

Özgün Makale

Gestus Müziği^{1, 2}**Gestic Music³****Aysegül DİNÇ⁴****Öz**

Gestus, Bertolt Brecht (1898-1956) tarafından kuramlaştırılan epik tiyatronun temel kavramlarından biridir. Jestten farklı olarak gestus, oyundaki karakterlerin bireysel ifadelerini yansıtmaz; yaratıcı ekip tarafından oyunun toplumsal olana dair söylem geliştirmesine yönelik bir bilinçle oluşturulur. Gestusların oluşumunda önemli unsurlardan birisi müziklerdir. Epik tiyatronun biçimsel yapısı ve ideolojik yaklaşımıyla uyumlu olan bu müziğe gestus müziği adı verilir.

Literatür taraması yoluyla toplanan verilerin betimsel içerik analizine tabi tutulmasıyla oluşturulan bu makalede, tiyatro ve müziğin kesiştiği noktada duran gestus müziğine dair temel bilgiler, Brecht'in verdiği örneklerden ve ona ait epik oyunlarda kullanılan müziklerden yola çıkılarak elde edilmiştir. Sonuçta, gestus müziğinin, ortodoks tiyatro müziğinden işlevsel açıdan ve sahnedeki eylemle kurduğu karşıt ilişki bakımından farklı olduğu, epizodik yapıyı oluşturmak için oyunu parçaladığı ve ideolojik iletileri aktarmak için kullanıldığı tespit edilmiş, ayrıca gestus müziğinin sınırları ve epik tiyatrodaki yeri belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gestus, Gestus Müziği, Epik Tiyatro, Bertolt Brecht.

Abstract

Gestus is one of the basic concepts of epic theatre theorized by Bertolt Brecht (1898-1956). Unlike gesture, gestus does not reflect the individual expressions of the characters in the play, it is created by the creative team with an awareness to develop a social discourse of the play. Music is one of the key elements in the formation of Gestus. This music, which is compatible with the formal structure and ideological approach of epic theater, is called gestic music.

In this review (compilation) type of article created with the literature review method, the basic data on gestic music, which stands at the intersection of theater and music, were obtained from the examples given by Brecht and the music used in his epic plays. As a result, it has been determined that gestic music is different from the orthodox theater music in terms of its functional and oppositional relationship with the action on the stage, it breaks up the play to create the episodic structure and is used to convey ideological messages.

Keywords: Gestus, Gestic Music, Epic Theatre, Bertolt Brecht.

¹ Makale başvuru tarihi: 28.08.2021, makale kabul tarihi: 13.10.2021.

² Çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Ocak 2021 tarihinde Doç. Dr. Elif Damla Yavuz danışmanlığında tamamlanan *Haldun Taner'in Epik Tiyatrosunda Müzik* başlıklı doktora tezinin aynı başlıklı bölümünden türetilmiştir.

³ The study was compiled from the doctoral thesis titled *Music in Haldun Taner's Epic Theater* completed under the supervision of Associate Professor Elif Damla Yavuz at January 2021 within Mimar Sinan Fine Arts University Social Sciences Institute.

⁴ Arş. Gör. Dr., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, aysegul3005@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4262-196X.



Giris

Özünü Marksizm ve Hegelyan diyalektikten alan toplumcu-gerçekçi bir tür olan epik tiyatro, 1930'larda Bertolt Brecht (1898-1956) tarafından kuramlaştırıldı. 1900'lerin ilk yarısında, Erwin Piscator'un (1893-1966) Agit-prop olarak nitelendirdiği, Marksist ajitasyon ve propagandaya dayalı proletarya tiyatrosunun ideolojik ve teknik anlamda kaynaklık yaptığı bu türün en büyük motivasyonu toplumda sınıf bilinci uyandırmak, faşizme, diktaya, kapitalizme ve burjuva değerlerine karşı toplumsal bir uyanışı sağlamaktır. Epik tiyatronun biçimsel unsurları bu amacı desteklerken, başta gestus olmak üzere Brecht'in oluşturduğu kavramlar, toplumsal olana dair söylem geliştirmeye katkı sağlar. Epik tiyatronun biçimsel unsurlarının temelleri, Brecht'in burjuvaya mâl olan Aristotelesçi tiyatroya karşı çıkması ile şekillenir. Aristotelesçi tiyatro eserinin bütünlüklü yapısına karşın epik tiyatro epizodik yapıyı kullanır. Böylece Aristotelesçi tiyatronun prensiplerinden olan, seyircinin sahnede kiyle birlik kurması durumunun yani özdeşleşimin (katharsis) karşısına geçer ve seyircinin sahnedekine eleştirel bakmasını sağlar. Gestuslar aracılığıyla burjuva değerlerine ve burjuvanın kapitalizmi ivmeleyen mirasına karşı çıkışın teknik açıdan temelinde bu biçim farkı söz konusu olduğu gibi aynı zamanda epizodik yapı gestusların oluşumu için alan açar.

