

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI**  
**DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) YÜKSEK LİSANS**  
**PROGRAMI**

**SİNEMA VE TİYATRODA MÜZİKAL**  
**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Gül Sevgi Karaca**

**KOCAELİ 2016**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI**  
**DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) YÜKSEK LİSANS**  
**PROGRAMI**

**SİNEMA VE TİYATRODA MÜZİKAL**  
**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Gül Sevgi Karaca**

**Danışman: Prof. Dr. Sema Göktaş**

**KOCAELİ 2016**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI  
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI)  
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**SİNEMA VE TİYATRODA MÜZİKAL**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

Tezi Hazırlayan: Gül Sevgi Karaca

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 30.06.2016/13

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Sema Göktaş



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Selahattin Yıldız



Jüri Üyesi: Doç. Dr. Mehmet Arslantepe



(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2016

## **İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET</b> .....	<b>1</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>3</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>4</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM: TİYATRODA MÜZİKAL</b> .....	<b>6</b>
1. Tiyatroda Müzikalin Kaynağı Gelişimi ve Tarihi .....	6
2. Müzikal Tiyatroda Türler .....	14
3. Türk Tiyatrosunda Müzikal .....	17
<b>İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMADA MÜZİKAL</b> .....	<b>28</b>
1. Sinemada Müzikalin Kaynağı, Gelişimi ve Tarihi .....	28
2. Türk Sineması.....	33
3. Müzikal Televizyon Dizileri.....	40
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: RENT VE ASİYE NASIL KURTULUR ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN SİNEMA VE TİYATRODA MÜZİKALİN İNCELENMESİ</b> ....	<b>47</b>
1. Rent.....	47
1.1.Jonathan Larson ve Rent.....	47
1.2.Oyunun Olay Örgüsü .....	48
1.3.Filmin Olay Örgüsü .....	58
1.4.Kişiler .....	66
1.5.Müzikal Parçaların Dramatik Anlatıma Etkileri.....	71
2. Asiyeye Nasıl Kurtulur .....	76
2.1.Vasıf Öngören ve Asiyeye Nasıl Kurtulur? .....	76
2.2.Oyunun Olay Örgüsü.....	77
2.3.Filmin Olay Örgüsü .....	84
2.4.Kişiler .....	92
2.5.Müzikal Parçaların Dramatik Anlatıma Etkileri .....	94
<b>SONUÇ</b> .....	<b>98</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>100</b>

## ÖZET

Bu çalışmada, model oyun ve filmler üzerinden müzikal türünün sinema ve tiyatrodaki uygulanma biçimleri incelenmiştir. Amerikan Tiyatrosu/Sineması'nın karakteristik bir türü olan müzikal, büyük bir endüstriye işaret eder. Türk Tiyatrosu'nda, dönemsel olarak parlayan bir türdür, Türk Sineması'nda müzikal örnekleri ise oldukça azdır.

Epik Tiyatro'nun etkisiyle Türk Tiyatrosu'nda başarılı epik müzikaller üretilmişse de sonrasında, uzun bir duraklama dönemine girilmiştir. 2000'li yıllarda tekrar dikkat çekici örnekler seyirciyle buluşmuştur. Son dönemde ise, uyarlamalar ve çeviri müzikal uygulamaları dikkat çekmekte, özel ve ödenekli kurumlar tarafından sahnelenmektedir. Yeni, yerli, özgün müzikal metinlerin üretilmemesi ilgi çekicidir. Üstelik, tiyatrodaki müzikal her zaman geniş seyirci kitlesine ulaşmıştır, buna rağmen yazarların türe ilgisi zayıftır. Sinema ve tiyatrodaki uygulama ve uyarlama özellikleri üzerine yapılan bu çalışmada, tiyatro ve sinemadaki müzik ve dramatik anlatımın ilişkisinin aktarılmasının ardından örnekler incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzikal tiyatro, müzikal filmler, uyarlama.

## ABSTRACT

In this study musical as a genre is researched through its use in cinema and theater. A characteristic genre of American theatre/cinema, musicals make a vast industry. In Turkish theatre it has been popular in an era, but has very limited examples in Turkish cinema.

With the effect of epic theatre there were some good examples of epic musicals in Turkish theatre but it has been discontinued ever since. There have been some remarkable examples in the 2000s. In the last period some adaptations and translated works have been getting attention and have been staged by private and subsidized by the government institutions. It is of interest that new, local and authentic texts are not produced. In addition to that, musicals in theatre have been available to broad audiences. Nevertheless, there has been a lack of interest by the writers. In this study where specifications of applications and adaptations of musicals

in theatre and cinema are worked on, samples are examined with the relation of the interpretation of music and dramatic storytelling.

**Keywords:** Musical theatre, musical movies, adaptations.



## ÖNSÖZ

Müzikal sinema ve tiyatronun tarihsel gelişimi ve uygulama biçimlerinin incelendiği çalışmamın başından itibaren, yardımlarını, sabrını ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Sema Göktaş'a, özellikle paylaştığı kaynaklarla tezime yardımı sonsuz hocam Yrd. Doç. Dr. Erbil Göktaş'a, destekleri sonsuz arkadaşlarım, dostlarım, Ceren AYGÜT, Hazal Kalfa, Semih Öztürk, Kaan Aloğlu, Hakan Arslan'a, beni en çok heyecanlandıran şey olan tiyatroya, mutlu olmak için ihtiyaç duyduğum müzikallere, maddi ve manevi destekleriyle çalışmamın bitmesine katkıları büyük aileme, geyiklere, hayallere ve romanlara sonsuz teşekkürler.



## GİRİŞ

TDK tarafından müzikle ilgili, müzik eşliğinde sergilenen film veya tiyatro oyunu olarak tanımlanan müzikal, günümüz müzikal tiyatrosunu ve sinemasını tanımlamak için yetersiz bir tanım olarak kalmaktadır. Müzikal tiyatro ve sinema, müzikal parçaların organik bir biçimde olay örgüsüne bağlı olduğu bir tür olarak ortaya çıkar. Müzikli oyun/film ve müzikal oyun/film birbirinden oldukça farklı iki kavramdır ve sıkça karıştırılmaktadır. Müzikal oyun/filmde, müzikal parçanın çıkarılması halinde olay örgüsünde bir boşluk oluşur. Müzikli oyun/filmde ise müzikal parça süsleme amacıyla oradadır ve çıkarılması olay örgüsünü etkilemez. Bu durumda türü belirlerken yapılacak işlem, oyundaki müzikal parçanın, devamlılığa etkisinin saptanmasıyla mümkün olacaktır.

Günümüzdeki biçimini alana dek, müzikaller pek çok müzikli türden beslenmiştir. Opera, operet, mask oyunları, *intermezzi* bunlardan birkaçıdır. Sonrasında müzikaller kendi içlerinde de bir değişim ve gelişim gösterirler. Uzun süre boyunca mutlu sonlarla biten, yükselme hikayeleri anlatan müzikaller, 1950'lerde daha ciddi konulara yönelir, **Hair** buna iyi bir örnektir. Artık müzikaller ölümle bitebilmektedirler. **Les Miserables** da önemli bir örnektir, tür artık büyük bir devrimi anlatabilmekte, eski konularının yanına yenilerini ekleyerek hedef kitlesini genişletmektedir.

Müzik ve tiyatro arasında, başlangıcından günümüze dek süren bu yakın ilişki, müzikli veya müzikal pek çok sahne eserinin üretilmesine olanak sağlamıştır. Tiyatro tarihine bakıldığında, Antik Yunan'da ve Rönesans'ta önemli yer tutan, diğer dönemlerde ise eşlikçi olarak kullanılan müzik, tiyatronun içinde her zaman var olmuştur.

Sinema ve tiyatro her zaman yakın ilişki kurmuştur. Müzik, sinemada sese geçilmeden önce de önemli bir yere sahip olmuştur. Sinema ilk dönemlerinde tiyatrodan, özellikle de müzikal tiyatrodan beslenmiştir. Sinema ve tiyatro arasındaki bu alışveriş yakın döneme gelindiğinde tam tersine dönmüştür. Özellikle Disney, sinemada başarı kazanmış yapıtlarını Broadway sahnesine aktararak kazancını arttırmaktadır. Amerikan Müzikal Tiyatrosu 80'lerde Andrew Lloyd Weber ve Cameron Mackintosh etkisiyle megamüzikallerle değişir. Bu tarih itibarıyla büyük



bütçeli, destansı hikâyelere dayanan, bir kez sahnelendikten sonra, sahnelenmesi dahi para kazandırmayı sürdüren yapımlar Broadway’i etkisi altına alır. Amerika için ulusal bir mesele olan müzikal tiyatro, İngiliz etkisi altında farklı bir kimlik kazanır. Eleştirmenlerce onaylanmayan bu yeni kimlik, seyirci tarafından beğeniyle karşılaşır. New York’un önemli gelir kaynaklarından biri tiyatrolardır.

Karakteri Amerika’da şekillenen müzikaller, ihraç edilerek yapımcılara para kazandırmış, hem de Amerikan kültürünün dünyada bilinir hale gelmesine katkı sağlamıştır.

Türkiye’de ise sinema ve tiyatro arasında, (ilk dönemler haricinde) müzikal bağlamında fazlaca bir bağdan söz etmek mümkün değildir. Türk Sinemasında ‘Tiyatrocular Dönemi’ olarak anılan ve sinemacılar tarafından onaylanmayan dönemde Muhsin Ertuğrul Şehir Tiyatrosu’nda başarıya ulaşmış oyunları, operetleri sinemaya aktarmıştır. Tiyatrocular Dönemi’nden sonra gelen Geçiş Dönemi ve Sinemacılar Dönemi’nde Türk Sineması, tiyatrodan oldukça az beslenmiştir. Bu dönemde oldukça popüler olan melodramlarda, şarkılara fazlaca yer verilmiştir, bazı kaynaklar bu filmleri müzikal olarak değerlendirse de, melodramlardaki müzik kullanımı olay örgüsüyle organik bir bağ taşımamaktadır. Epik Tiyatronun etkisiyle 60’larda gelişim gösteren Türk Tiyatrosu, sinemaya etkisini açıkça göstermiştir. Fakat bu dönem yapıtları da çoğunlukla melodrama indirgenerek sinemaya aktarılmıştır. 80’lerde ise arabesk furyası Türk Sinemasını etkisi altına alır, bu filmler de yine sinema üzerine oluşturulmuş internet sitelerinde müzikal türüne ait gösterişler de tıpkı melodramlar gibi müzikal örneği değildir. Türk Sinemasında müzikal türünün izini sürerken özellikle ön plana çıkan filmler ise Atıf Yılmaz’ın **Asiye Nasıl Kurtulur** uyarlaması ve Ertem Eğilmez’in **Arabesk** filmi olacaktır. Günümüzde Ezel Akay filmlerinde müzikal öğelere sıklıkla yer vermektedir, bu müzikal öğeler kimi zaman organik bir bütünlükte kimi zaman ise süslemek için kullanılmıştır.

Bu çalışmada, bir yabancı bir yerli oyun ve film uyarlamaları merkeze alınarak, tiyatro ve sinema arasındaki uygulama farklarının saptanması hedeflenmiştir. Vasıf Öngören’in yazmış olduğu **Asiye Nasıl Kurtulur**, özellikle bir müzikal parçasıyla (*Birinci Final*), olay örgüsüyle organik bağını kurar ve müzikal olarak adlandırılabilir. Bunun dışında olay örgüsünü ve oyun kişilerini güçlendirmek

için kullanılmaktadır. Filmde daha farklı bir kullanım söz konusudur, oyundaki müzikal parçalar bütünüyle müzikal parça olarak aktarılmaz, kimi zaman repliklere yedirilerek kimi zaman ise kesilerek uyarılma yapılmıştır. Aynı zamanda Barış Pirhasan tarafından yapılan özenli bir dramaturgi çalışmasıyla Atıf Yılmaz tarafından beyazperdeye aktarılmış olan oyun, Türk Sineması'nın dikkat çekici filmlerinden olmuştur.

Jonathan Larson'ın yazdığı **Rent** ise Broadway'den Hollywood'a transfer olmuş bir müzikaldir. Bu aktarım sırasında yirmi şarkısı repliğe dönüşmüş ya da tamamen atılmıştır. Türünde bir değişiklik olmamasına rağmen yapılan bu uygulamayı incelemek sinema ve tiyatro arasında benzeşen ve ayrılan yerleri saptamak adına yararlı olacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM: TİYATRODA MÜZİKAL

### 1. Tiyatroda Müzikalin Kaynağı, Gelişimi ve Tarihi

Müzik, dans ve tiyatronun bağı ilk çağlara dek uzanmaktadır. Özellikle erginleme törenlerinde sunulan efsanelerin canlandırılmasına dayalı oyunlar dramatik temsillerin temelini oluşturmaktadır. Kutsal sayılan bu gösterileri sunmak için özel bir yetkiye sahip olmak gerektiği bilinmektedir. Dini özellikler taşıyan bu oyunlarda dans ve şarkı önemli bir yer tutmaktadır. (Örnek, 1971: s. 184).

Antik Yunan'a gelindiğinde, tiyatro ve müziğin ayrılmaz bir birliktelik içinde olduğu görülür. Nathan Hurwitz, Antik Yunan'da müzikal tiyatro teriminin anlamsız olduğunu, bu terimi Antik Yunan için kullanmanın su için ıslak, ateş için sıcak demekle eşdeğer olduğunu belirtir. Şarkılar, resitatif müzikler, dans ve koreografi Yunan tiyatrosunun vazgeçilmezidir (Hurwitz, 2014: s. 3).

*“Hareketin taklidinde dil ve görüntü ile beraber müzik üçüncü anlatım aracıdır. Aristoteles'e göre, tragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında dilden sonra en önemlisi müziktir.”* (Şener, 2006: s. 41)

Özellikle Aiskhülos'un oyunlarında koronun tartışılmaz işlevi Antik Yunan oyunlarını müzikal olarak tanımlanabilir kılar. Koronun işlevlerinden biri *“hareketi, gösteriyi, şarkı ve dansı ekleyerek teatral etkililiğe pek çok katkıda”* bulunmasıdır. (Brockett, 2000: s. 37) Aiskhülos'tan sonra koro giderek dramatik yapıyla olan bağı yitirmiştir, bu müzik ve tiyatronun bağlarının kopuşunun ilk adımı olmuştur. Yıllar sonra Wagner'in ortaya attığı birleşik sanat yapıtı düşüncesi Nietzsche tarafından, Aiskhülos'un tragedyalarının kusursuzluğu vurgulanarak savunulacaktır (Nietzsche, 2005: s. 9). Nietzsche, Yunan tragedya yazarlarını, libretto yazarı olarak tanımlamakta ve koronun organik ve bütünlüklü bir yapı içinde olduğunu vurgulamaktadır. Antik Yunan'da müzik ve şiir eklektik bir bütünlüğe sahiptir ve bu tiyatronun seyirciyi her açıdan tatmin edebilmesinin sebebidir. (Nietzsche, 2005: s. 15)

*“Müzik, Yunan tiyatrosunun bütünleyici bir parçasıydı. Ezgiyle söylenen bölümlere eşlik eder ve koro şarkılarının ayrılmaz bölümünü oluştururdu. Pek seyrek olarak kelimelerden ayrı, yalnızca özel efektler için kullanılırdı. Başlangıçta müzik eşliği olasılıkla sözcüklerin anlaşılmasını sağlamaya*

*hizmet ediyordu. Fakat Euripides zamanında, eşlik daha özenli oldu ve bir sözcükte tek heceler uzun ses titreşimleriyle uzatıldı. Sonuç olarak bazı sözlü parçalar olasılıkla anlaşılmadı. Bazı eleştirmenlere göre bu, koro şarkılarının öneminin azalmasının bir nedeni olmuştur.”* (Brockett, 2000: s. 38)

Yunan Tiyatrosunda besteleri kimin yaptığı tam olarak bilinmese de, tıpkı sahnelemenin olduğu gibi oyun müziklerinin de oyun yazarlarınca yapıldığı tahmin edilmektedir. Araştırmacılar, bestelerin flüt, lir ve utla yapıldığını düşünmektedir (Hurwitz, 2014: s. 4).

Dans da müzikle beraber tiyatronun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Jest ve pantomim de dans olarak kabul edilmekteydi ve dansların çoğu mimetikti. Kelimeler, dans ve müzik birbirine bağlıydı.

*“17000 ila 30000 kişilik amfi tiyatrolarda, açık havalarda oynanan oyunlarda seyircilere ulaşmak için belirli bir oynama stili vardı, büyük hareketler ve fiziksel jestler şarttı. Sesler anlaşılır olmalıydı, karakterlerin arasındaki ilişkiler net olarak belli olmalıydı ve koro ortak jestlerle hareket etmeliydi. Oyuncuların yüksek topuklu ayakkabıları, büyük maskları ve masklarının içinde hoparlörü andıran bir düzenekleri vardı.”* (Hurwitz, 2014: s. 4)

Komedyada dansları ise yapı olarak tragedyada danslarından oldukça farklıydı çünkü hayvan taklitlerinden türemişti (Brockett, 2000: s. 39). Fakat ister komedyada ister tragedyada olsun, Antik Yunan Tiyatrosu müzik ve danstan ayrı düşünülemezdi.

Roma Tiyatrosuna gelindiğinde, müziğin yavaş yavaş değer kaybettiği görülür. Oyunlarda müzik ve dans kullanımı devam etse de Aiskhülos dönemindeki gibi bir kullanımdan söz etmek mümkün değildi. Bir tek Plautus’un oyunları için müzik çok önemliydi çünkü dizelerin üçte ikisi müzik eşliğinde söylenmekteydi. Genel olarak Roma dönemine baktığımızda müziğin çoğunlukla eşlikçi olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir (Brockett, 2000: s. 80)

*“İÖ birinci yüzyıldan bir alıntıya göre, müzik eşliği öylesine kalıplaşmıştı ki, seyirciler müziği dinlemekle hangi oyun kişinin görüneceğini söyleyebiliyorlardı. Böylece bizim sinema filmlerimizdeki basmakalıp müzik*

*parçalarına benzemiş oluyordu. Bununla birlikte kayıtlarda değerlendirilen müzikçi, başoyuncunun adının hemen arkasında belirtilmiştir.”* (Brockett, 2000: s. 81)

Roma döneminde, müzik değer kaybetse de, müzikal komedinin anavatanı olan Amerika’da, Roma tiyatrosuna ait tiplerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Kahramanın âşık olduğu, bakire, güzel ve erdemli kız tipi, **Sweeney Todd**’daki *Johanna* karakteriyle; çok katı veya son derece hoşgörülü, oğlunu seven fakat oğlunun sevdiği kıza âşık olan, genelde cimri baba tipi, **Hello, Dolly!**’deki babalarla örtüşmektedir. Bu örnekler çoğaltılabilir, Amerikan Müzikal Tiyatrosu, Roma Tiyatrosu’ndaki tiplerden sıklıkla faydalanmıştır. (Hurwitz, 2014: s. 6).

Ortaçağ’da kilise tiyatrosunun gücünü fark etti ve tiyatroyu bir silah olarak kullanmaya başladı. İncil’den alınan konular mucizevi, gizemli veya maneviyatı arttırmaya yönelik biçimde sahnelenmeye başlandı. Dönemin önemli oyunlarından **Everyman**, hala sahnelenmektedir (Hurwitz, 2014: s. 6). Çocuklardan oluşan bir koro (Melekler Korosu), oyun sırasında ilahiler söylerdi. Oyuncular hazır olana dek müzik çalınırdı. Müzik ve koronun işlevi kilisenin çıkarları doğrultusunda değişmişti. Bu dönemde de koro, müzik ve koreografi içeren oyunlar sunuluyordu ama kiliseye hizmet amaçlı bir kullanım söz konusuydu (Brockett, 2000: s. 122).

Kraliçe 1. Elizabeth’in adını verdiği Elizabeth Dönemi, İngiltere’de oyun yazarlığının en parlak dönemi oldu. On altıncı yüzyılın önemli yazarları William Shakespeare, Christopher Marlowe ve Ben Jonson, Antik Yunan’dan sonra oyun yazarlığının en parlak döneminin İngiltere’de yaşanmasının sebebi oldular (Hurwitz, 2014: s. 6).

*"Shakespeare ve çağdaşları, seyircinin dikkatini sahnede toplamak için müzik, dans, kılıç oyunları, kelime oyunları ve daha nicelerini kullanmak durumundaydılar. Bu dönemde, müzikli ve müziksiz oyun arasında, bugünkü gibi bir fark bulunmamaktadır.”* (Hurwitz, 2014: s. 7)

Shakespeare’in oyunları doğası gereği müzikaldir ve bundan dolayı da pek çok müzikale ilham kaynağı olmayı sürdürmesine şaşırılmaması gerekir. **Romeo ve Juliet** uyarlaması olan **West Side Story**, **Hamlet**’ten uyarlanan **The Lion King** ve hem **Romeo ve Juliet** hem de **Hamlet**’ten alıntılar ve esinlenmeler barındıran **Hair**

önemli örneklerdendir. Shakespeare'in müzikli dilinin en net görülebileceği örneklerden biri, **Hair**'de *Claude* karakterinin söylediği “*What a Piece of Work is Man*” isimli şarkıdır. Bu şarkının sözleri, **Hamlet**'in 2. Perde 2. Sahnesi'nde *Hamlet*, *Rosencrantz* ve *Guiltenstein*'in diyalogu sırasında *Hamlet*'in kurduğu cümlelerden oluşmaktadır. Shakespeare'in, **Onikinci Gece**, **Yanlılıklar Komedyası**, **Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası**, **Cymbeline** gibi oyunları başta olmak üzere hemen hemen tüm oyunları müzikale uyarlanmış veya müzikallere ilham olmuştur (Hurwitz, 2014: s. 8).

Bu parlak dönem uzun sürmez, 1593'te tiyatrolar veba salgını nedeniyle kapatılır. Bu kapatılma olayı birkaç kez tekrarlanır ve 1660'ta Kral II. Charles'ın tahta geçişine kadar sürer. Bu süreç, yeni bir müzikli tiyatro türünü doğurur: saraylarda oynanan mask oyunları. Özellikle Shakespeare'in çağdaşlarından Ben Jonson bu alanda kendini kanıtlar, tüm çağdaşlarından daha çok mask oyunu yazmıştır (Hurwitz, 2014: s. 8). Müzik, dans, dekor, kostümün dikkat çekici bir biçimde kullanıldığı oyunlardır. Soylu kişiler için yapılan bu alegorik veya mitolojik gösteriler, tıpkı İtalyan *intermezzisi* gibi dekor- kostüm teknolojilerinin gelişmesinde etkili olmuşlardır.

Seyircinin başlangıçta pek de kabullenemediği bir yapı olan *intermezzi* 1570'lerde seyircinin esas oyundan daha çok sevdiği bir tür olarak İtalya'da karşımıza çıkar, İngiliz mask oyunlarına benzer ve Fransa'daki *ballet de cour*un da öncülüdür. Komedyaların arasında sahnelenen, çekiciliği müzik, dans, dekor, kostüm ve özel efektlerden ileri gelen *intermezzi*, çok gerekmedikçe diyalog kullanılmayan bir tür olmuştur. Oyunların perde aralarında sahnelendiğinden dört adet *intermezzi* tipiktir. Önce *intermezziler* ne birbiriyle ne de oyunla bağlantılı değildir ancak sonraları bu bağ kurulmuştur (Brockett, 2000: s. 143).

“Onaltıncı yüzyılın sonlarına gelindiğinde *intermezzi*, bazen beş perdelik bir oyunun aralarında sergilenen, o oyunla bazı ortak temalara sahip, gevşek dokulu, dört perdelik eserleri andırıyordu. Bundan sonra eleştirmenler *intermezziyi* Yunan oyunlarının koral bölümlerine benzetme merakına düştüler.(...) Komedyada olduğu gibi operada da bir süre perde aralarında sergilenen *intermezzi*, onyedinci yüzyılda yavaş yavaş operanın içine

*girmiştir. 1650'lerde intermezzi fiilen yok olmuştur.”(Brockett, 2000: s. 143, 144)*

Rönesans İtalya'sında benzer ilgi ve zevklere sahip insanların bir araya geldiği pek çok birlik vardı. Bu birliklerden biri olan Florence Camerata, Yunan müziği ve Yunan tiyatrosunun ilişkisi üzerine çalışmış ve Antik Yunan oyunlarına öykünen denemeler yapmışlardır. Bu denemelerin sonunda opera türü ortaya çıkmıştır. Birliğin ilk tamamlanmış eseri ve ilk opera 1594 tarihli **Dafne**'dir. 1637'ye kadar opera, Medici ailesinin finansörlüğünde, saray ve çevresinin eğlencesi oldu, ancak 1637'de Venedik'te bir opera binası açıldı. Bu girişimin başarılı olmasıyla birlikte opera geniş bir seyirci kitlesine ulaştı ve kısa sürede Venedik'te dört opera binası açıldı. Opera, kısa sürede İngiltere'ye dek uzanacak yolculuğuna böyle başladı. Opera, gelişim sürecinde, *intermezziye* ait buluşları da kullanarak belli kalıplar üretti, operaların mutlu sonla bitmesi tipik bir hal aldı. Operalar, diğer ülkelere ihraç edilirken İtalyan sahne uygulamaları da ihraç edildi (Brockett, 2000: s. 144). Mutlu son ve sahne uygulamalarının ihracı, günümüz Amerikan müzikalinin de tipik bir uygulaması olarak karşımıza çıkar.

On sekizinci yüzyılda opera bölünerek iki ayrı türe ayrılır: *Opera Seria* (Ciddi Opera) ve *Opera Comique* (Komik Opera). *Opera Seria*, bugünkü opera kavramına daha yakındır. *Opera Comique* ise gerektiğinde konuşmaların da kullanıldığı, daha hafif ve operetin öncülü bir türdür (Hurwitz, 2014: s. 9).

Opera, İngilizce konuşulan ülkelerde sahnelenmeye başladığı dönemde, kendi tarihinin başında olduğu gibi sadece zenginlere hitap etmiştir. Üstelik Almanca, Fransızca veya İtalyanca olan operalar bu ülkelerdeki seyircinin konuyu takip etmesini olanaksız hale getiriyordu. Bu durum artık İngilizce bir operaya ihtiyaç duyulmasına sebep olmuştu. İngiliz John Gay'in yazdığı, 1728'de perde açan **The Beggar's Opera**, ballad opera türündeydi ve günümüz müzikalinin karakteristik anlamda en önemli öncüllerinden oldu. Gay'in operası, İtalyan operasını ve burleski aynı potada eritmişti (Hurwitz, 2014: s. 10). Ortaya çıkan tür olan ballad operanın en önemli özellikleri ise şunlardı:

*“- Güçlü bir devlet adamını hedef alarak hicvetmesi,*

*- Klasik operanın kurallarını hicvetmesi,*

- Önceden mevcut olan bilindik bir müziğin üzerine yazılan İngilizce sözler,

-İngilizce diyalogların şarkılar arasında yer alması,

-En düşük sınıfa ait karakterle, en yüksek sınıfa ait karakteri eşit tutması.”(Hurwitz, 2014: s. 11)

**The Beggar’s Opera**, ciddi paralar kazandı ve bu yeni bir iş alanını ve endüstriyi doğurdu. Hurwitz’in Amerikan müzikalinin dedesi olarak kabul ettiği **The Beggar’s Opera**, devam eden 100 yıllık bir süreç içinde tam anlamıyla oturacak olan, müzikal tiyatro ve müzikal tiyatro endüstrisini ateşleyen kıvılcım oldu (Hurwitz, 2014: s. 11).

**Beggar’s Opera**’nın ardından operanın ağırlığından sıyrılan müzikli türler ön plana çıkmaya başlar.

“XIX. Yüzyılın bu çizgideki en sevilen türü Operet olmuştur. Kendinden önceki ve sonraki müzikli oyun türleri içinde en uzun ömürlü müzikal güldürü olarak tanınır. (...) Konularının sudanlığı ve anlatımının hafifliğiyle kendine özgü yerini kısa zamanda kazanmış, zamanla gelişip bağımsızlaşmış ve Operet olarak anılmaya başlamış bir müzikli güldürü türüdür bu. Yumuşak bir müzikli anlatımla desteklenen düzeyli bir mizah ve toplumsal eleştiri operetin kişiliğini de ortaya koyar. Önce Paris, sonra Viyana’da büyük bir izleyici kitlesi bulmuş, Birinci Dünya Savaşı öncesinde Berlin’de daha sonra Amerika’da geniş ilgi uyandırmıştır. Bu grafiği izleyen operet, günümüzde müzikale varan bir evrim geçirmiş olan müzikli sahne gösterileri zincirinin en önemli halkalarından birini oluşturmaktadır.” (Tuncay, 2014: s. 25)

Amerika’da, 18. yüzyıl boyunca, müzik ve dramatik gösteri birbirine bağlı geliştirdi. Gösteriyle alakalı olmasa bile, orkestra bir giriş müziği çalmak üzere hazır bulunurdu. 1735’te, neredeyse İngiltere’deki **Beggar’s Opera**’nın ardından, Amerika’da da bir ballad opera denemesi yapılmış ancak seyircinin ilgisini çekmemişti. İngiltere’den **Beggar’s Opera**’nın turneye çıkmasının ardından ise ballad opera birdenbire Amerika’da seyirci tarafından çok tutulan bir türe dönüştü. Fakat kısa sürede, İngiltere nasıl, turneye gelen operaların, kültürlerine uymaması sonucu ballad operayı ürettiyse, Amerika da kendine has bir karakteri olan müzikali üretmiştir. 1866’da sahnelenen **Black Crook**, ilk Amerikan müzikali olmuştur,



dansın, görkemli dekorların, ilgi çekici müzikal parçaların bulunduğu oldukça renkli bir gösteri olmuş, uzun yıllar oynanmıştır. (Tuncay, 2014: s. 27-29)

*“Böylece Amerika’da yatırımcılar müzikal işinde para olduğunu somut bir şekilde görmüş oldular.*

*Yatırımcılar iyi para kazanmak için iyi yatırım yapmak gerektiğini biliyorlardı. Her şeyin en iyisini yapan bulunmalı, masraftan kaçınılmamalıydı. Böylece müzikal alanında yaratıcılık ve iş bölümü hızla uzmanlık alanlarına ayrıldı ve Amerikan müzikalinin mekanizması da kurulmuş oldu. Metin yazarlığı, şarkı sözü yazarlığı, şarkı besteciliği, orkestralama hatta müziğin armonik yapısı, kostümler, dekorlar, ışık ve efekt tasarımları bu işin en iyi uzmanlarına sipariş ediliyor, elinden iyi iş gelen yönetmenler seçiliyor, her rolü en iyi oynayacak sanatçılar bulunup temsil süresince yüksek ücretlerle sözleşmeler imzalanıyor, koreografları, dansçıları, oyuncularıyla müzikal pek çok usta sanatçının birlikte oluşturdukları üstün bir yapım durumuna geliyordu. Bütün bunlar güçlü reklam kampanyaları ile destekleniyor ve oyunun beğenilmesi ve uzun süre afişte kalması için yapılan bunca yatırım da çoğunlukla büyük kârlar getiriyordu.”* (Tuncay, 2014: s. 39-30)

Böylece Amerikan Müzikal Tiyatrosu, günümüze dek koruyacağı karakterini oluşturmaktaydı. **King and I, Hello, Dolly, Fiddler on the Roof, My Fair Lady, West Side Story, Hair, Grease, Company** gibi önemli örnekleriyle, Amerika’nın geçtiği dönemlerden kuşkusuz etkilenen Broadway müzikalleri, uzun süre yapımcılar için iyi yatırımlar olmayı sürdürmüşlerdir. En dikkat çekici sarsıntı 1980’e gelinmeden yaşanmış, Amerikan müzikalinin en radikal değişikliklerle karşı karşıya kaldığı dönem de 1980’lerde olmuştur. 1970’lerden itibaren Amerikan Tiyatrosu’nda varlık göstermeye başlayan bir İngiliz olan Andrew Lloyd Weber, Amerikan Tiyatrosu’nun televizyonla kızıışan rekabeti sonucunda aldığı yaraları tedavi edebilecek ticari zekaya sahip Cameron Mackintosh eleştirmenlerce onaylanmayan yeni bir dönemin başlangıcını hazırlamışlardır.

1980’lerde Amerikan Müzikal Tiyatrosu, tehlike altındaydı, AIDS yaygın bir hal almıştı, çok fazla yetenekli sanatçı hayatını kaybediyordu, bilet fiyatları artmış

buna karşın seyircinin önemli bir bölümü televizyona kaptırılmıştı, sanatçılar da televizyonu tercih etmeye başlamıştı, salon fiyatları oldukça yüksekti... Broadway için yeni bir ekonomi planı gerekmektedir. Cameron Mackintosh, Phantom of the Opera için yeni bir çözüm geliştirmişti. Çok daha düşük bir bütçeyle Londra’da hazırlanan müzikal, atölye gösterimleriyle yapımcılara tanıtılmış, Broadway’e gelene dek yeni yapımcılardan ödeme alabilmişti (Hurwitz, 2014: s. 203-204) Macintosh bu ilk denemesinin ardından, mega-müzikal adı verilen bu sistemi Broadway’e kazandırmıştı. Artık daha çok para koyuluyor, daha çok risk alınıyor ancak müzikal Broadway’e taşınana dek başarılı olacağını garantilemiş oluyordu. Mega-müzikaller, konudan, kullanılan dekorlara, teknolojiye, müziklere dek “mega” olmalıydı. Büyük reklam kampanyaları, oyunlara dair her şeyin (kupalar, posterler, nesnelere, aksesuarlar) pazarlanabilir hale gelmesi de yine mega-müzikallerin karakteristiğini sergiler. Aynı zamanda kolay pazarlanabilirler çünkü başka bir ülkede sahneleneceklerinde Broadway’dekiyle aynı kalitede olacağı taahhüt edilmektedir. Sanat üreticisine en ufak bir özgürlük tanımamakta, her yerde aynı rejisi, aynı oyunculuğu, aynı dekor- kostüm vs. zorunlu tutulmaktadır (Hurwitz, 2014: s. 208-210).

Mega-müzikaller bu başarılarını sürdürürken, 1990’larda müzikaller yine yeni bir biçim arayışına girer. Bu noktada, Broadway’de Disney rüzgarı esmeye başlar, **Beauty and Beast**, **Lion King** gibi örnekler sinemadan tiyatroya uyarlanarak hazır seyircilerini getirirler. Bu durum sinemadan tiyatroya uyarlamaları yoğunlaştırır, **Mean Girls**, **Spider Man** ve müzikal olabileceği akla bile gelmeyecek pek çok film, Broadway yapımcılarınca tiyatroya uyarlanırlar. Jonathan Larson gibi genç sanatçılar da eserler üretir. İçinde bulunduğumuz son birkaç yılda, sinemadan uyarlanan müzikallerin sayısı artmış, aynı zamanda **Mamma Mia!**’nın en iyi örneklerinden olarak gösterilebileceği, *Jukebox Musical* türü de ortaya çıkmıştır, ünlü sanatçıların şarkılarının bir hikaye etrafında derlendiği bu müzikaller de dikkat çekmektedir.

Amerikan Müzikali’nin ardından bir geri dönüş yaparak mutlaka değinilmesi gereken konu Epik Tiyatro ve müzik ilişkisidir. Brecht’in oyunlarında müzik ve şarkı vazgeçilmezdir, kendi dünya görüşünü paylaşan oldukça önemli müzisyenlerle çalışmıştır. Geleneksel tiyatroları özenle inceleyerek kuramını oluşturan Brecht, müziği oldukça işlevsel kullanmıştır. Epik müzikal olarak anılan eserlerinin en

bilineni olan **Üç Kuruşluk Opera**, Amerikan Müzikal Tiyatrosu'nun da atası olan **Beggar's Opera**'dan esinlenilerek oluşturulmuştur.

*“Brecht, 1927/28 kışında Dilenciler Operası'nın librettosunu okudu ve iki yüz yıl önce John Gay ile Pepusch'un yaptıklarını gördü; kendi çağı için yığınları etkileyecek bir 'balad opera biçiminin çok yararlı olacağını düşündü ve sonuçta Üç Kuruşluk Opera ortaya çıktı. Weill, bu yapıtın müziklerini 1928 yazında oldukça kısa bir sürede yazdı, bitirdi. Bu oyunda ilk kez, müzik, oyunun öbür öğelerini destekleyici değil, açıklayıcı bir biçimde, farklı yönde geliyordu. Yabancılaştırma'yı yaratmak için 7-8 kişilik küçük bir orkestra seyircinin görebileceği bir yere yerleştiriliyordu. Bu orkestra daha çok uyumsuz sesle çıkaran sokak çalgıcıları görünümündeydi, ama müzik en küçük ayrıntısına dek en yetkin biçimde çalınıyordu. Ezgiler söylendiğinde orkestra aydınlatılmış, ezgilerin adları projeksiyonla beyazperdeye yansıtılmıştı. Böylece, müzik yoluyla da oyunun göstermecî niteliğinin bir kez daha altı çizilmişti. Müzik bir çeşit sahne noktalaması olarak kullanılıyordu. Sözleri vurguluyor, hareketleri açıklıyordu; ama bunları destekler nitelikte değildi. Anlamı belirginleştirmek, inceleme konusu yapılan konuyu açıklamak içindi müzik.” (Nutku, 2007: s. 169-170)*

Wagner'in savunduğu dramatik müziğin aksine, Brecht, müzikte de epiği savunmuştur. Buna göre, Wagner'in savunduğu, özdeşleştirici, metni pekiştiren, metni süsleyip doğrulayan ve ruhsal durumları anlatan müziğin yerine, iletici, yorumlayıcı, metne karşı duran ve davranışları aktaran müziği önerir (Nutku, 2007: s. 172).

