

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ ANA SANAT DALI

MÜZİKALLER VE MÜZİKAL OYUNCULUĞU ÜZERİNE
BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
ALTUN BURCU ÇANKAYA

Danışman
DOÇ. DR. GÜLAY KARAMAHMUTOĞLU

HAZİRAN 2015
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANA SANAT DALI

MÜZİKALLER VE MÜZİKAL OYUNCULUĞU ÜZERİNE
BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
ALTUN BURCU ÇANKAYA

Danışman
DOÇ. DR. GÜLAY KARMAHMUTOĞLU

HAZİRAN 2015
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Müzikli Anabilim/Anasanat Dalı Türk Müzikli Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Altun Burcu ÇANKAYA tarafından hazırlanan
“Müzikaller ve Müzikal Oyunculuk Üzerine Bir
..... inceleme”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi 22/6/2015

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Doç.Dr. Gülşay Karamahmutoğlu

Danışman: İ.TÜ Üniv. Müzik Teorisi ASD/ABD Öğr.Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd.Doç. Cenk Çatırk

İ.TÜ Üniv. Çalgı ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Dr. Srin Kocadeniz

Haliç Üniv. Türk Müzik ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

“*Müzikaller ve Müzikal Oyuncululuğu Üzerine Bir İnceleme*” konu ve başlıklı bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Programında yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu tezin gerçekleştirilmesinde, çalışmam boyunca bilgisi, sabrı ve güzel kalbiyle bana yol gösteren ve her zaman destek olan değerli danışman hocam İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı öğretim üyesi Sayın Doç. Dr. Gülay KARAMAİHMUTOĞLU’ na teşekkür ederim.

Ayrıca, bana her zaman çalışmalarımnda destek olan değerli hocalarım Sayın Melahat SEZMİŞ’ e, Sayın Kamil COŞTU’ ya; Opera Sanatçısı ve eğitimcisi Sayın Çelik KASAPOĞLU’ na fikir ve yorumlarıyla çalışmama önemli katkılarda bulunan Tiyatro Kedi’nin kurucusu, oyuncu ve yönetmen sayın Hakan ALTINER’ e, çalışmam sırasında röportaj yapmayı kabul ederek bana vakit ayıran Dormen Tiyatrosu kurucusu, oyuncu, oyun yazarı ve yönetmen Sayın Haldun DORMEN’ e teşekkür ederim.

Son olarak, tüm yaşamım ve eğitim hayatım boyunca bana her konuda maddî ve manevî destek veren, beni bugünlere getiren kıymetli aileme teşekkür ederim.

İstanbul, Haziran 2015

Altun Burcu ÇANKAYA

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
SİMGELER VE KISALTMALAR	iii
RESİM LİSTESİ.....	iv
TABLO LİSTESİ	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
1 – GİRİŞ	1
2 –TANIMLAR ÇERÇEVESİNDE MÜZİKAL TİYATRO ve TARİHÇESİ	3
2.1.Müzikal Tiyatro: Tanımlar	3
2.2.Müzikal Tiyatroların Kendi İçinde Oluşturduğu Türler	4
2.3.Müzikal Tiyatro Tarihi.....	15
2.4. Türkiye’ de Müzikal Tiyatrolar ve Sahnelenen Oyunlar	18
3 –MÜZİKAL TİYATROYU OLUŞTURAN TEMEL DİSİPLİNLER ve MÜZİKAL TİYATRO OYUNCULUĞU	38
3.1. Müzikal Tiyatro Performansını Oluşturan Disiplinler	38
3.1.1.Müzikal Tiyatroda Ses.....	39
3.1.2.Müzikal Tiyatroda Dans ve Beden Kullanımı	44
3.1.2.1.Müzikal Tiyatroda Dans	44
3.1.2.2. Müzikal Tiyatroda Beden Kullanımı	46
3.1.3. Müzikal Tiyatroda Oyunculuk	53
4 – TANIMLAR ÇERÇEVESİNDE MÜZİKAL FİLM ve TARİHÇESİ.....	59
4.1. Müzikal Film: Tanımlar	59
4.2.Müzikal Filmlerin Kendi İçinde Oluşturduğu Türler.....	60
4.3. Müzikal Film Tarihi	67
4.4. Türk Sinemasında Müzikaller.....	79
4.4.1. Türk Sinemasında Müzikal Filmin İlk Örnekleri.....	81
4.4.2.Revu Filmleri	83
5 –MÜZİKAL FİMLERİ OLUŞTURAN TEMEL DİSİPLİNLER ve MÜZİKAL FİLM OYUNCULUĞU	90
5.1.Müzikal Filmlerde Ses	90

5.1.1. Ses Kaydının Oluşumu	99
5.2. Müzikal Filmlerde Ekip	102
5.3. Müzikal Filmlerde Dans.....	104
5.4. Müzikal Filmlerde Oyunculuk.....	112
SONUÇLAR	118
KAYNAKLAR	124
EKLER.....	131
EK 1.	131
ÖZGEÇMİŞ.....	133

KISALTMALAR

A.B.D.	Amerika Birleşik Devletleri
a.e.	Aynı eserden alıntı
a.g.e.	Adı geçen eser
Bkz.	Bakınız
Doç. Dr.	Doçent Doktor
Doç. Yrd.	Doçent Yardımcısı
gb.	Gibi
İ.T.Ü.	İstanbul Teknik Üniversitesi
no.	Numara
s.	Sayfa
TC	Türkiye Cumhuriyeti
vb.	Ve benzeri
yy.	Yüzyıl

RESİM LİSTESİ

Sayfa No

2. BÖLÜM

Resim 2.1: Leblebici Hohor.....	6
Resim 2.2: Güllü Agop Oyuncuları	6
Resim 2.3: West Side Story- poster	8
Resim 2.4: West Side Story- poster	8
Resim 2.5: Pasific Overtures- poster.....	9
Resim 2.6: Fiddler on the Roof- poster	9
Resim 2.7: The Ingand I	10
Resim 2.8 : Les Miserables.....	10
Resim 2.9: Cat's Müzikali	11
Resim 2.10: Cabare Müzikali	13
Resim 2.11: Cats Müzikali	13
Resim 2.12: The Phontom of the Opera'	14
Resim 2.13: Broadway Müzikali ' Batı Yakasının Hikayesi'	24
Resim 2.14: Damdaki Kemancı	25
Resim 2.15: Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu.....	26
Resim 2.16: Hisseli Harikalar Kumpanyası	28
Resim 2.17: Kantocu Müzikali	29
Resim 2.18: Kızılırmak Müzikali.....	30
Resim 2.19: Külhanbeyi Operası	32
Resim 2.20: Leblebici Horhor Ağa	33
Resim 2.21: Lüküs Hayat	33
Resim 2.22: Hırçın Kız.....	35
Resim 2.23: Sidikli Kasabası Müzikali	36

3. BÖLÜM

Resim 3.1: İnsan sesi, fonasyon	40
Resim 3.2: Chicago the Musical, Houston 2013	45
Resim 3.3: Chicago the Musical	48
Resim 3.4: Şehir tiyatroları, kabare	49
Resim 3.6: Kabare	50

4. BÖLÜM

Resim 4.1: Annie	63
Resim 4.2: Kiss Me Kate.....	63
Resim 4.3: Life İs a Cabaret Müzikali' nde Lina Mineli	64
Resim 4.4: Dreamgirls	65
Resim 4.5: Swenny Todd	65

Resim 4.6: The Lion King	67
Resim 4.7: Elton John	67
Resim 4.8: Charlie Chaplin.....	69
Resim 4.9: The Artist	70
Resim 4.10: The Jazz Singer Afişi.....	72
Resim 4.11: Broadway Melodi	73
Resim 4.12: Pete Kely' s Blues	75
Resim 4.13: Singin in the Rain	77
Resim 4.14: Oz Büyücüsü	77
Resim 4.15: Finian' s Rainbow.....	78
Resim 4.16: Finian' s Rainbow.....	78
Resim 4.17: Kahveci Güzeli	82
Resim 4.18: Karım Beni Aldatırsa.....	83
Resim 4.19: Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar	84
Resim 4.20: Şehir Yıldızları	85
Resim 4.21: Beş Şeker Kız	86
Resim 4.22: Keşanlı Ali Destanı.....	87
Resim 4.23: Arkadaşım Şeytan.....	88
Resim 4.24: Renkli Dünya.....	88
Resim 4.25: Arabesk	89
Resim 4.26: Neredesin Firuze.....	89

5. BÖLÜM

Resim 5.1: Thomas Edison	99
Resim 5.2: Anabella in Her Sepantine Dance, Beverly Waltz	103
Resim 5.3: A Trip to the Moon	105
Resim 5.4: İntolerance	105
Resim 5.5: Gold Diggers	106
Resim 5.6: For Me and My Gal	106
Resim 5.7: FredAstarire ve Gene Kelly	109
Resim 5.8: Gypsy	111
Resim 5.9: Elvis Presley.....	111

TABLO LİSTESİ

	Sayfa no
2. BÖLÜM	
Tablo 2.1: Ankara Devlet Tiyatroları Arşivinde kayıtlı Müzikal Tiyatrolar.....	22
Tablo 2.2: Ankara Devlet Tiyatroları Arşivinde kayıtlı Müzikal Tiyatrolar.....	23

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Altun Burcu ÇANKAYA
Ana Sanat Dalı : Türk Musikisi Ana Bilim Dalı
Programı : Türk Musikisi
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Gülay KARAMAHMUTOĞLU
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2015
Anahtar Kelimeler : Müzikal Tiyatro, Müzikal Film, Müzikal Oyunculuk

ÖZET

“Müzikaller ve Müzikal Oyunculuğu Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu yüksek lisans tezi ile müzikal ve tanımları, tanımlardaki çeşitlilik, tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, kendi içinden türlerin doğuşu ile müzikal tiyatro ve müzikal film arasındaki benzerlik ve farklılıklar yanında bunlara bağlı olarak müzikal oyunculuğu kavramı, gelişimi ve gerekleri, müzikalin sahnelenmesi sırasında üstlendikleri işlev ve sorumlulukları üzerine araştırma yapmak hedeflenmiştir.

Çalışma sırasında, konuyla ilgili ulaşılabilen her türlü yazılı, sözlü, basılı, internet kaynakları taranmaya çalışılarak, yeri geldiğinde kaynaklarda belirtilen önemli noktaların ve verilen referans müzikal çekimleri izlenerek incelenmiştir.

Birinci bölümde konuya genel bir giriş yapılarak çalışmanın amaç ve hedefleri belirtilmiştir.

İkinci bölümde müzikal tiyatro, dördüncü bölümde müzikal film; tanımlar, kendi içinde oluşturduğu türler ve tarihi bakımından incelenmiş olup Türkiye’ de müzikal tiyatro ve müzikal film gelişimine kısaca değinilmiştir.

Üçüncü bölümde müzikal tiyatro, beşinci bölümde müzikal film; kendilerini oluşturan disiplinler ile ses, dans ve beden kullanımı ele alınarak müzikal tiyatro ve müzikal film oyunculuğu hakkında araştırma sırasında elde edilen bilgiler paylaşılmıştır.

Sonuçlar kısmında, beş bölüm boyunca verilen bilgi ve bulgular çerçevesinde müzikal tiyatro ve müzikal filmlerin benzer ve farklılık gösteren özellikleri ile bunların müzikal tiyatro ve müzikal film oyunculuğuna etkilerine, bir müzikal oyuncusunda olması gereken özelliklerin ne olması gerektiği; müzikal tiyatro oyuncusu ile müzikal film oyuncusu arasındaki fark ve benzeşimlere yer verilmiştir. Türkiye’ de ve dünyada bir müzikal tiyatro sahneleme ve/ veya bir müzikal film çekimi aşamasında dikkat edilmesi gereken unsurlar, oyuncuya ve diğer sahne ekibine düşen görev ve sorumlulukların ne olduğu hakkında elde edilen bilgiler paylaşılarak, ülkemizde müzikallerin nicelik olarak azlığının nedenlerine değinilerek müzikali müzikal yapan ana unsurlar, ihtiyaç ve özelliklerin üzerinde durulmuştur.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Altun Burcu ÇANKAYA
Field : Turkish Music Department
Program : Turkish Music
Supervisor : Doç. Dr. Gülay Karamahmutoğlu
Degree Awarded and Date : Masters Thesis- June 2015
Keywords : Musical Theater, Musical Film, Musical Acting

ABSTRACT

With this post graduate there is having the little “A study on Musicals and Musical Acting, making a research has been aimed on musical and its definitions, diversity in definitions, its development in historical process, the resemblance between the types bearing in musical to musical drama and musical films and differences in connection to the concept of musical acting, development and necessities, the function and responsibilities during the display of the musical.

In the course of study every kind of written, oral, printed and internet based resources have been scanned. When appropriate, important points and given reference musical recordings which were pointed in the resources have been studied.

In the first part the aim of the study was declared making a general entrance to the subject

In the second part musical drama , in the fifth part musical film, the disciplines making them, and the second , dance and to use of body have been looked in detail. The information in the course of the research for musical drama and musical film has been shared.

In conclusion part in the frame of the information and the findings throughout the fifth part, similar film, their affects on musical drama and musical film acting, what features a musical actor needs to have and the similarities and differences between a musical drama and musical film actor have been given place. In Turkey and the world the things that we have to be cautious about during the performance of a musical drama and a musical filming have been shared. The duties and the responsibilities of the actor and the other staff are emphasized in this study. By mentioning the of the scarcity of the musicals in our country, cover stones of the musical its needs and features have been studied.

1. BÖLÜM

GİRİŞ

Çağımızda sanat alanlarının birbirleriyle olan ilişkisi göz önüne alındığında, gösteri dünyasında rol alan oyuncuların ve daha genel kapsamlı düşünürsek kurgulanan oyunların, oyun performansını etkilediği de görülür. Aynı zamanda performansın daha etkileyici, görkemli sonuçlara ulaşmasını hedefler. Gösteri dünyasının gelişen ve değişen istekleri doğrultusunda araştırmalarımız kapsamında görülüyor ki; şarkı söyleme, dans ve oyunculuk disiplinlerin bir arada kullanılıyor olması, müzikal tiyatronun ve müzikal sinemanın olmazsa olmaz değerleridir.

Günlük hayatta insanlar, dertlerini şarkı söyleyerek ifade etmezler ya da dans ederek birbirleriyle münakaşa etmezler. İşte tam bu noktada, müzikalin en büyük zorluğu görebilmek mümkün olur. Oyuncunun sahnede olan biteni, seyirciye yaşamsal gerçeğin mantığı olarak kabul ettirmesi ve inanmaları için inanılmaz performanslar sergilemesi gerekir. Oyunculunun (metin), şarkı söylemenin(müzik) ve dansın (koreografi) birbirleriyle uyumlu bir biçimde etkileşimleri sağlanmalıdır. Bu olağanüstü dünyayı, inandırıcı kılarak sunmak müzikal yazarının, müzikal yönetmenin ve farklı yetenekleri (tiyatro oyunculuğu, dans, müzik ve şan yeteneğini) kendisinde bütünleyen müzikal oyuncusunun işidir.

Kendine özgü bir olay örüntüsü olan; müzik, dans ve diyalogların olaylarla bütünleştiği duygusal ve eğlendirici sahne gösterileri olan müzikaller, sahne sanatları olarak başlayıp film sektörünün gelişmesi ile farklı bakış açıları elde ederek günümüze kadar üretimlerini sürdürmektedir.

Günümüzdeki modern müzikallere kadar gelişmeye devam eden müzikal, bir sanat türü olarak, sahnelenme aşamasında kendi içeriğinde oluşmuş çeşitli farklılıklar gösterir. Bu nedenle müzikal türü, kendi içinde çeşitlenmektedir. Hem bir sahne sanatı olarak müzikal tiyatro oyunlarında hem de müzikal filmlerde zaman zaman kavram karmaşasının yaşandığı görülmüş ve müzikallerde birbirinden çok da net sınırlarla ayrılamayan farklılıklar olduğu belirlenmiş, tespit edilen kaynaklar

aracılığıyla teze aktarılmaya çalışılmıştır. Mzıkalleri oluşturan unsurlar hakkında detaylı bilgilere yer verilmiş, müzikal tiyatro ve müzikal filmler incelenmiştir. Müzikal tiyatroların ve müzikal filmlerin birbirine benzeyen ve farklı olan özellikleri araştırma kapsamında değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın amacı; mzıkaller ve müzikal oyunculuğu üzerine inceleme yaparak müzikal kavramını olabilecek en uygun tanımlarla aımlamak ve bir sahne sanatı olarak müzikalde birleşip bütünleşen tiyatro, dans ve müzik sanatının birbirleriyle olan etkileşimini ortaya koyarak müzikal oyunculuğunu genel ana hatları ile ele almaktır. Tarihsel süreç içerisinde müzikal türlerin doğuşu ve gelişen teknolojinin bir ürünü olarak sinemanın (film) ortaya çıkışı yanında müzikal anlayışında oluşan farklı ve benzer tanımlara genel bir bakış açısı olarak değerinektir. Ayrıca; müzikal oyunculuğu, müzikal oyuncularının üstlendiği sorumluluk ve görevler ile müzikale yüklediği değerlere de yer verilmiştir. Çalışmanın bir diğer amacı; müzikal tiyatro ve müzikal filmlerin birbirleriyle olan ilişkisi ve aralarındaki farkların tespitini sağlamaktır. Hem bir sahne sanatı olarak müzikal tiyatro oyunlarında hem de müzikal filmlerde zaman zaman kavram karmaşasının yaşandığı görülmüş ve mzıkallerde birbirinden çok da net sınırlarla ayrılamayan farklılıklar olduğu belirlenmiş, tespit edilen kaynaklar aracılığıyla teze aktarılmaya çalışılmıştır. Mzıkalleri oluşturan unsurlar hakkında detaylı bilgilere yer verilmiş, müzikal tiyatro ve müzikal filmler incelenmiştir. Müzikal tiyatroların ve müzikal filmlerin birbirine benzeyen ve farklı olan özellikleri araştırma kapsamında değerlendirilmiştir.

2. BÖLÜM

TANIMLAR ÇERÇEVESİNDE MÜZİKAL, TİYATRO ve TARİHÇESİ

2.1. Müzikal Tiyatro: Tanımlar

“Tanım 1 (Müzikal): (sıfat) Müzikle ilgili.(isim) Müzik eşliğinde sergilenen film veya tiyatro oyunu.

Tanım 2 (Müzikal ve Müzikal Tiyatro): Müzikal, kendine özgü bir olay örüntüsü olan, müzik, dans ve diyalogların olaylarla bütünleştiği duygusal ve eğlendirici sahne gösterisi, oyun ya da filmidir. Hikâye ve duygusal içerik (*mizah, acı, aşk, öfke*), sözcükler, müzik, hareket ve drama, bir bütün halinde ve teknik yönleri ile birlikte iletilir. 20. yüzyılın başlarından itibaren 'müzikal tiyatro', kısaca müzikal olarak anılmıştır. Antikçağdan bu yana müzik, dramatik ifadenin bir parçası olmuştur. Bugün anladığımız manadaki çağdaş batı müzikalleri ise 19. yüzyılın başında ortaya çıkmışlardır.” (Türk Dil Kurumu, 1998: 1870)

Tanım 3 (Müzikal Tiyatro): Müzikal Tiyatro, dramatik unsurlarla müziğin, şarkının, dansın ve koreografinin bir bütün içerisinde yorumlandığı, döneminin şartlarıyla paralel olarak eğlendirmenin yanısıra düşündüren, sorgulayan ve sorgulatan gösterilerin günümüzdeki adıdır. Sözlük karşılığı ‘müzikli anlatım’ demek olan musical (Müzikal) sözcüğü, Batı Tiyatrosu’nda İkinci Dünya Savaşı’ndan bu yana belirli bir müzikli sahne türü için kullanılır oldu. Daha eskiden bu tür oyunlara, Musical Comedy (Müzikal Komedi) adı verilirdi. (Tuncay, 1999: 366)

Tanım 4 (Müzikal): Günümüzde ‘Müzikal (Musical)’ terimi, ‘Müzikal Komedi (Musical Comedy)’ ve ‘Müzikli Oyun (Musical Play)’ türlerini içeren genel bir ad olarak kullanılır ve İngiltere’de sektörleşmeye başlayan “Music Hall”lerde varlığını pekiştirir. (Bilge, 2011: 5)

Tanım 5 (Etnomüzikolojik Tanımı): ‘Müzikal’ kelimesini etimolojik manada incelediğimizde; müzikle ilgili, içinde müzik öğeleri barındıran gibi anlamlar ile karşılaşırız. Bir sahne ve gösteri sanatı türü olarak; kendisine özgü bir olay örgüsü barındıran, müzik, dans ve diyalogların olaylarla bütünleştiği duygusal

veya eğlendirici sahne gösterisi ya da film şeklinde tanımlanabilecek olan müzikal ise “müzikal film” ve “müzikal tiyatro” adı altında iki ana formu bünyesinde barındırmaktadır. (İncidelen, 2014)

Tanım 7 (Müzikal): Bir müzikal veya müzikli komedi tiyatrosunun; dramatik bir metni, oyunculuğu ve konuşma diyaloglarını, müzik, şarkı ve dansa ek olarak dekor, kostüm ve gösteriyle birleştirmek suretiyle eğlendirmeyi amaçlayan bir türdür. (Kasapoğlu, 2007: 14)

Tanım 8 (Müzikal Tiyatro): Dramatik unsurlarla müziğin, şarkının, dansın, ve koreografinin bir bütün içerisinde yorumlandığı ve dönemin şartlarıyla paralel olarak, eğlendirmenin yanı sıra düşündüren, sorgulayan ve sorgulatan gösterilerin günümüzdeki adıdır. (Bilge, 2011: 3)

Tanım 9(Müzikal): Sözcük karşılığı müzikli anlatım demek olan Musical (Müzikal) sözcüğü Batı tiyatrosunda ikinci Dünya Savaşından bu yana belirli bir müzikli sahne türü için kullanılır oldu.(Tuncay, 1999: 366)

2.2. Müzikal Tiyatroların Kendi İçinde Oluşturduğu Türler

Tanımlar kısmını araştırırken birçok kavramın iç içe olduğu belirlenmiştir. Müzikal tiyatrolarda da, müzikal filmlerde de aynı durumla karşı karşıya kalınmış olup, bu bölümde müzikal tiyatro ile ilgili kavram karmaşalığı aydınlatılmaya çalışılacaktır. Müzikal filmler ile ilgili kavramlar ‘müzikal film’ bölümde ayrıntılı olarak verilecektir. Günümüzde “Sesli sinemanın ilk döneminde yapılan müzikallerle, 1933’ de FredAstarie ve Ginger Rogers döneminden başlayıp günümüzdeki modern müzikallere kadar gelişmeye devam eden müzikaller, tür içerisinde birbirlerinden farklılık gösterir. Bu nedenle müzikal türünü kendi içinde çeşitlere ayırma yoluna gidilir. “müzikal komedi, müzikal oyun, müzikal filmler, sahne arkası müzikali, rock müzikali gibi farklı çeşitlere ayrılır.”(Neale, 1999: 96) “Bu ayırım sadece müzikal filmler için değil, sahne sanatları içinde geçerlidir. Bu nedenle müzikal filmi tam olarak tanımlayabilmek için, kökenine inmek gerekir. Müzikal türlerin kökeni sahne sanatlarından (müzikal tiyatrolardan) gelir.” (Sağkan, 2010: 2)

Bir önceki satırda müzikal türünü kendi içinde çeşitlere ayırma yoluna gidildiği belirtilmiştir. Aşağıda bulunan yazılarda müzikal tiyatroların çeşitleri olan kavramları inceleyeceğiz.

Revü (Revue):“Fransa kökenli revü, “çeşitli dans ve oyunlardan oluşmuş, zengin görünümlü sahne gösterisidir.”(Türk Dil Kurumu, 1998: 1859) “Çeşitli dans ve oyunlardan oluşmuş, zengin görünümlü müzikal çeşididir. Revüde, müzik, popüler şarkı, dans içeren gösteriler ve kısa oyunlar basit bir öyküyle birbirine bağlanır.”(Sağkan, 2010: 14)

Varyete:“Şarkı, dans, hokkabazlık, temsil gibi aralarında ilişki bulunmayan farklı oyunlardan oluşan” (Türk Dil Kurumu, 1998: 2334) gösterilerden oluşur. “Bu gösteriler, 1840’ lı yıllardan itibaren İngiltere’ de, pahalı ve elit tiyatrolara gidemeyen işçi sınıfının en önemli eğlencesine dönüşür. Gösterileri düzenleyen varyeteciler, gösterilerini izleyicilerinin isteklerine göre yönlendirir.” (Sağkan, 2010: 148)

Müzikhol Eğlencesi: “Müzikhol Eğlencesi, bilinçli olarak izleyicisinin aynası olan bir sanat formudur.”(Childs, Appertices, 1992: 123)

Operet (Operetta): Eğlenceli, hafif konulu, içinde bestesiz konuşmalar bulunan ve basit müzik kullanılan müzikal çeşididir. (Sağkan, 2010: 14) İlk ortaya çıktığında operanın küçüğü ya da hafif opera olarak adlandırılan operet (operetta), 1850’ lerden itibaren Fransa, daha sonra da İngiltere, ABD, Avusturya ve Almanya da gelişme göstererek operanın değil, müzikal tiyatronun bir türü haline gelir. Fransa’ da Jacques Offenbach, Theatredes Bouffes- Parisiens isimli tiyatrosunda, satirik, komik ve fars benzeri kısa oyunları müzik ve şarkılarla birleştirip sunmaya başlar ve operetin babası olur. Offenbach bir süre sonra, “daha uzun metinler yazmaya ve bu metne şarkıları yerleştirmeye başlar. Bu müzikaller kısa sürede popüler olup ‘opera buffles’ ya da ‘operet’ denilen türe dönüşür. Müzikal eğlenceleri gibi operetler de, toplumsal kurallara ve düşüncelere uygunbir şekilde yazılır. Fransa’ da operetin ortaya çıkma ve popüler olma sebebi, “halkın, opera dışında bir şeyin arayışına girmesidir.” (Fisher, 2003: 198)

“Operet, vodvil türünün üzerine, vodvil türünü süsleyerek kurulur.” (Fisher, 2003: 198) Vodvil, müzikal oyun ve filmlerin atası olan operet ve revülerin atasıdır. Bu

sebeple vodvili tanımını yapmak gerekir. “1800’ lü yılların en popüler tiyatro türü olan vodvil, 1700’ lü yıllarda panayır eğlencelerinden ortaya çıkar.” (McCormick, 1993: 113) “İlk başlarda birkaç şarkı ve kısa bir oyun içermekleyen zamanla gelişerek edebi içeriğini geliştirir. Şarkılar çıkarılarak hızlı durum komedisine dönüşür. Hızlı durum komedisine dönüşen vodvilin hedef kitlesi orta sınıftır. Bu nedenle konular orta sınıfın sorunlarından seçilir. Fakat metinler hafif ve eğlencelidir.” (Sağkan, 2010:153)



(Resim 2.1): ‘Leblebici Hohor’

(Resim 2.2): ‘Güllü Agop Oyuncuları’

“Türkiye’ de ilk operet 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yarısında yaygın bir hale gelmiştir. Operet besteleyen ilk müzikçi Dikran Çuhacıyan Efendi olmuş; özellikle Leblebici Horhor operetiyle yaygın bir ün kazanmıştır. İsmail Hakkı Bey, doğu müziği sistemleri içinde operetler bestelemiştir. Daha sonra Dr. Suphi Ezgi, Hasan Ferit Alnar, Muhlis Sabahattin Ezgi, Cemal Reşit Rey bu türden ürünler vermiştir. (Kasapoğlu, 2007: 30)

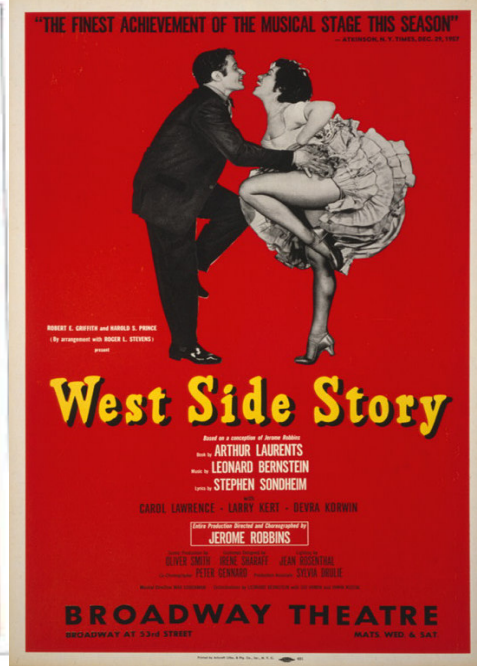
Müzikal Komedi (Müzikal Comedy): “Sempatik bir öykünün, espriler ve neşeli şarkılarla harmanlandığı müzikal çeşididir. Amerikan sinemasında, 1930’ lardan 1950’ lerin sonuna kadar Fred Astarie ve Gene Kelly’ li ABD müzikalleri bu türle özdeşleşmiştir.” (Sağkan, 2010: 14) Bir güldürü türü; burlesk ile hafif opera türlerinin birleşiminden türemiş, oyun örgüsüne müzik ve dansın karıştığı, revü,

varyete, bale, vodvil, müzikhol, caz, pantomim, hafif müzik ve pop müziği özellikleri taşıyan bir güldürü. (Çalışlar, 1993: 119) “On yedinci yüzyıl sonunda, İngiltere’ de “Müzikal Komedi” (Musical Comedy) adı altında üretilen ve tüketilen, eğlendirici, hafif havalı oyunlar, on dokuzuncu yüzyıldaki “Müzikal Oyun”lara (Musical Play) öncü olmuştur. Bu müzikli oyunlar ise, dramatik açıdan daha ağırbaşlı ve tutarlı, daha ustalık işi ve düzeylidir. Müzik, sistematik oyun kurgusuna hizmet etmektedir. İçerikte ele alınan toplumsal sorunlar, izleyici güldürürken düşündürmeyi amaçlamaktadır. (Örnek: Batı Yakası Hikayesi – West Side Story)” (Türe, 2011)

“İngiltere’ de Birinci Elizabeth döneminde neşeli ve komik şarkıların komedi oyunları ierisinde kullanıldığı görülür. Fakat müzikal komedinin öncüsü olarak ballad opera kabul edilir. Ballad opera ya da Türkçeye çevrilirse, halk şarkısı operası ya da türkü operası, “İngiltere’ de on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan, popüler halk şarkılarından ve konuşmalı diyaloglarından oluşan bir opera türüdür.” (Fisher, 2003 416)

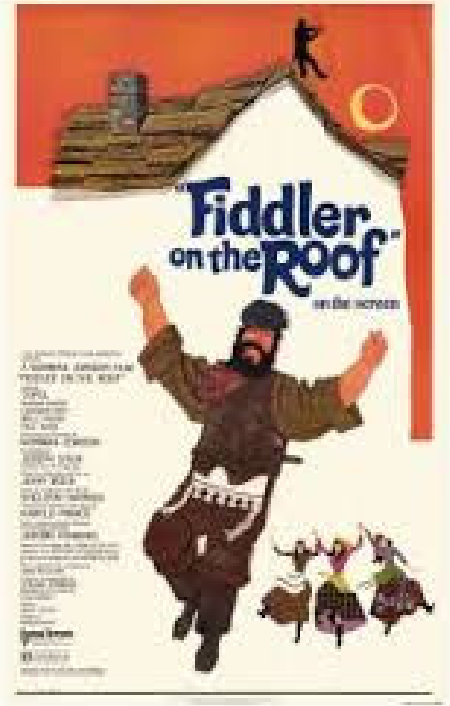
Müzikal Drama (Müzikal Drama) ve Modern Müzikal (Modern Musical): “Müzikal drama, ya da sahne sanatlarındaki adıyla müzikal oyun, derinlikli bir öykü ve çok boyutlu karakterlere sahip müzikallerdir. Müzikal çeşitleri içerisinde en son ortaya çıkan müzikal drama, müzikal parçaları olay geliştirmek için kullanır ya da kullanmaya çalışır. Zaman içerisinde gelişen müzikal dramalar günümüzde modern müzikal olarak adlandırılır.” (Sağkan, 2010: 14)

Sahne sanatlarında müzikal oyun(müzikal play) olarak da adlandırılan müzikal drama (musical drama) operet ve müzikal komedi arasında durur. Operetin yoğunluğunu kullanıp soğuk zarafetinden kaçınırken, müzikal komedinin canlılığını alır fakat mantık dışı yönlerinden uzak durur. Kısacası müzikal drama, kendinden önceki müzikal çeşitlerin olumlu özelliklerini alır, olumsuz özelliklerini eler. ”Müzikal komedide şarkı söyleyen müzikalmiş gibi izlenim bırakırken, müzikal dramada şarkıları söyleyen karakterlerdir. Ve söylemek zorundadırlar yoksa seyirci onların nasıl hissettiklerini bilemez.”(Mordden, 1999: 88) “Ayrıca, müzikal komedi dansı çoğunlukla, enerji ve canlılık yaratmak için kullanılırken, müzikal drama olay örgüsünü ilerletmek ve güçlendirmek amacındadır.” (Sağkan, 2010: 157)



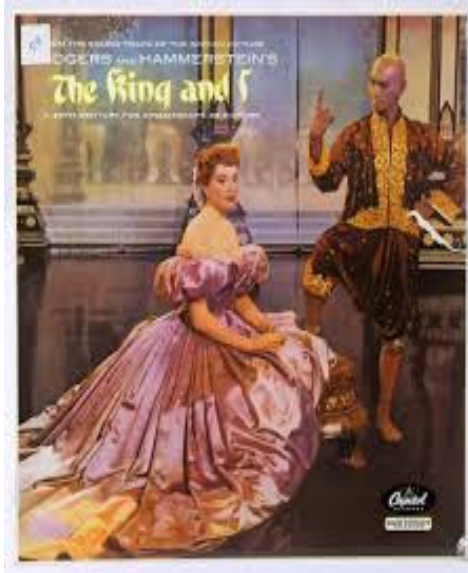
(Resim 2.3):‘West Side Story- poster’ (Resim 2.4) ‘West Side Story- poster’

“ABD’de 1927 yılında, Oscar Hammerstein’ in besteci JeromeKern ile beraber ortaya çıkardığı Show Boat, Amerika teması ve üslubunu kullanan ilk başarılı müzikal olarak değerlendirilir. Oscar Hammerstain bu başarıdan sonra, Amerikan tarzı operetleri, viyana operetlerinden ayırabilmek için farklı bir isim arar ve “müzikal oyun (drama)” isminde karar kılar. Bu tarihten sonra, “Oscar Hammerstein ve JeromeKern, modern Amerikan operetini (ya da müzikal oyununu), yarattıkları için Amerikan müzikal tiyatrosunun, babaları sayılır.”



(Resim 2.5): 'Pacific Overtures- poster (Resim 2.6):'Fiddler on the Roof- poster

“ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’nda olduğu yıllarda, Hammerstein, besteci Richard Rodgers ile birleşerek ilk önce, Broadway tarihinde en uzun süre gösterimde kalan ‘Oklahoma!’’ı (1943) daha sonra da ‘Crausel’ (Atlı Karınca: 1945), ‘Allegro’ (1947), South Pacific (Güney Pasifik: 1949) ve The King and I (Kral ve Ben: 1951) müzikallerini yapar.” (Sağkan, 2010: 157)



(Resim 2.7): 'The King and I'



(Resim 2.8): 'Les Misérables'

Hammerstain ve Rogers' a ait olan bu beş müzikal, müzikal dramının yapı taşları olarak kabul edilir.” (Mordden, 1988: 142)

“Müzikal dramalar, kendinden önceki müzikallerden, başarılı müzikleri ve hem şarkı söyleyip hem iyi oyun verebilen oyuncularını, derinlikli karakterleri, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesine imkân tanıyan, toplumsal kural ve çatışmalara yer veren öyküleri, büyük bütçe ve yapım teknikleriyle ayrılır. “ Müzikal dramalar, tiyatroya bütünlük ve bilinçli bir yaratıcılık getirir.” (Bordman, 2001: 142)

Müzikal dramının, Soğuk Savaş ve Vietnam Savaşı yıllarında gelişme gösterdiği görülür. “Savaş görüldüğü, bunalımdan geçildiği ve bütün savaşları bitirecek bir savaş düşüncesinin anlamsız olduğu anlaşıldığı için, iyimser ve canlı yapıtlar ortaya koyulmaz. Bu dönem, Amerikan müzikal tiyatrosunu acılı ve duygusal bir döneme sürükler.” (Bordman, 2001: 583) Bu dönemde yapılan, toplumsal gerçeklere, sosyal statü, ırk ve cinsiyet çatışmalarına gerçekçi bakış açısı ve eleştirel gözle bakan Batı Yakası Hikayesi (West Side Story, 1957), Damdaki Kemancı (Fiddler on the Roof, 1964), Kabare (Cabaret, 1966) gibi büyük başarı kazanan müzikal dramalar ve yol gösteren müzikaller olur. 1970' lere kadar gelindiğinde, yönetmen ve koreograflar yapıtlarına daha fazla yaratıcılık ve yorum katar. Örneğin, “yönetmen Hal Prince, Sweeney Todd' u yorumlaması ile eseri sadece besteci

Stephen Soundheim ve yazar Hugh Wheeler'ın yapıtı olmaktan çıkarılır.” (Bordman, 2001: 583) “1970’lerden sonra ortaya çıkan müzikal dramaların yazarlar tarafından modern müzikal olarak adlandırıldığı görülür.



