

ISBN:978-625-6069-64-0

GÜZEL SANATLARDA AKTÜEL YAKLAŞIMLAR

ACTUAL APPROACHES IN FINE ARTS

Editör: Prof. Dr. Fatma KOÇ



**GÜZEL SANATLARDA
AKTÜEL YAKLAŞIMLAR**

**ACTUAL APPROACHES IN
FINE ARTS**

Editör

Prof. Dr. Fatma KOÇ



GÜZEL SANATLARDA AKTÜEL YAKLAŞIMLAR
ACTUAL APPROACHES IN FINE ARTS
Editör: Prof. Dr. Fatma KOÇ

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Duvar Design
Baskı: AĞUSTOS 2024
Yayıncı Sertifika No: 49837
ISBN: 978-625-6069-64-0

© Duvar Yayınları
853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir
Tel: 0 232 484 88 68

www.duvaryayinlari.com
duvarkitabevi@gmail.com

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1.....4

Dışavurumculuk Akımının Canlandırma Sinemasındaki Yansımaları

Elif DOKUR

Bölüm 2.....37

FaTrt Repertuarındaki Elazığ Türkülerinin

Kaynak Kişilere Göre Tasniflendirilmesi

Erkam CÖMERT

Bölüm 3.....49

Yöresel Halk Kadın Giysilerinin Temel Özellikleri ve

Biçimsel Formları

Fatma KOÇ

Bölüm 4.....75

Evrensel Çerçeve de Güncel Sanat Yaklaşımları

Seda DİLAY

Bölüm 5.....94

Sanat Destekli Eğitimin Okul Öncesi Süreçteki Kazanımları

Seda DİLAY

Chapter 6.....111

In Tandem Use of Abstract and Interactive Art in Art Museums

Suna ÇETİN YETER, Emel HAKKANI

Bölüm 1

Dışavurumculuk Akımının Canlandırma Sinemasındaki Yansımaları

Elif DOKUR¹

¹ Öğr. Gör. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film Animasyon Bölümü,
elif.dokur@dpu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9961-6897

Özet

Bu çalışma, dışavurumculuk akımının canlandırma sinemasındaki yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve sanatçının içsel dünyasını, duygusal durumlarını ve ruhsal çatışmalarını vurgulayan bir sanat akımıdır. Bu akım, geleneksel estetik normlara karşı çıkarak, sanatı kişisel ve duygusal bir ifade biçimi olarak kullanmıştır. Çalışmada, dışavurumculuğun görsel, tematik ve anlatı özelliklerinin canlandırma sinemasındaki etkileri analiz edilmiştir. İncelenen filmler, dışavurumcu stilin, karakter tasarımlarının ve gerçeküstü öğelerin nasıl uygulandığını göstererek, bu akımın sinemada nasıl bir derinlik ve yenilik sağladığını ortaya koymuştur. Çalışma, dışavurumculuğun canlandırma sinemasındaki rolünü ve etkilerini detaylı bir şekilde açıklayarak, bu akımın sanat üzerindeki etkilerini anlamayı amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Dışavurum, Sanat, Sinema, Canlandırma Sineması.

Abstract

This study, aims to examine the reflections of the expressionist movement in animated cinema. Expressionism is an art movement that emerged in the early 20th century and emphasizes the inner world, emotional states and spiritual conflicts of the artist. This movement opposed traditional aesthetic norms and used art as a personal and emotional form of expression. In the study, the effects of the visual, thematic and narrative features of expressionism on animated cinema were analyzed. The examined films revealed how the expressionist style, character designs and surreal elements were applied, revealing how this movement provided depth and innovation in cinema. The study aimed to understand the effects of this movement on art by explaining the role and effects of expressionism in animated cinema in detail.

Keywords: Expressionism, Art, Cinema, Animation Cinema.

GİRİŞ

Dışavurumculuk, “expression” kelimesinden türemiş bir sanat akımıdır. Sanat eserlerinde sanatçının iç dünyasının somut bir şekilde ifade edilmesini amaçlar. 1900’lerin başlarında Almanya’da ortaya çıkmıştır ve izlenimcilik akımına bir tepki olarak doğmuştur. İzlenimcilik döneminde insanlar sadece gözle görür ve sessizce izler, duyar ama ses çıkarmazlar. Dışavurumculuk ise insanın içsel duygularını açığa çıkarmayı amaçlar. İnsanı sadece bir araç olarak gören, duygusuzlaştıran modern uygarlığa karşı bir başkaldırıdır. Bu akım, insanın ruhsal ve duygusal derinliğini yeniden keşfetmesini ve düzenin baskısından kurtulma arzusunu yansıtır. Dışavurum, duygusal duyguların iletilmesinde doğal formların özgür ve açık çarpıtmalarına dayanan tüm sanatı ifade eder. Buna göre, dışavurumcu sanatın odak noktası, sanatçının kişisel duygusal deneyimlerinin, işlediği konuya yansıtılmasıdır (Gordon, 1966: 382). Almanya’da oldukça etkili olan dışavurumculuk akımı, sanatın her dalında köklü değişimlere öncülük etmiş ve geleneksel normlara meydan okumuştur. Bu akım, sanatta ve toplumda kabul görmüş kalıplara karşı çıkmış, öznel ve içsel gerçeğin ifade edilmesini savunmuştur. Toplumun dışına itilmiş bireylerin sesi olmuş, özellikle yetenekli sanatçılara, yeni bir düzenin ve insanın yaratılmasında liderlik etme sorumluluğu yüklemiştir. Öncülüğünü Avrupa’nın yaptığı sanat hareketi dışavurumculuk, nesnel gerçekliğin ve geleneksel, biçimsel kompozisyonların ötesinde, sanatçının öznel ve duygusal iç dünyasını vurgular. Güçlü duygular, gerek biçimleri bozarak gerekse cesur ve sembolik renk kullanımlarıyla iletilmiştir (Wigan, 2012: 77).

Bu akım, sanatçının teknik araçların nesnellliğini reddederek yaratıcı heyecanını serbest bırakmasını sağlamıştır. Sanatçılar, dış dünyanın izlenimlerini ve doğadaki biçimleri değil, bunları değiştirerek ve simgeler kullanarak bireyin içsel gerçekliğini ifade etmiştir. Dışavurumculuk, savaş sonrası karanlık bir gelecek öngören bir yandan da insanlığın yeniden doğuşunu müjdeleyen bir umudu çağrıştıran eserler ortaya koymuştur. Yazar Kasimir Edscmid’e göre; “dışavurumcu bakmaz, görür”. Bu ifade, dışavurumcu sanatçıların gerçeği sadece taklit etmekle kalmayıp, onu derinlemesine anlamayı ve yeniden yaratmayı amaçladığını belirtir. Dışavurumcu sanatçılar, sadece dış dünyayı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda iç dünyalarını da ifade ederler. Onlar için sanat, bir kopya değil, yeniden yaratmadır (Norbert, 2005: 7).

19. ve 20. yüzyıllar arasında Avrupa’da tuhaf bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönemde bilim ve teknoloji, maddi üretim, sosyal yaşam, dini inançların gerilemesi, insan varlığının diğer yönleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Geçen yüzyılda, yeni bir gelişme aşamasına tepki olarak eleştirel gerçekçilik ve natüralizm, kısa bir süre için de olsa, Avrupa entelektüel topluluğunu keskin bir

düşüşle vurmıştır. Her şeyden önce Fransız edebiyatında bir umutsuzluk havası ortaya çıkmıştır. Birçok sanatçının tarzında hayatı olduğu gibi kabul edememe, umutsuzluk ve bireycilik, sanatta da kendini göstermeye başlamış ve bu ruh hali, şairlerin, sanatçıların eserlerinde, renkten görüntüye geçmiştir (Omonovna, 2022: 88).

Dışavurumcu sanatçılar, resimsel etkiyi sinemaya dönüştürerek, gerçekliği çarpıtmaya devam etmiş ve yalnızca çılgın, deli insanların hikâyelerini anlatan filmlere yönelmişlerdir. Filmlerde sıkça gerçeküstü öğeler kullanılmış ve öyküler, canavarca ve hayvani duygular etrafında şekillenmiştir. Bu durum, dışavurumcu sanatçılar ile halk arasında bağın kopmasına yol açmıştır. “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” yanılısama ve anlatı vurgusu ile erken dönem sinema geleneğinin reddedilişinin bir film örneğidir. Film, öz-düşünümün öz-bilinçli modunu tanıtırken anlatının sıralı bir şekilde gelişmesini sürdürmeye çalışmıştır (Ketchiff, 1984: 8). Dışavurumcu Alman Sineması, sadece Almanya’nın sinemasını değil, dünya sinemasını da derinden etkilemiştir. Bu akımın dramatik ve duygusal açıdan yoğun filmleri, sinema sanatında yeni bir dilin doğmasına katkı sağlamıştır. Filmlerde daha iyi bir dünya düşünür. Bu düşünle birlikte “Gerçekçilik bir kenara bırakılmış, soyut ve metafizik olana yönelinmiştir. Görsel anlatım güçlüdür. Güncel hayat dikkate alınmamış ve “Ben”in derinliklerine inilmeye çalışılmıştır (Biryıldız, 1998: 51,52)”.

Resim ve sinema da olduğu gibi çizgi filmlerde doğa ile soyutlama biçim arasındaki farkın önemine ve bilincine işaret etmiştir. Olaylar ve karakterleri tuhaf bir biçimde tutsak almasıyla her türlü mantık kurallarının dışına çıkmıştır.

1. Dışavurumcu Sanat

Dışavurumculuğun kökenleri, 19. yüzyılın sonlarına dayanır ve öncelikle resim sanatında ortaya çıkmıştır. Bu akım, Edvard Munch, Paul Gauguin ve Henri Matisse gibi sanatçıların etkisiyle gelişmiştir. Ancak, dışavurumculuğun kurucu ismi olarak genellikle Vincent Van Gogh gösterilir. Van Gogh’un eserleri, duygusal yoğunluk, renk kullanımı ve kişisel ifade açısından dışavurumcu akımın öncülerinden biri olarak kabul edilir. Bu isimleri Oskar Kokoschka ve Emil Nolde gibi ressamlar izlemiştir. Bu sanatçılar, geleneksel sanat kurallarını reddederek, iç dünyalarını ve duygularını ifade etmek için renkleri, biçimleri ve fırça darbelerini özgürce kullanmışlardır. Bu da dışavurumculuğun resim sanatındaki başlangıcını temsil etmiştir.



Görsel 1: Vincent Van Gogh (Auvers'deki Kilise),
Mountains In Winter by Ernst Ludwig Kirchner

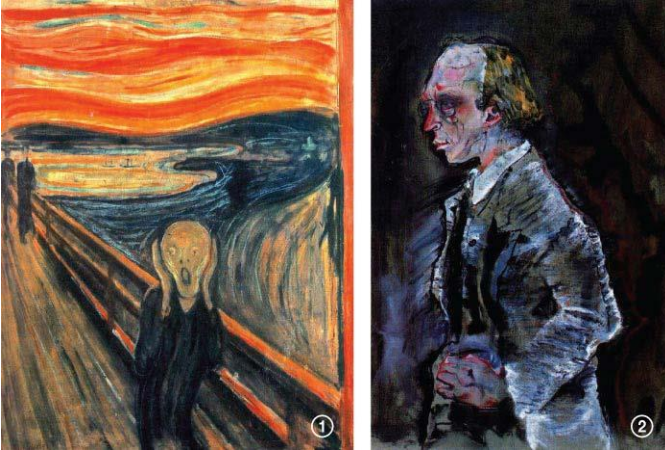
“Ekspresyonizm” terimi belirsiz olsa da, 1914’ten önceki Alman uygulayıcıları genellikle parlak renklerin kullanımı ve biçimi basitleştirmeleri ile tanınmıştır. Eleştirmenler, bu hareketin en önemli ve birleştirici özelliği olarak sanatçıların duygusal ve manevi bir yaklaşımla benimsemelerini ve öznel, içsel duyularını ifade etmeleri gerektiğini vurgulamışlardır. Ressam Klinger tarafından ise dışaruvum, “iç göz” olarak tanımlanmıştır (Clarke, 2002: 32) Georg Lukács’ın 1934’te yayımladığı “Grosse und Verfall des Expressionismus” (Ekspresyonizm: Önemi ve Çöküşü) adlı makalesi, ekspresyonizm’i kaçışçı bir eğilimle suçlayan tartışmanın merkezindedir. Lukács’a göre, ekspresyonizm, toplumsal sorunları açıklığa kavuşturmak yerine, niyetin samimiyeti ve sahtekarlıktan bağımsız olarak bu sorunları gizemlileştiren öznel, idealist bir bilgi teorisini temsil eder (Braun, 1996: 273). Sanatçı duygularını ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışavurur. Bu duyguları daha iyi yansıtabilmek için, geleneksel kuralların dışına çıkarak gerçeğin biçimini bozma yöntemlerini kullanır ve kendi öznel duygularını ifade eder.

Dışavurumcu eserlerin en belirgin özelliği tercih edilen renk kullanımında ve çizgilerde görülen şiddet çarpıtmalarıdır. Sanatçılar eserlerinde bozulmuş çizgiler, şekiller ve abartılı renklerle duygusal dünyalarını aktarmayı hedefler. Eserler 19. yüzyıl gerçekçilik ve idealizmine karşıt anti-natüralist öznelliğe sahip bir bakış açısı içerir. Ekspresyonizm, tüm farklı biçimleriyle, temelde yalnızca ruhun doğasında var olan ruhsal enerjilerin, ruhun esaretinden kurtarılmasıdır (Clarke, 2002: 36).

Dışavurumculuk terimi, 1901 yılında Julien-August Hervé adında az tanınan bir sanatçı tarafından, Neo-Empresyonist estetiğe keskin bir itiraz bağlamında kamuoyunda kullanılmıştır. Ayrıca aynı yıl, genç bir sanatçı olan Derain,

arkadaşı Vlaminc'ke bir mektup yazarak "Telgraf kabloları çok büyük yapılmalı, aralarından çok şey geçiyor" ifadesini kullanmıştır. Kahnweiler daha sonra bu pasajı, 'dışavurumcu çarpıklığa, ifade uğruna biçimin ihlaline yol açan psikolojik sürecin tipik bir örneği' olarak aktarmıştır (Gordon, 1966: 369). Ekspresyonizm, esas olarak duygu deneyimine ve bunun mümkün olan en yoğun şekilde formüle edilmesine vurgu yapar. Resmin 'gerçekliğe' uygun hale getirilmesindeki yüzeysel tatmin ortadan kaldırılmıştır. Görünüş, ifade isteğine tabidir... Doğa, eski egemenliğini bir kez daha sanatçıya, insan ruhuna bırakır ve dışavurumculuk, hem Van Gogh hem de Cézanne dahil olmak üzere tüm post-empresyonist sanatçıların eserlerinde ve 1914 yılı açısından 'tüm modern akımların' eserlerinde bulunur (Gordon, 1966: 376).

1885-95 döneminde, Munch, Gauguin, Cézanne ve Van Gogh gibi sanatçılar, resmin sadece dışsal gerçeklikleri yansıtmadığını savunmuş ve bunun yerine duyguların, duyuşal deneyimlerin ve hafızanın çarpıttığı bir gerçekliği kabul etmiştir. Bu, gerçekliğin çok biçimli ve esnek olduğunu gösteren bir algıdır. Bu dönemde, sanatsal bir öz-bilinç ortaya çıkmış; sanatçılar, gerçekliği temsil etmenin tek bir yolunun olmadığını inanmıştır. Bu yaklaşım, sanat eserlerinin öznel ve kurgusal doğasını fark etmelerini sağlamıştır. Ressamların kurgusu, birçok kurgudan sadece birini yansıtmış ve tek bir gerçekliğin bir aşamasını temsil etmiştir. Bu düşünce tarzı, bazı modern sanatçıların, sanat nesnesinin kendisi ile tuvalde sunulan formlar dünyası arasındaki ikiliği ifade etmeye yönelmelerine yol açmıştır (Ketchiff, 1984: 7).



Görsel 2: Edward Munch (Çığlık,1893),
Oskar Kokoschka (Herwarth Walden'in Portresi, 1910).

Norveçli ekspresyonist (dışavurumcu) bir sanatçı olan Edvard Munch akımın ünlü ressamlarından. Edvard Munch'un "Çılgılık" adlı eseri, sanat tarihinde önemli bir başyapıt olarak kabul edilir. Bu resim, farklı temaların ve sanatsal tekniklerin etkileyici bir bileşimini sunar. Renk ve deformasyon, resmin ifade aracı olarak yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Munch'un kişisel deneyimlerinden beslenen bu eser, içsel bir çatışmanın ve duygusal patlamanın sembolü olarak görülür. "Çılgılık"ta, boğucu bir atmosfer yaratan deniz ve kızıl gökyüzü arasında yer alan köprü, resmin ana merkezindedir. Köprü üzerinde, başını iki eli arasına almış, deforme edilmiş bir figür bulunur ve figürün çılgılığı, dalgalanan atmosferde yankılanarak izleyiciyi etkileyici bir deneyime davet eder. Bu çılgılık, içsel bir sıkıntının ve bastırılmış duyguların dışa vurumu olarak yorumlanır. Aynı zamanda, bireyin varoluşsal sıkıntılarına bir tepki olarak da düşünülebilir.

Matisse'in dışavurumculuğu, Fransız avangardının kişisel yaratıcı sürecin doğal konu ve resimsel sonuçtan önce geldiği vurgusunu yansıtmaktadır. Ancak bu yaklaşım, ifadeyi sadece kendini ifade etme eylemi olarak değil, aynı zamanda sanatçının kişisel mizacını ve yorumunu izleyerek bilinçli olarak doğadan ayrılmasını sağlayan bir araç olarak tanımlar. Bu bağlamda, "ifade" terimi, "izlenim"den farklı olarak, sanatçının içsel arayışını ve kendini ifade etme çabasını vurgular (Gordon, 1966: 371). Ernst Ludwig Kirchner, büyük şehirdeki hayatın gerilimiyle uğuldayan Berlin sokaklarıyla ilgili bir dizi resim yapmıştır. "Sokaktaki İki Kadın" resminde sanatçı, kürkleri ve kuş tüyü şapkalar içindeki kadınlara odaklanarak, yeni bağımsızlık ruhunu ve duygusallıktan uzak tavırları ortaya koyar (Farthing, 2012: 387). İnsanın umutsuzluğunu, mutsuzluğunu, endişelerini, korkularını, acılarını ve çaresizliğini dile getiren bu tür resimler dışavurumcu bir ifadeye sahiptir. Renkler ruhsal durumu daha da vurgulamaktadır. Karaktere göre renk ile dışavurum farklılaşır. Dışavurumcu sanatçı, ruhunu ortaya koymak için gerçeğin biçimini bozma yöntemini kullanır ve deformasyon yapar. Sivri keskin çizgiler, kırmızı ve tonları öfkeyi; dairesel oluşumlar, mavi ve tonları sakinliği vurgular. Ekspresyonist sanatçılar, doğal olmayan renkler ve abartılı, uzatılmış formlar kullanarak çarpıcı, olağandışı bir etki elde ettiler. Erich Heckel'in (1883-1970) yaptığı "Bir Masada İki Adam" adlı resim, Fyodor Dostoyesky'nin "Budala" adlı romanından etkiler taşımış ve Heckel gibi sanatçılar, sanatın daha geniş bir işlevi olduğuna ilişkin yerleşik düşünceleri sorgulamaya başlamışlardır. Dünyada şeytani bir kötülük varsa, ekspresyonistler bunun mutlaka resminin yapılması gerektiğini hissediyorlardır (Farthing, 2012: 378).

Ekspresyonist sanat, Nazilerin Almanya'da iktidara gelmesinden beş yıl sonra, 1933'te yok olmuş ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden

etkisini göstermiştir. Savaşın stres dolu atmosferi, dışavurumculuğun yeniden canlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm ve Minimalizm gibi akımlarla ilişkilendirilerek temel bir sanatsal ifade biçimi olarak önemini korumuştur. Bu dönemde sanatçılar, iç dünyalarını, duygularını ve savaşın etkilerini resimlerinde ve heykellerinde ifade etmek için dışavurumculuğun özgürlüğünden yararlanmışlardır. Bu, dışavurumculuğun sadece sanatsal bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bir bağlamda da anlam kazandığını göstermiştir.

2. Dışavurumcu Edebiyat

Dışavurumcu edebiyat, edebi eserlerde yazarın iç dünyasını, duygularını ve düşüncelerini doğrudan ifade ettiği bir akımdır. Dışavurumcu edebiyatta, gerçeklik sık sık tümdengelimci bir şekilde değil, daha çok yazarın iç dünyasının bir yansıması olarak sunulur. Bu nedenle, dışavurumcu eserlerde gerçeküstücülük ve sembolizm gibi öğeler sıklıkla kullanılır. Dilin ve imgelerin güçlü bir şekilde kullanılması da dışavurumcu edebiyatın önemli özelliklerindedir. 1890’larda Friedrich Nietzsche, “Böyle Buyurdu Zerdüş” adlı eserinde, “Gölgemin ne önemi var? Bırak arkamdan gelsin! Nasılsa ben onun önünde olacağım...” şeklindeki sözleri kaleme almıştır. Yirmi yıl sonra, dışavurumcu sanatçılar, bu sözden etkilenerek akademik kuralların, kent-soyulu zevkin ve geçmişi canlandırma sanatının gölgesini geride bırakacak cesur bir adım atmıştır. Bu yaklaşım, sanatın ve sanatçının kendine güvenini, yeniliği ve özgünlüğü ön plana çıkarmıştır.

Dışavurumcu edebiyatın en önemli temsilcilerinden biri Alman yazar Franz Kafka’dır. Kafka eserlerinde, bireyin yabancılaşması, varoluşsal kaygılar ve anlamsızlık temalarını işlemiştir. 1914’ten 1924’e kadar olan dönem, “Yoğun Ekspresyonizm On Yılı” olarak kabul edilmiştir. Avusturyalı yazar Franz Kafka (1883-1924) Batı edebiyatında dışavurumculuğun en parlak temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Yazarın Dava (1915), Kale (1922) ve bir dizi öyküsünde Kafka, keskin bir ironi ve abartı olmadan, derin bir analize ve soyut bir yaklaşıma dayanarak, insanın karşı karşıya kaldığı zayıflık karşısında uğradığı şoku göstermeye çalışmıştır. Kafka’nın çabaları sonucunda okuyucu edebiyatta ilk kez, modern irrasyonel dünyanın gerçekliğinde, insan zihnindeki anlaşılmasız baskın mekanizmalarla karşı karşıya kaldığında, ne kadar çabalarsa çabalasın depresyona gireceği ve bir etkileşimde bulunamayacağına inanmıştır. Evin dışında olmak, korku, depresyon ve özlem duygularına neden olur ve kişi kendine eziyet eder (Omonovna, 2022: 90).

Franz Kafka, dışavurumcu edebiyatın önemli bir figürü olarak kabul edilir. Eserleri, bireyin iç dünyasının karmaşıklığını ve çelişkilerini anlatırken,

toplumsal normlara ve otoriteye karşı çıkışı da işler. Kafka'nın eserlerinde sıkça rastlanan temalar arasında yabancılaşma, absürtlük, ve bireysel özgürlük arayışı yer alır. Kafka'nın dünyayı nispeten acımasız, duyarsız, bürokratik bir zorba olarak algılaması ve sürekli olumsuz tutumu, korkusu ve bitmek bilmeyen pişmanlık ve özleminin yanı sıra insanın bu soyut alana ruhsal ve duygusal olarak yabancılaşmasını doğurmuştur. Ancak Kafka'nın yaratıcı dünyası gerçeküstü korku, halüsinasyonları içerir. Yazarın eserlerini okuyan okuyucunun karşısına bambaşka bir dünya çıkar; sizden önce yazarın ve kahramanın kişilikleri bir araya gelir. Bu doğaldır, çünkü yazarın neredeyse tüm eserleri onun muhtemelen korku, pişmanlık ve yalnızlıktan doğan içsel deneyimlerinin ürünüdür. Örneğin “Dönüşüm” adlı eserinde, ana karakter olan insan figürünü bir böceğe dönüştürerek tasvir etmiştir. Kafka kitabında modernleşen dünya içerisinde yalnızlaşmayı ele almış ve insanın hayvana olan bakış açısını, benzerlikleri bularak kendine has anlatım diliyle göstermiştir (Dokur, 2019: 20).

Kafka, sadece kitaplarından değil aynı zamanda günlüklerinden de anlaşılacağı üzere; “... Artık tamamen kendime olan güvenimi yitirdim ve sıradan bir bakış, dünyayı şömineye çevirecek baş aşağı, hatta unutulmuş, banal anıları çağırıştırıyor her şey. Bu duygu daha önce hiç yaşanmamıştı. O kadar güçlüydüm ki, hayattan sadece zulüm bekliyorum. Şunu söylemeliyim ki kalbim tamamen boş. Şu anki durumum karanlık bir gecede dağlarda annesini kaybetmiş bir kuzu gibi. Kendimi o kadar kaybettim ki buna ağlamıyorum bile...” Dünyayı hissetmek harika bir duygu! “Yine bağırdım tüm gücümle dünyaya; Ama sonra ağızımı bağladılar, ellerimi ve ayaklarımı bağladılar ve gözlerimi mendille kapattılar” (Omonovna, 2022: 91). Bu dizelerden de anlaşılacağı gibi Kafka kaçınılmaz bir suçluluk duygusuyla kendine eziyet ederken aynı zaman da onun gerçek yaşamının ve varoluşunun özünü ele alır.

Makinelerin insan hayatına girmesiyle yaşamın organik zincirini yok etmiştir. Bu olay insanın günlük hayatını tamamen değiştirmiş ve her şey yapay hayata bağımlı hale gelmiştir. Yirminci yüzyılın başında olan bu durumla birlikte, teknolojinin ölçeği büyümeye hızla devam etmiş, ancak doğanın hayatta kalmasının temelleri tam tersine tamamen daralmıştır. Bilimde meydana gelen büyük değişikliklere rağmen vicdani duyguların önemli ölçüde zayıfladığı da açıktır. Anna'nın L.N.'nin “Anna Karenina” romanındaki acı rolünde Tolstoy, teknolojinin insan hayatına, ruhuna oluşturduğu büyük tehlike konusunda uarmıştır (Omonovna, 2022: 89). Dışavurumcu edebiyatın etkisi, sadece edebiyat dünyasında değil, aynı zamanda sanatın diğer alanlarında da hissedilmiştir.

Almanca konuşulan ülkelerde, dışavurumcu şiir de önemli bir gelişme göstermiştir. Bu alanda etkili olan bazı önemli şairler arasında George Trakl, Georg Heym, Ernst Stadler, Gottfried Benn ve August Stramm bulunmaktadır. Özellikle savaş sırasında yaşadığı derin acılar ve travmalarıyla tanınan şair August Stramm, alışılmadık ve deneysel mısralarla dışavurumcu edebiyatın önemli bir temsilcisi haline gelmiştir. Eserlerinde, duygusal yoğunluk ve savaşın insan üzerindeki etkileri çarpıcı bir şekilde ifade etme yeteneğiyle dikkat çekmiştir.

3. Dışavurumcu Alman Sineması

1919-1939 yılları arasında Almanya’da dışavurumun etkisi ile Dışavurumcu Alman sineması ortaya çıkmıştır. Bu dönem, politik ve ekonomik istikrarsızlık, savaş sonrası travma ve toplumsal değişimlerle karakterize edilmiştir. Bu karmaşık atmosfer sanatçıları iç dünyalarını ve toplumsal eleştirilerini sinema aracılığıyla ifade etmeye yönlendirmiştir. Dışavurum akımı filmlerinde, gerçeküstücü imgeler, simgesel sahneler ve derin psikolojik analizler sıkça görülür. Ayrıca, ışık ve gölge kullanımıyla atmosferik bir etki yaratılır ve izleyicinin duygusal tepkileri gözlenir. Dışavurumculukta gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu dikkat çeker. Filmlerde kaba ve barbar görüntüler hâkimdir. Ölüm ve düşük yaşama ilişkin nesnelere beraber, savaşın kızıştırdığı umutsuzluk ve erime dönemin konularıdır (Biryıldız, 1998: 38).

