

T.C.  
BİLKENT ÜNİVERSİTESİ  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI FAKÜLTESİ  
TİYATRO BÖLÜMÜ

# OYUNCULUK SANATINDA DİKSİYONUN ÖNEMİ VE ROLÜ ÜZERİNDE BİR METOD ÇALIŞMASI

Yüksek Lisans Tezi

Fadik ATASOY

Ankara, 2001

T.C.  
BİLKENT ÜNİVERSİTESİ  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI FAKÜLTESİ  
TİYATRO BÖLÜMÜ

# OYUNCULUK SANATINDA DİKSİYONUN ÖNEMİ VE ROLÜ ÜZERİNDE BİR METOD ÇALIŞMASI

Yüksek Lisans Tezi

Fadik ATASOY

*tarafından hazırlanmıştır*

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Cüneyt GÖKÇER

*Cüneyt Gökçer*

Ankara, 2001

PN  
2071  
.565  
A83  
2004

B076617

## ÖNSÖZ

*İnsanların acı çektiği, haksız ve adaletsiz bir işleyiş, bitmeyen savaş ve iktidar kavgaları uğruna değmeyecek ölümlerin ve her türlü çekişmenin yüzyıllardır sürüp gittiği bir dünya düzeninde insana yakışır bir şeyden “konuşmadan” söz etmek istedim.*

*Konumuz yıllardır yaptığımız bir işi, belirli bir amaç, yani en güçlü sanatlardan biri olan tiyatro ve onun ete kemiğe bürünmüş sesi için tekrar değerlendirilmek üzere yola çıkıyor. Baskı aracı olmama hassasiyeti, dolayısı ile dilde özentili değil ama özenli olma ilkesini koruyarak.*

*İlişkilerin metalaştığı bir hayatta, insanı bir şiirde, bir sözde, bir nefeste, fırtınalarının dinginliğini bu senfonik müzikte –konuşmada- bulmak için daha iyi, daha estetik bir yaşamı temelinde; insan düşüncesi ve duyarlılığının tercümanı olan ses, söz ve bileşenlerindeki teknik kaygıyı aramak için.*

*“Sohbet” adı altında basit bir düşünceyle başlayan konuşma, bilinçle yaklaşıldığında derin analizlere kavuşuyor; doğumdan ölüme uzanan ve belki de işte bu yüzden halk arasında “son nefesini verdi” tanımı ile serüvenine devam eden insanoglu, ilkin nefesle doldurdu ciğerini, soluk; onu hapseden*

*gerginlikten kurtulma ve rahatlama temelleri üzerinde sese dönüşerek, tümcelerle kendini biçimledi.*

*Bu çalışmamda beni yönlendiren, sanat yaşamımda kılavuzun ve örnek aldığım çok değerli hocam Sayın Prof.Dr. Cüneyt Gökçer başta olmak üzere Bilkent Üniversitesi Tiyatro Bölümündeki sabırlı, idealist tüm öğretmenlerime, çalışanlarına, ders notlarından yararlanmama izin veren çok sevgili Hocam Sayın Neslihan Ekmekçioğlu'na, büyük sabır ve hassasiyetle beni yetiştiren dünyanın en güzel annesine, yaşama sebebim kardeşim Eren'e, sevgili babama, tüm Göksu ailesine, varlığıyla bana güç veren can dostum, büyüğüm Zekai Müftüoğlu'na ve ailesine, büyük ilgi ve sabırla bu tezi oluşturan Selim Gürata'ya, elbilgisayarım can yoldaşım Pırıl Şengenc, Yrd.Doç.Dr. Fırat Fişenk, bana kitleler önünde konuşma şansı tanıyan Sayın Prof.Dr.Ersin Onay, Nevin Cangür, sabırla tezimin bitmesine destek veren tüm Antalya Devlet Tiyatrosu çalışanlarına ve tüm Akdeniz Üniversitesi Hastanesi çalışanlarına,*

*Ve siz; beni ben olarak sevip, dayanan, koruyan yaşam dostlarıma*

SONSUZA DEK TEŞEKKÜRLER

**Fadik Atasoy**

*Bilkent, 2001*

## İNDEKS

<u>Konu</u>	<u>Sayfa</u>
Önsöz	i
İndeks	iii
Diksiyon Nedir ?	1
Diksiyon Sanatında Genel Anlamda Yeterlilik Niye Gereklidir ?	5
Türkiye’de Diksiyon ve Fonetğin Gelişimi	7
Ses – Nefes – Rahatlama	9
Çevre Koşulları	9
Sesin Oluşumu	10
Keman ve İnsan Sesi	10
Sesi Geliştirmek İçin Gereken 3 Safha	11
Rahatlama ve Nefes	12
Gerginliğin Oluşturdukları	13
Rahatlama	13
Mukayeseli Alıştırma	14
Mukayeseli Rahatlama 2	15
Kontrollü Derin Nefes Yöntemiyle Rahatlama	16
Ağaç	17
Dengeli Nefes Alımı	18
Kobra Egzersizi	20
Beşik	21
Bükülmüş Yaprak	22
Ters Bükülmüş Yaprak	23
Amud	24
Karnı Kaldırma	26
Bükülmüş Mum	27
Lotus Çiçeği	28
Kontrollü Nefes Alma	29
Yoga	29
Bir Rahat Kedi Masalı	31
Konsantrasyon ve Meditasyon	31

<b><u>Konu</u></b>	<b><u>Sayfa</u></b>
Role Girişte Meditasyon Egzersizi	34
Sesin Oluşumu	35
Artikülasyon, Boğumlama	36
Fonetik	37
Fonetiğin Dalları	37
Söyleyiş Fonetik	37
Akustik Fonetik	37
Dinleyiş Fonetik	37
Vokaller	38
Dilin Hareketine Göre	38
Çenenin Hareketine Göre	38
Dudak Hareketine Göre	38
A – Artiküle Hareketi ve Temrinler	39
E – Artiküle Hareketi ve Temrinler	40
I – Artiküle Hareketi ve Temrinler	42
İ – Artiküle Hareketi ve Temrinler	43
O – Artiküle Hareketi ve Temrinler	44
Ö – Artiküle Hareketi ve Temrinler	45
U – Artiküle Hareketi ve Temrinler	46
Ü – Artiküle Hareketi ve Temrinler	47
Diftong	48
Assimilation	49
Konsonlar	50
Artiküle Noktası	51
Nazal Sesler	59
Gırtlak Sesi	63
Akıcılarından Vurmalı /r/ sesi	64
Daralma Sesleri	65
Dilimizde Yumuşak /G/'nin Özelliği	71
Çalışma Parçası	72
Ses Egzersizi	74
Roket Egzersizi	74

<u>Konu</u>	<u>Sayfa</u>
Karakter Sesleri	75
Karakterde Nazal Ses	75
Karakterde Tınısı Önde Ses	75
Karakterde Göğüs Sesi	76
Karakterde Kafa Sesi	77
Sese Çeşitlilik Kazandıran Egzersizler	77
Çalışma Parçası	77
Vurgu	83
Vurgunun Fizyolojik Oluşumu	83
Türkçe’de Vurgu Yapılanışı	84
Vurgulama ve Sözcükler	89
Söz Dizimsel	91
Durak	92
Vurgu ve Perde Değişimi	92
Ton	93
Türkçe’de Ton Değişimleri	93
Tümce Türleri ve Tümce Sonu Perde Değişimleri	94
Anlatım	96
Dil Egzersizleri	98
Üslup	99
Batı Tarzı Oyunculuk Stilleri	100
Geleneksel Türk Tiyatrosunda Oyuncular	111
Tuluat Tiyatrosu	119
Sonsöz	121
Kaynakça	122



## **DİKSİYON NEDİR ?**

“Kağıt üzerinde dizili duran sözler, birtakım fikirlerin ve heyecanların iskeletidir, diksiyon onlara vücut ve sanatkârda o vücuda ruh verir”

(İ.Galip Arıcan 1947, Tiyatroda Diksiyon)

“Konuşulan dilin incelenmesi ve kullanılması; seslerin sözcüklerin, vurguların, anlam ve heyecan duraklarının hakkını vererek söyleme”

(Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük 6.Baskı,  
Ankara , TDK Yayınları 1974, s.224)

“Kelime seçimi, söz tarzı, ifade, üslup”

(Yeni Redhous Lügatı, İstanbul Amerikan Bond  
Neşriyat, 1966, s.278, Raif Özben, Türkçe Diksiyon)

“Bir şiir, bir nutku, bir piyesteki rolü söylemek okuma tarzını belirten sanat”

(Meydan Laurousse C.III, s.686)

“Tiyatro ve benzeri sözlü edebiyat ürünlerinde, dilin müzik karakterini en büyük başarı ile yaşatabilme yeteneği”

(Sami Akalın, Edebiyat Terimleri Sözlüğü,  
İstanbul Varlık Yayınları, 1966, s.39)

“Söz Söyleme Sanatı, sözü söyleyenin önce kendini iyi dinlemesi ve kendindeki kusurları tespit etmesiyle başlar”

(Total Actor, Raymond Rizzo)

“Güzel söz söylemek; kabul edilebilir olmaktır”

(Cicely Berry)

Diksiyon : Kelime seçimi, söz tarzı, ifade, üslup.

Yeni Redhous Lügati, İstanbul, Amerikan Bord  
Neşriyat 1966, s.278 (Raif Özben,Türkçe Diksiyon)

Bir şiiri, bir nutku, bir piyesteki rolü söylemek okumak tarzını belirten sanat.

Meydan Laurousse, C.III, s.686.

Tiyatro ve benzeri sözlü edebiyat ürünlerinde, dilin müzik karakterini en  
büyük başarı ile yaşatabilme yeteneği

Sami Akalan, Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul  
Varlık Yayınları 1966, s.39.

Diksiyon Latince ‘söz’ demektir. Diksiyonun tanımı üzerine birçok kitapta  
sayfalarca açıklama bulabilir ve faydalanabiliriz. Konuya şahsen bir oyuncu gözüyle  
baktığımdan, okuduklarım, araştırdıklarım arasında bir senteze ulaşırken “Tiyatro  
Sanatı’ndaki yeri ve oyuncunun diksiyon, yani bir diğer sanat olan “sözle ifade”  
teknikindeki yaratıcı rolü üzerinde durmayı tercih ettim. Oyuncu olmanın bana  
getirdiği belki de subjektif bir bencillğe sığınarak (Söz düşüncelerin ses ile  
ifadesidir, dolayısı ile sözle ifade tekniği kullanmanın yanlış olmadığını  
düşünüyorum) ...

Dilbiliminde “kavram” “bir nesne, özellikle de o nesnenin nitelikleri üzerine  
edindiğimiz genel düşünce, varlıklardan her birinin zihnimizdeki temel bilgisi olarak  
tanımlanır. Kavram, dış gerçeğin insan beynindeki yansıma biçimidir ve sözcüğün  
anlamıdır. Düşünürken ya da konuşurken, bir kavram zihinde uyandığında sözcüğü,  
bir sözcük duyulduğunda da kavramı çağrıştırmaktadır <sup>1</sup>”.

Montaigne’e göre ise<sup>2</sup>, kavram ve sözcük arasında tam bir uyum yoktur. Dil  
ve düşünce birbirinden bağımsız iki yetidir. Düşünce dil olmasa da vardır, dil olmasa  
da düşünce işler. Dil ve söz düşüncenin hizmetindedir.

Montaigne’e ters düşen Saussure ise “dil göstergesi olmaksızın düşüncenin  
tek başına bulutlu, biçimsiz bir şey olmaktan öteye gidemeyeceğini” söylemiştir.

---

<sup>1</sup> Akın Önen, Türkçeyi Türkçe Konuşmak.

<sup>2</sup> Frankofoni, Ankara 1993, sayfa; 33.

Wilhelm von Humboldt düşünce ve sözün bir anlamda ayrılığını dil göstergesine başvurmaksızın, iki düşüncenin birbirinden kesin bir biçimde ayırt edilemeyeceğini söyleyerek, eskilerin dil ve düşünceyi aynı sözcükle “Logos” sözcüğüyle karşılamış olduklarına işaret eder. Dilin, bir ulusun düşüncesiyle özdeşleştiğini ileri sürecektir.

Çiçeron; insanın yetkinliğiyle eşanlamlılığını vurgular.

Tıpkı düşünürler arasındaki söz ve düşünce kavramlarının farklı algılanışları gibi, sözcüğün yansıttığı kavramda anlam olarak aynı kalsa bile insan zihninde uyandırdıkları, sosyal statüye, dinsel görüşlere, çevre koşullarına, psikolojik anlayışa göre değişecektir; “Yılan” sözcüğünü ele alırsak; genel anlamıyla zehirli bir sürüngendir (temel kavram), Kleopatra’ya göre son nefesini teslim ettiği, O’nu aşkı Antonius’a kavuşturan ölüm meleği, bir doktora göre Hipokrat yemini, şifa ilacı, bir bayanın; korkulu rüyası, bir arkeologun yılan saçlı Medusa’sıdır.

Temel anlama bağlı olarak kullanılış sonucu ortaya çıkan yeni anlamlara ise “Yan Anlamlar” adı verilmektedir.

Temel anlam ve yan anlam üzerine yapılan bu kısa açıklamadan sonra, sözlü anlatım biçimlerinin tümüyle ilgili bir diksiyon anlayışına ulaşabilmek için, sözcüğün temel anlamının dışında metinde yer alan hareketli ve taşıdığı diğer anlamları kavrayıp, sabitleştirdiğimiz yorumu gerçeğe en yakın, en üstün beceriyle sunmak; yani ne söylediğimizi bilmek, nasıl söyleyeceğimize karar vermek ve “nasıl söylerken” teknik ve estetik kaygıları göz ardı etmemek. Buna dayanarak çağdaş tiyatrunun gerekliliği olan sadece teknik anlamda anlaşılacak diksiyon anlayışıyla sahne üzerinde mekanikleşmiş oyuncudan sıyrılıp, düşünen, algılayan ve ne söylediğini bilen oyuncular yetiştirmek ve kendi içimizdeki değişimleri görmek gerekliliğine inanmaktayım. İşte burada diksiyon sanatında oyuncunun yaratıcı gücü ortaya çıkmaktadır.

Rodin’in heykeli nasıl yarattığı ile ilgili şu sözünü örnek alabiliriz.; “Taş üzerindeki fazlalıkları atıyorum, geriye heykel kalıyor”<sup>3</sup>.

“Diksiyon; konuşulan bir anadilde ya da bir dilde, sözcüklerin dural anlamlarına ya da metin içinde kazandıkları içeriksel niteliklere göre, gerekli boğumlanma, söyleyiş, soluk baskısı, şiddet, yükseklik, akış, tempo içinde

---

<sup>3</sup> Frankofoni, Ankara 1993, sayfa; 5

sesletilmesi becerisidir. Jest, mimik, tavır gibi hareketler ise bu beceriye dıştan katılırlar <sup>4</sup>”

“Deneyimlerimizle yorumların gerçeği değiştirdiğini hissediyoruz. Hiçbir zaman iki kişi aynı nesne üzerinde aynı yargıda bulunmazlar, tastamam aynı iki düşünceyi de görmek olası değil; yalnızca değişik insanlar arasında değil, aynı insanda da değişik anlarda, bu böyle insanın düşünce ve imgelem gücünün kendi yaşamı ve yaşantılarıyla da sınırlı olduğu <sup>5</sup>”. Aktardığımız insansa eğer göz ardı edilemeyecek şey, aktardığımız şahsın düşüncelerini onun kavramını kavrayarak dile getirmektir. Doğru düşünce, doğru ifadedir ve susmada bile sözler, yalvarmalar vardır.

---

<sup>4</sup> Raif Özben

<sup>5</sup> Montaigne

## DIKSİYON SANATINDA YETERLİLİK GENEL ANLAMDA NEDEN GEREKLİDİR ?

Güçlü olmak istersen söz ustası ol  
Dil; yiğit elindeki kamçı gibidir  
İyi konuşan daha merttir, iyi dövüşenden  
Dize getiremezler yüreği cerzebeli olanı  
İyilikle, adaletle hüküm sürer, atalar dilini güzel konuşan.

(Akın Önen <sup>6</sup>)

Unutmayalım ki Çiçeron ve Demosthenes'den başlayan bir çabadır “iyi söz söyleme arzusu”.

“İyi söz söylemenin hayat içinde oynadığı mühim rolü kim inkar edebilir ?” diyor İ. Galip Arcan ve sene 1947.

“Teknolojik gelişmelere rağmen, demode gibi gözüken birebir iş görüşmelerine tekrar ihtiyaç duyulmaktadır. Konferans sayıları artmakta ve daha fazla insan konuşmacı olarak yer almakta, bunun karşılığı olarak sektörde kar oranı yükselmektedir <sup>7</sup>.

Amerika'da son bir araştırmaya göre ulusun çoğunluğunu oluşturan şirketlerdeki yöneticilerin %98'i topluluk karşısında konuşma durumundadır, buna dayanarak, J. Michael Spruale Speech Making adlı kitabında gelişen dünyada insanların “konuşma sanatında” yeterli düzeye gelme arzusunu duymakta olduklarını ve bu ihtiyacın gün geçtikçe artacağını savunmaktadır.

Sene 2001 ve yeni bin yılda uzay yanı başımızda ama, en hassas iletişim aracı olan konuşmanın sadece “Sözlü Sahne Sanatında” değil, eğitim, siyaset, iş dünyası ... vs gibi alanlarda da estetik bir teknik ile buluşma gerekliliği göz ardı edilemez.

---

<sup>6</sup> Akın Önen, Türkçeyi Türkçe Konuşmak, eski bir Mısır şiiri.

<sup>7</sup> Leslie Wayne, New York Times, September 8, 1995.α

Sene, yüz yıl, yüz bin yıl olsa da, insanoğlu dinlemek ve dinlenmekten, kendi sesini ve diğer sesleri aramaktan vazgeçmeyecektir. İnsanoğlu var oldukça tıpkı yaşamda olduğu gibi, iletişimde de estetiği arayacaktır.

Diksiyon sanatı, “Söz Söyleme” üzerinde yeterlilik kazanmak isteyen ve bu konuya eğilen her bireyde şüphesiz ki konuşma becerisinin dışında anlama, yargılama gibi düşünen insanın sahip olduğu becerileri de geliştirecektir. Önce kendini ve sonra evrendeki sesi bulmayı ...

İşte “Tiyatro Sanatı” da var olduğu zamandan bu yana insan hayatını temel alan ve bu temele örnek teşkil eden bir sanat olmuştur<sup>8</sup>. “Söz”ler sanatın, insanın en öz maddesi ile ifade ediş biçimidir. “Temsil sanatkarı beşerin bütün heyecanlarını, bütün ihtiraslarını hep, bazen musikileşebilen “söz”le terennüm etmiştir. Gerçi tiyatro sanatı asırlar arasında ve muhtelif medeniyetlerin tesiri altında birtakım istihaleler geçirmiştir. Fakat mitolojik olaylardan ve büyük kahramanların cenk hayatlarından bahseden bir “trubadur” için söz ne ise bugünkü “mümessil” için de o’dur, yani en esaslı sermaye “söz” ve “söylemek”...

İyi konuşma, söz söyleyenin önce kendini iyi duyabilmesi ve konuşmasındaki kusurları tespit etmesiyle başlar. Daha iyi dinleyici ve daha iyi bir analizci olmak demektir. “Söz Söyleme Sanatı” aynı zamanda “İyi Dinleme Sanatıdır” derken. Diksiyonun yabancı bir dil öğrenircesine yaklaşılması gerektiğini, ifade tekniğindeki hatalı kelimeyi keşfedip yerine doğru olanı koymalı, dolayısıyla kendini iyi dinleyip, analiz etmeyi öğrenmenin gerekliliğini vurgulamadan geçemeyiz.

Tiyatroda diksiyon; bir metin içerisindeki sözcüklerin oluşumuna neden olan anlardaki anlamı oluşturan eylemin ne olduğunu kavrayıp, bu niteliği, teknik ve kurallar içerisinde üst beceriyle gerçeğe en yakın biçimde sunabilmektir.

Ana dilin ama aslında anamızdan duyduğumuz dil değil, bizi sarmalayan yanlış kullanımdan sıyrılıp, yeni bir dil öğrenircesine hevesli olmamız gerekmektedir.

Total Actor, Raymond Rizzo, s.70.

---

<sup>8</sup> İ.Galip Arcan, Tiyatroda Diksiyon, 1947 Ankara, sayfa; 7.

Konuşma biçimi açık olmayan ve yerel ağza sahip birini düzeltmek için tek bir doğru olduğunu söyleyemeyiz. Sadece kabul görmediğini, örneğin fazla İskoç aksanlı ya da Cookney ya da Kensington yahut konsonların pürüzlü, yeterince düzgün olmadığını yahut vokallerin değerini veremediğini böylece iletişimi tümüyle gerçekleştiremediğini söyleyebiliriz<sup>9</sup>.

Önemli olanın kabul edilebilir olmak olduğunu ve yöresel lehçenin yok edilmemesi gerektiğini kimi zaman bunun da gerekli olacağını, dolayısı ile kabul edilebilir bir standart tutturarak, diğer şivelerin de farkında olunması gerektiğini ve her lehçenin en iyi biçimde aktarılabilmesinin de önemi üzerinde dururken, kişinin kendini iyi dinleyen bir oyuncu olması temel amaçtır. Konuşurken varolan gerilimin yok edilmesi, doğal bir konuşma biçiminin resmi bir biçimden kurtarılması, standardı yumuşatıp, kendi stilini, kabul edilebilir şekilde ortaya koymaktır. Türk tiyatrosunun temel aldığı Türkçe; İstanbul Türkçe'sidir. Bu standart Türkçe üzerinde biz, estetik ve teknik donanıma kavuşurken, özenli ama özentisiz olmalıyız.

### **Türkiye’de diksiyon ve fonetiğin gelişimi**

“Türkiye’de tiyatro sanatının gelişimi ile bağlı olan “diksiyon” ve “fonetik” eğitiminin kaydettiği yolu öğrenebilmemiz için Devlet Konservatuvarı tarihine bakmamız gerekmektedir.

30 Kasım 1936 yılında, Tiyatro Bölümü Musiki Muallim Mektebinin bir köşesinde derse başlar, eğitim programında diksiyon dersi henüz konulmamıştır. Bu derse paralel “Muhsin Ertuğrul” ve “Ercüment Ekrem” “konuşma tekniği ve mimik” dersi ile “retorik ve okuma” dersleri vermekteydiler. Tiyatro uzmanı Prof. Carl Ebert’in Devlet Konservatuvarına gelmesi ile diksiyon dersleri programa eklenmiştir. Lakin o dönem “söyleniş düzeltmesinden” öteye gidemeyen bu ders, gerek bu konuda yetişmiş Türk öğretmenlerin eksikliği ve bu eksiklik edebiyat ve yabancı dil öğretmenlerinden yararlanılarak giderilmek zorunda kaldığından yeterli olmamıştır.

O zaman diksiyon derslerinde önemli bir yer tutan “ses eğitimi” de yapılamıyordu. Bu çalışmayı da ayrı bir ders halinde vermek gerekiyordu. Prof. Carl Ebert tiyatro okulu için bu pek önemli ihtiyacı karşılamak amacıyla okula, Prof.

---

<sup>9</sup> Voice and Actor Cicely Berry

Kuhenbach adında bir Alman uzman getirmişti. Bu dersin adı da “ameli fonetik” oldu.

Nüzhet Şenbay, bu konudaki bilgilendirmelerine şöyle devam ediyor; gelen yabancı öğretmenlerin Türkçe’yi ve Türkçe’deki harflerin çıkış yerlerini doğal olarak bilmemelerinden dolayı derslerin hedefine ulaşmadığını, Türkçe yabancı şivelerin derslere karıştığını ve programa Prof. Tahsin Banguoğlu’nun öğretmenliğini yaptığı “nazari fonetik” adlı bir ders konulduğunu ve yıllar geçtikçe bu eksikliğin hissedildiğinden, Devlet Konservatuarı mezunlarından bu konuda yararlanılması kararına varıldığı ve zamanla kendi biriminde öğrencileri yüreklendirerek ve yetiştirerek, kendi hocalarını kendi yetiştirme programına geçilmiştir”<sup>10</sup>.

Galip Arcan, Şenbay, Sevin ve Erem’in bizlere sunduğu kaynaklardan uzanan bu yolculuk yeni “tiyatro sanatına” gönül vermiş öğrenci, öğretmen, sanatçılarla beraber, kuramsal ve pratik alanda günümüzde önemine daha bir kavuşmuş ve gelişmektedir.

Maalesef, 1940’lardan bu yana görülüyor ki, İ.G. Arcan, Şenbay, Sevin ve Erem’in çalışmalarında da üzerinde durduğu Türkiye genelinde, sanat okulu, konservatuar ve TRT’nin dışında herhangi bir ilk, orta, lise ve hatta üniversite düzeyindeki okullarda Türkçe’mizi güzel kullanmak üzerine edebiyat ve Türk Dili dersleri dışında, herhangi bir çalışma 2001 yılında bile yapılmamaktadır. Milli Eğitim Bakanlığınca bunun ülke düzeyine yayılması gerektiğine inanmaktayım.

Sanat okulları, özel diksiyon kursları, doktora ve master öğrencilerinin araştırma ve tez çalışmalarından daha da öteye gidecek bir hassasiyetin oluşması dileğiyle...

---

<sup>10</sup> Nüzhet Şenbay, Ağırtırmalı Diksiyon Sanatı 2000, Önsöz.



## SES – NEFES – RAHATLAMA

Ses sosyal yaşamımızı çevreleyen diğer varlıklarla iletişim kurmamıza yarayan bir yetidir. Tıpkı duruşumuz, tavrımız ve giyinişimiz gibi ilk izlenimimizi ortaya koyar. Bununla beraber kullandığımız kelime hazinemizde kişiliğimiz hakkındaki ipuçlarını gösterir. Sesimizi kullanım biçimimiz ve onu geliştirdiğimiz ölçüde edindiğimiz ses kalitesi, insanlar üzerindeki etkimizi de arttıracaktır.

Ses duyduklarımızın genel karışımıdır. Bu karmaşık seslerden duymak için ve kullanmak için seçtiklerimiz deneyimlerimiz ve büyüme tarzımızla paraleldir. Bunu şöyle açıklayabiliriz ;

ÇEVRE KOŞULLARI<sup>11</sup>: Çocukluk dönemimizde ihtiyaçlarımızı dile getirmek gibi basit bir nedenle başlarız konuşmaya ve çevremizde duyduğumuz seslerden etkilenerek bilinç dışı bir durumda konuşmayı öğreniriz. Buna dayanarak ailemizin birer kaba kopyası olur, onlarla aynı ton, aynı diyalektle konuşur, vokal (ünlü) ve konsonları (ünsüzleri) onlarla aynı biçimde seslendiririz. Bir süre sonra onları taklit etmeye başlarız, bu da onlara verdiğimiz duygusal bir yanıtıdır. Zamanla bu duygusal paylaşım, duyduğumuz seslerde seçicilik, bu seslere hassasiyet gösterme, iletişim arzusu, kendimizce oluşturduğumuz asal sesimizi ortaya koyacaktır. Ses çevresinde olup bitenle büyük bir alışveriş içindedir.

Sesiniz hakkında varmış olduğunuz kanı son derece görecelidir. Başkalarınca sizin tahmin ettiğinizden daha farklı bir anlama sahiptir. Bu nedenledir ki, sesiniz ilk kayıt edildiğinde şaşırır, belki sesinizi tanıyamaz ve duyduğunuzdan hiç de hoşlanmayabilirsiniz. Her ne kadar kayıt cihazı seste seçici ve sesin bütünü hakkında sadece genel bir fikir veriyor ve tüm özelliğini ortaya koyamıyor olsa da, kaydedilmiş sesimizi duymak faydalı olacaktır. Kendi sesimizi, onun oluşumu esnasında oluşan titreşimlerin ardından duymamız sebebiyle “net” duyamamaktayız, işte bu nedenle de kendi sesimiz hakkında subjektif bir kanıya sahibizdir. Bu subjektifliği mümkün olduğunca objektifliğe dönüştürebilmemiz için ses üzerine çalışmamız yani egzersizler yapmamız gerekmektedir. Ses üzerine yapılan

---

<sup>11</sup> Voice and the Actor, Cicely Berry (Çeviren. Fadik Atasoy), sayfa; 7.

çalışmalar, tıpkı kişiliğimiz üzerinde yaptığımız değişiklikler ve düzeltmeler gibi olacaktır. Sesi kullanmak; kaslarla bağlantılı, fiziksel bir aksiyondur. Bir atlet gibi çevik ve bir piyanist kadar pratik sahibi olmalıyız. Uygulayacağımız egzersizler sayesinde kuvvetli kaslara ve kalitesi yükselmiş bir sese sahip olacağız.

**SESİN OLUŞUMU** : Ses nefesin alımı ile başlar, ölçüsü fazla kaçırılmış bir nefes, nefesli sesi ortaya çıkaracağı gibi, az alınan bir nefeste bize yeterli ses potansiyelini veremez. Oyunculüğün temel öğelerinden biri olan “ölçü” kavramı bizimle bu konuda da buluşmaktadır. Diksiyon nasıl ki sözcüğün sesletilmesi ise, sözcüğü oluşturan da hece ve seslerdir. Ses olmadan konuşma gerçekleşemez. Ses, işitme yoluyla alınan izlenimleri anlatır. İnsan sesi duymak – algılamak – çözmek bileşiminden oluşur. Duyabildiğimiz sesler 16.000 – 20.000 Hz arasındadır. Konuşma sesleri 500 – 4.000 Hz arasındadır. Sesin saniyedeki titreşim sayısına “frekans” yahut “perde” adı verilmektedir.

Sesin oluşumu için havanın ve titreşimin olması gerekmektedir. Bu titreşimler onu çevreleyen havayı deler ve ses dalgalarını oluşturur, bunu duyar ve anında tercüme ederiz.

Sesin bir odada oluştuğunu varsayalım, oda ne kadar boş ise akustiği o derece yüksek olacaktır. Dolayısı ile müzikal bir sesin oluşumu için de 3 önemli faktör vardır ; Rözenans, rözenansın oluştuğu mekan ve rözenansı oluşturan madde.

**KEMAN VE İNSAN SESİ** : Yaylı çalgılardan kemanı ele alalım; arşe tellere değdiğinde, tellerin uzunluk ve gerginliğine göre bir titreşim oluşturacaktır, bu titreşim havayı delecek, ses dalgalarını oluşturacak ve keman sesini ortaya koyacaktır.

