

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANA BİLİM DALI**

**MÜZİKAL TİYATRO EĞİTİMİ VE ABD-TÜRKİYE
KARŞILAŞTIRMASI**

Yüksek Lisans Tezi

BEGÜM GÜNCELER

Ankara, 2021

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANA BİLİM DALI**

**MÜZİKAL TİYATRO EĞİTİMİVE ABD-TÜRKİYE
KARŞILAŞTIRMASI**

Yüksek Lisans Tezi

BEGÜM GÜNCELER

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Abdulkadir ÇEVİK

Ankara, 2021

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANA BİLİM DALI**

**MÜZİKAL TİYATRO EĞİTİMİ VE ABD-TÜRKİYE
KARŞILAŞTIRMASI**

**Yüksek Lisans Tezi
BEGÜM GÜNCELER**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Abdulkadir ÇEVİK

Tez Jüri Üyeleri:

**DOÇ. DR. ABDULKADİR ÇEVİK
PROF. DR. NALAN YİĞİT
DR. ÖĞR. ÜYESİ DUYGU TOKSOY ÇEBER**

Savunma Tarihi: 24/04/2021

Ankara, 2021

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE;

Doç. Dr. Abdulkadir ÇEVİK danışmanlığında hazırladığım “Müzikal Tiyatro Eğitimi ve Türkiye-ABD Karşılaştırması (Ankara 2021)” adlı Yüksek Lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

.../.../2021

Begüm GÜNCELER

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	ii
TABLolar LİSTESİ	III
ŞEKİLLER	LİSTESİ
.....IV	
GİRİŞ	1
BİRİNCİ	BÖLÜM
.....5	
KAVRAMSAL VE KURAMSAL AÇIKLAMALAR	5
1.1. Müzikal Tiyatro ile İlişkili Açıklamalar	
5	
1.1.1. Yapısal Olarak Müzikal Tiyatro	5
1.1.1.1. Müzikal Tiyatroda Ses ve Şarkı Stilleri	10
1.1.1.2. Müzikal Tiyatroda Dans.....	13
1.1.1.3. Müzikal Tiyatroda Öykü.....	17
1.1.1.4. Müzikal Tiyatroda Beden Kullanımı.....	21
1.1.2. Müzikal Tiyatroların Kendi İçinde Oluşturduğu Türler	
26	
1.1.3. Dünyada Müzikal Tiyatro.....	
30	
1.1.4. Amerika Birleşik Devletleri'nde Müzikal Tiyatro.....	
33	

1.2. Türkiye’de Müzikal Tiyatro ve Sahnelenen Oyunlar.....	39
1.3. Müzikal Tiyatro Bağlamında Oyunculuk Eğitimi ve Gelişimi	43
1.3.1. Dünyada Oyunculuk Eğitimi Kuramlarının Başlangıcı ve Gelişimi.....	43
1.3.2. Kurumsal Türk Tiyatrosu Bağlamında Akademik Oyunculuk Eğitiminin Gelişimi.....	50
1.3.3. Türkiye’de Oyunculuk Eğitimi Veren Okullar ve Eğitim Programlarının Niteliği.....	51
1.3.3.1. Türkiye’de Oyunculuk Eğitimi Veren Okullar.....	51
1.3.3.2. Türkiye’de Var Olan Oyunculuk veya Tiyatro Lisans Programlarının Durumu	58
1.3.3.3. Türk Tiyatro Eğitiminin Programlar Bakımından Niteliği.....	60
1.3.4. Türkiye’de Müzikal Tiyatro Eğitimi.....	68
 İKİNCİ BÖLÜM.....	71
 YÖNTEM.....	71
 2.1. Araştırmanın Deseni.....	71
2.2. Güvenilirlik Çalışması.....	72
2.3. Çalışma Grubu.....	73
2.4. Veri Toplama Teknikleri.....	73
2.5. Veri Toplama Araçları.....	74
2.6. Verilerin Analizi ve Yorumlanması.....	74

2.7. Verilerin Kodlanması.....	75
--------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	79
-------------------	----

BULGULAR.....	79
---------------	----

3.1. TR'de ve ABD'de Müzikal Tiyatro Eğitimi.....	79
---	----

3.1.1. İçerik.....	83
--------------------	----

3.1.2. Müfredat Yeterliliği.....	86
----------------------------------	----

3.1.3. Müfredata Yönelik Öneri.....	88
-------------------------------------	----

3.1.4. İyileştirme.....	91
-------------------------	----

3.1.5. Eğitim Faaliyetleri.....	94
---------------------------------	----

3.1.6. Eğitimci Önerileri.....	97
--------------------------------	----

3.1.7. Yazım ve Uygulama.....	100
-------------------------------	-----

3.2. Toplumun Müzikal Tiyatro ile İlişkisi.....	104
---	-----

3.3. Müzikal Tiyatro Öğrencilerine Tavsiyeler/Görüşler.....	107
---	-----

SONUÇ.....	110
------------	-----

ÖZET.....

115

ABSTRACT.....

117

KAYNAKÇA.....119

EKLER.....126

Açık Sorular.....126 **Uçlu**

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1. 19 Kasım 1930 Günü İstanbul’da Dârülbîdâyi İçinde Kurulan Bir Tiyatro Meslek Mektebi’nin 1933 Yılı Programı.....	61
Tablo 1.2. Türkiye’de Tiyatro Eğitimi Veren Okulların Programlarında Yer Alan Müzikal Eğitimi.....	68
Tablo 2.1. Araştırma Verilerinin Kodlanması.....	76
Tablo 3.1. Müzikal Tiyatro Eğitiminin İçeriğinin Değerlendirilmesine Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı.....	83
Tablo 3.2. Müzikal Tiyatro Öğitmenlerinin İçeriğe Ait Değerlendirmeleri.....	84
Tablo 3.3. Müzikal Tiyatro Eğitiminin Müfredatının Yeterliliğinin Değerlendirilmesine Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı.....	86
Tablo 3.4. MT Öğitmenlerinin Müfredatın Yeterliliğine Ait Değerlendirmeleri.....	87
Tablo 3.5. Müzikal Tiyatro Eğitiminin Müfredatına Yönelik Önerilere Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı.....	88
Tablo 3.6. Müzikal Tiyatro Öğitmenlerinin Müfredatın İyileştirilmesine Yönelik Değerlendirmeleri.....	90
Tablo 3.7. Müzikal Tiyatro Eğitiminin İyileştirmeye Yönelik Önerilere Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı.....	91
Tablo 3.8. Müzikal Tiyatro Eğitiminin İyileştirilmesine Yönelik Değerlendirmeler.....	93
Tablo 3.9. Müzikal Tiyatro Eğitim Faaliyetlerine Yönelik Karşılaştırmalara Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı.....	95

Tablo 3.10. Müzikal Tiyatro Eğitiminin Diğer Ülkelerle Karşılaştırılması ile İlgili Değerlendirmeler.....	96
Tablo 3.11. Türkiye'deki ve ABD'deki Müzikal Tiyatro Eğitim ve Katılım Faaliyetlerinin Artırılmasında Eğitimcilerle Düşen Görevlerin Frekans Olarak Dağılımı.....	98
Tablo 3.12. Müzikal Tiyatroya Katılım ve Eğitim Faaliyetlerinin Artırılmasında Eğitimcilerin Üzerine Düşen Görevlere Dair Değerlendirmeler.....	99
Tablo 3.13. Türkiye'deki ve ABD'deki Müzikal Tiyatro Yazımı Ve Uygulaması İle İlgili Görüş Ve Önerilerine Ait Kodlamalar.....	101
Tablo 3.14. Müzikal Tiyatro Yazımı ve Uygulamasının Geliştirilmesine Yönelik Eğitimcilerin Görüş ve Önerilerine Ait Değerlendirmeler.....	102
Tablo 3.15. Türkiye'deki ve ABD'deki Müzikal Tiyatro Faaliyetlerine Toplumun Katılımı İle İlgili Değerlendirmelere Ait Kodlamalar.....	105
Tablo 3.16. Müzikal Tiyatro Faaliyetlerinde Toplumun Katılımı İle İlgili Eğitimci Görüşlerine Ait Değerlendirmeler.....	106
Tablo 3.17. Müzikal Tiyatro Öğrencilerine Eğitimcilerin Tavsiyeleri / Görüşleri.....	107

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1. Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitimcilerinin Müzikal Tiyatro Eğitimi ile İlgili Alt Başlıkları ve Değerlendirmelerinin Kodlamalarına Ait Hiyerarşik Yapı.....	80
Şekil 3.2. ABD'deki Müzikal Tiyatro Eğitimcilerinin Müzikal Tiyatro Eğitimi ile İlgili Alt Başlıkları ve Değerlendirmelerinin Kodlamalarına Ait Hiyerarşik Yapı.....	81
Şekil 3.3. Türkiye'deki ve ABD'deki Eğitimcilerin Müzikal Tiyatroya Toplumun Katılımı ile İlgili Değerlendirmelerine Ait Hiyerarşik Yapı.....	104

GİRİŞ

Müzikal Tiyatro formu ülkemize 1960'lı yıllarda Çağdaş Batı Müzikali olarak girmiştir. Geçmişten bu yana kültürümüzde müzik ve dans her zaman iç içe olduğu için, Çağdaş Batı Müzikalleri'nin sahneye konulması yeni bir tür olmasına rağmen, tanındıktır. Seyirci bu yeni türe hemen uyum sağlamıştır. Bu bağlamda yazılan ve yönetilen *Lükiüs Hayat, Hisseli Harikalar Kumpanyası, 7 Kocalı Hürmüz* ve daha nice Müzikal Tiyatro eseri ülkemizde yıllarca sahnelenmiş ve seyircinin büyük beğenisini kazanmış baş yapıtlardır. Sayısız tiyatro üstadı danslarla ve şarkılarla sahnede sanatını icra etmiş ve hala etmektedir. Tüm dünyada, geçmiş zamanlardan beri birçok Müzikal Tiyatro eseri sahnelenmiş ve seyircinin Müzikal izleme talebi her daim devam etmiştir. ABD'de Broadway ve İngiltere'de West End gibi Müzikal Tiyatro markaları oluşmuş, teknolojinin de gelişimiyle birlikte eserler günü de yakalamayı amaçlayarak, vermek istedikleri mesajı yaş fark etmeksizin drama, müzik ve dansın birleşimiyle iletmeye çalışmıştır. Bunlara rağmen Müzikal Tiyatro formu, sanat dünyasının içinde bir türlü hak ettiği yerde bulunamamıştır. Yalnızca Türkiye'de değil, dünyada da her zaman tartışmalı bir yerde durmaktadır. Yine de teknolojinin ilerlemesi, eserlerdeki şarkıcılık stillerinin değişmesi, anlatılmak istenen problemlerin metinde işlenişinin derinlik kazanması ve gerek seyirci gerek sektörün de talebiyle Müzikal Tiyatro, eski eserlerdeki halinden evrilip, yepyeni bir form oluşturmaya başlamıştır.

Müzikal Tiyatro, 3 farklı disiplinin bir arada bulunduğu kapsamlı ve karmaşık bir sanat formudur. Bu sebeple Müzikal Tiyatro'nun ne olduğunu, birkaç cümle ile

anlatabilmek söz konusu olmayacaktır. Bu formu tam anlamıyla açıklayabilmek amacıyla Birinci Bölüm’de tamamen Müzikal Tiyatro ile ilgili Kavramsal ve Kuramsal açıklamalara yer verilmiştir.

Geçmişten bu yana Türkiye’deki Müzikal Tiyatro alanında hala çözülememiş bir temel problem bulunmaktadır: Müzikal Tiyatro için var olan eğitimin yeterli olmaması. Ülkemizde Müzikal Tiyatro alanında bir lisans bölümü olmayışı ve Müzikallerde oynayan oyuncuların yetersiz müzik/dans eğitimi almış Tiyatro mezunlarından oluşturulması, şimdiye dek sahnelenen ve bundan sonra sahnelenecek olan Müzikal Tiyatro eserlerinin birçok konuda eksik kalmasına sebebiyet verecektir. İÜDK’nda 2019 yılında açılan Müzikal Tiyatro lisans programı, ülkemizde bir ilk olmakla beraber henüz mezun vermediği için, bu tezdeki görüşlere dahil edilememektedir. Yurtdışında – özellikle ABD’de – birçok farklı Lisans ve Yüksek Lisans seçeneği bulunan Müzikal Tiyatro, düzgün bir eğitim alınmadığı sürece yetkin bir biçimde sahnelemeyecek kadar kapsamlı bir sanat formudur. Ülkemizde 1960’tan beri sahnelenen sayısız Türk ve Türkçe’ye uyarlanmış yabancı Müzikaller olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, bu sanat formunu hak ettiği yere taşıyabilmek için daha fazla sayıda Lisans ve hatta Yüksek Lisans bölümleri açılması gerekmektedir.

Ülkemizde sahnelenen Müzikal Tiyatro eserleri arttıkça, daha fazla iyi eğitilmiş Müzikal Oyuncularına ihtiyaç duyulmaktadır. Müzikallerde oynayan oyuncular yetersiz şan eğitimi almış Tiyatro mezunlarından, birkaç sene oyunculuk dersi almış Opera mezunlarından veya şarkı söyleyebilen ancak oyunculuk eğitimi almamış dansçılardan oluşan bir kadro ile sahnelendiği sürece, sahnelenen işler istenen mertebeye erişemeyecektir. Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları ve Özel Tiyatrolar oyun

programlarına her sene mutlaka Müzikal Tiyatro oyunlarını dahil ederken, kadrolarında müzik ve dansa da yetkin Müzikal Tiyatro oyuncularını olmayışı, bu durumun aslında zannedilenden daha büyük bir eksiklik olduğunu açıkça göstermektedir.

Müzikal Tiyatro'nun geleceği oyunculuk, müzik ve dans eğitimleri almış performans sanatçıları yetiştirebilmeye bağlıdır. Ülkemizde bu alanda yetkin, yurtdışında eğitim alıp ülkemize dönmüş veya usta-çırak ilişkisi ile kendini yetiştirmiş birçok oyuncu olsa dahi, bu alanla ilgilenen yeni oyuncu adaylarının doğru ve yeterli bir eğitim alabilmeleri, ülkemizdeki Müzikal Tiyatro eserlerini hak ettiği gibi sahneleyebilmek adına büyük önem taşımaktadır. Tiyatro Bölümü mezunu oyuncuların hayatlarının belli bir evresinde karşılarına mutlaka çıkacak olan Müzikal Tiyatro eserlerinde oynayabilmeleri için bu eğitimden yararlanılması şarttır. Tiyatro bölümünden mezun olan oyuncuların aldıkları müzik, dans ve müzikal ile alakalı derslerin yoğunluğu, tezin 1.3.3. bölümünde yer alan Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi Veren Okullar ve Eğitim Programlarının Niteliği kısmında gösterilmektedir. Ancak bu çalışmada esas değinilmek istenen, Türkiye'deki ve karşılaştırmak amacıyla ABD'deki müzikal tiyatro eğitim süreçleri üzerinde durulması, eğitim süreçlerinin olumlu ve olumsuz yönlerinin keşfedilmesi, eğitim süreçlerinde uygulanan müfredatın yeterliliği hakkında değerlendirme yapılması ve bunların arasında öneri geliştirilerek literatüre sunulmasıdır. Bu karşılaştırmamızın ABD ile yapılmasının temel sebebi, Müzikal Tiyatro sanat formunun en yaygın ve başarılı şekilde ABD'nde yapılıyor olmasıdır. Elbette diğer ülkelerde de sahnelenen Müzikal Tiyatro eserleri mevcuttur ancak karşılaştırmamızın sade ve anlaşılabilir olması amacı ile yalnızca 1 ülkede karar kılınmıştır. Yine de tezin 1.1.3. numaralı Dünyada Müzikal Tiyatro isimli bölümünde, diğer ülkelerdeki Müzikal Tiyatro örneklerine de yer verilmiştir.

Yapılan çalışmada Müzikal Tiyatro ile alakalı eğitimin ABD'ne göre nitelikli olmadığı ve bu eğitimi verebilecek kurumların yeterli sayıda olmadığı görülmektedir. Görüşleri alınan Türk akademisyenler, ABD'lerinin aksine, var olan müfredatın yetersiz olduğu ve öğretilen derslerin içerik eksiklikleri sebebiyle kaygılı olduklarını belirtmişlerdir. Ülkemizde Müzikal Tiyatro'nun gelişebilmesi ve yayılması için, eğitim düzeninde değişiklikler yapılması ve yeni bölümler açılması tavsiye edilmektedir.

Müzikal Tiyatro'nun gelişebilmesi, tabii ki yalnızca eğitim ile sınırlı kalmamaktadır. Devlet destekleri, halkı Müzikal Tiyatro'ya yönlendirme ve akademisyenleri de bu konuda eğitme gibi birçok farklı unsura daha ihtiyaç duyulmaktadır. Tüm dünyada seyircilerin severek izledikleri Müzikal Tiyatro formu, ülkemizin zengin kültürü sayesinde dünya çapında başarılar elde edebilme potansiyeline de sahiptir. Kendi eğitim sistemimizi oluşturarak, kendi kültürümüze ait dersler oluşturarak ve batıdan da alınabilecek ders seçimleriyle, ülkemizin her bir yanında Müzikal Tiyatro oyuncularını yetiştirmek, bu sanat formunuda da geliştirebilmek için uygulanması gereken önemli bir adımdır.

Tabii ki, tüm bu eleştiri ve görüşlere rağmen Türkiye'de Müzikal Tiyatro'nun ne derece geliştiğinden de bahsetmemek tezin amacına ters düşecektir. 1960'tan beri süregelen ve her yıl daha çok sayıda sahnelenen Müzikal Tiyatro eserlerimiz, bütün yaşanan zorluklara rağmen gün be gün zenginleşmeye ve beğeni toplayarak seyirci karşısına çıkmaya devam etmektedir. Türkiye'de sahnelenen Müzikal Tiyatro eserleri, kapsamlı bir biçimde 1.2. bölümde bulunmaktadır. Bu tezin amacı Türkiye'deki Müzikal Tiyatro eserlerini, oyuncularını ya da Oyunculuk eğitimi veren kurumları eleştirmekten ziyade,

Müzikal Tiyatro eğitim eksikliği ile ilgili tespitleri sunmak ve TR-ABD karşılaştırması yapmaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL AÇIKLAMALAR

1.1. Müzikal Tiyatro ile İlişkili Açıklamalar

Bu bölümde Müzikal Tiyatro formunun tanımı ve ne çeşit bir sanat formu olduğu; yapısal olarak oyunculuk, ses-şarkı stilleri, beden kullanımı, dans, öykü gibi bütün özellikleri; kendi içinde oluşturduğu türlerin kapsamı ile Dünya, ABD ve Türkiye'deki Müzikal Tiyatro tarihinden bahsedilmektedir.

1.1.1. Yapısal Olarak Müzikal Tiyatro

Müzikal Tiyatro'nun belki de en yanlış anlaşılan kısmı, yalnızca popüler bir sanat formu olduğu ve ciddi bir mesaj içermediği düşüncesidir. Bir kültürün popüler sanat formu sayılan işleri, diğer bir kültürün başyapıtı olabilmektedir. Shakespeare veya Moliere buna uygun birer örnek oluşturmaktadır. Bu sebeple Müzikal Tiyatro, diğer tüm sanat formlarında olduğu gibi ciddi bir sanat formudur ve bu şekilde incelenmelidir. Günümüzde hala birçok akademisyen ve eleştirmen, müzikal tiyatroyu bir hibrit, melez ve hatta piç¹ bir sanat formu olarak adlandırmaktadır. Özellikle Amerika'daki teorik kitap ve makalelerde “Piç Sanat Formu” tabiri sıklıkla kullanılmakta olup argo bir anlam taşımamakla beraber, kendinden önceki ekol ve sanat formlarından oluşmadığı ve öksüz olduğu vurgusu

¹ Argo anlamının dışında, kendinden önceki zamanın ekol ve sanat formlarından oluşmamış, kimsesiz veya öksüz olduğu vurgusu yapılmaktadır.

yapılmaktadır. “Müzikaller her zaman piç bir sanat formu olarak kalmıştır.” (Berc, 2002: 214) Oysa bütününe bakıldığında, tüm sanat formları melez veya hibrit olarak adlandırılabilir çünkü hepsi sanatçıya, sanatına, sunumuna ve izleyici ile arasındaki karşılıklı ilişkiye bağlıdır. “Yine de Müzikallere piç sanat formu demekte ısrarcı olanlar için Shakespeare’in Kral Lear oyunundan bir örnek verelim: Şimdi Tanrılar, piçler için ayağa kalkın!” (Mates, 1985: 7)

Müzikal Tiyatro’nun yapısını kavramak için, onun ne olduğunu açıklamak gerekir. Ülkemizde ve hatta dünyada Müzikal Tiyatro’nun tanımı ile ilgili çelişkiler söz konusudur. Cambridge sözlüğünde bulabileceğiniz tanım şu şekildedir: “Oyunculuk, müzik, dans, kostüm, dekor vb. öge ve disiplinlerin kullanıldığı; büyük ya da küçük gruplar halinde sergilenebilen; izleyicilere vermek istenen mesajı üç ayrı disiplin ile anlatmayı amaçlayan bir sanat dalı.” (Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus, 2021.) Oysa bu tanım, müzikal tiyatro kadar kapsamlı ve en az üç disiplini içinde bulunduran bir sanat formu için bazı akademisyenlere göre yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple birkaç farklı tanımdan yola çıkarak yeni bir tanım oluşturmak isteyen Kenrick, müzikal tiyatro sanat formunu hak ettiği yere koymayı amaçlayan bir akademisyendir. Kenrick’in tanımı şu şekildedir: “Bir hikâye anlatmak, bir mesaj vermek ya da yazar veya performans sanatçılarının yeteneklerini sergilemek için popüler tarzda şarkıları kullanan ve isteğe bağlı diyalog da barındıran bir sahne, televizyon veya film prodüksiyonu.” (Kenrick, 2010: 14) Öyleyse bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, müzikalin yegâne amacı öncelikle bir hikâye anlatmak veya bir mesaj vermektir. Revü’de şarkı ve skeçlerle anlatılan hikâye, müzikalde diyalog ve görsel sanatların da eklenmesiyle ilgi çekici bir hale bürünmektedir. Diğer herhangi bir edebi formda olduğu gibi, bir müzikalin ana işi bir hikâye anlatmak ya da bir

revizyon durumunda, şarkılar ve skeçler aracılığıyla bir dizi kısa hikâye anlatmaktır. Her şey yolunda gittiğinde, bir müzikalin şarkı, dans ve görsel sanatlar karışımı eğlendirir, entelektüel ve duygusal bir tepki uyandırır, ancak bu öğelerin herhangi birinin önemli olması için bir müzikal zorlayıcı bir hikâyeden anlatmalıdır. Hikayesi olmayan veya bir mesaj içermeyen prodüksiyonlar uzun vadeli sahnede kalamayacağı gibi, halkın veya eleştirmenlerin saygı, sevgi ve ilgisini de kazanamayacaktır.

Müzik, dans ve oyunculuk olmak üzere üç temel disiplinin üzerine kurulmuş olan müzikal tiyatro, olay ya da hikâye aktarım metotlarının bir kombinasyonu şeklinde sahnelenmektedir. Müzikal tiyatronun içeriğinde yer alan anlatım dilinin oldukça fazla unsuru bulunmaktadır. Bu durumun temel nedeni ise, içeriğinde yer alan bu disiplinlerin oldukça güçlü anlatım özellikleri olmasıdır. Ancak, müzikal tiyatrodaki aktarımın güçlü olabilmesi adına söz konusu disiplinlerin arasında oldukça hassas bir koordinasyon sağlanması gerekmektedir. Disiplinlerin her birinin oyun içerisinde eşit oranlarda kullanılması gerekmemektedir. Öyle ki, sergilenecek oyunun yapısına ya da yönetmenin tercihlerine bağlı olarak farklı disiplinler ön plana çıkabilmektedir. Örneğin; *Cats* Müzikali düzgün dramatik bir altyapının olmadığı, ancak anlatım dilinde dansın olabildiğince ön planda olduğu bir müzikal oyundur. *Phantom of the Opera*'da ise, şarkıların ya da solistliğin ön planda olduğu, dansın daha geride durduğu gözlemlenmektedir. Ancak bütün bu disiplinler, güçlü bir koordinasyon ile homojen bir denge içerisinde yer alır. Her bir disiplin yine ortak bir amaç doğrultusunda, ifadesini ve biçimini belirler. Birbirinden bağımsız ve heterojen bir görüntü oluşturan oyunlar, ideal müzikal oyun yapısından uzaklaşır. Brecht tarzı, müziğin ve dansın bir yabancılaştırma efekti olarak kullanılmadığı diğer bütün müzikal oyunlarda katarsisin temelini zedelenmemesi için bu temel, göz

önünde bulundurulmalıdır. Şarkıların, sözlerin, oyunculuğun ve dansın birleştiği ortak bir payda her zaman olmalıdır.

Müzikal tiyatro bir çoklu anlatım biçimidir. Müziğin uzun sürede anlattığını, şiir iki sözcükle anlatabilmektedir. Müzik ve drama birbiri içerisinde yer alırken uyum zorlukları oluşur. Nietzsche'ye göre; "Dramanın gelişimi ile bestecinin kafasındaki müziğin gelişimi her an uyuşmalı ve beraber hareket etmelidir." (Lasser, 2006: 53) Kendi anlatım dillerindeki koşullar farklıdır. Dram yazarını ve besteciyi şaşırtan da budur. Çünkü müzik, bir şey anlatmak için zamanı kullanır. Çok değişik zaman formları kullanan bir besteci ele alındığında; ona uygulanabilecek genel bir yasa olamayacaktır. Bir heyecan titreşimi bir bestecide çok uzun olabilirken, bir başkasında çok kısa zamanda gerçekleşebilir. "Müzik diliyle kavram dilini birlikte yürütmek için ne çok çaba gerekir!" (Lasser, 2006: 58)

Sonuç olarak yukarıda bahsedilen bütün disiplinlerin bağımsız varlığı değil, doğru bir şekilde olan etkileşimleri ve koordinasyonları ile ortak anlaşılır tek bir dil oluşturmak gerekir. Bu anlatımı sağlayan dil de "Müzikal Tiyatro" olarak adlandırılır. Bir oyunun seyirciyle olan etkileşimini belirleyen faktörler ele alındığında, farklı disiplinlerle olan ilişkisi önemli bir yer tutar. Seyirciyle sağlanan bu iletişim modeli yazar, yönetmen, performans sanatçısı ve seyirci arasında inşa edilmiş mesajlar bütünüdür. Yazar, oyuncular ve yönetmen seyirciye bir mesaj oluşturmak için kendi aralarında koordine olur. Yönetmen, oyuncular ve yazar arasında ortak olarak üretilen mesajın yapısal formu, müzikal tiyatro oyununda besteci, yönetmen, koreograf, oyuncular ve yazar olarak daha çoklu disiplinlerin koordinasyonuna dayalı bir mesaj oluşturur. Bu mesaja karşılık, seyirciden bir cevap alır. Cevabın formları; alkış, bilet satışı, yorum vb. olabilir. Bu cevap, seyircinin gelecek için kararlarını oluşturur. Üretimdeki formların değişmesine rağmen, seyirciyle olan iletişim her

zaman esas olandır. Bu iletişim temelde sosyolojik ve siyasal pek çok parametreye göre şekillenir. Ancak mesajın etkileyciliğinde farklı disiplinlerle olan etkileşimi önemli bir yer tutar.

Aristoteles tarihte belki de ilk kez, konuşma sanatını farklı disiplinlerle kombine ederek, etkili bir şekilde karşı tarafa iletilmesinde kullanmıştır. Burke, estetik ve politika ile ilgili bağlantılar kurmuş ve “literatürü okumanın, analiz etmenin, yaşamak için bir araç olduğundan; sanatın trajedi, komedi ve hiciv formlarında kullanılmasının, büyük olaylar karşısında farklı tutum ve davranışların sergilenmesini sağladığından” bahseder. (Burke, 1941: 61). Bu felsefe, tiyatro literatürü ve tiyatro performansında da iletişimin temeline yerleşir. Tiyatro da değişik modeldeki tecrübeleri önererek yaşamak için bir araç olma niteliğinde hizmet eder.

Örneğin; *South Pacific* müzikalinde Nellie, İkinci Dünya Savaşı sırasında görev yapan beyaz, Amerikalı bir hemşiredir ve Fransız bir adam olan Emile’e aşık olur. Emile, Polinezyalı çocuklarıyla beraber yaşar. Nellie, Emile’i sevse de ırkçı bir ailede yetişmesi, duygularının içinde bir çekişme yaratır. Sonunda bunun üstesinden gelir ve Emile ve ailesiyle mutlu olur. Aslında Nellie’nin *South Pacific*’de yaşadığı zorluğu izlerken dönem göz önüne alındığında, seyirci kendi geçmişiyle ve olumsuz duygularıyla nasıl yüzleşmesi gerektiğini görür. Bu bağlamda tiyatro, tıpkı bir arkadaşımızla konuşup dertleştiğimiz gibi kendi problemlerimizle yüzleşmemizde de bir araç ya da kaynak olarak hizmet eder.

Müzikal Tiyatro da mesajın içeriğini seyircinin problemlerini, çelişkilerini, duygularını göz önünde bulundurarak oluşturur. Örneğin *Show Boat* (1951), *Oklahoma!* (1955) ve *South Pacific* (1958) gibi popüler müzikallerde ırkçılık ve cinsiyetçilik üzerine yapılan eleştiriler, aslında sosyolojik olarak dönemde yaygın olan çelişki bir unsuru dile

getirir. Cinsiyet, ırk, sosyal sınıflar arasındaki hegemonya ve buna bağılı problemler, ilerleyen yıllarda da seyirciyle olan iletişimi şekillendiren konular olmuştur.

1.1.1.1. Müzikal Tiyatroda Ses ve Şarkı Stilleri

Oyuncuların en temel anlatım araçlarından biri olarak gösterilen ses, oyuncuların bir diğler oyuncu ile ya da oyuncuların seyirciler ile arasında güçlü bir bağ kurulmasını sağlayan temel argümandır. Gerçekleştirilen ses çalışmalarının odak noktasında, engelleyici eğilimlere bağılı olarak gizli kalmış ses özelliklerinin ortaya çıkarılması, sözün üzerinde kabuğun çözülmesi ve ortadan kaldırılması yer almaktadır. Bedensel ve zihinsel olarak ortaya çıkabilecek gerginliklerin önüne geçebilmek adına yapılan çalışmalar üzerinden söz konusu kabuğun ortadan kaldırılması durumunda oyuncular sanatlarını özgür bir şekilde icra edebilmektedir. Bu durumda duygunun içine saklanmış olan enerji seslere, kelimelere, cümlelere ve nihayetinde eserin tamamına yansıyacak ve eser bir anda yaşamsal ezgilerle dolacaktır. Özetle, yürütölen ses çalışmaları ile öncelikle doğal sese ulaşabilmek amaçlanmaktadır. “Vücudun herhangi bir noktasında tutsak kalmamış, bir şekilde kısıtlanmamış ses ise doğal ses olarak ifade edilebilmektedir” (Suner, 2004: 4). Oyuncular ancak seslerini özgür bir şekilde kullanabilmeleri durumunda sahnede farklı karakterleri etkili bir şekilde temsil etmeye başlayabilmektedir. Oyuncuların bu durumunda titreşimi iyi olan, kulağı hoş gelen, zenginlik içeren metinlerde var olan duyguları etkili bir şekilde aktarabilecek, içtenlikle kuvvetlendirilmiş bir sese ulaşması gerekmektedir.

Ses sanatçılarının işlenmiş ve yerleşmiş sesleri birtakım sınıflara ayrılır. Aynı sınıftaki seslerin birbirine benzeyen tarafları olur. Bu benzeyişler genişlik, renk ve

hareketlilik bakımlarından olabilir. “Her ses, bağılı olduğu ses sınıfında olması gereken ses genişliğine, renge ve özelliklere sahip olmalıdır” (İkesus, 1965: 26). Bu sınıfları genel olarak bir sıralamaya koyabiliriz ancak aşağıda sıralanan sesler, genelde opera formunda kullanılan sınıf isimleri olmakla beraber, bazıları Müzikal Tiyatro’da da kullanılmaktadır.

Erkek seslerinde Bas, Bariton, Tenor. Bu gruplar kendi içlerinde de bir takım alt gruplara ayrılır: Bas, Basprofond, Basbuffo, Yüksek Bas, Bariton, Dramatik Bariton, Lyrik Bariton, Legger Bariton, Tenor, Dramatik Tenor, Lyrik Tenor, Legger Tenor ve Buffotenor (İkesus, 1965: 30-35). Kadın seslerini de üç gruba bölmek yerinde olacaktır: Alto, Mezzo-Soprano, Soprano. Bu gruplar da kendi içinde alt gruplara ayrılmaktadır: Kontralto, Oratoryo Kontraltosu, Sahne Kontraltosu, Mezzo-Soprano, Soprano, Yüksek Dramatik Soprano, Genç Dramatik Soprano, Lyrik Soprano ve Koleratur Soprano (İkesus, 1965: 36-40).