Hareketli resimlerden çok önce, folklor, kamp ateşi efsaneleri ve peri masalları yoluyla korkutucu hikâyeler anlatılmış ve bunların çoğu bugün hala ilham kaynağı olmuştur. Birinci Dünya Savaşı sonrasında bu masallar, modern kaygıları vurgulayarak iyi bilinen anlatıları genişleten en yaratıcı ve ürkütücü filmlerden bazılarının ortaya çıkmasına yol açmıştır (URL-1). Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Röhrig isimlerindeki üç tasarımcı, bir film için görevlendirilmiş ve yapacakları filmin dışavurumcu bir stilde olması gerektiğini savunmuştur. Şirket yetkilileri filmin uluslararası pazarda kar getireceğine inanarak, bu projenin sinemada denenmesini kabul etmiştir. Böylece dışavurum akımını içerisinde barındıran ilk film denemesi yapılmıştır. Dönemin fantastik dünyaya ışık tutan belli başlı filmleri şunlardır: “Praglı Öğrenci (1913)” Stellan RYE , “Golem (1914)” Henrik GALEEN , “Homunculus (1916)” Otto RİPPERT, “Doktor Kaligari’nin Muayenesi” (The Cabinet of Dr. Caligari, 1919) Robert WİENA daha sonrasında; “Operadaki Hayalet” (The Phantom of the Opera, 1925), “Çığlık” (Scream, 1996), “Koku: Bir Katilin Hikayesi” (Perfume: The Story of a Murderer, 2005), “Sweeney Todd: Fleet Sokağı’nın Şeytan Berberi” (2007), “Hayalet Süvari” (Sleepy Hollow, 1999) Tim Burton,

vs... F.W. Murnau'nun "Nosferatu" (1922) ve "Faust" (1926) gibi filmleri de akımın önemli eserleri arasındadır. Alman sinemasının bu döneminde, dışavurumcu edebiyatın etkisi de belirgindir. Özellikle, Franz Kafka ve Friedrich Nietzsche gibi yazarların eserleri, sinemada da yankı bulmuştur.

Dışavurumcu Alman Sinemasının ortaya çıkmasındaki ana nedenler üç başlık altında incelenebilir. İlk olarak, UFA'nın (Universal Film Aktiengesellschaft) etkisi önemlidir. Devlete bağlı olan bu film şirketi, savaş sonrası dönemde hızla genişleyerek Avrupa'nın en başarılı film ihraç eden şirketi haline gelmiştir. İkinci olarak, savaş sonrası Almanya'da yaşanan entelektüel heyecan ve devrimci ruh hali, dışavurumcu sanat ve sinemanın doğuşunu desteklemiştir. Son olarak ise, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce yapılan ancak savaş sonrası konuları öngören, fantastik dünyaları yansıtan ve psikolojik huzursuzluğu ele alan filmler, dışavurumcu sinemanın temelini oluşturmuştur.

1913 yılında Danimarkalı yönetmen Stellan Rye tarafından çekilen "Prag'lı Öğrenci" adlı film, gelecekteki Alman filmlerinin temalarına önemli bir öncülük yapmıştır. Film, bir öğrencinin ruhunu şeytana satması ve sevdiği zengin kadına ulaşma arzusuyla yükselmeyi hedeflemesini konu alır. Bu filmde, şeytani güçlerin ve doğaüstü unsurların insanlar üzerindeki etkisi ve dileklerin gerçekleşmesi karşılığında yaşanan kötü sonuçlar anlatılır. Film, 1920'lerde pek çok Alman yapımının temelini oluşturacak olan ürpertici ve fantastik atmosferi başarıyla yansıtmıştır. Örneğin, aynadaki yansımanın, genç öğrencinin karanlık yönünü temsil ettiği ve onun kötü eğilimlerinin etkisi altında kaldığı vurgulanmıştır. Film, bireyin iç dünyasına olan ilginin artmasına katkı sağlarken aynı zamanda yönetici sınıf ile orta sınıf arasındaki çatışmayı da vurgulamıştır.

Dışavurum sinemasının popüler örneklerinden biri olan "Golem" filminin öyküsü Ortaçağ Yahudi efsanesinden esinlenilerek oluşturulmuştur. Efsaneye göre, Prag'lı bir müneccim-haham tarafından kıymetli bir taş ile hayat verilen kilden yapılan heykel Golem'i anlatır. Henrik Galeen tarafından yönetilen filmde, eski bir sinagogun yıkıntıları arasında bulunan Golem, yazmalar aracılığıyla canlandırılır. Golem daha sonra antikacının kızına aşık olur ve onun reddiyle kontrolsüz bir şekilde saldırgan hale gelir, etrafı yakıp yıkmaya başlar. 1920'de Wegener kendi Golem filmini yönetmiş ve film, Prag'daki Yahudi gettosu ve mimarisiyle dikkat çeken sahneler içermiştir.

1916'da Otto Rippert tarafından yönetilen ve altı bölümden oluşan "Homunkulus" adlı film, Golem'e benzer bir hikâyeyi anlatır. Bu dizi filmde, bir bilim adamı tarafından yapılan Homunkulus adlı robotun maceraları sergilenir. Homunkulus, zeki ve kararlı bir yapay yaratıktır. Bilinç kazandıkça dışlanmışlık ve yalnızlık hissinden kurtulmak için sevgi arayışına girer. Ancak,

“ruhsuz adam”, “şeytanın uşağı”, “canavar” gibi isimlerle etiketlenmesi Homunkulus’u öfkelenendirir ve sonunda bir diktatör haline gelir. İşçi kılığına girer ve isyanlar çıkarır. Kitleleri acımasızca ezerek dünya savaşına yol açar. Hem Golem hem de Homunkulus karakterleri, hareketlerindeki şiddeti ve anormal yaratılışlarını gösterirken, içlerindeki aşağılık duygusu, aynı dönemde Alman toplumunun yaşadığı eziklik ve yenilgi hissini hatırlatmaktadır.

Dışavurumcu Alman Sinemasının ilk ve en önemli temsilcilerinden biri olan yönetmen Robert Wiene’in 1920 yapımı “The Cabinet of Dr. Caligari” (Doktor Caligari’nin Muayenehanesi) filmidir. Bu film, dönemin politik ve toplumsal gerilimini yansıtan distopik bir atmosfere sahiptir. Filmin tasarımcılarından biri olan Warm’e göre; “Film görüntüsünün grafik sanatı olması zorunludur” görüşündedir. Aşırı stilasyonu Caligari gerçekten de etkileyici bir dışavurumcu resim ya da ahşap baskı gibidir. Caligari’nin ekspresyonist unsurları genellikle dışsal niteliktedir; bunlar, filmi modernist Almanya’nın bir ürünü olarak daha kabul edilebilir kılan zevklerdir. Film avangard bir yapıdadır; kübist karakterler Caligari de içsel bir niteliğe sahiptir. Diyalektik tema, Braque ve Picasso’nun eserlerinde gördüğümüz aynı doğadan gelir. Her iki ortamın da uygulayıcıları, özdüşünümsel bir sanat yaratmak için yanılısamanın yok edilmesi gerektiğini ve geleneksel bir anlatı duygusunu bir miktar koruyabileceğini belirtir (Ketchiff, 1984: 11).

“Caligari”nin teması, gerçekliğin sorgulanması etrafında döner ve bu kafa karışıklığı, izleyicinin geleneksel filmlerde bulunan basit hikâye gerçekliği ile değil, hikâye ve film arasındaki iki gerçeklikle karşılaşmasından kaynaklanır. Filmin kendisi anlatıya sahip olsa da, bu anlatı, filmin somutluğunu gölgelemez. Filmi daha da karmaşıklaştıran şey ise, sonunda anlatının gerçekliğinin sadece bir delinin bakış açısından doğru olduğunu öğrenmemizdir; yani güvenilmez bir anlatıcıya güveniriz. Bu nedenle, Caligari, sanatın dış gerçekliğin yanıltıcılığına olan değişmezliğine bir övgü haline gelir ve bu ifşa, yanılısamanın gerçeğe ulaşmanın bir aracı olarak kullanılmasını daha da reddeder. Hikâyenin kurgusal doğasının ve kullanılan aracın somutluğunun bu şekilde kabul edilmesi, Caligari’ye, genellikle bağlantılı olduğu Alman Ekspresyonizmi akımıyla uyumlu olmayan bir ironik tarz sunar (Ketchiff, 1984: 9).

Filmin başlangıcında, setler açıkça ekspresyonist çarpıtmalara sahiptir. Sandalyeler çok uzun, çok küçük veya tuhaf boyutlardadır; pencerelere yaslanan duvarlar dengesiz paralelkenarlara sahiptir. Ancak oyuncular, bu görsel açıdan tuhaf ortamı dikkate değer bir kolaylıkla yönetebiliyormuş gibi görünmektedir. Ancak, izleyicinin fark ettiği bir ayrım vardır; oyuncuların kostümleri, çevreleriyle aynı döneme aittir. Mobilyalar modernist bir tondayken, kostümler gerçek insanların giydiği gibi eskimiş gibi görünmektedir. Bu nedenle, anlatıda

katılımcılar ve fiziksel çevre arasında bir kopukluk, bir süreklilik eksikliği mevcuttur ve bunun bir sonucu olarak empati eksikliği yaşanmaktadır. Bu kopukluk, Dr. Caligari'nin ilginç ve önemli bir mekânsal kavramına, yalnızca sahneden sahneye olan bir kopukluğa hazırlar. Bu durum, “gerçek” bir ortam yanılmasının oluşturulamayacağı anlamına gelir, çünkü mekâna girilemez. İzleyicinin Caligari karakterlerine olan empati eksikliği, bu mekânsal manipülasyonla dönüştürülür (Ketchiff, 1984: 11). Caligari’de perspektif, geleneksel olarak bilinen anlamının tersine işler. Kayboluşun önünde duran anlatıcı arka planda değil, ön plandadır ve irrasyonel bir biçimde ilerler. Anlatıcı binaya vardığında, aniden uzaklık hissi kaybolur ve sahne alanında bir geçiş olmaz, ön ve arka planda net bir ayırım yapılmaz, bağlantısız bir mekânsal belirsizlik ortaya çıkar. Anlatıcı ile çevre arasındaki bu bağlantı eksikliği, yeni ortaya çıkan zihni vurgular. Mekân ve mekânın manipülasyonları, Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin iç içe geçmiş temaları ve fikirlerinin merkezindedir (Ketchiff, 1984: 13). Caligari’de, perspektifin tersine işlenmesiyle, izleyici normalde beklenen anlatı yapılarından sıyrılarak, karmaşık ve hipnotize edici dünyanın içine çekilir.

The Cabinet of Dr. Caligari filmi, açılımların etkileyici bir biçimde kullanımını sergiler. Bu açılımlar ve eğik çizgiler desensel bir bütünlük oluştururken, aynı zamanda dikkat çekici bir asimetrik kompozisyon oluşturur. Çizgilerin kaba dokusu ve neredeyse karalama gibi bir hissiyatı vardır. Bu özellikler çevredeki soluk grilerle vurgulanarak filmdeki sanatsal ifadeyi güçlendirmiştir. Arka plan ve öğelerdeki çizgisel kompozisyon, bir tür dikkatsizlik hissiyatı yaratır, ancak bu dikkatsizlik tutarlıdır. Filmin sanatsal boyutunu desteklemek için yüzeyinde kesin bir tepki verdiği hissedilir. En belirgin özelliklerinden biri harekettir. Hareket, dans gibi, şekillerin ve kitlelerin somut bir temsili olarak hizmet eder ve bu temsili sıklıkla tekrar edilerek korur (Ashmore, 1950: 413). Yüzeyin bir sanat değeri olarak başarılı olması, hareketin kendisine anlam kazandıran bir tempo, ritim ve yöne sahip olmasıyla mümkündür. Bu, hareketin düzenli bir ritimle ilerlemesi ve belirli bir yöne doğru ilerlemesiyle ifade edilir. Böylece, hareket yüzeyde estetik bir denge ve düzen yaratır.

Alman Dışavurumculuğu, sinematografi ve kurguya büyük önem veren bir stil olarak öne çıkar. Bu akım, yoğun bir şekilde mizansene dayanır ve biçimleri çarpıtarak ve abartarak gerçekçi olmayan bir şekilde sunar. Oyuncular genellikle yoğun şekilde makyajlı ve hareketleri yavaştır. Karakterler, sadece bir dekor parçası değil, aynı zamanda sahnedeki diğer görsel öğelerle birleşerek ortaya çıkarlar.



Görsel 3: “The Cabinet of Dr. Caligari” filminden sahneler (1920)

<https://www.rogerebert.com/features/lasting-fright-the-staying-power-of-the-cabinet-of-dr-caligari>

“Caligari” filminde, bir karakterin çarpıtılmış bakış açısını aktarması ele alınır. Filmin dünyasını, karakterin gözünden gördüğümüz için, dekorlar kahramanın algıladığı gibi şekillendirilir. Bu anlatısal işlev, kahramanın Caligari’nin peşine düştüğü sahnede bir akıl hastanesine girdiği noktada belirginleşir. Kahraman etrafına bakmak için durduğunda, zemin boyunca yayılan siyah-beyaz hatlar modelin ortasında durur ve duvarlara doğru ilerler. Bu, filmin dünyasının tam olarak kahramanın bakış açısının bir yansıması olduğunu gösterir (Bordwell, Thompson, 2009: 448). Dr. Caligari’nin sembolizmi çeşitli yorumlara açıktır ve izleyici bu eserde farklı anlamlar yükleyebilir. Genel olarak film, başkarakterinin hayatındaki zorlukları ve bu zorlukların çeşitli yönlerini temsil eder. Hikâye, sadece karakterlerin ve olay örgüsünün değil, aynı zamanda seyircinin de yanıltıldığı ve ne gördüğünü bilmediği karmaşık bir şekilde sunulur. Bu, bilgi ve düşüncenin belirsizliğini vurgular ve izleyicinin sorgulamaya teşvik eder (Ashmore, 1950: 415). Sanat eserleri ve filmlerde kullanılan sembolik anlam, eserin çokluğu ve karmaşıklığına işaret eder. Dış dünyadan aktarılan deneyimlerin ve hayata dair gizemli açıklamanın sembolik olarak ifadesini içerir. Filmin ana karakterleri, Caligari dışındaki karakterler, ne yaptıklarını bilmeyen, doğru düşünemeyen şekilde gösterilir. Böylece izleyici de aynı belirsizlik durumuna düşürülür. Bu, insanlık hakkındaki büyük bir gerçeği açığa çıkarır: Bilmediğimiz ve tam olarak doğru ve açık düşünmediğimiz. “Olaylar görüldüğü gibi değildir”. Bu ilk anlam, insanın kafa karışıklığı ve cehaletle ilgilidir. İkinci anlam, insanın dışındaki dünyayı bir muamma olarak gösterir ve film atmosferi tarafından aktarılır. Bu, bizi psişik bir gücün altına taşır ve dış dünyada var olan bilinmeyen bir “x” faktörüne dokunur. Bu durum, bizim için dış dünyanın bilinmezliğini ve kavrayışımızın ötesinde bir erişime sahip olduğumuzu düşündürür (Ashmore, 1950: 415).

Film yapımcısı Paul Rotha'ya göre, Dışavurumcu Alman Sineması, sinemaya önemli katkılarda bulunmuştur. Bu akım, sinema tarihinde yönetmenin kamera kullanımıyla ilk kez gerçekleşen bir dönüm noktası olmuş ve ekran üzerindeki gerçeklik algısını değiştirmiştir. Bu filmler, gerçekçilikten ziyade, hayal gücüne ve yaratıcılığa dayalı bir olası gerçeklik sunmuştur. Fotoğrafik olmayan bir film bile etkili bir şekilde dramatik olabilmiştir. Film, ekran üzerindeki gerçekliği sorgulamış ve izleyicinin zihinsel dünyasına girerek, olası bir gerçeklik algısı oluşturmuştur.

Dışavurumcu Alman filmlerinde gölgeye oldukça yer verilmiş ve kaçıp kurtulma olanağı olmayan kaderin laneti anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Friedrich Wilhelm Murnau'nun ünlü filmi "Nosferatu"da (1922) vampirin ortaya çıkışının habercisi, merdivenlerden çıkan gölgesidir. Dışavurumcu filmler, güçlü ışık gölge etkileri, keskin siyah-beyaz karşıtlıkları, çevredeki her şey karanlığa gömülmüşken tek bir nesne ya da kişinin keskin ışıkla aydınlatılması gibi efektlerle de heyecan yaratır.



Görsel 4: "Nosferatu" filminden sahneler (1922)

Fritz Lang'ın "Metropolis" (1927) filmi, dönemin teknik ve görsel açıdan en etkileyici yapıtlarından biridir. Filmin hikâyesi işçiler ve sorumlular arasındaki güç dengesizliğini konu alır. Ekspresyonist filmlerinin hazcı yaşam ile politik gerilim arasındaki çatışmayı ve insan-makine kavramını tasvir etme biçimini yansıtır. Metropolis'te aksiyonun kalbindeki yaratılışı tanımlamak için defalarca kullanılan bir ifadedir. Lang'ın inanılmaz derecede iddialı filmi, hiç bitmeyecekmiş gibi görünen - daha da kötüleşecek olan - ekonomik krizin toplumsal eleştirisi, yer üstündekilerin gece boyunca dans ettiği işçi sınıfının korkularıyla dolu bir dünyayı gözler önüne serer. Ancak işçiler bile, onlara bu kadar zorluk çıkaran makineleri çöpe atarken (neredeyse boğulmak üzere olan) çocuklarını unuttuklarında, tam anlamıyla iyi bir imaj çizmez. Genç nesil, ebeveynlerinin Büyük Savaş sırasındaki pervasız davranışlarının ve kendi

kimliğini bulmaya çalışan parçalanmış toplumu onaramamanın bedelini öder (URL-2). Dışavurumcu sinemanın görsel ve anlatsal teknikleri, sonraki dönemlerde birçok yönetmen ve akımı etkilemiş, özellikle, korku ve gerilim türlerinde, sinemanın estetik ve atmosferik unsurları uzun süre varlığını sürdürmüştür.

Ekspresyonizmin etkisi 1920'lerin ortalarına doğru azalsa da, natüralist etkiler taşıyan Kammerspiel türü filmlerde hala hissedilmeye devam etmiştir. Bu türdeki filmlerin görsel düzenlemelerinde sade dekorlar ve karakterlerin iç dünyalarının derinlemesine incelendiği basit öyküler kullanmıştır. Kammerspiel filmleri, az sayıda karakterin yer aldığı ve eylem, zaman ve mekân birlikteliğine vurgu yapan bir yaklaşım benimser; kurguda çarpıcılığa değil, karakterlerin içsel yolculuğuna odaklanır. Bu filmlerde Ekspresyonist sinemanın etkisiyle kaderci bir hava egemendir ve kapalılık duygusu ile karamsarlık baskısı belirgindir. Ayrıca, bu tür filmlerde ara yazı kullanılmaz ve duygular ve düşünceler, davranışlar yoluyla açıklanmaya çalışılır. Karakterler isimlendirilmeden genel terimlerle tanımlanır, bu da onlara evrensel bir nitelik kazandırır.

Tim Burton bunların yanı sıra “Batman (1989)” ve “Batman Dönüyor” (Batman Returns, 1992) adlı iki çizgi roman uyarlamasına bu alanın estetiğini katarken tamamen dünyadan soyutlanmış bir evren yaratmıştır. Wiene'den oldukça etkilenen Tim Burton filmlerinde dışavurumu yansıtmaya devam etmiştir. Tim Burton'un “Edward Scissorhands” (Makas Eller, 1990) filmi bu örneklerden biridir.



Görsel 5: “The Cabinet of Dr. Caligari” (1920), “Edward Scissorhands” (1990)

Tim Burton'ın yazdığı “Edward Scissorhands” (Makas Eller), sıradan bir insan olarak hayat sürmeye çalışan Edward adında neredeyse tamamlanmış bir genç adam hakkındadır. Alman Ekspresyonizminden etkilenen filmin ana teması öz analiz ve deliliklidir. Edward, bir bilim adamı tarafından yaratılmış bir

robottur ve Peg’le tanışana kadar şatoda yaşamaktadır. Peg onu evine getirir. Edward artık makas elleri ile normal bir hayat yaşamaya başlamıştır. Bill’in kıyafetlerini giyer ve aynaya baktığında kendisini diğerleri gibi bir insan olarak görür. Komşularının bitkileri, köpekleri ve hatta saçlarını kesmelerine yardım eder ve komşuların arasına karışır. Mahalledeki insanlardan farklı olmasına rağmen sıradan bir insan gibi yaşayabileceğini keşfetmeye başlamıştır (URL-2).



Görsel 6: “Edward Scissorhands” (1990)

Filmde Alman Ekspresyonizminden etkilenen bazı üslupların da karşımıza çıktığı görülür. Filmde kullanılan stillerden biri de çarpık gövdeler ve şekillerdir. Örneğin kalede budanan bitkiler normalden daha büyüktür. Kapı tokmağının sapı ise daha uzundur. Edward’ın makas elleri de bir tür vücut çarpıklığıdır. Makas ellerini insan eliymiş gibi kullanmaya çalışır. Filmdeki ayarlar eğimli çizgiler ve eğrilere sahiptir. Kalenin çatı katı da oldukça eğimlidir. Tavan arasına çıkan merdiven düz değil, düz olmayan merdiven yüzeyi ile yukarı doğru kıvrılmaktadır. Edward’ın şatosunda da çarpık pencere ızgarası vardır. Mahalledeki beyaz yollar da kıvrımlıdır. Tüm bu kıvrımlar ve çarpık çizgiler açıkça Alman Ekspresyonizm filmlerinin karakteristik özelliklerinden biridir, tıpkı Dr. Caligari’nin Muayenesi’nde de bu çizgiler dikkat çekmektedir (URL-3). Bunların yanı sıra filmin ışıklandırması da öne çıkar. Edward geceleri Kim’in yatağında yatarken anahtar deliğindeki kısık aydınlatma dikkat çeker. Bu aydınlatma, Edward’ın yabancı dünyada aslında yalnız olduğu hissini yaratmaktadır. Filmlerdeki tercih edilen ışıklandırma tarzı, Alman Ekspresyonizmde ortaya çıkan temel unsurdur, bir nevi bu film akımına ait filmlerin bir gereğidir.

Alman ekspresyonist filmleri parçalanmış bir toplumu tasvir etmek için genellikle canavarları ve kurgusal karakterleri kullanmayı tercih etmiştir. Dışavurum ile gelen korku, ister Öteki’nin sınırlarına nüfuz ettiğine dair paranoyak şüpheyeye, ister içeriden gelen canavar olsun, toplumu saran korkulara bir ayna tutmuştur.

4.

5. Dışavurumcu Canlandırma Sineması

Alman dışavurumcu canlandırma sineması, dışavurumcu sanat hareketinin etkisi altında, duygusal ve psikolojik içerikleri yansıtmak amacıyla tasarlanan çizgi filmleri ifade eder. Bu tür çizgi filmler genellikle soyut, sembolik veya rüya benzeri öğeleri içerir ve karakterlerin iç dünyalarını ve duygusal deneyimlerini odak noktasına alır. Çizgi filmlerde belirli bir biçim, tekbir karaktere bağlı olmaksızın devam eder ve renklerle vahşi bir haykırışı, kendi iç isyanlarını anlatmak istemektedir.

Tim Burton, Alman dışavurumculuğunu pek çok filmiyle yansıtan ve korku filmlerinden beslenen masalsı dünyasını Amerikan sinemasına başarıyla adapte eden bir yönetmendir. Burton, kısa sürede bu eserleriyle ‘auteur’ unvanını hak etmiştir. Temel amacı, sevdiği eserlerin imgelerini ve geleneklerini kendi masalsı dünyasına entegre etmektir. Bu, özellikle çizgi filmlerinde belirgin bir şekilde görülür. Burton, sembolik isimlerden ilham alarak karakterlerini oluşturur ve genellikle ana karakterini bir ‘öteki’ olarak seçer. Bu, seyircinin duygusal bağ kurmasını istediği karakteri anti-kahraman olarak sunmasına olanak sağlar. Burton’un incelikli çizim teknikleriyle oluşturduğu bu dünya, onun sanatsal yeteneğinin bir yansımasıdır. Dışavurum akımından etkilenerek yaptığı çizgi filmlerin başlıca örnekleri; “Vincent” (1982), “Noel Gecesi Kabusu” (The Nightmare Before Christmas, 1993), “Ölü Gelin” (Corpse Bride, 2005), “Frankenweenie” (2012), vb.

The Nose (Burun)

Yönetmenliğini Alexander Alexeieff ve Claire Parker’ın yaptığı “The Nose” (Burun, 1963) kısa animasyon filmi, Alman dışavurumcu sanatının özelliklerini yansıtmaktadır. Film, Nikolai Gogol’un aynı adlı kısa öyküsünden uyarlanmıştır. Karakterin burnunun vücudundan ayrılması ile bağımsız bir şekilde maceralara atılmasını anlatmaktadır. Film, soyut ve dışavurumcu bir estetiğe sahiptir ve karakterin iç dünyasının tuhaf ve rüya benzeri bir şekilde temsil edilmesiyle dikkat çeker. Bu tür çizgi filmleri incelediğinizde, karakterlerin içsel çatışmalarının ve duygusal deneyimlerinin dışavurumcu bir tarzda nasıl ifade edildiği gözlemlenir. Alman dışavurumcu çizgi filmleri, geleneksel çizgi film anlatısından saparak farklı bir sanatsal deneyim sunmuştur.

Vincent

“Vincent”, 1982 yılında Tim Burton tarafından yaratılmış ve dışavurumcu tarzındaki filmlerin harika bir örneğidir. Filmde, Vincent ve canavara benzeyen köpeğinin gölgelerde gizlendiği kavisli ve gerçekçi olmayan merdivenleri

görülür. Pencerelerden aşağıya yansıtılan ışık, sahneye bir miktar ışık katarken, ilginç doğrusal açılar da geliştirilmiş; tipik bir Ekspresyonist film etkisini vurgulamıştır. Karanlık ve melankolik bir atmosfere sahip filmde, karakterlerin ve çevrenin abartılı şekillerle tasvir edilmesi Dışavurumcu sanatının tipik özelliklerindedir. Karakter tasarımları abartılı olarak tasarlanmış ve karakterlerin iç dünyalarını ve duygusal durumlarını vurgulanmaya çalışılmıştır. Filmin temasında izolasyon, yalnızlık, ve iç çatışmalar gibi temalar filmde ön plandadır. Vincent karakterinin iç dünyasındaki karanlık yolculuğu ele alınmıştır.



Görsel 7: Vincent (1982)

Kunze'e (2015, s.200) göre, "İster Caligari'nin entrikacı doktoru, ister Metropolis'in ahlaksız sanayicisi olsun, bu filmlerin karşıtları, fiziksel güç veya ideolojik manipülasyon yoluyla alt sınıflı kontrol etmeye, boyun eğdirmeye ve sömürmeye yönelik burjuva entrikalarını ortaya çıkarmışlardır. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, insan ırkının geleceği hakkında (alaycı bir şekilde) spekülasyon yapmak için distopik mikrokozmoslar yaratan bilim kurgu filmlerine duyulan korkuyu kişileştiren ve dramatize eden korku filmleridir. Burton bu iki türün her ikisinden de yararlanır; hem vizyonları fantastik, hem de üslupları hicivli eğlenceli filmler yaratır." Belki de kendisinden önceki Alman Ekspresyonist yönetmenler gibi Weinstock (2013: 8), Tim Burton hikâyeleri "kısıtlayıcı sosyal beklentiler, baskılanan ve esnek olmayan otoriter yapılar tarafından tehlikeye atılan" yabancılaşmış bireyin bakış açısından anlatır. Tim Burton'un karakterlerinin çoğu yabancıdır ve kendi toplumları tarafından yanlış anlaşılır ve toplum, farklı olarak algılananlara ne kadar da nazik bakma eğiliminde değildir (URL-4).

Burton, Vincent kısa filmiyle, karakterlerin ve olayların arkasındaki derin anlamları ve imgeleri, izleyiciyi daha fazla düşünmeye ve yorumlamaya teşvik etmeye yönlendirmiştir. Bu da filmi, sanatsal ve felsefi bir deneyim haline

getirmiştir. Film, Alman Dışavurumcu sanatının modern yorumunu temsil etmiştir.

The Secret of NIMH (NIMH'in Sırrı)

Alman Dışavurumu sanatının etkilerini yansıtan bir başka animasyon filmi örneği olarak “The Secret of NIMH” (NIMH’in Sırrı, 1982) filmi akla gelir. Amerikan yapımı 1982 animasyon filmi, Robert C. O’Brien’in “Mrs. Frisby and the Rats of NIMH” adlı romanından uyarlanmıştır. Film adını, Ulusal Ruh Sağlığı Enstitüsü’ndeki fareler üzerinde deneylerin yapıldığı araştırma tesisinden alır. Filmdeki karakterler, “NIMH” olarak buradan bahseder. Hikâye, laboratuvar deneylerinde değiştirilen farelerin ve sıçanların yaşadığı dünyayı anlatan, karanlık bir fantastik masaldır. Film, korkutucu görünen karakterleri ve uğursuz görüntüleri ile duygusal olarak yaralayıcıdır. Karakter çizimlerinde ve animasyonda kullanılan renkler bile benzer filmlerin çoğundan daha sert ve koyudur. Bir yetişkin olarak, laboratuvar hayvanlarına acı verici görünen çeşitli ilaçların enjekte edildiği sahneleri veya Bilim hapishanesinden kaçmaya çalışırken ölümler gibi birçok sahne izleyiciyi derinden rahatsız etmektedir.