Enstrümanın tahta gövdesinin içinde ses genişleyecek, rözenans kazanarak ve enstrümanın tellerinin, arşesinin kalitesine, gövdesinin ölçüsüne, bağlı olarak kendi tınısını ortaya koyacaktır. Bu tınının kalitesini enstrümancının hünerinden de ayrı tutamayız.

Bir keman ile insan sesi arasında bağlantı kurmamız mümkündür. Nefes sesimizin iç güdüsüdür, gırtlaktan geçen titreşimli ya da titreşimsiz hava, gırtlığın üstünde ağız kanalının arka bölümündeki boğaz yolunu takiben ses organlarının en

üst katına taşınır. Seslenme işlevini, içindeki ses telleri yardımıyla gerçekleştirir. Tıpkı keman örneğinde olduğu gibi, her bireyinde kendi enstrümanı olan vücudumuzun fiziksel yapısı farklıdır. İşte bu enstrümanını, nefes alışı, rözenans noktalarını kullanım biçimi ile farklı bir tınıda çalacaktır.

#### SESİ GELİŞTİRMEK İÇİN 3 SAFHA BULUNMAKTADIR :

1. Rahatlamayı oluşturmak,
2. Nefesin kullanımı,
3. Dil ve dudak kaslarının güçlenmesi.

Daha az enerji sarf ederek, daha çok güç sahibi olmamız için egzersizlere gerek vardır. Bu gelişim içinde sesimizdeki perdelerin, potansiyel sesimizin farkına varır ve sesi uzatmayı, dayanıklılık kazandırmayı deneyimleriz.

Bir diğer önemli mevzu ise işimiz için gerekli olan, sesimiz hareket kabiliyeti ve özgürlük kazandırmak, bu kazancı seyirciye sunabilmektir. İşte bu noktada seyirci karşısında oluşabilecek gerilimle başa çıkabilme yetisi ve sesin sahne ile olan bağlantısını kurmak başlar.

Bazı oyuncuların ölçüsü bozuk kafa sesleri vardır. Bu sorun arka damak ve art dildeki gerilimin, göğüs sesinin oluşturulmasına engel teşkil ettiğinden kaynaklanmaktadır. Sesin yanlış yere yerleştirilmesi de buna sebebiyet verebilir. İnsan vücudunun baş bölgesinde yer alan rözenanslara yüklenilince ortaya çıkan ses “metalik” bir yapıya sahip olur ve aynı zamanda bu ses göğüsten gelen notaların yumuşaklığından da mahrum kalacaktır. Oyuncu kulağı zamanla kendi sesine alışır ve bu sesin doğru olduğuna inanır, oysaki son derece “ince” olan bu ses seyircinin kulağını tırmalayacak ve ilgisini koparacaktır. İdeal sesimize kavuşabilmemiz için bizi yanlış yollara sevk eden gerilimden kurtulup, enerjimizi farklı rözenans noktalarına yayarak hareket kabiliyetini kazanmak, daha az çaba harcayarak, özgür bir ses yaratmak temel ilkelerimiz olacaktır. Bu temel ilkeye ulaşma yolunda oyuncu tek başına yaptığı egzersizlerde başarıyı elde etse bile, seyirci karşısında zorlanma yaşayabilir, aynı rahatlığı oyuncu bu egzersizleri sürekli yaparak ve sarf edeceği enerjiyi bilinçli bir üst gözlemlerle sabitleyerek kazanabilir.

Gerginlik ve buna bağılı diğeri sesi engelleyici unsurlar kendine güvensizliğin ürünüdürler. İletişim esnasında duyulan aşırı heyecan, yahut bir rolü sunarken kendimizi kaybetmemiz, özgüvensizlik ve iç dünyamızla aramızdaki kopukluklardan kaynaklanmaktadır. Gereksiz gerginlikler enerji kaybıdır. Gereğinden az kullanılan enerji seyirci karşısında sınıfta kalmamıza, gereğinden fazla kullanılan enerji de yüksek sesle sürekli bağırarak bir oyuncu haline gelmemiz ve dolayısıyla enerjimizi bir çırpıda tüketmemize neden olur. Bunu günlük hayatımızdan şöyle bir olayla pekiştirebiliriz ; Gereğinden fazla heyecanlı yahut gereğinden fazla ilgi çekmek isteyen insanlarla karşılaştığımızda kendimizi köşeye sıkışmış ve bir an önce kurtulmak istediğimizi hatırlayalım, işte seyirci – oyuncu arasında da böyle bir ilişki söz konusudur.

Yapmamız gereken sesimizdeki ayarı bulabilmektir, bu aynı zamanda oyuncunun ölçüsünü de bulmasını sağlar, bu ölçü her ne sıklıkta bulunursa, aynı sıklıkta da geri gelecektir. Bir zaman sonra gerilim azalacak, Kaslar görevlerini birbirlerinden ayrılarak yerine getirerek, ses doğru yerine kavuşacak ve güç kaybedilmeyecektir.

Cicely Bery “Voice and Actor” adlı kitabında oyuncuların en büyük korkusunun “ilgi çekici” olmamak olduğunu belirtirken; bunun hiç de yerinde bir korku olmaması gerektiğini ve her bireyin doğal olarak, başlı başına bir çekiciliğe sahip olduğuna dikkat çekiyor. Kendimize bunu şöyle hatırlatmamız gerektiğinin altını çiziyor “İşte bu benim, değişmeye açığım ve geliyeceğim. Ama şu anda sadece böyleyim ve böyle olmayı seviyorum”. Bu antlaşma sesimizin kendini ortaya koyuşuna fırsat verecektir. Bu gelişim bize kendi şahsımıza yönelik bir objektifliği de sunacaktır.

**RAHATLAMA VE NEFES :** Ses,hislerle sürekli bir iletişim içindedir. Günlük yaşamımızdaki, sınırlı ve kontrolsüz halimiz sesimize de yansıtacaktır. Mevcut korkular savunma mekanizmamızı çalıştıracak, harekete geçmemize engel teşkil edecek, sonuç gerginliğe dönüşecek, bu da boyun ve omuzlarda hissedilecektir.

## GERGİNLİĞİN OLUŞTURDUKLARI :

1. Ses yavaşça perdesini yükseltir, endişeli ve hedefini şaşırılmış bir hal alır, hareket kabiliyetini kaybeder, retorik bir tona dönüşür bu da doğallıktan ve sohbet havasından uzaklaştırır.
2. Aynı baskı ile gelen ses dinleyicinin kulağını rahatsız edecek bir monotonluğa dönüşür, seyirci ilgisini kaybeder.
3. Boyundaki gerilme boğazı zorlar ve ses perdesini sınırlar. Nüansları yok eder, anlatım genelleşir, özelliğini yitirir. Renk yapılması engellenir.
4. Bütün yukarıda sayılanlarla birlikte, boynumuzdaki gerilim mevcudiyeti ile sesimizi büyütmek için daha da çaba sarf edilmeye başlanır ve gırtlak zorlanır. Alt perdedeki sesleri yok edecek kadar tehlikeli bir durum oluşur, enerji yanlış yerde hüküm sürmektedir.

Nefes; rahatlamış kasların ve vücudun işleyişi ile bağlantılıdır. SES, NEFES'E, NEFES DE RAHATLAMA'YA bağlıdır.

**RAHATLAMA** Oyuncu içindeki duygularını ifade edebilmek için enstrümanı olan vücudunun tümünü kullanmaktadır. Bu nedenledir ki ancak rahatlamış bir enstrüman duygularının en ufak geçişlerini bile dürüstlük ilkesinden sapmadan aktarabilecektir. Rahatlama üzerine verilecek direktifler görecelik unsuru göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. Her birey kendi sitalinde değişim sürecini yaşar.

Egzersizlerin anahtar sözcüğü “zıtlık”lardır, yani mukayeseli, tartarak çalışma. Önce gergin ve rahatlamış kas arasındaki farkı görelim:

## MUKAYESELİ ALIŞTIRMA (Total Actor) <sup>12</sup>

1. Sırt üstü mindere uzanın, kollarınızı yanlara uzatın.
2. Gözlerinizi sıkmadan kapatın.
3. Sol ayağımızın kasını gererek başlayabiliriz. Ayak parmaklarımızla sanki bir şeyi buruşturmuş gibi ayağınızı gerin, öyle ki ayağınızdaki yanmayı hissedin. 5 sayarak ayağınızı bu şekilde tutun.
4. Gerdiğiniz kasları rahat bırakın. Bıraktığınız an hissettiğiniz gerçek rahatlamadır. Bunu tekrar yapın. Gergin ve rahat arasındaki farkı hissedin (point).
5. Sol ayağınızı kendi yönünüzde gerin (flex). Bu baldırlardaki kası gerecektir. 5'e kadar tutun. Rahat bırakın. Bu esnada vücudumuzun diğer organlarını en doğal haliyle tutabilmeye gayret edin.
6. Sol bacağınızın üst kısmını gerin. Beşe kadar tutun. Rahatlayın. Aceleci davranmayın. "Rahatlamayı sağlamak için daha zamanınız var.
7. Kalçanızın sol tarafını gerin, 5'e kadar tutun ve özgür bırakın.
8. Sağ ayağınızdan başlayarak 3 ve 7 arasındaki egzersizleri tekrarlayın.
9. Sol elinizi gerin, 5'e kadar sayın bırakın.
10. Sol kolunuzu gerin, 5'e kadar sayın, bırakın.
11. Sağ elinizden başlayarak 9 ve 10 numaralı hareketi yapın.
12. Karın kaslarınızı gerin. Burada zorlanma hissederseniz bacaklarınızı yerden kaldırın. 5'e kadar tutun, bırakın.
13. Göğüs kaslarınızı sıkın. Zorluk hissederseniz, iki kolunuzu da kaldırın. 5'e kadar sayın, özgür bırakın.
14. Sırt kaslarınızı gerin, zorluk çekerseniz, omuzlarınızı geriye iterek ve mindere değdirmeye çalışarak yapabilirsiniz. 5'e kadar tutun, bırakın.
15. Sırtımızdaki küçük kasları germek zor olduğundan, midemizin üstünde dönüp, leğen kemiğimizi mindere değdirmeye çalışarak 5'e kadar durun ve rahat bırakın.

---

<sup>12</sup> Total Actor, Raymond Rizzo. The Odyssey Press. (Çeviren: Fadik Atasoy),

16. Tekrar sırt üstü dönün, başınızı kaldırın. Boyun kaslarınızı gerin ve 5'e kadar tutun. Bırakın (Uyarı: Başınızı bir anda bırakmayın, yavaşça indirin).
17. Yüzümüzü çok trajik bir hal yaşamışçasına buruşturun. Bu beyin kaslarınızı da gerecektir. 5'e kadar tutun ve bırakın.
18. Göz ve alın kaslarınızı gerin. 5'e kadar tutun ve bırakın.
19. Boynunuzun altındaki kasları da gerin, 5'e kadar tutun ve bırakın.

Bu egzersizleri yaparken, gerginlik, rahatlık arasındaki mukayeseyi fark etmiş olacaksınız. Hem sahnede, hem günlük yaşamımızda bu süre sürekli bir rahatlık ve iyi bir duruş sağlayacaktır.

#### MUKAYESELİ RAHATLAMA (2) <sup>13</sup>

1. Yere oturun ve dizlerinizi çenenize doğru çekin.
2. Kollarınızla bacaklarınızı sarın, sarılın.
3. Yüzünüzü iki bacağımızın arasına koyun.
4. Göbeğinizdeki, omzunuzdaki, kollarınızdaki, ellerinizdeki, kalçanızdaki, bacaklarınız, ayaklarınız, yüzünüz ve gözlerinizdeki tüm kasları gerin.
5. Bu gerilmeyi, canınız yanana kadar devam ettirin. Bazı kaslarınız kendini bırakmaya ve rahatlamaya başlarsa, daha sıkı gerin. En azından 1 dakika bu gerilimi sağlayın.
6. Birden bütün kaslarınızı rahatlatın. Uzanabildiğiniz kadar sırtınıza uzanın. Gözlerinizi açabildiğinizce açın ve dilinizi çıkarın. Bu ters duruşu en az bir dakika tutun.
7. Ve kendinizi rahat bırakın.

---

<sup>13</sup> Total Actor, Raymond Rizzo. The Odyssey Press, (Çeviren: Fadik Atasoy),

## KONTROLLÜ DERİN NEFES YÖNTEMİYLE RAHATLAMA <sup>14</sup>

Kontrollü derin nefes; kalbinizin atışını ve metabolizmanızı yavaşlatacağı için, son derece yararlı bir rahatlama tekniğidir.

1. Sırt üstü yere uzanın, iki elinizi diyaframınızın üzerine koyun.
2. Nefes verin ve ellerinizin alçaldığını görün, 1'den 10'a sayarak, her numaraya 1 saniye verin, sakın hızlanmayın.
3. Ciğerleriniz boşalınca aynı durumda 4'e kadar sayın.
4. 10'a kadar yavaşça sayarak nefes alın. Havanın hızlıca girmesine izin vermeyin.
5. Ciğerleriniz dolunca, nefesinizi mümkün olduğunca tutmaya çalışın. Her egzersizde sayınızı arttırın.
6. 2.maddedeki hareketi iki sayarak nefesinizi yavaşça verin.
7. Tekrar nefesinizi 6, 8, 10, 12 sayarak verin.

Bu egzersizi pratik ettikçe zamanla tempo kazanacaksınız.

Nefes verirken 4, 6 ya da 8 → 4'e kadar tutun.

Nefes alırken 6, 8, 10, 12 – 18, 20 saniye tutun.

Uzun saymak, kısa saymaktan daha “başarılıdır” diye bir şey yoktur.

Nefesinizi kontrol etmeye başladığınızda, ki bu yaşamınızın temel fonksiyonudur, böylece vücudunuzu da kontrol etme yetisini kazanmış olursunuz. Oyuncu aynı zamanda karakter nefesi üzerine de yoğunlaşmalıdır.

Sinirli bir insanın nefes alış, sarhoş, telaşlı, tezcanlı, boğulan, meditasyon yapan, çok yaşlı, çok genç ve bunun gibi, nefes alış farklılıklarını gözlemleyip, çalışın.

---

<sup>14</sup> Total Actor, Raymond Rizzo. The Odyssey Press, (Çeviren: Fadik Atasoy),



## AĞAÇ



Bu egzersiz için önce, sandalye yahut bir duvara ihtiyacınız olacaktır.

1. Dengede durabilmek için gözlerinizi bir noktaya sabitleyin. Sağ ayağınızı sağ elinizle kavrayarak kaldırın ve sağ topuğunuzu mümkün olduğunca, yukarısına sağ üst bacağınızı iç kısmına yerleştirin (çıplak ayak, ya da tayt giyerseniz, ayağınızın bu pozisyonda daha sabit durmasını sağlarsınız). Ellerinizi iki yanda dursun.
2. Ciğerlerinizi mümkün olduğunca boşaltın ve dört saniye böyle tutun.
3. Yavaşça nefes almaya başlarken, iki yandan başlayarak kollarınızı yukarı doğru kaldırın ve ellerinizi resimde görüldüğü gibi birleştirin.
4. Nefesinizi tutun. Kollarınızı elleriniz birleşmiş biçimde mümkün olduğunca uzatın. Şimdi vücudunuzun kontrolü elinizde.
5. Nefesinizi verirken, kollarınızın pozisyonunu bozmadan yavaşça göğüs hizanıza doğru indirin.
6. Ciğerleriniz boşalınca kollarınızı yanlara bırakın.

Ve tekrar başlayın, bunu 3 kere yaptıktan sonra aynı hareketi, ayağınızı değiştirerek tekrarlayın.

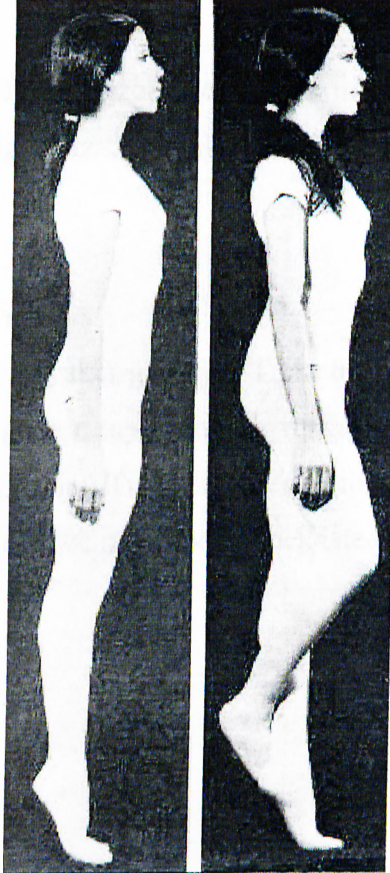
Bu egzersizi ilk yaptığınızda büyük ihtimalle bütün gücünüz ve konsantrasyonunuzu fiziksel disiplin için harcamış olacaksınız. Zamanla, denge ve güven kazanınca, içsel konsantrasyonunuza kavuşacaksınız ve bu da bir sonraki psiko – fizyolojik egzersizine hazırlayacaktır.

#### Psiko-fizyolojik alıştırma

Bu egzersiz yukarıda “ağaç” adı verilen egzersiz yapılırken, bu aşamada söz söylemeden içten tekrarlanacaktır :

“Kendimi güçlü hissediyorum, uzun ve fethedilmezim. Dağın tepesinde uzanan bir ağaç gibiyim. Dimdik duruyorum. Etrafımdaki her şeyle uyum içindeyim. Bir kuş gibi özgürüm, uçuyorum, hızla havada süzülüyorum” gibi bu tür psikolojik imajları üretebilir, yaratabilirsiniz.

#### DENGELİ NEFES ALIMI :



1. Kollarınız iki yanda, ayaklarınız kapalı, duruş pozisyonu alın.
2. Yavaşça nefes alırken, topuklarınızdan parmak uçlarınıza doğru yavaşça, nefes alımını tamamlayana kadar yükselin.
3. Yavaşça nefesinizi verirken topuklarınızı yere indirin.
4. 3 kere bunu tekrarlayın ve nefes verirken 4, 6, 8 10 saniye, nefes alırken 6, 8, 10 sayın ve 6, 8, 10, 12'ye kadar nefesinizi tutun.
5. Sol ayağınızı sağ bacağınızın tam bilek kısmına denk gelecek şekilde yerleştirin. Tek ayağınız üzerinde dengeyi sağlamış oldunuz (2 defa tekrar).
6. Sağ ayağınızı sol bacağınızın tam bilek kısmına denk gelecek şekilde yerleştirin. Şimdi de sol bacağınız üzerinde dengeyi sağlamış olursunuz, bunu da iki defa tekrarlayın.

“Ağaç” adlı egzersizde olduğu gibi, iç dengeyi kurmanın sahne için ne kadar gerekli olduğunu öğrenmiş oluyorsunuz. Bu farkındalık sayesinde, sahnede kendinizi güvensiz hissettiğiniz anlarda, yaratacağınız iç denge ile bu sorunu çözmüş olacaksınız.

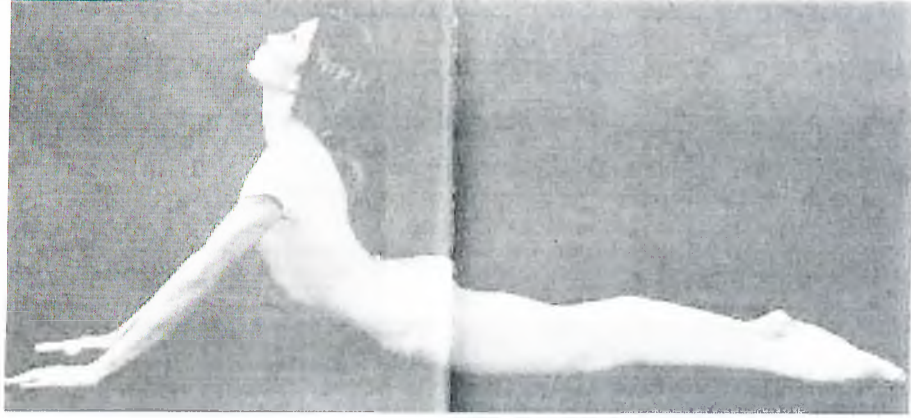
Sonuç olarak, bütün egzersizler kaslarınızın gelişimine ve şeklini düzenleyecektir. Bu egzersiz bileklerinizi ve baldırlarınızdaki kasları güçlendirecektir.

#### Psiko-fiziksel alıştırma

Havaya fırlayan bir kayakçı gibiyim, Tıpkı bir ip cambazı gibiyim, Yerden yüz metre yükseklikte dengede tutuyorum, Bir rüzgar gülü gibiyim ve rüzgar beni üflüyor. Tıpkı atlı karınca gibiyim. Tıpkı bir balerin gibiyim.

Kendi imajlarınızı seçin ve neyi ifade etmek istediğinizi bulun.

## KOBRA EGZERSİZİ :



1. Karnınızın üstüne uzanın. Vücudunuzun her yerinin yerle temas halinde olduğunu hissedin.
2. Ellerinizi omuzlarınızın altına yerleştirin, kollarınız yere paralel uzansın. Çeneniz hafifçe yerde, rahatça duruyor. Bütün kaslarınızın rahatça dinlendiğine dikkat edin, omzunuz, karnınızın ve bacaklarınızın.
3. Hareketleriniz ve nefesiniz uyum içinde olmalı. Nefesinizi verirken ciğerleriniz boşalıyor, sayıyorsunuz ve dört saniye tutuyorsunuz.
4. Nefesinizi almaya başlarken başınızı yavaşça kaldırın. Başınızı takiben çenenizi kaldırın, kollarınızı yavaşça gerin ve leğen kemiğinizin yerle olan bağlantısını koparmayın. Kollar tamamen gergin, baş yukarıda ve gözler tavana sabit, ciğerleriniz havayla dolu.
5. Leğen kemiğiniz yerle temas halinde ve nefes alışınızı tutun.
6. Nefes vermeye ihtiyaç duyduğunuz an yavaşça çenenizi yere doğru indirin ve ciğerlerinizi boşaltın.

UYARI : Rahatlığınızı zorlayacak hiçbir pozisyonu zorlamayın. İlk başta yerden kalkarken zorlanabilir ve bu pozisyonu çok kısa bir süre tutabilirsiniz, ama zamanla bunu daha uzun sürelere yayabilirsiniz. Bu veya diğer egzersizlerden sonra yorgunluk hissederseniz bu konuda aceleci davranmayın. Derin bir nefes kalp atışlarınızı yavaşlatacaktır.

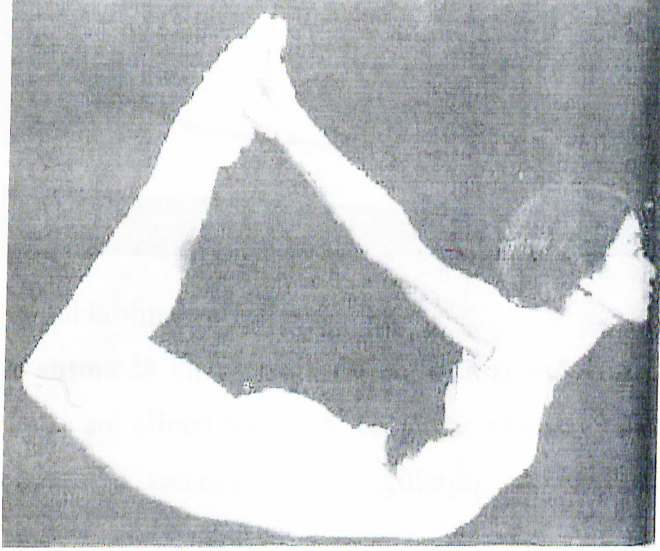
### Psiko-fizyolojik alıştırma

“Tıpkı doğan bir güneş gibiyim. Yahut dünyayı kaldıran Atlas Okyanusu gibi. Yeniden doğmuş gibiyim. Zümrüdü Anka kuşu ! Yaşam gücüne dua eder gibiyim. Tuzağa yakalanmış ve ondan kaçmak istiyorum.



Kobra egzersizi, çenemizi rahatlatır ve geliştirir. Ses egzersizleri içinde son derece faydalıdır. Göğüs sesinin gerektirdiği belirgin karaktere geçişe hazırlar. Bu egzersiz omuriliği ısıtır, karın, boyun ve sırt kaslarını şekle sokar. Yoga uzmanlarına göre timüs bezelerini uyarır, bu da kafadaki harareti alır.

## BEŞİK

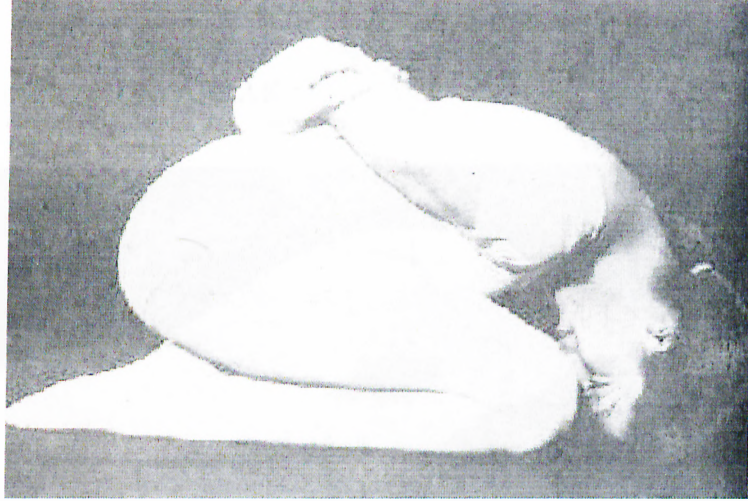


Başlangıçta dizleriniz yerden kalkmaz ise cesaretiniz kırılmasın. Çaba her şeyden önemlidir. Bu egzersizde “kontrollü nefes” egzersizini tekrar hatırlayın.

1. Yüzüstü uzanın. Dizlerinizi kalçalarınızın üzerine doğru kırın ve ellerinizle bileklerinizi iyice kavrayın.
2. Nefes alışınızı tamamlayın, nefesinizi alarak bitirin.
3. Ciğerlerinizi hava ile doldurduktan sonra, nefesinizi tutun ve bileklerinizden kavradığınız bacaklarınızı kaldırın. Tıpkı bir yay gibi gerin. Nefesinizi verme ihtiyacı duyana kadar tutun.
4. Yavaşça bileklerinizi bırakın ve yüz üstü durduğunuz pozisyona geri dönün. Derin bir nefes alıp verin, bu kalbinizin atışlarını düzenleyecektir.
5. 2 ya da 3 kere tekrarlayın. Beşik şeklini aldığınızda sallamaya başlayın.

Bu egzersiz karın, boyun, kol ve ayak kaslarını güçlendirmek için idealdir. Göğüs kaslarını geliştirir ve büstünüzü forma sokar.

## BÜKÜLMÜŞ YAPRAK



1. Kalçanızı topuklarınıza yerleştirerek oturun.
2. Kollarınızı sırtınızda kavuşturun. Sol bileğinizi sağ elinizle kavrayarak sağ elinizle de sol elinizi kavrayın, başlangıç olarak ayaklarınız rahatsız olabilir, çünkü bu basınca alışık değillerdir, ama zamanla alışkanlık kazanırsınız.
3. Nefesinizi dışarı verin.
4. Başınız dik karşıya bakarak yavaşça nefes alıp ciğerlerinizi doldurun.
5. Kendinizi fazla zorlamadan nefesinizi mümkün olduğunca tutun.
6. Nefesinizi verirken yavaşça başınızı dizlerinizin üzerine doğru eğin, verdiğiniz nefesi tutun.
7. Tekrar nefes alırken nefesinizin düzenli ritmiyle baştaki pozisyonunuzu alın ve karşıya bakın.
8. Bu hareketi 3 kere tekrarlayın.

Not: Bu egzersiz omuriliğin esnekliği için idealdir.

Psiko-fizyolojik alıştırma

Büyük bir dalga geliyor ve kendimi korumak için eğiliyorum ve dalga üstümden aşp gidiyor.

Yerde minik bir canlının süründüğünü görüyorum ve onunla buluşmak için eğiliyorum. Cezalandırılıyorum ve beni kamçılacakları için eğiliyorum. Büyük bir

güç karşısında eğiliyorum. Ben tevazuuyla eğiliyorum. Canım yanmış, eğildiğim zaman yaram daha az acıyor.

#### TERS BÜKÜLMÜŞ YAPRAK :



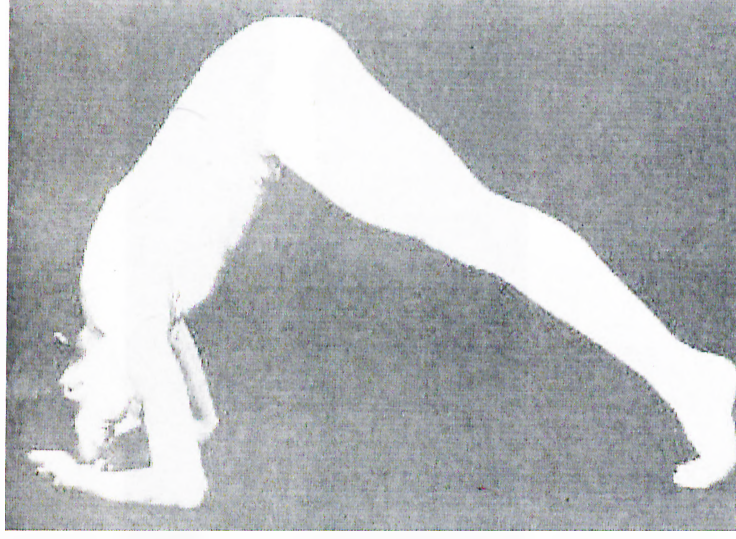
1. Az önceki egzersizin tersi olan bir duruşla durunuz, sırtınızı yere gelecek şekilde yatırın, başınızın arkasını yere değdirin
2. Ciğerlerinizi boşaltın ve nefes alın, nefesinizi tutun ve nefesinizi bırakın. Karnınızın kuyruk sokumuna doğru eğildiğini hissedeceksiniz.
3. Bu hareketi 3 kez tekrarlayın. Bu egzersiz kuyruk sokumunun olduğu bölgeyi esnekleştirip, karın kaslarınızı güçlendirip, ayaklarınızı daha uzun yürüme yetisi için hazırlayacaktır.

#### Psiko-fizyolojik alıştırma

Antik tiyatrodaki sütunları birbirine bağlayan bir kemer gibiyim. Küçük bir nehrin üzerindeki köprü gibiyim, kendimi dış güçlere karşı sunuyorum.