(Resim 2.9): ‘Cabare Müzikali’ Afişi

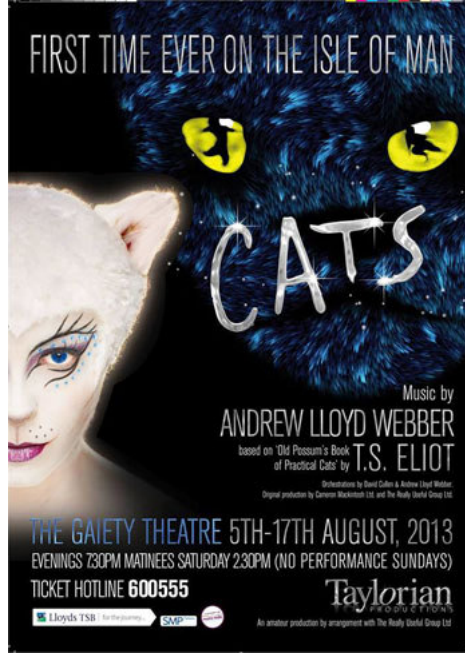
Avrupa’da da müzikal drama, diğer müzikal çeşitleri içerisinde egemenliğini ilan eder. İngiltere’ de yapılan JesusChristSuperstar, Evita ve Fransız kaynaklı Sefiller (LesMiseables) gibi müzikal dramalar hem kendi ülkelerinde hem de uyarlamalarının yapıldığı ABD’de büyük başarı kazanır. 1970’lerden sonra yapılan ve artık modern müzikal olarak adlandırılan müzikal dramalarda (Company, 1970; Follies, 1971; Chicago, 1975; SweenyTodd, 1979; Rent, 1996 vb.) “dikkatle üzerinde durulmuş detaylar, muhteşem kostüm ve dekorlar, mimari ve elektronik olarak tasarlanmış hareket edebilen ışıklı kule ve köprüler, dönen insanlar, özel efektler yer alır.” (Bordman, 2001: 722)

Sahne Arkası Müzikali (Kulis Müzikali, BackStage Musical): Bir sahne gösterisinin sahne arkasında ya da film setinde gelişen olayları, sanatçıların

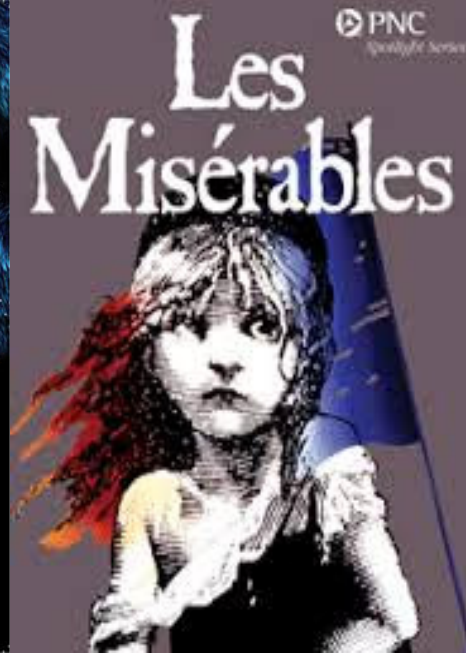
yaşantılarını, yaratma heyecanını ve birbirleriyle olan ilişkilerini konu alan müzikal çeşididir. (Sağkan, 2010: 14)

Mega-müzikaller: “1980’lerden itibaren küreselleşme sürecine giren dünyada, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin de etkisiyle, müzikal tiyatro endüstrisinde farklı bir estetik anlayışla ortaya çıkan; dekorun, konunun ve sahne teknolojilerinin en az müzik kadar önemli olduğu, finansal olarak başarılı, kolay ihraç edilebilir, emsali görülmemiş şekilde pazarlanan kültürel olaylardır.” (Turan, 2009:1) Mega-müzikal 1980’lerde ortaya çıkan ve baskın etkisini bugün bile Broadway’de devam ettiren bir müzikal tiyatro türüdür. Megamüzikaller 1980’lerde oluşan bir stilde tasarlanan Cats, Phantom of the Opera, LesMiserables, MissSaigon, SunsetBaulevard gibi uzun yıllar sahnelenen müzikallerle örneklendirilebilen, fakat bunlarla sınırlı kalmayan sahne prodüksiyonlarıdır. Bu terim 1980’li yıllardan itibaren New York Times gazetesinde sıkça kullanılmıştır. Bazı eleştirmenler ve yazarlar tarafından alaycı bir şekilde de ele alınsa tiyatro tarihi ve incelemelerinde yerini bulmuştur. ‘Blocbuster Musical’, ‘Spectacle Show’, hatta ‘ Extravaganza’ gibi görsel estetiğinin anlatımını kuvvetlendiren eş anlamlı kullanımları da olmuştur, ancak en yaygın ve en etkin olanı megamüzikallerdir.” (Sternfeld, 2006 :1)

Mega-müzikali oluşturan unsurlar, hem şovun kendisinden hem de çevresel şartlardan oluşmaktadır. En etkili ve itibarlı müzikaller 1980’lere damgasını vuran gösterişli ve aynı zamanda türün birçok karakteristik özelliğini taşıyan Cats, LesMiseables, MissSaigon, Phantom of the Opera gibi yapımlardır.

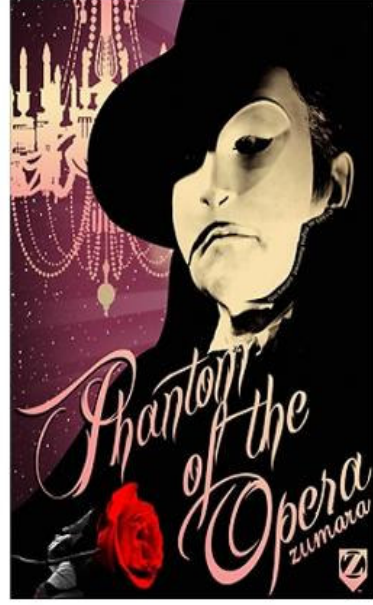


(Resim 2.10): ‘Cat’s Müzikali’



(Resim 2.11): ‘Les Miserables’

Bütün bu müzikallerin belki de en göze çarpan ortak özellikleri, İngiltere’ den ithal edilmiş olmalarıdır. Broadway’ de megamüzikal istilası, aslında besteci Andrew LodyWebber ile başlayan, Fransız ikili Alain Boubolil ve Claude- Michel Schonberg ile devam ederel, Amerikan müzikal tiyatrosunun, Amerikan olmayan stillerle hâkimiyet altına almasıdır. Londra, özellikle 19. yy. ve 20. yy. başlarında ihraç ettiği şovlar ve özellikle de operetlerle New York sahnelerinde etkin kalmayı başarmış olsa da, son seksen yıldır Broadway, New York’ ta doğan ve tamamı Amerikan besteciler, söz yazarları, oyuncular, yönetmenlerden oluşan bir kurum olarak algılanmıştır. Ancak 1982 yılında Cats müzikali ile İngiliz besteci AnrewLody, Webber’in müzikallerin en başarılı ismi haline gelmesi, hem bu algıyı, hem de yerleşik stilleri tamamen altüst etmiştir.



(Resim 2.12): 'The Phontom of the Opera'

Yabancı kökenli olmaları, bu müzikallerin açıkça görülen ortak özelliği olsa da, megamüzikalleri 'mega' yapan şey bu değildir. Adından da anlaşıldığı gibi ortada büyük bir şey olması gerekmektedir ve megamüzikaller birçok açıdan büyüktürler. Konu olarak kapsamlı, epik, büyük aşk hikâyeleri, savaşlar, dini ve tarihi olaylar, yaşam ve ölüm veya benzeri yüce duyguların, fikirlerin kombinasyonundan oluşurlar. Örneğin New York yaşam tarzının anlatıldığı güncel hikâyeler ya da ilişkiler işlenmez. Aksine megamüzikaller daha çok uzak geçmişte anlatılan hikayelere tutunur, evrensel sorunlara dokunarak seyirciyi belirli bir zaman veya mekanın ötesinde bir konseptin içine sokar. Örneğin Phontom of the Opera, 1861 yılı Paris detaylarından daha çok obsesif aşk hikayesiyle; LesMiserables müzikali de Fransız devrim tarihi ile ilgili konularından çok özgürlük ve affedilme üzerine temel insan arzularıyla ön plana çıkmaktadır. Böylece bu derin ve büyük konular ve karakterlerin dramatik hattamelodramatik yaşamları, seyircinin duygularını yoğunlaştırır, hem de seyirci koltuklarında göz yaşları sel olur. Bu tarz eserlerde komedi göreceli olarak çok az yer tutsa da ara sıra seyirciyi bu yoğun dramadan uzaklaştırarak ferahlatır.” (Sternfeld, 2006: 2)

2.3. Müzikal Tiyatro Tarihi

“İlkel dönemler incelendiğinde drama, müzik ve dansın şimdi müzikal tiyatrodaki olduğu gibi bir bütünü ayrılmaz parçaları olduğu görülür. Bu öğeler ilkel dönem ritüellerinin ardından Antik Yunan'da karşımıza çıkar.” (Tuncay, 1999: 366)

“Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan M.Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda Tanrı Dionysos adına yapılan törenlerde söylenen ‘dithrambos’ şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos’un kutsal hayvanı olan teke kılığında giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi ‘hipokrites’ (yanıt veren) eklenince tiyatronun diyalog çekirdeği oluşmuş oldu. Yunanca *teke* anlamına gelen ‘tragos’ sözcüğü ile şarkı anlamına gelen ‘aoide’ sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı ‘tragoidia’ (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü.” (Şener, 1998: 16)

Bu dönemin tragedya incelenirken Aritoteles’in *Poetika*’sında geçtiği üzere oyun yapısının “prologos” (başta yer alan kesintisiz bölüm), “epeisodion” (koro şarkıları arasındaki konuşmalı bölüm), “exodos” (son bölüm) ve koro şarkısı kısımlarından oluştuğu görülür ve “tüm bölümlerin zaman zaman olay dizisine organik bağlı, zaman zaman bağımsız olmak üzere ama her koşulda koronun dansla birlikte şarkılar söylediği biçimleri oluşturduğu bilinmektedir.” (Türe, 2001)

Benzer bir yaklaşım da dönemin komedyalarında görülmektedir. Bu dönemin tiyatrosu bir çeşit rahatlama ve eğlenme aracı olarak algılanır ve Roma döneminde de oyunlar müziklidir. Pantomimus (Antik Roma İmparatorluk Dönemi’nde Roma’da (İ.Ö.20 - İ.S. 525) gelişme göstermiş edebi olmayan bir sözsüz oyun türü) müzikli oyunun temel öğeleri arasında bu dönemin ürünü olarak yer almaktadır. “Bu öğeler elbette; müzik, dans ve drama’dır. Müzikli gösteriler, toplumların değişimlerine göre kendilerini düzenleyebilmiş ve hatta ilkel toplumların sanat geleneklerindeki kutsallık düzeyinden daha aşağılara pek inmemiştir.” (Pantomimus, 2006)

“Ortaçağa gelindiğinde, müzik ve dramın yine bir bütün içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Müzikli oyun, gerek gizli süren halk tiyatrolarında gerek kilisenin bünyesinde yer alan ‘Miracle’ ve ‘Morality’ oyunlarında geleneğini devam ettirmiştir. “Birçok ortaçağ temsillerinde müziğin önemli bir yeri vardı. Oyuncular

hazır oluncaya dek müzik çalardı. Oyun sırasında melekler korosu (erkek çocuklardan oluşur ve cennet mansiyonundan görünür) ilahiler söylerlerdi. Melekler tanrının bildirisini trompet ve borularla bildirirlerdi. Oyunların bölümleri arasında ya çalgılarla ya da insan sesiyle müzik yapılırdı. Birçok oyun oyuncuların söylediği sevilen halk ezgilerinden topluca söylenen ilahilere kadar geniş bir müzik dilimini içerirdi.” (Brockett, 2000: 122) “Ortaçağ tiyatrosunda oyunlar ve oyunculukla ilgili özelliklere baktığımızda şu verilere ulaştık; gösterim için gereken oyuncu sayısı beş ile üç yüz arasında değişirdi. Oyuncuların çoğu yerel toplumdan seçilirdi. Seçimler oyuncuların oyunculuk sınavı yapmaları sokaklarda gönüllü aramak, isteyenlerin kent yazmanlarına başvurmalarını istemek şeklinde olurdu. Oyuncular çoğunlukla erkekti. Oyunculara rollerinin kabulü için süre verilirdi, kabul ettikten sonra noter tasdikli sürdürme zorunluluğu olurdu. Prova ve role çıkmaması halinde yaptırım uygulanırdı. Oyunculara destek olan kurumlar provalarda yiyecek içecek sağlardı. Bazı oyunlar çok uzun sürdüğünden kostümlü prova alınmazdı. Hareketsiz sahnelerde gösteri alanına toplu olarak gidilir varıldığında oyun alanının etrafında bir kez dönülüp oyuncular mansiyonlardaki yerlerini alırlardı. Çoğu kez oyuncular ortalıkta durur sıraları geldiğinde öne giderler oyunları bitince arkaya çekilirlerdi. Oyunculukta sesherşeyden önemliydi. (Açık hava) Dinsel oyunlarda tipik olan ezgiyle söylenmenin yerine yöresel oyunlarda günlük konuşma dili almıştı. Karakterlerin çoğu tiplendiğinden kaliteli oyuncuya gerek duyulmazdı. Hakikate bağlı kalma çabaları oyuncuları zor durumda bıraktığından yerlerinde kuklalar kullanıldı. Oyuncuların ücretleri oynadıkları role göre değişirdi. Oyuncular birden fazla role çıkabiliyordu.” (Şirin, 1996)

“Rönesans’a gelindiğinde ise halk ve saray tiyatrosu net çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Kendi içlerinde daha sonra pek çok farklı yönelişe açılacak olan biçimlere dönüşmüş, müziğin kullanım biçimlerine de bu değişiklikler yansımıştır. Halk tiyatrosunda müziğin kullanımı hemen aynı biçimde sürerken, saray tiyatrolarında müziğin kullanımı azalmıştır. Bunun sebebi ise; soylu saray çevresinin tercihlerinin değişmesi ve ‘opera’nın doğuşu ile birlikte, ‘müzikli oyun’ yerine ‘oyun müziği’ kavramıyla, müziğin kullanımı azalır. Bu dönemden, ikinci Dünya Savaşına kadar “opera” türünün gelişimiyle uğraşılır. “Operet” ise “hafif opera” olarak tabir edile müzik formu olup, “komik opera” ile birlikte “opera” ve “müzikal tiyatro” arasında bir köprü işlevi görür. Operetlerde de hikayeler operadaki gibi basit bir

kurguya sahip değildir ancak operadan farklı olarak gerçekçi olmayan diyalogları daha çok kullanır ve bu eserler daima mutlu sonla biter. Bu anlamda seyircisinden fazla bir şey beklemeyen yapıtlardır. Operetlerde parçalar arasında şarkısız, çalgısız veya hafif çalgılı diyaloglar bulunur. İçinde hem diyalog hem de hoş müzikal öğeler barındırması bakımından” müzikal tiyatro” türüne katkısı yadsınamaz.”(Bilge, 2011: s.5)

“17.yy. sonlarına doğru Napoli, İtalyan Operasının merkezi olmaya başladı. Okul, Provenzale tarafından kuruldu ve Alessandro Scarlatti tarafından başarıyla temsil edildi. Bu okulda birtakım özellikler görmekteyiz; zengin melodik şarkılar “bel canto”, güzel, uzun arialar, “seccorecitativo” – çembalo eşliğinde kaldığı bu okul, müziğin şiir ve söze üstünlüğünü kabul etmişti. Daha sonraları Zeno ve Metastasio gibi metin şairlerinin trajedilerini besteleyen Bononcini, Porpora, Piccini opera sanatına yeni buluşlar getirdiler. Orkestra eşliği ile yapılan resitatifler (opera, operet, kantat ve oratoryoların düzyazı ve diyalog bölümlerinde kullanılan, serbest bir ritim ve tempoyla, konuşur gibi şarkı söyleme tarzı) bunların arasındadır.” (Yener, 1992: 9)

“İngiltere’de, 17. Yüzyılın sonlarında, *Müzikal Komedi* (Musical Comedy) adı altında üretilen ve tüketilen, eğlendirici, hafif havalı oyunlar, 19. yy’daki *Müzikal Oyunlara* (Musical Play) öncü olur. Bu Müzikli Oyunlar ise; dramatik açıdan daha ağırbaşlı ve tutarlı, daha ustalıklı ve düzeylidir.” Bu bağlamda oyun kurgusu daha sistemattir. Müzik bu sisteme hizmet eder. Toplumsal sorunlar, müzikal komedi geleneğindeki unsurları kullanarak seyirciyi bir taraftan güldürürken, öte yandan düşündürür. Hem neşenin hem hüznün bir arada sunulduğu *Batı Yakası Hikayesi* (West Side Story), “müzikal” (musical) terimi, “müzikal komedi” (musicalcomedy) ve “müzikli oyun” (musicalplay) türlerini içeren genel bir ad olarak kullanılır ve İngiltere’de sektörleşmeye başlayan Music Haller’ de varlığını pekiştirir. “Bu mekanlardaki oyunların başarısı, kısa zamanda Avrupa ve Amerika’ da turne yapacak oranda duyurulur. Böylece de İngiltere çıkışlı pek çok musical Amerikan izleyicisiyle buluşur. Eğlence sever Amerikalılar’da ‘Music Hall’ geleneğinin daha bir kendi kültürlerine uyarlanmış biçimi olan “Minstral Show’ ları başlatırlar ve bu biçim tüm ülke izleyicisi tarafından sevilip desteklenir.” (Türe, 2001)

“Temel olarak müzikalin bazı öğelerini bünyesinde barındıran çeşitli oyunlar 1850’lerde gösterime sunulsa da 1866 yılında Broadway’da seyirci ile buluşturulan ‘The Black Crook’ adlı eser, ilk “müzikal tiyatro” örneği olarak kayıtlara düşmüştür. İzleyiciler tarafından büyük ilgi ile karşılanan bu oyun, çeşitli kaynaklara göre 474 defa sahnelenmiş, hatta yıllar boyunca yeni müzikallerin yazılmasına ilham olmuştur. Tarihçiler, 1866 yılında Broadway’da seyirci ile buluşturulan ‘The Black Crook’ adlı eseri ilk “müzikal tiyatro” örneği olarak kayıtlara düşmüşlerdir. Sinemanın gelişiminden sonraysa; müzikaller tiyatrodan beyazperdeye dökülmüş, bu sektörde de kendisine bir izleyici kitlesi edinmiştir.” (Hamit, 2014)

2.4. Türkiye’de Müzikal Tiyatrolar ve Sahnelenen Oyunlar

“Çağdaş ‘Batı müzikali’ biçiminin 1960’ lardaki ilk parlak yansıması Dormen Tiyatrosu’ nda Haldun Dormen tarafından sahnelenen ‘Tatlı İрма’ olmuş, başrole çıkan Gülriz Sururi ‘müzikal sanatçısı’ olarak yıldızlaşmıştı. Aynı yıllarda, Ankara Devlet Tiyatrosu da ‘müzikal’ yapımlarında başlayacak,’ Öp Beni Kate, My FairLady, Mançalı Don Kişot‘ yapımlarında Ayten Gökçer ve Cüneyt Gökçer sık yorumlarıyla seyircileri büyüleyecek, Devlet Tiyatrosu dağlarına yine Cüneyt Gökçer’ in unutulmaz yorumuyla sunulan ‘ Damdaki Kemancı’ ve başka müzikallerde eklenecekti. Öte yandan, Dormen Tiyatrosu müzikal eylemini ünlü Amerikan müzikali ‘Pasifik Şarkısı’ ve Turgut Özakman’ ın yazdığı ‘Bulvar’ ile sürdürüp Erol Günaydın’ ın yazıp Cemal Reşit Rey’ in bestelediği ‘Yaygara’ 70’ e ulaşacaktı.

Brecht’in ‘toplumcu içerikli’ epik- müzikal anlayışının ilk örneğini 1960’ lı yıllarda ‘Üç kuruşluk opera’ ile Kent Oyuncuları vermişti. Bu yapımın hemen arkasından ise tiyatromuzda önemli bir çizgi oluşturarak günümüze ulaşan toplumsal içerikli müzikli oyunlar art arda gündeme gelmeye başladı. Gülriz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu’ nun 1964 yapımı Keşanlı Ali Destanı, yalnız yazarı Haldun Taner ve bestecisi Yalçın Tura’ nın değil, yapımda görev alan pek çok ünlü sanatçının katkısıyla tiyatro tarihimize geçti. Genco Erkal’ın yönettiği ve İzmarit Nuri’ yiyansılacağı oyunda Zilha’ yı Gülriz Sururi Ali’ yi Engin Cezzar oynuyordu. Operet yıllarının yıldızlarından, ilk Türk Operası ‘Özsoy’ da ve başka bir dolu operada oynamış olan büyük sanatçı Semiha Berksoy’ da Keşanlı Ali Destanı’ nın ünlü Şerif

Abla rolünü yorumluyor, böylece sanat gücünü ‘ müzikli oyun’ tarihimizde yer alan belli başlı bütün türlerde ortaya koymuş oluyordu.” (Yüksel, 2011: 120)

“Yalçın Tura’nın Keşanlı Ali Destanı ve Nafile Dünya, Cenan Akın’ ın Karagöz’ ün Berberliği (Aziz Nesin), Zilli Zarife, Analık Davası (Brecht – Mehmet Akan), Ha Me Ka- Ha He Pe (Ali Tahsin) oyunları için yaptıkları şarkılarda, EROL Toy’ un Pir Sultan Abdal oyununu sarıp sarmalayan türküleri, Kurt Weill’ in Üç Kuruşluk Opera’ ya yazdığı açılış ve final şarkılarıyla buluşturan bu çarpıcı gösteri, tiyatrodaki şarkı kullanımını, içeriği biçimlendiren işlevsel bir öge olarak değerlendirmiş olan Brecht’çe yaklaşımın üstün düzeyde bir yansıması olarak belleklere yer etmiştir. Canlı ve mikrofonsuz olarak sunulan gösterinin başarısını perçinleyen bir etmen de, şarkılara piyanosuyla eşlik eden, bir anlamda gösterinin akış tartımını belirleyen, Dostlar Tiyatrosu üyesi- artık Kıbrıs’ a yerleşmiş olan – Deniz Çakır’ ın ustalıkla performansınıdır.

Brecht şarkıları, 1980’ lardan günümüze uzanan zaman dilimi içinde, Dostlar Tiyatrosu’ ncaBrecht Kabare ve Ben, BertoltBrecht başlıkları altında iki kez sahnelendi. Zeliha Berksoy- Genco Erkal ikilisinin sunduğu bu çalışmanın kaset kaydı da yapıp piyasaya çıkartıldı. Zeliha Berksoy, 1998- 1999 döneminde Genco Erkal’ ın uyarlayıp sahnelediği Yosma ile bir kez daha müzikli bir Brecht gösterisi sergiliyordu. Brecht şarkıları içeren başka bir çalışma da 2008’ de Tiyatro Pera tarafından, Nesrin Kazankaya’nın uyarlaması ve sahne düzeniyle gerçekleştirilen ‘Rahat Yaşamaya Övgü’ dür.

Gülriiz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu’ nun tiyatro eylemi farklı türlerdeki oyunlar yanında müzikli yapıtlar da içeriyordu. Keşanlı Ali’ den sonra Zilli Zarife, Refik Erduran’ ın yazdığı Direklerarası, bir kez daha Tatlı İrma, 1960’ lı yıllarda dünyayı sarsan Hair, Engin Cezzar’ ın öykünün dile geldiği çeşitli metinleri değerlendirerek uyarlandığı, sahnelendiği- ABD’ de filmi yapılmış olan – Kabare ve Başar Sabuncu’ nun, ünlü Fransız şarkıcı Edith Piaf’ ın yaşam öyküsünden yola çıkarak yazdığı Kaldırım Serçesi, Gülriiz Sururi’ nin ‘müzikal’ oyunculuğundaki çeşitliliğin örneklerini sergilemektedir.

Yapım bedellerinin başa çıkılmaz boyutlara gelmesi nedeniyle, son otuz yıl içinde çok sık ‘müzikal’ sahnelendiği söylenemez. Yine de İBBŞT’ de, Lüküs Hayat yanında, Kuşlar ve uzun süre gündemde kalan Evita, Ferhan Şensoy’un yönettiği –

Zeliha Berksoy' luMasteroff' un müzikal metnini değerlendirdiği- Kabare İBBŞT yapımı olarak sunuluyor. (Aynı tiyatrodaki birkaç yıl önce yine Erten' in sahnelediği Keşanlı Ali Destanı ise, DT' nin çeşitli sahnelerinde – ilk olarak 1984' te Erten' in rejisiyle birkaç yer almıştı.) Tiyatro Stüdyosu' nda, yine Erten' in sahnelemesiyle – Zuhal Olcay' ın, Haluk Bilginer'in, aynı zamanda oyunun çevirmeni Ahmet Levendoğlu' nun Jülide Kural' ın, Derya Alabora' nın oyunculuk katkılarıyla 1991' de sunulan bir müzikal de WillyRussell' in 'Kan Kardeşler' idir. 1980' li yılların en çok ses getiren müzikal çalışmaları ise Egemen Boatancı' nın yapımcılığını üstlendiği, Ayten Gökçer' in yorumuyla büyük popülerlik kazanan, müziğini Melih Kibar' ın yaptığı, başrollerini Nevra Serezli ile Erol Evgin' in oynadığı Hisseli Harikalar Kumpanyası olmuştur. Sadık Şendil' in tadını geleneksel tiyatromuzla olan ' dirsek teması' ndan alan bir başka oyunu da- müziğini Cem İdiz' in yaptığı – Kanlı Nigar' dır. Tiyatromuz 1960' lı ve 70' li yıllarına damgasını vurmuş olan, seyirlik geleneğimizin öğelerinin kullanıldığı, toplumsal içerikli müzikli oyunlardan farklı olarak, yalnızca 'eğlendirmeyi' amaçlayan Yedi Kocalı Hürmüz ve Kanlı Nigar gibi oyunların son yıllarda ödenekli tiyatrolarımızın 'vazgeçilmezler ' i arasına girmiş olduğu ve sürekli olarak sahnelendiği görülmektedir. Egemen Bostancı yapımlarının sahnelenmiş olduğu Şan Sineması'nın, 'esrarı henüz tam çözülmemiş' bir nedenle yandığı günlerde, Ferhan Şensoy' un, 1980'ler piyasasını 'zikal' oyununu sergilemekte olduğunu da anımsayalım.

Yeni müzikli oyunların yazılması ve özellikle 'İstanbul' da 'medyatik' sanatçıların bir araya getirildiği özel yapımlarla sahnelenmesi sürüyor. Ne ki aralarında uzun soluklu olanı yok gb. Suat Derviş'in Fosforlu Cevriye başlıklı yapıtından, Gülrüz Sururi' nin 2008' de uyarlayıp sahnelediği Atilla Özdemiroğlu' nun besteleriyle ' müzikli oyun' dağarımıza katılan, Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı, aynı başlığı taşıyan müzikli oyun 2010- 2011 tiyatro döneminde de sürerken, Ankara DT 2009- 2010 döneminde Nihat Asyalı' nın yazdığı, müziğini Cem İdiz' in yaptığı ' Rab Şeytana Dedi ki' oyunu ile yeni bir müzikal yapım daha sundu. Oyun Atölyesi'nin yine aynı dönemde Haluk Bilginer' in oynadığı '7' Shakespeare Müzikali ise besteci Tolga Çelebi' nin parlak düzenlemesiyle müzikli tiyatromuza katkı oluşturuyor." (Yüksel, 2011: 121, 122, 123)

Tablo 2.1 ve Tablo 2.2.'de, Ankara Devlet Tiyatroları Arşivine resmi olarak kayıtlı Müzikal Tiyatro Oyunlarının bir listesi sunulmaktadır. Tez için

gerçekleştirilen araştırmanın arşiv çalışmalarını yapmak için öncelikle Taksim'de bulunan İstanbul Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne gidilerek ulaşılmak istenen arşivin Ankara'da bulunduğu ve Ankara Devlet Tiyatrolarıyla bağlantı kurulması gerektiği bilgisi alınmıştır. Bunun zerine Ankara'ya gidilerek 04 Aralık 2014 Perşembe günü (saat 15.00-16.00 arası) söz konusu kurumdaki müdüre hanımla görüşme yapılarak tablolarda verilen listenin yer aldığı arşiv kayıtlarına ulaşılmıştır. Ulaşılan arşivdeki kayıtlarda eksiklik olabileceği de gözönüne alınmalıdır. kayıt olabilir.

Tablo 2.1 (Ankara Devlet Arşivi, 2014)

Oyun Adı	Oyun Türü	Yer/Yabancı	Yazar	Çeviren	Oyunlayan	Oynadı	Oynadı Bşçe
BATI YAKASININ HIKAYESI	MUZIKAL	Yabancı	ARTHUR LAURENTS	ALEY YANUÇ	LEONARD BERNSTEIN (Muzik) STEPHEN SONDHEIM (Söy- dönl)	Evet	ISTANBUL 1989-1990/
BIR OPERA YAPILIM	MUZIKAL	Yabancı	EDWARD BENJAMIN BLITTEN	ILHAN USMANBAŞ		Hayır	
DAMGACI KEMINCI (ANATEVKA)	MUZIKAL	Yabancı	JOSEPH STEIN - ZERRY BOCK (MUZIK) - SHELDON HARRICK (MUZIK METOD)	NEVIT KOZALLI - FATUŞ SEYDİGİL		Evet	GENEL MÜDÜRLÜK 1969-1970/1970- 1971/1971-1972/1972-1973/ISTANBUL 1988-1989/
DÜN GECE YOLDA GİDERKEN ÇOK KONUK BİR ŞEY OLDU	MUZIKAL	Yabancı	LARRY GELBART/BEET SHEVLOVE	METİN ŞERİZLİ/MALDUN DORHEN/ÇETİN AYCAN		Evet	ISTANBUL 1990-1991/ANKARA 2010- 2011/
DÜZHECE MUZIKAL	MUZIKAL	Yerli	METİN BALAY			Hayır	
EFRULZ BETY	MUZIKAL KOMEDI	Yerli	ÖMER SEVİTTİN		ULUK AYVAZ	Hayır	
EVITA	MUZIKAL	Yabancı	LLOYD WEBBER - TIM RICE	GENÇAY GÜLÜN		Hayır	
GÖRKENLİ SEFİLLER	MUZIKAL	Yabancı	DOĞUŞ WILICHT	SUKRAN YİCEL		Hayır	
GÜLÜN ÇORBASI	MUZIKAL	Yabancı	TODD MUELLER / HANK BOLLAND	TANER TUNÇAY		Hayır	
HİSSELLİ HARBİKALAR KURPANTYASI	MUZIKAL	Yerli	MALDUN DORHEN			Hayır	
KAN KARDİŞLERİ	MUZIKAL	Yabancı	WELLY RUSSELL	FERYAZ KAYACAN/AHMET LEVİNDÖĞÜLÜ	MUZİK: WILLY RUSSELL	Hayır	
KAVTODU	MUZIKAL KOMEDI	Yerli	MALDUN DORHEN			Evet	ANKARA 2011-2012/2012-2013/
KIBIL, ÇARUK VE ACI	MUZIKAL	Yabancı	JEFFREY LANE	DOĞRUK SEZGİN / CİREK GÜLİNGÖZÜ MILUK VE ŞAHİ Söydet: DAVID YABERK		Hayır	
KIZILBIRAK	MUZIKAL	Yerli	TUNCER GÜLİNGÖZÜ			Evet	ADANA 2001-2002/ISTANBUL 2013- 2014/
KÜÇÜK BİR OYUN	MUZIKAL	Yerli	FERDİ HERTER			Hayır	

Tablo 2.2 (Ankara Devlet Arşivi, 2014)

ALÇUK KORKUL DUKKANI	MUZİKAL	Yabancı	HOWARD ASHMAN	ADP ÖZAYTEKİN/LEVENT GÜNER		Evet	TRABZON 2003-2004/
KULHANEYİ OPERASI	MUZİKAL	Yeni	URU AYVAZ			Evet	BURSA 1999-2000/ANTALYA 2002-2003/
LEBERİCİ HORHOR AKA	MUZİKAL	Yeni	DIKIRAN TCHOHADJIAN CEHAL REŞİT REY			Hayır	
LÜKUS HAYAT	MUZİKAL	Yeni	ALAN JAY LERNER, GEORGE BERNARD SHAW MÜZİK-FREDERICK LOEWE	SEVGI SAMLI		Hayır	GENEL MÜDÜRLÜK 1966-1967/1967-1968/1968-1969/1972-1973/1976-1977/1977-1978/1980-1981/
MY FAIR LADY	MUZİKAL	Yabancı				Evet	
OLIVER	MUZİKAL	Yabancı	CHARLES DICKENS	NEVA SEZGİL HALİ ÇAYAN	LİONEL BART	Hayır	
OSMANLI SEFRİ	MUZİKAL KOMEDİ	Yeni	HÜKMET TEHEL AKARSU			Hayır	
ÖZ BENİ KATE (HİRCİN KIZ)	MUZİKAL	Yabancı	BELLA SHAW SPENCER	SEVGI SAMLI/NEVİN KODALLI		Evet	GENEL MÜDÜRLÜK 1962-1963/1963-1964/1964-1965/ANKARA 1987-1988/1988-1989/
SİDİKUL KASABASI MUZİKAL	MUZİKAL	Yabancı	GREGG KOTIS	BARIŞ ARMAN		Evet	İSTANBUL 2011-2012/2012-2013/
SİFESTAR	MUZİKAL	Yeni	NETİN ARSLAN			Hayır	
TANÇORFEA	MUZİKAL	Yeni	RACIP ERTUGRAK / GÖKAY GENÇ		Muzik Bestesi: CENAL FIRALI	Hayır	
TUZ BIBER	MUZİKAL KOMEDİ	Yabancı	R. MARDO	NIHAT KIZILTAŞ		Hayır	



(Resim 2.13) ‘Broadway Müzikali ‘ Batı Yakasının Hikayesi’

1- **Oyunun Adı:** Batı Yakasının Hikayesi

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar : Arthur Laurents

Çeviren: Alev Yamaç

Oyunlaştıran: LeonardBrenstin (müzik), StephenSoundheim (şarkı sözü)

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: İstnabul 1989- 1990

2- **Oyunun Adı:** Bir Opera Yapalım

Oyun Türü: Müzikal

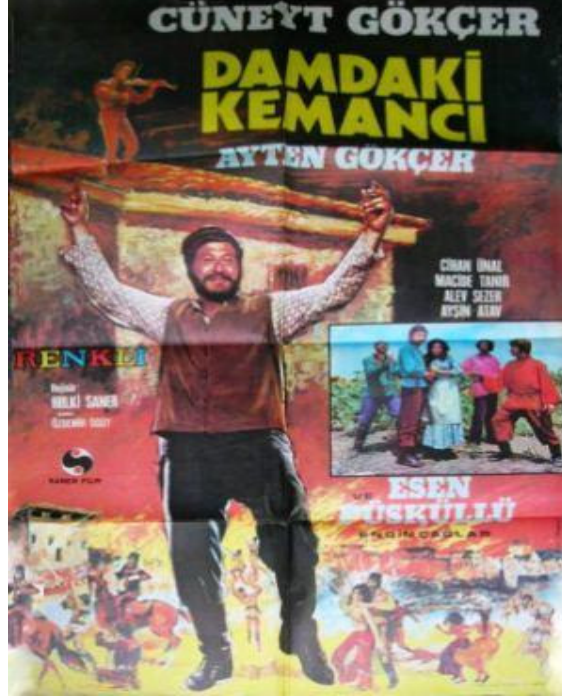
Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: Edward Benjamin Britten

Çeviren: İlhan Usmanbaş

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır



(Resim 2.14): 'Damdaki Kemancı'

3- Oyunun Adı: Damdaki Kemancı

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

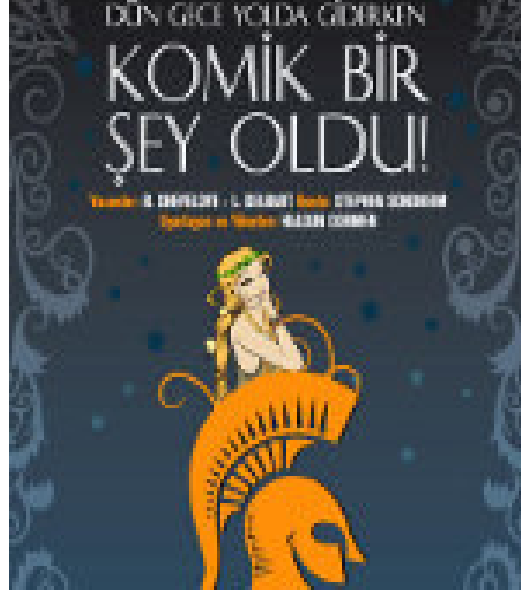
Yazar: Joseph Stein- JerryBock(müzik)- SheldonHarnick (müzik metin)

Çeviren: Nevit Kodallı- FatuşSevengil

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: Genel Müdürlük 1969- 1970/ 1970- 1971/ 1971-1972/
1972- 1973// İstanbul 1988-1989/



(Resim 2.15): 'Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu'

4- Oyunun Adı: Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: Larry Gelbart/ Bert Shevelove

Çeviren: Metin Serezli/ Haldun Dormen/ Çetin Akcan

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: İstanbul 1990- 1991/ Ankara 2010- 2011

5- Oyunun Adı: Düzmece Müzikal

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Metin Balay

Çeviren: -

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -

6- Oyunun Adı: Efruz Bey

Oyun Türü: Müzikal Komedi

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Ömer Seyfettin

Çeviren: -

Oyunlaştıran: Ülkü Ayvaz

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -

7- Oyunun Adı: Evita

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: LoydWebber- Tim Rice

Çeviren : Gencay Gürün

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -

8- Oyunun Adı: Görkemli sefiller

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: LoydWebber- Tim Rice

Çeviren: Gencay Gürün

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -

9- Oyunun Adı: Günün Çorbası

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: ToodMueller, HankBoland

Çeviren: Taner Tuncay

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -



(Resim 2.16): 'Hisseli Harikalar Kumpanyası'

10- Oyunun Adı: Hisseli Harikalar Kumpanyası

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Haldun Dormen

Çeviren: Gencay Gürün

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge:

11-Oyunun Adı: Kan Kardeşler

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: WillyRussell

Çeviren: Feyyaz Kayacan/ Ahmet Leventoğlu

Oyunlaştıran: Müzik: WillyRussel

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -



(Resim 2.17): 'Kantocu Müzikali'

12-Oyunun Adı: Kantocu

Oyun Türü: Müzikal Komedi

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Haldun Dormen

Çeviren: Feyyaz Kayacan/ Ahmet Leventoğlu

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: Ankara 2011- 2012/ 2012- 2013

13-Oyunun Adı: Kirli, Çürük ve Adi

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: Jeffrey Lane

Çeviren: Doruk Şengün/ Ceren Gündoğdu , Müzik ve Şarkı sözleri: David Yazbek

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -



(Resim 2.18): 'Kızılırmak Müzikali'