Mutlu Parkan, gestus kavramını "bilimsellik" üzerinden açıklar. Brecht'in kendi örneklerinden yola çıkan Parkan'a göre, elmanın ağaçtan düşüşü gibi sıradan bir olaya yabancı bir olay gibi bakan Newton'un, 'neden ve nasıl düşüyor?' sorularını sormasına neden olan tutumu, gestusların algılanmasını sağlayan kavramsal süreçlere benzer (2015, s. 30). Gestusun felsefi kökleri ise Walter Benjamin'in tespit ettiği üzere, Hegelci diyalektiktir. Tiyatroyu diyalektik bir tutumla ele almak, gestusların oluşmasını sağlar. Bu diyalektik tutum, birbirini takip eden anlatım ve davranış şekilleri arasındaki çelişkiden ve karşıtıktan değil, uzlaşmadan doğar (Benjamin, 2018, s. 26).

Gestus kavramı jestle karıştırılmamalıdır. Jestler kişisel durumları açığa vururken, gestus toplumsal olanı gösterir. Gestus kullanan oyuncu, jest yapmaya odaklanan oyuncu gibi metne sadık kalan ve metindeki duyguları ya da durumları yalnızca fiziksel şekilde aktarma derdinde olan oyuncu değildir. Oyunu, kendi ideolojik penceresinden yorumlar, sanatsal araçlardan yararlanarak değerlerini, ideolojisini ve yaşadığı toplumun bireyleri arasındaki ilişkileri oyununa aktarır ve rolünün sınırlarını aşar. Böylece bireysel olandan, toplumsal olana doğru söylem geliştirir. Oyuncu, karakterin iç dünyasına değil, karakter üzerinden yaratacağı gestuslara odaklanır. Gestusları somut hâle getiren bu oyunculuk anlayışı hem sanatsal hem de toplumsal anlamda yarar sağlar ve seyircinin oyunda geçen karakterlerin davranışlarına sebep olan, sınıfsal ve ideolojik nedenleri anlamasını kolaylaştırır (Arıcı, 2006, ss. 96-100).

Gestus toplumsal olana ait bir dildir (Brecht, 1981, s. 177) ve şu temelleri içerir: toplumsal davranış (*social behaviour*), kişisel tavra dayalı bakış açısı (*attitudinal perspective*), hisleri açığa vuran mizansen (*demonstrative enactment*). Dolayısıyla, gestus kavramının özünde, insanın toplumsal etkileşiminin teatral temsillerinin bulunduğu söylenebilir (Ferran, 2000, s. 7). Brecht, gestus kavramını *Gesamthaltungen* (toplu tutum) kelimesiyle açıklar. Bu kavram, oyuncunun kendi toplumu ve diğer bireylerle olan ilişkisinin altını çizen ve ortaya çıkaran tutum ve davranışlarını kapsar. Bu sadece bir dizi beden veya el hareketi değildir. Bunun yerine, gestuslar çeşitli toplumsal ilişkiler hakkında politik açıklamalar yapar, olayları tarihsel bağlamlara yerleştirir (Nadar, 1974, s. 90).



Gestusların oluşması için çeşitli teknikler kullanılır: Oyuncunun canlandırdığı karakterin tüm çelişkilerini ortaya koyması (Macclean'dan aktaran Arıcı, 2006, s. 98), oyunu duraklatmak (Benjamin, 2018, ss. 31-32), sahnenin müzikten dekora kadar her bileşenle beraber eleştirel bir tutum takınması, bunlardan bazılarıdır. Hangi davranışların gestus oluşturup hangilerinin oluşturmayacağına dair Brecht'in verdiği örneklerden yola çıkarak çeşitli hareket betimlemeleri yapılabilir (bkz. Tablo 1):

