

BEN KURT WEILL (2012’de *Andante* dergisinde yayınlanmıştır.)

Dostlar Tiyatrosu’nun yeni oyunu *Ben Bertolt Brecht* geniş çevrelerden övgü almayı sürdürürken, oyundaki çoğu şarkının bestecisi olan toplumcu müzik adamı Kurt Weill’i hatırlamanın tam zamanı.

Son iki aydır Kurt Weill’in müzikal dünyasını ve onun modern müzik anlayışını daha yakından tanıyorum. Bunu, Türkiye tiyatrosunun en önemli isimlerinden Genco Erkal ile usta oyuncu Tülay Günal’ın sahne aldıkları *Ben Bertolt Brecht* adlı oyunda piyanist olarak yer almama borçluyum. Erkal’ın marksist şair ve oyun yazarı Bertolt Brecht (1898 - 1956) ’in şiir, öykü ve şarkılarından uyarladığı oyunda ismi Brecht ile anılan 3 bestecinin (Weill, Eisler, Dessau) yanı sıra değerli besteci ve eğitimcimiz Sarper Özsan’ın da bir oyun müziği bulunmakta. Ancak, 17 şarkıdan 13’ünün bestecisi olan Weill, Brecht’in birçok başyapıtına olduğu gibi, doğal olarak, kolaj niteliğindeki bu oyunun da müziklerine damgasını vuruyor.

1927 Öncesi

Hayata gözlerini 20. yüzyılla birlikte açar Kurt Weill, tam 1900 yılında. 15 yaşında ilk bestecilik derslerini almaya başladığında Almanya’yı siyasi ve ekonomik bunalıma sürükleyecek olan 1. Dünya Savaşı tüm acısıyla sürmektedir. Bestecinin ilerideki sanatsal üretiminde çok önemli bir yer tutacaktır savaş olgusu. 1920’lerin başındaki genç Weill çağdaşı olan diğer modernist besteciler gibi, 19. yüzyıl romantizminden ve kemikleşmiş “klasik müzik” geleneğinden sıyrılma arayışındadır. Bu dönemde yazdığı *1. Senfoni* (1921)’de Schönberg’in ilk oda senfonisinin (*Kammersymphonie*, Op.9) belirgin etkilerine rastlayabiliriz. Ancak, 1924’te kaleme aldığı *Keman Konçertosu*’yla beraber besteci, neo-klasik akıma yaklaşan daha sade ve ekonomik bir dile yönelmeye başlar. Bu yöneliş onun dünya görüşündeki ve sanat anlayışındaki hareketlenmeyle yakından ilgilidir: Etrafındaki sosyo-ekonomik gelişmelere kayıtsız kalmayarak, müziği, toplumsal dönüşümler yaratacak olan politik bilinçlenme için bir araç olarak üretmek gerektiğini görmeye başlar. “Sanat müziği”, içine kapandığı fildişi kulesinden dışarı çıkmalı, daha geniş kitlelere ulaşmanın yollarını aramalı, kaybettiği işlevselliğini yeniden kazanmalıdır.

Tam bu yıllardaki Brecht - Weill buluşmasının ve bunun getirdiği olağanüstü başarının nedenlerini işte bu “işlevsel sanat” anlayışında aramak gerekir. Savaşın, küresel krizin, enflasyonun ve işsizliğin kasıp kavurduğu Weimar Cumhuriyeti’ndeki toplumsal yapı, elbette ki Brecht ve Weill’in sermaye düzenini hedef alan alaycı ve iğneleyici sanatlarını alımlamaya hazırdır, hatta buna açtır! Zamanlama öyle yerindedir ki, Berlin borsasının ilk “kara cuma”ısı, iki sanatçının ilk ortak ürünü *Mahagonny Songspiel*’in tamamlandığı 1927 Mayıs’ına rastlar.