14-Oyunun Adı: Kızılırmak

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Tuncer Cücenoglu

Çeviren: Doruk Şengün/ Ceren Gündoğdu , Müzik ve Şarkı sözleri: David Yazbek

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: Adana 2001- 2002 / İstanbul 2013- 2014

15-Oyunun Adı: Küçük Bir Öykü

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Ferdi Merter

Çeviren:-

Oyunlaştıran:-

Oynadı:Hayır

Oynadığı Bölge: -

16-Oyunun Adı: Küçük Korku Dükkanı

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: HowardAshman

Çeviren: Alp ÖzayTekin/ Levent Güner

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: Trabzon 2003- 2004



(Resim 2.19): 'Külhanbeyi Operası'

17-Oyunun Adı: Külhanbeyi Operası

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Ülkü Ayvaz

Çeviren:-

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: Bursa 1999- 2000/ Antalya 2002- 2003



(Resim 2.20): 'Leblebici Horhor Ağa'

18-Oyunun Adı: Leblebici Horhor Ağa

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/yabancı: Yerli

Yazar: Dikran Tchouhadjian

Çeviren:-

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -



(Resim 2.21): 'Lüküs Hayat'

19-Oyunun Adı: Lüküs Hayat

Oyun Türü: Müzikal
Yerli/ yabancı: Yerli
Yazar: Cemal Reşit Rey
Çeviren:-
Oyunlaştıran:-
Oynadı: Hayır
Oynadığı Bölge: -

20- Oyunun Adı: My FairLady

Oyun Türü: Müzikal
Yerli/ yabancı: Yabancı
Yazar: Alan JayLerner/ George BarnardShaw. Müzik: FrederickLoewe
Çeviren: Sevgi Sanlı
Oyunlaştıran:-
Oynadı: Evet
Oynadığı Bölge: Genel Müdürlük 1962- 1963/ 1963- 1964/ 19641965/
Ankara 1987- 1988/ 1988-1989

21- Oyunun Adı: Oliver

Oyun Türü: Müzikal
Yerli/ yabancı: Yabancı
Yazar: Charles Dickens
Çeviren: Nevra Serezli- Hadi Caman
Oyunlaştıran: LionerBart
Oynadı: Hayır
Oynadığı Bölge: -

22- Oyunun Adı: Osmanlı Sefiri

Oyun Türü: Müzikal Komedi

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Hikmet Temel Akarsu

Çeviren:-

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -



(Resim 2. 22): 'Hırçın Kız'

23-Oyunun Adı: Öp Beni Kate (Hırçın Kız)

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: Bella- Sam Spewack

Çeviren: Sevgi Sanlı/ Nevit Kodallı

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: Genel Müdürlük 1962- 1963/ 1963- 1964/ 1964- 1965/
Ankara 1987- 1988/ 1988- 1989



(Resim 2.23): 'Sidikli Kasabası Müzikali'

24- Oyunun Adı: Sidikli Kasabası Müzikali

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: Grek Kotis

Çeviren: Barış Arman

Oyunlaştıran:

Oynadı: Evet

Oynadığı Bölge: İstanbul 2011- 2012/ 2012- 2013

25- Oyunun Adı: Süperstar

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Metin Arslan

Çeviren:-

Oyunlaştıran:-

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -

26-Oyunun Adı: Tangoopera

Oyun Türü: Müzikal

Yerli/ yabancı: Yerli

Yazar: Ragıp Ertuğrul/ Gökay Genç

Çeviren:-

Oyunlaştıran: Müzik Bestecisi: Ceyda Pıralı

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -

27-Oyunun Adı: Tuz Biber

Oyun Türü: Müzikal Komedi

Yerli/ yabancı: Yabancı

Yazar: Dikran Tchouhadjian

Çeviren: R. Mardo

Oyunlaştıran: Nihat Kızıltan

Oynadı: Hayır

Oynadığı Bölge: -

3. BÖLÜM
MÜZİKAL TİYATROYU OLUŞTURAN TEMEL DİSİPLİNLER
ve
MÜZİKAL TİYATRO OYUNCULUĞU

3.1. Müzikal Tiyatro Performansını Oluşturan Disiplinler

“Müzikal tiyatroyu oluşturan üç ana disiplin olan, şarkı söylemek, dans etmek ve oyunculuk, kendi içinde de kinestetik farkındalık (hareket algısı), duygusal bağ, eylem gibi buna benzer unsurlarla bir kez daha bölünür, ayrılır. Nefes, denge, birlikte çalışma, hayal gücü, duyarlılık, dürtü ve benzer beceriler, esaslı gereklilikler içerisinde sayılır. Ama müzikal tiyatro oyuncularının asıl temel sorumluluğu oyun içerisinde ses, bedenve oyunculuk tekniklerini bütünlemesi, homojen bir biçimde birleştirmesidir.” (Moore, Bergman,2008: 3)

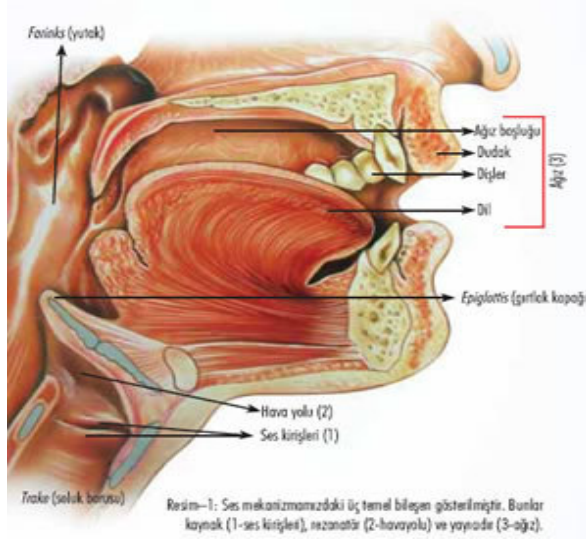
‘San Diego StateUniversity (San Diego Devlet Üniversitesi) Müzikal Tiyatro Programı müdürü PaulaKalustian: “ Müzikal tiyatro performansı, Shakespeare, bale ve opera ile akrabadır. Bu müzikal sanatı eşsiz kılan, olağanüstü derecede yoğun çalışma, enerji ve tutku ile performansa hazırlık yapılmasında yatmaktadır. ‘ demiştir.” (Bilge, 2011: 5)

Müzikal tiyatro performansı tekniğinde üç temel disiplinin sentezinden oluşan uyumu görmekteyiz. Oyunculuk, şarkı söylemek ve dans etmek müzikal tiyatro performansının temelini oluşturmaktadır. Bununla birlikte müzikal tiyatrolar, oyuncuların kendi yeteneklerini özgürce ve mükemmel bir uzmanlıkla ifade edecekleri sahne sanatları formlarındandır.

3.1.1. Müzikal Tiyatroda Ses

“Başlangıçta sessizlik olduğu varsayılabilir. Sessizlik vardı, çünkü hareket yoktu; dolayısıyla, havayı harekete geçirebilecek bir titreşim yoktu. (titreşim, ses üretiminde temel önem taşıyan bir olgudur.) Dünya nasıl yaratılmış olursa olsun, bu yaratılışa hareket- demek ki ses – eşlik etmiş olmalı. Müziğin ilkel toplumlar için, çoğunlukla yaşam ile ölümü gösteren büyümlü bir etki taşıması beklide bundandır. Müzik türlü türlü biçimleriyle tarihi boyunca soyut anlamlarını yitirmemiştir.”
(Karolyi, 1965: 9)

“Beynin motor korteksindeki bir dizi itki üretilir ve sinir sistemi aracılığıyla konuşma kapılarına (konuşma merkezi) doğru gönderilir. Bu itkiler, bedenin çeşitli yerlerine, yumuşak ve uyumlu hareketlerin meydana gelmesini sağlayacak biçimde varmak üzere zamanlanır. İlk önce dudaklar ve burundan akciğerlere kadar olan ses sistemi açılır; havanın akciğerlere nispeten engellenmeden dolmasını sağlamak amacıyla, göğüs bölgesindeki basıncı azaltmak için, solunum kasları kasılır. İstenilen ses (konuşma) için gerekli olan yeterli miktardaki hava ciğerlere alındığında, solunum sistemi işlemleri tersine çevirir, şişirilmiş dokunun esnek bir biçimde geri çekilmesi ve hem karın hem de göğüs kaslarının kasılmasıyla oluşan güç, havayı ses sistemine göndererek, ağız ve burun yoluyla dışarı doğru iter. Bununla beraber gırtlak (larenks), yukarı doğru çıkan hava akımını biraz engellemek için ses tellerini kısmen kapatmıştır. Esnek ses telleri aralarından hava geçerken hemen senkronize bir biçimde titreşmeye başlar. Bu titreşimler, yukarıdaki ses sistemine giden hava akımını hava kümeciklerine böler. Bu hava kümecikleri yutak (farenks)daki havayı harekete geçirirler ve üst ses sistemimizde sesi üretirler.



(Resim 3.1): ‘İnsan sesi, fonasyon’

Rezonatörlerin şekli, hacmi ve açıklığı sesin temel tondan daha yüksekte bulunan yapısını (sesin armonik yapısı) belirlerken, temel ses perdesi, ses tellerinin titreşme hızı tarafından belirlenir. Rezonansın iki türlü olduğu düşünülebilir. Birincisi, amaçlanan konuşma sesi hiç göz önünde bulundurulmaksızın, gırtlakta oluşturulan sesi şekillendirmek ve renklendirmek için kullanılır. İkincisi ise, gırtlakta üretilen sesi belirli bir konuşma sesine dönüştürür. Birinci tür ses her zaman konuşmacıda mevcuttur. İkincisi ise konuşmacının ne demek istediğine bağlıdır. Buna bağlı hareketler artikülasyonu oluşturur. (Linklater, 1976,: 16, 17)

“Ses, bir oyuncunun önemli anlatım araçlarından biridir ve bir oyuncunun bir başka oyuncuyla oyuncunun seyirciyle kurduğu iletişimin güçlü bir bağımlı oluşturur. Ses çalışmalarının temelinde, kısıtlayıcı eğilimlerle kabuk bağlamış sesimizin farkına varmak, kabuğa karşı kaymak ve onu çözmek yatar. Düşünsel ve bedensel gerginlikleri azaltacak çalışmalarla bu kabuk bir kez kırıldıktan sonra oyuncu da kendini özgür bırakabilecek, ses de özgürce dışarı çıkabilecektir. İşte o zaman bir enerji sese, sözcüğe, cümleye ve sonunda tüm bir metne dolacak, oyun yaşamsal bir içerik kazanacaktır. Bu bağlamda ses çalışmalarında amaç doğal (özgür) sese ulaşmaktır. Doğal ses, bloke edilmemiş, beden herhangi bir yerinde tutuklanmamış sestir. Bir oyuncu ancak özgürleştirilmiş sesiyle farklı karakterleri yaratma ifade erme olanağı bulabilir. Bir oyuncuda olması gereken öncelikli olarak, iyi titreşen, duyulması hoş ‘güzel bir ses’ gerçekliği, zenginliği ve çeşitliliği ile metindeki

duyguyu, anlamı ifade edebilen, içtenlik duygusu ile donatılmış bir sestir.” (Suner, 2004: 4)

“Sesin, bir oyuncunun önemli anlatım araçlarından biri olmasının yanı sıra, bir oyuncunun başka bir oyuncuyla ve seyirciyle kurduğu iletişimin sonucunda kuvvetli bir ilişkiden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Ses çalışmalarının temel yapısında bulunan faktörler şunlardır; kısıtlayıcı eylemlerle kabuk bağlamış sesimizin farkına varmak, kabuğa karşı koymak ve onu çözmek. Düşünsel ve bedensel gerginlikleri azaltacak çalışmalarla bu kabuk bir kez kırılınca oyuncu da kendisini özgür bırakacak ve sesini özgürce ifade edecek ortamı bulur. İşte o zaman oluşan enerji, sese, sözcüğe, cümleye ve sonunda tüm bir metne dolacak, oyun yaşamsal bir içerik kazanacaktır. Buna göre ses çalışmalarındaki amaç doğal (özgür) sese ulaşmaktır. Doğal ses, bloke edilmemiş, bedeninin herhangi bir yerinde hapsolmemiş sestir. Bir oyuncu özgürleştirilmiş sesiyle farklı karakterleri yaratma ve bu karakterleri ifade etme olanağı bulabilir. Bir oyuncuda olması gereken öncelikle kulağa hoş gelen, iyi titreşen bir sestir. Bu özelliğinin yanı sıra oyuncuda, zenginliği, gerçekliği, ve çeşitliliği ile metinde bulunan duyguyu, anlamı, ifade eden, yürekten gelen duygularla donatılmış bir ses potansiyeli bulunmalıdır.

“Dünyada ne kadar çok çeşitli insan olduğuyla doğru orantılı olarak; diyalekt çeşitliliği, idrak, beden dili, yerel kimlik, zekâ, mizah anlayışı ve bunlar gibi sıralayabileceğimiz daha birçok özellik, tiyatro dünyasındaki karakterlerin seslerinde farklılık yaratır. Bu özellikler sözel oyunlarda, sadece diyalog vasıtasıyla ifade edilirler. Müzikal tiyatrodaki ise, müziğin kendisi bütün bu öğeleri yansıtabilir. Örnek olarak, farklı dönemlerden ve farklı müzikallerden üç kadın karakter ele alarak, Oklahoma!‘dan Ado Annie’yi, The Music Man‘dan MarionParoo’u ve Rent’ten Mimi’yi karşılaştıralım. Bu üç kadın karakterin ortak özellikleri bekâr ve 20’ li yaşlarının başında olmalarıdır. Fakat benzerlikler burada son bulmaktadır. Roller arasındaki farklılıkları bulabilmek ve detaylı karakter analizi yapmak için, her rol için metin incelemesi yapmak gereklidir. Bu üç karakterin başlıca şarkılarını dinlemek, aralarındaki farklılıkları doğrudan hissettirecektir. AdoAnnie’nin söylediği ‘‘Can’t Say No’’ şarkısı, taşra ses karakterini yansıtan, yaşam dolu ve masum bir parçadır. Marion’un söylediği, ‘‘ My White Knight’’ ise nefes kesici biçimde melodik ve müzikal yapı olarak zengince çeşitlendirilmiştir. Son olarak, Mimi’nin söylediği ‘‘OutTonight’’ baştan çıkarıcı bir rock şarkısı olup, bir striptizci tarafından

söylenmektedir. Bu şarkıların her biri, bambaşka insanları, karakterleri yansıtmaktadır. Oyuncuların sesleri ve şarkı söyleme stilleri, şarkı sözleri dikkate alınmadan dahi, karakterler hakkında çok şey söylemektedir.” (Bile, 2011: 12, 13) “Bir oyuncunun sesi (ses ifadesi) oldukça fazla şey ister.(fazla özellik) Bu ses şu üç özelliği taşmalıdır; uygun durumları saptamak, vurgu uygunluğu ile kuvvetle fırlatmak, esnekliğe uyum sağlamak (vücut ve sesin uyumu).Oyuncu ses ve vücut açısından en alt ve en üst sınırı kendisi saptar ve bunu sahne üzerinde uygular. Oyundaki gelişme oyuncu sesi ile yani doğru sesle tepki, yanıt verebilmelidir. Doğallıktan kurtulmayı başaran (kendi doğasından) bir oyuncu role hazırdır. Ses gevşemesi, oyuncunun sesi konusundaki rahatlığı vücut rahatlığı için önemlidir.”(Arıkan, 2015: 13)

“Müzikal tiyatrodaki incelikli olarak düşünülmüş, bir diğer konu da karakterin vokal registeri ile olan doğal bağıdır. Örnek verecek olursak, lirik soprano ses tipine sahip olan bir oyuncu, nadiren “kötü karakter” oynayabilir. Genellikle lirik ses tipleri, romantik hikâyelerde ve ilişkilerde, daha ağırbaşlı rolleri tasvir etmek üzere kullanılırlar. “Kötü karakter” (sokak serserisi veya fahişe) rollerini genel olarak, belt (tamamen kas kuvvetiyle, bağ doku kullanılmaksızın, göğüs sesinin klasik şan stiline göre daha üst tonlara taşındığı stil) registera sahip olan bir oyuncu söyler. Müzikal tiyatro bestecilerinin kullandığı sözsüz kurallardan biri de ses tiplerinin, belirli karakterlerle doğal olarak uygun düştüğüdür.

Bas: Yaşlı erkek karakterler, kötü adamlar, hainler ve çapkınlar. Çağdaş müzikal tiyatro bestelerinde bu ses tipi artık daha az kullanılmaktadır.

Bariton: Romantik ve olgun erkek karakterler.

Tenor: Genç erkek ve komik karakterler (daha geleneksel müzikallerde). Günümüz çağdaş müzikallerinde ise dominant başroller için kullanılmaktadır.

Lirik Bariton (bari-tenor diye de adlandırılmaktadır): Son dönemde bu ses tipi, çoğu kez rock müzikallerde ve pop operalarda, romantik erkek karakterler için kullanılmaktadır.

Lirik Soprano: Geleneksel müzikallerde neredeyse sadece romantik kadın rollerinin uzmanlığı olan ses tipidir. Daha az sıklıkla olsa bile çağdaş eserlerde besteci, bir renk olması açısından bu ses tipine sahip bir karakter tipi yaratabilmektedir.

Pop Soprano: Çağdaş eserlerde genellikle saf ve romantik kız rolleri için kullanılan ses tipidir. Soprano ve belt özelliklerini kıvrak bir şekilde karıştırması beklenir.

Belt veya Mezzo Soprano: Bu ses tipleri, komik karakterler ve ikinci romantik yan roller ile fazlaca iş birliği yapmaktadırlar. Eskiden başrolleri lirik soprano söyleyen günümüzdeki çağdaş müziklerle durum değişmiş, belt veya mezzo soprano ses tipine sahip olan oyuncular da, çağın şartlarının bir getirisi olarak başrol oynayabilmektedirler. Belt tipinde şarkı söyleyen oyuncular yani “belter”lar göğüs sesiyle (konuşma registerinde) şarkı söylerken, daha tiz notaları aynı teknik yani çoğunlukla bağ doku kullanmaksızın kas gücü ile söyleme kabiliyetine sahiptirler. Bu ses tipine sahip olan oyuncular, müzikal tiyatrodaki rock ve diğer yaklaşık kırk stildeki tüm oyunlarda yer alabilirler ve iki başlık altında incelenirler:

Broadway Belt: Vokal olarak kabaca, orkestranın nefesli çalgılarına benzetilebilir, vibrato kullanılır. Sesin zarar görmemesi için, orta tonun yukarısındaki “re” notasından sonra vücut ve nefes desteği çok önemlidir. Bu tip belt, Ethel Merman, Judy Garland, Patti Lupone ve günümüzden Idina Menzel ile özdeşleşmiştir.

Rock Belt: 1960’ ların ortalarından bu yana bu tip ses, popüler müzikteki renkleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Neredeyse sadece aşağı register’ı kullanan oyuncular, soprano ses tipi özelliklerini kullanmadan, şarkıları tamamıyla kas gücü ile, çoğunlukla vücut ve nefes desteği gözetmeksizin söylemektedirler. Rockbelt, 1980’lerden sonraki müziklere git gide hâkim olmaya başlayan, çoğunlukla hiç vibrato kullanmadan veya tonun sonlarına doğru kullanılmaya başlanılan ses tipidir. Adam Pascal, Tony Vincent ve popüler müzikten bir örnek olan Lady Gaga bu ses tipine örnek verilebilir.

Klasik bir müzikal tiyatro eserindeki, operetteki veya daha yeni olan Les Misérables veya A Little Night Music gibi müzikallerdeki başlıca karakterlere baktığımızda, bestecinin ve yazarın ses tipi ve karakter arasındaki ilkeleri doğrudan kullandığını görürüz. Zaman zaman, örneğin Spamalot gibi oyunlarda, bu işbirliği bir ironi olarak, komik bir efekt yaratmak amacıyla kullanılmaktadır.” (Bilge, 2011: 14, 15)

Müzikal tiyatro şarkıcılığında belli başlı stiller bulunmaktadır. Sitare Bilge’

nin çalışmasından alıntı yapılmıştır.

“Opera: Tamamen klasik teknik ile söylenen, şarkı söylemeye başlar başlamaz tonun vibratolu olduğu stildir.

Classical Broadway: Yine klasik teknik ile şarkı söylemeye başlar başlamaz tonun vibratolu olduğu fakat opera stilinden farklı olarak, daha parlak ve fiziksel olarak daha açık bir biçimde söylenen tarzdır. Opera stilinden bir farkı da, oyunculara yazılan partilerin daha pes olmasıdır.

Broadway: Classical Broadway stili gibi, bu stilde de şarkılar, parlak bir renk ile ve fiziksel olarak açık şekilde söylenir. Buna ek olarak şarkı söylemeye başladığında önce seste vibrato yoktur, tutulan tonun sonunda vibrato kullanılır.

Twang: Bir bebeğin ağlama sesine benzetebileceğimiz, larenksin yukarda olduğu nazal stildir.

Falsetto:“ Klasik ses eğitimde falsetto: “Erkeklerin kadın sesini taklit ederek çıkardıkları ses şeklidir. Kelime anlamı “yanlış ses” demek olan “falset” ile erkek sesteki kafa sesini karıştırmamak gereklidir. Kafa seslerini iyi kullanamayan erkek şarkıcılar piyano yapmak istedikleri zaman “falset” yaparlar ki, bu kendi seslerinin gerçek piyano tınısı değildir.” (SABAR 2008: 98) Bu stil, müzikal tiyatro sözlüğünde ise, klasik falsetto anlamından farklı kullanılmaktadır. Kadın erkek sesi ayırt edilmeksizin ses tellerinin tamamen birleşmediği, havalı şarkı söyleme biçimine verilen isimdir.

Belt: Tamamen kas kuvvetiyle, bağ doku kullanılmaksızın, göğüs sesinin klasik şan stiline göre daha üst tonlara taşındığı tarzdır.” (Bilge, 2011: 16, 17)

3.1.2. Müzikal Tiyatroda Dans ve Beden Kullanımı

3.1.2.1. Müzikal Tiyatroda Dans

“Dans insanın kendi duygu ve düşüncelerini anlatabilmesi ve toplumla bir iletişim kurabilmesi için anlam içeren hareketler topluluğunun, meydana getirdiği estetik ve ritmik özelliğe sahip bir yaratıcılığın sonucu olan fiziksel ve duygusal davranıştır.” (Aktaş, 1999: 4) ”Dans ve tiyatro yüzyıllardır süren süreç içerisinde performans ve ifadenin ortak çalışmasıyla doğal olarak birbirleriyle kaynaşmışlardır. Dans disiplini tiyatrodaki kullanılmaya başladığından bu yana tiyatro dans disiplini

etkisi altına almıştır.

Müzikal tiyatrodaki dansı, hareketin tek bir stili ile tanımlamak yanlış olur. Çünkü tiyatrodaki ne kadar çok stil varsa, bütünü anlatmaya destek olan dans için de, bu durum doğru orantılı olarak artmaktadır.

Operetler, vodviller ve burleskin inişe geçmesiyle, müzikal tiyatro geleneğinde hareket (movement) varyasyonlarıyla şekillenen prodüksiyonlar çeşitlenmeye başlamıştır. Doğal olarak bu şekillenme, bestecinin tercih ettiği müziğin türünden, dekor ve kostüm tasarımcılarının yaratımından, müzikalin ne zaman ve nerede geçtiğinden ve en önemlisi yönetmenin yorumundan çok büyük ölçüde etkilenecektir.



(Resim 3.2): 'Chicago The Musical, Houston 2013'

Müzikal tiyatro genellikle, tap, klasik, caz ve dönem dansları ile çoğu yerde iş birliği yapar. Çünkü bu dans formları, şarkılı danslı revülerden doğan erken dönem müzikalleri ile çok iyi uyum sağlamaktadırlar. Bu tarz tutarlı bir konusu ve olaylar dizisi olmayan showlarda ki esas amaç, eğlendirmek ve güldürmekten ibarettir. Ve bunun bir sonucu olarak, dansların çoğu yüksek tempoludur.

Özellikle 20.yy. sonlarında gelişen müzikal tiyatro, değişimin getirdiği yeni stiller ile değişik dans formlarıyla yakınlık kurmaya başlamıştır ve bunun bir sonucu olarak da Amerika'daki fenomen yönetmen/ koreograflar, müzikal tiyatro dansını tüm dünyaya tanıtmıştır. Jerome Robbins ('West Side Story', 'On the Town', 'Fiddler on the Roof'), Bob Fosse ('Sweet Charity', 'Chicago', 'Cabaret'), ve Susan Stroman ('Contact', 'The Producers') gibi çağdaş sanatçılar, müzikal tiyatro koreografisini alışılmadık bir biçimde heyecandırıcı kılarak bir çığır açmışlardır ve son 20 yıla bakıldığında popüler müzik sektörüne ilham kaynağı olmuşlardır. Daha sonraki dönemlerde ise koreograflar, hikâyeyi anlatırken dansları daha ilginç kılabilmek için, müziği boş bir tuval gibi kullanmaya başlamışlardır. Rock müziklerinin ('Hair', 'Rent' ve 'Tommy') çıkışı, daha özgür ve özgün bir bakış açısıyla koreografa daha efektif bir görev yüklemiştir. Yine aynı dönemde, Broadway ve West End, Stroman'ın 'Contact'ı ve 'Bring In Da' Noise, 'Bring In Da' Funk' gibi dans tabanlı müzikaller ile kucaklaşmıştır. O günlerde tap ve birkaç dönüşten ibaret olan müzikal tiyatro dansı böylelikle, dansın ana aksiyon olduğu prodüksiyonlarla tanışmıştır.” (Bilge, 2011: 18, 19, 20)

3.1.2.2. Müzikal Tiyatroda Beden Kullanımı

“Çok yönlü bir oyuncu vücut yapısına dış aksiyon ve iç aksiyonun yansıması için uyarıcı etkilere karşılık verebilmelidir. Bir oyuncu vücut yapısını tanıyıp bir alet gibi algılayabilme yeteneğine sahip olmalıdır. Ve bir oyuncu seyirciler üzerinde inandırıcılık yeteneğini, ikna etme gücünü kullanabilmelidir. Zıtlıklar arasındaki ilişkinin seyirciye yansıması oyuncunun yeteneğini kanıtlayan temel etmenlerdir. Oyuncunun başarısı maddesel yaratıcılığını kendisine mal etmesine, uyarıcı gücüne büyük ölçüde de vücut hareketlerinin uyumu hem dış aksiyonun kontrolü hem karakter özelliklerinin saptanması ve bunları ayırma metoduna gidilmesi, dikkatin odaklanması ve imgelemin güçlenmesi açısından önemlidir. Bunun yanında bir uyarıcı tüm bunları sergilemek için yeterliliğini gösterebilmesi, bedensel eksikliklerini tespit etmesi ve eksikliklerine müdahale etmesi gerekecektir. Oyuncunun ihtiyacı olduğu, (ihtiyaç olduğunu kendi zihninde yaratarak oyun için gerekli olan bir takım olguların saptanması) pozisyonları ziyadesiyle yerine getirebilmesi için doğruluk eğrilik derecesinin ağız ve çene hareketlerinin saptanması

yüze ait bütün kasların kontrol altına alınması, rolü idare edebilmesi ve görevini yerine getirebilmesi için önemlidir.

Bazı küçük roller ustalık gösteren fiziksel dayanıklılığı gerektirebilir. Shakespeare' nin Titus Andronicus'da Lavinia' nın II. bölümünde diyalog biter. Fakat fiziksel anlatımı pandomimle anlatır kılar. Bir diğer buna benzeyen yani vücut hareketleri ile kendisini ön plana çıkartabilen rol Kleopatra' dır.

Bilinçli oyuncu kol ve bacak hareketlerinin farkında olmalıdır. Uygun durumları saptamalı, vücuduna uygun pozisyonlarda imgeleminde yarattığı rolü sindirmelidir. İmgelemindeki vücut pozisyonlarına karşılık verebilmelidir. (Hissettiklerini vücut pozisyonlarına dökebilme) Bir oyuncu ne sadece imgeleminde hareket etmeli ne de vücut pozisyonlarıyla üstlendiği rolün gerekliliğini yerine getirmelidir. Bir oyuncu her iki olguyu da sahne üzerinde yansıtabilmelidir.

Bir oyun tatbiki için uygulamalar çeşitli sportif faaliyetlerle desteklenir. Yüzme, tenis ve eskrim gibi. (Bu tip sportif faaliyetler çabukluk ve estetik açıdan önemlidir.) Oyuncunun yetiştirilmesi için uyarıcılar ve karşıtlıklar arasındaki ilişki kurulmalıdır.

Oyuncu estetiğini geliştirdiği takdirde oyuncunun oyuna hazırlanması ve oyuna adapte olmasına yarar sağlar. Oyuncu estetik gelişimi için gerçekleştireceği her şey fiziksel geriliminin üstesinden gelir. Estetik olgunluğa erişmiş elastiki vücut ve güzel vurgulama, bilinçsiz kas kullanımını, acemice oyun uygulamalarını ortadan kaldıracaktır.” (Arıkan 2015: 30)



(Resim 3.3): 'Chicago the Musical'

Fiziksel tiyatronun pek çok çeşidi var. Dans tiyatrosu, hareket tiyatrosu, fiziksel tiyatro gibi isimlerle vücudun dramatik anlatımda metin kadar ya da metinden daha fazla etkin olduğuna işaret eden bir tanımlama bu. Ancak bir oyuncunun enstrümanı vücudu olduğu için, oyunculukta vücut kavramı, sadece fiziksel tiyatro, mim, sirk ya da dansla ilgilenenler için önemli bir kavram değil. Bedeni tanımak her tür oyuncu, hatta sahne sanatçısı için önemli.



(Resim 3.4): ‘Şehir tiyatroları, kabare’

Oyunculukta vücut çalışması, zihin vücut bölünmesini ortadan kaldırmak, bedende doğuştan var olan zihin- beden bütünsel işleyişini yeniden hatırlamak ya da daha da ortaya çıkarmak içindir. Duyuların farkına varılarak duygusal dünyanın bedende yaratıcı eyleme dönüştüğü ve düşünsel, duygusal, fiziksel dürtülerin alt metni desteklediği metin ve karakter ilişkisini destekleme amaçlı bir çalışma olarak da tarif edilebilir. Karakterin bedeni, duygu dünyası, düşünme biçimi deneysel yollarla incelenir. Televizyon ya da sahne oyuncularının bu çalışmada günlük hayattan farklı bir hareket biçimi oluşturmaları gerekmez, onlar metine bedeni katmak yahut bedenden metine ulaşmak için çalışırlar. Asıl gaye metni ve diğer oyuncularla ilişkiyi destekleyecek kendiliğindenliği yakalamaktır.

Hareket tiyatrosu çalışması dürtülerin bedenün tüm olanakları (ses, hareket, düşünce, imgeleme, duygu, nefes) kullanılarak daha soyut bir şekilde forma dönüştürüldüğü bir çalışma biçimi olarak nitelendirilebilir, deneysellik daha ön plandadır. Her iki çalışmada da oyuncu vücuduyla düşünmeyi öğrenir. Hareket tiyatrosu oyuncusunun dürtülerini bir hareket formunda ifade edebilmesi ve metinle birleştirmesi gereklidir. Ayrıca çoğu zaman hazır bir metin olmayabilir bu yüzden metnini kendisinin oluşturması ve oluşturduğu hareket biçimi ve metin ilişkisini dengelemesi gerekecektir. Bu yüzden Hareket Tiyatrosu oyuncusu televizyon ya da

sahne oyuncusuna göre derslerde biraz daha farklı çalışmalar yapar. Ama iki taraf da özünde aynı kavramlar üzerinde çalışacak ancak farklı noktalara yoğunlaşacaktır.



(Resim 3.5): 'Kabare'

Doğuda tiyatroyu danstan ayırmak neredeyse imkânsız (Baharatanatyam, Noh Tiyatrosu, Kathakali, vb.) Tiyatro/dans formları incelendiğinde dansçının bir hikâye canlandığı, oyuncunun da bedeninin hareket imkânlarından büyük ölçüde yararlandığı görülür. Doğu tiyatrosunda daha ziyade fiziksel kodlu tiyatro/dans biçimleri görülürken, batı oyunculuğunda bedensel hareket biçimi danstan, soyut fiziksel eylemden uzaklaşıp daha doğal, günlük hayatı yansıtan, günlük hayatı birebir sahneye taşıyan eylem biçimlerine dönüşür. Bu yüzden batıda beden günlük hayatta rastlanmayacak, daha soyut hareketlerle teatral eylemlerin altını çizdiğinde ya da metine ve hikâyeye alışılmışın dışında ince ayar bir yoğunluk ve bilinçle destek verdiğinde buna hareket tiyatrosu denir. Doğudaki çoğu tiyatro biçimleri teatral anlatımı vücudun belirli bir formda (biçimde) hareket etmesine bağlı kalarak gerçekleştirir. Ayrıca bu biçimler özel figürlerin yanında, kasların kasılma yoğunluğundaki farklar, ritim değişiklikleri, yüz mimikleri, denge kullanımı gibi fiziksel seçimlerle oyuncuya hikâyeyi anlatacağı bir fiziksel dünya, bir çerçeve sunar. Hikâye bu çerçeveden belirli fiziksel kodlarla anlatılır. Her eylemin bir amacı, fiziksel akış biçimi ve duygusal mesajı vardır. Doğudaki çoğu tiyatro-dans şekillerindeki hareket etme, iletişim kurma biçimleri günlük hayattan çok farklıdır.

Bu durum, günlük hayattaki hareket etme biçimini ayrı bir yere, sahne üzerinde oluş biçimini başka bir yere koyar.

Batıda ise, sahne ve televizyon oyunculuğunda genel olarak bu tür günlük hayat dışı hareket biçimine yer verilmez. Batıda oyuncu, (deneysel tiyatro dışında) günlük hayatın hareket kalıpları ve iletişim biçimleriyle oluşturulmuş bir dünyada işler. Oyuncu, karakterin psikolojik dünyasını ve yolculuğunu seyirciyle günlük hayat hareket etme biçiminden paylaşır. Bu hareket biçiminde her oyuncunun tekrar etmesi gereken belirli bir kodlama yok. Doğal oyunculuk tarzı denilen bu biçim, oyuncuya büyük bir yaratım alanı sunar. Böylelikle batıda oyuncu kendi eylem formunu, hareket dünyasını yaratma potansiyeline sahiptir. Ancak enstürmanını tanımayan bir oyuncu için bu yaratım süreci verimli sonuç vermeyebilir. Oyuncu, günlük hayatta kendi fiziksel alışkanlıklarını sahneye taşıdığına bu fiziksel alışkanlıklar yorumladığı her karaktere aynen geçer. Bu yüzden bedenini tanımadaki eksiklik oyuncunun hep aynı tip rollerde oynamasına yol açabilir.

Oyuncunun vücuduyla olan bağlantısı, vücudun verdiği sinyalleri algılaması ve vücudun bütünü kullanarak (el ve yüz dışındaki bölgeleri) eylemini gerçekleştirmesi onun şablon jestler ve alışılmış yüz mimikleriyle sınırlı kalmaması demek. Oyuncunun batı tarzı oyunculukta kim olduğunu ortaya koyması, bedeniyle tesadüfî olmadan bağlantı kurabilmesi önemli. Duygusal mesajları ve karakterin düşünme haritasını, kendi kişiliğinin verdiği ipuçları ve açtığı kapılarla fiziksel eyleme geçirmesi, ona bir sahne sanatçısı olarak rolüne kendine özgü bir yorum katma imkânı verir.

Oyuncunun bedenini tanımasına yardımcı olacak dallardan biri dans. Özellikle modern dans, bunun yanında etnik danslar (Afrika dansları, Hint dansları, Flamenko..vb) ya da savunma sporları bedenle daha derin bağlantı kurmak, fiziksel eylemi günlük hayat dışında başka bir formda deneyimlemek için çok faydalı. Dansta duygu, düşünce, kavram, imge estetik bir biçimde harekete dönüşüyor. Daha bütün ve doğal bir fiziksel varoluş için hareket sınırlarını araştırmak " günlük " olmayan hareket etme biçimlerini denemek faydalı. Dansın ya da doğu sporlarının, özellikle bedeni topraklama (yerle bağlantıya geçirme), hareket çeşitliliği kazanma, farkındalık ve hareketle iletişimin pekiştirilmesinde kişiye yardımcı olduklarını

gözlemliyorum. Ülkemizde çok zengin olan halk danslarında anlatılmak istenen meramın derin bir ihtiyaçla bedenlerden doğmuş olduğuna ve bu otantik mesajların bu dansları yapan vücutlarda açılımlara anahtar olabileceklerini düşünüyorum (Halk danslarımızda toprakla olan bütünleşme toprağı döven sert adımlarda, çömelmelerde, toprağa el değdirmelerde görülebilir; hayatın içinden gelen jestlerin harekete dönüşerek hikâyeyi beslemesine sıkça rastlanır: Tohum atma, yağmur duası, omuzdan kar silkme; imgelerin harekete dönüşmesi: hamsi balığının hareketi, kartal figürleri ilk aklıma gelenler. Örnekler çoğaltılabilir, bu anlamda çok zengin bir ülkede yaşıyoruz). (Selçuk, 2014)

Müzikal Tiyatro, zaman içinde dansın bütün formlarından faydalanarak, bu formları kendi disiplininin bir parçası haline getirmiştir. Müziğı ve metni içinde barındıran kareografideki rutinler, müzikal tiyatrodaki dansın, esnek yapısıyla, hayal gücünü zorlayarak mozaik bir seyirci kitlesine ulaşmayı başarmıştır. Aynı zamanda geliştirilen performans fikri müzikal tiyatrodaki dans, oyuncu ve seyirci arasında konuşulan yeni bir dili de beraberinde getirmiştir.

Beden, insana doğruyu söyler ve sahne çalışmalarında nereden başlanması gerektiğıyle ilgili en büyük ipucunu kendisine verir. Örneğin; gerilim, dalgalılık hali ve korunaklı davranış halleri, beden diliyle hemen anlaşılabilir. Bir oyuncunun bedenini tamamıyla seyirciye sunması için cesaretli ve özgüven sahibi olması gerekmektedir. Halk karşısında ayakta duruyor olmak bile oyuncu için seyirciler karşısında savunmasız bir durum haline alabilir.

