “*Schweyk II. Dünya Savaşında*” oyunlarının müzikleri Hans Eisler tarafından yazılmıştır. “*Cesaret Ana ve Çocukları*”, “*Sezuan'ın İyi İnsanı*”, “*Kuralla Kuraldışı*”, “*Bay Puntilla ile Uşağı Matti*”, “*Lukullus'un Duruşması*”, “*Kafkas Tebeşir Dairesi*”, “*Mezbahaların Kutsal Johannası*” oyunlarının müzikleri ise Paul Dessau'ya aittir. (Erken, 2018, s. 174-175) “*Epik şarkıcılık*” tavrını benimsemiş, önüne konan notayı doğru ve ustaca okuyan, az bulunur sese ve tekniğe sahip; “*Gisela May*”, “*Lotte Lenya*,” “*Ernest Busch*” gibi isimler bu bestecilerin eserlerini söyleyen şarkıcılar arasında yer alır. (Nutku, 1976, s.126)

Brecht'in topluluğu için Walter Felsenstein şöyle söylemektedir: “Şarkı söyleyen insanları anlamlı bir olay çerçevesinde eyleme geçiren bir müzik topluluğu. Tiyatronun müdürü Helene Weigel, Brecht, Hans Eisler ve Paul Dessau, Caspar Neher ve Teo Otto ve büyük oyun yönetmeni Eric Engel'in oluşturdukları Brecht-Ensemble” (Mayer, 1998, s.10).

Brecht'in müzik anlayışında ‘*prozodi*’ çok önemlidir. Melodinin sözleri doğru kurulmalıdır. Müziksel tavrın iyi yorumlanabilmesi için doğru bir gestustan doğması gerekir. Melodi ve şarkı sözleri birbiriyle çelişebilir. Müzik dili oyun kurgusunun oluşmasında ya da anlaşılmasında etkin kılınır.

Epik Tiyatroda şarkılar ‘mesel’ niteliğinde işlev taşır. “*Sezuan'ın İyi İnsanı*” oyununda ‘*Dumanın Şarkısı*’ işini satan, umudu kalmayan, hiçliğe doğru eriyen Shen Te'nin hayatının metaforik bir anlatımıdır. ‘*Yağmurdaki Su Satıcısının Şarkısı*’ da aynı anlatımı destekler. Shen Te, fazlaca yağın yağmura rağmen Sun'a duyduğu aşkı kanıtlamak için su satın almak ister. (Wright, 1998, s. 60)

Brecht, oyun içinde sözlü müzik kullanımının (şarkı) birden fazla sakıncası olduğundan söz eder. Sözlü müzik, perde açılır açılmaz duyguları seyircinin zihnine kazır, böylece oyuncuyu az önce anlattığı şeyi oynamak zorunda bırakır. Müzikle çalışan oyuncular, oyundaki olay ve durumlara ilgi göstermekten kaçınıp yalnızca kendilerine ilgi duyarlar. Yalnızca kendi duygularıyla ilgilenen bir şarkıcı gibi öne

çıkmak isterler. (Brecht, 2011, s. 32) Oysaki oyuncunun melodiden, ritimden bağımsızlaşarak, müziğe karşı konuşan bir tavırla şarkı performansı sürdürmesini ister. Bu yüzden oyun yapısında kurduğu müzik dramaturjisi, anlamı destekleyen bir melodi yerine, duruma yabancı kalan, terse bir hareketle gelişir. “Oyuncu yalnız oynarken değil, şarkı söylerken de anlatıcı olduğunu, müzik aracılığıyla belli davranışları, alışkanlıkları, töreleri yabancılaştırdığını unutmamalıdır” (İpşiroğlu, 2016, s. 43).

Yabancılaştırma etkisini arttırmak için orkestra, Wagner’de olduğu gibi çukurda değil sahne üzerinde konuşlanmıştır. Müzik sırası geldiğinde tavandan aşağı sarkan ışıklar orkestrayı aydınlatır. Şarkılar anons edilir, şarkı isimleri projeksiyonda yansıtılır ya da panolarla gösterilir. Böylece seyirci, olayların gelişini önceden öğrenmiş olur. Brecht’e göre seyirci yalnız bilgilenmekle kalmamalı, gerçeğin nasıl değiştirilebileceğini düşünerek aydınlanmalıdır. Brecht’e göre tiyatro müziği, “Kendisine hep dayatılmış olan ve onu beyinsiz bir uşak konumuna düşüren, oyunun içinde emilip yok olan bir içeriği değil, kendi özerkliğinde direten bir kişiliği temsil etmelidir” (Say, 2010, s. 480).

3.3 Tiyatro Müziği Yapan Bestecilerin Bu Üretimi Çeşitli Değişkenler Bağlamında Değerlendirmesi

Araştırmamızın temelini oluşturan tiyatro müziği kavramı ve tiyatro müziğinin işlevlerini önceki bölümde açıklamış olduk. Bu temeli boyutlandırmak için bestecilere, müziğin kavram ve işlevi dışında, farklı sorular sorulmuştur. Özellikle yönetmen-besteci iş birliğine, bestecinin esin ve çalışma sürecinin nasıl gerçekleştiğine, oyuncu ve müzisyenleri çalıştırma görevine, oyuncuların müzikal, müzisyenlerinse teatral yeteneklerine, temsil sürecindeki canlı ya da kayıt üzerine gerçekleşen performansın farkına, konservatuvarların tiyatro bölümlerinde verilen müzik eğitiminin yeterliliğine, drama için müzik yaratmanın bireysel besteciliğe getirdiği katkıya, müzik eserlerinde uyarlama yapmaya, Brecht’in Epik Tiyatrosundaki müziğin yabancılaştırma tavrına, Brecht’ten sonra farklı ve öncü bir yöntemin varlığına, 20.yy sanatının disiplinlerarası alanda tiyatro-müzik etkileşimine ve bu bağlamda yazınsal üretimin yeterliliğine, meslek birliğinin ortak çalışmalarına, arşiv çalışmalarına ve sinema için müzik üretmenin farkına dair 17 soru bestecilerin verdiği cevaplar ışığında

saptamalar oluşturarak ilerlememizi sağlamıştır. Ayrıca “*Sahne*” dergisinin “*Çağdaş Türk Tiyatrosunda Oyun Müziği*” dosyasındaki röportajlar ve Çukurova Üniversitesi 1. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu’nda “*Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyun Alanında Çalışan Besteciler ve Bu Alanın Problemleri Üzerine Değerlendirmeler*” konulu araştırma da bu bölümde kaynak olarak kullanılmıştır.

Bestecilik, akademik anlamda konservatuvarların kompozisyon bölümünden mezun olmuş kimselerin performans gösterdiği bir alandır. Ancak bu durum, bir müzik eseri yaratmanın ön koşulu olmayabilir. Yapılan görüşmelerde; çalgı bölümü, müzik eğitimi bölümü ve kompozisyon bölümü gibi müzik eğitiminin çeşitli alanlarından mezun olan besteciler yanında, akademik anlamda kompozisyon alanı dışından bestecilerin de müzik üretimindeki varlıkları görülmektedir. Akademik alanın müzik bölümlerinden mezun olmuş bestecilerin, ilköğretim, ortaöğretim ya da lisans öğrenimi boyunca okul yaşantısında tiyatro için müzik yapma eylemi, kendiliğinden ya da tesadüfi bir durum sonucunda gerçekleşmiştir.

Çöllü, tiyatro ve müziği her zaman bir bütün olarak görmüş ve iki disiplinin eğitim sürecini birlikte yürüterek çocuk yaşta bu işi yapmaya karar vermiş bestecilerdendir. Renda ve Maral ise, lisede, okulun tiyatro toplulukları için yaptıkları müziklerle bu alanda çalışmaya başladıklarını ifade etmektedirler. Renda, Ankara Yükseliş Koleji’nde “*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*” oyunu için ilk kez müzik yapar ve bu durumu ‘bir kariyer tercihi değil de tesadüf kabilinden oldu’ şeklinde açıklamaktadır. (Renda, görüşme, 2021) Maral, ilk oyun müziğini, Klabund’un “*Tebeşir Dairesi*” için yapmıştır.

Günüç, konservatuvar yıllarında, tiyatro bölümü öğrencilerinin sene sonu sınavlarında çoğunlukla müzikli oyunlar sahnelediğini ve bu sebeple kendisine gelen talepler sonucunda tiyatro müziği yazmaya başladığından söz etmektedir. (Sahne, 2006, s. 25)

Yıldız, 1985 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü’nde asistanlık yaptığı dönemde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’nden “*Yunus Diye Göründüm*” oyunu için daha önce bestelenmiş müzikleri seslendirme talebi üzerine gelişen süreçte tiyatro müziği yapmaya başladığını açıklamaktadır. Helvacı da Yıldız’a benzer bir ortamda üretimini icra etmeye başlar.

2010 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Oyunculuk Ana Sanat Dalı'nda tiyatro öğrencilerine verdiği müzik dersleri, Helvacı'nın tiyatro müziğine yönelmesine ortam sağlamıştır. Çebi ise konservatuvarın oyunculuk bölümü öğrencilerinin sahnelediği “Üç Kuruşluk Opera” oyununun Kurt Weill müziklerini orkestraya uyarlayarak başladığını açıklar.

Bu durumda, bestecilerin tiyatro müziği yazmaları bir kariyer tercihi olmasından çok, tesadüfler ışığında gerçekleşmiş bir üretdir. Akademik alanın kompozisyon bölümü, müzik eğitimi bölümü ve çalgı bölümünden mezun olan bestecilerin oyun müziği özelinde ilk üretimlerini nasıl gerçekleştirdiklerini açıklamış olduk. Böylece disiplinlerarası alanın sunduğu çeşitlilik, yaratma meselesinin niteliğini arttırmakla kalmayıp, bu alanda birçok değişken üzerinden değerlendirme yapmamızın gerekliliğini ortaya koymuş olmaktadır.

Dramaturg, yönetmen ve besteci iş birliğinin oyun ve oyun müziği arasındaki organik yapıya sunacağı katkıdan söz etmiştik. İş birliği sürecini etkili kılmak için, hangi durumlarda nasıl uygulamalar yapılacağı, bestecilerin gözünden değerlendirilmiştir.

Maral, yıllardır emek verdiği bu alanda, tekrarlardan kaçındığını ve artık başkalarının cesaret edemediği riskli projelerde var olmayı tercih ettiğini söyler. Bu durumu tecrübeyle ilişkilendirir. En önemlisi bildiğini ortaya çıkarma, gösterme ve uygulama alanında birbirine alan yaratan bir iş birliğinin, esere büyük bir katkı sunacağının altını çizer.

Maral (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

On binlerce, belki yüzbinlerce sayfa metin okuduktan, çalıştıktan; binlerce, on binlerce saat prova tecrübe ettikten sonra, eh, bin küsur şarkı, bir o kadar da ara müziği yazıp hayata geçirdikten sonra, artık, yepyeni bir metinle karşılaştığımızda dahi, mektup yazar gibi, bir oturuşta gerekeni-ne azını ne fazlasını- bütüne ekliyoruz.

Maral'ın ‘*gerekli olan müzik*’ ile kastettiği, kişisel üretim tavrından uzak, metne ve oyuna bağımlı bir süreç olduğu düşünülebilir. Bu süreci henüz oyuncu kadrosuyla buluşmadan önce reji ekibiyle birlikte tasarlamış olur. Renda, özellikle oyuncularını tanımanın, müzik üretimi sürecinde kolaylık yarattığını savunur. Ses aralıklarına uygun şarkılar yazmak gibi. Alıcı ise yönetmenin amaçlarını öğrendikten sonra

öncelikle oyuncuların hangi rolleri nasıl canlandırıldığını görerek ve kostüm, dekor, ışık tasarımı konusunda bilgilenerken ancak bu bağlamda organik bir üretimin gerçekleşeceğinden söz eder. (Sahne, 2006, s. 29)

Yıldız, müzik üretiminin oluşum aşamasından söz ederken özellikle dramatik kurgudan ilhamla gelişip, organik bir bütünlük yaratacağını açıklar. “Besteci, notlarıyla metnin ve yönetmenin yorum notlarını karşılaştırır, ortaya çıkan belirsizlik ve soruları açıklığa kavuşturur ve oyunun müzik iskeletini belirler” (Yıldız, görüşme, 2021).

Çöllü, üç çeşit yönetmenden söz ederken üçüncü yönetmen tavrını “ne istediğini bilmeyen ve atölye süreci de yürütemeyen” olarak açıklamıştı. Renda ise müzik üretimi sürecinde yönetmenlerin bestecilerin işine fazla karışmadıklarını fakat sinema için müzik üretirken durumun tam tersinin yaşandığından söz eder.

Renda (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Bunun sebebi, canlı bir performans olduğu için olup bitiyor. Film yaparken öyle olmuyor, yönetmen defalarca senin yolladığın demoyu dinliyor ve sahneyle birlikte defalarca izliyor. Dolayısıyla garip çağrışımlar yapıp başka talepler dile getirmeye başlıyor çünkü onun muhayyilesinde bir sürü hadise gerçekleşiyor izleme sırasında.

Çöllü, dramaturg iş birliğinin müzik planını çıkarana kadar devam ettiğini, Çebi, dramaturg ve yönetmenin anlatma biçiminin, anlatılan hikâyeyi içselleştirmeye yardımcı olduğunu hatta kostüm, dekor ve koreografin da hikâye için yarattığı parçaların, müzik üretimine ipucu sağladığını savunur.

Çebi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Sonra realizasyon başlar. Denemeler, çöpler, kendi kendimize oynamalar, role girmeler, hata yapmalar ve işler yolunda giderse keşifler, ilk keşiften sonra yol gözükmeye başlar. Bir oh dersin ama henüz işin başıdır yine de yol açılmış, o dünyaya ilişkin ilk görüntü yakalanmıştır.

Çebi, bir bestecinin adeta “*koreograf*” gibi çalışmasını önemli bulur. “Müziği yaparken evde-stüdyoda bir dans bulmuşsundur. Kendi imgelemeni anlatmak için koreografa dans edersin, müziğini dinletirken” (Çebi, görüşme, 2021).

Böylece, metnin ışığında, yönetmenin kurmak istediği dünya ve dramaturg verileri ile oyun müziğinin iskeleti yaratılmış olur. Bundan sonra bestecilerin nasıl bir

yaratım planı düzenlediğine dair bireysel farklılıkları devreye girer. Yıldız, her durum için ‘tema’ çalışmanın müzik yaratımını kolaylaştırdığını savunur.

Yıldız (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Oyun metninin Tema, yan temalar, karakter analizleri, dayandığı sosyal ve kültürel çevre gerçekleri ve bu çevreleri temsil eden, çağrıştıran müzik üslubuna ilişkin dramaturg verileri ve bestecinin kendi araştırma sonuçları vazgeçilmez ve yönlendirici bilgilerdir.

Renda, yaratım planından sonra gelişen performans sürecinde, bir iki provayı izledikten sonra, süreci, eğer bir ‘kondüvit’ varsa gerekli talimatları kendisine ilettiğinden söz eder.

Bestecilerin bu soru karşısındaki cevapları, sırasıyla; okuma provası, kostüm, dekor ve ışık tasarımı, oyunun müzik iskeleti, yönetmen, dramaturg, besteci, koreograf, kondüvit ve müzik teması gibi kavramların altını çizmiş ve sağlıklı bir iş birliğiyle tüm teatral öğelerin, organik bir bütün yaratacağını göstermiştir.

Bestecilerin esin ve çalışma sürecindeki müzik türü, biçimi, üslubu gibi müzikal yönelimlerinin nasıl geliştiği, bu yönelimlerin oyun metni, yönetmen ya da bestecinin kendisi tarafından nasıl sınırlandırıldığı sorusuna, besteciler tarafından çeşitli cevaplar verilmiştir. Özellikle ‘müziğin rol çalmaması’ ve ‘oyunun önüne geçmemesi’ gibi iki benzer yargı irdelenmiştir. “Müzikçiler için, her şeyi kendilerinin üretiyor olmaması, yani sahneye de yer bırakma zorunluluğu, ağır geliyor; öte yandan, “dramaturjik” işleve uyunca, bu kez de kendiliklerini korumaları güçleşiyor” (Brecht, 1995, s. 69).

“Oyun zaten kendi ihtiyacını dayatır” diyen Çöllü, tercih şansının olmadığından söz eder. Müzik planı provalar başlamadan önce tamamlanan “*Hayvan Çiftliği*” oyununda; sahnede oyuncular tarafından üretilen, enstrümentsiz, yalnızca insan sesi ve beden perküsyonuna dayanan bir performansın, kendisini ‘elementer müzik’ çalışmalarına yönlendirdiğini açıklamaktadır. (Çöllü, görüşme, 2021)

“Her oyuna göre değişir bu yönelimler” diyen Yıldız, bestelediği “*Emrem Yunus*” adlı sahne eserini tasavvuf düşüncesi temelinde, yaradılıştan yok oluşa kadar insanın kendi varlığını sorgulaması üzerine makamsal bir müzik bestelediğini fakat buna rağmen müziğin, kendine özgülüğünü koruyan bir tavırla geliştiğini açıklamaktadır. Daha sonra yeniden gündeme gelen bu eser, yeni bir düzenlemeyle orkestra için çok seslendirilmiştir. (Yıldız, görüşme, 2021) Bu durumda müzikal

yönelimlerin kendi özgürlüğünü koruyarak, her oyun özelinde değişmesi dışında, aynı oyunun farklı değişkenler bağlamında, var olan müziklerinin yeniden düzenlenmesinin de mümkün olduğu görülmektedir.

Renda, “*Cyrano de Bergarac*” oyunu için, tarihsel döneme ve coğrafyaya işaret etmeyen, modern müzikten çağrışımlar taşıyan bir müzik yarattığından söz eder. Örneğin, savaş sahnesine korno melodisi yazmanın, metnin önüne geçen bir tavır yarattığını bilir. İşin ehli olunca yönetmenin onay vermesinin kolaylaştığından söz eder. (Renda, görüşme, 2021) Böylece kendince bir düş yaratan besteci, her değişkeni hesaba katan bir müzik planı geliştirmiş olur. Bunu bir tersinleme yaratarak da gerçekleştirebilir.

Maral, her şeyin oyuna özgü veriler bağlamında yaratılması gerektiğini söylerken, müzik üretiminde dar alanda çalışma tavrına bir eleştiri getirir. Müziğin işlevindeki asıl mesele, gösterilmeyenin anlatılması olduğu için yerleşmiş kalıpları yıkarak, müziğin, yeni bir tavrıla gelişmesini mümkün kılar. Antik Yunan tragedyasında elektro akustik bir müzik kullanarak, döneme ve coğrafyaya işaret eden işlevini yıkmış ve bu tarzla bir tersinleme yaratarak sahneye aktarmıştır. Tıpkı Renda’nın *Cyrano de Bergarac*’da yaratmak istediği tavır gibi düşünülebilir.

Maral (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Her müziği, tınıyı, tavrı bizatihi oyunun dokusundan, anlatısından, kimliğinden devşirmek gerektiğine inanıyorum. En sık yapılan hata, belli bir türün sempatisiyle, ya da müzikçinin becerisinin, birikiminin dar sınırlılıklarıyla alışlageldik bir türü empoze etmek. Hele de “tiyatro müziği” olduğu düşünülen, sanılan; eskil bir tavrın, tarzın yinelenmesi, atıyorum 80 yıl öncesinin Kurt Weill’ı ya da 30 yıl öncesinin alper maral’ı gibi yazmaya çabalamak, içler acısı olabiliyor.

Bu durumda Maral’ın eleştiri getirdiği müzik yönelimi, oyuna özgü veriler ışığında herhangi tür ya da türlerin hiyerarşisi altında kalmadan sonsuz tür ve çeşitte bir üretimin yapılması gerekliliğidir.

Besteci Çebi, müzik üretiminde, ısrarcı ve bağımlı bir tavra karşı durur, tıpkı Maral gibi. Seyircilerin bilgi ve donanımlarının ortalaması üzerine kurdukları “*7 Şekspir Müzikali*” oyun müziklerinin, provalar sürecinde gelişen ilk hallerini ve değişimlerini anlatmaktadır.

Çebi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Dedik ki, hiç Shakespeare bilmeyen biri ile çok Shakespeare bilen biri bu oyunu izleyebilsin ve oyun her ikisi için de farklı katmanlarda aynı anlama doğru yüzün, ilerlesin. Yazdığım her bir bestenin biçimi ve türü, oyunun 2 ay boyunca her gün yapılan ve 16 saat süren provalarında değişti. Küçüldü, büyüdü, rock, oldu sanat müziği, sanat müziği oldu rock. Keza bizim provalarımızla şarkılar oyunun kurgusuna göre her gün değişti, her gün yeniden düzenlendi. Bu çok zor, inanılmaz bir konsantrasyonla çalıştığımız, benim hayatımdaki tek örnektir.

Görülüyor ki tüm besteciler, aynı amaç üzerine müzik üretimi gerçekleştirmektedir. Bireysel ama özgür bir yaratımdan çok, bireysel ama bağımlı bir yaratımın peşindelerdir. Oyunun ihtiyacı ne ise o kadarını gerekli bulurlar. Bu durumda tek bir tür ya da sınırlı bir tür yöneliminden çok, sonsuz türde müzik üretiminin olabileceğine inanan bir tavırla, oyuna gereken desteği vermiş olurlar. Hatta aynı oyun müziğinin sahneleme farkıyla doğabilecek, yeni tavrına göre değişkenlik göstereceğini de mümkün kılarlar.

Tiyatro müziği hakkında ilk etapta akla gelen; ‘Müziğin rol çalmaması’ ve ‘oyunun önüne geçmemesi’ gibi yorumlar, besteciler tarafından da onaylanmış durumdadır. Bu bakımdan besteci, her an, bağımlı bir üretimin peşinde olmalıdır. Kendini gösterme çabasıyla gösterilen aşırılıklar, oyun müziğinin amacını saptırmaktadır.