Epik Tiyatro'da müzik, olayları kesintiye uğratmak amacıyla kullanıldığı gibi, zamansal boşlukları doldurmak için de kullanılabilir. Zamansal boşlukları doldurduğunda ise organik bir bağ oluşturur, bu durumda da epik müzikalden söz etmek mümkündür (Taylor ve Symonds, 2014: s. 52).

## **2. Müzikal Tiyatroda Türler**

Müzikaller altı ana türde sınıflanabilir ancak bu çok keskin çizgilerle yapılan bir tanımlama olamaz. Pek çok alt türün de doğuşuyla bir müzikal, birden fazla türe dahil olabilir hale gelmiştir. Müzikalleri incelerken altı başlık üzerinden ilerlemek

aydınlatıcı olacaktır. Bunlar; revü, müzikal komedi, müzikal drama, *Broadway operası*, yeni operet ve müzikli oyundur. Aaron Frankel, özellikle, müzikal komedi, müzikal drama, Broadway operası ve yeni opereti müzikal tiyatronun kalbi olarak tanımlamıştır (Frankel, 2000: s. 1).

*“Revü, konu bakımından sıkı bir bütünlüğü olmayan, başlı başına var olabilen ve birbirlerine gevşek bağlanmış tablo, skeç, şarkı, burlesk ve monolog gibi sahnelerden kurulu, daha çok gündelik olayları alaya alan ve taşıyan bir gösteri türü.” (Çalışlar, 1995: s. 522).*

Frankel, revünün, gelişim gösteren karakterlere ve tutarlı, bütünlüklü bir hikayeye sahip olmadığını aktarır. Revü, kendi içinde de türlere ayrılmaktadır, bu türler arasındaki fark çoğunlukla komedi, şarkı, dans ve oyun dengelerinin değişiminden kaynaklanmaktadır (Frankel, 2000: s. 2).

Müzikli oyun, müzikalden ayırmanın en zor olduğu tür olarak ön plana çıkar. Müzikal ve müzikli oyunun en önemli farkı, müzikli oyundan müzikal parça çıkarıldığında hikayenin kendi başına ayakta durabilmesidir. Şarkılar duruma eğlence katabilir, durumla ilgili yorum yapabilir ancak odak değildir, hikayenin akışına doğrudan katkı sunmamaktadır. Müzik ve dans, müzikli oyuna liderlik etmez, daha çok bir çeşni gibi kullanılır. Müzikal ve müzikli oyun arasındaki farkı belirlemenin en pratik yolu, müzikal parçayı çıkardıktan sonra hikayenin boşluksuz bir biçimde var olmayı sürdürüp sürdüremeyeceğini tespit etmektir (Frankel, 2000: s. 2).

*“Marat- Sade müzikli oyuna iyi bir örnektir ancak 1776 daha ilginç bir örnektir. Tek bir şarkı 1776’yı müzikli oyun olmaktan çıkarıp müzikal yapar: “Molasses to Rum”. Bu şarkıyı çıkardığımızda hikaye akmaya devam etmiyor ve yerinde büyük bir boşluk bırakıyor.” (Frankel, 2000: s. 2)*

Bu örnekten de kolaylıkla anlaşılacağı üzere, müzikal ve müzikli oyun arasındaki fark tek bir şarkıyla bile sağlanabilmektedir. Bu ikili arasındaki fark, müzik ve dans parçalarının çokluğuyla değil, içeriğiyle ve olay örgüsüne katkısıyla ve vazgeçilmez olmasıyla tespit edilmelidir.

Müzikal komedi müzikaller içinde en yaygın olan türdür. İngiltere’de *music hall* geleneğinden türeyen müzikal komedi, Avrupa’da da kendine geniş yer bulur ve bu oyunlar Amerika’da da gösterilmeye başlar. Ancak tür tam karşılığını Amerika’da

bulur. *Minstral Show*'larla Amerika'da popüler hale gelen müzikal komedi, Amerika'da kendi karşılığını böylece buldu (Tuncay, 2013: s.98). Müzikal komedi, kısa sürede Broadway'de oluşan geleneğin katkısıyla Amerikan kimliğiyle anılan bir tür oldu. Amerikan müzikalinin temelini müzikal komedi oluşturdu. Amerikan müzikali, kendisine has yapısını kurarken revünün birbirine bağlı parçaları olan, tutarlı bir konuya sahip bir türünü kullandı ve erken müzikal evresinin dikkate değer yapıtlarını ortaya koydu. Bu erken dönem eserleri, yine de gevşek dokulu yapılara sahipti. Zamanla şarkılar daha iyi işlenmiş, danslar konuyla ilgili seçilmeye başlanmıştı, bu da müzikal komedinin olgunlaşmasına sebep oldu (Frankel, 2000: s. 2).

*“Müzikal komedi, müzikal dramaya bir parlama şansı sağladı. Kısa ve eğlenceli ritimler, daha dramatik vurgulu ritmlere dönüşürken müzik daha hırslı bir hal aldı. Bu ilk kez 1927'de **Show Boat**'ta ortaya çıktı. Ki bu birleşik müzikale de örnekti. Hikaye ve notalar birbirini destekliyordu ve konu dışı malzemeler dışarıda bırakılıyordu. Drama diğer müzikallerden beslenmeyi sürdürüyordu fakat daha komplike bir karakter gelişimi sunuyordu.”* (Frankel, 2000: s. 2).

Bu süreçte, müzikal dramalar, diyalog ögesini gittikçe azaltıyor ve yeni bir yapı sunuyordu. **West Side Story** örneğinde görülebileceği üzere, artık dans ve şarkı sözün anlattığından çok daha fazlasını anlatmaya başlamıştı (Frankel, 2000: s. 3).

*“Broadway operası ise müzikal dramanın bir seviye üstü olarak ortaya çıkmaktadır. Ne geleneksel ne de modern opera müzikal tiyatronun bir çeşidi değildir. Operada hareket yerine sabit kalmak gerekir, ana hedef klasik biçimlerle şarkıyı icra etmektir. Broadway operası ise müzikaliteyi diğer müzikallerden daha yukarı çekerken diğer müzikal unsurlarını da denge içinde kullanmaktadır. Opera da, Broadway operası da 'muhteşemliği' hedefler fakat içerik ve tretman söz konusu olduğunda Broadway operası edebi bir dildense gündelik bir dili tercih eder.”*(Frankel, 2000: s. 3).

Eski operet formu, Broadway operasıyla bağlantılıydı, romantik müzikalleri de kapsamaktaydı. Broadway'de kendisine yer bulan eski operet formundaki yapıtlar Avrupa'dan esintiler taşırdı ve son örneği de 1944'te sahnelenen **The Song of**

**Norway** olmuştur. 1944'ten sonra sahnelenen yeni versiyonlar Amerikalı bir karakter taşıyordu. Biçim olarak değilse, içerik olarak, içerik olarak değilse de biçim olarak mutlaka bu karakteristik yapı dikkat çekiyordu. Yeni operet ise, hala önceliğini söz üzerinde tutmaktaydı, fantastik olanı öneriyor ancak bunu daha ayakları yere basar bir biçimde yapıyordu (Frankel, 2000: s.3).

Operet, müzikalin ortaya en önemli halkalarından biri olmuştur ve en uzun süre kabul gören müzikli güldürü türü olmuştur (Tuncay, 2013: s. 95). Özellikle operet ve revü, müzikalin özellikle de Amerikan müzikalinin çatısını oluşturmuş ve Dünya'nın bu en büyük müzikal tiyatro endüstrisinin oluşumunda rol oynamıştır.

Tüm bu türler, çoğu müzikali herhangi bir türe ait olarak sınıflandırmaya yetmez. Bir müzikal hem revünün farklı bir formu hem de bir müzikal drama olarak tanımlanabilmektedir. Üstelik müzikal gelişimi içinde pek çok melez türü de beraberinde getirmiştir; şarkı söyleyen insanların gerçekçiliğine seyirciyi ikna etmenin en kolay olduğu türlerden olan, karakterlerinin genellikle şarkıcı veya oyuncu olduğu bir yapıya sahip sahne arkası müzikali, şarkı söyleyen karakterleri farklı bir dünyadan getirip, şarkı söylemesini normal kılan fantastik müzikal, farklı müzik türleriyle beslenen rock müzikali, caz müzikali gibi türler örnek olarak gösterilebilir.

### **3. Türk Tiyatrosunda Müzikal**

Eski Türklerde de tiyatronun kaynağı, ritüellere işaret eder. Dini törenler, av hikayeleri tiyatronun kaynağını oluşturur. Orta Asya'da başlayan büyük kuraklıkla birlikte Türkler göçe başlar. Sümerler ve Hititler, Selçuklular gibi çeşitli Türk uygarlığını inceleyen Sevensil, hemen hemen tüm kültürlerde olduğu gibi tiyatronun başlangıcı olan dans, müzik ve sözün bu uygarlıklarda da aynı şekilde geliştiğini aktarır. Müzik ve dans Türklerde de tiyatroya kaynaklık etmiş, dini ritüeller tiyatronun ortaya çıkışını sağlamıştır. Göçebe bir topluluk olan Türklerle, Çin ve Moğol sanatları arasında da etkileşim olmuştur. Anadolu'ya gelindiğinde, Selçuklularda, gelişmiş saray eğlenceleri, taklitle dayalı, danslı müzikli gösteriler oldukça gelişmiştir. (Sevensil, 2015: s. 18-38)

*“Osmanlı Devleti'nin ilk padişahları sade ve gösterişsiz bir hayat sürmüş olmakla beraber, kısa bir zaman sonra saray yapısı Selçukluların hayatına*

*benzer bir hal aldı. Selçuk sarayında büyük ziyafetler verilir, çalgılar çalınıp şarkılar söylenir, şiirler okunur, hikâyeler anlatılır, güldürücü ve taklitçilerin katıldığı eğlenceler düzenlenirdi. Osmanlı sarayında da kısa bir zaman sonra benzer bir hayatın oluştuğunu görüyoruz. (Sevengil, 2015: s. 45)*

Osmanlı'da dramatik gösterilerin, özellikle padişah düğünlerinde karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu anlamda müzik ve dramatik gösterinin ilişkisinin sürdüğünü söylemek mümkündür. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun da kaynağını görebileceğimiz bu tip gösteriler, hiciv üzerine kuruludur, halkı eğlendirmeyi amaçlar (Sevengil, 2015: s. 47).

*“III. Murad'ın 1582'de Atmeydanı'nda düzenlediği sünnet düğününde sergilenen bale-pantomim hakkında bizi aydınlatan kaynak yine Hammer Tarihi'dir. (...) Osmanlı İmparatorluğu kuvvetlerinin yabancı ülkelere yaptıkları akınlar esnasında çeşitli bölgelerden topladığı Hristiyan kölelerin III. Murad karşısında sergilediği müzikli gösterinin konusunu mitolojiden alan bir bale-pantomim olduğu anlaşılıyor. (...) Osmanlı tarihinde rastladığımız ikinci bale- pantomim, 1675'te IV. Mehmed'in Edirne'de düzenlediği düğündeki eğlenceler arasında. (...) baladinlerin bir masal konusunu hareketlerle temsil ettiklerini söylemekte, oyunu oynayanlar için aktör kelimesini kullanmakta, yapılan işi mimik sanatı olarak ifade etmektedir.”(Sevengil, 2015: ss. 54-55)*

Kol oyunu adı verilen eğlenceler ise yine Osmanlı döneminin oldukça popüler eğlencelerindendir. Müzik, dans ve taklitin birlikte kullanıldığı bu oyunlar, sonradan ortaoyunu adını almıştır. 1833'te kol oyunu ismi tamamen kaybolur, ortaoyununa dönüşür. Ve çok uzun süre halk arasındaki popülerliğini korur. (Sevengil, 2015. s. 66)

*“Müzik ve dans, geleneksel tiyatromuzun istisnasız bütün türlerinde, olmazsa olmaz unsurların başında yer tutar. Her oyunda oyuncu grubuna, çeşitli enstrümanlardan meydana gelen bir saz heyeti, Ortaoyunu'nda ise buna ek olarak dansçılar eşlik eder. Özellikle Karagöz sanatçılarının birçoğunun oyunculuktaki ve tasvir yapımındaki ustalıklarına, müzik bilgileri ya da hanendelikleri de eşlik eder.” (Pekman, 2002: s. 59).*

Karagöz'deki kullanıma ayrıca değinen Pekman, perdeye gelen kişileri seyirciye tanıtmak amacıyla da şarkı kullanıldığını belirtir. Bu durumda, şarkı olay örgüsünü ileri taşımaktadır ve geleneksel tiyatromuzun asla müzikal olmadığını belirttikten sonra bazı müzikal öğeler taşıdığını söylemek mümkündür.

*“Ancak, geleneksel tiyatro, müzik veya dansın, sözün yerine geçerek daha etkin bir işlev kazanmasına, izleyici ile daha aktif bir ilişki kurmasına, deyim yerindeyse, yanaşmamıştır.”* (Pekman, 2002: s. 62)

Müzik ve dramatik öğeler arasındaki bağ bu şekilde ilerlemiştir. 18. yüzyılda ise Türkler, Batılı anlamda dram sanatıyla tanışmıştır. Bu tanışma, operayla olmuştur. Tanzimat öncesinde, saraya gelen yabancı sanatçılar opera sunmaktadırlar, elçiler de Batı'dan döndüklerinde anlattıklarıyla operadan bahsetmişlerdir. Özellikle sahne tekniğinin Osmanlı elçileri için oldukça şaşırtıcı olduğu, elçilerin anlatılarından anlaşılmaktadır. Böylece, Osmanlı için Batı dram sanatının ilk adımı olmuştur. (Sevengil, 2015: s.87-98).

*“Türkçeye çevrilen ilk dramatik eser bir opera librettosuydu. Bir Türk yazar tarafından kaleme alınan ilk sahne yapıtı da yine bir opera librettosu oldu. İstanbul'da devlet eliyle yaptırılan ilk tiyatro binasındaki çalışmalar bir operayla başladı. Beyoğlu'nda 1840'dan 1870 yılına kadar düzenli olarak opera gösterileri sunuldu. Bu arada zaman zaman yabancı dillerde müziksiz sahne yapıtları da sergilendi”* (Sevengil, 2015: s. 87)

III. Selim'in döneminde sarayda ilk kez padişah için bir opera sahnelendiği bilinmektedir. Bu dönemde gelişen Avrupa'yla ilişkiler II. Mahmut döneminde arttı. Avrupadan birçok kişi, ticaret için Osmanlı topraklarına yerleşmiştir. Sanatçılar da böylece Osmanlı'ya gelmişlerdir. Beyoğlu'nda ticari girişimler, kiliseler, elçilik binaları yanında tiyatro binaları da yapılmıştır. Bu dönemde adı Fransız Tiyatrosu olan, İtalyan mimarisinde bir bina Beyoğlu'nun ortasına konuşlanmıştır. Bu tiyatro için Fransız komedi ve operet grupları istihdam edilmekteydi. Fransız Tiyatrosu'nun üstündeki koruma Naum Tiyatrosu'nun açılmasına neden olmuştu, Naum Tiyatrosu, İtalyan operaları oynamasıyla ünlüydü. (Sevengil, 2015: s. 101)

*“(...) Clément Huart, (...) Beyoğlu'nda 1838 sıralarında (...) İtalyan ve Fransız piyesleriyle yerleştiğini, sahne sanatları zevkinin giderek yayıldığını*



*ve yeni bir edebiyat dalının doğduğunu, ramazan gecelerinde Türk oyunlarının sergilendiğini, birçok Fransız piyesinin çevrilip uyarlanarak oynandığını hatta Meclis Başkanı Ahmet Vefik Paşa'nın Molière komedilerini Türkçeye çevirdiğini, Türk- Rus Harbi sıralarında vatan konulu piyeslerin rağbet gördüğünü, bir yandan da operetler sahnelendiğini söylemektedir. (...)*

*“Avrupa âdetleri Türkiye’de günden güne hızlanan bir hassasiyetle yerleşmeye başladı. Gaetano Mele isminde bir İtalyan, Beyoğlu’nda bir tiyatro binası yaptırmak için padişah’tan izin aldı. Burada yalnız operalar oynanacaktı, fakat her çeşit Fransız piyesi sahnelendi.”*

*Bu açıklama Türkiye’de tiyatro gösterilerinin Tanzimat’ın ilanından sonra halka açık sahnede yapıldığını gösteriyor” (Sevengil, 2015: s. 102)*

1840’ta Bosko isimli İtalyan bir cambaz, Beyoğlu’nda bir oyun yeri yaptırmak için dilekçe vermiştir. Bir arama sürecinden sonra tiyatrosu için yer bulabilen Bosko, el ilanı bastırmıştır, bu ilan, binanın yapısını ve tiyatrodaki nasıl davranılması gerektiğini aktarmıştır. Bosko’nun tiyatrosu, tiyatro gösterileri değil hokkabazlık gösterileri sahnelemektedir ancak bu ilanla birlikte ilk kez tiyatrodaki nasıl davranılması gerektiğiyle ilgili bir belge oluşturulmuştur Osmanlı’da. Yine 1840’ta Bosko’nun tiyatrosuna Avrupa’dan pandomim gösterileri, vodviller, komedi oyunları gelmiş, oyunlarını Fransızca olarak oynamışlardır. 1841’de ise ilk kez bu tiyatrodaki Avrupalı sanatçılar tarafından bir opera sahnelenmiştir. (Sevengil, 2015: s. 103) Bosko’nun tiyatrosu 1842’de yazın gelmesi ve şehrin tenhalaşması nedeniyle kapanmıştır. Ancak bu süreçte Türkçeye kazandırılan ilk dramatik eser Donizetti’nin **Belisario** operası olmuştur. (Sevengil, 2015: s. 105-106)

*“Birkaç küçük örnek bir yana bırakılacak olursa Türk seyircisinin Avrupa tiyatrosu geleneğindeki anlamıyla Müzikli Oyun türüyle tanışması 19. Yüzyılda gerçekleşmiştir. Baştan sona kesiksiz akışlı müzik eşliğinde oynanan ciddi karakterli opera ve bale yerine müziğin ve dansın yer yer devreye girip çıktığı bu yeni müzikli oyun kavramı içine operet, revü, müzikal, show gibi birbirlerinden belirli özelliklerle ayrılan alt türler girmesine karşın Türk seyircisi bunların hemen hepsini uzun yıllar operet olarak tanıdı, öyle benimsedi ve alkışladı.” (Tuncay, 2015)*

Naum Tiyatrosu'yla ilgili gazete yazılarını aktaran Sevengil'in aktarımlarında, Avrupai tarzda müzikal parçaların kullanıldığı, halkın da seyrettikçe bundan zevk almasının mümkün olacağı bilgisi dikkat çeker. Naum Tiyatrosu, sırasıyla, **Lucrezia Borgia**, **Sevil Berberi**, **Parisina**, **Hırsız Saksâğan** ve **Corradino** operalarını oynamıştır. Bu tiyatronun geçimini sağlaması için Türk seyirciye de hitap etmesi gerekmektedir, bu yüzden de Türkçe metni çevirilip bastırılarak tiyatroya gelenlere verilmekteydi. Bu şekilde Naum 1844-1845 sezonunu bitirmiştir. Sıradaki sezon içinse binasını yenileme kararı almıştır. Yeni binada gösteriler, 1848'de Macbeth operasıyla başlamıştır. Ayrıca Naum'un tiyatrosu seyirci için detaylı bir tiyatro direktifleri ilanı yayınlanmıştır (Sevengil, 2015: s. 109-112).

Naum Tiyatrosu, uzun süre varlığını sürdürmüş, devletten aldığı imtiyaza ve çeşitli girişimlere rağmen zarardan kurtulamamıştır. Varlığını sürdürdüğü süre boyunca, müziksiz oyunlar da oynamasına rağmen operalara özel bir önem veren Naum tiyatrosu, İstanbul'da 25 yıl düzenli perde açmıştır, halkı opera zevkiyle tanıştırmıştır. 1870'teki büyük yangında tiyatro binasının yanması sonucu Naum bir daha tiyatro yapmamıştır. (Sevengil, 2015: s. 120-124)

İlk seferinde, pandomim ağırlıklı gösterileri, opera ve balelerden parçalarla birleştirerek, cambazlık gösterileriyle sunmuş ve kısa ömürlü olmuş olan Gedikpaşa Tiyatrosu, 1867'de ikinci kez açılmıştır. Yine pandomim gösterilerine yer vermiş olsa da bu kez operalar sahnelenmiştir. (Sevengil, 2015: s. 129- 131).

*“Gedikpaşa'da Çuhacıyan gibi orijinal bir besteci, Bengliyan gibi güçlü bir sahne adamı ve Güllü Agop gibi değerli ve usta bir idarecinin el ele vermesiyle bir süre başarıyla götürülen müzikli oyunlar 1878'de Bengliyan'ın tiyatrodan ayrılıp kendi hesabına bir topluluk kurarak turnelere yönelmesiyle önce sarsılmış, tiyatronun yıkılışı sonucu büsbütün ortadan kalkmıştır.”*  
(Tuncay, 2015: s. 151)

Yabancıların ve yabancı dilde operaların, Osmanlı'da müzikli oyun kültürünü yerleştirdiği bu dönemde aynı zamanda sarayda opera ve operet için çalışmalar da yapılmıştır. Batı sanatına olan yönelim, Donizetti'nin yetiştirdiği askeri bandoların, opera parçaları çalmasıyla da anlaşılabilir. Abdülmecid'in döneminde özellikle artış gösteren çalışmalar, baleyi, tiyatroyu, opera ve opereti önemli bir konuma getirmiş,

desteklenmiştir. Dolmabahçe Sarayı'nın yanına yapılan tiyatro binası da yine dönemin durumunun önemli bir kanıtıdır. Ünlü mimarlara yaptırılan bina, Paris'te yayınlanan bir dergide Versailles'daki tiyatroyla yarışır bir tiyatro binası olduğunu yazılmıştır. Bu binada, birçok opera sahnelenmiştir. Abdülaziz döneminde ise, yabancı grupların önü kesilmiş, Türk sanatçılar dramatik çalışmalarını bu binada yapmıştır. Abdülaziz, Batı sanatından hoşlanmayan bir padişah olarak bilinir ve tiyatronun yanmasının ardından tekrar yaptırılmadığı ve düzensiz olarak da olsa devam eden tiyatro faaliyetlerinin Dolmabahçe'deki tiyatro binası için sonlandığı bilinmektedir (Sevengil, 2015: s. 130- 142).

*“Dilimizde yazılı ilk sahne eseri, Tanzimat'tan sonra operayla sıkı ilişkiler kurulduğu sıralarda bir opera librettosu olarak yazılmıştır. Yazarı Hayrullah Efendi'dir (ölümü 1866). (...) Hayrullah Efendi'nin ilk eseri Hikaye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni (İbrahim Paşa ile İbrahim Gülşeni'nin hikayesi) adlı opera librettosudur. (...) Eser konusunu birçok opera gibi geçmişten alır. Bir padişah ile veziri arasındaki rekabet, vezirin kendini ele vereceğini tahmin ettiği kişileri öldürmesi gibi olaylar, eski operalara yakışır nitelikler taşır. Eserin bazı yerlerinde karakterlere gazeller söylenilerek opera aryaları taklit edilmek istenmiştir. Metinde “tiyatro kararır, müzik de gayet kederli ve bir hava çalar...” gibi notlar vardır. Bütün bunların anlamı, Hayrullah Efendi'nin Beyoğlu tiyatrolarına gördüğü operaların etkisiyle konusu, nitelikleri ve düzeni onlara benzeyen müzikli bir eser yaratmak istemiştir.”(Sevengil, 2015: s. 144)*

Bu tip girişimler Cumhuriyet dönemine kadar olan sürece damga vurmuştur, yabancı grupların turneleri ve özellikle azınlıkların ve sarayın tiyatroya dair girişimleriyle opera ve operet oldukça popüler olmuştur. Cumhuriyet dönemine gelinene kadar, önemli yabancı topluluklar İstanbul ve İzmir'de müzikli oyunlar sahnelemiş ve izleyici tarafından ilgiyle karşılanmıştır. “1874-1875 sezonunda Dikran Çuhacıyan yönetiminde Opera Tiyatrosu adı altında çalışmalara” başlayan topluluk dikkat çekicidir. (Tuncay, 2014: s. 150) Dikran Çuhacıyan, özellikle, çok popüler olmuş **Leblebici Horhor Ağa** oyunu ile önem kazanmıştır ve tiyatromuzun ilk müzikli oyun bestecisidir. Defalarca oynanan **Leblebici Horhor Ağa** sinemada da ilk müzikal filmimiz olma özelliğini taşır. Haydar Bey'in **Pembe Kız** ve **Çengi**

**Yahut Daniş Celebi** oyunları, Ahmet Mithat Efendi'nin **Zeybekler**'i Hristo tarafından bestelenmiştir, ortaoyunu etkileri de taşıyan bu müzikli oyunlar seyircinin beğenisini toplamıştır.

II. Meşrutiyet döneminde operet toplulukları çoğalmış ve operet geleneğinin başlangıcını oluşturmuştur. Müsahipzade Celal ise 1917'de yazdığı ilk müzikli oyunu **İstanbul Efendisi** ve bunun ardından yazdığı hemen hemen tüm oyunlarında şarkılı ve danslı bölümler dikkat çeker. Özdemir Nutku, Türk müzikli tiyatrosunun ilk başarılı örneklerinin Müsahipzade Celal'in geleneksel ve çağdaş biçimi harmanladığı bu oyunları olduğunu belirtir.

*“Bu dönemde bu gidişi destekleyen başka bir çaba da 1918 yılında kurulan Beyoğlu Musiki Akademisi'dir. O yıllarda çıkan “Temaşa” dergisinden, bu akademinin opera ve operet sanatçıları yetiştirmek için kurulduğunu anlıyoruz” Yine bu dönemde “Şaban” opereti Viyana'da oynanmış, iyi yorumlar almıştır.” (Nutku, 1985: s. 394)*

Maliyeti yüksek, Batı operetleri de bu dönemde sahnelenmekteydi ancak ekonomik olarak özel grupları zorlaması, durumun grupların faaliyetlerini kesintiye uğratması, turneye gelen Avrupa ekiplerinden izlediği oyunlara alışık seyircinin, yerli özel toplulukların oyunlarından tatmin olmaması Darülbedayi'nin müzikli oyunlara yönelmesi yönünde bir baskıya sebep olur.

1931'de müzikli oyunlar Darülbedayi'nin repertuvarına girmeye başlar. Muhsin Ertuğrul, Darülbedayi dergisinde her ne kadar bu kararın geçici bir karar olduğunu vurgulamışsa da operetler büyük başarı kazanır ve Darülbedayi'nin maddi kazancını da arttırmıştır. Bu durum çevrenin ve Muhsin Ertuğrul'un memnuniyetsizliğine sebebiyet veren bir durum olsa da, 1931-1938 yılları arasında bu türde önemli oyunlar sahnelenmiştir. Bu dönemde yabancı operetler yerine yerli operetler tercih edilmiştir. Özellikle Cemal Reşit Rey ve Ekrem Reşit Rey'in **Lüküs Hayat** başta olmak üzere öncülü olduğu bu dönem, 1950'lere kadar süren Operetler Dönemini başlatır. Darülbedayi, 1938'de operet sahnelemeyi bırakacaktır ancak 1950'lere dek pek çok özel operet topluluğu kendine yer bulur. 1950'lerde halkın operetlere olan ilgisi kaybolmaya başlamıştır. Devlet Tiyatrosu, tamamı eğitimli kadrosuyla 1951-1952 sezonunda Yarasa isimli opereti sahneler. Bu süreçte tek tük

de olsa operetler sahneleyen Devlet Tiyatrosu sahnesinde 1963'te Cüneyt Gökçer'in genel müdürlüğünde, Devlet Tiyatrosu'nda ilk kez müzikal bir oyun oynanır; **Kiss Me Kate**, oyunun başarısının ardından **West Side Story**, **My Fair Lady**, **Fiddler on the Roof** gibi Broadway klasikleri Devlet Tiyatrosu sahnesinde kendine yer bulur.

Haldun Dormen ise istikrarlı özel tiyatro yapımlarıyla önem taşımaktadır. Müzikal yazan, yöneten, müzikal alanında üretken bir geçmişi olan Haldun Dormen, 1961'de **Sokak Kızı Irma** ile Türkiye'nin ilk müzikalini sahnelemiş, en büyük başarısını Egemen Bostancı'yla birlikte sahnelediği **Hisseli Harikalar Kumpanyası**'yla kazanmıştır. 1980'de sahnelenen müzikal, 2007'de yine Haldun Dormen tarafından tekrar sahnelenmiş, 2009'da ise Broadway'de sahnelenen ilk Türk Müzikali olma özelliğine kavuşmuştur.

90'lı yılların sonlarında, özellikle Disney'in başı çektiği müzikal animasyonlar ciddi başarılar kazanır, böylece 2000'li yılların başlamasıyla, Hollywood, müzikallere olan ilgisini yoğunlaştırır. Gerek Broadway müzikallerinden uyarlanan müzikal filmler, gerekse özgün müzikal filmler, Dünya için müzikali tekrar görünür kılar. 2000 yılında **Dancer in the Dark**'la başlayan, 2001'de **Moulin Rouge** ve önemli bir Broadway müzikali olan **Hedwig and the Angry Inch**, 2002'de **Chicago**'yla müzikal tekrar sinema için canlanır.

Elbette bu durum, sinemanın ulaştığı kitleler göz önünde bulundurulursa, kısa süre içinde Türkiye'de de müzikalin önem kazanmasına sebep olur. Dolayısıyla 2000'li yıllar birçok kişi için Türkiye'de ikinci müzikal çağının başlangıcı olarak kabul edilir. Devlet Tiyatrosu, DOB ve İBBŞT'nin müzikallere olan ilgisinin arttığı bu dönemde Broadway tipi, yapımcılarca finanse edilen, "yıldız" isimlerin rol aldığı iki oyun dikkat çeker. Bu özel girişimlere ayrı bir parantez açmak gerektiğini düşünüyorum. **Mucizeler Komedi** (2004) ve **Yıldızların Altında** (2005) döneminin oldukça popüler olmuş, basın tarafından da desteklenmiş iki işi olarak daha önce sözü edilen tür ayrımını da net olarak gözlemleyebileceğimiz iki oyundur.

Kurtcebe Turgul'un yazdığı, Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği, Şener Şen, Güven Kıraç, Mirkelam, Özlem Tekin/Meltem Cumbul, Pamela Spence, Şevket Çoruh gibi isimlerin rol aldığı Most Prodüksiyon'un yapımcılığını üstlendiği **Mucizeler Komedi** olay örgüsüne organik bir biçimde bağlı olan şarkılarıyla müzikal olarak

adlandırabileceğimiz bir oyundur. Tamer Çıray ve Tuna Kiremitçi'nin müzikale özel bestelediği şarkılardan herhangi birini çıkardığımızda müzikalin olay örgüsünde bozulma meydana gelmektedir. Yaklaşık 65 temsil yapan oyunun kayıtları daha sonra satışa sunulmuştur. Bu da bir oyundan maksimum kar etmek üzerine kurulu Broadway sistemine uygun bir yaklaşımdır.

Gani Müjde'nin kaleme aldığı, Mehmet Ergen'in yönettiği, Beyazıt Öztürk ve Candan Erçetin'in başrollerini paylaştığı Fil Yapım'ın yapımcılığını yaptığı Yıldızların Altında fakir bir kızın ünlü olma hikâyesini Yeşilçam'ı tiye alarak aktarır. Filmin kendisine özel bestelenmiş bir şarkısı yoktur, Yeşilçam'da ünlü olmuş şarkıları kullanarak, oyunu "süsleme" yoluna gidilmiştir. Buradaki şarkıların olay örgüsüne doğrudan bir katkısı yoktur. Ancak zaman zaman karakterin yükselişini görmemizi sağlayan şarkılar olay örgüsüne anlamca değilse de amaç gereği katkı sağlamıştır. Fakat yine de Yıldızların Altında bir Yeşilçam melodramının şarkı kullanımını benimsemiş olduğundan müzikal kategorisine alınması doğru değildir. Yıldızların Altında'nın kayıtları da, yaklaşık 30 gösterimin ardından ATV'ye satılmış, böylece oyun bir süre de televizyon macerasını sürdürmüştür.

Demek ki 2000'lerin başında tiyatromuz Broadway'in birkaç kazanç yöntemini kullanmayı denemiştir. Fakat oyunların sahnelenme sürelerinin kısalığı hedeflenen başarının sağlanamadığını gözler önüne sermektedir. Üstelik dönemin köşe yazıları ve sosyal medyasını takip ettiğimizde de, yüksek bilet fiyatlarına karşın seyircinin tatmininin sağlanamadığını görmekteyiz. Buradaki hatayı saptamak önemlidir. Sadece "seyirci müzikal veya müzikli oyun tercih etmiyor demek ki" çıkarımıyla bir yere varmak mümkün değildir. Broadway sistemine yakınlıklarını saptadığımız oyunların hatalarını da saptamak gerekir. 70'lerde Broadway'i etkisi altına alan İngiliz dalgası ve popüler müzikallerin bestecisi Andrew Lloyd Weber ve yapımcı Cameron Mackintosh'un ortak çalışmaları sonucu, Broadway piyasası daha da büyük paralar yatırarak, risk alarak daha da büyük paralar kazanan bir piyasa olmuştur. Bizdeki bu Broadway tipi oyunlarda ise, görebileceğimiz en önemli hata plastik anlamda yetersizliktir. Dekor ve kostümün şaşası, Amerikan Müzikal Tiyatrosunun karakteristik özelliklerinden biridir. Müziğin yapısı, teknolojinin bonkörce kullanılması yine bu karakteristik özelliklerdendir. Bizim Broadway tipi yapımlarımız plastik anlamda zayıf, müzikalite anlamında basit kalmıştır. Buradaki

yetersizlikler, oyunların ticari anlamda zayıf kalmasına sebep olmuştur. Bu durum yapımcılarla çalışılmasına rağmen, oyuncular için ayrılan paranın dekor kostüm vb. için harcanmadığını düşündürmektedir. Bu da yüksek bilet fiyatlarına karşın sadece yıldız oyuncuların veya şarkıcıların sunulduğu gösterilerin ortaya çıkmasına sebep olmuş ve ömürleri kısa olmuştur.

DOB, DT ve İBBŞT yerli müzikallere yer verme konusunda farklı tutumlar izlemiştir. DOB, 2000 yılından itibaren sadece, altı tane yerli müzikal sahnelemiştir, buna karşın Broadway’de dahi 1990 ve 2010’da ömrü birer yıl olmuş **Bir Tenor Aranyor** isimli müzikal altı kez farklı bölgelerde veya belli aralıklarla aynı bölgede sahnelenmiştir. Bu durum, “müzikal üretmiyoruz çünkü kalifiye elemanımız yok” veya “müzikal üretmiyoruz çünkü halk istemiyor” fikirlerinin haksızlığını biraz olsun göstermektedir. Yerli yazara öncelik tanınması gereken ödenekli kurumlardan biri, yabancı bir müzikale altı kez yer verebilirken yerli yazarların toplam altı oyununa yer veriyor.

Devlet Tiyatroları’nda da durum çok farklı değildir, her ne kadar 2000’den günümüze müzikal oyun sahneleme sayısı pek fazla olmasa da DT, sekiz müzikal sahnelerken bunların yarısı yani dört tanesi yerli yazarlara aittir. Bu tablo, ülkemizin tiyatrosunu oluşturma misyonuna sahip olan bu devlet kurumlarının en azından son 15 yılda bu anlamda yetersiz kaldığını gösteriyor. Üstelik müzikal gibi maddi-manevi külfeti yüksek bir türün sorumluluğunu devlet kurumları almazsa kim alacak sorusunu da akıllara getiriyor.

İBBŞT’de ise ne yazık ki bir karmaşadan söz etmek mümkün. Başta da sözü edilen kategorize etme hataları İBBŞT’nin 15 yıllık sürecini okumayı zorlaştırmaktadır, tüm oyunları müzikli oyun kabul edersek İBBŞT’de son 15 yılda sadece bir müzikal çıktığını düşünmek gerekir. Müzikal alt başlığıyla belirtilen tek oyun Cahit Atay’a ait **Sultan Gelin**’dir, türkü müzikali olarak tanımlanmıştır. Fakat kabaca göz gezdirildiğinde müzik içeren tüm türlerin aynı isim altında toplandığını, müzikli oyun olarak tanımlanan oyunlar içinde, müzikaller olduğu gibi, kabare, operet gibi türlerin de yer aldığını görmek mümkündür.

Son dönemde, Engin Alkan gerek İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları için, gerekse özel tiyatrolar için müzikaller uyarlamakta, sahnelemektedir.