“The Secret of NIMH”, çiftçi Fitzgibbons’ın bahçesinde dört çocuğuyla birlikte yaşayan dul, iyi kalpli bir fare olan Bayan Brisby’nin hikâyesini konu alır. Ancak her ekim mevsiminde o (ve orada yaşayan diğer birçok hayvan), çiftçinin sabanın önünden çekilmek için ailesini kökünden sökmek zorunda kalır. Oğlu Timmy’nin hareket edemeyecek durumda ve ölümcül derecede hastalığı ve diğer hayvanların hayatta kalmalarının bir yolunu bulma konusundaki çaresizliği görülür. Büyük Baykuş’tan tavsiye ister; Baykuş, ölen kocasının kimliğini öğrenince ona gülfidanında yaşayan farelere gitmesini söyler. Bu hiper-zeki yaratıklar, Jonathan Brisby’ye borçludur, zira sıkışıp kaldıkları tıbbi tesisten kaçmalarının sebebi olurlar (ve bu onlara belirgin bir şekilde fareye benzemeyen yeteneklerini kazandırmıştır). Bu nedenle, Brisby evinin bahçe taşının rüzgâr altı tarafında güvenli bir yere taşınmasına yardım etmeyi kabul eder. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde bu macera planlandığı gibi gitmez ve ardından ihanet, ölüm ve fedakârlık başlar (URL-5).



Görsel 8: “The Secret of NIMH” (1982)

İmkânsız gibi görünen zorluklar karşısında bir kayıp, acı ve cesaret hikâyesi olan NIMH, fantastik unsurları gerçek hayattaki sorunlarla ve ciddi felsefi soruları içeren, görsel olarak büyüleyici ve anlatı açısından karmaşık bir filmidir. Kahramanımızın yolculuğu çoğu zaman kasvetli görünse de, onun yalnızca korkularıyla yüzleşmekle kalmayıp, onları yendiğini de görürüz (URL-5).



Görsel 9: “The Secret of NIMH” (1982)

Film karanlık bir atmosferde ve daha çok yetişkinlere yönelik temaları, ölümden tek ebeveynli olmanın getirdiği mücadelelere, tıbbi deneylere ve hayvan zulmüne kadar birçok konuya değinmiştir. Karakterler açıkça acı ve korkuyu gösterir; süregelen duygusal acıyla, başka pek az çocuk filminin dokunmaya istekli olmayacağı bir şekilde konu alır. NIMH’in Sırrı, etik sorumluluk ve tür olarak birbirimize borçlu olduğumuz şeyler hakkında karmaşık sorular sormaktan da aynı derecede korkmamıştır. Ayrıca filmin tamamı cehennem gibi ürkütücü görünür. Filmdeki antik fare lideri Nicodemus ya da bilge Büyük Baykuş karakterleri görünüşte hikâyede olumlu bir güç olması amaçlansalar bile tam bir kâbus haline gelmiştir. Görsel olarak, parlayan gözleri, gıcırdayan eklemleri ve zar zor dizginlenmiş bir tehdit duygusuyla korkutucu şekildedir.

Renkler korkutucu bir ruh hali yansıtmada etkin bir rol oynar; örneğin bazen korkutucu bir tehdit ortaya çıktığında arka planı süsleyen kan kırmızısı renkler tercih edilir.



Görsel 10: “The Secret of NIMH” (1982)

Filmdeki bazı sahnelerde, renk tercihleri, karanlık silüetler oldukça dikkat çeker. Filmin kahramanının, kim olduğunu bilmeyen, kendisini ya da yoldan geçen ve dünyanın yakınına girmeye cesaret eden diğer kişileri muhtemelen yaralayabilecek şekillerde ona doğru hızla savrulmaya yakın olan kötü niyetli bir gardiyanla karşılaştığını göstermektedir. Tercih edilen kan kırmızı renk ile korkutucu atmosferin yansıtmasına yardımcı olunmuştur.

Waking Life (Uyanık Hayat)

“Waking Life” (Uyanık Hayat, 2001) Richard Linklater’ın yazıp yönettiği ve 2001 yılında yayınlanan bir filmidir. “Waking Life”, rüya benzeri görsel estetiğiyle dikkat çeker. Film, gerçeklik ile rüya arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir dünyada dolaşan bir karakterin hikâyesini anlatır. Rüya teması, filmin merkezinde yer alır ve karakterimiz bir dizi farklı kişiyle etkileşime girerek felsefi ve metafizik konuları tartışır. Filmde, Varoluşçuluk felsefesine sık sık atıflar yapılarak özgürlük, bireysellik ve farkındalık gibi konular ele alınır. Karakterlerin diyalogları ve sorgulamaları, izleyiciyi rüya, gerçeklik ve farklılıkların doğasını düşünmeye yönlendirir. Ayrıca film izleyiciyi, “Inception” (Başlangıç) filmi gibi çok katmanlı bir yapının içine sokar. Farklı düzeylerde gerçekliklerin ve algıların birbiri üzerine binmesi, izleyiciye filmin derinliklerinde gezinme fırsatı sunar. Her bir diyalog ve sahne, izleyicinin kendi yaşamıyla ve algısıyla ilişkilendirilebileceği düşüncelere yol açmıştır.

Animasyon tekniği olarak “rotoskop” kullanılarak gerçek aktörlerin görüntüleri çizgi filme dönüştürülmüştür. Bu durum filmi gerçek dünyadan soyutlayarak dışavurum benzeri bir deneyim sunmuştur. Film, düşünce ve

varoluşsal soruları soyut ve dışavurumcu bir şekilde ele alırken, animasyonun gücünü kullanarak içsel dünyaları ifade eder.

Persepolis

Marjane Satrapi'nin aynı adlı otobiyografik çizgi romanından uyarlanan film "Persepolis", İran İslam Devrimi ve sonrasındaki dönemi anlatan bir hikâyeye odaklanır. Film, siyasi değişimler, aile ilişkileri ve kişisel büyüme gibi önemli temaları işlerken, sade ve stilize bir animasyon tarzı kullanır.

Satrapi, okuyucuya "nesnel" bir şekilde yüzlerce ölümden daha duygusal ve rahatsız edici olan bir ölümü gösterir. Gilmore, Satrapi'nin tarih temsiliyle okuyucunun duygusal olarak dahil olmasını vurgularak şöyle der: "Persepolis, bu okuyuculara Orta Doğu'yu düşünmeyi öğretmekle kalmaz, aynı zamanda nasıl hissedileceğini de öğretir" (Gilmore, 2011: 157). Karakter tasarımları, görsel öğeler ve arka planların çizimleri, keskin hatlar ve dramatik gölgelerle dışavurumcu bir tarzda sunulmuştur. Bu stil, karakterlerin duygusal durumlarını vurgulamak için kullanılır. Renkler, duygu ve atmosferi iletmek için dikkatle seçilmiştir. Bazı sahnelerde siyah-beyaz kullanılarak dramatik etkiler oluşturulurken, diğer sahnelerde canlı renklerle belirli duygusal tonlar yaratılır. Bu, dışavurumcu tarzın bir parçasıdır ve izleyiciye derin duygusal bağlantılar kurmalarını sağlar.



Görsel 11: "Persepolis" (2007)

Satrapi, dramatik karşıtlıklar yaratan değişen yollarda kıyafetleri ve arka planları etkili bir şekilde betimlemek için siyah ve beyazı kullanır. Esnek geometrik tarzı, hem çocukluk masumiyetini hem de tarifsiz acıyı anlamlı bir şekilde iletmıştır. Yazar Fernanda Eberstadt bu tarzı "cesur ve canlı" olarak tanımlar. Satrapi, Doğu ve Batı'nın sahte-naif pastişini çizer ve çizgi romanın ölçek karşılaştırmalarındaki paranoyak Ekspresyonizm'i sergiler (Davis, 2006: 271). Satrapi'nin tarzı minimalist ve basitçe bir yaklaşımı benimser. Renk

kullanımını minimumda tutarak, anının gerilimini ve ciddiyetini vurgular. Basitleştirilmiş sanatsal ifadesi, duyguları etkili bir şekilde iletişim kurar ve izleyiciye derin bir etki bırakır (Bjerka, 2017: 27). Filmde de çizgi roman tarzını koruyan Satrapi, hikâyesini güçlü bir şekilde aktarmıştır.



Görsel 12: “Persepolis” (2007)

Persepolis’in stili: anlatının gücü ve etkisi, Satrapi’nin çizimlerinin muhteşem minimalizmi ile bu çizimlerin betimlediği sonsuz karmaşık travmatik olaylar arasındaki radikal kopukluktan gelir: taciz, işkence, infaz, bombalama, toplu katliam. Persepolis, şiddeti hayal etme ve şahitlik etme ile ilgilidir; her biri tek tek bir beyaz başlık çizgisinden önceki tek bir, değişken simgeyle başlayan bölümlerinin yarısından fazlası - ölü bedenlerin ve ciddi, çoğunlukla ölümcül, şiddetin görüntülerini içerir (Chute, 2008: 99). Örneğin, bir işkenceci adamın sırtındaki açık yaralara idrar yapar; sırtüstü bağlı bir adamı masaya vurarak acımasızca döver; demiri adamın sırtının ortasına saplar, etini yakar. Bu tasvirleri çocuk Marjane’nin düşlerine dayandığını anlamalıyız, ancak bunlar, metinde tasvir edilen “gerçek dünya” ile uyumlu olabilecek inandırıcı görselleştirmelerdir. Marjane evdeki ütüyü düşünür: “Bu aleti işkence için kullanabileceğinizi hiç düşünmemiştim”. Bu imgeler okuyucuyu sarsarken, bir sonraki sayfada, Marjane’nin Ahmadi’nin son, ölümcül işkencesini hayal etmesi metnin en etkili anlarından biridir ve Satrapi’nin ekspresyonizminin politik noktasını öne sürmektedir (Chute, 2008: 101).

Film, siyasi olayları ve kişisel deneyimleri sembolik ve duygusal bir şekilde anlatır. “Persepolis”, Alman dışavurumu sanatının soyutlamalarını ve sembollerini animasyonla birleştirerek güçlü bir şekilde ifade eder. Film aynı zamanda kendi kimliği ve kültürel kökleriyle bağlantılı olan bir karakterin içsel yolculuğunu da ele alır. Satrapi, görsel otobiyografi alanındaki travmayı yönlendirmeyi tercih eder ve bazen dayanılmaz derecede korkunç ve zor olan deneyimleri görselleştirir. Gilmore’a göre, Satrapi, gözlemlenenin gerçekte ne olduğunu belirterek travmayı

ele alır. Hem temsil edilemeyen şiddeti hem de tanık olmanın zorluğunu çizerek, izleyiciye bu deneyimlerin yükünü aktarır (Gilmore, 2011: 160). Satrapi, doğrudan deneyimlerine ait olmayan anıları, yani “sonrası anıları” ile iletişim kurar. Bu, dolaylı tanık aracılığıyla gerçekleşir; yani, olayları gözlemlememiş olsa da, işkence gibi travmatik olayları duymuş ve bilincine almıştır. Gilmore’a göre, Marjane’nin tanıklığı, onun bilincine ve hafızasına işkence anlatısını sokmuştur ve Satrapi’nin çizimleri, duyduklarına ve hapisneden serbest bırakılanların anlattıklarına dayanarak diğer karakterlerin deneyimlerini aktarır (Gilmore, 2011: 160). Başka bir deyişle, Marjane, doğrudan deneyimlememiş olmasına rağmen, bu olaylar onun hafızasında yer edinmiştir. Satrapi, çocukluk döneminde bu deneyimleri nasıl hayal ettiğine dayanarak diğer karakterlerin deneyimlerini resmetmiştir.

“Persepolis” sık sık kadınlar için olanakların eksikliğini eleştirmiştir. Marjane, çocukken bile, toplumda otorite ve güç pozisyonlarının genellikle erkeklere ayrıldığına farkındadır. Bu durum, erkek hâkimiyeti hakkında bir farkındalık yaratır ve Marjane’nin ise bu hâkimiyeti kadın otoritesiyle değiştirmek istediği anlamına gelir. Bir sahne de Marjane’nin başındaki peçe, güneşin bir halesiyle değiştirilir. Bu değişim, hem Marjane’nin doğüstü güçlerini vurgular hem de onu peçeli cinsiyetli dünyadan çıkarır. Çünkü peçe, aşağılanma veya boyun eğme ile ilişkilendirilirken, Satrapi, peçeyi yüzünü saran parıldayan bir hale ile değiştirerek kadın gücünü ve özgürlüğünü sembolize eder (Bjerka, 2017: 36).

Dışavurumcu sanat, semboller ve metaforlarla doludur. “Persepolis” de bu yöntemi kullanarak politik, toplumsal ve kişisel anlamları ifade eder. Örneğin, Marjane’nin başındaki peçe, kadınların toplumdaki yerini ve gücünü temsil ederken, filmdeki birçok sembol ve metaforlar derin anlamlar taşır.



Görsel 13: Page of Marjane Satrapi, Persepolis

Persepolis, sadece islam dünyasında kadın baskısı hakkında bir hikâye değil, aynı zamanda kimliğini bulmaya çalışan genç bir kadın hakkında bir hikâyedir. Viyana’da, Marjane kültürel ve kişisel kimlik arar, çünkü farklı kültürler arasında sıkışıp kalır. Yeni hayatında, toplum tarafından ona sınırlar konmaz ve bu nedenle kendi sınırlarını bulmak zorundadır. Marjane, Batı ve Orta Doğu kültürleri arasındaki bir sınırdaki kimlik bulma mücadelesi verirken, “her zaman kendine saygını koru ve kendin ol” diye babaannesinin öğüdünü hatırlar. Satrapi, hayatının “çirkin” veya “utanç verici” dönemlerini betimlemesine rağmen, ileride Marjane’nin felsefesinin bir parçası haline gelen bu tavsiyeyi verir (Bjerka, 2017: 37). Filmde sık sık duvarlar ve sınırlar motifleri kullanılır. Bu, fiziksel sınırların yanı sıra toplumsal ve duygusal sınırları da temsil eder. Bu motifler, karakterlerin içsel çatışmalarını ve dış dünyayla olan ilişkilerini vurgular. Film, izleyicilere duygusal ve derin düşünsel deneyimler sunmaktadır.

Frankenweenie

Alman ekspresyonist filmlerine benzeyen Tim Burton filmlerinde ilk göze çarpan görsel, eksantrik, yanlış anlaşılan ve karanlık karakterler ile mekanların koyu renkleri ve şekilleridir. Abartılı görselleri, çarpık şekilleri ve karanlık temalarıyla tanınan dışavurum akımı, kariyeri boyunca Burton’ın sanatsal vizyonunu büyük ölçüde etkilemiştir. Birçok filmi de bu akımın izleri taşımaktadır. “Frankenweenie”de ilk dikkat çeken filmin görsel estetiğidir.

Film, Alman Ekspresyonist döneminin klasik korku filmlerini hatırlatan tek renkli bir renk paletine sahiptir. Keskin siyah ve beyaz kontrastların kullanılması ürkütücü atmosferi güçlendirmiş ve filmin gotik çekiciliğini artırmıştır. Frankenweenie’de, “Sparky” Köpeğinin elektrik yoluyla hayata dönmesi, doğanın ve mümkün olduğuna inanılan şeyin ihlalidir. Bu nedenle Alman dışavurumculuğunun inanılmaz ve gerçekçi olmayan odak noktasına uygundur. Filmdeki setlerin ve ortamların tasarımı, yansıtılan mimarisi ve manzarasının karakteristik özelliği olan köşeli şekiller ve abartılı perspektifler içerir. Bu, filmin karanlık ve tuhaf tonunu güçlendiren bir huzursuzluk ve başka dünyaya aitlik duygusu yaratmıştır. Filmdeki karakterler genellikle abartılı özelliklerle ve alışılmadık görünümle tasvir edilmiş ve grotesk karakterleri anımsatmaktadır. Bu abartılı karakter tasarımları filmin korkunç estetiğine katkıda bulunmuştur. Alman Ekspresyonizminin birçok eseri gibi Frankenweenie de yabancılaşma, ölüm ve dehşet temalarını işlemiştir. Bir çocuğun çok sevdiği köpeğini çılgın bilim yoluyla hayata döndürmesini konu alan filmin anlatımı, karanlık ve varoluşsal temalara değinerek Alman Ekspresyonist sinemasının kaygılarını yansıtmıştır.



Görsel 14: “Frankenweenie” (2012)

Kunze (2015: 199), “Burton’un Alman Ekspresyonist tarzını benimsediğini ve onu mutlu sonla biten temiz ve düzenli hikâyeler gerektiren Hollywood estetiğiyle birleştirdiğini” iddia eder (URL-7). Genel olarak, Frankenweenie çağdaş bir animasyon filmi olmasına rağmen, Tim Burton’ın benzersiz tarzını, görsel olarak çarpıcı ve tematik olarak kullanarak dışavurum unsurlarını etkili bir şekilde birleştirmiştir.

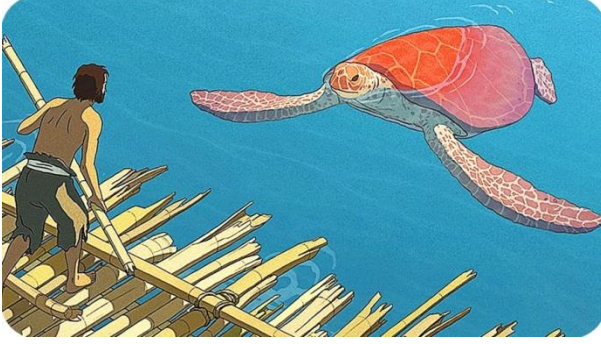
The Red Turtle (Kızıl Kaplumbağa)

2016 yılında yayınlanan “The Red Turtle” (Kızıl Kaplumbağa), minimal diyaloglarla anlatılan bir hikâyeye sahiptir. Doğanın güçlü bir şekilde temsil edildiği bir film olarak öne çıkar. Film, bir adada mahsur kalan bir adamın yaşadığı deneyimleri ve bu adada karşılaştığı gizemli kırmızı bir kaplumbağanın etkileşimlerini anlatır.

Hollandalı animatör Michael Dudok de Wit, “Kızıl Kaplumbağa” için, bir kızıl deniz kaplumbağasını öfkeyle sopayla dövüp öldüren, sonra da ölü hayvanın kabuğundan çıkan kızıl saçlı kadına aşık olan bir kazazedeyle ilgili romantik bir fantezi yaratmıştır (URL-8). Film, doğayla insan arasındaki ilişkiyi ve insanın iç dünyasını yansıtan sembolik sahnelerle doludur. Filmdeki fırtına sahnesi, Alman Dışavurumunun dramatik atmosferini vurgular. Rüzgârın gücü ve denizin şiddeti, figürleri ve çevreyi sürükleyici bir şekilde ifade edilmiştir. Tercih edilen karanlık renk paleti ve keskin hatlar, film boyunca gerilimi artırmıştır. Ayrıca ana karakterin rüya gördüğü sahnelerde sürreal ve sembolik görüntüler kullanılarak karakterin iç dünyası ve duygusal durumu yansıtılmıştır. Çarpıcı görsel efektler ve soyut kompozisyonlar, izleyicinin karakterin psikolojisine derinlemesine dalmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Filmdeki bazı sahnelerde, karakterin içinde bulunduğu yalnızlığa değinilmiştir. Karakterler genellikle çevreleriyle çatışma içinde ve kendilerini yalnız hissetmektedir. Bu duygular, karanlık ve tekinsiz manzaralarla vurgulanmıştır.

Filmdeki ada ve deniz manzaraları, dramatik bir şekilde temsil edilmiştir. Sürreal renk paletleri ve abartılı formlar, doğanın gücünü ve çekiciliğini vurgularken dışavurum akımından beslenmiştir.

Pek çok kültürde uzun ömürlülüğün sembolü olan kaplumbağanın varlığı, başlangıçta insanın kısa vadede kendini koruma ve normale dönme yönündeki çılgın içgüdüsünü ortaya çıkarır. Ancak film boyunca doğanın kendine özgü ihtişamını ve yaşam döngüsünü dikkate almayı öğretir. Animasyon film; yaşamın hassas dengesini, ölümün güzelliğini ve manzaranın gücünü ayrıntılara inanılmaz bir dikkatle yansıtmıştır (URL-9).



Görsel 15: “The Red Turtle” (2016)

Film boyunca adam, doğanın kendine özgü ihtişamını ve yaşam döngüsünü dikkate almayı öğrenir. Umutsuzluğun ve aşkın en derin duygularının yansıtıldığı film de, izleyicide hem doğumun ve ölümün kaçınılmazlığının verdiği huzuru, hem de insanlık ve çevre arasındaki uyumun kaybolmasının acısının hissedilmesi amaçlanmıştır.



Görsel 16: “The Red Turtle” (2016)

“Kızıl Kaplumbağa”, dışavurum akımının kendine özgü keskin görsel kontrastlar ve dramatik çarpıtmaları olmadan, insan ve doğa arasındaki ilişkiye odaklanan, minimalist ve düşünceye dayalı bir tarza sahiptir. Film, izleyicileri hikâyenin ortaya çıktığı ıssız adanın sakin ve gizemli atmosferine sokmaya hizmet eden elle çizilmiş animasyonu ve yumuşak renk paletiyle kullanılmıştır. Dışavurumun içerdiği çarpık bakış açıları, abartılı formlar olmasa da yalın bir ve renkli bir renk paletiyle anlatılan filmde, artan duygusal ve psikolojik yoğunluk ile karakterize edilirken, dışavurum sıkça hissettirilmiştir.

SONUÇ

Dışavurumculuk akımı, sanat dünyasında 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış bir harekettir. Bu akım, dramatik ifadeler, abartılı formlar ve duygusal derinlik ile karakterizedir. Roberts (2008: 8) Alman Ekspresyonist sinemasının “rüya ve gerçeklik, delilik ve akıl sağlığı, körlük ve vizyon kavramlarıyla meşgul olduğunu ve bunların hepsinin hem birey hem de dünya için kaçınılmaz bir kader kavramının içinde yer aldığını” belirtmektedir (URL-10). Dışavurum sanat ve edebiyatı etkilerken en dikkat çeken alanı sinema ve canlandırma sineması olmuştur. Dışavurum sinemasından etkilenen ve deneme içerisinde olan canlandırma sineması, dikkat çeken görsel anlatımın gücünü ve duygusal yoğunluğunu artırmaya önem vermiştir. Birçok animasyon filmi, dışavurumculuk tarzının izlerini taşır ve bu, karakter tasarımlarından mekânlara, görsel efektlerden, filmin genel atmosferine kadar çeşitli unsurlarda görülmüştür. Roberts’a (2008: 10) göre, Alman Ekspresyonist sinemasında kullanılan ortak temalar arasında “yapay ışık ve gölge kullanımı, huzursuzluk atmosferi, abartılı oyunculuk tarzları, psikolojik ifade temaları ve yaygın korku ve doğaüstü duygusu, edebi, sanatsal veya teatral tezahürlerinde hepsinin izi Ekspresyonizme kadar uzanabilir (URL-11).

Canlandırma sinemasındaki dışavurumculuk örnekleri, genellikle film yapımcılarının duygusal ve psikolojik derinlikleri yansıtmak için görsel tekniklerde abartıya ve dramaya başvurusuyla kendini göstermiştir. Karakterlerin yüz ifadeleri, vücut dili ve animasyon stilleri, dışavurumculuk etkisi altında şekillenir ve izleyicilere karakterlerin iç dünyasını daha derinlemesine anlamalarını sağlamıştır. Öte yandan, mekân tasarımlarında kullanılan renk paletleri, ışık-gölge efektleri ve kompozisyonlar da dışavurumculuk tarzının etkilerini yansıtır ve film atmosferini belirgin şekilde zenginleştirmiştir.

Sonuç olarak, dışavurumculuk akımının canlandırma sinemasındaki yansımaları, film yapımcılarının duygusal ve estetik açıdan etkileyici eserler yaratmalarına olanak tanımıştır. Dışavurumcu akımın filmlere yansımalarıyla,

izleyicilerin karakterlerin iç dünyalarını daha derinlemesine tanınmasına yönelik bir bakış açısı sunulmuştur. Canlandırma sinemasında dışavurumculuk, sanatsal ifade ve duygusal derinlik arayışında önemli bir rol oynamış ve izleyicilerin filmlerle daha yakın bir bağ kurabilmelerini sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Ashmore, J. (1950). The Cabinet of Dr. Caligari as Fine Art, CAA, College Art Journal, Vol. 9, No. 4, pp. 412-418, <https://www.jstor.org/stable/773704>
- Biryıldız E. (1998). Sinemada Akımlar, Beta Basım: İstanbul.
- Bjerka, E. (2017). Balancing on Borders: Graphic Expressions and Female Realities in Fun Home and Persepolis, <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2494375>
- Bordwell D., Thompson K. (2009). Film sanatı ve tarihi, Deki Yayınevi: Ankara.
- Braun, E. (1996). Expressionism as Fascist Aesthetic, Sage Publications, Journal of Contemporary History, Vol. 31, No. 2, Special Issue: The Aesthetics of Fascism, pp. 273-292, <https://www.jstor.org/stable/261167>
- Chute, H. (2008). The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's "Persepolis", Women's Studies Quarterly, Vol. 36, No. 1/2, Witness (Spring - Summer, 2008), pp. 92-110 (19 pages), <https://www.jstor.org/stable/27649737>
- Clarke, J. A. (2002). Neo-Idealism, Expressionism, and the Writing of Art History, The Art Institute of Chicago, Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 28, No. 1, Negotiating History: German Art and the Past, pp. 24-37+107-108, <https://www.jstor.org/stable/4113049>.
- Davis, R. G. (2006). Comics as autobiography in Marjane Satrapi's Persepolis, p. 264-279, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/014403500223834>
- Dokur, E. (2019). Canlandırma Sinemasında Hayvan Karakterleri ve Antropomorfizm, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi: Eskişehir.
- Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Gilmore, L. (2011). "Witnessing Persepolis: Comics, Trauma, and Childhood Testimony". Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels, Edited by Michael A. Chaney, University of Wisconsin Press, pp.157-163.
- Gordon, D. E. (1966). On the Origin of the Word 'Expressionism'. The Warburg Institute, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1966, Vol. 29, pp. 368-385, <https://www.jstor.org/stable/750724>
- Ketchiff, N. (1984). Dr. Caligari's Cabinet: A Cubist Perspective, University of North Carolina Press, The Comparatist, Vol. 8, pp. 7-13, <https://www.jstor.org/stable/44367256>
- Norbert W. (2005). Dışavurumculuk, Remzi Kitapevi: İstanbul.

- Omonovna, K. Ş. (2022). Edebiyatta Modernist Kavramların Ortaya Çıkışı ve Franz Kafka'nın Modernist Görüşlerinin Analizi, Cilt 2 No. 1.6, Filoloji bilimleri: Berlin Çalışmaları Ulus ötesi Bilim ve Beşeri Bilimler Dergisi, <https://berlinstudies.de/index.php/berlinstudies/article/view/298>
- Turani A. (2008). Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitapevi: İstanbul.
- Wigan, M. (2012). Görsel İllüstrasyon Sözlüğü, Literatür Yayınları: İstanbul.