Maral (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Söz konusu oyun müziği! Yoksa matem müziği, oda müziği, dans müziği... bin bir çeşit alanımız var, hareket edebileceğimiz... Oyun katmayacağımız, katamayacağımız...Hülasa, “besteci egosu”ndan vazgeçmeyecek birinin yapabileceği iş değildir, tiyatro müziği. Buna meydan verecek, çanak tutacak birine de yönetmen demem! (Tabii, aynı biçimde, oyun için kendini kısıbilmesi koşuluyla!)

Yıldız da bu duruma paralel bir bakış sunarak, bestecinin görevini hatırlatmaktadır. “Kafasının içinde yarattığı ve sadece kendisinin bildiği bir şeyi aramak değildir bestecinin görevi” (Yıldız, görüşme, 2021). Çöllü ise, “Zannederim işin sırrı, müzik değil oyun odaklı düşünmek” (Çöllü, görüşme, 2021) şeklinde ifade etmektedir.

Tiyatro müziği üretiminde besteciye atfedilen bu sorumlulukları dile getiren bir başka isim Çebi'dir.

Çebi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Geçenlerde yaptığım bir işte (2022-Şehirde Kimse Yokken) neredeyse tüm Ana Temalarımı çöpe attım. Çünkü anladım ki oyunun fonlara ihtiyacı var ve geriye kalan her şey fazla geliyor. Söz' ün üstüne söz söylemiş oluyor. Ve lüzumsuz bir ajitasyona kayıyor. Yine de bazen müzisyen yanımız fazla ağır basıyor olabilir. İkide bir kendini silkelemen, kendine gelmen, oyunu hatırlayıp, tekrar motive olman gerekir. Müziğe dalıp gidebilirsin ve konu dışına çıkabilirsin.

Görülüyor ki, besteci, yeter ki oyunun ne istediğini iyi kavrayabilsin. Aksi durumda da kendi üretiminden vazgeçebilsin. Oyunun ne istediğini çözmek, alanı 'tiyatro' olan müzisyenler tarafından da bilinçli yapılan bir iş olacaktır. (Çöllü, görüşme, 2021)

Yıldız, bu üretimin önemli bir parçasını yönetmene yüklemektedir. Oyunu iyi anlatan ve oyun müziğini iyi örnekleyen yönetmenlerle çalışmayı tercih eder. Bu ilişkinin iyi yürümediği anlarda, nice müzik üretiminden vazgeçtiğini anlatır. (Yıldız, görüşme, 2021)

Oyunun genel seyrinde şarkıların gelişi, müziğe atfedilen rolü anlatır. Artık oyuncu müziktir. Telaşın olduğu bir aksiyon sahnesine korno teması yazmak ağır gelebilir. Ortamın tam tersi bir şeye ihtiyacı vardır, sakinlik. (Renda, görüşme, 2021)

Görülüyor ki besteciler, oyunun beklentisini karşılayabilecek bir müzik üretimini tercih etmektedirler. Yazar ve yönetmenin dünyasına sadık kalan, müziğin yalnızca kendinde ve besteci de amaç taşıyan tavrından uzak, organik bir bütün oluşturması gereklidir.

Bestecinin müzik yaratımından sonra, geriye bu yaratımın, oyuncular ve müzisyenlere çalıştırılması kalıyor. Oyuncu ve müzisyenleri çalıştırmak genelde bestecilerin yapması gerektiği bir iş olarak görülür fakat yapılan görüşmelerde besteciden ayrı birçok kavramdan söz edilmiştir. Orkestra şefi, müzik direktörü, vokal koçu, piyano koçu, korrepetitör gibi.

Besteci dışında bahsedilen ilk kavram müzik direktörüdür. Müzik yönetmeni anlamını taşır. Kavram, 20. yy. da opera ve orkestra kurumlarının genel sanat yönetmeni anlamında kullanılmıştır. (Say, 2010, s. 536) Çöllü, oyuncu ve müzisyenleri

çalıştırmanın “*müzik direktörü*” ne ait bir görev olduğunu açıklar. Bazı durumlarda bu görevi besteci de üstlenebilir. (Çöllü, görüşme, 2021) Besteci, eğer bu işe eğilimli ise oyun müziklerini çalıştırmayı da üstlenebilir. Yıldız, bu durumda çoğu zaman, besteci haklarının ihlal edildiğine vurgu yapmaktadır. (Yıldız, görüşme, 2021)

Müzik direktörü ya da piyano koçu gibi profesyoneller, daha hacimli ve kesinlikli bir oyun müziği için destek alınacak kişilerdir. “...Devlet Tiyatrosu Keşanlı Ali Destanı’nı -Yalçın Tura’nın orijinal müzikleriyle- sahneleyecekse, sıkı, tecrübeli bir şefin, koçun ve yardımcılarının katkısı emeği gerekir.” (Maral, görüşme, 2021)

“...Kendim çalıştırırım, başkasına bırakmam çünkü; ses, soluk bilirim, şarkı söylemeyi bilmek gibi melekem var” diyen Renda, bu işi bizzat kendisi yaptığından “*vokal koçu*” gibi müesseselerden destek almasının gerekli olmadığını açıklamaktadır (Renda, görüşme, 2021) Helvacı ise kendi bestelerini bir eğitimci olarak müzisyen ve oyunculara özellikle kendisinin çalıştırdığını ve planlamayı, önce orkestra sonra toplu ve solo çalışmalarla organize ettiğini anlatır. Profesyonel tiyatrolarda ise bestecilerin oyuncu ve müzisyenleri yalnızca bir ya da iki kez çalıştırdığından söz eder. (Helvacı, görüşme, 2021)

Besteci dışında bahsedilen ikinci kavram, “*korrepetitor*” dür. “Korrepetitor, “birlikte tekrarlayan; çalıştırıcı” Opera ve bale eserlerinde, solo sanatçıların partilerini piyano eşliği ile öğreten uzman müzikçi.” (Say, 2010, s. 311) Çebi, asıl çalıştırıcının besteci değil korrepetitor olduğunu söylemektedir. “Besteci yapıyorsa, yapmak zorunda olduğu için yapıyordur” der. Yönetmenin kontrolü ve onayıyla, oyuncuları çalıştırmaya istekli olduğundan söz eder.

Çebi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Aslında idealinde korrepetitor oyuncuları çalıştırır. Orkestra şefi orkestrayı. Dansçı hareket ve dansı. Ama bunun için imkân olması-bütçe olması vs. gerekir. Çoğunlukla olmadığından biz üstleniriz. Her biri olsa da ben yine de oyuncuları çalıştırırım-çalıştırmak isterim. Ama entonasyon için değil, oyun için (her ne kadar entonasyon için çalıştırsam da) ...Burada derdim oyuncuya oyun vermek değil, onu şarkıdan kurtarıp, şarkıyla oynatmak. Ayrıca da kendi fikirleriyle, şarkıyla oynamasını onu eğip bükebilmesini sağlamak. Burada onlara gösterdiğim şeyin adı “Misal” oluyor yani.

Oyuncunun müzikle kurması gereken ilişkinin, çekinmeden, özgürce ilerleyebilmesi, oyun müziğinin, oyuna özgü yanını boyutlandırmaktadır.

Maral, çalıştırma sürecinin hızlı ilerlemesi için ‘pedagojik’ bir dikkatin gerekliliğinden ve nitelikli bir deneyimden söz eder. “Tabi sazı başında-piyano, elektronik ortam, koro önü, vb.- çok yeterli ve deneyimli olmalı, bu arkadaşımız” (Maral, görüşme, 2021).

Görülüyor ki müzik üretimi, besteci tarafından gerçekleşir. Oyuncuları ve müzisyenleri çalıştırmak, çoğu zaman bestecinin isteğiyle gerçekleşen fakat asıl çalıştırıcının korrepitör olması, onun da oyuncu-müzik iletişimde pedagojik bir tavır ve alan deneyimiyle bu süreçte yer alması beklenmektedir.

Müzik planlamasında dikkat edilen bir başka husus müziğin, oyuncular ve müzisyenler tarafından canlı çalınıp söylenmesi ya da kayıt üzerine çalınıp söylenmesi gibi tercihlerin, nasıl yapılacağı ve bu tercihin oyunun bütününe nasıl etkileyeceği konusudur.

Sahne üzerinde seslendirilen müziği her zaman daha etkili bulan Yıldız, müzik için gerekli yeterlilikler yoksa ve oyuncular yetersizse performansın canlı mı kayıt mı olacağının, besteci tercihiyle gelişeceğinden söz eder. Müziğin, oyuncular ve müzisyenler tarafından canlı icra edildiği “*Kibritçi Kız Müzikali*” nde oyuncuların neredeyse tamamının müzisyenler tarafından ya da nitelikli müzik eğitime sahip ve enstrüman çalabilen kişiler arasından seçtiğini anlatır. (Yıldız, görüşme, 2021) Oyunun müzikal türde olması, böyle bir seçim yapmasını gerekli kılabilir fakat bu durumda çalma ya da söyleme performansı, oyunculuk performansına göre, öncelik taşımış olabilir.

Helvacı, bu durumu konser kavramı üzerinden örnekler. Canlı konserle, dijital ortamda dinlenen konser arasındaki fark kadar, oyun müziğinin canlı ya da kayıttan icra edilmesinin etkisini büyük görür. (Helvacı, görüşme, 2021)

Tiyatronun maddi olanakları da bu işin dengesini belirleyen bir unsurdur. Nitekim müzikli prodüksiyonlar için yüksek bir maliyete ihtiyaç vardır. “Oyundaki eleman sayısını artıracığından, genellikle düşük bütçeli özel tiyatro kurumları ses kaydı kullanmayı tercih etmektedir. Genellikle yazılan müziği icra edecek müzisyen bulma güçlüğü de müziklerin kayıtlı uygulanmasını zorunlu kılabiliyor” (Yıldız, görüşme, 2014) Yıldız, bir başka açıdan da ödenekli tiyatroların, müzik bilgisi nitelikli

oyuncuları, bütçe fazlası görüp, geri çevirmesi durumu eleştirmektedir. (Yıldız, görüşme, 2021)

Besteciler, müzisyenlik ve tiyatro müzisyenliğini iki farklı kategori olarak görmektedir. Maral, oyun için müzik icra eden kişinin salt müzisyen olmasını değil, tiyatroya özgü performans pratiğine sahip olmasını gerekli görür. Müzisyen ancak bu durumda oyunun organik bir parçası olarak oyuncuya güven verir, seyircinin de odağını artırır.

Maral (görüşme, 2021) “*Tiyatro Müzisyeni*” kavramını aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Tiyatroya has zamanlamayı, nefes pratiklerini, dramatik örgüyü içselleştirmiş ve bunu icrasına devşirebilmiş bir müzisyen tipinden bahsediyorum- yüzlerce oyun provasında bulunmuş; arada sizlerle simit-çay ayinine katılmış; hatta oyunu ezberine almış bir (çok nadir) müzisyen türünden.

Besteciler, canlı çalmanın, tiyatroların ekonomik yeterliliği, oyuncu ve müzisyen nitelikleri gibi faktörler açısından bazı riskler taşıdığına vurgu yapmaktadırlar. Renda, risk almamak adına playback tercih etse de ideal koşullarda profesyonel bir prodüksiyon çalışmışcasına, bütçesi ayrılmış, müzisyen lojistiği düşünülmüş bir müzik icrasının benzersizliğine vurgu yapar. (Renda, görüşme, 2021) Çebi canlı icranın imkânsız bir durum olduğuna inanan bu tavrın, bestecileri kayıt yapmaya zorladığını eleştirmektedir.

Çebi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Bu bir meseledir. Hala Ülkemizde bir müzikalde veya müzikli oyunda orkestra çalıştırmak, canlı çalmak-söylemek ancak hayal edebileceğiniz, kırk yılda bir yapabileceğiniz-başınıza kolay gelmeyecek bir lüks olarak görülür. Bu sayede işin güzelliğinden feragat ettiklerini unutuyorlar. Bir şey eksik ama Ne?

Besteciler genellikle canlı müzik planının daha güçlü olduğunu söylese de icra işinin canlı ya da kayıttan oluş durumu, teknolojik gelişmeler sonucunda sarsılarak yeni bir senteze dönüşmüştür. Çöllü bu perspektiften bir bakışla müziğin kayıttan da olsa bu performansı, oyundan ayrı düşünmeden ‘o an’ın bir parçası olarak görür. Çünkü müziği canlı çalan bir müzisyen yoksa da o an, oyun süresince müziği vermekle yükümlü olan “*eföktör*”ün varlığı, canlı bir performansın göstergesi olur. Çöllü “*Half-Playback*”, “*Live-Looping*” uygulamalarından da söz eder. Çöllü’nün tanımıyla, Half-Playback, oyuncu ve müzisyenlerin müziği, önceden hazırlanmış bir altyapının üstüne

canlı icra etmeleridir. Live-Looping ise, önceden hazırlanmış seslerin sahnede canlı olarak sentezleme işidir. (Çöllü, görüşme, 2021)

Oyun müziğinin canlı ya da kayıttan icra edilmesinin, tiyatro topluluklarının olanakları, oyuncu ve besteci nitelikleri, teknolojik gelişmeler ve zihinlere yerleşmiş olumsuz inançlar bağlamında tercih edildiği görülmektedir.

Bir başka konu, Konservatuvarların tiyatro bölümü öğrencilerine verilen müzik eğitiminin niteliği ve bu bağlamda oyuncu-besteci ilişkisinde yaşanan kolaylık ve zorlukların kaynağına ilişkin verilerin, neler olduğunu sorgulamak olmuştur. Besteciler tiyatro bölümlerinde verilen müzik eğitimini genelde yetersiz bulmuşlar ve öneri niteliğinde görüş bildirmişlerdir.

Oyun müziği bestecisi, uygulayıcısı ve aynı zamanda tiyatro bölümünde müzik dersleri veren Yıldız, öğrencilerin hazır bulunuş düzeylerinin, öğrenim sürecindeki çabalarının ve müzik alanı açısından ders içeriklerini yeterli bulmadığını şöyle açıklamaktadır: “Çoğu programda ilk iki yılda, ikişer saatlik derslerle müzik alanı geçirilmekte, olduğu kadarıyla yetinilmektedir. Mezuniyet sonrası oyuncu niteliklerini müzikal açıdan değerlendirdiğimizde her geçen gün seviyenin düşmekte olduğu açıklıkla görülmektedir.” (Yıldız, görüşme, 2021) Yıldız bu durumu çift taraflı bir değerlendirmeye alarak hem akademik ortamın iyileştirilmesi hem de bunun sonucunda öğrenci tavır ve tutumlarının henüz mezun olmadan gelişmesi ve bu yolda çözüm aramanın, gerekliliğini savunur.

Helvacı ise sorumluluğu yalnızca, öğrencilere yükleyen bir bakışla açıklama sunmuştur. Konservatuvarın tiyatro bölümünde “*Dramatik Anlatımda Müzik*” dersleri de veren Helvacı, öğrencilerin kulak düzeylerine dair karşılaştıkları genel bir problemten söz eder. Oyunculuk mesleğinin kolektif yanına vurgu yaparak, doğru konuşmanın, şarkı söylemenin, dans etmenin gerekli olduğunu ve öğrencilerin, bu disiplinleri konservatuvarı bitirmeden fark edip uygulamalarını salık verir. İşin pedagojik boyutunu, bir eğitmen olarak hassasça sürdürdüğünü açıklamaktadır. (Helvacı, görüşme, 2021)

Maral, konservatuvarlarda verilen müzik eğitimini, sağlıksız bularak, oyuncunun bu alanda kendine duyduğu güven duygusunun alt üst edildiği, riskli bir pedagojik yaklaşımdan söz eder.

Maral (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Ah! Yeterli olmak bir yana oyuncu adaylarının çok kötü bir endoktrinasyon ve tavırla dönüştürülmüş, çağ dışı bir ezbere-temrin folklorunun gölgesine itilmiş, kimi zaman da bu yokuşa sürmelerle sakatlanmış olduklarını gördüğümüz için, genellikle “keşke hiç müzik dersi almamış olsaydılar!” deriz! Ne yazık ki en kötü durumları, hele de rijitlikleri, kapalılıkları “eğitim”lerine en güvenen oyuncularla yaşıyoruz.

Renda, bu durumu yeterli bulmakla birlikte rejî hocasının, drama hocasının müzik ilgisi ve birikimi açısından yeterliliğini, sahne derslerinde, müzik sanatına ne kadar yer verildiği gibi değişkenlerin irdelenmesi gerektiğini anlatır. Sınıf derecesine göre ve iyi planlanmış bir eğitim ile öğrencilerin başarı sağlayacağını savunur. “Bale bölümündeki piyano dersi gibi düşün, bunun hayati bir şey olduğunu biliyoruz. Bir balerinin profesyonel bir müzisyen kadar müziği algılayabilmesinin ne kadar önemli olduğu aşîkâr, tiyatrocunun da öyle.” (Renda, görüşme, 2021) Renda’nın açıkladığı bu durumu, Atakan, bir başka değişken üzerinden yorumlamaktadır. Tiyatro eğitimi veren okulların, müzik dersi öğretim programına bir eleştiri getirir.

Atakan (2015, s. 490) bu durumu aşğıdaki gibi açıklamaktadır:

Hem oyunculukta hem de müzikte duyduğunu doğru duyan bir kulak gerekmede, bunu geliştirecek hiçbir modern teknik kullanılmamaktadır. Bir opera sanatçısının klasik tarzda şarkı söyleme teknikleri üzerinde o denli durulurken oyunculuk açısından modern kavramlar, tiyatro teknikleri es geçiliyor. Oyunculuk eğitimi yapan okullarda verilen müzik eğitimi son derece sıkıcı, daha çok teorik ağırlıklı olup oyuncuların müzikten daha çok soğumalarını sağlıyor.

Müzik eğitimini yetersiz bulan bir başka besteci, Kemal Güneç’ tür. Güneç, bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Genelde şarkılı oyunlarda durum çok vahim bu konuda eğitim gerçekten çok kötü kendi yetenekleri ve özel çalışmalarla kendini yetiştiren oyuncular var. Birçok oyunda oyuncunun durumuna göre müziklerimi değiştirmek zorunda kalmışım” (Güneç, 2015, s. 489). Çebi ise, standart bir eğitim ve müfredatın yeterli olduğunu ancak müziğin, kendi oyuncululuğunda yaratacağı alanı fark edenlerin, dışardan destekle kendini yetiştirmeye devam etmesi gerektiğinden söz eder. Bazı oyuncuların, yetkin olmadığı halde müzikli oyunlara seçilmesinin ya da gönüllü davranmasının, yanlış bir karar olduğunu, bu kararın oyuncu, yönetmen,

kurum ya da idare tarafından alındığını, eğer istekli olur da çaba gösterirse bu yanlış karara rağmen, oyunculara müzikal anlamda destek olduğundan söz eder. (Çebi, görüşme, 2021)

Strowsky (1946, s. 6-7) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Tiyatro oyuncusunun musiki ile ilgili birikiminin sadece müzik yapmaya değil aynı zamanda oyun içerisine söylediği kelimeleri de daha doğru ve etkili bir şekilde kullanmasında yardımcı olur. Tiyatro oyuncusu; ritim, dans ve sesini kullanma gibi beceriler için mutlaka müziğe ihtiyaç duyar.

Görülüyor ki besteciler, hem akademik tarafın nitelik taşıyan sorumlulukları, hem de işin uygulayıcısı olacak bireylerin şahsi ilgi ve görgüsünü yorumlayarak bir tutum yansıtmışlardır. Eğitimin yetersizliği üzerine öneri sunan tek besteci, Renda olmuştur. Pedagojik yanlışlığın, yönetmen-kurum-idare tarafından alınan yanlış kararın, oyuncu üzerindeki etkilerinden ve bu bağlamda bestecinin tavrının nasıl olacağından söz edilmiştir. Strowsky ise, oyuncuların, müzik kültürüne karşı tutumlarının iyileşmeye ihtiyacı olduğunu görmektedir. Çöllü bu durumu, “kanayan bir yara” olarak ifade ederken; Maral, “keşke hiç müzik dersi almamış olsaydılar” yorumlarıyla, alanın ihtiyaçlarını açıkça ortaya koymuş olurlar.

Bestecilere, oyun müziği için üretilmiş nice eser arasından, en sevdikleri sorulmuş, bu bağlamda besteciler, bir tiyatro müzisyeninin, muhakkak incelemesi gereken oyun müziklerine örnek göstererek, alanda üretime yeni başlayacak müzisyenlere referans nitelikte kaynak oluşturmuşlardır.

Helvacı, müziklerini kendisinin yaptığı, “*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*”, “*III. Reich*” ve “*Ayak Bacak Fabrikası*” oyunlarından söz eder.

Çöllü, Yalçın Tura’nın “*Keşanlı Ali Destanı*” oyun müziklerini örnek verirken, beğeniden bağımsız, tüm tiyatro müzisyenlerinin incelemesi gereken bir eser olduğunun altını çizer.

Maral, kendi kuşağı için çok özel bir oyun olan Müge Gürman’ın, “*Cadılar Machbethi*” oyununu, Moskova Genç Seyirci Topluluğu’nun “*Köpek Kalbi*”, Alan Ayckbourn’ün “*Henceforward*” eserlerini referans gösterir. Kendi oyunlarından ise; “*Medea*”, “*Titus Andronicus*”, “*Elektra*”, “*Yakındoğu’da Emanet*” ve “*Niyazi’nin Nauny Sokağı’nda işi ne?*” gibi örnekler vermiş olur.

Renda, Brecht'in "*Üç Kuruşluk Opera*" oyun müziklerini, adeta oyunun müziği değil, kendisi olarak yorumlar.

Çebi, kendi yazdığı oyun müziklerini, "*Sezuan'ın İyi İnsanı*", "*7 Şekspir Müzikali*", "*Tersine Dünya*", "*Atinalı Timon*", "*Caligula*", "*Evlilikte ufak tefek cinayetler*", "*Machbeth*", "*Otello*", "*Kıyamet Suları*", "*Aşk ve Anlayış*", "*Hansel ve Gretel in öteki Hikayesi*" olarak sıralarken, "*3 Kuruşluk Opera*", "*West Side Story*", Melih Kibar'ın bitirdiği ama oynanamayan-yayınlanmayan "*Kuzguncuklu Fazilet*" müzikleri, Can Atilla'nın "*Külhanbeyi Opereti*", "*Lüküs Hayat*", "*Hisseli Harikalar Kumpanyası*", nı ve dünyanın en iyi müzikallerinden saydığı "*Pink Floyd The Wall*" filmi ile "*Hair*" müzikalini de listeye eklemiş olur.