Yeni şan öğrencileri genellikle müzikal tiyatro şarkılarını klasik ve pop gibi tarzlardan ayrı bir tarz olarak düşünürler. Gerçek şudur ki müzikal tiyatro, bazen klasik (legit), bazen rock (pop-belt) ve hatta günümüzde rap’e bile daha yakın olan çok çeşitli stilleri kapsar. Klasik ses türleri, müzikal tiyatro sektöründe legit ismiyle adlandırılır. “Bu kelime, kuralına uygun, opera eğitimi almış şarkıcıların söyleme tarzını anlatır.” (Webb, 2017) Klasik tarzdan farklı olarak, müzikal tiyatrodaki birkaç değişik tür devreye girer:

Karakter: Karakter şarkıları, insanların harika şarkılar dediği şekilde söylenen şarkılar değildir. Genellikle eğlencelidirler, normal şarkılara göre rahatsız edici bir nazallıkta söylenirler ve şarkı seçimlerine göre değil, oyunculuk seçimlerine göre söylenirler. Bununla birlikte, karakter şarkıları genellikle klasik (legit) tarz ile belt tarzından öğeler bulundurmaktadır.

Belt – Belting: Bu kelimenin henüz literatüre kazandırılmış Türkçe bir karşılığı yoktur. Göğüs sesi tekniği ile nazal şarkı söyleme tekniği bir araya getirilerek uygulanır. Belting yapan şarkıcılar, genelde bağıyorlarmış hissiyatı verseler de öğrenilmesi ve öğretmesi çok zor olan bir teknik uygulamaktadırlar. Mezzo-soprano şarkıcılar için, ses aralığı ve göğüs sese olan yakınlıkları sebebiyle, uygulaması çok daha kolay bir stildir. Çağdaş müzikallerin çoğunluğu artık bu tekniği tercih etmekte ve mezzo-soprano / bariton başrol kadın ve erkeklere de yer vermektedir. “2000’li yıllardan beri popüler olan *Hamilton* (2015) veya *Waitress* (2016) gibi pop/rock türündeki müzikal tiyatro prodüksiyonlarında, şarkıcıların artık rock/pop şarkıcısı gibi tınlamaları gerekirken, belt tekniklerinin inanılmaz derecede kontrollü ve güçlü olması beklenmektedir.” (White, 2011: 22-24).

Çağdaş: Günümüzde gelişen teknoloji ve hayatımıza giren birçok yeni müzik türü sayesinde, özellikle müzikal tiyatro sektöründe çağdaş bir şarkı söyleme biçimi ortaya çıkmıştır. Klasik (legit) söyleyişten uzak, konuşur gibi bölümleri olan, içinde belting’i de kapsayan yeni dünyanın şarkı söyleyiş stilidir. Şarkıcılar ses aralıklarının sınırlarını zorlamaktansa, orta tonlarda daha rahat bir söyleyişi tercih ederler. Yeni dönem müzikallerden özellikle rock, rap ve belt ağırlıklı şarkısı olan prodüksiyonlarda kullanılmaktadır.

Teknolojinin oldukça fazla hayatımıza girmesinden kaynaklı olarak, Müzikal Tiyatro oyunlarının türleri değişmekte ve istenen şarkıcı türü de, doğal olarak, değişiklik göstermektedir. Seçmeler için şarkıcılardan bir gün klasik arya parçalar söylemeleri beklenirken, diğer gün bir rock parçası söylemeleri beklenmektedir. Ancak, müzikal tiyatrodaki artık bazı uzmanlık türlerine odaklanıldığını düşünebiliriz. “*Thoroughly Modern*

Millie veya *Songs for a New World* gibi müzikallerde sunulan birçok stil daha güçlü belting etkileri olan ve modern tını ağırlıklı işler olmaktadır” (Melton, 2007: 22-23).

1.1.1.2. Müzikal Tiyatroda Dans

Dansın incelendiği estetik teorisi eserinde Gelbard’ın geleneksel estetik teorisinden bahsedilmektedir. Ona göre “geleneksel estetik teorisi, üç farklı bakış açısıyla görülebilir: taklit olarak sanat, ifadeyle olan sanat, formla olan sanat” (Sagola, 1992: 150). Erken dönem modern dansçıları olan Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham; artistik iletişimde formun önemini hiçbir zaman göz ardı etmeyerek, dansın büyük bir kısmında şunu taahhüt ederler. Dışa vurum noktasında sanat, insanlar ve onların hayatlarına dair olan izleri taşır. Örneğin, Mary Wigman bir keresinde şöyle demiştir; “yaratıcı bir dansçının ilgilendiği ana şey, seyircinin dansı objektif olarak değerlendirmemesi ya da uzak bir yerden entelektüel bir noktadan irdelememesidir. Seyirci çekinmeden dansın duygularına olan etkisine müsaade etmelidir” (Gelbard, 1988: 31-32).

Dansta biçimsel olarak ortaya çıkan arayışlar ve dramayla olan etkileşimi zaman içerisinde iki yönlü bir gelişim ve değişim yaratmıştır. Tarihte, ticari tiyatro içerisinde gerçekleşen bu değişim, buna en olanaklı altyapıyı sunan yerde, yani Broadway’de gerçekleşir. Klasik bale ve modern danstaki biçimsel özellikler farklı bir perspektifte irdelenme şansı bulur. Dramayla olan etkileşimi bazı ifade biçimleri gereksiz kılarken, bazılarının da gelişimine ve değişimine hizmet eder. Müzikal tiyatrodan dans; koreografi ve yazılmış metnin kesişim noktasında, diyalog ve söylenmiş şarkının etrafında yaşar. “Agnes de Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse, Michael Bennett ve Steven Hoggett gibi ünlü

koreografların Müzikal Tiyatro'ya olan katkıları göz önünde bulundurularak çalışmaları gözlemlendiğinde, her birinin yapısal ve biçimsel olarak ortaya koydukları yenilikçi hareketlerin, yazılmış metin arasında düzgün bir denge kurduğu sonucuna varılır" (Wolf ve Gennaro, 2015: 4).

Dansın tiyatroyla olan etkileşimi, oyuncular ve dansçılar için yeni bir yaratım platformu oluşturmuştur. Müzikal tiyatro da bu farklı yaratım platformunu gerektiren bir türdür. Müzikal tiyatronun biçimsel olarak popüler olan müzikten beslenmesi, doğal bir gelişim sürecidir. Ancak popüler olandan beslenmesinin yanında dramayla olan etkileşimi yaratım sürecinin şekillenmesinde önemli bir unsurdur. Örneğin; Jerome Robbins'inkoreograflarını yaptığı *Fiddler on the Roof* Müzikali'nde dansın müzik ve dramayla olan uyumu, müzikal tiyatroda değişen forma öncülük eden güzel bir örnektir. Müzikallerdeki elementlerin entegrasyonu her zaman dramatik ifadenin emrindedir, tamamı forma ve biçime dayalı olan problemlerin hiçbiri, bu ilişkiyi değiştiremez. O yüzden son yıllarda dansın yaratım sürecinde, ifade; öz-ifade ya da karakterin ifadesi veya oyundaki ruh hali, modern dansın biçimsel estetik felsefe anlayışıyla uyum sağlamaz. "Bale dünyası geçmişte Agnes de Mille, Jerome Robbins ve Michael Kidd gibi koreograflarını Broadway ile paylaşmışken, artık baleden yetişmiş koreograflar müzikallerde yer almıyor" (Sagola, 1992: 152). Buna en iyi sebep, modern dans da olduğu gibi Amerikan bale estetiğinin, başta belirtilen üç estetik noktadan, en çok forma dayalı olandan beslenerek koreograflar tasarladığı gösterilebilir. Forma dayalı olan estetik anlayışı da bir zamandan sonra dramayla olan bütünlüğe ayak uyduramamıştır.

Balanchine'nın dediği gibi, "birileri gerçekten bu balerinin kim olduğu ve neyi ifade ettiğini bilmek istemiyor. Sadece hareketlerinin ve vücudunun saf güzelliğini izlemek

istiyorlar” (Gelbard, 1988: 32). Müzikal tiyatrodaki dans başlangıçta biçimsel olarak klasik bale tarzına yakın bir formda yerleşse de müzikle olan etkileşimine paralel olarak sonraları özellikle Amerika’da Broadway’de cazın egemenliği altında kendini şekillendirmiştir. Özellikle Caz, Swing, Lindy Hop gibi insanların sosyal yaşantılarında ettikleri danslar, Broadway’de Cole Porter, Leonard Bernstein gibi bestecilerin etkisiyle de müzikal tiyatrodaki dans anlayışını hızlı bir şekilde bu eksene kaydırmıştır.

Aslında klasik müziğin sahnedeki temsilcisi olan operaya alternatif bir bakış açısıyla ortaya çıkan bu değişim ve müziğin değişimine paralel olarak dans türlerinin de değişmesine zemin hazırlamış ve günlük sosyal hayattakine yakın bir noktaya taşımıştır. Müzikal tiyatrodaki dans kendini, erken dönemde Swing, Klasik Caz, Tap temelinde oluşturur. Erken dönemdeki şovların esas amacı eğlendirmek ve güldürmek üzerinedir. Dolayısıyla danslar ve ona eşlik eden müzik hep yüksek tempodadır. Müzik tarzlarındaki değişime, oyunlardaki dans da hızlı bir şekilde adapte edilmiştir. Caz, Blues, Swing tarzı danslar, zaman içerisinde yerini Rock-Roll, R&B, Hip-Hop gibi türlere bırakmıştır. Genel olarak müzikal tiyatro, sosyal dans olarak nitelendirilen bütün türlerden, zamanın popüler olan bütün müzik türlerine eşlik eden dansları sahneye taşır. Müzik akımlarının değişmesiyle müzikal tiyatrolardaki dans stilleri de değişir. (*Grease* dansları (1970), *Kiss Me Kate* dansları (1953)). Müzikal tiyatro gelişimiyle beraber seyirci üzerindeki etkisini daha farklı eksenlere kaydırmaya başlayınca dans da bu değişime ayak uydurmuştur.

Dansın müzikal tiyatrodaki karakterle olan bağlantısı, zaman geçtikçe daha derinden önemsenmeye başlamıştır. Özellikle burlesk, kabare gibi türler eğlence amaçlı da olsa, biçimsel olarak getirmiş oldukları teknik ve kodlardan oldukça faydalanılmıştır. Chicago Müzikali’nde kabare türünün etkisi sıkça görülür. Uzun cümlelerle dahi aklımıza

oturtamayacağımız bir karakter, sadece birkaç hareketle algıda kendini şekillendirmeyi başarabilir. Bazı hareketler ya da dans figürleri ise direkt olarak karakterle ilişkilendirilir. Örneğin; Liza Minelli'nin *Cabaret* Müzikali'ndeki Mein Herr ayak döndürme hareketi ya da *Singing in the Rain*'de Gene Kelly'nin sokak lambasındaki pozu akla ilk gelen sahneler arasındadır. Danslarındaki bu hareketler oyuncular tarafından o duygu durumunun tepe noktası olarak iyi bir şekilde içselleştirilirse, müzikal için simgesel bir özellik de kazanmış olur. *Singing in the Rain*'de Gene Kelly'nin sadece koreografiyi uyguladığını izlemeyiz. Neşesiyle, enerjisiyle, duyguların yoğunluğuyla koreografiyi ortaya koyar. Ortadaki koreografi ve hareketler, büyük bir ustalığın getirmiş olduğu doğallıkta seyirciye aktarılır. Dans ve drama bir uyum içerisinde kendisini gösterir. Herkes şemsiyesini açıp, yağmurdan saklanmaya çalışırken, o saklanmadan diğer insanların tuhaf bakışları altında dansına devam eder ve onlara aldırış etmez. Ancak polisle yüz yüze geldiğinde dansını sonlandırmak zorunda kalır. Bütün her şey, akıcı ve doğaldır. Onun bu anlık başkaldırısıyla ettiği dans ise müzikalin tamamıyla bütünleşecek ve hatırlanacak bir görüntü ortaya koyar. Liza Minelli'nin *Cabaret* Müzikali'ndeki dansı da bu etkiyi sağlar. Çünkü ön sahne, Sally Bowles'ın iç çatışmasını gösterir; performansındaki dansı biçimlendiren ve şekillendiren de bu olur.

Dramanın dans üzerindeki etkisi, dans için kalıplardan çıkan bir yaratım alanı oluşturur. Müzikal tiyatrodaki gelişen beraberlik ne kadar doğal ve uyumluysa seyirci için de o kadar tercih edilir olur. Bu nedenle dans, müzikal tiyatro için önemli bir disiplindir. Endüstri de bunu test ettiği için, talep gören ve gelişen bu yapılara uygun tasarımda oyunlar üretmeyi hedeflemiştir.

1.1.1.3. Müzikal Tiyatroda Öykü

Müzikal tiyatrodaki öykünün içeriği ve anlatım yolu temelde yer alan ana unsurdur. Özellikle doğru başarıyı sağlamadaki en etkin yol, doğru öykü seçimi ve bunun nasıl kurgulandığıdır. Mega-müzikaller endüstride yer almadan önce Broadway, daha günlük hayatı tasvir eden konular ele alıyordu; gerçekçilik ön planda, yazar-yönetmen iş birliğine dayanan güncel konular revaçtaydı. Özellikle 70’lerde politik ya da sosyal her yeni konu *Hair*, *Sweet Charity*, *Jesus Christ Superstar* gibi oyun haline getirilip sahnelenebiliyordu. (Kaiser, 2013: 18-22) 80’lerden sonra ortaya çıkan Mega-müzikaller ise daha epik, konu olarak daha derin ve kapsamlı klasikleşmiş öyküleri seçmeye başladı. Örneğin; Victor Hugo’nun *Les Misérables* ve *Notre Dame de Paris* gibi klasikleşmiş romanları, müzikal oyunlar olarak karşımızdaydı. *Wicked* piyasaya girdiğinde, yapımcıları rakiplerine karşı avantajları sorulduğunda şöyle yanıt veriyordu, “Bizim anlattığımız çok güzel bir öykü var ve sadece bu yüzden *Wicked* değerli ve başarılı olacak.” (Laird, 2011: 5) Bütün mega-müzikal oyunların öyküleri incelendiğinde pek çok ortak kodlara rastlamak mümkündür.

Özellikle 80’lerde ortaya çıkmış mega-müzikallerde iyi ve kötü kavramları ele alınış tarzı olarak öykülerin orijinalinden farklı bir boyutta sahnede irdelendiği görülür. Eskiden kötü olan karakter, salt kötü ve yanlış olanı simgelerken, bu müzikal oyunlarda kötü karakterlerin kendi içlerindeki çatışmanın sıklıkla yansıtıldığı gözlemlenir. Daha optimist, daha sevecen tarafları seyirciye yansıtılır. Kötülüğün nedenselliği sorgulanır. (Siropoulos, 2008: 8-15) Örneğin; *Phantom of the Opera*’da Phantom acımasızca cinayet işleyen, masum karakterleri katledebilen ve korku duyulan bir karakterdir. Ancak bizim sahnede

gördüğümüz, başta Kristine’e karşı çaresizce duyduğu aşk ve sevgi, daha sonraları ise onu bu yola mecbur kılan koşullardır. Yani Phantom kötülük yapan bir karakter olmasına rağmen, seyirci onun çocukluğundan beri işkence görmesi, yüzündeki yaralar nedeniyle insanlar tarafından aşağılanmış olması sebebiyle onu aklar. Aynı şekilde *Wicked* bize kötülüğün gerçekte ne olduğunu sorguladır. Elphaba kötü olmaya mahkûm edilmiş, çirkin, sosyal ilişkileri kötü, fazla arkadaşı olmayan ve içine kapanık bir karakterdir. Ancak oyunda biz onun farklı, optimist veolumlu yanlarını da görürüz. Adeta, çocukluğumuzda sınıfta hiç hak etmediği halde dalga geçilen, aşağılanan, yalnız bir arkadaşımız gibidir Elphaba. Oyun ise, iyi ya da kötü nedir sorularını sorguladır seyirciye. *The Beauty and The Beast*’de çirkin olanın güzel olana duyduğu aşk işlenir. Ya da tıpkı *Phantom of the Opera*’daki gibi güzel olanın çirkin olanı seçmesi. *Notre Dame de Paris*’de ise yine çirkin Quasimodo’nun güzeller güzeli Esmeralda’ya duyduğu aşk işlenir. Bu hikayeler ya da hikayecikler değişse de değinilen motifler ve metaforlar farklı şekillerde o dönem içindeki Mega-müzikaller içerisinde çok kez kullanılmıştır. Aslında başta içerikle ortaya çıkan biçimler, daha sonraları oyunların bütününe yerleşen klişelere indirgenmiştir. Bu da özgünlüğün önüne geçen bir sığlaşmayı ortaya çıkarmıştır.

Temelde aşk üçgeni üzerine kurulu hikayeler bu şekilde daha fantastik, hayal gücüne dayalı bir durum oluşturmaktadır. Bu da bu hikayelerin, güçlü prodüksiyonların etkili manevralar yaparak seyirciyi etkilemesine olanak sağlar. Örneğin; *Phantom of the Opera*’daki büyü ve illüzyon etkileri görülür. *Wicked*’de büyü görülür. *The Beauty and The Beast*’te yine büyüler görülür. *Jeekyll and Hyde*’daki dönüşüm sahnesi, vb. *The Lord of the Rings* Müzikali’ndeki büyü ve Frodo’nun yok oluş sahnesi. Bu öykülerin hepsi seyirciye

hoş gözüken bir konsept oluşmasını sağlar. Dekor, kostüm, efekt ve rejisel birçok yöntem, bu öyküler sayesinde sağlam kurgusal bir zeminde bulunur.

Canavarları hoş ve iyi gösterme, başlangıçta çocukları daha renkli bir Disney müzikalleri atmosferi içerisine sürükleyen bir havada oluşsa da bu renkli dünya doğru kurgulandığında yetişkinler için de cazip, merak edilen, çekici bir kıvama dönüşür. Cameron Mackintosh, The Guardian'a verdiği röportajda başarısını şu şekilde ifade eder, *“Ben tüccar bir babanın oğlu olarak dünyaya geldim. Müzikal oyunlar üzerine her zaman hayallerim vardı. Ancak entelektüel hiçbir birikimim yoktu. Çocuksu hayallerim, entelektüel olarak çok donanımlı olmamam, beni daha anlaşılır kıldı ve başarı sağladı.”* (Billington, 2013). Bir yenilik ve dönüşüm vaat eden Mega-müzikaller, başarısı sabit, aşına ve klasikleşmiş öyküleri alıp, bunları genç kitlenin izlemekten keyif alacağı bir forma dönüştüren bir hedef benimser. Anlaşılması zor, fazla çetrefilli öyküler, her zaman bir risktir. O yüzden, yepyeni bir öykü yerine, eski olan revize edilir. Öyküler, orijinalinde olmasa dahi seyirciye çekici hale getirilmek için, eklemeler ya da çıkartmalara maruz kalabilir. Örneğin; 1888'de Shribner tarafından kaleme alınan, *Strange Things about Dr. Jeckyll and Mr Hyde* öyküsünde, Dr. Jeckyll ya da Mr. Hyde sadece bir kadınla aşk ilişkisi yaşar. Müzikal formunda ise aynı adama âşık olan iki kadın (Lucy ve Emma) vardır. Yani bir hayat kadını olan Lucy ve iyi bir doktorun kızı olan Emma aynı adama âşıktır. Öykü bu şekilde revize edilip, seyircinin beğenisine sunulmuştur. Dolayısıyla orijinalinde olmasa da öyküler de aynı zamanda bir pazarlanma şeklidir.

Hit haline gelmiş pek çok müzikal oyunun (*Miss Saigon*, *Les Miserables*) öyküsünde bu motife rastlanır. Örneğin; *Les Miserables*'de yoksul ve hırsız olan Eponie'nin Marius'a âşık olması, Marius'un ise Cosette'e âşık olması ya da *Miss Saigon*'da

Ellen Scott ve Kim'in Christopher'a olan aşkı, vb. Mega-müzikalleri, öykü anlamında da daha opera temelli ve epik düşünmek mümkündür. Operalardaki hikayelerin revize edilmesiyle üretilmiş hit müzikaller, çoğunluktadır. Örneğin; *Romeo & Juliet - West Side Story*, *Madame Butterfly - Miss Saigon*, *La Boheme - Rent* Müzikali, vb. Farklı konseptlerde dramatik çatışmanın aynı olduğu öyküler sahnelenir. *Romeo ve Juliet*'te kan davalı iki ailenin çocuklarının aşk öyküsü anlatılır. Bir baloda dans ederken Romeo, Juliet'i görür ve aşık olur. Daha sonra balkonunun altına gidip onunla konuşmaya çalışır. *West Side Story*'de ise Tony, yine bir dans balosunda Maria ile tanışır. Bu sefer, balkon yerine New York'ta bir apartmanın yangın merdivenleri vardır. Kan davalı aileler ise yerini iki düşman çetenin üyelerine bırakmıştır. Yani mekân kurgusu, dönemin mekanlarına göre modernize edilmiş, düşmanlık ise soylu aileler yerine New York çeteleri üzerinden gösterilmiştir. Genel bütün örneklerden yola çıkılırsa olay örgüsünün omurgasında bir değişiklik gözlemlenmez. Ancak seyirci bu değişiklikler üzerinden, hikâye anlatımını algısal olarak daha yakın bir perspektiften izleme şansı bulur. Bununla beraber yaratılan bu konsept ve sahnelemedeki değişiklikler genç jenerasyonda da ilgi uyandırmayı hedefler. Örneğin, *West Side Story*'de yönetmen, bu sayede dönemin popüler olan sosyal danslarından faydalanır. Latin Amerika kültürü, oyundaki danslarda egemendir. İngilizce'nin telaffuzunda Latin aksanı duyulur. Ailelerden birini göçmen yapmak, aynı zamanda dönemde herkesin çok iyi bildiği, göçmen ve Amerikalı çatışmasını da ortaya koyar. Ana temel hikâyenin uzantıları olan bu yapılar, seyirciyi hikâyeye bir adım daha yaklaştırır. Prodüktör, seyirciyi oyuna ne kadar yakın tutabilirse ve hikâyeyi de samimi ve anlaşılır kılarsa, gişede bu ona kazanç olarak geri döner. *Romeo ve Juliet* ve *Madame Butterfly*, ismi ve kurgusu değiştirilmeden, sadece müzikler üzerinden bir değişiklik yapılarak da müzikale dönüştürülebilirdi. Ancak, rejisel

ve prodüksiyon anlamında şü anki müzikal oyunların sağlamış olduğu algıyı yaratamazdı. *Madame Butterfly*, Japonya’da bir geyşanın Amerikan teğmenle olan aşk hikayesini anlatır. Ancak *Miss Saigon*’da bu hikâye Vietnam savaşında geçer. O dönemde, Vietnam savaşının acılarını ve izlerini hala üstünde taşıyan Amerikan halkı için, *Miss Saigon*’un hikayesi çok daha cezbedicidir. Operadan alınan hikayeler, seyirci üstündeki etkisi test edilmiş bir ürün olması nedeniyle de kültür endüstrisinin de üretim için benimsemiş olduğu daha risksiz bir başlangıç noktası oluşturur.

Rent Müzikali de, *La Boheme Operası*’nın hikayesinden yola çıkarak oluşturulmuş başka bir müzikaldir. *La Boheme Operası*, sanatla ilgilenen, şair, müzisyen ve ressam olan üç yoksul arkadaşın; kirayı ödeyememelerine bağılı oluşan bir aşk hikayesini anlatır. *Rent* Müzikali ise aynı hikâyeyi farklı bir konsepte ele alınır. Türkçesi “kira” anlamına gelen *Rent* Müzikali ise New York’un apartman dairelerinde geçer. Oyunlardaki hikayelerin güncellenmesi, rejide olduğu kadar reklam ve pazarlamada da prodüktöre büyük avantaj sağlar çünkü biçimsel olarak güncel olanın gösterilmesi, eski-yeni algısı üzerinden daha cazip ve keşfedilmeye hazır bir düzlem oluşturur.

1.1.1.4. Müzikal Tiyatroda Beden Kullanımı

Çok yönlü olma özelliğine sahip oyuncuların, sahip oldukları vücut yapısı ile beraber hem iç aksiyonların hem de dış aksiyonların yansıması adına uyarıcı olarak ifade edilen etkilere karşılık verebilmesi gerekmektedir. İyi oyuncuların en temel özelliğı vücut yapılarını iyi tanımaları ve bir alet gibi algılayıp yönlendirebilmeleridir. Bu özellikleri ile birlikte ikna becerilerinin yüksek olması ve seyirciler üzerinde söz konusu becerilerini

kullanabilmeleri gerekmektedir. Oyuncuların becerilerini kanıtlayan durumlardan biri ise, zıtlıklara bağılı olarak ortaya çıkan ilişkilerin seyircilere etkili bir şekilde aktarılabilmesidir. “Oyuncular tarafından maddesel olarak ortaya çıkan yaratıcılığın kendilerine mal edilmesi, vücut hareketleri ile dış aksiyonlarının karakter özelliklerinin saptanması neticesinde uyumlu hale getirilmesi, ortaya çıkan farklılıkların ayrılması metodunun kullanılması, dikkatin belirli bir noktada toplanabilmesi ve imgelerin daha güçlü vurgulanabilmesi açısından önem arz etmektedir.” (Arıkan 2007: 109) Bunlara ek olarak tüm bunların sergilenmesi noktasında gereken yeterliliklerin ortaya koyulabilmesi, bedensel olarak var olan eksikliklerin belirlenmesi ve söz konusu eksikliklerin giderilmesi adına doğru müdahalelerin yapılması gerekmektedir. Oyuncular tarafından ihtiyaç duyulan pozisyonların doğru bir şekilde icra edilebilmesi adına “ağız ve çene hareketlerinin tespit edilmesi, doğruluk-eğrilik derecelerinin saptanması, yüzde bulunan kasların tamamının kontrol edilebilmesi, üstlenilmekte olan rolün doğru yönetilmesi” ve görevlerin üstesinden gelinebilmesi için önem arz etmektedir. (Arıkan 2007: 109) Bazı eserlerde görülen roller, küçük olmalarına karşılık ustalığı gözler önüne seren bedensel bir dayanıklılık isteyebilmektedir. Bilinç düzeyi yüksek oyuncuların öne çıkan bir diğer özelliği ise, kol ve bacak hareketlerinin bilincinde olmasıdır. İdeal durumlar belirlenmeli, vücut için ideal olan pozisyonlarda sergilemekte olduğu rol oyuncu tarafından mutlaka içselleştirilmelidir. Önemli bir diğer konu ise, imgelemindeki vücut pozisyonlarına karşılık verilebilmesidir. Rolün duygusunun aktarılması noktasında sadece vücut hareketlerinin kullanılması ya da imgeleminle hareket edilmesi yeterli olmamaktadır. Bunların rolün gerekliliklerine paralel olarak belirli bir dengede kullanılması gerekmektedir.

Sergilenecek bir oyunun provası için gerçekleştirilen uygulamalara sportif faaliyetler ile destek verilmektedir. Özellikle tenis, yüzme ve eskrim gibi spor dalları bu alanda öne çıkmaktadır. Oyuncuların yetiştirilmesine yönelik takip edilen süreç içerisinde uyarıcılar ile karşılıklar arasında güçlü bir ilişkinin kurulması oldukça önemlidir. Oyuncuların estetiklerini geliştirmesi durumunda oyunlarına hazırlanması ve odaklanması çok daha kolay olmaktadır. Estetik gelişimin sağlanması adına gerçekleştirilen her şey fiziksel gerilimin ortadan kalmasına da katkı sağlamaktadır. “Estetik açıdan belirli bir olgunluğa erişmiş bir vücut ile güzel vurgulama becerilerinin edinilmesi, acemi oyun uygulamalarının ve doğru olmayan kas kullanımının ortadan kalkmasını sağlamaktadır.” (Arıkan 2007: 110)

Fiziksel tiyatro kapsamında ortaya çıkan birçok tür bulunmaktadır. Dans tiyatrosu, fiziksel tiyatro ve hareket tiyatrosu şeklinde gerçekleştirilen adlandırmalardan yola çıkıldığında “dramatik anlatım süreçlerinde metinler kadar, kimi zaman metinlerden de daha fazla vücudun etkili olabileceği” yorumu yapılabilmektedir. (Arıkan 2007: 111) Oyunların temel enstrümanlarının vücutları olduğu kabulü ile sadece dans ya da fiziksel tiyatro ile ilgilenenler için değil, tüm oyuncular için vücudun tanınması ve kontrol edilmesi önem arz etmektedir.

Doğu tiyatrosunun genel özelliklerine bakıldığında oyuncuların vücudun hareket olanaklarını yoğun bir şekilde kullandığı görülmektedir. Bu durumda doğu tiyatrosu örneğinde dans ve tiyatronun kesin sınırlarla birbirinden ayrılması neredeyse imkânsız kabul edilmektedir. Doğu tiyatrosunda sergilenen oyunlarda fiziksel kodların ön plana çıktığı dans biçimleri ile karşılaşilmektedir. Batı tiyatrosunda ise soyut fiziksel eylemlerden uzaklaşmak sureti ile gündelik yaşamı daha fazla yansıtmakta olan, hayatın akışına uygun

eylemlerin sahneye çok daha benzer bir şekilde aktarıldığı yaklaşımların takip edildiği görülmektedir. Bu durumda batı için bedenın gündelik yaşam içerisinde karşılaşılmayacak, çok daha soyut hareketler üzerinden teatral eylemlere vurgu yapıldığında ya da hikâye ve metine olağanın haricinde ufak bir bilinç ve yoğunlukla katkı sunulduğunda hareket tiyatrosundan bahsedilmektedir. Doğu tiyatrosunda ise teatral anlatım çoğu zaman bedenın belirli bir form içerisinde hareket etmesi sureti ile aktarılmaktadır. Bahsi geçen biçimler özel figürlerle birlikte, kaslarda meydana gelen kasılma yoğunluklarının farklılığı, yüzde ortaya çıkan mimikler, ritimlerin farklılığı, dengenin kullanımı vb. unsurlarla oyunculara hikayeleri aktarabilecekleri fiziksel bir çerçeve sunmaktadır. Gelişen çerçevede hikayeler belirli fiziksel kodlar kullanılarak izleyiciler ile paylaşılmaktadır. Sergilenen eylemlerin farklı amaçları, fiziksel olarak birbirinden akışları ve duygusal mesajları bulunmaktadır.

Yukarıda sayılan unsurlar göz önünde bulundurulduğunda doğu tiyatrosundan gündelik yaşam içerisinde sergilenen eylemler ile sahneden sergilenen eylemlerin oldukça farklı noktalara koyulduğu görülmektedir. Batı tiyatrosunda ise benzer bir yaklaşıma rastlanılmamaktadır. Batı tiyatrosu oyuncuların çoğu zaman oyunlarında da gündelik yaşamın eylemsel kalıpları içerisinde hareket etme eğilimi göstermektedir. Sergilenen karakterin duyguları ve psikolojik hali gündelik yaşamda seyircilere tanıdık gelen olağan eylemler kullanılarak aktarılmaktadır. Bu durumda oyuncuların oyun esnasında tekrarlaması gereken kodlar bulunmamaktadır. Benimsenen bu yaklaşım, doğal oyunculuk olarak da adlandırılmaktadır ve oyunculara oldukça geniş bir yaratıcılık alanı tanımaktadır. Öyle ki, batı tiyatrosu oyuncularının çok daha kendilerine özgü eylem formları, yaratma potansiyelleri bulunmaktadır. Fakat, bir alet olarak kullanabilecekleri vücutlarını tanımayan

oyuncular için söz konusu geniş yaratma alanı verimli bir şekilde kullanılamayabilmektedir. Oyuncuların bedenlerini tanımamasının neden olacağı bir diğer önemli sonuç ise sergiledikleri karakterlerin birbirine benzemesi ve farklı duyguları etkili bir şekilde seyirciye aktaramamasıdır.

Oyuncuların vücudu ile kurmuş olduğu bağlantı, vücuttan zihne aktarılan sinyallerin algılanması ve bedenin tamamının kullanılması sureti ile eylemlerin sergilenmesi, standartlaşan jestler ve alışlagelen mimikler ile sınırlı kalmadığını göstermektedir. Batı oyunculuğunda, oyuncunun kimliğini ortaya koyabilmesi adına vücudu ve duyguları arasında bilinçli bir şekilde ortaya koyabileceği bir ilişkinin olması gerekmektedir. Bir sahne sanatçısının sergilediği role imzasını atabilmesi adına kişiliğinde gizli olan ipuçları üzerinden açacağı kapılardan geçerek duygularını eyleme dökebilmesi gerekmektedir.