## AMUD

### A) Hazırlanma;



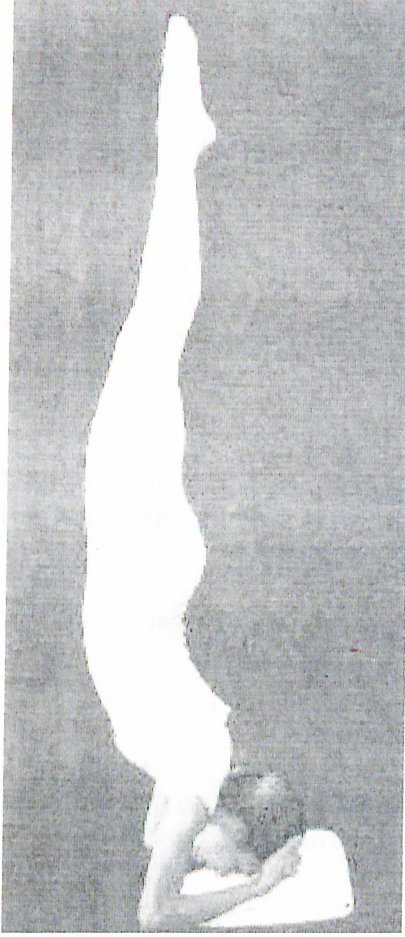
Bu egzersiz rahatlatıcıdır ve amud duruşu için hazırlayıcıdır.

1. Bükülmüş yaprak egzersizindeki gibi oturun, öne doğru eğilin, başınızı yere değecek kadar ellerinizi başınızın altına koyun.
2. Yavaşça parmaklarınızın üstünde yükselin ve “V” şeklini alın. İhtiyaç hissederseniz parmaklarınız üstünde yürüyerek kalçanızı daha da yükseltebilirsiniz.
3. Düzenli nefes sistemine başlayın, nefes verin nefes alın, tutun ve verin.

Not : Bu egzersizi 3 kere tekrarlayın, bu pozisyonda diyaframınızda hissedeceğiniz derin çekim gücü, derin nefes almanıza yardımcı olacaktır. Ayaklarınızla başınıza yaklaşırken vücudunuzun ağırlığını hissedin. Bu egzersiz, arka bacak kaslarınızı esnetecek ve diyaframınızı ses kullanımı için en yüksek kondisyona hazırlayacaktır. Aynı zamanda rahatlatıcı olan bu egzersiz vücuttaki gerginlikleri yok edecektir.



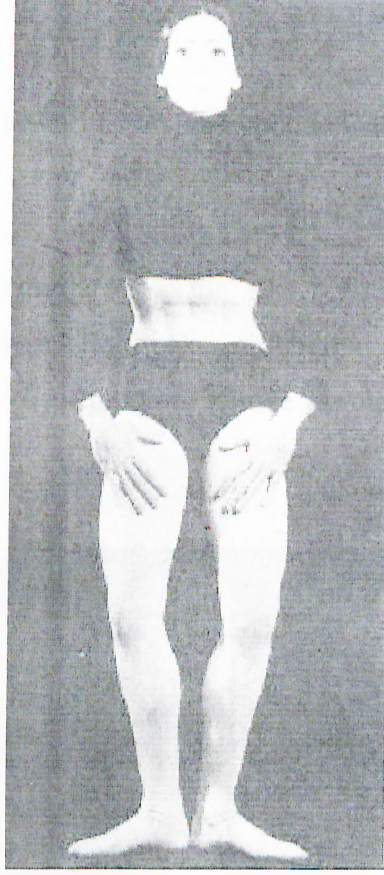
b) Amud;



Psiko-fizyolojik alıştırma

Boşlukta hareket eden bir küre gibiyim. İçimdeki her şeyi korumaya almış bir gölge gibiyim. Takla atmaya hazır bir çocuk gibiyim.

## KARIN KALDIRMA



1. Ayaklarınız iki yana açık durun.
2. Kollarınızı dirseklerinizden kırarak, ellerinizi baldırlarınıza doğru yerleştirin.
3. Nefesinizi dışarı doğru yavaşça tamamen verin.
4. Karın kaslarınızı içeri ve dışarı doğru çekin.
5. Kendinizi fazla zorlamadan bu hareketi yapabildiğinizce yapın.
6. Ve sonra kaslarınızı yavaşça rahatlatın. Nefesinizi yavaşça içeri alın.
7. Kontrollü nefes alma sisteminizi tekrarlayın.
8. Ayak düz durun ve rahatlayın.
9. Bu egzersizi tekrarlayın, bu sefer 4. maddede dizlerinizi önce sağ, sonra sol elinizle bastırın. Bu hareketi ayna karşısında yaptığımızda karın kaslarınızın nasıl hareket ettiğini göreceksiniz.

Bir oyuncu için güçlü bir diyaframın ve karının olması gerektiğini hatırlatmamıza gerek yoktur. Ses tümüyle diyafram kontrolüne bağlıdır. Bu egzersiz,

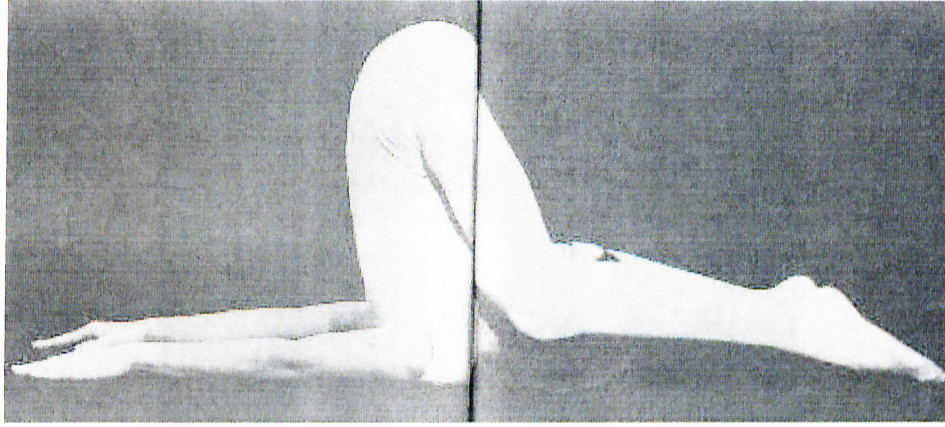
diyafram kontrolünü geliştirdiği gibi, uzun pasajlarda daha g¼cl¼ ifade ve kolaylık kazandıracaktır.

Not : Bu egzersizi mutlaka a karına yapmalısınız, kahvaltıdan ¼nce yahut yemekten 4 saat sonra.

Psiko-fizyolojik alıştırma

Bir resme bakar gibiyim. Beni çok sinirlendiren birine, sinirimi kusuyorum. Zehirlenmiş ve midemi temizliyor gibiyim. İimde var olan bir şeyi koruyor gibiyim.

### B¼K¼LM¼ř MUM



B¼k¼lm¼ř mum egzersizi mum duruşuyla başlar, birinden diğerine akış halinde olmalıdır. 2 versiyonu vardır. Birincisi ;

1. Mum duruşunda bacaklarınız ve ayak parmaklarınız yere değecek biçimde kendinize doğru eğilin, parmaklarınızı yere değdirmek için zorlamayın. Arada biraz mesafe olabilir.
2. Ciğerlerinizi boşaltana kadar nefesinizi dışarı verin, nefes alırken bacaklarınızı yavaşça kaldırarak mum duruşundaki pozisyonu alın.
3. Hareketi 3 kez tekrarlayın ve yavaşça v¼cudunuzu bırakın, sırt ¼st¼ yatarak dinlenin.

İkinci versiyon ;

Bacaklarınızı kendinize doğru çekerken dizlerinizi kırın, ellerinizi başınızın arkasından ayaklarınızı kavrayacak şekilde tutun, 2. ve 3. maddeleri uygulayın.

Hiçbir egzersiz omurunuzu bu kadar rahatlatıcı olmayacaktır. Yaşlılık omur iliğinin yaşıyla paraleldir, onun için bu egzersiz sizi genç tutar. Karın kaslarınızı, kol ve bacaklarınızı güçlendirir.

Psiko-fizyolojik alıştırma

Bir kaya gibiyim. Patlamaya hazır bir bomba gibiyim. Bir parça silgi gibiyim. Bir sustalı gibiyim ve bacaklarımda bıçağım. Bir tuna kuşu gibiyim ve ayaklarım yerden yükselirken, ağırlığım azalıyor.

## LOTUS ÇİÇEĞİ



Egzersizleri tamamladıktan sonra dinlenmek için lotus duruşuna ihtiyaç duyacaksınız. Tıpkı lotus çiçeğinin sakin bir su üzerinde yüzmesi gibi... Bu lotus duruşu sizi meditasyona da kavuşturacak bir adımdır. Meditasyon oyuncunun duygularını, hayal gücünü ve ruhsal durumunu bir pil olarak düşünürsek, şarj eden faktördür. Vücudunuz egzersizler sayesinde disipline kavuştu ve şimdi de onu rahatlatma zamanı.

Ne üzerine meditasyon yapabilirsiniz ?



Oyuncu için alternatif imajlar :

- a. Geçmişiniz,
- b. Aklınızda yapmış olduğunuz veya düşündüğünüz sanatsal bir iş yahut anı,
- c. Bir fotoğraf, bir çiçek, bir taş, bir manzara veya üzerinde bütünleşebileceğiniz herhangi bir obje,
- d. Yahut rolünüz.

Bir yastığın üzerine oturun. Ayak tabanınız görünecek şekilde sol ayağınızı fotoğrafta görüldüğü gibi sağ baldırınızın üzerine koyun, sağ ayağınızı da sol baldırınızın üzerine yerleştirin. Bu pozisyon, kan dolaşımınızı yavaşlatacağı için vücudunuzun da bir kısmını da yavaşlatacaktır. Bu pozisyon sinir sisteminizi rahatlatacaktır.

#### KONTROLLÜ NEFES ALMA

1. Sırt üstü yatın. Bir elinizi diyaframınızın üstüne koyun ve nefes alma sistemi boyuca diyaframınızın aksiyonunu izleyin (diyafram nefes verirken havayı ciğerlerinizden dışarı iten geniş bir kastır, nefes aldığımızda da hava basıncı ciğerlerinizi doldurur).
2. Nefesinizi sonuna kadar dışarı verin, boşaltın. Karnınız içeri doğru inecektir. Bunu gerçekleştirince 4 saniye öylece tutun.
3. Şimdi yavaşça diyaframınızı serbest bırakın, böylece nefesi almaya başlayacaksınız. Diyaframınız şişerken elinizde yükselecektir. Bu işlem 6, 8, 10, 12 saniye sürebilir, bu da sizin ciğer kapasitenizle bağlantılıdır.
4. Ciğerleriniz dolunca nefesinizi 12, 18, 20 ya da 24'e kadar sayarak tutun.

#### YOGA

Yoga temel olarak, ritmik nefes almadır. Yogada nefes alma kontrollü olduğundan dolayı ritmiktir ve böylece akıl, istek ve duygularla da bağlıdır. Kontrollü nefes alımı metabolizmayı etkileyecek, kalp atışlarınızı yavaşlatacak ve bütün ruhunuzu sakinleştirecektir.

Yoga aynı zamanda vücut kontrolünü de sağlar. Bu, aktör için birçok yönden önemlidir. Vücut kontrolünü güçlendirdiği gibi, sağlığını arttıracak ve yaşam gücü kazandıracaktır.

Egzersizlere geçmeden önce özellikle “yoga” üzerinde belirtmek istediğim önemli bir görüş var. “Kazanmak” sözcüğünü mümkün olduğunca aklımızdan silmeliyiz. “BAŞARI” batı dünyasının bir numaralı gereksinimidir, oysa “yoga”da bu hiçbir anlam taşımamaktadır. Bir pozisyon aldığımızda yahut kontrollü nefes sistemine girdiğimizde kendinizi yargılamayın, elinizden geldiğince yapın. Denediniz mi ? İşte bu yeterlidir ! “Doğru mu yapıyorum ?” sorusunu sormayın. Ve, asla kendinizi yargılamayın !

Yoga disiplini kişiye fiziksel özgürlüğü ve kaslarını kontrol etmeyi öğretir. Enstrümanınız olan vücudunuzu, özgür, sakın, esnek ve güçlü kılar. Sahnede gerekli olan tüm konsantrasyon yetisini kazanır ve sonuç olarak iç bilincinize ulaşmanızı sağlayacak meditasyona öncülük eder. Aynı zamanda sizin sahneye çıkmadan önce hazırlanmanız gereken süreçte yardımcı olur. Christine Edward’s’ın “Stanislavski’nin Mirası” adlı kitabında şöyle belirtiliyor; “Stanislavski, Habima oyuncularını ile stüdyo çalışması yaptığında Vakhtangos’un direktifleri üzerine bu çalışmayı gerçekleştirmişti. Vakhtangos Tibet’ten etkilenmiş ve yoga ile uğraşmış bir zattı. Ve bunu “oyunculuk” sanatına yaydı.

Aşağıda Stanislavski’nin bu gözlem üzerine görüşleri yer almaktadır :

“Öğrenciye ‘kendini’ öğretebilmek için, doğru nefes alma, vücudu doğru pozisyonda tutma, konsantrasyon ve estetik görüş kazanma kurallarını öğretmemiz gereklidir.

Benim bütün sistemim bunun üzerine kurulmuştur ... “

Ruhunu, aklını ve kalbini beslemeyi öğrenemeyen bir aktör, güneşsiz ve susuz kalmış, kurumaya ve ölmeye yüz tutmuş bir çiçek gibidir. Ölü aktörler, otomatik reflekslerle oynayan ve sahne trükleriyle işlerini kotarmaya çalışan, yaşamayan ve yaşamı yaşatamayanlardır.

Yoga içteki psikolojik aksiyon ile vücudun fiziksel aksiyonunu birbirine bağlar.

Egzersiz (Bakınız Lotus Çiçeği).

## BİR RAHAT KEDİ MASALI

Gövdesini tümüyle serbest bırakmış öylece uzanan Siyami Bey, uçan kız böceğini görünce uyanıverdi, pozunu aldı, konsantre oldu. Bütün kasları atağa geçmeye hazırdı, beyni mesafeyi hesaplarken, uçan kız böceğinin ilk hareketiyle zıpla komutunu aldı, işte o anda Siyami Bey duvarımdaki fotoğrafta görüntüleniverdi. O havada iken kasları rahatlamış, enerji doğru yere aktarılmıştı.

Fotoğraftan çıkıp, yere inince kaslarını tekrar çalıştırmaya başlamıştı. Evet, ben de bazen Siyami Bey gibi konsantre olmalı, havada ve yerdeyken kaslarım kendi yolunu bulmalıydı.

Not : Siyami Bey ve kız böceği şimdi mutlu ve iki çocuk sahibiler.

## KONSANTRASYON VE MEDİTASYON

- a) **Konsantrasyon** : Dikkati bir noktada toplama, bir araya getirme, yığma. Sahne üzerindeki her saniyeniz bir konsantrasyon anıdır. Bir oyun içerisinde iken ya bir obje üzerine, ya bir sese, partnerinize yahut içinizdeki duygusal akışa konsantre olursunuz. Disipline edilmemiş bir akıl “Tiyatro da bu akşam ne kadar dolu !”, “sesim hiç de fena çıkmıyor !”, “İşte arkadaşlarım da 3.sırada oturuyorlar !” gibi işine engel olacak düşüncelere kapılabilir. Bazı şanslı insanlar ailelerinin vesilesiyle ya da eğitim hayatlarında bu konuyla ilgilenmiş ve istisna sayılabilecek hocaları tarafından konsantre olma durumunu erken öğrenirler, fakat bu durumdan yoksun olup, konsantrasyonda zorluk çekenler çoktur. Şanslı olanlar üretken ve donanımlı olurlar. Bir konuya yoğun bir şekilde konsantre olup, bunu uzun bir zaman dilimine yayabilenler başarılı ve güçlü olurlar. İyi konsantre olmuş oyuncu seyirciyi etkileme gücüne sahiptir. Bu konuyu Stanislovski şöyle açıklıyor : “Oyuncunun konsantre olması demek, seyircinin de oyuna konsantre olması

demektir, böylece seyirci de aynı olayla heyecanlanır, hayale kapılır, düşünür ve duygulanır<sup>15</sup>”.

**b) Meditasyon :** Derin düşünmek, derin düşüncenin ürünü. Oyunculukta bir diğer önemli faktör de meditasyondur. Meditasyon, konsantrasyon temeline dayalı, işlev olarak da ondan bir adım ileridir. Oyunculuk için meditasyonu role taşımak yetisini geliştirmek en önemli aşamadır. Büyük oyuncu Tomasso Salvini'nin Othello'daki oyuncululuğunu Stanislovski gözlemlerin dayalı olarak şöyle anlatıyor ; “Temsil günü Salvini sabah saatlerinden itibaren son derece heyecanlıydı. Azıcık bir yemekten sonra istirahate çekildi ve yanına hiç kimseyi kabul etmedi. Temsilin 8’de başlamasına rağmen 3 saat öncesinden, saat 5’te tiyatrodandı. Kulise gitti, paltosunu çıkarttı, sahneyi düşünmeye başladı, herhangi biri onunla konuşmak istediğinde kısa yanıtlarla diyalogu kapattı, tekrar kendi düşüncelerine daldı ve sessizliğin içinde kendini kulise kilitledi. Daha sonra yaklaşık altı defa sahneden kulise hem içini hem de dışını role giydirerek (kostümlü) yürüdü. Bu her yürüyüşü onu Salvini'den çıkarıp, Othello'ya yaklaştırdı. O artık kendi ruhunu ve bedenini Othello'ya teslim etti <sup>16</sup>. Bu örnekte gördüğümüz gibi Salvini'nin role hazırlanışı tamamen bir meditasyon sistemini içermektedir.

Gergin ve heyecanlı bir vücut düşünme organımızı bloke eder, lakin rahatlama egzersizleri ile rahatlatılmış bir beden düşünce sistemini, konsantrasyon ve meditasyon yolculuğundaki maceraya davet eder.

#### Konsantrasyon egzersizi :

Rahatlama egzersizlerinizi sürekli yaptığınız sessiz bir yer bulun. Daha önceden verilmiş olan rahatlama egzersizlerinizi oturarak yapın, sonuna doğru ritmik bir nefes alma sistemine başlayın, bunu 4 – 5 defa tekrar edin.

- I. Göz seviyesinde olmak koşuluyla sandalye yahut bir masa üzerine yanan mumu yerleştirin,
- II. Oturma pozisyonunuza dönün, ritmik solumaya geçin.

---

<sup>15</sup> My Life in Art; 464-465.



- III. Aleve gözlerinizi dikmeden, bakışınızı daldırmadan bakın,
- IV. Bir veya iki dakika sonra gözlerinizi kapalıyken alevi görün,
- V. Gözleriniz kapalı alevi görürken kaybolursa, gözlerinizi açın ve 3 ve 4.maddelere geri dönün, ta ki alevi kaybetmeden görene kadar.

Bu egzersizi; alevi gözleriniz kapalı görmek için birkaç gün tekrarlayın. Bunu başardığınız an konsantrasyonunuz oluşmuş demektir.

Bu egzersizi başka objelerle de deneyin; çiçek, resim, taş vb, ... Bu objelerin üzerinde sakın düşüncelere dalmayın, sadece formuna bakın.

Zihin jimnastiği size konsantre olmanın temellerini sağlayacaktır. Zihin ilk başlarda uçuşur, saklanacak yer arar. Ama bu egzersizler sayesinde sabitleşebilir. Bir obje üzerinde konsantre olmak başarılı bir oyuncu olmanın hazırlığıdır, bu iki şekilde oluşur;

- a) Bir işi bütün ve dürüst bir biçimde gerçekleştirmek, böylece sahne üzerinde seyirci ile başbaşa kaldığında, yaratıcılığınızı sağlayan konsantre olma durumunuzu geliştirir.
- b) Bir objeyi gözlemlerken, kişiliğinizin özünü besler, kendinize yeni açılar kazandırır. Bu aktivite sizi meditasyona götüren yoldur. Meditasyon bir araya getirilmiş düşüncelerin kontrolünü sağlamaktır.

Meditasyon; yaşam gerçeğinden kopmak değil, bu gerçeğe kendi içsel gerçekliğimize kavuşarak ulaşabilmektir. Kendimizin ve yalnızlığımızın derinliğinde, farkındalık kazandırır. Konsantrasyon halinde bir objeyi gözlemledik ve onu iç dünyamızda sindirdik. Meditasyonda ise kendimizi bu obje ile bütünleyeceğiz, bunu hepimizin aynı enerjiden oluştuğu anlayışının temellerine dayayarak. Böylece kendimizi dünya ile bir tutarak, yeni keşiflere kavuşacağız.

#### Meditasyon egzersizi :

Konsantrasyon egzersizini başarılı noktaya getirdikten sonra;

1. Mumu kalbinize yerleştirin (zihninizde),

---

<sup>16</sup> IBID; sayfa: 273.

2. Meditasyon. Bir objeye bağılı kalarak yapılan düşünceler yolculuğudur. Güzelliğı ve doğruluğı aradığınızı unutmayın. Meditasyon yaparken bunu kendi yaratıcılığınızla sağlarsınız.

Şimdi, mumun alevinin içinizde ışıklar saçmasına ve sizi ısıtmasına izin verin. Evrenin doğruluk ve güzelliğinin içinize dolmasına izin verin. Yaşamın gücü ile buluşun, aşk ve doğruluklar, kendinizi onunla bir kılın.

Meditasyon yaparken seçeceğiniz obje ne olursa olsun, yaşam kaynağı ile onu bir noktada buluşturun, ki bu sizi oyunculuğun köklerine ulaştırsın. Seçtiğiniz obje sizi mutlu ve güzel düşüncelere daldırmalı, canınızı sıkkan ve sizi geriye çeken objeyi hemen bırakın ve başka bir tane bulun.

## **ROLE GİRİŞTE MEDİTASYON EGZERSİZİ**

İlginizi çeken birinin resmini bulun. Bu resme onun kişiliğini hissedene kadar bakın ve aşağıdaki maddelerden yola çıkarak meditasyona başlayın.

Soru – cevap yöntemiyle ;

1. Ben kimim ? Zihninizin resimdeki en ufak detayları bile bularak bu soruyu cevaplandırın ve mümkün olduğunca yaratıcı olun.
2. Ne istiyorum ? Resimdeki insan bir ihtiyaç oluşturun. Bu ihtiyaç hem manevi hem maddi olsun.
3. Niye bunu istiyorum ? Bu soruya temeli gerçek bir psikolojik ihtiyaca dayanan bir cevap bulun.
4. Bu istediğime nasıl sahip olurum ? İhtiyaç duyduğunuz şeye kavuşabilmek için plan yapın.
5. Neredeyim ? Saat kaç ?

Oynayacağınız rol kişinin ruhsal ve fiziksel yapısı ile ilgili elinizdeki verilerden yola çıkarak bu egzersizi yapabilirsiniz. Zaman olarak en iyi dönem gece yatağı yattığınız zamandır, yahut sabah ilk kalktığınızda bu egzersizi yaparsanız, bilinç dışı zihniniz bu egzersiz için çalışma ile aktivitesine başlamış olur.

## I- SESİN OLUŞUMU

Nefes, ses tellerini itme yoluyla birbirine yaklaştırır ve sesi oluşturur. Oluşan bu titreşim ses dalgalarına dönüşür. İçteki ses böylece kuvvetlenir ve vücutta rözenans kazanır, çeşitli konuşma organlarınca hareket ederek ve artikülasyon yoluyla “ses”e dönüşür.

Vücuttaki rözenans imkanlarını ve ses için gereken enerjiyi nefes egzersizlerini deneyerek bulduk. Şimdi bu enerjiyi dinleyiciyi etkileyecek bir biçimde “söz” yolu ile dönüştürmeye sıra geldi. Ses enerjisini nasıl sözün enerjisine dönüştüreceğimizi bulmak hakikaten önemlidir. Demek ki şimdiki hedefimiz; çenenin, dudakların, dilin, yumuşak damağın, yani konson (ünsüz) ve vokal (ünlü)’lerin oluştuğu kasları tanımak olacak.

Metin ne olursa olsun, oyuncu oyun alanı hangi genişlikte olursa olsun, söylediği sözleri anlaşılır ve hata yapmadan, zorlanmadan, duyulabilir olmayı, belirgin bir ölçü bularak yapabilmelidir. Bunu şu dört madde ile açıklayalım :

1. Konuşmada berraklık, açıklık,
2. Bu berraklığı kullandığımız oyun alanına adapte etme, uygulama,
3. Sesin rözenans noktalarına farklı bir boyut katacak olan vokal ve konsonların doğru ve dengeli yerleştirilmesi,
4. Sözün maksadının, amacının verilmesi.

Kaslar için yapılacak egzersizlerin daha çabuk sonuç vermesi, nefes egzersizlerinden daha kolay olduğunu gösterebilir, böylece sesinizin sunduğu olanakları daha çabuk hissedeceksiniz. Ama diğer yandan da daha öncede bahsettiğimiz gibi farklı çevre koşulları ve kişilik oluşma döneminde alışkanlık haline gelmiş olan konuşma biçimlerinin oluşturduğu çeşitlilikler üzerinde yapılması gereken ayarların sebebiyle, daha karmaşık bir yapıya sahiptir.

Örneğin; Konsonlar (ünlü harfler)’i sesletirken az yahut fazla baskı kullanma, vokalleri yutma, kelime sonlarındaki konsonları söylememek, fazla nazal rözenans kullanmak, vokallerin farklı söyleniş biçimlerinden haberdar olmamak, söz için gerekli enerjinin yok edilmesidir.

Oyuncu kendi konuşma biçiminden başka, diğer konuşma biçimleri ile de alakadar olmalıdır. Her text kendi içinde mevcut bir söylem taşır. Oyuncunun belirli bir diyalekti yahut belirgin karakteristik konuşma biçimi varsa oynayabileceği roller de sınırlı olacaktır. Bu hassas denge içerisinde (ama asla standart değil, her bireyin kendine özgü bir tarzı olmalıdır) kabul edilebilir, açık bir konuşma biçimine sahip olup, aynı zamanda metnin istediği bağlamda bu biçimden ayrılıp, rolünün yahut metnin gereğini yerine getirebilmelidir. Öyleyse başlangıç noktası “kabul edilebilir” olmaktır. Hatırı sayılacak derecede iyi bir kulak kendi standardını yaratacak konuşma biçimini ortaya koyacaktır. Bu standart özgürlüğü kabul edilebilirlik içerisinde sınırlarını koyacak ve kendi incelikleri ile ritmik haline kavuşacaktır. Egzersizleri sürekli kıldığımız takdirde, kaslar görevlerini kendi başlarına yerine getirirken doğru çalışmalar ile doğru sesi de ortaya koyacaklardır.

Her söz diziminin kendine ait bir alt metni vardır. Oyuncu sesinin hareket kabiliyet sınırını genişleterek, söylediği söz diziminin içinde barındırdığı duygu ve düşünceleri de sunabiliyorsa işte mükemmel sayılacak noktaya gelebilmiş demektir. Oyuncu sözlerin tercümanı, sözler de oyuncunun ne dediğini dinlerse, O'nun tercümanı olacaktır.

### **ARTİKÜLASYON, BOĞUMLAMA (Articulation)**

Articulate :

1. Düşüncelerini açık bir şekilde ifade edebilen,
2. Açık (ifade); net (telaffuz),
3. Eklemlerle, boğumlu, oynak.

Articulation : Hecelerin iyice anlaşılabilir, berrak meydana getirilmesidir. Anlamli sesletmenin temel koşuludur.

## FONETİK

Eski Yunan dilindeki “phoneticos” (insan sesi) kelimesine dayanan fonetik konuşmayı oluşturan sesleri inceleyerek, bir dilin ses dizgesini saptayan ses bilimidir<sup>17</sup>. Sesin izlenimleri, ses veren nesnelere periyodik hareketleri ile algılanır. Fonetik konuşma seslerini inceleyen ve bunların çeşitli dillerdeki kullanımını öğreten bir disiplindir. Sesleri oluşturan konuşma organlarının anatomik yapısını ve bu organların nasıl işlediğini incelediği sürece fizyoloji ile seslerin yapısını inceleyerek söz konusu dilin ses dizgesini saptadığı sürece dil bilimi ile ilgilidir.

### FONETİĞİN DALLARI

- A) Söyleyiş fonetik (Articulatory phonetics),
- B) Akustik söyleyiş,
- C) Dinleyiş (duyuş) fonetik

#### A) SÖYLEYİŞ FONETİK

Uğraşı alanı olan seslerin nasıl söylendiğini, hangi konuşma organında oluştuklarını, bu organların seslerin çıkışında ne gibi hareketler yaptığını inceler.

#### B) AKUSTİK FONETİK

Seslerin fiziksel, ölçülebilen öğelerini inceler (süre, frekans, şiddet .. vb)

#### C) DİNLEYİŞ FONETİK

Seslerin duyulmasını sağlayan duyma organımız kulağın yapısı, işleyişi ve duyma işleminin nasıl gerçekleştiği konusuyla ilgilenir.

“Vokaller gürül gürül akan ırmaklar

Konsonlar onları tutan bentlerdir”

Stanislavski

---

<sup>17</sup> Neslihan Ekmekçioğlu ders notları

## VOKALLER (Ünlüler – Sesliler)

Ciğerlerden gelen soluk ilk tınısını gırtlakta kazandıktan sonra ağız boşluğunda ses organları yoluyla hiçbir şekilde engellenmeden çıkar, ancak ses organları belirli hareketler yaparlar ve vokalleri oluştururlar.

- Dilimizin hareketine göre,
- Çenemizin hareketine göre,
- Dudaklarımızın hareketine göre.

### a. Dilin hareketine göre ;

ARKA	<b>a, o, ú</b>
ORTA	<b>ı</b>
ÖN	<b>i, e, ö, ü</b>

### b. Çenenin hareketine göre ;

GENİŞ	<b>a, e, o, o, ö</b>
DAR	<b>ı, e, i, ú, ü</b>

### c. Dudak hareketine göre ;

YUVARLAK	<b>o, o, ö, ú, u, ü</b>
DÜZ	<b>a, e, e, i, i</b>

## | a |

Türkçe'nin ve konuşma dilimizin temel seslerinden biridir. Sözcük başında, sonunda ve ortasında bulunur.

