

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI BÖLÜMÜ
OPERA ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MÜZİKAL TİYATRODA OYUNCULUĞUN DİĞER
TEMEL DİSİPLİNLERLE ETKİLEŞİMİ VE
METODOLOJİK UYGULAMALARI**

SİTARE BİLGE

2501060263

TEZ DANIŞMANI



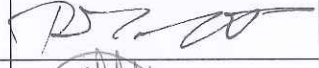


PROF. DR. A. MÜFİT BAYRAŞA

İSTANBUL 2011

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz SAHNE SANATLARI ANASANAT OPERA SANAT DALI ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan 2501060264 numaralı SİTARE BİLGE'nin hazırladığı "MÜZİKAL TİYATRODA OYUNCULUĞUN DİĞER TEMEL DİSİPLİNLER İLE ETKİLEŞİMİ VE METODOLOJİK UYGULAMALARI" konulu Yüksek Lisans Tezi ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca 21.03.2011 PAZARTESİ günü saat:13:00 ' de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin'ne (1) OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF.DR. A. MÜFİT BAYRAŞA	Kabul	
PROF. GÜZİN GÜREL	Kabul	
PROF. S. PINAR YILANCIOĞLU	Kabul	
DOÇ. ŞEBNEM ÜNAL	KABUL	
YRD.DOÇ. ÇİÇEK KANTER	KABUL	

Başlık: Müzikal Tiyatroda Oyunculunun, Diğer Temel Disiplinlerle Etkileşimi ve Metodolojik Uygulamaları.

Yazan: Sitare BİLGE

ÖZ

Bu çalışmada amaçlanan, müzikal tiyatrodaki oyunculunun, müzikal tiyatroyu oluşturan şarkı söyleme ve dans etme sanatları gibi diğer temel disiplinlerle olan etkileşimi ve bu etkileşim doğrultusunda sağlanmaya çalışılan gerçeklik olgusunun, metodolojik yöntemler ile incelenmesidir. İncelemede, müzikal tiyatroyun tanımı, tarihsel gelişimiyle birlikte ele alınarak, temel disiplinlerin vazgeçilmez öğelerinin etkileşimi, çelişkileri ve bu öğelerin bütünsel uyumunun önemi, ortaya çıkardığı sonuçlar, disiplinler arası çalışmalarda uygulanan pratik yöntemlerle ele alınacaktır.

Title: The Interaction of Acting in Musical Theatre with Other Basic Disciplines and It's Methodological Practice.

Written by: Sitare BİLGE

ABSTRACT

This paper aims to study the interaction of acting in musical theatre with other basic disciplines forming musical theatre, such as singing and dancing, and to analyze the sense of reality created by this interaction. This study will deal with the definition of musical theatre, along with its historical development and focus on the interaction between the indispensable elements of basic disciplines, their conflicts and the importance of their overall harmony through practical methods applied in interdisciplinary studies.

ÖNSÖZ

Bu araştırma müzikal tiyatrodaki oyunculuğun şarkı söyleme ve dans etme gibi diğer temel disiplinlerle etkileşimi üzerine yapılmaktadır. Bu yapılanış, sahne sanatları disiplinlerini kendi içerisinde irdelemek, örneğin ses egzersizi ya da dans eğitimine dair fiziksel uygulamaları içermekten çok, bu disiplinlerin oyunculuk çatısı altında nasıl bütünleşebileceği ve bunun yöntemleri üzerine odaklanmaktadır.

İncelemem esnasında karşılaştığım zorluk, farklı disiplinlerde kullanılan aynı kelimelerin, gerek yabancı gerek Türkçe literatürde bazı anlam farklılıkları içermesiydi. Diğer bir zorluk ise yabancı kaynaklarda yer alan terimlerin, Türkçe'de tam karşılığını bulamayıp kavram karmaşasına sebep olmasıydı. Dilimizde yazılmış kaynakların yetersizliği ise bu sıkıntıları arttıran bir diğer faktördü.

Bu tezin gelişiminde ve tamamlanması sürecinde bana fikirleriyle değerli katkılarda bulunan Sahne Sanatları Anasanat Dalı başkanı ve tez danışmanım Prof. Dr. A. Müfit Bayraşa'ya, Lynn Trepel Çağlar'a, Prof. Dr. Kate Ufema'ya ve diğer jüri üyelerime teşekkürlerimi borç bilirim.

Sitare BİLGE

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ.....	1
1. MÜZİKAL TİYATRONUN TANIMI VE KISA TARİHÇESİ.....	3
2. MÜZİKAL TİYATROYU OLUŞTURAN TEMEL	
DİSİPLİNLERİN BİRBİRLERİYLE ETKİLEŞİMİ.....	10
2.1. Üç Ana Disiplin.....	10
2.1.1. Müzikal Tiyatroda Ses ve Şarkıcılık.....	10
2.1.1.1. Müzikal Tiyatroda Sesin Karaktere Hizmeti...12	
2.1.1.2. Ses Tipi ve Karakter İlişkisi.....14	
2.1.1.3. Müzikal Tiyatro Şarkıcılığındaki Belli Başlı	
Stiller.....	16
2.1.2. Müzikal Tiyatroda Beden ve Dans.....	18
2.1.2.1. Müzikal Tiyatroda Dans.....18	
2.1.2.2. Müzikal Tiyatroda Dans ve Karakter İlişkisi....21	
2.1.2.3. Müzikal Tiyatroda Beden ve Beden ile Sesin	
Bütünselliği	23
2.1.3. Müzikal Tiyatroda Oyunculuk.....	26
2.1.3.1. Oyunculuk Sürecinin Temel Unsurları: Metinde	
Belirtilen Koşullar ve Örnek Egzersiz.....	30
2.1.3.2. Müzik, Drama ve Karakter İlişkisi.....	33

2.1.3.3. Sahne Çalışmasının Temel Prensipleri.....	38
3. METODOLOJİK UYGULAMALAR.....	40
SONUÇ.....	67
KAYNAKÇA.....	69

RESİM LİSTESİ

- Resim 1.** West Side Story Afişi
- Resim 2.** Jazz Singer Afişi
- Resim 3.** Ginger Rogers-Fred Astaire
- Resim 4.** Gene Kelly
- Resim 5.** Hair Müzikali Afişi
- Resim 6.** Hair Müzikali
- Resim 7.** Oklahoma- Ado Annie
- Resim 8.** Music Man- Marion Paroo
- Resim 9.** Rent- Mimi
- Resim 10.** Oklahoma Müzikali National Theater 1998
- Resim 11.** Oklahoma- Curly
- Resim 12.** Oklahoma- Jud/ Curly
- Resim 13.** Oklahoma- Jud/ Ali Hakim
- Resim 14.** Oklahoma- Will Parker
- Resim 15.** Jerome Robbins
- Resim 16.** Jerome Robbins West Side Story Setinde
- Resim 17.** Bob Fosse
- Resim 18.** Lisa Minelli- Bob Fosse/ Cabaret'nin Seti
- Resim 19.** Susan Stroman
- Resim 20.** Susan Stroman- Uma Thurman/ Producers'ın Seti
- Resim 21.** Gene Kelly- Singing in the Rain
- Resim 22.** Konstantin Stanislavski.

KISALTMALAR

a.e. Aynı eserden alıntı.

a.e.k Adı geçen kaynak.

Bkz. Bakınız.

s. Sayfa(lar).

vb. Ve bunun gibi.

vs. Vesaire.

yy. Yüzyıl.

GİRİŞ

Sahne sanatlarında ve doğal olarak müzikal tiyatrodaki iyi oyunculuğu hiç kuşkusuz “gerçek” ile ilgili olandır. Peki, ifade etmek istediğini, şarkı söyleyerek anlatan, dans ederek kavga eden veya bir hayvan gibi hareket eden, konuşan bir oyuncu inandırıcı mıdır?

Bu sorunun cevabı olarak tezin konusu; müzikal tiyatrodaki oyunculuğun, şarkı söylemek ve dans etmek gibi diğer temel disiplinlerle olan etkileşimi, bu etkileşim ve bütünsel uyum bağlamında sağlanmaya çalışılan, gerçeklik olgusunun metodolojik yöntemlerle pratiğe uygulanmasıdır.

Gerçeklik ile günlük gerçeğin mantığının çoğu kez tamamen ayrı olduğu, müzikal tiyatro dünyasında; zaman zaman gerçek, zaman zaman gerçeküstü bir anlatım dili ile, şüphelerimizi ve güvensizliklerimizi seve seve uzaklaştırıp, kendimizi gönüllü olarak tutkunun, neşenin, mizahın ve acının kollarına atıveririz. Bu kendimizden kaçışa, eğlence için duyulan tutkuya, bu duygusal randevuya, sahne üzerindekiyle kurulan empatiye “katharsis” (arınma) diyoruz. “Aristoteles Poetika’da tragedya tanımını şu sözlerle tamamlıyordu: “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkularından temizlemektir. (Katharsis)”. Poetika’da “katharsis” korku ve acıma gibi ruha zararlı heyecanları boşaltarak rahatlama anlamına gelmektedir. Tragedya seyredilirken önce bu heyecanlar uyarılmakta, yapay olarak uyarılan bu heyecanlar, duyula duyula tüketilmekte ve yerlerini boşalmadan gelen hoş bir duygu almaktadır. Böylece sanat, insan ruhu için sağlıklı bir etki yaratmış olur.”¹ Peki, müzikal tiyatro bunu nasıl yapar?

Günlük hayatta insanlar, dertlerini şarkı söyleyerek anlatmazlar veya dans ederek kavga etmezler. İşte müzikal tiyatronun en büyük zorluğu bu noktada başlar. Sahnede olan biteni, seyirciye yaşamsal gerçeğin mantığı gibi kabul ettirmek ve inanmalarını sağlamak; oyunculuğun (metin), şarkı söylemenin (müzik) ve dansın (koreografi) birbirleriyle homojen bir biçimde etkileşimleriyle mümkündür.

¹ Sevda ŞENER, **Dünden Bu Güne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitapevi Yayınları 1998, s.44

Bu olağanüstü dünyayı inandırıcı kılmak yazarın ve aynı zamanda da müthiş yetenek gerektiren aktörün işidir. Oyuncular, sadece fazlasıyla zor olan salt oyunculuk dışında kendilerini; ritim, şiir ve melodiyle birlikte oynayabilme, şarkı söyleyebilme ve dans edebilme konularında da yetiştirmek durumundadırlar. Ritim ile birlikte konuşmalı, duygularını şarkı ve dans biçiminde ifade etmeyi öğrenmeli ve aynı zamanda seyreden üzerinde, günlük hayatta olduğu kadar doğal ve samimi bir etki bırakmalıdırlar. Bu müzikal tiyatrodaki, “gerçek” olabilmenin birinci kuralıdır.

İlginçtir ki; bazen kendilerini teknik olarak çok iyi yetiştirmiş, sesleri en arka sıralardan dahi duyulan oyuncuların ziyade, sesi ön planda olmayan oyuncular daha çok tercih edilirler. Oyuncu ne kadar iyi olursa olsun her zaman harika bir ses, rolü almaya yetmez. Bu noktada oyuncunun rolü algılayışı, duygusal tartımı, eğitimi ve geçmişinden gelen birikimi diğer becerilerinin önüne geçer. Bazıları harika bir sesle veya ayaklarında dans ayakkabıları ile doğarlar. Fakat bu şanslı oyuncu adayları, var olan yeteneklerini ve enstrümanlarını geliştiremezler ve müzikal tiyatroya özgü kuralları benimseyemezlerse hiçbir zaman yeterince gerçek yani inandırıcı olamazlar. Müzikal tiyatrodaki; şarkı söylerken oynayabilmek ve dans edebilmek mutlaka öğrenilmesi gereken temel kuraldır. Bu bağlamda farklı disiplinler olan şarkı söyleme, dans ve oyunculuk birbirinden ayrı biçimde öğrenmek; müzikal tiyatro performansı için yeterli değildir. Başarılı bir performans için bu disiplinlerin bir potada eritilerek bütünleştirilmesi gerekir.

Çağımızda tüm sanat dalları; kendi aralarında ve bilimsel disiplinlerle birleşerek multidisipliner bir sisteme doğru yapılanmaktadır. Sanat alanlarının birbirlerini destekleyen bu ilişkisi, performansın daha etkileyici ve görkemli sonuçlara ulaşmasını sağlar. Gösteri dünyasının gelişen ve değişen talepleri doğrultusunda görülüyor ki; şarkı söyleme, dans ve oyunculuk gibi disiplinlerin bir arada kullanılıyor olması, tiyatrodaki ve diğer bütün sahne sanatlarında yükselen bir değerdir.

Sonuç olarak bu çalışma; farklı sanat alanları ile beslenen disiplinlerin, zor ve karmaşık eğitim yöntemleri gerektirdiğini kanıtlamaktadır. Tezinde bir diğer amacı da; hep içsellikle yolumuzu bulmaya çalıştığımız ve aslında henüz gelişmekte olan Türk müzikal tiyatrosunun, keşfedilmemiş yollarına egzersizlerle pratik çözümler ve yöntemler getirerek, bu konuyla ilgilenen öğrencilere ve oyunculara kaynak olabilmektir.

1. MÜZİKAL TİYATRONUN TANIMI VE KISA TARİHÇESİ

Müzikal tiyatro, dramatik unsurlarla müziğin, şarkının, dansın ve koreografinin bir bütün içerisinde yorumlandığı ve döneminin şartlarıyla paralel olarak, eğlendirmenin yanı sıra düşündüren, sorgulayan ve sorgulatan gösterilerin günümüzdeki adıdır. “Sözlük karşılığı müzikli anlatım demek olan Musical (Müzikal) sözcüğü Batı tiyatrosunda İkinci Dünya Savaşından bu yana belirli bir müzikli sahne türü için kullanılır oldu. Daha eskiden bu tür oyunlara Musical Comedy (Müzikal Komedi) adı verildiğini biliyoruz. 1890’larda ortaya çıkmasından bu yana Musical Comedy, insanın konusuna hemen ısınıvereceği, yeterince komik hatta biraz romantik çizgili bir oyun; ayağınızla tempo tutmak isteyeceğiniz, sizi sahnenin içine, oyuncularla birlikte söylemeye çeken bir müzik; bu müzikle sahnede olup biten her şey; sololar, korolar, danslar, güzel kadınlar ve ilgi çekecek her türlü şaşırtıcı numaranın yan yana getirildiği bir gösteri demektir”¹ .

Prof. Dr. Murat Tuncay, sahne sanatlarının bir türü olarak ortaya çıkan müzikalin vazgeçilmez öğelerinin, ilkel toplumların ritüel törenlerinden itibaren ortaya çıkarak, türün geçmişini bu döneme kadar götürmüştür. İlkel dönemler incelendiğinde drama, müzik ve dansın şimdi müzikal tiyatrodaki olduğu gibi bir bütünün ayrılmaz parçaları olduğu görülür. Bu öğeler ilkel dönem ritüellerinin ardından Antik Yunan’da karşımıza çıkar. “Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.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 kılığına 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 ‘aoidē’ sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı ‘tragoidia’ (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü.”² Bu dönemin tragedyaları incelendiğinde Aritoteles’in Poetika’sında geçtiği üzere oyun

¹ Murat TUNCAY, *Mimesis 7*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları 1999, s.366

² Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitapevi Yayınları, 1998, s.16

yapısının prologos (başta yer alan kesintisiz bölüm), epeisodion (koro şarkıları arasındaki konuşmalı bölüm), exodos (son bölüm) ve koro şarkısı kısımlarından oluştuğu görülür. “Tüm bölümlerin zaman zaman olay dizisine organik bağlı, zaman zaman bağımsız olmak üzere ama her koşulda koronun dansla birlikte şarkılar söylediği biçimleri oluşturduğu bilinmektedir.”³ Benzer bir yaklaşımı dönemin komedyalarında da görmek mümkündür. Tiyatronun bir çeşit rahatlama ve eğlenme aracı olarak algılandığı Roma döneminde de oyunlar yine müziktir. Bu dönemin ürünü olan pantomimus, müzikli oyunun temel örnekleri arasında yer almaktadır.

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 korusu (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 ilahlere kadar geniş bir müzik dilimini içerirdi.”⁴

Rönesans’a gelindiğinde ise müzik ve drama ikilisinin, dönemin hemen öncesinde başlayan ayrılığı, görünür şekilde hissedilmiştir. “Halk tiyatrosu ve saray tiyatrosu, birbirinden net çizgilerle ayrılan, daha sonra pek çok farklı yönelişe açılacak olan biçimlere dönüştüğünde, müziğin kullanım biçimlerinde de değişiklikler görülür. Müzik kullanımı halk tiyatrosunda hemen hemen aynı biçimde sürerken, soylu, saray çevresinin tercihlerinin değişmesi ve 'opera'nın doğuşuyla birlikte, müzikli oyun yerine “oyun müziği” kavramıyla, müziğin kullanımı azalır.

Bu dönemden, İkinci Dünya Savaşı'na kadar "opera" türünün gelişimiyle uğraşılır. “Operet” ise “hafif opera” olarak tabir edilen müzik formu olup, “komik opera” ile birlikte “opera” ve “müzikal tiyatro” arasında bir köprü işlevi görür. Operetlerde de hikâyeler operadaki gibi basit bir kurguya sahip değildir ancak operadan farklı olarak gerçekçi olmayan diyalogları daha çok kullanır ve bu eserler

³ Ayçe Türe, **Kült Amerikan Müzikalleri**, Hürriyet Agora
Http://Webarsiv.Hurriyet.Com.Tr/2001/01/19/285263.Asp

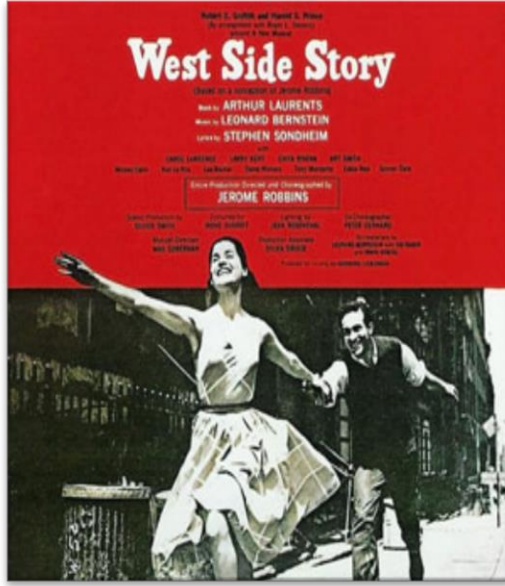
⁴ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitapevi Yayınları, 2000, s. 122

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.

17.Yüzyılın sonunda İngiltere’de “Musical Comedy” adı altında üretilen ve tüketilen, eğlendirici, hafif havalı oyunlar, 19.Yüzyıldaki “Musical Play'lere öncü olur. Bu “Müzikli Oyun'lar ise; dramatik açıdan daha ağırbaşlı ve tutarlı, daha ustalıkla ve düzeylidir.”⁵ 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 de hüznün bir arada sunulduğu West Side Story, “musical play” türüne bu noktada iyi bir örnektir. 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. “Bu mekânlardaki oyunların başarısı, kısa zamanda Avrupa ve Amerika'da turne yapacak oranda duyulur. 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.”⁶

⁵ Ayçe Türe, **Kült Amerikan Müzikalleri** , Hürriyet Agora
[Http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/01/19/285263.asp](http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/01/19/285263.asp)

⁶ A.e.