**İstanbul Efendisi, Şark Dişçisi, Şekerpare, Küskün Müzikal ve Huysuz** son dönem yapıtları arasında önemlidir. Bunun dışında 2014- 2015 sezonunda, Oscar Wilde'ın **Dorian Gray'in Portresi**'nden, Nebi Birgi, Arzu Daştan Mutlu ve Özlem Saraç tarafından müzikal olarak uyarlanan **Dorian Müzikali** dikkat çekici bir örnek olmuştur. Kemal Başar'ın yönettiği, Gökhan Erarslan'ın yazdığı **Cahide Müzikali** de başarılı örneklerdendir. İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Ebru Kara yönetiminde sahnelenen **Erkek Arkadaş** 2015- 2016 sezonunun ödüllü oyunlarından olmuştur. Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları da **Lüküs Hayat** ve **Ağır Roman**'la müzikal yapıtlar sahnelemiştir. 2015- 2016 sezonunun sonunda ilk kez Türkçe sahnelenen, Broadway'in ünlü ve son derece cesur müzikali **Hedwig and the Angry Inch** de değinilmesi gereken girişimlerdendir.



## İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMADA MÜZİKAL

### 1. Sinemada Müzikalin Kaynağı, Gelişimi ve Tarihi

Uzun metrajlı filmler çekilmeye başlandığında sinema, tiyatrodan özellikle de vodvil ve operetten beslenmiştir. Sessiz film döneminde de müzik yoğun olarak sinemayı etkilemiştir. Bu bağlamda sinemanın ilk döneminde müzikal yöneliş hiç şaşırtıcı değildir. Üstelik uzun metraj çekimleriyle birlikte 1910 yılı itibariyle sinemanın merkezi Los Angeles “Hollywood” olmuştur (Nowell-Smith, 2008: s. 30). Amerikan müzikali ise yaratıcı ekibinden seyircisine kadar tüm Amerikalılar için önemli, milli bir olgudur. En çok müzikal filmin de Amerikan kökenli olması böylece doğaldır.

1895’te ilk ortaya çıktığı dönemde sinema, peş peşe fotoğrafların gösterimi anlamına gelirdi. Bu tıpkı bir slayt gösterisi gibiydi. 1905’e gelindiğinde artık kısa film tabir edilebilecek uzunluğa ulaşmış, 10 dakikalık filmler çekilmeye başlanmıştı (Nowell-Smith, 2008: s. 30). Bu filmlerde henüz ses teknolojisi gelişmemiş olmasına rağmen müzik oldukça önemli bir eşlikçiydi. Setlerde oyuncuların havaya girmesi amaçlı piyanistler bulunduruldu. Opera müziklerinden ve klasik müziklerden beslenen eşlik parçaları sinema piyanistleri veya sinema orkestralarınınca çalınmaktaydı (Nowell-Smith, 2008: s. 249). Sonraları eğer önemli, gişe beklentisi yüksek bir film varsa, bu film için özel besteler yapılmaya başlandı. Bu bestelerin notaları filmlerle birlikte gösterilecek sinema salonlarına gönderilir, sinema müzisyenleri ise bu parçaları filme eşlik ederek çalarlardı. Bu durum müzisyenin yeteneğine göre müzik kalitesinin etkilenmesi durumunu ortaya çıkarmıştı (Nowell-Smith, 2008: s. 219). Zamanla ses teknolojisinin gelişmesiyle birlikte bu besteler kayda alınmaya başlandı. Sinema piyanistlerinin işsiz kalmasına yol açan bu süreç sinemaya sesin gelmesiyle sona erdi (Nowell-Smith, 2008: s. 255).

1920’lerin ortasında bazı çevreler sessiz filmin tamamlanmamış bir sanat olduğu fikrini ortaya attı. Bazı girişimciler ise yıllarca resme ses eklemeye çalıştı. Girişimcilerin bu çabası ticari ve yaratıcı ekipleri pek memnun etmemişti. Sinema uluslararası bir sanat halini almıştı ve onlara göre filmlerin oldukları gibi kalmaları en iyisiydi. Büyük şehirlerdeki, büyük sinema salonları tam teşekküllü orkestraların konuşlanabileceği gibi inşa ediliyordu. Artık ses efektinden bile söz etmek mümkündü (Barrios, 2014: s. 17).

Yaratıcı ve ticari ekiplerin değişen bu koşullardan memnun olmaması son derece normaldi. Sessiz filmler sinemayı çok daha karlı kılmaktaydı. Tek bir film dünyadaki tüm salonlarda gösterilebiliyordu. Dil farklılıklarıyla ilgili hiçbir problem yaşanmıyordu ve dünyadaki sinema endüstrisi tek bir merkezden yönetilebiliyordu. Sesin ve dilin kullanılmaya başlanması bu egemenliğe zarar verecekti. Sesin gelmesi özerk sinema anlayışına ortam hazırladı fakat yeni sorunların çıkması kaçınılmazdı. Dilden doğan farklılıklar Almanlar ve Çekler arasında bir krize bile sebep oldu (Nowell-Smith, 2008: 255). Ancak sorunlar resme ses eklemek isteyen girişimcileri durdurmadı.

O sırada Warner Bros., ikinci en iyi kazanan stüdyoydu. Sam Warner, müziklerin her yerde aynı müzikal kalitede olması gerektiğini düşünüyordu. Tüm izleyicilere büyük şehirlerdeki kalitede ulaşmalıydı (Barrios, 2014: s. 17).

*“Warner Bros., ilk senkronize programını Ağustos 1926’da Vitaphone denilen bir disk-üzerinde-ses sistemi kullanarak sundu. Warner Bros.’un asıl niyeti sinema sahiplerine programlarında canlı icracıların özellikle sinema orkestrasının ve sahne gösterisinin yerine geçecek bir şey sunmaktı. Bu nedenle ilk uzun metrajlı sesli filmleri **Don Juan** (1926) hiç de sözlü bir film değildi; sadece sessiz görüntülere eşlik etmek üzere diskler üzerine kaydedilmiş müzikal partiyonlar kullanılmaktaydı. (...) Fox da sözlü uzun metraj filmlere inanmamıştı. Stüdyo kendi alternatifi olarak bu film-üzerinde-ses sistemi kullanan eşli haber filmlerini Nisan 1927’de piyasaya sürdü. **Fox Movietone News** olarak isimlendirilen filmler, hemen büyük bir olay haline geldi. Ne var ki yeniliğin çekiciliği azaldığı için bu yeniliklerin başarısı geçiciydi. (Nowell-Smith, 2008: s. 249)”*

Müzikal filmin doğumu tam bu sırada gerçekleşti. Al Jolson’un başrolünde oynadığı, Alan Crosland’in yönettiği **The Jazz Singer**, sesli görüntünün de eklendiği sessiz bir film olarak tanımlansa da dudak senkronizesini sağlayan bir film olarak pek çok açıdan tarihe geçti. Kazandığı başarı sektörü tamamen değiştirdi ve Hollywood 1930’a gelindiğinde artık sessiz film yapmaz oldu. Warner Bros.’un Vitaphone’u işe yaramaz hale geldi, stüdyolar *film-üzerinde-ses* sistemine geçiş yapmaya yöneldi (Nowell-Smith, 2008: s. 250).

1929'da gösterime sunulan **The Broadway Melody**, en iyi görüntü Oscar'ını alan ikinci film oldu. Önemli bir reklam kampanyasıyla sunulan filmin afişinde "*ALL TALKING! ALL SINGING! ALL DANCING!*" (Hepsi konuşuyor! Hepsi şarkı söylüyor! Hepsi dans ediyor!) yazmaktaydı (Barrios, 2014: s. 20). Bu çok kısa bir zaman içinde sesli filmin geldiği önemli noktayı ve reklam malzemesi haline dönüşmesini gözler önüne serer. Sesli filme karşı çıkanlar bu süreçte hala olsa da sesli film rüştünü bir müzikalle ispat etmişti.

Müzikalin sesli sinemanın ilk yıllarında çokça tercih edilmesinin nedeni şarkılar çevrilmese de dünyanın her yerinde müzikal filmlerin keyifle izlenebiliyor olmasıydı. Hollywood'un piyasayı elinde tutarken en büyük yardımcısı müzikal oluyordu. Buna rağmen sesin ve dolayısıyla dilin gelişi, 10 yıldan uzun bir zamandır Hollywood'un tekelindeki uluslararası sinema endüstrisinin egemenliğini bitirmiş, dil sayısınca sinema endüstrisi oluşmuştu. 1932'de altyazı, 1933'ten 1937'ye kadar süren gelişim süreciyle de dublaj dil sorununu ortadan kaldırmayı hedefleyen çözümler oldu (Nowell-Smith, 2008: s. 252).

*"En dar anlamıyla "müzikal", büyük ölçüde diegetik (perdedeki karakterler tarafından yapılan) müzikli bir film demektir."* (Altman, 2003: s. 342). Bir filmin müzikal sayılması daha geniş anlamlara ve farklı kurallara bağlı olsa da bu daha dar anlamıyla kabul edildiğinde sayıca da ifade edilebilir. Altman, Hollywood tarihinde 1500 müzikal olduğunu ifade eder. Sesli sinemanın ilk döneminde birdenbire parlayan bir yıldız halini alan müzikal, yeni ve uluslararası yapısı ve Hollywood'un karakteristik bir türü haline gelişiyle sesli sinemanın ilk yıllarına damga vurdu. Bu dönemin en önemli yıldızı ise dansçı Fred Astaire olacaktı. Astaire, 1933 yapımı **Karyoka**'da bir yan rolde görünmesinin ardından parlak kariyerine hızlı bir giriş yaptı. Yeni ortağı Ginger Rogers'la birlikte beş yıl içinde en çok kazanç getiren ve şarkıları en çok beğenilen filmlere imza attılar. 1987'de hayatını kaybeden Astaire, 1958'den sonra bir süre televizyonda da çalışsa da başarısız işlerde yer alır, hakkında enstet iddiaları ortaya atılır fakat yine de şöhretini yitirmez. (Nowell-Smith, 2008: s. 344)

*"İki Hollywood türü -müzikaller ve Disney'in canlandırma filmleri- bestecilerin katkılarına ve bol miktarda müziğe gereksinim duyuyordu, bu yüzden de kayıt ve sonradan seslendirme tekniklerinde geniş kapsamlı*

*gelişmelere de ön ayak oldular. Çizgi filmlerde, hareketsiz çizimleri canlandırmak için kesintisiz bir müziğe gereksinim duyuluyor ve yanlısamaların sürdürülmesi adına baştan sona kadar keskin bir şekilde senkronize edilmeleri gerekiyordu. Uzun metrajlı bir filmdeki her müzikal parça da böyleydi ve 1930'ların ortasına gelindiğinde genel prosedür, ilkin müzik parçasını kaydetmek, ardından "playback" [önceden seslendirme] yöntemi kullanarak filme almaktı; bu, oyuncuların sette serbest hareket etmelerine ya da dans etmelerine olanak vermektedir. Yapım sonrası "dublaj" gerektiğinde işlemde ek iyileştirmeler yapmaya olanak sağlıyordu. Böylece her iki türün öncüleri epeyce sanatkârlık sergileyen birçok filmi üretirken teknolojik sorunları da çözdüler." (Nowell- Smith, 2008: s. 292-293)*

Bu dönemde, müzikal, bugün kullandığımız anlamıyla kullanılmamaktadır. Daha çok tanımlayıcı bir anlatımdır. (Nowell-Smith, 2008: s. 345)

*"Eleştirmenler, "müzikal" terimini ancak "1930-31'de kamuoyu müzikal filmlerden bıktıktan (1929'da 55 ve 1930'da 77 olan müzikal film sayısı 1931'de 11'e, 1932'de 10'a -1960'lara kadar endüstrinin en düşük noktasına düşecekti) sonra, geriye dönülüp bakıldığında standartlaşmış ve sınırlanmış gibi görünen önceki yılların yapımlarını kötülemek için kendi başına bir isim olarak kullandılar." (Nowell-Smith, 2008: s. 346).*

1930'ların ortasında Hollywood müzikalleri karakteristik bir yapı geliştirmeye başlamıştı. Format, karakterler, oyunculuk ve ses etrafında şekillenen bu yapı; anlatı formatında, romantik çiftlere odaklanan, gerçekçi ve ritmik hareketlerin kullanıldığı bir oyunculuğa dayanan, diegetik müziklerin kullanıldığı film olarak tanımlanabilir hale geldi. Bu noktada bir sıralama yapan Rick Altman, müzikalin karakterini şöyle listelemiştir:

*1.Format: Anlatı. Müzik ve dans parçaları bir anlatı çerçevesinde ilişkilendirilir.*

*2.Karakterler: Topluluğun içindeki romantik çiftler. Shirley Temple filmlerinde ya da canlandırma müzikallerde bile oynayan bir çift ve çiftin etrafını saran topluluk müzikalin romantik komedi yaklaşımı için zorunludur.*

3.Oyunculuk: Ritmik hareket ile gerçekçiliğin bileşimi. Her iki uç -doğrudan gerçekçilik ve saf ritim- her ikisinin karakteristik kaynaşmasını oluşturacak şekilde sunulmalıdır.

4.Ses: Diegetik müzik ile diyalogun karışımı. Diegetik müzik ya da dans olmadan müzikal olamaz. Tersinden bakılırsa Jaques Demy'nin Les Parapules de Cherbourg'u (1964) gibi tamamen müzikle yüklü olan filmler (Brecht'in ifadesiyle) ciddi konuşma dünyasından romansın müzikal dünyasına geçmeyi başaramazlar.

(Nowell-Smith, 2008: s. 347)

1.Anlam Stratejisi: İkili odak. Film, erkek ve kadın partnerler (ya da grupları) birbiri ardına sıralar, ikisi arasında paralellikler kurar, her birini belirli bir kültürel değerle tanımlar ve sonunda karşılaşp kaynaşmalarını sağlar.

2.Çift/örgü: Çiftin oluşumuyla örgü kararlılığı arasında paralellik (ve/veya nedensel bağ). Bu yüzden oynaşma, her zaman için filmin tematik malzemesinin başka bir yanıyla ilişkilendirilir.

3.Müzik/örgü: Kişisel ve toplu neşenin ifadesi olarak müzik ve dans. Olası her sınırlamanın karşısında romantik zaferin işaretleri olarak müzik ve dans, kutlama niteliğinde bir amaca hizmet eder.

4.Anlatı/Müzik parçası: Gerçekçilikle ritim, diyalogla diegetik müzik arasında süreklilik. Müzikalin karşıtlıkları, çiftin mistik birliği ve evlilikle ilgili Amerikan mitolojisine uygun olarak sadece çözümlenmek üzere vardır.

5.Görüntü/ses: En heyecanlı anlarda tersine çevrilmiş klasik anlatı hiyerarşisi (ses üzerine görüntü). "Sessel erişiş" süreciyle birlikte (gerçekçi ses yaklaşımı yerini kademe kademe bir ritim ve şiir dünyasına bırakır) yavaş yavaş sesin görüntülenmiş eylemler tarafından üretildiği ve onlarla eşlendiği bilinen durum yerine, eylemlerin müziğe ayak uydurduğu bir dünyaya gireriz.

(Nowell-Smith, 2008: s. 347)

Her ne kadar tüm müzikaller bu yapıya uygundur denilemezse de, uzun süre Hollywood, çoğunlukla bu çizgiler etrafında müzikal filmler yapmıştır. **West Side**

**Story, My Fair Lady, Sound of Music, Mary Poppins** gibi öne çıkan örnekler de bu yapıya uygundur. Dönem dönem iyi filmler çıksa da duraklama dönemine giren müzikal sinema 1970'lerde tekrar bir sıçrama yaşamıştır. (Altman, 2003: s. 348) **Cabaret, Rocky Horror Picture Show, Saturday Night Fever, Hair, All That Jazz** gibi başarılı örnekler bu döneme damga vurdu.

Müzikal sinema özellikle ilk elli yılında, Amerikan kültürünü Dünya'da temsil etmesi sebebiyle Amerika için oldukça önemli bir pazarlama aracı olmuştur. 1990-2000 yıllarında **Lion King, Dancer in the Dark, Chicago, Moulin Rouge** gibi örnekler dikkat çekici olmuştur. Özellikle Disney'in animasyon filmlerinde sürdürdüğü bir gelenek olarak nitelenebilecek tür, **Frozen, Tangled** gibi masal uyarlaması müzikal animasyon filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Son yıllarda Broadway'da efsaneleşmiş **Les Miserables, Into the Woods** gibi müzikal tiyatro yapıtlarının da beyazperdeye başarılı aktarımları olmuştur.

## 2. Türk Sinemasında Müzikaller

*“Sinema, Osmanlı Türkiyesi'ne Batı'yla neredeyse aynı yıl gelmiştir. Pathé Frères'nin Türkiye temsilcisi olan Romanyalı Sigmund Weinberg ilk film gösterimini 1897'nin başında, İstanbul'un kozmopolit semti Beyoğlu'ndaki Sponeck Restoranı'nda yaptı ve birkaç yıl içinde film gösterimleri Osmanlı İmparatorluğu'nun tüm büyük kentlerine yayılmıştı.”*(Nowell-Smith, 2008: s. 740)

İlk dönemde yabancı filmlerin gösterildiği bilinmektedir. Başlangıç dönemi olarak adlandırılan dönemde, sinema ordunun elinde gelişmektedir. Kurtuluş Savaşı'nı da içine alan Başlangıç Dönemi, ulusal bilinç oluşturma hedefi gütmektedir ve çoğunlukla belgesel olarak nitelenebilecek filmler karşımıza çıkar (Esen, 2010: s. 17-18).

İkinci dönem ise Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmaktadır ve 1922-1939 arasındaki dönemi kapsar. Tiyatrocular Dönemi'ni açıklamak için Muhsin Ertuğrul'dan bahsetmek şarttır, tiyatro için oldukça önemli bir isim olan Muhsin Ertuğrul sinemacılar tarafından yoğun bir biçimde eleştirilmektedir. Sinemayı tekeline tuttuğu ve gelişimini engellediği düşüncesi hâkimdir. Muhsin Ertuğrul'un

sinemayla ilişkisinin incelenmesi, Türk Sineması'nın Tiyatrocular Dönemi'ne ışık tutması açısından önemli olacaktır.

1916'da Darülbedayi'den izin alarak Berlin'e gider, burada gündüzleri film stüdyolarında geceleriye tiyatrodaki çalışarak kendisini geliştirir. Daha önce burada bazı filmlerde figüranlık yapmışsa da, **Gecede Işık** isimli filmdeki rolü, Ertuğrul'un sinemadaki ilk rolü olur. 1918'de Berlin'e tekrar gittiğinde **Beranien Düşesi** adlı filmde rol alır. Bu filmle yapımcı- yönetmen Ernst Reicher'in dikkatini çeker ve Stuart-Webb şirketiyle anlaşma imzalar. 1919'da Darülbedayi'de yaşadığı anlaşmazlıklar sonucu tekrar Berlin'e gider ve Nabi Zeki Ekemen ile Stambul Film G.m.b.H. şirketini kurar. Bu şirket adına Maurice Level'in **L'Angoisse** romanından hazırladığı senaryo ile **Samson** filmini çeker, başrolünü de yine kendisi oynar. 1920'de Stuart-Webb şirketi için **Kara Lale Bayramı** ve **Şeytana Tapanlar** filmlerini çeker. (Eczacıbaşı, 1969:ss. 8-12)

1922'de Bozkurt Film adında bir yapımevi kurmak ister ancak bu tasarısı gerçekleşmez. 1922'de Muhsin Ertuğrul'un Viyana'da olduğu dönemde, Seden kardeşlerden birlikte çalışmak üzere bir çağrı alır. Muhsin Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın** kitabında, Kemal Seden'in işletmecilik yaptığını ve bir sinema devralmış olduğunu, kardeşi Şakir Seden ve Namık Zeki Aral'la bu sinemanın işletmeciliğini yaptıklarını ve bu üçlüye dördüncü kişi olarak katıldığını anlatır. Öneriyi kabul edip Türkiye'ye döndüğünde İstanbul'da teknik anlamda hiçbir olanak bulunmamaktadır, hatta teknik işlerle uğraşan sadece üç kişi vardır, Fuat Uzkınay, Cezmi Ar ve laboratuvarcı Hüseyin Bey... Fahir İpekçi'nin birkaç yıllık bir taksitle sağladığı Ernemann marka bir makine ve baskı makinesiyle ilk hazırlıklar tamamlanır.

Böylece Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'de yönettiği ilk film olan **İstanbul'da Bir Facia-i Aşk**'ın çekimleri başlar. Bu filmin konusu işgal yıllarında İstanbulluları sarsan "Mediha Cinayeti"nden alır, Muhsin Ertuğrul ve ekibi böyle bir konuyla gelir sağlayabileceklerini düşünerek yapılar seçimlerini. Dr. Emin Beliş ve Vahram Papazyan'ın başrolde olduğu filmde Mediha rolünü Anna Mariyeviç isimli bir Rus kızı oynar. Muhsin Ertuğrul yine **Benden Sonra Tufan Olmasın**'da bu filmde değinirken şunları söyler: *"Olayla ilgili gazete haberleri ve mahkeme tutanaklarından yararlanılmış ve konuyu hiç abartmayan bir senaryo yazılmıştı."*

(Ertuğrul, 2007: s. 297) Bir birahänenin taraçasında başlayan çekimler, teknik imkansızlıklar, negatiflerin karanlık çıkması, işgalci askerlerin İstanbul’da bulunması gibi sorunlarla sürer ve bittiğinde film piyasanın ve izleyicinin ilgisini çeker, bu film beklenenin üzerinde gişe yapar. Kemal ve Şakir Seden de bu beklenmedik gelir karşısında heyecanlanır ve hemen ikinci bir film için çalışmalara başlanır. (Ertuğrul, 2007: s. 295-303)

Kemal ve Şakir Seden’in Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun **Nur Baba** isimli romanını önermesiyle ikinci filmin hazırlıkları başlar, yine 1922’de çekilen film çekim aşamasında ciddi zorluklarla karşılaşmıştır. Eyüp’teki dış çekimlerde bir kalabalığın saldırısına uğrar. Bu saldırı sonucu Vahram Papazyan filminden ayrılır, onun rolünü de Muhsin Ertuğrul üstlenir. Filme konu olan roman daha yayınlandığı sırada, büyük tepki çekmiştir, film de bu tepkilerden nasibini alır. Kutsal bilinen tekkenin açık saçık ayinlerini açıklayan roman ve film belli bir kitlenin tepkisini çeker. *“Günahı işlemek değil de, işlenen bir günahı açığa vurmak bazı çevrelere uygun düşmüyordu”* cümlesiyle ifade eder Muhsin Ertuğrul, tepkinin sebebini. Bu tepkilerden kurtulmak için filmin ismi **Boğaziçi Esrarı** olarak değiştirilir ve yine gişede tatmin edici bir sonuç alınır. (Ertuğrul, 2007: ss. 300-301)

1923’te Halide Edip’in Kurtuluş Savaşı dönemini anlatan **Ateşten Gömlek** romanı uyarlanır, filmin ulusalcı yapısı, Müslüman ve Türk kadınların filmde rol almasına olanak sağlar, böylece Bedia Muhavvit ile Neyyire Neyir bir gazete ilanıyla aranıp bulunurlar. **Ateşten Gömlek** tiyatral özelliklerden sıyrılan ve sinemasal özellikler taşıyan bir film olur fakat ardından gelen **Leblebici Horhor**’la Muhsin Ertuğrul tekrar tiyatral üslubuna döner. Kostüm ve dekoru oldukça pahalıya patlayan bu film, Kemal Film’i zarara uğratar. Sonrasında çekilen **Kız Kulesinde Bir Facia** filmi de bir Fransız oyunundan uyarlama olur, bu filmde de fazlaca teknik hata bulunur ve başarısız kabul edilir, korku tiyatrosunun bir türü olan oyunun filme uyarlanışında gerilim unsurunun eksik oluşu dikkat çeker. Muhsin Ertuğrul’un Kemal Film için çektiği son film Peyami Safa’nın romanından uyarlanan **Sözde Kızlar** olur. Bu filmin de başarısız olduğu söylenir, filmin ardından yolları ayrılır. (Esen, 2010: ss. 22-27)

Muhsin Ertuğrul, 1924- 1925’te Darülbedayi’den ayrılan sanatçılarla kurduğu ekiple birlikte Ferah Tiyatrosu’nda pek çok oyun sahneler. 1925’te Rusya’ya gider,



Stanislawski ve Meyerhold'un çalışmalarını izler ve burada **Tamilla** ve **Spartaküs** filmlerini çeker. (Esen, 2010: ss. 15-16)

Rusya'dan dönüşte, Muhsin Ertuğrul, daha önce film çekme aygıtları satan, sinema işletmeciliği yapan İpekçi kardeşleri yapımevi kurmaya ikna eder. Reşat Nuri Güntekin'in François de Curel'den uyarladığı **Bir Gece Faciası** oyunu, **Ankara Postası** ismiyle sinemaya aktarılır, bu Muhsin Ertuğrul'un İpekçiler için çektiği ilk film olur. (Eczacıbaşı, 1969: ss. 18-19) Bir Kurtuluş Savaşı hikayesi olan bu film de büyük ilgi görür ve iyi bir gişe gelirine ulaşır. 1931 yılında, Türk Sineması'nın ilk sesli filmi olan **İstanbul Sokaklarında** filmini çeker, Mısır, Yunanistan ve Türkiye'de, bu ülkelerden oyuncularıyla çekilmiştir. Filmin seslendirmesi Paris'te yapılmış, şarkılı melodram olan filmin müziğini Hasan Ferit Alnar yapmıştır. 1932'de, **Bir Millet Uyanıyor** ve **Kaçakçılar** filmlerini çeker. **Bir Millet Uyanıyor** yine bir Kurtuluş Savaşı hikâyesidir, konu işlenişi bakımından dağınık fakat başarılı bir film, izleyici ve eleştirmenler tarafından beğeniyle karşılanır. (Esen, 2010: ss. 27-29) 1933-1935 yıllarında **Karım Beni Aldatırsa**, **Söz Bir Allah Bir**, **Cici Berber**, **Naşit Dolandırıcı**, **Fena Yol**, 1933- 1934'te ise **Milyon Avcıları** ve **Leblebici Horhor Ağa** filmlerini çeker. (Eczacıbaşı, 1969: ss. 18-19) 1935'te Selma Lagerlöf'den uyarlanan, senaryosunu Nazım Hikmet'in yazdığı **Aysel**, **Bataklı Damın Kızı** filmi çekilir. Cahide Sonku ve Talat Artemel filmin başrolündedirler. Cahide Sonku Türk Sineması'nın ilk kadın starıdır. Klasik bir melodram konusuna sahip olan film kadının hakkını savunan yapısıyla dikkat çeker, film çok beğenilir. Pek çok tiyatro oyununu uyarlar, 1940'ta Victor Fleming'in filminden Nazım Hikmet tarafından uyarlanan **Şehvet Kurbanı**'nı çeker, başrolde de Cahide Sonku'yla birlikte kendisi oynamıştır. 1943'te çektiği **Nasreddin Hoca Düğünde** filmi İpekçiler için çektiği son film olur. Sonrasında 3 film daha çeker Muhsin Ertuğrul, 1953 yılında ilk yerli renkli film olan **Halıcı Kız**'ı çeker, bu film oldukça başarısız olmuş ve parasal anlamda destek olan Yapı Kredi Bankası'nı sinema alanından uzaklaştırmıştır. (Esen, 2010: s. 29-31)

*“İlk özel Türk film şirketi olan Kemal Film'in fikir babası ve ilk yönetmeni Muhsin Ertuğrul, tam on yedi yıl boyunca sinemamızın 'tek adamı' olarak kalmıştır. Türk Sinema Tarihi içinde, O'nun 'tek adam'lığının sona erdiği, yeni yönetmenlerin devreye girdiği ve bunların ilki olan Faruk Kenç'in ilk*

*filmi Taş Parçası'nı çektiği 1939 yılından 1950 yılına kadar geçen süreye Nijat Özön'ün adlandırdığı gibi biz de 'Geçiş Dönemi' diyeceğiz. Çünkü bu dönem sinemamızda Ertuğrul'un tiyatro etkilerinin silinip, sinemasal etkilerin yerini almaya başladığı dönemdir. Bir anlamda Türk Sineması'nın tiyatronun gölgesinden sıyrılıp, sinemasal özellikler kazandığı, kişiliğinin oluştuğu 'ergenlik' dönemidir." (Esen, 2010: s. 34)*

Sinemada Muhsin Ertuğrul tekelinin kırılmasının ardından Geçiş Dönemi başlar. İkinci Dünya Savaşı, bu dönem için en belirleyici etkilerden biri olmuştur. Genç yönetmenler bu dönemde ön plana çıkmış, hareketlenen sinema ortamı diğer tiyatrocuları da sinemaya yöneltmiştir. Fakat en önemli etkilerinden biri, önceden Avrupa yoluyla gelen Amerikan filmlerinin savaş nedeniyle Mısır üzerinden Türkiye'ye ulaşması olmuştur. Bu durum Türk sinemasında oldukça popüler olacak olan Mısır filmlerini de yurda sokmuştur. (Esen, 2010: ss. 39-40)

*"(...) Mısır filmleri de Türkiye'de çok sevilmiştir. Aylarca gösterimde kalanlar olmuştur. Müziklerle bezenmiş, melodramatik öğelerle halkın duygularına seslenen filmlerin etkisini gören Türk yapımcılar da, önce dublaj ve Türkçe şarkılarla Mısır filmleri gösterimleri yaparken, giderek kendi çektikleri filmleri bu tarz, şarkılı melodramlara dönüştürmüşlerdir.*

*Böylece daha, tiyatronun etkisinden yeni kurtulmuş olan Türk filmlerinin dili melodram öğelerinin akınuna uğramıştır." (Esen, 2010: s. 40)*

1950- 1970 arasını işaret eden Sinemacılar Döneminde artık Türk Sineması, kendi kimliğini yaratmaya başlamıştır. Sansür uygulamalarının da yoğunlaştığı dönemde, melodramlar ciddi anlamda yükselmiştir.

Bu dönemde tarihi filmler, komediler, çocuk karakter üzerine kurulu filmler ve özgün çabalar dikkat çekmektedir ancak en çok rağbet gören tür, melodramlardır. Yeşilçam'ın kimliği bu tür etrafında şekillenmiştir. Tutan yabancı filmlerin yeniden çekimleri ön plana çıkmıştır. Demokrat Parti dönemi ve 61 Anayasası'nı kapsayan dönem, sansür ve görece özgürlük ortamlarında ürün verilmesine sebep olmuştur. Ancak Demokrat Parti dönemindeki yoğun sansür ortamı sinemacıların otosansür mekanizması geliştirmelerine de neden olmuştur (Esen, 2010: s. 58- 75).

Dönemin dikkat çekici yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz piyasa için filmler de çekmişler ancak kendi tarzlarını da olgunlaştırmışlardır. Atıf Yılmaz, müzikal öğeler kullandığı filmlerle ön plana çıkmış, özellikle ataerkil toplumda kadın olmak üzerine pek çok yapıt ortaya koymuştur. Aynı zamanda Metin Erksan da dönemin dikkat çeken isimlerindedir.

Lütfi Akad'ın Lüküs Hayat'ı Türk Sineması'nda müzikalin izini sürerken karşımıza çıkacak önemli operetlerdendir. Türk Tiyatrosu'nda geçerliliğini uzun yıllar koruyan oyunun sinema versiyonu beklenen ilgiyi görmemiştir.

Sinemacılar Dönemi'nin asıl dikkat çekici kısmı 1960'lardan sonrası olacaktır, 1950'lerde üretim yapan sinemacıların da daha olgun ürünler vermesi, 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlük ortamı bu durumun başlıca sebepleridir. Dönemin dikkat çeken isimleri, melodramların gerçekçilikten uzak, romantik biçiminden uzaklaşıp gerçekçi eserler verme çabasına girişmiştir.

*“Yapılan bu filmler, 1960'tan sonra ülkede oluşan siyasal ve ekonomik olaylarla birlikte düşünüldüğünde bir değer kazanır. Bir önceki dönemin siyasi ve toplumsal ortamı nasıl gerçeklerden kaçış diyebileceğimiz iyimser bir hava yansıtan filmler yapılmasına neden olmuşsa, 1960'tan sonraki umut havası da, bazı yönetmenlere toplumsal gerçeklere yönelme konusunda güç vermiştir.”* (Coşkun, 2009: ss. 35-36)

70'li yıllarda, Türkiye siyaseti bu kez, Süleyman Demirel'e verilen muhtırayla karşı karşıyadır. 61 Anayasası'yla gelen özgürlük ortamı kısıtlanmıştır. Kaos ve umut iç içedir, bu durum sinemaya da elbette yansımıştır. Karşıtlıklar Dönemi olarak adlandırılan dönem, 1970-1980 yılları arasını işaret eder (Esen, 2010: s. 130-131).

*“1970'li yıllar, Türk sineması için ilginç bir dönemdir. Bir yandan Yılmaz Güney'in ve onun izindeki Genç Sinemacılar'ın ortaya çıkardıkları, gerçekçi olmayı amaçlayan, o güne kadar yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler yapımcılar tarafından finanse edilmek istenmedikleri için, daha doğrusu yapımçı müdahalesiyle karşılaşmak istemedikleri için, yönetmenlerin kendi bulup buluşturdukları paralarla gerçekleştirdikleri, söyleyecek sözü olan filmlerdir.*

*Diğer yandan, sinemanın klasik Yeşilçam seyircisi yani popüler filmlerin izleyicisi sinemadan uzaklaştığı için, ticari sinemacıların, yapımcıların çözüm yolu olarak buldukları seks filmleri salonları kaplamıştır.”(Esen, 2010: s. 133-134)*

1980 dönemine ise darbe damga vurmuştur. Şükran Kuyucak Esen, bu dönemde bahsedilmesi gereken, Türk Sineması’na etki eden ikinci bir darbenin varlığından söz eder: *Hollywood Darbesi*. 80 döneminde, 70’lerde furya halinde sinema salonlarında bulunan seks filmleri kesilmiştir. Yapımcıları yeni bir çözüm arayışına iten bu durum, arabesk furyasını ortaya çıkarmıştır. Bol şarkı kullanımı bulunan bu filmleri de melodramlar gibi müzikal olarak değerlendirmek mümkün değildir. 70’lerde dikkat çeken olan Genç Sinemacılar’ın yolu da sansürle kesilmiştir, darbe yönetiminin en ufak eleştiriye tahammülleri yoktur. Bu sinemacılar yasaklar dolayısıyla, eleştirel yönlerini daha bireysel konulara yöneltmişlerdir. (Esen, 2010: s. 172-179)

*“1980’lerde Türk sinemasında kadın konusu dikkati çekecek boyutlara ulaşmıştır. Ticari amaçlı filmlerde geleneksel Yeşilçam kadın anlayışı sürdürülürken, diğer filmlerde gerçekçi bir bakışla kadını ele almaya başlamıştır.”(Esen, 2010: s. 182)*

Türk Sineması’nda müzik, hemen her dönem kullanılmışsa da bir müzikal geleneği oluşmamıştır. Özellikle melodram ve operetler uzunca bir süre Türk Sineması’nda müzikli türler olarak karşımıza çıkmışlardır. Türk Sineması’nda müzikli filmlerde öne çıkan örnekler, Muhsin Ertuğrul operetleri, **Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar** ve revü filmleri olarak nitelenen, revü gruplarının yer aldığı, 1940’ların son döneminde popüler olmuş dans ağırlıklı filmler, **Lüküs Hayat**, **Beş Şeker Kız**, **Keşanlı Ali Destanı**, **Damdaki Kemancı**, **Renkli Dünya**, **Asiye Nasıl Kurtulur**, **Arkadaşım Şeytan**, **Arabesk**, **Lambada**, **Ateş Üstünde Yürümek**, **Neredesin Firuze**, **Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?** olarak sıralanabilir.

**Lüküs Hayat**, Türk Tiyatrosu için her daim canlı, hala aktif olarak oynanmakta olan bir operet olmasına rağmen sinemada pek başarılı olamamıştır. **Damdaki Kemancı**, 1969’da Cüneyt Gökçer’in başrolünü oynadığı, **Fiddler on the Roof**’un serbest bir uyarlamasıdır. 1971’de Yeşilçam’da kendine yer bulduğu

görülür. Kuşbakışı değerlendirmede ise hemen ön plana çıkan iki yönetmen göze çarpmaktadır. Atıf Yılmaz ve Ezel Akay, müzikal parçaları güçlü filmler yapmışlardır.

**Keşanlı Ali Destanı**, epik bir müzikal olarak kabul edilir, Atıf Yılmaz, bu filmle Türk Sineması'nın ilk epik filmini yapmayı denediğini belirtmiştir. Türk Tiyatrosu için oldukça önemli bir yapıt olan **Keşanlı Ali Destanı**, sinemada da önemli bir yer bulmuştur. Yine Atıf Yılmaz'ın **Asiye Nasıl Kurtulur**'u sinemaya uyarlaması da ilgi çekici bir örnek oluşturmuştur. Kaynağını tiyatrodan alan, iki film de Türk Sineması'nın en önemli müzikallerinden olmuşlardır. Arkadaşım Şeytan da Atıf Yılmaz'ın müzikal filmlerindedir ancak içinde kesintiye sebep olan şarkılar da barındırır.

Ezel Akay ise son dönemde, müzikal filmleriyle kendine Türk Sineması'nda önemli bir yer oluşturmuştur. **Neredesin Firuze**'yle birlikte, bir müzikalle kariyerine başlayan Ezel Akay'ın, **Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?** ve **Yedi Kocalı Hürmüz**'de de aynı müzikal yapıyı koruduğu görülür. **Yedi Kocalı Hürmüz**, tiyatrodan müzikal olmamasına rağmen, Ezel Akay'ın sinema uyarlamasında müzikal olarak yorumlanmıştır.