“Bedenimizin parçalarını unutabiliriz ama kolaylıkla yok sayamayız. Yeni bilgilerin aşırı yüklenmesi sonucu psikolojik baskı ile bilginin, bilinçaltının ulaşılması zor katmanlarına itilmesi durumunda, birçok zorlukla karşı karşıya gelmektedir. Özellikle farklı sanat dallarında öğrenim görenlerde, atletlerde (ağırlık kaldırmada) , ve dövüş sanatları alanında çalışanlarda görüyorum. Bunun gibileri, sık sık kısa sürede olması gerekenden fazla performans sergilerler; bu da onların doğal ifadelerinin ve hislerinin ortaya çıkmasını engeller. Böyle kişiler, öncelikle sadece öğrendikleri bilgilere tutunmalı, öz ifadeleri ve kendi benlikleriyle bağlantı kurarak, gerilimi ve bozuk beden duruşlarını düzeltmek için zaman harcamalıdır.” (Kepner, 1993: 63)

Esnek bir bedene sahip olan oyuncular, müzikal tiyatrolarda daha etkileyici ve başarılı bir şekilde yol alabilirler. Oyuncunun kasları, kemikleri, dokuları, organları ve beden yapısı her şeyle mükemmel bir bağlantı içinde olmalıdır. Müzikal tiyatrodaki oyuncular, vokal ve fiziksel ustalıkları aracılığıyla, bir düşünceyi veya duyguyu biçimlendirmek için anlamlı ve etkileyici bir yol bulmaktadırlar.

3.1.3. Müzikal Tiyatrodaki Oyunculuk

Oyuncu: bir [karakteri](#) canlandıran (**aktör** veya **aktris**), [dramatik](#) bir yapımda rol alan ve [sinema](#), [televizyon](#), [tiyatro](#) veya [radyo](#) mesleğini yapan sanatçı.^[1] Aktör kelimesi Antik Yunanca'daki [ὑποκριτής](#) (*hypokrites*) kelimesinden gelmektedir.^[2] Bu kelime, "oyunayan, canlandıran kişi" anlamına gelir ve bu yüzden aktör kelimesi de oyunculuk yapan kişiyi temsil eder. *Aktör* kelimesi cinsiyet ayrımı gözetmeksizin oyunculuk yapan kişiyi temsil eder. Ancak *aktris* kelimesi yalnızca kadın oyuncuyu temsil eder. Bu durumda, aktör kelimesi her iki cinsiyet için de kullanılabilir. Oxford İngilizce Sözlüğü, "aktör" kelimesinin İngilizcede her iki cinsiyet için de kullanılabileceğini ifade eder. Yine Oxford İngilizce Sözlüğü'ne göre, [İngilizce](#)'deki *actress* kelimesi, [Latince](#)'de "actrix" veya [Fransızca](#)'daki *actrice* kelimelerinden türetilmemiştir, muhtemelen bağımsız bir kelimedir. *Aktris* kadına özgü bir kelime olduğundan, bazı feministler tarafından cinsiyetçi bir kelime olduğu iddia edildi. *Aktör* kelimesi modern İngilizce'de hem erkek ve hem de kadın oyuncuları karşılayacak şekilde yeniden ortaya çıktı, ancak *aktris* kelimesi büyük ödül törenlerinde kadın oyunculara verilen ödüllerde kullanıldı ve hâlâ genel kullanımda yaygındır.ⁿ "Müzikal tiyatrodaki oyunculuk eğitimi, ses ve beden çalışmalarına daha çok özen gösterilmesinden ötürü çoğu kez ikincil disiplin olarak görülmektedir. Halbuki oyunculuk, bu sanat dalındaki diğer disiplinlerden daha başat bir unsurdur. Bu bağlamda müzikal tiyatro seçmelerinde ve prodüksiyonlarında da en çok dikkat edilen unsur oyunculuktur. Ses eğitimi ve fiziksel teknik eğitim tabii ki mutlaka kazanılması gereken becerilerdir ama müzikal tiyatro sanatçıları, her şeyden önce oyuncudurlar." (Bilge, 2008: 26)

Müzikal Oyuncusu sahnede çalışırken belli prensiplere uyması gerekmektedir. Sitare Bilge' nin çalışmasından alıntı yapılacaktır.

“Sahne çalışması gevşeme, güç, esneklik ve kontrol, konsantrasyon, farkındalık, hayal gücü ve spontanlık, ses eğitimi (şan), ritim, diksiyon ve kelimeleri anlamlandırma, rol yaratmak gibi bir takım temel prensiplerden oluşmaktadır.

Gevşeme, beden ve zihindeki gerginliğin kademeli olarak giderilmesini amaçlayan çalışmadır. Fiziksel, zihinsel ve duygusal enerji akışına mani olabilecek engelleri kaldırarak, açık ve duru bir şekilde oyuncunun odak noktalarını bulmasına yardımcı olan temel konulardan ilkidir. Aynı zamanda gevşemiş konsantrasyon, etkili şan çalışması için gerekli ilk basamaktır. Bu tanımına (duruma) kısaca aktif hareketsizlik hali diyebiliriz.

Güç, esneklik ve kontrol prensipleri ise oyuncunun fiziksel, zihinsel ve vokal gücünü, esnekliğini ve kontrolünü geliştirmeyi hedefler. Bu çalışma aynı zamanda ses perdesi, rengi ve gücü gibi dinamiklerdeki esneklik ve kontrolünü de geliştirir. Yapılan egzersizlerde, atiklik ve kıvraklık amaçlanmaktadır.

Konsatrasyon, hızlı bir şekilde dikkati tümüyle gerekli olana vererek, gereksiz olanı ayırma becerisine kavuşmayı amaçlayan çalışma türüdür. Bu konu gevşeme ile yakından ilişkilidir.

Farkındalık, çalışmasında, oyuncuya, diğer oyuncularla ve seyircilerle etkileşim içinde olamsı yolunda açıklık kazandırmak amaçlanır. Müzikal tiyatrodaki buna orkestra şefi ve orkestra da dahildir. İçsel ve dışsal farkındalık diye iki gruba ayrılır.

Hayal gücü ve spontanlık, oyuncunun hayal gücünü, fiziksel, zihinsel ve vokal gücüyle gösterebilip geliştirmeyi amaçlayan çalışmadır. Spontane olma becerisine kavuşmak da, beklenmeyen olduğunda, duruma karşılık verebilme yetkisini sağlar. Eugenio Barba bu konuda olması gerekeni **açık zihin ve açık beden** diye özetlemektedir.

Ses Eğitimi (Şan), partiyonun gerektirdiği ve durum içerisinde yorumlanması gereken karakterin ses özelliklerine cevap verebilme kapasitesini arttırmaya yönelik çalışmadır.

Ritim ise, müzikteki tempoyu kesin çizgilerle ayırabilme ve kendi içinde tekrar ayırabilme kabiliyetini kazandırmayı amaçlarken, ritmik kalıpların oyuncunun zihinsel ve bedensel olarak yaratıcılığını ve etki- tepki ilişkisini geliştirecektir.

Diksiyon ve Kelimelerin Anlamlandırma da, sesli ve sessiz harflerin, kelimeleri söylerken ve kelimeleri yan yana getirirken yeterli anlaşılabilirlik ve çarpıcılık ile konuşabilme yeteneğini geliştirmeyi amaçlar.

Rol Yaratmak, prensibi oyun içindeki durumları, metin, müzik ve prodüksiyonun yönlendirdiği biçimde kullanarak bir karakter portresi çıkarma kabiliyetini geliştirmeyi hedefler. Rol yaratma becerisinde, müzik ve metnin yol gösterdiği şekilde, role uygun düşecek biçimde; doğru, mantıklı, tutarlı olmak, düşünmek, duymak ve hareket etme yetenekleri bir arada çalışılır.” (Bilge, 2008: 38, 39)

“Oyunculuk sürecinin temel unsurlarını metinde belirtilen koşullar ve örnek eğzersiz oluşturur. Bir oyuncu, için metinde yazılanları içselleştirmek ve doğru anlamlandırmak önemlidir. Oyuncuların yer aldığı oyundaki rol ve görevlerine daha doğru hazırlanabilmesi için öncelikli olarak sorulması gereken soruları inceleyelim ;

1.Hikayede anlatılan nedir?

2.Karakterler kimlerdir? (Yaşlarını, sosyal seviyelerini, fiziksel görünümünü, eğitimlerini, mesleklerini ve cemiyetlerini tanımlayarak)

3. İlişkileri nelerdir?

4.Hikaye nerde geçmektedir?(Bu soru her sahne için cevaplanmalı ve bu yerlerle ilgili araştırma yapılmalıdır.)

5.Hikaye hangi zamanda geçmektedir? (Yıla, mevsimine, günün zamanına, hava durumuna vs.. her sahne ayrı ayrı incelenmeli.)” (Bilge , 2008: 31)

“Peki, oyunculuk öğretilir mi? Yetenek öğretilemez ancak geliştirilebilir. Her insanın içinde sanatın bir veya birkaç alanına doğuştan var olan bir yetenek vardır. Oyunculuk da sanatın öğrenebilen bir disiplindir. Çok yetenekli kişiler dahi, sanatın hangi disiplinliyle ilgileniyorlarsa ilgilensinler doğuştan var olan becerilerine hakim olmayı öğrenmelidirler. Bir piyano dehası, günde saatlerce piyano çalışarak virtüöz olabilir. Oyunculuk da durum böyledir. Eğer oyuncu adayının doğuştan gelen bir yeteneği var ise bu beceriyi geliştirmenin birçok yolu vardır. Bir

sanat dalı olarak müzikal tiyatro, çok iyi şarkı söyleyip dans etmelidir ama sadece bu disiplinler yeterli değildirler.

Mükemmel oyunculuk o kadar transparandır ki, seyirci oynanıldığının farkına dahi varmaz, oyuncunun nasıl oynadığını düşünmeye fırsat bulmadan hikayenin içine çekili verilir. Seyirci bu tarz oyuncuları izlerken, kullandıkları tekniğin farkına bile varmaz. Bu mükemmel işçiliğe sahip olan oyuncuların yaptıkları, seyirci tarafından çok kolay yapılabiliyormuş veya herkesin yapabileceği kadar basit algısı yaratır.

Oyunculuk ile ilgili yüzlerce kaynak kitap bulunmaktadır ve hepsinin kökünde benzer prensipler ve konular, büyük Rus oyuncu ve teorisyen Konstantin Stanislavski temeline dayanılarak işlenmektedir. Bazı teknikler daha fiziksel temelli, dışsal, yani özümzenecek kadar içselleştirmeden ilerleyen bir yol takip ederler. Hangi oyunculuk tekniği kullanılırsa kullanılsın amaç, müzikal tiyatro oyuncusunun gerçekçi, inandırıcı, dikkat çekici, eşsiz, kendine özgü olmasıdır.

Müzikal tiyatrodaki oyunculuk, içsellik, dışsallık, psikolojiyi ve duygusallığı birleştiren sıradan olmayan, kişisel yaratıcı bir sanattır. Müzikal tiyatrodaki, özellikle bu süreç ile ilgili tek bir oyunculuk ‘sistemi’ veya ‘metodu’ bulunmamaktadır. Ve oyuncular, oyunculuk standartlarını geliştirmek için, sürekli artan baskı altındadırlar.

Stanislavski’nin, gerçeklik sürecinin geliştirilmesine derin katkıları bulunmaktadır. Stanislavski’nin spontane anları bulma ve yeniden üretme çalışmaları aktörlük sanatına modern bir yaklaşım getirmiştir. Fikirleri ‘sistem’ olarak atfedilmiş ve sadece ‘naturalist’ veya ‘realist’ oyun stiline bağlı kalınmaksızın, müzikal tiyatro oyunculuğunun mücadelesine uygulanmıştır.

Stanislavski tarafından teşvik edilen Vsevolod E. Meyerhold’un ‘stilize’ çalışmaları da oldukça dikkat çekicidir. ‘Biyomekanik’ teorisi, insan vücudundaki esnekliği, kinestetik veya hareketin algılanması olarak izleyicide bir refleks uyandırma teşebbüsü olarak incelenmiştir. Bu şekilde, vokal ve fiziksel ritimler arasında birliğin kırılabilmesini ve aktörün vücudunun sözlerin ritmini (veya müziği) takip etmeye kolayca izin vermediğini fark etmiştir.” (Bilge, 2008: 27, 28, 29)

“Hem drama hem de müzik perspektifinden bakıldığında birçok zorluk ortaya çıkar ve bu nedenle oyuncular, müzik direktörleri, yönetmenler, besteciler ve

librettistlerin (söz yazarlarının) bir takım halinde çalışarak, anlaşmaları gerekir. Müzik ve drama birbirini etkilediğinde, dramanın müzik için bir bağlam oluşturması kaçınılmazdır.

Sahnede şarkı söylerken veya oynarken sadece bir disiplin üzerinde konsantre sağlamak, bütün ile bağlarımızın kopmasına ve bu ifademizdeki samimiyetimizi ve gerçekliğimizi kaybetmemize sebebiyet verecektir.

Müzik ve drama; ses (şarkı söylemek), oyunculuk, beden/ hareket (dans etmek), kelimeler ve müzik aracılığı ile bir araya geldiğinde sonuç; birleşen parçaların her birinden daha büyük bir etki doğurmaktadır. Müzikal tiyatrodaki değişik formlardaki disiplinler birbirleriyle çelişse ve anlaşmazlığa düşse bile; mükemmel sonuç, daha önce de belirtildiği gibi, şarkıyı, oyunculuğu ve dansı, bir form ve uyum içinde buluşturur.

Oyunculuktaki karakter yaratma sürecindeki gibi, müziğin karakterizasyonuna da dıştan iç veya içten dışa metotları kullanılarak yaklaşılabilir. Müzikal tiyatrodaki bu iki yaklaşım, müzik ve drama arasında farklı bir ilişki oluşturacaktır. Oyuncunun, bestecinin yazdıklarını kabul ederek ona güvenmesi, belirtilen şartlar içinde karakterin davranışına bir ışık tutacaktır. Örneğin besteci önce forte ve daha sonra diminuendo' dan piyanoya ibaresi kullanmış ise, oyuncu müzik dinamiklerindeki değişimin, karakterinin o andaki davranış ve ruh halini nasıl etkilediği yönünde fikir sahibi olacaktır. İçten dışa metot ile çalışırken ise, karakter müziği yaratıyormuşçasına, müzik karakterde açığa çıkar; sanki karakter, müziğin kendi durumunu ve durumla ilgili hisleri haricinde yaratıyordu.

Oyuncular, hangi yaklaşımın kendilerine faydalı olduğunu keşfedecek kadar esnek olmalıdırlar. Müzisyenin yaklaşımında “ dışsal” örnek açıkça fark edilir, bu bakımdan zaman zaman daha önemli olduğunu savunanlar olmuştur. Eskiden ise “içsel” örnekte yönetmen ve müzik direktörü tarafından, aktörün önemli olmadığı düşünülürdü. Örneğin müzik diktetörü “ Bu bölümü daha yüksek sesle söyleyip, müzik cümlesinin sonuna doğru daha yumuşak olabilir misiniz? Diye sorduğunda oyuncu, “dışsal” yaklaşımını benimser. Diğer anlamlarda ise, müzik diktetörü ve yönetmen, dramatik içeriği, müziğin “kilidini açmak” için kullanırlar. Bu gibi

zamanlarda, müzik diktetörü ve yönetmen birbirleri ile sayısız defa çelişkiye dşerler.” (Bilge, 2008)

Yönetmen, oyun yazarı ve oyuncu Haldun Dormen, 04 Nisan 2015 tarihinde yaptığım röportajda konuyla ilgili fikirlerini Şu Şekilde dile getirmiştir:

“Müzikal oyunculuk diye bir Şey yok, tabi var ama özellikle müzikal oyuncu diye kimse yetiştirmiyorsunuz. Bence oyuncu müzikalde oynayabilir. Sesinin çok iyi olması Şart değil. Kulağının olması yeterli. Ama iyi ses de varsa tabi müzikalde çok daha uygun olabilir. Şarkıyı söylemek değil Şarkıyı anlatmak önemlidir, çünkü Şarkıda bir olay anlatıyorsunuz, aşkınızı anlatıyorsunuz, olduğunuz yeri anlatıyorsunuz, ilişkinizi anlatıyorsunuz. Melodinin üstüne bir Şey. Şarkı sözleri çok önemli müzikalde. Oyunun parçasıdır Şarkı. Durup dururken kimse dans etmiyor. Müzikalde oyunculuk ön plandadır. Kötü bir oyuncu müzikal oynayamaz ama sesi çok iyi olmayan ama kulağı olan bir oyuncu çok iyi mzikalci olabilir. Durup dururken kimse Şarkı söylemiyor. O olay onu gerektirdiği için oyuncu Şarkıyı söylüyor. Mesela Rex Harrison, My FairLady’ i yıllarca sinemada, tiyatroda oynadı. Çok iyi sesi olan bir oyuncu değil ama harika anlatıyor Şarkılarını. Mesela Selçuk Yöntem, benim yazdığım ’Bir Kış yks Müzikali’nde oynadı. Onun da sesi yeterli değil ama müthiş bir kulağı var. Beş tane Şarkı söyledi. Bayıldı insanlar. Oyunculuk mesleğinde ilerlemek isteyen herkesin dans ve ses dersi alması gerekiyor. Ben yıllarca hem ses dersi aldım, hem dans dersi aldım. Onun için sahnede nasıl davranacağımı, elimi kolumu ne yapacağımı çok iyi biliyorum. Onun için Müzikal oyuncu, belki bunun üstünde biraz daha duracaktır. Belki sesini daha çok çalıştıracaktır. İlla ki bir müzikalde oynamak Şart değil. Şart olan, insanın kendisini Şarkı söylemeyi ve dans etmeyi bilen iyi bir oyuncu olarak yetiştirebilmesidir. Nasıl iyi oyuncu olmadan nitelikli tiyatro yapılmaz ise, müzikal tiyatroda herkesin başta çok iyi oyuncu olması gerekir. Oyuncu olmadan müzikal yapılamaz .” (ankaya, 2015)

4. BÖLÜM

TANIMLAR ÇERÇEVESİNDE MÜZİKAL FİLM VE TARİHÇESİ

4.1. Müzikal Film Tanımları

“Tanım 1 (Müzikal Film): Öykü biçimde birbirine karışmış [karakterlerin](#) çeşitli şarkılar söylediği bir [film türüdür](#). Şarkılar genelde senaryoyu ilerletmek ya da filmin karakterlerini geliştirmek için kullanılır. Müzikalin alt türü [müzikal komedi](#), [müziği](#), [dansı](#) ve öyküsündeki gibi güçlü mizahi parçalar içerir. Müzikal film [sahne müzikalinden](#) doğup gelişmiştir. Tipik olarak film ve sahne müzikalleri arasındaki en büyük fark, uygulanması tiyatrodaki elverişsiz olan sahnelerin cömertçe kullanılmasıdır. Müzikal film karakteri olarak tiyatroyu hatırlatan öğeler içerir; canlandırmalar sıklıkla onların parçalarını ve dans numaralarını o anda izleyen seyirciler varmış gibi ele alır. Bir bakıma görünüm izleyiciyi işaret eden, canlandırıcının doğrudan kameraya baktığı ve onun için canlandırdığı bir hale gelir.

Tanım 2 (Müzikal Film): Müzik ve dans öğelerine dayanan, şarkılı ve danslı bölümlerin olay örgüsüyle bütünleştiği filmlerdir. Müzikal sinema, belirli bir gösteri geleneğiyle türün gerektirdiği zengin malzeme ve kadrolara sahip olan ABD' de doğmuş ve gelişmiş, 1930' larla 1940' larda, Büyük Bunalım ve II. Dünya Savaşı'nın sıkıntılı ortamında izleyicilerini katı gerçeklerden uzaklaştırıp renkli düşlere götürerek büyük yaygınlık kazanmıştır. Zaman zaman başka ülke sinemaları türün gelişimine katkısı olan filmler çıkardıysa da müzikal film, ağırlıklı olarak Hollywood' a özgü bir tür olarak kaldı. “ (Wikipedia, 2015)

Tanım 3 (Müzikal Film): Müzik ve dans öğelerine dayanan, şarkılı ve danslı bölümlerin olay örgüsüyle bütünleştiği film. (AnaBritannica, 2014)

Tanım 4 (Müzikal Film): Dar anlamıyla “büyük ölçüde diegetik (perdedeki karakterler tarafından yapılan) müzikli film demektir.” (Altman, 1990 : 342)

Tanım 5 (Müzikal Film): Kökeni sahne sanatlarından gelen müzikal filmler, olay örgüsüyle ilişkili müzik, şarkı ve dans içeren müzikal parçalara sahip, öykünün tamamını ya da bir kısmını müzikal parçalarla anlatan ya da anlatmaya çalışan müzikli filmlerdir. (Sağkan, 2010: 13)

4.2. Müzikal Filmlerin Kendi İçinde Oluşturduğu Türler

Müzikal tiyatroları araştırırken, tanımlar bölümünde hem müzikal tiyatro alanında, hem de müzikal film alanında kavram karışıklığı olduğunu belirtmiştik. Tür içerisinde birbirinden farklı olduğu söylenen müzikallerin, kendi içinde çeşitlere ayırma yoluna gidilir. Bu bölümde müzikal filmlerin türleri hakkında bilgiler verilecektir. “Steve Neale, Mueller’ in bütünleşme kavramına açıklık çalışmasının pek rastlanmayan bir tutum olduğunu söyler. Neale, kavramın pek çok yerdeki kullanımının oldukça belirsiz olduğunu vurgular ve bütünleşmiş müzikal kavramı hakkında: “bu kavram, her türlü motivasyon formunun ve bazende stilistik ve estetik uyumun eşanlamlısı olarak kullanılabilir. Hem tiyatro, hem de sinema müzikal tarihinde oluşan bulanıklığın bir sebebi de burada yatar.” der. (Neale, 1999: 96)

Revü: “Revü; bir tür olarak savaş sırasında gelişmiştir. Sarhoş kalabalık; sahnedeki ışıklar, göz alan renkler ve dekorlar içerisindeki seslere ve hareketlere kilitlenmiştir. Yarı çıplak kadınların, parıltının ve ritmin içinde kaybolup gitmiş, bir iki saatliğine karanlık sokakları ve ölümün gölgesini untabilmiştir” (Conway, 2004: 62)

“Revülerin parlaklığı ve halka olan etkisi sinemanın ilgisini çeker. 1910’ yıllarda Fransız sinemasında, revü yoğunlukla kullanılır. Sessiz sinema döneminde müzikhol yıldızları film başlamadan önce, gösterilerini canlı yapar.” (Conway, 2004: 62) “Daima, LaysGauty ve diğerleri düzenli olarak film öncesi şovlarda şarkı söyleyip dans eder.” (Conway, 2004: 38) “Sesli döneme geçildiğinde özellikle 1930’ lu yıllarda, revü yıldızlarının oynadığı konulu revü filmleri popüler olur. Mistinguett, Florelle, Josephine Baker, JaneMarnac gibi dönemin ünlürevü yıldızları, müzikhollerdeki performanslarını olduğu gibi sinema filmlerine taşıyan filmlerde oynar. Susan Hayward bu filmleri bir panayır eğlencesi olarak adlandırır.” (Sağkan, 2010: 151) “Bu filmler sinemanın dışındadır. Belli öyküleri varsa bile bir sunucu tarafından anlatılan dış bir öyküdür. Bu filmlerde, asıl amaç sinemanın kendisine

dikkat çekmeye çalışmaktır. Örneğin karakterlerin kameraya bakması, öyküye bir şey katmayan yakın çekimlerin kullanılması bu amaca yönelik eylemlerdir. Konu, kameranın neler yapabileceğini göstermek için bir bahanedir.” (Sağkan, 2010: 151)

“Aynı yıllarda, İngiliz sinemasında da benzer biçimde, müzikhol yıldızlarının oynadığı İngiliz müzikhol eğlencelerini konu alan filmler, Almanya’ da ise operet geleneğini sürdüren müzikal filmler popüler olur. Görüldüğü gibi, ilk müzikal filmler, her ülkenin kendi müzikal sahne gösterilerinin izinden gider ve müzikal tiyatro geleneklerini olduğu gibi beyaz perdeye taşır. Sahne geleneğini sürdürdükleri için bu filmlerin hemen hepsinde diegetik müzik kullanılır.” (Sağkan, 2010: 151) “Diagetik müzik kullanımında müzik öykü aksiyonunun doğal parçası olarak filmin içerisinde üretilir.” (Sağkan, 2010: 151) “Film içerisinde karakterler bilinçli olarak şarkı söylüyor ya da bir çalgı çalıyorsa, bu diegetik anlatıya uygun bir müzik kullanımındır” (Sağkan, 2010: 151)

Sesli filme geçilmesiyle beraber yaygınlaşan varyete, revü, operet müziklerinde, doğrudan anlatım (sahne üzerindeymiş gibi) tercih edilmiştir. Karakterler bilinçli olarak ve çoğunlukla kameraya bakarak, kendi kimliklerinde (şarkıcı olarak) şarkı söyleyip dans eder. 1920’lerin sonlarından itibaren film endüstrisine sahip ülkelerde, diegetik müziğe dayalı filmler yapılarak yeni ses teknolojileri tanıtılmaya çalışılmış, teknolojik yeniliklerin tanıtımında müzik ve dans, filmlerde bol miktarda kullanılmıştır. ABD’ nin filmlerine bakıldığında; “yapımcıların uygun düşebilecek her müzikal kaynağı topladığı görülür: opera, operet, klasik müzik, askeri marşlar, Venedik valsleri, halk şarkıları, İncil ilahileri, Yahudi İlahileri, Tin PanAlley ezgileri, gece klübü şarkıları, vodvil dansları, caz ritimleri.” (Altman, 2003: 343)

“ABD sadece kendi geleneğini değil, dünya müzik ve müzikal kültürünü de filmlerine katar. Bu durum ABD müzikal kültürünün Avrupa’ dan gelmesinden ve farklı kültürleri barındırmasından kaynaklanır.”(Sağkan, 2010: 152)

Operet: “Operet, vodvil türünün üzerine, vodvil türünü süsleyerek kurulur.”(Fisher, 2003: 198) ”Vodvil, 18. yüzyılda sınıf farkının oluşması sonucu [Fransa](#)'da ortaya çıktı. İçinde [müzikal](#) bölümler, [dialoglar](#), [monologlar](#) ve [pantomim](#) gibi değişik gösteri türleri barındırabilir.” (Wikipedia, 2015) ”Fransız

operetlerinden etkilenen Avusturyalılar, kendi kültürlerini operetlere adapte etmeye başlar. Johann Strauss II. vals müziklerini operetlere katarak Viyana opereti türünü ortaya çıkarırken, Almanya’ da hem Alman hem de Viyana operetleri popüler olur. 1930’ larda Viyana film türü (wiener film genre) ortaya çıkar. Bu filmler, köy konulu komedi ve dramlar, viyana tarihi ve operetlerden oluşur. Mozart, Schubert, Johann Strauss I ve II gb bestecilerin hayat öyküleri, yine onların bestelerini kullanarak operet tekniğiyle anlatılır. Büyük bütçeli filmlerde, yeni ses teknolojileri kullanılır ve Jan Kiepura, Marta Eggerth gibi ünlü şarkıcılar oynar. (Sağkan, 2010: 154)

“ABD’de operet filmleri, 1920’lerde ve 1930’larda sahne operetlerinden birebir adaptasyon olarak ve sahne operetlerinin kuralları uygulanarak çekilir.” (Sağkan, 2010: 154) “Amerikan operetlerindeki ateşli aşk şarkıları söyleyen yetenekli şarkıcılar, güçlü koro, iddialı danslar, hafif konu ve egzotizm olduğu gibi operet filmlerine akıtarılır.” (Mordden, 1988: 10) “Amerikan sinemasında, iyi esprilere ve şarkılara önem veren komediler, operetlerin kurallarını da bünyesine katarak operet filmlerine son verir.” (Sağkan, 2010: 154)

Müzikal Komedi: “ABD, kendine ait fars komedilerinden ve daha sonra da Afro- Amerikan müziği ve dansından güç alarak, yirminci yüzyılın başlarında diğer ülkelerin etkisiyle oluşturduğu müzikal komedilere kendinden bir şeyler katmaya başlar. Bu dönemde coşkulu, şen şakrak oyuncular ve şarkılar, basite kaçan espriler ve halk şarkılarının yanında, popüler olan ragtime ve ardından caz, Amerikan müzikal komedisinde kendini göstermeye başlar. Amerikan sahne müzikal komedilerini, diğer ülkelerinden, özellikle de İngiliz müzikal komedilerinden, ayıran coşku ve neşe, olduğu gibi sinema müzikal komedilerine aktarılır ve Amerikan müzikal komedi filmlerinin en önemli özelliklerinden biri olur.

194’lı ve 1950’li yıllarda, Amerikan müzikal filmlerinin altın çağı olarak adlandırılır. Amerikan müzikal tiyatrosunun altın çağı ise, Amerikalı tiyatro yazarı br eleştirmeni Gerald Bordman tarafından 1920’ li yıllar ve 1930’ lu yılların başı olarak belirtilir.”(Sağkan, 2010: 156)



(Resim 4.1): 'Annie'

“Amerikan müzikal tiyatro tarihindeki en iyi müzikal komedi şarkıları bu dönemde ortaya çıkar... ritimlere yeni ve eşsiz bir çok yönlülük verilir ve metin yazarları profesyonel işçilik yapar.” (Mordden, 1988: 72- 80) “Bu dönemin müzikal komedilerinde, karakter derinliği, ironi ve ana fikir yoktur. Tür tamamen yetenek üzerine kuruludur.” (Mordden, 1988: 4)



(Resim 4.2): 'Kiss Me Kate (Öp Beni Kate)

“*Annie* ve *Kiss Me Kate* (1948), 1940'ların en başarılı müzikal komedileridir. Bu müzikallerin parçaları, birbirleriyle uyumlu ve mantıklıdır.” (Sağkan, 2010: 156)

“Müzikal komedinin altın çağı, ABD İkinci Dünya Savaşı’ na girmeden önce yaşanır. Bu durum, savaş sırasında ve sonrasında büyük beğeni kazanan müzikal komedi filmi biçiminde konu bulunurken, müzikal komedinin köklü geçmişi, başarılı ve beğenilen filmler yapılmasına yardımcı olur.”(Sağkan, 2010: 156)

Müzikal Drama ve Modern Müzikal:“Sahne sanatlarında, müzikal dramaların gelişmeye başladığı 1940’ lı yıllarda Hollywood müzikal komedileri altın çağını yaşar. 1960’ larda ve özellikler de 1970’ lerde, izleyicinin istekleri değişir. Ütopik dünyalar kuran kaçış müzikalleri beğenilmeye başlar ve altınçağ sona erer. Hollywood müzikal dünyası varlığını sürdürebilmek için bir kez daha kökenine, yeni sahne müzikallerine sığınır. Eğlence ve ütopyaı değil gerçekler ve toplumsal sorunları işleyen müzikal dramaları (Batı Yakası Hikayesi, West Side Story, JeromeRobins, Robert Wise, 1961;

Damdaki Kemancı, Fiddler on theRoof, Norman Jewison, 1971; Kabere, Cabaret, BobFosse, 1972; JesusChristSüperStar, Norman Jewison, 1973; Hair, Milos Forman, 1979..vb.) beyaz perdeye uyarlar. Böylece müzikal drama, müzikal film türü içerisinde yerini alır. (Sağkan, 2010: 156)



(Resim 4.3): ‘Life s a Cabaret’Müzikali’nde Lisa Minelli

“Günümüzde Hollywood, sahne müzikal dramalarını (ya da artık dönüştüğü adıyla modern müzikalleri) beyazperdeye aktarılmaya devam eder. Evita (Alan Parker, 1996), Hedwing ve Kızgın Çıkıntısı (HedwingandtheAngryIncy, 2001), Chicago (Rob Marshall, 2002), Rent (ChrisColombus, 2005), Rüya Kızlar (Dreamgirls, Bill Candon, 2006), SweeneyTodd (Tim Burton, 2007), Saç Sprey (Hairspray, Adam Shankman, 2007) bunların sadece bir kısmıdır. Bir yandan da hem Hollywood hem de Avrupa’ da orijinal senaryolarla ya da müzikal olmayan metin ve senaryoların müzikale uyarlanmasıyla, modern müzikaller yapılır.

New York New York (Martin Scorsese, 1977), Bütün BunlarCaz (AllThatJazz, 1979), Şöhret (Fame, Alan Parker, 1980), Karanlıkta Dans (Dance in the Dark, LarsvonTrier, 2000), CadillacRecords (Darnell Martin, 2008) bunlara örnek olarak verilebilir.” (Sağkan, 2010: 159)



(Resim 4.4): ‘Dreamgirls’

(Resim 4.5): ‘SweeneyTodd’

Mega-müzikaller: “Amerikan müzikalleri 50’li yıllarda altın çağını yaşarken, popüler müzik kültürünün de bir göstergesi sayılmaktaydı. Halk oyunları bilir, şarkıları söyler, aktörleri yıldızlaştırırdı Ancak günümüzde elektronik medyanın hakimiyeti sonucu televizyon, sinema ve albümler popüler kültürü yönlendiren öğeler olmuşlardır. Tiyatro oyunun aksine istenilen her yerde gösterebilen sinema

filmleri ve televizyon programları hem maddi başarıyı hem de popülerliği, tiyatronun çok daha üstünde yakalamaktadır.

Müzikaller nadir olarak yapımcısına göre gruplanır. CameronMackintosh' un ayrıcalığı olsa da genelde müzikaller Webber müzikali, Schonberg- Boubllil müzikali, Hal Prince müzikalleri olarak adlandırılır. Ancak elektronik medyanın hakimiyeti sayesinde Broadway' deki pazarı fark eden, ve zaten daha önceden sinema için animasyon olarak yapılmış ve başarısını kanıtlamış projelerini, müzikal olarak seyirciyle buluşturan Disney, bir anda eleştirilenler ve seyirci tarafından en çok konuşulan konu olmuştur.

Müziği, Alan Menken, sözleri HowardAshman ve Tim Rice'a ait olan ve yönetmenliğini daha önce Disney tema parklarında birçok filmin sahne adaptasyonunu gerçekleştirmiş olan Robert JessRoth'un yaptığı **BeautyandtheBeast**(Nisan 1994, New York) müzikali, filmine yakın bir adaptasyonla, masalsı kostüm ve dekoru, bilinen ve zaten başarı kazanmış hikâyesiyle, seyircinin ilgisini çekse de, eleştirilenlerce yenilikçi bulunmamış fakat geniş başarısı kazanmıştır. Ancak tüm yapımları, sektörde **Angels** adı verilen küçük yatırımcılardan para desteği almak yerine kendi başına finanse edebilecek güce sahip olan Disney, *BeautyandtheBeast*'ten çok farklı olarak bu sefer film versiyonundan bambaşka bir sahne yorumuyla *TheLionKing* müzikalini sahnelemiş ve bu devrimci anlayış, mega-müzikali 21. yy' a geçişte bambaşka bir forma dönüştürülmüştür. Yönetmen, kukla ve kostüm tasarımcısı olan JulieTaymor, film yerine senaryo üzerinden çalışarak tamamen kendi yaratıcılığıyla yeni fikirler üretmiş, böylece bir adaptasyondan öteye geçerek müzikal, Disney'in sihirini seyirciye aktarmıştır. Müzikleri Elton John – Tim Rice işbirliğiyle hazırlanan “TheLionKing” özellikle tüm kukla hayvanların sahneden ve seyircilerin arasından geçerek selamladığı ‘Circle of Life’ şarkısıyla başlayan açılış sahnesiyle hem seyircileri hem de eleştirilenleri büyülemiştir.” (Turan, 2009: 57, 58)



(Resim 4.6): 'TheLionKing (Aslan Kral)'



(Resim 4.7): 'Elton John'

4.3. Müzikal Film Tarihi

“Sinema ilk olarak 1894 senesinde Thomas A. Edison’un Kinetoskop’u geliştirmesiyle başlamıştır. 1895 senesinde ise Paris’te Lumière’ ninSinematografi’yi bulmasıyla görüntüler daha tatminkar bir duruma girdi.

Sinemanın başlangıcı esasen 1824 senesinde laboratuvar çalışmaları şeklinde Londra’da Peter Mark Roget’ in, çizgi resimlerin bir disk üzerine yapıştırılarak

döndürülmesiyle başlamış, bunu 1860 senesinde fotoğraflı disk ve bunu da 1890 senesinde selülozik film şeridi takip etmiştir. İlk basit sinematoskopu 1861 senesinde Phladelphialı mühendis Coleman Sellers yapmıştır. Bu makinayı Thomas Edison ve Thomas Armat geliştirdiler.

Sinema makinasının çalışması: Sinema makinası bir projeksiyon aleti olup, film kamerası tarafından kaydedilen seri haldeki görüntüleri ekrana yansıtır (Bkz. Projeksiyon). Görüntüler gözün fark edemeyeceği hızla değiştiği için, ekrandaki görüntü hareketli zannedilir. Bu hadise güneşe çok az bakıp gözünü kapatan bir kişinin gözünde, bir müddet karartı izinin devam etmesi esasına dayanır. Sinema makinasının prensip olarak ışık üreten bir lambası, ışığı yansıtan reflektörü, film şeridini belli bir hızla hareket ettiren mekanizma, film hızı ile koordineli olarak ışığı kesip tekrar açan, döner diyafram mekanizması ve mercekleri vardır. Işığın kesilip açılma sayısı saniyede 24 veya 48 adettir. 48 sayısı ışık titreşimini azaltmak içindir.

Filme ses, fotoğraf tekniğiyle kaydedilir. Ses modüle edilmiş ışık haline çevrilerek film üzerine düşürülür. Modülasyon işlemi, mikrofondan gelen ses titreşimlerinin yükseltilerek, hassas bir galvanometrenin manyetik saha içinde asılı duran bobinine tatbik edilir. Galvanometre aynası bu bobine bağlı olduğu için bobin titreşimleri, aynaya gönderilen ışığı da aynı şekilde titreştirir. Bu titreşimli ince ışık film üzerinde görüntülenir.