Oyuncuların bedenlerini tanımada dansın oldukça önemli bir yeri bulunmaktadır. Özellikle modern danslar ile birlikte etnik danslar ve savunma sporları bedenin çok daha iyi tanınmasını sağlamaktadır. Dans ile birlikte düşünceler, imgeler, kavramlar ve en önemlisi duygular estetik bir şekilde eylemlere yansıtılmaktadır. Bütünsel ve doğal bir fiziksel var oluşun sergilenebilmesi adına bedenin hareketlerinin sınırlarının öğrenilmesi ve gündelik yaşam içerisinde karşılaşılmayan hareket etme biçimlerinin denenmesi gerekmektedir. Doğu sporları ya da dans etkinliklerinin, bireylerin yer ile bağlantı kurabilme becerileri, hareket formlarının çeşitlendirilmesi ve bedene yönelik farkındalığın geliştirilmesi noktasında oldukça olumlu katkılarının olduğu görülmektedir. Müzikal tiyatronun gelişim süreci içerisinde birçok dans formunun kullanıldığı ve söz konusu formların bilinçli bir şekilde disipline kazandırıldığı görülmektedir. İçeriğinde metin ve müzik bulunan koreografilerin rutinleri, müzikal tiyatro kapsamında dans figürlerinin esnek yapısı

üzerinden, yaratıcılığın sınırları zorlanarak seyircilere etkili bir şekilde aktarılmaktadır. Bununla birlikte geliştirilmekte performanslar üzerinden tiyatrodaki tercih edilen dans ile seyirciler ve oyuncular arasında farklı kodları bünyesinde barındıran bir dil gelişmiştir. Oyuncuların sahne ile ilgili çalışmalara nereden başlayacaklarını belirleyebilmek için öncelikle bedenleri gözlemlemesi gerekmektedir. Öyle ki, bu konu ile ilgili en doğru yanıtlar ve ipuçları oyuncuların kendi bedeninde gizlenmektedir. Örnek vermek gerekirse, gerginlikleri, davranışlarında görülen korunaklı hal, dalgınlıkları beden dilleri üzerinden kolayca fark edilmektedir. Oyuncuların bedenlerini tamamı ile seyirciye sunabilmesi için özgüvenlerinin oldukça yüksek olması gerekmektedir.

Vücutları diğer oyuncularla kıyaslandığında çok daha esnek olan oyuncular, özellikle müzikal tiyatrolarda çok daha etkili bir şekilde oynayabilmektedir. Bunun için oyuncuların kasları, dokuları, kemikleri, organları ve genel beden yapısı arasında oldukça güçlü bir bağlantının olması gerekmektedir. Müzikal tiyatro oyuncularının fiziksel ve vokal ustalıkları üzerinden duyguları ya da düşünceleri biçimlendirmek adına etkili ve anlamlı yöntemler geliştirmektedir.

1.1.2. Müzikal Tiyatroların Kendi İçinde Oluşturduğu Türler

Müzikallerin altı temel tür olarak sınıflandırılması mümkündür. Buna karşılık, söz konusu sınıflandırmanın oldukça keskin sınırlara sahip olması mümkün görülmemektedir. Süreç içerisinde birçok alt tür ortaya çıkmıştır. Bu durumda bir müzikalin sahip olduğu özellikler bakımından farklı türlere dahil edilmesi mümkündür. Yine de müzikallerin altı alt grup üzerinden değerlendirilmesi çok daha faydalı olabilmektedir. Bu başlıklar ise; müzikal komedi, Broadway operası, müzikli oyun, revü, müzikal drama ve yeni operet olarak

sıralanabilmektedir. Frankel müzikal türlerini “müzikal drama, yeni operet, müzikal komedi ve Broadway operası, müzikal tiyatronun yapı taşları” olarak ifade etmektedir (Frankel, 2000: 1).

Yukarıda da ifade edilmekte olan türler arasında yer alan Revü; parçalar arasında konu bağlarının çok kuvvetli olmadığı, her bir bölümün tek başına var olabildiği, genellikle bağlantısı zayıf tablo, şarkı, monolog ve burlesk gibi sahneler üzerinden kurulmuş olan, odak noktasında çoğu zaman gündelik olayların yer aldığı ve alaycı bir bakış açısı ile eleştirinin ön plana çıktığı gösteri türü olarak ifade edilmektedir. Revü ile ilgili olarak Frankel, “oyun içerisinde karakterlerin gelişim göstermediğini, tutarlılığın olmadığını ve hikayelerin bütünsel bir yapıya sahip olmadığını” ifade etmektedir. (Frankel, 2000: 2) Revü ise kendi içerisinde birçok alt türü barındırmaktadır. Bu türler genellikle eserlerin içeriğinde yer alan dans, oyun, komedi, şarkı unsurlarının kullanımında farklılıklara bağlı olarak oluşmaktadır.

Müzikli oyunun en temel özelliği ise müzikallerden ayrılması en zor olan tür olmasıdır. Müzikallerin ve müzikli oyunların arasında ortaya çıkan en temel fark, müzikli oyunlardan müzikal parça çıkarılsa dahi hikâyenin güçlü bir şekilde varlığını korumasıdır. Kullanılmakta olan şarkılar üzerinden oyuna eğlence katılması mümkün olmaktadır. Müzikli oyunlarda danslar ve müzikler öncülük etmemektedir. Aradaki farkların belirlenmesinde izlenebilecek en basit yol ise müzikli bölümün çıkarılması durumunda hikâyenin kesintisiz bir şekilde sürüp sürmediğinin incelenmesidir. Müzikli oyuna örnek olarak *Marat-Sade* gösterilebilmektedir. Buna karşılık içerik olarak değerlendirildiğinde *1776 Müzikali*’nin çok daha ilginç bir örnek olduğu öne sürülmektedir. “Oyunda

kullanılmakta olan tek bir şarkı (Molasses to Rum), müzikli oyunun müzikal olmasına neden olmaktadır.” (Frankel, 2000: 5) Öyle ki, bahsi geçen şarkının oyunun dışında tutulması durumunda oldukça önemli bir duraksamanın ortaya çıktığı ve hikâyenin aksadığı görülmektedir. Bu örnek üzerinden hareket edildiğinde bir şarkı dahi müzikli oyunun ve müzikalin birbirinden ayrılmasına neden olabilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken husus ise oyunun içeriğinde kullanılmakta olan dansların ya da müziklerin yoğunluğu değil, içeriğe sunmuş olduğu katkıdır.

Müzikaller içerisinde yer alan ve en yaygın tür olarak kabul edilen müzikal komedilerin çıkış noktası ise İngiltere’deki music hall geleneğidir. Bu oyun türü, öncelikle Avrupa’da geniş bir izleyici kitlesine ulaşmış, sonrasında ise Amerika’da türün tam karşılığı olarak değerlendirilebilecek örnekleri ortaya koyulmaya başlamıştır. Hazırlanan Minstrel Show’lar üzerinden müzikal komediler Amerika’da oldukça popüler hale gelmiştir (Tuncay, 2013: 98). Broadway’de ortaya çıkan gelenek üzerinden Amerikan kültürü ile özdeşleşen Müzikal komediler, aynı zamanda Amerikan müzikallerinin de yapı taşı olarak kabul edilmektedir. “Özgün bir kimliğe sahip olan Amerikan Müzikali, gelişim sürecinde revünün birbirine bağlı bir şekilde bulunan, konu bütünlüğünün olduğu bir türünden yararlanmış ve erken müzikal evresinin öne çıkan eserlerine ev sahipliği yapmıştır.” (Frankel, 2000: 12) İfade edilen erken dönem eserlerinin yapısına bakıldığında ise oldukça gevşek bir dokuya sahip olduğu görülmektedir. Zaman içerisinde ise şarkılar eserlere çok daha başarılı bir şekilde işlenmiş, konuya uygun dans figürlerinin geliştirilmesi ile müzikal komediler çok daha olgun bir yapıya kavuşturulmuştur.

Müzikal komedinin gelişimi, müzikal dramının parlayabilmesi adına önemli bir imkân yaratmıştır. Ritimlerin kısa ve eğlenceli yapısı, çok daha dramatik vurguların ön

plana çıktığı ve müziğin daha hırslı hale geldiği bir dönüşüm yaşamıştır. Bu durumun ilk örneğine 1927’de *Show Boat* eserinde rastlanılmaktadır. Bu eser aynı zamanda birleşik bir müzikal olma özelliğine de sahip olmaktadır. Öyle ki, eserde kullanılmakta olan notalar ile hikâye arasında bir tutarlılık ön plana çıkmakta ve konunun dışında yer alan unsurların tamamı ise dışarıda bırakılmaktadır. Süreç içerisinde drama, müzikaller üzerinden gelişimini sürdürmüş ancak daha komplike bir karaktere bürünememiştir. Müzikal dramalar ile birlikte diyaloglara çok daha az başvurulmuş yeni bir yapı ortaya çıkmıştır. “*West Side Story* örneği üzerinden hareket edildiğinde şarkıların ve dansların sözden çok daha fazla şey anlatmaya çalıştığı görülmektedir” (Frankel, 2000: 3).

Müzikal dramının bir seviye daha üstü olarak ise Broadway operası ortaya çıkmıştır. Geleneksel ya da modern opera, bir müzikal tiyatro örneğini temsil etmemektedir. Öyle ki, operada sanatçının hareketli olmak yerine sabit olması gerekmektedir. Bu eserlerde öncelikle klasik biçimler üzerinden şarkının icra edilmesine odaklanılmaktadır. Broadway operasında ise müzikalite, müzikallere kıyasla daha üst düzeye çıkarılmakta iken müzikallerde var olan unsurlar ise belirli bir denge halinde kullanılmaktadır. “Broadway operasının ve geleneksel operanın ortak özelliği her ikisinde de mükemmelin arayışı bulunmaktadır. Ancak içerikler ve tretman göz önünde bulundurulduğunda ise Broadway operasında çok daha gündelik bir dilin tercih edildiği görülmektedir” (Frankel, 2000: 3).

Broadway operası ile bağlantılı olan eski operet formunun kapsamında ise romantik müzikaller de yer almaktadır. Broadway bünyesine dahil olabilen eski operet formlarına sahip eserlerin içeriğinde Avrupa esintileri ile de karşılaşmaktadır. Bu eserlerin son örneğini ise 1994 senesinde sunulan *The Song of Norway* temsil etmektedir. Bu tarih

sonrasında sahnelenmiş olan eserlerin karakteristik özellikleri ise Amerika'yı temsil etmektedir. Öyle ki hem içerik hem de biçim olarak olmasa dahi, bir yakasının Amerikan karakterini taşıdığı görülmektedir. Yeni operet biçiminde sözün önemi ise varlığını korumuştur. “Müzikalin en temel öğeleri arasında yer alan operet, uzun vadede en çok kabul edilen müzikli güldürü türü olarak değerlendirilmektedir” (Tuncay, 2013: 95). Özellikle Amerikan müzikalinin çatısını revü ve operet oluşturmaktadır. Bu durum, küresel düzeyde en geniş kapsamlı müzikal tiyatro endüstrisinin ortaya çıkışında da oldukça önemli bir role sahiptir.

Yukarıda da ifade edilmekte olan türler, birçok müzikalin bu türlerden birine ait olarak değerlendirilmesi için yeterli olmamaktadır. Nitekim, ortaya koyulan bir müzikalin içeriğinde bir revüye ya da müzikal drama ait unsurlarla karşılaşılabilir. Müzikal, gelişim süreci içerisinde ortaya çıkan birçok ara formda bulunmaktadır. Bunlara örnek olarak, oyun içerisinde karakterlerin çoğu zaman oyuncu ya da şarkıcı olduğu sahne arkası müzikalleri, bir başka dünyadan gelen karakterin şarkı söylemesini olağan gösteren fantastik müzikaller, içeriğinde farklı müzik türlerinin yer aldığı caz ya da rock müzikalleri gösterilebilmektedir.

1.1.3. Dünyada Müzikal Tiyatro

Drama, dans, müzik gibi disiplinlerin ilkel dönemlerde ortaya çıkan temellerine bakıldığında oldukça bütünleşik bir yapı içerisinde var olduğu görülmektedir. Bu disiplinlerin arasındaki yakın ilişki, hangi türde olursa olsun yeni bir gelişme olarak kabul

edilmemelidir çünkü; onların birleşiminin çok eskilere dayandığı her zaman bir gerçektir. İlk dönemlerde ritüeller üzerinden karşımıza çıkan ve müzikal tiyatro ile benzerlik gösteren bütünsel yapı, Antik Yunan’da da karşımıza çıkmaktadır:

“Antik Yunan’daki ilk tragedyaların ve komedyaların birer müzikal olduğunu bilmiyor muydunuz? Dünya Tiyatro Tarihi kitap ve yazarlarının çoğu müzikal tiyatronun varlığını bile kabul etmekten nefret duyarken, tarihte kabul edilen ilk tiyatro formunun bir müzikal olduğunu kabul etmeyi tabii ki istemeyeceklerdir; ki böyle züppe bir düşüncüyü çürütmenin zamanı çoktan geldi.” (Kenrick, 2010: 18)

Dönem içerisinde sergilenmekte olan tragedyaların içeriğinde yer alan bölümler Aristoteles’in Poetika adlı eserinde de yer aldığı üzere; “Oyunun başında yer alan aralıksız bölüm olarak prologos, koro şarkıları ile birlikte sergilenen konuşmaların yer aldığı bölüm olarak epeisodion, son bölüm olarak exodos ve koro şarkılarından oluşan bölüm” olarak ifade edilebilmektedir. (Şener, 2001: 37) Bu bölümlerin her biri kimi zaman belirlenen olay dizisi ile organik bir bağa sahip olmakta, kimi zaman ise bağımsız bölümler olarak sergilenmektedir. Ancak, akışta meydana gelen farklılıklara karşılık koronun dansla beraber şarkılar söylemesi, oyunun temelini oluşturmaktadır. Dönemin öne çıkan komedyalarında da benzer yaklaşımların takip edildiği görülmektedir. Dönemin tiyatro oyunları genellikle eğlenme ve rahatlama aktivitesi olarak algılanmaktadır. (Şener, 2001: 37 - 38)

Roma döneminde sergilenmekte olan oyunlarda da müziğin oldukça önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Müzikli oyunların temel öğeleri arasında kabul edilmekte olan ve dönemin en önemli ürünleri arasında gösterilen Pantomimus ise “Antik Roma

İmparatorluk Dönemi'nde gelişme göstermiş olan edebi yönü bulunmayan sözlerin olmadığı bir oyun türü" olarak ifade edilebilmektedir. (Gorlinski, 2009: <https://www.britannica.com/art/pantomimus> 13.03.2020) Dönemin öğeleri ile aktarılacak istenen ise; drama, dans ve müziktir. Toplumsal yapıda meydana gelen değişimlere paralel olarak müzikli gösteriler kendi içerisinde yeniden düzenlenebilmiştir. Bu değişim sürecine karşılık ilkel toplumların sanatsal faaliyetlerinde karşılaşılmakta olan geleneklerin sahip olduğu kutsallık seviyesinin çok fazla altına düşülmemiştir.

Orta Çağ'da gelinen noktaya bakıldığında ise drama ve müzik öğelerinin yine oldukça güçlü bir bağa sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kiliselerin bünyesinde bulunan "Miracle" (Mucize) ve "Morality" (Ahlak) oyunlarında ve gizli bir şekilde sürdürülmekte olan halk tiyatrolarında müzik ve dramının yol arkadaşlığının devam ettiği görülmektedir. Orta Çağ'da sergilenen temsillerin birçoğunda müziğin oldukça önemli bir yerinin olduğu görülmektedir. Öyle ki, "oyuncuların hazırlık süreçlerinde dahi müziklerden yararlanıldığı gibi, oyun sırasında erkek çocuklardan oluşan melekler korusu ilahiler ile oyunlara eşlik etmekteydi. Tanrının bildirileri borular ve trompetler eşliğinde melekler aracılığı ile bildirilirken, sergilenen oyunların bölümleri arasında insan sesleri ya da çeşitli müzik aletleri ile geçişler yapılmaktaydı." (Brockett, 2000: 122) Oyunların normal içeriklerinde ise oyuncuların toplu bir şekilde söyledikleri halk ezgileri ve ilahiler ise oldukça önemli bir yere sahiptir. O dönemin oyunculuklarında öne çıkan en önemli şey sestir. "Sergilenen karakterlerin önemli bir kısmının tipleşmiş olması nedeni ile yüksek kalitede oyunculığa ihtiyaç duyulmamaktaydı." (Brockett, 2000: 123) Oyunda alınan role bağlı olarak ise oyuncuların alacakları ücretler belirlenirken, oyun içerisinde bir oyuncunun birden çok rol üstlenmesi ise mümkün olmaktadır.

Rönesans dönemine gelindiğinde ise Moliere tarafından taleplere paralel olarak oyunlar müzikli komedilere çevrilmiştir. Ancak, bu oyunlar haricinde müzikal tiyatro örneklerine rastlanılmamaktadır.

Tabii ki Opera'nın, Müzikal Tiyatro'ya olan katkısı asla yadsınamaz. Operanın gelişiminde öne çıkan şehirlerin başında gelen Napoli, süreç içerisinde İtalyan Operası için de önemli bir merkez haline gelmiştir. Burada Provenzale tarafından kurulmuş olan okul, Alessandro Scarlatti tarafından da oldukça başarılı bir şekilde temsil edilmiştir. (Provenzale, 2021) Okulda öne çıkan birtakım özellikler bulunmaktadır. Oldukça güzel ve uzun ariyalar, melodik şarkıların zenginliği, müziğin sözlerden ya da şiirlerden çok daha üstün olduğunun kabulü bu özellikler arasında gösterilebilmektedir. İlerleyen dönemlerde Metastasio ve Zeno gibi önemli metin şairleri tarafından ortaya koyulan trajedilere beste yapan Bononcini, Piccini ve Porpora operaya oldukça önemli kazanımlar sunmuşlardır. Bu kazanımlardan biri resitatifler olarak ifade edilmektedir. “Resitatifler, orkestra eşliğinde yapılmakta olan, operaların, operetlerin, oratoryoların diyalog ve düzyazı kısımları için kullanılmakta olan, serbest bir ritmi ve temposu olan, konuşmaya benzer şarkı söyleme tarzı olarak ifade edilebilmektedir.” (Yener, 1992: 9)

1.1.4. Amerika Birleşik Devletleri'nde Müzikal Tiyatro

Müzikal denilince ilk akla gelenlerden Broadway müzikallerinin temellerinin 1800'lü yıllara dek uzandığını ifade etmek mümkündür. Amerikan Müzikali olarak adlandırılan formun içinde minstrel şovlar, burlesk ve ekstravaganza, komedi opera, vodvil,

revü ve müzikal komedi bulunmaktadır. İçeriğinde müzikalin birtakım öğelerini barındırmakta olan birçok oyun 1850’li yıllarda seyircilere sunulmuştur. 1866 senesinde Broadway’de seyirciye sunulmuş olan *The Black Crook* adı verilen eser, bazı akademisyenlere göre kayıtlara düşülen ilk müzikal tiyatro olma özelliğine sahiptir ancak kendini ilk müzikal olarak tanıtmamaktadır². Her ne kadar kendine müzikal ismini vermese de bir hikâyeyi drama, müzik ve dans ile anlatan ilk müzikal oyun olma özelliğini taşır. Bu oyuna izleyiciler oldukça fazla ilgi göstermiştir. “Yapılan incelemeler neticesinde oyunun 474 kez sahnelendiğine dair kaynaklar bulunmaktadır.” (Lubbock, 1962: 756) Bu oyun, ilerleyen dönemlerde yazılmış olan birçok müzikalin de ilham kaynağı olarak kabul edilmektedir. Kadrosu tamamı ile siyahi oyuncularından meydana gelen ilk oyun olma özelliğine sahip *Clorindy the Origin of the Cakewalk*, günümüzde amatör topluluklar tarafından sahnelenmeye devam eden *Trial By Jury*, Gilbert & Sullivan tarafından sergilenen *Thespis* adlı oyun, 1880’li yıllardaki Japon modasından ilham alan ve günümüzde amatör ve profesyonel toplulukların sahnelenmeye devam ettiği *Mikado*, *The Pirates of Penzance*, *Iolanthe*, *Pinafore*, *Patience*, G&S yapımı olan *The Yeomen of the Guard*, George Edwardes’in çalışmaları *Dorothy* ve *The Gaiety Girl*, *The Gondoliers*, önemli müzikal örnekleri olarak ön plana çıkmaktadır. (Lubbock, 1962: 753)

1874 yılında sahnelenen *Evangelina* müzikali, izleyicilere “Bir Amerikan Ekstravaganza’sı olarak reklamları yapılan ve tarihinde tümüyle yerli bir besteci ekip tarafından bestelenip sahnelenen ilk burlesk/müzikal olma” özelliğini taşımaktadır. (Kenrick, 2010: 71) Eserdeki şarkılar her ne kadar uzun yıllar revaçta kalmış olmasa da

²Kendisini ilk *müzikal komedi* olarak tanıtan prodüksiyon, yine 1866 yılında sahnelenen *The Black Domino/ Between You, Me and the Post* isimli oyundur. (Naden, 2011: 9)

halkı eseri 30 yıl boyunca sahnede tutmasına izin verecek kadar etkilemiş olduğu bir gerçektir.

“19. Yüzyılda karşımıza çıkan müzikal oyunların temelinde, 18. Yüzyıl’ın sonlarına doğru İngiltere’de geliştirilmiş olan Müzikal Komediler olarak ifade edilen, eğlendirici özelliği öne çıkan, hafif havalı oyunlar yer almaktadır.” (Türe, 2001) Çok perdeli çeşitlilik ve minstrel şov formatın avantajlarından biri, belirli bir kitleyi memnun edebilmek için oyundaki belli bölümleri ekleyip çıkartarak ya da çalışma sırasını değiştirerek uyarlanabilir olmasıdır. Bu nedenle 19. Yüzyıl Amerikan Müzikallerinin aynı esnek tarzda inşa edilmiş olması şaşırtıcı değildir. Gelişen müzikli oyunların öne çıkan özellikleri ise dramatik olarak daha ağırbaşlı bir yapıya sahip olması, tutarlılığın ön planda olması, daha ustaca olması ve düzeyli bir yapıya sahip olmasıdır. Bu durumda söz konusu oyunların çok daha sistematik bir kurgusu bulunmaktadır. Oyunda kullanılmakta olan müzikler ise söz konusu sistemin hizmetine sunulmaktadır. Toplum içerisinde ortaya çıkan sorunlar, mizah unsurları ile birlikte müzikal komedi geleneğindeki unsurları kullanarak seyircilere aktarılmakta ve bu sayede izleyicilerin hem gülmesi hem de düşünmesi amaçlanmaktadır. Güldürünün ve hüznün bütünsel bir şekilde ele alındığı Batı Yakası Hikayesi (*West Side Story*), müzikal komedi (musical comedy), müzikal (musical) ve müzikli oyun (musical play) türlerini kapsamakta olan bir çatı olarak kullanılmaktadır. İngiltere genelinde sektör haline gelen Music Hall’ler ise bu oluşumun pekişmesine katkı sunmaktadır. Hazırlanan bu mekanlarda sergilenmekte olan oyunların zamanla oldukça başarılı olması neticesinde Amerika ve Avrupa genelinde turnelerin yapılmasına dek uzanacak bir yolculuk başlamıştır. Bu durumda çıkış noktasının İngiltere olduğu birçok müzikal, kısa bir zaman diliminde Amerikan seyircisi ile buluşmuştur. “Eğlenceye önem veren Amerikan kültürü içerisinde

ise “Music Hall” kültürel öğeler ile harmanlanarak “Minstrel Show” halini almaya başlamış ve Amerikan izleyicisi tarafından oldukça yüksek bir ilgi ile karşılanmıştır.” (Türe, 2001)

1920’den 1960’a kadar olan dönemi sırasıyla şöyle tanımlayabiliriz: 20’ler 1. Dünya Savaşı sonrası dönemi, 30’lar Büyük Depresyon dönemi, 40’lar Büyük Depresyon Kalınları Temizleme dönemi ve 50’ler Altın Yıllar. (Naden, 2011: 14-33) Her ne kadar Altın Yıllar 1950’lerde başlamış gibi kabul edilse de aslında Altın Yıllar’ın başlangıcı 1943 yılına uzanmaktadır. *Oklahoma!* Müzikali, belki de Müzikal Tiyatro tarihindeki en başarılı ekip olan besteci Richard Rodgers (1902-1979) ve söz yazarı Oscar Hammerstein II (1895-1960)’ın ilk eseri olmakla beraber, Müzikal Tiyatro formunu gerçek manada oluşturan ve bu “yeni” sanat akımını tam anlamıyla başlatan müzikal olmuştur. Yani Müzikal Tiyatro dönem çizgisini, kısaca, *Oklahoma!*’dan önce ve *Oklahoma!*’dan sonra olarak ayırmak yerinde bir karar olacaktır.

Bu zamana kadar hep burlesk, ekstravaganza, vodvil vb. işlerden etkilenmesi sebebiyle sahnelenen tüm eserler kalabalık korolarla, dansçılarla veya büyük bir orkestra giriş müziği ile perdelerini açarken *Oklahoma!*, sessizlik içinde perdesi açılan, yün eğiren yaşlı bir kadının sahnede oturduğu ve Curly karakterinin sahnenin dışından, çıplak sesle şarkısını söylemeye başladığı ilk eser olarak tarihe geçmiştir. Seyirciler bu açılışa önce anlam verememiş ancak sonrasında o kadar çok etkilenmişlerdir ki, Broadway Müzikalleri’nin gidişatı bu yeni teknik ile tamamen dönüşüme uğramıştır. “Sıkı kurgulanmış bir olay örgüsü sayesinde libretto³ öyle başarılıydı ki, şarkı ve dansı ayrı öğeler olmaktan çıkartıp, ilk defa tüm bu öğeleri bir araya koyabilmiş ve kimse aslında ne kadar değişik ve yeni bir eser izlediğini kavrayamamıştı.” (Naden, 2011: 19)

³Opera veya Müzikal metni.

Altın Yıllar olarak adlandırılan 1950’li yıllar, Müzikal Tiyatro tarihinin en popüler eserlerinin artarda sahnelendiği bir dönemdir. *Call Me Madam* (1950), *Guys and Dolls* (1950), *The King and I* (1951), *Can-Can* (1953), *Kismet* (1953), *The Pajama Game* (1954), *Damn Yankees* (1955) ve içlerinde en ünlü eserler olan *My Fair Lady* (1956) ve *West Side Story* (1957) ile beraber ayrıca *Flower Drum Song* (1958), *Gypsy* (1959) ve *The Sound of Music* (1959) gibi eserler, 1950’li yıllara damgasını vurmuştur. (Naden, 2011: 23-29)

Televizyonun da 1950’lerden itibaren evlere girmesi ile birlikte, Broadway’de çok tutan müzikallerin şarkıları bir yerlerde çaldıkça, halk bu şarkıyı kimin bestelediğini değil, hangi müzikalden olduğunu sormaya başlamıştır. Bu dönemdeki müzikaller yalnız harikulade sahne eserleri olarak değil, aynı zamanda halk tarafından popüler hale getirilmiş hit şarkılar sebebiyle de tarihte önemli bir yer edinmektedir. Hatta *My Fair Lady* gibi büyük ün kazanmış eserler, başroldeki oyuncularına dünya çapında ün kazandırmış (Julie Andrews) ve Broadway’den Hollywood’a geçiş için oyunculara yeni bir kapı açılabileceğinin bir nevi kanıtı olmuştur.

1960’lı yıllarda halk eğlenme isteğinden kurtulup, hak arama isteği içerisindeydi. “Our Musicals, Ourselves” isimli kitabın yazarı Jones’a göre “sorun odaklı müzikaller yalnızca teması, sorunu ya da polemik noktası olan bir hikâyeyi anlatmak için değil; aynı zamanda sosyal ve politik gündemlerin olay örgüsüyle birleştirilerek hikâyenin ve şarkıların da ayrılmaz olduğunu kanıtlamak için sahnelenmiştir.” (Jones, 2003: 123) Bu dönemde insanlar eski dönemdeki apolitik ve eğlence amaçlı bakış açılarından ayrılıp, her türlü ayrımcılığa karşı başkaldırı gerçekleştirmeye başlamıştır. Tabii ki bu durum, dönemin sanat formlarını da oldukça etkilemiştir. “*The Fantasticks* (1960), *Hello Dolly* (1964), *Funny Girl* (1964), *Fiddler on the Roof* (1964), *Cabaret* (1966), *Man of La Mancha* (1965),

Mame (1966) ve *Hair* (1968)” gibi kült müzikaller bu dönemde sahnelenen eserlerden yalnızca birkaçıdır. (Hurwitz, 2014: 169-181) Özellikle rock müziğin de yoğun bir popülarite kazandığı 60’lı yıllarda, rock ve başkaldırı temalı müzikaller de Broadway sahnelerinde yerini almaya başlamıştır. Örneğin *Hair* eseri, müzikal tiyatro tarihini değiştiren bir başyapıt olarak değerlendirilmektedir. Biseksüellik, ırklararası ilişkiler, çıplaklık ve tek eşliliğin reddi gibi konulara da değinen müzikal, tarihin ilk isyan içerikli eserlerinden biridir. Hem müzik türü, hem cesareti, hem de metnin kendinden önceki işlere baş kaldırmasının yanı sıra, Amerika’daki “*Make love, not war!*”⁴ düşüncesini desteklemesiyle de yaşlı halkın tepkisini çekerken, binlerce gencin de sevgisini ve ilgisini kazanmıştır.

70’li yıllarda çok başarılı müzikaller sahnelenmiş olsa da 50-60’lı yıllardaki popülarite yakalanamamıştır. Bu dönemdeki müzikallere “Fragmented” yani parçalanmış müzikaller ismi verilmektedir. “Savaş karşıtı görüşlerle nostaljik buhranların birleştiği bir dönemdir 70’ler ve yalnızca kendi içine dönersen kalbindeki kırık parçalara ulaşabilirsin!” (Hurwitz, 2014: 183) Buna rağmen *Pippin* (1972), *A Chorus Line* (1975) ve *Chicago* (1975) gibi günümüzde hala sahnelenen müzikaller bu dönemin eserleridir.

Özellikle 80 ve 90’lardaki müzikallerde yönetmenler, seyircilerin müzikali izledikten sonra düşünmelerine ve sonucunu kendilerinin keşfetmelerini sağlamalarına olanak tanımıştır. Artık çekinmeden “kadın hakları, eşitlik, ırksal ayrımcılıklar, seks, uyuşturucu vb. her tür problemten özgürce bahsedebilen eserler” sahnelenirken, seyirciyi düşündürerek mesaj verme gayesi ile birçok farklı müzikal yapılmıştır. (Kenrick, 2010: 344) Mega-Müzikaller olarak adlandırılan ve popüler, döneme damgasını vurmuş, sosyal

⁴Savaşma, seviş.

adalet mesajı barındıran, prodüksiyon bütçeleri çok yüksek ve insanların kendilerinden de bir şey bulabilecekleri durumları kapsayan eserler 80'lerin ortalarından günümüze, Amerikan Müzikal Tiyatro formunu şimdiki noktasına taşımıştır. *42nd Street* (1980), *Dreamgirls* (1981), *Cats* (1981), *Les Miserables* (1985), *The Phantom of the Opera* (1986), *Miss Saigon* (1989), *Beauty and the Beast* (1994), *The Lion King* (1997), *Wicked* (2003) ve *Hamilton* (2015) gibi müzikaller, dönemin popüler eserlerinden bazılarıdır.

1.2. Türkiye’de Müzikal Tiyatro ve Sahnelenen Oyunlar

Türkiye’de müzik ve dansa olan ilgi, geçmişten günümüze dek çeşitli formlarda görülmektedir. Köy seyirlik, orta oyunu, semah, Hacivat ve Karagöz oyunu, operet, kanto, müzikli oyunlar ve daha dahil edemediğimiz birçok sanat formu sahnede veya halk arasında bu toprakların içinde yer almıştır. Örnek vermek gerekirse “köy seyirlik oyunları, çağlar boyu süren halk geleneğinin günümüze gelen mirasıdır.” (Çebi, 2006: 3) Bu oyunları ele aldığımızda düğünlerde, bayramlarda ya da belli özel günlerde yapıldığını; içinde espriler, müzikler ve danslar bulunduğunu görebiliriz. Tüm köy halkının dahil olduğu oyunlar, yüzyıllar boyunca sürmüş ve köy halkı mutlaka bir şekilde oyuna dahil olmuştur. Toplumun sorunları, sevinçleri, tasaları vb. konulardan arınmak için yapılıyor olsalar dahi, “sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü veya gelip geçici şeyler” olarak adlandırılamazlar. (Boratav, 1988: 224) Bu konuyla ilgili en derin incelemeleri, hiç şüphesiz, “Türkiye’de henüz bilimsel düzeyde incelenmemiş bu alandaki ilk oyunculuk ve yönetmenlik uygulamalarıyla oyuncu, tiyatro araştırmacısı, yönetmen ve akademisyen Prof. Dr. Nurhan Karadağ yapmıştır.” (Yüksel, 2019) Belki biraz da bu sebeple, halkın müzik ve

dansla yıllar boyu iç içe olması sayesinde, Türkiye’de ilk sahnelenen müzikal tiyatro eserlerin garipsenmemesi ve aksine gelişmesi bir tesadüf olmamaktadır.