Oyun müziği listesine, kendi eserlerinden örnek ekleyen bestecilerin, bu bağlamda ilk yazdığı oyun müziğiyle son yazdığı oyun müziği arasında geçen üretim sürecini nasıl değerlendirdikleri, drama için müzik yazmanın besteci yanlarına neler kazandırdığını ve daha önce müzikleri yazılmış bir esere uyarlama yapma fikrinin nasıl geliştiği gibi sorular merak edilmiştir.

Renda, bir konu hakkında hızlı çağrışım yapabilen yanının, yılların kattığı, müziğin peşinden koşarak öğrenmeyi sürdürdüğü tavrına borçlu olduğunu, özellikle zihnini zorlayan işler üretmesinin de bu alanda pratikleşmesini sağladığından söz eder. Üretimi hangi enstrümanlarla nasıl yapılandıracağına dair kendi yöntemini anlatmıştır. Renda (görüşme, 2021) bu yöntemi aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Kendini zorlaman gerekli, örneğin, bütün bu yazdığın müziği, bir yaylı quartet için yazsan neye benzer düşün. Ensemble'ı küçült, yazdığın şeyi bir piyanoya yaz, sonra büyüt ya da büyük olanı küçült. Etki beklediğinden çok daha büyük olacaktır. Drama müziğinde zamanında küçülmek çok önemlidir.

Öğrendikçe daha titiz ve ürkek bir tutum geliştirdiğini anlatan Yıldız, buna rağmen belli kalıplara tutsak kalmayıp, her çeşit hikâyeye, her çeşit müzik üretebilmenin mümkün olduğunun farkına vardığını açıklar. Oyun metnine bağımlı bir müzik üretiminin, müziği anlamlandırmasına sebep olduğu, bu sayede kendi müzik stilini oluşturduğundan söz eder.

Renda'nın pratikleşmesini sağlayan düşünce Çöllü'de de açığa çıkar. Özellikle yaratıcılıktan çok, onu ne kadar kullanılabilir hale taşıdığını, tecrübe edindikçe sadeleştiği ve yalnızca gerekene cevap bulduğu bir yaratım gerçekleştirdiğini anlatır.

Çöllü (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

DAW programlarında uzmanlaşmak, nota yazımı, orkestrasyon gibi müziğin teknik kısımlarında el çabukluğuyla hareket edebilmek, müzisyenler ve oyuncularla çalışmak için ihtiyaç duyacağınız iletişim becerilerini, çalışma sistemi ve disiplinini, önceliklendirme becerisini edinebilmek, yıllar içinde sağladığım en önemli kazanımlar oldu.

Çebi, öğrenmenin asla bitmeyeceğini ve bu alandaki tecrübesinin, motivasyon duygusunu tetikleyerek yaratımını artırdığından söz etmektedir. Kendini zorlamanın kıymetli olduğunu belirtir. (Çebi, görüşme, 2021) Helvacı ise, kendisini tam bir besteci olarak görmediğini açıklamıştır. Maral, iş birliği içinde, bütüne hizmet etmenin kıymetini vurgulamaktadır. Mesleki tavrına, özgünlüğünü koruyan, aynı zamanda sıra dışı olabilmeye cesaret edebilen, temelde çok insani özellikler üzerinden yorum getirmiştir. (Maral, görüşme, 2021)

Bestecilere, üretme sürecindeki bireysel farklılıklarından yola çıkarak, “uyarlama” kavramını nasıl yorumladıkları sorulmuştur. Daha önce bestelenmiş oyun müziklerini uyarlamayı tercih etmek ya da aynı oyun için, yeni özgün bir eser üretmek niyetinin, nasıl geliştiği merak edilmiştir. “Uyarlama, batı dillerindeki “adaptation” karşılığında olmasına karşın, dilimizde “düzenleme” anlamında kullanılan sözcük” (Say, 2010, s. 557). “...iş müziğe gelince böylesi garantici reflekslerde bulunmayı ben talihsizlik sayıyorum...” (Maral, görüşme, 2021) Müziğin etkisi altında kalmamak için, daha önce bestelenmiş müzikleri dinlemekten kaçındığını söyleyen Helvacı, “Keşanlı Ali Destanı” oyununun eserle bütünleşmiş, Yalçın Tura müziklerine, ancak küçük değişikliklerle müdahale edilebileceğini söyler. Müziği olduğundan farklı bir enstrüman ile çalmak gibi. (Helvacı, görüşme, 2021) Renda, uyarlama işinin talebe bağlı geliştiğinden söz etmiştir. Her oyunda böyle bir tercih yapmadığını, özellikle Brecht’in oyunlarında asla yapılmaması gerektiğini vurgular. Müzikler artık, oyunun bir parçası olmuştur. “Brecht’in notaları bellidir, bizim yaptığımız şarkıların giriş çıkışlarını çalıştırmak olur” (Renda, görüşme, 2021) Yıldız, uyarlama için ‘*duruma uydurma*’ kavramını ele alarak bazen bu işi, yapmak zorunda kaldıklarını anlatır. Toplulukların bütçesi gibi birçok değişken buna neden olabilir. (Yıldız, görüşme, 2021) Çöllü ‘*uyarlama yapma*’ kavramını doğru bulmaz. Zaten var olan bir eseri, başka bir forma çevirme pratiğinin, tiyatro müziği için uygulanmadığını, ancak, eserin

en iyi şekilde, sahneye taşınması için, müzik direktörlüğü yaptıklarından söz etmektedir. (Çöllü, görüşme, 2021) Çebi de yeni ve özgün bir fikir üretmekten yana olduğunu fakat kendisini harekete geçirip heyecanlandıracak her türlü yeniliğe açık olduğundan bahsetmiştir. (Çebi, görüşme, 2021)

Görüldüğü üzere besteciler, bu kavramı, genelde; garantici, talebe bağlı, duruma uydurulan, zorunda kalınan, olabilir kılınan ve yanlış bilinen gibi, farklı bakış açılarıyla açıklamışlardır.

Besteciler, ülkemizde müzik ve tiyatro sanatının birlikte ele alındığı, bilimsel ve akademik çalışmaları takip ederek, nasıl değerlendirdiklerini anlatmışlardır. Ayrıca kendilerinden, başlığı daraltarak yalnızca “*Tiyatro Müziği*” ne dair, takip ettikleri çalışmaları, uygulamaları ve alana dair sorunları paylaşmaları beklenmiştir.

Çöllü akademik çalışmaları yeterli bulmaz fakat, yeterli olsa bile bu durumu, müziği icra etmenin ön koşulu saymaz. Ayrıca, oyuncular için çok sayıda ses ve müzik çalışması varken, müzisyenlerin bu durumdan mahrum kalmasına dikkat çeker. Datça Tiyatro Festivali’nin Tiyatro Müziği atölyesi açarak, kıymetli bir örnek teşkil ettiğinden söz eder. (Çöllü, görüşme, 2021)

Çebi, ülkenin istikrar sağlayamadan yol alışının, insanlar üzerindeki olumsuz etkileri neticesinde, bu alanın teşviksiz, mutsuz ve cılız bırakıldığından söz eder. Bu olumsuz hava bestecinin, umut vaat eden tutumuna karşı koymaz. Mesleki iş birliğinin eksik ve yetersiz kaldığını, çünkü öncelik sıralamasında sanatın ikinci plana atıldığını anlatır. “Bir şeye hevesli olmak, donanımsızsa bünyeye ağır geliyor” (Çebi, görüşme, 2021)

Helvacı, akademik çalışmaları yetersiz bulur ve konu üzerine, workshop, panel ve sempozyum gibi bilimsel bir etkinliğin yapıldığına hiç rastlamadığından söz eder. (Helvacı, görüşme, 2021)

Renda, tiyatro müzisyeni Çiğdem Erken ile TRT’de yayımlanmış olan “*Bir Zamanlar Kıbrıs*” dizisi için, müzik üretme ortaklığında kendisini şanslı gördüğünü açıklamıştır. (Renda, görüşme, 2021) Maral ise iş birliğini pekiştiren, düşünce, yazı ya da tartışma gibi katkılara gelmeden önce, oyun müziğine ait bir kayda ya da notaya ulaşmanın bile güçlüğüne eleştirir. “Neredeyse hiçbir şeyin olmadığı bir alanı nasıl yeterli bulabiliriz ki?” (Maral, görüşme, 2021).

Görülmektedir ki besteciler, genel anlamda, sanatın yeterince değer görmediğini ve bu kökleşmiş tavrın, müzik ve tiyatro iş birliğine de yansıdığı, bununla birlikte, bireysel özveri ve mücadele sonucunda ortak işler yapılabildiği ve akademik alanın yetersizliğinin, müzik üretmeye engel olmadığını ifade etmişlerdir.

Bestecilere bir başka bağımlı üretim olan, sinema müziğini, tiyatro müziği yapmaktan farklı kılan şeyi, yorumlamaları istenmiştir. Helvacı, sinemada “*liet motif*” ögesine vurgu yaparken bu işlevi, tiyatroya özgü bulmaz. (Helvacı, görüşme, 2021) Yıldız, bu eylemi teknik bakımdan, iki sanatta da aynı bulur. “Eser yazmak bireysel bir eylemdir, alanlar ise besteciye yönlendiren ve besleyen unsurlardır.” (Yıldız, görüşme, 2021) Bir genellemeyle konuyu açan Çöllü, tiyatronun oyuncu, sinemanın ise yönetmen işi olduğunu ve özellikle yönetmeni, müzik kullanımı açısından, bağımsız ve özgür bir duruma sahip görür. Oyun için müzik üretirken, tamamen oyuncu performansını gözetken bestecinin, bu bağlamda, sorumlu ve ekonomik olması gerektiğinin altını çizmiştir. (Çöllü, görüşme, 2021) Yönetmen, her ne kadar müzik kullanımı açısından, tiyatroya oranla daha özgür ve bağımsız bir tavır takınsa da bestecinin bu özgürlükle paralel bir tavırda olmamasını savunan Renda, bu durumu: “Sinemada ses unsuru miktar olarak daha fazla gerekli. Bir de en başta konuştuğumuz, müziğin oyunun önüne geçmeme işi sinema müziğinin altın anahtarıdır. Orda olduğunu fark ettirmeyeceksin. Bu bir paradoks gibi görünüyor ama bu gerekli” şeklinde açıklamaktadır. (Renda, görüşme, 2021) Maral, filmi sabitlenmiş medya olarak yorumlarken, olup-bitme durumunun altını çizer. Tiyatroda bu durumun terse işlediğini açıklar. Çünkü her temsilde yerine oturan oyun, sakinleşir ve biraz daha hızlanır. Dolayısıyla kayıttan gelen müzik, yavaşlamaya başlar. Halbuki sabit olan, müziktir, hızlananlarsa oyuncular. (Maral, görüşme, 2021) Bu görüşe eş değer bir yorum sunan Çebi, an’ın içinde gerçekleşen tiyatro oyunun, sinemanın aksine, her temsilde farklı bir tempoya, duyguya, sese ve soluğa büründüğünün altını çizmektedir. “Bir müzisyenin kaydettiği şarkı gibidir sinema. O kayıttır, artık değişmez. Tiyatro da o müzisyenin sahnesidir. Her konserde bir başka çalabilir” (Çebi, görüşme, 2021).

Bu görüşler hususunda ortaya çıkan veriler; sinema için müzik üretimi yaparken, müziğin kendi hiyerarşik tavrından uzak kalarak, yalnızca sahnedeki duruma paralel bir ifade yaratması vurgulanmıştır. Bu durum, kullanılan enstrümanlar, müziğin formu gibi teknik ve teorik biçimlerle sağlanabilir. Bestecinin üretim anındaki odak noktası,

hangi alan için müzik üretimi gerçekleştireceğinin farkında olmasıyla gelişir. Eğitim müziği, sinema müziği, tiyatro müziği, dans müziği gibi. Besteciler, özellikle tiyatro sanatındaki değişkenlerin, sinemadaki değişkenlere oranla, müzik üretimini daha fazla bağımlı kıldığının altını çizmiştir. Böylece, yönetmenin tavrı, oyuncunun varlığı, zamanın genişlemesi ve daralması, zamanın sabit kılınması, seyirci-oyuncu etkileşimi gibi durumlar, sinema için üretilen müzikle, tiyatro için üretilen müzik arasındaki farkı yaratan, bu bağlamda sinema için planlanmış müzik üretimini sınırlandıran ya da onu hikâyeye bağımlı kılan değişkenler olarak görülmüştür.



Bölüm 4

Sermet Çağan'ın Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Eserleri

Sermet Çağan, Amasyalı bir ailenin ortanca çocuğu olarak 10 Nisan 1929 yılında doğar. Eğitim-öğretim hayatına *Ankara Maarif Koleji*'nde başlayan Çağan, ilk ve ortaöğrenimini bu okulda tamamlar. Üst düzey bir bürokrat ve mühendis olan babası, oğlunun da kendisi gibi mühendis olmasını ister. 1947 yılında, *Robert Kolej*'in yüksek kısmı Mühendislik Bölümü'nde okuyabilmesi için İstanbul'a gelir. Kolej, lise son sınıfı kendi bünyesinde yeniden okuma koşulu ister. Ancak böylece okulun mühendislik bölümüne geçiş yapabilir. Artık Robert Kolejli bir öğrencidir Sermet Çağan. Kolej yıllarında tiyatro sanatı ile güçlü bir bağ kurar. Bitmek bilmeyen merakı, ilgisi ve sevgisi onun bu alanda derin ve nitelikli çalışmalar yapmasına neden olur. Kolej ortamı da bunun için çok uygundur. 1924 yılında kurulan "*Robert College Players*" (Robert Kolej Oyuncuları), ulusal ve çağdaş tiyatro ufkunu açarak Türk tiyatrosunun biçimlenmesinde önemli bir rol oynamışlardır. (Selvi, görüşme, 2021)

Özdemir Nutku, Haldun Dormen, Genco Erkal, Engin Cezzar, Nevra Şirvan (Serezli), Tunç Yalman, Ülkü Tamer, Ali Taygun, Meral Taygun, Beklan Algan ve Sermet Çağan, Robert Kolej Oyuncuları arasında yetişmiş, Türk tiyatrosuna emek vermiş örnek sanatçılardır. Robert College, 1971 yılında "*Boğaziçi Üniversitesi*" adını alarak Türk eğitim idaresine devredilmiştir. Günümüzde ise bu geleneği "*Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları*" devam ettirmektedirler.

Çağan, 1950 yılında, Robert Kolej'den mühendis olarak mezun olacakken, okulu bitirme sınavlarına girmek istemez. Böylece babasının arzusunun değil, kendi arzusunun peşinden gitmeyi hedefler. Mezuniyet hakkını kazanamaz, fakat okul hayatı boyunca ilk defa ilgilendiği tiyatro sanatı, hayatının akışını değiştirir. Tiyatro adına öğrendiği her şey, onun için büyük bir kazançtır. İstanbul'dan ayrılıp Ankara'ya döner dönmez, Miss Young adlı bir rejisörle birlikte "*Ankara Players*" adında İngilizce oyunlar oynayan bir topluluk kurar. Ardından Devlet Tiyatrosu'nda dekoratör olarak çalışır. 1958 yılında, Muhsin Ertuğrul'un genel müdürlükten istifa edişine kayıtsız kalmayarak Devlet Tiyatrosu'ndaki dekoratörlük görevinden kendi isteğiyle ayrılır.

1957 yılında Güner Sümer ve Seçkin Selvi ile, American Players'dan sonra ikinci amatör tiyatro topluluğu olarak, "*Sahne Z*"yi kurarlar. Sermet Çağan bu

toplulukta; Seçkin Selvi'nin William Saroyan' dan çevirdiği “*Merhaba Dışardaki*”, Eugene Ionesco'nun “*Kel Şarkıcı*”, W. Molnar'ın “*Çocuklar*” adlı oyunların dekoratörlüğünü, Ionesco'nun “*Sandalyeler*” adlı oyununun da rejisörlüğünü yapar. Yine aynı tarihte, Alman Edebiyatı üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda, kendisine AFC hükümeti tarafından “*Schiller Ödülü*” verilir. Dünya politikasını, dünya tiyatrosunu yakından takip eden Çağan, 1960'lı yılların başında; Öncü, Vatan, Dünya gibi çeşitli dergi ve gazetelerde dış politika yazıları yazar. Bu bağlamda Erwin Piscator ve Bertolt Brecht'in Politik-Epik tiyatro kuramlarına karşı gösterdiği ilgi ve tavır, yaptığı çalışmalarda can bulur. Nitekim Seçkin Selvi'nin söylediği üzere, Ayak Bacak Fabrikası oyunu oynanış değil belki ama yazıldığı tarih açısından ilk Epik Tiyatro örneğidir. 1962 yılında yazılmasına rağmen ilk kez 1964 yılında İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu tarafından sahnelenir. (Selvi, görüşme, 2021)

1962 yılında Asaf Çiyilitepe ve arkadaşlarının, İstanbul' da kurduğu *Arena Tiyatrosu*' nda dekoratör olarak çalışmaya başlar. İon Luca Karagiale'nin “*Kayıp Mektup*” oyununun dekorlarını yapar. Muhsin Ertuğrul'un kurduğu, Küçük Sahne Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu'nda ise, Güngör Dilmen'in “*Midas'ın Kulakları*” oyununda iki bilge kişiden birini, Shakespeare'in “*Othello*” oyununda da Venedik Dükası'nı oynamıştır. Bu oyunlarda aynı zamanda dekoratör olarak da görev almıştır. 1962 yılında yazdığı “*Ayak Bacak Fabrikası*” oyununu *Arena Tiyatrosu*'nda sahnelemek istese de oyun Asaf Çiyilitepe tarafından beğenilmediği için, sahneye konmaz. 1964 yılında ilk kez, İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu oyuncularıyla sahneye konur. Oyunun dekorlarını Sermet Çağan tasarlar, maalesef kalp krizi geçirmesi nedeniyle tamamlayamadığı rejii Cüneyt Türel devam ettirir. Oyun, Almanya'da gerçekleşen Erlangen Uluslararası Tiyatro Şenliği'nde dördüncü olur.

Asaf Çiyilitepe ve arkadaşları, *Arena Tiyatrosu*'nun devamı niteliğinde Ankara'da tiyatro yapmak için, yeni bir sahne arayışına girerler. 1963 yılında “*Ankara Sanat Tiyatrosu*” (AST) adıyla yeniden perde açarlar.

Ağaoğlu (2009, s. 8) bu durumu aşağıdaki gibi anlatmaktadır:

Asaf Çiyilitepe ilk önce İstanbul'da başlattı bu işi. *Arena Tiyatrosu* diye bir tiyatro kurdu, çok sevildi bu değişim, çok hoş gitti sahiden. Fakat hemen o sahne ellerinden alındı ve Ankara'ya geldiler. Ankara'da da bir sahne ararken

bile, eski özel tiyatro ev sahibi araya girip “Onlara sakın vermeyin bunlar komünisttir” dedi, bunlar da var yani. Ankara Sanat Tiyatrosu’nun repertuarı çok bilinçliydi. O repertuara göre oyunlar seçildi ve oyuncular da ne tuhaf, ayak uydurdular, hepsi de çok başarılıydı. Ankara Sanat Tiyatrosu’nun o dönemdeki hareketi, bir örnek oldu diyebiliriz.

Ankara Sanat Tiyatrosu da bir dönem bu oyunu sahnelemek istemez. Fakat Güner Sümer’in ısrarı üzerine ve kendi rejisiyle, 1965 yılında oyun ilk kez Ankara Sanat Tiyatrosu’nda seyirci ile buluşur ve tiyatronun repertuarında en çok oynanan oyun olarak yer alır. (Asilyazıcı, 1970, s. 6)

Çağan, 1965-66 döneminde *Gen-Ar Tiyatrosu*’nda Aziz Nesin’in hikâyelerinden kabare türü denemesi yapmak ister. Aziz Nesin ile ortak bir çalışma sonucunda “*Ah Biz Eşekler*” adlı öyküsünü oyunlaştırıp sahnelemiş olur, kendisi de bu oyunda iş birlikçi bir kapitalisti canlandırmıştır. *Güzin Özipek, Tolga Tigin, Aral ve Nurlan San*, diğer oyun kişileri olarak Çağan ile aynı sahneyi paylaşmışlardır. Oyun kabare niteliğinde değil de kısa oluşu nedeni ile -minyatür tiyatro- açıklamasıyla seyirciye sunulmuştur.