İNTERNET KAYNAKÇA

- URL-1 <https://www.syfy.com/syfy-wire/how-german-expressionist-movies-used-monsters-to-depict-a-fractured-society>
- URL-2-3 <http://film-studies-3014.blogspot.com/2012/03/films-analysis-edward-scissorhands-and.html>
- URL-5-6 <https://www.pastemagazine.com/movies/don-bluth/the-secret-of-nimh-nightmare-fuel>
- URL-4-7-10-11 <https://medium.com/@DaniaAtHome/the-influence-of-german-expressionist-cinema-on-the-films-of-tim-burton-7e660e36f583>
- URL-8 <https://rogersmovienation.com/2017/02/16/movie-review-wordless-anime-the-red-turtle-loses-something-in-uh-translation/>
- URL-9 <https://www.theguardian.com/culture/2020/jun/17/the-red-turtle-studio-ghiblis-first-non-japanese-film-is-crushingly-beautiful-and-relevant>

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 3: <https://tr.pinterest.com/pin/327355466636282992/>
- Görsel 4: <https://www.thecollector.com/german-expressionism-changed-history-of-cinema/>
<https://josecardenas.com/2022/03/nosferatu-cumple-100-anos/>
- Görsel 5: <https://oss.adm.ntu.edu.sg/cgoh013/german-expressionism-in-edward-scissorhand/>
<http://film-studies-3014.blogspot.com/2012/03/films-analysis-edward-scissorhands-and.html>
- Görsel 6: <http://film-studies-3014.blogspot.com/2012/03/films-analysis-edward-scissorhands-and.html>
- Görsel 7: <https://trentwhitworth.wordpress.com/2014/02/18/tim-burton-and-his-notion-of-german-expressionism/>
- Görsel 8: <https://victordebonis.medium.com/why-the-secret-of-nimh-is-currently-my-all-time-favorite-movie-d2a6c506b59d>
- Görsel 9: <https://victordebonis.medium.com/why-the-secret-of-nimh-is-currently-my-all-time-favorite-movie-d2a6c506b59d>

- Görsel 10: <https://victordebonis.medium.com/why-the-secret-of-nimh-is-currently-my-all-time-favorite-movie-d2a6c506b59d>
- Görsel 11: <https://filmhafizasi.com/bir-sehir-oykusu-bir-kader-dongusu-persepolis-2007/>
- Görsel 12: <https://feminisminindia.com/2017/12/25/persepolis-review-dilemma-veil/>
- Görsel 13: https://www.researchgate.net/figure/First-page-of-Marjane-Satrapi-Persepolis-Marjane-Satrapi-and-LAssociation-2000_fig1_326929327
- Görsel 14: <https://www.austinchronicle.com/daily/screens/2018-08-02/chronicle-recommends-the-many-faces-of-frankenstein/>
- Görsel 15: <https://rogersmovienation.com/2017/02/16/movie-review-wordless-anime-the-red-turtle-loses-something-in-uh-translation/>
- Görsel 16: <https://www.theguardian.com/culture/2020/jun/17/the-red-turtle-studio-ghiblis-first-non-japanese-film-is-crushingly-beautiful-and-relevant>

EKLER

Ek 1- Filmler

- Alexander Alexeieff ve Claire Parker (yönetmen). (1963). The Nose.
- Robert C. O'Brien (yönetmen). (1982). The Secret of NIMH.
- Tim Burton (yönetmen). (1982). Vincent.
- Richard Linklater (yönetmen). (2001). Waking Life.
- Marjane Satrapi (yönetmen). (2007). Persepolis.
- Tim Burton (yönetmen). (2012). Frankenweenie.
- Michael Dudok de Wit (yönetmen). (2016). The Red Turtle.

Bölüm 2

Trt Repertuarındaki Elazığ Türkülerinin Kaynak Kişilere Göre Tasniflendirilmesi

Erkam CÖMERT¹

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, Orcid: 0000-0002-7076-1281

1. GİRİŞ

Türkü, kendine has ezgilerle icra edilen ve anonim halk edebiyatına ait bir nazım türüdür. Halk edebiyatındaki nazım türleri, anonim halk şiirleri ve âşık şiirleri olmak üzere ikiye ayrılır. Anonim halk şiirlerinin yazarları bilinmez. Türkü repertuarı, anonim halk şiirlerini içermekle birlikte, söyleyeni bilinen halk şiirlerine de yer verir. Bundan dolayı türküler, Türk Halk Edebiyatı'nın en zengin dallarından biridir (Uğurlu, 2009: 887). Türk toplumunun karakterini, tarihini ve geleneklerini en iyi biçimde yansıtan öğelerden biri türkülerdir. Türküler, insan yaşamına dair her türlü duyguyu içermekle birlikte Türk toplumunun kültürel ve sosyo-ekonomik yaşamını da yansıtmaktadır (Vural, 2011: 397).

Türkiye'nin sözlü geleneğinde, ezgiyle söylenen şiirlerin her türü 'türkü' adıyla anılır. Türküler, insanların yaşadığı olayları; bu olayların toplum üzerindeki etkilerini; aşk, özlem, gurbet gibi evrensel duyguları, cesaret ve kahramanlık gibi ulusal değerleri ve tarihi olayları konu alır. Bu türküler, genellikle bu olayları tecrübe eden ya da benzer duyguları hisseden kişiler dile getirir (Boratav, 2000: 150). Türküler, büyük bir değer taşıyıcısıdır. Sosyal değerler, türküler aracılığıyla bireyden bireye ve nesilden nesile aktarılır (Başgöz, 2008: 144). Özbek (1994: 63) ise türkülerini; "Türk halkının birlikte oluşturduğu sözlü ve ezgili eserler" şeklinde tanımlamıştır.

Türk Halk Müziği; kendine has çalgıları, çalma ve söyleme biçimleri, türleri, formları ve geniş repertuarıyla ulusal nitelikler taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe geçmiş, yöresel müziklerin birleşiminden oluşan bir müzik türüdür (Emnalar, 1998: 27). Özbek (1998: 88) ise halk müziğini; "halkın estetik eğilimini yansıtan, bir yandan halkın yarattığı, öte yandan sevdiği ve benimsediği, çoğunlukla dinlediği müziktir. Halk müziği dürtüyle, sezgiyle, içgüdüyle, doğaçtan; çevrenin alışkanlıkları gözetilerek yapılan bir müzik olduğu için ulusal nitelik taşır" şeklinde tanımlamıştır.

Türk Halk Müziği, toplumun ortak duygu ve düşüncelerini sade, samimi, coşkulu ve içten melodilerle dile getiren köklü bir müzik sanatıdır. Türk halkının beğeniyle dinlediği bu müzik, doğal ve toplumsal olayları, acı, sevgi, özlem ve gurbet gibi evrensel duyguları, milletimizin mertlik ve kahramanlık gibi ulusal özelliklerini, tarihi olayları işleyen zengin bir kültür hazinesidir. Türk insanının yaşamının her yönünü halk müziğimizde, özellikle de sözlü şekli olan türkülerde görmek mümkündür. Sanat kaygısı gütmeyen, sadece duygu, düşünce ve yaşamın bir yansıması olarak ortaya çıkan Türk Halk Müziği, ritim açısından oldukça zengin, melodik olarak da oldukça renklidir. Geçmiş çok eskilere dayanır ve Türk insanının asırlardır kendi kendine ürettiği, geleneklerini devam ettirdiği anonim nitelikte bir müzik türüdür. Yöresel çeşitlilik bakımından büyük bir zenginlik sunar ve Anadolu halkının ruhunu derinlemesine yansıtan bir halk sanatıdır. Ancak Türk

Halk Müziği'ni sadece Anadolu ile sınırlamak yanlış olur. Bu eserlerin gerçek sahibi Türk milletidir (Yener, 2006: 30).

Türküler, ezgileri bakımından kırık havalar (usullü ezgiler) ve uzun havalar (usulsüz ezgiler) olmak üzere ikiye ayrılır.

1. Kırık havalar (usullü ezgiler): Halk müziğimizde, belirli bir ritmi ve ölçüsü olan ezgilere kırık hava denir. Halk danslarımızı eşlik eden tüm müzikler ve türküler bu kategoriye girer. Kırık havalar, ülkenin neredeyse her bölgesinde görülür ve konuları, melodik yapıları, kullanılan enstrümanlar ve eşlik ettikleri oyunlara göre farklı tür ve biçimlerde karşımıza çıkar. Türk Halk Müziği'nde bazı ezgiler, belirli bir dizi ve seyir izledikleri gibi, ritim ve usul açısından da belli kurallara bağlıdır. Bu ezgiler, belirli bir usule göre düzenlenmiştir (Hoşsu, 1997: 12).

2. Uzun havalar (usulsüz ezgiler): Belirli bir diziyeye ve bu dizi içinde belirli bir seyre sahip olan, ancak ölçü ve düzen bakımından serbest olan serbest ağızla icra edilen halk ezgisi olarak tanımlanabilir (Özbek, 1998: 194). Serbest ritimli, yani usulsüz olan uzun havalarımızı, yöresel özellikleri ve söyleniş tarzlarına göre Arguvan havaları, Bozlaklar, Hoyratlar, Mayalar, Barak havaları, Divanlar, Gurbet havaları, Müstezatlar ve Yol (yayla) havaları olarak sınıflandırabiliriz (Emnalar, 1998: 240).

1.1. Problem Durumu

Bu araştırmanın problem cümlesi; “TRT repertuarındaki Elazığ türkülerinin kaynak kişilere göre tasniflendirilmesi nasıldır?” şeklindedir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma; TRT repertuarındaki Elazığ türkülerinin kaynak kişilere göre tasniflendirilmesi ile analizinin yapılması ve yorumlanması sonucunda literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Buna ilişkin olarak şu alt problemlere cevap aranmıştır.

- 1. TRT repertuarındaki Elazığ türkülerini hangileridir?**
- 2. TRT repertuarındaki Elazığ türkülerinin kaynak kişilere göre dağılımı nasıldır?**

1.3. Araştırmanın Önemi

TRT repertuarındaki Elazığ türkülerinin kaynak kişilere göre dağılımı ile ilgili olarak daha önce herhangi bir çalışma yapılmaması araştırma için önem arz etmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma; TRT repertuarındaki Elazığ türküleri ve kaynak kişileri ile sınırlıdır.

2. YÖNTEM

Bu araştırma, betimsel nitelikte ve nitel bir çalışmadır. Araştırmanın evrenini TRT repertuarındaki Elazığ türküleri ve kaynak kişileri oluşturmaktayken, örneklemini ise 89 kırık hava ve 35 uzun hava olmak üzere toplam 124 türkü oluşturmaktadır. Araştırmada elde edilen veriler doküman analizi yöntemi ile toplanmıştır. Bu doğrultuda ilgili verilere TRT repertuarındaki türküler kullanılarak ulaşılmıştır.

3. BULGULAR

Araştırmaya yönelik olarak elde edilen sonuçlar, alt problemlere göre düzenlenerek tablolar halinde sunulmuştur.

3.1. TRT repertuarındaki Elazığ türküleri hangileridir?

Tablo 1. TRT Repertuarındaki Elazığ Türküleri

<u>Sıra No</u>	<u>Repertuar No</u>	<u>Türkü Adı</u>	<u>Kaynak Kisi</u>	<u>Türü</u>
1	968	Bahçeye Gel Ki Görem	-	Kırık Hava
2	2228	Kara Erük Çağala	Abdullah Tunç	Kırık Hava
3	2424	Mezire'den Çıktım Ağrıyor Başım	Abdullah Tunç	Kırık Hava
4	2425	Yüksek Minarede Kandiller Yanar	Abdullah Tunç	Kırık Hava
5	2426	Hafo'mun Evi Kaya Başında	Abdullah Tunç	Kırık Hava
6	221	Gönül Yükseklenmiş Alçaklayamam	Abdullah Tunç	Tecnis
7	4045	Yeşil Yaprak Arasında Kırmızı Gül Goncesi	Adnan Çilesiz	Kırık Hava
8	1173	Kaşların Karesine	Ahmet Süslü	Kırık Hava
9	2331	Pencereden Bir Taş Geldi	Ali Oğuz / Mehmet Akar	Kırık Hava
10	2760	Evlerinin Önü Lale Bağlıdır	Aziz Şenses	Kırık Hava
11	1023	Evleri Görünüyor	Çötelilerden	Kırık Hava
12	2229	O Yanı Pembe Bu Yanı Pembe	Enver Demirbağ	Kırık Hava
13	2390	Mendilim İşle Yolla	Enver Demirbağ	Kırık Hava
14	2725	Kaşları Oydu Beni	Enver Demirbağ	Kırık Hava
15	2729	Oy Akşamlar Akşamlar	Enver Demirbağ	Kırık Hava

16	3072	Bir Şuh-i Sitemkâr Yine Saldı Beni Derde	Enver Demirbağ	Kırık Hava
17	4040	Bu Dere Buz Bağladı	Enver Demirbağ	Kırık Hava
18	4215	Gel Benim Gelin Yârim	Enver Demirbağ	Kırık Hava
19	58	Ayrılmışım Eşimden	Enver Demirbağ	Kürdi Hoyrat
20	184	Gam Zedeler Gam Vurur Gam Zedeler	Enver Demirbağ	Şirvan-Gelin Hoyratı
21	190	Geldi Geçti Yar	Enver Demirbağ	Kürdi Hoyrat
22	305	Merhem Koyup Onarma Sinemde	Enver Demirbağ	İbrahimiye Gazel
23	348	Sürme Beni	Enver Demirbağ	Muhelif Hoyrat
24	364	Uyan Yâr Seher Oldu Uyan Yâr	Enver Demirbağ	Kesik Hoyrat- Elezber
25	368	Yad Oldum Yüzün Gördüm Şad Oldum	Enver Demirbağ	Bağrıyanık
26	409	Yüksek Kayadır Gönül	Enver Demirbağ	Ölüm Hoyratı
27	594	Dertli Koyun	Enver Demirbağ	Ölüm Hoyratı
28	2470	Bizim Bağın Kıracı	Enver Demirbağ / Mevlüt Canaydın	Kırık Hava
29	2574	Ahçıği Yolladım Urum Eline	Enver Demirbağ / Zülküf Altan	Kırık Hava
30	3231	Görmedim Âlemde Bir Benzerin Ey Güzel	Esat Kabaklı	Kırık Hava
31	361	İndim Yârin Bahçesine Gül Açılmış	Faik Buz / Mevlüt Canaydın	Kırık Hava
32	2940	Güvercin Vurdum Kalkmaz	Garibin Ahmet Avcı	Kırık Hava
33	594	Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
34	2556	Yel Eser Kum Savrulur	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
35	2563	Yoğurt Koydum Dolaba	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
36	2565	Evleri Görünüyor	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
37	2571	Sinemde Bir Tutuşmuş	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
38	2573	Dağlarda Meşelerde	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
39	2575	Bülbülüm Bağ Gezerim	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
40	2576	Hüseynik'ten Çıktım Şehir Yoluna	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
41	2702	Ben Ağlarım Zarı Zarı	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
42	2709	Değirmen Sala Benzer	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
43	4302	Her Kitabe Kim Leb-i	Hafız Osman Öge	Kırık Hava
44	84	Ben Şehid-i Badeyem Dostlar	Hafız Osman Öge	Divan
45	134	Ah Eylediğim Serv-i Hiramanın İçündür	Hafız Osman Öge	Rast Gazel

46	314	Ne Mestim Ne Serhoşum Ne Mestim	Hafız Osman Öge	Beşiri Hoyrat
47	332	Sana Dil Verdim İse Yık Da Harap Et Mi Dedim	Hafız Osman Öge	Hüseyini Gazel
48	349	Süsen Açmaz Sümbül Açmaz Gül Ağlar	Hafız Osman Öge	Cığalı Maya
49	566	Bıraktı Hâke Hüsünün Âfıtâb-i Âlem	Hafız Osman Öge	Muhelif Gazel
50	569	Bilmezdi Özüm Gamzene Meftun İmişem	Hafız Osman Öge	Nihavend Gazel
51	578	Bugün Dersin Yarın Dersin	Hafız Osman Öge	Divan
52	597	Diraht-i Gül Çemen Âb-ü Hava Mahzun	Hafız Osman Öge	Saba Gazel
53	612	Ey Firâk-i Leb-i Canan Çiğerim Hun Ettin	Hafız Osman Öge	Uşşak Gazel
54	649	Humar Gözlüm Bakışından Doyamam	Hafız Osman Öge	Harput Mayası
55	674	Küfr-i Zülfün Salalı Rahneler İmanımıza	Hafız Osman Öge	-
56	694	Öyle Sermestem Ki İdrak Etmezem	Hafız Osman Öge	Bayati Gazel
57	695	Pembe-i Dağ-ı Cünun İçre Nihandır	Hafız Osman Öge	Nevruz Gazel
58	720	Şimdilik Serde Humâr-ı Neşe-i	Hafız Osman Öge	Hicaz Gazel
59	2564	Mest-i Nazım Kim Büyüttü Böyle Bi Perva Seni	Hafız Osman Öge / Şükrü Canaydın	Kırık Hava
60	2724	Kar Mı Yağmış Şu Harput'un Başına	Hafız Osman Öge / Şükrü Canaydın	Kırık Hava
61	3098	Gelin Oldum Gelinliğim Bilmedim	Harputlu Sündüz	Kırık Hava
62	4637	Kar Yağdı Eriyecek (Fide Türküsti)	Harputlu Sündüz	Kırık Hava
63	814	Saray Yolu İncedir	Hasan Çelikel	Kırık Hava
64	460	Çatalkaya Alınmaz	Hayriye Temizkalp	Kırık Hava
65	1123	Vardım Baktım Demir Kapı Sürgülü	Hıdır Karaduman	Kırık Hava
66	3230	Ah Nayim Nayim Baş Belalı Nayim	Hüseyin Ateş	Kırık Hava
67	1570	Demedi Yar Demedi	İffet Gülgeç	Kırık Hava
68	3353	Aynam Düştü Belimden	İsmail Nazım Beydemir	Kırık Hava
69	3898	Şu Fırat'ın Suyu Akar Serindir	İzzet Altınmeşe	Kırık Hava

70	2247	İğki'nin Dört Etrafı Bahçalar	İzzet Yetiş	Kırık Hava
71	554	Dağlar Dağımdır Benim	Mustafa Demirci	Kırık Hava
72	4303	Yastıkları Düzüm Düzüm (Yüzük Oyunu)	Mustafa Döner	Kırık Hava
73	4304	Aman Urum Kızı	Mustafa Döner	Kırık Hava
74	2278	Kalkdım Sefer Ettim (Ya Hızır Semahı)	Mustafa Tosun	Kırık Hava
75	3880	Canım Kırat Gözüm Kırat (Şih Hasan Ağırlaması)	Mustafa Tosun	Kırık Hava
76	3896	Bacılar Semahı	Mustafa Tosun	Kırık Hava
77	3083	Karanfil Ekilende	Mustafa Yarıcı	Kırık Hava
78	173	Ey Dil Ne Durursun Demidir Başla	Nihat Kazazoğlu	Müstezat
79	4044	Çoban Beni Sudan Geçir	Nihat Kazazoğlu / Adnan Çilesiz	Kırık Hava
80	530	Çayın Öte Yüzünde	Nurettin Balcı / Necdet Eşkinat	Kırık Hava
81	683	Necibe'nin Kaşları Kare	Sıtkı Demirci	Kırık Hava
82	4305	İnişte Yokuşta Ata Binmezdim	Sıtkı Demirci	Kırık Hava
83	375	Yara Benden Yara Benden	Sıtkı Demirci	Elezber Hoyrat
84	4641	Karadutun Dalını	Sıtkı Demirci	Kırık Hava
85	1553	Evimin Önü Evlek	Suat Albayrak	Kırık Hava
86	1750	Ne Feryad Edersin Divane Bülbül	Suat Albayrak	Kırık Hava
87	4058	Bir Tel Vurdum Yemende Gardaşıma	Süslüzade Hafız Ahmet	Kırık Hava
88	776	Bebeğin Beşiği Çamdan	Şemsi Ergün	Kırık Hava
89	470	Çayda Çıra Yanıyor	Şükrü Canaydın / Sıtkı Demirci	Kırık Hava
90	591	Bahçaya İndim Ki Gülleri Derem	Vasfi Akyol	Kırık Hava
91	726	Keveng'in Yollarında	Vasfi Akyol	Kırık Hava
92	771	Meteris'ten İneydim	Vasfi Akyol	Kırık Hava
93	971	Bizim Dağlar Meşelidir Meşeli	Vasfi Akyol	Kırık Hava
94	979	Bir Taş Attım Çaya Düştü	Vasfi Akyol	Kırık Hava
95	1348	Al Almayı Daldan Al	Vasfi Akyol	Kırık Hava
96	1766	Kalede Kavun Yerler	Vasfi Akyol	Kırık Hava
97	3024	Bahçalarda Bal Erik	Vasfi Akyol	Kırık Hava
98	1636	Niçin Yanıma Gelmezsin	Vasfi Akyol / Hafız Osman Öge	Kırık Hava
99	655	Kaşların Keman Senin	Yöre Ekibi	Kırık Hava

100	1103	Havuz Başının Gülleri	Yöre Ekibi	Kırık Hava
101	1559	Aş Yedim Dilim Yandı	Yöre Ekibi	Kırık Hava
102	1831	Duman Almış Mezarımın Üstünü	Yöre Ekibi	Kırık Hava
103	3686	Pınarın Başından Ufak Taş Gelir	Yöre Ekibi	Kırık Hava
104	3798	Al Eyvanda Han Kalmadı	Yöre Ekibi	Kırık Hava
105	4036	Dam Başında Duran Kız	Yöre Ekibi	Kırık Hava
106	4920	Ev Süpürür Toz Eder	Yöre Ekibi	Kırık Hava
107	101	Bir Kara Kaş Bir Kara Göz Sende Var	Mustafa Keser	Harput Mayası
108	288	Kız Adın Gülümhan'dır	Mustafa Keser	-
109	309	Narin Çalar Yâr Geymiş Mavi Çalar	Zülküf Altan	-
110	402	Yüce Dağ Başında Armut Ağacı	Zülküf Altan	-
111	23	Al Yanaktan Al Yanaktan	Kemal Yeniceli	Versağ- Varsağı Hoyrat
112	193	Gele Gele Geldim Bu Kara Taşa	Yılmaz Kaya	-
113	490	Baba Bugün Dolan Gözler	Lokman Tasalı	Şirvan-Gelin Hoyratı
114	890	Ağlama Göründü Harput Yayla	Fahri Kayahan	-
115	4639	Bir Ay Doğar Kenarsız	Mustafa Sönmez	Kırık Hava
116	4634	Yüksek Minarede Kandiller Yanar	Mustafa Sönmez	Kırık Hava
117	4640	Bu Dağın Ardında Kar Var Duman Yok	Sait Biçer	Kırık Hava
118	5179	Endim Dere Kıvranık	Senem Demir	Kırık Hava
119	5178	Kalede Kavun Yerler	Senem Demir	Kırık Hava
120	4962	Gelin Ağlar Yaşın Yaşın	Hafız Osman Öge / Vasfi Akyol / Saim Çötelioglu	Kırık Hava
121	4636	Gelin Geyinmiş Alını	Saim Çötelioglu	Kırık Hava
122	5176	Kekliğim Seker Ağlar	Fahriye Nine	Kırık Hava
123	5177	Pembe Çiti Bağlama	Hayriye Kuzu	Kırık Hava
124	4638	Suya Gider Su Desdisin Doldurur	İbrahim Keser	Kırık Hava

Tablo 1.'de TRT repertuarında bulunan Elazığ yöresindeki 89 kırık hava ve 35 uzun hava olmak üzere toplam 124 türkünün yer aldığı görülmektedir.

3.2. TRT repertuarındaki Elazığ türkülerinin kaynak kişilere göre dağılımı nasıldır?

Tablo 2. Elazığ Türkülerinin Kaynak Kişilere Göre Dağılımı

<u>Sıra No</u>	<u>Kaynak Kişiler</u>	<u>Frekans (f)</u>	<u>Yüzde (%)</u>
1	Abdullah Tunç	5	4
2	Adnan Çilesiz	1	0,80
3	Ahmet Süslü	1	0,80
4	Ali Oğuz / Mehmet Akar	1	0,80
5	Aziz Şenses	1	0,80
6	Çöteli'lerden	1	0,80
7	Enver Demirbağ	16	12,80
8	Enver Demirbağ / Mevlüt Canaydın	1	0,80
9	Enver Demirbağ / Zülküf Altan	1	0,80
10	Esat Kabaklı	1	0,80
11	Faik Buz / Mevlüt Canaydın	1	0,80
12	Garibin Ahmet Avcı	1	0,80
13	Hafız Osman Öge	26	20,80
14	Hafız Osman Öge / Şükrü Canaydın	2	1,60
15	Harputlu Sündüz	2	1,60
16	Hasan Çelikel	1	0,80
17	Hayriye Temizkalp	1	0,80
18	Hıdır Karaduman	1	0,80
19	Hüseyin Ateş	1	0,80
20	İffet Gülgeç	1	0,80
21	İsmail Nazım Beydemir	1	0,80
22	İzzet Altınmeşe	1	0,80
23	İzzet Yetiş	1	0,80
24	Mustafa Demirci	1	0,80
25	Mustafa Döner	2	1,60
26	Mustafa Tosun	3	2,40
27	Mustafa Yarıcı	1	0,80
28	Nihat Kazazoğlu	1	0,80
29	Nihat Kazazoğlu / Adnan Çilesiz	1	0,80
30	Nurettin Balcı / Necdet Eşkinat	1	0,80
31	Sıtkı Demirci	4	3,20
32	Suat Albayrak	2	1,60
33	Süslüzade Hafız Ahmet	1	0,80
34	Şemsi Ergün	1	0,80
35	Şükrü Canaydın / Sıtkı Demirci	1	0,80
36	Vasfi Akyol	8	6,40
37	Vasfi Akyol / Hafız Osman Öge	1	0,80
38	Yöre Ekibi	8	6,40

39	Mustafa Keser	2	1,60
40	Zülküf Altan	2	1,60
41	Kemal Yeniceli	1	0,80
42	Yılmaz Kaya	1	0,80
43	Lokman Tasalı	1	0,80
44	Fahri Kayahan	1	0,80
45	Mustafa Sönmez	2	1,60
46	Kaynak Kişi Yok	1	0,80
47	Sait Biçer	1	0,80
48	Senem Demir	2	1,60
49	Hafız Osman ge / Vasfı Akyol / Saim teliğlu	1	0,80
50	Saim teliğlu	1	0,80
51	Fahriye Nine	1	0,80
52	Hayriye Kuzu	1	0,80
53	İbrahim Keser	1	0,80
TOPLAM		124	100

Tablo 2.'de TRT repertuarında bulunan Elazığ yöresindeki 89 kırık hava ve 35 uzun hava olmak üzere toplam 124 türkünün kaynak kişilere göre dağılımların yer aldığı görülmektedir.

SONUÇ

Bu araştırma; TRT repertuarında yer alan Elazığ türkülerinin kaynak kişilere göre tasniflendirilmesi, analizi ve yorumlanması ile literatüre katkı sağlamayı amaçlamıştır. Bu bağlamda Elazığ yöresinden 89 kırık hava ve 35 uzun hava olmak üzere toplam 124 trk tespit edilmiş ve bu türkülerin 52 farklı kaynak kişiden oluştuğu, bir türkünün ise kaynak kişisinin bilinmediği tespit edilmiştir.

Elazığ yöresindeki türkülerden 26'sının kaynak kişisinin % 20,80 ile Hafız Osman ge olduğu, 16'sının kaynak kişisinin % 12,80 ile Enver Demirbağ olduğu, 8'inin kaynak kişisinin % 6,40 ile Vasfı Akyol olduğu, 8'inin kaynak kişisinin % 6,40 ile yöre ekibi olduğu, 5'inin kaynak kişisinin % 4 ile Abdullah Tunç olduğu, 4'ünün kaynak kişisinin % 3,20 ile Sıtkı Demirci olduğu, 3'ünün kaynak kişisinin ise % 2,40 ile Mustafa Tosun olduğu belirlenmiştir. Elazığ yöresindeki türkülerden 2'sinin kaynak kişisinin % 1,60 ile Hafız Osman ge / şükrü Canaydın olduğu, 2'sinin kaynak kişisinin % 1,60 ile Harputlu Sündüz olduğu, 2'sinin kaynak kişisinin % 1,60 ile Mustafa Döner olduğu, 2'sinin kaynak kişisinin % 1,60 ile Suat Albayrak olduğu, 2'sinin kaynak kişisinin % 1,60 ile Mustafa Keser olduğu, 2'sinin kaynak kişisinin % 1,60 ile Zülküf Altan olduğu, 2'sinin kaynak kişisinin % 1,60 ile Mustafa Sönmez olduğu, 2'sinin kaynak kişisinin % 1,60 ile Senem Demir olduğu tespit edilmiştir. Elazığ yöresindeki 37 türkünün ise farklı kaynak kişilere ait olduğu belirlenmiştir. Bu kaynak kişilerin Adnan ilesiz, Ahmet Süslü, Ali

Oğuz / Mehmet Akar, Aziz Şenses, Çöteli'lerden, Enver Demirbağ / Mevlüt Canaydın, Enver Demirbağ / Zülküf Altan, Esat Kabaklı, Faik Buz / Mevlüt Canaydın, Garibin Ahmet Avcı, Hasan Çelikel, Hayriye Temizkalp, Hıdır Karaduman, Hüseyin Ateş, İffet Gülgeç, İsmail Nazım Beydemir, İzzet Altınmeşe, İzzet Yetiş, Mustafa Demirci, Mustafa Yarıcı, Nihat Kazazoğlu, Nurettin Balcı / Necdet Eşkinat, Nihat Kazazoğlu / Adnan Çilesiz, Süslüzade Hafız Ahmet, Şemsi Ergün, Şükrü Canaydın / Sıtkı Demirci, Vasfi Akyol / Hafız Osman Öge, Kemal Yeniceli, Yılmaz Kaya, Lokman Tasalı, Fahri Kayahan, Sait Biçer, Saim Çötelioglu, Hafız Osman Öge / Vasfi Akyol / Saim Çötelioglu, Fahriye Nine, Hayriye Kuzu, İbrahim Keser olduğu tespit edilmiştir. Türkülerden 1'inin ise kaynak kişininin olmadığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Başgöz, İ. (2008). Türkü, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boratav, P. N. (1982). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Emnalar, A. (1998). Tüm Yönleri ile Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Göher Vural, F. (2011). Türk Kültürünün Aynası: Türküler. Fine Arts, 6(3), 397-411.