### Temel özellikleri

Dil : Arka dil

Dudak : Düz

Çene : Geniş

/a /

/a/

Post/dorsal

prae/dorsal

Arka sırt

Ön sırt

Geri

### **Postdorsal /a / (aralık geniş)**

#### Artikülasyon hareketi :

Dilin ön ucu alt sıra dişlerin arkasına hafifçe değeri, dilin arka kısmı ise geriye doğru çekilerek kaşksı bir biçim alır ve yumuşak damağa doğru yükselir. Çene açısı geniştir.

Örnek; Kar, kalabalık, cam, cam, akçe.

### **Praedorsa /a/**

#### Artikülasyon hareketi :

Dilin ön ucu alt sıra dişlerin arkasında yükselerek yaslanır, yanlara doğru açılır ve dilin ön sırtı ağız boşluğunda sert damağa doğru yükselir, dudaklar hafif yanlara doğru açılır ve çene açısı dardır.

Örnek ; Laf, lale, lamba, pekala, alaka, alalade.

### TEMRİNLER

/a /

-a-

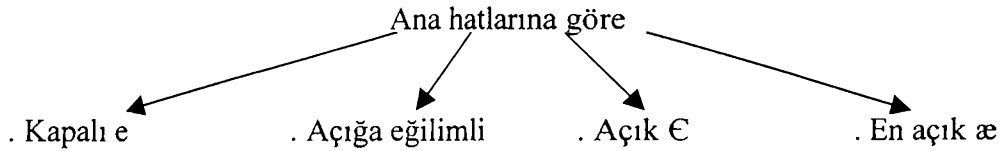
- Elalem ala dona aldı aladonalandı da biz bir ala dona alıp aladonalanamadık.

- Akrabanın akrabaya akrep etmez.
- Ağlarsa anam ağlar.
- Lala Latif laleli lambasını lacivert lake lavabodan nazik, nadide şefkate verdi.
- Baba baki barınaklardaki Bandırmalı bacının basmalarını Balıkesirli bakkal Basri'nin babasına bağlattı.
- Gagavuz gaddar Gaffar, garnizondaki ganimetleri gayretle garantilerken gafletle garipleşti.
- Mamaklı mandıracı Malik, mandırada makarnaları mayalarken mahmurlaştı.
- Sarsak Saffet'in safsatalarına sahiplenilen saksağan Sami sarımsaklı samsaları sandıkladı.
- Yağmurda yayan yapıldak, yaklaşan yarasız yağmacı yalınayaklar yabancığın yağlığında yatarlarken yayvanlaştılar.

| € |

#### Temel özellikleri

- Çene durumuna göre : Geniş  
 Dudak durumuna göre : Düz  
 Dil durumuna göre : Ön



#### Kapalı "e" artikülasyon hareketi :

Dilin yan kasları büzülerek öne doğru yükselirken alt sıra dişlerin arkasında, üst sıra dişlerin arkasında yükselir.

Koşul olarak da, çene açısı çok dardır.



Damak seslerinden sonra (g, c, ç, y, k) sesinden sonra “e” sesi geldiği zaman eger hece “e” vokali ile açık kalıyorsa, biz kapalı “e”yi görüyoruz.

Örnek; gece, genç, kedi, çetin, yedi

#### Açığa eğilimli e

Dilin yan kenarları büzülerek öne doğru yükselir fakat çene açısı birazcık daha aralıktır (kapalı e’ye göre biraz daha aralık). Hecenin bir konsonla kapanması durumunda ya da çift dudak, dişeti konsonlarından sonra “e” ile açık kalan hecede görülür.

Örnek; bebek, kendi, mendil, kelebek.

#### Açık “e”

Dil art sıra dişlerin arkasında yelpaze gibi yanlara doğru açılır, çene açısı genişler, koşul olarak da eğer hece bir “r” sesi ile bitiyorsa. “r” sesi önündeki “e”yi açar.

#### En açık “e”

Artikule hareketi :

Dil yanlara doğru açılırken, üst kısmı da yukarı doğru kapanır. Praedoksal “a” da olduğu gibi kabararak öne doğru yükselir.

Örnek; Ege : ortamında “r” sesi ile bitiyorsa ikinci “e” en açık olmalıdır.

#### Temrinler :

- Pireli peyniri perhizli pireler tepelerse, pireli peynirler de pırpır pervaz ederler.
- Efendiler eğer el ele verip de, gerine gerine geri geri giderek, eleme, meleme demeden, eleği elden ele, seleyi selden sele, yeleyi yelden yeletmekle ve de ince ipeği inceden inceden eğire eğire, hele ikide bir de heyheylenecek, sende artık dedemden dedene, çek bu derdi çekebildiğin kadar dersiniz, neme gerek böylesi benim değil mi efendim ?
- Yerli yersizler yeğinleşerek, yemyeşil yerlerine yerleşip yelyepelek yetkinleşirler.

- Şehirli şekerler şekerpareleri şebboy şerbetlikleri şekerliklerde şekerlendirdiler.
- Leh leblebici lenger lenger leziz leblebilerini ne vazım Levent'e lezzetlendirdi.
- Gebze gelgeç geçişindeki genç gemiciler, geleneksel gelgitler genişirken gerisin geri gemilerine geldiler.
- Çengi Çeçen Çelebi, çerden çöpten çerezleyerek çepeçevre çevirdiği çeltiği çerkek çengelle çerçevcelere çektirdi.

### “I” vokali

Çene durumu	: Dar
Dudak durumu	: Düz
Dil durumu	: Orta dil

#### Artikule hareketi :

Dudakların köşesi kulaklara doğru gerilir, dil damağın arkasına doğru toplanarak dar bir geçitten havayı bırakır.

Örnek; İlık, ıslık, ıslak, ışıık, ılıcalı

#### Temrinler

- Zıvanadan çıkmış çıkıkçı, bıkkın, çikrikçinin çıkardığı çikrikleri, ıkına sıkına kıvırdı.
- Bıyıklı bıkkın pısrık ılık ırmağın akışını ırlayan ırlayıcı ırgatlara anlattı.
- İhlamuru ısıt. Tıkır tıkır – Mırıl mırıl – Şıkır şıkır – Yığın yığın – Kıpır kıpır – Gıcır gıcır – İslak ıslak – Pırıl pırıl – Fırıl fırıl – Zırıl zırıl
- Kılık kıyafeti ıstıraplı, kılıksız kıl Hıdır, ırmağın yanında ılınlı kızları çığlık çığlığa ıslıkladı.

Temel özellikleri

Çene durumu	: Dar
Dudak durumu	: Düz
Dil durumu	: Ön dil

**Kapalı (i)**

Artiküle hareketi :

Dilin ucu alt sıra dişlerin arka kısmının üstüne kadar yükselir.

Örnek; İnsan, iyilik, içki, izbe, ikiz.

**Açık (İ)**

Artiküle hareketi :

Dudaklar yanlara kadar açılırken, dilin ucu alt sıra dişlerin alt kenarlarına değecek kadar yükselir.

Örnek; İnsanİ, fanİ, İcad, Fuzulİ, İtibar, sunİ, falli.

Temrinler

- Tabii, inadı, ırsi olarak büyük dedesinden geçen kibirli kimyacı Recai İcad etmekten bitap düştüğü musibetsiz, suni ilaçlarını, lime lime edip fuzuli işgal ettikleri yerden kaldırıp kilitleyince, Giritli kibar, biçare Kerim beşeri incelemelerini dünyaya ilan etmesini istedi.
- İki izci tilki, piliççinin inci gibi biricik pilicini bir yiyište bitirdi.
- Şu işliğı iyi işlemeli, bu işliğı iyi işlemeli, işi bilmeyene işi bildirmeli, işi iyi işlemeyeni işliğindeki işinden etmeli.

## | O |

### Temel özellikleri

Çene durumu	: Geniş
Dudak durumu	: Yuvarlak
Dil durumu	: Arka dil

### **Postdorsal “O”**

#### Artiküle hareketi :

Çene açısı çok geniş olup, dilin arka sırtı oldukça geriye doğru gider.

Örnek; Orman, okut, radyo, Osman

#### Temrinler :

- Oduncular ormanda oturdular, odunları ortak topladılar, ovalılara ortak oldular, ovadan ovaya kovuldular.
- Olmaz olmaz deme, olmaz olmaz – Oğlum oldu oydu beni, kızım oldu soydu beni.

### **Praedorsal “O”**

#### Artiküle hareketi :

Çene açısı hafifçe daralırken, dudaklar yanlara doğru açılırlar. Dilin sırtı ön damağa doğru yükselir. Koşul; Akıcı seslerden /r/ ve /L/'den sonra görülür.

Örnek ; Loş, rot, loca, lokomotif, lokum.

#### Temrinler :

- Lodos olunca rotasını bulamayan Oruç'un olgun oğlu Ogun, romunu yudumlarken bol bol olur olmaz romantik hayallere dalıp, kendini loş bir lokantanın locasında rostosunu yerken düşledi.

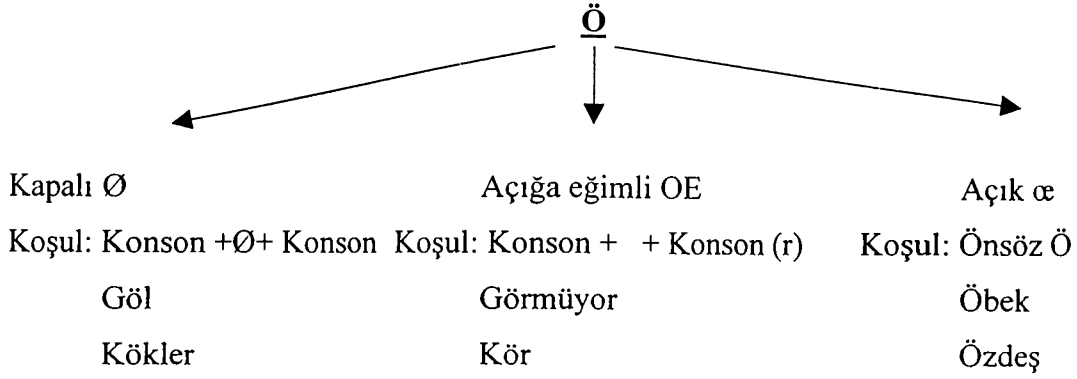
## | Ö |

### Temel özellikleri :

Çene durumu	: Geniş
Dudak durumu	: Yuvarlak
Dil durumu	: Ön dil

### Artiküle hareketi :

Çene ve dil (açık “e”) ünlüsünde olduğu gibidir, çene açık dil ileri doğru yükselmiştir. Dudakların alt ve üst köşeleri birbirine yaklaşmış ve ağız açıklığı tam yuvarlak biçimini almıştır.



### Temrinler :

- Öbür yörenin ötesinde ölgün gölde öten ördek gören Ömer önündeki ördeğin öttüğünü Ökkeş'e göstermiş.
- Ölenle ölünmez – Ölüm kalım bizim için – Önce düşün, sonra söyle.
- Öksüz ökse kuşu, öfkeli öfkeli öttüğünden önündeki ökse otunu görmedi.

## | U |

### Temel özellikler :

Çene durumu	: Dar
Dudak durumu	: Yuvarlak
Dil durumu	: Arka dil

### **Postdorsal U**

#### Artiküle hareketi :

Dudaklar öne doğru uzanıp, büzülüp, yuvarlaklaşırken dilin arka sırtı yumuşak damağa doğru yükselir. Arka dil vokallerinden en çok arkaya çekilen vokal “u” vokalidir.

Örnek ; Utku, ur, put, sükut

#### Temrinler :

- Uma uma umdu, umduğunu bulamadı.
- Unkapanı uğradığı uğursuzluktan upuzun uzadı.

### **Praedorsal U**

#### Artiküle hareketi :

Dilin ucu alt sıra dişlere hafifçe değip, yanlara doğru açılarak arkaya çekilir, dudaklar ise çok fazla yuvarlak değil, çene açısından postdorsala göre daha dardır.

Örnek ; tuluat, ruj, ruzgar, mahkum.

#### Temrinler :

- Lutfen nurun hunkarbeğendisini verin.
- Nuh meşhur curcunayı curasıyla çaldı.
- Uluborlulu lutufkar Ulviye derin uykusunda gördüğü uğultu dolu uzun ruyasında Urfa'da ruzgarsız durgun bir havada karşılaştığı uğursuz urgancı Ulubey'in sessiz sedasız usul usul usulsuz uğraşları olduğunu duydu.

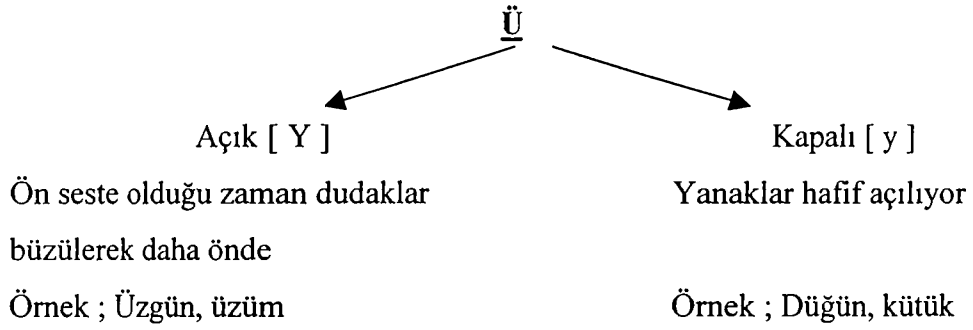
## | Ü |

### Temel özellikler :

Çene durumu	: Dar
Dudak durumu	: Yuvarlak
Dil durumu	: Ön dil

### Artiküle hareketi :

Dil ucu alt dişlere hafifçe temas eder, dil önün sert damağa doğru kalkar, ağız ve dil kasları gergindir, alt ve üst dudaklar birbirine iyice yaklaşır büzülür.



### Temrinler :

- Üşengeç Ülker üzüntüden ürpererek üzülürken üşüyünce büzüldü.
- Üzüntüden üşüdüğünün ürediğini ürpererek ünlü ünlemesiyle ünledi.
- Ürdünlü üşengeç üfürükçünün göğümünü, tüylü sülüklerle süsleyen Ülkü, ürününün üçlemesine üzüldü.

## DİFTONG (DIPHTONGUE)

Kelime anlamı olarak diph; iki, tongue; dil demektir. Diftong yani ikili ünlü kayması, bir hece içerisinde bir vokalin söyleniş biçimine dilimizin kaymasıdır<sup>18</sup>.

[ei ] Bu seste dil ucu alt dişlerin gerisindedir. Dil [ε ] durumunda hareket eder ve [i ] durumuna kayar. Alt çenede dille birlikte hareket eder. Dudaklar yayvandır<sup>19</sup>.

Örnekler ; ei (ey), bei (bey), şey (şey)

[ai] Dil ucu alt dişlerin gerisindedir. Dil [a] durumundan [i] durumuna kayar. Alt çenede benzer hareket içindedir, dudaklar ilk seste [a] çok açıktır, [i] sesine yaklaşırken kapanır<sup>20</sup>.

Örnekler; ai (ay), bai (bay), sai (say)

[ou] Dil ucu alt dişlerin biraz gerisindedir. Dil gerisi [a] durumundan davranarak [u] durumuna doğru kayarken, alt çenede dil ile birlikte davranır. Dudaklar önce hafif yuvarlaktır. [u] durumuna gelirken büzülerek gerginleşir<sup>21</sup>.

Örnekler; souk, kouk, dou, yo:urt

[av] a sesinde dil ucu alt dişlerin gerisindedir. “V” sesi için biraz geriye çekilir. Dil yavaş yavaş “a” sesinden “v” sesine kayar. Alt çenede aynı anda yukarı doğru hareket eder. Dudaklar başlangıçta açık, sonra alt çene yukarı doğru çıkarken, “v” sesi yuvarlanır<sup>22</sup>.

Örnek; au (av), yavru, savruk.

---

<sup>18</sup> Neslihan Ekmekçioğlu, Ders Notları

<sup>19</sup> Akın Önen, Nuzhet Şenbay

<sup>20</sup> Akın Önen, Nuzhet Şenbay

<sup>21</sup> Akın Önen, Nuzhet Şenbay

<sup>22</sup> Akın Önen, Nuzhet Şenbay



## ASSIMILATION (Asimilasyon)

### Ses benzeşmeleri

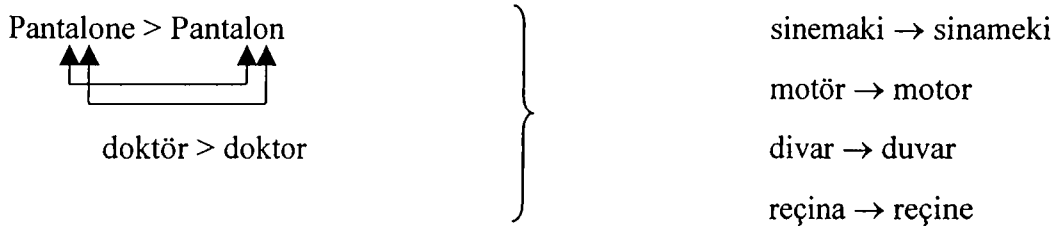
Bir sözcüğü oluşturan seslerden birini çıkarmak için yapılan hareketlerin, bir başka ses için yapılan hareketi etkilemesi sonucunda bu seslerin çıkış biçimi ve yeri açısından birbirine eş ya da benzer duruma gelmesidir.

Bir başka sesi etkileyen ses'e **benzeştiren**,

Başka sesin etkisinde kalan sese **benzeşen** denir.

### I. Tüm benzeşme

Bir sözcük içerisinde bir başka sese dönüşerek o sesle her yönden eşit duruma gelmesidir. Özelliklerini bütünüyle aktarmasıdır.



### II. Yarı benzeşme

Sözcük içerisinde bir sesi çıkarmak için yapılan hareketin bir başka sesi etkilemesi sonucunda özelliklerden birini aktarması ya da kimi özellikler bakımından o sesle benzeşmedir.

a) Gerileyici benzeşme :

Gerideki sesin önceki ses için yapılan hareketi etkilemesi.

Senbol → sembol

Kambur → kanbur

Sünbül → sümbül

### b) İleriye benzeşme

Bir sözcük içerisinde önceki sesin sonraki ses için yapılan hareketi etkilemek.

Anlamak → annamak

Dinlemek → dinnemek

## KONSONLAR (Ünsüzler, Sessizler) <sup>23</sup>

Ciğerlerden gelen soluk kimi zaman ilk tınısını gırtlakta (b<sub>1</sub>, d<sub>1</sub>, g<sub>1</sub>, c<sub>1</sub>, z<sub>1</sub>) kazanır, kimi zaman kazanmaz (p<sub>1</sub>, t<sub>1</sub>, k<sub>1</sub>, s<sub>1</sub>, f, ş).

Ağız boşluğuna geldiği zaman ses organları tarafından (özellikle dudaklar ve dilimiz tarafından) soluk ya tam olarak engellenir (m<sub>1</sub>, t<sub>1</sub>, p<sub>1</sub>, k<sub>1</sub>, r<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>, d<sub>1</sub>, g<sub>1</sub>, m) ya da yarım olarak engellenir (f<sub>1</sub>, v<sub>1</sub>, l<sub>1</sub>, s<sub>1</sub>, z<sub>1</sub>, j<sub>1</sub>, h<sub>1</sub>).

Soluğun durumuna göre 3 durumda değerlendirilir :

1. Kapanma sesleri,
2. Daralma sesleri,
3. Afrike sesleri.

### I. Kapanma sesleri :

Ciğerlerden gelen solukun ağız boşluğunda ses organları tarafından tam olarak engellenmesiyle oluşan seslerdir.

Kendi içinde üç grupta incelenir ;

- a) Patlamalı sesler (plasives): p, t (b, d), ç k (c, g)
- b) Geniz ünsüzleri (nasals) : m, n
- c) Akıcı vurmali sesler : r

a) Patlamalı sesler : Solukun ağız boşluğunda ses organları tarafından, bir an tutulup (hapsedilip) birden bırakılmasıyla oluşan seslerdir. 3 aşamada gelişir.

- Kapantı; bu aşamada konuşma organları söz konusu sesin çıkarılması için gerekli kapanmayı oluşturur.
- Kapanma ; bu aşamada söz konusu sesin çıkarılması için oluşturulan “kapantıyla” bu kapantının açılması arasında geçen en kısa süredir.

---

<sup>23</sup> Neslihan Ekmekçioğlu, Ders Notları

## II. SES TELLERİNİN DURUMUNA GÖRE (Titreşimine)

Titreşimli \_\_\_\_\_ :

b, d, g

m, n, v, z, jı, cı

Titreşimsiz \_\_\_\_\_ :

p, t, ç, ş, s

## III. ARTİKÜLE NOKTASI (Point of Articulation)

Hangi ses organında oluştuğuna göre;

a) Çift dudak sesleri : (mı, bı, pı) (Bilobial)

b) Dudak – diş : fı, vı (Labio – Dental)

c) Dişeti : rı, lı (Alveolar ridge)

d) Damak sesleri

i. Ön damak (sert damak) (Hard polato) : c, k, g

ii. Art damak (yumuşak damak) (soft polato) k, g

- Patlama; soluğun patlamaya benzer bir sesle dışarı çıkmasıdır. Ani bir patlama sonucu ve çok kısa sürede oluşan bu seslere anlık veya süreksiz sesler denir.

## | P |

Çift dudak sesidir, titreşimsiz ve solukludur.

### Ön ses

ph

pa po pe pu pü pı pö

Yuvarlak vokal : po, pö, pu, pü

Düz vokal, çene açısı dar : pı, pi

Örnek; pon pon, porsuk, pörsük, püf, poyraz, put, pupa, patırtı, pire, pırasa.

### Çalışma heceleri :

pa pe pi pı po pö pu pü  
pam pem pim pım pom pöm pum püm  
pah pah pih pıh poh pöh puh püh  
pal pel pil pıl pol pöl pul pül  
par per pir pır por pör pur pür  
pap pep pip pıp pop pöp pum püp

## İÇ SES

p<sup>c</sup>

I. hecenin sonundaysa, hece başı + vokal durumu.

Örnek; Ap<sup>c</sup>tal

İp<sup>c</sup>siz

Hap<sup>c</sup>şırık

Körp<sup>c</sup>e

Arp<sup>c</sup>a

## SON SES

p<sup>h</sup>

Top<sup>h</sup>

İp<sup>h</sup>

Sap<sup>h</sup>

### Temrinler :

- Pıtırık porsuk, Patara'da portakal toplayan patates güzeline pot kırdı.
- Bir pirinci birinci buluşta bir inci gibi birbirine bağlayıp Perlepe berberi bastıbacak Bedri ile beraber Bursa barına parasız giden bu paytak budala babası total Badi'den biberli bir papara yedi.
- Pireli peyniri perhizli pireler tepelerse, pireli peynirlerde perhizli pirelere inat pırpır pervaz ederler.

## | b |

Tonlu bir çift dudak sesidir. İki dudak bir araya getirilir ve sonra birden açılır, titreşimli ve soluksuzdur.

ÖN SES	İÇ SES	SON SES
baba	abla	tab
boğa : Boa (diftong)	ibret	bab
böcek	cebren	
	abdal	

Not: Bu konson cümle sonlarında genellikle tonsuzlaşarak (p) olur.

Örnek; Kitap, dolap, kap, kebab, hesap, cevap

Kitap>bı      dolap>ba      mehtap>bı

### Çalışma heceleri :

ba	be	bi	bı	bo	bö	bu	bü
bab	beb	bib	bıb	bob	böb	bub	büb
bap	bep	bip	bıp	bop	böp	bup	büp
bal	bel	bil	bıl	bol	böl	bul	bül
bam	bem	bim	bım	bom	böm	bum	büm
ban	ben	bin	bın	bon	bön	bun	bün
bar	ber	.bir	bır	bor	bör	bur	bür

### Temrinler :

- Biberci Behzat Bey, Bahariye'de beytuted eden Bilal'in böğürtlen bahçesini bozguna uğratıp batırdı.
- Bir berber bir berbere beri gel hep beraber bir berber dükkanı açalım demiş.

## | t |

Dil ucu üst dişlere ve bitimindeki diş etlerine dokundurulur, sonra birden aşağı çekilir. Bunun sonunda doğan patlama “t” konsonudur.

- Dişeti
- Titreşimsiz
- Soluklu

ÖN SES	İÇ SES	SON SES
Tortu	otlak	.at
Tutku	metro	pat
Tırtıl		et
Tartım		

### Çalışma heceleri :

ta	te	ti	tı	to	tö	tu	tü
tak	tek	tik	tık	tok	tök	tuk	tük
tar	ter	.tir	tır	tor	tör	tur	tür
tas	tes	tis	tıs	tos	tös	tus	tüs
taş	teş	tiş	tış	toş	töş	tuş	tüş
tat	tet	tit	tıt	tot	töt	tut	tüt

### Temrinler :

- Titiz tırtıl, tartılardaki tahta tekerlekleri teker teker toprak kaptı törpüledi.
- Titiz, temiz, tendürüst dadım, tattığı, tere demetini dide dide dağıttı da, hiddetinden hem dut dalında takılı duran dırıltı düdüğünü öttürdü.

## | k |

Dil sırtının damağın gerisini, bir de damağın daha ön kısmını kapatmasıyla meydana gelir, tonsuz olarak çıkar.

Damak

Titreşimsiz

Soluklu

## k

[c] sert damak

ön damak

Koşul : Ön dil vokalleri eşliğinde ve preadorsal sesleri eşliğinde karşımıza çıkar.

(e, ü, i, ö) cel : kel cör : kör

cir : kir cül : kül

[k] yumuşak doku

art damak

Koşul : Orta dil vokali “ı” ile arka dil vokalleri eşliğinde karşımıza çıkar.

Kar, kıl, kor, kul, kahkül, kadı

Çalışma heceleri :

ka	kı	ko	ku	kö	kü	ki
kak	kık	kok	kuk	kök	kük	kik
kal	kıl	kol	kul	köl	kül	kil
kar	kır	kor	kur	kör	kür	kir
kap	kıp	kop	kup	köp	küp	kip
kat	kıt	kot	kut	köt	küt	kit

Temrinler :

- Kimsesiz Kani Kırpık, köpüklerin kırıldığına kani olunca kumsalda kırık deniz kabuklarını korkmadan kestane kabına kıpırdatmadan koydu.
- Galata'da kule kapısı karşısındaki kuru kahvecinin, gıgısı çıkık, dişi kırık, kurbağa kafalı, kara koncolos kalfası Hakkı karışıklığa getirip kahveye kavruk kakule kıvrığı kattı.



## | g |

Dil sırtının damağın gerisini, bir de damağın daha ön kısmını kapatmasıyla meydana gelir ve tonlu olarak çıkar.

Damak sesi

Titreşimli

(g)

Kalın (g) (a, ı, o, u) ünlülerinin önünde bulunur ve damağın ardında oluşur. Bu konson boğazdan etkisini verirse de, aslında söyleniş sırasında dilin sırtı yumuşak damağa doğru kabarıp dokunur, kalın (k) sesini oluşturur.

Gazel, Goril, Gıcık

[g] (ince 'g')

İnce "g", (e, i, ö, ü) gibi vokallerin önünde bulunur, kendinden önceki bu vokallere uyarak, ön damağa doğru ilerler. Ön dil + praedorsal sesler, sert damak.

Gece                      Gavur                      Lugat  
Girdap    Ruzgar

Çalışma heceleri :

ge    gi    gö    gü  
gel    gil    göl    gül  
ger    gir    gör    gür  
gep    gip    göp    güp  
gek    gik    gök    gük

Temrinler :

- Güya geveze Gamze gırgır geçerken Gaye'nin gümbürtücü goriline güz gazellerini gerçek kopyasını geçirdi.
- Gagavuz gaddar gaffar garnizondaki ganimetleri gayretle garantilerken gafletle garipleşti.

## | d |

- Dişeti (biraz daha geride, alveolar ridge)
- Titreşimli
- Soluksuz

Dilin ucu yatay bir durum alır ve üst diş etlerine vurarak patlamayla oluşur.

ÖN SES	İÇ SES	SON SES
Doruk	odak	od
Durak	ada	
	adsız	kod
	ödlek	

V= Parlak bir “d”den, titreşimsizleşen “d”

D konsonu sözcük sonlarında tonsuzlaşarak (t) olur;

ad, od, had

### Çalışma heceleri :

da	de	dı	di	do	dö	du	dü
dap	dep	dıp	dip	dop	döp	dup	düp
dak	dek	dık	dik	dok	dök	duk	dük
dar	der	dır	dir	dor	dör	dur	dür
daz	dez	dız	diz	doz	döz	duz	düz

### Temrinler :

- Dırdırcı dertli Didem, dar durakta dört dönerek dert doldurdu.
- Vedat'ı caddede durdurdum da dedim ki; Şu deli dünyada delilerle dedeler içinde didindin durdun da, kendi derdini döküp dereden tepeden dört çift lakırdı edecek bir hemderdi neden bulamadın ?

## NAZAL SESLER

Ciğerlerden gelen soluğun ilk tınısını gırtlakta kazandıktan sonra ağız boşluğuna geldiği zaman yumuşak damağın alçalmasıyla, burun boşluğunun yolu açılır, bu nedenle boğaz, ağız, burun ve rözenans boşluklarında titreşen sesler oluşur.

### | m |

Çift dudak sesi

Titreşimli

ÖN SES	İÇ SES	SON SES
Mana	kama	çam
Mine	kambur	dam
Mermer	cambaz	Şam
Mor	kumsal	kum

Çalışma heceleri :

ma me mi mı mo mö mu mü  
mam mem mim mım mom möm mum müm  
mar mer mir mır mor mör mur mür  
man men min mın mon mön mun mün  
map mep mip mıp mop möp mup müp

Temrinler :

- Menemenli Naime nine, ne benim mini minime ninni söylememe ne,
- Nami'nin nağmeli mani mırıldanma manisine ne de Mehmene banu namına nane mane emmene mani olur
- Muradiyeli melankolik Mısırlı Mirza modern muhallebicide memnuniyetle müzik dinledi.

### **Temel özellikleri**

(Praedorsal ve Postdorsal n)

Bu konson, (t-d) konsonlarının genizdeki karşılığıdır. Dil ucu sert dişlere sıkıca yapışır, ağız geçidi bütünüyle kapanır. Yumuşak damak ve küçük dil aşağıya çekilir. Soluk burundan verilir, genellikle kalın (art ve ön) ünlülerle birlikte kullanılır<sup>24</sup>.