Sesin filmde elde edilmesi de arada fotosel kullanıldığında bu işlemin tersidir. Mikrofonun yerini hoparlör alır. Sesin ışık olarak kaydı özel ışık tüpüyle de yapılmaktadır. Işığın saniyede 24 defa kesilip açılabilmesi için, film üzerinde ses görüntü kaydının yapıldığı kenarın karşısındaki diğer kenara resimler arasına gelecek şekilde delikler açılmıştır. Makina çalışırken bu deliklere giren pim mekanizması, ışık sistemini film akış hızına dolayısı ile resimlerin mercek önünden geçme hızına göre çalıştırmış olur.” (Blogger, 2014)

“Müzikal film Hollywood’ da doğup gelişmiştir. Bu gelişmenin ABD’ de olması, türün gerektirdiği altyapının, yani yetkin bir kadro kurarak uzun süreli çalışma ortamını sağlayacak, zengin dekor kostüm ve çekim masraflarıyla artan maliyetleri karşılayabilecek olanakların müzikal sinemanın hızla geliştiği 1930’ larda yalnızca Hollywood’ da bulunmasından kaynaklanıyordu. Amerika’ nın zengin

gösteri sanatları geleneği de müzikal sinema için hem malzeme, hem de hazır bir izleyici kitlesi sağlıyordu.” (Blogger, 2014) Filmin müzikle olan macerası sessiz filmlere dayanmaktadır. ”En azından orkestradan solo piyanoya kadar müzik, vodvil salonlarında gösterilen bütün filmlere eşlik eder.” (Pearson, 2003: 40)

Beğenilen filmler için besteler bile yapıp film esnasında çalınır. “1911 yılında Pathe’ nin II. Trovatore ve Faust’ u, Edison’ un Aida’ sı özel olarak bestelemiş müzikle sunulur. Canlı orkestra eşliğinde aryaları seslendiren opera sanatçıları, müziği perdedeki karakterlerin ağız hareketlerine göre yönlendirir. Müziğin sinemayla, sessiz film döneminde başlayan macerası, sesli film ortaya çıkar çıkmaz, müzikal filmlerin sinema dünyasına doğuşunu belli eder.” Bununla birlikte son zamanlarda çekilmiş sessiz sinema türünün nasıl geliştiği hakkında bizlere güzel bir fikir veren ‘The Artist’ filmini gösterebiliriz. Bu filmde de, sessiz film izlenirken bir taraftan döneme ait çekilen filmler için orkestra, görüntülenen filmlere eşlik etmektedir.



(Resim 4.8): ‘Charlie Chaplin’



(Resim 4.9): 'The Artist'

“Müzikal Film, öykü biçimde birbirine karışmış [karakterlerin](#) çeşitli şarkılar söylediği bir [film türüdür](#). Şarkılar genelde senaryoyu ilerletmek ya da filmin karakterlerini geliştirmek için kullanılır. Müzikalin alt türü [müzikal komedi](#), [müziği](#), [dansı](#) ve öyküsündeki gibi güçlü mizahi parçalar içerir.

Müzikal film, [sahne müzikalinden](#) doğup gelişmiştir. Tipik olarak film ve sahne müzikalleri arasındaki en büyük fark, uygulanması tiyatrodaki elverişsiz olan sahnelerin cömertçe kullanılmasıdır. Müzikal film karakteri olarak tiyatroyu hatırlatan öğeler içerir; canlandırmalar sıklıkla onların parçalarını ve dans numaralarını o anda izleyen seyirciler varmış gibi ele alır. Bir bakıma görünüm izleyiciyi işaret eden, canlandırıcının doğrudan kameraya baktığı ve onun için canlandırdığı bir hale gelir.” (Wikipedia, 2014)

“İlk yıllarında hızla gelişmeye başlayan müzikal film dünyası, sesli filmle beraber” sadece daha fazla mükemmelleşen kayıt teknolojisi için değil, çeşit renk işlemleri, hatta farklı geniş ekran teknolojileri için de bir vitrin görevi” üstlenir.

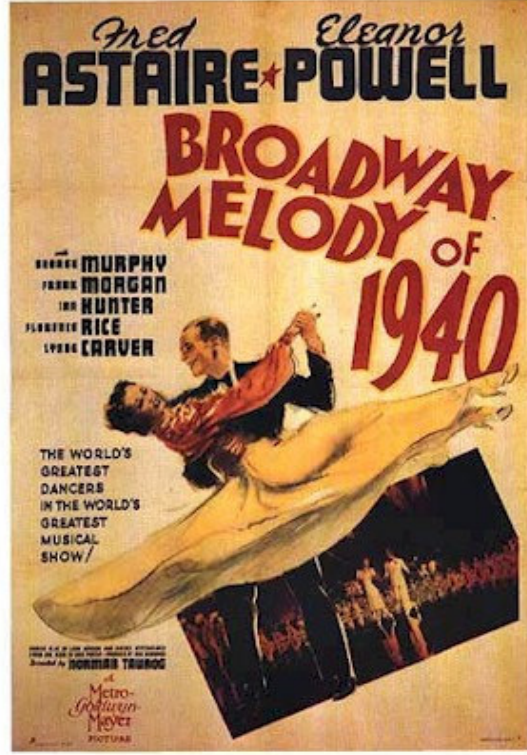
(Altman, 2003: 345)

“Bu nedenle sesli sinemaya geçildiğinde, müzik şarkı ve dansı içerisinde, sahne opera, operet ve vodvili biçimleriyle kullanma yoluna gidilir. Sesli sinemanın ilk döneminde yapılan müzikallerle, 1933’ de FredAstaire ve GingerRogers döneminden başlayıp günümüzdeki modern müzikallere kadar gelişmeye devam eden müzikaller, tür içerisinde birbirinden farklılık gösterir. Bu nedenle müzikal türünü kendi içinde çeşitlere ayırma yoluna gidilir.” (Sağkan, 2010: 1)

“Müzikal filmler, operet, revü, müzikal komedi, müzikal oyun, sahne arkası müzikali, rock müzikali gibi farklı çeşitlere ayrılır.”(Sağkan, 2010: 2) “Bu ayırım sadece müzikal filmler için değil, sahne müzikalleri için de geçerlidir. Bu nedenle, müzikal filmi tam olarak tanımlayabilmek için, kökenine inmek gerekir” (Sağkan, 2010: 2) Müzikal komedi, revüya da operet filmleri belli bir dönem geçerliliğini sürdürürken, sahne arkası müzikallerine 1930’ larda da, 2000’ lerde de rastlanır. Sahne arkası müzikalleri diğer türlerle karışık olarak görülebilir. Bir revü gösterisinin sahne arkasında gelişen olaylar ya da iki sahne sanatçısının aşk öyküsünü anlatan müzikal bir komedi ile birleşebilir. Sahne arkası müzikal filmlerinin uzun soluklu olabilmesinin nedeni, seyirciye gösteriden daha fazlasını sunmasıdır.” (Sağkan, 2010: 3) “Tiyatro seyircisi sadece ona sunulan gösteriyi izler Sahne müzikalini seyreden seyirci ise, sadece gösteriyi değil, gösterinin prova sürecini izler.” (Sağkan, 2010: 3)



(Resim 4.10): 'The Jazz Singer' Afifi



(Resim 4.11): 'BroadwayMelody'

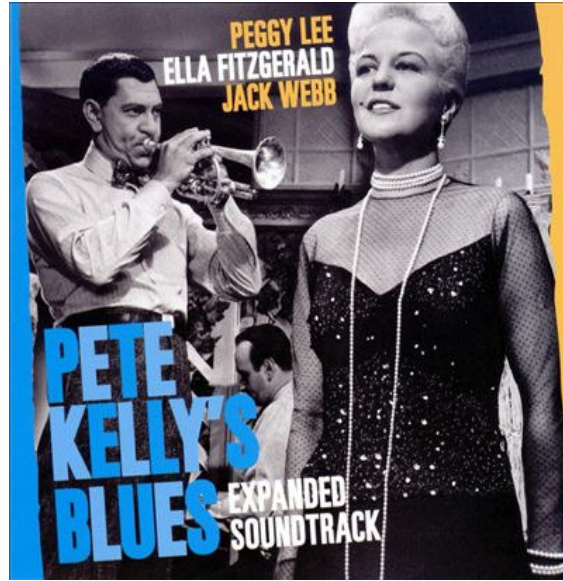
“Tek bir film türü içerisinde ele alınmayan filmler bulunmaktadır. Müzikal sinemanın ayırt edici özelliği, müzik ve dans öğelerine dayanması, şarkı ve dans bölümlerinin öykünün bir parçası olması ve bu öğelerin eksiği halinde filmin anlamını yitirmesidir. Bu yüzden, ilk sesli film olan, Alan Crosland’ın (1894- 1936) 1927 tarihli *The Jazz Singer*’ ı, içinde şarkıların da yer almasına karşın, tam anlamıyla bir müzikal sayılamazdı, iki yıl sonra Harty Beaumont’ un (1888- 1966) yönettiği ve ilk müzikal film kabul edilen MGM yapımı *The Broadway Melody*, bir Broadway gösterisi öncesi, tiyatro topluluğu içinde yaşananları anlatan ve açılış gecesiyle sonuçlanan konusu ve yapısıyla, 1930’lar boyunca çekilen çok sayıda müzikal film için bir örnek olmuştu.” (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 2014) “Film türlerinin birbiriyle karışması sonucunda birkaç film türünün özelliklerini taşıyan melez filmleri ortaya çıkar” (Sağkan, 2010: 3) “Böylece özellikle 1938’ lerden 1960’ ların ortalarına kadar örneğine rastlanan, *Annie Get Your Gun* (George Sidney, 1950), *Calamity Jane* (David Butler, 1953), *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), *The Unsinkable Molly Brown* (Charles Walters, 1964) gibi müzikal westernler, ya da

müzikalin gangster türüyle karışması sonucunda, Pete Kelly' s Blues(JackWebb, 1955), BugsyMalone (Alan Parker, 1976) , Idlewild (BryanBarber, 2006) gibi müzikaller oluşur. Bu filmler sadece müzikal türünün özelliklerini değil, karıştıkları diğer türün de özelliklerini gösterir. Örneğin, Grease (RandalKreiser, 1978) ve High School Musical (Kenny Ortega, 2006), lise gençlerinin yaşantı ve sorunlarını müzik, şarkı ve dans kullanarak anlatan filmlerdir. Bu nedenle her iki film de hem gençlik film türünün (tean film genre) hem de müzikal türünün özelliklerini barındırır ve birleşerek gençlik müzikalini alır. Ya da Oz Büyücüsü (Victor Fleming, 1939) ve MarryPoppins (Robert Stevenson, 1964) örneklerinde görüldüğü gibi başka bir dünya ya da sihrin konu edildiği fantastik filmlerle müzikallerin karışması sonucunda fantastik müzikaller, gerilim türüyle müzikalin karışması sonucunda ise SweenyTold (Tim Burton, 2007) gibi müzikal gerilim filmleri ortaya çıkar.

Rock müzikalleri, müzik ve şarkıardesedecerock müzik türünü barındıran filmlerdir. Bu müzikal filmlerin büyük çoğunluk JesusChristSuperstar (Norman Jewisyon, 1973), Tommy (KenRussel, 1975), Grease(RandalKreiser, 1978), Hair (Milos Forman, 1979), HedwigandtheAngryInch (John CameronMitchell, 2001) ve daha pek çok örnekte görüldüğü gibi Broadway' den uyarlamadır. Rock müzikalleri 1960' lardan başlayıp günümüze kadar geçerliliğini sürdürür.” (Sağkan, 2010:4)

“Müzikal filmler, gerçek dışı, siyasetten uzak düşlere dayalı,'kaçış sineması' ürünleri olarak 1930' larda ve 1940' larda büyük yaygınlık kazanıyor, 1929 dünya iktisadi bunalımının etkilerini, daha sonra da II. Dünya Savaşı' nın getirdiği tehlikeleri, sıkıntıları ve yıkımları unutmak isteyen izleyici kitlelerince hemen benimseniyordu. Bu dönemde Hollywood' daki film şirketleri arasında müzikal konusunda da büyük bir rekabet doğmuştu. WarnerBros şirketi ünlü koreografi yönetmen Busby Berkeley' nin (1895-1976) kalabalık kadrolu, gösterişli filmleriyle etkinliğini sürdürüyor, JoanBlondell(1909- 1979), DickPowell(1904- 1969) gibi oyuncularını üne kavuşturuyordu. EmstLubitsch, Paramount' ta, mauriceChevalier ve Jeanette Mac- Donald' lı (1901- 1965) filmleriyle danstan çok şarkılara dayalı bir müzikal geliştiriyor, RKO şirketi, sinema tarihinin en büyük dansçı olarak kabul edilen FredAstaire'i, GingerRogers (1911) ile bir araya getirerek bu unutulmaz çiftle müzikalin zarif örneklerini veriyordu. Twentieth Century- Fox, Alice Faye' den (1912) sonra BettyGrable' ı (1916- 1973), Universal, DeannaDurbin' i (1921),

Columbia da RitaHayworth' ı öne sürüyordu. Bu rekabet ortamı içinde MGM Şirketi'nin ayrı bir yeri vardı. MGM, farklı bir tarz geliştiriyor. Doğrudan sinemanın özelliklerine göre düşünülmüş ve hazırlanmış yapıtlarla müzikal türüne saygınlık kazandırıyor. MGM, JudyGarland, Mickey Rooney, Frank Sinatra, KathrynGrayson (1922) ve daha birçok ünlü oyuncuyu bünyesinde topladığı 1940' larda, RoubenMamoulian (1898), Vincente Minnetti, George Oukor, George Sidney (1916) gibi yönetmenleriyle de ön plana geçiyor ve rakipsizleştiriyordu. Minnetti ve Gene Kelly- Stanley Donen(1924) ikilisi, 1940' ların sonuyla 1950' lerin başlarında çıktıkları MGM müzikalleriyle bu türün doruk noktasını oluşturdular.



(Resim 4.12): 'Pete Kelly's Blues'

Müzikal sinemanın klasikleri olarak değerlendirilen yapıtların verildiği 1950' lardan sonra giderek beklentileri değişen, daha gerçekçi yapıtlara yönelen izleyici kitlelerinin ve yüksek yapım maliyetlerinin etkisiyle, bu sinema türü gözden düşmeye başladı. 1960' lara gelindiğinde, Amerikan sinemasıyla özdeşleşmiş olan büyük müzikaller dönemi kapanmıştır. 1960' lar ve sonrasında, zaman zaman müzikal sinemanın tekil örnekleri verildi. Bunlar arasında Robert Wise (1914), JeromeRobbins (1918) ikilisinin 1961' deki West Side Story (Batı Yakasının Hikayesi), George Cukor' un 1964 tarihli My FairLady (Benim Tatlı Meleğim), Walt Disney' in aynı yıl çıktığı Mary Poppins (Gökten İnen Melek), yine Wise' ın 1965

yapımı The Sound of the Music (Neşeli Günler) adlı filmleri sayılabilir. 1969' da ShirleyMcLaine' li(1934) SweetCharity' yi çekmiş olan BobFosse (1927) 1972' deki Cabaret' de (Kabare), Nazi Almanyası' nın üstüne siyasal gözlemleriyle müzikal sinemaya yeni bir boyut getiriyordu. 1970' lerde, Martin Scorsese, New York New York, Milos Forman' da Hair ile bu türün ilginç örneklerini verdiler. Fosse' un 1979 tarihli AllThatJazz adlı filmi ve son dönem Amerikan sinemasının önemli adlarından Francis Ford Coppola' nın 1982 yapımı OneFromHeart' ı (Gönülden Biri), tipik Hollywood müzikalinden uzaklaşan, nitelik değiştirmekte olan yeni demeler oldu. (Türk ve Dünya Ansiklopedisi, 2014)

Sahne müzikallerinden farklı olarak, müzikal filmlerde, seyircinin beyaz perdede gördüğü dans edip şarkı söyleyen karakterlere inanması istenir. Bu nedenle beğeni kazanan müzikallerde müzik, şarkı ve danslar inandırıcı bir şekilde senaryoya yedirilmeye çalışılır. Bazıları sahne arkası müzikal çeşidinde, işi dans edip şarkı söylemek olan karakterlerin gerçek yaşamlarında da aynı yola başvurabileceklerini seyirciye inandırır. (Dans Vakti, George Stevens, 1936; Yağmurda Dans, Gene Kelly ve Stanley Donen, 1952; kabare, BobFosse, 1972). Bazı karakterler hayallerinde dans edip şarkı söyler. (Karanlıkta Dans, LarsvonTrier, 2000; Chicago, Rob Marshall, 2002), ya da başka bir dünyada ya da dünyadandır. (Oz Büyücüsü, Victor Fleming, 1939; MarryPoppins, Robert Stevenson, 1964; Finian'sRainbow, Francis Ford Coppola, 1968). Bazen de karakterler neşeli ve farklı kişilerdir. Seyirci bu karakterlerin duygularını şarkı ve dansla anlatmasını ve zamanla bu neşeyi çevrelerine de yaymasını yadırgamaz (Neşeli Günler, Robert Wise, 1965; Grease, RandalKleiser, 1978; Hairspray, Adam Shankman, 2007).” (Sağkan, 2010: 4)



(Resim 4.13): 'Singin in the Rain'



(Resim 4.14): 'The Wizard Of Oz (Oz Büyücüsü)'

“ABD dışındaki ülkelerde müzikal sinema, hiçbir zaman Amerikan sinemasındaki kadar önemli olmadı, benzer girişimler Amerikan müzikallerinin taklidi olarak kaldı. Almanya’ da 1930’ lardaki kimi müzikaller, Fransa Rene Clair ve JacquesDemy’ nin özgün çalışmaları, İngiltere’ de CarottReed’ in (1906- 1976) 1970 tarihli Oliver filmi, KenRussel’ ın 1975 yapımı Tommy’ si başarılı müzikal örnekleri olarak sayılabilir.



(Resim 4.15): 'Finian's Rainbow'



(Resim 4.16): 'Finian's Rainbow'

4.4. Türk Sinemasında Müzikaller

“1930’lu yıllar Amerikan sinemasında müzikal filmlerin revaçta olduğu yıllardı; Avrupa’da bu furyadan etkilenmişti. Dolayısıyla batı öykünmeciliği içinde olan Türk sinemasında müzikal tarzda filmler yapılmaya başlandı. 1922’de film dünyasına adımını atan tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul 1953’e kadar çektiği 30 filmin büyük çoğunluğunda yabancı kaynaklar kullanmıştır ve Batı etkisi taşımaktadır. Türk sinemasında ilk sesli film ise, 1931 yılında çekilmiştir.

Muhsin Ertuğrul’un çektiği *İstanbul Sokakları* adlı film için, Hasan Ferit Alnar ve Hüseyin Sadettin Arel çeşitli şarkılar, türküler ve tangolar düzenlemiştir.

İlk özgün film müziğimizi kimin yaptığı henüz netleşmemiştir.

Aysel Bataklı Damın Kızı (1934) filminin müzikleri Cemal Reşit Rey tarafından hazırlanmıştır. Ancak filmin yeniden gösteriminde işletmeciler bu müzikleri atarak yerlerine çeşitli türküler koymuşlardır. Üstelik hazırlanan bu müziklerin notalarının nerede olduğu belli değildir. 1950’ler sinemayı artık sinema olarak düşünen yönetmenler olduğundan sinemacılar dönemi olarak adlandırılabilir. Sinema kendi anlatım dilini ararken denenen ilklerden biri de özgün film müziğidir. Nedim Otyam Türkiye’de ilk kez 1950 yılında, İstanbul’ un Fethi filmi için büyük bir orkestra ve koro kullanarak özel müzik hazırlamıştır. ‘Özgün Sinema Müziği’ artık filme uygulanmaya çalışılan müzik değil; o filmin senaryosuyla, rejî anlayışıyla, çekim özellikleriyle, oyuncularıyla bütünleşen ‘O Film’ için bestelenmiş özgün müzik oluyordu (Otyam, Sinemacılar döneminin ilk yıllarında film müziği ile uğraşan bir iki kişi görüyoruz. Ancak bunlar özgün skorla ilgilenmeyip, filmlere folklorik bir ilgiyle, halk müziği açısından yaklaşan Orhan Barlas, Muzaffer Sarısözen, Ruhi Su gibi müzisyenlerdir. Ayrıca özel müzik besteleme alışkanlığı her film için yapılmamıştır. Çekilen filmlerin çoğunluğunu yine plaklardan alınma müzikler içermektedir. 1960’lar yeni toplumsal koşullar, yeni konular, yeni yapılanma ve film müziklerinin filmler ile birlikte niceliksel artışının olduğu yıllardır. Özon’un belirttiği gibi ‘1950’den sonraki dönem her şeyden önce sinema dışı olaylardan etkilendi.1960’ların hareketli ve zengin çeşitliliğinin doğasının etkileri doğal olarak Türkiye’deki film ve film müziği yapımında da kendini gösterdi. Altmışlı yıllar Türkiye’sinde yeni besteciler ortaya çıkar. Bu isimlerden ilki, Yalçın

Tura'dır. İlk film müziğini Ziya Metin' in Namus Düşmanı filmi için yapmıştır. 1965'de Halit Refiğ'in Haremde Dört Kadın ve Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı filmlerinin müziklerini hazırlayan Metin Bükey' i görürüz. Moğollar topluluğundan Cahit Berkay, pop müzik tan danslı özel beste yoluna gitmiştir. Berkay ilk kez elektronik enstrüman kullanmış, bestelerindeki doğaçlamalı ve melodisiz yapıları ile film müziğimize ayrı bir hava vermiştir. (1970'ler Türk sinemasında buhranlı yılların başlaması, film müziği bestecilerinin niceliksel artışı ve arabesk müziğin film müziğine yansması olmuştur. 1960 ve 1970' ler insanların dikkatini çeken ve insanları kaygılandıran bir sürü gerçeklerle doluydu. Bu gerçeklerden en egemen olanı da sinemaya gidecek kitlelerin fakara oluşu ve dolayısıyla fakaralık koşullarıyla gelen insanlık durumuydu. Bu insanlık durumunu ele alan filmlerin senaryolarında gerçek çözümler yerine, bireysel çabaya, talihe, kaderciliğe, feleğe kahretmeye ve hep sonunda iyilerin kazanacağı gibi konular işlendi. Film müzikleri yaratılmak istenen duygusal durumun etkileyici aracı olarak kullanıldı. Popüler şarkılı filmler ve arabesk filmler kahır ve ağıttan geçerek kitleleri bir kez daha ağlatıp sızlatarak kendilerine döndürürken, aynı zamanda ceplerindeki ekmek parasından birkaç kuruşun da sinema endüstrisine gitmesini sağladı. 1970-1978 yılları arasında şarkıcı filmlerinde başrollerde Emel Sayın, Neşe Karaböcek, Gönül Yazar'ın; erkek şarkıcılar içindeyse Orhan Gencebay'ın oynadığı filmlerin Arabesk film furiasının habercisidir. Sinema ve Müzik; Kısa Bir Tarihsel Bakış 1980'ler, ihtilal öncesi ve sonrası yaşanan ekonomik ve sosyal problemlerin getirdiği sıkıntılar kendini bütün ağırlıyla sinemada da gösterir. Yapım sayısı önceki yıllara göre oldukça düşer. Film maliyetleri çok fazla yükselir. Bunun sonucu sinema bilet fiyatları artar. Üstelik televizyonun yaygınlaşması sinemayı en ucuz eğlence aracı olma durumundan çıkarmaya başlamıştır. Bunun yanında video, dolayısıyla video filmleri de yaygınlaşmaya başlamıştır. 12 Eylül'den sonraki dönemde özgün müzik çalışanların sayısı artmışsa da üretimlerin çoğu hala bir deneme havasındadır. Bu dönem bestecileri: Melih Kibar, Atilla Özdemiroğlu, Zülfü Livaneli, Cem İdiz, Mehmet Soyaslan, Mehmet Duru, Timur Selçuk, Hurşit Yenigün, Yeni Türkü, Müjdat Akgün vb. 1990'lar ve 2000'ler, Türk sinemasının yeniden popülerlik arayışı, farklı yapılanma ve özellikle genel medya etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği yıllar olmaktadır. 1987 yılından 1996 yılına kadar Türk sineması'na 63 yeni yönetmen girmiştir. Ancak; bu kadar yönetmenle üretilen film sayısı ve sinemanın içinde bulunduğu koşullar tezat oluşturmaktadır (Scognamillo, 1998). 1995 yılında

Tuluyhan Uğurlu, Mustafa Altıoklar'ın İstanbul Kanatlarımın Altında adlı filmine müzik yazmıştır. Bu film için yapılan müzikler, filmle birlikte piyasaya çıkan film müziği ve soundtrack olarak önem taşımaktadır. Bu çalışmanın ardından 1996 yılında Yavuz Turgul' un Eşkıya filminin soundtrack albümü de çıkar. Müzikleri Erkan Oğur yapmıştır. 2000 yılında Gani Müjde' nin yönettiği Kahpe Bizans'ın soundtrackı film ile birlikte seyirciye sunuldu. Mehmet Soyarslan, Uğur Dikmen ve Serpil Barlas' ın yine aynı yıl Engin Düzyol' un müziklerini yaptığı Zeki Ökten'in yönettiği Güle Güle adlı filmin soundtrackı da aynı yıl satışa sunulmuştur. Oğuz Adanır “Türk Sinemasının Son On Yılı” (1985) başlıklı bildirisinde, Türk sinemasına ait görüşlerini şöyle dile getirmiştir: “Bilim, belki de Türk sinemasına rağmen üniversiteye girmiştir ve şu anda belki de sinemaya yapabileceği katkılar bir çok sinema adamı tarafından henüz yeni yeni anlaşılmaya başlanmıştır. Çünkü Türkiye’de sinema genelinde kolay olarak tanımlanan bir sanattır. Oysa sinema dünyanın en güç sanatlarından biridir. Gerektirdiği deneyim, bilgi birikimi, ustalık, sanatçılık hep üst düzeydedir. Var olması gereken minimum düzeyde bir sanayiye karşın aynı şekilde belli bir düzeydeki insanların varlığını ve birlikte çalışmalarını zorunlu kılan kolektif bir sanattır. Muhsin Ertuğrul’dan günümüze değişen ve gelişen Türk toplumuyla birlikte, sinemada da bir çok değişiklik ve gelişme olmuştur... Tıpkı seyircide olduğu gibi.” (Alço, 2008)

4.4.1. Türk Sinemasında Müzikal Filmin İlk Örnekleri

“Türk sinemasında müzikal filmin ilk ürünleri Muhsin Ertuğrul döneminde gerçekleştirilir. Muhsin Ertuğrul 1923 yılında Kemal Film için DikranÇuhacıyan ve TakforNalyan' ın Leblebici Horhor operetini sessiz film olarak çeker. Fakat büyük masrafla çekilen Türk sinema tarihinin bu ilk müzikal denemesi gişede başarısız olur. Ertuğrul, ipek Film' le çalışmaya başladıktan sonra, 1931 yılında ilk sesli film olan İstanbul Sokaklarında isimli filmi yapar. Bu film şarkılı bir filmidir. Filmde Türk, Arap ve Yunan şarkıları kullanır. 1932 yılında iki sesli film daha, Kaçakçılar ve Bir Millet Uyanıyor çekilir.” (Sağkan, 2010: 26)



(Resim 4.17: ‘Kahveci Güzeli Posteri’)

“Kurtuluş savaşını konu edinen ‘Bir Millet Uyanıyor’ dan sonra, sesli filmlerin başarısı İpek Film’ e yeni bir adım daha atma cesaretini verdi. Şirketin değişmez kadrosunda Türk tiyatrosunun başrejisorü Muhsin Ertuğrul ve operetlerin en önemli artistleri yer alıyordu. Operetlerin filme çekilmemesi için hiçbir neden yoktu. Böylece sırasıyla, ‘Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir, Cici Berber, Milyon Avcıları’ adlı filmler çekildi. Gramofonlarda artık bu filmlerin plakları dönüyordu.” (Açkura, 1992: 65) Ayrıca Kahveci Güzeli, Muhsin Ertuğrul’ un çektiği ‘Kahveci Güzeli’ filmi “öyküsü ve Sadettin Kaynak’ ın film için bestelediği şarkılarıyla iyi bir müzikal olabilmek için etkin bir kaynağa sahipken, Scognamillo’ nun da gibi durgun yönetimi nedeniyle, müzikal film ile şarkılı film arasında durur.” (Sağkan, 2010: 38) Türk Sinemasında yapılmış olan müzikal filmler temel alındığında, “ Kahveci Güzeli, Lüküs Hayat, Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar, Beş Şeker Kız, Keşanlı Ali Destanı, Damdaki Kemancı, Renkli Dünya, Asiye Nasıl Kurtulur, Arabesk, Arkadaşım Şeytan, Lambada, Ateş Üstünde Yürümek, Neredesin Fruze “ (Anı Sağkan, 2010) isimli eserleri söyleyebiliriz.



Karım Beni Aldatırsa, 1933.

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul.

Feriha Tevfik, Halide Pişkin, Hazım Körmükçü,
Vasfi Rıza Zobu, Muammer Karaca, İ. Galip Arcan.

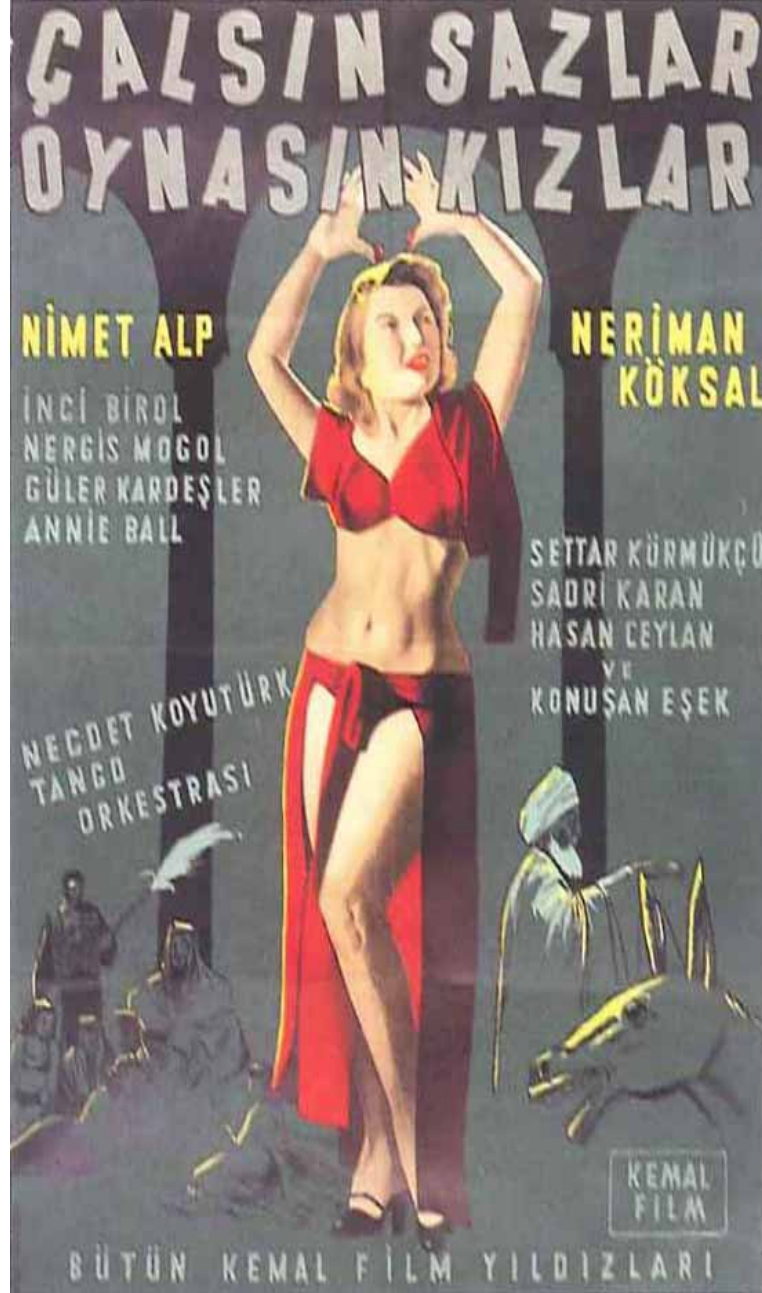
(Resim 4.18): ‘Karım Beni Aldatırsa’

4.4.2. Revü Filmleri

“Muhsin Ertuğrul” un operetlerinden sonra Türk sinemasında 1950’ li yıllarda, sahne revülerinden uyarlama olmadıkları halde tiyatro kurallarına tamamen bağlı kalan revü filmleri çekilir. Buradan yola çıkarak, Muhsin Ertuğrul’ un tiyatro kurallarına tamamen bağlı kalan revü filmleri çekilir. Buradan yola çıkılarak, Muhsin Ertuğrul’ un ‘tiyatro filmi’ anlayışının kendinden sonra gelen müzikal yapımları etkilediği söylenebilir. İstanbul Çiçekleri(Muammer Çubukçu, 1951), Saz Caz (Zeki Alpan, 1952), Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar (Ö. Lütfi Akad, 1953), Şehir Yıldızları (Nuri O. Ergün, Osman Seden, 1956) bu dönemin ürünleridir. Bu revü ağırlıklı filmlerde dönemin ünlü şarkıcı ve dansçıların yer aldığı müzikal sekanslar, çoğunlukla filmin olay örgüsünün dışındadır. Filmin karakterleri, şarkıcı ve dansçılardır. Asıl amaçları seyirciye kendi sanatlarını icra etmek olan bu karakterler, filmin derinlikli olmayan basit, çoğunlukla kopuk öyküsünün içinde yer alır. Öykü içerisinde bu karakterlerin dışında, komedi unsuru olarak bulunan ayrıca bir kaç karakter vardır.

Revülerde konu ikinci plandadır. Önemli olan müzikal sekanslardır ve bu müzikal sekanslar birbirine ‘hafif bir şekilde bağlanır. Örneğin Lütfi Akad’ ın Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar isimli filminin jeneriğinde, yapımcı için ‘ işgüzarın teki’ , yönetmen için ‘ heveslinin biri’ , senaryo içinse ‘senaryo diye bir şey yok’ yazar.

Film, Kendini önemsemez. Sadece eğlendirme amacı vardır. Önemli olan dönemin popüler müzisyen, şarkıcı ve dansçıların sergilemesidir.” (Sağkan, 2010: 39)



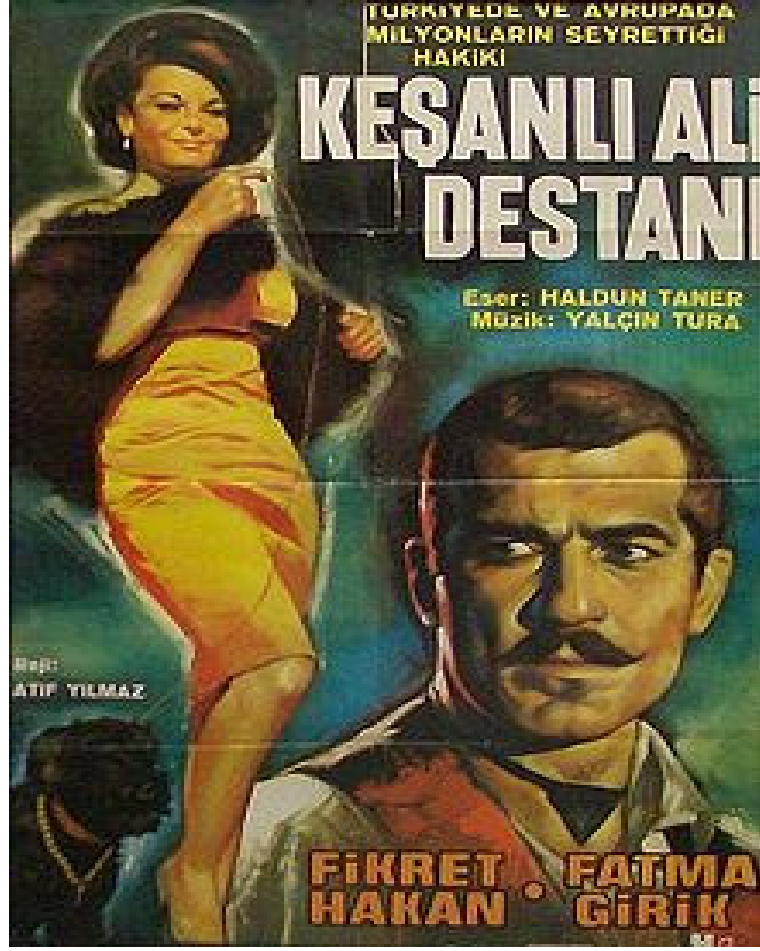
(Resim 4.19):‘Çalsın sazlar Oynasın Kızlar



(Resim 4.20): 'Şehir Yıldızları'



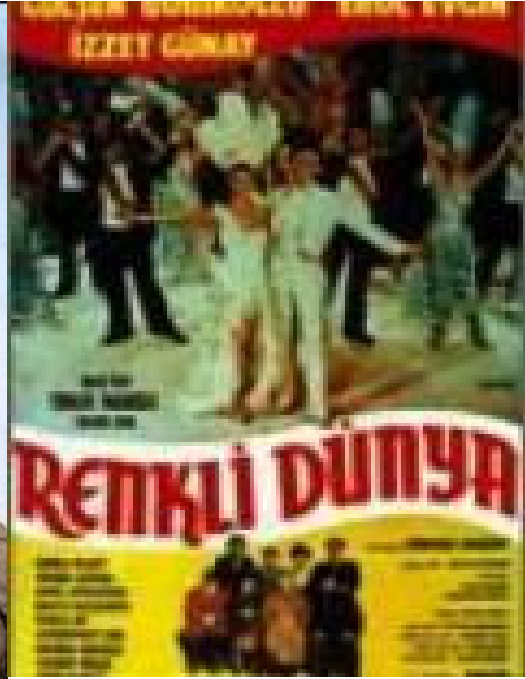
(Resim 4.21): 'Beş Şeker Kız'



(Resim 4.22): 'Keşanlı Ali Destanı'



(Resim 4.23): 'Arkadaşım Şeytan'



(Resim 4.24): 'Renki Dünya'

5. BÖLÜM

MÜZİKAL FİMLERİ OLUŞTURAN TEMEL DİSİPLİNLER

ve

MÜZİKAL FİLM OYUNCULUĞU

“Müzik, şarkı ve dans, müzikal filmin temel unsurlarıdır ve bu unsurlar müzikal film içerisinde müzikal parça (müzikal bölüm, sekans ya da sahne) olarak adlandırılır.” (Sağkan, 2010: 10) “Müzikal bir filmde, müzik, şarkı ve danslardan oluşan parçalar filmin olay örgüsü içerisine etkin bir şekilde yerleştirilir. Böylece, müzik şarkı ve dansla kurulu özel bir dünya yaratılır ya da yaratılmaya çalışılır. Müzikal filmin özel dünyasını kuran müzikal parçaların, filmin olay örgüsü içerisindeki yeri bu nedenle büyük önem taşır.” (Sağkan, 2010: 5)

“Sahne müzikallerinden farklı olarak, müzikal filmlerde, seyircinin beyaz perdede dans edip şarkı söyleyen karakterlere inanması istenir. Bu nedenle beğeni kazanan müzikallerde müzik, şarkı ve danslar inandırıcı bir şekilde senaryoya yedirilmeye çalışılır. Bazıları sahne arkası müzikal çeşidinde, işi dans edip şarkı söylemek olan karakterlerin gerçek yaşamlarında da aynı yola başvurabileceklerini seyirciye inandırır.” (Sağkan, 2010: 6)

5.1. Müzikal Filmlerde Ses

“Sinemanın önemli bir anlatım ögesi de sestir. Konuşmanın, ses efektlerinin ve 'müziğin filme sağladığı gerçeklik duygusunun yanı sıra ses, yönetmenler tarafından, hem görüntüdeki anlamları güçlendiren dramatik bir öge, hem de başlı başına bir anlatım aracı olarak kullanılabilir. "Kafa sesi" adı verilen dış sesle yönetmen, film kişilerinin aklından geçenleri ya da bilinçaltındaki izlenimleri verebilir. Ses ile görüntü çakışıp birbirini güçlendirdiği gibi, çelişerek alışılmışın dışında anlamlar ve duygular da oluşturabilir.” (Sinemart, 2008)

“Sinemanın müzik ile ilişkisi karmaşıktır. Müzik, zamanın merkezi bir rol oynadığı tek sanattır. Romanlar ve tiyatro da zaman içinde var olurlar, ancak gözleyici bir romanının zamanını kontrol eder ve zaman gösteri sanatlarında ritimler kadar önemlidir. Ancak bunlar tam anlamıyla kontrol edilemezler. Sanatların en soyutu olan müzik zamanın kesin kontrolünü talep eder ve buna bağlıdır. Soyut olarak film, müzik gibi ritim, ezgi ve armoninin aynı olanaklarını sunar. Filmin mekanik doğası, zaman hattının tam denetimine olanak sağlar. Anlatı ‘ezgileri’ artık kesin olarak denetlenebilir. Çerçeve içinde, olaylar ve imgeler armonik olarak karşıtlık oluşturabilir. Sinemacılar daha en başından itibaren bu yeni sanatın potansiyeliyle denemeler yapmaya başlamıştır.