Sayılan örneklerin sayıca az olduğu rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Türk Sineması, müzikal konusunda çok fazla ürün vermemiştir. Başlangıçta sinemamızın tiyatroyla kurduğu bağ, Amerikan Sineması ve Amerikan Tiyatrosu arasındaki bağ ile benzerlik gösterse de, Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki Batı sanatını kopyalama eğilimi ve gelenekselden beslenmeme sorunları dolayısıyla yapay gelişmiştir. Muhsin Ertuğrul'un neredeyse sadece operetlerle ilerlettiği dönemden sonra da sinema ve tiyatronun arası açılmış, çeşitli parametrelerin birleşmesiyle günümüze dek Türk Sineması'nda sayıca oldukça az müzikal film üretilmiştir.

### 3. Müzikal Televizyon Dizileri

Televizyon günümüzde, sinemanın bir uzantısı gibidir. Tiyatro ve televizyon arasındaki etkileşim de giderek artmaktadır. Televizyon dizilerinde müzikal öğeler pek çok kez karşımıza çıkar. Direkt olarak müzikal diziler olduğu gibi, sadece bir bölümü müzikal olan dizilerle de karşılaşırız, hatta bir bölümde tek bir müzikal parça

yerleştirilen ve bu müzikal parçanın koreografiyle sunulduğu dizilere de sıkça rastlanır. Esas olan, olay örgüsünün müzikal parçayla bölünmemesidir. Müzikal bölümler, *sit-com* ve dramalarda sıklıkla kullanılır ancak en ilginç örneklerini fantastik dizilerde verdiği söylenebilir. Müzikal bölümü olan komedi dizileri, **How I Met Your Mother**, **The Office**, **Community**, **Scrubs**, **Family Guy**, **American Dad**, **Futurama**, **The Simpsons**, **Raising Hope**, **30 Rock** ve **South Park** ile örneklenebilir. Müzikal bölümü olan dramalarda **Grey's Anatomy**, **Ally Mcbeal**, fantastik ve bilimkurgu dizilerde ise **Buffy the Vampire Slayer**, **Xena: The Warrior Princess**, **Supernatural**, **Star Trek: Voyager**, **Fringe** ve **The X-Files** ön plana çıkar. Bunun dışında tamamen müzikal olarak kurgulanan televizyon dizileri **Glee** ve **Smash** ve müzikal internet dizisi **Dr. Horrible's Sing Along Blog** özellikle incelenmesi gereken dizilerdir.

Müzikal diziler, sayıca çok olmasa da, dönem dönem televizyonda yer bulmuştur. Son dönem müzikal dizilerinden **Glee**, altıncı ve son sezonundadır, oldukça popüler bir yayın hayatı olmuştur. Son derece popüler bir dizi olan **Glee**, popülerliğinin yanında klasiklere de sırtını çevirmez, **Don't Rain on my Parade**, **Make'em Laugh** gibi klasik müzikallere ait şarkılar da dizide kendine sıkça yer bulur. Bir Amerikan lisesindeki statü kaygısını ve durumunu, popüler olmayan, dışlanan, aşağılanan çocuklar üzerinden anlatmış ve onların müzik yetenekleriyle yükselmelerini konu edinmiştir. Oldukça iyimser bir yapısı olan dizi, büyük başarı öyküleri anlatmaktan da çok hoşlanır. Bu yönüyle de Amerikan müzikallerinin genel yapısıyla uyuşmaktadır. Ohio'dan çıkıp New York'ta bir tiyatro okuluna girmeye kazanan, üstelik de **Funny Girl**'de başrol oynaması için seçilen **Rachel Berry** karakteri bunun en iyi örneğidir. Aynı şekilde, **Mercedes Jones**'un bir pop yıldızı, **Kurt Hummel**'in **Vouge** dergisinde önemli bir çalışan olması ve New York'taki tiyatro okuluna girmeye hak kazanması da hep bu durumu destekler niteliktedir. **Glee**'de karakterlerin başına kötü şeyler sıkça gelir, dayanılmaz acılar yaşarlar ve bu sorunlarını beraberce müzikle aşarlar. Hem müziğin iyileştirici gücü hem de birlikteliğin önemi sürekli vurgulanır. **Glee**'nin kendine özgü şarkıları yoktur, dönemin popüler şarkıları ve klasikler kendilerine bir şekilde mutlaka yer bulur. Bu, olay örgüsünden ayrı bir biçimde **Glee Kulübü**'nde de olabilir, olay örgüsüne uygun şarkı seçimiyle karakterlerin hayatlarına bir klip gibi de uyarlanabilir. **Glee**'nin bir ana karakteri olduğunu söylemek güçtür, **Glee Kulübü**'ndeki herhangi biri o bölümün

odağı olabilir. Ryan Murphy'nin yapımcılığını üstlendiği dizi, eşcinselleri, Yahudileri, zencileri, şişmanları, yeteneksizleri, okuma bilmeyenleri kısacası bir Amerikan lisesinde azınlıkta olabilecek herkesi müzikle yüceltir. **Grease**'in azınlıklara yönelmiş bir versiyonu gibidir. Dış yapı benzerdir; ancak içeride çok daha fazla ezilen ve kaybeden vardır.

2012'de başlayan, Steven Spielberg'ün yapımcılığını üstlendiği **Smash** ise çok daha kısa ömürlü olmasına rağmen diziye özel bestelenen şarkılarıyla daha iyi bir müzikal örneğidir, bu sebeple daha yakından incelenmelidir. *Sahne arkası müzikali* türünde olan dizi Broadway'de bir müzikalin çıkış sürecini, yapımcı, yönetmen, oyuncular, yazar, müzisyen ve onların hayatındakilerle çatışmalarını yansıtarak anlatır. Yaratıcı ekipteki herkes kişisel ilişkilerinden önce Broadway'le evlidir, öncelikleri bellidir ve bu onları işlerinde iyi, sosyal ilişkilerde görece beceriksiz yapar. Dizideki temel çatışma yaratıcı ekip ve 'show businnes' arasındadır, diğer karakterler bundan etkilenenler olacaktır.

Müzisyen *Tom Levitt*, Broadway'de son derece başarılı bir bestecidir ve partneri *Julia Houston*'la iyi işler yapmaktadır. Fakat *Tom*, büyüyememiş, olgunlaşmamış bir eşcinseldir, asla uzun süreli bir ilişkisi olmamış, uzun bir ilişki olasılığı olursa bu ilişkiyi kesinlikle sürdürmemiştir. *Julia*, bir çocuk annesi, evli ve başarılı bir yazardır. Kocasıyla ikinci çocuğu evlat edinme planları yapmaktadır fakat *Marylin*'in müzikalini yazma fikrine karşı koyamaz. Bu süreçte örnek eş *Julia*'nın daha önceki bir oyun sırasında kocasını, oyuncu *Micheal Swift*'le aldattığını öğreniriz. *Julia*, kalıplarına sığmaya çalışırken en başarılı olduğu alan yazarlığı olarak kalacaktır her zaman. *Derek Wills*, önemli bir yönetmendir ve *Marylin*'i yönetmek için iki yıl çalıştığı **My Fair Lady**'yi bırakacak kadar tutkularının peşinden giden biridir. Ama aynı zamanda *Derek*, duygusal olarak olgunlaşmamış, istediği an oyuncularının onunla yatacağını düşünen, belki de kimseye gerçek bir şey hissedememiş biridir. *Eileen Rand* ise oyunun yapımcısıdır. Kocası *Jerry*'yle ayrılma aşamasında yaşadıkları anlaşmazlık sonucu tüm malları emanette kalmıştır. Yıllarca *Jerry*'yle birlikte yapımcılık yapmışlar ve bu *Jerry* para yönetimiyle ilgilenirken *Eileen*'in duygusal davranmasına olanak sağlamıştır. *Eileen*'in tek şansı bu müzikaldir ve müzikale hepsinden daha bağlı olması şaşılacak bir durum değildir. Kendisini eski kocasına ve piyasaya ispat etmesinin tek yolu *Marylin* müzikalinin

başarıya ulaşmasıdır. Tüm bunların yanında, biri tamamen tecrübesiz diğeri daha tecrübeli oyuncular *Karen* ve *Ivy*'nin rol için çatışması ve *Ivy*'nin, eski bir Broadway yıldızı olan annesine, *Karen*'ın tüm olanaklarını onun için seferber eden sevgilisi ve ailesine kendisini ispat etme çabası vardır.

Sonradan **Bombshell** adını alacak olan müzikal, herkesin ilişkilerini mahveder, tekrar toplar, tekrar mahveder ama her şey tiyatro içindir ve en önemli şey müzikaldir. Tüm bu bencilliğin içinde hayatlarındaki insanlar “benimle ilgilen” derlerken aslında daha bencildirler, bir fedakârlığı mutlaka sonradan dile getirmek için yaparlar ve bundan mutlaka faydalanırlar. Aslında dizi, her şeye rağmen Broadway'in tüm sistemini temize çıkarır. Popüler şarkılara da yer vermesine rağmen dizi için yazılan şarkıların çoğu kolaylıkla bir müzikali oluşturabilecek yapıdadır. Seyirciye, müzikali gösteren bölümlerden oluşturulacak bir sahne müzikalinin kolaylıkla sahnelenebileceği hissini verir.

Bu kategoride 15'er dakikalık 3 bölümden oluşan bir internet dizisi olan **Dr. Horrible's Sing-Along Blog**'u da anmak gerekir. Tümü televizyon yıldızı olan oyuncularıyla, Joss Whedon yazarlığı ve yönetiminde çekilen dizi müzikal özelliklerini sonuna kadar taşır. Dünyanın en iyi kötü karakteri *Dr. Horrible* ve en kötü iyi karakteri *Captain Hammer*'ı barındıran dizi bir aşk üçgeninde ilerler. Dizi için yazılan şarkılar ve şarkıların koreografileri son derece başarılıdır.

Bunların dışında popüler televizyon dizilerinin çoğu bir bölümde ya da bir müzikal parçada yer vererek müzikali denemiştir. Bunlardan en ilgi çekici olanı yine Joss Whedon'ın yazarı ve yönetmeni olduğu **Buffy The Vampire Slayer**'dır. Vampir avcısı *Buffy*'nin hikayesini anlatan dizi, altıncı sezonunda “Once More, With Feelings” isimdeki bölümüyle müzikali denemiştir. Fantastik hikâyelere hayat veren Joss Whedon'ın diziyeye başlarken müzikal bir bölüm çekme hayali kurduğu ve bunu nihayet altıncı sezonda gerçekleştirdiği bilinmektedir, bölümün tüm şarkıları orijinaldir ve uzun bir sürede yazılmış ve çekilmiştir. Birdenbire kasabaya çöken bir lanetle herkes gerçek hislerini açığa çıkaran şarkılar söylemeye ve dans etmeye başlar, bu tüm karakterler için oldukça rahatsız edicidir. Çağrılan iblisin geri gönderilmesiyle bu durum çözülür ancak artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Dizi bu bölümle, kendi işleyişi içinde belki de 10 bölümde sağlayabileceği ilerlemeyi bir bölümde sağlamış olur, şarkılar için anahtar kelimeler zaaf ve sırdır. Son şarkının



da temasının “Peki bundan sonra ne yapacağız” olması hedeflenen etkiyi göz önüne serer. Hem işlevsel hem de estetik açıdan doyurucu bir bölüm olmasıyla seyircilerinin de en beğendiği bölümlerden biri olmayı başarmıştır “Once More, With Feelings”.

**Xena: The Warrior Princess**'te ise müzikal bölüm fantastik olan dizinin ilgi çekici bölümlerinden biri olmayı başarmıştır. Bölümde, *Xena*'nın oğlu ölmüştür ve bu ölümden en yakın arkadaşı olan *Gabrielle* sorumludur. İkilinin yolları ayrılmıştır ve *Xena* hesaplaşmaya kararlıdır. Dövüşürlerken bir uçurumdan denize düşerler ve araf gibi kurgulanmış düşsel bir dünyaya gelirler. Bu dünyada herkes şarkı söylemekte, *Xena*, savaş tanrısı *Ares*'le tango yapmak durumunda kalmaktadır. *Xena*'nın dünyasının, arafının odak noktası savaş, *Gabrielle*'inkisi ise barış ve eve dönüşdür. Bu iki dünyayı ayıran kapı açılıp ikili bir araya geldiğinde savaş üstün gelir. Bu andan itibaren ikilinin birbirini affetmeye çalışmasını izleriz. Birbirini suçlamaktan, birbirini duyamayan ikili, birbirlerini her affettiklerinde bir engelin ortadan kalktığını fark ederler ve tam olarak affettiklerinde gerçek dünyaya dönebilirler. Bölümün şarkıları, diziye özel yazılmıştır ve oldukça başarılıdır. *Xena* gibi bir karakterin oğlunun ölümüyle oluşan kinini bir bölümde başka bir biçimde bitirebilmeleri pek mümkün değildir. Müzikal bölüm, **Xena: The Warrior Princess**'te de ciddi bir ilerleme sağlamak için işlevsel kullanılmıştır.

Bir diğer işlevsel müzikal bölüm kullanımı fantastik öğelerle bezeli bir drama olan **Supernatural**'da görülür. Gerçeküstü varlıklarla mücadele eden iki kardeşin hikâyesini anlatan dizinin 100. bölümü müzikal olarak çekilmiştir. Kardeşlerin kopma noktasına geldikleri anda, babalarını aramak için mecburi bir araya gelişlerinde bir lisede kendi hikâyelerinin bir müzikal olarak sahnelendiğini ve esrareniz kayıpların söz konusu olduğunu öğrenirler ve liseye giderler. Kendi hikâyelerini sahnede görmek, kopma noktasındaki kardeşleri birbirine tekrar bağlar. Böylece normal şartlarda uzun sürede kat edilecek bir yol, müzikal bir bölümle çözülür.

Doktorların, asistanlıktan uzmanlığına kadar uzanan süreci anlatan, 10 sezondur devam eden **Grey's Anatomy** dizisinde de 7. sezonunun 12. bölümü olan “Beneath The Song”da müzikal denemesi yapılmıştır. Aslında **Grey's Anatomy**'de her zaman bölüm sonu şarkıları son derece önemli olmuştur, bir klip gibi yerleştirilen

şarkı ve görüntüler dizinin bölüm finallerinin etkisini oldukça arttırmıştır. Müzikal **Grey's Anatomy** bölümünde de şarkılar oyuncularca söylense de aynı etkiyi yaratması hedeflenmiştir. Çoğunlukla koreografiden uzak, fonda çalan bir şarkı formundadır söylenen şarkılar. Bölümde, var olan şarkılar kullanılmıştır ancak şarkıların sözlerine uygun repliklerin senaryoya yerleştirildiği göze çarpmaktadır. Doktorlardan birinin geçirdiği kaza sonrası verdiği ölüm kalım savaşını anlatan bölüm, şarkılarla birlikte çok daha etkileyici bir hale gelmiştir.

**Ally Mcbeal** ise, 2000'de yayınlanan "The Musical, Almost" isimli bölümüyle dikkat çeker. Bir avukatın hayatını anlatan dizide bu bölüm adeta karakterlerin çocukluklarına inme amacıyla kullanılmıştır. Bilinçaltında kalanları, söylenemeyenleri söyleyen bir bölüm olmuştur, bu sebeple de dizi içinde önemli bir bölüm olmuştur.

Yine asistan doktorların başından geçenleri anlatan komedi dizisi **Scrubs**'ta ise "My Musical" bölümü, acil servise gelen bir hastanın etrafındaki herkesi şarkı söyleyip dans ederken görmesi etrafında şekillenir. Kimse şarkı söylediğini kabul etmez, hasta yokken müzik kesilir. Yapılan tetkikler sonucunda hastanın anevrizması olduğu ortaya çıkar ve ameliyat sonrası müzik yok olur. **Scrubs**'taki müzikal bölüm, diğer dizilere göre daha işlevsizdir, şarkıları ise tekdüzedir. Bu tekdüzelik söylenen şarkıların hastanın kafasında olması ve dolayısıyla şarkıların uzman olmayan tek bir göz tarafından bestelendiği şeklinde yorumlanabilir. Yine de şarkılar içinden "Guy Love" ön plana çıkar.

Yine bir komedi dizisi olan **The Office**'te ise ofis çalışanları amatör olarak **Sweeney Todd** müzikalini hazırlamaktadırlar. Bu eksende ilerleyen bölümde **Sweeney Todd**'dan şarkılar kullanılır.

**Raising Hope**'da ise Bar Mitzvah töreni ve Yahudilikle ilgili şarkılar yazılmıştır. Yine bir komedi olan diziye eğlenceli bir hava kazandırmıştır. **Community** isimli komedi dizisinde ise müzikal bölüm kendisine **Glee**'nin bir parodisi olarak yer bulmuştu. Komedilerde kullanılan müzikal bölümler **The Simpsons, South Park, Family Guy, American Dad, Futurama** gibi animasyon dizilerde önemli bir yer tutmaktadır. Bu diziler özellikle popüler olanı alaya almaya yönelik yapımlardır. Bu tutum içinde müzikali sıklıkla kullanırlar.

Sadece tek bir müzikal parça kullanılan bölümlerde ise en iyi örnek **How I Met Your Mother**'ın "Girls Versus Suits" bölümü olacaktır. Aşırı çapkın ve takım elbiselerine takıntılı bir karakter olan *Barney Stinson*'ın kesinlikle takım elbise giyen biriyle birlikte olmayacağını söyleyen bir kızla birlikte olmak için takım elbiselerinden vazgeçmiştir ve en son sahnede takım elbisesini yücelten ve iyi bir koreografiyle sunulan "Suit Up" şarkısını söyler. Bu oldukça iyi bir müzikal parçadır ve bölümü daha eğlenceli kılmıştır.

Genel olarak baktığımızda, komedi dizilerinde müzikal parçaların eğlence dozunu arttırmak için kullanıldığını söylemek mümkündür. Ancak **Buffy The Vampire Slayer**, **Ally Mcbeal**, **Xena: The Warrior Princess** ve **Supernatural**'daki gibi daha işlevsel kullanıldığı durumlar da vardır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: RENT VE LÜKÜS HAYAT ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN SİNEMADA VE TİYATRODA MÜZİKAL TÜRÜNÜN İNCELENMESİ

### 1. Rent

#### 1.1. Jonathan Larson ve Rent

Jonathan Larson, Billy Aronson'la birlikte 1989'da **Rent**'i yazmaya başladı. Puccini'nin **La Boheme** operasından yola çıkarak modern bir müzikal yazmak Billy Aronson'un fikri olsa da ikili **Rent**, **Santa Fe** ve **I Should Tell You** şarkılarını tamamladıktan sonra farklı projelerde çalışmak üzere ayrıldılar. Sadece üç şarkısı çıkmışken bile Larson, **Rent**'in finaline karar vermişti, uyuşturucu bağımlısı ve AIDS hastası **Mimi**, “yaşayacaktı. Larson, bunun yaşamı kutlamak anlamına geleceğine derinden inanıyordu.”(Hoffman, 11) Prova sürecinde, oyunda çalışanlar bunun ucuz görünebileceğinden çekinse de Larson'ın en kararlı olduğu nokta **Mimi**'nin yaşaması olmuştu. (Rapp, 26)

1982'de AIDS adını alan HIV pozitif, New York'ta hızla yayılıyor, Larson'ın yakın çevresinde de ortaya çıkıyordu. Böylece **La Boheme**'de Paris'teki tüberkülozun yerini, **Rent**'te New York'taki AIDS aldı. Larson, yakın çevresinde yaşadığı AIDS'in sebep olduğu ölümlerden giderek daha çok etkileniyordu. Billy Aronson'dan **Rent**'i tek başına yazmak için izin aldı ve arkadaşlarının anısına, AIDS'in ve sosyal adaletsizliklerin yükselişine tepki olarak **Rent** üzerine çalışmalarını yoğunlaştırdı (Hoffman,11).

Yakın arkadaşı Victoria Leacock Hoffman'ın aktarımına göre, **Rent**'te büyük-küçük birçok otobiyografik detay vardır. Çevreleri tam da **Rent**'teki gibi bir çevredir, yaşadıkları zorluklar **Rent**'e paraleldir. Tiyatronun gücüne, dünyayı değiştirebileceğine ve kendisinin dünyayı tiyatroyla değiştirme gücüne sahip olduğuna inanan Larson, **La Vie Boheme** şarkısında da ifade ettiği gibi, “savaşın karıştınının barış değil, yaratıcılık olduğuna” inanmaktaydı (Hoffman, 13).

Jonathan Larson, Ocak 1996'da iki hastane aortik anverizma teşhisini koyamadığı için hayatını kaybeder. Dolayısıyla ilk kez Şubat 1996'da New York'ta oynanan, drama dalında Pulitzer ödülü alan, 4 Tony Ödülü kazanan başyapıtı **Rent**'in prömiyerini göremez.

Henri Mürger'in **La Boheme** romanı, **La Boheme** operasının doğumuna sebep oldu, **La Boheme** operası ise **Hair** müzikalinin de yadsınamaz etkileriyle **Rent**

müzikalini doğurdu. Jonathan Larson, klasik bir operayı, modern bir rock müzikaline dönüştürdü. **Rent**, 90'lar gençliğine adanmış bir yapıt oldu. Çoğu AIDS'li, uyuşturucu bağımlısı, yoksulluğu hür iradesiyle seçmiş bu idealist gençler, **Hair**'in hippie gençliğini onurlandırdığı gibi, 90'ların gençlerini onurlandırdı. 2008'e kadar Broadway'deki yolculuğu süren **Rent**, 2005'te Chris Colombus tarafından sinemaya aktarıldı. 2008'de Michael John Warren'ın yönettiği son gösteri kayda alınarak televizyon filmi olarak sunuldu.

## 1.2. Oyunun Olay Örgüsü

### 1. Perde

Oyun, *Roger*'in elektro gitarıyla sahneye çıkması ve ardından tüm karakterlerin, hızla yerini almasıyla başlar. *Mark*, seyirciye doğru konumlandığı kamerasıyla, anlatıcı rolünü üstlenir. Buldukları ortamı, yaşam biçimlerini tanıtır. Duvarda *Roger*'in eski konserlerinin afişleri vardır, elektrikleri dışarıdan aldıkları kaçak bir kabloyla mevcuttur, *Tune Up #1* isimli şarkı girer, *Mark*, senaryosuz çekeceğinden bahseder, *Roger*'in gitarını akort ettiğini, altı aylık inzivadan çıkacağını söyler. *Roger*'a ne yapmak istediğini sorar, *Roger*, iyi bir şarkı yazmak istediğini söylerken çalan telefonla sözü kesilir. Telefonu açmazlar, telesekreter devreye girer. Arayan *Mark*'ın annesidir, *Maureen*'in onu terk etmesine üzülmemesini söyler, fazla müdahaleci ve pımpirikli bir yapısı olduğunu konuşmalarından anlarız. Devam eden şarkıda sürekli telefonla sözleri kesilecektir. *Roger* asla iyi bir şarkı yazmak niyetini dile getirdiği cümleyi tamamlayamaz. *Collins* arar, gelmiştir, anahtarları atmalarını söyler. Fakat anahtar atıldığı anda geç kalabileceğini söyleyerek kapatır, gaspa uğrayacaktır. Hemen ardından arayan *Benny*'yse, kirayı almaya geleceğini söyler, *Mark* ve *Roger*, *Benny*'nin kira ödemeyeceklerine dair verdikleri sözü hatırlatır. *Benny* onların eski ev arkadaşıdır ve sözüne rağmen kirayı almaya geleceğini belirtir. *Roger*, *Musetta'nın Valsi*'ni çalmaya başlar ve elektrikler gider. Bu andan sonra oldukça hareketli bir sahneyle **Rent** şarkısı çalınacaktır.

Şarkı boyunca, durumlarını iyice gözler önüne sererler. Eşzamanlı olarak *Joanne*'i tanırız, bir telefon kulübesinde *Maureen*'le konuşmaktadır. Akşamki gösteri için tesisatla ilgilenmektedir fakat bir problem vardır, *Maureen*, *Mark*'tan yardım isteyeceğini söylemiş olmalıdır ki, *Joanne*, *Mark*'ı aramamasını söyler fakat

devamında *Maureen*'in *Mark*'ı aradığını, *Mark*'ın da yardımı kabul ettiğini görürüz. *Benny*, karısı *Allison*'la konuşur, *Mark* ve *Roger*'ı kurtaracağını söyler. Tüm ideallerini satmış olan beni kendince iyi niyetli bir kapitalisttir. Öte yandan *Collins*'in durumu çok kötüdür. Şarkı boyunca süren bu hareketli sahneyle birlikte, pek çok konuda fikir sahibi olmuş olur seyirci, filmin asıl girişinin *Rent* şarkısı olduğunu söylemek mümkündür.

Sonraki sahne, daha sonra da birkaç kez kullanılacak kısa bir geçiş şarkısıyla başlar, şarkı kısadır, “*Noel çanları çalıyor, burada değil, başka bir yerde*” der. Ardından bir bidonu enstrüman olarak kullanan *Angel* ve gaspa uğramış *Collins*'in tanışmasını görürüz. *Collins*'in parası çalınmamıştır çünkü parası yoktur. Fakat paltosunu kaptırmıştır. *Angel* ona yardım eder. Aralarındaki ilk görüşte aşktır. Yaşam destek toplantısına gideceğini söyleyen *Angel*, *Collins*'i de çağırır, buradaki repliklerle ikisinin de AIDS olduğunu öğreniriz. *Angel*, *Collins*'i yemek yemeye çağırır, yeni bir palto da alabileceklerini söyler. *Collins*, arkadaşlarının beklediğini söylese de *Angel*'la gitmeyi reddetmez.

Sonraki kısımda, *Roger* ve *Mark* evdedirler. *Mark*, *Maureen*'e yardım etmek üzere evden çıkmak üzeredir. *Roger*'ı da evden çıkmaya ikna etmeye çalışır, gösteriye veya yemeğe davet eder ancak *Roger*, parası olmadığını söyleyerek reddeder. Burada *Mark*, anlatıcı kimliğine bürünür ve *Roger*'ın sevgilisi *April*'in ona AIDS mikrobi taşıdıklarını söyleyen bir mektup bıraktıktan sonra banyoda bileklerini keserek intihar ettiğini aktarır. Ardından evden çıkar. *Roger* yalnız kalmıştır. *Musetta'nın Valsi*'ni çalar yine ve sinirlenerek gitarı bırakır. *One Song, Glory* şarkısı başlar. *Roger*'ın mutsuzluğunu ve umutsuzluğunu bu şarkıda net olarak görürüz. Ölmeden önce bir şarkı yazmak istemektedir. Bu şarkıyı yazabilse huzura kavuşacaktır ancak bu yaşadığı belki de en zor yaratım sürecidir. *Roger*'ın şarkısı kapının çalınmasıyla bölünür, *Roger*, gelenin *Mark* olduğunu düşünse de gelen *Mimi*'dir. *Light My Candle* şarkısı ilk andan itibaren aralarındaki cinsel gerilimi gözler önüne serdiği gibi, *Mimi*'yi de tanımamızı sağlar. Elektrikler kesiktir ve *Mimi*'nin mumunun yanması gerekir. *Roger*, *Mimi*'nin uyuşturucu bağımlısı olduğunu ilk anda anlar. *Mimi*'nin yüzünü ve gülüşünü “tanıdık” bulur. Mumun bilinçli söndürülmesi ve yakılması üzerine kurulu oyunun ardından *Mimi*'nin uyuşturucusunu kaybetmesi ve onun aranması oyununa başlarlar. *Mimi*'nin uyuşturucusunu bulmasıyla sahne biter.

Yine telefon sesiyle yeni sahneye başlanır, bu kez çalan *Maureen*'in telefonudur. Telesekreter mesajı devreye girer ki *Maureen*, telesekreter mesajında dahi insanları gösterisine davet etmektedir. 11. Sokaktaki evsiz ve sanatçıların atılmasını protesto edeceği bir gösteridir bu. Arayanlar ise *Joanne*'in anne ve babasıdır, toplum içinde nüfuzlu insanlar olduklarını anlarız, *Joanne*'den kendi çevrelerine girerken elbise giymesini ve yalnız gelmesini talep etmektedirler. *Joanne*'in bir avukat olduğunu ancak sahne amirliği yapmakta olduğunu da burada öğreniriz. Anne ve babasının sözlerinden ve konuşma biçimlerinden baskılayıcı ebeveynler oldukları anlaşılmaktadır.

Sonraki sahnede, *Mark* yine anlatıcı kimliğiyle, *Collins*'in sahneye gireceğini söyler ve onu tanıtır: “bilgisayar dâhisi, hoca, anarşist, *Parthenon*'da çıplak koşmuş adam.” *Collins*, yiyecek- içecek gibi şeyler getirmiştir ve bunlar oldukça pahalı seçimlerdir. *Roger*, onu soğuk karşılar fakat bunun sebebi aralarında bir problem olması değil, *Roger*'ın kendini insanlardan kaçırın tavrıdır. *Collins*, ona sarılır. MIT'den gerçeklik kuramından dolayı kovulduğunu New York Üniversitesi'nde ders vermeye başlayacağını anlatır. Diğerleri gibi *Collins*'in de parası yoktur, bunları alabilmesinin sebebiyle tanıştır *Mark* ve *Roger*'ı: *Angel Dumott Schunard*. *Angel*, ***Today 4 You*** şarkısı ve Noel Baba kostümünün mini etekli bir versiyonuyla ve elinde paralarla girer. Şarkıda parayı nasıl kazandığını anlatır, zengin bir kadın aralıksız perküsyon çalarsa komşusunun havlamayı bırakmayan köpeğini susturabileceğini düşünmüş ve ona 1000 Dolar teklif etmiştir, *Angel*, teklifi kabul etmiş ve parayı almıştır. Köpeğin adı ise Akita'dır, yani daha sonra *Benny* ve *Allison*'a ait olduğunu öğreneceğimiz köpektir. Şarkının devamında *Collins*'le tanışmasını da anlatır.

Şarkının bitiminde *Benny* adeta belirir. *Mark*, yine anlatıcı kimliğiyle dahil olur ve *Benny*'yi tanıtır. *Benny*, *Allison Grey*'le evlenmiştir, yandaki arsa ve binayı stüdyo kurmak için kayınpederiyle birlikte satın almıştır, *Maureen*'in protestosu bu durumla alakalıdır. *Roger*, şarkıya başlar, *Benny*'nin bir zamanlar idealleri olduğunu söyler fakat *Benny* eskisi gibi değildir. Kirayı ister, *Mark* sözünü tutmadığını söyler. *Benny* stüdyonun onlar için de iyi olacağına ikna etmeye çalışır. İşlerini yapıp, karşılığında para kazanabilecekleri bir yer olacaktır bu stüdyo. Hayallerini teklif eder karşılığında da *Maureen*'in gösterisini durdurmalarını ister, eğer bunu başarırlarsa kira da ödemek zorunda değillerdir. Ancak *Roger* ve *Mark* bu teklifi kabul etmez.

*Collins* ve *Angel*, *Mark* ve *Roger*'ı yaşam destek toplantısına davet eder, *Roger* reddeder, *Mark*, gösteriyi kurtardıktan sonra geleceğini söyler, ayrılırlar. *Mark*, tekrar sahneye geldiğinde *Joanne*, ses sistemiyle uğraşmaktadır. *Mark*'ı görmekten rahatsız olmuştur, ses için mühendis çağırdığını söyler, *Mark* gitmeye yeltenir fakat *Joanne*, mühendisin üç saat geciktiğini itiraf eder. Ses sistemiyle ilgilenirlerken **Tango: Maureen** şarkısı başlar. Durumun tuhafılığı, *Maureen*'in ilişkilerindeki sadakatsizliği, sadece kendini düşünmesi şarkının konusunu oluşturur. Şarkı bittiğinde *Mark* kendisini oldukça iyi hissediyordur, *Joanne* ise rezalet hissetmektedir.

Sahnenin üst kısmında, yaşam destek toplantısı konumlandırılmıştır. Toplantıyı yöneten kişi, olumlamayı sürdürmekten bahsetmektedir. Bu toplantıya **No Day But Today** şarkısı eşlik eder. *Gordon* isimli AIDS hastası, olumlamayı saçma bulduğunu söyler, kan değerleri düşüktür ve New Yorkludur, sorunlarını akılla çözmeye alıştıdır fakat akıl, 3 yıl önce ölmesi gerektiğini söylemiştir. *Gordon*, arada kalmışlığıyla önem kazanır. Olumlamaya da inanmaz ama artık mantığa da inanmamaktadır. İnanacak hiçbir şeyi kalmamıştır.

Bu sahne *Mimi*'nin **Take Me Out Tonight** şarkısına bağlanır. Filmde, striptiz klübündeki dansı olarak gösterilen bu bölüm, oyunda *Mimi*'nin evi olarak yer bulur. *Mimi*, evinde dans etmektedir ve şarkının sonuna doğru *Roger*'ın evine gelir, ortalığı dağıtır. Etkileyici olduğunu düşünmektedir, *Roger*'ı öpmek ister, *Roger*, *Mimi*'nin dudaklarının değmesiyle adeta rüyadan uyanır. İşler *Mimi*'nin beklediği gibi gitmeyecektir, etkileyici olacağını düşünürken *Roger*'ı sinirlendirmiştir. **Another Day** isimli şarkıda *Roger*'ın *Mimi*'ye hisleri olduğunu anlarsınız ancak *Mimi*'yi hayatına kabul etmeyecektir. *Roger*'ın duvarlarının şarkısıdır bu, *Roger*'ın *Mimi*'yi itmesinde, tekrar birine bağlanmaktan korkması kadar *Mimi*'nin gülerken *April*'a benzemesi de etkilidir. Şarkı boyunca *Mimi* vazgeçmez, *Roger*'ın *Mimi*'yi ittiği, *Mimi*'nin *Roger*'ı ikna etmeye çalıştığı bir durum ortaya çıkar fakat sonucunda *Mimi* başarısız olacaktır.

Sokakta **Will I Lose My Dignity** şarkısı söylenmektedir. *Mark*, bunu kayıt altına almaktadır. Korkuların anlamsızlığıyla yüzleşilen bu şarkı, *Roger*'ın evden çıkmasına neden olur. Ardından yine geçiş şarkısı **Christmas Bells Are Ringing** bu kez Santa Fe'yle bitirilir. *Mark*, bir evsizi çekerken evsiz tarafından aşağılanır, evsiz *Mark*'ı suçluluğunu örtbas etmek için kendisini kullandığını iddia etmektedir. *Angel*



ve *Collins*, aslında *Mark*'ı teselli etmek için filmin mutlu alanının hayalini bu sahnede inşa ederler. New York'ta kimse mutlu değildir, New York'tan sonra gidilecek herhangi bir yer, tatil demektir. Ve *Collins* bu noktada, tümünü mutlu edecek fikri ortaya atar, Santa Fe'de bir restoran açmak. Hayatları daha kolay olacaktır, Heidegger yerine satacakları şaraplardan bahsedeceklerdir. New York'un yerine bir ütopya gibidir Santa Fe ve oraya dikenli ve vahşi köpeklerle dolu bir yoldan gidilmektedir. *Mark* şarkı sonrasında çıkar.

*Angel* ve *Collins* yalnız kalmıştır. *Angel*, *Collins*'e olan hislerini söyler, karşılıklı olduğunu bilerek söylemiştir. *I'll Cover You* şarkısı ise aşklarının kontratı gibidir. Aşkın satın alınmayacağını biliyorlardır fakat kiralanabileceğini düşünmektedirler. Zaten aralarındaki ilişki, sahiplik ve aitlik değil, korumak üzerine kuruludur. Bu şarkı, *Collins* ve *Angel*'in ilişkisini tarif eder, şarkıda, kralım ol, kraliçen olayım tarzı klasik bir ilişkiyle karşı karşıya olmadığımız vurgulanır. Eşleştirmelerde kral- kale, hendek- kraliçe kullanılır.

Sıradaki sahnede *Joanne*, telefon kulübesindedir, elinde de cep telefonu vardır. *We're Okay* şarkısı sahneye eşlik eder. Bir kontrol delisinin düşebileceği en zor durumlardan birini yaşamaktadır *Joanne*, davalarının durumunu kontrol etmekte, bir yandan *Maureen*'in gösterisinin aksaklıklarını gidermekte, annesinin yalnız gelmesini istediği yere *Maureen*'le gideceğini bildirmektedir. Şarkı sürekli durumun iyi olduğunu vurgular ancak durum *Joanne* için kesinlikle iyi değildir.