Gestus olmayan	Gestus olan
Bir yaz günü bir sineğe karşı kendini savunma.	Pejmürde kılıklı bir adamın köpeklere karşı kendini savunması.
Bir kış günü, sakar birinin kaygan bir zemin üzerinde düşmesi.	Bir bürokratin kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinmesi. Böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirme.
	Çalışma gestusu. Doğayı egemenliği altına almayı amaçlayan insan etkinliğinin bir toplum sorunu olması ve insanlar arası eşitsizliği artırması.
Acı çekme. Özellikle hayvansal sınırları aşmayacak kadar soyut ve genel kaldığı sürece.	Acı çekmeme. Her türlü savaş ve yıkım karşısında acı çekmez bir tavır takınma.
Faşistlerin görkemi.	Görkemin kalitesiz bir görünümde olması.
Faşistlerin yolda rap rap ilerlemesi, Kendinden güvenli bir böbürleniş.	Bu yürüyüş ölüler üzerinde gerçekleştiğinde.
Salt böbürleniş.	Açıklanmış böbürleniş.
'Kovalanmış Köpek Bakışı' (İnsanlar arasındaki problemlerle oluşturulmuşsa).	'Kovalanmış Köpek Bakışı' (Bir insanın başka insanların oyunları ile hayvansal bir düzeye indirgenmesi).

Tablo 1: Gestus Olan ve Gestus Olmayan Hareketler (Brecht, 1981, s. 178).

Tablo 1'de görüldüğü üzere davranışlar, kişinin kendisinden ve doğal akışın getirisinden çıkıp diğerleriyle etkileşime geçtiğinde gestus oluşması mümkün olur. Böylece, klasik tragedya anlayışındaki mevcut hareket skalası değişime uğrar ve ideoloji üzerinden yeniden yorumlanır. Aynı şekilde epik tiyatrunun dışındaki tiyatro türlerinde müzik, alışılmalı şekilde çeşitli ruh hâllerini betimlemek için bir arka plan olarak kullanıldığı gibi kimi zaman da sahnedeki eylemle uyum içerisinde ya da onu destekler nitelikte kullanılır. Örneğin, bir askeri geçit için marş, kilise sahnesi için ilahi tercih edilir. Kısacası, sahne doğal olarak ne talep ediyorsa ona uygun müzikler kullanılır ve metinde ne varsa müzik de onu ihtiva eder. Gestus müziği ise alışılmış tiyatro müziklerinden tamamen farklıdır.

Epik Tiyatro ve Gestus Müziği İlişkisi

Epik tiyatrunun temel amacı, ideolojik olanı vurgulamaktır. Bunu da oyun içerisinde belirgin karşıtlıklar yaratarak ve oyunu duraklatarak yapar. Böylece gestusların oluşmasını sağlar. Müzik hem gestusları oluşturan bir işleve bürünür hem de gestusun kendisi hâline gelir ve gestus müziğine dönüşür. Gestus müziğinde, belirgin ve bilinçli bir uyumsuzluk ve karşıtlık vardır. Bu uyumsuzluk ve karşıtlık dinleyiciyi yabancılaştırır. Eric Bentley bu durumu şöyle anlatır: Yaygın

olarak kullanılan ortodoks tiyatro müziği metni çoğaltır ve sahnenin atmosferine göre şekil alır; yani müzik fırtınalı sahnelerde fırtınalı, sessiz sahnelerde sessizdir. A'yı A'ya ekler.⁵ Bir Brecht oyununda, müziğin A'ya B'yi eklemesi gerekir. Böylece, A yabancılaştırılır ve eserin (oyunun) dokusu zenginleştirilir. Yani müzik, öncelikle metnin ve hareketin kendisinden bağımsız olmadır, sonrasında ise ona karşı uyumsuz bir duruş sergilemelidir. Bu uyuşmazlığı, Walter Hinck dramatik metnin ifadeleri ve duygusal nitelikteki ifadelerin uyuşmazlığı olarak açıklar. Epik tiyatrodaki müzik ve diğer sahne hareketleri içerisinde birbirini itme ve dışlamayı içeren bir ilişki vardır. Reinhold Grimm'in ifadesiyle epik tiyatrodaki müzik, çoğunlukla imge ve kelime karşılıklı olarak birbirlerini dışlar; şarkılar içerisinde metin ve müzik, metin ve hareket tam tersi yönde çalışır ve böylece bilinçli bir uyumsuzluk oluşur. Bu uyumsuzluğu yakalamak için çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Duygusal bir an için hareketli ve eğlenceli bir şarkı kontrast oluşturabilir ya da bir eğlenceyi gösteren sahnede militarist bir marş ritmi kullanılabilir (Nadar, 1974, ss. 79-87).