Bu ses İngilizce ve benzeri dillerde (t ve d) de olduğu gibi daha geriden diş etlerine değerek çıkar. Türkçe de ise diş etlerine biraz temas eder.

Örnek ; Mangal, kangal, kazan, namaz.

### **Praedorsal n sesi**

Bu seslenişte ağız ve dudaklar ayın olmakla beraber dil, diş etlerinden çekilerek, dil gerisi sert damağa doğru yükselir ve yapışarak soluk geçişini engeller. Ağız geçidi tamamıyla kapalıdır. Küçük dil aşağı çekilerek soluk burundan çıkar. Genellikle ince (n) ünlülerle birlikte seslenir.

Türk abecesinde karşılığı yoktur “g” ve “c” seslerinin genizdeki karşılığıdır. Hiçbir sözcük bu sesle başlamaz.

Örnek; Sanki, mahzen, döngel, yenge, engin.

ÖN SES	İÇ SES	SON SES
Nane	anne	son
Nine	dantel	can
Nar	manevra	kan

---

<sup>24</sup> Akın Önen

## | n |

Dilimizde özellikle (kalın g ve k) ünsüzlerinden önce ve sonra yer alan “n” ünsüzünün artiküle noktası kalın ve ince “n” seslerine göre daha geride yer almaktadır.

Temel ayrıcalığı artiküle noktasının bütünüyle yumuşak damağa doğru kayması, dil ucu ve dil önü aşağı çekilirken dil gerisinin küçük dile doğru yapışmasıyla oluşmasındadır. Türk abecesinde karşılığı yoktur.

Örnek; Mangalacı Sungur Çankırı’dan Annkaraya kangal kangal urgan ve çıngıracak göndermiş.

### Çalışma heceleri :

na	ne	nı	nî	no	nö	nu	nü
nan	nen	nın	nin	non	nön	nun	nün
nap	nep	nıp	nip	nop	nöp	nup	nüp
nar	ner	nır	nir	nor	nör	nur	nür
naz	nez	nız	niz	noz	nöz	nuz	nüz
nas	nes	nıs	nis	nos	nös	nus	nüs

### Temrinler :

- (ng) Bankacı Ongun, onkolojiye dangul dangul giren dengesiz kangurunun enkazını Engin’in dingin arkasına gönderdi.
- Nankör nalbant atın nallarını nallamalı mı, nallamamalı mı ?

## AKICILARDAN | L | SESİ

Yan daralma sesidir.

Artiküle hareketi :

Dilin ortası damağa yaslanır ve dilin yan kenarları titreşir Ve soluk yan kenarlardan çıkacak bir alan bulur.

### **Postdorsal L**

Dil ucu daha yukarıda, diş etlerinin bitiminde damağa doğru kalkar, dil ortası çukurlaşır. Genellikle kendisinden önce ya da sonra (a, ı, o, u) arka dil vokalleri gelir.

Örnek; alma, kol, bol.

### **Praedorsal L**

Dil ucu dişlerin bitim noktasına hafifçe dokunur, hava dilin yanlarını titreterek sızar ve tonlu olarak oluşur. Genellikle ön dil seslerinden (e, i, ö, ü) önce ya da sonra gelir. Örnek; hal, rol, lokum, lokanta

Çalışma heceleri :

Lal	le	li	lu	lü	lo	lö
Lal	lel	lil	lul	lül	lol	löl
Lar	ler	lir	lur	lür	lod	löd
Lad	led	lid	ld	lüd	lod	löd
Lak	lek	lik	luk	lük	lok	lök
Lam	lem	lim	lum	lüm	lom	löm
Laş	leş	liš	luş	lüş	loş	löş

Temrinler :

- Lehistanlı langur lungur lafebesi lostromo Lüleburgazlı Leyla ile Lalelili Lale'ye leblebi ile likör ikram etmiş.
- Uluborlulu lüleci Leyla ile Zileli zilli Züleyha limonlukta rastlamışlar. Zileli zilli Züleyha Uluborlulu lüleci Leyla'ya beri gel zilli zevzek Leyla, benim ilmik ilmik lülelerimle alay edeceğine, kendi ziline sahip ol demiş.

### III. GİRTLAK SESİ

| h |

Sürekli gırtlak sesi. Bu konson soluk sesidir.

#### Artiküle hareketi :

Ses telleri (glottis) biraz daraldığında, soluk ses tellerinin arasından biraz sürtünerek geçer, bu durumda “gırtlak ünsüzü” adı da verdiğimiz “h” sesi oluşur.

“h” konsonu niye yarı vokal denildiğini Nurettin Sevin şöyle açıklıyor: “(a, o, i, e) ünlülerinden herhangi birini seslendirirken, soluğu devam ettirirken sesi keserek ‘h’ sesini duyarız. O halde Prof.Edmund Tilley’le birlikte (h) ünsüzünü yarı ünlü saymamız yanlış olmaz.”

**Önemli Uyarı :** (h) sesinin sözcük ortasında kimi yörelerde ve kimi zaman yanlış kullanma sonucu seslendirilmediği görülür, bu Türkçe’nin dilbilgisi ve konuşma dilimize son derece kurala aykırı bir durumdur.

Mehmet > yerine > Me:met

Ahmet > yerine > A:met kullanımı yanlıştır.

Aynı zamanda (h) sesinin düşürülmesi anlam karmaşasına yol açmaktadır.

Örnek : İhtilaf → ayrılık, anlaşmazlık,

İtilaf → Anlaşma, uyuşma.

#### Çalışma heceleri :

Ha	he	hi	hu	hü	ho	hö
Hah	heh	hih	huh	hüh	hoh	höh
Hap	hep	hip	hup	hüp	hop	höp
Har	hir	hir	hur	hür	hor	hör
Hal	hel	hil	hul	hül	hol	höl
Had	hed	hid	hud	hüd	hod	höd

### Temrinler :

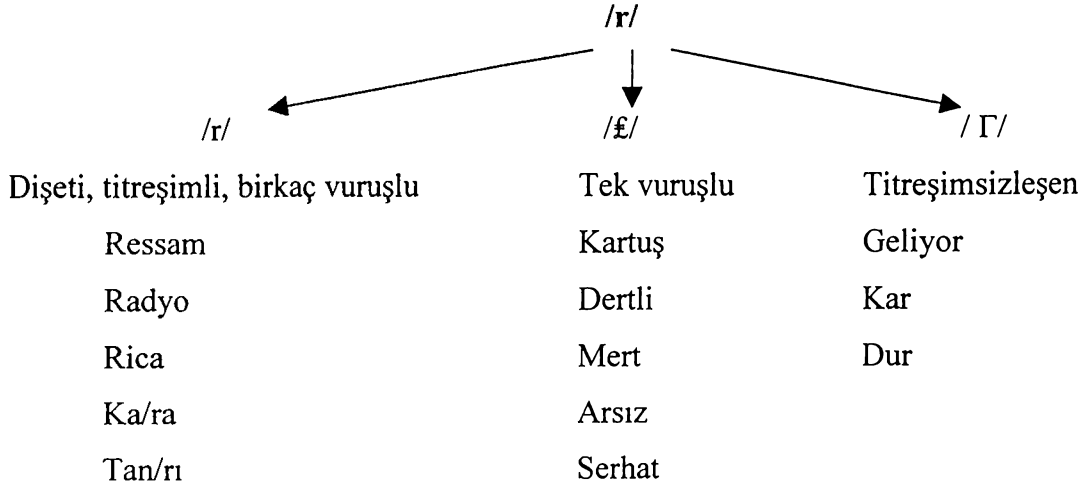
- Hamarat Haham hamamcı Halim'in hanında hamamhanenin hacetlerini haldır huldur halletti.
- Hissiz Hidayet, Hicran'ın hiddetli hislerine hissizce hitapederken hiddetlendi.
- Habeş hemşire hırkalı hizmetçi hoppa hüdüğe hurmaları hürmetle sundu.
- Hiçlik herkesi hastalık hastası halinde hırpalayan nahoşça hırpalayabilen hain hislerdendir.

### AKICILARDAN VURMALI | r | SESİ

Yapılan artiküle hareketinin küçük aralıklarla ard arda tekrarlanması, dilimizin ucunun titremesi,

### Artiküle hareketi :

Dilimizin ucu diş etine doğru yükselir, ucu toplanarak üst sıra dişlerin arkasında yükselir ve birkaç kez vuruş yapar.



### Çalışma heceleri :

Ri	re	ra	ro	ru	rü	rı
İR	er	ar	or	ur	ür	ır
Rir	rer	rar	ror	rur	rür	rır
Tir	ter	tar	tor	tur	tür	tır
Tri	tre	tra	tro	tru	trü	trı
Gri	gre	gra	gro	gru	grü	grı



Temrinler :

- Rabıtalı Rana, rehber Rıfki'nın bariz ısrarlarına rağmen rejisör Rıza'nın karlı revanisine rağbet etmedi.
- Rüyasında Romen rakkamlarını reçineli raflara rengarenk resmeden ressam Recai, rekabetten rakibinin rublelerini reddetmesine ramak kaldığını refikasına rapor etti.

**DARALMA SESLERİ**

Çiğerlerden gelen soluğun, ağız boşluğunda soluğun sürtünmesiyle oluşan hışırtılı, gürültülü seslerdir.

| f |

Artiküle hareketi :

Alt çene hafifçe geriye çekilir, üst kesici dişler alt dudakların iç kenarlarına dokundurulur. İkisinin arasındaki küçük aralıkta bir sürtüşme oluşur ve böylece (f) ünsüzü doğar (Labio dental)<sup>25</sup> , <sup>26</sup>.

Örnek; kaf, fındık, fiyasko, fare, kaftan, futbol...

Çalışma heceleri :

Fa	fe	fi	fi	fo	fö	fu	fü
Faf	fef	fif	fif	fof	föf	fuf	füf
Far	fer	fır	fır	for	för	fur	für
Fat	fet	fit	fit	fot	föt	fut	füt

<sup>25</sup> Neslihan Ekmekçiöğlu, Ders Notları

<sup>26</sup> Akın Önen

Temrinler :

- Fırfırlı fırıldak farfara fare fotoğrafta farkında olmadan fevkalade farklı görünüyordu.
- İffetli İffet safdil Saffet'in fırındaki farfarasını iffetle afetti.

| v |

Artiküle hareketi :

Üst kesici dişler alt dudanın üstüne dokunur, alt çene hafifçe geriye çekilir, tonlu olarak çıkar.

Önünde, yanında, arkasında yuvarlak bir vokal varsa "yarı ünlü" olur.

Yuvarlak vokal + v + yuvarlak vokal

Örnekler ;

Ova

Varsayım

Övün

Volkan

Kavun

Velvele

Çalışma heceleri :

Va ve vı vi vu vü vo vö

Av ev ıv iv uv üv ov öv

Vav vev vıv viv vuv vüv vov vöv

Vaş veş viş viş vuş vüş voş vöş

Temrinler :

- Velveleci Vehbi vesveselenip Vefa'yı velveleye vere vere verem oldu.
- Vasıfsız Vahe Vakvak Amca ile vapurda vaaz vermiş.

## | s |

### Artiküle hareketi :

Dudaklar açıktır. Dilin ortası kabarır, üst sert damağa doğru yükselerek, kesici dişlerle kendisi arasında dar bir geçit oluşturur. Bu geçitten soluk ışığa benzer bir sesle çıkar (Titreşimli olduğu zaman “z” sesini oluşturur)

Titreşimsizdir.

### Çalışma heceleri :

Sas ses sis sis

Saz sez siz sız

Zas zes zis zıs

### Temrinler :

- Suskun sabahın ışıksız, solgun serinliğinde sardunya saksılarının arasından süzülen sarı sarman Musticik, keskin kokulu sümbüllerin saklandığı eski hasır sepet sandığın içinde sır oldu.
- Issız Sivrihisar'ın sarsıntısız şosesi üstünde zırlıtısız sızıltısız bir yaz köşesi seçip, sazsız, cazsız ve susuz içkisiz sırf sosisonla işsiz bir yaz sürmek isteyişimizin sezişinize, serzenişsizce sustum.

## | z |

### Artiküle hareketi :

Dilin ucu alt dişlerin köklerine doğru yaklaşır ve hava dilin arasından sızar, gırtlak titreşimleri ile birlikte seslenir. Titreşimlidir.

Not: /z/ son seste titreşimsizleşir.

Örnek ; Zarar, azgın, kızgın, saz, söz.

Çalışma heceleri :

Za	ze	zi	zo	zö	zu	zü
Zaz	zez	zi	zoz	zöz	zuz	züz
Zap	zep	zip	zop	zöp	zup	züp
Aza	eze	izi	ozo	özö	uzu	üzü
Zat	zet	zit	zot	zöt	zut	züt

Temrinler :

- Aslı Kıstas son güz sergisinde, biraz solgun suratlı, söz ustası Şair Zaim Suskun'u azametle çizdi.
- Zarfı zamkla, zamı zarfla zımbalayan zarfçı zenzem içmiş gibi neşeliydi,

| ş |

Artiküle hareketi :

Dişler birbirine ve dil sırtı da sert damağın ön kısmına yaklaşır. Dilin üzerinde oluşan soluk kanalı /s/ ve /z/ konsonlarından daha geniştir. Dudaklar ve özellikle üst dudak öne doğru hafifçe çıkar ve soluk bu aralıktan geçerek /ş/ konsonunun seslenmesini sağlar.

Örnek; şa:le, şeref, şadan, aşkın, taşkın, şadi.

Çalışma heceleri :

Şas	şes	şis	şıs
Zaş	zeş	ziş	zış
Şaz	şez	şiz	şız
Şal	şel	şil	şıl
Şar	şer	şir	şır

Temrinler :

- Aç şarkıcı Şemsettin Şamlı, kaç kez kaş yapayım derken göz çıkardı.
- Şa:ir Şahap Şa:di, şarkıcı Şafik Şa:dan'la şaka:yıklı şadırvanda satranç oynuyor.

## | j |

### Artiküle hareketi :

Dilimize yabancı dillerden geçmiş bu konson, dişler birbirine dil sırtında sert damağa yaklaşır, soluğun dilin ortasından tonlu olarak çıkmasıyla oluşur.

Örnek ; Japon, abajur, jarse, ruj, Jale, Jülide.

### Çalışma heceleri :

Ja	je	ji	ju	jü	jo	jö
Jaj	jej	jij	juj	jüj	joj	jöj
Jar	jer	jir	jur	jür	jor	jör
Jap	jep	jip	jup	jüp	jop	jöp

### Temrinler :

- Japon jeolog jübilesinde jiletini jelatinleyerek ojeli jüri Jale'ye jest yaptı.
- Panjurları abajurlu evin bej pijamalı peyzaj mimarı jaluzileri jiletle jöleledi

## | y |

### Artiküle hareketi :

Dilin ortası sert damağa doğru yükselir ve aradan ötümsüz olarak çıkar.

Örnek; Yitik, yeni, yokuş, yükseliş.

### Çalışma heceleri :

Yi	ye	ya	yo	yu	yö	yü	yı
Yiy	yey	yay	yoy	yuy	yöy	yüy	yıy
Yil	yel	yal	yol	yul	yöl	yül	yıl
Yir	yer	yar	yor	yur	yör	yür	yır
Yis	yes	yas	yos	yus	yös	yüs	yıs
Yiz	yez	yaz	yoz	yuz	yöz	yüz	yız

Temrinler :

- Yitik yerleri yollarda yorgunluktan uykusuzluktan yıkıla yıkıla yürüyerek yangın yörelerinden sonra yakalayabildiler.
- Yalvaçlı yelpazeli Yıldız yirmi yoksul yörükle yumurtalarını yükledi.

| s |

Temrin :

- Missisipili, Miss Bitlis'e Missisli Çoban Selçuk'tan aşk mektubu.

Ey Missisipili Miss Bitlis;

Ben Missisli çoban sulu Selçuk, Missisipili Miss Bitlis, bu gece düşümde seni gördüm çeşme başında, sürünü suluyordun. Missisipili Miss Bitlis sevdi seni bu Missisli sulu Selçuk, sana seksen sekiz senesinde seksen sekiz bin sekiz yüz seksen sekiz tane keşkekçinin, keşkekçi kepçesini sunuyorum. Missisli ırmağı ile Missisipi nehrinin su tersine akacak ama Missisli sulu Selçuk Missisipili Miss Bitlis'ten başkasını sevmeyecek asla.

Artiküle hareketi üzerine edindiğimiz ve temrinlerle kazandığımız farkındalık ve çevikliği şimdi bu metin üzerinde deneyelim. Aşağıda Pablo Neruda'nın şiirinin, bu çalışma için hem ritmi, hem de hareketli yapısını göz önünde bulundurarak faydalı olduğuna inanmaktayım.

Şiirin birkaç mısrasını seçin ve ilk olarak, bu mısradaki sözcükleri abartılı bir biçimde, konuşmayı oluşturan kaslarınızı hareket ettirerek söyleyin. Öncelikle artiküle kurallarına bağlı kalarak çalışın, daha sonra yavaş ve gittikçe hızlandırarak söyleyin. Ardından bu ritimde dans ederek söyleyin, bırakın kelimelerin ritmi sizi hareket anlamında özgür kılsın, böylece bütün ritmi vücudunuzda hissederek söyleyin. Dansı kelimelerdeki ve hareketteki coşkuya kavuşana kadar devam ettirin, ama kelimeleri hassasiyetle söylemekten vazgeçmeyin. Bir süre sonra kelimelerle oynadığınızı, renklendiğini, değişik anlamlarla süslendiğini göreceksiniz ve ses tamamen kendini serbest bırakacaktır.

Ritmi keşfettiğinize karar verdiğiniz anda sadece durarak, mısraları söyleyin.

II. söylerken ;

1. Ritim ile hareket edin,
2. Zamanlamaya dikkat edin,
3. Nükte edermiş gibi kelimeleri sert kullanın,
4. Hikayeyi anlatın.

Bu çalışma ile kelimelerin birçok anlam taşıyabileceğini de göreceksiniz.

## DİLİMİZDE YUMUŞAK G'NİN (Ğ) ÖZELLİĞİ

Türk dilinde, yazım olarak kullanılır, seslenmeyen ve boğumlanmayan bir ünsüzdür. Ses olarak gerçekleşirse bile, kendinden önce gelen ünlünün süresini uzatarak varlığını, kendinden önce gelen ünsüzü uzatarak da yitme eğilimi gösterir<sup>27</sup>(doğuda , iğne – i:ne, yağmur – ya:mur, .. gibi)

İlk hecesinde /a/, ikinci hecesinde /ı/ bulunan ve /ğ/ ünsüzünün ikinci hece başına geldiği sözcüklerde /ı/ sesi /a'ya dönüşür, konuşmada görülen bu benzeşmede hem /ğ/ hem de /a/ sesinin etkisi vardır (bağır – bağar: sağır – sağar : ağır – ağar, gibi)

İki ünlü arasında bulunan /ğ/ ikili ünlü meydana getirir (Bkz Diphtone) (Boğaz – boaz, doğa – doa, yoğurt – yourt, gibi).

/ğ/ eğer yanındaki ünlüler akiz ünlü ise /y/, /v/ ünsüzlerine döner (eğer – eyer, diğer – diyer, eğlence – eylence, eğitsel – eyitsel, eğlenmek – eylenmek, oğmak – ovmak, soğan – sovan, gibi).

---

<sup>27</sup> Ömer Demircan

**Çalışma Parçası :**

**OY NE ZAMAN, NE ZAMAN ... <sup>28</sup>**

Şili hey,  
Uzun taç yaprağı seni  
Denizden, şaraptan ve kardan !  
Kavuşmamız ne zaman ?  
Oy ne zaman, ne zaman ?  
Siyah – beyaz, köpük kurdeleni,  
Belime takacaksın o günde  
Ben de  
Şiirimi yakıp yandıracam  
Senin toprağının üstünde.

Yarı balık, yarı rüzgar  
İnsanlar vardır  
Bir kısmı sudan  
Ben  
Topraktan olmalıyım  
Topraktan !

.....Baharda  
Adımın kulağında çınladığı  
Gerçek mi halkım ?  
Gerçek mi beni bildiğin ?  
Bir nehir gibi geçtim  
Kapının önünden  
Bir dinle de gör

---

<sup>28</sup> Pablo Neruda.



Can kulağıyla;  
Ev ev dolaşıp seçimlerde  
Ne zaman elinden  
Tutup kaldıracağım  
O susmuş hürriyeti oy vatan;  
Sokak ortasında  
Çığlık atsın diye  
Oy ne zaman, ne zaman ?  
Yeşil deniz gözlerin,  
Kar şapkanla;  
Ne zaman,  
Gelin güvey olacağız,  
Seninle oy vatan,  
Oy ne zaman, ne zaman ?

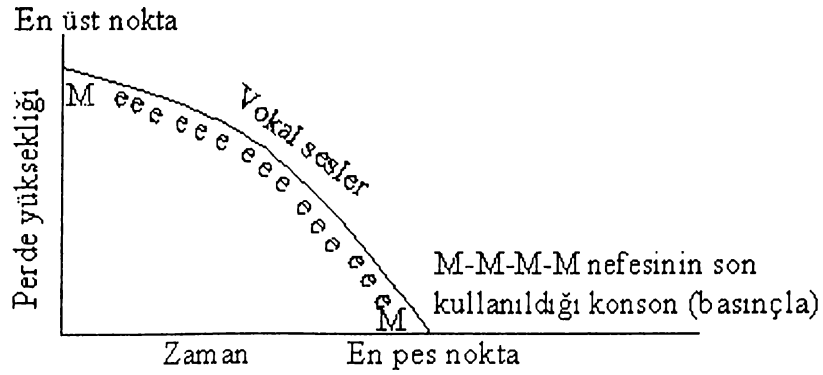
## SES EGZERSİZİ

### 1-ROKET EGZERSİZİ

Bu egzersizin yapılması, sesin gelişimini 2 ay süre sonrasında ortaya koyacaktır, dikkat edilmesi gereken nokta başlangıçta 5 dakika ile başlayıp yavaş yavaş 10 dakikaya doğru sürenin uzatılması olmalıdır. Egzersiz esnasında yanma yahut yorgunluk hissederseniz hemen durun, süre konusunda aceleci davranmayın ve tedbirli olun.

Mim, Mem, Mam, Mom, Mum

1. Diyaframınıza derin bir nefes alın, bırakın, tekrar alın, bırakın, alın ve ..
2. Başınızı geriye atmadan rahat bir biçimde en yüksek notaya seslenin, ilk kelime "Mim" ile başlayın. Konsonu tutmadan vokal sese kayarak orta tempodan hızla en pes sesinize doğru inin.
3. Nefesinizi son konson "M"de bastırarak bitirin, bu son basım çok önemlidir.
4. Derin bir nefes alıp, ikinci kelime "Mem"e geçin, aynı uygulamayı ; "Mam", "Mom", "Mum" için yapın.



## KARAKTER SESLERİ

### KARAKTERDE NAZAL SES

Oynadığınız karakter tembel ya da budala ise o havayı yaratmak için nazal sese ihtiyaç duyulabilir, yahut nezleli veya hasta bir karakteri ortaya koymak için, bu biçim sestem yararlanabiliriz. Nazal sesi oluşturmak için çenemizi kapalı tutup, ağızımızı normalden daha az açık bir biçimde tutarak oluşturabiliriz. Bir diğer metod ise dilimizi yukarı kaldırarak boğaz yolundaki havayı engelleme koşuluyla oluşturabiliriz. Bu efekti "“nnn” konsonunu oluştururken otomatik olarak buluruz. Diğer bir yöntem; yumuşak damak adı verilen ağızımızın üst kısmındaki bölgeyi kontrol etmeyi öğrenmek, bu sesin oluşumuna yardımcı olacak bir başka etken sayılabilir. Balon üflediğimizde yumuşak damak nazal geçişleri kapatarak ciğerden gelen havanın burundan kaçmasını engeller. Burnumuzu şişirdiğimizi varsaydığımızda kapakçıklar ağızdan havanın çıkmasını engelleyerek bu havayı burun yoluna nakleder, bu durumda da anlaşılacağı üzere yumuşak damağı düşürüp çekme yolu ile nazal sesi teknik anlamda oluşturabiliriz. Bu bilinci sağlayabilmemiz için pratik yapmamız şarttır. Şimdi “velum” adı verilen yumuşak damak kapalı halde iken, konuşma tekniğini kazanmak için aşağıdaki egzersize bakalım ;

Nazal ses egzersizi

1. Karakterinizin duygusal problemini ifade eden bir konuyu nazal ses kullanarak emprovize edin,
2. Karakteriniz için bir kuş imajını emprovize edin, bu nazal sesle konuşan bir papağan, horoz, tavuk yahut güvercin olabilir,
3. Sevdiğiniz bir şiiri yahut şarkıyı nazal bir sesle söyleyin.

**Karakterde tınısı önde ses :** Küçük dilimiz üst pozisyonda iken konuştuğumuz ses biçimi önde tınlayan ses biçimidir. Küçük dilimizin bu pozisyondaki durumunu bir balonu şişirirken gözlemleriz, bu oluşum ağızımızın ön kısmında oluşan sestir, onu en iyi ön dişlerimizdeki tınıdan hissederiz.

Meraklı, meşgul, argo konuşan, baskın ve hırçın karakterlerde bu ses biçimini kullanabiliriz. Kullanacağımız sesleri değişik yapıdaki insanları gözlemleyerek,

dolayısıyla onların ses yapılarındaki farklılıkları kavrayarak ve kullanarak karakter oluşumlarınızda kullanabilirsiniz.

Bu ses biçiminin oluşumunu pratik anlamda sağlamak için aşağıdaki egzersize bir göz atalım;

**Karakterde tınısı önde ses için egzersiz**

1. Karakterinizin duygusal problemini ifade eden bir konuyu tınısı önde sesi kullanarak emprovize bir anlatımla sunun,
2. Bir köpeğin havlamasını yahut sinirli bir hayvanı bu ses için emprovize edin,
3. Sevdiğiniz şarkı yahut bir şiiri recitatif yahut müzikal tarzda oynayarak söyleyin.

**Karakterde göğüs sesi :** Bu seste hassasiyet gösterilmesi gereken nokta büyük ses çıkartmak için göğüs sesinin kullanılmaması gerekliliğidir. Aksi takdirde ses tellerini zorlamaktan çeşitli ses bozuklukları oluşabilir. Elinizi göğsünüzün üstüne koyduğunuzda titreştiğini anladığınız yer göğüs sesidir. Sese yumuşak hava kazandırmak için kullanılan yer göğüs sesidir.

Sesi göğsümüze indirdiğimiz zaman bunu Cordelia'nınki gibi yumuşak ve naif tutmaya gayret gösterelim.

**Göğüs sesi egzersizi :**

1. Gösteri için insan toplamaya çalışan birbirine rakip iki şov grubunun çığırtağı olun, sınıftaki diğer arkadaşlarımızdan size dürüstçe müşteri olarak katılmalarını isteyin, onları çekmek için emprovize kullandığımız cümlelerde sesinizi üst perdeye çıkartacak heyecan ve gerginliğe fırsat vermeden göğüs sesini kullanın.
2. Gorilla'nın göğüs sesini kullanırmış gibi onları takip edin.
3. Sevdiğiniz bir şiir veya şarkıyı göğüs sesiyle söyleyin.

Sadece göğüs sesine yahut sırf kafa sesiniz üzerinde yoğunlaşarak bir karakteri oluşturmak doğru değildir. İfade içerisinde ikisini birbirine bağlı olarak uygun biçimde kullanın.

**Karakterde kafa sesi :** Bu sesin oluşumu Falsetto yahut üst rejistirin kullanımı ile yaratılır. Sesi gırtlaktan kafaya doğru yerleştirin. Nazal sese kaymaması için küçük dilin üst pozisyonda olmasına dikkat edin. Kedinin miyavlama sesini oluşturduğumuzda çıkarttığımız ses kafa sesidir.

1. Bir erkek oyuncuya yemeğini ocakta yakmış bir kadın rolünü oynatın. Bir kadına da eve geç gelen kocayı oynatın. Bu egzersiz esnasında klişelerden ve şaklabanlıklardan uzak durun, unutmayın ki birçok ülkede büyük bir ciddiyetle kadınlar erkek, erkekler de kadın rollerini oynamaktadırlar.
2. Bir yılanı emprovize ederek oynayın, yılanı konuşurken kafa sesinizi kullanın.
3. Sevdiğiniz bir şarkı veya şiiri kafa sesi kullanarak okuyun.

**Sese çeşitlilik kazandıran egzersizler :**

Masal yahut fabl'lar bularak yüksek sesle okuyun. Aşağıda örnek olarak verilecek F.Garcia Lorca'nın "serüven düşkününü bir salyangozun" başına gelenler adlı şiirinde bir genç salyangoz biri yaralı, diğeri yarı kör iki yaşlı kurbağa, kırmızı karıncalar, ölmek üzere olan bir başka genç karınca ve anlatıcı bulunmaktadır.

Salyangoz için kafa sesi, yaşlı kurbağa için nazal ses, karıncalar için önde tınlayan ses, kırmızı karınca için göğüs sesini kullanabiliriz.

**Çalışma Parçası :**

SERÜVEN DÜŞKÜNÜ BİR SALYANGOZUN BAŞINA GELENLER

Bir çocuk tatlılığı  
Var yumuşak sabahta.  
Yerlere uzatıyor  
Kollarını ağaçlar.  
Titrek bir duman sarmış  
Ekinlerin üstünü,  
İpekten yollarını

Geriyor örümcekler  
-Saf billurunda göğün çizgi çizgi-  
Bir kaynak yolda şarkı söylüyor  
Arasında otların  
Ve patikanın bilge efendisi salyangoz  
Cahil, kendi halinde  
Seyrediyor çizgiyi.  
Doğadaki tanrısal  
Sessizlik kılmış onu  
İnançlı ve gözüpek  
Ev derdini unutup  
Gitmeye karar verir  
Yolun sonuna kadar  
Ulaşır gide gide  
Bir ısırgan, sarmaşık  
Ormanına. Yaşlanmış  
İki dişi kurbağa  
Hastalıklı ve üzgün  
Güneşlenir ortada.

“Yeni çıkan şarkılar  
-diyordu içlerinden  
biri- faydasız”  
“Evet dostum, -öbür  
kurbağa yaralı ve yarı kör  
doğrular berikini.  
Sanırdım ki ben gençken  
Bir gün işitse Tanrı şarkımızı  
Nasıl da acırdı. Bildiklerim  
-çünkü çok yaşadım ben-  
inancımı sarstı da şarkı söyleyemiyorum.