Sonraki geçiş yine *Christmas Bells Are Ringing* şarkısıyla yapılır, bu kez şarkıda evsizlere duyarsız insanlara sesleniş söz konusudur, bizim için bir Noel yok, biraz olsun para verin gibi sözleri olan şarkı, karın başladığının vurgulanmasıyla sözlerini noktalar, devam eden müzikte, *Maureen*'in gösteri yapacağı alan hazırlanır. Burada evsizler için kar, yaşamı daha da zorlaştıran kısmıyla vurgulanır. Devamında eşzamanlı birçok olayın yer aldığı kargaşanın hakim olduğu bir sahne başlar. *Roger* ve *Mark*, konuşmaktadırlar, *Roger*, *Mark*'a *Mimi*'den bahseder, tatlı bir kız olduğunu ama istemediğini söyler, *Mark* ise *Roger*'ı dışarı çıkarmanın o olduğunu fark etmiş, duruma oldukça sevinmiştir. *Mimi*'yi uyuşturucu satın alırken görürler, *Roger* yanına gider. Bu sırada polislerin protesto için hazır olduklarını görürüz. *Roger*, *Mimi*'den özür diler, kendini affettirmek için yemeğe davet eder. Uyuşturucu satıcısı, *Roger*'a müdahale eder, müşterisini çalamayacağını söyler. *Roger*, eskiden müşterisi olduğu satıcıya, beni özlemedin, onu da özlemezsin diye cevap verir. *Mark* bu sırada

kayıttadır. Satıcının gerçekten de yoksunluk halinde olan birçok müşterisi vardır. Bu bölüm de karın başladığı vurgulanır fakat bağımlıların bu vurgusu kar diyerek eroini yansılamak için yapılmıştır. Bu sırada *Benny* de oradadır, protestoyu engelleyemediğini telefonla *Allison*'a söyler, *Allison* da yatırımcıların geleceğini söylemiştir, gelen yatırımcı ise *Benny*'nin kayınpederidir. *Collins*'in çalınan paltosunu tezgahta görürler, *Collins* sinirlenir, *Angel* ise sayesinde tanışıklarını söyleyerek onu sakinleştirir ve *Collins*'e yeni bir palto alır. *Mimi* ve *Mark* tanışır. *Maureen*'in sahneye çıkışıyla sahne biter.

Işıklar açıldığında *Maureen*'in protestosu görülür. *Benny* ve temsil ettiği değerlerle ilgili, postmodern, etkili bir gösteridir. Burada “cyberland” (güdümdiyar) özellikle vurgulanır. *Benny*'nin vaat ettiği stüdyo ise filmde “cyberstudio” olarak geçmektedir. Cyber, hem güdüm, güdülen hem de teknolojik anlamlarına gelir. Güdümdiyar'da süt üretmesi yasaklanan inek, teknolojik stüdyosunda üretimi sınırlandırılacak sanatçıları temsil eder. *Benny*'nin vaat ettiği son teknolojiye sahip o stüdyo, özgürlükten beslenen sanatçıları bir çatı altında toplayıp, sınırlandırarak, tek tipleştirerek, güdecek olan yapıdır. Seyircinin galeyana gelmesi ve polislin müdahalesiyle gösteri biter.

Sıradaki sahne, *Life Cafe*'de başlar. Sanatçılar ve kafenin garsonu tartışmaktadırlar. Garson, para ödemeksizin saatlerce oturmalarından şikâyetçidir. Garsonu dikkate almadan geçip yerleşirler. *Benny* ve “yatırımcısı” da oradadır, *Collins* ve *Maureen* başta olmak üzere, *Benny*'yle uğraşırlar. *Roger*, *Allison*'ın neden gelmediğini sorduğunda, *Benny* aileden birini kaybettiklerini söyler. Kaybettikleri, *Akita*'dır, *Angel*'in ölümüne sebep olduğu köpek. *Benny*, kendisinin iyi olan olduğunu vurgular tekrar, ona göre onun iyiliklerini eski dostları anlamıyordu. *Benny*, Bohemya'nın öldüğünü söyler, sanatçılar ise *Mark*'ın öncülüğünde, Bohemya'ya bir cenaze töreni düzenler. Bu cenazenin müziği ise filmin en önemli şarkılarından olan *La Vie Bohème*'dir. Toplum kabullerine aykırı olan hemen her şeyi kutsayan, önemli tiyatro, sinema ve edebiyat insanlarına adanan, sıra dışılığı, her türlü cinsel özgürlüğü, aşkı, sanatı, üretmeyi ve herkes gibi olmaksızın kendin olmayı yücelten bu şarkı, *Benny*'nin kayınpederinin ortamı terk etmesine neden olacaktır. Şarkı arasına giren repliklerden de bazı bilgiler ediniriz. Bunlardan biri, *Maureen* ve *Joanne*'in ilişkisinin pek de yolunda gitmediğidir. *Maureen*, *Joanne*'i asistanı gibi kullanmaktadır, sürekli emirler yağdırmaktadır ve bu esnada

başkalarıyla flört etmekten de vazgeçmemektedir. Edindiğimiz bilgilerden bir diğeri de *Benny* ve *Mimi*'nin üç ay önce bir birliktelikleri olduğudur, *Roger*, ortamda değilken, *Benny*, *Mimi*'yi bu konuda sıkıştırır, *Roger*'in durumu bilip bilmediğini sorar. *Roger* gelir ve *Mimi*'yle aralarındaki son sırlarında çözüldüğü geçiş şarkısı başlar. İkisi de, birbirinin AIDS hastası olduğunu bu şarkıda öğrenir. *Mimi*, *Roger*'ı onu davet ettiği halde bütün akşam ilgilenmemekle suçlar. *Roger* ise, denediğini fakat başaramadığını, geçmişten gelen yükleri olduğunu söyler. *Mimi*, kendi yükleriyle örtüşecek yükleri olan birini aradığını söylediğinde, ikili arasındaki aşkın itiraf edileceği *I Should Tell You* şarkısı başlar, şarkı sırasında acemice, korkarak el ele tutuşurlar. *Mimi*, mumu kendisinin söndürdüğünü itiraf eder, *Roger* ise şarkıyla birlikte *Mimi*'yi hayatına kabul eder ve *Mark*'ın uzattığı paltolarını alarak kafeden ayrılırlar. Onların ayrılmasının ardından, *Maureen*'in ekipmanını toplayan *Joanne* sahneye gelir, aldatıldığının farkındadır ve *Maureen*'e karşı tavırları serttir. *Benny*, polise haber vermiştir, çadır kent yıkılmaktadır ve kimse *Maureen*'in gösterisinin önerdiği dışında bir tepki vermemektedir. Herkes inek sesi çıkararak karşılık vermektedir polisler. Gösterinin yarattığı etki herkesçe coşkuyla karşılanır ve *La Vie Bohème B* başlar, mesleklerinin acı verici kısımlarını anlattıkları ve yazarın oyunla ilgili en belirgin inançlarını dile getirdikleri bir bölümdür bu. “*Hastalıkla yaşayan ve ölmeyen insanlara*” dizesiyle Larson, oyunu bir kez daha AIDS hastalarına ithaf eder. Larson'ın hayat görüşü olan “*Savaşın karşıtı barış değil, yaratıcılıktır*” dizesi de yine şarkının bu bölümünde geçmektedir. İlk perdenin sonunda, *Mark* yine anlatıcı rolüne döner, isyanın sürdüğünü aktarır, *Roger* ve *Mimi*'ninse kimseye aldırmadan öpüşüklerini ve sahnedekilerin tümünün “*Viva La Vie Bohème*” diye haykırmalarıyla sahne biter.

## 2. Perde

İkinci sahne, sevgililer gününde *Mark*'ın anlatımıyla başlar. İki aydır olanları özetlemektedir. *Roger*, iki aydır *Mimi*'yle yaşamakta fakat *Benny*'yi hala kıskanmaktadır. Gitarını satmaktan ve gitmekten söz ettiğini aktarır *Mark*, bu durumda *Roger*, mutlu değildir. *Mark*, *Collins* ve *Angel*'in nerede olduklarını bilmez ama iyi durumda olduklarını düşünmektedir. *Maureen* ve *Joanne* ise prova yapmaktadır. Kendisine gelince, hala izlemektedir. Sahnede üç masa vardır, masaların birinde *Joanne* ve *Maureen*, diğesinde *Mimi* ve *Roger*, bir diğesinde ise *Angel* ve *Collins* vardır. *Angel*'in hastalığının ilerlediği anlaşılmaktadır. *Maureen* ve

*Joanne*, genellikle küstürler, sürekli kavga halindedirler. *Mark*'ın anlatımının ardından başlayan kısımda, yılbaşından beri *Maureen*'in kendisini affettirmek için uğraştığını fakat *Joanne*'in *Maureen*'in suçluluğunu onu baskılamak için kullandığını anlarız. Yeni gösteriyi yöneten *Joanne*, her şeyi kontrol altına almaya çalışmaktadır ve *Maureen*'in artık sabrı kalmamıştır. ***Take Me or Leave Me*** şarkısı başlar. *Maureen* ve *Joanne*'in ilişkisindeki kırılma bu şarkıyla yaşanır. *Maureen*, beğenilmekten, arzulanmaktan hoşlandığını anlatır, *Joanne* ise uykusunda bile listeler yapan kontrol delisi biridir, disiplinlidir. Zıt kutuplar artık birbirini çekmiyordur. İki tarafta karşısındakine kendisini olduğu gibi kabul etmesini, etmiyorsa terk etmesini söyler. Şarkının bitiminde ayrılırlar.

***Seasons of Love***'ın devamı olan geçiş şarkısında, *Angel*'in hastaneye yattığını durumunun ağırlaştığını anlarız.

*Mimi* ve *Roger* için de durum pek parlak değildir. *Mimi*, *Roger*'a yalan söylemektedir, *Roger* da bunun sebebinin *Benny* olduğunu düşünür. Fakat *Mimi*'nin sakladığı gizli bir ilişki değil, uyuşturucu kullanmaya devam etmesidir. ***Without You*** şarkısı başlar. Birlikte olmalarına, birlikte yaşamalarına rağmen iki yabancıya dönüşen çiftin durumunu anlatır şarkı. Herkesin hayatı devam eder fakat ben ölürüm mesajlı bir şarkıdır. Şarkı devam ederken, *Angel* ve *Collins*'in sözsüz oyununda, *Collins*, *Angel*'ı hastaneden çıkarır, *Angel*'in durumu giderek kötüleşmektedir. *Maureen* ise, *Joanne*'e döner ve çift barışır. Şarkının sonunda, *Roger* ve *Mimi* de sarılırlar.

Bir sonraki sahne işçi bayramı'nda geçer, *Mark*'ı Buzzline'dan hala ikna etmeye çalışmaktadırlar. *Mark*'ın kendilerini ruhunu satmasını beklemektedirler.

Sonraki sahne, erotik bir sahnedir. Sürekli seks iması ve gösterimi vardır. Bu *Roger* ve *Mimi*'nin, *Maureen* ve *Joanne*'in cinsel ilişkilerini yansılar, kötü bir cinsel birliktelik söz konusudur. Sahnenin yıldızı birazdan ölecek olan *Angel*'dir. *Mimi-Roger*, *Maureen-Joanne* çiftleri sahne sonunda ayrılır. *Angel* ise ölür. Oyundaki tüm ilişkiler bitmiştir.

Takvim Cadılar Bayramı'nı göstermektedir, *Angel*'in en sevdiği bayramı... Herkes *Angel*'la ilgili anılarını anlatırken, *Angel*, beyaz çarşafa sarılı biçimde sahneden çıkar. Sıra *Collins*'e geldiğinde, *Collins*, ***I'll Cover You***'nun başka bir

versiyonunu söyler. *Collins*, *Angel*'a ikisinin şarkısıyla veda eder. Şarkının sonu *Seasons of Love*'la birleşir, *Collins* şarkısına devam ederken tüm ekip sahnede *Seasons of Love*'la eşlik eder.

Sıradaki sahnede, *Mark*'ın “ruhunu sattığını” görürüz, *Buzzline*'da çalışmaya başlamıştır. Geçen yılın yılbaşına müthiş bir özlem duymaktadır, olduğu kişiden memnun değildir. Herkesi kaybetmiştir aslında. Yalnızlıktan korkmaktadır. Cenazeyi görürüz. Her şey değişmiştir. *Mimi*, *Benny*'yle birlikte. Herkes çok sinirlidir, tartışma yükselir. *Mimi* ve *Joanne*, *Maureen* ve *Roger*'a karşı taraf olurlar. *Angel*'ın yaşadığını yaşamak için ölmeye degeceğini söylerler. *Roger*, *Mimi*'yi kendi kendini sevmediği için aşık olamayacağını söyler, kendisinden biliyordur. *Collins* tartışmayı böler, hatırı için sakın olmalarını ister. *Roger*, gidecektir, *Angel* ölmüştür. Aileleri dağılmaktadır. *Maureen* ve *Joanne* dayanamaz, barışırlar, tartışmaya devam edeceklerini ancak birlikte olacaklarını anlarız. *Collins*, rahip tarafından çağrılır. *Benny*, *Mimi*'yle çıkar. *Roger* ve *Mark*'ın hesaplaşması başlar böylece. *Mark*, acısından kaçmayı bırakırsa, neler olduğunu anlayabileceğini söyler *Roger*'a. *Mimi*'nin gitmesine izin vermemesi gerektiğini düşünmektedir. Bunu *Angel*'a bağlar, *Angel*'dan sevmeyi öğrendiklerini düşünür. *Roger*, *Mark*'a “kim oluyorsun da kararlarımı sorguluyorsun?” diye sorar, aldığı dostun yanıtı onu tatmin etmez. *Mark*'ın canını yakmasına aynı şekilde karşılık verir, kim olduğunu sorguladığını vurgular. İşinin arkasına sığınmakla suçlar *Mark*'ı, başarısızlığıyla ve yalnızlığıyla yüzleşmektense işini kendine paravan yaptığını söyler. Bir yalanı yaşadığını söyler, onlara uyuşturucu kullanmamalarını söylerken, kendisi kendisini kandırarak uyuşturmaktadır *Roger*'a göre. *Mark*'ı hissetmeden yaşamakla suçlar. Herkesin hikayesinde dış göz olmasının hissizliğinden ileri geldiğini söyler. *Mark*, kendisini çok yaralayan bu sözler sonunda ağır bir tepki verir. Aslında bilinçaltını dışarı vurmuştur. “İçinizde hayatta kalacak tek kişi benim” sözü, *Mark*'ın onlara karşı anaç tavrının da sebebini açıklar niteliktedir. Ardından *Roger*'a yüklenmeye devam eder. *Roger*'ın, *Mimi*'nin de öleceğinden korktuğu için onu kendisinden uzaklaştırdığını, *Benny*'yi kıskanmayı da bunun paravanı yaptığını söyler, *Mimi*'yi iyi görmediğini de ekler. *Roger*, şehri terk edecektir. *Roger* ve *Mark*'ın ayrılığı oldukça sert olur, *Roger*, *Mark*'a kamerasıyla yalnız olduğunu söyler. Onlar da ayrılmıştır böylece. *Mimi* ise tüm konuşulanları duymuştur. *Roger*'a, hayat boyu garanti istediğini söyler, veda etmeye gelmiştir. *Roger*, kaçır. *Mark*, *Mimi*'yi kliniğe yatırmayı teklif eder, *Benny*

de masraflarını karşılayacaktır. Fakat *Mimi*, kaçır. Rahip ve *Collins* arasında problem yaşanmıştır, parayla ilgili. *Benny*, bu sorunu çözer, ödemeyi yapar. *Collins*, *Benny*'ye köpeğinin katilinin cenaze masraflarını ödediğini söyler, *Benny* ise köpeği zaten pek sevmediğini belirtir. *Benny*, *Collins* ve *Mark* arasındaki arkadaşlık böylece yeniden kurulur. *Mark*, işinden ne kadar hoşlanmadığını *Roger*'la konuşması sonrasında fark eder. ***What You Own***, şarkısı *Mark* ve *Roger*'in dönüşümüne sahne olur. Şarkı, sahip olduğun şey olduğunu söyler, Amerika'da, hem de bu çağda var olmanın, mutlu olmanın tuhaflığını anlatır. Şarkının en önemli cümlesi “*O gece olan neydi, soyutlayan bir çağda bütünleşme/ bir kere gölgeler ışığa yol verdi, bir kerelik uyusukluğum gitti*”dir. Bu kısımdan sonra, *Mark*, kendi filmini yapmak için işi bırakır, *Roger* da New York'a dönmeye karar verir.

Sıradaki sahne, yine bir telesekreter mesajıyla başlar. Arayan *Roger*'in annesidir, *Roger*'in New York'a döndüğünü belirtir, nerede olduğunu bilmemektedir. *Joanne*'in nerede olduğu da bilinmemektedir, *Mark*'ın da...

***Christmas Bells Are Ringing***, geçişle tekrar Noel arifesine geldiğimizi, bir yıllık döngünün tamamlanmak üzere olduğumuzu anlatır. *Mark*, filmini tamamlamıştır. *Roger*, geri dönmüş, gitarını da geri almıştır. Şarkısını bulmuştur fakat *Mimi*'yi bulamamaktadır. *Benny*'nin karısı, *Mimi*'yle olan ilişkisini öğrenmiş ve *Benny*'yi aralarından geri almıştır. *Collins* de New York'a dönmüştür. Bankamatığın programıyla, şifreyi giren herkese biraz para verecek şekilde oynamıştır. Şifre ise *Angel*'dir. Ama *Collins* artık eskisinden daha anarşisttir, Robin Hood'lüğün çözüm olmadığını bilmektedir. “*İktidar sahipleri kendi sahalarında yok edilmeli*” der ve Santa Fe'de restoran açma fikrine geri döner, orada zenginleri kazıklayacaktır böylece. *Joanne* ve *Maureen*, kucaklarında *Mimi*'yle aşağıdan seslenirler. *Mimi* baygın haldedir. *Mark*, *Mimi*'yi kucaklayıp yukarı getirir. *Maureen* ve *Joanne*, onu yarı baygın halde bulmuşlardır, *Mimi*, *Roger*'a gelmek istemiştir. ***Would You Light My Candle*** şarkısına gönderme yaparlar, *Mimi* çok kötü durumdadır. *Mimi*, *Benny*'yi, *Roger* gidişinin nedenini itiraf etmek ister ama artık buna gerek yoktur, hem zaman kısıtlıdır hem de artık birbirlerini anlayabilmektedirler. *Mimi*, daha da kötüleşince, *Roger* ona ölmeden önce şarkısını söylemek ister. *Your Eyes*, *Roger*'in aradığı şarkısıdır. *Mimi*'ye veda etmeden, vurabileceği kadar dibe vurmadan şarkısını bulamamıştır. *Mimi*'yi kaybetmekten

dolayı yaşadığı pişmanlığı anlatır. *Roger* şarkısında, ilk kez *Mimi*'yi sevdiğini söyler, *Mimi*'yi öper fakat *Mimi* baygın düşer, herkes onun öldüğünü düşünür. *Roger*, *Mimi*'ye tekrar kavuşmuşken, onu sonsuza dek kaybettiğini düşünmektedir. *Mimi*, ölmemiştir, ayılır. *Angel*'ı görmüştür, *Angel* ona geri dönmesini ve sevgilisinin şarkısını dinlemesini söylemiştir. *No Day But Today, Will I?, Without You* şarkılarının aynı anda söylendiği, *Mark*'ın filminin gösterildiği sahnenin ardından, tüm ekip bir mutluluk fotoğrafı halinde kalır ve oyun biter.

### 1.3. Filmin Olay Örgüsü

Film, *Seasons of Love* şarkısıyla başlar. Şarkı sırasında sekiz oyuncu sahnede sabit durmaktadır. Dekor, birazdan filmin çoğunun geçeceği *Roger* ve *Mark*'ın evinin dekorudur. Yaşamı ve aşkı yücelten bu şarkının ardından *Mark*'ın çekimleri ekrana gelir. *Mark*, bu kez de senaryosuz çekeceğini söyler ve *Rent* şarkısıyla birlikte *Mark*'ın bisiklet üzerinde eve giderken New York'u doğal haliyle çektiğini görürüz. Eş zamanlı olarak *Roger*'in evde gitar çalmaya çalıştığını, elektriklerin kesildiğini, *Collins*'in geldiğini gördüğümüz bu şarkı esnasında *Roger* ve *Mark*, somut ve soyut problemlerini gözler önüne sererler. Elektrik ve ısınma yok, kirayı ödeyecek para yok, kapitalizmin almak üzere olduğu bir evleri var, AIDS var fakat ayrıca hayaller, başarılması gerekenler, üretmek/üretmemek, geçmişle hesaplaşamama, geçmişi unutamama da vardır. Bu hesaplaşmaların yaşandığı şarkıda *Roger* ve *Mark* gerçek problemleri için hayallerini, üretimlerini yakarak ısınmak zorundadırlar. Bu *Roger* için eski konserlerinin afişleri, *Mark* için senaryolarıdır. Onları tüm bu sefalete mahkum eden, Noel arifesinde elektriklerini kesen *Benjamin* ise eski ev arkadaşlarıdır. Kiralarına ve hayallerine karşılık *Maureen*'in protestosunu durdurmalarını ister. Hayallerini gerçekleştirme konusundaki vaadiyse tam teşekküllü teknolojik bir stüdyo ve yaptıkları işten para kazanabilmektir. Ancak bu *Roger* ve *Mark*'ın kabul edebileceği bir şey değildir.

Bunlar olurken, *Roger* ve *Mark*'ın anahtarlarını attıkları bir diğer eski ev arkadaşları *Collins* gaspa uğrar. Parası olmadığı için paltosunu almışlardır. Sokak perküsyoncusu *Angel*, *Collins*'in yardımına -tam da adına yakışır bir biçimde bir

melek gibi- koşar. Tanışmalarının ardından yaşam destek toplantısı üzerine konuştuklarında ikisinin de AIDS'li olduğunu öğreniriz.

Ardından *Roger*'ı tanıdığımız *One Song Glory* şarkısı başlar, *Roger* ve AIDS'ten ölen sevgilisi *April*'in hikâyesini geri dönüşlerle anlatan şarkı, mutlu günlerden başlayarak yıkıma uzanan hikayeyi aktarır. *Roger*, tek bir şarkı yazabilse acıları bitecektir fakat o tek şarkı için acılarının artması gerekecektir. Bu şarkının ardından *Roger* ve *Mimi*'nin tanışması gerçekleşir. *Light My Candle* şarkısı ilk andan itibaren aralarındaki cinsel gerilimi gözler önüne serdiği gibi, *Mimi*'yi de tanımamızı sağlar. Elektrikler kesiktir ve *Mimi*'nin mumunun yanması gerekir. *Roger*, *Mimi*'nin uyuşturucu bağımlısı olduğunu ilk anda anlar. *Mimi*'nin yüzünü ve gülüşünü “tanıdık” bulur. Mumun bilinçli söndürülmesi ve yakılması üzerine kurulu oyunun ardından *Mimi*'nin uyuşturucusunu kaybetmesi ve onun aranması oyununa başlarlar. *Mimi*'nin uyuşturucusunu bulmasıyla sahne biter.

Ertesi günde başlayan sonraki sahne, öncelikle seyirciye *Mark*'ın ailesiyle durumunu gösterir. Telefonu açmadıkları için telesekretere mesaj bırakan annesinden ve babasından, bir kez daha, *Mark*'ın bir kadın için terk edildiğini, ailenin *Mark*'ın orada yaşadığı hayattan bihaber olduğunu (aile elektrikli soba göndermiş fakat elektrik yaşadıkları yer için büyük bir problem) ve aslında *Mark*'ın büyük, neşeli bir aileye sahip olduğunu öğreniyoruz. Bu bölümün en önemli kısmı, *Mark*'ın isterse büyük ve mutlu ailesiyle yaşayabileceği, yaşadığı sefaletin tamamen kendi tercihi olduğu sonucunun ortaya çıkıyor olmasıdır. Parasızlık, bir mecburiyet değil tercihtir karakterlerin hayatında, üretme tutkuları ve bohem yaşamları parasızlıktan beslenmektedir.

*Mimi*'yse cama buğuyla yazdığı bir mesajla *Roger*'ı yemeğe davet etmektedir. *Collins*'in ertesi gün de olsa aldığı anahtarla eve ulaşması, bu eski ev arkadaşları arasındaki ilişkiyi görmemizi sağlar. *Roger*, 7 aydır görmediği yakın arkadaşına karşı dahi donuktur. *Collins*, gerçeklik kuramından ötürü MIT'den kovulmuş ve eve dönmüştür. NYU'da öğretmen olarak çalışacaktır. *Today 4 You* isimli şarkıyla, *Mark* ve *Roger*, *Angel*'la tanışır ve yılbaşı günü *Collins*'in kovulmuş olmasına rağmen paralarının olmasının sebebini öğrenirler. *Angel*'a zengin bir kadın, onu uyutmayan komşusunun köpeğini perküsyon çalarak öldürmesini teklif ettiğini- ki sonradan bu köpeğin *Benny*'ye ait olduğunu öğreneceğiz-



karşılığında 1000 Dolar teklif ettiğini öğreniyoruz. *Angel*, şarkı esnasında ekibin yeni üyesi olarak hemen uyum sağlar.

Bu sırada *Mark*'ı arayan *Maureen* protestosu için yardım ister, o işi yeni sevgilisi *Joanne*'e vermiştir ancak *Joanne*'in bu işi yapabileceğini düşünmemektedir. *Angel* ve *Collins* yaşam destek toplantısına *Roger* ve *Mark*'ı çağırırlar, *Roger* reddeder, *Mark* ise protestoyu kurtardıktan sonra uğrayacağını söyler.

*Mark*, *Maureen*'in protestosunu kurtarmaya gittiğinde, mekanda *Joanne*'den başkası yoktur, bu ikisi için de rahatsız edici bir durum olacaktır. *Tango: Maureen* isimli şarkıda, düzlem değişir, siyah elbiseli pek çok çiftin tango yaptığı, *Maureen*'inse kırmızı elbisesiyle sürekli eş değiştirdiği sahnede, *Maureen*'in çapkınlığı başta olmak üzere tüm kişilik özellikleri ortaya dökülür. Şarkı bitiminde, *Mark* kendini çok iyi, *Joanne* ise çok kötü hissetmektedir.

Ardından yaşam destek toplantısına giden *Mark*, önce bocalar, AIDS olmadığı hale oradadır ve belgeseli için görüntüler çekmek istemektedir. Yaşam destek toplantısının en can alıcı yeri ise bir AIDS hastasının hastalığının ilerlediğinden bahsettikten sonra kendisine korkuyor musun diye sorulması ve hastanın, “*Ben New Yorkluyum, korku benim hayatım*” cevabını vermesi olacaktır. *Life Support*, *No Day But Today* ve *Out Tonight* şarkılarının art arda eklenmesiyle oluşturulan bölümdeyse, yaşam destek toplantısındakilerin, saygınlıklarını kaybetme korkusu, *Mimi*'nin *Roger*'a adeta ilan-ı aşkı ve *Roger*'ın arkadaşlarının *Mimi*'ye destek oluşu işlenir. *Mimi*'nin durumuysa *Roger*'ı sinirlendirecektir. *Another Day* isimli şarkıda başka zaman olsa birlikte olabileceklerini fakat artık *Roger* için böyle bir ihtimal kalmadığı vurgulanır. *Roger*'ın aslında kızdığı kişinin *Mimi* değil kendisi olduğuyse ortadadır. *Roger* hala *April*'ı aldattığını hissetmektedir ve *Mimi*'ye bir şeyler hissetmeye başlaması, tekrar kendini kaptırıyor olması *Roger*'ı sinirlendirmektedir. *Mimi*'yse onu anı yaşamaya davet etmektedir.

Ertesi sabah, *Benny*'nin hala protestoyu durdurmaya çalıştığı, bıraktığı telefon mesajından anlaşılır. *Mark* *Roger*'ı *Mimi* konusunda cesaretlendirmeye çalışır:

“*Mark: Senin için iyi olabilecek bir şeyi geri çevirmeni istemem. Pişman olursun.*

*Roger: İdare ederim.*”

Bu replikler de *Roger*'ın yeni bir ilişkiden kaçındığının göstergesi gibidir. Pişmanlık, olası bir ilişkiden daha kötüdür. Ekip dışarı çıktığında bir evsizle

karşılaşır. Evsiz polis tarafından yerinden edilmek isterken, *Mark* belgeseli için görüntü almak ister. Fakat evsiz, *Mark*'a tepki göstererek, suçluluk duygusunu bastırmak için kendisini kullandığını söyler ve New York sanat çevresine düşündürücü bir soru sorar ve cevabı olumsuzdur:

“Evsiz: 5 doların var mı sanatçı?”

Grup ayrıldığında, *Angel* ve *Collins*'in ilişkisinin ileri bir seviyeye ulaşacağı *I'll Cover You* şarkısı başlar. Şarkı esnasında filmin başında paltosunu çaldıran *Collins*'e *Angel* yeni bir palto alır bu adeta aralarındaki aşka dair bir sözleşmedir. Aralarındaki ilişki, sahiplik ve aitlik değil, korumak üzerine kuruludur. İkisinin de ölümcül bir hastalığa sahip olduğu düşünülürse durum normaldir. Şarkıda, kralım ol, kraliçen olayım tarzı klasik bir ilişkiyle karşı karşıya olmadığımız vurgulanır. Eşleştirmelerde kral- kale, hendek- kraliçe kullanılır.

Akşam, tüm karakterler büyük bir kalabalıkla *Maureen*'in protestosunu izlemek üzere “The Space” isimli mekânda toplanırlar. *Roger* ise, *Mimi*'yi uyuşturucu alırken görür, engeller. Protestonun ardından da *Mimi*'yi davet edecektir.

Işıklar açıldığında *Maureen*'in protesto gösterisi görülür. Kapitalizmi, *Benny* ve etrafındakiler eleştiren bir gösteridir bu, *Benny*'nin idealize etmeye çalıştığı stüdyonun, sanatçıları kısıtlamak ve bir şeylere mecbur bırakmak için yapıldığını vurgular, *Benny*'nin taklidini yapar, onu küçük bir köpek olarak konumlandırır. *Benny* ve etrafındakiler için aşağılayıcı bir gösteridir. Protesto polis baskınıyla kargaşa içinde biter.

*Mark* ise bu görüntüleri anbean çekmiştir ve haberlere satmıştır. Yine bir şekilde paraları olmuştur böylece. *Benny*'lerin de bulunduğu mekâna yemek yemek üzere otururlar ve filmin belki de en etkili müzikal parçası *La Vie Boheme A* söylenir. *La Vie Boheme A* ve *B*, filmin kısa bir özeti gibidir:

*La Vie Boheme, I Should Tell You* isimli şarkıyla kesilir. Bu *Mimi* ve *Roger*'in ilişkisinin başlamasını izlediğimiz şarkıdır. Ayrıca şarkı öncesinde *Mimi* ve *Roger*'in AIDS'li olduğunu öğreniriz. *Roger* için bir ilan-ı aşk olan bu şarkıda, yeniden başlamayı unuttuğunu, gülmeyi unuttuğunu fakat bunların *Mimi*'nin mumu derisini yaktığı anda bittiğini anlatır. *Mimi*'yse kendisinin de geçmişten getirdiği yükleri olduğunu, herkesin geçmişten gelen yükleri olduğunu, kendisinin getirdiklerine uygun problemleri olan birini aradığını söyler. Bu şarkı sonunda artık *Mimi* ve *Roger* birliktedirler. Tekrar içeri girdiklerinde *La Vie Boheme B* hiç

kesilmemiş gibi devam etmektedir. Herkesin mesleğini gayet coşkulu bir biçimde tanımlayan bir biçimde sona erer şarkı. Ardından, *Mark*'ın New York çekimleri ve filmin en bilinen şarkılarından olan *Seasons of Love*'la bir geçiş yapılır. Tam olarak bir sene sonrasında başlayan yeni sahneye hazırlık gibidir bu şarkı. “*Dünyadaki son yılını nasıl anlarsın?*” sorusu üzerinde dururken, karakterlerden biri ya da birkaçını kaybedeceğimizi de anlatır gibidir.

Bir sene sonra, yılbaşında karakterlerimiz oldukça mutludur. Yılbaşını Times Meydanı'nda kutlamışlar, kostümlerini giymişler, eve doğru yola çıkmışlardır. *Mark*'la Buzzline görüşmek istemektedir. Bu düzenli bir iş, düzenli para demektir. *Joanne* (tek düzenli işe sahip karakter) *Mark*'ı bu anlamda destekler fakat *Mark*'a göre bu kendini satmak anlamına gelmektedir. *Roger* ise yeni yılda bir şarkı yazacağını söyler. Bu an, tümünün mutlu olduğu son an olarak kalacaktır. Evlerine geldiklerinde kapı kilitlidir. *Angel* bir çöp tenekesiyle kilidi kırar. İçeri girdiklerinde tüm eşyaların götürüldüğünü görürler, *Mimi*'nin evi de aynı durumdadır. *Joanne* teknik olarak içeride oldukları için evden atılamayacakları bilgisini verir. Bu para bulmak için ek süre demektir. *Maureen*, *Mark*'a Buzzline'ı hatırlatır. Bir sonraki sahnede, *Joanne*, *Maureen* ve *Mark* Buzzline'a görüşmeye gitmektedirler. *Joanne*, *Maureen*'in içeriye girmesini istemez, *Maureen*, bunun intikamını sekreterle flört ederek alacaktır. *Mark*'a Buzzline 3000 Dolar teklif eder. *Joanne*, *Mark*'ın yerine teklifi kabul eder. Çıktıklarında *Mark* ruhunu sattığını düşünmekte, *Joanne* ise *Maureen*'in ortamdaki herkesle flörtleşme potansiyelinden duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir. *Maureen*, ne istediğini sorar ve *Joanne*'den bağlılık cevabını alır. *Mark*'ın şahitliğinde birbirlerine evlenme teklif ederler. Böylece bir kadın için terk edilmeyi henüz yeni yeni hazmedebilen *Mark*'a ikinci şok evlenme teklifiyle gelir.

Sonraki sahne, *Joanne* ve *Maureen*'in gayet şık bir yerde düzenlenen nişan töreninde geçer. *Joanne*'in ailesinin destekleyici, *Maureen*'inkilerin ise mecburen kabullendiklerini, daha çekinceli durduklarını anlarız. Nişandan bir dakika kadar sonra *Maureen*'in garsonla flört etmesi, *Joanne*'in tepki göstermesi üzerine ipler gerilir. *Maureen*, *Joanne*'in takıntılı, kuşkucu ve kontrolcü olduğunu ve daha fazla dayanamayacağını söyler. ***Take Me or Leave Me*** isimli şarkıda, *Maureen*, tüm hayatı boyunca beğenildiğini ve bundan gayet hoşnut olduğunu belirtir. *Joanne* ise düzenli, kontrollü hayatında sevdiği tek karmaşık şeyin *Maureen* olduğunu söyler. Şarkı sonunda ilişki biter, ikili farklı yönlere doğru çıkar. *Maureen*'in annesinin, *Mark*'a

tekrar birlikte olabileceklerini söylemesiyle hepsi nişanın yapıldığı yeri terk eder. Ana karakterler arasındaki ilk kopma bu sahnede gerçekleşir. Şimdiye dek bir aile görünümü çizen ekipte artık *Joanne* olmayacaktır.

Bir sonraki sahnede *Joanne* hariç tüm karakterler *Mark* ve *Roger*'in evine gelmiştir. Kapıyı açtıklarında eşyaların geldiğini görürler, *Benny* de içeridedir. *Benny*, aralarındaki savaşı bitirmeye karar verdiğini, onlardan para istemediğini, fikrini değiştirme sebebinin de *Mimi* olduğunu söyler. Uzun bir aradan sonra görüştiklerini, yemek yiyip konuştuklarını söylemesi, *Mimi*'nin huzursuz, *Roger*'in ise rahatsız hissetmesine neden olur. *Mark*, *Buzzline*'dan aldığı parayı *Benny*'ye verir, sadakasına ihtiyaçları olmadığını söyler. *Benny* şaşırda da parayı alır ve çıkar. İlk kopuşun ardından, ikinci kopuşu hazırlayan bu sahnede, parçalanma başladığında ilk kiranın verildiği de dikkat çeker. Kirayı ödeyebilmeleri ve mutlulukları ters orantılıdır. *Roger* ve *Mimi*'nin baş başa konuşmasında *Mimi* ve *Benny*'nin iki yıl önce bir birliktelikleri olduğunu fakat bu görüşmede aralarında bir şey geçmediğini öğreniriz. Fakat bu *Roger*'in umurunda değildir ve durum *Mimi*'den uzaklaşmasına sebep olacaktır. Böylece ikinci çift de ayrılık yoluna girer.

*Without You* şarkısı başlar. Bu şarkı devam ederken pek çok şey parçalanmaktadır. *Mimi* uyuşturucuya tekrar başlar, *Roger* ise ilk etapta onu engellemeye bile çalışmaz, iki yabancı gibi birlikteliklerini sürdürdüklerini görürüz. Yaşam destek toplantısındaki AIDS hastalarıysa birer birer ölmektedir. *Mimi*, uyuşturucuyu bırakmayı dener ancak yoksunluk krizleri çok ağırdır ve *Roger* bu kez destek için orada değildir. *Angel*'in hastalığı kötüleşmektedir, *Collins* çaresizce yanındadır. *Roger* yumuşar ancak *Mimi*'yi uyuşturucuyu bırakmaya ikna edemez, *April* gibi *Mimi*'yi de kaybetmek istemez fakat *Mimi* ona karşı çıkar. *Angel*'in hastaneye kaldırılması sonucu ekip uzun bir aradan sonra tekrar bir araya gelir. İkili kırgınlıkların dikkat çektiği sahnede, *Collins*'in çaresizliği ve *Angel*'in artık yolun sonuna geldiğini de görürüz. *Angel*, bu insanları bir araya getiren son şeydir ve ölmek üzeredir. Şarkının sonuna gelindiğinde, *Roger*, *Mimi*'yi kurtaramayacağını anlar ve terk eder, bu gelişmenin ardından *Mimi*'nin yanında kalan *Benny* olacaktır. hemen ardından hastane odasında *Collins*'in *Angel*'in ölü bedenine sarıldığını görürüz.