Resim 1. West Side Story Afışı



Resim 2. Jazz Singer Afışı

Bu dönemde ayrıca ilk kez senkronize ses düzeni ile birlikte filmler gösterilmeye başlanmıştı. Geliştirilen 'fonorama' tekniğiyle özel plaklara ses kaydı yapılıyor ve bunlar filmlerle birlikte yürütülüyordu. Örneğin Paris'te Hayat adlı film bu şekilde oynatılmıştı. Aynı süreçte Phono-Cinema Theatre'da beyazperdede sanatçılar, ilk defa kendi sesleriyle yer almışlar ve 1906 da İtalya'da Romolo Bacchini tarafından Cines şirketi için Malia dell Oro ve Pierrot Innamorato adlı filmlere ilk film müziği bestelenmiştir. Diğer ülkelerde de 1920'lerden itibaren film müziklerine tanık olunur. Müzikal film tarihinde Hollywood'da 1927 yılında çekilen 'Jazz Singer' filmi, şarkı, dans ve oyun öğelerini barındıran ilk örnek olması nedeniyle dönüm noktasıdır.

"Bu dönemde Amerikan sineması uluslararası pazarlarda egemendir, müzikal ise film türleri içinde en Amerikalı olan türdür. Başka ülkelerde kovboy filmleri dahi yapılmasına karşılık müzikal örneklerinin bulunmayışı (Almanya'daki birkaç operet film dışında) bunun en net göstergesidir."⁷ Yine aynı dönemin müzikallerinde, konunun yanı sıra müzik ve koreografinin ön plana çıktığı görülür.

Busy Berkeley'in geometrik şekilleri kullandığı koreografiler türünün başarılı örneklerindedir. Buna ek olarak Fred Astaire-Ginger Rogers ikilisinin oynadığı filmler kült olmuştur. 1940'a tarihlenen müzikal filmler Vincente Minelli tarafından

⁷ A.e.

yapılmış ve günümüzde dahi, fenomen olan Gene Kelly dönemin klasiği olarak tüm zamanlar içerisinde en çok satan olarak kayda geçmiştir.



Resim 3. Ginger Rogers-Fred Astaire



Resim 4. Gene Kelly

“Müzikal film, payetlerle ve pırıltılı taşlara düşkünlüğünü, her durumda gülmeyi bilen ve gösteri ‘numara’ları yapmayı müzikholden almıştır. Ve sahnedeki kısıtlamalardan kurtulmasıyla kendi türünde mükemmelliğe ulaşmıştır: figüran kalabalığı, milimetrik hareketleri dahi düzenleyen bir koreografi, gıcırdamayan sahne döşemesi, çalışmaların ve güneş ışığının sıcaklığının akıtamadığı bir makyaj, bir anda değiştirilebilen dekorlar, hiç nota atlamaksızın çalan orkestralar ve hatasız danslarıyla dansçılar... Sinemada, hiçbir şeyi rastlantıya ve doğaçlamaya bırakmaya imkân yoktur; her şey düşünülmüş, planlanmış ve en ideal biçimiyle ortaya konmuştur. Türün sınırları mı? Bu artık yalnız oyuncunun yeteneğine, koreografin esin perisine ve konuların tekrarlanmasına bağlıdır.”⁸

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere müzikal tiyatro teknik gelişmelere son derece bağlıdır. Bir anlamda teknolojik imkânlar paralelinde ilerler. “Ses tekniğinin gelişimi, geniş perde, renk gibi araçlara gereksinim duyulur. Tüm bu

⁸ Thema Larousse, **Tematik Ansiklopedi**, Milliyet Yayınları, 1993, s.463

teknik gereçlerle birlikte, büyük paralar gerektiren büyük kadrolu ve çok emek sarfedilen, oyunculuk ustalığına ihtiyaç duyulan bir tür olmuştur. Oyuncular şarkı söyleme, akrobasi ve dans etme çalışmalarında adeta yürüyormuşçasına doğal, rahat görünümlü, usta ve güleç olmak zorundadırlar. Yapımına bu denli emek harcanan müzikal türü bütçe sorunu nedeniyle de özellikle çok geniş bir kitleye ulaşmak zorunda kalmış, böylece de tam bir popüler kültür ürünü halini almıştır.”⁹

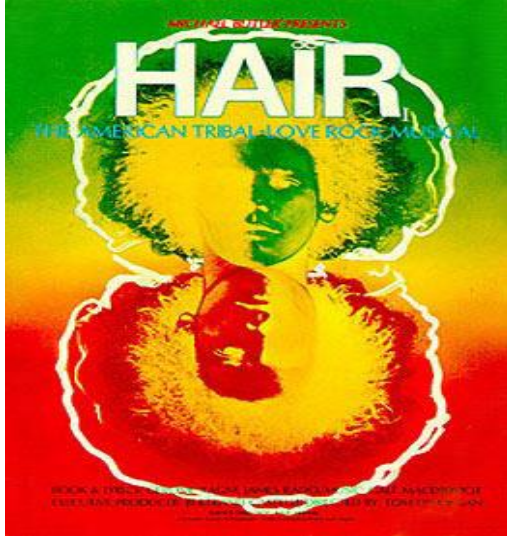
Musical comedy geleneğinin eğlendirme güdüsüyle şekillenen o dönem müzikallerinde ve filmlerinde, duygusal çatışmalar olsa bile hikâyenin sonu hep mutlu bitmektedir. Çatışmaların şarkı söyleyip dans ederek çözümlendiği, fazlaca komik öge barındıran, neşeli, bol renkli ve pırıltılı eserler dramaturjik açıdan kalıpların dışına çıkmaz. Fakat başta tanımlanan Antik Yunan dönem oyunlarının tragedya ve komedyâ bölümlenmesinde görülen kurgusal yapıya sahip olan, tıpkı Bertold Brecht’in epizodik bölümlenme tekniğine benzetilebilecek bir birine sıkı sıkıya bağlı olan şarkılı danslı bölümlenmeleri, Broadway ve Hollywood eserlerini başarılı kılar. Bu bakımdan tiyatronun eğlendirici olmasını temel ilke olarak kabul eden epik tiyatroyla da benzerlikler taşımaktadır denilebilir.

“Uzmanlara göre müzikal film süreci de üç aşamadan geçiyor; **a)** Denemelerin yapıldığı dönem; **b)** Ardından gelen kanıksama dönemi, ki bu süreçte artık müzikal film üreticilerinin ve tüketicilerinin ortak bir jargonu oluşmuştur; **c)** Bundan sıkılarak bir restorasyon sürecine girilir ki alışılâ gelen yapının dışına çıkmaktır amaç, bu yeni bir deneysel süreçti denebilir.”¹⁰

1970’ler itibariyle eski kurgusal kalıpların yerine, eleştirel sürecin sonucu olarak sistem üzerinden, yine sistemi sorgulayan müzikaller devri çığır açar. Kapitalizmin sonuçları, sistemin sonuçlarından kaynaklanan sorunlar, işsizlik, fakirlik, ırk, din, dil, sınıf ayrımcılığı, göç, savaş, psikolojik bunalımlar ve politik oyunlar bu süreçteki müzikallere konu olarak her anlamda stil değişikliğine sebebiyet verir. Savaş sonrası dönemde sahnelenen ve film olarak çekilen Hair ve Wall sisteme uyum sorunlarının, verilebilecek en belirgin örneklerdendir.

⁹ Ayçe Türe, **Kült Amerikan Müzikalleri**, Hürriyet Agora
[Http://Webarsiv.Hurriyet.Com.Tr/2001/01/19/285263.Asp](http://Webarsiv.Hurriyet.Com.Tr/2001/01/19/285263.Asp)

¹⁰ Thomas SCHATZ, **Hollywood Genres**, Temple University press, Philadelphia 1981, s. 186



Resim 5. Hair Müzikali Afışı



Resim 6. Hair Müzikali

Savaş sonrası dönemde müzikallerin altın çağı (Golden Age) başlar. Oklahoma, King and I, Kiss me Kate, Sound of Music dönemin en bilinen örneklerindedir.

"En büyük değişiklik de şarkı stillerinde kendini gösterdi. Savaş sonrası Amerikan şarkı yazarları senkoplar yanında one-step, foxtrot gibi dans ritimlerine yöneldiler. Koreograflar popüler dans figürlerinden daha çok yararlanmaya başladılar. Müziğin yanı sıra şarkı sözlerinde de belli bir toparlanma görüldü. Hayata boş veren, eğlenceye yüklenen hava cıva sözlerin yerini 1920'lerin, 1930'ların Amerikan müzikallerinde daha gerçekçi, ayakları yere basan, mesajı olan şarkılar aldı. Besteciler müzikli anlatımla şarkı sözünün içeriği arasındaki ilişkiye daha bir özen gösterir oldular."¹¹

Savaş sonrası restorasyon süreciyle değişen müzikal tiyatro, günümüz müzikalinin şekillenmesine öncü oldu. Hem dünyanın sorunlarıyla ve yeni talepleriyle, hem de popüler kültür ile iç içe ve teknolojik gelişmeler ile de organik bağı olduğundan; müzikal tiyatro üreticisini ve tüketicisini mutlu eden bir ivme ile sahne sanatlarının yükselen değeri olmayı sürdürmektedir.

¹¹ Murat TUNCA, *Mimesis 7*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları 1999, s. 376

2. MÜZİKAL TİYATROYU OLUŞTURAN TEMEL DİSİPLİNLERİN BİRBİRLERİYLE ETKİLEŞİMİ

2.1. Üç Ana Disiplin

San Diego State University (San Diego Devlet Üniversitesi) Müzikal Tiyatro Programı müdürü Paula Kalustian: “Müzikal tiyatro performansı tekniği, oyunculuk, şarkı söylemek ve dans etmenin sentezidir. Birçok oyuncu, bu becerileri özgürce ve mükemmel bir uzmanlıkla sergileyebilirler, ancak, seyirciyi oyuna bağlayan bu becerilerin bütünleşmesi, birleşmesidir. Bu alandaki oyunculara büyük bir saygı duyuyorum. Müzikal tiyatro için gerekli bu zorunlu beceriler, git gide dönüşmekte ve gelişmektedir. 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.”¹

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, beden ve oyunculuk tekniklerini bütünlemesi, homojen bir biçimde birleştirmesidir.

2.1.1. Müzikal Tiyatroda Ses ve Şarkıcılık

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,

¹ Tracey MOORE, Allison BERGMAN, *Acting The Song*, Allworth Press 2008, s.1.

Oklahoma!'dan Ado Annie'yi, The Music Man'dan Marion Paroo'u ve Rent'ten Mimi'yi karşılaştıralım.



Resim 7. Oklahoma- Ado Annie



Resim 8. Music Man- Marion Paroo



Resim 9. Rent- Mimi

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. Ado Annie'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 "Out Tonight" 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.

Bazen bir karakterin şarkıyı nasıl söylediği, şarkı sözlerinde ne dediğinden daha önemli olabilir: Burada kast edilen, oyuncunun şarkısına sesiyle getirdiği anlamdır. Örneğin hiç bilmediğiniz bir dilde, bir operayı ele alalım. Ne dediğini anlamadığımız halde şarkıcının şarkıyı söyleme biçimi, sesi ve müziğin duyusal özelliği seyirciyi etkiler. Şarkıcının oyunculuk gücü, şarkıyı seslendiriş biçimi ve sesine yüklediği karakter, eserin dilini bilmeyen seyircinin dahi, oyunu takip etmesine olanak tanır.

2.1.1.1. Müzikal Tiyatroda Sesin Karaktere Hizmeti

Müzikal tiyatrodaki oyuncunun sesinin stildeki ve diyalektteki farklılıkları karakterlerin oyun içindeki görevlerini anlamamızı sağlar. Örneğin Oklahoma! müzikalindeki Will Parker karakterini, en iyi "Kansas City" şarkısı tasvir etmektedir. Tempo olarak oldukça canlı bir şarkı olan "Kansas City"de, perküsyon ve bakır üflemeli çalgılar dikkat çeker.

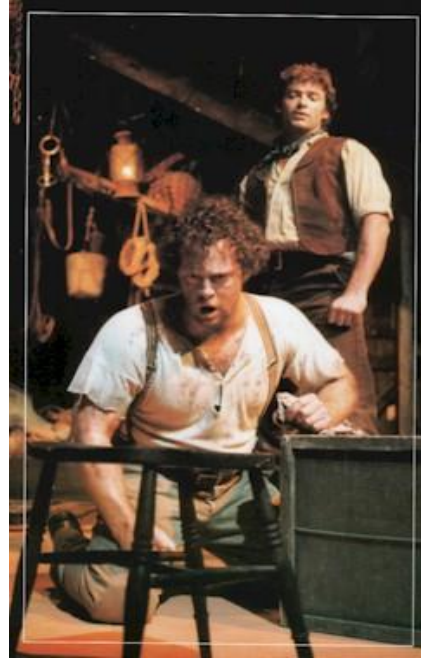


Resim 10. Oklahoma Müzikali National Theater 1998

Aynı müzikaldeki Curly'nin şarkısı olan "Oh, What a Beautiful Morning" parçası lirik yapısı, kırsal özellikleri taşıyan geleneksel üslubu, vals ritmiyle, yaylılar ve tahta nefesli çalgı partiyonlarıyla ile "Kansas City"ye bütünüyle zıttır. Oyunda, üçüncü ana erkek rol olan Ali Hakim, vodvil stilinde bir marş olan "It's a Scandal, It's an Outrage" şarkısını söyler. Son olarak, Jud'un "Lonely Room" parçası ise, derin, düşündürücü, trajik bir arya olarak tanımlanabilir. Bu dört şarkı tamamıyla dört farklı karakteri tarif etmektedir ve her bir karakterinde oyuna farklı hizmetleri vardır: Jud (oyundaki diğer dramatik şarkıları söyleyen oyuncu), romantik bir âşık olan Curly'i içinden çıkılmaz bir duruma sokar. Will Parker da, ikinci entrikayı kuran komik âşık karakterdir. Ali Hakim ise bir diğer komik âşık karakter olup, Will'in durumunu karıştırır. Bu iki hikâye örgüsü de müzikal stil ve karakterlerin müzik ile kurdukları ortaklıkta doğal yollardan eşleşmektedir.



Resim 11.Oklahoma- Curly



Resim 12. Oklahoma- Jud/ Curly



Resim 13. Oklahoma- Jud/ Ali Hakim



Resim 14. Oklahoma- Will Parker

Müzikal tiyatro oyuncusu, bir karakteri ele alırken, karakterin metin içinde şarkı söylediği her yeri incelikli olarak karşılaştırmalıdır. Karakterin değiştiği veya aynılaştığı noktaları, kendine sağlıklı bir yol haritası çıkarmak için kullanmak da, karakterin ses stilini bulmaya yardımcı olan diğer bir yöntemdir. Yine Oklahoma!'dan örnek vererek, Laura'nın söylediği "People Will Say We're in Love" ve "Many a New Day" şarkılarındaki müzikal stili karşılaştıralım. Bu iki şarkının ana kişi olan Laura, her iki şarkı için farklı eğilimler gösterdiğinden, müzikal taktiğini başkalaştırmıştır. İlk parçada Curly'e kur yaparak, onunla flört eder. Bu yüzden bu parçadaki müzikal stil romantiktir. Fakat ikinci parçada, Curly başka bir kızı dansa kaldırdığı için ters, kaba ve meydan okuyan bir tavır takınmıştır. Her iki şarkıda da Laura, yazar tarafından inşa edilen romantik kelimeleri kullanır fakat şarkıları basitçe dinlediğimizde bile, her iki parçada da kuvvetli bir değişiklik hissedilir.

2.1.1.2. Ses Tipi ve Karakter İlişkisi

Müzikal tiyatrodaki incelikli olarak düşünülmüş, bir diğer konu da karakterin vokal register'i 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, belt² register'a 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.

² Tamamen kas kuvvetiyle, bağ doku kullanılmaksızın, göğüs sesinin klasik şan stiline göre daha üst tonlara taşındığı stil (mode).

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 rolleri söylerken günümüzdeki çağdaş müzikallerle 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 40 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. Rock belt, 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 Miserables 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.

2.1.1.3. Müzikal Tiyatro Şarkıcılığındaki Belli Başlı Stiller

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 tarzıdır. 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 başlandığında önce seste vibrato yoktur, tutulan tonun sonunda vibrato kullanılır.

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

Falsetto: Klasik ses eğitiminde *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 *piano* tınısı değildir.”³ 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.

³ Gül SABAR, **Sesimiz**, Pan Yayıncılık, 2008, s.98- 131.

Belt: Tamamen kas kuvvetiyle, bağ doku kullanılmaksızın, göğüs sesinin klasik şan stiline göre daha üst tonlara taşındığı tarzdır. Bkz. s.15.

Klasik olmayan şarkıcılığın gelişmesini ve yükselmesini göz önüne alan opera şarkıcıları ve şarkı söyleme tekniklerini geliştirdikleri takdirde müzikal tiyatro alanında var olma olanaklarını arttıran oyuncular için müzikal tiyatro şarkıcılığı git gide ilgi çekici olmaya başlamıştır. Bel canto⁴, geleneğinden gelen, geleneksel ses eğitimi yapan şan eğitimcileri, müzikal tiyatro şarkıcılığının gereksinimlerini araştırma konusunda fazla ihtiyatlı davranabilmektedirler. Müzikal tiyatro şarkıcılığı için düzenli olarak kullanılan mutlak tekniklerden olan **straight tone**⁵, **belting**⁶, **speak singing**⁷ gibi stiller ve başka çeşitli sesler, klasik şarkıcılıkta çok nadir kullanılmaktadır. Bu bakımdan pedagojisi klasik tekniğe dayanan fakat müzikal tiyatro stilini özümseyebilmiş şan eğitimcileri veya şan koçlarıyla çalışmak daha faydalı olmaktadır.

Broadway’de sayısız prodüksiyonda oyuncu olarak yer alan Steven Skybell:

“Ses eğitimi, çok kişisel ve duygusal bir çaba gerektirmektedir. Sizin için doğru eğitimci bulmak, psikiyatristinizi veya hayat arkadaşınızı bulmak gibi zorlu ve yıldırıcı bir görev olabilir. Fakat bu çok önemli bir arayıştır. En önemli şey, fikrine güvendiğiniz ve eleştirileri yerinde olan eğitimci bulmaktır. En iyi eğitimciler, genellikle mükemmel şarkıcılar değildirler. Bana opera şarkıcılığının yanında müzikal tiyatro şarkıcılığını öğretebilen bir eğitimci bulduğum için şanslıyım. Eğitimciye göre, şarkıcılık, konuşmanın bir uzantısı ve genişlemiş haliydi; güzel sesler çıkarmanın dışında, iletişim kurmak ile ilgiliydi.”⁸

İdeal olarak, müzikal tiyatro oyuncularının amacı; şarkıya, partnerlerine, eşlikçiye, oyundaki koşullara, oyunun çatışmasına, karakterinin ihtiyaçlarına ve benzeri ihtiyaçlara cevap verebilen ses esnekliğine sahip olmaktır.