Almanya seyahatindeki izlenimlerinden yola çıkarak 1962 yılında “*Öyle Bir Oyun*” adında radyofonik bir oyun yazar. *Ankara Deneme Sahnesi*, bu oyunu sahnelemek istediğini söylese de Çağan, bu konudaki görüşünü şu şekilde açıklamaktadır: “Radyofonik olarak yazılmış bir şeyin oyun haline konmasına taraftar değilim; eğer oyun potansiyeli görsem kendim yaparım” (Çağan, 1970, s. 7). Fakat yoğun ısrarlar karşısında bu düşüncesinden vazgeçerek oyunu sahnelemelerine izin verir. 1966 yılında bu oyunu Prof. Dr. Özdemir Nutku ile sahne oyunu olarak yeniden yazıp düzenledikten sonra, “*Savaş Oyunu*” adıyla ilk kez, Ankara Üniversitesi D.T.C.F.’nde sahneye koyarlar. Oyun, Almanya’nın Erlangen kentinde düzenlenen Uluslararası Tiyatro Şenliğinde “Reji Birinciliği” ödülünü kazanır. (Asilyazıcı, 1970, s. 6)

Çağan 1965 yılında, Selvi’nin üç oyun ve bir romandan çevirdiği “*Sacco Vanzetti*” oyununu sahneye koymayı planlar. Tüm hazırlıklara başlanır. İlk okuma provası bile yapılmış olan oyunu, 1965 seçimleri gelince, Kenter’ler sahneye koymaktan vazgeçer. Bir yıl kadar sonra oyunu, “*Suçsuzlar*” adıyla Tiyatro TÖS ‘ün repertuarına alan Çağan, yarım kalan çalışmasını yeniden planlamış ve oyunu böylece

geniş kitlelere ulaştırmış olur. (Selvi, 1970, s. 7) Çağan, Yargıçların ve savcılarının ekranda görüldüğü, suçlular ve sanıkların sahne üstünde oynadığı sahne ve ekran birleşimini ilk kez bu oyunda uygulamıştır. (Selvi, görüşme, 2021)

1969 yılında, Ayfer Feray-Nisa Serezli topluluğu ile Eugene O' Neill' in “*Karaağaçlar Altında Arzu*” oyununu sahneye koyar. Oyunun kostümlerini Seçkin Selvi tasarlar. Oyun Sermet Çağan'a “*İlhan İskender Armağanı*” adında ilk tiyatro ödülünü almasını sağlar. Ionesco'nun “*Hizmetçiler*” oyununu Türkiye'de ilk kez sahneye koyar. 1970 yılında, *Ankara Yenişehir Tiyatrosu*' nda ilk kez bir Brecht oyununu “*Carrar Ana'nın Silahları*” nı sahneye koyar. Yaşamı boyunca bir başka Brecht oyununu sahnelememiştir.

Çağan, Polonya tiyatrosunda ilgiyle takip ettiği oyun yazarı Slawomir Mrozek'in “*Polisler*” adlı oyununu *Gen-Ar Tiyatrosu*' nda sahneye koyar. Oyunun hem rejisi hem de dekorları, Çağan tarafından yapılmıştır. Seyirci tarafından büyük ilgi gören bu oyun, Çağan'a “*İlhan İskender*” ödülünde başarılı rejisör armağanı kazandırmıştır. (Oyun, 1970, s. 10)

Dünyanın ilk multimedya tiyatrosu olan ve sahnede slayt, film, oyuncu, bütünleşmesiyle öncü bir teknik yaratan “*Laterna Magika*” (Çek Tiyatrosu) Çağan'ın çok iyi incelediği tiyatro topluluklarından biriydi. (Selvi, görüşme, 2021) Çağan, “*Politik Tiyatro*” nun amacını ve Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro kuramını, derinlemesine inceleyerek, kendi tiyatro anlayışını tıpkı Brecht gibi, ajit-prop olmayan, politik bir temel üstüne kurmuştur. Çin Tiyatrosu üzerine ciltler dolusu bir arşiv çalışması yapmıştır.

Selvi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Sermet çok çalışkan, çok okuyan ve çok not tutan bir insandı. Fakat onları bizim yayınlama imkânımız olmadı. Sermet'in ölümünden sonra, hemen arkadan 12 Mart gelince, benim evim basıldı ve bütün evraklarıma el kondu, hiçbir şeyim kalmadı.

“*Sandalyeler*”, “*Ah Biz Eşekler*”, “*Sacco ve Vanzetti*” (‘*Suçsuzlar*’ adıyla), “*Karaağaçlar Altında Arzu*”, “*Hizmetçiler*”, “*Carar Ana'nın Silahları*”, “*Polisler*”, “*Savaş Oyunu*” ve “*Ayak Bacak Fabrikası*”, Çağan'ın sahneye koyduğu oyunlar arasında yer alır. Selvi, anlatmayı ve ikna etmeyi iyi bilen bir insan olarak Çağan'ın, yönetmenlik yaparken oyuncularla kurduğu iletişimin, oyuncuyu yönlendiren ya da

kısıtlayan değil, karşılıklı orta yolu bulan bir yapı üzerine temellendirdiğinden söz eder.

“*Midas’ın Kulakları*” ve “*Othello*”, oyuncu olarak rol aldığı oyunlardır. Asilyazıcı, Midas’ın Kulakları oyununda, Çağan’ın oyundaki en başarılı oyuncu olduğundan söz etmektedir. (Oyun, 1970, s. 6) Selvi ise, her oyunda yerine oturan, karakter çizmeyi bilen, yumuşak ve plastik tavrıyla çok iyi bir oyuncu olduğundan söz eder. (Selvi, görüşme, 2021)

1962 yılında, “*Ayak Bacak Fabrikası*”, 1962 yılında, “*Öyle Bir Oyun*” (Radyofonik), 1966 yılında, “*Savaş Oyunu*” (Öyle Bir Oyun’u, Özdemir Nutku ile sahne için yeniden düzenlerler.) Çağan’ın yazmış olduğu oyunlardır. “*At Gözü*” Çağan’ın kafasında kurgulayıp, her sahneyi uzun uzun anlattığı, fakat kâğıda aktaramadığı oyunudur. “*Türkiye 70*”, “1970 Türkiye’sini irdeleyen bir oyun olacaktı, ama 1970 bitmeden Sermet’i kaybettiğimiz için, bir tasarı olarak kaldı” (Selvi, görüşme, 2021). “*Damlalar*”, “*İki Yüzlü Köle*” ve “*Öyle Bir Oyun*” oynanmamış üç radyo oyunudur.

Asilyazıcı (Başkaya, 2020, para.11) Çağan’ın sanatçılığına dair aşağıdaki açıklamayı yapmaktadır:

Müthiş bir sezgisi olan bir insandı ama bunlar duygusal sezgiler değildi. Görüşü perspektifliydi. Politik Tiyatroyu çok iyi bilen bir tiyatrocuuydu. Dünya politikasını yakından izliyordu. Yazdığı eseri çok geniş bir kültür sentezi ile ortaya çıkarıyordu. Bu bakımdan Türk dramaturjisine sarsılmayan bir çalışma sistemi getirdi. Sağlam çatıyı kuruyor, yan öğelerle fikri destekliyor. Bu da esaslı kültürü sayesinde oluyor. Edebiyatı, felsefeyi çok iyi biliyordu. Sağlam bir mantık örgüsü vardı. Bence Türk Oyun Yazarlığında 1962’den 1970’e kadar en başarılı olanı, en ileri olanıdır. *Ayak Bacak Fabrikası* Türk Oyun Yazarlığında bir dönüm noktasıdır.”

Çağan, yaşamı boyunca, gazeteci, yazar, oyuncu, yönetmen ve dekoratör gibi meslek gruplarında çalışmış, toplumsal meseleleri kendine dert edinerek tiyatro sanatında devrimci ve öncü bir anlayışın peşinden koşmuş, ilk ve tek sendika tiyatrosunu kurmuş ve bu yapıyı, halkla el ele bir dayanışma içinde yaşatmaya çalışmıştır. Dogmatik düşüncelere karşın, diyalektik bir bakış açısını tiyatro anlayışının temeline yerleştirmiştir.

4.1 Türkiye’de 1960’lı Yılların Ulusal Tiyatro Tavrı

Türkiye’de 1961 yılında yapılan Anayasa değişikliği, ülkede; sosyal, kültürel, politik, siyasal alanda özgür bir ortam yaratmış, hak ve özgürlükleri koruma altına almıştır. Aynı yıl seçim sistemi değişmiş, Anayasa Mahkemesi kurulmuş ve çok sesli bir demokratik anlayışa gidilmiştir. Düşünce özgürlüğü sonucunda ortaya çıkan kutuplaşmalar, baskı ve sansür ortamı, darbeler, ilerici ve devrimci düşüncenin güçlenmesine engel olamamıştır. Hatta toplum üzerinde daha çok güçlenerek bir dönüşüm yaratmayı sağlamıştır.

Bu yeni soluk, bireyin; kendisiyle, yakın çevresiyle ve toplumsal kurallarla ilişkisinde, yeni sorular sormasına, gerçeklere başka bir açıdan bakmasına fırsat yaratmıştır. Bireysel değişimin toplumsal değişime etki edeceği düşüncesiyle; sendikalar, dernekler ve sivil toplum kuruluşları hızla çoğalmıştır. Bu kuruluşlar bireyi, toplumsal sorunlarla yüzleştiren, eleştirel bakış açısı kazandıran, ilerici ve devrimci hareketleriyle, Türk toplumunun gerçek sorunlarına yönelerek, toplumsal dinamikleri yeniden sağlıklı işler hale getirmeyi amaçlamıştır.

1960’lı yılların politik ve sosyal alandaki hareketli yapısı, genelde sanat, özelde tiyatro ortamında da kendini göstermiştir. Bu yıllarda, nitelikli Türk oyun yazarlarının sayıca arttığı, biçim ve içerik açısından yeni türlerin denendiği, köklü bir tiyatro hareketi görülmektedir. Kültürel kodlarımızı tiyatro sanatı içine inşa ederek bu yapıyı her çağda geçerli kılmayı amaçlayan, ulusal bir Türk tiyatrosu tavrının geliştirilmesi gerektiği savunulmuştur. Bu tavır, Türk tiyatrosunda, tartışma dinamiğini giderek arttırmış, beraberinde tiyatronun işlev ve amaçlarını sorgulamış, yeni cevaplar bulmayı hedeflemiştir. Halkın yararına bir halk tiyatrosu kurmayı amaç edinmiştir. Bu amaç doğrultusunda, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları, oyun repertuarlarında nicelik ve nitelik açısından yeni oyunlara ve yeni yazarlara yer vermiştir. Önceden oyunlarına sansür uygulanan yazarlar, tiyatro sahnelerinde yeniden var olmuştur. Seyirci ile ilk defa buluşacak yazar ve oyunlara yer verilmiş, oyunlarda işlenen konular çeşitlilik kazanmıştır. Geleneksel halk tiyatrosunun kaynağına inerek araştırmalar yapılmış, toplumsal sorunlara duyarlı, ilerici ve devrimci bir tavrıla, amatör tiyatro toplulukları kurulmuştur. Özellikle, amatör toplulukların yaptığı uygulamalar, çağdaş tiyatroyu ve tiyatro kuramlarını; inceleme, deneyimleme ve

sahneleme açısından, düşünsel, eleştirel ve ilerici bir hareketle tiyatronun şekillenmesinde öncü bir rol oynamıştır.

Ulusal tiyatronun nasıl olması gerektiği konusu, tiyatro eleştirmenleri ve oyun yazarları tarafından farklı açılardan yorumlanmış ve eleştirilmiştir. Bir kesim, henüz millileşmemiş tiyatromuzu eleştirirken, diğer bir kesim de oyun yazarlarının bu tavrı ve dili arama çabası ile çalışıp, toplumcu-gerçekçi bir tavır geliştirdiklerini savunmuştur. Aziz Nesin, ulusal tiyatronun nasıl olması gerektiğini şöyle açıklamaktadır: “...On yılda eskiyen oyun, ulusal olma niteliğini yitirir, sürekli olması için ise Türk ulusunda ortak bir davranış ve karakter bulmak gerekir” (And, 1973, s. 404).

Bu tartışmalara bir başka kapı açan Zihni Küçümen’in ulusal oyun yazarlığı konusunda, yazarların bir tutum geliştirerek yazmadığını, hep aynı konuların tekrar tekrar yazıldığını, özentili davranışları ve dilin keşmekeşliğini eleştirmiştir. Zihni Küçümen’in bu eleştirilerine cevaben, Cevat Fehmi Başkut bu durumu: “Sofokles ile Namık Kemal arasında 2300 sene geçmiştir. Batılı yazarı yetiştiren, yirmi küsur asırlık bir mazidir. Bizim tiyatro yazarlığımız ise yüz seneyi daha yeni doldurdu... Netice: 100 senelik maziye, bugünkü imzalar az değil, çoktur bile” şeklinde açıklamaktadır. (And, 1973, s. 407)

Eleştirilere rağmen 1960 ve 1970 yılları arası, Türk tiyatro tarihi açısından çok zengin bir dönem olarak kabul görür. Bu tarihsel dönem, yazarlara, özgür bir ortam sunmuş, toplumcu gerçekçi bir yönelimle tavır geliştirmelerini sağlamıştır. Yazarlar eserlerinde, gerçek insan sorunlarını, toplum düzensizliklerini, ahlaki ve hukuki yozlaşmayı, yoksulluğu, rüşvet ve sömürü düzenini, köy ve kent sorunlarını, eşitsizliği, işçi kültürünü, göç yaşamını, geleneksel değerler bağlamında kadın-erkek ilişkisini, ata törelerini, insan emeğini anlatmışlardır. Bu etkin yaratı ortamı içinde hem yazınsal boyutta hem de sahneleme boyutunda yazar ve yönetmenler yeni bir dil arayışı içine giderek kendilerine deneysel bir alan yaratmışlardır. Tiyatro artık yalnız devlet tek elinde yaşamıyordu. Özel ve amatör tiyatro toplulukları da varlığını duyurmuş, sayıca artarak, kendi tiyatro tavırlarına uygun bazı öncü akımların biçimsel tavırlarını uygulamaktan çekinmemiş ve deneysel çalışmalar sürdürmüşlerdir. Vodvil, kabare, operet, müzikal, tragedya, bulvar komedisi, fokstrot vb. yeni türler denenmiştir. Arena, AST, Dostlar Tiyatrosu, İşçi Tiyatroları, Politik Tiyatrolar bu

dönemde ilk kez ilerici-devrimci tiyatro toplulukları olarak karşımıza çıkar. 1960 kuşağı yazarları, yurdun; sosyal, ekonomik, toplumsal, kültürel ve politik yapıdaki değişime/bozulmaya tavır alarak, görünen nedenleri, görünenin arkasındaki nedenleri ve bu sentezin ulaştığı sonuçları, topluma göstermeyi hedeflemişlerdir.

Birçok yazar, ifadesi ve etkisi çok güçlü eserlere imza atmış, bu başarıyı dünya sahnelerine de taşımıştır. Haldun Taner, Aziz Nesin, Nazım Hikmet Ran, Adalet Ağaoğlu, Başar Sabuncu, Güngör Dilmen Kalyoncu, Turgut Özakman, Güner Sümer, Turan Oflazoğlu, Recep Bilginer, Rıfat Ilgaz, Sermet Çağan 1950'lerin sonunda ve 1960'lı yıllarda tiyatromuzun kazandığı yazarlar arasında yer almaktadırlar.

4.2 Tiyatro TÖS

1965 yılında Ankara' da Türk öğretmenleri emperyalizme karşı, eşitlikten, emekten yana, ulusal bir tavırla “*Türkiye Öğretmenler Sendikası*” nı (TÖS) kurmuşlardır. Sendikanın genel başkanı olarak, Köy Enstitüleri'nin en özel kahramanlarından, eğitimci, yazar Fakir Baykurt seçilmiştir. 60'lı yılların mücadele dolu bu ortamı, sendikaların çoğalmasına ve kolektif bilincin artmasına neden olur. TÖS, kültür emperyalizmine karşı milli kültürü savunan, bağımsızlığı koruyan, devrimci ve ilerici bir anlayışla mücadele eder. Bu mücadele başka kolların oluşması için de bir atılım yaratır.

Kültür ve sanat etkinliklerini destekleyen TÖS, 1966 yılında Sermet Çağan'ın sunduğu fikir ile “*Tiyatro TÖS*” adında ilk sendika tiyatrosunu kurar. “*Tiyatro TÖS*” Türkiye'deki ilk, tek ve son sendika tiyatrosudur.” (Selvi, görüşme, 2021) Tiyatronun yönetmen kadrosunda Sermet Çağan'ın olması uygun bulunur. *Şener Demir, Aydın Engin, Hayri Eroğlu, Oben Güney, Şaika Güney, Hikmet Karagöz, Sema Öner, Ali Özgentürk, Faik Sinkil, Meray Ülgen, Demircan Türkdogan, Selçuk Uluergüven, Mehmet Ulusoy, Savaş Yurttaş, Daver Yüken, Hüseyin Aydoğan, Ali Ersoy, Doğan Kuyulu*'dan oluşan oyuncu, müzisyen ve idari kadrosu ile provalara başlamış olur. (Çağan, 1966, s.13)

Özel tiyatrolarda çalışan oyuncular ve teknisyenler, emeklerinin karşılığını almakta güçlük çekmiş, güven verici bir çalışma ortamından uzak kalmış, hatta işsiz bırakılmışlardır. *Tiyatro TÖS*, çalışanların emeğini fazlasıyla karşılayacak,

Çalışanların haklarını gözetecek bir sendika tiyatrosu olduğunu, tüzüğünde belirtmiş ve bu bağlamda tüm çalışanlarla bir yıllık anlaşmalar yapmıştır. (Akarsu, 1966, s. 5)

Tiyatro TS, sendikanın bulunduğu il ve ilçelerdeki 270 şubeye turne yaparak, tiyatroyu, şehir yaşamının ve beton yapıların tek elinden kurtarmayı, tiyatroyu köylere, sokaklara taşımayı, gezici tiyatro anlayışını amaç ve ilke edinir. Sermet ağan, Hayati Asılıyazıcı ile yaptığı röportajda *Tiyatro TS*’ n kuruluş amacından şöyle söz eder; “Amaç ortada yıllardır süslü masa başlarında, zengin iki sofralarında, evcilik oyunu türünden düzenlenen açık oturumlarda şatafatlı, tumturaklı sözcüklerle edebiyatını yaptığımız tiyatroyu halka götürmek. Hem de salt tiyatro olarak...” (ağan, 1966, s. 11).

Ekip iki oyunla turne yapar. Biri, ağan’ın gazete haberinden yola çıkarak 1962 yılında yazdığı “*Ayak Bacak Fabrikası*” oyunu, diğeri Seçkin Selvi’nin üç oyun ve bir romandan çevirdiği “*Sacco Vanzetti*” oyunudur. Sermet ağan, tüm çevirileri birleştirip, tek bir oyun olarak “*Suçsuzlar*” adıyla sahneye koyar.

Turne ncesi *Tiyatro TS*, Balıkesir ren’de prova yapacakları bir kamp alanı belirler. Bu ekip 11 ay boyunca Anadolu’yu gezerek turne yapmayı hedefler. ağan, bu iki oyun için hazırladığı klasörleri oyuncularla paylaşır. Bu klasörlerde rneğin, Almanya’daki, Amerika’daki büyük iş adamlarını, anarşizme karşı hareketlerin nasıl geliştiği, Sacco Vanzetti gerçeğini, Amerika’ya giden İtalyan göçmenlerin durumu gibi, detaylı araştırma yazılarının olduğu, aydınlatıcı ve bilgilendirici dosyalar yer alırdı. ağan, böyle bir yöntemle çalışmayı ilke edinmiştir. (Selvi, görüşme, 2021)

Turne için yola koyulmadan önce, alan araştırması yapmak ve turnenin teknik yönü açısından bilgi edinmek adına 17 sorudan oluşan bir anket düzenler ağan. Hazırladığı ankette; sahnesi olan yerler, salonların kaç kişi alabileceği, elektrik akımı, salon kiralاری, belediye vergileri, oyun ilanları, bilet ücretleri, kalacak yerin ve yemek işlerinin planlanması, bölgenin iklim durumunun mevsim ve ay açısından planlanması, daha önce izlenen oyunların bilgisi, yazarlık ya da amatör tiyatro denemesi bulunan sendika üyelerinin saptanması gibi konulara cevap arar. (Alangu, 1966, s. 15) Bu anketi sendikanın 270 şubesine göndererek, öğretmenlerden, o çevrenin gerçeklerini yansıtmalarını, bu nc tiyatro hareketine destek sağlamalarını ister. Böylece sanatçı ve ğretmen iş birliğinin nitelikli ve etkin yanına dikkat çekmiş olur. *Tiyatro TS*, bu zorlu mücadelesini, Fakir Baykurt’un sendika başkanlığından ayrılmasından sonra çok

güç sürdürür. *Tiyatro TÖS*’ün finans desteği kesilir. Kendi imkânlarıyla bir süre daha nefes almaya devam eder. Ancak günün sonunda adını birçok alanda, ilk ve tek sendika tiyatrosu olarak tarihe not eder. (Selvi, görüşme, 2021)

TÖS, ayakta kaldığı sürece sendika tüzüğündeki hedeflerine bağlı kalmış, bütün imkanlarını sonuna kadar sürdürmüş, gidebildiği en uzak noktaya ulaşarak tiyatroyu halka götürmüştür. Seçkin Selvi, bu konuyu şöyle açıklamaktadır: “Bir yıl boyunca Türkiye’deki bütün illere, pek çok kasabaya, pek çok köye, hatta elektrik olmayan köylere bile gidilip, mum ışığında oynandı Ayak Bacak Fabrikası” (Selvi, görüşme, 2021).

Türk Tiyatro tarihinde önemli bir adım olarak görülen, toplumsal meselelere kucak açıp, bu meseleleri Türkiye’nin her yerinde gösterme çabasıyla kendine 270 şube kuran “*Tiyatro TÖS*”, sanatçıların ve öğretmenlerin iş birliğine dayanan nitelikli kadrosuyla, ancak bir yıl kadar ayakta kalabilmiştir. “Son derece verimli sonuçlar aldık, tiyatro çok geniş kitlelere ulaştırıldı. Çok önemli bir girişimdir. Sanıyorum ki “*Tiyatro TÖS*” olayı, Türk Tiyatro tarihinde kilometre taşlarından biridir” (Selvi, görüşme, 2021).

4.3 Ayak Bacak Fabrikası Oyunu

Ayak Bacak Fabrikası, Sermet Çağan’ın 1962 yılında, *Yön Dergisi*’nde yayımlanan bir yazıdan, Anadolu’da olmuş ve devam eden, gerçek, trajik bir haberdan, etkilenecek, kaleme aldığı oyunudur. Çağan’ın gazeteci yanı, kesip biriktirdiği haber kupürlerini dosyalayarak, gerçeği yakından takip etmesine sebep olur. Gerçeğin peşine düşerek yazdığı bu oyun, hiç tartışmasız Türk Tiyatrosu’nun en önemli oyunlarından biri olarak kabul görür.