Sonraki sahne *Angel*'in kilisedeki cenaze töreninde geçer. *Mimi*, *Maureen* ve *Mark*, *Angel*'la anılarını paylaşırlar. Sıra *Collins*'e geldiğinde, *Collins*, bir ağıt gibi

*I'll Cover You* şarkısını söyler. Törende, *Mimi*'nin yanında *Benny* vardır, *Joanne* ve *Maureen* ise ayrıdır. *Collins*'in şarkısı sırasında “yanlış yerde” olduklarını daha da iyi fark ettiklerini yüz ifadelerinden ve birbirlerine bakışlarından anlarız. Şarkının finali, *Seasons of Love* şarkısına dönüşür ve tüm kilise birlikte söylerler.

Ardından mezarlıkta *Angel*'a veda ederlerken, gerginlik artar. *Mimi*, *Roger*'a gitarını satıp araba aldığının doğru olup olmadığını sorar. *Roger*, Santa Fe'ye gideceğini söyler. *Roger* ise gerçekten *Benny*'yle birlikte olup olmadığını sorarak *Mimi*'ye saldırır. Sevgisini ifade etmekte beceriksiz olan *Maureen* ve *Roger*, sevgisini neredeyse muhtaç durumda yaşayan *Joanne* ve *Mimi*'yle karşı karşıya gelir bu şarkıda.

*“Joanne ve Mimi: Angel'in sahip olduğuna sahip olmak için zevkle ölebilirdim.*

*Uğrunda yaşayacak ve seni seviyorum demekten korkmayacak biri için.”*

Tartışmaya *Collins* son verir. Bu ailenin ölmek zorunda olduğuna, buldukları durumun bir elveda olmasına, *Angel*'ın gitmesine inanmadığını söyler. *Angel*'ın ölümüyle tam bir kopma gerçekleşmiş, onları bir arada tutan hiçbir şey kalmamıştır ve bunun herkes farkındadır.

*Living in America* şarkısı, *Mark* ve *Roger*'ın düetidir ve *Roger*'ın Santa Fe'ye gidip geldiği süreci aktarır. Bu süreçte *Mark*, *Buzzline*'daki işini sürdürmektedir, *Roger* ise Santa Fe'ye gittiğinde arabayı satıp tekrar gitar alır. *Mark*, filmi bitirmeye, *Roger* ise şarkısını yazmaya çalışmaktadır fakat özlemleri ve kaybettikleri ağır gelmektedir. *Roger*'ın dönüş yolunda olduğunu görürüz, şarkının finalinde New York'taki dairelerinin çatısında buluşurlar, bu sırada şarkı, *Mark*'ın filmi, *Roger*'ın ise şarkısını bitirmek üzere olduğunu belirtirler. Buluşmalarının ardından sarılmalarıyla sonlanan sahnede şarkının son sözleri ise şöyledir:

*“Roger ve Mark: Sahip olduğun şeysin sen*

*Yalnız değilsin*

*Yalnız değilim.”*

Bu birleşmenin ardından, telesekreterin cevap verdiği telefonda gelen *Benny*'nin sesi yeni bir umutsuzluğun kapısını aralar. *Mimi*, birkaç aydır kayıptır, kimse ondan haber alamamaktadır, *Benny* tekrar uyuşturucuya başladığını düşünmektedir. Telesekretere *Maureen* ve *Joanne*'in bıraktığı mesajlar, *Benny*'nin

geri dönüşleri eşliğinde *Mimi*'yi aramalarını gösteren sahneye *No Day But Today* şarkısı eşlik eder. Çabalar sonuçsuzdur, *Mimi* kayıptır.

24 Aralık 1990'da geçen son sahnede, bir Noel geleneği olarak *Collins* gelmiştir. Anahtarı ister, atarlar, *Collins*, içki getirmiştir, para sıkıntısı yoktur. Öğretmenliğe döndüğünü düşünürler ancak bilgisayar dahisi *Collins*, köşedeki bankamatığın şifresini kırmıştır ve bir şifreyle para çekebilmektedir, şifre ise elbette *Angel*'dir. Bu sırada *Maureen* ve *Joanne* aşağıdan seslenirler. *Mimi*'yi bulmuşlardır ve *Mimi*'nin durumu çok kötüdür, yukarı taşımak için yardım isterler. Hemen daireye getirilen *Mimi*, masaya yatırılır fakat ölmek üzeredir, ateşi vardır, üşümüştür. *Roger*'la *I Should Tell You* şarkısını söylerler, şarkıda *Mimi Benny*'yle aralarında bir şey olmadığını, *Roger* ise ilk kez onu sevdiğini söyler. *Roger*'ın ilk karşılaşmalarında söylediği, “*Kim olduğunu sanıyorsun, gitarımla yalnızken buraya geliyorsun*” cümlesi *Mimi*'nin iyice kötü olması sonucu “*Kim olduğunu sanıyorsun, beni gitarımla yalnız bırakıp gidiyorsun*” cümlesine dönüşür. *Mimi*'nin öleceğine inanan *Roger*, en azından bunu dinlemesi gerektiğini, büyük bir şey olmadığını ama tüm yılını aldığını söyleyerek nihayet tamamladığı şarkısını söyler. *Mimi*'ye yazdığı şarkıda “*Sen başından beri aradığım şarkıydın*” diyen *Roger*, şarkısının *Mimi*'yi hayata döndüreceğini düşünmektedir. *Musetta'nın Valsi*'nin rock tınılarıyla eşlik ettiği, *Mimi*'nin öldüğünü düşündüğümüz sahnede, tüm karakterler yıkılmış, *Roger* ise *Mimi*'ye sarılmıştır. *Collins* dışında kimse *Roger* ve *Mimi*'ye bakmamaktadır. *Collins*'in yüzünde durumu bilen bir insanın hüznü vardır. Ancak *Mimi* ölmemiştir. Kendine gelir ve beyaz bir ışık gördüğünü, orada *Angel*'la karşılaştığını ve *Angel*'ın ona geri dönmesini söylediğini söyler. *Angel* hariç herkes tekrar birliktedir ve tekrar ayrılmayacakları bellidir. Herkes “doğru yeredir” artık.

“*Roger ve Mimi: Gelecek yok, geçmiş yok.*

*Şuan için Tanrı'ya şükürler olsun, bir önceki için değil.*

*Sadece biz varız*

*Sadece bu var*

*Pişmanlığı unut yoksa hayatı kaçırsın.*

*Hepsi: Başka şekli yok*

*Başka yolu yok*

*Başka bir gün değil*

*Bugün.”*

Mark, belgeselini başlatır. Adı Today 4 U olan belgeselde son bir yılda yaşadıkları ve *Angel*'in bolca görüntüsü vardır. *No Day but Today, Without You, Will I Loose My Dignity* gibi filmin önemli şarkılarının harmanlandığı final sahnesi, *Angel*'in görüntüsüyle biter.

#### 1.4.Kişiler

**Mark Cohen**, Bir belgesel yapımcısı olan Mark, filmin anlatıcısı niteliğini taşır. *Roger*'in hâlihazırda, *Benny*, *Collins* ve *Maureen*'inse eski ev arkadaşıdır. Yardımsever ve iyi niyetli biridir. Yardımseverlik seviyesi, kendisini bir kadın için terk eden eski sevgilisi *Maureen*'in yardım çağrısına bile kayıtsız kalmayışından da anlaşılabilir. Özellikle yakın çevresinin iyiliği için elinden geleni yapan bir karakterdir ancak bu onları itmek değil, kibarca yönlendirmek şeklinde gerçekleşir. Ailesiyle ilişkisi kopuk olarak nitelendirilebilir. Daha doğrusu, ailesiyle iletişimi vardır ancak onlarla yaşamak yerine New York'ta *Roger*'la birlikte sefalet çekmeyi tercih etmiştir. İdeallerine bağlı fakat para için çalışmayı, kendisini satmayı istememesine rağmen, durumları gereği Buzzline'la olan anlaşmayı da kabul eden bir karakterdir. İdealleri güçlüdür fakat çevresindekilerin sorunlarına çözüm bulmak/olmak isteği daha güçlüdür. Film boyunca diğer tüm karakterler bir aşk ilişkisiyle arkadaş çevresindeyken *Mark* yalnızdır, *Maureen*'i tam olarak unuttuğu söylenemez ama *Maureen* ve *Joanne*'in ilişkisine ilk başta duyduğu tepki de kolay geçer, onlarla birlikte vakit geçirmekten kaçınmaz, hatta nişan törenlerinde bile bulunur. Denilebilir ki, tüm diğer karakterler var olmak için öncelikle sevgilisine ihtiyaç duyar fakat *Mark*'ın var olmak için arkadaşlarına ihtiyacı vardır. Filmin başından sonuna dek, *Mark*'ın filmini bitirme çabası sürer ve en sonunda başarıya ulaşır. Kendisini Buzzline'a "satsa da" ideali için çalışmaktan vazgeçmeyişi de *Mark*'ın azimli yanını vurgular. **Rent**'teki arkadaş çevresini bir aile olarak nitelendirirsek, *Mark* bu ailenin annesidir denebilir. Hep oradadır ve kim gelmek isterse kapısı açıktır. Bir yere giden, çevreden kopan herkes önce *Mark*'ı terk etmiş olur, *Mark* o derece bir bağlılık içindedir.

Oyunda ise, birçok özelliği korunmasına karşın, Buzzline'da çalışma kararını, *Roger*'la kavgaları sonucunda kabul eder. *Roger* yüzüne yalnızlığını vurduğu için, herkes onu terk ettiği kendisini satmıştır Buzzline'a. *Maureen*- *Joanne* ilişkisinde ise,

seçtiği taraf *Joanne* olur, *Mark* ve *Joanne*'in arkadaşlık ilişkisi içinde oldukları gözlenebilir. Filmdeki *Mark*'ın aksine, insanların iyilikleri için olduğunu düşündüğü kararların uygulanması konusunda daha ısrarcıdır. *Roger*'la kavga etmelerinin sebebi de bu ısrarı olacaktır. *Buzzline*'ın kendisine göre olmadığını anlamasıyla, *Roger*'ın *Santa Fe*'nin kendisine göre olmadığını anlaması paralel gelişir ve kendi filmini yapmak üzere istifa eder. Oyundaki *Mark* karakteri, filmdekine oranla daha idealisttir. Anaç tavrı aynı biçimdedir. Herkesin aşk ilişkisiyle bağlı olması, kenarda izleyen kişi olması, filmde hiç konu edilmezken oyunda *Mark*'ın yüzüne vurulur –ki oyunun en güçlü sahnelerinden biridir.

*Roger Davis*, filmde kız arkadaşı *April*'ı AIDS yüzünden kaybeden, kendisi de AIDS hastası olan *Roger*, filmin başlangıcında, doldurulamaz bir boşluk içindedir. Bitirmek için arpa boyu yol gidemediği bestesini tamamlamaya çalışmaktadır ancak bestesi *Musetta*'nın *Valsi*'nin rock versiyonudur. Evden pek çıkmadığını anlarız, *Mark* dışında kimseyle bir bağ kurmamaktadır. Bu *Mark*'la olan yakınlığı veya *April*'ın kaybının üzüntüsüne bağlı olduğu kadar, birine tekrar bağladığında onu kaybetme ihtimalinden korkusuna da bağlıdır. *Roger*, kimseye yakınlaşmazsa kimseyi kaybetmesinin de gerekmeyeceğini düşünmektedir ve insanlarla arasındaki ilişkiyi kontrol etmek için büyük çaba harcar, kendisini insanlardan soyutlar. Soyutlamanın tek istisnası olan *Mark*'ın, onun duvarlarını kırması için gösterdiği çabayı da çabucak kabul etmez. Uzaklaşmasının boyutunu, eski ev arkadaşları olan *Collins*'in uzun zaman sonra dönüşüne verdiği çekingen tepkiyle de görebiliriz. Bu tavır, *Collins* ve *Roger* arasında herhangi problem olmadığını göstermektedir fakat buna rağmen *Roger*, bir zamanlar aynı evi paylaştığı, dostu olan *Collins*'e karşı bile duvarlarından ödün vermek taraftarı olmaz ilk anda.

*Roger*'ın besin kaynağı aşktır, ne kadar kaybettiği aşkın ardından kaçınsa da, filmin sonuna dek, seyirciyi her zaman *Roger*'ın bestesini, ancak aşka kendini bıraktığında, kendine tüm açıklığıyla itiraf ettiğinde bitirebileceğini bilmektedir fakat yazar, karakterini bu bilinçten uzak tutar ve *Roger* karakteri bu bilinçsizliğine rağmen aşık oluşuyla tanımlanabilir. Kendisini felakete sürükleyeceğini düşündüğü ilişkiyi tüm gücüyle itmesine karşın, arkadaşlarının- tabii ki başta *Mark*'ın- kendisi için doğru şeyin, ittiği şey olduğuna ikna etmesiyle *Mimi*'ye karşı kapılarını biraz olsun aralar. Ancak bu birdenbire olmuş bir teslimiyet asla değildir. Tutarsız davranışlarıyla *Mimi*'ye bir yaklaşır, bir uzaklaşır *Roger*. En sonunda kendisini bu



ilişkiye ikna ettiğinde- fakat asla “seni seviyorum” demeyecektir *Mimi*'ye. *Mimi*'nin *Benny*'yle olan eski ilişkisini ve onun *Roger* ve *Mark*'ı içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmak için *Benny*'yle görüşmesini öğrenmesiyle birlikte, *Roger*'ın içinde oluşan duygu “ben demiştim” duygusudur, bu sebeple de New York'u terk edişini sadece *Mimi*'yle ilişkilendirmemek gerekir. Her ne kadar ana sebep bu olsa da, *Roger*'ın gidişinde onu bu ilişki için cesaretlendiren arkadaşlarına bir tepki de söz konusudur. Grubun dağılmasına sebep olan *Angel*'ın ölümüyle birlikte, New York'ta kalmak için hiçbir sebebi kalmamıştır, bestesini tamamlaması için de aynı şekilde bir sebep bulamamaktadır, bu yüzden gitarını satıp, bir zamanlar güzel zamanlar geçireceklerine inandıkları Santa Fe'ye gider.

Kuşkusuz *Roger*, Santa Fe'de de mutlu olamayacaktır. Santa Fe hayalini güzel kılan insanlardan biri ölmüş, diğerleriyse apayrı yönlere dağılmıştır. Noel arifesinde New York'a geri dönen *Roger*, *Collins*'in kendisini toparladığını, *Maureen* ve *Joanne*'in barıştığını, *Mark*'ınsa belgeselinde yol kat ettiğini göreceklerdir. *Roger* da New York'a dönüş yolunda, kendine kabul ettirdiği aşkı sayesinde *Musetta'nın Valsi*'ne benzemeyen bir şarkı yazmayı başarmıştır. *Mimi*'yi tamamen kaybettiğini düşündüğü sırada ona söylediği şarkı, *Roger*'ın duvarlarını yıkmasının şarkısıdır, bu noktadan sonra filmde/oyunda gösterilmese de çiftin mutlu olacağı bilinci seyirciye verilir. *Roger*, kendisini *Mimi*'ye bırakmıştır ve artık, mutlu olmak için kendine engel olmayacaktır.

Oyundaki *Roger* karakteri de filmdekenden çok farklı değildir. Sadece *Roger*'la ilgili, filmde sezdirilen *Mimi*'nin ölecek olmasından korktuğu için ona bağlanmıyor oluşu, oyunda açıkça dile getirilir. Oyunda *Mimi*'yle aralarındaki ilişki daha git-gelli, daha tutkulu bir ilişkidir.

*Mimi Marquez*, 19 yaşında, uyuşturucu bağımlısı, AIDS hastası bir dansçidir. *Cat Scratch Club* isimli striptiz kulübünde çalışmaktadır. Ailesine ilişkin bir bilgi verilmez, neden *Mimi*'nin bu yaşta, bu şartlarda olduğunu bilmeyiz. *Mimi*, *Roger*'ı seçer ve seçimi için elinden geleni yapar. İlk andan itibaren *Roger*'ı tavlama amacı güder. *Mark* ve diğerlerinin desteğiyle *Roger*'la birlikte olmaya başladıklarında mutlulukları kısa sürecek ve tekrar uyuşturucuya başlayacaktır. *Mimi* için hayat *Roger*'dir. *Roger*, olmadığında kaybolur, uyuşturucuya bağlanır fakat *Roger* olduğunda *Mimi*'nin mutlu olmaması için pek az sebep vardır.

Filmde *Benny*'yle yaptığı konuşma üstü kapalı geçer, bir yemek yediklerini öğreniriz sadece ve *Roger*'in tepkisi bu bağlamda aşırıdır. Ancak oyunda, *Benny*'nin kendisine saldırmak için durumu farklı aktarması *Roger*'in büyük tepki göstermesine sebep olsa da ayrılıklarına sebep olmaz. Zaman olarak cenazede *Benny*'yle birlikte olduğunu görsek de ikili arasındaki ilişki oyunda daha net çizilir. *Mimi*'yi *Benny*'yle birlikte olmaya iten nedenler daha net ortaya konur. *Mimi*'nin ölmek için *Roger*'in yanına gelmek istemesi de *Mimi*'nin kendisini *Roger*'la tanımlayan bir karakter olduğuna işarettir. Ancak *Roger*'la araları iyiyken dahi uyuşturucuya karşı koyamaması zayıflığını da göstermektedir. *Mimi* de her şeye rağmen mutlu olmak için ihtiyacı olan kişinin *Roger* olduğunu geç anlayacaktır.

**Tom Collins**, bilgisayar dâhisi, AIDS hastası, *Roger* ve *Mark*'ın eski ev arkadaşıdır. İşinden kovulduktan sonra Noel arifesinde New York'a geri döner. Gaspa uğrar ve *Angel*'la tanışır. Ona yardım eden *Angel*, gerçekten bir melek gibidir. *Collins*'in ihtiyacı olan her şey *Angel*'da vardır, onu şefkatle korur *Angel*. Kalıplı bir adam olan *Collins*, içinde korunmaya muhtaçtır ve bunu tek gören kişidir *Angel*. ***I'll Cover You*** şarkısı ikilinin ilişkisinin boyutunu ve bir ilişkiden beklentilerini açıklar niteliktedir. *Collins* ve *Angel*, birbirini kaybetme ihtimallerini bilerek ve göze alarak başlarlar ilişkiye, ikisi de AIDS hastasıdır ve büyük olasılıkla biri daha önce ölecektir. Fakat bu durum, *Roger*'inki gibi bir çekinceye sebep olmaz, sahip oldukları vakti mutlu geçirmek niyetindedirler, onlar “aşkın satın alınamayacağını fakat kiralanabileceğini” düşünen bir çifttir. Bu yüzden de *Angel*'ın kaybı *Collins* için ne kadar yıkıcı olursa olsun, *Collins* toparlanabilecektir. Sevdiği insanın günbegün öldüğünü gören, onu kollarında kaybeden biri olmasına rağmen *Collins*, bir sene sonra, tekrar Noel arifesinde gördüğümüzde toparlanmıştır ve iyi durumdadır. *Angel* için, *Angel*'ın adını taşıyan iyilikler yapıp kendini iyi hissetmektedir- bankamatığın şifresini *Angel* yapıp, ihtiyacı olanların istediği gibi para çekmesini sağlamak gibi.

*Collins*, belki de oyundaki/filmdeki en güçlü karakterdir. Aşık olduğu kişiyi kaybetmesine rağmen “hayatta” kalabilen tek kişidir. Ve kaybını, anarşistliğiyle birleştirerek, sisteme karşı çözümler üretir. Umudunu yitirmeyen biridir.

***Angel Dumott Schunard***, oyunun ve filmin en orijinal karakteridir. Bir sokak perküsyoncusudur, hayatını bir şekilde kazanmaktadır. Maddi durumu diğerlerinden iyidir ancak ilk baştaki 1000 Dolar dışında, bu paranın nereden geldiğiyle ilgili bir

bilgi verilmez. Bir tesadüf sonucu tanıştığı *Collins*'e büyük bir aşkla bağlanır. *Collins*'le ilişkisi, oyundaki hastalıklı olmayan tek aşk ilişkisidir. Birliktedirler, birbirlerine destek olurlar ama asla bir aitlik- sahiplik durumu içerisinde değildirler ve kendilerini bir diğeriyle tanımlamazlar. Cenazesinde *Mimi*'nin anlattığı anı, *Angel*'ı en iyi tanımlayan cümleyi içerir. *Mimi*'yi rahatsız eden adamdan kurtardıktan sonra, adama “*Senin olabileceğinden daha çok erkeğim ve elde edebileceğin bir kadından daha çok kadınıam*” demiştir.

***Maureen Johnson***, abartmayı çok seven biridir. Büyük yaşar, tepkilerini büyük verir. Çapkındır fakat *Joanne*'e gerçekten aşiktir. İlgi görmekten, el üstünde tutulmaktan hoşlanır. İnsanları manipüle etmek konusunda doğal bir yeteneği vardır. Farklı bir havası vardır, bu, çekiciliğinin farkında olmasından ileri gelir. *Joanne*'le birlikte yaşamayı beceremeseler de tutkulu bir aşk yaşarlar. İlişkilerinin devamında da ayrılıp barışmanın önemli bir yeri olacağı hissi seyirciye verilir.

***Joanne Jefferson***, Harvard mezunu bir avukattır, üst tabakaya mensup bir ailesi vardır. Tek düzenli işi olan kişidir, onunla da *Maureen*'le birlikte olmaya başladığından beri pek ilgilenmemektedir. Aşk konusunda sınırsız olduğu, kariyerine rağmen *Maureen*'in sahne amirliğini yapmasıyla ve bilmediği bir alanda çırpınmasıyla örneklenebilir. Bu kuşkusuz *Maureen*'in etki alanıyla da ilgilidir fakat *Joanne* de bunu yapabilecek biridir. Disiplinlidir, çalışkandır, kontrol altında tutamadığı şeylerden hiç hoşlanmaz- *Maureen* hariç. Ait olmadığı bir ortamda bulunmaktadır aslında, ne sanatçısıdır, ne fakir ne de bohem. Fakat bir şekilde ayak uydurmaktadır. *Mark*'tan başta rahatsız olsa da sonrasında iyi bir arkadaşlık ilişkisi kurmuşlardır. Durumlarının tuhafılığına rağmen *Mark*'ın insanlarından biri olmayı başardığını söylemek mümkündür.

***Benjamin Coffin III***, *Mark*, *Roger*, *Maureen* ve *Collins*'in eski ev arkadaşı, *Allison Grey*'le evlendikten sonra tam bir kapitalist olmuştur. Önceki hayatında ne iş yaptığını bilmeyiz fakat işlerini yapabilecekleri alan bir stüdyo olduğundan sanatın bir dalıyla ilgilendiğini tahmin etmek mümkündür. Eskiden idealist olduğunu *Roger*'dan öğrendiğimiz *Benny*, *Roger* ve *Mark*'ın iyiliği için çalıştığını iddia etmektedir. Arkadaşlarının çıkarlarını ve “yatırımcısının” yani kayınpederinin çıkarlarını birlikte korumaya çalıştığı da olur ancak bu konuda oldukça beceriksizdir. Karısının üzerinde yoğun bir etkisi vardır, bunu ona hesap verme sıklığından anlamak mümkündür. *Mimi*'yle olan ilişkisi, karısıyla ilişkisinin bir aşk değil, mantık

ilişkisi olduğunu gösterir. Filmde daha keskin ve uzlaşmaktan uzak bir karakter olarak çizilse de, oyunda, *Angel*'ın cenaze masraflarını ödeyerek arkadaşlık ilişkilerini yeniden kurmaya çalışır. Hatta *Collins*'le bir şeyler içmeye giderler. *Allison*'a yakalandıktan sonra yeniden ürettiği arkadaşlık bağlarından sıyrılmak zorunda kalacaktır. *Benny*, tam anlamıyla arada kalmıştır, eski değerleriyle çıkarları, arkadaşlığıyla evliliği, duygusuyla mantığı çatışmaktadır fakat güçlü bir karakter olmadığından bu arada kalmışlık oradan oraya sürüklenme biçiminde görülür.

### 1.5. Müzikal Parçaların Dramatik Anlatıma Etkileri

Filmde ve oyundaki, müzikal parçaları incelediğimizde ilk etapta sayısal bir farklılık dikkat çeker. Oyunda 42 müzikal parça görülürken, filmde bu sayı 24'e düşmüştür. Filmin ve oyunun olay örgülerindeki temel farklar şarkılardaki bu eksiltme dolayısıyla eklenen ve çıkarılan bölümlerle oluşmaktadır. Filmde bazı büyük müzikal parçalar tamamen çıkarılırken, kısa geçişler için kullanılan müzikal parçaların repliklere dönüştüğü görülmektedir. **Rent**'te müzikal parçalar, durum değiştirmek ve karakter tanıtmak amaçlarıyla kullanılmaktadır.

Oyunun *Tune Up #1* şarkısıyla başlayan girişi, ana karakterleri tanıtmak amacı taşır, olay örgüsü için işlevseldir, *Mark*'ın ve *Roger*'in mesleklerini seyirciye ilk sahneden sunar. Ardından gelen *Voice Mail #1* ve *Tune Up #2* *Mark*'ın aile yapısını, kısa zaman önce kız arkadaşı tarafından bir kadın için terk edildiğini öğrenmemizi sağlar. *Collins*'in ve *Benny*'nin de görünmesiyle *Mark* ve *Roger*'in bu diğer iki karakterle olan ilişkileri de belirtilmiş olur. Özellikle, *Benny*'nin kimliği seyirciye açıklanır. Üç kısa müzikal parça, hem oyunun ilk büyük müzikal parçasına hazırlık yapmakta, hem de ana karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve kimliklerini açıklamaya başlar.

Buna karşın, filmde bu müzikal parçalara yer verilmez. Film daha apar topar başlamaktadır. Oyunda, ikinci perdenin başlangıcında yer alan *Seasons of Love* filmde seyircinin ilk gördüğü müzikal parça olur. Etki adına yanlış bir seçim olduğunu düşünmek mümkündür. Oyunda karakterlerle bir bağ kurulduktan sonra kullanılır, böylece etkisi daha büyük olur. Film ve oyun tam olarak bir senelik bir süreyi anlatmaktadır. Bu sebeple, bir insanın bir yılının neyle ölçülebileceğini sorgulayan bu şarkının yerinin değişmesi herhangi bir mantık hatasına sebep olmasa

da sağladığı etki adına oyundaki yeri daha doğrudur. Ardından *Mark*'ın çektiği New York görüntüleri eşliğinde *Rent* şarkısına geçilir.

*Rent*, oyundaki ilk büyük müzikal parçadır ve karakterleri tanımamızın ardından girer. Fakat filmde peş peşe gelen bu iki müzikal parça karmaşaya sebep olur. Hızlı bir başlangıçtır. Bu müzikal parça, ana karakterlerin yaşam şartlarını, sefaletlerini aktarırken karakterlerle ilgili de gerekli bilgileri içerir. Parça daha çaresiz bir durumla başlar “geçen yılın kirasını nasıl ödeyeceğiz?” fakat isyankâr bir durumla sonuçlanır “geçen yılın, bu yılın, önümüzdeki yılın kirasını ödemeyeceğiz!” Oyunda, *Rent* parçası aynı zamanda *Joanne*'i tanıdığımız, *Collins*'in gaspa uğradığı bölümdür. Olay örgüsünü ileriye taşımaktadır.

Filmde, *Rent*'in ardından, gelen müzikal parça *You'll See Boys*'tur. Oyunda oldukça ileride konuşlandırılmış bu kısım, *Benny*'yi tanıtmak ve kira baskısının sebeplerini aktarmak için çıkarılan sahnelerin ikamesi olarak buraya eklenmiştir. Başta çıkarılan üç parçanın eksikliği bu kısım ile giderilmiştir. Oyunda ise *Rent*'i *You Okay, Honey?* takip eder. *Angel* ve *Collins*'in tanıştığı bölümdür, âşık olduğu bölümdür. *Angel*'in, *Collins*'i gaspa uğramasının ardından düştüğü zor durumdan kurtarması ve en son gaspa uğradığını gördüğümüz *Collins*'in akıbetinin belirtilmesi açısından önemlidir. Çaresiz *Collins*, şanslı *Collins*'e dönüşmüş, henüz yabancı olan karakterler seyirciye benimsetilmiştir. Aynı zamanda *Collins* ve *Angel*'in AIDS hastası olduklarını seyirciye aktaran bölümdür. Filmde bir müzikal parça olarak değil, kısaltılarak repliklerle bu aktarım sağlanmıştır.

Oyunda, sıradaki parça *Tune Up #3*, Roger'ın evden çıkmadığını, kız arkadaşı April'in AIDS olduklarını söyleyen bir not bırakıp intihar ettiğini aktardığı kısımdır. Aynı zamanda bu sahnenin sonunda Mark, Maureen'e yardım etmek üzere evden çıkacaktır.

Film ise, Roger'ın durumunu aktarmak için geri dönüşleri kullanır. *One Song Glory* parçası eşliğinde April ve Roger'ın ilişkisi aktarılır. Geri dönüşlerle aktarılacağı için hikâye daha farklı ele alınmıştır. Roger, April'in yanında olmuş, süreci beraber yaşamışlardır. Sonucu gösterilmese de büyük olasılıkla bir intihar durumu söz konusu değildir. Bu parça, baş oyun kişisi olan Roger'ın karakterini daha da açması açısından önemlidir. Kimliğini, yönelimini ve hedefini gösterirken aynı zamanda, umutsuzluğu, vaz geçmişliği ve bunu kabul etmeyişi de bu parçayla verilir.

Ardından oyun ve film bir müzikal parça için daha paralel ilerler. *Mimi* ve *Roger*'in resmi olarak tanışması olan ***Light My Candle*** yapıtın durum değişikliği yaratan parçalarındandır. Başlangıçta, *Mimi*, *Roger* için sadece alt kattaki bir yabancıken, şarkı bitiminde tanıdığı ve etkilendiği biri olmuştur. Seyirci ilk kez *Roger* için bir umut olduğunu düşünmektedir, vereceği tepki merak konusu olmuştur.

Oyunda ara parçalardan biri olan ***Voice Mail #2 Joanne***'in ailesini tanıtmak, dolayısıyla *Joanne*'in karakterini beslemek için bulunmaktadır. Filmde nişan törenine dek görmediğimiz aile, oyunda kısa sürede gösterilir. *Joanne*'in kişiliğine olan etkileri bağlamında bu doğru bir tercihtir.

Sıradaki müzikal parça da yine oyunda ve filmde paralel olan şarkılardan ***Today 4 U*** dur. *Angel*'in gruba dahil olmasının şarkısı olarak tanımlanabilir. Şarkı esnasında, kendi sempatikliği, *Collins*'i mutlu ediş biçimi, karakteriyle gruba kabul edilecektir. Aynı zamanda bir süreliğine devam edecek iyi maddi durum da gerekçesiyle birlikte açıklanmış olur.

Oyunda, *Benny*'nin ***You'll See Boys*** bölümü burada kullanılır. Yönelimini öncesinde gördüğümüz karakterin, kendi içinde yaptığı şeyin doğru olduğuna inandığı ve bu konuda ikna etme çabasına girdiği bir bölümdür. Aynı zamanda asla gerçekleşmeyecek anlaşma da burada önerilir. *Maureen*'in protestosuna karşılık kirasız yaşamayı reddeden karakterlerin idealist taraflarını vurgulamak amacıyla kullanılacaktır.

Ardından *Joanne* ve *Mark*'ın tanışması ve oyunda bir kez, filmde hiç görmediğimiz, sürekli sözü geçen *Maureen*'in tanıtılması amacıyla yerleştirilmiş ***Tango: Maureen*** parçası başlar. *Mark*'ın, *Maureen*'le ilgili deneyimlerini aktardığını söyleyemenin mümkün olduğu parça, *Joanne* ve *Mark*'ın tangosuyla bütünleşir. Önce *Mark*'ın yönetimindeki dans, ardından *Joanne*'e geçer. İkili arasındaki üstünlük kurma çabası dans boyunca sürer. Sonucunda, *Mark*'ın söylediklerine katılan *Joanne*, kendisini kötü hissetmeye başlayacaktır, *Mark* ise rahatlayacaktır. Aynı zamanda ikilinin arasındaki ilişkinin kurulmasının da ilk adımı olan bu müzikal parça yine bir durum değişikliğine neden olmuştur.

Devamında ***Life Support*** parçası başlar. Bu şarkı olay örgüsüyle doğrudan bağlantılı olmasa da sonrasında ***Will I?*** İle birleştiğinde, hastalıkla yaşamak zorunda olan insanları vurgulamasıyla oyunun mesajına hizmet ederken, *Roger*'in evden çıkma kararını da destekleyecek bir bölüm olacaktır. Ardından, filmde ***Cat Scratch***

*Club*'ta başlayan, oyunda ise *Mimi*'nin kendi dairesinden *Roger*'in evine geçtiği bir bölüm olarak tasarlanan ***Out Tonight*** parçası başlar. Bu önemli parçalardan biridir, *Roger*'in *Mimi* tarafından açıkça davet alması anlamına gelmektedir. Aynı zamanda, depresyonu süren fakat *Mimi*'den hoşlandığını anladığımız *Roger*'in konuyla ilgili tepkisi de bir merak unsuru olarak eklenir. Fakat *Roger*, beklemediğimiz bir biçimde, *Mimi*'yi itecek ve ***Another Day*** parçasıyla karşılık verecektir. Bu parçada *Roger*'in *Mimi*'ye olan hislerinden emin oluruz ancak inzivasından da vazgeçmeye niyeti yok gibidir. Devamında ***Will I?*** parçası aşlayacaktır. Böylece birbirine bağlı şarkıların son halkası devreye girecektir. ***Life Support***'tan ***Will I?***'a kadar olan bölüm, anlattığı iki hikâyeyi devam ettirirken birbirine de bağlanmaktadır. ***Will I?***'daki “*Onurumu kaybeder miyim/ Bu kimsenin umurunda mı?*” bölümü *Roger*'in dışarı çıkışını tetikleyen bir durumdur. Sadece *Mimi*'nin daveti değil, kimsenin umurunda olmadığını fark etmek de *Roger*'i dışarıya çıkaran nedenlerdendir. Bu sebeple olay örgüsünü ileri taşımaktadır. Şarkı çıkarılırsa *Roger*'in dışarı çıkışı anlaşılmaz.

Filmde repliklere dönüştürülmüş olan ***On the Street*** şarkısının tamamen çıkarılmamış olması, olay örgüsüne katkısıyla ilgilidir. Olay örgüsünü ileri taşıma özelliği bulunmayan şarkı, karakterlerin durumunu desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Filmde repliklerde/oyunda şarkılarda aktarılan bölümde, bir evsiz, New York sanatçılarıyla alay eder, 1 Dolarlarının olmayışını, kendisinin görüntülerini çekerek sanat yapamayacağını söyler. Bu bölüm, bu noktaya kadar fakirliğine şahit olduğumuz sanatçıların, evsizler tarafından dahi dalga geçilecek durumda olduklarının altını çizer.

Sonraki şarkı, filmde ve oyunda ortak olan ***Santa Fe***'dir. Olay örgüsüne direkt olarak katkı sağlamamaktadır. Sadece destekleyici bir şarkıdır. Çıkarılması halinde olay örgüsünde bir bozulma olmaz, sadece ilerleyen bölümlerde *Roger*'in ***Santa Fe***'ye gitmesinin sebebi, bu şarkıda idealize eden durum ortadan kalktığında anlaşılmaz.

*I'll Cover You*, şarkısı olay örgüsünden çıkarılırsa Collins ve Angel arasındaki ilişkinin başlangıcı anlaşılmayacaktır. Oyun/filmin belirleyici çiftlerinden olan Angel ve Collins'in ilişkisinin başlangıcı ve yapısını anlatan bu şarkı olay örgüsüyle organik bağ içindedir.

Filmde kullanılmayan, oyunda yer alan ***We're Okay***, kısa bir şarkıdır, olay örgüsüyle direkt olarak ilgili değildir, *Joanne*'in söylediği şarkı, *Maureen*'in protesto

gösterisine bir hazırlık olarak kullanılmıştır. Devamındaki *Chirstmas Bells Are Ringing* de yine, zamanı belirtmek ve dolgu olarak kullanılmış bir parçadır.

Ardından o ana dek konuşulmuş olan Maureen'in protestosu başlar, *Over the Moon* isimli şarkı, son derece eleştireldir. Benny'ye ve Benny'nin zihniyetine bir saldırıdır. Baştan beri konuşulmuş, planlamış ve Benny tarafından engellenmesi istenmiş bu gösteri, içerik olarak değilse de varlığıyla olay örgüsünü ileri taşımaktadır. İleride Benny'nin evlerini boşaltması için bir gerekçe olacaktır.

Devamında filmdeki temel düşüncüyü aktaran *La vie Bohème A* başlar, olay örgüsünü ileri taşımamaktadır ancak düşüncenin altını çizmek adına önemli bir müzikal parçadır. *La vie Bohème A* ve *B*'nin arasına giren *I Should Tell You* şarkısı ise, filmin en önemli müzikal parçalarındandır. Roger'ın Mimi'ye olan hislerini kabul ettiği ve söylediği bu parça çıkarılırsa Mimi ve Roger'ın nasıl ilişkiye başladıkları anlaşılmaz.