Müzikal tiyatro performansı için zorunlu olan eğitimdeki ve becerideki genişlik ve düşünce özgürlüğü, yaratıcılık açısından çok keyifli ama öğrenim süresi boyunca

⁴ Güzel şarkı söylemek. (Gül Sabar, **Sesimiz**, Pan Yayıncılık, 2008, s.18)

⁵ Tonu düz tutarak, vibratosuz bir biçimde söyleme stili.

⁶ Bkz. Dipnot 10 *Bel*.

⁷ Konuşur gibi şarkı söyleme stili.

⁸ Tracey MOORE, Allison BERGMAN, **Acting The Song**, Allworh Press 2008, s.3.

oldukça sancılıdır. Dans derslerinde düzenli fiziksel aktivite, hareket çalışması, diksiyon ve oyunculuk eğitimi ve tabii ki düzenli şan dersi bu üç disiplini bir arada geliştirirken birinin diğerinden daha öne çıkamayacağı kadar hepsine özveriyle eğilinmesi gereken konulardır.

2.1.2. Müzikal Tiyatroda Beden ve Dans

2.1.2.1. 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.”⁹

Yüzyıllar içerisinde tiyatro ve dans, performansın ve ifadenin iş birlikleri ile doğal olarak birbirleriyle kaynaşmışlardır. Müzikal tiyatro dünyasında, bu iki sanat formu, yeni alanlar yaratabilmek için çalışmaktadırlar. Dans disiplini tiyatrodaki kullanılmaya başlandıktan beri, tiyatro, dans disiplinini etkilemiştir ve böylelikle müzikal tiyatro, oyuncular ve dansçılar için yeni yaratıcı bir alan olmuştur.

Bazı müzikal tiyatro örneklerinde müzik, lirik (şarkı sözü) ve metin bileşenleri dans disiplininden daha birincil bir görev üstlenmektedirler. Örneğin Les Miserables müzikalinde olduğu gibi sadece hareket (movement), bu bileşenlerin içinde kendine dengeli bir yer edinir. Bu gibi gelişmiş ve komplike koreografiler içermeyen müzikallerde salt oyuncunun bedeni, oyunda görsel bir efekt olarak kullanılabilir. Ancak bunun yanında, komplike koreografili danslar müzikal tiyatrodaki hikaye anlatmayı desteklemek, performansa ruh, güç ve eğlence katmak için kullanılmaktadırlar.

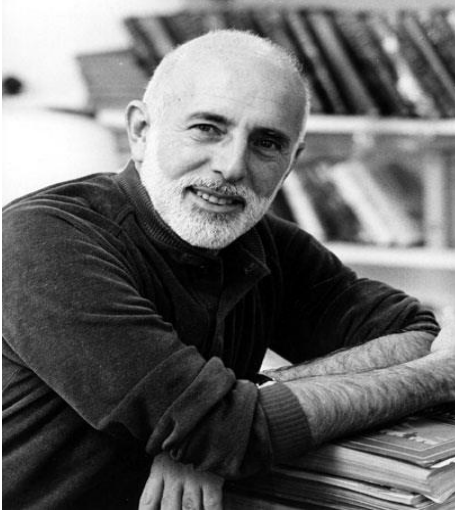
Müzikal tiyatrodaki dansı, hareketin tek bir stili ile tanımlamak yanlış olur. Çünkü tiyatrodaki ne kadar çok stil varsa, bütünü anlatmaya destek olan dans için de, bu durum doğru orantılı olarak artmaktadır. Operetler, vodviller ve burleskin inişe geçmesiyle, müzikal tiyatro geleneğinde hareket (movement) varyasyonlarıyla

⁹ Gürbüz Aktaş, **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999, s.4.

şekillenen prodüksiyonlar çeşitlenmeye başlamıştır. Tabi 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.

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 showlardaki 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 heyecanlandırıcı kılarak bir çığır açmışlardır ve son 20 yıla bakıldığında popüler müzik sektörüne ilham kaynağı olmuşlardır.



Resim 15. Jerome Robbins



Resim 16. Jerome Robbins W.S.S Setinde

Daha sonraki dönemlerde ise koreograflar, hikâyeyi anlatırken dansları daha ilginç kılabilmek için, müziği boş bir tuval gibi kullanmaya başlamışlardır. Rock müzikallerinin ('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'nın '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.



Resim 17. Bob Fosse



Resim 18. Lisa Minelli- Bob Fosse Cabaret'nin Seti

Müzikal tiyatro, yıllar içinde dansın bütün formlarından yararlanarak onu, kendi disiplininin bir parçası kılmıştır. Müziği ve metni kucaklayarak yazılan bir koreografideki rutinler, müzikal tiyatrodaki dansın, esnek yapısıyla hayal gücünün sınırlarını zorlayarak çok çeşitli seyirci profiline ulaşmayı başarmıştır. Aynı zamanda tiyatro, performans fikriyle ilişki kurmaya başladığından beri müzikal tiyatrodaki dans, oyuncu ve seyirci arasında konuşulan yeni bir dil olmuştur. Hikâye anlatılırken hareketin etkileyiciliği ve dansın karakterin gelişimine olan katkısı, müzikal tiyatrodaki dansı, bu üç sacayağının diğer parçası yapmıştır.



Resim 19. Susan Stroman



Resim 20. Susan Stroman-Uma Thurman/
Producers'ın Seti

2.1.2.2. Müzikal Tiyatroda Dans ve Karakter İlişkisi

Müzikal tiyatro oyunlarındaki birçok parça, ritmik yapısı itibariyle oyuncuyu, şarkı söylerken dans etmeye sürükler. Sözsüz müzik geçişleri sunulan parçalarda da, olağan olarak karakterlerin dans etmesi beklenmektedir. Müzikal tiyatrodaki sözler, diyaloglar veya sahnelerin kurgulanışı, karakterlerin dans etmesi gerektiğini söylemektedir. Bu sayede, oyuncu için roldeki bütün fırsatlar ve gereksinimler fiziksel olarak sunulmaktadır. Birçok durumda, oyundaki hareketleri bir koreograf veya yönetmen organize eder; bazen de oyuncu bu önemli görevi bizzat üstlenir.

Müzikal tiyatrodaki dans ve harekete diyalogun bir formu denilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi dans, bazı durumlarda, oyunu yalnız görünüşsel olarak destekler; ama aslında müzikal tiyatrodaki görevi bunun çok daha fazlasıdır. Müzikte, sözlerde ve karakter seyrinde bir genişlemedir. Örnek olarak Singin'in the Rain (hem sahne prodüksiyonu hem film versiyonu dikkate alınarak) müzikalindeki "Singin'in the Rain" parçası, Don Lockwood'un yeni bulduğu aşkı Kathy Selden için duyduğu sevinci anlatmaktadır. "I'm the happiest man alive even though it's raining outside" (Dışarıda yağmur yağmasına rağmen, dünyadaki en mutlu adam benim) sözünü söylemesinin amacı, kendisi gibi dünyayı da mutlu etmektir. Adeta bir yağmur fırtınasının ortasında büyük bir keyif ile kutlamasını devam ettirmektedir. Sahnenin üzerine yağmur yağdırıldığını görmek çarpıcı ve eğlencelidir. Fakat en önemlisi, karakterin o anki hisleri ve gereksinimlerine göre, nasıl ustalıklı ve

büyüleyici bir şekilde Don Lockwood'un hayata baktığı pencereden tasvir edileni, hareket yoluyla görebilmektir. Bu resim, dansın bir tiyatro şarkısında neler yapabileceğini açıkça göstermektedir. Karakterin ifade biçimini en üst seviyede göstermesine yardımcı olmaktadır. Eğer şarkı söylemenin, diyalogun ötesinde bir ifade biçimi olduğu görüşündersek, o zaman dansın da şarkı söylemenin ötesinde bir ifade biçimi olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 21. Gene Kelly- Singing in the Rain

Bu bölümde, bir müzikal tiyatro oyununa nasıl koreografi veya mükemmel bir dansçı olabilmek için yapılması gerekenlere değinilmeyecektir. Günümüz müzikal tiyatro anlayışındaki dans formunun, karakterin değişiminin önemli bir parçası olduğu tartışılacaktır. Bu yüzden dans ardışıklığındaki her an, anlatılan hikâyenin bir parçasıdır. Her bir adımın bir amacı, taktik seçimi, engeli, vs. vardır. Eğer 'Singin' in the Rain'e dönersek, koreograflardan Gene Kelly ve Stanley Donen'ın bu dansı Lockwood'un parlayan neşesi için yaptıklarını görürüz. "Şarkı bir şemsiyenin altında başlarken, oyuncu bir anda şemsiyenin kutlamasına mani oluşturduğuna karar verir ve sonra etrafındakilerle etkileşime geçer: kaldırımdaki boş oyun alanı, yağmur borusu, metal çit ve daha sonra da bir aydınlatma direği, neşe temasını

doğaçlamaya imkân tanır. Oyuncu bir şekilde farklı geleneksel dans formlarını tekrarlarlarken, son olarak artık daha fazla etkili ve coşkulu bir anlatım için kaldırımdaki geleneksel alanı terk ederek sokağın keşfedilmemiş manzarasına geçer. Adeta bir çocuk gibi toplumun geleneksel kurallarını artık umursamaz. Sokağın ortasındaki yağmur birikintilerini neşe içinde sıçratırken, bir süre sonra yoldan geçen bir polis tarafından fark edilir, fakat başa bela olmamak için hızlıca, kullanmadığı şemsiyesini ıslanan bir geçene vererek gösterişli bir şekilde yağmur altında evine yürür.” Bu bir karakter tarafından yönlendirilen, belirgin vurguları, değişim noktaları olan bir hikâyedir ve burada şarkı ile dans birlikte tek bir birleşik bütünü oluşturmaktadır.

Müzikal tiyatrodaki koreografi metnini doğru ve iyi bir teknikle yazıyor olmak da bu sanat dalının bileşenleri için oldukça önemlidir. Fakat bu alanda, oyuncunun hareketleri nasıl ve neden yaptığını bilmesi birincil görevidir. Bir koreografi verildiğinde, motivasyonlar yüklemek ve taktik tercihler yapmakta gecikilmemelidir. Örneğin “Ona sataşacağım”, “Onu baştan çıkartacağım”, “Onu reddedeceğim” gibi motivasyonlar, bedensel olarak çalışılan sahneye zihinsel bir farkındalık getirecektir. Veya zihinsel olarak hikâyede anlatılanı kavramada güçlük çeken oyuncu için, koreografla bedensel anlatım yöntemini kullanarak hikâyeyi tartışmak, bambaşka bir pencereden bakılarak yeni perspektifler geliştirmeyi sağlayabilir.

Birçok durumda danslı metinler, şarkıyı çevreleyen fikirleri güçlendirir. Örneğin eğer şarkıda biri ile flört ediliyor ve dans bölümüne geçiliyorsa; öncelikle koreografi, flörtün anlamını vurgulayan çok daha farklı yolları deneyecektir. Yeni bir aşk, büyük bir zafer veya müthiş bir fikir kutlanıyor olabilir. İşte müzikal tiyatrodaki dans, bu fikirlerin her birini genişletmekte ve özgürleştirmektedir.

2.1.2.3 Müzikal Tiyatrodaki Beden ve Beden ile Sesin Bütünselliği

Tony ve Drama Desk Award sahibi ünlü yönetmen ve koreograf Jerry Mitchell: “Beden, aktörün enstrümanıdır ve iyi performans için bedeni ısıtmak

zorunludur. Amaç, bedene ve onun fiziksel hareketinin sahne üzerinde konuşmasına güvenebilmeyi öğrenmektir.”¹⁰

Beden asla yalan söylemez ve sahne çalışmasına nereden başlanması gerektiğiyle ilgili en büyük ipucunu kendisi verir. Örneğin gerilim, dalgınlık hali ve korunaklı davranış halleri, beden diliyle hemen su yüzüne çıkmaktadırlar. Bir oyuncunun bedenini tamamıyla seyirciye açması cesaret ve özgüven ister. Halk karşısında ayakta duruyor olmak bile bir oyuncuyu inanılmayacak şekilde savunmasız bırakabilir.

Ses ve beden eğitimi, bedendeki problemleri tespit edip, onları çözmeye odaklı bir çalışma olduğundan bir parça negatif bir iştir: Göğüs nefesi alışkanlığı (derin olmayan nefes), kasılmış bir çene, sıkışık omuzlar, yanlış alışkanlıklar edinmiş bir omurga (yanlış duruş), tembel artikülasyon, titretilen bacaklar, zayıf odak noktası, vb. Bu gibi beklenmedik sorunlar bir araya geldiklerinde, bedenin sağlıklı halkalarını da tehdit etmeye başlarlar. Fakat yalnız problemleri olan noktalara odaklanmak, ileride oyuncunun kendisinden istenilen bütünsel uyum sırasında, çözmesi gereken daha karmaşık problemlerle karşılaştığında hayal kırıklığı yaratacaktır. Psikolog James I. Kepner (1993) :

“Bedenimizin parçalarını kolaylıkla yok sayamayız; onları sadece unutabiliriz. Yeni bilgilerin aşırı yüklenmesi sonucu psikolojik baskı ile bilginin, bilinçaltının ulaşılması zor katmanlarına itilmesi durumunda, birçok zorluk yaşanmaktadır. Bunu özellikle çeşitli sanat dallarında öğrenim görenlerde, atletlerde (ağırlık kaldırmada), ve dövüş sanatları alanında çalışanlarda görüyorum. Böylesi, sık sık kötü alışkanlıklarına karşı kısa sürede olması gerekenden fazla çalışırlar; bu da onların doğal ifadelerinin ve hislerinin yüzeye çıkmasını engeller. Böyle kişiler, öncelikle sadece öğrendikleri bilgilere tutunmamalı, öz ifadeleri ve kendi benlikleriyle bağlantı kurarak, gerilimi ve bozuk beden duruşlarını düzeltmek için zaman harcamalıdır.”¹¹

Sahne sanatlarında ve müzikal tiyatro eğitiminde oyuncunun, bedeninde kendisiyle iş birliği yapmayan diğer kısımlarını tespit edip, onları nasıl daha iyi

¹⁰ Tracey MOORE, Allison BERGMAN, **Acting The Song**, Allworth Press 2008, s.15.

¹¹ James I. KEPNER, **Body Process**, Jossey- Bass Press, 1993, s.63.

kontrol edebileceğini öğrenmesi gerekmektedir. İnsan bedenindeki her ufak ayrıntı birbirine müthiş bir sihirle bağlıdır. Psikolog James I. Kepner'in dediği gibi bedendeki tek bir soruna odaklanmak, sorunu çözmek için yeterli olmadığı gibi aşılması daha büyük zorluklara sebebiyet verebilir. El, kafa, göz, bacak, kol, nefes, ses, dudak ve dil koordinasyonu beceresi akıcı insan ifadesinde, daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi ayrı ayrı çalışılmaması gereken oldukça kompleks bir süreçtir. Bedendeki problemleri bir bölgeyi bütünden soyutlayarak çözmeye çalışmak, oyuncunun karşısına koordinasyon gerektiren bir durum çıktığında işe yaramayacaktır.

Bir kez daha yinelemek gerekirse, bütün bedendeki akıcı düşünce ve duygu ifadesi için müzikal tiyatrodaki gereken, aynı anda ve bütünsel şekilde ses-beden eğitimidir. Fakat bu bütünsel uyum, sadece sesi bedenden üstün tutarak veya bedeni sestən üstün tutarak geliştirilemez. Çözüm ses ve hareket egzersizlerini bir araya getirmekte yatmaktadır. Bu sentez, oyuncuya çoklu becerileri aynı anda ve akıcı olarak yapabilme kabiliyetini kusursuz şekilde kazandıracaktır.

Beden ve ses eğitiminin amacı sadece beden duruşunu, nefes gücünü, vokal tekniğini ve artikülasyonu geliştirmek değil, bunların yanında esnek bir beden yapısı şekillendirmektir. James I. Kepner insanın kendine özgü beden yapısını şöyle tanımlamaktadır: "Kendimizi nasıl şekillendirdiğimiz ve hayat tecrübemizin bizi nasıl şekillendirdiği." ¹² Oyuncunun beden yapısı, kemikler, kaslar, dokular, organlar ve geri kalan her şeyle mükemmel bir koordinasyon içindedir ve bu organizasyon izleyiciye tarif edilemez ipuçları verir. Esnek bir bedene sahip olan oyuncular, müzikal tiyatrodaki gerekli olan vokal ve fiziksel ustalık aracılığıyla, bir düşünceyi veya duyguyu biçimlendirmek için, o duygu ne kadar güçlü ve şiddetli olursa olsun, anlamlı ve etkileyici bir yol bulmaktadırlar. Aksiyon sırasında esnek bir bedende, doğru kaslar doğru zamanda devreye girmektedir. Biyolojik bir sakatlık dışında herkes, esneklik ve adaptasyon kazanabilecek benzer beden yapısına sahiptir.

Çocuklar çok esnek bir bedene sahiptirler. Çocukluk dönemindeki vokal ve fiziksel esneklik, doğallık ve canlılık şaşırtıcı derecede gelişmiştir. Zaman içerisinde, çağdaş yetişkin hayatı her nasılsa, küçük bir çocuğun sahip olduğu fiziksel esnekliğin, ustalığın, adaptasyon kabiliyetinin, doğallığın ve canlılığın yitmesine

¹² A.e.

sebepler olur. Yani insanın yetişkin olmasıyla, çeşitli ve esnek ifade biçimleri kısıtlanır; fizik ve vokal becerileri, bedendeki kas sisteminde zamanla donuklaşır ve sıradanlaşır.

2.1.3. Müzikal Tiyatro'da Oyunculuk

Bir tiyatrodaki seyirci koltuğunda oturduğumuzu farz edelim. Kalabalık git gide sessizleşir. Piyanist tek bir tuşa basar ve spot ışığı bir yüzü aydınlatır. Şarkıcı parçaya başlar... ve sihir gerçekleşir. Seyirci etkilenmiş, dokunulmuş ve değiştirilmiştir artık.

Neden? Ne olmuştur? Performansı, güzel müzikten, derin şarkı sözlerinden veya kıpır kıpır bir koreografiden öteye götüren nedir? Olayın kurgusal teatralliğini bırakıp, şarkıcıyla kişisel olarak derin bir şekilde bağ kurulmasının arkasında ne vardır? "Oyunculuk".

Müzikal tiyatrodaki oyunculuk eğitimi, ses ve beden çalışmalarına daha çok özen gösterilmesinden ötürü çoğu kez ikincil disiplin olarak görülmektedir. Hâlbuki 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.