Çağdaş batı müzikalinin Türkiye’deki ilk ve önemli örnekleri 1960’lı yıllarda Dormen Tiyatrosu’nda Haldun Dormen tarafından sahnelenmiştir. *Sokak Kızı İrma* adlı bu oyunda müzikal sanatçısı olarak ise Gülriz Sururi oldukça kıymetli bir performans sergilemiştir. “Gülriz Sururi, Haldun Dormen’in sahneye koyduğu Sokak Kızı İrma ile sahnede devleşiyor – ki operetlerden sonra müzikal dönemini yeniden başlatacak olan oyun bu.” (Duvar, 2019) Yine 1960’lı yıllarda Ankara Devlet Tiyatrosu’nda; *Öp Beni Kate*, *Mançalı Don Kişot* ve *My Fair Lady* gibi oldukça önemli yapımlar sergilenmiştir. Bu eserlerde Cüneyt Gökçer ve Aytan Gökçer yorumları ile seyirciler tarafından oldukça fazla beğeni toplamıştır. (Geçici, 2011) Bunlara ek olarak yine Cüneyt Gökçer tarafından oldukça önemli bir performans ile *Damdaki Kemancı* adlı müzikal önemli eserler arasına ismini yazdırmıştır. Dormen Tiyatrosu’nda ünlü Amerikan müzikallerinden *Pasifik Şarkısı* ile Turgut Özakman tarafından kaleme alınan *Bulvar* ve Erol Günaydın tarafından yazılan ve daha sonrasında Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen *Yaygara* unutulmaz eserler arasında yerini almıştır. (Erkoç, 2002: 16-17)

Brecht’e ait toplumcu içerikli epik-müzikal yaklaşımın ilk önemli örneği ise 1960’larda Kent Oyuncuları tarafından *Üç Kuruşluk Opera* adı ile sergilenmiştir. Bu alanda ilk örneğin sergilenmesini takiben toplumsal içeriğin ön planda olduğu ve günümüze kadar ulaşmış olan müzikli oyunlar sırayla gündeme gelmeye başlamıştır. (Erkoç, 2002: 17) Tiyatro tarihine geçen, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu’ndan 1964 yılında çıkmış olan *Keşanlı Ali Destanı* ise Haldun Taner tarafından yazılmış, Yalçın Tura tarafından

bestelenmiş ve oyunun icrasında oldukça önemli sanatçılar görev almıştır. Yönetmen koltuğunda Genco Erkal'ın yer aldığı, aynı zamanda İzmarit Nuri karakterini canlandırdığı oyunda Engin Cezzar, Gülriz Suriri, Türk Opera tarihinde önemli bir yeri olan Semiha Berksoy gibi önemli isimler yer almıştır. Böylesine güçlü bir kadronun birlikte yer aldığı bu oyun, müzikli oyun tarihinin oldukça önemli bir yerinde kendisine yer edinmiştir (Yüksel, 2011: 120-121).

Keşanlı Ali Destanı, Nafile Dünya, Karagöz'ün Berberliği, Analık Davası eserlerinde kullanılmakta olan şarkılar, Erol Toy'a ait *Pir Sultan Abdal* oyununda ağırlığını koyan türküler ve daha nicelerine bakıldığında, tiyatrolarda şarkının içeriği biçimlendirmekte olan işlevsel bir öge olarak değerlendirildiği Brecht yaklaşımının Türk Tiyatrosu'nda güçlü yansımalarının olduğunu ortaya koymaktadır. (Doğan, 2009: 420) Mikrofon kullanılmadan, canlı bir şekilde sunulmakta olan gösterilerin başarısını destekleyen bir diğer faktör ise, şarkılara piyanosu ile eşlik eden, akış üzerinde son derece belirleyici olan, Dostlar Tiyatrosu'nun da önemli bir ögesi olan Deniz Çakır tarafından ortaya koyulan etkileyici performanslardır. (Yüksel, 1990)

1980'den günümüze dek uzanan zaman dilimi içerisinde Dostlar Tiyatrosu'nda *Brecht şarkıları, Bertolt Brecht, Brecht Kabare ve Ben* adları ile iki kez sahnelenmiştir. Sunumunda Genco Erkal ve Zeliha Berksoy'un yer aldığı bu çalışmaların kaset kayıtları alınmış ve piyasaya sunulması sağlanmıştır. (Cafrande, 2018) 1998-1999 yıllarında Genco Erkal tarafından uyarlandıktan sonra sahnelenmiş olan *Yosma* adlı eserde Zeliha Berksoy tarafından müzikli bir Brecht gösterisi izleyicilerin beğenisine sunulmuştur. İçeriğinde Brecht şarkılarının yer aldığı bir diğer önemli çalışma ise 2008 senesinde Tiyatro Pera

tarafından sergilenmiş olan, uyarlamasını ve sahne düzenlemesini Nesrin Kazankaya'nın gerçekleştirdiği *Rahat Yaşamaya Övgü*'dür. (Asilyazıcı, 2011)

Engin Cezzar-Gülriz Suriri Tiyatrosu'nun tiyatro yaklaşımında farklı türleri temsil etmekte olan oyunlar ile birlikte müzikli tiyatrolara da fazlası ile yer verilmiştir. *Keşanlı Ali Destanı* sonrasında *Zilli Zarife*, yazımı Refik Erduran tarafından gerçekleştirilen *Direklerarası*, yeniden sergilenen *Tatlı İrma*, dünya genelinde ses getiren *Hair*, Engin Cezzar tarafından farklı metinlerin değerlendirilmesi neticesinde uyarlanmış olan, ABD'de film olarak da sergilenmiş olan *Kabare*, ünlü Fransız Şarkıcı Edith Piaf'ın yaşamını konu alan, Başar Sabuncu'ya ait *Kaldırım Serçesi* bunlara örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu oyunlarda Gülriz Suriri tarafından müzikal tiyatro oyunculuğunun sınırları içerisinde yer alan çeşitlilik, farklı örnekler üzerinden seyircilerle buluşturulmuştur. (Esa, 2019) Yapım maliyetlerinin oldukça yükselmesi neticesinde müzikallerin son zamanlarda çok daha az sergilenmeye başladığı görülmektedir. Yine de yakın geçmiş incelendiğinde *Lüküs Hayat*, *Kuşlar*, *Evita* gibi müzikaller, Türk müzikal tiyatro tarihinde önemli birer yere sahiptir. (İBŞT E-Kütüphane, 2019) Bunlara ek olarak Haluk Bilginer, Zuhall Olcay, Jülide Kural, Ahmet Levendoğlu, Derya Alabora gibi önemli isimlerin oyuncu grubunda yer aldığı Willy Russell'e ait *Kan Kardeşleri* önemli bir oyundur. (Tiyatrolar, 2019) 1980'li yıllar incelendiğinde ise yapımcılığını Egemen Bostancı'nın üstlenmiş olduğu, Ayten Gökçer'in sergilemiş olduğu performans ile oyunun çok daha popüler hale gelmesini sağladığı, müziklerini Melih Kibar'ın yaptığı ve başrollerinde Erol Evgin ile Nevra Serezli'nin yer aldığı *Hisseli Harikalar Kumpanyası* öne çıkan oyunlar arasında yer almaktadır. (Hisseli Harikalar Kumpanyası Wiki, t.y.)

1.3. Müzikal Tiyatro Bağlamında Oyunculuk Eğitimi ve Gelişimi

Bu bölümde öncelikle oyunculuk eğitim kuramlarından bahsedilerek, kurumsal Türk Tiyatrosundaki akademik oyunculuk eğitimi ve gelişiminden bahsedilmektedir. Türkiye’deki oyunculuk eğitimi veren kurumlar belirtilerek, var olan lisans bölümlerinin ders programları ile verilen Müzikal Tiyatro programları/dersleri,nitelik bakımındanincelenecektir.

1.3.1. Dünyada Oyunculuk Eğitimi Kuramlarının Başlangıcı ve Gelişimi

Bugün uygulanan oyunculuk eğitimin bilinen tarihi incelendiğinde, eğitimin tarihine kıyasla daha yeni olduğu görülür. Oyunculuk eğitiminin, oyunculuk icra tarihiyle eş zamanlı olduğu varsayılabilir. Ancak bu konuda yeterli kaynak olmaması sebebiyle bu görüş varsayımların ötesine geçemeyecektir. Oyuncunun eğitimini; oyuncunun, oyunculuk tarihi boyunca üstlendiği işlevinden bağımsız olarak değerlendirmek sağlıklı olmayacaktır. Bu nedenle oyunculuk tarihinin gelişimini incelemek, bu mesleğin dinamiklerini ve toplumsal değerini anlamak adına önemlidir. İlk oyuncunun Antik Yunan oyuncusu Thespis olduğu iddia edilmektedir ancak Brockett “Thespis hakkında hemen hiçbir şey bilinmediğini; Horatius’un, Thespis’in oyunları ile araba üzerinde yolculuk yaptığını

söylediğini; ki bu doğruysa, Thespis'in belki de Atina'dan başka birçok Yunan kentinde temsiller vermiş olabileceğini" ifade etmektedir (Brockett, 2000: 28).

Antik Yunan'da tiyatronun sosyal alanda rolü büyük olduğu için Tiyatro, bir eğitim aracı olarak görülmektedir. Tiyatronun amacı, halkı, iyiye, güzele, erdemli olana yöneltmektir. Bu nedenle tiyatro metinleri, anlatılmak istenen mesajı taşıyan en önemli temel unsurdur. Metin her şeyin önündedir. Bu açıdan ilk oyunculuk eğitmenlerinin yazarlar olduğu söylenebilir. Ne tür bir eğitim sistemleri olduğu günümüzde pek bilinmese de binlerce kişilik amfilerde seslerini duyurmak için araçlar kullandıkları bilinmektedir. (Nutku, 1993: 31-41) Ses yükseltici araçlar kullanmalarının diyaframlarının yeterince güçlü olmadığı sonucuna ulaşılabilceği gibi; günümüzde donanımlı sayılabilecek oyuncuların bile akustik olarak güçlendirilmiş yüzlerce seyirci alan amfilerde seslerini en arkaya duyurmakta güçlük çekebildiği göz önüne alındığında, o dönemin oyuncularının da en azından bir ses eğitimine ihtiyaç duyduğu varsayılabilir.

Nutku "Roma döneminde oyuncuların çoğunun Güney İtalya'dan ve Yunanistan'dan getirilmiş köleler olduğunu, oyunculuğa zorlanan kişinin toplumun gözünden düşmüş bir adam sayıldığını" ifade eder. (Nutku, 1993: 78) Bu dönemde oyuncuya bakış açısının değiştiği söylenebilir. Ortaçağ'da Avrupa'nın yaşadığı skolastik dönemde tüm sanat unsurları baskılanmış ve kilisenin himayesine geçmiştir. Oyuncuların, "cennet-cehennem oyunları ve din öğretilerini anlatan hikâyeleri canlandırdıkları; büyük alanlarda seyyar sahnelerde oyun sergiledikleri, sahne makyajı yaptığı, dekor, aksesuar kullandığı" bilinmektedir (Nutku, 1993: 84-95). Geniş açık alanlarda seslerini duyurmak için, temel bir diyafram eğitimine ihtiyaç duydukları varsayılabilir. Bunun dışında eğitimleriyle ilgili herhangi bir bilgi yoktur.

Tiyatro adına en önemli atılımlar Rönesans döneminde yapılmıştır. Aydınlanma Hareketi olarak Avrupa kültürünü şekillendiren bu dönemde pek çok üniversite açılmış ve eğitimin her alanında sanat sevgisi temel bir yöntem olarak benimsenmiştir.

Tiyatronun eğitimin içinde böyle etkin kullanılmasının ardından Avrupa’da güçlü bir Tiyatro kültürü oluşmaya başlamıştır. İngiltere’de, Antik Yunan mitolojisinden etkilenen ve eserlerin dramatik çatısını bu temelle kuran Shakespeare, tiyatroyu hiç olmadığı kadar popüler hale getirmiştir. Başta İngiltere’de bir kültür hamlesi olarak başlayan tiyatro, popüler bir tüketim haline gelmiş; zamanla gezici kumpanyalar aracılığıyla Avrupa’nın çeşitli yerlerinde gösteriler sergilemeye başlamış ve pek çok ülkenin sanat ortamını etkilemeyi başarmıştır (Fuat, 2010: 20-25). İtalya’da Commedia Dell Arte adında güçlü bir Sokak Tiyatrosu gelişmekteyken, Antik Yunan Tiyatrosu’nda olduğu gibi belirli maskelerle trük ve hareketlerle oynanmaya başlamış ve bu kültür, resim sanatında olduğu gibi usta yani “Master” aracılığıyla ilgilenen genç sanatçılara aktarılmaya başlamıştır. Böylelikle resim ve mimari sanatında görülen “usta-çırak eğitim modeli” İtalyan Tiyatrosu’nda da benimsenmiştir. (Nutku, 1993: 131-181) Amerikan tiyatro kültürü de İngiliz tiyatro modeliyle ilerlemiştir. “Romantik Akım olarak adlandırılan bu dönemde oyunculuk tekniğiyle ilgili çeşitli yollara başvurulduğu” bilinmektedir. (Nutku, 1993: 282) Bu dönem verilen eğitim programları, müfredatlar ile ilgili de net bilgilere ulaşılammaktadır.

Dönemin sanat çevresinin, yazarların, aristokrat kökenli soyluların, devletin farklı kademelerindeki yöneticilerin, genel tiyatro dilini belirlediği bilinmektedir. Bunlardan en bilineni ise bugünkü tiyatro biçiminin ilk tohumlarının atıldığı, şimdi Almanya’da bulunan Saxe Meiningen bölgesinde yaşayan Saxe Meiningen Dükü II.George’dur. Onun

öncülüğünde kurulan tiyatro grubu tarafından bugünkü tiyatro biçiminin temellerini oluşturacak adımlar atılır. Saxe Meiningen Dükü, tarihte kaydedilen ilk yönetmenlik denemelerini yapmış ve grupla sergilediği oyunlarda çağından sonra gelen tiyatro biçimini etkilemiştir. Dük, “oyuncunun sahne yerleşimine de açılımlar getirmiş, paralel durma zorunluluğunu kaldırmış, çapraz şekilde sahne derinliğini kullanarak konumlamıştı” (Koller, 1984: 257). Oyuncu, dekor ve aksesuarla etkileşime giriyor, böylece gerçeklik hissi oluşuyordu.

Bu sırada Fransızlar Paris’te Paris Konservatuvarını (Conservatoire de Paris), sanat eğitimi vermek üzere 1875 yılında kurmuştur (Bongrain, 1996). Conservatoire kelimesi “muhafaza eden, koruyan” anlamında kullanılmaktadır. (Oxford English Dictionary, 2004). Fransız Konservatuvarı’nda isminin anlamına uygun bir eğitim modeli gelişmiştir. Fransız yazar ve düşünür Emile Zola’nın (1840-1902) ortaya attığı 4. Duvar kavramını tiyatrodan uygulamaya başlayan Antonie (1858-1943), “oyunculüğün çok boyutlu, ayrıntılı bir icra eylemi haline gelmesinde pay sahibi olmuştur” (Nutku, 1993: 318). Çağının klasik düşüncelerinin tümüne karşı çıkan Antonie’nin oyunculuk ilkelerinin, günümüzün oyunculuk eğitiminin temelini oluşturduğu varsayılabilir.

Konstantin Stanislavski (1863-1938) oyunculuk eğitimi adına ilk düzenli araştırma dizisi sayılabilecek oyunculuk atölyelerini başlatmıştır ve araştırma sonuçlarını kaydetmiştir. Tiyatroya gerçekçi oyunculuk anlayışını getiren Stanislavski, oyunculuk arayışını ayrıntılı bir işçilik olarak niteler ve “oyuncunun seyirciyi inandırmak için belirli egzersizlerle kendini tanıyarak, kendinden farklı bir karakter yaratması gerektiğini” savunmaktadır (Stanislavski, 1996: 251). Bir Tiyatro Laboratuvarı olarak nitelendirilebilecek Moskova Sanat Tiyatrosu’nu kurarak burada sahnelediği oyunlar ile

Avrupa, Amerika ve dolayısıyla dünya oyunculuk anlayışını şekillendirmiştir. Stanislavski'nin Tiyatro alanında bulduğu sergileme biçiminin ardından Amerika'da oyunculuk tarihi köklü biçimde değiştirecek sinema endüstrisinin temelleri atılmaktadır. Bugünkü oyunculuk eğitim anlayışının temeli sinemanın doğuşunun ve dahası bunun ardından bir endüstri haline gelmesiyle Amerika üzerinden geliştiği ve dönüştüğü söylenebilir.

Amerika'da ilk oyunculuk okulu sayılabilecek yapı Amerikan Dramatik Sanatlar Akademisi'dir (Aada, 2018). 1884 yılında kurulan yapı oyunculuk eğitiminin kuramsal bir boyutta incelenmesi gerektiğini öne sürerek, bir öğretim sistemi kurmayı amaçlamıştır. Broadway'in kuruluş temellerinde pay sahibi olan bu okul, sektöre pek çok oyuncu yetiştirmiştir. Kameranın icadı sonrasında, Amerika'da sinemanın yığınlara hitap eden bir endüstri haline gelmesi, oyunculuk tarihi açısından bir milat olarak değerlendirilebilir.

Amerika'da Yirminci Yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren pek çok okul açılmıştır. Özellikle The Actors Studio (The Actors Studio, 2018), eğitim konusunda sektörün içinde oyunculuk edimiyle ilgili çeşitli araştırmalara girmiş ve bunun sonucunda belirli oyunculuk modelleri geliştirerek, daha sonraları dünyayı da etkileyecek bir eğitim kültürü oluşmasında pay sahibi olmuştur. Bu konuda en büyük atılım Lee Strasberg ve Stella Adler tarafından yapılmıştır. Stanislavski'nin "Çoşku Bellek" görüşüne dayanan bir anlayışla kendi eğitim yaklaşımlarını geliştiren Strasberg ve Adler'in kuramsallaştırdığı Metot oyunculuğu kavramı uzun bir süre Amerikan oyunculuk eğitiminde ekol halinde kalmayı başarmıştır. Özellikle Marlon Brando, Marilyn Monroe, James Dean gibi oyuncuların oyunculuk anlayışına getirdikleri yeniliklerin yanı sıra, geniş hayran kitlelerine ulaşmaları ve

Hollywood yıldızları haline gelmesi bu oluşuma inancın artmasına neden olmuştur (Aada, 2018).

Bugün Amerika’da lisanslı ve lisanssız binden fazla oyunculuk okulu olduğu varsayılmaktadır. Amerika dışında, tiyatro kültürlerini muhafaza edebilen ülkeler kendi görüşlerini geliştirmiştir. Ancak Amerika dâhil Avrupa’nın eğitim görüşlerini şekillendiren ve tüm bu görüşlerin temelinde bulunan Stanislavski’nin çalışmalarının dünya tiyatro eğitim tarihi açısından ayrı bir öneme sahip olduğu söylenebilir.

Tiyatro Eğitimi alanında, eğitimin sistematik bir hale getirilmesi adına ilk atılımlar Çarlık Rusya’ında yapılmıştır. Bu alanda en köklü oluşum olan Rusya Tiyatro Sanatları Akademisi’ne ve oluşturduğu Tiyatro Eğitim kültürüne ayrıca değinmek gerekir. Özellikle Meyerhold, “Tiyatro alanında Natüralist tiyatroya karşı devrimsel görüşler sunarak, Alman Tiyatro adamları Piscator ve Brecht’i etkileyip, Epik tiyatronun doğuşunda pay sahibi olmuştur” (Fuat, 2010: 70). Moskova Sanat Tiyatrosu’nun çalışmaları yığınlara hitap ederek yeni bir tiyatro görüşünün şekillenmesinde ve sahneleme üzerine yapılan çalışmalar, özellikle oyun yönetmeni Stanislavski’nin sahnelemeler ve bugüne kadar gelen sahneleme notları, günümüzde dahi sinema oyunculuğunun ve gerçekçi tiyatro oyunculuğunun mihenk taşı niteliğindedir. Onun oyunculuk sanatında savunduğu görüşler kabaca şu şekilde ifade edilebilir: “Hazırlık, rolü anlamak ve egzersizler yapmak” (Arıkan, Y. 2007: 236-237). Stanislavski için tiyatro, bir laboratuvardır.

Rus Tiyatro Sanatları Enstitüsü (GİTİS)’de eğitim alan ve Stanislavski geleneğinden yola çıkarak kendi tiyatro görüşünü oluşturanlardan bir diğer tiyatro kişisi de Jerzy Grotowski’dır. Yoksul Tiyatro adıyla daha çok oyuncunun bedensel ifadesine dayanan bir

tiyatro öğretisi geliştiren Grotowski'nin araştırmalarının önemini İngiliz tiyatrocu Brook, şu şekilde ifadeetmiştir: “Stanislavski'den bu yana oyunculuk olgusunu, oyunculuğun doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerinin doğasını ve bilimini derinlemesine ve tam olarak inceleyen ilk kişi Jerzy Grotowskidir” (Brook, 1992: 201). Politik ve Epik Tiyatronun kuramcıları Alman Erwin Piscator (1893-1966) ve Bertolt Brecht'in (1898-1956) tiyatroyu bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp, eğitim sahasına dönüştüren yaklaşımları da Çağdaş Tiyatro anlayışını güçlü bir biçimde etkilemiştir.

17.yy'dan bugüne İngiltere, tiyatro geleneğini sürdürmeyi başarmış; sadece geleneksel olanı muhafaza etmekle kalmamış, gelenekselden moderne pek çok farklı türde uluslararası seyirci kapasitesine ulaşmış zengin bir kalıcı tiyatro kültürü oluşturmayı başarmıştır. Günümüz Avrupası'nda bir İngiliz Ekolü varlığından söz edilebilir. Londra Müzik ve Drama Sanatları Akademisi (London Academy Of Music & Dramatic Arts, (2021), Kraliyet Dramatik Sanatlar Akademisi (Royal Academy of Dramatic Art, (2021), Londra Üniversitesi Drama ve Konuşma Okulu (Royal Centre Speech & Drama, (2021). İngiltere'de Uluslararası düzeyde tanınan; uluslararası tanınmışlıkta oyuncular yetiştiren yükseköğretim kurumlarına örnek gösterilebilir. Aynı zamanda İngiltere'deki bu okulların ülkemizde denkliği bulunmaktadır.

Günümüz İtalya'sında İtalyan Halk Tiyatrosu geleneği halen devam etmektedir. Ayrıca Çağdaş İtalyan Tiyatrosu, halen Commedia Dell'Arte geleneğinden ilham alan yaklaşımları sahneleme ve yazın alanında uygulamaktadır. Günümüzde bu geleneğin temsilcisi İtalyan Tiyatro Adamı Antonio Fava, kendi okulunda bu alanda Ulusal ve Uluslararası gruplarla atölye çalışmaları düzenlemektedir (Ars Comica, 2021).

Almanya’da Berliner Ensemble Tiyatrosu Uluslararası gösterimler düzenleyerek Bertolt Brecht’in kurduğu Epik Tiyatro geleneğini halen sürdürmektedir. Ayrıca dünyada bu geleneğin etkileri yazın ve sahneleme alanında farklı tiyatro biçimlerini etkilemektedir. Almanya’da oyunculuk eğitimi veren pek çok eğitim kurumu vardır. 1905’te kurulan Ernst Busch Dramatik Sanatlar Akademisi (Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, 2021) Almanya’da uluslararası nitelikte oyunculuk eğitimi veren okullara örnek gösterilebilir.

Amerika Birleşik Devletleri; başta sinema, televizyon programları ve televizyon dramaları olmak üzere; Broadway Tiyatrosu’nu da bir endüstri haline getirmiştir. Bugün Amerika’da dünyayı etkileyen oyunculuk akımlarının çıktığı okullar halen eğitim – öğretime devam etmektedir. Stella Adler oyunculuk okulu (Stella Adler Academy of Acting Los Angeles, 2021), New York Film Akademisi (New York Film Academy, 2021) ve Aktör Stüdyo (The Actors Studio, 2018) Amerika’da uluslararası nitelikte oyunculuk eğitimi veren okullara örnek gösterilebilir.

1.3.2. Kurumsal Türk Tiyatrosu Bağlamında Akademik Oyunculuk Eğitiminin Gelişimi

Cumhuriyet dönemi öncesinde verilen oyunculuk eğitimi konusunda çok fazla kaynak bulunmamaktadır. Eğitimin genel olarak usta çırak ilişkisiyle, el verme (Devir) yöntemiyle ilerlediği bilinmektedir. Saray içindeyse batılı kültürü anlamak ve yaşatmak için çeşitli girişimler olmuş, ancak ilerleme kaydedilememiştir. Bu durum; “Cumhuriyet öncesi Türk gençlerine sahne sanatını öğretmek için ilk kez 1846’da Padişah Abdülmecit’in

isteği üzerine Osmanlı Sarayında bir okul açılmış (Muzika-yi Hümayun) ve Abdülmecit'in ölümü üzerine bu girişim durmuştur" şeklinde ifade edilmektedir (Sevengil, 1962:16).

Ülkemizde bugün akademik anlamda oyunculuk eğitimi veren kurumların tam karşılığı olmasa da tiyatro eğitimi veren ilk kurumun kuruluşunu Nutku şöyle ifade etmiştir; "1913-14 yıllarında kısa bir süre İstanbul Belediyesinin Başına geçen Cemil (Topuzlu) Paşa bir Konservatuvarın kurulma işini gerçekleştirdi ve Belediye meclisince Fransa'dan Andre Antonie (1858-1943) gibi ünlü bir Tiyatro adamının getirilmesi kararlaştırıldı" (Nutku, 1993: 279). Andre Antonie 1914 yılında İstanbul'a davet edildikten sonra kapsamlı bir toplantı yapılmış ve toplantı sonunda İstanbul'da ilk konservatuvar kurulmuştur. Batıdaki ismini taklit etmenin yanında "güzel şeyler, güzel eserler evi" anlamına da gelen "Darülbedayi" ismi verilmesi Türk aydınının tiyatroya bakış açısını yansıtmak adına önemli bir göstergedir. Böyle bir görev için Andre Antonie'nin getirilmesinin nedenlerini anlamlandırmak, eğitim kültürümüzün başlangıcındaki ulaşılmak istenen ülkelere ışık tutmak adına önemlidir. Fransa'nın o dönemki sanat ortamı ve tiyatroya bakış açısı incelendiğinde, "Avrupa'da geleneksel bir tiyatro eğitim kültürü olduğu ve aynı zamanda bu kültürün gelenekselleşmiş bakış açısına bir başkaldırının da gerçekleşmekte olduğu" görülmektedir (Sevengil, 2015: 688). Bu ülkelerle kurulan Darülbedayi'de pek çok farklı alanda eğitim verilmesi planlanmıştır. Bu derslerin içeriğinin daha sonraları kurulacak oyunculuk eğitimi veren okulların eğitiminin temelini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Antonie ülkesine dönünce, Darülbedayi'nin çalışmaları yarım kalmıştır. Ancak bir süre sonra Antonie'nin kurduğu yapı üzerinden çalışmalara devam edilmiştir. Bu tarihten sonra kurum yapıyla ilgili pek çok değişime

uğramıştır. Düzenli gösterilerin sergileneceği bir yapıya ulaşması kurumun faaliyet alanını kalıcı olarak değiştirmesiyle başlamıştır. “1920 senesinde Belediye Meclisi yeni bir yönetmelik hazırlayarak Dar’ül Bedayi’nin faaliyetlerini sadece Tiyatro olarak belirledi.” (Nutku, 1993:286)

1.3.3. Türkiye’de Oyunculuk Eğitimi Veren Okullar ve Eğitim Programlarının Niteliği

1.3.3.1. Türkiye’de Oyunculuk Eğitimi Veren Okullar

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro bölümünün temeli 1958 yılında bir Tiyatro Enstitüsünün kurulması ile atılmıştır. Tiyatro Bölümü, “Tiyatro Tarihi ve Teorisi” ve “Tiyatro Sanatı” Anabilim Dallarına ayrılırken; Tiyatro Sanatı Anabilim Dalı “Dramatik Yazarlık” ve “Oyunculuk” Sanatı Bilim Dallarına ayrılmaktadır (www.dtcf.ankara.edu.tr 05.08.2019). Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Oyunculuk Ana Sanat Dalı’nda birinci ve ikinci yılda “Solfej” ve “Ses Eğitimi” dersleri, üçüncü yılda “Tiyatroda Şarkı:Tavır, Şarkı” ve dördüncü yılda “Tiyatroda Şarkı: Müzikaller, Müzikli Oyunlar” dersleri verilmektedir.

Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 9 Temmuz 1997’de kurulan Beykent Üniversitesi, 1997-1998 akademik yılında eğitim-öğretime başlamıştır

(www.beykent.edu.tr 05.08.2019) Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü ders programında, son yarıyıl da “Şarkı” dersine yer verildiği görülmektedir.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi: Devlet konservatuarları dışında, müzik ve sahne sanatlarında yüksek öğretim veren ilk kuruluş olan Bilkent MSSF, 1986 yılında kurulmuştur. Mezunlar, sanat ve sahne altyapılarını Devlet Tiyatroları'nda, Devlet Opera ve Balesi'nde, sinema ve televizyon kuruluşlarında, şehir ve belediye tiyatrolarında, özel tiyatrolarda ve üniversitelerin lisansüstü programlarında değerlendirmektedir (www.bilkent.edu.tr 05.08.2019). Bilkent Üniversitesi MSSF Tiyatro Bölümü Oyunculuk Ana Sanat Dalı'nda yalnızca birinci yılda müzik derslerine yer verilmiştir. Bu dersler, birinci yarıyıl da “İşitme I” dersi, ikinci yarıyıl da “İşitme II” ve “Şarkı Söyleme” dersleridir.

Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü 2002 yılında kurulmuştur. Halen faal tek Ana Sanat dalı konumundaki Oyunculuk Ana Sanat Dalı, ilk mezunlarını 2008 yılında vermiştir. Çanakkale’de profesyonel düzeydeki ilk ve tek tiyatro kurumu olma niteliğine de sahip olan Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, her yıl Sahne Çalışması derslerine bağılı olarak sergilediği oyunlarla, Çanakkale seyircisine perdelerini açmaktadır (www.comu.edu.tr 06.08.2019). Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü’nde, birinci, ikinci ve üçüncü yılda “Ses ve Ritim” dersi verildiği görülmektedir.

Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı: Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 21 Kasım 1986 tarihinde kurulmuştur. Eğitim-öğretime 1989-1990 eğitim-öğretim döneminde Piyano ve Yaylı Çalgılar Anasanat Dallarının hazırlık ve lise devresi ile başlanmıştır. 1995-1996 Öğretim yılında Lisans Devresinde de eğitime başlanmıştır. Müzik Bölümüne bağlı Piyano, Yaylı Çalgılar, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar ile Kompozisyon Ana Sanat Dallarında; Sahne Sanatları Bölümüne bağlı Opera-Şan ve Tiyatro (Oyunculuk) Ana Sanat Dallarında toplam 227 öğrenci eğitim görmektedir. Mezun olan öğrenciler DevletTiyatroları, Devlet Opera ve Balesi ile Senfoni Orkestralarında görev alabilmektedir (www.cu.edu.tr 06.08.2019). Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı ders programında, birinci sınıfta “Ses Eğitimi” ve “Solfej”, ikinci ve üçüncü yılda “Şan” derslerine yer verilmiştir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: Ülkemizin ilk Güzel Sanatlar Fakültesi olan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1975 yılında Ege Üniversitesi’ne bağlı olarak kurulmuştur. 1976-77 döneminde fakülteye yeni katılan öğretim elemanlarıyla “Tiyatro”, “Sinema-TV”, “Müzikoloji” ve “Tekstil Tasarımı” alanlarına da öğrenci alınmıştır. 1981 yılında “Resim”, “Heykel”, “Grafik”, “Seramik-Cam”, “Tekstil Tasarımı”, “Geleneksel Türk El Sanatları”, “Sahne Sanatları (Oyunculuk, Dramatik Yazarlık, Sahne Tasarımı)”, “Sinema-TV”, “Fotoğraf” ve “Müzik Bilimleri” eğitiminin aynı çatı altında yapıldığı özgün bir eğitim kurumu haline gelmiştir (www.deu.edu.tr 06.08.2019). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Ana Sanat Dalı’nda müzik alan derslerinin tümünün, programa “seçmeli ders” olarak konulduğu görülmektedir. Bu dersler, birinci yarıyıl

“Temel Ses Bilgisi ve Eğitimi”, ikinci yarıyılta “Ses Eğitime Giriş”, üçüncü ve dördüncü yarıyılta “Ses Eğitimi” ve beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci yarıyılta “Şan” dersleridir.

Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 1986 yılında; Sahne Sanatları Bölümü ise 1989 tarihinde kurulmuştur (www.anadolu.edu.tr 08.08.2019). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Ana Sanat Dalı Oyunculuk Sanat Dalı’nın ders programında, birinci ve ikinci yılda “Şan-Solfej” dersi yer almaktadır.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı: 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı, 1982’de Hacettepe Üniversitesi bünyesine katılmıştır. Akademik düzeyde oyunculuk eğitimi veren ilk kurum olan oyunculuk sanat dalı ise, 1936 yılında eğitim-öğretim faaliyetlerine başlamıştır (www.hacettepe.edu.tr 08.08.2019). Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Oyunculuk Sanat Dalı’nda birinci yıl “Solfej” dersi, üçüncü ve dördüncü yıllarda “Şan” dersi verildiği görülmektedir.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı: Cumhuriyet aydınlanmasının, imparatorluk döneminden devraldığı iki büyük sanat kurumundan biri Darülbeyti (Güzellikler Evi), yani bugünkü Şehir Tiyatroları; diğeri ise Darül-Elhan (Melodiler/Nağmeler Evi), bugünkü adıyla İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’dır. 14 Eylül 1925’te Darül-Elhan, Belediye’ye bağlanarak yeniden yapılanmış, yönetmeliği değiştirilerek Batı Müziği Bölümü eklenmiş ve batı türü bir konservatuar olarak

örgütlenerek “İstanbul Konservatuvarı” adını almıştır. 1950'lerin başlarında tiyatro bölümü açılarak müfredata ahenk jimnastikleri, sahne dersleri konmuştur (www.konservatuar.istanbul.edu.tr 08.08.2019). İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Oyunculuk Anasanat Dalı ders programında, birinci ve ikinci yılda “Şan-Solfej” derslerine yer verilmektedir. Bununla birlikte İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, daha önce yarı zamanlı eğitim verilmekte olan müzikal tiyatro bölümünü kaldırarak, Müzikal Tiyatro lisans programını başlatmıştır. Bu durum Türkiye’de müzikal tiyatro odağında verilen ilk lisans eğitimi olarak kayda geçmiştir.