Ardından ikinci perdesi başlayan oyunda, filmde başta kullanılmış olan *Seasons of Love* kullanılır. Bu şarkı, perde arasında geçen bir senelik geçişin altını çizer. Aynı zamanda da işlerin daha kötüye gideceğinin bir habercisi gibidir. Olay örgüsüyle doğrudan bağlantılı değildir. Çıkarılması herhangi bir bozulmaya yol açmaz. Destekleyici bir şarkıdır.

Sonraki şarkı *Happy New Year A ve B*, yine filmde repliğe dönüştürülmüş şarkılardandır. Yeni yıl kararlarından bahsederler, geleceğe dair umutlu oldukları söylenebilir. Zamanı belirlemek için ve ilişkilerinin yavaş yavaş bozulmaya başladığını gösterir, bu anlamda olay örgüsüne katkısı büyüktür. Devamında *Take Me or Leave Me* ile gruptaki ilk kopuş Maureen ve Joanne arasında yaşanacaktır. Bu gidişatın görülmesi oyun için önemlidir. Çünkü başlayan kopuş dramatik aksiyon için belirleyici olacaktır.

Roger ve Mimi'nin ayrılışı ise *Without You* şarkısında verilir. Bu sebeple önemli bir parçadır. Artık yavaş yavaş tüm çiftler kopmakta ekip dağılmaktadır. Finaldeki yeniden birleşme durumuna olanak sağlayan bu dağılma, dramatik aksiyon için belirleyicidir.

Ardından oyunda, *Contact* isimli parça girer. Bu parça, içerik olarak olmasa da son kısmı dolayısıyla olay örgüsüyle ilişkilidir. Bu şarkının bitiminde Angel, ölmüş, diğer iki çift ise ayrılmıştır. Filmde daha önce yaşanan bu kopuş, oyunda aynı anda verilir, biri ölümle olan bu üç ayrılık oldukça etkileyici olur. Ardından tümünün



bir arada olması gereken belki de son yer olan Angel'in cenaze törenine geçiş yapılır. *I'll Cover You*'nun ikinci bir versiyonunun söylendiği cenaze töreninin ardından ise, herkes ayrılacaktır. Roger ve Mark da dahil olmak üzere, ekipte arkadaşlık ilişkilerini de kapsayan tam bir kopma başlamıştır. Ardından gelen What You Own şarkısı ise Mark ve Roger'ın durumu fark etmeleri ve birbirlerine dönüşlerine sebep olan bir şarkıdır. Roger'ı New York'a geri döndürür, sahip oldukları şeyleri fark ettirir, sözleri olay örgüsünü ileri taşır. Roger'ın Mimi'ye söylediği, Mimi'nin öldüğünün düşünüldüğü anda söylenen Your Eyes şarkısı, filmin başından beri Roger'ın yazmaya çalıştığı şarkı olmasıyla olay örgüsüne bağlanır. Mimi'ye ilk kez onu sevdiğini söyleyen Roger ve hayata dönen Mimi'yle olay örgüsünü finale taşıyan bir parçadır.

## 2. Asiye Nasıl Kurtulur?

### 2.1.Vasıf Öngören ve Asiye Nasıl Kurtulur?

1938'de doğan Vasıf Öngören, İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu'nda oyunculuk ve yönetmenlik yapmış, buradaki çalışmalarıyla altı yıl Erlangen Tiyatro Festivali'ne katılmıştır. Berliner Ensemble'da katıldığı çalışmaların ardından, 1969'da Ankara Birliği Sahnesi'ni kurmuş, buradaki anlaşmazlıklar sonucunda ayrılarak Ankara Sahnesi'ni kurmuştur. 1971'de "tiyatroda gizli örgüt kurmak"la suçlanarak tutuklanırlar, Vasıf Öngören iki yıl sonra genel aflu serbest bırakılır. (Göktaş, 2004: s. 9-10).

Brecht'in Epik Tiyatro kuramından beslenen, Geleneksel Türk Tiyatrosunun özellikleriyle birleştiren oyunlar yazar. Kendi oyunlarını sahnelemiş aynı zamanda Brecht'in oyunlarını da Türkiye seyircisiyle buluşturmuştur.

*"Vasıf Öngören'in uygulamalarını yaptığı dönem (...) 1970'li yıllardır. Bu yıllarda ortam uygun olduğu halde, Öngören'in ne kolaycılığa kaçtığını görüyoruz ne slogancılığa yöneldiğini. O, görüşlerinde kendisinin belirttiği gibi, "öğreti öğretmeyi", "gerçeğin değişebilirliği"ni savunmuştur. Slogancılık ise, ona göre, zaten "idealizm"den başka bir şey değildir. Öngören'in toplumcu bir tiyatro insanı olmasının gereği hep halkın çıkarlarını gözetti ancak bunu yaparken sanatın ilkelerinden ödün vermedi. Öngören'in toplumculuğu, görüşlerinde ayrıntılı olarak belirtildiği gibi,*

“tiyatronun burjuva karakterinin değişmesi için, sahnenin yapısal değişikliği uğratılması”nda anlamını bulur.” (Göktaş, 2004: s. 41)

Asiye Nasıl Kurtulur, ilk kez 1969-70 sezonunda, Öngören tarafından Ankara Birliği Sahnesi’nde sahneye koyulmuş, ardından yazarın buradan ayrılıp Ankara Sahnesi’ni kurmasıyla 1970-71 sezonunda bu sahnede oynanmıştır. Oyun hem çok ilgi görmüş hem de çok eleştiri almıştır.

1973’te Nejat Saydam tarafından, 1986’da Atıf Yılmaz tarafından iki sinema uyarlaması yapılmıştır. Atıf Yılmaz’ın yönettiği versiyonda Barış Pirhasan tarafından titiz bir dramaturgi çalışması yapılmış müzikal parçalar yer yer olduğu gibi kullanılırken yer yer de müziksiz olarak kullanılmıştır. Bir ön oyun, on iki oyun, on iki tartışmalı oyun ve bir sözsüz oyundan oluşan oyunda, altı müzikal parça bulunmaktadır. Oyunda karakter ve durumları güçlendirmek için kullanılan parçaların yanı sıra, olay örgüsüyle organik bağ kuran **Birinci Final** ve **İkinci Final** türküleri vardır, bu sebeple epik müzikal olarak tanımlanabilir.

## 2.2.Oyunun Olay Örgüsü

### Ön Oyun

*Zehra*, geçimini bedenini satarak sağlamaktadır. Oyun *Zehra* ve *Adam*’ın ilişkisinin ardından başlar. *Adam*, *Zehra*’ya ev açacaktır fakat kızı *Asiye*’yi istememektedir, *Zehra* yalnız başına gelmelidir. Akşam taşınma gerçekleşecektir, *Asiye*’nin ise henüz haberi yoktur. *Zehra*, okuldan gelen *Asiye*’ye durumu anlatır. Bu esnada kısaca anne- kızın hikayesini öğreniriz, *Asiye*’nin babası inşaattan düşüp ölmüştür, *Zehra* yeniden evlenmişse de ikinci kocası onları bırakıp gitmiştir, en sonunda tüm çabasına rağmen karşı koyamamış ve geçimin kendisini satarak sağlamaya başlamıştır. Yedi senedir bu işi yapmaktadır ve bu işten para kazanabileceği son yıllarıdır artık. *Asiye*’ye kendisiyle birlikte gelmesi için onun da aynı işi yapması gerektiğini söyler ya da *Asiye* kendi başının çaresine bakmalıdır. Oyunun ilk müzikal parçası burada kullanılır. **Bir Sermayenin Türküsü**, *Zehra*’yı anlatırken, oyun boyunca *Asiye*’nin kurtulmaya çalıştıkça saplanacağı sonunun da habercisidir.

### Birinci Tartışma

Anlatıcı, *Seniye*'yi tanıtır, *Seniye*, Fuhuşla Mücadele Dernekleri Başkanı'dır, on dört yıllık bir dernek geçmişi vardır. *Seniye*, dernek işleriyle meşgul olarak vicdanını rahatlatan, sorunun çözümü için hiçbir şey yapmayan zenginlerin temsilidir. Oyunun bundan sonrası, *Seniye*'nin *Asiye*'nin yol ayrımlarında yaptığı yorumlarla şekillenecektir. *Asiye*'yle birlikte *Asiye*'yi kurtarmaya çalışacaklardır. *Seniye*, *Asiye*'nin hemen sığınacak bir yer bulması gerektiğini söyler. *Anlatıcı*, akrabası olmadığını fakat okulda bir süre kalabileceğini aktarır. *Seniye*'ye göre bu son derece uygundur, *Asiye* burada bir süre kalırsa evlenme çağına gelene kadar barınmış olacaktır. Evlenmek ise bir kadının en kestirme kurtuluş yoludur, *Seniye*'ye göre. *Anlatıcı*, *Seniye*'yi onaylar, okuldakilerin de böyle düşündüğünü, küçük bir marangoz atölyesinin sahibinin *Asiye*'yi oğluna istediğini belirtiyor.

### **Birinci Oyun**

*Kayınpeder*, *Kaynana* ve *Ahbap*'in konuşması esnasında, *Ahbap*, *Asiye*'yi tanıdığını söyler, nereden olduğunu hatırlamamaktadır ancak tanıdığına emindir. Adını duyunca emin olur. *Ahbap*, *Zehra*'yı tanımaktadır. Konuşma esnasında *Zehra*'nın şimdiki durumu, genel eve düşmüş oluşu bilgisi de seyirciye verilir. Konunun doğruluğu okul müdiresine sorulur, *Müdire* gerçekliğini kabul eder ancak *Asiye*'nin suçsuz oluşunun altını çizer. Konuşma sonunda nişanın bozulması kararı çıkar.

### **İkinci Tartışma**

*Seniye*, *Asiye*'nin durumunun farkındadır ama kendisinin de bu durumdaki bir kızı alamayacağını da belirtir. *Zehra*'nın durumu, *Asiye*'nin evlenmesi önünde büyük bir engeldir. Yine de *Asiye* için en zahmetsiz kurtuluş evlenmektir. *Asiye*, kendisini gerçekten seven birini bulmalıdır, evlilik ancak böyle bir erkekle gerçekleştirilebilecektir.

### **İkinci Oyun**

Altı- yedi ay sonra, *Müdire*'nin evinde geçen İkinci Oyun, *Asiye*'nin kapıyı çalmasıyla başlar. *Yeğen* yalnızdır, *Müdire* ise Ankara'dadır, tatilden önce gelmeyecektir. *Asiye*, önce çekinir ancak peşine biri takılmıştır, *Yeğen*'in davetini kabul ederek içeri girer. *Yeğen*, yemek yemektedir, *Asiye* de açtır ancak bunu kabul etmeyecek kadar da gururludur, *Yeğen*'in içeri gittiği esnada masadaki yemekleri

yiye*n* *Asiye*'nin durumunu gören *Yeğen*, birbirlerine hep doğruyu söyleyecekleri bir anlaşma, bir oyun önerir *Asiye*'ye. *Asiye*'nin durumunu doğru bir biçimde öğrenmek ister. *Asiye*, *Müdire Hanım*'ın Ankara'ya tayini ardından, yen müdirenin kendisini istememesi nedeniyle okuldan atılmıştır. İş bulamamış, parası bitmiştir, odasını kiraladığı kadının da tek geçim kaynağı orası olunca ayrılmak zorunda kalmıştır. İki gecedir sokaktadır. Kendisine iş bulabileceği umuduyla müdirenin kapısını çalmıştır. *Yeğen*, *Asiye*'yle bir anlaşma daha yapar. Kendisine güvenmesini ve ne söylese kabul etmesini söyler. Ona bir ev tutmayı, iş bulmayı teklif eder ama öncelikle *Asiye*'nin uyuması gerekmektedir. *Yeğen* oldukça iyi bir insan olarak görünür İkinci Oyun'da.

### Üçüncü Tartışma

Anlatıcı, ilişkinin durumunu aktarır. *Yeğen*, *Asiye*'ye bir ev tutmuştur, orada birlikte yaşamaktadırlar ancak aralarında gerçekten aşk vardır. *Seniye*, bunun “metres hayatı” olduğunu söyler. *Asiye*'nin evlenmesi gerekliliğini bir kez daha vurgular. Üçüncü Oyun, *Asiye*, evde *Yeğen*'i beklerken başlar.

### Üçüncü Oyun

*Yeğen* birkaç günün ardından ilk kez gelmiştir. *Asiye*, özlemiştir ve merak etmiştir. *Yeğen*'in üstünde garip bir hal olduğunu anlarız, bir karar verdiğini söyler ancak bu kararın ne olduğunu ne *Asiye* ne de seyirci bilmez. *Asiye*, *Yeğen*'i akşam kalmaya zorlar, ikna eder. *Yeğen*, içki almak için dışarı çıkmayı teklif eder, *Asiye* ise dönmeyeceğinden öylesine korkmaktadır ki, ceketini güvence olarak bırakmasını ister. *Yeğen* çıkar, *Asiye*'nin eski müdiresi yanında bir kadınla birlikte eve girer. İçeriden seslenen *Asiye*, *Yeğen*'in geldiğini sanmıştır. *Müdire*, *Asiye*'yi görünce ayıplar, annesinin yoluna düştüğünü söyler. *Asiye* ise *Yeğen*'in evli olduğu gerçeği karşısında yıkılmıştır. *Asiye*, *Yeğen*'i terk eder.

### Dördüncü Konuşma

*Seniye*, *Asiye*'nin yanlış davrandığını düşünmektedir. Konuyu gurur meselesi haline getirerek aptallık etmiştir. Sevdiği adamı ne olursa olsun bırakmaması gerektiğini düşünmektedir. *Seniye*, *Asiye*'nin kadınlık avantajını kullanamadığı için şimdi çalışmak zorunda kaldığını belirtir. Artık *Asiye*'nin kurtuluşu, evlenmek izleğinden çalışmak izleğine geçmiştir. İstismara açık olduğu için kadınların

fabrikada çalışması gerektiğini, Avrupa’da hep böyle olduğunu da vurgular. *Anlatıcı*, *Asiye*’nin çeşitli iş kollarında tacizlere maruz kaldığını ancak iki senenin sonunda bir fabrikada işe başladığını aktarır, *Asiye* halinden memnundur. Fabrika sahibinin geldiği gün dördüncü oyun başlar.

### **Dördüncü Oyun**

Fabrikanın sahibi, yönetimi yeğenine bırakmıştır ve işler kendisine göre kötü gitmektedir. *Müdür*, bilimsel yöntemler kullandıklarını söylese de amcası için yeterli miktarda kâr etmiyordur fabrika. *Amcası*, yeğeninin çalışkanlığından emindir ancak işini bilirliğinden kuşkuludur. O sırada bağırarak *Asiye*’nin sesi gelir, müdürle görüşmek istemektedir. Amca odaya çağırmasını ister. *Ustabaşı*, *Asiye*’yi taciz etmekte, işiyle tehdit etmektedir. *Müdür*, *Ustabaşı*’nın ismini öğrenir, yanına çağırır. İlk tavrı *Ustabaşı*’nı kovmak yönündedir. *Amca* ise gördüğü manzara karşısına yeğeninin nerede yanlış yaptığını bulmuştur. *Yeğen* yufka yüreklidir. Bir işçi kız için ustabaşını işten çıkartmak salaklıktır. *Amca*, her şeye kâr gözüyle bakmaktadır. Kızı kovmasını, ustabaşını tutmasını önerir, *Personel Şefi*’ne kızı işten çıkarmasını söyler, böylece yeğenine de bir “kâr” dersi vermiş olur.

### **Beşinci Tartışma**

*Seniye*, *Asiye*’nin direnmesi gerektiğini, başka fabrikalara başvurması gerektiğini söyler, *Anlatıcı* ise, *Asiye*’nin bunu denediğini fakat başarısız olduğunu, en sonunda üç günlük bir açlığın ardından bir mezeci vitrininin önünde kalakaldığını anlatır.

### **Beşinci Oyun**

Mezeci dükkanının önündeki *Asiye*, açlığa daha fazla dayanamayacaktır, hırsızlık yapmaya karar verir ancak yakalanır. *Mezeci* onu polise vermekle tehdit eder. *Asiye*, *Mezeci*’yi hırsız olmadığına ikna etmeye çalışırken, *Mezeci* onun güzelliğini fark eder. *Asiye*’ye istediğini yemesini söyler. Polise vermemek karşılığında *Asiye*’yi tacize başlar. *Asiye* başta dirense de razı olmuştur. Ağlayarak yer, *Mezeci*’nin tecavüze gittiğini anladığımız tacizini sürdürür.

### **Altıncı Konuşma**

*Seniye*, artık *Asiye*'nin annesinin yolundan ilerlemesi gerektiğini düşünmektedir ya da kendisini öldürmelidir. *Seniye*'ye göre başkaca bir seçenek kalmamıştır *Asiye* için. *Asiye* direnememiştir, öyleyse ölmelidir. Sahne **Birinci Final**'e bağlanır.

*Asiye*, türküyü direkt olarak *Seniye*'ye söylemektedir. Doğrudan olay örgüsünü ilerleten bir müzikal parçadır. *Asiye*'nin dönüşümünü ve başından geçenleri özetlemektedir. *Seniye*, parça içinde, *Asiye*'nin karşısına çıkan her şeyin, tüm bir toplumun yerindedir. *Asiye*, elinden geleni yapmış, toplumun önerilerini uygulamış ve yine de kurtulamamış, üstelik kurtulamaz hale gelmiştir.

### **Yedinci Tartışma**

*Seniye*, *Asiye*'nin durumunu kavrar ve yeni sürüklendiği mesleği içinde kendisine bir çözüm aramaya başlar. Annesini bulursa, annesinin tecrübesiyle iyi paralar kazanması mümkündür. Artık, *Asiye*'nin kurtuluşunun odağı paradır.

### **Yedinci Oyun**

Bu oyun, zengin bir genel evde geçer. *Asiye* 18 yaşına yeni girmiştir. *Zehra*'yla tekrar buluşmuştur. *Zehra*, genel ev patronuna kızını daha pahalıya satmak konusunda tecrübesini konuşturmaktadır. *Patron*, *Zehra*'yı aradan çıkarmak ister. *Zehra* bir bakıma *Asiye*'nin oyun başındaki durumuna düşmüştür. Görüşme esnasında zengin bir adam gelir, sıkça geldiği bellidir, daha karısını görmeden genel eve gelmiştir. “Sipariş” verir, o esnada kapıdaki kızı, yani *Asiye*'yi sorar, durumun daha belli olmadığını öğrenince çıkar. *Zehra* ve *Patron*'un karşılıklı restleşmesini bir an için *Zehra* kazanır. Ancak *Zehra*'nın şartları, *Patron* için kabul edilebilecek gibi değildir. Böylece başka bir yol çizmek gerekir.

### **Sekizinci Konuşma**

*Seniye*, *Zehra*'ya hak verir, bir ev bulup dayayıp döşemek, para biriktirmek ve mutlaka kurtulmak fikri daha mantıklıdır. Anlatıcı'dan öğrendiğimiz üzere *Zehra* ve *Asiye* de bunu yapmıştır.

### **Sekizinci Oyun**

*Zehra, Aracı*'yla konuşmaktadır. Patron'la aralarındaki konuşmayı çarpıtarak aktarır. Altıncı Filo'nun geleceği dönemde geçtiğini anladığımız bölümde *Aracı*, Amerikalılarla arasının iyi olduğundan birçok Amerikalı müşteri getirebileceğinden söz eder. Uzun bir pazarlığın ardından *Asiye* gelir. *Asiye*, *Zehra* yokken ucuza çalıştığı için, *Müşteri*, yeni fiyatı vermek istemez. *Müşteri*'yle *Zehra* birbirine şiddet uygular. *Müşteri*, istediği zaman geleceğini, para vermeyeceğini, tepki gösterirlerse de polise ihbar edeceğinizi söyler. *Aracı* bu yaşananlara şahit olmuş ancak pasif kalmıştır.

### **Dokuzuncu Tartışma**

*Seniye*, genel evde olsalar polisin, jandarmanın koruyacağını şimdiki durumda kendilerini korumaları gerektiğini belirtir ve yine durumu bir erkekle çözer. Bir dost veya bir belalı, bu sorunu çözecektir.

### **Dokuzuncu Oyun**

Sekizinci Oyun'da olay çıkaran müşteri evdedir. *Zehra*, dışarıya bir işaret yollar, *Asiye* ise 2. *Müşteri*'nin yanından çıkar, penceredeki kasketin indirildiğini, dosta haber gönderildiğini fark eder, rahatlar. *Müşteri*, polis tehdidini yineler. *Asiye*'yi parasız ilişkiye zorlar. *Dost* gelir, *Müşteri*'yi döver, *Müşteri*'nin *Asiye*'ye olan borcunu tahsil edeceken *Müşteri* arkadan kafasını vurur *Dost*'un. *Dost*, bıçak çeker, boğazına dayar, aldığı paranın üstünü verir, *Müşteri*'yi kovar. *Dost*'un ensesine vurulduğunda kendisini kaybettiğini de öğrendiğimiz bölümde, *Asiye*'yle sinema, yemek gibi planlar yaptıklarını da görürüz. Paradan da pay alarak ayrılır.

### **Onuncu Tartışma**

*Seniye*, 5-6 yıl içinde, bu şekilde devam ederlerse, kendilerine yetecek parayı biriktirebileceklerini düşünmektedir. Bunun üzerine *Anlatıcı* oyunu, 6 sene sonrasına götürür.

### **Onuncu Oyun**

6 yıl sonra, aynı ev, daha eski eşyalar göze çarpar. İşler eskisi kadar iyi değildir. *Zehra* üzgün, *Dost* ise kızgındır. *Dost* bir iş için *Zehra*'dan para ister. *Zehra*, parasının olmadığını söylese de uzun süre karşı koyamaz. *Dost*, *Asiye*'nin fiyatını düşürmek gerektiğini söyler. *Zehra* ise buna hiç yanaşmamaktadır. Fiyat düşerse

*Asiye* iyice çaptan düşecek, iki sene sonra hiçbir geçim kaynakları kalmayacaktır. Durum karşısında ***Sermayenin Türküsü***'nden bir bölüm söyler. *Dost* gider, *Asiye* gelir. İçerideki müşteri hem zengindir, hem de *Asiye*'ye tutkundur. *Zehra*, *Asiye*'ye adama iyi davranmasını, kendi hareketlerini de bozuntuya vermemesini söyler. *Zehra*, *Zengin Müşteri*'ye *Asiye*'nin kendisinden hoşlandığını, geleceği zaman heyecanlandığını, gittiğinde ise sinirlendiğini söyler, *Asiye* kendisine sürekli *Zengin Müşteri*'yi anlatmaktadır. *Asiye*, ne olduğunu tam anlamasa da annesini onaylar. *Zehra* kahvelerle dönünce *Asiye*'yi içeri gönderir. *Zengin Müşteri*'yi *Asiye*'nin kendisine aşık olduğuna ikna etmeye çalışmaktadır. *Asiye*, kendisine çok ters davrandığı için *Zengin Müşteri* çekinceli yaklaşır. Fakat *Zehra*, bunun da çözümünü bulmuştur, *Asiye* mesleğinden, kaderinden çekinmektedir, hem adam evlidir, bunu da bilmektedir bu yüzden *Zengin Müşteri*'ye kötü davranmaktadır. *Zehra*, *Zengin Müşteri*'ye *Asiye*'ye bir ev açarsa onu mutlu edebileceğini söyler. *Zengin Müşteri* bunu düşünmüşse de *Asiye* tarafından terslenmekten korkmuştur. *Asiye* geldiğinde ayrı ev teklifi *Asiye*'ye sunulur. *Asiye* inanamaz, kabul eder. *Asiye*'yi bu noktada annesi yönlendirmektedir. *Asiye* bir an duygulanır kedi de ister yeni evine, *Zengin Müşteri* ise *Asiye*'nin her istediğini yapmaya hazırdır.

### **On Birinci Konuşma**

*Seniye*, *Asiye*'nin bu kadar çökmüş olmasına şaşırmıştır. Para biriktirme şansı olmadığından artık bir kurtuluş yolu görememektedir. *Zehra*'nın düşündüğü çare, uygun olabilir ancak şans da gerektirmektedir. Sonuçta *Zehra* bu yolu daha önce denemiş ancak başarılı olamamıştır. *Anlatıcı*, *Zengin Müşteri*'nin evi tuttuğunu ve *Dost*'a bu konuda bilgi verilmediğini, sessiz sedasız evin terk edileceğini aktarır.

### **On Birinci Oyun**

*Zengin Müşteri*, oldukça heyecanlıdır, ev için gereken tüm parayı yanına almıştır, karısına bir haftalığına iş seyahatine gideceği bilgisini vermiştir. Taksi beklenmektedir. *Zengin Müşteri*, oldukça sabırsızdır, taksinin uzun süre gelmemesi sonucu, yeni bir taksi bulmak üzere evden çıkar. *Zehra*, bu sırada *Asiye*'ye evi üstüne yaptırması için taktikler verir. *Zengin Müşteri*, şoförle gelir. *Asiye*, kaygılarından bahseder, *Zengin Müşteri* güven veren bir tiptir, belli ki kendisi yaşadıkça *Asiye*'yi mağdur etmeyecektir. *Dost* kapıda belirir. *Zengin Müşteri*, *Dost*'u kibarlıkla



yollamaya çalışır. Ancak *Dost*, bu kibar üsluptan nasibini almamış bir kişidir. *Zengin Müşteri*'ye vurur, buna karşılık *Zengin Müşteri* *Dost*'un ensesine vurunca olaylar alevlenir. *Dost*, *Zengin Müşteri*'yi bıçaklar. *Zehra*'yı da öldürmek ister, *Zehra* bir süre kaçabilse de yine de yakalanacak ve öldürülecektir *Dost* tarafından. *Asiye* annesinin ardından, Orospunun Son Türküsü'nü söyler. Annesini ve artık kendisini de anlatmaktadır bu parça. Düzen yollarını nasıl çizdiyse, sonlarını da öyle çizmiştir.

### **On İkinci Tartışma ve Bir Sözsüz Oyun**

*Seniye*, *Asiye*'nin durumunun farkındadır ancak bir kurtuluşunun olması yaşamak için umut olacaktır. *Asiye*'nin sonrasını *Anlatıcı*'ya sorar. Annesinin ölümünden sonra sokaklarda yürümüş, ardından yine eve dönmüştür, bu durum sözsüz oyunla oynanır. Bir çanta dolusu para vardır evde, *Seniye* alması gerektiğini söyler, *Asiye* sözsüz oyunda parayı alır. *Seniye*'nin planı başarıya ulaşmıştır. *Anlatıcı*, *Seniye*'ye sonrasını anlatır, mahkeme olmuştur, *Dost*'a haber veren şoförün tanıklığıyla *Asiye* suçsuz bulunmuştur. *Seniye* mutludur. *Asiye*'nin elinde artık yüklü bir para vardır. Bu parayı sermaye olarak kullanırsa *Asiye* kurtulabilir. Para yatırabileceği ve para kazanabileceği bir sektör bulması gerekmektedir *Asiye*'nin sadece.

### **On İkinci Oyun**

*Seniye*'nin *Asiye*'ye bulduğu çözüm yolunu izleriz bu oyunda. Bir randevu evinde *Asiye*'yi tam bir hanımefendi gibi giyinmişken görürüz. *Aracı*, *Asiye*'ye dört küçük kız getirmiştir. Öngören, kızların *Asiye*'nin geçmişteki hallerine benzemesi gerektiğini belirtmiştir. *Asiye*, kızları yedirmelerini, giydirmelerini akşama dek hazır edilmelerini söyler. *Asiye*, sistemden kurtulamamış, sistemde egemen hale gelerek, başkalarını satarak kendini satmaktan kurtulmuştur sadece.

*İkinci Final* başlar, *Asiye* tam bir hanımefendidir artık, toplumun bir hanımefendiden beklentilerini tümünden karşılamaktadır, öğrenmiştir. Artık ezilmeyecektir çünkü artık ezen taraftadır. Çünkü bu düzende yaşamının sırrına ermiştir *Asiye*.

### 2.3.Filmin Olay Örgüsü

Film de oyun gibi yabancılaştırma üzerine kuruludur. Eşcinsel *Selo*'nun geneleve telaşlı girmesiyle başlar. Herkes uyumaktadır, ortalıkta dağınıktır. Önemli konuklar gelecektir, *Selo*, geleceklein kurtarıcıları olduğunu söyler genelev çalışanlarına, “*Fuhuşunuzla mücadele edildi, yırttınız.*” sözleriyle kapılara vurarak kadınları uyandırmaya çalışır. Bu tavrından hemen anlaşılır ki, gelecekleve güven duyulmamaktadır. Evde bulunan erkek gönderilir. Herkes uyandıktan sonra, *Fuhuşla Mücadele Dernekleri Başkanı Seniye Gümüşçü'nün* genel eve geleceği bilgisini kadınlarla paylaşır *Selo*, herkes en güzel giysilerini giyecek, ortalığı toplayacaklardır. *Selo* da heteroseksüel bir erkek gibi davranarak hazırlığa katkıda bulunacaktır. Birden başlayan müzikal bölümle tüm mahalleli dans eder, çalgıcılar girer. ***Sermayenin Türküsü***'nün bir bölümü genelevin merdivenlerinden inen kadınlar tarafından adeta coşkuyla söylenir. Bu esnada valiziyle birlikte gelen Müjde Ar görülür. *Selo*, şarkıyı böler, kıyafetini değiştirmiştir. Genelevin patronu, sorulara çok detaylı cevap vermemelerini, durumlarının zaten kötü olduğunu, “*düştük bir kere*” demelerinin yeterli olduğunu söyler. Kendisi orada bulunmayacak, avukata gidecektir çünkü kendilerini sokakta bulmaları an meselesidir. Misafirlerin bir an önce gelip gitmesi temel amaçtır.

Kiralık ev arayan Müjde Ar, daha ne olduğunu anlamadan *Selo* tarafından eve götürülür. Genelevin temizliği de danslı bir bölümle yansılır, burada şarkı kullanılmaz. Sahnenin devamında giren erkekler de mahallenin temizliğini aynı biçimde yaparlar, yere düşen bir sarhoş da mahalleden süpürülür. Kadın ve erkeklerin aynı dansa katılımıyla ve kadınların eve dönmesiyle sahne sonlanır.

Bir sonraki sahnede, *Seniye Gümüşçü* yanında *Şükran* isimdeki sağ koluyla birlikte arabasıyla mahalleye girer. *Seniye*, özellikle *Asiye*'yle görüşmek istediğini söyler ancak *Selo*, böyle birinin bulunmadığını söyler. *Zehra*, kahveleri ikram eder. *Seniye*, *Asiye*'nin kendisine mektup yazdığını söylemektedir. *Selo* asıl adı *Asiye* olan biri olup olmadığını söyler. *Asiye* yoktur, yeni gelen kızın adı da *Nazlı*'dır. *Seniye* kendisini tanıtır, o sırada gelen müşteri *Selo* tarafından hemen odaya yerleştirilir.

*Seniye*, *Asiye* isimdeki kişiden gelen mektuptan çok etkilenmiştir, mektubu paylaşmak ister. Broşür vasıtasıyla derneğe ulaşmış, broşürdeki önerilerin yetersiz

olduğunu düşünmektedir. Oyundan bildiğimiz hikaye mektupla anlatılır. Annesinin ardından *Asiye* yaşamının sırrını öğrendiğini anlatmaktadır mektupta, “*gelin size de anlatayım*” diyerek *Seniye*’yi davet etmiştir. *Asiye*’nin nasıl kurtulduğunu öğrenmeye gelmiştir *Seniye*. *Seniye*, bu örneğin dikkat çekici olduğunu düşünmektedir. *Selo*, ise kurtulan örnek kişi, adres olarak genelevi verdiyse pek de kurtulamadığını düşünmektedir. *Şükran*, *Asiye*’yi bulamadıklarına göre gitmeyi önerir, *Seniye*, *Selo*’nun inançsızlığına karşın her zaman bir kurtuluş olabileceğinden söz eder. *Selo* ise *Seniye*’ye meydan okur, “*madem buraya kadar geldiniz, siz kurtarın Asiye’yi!*” diyerek bir oyuna başlamayı önerir, *Asiye*’nin hayatı oynanacaktır, karar verilmesi gerektiğinde ise *Seniye* akıl verecektir. Oyun *Seniye*’nin ilgisini çekmiştir.

Mektuptaki veriler üzerinden ilk oyun beyin fırtınasıyla kurulur. *Selo*, anasının bırakıp gittiğini söyler söylemez, genelevde çalışan kadınlardan biri, bir adamla gittiğini düşünür, diğeri kendi hikâyesinden paralellik kurar. Oyunun çatısı belli olmuştur böylece, genelevdeki *Zehra*, *Selo* tarafından *Asiye*’nin annesini oynamak üzere hazırlığa zorlanır. Genelevde çalışanlar için bu oyun, eğlence demektir. İçeri giren çaycı da, mahallenin bakkalı ve *Zehra*’nın dostunu oynamak üzere hemen oyunun içine çekilir.

Oyundaki ortam gösterilerek hazırlanmaktadır filmde, *Selo*, suyu ısıtıp hazırlamıştır, diğeri kızlar da *Seniye* ve *Şükran*’ın koltuğunu taşıdıktan sonra seyircilerin yanında yerlerini alırlar. *Selo* bu küçük oyunların adeta yönetmenidir, sahneyi hazırladıktan sonra oyuncularına oynamalarını söyler. Başta oyuncular biraz tutuktur, oynamaktan çok eğlenmektedirler. Oyun metnindeki ön oyunu oynarlar. Bir cinsel ilişki sonrasıdır, ev tutulmuştur, “oyuncuların” takıldığı yerde, genelevdeki kadınlar sufle verir. Hepsi için oldukça bilindik konulardır bunlar. *Zehra*, huzursuzdur, kızını bırakmak istememektedir. *Selo* bu sırada *Asiye*’nin kostümünü ayarlamaktadır. Oyun sıkça bölünür. Yeni gelen kız *Nazlı*’nın valizinde okul önlüğü vardır, *Selo*’ya gösterir, böylece başrolü de kapmıştır. *Asiye*’yi giydirirlerken içeride oyun sürer. *Asiye* girer, bakkal, gece araba gönderecektir, taşınma bu gece gerçekleşecektir.

*Asiye*, adamın ardından ortalığı toplar. *Zehra*’yla *Asiye*’nin konuşması başlar. *Zehra* durumu anlatır, o sırada çalgıcılar *Selo* tarafından içeri alınır. *Asiye* sabırsızdır, biraz da aptal olarak oynanır. *Zehra*, tek başına gideceğini, en fazla üç- dört yıl daha

çalışabileceğini, *Asiye*'nin isterse kendisiyle gelip, aynı meslekte çalışabileceğini ya da başının çaresine bakmak zorunda olduğunu söyler, başka çare yoktur. Müzik girer, *Zehra* ve diğer kadınlar tarafından *Sermayenin Türküsü* söylenir.

*Selo*, *Seniye*'ye *Asiye*'nin ne yapması gerektiğini sorar, *Seniye* kuşkusuz namuslu yolu seçmesi gerektiğini söyler. Annesinden ayrıldıktan sonra kalabileceği bir yer olup olmadığını sorar. Akrabasının olmayışı, okuduğu okulda kalabileceği, yine genelevdeki kadınlar ve *Selo* tarafından bir anda bulunur. Filmde bütün işleyiş o an akla gelmiş gibidir. *Asiye*'nin sığındığı okulun Müdire'sini de genel ev patronu *Melahat* oynayacaktır.

Sıradaki sahnenin hazırlığı sürerken, *Seniye*, birkaç sene okulda kalırsa, evlilik çağına geleceğini belirterek, en kestirme kurtuluş yolunun evlilik olduğunu vurgular. Küçük bir marangoz atölyesi sahibi *Asiye*'yi oğluna istemiş, nişan yapılmaktadır. Plaktan gelen müzikle birlikte nişan sahnesi başlar. *Asiye* ve nişanlısı el öpmektedirler. *Kayınpeder* ve *Ahbap* arasındaki konuşma başlar. *Ahbap*, *Asiye*'yi bir yerden tanıdığını düşünmektedir. Kızın adını duyunca, emin olur. *Zehra*'yı tanımaktadır. Kaynana da konuşmaya dâhil olur, *Zehra*'nın mesleği deşifre olmuştur. *Müdire* çağrılır, *Ahbap*'ın sözleri kendisine de sorulur. *Müdire*, inkâr edemez. *Asiye*'nin suçu olmadığını söylese de kendisinin böyle bir kızı almayacağını da susarak belirtir. Bugün bir rezalet çıkarmadan, birkaç gün içinde sessiz sedasız nişanı bozmaya karar verirler. Çalgıcılar bu kez nişan sahnesine dâhil olurlar.

*Selo*, sahne değişimi için *Seniye* ve *Şükran*'ı alır, *Asiye*'nin sıradaki adımı koridorda geçen bir sahnede konuşulur. *Seniye*, annesinin durumunun bir engel olduğunu fark etmiştir. Fakat *Asiye*, yine de evlenmelidir, seven bir erkek bulursa kendisiyle evlenmeye ancak böyle bir erkek evlenebilir. *Selo* sıradaki sahnenin, *Müdire*'nin evinin hazırlığını yapar. Pencereden *Asiye*'nin eve gelişini izlerler.