Hareket ve müzik arasında oluşturulan bilinçli uyumsuzluğa aşağıdaki örnekler verilebilir:

Örnek 1. Gölde kürek çeken bir kızın suya düşmesi sahnesine bir müzik yazılmak istenirse, burada besteci için iki seçenek vardır. İlki geleneksel yaklaşımdır; yani, sahneye uygun şekilde gerilimi yansıtan bir müzik yazılabilir, bu müzik o anda kızın yaşamda kalma çırpınışlarını ya da içinde bulunduğu çaresizliği anlatabilir. Diğer seçenek ise bu sahne için gestus müziği ilkesiyle ilerlemektir. Buna göre, doğa manzarasını ya da doğanın bu duruma karşı kayıtsızlığını anlatan bir müzik kullanılabilir. Böylece gestus müziğiyle yabancılaştırma sağlanabilir (Nadar, 1974, ss. 79-80).

Örnek 2. *Küçük Burjuvanın Yedi Günahı (Die sieben Todsünden der Kleinbürger, 1933)* bale kantatında, Anna karakterini canlandıran oyuncu, aynı anda karakterin iki uç özelliğini yansıtır. Oyuncu şarkısını söylerken, aynı zamanda dans eder. Yaptığı dansla oyundaki karakterin iç çatışması görülür. Nutku, bu örnekteki çatışmayı şöyle ifade eder: “[D]ans eden içgüdüsel ve duygusal Anna ile şarkı söyleyen rasyonel ve pratik Anna” (2015, s. 95). Burada müzik, danstan bağımsız ya da hareketin aksini imler şekilde olabilir. Böylece söylenen şarkı ve yapılan hareket birbirini dışlar.

Örnek 3. *Kafkas Tebeşir Dairesi (Der kaukasische Kreidekreis, 1948)* oyununda şarkıcının, terkedilen çocuğun hizmetçi kız tarafından kurtarılışını betimleyen şarkıyı soğuk ve hareketsiz söyleme biçimi, anneliğin öldürücü bir zaafa dönüşebileceği dehşetini sergileyebilir (Brecht, 2005, s. 67). Aynı zamanda bu söyleyiş tarzı, konuyu annelik ve terkedilen bebek trajedisinden çıkararak seyirciyi toplumsal içeriğe ve mülkiyet kavramını düşünmeye sevk eder.

Örnek 4. *Üç Kuruşluk Opera (Die Dreigroschenoper, 1928)* oyununda gangster Macheath karakteri, “suç ve ahlaksızlığı” öven şarkısını takım elbiseli ve papyonlu bir şekilde, bir centilmen edasıyla söyler. O anki görünüşle şarkının sözlerinin uyumsuzluğu, oyundaki burjuva eleştirisini netleştirir (Brecht, 1998, s. 273).

Örnek 5. *Hanns Eisler (1898-1962), Galile'nin Yaşamı (Leben des Galilei, 1943)* oyununun zafer çağrışımlarıyla dolu karnaval sahnesi için bir kutlama müziği bestelemek yerine, gerilim dolu bir müzik besteler. Böylece halkın gizli başkaldırı isteğini gösterir (Brecht, 2005, s. 67). Müzik ve şarkı sözleri arasında oluşturulan bilinçli uyumsuzluk ve karşıtlığa ise şu örnekler verilebilir:

Örnek 1. *Üç Kuruşluk Opera* oyununda, polis müfettişi Kaplan Brown ile gangster Macheath'in birlikte söyledikleri, eski askerlik günlerini dile getiren “Top Tüfek Şarkısı”nda (“Kanonen

⁵ 'A' harfi ile oyunun bir sekansı ya da tablosu ifade edilmektedir. Dolayısıyla 'A'dan kasıt, müzik malzemesi değildir. Bentley bu formül ile ortodoks tiyatro müziğinin, oyunda peşpeşe gelen iki benzer sekans ya da tablo arasında bağ kurduğunu, gestus müziğinin ise farklı sekanslar ya da tablolar arasında bağımsız şekilde varolduğunu kastetmektedir.



Song”), sözler emperyalizmi ve faşizmi gösterirken müzik Alman tangosunun ritmik düzenindedir. Müziğin sözlere karşı çıkan bu alaylı havasıyla yabancılaştırma sağlanmış olur (Brecht, 2005, s. 173).