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 2004 yılında kurulan ve 2006’da ilk öğrencilerini alan Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık, Oyunculuk ve Sahne Tasarımı Anasanat Dallarını içerir (www.gsf.kocaeli.edu.tr 10.08.2019). Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Anasanat Dalı ders programında, birinci ve ikinci yılda “Şan-Solfej” dersine, bunlar dışında seçmeli olarak da müzik derslerine yer verildiği görülmektedir.

Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: 1997 yılında kurulan Maltepe Üniversitesi; bugün 9 fakülte, 3 enstitü, 2 Yüksekokul ve 1 Meslek Yüksekokulu ile eğitim-öğretim hizmeti vermektedir (www.maltepe.edu.tr 10.08.2019). Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü ders programında, herhangi bir müzik dersine yer verilmemiştir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 1971–1972 öğretim yılında “İstanbul Devlet Konservatuvarı” adıyla kurulmuştur. Tiyatro Anasanat Dalı 1978 yılında kurulmuştur ve ilk mezunlarını 1982 yılında vermiştir (www.msgsu.edu.tr 15.08.2019). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı’nda, birinci ve ikinci yılda “Solfej” dersi, ikinci ve üçüncü yılda “Müzik Tarihi” dersi, dört yıl boyunca “Ses Eğitimi” ve “Enstrüman” dersleri verildiği görülmektedir.

Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı: Konservatuar 1991 yılında kurulmuştur. 1993 yılında Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı ve Türk Müziği Bölümlerinde eğitim-öğretime başlamıştır ve ilk mezunlarını 1997 yılında vermiştir (www.selcuk.edu.tr 15.08.2019). Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Ana Sanat Dalı ders programında, birinci ve ikinci yılda “Şan” ve “Solfej” derslerine yer verilmektedir.

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, eğitim öğretime 1997-1998 döneminde başlamıştır. Bu bölüm, Dramatik Yazarlık, Oyunculuk ve Sahne Tasarımı Ana Sanat Dallarında nitelikli tiyatro sanatçıları yetiştirmektedir. Lisans eğitimi, teorik ve uygulamalı derslerden oluşan 4 yıllık yetkin bir eğitimidir (www.sdu.edu.tr 16.08.2019). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü ders programında, yalnızca birinci yılda “Şan” dersine yer verildiği görülmektedir.

Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2007-2008 Eğitim-Öğretim yılında Resim Bölümüne 20 ve Sahne Sanatları Bölümüne 15 öğrenci olmak üzere 35 öğrenci ile eğitim-öğretime başlamıştır (www.uludag.edu.tr 19.08.2019). Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü ders programında, birinci yılda “Nota Okuma” ve “Ses Eğitimi” derslerine, ikinci yılda “Şarkı Söyleme” dersine, üçüncü yılda “Çağdaş ve Modern Müzikaller” dersine ve dördüncü yılda “Şarkı Söyleme” dersine yer verilmiştir.

Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: Yeditepe Tiyatro Bölümü, 1996-1997 öğrenim yılı başından bu yana teorik ve uygulamalı ders, seminer ve atölye çalışmaları ile bütünlenen dört yıllık bir oyunculuk eğitimi vermektedir. Dört yıla yayılan öğretim süresi boyunca oyuncu adayı hareket, ses-nefes ve konuşma eğitimi, doğaçlama, oyunculuk, rol ve oyun hazırlama alanlarında uygulamalı eğitim alırken, zorunlu kuramsal derslerden edindiği temel formasyonunu seçmeli derslerle ve kendi istediği çizgide geliştirebilmektedir (www.yeditepe.edu.tr 19.08.2019). Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü ders programında, herhangi bir müzik dersine yer verilmediği görülmektedir.

1.3.3.2. Türkiye’de Var Olan Oyunculuk ve Tiyatro Lisans Programlarının Durumu

Tiyatro eğitiminin lisan ve lisansüstü günümüz görüntüsünün 105 yıllık tarihi birçok mektep, okul, seminer, kurs, enstitü deneyimleri ile bunlara yönelik programlar, kanun ve yönergeler, Milli Eğitim ve YÖK gibi kurumsal yapı ve dayanaklar üzerinden gerçekleştiği tespiti hatırlara getirilmelidir. Bu konuların temelinde duran darülbedayinin arzu edilen bir tiyatro eğitim kurumu olma kimliği ne yazık ki gerçekleşememiş ve kurum bir temsil heyeti şeklini almıştır. Bunla birlikte tiyatro eğitimi tarihimiz bakımından temel bir kurumdur. 1933 yılında yürürlüğe giren ve Darülbedayi içinde kurulan Tiyatro Meslek Mektebi de bu temelin diğer adımlarından olmuştur; ancak gerek tiyatro gerek müzik, opera ve balede ve onların eğitiminde toptan kalkınma 1934 yılındaki kanunla kabul edilen Milli Temsil Akademisi’nin kabulüyle gerçekleşmeye başlamıştır. Bu kanunla Türk sanatı bakımından güçlü eğitim ve temsil kurumları ortaya çıkmış, söz konusu kurumlar günümüzün de en güçlü kurumları olarak sanat alanındaki etkinliklerini sürdürmektedir. Bu kurumsal yapıların Türkiye’nin sanatsal önderi olması değişen tarihsel süreçte değişmemiş ancak kurumlar özellikle eğitim düzeyinde lise ve dengi düzeylerden lisans ve lisansüstü seviyelere taşınmıştır.

Ankara Devlet Konservatuarı tiyatro bölümü eğitim-öğretime başladığında Adler’in “Ritmik Jimnastik”; Ercüment Ekrem Talu’nun “Retorik ve Okuma”; Bedrettin Tuncel’in “Tiyatro Tarihi”; C. Memduh Altar’ın “Sanat Tarihi”; Kuchenbuch’in “Fonetik / Sesletim”; Nihat Adil ve Saffet Urfi’nin “Yabancı dil”, Muhsin Ertuğrul’un “Konuşma Tekniği ve Mimik”; Zuckmayer ve Markowitzs’in “Temiz Ses Elde Etme - Entonasyon” ve Halil Bedii

Yönetken'in "Müzik Terbiyesi – Eğitimi" vs. derslerini verdiği bir program yapısı mevcuttur. Bununla birlikte 1933 programında yer alan soluk denetimi, dans, giysi tarihi, dramaturgi Tiyatro tarihi, klasik oyunların laboratuvar çalışması, sahne üzerinde uygulama gibi derslerin de asıl dersler kapsamında programda yer aldığı; aksi durumu kanıtlar bir belge veya metnin elimizde olmadığı söylenebilir. Ayrıca örneğin soluk denetiminden kasıt olan ve şan dersi ile bağlantılı "Ses ve Nefes Eğitimi" dersinin yer almaması ise Halil Bedi Yönetken'in Müzik Terbiyesi dersi içinde düşünülmesine de olanak tanımayan ders adlarıdır. Ayrıca söz konusu 1936 yılı tiyatro programında kulak terbiyesi, enstrüman çalma, vokal ve hatta dans derslerinin olmamasını ise ilgili uzman eksikliği yerine Carl Ebert'in raporuna tam olarak bağlı kalmayan bir yetki ve yetkililer sorunsalı olarak görmek gerekir. Çünkü benzer eğilimler Hindemit'in Sarı ve Mavi Betik olarak yazılı kitap haline getirilen raporlarının yaşama geçirilmesinde de yaşanmış; gerek eksiklikler, gerek yoksunluklar, gerek uzman raporlarını görmezden gelme gibi ana ya da yan sebeplerle Ankara Devlet Konservatuvarı söz konusu raporlarda yer alan birçok maddeye uyulmadan kurulmuş ve eğitim – öğretim süreçlerini tarihe mal etmiştir.

Carl Ebert'in ortaya koyduğu tiyatro programında müzik terbiyesinin geniş kapsamlı olarak nota okuma ve çözümleme ve yazma; ses eğitimi, temel müzik kuramı vb. kapsamlarla donatıldığına yönelik elimizde herhangi bir belge olmamakla birlikte Halil Bedi'nin üstün müzik eğitimciliği ve özgeçmişi bu kapsamların ders içerisinde işlenebileceği çıkarımı yapılmasına olanak tanımaktadır. Bununla birlikte Ebert'in tiyatro eğitimi programının komşu sanatlar ve dallar bağlamında 1976 yılında gerçekleştirilen tiyatro bilgi şölenine yansıdığı ve bu yansımanın günümüz lisans ve lisansüstü tiyatro programlarının geliştirilerek güncellenmesine yol açtığı söylenebilir. Konuya ilişkin olarak

Şimşek'in, 2013 yılı tiyatro lisans programlarında müzik eğitiminin ders çeşitliliğine yönelik tespitleri incelenebilir.

Şimşek, yukarıda anılan çalışmasında 60 oyuncuya uyguladığı ve ancak %66,67'sinden yanıt aldığı bir anket uygulamasına yer vermiştir. Onun çalışmasında yer alan ve “örnekleme oluşturan devlet tiyatrosu oyuncularının %60'ı Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, %15'i Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, %15'i Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, %5'i Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı ve %5'i Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı mezunudur” (Şimşek, 2013: 24). Söz konusu anketleri yanıtlayan “örnekleme oluşturan Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularının %65'i 15 yıldan fazla bir zamandır, %32,5'i 5-15 yıl arasında ve %2,5'luk kısmı da 2-5 yıl arasında Devlet Tiyatroları'nda çalışmaktadır” (Şimşek, 2013: 24). Yukarıda belirtilen oyuncuların yer aldıkları oyunlarda müzikle bağlantılı iş deneyimlerine yönelik durumları “%5'i müzikallerde hiç şarkı söylememiş, %12,5'i yalnızca bir müzikalde söylemiş, %37,5'i üç ve beş arasında söylemiş, %45'i beşten fazla müzikalde şarkı söylemiştir” şeklindedir (Şimşek, 2013: 24).

1.3.3.3. Türk Tiyatro Eğitiminin Programlar Bakımından Niteliği

Cumhuriyet Dönemi tiyatro sanatı ve eğitimi konusu, opera sanatı ve eğitimi konusunun ayrılmaz bir parçası olarak ele alınmıştır. Her iki konu da Türk devrimlerinin özünü ilgili çalışma alanlarına dahildir. Bu bağlamda söz konusu devrimlerin yürütülmesinde Türk ve yabancı uzman görüşlerinden yararlanma eyleminin tiyatro ve opera konusundaki muhatapları Alman Carl Ebert'tir. Max Reinhardt'ın öğrencisi olan C. Ebert, Türk tiyatro ve operasının yapılanması için önceliği Türk tiyatro ve opera tarihini

inceleme ve ilgili uzmanlardan görü almaya vermiştir. Bu incelemede elde ettiği tespitler bağlamında tiyatro ders programlarını hazırlamıştır.

Tablo 1.1. 19 Kasım 1930 Günü İstanbul’da Dârülbedâyi İçinde Kurulan Bir Tiyatro Meslek Mektebi’nin 1933 Yılı Programı

1933 Programı Darülbedayi	Tiyatro Programı	Müzik Dersleri	Diğer Alan Dersleri
<i>1. Yıl</i>	Beden eğitimi, soluk denetimi, diksiyon, mimik, dramaturgi, dans, tiyatro tarihi, şan	Soluk denetimi, Şan, Diksiyon	Beden Eğitimi, Dans
<i>2. Yıl</i>	Hareket, temsil, tiyatro tarihi, giysi tarihi.	Hareket (Ölçü ve tartım bağlamlı ders)	Hareket
<i>3. Yıl</i>	Tiyatro tarihi, klasik oyunların laboratuvar çalışması, sahne üzerinde uygulama		

Tablo 1.1’deki tiyatro meslek okulu programına göre tiyatro asıl alan ve komşu sanat alanları dersleri programda yer almıştır. Söz konusu komşu alan derslerinin yerleştiği sınıfların 1 ve 2. sınıflarda olduğu 3. Sınıfta ise tamamen tiyatro dersleri ve uygulama sahnesi üzerinde yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Demek ki 1930’lu yıllarda dahi tiyatro eğitimi program yapısı müzik dahili birkaç diğer sanat ve spor alanı derslerini içermektedir. Söz konusu Tiyatro Meslek Mektebi ve programının ortaya uygulamaya konulmasının temeli ise Ahmet Refik Sevengil’in öneri ve girişimiyle ulaşılan ve Türkiye’ye davet edilen Viyana Musiki ve Tiyatro Akademisi’nin yöneticiliğini yapmış olan besteci Joseph Marx’ın önerileriyle oluşturulmuştur. Onun önerilerinde besteci kimliğinin bir sonucu olarak

programda şan derslerinin yer alması gerçekleşmiştir. “Marx’ın attığı bu adım ile kurum 1933 yılından bu yana eğitime devam etmektedir. Bu geçen süre zarfında konservatuvardan çok sayıda sanatçı yetişmiştir. Örneğin, ilk akla gelenlerden biri İstanbul’daki bu okuldan mezun olup Almanya’da eğitimini tamamlayan dramatik sopranomuz Semiha Berksoy’dur” (Uluskan,2010: 74-75).

Bu program AÜDTCF’de yürütülen tiyatro dersleri ve Tiyatro meslek okulunun da öncüsü olmuş ve 1976 yılında düzenlenene Tiyatro Bilgi şölenini temel konusu yapılmıştır. Bu bağlamda tiyatro eğitimi programları tartışmaya açılmış, değerlendirmeler yapılmış ve çeşitli öneriler ortaya konmuştur. Söz konusu bilgi şöleni konuşmacılarından biri de tiyatro eğitiminin akademik düzeyde gelişmesinin öncülerinden Prof. Dr. Melahat Özgü’dür. “Tiyatroyu başlı başına bir kültür kalesi yani uygarlık içinde yaşam alanı” (Göktaş, 2010: 41) olarak tanımlayan Özgü, bu tanımlamasının içini dolduran cümlelerinde ise tiyatro ve komşu sanatlar kavramını birlikte kullanmaktadır. Söz konusu komşu sanatlar kavramı, yukarıda tiyatro öğretim programlarının yapılanması konusunda vurgulanan asıl alan ve yan alan derslerinde yan alanları da belirleyen bir tespittir. Özgü’nün komşu alanlar tespiti resim, mimari ve müzikle sınırlandırılmış gözükmekle birlikte, her üç alanın alt ders alanları söz konusu olduğunda yan alan meselesinin etki sahası daha da ortaya çıkmaktadır. Demek ki tiyatro eğitimi alanında yürütülecek programın mutlaka komşu sanat alanlarıyla desteklenmesi gerekmektedir. 1976 yılı itibarıyla tiyatro – müzik ve tiyatro öğretim programına yönelik müzik eğitimi alanı ihtiyaç durumunun düşünsel tabanı bu şekilde açıklanmış olmaktadır.

Ay, Hacettepe üniversitesi tiyatro bölümündeki program yapısının oluşumunda komşu sanat dallarını ortaya koyan bir örnekleme sunarken, söz konusu komşu sanat

dallarına düşünsel tabanlı komşu alanların da eklendiğini belirtmiş olmaktadır. Bu alanlar Özgü'nün belirttiği komşu sanat alanlarına ek olarak toplum ve ruh bilim, tarih ve edebiyat alanı yanı sıra müzik alanını kapsamaktadır (Ay, 1976: 19-22).

Tiyatro eğitimi ve öğretim programı çok alanlı çok sanat dalı ile bütünleşik bir eşgüdüm iş birliğine ihtiyaç duyan ve diğer sanat dallarının varlığını kendi sanat dalının ihtiyacı içerisinde şekillendirerek sanatı oluşturan ve sahneleyen bir eğitim alanıdır. Bu bağlamda asıl alana komşu sanat ve düşün dallarının katkı ve desteği şarttır. Bu katkı ve desteğin komşu sanat ve düşün alanları uzmanlarınca verilmesi, bu dallardaki eğitimin tiyatro öğrencilerince benimsenerek özümsemesini sağlayacaktır; ancak o günkü koşullarda ne tiyatro eğitimi alanında ne de diğer sanat dalları arasında eşgüdümün sağlanacağı ortak bir eğitim öğretim ortamı vardır. Bütün tartışmalar bu belirlemede yer alan sorunsalları çözümlenmesi bağlamını vermektedir. Aradan geçen 43 yılda durumun ne düzeyde değiştiği ve ayrı bir müzikal tiyatro eğitimi verilip verilemeyeceği ise bu tez ile ortaya konulmak istenmiştir.

Gürzap, tiyatro bölümü adlandırması ve tiyatro bölümü yapılanmasına yönelik oyunculuk bölümü eğitimi ve dolayısıyla oyunculuk eğitimi programlarını eleştirmiştir. Bu bağlamdaki görüşleri oyunculuk programı derslerinin sahne, ses ve konuma ve hareket olmak üzere 3 temel alanda yapılandırılmış olmasını eleştiri ve öneri olarak ele almıştır. (Gürzap, 1976: 77-78) Türk Tiyatro eğitimi tarihindeki ilk programlardan günümüz programlarına kadar yer alan programlar göz önüne alındığında Gürzap'ın oyunculuk bölümü adlandırması ve derslerin yapılandırılmasına yönelik eleştiri ve görüşlerin karşılığı olduğu anlaşılmaktadır.

Oyunculuk eğitimi bakımından ses ve konuşma eğitimi alanın temel eğitim alanlarından birisidir. Bu alan oyunculuk ve müzik eğitimi alanları arasında geçiş, bağlantı veya köprü dersleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlantı üzerinden tiyatro bölümü oyunculuk programı öğrencinin müziksel eğitim ihtiyaçlarından biri de tartımsal eğitim olup, bu eğitim alanı da oyuncunun ve müzik eğitiminin hareket, oyun ve dans bağlantılarının alt yapısını oluşturmaktadır. Demek ki Gürzap'ın 1976 yılında tespit ettiği ses eğitimi ve konuşma sanatına yönelik program eksiklikleri, oyunculuk programı bakımından program yapısının o tarihler itibariyle henüz esas meslek dersleri, yardımcı meslek dersleri, zorunlu ve / veya seçmeli kültür dersleri gibi bir sınıflamaya yer verilmediği anlaşılmaktadır. Söz konusu eleştirilerin 1982 yılından sonraki örneğin Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları bölümü Tiyatro / Oyunculuk Ana sanat dalı programlarında değerlendirmeye alındığı tespit edilebilmektedir. Bu tespitte söz konusu programların yapısında ses eğitimi ve konuşma eğitiminin programda yer aldığı ve program yapısının “Esas Meslek Dersleri”, “Yardımcı Meslek Dersleri” ve “Zorunlu ve Kültür Dersleri” şeklinde bir sınıflamaya gidildiği anlaşılmaktadır. Gürzap'ın Ses çalışması ve Konuşma konularına yönelik 1976 dönemine kadar gözlemlediği Tiyatro programlarına yönelik eleştirisi aşağıdaki gibidir:

“Ses çalışması ve Konuşma konularına gelince: 1975-76 öğrenim yılına gelinceye kadar bu konular iyi kötü uygulanmıştı. Son yıllarda bazı öğretmenlerce, bu konularda yapılması gereken değişiklikler o devrin ve bugünün Tiyatro bölümü başkanına önerildiğinde, demogojik, hiçbir anlama gelmeyen, bilgisizce cevaplar alınmış ve önerilen yenilikler kabul edilmemiştir, bu bölüm başkanı tarafından. 1975-76 öğrenim yılına

gelince: Oyunculuk eğitimini en ilkel biçimde ele alalım. Oyunculuk eğitimi hangi çağda başlamış olursa olsun, oyunculuk eğitiminin vazgeçilmez bir parçası olan ve oyunculuk sanatının temeli sayılan, ses eğitimi ve konuşma sanatı olmadan bu eğitim yapılmamıştır hiçbir çağda ve hiçbir ülkede. Oysa Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde bir yıldan beri ses eğitimi ve konuşma sanatı dersleri yapılmamaktadır. Bir oyunculuk okulu düşünün ki konuşma sanatı ve ses eğitimi dersi yok. Bir cerrah düşünün ki, tıp eğitimi süresince eline neşter almamış ...” (Gürzap, 1976: 87).

Gürzap oyunculuk eğitiminde yer verdiği ve temel alanlardan saydığı ses, nefes ve konuşma alanına yönelik bu alanların oyunculuk eğitiminin ana unsurlarından birini oluşturduğu ve müzik eğitimiyle oyunculuk eğitimi programları arasında ortak dersler olarak bir tür programlar arası köprü görevi gördüğü biçiminde yorumlanabilir. Can Gürzap oyunculuk konusundaki başarısı dışında oyunculuk eğitiminin sorunlarını ele alan bir eğitimci ve bilim insanı niteliğini de ortaya koyduğu makalesinde, oyunculuk eğitiminin yapısı, programın niteliği ve derslerin sayı ve çeşitliliğine de değinmiştir. Bu bağlamdaki eleştirilerinden biri derslerin sayısının 5 yılda otuz adet olması ve bu derslerin birçoğunun oyunculuk eğitimiyle herhangi bir bağının bulunmamasıdır. Söz konusu eleştiri tiyatro bölümü oyunculuk programlarının 1975-76 eğitim – öğretim yılı itibariyle program geliştirmeye yönelik bilimsel süreçlerin dışında kalarak, masa başı program oluşturma yaklaşımlarından oluşan programların uygulandığına yönelik bir uyarıyı da gündeme taşımıştır. Bu uyarıların oyunculuk eğitimi için olumlu etkileri olduğu ve oyunculuk eğitimindeki derslerin nitelik ve yapısının 1976’ya göre iyileşmiş olduğu söylenebilir; çünkü bu konuya yönelik eleştirel yazılara rastlanılmamaktadır.

Tiyatro veya oyunculuk eğitimlerine yönelik eldeki programlar Darülbedayi programı; Dil Tarih Coğrafya fakültesinde yer alan Tiyatro Enstitüsü deneyiminin yol açtığı ve sertifika programıyla yürütülen “Tiyatro Meslek Okulu” programı; Ankara Devlet konservatuvarı tiyatro bölümü programları ve 1982 yılı sonrası yer alan fakülte ve / veya konservatuvarı yapısı altında eğitim – öğretim etkinliklerini sürdüren tiyatro veya oyunculuk lisans programlarıdır. Söz konusu programların YÖK uluslararasılaşma ve kalite değerlendirme çalışmalarının yürütüldüğü 1996 ve sonrası çalışmalarda ifade olunan akreditasyon projeleri kapsamınca program içeriklerinin yapılandırıldığı; ancak bazı üniversitelerin yüksek iletişim çağına rağmen söz konusu içerikleri açıklayamadıkları veya yayınlamadıkları anlaşılmaktadır. Söz konusu program içeriklerine yönelik Oransay’ın 1976 yılı bildirisinde müzik eğitimi ve tiyatro eğitiminin iç içe yürütülmesinin dayanakları ve bu eğitimde yer alması gereken derslerin ders içeriklerini açıklaması söz konusu tarih bakımından önemli bir dayanaktır. Söz konusu tiyatro programlarında yer alması gereken müzik eğitimi alanı konuları -ki bunların her birinin ders olma niteliği vardır- “Ses Eğitimi, Ezgi Eğitimi, Düzüm ve Tartım Eğitimi, Hız Eğitimi, Bellek Eğitimi, Koşut Devinim Eğitimi ve Uzun Soluklu Biçimlendirme Eğitimi” olarak isimlendirilmiştir. (Oransay, 1976: 150-153)

Oransay’ın tiyatro programlarının müzik alanındaki gereksinimlerine yönelik açıklamaların Ses eğitimi, Ezgi eğitimi, Düzüm ve tartım eğitimi, Hız eğitimi maddelerine atıf olabilecek biçimde Tiyatro ve konuşma eğitimini ele alan Selen, konuşma konusunu derinliğine incelediği bildirisinde çaresiz olarak müziksel ifadelere yer vermektedir. Ona göre “tiyatro sanatçısı, konuşma ve hareket bileşiminin ustası, sanatçısıdır” (Selen, 1976: 2). Bu bağlamda konuşmanın üç temel eğitimi bulunur. Bu eğitimler ise müzik eğitiminin

bireysel ve birlikte ses eğitimi alanının konusudur. Selen'in vurguladığı konuların incelendiği ve öğretiminin gerçekleştirildiği ders ve derslere 1980 öncesi ve sonrası yıllarda uygulanan programlarda rastlanılır. Söz konusu dersler bireysel ve birlikte ses eğitimi veya şarkı söyleme eğitiminin öncü birer dersi niteliğindedir. Demek ki Selen'in (1976) vurguladığı temel konuşma becerileri eğitimi ve öğretimi yukarıda Oransay'ın da vurguladığı müziksel çalışma alanlarıyla kesişmekte ve Tiyatro ile müzik eğitimi arasında bir bağ olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bilgi doğrultusunda Selen'in konuşma eğitimi içinde sıklıkla yer verdiği ve andığı sözcüklerden “Entonasyon” yani temiz ses üretme; sözcüklerin ezgisel doruğu yani sesin gürlüğü ve boğulmaması gibi açıklamalar ve nefesin eğitilmesi konusu doğrudan müzik eğitimiyle ilgilidir. Öyleyse bu tezin de konusuyla alakalı olan tiyatro lisans programlarında yer alan müzik derslerinin sayısal ve nitel durumunun belirlenmesi konusu, tiyatro eğitiminin başladığı 1914 yılından 1933'e; devinim gösterdiği 1936 yılından 1982'ye tiyatro lisans ve lisansüstü programlarının tümü için temel sorunsallardan birini teşkil etmektedir. Bu sorunsalların tiyatro programlarına yönelik çalışmalarda anılan komşu sanat dalları, yan alan veya seçmeli alan gibi program yapısına yönelik önlemlerle aşılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.

1.3.4. Türkiye’de Müzikal Tiyatro Eğitimi

Tablo 1.2. Türkiye’de Tiyatro Eğitimi Veren Okulların Programlarında Yer Alan Müzikal Eğitimi

OKULLAR	DERSLER				
	Ses Eğitimi	Solfej (İşitme)	Müzik Tarihi	Müzikal	Enstrüman
AÜDTCF	✓	✓		✓	
BUGSF	✓				
BUMSSF	✓	✓			
ÇOMUGSF	✓	✓			
ÇÜDK	✓	✓			
DEÜGSF	✓				
EAÜDK	✓	✓			
HUADK	✓	✓			
İÜDK	✓	✓			
KÜGSF	✓	✓			
MÜGSF					
MSGSÜ	✓	✓	✓		✓
SUDSDK	✓	✓			
SDÜGSF	✓				
UÜGSF	✓	✓		✓	
YÜGSF					

Tablo 1.2’de görüldüğü gibi, AÜDTCF ders programında “Şan”, “Solfej” ve “Müzikal” derslerine, BÜGSF’de “Şan” dersine, BÜMSSF’de “Şan” ve “Solfej” derslerine, ÇOMUGSF’de “Şan” ve “Solfej” derslerine, ÇÜDK’de “Şan” ve “Solfej” derslerine, DEÜGSF’de “Şan” dersine; EAÜDK’de “Şan” ve “Solfej” derslerine; HÜADK’de “Şan”

ve “Solfej” derslerine, İÜDK’de “Solfej” ve “Şan” derslerine, KÜGSF’de “Şan” ve “Solfej” derslerine, MSGSÜ’de “Şan”, “Solfej”, “Müzik Tarihi” ve “Enstrüman” derslerine, SÜDSK’de “Şan” ve “Solfej” derslerine, SDÜGSF’de “Şan” dersine, UÜGSF’de “Ses Eğitimi”, “Solfej” ve “Müzikal” derslerine yer verilmektedir. Müzik alan dersleri, Yeditepe Üniversitesi ve Maltepe Üniversitesi Oyunculuk Bölümü ders programlarında yer almamaktadır.

Bir oyuncu adayının alması gereken temel müzik derslerinden biri olan “Şan” dersi, öncelikle sesin doğru kullanımını sağlamayı amaçlar. Ses rengini ortaya çıkararak, şarkı söyleme tekniğini yerleştiren egzersizler içeren bu ders, Klasik Batı Müziği, Türk Müziği ve özellikle oyunculuk bölümlerinde klasik ve modern müzikallerden örneklerin yorumlanmasını kapsar.

Bir diğer temel müzik dersi olan “Solfej” dersi, nota ve ritim okuma/duyma, ezgi ve ritim yazma, deşifre yapma, ölçü bilgileri gibi ana konuları öğretmeyi ve pekiştirmeyi hedefler. “Müzik tarihi” dersi, dans ve tiyatro gibi insanlık tarihinin en eski sanatlarından olan müziğin, ilkel çağlardan günümüze kadar olan süreçteki evrimini, tiyatronun gelişimiyle paralel olarak göstermeyi amaçlar. Oyuncu adaylarının, genel anlamda sanata bakışını zenginleştirmeye yardımcı olur.

“Müzikal” dersi, müzikal oyunları tanıma ve müzikal şarkılarını söyleme becerisi oluşturmayı amaçlar. Modern ve klasik, yabancı ve Türk müzikallerden örnekler seslendirilerek, oyuncu adaylarına müzikal oyun repertuarı kazandırılır.

İÜDK’de yeni açılmış olan Müzikal Tiyatro Lisans programı, programın çok yeni olmasından dolayı bu listeye dahil edilmemiştir ancak; Müzikal Tiyatro Lisans programı sunan, Türkiye’deki ilk okul olma özelliğini taşımaktadır. İçeriğinde Müzikal Formasyon,

Müzikal Tiyatro Tarihi, Ses Sağlığı, Ses ve Konuşma, Şan, Vokal Deşifraj, Diksiyon Fonetik, Türkçe Müzikal Diksiyon, Caz Tarihi, Müzikal Analiz, İngilizce Müzikal Diksiyon ve farklı birçok türde dans dersleri gibi, Müzikal Tiyatro eğitimi için elzem olan dersler bulunmaktadır. Söz konusu lisans eğitimi ile mezun olacak öğrencilerin aldıkları müzik, müzikal ve dans branş derslerinin öğrencilere katacakları göz önüne alındığında; Müzikal Tiyatro formunda sahnelenecek olan eserlerde, Opera veya Tiyatro eğitimi almış olan mezunlardan daha yetkin olabilecekleri öngörülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu çalışmada özellikle Türkiye ve ABD’deki müzikal tiyatro eğitim süreçleri üzerinde durulması, eğitim süreçlerinin olumlu ve olumsuz yönlerinin keşfedilmesi, eğitim süreçlerinde uygulanan müfredatın yeterliliği hakkında değerlendirme yapılması ve bunların arasında öneri geliştirilerek literatüre sunulması amaçlanmıştır. Bu amaçla çalışmada müzikal tiyatro eğitim süreçleri içinde aktif olarak görev alan öğretmenlerle görüşmeler gerçekleştirilmiş ve araştırmanın amacına yönelik olarak hazırlanmış yarı yapılandırılmış açık uçlu sorular öğretmenlere yöneltilmiştir.

2.1. Araştırmanın Deseni

Bu çalışma sürecinde nitel araştırma yöntemlerinin alt boyutlarında yer alan nitel veri toplama, analiz ve bulgu teknikleri kullanılmıştır. Nitel araştırmada, gözlem, doküman inceleme ve yapılandırılmamış görüşme teknikleri ile veriler toplanmakta, hali hazırda güncelliğini koruyan durumun tasvirinin gerçekçi bir şekilde yapılması amaçlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 39).

Verilerin analizinde ise durum çalışmasına başvurulmuştur. Creswell’e göre durum çalışması; “araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar) ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı nitel bir araştırma yaklaşımıdır”. (Subaşı ve Okumuş, 2017: 421)

2.2. Güvenilirlik Çalışması

Araştırmada Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde müzikal tiyatro eğitmeni olarak görev yapan ya da eğitmenlik faaliyetlerin içinde aktif olarak bulunan katılımcılardan Amerika Birleşik Devletlerindeki online görüntülü konuşma siteleri vasıtasıyla ulaşılmış ve araştırmanın yarı yapılandırılmış açık uçlu soruları kendilerine yöneltilip, ses kaydı alınmıştır. Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitmenleri ile eğitimcilerle randevulaşarak yüz yüze görüşme sağlanmış ve yarı-yapılandırılmış açık uçlu sorular kendilerine yöneltilmiş olup, görüşme esnasında eğitmenlerin görüşleri ses kaydına alınmıştır. Görüşmeler sonrasında hem Amerika Birleşik Devletleri'ndeki hem de Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitmenlerine ait ses kayıtları dikkatli bir şekilde incelenerek dijital platforma yazılı olarak aktarılmıştır.