Kurbağalar sızlanıp sadaka dilenirler  
Burnu havada geçen  
Genç bir kurbağacıktan  
Yara yara otları.

Loş ormanın önünde  
Ûrker bizim salyangoz  
Bağırarak ister olmaz  
Kurbağalar pek yakın.

“Kelebek mi acaba ?”  
der yarı kör olanı  
“Küçük boynuzları var  
-der öteki kurbağa-  
Salyangoz bu. Sen nereden çıktın böyle, salyangoz ?

“Evden geliyorum ya  
Çabucak dönsem iyi”  
“Amma da ödle !” diye  
bağırır kör kurbağa  
“Şarkı bilmez misin ?” “Yok”  
der salyangoz. “Ya dua ?”  
“Bilmem”, “İnanmaz mısın  
ölümsüzlüğe peki ?”  
“O da ne ?”  
“O, en duru suda yaşamaktır hep, zengin  
yemli, çiçekli bir otlağın yanında”  
“Ben küçükken, zavallı ninem demişti  
Bir gün, ölünce gidermişim  
En yüksek dallardaki  
En körpe yapraklara”  
“Ne zındıkmiş ninen de !

Bak, işin doğrusunu  
Söyleyeyim de inan”  
Der kızgın kurbağalar  
Salyangoz inler: “Niçin  
Gidip göreyim yolu ?  
Evet, ölümsüzlüğe inandım ...”  
Kurbağalar  
Dalgın çekilir gider,  
Salyangoz da kaybolur  
Ormanda korka korka.

İki sfenks gibidir  
Dilenci kurbağalar  
Biri: “İnanır mısın sen ölümsüzlüğe “” der  
“Hayır” der üzgün üzgün, kör olanı.  
“Nişin inansın diye söyledik salyangoza ?”  
“Çünkü... şey, bilmiyorum” –der kör olan  
kurbağa- ama içim coşuyor duydukları inançtan  
yavrularım Tanrı’ya seslenirken arkta.

Salyangoz geri döner zavallı.  
Şimdi yolda dalgalı bir sessizlik  
Fıskırır kavaklardan  
Bir de bakar önünde kırmızı karıncalar.  
Uğraşıp didinerek sürüklüyorlar yerde  
Duyargaları kopuk  
Başka bir karıncayı  
Salyangoz da haykırır :  
“Karıncalar, az durun !  
Nedir bu ettiğiniz  
Yaralı yoldaşınıza ?  
Olanı söyleyin de



Vicdanla yargılayayım  
Önce sen anlat küçük “

Yarı ölü karınca  
der acıklı sesle :  
“Yıldızları gördüm ben”  
“Yıldızlarda neymiş ? der  
karıncalar korkuyla.  
Salyangoz düşünceli tekrarlar :  
“Yıldızlar mı ?”  
“Evet –der karınca da- yıldızları  
gördüm ben;  
Tırmandım da en yüksek ağaca patikada  
Karanlığında gördüm parlayan binlerce göz  
Salyangoz sorar gene:  
“Bu yıldızlar da ne ki ?”  
“Bunlar taşıdığımız ışıklar baş üstünde”  
“Ama biz görmüyoruz” der karıncalar kızgın kızgın  
Salyangoz da “Bense” der “bir otları gördüm.  
Duyargalar sallayıp  
Çağırır karıncalar;  
“Öldüreceğiz seni, tembelsin,  
sapıksın sen, görevin çalışmakken”

“Ya yıldızları gördüm”  
der yaralı karınca  
Salyangoz kesip atar:  
“Bırakın şunu gitsin  
işinize bakın siz.  
Belli ki çok geçmeden  
Can verir, baksanıza ...”

Derken bir arı geçer  
Yumuşak havadan.  
Can çekişen karınca  
Duyar sonsuz akşamı  
“Götürmeye geliyor beni bir yıldıza” der.  
Öldüğünü görünce kaışır öbürleri.  
Alt üst olan salyangoz  
İ çekip uzaklaşır  
Kafası sonsuzlukla  
Karmakarışık.

“bu yolun yok, der, son bulacağı,  
belki de yıldızlara ulaşır gide gide.  
Ama bu yavaşlığım  
Engel olur varmama  
Düşünmeyeyim bunları”.

Her şey sis içindeydi,  
Ölgün güneş ve bulut.  
Duaya ağırdı  
Herkesi uzak anlar  
Ve patikanın bilge  
Efendisi salyangoz  
şaşkın ve allak bullak  
Çevreyi seyrederdi.

## VURGU

“Sözcüklerde ve anlatım biçimlerinde en az bir hece bulunur” (gel, ay! ...). Hece sayısı birden çok olunca aynı soluk baskısı ile söylenmez. Bu soluk baskısına “vurgu”, baskılı sesletilen heceye de “vurgulu hece” denir <sup>29</sup>.

Vurgu söze duygu ve ezgi katar, monotonluktan uzaklaştırır. Sahne üzerinde seyirci tarafından sözler aracılığıyla aktardığımız rolün, kavranabilir olmasını ancak diğer bileşenlerle birlikte doğru vurgulayarak sağlayabiliriz.

### **Vurgunun fizyolojik oluşumu :**

Sesbilimciler, vurgunun ses organlarının devinimleriyle fizyolojik tanımlamasının doğu olacağı konusunda birleşmişlerdir.

Vurgunun, fizyolojik açıdan tanımı iki türdür; I) Sesleten açısından vurgu atışıyla (stress pulse) yani güçlendirilmiş bir göğüs atışı (chest pulse), II) Dinleyen açısından (budness) ses yüksekliğidir.

Vurgulu hece için yapılan atış sonucu gırtlak altı hava basıncı, ya da kapanma / daralma yeri gerisindeki hava basıncı artar. Böylece vurgulanan hece üzerine daha çok soluk baskısı düşer, ses tellerinin titreşim genliği (amplitude) artar; ağız ve geniz boşluklarında daha güçlü tınlama (resonans) olur. Soluğun ses tellerini, ses tellerinin hava zerrelerini titreştirmesi, hava zerrelerinin de bu titreşimleri birbirine iletmeleri sonucu oluşan ses dalgaları kulak zarını genlikleriyle orantılı olarak titreştirirler. Ona göre bir hece ya yüksek, güçlü, ya da alçak, zayıf duyulur <sup>30</sup>.

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, vurgu, birden çok hece sayısı bulunan bir sözcükte, dilin kuralları yahut anlam özelliğine bağlı olarak “hecenin” soluk baskısı ve şiddetle sesletilmesidir (perde değişimi bunu önemli açıdan destekler, bu konu daha sonra belirtilecektir).

---

<sup>29</sup> Ömer Demircan, sayfa 123-125.

<sup>30</sup> Ömer Demircan, sayfa 123-125.

## TÜRKÇE'DE VURGU YAPILANIŞI <sup>31</sup>

### I. Türkçe – Ek Almamış (Yalın) Sözcükler ve Alıntı Sözcükler

Vurgu doğrudan doğruya (sesler, hece yapısı, hece ağırlığı, heceleme gibi) birimlerin sesletilme etkisiyle ilgilidir.

Türk dilinde sözcük vurgusu kurallarını kök ve ek vurgusuna göre açıklama zorunluğu vardır. Öztürkçe köklerde vurgu, çoğunlukla son hece üzerine düşer. Türkçe kök sözcüklerden eylemlerde (yü'rü), sıfatlarda (u'fak) son heceler vurgulanır. Adlarda çoğunlukla son hecelerin vurgulanmasına karşılık (a'dam, tür'kü) öbür heceleri vurgulanan adlar da mevcuttur ('yenge, 'teyze).

Türkçe'de vurgusu son hecede olmayan sözcükler genellikle alıntı sözcüklerdir.

Fransızca'da : abonè, atelyè, bakarè, dekoltè

Türkçe'de : abone, atelye, bakara, dekolte.

İngilizce'de : interval, minibüs, cafe'teria

Türkçe'de : interval, minibüs, kafeterya

Kimi üç heceli adlarında vurguları orta hece üzerine düşmektedir : Adana, Amasra, Alanya, Isparta, İstanbul, Eğirdir, Antalya, Malatya, Kütahya, Çatalca, Kaynarca, Hakkari, ...

### II. Türetme / Çekim Ekleri ve Ek Dizimi

Vurgu, eklerin işlevleri bakımından “türetme eki”, “yapı eki” diye ayrılmakta ise de, vurgulama ile ilgili bakımından “vurgu alanlar” ve “vurgu almayanlar” olarak incelenir.

---

<sup>31</sup> Ömer Demircan, Türkçenin Ses Dizimi.

## 1.Vurgulama ve Ekler

Türkçe sondan eklemeli bir dil olduğundan, vurgulamayı ilgilendiren birimler son eklerdir. Bunu iki grupta inceleyelim : a) Vurgu alanlar, b) Vurgu almayanlar.

### *a) Vurgu alan son ekler :*

Önceki hecede bulunan taban vurgusunu kendi üzerlerine çekerler. Bunlar arasında hem çekim, hem de türetme ekleri bulunur.

Öğren > öğrenci      yolcu > yolcular      adam > adamın

Taban vurgusu son hecede değil de, ondan önceki bir hecede ise, ya da kök “vurgusuz” bir ek almışsa, ek o vurguyu kendi üzerine çekmez.

Anne > anneler      şimdi > şimdiki

### *b) Vurgu almayan son ekler :*

Vurgu almayan son ekler taban vurgusunu kendilerinden sonraki hece / eklere geçirmezler, vurgu önceki hecede kalır.

Örnek ;şimdiki zaman eki -(yor) : oku > okuyor > okuyorlar > okuyorlardı

Belirtme şahsı eki -ki : bizim > bizimki > bizimkiler

Vurgu almayan son eklerden çoğunun vurgu alan sesteşleri vardır.

Örnek ; olumsuzluk eki -mA / Ma : Konuş > konuşma > konuşma

> konuşmadık > konuşmalar ...

-DA/-DA: yazı da/yazı.da, yollar da/yollarda, orada da/orada/(orada), gelmek de/gelmekte, gelen de/gelende, bul da/- ...

-DI (<idi)/DI: alda/aldı/aldıylı, taşıtı/taştı, ...

-Dır (i-) -Dir (ettirgenlik): yağdır/yağdır, attır/attır, karıştır-karıştır, yarışır/yarışır, kaptır/kaptır, ...

-Im (kişi)/ Im (iye) : benim/benim, geçmişim/geçmişim, büyüküm/büyüğüm, varım/varım, ...

- In (kişi)/-In: dizin/dizin, yazın/yasın, yığın/yığın, salın/salın/salının, görün/görün, yapın/yapın,..., ilkin/ilkin, güzün/güzün,..., yüzün/yüzün, oynaşın/oynaşın, ...
- Iz (kişi) / -In Iz (sayı): biziz, yalnızız, yazınız,/yazınız, ...
- (i)ken/-Kan: giderken, geliyorken, girişken, doğurgan...
- kİ/-Ki: onunki – onunki, öteki, beriki, dünkü evdeki-evdeki, öyle ki, ne ki, ...
- (i) lA/-lA: demirle/demirle, ateşle/ateşle, kışla/kışla, tuzla/tuzla, ...
- lAyIn/-lAyIn: geceleyin/geceleyin, sabahlayın/sabahlayın, ...
- mA/-mA: görme/görme, açma/açma, süzme/süzme, ...
- mİ/mİ: evi mi/(evim.i), gördün mü, güzel mi, dili mi /dilimi, ...
- (i)mİş/-mİş: geçmiş/geçmiş, dalmış/dalmış, oluşmu/oluşmuş/oluşmuşmuş, kocamış/kocaymış, ..
- (i)sA/-sA (istek): gülse/gülse, benimse/benimse, garipse/garipse, dolmuşsa, ...
- sIn (i)/sIn(kişi): aksın/aksın, gülsün/gülsün-gülsün !, yoksun/yoksun, gereksin/gereksin, bağırasın/bağırasın, gelsin/gelesin/gelsin, ...

***Sesteşleri olmayan (? Bileşik) birincisi vurgusuz son ekler.***

- Iş.In/şIn: sarışın/sarışın, ..
- I.ver/-geliver, yatıver=yatıverme, dalıver=dalıverme, .. (*Burada vurgusuz olan olumsuzluk ekinin vurguyu kendinden önceki heceye çektiği görülüyor. Öyleyse, Türkçede vurgunun kimi bağlamlarda oynaklığından söz edilebilir*)
- ...
- cA.cik/- : kolaycacak, hemencecik=hemencecik, ...
- mA.dAn/mA.dAn: gezmeden/gezmeden, çalışmadan/çalışmadan, ...
- sIn.Iz/- : alacaksınız, gideceksiniz, ...
- sIz.In/- : durmaksızın, görmeksizin, beklemeksizin, ...
- cA.sIn.A/- : olmuşçasına, durmamacasına, ..
- ci.le.y.in/- : bencileyin (=benim gibi), ...

**Yüklem** : Genellikle bir söz değerinde kullanılan çekimli eylemlerin istek biçimleri son hecede vurgulanır. Eğer vurgu baş hece, ya da sondan önceki hece üzerine düşerse bu kez istek karşıtı umursamazlık (-istek) anlatılır <sup>32</sup>.

**Bağlam** : Vurgulama ile yaratılan ayrılık her örnek için işlev değiştirmiyor (ancak / ancak bir kişi alabiliriz,). Buradaki ayrılık tümceler arası bağ (ancak) ile tümce içi (ancak sen ...) bağ kurma işlevini gösteriyor.

Ancak - ancak	oysa - oysa	önce - önce
Eğer - eğer	meğer - meğer	sonra - sonra
Evet - evet	lakin - lakin	yine - yine
Kıyası-kıyası	gerçekten - gerçekten	yoksa - yoksa

**Adıllar** : Hepsini değilse de kimi adılar vurgu ile çok açık anlam ayırımı sağlar. Örneğin /biri/ ses dizisine /biri/ ile iki, /biri/ ile üç ayrı anlam yüklenebilir.

BiRi : biri geldi = 1.adıl: Tanımadığım biri geldi.

2. (sayı adılı): Onlardan bir tanesi geldi.

Bİri : biri geldi = 3.(sayı adılı): İçlerinden yalnızca bir tanesi geldi, öbürleri gelmedi.

4.(sayı adılı): İçlerinden yalnızca bir tanesi dışında hepsi geldi.

5.(sayı adılı): Hiçbiri gelmedi

**Zarf (belirteç)** : Zarflar genellikle eylemleri niteleyen sözcükler olarak ele alınmaktaysalar da öbür sözcük kümelerine sokulamayan bütün sözcükler bu kümede toplanmaktadırlar.

Akşam - akşam	elbet - elbet te	önce - önce
Artık - artık	farzet - farzet ki	öyle - öyle
Azıcık - azıcık	gene - gene	sonra - sonra
Biraz - biraz	hemen - hemen	silmece - silmece

---

<sup>32</sup> Ömer Demircan, 1981.

Birden – birden	işte – işte	şimdi – şimdi
Böyle – böyle	kuşkusuz – kuşkusuz	şöyle – şöyle
Bugün – bugün	nasıl – nasıl	şurada –şurada
Bu kadar – bu kadar	nerede – nerede	şu kadar – şu kadar
Burada – burada	nerden – nerden	şüphesiz – şüphesiz
Doğru – doğru	ne kadar – ne kadar	yalnızca – yalnızca
Doğruca – doğruca	ne zaman – ne zaman	yeniden – yeniden
Evet – evet	orada – orada	yine – yine
Erkenden – erkenden	o kadar – o kadar	kimi – kimi
Orası – orası	şurası – şurası	burası – burası
Sonra – sonra		

### Anlamları ve işlevleri ayrı olan sesteş sonekler <sup>33</sup>

- A/-A : boşan.A / boşA, dişesen.E/dişE, ..
- ?-ArAk / ArAk : koş.ArAk / koş.ArAk, gidErEk/gidErEk
- CA/-CA : iyice / iyi.ce  
delice / deli.ce  
Arapça / Arapça
- Da / -DA : yazı.da / yazı.da      yollar da / yollarda
- DI (<idi) / -DI : aldı / aldı / aldıydı, taştı / taştı, ...
- DIR (i-) / -Dir (ettirgenlik) : yağdır / yağdır
- Im (kişi) / Im (aitlik) : benim / benim
- In (kişi) / In (dizin) : yazın / yazın
- Iz (kişi) / -(in) ız (sayı) : biziz, yalnızız
- (i) ken / -KAN : giderken, geliyorken
- ki / -ki

<sup>33</sup> Ömer Demircan, s.138



## II. VURGULAMA VE SÖZCÜKLER <sup>34</sup>

### a) Vurgu oynamaları türetme

Türkçe'de vurgu sözcük sonundaki vurgulu eke koyarak ilerler

Gel > geliş > geliştir > geliştiril

İki biçimde vurgulama

### b) Vurgulama ve türetme

#### I. Tür adı – çağrı biçimi ayrımı

Bu ayırım doğrudan doğruya vurgunun ton eşliğinde orta ya da baş heceye kaydırılması yoluyla olur.

Üç bağlamda kullanılır :

a) Başkalarına seslenmek ya da çağırma

yoğurtçu – yoğurtçu !          arkadaşşlar – arkadaşşlar !

b) Azarlama anlamı taşır

onbaşı – onbaşı !          öğretmen – öğretmen !

c) Satıcı ya da gezici hizmet sunanların seslenmelerinde kullanılır (Son ünlüye uzunluk ve düşen ton eşlik ederse, bu tehdit anlamını da taşır) Örnek ;

<u>T</u> üremiş	<u>S</u> eslenme	<u>T</u> ehdit
Tamirc <u>i</u>	Tamirc <u>i</u> !	Tamirc <u>i</u> i !
Kom <u>ş</u> u	Kom <u>ş</u> u !	Kom <u>ş</u> uuu !

#### II. Eşanlamlıların ayrımı

Yazılışları aynı olan sözcüklerin, vurgu ile anlamlarının farklılaştırılması.

Örnek; kalın – kalın (ız) !          gelın – gelın (iz)

<sup>34</sup> Ömer Demircan, s.142

### III. "Küçük" anlamı içeren sıfatların pekiştirilmesi

Sıfatların küçültme eklerini pekiştirme amacı ile vurgunun başa koyma durumudur.

Örnek ;      kısa > kısa.cık > kıscık,  
                 ince > incecik > incecik

### IV. Tür adı ile yer adı ayrımı

Yalın ya da türemiş birden çok heceli bir sözcük yer adı olarak kullanılırsa vurgusu başa kaydırılır.

<u>Tür adı</u>	<u>Yer adı</u>	<u>Tür adı</u>	<u>Yer adı</u>
orDU	ORdu	Çayırli	Çayırli
beBek	Bebek	ovaCık	OVAcık
takSİM	TAKsim	ayvalık	Ayvalık

Yer adları ya da bileşik adlar bir başka yer adı içinde tamlayan olarak kullanılırsa (ı), o zaman vurguları sona kayar.

Örnek;

- i.      Edirne > Edirnekapı  
         Anadolu > Anadollukavağı  
         Fenerbahçe > Fenerbahçe plajı
  
- ii.     Mustafa Kemal > Mustafakemal Paşa  
         Kabataş > Kabataş iskelesi  
         Eyüpsultan > Eyüpsultan Camisi ...

### III. SÖZDİZİMSEL

Sözcükler cümle içinde ardarda dizildikçe vurgulamada değişikliğe uğrar. Sözcüklerin üzerinde tek olan vurgular ortadan kalkar ve bunların içinden bir tanesi vurgulanır, bu söz diziminin vurgusu olur. Belirtilen sözcük üzerinde oluşan bu vurguya “TAMAMLAMA Vurgusu” adı da verilir.

Örnek ; Sof'ra örtüsü, sütçü'nün çocuğu, de'niz kıyısı.

Bileşik sözcüklerde ise son hecesinde ya da ilk hecesinde vurgu görülür.

Örnek; Açık'göz, seksen, sivrisinek, köpekbalığı

#### Cümle vurgusu

Cümlelerin anlatılmak istenen amacına göre vurgulanışı, doğal olarak değişken olacaktır. Anlamca en önemli sözcük üzerinde sabitleşecek olan bu vurgu sahne üzerinde ifade etmek istediğimiz duygu ve düşünceleri, konuşmayı oluşturan “cümle” bileşimlerinde varmak istediğimiz noktayı işlevsel kılacaktır.

Bunu üç farklı örnekle görelim ;

1. Kardeşim haziran ayında beni Ankara'ya çağırıyor  
Haziran ayında kardeşim Ankara'ya beni çağırıyor.  
Beni Ankara'ya kardeşim haziran ayında çağırıyor.  
Haziran ayında beni Ankara'ya kardeşim çağırıyor.

Vurgunun cümle içindeki anlam değişikliklerini görüyoruz.

2. Oyuncular burada giyiniyor mu ?  
Oyuncular burada mı giyiniyor ?  
Oyuncular mı burada giyiniyor ?
3. Gece bir bayan beni aradı.  
Gece bir bayan beni aradı.  
Gece bir bayan beni aradı.  
Gece bir bayan beni aradı.

## DURAK

Konuşurken, anlatımı oluşturan cümleler arasında ve tümce sonunda duraklar yapılır. Bir sözü söylemek için geçen sürecin yarısı duraklara ayrılır. Her tümcede anlama bağlı olarak, duraklar belirlenir.

Suluk almak amaçlı yapılan duraklar, anlamı bozmama kaygısı taşımalıdır.

Örnek ;

Fırtınadan korktuğum için / Bach dinliyorum.

Fırtınadan / korktuğum için / Bach dinliyorum.

Fırtınadan / korktuğum için Bach dinliyorum.

Duraklar; cümlenin anlamından kopuk bir biçimde belirlenemez.

## VURGU VE PERDE DEĞİŞİMİ

Perde, sesin (frekans) saniyede oluşan titreşim sayısı ile belirlenir.

**Tizlik** titreşim sayısı ne kadar artarsa tizleşir, **peslik** ise; Titreşim sayısının azalmasıyla pesleşir.

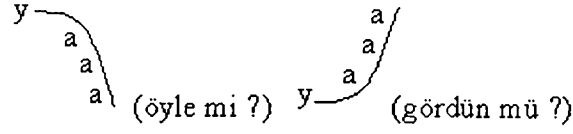
Konuşurken vurgulu heceler için yapılan güçlendirici atışlar sonucu titreşim sayısı da doğal olarak artar, ses perdesi yükselir, vurgu zayıflayınca da ses perdesi düşer (ses perdesini bütünüyle vurguya bağlamak doğru olmaz; çünkü ses tellerinin titreşen bölümünün boyunu kısaltarak da titreşim sıklığı artırılabilir).

*Perde değişimine örnek*

KAÇ de dir a yı rum Bir tür ç i ka ra ma - dım.

## TON

Perde değişiminin tek hece üzerinde kayarak oluşmasına “Ton” adı verilir. Bu değişim anlam değişikliğini de oluşturur.



Ton değişimi, özde vurgudan bağımsız bir anlamlama boyutudur.

## TÜRKÇE'DE TON DEğİŞİMLERİ <sup>35</sup>

Türkçe'de perde değişimleri biçim açısından üçe ayrılır :

- I. Düşen ton : Bileşik ton içinde iki kez kullanılabilir. Düşüp – çıkan – düşen, böyle bir değişikliğe uzunluk da eşlik eder.
- II. Çıkan ton :
- III. Düz ton : Ancak uzunluk ile birlikte uygulanabilir.

Yapı açısından Türkçe'de perde değişimleri ikiye ayrılır :

- I. Yalın ton : Ses perdesi tek yönde değişirse,
- II. Bileşik ton : Ses perdesi yön değiştirirse.

Süre bakımından Türkçe'de perde değişimleri ikiye ayrılır: Kısa ve uzun tonlar. Ünlülerin kısa olması, perde değişimleriyle uzunluğun karşıtsal kullanımını sağlar. Türkçe'de uzunluk “bileşik ton kavramı içine alabilir (düşüş + uzunluk, çıkış + uzunluk, düz + uzunluk, ...).

Türkçe'de çekimli tek biçimden ya da sözcükten oluşan sözlerle kayan ton değişimi, daha uzun sözlerle ise seken ton değişimi olur.

*Ton değişim örnekleri ;*

1. Orta perdeden kısa süreli **düşüş**

A-Ne istersiniz ?, B- Çay.

A-Bende geleyim mi ), B-Gelme

2. Yüksek perdeden kısa süreli **düşüş**

## TÜMCE TÜRLERİ VE TÜMCE SONU PERDE DEĞİŞİMLERİ

Anlatımda kullanılan ve geleneksel olarak onaylanmış ‘olumlu’ ya da ‘olumsuz’ yalın önerme yüklerine göre Türkçe’de tümce türleri şunlardır; A)Bildirme tümceleri, B)Soru tümceleri, C)Emir tümceleri. Bu türler ile ezgileme ve ‘olağan’ ton seçimi arasında doğrudan yapısal bir ilişkiden söz edilebilir. Bildirme tümceleri ile emir tümceleri olağan bağlamda düşen bir ton değişimiyle, soru tümceleri ise çıkan bir ton değişimiyle sona ererler. Bunun dışında, her türlü ton değişimi, her yapıda yalın tümce ile kullanılır. Gerçekte yalın tümce türleri gerek biçim, gerekse yükleme eklenen ulamsal eklerle birbirinden ayrıldığı için ayrıca özel ton değişimiyle belirlenmelerine gerek yoktur. Tonların karşıtsal kullanımları türlü bağlamlarda duygusal anlamları yansıtır. İki yalın perde değişiminden ‘düşüş’ün ‘bitimlilik’, çıkışın ise ‘bitimsizlik’ belirttiğini ve bunun dillerarası ortak bir özellik olduğunu anımsamakta yarar var. Kuşkusuz öteki anlam yükleri dile –özel- sayılır.

**a. Bildirme tümceleri** ister olumlu, isterse olumsuz olsun, olağan anlam yüklenmişse, düşen bir perde değişimiyle sona ererler.

//kitabı okuDUM//, //akşam çocuĞA baktı//, //sabah evden erKEN çıkacağım//,  
//onunla koNUŞmadı//, //onunla konuşmadı deĞİL//, //artık buralarda hayat  
KALmadı//,.. .

**b. Evet/hayır soru tümceleri**, bildirme tümceleri gibi tonlanır; olağan anlamla ses perdesi en son vurgulu hece ile onu izleyen hecelerin üzerinde düşer. Soru tümceleri ‘bitimsiz’ olur ama, o bitimsizlik soru ögesi mI ile belirtilir.

//Çocukları özleDİN mi?//, //ÇocuklaRI mı özledin?//, //Bizimle GELmeyecek  
misin?//, //Otobüs bileti Almadın mı?//, ...

---

<sup>35</sup> Ömer Demircan, s.167.

c. **Onaylı sorular**, olağan anlamla kullanılırsa iki seçenek vardır. Düşen bir perde değişimiyle onay istenir, çıkan bir perde değişimiyle ise, soru sorulur.

**Düşüş ile:** //gönderdiğim parayı alDİN//deĞİL mi ? (Evet)

**Çıkış ile:** //gönderdiğim parayı alDİN//deĞİL mi? (Evet / Hayır)

**Çıkış ile:** // gönderdiğim parayı alDİN//deĞİL mi? (Evet)

d. **Kim/ne (k-N) soruları**

**Kim, ne, hangi, niçin, nerede, nasıl, ne kadar** gibi soru sözcükleri içeren sorular, olağan anlamlı ise, ses perdesi soru sözcüğü üzerinde düşüp ondan sonraki hecelerde yavaş yavaş çıkar.

//Seni buraya KİM gönderdi ?//, //O adam sana NE söyledi?//, //kiMİN evinde kalacaksınız ?//, //HanGİ okula gitmişler ?//, //Buraya NE zaman geliyorlar ?//, ...

e. **Emir tümcesi** de düşen bir ton ile sesletilir.

//Buradan Hemen çıkın !//, //ÇeKİL karşımdan//, //Yarın saat beşte buraDA olun//, //İşi erken bıRAKma//, //O gazeteyi oKUma!//, ...

Olağan kullanımda ses perdesindeki değişim yapıya değil, iletisel işleve (bildirme, soru, emir) bağlıdır, tümceye ayrıca anlam yüklemes. Karşıtsal anlam yüklemek için, bir tümceye olağan perde değişiminden ayrı bir perde değişimi uygulanır. Yalın iki perde değişimi dışında kalan bileşik tonlar, kendi anlamlarıyla kullanılır. Yine de onları değişik söylemler içinde incelemek gerekir. Bu çalışma yalnızca ezgileme üzerine olmadığı için örnekler, tekil cümle düzeyinde kalmıştır.

	<u>TON</u>	<u>ANLAMI</u>
Olağan: //ondan NE istiyorsun?//	çıkış	Ondan istediğin şey nedir ?
Karşıtsal: //ondan NE istiyorsun !//	yüksekten düşüş	İlişme ona, onun bir suçu yok.
Olağan: //ne söylediğimi duySUN//	ortadan düşüş	Tümcenin kendi anlamı
Karşıtsal: // ne söylediğini duySUN ?//	ortadan çıkış	Yansıma soru
Karşıtsal: // ne söylediğimi duySUN//	düşüş – çıkış	Umurumda değil
Olağan: //onu hala seViyor musun ?//	düşüş	Tümcenin kendi anlamı
Karşıtsal: // onu hala seViyor musun ?//	düşüş – çıkış	Hayret doğrusu !
Karşıtsal: // onu hala seViyor musun ?//	çıkış	İlgi + soru

“Klasik oyunlarda gördüğümüz, güzel söz söyleme amacına yönelik yazınsal yönü olan, ağır tempolu ve süslü konuşmaya rağmen, çağımızın gerçekçi oyunlarında daha güncel, daha inandırıcı ve renkli bir konuşma türüne rastlıyoruz”.

## ANLATIM

“Oyuncunun dilinde bilmek, hissetmek ile eşanlamı olduğundan oyunun ilk okunmasında oyuncu yaratıcı coşkularının dizginlerini salıvermelidir. İlk karşılaşmada bir oyuna ne kadar sıcak duygulu ve nabızı atan, canlı, coşkulu, önyargısız yaklaşabilirse metnin kuru kelimeleri duyularına, yaratıcı iradesine, aklına, coşkun belleğine o kadar çok hitap edecek, bu ilk okuma görsel, işitsel ve diğer hassaların, imge, resim, duyguların anılarının yaratıcı imgelemine o kadar çok önem getirecektir.