Sinema ve müzik birlikteliğinin ilk temellerinin sessiz sinema döneminde atıldığı görülmektedir. 28 Aralık 1896’da, Lumiere Kardeşler tarafından Paris’de bir kafede, Sinematograf halka sunulmuştur. Görüntüleri kaydeden ve bir ekran üzerine yansıtmaya yarayan bu icat ile filmler gösterilmiştir. Bu filmlere, bir piyano eşlik etmiş ve klasik parçalar ile o dönemin popüler eserleri çalınmıştır. Önceleri perdedeki görüntüye uygun ya da uygunsuz birçok doğaçlama müzik kullanılmış, zamanla görüntüye uygun müzikler çalınmaya başlanmıştır. Gerçek anlamda ilk film müziği skoru 1908’de L’assasinatdu Duc de Guise filmine Saint-Saens tarafından yapılmıştır. Bunun gibi 1913’ te Der Studentvon Prag için Joseph Weiss, 1914’de Cabiria için, Ildebrando Pizzetti, özel film skorları hazırlamışlardır. Bu uzun filmler için onlara uygun özel müzik besteleme yöntemi popüler olmuş ve sessiz film döneminde film için beste yapan bir çok besteci ortaya çıkmıştır

New York’da bir müzik mağazasında satıcı olarak çalışan Winkler, bir çok müzik kaydına ve kataloğuna hâkimdi. Universal film şirketinin yaptığı tüm filmleri başarıyla angaje ediyordu. Beethoven, Mozart, Tchaikovsky gibi ünlü bestecilerin eserlerinden örnekler kullanıyordu. Sinemanın popülaritesi arttıkça sadece piyano ile eşlik eden müzik tatmin etmemeye, yetersiz gelmeye başladı. Orkestralar eşlik etmeye başladı. Bu tabii başka bir problemi getirdi; piyanist beyaz perdeyi izleyebiliyordu, değişen tempolara doğaçlama ayak uyduruyordu, fakat orkestra bunu başaramadı. Müzik direktörünün filmin prömiyerinden kısa bir süre önce filmi görmesi de yetersiz kaldı. Bu senkronizasyon problemlerine rağmen, bir takım skorlar kaydedilmeye başlandı. D.W Griffith’ in The Bird of a Nation (1915) bu

anlamdaki en önemli çalışmadır. Bu filmin müzikleri, Joseph Carl Briel tarafından yapıldı. Wagner, Tchaikovsky, Verdi, Liszt, Beethoven gibi tanınmış bir takım bestecilerin yapıtlarından ve popüler Amerikan şarkılarından oluşuyordu. Sessiz film için yapılmış en unutulmaz skor Edmond Meisel tarafından, Sergei Eisenstein' in yönettiği Potemkin Zırhlısı filmi içindir. (1925) Meisel' in yarattığı bu skor müziksel değerinin yanında, müziğin görsel imajdaki ayrılmaz bir parçası haline geldiğini gösterdi. 1927' de Warner Bros, Lights of New York filmi ile bütünüyle sesli olan bir film çaktı. Böylece sesli film dönemi başlamış oldu.

Türkiye' deki Sessiz Sinema Dönemi ve Müziğin Kullanılışı Sinema ülkemize, Osmanlı İmparatorluğu zamanında girmiştir. 1897' de Sigmund Weinberger' in Sponeck Birahanesinde gerçekleştirdiği film gösterisi sinemanın ülkemize girişi olarak kabul edilir. Bu gösteri esnasında müzik kullanılıp kullanılmadığı tam olarak bilinmemektedir. Sinemanın ülkemize girişi ile, (1896-1897) ilk sinema salonunun açılışı arasında yaklaşık on bir yıllık bir süre vardır ve bu süreden arta kalanlar birkaç anı ile birkaç gazete haberidir. Sinema, gerçekte Türkiye'ye çabuk girmiş olsa da, uzun sayılabilecek bir süre, tek bir kenti İstanbul' u hatta, tek bir semti kozmopolit ve levanten Beyoğlu'na çıkanları etkilemiştir, ilgilendirmiştir.

Filmin başlangıcı ile ilgili bu bilgiler yanında, ülkemizde film müziği tarihinin başlangıcı ile ilgili güvenilir kaynak kesin olarak bilinmemektedir. Dolayısıyla ülkemizdeki ilk film gösterimleri sırasında dünyada olduğu gibi müzik kullanılmış mıydı, kullanıldıysa ne tür müzikler kullanılmıştı gibi sorulara yanıt bulmak oldukça güçtür. Ancak yabancılar tarafından başlatıldığı için büyük olasılıkla Avrupa' daki pratiğin aynısı Türkiye'ye de getirilmiştir". (Alço, 2008: 143)

"Beyoğlu'nda sinemalar kurulduğunda müziğin ihmal edilmediği bilinmektedir. Piyanistler genelde gayrimüslim kadınlardır. Yirmili yıllarda bir beyaz Rus olan Valentine Taksin' in, Cine Magic' te sessiz film piyanistliği yaptığı bilinmektedir. Sinema sarayları modası Beyoğlu'na yansımış, geniş birden fazla balkon içeren lüks sinemaların sayısı oldukça fazladır ve elbette bu tür yerlerde orkestra olması kaçınılmazdır. İzmir' deki eski adı Milli Sinema Elhamra' da sessiz filmlerin müziklerin müzikleri Mümtaz Uygun tarafından çalınmıştır; Cumhuriyet

döneminin Ankara'sında ise, Basri Bey adlı birinin Ulus Sineması'nda sessiz film piyanistliği yaptığı bilinmektedir. Basri Bey aynı zamanda orkestrada flüt.”

”Alaturka müzik türü kimi yerlerde film müziği materyali olarak kullanıldı gibi, Cumhuriyet döneminde piyano ile o günlerin modası tangolar, valsler de çalınıyordu. Tabii bunlar hep yabancı filmlere uygulanan yöntemlerdi. Bu dönemde Pençe, Casus, Himmet Ağa'nın İzdivaçı, Mürebbiye, Binnaz, Bican Efendi gibi filmler çekilmiş fakat bunlar için beste yapılmamıştır.

Kinetoskop ile Edison'un daha önceden icat etmiş olduğu Fonograf'ın birleştirilmesi ile meydana getirilen Kinetophone, bu amaç doğrultusunda hazırlanan en son modeldi. Bu model için hazırlanan filmlerin çoğunluğunu genellikle müzikhollerde, revülerde çalışan sanatçıların gösterileri oluşturmaktaydı. Dolayısıyla müzik özgün bir biçimde olmasa da ilk sesli film örneklerinde bulunmaktaydı. Film müziği açısından önem taşıyan iki önemli olay vardır. Biri, 1919'da Almanya'da Josef Engl, Joseph Massole ve Hans Vogt adlı üç kişinin geliştirdiği Tri-Ergon adını verdikleri sesli film sistemi; diğeri de Lee DeForest'in 1922'de geliştirdiği Phonofilm sistemi. Buluşunun ertesini senesi New York'ta Lee DeForest, sessiz film müzik bestecisi Hugo Reisenfeld ile birlikte DeForest Phonofilm Şirketi'ni kurmuş ve 1927 sonuna kadar Phono film her hafta bir-iki bobinlik sesli film gösterileri düzenlemişti. Ünlü kişilerin konuşmalarını gösteren filmlerin yanı sıra eski gelenek devam ediyor, yine operalardan sahneler, ünlü müzisyenlerin çalışmaları vb. gösteriliyordu.

Ünlü Rus sinema yönetmeni ve kuramcısı Sergei Eisenstein (1898-1948), sessiz dönem filmlerinde bile müziği kontrollü ve özellikli bir biçimde kullanılmasına çalışmıştır. Potemkin Zırhlısı'nı hazırlarken önce Bach'ın müziklerinden bir skor meydana getirmiş ama film için besteci Edmund Meisel'e müzik spariş verilince Berlin'e giderek besteci ile görüşmüş ve bazı sahneler için ne tür müzik istediğini belirtmiştir. Sesli film döneminde ise, besteci Prokofiev ile işbirliğine girmiş, kimi zaman çekimlerini Prokofiev'in müziklerine göre yapmış, bunlara göre kurgulamıştır.

1928 yılında Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov ortak bir bildiri ile, sesin sinemaya getirebilecekleri ve götürebilecekler üzerine görüşlerini bildirdiler.

Eisenstein'ın görüşlerinin ağırlığı çektiğine inanılan bu bildiri de, sesin sinemayı, tiyatronun filme çekilmiş biçimine dönüştürmesinden korkuluyor, fakat sinemasal anlatı ve montaj tekniğine getireceği olanaklar da olumlu bulunuyordu. Rene Clair'de aynı yıllarda sesin sinematik kullanımı üzerine hem kurumsal düzeyde hem de uygulamada öneriler getiriyordu. Sessiz sinemanın devi Chaplin ise bir türlü kabul edemiyordu sesi.

Hollywood öte yandan MGM stüdyosunun öncülüğünde, daha 1929 yılında, Broadway Melodisi adlı filmle, uzun ömürlü bir film türü olacak İDİL, 2013, Cilt 2, Sayı 7 / Volume 2, Number 7 www.idildergisi.com 142 müzikali yaratıyordu. Popüler ve ticari sinema, sesli sinemanın olanaklarını hemen kullanmakta gecikmiyordu (Ertürk, 1999: 37). 1931 yılında yapımcılar ve yönetmenler müziği, aşk filmlerinde dramatik sahnelerde ya da sessiz sekansları desteklemek için kullanmaya başladı. Ancak yönetmeler filmlerindeki müzikleri açıklama yapmak zorunda hissettiler. Örneğin; bir sokak sahnesinde müzik varsa, bir sokak müzisyeni ya da grubu ekranda görünüyordu. Yalnızca başlangıç ve bitiş yazıları dışında, balo, lokanta gibi sahnelerde gerekli olduğu için kullanılıyordu. Bu açıklama arzusu garip sonuçlara yol açtı, örneğin ormanda geçen bir aşk sahnesinde müzik kullanılacaksa yoldan mutlaka bir kemancı geçirdi. Kapalı bir mekanda ise, bir radyo ya da pikabın gösterilmesine dikkat edilirdi. (Alço, 2008: 138, 139, 140)

“Joseph vonSternberg’ inThe Blue Angel (1930) filmi yeni bir fikir olarak müziğin kullanılmasını müjdeliyordu. MarlenaDietrich tarafından bestelenen Falling in LoveAgain şarkısı film başladığında duyuluyordu. Fakat şarkıların filme eşlik etmesi, aksiyonun algısında bir takım problemler yaratıyordu. Bir şarkı çaldığında, konsantrasyon genellikle sadece şarkıya kayıyor, perdede neler olduğu ile ilgilenilmiyordu. Hatta bazı yönetmenler filmlerinin popüleritesini arttırmak için, bilinçli olarak hikayeyi durdurup popüler bir parça için yer açıyordu. Örneğin; FredAstaire’in söyleyip dans ettiği I’ m Singing in theRain şarkısı ve bu sahne, filmin içinde bir amacı olmamasına rağmen, hit olmuştu. Filmi izlemeyenler için bile halen, sevilen popüler bir melodidir.” (Alço, 2008: 142)

“Şarkılı filmler ile müzikal filmleri birbirine karıştırmamak gerekir. Şarkılı film kurgusunda şarkı yerleştirilen filmidir. Müzikal filmde anlatının kendisinde müziksellik egemendir. Konuralp’in belirttiği gibi (1999: 76) nedeni ister Amerikan

filmlerini taklit etmek, ister sessizliği yenmek, ister iktidarın yönetilen insanları oyalamak, ister evrensel dil arama çabası olsun, dünyadaki hemen her ÷lke, sesli sinemaya başlarken şarkılı film üretme yolunu tutmuştur. Amerikan sineması, çok kısa bir süre içinde şarkılı filmleri müzikal film kalıbı içerisinde tutarak sorununu halletmiştir. Öte yandan üçüncü dünya ÷lkeleri, bu şarkılı film modasını kolay kolay bırakamamışlar; üstelik sinemaya yeni başlamış komşu ÷lkelerin filmlerini de etkilemişlerdir. Mısır'ın Abd÷lvahap'lı, Arjantin'in Carlos Gardel'li, Meksika'nın JorgeNegrete'li, Endonezya'nın Rhomaİrama'lı filmlerinin 1950 yıllarına kadar dünyanın her yerinde boy göstermeleri ve taklit edilmeleri bu kalıcılığı desteklemiştir (Erdoğan&Solmaz, 2005; 77-78). ALÇO Pınar, “Film müziğinin babası olarak bilinen MaxSteiner, müziklerini bestelediği King Kong (1933) filmi ile sinemanın altın çağını başlatır. Çünkü bu film, daha sonraki yıllarda bestelenen film müziklerini açıkça etkilemiştir. King Kong' un müzikleri daha önceki film müziklerinden farklı olarak zengin bir dramatik üsluba sahipti (Tonks,2006: 13-15). 1940'larda Avrupa'da da genel olarak uygulanan yöntem, çağdaş bestecilere film müziği ismarlanmasıydı. Çoğu besteci yılın üç ayı film müzikleri ile ilgileniyor, geriye kalan dokuz ayda da senfoni, konçerto, oda müziği gibi eserlerini yazmaya devam ediyordu. Bu bestecilere; Benjamin Britten, Sir Arhur Bliss, Ralph Vaughan Williams, Malcolm Arnold, Şostokoviç, Prokofief, Hans Eisler örnek verilebilir. Hollywood'da da önemli besteciler film müziği yapmış ancak bunların sayısı Avrupa'dakilere göre azdır: Aaron Copland, Virgil Thamson, Leonard Bernstein gibi “

“1950'lerde beyaz perde için skorlar başka bir bakış açısı içererek yazılmaya başlandı. Müzik, karakterlerin hikayesini anlatmakta ve perdedeki aksiyondan çok sahnelerin akılda kalması için kullanıldı. Böylece, durumlardan çok karakterlerin duygu derinliğine iniliyordu. Hollywood gerçek olmayan romantik olaylar dizisinden çok realistik-gerçekçi filmlere doğru ilerliyordu. Bu gelişme yeni bir müzik yazarlığını getirdi. 'Not sopleasant' isimli uyumsuz seslerden oluşan bir besteleme formu kullanıldı. Alfred Hitchcock'un yönettiği Psycho (1960) sinema tarihinde ünlü duş sahnesiyle söz ettiren türünün en önemli örneklerinden biridir. Bernard Hermann (1911-1975) in hem yapımcı hem de bestecisi olarak yer aldığı bu kült filmde orkestral müzik olabildiğince uyumsuz seslerden oluşuyordu. Tıpkı, Hitchcock'unThe Man Who Knew Too Much filminde müziği seyredip, görüntüyü dinlediğimiz gibi 1960-1980 arası döneminde gerek televizyonun gelişmesi, gerek

yapım ücretlerinin artışı, büyük stüdyoların film yapımlarını azaltmıştı. Bağımsız film bestecilerinin yanında popüler müziğin belli başlı isimleri de film müziği piyasasına girdi. Dolayısıyla değişik bir çok müzik sitili daha film müziklerinde görülmeye başlandı. Bu arada Fransa’da Yeni Dalga akımının gelişmesi müziği de etkiledi. “ (Alço, 2008: 143)

“Genellikle yapmaya çalıştığım şey yıllardır yaptığım konserlerden dolayı olsa gerek antrakt, uvertür, hafif, yüksek, hızlı, yavaş... vs. gibi terimler çerçevesinde, en tatmin edici sesleri elde edebileceğim şekilde, filminden aldığım malzemeyle müzikal bir temsil yaratmak. Yani dinleyicinin ilgisini yakalamak için belirli ölçütler var.” (Tonks, 2006: 76-77). 80’lerin en önemli olayı (ve Oscar ödüllü başarısı) Spielberg’ in E.T – The Extra Terrestrial filmiydi (1982). Williams’ın imzasını taşıyan filmin müzikleri hem listelerde yükselmiş hem de albüm satışları açısından başarılı olmuştu. Alien filminin müziği ile besteci Jerry Goldsmith, şimdiye kadarki en sert film müziğini bestelemiştir. Bu filmin müziği devam filmlerinin müziklerine de örnek olmakla kalmayıp, çeşitli yapımlarda taklit edilmeye devam etmiştir. Goldsmith’in en iyi çalışması olarak görülen Star Trek: The Motion Picture, Oscar ödülü kazandığı TheOmen (1976), Rambo I-II-III filmleri bestecinin öne çıkan çalışmalarıdır (Tonks, 2006: 83-84-86). 80’lerin sonunda, aksiyon filmlerinin çoğalmasına etki edecek olan Black Rrain (1989) filmi görülür. Alman besteci Hans Zimmer filmi, ‘Zamanın ötesindeydi’ “Türkiye’ de Sesli Filmde Müzik 1930’lu yıllar Amerikan sinemasında müzikal filmlerin revaçta olduğu yıllardı; Avrupa’da bu furyadan etkilenmişti. Dolayısıyla batı öykünmeciliği içinde olan Türk sinemasında müzikal tarzda filmler yapılmaya başlandı. 1922’de film dünyasına adımını atan tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul 1953’e kadar çektiği 30 filmin büyük çoğunluğunda yabancı kaynaklar kullanmıştır ve Batı etkisi taşımaktadır”.

Türk sinemasında ilk sesli film ise, 1931 yılında çekilmiştir. Muhsin Ertuğrul’un çektiği İstanbul Sokakları adlı film için, Hasan Ferit Alnar ve Hüseyin Sadettin Arel çeşitli şarkılar, türküler ve tangolar düzenlemiştir. İlk özgün film müziğimizi kimin yaptığı henüz netleşmemiştir. Aysel Bataklı Damın Kızı (1934) filminin müzikleri Cemal Reşit Rey tarafından hazırlanmıştır. Ancak filmin yeniden gösteriminde işletmeciler bu müzikleri atarak yerlerine çeşitli türküler koymuşlardır.

Üstelik hazırlanan bu müziklerin notalarının nerede olduğu belli değildir. (Alço, 2008: 144)

“1950’ler sinemayı artık sinema olarak düşünen yönetmenler olduğundan sinemacılar dönemi olarak adlandırılabilir. Sinema kendi anlatım dilini ararken denenen ilklerden biri de özgün film müziğidir. Nedim Otyam Türkiye’ de ilk kez 1950 yılında, İstanbul’ un Fethi filmi için büyük bir orkestra ve koro kullanarak özel müzik hazırlamıştır.” (Alço, 2008: 145)

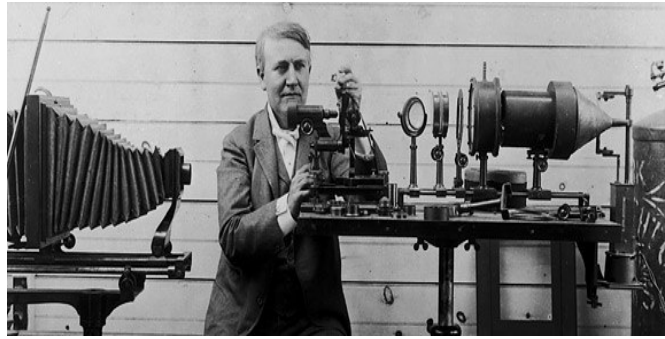
“Özgün Sinema Müziği’ artık filme uygulanmaya çalışılan müzik değil; o filmin senaryosuyla, reji anlayışıyla, çekim İDİL, 2013, Cilt 2, Sayı 7 / Volume 2, Number 7 www.idildergisi.com 146 özellikleriyle, oyuncularıyla bütünleşen ‘O Film’ için bestelenmiş özgün müzik oluyordu (Otyam, 1979: 13). Sinemacılar döneminin ilk yıllarında film müziği ile uğraşan bir iki kişi görüyoruz. Ancak bunlar özgün skorla ilgilenmeyip, filmlere folklorik bir ilgiyle, halk müziği açısından yaklaşan Orhan Barlas, Muzaffer Sarısözen, Ruhi Su gibi müzisyenlerdir. Ayrıca özel müzik besteleme alışkanlığı her film için yapılmamıştır. Çekilen filmlerin çoğunluğunu yine plaklardan alınma müzikler içermekteydi (Konuralp, 2004: 72). 1960’lar yeni toplumsal koşullar, yeni konular, yeni yapılanma ve film müziklerinin filmler ile birlikte niceliksel artışının olduğu yıllardır. Özon’un belirttiği gibi ‘1950’den sonraki dönem her şeyden önce sinema dışı olaylardan etkilendi.’(Özon,1983; aktaran Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi; Cilt 7: 1886) 1960’ların hareketli ve zengin çeşitliliğinin doğasının etkileri doğal olarak Türkiye’deki film ve film müziği yapımında da kendini gösterdi (Burlingame, 2000; Solmaz, 1996; Meriç, 1996). Altmışlı yıllar Türkiye’inde yeni besteciler ortaya çıkar. Bu isimlerden ilki, Yalçın Tura’dır. İlk film müziğini Ziya Metin’ in Namus Düşmanı filmi için yapmıştır. 1965’de Halit Refiğ’in Haremde Dört Kadın ve Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı filmlerinin müziklerini hazırlayan Metin Bükey’i görürüz. Moğollar topluluğundan Cahit Berkay, pop müzik tan danslı özel beste yoluna gitmiştir. Berkay ilk kez elektronik enstrüman kullanmış, bestelerindeki doğaçlamalı ve melodisiz yapıları ile film müziğimize ayrı bir hava vermiştir (Konuralp,2004:72). 1970’ler Türk sinemasında buhranlı yılların başlaması, film müziği bestecilerinin niceliksel artışı ve arabesk müziğin film müziğine yansması olmuştur. 1960 ve 1970’ler insanların dikkatini çeken ve insanları kaygılandıran bir sürü gerçeklerle doluydu. Bu gerçeklerden en egemen olanı da sinemaya gidecek kitlelerin fukara

oluşu ve dolayısıyla fukaralık koşullarıyla gelen insanlık durumuydu. Bu insanlık durumunu ele alan filmlerin senaryolarında gerçek çözümler yerine, bireysel çabaya, talihe, kaderciliğe, feleğe kahretmeye ve hep sonunda iyilerin kazanacağı gibi konular işlendi. Film müzikleri yaratılmak istenen duygusal durumun etkileyici aracı olarak kullanıldı. Popüler şarkılı filmler ve arabesk filmler kahır ve ağıttan geçerek kitleleri bir kez daha ağlatıp sızlatarak kendilerine döndürürken, aynı zamanda ceplerindeki ekmek parasından birkaç kuruşun da sinema endüstrisine gitmesini sağladı (Erdoğan&Solmaz, 2005:128- 129). 1970-1978 yılları arasında şarkıcı filmlerinde başrollerde Emel Sayın, Neşe Karaböcek, Gönül Yazar'ın; erkek şarkıcılar içindeyse Orhan Gencebay'ın oynadığı filmlerin Arabesk film furiasının habercisidir. (Konuralp,2004: 73) ALÇO Pınar, Sinema ve Müzik; Kısa Bir Tarihsel Bakış 147 www.idildergisi.com 1980'ler, ihtilal öncesi ve sonrası yaşanan ekonomik ve sosyal problemlerin getirdiği sıkıntılar kendini bütün ağırlıyla sinemada da gösterir. Yapım sayısı önceki yıllara göre oldukça düşer. Film maliyetleri çok fazla yükselir. Bunun sonucu sinema bilet fiyatları artar. Üstelik televizyonun yaygınlaşması sinemayı en ucuz eğlence aracı olma durumundan çıkarmaya başlamıştır. Bunun yanında video, dolayısıyla video filmleri de yaygınlaşmaya başlamıştır (Erdoğan&Solmaz, 2005:136). 12 Eylül'den sonraki dönemde özgün müzik çalışanların sayısı artmışsa da üretimlerin çoğu hala bir deneme havasındadır. Bu dönem bestecileri: Melih Kibar, Atilla Özdemiroğlu, Zülfü Livaneli, Cem İdiz, Mehmet Soyaslan, Mehmet Duru, Timur Selçuk, Hurşit Yenigün, Yeni Türkü, Müjdat Akgün vb. (Konuralp, 2004: 73). 1990' lar ve 2000' ler, Türk sinemasının yeniden popülerlik arayışı, farklı yapılanma ve özellikle genel medya etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği yıllar olmaktadır. 1987 yılından 1996 yılına kadar Türk sineması' na 63 yeni yönetmen girmiştir. Ancak; bu kadar yönetmenle üretilen film sayısı ve sinemanın içinde bulunduğu koşullar tezat oluşturmaktadır (Scognamillo, 1998). 1995 yılında Tuluyhan Uğurlu, Mustafa Altıoklar'ın İstanbul Kanatları Altında adlı filmine müzik yazmıştır. Bu film için yapılan müzikler, filmle birlikte piyasaya çıkan film müziği ve soundtrack olarak önem taşımaktadır. Bu çalışmanın ardından 1996 yılında Yavuz Turgul' un Eşkya filminin soundtrack albümü de çıkar. Müzikleri Erkan Oğur yapmıştır. 2000 yılında Gani Müjde' nin yönettiği Kahpe Bizans'ın soundtrackı film ile birlikte seyirciye sunuldu. Mehmet Soyarslan, Uğur Dikmen ve Serpil Barlas' ın yine aynı yıl Engin Düzyol'un müziklerini yaptığı Zeki Ökten'in yönettiği Güle Güle adlı filmin soundtrackı da aynı yıl satışa sunulmuştur

(Erdoğan&Solmaz, 2005:144-145). Oğuz Adanır ‘‘Türk Sinemasının Son On Yılı’’ (1985) başlıklı bildirisinde, Türk sinemasına ait görüşlerini şöyle dile getirmiştir: ‘‘Bilim, belki de Türk sinemasına rağmen üniversiteye girmiştir ve şu anda belki de sinemaya yapabileceği katkılar bir çok sinema adamı tarafından henüz yeni yeni anlaşılmaya başlanmıştır. Çünkü Türkiye’de sinema genelinde kolay olarak tanımlanan bir sanattır. Oysa sinema dünyanın en güç sanatlarından biridir. Gerektirdiği deneyim, bilgi birikimi, ustalık, sanatçılık hep üst düzeydedir. Var olması gereken minimum düzeyde bir sanayiye karşın aynı şekilde belli bir düzeydeki insanların varlığını ve birlikte çalışmalarını zorunlu kılan kolektif bir İDİL, 2013, Cilt 2, Sayı 7 / Volume 2, Number 7 www.idildergisi.com 148 sanattır. Muhsin Ertuğrul’dan günümüze değişen ve gelişen Türk toplumuyla birlikte, sinemada da bir çok değişiklik ve gelişme olmuştur... Tıpkı seyircide olduğu gibi.

Sesli filme geçilmesiyle beraber yaygınlaşan varyete, revü, operet müzikallerde, doğrudan anlatım (sahne üzerindeymiş gibi) tercih edilir. Karakterler bilinçli olarak ve çoğunlukla kameraya bakarak, kendi kimliklerinde (şarkıcı olarak) şarkı söyleyip dans eder. 1920’ lerin sonlarından itibaren film endüstrisine sahip ülkelerde, diegetik müziğe dayalı filmler yapılarak yeni ses teknolojileri tanıtılmaya çalışılır. Teknolojik yeniliklerin tanıtımında müzik ve dans, filmlerde bol miktarda kullanılır. ABD’ ye bakıldığında ‘ yapımcıların uygun düşebilecek her müzikal kaynağı topladığı görülür: opera, operet, klasik müzik, askeri marşlar, Venedik valsleri, halk şarkıları, İncil ilahileri, Yahudi ilahileri, Tin PanAlley ezgileri, gece klübü şarkıları, vodvil dansları, caz ritimleri’’ (Alço, 2008: 146, 147, 148)

5.1.1. Ses Kaydının Oluşumu



(Resim 5.1):’Thomas Edison’

“Sanat dalları arasında müzik, diğerlerine göre somut öğeleri farklı olan bir tür olmuştur. Kısaca söyleyebiliriz ki; müzik, icra edildiği an içerisinde işitsel olarak nitelik kazanır. Bu yönüyle yüzyıllar boyu sanat ve opera evlerinin farklı bir anlamı olmuştur; sadece icra yapılan salon olmasının yanı sıra, sosyal ve kültürel etkileşimlere ev sahipliği yapmış, insanların duygularını yönlendiren, birleştiren bir çatı olmuştur. Öte yandan, müziği somutlaştırma düşüncesi, her zaman bilim adamlarının düşündüğü bir fikir olarak süregelmişti. Belki de yüzyıla damgasını vuran bu gelişme, müzik endüstrisinin gelişmesindeki dönüm noktalarından biri olarak adlandırılabilir. Sonraki adıyla ‘Gramofon’, yani ilk haliyle Fonograf’ la ilgili ilk çalışmalar 1800’ lü yılların ortasına rastlar.” (Kasapoğlu, 2007: 54)

“Edison, sinema tarihi sahnesine 1893’de girmiştir. Ancak 20.yy.ın ilk çeyreğine kadar kayda değer bir film üretmemiştir. Black Maria isimli film stüdyosunu kurmuştur. 35 mm film şeridini geliştirmiş ve bu yöntemle FredOtt’sSneeze isimli filmi çekmiştir. Sinemanın bir ortam ya da bir medya olması Edison sayesinde. Thomas Edison sinemayı bir sanat dalı olarak görmek yerine sinemayı bir işe dönüştürmüştür. 1915’ e kadar bağımsız üreticiler, bir tröste karşı savaşmak zorunda kaldılar. Bu da Edison-Biograph’dı. Sinema dünyası 1908’lerde Hollywood’da yeniden kurulunca Edison’ un kimi prodüktörlere dayatmak istediği gibi vergilendirmeden kaçmanın yollarını aramıştı. Sonradan bu yönetmenler Amerikan sinemasının üstünlüğünü yaratan önemli simalar hâline geldiler. 20.yy.ın ilk çeyreğinden itibaren Amerika ve Avrupa sinemaları arasındaki fark oluşmaya başlamıştır. Amerikan sineması kâr amacı güderken, Avrupalılar sinema sanatını geliştirmeye devam etmiştir. Firmaların tek yönetim altında gruplaşmasıyla tröstler meydana gelir. Tröstler 19. yüzyılda ABD’ de ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Tröstlerin piyasada egemenlik kurması ve piyasayı etkilemesi o derece ileri bir düzeye varmıştır ki, sonuçta antitröst yasalar ortaya çıkmıştır. Tröstler, ticari veya sanayi işletmelerin piyasada daha güçlü olabilmeleri, daha çok kâr sağlamak amacıyla gerek mali ve gerekse yönetim bakımından daha büyük kuruluşlar haline gelmeleridir. Tröstler rakip kuruluşları piyasadan uzaklaştırmak için çeşitli yöntemler kullanabilirler. Faaliyette bulunan rakip işletmeyi zayıf duruma sokmak ve sonuçta ortadan kaldırmak amaçtır. Sesin yeni bir yapılanma ve düzenlemeye yol açtığı, Amerika’da büyük bankalara bağlı ‘Beş Büyükler ve Üç Küçükler’ diye adlandırılan 8 yapımevi ile bunların dışında bir avuç bağımsızdan oluşan bir sinema tekeli ortaya

çıktı. Hem yapım hem dağıtım hem de oynatımı denetim altında tutan “Beş Büyükler”, Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Warner Bros, R.K.O; yalnız yapım ve dağıtım denetim altında tutan ‘Üç Küçükler’ de Columbia, Universal, United Artists yapımevleriydiler. Amerikan sinema sisteminin bu yapısı tröstleri önleme yasasına göre açılan davanın sonuçlanması, 1950’ lere kadar sürdü. Bu dönemde büyük sermayenin hizmetindeki yapımevlerini yönetenler Amerikan sinemasını belirli kalıplar dışına çıkmamaya zorladılar. 1934’te katoliklerin etkisindeki denetleme kurulunun çalışmaya başlamasıyla sinema büyük bir baskı altına girdi. Niteliği ne olursa olsun her türlü toplumsal eleştiri, eninde sonunda Amerikan yaşam tarzının yüceliğini vurgulayan sonlara bağlanıyordu.”(Radyo-Televizyon, 2011: 5)

“Seslerin kaydedilip sonradan tekrar okunabileceği eskiden beri düşünülen bir fikirdi. Cyrano de Bergerac, (EdmundRostand’ın beş perdelik manzum komedisi) söz ve müziğin sayfalar üzerine geçirilen bir iğne tarafından okunduğundan söz eder. Öncüler arasında bulunan Young, titreşen ve dolayısıyla ses veren katı bir cisme sivri bir uç takmayı düşünmüş, katı cismin titreşimlerini döner bir silindire kaydedebilmişti. Nihayet Duhamel, sivri ucu bir tele bağlayarak titreşimleri kaydetti. Werheim ise sivri ucu bir diyapozla bağladı. Tipograf işçisi Scoot de Martinville, 1857 yılında iğneyi bir zara tatbik etti. Böylece söz, şarkı ve müziği dönen bir silindire kaydetmeyi başardı. “Kendi kendine sesi kaydeden” anlamına gelen “fonograf” adını verdiği bu alet sayesinde mekanik kaydedicinin ilkesini deneysel olarak ortaya koymuş oldu. 1877 yılında Cros adında bir şair ve bilgin şu fikri ortaya atmıştır: “Döner silindir üzerinde açılan izlerden bir sivri uç geçirilirse, bu ucun bağlı olduğu zar, kaydedilmiş sesleri ve müziği verebilir.” Böylece Cros, fonografin ilkesini bulmuş olur. Bu alete ise *paleofon* adı verilir. Bir alıcı, bir kayıt ve bir de okuma düzeneğinden meydana gelen ilk fonograf 1878 yılında ABD’li mucit Thomas Edison tarafından yapılır. Edison, Mello Park Fabrikası’nda yirmi kişilik ekibiyle yaptığı çalışmalar sonucunda fonograf hariç 40 yeni proje ile bine yakın buluşun patentini alır. Bu döneme kadar fonograf olarak adlandırılan bu alet ABD’li mucit EmilBerliner tarafından gramofon sözcüğü adı altında tescilli bir marka olarak yaygınlaşır ve 1894 yılından itibaren fonograf, markası olan ‘*gramofon*’ olarak adlandırıldı.” (Bal, 2004)

“Gramofon’un icadı müziği bir şekilde somutlaştırmıştı. İlerleyen teknoloji ile müziğin daha büyük kesimlere iletilmesi fikri, bilim adamlarını hep heyecanlandırmıştı ve bu konu, üzerinde bitmek tükenmek bilmeyen bir istekle araştırmalarına devam etmelerine sebep olmuştu. T. Edison’ ın icadının, bir dönüm noktası olduğu düşünülür. Gramofon ile başlayan bu araştırmalar çeşitli şekillerde hayatımıza yansımıştır: Taş plak ve plak, kaset ve cd, daha sonra da dijital biçimler ve diğerleri. Araştırmalar her zaman devam edecektir; daima daha iyisi, daha kaliteliyi aranmaya başlanmıştır.” (Kasapoğlu, 2007) Konuyla bağlantılı ünlü Yehudi Menuhin “Bir Amerikalı müzisyen olarak, benim için, müzikal anlamda, yüzyılın en dikkat çeken gelişmesi, sesin kaydedilmesi oldu. Yakın zamana kadar sevdiği kişinin sesi veya bir Paganini çalan kemanın sesi, sadece hafıza veya hayalgücü tarafından anlatılabilecek deneyimlerdi” demiştir.

Thomas Edison, pratiğe dönüşebilen ilk Fonografı icat ettiği zaman, bu fonografin müzik üzerinde yarattığı etki, yazılmış notaların yaratılışı ve baskısının etkisi kadar önemliydi” (Kasapoğlu, 2007: 55) Ses kaydının sanat akımları üzerinden büyük bir gelişim yarattığı söylenebilir.