Örnek 2. *Ana (Die Mutter, 1932)* oyununda emekçi sınıfın iktidar olabilme problemini öğrenme eylemi üzerinden anlatan “Öğrenmeye Övgü” (“Lob des Lernes”) ve “Diyalektiğe Övgü” (“Lob der Dialektik”) şarkıları, duygusallık ve akılcılık arasındaki çizgiyi bilinçli bir uyumsuzluk yaratarak göstererek gestus müziğine dönüşürler. Duygu yoğunluğu içeren müziklerine karşın akıl çerçevesinde tutulan sözler, şarkıları bir zafer şarkısı niteliğine kavuşturur. Bu iki örnekte aynı zamanda gestus müziğinden beklenen mantığı kutsayan tavır da görülür.⁶

Örnek 3. *Üç Kuruşluk Opera*’da sokak haydutlarının ya da fahişelerin kendi yaşamlarını anlattıkları şarkılar, içerik ve tür anlamında burjuva tarzı bir müziğe sahiptirler. Toplumun alt tabakasını temsil eden kişilerin, burjuva müziğiyle şarkı söylemeleri bir karşıtlık yaratır. Böylece burjuva toplumu ve kapitalizm eleştirisi yapılır. Brecht, burjuvayı fahişeler ve sokak haydutlarıyla özdeşleştirir. Bu karşıtlık, aynı zamanda oyun karakterleri ile yaşantı yönünden herhangi bir ortak noktası olmayan sıradan seyirci arasında bir benzerlik yaratır ve toplumsal açıdan kimse-nin farkı olmadığını gösterir.

Gestus müziği bazen de farklı sınıfı temsil eden karakterlerin çatışmasını yansıtırken oluşur. Örneğin, *Sezuan’ın İyi İnsanı (Der gute Mensch von Sezuan, 1938)* oyununda “Sekizinci Filin Şarkısı” (“Das Lied vom achten Elefanten”) söylenirken, kurgulanan sahne ile tütün işçileri ve onlardan sorumlu olan gözcüler üzerinden sınıflı toplum olgusu eleştirilir. Gözcü, çalışırken hızlanmaları için şarkı söyleyen işçileri sıklığı artan şekilde kırbaçlar. Kırbaç sesleri ritim tutar gibi bir hâl alır ve gittikçe temposu artar, eşzamanlı olarak işçilerin söylediği şarkının da temposu artar. Bu hareket, işçilerin şarkıyı söylerken nefes nefese kalmalarına sebep olacaktır. Gözcü ise aynı anda kahkahalar içerisinde nefes nefese kalır. Bu iki nefes nefese kalma hâli birbirine karşırırken gözcünün kahkahaları duyulur. Brecht, bu sahneyi başkaldırmadaki zaaf ve bu zaafın etkisinin trajik şekilde sonuçlanması şeklinde yorumlar (Brecht, 1998, s. 327).

Başkaldırmadaki zaaf, savaş olgusuyla iç içe geçmiş şekilde *Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939)* oyununda da görülür. Başkarakter Anna Fierling, oyunun başında ve ortasında söylediği şarkıyı sonunda bir kez daha söyler; ancak bu kez diğer söylediği durumlardan farklı olarak üç çocuğunu da savaşı bir gelir kapısı olarak görmesi yüzünden yitirmiştir. Aslında durumu açısından duygusal bir noktadadır. Fakat Brecht, o anda şarkıyı gürültülü ve şamatalı savaş borularıyla keser. Fierling’in savaşa karşı başkaldırmada gösterdiği zaaf, en son kendini ifade etmek üzere söylemek istediği şarkıyı bile söylemesine izin vermez. Özdemir Nutku metin ve müziğin çatışık hâlinin ortaya çıkardığı bu durumu şöyle anlatır:

“Cesaret Ana’nın sonunda, Anna Fierling başta söylediği şarkıyı söyler. Savaşta üç çocuğunu yitirmiş acılı bir anadır. O an acı bir durumun saptaması vardır; ancak Brecht, duyguyu olabildiğince kısmak için Anna’nın şarkısını gürültülü ve şamatalı boru sesleriyle duygudan uzaklaştırır. Oyunun yönetmenleri, Brecht ve Engel duyguyu arka plana iterler, böylece seyircinin ağlaması, duygusal bir boşalığa gitmesi önlenir; bu da sahneyi daha etkili yapar. Çünkü burada önemli olan, Anna’nın üç çocuğunu yitirmiş olmasından daha çok, üç çocuğunu yitirmesine rağmen, Anna’nın hala savaş vurgunculuğu yapmakta oluşudur. Aynı oyunda, Aşçı, ‘Tanrımız yüce bir kaledir, zapt edilemez’ şarkısını huşu içerisinde söylerken,