Haber, 18 Temmuz 1962 tarihli “*Yön Dergisi*” nde ‘*Fink ya da Kötürümlük*’ başlığıyla, Ethem Kahraman tarafından kaleme alınmıştır. Bir başka kaynağın yazarı Fikret Otyam’ dır. 1966-67 yıllarına ait gazete yazılarını, “*Gide Gide 9*” isimli kitabıyla baskıya sokar. Kitabın kara tohum dosyası, meseleyi, köylülerin ağzından dinlediği röportajları içerir.

Anamur’un; Karaçukur, Uluyat, Bodeyme, Yivil, Sarıdana, Karakilise köylerinin sakinleri “*fink*” ekmeği yiyerek topal kalırlar. Fink, mercimekten ufak, yamru yumru bir karatohumdur. Daha çok hayvan yemi olarak kullanılır. Her koşulda

yetişen bu tohum, çok bereketlidir fakat kalori bakımından da oldukça azdır. Köylüler bu tohumu, açlıktan ölmek için arpa, buğday ya da yulafın içine katıp çoğaltarak ekmeklik un elde ediyorlar. (Otyam, 1966, s. 43)

Zamanla insanların belden aşağıları ve ayakları tutmaz oluyor. Ölmektense koltuk değnekleriyle, topallığa mahkûm bir yaşamı razı görürler kendilerine. Ethem Kahraman’a konuşan köylü, bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Ne yapalım efendi, fakirlik insana taş bile yedirir. Açlıktan ölmektense böyle sürünüp gidiyoruz” (Kahraman, 1962, s. 15). Bir başka köylü, yaşadıkları durumu şöyle açıklamaktadır: “Ya kendini denize kakıvereceksin ya da Fink yeyip total olacaksın...Efendim mesele midenin cızıltısını kesmek” (Han, 1966, s.47).

Köylüler, Orman İşletmesini, kendilerini fink yemeye zorlayıp total olmalarına sebep olmakla suçlar. Bu durumu bir köylü, (Otyam, 1966, s. 159) aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Min evvel min ahirde bu köy fink ekmezidi. Orman işletmesi dışarlardan çalı kestirmiyordu ve ebemizden dedemizden kalma ekeneklerimizi ektirmeyiverdiler. Bu devir biz de toprakların gıdasız yerlerine bu finki ekmeye mecburi kaldık. Bu devir yedik total olduk. Yok, bir mümkünümüz yok. Halimizi her ne kadar arzettiysen Ankara’daki hokûmat bizim burda sefillik çektiğimizi ne bilsin? Hiç bilemez. Hiç bilemez. Hiçbir tanemizin halini bilemez.

Dönemin başbakanı Süleyman Demirel, 25 Eylül 1965 tarihli radyo konuşmasını şöyle sürdürmüştür: “Orman köylüsüne iş sahaları açacağız. Orman içinde yapılan kesimlerde, hiç olmazsa her aileden bir kişinin çalışmasına ve sigortaya bağlanmasına gayret edeceğiz” (Otyam, 1966, s. 162).

Ayak Bacak Fabrikası, köylü sorunlarına yönelen, toplumcu gerçekçi bir oyundur. Görülüyor ki köylülerin kara tohum yemek zorunda kalmalarının, toplumsal, ekonomik ve siyasal açıdan birçok nedeni vardır. Bu röportajlarda köylüler, taleplerinin karşılıksız kaldığından yakınır. Selvi, 1961 Anayasasının yapılış toplantılarında dinleyici olarak meclise çok kez katıldığından söz eder. Muammer Aksoy’un kurucu mecliste “*Toprak Reformu*” üzerine yaptığı konuşmasının, işlerine gelmeyen toprak ağaları tarafından, reddedildiğini anlatır. (Selvi, görüşme, 2021)

Oyundaki Derebeyleri de kendi çıkarlarını kollayan bir tavrıyla, göz göre göre halkın total olmasına neden olacak planlar silsilesinin peşinde dolaşır.

Çağan'ın Yeni Gazete'de okuyup etkisinde kaldığı bir başka haber Urfa'da geçer. Basına geçmiş bu olay, kendi açlıklarına rağmen, gölde kutsal saydıkları balıkları yemeyip, onları besleyen halkın, durumunu anlatır. Öte yandan Anamur'un köylerindeki halk aç kalmamak için, kara tohum yiyip kötürüm olmayı tercih eder. (And, 1966, s. 49) Urfalıların yiyecek, içecek ve yıkayacak ihtiyaçlarını karşılayan Balıklı Göl, şehrin binlerce yıl eskiye dayanan kutsal mekanıdır. Halk, göldeki balıkları kutsal saydığı için yemez. Onları haşlanmış nohutla beslemektedir. (Oyun, 1966-2, s. 64)

Son gazetesinde (Oyun, 1966-2, s. 64) yayınlanan bir başka haber aşağıdaki gibidir:

Urfa'dan civar illere, bilhassa Adana'ya giden gençler, gördükleri ve pek benimsedikleri 'sutopu' sporunu kendi şehirlerinde de yapabilmek için 'Balıklı Göl'den medet ummuşlar, lakin eskidenberi dillere destan efsaneler karşısında hocalara danışmadan işe koyulmamışlardır. Aydın din adamları, bunda bir mahzur olmadığını ifade edince de gölde iki kale kurulmuş ve bugün 'Balıklı Göl' Urfalı gençlere mükemmel bir 'sutopu' sahası oluvermiştir.

“Kara tohum” ve “Balıklı Göl” olayları oyunun çıkış noktasını oluşturur. Çağan, bu iki haberi, temelde açlık üstünden yapılandırır. Açlığın, aç olmanın sonucunda ahlak, inanç, din sömürüsü gibi kavramların anlamını yeniden sorgulamamızı ister. Oyun “İnsanlar bir kez acıkmaya görsün. İnançlarını bile yerler” cümlesiyle açılır. Toprak ağalarının, derebeylerinin, para babalarının tekelinde olan kapitalist dayanak, güçsüzü ezen, hep bana diyen tavrıyla halkı sömürmeye hevesli ve gönüllü davranır. Sonuçta bu düzende her şeyin ölçüsü paradır. “Çağan'ın kara tohum ile dar bir alan içinde, kendini tekrarlamamış olması, tersine, genel tavrı içinde, bunu ekonomik, siyasal ve toplumsal nedenlere oturtmuş olmasıdır” (Nutku, 1971, s. 33-34).

Yerel bir konuyu evrensel bir tema üzerinden ele alan oyun, sömürü düzeni, emperyalizm, cehalet gibi kavramları irdeler. Paranın egemen olduğu bir toplumda, her türlü değerın sömürölmesinin kaçınılmaz olduğunu gösterir. Bir tarafta sömürölen halk, diğör tarafta sömören, egemen güçler. “Ekonomik kötürümlüğü Sermet bu oyunda somutlaştırdı. İnsanların ekonomik kötürümlüğü mahkûm edilmeleri, onların ‘şeyleşmelerine’ yol açar. Bu oyunun en önemli özelliklerinden biri insanın

şeyleştirilmesi, ötekileştirilmesidir” (Selvi, görüşme, 2021). Oyunda adeta tekerlemeye dönüşen ‘şey’ meselesi, halkın beden yitiminin yanında zihinsel bir kayba uğradığının da göstergesi olmuştur. Halk “ayak” kelimesinin yerine “şey” kelimesini yerleştirir. Çünkü “ayak” artık bir işe yaramıyordur. Böylece halk, kullanmadığı şeyi kategorize edemiyor. “...Oyun, insan bedeninin sonu gelmez bir biçimde düzey yitimine uğratılarak, egemen ideolojinin, bedende ‘metinleştirilmesinin’ altını çizer” (Aycıl, 2003, s. 75-78).

Toplumcu tiyatronun ilk örneklerinden sayılan oyun, biçimsel olarak absürd, epik, şiirsel ve sembolik yaklaşımlar taşımaktadır. Oyunda, projeksiyon kullanımı, geçmiş yoluyla şimdinin eleştirisini yapan tarihselleştirme tavrı ve anlatıcı rolü gibi Epik tiyatro unsurları kullanılmıştır. Tarihselleştirme kavramını kullanarak, geçmiş yoluyla şimdinin eleştirisini yapar. Yazarın oyunda, anlatıcı rolünü yüklediği, projeksiyon açıklamalarına örnek olarak: “Doğru Söyleyeni Dokuz Köyden Kovarlar. Delikanlı Doğru Söyledi. Kara tohum Yemeyin Dedi. Yerseniz Kötürüm Olursunuz, Dedi. Delikanlıyı Kazığa Bağladılar. Kazıkta Yargıladılar” (Çağan, 1965, s. 43) gösterilebilir.

Nutku, bu epik unsuru aynı zamanda Orta oyununda Pişekar ve Kavuklu’ nun seyirciye yaptıkları hatırlatmalara benzetir. (Nutku, 1966-2, s. 21) Oyundaki yerli özelliklerin başında, seyircinin aklına yönelerek özdeşleşmesini engelleyen güldürü türüne hizmet eden “grotesk” yapı, oyunun birçok sahnesinde gelişmiştir. Vatandaşların yardımın altında kalmaları, yardım uzmanlarının amaçsızca gelip geçişi, ayak-bacakların vatandaşlara yanlış takılması gibi. Bu örnek durumlar, aynı zamanda tiple elde edilen soytarılığın da göstergesidir.

Derebeylik düzeniyle yaşam süren halk, toprağında çoğunlukla buğday yetiştirmektedir. Öyle bereketli ve verimli bir yıl olmuştur ki, hayvanlarına bile buğday yedirmeyi uygun görmüşlerdir. Bu durum, ambarlarında kara tohum bolluğu olan derebeylerinin asla işine gelmemiştir. Ellerindeki kara tohumu ambarda çürütmeden halka satıp, ceplerini doldurabilmenin planını yaparlar. “Kutsal göldeki kutsal balıklar, kendilerine dua zamanı serpilen yemlerle doymuyor, ölüyorlar. Onlara kuvvetli bir yiyecek gerek, buğday gibi” diyen Derebeyleri, Devlet ve din otoritesini yanlarına katıp, bir çuval buğday karşılığında dört çuval kara tohum vermek üzere, buğdayın, hükümet tarafından satın alınacağını halka duyurur ve kara tohumu milli

servet ilan ederler. Kara tohum ucuz, besleyici, az kalorili ve kötürüm bırakan bir ürün.

Halk çaresiz, kutsal olana ne gerekirse yapmaya hazır. Böylece elindeki buğdayı hükümete satıp karşılığında kara tohum almaya çoktan gönüllü. Vatandaşlar, buğday ekmeye devam edip kara tohum yerken, ürettiğine yabancılaşmış olur. Kara tohum yedikçe belden aşağıları tutmaz ve kötürüm kalırlar. Kötürüm kalınca bedenlerine karşı da bir yabancılaşma yaşarlar.

Dünya tiyatrosunu yakından takip eden Çağan, Epik Tiyatro konusunda çok derin bir inceleme yapmış ve Brecht'in adını Türkiye'de ilk kez duyuran yazar olmuştur. 'ABF' oyunu, Türkiye'de yazılan ilk epik tiyatro örneğidir. (Selvi, görüşme, 2021) Oyun, bilinmeyen bir zaman, bilinmeyen bir yer ve isimsiz oyun kişileriyle iki bölüm, 9 episoddan oluşur. Episodlar birbirinden ayrı fakat birbirini tamamlayıcı şekilde yapılmıştır. Oyunun tamamı bir ayda yazılmıştır. Ankara' da başlayıp İstanbul'da bitirdiği yazım sürecinin nasıl gerçekleştiğini Selvi (görüşme, 2021) şöyle açıklamaktadır:

1962 sonbaharı bir arkadaşımızın daveti üzerine İstanbul'a geldik. Arkadaşımızda kalıp Ankara'ya döneceğiz. Birtakım özel problemler var. Arkadaşın evine gittik, hoş beş çay ikram etti falan, sonra nerede kalıyorsunuz dedi, biz kapının önünde olduğumuzu fark ettik. Öyle sıkışık bir dönemdi. O zaman araba vapuru çok ucuzdu. Şimdiki gibi belli bir saatte yolculuk olmaz, iki bilet aldığınız zaman, tek bilet parasıyla sabaha kadar devamlı işlerdi. Üst yolcu kısmına otururduk. Oyunun bir kısmı orada yazılmıştır. Tabi daktilo yok, Sermet söylüyor, ben elle yazıyorum.

Oyun kişileri; I. Vatandaş, II. Vatandaş, III. Vatandaş, Oyuncak, I. Derebeyi- Yargıç- Polis- Politikacı, II. Derebeyi, Yargıç- Polis- Politikacı, III. Derebeyi, Yargıç- Polis- Politikacı, Öküz, Kadın, Kız, Şef, Uşak, Papaz, Delikanlı, Tellal, Horoz Totocu- Sağlık Uzmanı ve Vatandaşlardan oluşmaktadır. I. Vatandaş, çalışmadan karnını doyurma derdindedir. Ekonomiye dair tek düşüncesi, çöp tenekelerinin dolu olmasını sağlamaktır. Oyunda sürekli kendi açlığına vurgu yapmaktadır. Bu duygunun itkisiyle bir hükümet darbesi yapar ve demokratik seçim sistemini getirir. II. Vatandaş, özel teşebbüsü temsil etmektedir. İnsanların dini inançlarını sömüren, yalnızca kendi çıkarını düşünerek 'savaşın çıkabileceği' düşüncesine bile heyecanlanan bir kişidir.

Kutsal balıklara yem, kötürüm insanlara da koltuk değneği satar. Bu tavrı politikacılar tarafından da desteklenir. III. Vatandaş, kapitalist sistemin istediği, ideal vatandaşı temsil eder. Sistemle iş birlikçi bir tutum sergiler. Papaz, kendi çıkarları uğruna halkın dinsel inançlarını sömüren bir kişidir. Halka kendisinin de kötürüm olduğu yalanını söyler. Öküz, halktan kopmuş bir aydın tipini simgeler. Derebeyleri, aynı zamanda yargıç, politikacı ve polis rolünü de üstlenir. Vatandaş, karşısında hep aynı nitelikte kişileri bulur. “Sermet’in gerçekten deha diye adlandırabileceğim, harika bir buluşudur. O ana tiplerin, hep aynı insanlar tarafından oynanması müthiş bir buluştur. Bunun benzerini, başka hiçbir örneğini dünya tiyatrosunda görmedim.” (Selvi, görüşme, 2021) Şef, halkı ezen kadronun en güçsüz kişisidir. Delikanlı ve Kız umudun simgesini temsil etmektedir. Nutku, bu oyun tiplerini; Parodik, gerçekçi ve sembolik tipler olmak üzere sınıflandırır.

Oyun, ekonomik düzene, kapitalizme ve sınıflı toplum yapısı içinde sömürü düzenine karşı büyük bir eleştiri getirir. Hak ve hukuk sisteminin yozlaştığı bir bozuk düzen eleştirisi yapar. Evrensel bir sömürü düzeni ve yozlaşmadan söz eder. Oyunda geçen, ‘Yardım Projesi’ ve ‘İkili Anlaşmalar’, parodik bir tutumla ele alınmış, anlatı karikatürize edilmiştir. Bu bölümü mizah fıkrasına benzeten Nutku, Türk Hükümeti ile A.B.D. arasında 12 Kasım 1956 tarihinde yapılan anlaşmayı örnek gösterir. A.B.D. ihtiyacının fazlası olan, buğday, arpa, mısır, soya yağı, konserve, don, dondurulmuş sığır eti gibi malzemeleri Amerikan gemileriyle Türkiye’ye, bağlayıcı şartlar koşulunda ve 43.6 Milyon karşılığında göndermiştir. (Nutku, 1971, s. 49)

ABF oyunu ilk kez 1964 yılında, Cüneyt Türel yönetmenliğinde İstanbul Gençlik Tiyatrosu oyuncularıyla Almanya’nın Erlangen şehrinde yapılan, 14. Dünya Üniversite Tiyatroları Birliği Şenliği’ne katılır. Şenlikte 14 ülkeden toplam 22 oyun seyirci ile buluşur. Reji kategorisinde yapılan oylama sonucunda ABF oyunu 4. olur. (Pazarkaya, 1964, s.13) Selvi ise, oyunun Ankara Sanat Tiyatrosunun adresini seyirciye öğreten oyun olduğunu açıklar. Ankara Sanat Tiyatrosu’nda, 19 Şubat 1965 tarihinde ilk gösterimini, 18 Kasım 1965 tarihinde ise, son gösterimini veren oyun, on ay süreyle gösterimde kaldığı bu dönem içinde, “282 ortalama ile 41.481 seyirciye, 147 oyun, turnelerde ise 546 ortalama ile 64.952 seyirciye, 119 oyun oynadı. Toplam seyirci sayısı 106.433 ve temsil sayısı 266 ile dönemin rekorunu elde etmiştir. (Sınay, 2012, s. 71)

4.4 Metnin Müzik Dili

Bu bölümü yazma amacımız, yazarın metin üzerinde açıkça belirttiği müzikal tavırlara kulak vermek ve bu bağlamda araştırılan kaynak bilgileri de ekleyerek açıklamak olmuştur. Bir başka perspektiften, oyunun ilk sahnelendiği 1964 yılından günümüze, bestecilerin, hangi işlevleriyle müzik ürettiğini araştırma amacı da taşımaktadır. Oyun için, farklı temsillerde, farklı bestecilerin nasıl bir müzik üretimi planladığına dair bir araştırma yapılmış, araştırma sonuçlarından elde edilen veriler aşağıda sıralanmıştır.

Bestecilerden, Ecmel Çatıkkaş, Tunay Uzuner, Ayhan Helvacı ve Nedim Yıldız'a ulaşılmış, konuya dair etkili bir iletişim sağlanmış fakat çalışma, Uzuner ve Çatıkkaş ile planlandığı gibi sürmemiş, karşılıklı onay gerektiren, resmi bir çerçeveye oturtulamamış olduğu için, yazınsal bir çözüme ulaşmamıştır.

Bölümde öncelikle Çağan'ın belirttiği müziksel veriler irdelenecek ardından bestecilerin bu oyun için yansıtmak istedikleri müzik dramaturjisinin nasıl olduğu anlatılacaktır. Çeşitli yıllarda sahnelenen Ayak Bacak Fabrikası Oyunu' nun, temsil bilgileri aşağıdaki gibidir:

1. 1964, İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu (Oyun, Erlangen Uluslararası Tiyatro Şenliği'nde dördüncü olur.)
Dekor: Sermet Çağan
Yöneten: Cüneyt Türel
Müzik: Oyunda kullanılan türküler Ruhi Su söylemiştir.
2. 19 Şubat 1965, Ankara Sanat Tiyatrosu (İlk sahneleniş.)
16 Ekim 1965, Ankara Sanat Tiyatrosu (Yüzbininci seyircisinin oyuna gelişi.)
18 Kasım 1965, Ankara Sanat Tiyatrosu (Son sahneleniş.)
Yöneten: Güner Sümer
Müzik: Ahmet Yürür
3. 1974, İstanbul Sanat Tiyatrosu
Yönetmen: Güner Sümer
Müzik: Kaynak bir veriye ulaşamamıştır.

4. 1978-1979 Sezonu, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları
Yöneten: Cüneyt Türel
Müzik: Kaynak bir veriye ulaşılamamıştır.
5. 1998-1999 Sezonu, Adana Devlet Tiyatrosu
Yöneten: İpek Bilgin
Müzik: Ecmel Çatıkkaş
6. 2005-2006 Sezonu, Trabzon Devlet Tiyatrosu
Yöneten: Coşkun Irmak
Müzik: Tunay Uzuner (İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri Seçici Kurulu Tarafından, “En İyi Müzik Ödülü” verilmiştir.)
7. 2017 – Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
Lisans 3 Öğrencileri
Yöneten: Murat Liman
Müzik: Ayhan Helvacı
Koreograf: Işıl Öztürk Sehliskoğlu
8. 2020 – Tiyatro Tez
Yöneten: Erdinç Kılıç
Müzik: Nedim Yıldız

Toplam 8 sahnelemeye ait, 5 farklı müzisyenin bilgisine ulaşmış olmaktadır. Oyun metninde yer alan şiirler sırasıyla belirtilerek, önce Çağan’ın açıklamaları, daha sonra Helvacı ve Yıldız’ın metindeki şiirlerle kurmak istediği müzik dramaturjisi incelenecektir.

1. “*Bolluk Türküsü*”

Alın teri altın oldu toprakta
Tüm ülke sarardı başak, başak
Yeniden doğmuş gibi insan
Gülüşü bir başka
Ağlayışı bir başka
Sevgisi, korkusu bir başka

Başkadan da öteye
Türküler sarmış dağı, taşı
Bolluk, bolluk, bolluk diye...

Oyun, bolluk türküsü ile açılır. Yazar, özellikle parantez içinde dramaturjik olarak nasıl bir müzik istediğini belirtmiştir. Başlarda yerel bir havası olan türkünün gittikçe değişime uğrayıp, hızlanarak “Twist” e dönüşen bir yapıyla son bulmasını ister. Sözler bize, ekip çapaladığı toprağından iyi ürün almış halkın, bereket ve bolluğa gösterdiği coşkusu anlatır. Halk türküsünün form değiştirerek, tamamen kendine yabancı bir tavra dönüşmesi bolluğun böyle sürmeyeceğinin göstergesidir. Say, Twist’i şöyle tanımlamaktadır: “Çevirmeli, döndürmeli. 1960’lı yıllarda Amerikan Rock ‘n’ Roll müziği kapsamında kısa bir süre moda olan hızlı bir dans” (Say, 2012, s. 547). Twist dansına yabancı olan halk, tüm oyun boyunca olup biteni aynı yabancılıkta izleyecektir. “Mekânın müzikle işaretlenmesinden kaynaklanan bu değişim, etkisini hem sınıfsal/ulusal, hem de bedensel düzeyde gösterir. Beden ritmindeki değişim, müziksel uzam değişimiyle birlikte gelişir” (Aycıl, 2003, s. 118). Çağan, sahne açılışındaki, Twist dansıyla, Amerikan kültürünü işaret ederek, halkın yabancılaştırmasını, müzik yoluyla göstermiş olur.