Yönetmen ve oyuncu Haldun Dormen, 3 Mayıs 2010 tarihinde yaptığım röportajda konuyla ilgili fikirlerini şu şekilde özetler: "Başta aktörlük mesleğinde ilerlemek isteyen herkesin dans ve ses dersi alması gerekiyor. 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 yapılamaz ise, müzikal tiyatrodaki herkesin başta çok iyi oyuncu olması gerekir. Oyuncu olmadan müzikal yapılamaz bence. Örneğin My Fair Lady'de oynayan Rex Harrison, çok iyi sesi olan bir oyuncu değil ama Profesör Henry Higgins rolünde harika çünkü şarkılardaki hikâyeyi çok iyi anlatıyor. Bizde de örneğin benim yaptığım Bir Kış Öyküsü müzikalinde Selçuk Yöntem başrol oynadı. Sesi çok yeterli değildi

ama çok iyi oyuncu olduğu için, şarkıları ki 5 tane şarkısı vardı, seyircilere çok iyi anlatıp duyguyu geçirebildi. Oyunlarımda çok güzel sesli olan bir adam kullanmaktansa, sesi olmasa da kulağı iyi olan bir aktör kullanmayı tercih ederim.”¹³

Peki, oyunculuk öğretilir mi? Yetenek öğretilmez 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 disipliniyle ilgileniyorlarsa ilgilensinler doğuştan var olan becerilerine hakim olmayı öğrenmelidirler. Bir piyano dehası, günde saatlerce piyano çalışarak virtüöz olabilir. Oyunculukta 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 sayıda beceriyi ve yeteneği bir arada gerektirmektedir. Müzikal tiyatrodaki oyuncu, çok iyi şarkı söyleyip dans etmelidir ama sadece bu disiplinler yeterli değildirler. Eğer oyuncu inandırıcı değilse ve hikâyesini zengin bir içsel gerçeklikle anlatmıyorsa, “do(3)” tutmak veya üç pirouette¹⁴ dönmek seyirciyi hiçbir zaman etkilemeyecektir. Bu bağlamda oyunculuk, bütün performansı bir arada tutan bağlayıcı ve birleştirici yegâne unsurdur.

Mükemmel oyunculuk o kadar transparandır ki, seyirci oynanıldığının farkına dahi varmaz, oyuncunun nasıl oynadığını düşünmeye fırsat bulamadan hikâyenin 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. Müzikal tiyatrodaki görünmez bir şekilde bütünlenmek için birçok prensip ve teknik kullanılmaktadır. Şampiyon bir atlete dönüşmenin tek kuralı, sanatçı olarak var olan potansiyeli geliştirmekte yatar.

Oyunculuk ile ilgili yüzlerce kaynak kitap bulunmaktadır ve hepsinin kökünde benzer prensipler ve konular, büyük Rus oyuncu ve teorisyen Konstantin Stanislavski temeline dayandırılarak 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.

¹³ Yayınlanmamış Metin: Haldun Dormen İle Müzikal Tiyatro Oyunculuğu Üzerine Söyleşi (Röportör: Sitare Bilge, 3 Mayıs 2010)

¹⁴ Bir çeşit bale dönüşü.



Resim 22. Konstantin Stanislavski

Müzikal tiyatrodaki oyunculuk, içsellik, dışsallık, psikoloji ve duygusallık birleştiren sıradan olmayan, kişisel yaratıcı bir sanattır. Müzikal tiyatrodaki, özellikle bu süreçle ilgili tek bir oyunculuk ‘sistemi’ veya ‘metodu’ bulunmamaktadır. Ve oyuncular, oyunculuk standartlarını geliştirmek için, sürekli artan baskı altındadırlar. Peki, “oyunculuk standartlarını” geliştirmek ile ne kastedilmektedir?

Müzikal tiyatrodaki, ‘natüralizm’ ve ‘realizm’ üzerine olan akım, öncelikle film, televizyon ve bazı uzamda sözel tiyatro ile ilişkilendirilebilir. Hal böyle iken, müziğin biçimsel yapısı ve oyuncu üzerindeki belirgin talepleri, müzikal tiyatrodaki, film veya televizyonda olduğu kadar “natüralist” olamayacağını göstermektedir. Bu yüzden içeriğe ve müzikal tiyatrodaki gerçekçiliğine uygun, özel oyunculuk stillerinin geliştirilmesi gerekmektedir. Stil, ifadenin tarzına ve performansın yürütülmesine bağlı olarak, gerçekçiliğin gözlemlenmiş açısını yansıtmaktadır. Bu genellikle etiket olarak veya daha da kötüsü taşkın stilde oyunculuk olarak yanlış algılanır. Stilize performans, basit anlamda ‘natüralist’ performansın zıttı değildir. Stilize etmek, doğada gerçek olan sesi, hissi ve hareketi içerebilir ve bu onları daha soyut yapar. Soyut bir fikir, daha aşikâr bir şekilde hayata yani yaşamsal gerçeğe dair olabilirken, orijinal soyut kavramdaki ustalık ile oyun kurgusunu devam ettirecektir. Bir performans stilini incelerken gerçekçi olmaya özen göstermek gerekir. Gerçeklik ve içtenlik, oyuncunun içindeki derin duygularla ortaya çıkar. Ve müzikal tiyatrodaki

gerçekçilik, oyuncunun karakterinin içsel durumunu şarkı söyleyerek ve oynayarak ifade ederek dışa vurması şeklinde mümkün olur.

Stanislavski'nin, gerçekçilik 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 'natüralist' veya 'realist' oyun stiline bağlı kalınmaksızın, müzikal tiyatro oyunculuğunun mücadelesine uygulanmıştır. Örneğin oyunda verilen **belirtilen koşulları** bulmak karakterin davranışının esasına inmek olarak özetlenebilir. Oyuncunun iç vizyonu 'hareket objesi' olarak eğitilirken karakterin eşsizliği, kiteselliği yaratacaktır. Bunlar sözel tiyatrodaki uygulandığı gibi, müzikal tiyatrodaki da uygulanmaktadır. Stanislavski'nin çalışması kesinlikle büyüleyicidir, çünkü psikolojik durumların ardına geçerek müzikal tiyatrodaki ifade için çok önemli olan fiziksel hareket alanını kucaklar. Sahnede oyuncunun 'gerçeklik' şartlarına odaklanarak rolünü ele alması, aktörün ustalığı için çok değerli bir teorik keşif olarak günümüz metotlarına temel olmuştur.

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 incelemiştir. Bu şekilde, vokal ve fiziksel ritimler arasında birliğin kırılabileceğini ve aktörün vücudunun sözlerin ritmini (veya müziği) takip etmeye kolayca izin vermediğini fark etmiştir. Amaç sahnede, ritme doğru daha belirgin bir şekilde hareket etmektir. Meyerhold'un çalışması müzikal tiyatro için sadece belirgin teorilere temas etmektedir, fakat oyunculuk yöntemi, müzikal tiyatroya pekâlâ uyarlanabilir. Meyerhold'un tanımladığı süreçler, aktörün farklı seviyelerde ayrıştırılmasına, her birinde bağımsız olarak çalışmasına ve sonuç olarak tekrar kaynaştırılmasına imkân tanımaktadır.

Antonin Artaud, Bertolt Brecht ve Jerzy Grotowski; Stanislavski ve Meyerhold anlayışlarından etkilenmişlerdir. Hepsi de öncelikle sözel tiyatro ile ilgilenmelerine rağmen, müzikal tiyatro oyunculuğu yöntemleri için faydalı fikirler bırakmışlardır. Artaud, seyircinin gördüğünün, kendi hislerinin ve inancının bir uzantısı olduğunu öne sürmektedir. Örneğin karakterin her düşüncesinin ve hissini, oyuncunun kendi içselliğiyle bağlantısı vardır.

Brecht ise, performanstaki gerçekçiliği, karakterden bir adım geride durarak tefsir etme fikrini incelemektedir. Bu uzak durarak inandırıcılığı muhafaza etme kavramı, duygusal derinliği yansıtmaktadır. Grotowski'nin çalışmaları da, aktör ile izleyici arasındaki ilişki üzerinedir. Çalışmaları özellikle aktörü içsel dürtü ve dışsal ifade arasındaki, bariyer gibi çalışan bloklardan serbest bırakan alıştırmaları ile ilginçtir. Son olarak Eugenio Barba'nın çalışmaları, oyuncunun tekniğinin altında yatan esasların, zaman ve kültürler çaprazında olduğu araştırmalarını kapsamaktadır. Barba bu şekilde, ustalığın alıştırmalarında ve geliştirilmesinde ortaya çıkan birçok olası ayrılığı açığa çıkarmıştır. (örneğin denge kullanımı, sahne duruşu, enerji, her iki elin de kullanımı, ayaklar, yüz ve gözler).

2.1.3.1. Oyunculuk Sürecinin Temel Unsurları: Metinde Belirtilen Koşullar ve Örnek Egzersiz

Stanivslavki'nin kitaplarında da sıkça sözünü ettiği meşhur 'eğer' görülecek olağanüstü bir yerdir. "Eğer yıl 1962 ve hayatımdaki en önemli şey saçımda mükemmel kıvrımların olmasıysa, ya da yıl 1957 ve Köpekbalıkları (Sharks) adlı Porto Rikolu bir çete mıntıkamı ele geçirmeye çalışıyorsa, ya da yıl 1907, memleket Oklahoma ve ben büyükbaş hayvanlara bakarak geçiniyorsam... ama... durun, aslında şu andayız ve ben bu sezon bu yerlerin hepsinde yaşamak üzere işe alındım. Ben hala benim ve daha önce hiç gitmediğim yerlerden, hiç duyumsamadığım kaygıları olan insanlara dönüşeceğim." Nasıl?

Oyuncu olarak ilk yapılması gerekenlerden biri de anlamaya çalışmaktır. Yani metinden öğrenilebilecek her şeyi kayıt altına geçirmek gerekmektedir. Çalışılan karakterin içinde bulunduğu şartlar oyunun dünyasından kaynaklanmaktadır ve bu uydurma bir dünyadır. '1776' gibi tarihsel gerçekliğe dayanan bir müzikalde bile hikâyenin bakış açısı ve karakterlerin hayatları kurgusaldır. Bu dünyaya girebilmek için önce anlamak gerekir.

Öncelikli olarak, unsurları arayarak oyunu okumak faydalı olacaktır. Olay örgüsünü, karakterleri, sosyal ve fiziksel çevreyi anlamak için gerekli ipuçlarını bulmak oldukça önemlidir. Her oyunun farklı, spesifik unsurları birbirine bağlı

olacaktır. Bu bağlamda aşağıdaki gibi soruların sorulması metin analizi için biricik temel adımdır.

1. Hikâyede anlatılan nedir?
2. Karakterler kimlerdir? (Yaşlarını, sosyal seviyelerini, fiziksel görünümelerini, eğitimlerini, mesleklerini ve cemiyetlerini tanımlayarak.)
3. İlişkileri nelerdir?
4. Hikâye nerede geçmektedir? (Bu soru her sahne için cevaplanmalı ve bu yerlerle ilgili araştırma yapılmalıdır.)
5. Hikâye hangi zamanda geçmektedir? (Yıla, mevsime, günün zamanına, hava durumuna vs... her sahne ayrı ayrı incelenmeli.)

Oyuncu bu aşamada kendisini yalnızca oyun metninde belirtilmiş ve araştırmasından elde ettiği unsurlarla sınırlandırmalıdır.

Oyunculuk sürecinden bahsederken yukarıda belirtildiği üzere açık ve sistematik bir yol izlemekte fayda vardır. Oyuncu, bir karakteri çalışırken, bir önceki sorularla bağlantılı olarak, aşağıda belirtilen unsurların da cevaplarını aramalıdır. Bu süreç her yeni oyunda ve hiçbir koşulda değişmemektedir.

Belirtilen koşullar: Oyundaki karakterin yaşadığı ortam; hayatındaki unsurların tümü, özgeçmiş, ilişkileri, sosyal ve fiziksel çevresi.

İlişki: Çevresindeki herkes ve her şey ile bağlantılı olarak kim olduğu.

Hedef: Karakterin ne istediği.

Değişim: Bir sahnenin içinde karakterin isteğinin değiştiği bölüm. İstek değişir, çünkü bir önceki hedef başarılmış, ondan vazgeçilmiş ya da karakter onu bir başkasıyla değiştirmiştir.

Engel: İstenilene giden yolda karşısına çıkan her şey.

Strateji: İstenileni elde etmek adına ya içgüdüsel ya da tasarlanmış plan.

Taktikler: Karakterin stratejisini uygulamak için anbean atılan adımlar.

Değerlendirme: Bir isteğin bastırılıp çeşitli olanakların da değerlendirildiği, kabul ya da reddedildiği an.

Metin: Yazar, besteci, koreograf, yönetmen, tasarımcılar tarafından oluşturulan somut her şey, özellikle tekst ve şarkı sözleri.

Alt metin: Oyuncu tarafından ima edilen ama metinde açıkça belirtilmeyen soyut her şey; yani ne denildiği değil de ne demek istenildiği.

İç monolog: Kişinin içinden geçen ama ifade edilmesi gerekmeyen düşünce, duygu, his ve dürtülerin sürekli akışı.

Her beceride olduğu gibi, başarı bu temelleri iyi öğrenmekte yatmaktadır. Deneyimli oyuncular, başta bilinçli, sonraları içgüdüsel olarak, her rolün her bir dakikası için prova sürecini, bu unsurları göz önüne alarak, karakteri yaratmak için kullanmaktadırlar.

Egzersiz: Araştırmanın Sunumu

Bu alıştırmaya için tüm oyun metni ve notaları olan bir müzikal seçmek gerekmektedir. Eğer çalışma bir sınıfta yapılıyor ise, herkesin birlikte inceleyebilmesi için aynı müzikali seçmek daha faydalı olacaktır.

- a. Seçilen oyunun dünyasını araştırırken ele alınan alanların listesi çıkarılır. Akla gelen her şey sıralanır. (Yapılan çalışmaların bir günlük gibi aynı not defterinde saklanması daha sonraki süreçlerde faydalı olacaktır.)
- b. Kapsamlı bir liste çıkartıldıktan sonra en önemli olanlar seçilir.
- c. Sınıfın sayısına göre, oyuncu adayları tek, çift veya grup şeklinde ayrılır.
- d. Yukarıdaki soruların cevapları aranarak, dramatik dünyanın metindeki parçaları araştırılır.

Sınıf lideri (öğretmen), herkesin bildiği bir oyundaki metnin bir ögesini inceleyerek sunum yapar. Bilgiyi sunarken yaratıcı olmaya özen gösterilmelidir. Fotoğraflar, videolar, müzik ve yiyecek kullanmak soyut olan bilgiyi somutlaştırmada çok etkilidir. Sınıf o dünyadan görüntülerle süslenebilir. Daha sonra belirlenen bir

günde de diğer oyuncu adaylarından, aynı çalışmayı yapması istenerek hayal güçleriyle, metnin daha derin anlaşılması ve özümsemesine yönelik bir adım atılmış olunur.

2.1.3.2. Müzik, Drama ve Karakter İlişkisi

Müzik, sahne sanatları içerisinde, bütünüyle biricik bir konuma sahiptir. Wagner'in dediği gibi, " Öteki sanatların bu şu anlama gelir dedikleri yerde, müzik bu vardır der."¹⁵ Dekorun, oyuncunun ya da sözün göstergeleri belirli bir şeye göndermede bulunurken, müziğin nesnesi yoktur; öyleyse her şey anlamına gelebilir ve özellikle yaratılan etkiyle ilgilidir. Müzikal tiyatrodaki, müzik ve dramın birbirlerini tamamlayan eşit güçte ikili oluşturduğu bütünsel uyum, bir biçime doğru gitmektedir ve sahne müziğinin oyuna hizmet etme işlevinin ötesine geçmektedir.

"Nasıl bir anlatım diliyle olursa olsun müzik ve drama, müzikal tiyatro performansında birlikte var olur. Sahnede birlikte yaşayan, birlikte var olan bu etkileyici disiplinler, sahne üzerindeki anlamlı bir biçimde dokunur ve onları değiştirir. Sahnede gözler önüne serilen dramatik aksiyon ve olayların gelişimine destek veren, açıklık getiren metin; müzik ile ve onun terimleriyle tercüme edilir ve değişime uğrar. Bu sebeple oyuncu, müziği söyleme biçimini değiştirdiğinde, drama da değişmiş olur. Oyuncu, bilinçli veya bilinçsiz (içgüdüleri ile) farklılık yaratmak için karakter ve müzik yorumunu değiştirebilir. Örnek verecek olursak, tempo içindeki, hızlanan veya yavaşlayan bir değişiklik veya bir durak noktasının uzunluğu, dramatik sahnenin akışını ve oyuncunun sonraki sahnelerdeki performansını tamamen başkalaştırabilir. Bunu anlayabilen oyuncu, müzik ve drama arasındaki geçişi görünmez kılmak için ilk adımı atmış olacaktır.

Müzikal anlatım, ritim kombinasyonları, tonalite, ses rengi, ses gücü ve düzenleme aracılığıyla yaratılan tansiyonlar etrafında döner. Drama da ise müzikten farklı olarak, aksiyonlar (eylemler) ve kelimeler, tempoya ve tonaliteye bağımlı değildirler. Bu nedenle müzikal tiyatrodaki müzik, dramın temposuna kesinlik, en

¹⁵Adolphe Appia'nın Richard Wagner'den yaptığı alıntı, **Oeuvres completes**, 1.cilt, l'Age d'homme, 1983, s.54.

azından bir iskelet getirmektedir. Diğer taraftan da drama, müziği hikâyenin gerçek dünyasına yerleştirmektedir.”¹⁶

Bu demek oluyor ki müzikal tiyatrodaki nispi zaman ve müzik cümlelerinin süresi belirlidir. Müzik zamanının sabit yapısı, bir kelimenin şarkı ile ne zaman söyleneceğini, bir hareketin ne zaman gerçekleşeceğini veya bir duygunun ne zaman hissedileceğini belirler. Bir aksiyonun ne zaman başlayıp biteceği, ya da dramatik tansiyonun ne zaman ortaya çıkıp, ne zaman çözüleceğiyle ilgili bir çerçeve oluşturabilir. Müzik zamanı olgusunun içsel olarak anlaşılması, yaratılan karakterin belirli bir durumdaki ifade potansiyeline güç ve derinlik katacaktır. Bunun faydaları sahnede nasıl doğru zamanlama yapılacağından, daha uzun süreçlerde bir duygunun sürekliliğinin nasıl sağlanacağına kadar çeşitlenir. Sahnede, müzik zamanı içerisinde, kendi müzik zamanını yaratan oyuncu, zamanlamaya körü körüne tabi olana göre, seyirci tarafından daha iyi anlaşılır. Başka bir deyişle oyuncu, karakterini müzik ile içselleştirir ve bu da müzik zamanı içerisinde serbest bırakılmışlık hissi yaratır. Müzik zamanı ve karakter arasındaki ilişki kontrol edilemediğinde; rol, oyuncu tarafından doğru ve yaratıcı bir biçimde sahiplenilemez. Ayrıca müziğin biçimsel yapısı içerisindeki teatral özgürlüğü bulmak, oyuncuyu ulaşılmaz ve kendine özgü kılacaktır. Performans sırasında, gerekli koordinasyon süreci de kendiliğinden oluşmadığında müziğin yapısı dramanın anlık oluşuyla çelişecek, karakter ve duygunun gerçekliğinin önünde bir engel oluşturacaktır.