⁶ Tüm bu örnekleri Brecht’in duygusal efektlerden kaçınması şeklinde yorumlamak yanlış olacaktır. Esasında epik tiyatrodaki duyguların gösterimi mevcuttur, fakat duygular aklı melekeleri ikinci plana atmayacak seviyede tutulur. Asıl amaç seyircinin duyguyla bütünleşerek özdeşleşime (katharsis) girmesini engellemektir.

dilsiz Kathrin, orospunun şarkısını ve çizmesini giymeye çalışır. Bu önce gülünç bir karşıtlık yaratır ama şarkıyla sözsüz oyun geliştikçe, seyircinin düşünmesini sağlayacak bir etki yapar.” (Nutku, 2015, s. 118)

Başkaldırmadaki zaafi başka bir açıdan ele alan bir şarkı ise *Üç Kuruluşluk Opera*’nın ikinci perdesindeki oldukça popüler olmuş “İnsan Neyle Yaşar?” (“Denn wovon lebt der Mensch?”) şarkısıdır. Burada insanın isyan etmesini vaazlarla ve çeşitli politik söylemlerle engelleyen sistem eleştirilir. Şarkıdaki bir dize şöyledir: “Önce tıknamak gelir, sonra ahlak” (“Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral”) (Nutku, 2015 ss. 108-109). Böylece gestus müziği aracılığıyla politik bir tavır takınılır.

Aslında gestus müziğini politik tavidan ayrı düşünmek olanaksızdır. Şarkılar politik ve toplumsal değere sahip olmaksızın gestus müziğine dönüşemezler. Brecht bunu şöyle açıklar:

“[Gestus] Artistik bir ilke midir? Müzisyen için önce artistik bir ilkedir bu. [...] Müzisyenin, müzik metinlerini, özellikle canlı ve kolay tadına varılır biçimde yaratabilmesine katkıda bulunur. Ne var ki, önemli olan gestusa dikkat ilkesinin, müzisyenin müzik etkinliğini sürdürürken politik bir tavır takınabilmesini sağlamasıdır. Dolayısıyla, müzisyenin toplumsal bir gestusu yaratı konusu yapması zorunludur.” (Brecht, 1981, s. 177)

Peki, politik kaygıları olan, gestus müziği bestelemek isteyen bir besteci, örneğin Lenin’in ölümü üzerine bir müzik yazmak isterse ne yapmalıdır? Brecht sorunun cevabına dair çeşitli alternatifler sunar (bkz. Tablo 2):

Lenin’in ölümü üzerine bestelenecek kantat için besteci ne tür bir tavır takınmalıdır?		
Bestecinin ağırbaşlı bir tavır takınması	Bestecinin öfkeli bir tavır takınması	Bestecinin bu durumu kaderci bir yaklaşımla bestelemesi
Bu tarz bir beste gestus müziği kapsamında anlamsızdır. Çünkü hangi ideolojiden olursa olsun, hatta “düşman” olarak görülen birinin ölümü karşısında bile ağırbaşlı bir tavır takınılması gerekir.	Toplumun en seçkin kişilerinden birinin uygunsuz bir zamanda yaşamını kaybetmesine öfkelenmek, doğal olana karşı öfkelenmek olduğundan, bu yaklaşım da komünist bir gestus sayılamaz.	Kadere teslimiyet komünizme uygun bir gestus değildir.
Peki, besteci ne yapabilir?		

“Bir komünistin tutacağı komünistçe yasin gestusu apayrı nitelik taşır. Bir bestecinin besteleyeceği metin karşısında, bir konuşmacının yaptığı konuşma karşısında takınacağı tavır, onun politik, dolayısıyla insan olarak eriştiği olgunluğun aşamasını gösterir. Bir kimsenin hangi nedenden ötürü kendini bir yasa kaptıracağını ve bunun ne türlü bir yas niteliği taşıyacağını, onun büyüklüğü belirlir. Yası alıp, örneğin yüce bir aşamaya yerleştirmek ve onu toplumu ileriye götüren nesne durumuna sokmak, artistik bir iştir.” (Brecht, 1981, s. 177).

Tablo 2: Lenin’in Ölümü Üzerine Müzik (Brecht, 1981, s. 177).