Yarı yapılandırılmış açık uçlu soruların araştırmanın amacına uygunluğu 3 adet konusunda uzman akademisyen tarafından incelenmiştir. Ayrıca Amerika Birleşik Devletleri'ndeki eğitmenlere sorulmak üzere İngilizceye çevirisi yapılan açık uçlu soruların çeviride anlam kaybına uğramadığının kontrolü de üniversitede görevli yabancı dil uzmanlığına sahip akademisyen tarafından yapılmıştır.

Araştırmaya katılım gösteren müzikal tiyatro eğitmenlerine ait değerlendirmelerin analiz sürecinde verilerin istiflenmesi ve düzenlemesi ve böylelikle veri kaybının önüne geçilmesi adına nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılan Maxqda paket programından faydalanılmıştır. Paket bilgisayar programları nitel araştırma yöntemlerinin kapsamında elde edilen verilerin kayba uğramaması ve araştırmayı sürdüren araştırmacının amacına

ulaşabilmesinde yardımcı olmaktadır. Ayrıca bilgisayar programları ile verilerin gruplandırılması, kodlaması ve ilişkilerin kurulması da kolaylaşmaktadır (Sözbilir, 2009: 10).

2.3. Çalışma Grubu

Araştırmanın amacına uygun olarak araştırmanın çalışma grubunu Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitmeni olarak görev alan 4 yerli katılımcı ile Amerika'da müzikal tiyatro eğitimi faaliyetlerini sürdüren 4 yabancı katılımcı, toplamda 8 katılımcı oluşturmaktadır. Görüşmelerde katılımcıların müzikal tiyatro geçmişlerinin olmasına, hali hazırda müzikal tiyatro eğitim faaliyetlerinin bulunuyor olmasına dikkat edilerek görüşme yapılacak olan bireyler seçilmiştir.

2.4. Veri Toplama Teknikleri

Nitel araştırma yöntemlerinin uygulandığı bu çalışmada derinlemesine görüşme tekniğine başvurulmuştur. Araştırmacı bu tekniğin kullanıldığı durumlarda genellikle açık uçlu sorular hazırlanır ve görüşmecilere bu sorular yöneltilerek daha derinlemesine cevaplar bekler. Yine bu teknikle araştırmacı görüşme gerçekleştirdiğı kişilerle karşılık ve bire bir görüşme yapma imkanına sahip olarak bilgi edinir. Bu sayede görüşmeci sahası ya da deneyimleri ile ilgili açıklamalarını samimi bir şekilde ifade edebilme şansına sahip olmakta, araştırmacı da olgu ya da durumla ilgili derinlemesine fikir sahibi olma olanağı yakalamaktadır (Tekin, 2006: 102-102).

2.5. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinin kapsamında yer alan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile veri toplama süreci tamamlanmıştır. Bu veri toplama tekniğinde tam yapılandırılmış olanlardan daha esnek yaklaşım sergileme imkânı vermektedir. Bu görüşme tekniğinde görüşmecilerin deneyimleri, tutumları, yaklaşımları, fikişsel algıları ve benzeri gibi somut olarak tespit edilemeyen hususlar hakkında veri elde edilmeye çalışılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 54; Özkan, 2016: 54). Araştırmada Türkiye ve ABD'nde müzikal tiyatro eğitmeni olarak faaliyet gösteren bireylerden ABD'nde olanlarla internet üzerindeki videolu görüşme programları ile görüntülü olarak görüşme sağlanmış, Türkiye'de bulunan eğitmenlerle yüz yüze görüşme sağlanmıştır. Görüşmeler esnasında ses ve video kaydı alınmış, bununla birlikte konuşmaya dair notlar da tutulmuştur.

2.6. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Nitel araştırma yöntemlerinin uygulandığı çalışmalarda araştırmacı görüşmecilerden elde ettiği değerlendirmelerin tamamını belirleme imkanının bulunmadığı durumlarda sadece kodlama ve sınıflama yaparak temaların birbiri ile muhtemel ilişkileri ortaya koymaya çalışabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 238).

Bu çalışmada yararlanılmış olan nitel araştırma yöntemleri neticesinde ortaya çıkan verilerin kodlanmasında ve bu kodlama ile birlikte ulaşılan sonuçların görsel betimlemesinde Maxqda adındaki bilgisayar programından yararlanılmıştır. Maxqda Programının amaçlarından biri nitel araştırma yöntemlerinin olağan sürecinin uzun süreli

ve çetrefilli olan veri analizi bölümünde kolaylık sağlayarak araştırmayı yapan kişiye fayda sağlamasıdır. Maxqda ve aynı amacı taşıyan bilgisayar programlarının araştırmaya dair veri analizlerinin kodlanması, ortaya çıkan sonuçların görsel olarak betimlenmesi ve bulgular sonucunda ortaya çıkan olguların betimlenmesinde kayda değer öncül bir asistan olarak görülmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 262-263).

Görüşmecilerin araştırmanın açık uçlu sorularına vermiş oldukları cevapları içeren metinler araştırmacı tarafından birkaç kez okunmuş olup, içerik analizinin yapılacağı şekle getirilmiştir. Bu şekilde araştırmanın amacı doğrultusunda sonuçlar elde edilebilmesinin imkanı ortaya çıkmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 242).

2.7. Verilerin Kodlanması

İçerik analizinin başlangıcı olarak kodlama işlemi yapılmış ve görüşmecilerin vermiş oldukları cevaplarda ortak noktalar aranmıştır. Benzer cevaplar araştırmacı tarafından bir araya getirilerek isimlendirilmesi yapılmış ve kod listesi oluşturulmuştur (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 243). Türkiye'de ve ABD'nde müzikal tiyatro eğitmeni olarak faaliyet gösteren bireylerden elde edilen değerlendirmeler kayıt altına alınmış ve Word formatına geçirilmiştir. Bundan sonra ise değerlendirmeler Maxqda programına aktarılarak içerik analizi kapsamında kodlamaları yapılmış ve benzer cevaplar yakalanmıştır. Çalışmaya ait değerlendirmelerin kod listesi Tablo 3.1.'de gösterilmiştir.

Tablo 2.1. Araştırma Verilerinin Kodlanması

Ana Faktörler	Alt Faktörler	TR/ ABD	Kodlamalar
MÜZİKAL TİYATRO EĞİTİMİ	İçerik	Türkiye	Eğitim niteliksizliği Eğitim kurumu yetersizliği Kültür disiplinsizliği
		ABD	İmkân çeşitliliği mevcut Kurum çeşitliliği mevcut Yenilikçi / revizyonlu
	Müfredat yeterliliği	Türkiye	Müfredat yetersiz
		ABD	Standart değil / belirsiz Yeterli ve özgün
	Müfredata yönelik öneri	Türkiye	Kalifiye eleman yetişmesi / olması Ek ders eklenmesi Şan-oyunculuk eğitimi eşgüdümü
		ABD	Öğrencilere öğrenmeyi öğretme Eğitmen çeşitliliğinin artırılması Workshop sayısının artırılması Modern-klasik birleşimi Öğrenciye yönelik kişisel gelişimi içermeli
		Türkiye	Çok yönlü eğitmenlerin yetiştirilmesi Seçmeli ders sayısının artırılması Öğrencilerin deneyiminin artırılması Öğretmenlerin ünlü yönetmenlerle etkileşime geçmesi Sınıf içi etkinliklerinin artırılması Öğrencilerin pratik süreçlere dahil edilmesi Branşın operacılardan arındırılması Eğitmen kalifiyesinin artırılması Alaturka stile yönelik eğitim verilmesi Tap ve caz eğitmeni yetiştirilmesi Eğitmenlerin icracı olması Eğitim sistemi revizesi
		ABD	Eğitmen çeşitliliğinin artırılması Workshop sayısının artırılması Modern-klasik sentezinin öğretilmesi Öğrencinin bilinçli yönlendirilmesi Bire bir ders uygulamaları

	Türkiye	Öğrencinin disiplin eksikliği Öğrencinin mental hazırlıksızlığı Öğrencinin pratik imkanının olmaması Eğitimci tavrının ve yaklaşımının farklılığı Sistemsizlik / disiplinsizlik Disiplinler arası etkileşim eksikliği Doğaçlama dersinin olmaması Şarkıcılar için oyunculuk derslerinin olmaması
	ABD	Karşılaştırma doğru değil
	Türkiye	Gayretli olunmalı Motive edici olunmalı Donanımlı olunmalı Yenilikçi olunmalı Yurt dışı faaliyetlerine katılmalı Disiplinler arası etkileşimi artırmak
	ABD	Yenilikçi ve nitelikli sanatçı yetiştirmek Halka maddi beklentiler olmadan tanıtımlar ve etkinlikler yapılması Sanatçıların desteklenmesi Her türlü müzikal tiyatro girişiminin desteklenmesi
	Türkiye	Yazar ve bestecileri buluşturan platformun kurulması Küçük bütçeli fakat daha fazla müzikal eser Devlet desteği / teşviki Sahnelemede mali kaynakların sağlanması Besteci ve kompozisyon bölümlerinin tiyatro müziği üzerine odaklanması
	ABD	Özgün içerik üretecek yazarlara imkân tanınması Yazar / bestecinin ikinci plana atılmaması Yazar / bestecinin oyunculuğun ardında kalmaması Yeni yazar / besteci gelişiminin sağlanması
TOPLUMUN MÜZİKAL TİYATRO İLE İLİŞKİSİ	Türkiye	Meraklı / ilgili Güven duyulmuyor Gelişime açık

	ABD	Memnun Gelişime açık / umutlu Maddi yetersizlik nedeniyle katılım az
MÜZİKAL TİYATRO ÖĞRENCİLERİNE TAVSİYELER / GÖRÜŞLER	Türkiye	Genel değerlendirme yapılmıştır.
	ABD	Genel değerlendirme yapılmıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR

Araştırmada Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde müzikal tiyatro eğitmenliği faaliyetlerini aktif olarak yürüten kişilere sorulan 8 adet yarı yapılandırılmış açık uçlu soru neticesinde yapılan değerlendirmeler 3 ana başlık altında toplanmıştır. Bir önceki bölümde yer alan Tablo 3.1.'de belirtilen ana başlıklar ve alt başlıklara göre bu bölümde kodlaması yapılan ilgili unsurların incelemesi yapılmıştır.

3.1. TR'de ve ABD'de Müzikal Tiyatro Eğitimi

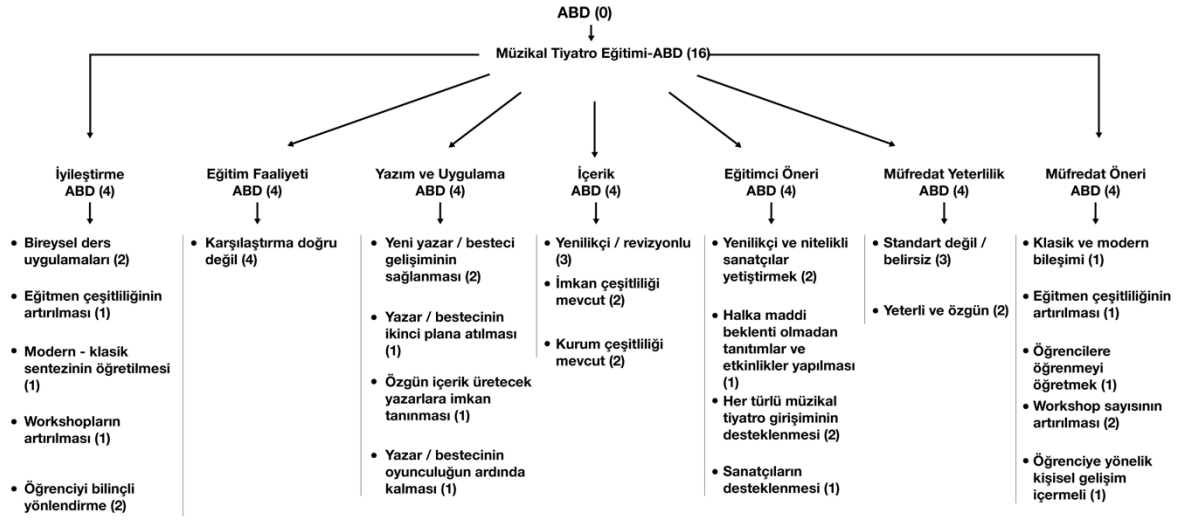
Bu bölümde araştırmaya katılım gösteren Türkiye'deki ve ABD'ndeki müzikal tiyatro eğitmenlerinin ülkelerindeki müzikal tiyatro eğitimi faaliyetleri ile ilgili kendilerine yöneltilen açık uçlu sorulara yapmış oldukları değerlendirmeler incelenmiştir.

Türkiye'deki katılımcıların müzikal tiyatro eğitimi ile ilgili konulara ait hiyerarşik kod gösterimi, bir sonraki sayfada Şekil 3.1.'de gösterilmiştir. Daha okunabilir olması bakımından, sayfa yan olarak kullanılmıştır.

Şekil3.1. Türkiye'deki Müzikal Tiyatro eğitmenlerinin Müzikal Tiyatro eğitimi ile ilgili alt başlıkları ve değerlendirmelerinin kodlamalarına ait Hiyerarşik Yapı



Şekil3.2. ABD’ndeki Müzikal Tiyatro eğitmenlerinin Müzikal Tiyatro eğitimi ile ilgili alt başlıkları ve değerlendirmelerinin kodlamalarına ait Hiyerarşik Yapı



Şekil 3.1. ve Şekil 3.2.'ye göre Türkiye'deki ve ABD'deki katılımcıların müzikal tiyatro eğitimi ile ilgili konularda sorulan açık uçlu soruların boyutlandırmaları şu şekildedir:

- 1- İçerik: Müzikal tiyatro eğitiminin içeriğinin değerlendirilmesi

2- Müfredat yeterliliği: Müzikal tiyatro eğitimi müfredatı hakkındaki değerlendirmeler ve yeterlilik durumu

3- Müfredata yönelik öneri: Müzikal tiyatro eğitimi müfredatının geliştirilmesi adına verilen tavsiyeler

4- İyileştirme: Müzikal tiyatro eğitimini iyileştirmeye yönelik değerlendirmeler

5- Eğitim Faaliyeti: Müzikal tiyatro eğitimi faaliyetlerinin başka ülkelerle karşılaştırılması

6- Eğitimci Öneri: Ülkedeki müzikal tiyatro katılım ve eğitim faaliyetlerinin artırılmasında eğitimcilere düşen görevler

7- Yazım ve uygulama: Türkiye'deki ve ABD'ndeki müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması eğitim programlarına ait görüşler.

3.1.1. İçerik

Bu bölümde Türkiye'de ve ABD'ndeki müzikal tiyatro eğitmenlerinin müzikal tiyatronun içeriği ile ilgili ülkelerindeki durumu değerlendirmelerine dair sonuçlar ve karşılaştırmaları yer almaktadır. Buna göre ülke olarak ayrı olacak şekilde müzikal tiyatronun içeriğine ait değerlendirmeler sonucunda ortaya çıkan kodlanmış kavramların yüzde ve frekans olarak gösterimi Tablo 3.1.'de gösterilmiştir.

Tablo 3.1. Müzikal Tiyatro Eğitiminin İçeriğinin Değerlendirilmesine Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı

Kod -Türkiye	Frekans
Eğitim niteliksizliği	3
Eğitim kurumu yetersizliği	3
Kültür disiplinsizliği	1
Kod -ABD	Frekans
Yenilikçi / revizyonlu	3
Kurum çeşitliliği mevcut	2
İmkân çeşitliliği mevcut	2
ANALİZ EDİLEN BELGELER	8

Tablo 3.1.'de Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitiminin içeriği ile ilgili olarak yapılan değerlendirmelerde müzikal eğitim niteliksizliği (3), eğitim kurumlarının yetersizliği (3) ve kültür disiplinsizliği (1) kavramları ön plana çıkmıştır. Yine aynı tabloda ABD'ndeki müzikal tiyatro eğitiminin içeriği ile ilgili olarak yapılan değerlendirmelerde yenilikçi / revizyonlu (3), kurum çeşitliliği mevcut (2) ve imkân çeşitliliği mevcut (2) kavramları öne çıkmıştır. Buna göre Türkiye'deki eğitmenler müzikal tiyatronun içeriği hakkında eğitim kurumlarının yeterli sayıda olmadığını vurgulamışlar ve eğitim verilen kurumların da

müzikal tiyatro sanatının eğitimi bakımından nitelikli olmadığını belirtmişlerdir. Buna karşılık ABD'ndeki eğitimciler kendi ülkelerindeki süreçler için Türkiye'ye göre daha olumlu yaklaşımlarda bulunmuşlardır.

Yapılan görüşmelerde müzikal tiyatro eğitmenlerinin müzikal tiyatro eğitimi içeriği hakkında yapmış oldukları değerlendirmeler Tablo 3.2.de belirtilmiştir.

Tablo 3.2. Müzikal Tiyatro Eğitmenlerinin İçeriğe Ait Değerlendirmeleri

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitmenleri Değerlendirmesi	
	Eğitimin niteliksizliği
T1	Lisans eğitiminde içerik çoğunlukla şan ağırlıklıdır. Müzikal lisans eğitimi alan öğrenciler müzikal tiyatronun olmazsa olmaz gerekliliği olan oyunculuk disiplininde gereğince eğitim alamamaktadır.
T2	Bu eğitimin içeriğine ve ders saatine bakıldığında kesinlikle yetersiz olduğunu düşünüyorum. Lisans eğitimindeki ders programı incelendiğinde yurt dışındaki eğitim ile kıyasladığımızda çok eksikler göze çarpmaktadır.
T4	İçerik burada daha çok şarkı söylemek üzerine kurulu. Oyunculuk, dans vb. konulara olan dersler hep 2. planda kalıyor. Bu da öğrencilerin eksik bir biçimde yetişmelerine neden oluyor.
	Eğitim kurumu yetersizliği
T1	Bu alanda lisans derecesinde eğitim veren tek kurum İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarına bağlıdır. Bunun dışında kurs niteliğinde ve sayısı bir elin parmağını geçmeyecek kurumlar bulunmaktadır.
T2	Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitimi; 2019-2020 eğitim dönemine kadar olan zaman diliminde, ülke çapında sadece bir üniversiteye bağlı konservatuarda yarı zamanlı bir bölüm olarak öğrenci kabul ediyordu.
T4	Öncelikle yeni açılmış bir lisans bölümü söz konusu. Diğer ülkelerde 100'lerce okul varken bizde sadece 1 adet lisans bölümü olması ve bunun yeni açılmış olması bile, ne kadar geride olduğumuzu gösteriyor.
	Kültür disiplinsizliği
T3	Opera mezunu insanların kendi kafalarına göre çalıştırdıkları operatik parçalar veya tiyatrocuların çalıştırdıkları müzikten çok uzak parçalardan oluşuyor. Neredeyse hiç kimse belli bir disiplinde değil.
ABD'ndeki Müzikal Tiyatro Eğitimi Değerlendirmesi	

	İmkân çeşitliliği mevcut
A3	Her öğrenciye göre şekillendirilmiş binlerce farklı yaklaşım var. Bu nedenle eğitim, her kişiliğe göre farklı şekilde örülür.
A4	İçerik yalnızca performanstan ibaretken şimdi bazı seçilmiş okullarda müzikal tiyatro yazma, prodüksiyon ve yönlendirme programları sunulmaya kadar genişlemiştir.
	Kurum çeşitliliği mevcut
A2	Sanat tarihinden, oyunculuk teorilerine; sahne arkası tekniklerinden, şan eğitimine; oyun menajerliğinden, reji ışık tablosu çizimlerine kadar oldukça detaylı eğitim veren bir çok kurum mevcut.
A4	2000'li yılların başlarında yalnızca bir avuç kadar varken, şimdilerde lise ve üniversitelerde dahi bulunmaktadır.
	Yenilikçi / revizyonlu
A1	Müzikal dediğimiz şey oldukça farklı bir şekilde değişip farklılaşmıştır. Müzikal tiyatroya bağlı eğitim sistemi de buna bağlı olarak yıllar içerisinde değişmektedir. Teknikler değişti, sahneleme kültürü ve teknolojisi de değişti.
A2	Alınan derslerin içeriği de haliyle değişmekte. Eskiden çok daha klasik olan çoğu eğitim, artık modernleşmeye ve deneysel sayılabilecek bir çok deneyime bırakmış durumda.
A4	Amerika Birleşik Devletleri'nde müzikal tiyatro eğitimi son on yılda katlanarak büyüdü.

3.1.2. Müfredat Yeterliliği

Bu bölümde Türkiye'de ve ABD'ndeki eğitimcilerin müzikal tiyatro eğitimi müfredatının yeterliliği ile ilgili değerlendirmelerine dair sonuçlar ve karşılaştırmaları yer almaktadır. Buna göre ülke olarak ayrı olacak şekilde müzikal tiyatro eğitimi müfredatının yeterliliğine ait değerlendirmeler sonucunda ortaya çıkan kodlanmış kavramlar frekans olarak Tablo 3.3.'te gösterilmiştir.

Tablo 3.3. Müzikal Tiyatro Eğitiminin Müfredatının Yeterliliğinin Değerlendirilmesine Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı

Kod -Türkiye	Frekans
Müfredat yetersiz	4
Kod -ABD	Frekans
Standart değil / belirsiz	3
Yeterli ve özgün	2
ANALİZ EDİLEN BELGELER	8

Tablo 3.3.'te Türkiye'deki müzikal eğitim kurumlarındaki müfredatın yeterliliğine dair değerlendirmelerde bütün katılımcılar müfredatın yetersiz olduğunu (4) belirtmiştir. Yine aynı tabloda ABD'ndeki müzikal eğitim kurumlarındaki müfredatın yeterliliğine dair değerlendirmelerde standart değil / belirsiz (3) kavramları ile yeterli ve özgün (2) tanımlamaları tespit edilmiştir. Türkiye'deki eğitimciler ülkedeki müzikal tiyatro eğitim müfredatının yetersiz olduğu konusunda hemfikir oldukları belirlenmiştir. ABD'ndeki eğitimciler ise kendi ülkelerindeki müzikal tiyatro eğitimi müfredatının eğitim kurumlarına göre farklılık gösterdiğini ve çeşitlilik içerdiğini belirtirlerken, müfredatın özgün ve yeterli olduğunu ifade etmişlerdir.

Yapılan görüşmelerde müzikal tiyatro eğitmenlerinin müzikal tiyatro eğitimi müfredatı yeterliliği hakkında yapmış oldukları değerlendirmeler Tablo 3.4.te belirtilmiştir.

Tablo 3.4. Müzikal Tiyatro Eğitmenlerinin Müfredatın Yeterliliğine Ait Değerlendirmeleri

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitmeleri Değerlendirmesi	
	Müfredat yetersiz
T1	Müfredatın yeterli olduğu görüşünde olmadığını belirtmek isterim.
T2	Müfredatın yeterli olmadığını düşünüyorum
T3	Ariantik üzerinden müzikal çalıştırani bile gördüm. Ya da müzikal öğrencilere müzik tarihi kıstasında barok öğretiyorlar. Yani sade bir müzikal bölümü var ama hiçbir yere ulaşmıyor.
T4	Bence öncelikle müzikal tiyatronun sadece şarkı söylemekten ibaret olmadığına ortak bir kanaat getirmek gerekir. Bir müzikal oyuncusunun en önce iyi bir oyuncu olması gerekir.
ABD'ndeki Müzikal Tiyatro Eğitmeleri Değerlendirmesi	
	Standart değil / belirsiz
A1	Her yerde yapılacak mükemmel bir çözüm yok.
A3	Eğer bir okul ya da öğretmen, öğrencilerine kendileri için işe yarayan yöntemin aynısını dayatırsa belirsizlik ortaya çıkar.
A4	Programlar kendi arasında standartlaştırılmamıştır.
	Yeterli ve özgün
A1	Her kurum, kendi mirasını göz önünde bulundurmalı ve bunun üzerine inşa etmelidir. Bazı yerler klasik sanatçılarla daha iyi, bazıları ise çağdaşlarla daha iyi. Herkese yer var!
A2	Çoğu okul artık çağımızın teknolojik değişimlerine adapte olmuş durumda.

3.1.3. Müfredata Yönelik Öneri

Bu bölümde Türkiye'de ve ABD'ndeki eğitimcilerin müzikal tiyatro eğitimi müfredatına yönelik önerileri ve karşılaştırmaları yer almaktadır. Buna göre ülke olarak ayrı olacak şekilde müzikal tiyatro eğitimi müfredatına ait değerlendirmeler sonucunda ortaya çıkan kodlanmış kavramlar frekans olarak Tablo 3.5.'te gösterilmiştir.

Tablo 3.5. Müzikal Tiyatro Eğitiminin Müfredatına Yönelik Önerilere Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı

Kod -Türkiye	Frekans
Şan-oyunculuk eğitimi eşgüdümü	2
Ek ders eklenmesi	1
Kalifiye eleman olması/yetişmesi	1
Kod -ABD	Frekans
Workshop sayısının artırılması	2
Eğitmen çeşitliliğinin artırılması	1
Öğrencilere öğrenmeyi öğretme	1
Klasik ve modern bileşimi	1
Öğrenciye yönelik kişisel gelişimi içermeli	1
ANALİZ EDİLEN BELGELER	8

Tablo 3.5.'te Türkiye'deki müzikal eğitim kurumlarındaki müfredatın geliştirilmesine ya da iyileştirilmesine yönelik önerilerde eğitimciler "şan-oyunculuk eğitimi eşgüdümü "(2), "ek ders eklenmesi" (1) ve "Kalifiye eleman olması / yetişmesi" (1) olarak kodlanacak şekilde açıklamalarda bulunmuşlardır. Ayrıca yine aynı tabloda ABD'deki eğitimcilerin müzikal tiyatro eğitimi müfredatına yönelik önerileri "workshop sayısının artırılması" (2), "eğitmen çeşitliliğinin artırılması" (1), "öğrencilere öğrenmeyi

öğretilmesi" (1), klasik ve modern stillerin bileşiminin yapılması" (1) ve "öğrenciye yönelik kişisel gelişimi içermesi" (1) şeklinde ifade edilmiştir. Müzikal tiyatro eğitimine ait müfredatın iyileştirilmesine yönelik olarak Türkiye'deki eğitimciler şan ve oyunculuk derslerinin aynı anda, eşgüdümlü olarak verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Ayrıca müzikal tiyatro öğrencisinin mesleğine yönelik kat sağlayacak olan ders çeşitliliğinin artırılmasını da ifade etmişlerdir. ABD'nde ise müfredatın iyileştirilmesine yönelik olarak öğretmenlerin oyuncularını pratik kazanacağı workshop oluşumlarının artırılması, farklı stil ve akımlardaki öğretmenlerin yetiştirilmesi, klasik ve modern stilin birleştirilerek sunulması, öğrenciye kendini geliştirebilecek anlayışın benimsetilmesi gerektiğini aktarmışlardır.

Yapılan görüşmelerde müzikal tiyatro öğretmenlerinin müzikal tiyatro eğitimi müfredatı ile ilgili önerileri hakkında yapmış oldukları değerlendirmeler Tablo 4.6.da belirtilmiştir.

Tablo 3.6. Müzikal Tiyatro Eğitimcilerinin Müfredatın İyileştirilmesine Yönelik Değerlendirmeleri

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitimcileri Değerlendirmesi	
	Kalifiye eleman olması / yetişmesi
T3	Yani sade bir müzikal bölümü var ama hiçbir yere ulaşmıyor. Kalifiye eğitimci çok az ve alttan da insanlar yetişmiyor.
	Ek ders eklenmesi
T4	Bunun haricinde farklı türlerdeki dans dersleriyle vücut kullanımı geliştirken, sanat tarihi, sahne arkası eğitimi, dramaturgi vb. derslerle öğrencinin tam kapasiteli bir sanatçı olması amaçlanmalıdır.
	Şan-oyunculuk eğitimi eş güdümü
T1	Çoğunlukla şan içerikli eğitim verilmesi müzikal oyuncusu adayların mezun olduklarında mesleklerini icra edebilecekleri alan bulamamalarına sebep olmaktadır.
T4	Bence öncelikle müzikal tiyatronun sadece şarkı söylemekten ibaret olmadığına ortak bir kanaat getirmek gerekir. Bir müzikal oyuncusunun en önce iyi bir oyuncu olması gerekir. Bunun için normal bir oyunculuk öğrencisinin aldığı dersler kadar oyunculuk dersi almalı ve buna ek olarak şan dersleri olmalı.
ABD'ndeki Müzikal Tiyatro Eğitimcileri Değerlendirmesi	
	Öğrencilere öğrenmenin öğretilmesi
A4	Müzikal tiyatro sanatçıları 4-5 tam zamanlı okul yıllarını tamamladıktan sonra da çalışma hayatında daha tecrübeli sanatçılardan ve deneme-yanılma yoluyla işin inceliklerini öğrenebilirler.
	Eğitmen çeşitliliğinin artırılması
A2	Hocaların çeşitliliği artırılabilir. Yurtdışından veya başka ekollerden öğretmenler getirtilerek, farklı bakış açıları öğrencilere kazandırılabilir
	Workshop sayısının artırılması
A2	Öğrencilerin okulda öğrendikleri her şeyi pekiştirmek için özel workshop'lar artırılabilir.
A3	Teorik sınıfların yanı sıra, her bir sınıf, kişilikler arasında keşif yürütmeli ve olanakları genişletecek atölyeler kurulmalı veya artırılmalıdır.
	Klasik ve modern stilin Birleştirilmesi
A2	Hem klasik eğitimi alıp, üzerine de yeni çağın modernizmi ile hayatımıza giren teknikleri öğrenmek, bence daha sağlam bir müfredat oluşturabilir
	Öğrenciye yönelik kişisel gelişimi içermesi
A1	Bununla birlikte tüm ders programı, öğrencinin azami özen, gelişim ve disiplin alacağı şekilde inşa edilmelidir.

3.1.4. İyileştirme

Bu bölümde Türkiye'de ve ABD'ndeki eğitimcilerin müzikal tiyatro eğitimine yönelik önerileri ile ilgili değerlendirmelerine dair sonuçlar ve karşılaştırmaları yer almaktadır. Buna göre ülke olarak ayrı olacak şekilde müzikal tiyatro eğitiminin iyileştirilmesine yönelik öneriler sonucunda ortaya çıkan kodlanmış kavramlar frekans olarak Tablo 3.7.'de gösterilmiştir.

Tablo 3.7. Müzikal Tiyatro Eğitimini İyileştirmeye Yönelik Önerilere Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı

Kod -Türkiye	Frekans
Eğitmen kalifiyesinin artırılması	3
Öğrencilerin pratik süreçlere dahil edilmesi	2
Sınıf içi etkinliklerinin artırılması	1
Seçmeli ders sayısının artırılması	1
Branşın operacılardan arındırılması	1
Öğrencilerin ünlü yönetmenlerle etkileşime geçmesi	1
Alaturka stile yönelik eğitim verilmesi	1
Tap ve caz dans eğitimciyi yetiştirilmesi	1
Eğitmenlerin icracı olmaları	1
Eğitim sistemi revizesi	1
Kod -ABD	Frekans
Öğrenciyi bilinçli yönlendirmek	2
Bireysel ders uygulamaları yapmak	2
Modern-klasik sentezinin öğretilmesi	1
Eğitmen çeşitliliğinin artırılması	1
Workshopların artırılması	1
ANALİZ EDİLEN BELGELER	8

Tablo 3.7.'de Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitimine yönelik iyileştirmelerine dair eğitimcilerin önerileri şu şekildedir: eğitimci kalifiyesinin artırılması (3), öğrencilerin pratik süreçlere dahil edilmesi (2), sınıf içi etkinliklerinin artırılması (1), seçmeli ders sayısının

artırılması (1), branşın operacılardan arındırılması (1), öğrencilerin ünlü yönetmenlerle etkileşime geçmesi (1), alaturka stile yönelik eğitim verilmesi (1), tap ve caz dans eğitmeni yetiştirilmesi (1), eğitmenlerin icracı olmaları (1), eğitim sistemi revizesi (1), öğrencilerin deneyiminin artırılması (1). Ayrıca aynı tabloya göre ABD'ndeki müzikal tiyatro eğitimine yönelik iyileştirmelerine dair eğitmenlerin önerileri şu şekildedir: öğrenciyi bilinçli yönlendirmek (2), bireysel ders uygulamaları yapmak (2), modern-klasik sentezinin öğretilmesi (1), eğitmen çeşitliliğinin artırılması (1), workshopların artırılması (1). Türkiye'deki eğitmenler müzikal tiyatronun genel hatlarının iyileştirilmesine yönelik öneri ve görüşleri eğitmen kalifiyesinin artırılması, öğrencilerin pratik süreçlere dahil edilmesi gerektiği yönünde şekillenmiştir. ABD'nde ise eğitmenlerin öğrencilerle bire bir ders yapabileceği ortamların oluşturulması konusunun öne çıktığı, ayrıca öğrenciyi mesleğine yönelik bilinçli olacak şekilde hazırlanacağı değişikliklerin yapılması konusunda bildirim yaptıkları tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmelerde müzikal tiyatro eğitmenlerinin müzikal tiyatro eğitimi müfredatı ile ilgili önerileri hakkında yapmış oldukları değerlendirmeler Tablo 3.8.de belirtilmiştir.