İlk okumada oyun temelleri, özü, temel gelişim çizgisi ve edebi değeri anlaşılabilir ve net olarak sunulmalıdır. Okuyucu, yazarın yola çıkış noktasını, uğruna yazdığı düşünceleri, hisleri ya da deneyimleri araştırabilmelidir”<sup>36</sup>.

Stanislavski

Stanislavski'nin “Bir Karakter Yaratmak” adlı kitabından alınmış bu paragraftan yola çıkarak, sesletmeyi oluşturan bütün bileşenlerin metinle buluştuğu an, oyunculuğun ilk adımıdır. Bu an “doğallık” kavramı ile paraleldir. Bu becerinin temel noktasıdır. Sahnede yapaylığa düşmemek için duygu ve düşünce selinin aktarımı olan konuşmanın doğallık içerisinde olması gerekmektedir. Doğallık ise “inanmakla” başlar;

“Çocuklar, -miş gibi yaparken ve oyunlarını oynarken, inanırlar çünkü inanmak isterler. Tahta sandıkları bir jet uçağıdır. Oysa genellikle oyuncu sahneye çıktığında, inanması ile boy ölçüşür. Çocukların başladığı yerden başlamak yerine, kendini ‘bu hiçbir zaman benim başıma gelmezdi, buna inanmak çok güç, ben hiç böyle yapmazdım’ der”<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Eric Morris, Rol Yapmanın Lütfen, Çevirmen: İpek Bilgin, Dost Kitabevi.

<sup>37</sup>Stanislavski K. Bir Rol Yaratmak, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi..



“Eğer oyuncu tekrar tekrar çocuklar gibi inanmayı isterse; hayali olaylara inanmayı seçerse ve bu olayları kişisel olarak alırsa, inanmaya karşı istekliliği artacaktır. İnanma bir alışkanlık haline gelecektir”.

Anlatımı sağlayan, söz, cümle ve metin ilişkisindeki gerçeklikle kendi gerçekliğimizi birleştirip, bayalığa düşmeden, belirli estetik kurallara ve ölçüye dayalı, günlük konuşma biçimimizi gözlemleyerek, sahne üzerindeki söz akımında gereksiz tıkanma ve kesintilere yer vermeksizin (akıcılık), artikülasyon kusurlarından, ses pürüzlerinden arınmış (duruluk) bir biçimde uygulamaya geçmeliyiz.

1. Egzersizler yoluyla açık, anlaşılır olmayan bir diksiyonu teknik anlamda düzeltebilirsiniz. “Diksiyonun” yerinde olmaması, teknik anlamının dışında söylediğiniz kelimelerin içinde yatan düşünceleri üzerinde sağlıklı fikir sahip olmamız yahut bu düşünceleri kelimeler aracılığıyla ifade edemeyişimizden kaynaklanıyor olabilir. Aynı zamanda bu duygu anlamında bir takım eksikliklerin göstergesidir.
2. Gereğinden fazla vurgulayarak yahut artikülasyon temrini yaparcasına konuşmalı, iç güvensizliğin belirtileridir, böyle bir tutumla ifadeyi bastırarak, doğru yaptığınızı sanırsanız da bu dünyasının imkanlarını kısıtlamaktadır.
3. Teknik anlamda, cümle sonlarını düşürme problemi düzeltilbilir, lakin bu ifade ettiğiniz düşünceleri sonuna kadar savunamadığınızın da bir nevi kanıtıdır. Bu bir düşünceden diğerine ve her ifade edeceğimiz şeyin üzerinde zamanlama yapmadan koymanız sebebiyle de oluşur. Bu da güvensizlik temelleri üzerine dayalıdır.
4. Gergin bir çene ve hareket kabiliyeti olmayan dudaklar, konuşmada tereddüt çekmenin sebebiyetidir.
5. Nefes yetersizliği ve buna bağlantılı seslendirilemeyen konsonlar, nefesin çabuk tüketilmesi ve telaşla bağlantılıdır. Her zaman kenarda güç toplayacak reserve bulundurmamayı ve bunu zamanında kullanmayı bilmek gerekmektedir.
6. İyi ayarlanamamış rezonans ve gereğinden fazla rezonans, kelimenin içinde barınan duygusallığı yok eder.

Bütün bu fazlalıkların bilincinde olabilmek için “kişisel tanı” önemlidir. Bir üçüncü kulak olarak eleştiri ve analizlere açık olabilmeliyiz. Yapıcı eleştiri ile çitanızı yükseltebilir ve kendiniz hakkında daha iyi bir yargıç olabilirsiniz.

## **DİL EGZERSİZLERİ**

### **I.**

1. Ağzınızı açabildiğiniz kadar açın,
2. Dilinizi toplanmış ve sabitlenmiş bir biçimde uzatın (ilk başlarda dil mümkün olduğunca düz durmaya meyillidir. Bu yüzden onun toplanmış ve çekiliyormuş hissi ile pozisyonunu sağlamlaştırın).
3. Dilinizin uç kısmı ile üst dudağınızın dış kısmına ardından alt dudağınızın dış kısmına ve ağzınızın sağ ve sol köşelerine dokununuz.
4. Bunu bir dakika boyunca uygulayınız. Ağzınız kapanacak gibi olunca elinizle onu açarak destek veriniz.

### **II.**

1. Aynaya bakarak dilinizi mümkün olduğunca burnunuzun ucuna değene kadar geriniz. Bin insanda sadece bir kişi burnuna diliyle dokunabildiği için sadece ucuna değdirmeniz yeterli olacaktır.
2. Dilinizi tekrar ağzınızın içine çekiniz.
3. Şimdi dilinizi uzatabildiğiniz kadar çenenize uzatınız.
4. 1 ve 3.maddeleri hızlandırılmış bir biçimde yorgunluk hissedene kadar, mümkünse en az 1 dakika uygulayınız. Yanınızda nemi almak için mutlaka bir peçete bulundurunuz.

### **III.**

1. Ağzınız kapalı, dilinizin ucu ile üst damağımıza değiniz.
2. Dilinizi üst damak üzerinde döndürünüz ve her seferinde daha hızlı bastırınız.
3. İlk başta en az bir dakika olarak başlayınız ve iki dakikaya kadar çıkınız. Doğru yaptıysanız, dilinizde yanma hissedeceksiniz.

### **IV.**

1. Ağzınızı açabildiğiniz kadar açınız, dil ucunuzla sağdan sola dilinizi bir dakika yavaştan gittikçe hızlanarak döndürünüz.
2. Aynı hareketi soldan sağa yapınız.

Not: Vokal ve konsonlara not, çalışma temrinler; bı, be, ba, bo

1. Her satırı 4 kere hızla tekrarlayın, yavaştan, hızlanarak ve tempoyu arttırarak.
2. Tekerlemeler için; Abartılı artiküle ederek, çenemizi elma çiğnermiş gibi açarak ve yüksek ve alçak sesle.

## ÜSLUP

Üslup : İfadenin; kendine özgü tavır içerisinde kalite kazanmasıdır. Belirli bir zaman dilimi ve coğrafyada yaşamış sanatçıların karakteridir.

*Oyun yazımında stiller* : Klasik, Neoklasik, Romantik, Realistik, Naturalist, Sembolist, Epik, Absurd tiyatro, ...

*Oyunculuk stilleri* : Klasik, Romantik, Realistik, Yüksek Komediya, Küçük Komediya, Epik, Gerçekçilik dışı.

Belirli bir kategoriye girmesi gerekmeden her oyuncunun belirli bir üslubu vardır.

Sahnedeki her şey bir illüzyondur ama bazı oyunlarda bu illüzyon diğerlerine göre daha fazla belirginlik kazanır.

### **Oyuncunun, Hal, Tavır, Üslup Özellikleri**<sup>38</sup>

“Dıştan gelen bu öğeler; ses, artikülasyon, duruş ve harekettir”

Evidence: Chanting

---

<sup>38</sup> Styles of Acting Elaine Adams Novak, Çeviren: Fadik Atasoy, Chamblin Bookmine.

## BATI TARZI OYUNCULUK STİLLERİ

### ANTİK YUNAN

Antik Yunan'daki eserleri inceler ve amfi tiyatrodan göz önünde bulundurarak düşünürsek; bu dönem stili içinde “Sunum” a yönelik bir tarz ile karşılaşırız. Oyuncuların ve koronun konuşmaları, melodili ve şarkılı diyalogları direkt seyirciye doğrudur. Bu diyaloga flüt ve çoğu zamanda diğer enstrümanlar eşlik eder. Bu büyük amfi tiyatro içinde oyuncuların mükemmel bir biçimde kendilerini göstermeleri ve anlaşılır artikülasyonla konuşmaları gerekmektedir. Oyuncuların sesleri ve tavırları küçük olmamalı, sahnenin genişliği göz önüne alınarak görülebilir ve duyulabilir olmaları gerekmektedir.

#### **Antik Yunan Oyunlarının Günümüzde Sergileniş Biçimleri**

Bugünün prodüksiyonlarında çeşitlilik gösteren sahneleniş biçimleri olduğunu görmekteyiz. Birçoğu son derece gerçekçi biçimde sahnelenirken, birçoğunda tamamen bu biçime ters, gerçekçi olmayan bir tarzla konulabilir. Yönetmenlerin ve desinatörlerin hayal güçlerini ve yaratıcılıklarını özgür bırakabildikleri Antik Yunan eserleri tek bir formda sahnelenme mecburiyeti olmadığı için, günümüzde son derece sıkça tercih edilen bir oyun biçimi olma özelliğine sahiptir.

#### **Günümüzdeki Oyunculuk Biçimi**

Günümüzde klasik tragedya sahneye koyan yönetmenler, eserin orijinalindeki güzelliği, sadelik ve tutkuyu yaşatabilmek için klasik özelliğine bağlı kalarak dışavurumcu bir oyuncululuğu tercih edebilirler. Bu bağlamda prensip rolleri oynayan oyuncular “kahramanları” oynadıklarını göz önüne alarak tavırlarına heybet ve asalet katmaları gerektiğini de göz ardı etmemeliler. Bu tarz oyunlar konuşma biçimi akıcı, açık ve süreklilik kazanmış bir biçimi gerektirmektedir. Şiirsel bir anlatım biçimiyle karşılaştığımızda, mısra sonunda durak vermemeye dikkat edin, çünkü metnin içinde barındırdığı düşünce devam ediyor olabilir, dolayısıyla ifade ettiğiniz düşünce bitince durak verip diğer mısraya geçebilirsiniz.

Nokta gördüğünüz zaman cümlelerin anlattığı düşüncenin tamamen bitip bitmediğine dikkat edin. Bir düşünce grubunu ortadan bölerek nefes alamayacağınız için es'i verdiğiniz anları nefes ihtiyacınız için kullanın. Son kelimelerinizin baştaki kelimelerle aynı etki ve güçte olabilmesi için nefesinizi kontrollü verin. Birçok oyuncu yanlış nefes kullanımı nedeniyle cümle sonlarını düşürdüğü için seyirci tarafından duyulmama sıkıntısıyla karşılaşır. Bu problemin tek çözümü kontrollü nefes sistemini oturtabilmektir. Diğer bir problem de; klasik oynayan oyuncuların uzun monologlarda seyircinin dikkatini devamlı kılabilme. Bunun için aktörün ses çeşitliliğini kullanabilmesi, anlamı açık bir biçimde ifade edebilmesi ve mısraların dramatik yapısını aktarıyor olması gerekmektedir. Bu bağlamda klasik oyuncular her gün düzenli bir biçimde rahatlama, nefes kontrolü, rözenans ve artikülasyon egzersizleri yaparak kendilerini bu biçime ısındırmalıdır.

Klasik oyunların orijinalinde oyuncular çok nadir birbirlerine dokunarak ve oturarak oynarlar. Bu nedenle klasik oyunculukta ayakta, dikkatli, ölçülü ve ritmik bir stil barındıran, eller belden yukarıda, akıcı geniş ve güçlü bir biçimde kullanılmak kaidesiyle rol icra edilir.

Klasik komedide oyunculuk, tüm dönemlerdeki fars ve küçük komedi biçimleriyle aynıdır. Oyun içindeki hiciv, abartılı karakterlerle verilir. Bu da aksiyon, hoyratlık, düşüp kalkmalar, hızlı bir tempo ile süslenir. Tragedyaların aksine, komedyada fiziksel aksiyon hakimdir. Jestler günlük hayattan alınmakla birlikte, komiklik öğesini ön plana çıkarmak için abartılıdır. Gülmeyi sağlayabilmek için oyuncu zevkle, doğru zamanlamayı yakalayarak, anahtar sözcükleri değerlendirerek, komik olayları tasarlayarak, ses trüklerine önem vererek oynamalıdır.

### **Antik Yunanda Selamlaşma**

O dönemi göz önüne alarak şu soruları sorabiliriz :

İki insan karşılaştıklarında eğilirler mi, yahut diz mi çökerler, öpüşürler mi ? Maalesef bu dönemdeki davranış hakkında çok az bilgi sahibiyiz. Belki iki arkadaş sadece birbirlerine gülümsüyor yahut öpüşüyorlardı. Heradot'un 5.yy'da yaşamış Persler hakkında vermiş oldukları bilgiye dayanarak, aynı sınıftan iki arkadaşın dudaktan öpüşüklerini, sınıf farklılıkları olanlarda ise sadece yanaktan öpüşükleri

hakkında fikir sahibi olabiliriz. Yunanda el öpülmesi, yahut kucaklaşma, diz çökme, el sıkışma arkadaşlıkların bir işareti sayılabilir.

## **ANTİK ROMA KLASİĞİ**

Antik Yunan'da oyuncular cemiyetin yüksek merciinden seçilmesine rağmen, Roma'da köle, parasız ya da yabancılardan seçiliyordu. Oyunculukları tamamen dışa dönük bir tarzda idi. Gürültücü, kurallara uymayan bir seyirci yapısına sahip Antik Roma göz önüne alınırsa, aktörlerin seyircinin ilgisini çekmek için birebir onlarla eğlendirici ve canlı bir tutum içerisinde oldukları şaşırıcı gelmeyecektir. Komedyalarda oyuncular dans edip, şarkı söyleyip, aynı zamanda da oynarlardı.

Tragedya oyunculugu ise daha orotorik idi. Romalı bir oyuncu olan Rascius, hitabet sanatı ve oyunculuk kavramlarını yazdığı kitapta da karşılaştırmıştır.

Eğitilmemiş ve kaba Roma seyircisi en çok melodramatik etkilerden, çetrefilden, gülünç manzaralardan ve vahşet dolu sahnelerden hoşlanıyordu. Oyuncular yüksek perdeden bağırarak, abartılı jest ve yüz mimikleri kullanmak durumunda kaldıkları için bazen suçlanıyorlardı. Ama böylesine cahil ve kalabalık bir seyircinin dikkatini yakalayabilmek için ellerinden gelenin en iyisini yaptıkları yadsınamayacak bir gerçektir.

### **Komedya oyunculugu :**

Platus'un Fars'larını sahneye koyarken oyunculugun hızlı, canlı ve dışa vurumcu bir form içerisinde olması gerektiğini görüyoruz: Tıpkı Yunandaki yeni komedyada olduğu gibi, oyun kişileri entrikacı köleler, yaşlı baba, genç aşıklar, korkak asker, aç gezen asalaklar, duygusal yargıç, köle satıcısı, vakvaklayan doktor, tereci ve aşçıdır. Oyunun çoğunluğu oluşturan parçaları son derece geniş, neşeli, abartılı karakterlerden oluşup komikliğı vurgulamaktadır. Oyuncular değişik ses varyasyonları kullanmaktadırlar. Sahnede aksiyon, jest ve enerji hakimdir. Oyuncuların hatırlaması gereken bir diğer nokta da köleler sürekli koşursa da, asiller asla koşurmazlar.

### **Tragedya oyunculuğu :**

Seneka'nın tragedyaları uzun yıllar boyunca oyunculuk için uygun bulunmamıştır, ta ki 1968 Londra'da John Guilgud ve Irene Worth'un başrollerini paylaştıkları ve Peter Book tarafından yönetilen Seneka'nın Oidipus'u tragedyalara olan büyük ilgiyi kazanana dek.

Oyuncular ifade ettikleri mısraları vücut diliyle aktarırken, duygusu içten dışa uzanan bir oyunculuk stili kullanmışlardı, böylece eski usta Seneka'nın tragedyası modern tiyatronun tragedyasıyla buluşmuş oldu.

Alçak komedi oyunculuğu, kısacası komiklik, soytarılık ve eşek şakası üzerine kurulur. Bununla beraber Clautus'un oyunlarında hem şarkı, hem dans vardır. 1962'de Stephen Sandheim'in sahneye koyduğu "A Funny Thing Happened on the Way to Forum" adlı müzikalde Plautus'un canlılık, komikliğini birleştirdiği bir müzikal olmuştur

Terence'in komedilerinde ise karakterlerin Plautus'un aksine daha ciddi ve duygusal olduğunu görmekteyiz. Her ne kadar dışavurumcu bir yapı gözetse de, aktörlere karakterizasyon, hareket ve sahne ciddiyeti şansı verilmiştir. Çağdaş prodüksiyonlarda Antik Roma tiyatrosundaki gibi komik ve abartılı bir versiyon kullanılabilir. Mask ya da masksız oynanabilir.

## **İTALYAN RÖNESANS TİYATROSU**

### **İtalyan Rönesans Tiyatrosunda Oyunculuk :**

Klasik ve Neoklasik oyunlardaki oyuncular genellikle amatörlerden seçilirdi. Çalışmalarını ilkel koşullar altında sahne dışında yaptıkları için sahne perspektifini göze almadan formal, az dekorlu, protorik ve sunuma yönelik oyunlar sergilerlerdi. Üst sınıf amatörlerin hazırladığı oyunları, operaları, eğlenceli danslı – şarkılı gösterileri kendi şık tiyatro salonunda izlemekten keyif alırken, sıradan insanlar Comedia dell'arte'de profesyonel oyuncuları görme imkanına sahip oldular.

### **Comedia dell'arte**

16.yy'ın ortasından başlayarak İtalya ve Avrupa'nın diğer ülkelerinde 200 yıla yakın bir süre Comedia dell'arte fırtınası yaşanmıştır. Oyuncular açık havada

basit bir perdeyle bölünen. Yükseltelen, üzerinde ziyafet salonlarında yahut tiyatro sahnelerinde ve akla hayale gelebilecek her yerde sahnelenebilirdi. Yazılı textleri yoktu, temel sahne oyunculara anlatıldıktan sonra oyuncular repliklerini kendileri emprovize ederek meydana getiriyorlardı. Fors'a yakın olan sahne kesitleri genellikle Prontus Terens ve antik mim tiyatrosundan etkilenecek belirli karakterler ve karmaşık aşk ilişkileri üzerine kurulmuştur. Her karakterin standart karakterizasyonu, kostümü ve maskesi vardı. Genç aşıklar da düzenli kostüm ve maskesizlerdi.

### **Comedia dell'arte karakterleri**

- Pantalone : Yaşlı, budala, cimri genellikle uzun kırmızı yahut siyah bir ceket ve kırmızı bir şapka, maske, uzun bir burun, belirgin bir sakal taşır.
- Capitano : Genellikle komik bir üniforma, tüylü şapka, uzun tahta bir kılıç, büyük bir burnu olan maske ve uzun bıyık taşır.
- Doktor Kitabii, kurnaz, yaşlı görünümlü, siyah cübbe ve şapka giyer, maskesi kırmızı yanaklı ve kısa sakallıdır.
- Zany (Hizmetçiler) Arlecchino'dur (Fransa'da harlequin): Siyah yarım bir maske takar ve yamalı bir kostüm giyer.
- Pedrolino (Fransa'da Pierrot): Soluk beyaz bir kostüm ve yüzünde beyaz bir makyaj vardır.
- Pulcinella (İngiltere'de Punch): Brighell, Scapini, Caviello scoramaccia.
- Columbina ve Franceschina adı verilen küstah bayan hizmetçiler.
- Yakışıklı ve güzel genç aşıklar.

Oyuncular sanat yaşamları boyunca bir tek karakter oynarlardı. Çok az prova yapılır ve sahne arkasında scenario adı verilen oyunun kabasını anlatan metinleri okuduktan sonra, sahne üzerinde kendi yaratıcılıklarına dayanan emprovize bir oyun sergilerlerdi.

Oyunculuk canlı, komik eşek şakalarıyla dolu gürültülü patırtılıydı. Lazzi adı verilen komiklikler şunlardan oluşurdu:

Birbirlerine çelme takmak, kaymak ve düşmek, merdivenden yuvarlanmak, hayali sinekleri yakalayıp yemek. Kılıçlarla birbirini yaralamak, tokat atmak, sihir yapmak, top çevirmek ve akrobasi. Diyaloglar söz oyunlarından, akla yatkın olmayan



cümlelerden, nükteli sözlerden ve hicivlerden oluşurdu. Oyuncular seyirciyi eğlendirmek için pandomim, dans, şarkı, top çevirme ve müzik aleti çalma yoluyla oyunculuklarını gösterir. Oyun arasında şapka uzatarak para istenirdi.

### **Comedia dell'arte'nin çağdaş tiyatrodaki sahneye konuş biçimi**

Comedia dell'arte'nin karakter ve şakacıları günümüzde de punch ve judy kukla şovlarında, Lorel ve Hardy olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde 800 tane olan Comedia dell'arte senaryoları, emprovize bir biçimde uygulanmak için hala ilgi görmektedir. Böyle bir emprovizasyonu sağlamak için oyuncuların karakterlerin tanımlarını çok iyi bilmeleri ve lazzi adı verilen komik işler topluluğunu iyi pratik etmeleri gerekir. Şarkı, dans, akrobasi ve enstrüman çalmak kullanılabilir. Oyuncuların sesleri sürekli tonunu, perdesini ve yüksekliğini değiştiren bir çeşitlilik göstermektedir.

Palyaçolarda ve Bull'larda karakter abartılı olmalıdır. Gerçekçilik ögesine yaklaşım sadece genç aşıklarda görülür. Espri anlayışı entelektüel değil, hareket komikliliğine dayalıdır. Otantik kostümler, maskeler, maskeye benzer makyajlar prodüksiyona eklenebilir.

### **Elizabeth Tiyatrosu**

20 oyuncu erkeklerden oluşan topluluklar bu dönemde göze çarpmaktadır. 20 oyuncunun yarısı kazancı paylaşan hissedarlardan, yarısı da maaşlı çalışan elemanlardan oluşuyordu.

Çocuk ve kadın rollerini genç oğlan çirak oyuncular oynuyordu. Oyunlara dayanan incelemeye göre bu dönemin oyunculuğu hakkında varsayıma dayanan bilgilere sahibiz.

1. Oyuncular çok yönlü olmalıydı,
2. Oyunlarda, oyunculukla beraber şarkı, dans, eskrim ve enstrüman çalınması da istenirdi. Aktörler her parçayı bilmek zorundaydı.
3. Repertuar sistemine göre ödemeler her oyun günündeki performans uzunluğuna ve kısalığına göre ayarlanırdı. Açık hava tiyatrolarında üç yanı kalabalık ve gürültücü seyircilerle çevrilmiş oyuncuların dikkatini sürekli kılabilmesi için

- seslerinde, çok iyi geliştirilmiş, repliklerini anlaşılır bir biçimde sunmaları gerektiğini görüyoruz.
4. Oyunlarda yer alan tirat ve seyirciye söylenen konuşmaları göz önüne alarak prezantasyonel bir oyunculukta göze çarpmaktadır. Shakespeare'nin o dönem oyunculuk yansıttığı görüşü Hamlet'in ağzından çıkan sözlerde görmekteyiz,

### **Elizabeth tiyatrosunun günümüz tiyatrosunda sahneye konuşu**

*Oyunculuk* : Bu dönem tiyatrosunda bir rol çalışılırken dikkat edilmesi gereken husus kelimelerin çok iyi analiz edilmesidir. Arkaik kelimeler yer alıyorsa bunların text içerisindeki durum olan bağlantısını seyirciye anlatabilecek bir biçimi seçmek gerekmektedir. Metaforları (bir kelimenin başka bir anlam yerine yerleşmiş olması) iyi kavramak ve anlatmak gerekmektedir.

Örnek; Romeo 1.perde 1.sahne ... Cüpit'in okuyla değil, Roma'da erotik aşk tanrısı olduğunu Diana'nın da İtalya'da orman ve doğum tanrıçası olduğunu görürüz. Dolayısıyla söylediğimiz kelimelerin ne olduğunu bulup, o anlamda ifade etmek gerekmektedir. Anlamak ve ona bir görüntü kazandırmak aklımızın ve ruhumuzun gözleriyle bunları görmeye başladıktan sonra ancak bu replikleri doğru anlamıyla ifade edebiliriz. Shakespeare kelime oyunlarını seven bir yazardır. Onun esprisini kavramak gerekirdi. Manzum yazılmış yazılarında taşıdığı düşünce boyunca replikleri devam ettirmek gerekmektedir. Karakterimize iyi konsantre olur duygu ve düşüncelerini kelimeler aracılığıyla iyi ifade edebilirsek Shakespeare'nin şiirsel yapısındaki ritim ve güzelliğe kavuşmuş oluruz.

*Shakespeare'da soliloguy* (monolog oyuncunun kendi kendine yaptığı konuşma) : Oyuncunun duygu ve düşüncelerini aktarırken sahne üzerinde yalnızdır. Bu eğer iyi analiz edilirse seyirciye direkt aktarılan bir fikir mi, yoksa karakterin kendi kendine yüksek sesle düşüncesi midir sorusuna cevap bulunabilecektir.

*Aside* (Apar oyuncunun alçak sesle söylediği söz) :Oyuncu seyirciye doğru döner yahut yaklaşır, onlara doğru duygu ve düşüncelerini söyler, sahnede yalnız değildir, diğer karakterler onu duymadıklarını göstermek için ya arkalarını döner, ya donar yahut başka bir işle meşgul olurlar. Elizabeth tiyatrosunun sözler topluluğu fikren derin bir yoğunluk ve imaj olarak da son derece şiirsellik taşır, bu bağlamda

oyuncunun sesi ve vücudu son derece hassasiyet taşıyan bir ifade yolunu seçmektedir. Ses sözlerdeki mana ve güzelliği aktarabilmek için çeşitlilik sahibi olur iken akıcı, doğal ve sürükleyici bir artikülasyon gerektirir.

Genç ve sağlıklı karakterlerin hareketleri ve jestleri kontrollü bir asalet ve yumuşaklık taşınmalıdır. Bazı oyunlar provaları saatler süren dönem dansları ve sahne dönüşü gerektirir. Bazı karakterler şarkı söyler, bazıları da enstrüman çalar.

### **Fransız Neoklasizmi**

*Oyunculuk* : Mollier zamanında Paris'te oyunculuk grupları 10 ile 15 arası hissedar ve onların kiraladıkları oyuncularından oluşuyorlardı. Kadınlar, Fransa sahnelerinde 17.yy'ın başından itibaren görünmeye başladılar, aynı zamanda hissedar olma hakları vardı.

17.yy tragedyalarında oyunculuk, formal, orotorik ve sunuma yönelikti. Parçaların çoğunluğunda oyuncular sahnenin önüne doğru yaklaşır, pozlarını alır, rözenans kazanmış sesleri ve geniş kol hareketleriyle cümlelerini söylerlerdi. Tragedyanın ciddi ve saygınlık gerektiren bir oyun tarzı olduğuna inandıkları için, hareketler mümkün olduğunca sabit ve yavaştı.

Mollier'in kampanisinde oyunculuk bu orotorik stile tamamen aykırıydı. Onun oyuncularını doğal konuşan gerçekçi jestler kullanırdı. Hem aktör, hem yazar olan Mollier Fransa'da bir dönem oynayan Comedia dell'arte oyuncularıyla çalıştı ve gözlem yaptı. Bu yüzden Mollier'in komedilerinde İtalyanlarındaki gibi komik durumlar, şakalar, hareket ve pandomime rastlanır.

### **Fransız Neoklasik Tiyatrosunun Günümüzde Sahneleniş Şekli**

Fransız karakterlerin Yunan ve Roma tragedyalarındaki karakterlerden daha fazla iç ve psikolojik çatışmaların olması dışında, genel anlamda Racine'in tragedyaları benzerlik taşır. Racine'in tragedyalarını çalışırken karakterlerinin tümüyle ruhsal durumlarını ifade ettikleri noktaları onları eylemlerini yapmaya iten koşulları çok iyi analiz etmemiz, tanımamız, neyi, neden, niçin yaptıklarını keşfedip duygu değişimlerini ses ve vücudumuzla tragedyanın dürüst insani yapısına konsantre olarak tamamen karakterimize bu durumları sindirerek oynamalıyız.

Seyircilere gerçekçi bir oyun sunmak arzusuyla yola çıkmış olsak bile, bu trajik rollerin nezaket ve dramatik yoğunluğundan fedakarlık etmemeliyiz. Mollier komedilerini oynarken her ne kadar oyun kişileri tıptı “Cimri”deki Harpagon gibi belirgin özellikler taşısa da sıradan insanlar değillerdir.

Seyirciyi etkileyebilmek için oynayacağımız karakterin tutku ve özelliklerini iyi çizmeme, komik yapıyı ortaya koyabilmeme için sesimizin melodilerini iyi kullanmamız mümkünse geniş ses perdesi değişimlerine yer vermemiz, bağırma ve çığlık üzerine çalışmamız gerekir. Günümüzde yönetmenler bu tür oyunlarda müzik, dans ve hızlandırılmış bir tempo kullanmayı da tercih ederler.

### **1700’lerden Günümüze Romantik Tiyatroda Oyunculuk**

*Oyunculuk* : Romantik oyunlarda oyuncunun dikkat etmesi gereken husus içten gelen duyguları inanılabilirlik seviyesine ulaştırmasıdır.

Romantik oyunların zor tarafı mecazi anlamlar içeren şiirsel yapısıdır. Bu yapının güzelliğini bozmadan kelimeleri doğru ifade edebilmek için aynı zamanda oyuncunun sesinin hareket kabiliyeti ve artikülasyonunun temiz olması gerekir. Hemen hemen tüm karakterler için hareket ve aksiyon, çeviklik, zarafet ve yumuşak jestler olması gereken unsurlardır. “İnsanüstü kahraman” atılgan, güzelliklerle dolu, ince ve enerjiktir. “Kadın kahraman” tatlı, güzel ve dişidir.