5.2. Müzikal Filmlerde Ekip

“Herhangi bir film çekmeye başlamadan önce set ekibi oluşturulması gerekmektedir. Öncelikle yönetmen veya senarist filmin senaryosunu oluşturur. Bu senaryo dâhilinde set ekibi oluşturulmaya başlanır. Bir filmin en başlıca elemanları yönetmen, senarist ve yapımcıdır. Bu elemanlardan sonra set ekibine öncelikle görüntü yönetmeni eklemek hem işi kolaylaştırmaktadır hem de diğer elemanların kolay bir şekilde seçilmesini sağlamaktadır. Görüntü yönetmeni filmde kullanılacak ekipmanları önceden belirler ve bu ekipmanları kullanacak kişilere karar verecektir. Anlaşılacağı üzere bir filmin yapı taşlarından biri de görüntü yönetmenidir. Bu sebeple set ekibi için görüntü yönetmenini iyi seçmek gerekir. Bunun yanı sıra filmin içeriğine uygun olacak bir ışık ekibi seçilmelidir. Özellikle filmin konusu hakkında profesyonelleşmiş ışık ekibinin seçilmesi projenin başarılı olmasını büyük oranda etkileyecektir. Set ekibinin bir diğer yapıtaşlarından biri de yönetmen yardımcısıdır. Yönetmenin bir işle uğraştığı zamanlarda diğer işlerle yönetmen yardımcılarını ilgilenmektedir. Yardımcı yönetmenin yanı sıra ses ekibi de büyük öneme sahiptir. Projenin işleyişi sırasında ses, ses efektleri ve seçilecek müzikler oldukça önemlidir.

Set ekibinde olması gereken kişi de makyaj ve giyimle ilgilenen kişi veya kişilerdir. Bu kişilerden oluşan bir proje oldukça başarılı işlere imza atacaktır. Set ekibi yukarıda belirtilen kişilerle oluşturulmalıdır. Projenin türüne göre bu kişilere başka ekipler katılabilir veya bulunan ekiplerden birkaçı çıkarılabilir” (Kasapoğlu, 2007: 55)

“Film ekibi, prodüksiyon şirketi tarafından bir film yapımı için işe alınan insan topluluğudur. Teknik ekip, Kast'tan yani oyuncu grubundan farklı bir ekiptir. Aynı zamanda film şirketinde ya da filmin fikir haklarında pay sahibi olan prodükterlerden de ayrıdır. Film set ekibi uzmanlık alanlarına göre farklı departmanlara ayrılır.”

“ Prodüksiyon (Yapımcı, Yapım amiri, Birim Müdürü, Yapım Koordinatörü

Sanat Departmanı

- Sanat Departmanı

- Set

- Aksesuar Departmanı (Props)

- Konstrüksiyon Departmanı

- Scenic

- Greens (Yeşillendirme)

Saç ve Makyaj

Kostüm Departmanı

Kamera Departmanı

Ses Departmanı

Set ve Işık Ekibi (Grip)

Elektrik ve Işık Departmanı

Montaj Departmanı

Görsel Efekt Departmanı

Ses ve Müzik”

5.3. Müzikal Filmlerde Dans

“Sinemanın doğduğu yıllara bakıldığında yapılan ilk çekimlerde sokaktaki trafik, kuşların uçuşu, hayvanların hareketi, sirk oyuncularıyla birlikte en fazla kaydedilen görüntülerden biri de dans görüntüleridir. Dansı "damıtılmış, katıksız hareket" olarak tarif eden Elizabeth Kendall seyircide yarattığı etki ile dansın filmlere yenilik getirdiğini söylüyor. 1897'de film çekmeye başlayan Thomas Edison dans filmleri çeken ilk yönetmenlerden biridir. Edison'un çektiği bazı filmler: *Anabella in Her SepantineDance*, *BeveryWaltz*, *CoquetteDance*, *Dance of Rejoicing*.”



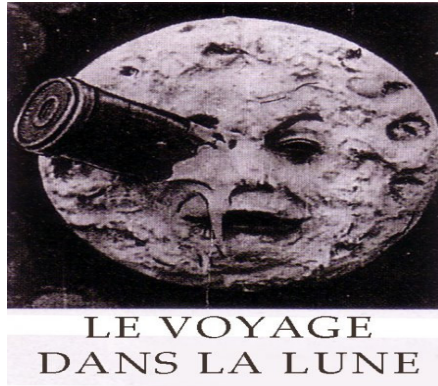
(Resim 5.2): ‘Anabella in Her SepantineDance, BeveryWaltz’

En eski bale filmi Danimarkalı saray fotoğrafçısı Peter Elfelt tarafından 1902-1906 yılları arasında çekildi. Filmde *RoyalDanishBallet* üyesi dansçılar rol aldılar.

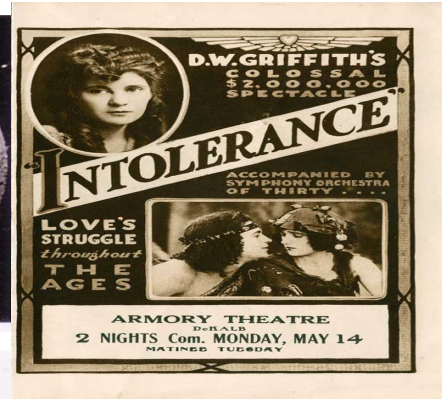
Yüzyılın başında vodvillerde canlı performansların yanında filmlerde gösterilmeye başlandı. 15 dakikalık bu filmlerde genellikle *belly dansçıları*, *cakewalks* dansı yapan siyahlar, *skirt dancers*, ağzında bir sandelyeyle dans eden kadın görüntüsü gibi görüntüler yer almaktaydı.

İlk dönem filmleri küçük tiyatrolarda, çadır şovlarında, nickelodeonlar’ da gösteriliyordu. Bu filmlerden sanatsal bir beklenti yoktu ve sadece popüler tüketim için üretiliyorlardı. Fransız yapımcı Georges Melies bu anlamda bir istisna olarak karşımıza çıkıyor. Film çekimleri için bir stüdyo kuran Melies senaryoları iyi tasarlamının yanında fadeout(sahneden yavaşça kaybolma), double exposure (üstüste çekim), handcoloring (renklendirme) gibi yeni teknikler de kullanmıştır. Müzik salonlarının güzelliğini ve baleyi kamera hileleri ve mizahın yardımıyla sürreal bir

şekilde vermiştir. Melies'in en ünlü filmi, Paris revülerinden esinlenerek yaptığı *A Trip to the Moon* (1902) filmidir.



(Resim 5.3): 'A Trip to the Moon'



(Resim 5.4): 'Intolerance'

“1910'lu yıllarda nickeledeonlar Amerika'daki 5. büyük endüstri haline geldi. Gösterilerde sahnedeki dansa piyano eşlik etmeye başladı ve bu canlı performanslar sabit kamerayla çekildi. İlk dönem filmlerinde bale çok elit olarak algılanıyordu. Sahnede balenin görünmesi teatral ihtişam ve göz kamaştırıcılığını simgelerken, müzik salonlarındaki danslar ve antik ritüeller ahlaksızlığı simgeliyordu.

1908' de film yapmaya başlayan Amerika' lı sahne aktörü D.W. Griffith filmlerinde geleneksel oyunculuk tekniğindeki mim ve dans arasındaki ilişkiyi kullandı. Griffith filmlerinde ritmik düzenlemeyi kontrol etmeye özen gösterdi. Sinema ve dans arasındaki pandomimik, ritmik yakınlığı iyi kullandı. Griffith yaptığı filmlerde dansçıların dans eğitiminden de faydalandı. Kadın dansçılara duygularını anlatan doğaçlamalar yaptırırken, erkeklere hareketsiz pozlar verdiriyordu. Griffith'in filmlerinde sahnelerin akışkanlığı, kontrastlar ve kamera hareketleri dans etkisini güçlendiriyordu.” (Gothic, 2011)



(Resim 5.5): 'Gold Diggers' (Resim 5.6): 'For Me and My Gal'

1910'lu Yıllar: Dans Okulları: “1910' lı yıllarda Amerika'da dans okullarının yaygınlaştığı yıllardı. 1915' te TedShawn ve Ruth St. Denis kendi dans okullarını açtılar. Hollywood' da çok prestijli bir dansçı olan St. Denis ve TedShawn aynı zamanda Griffith'e filmlerinde danışmanlık yaptılar. StDenis'in bazı öğrencileri *Intoleranca (1916)* filminde rol aldı. StDenis muhtemelen filmlerin kendi düzeyinin altında olması ve Hollywood'un sömürü ilişkisinden dolayı Hollywood'la sınırlı bir ilişki kurdu. Bu dönemde açılan başka bir dans okulu olan *Norma Gould Okulu'* nda salon dansları, Yunan, Mısır ve oryantal dansları eğitimi veriliyordu. Gould ve Shawn'ın yönetmenliğini yaptığı okulun öğrencilerinin rol aldığı *The Dance of the Ages* filminde Taş Devri, Mısır, Yunan, Roma, Ortaçağ Avrupa' sı ve günümüz salon dansları kronolojik bir şekilde icra edilmekteydi.

1916 yılında İngiliz dansçı Ernest Belchertarafından *Celeste School* kuruldu. *Celeste School'* dan iyi bir eğitim alarak mezun olan dansçılar o dönem Amerikan balesi ve Broadway'a göre çok daha nitelikli dansçılar olarak görülüyorlardı. Belcher 1918 yılında sinemaya girdi. Küçük ve önemsiz dans bölümlerinden film senaryosu oluşturdu. Sahnede ve ekranda dans etme arasındaki farka ve dansın nasıl daha etkileyici çekilebileceği konularıyla ilgilenmiştir. 1920' lerde çekilen filmlerin %70' inde Belcher'in imzası vardı. 30' larla birlikte ünü azalmaya başladı. Belcher bir Broadway müzikali olan *The Jazz Singer'*ı sahneye aktardı. Ses kullanılan ilk film olmamasına rağmen ses kullanımı filmin oldukça

güçlü bir etki bırakmasını sağladı. İlk defa Belcher'in filmlerinde kullandığı, bir grubun düz çizgi halinde arkada dans ettiği, önde bir dansçının solo dans yaptığı ve final için karmaşık dansların sergilendiği koreografiler sonraki yıllarda Hollywood müzikallerinde en fazla kullanılan koreografilerden biri oldu..

30'lu Yıllar: Duraklama ve Düşüş Dönemi: “ 30'lu yıllar sinemada dans açısından duraklama ve düşüş dönemi olarak tanımlanıyor. Düşüşün nedenlerini şöyle sıralayabiliriz:

- Önemli sahne aktörlerinin sinemada başarısız olması.
- Sahne ve sinemanın anlatımları arasındaki fark .
- Sinemadaki görüntü ile gerçek yaşam veya sahne arasındaki fark.
- Sinemanın arkadaki kalabalık dansçı topluluğu ile öndeki soloyu eşitliyor olması.
- Tiyatroda izleyici istediği yere odaklanabilirken sinema izleyicisinin bu noktada edilgen olması.
- Filmlerde dansçıların ağırlıksızmış gibi görünmesi, canlılık duygusunun olmaması.
- İzleyicinin mekanı ve yerçekimini hissetmemesi dolayısıyla izleyici ile iletişimin zayıf olması.

1930'larda Hollywood henüz kendi dansçı ve koreograflarını ortaya çıkaramadığından filmlerde insan kaynağı olarak Broadway kullanılıyordu. New York'lu koreograflar film yaparken tüm dansçıları birlikte götürüp film yapıyorlardı.

Sinema-dans ilişkisinde en önemli gelişmelerden biri 30'lu yıllarda Hollywood'a gelen Busby Berkeley'in özellikle kamera kullanımı açısından filmlere getirdiği yeniliklerdir. Berkeley *Whoopee* filminde dört sabit kamera yerine tek hareketli kamera kullandı. Filmde dansçılar arasında hareketli kullanılan ve farklı açılardan çekim yapan kamera, dansçıların adım ve performansı kadar önemli bir pozisyondaydı. Berkeley sahnedekinden farklı olarak filmde dansın kameraya göre düzenlenmesi gerektiğini savunarak da sinema-dans ilişkisine farklı bir yaklaşım geliştirmiştir.

1933'te çektiği *42th Street* filminde birçok kamera problemini çözmüş olan Berkeley hareketli kamera kullanımı, farklı açılardan çekimler ve iyi bir kurguyla Broadway danslarının enerjisine eşdeğer bir etki yarattı.

Berkeley *42th Street* te elde ettiği başarının ardından aynı yıl *Gold Diggers* filmini çekti. Mümkmn olan her açıdan çekimin yapıldığı, 60 kadın dansçının rol aldığı, kamera hareketleri için çekim alanının kirişlerinin raylarla donatıldığı, özel kostüm ve aksesuar tsarımlarının yapıldığı dev bütçeli bu yapım sonraki 20 yılın müzikallarının temel özelliklerinden olan "dev setler" ve "çok kadınlı sahneler" konseptlerinin görüldüğü ilk yapım olma açısından önemlidir.

Berkeley kazandığı başarıların ardından 1939 yılında MGM'e transfer olarak Arthur Freed'le birlikte çalışmaya başladı. MGM'in sonraki 10 yılda en iyi olması için gerekli altyapıyı kurdu. 1941 yapımı *Lady Be Good* ve 1942 yapımı *For Me and My Gal* bu dönemin önemli filmeleri arasındadır. 1954 yılına kadar bu alanda çalışan Berkeley prodüksiyon bütçelerinin arttırılmasında ve sinemanın televizyona karşı rekabet gücü kazanmasında önemli bir rol oynamıştır.

30'lu yıllarda sinema alanındaki bir başka önemli gelişme ise 1937 yılında Balanchine'nin Hollywood'a gelerek *TheGoldwynFollies(1937)*, *I was an Advetures (1940)* ve *Star SpangledRhythm (1942)* filmlerini yapmış olmasıdır.

40'lı ve 50'li Yıllar: Müzikallerin Altın Çağı:“Amerikan sinema tarihinde 20'lerden itibaren yükselişe geçen ve sinema endüstrisi içerisinde güçlü bir pozisyon kazanan müzikaller 40'lı ve 50'li yıllarda en parlak dönemini yaşadı. Yapılan prodüksiyon sayısı, prodüksiyonların bütçeleri, kurulan devasa film stüdyoları ve müzikaller tarihindeki birçok önemli filmin bu dönemde ortaya çıkması açısından bu yıllar sonraki yıllarda bir daha ulaşılamayan bir zirve olarak değerlendirilebilir.

1940'ların sonlarına doğru stüdyoların yerleşik yapıları oluşmaya başladı. Gerek Hollywood kendi performerlarını oluşturmaya başladığından gerekse prodüksiyon geciktiğinde çok maliyetli olduğundan kareograflarBroadway'deki tüm dansçılar yerine daha nitelikli dansçıları götürüyorlardı. Müzikallerin altın çağı olarak değerlendirilen 40'lı ve 50'li yıllarda her bir stüdyo kendi tarzını geliştirdi. Örneğin *Twenty Century Fox* yapımları genellikle sıradan Amerikan zevkine hitap eden, aynı hikayenin tekrar tekrar işlendiği, aptal sarışın tiplemesinin sürekli kullanıldığı sabun köpüğü konuları işlerken, *Columbia* stüdyolarının yapımlarında Rita Hayworth (*Gilda/1946*) Jane Russel, Bety Grable, Marlyn Monroe (*Gentlemen Prefer Blondes/1953*) ünlü oyuncularını oynatarak gişe başarısını arttırmaya

çalışıyordu. Bu stüdyoda ayrıca oyunculara filmlerde oynasalar da oynamasalar da düzenli maaş ödenmekteydi ve dansçılar Uzak Asya dansları, jazz, İspanyol dansları, bale, tap dansı gibi alanlarda sınıflandırılmaktaydılar.

Müzikaller tarihinin tümünde olduğu gibi bu altın dönemde de Hollywood'da siyah dansçı/oyuncular hiçbir zaman başrol oynayamamıştır. Buna en iyi örneklerden biri Siyah oyuncu/ dansçı Nice Castle' ın iyi bir dansçı olmasına rağmen hiçbir zaman başrol oynayamayarak her zaman karakter oyuncu olarak filmlerde yer almasıdır.”



(Resim 5.7): 'Fred Astaire ve Gene Kelly'

Müzikaller Tarihinden İki Yıldız: Fred Astaire ve Gene Kelly:“ Müzikaller tarihinin en iyi erkek dansçılarında olan Fred Astaire öncesinde vodvillerde, Broadway gösterilerinde, sulu komedilerde şarkı söylerken 1933 yılında sinemaya başladı. Yaptığı dansların çoğu kendi buluşu olan Astaire salon dansları, tap dans ve taşlamalardan esinlendi. İkinci filmi olan *Flying Down to Rio* ile yeteneğini ortaya çıkartan Astaire 6 yıl boyunca Ginger Rogers'le birlikte ikili olarak çalıştı ve unutulmaz müzikal filmlere imza attı. *Night and Day* ikilinin en önemli filmlerinden biridir. Astaire, Berkeley' in aksine dans eden kamerayı reddetti. Kamerayı dansçıları belli bir mesafeye yerleştiren ve tüm vücudu çeken bir şekilde kullandı. Bunu iki nedenden dolayı tercih etti:

- Üst gövde alt gövde kadar önemlidir, kesilmemelidir.
- Seyircinin dansçıyı tamamen görmesi daha etkilidir.

Oynadığı filmler benzer format ve koreografilere sahip olsa da Astaire hiçbir zaman kendisini tekrar etmedi. Tap dans, salon dansları ve doğaçlamayı ustalıkla birleştiren Astaire sonradan yanlış yaptığını düşünse de bale, modern dans, modern jazz ve Latin danslarını kullanmaktan kaçındı. AstaireGingerRogers'la ayrılıp tek başına çalışmaya başladıktan sonra daha yaratıcı bir performans sergiledi. Tek başına kalınca müzik yeteneği ve sezgilerini daha özgürce kullandı. Rogers'tan ayrıldıktan sonra 22 müzikalde rol alan Astaire, Rogers gibi başka bir partner bulamadı. Ya dansçılıkları yetersizdi ya da okul eğitiminin yapmacıklığı kendisinin doğal tarzı ile uyuşmadı. Astaire müzikal filmler tarihinin en iyi dansçılarından biri olsa da ünü hiçbir zaman dünya çapına yayılamadı.

Astaire'den sonra müzikal dünyasındaki en popüler dansçı/oyuncu olan Gene Kelly 1944 yılında 1942 yapımı '*For Me and My Gal*' filmi ile sinemaya başladı. Kelly, karakterin hayal gücünü yansıtmak için kameranın büyümesini kullandı. 1948 yapımı *On YourTown* filmiyle müzikallerde yeni bir çağ başlattı.

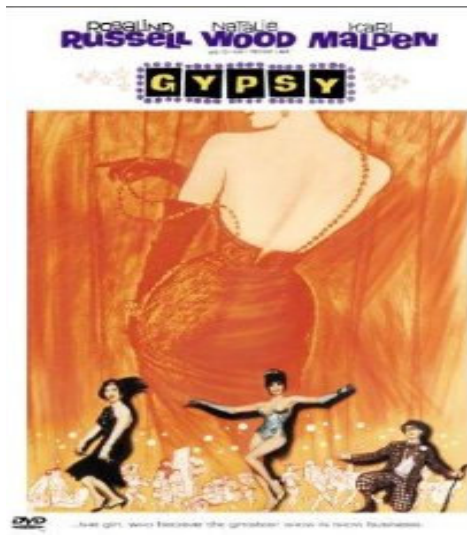
Balenin yoğun kullanıldığı bir Avrupa filmi olan *The Red Shoes* filminin kazandığı başarı, bugüne kadar filmlerde genellikle mesafeli yaklaşılan baleye Hollywood' un hazır olduğunu gösterdi. Bu başarının ardından MGM yapımcılığında Kelly abartılı bir bale sahnesiyle final veren *An American in Paris* filmi yaptı. *An American in Paris* yarım milyon dolarlık bütçesi ile dönemin en büyük prodüksiyonuydu.

Kelly' nin 15 yıllık sinema yaşamı, çok fazla ve kaliteli prodüksiyon çıkmasından dolayı Hollywood'un altın çağı olarak kabul ediliyor. Yine *Sing' in in the Rain* hem Kelly'nin hem de müzikal filmlerinin en iyilerinden biri olarak kabul ediliyor.

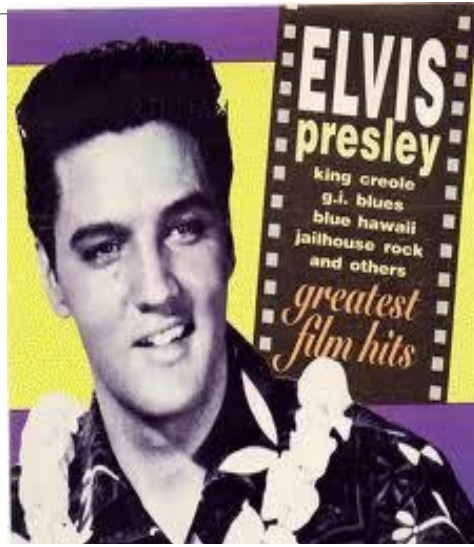
Cöküş Dönemi: "Müzikallerde 20' lerde başlayan yükseliş 50' lerin sonlarına doğru çökmeye başladı. 1950' lerde kontratlardaki özel talepler ve sendikaların taleplerinin yüksek olması filmlerdeki dans sahnelerinin maliyetinin yüksek olmasına ve müzikal döneminin çöküşüne katkıda bulundu.

Çöküşün başlıca nedenleri olarak aşağıdaki noktalar gösterilebilir:

- Prodüktör, oyuncu, çalışanların kontratları nedeniyle başka yerlerde çalışmamaları yıllarca süren bağımlılık
- 40'larda hükümetin stüdyoları monopol oluşturdukları gerekçesiyle mahkemeye vermesi.
- 50'lerin başında güçlü bir rakip olarak televizyonun ortaya çıkması.
- Stüdyoların imparatorluğun çökmesi sonucunda müzikallerin müzik, kostüm, sahne dizaynı için büyük bütçelere ihtiyaç duyması.”



(Resim 5.8): 'Gypsy'



(Resim 5.9): 'Elvis Presley'

1960' lar, 1970' ler: “60'larda RockandRoll müzikal seyircisini bir nebze de olsa ayakta tuttu. 57-70 arasında Elvis Presley 30 müzikalde rol aldı.Bu dönemde Broadway'de başarı kazanmış yapımlar-*Gypsy* (1962), *My FairLady* (1964), *Sound of Music*(1965), *Funny Girl* (1968)- sinemaya aktarıldı: Bu yıllarda artistik kamera kullanılması, dikkat çekici detaylara odaklanılması ve görüntü oyunlarının kullanılması sıkça tercih edilen yöntemlerdi.1970'lerle birlikte birkaç film çekilmesi haricinde eskiden olduğu gibi bir müzikal film piyasasından söz etmek mümkün değildir. Bu yıllarda çekilen önemli yapıtlar arasında*Cabaret* (1972), *AllThatJazz* (1978) ve *SaturdayNight Fever* (1977) sayılabilir. Brooklyn'li, kendini ifade edemeyen bir çocuğun dans pistinde kendini gösterip yıldızlaşmasını konu edinen, John Travolta'nın başrol oynadığı *SaturdayNight Fever* (1977) o dönemde patlayan

disko çılgınlığını sinemaya aktarması ve seyircide bıraktığı etki açısından önemli bir yapımdır.” (Özveren, 2006)

5.4. Müzikal Filmlerde Oyunculuk

“Oyuncu, yönetmenin sahnede nasıl bir duygu istediğini dinlemeli, birikimlerini, yeteneğini ve tekniğini duyguyu verebilmek için kullanmalıdır. Yönetmenin istediği oyunu ikinci plana atıp, kendi kafasında yarattığı oyunu sergilediğinde film ile ilişki kuramaz. Oyuncunun senaryo ve yönetimin gereklilikleri dışında oyun vermesi filmin duygu bütünlüğünü bozabilir. Senaryoda gereken ve yönetmenin isteği dışında bir oyun filmin akışını dahi değiştirebilir.

Oyuncunun kamera önünde oynadığı sahnede vereceği tepki kamera ve gösterim araçları açısından çok önemlidir. Özellikle filmin sinema perdesinde gösteriminde oyuncuların her türlü hareketleri ve tepkileri daha büyümüş olarak izleyiciye ulaşacaktır. Kamera önünde oyuncu vereceği tepkiyi bunu göz önünde bulundurarak vermelidir. Ve bu tepki günlük yaşamdaki tepkilerin boyutunda olmalıdır. Asla fazlası değil.. En iyi tepkiler, verilen dikkatin doğal ürünü olan tepkilerdir. Tepki içten gelmeli ve basit olmalıdır.

Kaba komedide veya bir hile kurgularken kullanılması dışında, belirsiz bir zaman kalan yüz fotoğraflarında gördüğümüz gibi ‘korku’, ‘arzu’, ‘şehvet’, ‘acı’ ve benzeri bir görsel tepki üretmeye (başka yüz yapmak gibi) hiç gerek yoktur. Gerçek hayattaki dürüst tepki, genellikle kontrollü bir tepkidir. Büyük tepkiler, aşama aşama ulaşılmadıkça, tepki verenin aşırı sinirli veya sahtekar biri olarak damgalanmasına neden olur. Bir ölüm haberi veya aniden giren sancı gibi şiddetli tepkiler de dikkatle düşünülmelidir.

“Film, televizyon programları ve tiyatro temelde dram sanatına dayanır. Oyunculuk sanatı, “hayali ya da geçmişteki gerçek olayları ele alan, seyirci önünde o an oluyormuş duygusunu veren bir ‘mimetik aksiyon’ dur. Oyunculuk sanatının, temel yapı taşını aktör yani oyuncu oluşturur.

“Tiyatro ve sinema sanatında role alan oyuncunun görevi izleyicilere gerçekte var olan ya da var olması mümkün olan belirli, gerçek bir insan imgesini aktarmak olmalıdır.

“Sinema ve tiyatro tarihi boyunca karakter ve oyunculuk arasında ilişki sürekli tartışılan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda, Geothe oyuncunun idealist olması gerektiğini ve gerçeği araması gerektiğini vurgulamıştır. Grotowski zaman kavramının önemini vurgulamış, Martin Ladure, Eric Moris oyuncululuğu tekrarlanabilir organik süreç olarak tanımlamıştır .

Sinemanın, daha doğrusu konulu filmlerin temel bir anlatım ögesi oyuncudur. Sinema oyuncululuğu üzerine değişik anlayışlar ve tarzlar geliştirilmişse de, sinema oyuncululuğunun tiyatro oyuncululuğundan temel farkı, sinema oyuncusunun çok değişik uzaklıklardan ve açılardan görüntülenebilmesidir. Bu yüzden sinema oyuncusunun "oynamaması", canlandırdığı karakterin gerçek yaşamdaki halini yansıtması, yani 'kendisi olması' istenir.” (Demirkıran, 2014)

“Dünyanın neresinde olursa olsun bir yönetmen ve oyuncunun yeni filmler yapabilmesi için yönetmen, senarist, kurgucu, oyuncu, set çalışmanı ve seyirci arasındaki ilişkinin sorunsuz şekilde işleme gerekmektedir. Bu ilişkinin sorunlu olup olmaması özellikle oyuncuların kariyerlerini belirlemektedir. Bu açıdan isimleri yıllardır eskimeyen karakter oyuncuları, bu zor şartlar altında sürdürdükleri sinema kariyerlerinin ardından başarıya ulaşmış kimseler olarak saygıyla anılmaktadırlar. Ülkelerdeki ekonomik ve toplumsal olaylar ve toplumların yaşam biçimini etkileyen unsurlar sanatçıları da doğal olarak etkilemektedir. Bu unsurlara rağmen sanatlarını icra eden bazı sinema oyuncuları kariyerlerini bir şekilde sürdürerek kendi ülkelerinde tarihe geçmişler, seyirciler de onları asla unutmamış ve daima saygıyla anmışlardır.” (Bayrak, 2014: 120)

“Sinema tarih boyunca sürekli gelişmiştir. Toplumsal ve ekonomik olarak gelişen ve değişen toplumlar, teknolojinin gelişmesi, dünyaya teknolojik zenginlikle bakan yeni nesil sinemayı daima geliştirmiştir. Sinemanın ilk örneklerine bakıldığında tamamen doğal ortamlarda çekilen filmler zamanla teknik olarak donanımlı stüdyolarda da çekilir olmuştur. Günümüzde ise tamamı bilgisayar teknolojisi sayesinde oluşturulan sanal görüntülerle tamamlanmış filmler de bulunmaktadır. Bu filmler sanal oyuncular da içerebilmektedirler. Ancak sinemanın kökeninden gelen bir takım kurallar değişmeden varlıklarını korumuşlardır. Örneğin karakter ve tiplendirme kavramları sinemanın her döneminde önemini korumaktadır. Her türlü teknolojik donanımın ve tekniğin kullanıldığı filmlerde de oluşturulan karakter

ve tiplmeler, sinemanın ilk dönemindeki filmlerde kullanılan karakter ve tiplleme modelleriyle oldukça benzer özellikler taşımaktadırlar.” Bu konu ile ilgili Mega müzikal Filmleri örnek gösterebiliriz. Disney yapıtlarında teknik olarak donanımın geliştiği ve sanal oyuncular aracılığıyla filmin kurgulandığı görülür.

Karakter, tiplleme, zaman ve mekan ilişkisine farklı açılardan yaklaşp sinema tarihine yön veren kimseler çektikleri filmlerle ve oluşturdukları teorilerle sinema sanatını oldukça etkilemişlerdir. Bu anlamda sinemanın senaryosunu, işleyişini, oyuncularının davranış devinimlerini ve bunun gibi her türlü özelliği bu teorilerle açıklamaya ve yeniden tasarlamaya çalışmışlardır. Fütürist Sinemacılar, ‘sine – göz’cüVertov, yeni Alman sineması, “ihlal” sinemacıları, şizoid sinemacılar, yeni dalga, yeni gerçekçilik gibi sinema akımları kendi içlerinde teoriler üreterek karakter – mekan – zaman ilişkisini kendi görüşleri doğrultusunda tanımlamışlardır. Sinemanın geçirdiği evrimde bu tip teorilerin önemi oldukça büyüktür. Sinemanın hedef kitlesi ve yaratım sebebi olan seyirci ise sinemanın günümüzdeki konumuna ulaşmasını sağlamıştır. Sinemada öykülü filmin başlamasına neden olan izleyici, yönetmen ve yapımcılara istekleri doğrultusunda yön vermiştir. Karakter ve tiplleme oyunculuklarını da değerlendiren sinema izleyicisi bu oyuncuların kariyerlerinin ne ölçüde gelişeceğine karar verecek güce ulaşmıştır. İzleyiciyi filmlerine çekmek ve filmlerinin maddi olarak kazanç sağlamasını isteyen yapımcı ve yönetmenler çekecekleri filmler için gelen talepleri göz önüne almışlardır.” (Bayrak, 2014: 120)

Müjdat Gezen, bir söyleşisinde sinema ve tiyatro oyunculuğu arasında nasıl bir fark gördüğüne ilişkin kendisine yöneltilen soruyu şu şekilde cevaplamıştır:

”Ben sinema filmi çekmeye gittiğim anda yönetmene teslim olurum. Yapımcılığını üstlendiğim bir film bile olsa yönetmen ne derse onu yaparım. Çünkü neticede masaya o oturacak ve o ne isterse o olacak. Bir gülümsemeyi dördüncü plan olarak çekip, yirmi sekiz sahne sonra kullanabilir. Makas ondadır, istediği gibi kullanır. Dolayısıyla, sinemada her şey yönetmenin elindedir. Tiyatroda ise öyle değil. Tiyatroda yönetmen gider, aktör ne isterse onu yapar sonunda. Hele biraz disiplinsizse oyuncunuz, sahnede ne yapacağını kestiremezsiniz. Ama sinema yönetmenin işidir.” . (Gezen, 2009)

“Kemal Oruç’un, Cihan Özdeniz ile sinema ve tiyatro üzerine yaptığı bir röportajında “*Sinema ve tiyatro oyunculuğunun benzer yanlarını anlatabilir misiniz?*” sorusuna “Her ikisinde de oyunculuk eğitimi gereklidir. Her ikisinde de, role, sahneye hazırlanmak gerekir. Her ikisinde de bir süreçten geçilir. Tiyatronun süreci genelde daha uzundur. Her ikisinde de büyük emek harcanır. Her ikisi de ekip işidir. Her ikisinde de karakter yaratım süreçleri çok benzerdir, hemen hemen aynıdır. Tiyatroda karaktere nasıl hazırlanıyorsan sinemada da o şekilde hazırlanabilirsin, sunum şekilleri değişiklik gösterir. Her ikisi için hayal gücü, empati, gözlem, fiziksel çalışmalar ve zihinsel çalışmalar vs. yapmak gereklidir. Her ikisinde de psikoloji, sosyoloji, tarih, felsefe, genel kültür vs. bilgisi olması ve güncellenmesi gerekir. Her ikisinde de oyuncu kukla değildir. Şöyle bir bağ da kurabilirim: Sinema mantığıyla çalışan bir tiyatro yönetmeni oyunu iki haftada sahneye koyabilir ama ya ürün kalitesi?

Yine aynı röportajda yöneltilen “*Peki sinema ve tiyatro oyunculuğunun farklı olduğu yanları anlatabilir misiniz?*” sorusuna vermiş olduğu cevap ise şöyledir: “Evinizde bahçe var, bahçenizden sebzeleri toplayıp evdeki diğer malzemelerle ve yemek tarifinizle, kendi yorumunuzu da katarak bir yemek yapıyorsunuz, bu sinema oyunculuğu. Evinizde bahçevar ama ekilmemiş, toprağı önce ekeceğiniz tohumu göre daha verimli hale getiriyorsunuz, zarar verecek maddeleri ayıklıyorsunuz, doğal gübre kullanıyorsunuz, her gün sulayıp bakımını yapıyorsunuz, hasat zamanı gelince topluyorsunuz, evdeki diğer malzemelerle gerektiği kadar ateşte kendi yorumunu da katarak tarife göre yemeği hazırlıyorsunuz ve pişme süresi kadar pişiriyorsunuz, pişme süresi bir saatse eğer kırk üçüncü dakikada kapağı açtığında hazır bir görüntü göremezsiniz, bir saat sonunda istediğiniz yemeğe kavuşursunuz, bu da tiyatro oyunculuğu. Sinema oyunculuğunda kadraj alanında oynarsınız, tiyatrodaki ise kadraj sahnedir, sahne boyutu kadar alanda oynarsınız (ışıklarla sınırlandırılmamış ise). Sinema oyunculuğunda minik yer değişiklikleriyle fluya düşebilirsiniz, tiyatro oyunculuğunda düşmezsiniz, sahnenin her yerinde netsiniz, sahne bilgisi gereklidir. Hatta netlik sınırı kameranın ve lensin modeline, özelliğine göre de değişebilir, oyuncuya görüntü yönetmeni tarafından netlik sınırı bilgisi verilir. Sinema oyunculuğunda devamlılık (genel plana göre diğer planları almak) çok önemlidir, tiyatro oyunculuğunda devamlılığı kaçırdığında da toparlayabilirsiniz. Genel planda oynadığını belli açılarda tekrar tekrar aynı şekilde oynamak gereklidir,

yoksa kurguda problem çıkabilir. Bazı projelerde sahneler tek seferde, kesişmeyen dört kamera ile çekildiğinden, bir kerede sahne çekilebilir. Bir kamera genel plandadır, bir kamera ikili resimdir ve bir kamera da yakın planındadır vs. bu kurguda da büyük kolaylık getirir. Lakin bu imkanı elde eden proje sayısı çok azdır. Yurtdışında, bazı aksiyon sahnelerinin on altı kamera ile çekildiğini duymuştum. Sinemada seyirci kameradır, tiyatrodaki ise salondaki insanlardır. Sinemada kameraya göre oynarsın, tiyatrodaki ise en arkadaki seyirciye göre. Sinemada ses, jest ve mimikler minimaldir, tiyatrodaki ise doğallığı zedelemeyecek kadar büyütülmelidir salon büyük olduğu için. Bu, filmin türüne ve karaktere göre değişebilir. Büyük mimikler ve hareketlerle inandırıcı olması gereken roller gelebilir. Örneğin; fantastik bir karakter, 'Yüzüklerin Efendisi' filmindeki birçok fantastik karakter gibi. Karakter kendi içinde ve filmin atmosferinde tutarlı ve inandırıcıysa sorun yoktur. Sinema filmi kurguda bambaşka bir hale dönüşebilir, belki de başka bir film olabilir, tiyatrodaki ise böyle bir şey yoktur. Seyirci açısından sinema geçmiş zamanlı oyunculuk gerektirir, tiyatro ise şimdiki zamandır. Sinemada az prova vardır, tiyatrodaki çok prova vardır. Sinemada yüz çok yakında ve sinema perdesi boyundadır, tiyatrodaki ise gerçek boyutunda, dolayısıyla jest ve mimikler de...

Sinemada makyaj kullanımı daha hafiftir, tiyatrodaki ise tüm salonun görebilmesi için daha fazladır. Sinemada genelde gerçek mekânlar, dekorlar kullanılır, tiyatrodaki genelde simgesel mekânlar, dekorlar kullanılır. Oyuncunun aldığı etki bunlara göre değişebilir.

Sinemada zorlu mekânlarda (kırık, dökük, kokan, soğuk, yüksek sıcaklık vs.) çekim yapma olasılığı fazla iken tiyatrodaki zorluk bu açıdan çok azdır.

Sinemada çekimler bittiğinde oyununu değiştiremezsin, yenileyemezsin, tiyatrodaki ise aynı oyunu her oynadığında üzerine yeni bir şeyler katarsın, role biraz daha alışırsın, role daha çok hakim olursun. Sinemada sahne provası çekimden ortalama on beş dakika önce yapılır, tiyatrodaki ise iki buçuk ay önce alınmaya başlar ve sahne iki buçuk ay çalışılır, sahne demlenir, doyurucu hale gelir. Sinema filmi, genelde senaryodaki sahne sıralamasına göre çekilemediği için çekim sürecinde duygular ardışık değildir, önce yirmi beş sonra bir ve daha sonra seksen yedinci sahneler çekilebilir. Sona doğru tırmanarak büyüyen duyguyu ilk gün vermek gerekebilir, tiyatrodaki ise duygular ardışıktır.

Sinemada oyunculuk eğitimi olmayanı da bir şekilde oynatabilirsiniz ama bu tiyatro için geçerli değildir. Sinemada ışık kullanımı daha minimaldir, tiyatrodada ise daha geneldir.