Tablo 3.8. Müzikal Tiyatro Eğitiminin İyileştirilmesine Yönelik Değerlendirmeler

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitimi Değerlendirmesi	
	Seçmeli ders sayısının artırılması
T4	Herkesle birlikte alınan dersler haricinde, seçmeli dersler konarak, sanatın her alanında öğrenciye bilgilendirme ve egzersizler yaptırılmalıdır.
	Öğrencilerin ünlü yönetmenlerle etkileşime geçmesi
T3	Son sınıfta bütün ünlü müzikal hocaları yönetmenleri davet edilmeli...
	Sınıf içi etkinliklerinin artırılması
T3	Ayrıca sınıf konserleri ve showcase'ler artmalıdır.
	Öğrencilerin pratik süreçlere dahil edilmesi
T3	Her ay öğrencilerle müzikal okuması yapılmalı bu şekilde hem öğrencilerin deşifre yeteneği hem de müzikal bilgisi hem de sahne pratiği artar.
T4	Öğrencilere mutlaka bu işin profesyoneli olan öğretmenler aracılığıyla workshoplar düzenlenmelidir.
	Branşın operacılardan arındırılması
T3	Kesinlikle bölümler operacılar tarafından opera gibi oluşturulmamalıdır.
	Eğitmen kalifiyesinin artırılması
T1	Şan pedagoglarının teknik ve stil anlamında güncel gelişmeleri takip edebilecekleri yurtdışı programlarına, atölyelere, seminerlere yönlendirilmesi gereklidir.
T2	Bu anlamda müzikal tiyatro alanında disiplinler arası çalışmaları yönetecek ve uygulayacak alanında yetkin, sahne tecrübesi olan deneyimli iş gücünün (Koordinatör, eğitmen, yönetmen, müzisyen vb..) önemli olduğunu düşünüyorum.
T4	Sadece öğrencilere değil, öğretmenlere de workshoplar düzenlenmeli, gerektiğinde öğretmenler yurtdışına yollanarak daha fazla bilgi edinebilmeleri sağlanmalıdır.
	Alaturka stile yönelik eğitim verilmesi
T1	Alaturka üsluptaki oyunlarda müzikal oyuncular güçlü çabamaktadır. Seçmeli derslerle bu stilde çalışmaların desteklenmesi yerinde olacaktır.
	Tap ve caz dans eğitimi yetiştirilmesi
T1	Tap ve caz dans gibi müzikal tiyatroyun olmazsa olmaz dans alanlarında eğitmen yetiştirilmelidir.
	Eğitmenlerin icracı olmaları
T1	Kurumların eğitmenlerin sektörde icraya devam edebilmelerini desteklemesi olumlu gelişmeler yaratabilir.
	Eğitim sistemi revizesi
T1	Müfredatta değişikliklere ihtiyaç vardır.

ABD'ndeki Müzikal Tiyatro Eğitimi Değerlendirmesi	
	Bireysel ders uygulamaları yapmak
A1	Bire bir ders önerebilirim. Her öğrencinin özel ilgiye ihtiyacı vardır. Farklı seviyeleri vardır, farklı anlayış biçimleri vardır.
A3	Her birini kişisel ilgi alakayla yükseltmeye çalışırken, bu arada onlara grup olarak çalışmayı öğretmelidirler.
	Öğrenciyi bilinçli yönlendirmek
A1	Bu sebeple öğrencilerimize dürüst olmak ve potansiyel kariyer yollarına yönlendirme yapmak zorundayız.
A4	Programlar, okuldan eğitim aldıklarından, ağlarını genişletmeye başlayabilmeleri ve mesleki deneyimlerini olabildiğince erken bir zamanda paylaşabilmeleri için, okulda ücretli profesyonel performans fırsatları bulmalarına izin vermeli ve teşvik etmelidir.
	Modern-klasik sentezinin öğretilmesi
A2	Yeni ışık teknikleri öğreten, yeni rejî teknikleri geliştiren, Stanislavski oyunculuğundan çıkıp yepyeni oyunculuk metotlarına keşifler yaptıran bir çok kurum mevcut.
	Workshopların artırılması
A2	Öğrencilerin okulda öğrendikleri her şeyi pekiştirmek için özel workshop'lar artırılabilir.
	Eğitmen çeşitliliğinin artırılması
A2	Hocaların çeşitliliği artırılabilir. Yurtdışından veya başka ekollerden öğretmenler getirtilerek, farklı bakış açıları öğrencilere kazandırılabilir.

3.1.5. Eğitim Faaliyetleri

Bu bölümde Türkiye'deki ve ABD'ndeki eğitimcilerin ülkelerinde gerçekleşen müzikal tiyatro eğitimi faaliyetlerini başka ülkelerdeki eğitim faaliyetleri ile karşılaştırmaları sonucunda yapmış oldukları değerlendirmeler bulunmaktadır. Buna göre eğitimcilerin diğer ülkedeki müzikal tiyatro eğitimine yönelik karşılaştırma değerlendirmelerine ait kodlamalar Tablo 3.9.'da yer almaktadır.

Tablo 3.9. Müzikal Tiyatro Eğitim Faaliyetlerine Yönelik Karşılaştırmalara Ait Görüşlerin Frekans Olarak Dağılımı

Kod -Türkiye	Frekans
Sistemsizlik / disiplinsizlik	2
Öğrencilerin mental hazırlıksızlığı	1
Öğrencinin pratik imkanının olmaması	1
Eğitimci tavrının ve yaklaşımının farklılığı	1
Öğrencinin disiplin eksikliği	1
Disiplinler arası etkileşim eksikliği	1
Doğaçlama dersinin olmaması	1
Şarkıcılar için oyunculuk dersinin olmaması	1
Kod -ABD	Frekans
Karşılaştırma doğru değil	4
ANALİZ EDİLEN BELGELER	8

Tablo 3.9.'da Türkiye'deki eğitimcilerin diğer ülkelerdeki müzikal tiyatro eğitim faaliyetleri ile ülkedeki eğitim faaliyetlerini karşılaştırmaları sonucunda yapılan kodlamalar şu şekildedir: sistemsizlik / disiplinsizlik (2), öğrencilerin mental hazırlıksızlığı (1), öğrencinin pratik imkanının olmaması (1), eğitimci tavrının ve yaklaşımının farklılığı (1), öğrencinin disiplin eksikliği (1), disiplinler arası etkileşim eksikliği (1), doğaçlama dersinin olmaması (1), şarkıcılar için oyunculuk dersinin olmaması (1), şarkıcılar için oyunculuk dersinin olmaması (1). Aynı tabloda ABD'deki eğitimcilerin diğer ülkelerdeki müzikal tiyatro eğitim faaliyetleri ile ülkedeki eğitim faaliyetlerini karşılaştırmaları sonucunda yapılan kodlamalar şu ise şekildedir: karşılaştırma doğru değil (4). Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitimcilerinin diğer ülkelere (özellikle Amerika) göre ülkemizdeki eğitimin sistemsiz ve disiplinsiz olduğunu belirtmişlerdir. Buna karşılık ABD'ndeki eğitimciler kendi ülkelerindeki müzikal tiyatro eğitim faaliyetlerini diğer ülkelerdekilerle

karşılaştırmanın bir anlam ifade etmeyeceğini, her ülkenin kendi dinamiklerine göre şekillenmiş olan eğitim faaliyetlerini eleştiremeyeceklerini belirtmişlerdir.

Yapılan görüşmelerde müzikal tiyatro eğitmenlerinin ülkelerindeki ve diğer ülkelerdeki müzikal tiyatro eğitimi faaliyetlerini karşılaştırmaları ile ilgili yapmış oldukları değerlendirmeler Tablo 3.10'da belirtilmiştir.

Tablo 3.10. Müzikal Tiyatro Eğitiminin Diğer Ülkelerle Karşılaştırılması İle İlgili Değerlendirmeler

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitimi Değerlendirmesi	
	Öğrencinin disiplin eksikliği
T4	Oysa Amerika'daki iş etiği ve ahlakı, öğrencilik ahlakı çok farklıdır. Aşırı çalışkan, disiplinli ve dakik öğrenciler; hele ki bu sektörde iseler gerçek birer öğrenci olmanın ve öğrenmenin sonunun olmadığını bilmektedirler.
	Öğrencilerin mental hazırlıksızlığı
T4	Yalnızca eğitim eksikliği değil, öğrencilerin mantalitelerinin de değişmesi sağlanmalıdır. Amerika'da bu alandaki öğrencilerin ve sanatçı adaylarının çoğunluğu, gerçekten kendini hazırlamışlardır.
	Öğrencinin pratik imkanının olmaması
T4	Öğrencilerin farklı türden dersler alması, workshoplara katılması, bu alanda ünlü isimlerle çalışmaları ve küçük-büyük prodüksiyonları izleyerek eğitim hayatını sürdürmeleri; Amerika'daki öğrencilerin bizden kat be kat üstün olmalarını sağlamaktadır.
	Eğitimci tavrının ve yaklaşımının farklılığı
T2	Uygulanabilir ancak eğitmen yaklaşımı ve tavrının daha önemli olduğunu düşünüyorum.
	Sistemsizlik / disiplinsizlik
T2	Disiplin, disiplin, disiplin. Bu konuda maalesef çok gerideyiz. Amerika'da bulunduğum süreçte bir defasında derse 1 dakika geç kalan öğrenciye öyle bir bakmıştı ki hoca, insan utancından yerin dibine girerdi.
T3	Ben New York da okudum ve orada müzikal kendi içinde bağımsız bir sektör. Öyle olduğu için de her şey çok disiplinli ve sistemli Türkiye onun yanında disiplinsiz ve sistemsiz kalıyor.

	Disiplinler arası etkileşim eksikliği
T1	Son olarak yurtdışındaki okullardan farklı olarak Türkiye’de disiplinler arasında etkileşime karşı bir duruş bulunmaktadır. Yazarlık, bestecilik, tiyatro, dans ve şan bölümlerinin birbirlerinin derslerine katılabilecekleri ve etkileşim gösterebilecekleri bir sistem her alanda iyileşmeye sebep olacaktır.
	Doğaçlama dersinin olmaması
T1	Yurtdışında bazı eğitim kurumlarında gördüğüm ve Türkiye’deki kurumların hiçbirinin müfredatında yer almayan doğaçlama dersi ise en büyük eksikliklerden biridir.
	Şarkıcılar için oyunculuk dersinin olmaması
T1	Müzikal oyuncusu iyi dans edebilmelidir ama bedenini de bir oyunculuk malzemesi olarak kullanabilmelidir. Yurtdışındaki en büyük fark “şarkıcılar için oyunculuk” dersleri ile bu başarılmaktadır.
ABD’ndeki Müzikal Tiyatro Eğitimi Değerlendirmesi	
	Karşılaştırma doğru değil
A1	Her iki ülke de (İngiltere), farklı eğitimlerle harika sanatçılar yaratıyor. Bu ikisini karşılaştırmak tamamen doğru olmayabilir, ancak birbirlerinden öğrenebilecekleri çok şey olduğunu kolayca söyleyebiliriz.
A2	Burada tabii ki „karşılaştırmak“ kelimesi biraz yanlış oluyor.
A3	Bu nedenle, birinin diğerinden daha iyi olduğunu belirlemek yerine sadece farklı olup olmadığını konuşabiliriz
A4	Hayır, sadece Amerika Birleşik Devletleri’nde Amerikan müzik tiyatrosu sanatını kullandım. Çok hâkim olmamakla birlikte kıyaslama yapmanın doğru olduğunu düşünmüyorum.

3.1.6. Eğitimci Önerileri

Bu bölümde Türkiye'deki ve ABD'ndeki müzikal tiyatroya katılım ve eğitim faaliyetlerinin artırılmasında eğitimcilerin üzerine düşen görevlerin eğitimciler tarafından değerlendirilmesine ait çıkarımlar yer almaktadır. Buna göre eğitimcilerin diğer ülkedeki müzikal tiyatro eğitimine yönelik karşılaştırma değerlendirmelerine ait kodlamalar Tablo 3.11.'de yer almaktadır.

Tablo 3.11. Türkiye’deki ve ABD’ndeki Müzikal Tiyatro Eğitim ve Katılım Faaliyetlerinin Artırılmasında Eğitimcilerle Düşen Görevlerin Frekans Olarak Dağılımı

Kod -Türkiye	Frekans
Gayretli olmak	1
Motive edici olmak	1
Donanımlı olmak	1
Yenilikçi olmak	1
Yurtdışı faaliyetlerine katılmak	1
Disiplinler arası etkileşimi artırmak	1
Kod -ABD	Frekans
Yenilikçi ve nitelikli sanatçı yetiştirmek	2
Her türlü müzikal tiyatro girişimi desteklenmeli	2
Sanatçılar desteklenmeli	1
Halka maddi beklenti olmadan tanıtımlar ve etkinlikler yapılmalı	1
ANALİZ EDİLEN BELGELER	8

Tablo 3.11.'de Türkiye'deki müzikal tiyatroya katılım ve eğitim faaliyetlerinin artırılmasında eğitimcilerin üzerine düşen görevlerin eğitimciler tarafından değerlendirilmesine ait çıkarımlara ait kodlamalar şu şekildedir: gayretli olmak (1), motive edici olmak (1), donanımlı olmak (1), yenilikçi olmak (1), yurtdışı faaliyetlerine katılmak (1), disiplinler arası etkileşimi artırmak (1). Aynı tabloda ABD'ndeki müzikal tiyatroya katılım ve eğitim faaliyetlerinin artırılmasında eğitimcilerin üzerine düşen görevlerin eğitimciler tarafından değerlendirilmesine ait çıkarımlara ait kodlamalar şu şekildedir: yenilikçi ve nitelikli sanatçı yetiştirmek (2), her türlü müzikal tiyatro girişimi desteklenmeli (2), sanatçılar desteklenmeli (1), halka maddi beklenti olmadan tanıtımlar ve etkinlikler yapılmalı (1). Türkiye'deki müzikal tiyatro faaliyetlerine katılım sağlanması için eğitimcilerin gayretli, motive edici, donanımlı, yenilikçi olması gerektiği belirtilmiştir. ABD'nde ise müzikal tiyatronun gelişmesi için eğitim faaliyetlerinde yenilikçi ve nitelikli

sanatçı yetiştirme çabası içinde olunması gerektiği, her türlü müzikal tiyatro girişiminin desteklenmesi gerektiği bunun yanında müzikal tiyatro sanatçılarının da desteklenmesi gerektiği eğitimcilerle düşen görevler olarak ifade edilmiştir.

Yapılan görüşmelerde eğitimcilerin müzikal tiyatroya katılım ve eğitim faaliyetlerinin artırılmasında eğitimcilerin üzerine düşen görevlere dair değerlendirmeler Tablo 3.12.'de belirtilmiştir.

Tablo 3.12. Müzikal Tiyatroya Katılım ve Eğitim Faaliyetlerinin Artırılmasında Eğitimcilerin Üzerine Düşen Görevlere Dair Değerlendirmeler

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitimcileri Değerlendirmesi	
	Gayretli olmak
T4	<i>Amatör bile olsa mutlaka müzikal prodüksiyonlar yapmalı eğitimciler...</i>
	Motive edici olmak
T2	<i>Kendi bilgi ve görgülerini kesintisiz aktarmak, öğrencilerini motive etmek, prodüksiyonlar yapmak için heveslendirmek bu alanda eğitim veren kişilerin öncelikleri olmalıdır.</i>
	Donanımlı olmak
T4	<i>Öncelikle öğretmenler kendilerini eğitmelidir. Ne kadar derin ve katmanlı bilgiye sahip olurlarsa, öğrencileri de o kadar doğru öğitebilirler.</i>
	Yenilikçi olmak
T3	<i>Öncelikle kendimizi eğitmeliyiz araştırmalı yeni müzikaller bulunmalıyız müzikalin biz elçileri gibiyiz biz ne kadar araştırırsak o kadar algıyı genişletiriz</i>
	Yurtdışı faaliyetlerine katılmak
T1	<i>Bu durumda eğitimcilerin hem kendileri hem öğrencileri için yurtdışı atölyeleri/seminerleri takip etmeleri gereklidir.</i>
	Disiplinler arası etkileşimi artırmak
T1	<i>Kompozisyon, oyun yazarlığı, dans, şan ve oyunculuk alanlarının daha sık bir araya gelebildiği ve birlikte üretim yaptığı eğitim süreçleri eğitimciler tarafından desteklenmelidir. Konvansiyonel müzikal tiyatro batıya ait bir türdür ve en iyi</i>

	<i>eğitimlerin/icracıların batı tiyatrosunda bulunduğu görülmektedir.</i>
ABD'ndeki Müzikal Tiyatro Eğitimi Değerlendirmesi	
	Yenilikçi ve nitelikli sanatçı yetiştirmek
A3	<i>Nitelikli, kişiselleştirilmiş ve geliştirilmiş eğitim...</i>
A4	<i>Eğitimciler, performans zanaat bilgilerini bilmeli, akademik ve profesyonel dünyalar arasındaki boşluğu kapatmaya yardım etmeli...</i>
	Halka maddi beklenti olmadan tanıtımlar ve etkinlikler yapılmalı
A2	<i>Mutlaka küçük kasabalara, şehirden uzak bölgelere gidip gerek gönüllü, gerek eyaletlerden alınan izinlerle oradaki insanlara bir şeyler öğretilmeye çalışılmalıdır. Hatta oyun bile çıkartılabilir!</i>
	Sanatçılar desteklenmeli
A1	<i>Çatımızın altında harika sanatçılar yetiştiriyoruz ancak onların eline birer kağıt verip „al bununla korunabilirsin“ diyerek buz gibi yağmurun altında yalnız bırakıyoruz. Her birini desteklemeli ve onların da birbirini desteklediklerinden emin olmalıyız.</i>
	Her türlü müzikal tiyatro girişimi desteklenmeli
A1	<i>Küçük prodüksiyonları da büyük prodüksiyonlar kadar desteklemeliyiz.</i>
A2	<i>Mutlaka küçük kasabalara, şehirden uzak bölgelere gidip gerek gönüllü, gerek eyaletlerden alınan izinlerle oradaki insanlara bir şeyler öğretilmeye çalışılmalıdır.</i>

3.1.7. Yazım ve Uygulama

Bu bölümde Türkiye'deki ve ABD'ndeki müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili eğitimci görüş ve önerileri hakkında çıkarımlar bulunmaktadır. Buna göre öğretmenlerin kendi ülkelerindeki müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması hakkındaki görüş ve önerilerine ait kodlamalar Tablo 3.13.'te gösterilmiştir.

Tablo 3.13. Türkiye’deki ve ABD’ndeki Müzikal Tiyatro Yazımı ve Uygulaması ile İlgili Görüş ve Önerilere Ait Kodlamalar

Kod -Türkiye	Frekans
Devlet desteği / teşviki	3
Küçük bütçeli ama daha çok müzikal eser	2
Yazar ve bestecileri buluşturan platformların kurulması	1
Sahneleme mali kaynakların sağlanması	1
Besteci ve kompozisyon bölümlerinin tiyatro müziği üzerine eğilmesi	1
Kod -ABD	Frekans
Yeni yazar / besteci gelişiminin sağlanması	2
Yazar / bestecinin ikinci plana atılması	1

Tablo 3.13.'te Türkiye'deki müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili eğitimci görüş ve önerileri ile ilgili değerlendirilmesine ait çıkarımlara ait kodlamalar şu şekildedir: devlet desteği / teşviki (3), küçük bütçeli ama daha çok müzikal eser (2), yazar ve bestecileri buluşturan platformların kurulması (1), sahneleme mali kaynakların sağlanması (1), besteci ve kompozisyon bölümlerinin tiyatro müziği üzerine eğilmesi (1). ABD'ndeki müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili eğitimci görüş ve önerileri ile ilgili değerlendirilmesine ait çıkarımlara ait kodlamalar şu şekildedir: yeni yazar / besteci gelişiminin sağlanması (2), yazar/ bestecinin ikinci plana atılması (1), yazar / bestecinin oyunculuğun ardında kalması (1), özgün içerik üretecek yazarlara imkân tanınma (1). Türkiye'deki eğitimciler müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili olarak devlet desteği / teşviki olması gerektiği konusunda uzlaşmışlardır. Ayrıca küçük bütçeli de olsa çok sayıda müzikal tiyatro faaliyetinin gerçekleştirilmesi gerektiğini, yazar ve bestecileri bir araya getiren platformların oluşturulması gerektiği ifade edilmiştir. ABD'ndeki eğitimciler ise müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili olarak yeni yazar / besteci

yetiştirilmesinin sağlanması, yazar / bestecilerin de en az oyuncular kadar önemsenmesi ve ön planda tutulması, özgün içerik üreticilerine destek olunması yönünde fikir beyan etmişlerdir.

Yapılan görüşmelerde eğitimcilerin müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili değerlendirmeleri Tablo 3.14.'te gösterilmiştir.

Tablo 3.14. Müzikal Tiyatro Yazımı ve Uygulamasının Geliştirilmesine Yönelik Eğitimcilerin Görüş ve Önerilerine Ait Değerlendirmeler

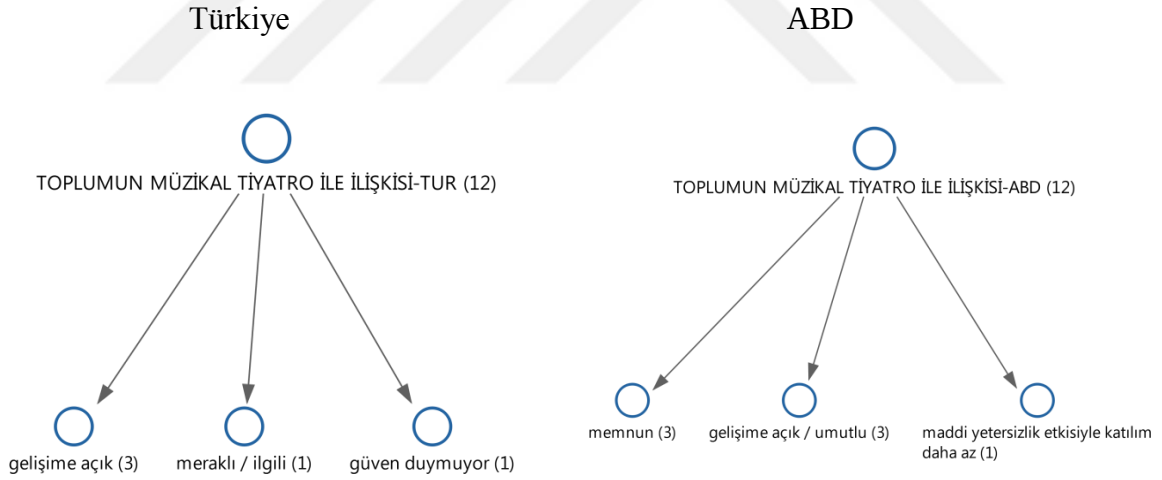
Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitirmelerinin Değerlendirmesi	
	Yazar ve bestecileri buluşturan platformların kurulması
T4	<i>Yazar adaylarının bestecilerle birlikte çalışıp üretebilecekleri hiçbir alan bulunmamaktadır.</i>
	Küçük bütçeli ama daha çok müzikal eser
T3	<i>Müzikal illaki böyle olmak zorunda değil ki, daha küçük bütçeli daha küçük işler de olabilir!!!</i>
T4	<i>Ne kadar çok iş üretilirse, sektörün bu kısmının o kadar düzeleceğine eminim.</i>
	Devlet desteği / teşviki
T1	<i>Bir başka sorun da bu sahnelerde gerekli donanımın eksikliğidir. Müzikal tiyatro ağır teknik gereksinimlere ihtiyaç duyar ve bunların devlet tarafından fonlanması gerekmektedir.</i>
T2	<i>Müzikal tiyatro eserlerinin çoğalması için teşviklerin olması, yarışmalar düzenlenmesi işe yarayabilir diye düşünüyorum.</i>
T4	<i>Bunun için devletten de yardımlar verilmeli Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatroları gibi yerlerin bu tür işler için özel yarışmalar düzenlemesine ön ayak olunmalıdır.</i>
	Sahneleme mali kaynakların sağlanması
T1	<i>Sahneler yüksek bütçeli müzikal oyunları fonlayacak desteklere sahip değildir. Ayrıca seyirci bu oyunların ihtiyacı olan teknik donanımı fonlayabilecek bilet ücretlerini karşılayamamaktadır.</i>
	Besteci ve kompozisyon bölümlerinin tiyatro müziği üzerine eğilmesi

T1	<i>Bestecilerin ve kompozisyon bölümlerinin tiyatro müziği üzerinde durmalarını sağlayacak destekleme çalışmaları gerçekleştirilebilir.</i>
ABD'ndeki Müzikal Tiyatro Eğitimi Değerlendirmesi	
	Özgün içerik üretecek yazarlara imkân tanınma
A3	<i>Orijinal eserler üzerinde çalışmak için daha fazla yazar teşvik edilmeli ve uyarlama müzikallerin sayısının azaltılmasını önerebilirim. Sanat bir yatırımdır, gerçek bu... Bu sebeple, topluma olan katkısı yadsınamaz.</i>
	Yazar / bestecinin ikinci plana atılması
A2	<i>Birçok oyun yazarı, oyunlarını okutacak kurum veya kişi bulamadığı için bir süre sonra bu savaştan vazgeçerek başka işlere yöneliyor.</i>
	Yazar / bestecinin oyunculuğun ardında kalması
A2	<i>Eğitim kurumlarına öğrenciler daha çok sahne önünde olmak için geliyor. Liseden hatta ortaokuldan itibaren kimse oyun yazımı ile ilgili fazla bilgilendirilip desteklenmiyor.</i>
	Yeni yazar / besteci gelişiminin sağlanması
A1	<i>Her ne kadar bunlar çok fazla olsa da, bu orijinal sanatın eksikliğine ve yeni yazar/bestecilerin eksikliğine neden oluyor! Çocukların, büyüklerin ligine girmesine izin vermek zorundayız</i>
A4	<i>Bildiğim kadarıyla, müzikal tiyatro için yazmak daha yeni bir disiplindir ve yazmaya ve kompozisyona geçmek isteyen performans lisans öğrencileri için belirli okullarda yüksek lisans derecesi olarak öğretilir.</i>

3.2. Toplumun Müzikal Tiyatro ile İlişkisi

Bu bölümde araştırmaya katılım gösteren Türkiye'deki ve ABD'ndeki müzikal tiyatro eğitmenlerinin ülkelerindeki müzikal tiyatro faaliyetlerinin toplum ile ilişkilerine yönelik değerlendirmeleri incelenmiştir. Türkiye'deki ve ABD'ndeki görüşmecilerin müzikal tiyatro faaliyetlerine toplumun katılımı ile ilgili görüşlerine ait hiyerarşik kod gösterimi Şekil 3.3.'te belirtilmiştir.

Şekil3.3. Türkiye’deki ve ABD’ndeki Eğitmenlerin Müzikal Tiyatroya Toplumun Katılımı ile İlgili Değerlendirmelerine Ait Hiyerarşik Yapı



Türkiye'deki ve ABD'ndeki eğitmenlerin müzikal tiyatro faaliyetlerine toplumun katılımı ile ilgili görüşlerine ait kodlamalar Tablo 3.15.'te belirtilmiştir.

Tablo 3.15. Türkiye’deki ve ABD’ndeki Müzikal Tiyatro Faaliyetlerine Toplumun Katılımı ile İlgili Değerlendirmelere Ait Kodlamalar

Kod -Türkiye	Frekans
Gelişime açık	3
Güven duymuyor	1
Meraklı / ilgili	1
Kod -ABD	Frekans
Memnun	3
Gelişime açık / umutlu	3
Maddi yetersizlik etkisiyle katılım daha az	1
ANALİZ EDİLEN BELGELER	8

Tablo 3.15.'te Türkiye'deki müzikal tiyatro faaliyetlerinde toplumun katılımı ile ilgili değerlendirmelere ait çıkarımların kodlamaları şu şekildedir: gelişime açık (3), güven duymuyor (1), meraklı / ilgili (1). Benzer şekilde aynı tabloda ABD'ndeki müzikal tiyatro faaliyetlerinde toplumun katılımı ile ilgili değerlendirmelere ait çıkarımların kodlamaları ise şu şekildedir: memnun (3), gelişime açık / umutlu (3), maddi yetersizlik etkisiyle katılım daha az (1). Türkiye'de bulunan müzikal tiyatro eğitmenleri ülkedeki müzikal faaliyetlere toplumun katılma durumu ile ilgili değerlendirmelerinde bu sanat alanının icrasının ve popülerliğinin gelişime açık olduğunu ve toplumun meraklı / ilgili olduğu belirtmelerinin yanında, sürece güven duymadığını belirtmişlerdir. ABD'ndeki eğitmenler ise ülkelerindeki müzikal tiyatro süreçlerinden memnun olduklarını, gelişim gösterdiğini ve geleceğinden umutlu olduklarını ifade etmişlerdir.

Yapılan görüşmelerde eğitimcilerin müzikal tiyatro faaliyetlerinde toplumun katılımı ile ilgili değerlendirmeleri Tablo 3.16.'da gösterilmiştir.

Tablo 3.16. Müzikal Tiyatro Faaliyetlerinde Toplumun Katılımı ile İlgili Eğitimci Görüşlerine Ait Değerlendirmeler

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitmcilerinin Değerlendirmesi	
	Meraklı / ilgili
T1	Seyircinin müzikal oyunlara karşı merakı olduğunu düşünüyorum.
	Güven duymuyor
T1	...ama güven hissetmediği görüşündeyim.
	Gelişime açık
T1	İyi örnekler arttıkça izleyici sayısı da artacaktır.
T2	Her yönüyle kaliteli ve iyi bir eser sahnelendiğinde seyircinin buna kayıtsız kalmayacağını düşünüyorum.
T3	Bence müzikalde herkese yer var herkes kendine güzel geleni yapsa her kese yer olur hem her seyircinin de ilgisini çeker.
ABD'ndeki Müzikal Tiyatro Eğitmcileri Değerlendirmesi	
	Memnun
A1	Topluluğumuzun müzikal tiyatro etkinliklerine büyük katkısı olduğuna inanıyorum.
A2	Bu konuda bir sıkıntımız olduğunu düşünmüyorum.
A3	Genel olarak müzikal tiyatroya iyi bir katılım var.
	Gelişime açık / umutlu
A1	Destek eksikliği olduğunu düşündüğümü söylesem yalan olur. Sadece Amerika'dan değil, tüm dünyada artan sayılarla etkinliklere katılan binlerce insan var. Bu umut verici ve umarım gelecekte bundan fazla olur.
A3	Bu, Broadway yapımlarının hedef kitlesinin genel genç kesimden, orta yaşlı kesime değişmesine sebep oluyor. Bu aynı zamanda, yapımların inovasyonunun gecikmesine neden oluyor. Öte yandan da, daha küçük yapımlara büyümek için fırsat da verebilir.
A4	Kendi halk çevrelerine yeni ve farklı müzikal tiyatro performansı sunmak isteyen tiyatroların umut verici çabaları bulunmaktadır.
	Maddi yetersizlik etkisiyle katılım daha az
A2	Aslında toplumumuz bu konuda çok ilgili ancak maddi yetersizlikler nedeniyle gelip katılamayan çok fazla insan var.

3.3. Müzikal Tiyatro Öğrencilerine Tavsiyeler / Görüşler

Bu bölümde görüşmecilerin Türkiye'deki ve ABD'ndeki müzikal tiyatro bölümlerinde / kurslarında öğrenci olarak eğitim alan bireylere hali hazırdaki durum ve gelecek ile ilgili tavsiyeleri Tablo 3.17.'de belirtilmiştir.