Müzikal cümleler, peş peşe melodiler ve armoniler olarak düzenlenir. Bunlar oyuncunun, karakterinin duygusal yolculuğunu yorumlaması için bir araçtır. Oyuncunun sesi, konuşma tonundan yavaş yavaş uzaklaştıkça müzikal ifade dünyası ortaya çıkar ve dramatik denklemin çok büyük bir parçası olur. Bu, özellikle de metnin kullanımı ile ilgili birçok sonucu ortaya çıkarır. Sözel dramada metni tonlama, başlı başına bir ifade şeklidir. Müzikal tiyatrodaki oyuncu şarkı söylerken parçayı söylediği tona karar vermekte özgür değildir. Bu yüzden bestecinin kararlarına güvenmeyi ve onları hissetmeyi öğrenmelidir. Oyuncu, yorumunun bir parçası olarak performansında, kendi tercihlerini yaptığında, karakterini ve duygularını ifade etmek için anlık olarak bu tercihleri ortaya çıkartabilir.

¹⁶ Thomas DE MALLET BURGESS, Nicholas SKILBECK, **The Singing and Acting Handbook**, Routledge, s.4, 5.

Müzik ve drama; olayları, değişik şekillerde tasvir eder ve kendi gerilim ile çelişkilerini farklı bir biçimde çözümler. 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.

Nietzsche de, bu çoklu anlatım biçiminin her birinin diğerlerinden, tümünden farklı yasalara bağlı olduğunu söyler. Müziğin uzun sürede anlattığını şiir iki sözcükle anlatabilmektedir, ya da tam tersi. Bu yüzden müzik ile libretto ve tekst arasında uyum zorlukları ortaya çıkmaktadır. Nietzsche'nin bu zorluklara çözümsel bakışı ise şöyledir : "Dramanın gelişimi ile müzikçinin kafasındaki müziğin gelişimi her an uyuşmalı ve ikisi arasında belli bir koşutluk gözetilmeli! Dram yazarını da müzikçiyi de şaşırtan da budur. Çünkü müzik bir şey anlatmak için zamanı kullanır. Şimdi çok değişik zamanlar kullanan müzikçiye bakalım; aslında ona uygulayacağımız genel bir yasa yoktur. Bir heyecanın titreşimi bir müzikçide çok uzun olabilir, bir başkasında da çok kısa. Müzik diliyle kavram dilini birlikte yürütmek için ne çok çaba gerekir! "¹⁷ Gerçekten büyük çaba gerektiren bu uyumu yaratmak da yazar ve bestecinin uzmanlık alanlarına girmektedir.

Oyuncu, müzik ve drama ilişkisinin hayat bulduğu düzlemde oynamaya başlar. Oynarken kendi benliğinden kişilik transferi yapar ve başka bir kişiye dönüşür. Kendi benliğinden bağımsız yepyeni bir karakter yaratmak onu özel kılar. Libretto (şarkı sözleri) veya metin aracılığı ile telkin edilen partiyon ve dramatik aksiyonlar da, bu müzikal yolculukta özgüleştirilmelidir. Günlük hayatın gerçekliği ile tiyatrunun gerçekliği arasında köprü kurmanın bir yolu da budur. İnsan olma hallerinin tüm güzellikleri ve kusurları bu soyut gerçeklikte müzik ile birlikte mükemmel bir uyum ile gözler önüne serilir.

Eğer seyirci olarak müzik ve dramayı birbirinden ayırıyorsak, örneğin sahnedeki oyuncunun şarkı söyleme ve oyunculuk becerisini ayrı ayrı eleştiriyorsak, bu bizi sahnedeki performansın dünyasından ve gerçekliğinden uzaklaştırıyor demektir. Aynı şekilde oyuncu olarak da durum böyledir. Sahnede şarkı söylerken veya oynarken sadece bir disiplin üzerinde konsantre sağlamak, bütün ile

¹⁷ Pierre LASERRE, **Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri**, Pan Yayınları 2007, s.58

bağlarımızın kopmasına ve bu doğrultuda ifademizdeki samimiyetimizi ve gerçekçiliğimizi kaybetmemize sebebiyet verecektir.

Müzik ve drama birine bağlandığında ortaya çıkan gerilimin direkt sonucu olarak bir kapı aralanır. Oyuncu bu kapıdan bakarak, bir anın farklı seviyelerde açığa çıkan karmaşıklığını keşfetmede özgürdür. Diğer bir deyişle gündelik ve olağanüstünü buluşturabileceği yeni bir gerçeklik yaratma gücünü eline geçirir. Bu öyle bir gerçekliktir ki herkes, mantık ve hissiyat arasında hareket etmek konusunda serbesttir. Bunların hepsi mümkündür çünkü müzik ve dramının kombinasyonu bir anda tezat düşünce ve duyguları ifade etmeye olanak tanır. Tüm sanatlar yeni gerçekliklere bir kapı açar. Müzikal tiyatrodaki bütün diğer tiyatro yapılarında olduğu gibi, çalışılan ortamın spesifik form ve yapısından yararlanarak, sınırları daha fazla zorlayarak, gerçeklik üzerinde yeni perspektifler ortaya çıkmaktadır.

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 buluşturmaktır.

Müzikal tiyatrodaki müzik ve karakter arasındaki bağa bakıldığında ise, oyuncu tarafından müziğin her türlü yorumunun, karakterin tasviri olduğunu belirtmek gerekir. Müzikal tiyatrodaki karakter yaratma süreci, müzikal karakterizasyonu etkilemektedir. Diğer taraftan; oyuncu müziği sesiyle karakterize ederken, kaçınılmaz şekilde karakterinin sahnedeki davranışını da belirlemektedir. Bu durumda şarkı söylemek ve oyunculuk arasındaki bağlantının, her zaman karşılıklı olduğu söylenebilir.

Oyunculuktaki karakter yaratma sürecindeki gibi, müziğin karakterizasyonuna da dıştan içe veya içten dışa metotları kullanılarak yaklaşılabılır. Müzikal tiyatrodaki bu iki yaklaşım, müzik ve drama arasında farklı bir ilişki oluşturacaktır.

Müzik dıştan içe metoduyla ele alındığında, müzik bir işaret ateşi gibi davranarak, karakterin kendini belirli bir şekilde ifade etmesinde oyuncuya rehberlik

eder. Oyuncunun, bestecinin yazdıklarını kabul ederek ona güvenmesi, belirtilen şartlar içinde karakterin davranışına bir ışık tutacaktır. Örneğin besteci önce “forte ve daha sonra “diminuendo’dan piano’ya” ibaresi kullanmış ise, oyuncu müzik dinamiklerindeki değişimin, karakterinin o andaki davranış ve ruh halini nasıl etkilediği yönünde fikir sahibi olacaktır. Bu durumda oyuncu, dramatik durumdaki hislerinden ziyade müziğe yönelecektir. Müzikal içgüdülerin, oyuncunun karakterinin dinamik değişkenliklerine öncülük etmesi de oldukça etkilidir. Bu müzikal içgüdüler, oyuncunun araştırması için faydalı bazı soruları akla getirebilir ve araştırmalarını şekillendirebilir.

İçten dışa metot ile çalışırken ise, karakter müziği yaratıyormuşçasına, müzik karakterde açığa çıkar; sanki karakter, müziğin kendi durumunu ve durumla ilgili hisleri haricinde yaratıyordur. Yine yukarıdaki örneği kullanarak, oyuncu karakterinin her anki davranışı ile müzik ilişkisinde, müziği sadece dramatik içeriği bir uyarıcı olarak, bestecinin özel talimatlarına bağlı kalmaksızın inceler. Bestecinin önce “forte ve daha sonra “diminuendo’dan piano’ya” ibaresi, oyuncunun karakterinin kendini ifade etme şekli ile birleşir. Oyuncu dramatik ve duygusal niyetin mahiyetini koruyarak, bir duyguyu ifade etme yöntemlerini arar. Bu şekilde müzikteki dinamikler, duygu yoğunluğunun sadece bir ifadesi olarak kullanılmasının ötesine geçerek, dışsal ve içsel olarak duygunun serbest bırakılmasını sağlar.

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 direktörü “Bu bölümü daha yüksek sesle söyleyip, müzik cümlesinin sonuna doğru daha yumuşak olabilir misiniz?” diye sorduğunda, oyuncu, “dışsal” yaklaşımı benimser. Eğer bu talimatlar besteci tarafından partisyonda açıkça yazılmış ise; bu tavsiye oyuncunun, bestecinin işaretlerini takibi için bir yol göstergesi olarak kullanılır. Fakat bu bilgi partisyonda mevcut değil ise, oyuncunun müzikal karakterizasyon üzerinde daha çok durmasını sağlar. Yani “yüksek, yumuşak, hızlı, yavaş – duygusal” ifadeleri empoze edilmez; bunları oyuncunun kendi çabasıyla bulması için serbest bırakılır. Fakat oyuncu bu talimatları, karakterinin davranışını nasıl etkileyeceğini sormadan yürütür ise, o

zaman müzikal ve dramatik karakterizasyonun birleştirilmesinde sorumluluk almamış olacaktır. Sonuç, doğaçlama ve kişilik yoksunluğu olarak ortaya çıkar.

Diğer anlarda ise, müzik direktörü ve yönetmen, dramatik içeriği, müziğin “kilidini açmak” için kullanırlar. Bu gibi zamanlarda, müzik direktörü ve yönetmen birbirleri ile sayısız defa çelişkiye düşerler. Fakat bu iki birey, ikili olarak çalışırlarsa, bu yaklaşım, prodüksiyonlarda mükemmel bir bağdaşıma olanak sağlar. Aynı zamanda oyuncuların enerjileri için yaratıcı odaklanmayı sağlayarak, onları teknik endişelerden kurtaracaklardır. Karakterin yaratılmasını, yorumlanmasını ve bu etki için verilen tavsiyeyi çevreleyen birçok husus, sanatçıların hem kendilerine, hem de diğer sanatçılara bağlıdır.

2.1.3.3. Sahne Çalışmasının Temel Prensipleri

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 noktasını bulmasına yardımcı olan temel konulardan ilkidir. Aynı zamanda gevşemiş bedende, gevşemiş konsantrasyon, etkili şan çalışması için gerekli ilk basamaktır. Bu tanıma (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.

Konsantrasyon, 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 olması yolunda açıklık kazandırmak amaçlanır. Müzikal tiyatrodaki buna orkestra şefi ve orkestra da dâhildir. 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 yetisini sağlar. Eugenio Barba bu konuda olması gerekeni **açık zihin** ve **açık beden** diye özetlemektedir.

Ses Eğitim (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 Kelimeleri 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.

3. METODOLOJİK UYGULAMALAR

Aşağıdaki egzersizler, ses ve beden entegrasyonunu sağlamak ve oyunculuğun temel disiplinlerini çalıştırırken, öğrenci/ oyuncu adaylarına kaynak olabilmek için tasarlanmış, başlangıç seviyesindeki sistematik yöntemlerdir. Performans sanatlarında, şarkı söyleme, dans ve oyunculuk gibi disiplinlerin bir arada uyum içerisinde kullanılabilmesini kolaylaştıran bu egzersizler, oyunculuk eğitiminin temelini oluşturur. “Müzikal tiyatro eğitimi başta aktörlük eğitiminden başlar. Oyuncunun ses tekniğini, şarkıyı anlatabilme yeteneğini ve beden koordinasyonunu iyi geliştirmesi gerekir. Ama en önemlisi ses, beden koordinasyonunu aktör olarak, bir arada eritebilmek.”¹

Önce Biraz Gevşemeli..

Fiziksel ve zihinsel kaynaklarımızı kullanabilmemizin biricik ve en önemli yolu gevşeme kabiliyetini kazanmaktan geçmektedir. Gerginlik hali, ses hâkimiyetinin kaybolmasına ve ritim yeteneğinin zayıflamasına sebebiyet vermektedir. Gergin bir oyuncunun karar mekanizmasında gözle görülür ölçüde yoksunluk hissedilir. Tekst, müzik, yönetmen ve diğer oyuncular tarafından verilen emirler, akışkan bir biçimde iletilemez, algı boğulur ve ifade sınırlanır. Sonuç olarak gerginlik hali, oyuncunun fiziksel, zihinsel ve duygusal enerjisini tümüyle kullanmasına mani olur.

Egzersiz 1: Rahat Beden =Rahat Zihin

Bu egzersizde; duruş ve hareket pozisyonlarındaki kas farkındalığının kazanılması amaçlanır. Hedef bedensel farkındalıktır. Bir egzersiz matına, sessiz, sıcak boş bir alana ve rahat kıyafetlere ihtiyaç vardır. Egzersiz süresi 30 dakikadır. Egzersizin adımları, aşağıdaki evrelerle gösterilebilir:

¹Yayınlanmamış Metin: Haldun Dormen İle Müzikal Tiyatro Oyunculuğu Üzerine Söyleşi (Röportör: Sitare Bilge, 3 Mayıs 2010)

a. Sirt üstü, dizler kırık, ayak tabanları yerde, kollar iki yanda rahat olarak yere uzanılır. Vücut rahat bir şekilde zemine bırakılmalıdır.

b. Gözler kapalı, çenenin tümüyle rahat olabilmesi için ağız hafif aralıktır, dilin üst damağa yapışık olmamasına dikkat edilmelidir. Nefes alırken ve verirken, bedenın soluk alış verişinin doğal ritmini bulmasına izin verilir ve havanın hangi yollardan geçip, gittiği noktalar izlenir. Nefes alırken havanın tüm vücudu doldurduğu ve nefesi verirken dikkat dağıtan etmenlerin nefes ile birlikte vücuttan uzaklaştığı gözlenir. Birkaç defa tekrar edilir.

c. Şimdi bütün dikkat ayaklardadır. İki ayağın birbirinden farkı hissedilmeye çalışılır. Yavaşça ayaklardaki (intrinsic kaslar) sıkılarak, ayağın hareket kabiliyetini sağlayan diğer kaslarla olan ilişkisi (bacak kasları- ön grup, arka grup(baldır), yan grup) incelenir. Bir süre beklenir ve sonra tekrar rahat bırakılır.

d. Dikkat baldırlarda, dizlerde, ayak bileğinden dize kadar olan kısımdaki kaslardadır. Dizler ve ayak bilekleri arasında bir enerji hattı olduğu hayal edilir ve bu düzlemde yavaşça bu bölgedeki kaslar sıkılır, bu bölgeyi çalıştıran diğer kas grupları incelenir. Bir süre beklenir ve tekrar rahat bırakılır. Gerginliğin nasıl dağıldığı gözlenir.

e. Dikkat üst bacaklardadır. Kalçanın ve üst bacakların ağırlığı hissedilmeye çalışılır. Kalçadaki tüm kaslar rahat bırakılır. Bir önceki etapta olduğu gibi kalçadan dizlere doğru bir enerji hattı olduğu hayal edilir. Bu hattaki kaslar yavaşça sıkılır, sıkılır ve tekrar rahat bırakılır. İşlem yapılırken vücudun diğer bölümlerinde gerginlik olmamasına dikkat edilir.

f. Dikkat kalçadadır. Arka grup kalça kaslarından kasıklara doğru giden kas sistemi hissedilmeye çalışılır. Bu kasların ağırlığı ve gücü keşfedilmeye çalışılır. Kalçadaki arka grup kaslar ve kasıklardaki tüm kaslar sıkılır, bir süre beklenir ve tekrar rahat bırakılır.

g. Egzersiz esnasında rahatça ve düzenli nefes alıp verildiğinden emin olunmalıdır. Havanın rahatça içeri girişi ve çıkışı izlenir. Her nefes alış verişte beden daha da rahatlatılır. Nefes vücudun doğal ritminde alınır ve dışarı çıkarken göğüs kısmında olabilecek olan gerginlikler rahatlatılır. Sağ el göbek deliğinin üstüne gelecek şekilde, sol elde göğüs kafesinin üzerine konur. Dikkat karın kaslarındadır. Nefes

alıp verilirken bu gölgedeki kasların nasıl hareket ettiği izlenir. Yavaşça karın kasları sıkılır, bir süre beklenir ve tekrar rahat bırakılır.

h. Dikkat göğüste yani kaburgaların olduğu üst bölümdedir. Nefes vücudun doğal ritminde alınır ve dışarı çıkarken göğüs kısmında olabilecek olan gerginlikler rahatlatılır. Nefes alıp verirken göğsün ve karın bölgesinin nasıl genişleyip daraldığı izlenir. Diyafram kası konusuna giriş yapılabilir.

i. Kollar ve eller egzersizin başındaki gibi tekrar vücudun iki yanına alınır. Dikkat omuzlardadır. Sanki bir kumsalda yatıyormuş ve omuzlarımızda kumların içine gömülüyormuş gibi omuzların yere iyice çöktüğü hayal edilir. Kürek kemikleri hissedilir. Kürek kemiklerinin kollara nasıl bağlı olduğu keşfedilir. Kürek kemikleri ile omuzların olduğu bölgedeki kaslar sıkılır, bir süre beklenir sonra tekrar rahat bırakılır. Kürek kemiklerinin arasının olabildiğince açık olması gerekmektedir.

j. Dikkat kollardadır. Omuzlar ile kollar arasındaki bağ incelenir. Ve sonra dirsekten ele kadar olan kısım... Son olarak da ellere odaklanılır. Her parmak, parmaklardaki eklem yerleri, onları saran kaslar, tırnaklar ve deri hissedilmeye çalışılır. Kollar (ön-arka grup kol kasları) ve ellerdeki kaslar sıkılır, bir süre beklenilir ve sonra tekrar rahat bırakılır.

k. Dikkat boyunda, kafayı vücudun diğer bölümüne bağlayan kaslardadır. Boynun ön kısmı ve arka kısmı ayrı ayrı incelenir. Boyundaki kaslar sıkılır, bir süre beklenilir ve sonra tekrar rahat bırakılır.

l. Dikkat bütün sırtta, sırtın yere değdiği bölgelerdedir. Bütün omurga ve omurlar ve onları çevreleyen kaslar hissedilir.

m. Şimdi dikkat, boynun arkasından geçerek yüz bölgesinde; alın, gözlerin etrafındaki kaslar ve çene kaslarındadır. Çene, dudaklar, burun ve kulakların birbirlerine nasıl bağlı oldukları hissedilmeye çalışılır. Daha sonra dikkat dişlere, dile ve ağız içerisindeki diğer kısımlara yönelir. Ağız içerisi ile yüzün dış kısmı arasında ne gibi farklılıklar hissediliyor? Sırasıyla alın, göz çevresi, çene ve daha sonra tüm yüzdeki kaslar sıkılır, bir süre beklenilir ve sonra tekrar rahat bırakılır.

n. Nefes alınır ve verilir. Rahatlama sağlanır. Şimdi kafadan başlayarak ayaklara kadar bütün vücut, her bir bölümden teker teker geçerek incelenir. Bütün kaslar

hissedilir. Vücuttaki bütün kaslar sıkılır, bir süre beklenilir ve sonra tekrar rahat bırakılır.

o. Şimdi dikkat, yavaşça egzersiz yapılan odada toplanır. Beden yavaşça kollardan yardım alınarak sağ tarafa doğru döndürülür, cenin pozisyonuna geçilir. Bir süre pozisyonda kalındıktan sonra yine kollar yardımıyla, en son kafa dik pozisyona gelecek şekilde, oturur pozisyonda doğrulunur.