Aslında bu bolluk, işsizlik ve satın alma gücünün düşmesi sonucu yaşanan bir tarım buhranını anlatır. Kimsenin satın alacak gücü olmadığından buğdaylar her yere saçılır. Kapitalist çarkın dişlileri, küçük üreticiyi yok etme yolunda ilerler. Dişli kesimi canlandıran derebeyleri halka, ilk sahnede “ülkede bolluk oldu, ahlak bozuldu” diyerek, ahkam keser. Hemen arkasından gelen yeni cümle, “İnsanoğlunun namuslu, ahlaklı, çalışkan, dürüst olabilmesi için aç kalması gerek” derebeyi tavrını pekiştirmiş olur.

Bu türkü aynı zamanda bir “tiyatro uvertürü” işlevi de taşımaktadır. Say, tiyatro uvertürünü şöyle tanımlamaktadır: “Tiyatro eserleri öncesinde seslendirilmek üzere bestelenen, orkestra eserlerine denir. Oyunun konusunu pekiştirici bir müzikal içerik taşır” (Say, 2012, s. 553) Uvertür, çalgı müziği olmasına rağmen aynı müzik teması sözsüz bir açılışla bu ifadeyi yansıtmış olur. Müziğin işlevlerinden biri de zamana ve coğrafyaya işaret etmesiydi. Enstrüman kullanımının ve müzik formunun yarattığı fark, anlama doğrudan işaret edebilir.

2. “Türkü”

Bolluk türküsü dudaklarda
Sabaha dek tepinirler
Ulusal servet ambarlarda
Bu yıl mutlak çürüyecek
Bir şeyler yapmak gerek
Atalar derlerdi hep
Bolluk bozar ahlakı
Yitirir kişi nesi var, nesi yok.
Bolluk, bolluk, bolluk diye.

Bu türkü, Derebeyleri’nin plan sahnesini özetler nitelikte, derebeyleri tarafından söylenir. Seyirci önce planı seyreder, ardından bu planı müzikle yeniden işitir, böylece plan pekiştirilmiş olur. Açılış şarkısına çok hızlı bir gönderme yapar. “*Bolluk Türküsü*” ne karşı “*Bolluk Bozar Ahlakı*” diyerek bolluğa karşı gelen bir tavır yaratmış olur. Seyirci adeta duruma yabancılaşır.

3. “Türkü”

Bolluk bolluk diye
Taşlar yağdı ülkeye
Kutsal balıklar ölüyor
Buğday, buğday, buğday diye.

Çağan, bu türküyü, üç derebeyinin birlikte söylemesini istemiştir. Derebeyleri, ‘kutsal balığı’ yiyen 1.Vatandaş’ın delili (kılçık) sayesinde kurnazca bir plan yaparlar. Vatandaş inancı uğruna elbette kutsal balıkları kendi buğdayıyla beslemek isteyecektir. Bu sömürü planını, Papaz Efendiye anlatma telaşıyla 1. Episode sonlanır. “*Kutsal Balıklar Ölüyor*” sözleri, olayı daha da abartmış olur.

Birinci Episode içinde, toplam üç türkü duyulur. Sahne, halkın, tüm dünyaya bolluk içinde olduklarını duyuran, yerinde duramayan bir müzikle açılır, hemen ardından derebeylerinin müthiş bir çözüm duygusuyla, ‘biz meseleyi çözdük, bu çarka çomak sokacağız’ tavrıyla, sahneye boyut katan bir plan müziği ve sahnenin sonunda, çomak sokma işinin nedenini anlattıkları bir türküyle sonlandırılır.

4. “Bir Sana, Bir Bana, Bir Ona” (Türkü)

Kurtuldu milli servet
Yaşasın vatan, millet
Hiçbir şey olmasın heba
Etimiz, tırnağımız
Varımız, yoğumuz
Anamız, Babamız
Kadınımız, çocuğumuz
Yüce Şefe olsun feda
Bir sana, bir bana, bir ona
Buğdaylar balıklara
Kara tohum vatandaşa
Bir sana, bir bana, bir ona.

Ekonomik düzeni elinde taşıyan tüm çarklar ve onların temsilcileri ikinci episode’ da bir araya gelir. Her temsilcinin, ‘kara’ yanını görür seyirci. Sonunda bağladıkları konu, “kara tohum besleyicidir, kara tohum ucuzdur, kara tohum yiyiniz” olur. Temsilciler aralarında paraları paylaşırken, türküyü söylemeye başlarlar. Yüce Şefe olsun feda... der ve sahneyi kapatırlar. Bu sahnedeki türkü, seyirciye, durumu pekiştirerek yeniden anlatmış ve yine son noktayı koymuş, ikinci episode böylece kapanmıştır.

5. “Türkü”

Felaket çöktü ülkeye
Dağıldı herkes bir yana
Gidilen yer bilinmez...
Yıkılmış hayallerin, anıların ardından
Kadın, kız, oğlan, yaşlı, genç
Çoluk, çocuk
Herkes soruyor birbirine
Nereye? Nereye? Nereye?

Yazar üçüncü Episode başında, projeksiyona rol vererek sahnenin özetini anlattırır. Projeksiyon der ki: *“Bu ülkede her şey buğdayla satılır, her şey buğdayla alınır. İnsanlar bile! Haraaaç Mezat!”*

Türkü, Kızın, tellal tarafından açık artırmayla satışının yapıldığı sahnedir. Satış henüz sona ermeden Polisler mezat meydanına baskın yapmışlardır. Delikanlı, Kız ve Kadın sırasıyla sahneyi terk ederler. Sahnede kalan 1. ve 2. Vatandaş ile Öküz, bu türküyü söylemeye başlarlar. Türkü, olup biteni özetler nitelikte bir işlev taşır. Ayrıca bıraktığı soruyla bir köprü, bağlantı işlevi de taşımaktadır. *“Felaket Çöktü Ülkeye”*, sözlerini, felaketi gören, hayalleri yıkılan halka söyler yazar. Türkü gene sahnenin ortasında ve doruk noktasında gelir. Türkü, zihinlerde oluşan, kocaman bir soru işaretinin göstergesi olur.

6. “Koro”

Sus, susalım
Sus, susalım
Susalım ölünceye dek
Çıkar yolu bu
Huzur bu, namus bu, iyilik, kötülük
Hep bu.
Sus, susalım
Susalım ölünceye dek
Her şey bu, her şey buna bağlı
Sus, susalım, sus, susalım...
Çıkar yol bu.

İlk kez ‘koro’ başlığı taşıyan bu türkü, dördüncü episode ve birinci bölümün sonunda gelir. Susmanın, faydalı bir eylem olduğuna inandırılmış olan halk, ‘*susmak gerekir*’ düşüncesini topluca anlatır ve birbirini ikna eder bu durum karşısında. Toplumsal ve ahlaki çerçevenin kurallarını hatırlatan, Antik Yunan korosundaki eylem, bu sahnede tersine işler. Toplumsal yozlaşmanın ve bozuk bir düzene çerçeve olur müzik.

7. “*Hayat Güzeldir*” (Türkü)

Yattık, uyuduk, düşler gördük,
Düşler gördük birbirinden güzel
Her şey güzel
Hayat güzel
Yanın, yören kara kara
Kara ekmek, kara tohum.
Ak bahtımız içindir hep
Hayat güzel, her şey güzel
Güzelden de öte
Kara, kara, kara diye...

Türkü beşinci episode’ un neredeyse hemen başında gelir. Belden aşağıları tutmayan, kötürüm kalan halkın, zihinsel anlamda da şey’leşmeye başladığı, bilinç düzeyinin, gerçeği aşamayan, düşte kalan yönelimini dinleriz. “*Hayat güzel, her şey güzel*”.

8. “*Ayak-Bacak Kantosu*”

Ayak-bacak herkese
Görülmemiş kalkınma
Yürek gücü, bilek gücü, kafa gücü
El ele, kol kola...
Ayak-bacak herkese
Ayak-bacak herkese
Kardeşlik günü bugün
Ayrı gayrı yok
El ele, kol kola
Hep beraber, herkese

Kanto, dokuzuncu episode’ un neredeyse hemen başında gelir. Yazar, davul ve zurna eşliğinde üç politikacıya söyletir bu kantoyu. “*Her şey oldu bitti, değişen hiçbir şey olmadı*” tavrı, durumu yine yabancılaştırmıştır. Müziğin bu sahnede ‘kanto’ türündeki varlığı, bir parodi yaratmaktadır. İçi boş bir kardeşlik, içi boş bir dayanışma, içi boş bir eğlence, içi boş bir kafa...

Selvi (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Müziğin bir fon müziği olarak değil de ‘kanto’ olarak oyuna katılması. Kanto kullanması, Direklerarası tiyatrolarını bir gönderme olduğu kadar, kabare tiyatrosu anlayışından ve Laterna Magika’dan kaynaklanıyor. Laterna Magika, sahnede slayt, film ve oyuncu bütünleşmesiyle dünyanın ilk multimedya tiyatrosu olarak kabul edilen Çek tiyatrosudur. İlk kez 1958 Brüksel Expo’nun kültürel etkinlikler bölümünde faaliyete başladı, 9 Mayıs 1959’da da Prag’da Ulusal Tiyatro’nun bağımsız bir oluşumu olarak hayata geçti.

Say ‘kanto’ türünü şöyle açıklamaktadır: “Şarkı, hava, melodi anlamında kullanılan sözcük, 19’uncu yüzyılın üçüncü çeyreğinden başlayarak İstanbul’un eğlence yaşamında moda olmuş bir tür fantezi şarkıları nitellemek için kullanılmıştır” (Say, 2010, s. 232). Çöllü, müziğin, oyundaki işlevleri konusunu, Kantocu Seniye Hanım’ı örnek vererek, kanto türü üstünden yorumlamıştı. Kanto türünün, bize en yakın örnekle hem tiyatro hem de müzik tarihçilerinin araştırma alanına girdiğinden söz etmiştir. (Çöllü, görüşme, 2021)

Türküler, her gelişinde, sahnedeki durumu pekiştirerek, onu yinelemiş olur. “Sahne sonlarındaki türkülerin sözlerine bakarsan, onlar sahnenin özetidir. Bütün sahnelerin sonundaki müzikleri topladığın zaman ABF’nin iskeleti çıkar.” (Selvi, Görüşme, 2021) Çağan’ın kabare ve kanto türüne yakın tavrı hem Epik Tiyatro’nun hem de Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun, kuramsal ve teknik anlamdaki uygulamalarını, ustaca kullandığı metnin içindeki, müzik dramaturjisinden anlaşılmaktadır. “İşte Sermet Çağan, oyununda bilinçli olarak Batıda bir yanda Kabare tiyatrosu, öte yanda canlı gazete ve epik tiyatro çığırına paralel olarak bizim olan bir öze, bizim olan bir biçim ve yöntemi uygulamış” (And, 1966-2, s. 50)

Nutku, şiirdeki söz yapısını kusurlu bulduğunu anlatarak, Çağan’a bir eleştiri getirir. Fazlaca tekrarlanan söz yinelemeleri, karşıt sözlerin kullanımının şiirin yapısını olumsuz etkilediğini söyler. Sözcüğün, melodi sayesinde, itici bir güç kazanmak için adeta çırpındığını anlatmaktadır. “Sermet Çağan’ın iyi bir yazar ama kötü bir şair olduğu belli. Bu sözüme karşı şöyle bir çıkış bekliyorum: oyunun anlamını ileri götüren bir ezgi, burada şairliğin ne gereği var? Hatta şu da denebilir: şairlik üzerine basılsaydı o zaman oyunun ereği yok olurdu” (Nutku, 1965, s. 21)

Doğan Kuyulu, Ali Ersoy, Sami Gözetlik, İsmail Yıldırım, Yılmaz Çoğulu, Özkan Gürbüz, Demokan T. Mayer, Ünal Dıraz, oyunun 1960'lı yıllarda, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun çeşitli temsillerinde, oyun müziklerini çalmış müzisyenlerdir. Bu bilgi oyunun afişlerinden elde edilmiştir.

“*Tiyatro Tez*” 2020 yılında Ayak Bacak Fabrikası oyununu, “*Erdoğan Kılıç*” yönetmenliğinde sahneye koymuştur. Oyunun müzikleri “*Nedim Yıldız*” tarafından yapılmıştır. Provalar ve sahneye koyma süreci Covid-19 salgın dönemine denk geldiği için, planlamayı uzaktan yürüttüğünü anlatmıştır. Yapılan dramaturji sonucunda, yönetmen, gerekli gördüğü sözleri besteciye iletmiş, Yıldız da oyuna özgüllüğü bakımından, oyun müziklerini ‘*a capella*’ (çalgı eşliksiz ses müziği) olarak planlamıştır. Besteci bu planın, yönetmenin tercihiyle aynı yönde geliştiğinin altını çizer. (Yıldız, görüşme, 2021)

Yıldız, oyun için yapılmış ilk müziklere göz atmak istemiş olacak ki, bu müziklere ulaşamadığını, büyük olasılıkla o dönemde, yeni bir üretim yerine, sözlerin, bilinen türküleri adapte edilip seslendirilmiş olduğu düşüncesini taşımaktadır.

Oyunun, 1964'te İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu'nun “*Erlangen Uluslararası Tiyatro Şenliği*”ndeki müzik dramaturjisine dair bildiğimiz tek şey, oyunda geçen türküleri *Ruhi Su*'nun söylemiş olmasıdır. Bu temsile ait oyun afişinde müziğe dair başkaca bir bilgi yoktur. Belki de Yıldız'ın düşündüğü gibi, sözler dönemin popüler türkülerine adapte edilip söylenmiş olabilir. Bu temsilden sonraki ilk temsil *Ankara Sanat Tiyatrosu*'nda gerçekleşir. Yıl 1965'tir. Oyunun müzikleri “*Ahmet Yürür*” tarafından bestelenir.

Yıldız, pandemiden dolayı, yönetmen ve oyuncularla ne prova sürecinde ne de oyunun seyirci karşısına çıktığı an' da aynı ortamda çalışamadığını, yalnızca oyuncular için nota ve çalışma kayıtlarını göndermiş olduğunu anlatır. Oyuncular, çalışmalarını başka bir müzisyenle gerçekleştirmişlerdir.

“*Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü*” ‘Lisans 3’ öğrencilerinden oluşan topluluk, “*Ayak Bacak Fabrikası*” oyununu, “*Murat Liman*” yönetmenliğinde, 2017 yılında sahneye koymuştur. Oyunun müzikleri “*Ayhan Helvacı*” tarafından yapılmıştır. Oyunun dans koreografisini “*İşıl Öztürk Sehliskoğlu*” yazmıştır. Helvacı, müzikal fikirlerin doğma sürecinde, öncelikle yönetmenin zihnindeki tasarımı, müzikten beklentilerini, anlatımda özellikle

vurgulamak istediği yerleri, detaylıca öğrendikten sonra kendi okumalarını gerçekleştirdiğini anlatır. (Helvacı, görüşme, 2021)

Bestelenecek bölümlerin, sözlü ya da enstrümantal olma durumlarını netleştirdikten sonra, koreografla iş birliği sürecini başlatır. Ülkedeki sosyal değişimi anlatan oyun, Amerikan hayranlığına dikkat çeker. Oyunda, Türk sanat müziği ve arabesk müziği birlikte kullanarak, bir tür birlikteliği yaratmıştır. Müzikal yoğunluk tür bakımından, geleneksel müzik tavrına yakın gelişmiştir. Şarkıları daha çok 'koro' için yazmıştır. (Helvacı, görüşme, 2021)

Prova sürecinde, oyunu parçalara ayırarak çalıştıklarını, bu sebeple bölümün dramaturjisine uygun bir müzik yarattığını ve zamanla tüm bölümlerin şarkılarını tamamladığını anlatmıştır. Açık biçimde tasarlanmış oyunda, müzisyenler ve oyuncular sahnede iç içe var olmuş. Müzik, insanları zamansal aralıklarla uyandırıp, seyircinin bilince geçmesini sağlamıştır. Genellikle bölüm geçişleri için yazılmıştır. Piyano, bağlama ve ritimden oluşan küçük bir çalgı topluluğu oyunculara eşlik etmektedir. Önce orkestrayı, sonra solo ya da koro performanslarını çalıştırdığını anlatır. Helvacı, müziğin bu oyuna, atmosfer yaratma, eğlendirme, karakter tanıtma ve yabancılaştırma işlevleriyle katkı sunduğundan söz eder. (Helvacı, görüşme, 2021)

Oyunun metninde, Çağan'ın müzik türü olarak, ikisi hariç tüm şarkıları, 'türkü' başlığıyla kodladığını biliyoruz. "Ayak Bacak Kantosu" olan son şarkıyı, özellikle 'kanto' formunda istediği açıktır. Helvacı da bu kanto motifini kanto şarkıcısı, Nurhan Damcıoğlu etkisi yarattığından söz etmiştir.

4.5 Oyun İçin Bestelenen İlk Şarkılar - 1965, Ahmet Yürür

1965 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda ilk kez profesyonel bir kurumda sahnelenecek olan, "*Ayak Bacak Fabrikası*" oyunun müziklerini Ahmet Yürür yazmıştı. Yürür'le yaptığımız görüşmede, Sermet Çağan ile, oyunda nasıl bir müzikal yapı kurmak istediklerini belirlemeye ayırdıkları bir süreçten geçtiklerini, besteci-yönetmen iş birliğine dayanan çalışmalarının sonucu olan 5 şarkının ve başka enstrümantal geçitlerin oyunda hangi işlevlerle var olduğunu, düşünülen seyirci kitlesini istenilen biçimde etkileyecek bir söylem oluşturmanın yollarını, görüştük. Kendi el yazısıyla notaya aldığı partiyonları da değerlendirerek, müziksel söylemin bazı yerlerde ne denli önem taşıdığına dikkat çekmiştir.

Yürür, oyunu yapılandıran ‘*buğday*’ konusunu, farklı bir yorumla ele almaktadır. Buğday ürünlerini, insanların cinsel üretkenliğini besleyen bir gıda olarak görür. Bu görüşü, Avrupa’daki cinsellik durumuna gönderme yaparak örneklemiş olur. “Bugün Avrupa’da buğday az yeniyor. Kadın ve erkeklerin üretkenliği azaldığı için, aileler çocuk doğuramıyor. Örneğin; erkeklerin sperm sayısı azalıyor. O yüzden Avrupa’da cinsel eğilim ve istek yüksek, fakat doğurganlık yok.” (Yürür, Görüşme, 2021)

Oyundaki Derebeyleri’nin, halkın tek üretimi olan buğdayı, doğurganlık artmasın diye, onlardan esirgeyerek yok etmeleri, onun yerine zehirli buğday yedirmeyi planladıklarını anlatır. Ekonomiyi buğday üzerine yerleştiren derebeylerinin oyunda, sanayi toplumuna geçmeyelim, tarım toplumu olarak buğday üretimine teşviki arttıralım ama buğdayı da halka yedirmeyelim düşüncesini taşıdıkları yolunda bir yorum yapar. “Kötürüm olan halka, ancak fabrikadan montaj üretimle, takma ayak-bacak temin eden bir ekonomi, derebeylerinin işine gelir” (Yürür, Görüşme, 2021)

Sermet Çağan ile Ankara Sanat Tiyatrosu’nda iyi bir iş birliği gerçekleştirdiklerini söyleyen Yürür, aslında ikisinin de Ankara’nın basın etkinlikleriyle yoğun olan Rüzgârlı Sokak ortamından tanıştıklarını nakletmektedir. Yürür (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Epik Tiyatroya gönül vermiş ve bu konuda oldukça yetkin insanlardık. Sermet abi epik tiyatro alanında uzmanlaşmıştı ve ben de bu konuda yükselen genç bir sanatçıydım. Dolayısıyla, çok da konuşmaya gerek kalmadan, görüşlerimiz uyuşmuş oldu. Metni alıp eve gittim, ertesi günkü buluşmamızda, Sermet abi birçok şarkıyı bayılarak dinledi ve: ‘tam istediğim şey buydu, söyleyecek bir şeyim yok’ dedi. Tabii, sahneye koyma çalışmaları sürecinde, müzik grubumuz olan üç enstrümcünün ve oyuncuların katkılarıyla, bestelenmiş olan partisyonda küçük oynamalar yapılması yoluyla, elimizdeki partiyon ortaya çıkmış oldu.

Epik tiyatrodaki müzik tavrını, tiyatro sürecini kesen, parçalayan bir öge olarak görür ve bu parçalama öyle önemlidir ki, bu sayede müziğin, olaya yeni bir yorum getireceğinden söz eder. Sahnede gösterilen temsili orta yerde kesip seyirciyi bilince getiren, seyircinin sahnedeki olaylarla özdeşleşmesine müsaade etmeden, onu uyanık tutan tavrına dikkat çeker. (Yürür, görüşme, 2021)

Yürür, müziğini iki katmanlı planlayarak bir “*kontrast*” yaratmak istemiştir. İnsanların duygularına hitap eden içli bir müziğin karşısında, korku veren bir başka müzik yer alır. Sonuçta, seyircinin oyundan etkilenişinde, müziğin %40 kadar bir rol üstlendiğini, seyircilerin geri bildirimleri sayesinde öğrenmiş olduğunu açıklar. “Oyuna yazdığım şarkılarda bu konuya örnek yerler bulabilirsin. Şarkının bir dörtlüğü, ya da bir ikiliği, olayın sürekliliğine ters düşecek yararlı bir açığı oluşturuyor. Yani, orayı ben değişik bir karakterde bestelemişim” (Görüşme, 2021).

Selvi, sahne sonlarında gelen şarkıların, metnin iskeletini yarattığından söz ederken, Yürür şarkı sözlerini metinden tamamen ayrışık bulur ve düşüncesini şöyle açıklar: “Evet ama, eninde-sonunda iskelet işte... oyunun eti, kanı değil. Geride kalanı kan ve et, tiyatronun görsel tarafı, iskelet ise arkadaki vücudu tutan, onu yaşatan taraf” (Görüşme, 2021). Prova süreci boyunca hem müzisyenleri hem de oyuncularını teker teker çalıştırdığından söz eden Yürür, tiyatrocuların da müzisyenlerin de müzikal bilgi ve birikimlerinin yetersiz olduğundan söz eder. Epik Tiyatro kuramında, müziğin tavır yaratması açısından, “orkestra”nın sahnede görünür kılınması ve müzisyenlerin canlı çalıcılar olması, gibi durumların gereğine değinilmektedir. (Görüşme, 2021) Bestelenen 5 şarkının müzik planları ve sanatçının hatırladığı dramaturjik yapı aşağıda yorumlarla açıklanmıştır.