Hoşsu, M. (1997). Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı, İzmir: Kombassan A.Ş. Yayınları.

Özbek, M. (1998). Türk Müziği El Kitabı I, Terimler Sözlüğü, Ankara: AKM Yayınları.

TRT Repertuarı.

Uğurlu, N. (2009). Folklor ve Etnografya – Halk Türkülerimiz. İstanbul: Örgün Yayınevi.

Yener, S. (2006). Liseler İçin Müzik Lise 1 Ders Kitabı, İstanbul: Ilıcak Matbaacılık.

Bölüm 3

Yöresel Halk Kadın Giysilerinin Temel Özellikleri ve Biçimsel Formları

Fatma KOÇ¹

¹Prof. Dr. /Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü,
f.koc@hby.edu.tr / orcid.org/0000-0002-3267-5366

Giriş

Tarihi süreç incelendiğinde giyim ve kuşamlarına ilişkin unsurlar ve bunlara ait değerler toplumların bulunduğu coğrafya; günlük yaşam biçimlerini, kültürel değerlerini, giyilen kıyafetlerin biçimlerini, kullanılan malzemelerini ve aynı zamanda kuşanma şekillerini etkileyen önemli unsurlardır. Gelenekli kültüre dayalı toplumlarda giysiler ile giysilere ilişkin kuşanma biçimleri günlük yaşamın vazgeçilmez unsuru ve toplumsal kimliğin en önemli göstergelerinden biri olarak kullanılmıştır.

Doğudan Batıya Kuzeyden Güneye tüm medeniyetler sanatsal ve kültürel birikimlerini giysileri aracılığıyla bir kuşaktan diğerine aktararak güzel olanı, doğru olanı, yararlı olanı gözeterek günümüze taşımışlardır. Giysilerin bu şekilde kültürden kültüre aktarımının en önemli göstergesi toplumun geleneklerine ne derece bağlı olduğu ve kültürel birikimlerine sahip çıkması ile açıklanabilir. Toplumun kültür birikimi ile oluşturulan yöresel halk giyim kuşamlarının biçimlendirilmesindeki etkenlerin başında tarihin birikimleri ile oluşan köklü kültürel kimlik ve ait olduğu coğrafyanın sunduğu doğal malzemeler ile her kültürde farklı özelliklerde oluşturulan ürünler geliştirmişlerdir. Toplumların inanca dayalı sorumlulukları, beklentileri ve tercihlerinin getirdiği gelenek, görenek, örf, adet, töre gibi toplumsal dayatmalar, savaşlar, göçler ve yaşam koşullarının getirdiği kültürel etkileşim, değişim ve dönüşümler giysileri ve giyinme biçimlerinin farklı olarak gelişmesinde etkili olmuştur. Anadolu'da kullanılan halk giyim kuşamının birikimleri de bu değerler ile oluşturulmuş, çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir.

Türklerin kullandığı halk giyim kuşamında üst bedene ve alt bedene giyilen giysi parçalarının birbiri ile benzeyen bir kesim biçimi olmasına rağmen vücut üzerine sarılıp, katmanlar oluşturacak şekilde beden üzerine yerleştirilmesi yani kuşanma biçimleri ile her yörede farklı giysi biçimleri oluşturulmuştur. Bu farklılıklara renk, malzeme ve süsleme özellikleri de dahil edildiğinde inanılmaz zenginlikte yöresel giysi formları karşımıza çıkar.

Türkler Anadolu'ya göçmeden önce kullandıkları gelenekli giysi formlarının bazı özelliklerinin değişimine izin vermeden Osmanlıların son dönemine kadar korumuşlardır. Katlı bir giyinme uslubuna sahip olan Türk halk giyim kuşamında yöresel farklılıklar olmasına rağmen genellikle giysilerin takım oluşturmasında, şalvar ve gömleklerden oluşan iç giyimler, entari, kaftan ve cepkenlerden oluşan dış giyimler, ferace ve dış kaftanlarından oluşan üst giyimler olmak üzere üç temel katmanı görmek mümkündür. Bazı yörelerde bölgesel kültürün sunduğu özellikler ve geleneklere bağlı olarak bu katmanlara ek olarak farklı giysi katmanlarının varlığı da mevcuttur.

Yöresel halk giysilerinin hem üreticisi hem de kullanıcısı olan yöre halkının deneyim ve düşünceleri ile geliştirilerek teknik haline dönüşmüş, biçimsel temellere ait bazı teknik terzilik uygulamalarının varlığı bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu araştırma; *“Yöresel Türk halk kadın giysilerinin temel özelliklerinin neler olduğu ve giysi parçalarının fonksiyonel olarak kullanılmasında biçime dayalı kesim uygulamalarına ilişkin yöntem ve fikirlerin tespit edilmesi, tasniflenmesi ve incelenmesi amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür.”* Araştırmanın verilerini, halkın kendi kültür malzemelerini kullanarak geliştirdikleri yöresel kadın giysileri oluşturmaktadır. Araştırma Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde gelenekli yaşamda kullanılan kadın halk giysileri ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmada araştırmacı tarafından farklı zamanlarda, Anadolu'nun farklı yörelerinde yapılan saha çalışmaları sonucunda tespit edilen yöresel kadın giysilerinin temel özellikleri sınıflandırılmış form ve biçim tarzı açısından incelenerek alt ve üst bedene giyilen giysiler olarak iki ana dört alt grupta ele alınarak teknik çizimler ile desteklenmiş tanımlanmış ve alanın gerektirdiği şekilde yorumlanmıştır. Bu tespitlerin yapılması şüphesiz tasarımcılar için özgün fikirlerin oluşturulması ve geliştirilmesinde katkı sağlayacak kaynaklar olacaktır. Ayrıca günlük yaşamda kullanılabilirliği giderek azalan gelenekli giysilerin varlığının kayıt altına alınması ve gelecek kuşaklara sunulabilecek değerli kaynaklar olacağı muhakkaktır. Çalışmada Türk halk kadın giyim kuşama ait yöresel özellikler sanatsal anlayış ve fonksiyonel kullanıma yönelik zekice yapılan kesim uygulamalarının giysi tasarımı alanında yapılacak çalışmalara önemli ölçüde katkılar sağlayacaktır. Ancak, modern çağın yaşamın her alanında getirdiği birçok değişim ve özellikle moda faktörünün de etkisiyle, gelenekli giysilerin günümüzde bazı yörelerde kullanımının giderek azaldığı, bazı yörelerde ise artık kullanımdan kalktığı, bu bağlamda söz konusu bu kültür varlıklarının birçok özelliğinin değişime uğradığı ve yok olma tehdiidiyle karşı karşıya kaldığı aşıkardır. Söz konusu uygulamaların varlığının tespit edilmesi, güçlü bir kültürel geçmişe dayalı birikimlerle oluşan ve dayanışma ile elde edilen değerlerin korunması açısından önemlidir. Türkiye coğrafyasında yörelere ait halk giyim kuşam ürünlerinin öz değerlerini yitirmeden belgelenerek korunması, tanıtılması, kültürel kayıpların önlenmesi, kültürel kimliğe ait değerlerin hatırlatılması açısından da son derece önemlidir.

2. Yöntem

Araştırmada elde edilen tüm veriler, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşma amacını hedefleyen tarama yöntemi ile ele alınıp, değerlendirilmiştir. Araştırmanın

evrenini, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde halkın kendi kültür malzemelerini kullanarak geliştirdikleri ve üreterek kullandıkları bedene giyilen yöresel kadın giysileri oluşturmaktadır. Erkek giysileri ve süslenmeye ilişkin takılar ile kuşanmada kullanılan kemer, kuşak, mendil, önlük, baş örtüsü vb. donatıcı malzemeler kapsam dışında bırakılmıştır. Araştırmanın örneklemini, Anadolu'nun farklı yörelerinde kullanıldığı belirlenen, araştırmacı tarafından farklı zamanlarda yöresel saha araştırmaları sonucunda ulaşılabilen ve biçimsel olarak farklılık gösteren, yöresel kadın giysilerinden Alt bedene giyilen donlar ve şalvarlar ile üst bedene giyilen gömlek, entari, içlik ile kısa üstlüklerin örnekleri oluşturmaktadır.

Türk halk kadın giyim kuşamının elde edilen örnekleme dahil edilen giysilerin üzerinde oturma kalkma, kolları kaldırma, ata binme, yürüme, evde tarlada çalışma vb. günlük aktiviteleri gerçekleştirmek ve vücut hareketlerini, (giyinme, soyunma, iş yapma, hareket etme vb.) yapabilmek için işlevsel ve fonksiyonel kullanıma izin verecek terzilik uygulamaları incelenmiş ve giysilerin biçimsel formları farklı açılardan değerlendirilerek sınıflandırılmıştır. Yapılan gruplandırmada giysilerin biçimsel özelliklerine ait bazı teknik terzilik uygulamaları ile kalıp formları giysilerin vücut hareketlerini etkileyen özellikleri açısından incelenmiş alanın gerektirdiği bir sistematik ile analiz edilerek yorumlanmıştır.

Yöresel kadın giyim kuşamında biçimsel temellerin ve kesim uygulamalarının incelenmesi için yapılan sınıflandırma öncelikle alt bedene giyilenler ve üst bedene giyilenler olmak üzere iki temel kategoride ele alınmış daha sonra her grubun giysi özellikleri doğrultusunda alt kategorilere ayrılmıştır.

Türk halk giyim kuşamında genellikle kullanılan kadın giysileri biçim ve kesim özellikleri açısından aşağıdaki şekilde sınıflandırılmıştır.

1. Alt bedene giyilen donlar ve şalvarların biçim ve kesim uygulamaları

1.1. Bacak ve oturma hareketlerini sağlayabilmek için uygulanan ekler ve kesim uygulamaları

1.1.1. Ağsız don ve şalvarlara yapılan kesim uygulamaları

1.1.2. Ağlı don ve şalvarlara uygulanan kesim uygulamaları ve ekler (ağ-kuş- peyik)

2.Üst bedene giyilen gömlek (göynek), entari, içlik ile kısa üstlüklerin biçimsel özellikleri ve kesim uygulamaları

2.1. Üst bedene giyilen giysilerde peşsiz ve kuşuz kesim uygulamaları

2.1.1. Kol hareketini sağlamak için kol altına ve ucuna uygulanan ekler (kuş- peş vb.) ve kesim uygulamaları

• Kol altına geçirilen ekler (kuş -peş) ile biçimlendirilmiş kesim uygulamaları

- Kare ve üçgen kuşlu kesim
- Bedene ve kola geçirilen düz ekli ve girintili kesim

2.1.2. Beden hareketini sağlamak için üst bedene giyilen giysi parçalarına uygulanan ekler (peş) ve kesim uygulamaları

- Bedene geçirilen ekler (peş) ile biçimlendirilmiş kesim uygulamaları
 - Yan peşli kesim
 - Ön peşli kesim
 - Hem yan hem ön peşli kesim
- Beden ile kola birlikte geçirilen ekler (peş ve kuş) ve kesim uygulamaları
 - Peşli ve kuşlu kesim
 - Peşle bütünleşen kesim

Söz konusu sınıflandırma yöresel halk kadın giysilerinin biçimsel özelliklerinin sınıflandırılması bu konuda yapılan ilk çalışmalar içerisinde yer almaktadır. Yapılan gruplandırma bu konudaki çalışmalara örnek teşkil etmesi ve giderek yitirilen değerlerin belgelendirilmesi açısından da son derece önemlidir. Daha detaylı yapılacak çalışmalarda farklı biçim ve isim ile adlandırılmış örneklere ulaşabilmek de mümkündür.

3. Araştırma Bulguları ve Yorum

Toplumsal yaratıcılığa ve bireysel beceriye dayanan, yöresel halk giysileri ile bunlara ait kuşanma biçimleri toplumun tarihi geçmiş birikimlerini de içinde barındıran “bilgi, inanç, sanat, hukuk, gelenek, görenek, örf, adet” vb. kültürel değerleri ile alışkanlıklarını ile özüne ait malzemer, araç gereç vb. pek çok şeyi kapsayan karmaşık bir bütünün bileşeni olarak biçimlendirilmiş ve kendine özgü bir bütün olarak çeşitlenmiştir. Geum (1995) toplumun kültür birikimi ile oluşturulan halk giyim kuşamlarının biçimlendirilmesindeki etkenlerin başında “doğallık, köklü kimlik, inanca dayalı uygulamaların ve geleneklerin etken olduğunu belirtirken, gelenekli toplumların her bir biriminde farklı giysi biçimlerinin, süsleme özelliklerinin ve kuşanma usulleri bir araya getirilerek sayılamayacak kadar çok giyinme biçiminin gündeme geldiğini” belirtmiştir. Bu durum aynı toplumun içinde bile farklı giyim biçimlerinin oluşmasını sağlamış ve bu durum giysi biçimlerinin çeşitlenmesinin yanı sıra bu giysilerin üretim biçimlerinde de etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu konuda Koç ve Koca (2019:224) yapmış oldukları bir çalışmada, “giysiler, toplumsal kimliğin belirginlik kazanmasında önemli bir sembolüdür. Bölgeler, şehirler, köyler, yöreler, etnik gruplar, arasındaki ayrışmayı ve benzerlikleri, sahip oldukları etnokültürel yapılarını vb. pek çok niteliklerini toplum fertleri söz konusu giysiler ve giyinme biçimlerini kullanarak bedenleri üzerinde taşırlar ve kültürel kimliği görünür hale getirirler.” Koç ve Koca’nın yapmış olduğu bu

açıklama gelenekli toplumların her biriminde farklı giysi biçimlerinin, süsleme özelliklerinin ve kuşanma usulleri bir araya getirildiğinde sayılamayacak kadar çok giysi ile giyinme uslubu ile karşılaştığını vurgulamışlardır.

Türk halk giyiminde kadın giysilerinin kullanım açısından ait olduğu kültüre dayanan geleneğe bağlı değerler ile bedene giyilirken çok farklı dizilimler yapılarak iki temel kuşanma özelliğinden söz edilebilir. Koç, (2013, 159), Türk halk giysilerinin biçimsel yapısının oluşturulmasında giysilerin hem terzilik uygulamalarında, hem de fonksiyonel olarak beden üzerine giyildiğinde öne çıkan dört temel unsur bulunduğunu belirtmiştir.

Basitlik; (basit kesim ve dikim yöntemleri, her kullanıcı üretebilir)

Kullanışlılık; (son derece rahat ve konforlu, her bedene uyum sağlayan)

Ergonomiklik, fonkiyonellik; (her bedene, vücut hareketlerine ve beden konforuna uygunluk)

Ekonomiklik; (çevredeki her tür malzeme kullanılarak sürdürülebilir üretim)

Batılı giyim tarzlarında birçok çeşit ve modelin olmasına rağmen sonuçta giysinin vücut üzerinde nasıl duracağı, bedene geçirilmeden bellidir, giysi kişinin bedenine uyar yada uymaz (Koç ve Koca, 2011:11). Doğu kültüründe kullanılan giysilerin bedene sarılarak kullanılması bu durumu farklı kılmaktadır. Türklerin Orta Asya'dan günümüze kadar kullanıldıkları gelenekli halk giysilerinin en görkemlisinden en basitine kadar tümünün biçimsel özellikleri bazı farklılıklara rağmen birbirine benzer niteliktedir. Giysinin biçimsel özelliğini oluşturan model aynıdır ancak giyen kişinin beden formuna göre katlı olarak giyilerek ve kapamaları beden üzerine sarılarak yerleştirilir. Gelenekli halk kültüründe kuşanma biçimi olarak adlandırılan bu özellik giysinin yöresel biçimini ve kullanım özelliklerini beden üzerine ve giysilerin diğer parçaları ile birlikte giyildiğinde ortaya çıkartır. Bu nedenle halk giysilerinin biçimini veren onu giyen kişinin kendisi değil yöresel kuşanma biçiminden kaynaklıdır ve bu nedenle “*giyim ve kuşamları*” olarak tanımlanması daha doğrudur. Koç ve Koca (2015:77) Kütahya yöresi kadın giysileri ile ilgili yapmış oldukları bir çalışmada gelenekli yaşamda kullanılan giysilerin giyilme biçiminin son derece önemli olduğunu ve “*ne giyildiği*” değil “*ne şekilde giyildiği*”nin öne çıktığını açıklarken bu giysilerin beden üzerinde diziliminin önemli olduğunu, bunun halk giyim kuşamında kullanılan bir ifade aracı olarak kullanıldığını vurgulamışlardır. Çünkü katlı giyimde giysi parçalarının giyilme sırası ve kuşanma biçimleri ile yaratılan farklılıklar, ait olduğu toplumun ortak değerleri ile oluşturulduğu için sosyal statü, etnik köken, yöresel unsurlar, kültürel birikim gibi pek çok kişisel ve toplumsal mesajı bünyelerinde barındırırlar.

Katmanların bedene yerleştirilirken vurgulanmak istenen unsurlar (nakış, süsleme, kumaş veya giysi parçası) ön plana çıkartılarak farklılıklar oluşturulur.

Türk giyinme kültürünün karakteristik yapısını ve giysilerin biçim ve kuşanma usullerinin oluşumunu yansıtan ve tüm giysilerde ortak olarak görülen bazı temel özelliklerin varlığı dikkati çekmektedir.

3.1. Yöresel Kadın Giyim Kuşamının Temel Özellikleri

3.1.1. Katlı giyim geleneği;

Orta Asya'daki yaşam koşulları gereği giysilerin üst üste giyilme biçimi, Türk giyiminin kuşaklararası değişmeyen önemli bir karakteristiği olmuş ve katlı giyim geleneğini oluşturmuştur. Söz konusu katmanlar hem işlevsellik, hem estetik görünüm, hem de üstlendikleri anlamlar açısından önemlidir. Çünkü katlı giyimde giysi parçalarının giyilme sırası ve kuşanma biçimleri ile yaratılan farklılıklar, ait olduğu toplumun ortak değerleri ile oluşturulduğu için sosyal statü, etnik köken, yöresel unsurlar, kültürel birikim gibi pek çok kişisel ve toplumsal mesajı bünyelerinde barındırırlar. Jirousek (2004:235), Türk giysilerinin katlı giyinme ve kolay çıkarılıp giyilebilme özelliğinin Doğu kültürlerine ait olduğunu vurguladığı çalışmasında, bunun başka bir nedeninin de *“Coğrafi koşullar ve yaşam şartları gereği katların arasındaki boşluğun giysilerin ısıtıcı niteliğini artırması, giyen kişinin daha görkemli olmasının sağlanması ve mekânlara girip çıkarken katmanları azaltıp çoğaltarak vücudun ısısını ayarlayabilmek amaçlı olabileceği”* şeklinde açıklamıştır. Koç (2009: 89) katlı giyim geleneğinin oluşmasının temel nedeni olarak *“Orta Asya'da doğa ve yaşam koşullarının zorunluluğu olarak biçimlendirildiği düşünülen katlı giyim geleneğini yerleşik düzene geçtikten sonra da sürdürmüştür”* şeklinde açıklarken giysilerin vücut ısısını korumaya yönelik fonksiyonel bir kullanımının da olduğunu ve bunu yüzyıllarca değiştirmeden kullandıklarını belirtmiştir.

Katlı giyim geleneğinin oluşmasında bir diğer unsur da estetik niteliklerdir. Giysiler kat kat giyilirken her katman arasındaki sıralama önemli olup, katmanlar arasından gösterilmek istenen özellikler özenle seçilmiştir. Geleneksel olarak Türk giysilerinin çoğunda görülen kat kat giyim anlayışı ve bunların üzerinde kullandıkları süslemeler ile takılar ailenin zenginliğin ve gücün de göstergesi olarak da kullanılmıştır (Koç ve Koca, 2023:234). Türk giyimi kendi içinde çeşitlenen üç katmandan oluşmaktadır. *“Türklerin yüzyıllarca kullanmış oldukları giysilerinde iç donu ve gömleklerden oluşan “iç giyimler”, şalvar, entari, kaftan ve cepkenlerden oluşan “dış giyimler”, ferace ve dış kaftanlarından oluşan “üst giyimler” olmak üzere temel üç temel katmanın olduğunu belirtmişlerdir* (Koç ve Koca, 2011:14). Söz konusu bu

katmanların yöresel giyinme biçimlerine göre parça sayısı ve kuşanma biçimlerinde farklılıklar olsa da tüm bölgelerin halk giyiminde varlığı söz konusudur. Aslında oluşturulan katmanların işlevsel özelliğinin yanısıra giysilerin vücut üzerine giyildiğinde oluşturulan estetik görünüm ve sosyal statü göstergeleri açısından üstlendikleri anlamlar önemli farklılıklar göstermektedir.

3.1.2. Malzeme özelliklerinin giysi biçimine etkisi;

El tezgâhlarında dokunan kumaşların üretim güçlükleri, kumaş enlerinin darlığı ve kumaşın kıymetli olması, halk giyim kuşamında kullanılan giysi biçimlerini oluştururken farklı kumaş kesim yöntemlerinin geliştirilmesine yol açmıştır. Böylece kumaş özellikleri giysi kesimlerinin ve biçimlerinin en önemli belirleyicisi olmuştur. Türk halk kültürünün bedeni sıkıca sarmayan giysi biçimleri, giysilerin kesimlerinde geometrik, yalın ve kupsuz bir form kullanılmasını gerektirmiştir. Doğu kültürünün giysi biçimleri ile benzerlik gösteren bu kesim kumaşların en ve boy ölçüleri doğrultusunda biçimlendirilmiştir. Bu basit kesim yüzyıllar boyunca sürmüştür (Koç ve Koca, 2020: 438). Özellikle giysilerin ana malzemesi olan dokumaların tezgâh genişliklerine göre değişen dokuma boyutlarının ölçülerinin giysileri biçimlendirmesidir. El tezgâhlarının dar ölçüleri nedeniyle, giysilerin tümünde özelliklerine göre “peş”, “kuş” ve “ağ” olarak adlandırılan ilave parçalarla genişlik ve hareket rahatlığı sağlanması amaçlanırken, aynı zamanda giysi parçalarına da biçimsel özellik kazandırılmıştır. (Koç ve Koca, 2023: 198).

3.1.3. Fonksiyonel- Ergonomik kullanım özelliği;

Dünya üzerinde kullanılan giysilerin üç boyutlu biçimlendirilmesi, vücudun mevcut yapısına ve giysiler ile vücut arasındaki ilişkiye dayandırılmaktadır. Giysilerin beden üzerinde ilişkilendirilmesi giysi- beden ve yapı (biçim) olmak üzere üç etkenin birlikte ele alındığı birleşik bir bütünleşmeyi gerektirir. Giysiler ile vücut arasındaki ilişkide bir süreklilik söz konusudur. Söz konusu süreklilik sistemi, vücut kıvrımlarının görünürlüğünü göstermek veya kapatmak amacıyla kullanılan giysi parçalarını gündeme getirir (DeLong 1998 Akt. Frankie ve Zhang). Türk halk giysilerinin en önemli özelliklerinden biri de kullanımının son derece fonksiyonel be vücuda uygun olmasına bağlı olarak ergonomik kullanım özelliğine sahip olmasıdır. Türkler’de Orta Asya’dan günümüze kadar Halk giyim kuşamında biçimsel özellikleri açısından genel olarak tanımlandığında tene giyilen iç giysiler hariç üste giyilen giysi parçalarının en önemli ayrıntısı önden boydan boyaya açık olarak biçimlendirilmesidir (Koç ve Koca, 2012:145). Koç ve Koca, (2023: 232) Türk halk giysilerinin önden boydan boyaya açık olması durumunu bozkırlarda

yaşayan ve mekânlara girip çıkarken giysilerini kolayca giyip çıkarabilmelerini gerekli kılan yaşam koşullarına göre şekillendirildiğini ifade etmişlerdir. Dikkati çeken en önemli nokta Türk toplulukları hangi coğrafi bölgeye yerleşmiş olursa olsun giysilerinin ana hatlarının birbirine benzer nitelikte olduğudur (Eruz, 1998,197). Bu benzerlik Türklerin özellikle göçebeliliğin gerektirdiği, sürekli hareket halinde olmaları nedeniyle, hayatları at üstünde geçen, Orta Asya Türkleri, kendilerine benzer hayat tarzları olan kavimlerle ortak bir kültüre sahip olmaları ile ilişkilendirilebilir (Görünür ve Ögel 2006, 61).

3.1.4. Kadın ve erkek giysilerinin benzer özellikte olması;

Türk halk giysilerinin diğer bir özelliği kadın ve erkek tarafından kullanılan giysi parçalarının biçimsel özelliklerinin birbirine benzerliğidir. Eruz (1998:197) giysiler ile ilgili yaptığı bir çalışmada *“Türk giysileri içinde yalnızca erkek veya kadın giysisi diyebileceğimiz bir parça bulunmamaktadır”* Ayrıca Esin (1959,160) Eurasia kültürüne ait bir çalışmada *“Türklerde kadın ve erkek takılarda dahil olmak üzere tüm giysileri ve onların parçalarını birlikte kullanmışlardır”* diyerek kadın ve erkeklerin giysilerinin bezerliğine vurgu yapmışlardır. Orta Asya’da oluşturulan Türk halklarının giyim ve kuşam geleneği asırlarca sürdürülmüştür. Söz konusu benzerlik yaşam koşulları gereği kadın ve erkeğin benzer ortamda ve aynı şartlarda çalışmasının yanısıra giysilerde kullanılan malzemenin kısıtları doğrultusunda biçimlendirilen kesim özelliklerinden kaynaklı olduğu söylenebilir. Kadın ve erkeğin giysilerindeki ayırım giysi parçalarında değil giysilerin beden üzerine dizilmesi, kuşanma biçimlerinde aksesuarların kullanımı, süsleme özellikleri ile başlıklar ile oluşturulmuştur. Koç ve Koca (2017:140) Türk giysilerinde ortak değerlere ilişkin yapmış oldukları bir çalışmada Türklerin kullandıkları giysilerde kadın ve erkek ayırımın belirleyiciliğinin en önemli parçasının başlıklar olduğunu giysilerin biçimsel özelliklerinin farklılık göstermediğini, farklılığın kuşanma biçimlerinde gerçekleştirildiğini eklemiştir. Söz konusu benzerlik gelenekli halk giyim kuşamında da sürdürülmüş kadın ve erkek giysileri arasındaki farklılık batı formu giysilerin kanunlarla getirilen kıyafet devrimleri ile gerçekleşmiştir.

3.2. Yöresel Kadın Giysilerinin Temel Biçimleri ve Kesim Uygulamaları

Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde gelenekli kültüre ait kadın giysilerinin kullanımı ait olduğu yörenin koşullarına ve yaşam biçimlerine göre şekillenmiş, renklenmiş ve kullanılmıştır. Bu bağlamda Temel olarak incelendiğinde günlük olarak veya törensel aktivitelerde kullanılan kadın giysilerinde iki temel kullanım biçiminin varlığı söz konusudur. Bunlardan ilki entarinin üstte şalvarın içte kullanıldığı “uzun entarili takımlar (fotoğraf 1a-b)

ikincisi ise şalvarın dışta kullanıldığı “kısa entarili şalvarlı takımlar” (fotoğraf 2a-b) olmak üzere iki temel giyinme uslubunun varlığından bahsedilebilir. Söz konusu grupların farklı versiyonları olmakla birlikte yöresel özellikleri ve kültüre ait geleneğe bağlı değerler ile bedene giyilirken çok farklı dizilimler yapılarak çeşitlenmiştir. Söz konusu grupların farklı versiyonları olmakla birlikte yöresel özellikleri ve kültüre ait geleneğe bağlı değerler ile bedene giyilirken çok farklı dizilimler yapılarak çeşitlenmiştir.