Bu egzersiz ile tüm bedeni sakinleştirmenin, gevşetmenin yolu aranır ve farkındalık keşfedilir. Her hangi bir gerginlik halinde, artık beden ve zihin gevşemek için ne yapması gerektiğini biliyor olacaktır. Egzersiz sırasında dikkat edilmesi gereken iki önemli unsur şunlardır: 1.Nefes alıp vermeyi unutmamak, nefesi tutmamak. 2. Vücutta sadece istenilen bölgelerin kaslarına tansiyon uygulamak, germek yani sıkmak.

Stanislavski'de "Bir Aktör Hazırlanıyor" adlı kitabında gevşeme konusunun önemine şu örnek ile değinmektedir:

"Yönetmen, öğrencilerden birine, "Piyanonun o köşesini öyle havada tutarken, dokuz kere otuz yedi kaç eder, çarçabuk hesaplayın" dedi. "Hesaplayamaz mısınız? Peki öyle ise, görüş belleğinizi kullanarak köşe başından tiyatroya kadar bütün cadde boyunca sıralanmış olan dükkanları anımsayın... Onu da mı yapamazsınız? Öyle ise bana Faust'tan Cavatina'yı söyleyiniz. Söyleyemeyecek misiniz? Haydi, bir tabak börek yahnisinin tadını, tüylü kadifenin sürtünüşünü ya da yanan bir şeyin kokusunu anımsamaya çalışın."

Öğrenci, yönetmenin isteklerini yerine getirmek için büyük bir çabayla tutmakta olduğu piyanonun köşesini bıraktı, bir an dinlendi, kendisinden istenenleri zihninde şöyle bir topladı, her biri için gerekli duyguya başvurarak karşılıklarını vermeye çalıştı. Bundan sonra kassal gücünü yeniledi, piyanonun köşesini zar zor tekrar kaldırdı.

Tortsov, "Görüyorsunuz ki" dedi, "benim istediklerime karşılık vermek için ağırlığı bırakmak, kaslarınızı gevşetmek zorunda kaldınız. Çünkü ancak ondan sonra kendinizi tümüyle beş duyunuzun buyruğuna verebildiniz."

“Bu kas gerginliğinin içsel coşku yaşantısını engellediğini açıkça göstermez mi? Bence, gergin halde kaldığınız sürece, duygunun ince ayrımları, ne de rolünüzün psikolojik yaşayışı üzerinde düşünebilirsiniz. Bu yüzden her hangi bir şey yaratmaya girişmeden önce, hareketlerinizi engellemesin diye, kaslarınızı uygun duruma getirmeniz gerekir.”²

Tüm vücudu gevşetme çalışmalarının, yukarıdaki örnek egzersizden farklı uygulamaları da bulunmaktadır. Bunlardan biri de aynı egzersizi imgelem yöntemiyle yapmaktır. Örneğin kumsalda yere uzandığımızı hayal edip, güneşin vücudumuzun belli noktalarını ısıttığını ve sonra da o noktaların soğuyup başka noktaları ısıttığını hayal ederek de aynı çalışma yapılabilir.

Dikkat, dikkat!

Konsantrasyonu, dikkatin performans içerisinde, konu ile alakalı olmayan faktörlerden etkilenmeyerek, amaca odaklanabilmek diye tanımlayabiliriz. Her ne yapıyor ise konsantrasyona ihtiyaç vardır. Bir konuda konsantrasyon sağlama disiplini, odak noktasına yol gösteren biricik yöntemdir. Aynı zamanda şarkı söyleyip, dans ederek oynayabilmek, ekstra konsantrasyon sağlama becerisi gerektirmektedir. Bu koordinasyon sağlandığında oyuncunun, dramatik ve müzikal seçimleri berraklıkla bedeni ve zihniyle iletişime geçer.

Etkili konsantrasyon, örneğin kulis ve seyirciden gelen sesler veya kendi kendimizi yargıladığımız iç sesimiz gibi istenmeyen dışsal ve içsel engellerden kurtulmak ile mümkündür. Atlanılmaması gereken ise, her ne şekilde olursa olsun, örneğin orkestra şefinin ve diğer oyuncuların dışsal etkilerine tepki vermeyi unutmamaktır. Aksi takdirde, oyuncu salt kendine odaklanır.

Egzersiz 2: Hafızamdaki Fotoğraf

Bu egzersiz de; gözlem ve duyuların uyarılması yolu ile konsantrasyon sağlama pratiği amaçlanır. Bir fotoğrafa veya resme ve alarmlı bir saate veya kronometreye ihtiyaç vardır. Egzersiz süresi 10 dakikadır.

² Konstantin S. Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Papirüs Yayınevi, 2002, s. 136, 137.

Egzersiz Evreleri:

- a. Saat veya kronometre beş dakika sonra çalacak şekilde ayarlanır. Rahat bir biçimde bir sandalyeye oturulur ve tam karşıya tanıdık olmayan, daha önceden görülmemiş bir fotoğraf veya resim konur.
- b. Fotoğrafın tüm özelliklerine (şekiller, renkler varsa doku) önce genelden başlayarak dikkatlice bakılır. Sonra daha ayrıntılı kısımları incelenir. Alarm çaldığında gözler kapatılır.
- c. Mümkün olduğunca fotoğrafın tüm detayları zihinde canlandırılmaya çalışılır. Bu süreç bitince, gözler açılır ve zihinsel imajlarla fotoğrafın aslı karşılaştırılır.

Bir süre sonra egzersiz saatsiz, oyuncu adayının kendi içsel saatiyle yapılır. Saat olmadan ve saat sorunsalının dikkat dağıtmasına izin vermeden, bütünüyle tüm dikkat farkındalıkla fotoğrafa vermeye çalışılmalıdır.

Egzersiz 3: Birlikte Alkış

Burada; farkındalık yolu ile grup konsantrasyonunu sağlama amaçlanır. Hızlı odaklanabilmek için harika bir oyundur. Egzersiz başında grup lideri aynı anda el çırpmayı bütün grubun hissedebilmesi ve zamanlamayı ayarlamak için örneğin sesli bir nefes ile ilk adımı kolaylaştırabilir. Bir süre sonra herkes aynı anda el çırpmayı, yönlendirme olmadan yapabilecektir. Egzersiz süresi 10 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

- a. Ayakta, rahat bir biçimde daire şeklinde durulur.
- b. Gruptaki herkes, orta parmakları birbirlerine değecek şekilde kollarını iki yana açar ve hiza alır.
- c. Egzersizin hedefi, herkesin birbirini dinleyerek aynı anda el çırpmasıdır.

Egzersiz 4: Taklit

Bu egzersiz de; partnerin komutlarını takip ederek ve bir süre sonra hiç komut vermeye veya almaya çalışmadan konsantrasyon sağlama amaçlanır. Grup

lideri zamanı geldiğinde görevlendirmeyi tersine döndürmelidir. Egzersiz süresi 30 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

- a. Sınıf, 'A' ve 'B'ler olmak üzere iki gruba ayrılır. İkişerli gruplar, birbirlerinin yüzlerine bakacak şekilde, göz göze, rahat pozisyonda başdaş kurarak oturur.
- b. 'A'ların görevi önce sadece yüz mimikleriyle 'B'leri yönlendirmektir. 'B'ler verilen komutları aynen taklit eder.
- c. Grup lideri bir süre sonra 'A'lara eller ve kollarını da kullanabilecekleri komutunu verir.
- d. Bu sefer, grup lideri görevi tam tersine döndürür. 'B'ler komut vermekte, 'A'lar ise verilen komutları taklit etmektedir. Çalışma önce sadece yüz mimikleriyle başlar, sonra grup liderinin komutuyla eller ve kollar egzersize dâhil edilir.
- e. Egzersizin gelişmiş hali tüm grup ile yapılır. Bütün sınıf tek çizgi halinde boy sırasına geçer. Ve boy sırası hizasına göre, birbirlerine en yakın uzunlukta olanlar partner olur. Herkes ayaktadır, partnerler yüz yüze ve göz gözedir yine. Gruplar mümkün olduğunca birbirlerine yakın durur.
- f. Grup liderinin komutuyla 'A'lar 'B'leri yönlendirir. Egzersizin bu evresinde ellerin ve kolların dışında, harekette kullanılır. Bir- iki adım ileri veya sağa-sola yürümek gibi örneğin.
- g. Tekrar grup liderinin komutuyla, önce olduğu gibi 'B'ler 'A'lara komut verir.
- h. Grup lideri bu evrede, komut verme yani yönlendirme görevini kaldırır. Gruplar, diledikleri gibi birbirleri üzerinde yönlenen ve yönlendiren olma konumunu hissederek değiştirir.
- i. Grup lideri bu sefer, 'A'lar ve 'B'lerin kendi partnerleri dışındakilerle de etkileşime geçmeleri komutunu verir.

Bu egzersiz ile önce tek kişiyle, sonra da grup bilinciyle konsantrasyon sağlanmaya çalışılır. Dikkat, oyuncunun kendisinde değil bir başkasındadır. Dolayısıyla birlikte nefes alıp vermenin ve birbirini takip etmenin önemi de açıkça

ortaya çıkar. Bu bilinç ile on beş kişilik bir grup, bir kişi gibi nefes almayı deneyimler. Bu egzersiz ile farkındalık konusuna giriş yapılabilir.

Egzersiz 5: Gam Çemberi

Bu egzersiz de; şarkı söyleme yoluyla, akor oluşturarak, işitme ve şarkı söyleme ve bu konuların koordinasyonu ile ilgili konsantrasyon sağlama amaçlanmaktadır. Egzersiz süresi 10 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

a. Sınıf, sayıları dört ile sekiz kişi arasında olacak şekilde gruplara bölünür.

Buradaki egzersiz altı kişilik çalışmaya örnektir.

b. Daire şeklinde durulur. Her grup üyesi sırayla, bir gamın peş peşe gelen, çıkıcı seslerinden birini söyler. Bu aşamada, Do, Re, Mi, Fa, Sol diye nota isimleri söylemek egzersizin işleyişini kolaylaştıracaktır.

c. Altı kişilik grupta, gamın sadece ilk beş notası söylenir. Grubun 6. Kişisi, ilk söylenen sese yani Do sesine geri döner. Böylelikle, grup daireyi tamamlayınca, aynı kişi bu sefer Re notasını söyleyecektir.

1	2	3	4	5	6	1	2
Do	Re	Mi	Fa	Sol	Do	Re	Mi

3	4	5	6	1	2	3	4
Fa	Sol	Do	Re	Mi	Fa	Sol	Do

Eğer grup beş kişiden oluşmaktaysa, bir gamın ilk dört veya ilk altı notası kullanılmalıdır.

d. Ritmi bozmayarak devam edilmelidir. Önce yavaş başlanır, hız daha sonra arttırılır.

Varyasyon 1:

Yukarıdaki egzersizdeki tüm notalar "La" vokali ile söylenir.

Varyasyon 2:

Belirli notaların yerlerine, parmak şıklatma, alkış, ayak ile ritim tutma gibi sesler veya hareketler kullanılır. Örneğin 3. notayı söylemek yerine parmak şıklatılabilir. Bir sonraki oyuncu da 3. nota söylenmiş kabul edildiğinden 4.'yü söyler. Egzersiz bu şekilde notalar ve hareketler karıştırılarak zorlaştırılabilir.

Varyasyon 3:

Majör gamlar yerine minör gamlar veya daha zor gamlar yahut grup liderinin kendi hazırladığı sıralı sesler kullanılabilir.

Varyasyon 4:

Notalar ile birlikte kelimeler de kullanılır. Fakat kelime sayısı, nota sayısından, bir eksik olmalıdır. Örneğin, altı kişilik bir grup için, beş nota ve dört kelime kullanılmalıdır. Kelimeler, bir cümle oluşturacak şekilde seçilmelidir. Örneğin; "Hey sen bir bak!" Önce akor oluşturmadan, cümleyi söyleyerek çalışmak, egzersizin daha iyi kavranmasını sağlayacaktır.

Bu egzersizin varyasyonları yoğun konsantre sağlama becerisini geliştirmektedir. İşitsel farkındalık ve entonasyon konusunu geliştirmek için çok faydalıdır.

Farkına var..

Müzikal tiyatrodaki oyuncu, müzikal tiyatronun temel taşları olan farklı disiplinleri birleştirmek için, çok yönlü bir farkındalığa sahip olmalıdır. Diğer oyuncuların spontan duygu değişimlerine ve reaksiyonlarına cevap verebilmesi de, farkındalığı ile ilintilidir. Müzikal tiyatrodaki karakterler arası farkındalık, şu bakımdan çok önemlidir ki; oyuncular, sahnede sadece basitçe birbirlerine şarkı söylemezler, birbirlerini zihinsel, fiziksel ve duygusal olarak etki-tepki yoluyla değiştirirler. Bu da ancak farkındalık ile mümkündür ve aynı zamanda spontan olabilmeye katkıda bulunur.

Birçok egzersiz, oyuncuya, yukarıda bahsettiğimiz ve daha sonra bahsedeceğimiz farklı prensipleri, aynı anda kullanma alışkanlığını kazandırmayı amaçlar. Bu türlü egzersizler, sadece istenmeyen faktörlerden etkilenmeyip, gerekli

konsantrasyonu sağlamanın dışında, aynı anda birçok görevi idare edebilme kabiliyetini hızlandırır. Görevlerden biri veya birkaçı yerine getirilemez ise bu durum; herhangi bir alanda berraklığın kaybolmasına sebebiyet verir. Bu çok yönlü egzersizleri çalışmak, oyuncunun daha açık bir farkındalığa sahip olmasını sağlayan keyifli bir deneyim olacaktır.

Egzersiz 6: Sandalye Kapmaca

Bu egzersiz de, vokal ile doğaçlama yaparak, grup farkındalığını sağlama amaçlanmaktadır. Ders için faydalı bir ısınma egzersizidir. Kişi sayısından bir eksik sandalye ve kişi sayısı kadar ip veya atkı gibi kumaşlar gerekmektedir. Süresi 5 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

- a. Sandalyeler çalışma odasına gelişi güzel dağıtılır. Sandalyelerin sayısı, egzersizi yapan öğrencilerin sayısından bir sayı eksik olmalıdır.
- b. Grup olarak çalışma odasının bir köşesinde toplanılır. Amaç, grup liderinin işaretiyle bir sandalyeye hızlı bir şekilde oturmaktır. Ama bunu yaparken, ya dizler üzerinde bacaklar birbirine yapışık, ya da ayaklar bileklerden bağlı bir şekilde hareket edilir. Ve aynı zamanda, herkes içinden gelen bir tonda kapalı ağız ton tutmalıdır. Ayakta kalan egzersizden çıkar. Bir sandalye azaltılır ve bu şekilde devam edilir.

Egzersiz 7: Senfoni

Bu egzersiz de; ritim, vokal ile doğaçlama ve gevşeme yoluyla, işitme ile ilgili farkındalık sağlama amaçlanmaktadır. Egzersiz süresi 15 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

- a. Bütün grup kafa kafaya vererek, yani ayaklar dış tarafı gösterecek şekilde, dizler kırık, ayak tabanları yerde, daire şeklinde, sırt üstü yere yatar.
- b. Grup liderinin işaretiyle, her oyuncu "Aaa" vokali ile istedikleri notadan ton tutar.
- c. Ciğerlerdeki hava bittiğinde, tekrar nefes alınır ve bu sefer başka bir sesteki ton tutulur.

d. Grup lideri "Senfoni" komutunu verdiğinde, aynı anda nefes alıp, seçilen nota tutulur, tekrar aynı anda nefes almaya ve aynı anda tona başlamaya dikkat edilir.

Grup lideri, içeriden bir kişinin grubu yönlendirmesine izin vermemelidir. Amaç bütün grubun tek bir beden halinde nefes alıp vermesi ve ton tutması yönündedir.

Varyasyon :

Bu sefer iki kişinin yüzleri birbirine dönük şekilde yine bütün grup daire biçiminde yere oturur. Bir ton tutmak yerine, her grup elemanı, değişik bir ritim keşfeder (ör: alkış biçiminde). "Senfoni" komutu geldiğinde, herkes tek bir ritimde birleşmelidir. Tekrar " Senfoni" komutu geldiğinde, grup ritmi bozulur ve herkes tekrar kendi ritmine döner.

Uyumlu şekilde ritim tutmak için acele edilmemeli, zaman özgürce kullanılmalıdır. Diğer oyuncuyla rahatça göz kontağı kurabilmek farkındalık katsayısını artırır.

Egzersiz 8: Dairenin İçinde

Bu egzersizde; göz kontağı yoluyla, konsantrasyon ve farkındalık sağlama amaçlanmaktadır. Egzersiz süresi 10 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

a. Grup, herkesin birbirini rahatça görebileceği şekilde, ayakta daire biçiminde durur.

b. Oyun başladığında, grup içindeki her hangi biriyle göz kontağı kurulur. İki kişi de birbirlerinden emin olduklarında, düz bir çizgi şeklinde, dairenin içinde birbirlerine doğru yürüyüp, yer değiştirirler. Oyuncular birbirlerine yürürken, taki birbirlerini geçene dek göz kontağını kaybetmemeye dikkat etmelidirler.

c. Yer değiştirme sonlanınca, başka bir kişiyle göz kontağı kurulur ve egzersiz aynı şekilde devam eder. Birçok oyuncu aynı anda yer değiştirebilir, fakat orta noktada yığılma yaratmamak için, yürüyüş hızlarının farklı olmasına özen gösterilmelidir. Bununla beraber egzersizin, düz bir çizgi şeklinde yürüyerek, sessizlik içinde yapılması gerektiği unutulmamalıdır.

Egzersiz sonunda nasıl hissedildiğine ve egzersizi yaparken neler olduğuna dair geri bildirim yapmak faydalı olacaktır. Genellikle grup içinden bir ya da iki kişide, göz kontağı kurduktan sonra gözü hemen başka tarafa kaçırma gibi bir durumla karşılaşılabilir (kırılan göz kontağı). Egzersizin başka versiyonlarını uygulamadan önce, göz kontağı kurmakta zorlananların sorunları tartışılmalıdır.

Egzersiz 9: Dairenin İçindeki Nota

Burada; bir diğerini dinleyerek, ton tutma, nefes kontrolü, zamanlama, göz kontağı pratik edilir. Bir önceki egzersizin devamı niteliğindedir. Süresi 10 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

- a. 'A' kişisi bir nota söyler ve seçtiği sesi tutar.
- b. 'A' kişisi daire içindeki bir başka kişiyle göz kontağı kurar. ('B')
- c. 'A' ve 'B' yer değiştirirler. 'A' kişisi 'B' yi geçene kadar belirlemiş olduğu sesi tutar. Yani, 'A' ve 'B' nin kesiştikleri noktada, 'A' susar, 'B' kişisi sesi devam ettirir.
- d. 'B' kişisi dairenin diğer tarafına ulaşınca bir başka kişiyle göz kontağı kurar ('C') ve egzersiz aynı şekilde devam eder.

Bu egzersizdeki ideal kişi sayısı sekiz veya on ikidir. Ton tutan oyuncu, bir nefeste varacağı noktaya gitmelidir. Başlangıç aşamasındaki sınıflarda, zorluk derecesini azaltmak için daire daraltılabilir.