*Selo* ise *Müdire*'nin *Yeğen*'i rolüne girer. *Müdire* evde yoktur, *Yeğen* yalnızdır. *Asiye*'nin peşinde ise birileri vardır. *Asiye* önce eve girmeyi kabul etmese de peşinde biri olduğu için mecburen tekrar kapıyı çalar. İçeride beklemesini öneren *Yeğen*'in teklifini kabul etmek zorunda kalır. *Yeğen* yemek yemektedir, *Asiye* yemek teklifini tok olduğunu söyleyerek reddeder. Ancak *Yeğen* çay getirmek için çıktığında kendisine engel olamaz ve yemek yer, bunu gören *Yeğen*, ona da tabak-

çatal getirir ve anlaşma önerir. Hep doğruyu söyleme anlaşması bu noktada yapılır. *Asiye* iş aramaktadır, *Müdire*'nin tayininin çıkmasının ardından gelen yeni *Müdire* *Asiye*'yi istememiştir, elindeki para bitmiş, iki gün önce de evden çıkarılmıştır. *Yeğen*, bir anlaşma daha önerir, ne söylese kabul edecektir. Oda kiralayacak ve *Asiye*'ye iş bulacaktır. *Yeğen*, isterse onu bir otele götürebileceğini ya da burada uyuyabileceğini söyler, kapının anahtarını verir, kapısını kilitleyip uyumasını söyler. *Yeğen* iyi biridir.

Yeni sahne hazırlanırken, *Selo*, yine olan biteni anlatmaktadır. *Delikanlı*, *Asiye*'ye bir ev tutmuş, aralarında bir aşk başlamıştır. Gerçek bir aşktır bu, *Selo* özellikle altını çizer. Birlikte yaşamaya başladıklarını söyler, *Seniye*, bunu metres hayatı olduğunu düşünmektedir. Eğer bu durum evlenmelerini sağlamazsa *Asiye* yanlış bir iş yapmış olacaktır. Esas olan neticedir, netice ise evlenmek olmalıdır.

3-4 ay sonra başlayacak sıradaki sahnenin hazırlığını yapan *Selo*, *Asiye*'nin çok mutlu olduğundan da bahseder, delikanlı evlenebileceklerini söylemektedir. *Delikanlı* birkaç gündür ortada görünmemektedir, bu yüzden *Asiye* sabırsızlıkla beklemektedir. *Selo*, tekrar *Yeğen* rolüne girer. *Yeğen*'in eve geldiğinde canı sıkındır, *Asiye* ona yemek hazırlamıştır. *Yeğen* gelmiştir ama gitmesi gerekmektedir. Aralarında aşk olduğu görülür. Fakat *Yeğen*'in canının sıkın olma sebebi bilinmez. *Asiye*, *Yeğen*'in gitmesine izin vermez, *Yeğen* madem kalacağım içki alalım, der. *Asiye*'ye gitmeyeceğinin güvencesi olarak ceketini bırakıp çıkar. *Yeğen*'in ardından eve *Müdire* ve *Yeğen*'in karısı gelir. *Asiye* ve *Müdire* birbirini görünce çok şaşırır. *Müdire*, *Asiye*'nin annesinin huyuna sahip olduğunu söyler. *Yeğen* geri döndüğünde evdeki manzara karşısında ne yapacağını bilemez. Karısına onu sevmediğini söyler. *Müdire*, *Asiye*'nin annesi *Zehra*'nın mesleğini öne sürer. *Yeğen*, bununla ilgilenmez. Karısını sevmemektedir ve boşanmak istemektedir. *Asiye*, *Yeğen*'in evli olduğunu bilmediğini vurgulayarak evi terk eder. *Yeğen* peşinden seslenir ancak *Asiye*'yi durduramaz.

*Seniye* ve *Şükran* *Asiye*'nin evi terk etmesini doğru bulmamaktadır. *Yeğen*, *Asiye* için büyük bir şanstır. Sonuna kadar direnmesi gerekirken evi ve *Yeğen*'i terk etmiş, kadın olmanın avantajını kullanamamıştır. Bu durumdan kurtulmak için çalışması gerekecektir. Kimsenin kendisinden istifade etmeyeceği bir iş bulmalıdır, fabrikada işçi olarak çalışması uygundur. *Selo*, *Asiye*'nin başından benzer şeylerin

geçtiğini söyler. *Asiye* ve bir grup erkek arasında danslı bir sahne başlar, *Asiye*'den istifade etmek isteyen erkekler bu dansla yansılır.

Dans sonunda bir tekstil fabrikasında çalışmaya başlayan *Asiye*'yi görürüz. *Amca* ve *Müdür* denetleme yapmaktadırlar. Bu sırada daha önce bakışlarını fark ettiğimiz *Besim Usta*, *Asiye*'ye saldırır, bir tecavüz girişimidir bu. *Asiye* soluğu *Müdür*'ün odasında alır. Fabrika sahibi, yeğenin yönetim tarzında bir problem olduğunu düşünmektedir. *Asiye*, *Besim Usta*'yı şikayet eder, bu durum iki aydır sürmektedir. *Müdür*, *Personel Şefi*'ne, *Besim Usta*'nın işten çıkarılmasını söyler ancak *Amca* aynı fikirde değildir. Problemi saptamıştır, düşkünler yurdunda müdür olması gerektiğini düşünür. *Müdür*, yeğeni olmasa, bu durum karşısında kendisini kovacağını söyler. *Besim Usta*'nın işini yapabilecek kimse yoktur ama iki aydır çalışan *Asiye*'nin yerine yüz kişi bulunabilir. *Personel Şefi*'ni çağırıp *Asiye*'yi kovmalarını söyler. *Besim Usta* çalışmaya devam edecektir, *Asiye* kendine başka iş aramak zorundadır. Kâr hedefinde yanlış seçim yapılmamalıdır.

*Seniye*, *Asiye*'nin denemesi, direnmesi, başka fabrikalara başvurması gerektiğini söyler. *Asiye* yaşamak için çalışmak zorundadır, direnmek zorundadır. Altı ay iş aramıştır ancak bulamamıştır, sığınacak yeri, parası olmamasına rağmen direnmiştir, üç gündür hiçbir şey yememişken bir mezeci dükkanına girer. *Selo* vurgular: "Açlık dünyanın en büyük acısı olmalı." *Asiye*, mezeci dükkanında bir şeyler yerken yakalanır. *Mezeci*yi bu işi açlıktan yaptığına, hırsız olmadığına ikna etmeye çalışır. *Mezeci*, *Asiye*'ye alıcı gözle bakar, kimsesi olmadığını fark edince *Asiye*'den faydalanmaya karar verir. *Polis* tehdidi de vardır. *Mezeci* kapıyı kapatır, yemek karşılığında *Asiye*'yle birlikte olur. *Asiye* artık ikna olmuştur, direnememiştir.

*Seniye*'ye göre *Asiye*'nin artık kurtuluşu kalmamıştır, annesiyle aynı yolun yolcusudur. Ölmesi daha iyidir *Seniye*'ye göre, genel evde çalışan kadınlar, *Seniye*'nin üstüne gelir, *Seniye*'nin açıklaması esnasında, *Asiye*'yi oynayan *Nazlı*, içeriden gelir, *Mezeci*'yi oynayan kişi kendini rolüne kaptırmıştır, *Nazlı* da ağzının payını vermiştir. *Selo*, ölüm teklifinizi *Asiye*'ye soralım, der. Oyunda Birinci Final olan şarkı, önce müziksiz sonra genelevdeki tüm kadınlar tarafından *Seniye*'ye söylenir. Şarkının bir bölümü müzikli olarak kullanılır. Genelde müziksizdir, nakarat kısımları müzikli olarak girecektir, şarkı canlandırılır. *Asiye*, önce annesinin çalıştığı eve gider. *Madam Eleni*, *Asiye*'nin niyetini anlayınca, *Asiye*'yi hemen kabul eder.

Böylece kalacak bir yer bulmuştur. Genelevde çalışan kadınlar, şarkının diğer kısımlarını canlandırırlar; önce üniversite öğrencileriyle muhallebicilerde flört etmeye başlamıştır ama kazancı azdır. *Asiye*'nin kostümü değişmiştir artık, ev kirası, *Madam Eleni*'nin haracı derken artık *Asiye* gerçekten birileriyle birlikte olmak zorundadır. *Eleni*'nin getirdiği adamlarla, birlikte olarak annesinin mesleğine başlamıştır. Ölmeyi düşündüyse de yapamamıştır. *Seniye Hanım*'ın tepkisi bayılmak olmuştur. Bu kez de erkeklerle *Asiye*'nin danslı sahnesi, *Asiye*'nin gücü eline aldığını gösterir. Para kazanmaktadır artık, “*adamlar paradır; para yiyecek, giyecek*” Hastalık kapınca annesini aramak zorunda kalmıştır. Annesini genelev kapısında dilenirken bulmuştur, yanına alır.

*Seniye Hanım*'a göre bir kurtuluş yolu daha doğmuştur. Bu yoldan kurtulması para biriktirmesine bağlıdır. Annesinin tecrübesiyle *Asiye*'nin gençliği ve güzelliği birleşince kısa sürede çok para kazanmaları mümkündür. Annesi *Asiye*'yi bir eve sokmaya çalışmaktadır. *Patron*'un çıkarlarıyla *Zehra*'nın çıkarları çatışmaktadır. İki de birbirini devreden çıkarmaya çalışır. *Patron*, *Asiye*'yi evde tutmak, böylece borçlandırmak istemektedir. Ayrıca *Zehra*'ya para verip göndermek istemektedir. *Zehra* ise artık kendisi çalışamayacağından *Asiye*'nin yanından ayrılmaz. *Patron*'dan kendisine ev tutmasını ister, *Patron* kabul etmez. Evi *Asiye*'ye verecek olduğu paradan tutmasını ister. Ama *Zehra* kızını yalnız bırakıp borçlandırılmasına izin vermeyecektir. İki taraf da birbirinin şartlarını kabul etmez.

*Seniye*, *Zehra*'yı haklı bulur. Bu esnada bir müşteri, *Seniye*'yi fahişe sanır. *Seniye*, yeni bir ev döşeyip kendi işlerini kendileri yapmalarını önerir. Sıradaki sahnede, *Zehra*, *Aracı*'ya *Patron*'la aralarındaki konuşmayı aktarır. *Aracı* da *Patron*'la ilgili mağduriyetinden bahseder. Uzun bir pazarlığın ardından *Aracı*'yla anlaşılırlar. İçerideki müşteri, parayı eksik ödemek istemektedir. *Zehra* sert çıkar. *Müşteri* ise polisle tehdit eder, eski fiyattan fazlasını vermeyeceğini söyler. *Müşteri*'yi kovarlar fakat haftaya tekrar geleceğini söyleyerek müşteri gider. *Aracı* olaylara tanık olmuş ama müdahale etmemiştir. *Seniye*, düzenlerini korumak için bir yol bulmaları gerektiğini düşünmektedir. Bir koruyucu bulunması gerekmektedir. *Dost* devreye girer. *Müşteri* geri geldiğinde, *Zehra*, camdaki kasketi alır. *Dost*'la birlikte *Seniye* ve *Selo* da sıradaki mekâna geçer. *Dost*, önce durumu anlamak ister fakat *Müşteri* taviz vermez. *Müşteri*'ye saldırır, *Müşteri*, *Dost*'un boş bulunduğu

anda ensesine vurur. *Dost* bıçak çeker, parayı alır, *Müşteri*'yi gönderir. *Müşteri*'yi oynayan kişi gerçekten bıçaklandığı için oyundan çıkar. *Dost*, kahvedeki oyununa dönecektir; parayı verir, kendi payını alır, çıkar.

*Seniye* ve *Selo* yemek yerken konuşurlar, bundan sonrası *Asiye* ve *Zehra*'nın çalışmasına bağlıdır. Sermaye olabilecek kadar bir para biriktirmelidirler. *Seniye*, 5-6 yıl içinde gerekli paranın birikebileceğini düşünmektedir. Sıradaki oyun 5-6 yıl sonrasını gösterir. *Dost* ve *Zehra*, biraz önce *Seniye* ve *Selo*'nun yemek yediği masada oturmaktadırlar. *Asiye* yıpranmıştır, işler kötüdür. *Dost*, *Zehra*'dan para ister, *Zehra* parası olmadığını söyler ancak *Dost* parayı alır. *Asiye*'nin fiyatını indirmek ister fakat *Zehra* yanaşmaz. İkisinden biri fazladır, *Kara Mustafa*, *Zehra*'ya kendisine yer bakmasını söyler, bu durumda *Zehra*, *Kara Mustafa*'yı dışarıda bırakmak yolunu arar. ***Sermayenin Türküsü***'nden bir bölüm daha burada kullanılır. *Dost* gider, *Zehra*, içerideki müşteri üzerine plan yapmıştır. *Zengin Müşteri*, *Asiye*'yle çok ilgilidir. *Zehra* *Asiye*'yi yönlendirir, *Asiye* adama ters davranmaktadır. *Zehra* sevdiğine öyle davrandığını söyler. *Asiye*, adama annesinin dediği gibi davranır, *Zehra* *Asiye*'yi içeri gönderir, adama *Asiye*'ye ev açmasını önerir. Adam için de uygundur. *Asiye* önce inanmaz, sonra annesinin yönlendirmesiyle adama yanaşır. *Asiye*, inanınca yumuşar adamdan kedi ister.

*Seniye*, *Zehra*'nın çaresini işe yarar bulmuştur ama şansa bağlıdır, *Zehra* denediği halde başaramamıştır. *Zengin Müşteri*, *Dost*'tan habersiz, bir gece *Asiye*'yle *Zehra*'yı yeni tuttuğu eve götürecektir. Taksi beklemektedirler. *Asiye* tedirgindir. Taksi gelmeyince adam başka bir taksi tutmak üzere çıkar. *Zehra*, daireyi üstüne yaptırırsa rahat edeceklerini düşünmektedir. Adamın evi alırken vereceği para da evdedir. *Zehra*, *Asiye*'ye taktik verirken adam yeni taksiyle gelir, *Dost* da hemen arkasından gelir. *Dost* ve *Zengin Müşteri* arasında bir gerilim olur, gitmelerine izin vermeyecektir, *Zengin Müşteri*'ye vurur, sonra da *Zehra*'ya saldırır. *Zengin Müşteri*, *Dost*'un ensesine vurur, *Mustafa* da adamı bıçaklar. Ardından kendisini kandırdığı için *Zehra*'nın peşine düşer ve öldürür. *Dost* olay yerini terk eder. Annesinin başında ***Orospunun Son Türküsü***'nün bir bölümünü söyler, genel evdeki diğer kadınlar da *Zehra*'nın başına gelir, *Zehra*'nın cesedini kaldıran diğer kadınlar da şarkıya katılır.

*Seniye*, mutlaka bir kurtuluş bulmak gerektiğini söyler, *Asiye*'nin kurtuluşu düzenin devamlılığı anlamına gelecektir. *Asiye*'nin adamın para dolu çantasını alması



gerektiğini söyler. *Asiye*, çantayı alıp saklar. *Asiye* mahkemede beraat etmiştir. *Seniye*, elde para olduğu için sağlam bir kurtuluş yolu bulabileceğini söyler. Şimdi *Asiye*'nin bu parayı sermaye haline getirmesi gerekmektedir. Parasını anladığı bir işe yatırmalıdır, işin ne olduğu önemli değildir. *Selo*, alaycı bir biçimde gerçek bir kurtuluş yolu gösterdiğini söyleyerek tebrik eder. Sıradaki sahnede, *Aracı*, *Asiye*'nin karşısındadır, 17 yaşın altında genç kızlar getirmiştir. *Asiye* tam bir patron, bir hanımefendi olmuştur. Kızlara bakar, onları inceler, karınlarının doyurulmasını hazırlanıp getirilmelerini ister. *Asiye*'nin üstündeki kostüm, *Seniye*'nin üstündeki kostümle aynıdır.

**İkinci Final** türküsü, genelevdeki kadınlar tarafından, *Seniye* ve *Asiye*'ye söylenmektedir. *Asiye*'nin açtığı kapıdan bir sürü adam çıkar. Bu adamlar herkesi dışarı çıkarmaya çalışmaktadır. *Asiye*, *Seniye*'ye dernek için çek uzatır, çekin üstündeki imza mektuptaki imzayla aynıdır. *Selo*, *Asiye*'yi oyundaki başarılı performansından dolayı kutlamak ister. Fakat *Asiye* ciddidir, *Selo*'yu iter. Genelev kapatılacaktır, turistik bir tesise dönüşecektir. *Asiye* düşünelere neden tekme vurmak gerektiğini öğrenmiştir, artık acımaya yer yoktur. Bu düzende yaşamının sırrını öğrenmiştir *Asiye*. *Seniye*'yle birlikte kol kola çıkarlar. *Selo*, tekrar homoseksüel haline döner, *Asiye*'nin bavulundaki eşyalara bakar, düzenler, kapatır yanına alarak merdivenlerden iner. Film biter.

### **1.1.Kişiler**

*Seniye*, Fuhuşla Mücadele Dernekleri Başkanı'dır, uzun zamandır dernekte çalışmakta, bir süredir de başkanlığını yapmaktadır. Görünürde duyarlıdır. Kurtuluşu her zaman bir erkekle veya parayla tanımlar. Kendisi bir yerin başkanı olduğu için veya bir meslek sahibi olduğu için değil, bir kocası ve kocasının da parası olduğu için kurtuluşa ihtiyaç duymamaktadır. *Asiye*'nin umudunu, düzenin devamlılığıyla bağdaştırır. Her zaman bir kurtuluş umudu olmalıdır. *Asiye*, *Seniye*'nin kocasıyla olan ilişkisini, "siz bir kişiyle biz binlercesiyle" diyerek tanımlamaktadır. Bu pek yanlış bir tanımlama değildir. *Seniye*, kendisi var olamamış bir kadındır, erildir. Bulduğu çözümler bir kadının hayatta kalmasına yöneliktir. Esas meseleyi görmek veya düzeni değiştirmekten çok uzaktır. Sistemin sadece bir parçasıdır, bir şeyleri değiştirebildiğini düşünmek işine gelmektedir.

*Asiye*, annesinin terk etmesi üzerine, mücadele etmeye çalışmış, *Seniye*'nin yönlendirmeleriyle ve toplumun çürümüşlüğüyle baştan belli olan bir yola girmek zorunda kalmıştır. *Asiye*'nin farkı, kendisini savuran düzende, güce bir şekilde sahip olup düzene uyum sağlamasıdır. Başlangıçta, ne yapacağını bilmez ve masum çizilen *Asiye*, finalde ne istediğini bilen, zenginliğin gerekliliklerini yerine getiren güçlü fakat yalnız bir kadındır. *Seniye* tarafından içine sokulduğu her durumu mecburen kabullenir.

*Anlatıcı*, oyunda kendi yönelimi olan bir kişi değildir, olayları aktarmak ve *Seniye*'yi yönlendirmek amacıyla bulunur. Fakat filmde *Selo*, hem genelevde aktif bir görev alarak kadınların tarafında bir yer edinmiştir, hem de olayın akışında kendisine rol vererek sürece dahil olmuştur. *Selo*, dışarıdaki erkekler gibi değildir. Kadınların yanında, kadınlara daha yakın olan bir erkektir. Sistemin sömüren tarafına daha yakındır ama birincil sömüren kişi değildir.

*Zehra*, kızını gözünü kırpmadan terk etmiş, sonrasında dilenecek duruma geldiğinde kızının yanına geri dönmüştür. Son derece çıkarıcıdır, *Asiye*'nin çalışma şartlarına, *Asiye*'nin yıpranması söz konusu olunca karşı çıkar. Kızının fahişe olarak çalışmasıyla ilgili herhangi bir problemi yoktur, zaten ilk başta bunu *Asiye*'ye teklif eden de kendisi olacaktır. Çıkarları doğrultusunda hareket etmeyi sürdürürken ölür, kızı için herhangi bir fedakârlıkta bulunduğunu görmeyiz.

Diğer kişilerin, genel özellikleri *Asiye*'yi sömüren düzenin parçaları olmalarıyla belirlenir. Toplumun tüm değer yargılarını, yaklaşımını diğer kişiler temsil eder. *Yeğen* ve *Müdür* diğerlerinden biraz olsun ayrılır, en azından ilk yaklaşımları adil ve doğru gibidir. Ancak onlar da bu toplumun bir parçasıdır. *Amca*, *Müdür*'e kâr için doğru olanı yapmasını söylediğinde *Müdür*'ün tek itirazı sistemine zarar vermesi ihtimali doğrultusunda olur. *Asiye*'nin durumu kimsenin umurunda değildir. *Yeğen*, her ne kadar karısına onu sevmediğini, ayrılmak istediğini söylerse de *Asiye*'nin peşinden gitmez, *Asiye*'yi bulmak için bir çaba sarf ettiğini de görmeyiz. Birinci Final'e kadar olan oyun kişileri *Asiye*'nin kurtuluşunu engellemek, Birinci Final'den İkinci Final'e kadar olan oyun kişileri ise *Asiye*'nin kurtulduğunda yeterince sert olmasını sağlamak, ona düzende yaşamanın şartlarını öğretmek için orada gibidir.

## 1.2.Müzikal Parçaların Dramatik Anlatıma Etkileri

Filmde ve oyunda kullanılan müzikal parçalar ya olay örgüsündeki zaman boşluklarını doldurmak için ya da durumları desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Filmde şarkılar da kısaltmalara veya yer değiştirmelere gidilmişse de ekstra dans sahneleriyle anlatım müzikal olarak da güçlendirilmiştir.

Oyunda ilk şarkı, Ön Oyun'un ardından başlar. **Bir Sermayenin Türküsü** olay örgüsünü direkt olarak etkilememekle birlikte Zehra'nın durumunu, çaresizliğini gösterirken, Asiye'nin geleceğinin de sinyallerini vermektedir.

*“Biz et satarız*

*Körelmiştir ruhumuz*

*Biz et satarız*

*Budanmıştır sevgimiz”*

bölümü, Zehra'nın kızını ardında bırakırken sunduğu çözümü de destekleyicidir. Zehra'nın çaresizlikle birlikte körelmiş olan duyguları, durumu hazırlayan etkenlerden biridir.

Sonraki müzikal parçaya, Öngören **Birinci Final** adını vermiştir. Bu Asiye'nin büyük dönüşümünü anlatan bölümdür. Hayatı hakkında karar veremeden, Seniye'nin direktifleriyle hareket eden Asiye, Seniye'nin de bir temsilcisi ve savunucusu olduğu sistemin içinde kurtulamamıştır. Seniye'nin, Asiye'nin ölmesinin daha iyi olduğunu söylemesi üzerine, direkt olarak Seniye'ye söylenen bir türküdür. Bu ana dek annesinin durumuna düşmemek için çaba sarf eden Asiye, açlık karşısında mücadelesini yitirmiştir. Asiye'nin başından geçenlerin aktarıldığı şarkı, olay örgüsüyle organik olarak bağlıdır. Parça çıkarılırsa, en son izlediğimiz Mezeci'yle olan sahneden sonra, Asiye'nin annesini nerede, nasıl bulduğu, annesinin nasıl bir araya geldiği, Asiye'nin bu işe nasıl başladığı gibi birçok konu açıklanamaz hale gelir. Asiye, tüm sürecini, yine Seniye'ye söylediği şu bölümle adeta özetler:

*“Her taraftan tıkadınız yolumu*

*Yoksullukla bağladınız kolumu*

*İstemedem seçtirdiniz sonumu*

*Şimdi kolay sayın bayan öl demek”*

Asiye'nin ilk başlarda küçük flörtlerle başladığı işe alışma süreci, düzenin durumunu kabul etmesi ise şarkının şu bölümüyle ifade edilir:

*“Para geçti elime, para*

*Hiç unutmam bir kilo eti*

*Oturup tek başıma yediğimi*

*Adamlar paradır*

*Para, yiyecek elbise*

*Ve nihayet anladım meseleyi*

*Bu aslında bir meslekti”*

Diğer müzikal parça, Onuncu Oyun'da Zehra'nın kısaca söylediği **Bir Sermayenin Türküsü** olur. Dost'un Asiye'nin fiyatını düşürmek ve Zehra'yı göndermek istemesi üzerine söylenen bölümdür.

*“Artık can günüdür*

*Davranmayan delidir*

*Savaşmayan ölüdür*

*Bizim gibiler için”*

bu bölüm dramatik aksiyonu doğrudan etkilemez, destekleyici niteliktedir. Sonrasında Zehra'nın ölümünün ardından söylenen Orospunun Son Türküsü de durumu destekleyicidir, Zehra'nın ardından bir ağıt niteliğindedir. Aynı zamanda Asiye'nin durumunu da destekler.

**İkinci Final** türküsü, Asiye'nin tam bir patroniçeye dönüşüp, bir genelev işletmeye başladığını gördüğümüz sahnenin ardından başlar. Yine Seniye'yi ve Seniye'nin temsil ettiği değerleri hedef alan bir şarkıdır. Asiye öğrendiklerini sıralar, tam bir hanımefendi gibi yaşamının nasıl olduğunu öğrendiğini tek tek anlatır. Ama asıl önemli olan Asiye, bu düzende yaşamının sırrını öğrenmiştir. Şarkı olay

örgüsüyle organik olarak bağlı değildir. Eleştirel bir yapısı vardır, öğretisi ön plandadır. Mesajı güçlendiren bir yapıya sahiptir.

Filmde şarkılar, kesilerek veya repliğe dönüştürülerek kullanılmış, eklenen iki dans sahnesi durumu tanımlar nitelikte kullanılmıştır. İlk müzikal parça, **Bir Sermayenin Türküsü**'dür, oyundaki gibi. Ancak oyunda Ön Oyun'un ardından giren parça, filmde Selo'nun hayat kadınlarını bilgilendirmesinin ardından başlar. Film de, oyun da durumu seyirciye hemen verir ancak izlediği yollar farklıdır. Filmde genelevin içinde kurulan bir oyun varken, oyunda geneleve doğru giden, tartışmalı bölümlerle ilerleyen bir oyun söz konusudur. Şarkının yerinin değişmesi, filmin esas gerçekliğinin altını çizmek adına önemlidir. Devam eden temizlik temalı danslı bölüm de, yine müzikal parça olarak adlandırılabilir, olay dizisine katkısı vardır, zengin misafirlerin gelişine yapılan bir vurgudur. Sonrasında şarkı, filmde yine Zehra'nın, Asiye'yi bırakmasının ardından girer. Öncesinde de kullanılan **Bir Sermayenin Türküsü**, oyunla paralelliğin korunması adına burada da kullanılır. Şarkı, oyunda olduğu gibi durumu destekler biçimde kullanılmıştır, olay örgüsüne direkt etki etmemektedir.

Seniye'nin, Asiye'nin çalışması gerektiğini belirttiği, fabrikayı uygun bulunduğu sahnenin ardından, Asiye'nin çevredeki erkekler tarafından kullanılmaya çalışıldığını gösteren bir danslı sahne oynanır, sahne sonunda Asiye, kendisini bir konfeksiyon fabrikasına atar. Bu durumda sahne Asiye'nin yaşadıkları sonucu fabrikada çalışmaya başladığını göstermeye yaramaktadır. Olay örgüsünü etkilemektedir.

Ardından oyunun en önemli müzikal parçası olan **Birinci Final** filmde, tam olarak aynı bölümde söylenir. Yine direkt olarak Seniye'ye söylenen şarkı, bir taraftan sözleri canlandırılarak zaman zaman müziksiz olarak kullanılmıştır. Şarkının içerik özellikleri aynı kalmış, dolayısıyla olay örgüsüne etkisi değişmemiştir. Fakat filmde, şarkı genelevde çalışan kadınların tümü tarafından söylenir, durumların benzerliği ve ortaklığının da altı böylece çizilmiştir.

Birinci Final'in ardından kullanılan danslı bölüm, Asiye'nin kadınlığını bir güç olarak erkeklere karşı kullanmaya başladığını, yavaş yavaş düzenin sırrını çözdüğünü gösterir.

Dost'la arasındaki çekişme ardından oyundakiyle aynı şarkı, Zehra tarafından değil, tüm genelev kadınları tarafından söylenir. Durumun tüm genelev çalışanları için benzerliği böylece yine vurgulanır.

Zehra'nın ölümünün ardından, önce Asiye sonra genelevdeki kadınlar tarafından *Orospunun Son Türküsü* yine oyunla paralel kullanılır.

İkinci Final, oyunla filmde paralel gibi görünse de, film Asiye ve Seniye arasında oluşan benzerliği, kostümle de altını çizerek vurgular. Asiye, filmde aktif olarak bir hanımefendiye bir patroniçeye dönüşmüştür, dönüştüğü bu hanımefendi de Seniye'dir. Böylece, düzende yaşamının sırrını bilen Seniye, düzende yaşamının sırrını öğrenen Asiye'yle kol kola genelevden çıkar. Asiye artık ezilmeyecektir, artık kurtulmak zorunda da değildir. Artık kurtulması gereken başkalarıdır çünkü Asiye ezen konuma geçmiştir.

Film ve oyunda müzikal parçalar önemli bir anlam ayırımına neden olmamıştır. Genel olarak benzer özelliklerde kullanılmış, filmde özellikle danslı-sözsüz bölümler bazı boşlukları tamamlamak veya durumların altını çizmek adına kullanılmıştır.

## SONUÇ

Müzik ve tiyatro ilk çağlardan itibaren yoğun ilişkisini korumuş iki sanat alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle müzik, tiyatroyu beslemiş, geliştirmiştir. Av hikayelerinden beri süren etkileşimin boyutu, Antik Yunan tragedyalarında koronun konumuyla da rahatlıkla anlaşılabilir. Tiyatro tarihi içinde, bu etkileşim zaman zaman azalmıştır ama hiçbir zaman tam bir ayrılık söz konusu olmamıştır.

Wagner'in birleşik sanat yapıtı düşüncesi, operanın gelişimi, operetin ortaya çıkışı, müzikalin habercisi olmuştur. Amerikan Tiyatrosu'nun karakteristik bir türü olarak tanımlanan müzikal tiyatro ise Avrupa'dan İngiltere'ye pazarlanan operaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Müzikalin atası kabul edilen, **The Beggars Opera**'yla başlayan süreç Amerika'da kolayca benimsenmiş ve bir endüstriye dönüşmüştür.

Sinemanın henüz sessiz dönemlerinde bile müzik önemli bir yer tutmuş, tiyatrodan beslenen ilk sesli filmler, çoğunlukla müzikaller olmuştur. Filmlerini tüm dünyaya satma amacı güden Amerika için, dil sorununu en aza indiren müzikaller, kurtarıcı olmuşlar, ciddi kar sağlamışlardır. Animasyon filmlerde de önemli bir çoğunluğu oluşturan müzikal filmler, zaman zaman popüleritesini yitirmişse de geçerliliğini korumaktadır.

Türk Tiyatrosu da, müzikle iletişimini korumaktadır, müzikal karakterli bir yapı görülme de müzik geleneksel tiyatromuzun vazgeçilmez öğelerinden biridir. Türk Sineması da Muhsin Ertuğrul'un da etkisiyle operet geleneğiyle başlamış, zaman içinde başka türler ön plana çıkmıştır. Türk Tiyatrosu'nun en parlak dönemlerinden olan 1950'ler, Türk Sineması için de çok önemlidir. Bu dönem eserlerinden **Keşanlı Ali Destanı** ve **Asiye Nasıl Kurtulur**'u sinemaya uyarlayan Atıf Yılmaz Türk Sineması'nda müzikalden bahsedilebilecek ilk örnekleri veren kişidir. Hem sinemasal hem de müzikal anlamda dikkat çekici olan bu filmlerde bir kimlik inşası olduğunu söylemek mümkündür.

Sonraki periyotta Türk Sineması'nda müzikal film den bahsedildiğinde akla gelen çok az örnek bulunmaktadır, Ertem Eğilmez'in **Arabesk**'i dikkat çekici bir örnekken, Ezel Akay'ın son dönemde ürettiği **Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü**,

**Neredesin Firuze ve Yedi Kocalı Hürmüz**, son dönemde dikkat çeken müzikal uygulamaları olmuştur.

1990'larda, Hollywood'un müzikali yeniden keşfetmesi Türkiye için de müzikali dikkat çekici kılmıştır. Bu dönemde denenen Broadway tipi müzikaller, hedeflenen başarıya ulaşamamışsa da bir kıpırtıdır. 2000'li yıllara ait olan bu denemeler kısa bir duraklamaya neden olduysa da günümüzde müzikal konusunda daha cesur bir ortam söz konusudur. Devlet Tiyatrosu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları ve özel girişimler müzikal sahnelemek konusunda daha cesurdurlar. Ancak burada dikkat çekici olan, tiyatroların müzikal sahneleme eğilimlerinin aksine yazarların müzikal üretiminden uzak durmasıdır. Devlet Tiyatrosu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Devlet Opera ve Balesi'nin repertuarı incelendiğinde yerli yazarlara ait özgün metinlerin oldukça az olduğu gözlenmektedir. Özel girişimlerle çoğunlukla çeviri veya uyarlama metinler üzerinde durmaktadırlar.

Müzikalin ülkemizde sinema ve tiyatrodaki daha fazla uygulama alanı bulması, türsel bir çeşitliliği de beraberinde getirecektir. Müzikal tiyatro ve sinemanın ihtiyaç duyduğu yeterliliği yüksek teknik ekip ve sanatçıların yetiştirilmemesi de bu alanlardan uzak durulmasının nedenlerindedir. Bu alanda yetiştirilecek kişilerle geleneksel özden de beslenerek başarılı sanat yapıtları üretmek mümkün olacaktır. Ulusal bir sanat diline de katkı sağlayacak bir hamle olabilecektir.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Abisel, Nilgün (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Aristoteles (2009). Poetika (çev. İ Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Brecht, Bertolt (2005). Tiyatro İçin Küçük Organon (çev. A. Cemal). İstanbul: MİTOS-BOYUT Yayınları.

Barrios, Richard (2014). Dangerous Rhythm. USA: Oxford University Press.

Bordman, Gerald (2001). American Musical Theater. USA: Oxford University Press.

Brockett, Oscar G. (2000). Tiyatro Tarihi (ed. İnönü Bayramoğlu). Ankara: Dost Kitabevi.

Caley, Matthew, Steve Lannin (2005). Pop Fiction: The Song in Cinema. USA: Intellect Books.

Carlson, Marvin (2007). Tiyatro Teorileri (çev. E. Buğlalılar ve B. Yıldırım). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Conway, Kelley (2004). Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film. USA: University of California Press.

Coşkun, Esin (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Esen, Şükran Kuyucak (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler. İstanbul: Agora Kitaplığı.

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

Göktaş, Erbil (2004). Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası. İstanbul: MİTOS-BOYUT Yayınları.

Hurwitz, Nathan (2014). A History of the American Musical Theatre. USA: Routledge.

Jones, John Bush (2003). Our Musicals, Ourselves. USA: Brandeis University Press/ University Press of New England.

Kennedy, Matthew (2014). Roadshow. USA: Oxford University Press.

- Kenrick, John (2008). *Musical Theatre: A History*. USA: Bloomsbury Publishing.
- Kesting, Marianne (2005). *Epik Tiyatro* (çev. Y. Onay). İstanbul: MİTOS-BOYUT Yayınları.
- Larson, Jonathan (1996). *Rent*. USA: Applause.
- Smith, Geoffrey Nowell (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalıcı.
- Miller, Scott (2007). *Strike Up the Band*. USA: Heinemann. Spencer, David (2005). *The Musical Theatre Writer's Survival Guide*. USA: Heinemann.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *Wagner Olayı Nietzsche Wagner'e Karşı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2005). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2002). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: Say Yayınları.
- Nowell- Smith, Geoffrey (ed.) (2008). *Dünya Sinema Tarihi* (çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Nutku, Özdemir (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2015). *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na 100. Yıl*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Örnek, Sedat Veyis (1971). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, Nijat (2013). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Pekman, Yavuz (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: MİTOS-BOYUT Yayınları.
- Rapp, Anthony (2006). *Without You*. USA: Simon Schuster.
- Sevengil, Refik Ahmet (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Sevinçli, Efdal (1987). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul. İstanbul: Broy Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (2010). Türk Sineması Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sternfeld, Jessica (2006). The Megamusical. USA: Indiana University Press.

Şener, Sevda (2012). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Taylor, Millie, Dominic Symonds (2014). Studying The Musical Theatre: Theory and Practice. USA: Palgrave Macmillan.

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

Tuncay, Murat (2014). Şişman Kadın Ölmez, Opera Bitmez. İstanbul: OpusKitap.

Wolf, Stacy (2011). Changed for Good. USA: Oxford University Press.

### **Makaleler**

Teachout, Terry (07.01. 2014). "*The Broadway Musical Crisis*". Commentary Magazine.

Tommasini, Anthony (17.03.1996). "*The Seven-Year Odyssey That Lead to Rent*". New York Times.

Şevket, Haluk (08.1995). "*Müşahizade Celal'i Anlamak*". Türk Tiyatrosu.

### **Tezler**

Alpman, Ali Alper (2008). La Boheme Operası ile Rent Müzikali'nin Dramatik ve Müzikal Açından Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çedikçi, Tuğçe (2008). Eğlence Sektörünün Ülke Ekonomisindeki Yeri: Bir Uygulama Örneği; Müzikaller. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kayalar, Bora (1997). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda Cumhuriyetten Bu Yana Müzikaller ve Müzikli Oyunlar. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Saękan, Anı (2010). Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmlerde Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Tuncay, Murat. Müzikli Türk Tiyatrosunun Kaynakları ve Gelişimi, Ankara Üniversitesi, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Kürsüsü, Ankara.

Turan, Onur (2009). 1980 Sonrası Müzikal Tiyatroda Yeni Yaklaşımlar ve Megamüzikaller. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