Fotoğraf 1a-b Şalvarlı ve kısa entarili don entarilere örnekler
(Kütahya _ /Tavşanlı- Kütahya İn Köyü)

Fotoğraf 2a-b Uzun entarili giysilere örnekler
(Bursa/ Harmancık- Kütahya Merkez)

Batı kültüründe yapılandırılan giysiler bedenın kıvrımlarını ortaya çıkartan vücudun sekline göre tasarlanan bir yapı ile biçimlendirilirken, doğu kültüründe kullanılan giysi yapılarında giysiler bedene tam oturmadan, kumaşın eni ve boyu doğrultusunda dikdörtgen, kare, üçgen geometrik parçaların bir araya getirilmesi ve bu parçalara eklenen uzantıların birleştirilmesi ile oluşturulan basit ve yalın bir kalıp sistemine sahiptir. Micklewright, (1987:35) Geleneksel Osmanlı kadın giysilerinin, batı formulu giysilerinden farklı olarak kişi üzerinden ölçülerin alınmadan dikildiğini hayret verici bir durum olarak değerlendirmiştir. Kumaş enlerinin belirlediği ölçülerin imkânları itibari ile hazırlanıp dikilen giysilerin pek çok bedene uyum sağladığını ve bu durumun giysinin uzun yıllar

kullanılmasının yanısıra bir sonraki nesle aktarılarak da kullanımının gerçekleştirilmesindeki en önemli etkenlerden biri olduğunu belirlemiştir. Giysilerin beden üzerindeki dikiş hatlarına, kol altlarına ve ağlarına ekler yerleştirilerek vücuda uygunluğu, rahatlığı ve hareket yapabilme özellikleri sağlanabilmektedir (Koç ve Koca, 2020:436). Ögel (1991:1), Türk kültür tarihi adlı geniş çaplı çalışmasında Türklerin yaşayış tarzı ile giyim arasındaki ilişkiyi açıklarken *“Bugün olduğu gibi dün de, pamuk veya pirinç tarlasında çalışanlarla at üzerinde hayvan güden kişi veya kavimlerin elbiseleri aynı olamazdı. Evde veya dükkânda oturanların ise daha değişik giyinmeleri yine tabii görülmeliydi”* yaşam tarzının ve vücut hareketlerinin giysilerin biçimlenmesinde önemli olduğunu vurgulamıştır. Doğan (2001:33) ise Osmanlı döneminde toplumun hareketli yapısının kullanılan giysilerin biçim ve kullanım özelliklerine yansımalarını ve giysilerin beden hareketlerine ve manevralarına engelleyici olmayan rahat bir kullanıma izin veren yapıda oluşturulduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda araştırmaya konu edilen halk giyim kuşamında kullanılan kadın giysileri *“alt bedene giyilen donlar ve şalvarlar”* ile *“üst bedene giyilen gömlek, entari, içlikler ile kısa üstlükler”* olmak üzere iki temel grupta ele alınmış ve vücut hareketlerini işlevsel olarak sağlayabilmek için giysilere uygulanan fonksiyonel uygulamaların neler olduğu ve giysilerin biçimlerinin oluşmasında etkisi açıklanmaya çalışılmıştır.

3.2.1. Alt bedene giyilen donlar ve şalvarların biçim ve kesim uygulamaları

Anadolu'nun çoğu bölgesinin halk giyim kuşamının önemli bir tamamlayıcısı olan ve genellikle şalvar olarak adlandırılan bu alt beden giysisi; bol kesimli, ayak bileğine kadar uzun, beli ve bilek kısmı büzülerek toplanan bir üst donudur (Koca, 2000: 18). Üzerine giyilen şalvar ise Türk giyim kuşamının temel parçalarından biridir. Bel ile ayak bileği arasını örtecek şekilde iki bacağa geçirilerek giyilen ve bol ağı bir biçime sahip olan alt beden giysileri genel olarak “şalvar” olarak adlandırılmakla birlikte, göre farklı isimlerle de adlandırılırlar. Oldukça geniş olan bel kısımlarının uçkur ile toplanması, paçalarının düz veya büzgülü olması, farklı derinliklerde ağ formları ve peyikleri, genişliklerini sağlayan peşleri ile biçimsel benzerlik gösteren şalvarlar, kesimleri, kullanım alanları ve kumaş vb. özellikleriyle terminolojik farklılıklar gösterirler (Koca, 2013:140) Oldukça geniş olan bel kısımlarının uçkur ile toplanması, paçalarının düz veya büzgülü olması, farklı derinliklerde ağ formları ve peyikleri, genişliklerini sağlayan peşleri ile şalvarlar biçimsel olarak benzerlik gösterirler. Ancak, yörelere özgü kadın alt beden giysileri, könçek, derpe, tuman, çintiyan, dimi, taka, tuman, don, potur gibi farklı isimleri

ile terminolojik farklılık ta yaratarak kültürel zenginlik oluştururlar (Koca, 2013:140). Erkek alt beden giysileri ise şalvar, potur, çakşır (uzun-kısa), sıkma, zıgva, zıpka, dizlikli zıpka, tuman, mnevrek, karadon gibi isimler alırlar. Farklı isimler alsalar da kadın ve erkeklerin giydiği, aynı adla anılan pek çok alt beden giysisi de vardır. Bu giysiler mevsim özelliklerine ve kullanım alanına göre çeşitlilik gösterirler. Örneğin, İzmir Tire’de kadınların giydiği bir şalvar türü olan potur, “iklim, yaşam tarzları, sosyal yapı ve ekonomik duruma göre farklılık göstermektedir. Örneğin, yaz mevsiminde basma potur (don), kışın pazen poturla (don) yer değiştirirken, gündelik yaşantıda sade, süslemesiz basma potur (don), özel günlerde işlemeli, gösterişli ipek veya kutnu potur (don) ile yer değiştirmiştir. Aynı şekilde poturun (don) kumaş türü ve işlemlerin yoğunluğunda ekonomik faktörler etkili olmuştur” (Koca vd. 2015:85).

Şalvarlar, günümüzde Anadolu’nun bazı bölgelerinde, özellikle kırsalda çalışan kadın ve erkekler tarafından hala kullanılmaktadır. Şalvaralar kesim özelliklerine göre genel olarak paçalı ve paçasız (torba) şalvarlar olarak iki çeşittir. Ancak paçalı şalvarların yüksek ağı ve düşük ağı olan çeşitleri de bulunmaktadır. Bunun yanı sıra bölgelere özgü süsleme özellikleriyle de kadın ve erkek şalvarları renkli bir görünüm verirler.

Hayvancılıkla uğraşan Türkler göçebeliğin getirdiği şartlar doğrultusunda yaşamlarını at üzerinde geçirdikleri için ata binerken sürtünmeden kaynaklı problemlerin oluşmasını engellemek için kalın pantolon ile çizme kullanmışlar ve üzerine entari, kaftan ve kalın kürklü üstlükler giymişlerdir (Ögel,1991:2). Göçebe Türklerin yaşam alanları olan çadırlar içindeki tefrişatları gereği minderler üzerinde oturmak ve yer sofralarında yemek yemek durumunda kalmaları ve yaşam koşulları doğrultusunda ata binmeleri, kaftan, entari ve şalvar ve gömlek onlar için ideal bir giysi grubu olmuştur. Otto-Dorn’un (1964) birçok batılı araştırmacınının bağdaş kurarak oturmayı “Türk oturuşu” olarak adlandırdığını belirtmiştir. Türk oturuşu olarak bilinen bağdaş kurarak oturma şekli bedene giyilen kıyafetin bacak hareketini kısıtlamayacak özellikte olmasını gerekli kılmıştır. Bu durum bedene giyilen şalvarın bol ve ağı kısmının geniş olmasını ve üzerine giyilen entari ile kaftanların yırtmaçlarının olmasını gerekli kılmıştır. Türklerin şalvarı kullanmasının işlevsel boyutuna dikkat çektiği anlaşılmaktadır. Hem bağdaş kurarak oturmak hem iki bacağı açarak ata binmede sağladığı rahatlık şalvar kullanımının işlevselliğini ortaya koymaktadır.

3.2.1.1. Bacak ve oturma hareketlerini sağlayabilmek için uygulanan ekler ve kesim uygulamaları

3.2.1.1.1. Ağsız don ve şalvarlara yapılan kesim uygulamaları

Anadolunun pek çok yöresinde bu kesim tarzı ile üretilen don v eşalvarlara raslamak mümkündür. Günlük yaşamda ve törensel aktivitelerde kullanılabilir dar ve geniş olmak üzere iki türü bulunmaktadır. Kullanılan malzemenin eni ve boyu şalvarın kesim biçiminde etkili olur. Dar olarak kullanılanları genellikle entari içerisine giyilerek kullanılırken bol olan torba şalvarlar genellikle kısa entariler ile kullanılırlar.



Fotoğraf 3. Ağsız dar don

Çizim 1. Ağsız dar don biçimsel çizimi



Fotoğraf 4. Torba ağı şalvar

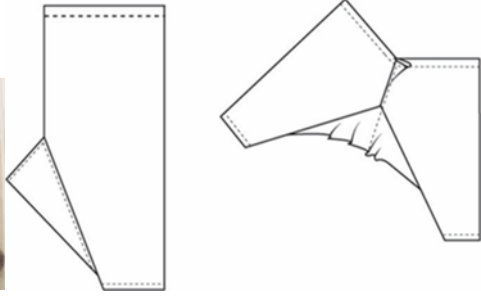
Çizim 2. Torba ağı şalvar biçimsel çizimi

Dar olan donların kesimi yapılırken kumaş dörde katlanır paçadan yukarıya doğru ağ oyuntusu yapılır ağın genişliğini sağlamak için belden ağa doğru verev bir kesik atılır. Bu kesim iki yan parça birleştirildiğinde paçalar yanlara doğru açılır. Bu kesim ile bacakların rahat olarak açılması sağlanır. Koç ve Koca (2020: 436) Halk giyimi ile ilgili yapmış oldukları bir çalışmada ağsız olarak kesimi yapılan alt beden giysilerinin “Halk arasında don veya pijama adı ile de bilinmektedir. Ülkenin pek çok yöresinde kadın ve erkek giyiminde kullanılan ve bilinen bir kesimdir. Dış giyim olarak çok kullanılmaz. Giyildiğinde genellikle üzerine etekli bir giysi giyilir. Kumaşın kesimi yapılırken 80-90 cm genişliğinde ve iki boy olarak alınan kumaşın önce ikiye daha sonra da dörde katlandıktan sonra ön ve arka ağının eşit şekilde oyulması ile kesim gerçekleştirilir. Bazen ağ ile bel arasında ağ genişliğini sağlamak amacı ile aç

uygulanarak kesim yapılır. Böylece kumaşın eni giysinin genişliğinin belirleyici özelliğini oluşturur. Bel hattı ile paçaların genişliği genellikle uçkur veya lastikle büzülerek toplanır” şeklinde tanımlamışlardır.

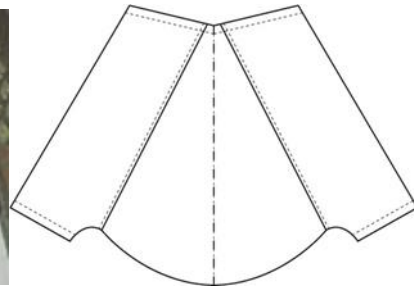
Özellikle Anadolu'nun Batı bölgelerinde çok yaygın olarak kullanılan “torba ağı şalvarlar” olarak bilinen, kullanılan malzemenin boyutları kullanılarak kesilen, gerçek biçiminin bedene giyildiğinde gözlenebildiği çok bol Ağsız şalvarlar genellikle kadın giysilerinde kullanılır. Her tür kumaştan dikilebilen bu şalvarlar genellikle kısa entariler ile giyilirler. Bazı bölgelerde tüm yüzeyi işlenerek yöresel özellikler ile farklı adlar verilerek kullanılır. Yöresel özellikleri açısından çok farklı genişliklerde olmasına rağmen çok basit ve sade bir kesim ve birleştirme özelliği vardır.

3.2.1.1.2. Ağı don ve şalvarlara uygulanan kesim uygulamaları ve ekler (ağı- kuş- peyik)



Fotoğraf 5. Yüksek ağı şalvar

Çizim 3. Yüksek ağı şalvar biçimsel çizimi



Fotoğraf 6. Düşük ağı şalvar

Çizim 4. Düşük ağı şalvar biçimsel çizimi

Anadolunun pek çok bölgesinde kadın ve erkekler tarafından en yaygın olarak kullanılanları ağı ve kuşlu don ve şalvarlardır. Ağların boyutları ve biçimleri yöresel özelliklere göre farklılık gösterse de düşük ağı ve yüksek ağı olmak üzere iki temel kesim biçimi vardır. Yüksek ağı şalvarlar genellikle iç

giyimde ve entari ve kaftanların altında kullanılırken düşük ağırlı şalvarlar ve donlar genellikle kısa entarilerle ve dış giyimde kullanılır. Genellikle kadınlar tarafından kullanılsa da erkek şalvar ve donlarında da bu kesim biçimi oldukça yaygın olarak kullanılır. Bu şalvarlar her türlü kumaştan yapılabilen, kadın ve erkeğin iç ve dış giysi olarak kullanılabileceği, dikimi en basit şalvar çeşitlerindenidir. Bu kapsamda farklı uygulamaları bulunmaktadır.

Şalvarın ağına yerleştirilmek için hazırlanan kare, üçgen, dikdörtgen şeklindeki geometrik parçaların iki paça parçası arasına yerleştirilmesi ile biçimsel özellik oluşturulur. Ağ ve kuş parçalarının hem kesim hem de birleştirme teknikleri açısından çok çeşitli uygulama biçimi bulunmaktadır. Giysinin biçimsel özelliklerinin oluşturulmasında cinsiyet, yöresel özellikler, malzeme kısıtları etkili olmaktadır. Koç ve Koca (2020:437) yaptıkları bir çalışmada Şalvar ve donların ağ parçasının boyutları şalvarın ağ yüksekliğini ve ağ genişliğini belirlediğini, yüksek ağırlı şalvarlarda dörtgen ağ parçasının büyük olmasının giysiyi düşük ağırlı şalvara dönüştüreceği için ağ parçalarının ölçüsünün derece önemli olduğunu belirtmişlerdir. Bu nedenle ağ parçalarının boyutları hem beden hareketlerini kısıtlamayacak hem de yöresel özelliğini koruyacak şekilde olması önemlidir.

3.2.2. Üst bedene giyilen gömlek (göynek), entari, içlik ile kısa üstlüklerin biçimsel özellikleri ve kesim uygulamaları

Halk giyim kuşamında üst bedene giyilen giysiler olarak kullanılan giysiler kullanım özellikleri farklılık göstermesine rağmen biçimsel özellikleri açısından birbiri ile benzerlikler göstermektedir. Gömlek, entari, içlik ve kısa üstlüklerden oluşan üst bedene giyilen bu giysi parçaları beden ve kol formları giysinin beden üzerine geçirildiğinde vücut hareketlerinin yapılabilmesinde fonksiyonel kullanımı ve işlevselliğini artırmak amacıyla farklı biçimlerde yapılan kesim uygulamaları ile kesilen parçalara yapılarak biçimsel formlar oluşturulmuştur. Söz konusu giysilerin temel yapısı aynı olmakla birlikte boyunun kısa uzun olması, kolunun uzun kısa olması, önden açık veya kapalı olması gibi ayrıntılar ile kullanılan malzeme, giyilen yer veya giyen kişinin sosyal konumu ve beden üzerine dizilme sırası açısından farklılık göstermesine rağmen, kumaşın biçilmesi ve fonksiyonel kullanım açısından yapılan terzilik uygulamaları açısından farklılık göstermektedir.

Yöresel giyim kuşamında üst bedene giyilen giysilerin ten üzerine giyilen ilk parçası gömleklerdir (göynekler). Bölgelere göre göynek, könek, içlik gibi farklı isimler alırlar. Genellikle iç donu (şalvar) üstüne giyilen gömleklerin kadın ve erkek tarafından bazı farklılıklar oluşturularak kullanıldıkları bilinmektedir. Boyları, genişlikleri ile biçime ilişkin kesim biçimleri, üzerine

yapılan süslemeleri, yöresel özellikler, cinsiyet, malzeme açısından değerlendirildiğinde beden üzerine giyilen diğer giysilerin özelliklerine göre farklılık gösterir. Şemseddin Sami (1901(1985), “*Kamusu Türki*” adlı eserinde “*gömlek*” teriminin asıl kullanımının “*gön*” (deri, ten) kökünden gelen “*gönlek*” olduğunu belirtmiştir. Ayrıca “*gönleği çıplak tene giyilen şey*” olarak tanımlamış, erkek gömleklerinin eteği dizden yukarda olacak şekilde belden aşağı kısmının iç donunun içine sokularak kullanıldığını; kadın gömleklerinin ise ayak bileklerine kadar uzun olabildiğini vurgulamıştır.



Fotoğraf 7 a-b-c. Farklı yörelere ait yöresel kadın göynekləri

Türklerin, Asya'nın kuzey doğusundan, Anadolu topraklarına, buradan da Avrupa'ya taşıdıkları giyim kültürünün vazgeçilmez parçası olan entariler, tarih boyunca kadınlar ve erkekler tarafından kullanılan en önemli giysi parçası olmuştur. Halk giyiminin de temel parçalarından biri olarak iç gömleği ile iç donun üzerine giyilmiş entariler, kısa veya uzun boylarda olan bir dış giysidir. Bölgesel giyim ve kuşam özelliklerine göre üzerine kısa üstlükler veya kaftanlar ile kullanılmış çeşitli donatılar ile beden üzerinde farklı şekillerde yöresel bir giyinme uslubu ile beden üzerine dizilmiştir. Yörelere göre beden üzerine dizilme sırası farklılık gösterse de kişinin toplumsal statüsü, ev içi veya törensel aktiviteler veya ev dışında olmak üzere farklı ortamlarda kullanılanlarının özellikleri farklılık gösterebilir. Erkeklerin entarileri sadece kumaş özellikleri ile kadın entarilerine göre daha sade görünümlüdürler. Kadın entarileri ise kullanım alanına göre değişen süsleme özellikleriyle farklılık gösterirler. Kadınlar tarafından genellikle ev içinde kullanılırlar ve dışarıya çıktıklarında üstlerine mutlaka ferace veya dış giyimde kullanılan bir üstlük olarak kullanılır. Yörelere göre üzerine farklı boylarda hırka, cepken, sarka, yelek gibi kollu veya kolsuz kısa üstlükler veya kısa entariler de giyilir.



Fotoğraf 8 a-b-c. Farklı yörelere ait kısa kadın üstlüğü, uzun entari ve içlik

Anadolu'nun hemen hemen tüm bölgelerinde kullanımına rastlanan entarilerin, genellikle peşli ve peşsiz olarak iki türü olduğu görülmektedir. Koç ve Koca'nın (2012:142) entariler ile ilgili yapmış oldukları bir araştırmada; *“kadınların ev içindeki dış giyimlerinde kullandıkları giysileri peşli ve peşsiz olarak başlıca iki gruba ayırdığını ve bunların eski kullanımının üç etekli entariler olduğunu, iki etekli peşsiz giyimlerin 19. yüzyıldan sonra Avrupa modasından etkilenerek geliştiğini”* belirtmeleri entarilerin peşli ve peşsiz uygulamalarının varlığını doğrulamaktadır.

Türk halk giyiminin en önemli giysi parçalarından bir diğeri ise genellikle bel hizasında veya daha uzunca yapılan kollu veya kolsuz üstlüklerdir. Kollu olarak biçimlendirilen üstlükler cepken, sarka, fermene vb. adlar verilirken kolsuz olarak kullanılanlarına yelek adı verilmiştir. Söz konusu üstlüklerin yörelerde farklı adlar ile adlandırıldığı bilinmektedir. Koç, (2013:159) kısa kadın üstlükleri ile ilgili yapmış olduğu bir çalışmada *“Cepkenlerin giysilerin üzerine giyildiğinde günlük giysiyi düğün giysisine çeviriveren, bazen de yazlık bir giysiyi kışlık bir giysiye, yaşlı giysisini gelin giysisine dönüştüren özellikleriyle giyim kuşamla yansıtılan mesajları oluşturduklarını”* belirtmişlerdir. Bölgesel özelliklere göre peşli ve peşsiz kesim uygulamaları göynek ve entariler ile benzerlik gösteren kesimlere sahip çeşitleri bulunmaktadır. Anadolu'nun değişik bölgelerinde biçimsel benzerlik gösteren pek çok üstlük farklı isimler ile adlandırılmış, birbirine komşu köylerde bile aynı giysi farklı adlarla anılmış veya çok uzak olan bölgelerde farklı giysi parçalarına benzer isimler verilmiştir.

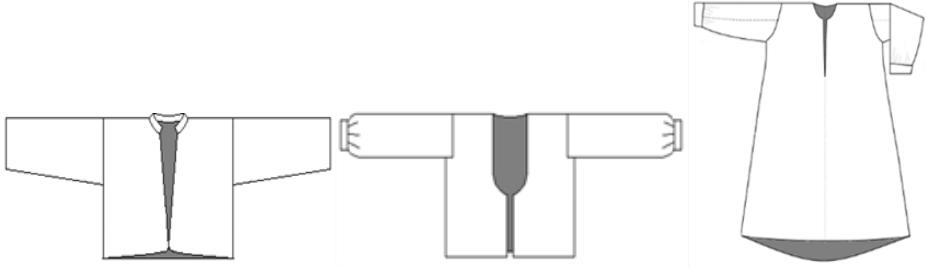
Türk halk giyiminde üst bedene giyilecek olan giysi biçimleri beden ve kol hareketini sağlamak amacı ile dar olan kumaş enlerini genişletmek için genellikle kumaş genişliğine göre “peşli” ve “peşsiz” olarak adlandırılan bir kesim biçimi ile biçimlendirilmiştir. Eni dar olan dokumalardan yapılan giysilerin beden ve kollarını genişletmek için kullanılan kare, dikdörtgen, üçgen gibi “kuş” parçaları ve ön, yan, kol altı ve kol üstü dikişlerine belirli uzunlukta

veya dikiş boyunca ilave edilen “peş” parçaları yerleştirilerek bir form oluşturulmuştur. Yalın, basit ve beden hareketlerini kısıtlamayan fonksiyonel ve kumaşın tamamının kullanılacağı son derece ekonomik olarak biçimlendirilen bir kesim kullanılarak biçimlendirilmiştir. Foksiyonelliği artırmak için kol ağzı yaka ve etek uçlarına boyutları cinsiyete ve yöresel özelliklere göre farklılık gösteren yırtmaçlar da kullanılmıştır. Koca ve Vural (2013:281) göynekler ile ilgili yapmış oldukları bir çalışmada; peşli oklarak yapılan giysilerin biçimleri, kullanılan ek parçasının şekline göre “*üçgen peşli*”, “*düz peşli*”, “*beli kesik peşli*”, “*beden ile bütünleşen peşli*” gibi isimlerle anıldığını, farklı boyut ve şekillerde yerleştirilen peşlerin bedene yerleştirme şeklinin giysi kullanımı ve kuşanma biçimine göre değişiklik gösterdiğini belirtmişlerdir.

Yöresel halk kadın giyiminde üst bedene giyilen giysilerin peşsiz olarak kullanılanları genellikle eni geniş olan kumaşların kullanıldığı, biçimlendirmenin kumaş eni ile oluşturulmadığı grup içerisinde değerlendirilebilir. Ancak gelenekli yaşamda geleneğe bağlı uygulamaların ve değerlerin değişmezlik kazandığı düşünüldüğünde kumaş boyutları yeterinden fazla olduğunda dahi geleneğe işkin uygulamaların varlığı sürdürüldüğü gözlenmiştir. Beden genişliğinden daha bol kesilen bu gömleklere rahatlık sağlamak için bedene düz olarak birleştirilen “T” kol biçimi uygulanmıştır. El tezgâhlarında dar eli olarak dokunan kuşlardan dikilen göyneklerin, kumaş israfı olmadan daha verimli ve daha fonksiyonel kullanılabilmesi için yakası açılmadık şekilde dikildiği, ihtiyaca göre kadın veya erkek için gömlek ve iç donu olarak iki amaçlı kullanılabilen bir özelliği olduğu gözlenmiştir. Yakası açılmadık göyneklerin yaka kısmı kişinin kullanım amacına göre açılır ve süslenerek kullanılır. İç donu olarak kullanılacak olan göynelere yaka oyuntusu açılmaz, kollar paça olacak şekilde bacaklara geçirilip bel kısmına gelen göyneğin etek ucu yukarıya doğru belde uçkurla toplanır.

3.2.2.1. Üst bedene giyilen giysilerde peşsiz ve kuşuz kesim uygulamaları

Yöresel kadın giyiminde nadiren kullanılan bir kesim özelliğidir. Yöresel kesim uygulamaları geleneğine bağlı olarak beden genişliği malzemenin geniş eni ile biçimlendirilirken kolların takılmasında düz olarak katlanan omuz hattına “T” şeklinde geçirilen kollar yerleştirilmiştir. Kolun hareket serbestisinin oluşması için beden ve kol geniş tutulmuş veya beden içine girinti yapılarak yerleştirilmiştir.



Çizim 5 a-b-c. Üst bedene giyilen peşsiz ve kuşsuz kesim uygulamaları biçimsel çizimleri

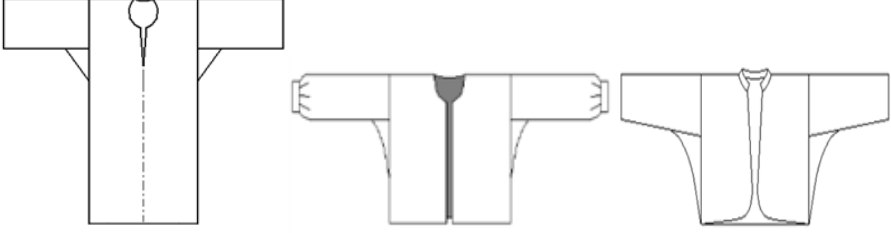
19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren batı etkileri ile biçimlenmeye başlayan giysi özelliklerinin değişmesi ile acemice yapılan oyuntulu kol uygulamaları ile aşağıya doğru genişleyen etek kesimi beden hareketini sağlamada etken olmuştur. Peşsiz kesimlerde genellikle kol altında kuş uygulamaları olmasına rağmen az sayıda kullanılan peşsiz ve kuşsuz giysilere de rastlanmaktadır.

3.2.2.1.1. Kol hareketini sağlamak için kol altına ve ucuna uygulanan ekler (kuş- peş vb.) ve kesim uygulamaları

Türk halk giysileri biçim ve terzilik açılarından incelendiğinde, küçük parçaların sıklıkla kullanılması terzilerin giysiyi hazırlamak için el tezgahlarında dokunan kumaşların dar enleri ve dokumanın üretim güçlüğü malzemenin kısıtlı olduğunu ve yapılan uygulamaların bu yönde gerçekleştirildiği düşündürmektedir. Bu durum gelenekli yaşamda kullanılan giysilerin üretilmesinde ekstra bir tasarruf uygulama zorunluluğunu gerektirmiştir. Orta Asya’da kullanılanlarından günümüze kadar hemen hemen her giyside kullanılmış olan bu kesim geleneksel giysi formu olarak kabul görmüştür. Koç ve Koca (2023: 198) halk giysileri ile ilgili yapmış oldukları bir çalışmada halk giyim kuşamında kullanılan giysi parçalarının beden ve etek kısmında dar olan kumaş enlerini genişletmek için yan dikiş aralarına ve ön kapama kenarlarına eklenen üçgen biçimindeki parçalara “peş” adı verildiğini, üst beden de hem bedeni, hem de kolu rahatlatmak amacıyla, kol altına yerleştirilen geometrik parçalara ise “kuş” adı verildiğini belirtmişlerdir. Kuş adı verilen parçaların alt bedene giyilen iç donu ve şalvar ağlarında da kullanıldığını ve bu parçalar ile giysiler bedene giyildiğinde hareket serbestisinin artırıldığını eklemiştir. Bu parçaların kullanıldığı bazı giysilerin isimlerinin önüne bu sözcük eklenerek “peşli entari”, “kuşlu gömlek”, “kuşlu don” gibi giysinin biçimsel niteliğinin de vurgulandığını ifade etmişlerdir.

• Kol altına geçirilen ekler (kuş -peş) ile biçimlendirilmiş kesim uygulamaları

- Kare ve üçgen kuşlu (ekli) kesim



Çizim 6 a-b-c. Üst bedene giyilen kare ve üçgen kuşlu (ekli) kesim uygulamaları biçimsel çizimleri

Üst giysi olarak kullanılan cepken ve üçeteklerin kol formları birbirine benzemekle beraber, işlevselliklerini artırmak amacıyla farklı biçimlerde çalışılmıştır. Kullanılan kumaşın dar dokuma tezgâhlarında dokunması, giysilerin kol genişliklerinin dar olmasına neden olmuştur. Yaşamının büyük kısmını doğa şartlarında bedensel olarak çalışarak geçiren insanların, dar kollu bir giysiyle hareket etmesi düşünülemez. Bu nedenle dar gelen kol kumaşına, rahat hareket etmelerini sağlamak ve bunu kola model özelliği kazandıracak şekilde yapmak için farklı kuş parçaları ilave edilmiştir (Vural ve diğ. 2006:347).