Genel olarak Brecht’in yazıları ve kitaplarında, özel olarak da Tablo 2’de görülebileceği üzere Brecht, bestecinin ne yapacağını dikte etmek yerine ne yapmaması gerektiğini anlatır. Besteciye sanatsal özgürlüğe sahip olduğu bir alan bırakır. Saadati, gestus ilkesinin oyun içerisindeki tüm müzisyenlere ve besteciye, müzik yaratmanın yanı sıra, politik olarak da var olabilme olanağı sunduğunu belirtir (2015, s. 67). Bir müziğin politik değeri de bestecinin sahip olduğu özgür alan içerisinde kendini ifade ediş şekliyle bağlantılıdır:



“Bir metni içeren müzik parçası için hepsinden güzel bir ölçüt, kompozitörün ayrı ayrı bölümleri nasıl bir tavır, nasıl bir gestusla karşısındakilere ilettiği; nazik mi, kızgın mı, alçakgönüllü mü, kurnaz mı ya da hiç pazarlıksız mı karşısındakilere sunduğudur. Gestus’lara başvururken bunlar arasında en olağanları, en bayağıları, en yavanları yeğ tutulmalıdır. Bir müzik parçasının politik değeri, bu yoldan belirlenebilir.” (Brecht, 1981, s. 180)

Gestus müziğinin oyun içerisindeki bir başka işlevi de oyunu duraklatmaktır. Walter Benjamin, müzik aracılığıyla eyleme ne kadar çok ayırma ve duraklatma işlemi yapılırsa, oyundan elde edilen gestusların sayısının o kadar artacağını belirtir. Ona göre epik tiyatrodaki metnin ve şarkıların ana işlevi eylemi sergilemekten ya da desteklemekten çok duraklatmaktır (Benjamin, 2018, s. 60).

Bunlara ek olarak gestus müziğini yaratmak için oyunculara çeşitli öneriler verilebilir. Öncelikle oyuncu, aksi yaratıcı ekip tarafından istenilmediği takdirde, şarkıya kendini kaptırmamalı, ona karşı koymalıdır; şarkıyı söylerken çevresindeki atmosferden kendini izole eden bir tavırda olmamalıdır; müziğin eğlenceyi destekler niteliğini göz önüne almalıdır (Brecht, 2005, ss. 66-67). Bahsi geçen oyunların müziklerini besteleyen Kurt Weill’a göre gestus müziği, icra anında eylemi gösterip hâlihazırda var olan gestusları yeniden üretebilir, hatta oyuncuyu anlaşılır kılabılır. Müzik, yanlış bir yorumu engelleyerek bir eylemin ana tonunu ve temel gestusunu belirleyebilir ve bunu yaparken de oyuncuya kendi tarzını sergilemek için geniş fırsatlar sunabilir. Doğal olarak gestus müziği hiçbir şekilde metinlerin ayarlanmasıyla sınırlı değildir (Weill, 1961, ss. 30-31).

Yöntem

Epik tiyatro, merkezine ideolojik olanı yerleştirir. Bu ideoloji diyalektik materyalizmin ve Marksizmin sistem tahayyülünden beslenir. Sınıfsız toplum anlayışı, üreten-ürün ilişkisinde adalet, özel mülkiyetin yok edilmesi gibi temel düsturlara yönelik iletiler oyunlarda işlenir. Epik bir oyunda ideoloji, yaratıcı ekipten ışık tasarımına kadar oyunu var eden her bir elemana yansır. İdeolojik olanı görünür kılan tekniklerin başında gestus oluşturmak gelir. Gestus, jest gibi oyuncunun kişisel ifadelerini yansıtmaz, toplumsal bir söylemin ortaya çıkması için oyuncu ve oyunun diğer tüm elemanları sayesinde ortaya çıkar. Böylece ideolojik olan vurgulanır. Epik tiyatrodaki müzik de ideolojik olana göre dizayn edilip konumlandırıldığı için gestus oluşumuna katkı sağlar, hatta gestusun kendisine de dönüşebilir. Gestus yaratan ve gestusa dönüşen bu müzik türüne gestus müziği denir.

Gestus müziği, sahnede o anda varolan eylemle karşıtlık oluşturur ya da eylemden bağımsız bir varoluşa sahiptir. Bu durum müziğin özerkliğinin göstergesi olduğu gibi seyircinin oyuna kapılmasını engelleyerek eylemin ya da müziğin dikkat çektiği eleştiriyi seyircinin kavramasına olanak sağlar. Gestus müziği, epik tiyatro oyununun amacına uygun olarak, bireysel olana yönelik bir söylem geliştirmek yerine seyircide toplumsal olana dair bir etki yaratmaya odaklanır. Böylece tamamen kişisel olan duygu yerine, toplumsal problemleri çözüme yönelik ivmelenen mantığı kapsar. Aynı zamanda yaratıcı ekibin, burjuva toplumunun ve kapitalizmin bireyci yaklaşımından değil, kolektivizmin ve sosyalizmin toplumcu yaklaşımından yana bir tavır koyduğu seyirciye aktarılır.