Egzersiz 10: Güven Çalışması

Bu egzersizde, konsantrasyon ve farkındalık prensipleri üzerinden güven sağlama amaçlanmaktadır. Egzersiz süresi 10 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

- a. Boy ölçüsü ve kilosu birbirlerine en yakın olan oyuncular, 2'şerli kümeler oluştururlar.
- b. Ayakta yüz yüze duran oyuncuların 'A' kişisi bedenini yavaşça ve düz bir biçimde 'B' ye doğru bırakır. 'B' kişisi 'A' yı tekrar doğrulttuktan sonra, 'A' yine yüz

yüze veya yan ya da sırtı 'B'ye dönük bir biçimde hareketi yineler. Oyuncular kollarını ve bacaklarını farklı şekillerde kullanabilirler.

c. 5 dakika sonra 'B' kişisi ve 'A' kişisi yer değiştirerek, egzersize devam edilir.

Egzersiz 11: Hey!

Bu egzersizde, konsantrasyon ve farkındalık prensipleri üzerinden güven sağlama amaçlanmaktadır. Egzersiz süresi 10 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

- a. Grup, çalışma salonunda karışık halde, serbest ve akıcı bir biçimde hareket eder.
- b. Grup içinden bir kişi aniden kollarını havaya kaldırarak "Hey!" diye bağırır.
- c. "Ben" kişisi istediği yöne tek parça halinde düşerken, diğer grup üyeleri kontrollü bir biçimde onu tutarlar ve doğrulturlar.
- d. Egzersiz başka bir kişinin "Hey" kişisi olmasıyla devam eder.

Gruptaki kişi sayısı fazla ise, egzersizi grubu bölerek yapmak faydalı olacaktır. Egzersizi yapmayanların izleyici olarak katılımında bulunması, eleştirel açıdan çok faydalıdır.

Aç Zihnindeki Ekranı

"Herkesin bir imgelemi vardır. Bir yerlerde. Bir çeşit. Çocukların imgelemleri kullanılabilir ve ulaşılabilir. Ama yaşıyoruz ilerledikçe, imgelemimizin üstünü bir zar gibi kaplayan, imgelerimizi teslim alan şeyler başımıza gelir. Hem toplumun hem de yaşamın sorumluluklarının oynamamızı, 'miş' gibi davranmamızı desteklememesi, hatta kaş çatması yüzünden ("Bu yetişkin davranışı değil, çocukça"), imgelemimiz uykuya yatar. Bir oyuncunun yeteneği, düşleyebilme yetisine fazlaca bağlıdır."³

İmgelem, gevşeme ve hayal gücü prensiplerini geliştirmede çok önemli rol oynar. Güçlü zihinsel resimler, görüntüler yaratmak doğal hayal gücüyle ilintilidir. Çünkü zihnimizin görüntülerine hayal gücü rehberlik eder. Bazıları, gözlerini kapayıp bir şey hayal ettiklerinde zihinlerinde, çok net görüntüler veya resimler

³ Eric MORRIS, Joan HOTCHKIS, **Rol yapmayın Lütfen**, Dost Kitapevi Yayınları, 2006, s. 155

görürler. Bazıları ise zihinsel görüntüleri ve resimleri biçimlendirmekte, canlandırmakta güçlük çeker ama zamanla bu konuya farkındalık kazanırlar. Bu gibi durumlarda dokunma, koklama, tatma, işitme gibi duyularımız daha somut olarak imgelem prensibine adapte edilebilir. İmgelem, birçok oyuncu adayına özellikle başlangıçta zor gelecektir. Önce konsantrasyon sağlamaya çalışmak, bu basamağı kolaylaştırmaktadır.

Egzersiz 12: “Black Box” (Siyah Kutu)⁴

Bu egzersizde imgelem konusu üzerinden, prova ve performans sırasında zihni özgür bırakabilme yetisi geliştirilmeye çalışılmaktadır. Süresi 15 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

“Gözler kapalı sessizce oturulur. Derin bir nefes alınır ve verirken kendimizi biraz daha sandalyeye bırakırız. Pencerenin önündeki bir masada oturduğunuzu hayal edin. Dışarı bakın ve ne gördüğünüze dikkat edin. Hava nasıl, dışarıda nasıl bir hareket var gibi... Ve sonra masaya bakın, bir kalem ve boş bir sayfanın farkına varın. Kalemi alın ve sizi neyin endişelendirdiğini, heyecanlandırıldığını veya dikkatinizi dağıtanın ne olduğunu saptamaya çalışın. Sayfaya yazarken el yazınızın şeklini görün, yazarken kaleminizden çıkan sesi duyun, üst bedeninizin kolunuza uyguladığı ağırlığı hissedin. Eğer bunu kolay bulduysanız, dikkatinizi dağıtan şeyleri veya dağınık dikkat halindeki ifadenizi resmedebilirsiniz. Bitirdiğiniz zaman kalemi bırakın, sayfayı katlayın ve arkanızı dönün. Tam arkanızda bir kutu göreceksiniz. Kutu bir rafın üzerinde veya yerde olabilir. Ne kadar büyük olduğuna, ne renk olduğuna ve üzerine düşen ışığa dikkat edin. Kapağı açın. Ve sonra katlamış olduğunuz kâğıdı kutunun içine koyun, kapağı kapatın ve tekrar pencereden dışarı bakmak için masanıza geri dönüp sandalyenize oturun.

Bütün bunları yaptıktan sonra, tekrar çevrenizle kontağa geçmek için gözlerinizi açabilirsiniz. Sömestriniz veya akademik yılınız bittiğinde, tekrar gözlerinizi kapatıp, tekrar bu hayali masaya gidin, arkanızı dönün, kutuyu açın, daha önceden katlayıp koyduğunuz kâğıdı alın ve ne yazdığınıza veya çizdiğinize bakın.

⁴ John D. SYER, Christopher CONNOLLY, **Sporting Body, Sporting Mind**, Cambridge University Press, 1984, s.14-15.

Bazı durumlarda bu ilginizi çekmeyebilir ama çalışmaya devam edin. Çünkü egzersiz zamanla ve artarak etkili olmaya başlayacaktır.”

Bu egzersizin amacı, dikkatin dağılmasına yol açan her hangi bir unsurun, oyunda, provada veya seçmede oyuncunun performansıya, doğrudan ilişki kurmasını engellemektir. Sahneye çıkmadan, provada veya bir seçmeden önce, imgelem yöntemiyle oyuncunun gerginliklerini yukarıdaki egzersizdeki gibi boş bir kâğıda yazması ve onu siyah bir kutuya koyup kapatması, o süreç içinde gerginliğin azalmasını sağlayabilir. Oyun, prova veya seçme bittiğinde kâğıda yazılanların bir kısmı artık bir önem taşıyabilir ama hala önem taşıyanlar için nedenleri araştırmak ve egzersizi aynı veya bir başka biçimde yinelemek gerekecektir.

Hayal Et, Hemen Şimdi!

Hayal gücü, oyuncunun içsel hayatından gelene ilham yoluyla cevap verebilmek, onu uyandırmak veya canlandırmaktır. Performansın esas noktası, oyuncunun hayal gücüyle harmanladığını bir karaktere yükleyebilmesidir. Metni hayata geçiren, oyuncunun hayal gücüdür. Hayal gücü, oyuncuya gereken taze dürtüleri ve aksiyonu için gerekli fikirleri verir, diğer oyunculara, yönetmene ve müzik direktörüne cevap verebilme olanağı tanır. Ayrıca, müzikal tiyatrodaki hayal gücünü kullanmak, oyuncunun içsel yaşam tecrübesini çizmek gibidir. Oyuncunun sahnede belirlediği andan itibaren meydana çıkarması gereken içsel enerjiyi yaratır. Bu nedenle hayal gücü, sahnede var olmanın gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Aslen Eugenio Barba tarafından ileri sürülen, “açık beden” ve “açık zihin” terimleri, sahne varoluşunun fiziksel ve zihinsel bir tavrıdır.

Bu bağlamda, zihin-beden ve hayal gücü arasında bağlantı kurabilmek çok önemlidir. Çünkü düşünce ve eylem bu noktadan doğacaktır. Eylem de düşüncenin bir sonucu olduğuna göre, birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar.

Spontane olabilmek, oyuncunun beklentisinin ne olduğundan çok, fiilen olana cevap vermesi hakkındadır. Spontane olabilmeyi geliştirmek için oyuncu önce karşısındakini dinlemek ve cevap vermek konusunda eğitilmelidir. Bu eğitim, oyuncunun gözlemlerine dayanarak karakterini yaratma sürecinde, kendisine ve çevresine esnek cevaplar verebilmek için kısmen doğaçlamalar yapılarak gerçekleştirilebilir. Prova periyodu, karakterin yapılandırılması için müziği ve

dramatik malzemeleri tanımlamaktaki yegâne süreçtir. Her anı ilk kez yaşıyormuş gibi keşfederken, berrak ve açık olabilmek ise bu aşamada daha sonra inşa edilecek unsurlardandır.

Egzersiz 13: Akla İlk Gelen

Egzersiz, spontane bir şekilde hayal gücünü uyarmayı hedeflemektedir. Süresi 20 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

a. Grup oturarak veya ayakta daire şeklinde yerleşir. Grup liderinin yönlendirmelerine ve sorularına durup düşünmeden cevap vermek gerekmektedir. Bu durumda akla ilk gelenin söylenmesi faydalı olacaktır.

b. Grup lideri, grup üyelerine gelişçi güzel, değişik sorular sorar.

c. Yönlendirmeler ve sorular aşağıdaki gibi örneklenebilir:

i. Kelimeler icat edilir. Örnek: “Bir kelime söyle!” Bir futbol takımı, bir gezegen, bir renk, bir hayvan vb. isimleri yaratılır. Grup lideri, isim yaratmayı daha da ileri götürebilir. Örnek: “Gezegende kim yaşıyor? Orada gökyüzü ne renk? Bu gezegenin dışarıya ihraç ettiği birinci sıradaki ürün nedir?”

ii. Objeler taklit edilir. Örnek: “ Arkadaki kutudan bir şey al. Aldığın şey nedir? Şimdi elindekini yanındakine ver. Tadı nasıl? Yanındakine ver? Üzerinde ne yazıyor?”

iii. Sesler yaratılır. Oyuncu adayları seslerini kullanarak, piyano, gitar, trompet, davul vb. gibi enstrümanları taklit ederler. Sonra da bir müzik aleti ismi icat edilebilir. “Bu alet nasıl çalınır?” Oyuncu adayları enstrümanın çıkardığı sesi taklit eder ve daha ileri ki aşamalarda ise havanın, mavi rengin, kızgınlığın, korkunun vb. sesleri taklit edilir.

Egzersiz başında, oyuncu adaylarının akıllarına ilk gelen kelimeleri aptalca, garip, kaba veya uygunsuz bile olsa söylemesi çok önemlidir. Çoğunlukla, sıradan, heyecan vermeyen veya yaratıcı bulmadığımız şeyleri yargılanacağımız korkusuyla

söyleyemeyiz. Bu nedenle her soruya sansür uygulamadan cevap verebilmek, egzersizin işlevini tam anlamıyla yerine getirmesini sağlayacaktır.

Egzersiz14: Müzikal Heykeller

Bu egzersizde dinleme yoluyla yaratıcılığın kapılarını aralamak hedeflenmektedir. Süresi 10 dakika veya üstüdür. Daha önceden seçilmiş veya eğer varsa sınıftaki piyanist tarafından doğaçlama çalınacak bir müziğe ihtiyaç vardır.

Egzersiz Evreleri:

- a. Grup, 'A' kişisi ve 'B' kişisi olmak üzere ikişerli gruplara ayrılır.
- b. Bütün 'A'lar, 'B'lere yüzleri dönük olarak yan yana sıralanırlar. Bu durumda 'B'lerde yan yana dizilmişlerdir.
- c. Beden kullanılarak (yüz dahil), 'A' kişisi, bir duyguyu (mutluluk, keder, düşünceli olma hali vb.), durumu veya bir davranışı tasvir eden bir heykel gibi şekil alır.
- d. Müzik başlar. 'B' kişisi, 'A' kişisini elleri yardımıyla başka bir heykele dönüştürmeden önce en az 30. sn. müziği dinler. 'B'nin yarattığı yeni heykel, müziğin hissettirdiği duyguya, duruma veya atmosfere direk olarak bir cevap niteliğinde olmalıdır. Yani 'B' kişisi bir heykeltıraş olarak, her istediğini yapamaz. 'A' kişisinin vücudunu en ince ayrıntısına kadar şekillendirmekle yükümlüdür.
- e. Bütün 'B'ler işlemi bitirince, aynı müzikle verilmiş bütün cevaplar karşılaştırılır. Ve daha sonra egzersize başka bir müzik ile devam edilir. Yineleme bittikten sonra 'A'lar ve 'B'ler yer değiştirir.

Varyasyon :

Bu varyasyonda heykeltıraş, heykeli şekillendirmek için fakat ona dokunmadan ve belli bir uzaklıktan, gerçeğe uygun jestler yapar. Heykel, gösterilen jestleri bedeninde ve yüzünde kendi kendine şekillendirmekle yükümlüdür.

Müzik kullanmak, ruh hali ve duyguları tam ve kesin olarak anlatmak için çok faydalı olacaktır. Özellikle film müzikleri bu çalışma için çok zengin bir kaynaktır. Grup üyeleri, kişisel cevapları şekillendirmede güven kazanmak için, "doğru" olmaya

çabalamamalıdır. Onun yerine dürüst olmak daha fazla işe yaramaktadır. Grup lideri, katılımcıları kararlı olmak konusunda cesaretlendirmelidir.

Enerjiyi Keşfet..

Oyuncunun enerjisini harekete geçirme süreci, kendisinde var olan enerjiyi uyandırmak veya tekrar uyandırmak için zihni ve bedeni her an hazır tutmak diye nitelendirilebilir. Oyuncunun doğal enerjisi, arkasındaki içgüdüsel gücü kaybetmeden ifadeye hizmet etmek için çalışmalıdır. Bu enerji sık sık, hıza ve güce dayanan hareketin muazzam canlılığına ortak olur. Bütün çalışmaların en başında, oyuncuda gizli olarak var olan enerjinin vokal, fiziksel ve psikolojik olarak uyandırılması gerekmektedir. Ayrıca gün içinde enerjiyi harekete geçirme (özellikle uzun süre konsantrasyon sağlanması gereken çalışmalarda), zihinsel olarak alışkanlık haline getirilmesi gereken bir davranıştır.

Egzersiz 15: Görünmez Top

Egzersizde, hayal gücü ile vokal ve fiziksel enerjinin devamlılığına dikkat ederek, zihinsel, bedensel ve vokal ilişkisi içerisinde var olan enerjiyi harekete geçirmek amaçlanmaktadır. Süresi 15 dakika veya üstüdür.

Egzersiz Evreleri:

a. Grup bir daire oluşturur. Egzersizin hedefi, görünmez bir topu bir sıralama olmadan diğerlerine atmaktır.

b. Egzersizin şu aşamalardan geçilerek inşa edilmesi faydalı olacaktır:

i. Grup içinden seçilen bir kişi egzersizi başlatarak aynı ağırlıkta olan topu bir diğerine fırlatır. Gruptakiler topu, farklı hızlarda ve yüksekliklerde diğerlerine fırlatırlar. Buradaki önemli nokta topun izlediği patikayı bedeninin anlattığıdır.

ii. Bu sefer top fırlatılırken, oyuncu adayı topun geçtiği patikayı ses ile destekler. Ses, topun elden çıktığı anda başlar ve diğer oyuncu adayının eline düştüğü yerde son bulur.

iii. Topu tutan oyuncu adayı, topun enerjisini bedeninde korumalı ve sonra bu enerjiyi dönüştürüp topu başka birine fırlatmalıdır. Öyle ki çok hızlı bir top,

yakalayana kendi etrafında bir dönüş bile yaptırabilir. Yalnız topu yakalayan, bu fiziksel enerjiyi (dönüş), yeni bir fiziksel ifadeye dönüştürecek bir yol bulmalıdır. Ve yeni bir enerji bulduğunda topu başka birine fırlatmalıdır.

iv. Bir sonraki aşamada, ses sadece topun geçtiği patikayı aydınlatmakla kalmayarak, enerjinin bedendeki değişimine de işaret etmelidir. Başka bir deyişle topu yakalayanın aynı zamanda sesi de yakalayıp, enerjisini dönüştürmesi gerekecektir.

Varyasyon :

Beden ve ses enerjisini birleştirerek enerjiyi dönüştürme işlemini sürdürürken, topu da dönüştürmek, yani onu farklı cisimlere sokarak egzersize devam etmek, hayal gücünün daha da çalışmasını sağlayarak, egzersizi bir kademe daha zorlaştıracaktır. İlerledikçe egzersiz hızlandırılabilir.

Bu egzersizi düzenli olarak tekrarlamak, zihinsel, fiziksel ve vokal dinamiği kazanmaya yardımcı olur. Net göz kontağı kurulmasına dikkat edilmelidir (Bkz. Farkındalık).

Egzersiz 16: Bedenimi Yöneten Ses

Burada amaçlanan, yavaş yavaş oyuncunun içindeki enerjiyi uyandırarak vokal ve bedenin ses ile bağlantı kurmasını sağlamaktır. Egzersiz süresi 15 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

a. Grup karışık olarak rahat bir şekilde yere oturur. Dil, dişler, dudaklar, ağız, nazal boşluklar ve farenks (yutak) kullanılarak oluşturulan sessiz, havalı ifadeler ile değişik sesler çıkarılmaya başlanır. Ve farklı sesler keşfedilmeye bir süre devam edilir.

b. Mix pozisyonda bu sesler “-i” vokali ile çıkartılır.

c. Bir süre sonra yine mix pozisyonda diğer vokale “-e” vokali eklenir.

d. Ve daha sonra bu iki vokale “-o” eklenir.

e. Bölüm –a’da keşfedilen vokalli ses kombinasyonlarına (üç ya da dört tanesi) şimdi harekette eklenir. Üstünde durulması gereken nokta, sesin bedeni yönetmesine izin vermektir. Ses ile ilişkili olmayan hareketler yapmamaya dikkat edilmelidir, yani ses bedeni yönlendirmelidir.

f. Şu ana kadar hala yerde hareket eden oyuncu adayları, yavaş yavaş ayağa kalkmaya başlarlar.

g. Seslerin, oyuncu adayını hareket ettirdiğinden emin olunmalıdır. Kollar, eller, kafa vb. ile ses ilişkisi olmayan hareketlerin yapılmadığına dikkat edilmelidir.

h. Son olarak, bu ses ve hareket kombinasyonlarını seslere ve seslerin yol açtığı hareketlere odaklayarak, bir monolog içinde kullanılması sağlanır. Egzersizde diksiyonun açık ve düzgün olmasına dikkat etmekten çok seslerin ve hareketlerin metin ile bütünleşmesi sağlanmalıdır.

Bir sınıf içerisinde, herkese aynı metni verip, teker teker uygulandığını görmek, herkesin birbirini izlemesi ve daha sonra egzersizin üzerinde tartışmak faydalı olacaktır. Unutulmaması gereken ses ve hareket kombinasyonlarının metne hükmederek, onunla ilgili bilgi vermesidir.