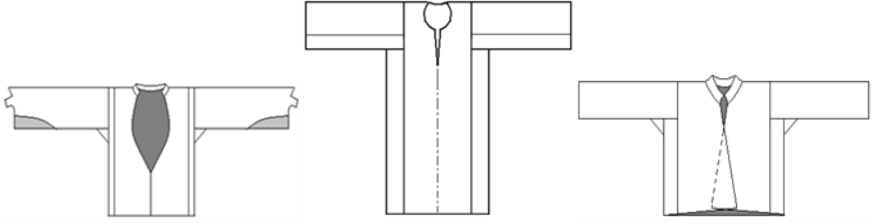
Entari, kısa üstlük ve içliklerde kol altına yerleştirilen “kuş” biçimi kare bir parçanın üçgen şekilde yerleştirilmesi ile yapılan “kare ve üçgen kuş” parçalarıdır. Yöresel giysilerde kol altına yerleştirilen kare ve üçgen kuş parçaları giysiler giyildiğinde kollarının hareketini sağlamak amacıyla, kol altında beden ile kol arasında açı (genellikle 45 derece) oluşuracak şekilde kol alt dikişi ile bedene dikilir. Giysiyi giyen kişi stabil olarak durduğunda kol altında yerleştirilen bu üçgen parçanın açı oluşturan kenarı körüklenerek kol altında yığılır, kol hareketi yapıldığında körük açılır ve hareketin istenilen pozisyonda yapılması sağlanır. Kuş parçası olarak kesilen kare veya üçgen parçaların ölçüleri büyüdükçe kol oyuntusu derinliği artmakta ve kolun hareket alanı da genişlemektedir. Kol yukarı kaldırıldığında ise kol altında körük gibi açılarak kolun bedeni çekmesini engeller ve iş esnasında kolun rahat hareket etmesini sağlayan son derece yaratıcı bir uygulamadır.

Yöresel giyim kuşamda kol hareketini sağlamak için en yaygın olarak kullanılan kesim biçimi kare ve üçgen kuşlu ve peşli olan giysi formlarıdır. Kol hareketini sağlamak amacı ile kol altına ve bedene yerleştirilen eklerin en önemli ve en çok kullanılanı üçgen ve dörtgen parçalar ile oluşturulan ve

genellikle “kuş” adı verilen parçalardır. Bazı yörelerde farklı isimler ile anılmasına rağmen genellikle kuş olarak kabul görmüştür. Kuş parçaları kullanılan yer ve büyüklükleri farklı olmasına rağmen biçimlerine göre üçgen kuşlu kollar ile kare kuşlu kollar olmak üzere iki şekilde kullanılmıştır. Vural ve Diğerleri (2006: 347) gelenekli giysiler ile ilgili yapmış oldukları bir çalışmada giysilerin kol altında kullanılan kuş parçalarının şekli nasıl olursa olsun, kullanılmalarındaki ilk amaç, kolun rahat hareket edebilmesi, yani kişinin hareketlerini kısıtlamamasıdır. Kuş parçalarının farklı şekillerde uygulanması ise, kolu genişletmek amacıyla kullanılan kuş parçasını ek olmaktan çıkarıp, kola özel bir model özelliği kazandırmak amacıyla yapılmıştır. Bu da eski dönemlerden beri, giysilerde rahatlık kadar estetiğin de önemli olduğunun göstergesidirşeklinde tanımlamışlardır.

- Bedene ve kola geçirilen düz ekli ve girintili kesim

Kol hareketini sağlamak amacı ile kol altına yapılan bir uygulama ise beden ile birlikte kola geçirilen dikdörtgen veya giysinin etek ucuna doğru geçirilen yukarıdan aşağıya doğru geçirilen “peş” (ek) olarak adlandırılan parçalardır.



Çizim 7a-b-c: Kol hareketini sağlamak için bedene ve kola yapılan girintiler ve düz olarak geçirilen eklerin kesim uygulamaları biçimsel çizimleri

Bu grupta yer alan parçalar bedene ve kola eklenebildiği gibi beden ile bütünleşerek hem bedene hem kola yerleştirilerek geçirilir. Bu parçalar hem kolun hareketini hem de bedenin rahatlığını sağlar. Bunlara ek olarak beden parçasının kol takım yerine bedene doğru dik olacak şekilde girintili olarak takılan kollar da bulunmaktadır. Bu kol kesiminde kol altında yapılan girinti kuş görevi gördüğü için kol hareketinin kolaylıkla yapılması sağlanır.

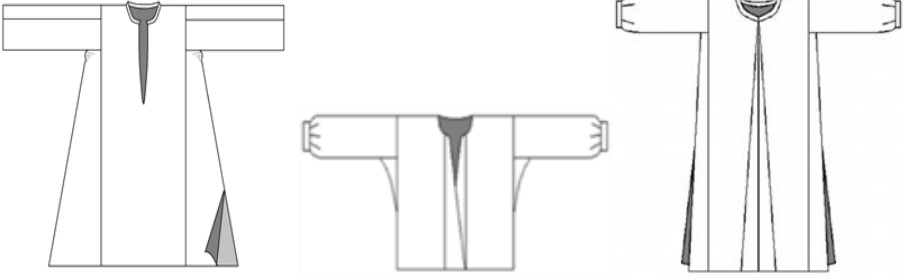
3.2.2.1.2. Beden hareketini sağlamak için üst bedene giyilen giysi parçalarına uygulanan ekler (peş) ve kesim uygulamaları

• Bedene geçirilen ekler (peş) ile biçimlendirilmiş kesim uygulamaları

Yöresel giysilerde hem kola hem de bedene hareket serbestisi sağladığı için göynek, entari, kısa üstlükler ve kaftanlarda yaygın olarak kullanılan peş türüdür. Giysilerin beden formlarına rahatlık sağlamak amacıyla kullanılan yan

peşler, kol alt dikişi boyunca kol ağzına kadar devam ederek, kol hareketlerinin de rahat şekilde yapılmasını sağlar.

- Yan peşli kesim
- Ön peşli kesim
- Hem yan hem ön peşli kesim

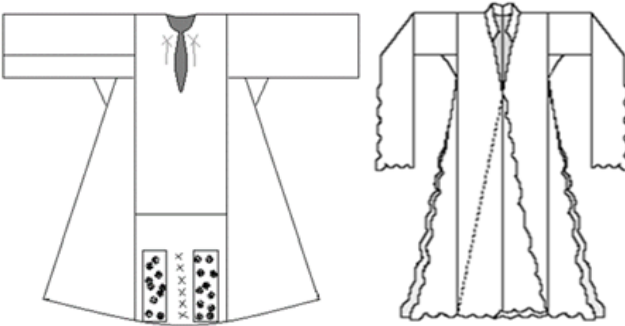


Çizim 8a-b-c: Beden hareketini sağlamak için bedene geçirilen eklerin kesim uygulamaları biçimsel çizimleri

Normal duruş pozisyonunda kol altında toplanarak rahatlık sağlayan kuş parçası, kolun uzanabileceği en üst noktada bile açılarak hareketi kısıtlamaz. Bedeni ön ve yanlardan olmak üzere iki farklı şekilde genişleten, kol oyuntusunu derinleştirerek kol altını rahatlatan söz konusu peşler genellikle kol altında dar etek ucuna doğru genişleyerek inen bir kesime sahiptir. Kuş genişliği kolun ve bedenin genişliğine göre farklılık gösterir. Peşlerin genişliği hareket serbestisinin derecesini etkiler.

- **Beden ile kola birlikte geçirilen ekler (peş ve kuş) ve kesim uygulamaları**

- Peşli ve kuşlu kesim

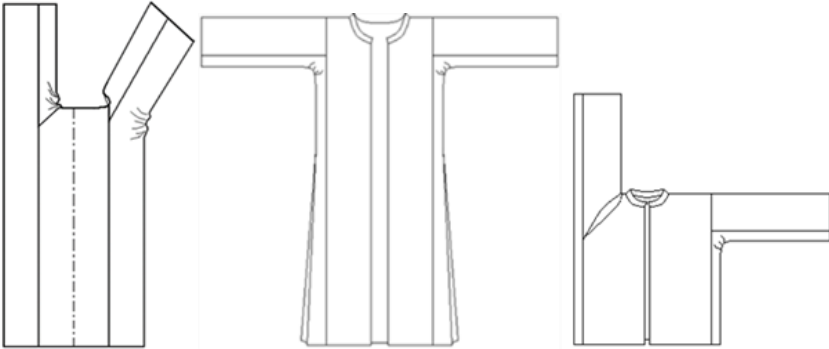


Çizim 9 a-b: Kol ve beden hareketini sağlamak için bedene ve kol altına yerleştirilen eklerin (peş ve kuş) kesim uygulamaları biçimsel çizimleri

Entari, göynek, içlik vb. gelenekli kadın giysilerinde vücudun hareket serbestisini sağlamak ve giysiye zengin bir görünüm kazandırabilmek için çoğunlukla kullanılan bir kesim biçimidir. Dar olan kumaş enlerinin ikiye katlanarak oluşturulan ön ile arka bedene geçirilen “T” kolun altına kare veya üçgen kuş parçası yerleştirildikten sonra boyutları yöresel özelliklere göre farklılık gösteren genellikle aşağı doğru genişleyen peş parçaları geçirilmiştir. Söz konusu peşlerin uzunlukları ile genişlikleri yörelere göre farklılık gösterse de ön kapamada, yanlarda olacak şekilde yerleştirilmiştir.

- Peşle bütünleşen kesim

Yöresel giysilerde özellikle iç giyimde kolun ve badenin hareket serbestisini sağlayan dar olan kumaş enine etek ucundan kol ucuna kadar bir parçanın yerleştirilmesi ile yapılan eklerdir. Vural ve diğerleri (2006:346) yaptıkları bir çalışmada peş ile kuş parçasının birlikte olması nedeni ile bu kesim biçimine “peşle bütünleşen ekler” olarak adlandırmışlardır.



Çizim 10 a-b-c: Kol ve beden hareketini sağlamak için kol ile bedene geçirilen peş ile bütünleşik eklerin kesim uygulamaları biçimsel çizimleri

Genellikle rahatlık sağlayan kuş parçası, kolun uzanabileceği en üst noktada bile açılarak hareketi kısıtlamaz. Giysilerin hem beden hem de kol formlarına rahatlık sağlamak ve kol tam olarak kaldırıldığında bile hiçbir rahatsızlık vermeyen etek ucundan kol ucuna kadar sürekli olarak yan a geçirilen eklerdir. Hem bedeni hem kolu kapsadığı için beden ile bütünleşik kol peşleri olarak adlandırılabilir. Söz konusu peşler, kol alt dikişi boyunca etek ucundan kol ağzına kadar devam ederek, kol hareketlerinin de rahat şekilde yapılmasını sağlar. Normal duruş pozisyonunda kol altında toplandığı için çok kalın ve sert kumaşlarda kullanılması tercih edilmez. Peşle bütünleşen kollarda kol hareketleriyle oluşan giysi esneme payını tam olarak verildiği gözlemek mümkündür. Yaygın olarak kullanılanları iç giyim olan

göylerde kullanılmasına rağmen ince kumaşlı entariler ile kısa üstlüklerde de kullanılmıştır.

Sonuç

Türk halk giysileri incelendiğinde bedenın şekli ve kıvrımları ön planda tutularak şekillendirilen kalıp sisitemi ile oluşturulan batı tarzı olan giysilerin formlarından daha farklı olarak biçimlendirilmiştir. Türk halkı giyim kuşamı incelendiğinde geleneğin oluşturduğu nesilden nesile aktarılarak yüzyıllarca sürdürülen basit ve yalın geometrik bir kalıp ile kesim biçimine sahip olduğu gözlenebilir. Giysilerin beden üzerine dizilmesi ile oluşturulan kuşanma şekilleri yöreden yöreye farklılık göstermiş olsa da biçimsel temellerin benzer olduğu gözlenmiştir. Giysilerin bedene tam oturması bedenın şeklini alması söz konusu değildir. Bedenın şekli değil giysilerin vurgusunu öne çıkartan geleneğe dayalı, giyen kişinin sosyal statüsünün belirleyici olduğu bir giyinme uslubu vardır. Hem alt bedene hem de üst bedene giyilen her giysi parçasının biçimi kumaşın eni ve boyu doğrultusunda dikdörtgen, kare, üçgen geometrik parçaların bir araya getirilmesi ve bu parçalara eklenen uzantıların birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Dar olan kumaş enlerinin boyutlarını bedene yerleştirebilmek için giysilerin kol altına, ağ parçalarına ve dikiş kenarlarına ekler yerleştirilerek hem genişletmek hem de vücudun hareket yapabilme kabiliyeti ve rahatlığı sağlanabilmektedir. Yörelere ait kadınların giysilerinin biçimlendirilmesinde öncelikle kullanılan malzemenin boyutları daha sonra da vücudun fonksiyonel olarak hareketlerini yapabilmesinde etken olmuştur.

Giysilerin biçimsel kesim özellikleri vücudun hareket serbestisini sağlamanın yanında estetik görünümüne de önem verildiği, kol kesimleri, kol ağzı biçimleri, yaka kenarları yırtmaçlar ve kollara yapılan dikim uygulamaları ve süslemelerden anlaşılmaktadır. İncelenen giysilerin tümünün, kullanıcıların giysiden beklentileri olan işlevsellik, orijinallik, ekonomiklik, estetiklik özelliklerini taşıdıkları gözlenmiştir.

Kaynakça

- Delong M. R., (1998) *The Way We Look: Dress And Aesthetics*, New York: Fairchild Publications
- Doğan, İ., (2001) *Osmanlı Ailesi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları
- Eruz, F., (1998) “Selçuklular Dönemi Giyim Kuşam”, *Türk Dünyası Kültür Atlası*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul: (2), 196-208.
- Esin, E., (1959) “Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyet’ten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri”, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Bildirileri*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara: 152-174
- Frankie M. C. Ng ve G. Zhang, (2002) “A Comparative Study of Clothing Constructions across Time and Space”, *IFFTI International Conference*
- Geum, K.-S. (1995) *The Art of Joseon Dress*. Seoul: Youlhwadang.
- Görünür, L., Ögel, B. (2006) “Osmanlı Kaftanları ile Entarilerinin Farkları ve Kullanılışları”, *İTÜ dergisi/b Sosyal Bilimler*: 3 (1) 59-68
- Jirousek C. (2004) “Ottoman Influences in Western Dress”, *From Ottoman Costumes*: *From Textile to Identity*. (S. Faroqhi and C. Neumann, Ed.), İstanbul: Eren Yayıncılık : 231-250.
- Koca E. ve Vural T., (2013) “Türk Halk Giyim Kuşamında Kullanılan Göynekler”, *VII.Uluslararası Türk Kültürü Sanatı Ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri*, 26-29 Haziran, Bakü-Azerbaycan: 275-284
- Koca, E. (2000) *İçel İli Tarsus İlçesi Tahtacılar Geleneksel Kadın Giysileri ve Çağdaş Tasarımlar*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış Sanatta Yüksek Lisans Tezi.
- Koca, E. (2013) “Türk Halk Giyiminde Biçimsel Benzerlik ve Terminolojik Farklılık Bağlamında Alt Bedene Giyilen Kadın Giysileri”, *8.Uluslararası Türk Kültürü Kongresi: Kültürel Miras, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Bildiriler Kitabı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı/Eskişehir Türkiye, 24-27 Ekim:139-156
- Koca, E., Koç, F. Kırkincioglu, Z. (2015) “Tire Yöresel Kadın Alt Beden Giysilerinin Biçimsel Özelliklerinin İncelenmesi”, *Tire Araştırmaları Sempozyumu*, 12-13 Mart, Tire: 83-95
- Koç F., (2009) “18. Yüzyıl Minyatür Sanatında Osmanlı Kadın Modası”, *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi Uluslararası Hakemli Dergi* : (7)Kış, 82-98.
- Koç F., Koca E. (2023) “Türklerde Giyinme Kültürü” *Türk Kültürünün ABC’si*, Yunus Emre Enstitüsü, Ankara: 7 Punto Tasarım Matbaacılık: 179-215 - ISBN: 978-625-8458-45-9,

- Koç F., Koca E., (2017) “Türk Topuluklarının Giyim Kuşam Kültüründe Ortak Değerler”, *Türk Dünyasında Ortak Kültürel Değerler Ortak Miras*, Editör: Nebi ÖZDEMİR: 137-168, ISBN:978-605-81830-0-1
- Koç F., Koca E., (2020) “Türk Halk Giysilerinin Temel Biçimlerinin Oluşturulmasında Kumaş Özelliklerinin Etkisi”, *Orta Asyadan Anadoluya Türk Sanatlarının Dünü Bugünü* (Editörler: Mithat Kandemir, Onurcan Erdal, Cem Karakız): 434-457, Konya: Palet yayımları / Şelale Ofset. ISBN:978-625-7057-75-2
- Koç F., Koca E., (2023) Bölüm 9 “Orta Asya’dan Anadolu’ya Türklerde Giyim Kuşam Kültürü ve Tarihsel Kökenleri”, *Güzel Sanatlarda Yenilikçi Çalışmalar* (Editörler: Doç. Dr. Göktürk Erdoğan,): 229-259, Duvar Yayınevi: İzmir- ISBN: 978-625-6507-35-7
- Koç, F. (2013) “Türk Halk Giyiminde Biçimsel Benzerlik ve Terminolojik Farklılık Bağlamında Kısa Kadın Üstlükleri”, *8.Uluslararası Türk Kültürü Kongresi: Kültürel Miras, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Bildiriler Kitabı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı/Eskişehir Türkiye, 24-27 Ekim: 157-182
- Koç, F., Koca E. (2019) “Türk Halk Giysilerinin Biçimlendirilmesinde Tasarrufa Yönelik Terzilik Uygulamaları”, *Uluslararası Ankara Bilimsel Araştırmalar Kongresi*, 04-06 Ekim / Ankara: 223-235
- Koç, F., Koca, E. (2011). “The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 1: History)”, *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*, 49 (1) 10–29
- Koç, F., Koca, E. (2012) The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: the Entari), *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*: 50 (2)141-168
- Koç, F., Koca E., (2015) “Kütahya’nın Entarili Geleneksel Kadın Giysilerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi”, *Millî Folklor*, Yıl 27, Sayı 106, s. 70-87
- Mickelwrite, N., (1987) Tracing The Transformation in Women’s Dress in Nineteenth-Century Istanbul”, *The Annual Journal of the Costume Society of America/Dress* , 13 (33) 32-40
- Otto-Dorn, V., K. (1964) *Kunst Des Islam*, Baden-Baden: Holle Verlag
- Ögel, B. (1991) *Türk Kültür Tarihine Giriş 5, Türklerde Giyecek ve Süslenme, Göktürklerden Osmanlılara*, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Sâmi, Ş. (1985) *Kâmûs-ı Türkî, C. I, II, III*, İstanbul: Tercüman Gazetesi Tesisleri.
- Vural T, Koç F., Koca E., Pamuk B. (2006) “Geleneksel Kadın Giysilerinde Kol Formu Özelliklerinin Giysi Konforu Açısından İncelenmesi” *12. Ulusal Ergonomi Kongresi Bildiriler Kitabı*, 16-18 Kasım, Ankara, 343-349

Bölüm 4

Evrensel Çerçeve de Güncel Sanat Yaklaşımları

Seda DİLAY¹

¹ Doç. Seda DİLAY, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, sdilay@kmu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5239-8589

ÖZET

Tarih boyunca önemini koruyacak olan güncel kavramı, tüm alanlarda olduğu gibi sanat yaklaşımlarında da oldukça büyük bir yere sahiptir. Popülerliğini hiçbir zaman yitirmeyecek olan bu kavram, içinde bulunulan zamanı ifade etmektedir. Evrensel düzeyde ele alındığında sanatçıların o an içinde bulunduğu dönemi, yeri, deneyimlerini ve ilgi alanlarını barındırmaktadır. Değişkenliği, etkileşimi ve sürekliliği sorgulayan güncel sanat yaklaşımları, arayışına hız kesmeden devam etmektedir. Düşünceyi esas olarak alan günümüz sanatının hareket noktası sorun çözme, bilinç kazandırma ve farkındalık oluşturmaktır. Uzun soluklu bir düşünme evresinden sonra verilen karar, sanatçının beklide imzası olabilmektedir.

Bu çalışmada güncel sanatın günümüze dek izlediği yol, ortaya koyduğu duruş ve 21. yüzyılın ilk çeyreğine yansımalarının araştırması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda izlenen yöntem; eserlerin, sanatçıların ve ifadelerin eserler üzerinden incelenmesi olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgular ise, güncel sanat ürünlerindeki yenilikçi üretim hızının, teknolojik gelişmelerle daha da arttığı yönünde olmuştur. Ayrıca; güncel sanat üretenlerin, ortaya koyduğu bir takım zaman dışı kurgulamalar, gelecek için makul kullanılabilir ve tercih edilebilir ürünler haline gelebilir.

Anahtar Kelimeler: Evrensellik, Güncel, Sanat, Kavramsal, Yenilikçi.

ABSTRACT

The concept of contemporary, which will maintain its importance throughout history, has a great place in art approaches as in all fields. This concept, which will never lose its popularity, refers to the current time. When considered on a universal level, it includes the period, place, experiences and interests of the artists at that moment. Contemporary art approaches that question variability, interaction and continuity continue their search without slowing down. The starting point of today's art, which is based on thought, is problem solving, raising consciousness and creating awareness. The decision made after a long-term thinking phase can be the signature of the artist.

This study aims to investigate the path that contemporary art has followed until today, the stance it has taken and its reflections on the first quarter of the 21st century. The method followed for this purpose was determined as examining the works, artists and expressions through the works. The findings revealed that the rate of innovative production in contemporary art products has increased even more with technological developments. In addition, some out-of-time constructions put forward by contemporary art producers may become reasonable usable and preferable products for the future.

Keywords: Universality, Contemporary, Art, Conceptual, Innovative.

GİRİŞ

Evren, varoluşundan günümüze dek çeşitli keşiflere tanıklı etmiş, her türlü ilerlemeyi hayata dair bir adım olarak kayıtlara geçirmiştir. İnsanoğlunun bu keşif serüveninin ana kaynağı kabul edilen doğa, her alanda olduğu gibi iletişim kurma açısından da önemli bir unsur olmuştur. Bu nedenle hem kendini ifade edebilmede hem de aidiyet ortaya koymak amacıyla doğadan yararlanılmıştır. Yapılan araştırmalara göre, yaklaşık olarak 45.000 yıl öncesine tarihlenen, Endonezya'nın Sulawesi adasındaki bir mağara duvarında yerli bir domuz figürü çizimine rastlanmıştır (Görsel 1). Arkeologlar, oldukça detaylı resmedilmiş olan bu domuz çiziminin, yeryüzünde keşfedilen en eski çizim olduğuna inanmaktadırlar (<https://news.artnet.com/art-world/indonesia-pig-art-oldest-painting-1937110>). Her ne kadar günümüz açısından tarihi bir veri olsa da, o dönem için değerlendirildiğinde en gelişmiş ve güncel kabul edilen faaliyetlerin başında gelmektedir. Günümüzün evrensel gelişmişliğine ışık tutabilecek nitelikteki bu dışavurumsal davranışlar, insanoğlunun yaşamsal ihtiyaçlarının yanı sıra, sanatsal ifade gücünün de boyutunu gözler önüne sermektedir. Herhangi bir estetik beklenti olmadan ve düşünmeden yapılmış olan mağara resimleri, insanoğlunun doğaya hâkim olmaya çalıştığını ve çeşitli açılardan toplumsal faydalar sağlamadığını göstermektedir (Diğler, 2021, 295).



Görsel 1. 45.500 yıllık domuz resmi, Endonezya'nın Sulawesi adası

<https://www.nationalgeographic.com/science/article/45500-year-old-pig-painting-worlds-oldest-animal-art>

Tarih boyunca alet yapımı, kullanımı, ateşin ve tekerleğin bulunması ile başlayan toplumsal ilerleme sürecinin, çeşitli safhalardan geçerek günümüze ulaştığı söylenebilir (Akolaş, 2009, s. 203).

Tek bir tanılaması olamayan, kültürlere, toplumlara ve zamanlara göre çeşitlilik gösterebilen ilk çağlardan itibaren insanla birlikte hep var olan sanat, özellikle günümüzde evrensel boyuttadır. Yapılan araştırmalarda, özellikle evrensel sanat biçimlerinin, tekniklerinin ve konularının çeşitlilik arz etmesi,

sanatın tanımının neredeyse her yönüyle zorlaştığı ifade edilmektedir (Oğuz, 2015, 74).

Yapılan araştırmalarda, modern kavramının M.Ö. 5. yüzyılda görülmeye başladığı ifade edilmektedir (Thornbern, 1996, 61). Evrensel çerçeveden bakıldığında modernizm anlayışının sanatsal gelişimi, geleneksel bakış açısı ve ilkelerin yerini, düşünceye dayalı, sorgulayıcı ve özgün biçimlerin almasıyla hareket kazanmıştır (Ataseven, 2018, 1021).

Sanayileşmenin yarattığı yeni toplumsal yaşam biçiminin yansımaları, her alanda olduğu gibi sanatı da etkisi altına almıştır. 16. yüzyıla dayanan aydınlanma döneminde düşünürlerin geliştirdiği yenilikçi yaklaşımlarla modernizm olarak tanımlanan dünya görüşü kök salmaya başlamıştır (Kahraman, 2007). Zaman içerisindeki evrilme serüveni 18. yüzyıla kadar gelmiştir. 18. yüzyılda ise aydınlanma çağı kapsamında döneme damga vurarak asıl anlamına kavuşmuştur (Şahin, 2012, 92). Modernizmin dayandığı bu Aydınlanma Çağı, bilimsellik ve evrensellik gibi kalıplar üzerinden sanatın bu tür ilkelere dayanan, sınırları tanımayan evrensel düşünceye uygun olduğunu tanımlamaktadır (Kuş, 2019, 1004).

Modernizm, 19. yüzyılın sonlarında Avrupa’da başlayan, modernliğe karşı kültürel bir duruş olarak dikkati çekmektedir. Yapılan araştırmalarda modernliğin akılcılığı, modernizmin ise kültürel bir kavram olarak aklın karşısında duyguyu temsil ettiği ve başlangıcını romantizmle tarihlendirildiği belirtilmektedir. 19. yüzyıl itibarıyla özellikle sanat alanında ses getiren bu değişimler “modernizm” kavramı ile açıklanmaktadır. Modern kavramı, sürekliliği ifade etmekte olup zamana yayılarak bir akıma dönüşmüş ve Modernizm akımını oluşturmuştur Böylece, modern kavramı, bazı dönemsel karakteristik özelliklere sahip bir kavram haline gelmiştir. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ortaya çıkan modernizm yaklaşımı kendine ait sanatsal bir kimliğe sahip olmuştur. Yapılan araştırmalarda Modernizmin sanayileşen toplumun estetiği olduğu ifade edilmektedir (Lyotard 1997:156).

İnsanların algılayacağı ve tanıyacağı alternatif sanat biçimlerini ortaya koymak ve geniş kitlelerde iz bırakmak günümüz sanat anlayışının temellerini oluşturmaktadır (Graf, 2023, 7). Ayrıca her dönem için sanat nesnel olmadığı gibi, tamamıyla net ve anlaşılır olmayışı nedeniyle de açıklamaya gereksinim duymaktadır. 20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşıyla, sanat yaklaşımlarının yeniden sorgulandığı, tepkilerin ve farkındalıkların öne çıkarıldığı bir sürece doğru gidilmiştir. Özellikle de 20. yüzyılın son çeyreğinde modernizme tepki olarak geliştirilen, Postmodernizm, modernitenin ortaya çıkan sorunlar karşısında artık kendi içinde çözüm oluşturamayacağını, büyük anlatıların sonlandığını belirtmektedir. 21. yüzyılda ise, sanat daha deneysel,

eleştirel ve sorgulayıcı tavırlar sergileyerek izleyiciyi düşünmeye teşvik etmeye başlamıştır. Güncel sanatın çeşitli malzemelerle yapılan bir yansıma olduğu ve sanatçıların kavramlarla değil malzemelerle düşündüğü bir sürece girilmiştir. Bu nedenlerle, güncel sanat kapsamında boya, desen, tasarımın yanı sıra, fotoğraf, dijital çalışmalar, videolar v.s. yöntemler arasında yer almaktadır.

MODERNDEN POSTMODERNE GEÇİŞ DİNAMİKLERİ

Yapılan araştırmalarda, 1900'lü yılların ilk çeyreğinde özellikle Avrupa'daki sanat ortamlarının, tek tip sanat üretiminden sıkıldığı, güncel yenilikçi ve farklı olana karşı bir arayışa girdiği belirtilmektedir (Erman, 2019, 123). Böylece güncel sanat yaklaşımları ses getirmeye başlamış; modernden postmoderne çağdaş, modern veya güncel kavramları sanat eserleri için sıkça kullanılan anlayışlar olarak sirayet etmiştir. Tabii ki çağdaş, modern ve güncel yaklaşımlar arasında sıklıkla örtüşen benzeşen ve ortaklık kuran bir benzerlik kurulmaktadır. Aynı zamanda modernizmle Postmodernizm sanat anlayışları arasında da örtüşen yönlerin bulunması kaçınılmaz hale gelmektedir. Günümüz için geçerli olan güncel sanat kavramı olarak görülen bu yaklaşım, gelecek sanat anlayışlarında gelenekselci bir çerçevede değerlendirilecektir (Yılmaz, 2011). Modernizmin Post modernizm tarafından uğradığı karşı duruş, gelecekte post modernizmin de karşılaşacağı bir durum olabilme ihtimali de bulunmaktadır.