Gestus müziği, besteci ve oyuncuların sahip oldukları ideolojileri, metinden ve yönetmenden bağımsız olarak gösterebilmelerine olanak sağlar. Örneğin, bir oyuncu söylediği şarkıya yönelik görüşlerini söyleyiş tarzı ve hareketleriyle belli edebilir ya da besteci oyunun konusundan başka bir düzlemde beste yapabilir. Düşünce özgürlüğü açısından önemli olan bu tavır, oyunun yaratıcı ekibinden herhangi birinin, oyuncunun, bestecinin, yazarın hatta yönetmenin, olası faşizan baskısını engeller.

Gestus müziği ile eylem arasındaki ilişki, ironiye dayanır ve ilişki leitmotiflerin sahne hakkında verdiği otomatik bilgiler ve açıklayıcılık gibi değildir. Gestus müziği, dramatik durumları aktarmaz ya da duyguları ifade etmez. Müziğin gösterileni onaylamak gibi bir zorunluluğu yoktur. Müzik eylemle çakışabildiği gibi karşıtlık da oluşturabilir. Gestus müziğinin bir görevi de oyunu duraklatmaktır. Duraklatma eylemi hem epik tiyatronun epizodik yapısını oluşturur hem seyircinin müziğin oyunu duraklattığı sahnelere dikkat kesilmesini sağlar hem de özdeşleyimi (katharsis) kırar. Böylece epik tiyatrodaki müzik, gestus oluşumunda en önemli oyun bileşenidir.

Kaynaklar

Arıcı, O. (2006). Epik tiyatro ve gestus kavramı üzerine. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (18), ss. 87-104.

August, W. (2010). *Kurt Weill: the 'composer as dramatist' in American musical theatre production* (Unpublished Doctoral dissertation). Queen Mary, University of London, London.

Aurin, A. (2013). *Dialectical music and the lehrstück* (Unpublished Doctoral dissertation). The University of New South Wales, Sydney.

Benjamin, W. (1996). Epik tiyatro üzerine üç metin (A. Cemal, Çev.). 27 Eylül 2018 tarihinde <http://www.halksahnesi.org/1996/03/06/epik-tiyatro-uzerine-uc-metin-walter-benjamin/> adresinden edinilmiştir.

Benjamin, W. (2018). *Brecht'i anlamak* (H. Barışcan, G. Işısağ (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Branscombe, P. (1961). Brecht, Weill and Mahagonny. *The Musical Times*, no:102 (1422), pp. 483-486.

Brecht, B. (1964). *Rol dağıtımı üzerine*. (T. Aktürel, Çev.). *Oyun Dergisi*, ss:12-13.

Brecht, B. (1981). *Epik tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Brecht, B. (1989). *Tüm oyunları cilt-9* (A. Cemal, A. Çalışlar vd., Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Brecht, B. (1994). *Berliner Ensemble tiyatro çalışması* (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Brecht, B. (1998). *Tüm oyunları cilt-8* (A. Cemal, A. Çalışlar vd., Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Brecht, B. (2005). *Tiyatro için küçük organon* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Dinc, A. (2021). *Haldun Taner'in epik tiyatrosunda müzik* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ferran, P. W. (2000). The Threepenny songs: cabaret and the lyrical gestus. *Theater*, 30 (3), pp: 5-21.

Hecht, W. (1961). The development of Brecht's theory of the epic theatre 1918-1933. *The Tulane Drama Review*, 6 (1), pp. 40-97.

Nadar, T. R. (1974). *The music of Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau in the dramatic works of Bertolt Brecht* (Unpublished Doctoral dissertation). Michigan Üniversitesi, Michigan.

Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nutku, Ö. (2011). *Dünya tiyatrosu tarihi-1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Nutku, Ö. (2015). *Bertold Brecht ve epik tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Parkan, M. (2015). *Brecht estetiği ve sinema*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.

Saadati, A. (2015). *Türk Tiyatrosu'nda açık biçim üzerine iki oyun incelemesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi. Erzurum.

Weill, K., Albrecht, E. (1961). Gestus in music. *The Tulane Drama Review*, 6 (1), pp. 28-32.