Epik Tiyatro ve Yeni Opera Anlayışı

Weill, kariyerinde önemli bir dönüm noktası olan *Mahagonny Songspiel*’in 1927 Baden-Baden Müzik Festivali’ndeki başarısının ardından Universal Edition’ın yöneticisi Emil Hertzka’ya şöyle yazar: “Onun (Brecht’in) şiiriyle benim müziğimin birlikteliği ve operatik metinler üzerindeki görüş birliğimiz, farklı ve daha geniş bir izleyici kitesine seslenen yeni bir sahne ve opera anlayışı yaratacak. Bu anlayışın, zamanımızın toplumsal yapısını yansıtacağına ve uzun yıllar çağdaşlığını koruyacağına inanıyorum.” Hiç de yanılmaz Weill. Brecht’in John Gay’e ait *Dilencinin Operası* (1728) ’ndan uyarladığı *Die Dreigroschenoper* (1928, Üç Kuruşluk Opera) o güne dek görülmemiş

uluslararası bir başarıya imza atarak âdeta bir “hit” haline gelir... Ertesi yıl ise *Mahagonny Songspiel*'in operatik uyarlaması olan *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929, Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü) yeni bir Brecht - Weill ürünü olarak büyük beğeni toplar.

Günümüzde de ilgiyle ve aynı güncellikle izlediğimiz bu yapımların kuramsal altyapısı yeni bir müzikli tiyatro tanımına dayanır. Brecht açısından “epik tiyatro”, Weill açısından “yeni opera” olarak adlandırabileceğimiz bu tanımda 19. yüzyıl burjuva sanatına ait romantik duygu, kişileştirilmiş ifadeler ve göz boyayıcı “efekt”lerin (ses ustalığı, illüzyonistik sahne, orkestranın lirik kullanımı vb.) aksine yalınlık, sertlik, vuruculuk ve ‘doğrudanlık’ göze çarpar. Sahne müziği de, olabildiğince geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı hedefleyen, oyuncuya belirli tavırları dile getirme olanağı vererek doğrudanlığın altını çizen (*gestische Musik* / tavrılı müzik), eylem ve söylemin koşutluğunu önemseyen, birbirinden farklı tarz ve elemanlardan beslenebilen, çoğul yapı (caz, dans müziği, kabare, halk müziği, marş, vb.) sıradan olanı yeniden işleyip yabancılaştıran ve emin olunan her şeyi sorgulamaya çağıran parodik, alaycı bir müziktir.

İki Önemli Model: Mozart ve Mahler

Yukarıdaki tanımda Weill’in kariyerinde etkili olmuş iki besteciye ait ipuçlarını görmemiz mümkün. İlki Mozart’tır; ki ‘müzikal ekonomi’, ‘saydamlık’ ve ‘doğrudanlık’ kavramlarıdır Weill’in ondan örnek aldığı. “*Sihirli Flüt*, popüler müzik ile yüksek düzey sanatsal yoğunluk arasındaki ideal birleşimin en iyi örneği” der besteci. Ve ekler: “ (Eserin) sanatsal nitelikleri sıklıkla göz ardı edilmiştir; sırf popülerliği, ulaşılabilirliği ve halk üzerindeki hızlı etkisi nedeniyle.” Bertolt Brecht de “Sahne Müziği Üstüne” adlı yazısının sonunda adını anar Mozart’ın: “Ruhsallaştırılmış müziği pek kullanmadık biz. Müziğin –yaklaşık olarak- Mozart’ın *Don Juan*’ında verilen işlevlerine dönmeyi yeğledik. Bu müzik, bir bakıma insanların –eğer yeterince anlaşılıyorsa- tavır ve davranışlarını ifade ediyordu. Mozart, insanların toplumsal olarak önemli tutumlarını dile getiriyordu.”

Weill’in sahne müziği tanımında gizli olan diğer bir besteci ise ‘çoğulluk’, ‘çeşitlilik’, ‘sıradan ve popüler öğelere açıklık’ ve ‘parodi’ içeren müziğiyle Mahler’dir. Örneğin, *Üç Kuruşluk Opera*’nın *Kannonensong*’u (Topların Şarkısı) oldukça Mahleriyen bir marşa benzer birçok açıdan. Kurt Weill, saf ve bağdaşık (homojen) yapıya karşı çoğul ve ayrışık (heterojen) yapıyı savunan kompozisyon anlayışı ile de Mahler’i örnek almıştır. Aslında ‘çoğulluk’ ve ‘ayrışıklık’ kavramları Nazizm’in arı ırkı hedef alan faşist politikaları düşünüldüğünde çok da önemli bir bağlama oturur: 19. yüzyıl burjuva romantizminin “saf sanat” kavramına karşı (Wagner, Bruckner, Strauss bu ekole eklenebilir) çoğulluğu, çeşitliliği ve burjuva değerleri-gelenekleri üzerinden satiri savunanlar Mahler, Weill, Offenbach, Heinrich Heine ve kısmen Schönberg gibi faşizmin hedefindeki Yahudi kökenli sanatçılar olmuşlardır!