### **Erken Realizm ve Natüralizm**

**Deneysel tiyatrodaki oyunculuk** : Tiyatro yeni gerçekçi ve natüralistik oyunlardan oluşur. Sahneye yansıtılması gibidir, tamamıyla gerçek bir çevre içerisinde oyuncular illüzyon yaratırlar. Seyircilerin tamamen bir tiyatro salonunda oturduklarını unutup, oyuna kendilerini kaptırmalarını sağlar. “4.duvar” adı verilen bu illüzyonu sağlayabilmek için gerçekçi yazarlar güzellik ve tanrısal ses gerektiren şiirsel anlatıma yer vermemişlerdir. Gerçekçi ve natüralist oyunlar günlük konuşma diliyle yazılır ve karakterlerde kahramanlar değil, sıradan kadın ve erkeklerdir. Bu gerçekçi anlatımı aktarabilmek için oyuncu günlük konuşma biçimiyle basit jestleri kullanarak seyirciyi unutarak kendi oyun dünyasını kurar. Realistik ve natüralistik oyunları oynamak için gerekli teknik yaklaşımları başta Stanislavski’nin “Bir Karakter Yaratmak, Bir Rol Yaratmak, Bir Oyuncu Hazırlanıyor” adlı kitaplarından

araştırarak yahut Alexander tekniği ve Eric Moriss'in tekniğini inceleyerek bulabilirsiniz,

### **Sembolist tiyatro**

Bu tiyatro 1880 yılında Fransa'da natüralizm karşıtı olarak çıkmıştır. Semboller aracılığıyla duyguları ve düşünceleri ifade etme yolunu tercih etmişlerdir. Sembolist oyunlar genellikle şiirsel ve güzellik arayışı içindedir. Fakat bazen bazı provalar içerisinde belirsizlik ve sıradanlık hakim olabilir ve seyircinin sembollerle aklı karışır. Bu tür dramalarda yer aksiyon ve zaman birliğine bağlı kalınmaz, oyun kişileri kader tarafından yönetilen ruh durumuna göre bir atmosfer içinde yaşayan gerçeküstü duyguları barındırırlar.

Atmosferi psikolojik ve dramatik yoğunluk taşıırken, asla natüralist değildir. Amaç seyircinin hayali ve mistik deneyimler dünyasında kendini kaybetmesini sağlamaktır.

### **Expresyonizm**

Expresyonizm'de yazarın vekilliğini yapan oyunun baş kişisi daha iyi bir hayatı aramaktadır. Çevre koşulları ve toplum tarafından darbe gören, engellenen oyun kişisi bu değişimi oyuncunun ses ve oyunculğunun biçim değiştirmesi egzajere edilmesi yoluyla dünya görüşünü ortaya koyar.

Sosyal olayları konu alan oyunlar, seyirciye gönderilen bir mesaj niteliğindedir. Koro, anlatıcı, müzik, dans, sıra dışı sesler ve teknik efektler kullanılır. Kahraman psikolojik süreçlerden geçer. Diğer oyun kişileri toplumun parçasını temsil eden otomatikleşmiş ve soyutlanmış bireylerdir.

Ritim en önemli unsurdur. Aktörler mekanikleşmiş ve kaosa dönüşmüş bir dünyada olduklarını göstermek için gerçekdışı, dışa vurumcu bir tutum sergilerken, konuşma biçimi doğallığın aksine, mekanikleşmiş bir yapı sergiler. Günümüz tiyatrosunda buna "telegrafik konuşma biçimi" de denir.

### **Epik tiyatro**

Expresyonist tiyatronun daha didaktik bir biçimi olan tiyatro 1920'lerde Almanya'da Berthold Brecht ve Erwin Piscator tarafından ortaya çıkartılmıştır. Epik

tiyatronun amacı sosyal hayattan kesitler sunmaktır. Brecht seyirciyle oyuncu arasındaki 4.duvarı yıkmış, şarkılar, anlatımlar, filmler, pankartlar ve projektörler aracılığıyla tiyatro salonunda olduğunu seyirciye hatırlatır. Brecht oyunculuğunda kişi karaktere yukarıdan bakar, karakterine kızar, acır yahut dalga geçer.

### **Absürt tiyatro**

Bir bulmacaya benzeyen oyunlarda karakterler gerçekçi tiyatrolarla beraber yaşam üzerine grotesk, sembolik ve taşlayıcı bir yorum koyar. Bir kaos, bir hayal ve bir karnaval ortamındaki kişilerin korkuları, utançları, tutkuları, akıl dışı, irasyonel, tutarsız, anlamsız ve komünikasyon özürlü oyun kişileri aracılığıyla anlatılır.

## GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA OYUNCULAR <sup>39</sup>

Türkiye’de profesyonel oyuncular 19.yüzyılda ortaya çıkmıştır. Daha önceki dönemlerde esnaf ve asıl meslekleri başka olan amatör oyunculara rastlanıyordu. Bu esnaf loncalarının amatör oyuncuları şenliklerde ve diğer günlerde oyun oynarlardı. Her amatör oyuncu, kendi mesleğini anlatan sahneler oynar, araya gülünç sahneler eklerlerdi. Bir nevi sokak tiyatrosu içeriği taşıyan halk gösterilerinde güldürücü danslar yapan, maskaralar maskeli, külahlı, takkeli ve kafaları da tıraşlıydı. Seyircinin dikkatini çekmek için ellerindeki tencere, tava ve cezveye vururlar, çingirak ve çalparalarla dans ederlerdi. Açık saçık hareketlerle birbirleriyle şakalaşırlardı. Maskeli ya da yüzü kapalı dans edip, oynayanlara “maskarabaz” denirdi. Esnaf loncalarının maskaraları yüzlerini beyaza boyayıp, uzun püsküllü sivri külah takarak davulcuların arkalarından sahneye çıkan “curcunabaz” adı verilen oyunculardı. Bu grupların arasında birbirleriyle itişip kakışma yoluyla şakalaşan cüceler de bulunurdu. Maskaralık konusunda “tuluncular” adı verilen ellerindeki tulumlarla şenlikteki düzeni sağlayan seyircileri oyun yerine sokmamak için ve güler yüzlü, seyircinin keyfini bozmadan komik hareketlerle çalışan görevlilerdi. Giysileri siyah ve kırmızı deriden oluşan, kenarları çingiraklı külahları, ellerinde su veya hava ile şişirilmiş keçi derisinden tulumları vardı. Seyirciler yağa bulanmış tulumları yememek, üstlerini kirletmemek için kaçışırlardı.

Dramatik oyunların ilk evresi “Kol”ların oynadığı konulu oyunlar ikinci evresi ise orta oyunu olarak ortaya çıkmıştır.

### OYUN KOLLARI

Kol (Takım, Kumpanya, Troupe) : Yerli bir tiyatro terimidir. Bu oyun içerik olarak müzik, dans, taklit ve bir konu etrafında gelişen sözlü oyunlardan oluşur. Saray eğlencelerine, hükümdar düğünlerine, sünnet şenliklerine çağırılma mertebesine gelmiş, ili gören sanat topluluklarıydı. İstanbul’da bu kollar; Parpul kolu (çingenelerden oluşurdu), Ahmet kolu (Pişekarlar, Dişler Hasan ile boynu kısa Hacı idi), Şehir oğlanı, Kapıcı oğlu), Osman kolu (Hanende’ler, sazandeler, mukallitlerdi,

---

<sup>39</sup> Nihal Türkmen. Orta Oyunu, Araştırma inceleme dizisi ORTAOYUNU.

aralarında çingene yoktu), Servi kolu (çingene, Yahudi – Rum ve Ermenilerden oluşan deneyimli kişilerdi), Babanazlı kolu (200 çingene oyunculardan oluşurdu), Zümrüt kolu (Rum, Ermeni ve şehir oğlanlarından kuruluydu, ‘simitçi’, ‘yuvacı’, ‘gümüş arayıcı’ taklitleriyle Rum dörtlükleri okumakta ustaydılar), Çelebi kolu (İstanbul’da ün yapmış ve IV. Murat’ın huzurunda oynamışlardı), Akide kolu (başlarındaki Eyüp ozan, yazar, akıllı, zarif ve yolculuk yapmayı severdi. Padişah deli İbrahim’in çok beğendiği bir topluluktu. İçinde çok usta komikler ve ruh okşayan oyuncular bulunuyordu), Cevahir kolu (Cevahirci, kuyumcu esnafından Rum ve Ermeniler), Patak kolu (Yahudilerden oluşurdu. Maskaralıkta en iyileriydi), Haşune kolu (Yahudilerden oluşur; hokkabazlık, sürahibazlık, lestimazlık, kadeh, ateş, parende, mühür, sini, kellebazlık gibi sanatlarda çok büyük ün yapmışlardı) olmak üzere 12 taneydi.

## **ORTA OYUNUNDA DİL, ÜSLUP VE KARAKTERLER**

Orta oyunu halkın günlük yaşantısı içinde kullanılan Türkçe’yi dil olarak seçmiş bir halk tiyatrosudur. Türkçe’ye cinas, nükte, telmih, ima gibi söz oyunları ile hareket kabiliyeti getirmişlerdir. Konuşmalar çoğunlukla iki kişi arasındadır. Üçüncü bir oyuncunun oyuna girmesiyle bu üçlü konuşma mümkün olduğunca kısa kesilir ve “meydan”da iki kişiye bırakılır.

Orta oyununda diyalog karagöz diyalogu ile benzerlik gösterir. Diyaloglar anında oluşturulan olaylardan, cinaslı sözlerden oluşur. Karşılıklı konuşan iki oyuncu; “Ters anlama”, “anlamamalıktan gelme”, “anlamadan anlamış görünmek”, “söz uydurmak”, “söz açma (konuşmayı üretmek, espri imkanı vermek) gibi söz cambazlıklarıyla diyalogu oluştururlar.

Orta oyunu insanın, Karagöz perdesinden sahneye inmiş halidir. Karagöz repertuarındaki bütün oyunların dramatik yapısı temsil yapısı, orta oyunu repertuarına geçmiştir.

Karagözde, Hacivat ve Karagöz var iken, orta oyununda bütün yapı itibarıyla Karagöz ve Hacivat’ın aynısı olan Pişekar ve Kavuklu vardır. Kavuklu ile Karagöz, Hacivat ile Pişekar benzeşdirler.



Karagöz ve Kavuklu katıksız, sade bir halk diliyle konuştukları halde, Hacivat ve Pişekar tumturaklı, anlaşılmaz, bazen manzum sözlerle süslenmiş bir Türkçe'yle konuşurlar. Pişekar ve Hacivat'ın suniliğine karşılık, Kavuklu ve Karagöz tabii ama cahil, diğerleri müzik ve edebiyatta bilgilidir. Kavuklu oyunlarda kırmızı kavuk ve cübbe ile meydana çıkarken, Pişekarın elbisesi sarı veya yeşildir.

Pişekar ile Kavuklunun hareketleri belli bir toplumsal yaşayışa yerleştirilmiş, geleneksel ve siyasal gelişimlerin birer soyut temsilcileriydi. Güldürü temasının yardımı ile seyirci doğruyla yanlış ayırma, kötülüğe, zorbalığa haksızlığa karşı uyanır ve oyun yolu ile yargılama şansını kazanırdı. Doğu tiyatrosunun temel ilkelerinden olan, Batı tiyatrosunun benzetmeci terimine karşı, göstermeci nitelik taşıyan yabancılaştırma eylemi yolu ile orta oyunu seyirciyi iyilik, kötülük, nefret, acıma gibi kavramlarla etkiler ve onları bir sihir jimnastiğine kavuştururdu. Seyirci, oyuncuyla kendisi arasındaki perdeden uzaklaşarak akıl aracılığıyla bireysel yargısına kavuşur “Kimi haklı, kimi haksız olduğunu seyirciye tarafsız bir yolla söyletecek estetiği, bu tür tiyatro kendiliğinden getirir”.

## **ORTA OYUNUNDA OYUNCULUK**

Orta oyunu oyunculuğunda bir rolle özdeşleşip, onu canlandırmak yerine, göstermek ve yansıtmak önemlidir. Oyuncu kişiliğe benzemeye çalışmaz, onu yaşamaz lakin rol kişisini göstererek seyircinin görüş sahibi olmasını sağlar. Oyuncu rolüne yabancılaşırken, onun özelliklerini vurgular. Oyuncu kendini seyrettiklerinden haberli olduğunu seyirciye açıkça belli eder. Orta oyununda teknik anlamda gülünç sayılan hareketler toplumsal “jest” niteliğini taşır. “Kavuk devirme, pabuç sektirme, çene yarışırma, etek savurma” gibi klişe hüner gösterileri Türk tarihinin gelişimindeki olayları yabancılaştırarak bir üslup içerisinde seyirciye aktarır.

Orta oyunu; tuluata dayanan bir oyundur. Her oyun için bir senaryo hazırlanır. Bu senaryo içerisinde oyuncu kendine göre yaratıcılığını kullanarak değişiklikler yapar, söz ekler yahut sözleri çıkarır. Böylece senaryo metni oyuncunun oynayış biçimine göre şekil kazanır.

Orta oyununda birinci planda hareketler vardır. Batı tiyatrosunda epik ve diğer alternatif tiyatroların dışında temel özellik gösteren, psikolojiden harekete yönelişin tam tersi bir durum söz konusudur.

Yabancılaşmayı sağlayan önemli bir aksesuar pastav, şakşak adını alır (Ritüenlerden kalma stilize bir 'phallus'tur). Hafif bir vuruşla çok ses çıkartan bu aksesuar, gereğinde kırbaç olur ata vurulur, yelpaze olur serinletir. Efekt olarak kullanılır, gerektiğinde oyunun bölümlerini ayıran ve bölüm bitişlerini haber veren birçok amaç için kullanılan işlevsel bir sahne aracıdır. Bir başka öge de tiplerin özellik ve davranışlarını ortaya koyan şarkılardır. Şarkılara eşlik eden şarkıcılar (kerizciler) seyirciye görünen bir alanda yer aldıkları için illüzyon dışı bir müzik yapısını ortaya koyarlar.

## ORTA OYUNUNDA TIPLER

Tiplerin çoğunluğu İstanbul içinde yaşayanlardan oluşurken, Osmanlı İmparatorluğunun uzak ülkelerinden gelen değişik ırk ve kavimlere ait insanların karmaşık lisanı kendi ırklarına has özellikleri ve bu özelliklerin İstanbul halkı üzerinde yarattığı etki kalıplaştırılırken, hiçbir dil, ırk ve mahalli özelliklerin taklidi ağır, küçük düşürücü bir olay halini almamış, hafifçe abartılarak ortaya konulmuştur.

**Pişekar** : Oyun temsillerinde saz heyetinin pişekar havasını çalmasından sonra ilk “meydana” gelen tiptir. Oyun boyunca pastav'ın işlevselliğini kullanır. Ölçülü, ağır başlı, yerinde konuşmasını seven bir kimse olduğu için, anlaşmazlıkları çözer, kırınlıkları tatlıya bağlar, oyunun gidişatını tayin eder. Kavuklunun aksine, çok defa “meydan”dan çıkar ve bir kenarda –güya evinde ya da mahalle kahvesinde- oturup oyuna zaman zaman müdahale eder.

**Kavuklu** : Pişekarın “meydana” gelmesi ardından kavuklu arkası denilen aktörle birlikte sahneye gelir, kendisi görünmeden önce saz takımı kavuklu havasını çalar. Kavuklu rolü usta bir sanatçı için bütün yeteneklerini, nüktedanlığını vücuda ait bütün hareketlerini ortaya koyma imkanı ve üstün bir yaratıcılık noktasına ulaşma

şansını tanır. Teknik anlamda “ters anlamak”, “anlamamazlıktan gelme”, “anlamadan anlıyormuş gibi gözükmek” gibi söz oyunları “terlik sektirme” “düşecekken toparlanmak” “kavuşu düşürmeden oynatmak” “başı hızla hareket ettirerek eski haline getirmek” gibi son derece hayal sınırlarını zorlayıcı unsurlara sahiptir. Kavuklu oyunun ser komiğidir. Her entrika, her sürpriz onun esprisiyle açılır. En büyük mahareti tekerleme üretisidir.

**Zenne (Gaco)** : Zenneler genellikle erkekler tarafından oynanır. Ustalık isteyen bir tip taklidir. Her yaşta, her mizaçta, her sosyal statüde kadın tipi, bazen kalabalık gruplar halinde, bazen 1-2 kişiden ibaret olarak temsil edilirdi (zenci dadı rollerinde görülen argodaki ismi ‘kayarto’dur. Bunlar Türkçeyi kendilerine özgü telaffuzlarıyla konuşur, gerek bu yüzden, gerekse ‘siyahi’ oluşlarından dolayı Kavuklunun sataşmalarına hedef olurlardı.

Zenneler basit olsa da, entrika unsuru taşırldı. Bu tip oyunlarda genç, güzel ve hafif meşrep olup, kurnazlıklarını ekleyerek türlü yollardan olayların karışmasını sağlayıp, ağırlık merkezi haline gelirlerdi. ‘Hafif meşrep’ zenne tipinin her oyunda bir belalısı bulunurdu.

Halk hikayelerinden alınmış oyunlarda genç, güzel fakat ağırbaşlı, adeta hastalıklı bir romantizme kapılmış birer genç kız kişiliğindedirler.

Oyunun başlangıcında Pişekar ve kavuklunun hemen ardında “meydana” gelen zennelerin yanlarında daima bir ‘arap bacı’, bazen bir yaşlı anne bulunurdu, bazen de Kavukludan önce “meydana” gelirlerdi.

**Arnavut** : Adı daima ‘Celep’, ‘Bayram ağa’ genellikle celep (hayvan satıcısı) ya da bahçıvan olur. Kendisine iyi davranıldığı zaman iyi, öfkelenildiği zaman hemen silahına sarılır. Çok olağan bir şeyden bahsediyormuş gibi karşısındakine kendisini öldüreceğini söyler. Öfkeli olmadığı zamanlar dilinin döndüğü kadar nazik konuşmaya gayret gösterirken, öfkeli zamanlarda da küfür ettiği pek görülmez. Cahil fakat dürüsttür. Orta oyununun en sempatik tiplerinden biridir.

**Çelebi** : Daima zengin bir mirasyedi, tanınmış bir ailenin tek varisi durumunda bulunan oğlan çocuk tipidir. Terbiyeli, nazik, ince, zevk sahibi, şık, okumuş ve güzel bir İstanbul Türkçesiyle görülür. “Zampara”, zengin bir emlak sahibi olarak da görüldüğü olur.

Halk hikayelerinden alınmış oyunlarda Ferhat ya da Tahir rolünde hareketli bir aşığı temsil eder.

Çelebi tipi mirasyediliği, kişizadeliği, zübbeliği ve çapkınlığı ile uçarı bir zamane tipi olarak yaşadığı devrin gençliğinden bir zümrenin temsilcisidir.

**Yahudi (Cud)** : Yahudi elinde kutsal kitap Tevrat ile “meydana” gelir. Bir süre okur, üfler, sallanır. Daima eskici, kuyumcu veya sarraf olur. Yahudi tipinin bir diğer özelliği pintiliğidir.

**Rumelili** : Genellikle muhacir de denir. Rumeli türküsü söyleyerek “meydana” çıkar, daima pehlivan veya arabacı olur. Pehlivanlığı ile övünür, karşısında kimsenin duramayacağından bahseder ama ne zaman güreşecek olsa yenilir.

**Cüce veya Kambur** : Kavuklu arkası adını da alır. Kavuklunun oğlu, bazen de Kavuklunun yardımı ile çarşıdan alış veriş etmek üzere onunla dışarı çıkmış bir komşu niteliğindedir. Sadece dış görünüşü itibarıyla sakat değil ilerlemiş yaşına rağmen çocuk kalmış geri zekalı bir tip olarak tasvir edilir, bazen de bu eksikliğin arkasına sığınarak nükte ve hazırcevaplıklarıyla Kavukluyu kızdırır.

**Kayserili** : Daima bir tüccardır. Yağcı, yumurtacı, pastırma tüccarı, bakkal olur. “Meydana” türkü söyleyip, tahta kaşıklarla oynayarak çıkar, bu tip kurnazlığı, becerikliliği ile adeta mağrur ve küstaktır. Nezaketten yoksun, ağzına geleni söyler.

**Anadolulu** : Saf bir Orta Anadolu köylüsünü temsil eder. “Hırka” taklidinde bu karakterin kaba, köylü yanı biraz abartılı olarak belli edilir. Bir meslekle görevlendirilmemiştir. Her oyunda bir başka işle meşgul olur.



**Külhanbeyi** : Kabadayılığa özenen bir “tulumbacı” tipinin taklididir. Mâni okuyarak gelir ve oyun içinde sıklıkla mani okur. Bütün tafasına rağmen Kavuklu tarafından sık sık terslenir, kendine saygı duyulduğu zaman külhanbeyliğini unutup nezaketle gösterir.

**Ermeni** : Orta oyununda çok az rastlanan bir taklittir. Asalet, görmüş geçirmişlik iddiasıyla bunu saklamaya lüzum görmeden etrafına tepeden bakan bir yaradılış sergiler.

**Tatar** : Bu tip sadece bir lehçe taklidi olarak görülmüştür, çok nadiren rastlanır.

**Zeybek** : Tek bir oyunda görülen bu tip sarı zeybek türküsünü söyleye söyleye zeybek oynayarak oyuna girer, Kavuklu kendisine pastavla hücum edip meydandan kaçıtır.

**Tiryaki** : Bu tip, yaşlı afyon tiryakilerinin taklididir. Bunlar aldıkları afyonun etkisiyle daima uyku halindedir. Bu yüzden kendilerine dert anlatmak, sözün yarısında uyukladıkları, zihinlerindeki bulanıklık yüzünden çok zordur. Lafı ters anlarlar. Ağdalı bir Osmanlıca ile konuşur, çabuk öfkelenir, çabuk telaşlanır, özellikle uyku arasında etrafındaki görüntülerden büyük bir telaşa kapılırlar, özellik sergilerler.

**Çerkez** : Bir tek oyunda Çerkez kalfa olarak görülmüştür.

Asli ve tali tiplerden başka oyunlarda küçük işlerle görevlendirilmiş figüranlar da görülür.

## TULUAT TİYATROSU

Temel olarak Grotesk'de müzik, dans, sözsüz oyun, taklit ve ikili söyleşmelerden oluşur. Tuluat tiyatrosu orta oyun tekniğini kullanmakla birlikte, mevcut klasik tipleri günlük yaşamdaki tiplere dönüştürmüştür. Metin olarak ünlü yapıtlar ve özellikle Batı tiyatrosunun hafif güldürüleri bu tiyatronun yapısını uygun bir biçimde adapte edilerek sahneye çıkarılmıştır.

**Tuluat tiyatrosunun tipleri :** Tirit (yaşlı adam), İbiş (uşak), Sirar (erkek aşık), kız (kadın aşık), tiran (zorba adam), Moloz (figürana verilen ad).

## TULUAT TİYATROSUNDA TİPLER

**İbiş :** İşini bilen ama bilmiyormuş gibi davranarak bildiğini yapan, hareketli, açgözlü, entrikacı, sırdaş, sorunlara zekasıyla çare bulan ama aynı zamanda Kavuklu kadar beceriksiz fakat saf değil, bilgisiz, naim, seyirciye yakın olan konuşma tarzını tutturmuş bir oyun kişisidir, halkın soytarıdır.

**Tirit :** Evin efendisi ya da işvereni simgeleyen biraz Dell'Arte'nin Pantalone'sinden biraz da Pişekar'dan bir şeyler almıştır. Yalnızca gülünç olan ihtiyarlardır.

**Tiran :** Orta oyunundaki kabadayılar (Tuzsuz, Külhanbeyi, Matiz vb) ile Karagöz ve orta oyunundaki Çelebi'nin romantizminden yoksun bir karışımıdır. Sina karikatürleştirilmiş bir melodram aşığıdır.

**Kız :** Zenne ile innomarata'nın (aşık kadın) farklı bir karışımıdır. Dell'arte'deki kadın aşık tipleri gibi dans edip şarkı söylemezler, seyircide iyi bir izlenim bırakabilmek için doğu geleneklerine uygun ağır, edepli bir havaları vardır, uşak aracılığıyla evin efendisini atlatıp aşığıyla buluşanlar en oynak olarak adlandırılanlardır.

**Meddah** <sup>40</sup>: Sözlük anlamı; dramatik bir öykü kurgusundaki metnin arasına tekerlemeli, taklitli, kişileştirmeli bölümler katarak tek başına sunan gösteri sanatçısı.

16.yüzyılın sonlarına doğru kahvehanelerin açılmasıyla orada gösteri yapan meddah, bir masanın üstündeki sandalyeye oturur, eline sopa alır, omzuna büyük bir mendil asardı. Oyunu sopayla başlatır, seyircileri susturur ve taklitlerine başlar. Mendilin işlevi ; Etnik gruplardan ya da çeşitli mesleklerden tiplerin taklidini yapmak, değişik sesler çıkarmak, terini silmek için kullanılırdı; “Edeyim meclise bir kıssa beyan, kıssadan hisse alan arif olan” söz kalıbıyla gösterisine başlardı. Başlangıçta dinsel olan öyküler zamanla günlük yaşamdan seçilmeye ve olayın çevresi klasik bir yapıttan oluşmaya başladı. Meddah öyküsünü anlatırken yaşadığı dönem ve yerle ilişkiler kurardı. Son dönem meddah metinlerinde İstanbul önemli bir mekandı. Olay İstanbul’da geçmese bile bu şehre mutlaka uğrardı. Öyküler mirasyedi delikanlılar, dalkavuklar, yaşlı erkekler, genç, güzel ama iradesiz kızlar çeşitli şive taklitleri yapmaya, dolayısıyla meddahı oynayan oyuncuya geniş imkanlar sunan tiplerden oluşurdu. Oyunun ortasında, özellikle heyecanlı kısmında ara vererek para toplardı. Oyunun sonunda alınması gereken dersi belirtir, kusur işlediyse özür diler, oyunun sorumluluğunu kaynağına bırakırdı. Kaşif-i, fütuvvetname-i sultani, adlı Farsça yapıtında meddahlık konusunda şöyle bilgiler vermiştir : “Meddah, çok hızlı ya da çok yavaş konuşmamalı, izleyicilerin hoşlandığı sözleri bilmeli, aşırı olmamak kaydıyla metnini şiirlerle süslemeli gerçek dışı alaycı ve kırıcı sözlerden kaçınmalıdır” belirtmiştir.

---

<sup>40</sup> Ana Britannica, sayfa: 178.



## SONSÖZ

İnsanın insana ulaştığı sözü; temiz, güzel, özenli ve anlamlı kılmak, öncelikle sahne sanatçısı, oyuncu adaylarının en önem vermesi gerektiği konudur görüşüyle yazıma geçirilmiş olan bu tez, sadece eğitimde öğrenmeyi öğretmek amacını taşımaktadır. Bilginin sürekli değiştiği, geliştiği göz önüne alınarak yakın gelecekte eskiyecek olan bilgi serüvenine yeni kaynakların katılmasını arzu etmekteyim.

Arayışlarımın hepsinde temel hedefim oyuncuya konuyu en yakın bir biçimde dürüst, samimi, kaliteli ve şahsen yapabileceğimin en iyisini sunmaktır.

Konu her ne kadar evrensel gözükmese de, dil ile ulusal nitelik kazandığı için “sözün” dışında kalan araştırmaların hepsini yabancı kaynakları Türkçe’ye çevirerek dünyadaki oyunculuk anlayışını ülkemiz oyuncularına aktarıp, yeni egzersiz ve yaklaşım biçimlerini de göstermeye çalıştım.

Oyunculüğün alfabetini oluşturan Soluk – Ses – Tümce – Üslup tamlamalarından yola çıkarak, estetik kaygı, iyiye, güzele, doğruya, erdeme ulaşmak için aklın istediği değişikliğe açık olmak ve bu çalışmayı süreklilik haline getirmek en temel zorunluluktur.

Oyuncu, metindeki statikliği devingen hale getirmekte, cansızlığa can vermekte ve bütün göstergesel, sessel, anlamsal çatışmaların tümünü bütünleyerek, O’nu “ete kemiğe bürünmüş” bir halde seyircinin karşısına çıkarmaktadır. Yani bir karakter yaratımının çabası içindedir. Bu nedenle oyuncu yalnızca diksiyon ve fonetik yapı içinde yalnızca doğru ve güzel konuşan bir “insan” değil, yarattığı ve oluşturduğu karakterin sesini bulma, onu sahneye aktarabilme ve hakiki bir yapı içerisinde oluşturma zorunluluğundadır. Bu nedenle hangi fiziksel, psikolojik, toplumsal ve ulusal tavırda ve renkte olursa olsun, teknik olarak bunu biçimlendirmek ve oluşturmak durumundadır.

Bu çalışmamın belirttiğim hedefler için bir kaynak olacağı inancındayım. Çalışmam sırasında karşı karşıya kaldığım önemli bir gerçek de bu konuda yazılmış Türkçe kaynakların azlığıdır. Umarım ki, benden sonra bu konuda daha çok çalışmalar oyuncuların ve bu konuya ilgi duyanların yararına sunulur.

## KAYNAKÇA

- **The Total Actor.** Raymond Rizzo, The Odysseys Press 1975.
- **Styles of Acting Elaine Adams Novak,** Prentice Hall Press.
- **Orta Oyunu.** Nihal Türkmen, Araştırma – İnceleme Dizisi.
- **Bir Karakter Yaratmak.** K.Stanislovski. Çeviren; Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1999.
- **Rol Yapmayın Lütfen,** Eric Morris – Joan Hotekis, Çeviren; İpek Bilgin, Dost Kitabevi.
- **Şiirler,** Neruda. Türkçeleştiren; Enver Gökçe.
- **Tiyatroda Diksiyon.** İ. Galip Arcan, 1947.
- **Müzik Tarihi,** Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- **Redhouse.**
- **Voice and The Actor,** Cicely Berry.
- **Alıştırma Diksiyon Sanatı,** Nüzhet Şenbaş, MEB Yayınları, 2000.
- **Ders Notları,** Neslihan Ekmekçioğlu.
- **Oyunculuk Tarihi.** Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları.
- **Türkçe Diksiyon,** Raif Özben.
- **Yaşayan Tiyatro,** Özdemir Niam, Çağdaş Yayınları.
- **Fran Kofoni,** Ankara, 1993.
- **Body Awareness the Alexander Technique.** Frank Pierce Jones.
- **Foniatrı,** İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi.
- **Ses ve Konuşma Bozuklukları Simpozyumu.** Ege Ü Tıp Fakültesi, KBB Kürsüsü, İzmir 1976.
- **Speech Making,** J Michael Sproule (Brown E Benchmark Publishers).
- **Türkçenin Ses Dizimi.** Ömer Demircan.