Sinema filminde efektler kurguda yerleştirilir-sunulur, tiyatrodada ise aynı anda ve canlı olarak. Sinemada çekim hatası dublajla daha kolay kapatılabilir, tiyatrodada ise bu daha zordur. Konusu gelmişken belirteyim, dublajlı filmlerdeki ya da filmin dublajlı sahnelerindeki doğallık pilot sesle oynanan sahneye göre çok daha azdır. Sesli çekimdeki oyuncu o atmosferi hisseder, o andadır vs. duyguyu oradan alır ama dublajı yapan kişinin (oyuncunun kendisi seslendiriyor olsa dahi) dublaj stüdyosunda o anki duyguyu çıkarması çok daha güçtür. Çekim anı ile dublaj anı farklı olacağından, ‘iki zamanlı bir sahnedir hatta sahneyi oynayan oyuncunun dışında biri seslendiriyorsa hem iki zamanlıdır hem de iki kişilidir’ o rol. Sinemada yakın plan çekimlerde, genel planda oynadığın oyuncu karşında olmayabilir, o varmış gibi oynarsın, tiyatrodada ise ikili sahnelerde özel bir tasarım yoksa- karşında bir oyuncu vardır, bu, gerçek duyguyu yakalamada daha avantajlıdır.” (Oruç, 2014)

SONUÇLAR

Araştırma boyunca, gerek yurtdışı gerekse yurtiçi kaynaklarda müzikal oyun, müzikal tiyatro, müzikli tiyatro, opera, operet tanımlarının, akademik kurumlarda incelenen tezler de dâhil aslında net bir çizgi ile birbirinden ayrılmış bir farklılık içerisinde ele alınmadığı; kimi zaman adı geçen türlere ait eserlerin birbirlerine ait tanımlar altında toplandığı ve bazen birbirlerinin bir alt türevi olarak kabul edildiği anlaşılmıştır. Örneğin; opera ve operet de dâhil diğer sayılanların hepsinin birer müzikal oyun veya müzikal oyun dâhil tüm bu sayılanların da birer müzikal tiyatro ya da opera ve operet dışındakilerin hepsinin, müzikal film de içlerine eklenerek, hepsinin de *müzikal* başlığı altında değerlendirilerek ele alındığı görülmüştür. Bu nedenle tarihsel süreç içerisinde günümüz modern müzikallerine kadar gelişimini sürdüren müzikal, kendi içinde sahnelenme özelliklerine göre çeşitlere sahiptir.

Müzikal her şeyden önce bir tiyatro işidir ve türlerinin kökeni müzikli sahne sanatlarından gelmektedir ve Opera, Operet (Operetta), Revü, Varyete, Müzikhol Eğlencesi, Müzikal Komedi, Müzikal Drama ve Modern Müzikal, Sahne Arkası Müzikali (Kulis Müzikali: Back Stage Musical) ve Mega-müzikaller sinemaya geçildiğinde: Müzikal Film, Operet, Revü, Müzikal Komedi, Müzikal Oyun, Sahne Arkası Müzikali, Rock Müzikali, Mega-müzikaller olarak varlığını sürdürmeye devam etmişleridir.

Müzikal eserler, adından da anlaşılacağı gibi, müziğe ait öğeler ve en önemlisi de müzik içerirler. Her şeyden önce esere “müzikal” denilebilmesi için, üç ana disiplin olan, şarkı söylemek, dans etmek ve oyunculuk unsurlarının yer alması gerekmektedir. Oyunculuk, şarkı söylemek ve dans etmek, müzikal performansın temelini oluşturmaktadır. Müzikal bir filmde, müzik, şarkı ve danslardan oluşan müzikal parçalar filmin olay örgüsü içerisine etkin bir şekilde yerleştirilir.

Bir müzikalde, öykü örüntüsüne uygun ve yeri geldiğinde izleyicide uyandırılmak istenen duygu ve izlenime uygun müzik seçimi, bu seslendirilme şekli (besteci, orkestra, oyuncu) önemlidir. Müzikaller incelendiğinde, kimi müzikallerde bütün diyalogların müzikli olarak seslendirildiği, bazılarında arada müziksiz

diyalogların yer aldığı, bir kısmında dansların yer almadığı, ancak yaygın bir uygulama olarak dansın genelde içeriğe yerleştirildiği örneklerle rastlanmıştır.

“İçeriğinde müzik ve dans olan her eser müzikal midir?” sorusuna cevaben incelenen eserlerin ortalama dörtte bir oranında müzikli ve/veya müzikli-danslı bölümlere sahip olduğu, az bir kısmının tamamen müzikli diyaloglardan oluştuğu ve bunların da genelde müzikal tiyatro eserleri olduğu gözlemlenmiştir.

Müzikal tiyatrodaki, prodüksiyonların şekillenirken ortaya çıkan çeşitlilik, bestecinin tercih ettiği müzik türü, dekor ve kostüm tasarımcılığının yaratımı, müzikalin nerede ve hangi tarih dilimi içinde geçtiği ve belki de en önemlisi yönetmenin yorumundan önemli ölçüde etkilenir. Müzikal tiyatro olarak yazılmış ve sahnelenecek bir eser yönetmenin esere yaklaşımı ve tutumu neticesinde müzikli tiyatroya veya müzikli tiyatro, müzikal tiyatroya dönüşebilmektedir.

Sahne müzikalleri ‘müzikal tiyatrolar’, müzikal filmlerden farklı olarak izleyiciye daha çabuk ulaşır. Oyuncu ve izleyici arasında birebir etkileşim olduğu için, izleyiciyi etkisi altına alması, inandırması gereken olayı, vermek istediği mesajı daha net bir şekilde vermesi daha muhtemeldir.

Müzikal tiyatrolar, müzikal filmler kadar doğal ve gerçek değildir. Bu bakımdan müzikal tiyatrodaki natüralizm (doğallık) ve realizm (gerçekçilik) akımları, öncelikle film, televizyon ve bazen de sözel tiyatro ile ilişkilendirilebilir. Hal böyle iken, müziğin biçimsel yapısı ve oyuncu üzerindeki belirgin talepleri, müzikal tiyatronun, film (sinema) veya televizyonunda olduğu kadar natüralist olamayacağını göstermektedir. Bir müzikal tiyatro oyununda mekân tektir, oyunun geçtiği her mekân bir sahne üzerinde canlandırılmak durumunda olduğundan, arka plandan çok oyunun genel akışı ve oyuncuların performansları daha ön planda ve seyircinin algısı ile daha bütünleşik bir haldedir. Bir müzikal filmde ise, öykünün geçtiği mekânlar özel olarak bulunarak arka plan birebir canlandırılabilir ve bu, mekânın, arka planın da yeri geldiğinde oyunun akışında ve oyuncuyu tamamlamakta önemli bir role sahip olduğunu gösterir. Ayrıca bir müzikal filmde çekimler sonrası, kurgu aşamasında, ses ve görsel efektler tekrar gözden geçirilerek sonradan eklenen özel uygulamalarla, sahne daha da gözcü ve öykü gerektiğinde daha gizemli, daha fantastik bir hale getirilebilir; beki de bambaşka bir müzikal film elde edilebilir. Müzikal tiyatro oyununda ise, böyle böyle bir şey yoktur; o tamamen seyirci ile karşı karşıya

gerçekleştirilen bir sanattır. Oyuncuların yeteneği ve oyuna kendilerinden kattıkları ruh ve seyirci ile birebir, yeri geldiğinde bireysel yeri geldiğinde toplu olarak yarattıkları atmosfer çok önemli ve değerlidir. Diğer yandan, film/sinema çekimlerinde makyaj kullanımı genelde daha hafif olabilmektedir; tiyatrodaki ise tüm salonun görebilmesi için makyaj daha fazla ve karakterine dönük olarak daha vurgulayıcı olabilir.

Müzikal filmlerde, seyircinin beyaz perdede gördüğü dans edip şarkı söyleyen karakterlere inanması istenir. Müzik, şarkı ve danslardan oluşan müzikal parçalar, filmi olay örgüsü içerisine etkin bir şekilde yerleştirilir. Bu nedenle müzikal parçalar belli bir zaman aralığında sabittir ve müzikal parçaların süreleri belirlenmektedir. Müzikal tiyatrolarda da nispi, zaman ve müzik cümlelerinin süresi bellidir. Müzik zamanın sabit yapısı, bir kelimenin şarkı ile ne zaman hissedileceğini belirler.

Müzikal tiyatrodaki yönetmen, oyun sahnelenene kadar müdahale edebilir; oyuncu sahneye çıktığında artık yönetmenin müdahale edebileceği bir şey kalmaz ve bir yerde oyuncu sahneye çıktığı anda bu bakımdan özgürdür. Ancak müzikal filmde, oyunla ilgili tüm akış planı ve kurgu yönetmenin müdahalesine açıktır. Oyuncularla istenilen sahnelerin çekimi sırasında olduğu kadar, çekim bittikten sonra da montaj aşamasında en etkili kişi yine yönetmen olmaktadır. Bu bakımdan bir müzikal tiyatro oyuncusunun üstlendiği rol üzerinde kendi hisleri ve oyunculuğunun elverdiği ölçüde bir şeyler katma, yorumlama özgürlüğü varken, bir müzikal film oyuncusu için bu geçerli değildir.

Müzikallerde müziğin, sergilenecek oyunun kurgusuna ve akıştaki olay örüntüsüne uygun olarak özel olarak bestelenmesi beklenir ve uzun yıllar müzikal besteciliği büyük yapıları orkestralarda seslendirilebilecek özel müzikal kompozisyonlarla özdeşleşirken, zamanla bu daha basit ve daha eğlence sektörüne dönük ve dolayısıyla daha basit ve güncel bir bestecilik (song writer) halini almıştır. Özellikle Berthold Brecht' in, halkın zaten bilip sevdiği popüler müzikleri sahnelediği oyununa katması müzikallerde yer alan müzikler üzerine yeniden düşünülmesine ve bu pratik yolun takip edilmesine neden olmuştur. Bu bakımdan günümüze doğru müzikallerde, oyuna özel şarkıların bestelenmesi yerine (tiyatro ve film/sinema) popüler, sevilen şarkılara yer verilmeye başlandığı görülmektedir. Bu bakımdan müzikaller, özellikle politik açıdan halka belirli bir düşüncenin

kazandırılmasında önemli rol oynamışlardır. Yine de günümüzde büyük bütçeli Hollywood müzikal filmlerinde, müzikalde yer alacak müziklerin özel olarak bestelendiği ve hatta karakterlere ait müzikli seslendirmelerin ünlü şarkıcı müzisyenler tarafından yapılarak, filmin montaj aşamasında dahil edildiği görülmektedir.

Müzikal tiyatro oyuncusu, müzikal film oyuncusu da sahnede olan biteni, gerçek yaşamda oluyormuş gibi izleyiciye yaşatmak durumundadır; bu, bir bakıma zorunluluktur.

Müzikal oyuncusu sadece “şarkı söyleyip dans edebilen oyuncu” ya da “bir parça rol yapabilen şarkıcı ve dansçı” değil, herhangi bir canlının tüm duygu ve düşüncelerini samimi ve gerçekçi bir dille hissedebilen ve hissettirebilen çok yönlü bir yeteneğe sahip olması gereken sanatçısıdır. Günlük hayatta insanların, dertlerini şarkı söyleyerek anlatmadığı veya dans ederek ifade etmediği, müzikal tiyatro dünyasında oyuncu, sahnede olan biteni seyirciye yaşamsal gerçeğin mantığı çerçevesinde ve doğallığında, inandırıcı bir şekilde tekrar yaşatmayı yetenekleri ve sanatı yoluyla üstlenen kişidir.

Bir müzikal tiyatro oyuncusu, doğru şarkı söylemeyi bilen, genelde dans edebilen ve kendi dans edip şarkı söyleyen sanatçısıdır ancak müzikal fillerde çekim sonrası montaj aşamasında müzikli diyaloglar ve/veya şarkı söylenen kısımlarda bir ses sanatçısının sesinin kullanılabilir ve böyle birçok örneğe rastlanmıştır.

Sinema (film) oyunculuğu ve tiyatro oyunculuğunun her ikisinde de oyunculuk eğitimi gerek şart olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eğitim Konservatuar vb bir kurumda olabileceği gibi (ki, öncelikli tercih bu olmalıdır), işinde uzman hocalardan özel dersler ve çeşitli eğitim kurs ve seminerleri aracılığı ile de olabilmektedir. Hem tiyatro hem de film (sinema/dizi) oyunculuğunda role, sahneye hazırlanmak önemli iken, sahnelenecek oyun bir müzikal ise; bu çok daha büyük bir önem kazanmaktadır. Daha yeni zamanlarda gelişen teknolojinin bir ürünü olan müzikal film (sinema ve dizi) ile müzikal tiyatro için bir oyuncunun hazırlanma sürecinde farklı etaplar daha öne çıkmaktadır. Her ikisinde de hemen hemen oyunun sahneleneceği aşamaya kadar olan süreç benzerlik gösterse de bir müzikal tiyatrodaki süreç daima daha uzundur. Oyuncu sahnede, seyirci ile birebir iletişim içinde olup unutulmuş bir replik, dans figürü, müzikli seslendirme sırasında yaşanan sorunun

giderilebilmesi için sahnenin durdurulup yeniden oynanması gibi bir durum yoktur. Oyuncu, yaşayacağı her türlü duyguyu o anda yaşayacaktır. Aksilikler karşısında sahnelerin tekrarlanması ancak oyun öncesi provalarda gerçekleşen bir şeydir. Müzikal tiyatro oyuncusu her zaman çok daha dikkatli bir hazırlanma sürecinden geçmek ve oyun sırasında tam bir odaklanmaya sahip olmak zorundadır. Müzikal film oyuncusu için de çekim öncesi provalar olacaktır ama bu süreç bir müzikal tiyatro oyunu öncesi oyuncuların hazırlandığı kadar uzun süreli değildir. Çünkü bir müzikal film çekimi sırasında, bütçede uygun ise, aksilikle karşılaşılan sahneler yayımlanmadan önce en mükemmel hali yakalanana kadar tekrar çekilir. Hatta yönetmenin tercihi ile en mükemmel sahneler bile birkaç kez çekilerek daha sonra montaj aşamasında içlerinden en güzel ve oyunu ruhuna en uygun olanı seçilebilir. Müzikal film oyuncusu, hatalarını film ekibi içerisinde yaşarken, müzikal tiyatro oyuncusu hatalarını saklayabilecek durumda olmadığından mümkün olan en mükemmel oyunculuğunu yakalayana kadar çalışmak, defalarca, gece-gündüz prova yapmak durumundadır. Müzikal tiyatrodaki sahneye çıkıldığı anda artık geri dönüş yoktur ve zaman sadece oyunun sahnelenme öncesinde gerçekleşen hazırlanma sürecinde değil, sahnelendiği sırada da önemlidir.

Müzikal tiyatro eserinde, oyuncu sahneye çıkarak oyunu tekrar oynadığı her defasında, gözlem yapabilme, kendini sınama, oyunculuğunu geliştirebilme, oyuna ve oyunculuğuna yeni bir şeyler katabilme olanağına sahiptir. Oyunu her oynayışında, rolü daha iyi anlama, canlandırdığı karakterle daha fazla bütünleşebilme ve onu yaşama, oyun içinde daha fazla kendinden bir şeyler bulma şansını elde eder. Her sahneye çıkış oyunculuk yeteneğini geliştirir, tecrübesine tecrübe katar. Bir müzikal film oyuncusu ise, çekimlerdeki tekrarlar dışında bir daha aynı rolü canlandırma ve o rolü geliştirme olanağına sahip değildir. En doğru çekimin yapıldığı sahne bir daha oynanmaz.

Müzikal tiyatrodaki oyuncu sahneyi kullanmayı öğrenir. Sahnenin genişliği ve sahnenin hangi yerinde hangi ışığın kendisine ne kadar geleceği bilgisine sahiptir. Mekânı doğru kullanma becerileri bu bakımdan gelişmiştir. Aynı şey bir müzikal film oyuncusu için geçerli değildir.

Müzikal oyuncusu, sadece bir tiyatro oyuncusu ya da bir dansçı veya bir şarkıcı, ses sanatçısı olmayıp bu üç yeteneği eğitilmiş bir şekilde bünyesinde bulundurması gereken sanatçıdır. Bu bakımdan bu üç yeteneğini bir arada kullanarak

oyunculugunu geliştirebileceği özel bir eğitime ihtiyaçı vardır. Bir müzikal filmde belki oyunculuk ve hatta müzik eğitimi olmayan birini oynatabilmek mümkündür; ancak müzikal tiyatro ve türevlerinde bu mümkün değildir. Müzikal filmde, mevcut açıklar teknolojik desteklerle çözümlenerek hatalar örtülebilir ancak tiyatro sahnesi ve canlı performans buna müsait değildir.

Araştırma sırasında Devlet Tiyatroları Arşivinden elde edilen kayıtlı 27 müzikal tiyatro eserini örnek olarak gösterilirse, sadece müzikal film/sinema değil aynı zamanda müzikal tiyatrodada, Türkiye’de devlet sektöründe yeterince yerini bulamamıştır. Ekonomik sorunlar, müzikal kadrosunu oluşturacak yeterli sayıda sanatçı bulma zorluğu, müzikal film yapımı ile ilgili bilgi eksikliğinin Türk Sinemasında yapılmış olan müzikal filmleri etkilediği görölmektedir. Fakat yapılan müzikal filmlere bakıldığında, Türkiye’de müzikal film sayısının az olmasının nedenleri arasında en büyük pay, büyük bütçelere ihtiyaç duyulan bu sanata olanak sağlanacak gerekli para desteğinin olmamasıdır. Bir tür olarak pahalı ve gelişen teknik olanaklara gereksinim gösteren müzikalde güçlü bir sanatçı kadrosuna, besteci, şarkı sözü yazarları, orkestra şefi, senarist, koreograf, dansçı, şarkıcı, sahne tasarımcısına ve dekor, makyaj, sahne, ses, ışık gibi ekipmana ihtiyaç vardır. Bu durum nedeniyle, müzikaller neredeyse her zaman büyük stüdyoların hareket alanı içinde kalmışlardır. Dünya genelinde durum böyleyken ölkemizde, günümüzdeki büyük bütçeli müzikal yapıtlar, yurtdışından ithal edilmektedir.

Ölkemiz genelinde, müzikal oyun yazarlığı, oyunculugunu, besteciliği, müzikal söz yazarlığı, müzikal eser sahneleme, müzikal eleştirmenliği üzerine ciddi eğitim veren çok az kurum ve kuruluş vardır. Öлке genelinde yaygınlaşmaya başlayan üniversite ve yüksekokullardan bir kısmında bulunan konservatuar, müzik faköltesi, müzik okulları bünyesinde müzikal eğitimi verebilecek bölümlere de yer verilmesi, ölkemizin sanatın her alanında gelişmesi, uluslararası sanat platformlarında adını bu sanat alanında da duyurarak, kendi kültüründen bir şeyler dünyaya kazandırabilmesi için önemli ve gereklidir.

KAYNAKLAR

A. Basılı Kaynaklar

A. 1. Yazar adlarına göre:

- Açkura, Gökhan. (1992). Muhsin Ertuğrul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- [Altman, Rick.](#) (1990) . Müzikal' Dünya Sinema Tarihi, Altın Kitaplar.
- Aktaş, Gürbüz. (1999). Temel Dans Eğitimi, Ege Üniversitesi Basımevi.
- Arıkan, Yılmaz. (2015).Uygulamalı Tiyatro Eğitimi. Pozitif Yayınları .
- Bilge, Sitare. (2011). Müzikal Tiyatroda Oyunculunun Diğer Disiplinlerle Etkileşimi ve Metodolojik Uygulamaları. (Danışman: Prof. Dr. A.Müfit Bayraşa) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Ana Sanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Bergman, Allison. (2008). ActingTheSong. Allworth Press .
- Bordman, Gerald
&Hischak, Thomas. (2004). Oxford Companion to American Theater. Oxford University Press,.
- Brockett, Oscar G. (2000). Tiyatro Tarihi, Dost Kitapevi Yayınları.
- Caley, Matthew
&Lannin, Steve. (2005). Pop Fiction: The Song in Cinema. Intellect.
- Conway, Kelly. (2004). Hanteuse in the City: The Realist Singer ,in French Film. California,
- Conway, Kelly. (2001). “Diva in the Spotlight: Music Hall to Cinema”, Gender and French Cinema. Berg.
- Childs, Michael J. (1992). Labour' s Apprentices. Working- Class Lads in Late Victorian and Edwardian England.Canada:McGill-Queen' s University Press.
- Çalışlar, Aziz. (2004). Tiyatro Kavramları Sözlüğü, Mitos- Boyut Yayınları, Tiyatro/ Kültür Dizisi
- Fisher, Burton (2003). D.A. History of Opera: Milestone and Metamorphoses. Opera Classics Library Series,
- Hayward, S. (1993). French National Cinema. London. UK: Routledge.

- Karolyi, O. (1965). Müziğe Giriş. Nemutlu, M. (Çev.) Pan Yay, 9.
- Kasapoğlu, İ. Çelik. (2007). Yirminci Yüzyıldan Günümüze Opera ve Müzikal Tiyatro Arasındaki Etkileşimler. (Danışman: Prof. Güzin Gürel). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Ana Sanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Kepner, I James, (1993). Body Process, Jossey- Bass Press,
- Linklater, Kristin. (1976). Freeingthe Natural Voice, New York: Drama BookSpecialist,
- McCormick, John. &Davis, Curtis W. (1993). Popular Theatres of Nineteenth Century France . London, UK: Routledge.
- Menuhin, Yehudi. &Davis, Curtis W. (1999). The Music of Man, The Parting of the Ways.Mordden, Ethan. Beautiful Mornin' :The Broadway Musical İn the 1940s. Oxford University Press.
- Mordden , Ethan. (1988). Broadway Babies: The People Who Made the American Musical. Oxford University.
- Neale, Steve. (1999). Genre and Hollywood. Roudledge.
- Pearson, Roberta. (2003). “Sinemanın İlk Dönemi”, Dünya Sinema Tarihi. Kabalcı.
- Sabar, Gül. (2008).Sesimiz, Pan Yayıncılık.
- Sağkan, Anı. (2010). Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmlerde, Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki. (Danışman: Prof. Dr. Feridun Akyürek). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Schatz, Thomas. Hollywood Genres, Temple University Press, Philadelphia.
- Sternfeld, Jessica. (2006). Megamusical. Indiana, USA: Indiana University Press,

- Şener, Sevdâ. (1998). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitapevi Yayınları.
- Tuncay, Murat. (1999). Müzikalin Kısa Tarihi. Mimesis 7, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Turan, Onur. (2009). 1980 Sonrası Müzikal Tiyatrolarda Yeni Yaklaşımlar ve Megamüzikaller (Danışman; Prof. Dr. A. Müfit Bayraşa). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Ana Sanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Yener, Faruk. (1992). 100 Opera, Bateş Yayınları, İstanbul
- Yüksel, Ayşegül. (2011). Türk Tiyatrosun Üstüne Notlar, Uzun Yolda Bir Mola. Cumhuriyet Kitapları.

A. 2. Kaynak isimlerine göre :

Devlet Arşivinde Kayıtlı Müzikal Tiyatroların Listesi (Tablo) – Ankara Devlet Tiyatroları Arşivi.

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük. 1998.

B. İnternet Kaynakları

Library of congress. West Side Story Poster, Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2014,
<http://blogs.loc.gov/loc/2007/09/tonight-tonight/west-side-story-poster/>

Ses, Erişim Tarihi: 6 Ocak 2015,

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/190/1459.pdf>

Finian's Rainbow, Erişim Tarihi: 5 Şubat 2015,
https://eu.movieposter.com/poster/b70-2483/Finian_s_Rainbow.html

AnaBritannica. Müzikal Film, (2014, 22 Ağustos). Erişim Tarihi: 19 Şubat 2014,
<http://frmsinsi.net/showthread.php?p=1432984>

Cat's Müzikali, Erişim Tarihi: 28 Ağustos 2014,
<http://img-3.onedio.com/img/250/200/2r1/52b2e8464582efe45800007b.jpg>

Knostalgia. Les Misable, Erişim tarihi: 22 Ağustos 2014,
http://kinostalgia.blogspot.com.tr/2011_02_01_archive.html

The King and I- poster, Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2014,
http://oldfilmgoingthreadbare.blogspot.com.tr/2010_05_01_archive.html

Kabare, Erişim Tarihi: 2 Mart 2015,

http://onurkaramercanintiyatrosahnesi.blogspot.com.tr/2012_11_01_archive.html

Orta Çağ' ın Tiyatrosu, Erişim Tarihi: 01 Ocak 2015,

<http://oyuncusirin.blogcu.com/orta-cagin-tiyatrosu/632208>

Fiddler on the Roof- poster, Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2014,

<https://playwrightatliberty.files.wordpress.com/2014/06/fiddler-poster.jpg>

Yeşilçam Arkeolojisi: Leblebici Horhor, (2014, 5 Haziran), Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2014,

<http://sinematikyesilcam.com/2014/06/yesilcam-arkeolojisi-leblebici-horhor/>

Sinema Tarihi ve Oyuncululuğu, (2014, 19 Kasım). Erişim Tarihi: 5 ağustos 2014,

<http://sinemaoyunculugu.blogspot.com.tr/2014/11/sinema-tarihi-ve-oyunculugu.html>

Oyuncu, Erişim Tarihi: 11 Ocak 2015,

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Oyuncu>

Ses, Erişim Tarihi: 17 Nisan 2015,

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ses>

Müzikal Film, Erişim Tarihi: 19 Şubat 2015,

http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCzikal_film

Chicago The Musical, Houston , Erişim Tarihi: 17 Nisan 2015,

<http://365thingsinhouston.com/2013/11/12/chicago-the-musical-houston-2013/>

Ayçe Türe, “Kült Amerikan Müzikleri, Hürriyet Agora, (2001, 19 Ocak), Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2014,

<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/01/19/285263.asp>

Dans, Erişim Tarihi: 6 Ocak 2015,

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Dans>

Külhanbeyli Operası, Erişim Tarihi: 8 Ağustos 2014,

<http://www.acunn.com/haber/saglik/ibb-sehir-tiyatrolari-yaz-oyunlari-sahnedede/14844>

Batı Yakasının Hikayesi, Erişim tarihi: 16.Nisan 2015,

<http://www.aktifhaber.com/bati-yakasi-hikayesine-muhtesem-gala-1151472h-p4.htm>

Life is a Cabaret, Erişim Tarihi: 3 Mart 2015,

<http://www.aliefpost.com/2013/02/life-is-still-a-cabaret-as-celebrated-film-turns-40/>

Pete Kelly' s Blues, Erişim Tarihi: 5 Ağustos 2014,

<http://www.allmusic.com/album/pete-kellys-blues-giant-steps-mw0000791611>

Dreamgirls, Erişim Tarihi: 3 Mayıs 2015,

<http://www.amazon.com/Dreamgirls-Two-Disc-Showstopper-Edition-Jamie/dp/B000O174CM>

Annie, Erişim Tarihi: 2 Şubat, 2015,

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-87/fotolar/detay/?cmediafile=20487199>

The Phantom of the Opera- Afis , Erişim Tarihi: 3 Ekim 2014,
<http://www.cafepress.com/+zumara+posters>

Koçak, Elif. Kantocu Müzikali, Erişim Tarihi: 16 Nisan 2015,
<http://www.cayyoluhaberbulteni.com/haber/Ankara-Devlet-Tiyatrosu-Kantocu-muzikaliyle-merhab.html>

Elton John, Erişim Tarihi: 8 Kasım 2014,
<http://www.celebritiesfans.com/addresses/musicians/elton-john>

Hırcın Kız, Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2014,
<http://www.devtiyatro.gov.tr/programlar-sehirler-diyarbakir-detay-hircin-kiz6.html>

Tiyatroya Dair, (2011, 21 Ocak), Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2014,
<http://www.estambul.com/tyatroya-dair-137289-2.html>

Kızılmak Müzikali, Erişim Tarihi: 08 Ağustos 2014
<http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/17210-DEVLET-TiyATROLARi-NDA-BU-HAFTA-OYUNLAR-5-%E2%80%9310-Kasim-2013.html>

Broadway: west side story poster, Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2014,
<http://www.fashions-cloud.com/pages/w/west-side-story-broadway-poster/>

<http://www.filozof.net/Turkce/nedir-ne-demek/17805-muzikal-sinema-nedir-tarihcesi-hakkinda-bilgi.html>

¹RobertaPearson, “Sinemanın İlk Dönemi”, *Dünya Sinema Tarihi* (Kabalcı, 2003), s.40

İncidelen, (.2014, 15 Kasım), Hamit. *Müzikaller* , Erişim Tarihi: 01.Ocak 2015,
<http://www.gazetebilkent.com/2014/10/15/muzikal-nedir/>

Selçuk, Hazal. Oyunculukta Vücut ve Hareket Tiyatrosu, Erişim tarihi: 6.Ocak 2015,
<http://www.hazalselcuk.net/yazilar/oyunculuktavucutveharekettiyatrosu.html>

Sidikli Kasabası Müzikali , Erişim tarihi: 8 Ağustos 2014,
http://www.53habermerkezi.net/11371_rizede-sidikli-kasabasi-muzikali-sahnelenecek.html

Kabare, Erişim Tarihi: 2 Mart 2015,
<http://www.ibb.gov.tr/sites/sehirtyatrolari/tr-tr/sayfalar/Oyun.aspx?oyunid=332>

Sinema ve Müzik, Erişim Tarihi: 2 Mart 2014,
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1357762306.pdf>

The Artist, Erişim Tarihi: 5 Aralık 2014,
<http://www.indiewire.com/article/the-artist-leads-san-diego-critics-nominations>

Dün Gece Yolda Giderken ok Komik Bir Şey Oldu- Poster, Erişim Tarihi: 16 Nisan 2015,
<http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/Tiyatro/dun-gece-yolda-giderken-komik-bir-sey-oldu/2243/14>

Resitatif, Erişim Tarihi: 5 Temmuz 2014,
<http://www.lafsozluk.com/2010/10/resitatif.html.16.04.2015>

Chicago the Musical, Erişim Tarihi: 10 Haziran 2014,
<http://www.lasplash.com/publish/Los Angeles Performances 116/Chicago the Musical.php>

Müzikal Film, Erişim Tarihi: 19 Şubat 2015,
<http://www.msxlabs.org/forum/sinema/234578-muzikal-film-muzikal-sinema.html>

Theater Handbills. Pasific Overtures- Poster, Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2014,
http://www.oldhandbills.com/theater_handbills.htm

Lüküs Hayat, Erişim tarihi: 10. Ağustos 2014,
<http://www.on5yirmi5.com/haber/kultur-sanat/tyatro/11306/bu-muzikaller-unutulmaz.html>

Hisseli Harikalar Kumpanyası, Erişim Tarihi: 05 Ağustos 2014,
http://www.plakeviizmir.com/hisseli-harikalar-kumpanyasi-lp_130_hizmet.html

Helm, Tom. Les Miserables ,(2009, 19 Haziran), Erişim Tarihi: 28 Ağustos 2014,
<http://www.pittsburghclo.org/shows/view/16/refer:clo-shows>

Arabesk, Erişim Tarihi: 5 Mart 2015,
<https://www.pinterest.com/tahirexyz/t%C3%BCrk-film-afi%C5%9Fleri/>

BroadwayMelody, Erişim Tarihi: 6 Aralık 2014,
<http://www.posterplanet.net/broadwaymelodymovieposter.htm>

Sweeney Todd, Erişim Tarihi: 3 Mayıs 2015,
<http://www.sanatlog.com/sanat/sweeney-todd-the-demon-barber-of-fleet-street-tim-burton/>

Fonasyon, Erişim Tarihi: 17 Nisan 2015,
<http://www.siradisi.org/insan-organlari-ve-gorevleri/62627-insan-sesi-fonasyon-nasil-olusur-insanda-sesin-olusumu.html>

Damdaki Kemancı- Poster, Erişim Tarihi: 08 Ağustos 2014,
<http://www.sinematurk.com/film/2860-damdaki-kemanci/>

Cabaret- afiş, Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2014,
<http://www.stagemagazineonline.com/tornticket/>

Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmler, Erişim Tarihi: 2 Mart 2015,
<http://www.tsa.org.tr/tez/tezgoster/105/turk-sinemasinda-yapilan-muzikal-filmlerde-muzikal-parcalar-ve-olay-orgusu-arasindaki-iliski>

Pantomimus, (2012, 8 Şubat), Erişim Tarihi: 16 Nisan 2015,
<http://www.uludagsozluk.com/k/pantomimus/>

Türk Dil Kurumu Online Sözlük. Müzikal Tanımı, Erişim Tarihi: 01 Ocak 2015,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.548c986b533a22.87556196

Leblebici Horhor Ağa, Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2014,
<http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=2094>

C. Kaynak Kişiler (Röportaj / Görüşme)

Dormen, Haldun. Trump Alışveriş Merkezi , Tiyatro Salonu (kulis) Röportaj.
04.04.2014

Ankara Tiyatrolar Arşivi. 4.12.2014

EK-1: Oyun yazarı, yönetmen ve oyuncu Haldun DORMEN ile 04 Nisan 2015 tarihinde yapılan röportajdan... *



“Müzikal oyunculuk diye bir şey yok, tabii var ama özellikle müzikal oyuncu diye kimse yetiştirmiyorsunuz. Bence oyuncu müzikalde oynayabilir. Sesinin çok iyi olması şart değil. Kulağının olması yeterli ama iyi ses de varsa tabii müzikalde çok daha uygun olabilir.

Şarkıyı söylemek değil şarkıyı anlatmak önemlidir, çünkü şarkıda bir olay anlatıyorsunuz, aşkınızı anlatıyorsunuz, olduğunuz yeri anlatıyorsunuz, ilişkinizi anlatıyorsunuz.

Şarkı sözleri de çok önemli müzikalde. Oyunun parçasıdır şarkı.

Müzikalde oyunculuk ön plandadır. Kötü bir oyuncu, müzikal oynayamaz ancak sesi çok iyi olmayan ama müzik kulağı iyi olan bir oyuncu, çok iyi bir müzikalci olabilir.

Durup dururken kimse dans etmiyor. Durup dururken kimse şarkı söylemiyor müzikalde. O olay, bunu gerektirdiği için oyuncu şarkıyı söylüyor. Mesela; Rex Harrison, “*My FairLady*” yıllarca sinemada, tiyatrodada oynadı. Öyle çok iyi sesi olan bir oyuncu değil ama harika anlatıyor şarkılarını. Mesela Selçuk Yöntem, benim

yazdığım “*Bir Kış Öyküsü Müzikali*”nde oynadı. Onun da sesi de öyle çok yeterli değil belki ama müthiş bir müzik kulağı var. Beş tane şarkı söyledi: Bayıldı insanlar.

Oyunculuk mesleğinde ilerlemek isteyen herkesin dans ve ses dersi alması gerekiyor. Ben yıllarca hem ses dersi aldım, hem dans dersi aldım. Onun için sahnede nasıl davranacağımı, elimi kolumu ne yapacağımı çok iyi biliyorum.

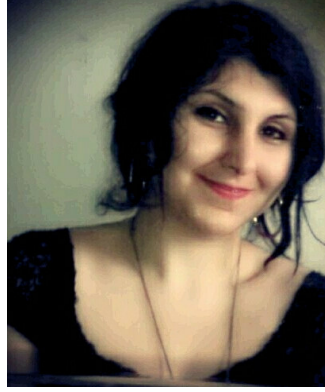
O nedenle Müzikal oyuncu, belki bunun üstünde biraz daha duracaktır. Belki sesini daha çok çalıştıracaktır.

İlla ki bir müzikalde oynamak da şart değil. Şart olan, insanın kendisini, şarkı söylemeyi ve dans etmeyi bilen iyi bir oyuncu olarak yetiştirebilmesidir.

Nasıl iyi oyuncu olmadan nitelikli tiyatro yapılmaz ise, müzikal tiyatrodaki herkesin başta çok iyi oyuncu olması gerekir. Oyuncu olmadan müzikal yapılamaz.



* Yayınlanmamış Metin: Haldun Dormen ile Müzikal Tiyatro Oyunculuğu Üzerine Söyleşi (Röportaj: Altun Burcu Çankaya, 4 Nisan 2015)



ÖZGEÇMİŞ

12 Aralık 1986 tarihinde Antalya’ da doğdu. İlkokul yıllarında müzik öğretmeninin (Mükremin Onat) yönlendirmesiyle Antalya Devlet Opera ve Bale derneği bünyesinde kurulan Opera Çocuk Korosu sınavlarını kazandı. Daha sonra Opera derneği bünyesinde sürdürülen ‘Çok Sesli Gençlik ve Çok Sesli Yetişkinler Korosu ‘ nda soprano olarak konserlerde görev aldı. 2005 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünü kazandı. 2007’ de hocalarının yönlendirmesiyle ve desteğiyle Ses Eğitimi, Türk Halk Müziği bölümüne yatay geçiş yaptı. Erol Parlak’ ın sanat yönetmenliğini yaptığı, Ali Kazım Akdağ’ ın ve Güven Türkmen’ in çalıştırdığı Devr- i Alem Çok Sesli Halk Müziği topluluğunda yapılan konser çalışmalarında ve albüm çalışmasında soprano olarak yer aldı. (2008-2009) İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesinde yapılan bir çok konserde görev aldı. Lisans Eğitiminden sonra devlet okullarında ücretli müzik öğretmenliği yaptı. ”Disk Anadolu Kız Meslek Lisesi (*Müzik Öğretmeni-2010*), Kartal Şehit Öğretmen Endüstri Meslek Lisesi (*Müzik Öğretmeni- 2011*), Kartal Halk Eğitim Merkez (*Bağlama Öğretmeni- 2012*), Çengelköy İlköğretim Okulu (*Müzik Öğretmeni-2013*), Üsküdar Halk Eğitim Merkezi (*Bağlama Öğretmeni- 2014*), Okyanus Koleji (*Bağlama ve Piyano Öğretmeni- 2015- devam*), Üsküdar Halk Eğitim Merkezi (*Bağlama- Koro- 2015 - devam*) 2011 yılında Opera Sanatçısı ve Müzikal Oyuncusu Berna Anıl’ dan özel müzikal oyunculuk dersleri aldı.Yüksek Lisans araştırmaları sırasında *Tiyatro Kedi*’ nin kurucusu yönetmen ve oyuncu Hakan Altın’ ın müzikli tiyatro çalışmalarına katıldı. (*Tiyatro Kedi*’ nin çalışmalarına katılmaya devam etmektedir.) 2015 Şubat sonu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi’ nden *Formasyon Eğitimi*’ ni tamamladı.