Schönberg İlişkisi

Arnold Schönberg’in genç Kurt Weill için modernist bir model oluşturduğundan, hatta Weill’in *I. Senfoni*’sinindeki somut etkisinden bahsetmiştik. Kurt Weill, çağdaş müziğin ve genel olarak “sanat müziği”nin toplumdan giderek daha uzaklaştığını görmekle birlikte Schönberg’e büyük bir saygı duyuyor, onu “değeri ancak yıllar sonra fark edilecek, yeni müziğin önderi” olarak görüyordu. Ancak, 1920’lerin sonuna doğru biçimlenen toplumcu sanat görüşü besteciye Schönberg’in seçkin ve sanat- için-sanat estetiğinden daha da uzaklaştırdı. 1940’ta verdiği bir röportajda şöyle diyordu: “Görüyorum ki birçok modern besteci dinleyicilerine yukarıdan bakma hissiyatına sahip. Schönberg, örneğin, ‘ölümünden 50 yıl sonraki zaman dilimi için yazıyorum’ diyor. Ancak, büyük “klasik” besteciler, çağlarındaki dinleyiciler için yazdılar hep. Müziklerini dinleyenlerin onları anlamalarını istediler ve bunu başardılar. Ben kendi adıma, gelecek nesiller için değil, **bugün** için yazıyorum.”

Almanya Sonrası

Kurt Weill, Nazi Partisi'nin iktidara geldiği 1933 senesinde Almanya'yı terk etmek zorunda kalır ve önce Fransa'ya gider. Böylece Brecht'le olan 6 yıllık işbirliği de sona ermiş olur. Ardından ömrünün sonuna kadar kalacağı ABD'ye yerleşir ve Broadway müzikallerinin aranan bestecisi haline gelir. Bu dönemde yazdığı *Lady in the Dark* (1940), *Street Scene* (1946), *Lost in the Stars* (1949) gibi müzikallerde –kimi çevreler tarafından eleştirel tavrını yumuşatmakla suçlansa da- Broadway sahnelerinin hiç de alışık olmadığı özgünlükte ve “derdi olan” ürünler vermeyi sürdürür.

1950'de hayatını kaybeden Weill'in müzik dünyasında bıraktığı geniş etki Alban Berg'in ikinci operası *Lulu* (1937) 'dan Leonard Bernstein'ın *Batı Yakası Hikayesi* (1957) 'ne kadar birçok eserde hissedilebilir. Asıl katkısı ise, kuramsal anlamda, Brecht'le geliştirdikleri yeni bir sahne müziği anlayışı olmuştur. Hayatı boyunca toplumundan kopuk olmayan işlevsel bir sanatı savunan Kurt Weill'in müzikleri hâlâ dipdiri, ve hâlâ bizleri emin olduğumuz her şeyi yeniden sorgulamaya davet ediyor...

Yiğit Özatalay

KAYNAKÇA

- **BRECHT**, Bertolt. “Sahne Müziği Üstüne”, “Müziğin, Epik Tiyatro İçin Kullanılışı Üstüne”. *Müzik Üzerine Tartışmalar*. Evrensel Basım Yayın, Ekim 2006. sf. 86-87.
- **CHAPMAN**, Alan. “Crossing the Cusp: The Schönberg Connection”. A *New Orpheus: Essays on Kurt Weill*. ed. Kim H. Kowalke. Yale University Press, 1986. sf. 103-107.
- **HAILEY**, Christopher. “Creating a Public, Addressing a Market: Kurt Weill and Universal Edition”. a.g.e. sf. 21-31.
- **KUTLUK**, Fırat. Müzik ve Politika. Doruk Yayınları, 1997. sf. 54-55.
- **MORLEY**, Michael. “Suiting the Action to the Word: Some Observations on *Gestus* and *Gestische Musik*”. A *New Orpheus: Essays on Kurt Weill*. ed. Kim H. Kowalke. Yale University Press, 1986. sf. 183.
- **RINGER**, Alexander L. “*Kleinkunst* and *Küchenlied* in the Socio-Musical World of Kurt Weill”. a.g.e. sf. 37-47.

Ben Bertolt Brecht oyun programı için: www.dostlartiyatrosu.com

Bilgi için: Muammer Karaca Tiyatrosu (0 212) 252 59 35.