Egzersiz 17: Yavaş Çekim Dövüş Kulübü

Egzersizde, beden koordinasyonu ve ses yolu ile spontane olabilme, farkındalık ve karşısındaki oyuncuya cevap verebilme (etki-tepki) yetisi geliştirilmeye çalışılır. Egzersiz süresi 8-10 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

a. Grup ‘A’ kişisi ve ‘B’ kişisi olmak üzere ikişerli kümelere ayrılır.

b. ‘A’ kişisi ‘B’ kişisine çok yavaş, sanki bir filmin yavaşlatılmış halinde olduğu gibi, ilk hamlesini yapar. Egzersizin isminden de anlaşılacağı üzere, bu bir kavga sahnesi olmalıdır. Ses de kullanılarak, cevaplar belirginleştirilir.

c. ‘A’ kişisinin hamlesinden sonra ‘B’ kişisi ‘A’ya cevap verir (etki- tepki).

d. 'A' kişisi de 'B'nin hareketini aynı şekilde karşılayacaktır. Egzersiz bu şekilde devam eder.

Egzersizde dikkat edilmesi gereken nokta, hareketlerin olabildiğince ağır yapılmasıdır. Bu sayede kişiler birbirlerini dinlemeyi ve birbirlerine gerektiği gibi cevap verebilmeyi beden ve ses koordinasyonu yolu ile öğrenirler. Oyuncu adayları burada, akıllarındakine göre davranarak değil, karşı tarafın hareketine bir cevap olacak şekilde hareket etmelidirler.

Varyasyon :

Egzersiz birkaç setten oluşan bir kombinasyona dönüştürülür ve sonlandığı yerde duraksama yapılmadan aynı noktalardan geçilerek başa sarılır. Başa sarma işleminde hareketlerin yavaşlığını koruyarak, aynı bir filmin geriye sarılması gibi düşünülerek hareket edilmelidir.

Egzersiz 18: Kelimenin Dönüşümü

Bu egzersizde amaçlanan, zihin, nefes, beden ve ses unsurlarını enerji akışı içinde metin vasıtasıyla çalışmaktır. Egzersiz süresi 20 dakikadır.

Egzersiz Evreleri:

a. Grup bir cümledeki bir kelimeyi veya bir metindeki bir cümleyi ele alarak, kelimeyi fizikselleştirir. Oyuncu adayı, kelime ile fiziksel bir bağ kurana kadar her kelimeyi tekrar eder.

b. Tekrar aynı satır ele alınır ve her kelime için fiziksel soyutlamaya gidilir. Fiziksel ifade kesin ve temiz olana kadar kelime tekrar edilir.

c. Her kelime için fizikselleştirme çalışmasına devam edilir fakat bu sefer, kelime, metinde olmayan tuhaf, alışılmadık bir anlama doğru bükülür. Bu, kelimenin alternatif anlamlarını bulmaya yardımcı olacaktır ve ses olarak hala benzer duyulsa da başka bir kelimeye dönüşecektir veya kelimenin sesini bozuyor, parçalıyor olmak bile, kelimeleri bireysel olarak keşfetmeyi sağlayacaktır.

d. Anlam olarak değiştirilmemiş bütün metin, kelime kelime ele alınır ve daha önceden deneneni bu üç metottan birindeki, her kelime kullanılarak en az iki farklı ifade biçimi veya anlam eklenir.

e. "-d"de anlatılanı bütün metne uyguladıktan sonra, tekrar sesli biçimde devam edilir ve her kelimeyi kullanırken her bir bağlantının tekrar ziyaret edilmesine dikkat edilmelidir.

f. Beden ve ses aracılığıyla metin ile bağlantı kurulana kadar, her kelimeyi uzatarak aynı metin üzerinde çalışmaya devam edilir.

g. Alışılmadık şekillerde bağlantı kurabilmek için metin tekrar edilir.

şarkı Sözlerinden Monoloğa..

Sözleri John Turner ve Geoffrey Parsons'a, bestesi Charlie Chaplin'e ait olan, "Modern Times" filminden "Smile" parasını ele alalım.

"Smile

Though your heart is aching

Smile

Even though it's breaking

When there are clouds in the sky

You'll get by

If you smile

Through your fear and sorrow

Smile

And maybe tomorrow

You'll see

The sun come shining through for you"

Egzersiz 19: Şarkı Sözünü Okumak ⁵

a. Oyuncu adayı, şarkı sözlerini yukarıda yazıldığı gibi, yüksek sesle okur. Sözleri okurken, düzensiz, değişken ve mantıksız bağlanan satırların veya cümlelerin nasıl bitirildiğine, noktalandığına dikkat edilir.

Şarkı sözleri yazıldığı gibi okunduğunda, cümleler ve anlatılmak istenen fikirler, anlamsız parçalara dönüşecektir. Ama burada oyuncu adayı, sadece kelime kelime konuşmalı, duygu ve düşünceleri anlatmaya çabalamamalıdır.

Egzersizinin ikinci aşamasında aynı şarkı sözleri paragraf şeklinde, üzerine noktalama işaretleri konularak yazılır. Oyuncu adayı, şarkı sözlerinin ana fikrini değiştirmeden, sadece anlamı hafifçe değiştirebilecek noktalama işaretlerini seçmekte özgür bırakılmalıdır.

“Smile; though your heart is aching. Smile, even though it's breaking. When there are clouds in the sky, you'll get by. If you smile through your fear and sorrow, smile and maybe tomorrow you'll see: The sun come shining through for you.”

Egzersiz 20: Şarkı Sözünü Anlamlandırma

a. Oyuncu adayı, şarkı sözlerini yazıldığı gibi, yine yüksek sesle okur. Cümleler, müziğin ritmiyle okunmamaya özen gösterilerek çalışılır. Eğer oyuncu adayı, müzik ritmini taklit eder ve aynı durak yerlerinde es verir ise cümle tekrar baştan alınmalıdır.

Egzersizinin bir diğer aşaması ise, duygunun veya fikrin değişim noktalarına dikkat edilerek ve şarkı sözlerine noktalama işaretleri konularak, aşağıdaki gibi tekrar ayrıştırılmasıdır.

“Smile; though your heart is aching.

Smile, even though it's breaking.

When there are clouds in the sky, you'll get by.

(Because) If you smile through your fear and sorrow,

⁵ 19-20-21-22-23-24 numaralı egzersizler birbirini takip edecek biçimde çalışılmalıdır.

Smile and maybe tomorrow you'll see:

(So) The sun come shining through for you.”

Şarkı sözlerini bu şekilde çalışmak, parçada anlatılmak istenileni daha iyi algılamayı sağlayarak, kelimeleri cümle içinde anlamsız parçalar olmaktan çıkaracaktır. Aynı zamanda oyuncu adayının, parçanın vurgusunu kendine özgü bir biçimde içselleştirdiği ilk adım olarak, çok önemli bir egzersizdir.

Şarkı sözlerinin, müzik olmadan monolog veya tirat şeklinde çalışılmasına “**monoloğa dönüşüm**” de diyebiliriz. Şarkı sözlerini konuşarak çalışma sırasında, daha önce öğrenilen tekniklerin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Böylelikle parçanın gerektirdiği duygular, düşünceler ve ihtiyaçlar daha kolay açığa çıkacaktır. Burada önemli olan, oyuncu adayının, parçanın ritmiyle konuşmamasına özen göstermesi yani şarkı sözlerini müzikal yapıdan ayırmaya sebat etmesidir.

Egzersiz 21: Monolog Şeklindeki Şarkı Sözü

Bu egzersizde amaçlanan, oyuncu adayının, şarkı sözünü konuşarak anlatma konusunda rahatladıktan sonra, çalışılan parçada veya herhangi bir dramatik anda kullanılmak üzere, aşağıdaki temel soruların sorularak, karakterin amacını veya amaçlarını anlayabilmektir.

Egzersiz Evreleri:

- a. Kime konuşuyorum?
- b. Konuştuğum kişiden ne istiyorum?
- c. İstediğim şeyi almak için ne yapıyorum?
- d. İstediğimi almak konusunda önümdeki engel(ler) ne(ler)?
- e. Engeller anbean beni nasıl etkilemekte?

Soruların cevapları verildikten sonraki aşamada oyuncu adayı, kafiyeyi ve şiirselliği keşfetmeye başlayacaktır. Kafiyeli ve şiirsel bir dille parçayı okumaktan çekinen adaylar cesaretlendirilerek, şiirden zevk almasını sağlamak, burada üzerinde durulması gereken noktalardandır.

“Müzikal tiyatrodaki oyunculuk, sesi çok güzel olan oyunculuk şekli değil, iyi oyuncunun şarkı söyleyerek hikâyeyi anlatabiliyor olması demektir. Örneğin Şen Dul gibi operetlerde güzel sesler gerekir ama My Fair Lady veya Kiss Me Kate gibi müzikallerde iyi sesten çok, önce iyi oyunculuk aranmaktadır. Operette’de oyunculuk önemli ama ses niteliği ve kabiliyeti daha ön plandadır müzikal tiyatroya göre.”⁶

Bütün müzikal tiyatro stillerini birleştiren unsur, sesin kullanımının **konusur gibi** olmasıdır. Örneğin Handel’in ‘Mesih’ oratoryosunu ele alacak olursak, yukarıda Haldun Dormen’in de belirttiği gibi operada, operette, oratoryolarda vb. sesin şarkı sözlerinden daha önemli olduğu görülmektedir. Opera, operet veya oratoryolara karşılık müzikal tiyatrodaki ise, daha basit armoniler, melodiler ve formlar kullanılır, daha fazla sayıda konuşma diyalogu vardır. Şarkılar, opera aryaletlerine kıyasla, perde aralığı olarak daha dar olma eğilimindedir; çünkü popüler şarkıcılar ve opera şarkıcıları farklı vokal teknikleri kullanmaktadırlar. Bununla doğru orantılı olarak da müzikal parçalar, metnin daha anlaşılır olması için, ‘konusur gibi’ performe edilmelidir.

“Bir müzikalde en çok dikkat ettiğim şey, şarkıların şarkı gibi söylenmemesi. Şarkıdan sonra diyaloga geçişte bir ayırım olmaması gerekiyor. Sanki şarkı bir tiradın sonu gibi diyaloga bağlanmalı... Oyundaki karakteri hikâyeye tasvir ederken, müzik bu anlatıma yardım edecek; mesela bir kadın durup dururken şarkı söylememeli, o şarkıyı okumasının bir sebebi olmalı mutlaka. Müzikteki sözsüz ve sözlü kısımlarında oyuna hizmet ettiğini ve bunun salt şarkı söylemekten öte olduğunu hep hatırlatıyorum oyunculara ve oyuncu adaylarına.”⁷

Yine Haldun Dormen’in ifadesinden yola çıkılarak müzikal tiyatrodaki seyirci, karakterin şarkı söylediğini düşünmemelidir. Konuşma, monolog veya diyalog şarkıya, oyuncunun hareketleri ise dansa yumuşak ve pürüzsüz bir biçimde dönüşmelidir. Bu bağlamda, müzikal tiyatrodaki oyuncu, konuşma ve şarkı arasında oluşan vokal farkını minimuma indirmelidir. Yani oyuncunun şarkı söyleme sesiyle, konuşma sesi arasında belirgin bir fark hissedilmemelidir. Bu farkı gidermenin yolu ise, konuşma sesini şarkı sesine, şarkı sesini de konuşma sesine yakınlaştırmaktan geçmektedir.

⁶ Yayınlanmamış Metin: Haldun Dormen İle Müzikal Tiyatro Oyunculuğu Üzerine Söyleşi (Röportör: Sıtare Bilge, 3 Mayıs 2010)

⁷ A.g.k

Egzersiz 22: Konuş- Söyle- Konuş

Bu egzersiz için, aynı melodiyi tekrarlamayan ve şiirsel pasajları olan bir parça seçilerek, eşlikçi ile çalışılmalıdır.

Egzersiz Evreleri:

- a. Oyuncu adayı seçtiği parçadaki nefes duraklarını işaretleyerek, bu ayırttığı bölümleri önce konuşarak, daha sonra şarkıyı söyleyerek çalışır.
- b. Bu tekniğe alışıldıktan sonra, bölümler önce şarkıyı söyleyerek ve sonra konuşarak çalışılır.
- c. Egzersiz, şarkıdan konuşmaya, konuşmadan şarkıya rahatça ve vokal farkı göze batmayacak biçimde olana kadar tekrar edilir.

Egzersiz 23: Sadece Sesli Harfler İle

- a. Oyuncu adayı seçtiği parçayı bütünüyle –a veya –o gibi açık bir ünlü harf ile, sadece ses kalitesine dikkat ederek söyler.
- b. Oyuncunun pratik olarak uyguladığı tartışılır ve daha sonra başka sesli harfler ile tekrar denenir.
- c. Bu aşamada ise parça ünsüz harfleri olmadan, yani sadece şarkının içinde bulunan ünlü harfler ile söylenir.

Egzersiz 24: Remiks

Oyuncu adayı bu egzersizde, seçtiği parçanın ritmini ve ölçüsünü değiştirerek, farklı müzikal stiller ile parçaya remiks yapar. Örneğin 4/4lük bir parçayı 3/4lük söylemeyi deneyebilir veya şarkıyı 'bossa nova' olarak yorumlayabilir. Bir parça swing, tango, pop, marş veya hip-hop vb. gibi birçok varyasyon ile söylenebilir.

Bu egzersizde amaçlanan, oyuncu adayına seçtiği parçada daha esnek olabilme yetisini kazandırmaktır. Özellikle müzikal tiyatro tarihine damgasını vurmuş, herkes tarafından çok iyi bilinen parçaları, önceki icralarından etkilenmeden yeniden yorumlamada bir çıkış yolu olarak kullanılabilir.

19-20-21-22-23-24 numaralı egzersizlerin çalışılmasıyla oyuncu adayı, şarkı sözleri hakkında endişe etmeyi bırakarak, orkestranın bir parçasıymış gibi davranmaya başlayacaktır. Sonuç olarak şarkı söyleyen oyuncu, aynı anda müziği ve şarkı sözlerini bir potada eritmiş olacaktır.

SONUÇ

Müzikal tiyatro basit anlamda tiyatro artı müzik değil; zihinsel ve duygusal durumların ifade edildiği multidisipliner bir sahne sanatıdır Müzikal tiyatro oyuncusu ise sadece “şarkı söyleyip dans edebilen oyuncu” veya “oyunabilen şarkıcı ve dansçı” değil, herhangi bir canlının tüm duygu ve düşüncelerini samimi ve gerçekçi bir dille hissedilen ve hissettiren çok yönlü sanatçıdır. Günlük hayatta insanların, dertlerini şarkı söyleyerek anlatmadığı veya dans ederek ifade etmediği, müzikal tiyatro dünyasında oyuncu, sahnede olan biteni seyirciye yaşamsal gerçeğin mantığı gibi kabul ettirmek ve bu olağanüstü dünyayı inandırıcı kılmak zorundadır.

Araştırmada, gerçeklik ile günlük gerçeğin mantığının çoğu kez tamamen ayrı olduğu müzikal tiyatrodaki gerçekçi oyunculuğun, müzikal tiyatroyu oluşturan “şarkı söyleme” ve “dans etme” gibi diğer temel disiplinlerle olan etkileşiminin, bütünsel bir uyumla iç içe geçmesi sonucu sağlandığı saptanmıştır. Bu bütünsel uyumu sağlamadaki teknik ise, bütün disiplinlerin bir aradaki pratiği ile mümkün olduğundan, başlangıç seviyesindeki metodolojik uygulamalarla örneklendirilmiştir.

Oyuncuyu ve bu doğrultuda seyirciyi oyuna bağlayan sebepler, yukarıda belirtilen disiplinlerin homojen bir biçimde bütünleşmesi olduğundan, şarkı söylemeyi, dans etmeyi ve oyunculuğu birbirinden ayırıyor olmanın, oyuncuyu ve seyirciyi, sahnedeki performansın dünyasından ve gerçekçiliğinden uzaklaştırdığı sonucuna varılmıştır.

Müzikal tiyatrodaki oyuncu, müzikal tiyatronun kendisine özgü kapsamlı geleneksel teorilerinin, eğitim gerekliliklerinin ve stil uygulamalarının altından kalkabilmelidir. Bu ilgi çekici ve büyüleyici alanda geleneksel biçimde eğitim, kompartımanlardan oluşur. Öğrencilerden; şarkı söyleme, dans etme ve oyunculuk gibi başlıca disiplinlerin, kendiliğinden bir araya getirilmesi beklenir. Böyle eğitim programları, sözü geçen aşamaları nadiren bir araya getirebilen oyuncu adayları yetiştirebilmektedir. Müzikal tiyatro performansı için zorunlu olan ses, beden ve oyunculuk öğelerini bir araya getirerek disipline etmek, beceride genişlik, düşünce özgürlüğü, yaratıcılık kapılarını ardına kadar açarak, bu üç disiplini bir arada geliştirirken, birinin diğerinden daha öne çıkmadığı oyuncu adayları yetiştirmeye imkân tanıyacaktır.

Sonuç olarak; bütün sanat alanlarının multidisipliner bir yapıyla iç içe geçtiği günümüz bilimsel ve popüler sanat ortamında; müzikal tiyatrunun oyunculuk ve oyunculuk bağlamında diğer disiplinlerle olan etkileşimiyle yükselerek, seçkin bir sanat dalı olduğu gerçeğini söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

YAYINLAR

Aktaş, Gürbüz; **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999.

Brockett, G.Oscar; **Tiyatro Tarihi**, Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güç Bilmez, Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

De Mallet Burgess, Thomas; Skilbeck, Nicholas; **The Singing and Acting Handbook**, Routledge.

Kepner, I. James; **Body Process**, Jossey- Bass Press, 1993.

Laserre, Pierre; **Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri**, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayınları 2007.

Moore,Tracey; Bergman, Allison; **Acting The Song**, Allworh Press 2008.

Morris, Eric; Hotchkis, Joan; **Rol yapmayın Lütfen**, Çev. İpek Bilgin, Dost Kitapevi Yayınları, 2006.

Oeuvres completes, 1.cilt, l'Age d'homme, 1983.

Sabar, Gül, **Sesimiz**, Pan Yayıncılık, 2008.

Schatz, Thomas; **Hollywood Genres**, Temple University press, Philadelphia,1981.

Stanislavski, Konstantin; **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, Papirüs Yayınevi, 2002.

Syer, D. John; Connolly, Christopher; **Sporting Body, Sporting Mind**, Cambridge University Press, 1984.

Şener, Sevda; **Dünden Bu Güne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitapevi Yayınları 1998.

Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, Milliyet Yayınları, 1993.

SÜRELİ YAYIN

Tuncay, Murat; **Mimesis 7**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları 1999.

ELEKTRONİK KAYNAK

Ayçe Türe, **Kült Amerikan Müzikalleri**, Hürriyet Agora
(Çevrimiçi) [Http://Webarsiv.Hurriyet.Com.Tr/2001/01/19/285263.Asp](http://Webarsiv.Hurriyet.Com.Tr/2001/01/19/285263.Asp)