1. “*Bolluk Türküsü*”

Bu parçanın sonundaki coşkulu söylem, Elâzığ oyun havasıyla başlayıp, rock’n roll’a geçen bir kutlama ile sürmektedir. Yürür, oyun havasının canlı çalındığını, rock’n roll’ un ise kayıttan çalındığını anımsadı. Şarkı, trompet ezgisindeki yerinde duramayan bir hareketle açılır. Yürür, müzisyen kadrosunun; trompette bandoculuktan emekli İsmail Yıldırım, akordeonda Yılmaz Çoğulu ve bateride Özkan Gürbüz’den oluştuğunu açıklamıştır. (Yürür, Görüşme, 2021)

Parçanın büyük çoğunluğu 5/4’lük ölçüyle sürer. Parçanın sonunda geçilen 5/8’lik ölçü aynı zaman yapısının bir kat daralmış halidir. “Zaman” ögesinin hızıyla bu tür bir oynayışın sonucu olarak,

Türküler sarmış dağı taşı

Bolluk, bolluk, bolluk diye...

Sözlerinin yinelendiği doruk bölmesine geçilmiştir. Zamanın hızının müzik içinde böyle önemli bir oynayışa uğraması dinleyici için bir “kendine dönme” fırsatı yaratabilir.

2. “*Milli Servet*”

Bu şarkıda, siyahlar giyinmiş derebeylerinin kırbaçlarla sahneye çıkıp, canavar gibi, dans eden halkı sindirmeye çalıştığını, adeta Nazi subayları gibi, öldürme korkusu saldıklarını anlatır. Derebeylerini canlandıran oyuncular; Güner Sümer, Oktay Sözbir (Şizo Oktay), Rana Cabbar ve Çetin Öner’dir. Ayberk Çölok’ un Derebeyi rolünü beğenmeyip, oynamak istemediğini fakat, sonradan pişman olduğundan söz eder. (Yürür, Görüşme, 2021)

Müzik, Rönesans süitlerinde yaygın olan, yavaş, tumturaklı bir 3/4’lük tartım ile ilerler. Sonra, gene Rönesans karakterindeki tartıma dönülerek, parça biter.

Parçanın ortasından sonra, 4/4’lük ölçü göstergesi kullanan üç ölçü ise, Protestan korallerini anımsatır.

3. “*Yattık Uyuduk*”

Oyunun seyirciye kendi söylemini kabul ettirdiği noktada yer alan bu parça, diğer tüm şarkılar arasında, oyuncu ve seyirciler tarafından, en beğenileni olmuştur. Oyuncu kadrosu, 1. Vatandaş Erkan Yücel, 2. Vatandaş Ayberk Çölok, Kadın Serap Tayfur, Kız Aysan Sümercan’ dan oluşmaktadır. Vakit gecedir, karanlık bir sahneye ay doğmuştur. Yürür, bu sahne için bir uyku şarkısı tasarlamıştır: Dört oyuncu birbirlerine yaslanmış vaziyette, bağdaş kurup oturmaktadırlar. Bir süre susup, hayale dalarlar, sonra yeniden şarkıyı söylemeye başlarlar. Şarkının ilk bölümünde bir düş görürler sonra uyanıp birbirlerine düşlerini anlatırlar. (Yürür, Görüşme, 2021)

Yürür (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Bir ölçü 9/8’lik, ardından iki ölçü 5/8lik’ten oluşan uzun bir tartım formülü parçanın orta bölmesinde üç defa yinelenmektedir. Değişik bir 6/4’lük bölmeden sonra bu formüle benzer bir yazı bir kez daha gelerek, parçayı sonuna doğru sürmektedir. Şarkının en son bölümünde iki 5/8’lik ölçünün ardından, son ölçünün 5/4’lüğe dönüşmesiyle, bir “zaman genişlemesi” yer almaktadır.

4. “*Bir Sana Bir Bana Bir Ona*”

Sanatçı bu şarkıyı, derebeylerinin yaptığı soytarılığı destekleyen, kanto biçiminde düzenlenmiş bir oyun havası şeklinde yazdığından söz eder. Hazin sahne örgüsüne, bir “çingene topluluğu” nu anımsatan, enstrümanını yarı çalan-yarı çalamayan akordeoncunun trompetle birlikte güzel bir dokuyla katkıda bulunduğundan söz eder. Şarkının son dörtlüğü, bir trompet eşliğiyle duyulur. (Yürür, Görüşme, 2021)

Yürür (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Şarkının başında Derebeyleri “Her şey vatan için, her şey millet için” diye bir tekerlemeyi utanmadan, bayram havasıyla çığırırmaktadırlar. Oysa, acı gerçek olan, “karatohum karınlara” tekerlemesini, bir sonraki bölmede, yineleye yineleye anırmaktadırlar. Bu arsız tavra dikkat çeken, bu bölmenin bir oyun havası üslubunda söylenişidir.

5. “Ayak-Bacak”

Yürür bu parçayı, bir siyasal kitle mitinginde, derebeyleri’nin arsızca övünme tonunda sundukları, bir zamanların “resmi dans”ı olan “subay tangosu” türünde bestelemiş olduğunu açıklamaktadır. Tango’nun hemen ardından, gene arsızca bir çingene şarkısı olan,

hey cıngala-cıngala
kömür koydum mangala
Ayşe -de- Fatma dostun var
çalkala yavrum çalkala

’nın ezgisiyle sürmekte olan tangonun sonu seyirci için epey düşündürücü bir bölüm olduğunu belirtir. (Yürür, Görüşme, 2021)

Yürür, “Kutsal Balıklar Ölüyor” şarkısını ve 3. Episode’ da Tellal sahnesinde gelen “Felaket Çöktü Ülkeye” diye başlayan şarkıyı, Çağan ile anlaşarak oyundan çıkarttıklarını anlatır. Çağan’ın, tellal sahnesinde gelen şarkıyı, sahnedeki 1. ve 2. Vatandaş ile Öküz kişisine söyletmek istemediğini, özellikle Öküz kişiliği, oyunda şarkı söyleyebilen bir karakter olmadığı için, bu şarkıyı çıkartmak istediğini anlatır. (Yürür, Görüşme, 2021)

Yürür (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

‘Öküz’ rolünü oynayan Tunca Yönder, bir gün gelip dedi ki: “Bana da bir şarkı bestele, olmuyor böyle. Ben şarkı söylemeyi çok istiyorum.” Kendi başıma

böyle bir şey yapamam dedim. Gidelim Sermet abiye söyleyelim, o uygun görürse niye bestelemeyeyim senin için?

Çağan, Yürür ve Yönder’e her şeyin bir planlama meselesi olduğunu ve kendi düşünde ‘Öküz’ kişinin şarkı söylemesini uygun görmediğini söylemiştir. “Çünkü ‘Öküz’, iki yüzlü ve içten pazarlıklı bir adam. Şarkılar ise içten gelen bir şey. Halkın duyguları da derebeylerinin duyguları da içten gelen doğal duygular. Ama ‘Öküz’ kendini anlatmıyor, o palavracı” (görüşme, 2021).

Yürür, oyuna dair müzik-müzisyen, oyuncu-seyirci, durumlarına getirdiği açıklamalara ek olarak, özellikle Savaş Dinçel’in oyunculuk yeteneğine değinmek istemiştir.

Yürür (görüşme, 2021) bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Savaş Dinçel doğru anımsıyorsam ABF sınıfının sahneye konuluşu sürecinde profesyonel bir tiyatro kurumunun kadrosuna, ilk girişini yapmıştı. Çok değerli becerilere, sanat mantığına ve tiyatro duygusuna sahip bir genç sanatçı olarak göze batmıştı. Ayak Bacak Fabrikası’nın yıllar süren temsilleri boyunca Savaş, oyundaki çeşitli rollerde oynadı, büyük katkılarda bulundu.

Besteci Ahmet Yürür’ ün kendi el yazısıyla oyun için yazmış olduğu partisyonlar aşağıda, bu başlık altında toplanmıştır.

$\text{♩} = 72$ 1. BOLLUK TÜRKÜSÜ

4 kez

A-lin te-ri al-tın ol-du top-rak- ta Gâge-rip

sa-rar-dı tüm-ül-ke ba-şak-ba-şak "Ye-ni-olendğ-muş" gi-bi in san, hey

Gü-lü-şü bir baş-ka, hey Ağ-la-yı-şı bir baş-ka, hey rit.

Sev-gi-si, tut-ku-su bir baş-ka, hey a tempo Baş-ka-dan da ö-te!

4 kez

Tür-kü-ler sar-mış da-ğ-ı ta-sı Bol-luk, bol-luk, davul-zurnayla

bol-luk di-ye, hey bir oyun havası oynanıyor

hey

Şekil 1 "Bolluk Türküsü" Notasyonu, (Yürür, 1965).

$\text{♩} = 50$ 2. MİLLÎ SERVET

Bol-luk tır-kü-sü du-dak-lar-da, sa-bah-la-ra dek te-pi-ne-rek,
 Mil-li ser- vet am-bar-lar-da bu yıl mut-lak çü-rü-ye-cek!
 Bir şey-ler yap-mak ge-rek, bir şey-ler yap-mak ge-rek
 A-ta-lar söy-ler-di! hep- Bol-luk bo-zarah-la-ki, ah-la-ki bo-zan bol-
 luk-tur Yi-ti-rir ki-şi
 ne-si var, ne-si yok "Bol-luk, bol-luk, bol-luk.." di-
 ye

Şekil 2 "Milli Servet" Notasyonu, (Yürür, 1965).

$\text{♩} = 50$

3.YATTIK-UYUDUK

Yat-tık u-çu-duk düş-ler gör-dük düş-ler gör-dük bir-bi-
rin-den gü-zel Ha-yat gü-zel, her şey gü-zel, ha-yat Ya-nın yö-ren
Ka-ra Ka-ra Ka-ra ek-mek, Ka-ra to-hum Akbah-tı-mız i-şin-dir hep
Ha-yat gü-zel, her şey gü-zel Gü-zel-ol-de ö-ke Büt-ün bun-tar
hep Ka-ra, Ka-ra, ka-ra di-ye

Şekil 3 "Yattık Uyuduk" Notasyonu, (Yürür, 1965).

$\text{♩} = 80$ 4. BİR SANA - BİR BANA - BİR ONA

Bir sa-na, bir ba-na, bir o-na — Buğ-day-lar ba-lık-la-ra

Her-şey va-tan, her-şey mil-let, her-şey va-tan mil-let i-şin

Her-şey va-tan, her-şey mil-let, her-şey va-tan mil-let i-şin

$\text{♩} = 65$ Ka-ra to-hum ka-rın-la-ra —, ka-ra to-hum ka-rın-la —

$\text{♩} = 80$ Bir sa-na, bir ba-na,

bir o-na —, bir sa-na, bir ba-na, bir o-na

Şekil 4 "Bir Sana, Bir Bana, Bir Ona" Notasyonu, (Yürür, 1965).

♩=60 5. AYAK-BACAK (tango)

A-yak ba-cak her-ke-se Gö - rül-me-miş, kö-l-kin - ma

A-yak gü-cü, bi-tek gü-cü, ka-fa gü-cü Ah! e-le-le kö-l-ko-la

Kar-deş-lik gü-nü bu- gün Yok ay-ri-miz gay-ri-miz Ah! e-le-le

kö-l-ko-la Hep be-ra-ber, e-le-le A-yak ba-cak her-ke-se,

a-yak ba-cak her-ke-se, a-yak ba-cak her-ke-se

Ah! e-le-le kö-l-ko-la

Şekil 5 "Ayak-Bacak" Notasyonu, (Yürür, 1965).

4.6 Müzikli Sahneleme Örneği

1. Sahne

(Koro sırayla sahnedeki yerini alır. Anlatıcı çıkar, sahnenin ışığını yakar ve önce seyirciyi sonra koroyu selamlar. Koroya işaret verir ve 1. Türkü beden perküsyonu eşliğinde söylenir.)

“BOLLUK TÜRKÜSÜ”

Alın teri altın oldu toprakta
Tüm ülke sarardı başak, başak
Yeniden doğmuş gibi insan
Gülüşü bir başka
Ağlayışı bir başka
Sevgisi, korkusu bir başka
Başkadan da öteye
Türküler sarmış dağı, taşı
Bolluk, bolluk, bolluk diye...

Anlatıcı: Efendim siz bakmayın bolluk olduğuna, işler hiç de görüldüğü gibi değil. Ah şu derebeyleri yok mu, bunlar bu yıl toprağın bol ürün vermesinden şikayetçidir. Niçin mi? Hayvan yemi diye ektikleri kara tohum, yani ‘ulusal servet’ ambarlarda çürüyecek de ondan. Bunun içindir halkın mutluluğuna öfke duymaları. Bolluk olunca halk, ne yapar? Boğazını, kendi bağına bahçesine ektiği buğdayla doyurur. Hal böyle olunca Derebeyleri ne yapsın? Bu Vatanperverler, güçleri sarsılmasın, halk her fırsatta kendilerine muhtaç kalsın diye bir plan yapsın. Bunların bu doymazlıkları, ahlaksızlıkları yok mu... Anlayacağınız “*Kasap Et Derdinde Koyun Can Derdinde*”. E buğday yerine bu yıl da kara tohum yiyiversinler diyeceksiniz...Kara tohumu yiyenin vay haline. Yediğin zaman elden ayaktan kesilir, kötürüm olursun. Üstelik kara tohum son derece ucuz, besin değeri de yok denecek kadar az. Bir ekersin On alırsın. Başladık 1.Episodla.

Derebeyleri, az önce bolluk sevinci yaşayan halkı, nasıl dağıttı seyretmediniz. 3 Derebeyi, üçü de birbirinden öfkeli, düşünceli ve açgözlü. Atalarını da yad ederek, kendi aralarında konuşup dururlar. Bir plan yapmalı ülkeyi kurtarmalı, vatan-millet-servet aşkını bir türküyle anlatmalı.

2. Sahne

1.Derebeyi: Çevrelerine bakıp biraz yeşillik görmesinler, hemen ağızlarına bir bolluk türküsü takıp sabahlara kadar eğleniyorlar.

2.Derebeyi: Giden yıl da böyle yapmadılar mı? Böğürene buğday, ağlayana buğday, anırana buğday, ağlayana buğday, buğday, buğday, buğday...

1.Derebeyi: Bütün ümidim bu yıldır. Belki diyordum, buğday kıt olur da ambardaki kara tohumları satabiliriz.

Koro: Nerdeeeee.

3.Derebeyi: Mübarek toprak bir vermeye başladı mı, önünde dur durabilirsen! Şuraya bak yahu! Her taraf altın gibi sapsarı.

Koro: Allah Kahretsin. Ne yapalım, elden ne gelir?

3.Derebeyi: Elden ne gelir ne demek? Elbette bir şeyler yapacağız. Yani ne diyorsun sen, bolluk oldu diye ellerimizi, kollarımızı kavuşturup şunca ton kara tohum, şunca ton ulusal servetin çürümesini mi seyredeceğiz.

Koro: Ülkede bolluk oldu, ahlak bozuldu. Bu bolluk ülkeye felaket getirecek. Bunlar her şeyi yaparlar. İHTİLAL BİLE! (Gittikçe kreşendo)

(Anlatıcı ve koro, “BOLLUK BOZAR AHLAKI” türküsünü, beden perküsyonu yaparak söyler.)

“BOLLUK BOZAR AHLAKI”

Bolluk türküsü dudaklarda

Sabaha dek tepinirler

Ulusal servet ambarlarda

Bu yıl mutlak çürüyecek

Bir şeyler yapmak gerek

Atalar derlerdi hep

Bolluk bozar ahlakı

Yitirir kişi nesi var, nesi yok.

Bolluk, bolluk, bolluk diye.

3. Sahne

Anlatıcı: İçinde kutsal balıkların yaşadığı, kutsal bir göl düşünün. Bundan yüzyıllar önce bu göl, için için kaynamaya, etrafa yayılmaya başlamış. Toprak yumuşamış, bolluk, bereket sarmış dört bir yanı. Zamanla bu göl, halk için tapınak; göldeki balıklar

da kutsal yaratıklar sayılmış. Kutsala karşı koyanı da bilmem! nasıl eylemiş halk. İşte şimdi, kutsal gölün dizinin dibine oturmuş, çok sevdiği delikanlıyla bir ev kurabilmek için dua eden kızı seyredeceğiz. Yanına az sonra 1.Vatandaş gelecek. 1.Vatandaşın derdi ise bir lokma ekmek! İnsan bir kez acıkmaya görsün, her şeyi yapar! Bakalım dua karın doyuracak mı? E hadi hep birlikte dua' ya.

Koro: Açım Kutsal Balıklar Açım Aç! Bir Lokma ekmek Yahuu, Bir Lokma Ekmek Yahu! (1.Vatandaşın iç sesini, önce Recitatif (açıklayıcı konuşma), devamında melodiyle yorumlayacaklar. Ağıt gibi.)

Kız: Yüce Tanrım ona güç ver. Kutsal balıklar, Yüce Tanrıdan ona güç vermesini niyaz edin. Yemedi, içmedi, iki yıldır çalıştı. Hala da çalışıyor, hala da taşıyor. Tek emelimiz bir ev kurmak. Çoğu gitti azı kaldı. Ulaştırın bu dileğimi Tanrıya.

1.Vatandaş: Sayın Kutsal balıklar ya bu karnımın gurultusunu kesin ya da bana bir şey verin yemek için.

Kız: Başlığa gerekli buğdayı toplamak için iki yıl hiç durmadı çalıştı. Ona güç verin. Bizi bu dileğimizle yalnız bırakmayın.

1.Vatandaş: Elinizi ayağınızı öpeyim, Kutsal balıklar, ne olur şu benim dileğim için biraz acele edin. Alın, alın Kutsal balıklar. Bakın size neler getirdim, buyrun, buyrun, buyrun afiyetle yiyin. Şimdi hemen verirler mi? Öyle çok bir şey istemiyorum. Bir lokma ekmek, karnımın gurultusunu kesmek için...

Kız: Şükürler olsun size kutsal balıklar, bugüne kadar bütün dualarımızı kabul ettiniz. Şükürler olsun size, şükürler olsun yüce Şefimize, şükürler olsun beylere, şükürler olsun Papaz Efendiye...

1.Vatandaş: Hay meret hay, iyice azıttı işi. Demek bugüne kadar bir dediğinizi iki etmedi ha? İçinden neler söylüyorsun öyle. Şunu açık söylesen de ben de duysam olmaz mı?

Kız: Dua ediyorum. Sen de et içinden.

1.Vatandaş: Hiç ses seda çıkmadı kutsal balıklardan. Acaba unuttular mı? Bir kere daha hatırlatsam mı? Çok mu seviyorsun?

Kız: Ya sen?

1.Vatandaş: Ben bir lokma ekmek istedim. Benim sevdiğim yok. Sayın balıklar, gözünüzü seveyim, şunu iletin Tanrıya. Biliyorsunuz bugüne kadar da hiçbir ricada bulunmadım sizlerden. Karnımın ağrısından öleceğim.

Kız: Başlık için çalıştık yüce Tanrım. İnşallah haraç mezatta onun üstünde kalırım. Bu duamızı kabul edin, ne olur! Gücünüzü gücümüze, inancınızı inancımıza katın.

1.Vatandaş: Bir lokma ekmek yahu! Bir lokma ekmek! Açım kutsal balıklar, anlamıyor musunuz? Açım, aç! Duymuyorlar, anlamıyorlar. Tok açın halinden anlar mı? Bay balık rica ederim aç olduğumu Tanrıya hemen ilet! Rica ediyorum. İletmiyorlar biliyorum. Kıza baksana, ne diyordu. Bir dileklerini geri çevirmemiş, onlardan bize sıra yok ki... Ne aptal aptal bakıyorsun gözlerime be! Açım diyorum sana! Niçin bir lokma ekmeği esirgedin benden. Niçin? İşte bak, ne hale geldin? Çöpsün artık, çöp!

“KUTSAL BALIKLAR ÖLÜYOR”

Bolluk bolluk diye

Taşlar yağdı bu ülkeye

Kutsal balıklar ölüyor

Buğday, buğday, buğday diye

4. Sahne

Anlatıcı: Önceki sahnede seyrettiğimiz derebeyleri, bu sahnede karşımıza Kara Tohumcular heyeti olarak çıkar. Bu heyet, oldukça milli ve ulusal bir görevi yerine getirmek üzere Yüce Şef’in huzurunda “Kara Tohum Methiyesi” düzmektedir. Hem de Papaz Efendiyi de yanlarına alarak düzerler. E yüce şef için Papaz Efendi ne derse kutsaldır. Söz konusu Kutsal göldeki balıklar olunca, Şefin inançları kabarır. Madem Kutsal göldeki balıklar kendilerine dua zamanı serpilene yemlerle doymayıp ölüyorlarmış bundan böyle kutsal balıklarımızı, besin değeri daha yüksek buğdayla doyuralım elbet! Vatandaş buğdayını Yüce devlete teslim etsin karşılığında kara tohumunu afiyetle yesin! “Kara tohum besleyicidir. Kara tohum ucuzdur. Bire dört, bir çuval buğdaya dört çuval kara tohum. Kara tohum yiyiniz. Heyyy maşallah... Anam kara tohuma bak. Kara tohum, karaların tohumu.” Elbette bu pazarlıkta Yüce Şef ikna edilir, eller sıkışır, paralar dağıtılır. Ne demişler; *“Minareyi çalan, kılıfını hazırlarmış.*

“BİR SANA, BİR BANA, BİR ONA”

Kurtuldu milli servet

Yaşasın vatan, millet

Hiçbir şey olmasın heba

Etimiz, tırnağımız
Varımız, yoğumuz
Anamız, Babamız
Kadınımız, çocuğumuz
Yüce Şefe olsun feda
Bir sana, bir bana, bir ona
Buğdaylar balıklara
Kara tohum vatandaşa
Bir sana, bir bana, bir ona

5. Sahne

Anlatıcı: İnsanoğlu Neye Alışmaz Ki! Vatandaşlar Bir Yıl Boyunca Buğday Ektiler, Kara Tohumdan Yapılmış Kara Ekmek Yediler, Buğday Ektiler Kara Tohum Yediler Kara Tohum Vatandaşlara Oyun Etti. Kara Tohum Vatandaşları Kötürüm Bıraktı Vatandaşlar Kötürümlüğe de Aıştılar.