Tablo 3.17. Müzikal Tiyatro Öğrencilerine Eğitimcilerin Tavsiyeleri / Görüşleri

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro Eğitimcilerinin Değerlendirmesi	
T1	Müzikal oyuncusunun üç ihtimali bulunmaktadır. İyi bir dans geçmişi varsa dansçı olarak çalışabilir. Bu nadir görülmektedir. Oyunculuk alanında okul dışı katılım gösterdiği eğitimlerle kendini geliştirdiyse oyunculuk yapabilir. Müzik sektöründe pop/rock solisti veya dublaj sanatçısı olarak görev alabilir. Müzikal oyuncusunun mesleğini icra edebilmesi için öncelikle müzikal oyunların sayılarının artması gerekmektedir. Gözlediğim kadarıyla müzikal oyuncular çoğunlukla tiyatro oyunlarında korist olarak görev alarak iş hayatlarına başlamaktadırlar. Eğitim aldıkları alandaki kapasitelerini tam olarak kullanabilecekleri rolleri oynamaları ise kısımla ve şansa bağlı faktörlerle belirlenmektedir.
T2	Ülkemizde müzikal prodüksiyonlar ya ödenekli tiyatrolar ya da özel tiyatrolar tarafından sahneye konulmakta. Ödenekli tiyatrolarda kadro sıkıntısı yaşandığından ve düne kadar ülkemizde konservatuvar düzeyinde yarı zamanlı eğitim veren İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikal Tiyatro mezunları ; bir müzikal oyunda rol oynasalar dahi “ Figürasyon “ olarak puante ediliyordu. Kadro sınavı açıldığında “Mezun sanatçı” kategorisinde olmadıkları için kadro sınavına da giremiyorlardı. Dolayısıyla mesleğini yaparak, sahnede olarak hayatını idame ettirmek bu anlamda epey zordu. Çoğu müzikal tiyatro mezunlarının bu ve benzer sebeplerle başka alanlara yöneldiğini gözlemliyorum. Hem özel tiyatrolarda hem de ödenekli tiyatrolarda özellikle Müzikal Tiyatro alanında odisyon (seçme) kavramının ülkemizde uygulanabilir hale gelmesinin önemli olduğunu, bu anlamda rol kişinin ses yapısı, ses aralığı, oyunculuk ve dans kabiliyeti, fiziksel olarak role uygunluğunun değerlendirilmesinin profesyonelce bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum.
T3	Ben çıldırdım, başkaları da çıldırmayın, “ignorance is a bliss ⁵ ” temalı bir şekilde ilerleyen bir çok konservatuvar öğrencisi var , müzikalci oyunculığa , dansa ve şana

⁵Cehalet, mutluluktur.

	eşit önemiyet gösteren performans sanatçılardır burada hepsine yüzde 25 etki gösteriliyor ve profesyonel bir yönlendirilme mezuniyetle birlikte yapılmıyor. Sektörü ben bile zar zor anlayabiliyorum. Allah yeni mezunlara sabır versin.
T4	Maalesef müzikal tiyatro eğitimi almış kişiler ülkemizde hiçbir zaman tam anlamıyla mesleklerini yapamıyor. Türkiye’de yapılan müzikaller bir elin parmaklarını bile geçmezken, nasıl yapabilsinler ki? Farklı dallardan oluşan müzikal tiyatroyu yapamadıkları için herkes bölümlere ayrılıyor. Bazısı şarkıcı oluyor. Bazısı yalnızca oyuncu. Bazısı dublaj. Bazısı dans hocalığı vs. Ülkede bu alanda çok az prodüksiyon olduğu için ve bu prodüksiyonlar genelde bu işin eğitimini almış kişilerce değil de, operadan getirme şarkıcılar veya biraz kulağı olan oyuncular tarafından yaptırıldığı için de, haliyle müzikalciler bu alanda işsiz kalıyor. Daha çok prodüksiyon yapılarak, ülkemizdeki müzikal oyuncularınınhepsine birer şans verilebileceğini düşünüyorum.
ABD'ndeki Müzikal Tiyatro Eğitimi Değerlendirmesi	
A1	Çok büyük bir yarış var ve bazen öğrenciler buna hazır olmuyor. Öğretmenler olarak, onlara bazı hazırlık sürecini öğretmiş oluyoruz ancak bu yeterli değil. Herkes Patti Lupone, Bernadette Peters, James D’Arcy, Christian Borle vs. olmak istiyor. Herkesin gözü büyük ödülde ancak çoğunluğu bunu yapamadan sektöre yeniliyor. Gerçeklik gözlüklerini takmalı ve fırsatları kovalamalıdır. Sanat, her biçimde, nankör bir iştir. Aslında, tıpkı başka iş türleri gibidir. Bunu düşünmedikleri sürece, herhangi bir hedefi olmayan ve boşa ateş eden insanlar olarak kalacaklardır.
A2	Bu süreç, bir sanatçı adayının en çok zorlandığı süreçtir. Zaten genelde mesleği bırakan insanlar, bu süreçte bırakırlar. İnanılmaz bir rekabetin olduğu ortamda, sadece en çok çalışan, direten ve yılmayan kişiler kazanacaktır. Öncelikle realistbir bakış açısı kazanmalı öğrenciler. Tabii ki herkesin amacı başrol olmaktır ancak seçeneklerini çok daha açık tutmak gerekir. Öğrencilerin boş hayallerle, ünlü olmak gibi emellerle bu sektöre girmeye çalışılmasına asla izinverilmemelidir. Tipinin hangi rollere uygun olduğunu, neleri yapabildiği, neleri yapamadığı, nelerin ona uymadığı gibi faktörleri her zaman aklının bir köşesinde bulundurulmalıdır. Çevre edinmek çok önemli olduğu için, sektörle alakalı tanıştığı kişilere kendini unutturmamalı; her zaman prensipli ve dakik olmalıdır. Hiçbir zaman bu süreçte öğrenmekten kaçınmamalı, her fırsatı değerlendirmeli ve hiçbir role burun kıvrırmamalıdır. Her bir seçme, yeni bir ders demektir. Girebildiği kadar seçmeye girmeli ve bunu bir külfet olarak görmemelidir. Öğrenciler red cevabını bir türlü kabullenemiyor. Mezun olduktan sonra en çok duyacakları şeyin bu olduğunu bilmelerine rağmen, bunun psikolojilerini etkilemelerine izin veriyorlar. İç ritmini düşürmeden, kendini üzmeden, istikrarla ve istekle, disiplinle seçmelere girmeye ve kafasındaki rol kavramından çıkıp, uygun görüldüğü işlerde çalışmaya odaklanmalıdır.

A3	Çok büyük bir yarış var ve ne yazık ki çoğu insan, okul koridorlarından çıkar çıkmaz kendilerini savaşın ortasında buluyor. Bunun sebebi tabii ki sadece öğretmenler değil; çünkü onlar da yeterli piyasa deneyimine sahip olmayabiliyorlar. Bu aslında, öğrencilerin bu sistemi anlayabilmek için çok genç olmalarından kaynaklı. Öğretmenler olarak, onların karşısına çıkabilecek durumlar için onları daha iyi hazırlayabilmeliyiz. Yine de, büyük prodüksiyonlarda önemli miktarda istihdam azalmasına rağmen, turlar, topluluk tiyatroları vb. gibi başka seçenekler de olduğunu öğrencilere hep hatırlatmak gerekir. Bir iş planı oluşturacak kadar net ve buna uyum sağlayabilecek kadar disiplinli olmayı başarırlarsa; içlerindeki tutkuyu besleyecek bir çok iş yapabilir ve hayatta mutlu olabilirler.
A4	Müzikal tiyatroda profesyonel bir kariyeri sürdürmek için, müzikal tiyatroda lisans derecesi tamamlama zorunluluğu yoktur. Her program benzersiz bir deneyim sunduğundan ve öğrencilerin el sanatlarının çeşitli alanlarında kendi başarılarına ustalaşmaları beklenirken, müzikal tiyatroda okuyan bir öğrenci ile kariyerlerinin başarısı arasındaki tek korelasyon, eğitim sürecindeki kararlılık ve bağlılıktır. Bir sonu yok.

Tablo 3.17'de Türkiye'de bulunan müzikal tiyatro eğitmenlerinin müzikal tiyatro öğrencilerine yönelik görüş ve önerileri dinlendiğinde, profesyonel iş yaşamlarında çeşitli konumlarda iş imkanına sahip olabildiklerini, fakat sanatçı sayısının fazla ve müzikal tiyatro faaliyetlerinin az olduğu düşünüldüğünde müzikal tiyatro sanatçılarının başka alanlara yöneldiğini belirtmişlerdir. Bir eğitmen ise sektörün işleyişini kendisinin de anlayamadığı ve takip edemediği belirtmiş olup, bir eğitmen ise müzikal tiyatro mezunu bireylerin çoğu zaman kendi işlerini yapamadıklarını belirtmiştir. ABD'ndeki eğitmenlerden birisi, rekabet ortamının fazla olduğunu ve mezun olan oyuncuların bu rekabet ortamında yıpranarak pes ettiklerini belirtmiştir. Diğer bir eğitmen de rekabetçi tutumların çok fazla olduğunu ve mezunların asla pes etmemeleri gerektiği, sürekli kendilerini geliştirmeleri ve her türlü seçmeye katılmaları gerektiğini ifade etmiştir. Diğer iki eğitimci de müzikal tiyatro alanının rekabetçi yapısını vurgulamışlar ve mezunların kararlılıklarını sürdürmeleri gerektiği belirtmişlerdir.

SONUÇ

Bu kısımda 3. Bölüm'deki tüm bulgulardan elde edilen sonuçlara yer verilecektir. Araştırmadan anlaşıldığı üzere Türkiye'deki eğitimciler Müzikal Tiyatro'nun içeriği hakkında eğitim kurumlarının yeterli sayıda olmadığını vurgulamış, eğitim verilen kurumlarda Müzikal Tiyatro sanatının eğitim sürecinin nitelikli olmadığını belirtmişlerdir. Buna karşılık ABD'ndeki eğitimciler kendi ülkelerindeki süreçler için Türkiye'ye göre daha olumlu yaklaşımlarda bulunmuşlardır.

Müzikal Tiyatro eğitim kurumlarında (özel ve kamu) yer alan müfredatın değerlendirilmesi konusunda ise, Türkiye'deki eğitimcilerin ülkedeki Müzikal Tiyatro eğitim müfredatının yetersiz olduğu konusunda hem fikir oldukları belirlenmiştir. ABD'ndeki eğitimciler ise kendi ülkelerindeki Müzikal Tiyatro eğitimi müfredatının eğitim kurumlarına göre farklılık gösterdiğini ve çeşitlilik içerdiğini belirtirlerken, müfredatın özgün ve yeterli olduğunu ifade etmişlerdir.

Eğitim kurumlarındaki müfredat ile ilgili olarak Türkiye'deki eğitimciler şan ve oyunculuk derslerinin aynı anda, eşgüdümlü olarak verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Ayrıca Müzikal Tiyatro öğrencisinin mesleğine yönelik yarar sağlayacak olan ders çeşitliliğinin artırılmasını da ifade etmişlerdir. ABD'nde ise müfredatın iyileştirilmesine yönelik olarak eğitimcilerin oyuncularını pratik kazanacağı workshop oluşumlarının artırılması, farklı stil ve akımlardaki eğitimcilerin yetiştirilmesi, klasik ve modern stilin birleştirilerek sunulması, öğrenciye kendini geliştirebilecek anlayışın benimsetilmesi gerektiğini aktarmışlardır.

Türkiye'deki Müzikal Tiyatro eğitmenleri, diğer ülkelere (özellikle Amerika) göre ülkemizdeki eğitimin sistemsiz ve disiplinsiz olduğunu belirtmişlerdir. Buna karşılık ABD'ndeki eğitmenler kendi ülkelerindeki müzikaltiyatro eğitim faaliyetlerini diğer ülkelerdekilerle karşılaştırmanın bir anlam ifade etmeyeceğini, her ülkenin kendi dinamiklerine göre şekillenmiş olan eğitim faaliyetlerini eleştiremeyeceklerini belirtmişlerdir.

Türk eğitmenler Türkiye'deki Müzikal Tiyatro faaliyetlerine katılım sağlanması için eğitimcilerin gayretli, motive edici, donanımlı ve yenilikçi olması gerektiği belirtirken, ABD'ndeki eğitmenler Müzikal Tiyatro'nun gelişmesi için eğitim faaliyetlerinde yenilikçi ve nitelikli sanatçı yetiştirme çabası içinde olunması gerektiği, her türlü Müzikal Tiyatro girişiminin desteklenmesi gerektiği bunun yanında Müzikal Tiyatro sanatçılarının da desteklenmesi gerektiğini eğitimcilere düşen görevler olarak ifade etmişlerdir.

Türkiye'deki eğitmenler Müzikal Tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili olarak devlet desteği / teşviki olması gerektiği konusunda uzlaşmışlardır. Ayrıca küçük bütçeli de olsa çok sayıda Müzikal Tiyatro faaliyetinin gerçekleştirilmesi gerektiğini, yazar ve bestecileri bir araya getiren platformların oluşturulması gerektiğini ifade etmişlerdir. ABD'ndeki eğitimciler ise Müzikal Tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili olarak yeni yazar / besteci yetiştirilmesinin sağlanması, yazar / bestecilerin de en az oyuncular kadar önemsenmesi ve ön planda tutulması, özgün içerik üreticilerine destek olunması yönünde fikir beyan etmişlerdir.

Türkiye'de bulunan Müzikal Tiyatro eğitmenleri ülkedeki müzikal faaliyetlere toplumun katılma durumu ile ilgili değerlendirmelerinde bu sanat alanının icrasının ve popülerliğinin gelişime açık olduğunu ve toplumun meraklı / ilgili olduğu belirtmelerinin

yanında, sürece güven duymadıklarını belirtmişlerdir. ABD'ndeki eğitmenler ise ülkelerindeki Müzikal Tiyatro süreçlerinden memnun olduklarını, gelişim gösterdiğini ve geleceğinden umutlu olduklarını ifade etmişlerdir.

Türkiye'de bulunan Müzikal Tiyatro eğitmenlerinin Müzikal Tiyatro öğrencilerine yönelik görüş ve önerileri dinlendiğinde, profesyonel iş yaşamlarında çeşitli konumlarda iş imkanına sahip olabildiklerini, fakat sanatçı sayısının fazla ve müzikal tiyatro faaliyetlerinin az olduğu düşünüldüğünde Müzikal Tiyatro sanatçılarının başka alanlara yöneldiğini belirtmişlerdir. Bir eğitmen ise sektörün işleyişini kendisinin de anlayamadığı ve takip edemediği belirtmiş olup, bir eğitmen ise Müzikal Tiyatro mezunu bireylerin çoğu zaman kendi işlerini yapamadıklarını belirtmiştir. ABD'ndeki eğitmenlerden birisi, rekabet ortamının fazla olduğunu ve mezun olan oyuncuların bu rekabet ortamında yıpranarak pes ettiklerini belirtmiştir. Diğer bir eğitmen de rekabetçi tutumların çok fazla olduğunu ve mezunların asla pes etmemeleri gerektiği, sürekli kendilerini geliştirmeleri ve her türlü seçmeye katılmaları gerektiğini ifade etmiştir. Diğer iki eğitimci de Müzikal Tiyatro alanının rekabetçi yapısını vurgulamışlar ve mezunların kararlılıklarını sürdürmeleri gerektiği belirtmişlerdir.

Tüm bu açıklamalar ve varılan sonuç itibarı ile bakıldığında Türkiye'deki eğitmenler ülkedeki Müzikal Tiyatro eğitim müfredatının yetersiz olduğunu belirtmiştir. ABD'deki eğitmenler ise kendi ülkelerindeki Müzikal Tiyatro eğitim müfredatının eğitim kurumlarına göre farklılık gösterdiğini ve çeşitlilik içerdiğini belirtirken, müfredatın özgün ve yeterli olduğunu ifade etmişlerdir. Bu bağlamda bakıldığında Türkiye'de Müzikal Tiyatro'nun akademik gelişimine daha çok önem verilmesi gerekliliği ön plana çıkmaktadır.

Alınan tüm cevaplar dahilinde, Türkiye’de var olan kısıtlı sayıdaki Müzikal Tiyatro eğitiminde problemler olduğu gözlemlenmektedir. Müzikal Tiyatro oyuncularını yetiştirilebilmesi için, var olan eğitim modülünün düzenlenmesi, Müzikal Tiyatro disiplininin ne olduğu konusunda akademisyenlerin görüş birliği sağlanması, Müzikal Tiyatro eğitiminin yalnızca şan çalışmaktan fazlası olması gerektiği görüşünde karar kılınması, oyunculuk-müzik-dans vb. tüm disiplinlerde verilecek dersler arasında eşit bir dağılım yapılması ve daha fazla sayıda eğitim kurumunda Müzikal Tiyatro bölümleri açılması gerekmektedir.

Eğitimi geliştirebilmek adına sunulabilecek bazı öneriler şunlardır: Türkiye’deki Müzikal Tiyatro eğitimini geliştirebilmek için ABD’deki Müzikal Tiyatro bölümlerinin eğitim müfredatları incelenerek yeni bir müfredat oluşturulabilir, seçilen dersleri verebilecek akademisyenler ile anlaşılabilir, devlet desteği ile akademisyenler çalışma gruplarına/workshoplara yönlendirilebilir, yurtdışından konusunda uzman akademisyenler davetli olarak okullara çağırılabilir, özgün müzikaller sahnelenebilmesi için yazarlık/bestecilik/kompozisyon bölümündeki öğrenci/ akademisyenlerle ortak çalışmalar düzenlenebilir, ve kendi müfredatımızı oluşturabilmek için batı derslerine ek olarak kültürümüzle alakalı dersler de müfredata konulabilir.

Ülkemizde her yıl sahnelenen Müzikal Tiyatro eser sayısı artmaktayken, gerek özel tiyatrolar gerek Devlet/Şehir Tiyatroları olsun her yıl mutlaka Müzikal eser sahnelemek için bütçe ayırmaktadır. Ancak bu eserlerde oynayacak, müzik ve dans da yetkin oyuncu kadroları oluşturulmasında zorluk yaşanmaktadır. İstenen sayıya ulaşamadığı için Opera bölümü mezunu veya Dans bölümü mezunu sanatçılar Müzikallerin ana oyuncu kadrosuna dahil edilmek durumunda kalınmaktadır. Oysa ülkemizde daha çok Müzikal Tiyatro eğitimi

veren kurum bulunması durumunda mezunlar 3 disipline de hâkim olacakları için hem Müzikallerde, hem oyunlarda, hem de dans performanslarında iş bulma seçeneğine sahip olabileceklerdir.

Tezin giriş kısmında da belirtildiği üzere en temel problem, eğitim eksikliğidir. Sonuç olarak Müzikal Tiyatro lisans programının yaygınlaşması ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda olduğu gibi örgün lisans eğitime geçilerek bu alan üzerinde ihtisas yapılabilecek bir duruma gelinmesi Müzikal Tiyatro'nun ülkemizde gelişimi için gerçekleştirilmesi gereken en önemli adımdır.

ÖZET

Bu tez Türkiye'deki Müzikal Tiyatro eğitim eksikliği ile ilgili tespitleri sunmak, ABD-TR eğitim karşılaştırması yapmak ve eksik olduğu belirlenen durumlara çözüm önerileri sunmaktır. Araştırmada müzikal tiyatro eğitimi üzerine süreçler değerlendirilmiş, olumlu ve olumsuz yönler ortaya konulmuş ve öneriler geliştirilmiştir. Çalışma sürecinde nitel araştırma yöntemlerinden nitel veri toplama, analiz ve bulgu teknikleri kullanılmış; verilerin analizinde ise durum çalışmasına başvurulmuştur. Müzikal Tiyatro eğitim süreçleri içinde aktif olarak görev alan 4 Türk ve 4 Amerikalı eğitmen ile görüşmeler sağlanmıştır.

Tezin ilk bölümünde Müzikal Tiyatro ile ilgili kavramsal ve kuramsal açıklamalara yer verilmiş; Dünya, Amerika ve Türkiye Müzikal Tiyatro Tarihi ile beraber, Türkiye'de Müzikal Tiyatro bağlamında oyunculuk eğitimi ve gelişimden bahsedilmiştir. Türkiye'de oyunculuk eğitimi veren okulların ve Müzikal Tiyatro bağlamındaki derslerin bir listesi sunularak, Müzikal Tiyatro eğitimi anlatılmıştır.

İkinci bölümde tezin yöntemi açıklanmış, üçüncü bölümde ise Müzikal Tiyatro eğitimi ile ilgili görüşleri alınan eğitmenlerin tüm bulguları, tablolar ve şablonlar da eklenilerek sunulmuştur. Türkiye'deki eğitmenler, müzikal tiyatronun içeriği hakkında eğitim kurumlarının yeterli sayıda olmadığını vurgulamış, eğitim verilen kurumlarda Müzikal Tiyatro eğitim sürecinin nitelikli olmadığını ve müfredatın yetersiz olduğunu belirtmişlerdir. Buna karşılık ABD'deki eğitimciler, kendi ülkelerindeki süreçler için

Türkiye'ye göre daha olumlu yaklaşımlarda bulunmuşlar; özgün ve yeterli olduğunu ifade etmişlerdir.

Tüm açıklamalar dahilinde, Türkiye’de var olan kısıtlı sayıdaki Müzikal Tiyatro eğitiminde problemler olduğu gözlenmiştir. Müzikal Tiyatro eğitiminin gelişebilmesi için Lisans ve Yüksek Lisans bölümlerinin üniversitelere dahil edilmesi, devlet desteği ile daha fazla kurumda Müzikal Tiyatro bölümünün açılması, akademisyenlerin de bu alanda kendilerine katabilecekleri workshoplara dahil edilmeleri, Müzikal Tiyatro disiplininin ne olduğu konusunda fikir birliği sağlanması ve var olan eğitim modüllerinin baştan sona gözden geçirilmesi sonucuna varılmıştır. Varılan sonuç itibarı ile; Türkiye’de Müzikal Tiyatro’nun akademik gelişime daha çok önem verilmesi ve örgün lisans eğitimine geçilerek bu alan üzerinde ihtisas yapılabilmesi sağlanması gerekliliği ön plana çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler:Müzikal Tiyatro, Müzikal Tiyatro Eğitimi, Eğitim Karşılaştırması

ABSTRACT

The aim of this thesis is to identify deficiencies related to Musical Theatre education in Turkey, comparing the US and TR educational systems and to propose solutions for the situations that are determined to be missing. In this research, it was planned to evaluate the processes on musical theatre education as well as revealing the positive and negative aspects to develop suggestions. Qualitative data collection, analysis and finding techniques among qualitative research methods were used in the research process. Interviews were made with 4 Turkish and 4 American instructors who actively took part in the educational process of Musical Theatre.

In the analysis of the data, the case study technique was selected. For this purpose, the views of the instructors about the contents of Musical Theatre Education were obtained in order to make the comparison between Turkey and USA. Turkish instructors emphasized lack of sufficient number of training organizations as well as mentioning low quality of Musical Theatre Education. On the other hand, instructors in USA have made a more positive approach to the process in their own country compared to Turkey. Also, the instructors were asked to evaluate the curriculum of Musical Theatre Education both in public and private schools. Instructors in Turkey mentioned the insufficient training curriculum whereas USA instructors stated that the curriculum of Musical Theatre Education in their country differs and includes diversity according to educational institutions. However they stated that the curriculum is unique and sufficient in their country.

All the views and evaluations revealed that Musical Theatre Education is carrying some potential problems in Turkey. For developing Musical Theatre Education, it is recommended to include this major to undergraduate and graduate department levels to universities programs. Also with government support, new Musical Theatre departments should be constituted in more institutions. Academicians should also be supported to participate in workshops for his field. Furthermore, there must be a common understanding on what the Musical Theatre discipline is and review the existing educational modules thoroughly.

The conclusion is; academic development of the Musical Theatre Education in Turkey needs more emphasis to create more expertise by moving this area to undergraduate education level in universities.

Key Words: Musical Theatre, Musical Theatre Education, Education Comparison

KAYNAKÇA

The Actors Studio. (2018). <https://theactorsstudio.org/> (08.03.2020)

Akalan, A. O. (2015) Türk Dünyasında Masal Tarih İlişkisi, 21. Yüzyılda Eğitim e Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12, 183 – 189.

Amerika Dramatik Sanatlar Akademisi. (2018). <https://www.aada.edu/about/history-and-heritage/> (05.08.2019)

Arıkan, Y. (2007). Uygulamalı Tiyatro Eğitimi. Pozitif Yayınları.

Aristoteles. (2006). Poetika. İ. Tunalı, (Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ars Comica. (2021). Antonio Fava – Studio Vigarani. <http://www.antoniofava.com/en/> (03.03.2021)

Ay, L. (1976). Hacettepe Üniversitesinde Tiyatro Eğitimi ve Tiyatromuzun Üniversitelerden Beklediği. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/118362>

Berc, S. (2002). Theatre of the Mind: A Fugue in Two Parts. Manchester University Press. 214

Bongrain, A. G.-S. (1996). Le Conservatoire de Paris 1795-1995 (Vol. 1). (F. GÜNEŞ, Çev.) Editions du Buchet/Chastel.

Boratav, N. P. (1988). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul. 224.

Brockett, O. (2000). Tiyatro Tarihi. (Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Banu Beliz Güçbilmez.), Ankara; Dost Kitabevi Yayınları.

Brook, A. (1995). Who killed Broadway?, City Journal Magazine/Urbanities.

Burke, K. (1941). A philosophy of literary form: Studies in Symbolic Action. Louisiana State University Press.

Cafrande, O. (2018). Genco Erkal & Zeliha Berksoy'un "Ben Bertolt Brecht" Albümü. <https://www.cafrande.org/genco-erkal-zeliha-berksoyun-ben-bertolt-brecht-albumu/> (12.03.2021)

Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. (2021). <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/music-theatre> (10.02.2021)

Creswell, J. W. (2007). Qalitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches. (2. Baskı). USA: SAGE Publications.

Çebi, Ü. M. (2006). Günümüze Kadar Gelmiş Köy Seyirlik Oyunlarından Örnekler. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. <http://hdl.handle.net/11527/17586>

Doğan, A. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Sayı 4 / 1-I, Kış, 420.

Duvar, Gazete. (2019). Gülriz Sururi: Tatlı bitsin oyunumuz!. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/01/03/gulriz-sururi-tatli-bitsin-oyunumuz> (04.04.2021)

Erkoç, G. (2002). 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 13 (13)

Francesco Provenzale wiki. (2020). <https://bit.ly/3cRo84G> (08.03.2021)

Frankel, A. (2000). Writing the Broadway Musical. USA: Da Capo Press.

Fuat, M. (2010). Tiyatro Tarihi. (2. Baskı) İstanbul: Msm Yayınları.

Gelbard, E.F. (1988). Dance, an aesthetic pie: An integrative view.

Gorlinski, V. (2009). Pantomimus, Ancient Roman Dancers.

<https://www.britannica.com/art/pantomimus> (13.03.2020)

Gürzap, C. (1976). Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde Eğitim Nasıl Yapılmaktadır - Nasıl Yapılmalıdır. Ankara Üniversitesi Dergiler veri tabanı, 7, 77- 95

Hisseli Harikalar Kumpanyası wiki. (t.y.). <https://bit.ly/39MPE10> (15.03.2021)

Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. (2021). <https://www.hfs-berlin.de/> (20.03.2021)

İBŞT E-Kütüphane, 2019. <https://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/yordambt/yordam.php> (01.04.2021)

İkesus, S. (1965). Ses Eğitimi ve Korunması. Milli eğitim basımevi. 26 – 30.

Kaiser, DJ. (2013). The Evolution of Broadway Musical Entertainment, 1850-2009: Interlingual and Intermedial Interference. All Theses and Dissertations (ETDs). 1076.

Kenrick, J. (2010). Musical Theatre: A History. Continuum.

Koller, A. M. (1984). The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage. Stanford University Press.

Laird, R. P. (2011). Wicked. A Musical Biography. Scarecrow Press, Inc. 5

Lasser, M. (2006). America's Song: The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood, and Tin Pan Alley. Routledge, Taylor and Francis Group, New York. 53 – 58.

Lubbock, M. (1962). The Complete Book of Light Opera. New York, Appleton, Century, Crofts. 753 – 756.

Melton, J. (2007). Singing in musical theatre: the training of singers and actors. Allworth Press, New York.

Metin, H. (2011). Empatik İletişim ve Yönetişim. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, (32), Türkiye, Sayı 27, 177-203

MollyWebb. (2017). What Are the Different Types of Musical Theatre Singing. <https://mollysmusic.org/blog/what-are-the-different-types-of-musical-theatre-singing/> (03.08.2019)

Naden, C. J. (2011). The Golden Age of American Musical Theatre. 1943 - 1965, The Scarecrow Press, Inc. UK.

Nutku, Ö. (1993). “Dünya Tiyatrosu Tarihi 2” (Cilt 2). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Oransay, G. (1976). Tiyatro Eğitiminde Musiki. Tiyatro Araştırmaları Dergisi 7, 149-153

Oxford English Dictionary, 2nd ed. (2004). Oxford: Oxford University Press.

Özgü, M. (1976). Ankara Üniversitesi'nde Tiyatro Eğitimi Tiyatro Sempozyumu, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, 7.

Özkan, M. M. (2016). İşletmelerde dış kaynak kullanımında taraflar arası iletişim problemleri: Türkiye'de ilaç lojistik sektöründe nitel bir araştırma. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Avrasya Üniversitesi, Trabzon.

Royal Centre Speech & Drama. (2018).

<https://www.cssd.ac.uk/file/13923/download?token=iI1NgXUh> (19.08.2019)

Sagolla, L. J. (1993). Choreography in the American musical, 1960-1969: The Dramatic Functions Of Dance. Columbia University Teachers College

Schrader, V. L. (2016). Wicked as a Case Study. Valerie Lynn Schrader, Penn State Schuylkill.

Selen, N. (1976). Konuşma Eğitimi. 7, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler>

Sevengil, A. R. (1962). Türk Tiyatro Tarihi ve Saray Tiyatrosu. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Sevengil, R. A. (2015). Türk Tiyatrosu Tarihi. Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti. İstanbul.

Siropoulos, V. (2008). The Ideology and Aesthetics of Andrew Lloyd Webber's Musicals: From the Broadway Musical to the British Megamusical. GREECE, Aristotle University of Thessaloniki, Faculty of Philosophy.

Sözbilir, M. (2009). Nitel veri analizi- eğitimde nitel araştırma yöntemleri. <https://bit.ly/2PV0VFB> (10.10.2019)

Stanislavski, K. S. (1996). Bir Aktör Hazırlanıyor. (S. Taşer, Çev.) İzmir: Papirüs Yayınları.

Subaşı, M. , Okumuş, K. (2017). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Durum Çalışması. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21 (2), 419-426. Retrieved from: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/474049>

Suner, L. (2004). Ses ve Oyuncu Voice and Actor. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 18 (18), 10-1501. Sayfa: 4

Şener, S. (1998). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Ankara. Dost Yayınları, 4. Baskı hg.

Şimşek, P. R. (2013). Tiyatro Oyuncularının Aldıkları Müzik Eğitiminin Müzikallerde Şarkı Söylemeleriyle İlişkisi. G.Ü.E.B.E Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Şirin, M. R. (1996). Televizyon Alfabesi, İstanbul.

Tekin, H. H. (2006). Nitel araştırma yönteminin bir veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşme. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 3(13), 101-116.

Tiyatrolar.com. (2019). Kan Kardeşleri. <https://tiyatrolar.com.tr/tyatro/kan-kardesleri2> (01.04.2021)

Tuncay, M. (1999). Müzikalin Kısa Tarihi. Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi, (7), 360-366.

Tuncay, M. (2013). Sahneye Bakmak 3. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Türe, A. (2001). Kült Amerikan Müzikalleri (1) Hürriyet, İstanbul.
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/kult-amerikan-muzikalleri-1-muzige-ait-ahenkli-38298031> (06.12.2019)

Uluskan, S. B. (2010). Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara. <http://atam.gov.tr/> (11.11.2019)

White, A. (2011). Belting as an Academic Dicipline. American Music Theatre Dergisi. (Haziran/Temmuz sayısı), 22-24.

Wolf, S., and Gennaro, L. (2015). Dance in Musical Theatre. The Oxford Handbook of Dance and Theatre.

Yener, F. (1992). 100 Opera, Bateş Yayınları, İstanbul, XI., <http://www.beethovenlives.net> (03.12.2019)

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yüksel, A. (2011). Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar: Uzun Yolda Bir Mola. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Yüksel, A. (2013). “Nurhan Karadağ” için bir tiyatro kitabı. Cumhuriyet Gazetesi. <https://bit.ly/3sQhNfq> (15.03.2021)

www.dtcf.ankara.edu.tr (05.08.2019)

www.beykent.edu.tr (05.08.2019)

www.bilkent.edu.tr (05.08.2019)

www.comu.edu.tr (06.08.2019)

www.cu.edu.tr (06.08.2019)

www.deu.edu.tr (06.08.2019)

www.anadolu.edu.tr (08.08.2019)

www.hacettepe.edu.tr (08.08.2019)

www.konservatuar.istanbul.edu.tr (08.08.2019)

www.gsf.kocaeli.edu.tr (10.08.2019)

www.maltepe.edu.tr (10.08.2019)

www.msgsu.edu.tr (15.08.2019)

www.selcuk.edu.tr (15.08.2019)

www.sdu.edu.tr (16.08.2019)

www.uludag.edu.tr (19.08.2019)

www.yeditepe.edu.tr (19.08.2019)

EKLER

Açık Uçlu Sorular

1. Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitiminin içeriği hakkındaki görüşlerinizi paylaşabilir misiniz?

.....

2. Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitim kurumlarındaki müfredatın yeterliliğine yönelik görüşleriniz nelerdir? Olumsuz görüşlerinizin giderilmesi için eğitim müfredatında ne gibi değişiklikler yapılmalıdır?

.....

3. Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitiminin iyileştirilmesi adına önerilerinizi paylaşabilir misiniz?

.....

4. Türkiye'deki müzikal tiyatro yazımı ve uygulaması ile ilgili görüş ve önerilerinizi paylaşabilir misiniz?

.....

5. Türkiye'deki müzikal tiyatro faaliyetlerine toplumun katılımı ile ilgili görüşlerinizi paylaşabilir misiniz?

.....

6. Türkiye'de müzikal tiyatro alanında eğitim almakta olan bir bireyin eğitim süreci sonundaki profesyonel iş hayatına atılımındaki süreçlerini değerlendirebilir misiniz?

.....

7. Türkiye'de müzikal tiyatro faaliyetlerinin yaygınlaşması için eğitimcilere düşen görevler sizce nelerdir?

.....

8. Türkiye'deki müzikal tiyatro eğitim faaliyetlerini örnek aldığınız ülkelerin eğitim faaliyetleri ile karşılaştırabilir misiniz?

.....

*ABD'deki eğitimcilere sorularda yer alan Türkiye lokasyonu İngilizceye çevrilerek, ABD lokasyonu olarak belirtilmiştir.