“Demir gibi sapasağlam insanlar, yokluk neticesi yedikleri fınd ekmeği yüzünden bu hale geldiler. Bu biçarelerin belden aşağısı tutmaz. Ayak adaleleri tamamen büzülmüştür. İki tane koltuk değneği olmadan ne ayakta durabilirler ne yürüyebilirler. Koltuk değneklerine dayanarak, ayaklarını sürüye sürüye yürürler. Tedavisi de imkansızdır. Hayatları boyunca kötürüm kalmaya mahkumdurlar.” (1962-Ethem Kahraman-Gazete yazısı, projeksiyonda gösterilecek.)

Elden ne gelir? Yatarsın, uyursun, düşler görürsün birbirinden güzel... Kara ekmek, kara tohum! (Hayat Güzeldir Türküsü, recitatif söylenecektir.)

“HAYAT GÜZELDİR”

Yattık, uyuduk, düşler gördük, düşler gördük
Birbirinden güzel
Her şey güzel
Hayat güzel
Yanın, yören kara kara
Kara ekmek, kara tohum.
Ak bahtımız içindir hep
Hayat güzel, her şey güzel
Güzelden de öte kara, kara kara diye...

Sahnede anlatıcı ve korodan oluşan bir birliktelik yürür. Oyunun sahnelenmesinde, ‘Anlatıcı’ için, öyküsel bir metin yazarak, yapılandırmayı tercih ettik. Sahne boyunca, Antik Yunan’a öykünen, etkileşimli bir koronun, yabancılaştırma tavrı takınarak, şarkılara ve danslara eşlik ettiğini görürüz. Oyunun Epik anlatıma dayanan, göstermeci ve açık biçim tavrı, bu anlatımı tercih etmemize olanak tanımıştır. Koronun şarkıları ve koro danslarından oluşan bu performansta, temelde anlatıcı, koro başı ve koro olarak bir seyir izlenir. 1. Episode, 1. Sahnede yer alan, Derebeyleri Sahnesi ile, I. Vatandaş’ın Kız’la karşılaştığı ve kutsal balığı yiyip, olayı açtığı sahne, tamamıyla oynanacaktır.

Sahne sıralaması aşağıdaki şekilde planlanmıştır. Sözler, tarafımdan notaya alınmış ve sahnelemenin bu şarkılarla icra edilmesi kararlaştırılmıştır. Şarkıların sıralanışı hikayedeki ipuçlarını taşır. Koro, şarkıları icra ederken, seyirci, projeksiyonda eş zamanlı akmakta olan notaları takip eder. Bir dışsal unsur olarak projeksiyon kullanmayı tercih etmiş olduk. Böylece müzik yazısını somutlaştırarak, oyuncunun müzik dilinde nereyi okuduğunun altını çize çize, notaların dizisel hareketini projeksiyondan göstermiş ve yabancılaştırma tavrı yaratmış olunur.

- 1.Sahne: Koro, “Bolluk Türküsü” + Anlatıcı
- 2.Sahne: Anlatıcı + Derebeyleri, “Bolluk Bozar Ahlakı”
- 3.Sahne: Anlatıcı + I. Vatandaş - Kız, “Kutsal Balıklar Ölüyor”
- 4.Sahne: Anlatıcı + Koro, “Bir Sana, Bir Bana, Bir Ona”
- 5.Sahne: Anlatıcı + Koro, “Hayat Güzeldir”

Müzikler, a capella olarak yazılmıştır. Müzik, ilkel varlığından, Antik Yunan’a; Doğu medeniyetlerindeki kadim kültürlerden, Orta Çağ’a kadar, kendini insan sesi üzerinden kanıtlamıştır. Sözün hiyerarşisinin de etkisiyle, insan sesinin kutsallığına ithafen, yalın, aynı zamanda gösterişli bir söyleyişi tercih ettik. Müzikle eş değer ilerleyen, ona destek olan bedeni, bir perküsyonmuşçasına adeta insan sesine eşlikçi kıldık. Her şarkıda bir ‘intro’ duyuran beden, basit ama düzenli bir koreografiyle devinirken, sesi de kendine katan bu performansıyla, -beden-ses ikiliği- seremonik bir tavır yaratarak, bizi Çağan’ın düşüncesine yaklaştırmış olur. Çağan, bu oyunla, anlatmak istediği her şeyi, insan bedeni üzerinden ortaya koymuş, bunu parodik bir biçimde anlatmıştır. Müzik, sahne sonlarında, oyunun akışını keserek yabancılaştırma tavrı taşıyan işleviyle, sahneyi özetleyen bir amaçla var olmuştur.

Sahne, Antik Yunan'da koronun toplu olarak söylediği ilk şarkı anlamına gelen bir parodos ile açılır. “*Bolluk Türküsü*” adındaki bu ilk şarkı, sahnede anlatılan duyguya paralel bir işlevle kendini duyurur. Bolluk sevinci yaşayan halkın, kendi emeğini kahramanca kutlayan seremonik tavrı, koro ile ifade edilir. Mi Majör (E) tonunda yazılan türkü, 2/4'lük ölçü sistemi üzerine inşa edilmiştir. “*Bolluk Bozar Ahlakı*” adını taşıyan ikinci şarkı, Derebeylerinin söylediği bir şarkıdır. Derebeyleri, bu şarkıyı ton dışı bir ezgileme ile, melodiyi adeta yıkıma götüren bir tavrıla söylemiştir. Şarkı, Atonal bir besteleme taşımaz. Re Minör (Dm) tonunda yazılan şarkı, 4/4'lük ölçü sistemi üzerine inşa edilmiştir. “*Kutsal Balıklar Ölüyor*” adını taşıyan üçüncü şarkı, giriş melodisiyle, halkın yakarışını anlatır. Sözlerin ikinci yarısından sonra ritmik bir tavır değiştiren şarkı, Derebeylerinin “*kutsal balıklar*” için çizdiği, parodik bir anlatımı yansıtır. Re Minör (Dm) tonunda yazılan şarkı, 4/4'lük ölçü sistemi üzerine inşa edilmiştir. “*Bir Sana, Bir Bana Bir Ona*” adını taşıyan dördüncü şarkı, evrensel bir yapıdan gittikçe yerleşen bir hava içinde son bulur. Askeri bir ritmik yapıyla başlayan şarkı, ikinci bölümde Orta Çağın dinsel motiflerini andıran “*Kantat*” formunda bir tavrıla gelişir, üçüncü bölümde ise Karadeniz yöresinin “*Horon*” halk dansıyla son bulur. Paul Dessau, “*Sezuan'ın İyi İnsanı*” oyunu için Çin müziğini andıran ve birden caz müziğine dönüşen bir yapı kurmuştur. Bu kurulumu benzer bir yapıyı, bu şarkıda kullanmış olduk. Yabancılaştırma tavrı yaratan 4. Şarkının bir bölümünde belcanto tekniğinden, yerel bir havaya dönüşen melodi dizilimi oluşturduk. “*Hayat Güzeldir*” adındaki beşinci şarkı sahnenin final şarkısıdır. Bu şarkıyla, söylediğimiz sözlerin aksini gösteren, parodik bir tavrıla sahneyi kapatmış oluruz. Şarkı recitatif olarak söylenmiştir.

Bölüm 5

Sonuç

Bu çalışma sonucunda, metin-müzik ilişkisinin hangi bağlamlar ile var olduğu, yol aldığı ve tarihsel süreç içinde, hangi öncü tavırlarla geliştiği açıklanmıştır. Bu varlık ve öncü tavır meselesi, çalışmamızın, üç ayaklı bir çatı ile gelişmesini sağlamış ve elbette onu sınırlandırmıştır. Öncelikle, Antik Yunan’ da sözün hiyerarşisini savunan Platon ve Aristoteles’in, ikinci yönelimle Antik Yunan’a öykünen Richard Wagner’in ve son olarak Anti-Wagneryen bir tavır takınan Bertolt Brecht’in metin-müzik ilişkisiyle kurmak istediği yapı araştırılmış ve örnek saptamalar yapılarak incelenmiştir.

Tiyatro Müziği kavramını, müzik teorisyenleri, tiyatro teorisyenleri ve alanın asıl uygulayıcıları olan, besteciler -tiyatro müziği bestecileri- tarafından nasıl yorumlandığı araştırılmış ve görüşmeler sonucunda saptamalar yapılarak konu açıklanmıştır. Çalışmanın sunduğu veriler ışığında, müziğin bir tiyatro oyununda hangi işlevleriyle var olabileceğini böylece sıralamış olduk. Eğlence İşlevi, Atmosfer Yaratma İşlevi, Eyleme ve Duyguya Eşlik Etme İşlevi, Dans ve Harekete Eşlik Etme İşlevi, Zaman ve Coğrafyaya İşaret Etme İşlevi, Leit Motif İşlevi ve Yabancılaştırma İşlevi olarak sonuçlanmıştır.

Tiyatro Müziği üretiminde, bestecilerin, hangi değişkenler bağlamında yaratım gerçekleştirdikleri araştırılmış ve bu değişkenler sırasıyla açıklanmıştır. Tiyatroda müzik kullanımının, önce yazar, sonra yönetmene bağlı bir yönelim olduğu görülmüştür. Bir oyunda yazar ya da yönetmen tarafından istenilen müzik tasarısının, ancak besteci görüşmeleriyle netliğe kavuştuğu, bu iletişimin etkili olması için, yönetmenin, özellikle ne istediğini, besteciye iyi anlatabilmesi gerektiği, bestecinin de bireysel bir icracadan kaçınarak, oyunun organik bütünlüğünü tehlikeye atmaması gerektiği vurgulanmıştır.

Bağımlı bir yaratım planlayan besteci, tercihe göre oyuncularını çalıştırabilir. Bu süreç, tıpkı yönetmen-besteci iş birliğinde olduğu gibi hassas bir dengede ilerlemelidir. Özellikle oyuncuların, müzikal bilgi ve donanım bakımından, yetersiz görüldüğü, bu yetersizliğin sorumlularını gerek oyuncuların kendisi olarak gerek konservatuvar sisteminin kendisi olarak işaretlemişlerdir. Tiyatro sahnesinde, oyuncudan sonra bir

başka icracı, eğer müzik canlı çalınacaksa müzisyen ekibinin varlığıdır. Tiyatro Müziği Bestecisi kadar, Tiyatro Müzisyeni kavramının da oyun için fark yaratan bir rol kişisi olduğu düşünülmektedir.

Tiyatrodaki tüm unsurların, adeta metne hizmet edercesine hiyerarşik tavrı, ilk kez Brecht'in Epik Tiyatro Kuramıyla dönüşüm yaşar. Brecht, Wagner'in birleştirdiği tüm sanat türlerini bu kuramla ayrıştırmayı seçer. Bestecilere yöneltilen sorulardan biri Brecht'in müzikli tiyatro türünde yarattığı öncü tavrı, Brecht'ten sonra, benzer bir işlevle tutum süren bir tiyatro uygulamasına tek örnek Maral'dan gelmişti. "...öne çıkan isimler arasında Heiner Goebbels'e dikkat edilebilir. Onun da kaderi, ne yazık ki, "tuttuğu için" bolca yinelenmiş olması" (görüşme, 2021).

Müzik, Epik Tiyatro'nun yabancılaştırma tavrıyla, yeniden tanımlanana kadar; sahneyi açıp kapatan, sahne geçişlerinde sessizliği bozan, duyguya eşlik eden, atmosfer yaratan, sahnedeki duygusal eyleme paralel bir yapıyla eşlik eden, eğlendiren, ritüelistik bir seremoni sunan, dansa eşlik eden yapısıyla, kendince bir ifade sunmuştur. Oyunun müziksel olana ihtiyacının olmadığı, bu durumun yalnızca bir tercihle geliştiğinin altını çizmiştik. Tıpkı sinemasında müziğe özellikle yer vermek istemeyen yönetmenler gibi, tiyatrodaki böyle bir tutumla karşılaşabiliriz.

Sanat türleri, birbirlerinin biçim dillerinden yararlanmayı deneyerek, yeni bir anlam yaratmanın etkili olduğunu, özünü, kendinde taşımadığı başka öğelerle boyutlandırmayı seçebilir. Müzik mimarlığın, mimarlık resmin, biçim dilinden yararlanabilir.

Ayak Bacak Fabrikası oyunu, yazılan ilk Epik tiyatro örneği olarak, Sermet Çağan'ın eserleri arasında en çok sahnelenen oyundur. Çağan, tiyatro sanatında hem yazınsal anlamda hem de uygulama anlamında önemli atılımlar yapmış, kendi döneminin yazarlarına örnek olmuş, eserlerini her dönem -bugün de- geçerli kılmış bir yazar olarak, daha iyi bir dünyanın, insan emeğinin, kolektif bilincin, çağrısını, eserleri üzerinden duyurmaya çalışmıştır. Bu çağrıyı Türkiye'nin dört bir yanına iletmeyi planladığı Tiyatro TÖS ile, Türk tiyatro tarihinde devrim niteliğinde bir hareketin ilk ve tek örneğini yaratmıştır. Ayak Bacak Fabrikası, Tiyatro TÖS' ün turnesinde en çok oynanmış oyundur.

Çalışmanın temelini oluşturan Ayak Bacak Fabrikası oyunu, metin-müzik ilişkisi bağlamında incelenerek, farklı temsillere ait verilerin toplandığı ve açıklandığı,

sonuç olarak da müzikli bir oyun yapısının organize edildiği bir yapıyla sahnelenecektir. Bu sahneleme örneği, dördüncü bölümde anlatılmıştır.

Oyunun 1964 yılından günümüze, yaklaşık altmış yıllık bir zaman dilimi içinde, özellikle Ankara Sanat Tiyatrosu temsilleri, Devlet ve Şehir Tiyatroları temsilleri, özel tiyatroların temsilleri, üniversite topluluklarının temsillerinden ulaşabildiğimiz örnekler üzerinden bir araştırma yapmayı hedeflemiş ve sonuçlarını bu çalışmada paylaşmış olduk. 1965 yılında, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda ilk temsili gerçekleşen oyunun müziklerini yapan Ahmet Yürür, kendisine kolaylıkla ulaşabilmemiz sonucunda notalarını ve anılarını bu çalışmada bizimle paylaşarak, alan için önemli bir kaynak sunmamıza izin vermiştir. İlk temsile ait olması ve Sermet Çağan ile ortak müzik dramaturjisi yaratmış olmasıyla, oyun için yapılan müzikler arasında en büyük anlam ve önemi taşımaktadır.

Tiyatro bestecilerinin bu alana dair yaptığı tüm paylaşımlar, yetişen genç tiyatro müzisyenleri, oyuncular, yönetmenler, yazarlar için hem teorik hem de uygulama bakımından bir cep kitabı niteliği taşımaktadır. Tüm görüşme formları, çalışmanın ekler bölümünde sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A. (2009) Adalet Ağaoğlu'yla Buluşma: Oyun Yazarlığı. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/172446> adresinden 20 Mayıs 2021 tarihinde edinilmiştir.
- Akan, N. (2017). *Platon'da Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akarsu, S.G. (1966). Eğitici ve Gezici Tiyatrolar. (3), 5.
- Alangu, T. (1966). Tös Tiyatrosu Turneye Çıkarken. (3), 15.
- Alıcı, A.S. (2006). Sarmal Mucize. *Sahne*, (13), 28.
- And, M. (1973). *50 Yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (29). (1966). Ayak-Bacak Fabrikası [Özel Sayı]. *Oyun*, 3(49-50).
- Ali, F. (2016). *Müziyen Portreleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altar, C. M. (1974-1975). *Opera Tarihi* (C.Cilt1-Cilt2). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Aristoteles. (2018). *Poetika*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Asilyazıcı, H. (1970). Sermet Çağan Üzerine Bir Toplantı. (7), 6.
- Asilyazıcı, H. (1970). Sermet Çağan Üzerine Bir Toplantı. (7), 10.
- Aşkın, M. (2019). *Müzik ve Metin İlişkisi Shakespeare Metinlerinde Müziğin İzini Sürmek*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı. YÖK Ulusal Tez Merkezinden Edinilmiştir.
- Atakan, S. (2015) *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyun Alanında Çalışan Besteciler ve Bu Alanın Problemleri Üzerine Değerlendirmeler*. I. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulan makale. Çukurova Üniversitesi, Adana. (490).
- Aycıl, Ü. N. (2003). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığı'nda Kullanımı. A.Ü, D.T.C.F, Ankara: Tiyatro Araştırma Dergisi. 75-78-118.
- Başkaya, Ö. (2010) 1960 Sonrası Toplumcu Türk Tiyatrosu ve Dört Yazarı: Sermet Çağan. <https://tiyatrodergisi.com.tr/ozgur-baskaya-yazdi-1960-sonrasi-toplumcu-turk-tiyatrosu-ve-dort-yazari-sermet-cagan/> adresinden 20 Mayıs 2021 tarihinde edinilmiştir.
- Brecht, B. (1995). *Çalışma Günlüğü*. İstanbul: Broy Yayınevi.

- Brecht, B. (1981). *Epik Tiyatro*. İstanbul: Say Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Oyun Sanatı ve Dekor*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Çağan, S. (1965). *Ayak Bacak Fabrikası*. İstanbul: İzlem Yayınları.
- Çağan, S. (29). (1966). Ayak-Bacak Fabrikası. [Özel Sayı]. *Oyun*, 3(11-13).
- Çağan, S. (29). (1966). Kutsal Balıklar Olan Gölde Fetva ile Sutopu Oynanabildi. [Özel Sayı]. *Oyun*, 3(64).
- Çağan, S. (1970). Sermet Çağan Üzerine Bir Toplantı. (7), 7.
- Çağan, S. (29). (1966). *Sermet Çağan'la Konuşma*, [Özel Sayı]. *Oyun*, 3(11-13).
- Çalışlar, A. (1980). *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*. İstanbul: May Yayınları.
- Ergur, A. (2019). Tiyatroda Müzik. <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/tyatroda-muzik/1971/> adresinden 20 Mayıs 2021 tarihinde edinilmiştir.
- Erken, Ç. (2018). Epik Tiyatroda Müzik Kullanımının Bertolt Brecht'in Yöntemleri Üzerinden İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(71), 174-175.
- Erol, T. ve Arslan, F. (2015, Nisan). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyun Alanında Çalışan Besteciler ve Bu Alanın Problemleri Üzerine Değerlendirmeler*. I. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulan makale. Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Esenyel, A. (2020). Müzik Bir Tür Felsefe Olabilir mi? Schopenhauere'da Müziğin Anlamı. *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, (15), 73.
- Günüç, K. (2006). Dijital Ortamda İnsan Ruhu Eksik Kalıyor. *Sahne*, (13), 25.
- Han, M. (1966). Kara Tohum. (3), 47.
- Hodeir, A. (1971). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi*. İstanbul: Yirmidört Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İpşiroğlu, Z. (2016). *Dünden Bugüne Brecht*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Kahraman, E. (1962, Temmuz 18). Fink Ya da Kötürümlük. *Yön Dergisi*. <https://www.tustav.org/sureli-yayinlar-arsivi/yon-dergisi/> adresinden edinilmiştir.
- Kutlu, A. (2020). Akademik Felsefe Dergisi. İnsan Müzikal Bir Hayvandır: Platon'da Eğitim, Ahlak ve Siyasal Düzen Aracı Olarak Müzik. *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, (15), 141.

- Mayer, H. (1998). *Brecht'i Anımsamak*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Mimaroglu, İ. (2012). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). *Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Nietzsche, F. (2016). *Wagner Olayı*. İzmir: Atlantis Yayınevi.
- Nutku, Ö. (1965). Ayak Bacak Fabrikası. *Oyun*, (18), 21.
- Nutku, Ö. (29). (1966). Ayak Bacak Fabrikası'nda Yerli Özellikler. [Özel Sayı]. *Oyun*, 3(21).
- Nutku, Ö. (1971). Ayak-Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 33,49.
- Nutku, Ö. (2002). *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Ö. (1976). *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları.
- Otyam, F. (1967). *Gide Gide 9*. Ankara: Başnur Matbaası.
- Otyam, F. (1966). Kara Tohum Topalları. (3), 43.
- Platon. (1995). *Devlet*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Pazarkaya, Y. (1964). Erlangen Tiyatro Şenliği. *Oyun*, (14), 13.
- Say, A. (2006). Ahmet Say ile Tiyatro Müziği Üzerine Söyleşi. *Sahne*, (13), 23.
- Say, A. (2010). *Müzik Yazıları*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2012). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2012). *Müziğin Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2012). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010). Tiyatro Müziği. *Müzik Ansiklopedisi*. (3, 479). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schneider, W. (2005). *Çocuklar İçin Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Sınay, N. (2012). *Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Yapıtlarıyla Sermet Çağan*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Strowsky, F. (1946). Tiyatro ve Bizler. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Şener, S. (1991). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Turan, Ö. (2019). Zaman – Mekân İlişkisi ve Müziğin Plastisitesi Bağlamında Ses Heykelleri Kavramı; Başat Yapıtlar ve Temel Önergeler Üzerinden Yeni Bir Değerlendirme Denemesi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Programı. YÖK
Ulusal Tez Merkezinden Edinilmiştir.

Urfa'lılar Kutsal Kefalleri Yemiyorlar. (1966). [Özel Sayı]. *Oyun*, 3(64).

Usmanbaş, İ. (2017). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*. İstanbul: Pan
Yayıncılık.

Yener, F. (1990) *Şu Eşsiz Müzik Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Wekwerth, M. (2006). *Brecht'le Havana'da*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*. Ankara: Dost Kitabevi.