Modernizmin aşılmasına odaklı, felsefi ve kültürel hareket olarak görülen Postmodernizm, eleştiren ve sorgulayan bir sanat akımı olarak ifade edilmektedir.

Yapılan araştırmalarda, güncel sanat yaklaşımlarında Postmodern tanımlamasıyla ifade edilen sanat hareketinin kendine has değerleri içinde barındırdığı belirtilmektedir. Bu değerler düşünsel süreci öne çıkaran bir karaktere sahiptir (Boerescu, 2019, 111). Düşünmeye sevk eden, geleneksel sanat anlayışını sorgulayan, eleştirel bakış sunan, irdeleyen ve çoklu teknikler kullanan bir yaklaşımdır. Postmodernizm 20. yüzyılın sonlarında, modern sanatı takiben ortaya çıkan farklı coğrafyalara ait kültürel ve sosyal meseleleri kendisine araştırma konusu edinen, güncel sanatın vurgulayıcı yanına dikkat çeken bir sanat akımıdır.

Modernizmin ana unsurlarına gönderme yaparak bütünleri parçalayan ayıran hatta tersine çeviren Postmodern sanatın; gerçeklik algısı, konuları ele alış, malzeme kullanımı, kurgulama gibi kendine has özellikleri bulunmaktadır.

Postmodern olarak adlandırılan sanat yaklaşımında, bir çok farklı sanat türü, üslubu ve geçişi gözlenmektedir. Farklı disiplinleri ve kültürel verileri harmanlayarak kullanan sanatçıların, yeni nesil eserler üretmeleri ve disiplinler

arası sanat duruşları olduğu söylenebilir. Ayrıca, , teknolojinin sanat üretimini ve yayılmasını harekete geçiren Postmodern sanat, aynı zamanda dijital medyadan video sanatına, dijital fotoğrafçılıktan görsel illüstrasyonlara pek çok teknolojik araçlarla, sanatçıların yenilikçi ve deneysel eserler üretmelerine imkân sağlamaktadır. Böylece gerçeklik, yanılısma ve kurgulama gibi kavramları da sanata dâhil etmektedir. Geleneksel bakış açısına karşın Postmodernizm, sınırlamalara ve çerçevelere oturmayan, sanat alanındaki tüm yeniliklerin ve gelişmeleri kabul edebilen bir yapı göstermektedir. Yapılan araştırmalarda bu yaklaşım biçiminin, tanımlandığı zamanlardan daha öncesinde oluşmuş sanat ve düşünce akımlarının birçoğunu da kendi içselliğinde barındırdığı ifade edilmektedir (Kuş, 2019, -). Dolayısıyla zaman mefhumunun olmayışı, postmodern sanatta uygulanan sıra dışı bir unsur olarak görülebilir.

Postmodern sanat anlayışında, izleyicinin sürece ve esere katılımını sağlayarak etkileşimi güçlendirmektedir. İzleyicinin esere aktif katılımı öznel bir deneyim kazandırmanın yanı sıra etkinlik konusunda teşvik edici bir rol oynamaktadır.

GÜNCEL SANATTA ÜRETİM SÜRECİ

Anlam, düşünce ve kavramsal içeriğin önemli hale geldiğini fark eden sanatçılar salt sanat nesnesi üretmenin yetersiz kaldığını ve sanat nesnesine anlamsal bir yüklem yapılması gerektiğini ortaya koymuşlardır (Bulut, 2018, 69). Uygulayarak, deneyimleyerek, sanat ürünün bir parçası olarak hatta onu tamamlayarak sürece dâhil olmuşlardır. Sokaklar, meydanlar, boş araziler v.s. sergileme alanları haline gelmiştir. Ayrıca, sanat eseri sergilenirken en önemli unsurlardan sayılan sergi mekânları, yapılan müdahaleler ve sıra dışı adımlarla, sanatın galeri/müze dışına çıkmasında etkileşimi arttırmıştır (İnce, 2015, 9). Böylelikle, algı ve sanatın bir arada sunulduğu alanlar da değişecek ve geleceğin sanatı olarak ifade edilen güncel sanat, sadece seçkin bir azınlığa ait olmayacaktır (Tıgın, 2014, 29).

Güncel sanat, güzel, beğenilen veya estetik kavramlarıyla kandırılmak yerine, disiplinler arası sanat yaklaşımından hareketle, hayatın kendisi olan kavramları vurgulamayı amaçlamaktadır (Dilay ve Türkoğan, 2022, 141). Ayrıca, kültür ve sanatı kapsayan, felsefe ve sosyolojiyi de içine dahil eden geniş bir çerçeve söz konusu olmaktadır (Uludoğan, 2018, s. 352-353). Sanatta bir dönemin geride kaldığını, yenilikçi ve gelecekçi bir dönemin başladığını anlatmak için kullanılan Güncel Sanat anlayışı, önceki sanat yaklaşımlarına ait pek çok şeyin bittiğini, üst perdedeki değer ve eğilimlerin sona erdiğini gözler önüne sermiştir (Şaylan, 2009: 45-52). Sanatla yaşamın birleştirildiğini, doğa,

insan, çevre ve toplumun önem kazandığı bunların korunmasına yönelik her türlü kurgulamanın yapılabileceğini göstermiştir.

Güncel sanat temsilcileri, Ready- Made (hazır yapım) ürünlere; eklemeler, çıkarmalar veya özgün yorumlamalar yaparak kavramsal sanat olarak da tanımlanan güncel sanatı gerçekleştirmektedir. Yapılan araştırmalarda, güncel sanatın yeni bir şeyler üretmek yerine, sınırları zorlayarak mevcut nesnelere üzerine yenilikçi yaklaşımlarla neler yapılabileceği vurgulanmaktadır. Özgün düşüncelere sahip farklı insanların ortak buluşma noktası haline gelen güncel sanat algısı, hem sanatçıya işlevsellikte ve hem malzeme kullanımında hem de topluma esere ulaşabilme anlamında esnek bir alan sunmaktadır.

Görsel ve işitsel açıdan ele alındığında iletişim kurabilme eğilimi, çağlar boyunca var olmuştur (Uslu, 2017, s. 158). Sanatın da bir tür iletişim aracı olduğu düşünüldüğünde sanat ürünleri, evrensel olarak yadsınmaz bir köprü görevi görmektedir. Özellikle de güncel sanat yaklaşımları çerçevesinde ele alındığında disiplinler arası bir etkileşimin varlığı söz konusudur. Güncel sanat dinamikleriyle, sanat nesnesi sadece görsel sunuma değil, aynı zamanda işitsel, hissel ve algısal sunuma da hitap etmeye başlamıştır. Üretim yöntemleri farklılık gösterse de çıkış noktalarında benzerlikler bulunmaktadır. Örneğin; Marcel Duchamp, Andy Warhol, Kosuth gibi sanatçılar güncel sanat yaklaşımlarının önde gelen isimleri olarak sayılmaktadır. 20.yüzyılın ikinci yarısı, sanat dünyasını derinden etkilemiş olan kavramsal sanatın zemin hazırlanmasına tanıklık etmiştir. Dada akımının önde gelen temsilcilerinden Marcel Duchamp Ready Made anlayışının temellerini atmıştır. Modern sanatın şaheseri olarak tanımlanan çalışma tartışmalara neden olmuştur (Görsel. 2).



Görsel 2. Marcel Duchamp, “Çeşme”, Porselen, 1917.

https://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_art-duchamp.shtml

Sanat olgusunun sürekli devinimsel hareketi sürekli devam etmiş, sanat olgusunun tanımının, şeklin, anlamın, değerinin, işlevinin hatta aidiyetinin sorgulandığı bir anlayış vuku bulmuştur (Sarı, 2018, 131). Tıpkı Joseph Kosuth'un 1965 tarihinde ortaya koyduğu Bir ve Üç Sandalye isimli çalışmada

olduğu gibi bir enstalasyon çalışması ortaya çıkmıştır (İncirkuş, 2020, 616). Sanatçı bu enstalasyon çalışmasında, ahşap sandalyenin kendisini, fotoğrafını ve tanımını seyirciyle buluşturmuştur (Görsel 3). New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) sergilenen ve çok yönlü bir algılama gerektiren çalışma, mekânında yan yana, orantılı şekilde yerleştirilerek anlam güçlendirilmiştir.



Görsel 3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Modern Sanatlar Galerisi (MoMA), New York, 1965.

<https://sylviasippl.wordpress.com/2015/04/07/archive-conceptual-art-joseph-kosuths-oneand-three-chairs/>

Evrenselliğin genel anlamıyla sanatı tüketim ürünü haline getirmesi sonucunda, sanatçıların ve eserlerin yayılımı hızlanmıştır (Oğuz, 2015, 78). Andy Warhol'un "fabrika"sıyla başlayan süreçte küresel sanat atölyelerinde yüzlerce istihdam sağlanmaktaydı (Artun, 2014:19).

Güncel sanat yaklaşımlarında seri üretime dikkat çeken, endüstriyel üretim yöntemlerinin sorgulanmasını vurgulayan sanatçı Andy Warhol, görsellerin ardı ardına tekrarlamasıyla oluşan çalışmalara imza atmıştır (Görsel 4). Endüstriyel çoğaltma tekniğinin kullanıldığı ve Andy Warhol'un "film şeridi montaj etkisi" olarak adlandırdığı çalışmalar, seri üretim ve kitle iletişimi dünyasına atıfta bulunmaktadır (Farthing, 2014, 489). Sanatçı bu yöntemlerle ortaya koyduğu eserleriyle, sanatın sözde eşsiz kimliğine bir karşı duruş sergilemektedir (Altıntaş, Yıldız, 2018, 1354).



Görsel 4. Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962

<https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/marilyn-monroe>

20. yüzyıla damga vuran güncel sanat, sanatın sermaye aracı olarak görülmesini reddetmiştir. Sanatın sadece sanat galerilerinde ve müzelerde değil, her yerde her zaman ve herkese sunulması ve daha geniş izleyici kitlelerine ulaşabilmeyi hedeflemesi gerektiğini savunmaktadır (Bulut, 2018, 60). 21. yy. sanat yaklaşımlarında ise, geçmiş dönemlerde sanat için akla bile gelmeyecek farklı malzeme ve tekniklerin kullanılmaya başlanmıştır. Bu yöntemler, hem sanat üreticileri hem de izleyenler üzerinde şaşırtıcı, düşündürücü, kabul edilebilir veya reddedilen etkiler yarattığı görülmektedir.

Kavramsal sanat pratikleri olarak anılan (land art, performans sanatı, fakir sanat, video sanatı vb.) bu güncel sanat etkinlikleri, akıllı sanat eserinin önüne koyan, kimi zaman çevre, doğa ve farklı malzemelerle etkileşimli, kimi zaman da anlık bir sürece dikkat çekmektedir (Alp, 2013, 52). Güncel sanat, ürünü zanaattan ayıran, salt bir obje olmayıp, ifadesi ve anlamı olan bir boyuta taşınmış, üzerinde yorumlar yapılabilen ve böylece sürdürülebilirliği olan bir konuma getirmiştir. Aslında her çağda mevcudiyet gösterebilen ve eskimeyen güncel sanat kavramı, çok yönlü ve disiplinler arası çalışmalara ortam hazırlamaktadır (Bulut, 2018, 69). Bulunduğu zaman anlamına gelen, o dönemi simgeleyen bir kavramdır. Evrensel açıdan ele alındığında sanatçı için de bulunduğu zamana, yere, deneyimlerine göre değişkenlik gösteren birçok farklı güncel sanat akımı bulunmaktadır.

İzlandalı-Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson çalışmalarında, evrensel çerçevede sanatın anlamını, varlığını ve geçerliliğini sorgulamaktadır. Güncel sanat yaklaşımlarının disiplinler arası üretimlerindeki ilişkileri gözler önüne seren Olafur Eliasson'un farklı araştırma alanlarına odaklanan "Senin beklenmedik karşılaşman" isimli sergisinde, sanatçının ışık, renk, algı, hareket, geometri ve çevre gibi başlıklara duyduğu ilgi yansıtılmaktadır. Sanatçının "Günbatımından şafağa, Boğaziçi" isimli çalışması kişisel yolculuğundaki deniz, seyir ve yön bulma gibi kavramların derinlik kazandığı görülmektedir (Görsel 5). Yerleştirmelerin ve mekâna özgü çalışmaların yer aldığı sergiyi ziyaret edenlerin dinamik bir keşif sürecine davet ederken, yapıtlarla izleyicinin karşı karşıya geldiğinde tamamlandığı algısını ortaya koymaktadır (<https://www.istanbulmodern.org/sergi/guncel/olafur-eliasson-senin-beklenmedikkarsilasman>). Bu yaklaşım, sergi alanındaki hareket, renk ve ışık aracılığıyla etkinleşen ziyaretçi deneyiminin ve yeni bakış açılarının vurgulanmasına olanak sağlamaktadır.



Görsel 5. Olafur Eliasson, Günbatımından şafağa, Boğaziçi, İstanbul Modern, 2024.

<https://www.istanbulmodern.org/sergi/guncel/olafur-eliasson-senin-beklenmedik-karsilasman>

GÜNCEL SANATIN DEVİNİMLSEL HAREKETLİLİĞİ

Güncel sanat yaklaşımlarında tasarımın farklı öğelerini gündeme taşıyan, düşünceyi yorumlamayı ve eleştiriyi öne çıkaran çeşitli sanat yaklaşımları bulunmaktadır. Örneğin güçlü renklerin, belirgin fırça darbelerinin ve figüratif imgelerin kullanıldığı, duygusal bir üslubun benimsendiği akım Neo-Ekspresyonizmdir. Bu akımın öncü sanatçıları, Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat, ve Anselm Kiefer olarak sıralanabilir. Soyut sanatın günümüzdeki yansımaları ise, çağdaş soyutlama ile ortaya çıkmaktadır. Çağdaş soyutlamada, önemli tasarım öğelerinden olan renk, biçim, desen ve kompozisyon vurgulanırken, soyut düşünceleri, kavramları ve duyguları da ifade etmek amaçlanmaktadır. çağdaş soyut sanatçılar öne çıkanlar; başta çeşitli teknikleri ve işlediği konularıyla dikkat çeken Alman ressam Gerhard Richter gelmektedir (Görsel 6). Sanatçının tek bir üsluba bağlı kalmayan çalışmaları bulunmaktadır (<https://www.britannica.com/biography/Gerhard-Richter>). Ayrıca, Yayoi Kusama ve Mark Rothko gibi pek çok sanatçı da farklı üsluplarıyla öne çıkmaktadır.



Görsel 6. Gerhard Richter, Abstract Painting, 70 x 60 cm, 2016

<https://www.museum-ludwig.de/en/exhibitions/archive/2017/gerhard-richter-new-paintings.html>

Güncel sanat yaklaşımlarında kimi zaman çevreyi, doğayı, kimi zaman ise teknolojiyi esere dâhil ederek üretim süreci gerçekleştirilmektedir. Hayatın içinden insanın ve yaşamın özne olduğu, kavramsal ve düşünsel ifadelerle yer verilen bu tür yaklaşımlar, güncel sanatın ana konusu haline gelmiştir. Yenileme, yeniden üretme, özgün hale getirme, eleştirel anlayış ve mantıksal akıl yürütmeler ile eser oluşturma, salt malzeme kullanımından ziyade felsefi ve mantıksal izleri de taşımaktadır. Bunlara; geri dönüşüm sanatı, ileri dönüşen sanat, atık malzemelerin kullanımı, inovasyon, çevre sanatı, arazi sanatı, dijital sanat, sokak sanatı, enstalasyonlar gibi performanslar örnek olarak verilebilir.

Geri dönüşüm sanatının, öncü isimleri Ai Weiwei, Vik Muniz, El Anatsui'dir. Atık malzemelerin kullanımı da, geri dönüşüm sanatı kapsamında yer almaktadır. Seramik, cam, plastik, dokuma, tel, metal, kâğıt, karton, gibi farklı atık malzemelerin kullanılabilir. Bunlar, sanatçının yaratıcı düşünme ve yenilikçi deneyimlerini kullanmalarını gerektirmektedir. Kimi zaman toplumsal mesaj vermek, kimi zaman ise, farkındalık oluşturmak amacıyla bazen çevreci bazen de aktivist sanatçıların bu yöntemleri uyguladıkları görülmektedir. Ayrıca, sanatın salt estetik ve beğeni aracı olmasından öte, çevreye, doğaya duyarlı ve bilinçli olmanın gerekliliğini vurgulamaktadır.

Günümüz teknolojisinin her alana sirayet ediyor oluşundan sanatta nasibini almaktadır. Özellikle günümüz evrensel iletişim ağı kapsamında dijital sanat, bilgisayar teknolojileri, yapay zekâ ve çeşitli dijital platformlar kullanılarak çeşitli sanat eserleri oluşturulmaktadır. Sanatçılara yeni ifade biçimleri ve teknikler sunan dijital sanat, aynı zamanda da teknolojinin kaçınılmaz etkilerini neticesinde dijital kültürü oluşturmaktadır. Dijital sanatın öncü isimlerine örnek; Refik Anadol, Casey Reas ve Ryoji Ikeda olarak verilebilir.

Güncel Sanat yaklaşımlarından olan dijital sanat alanında, soyutlamaları, optik ilizyonları çalışmalarına yansıtan sanatçı Refik Anadol, Sürrealizm ve Ekspresyonizm akımlarından etkilendiğini belirtmektedir (Görsel 7). Bu akımlardan aldığı ilhamla, bilgisayar sanatı, dijital sanat, bilim ve teknolojinin kesiştiği çağdaş sanat noktasında kendine bir yer edindiğini ifade etmektedir. Ayrıca yeryüzünün bazı coğrafyalarında belli dönemlerde oluşan ışık ve uzay hareketinin de bu çalışmalarda payının büyük olduğunu da eklemektedir (<https://www.moma.org/collection/terms/abstraction>).



Görsel 7. Refik Anadol'un kurulum görünümü, Gözetimsiz, The Museum of Modern Art, 2022

<https://www.moma.org/magazine/articles/821>

20. yüzyılın ikinci yarısında ilk olarak özellikle Amerika'da metro istasyonlarında, New York sokaklarında, veya tren vagonlarında görülmeye başlanan, resim ve yazılardan ibaret olan sokak sanatı, dünyanın her yerine hızlıca yayılmaya başlamıştır (Balkır ve Kuru, 2016, 1647). İçsel dinamiklerin dışavurumsal bir kurgulamaya dönüşmesi, karşı duruşların, tepkilerin sokaklara ve açık alanlara taşması anlamına gelen sokak sanatı, günümüzde her şeyi ve herkesi kapsayabilen bir akım haline gelmiştir. Sokak sanatında günümüzde öne çıkan sanatçılardan Banksy; alternatif duruşu ile dışavurumcu bir dil benimsemiştir. Böylece, sanat alanında gündemini hiç kaybetmeyen sanatçıların varlığı konusuna da apayrı bir tartışmaya boyut kazandırmaktadır (Hampton, 2013, 54).

Günümüzde düşünceye sevk edebilen, eleştirel yönlendirmelere imkan sağlayan ve felsefi yorumlamalara açık üretim süreçleri ve sonuçlarının sanat eseri sayıldığı düşünüldüğünde güncel sanata doğa ve çevre de hem malzeme hem de mekan olarak rahatlıkla dâhil edilebilmektedir. Arazi sanatı olarak tanımlanan bu yaklaşımın sanatçıları başta; Robert Smithson, Walter De Maria, Michael Heizer ve Nancy Holt gibi isimlere örnek verilebilmektedir (Antmen, 2014: 251). Kendi yerleştirmelerini doğal çevre üzerine oluşturup, manzara üzerinde dikkat çekici strüktürler oluşturmuşlardır.

Sanat dünyasının sürekli bir devinim yaşadığı düşünüldüğünde, güncel sanat dünyasında birçok farklı akım ve sanatçı günbegün adını duyuracaktır. Arazi sanatında adını duyuran sanatçılarından Marguerite Humeau ise, bu akımın günümüz sanatçılarından sayılabilmektedir. Marguerite Humeau'nun 2023 yılına ait Orisons isimli çalışması, gün batımında kurulmuş hamakların, ziyaretçilere sunduğu dinlenme alanları ile dikkat çekmektedir (Görsel 8). Yoksul dağ çiftlik bölgelerindeki uzak ıssız alanlarda bulunan, engebeli kum tepelerindeki güzelliklere vurgu yapan sanatçının aynı zamanda yok oluş üzerine düşünceleri bulunmaktadır (<https://www.nytimes.com/2023/09/04/arts/design/land-art-environment->

[groundswell-women.html](https://www.nytimes.com/2023/09/04/arts/design/land-art-environment-groundswell-women.html)). Zira, Arazi Sanatı genellikle ulaşılmaması zor olan açık alanlarda ve uzak bölgelerde gerçekleştirilen çalışmalar olup, bazen kalıcı bazen de, doğa şartlarına bağlı olarak bozulup kalıcılığı olmayan çalışmalar şeklinde görülmektedir (Tandoğan ve Es, 2018, 1360).



Görsel 8. Marguerite Humeau, Orisons, 2023

<https://www.nytimes.com/2023/09/04/arts/design/land-art-environment-groundswell-women.html>

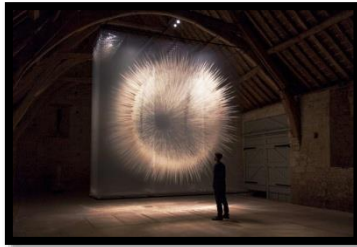
Marguerite Humeau heykellerinde, sanatı, bilim ve teknoloji ile iç içe kullanmaktadır. Genellikle büyük boyutta enstelasyon kurgulamalardan oluşan heykellerinde, paleontoloji ve biyolojiden yararlanmaktadır. Humeau, Vecd Anları serisine ait Courbet'nin Venüs'ü isimli çalışması ile 2019 da İstanbul Bienali'nde de yer almıştır (İksv, 2019, 101). Enstelasyon kelime anlamı olarak; düzenleme, kurma, kurgulama, yerleştirme tanımlanmaktadır. (Taştan, 2018, 49).

Başta minimalizm, dada, fluxus, performans ve kavramsal sanat v.b. sanatsal hareketlerle temelleri atılan Enstelasyon Sanatı, uzunca bir geçmişe sahiptir (Seaze, 2013, 17). 20. yüzyılın ortalarında Dada akımının öncü isimlerinden, aynı zamanda enstelasyon sanatının da kurucularından kabul edilen Kurt Schwitters ile hazır nesne kullanımını savunan diğer Dadaizm öncü sanatçısı Marchel Duchamp, eserlerinde izleyicinin varlığını da kullanarak enstelasyon sanatındaki en erken örnekleri vermiş sayılmaktadırlar (Kahya ve Tambay, 2018, 888). Kavramsal sanat olarak da adlandırılan enstelasyon (yerleştirme), kullanılacak mekânın imkanlarından yararlanırken, katılımcıları da çalışmaya veya sanat etkinliğine dahil edip, onlar farklı deneyimlere yönlendirmektedir. Böylece görsel bir sanat etkileşimi ortaya koymaktadırlar. Çevre faktörünün eserle iç içe oluşu ile mekansal özelliklerin eserin bir parçası ve tamamlayıcısı olma özelliği enstelasyon sanatına anlam kazandırmaktadır. İzleyicileri de içine dâhil ederek, görsel algıda tamamlayıcılığı sağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda belli mekânlara ait sanat nesnelerinin kimliğini, ifade gücünü ve betimleme biçimini tanımlamaktadır. Bazen sanatın kendisine bazen de sanat

nesnesinin misyonuna karşı durmak, geleneksel olarak kabul gören anlayışları yıkmak, süreç-sonuç ilişkisini sorgulamak, estetik değer-sanat ayırımını ortaya koymak, izleyicilerin düşünce, duygu ve algı potansiyelini ölçen enstalasyon sanatının amaçları arasında sayılabilmektedir (Gümüştaş, 2015:52).

Güncel sanat yaklaşımlarından bir diğeri olan enstalasyon, kökleri 1900 lü yılların başlarına dek giden Marcel Duchamp'ın hazır-yapımlarına dayanan çalışmaları ile hareket kazanmıştır. Bu duruş, sanat tarihçilerin ifadesiyle 'yerleştirme' (enstalasyon) akımının başlangıcı sayılmaktadır (Fitzpatrick, 2004, 24). Kavramsal sanat olarak da ifade edilen enstalasyon, güncel sanatın çeşitli görsel alanlarından beslenmektedir. Melez bir yaklaşım olduğu da belirtilen enstelasyon (Sözen, 2010, 147), bir süreç meselesi olup izleyicileri, ziyaretçileri ve mekânı içine dâhil eden bir anlayışa sahiptir.

Sanata farklı bir vizyon kazandıran enstelasyon, çalışmaya sergilendiği mekanla birlikte anlam kazandırma niteliği taşımaktadır. Esas açıdan bakıldığında, enstalasyon sanatı, aralıksız olarak izleyicinin tüm algısını üzerinde toplamaktadır (Kaprow,2012). Postmodern sanat yaklaşımlarıyla günümüzde yer edinen, kavramsal sanatla bir arada anılan enstalasyon sanatı, dikkat çekiciliğini korumakta günbegün arttırmaktadır. Böyle bir yaklaşım ayrıca, melez sanat kimliğinin de analizine imkân sağlamaktadır (Seaze,2013, 148). Bu kapsamda ortaya koyduğu çalışmalarda izleyicinin duyarını harekete geçirmeyi amaçlayan David Spriggs, ziyaretçilerin yeni deneyimler edinebileceği ortamlar yaratmayı hedeflemektedir. Sanatçı David Spriggs, 2017 yılında yaptığı Vision II isimli çalışma boyalı katmanlı şeffaf levhalardan oluşmaktadır (Görsel 9). Güncel sanat yaklaşımlarında sanat nesnesi olarak kabul edilen çalışmaların sınırları zorlayacak nitelikte olduğu da görülmektedir.



Görsel 9. David Spriggs, Vision II, 2017

<https://naturalist.gallery/blogs/journal/evolution-of-installation-art-transforming-spaces>

SONUÇ

Zamansallık olgusunu gözeterek yeni ve yenilikçi kurgulamaların eleştirel olarak dışavurumu olarak sirayet eden güncel sanat, kendi döneminin toplumsal ve kültürel yapısına uygun olarak şekillenmektedir. Modernizmden post modernizme geçişin bir reddediş, inkâr ve karşı duruş olduğu düşünüldüğünde, güncel sanatın her dönem önemini koruyacağı görülmektedir. Her dönem farklı şekillerde ortaya çıkacak olan merak, gereksinimler ve deneyimler tüketildikçe yerini daha yenilerine bırakmaktadır. Güncel kalmak sürdürülebilir olmak, devinime uyum sağlamak ve yenilikçi dinamiklere ayak uydurabilmekle sağlanacaktır. Merak duygusu, düşünmeye sevk eden dolayısıyla sanatçının felsefi ve kurgusal becerisini ortaya çıkaran sancılı bir süreçtir. Her an sokakta, açık alanlarda, binaların çatılarında veya suların derinliklerinde karşılaşılma ihtimali olabilen güncel sanat, sadece sanatçının ortaya koyduklarından ibaret olmayıp, düşünen, üreten, katkı sağlayan ve araştıran bireyleri de içine almaktadır. Kullanılan mekanı, izleyicileri ve katılımcıları esere ve sergiye dahil ediyor olması da genel olarak tercih edilmektedir. Bu tür yöntemlerin gün geçtikçe sanatın her alanında çeşitli yollarla yaygın şekilde kullanılışı, uygulamaların evrensel boyut kazanarak tüketicilerin hizmetine sunulduğu göstergesidir. Ayrıca, malzemenin çok düşüncenin önem görüldüğü, sonuca değil sürece odaklı olan bir anlayışın hâkim olduğu da yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen veriler arasında yer almaktadır. Eskiz kâğıtları, fotoğraflar, metinler, haritalar, eski gazeteler, biletler, afiş veya broşürler hem malzeme hem de yüzey olarak kullanılabilir. Bu tür çalışmaların kendine özgü felsefesi, dili ve kimliği vardır. Anlamlandıran, sorgulayan, eleştiren ve yorumlayan yönü ile yer, zaman ve malzeme unsurları olmadan da üretim yapılabilmektedir. Hatta sanatçılar, her yerde çalışmalarını gösterebilecekleri için sergileme mekânları bile gerekmemektedir. Neticede, güncel sanatın sınır tanımazlığı, her yerde, her zaman ve herkese hitap etmesi sanatın kendisinin ve nesnesinin evrenselliğinin kanıtı niteliğini kazanmıştır.

KAYNAKLAR

- Akolaş, D. (2009). Teknoloji Yönetimi ve Teknoloji Yönetim Süreci. Aksaray Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 1(2) , 203-218.
- Altıntaş, O., Yıldız, E. M., (2018). Keskin ve Çözümlememiş Bir Diyalektik “Marılyn Diptych”. İdil Dergisi, cilt / volume 7, sayı / issue 51 1349, DOI: 10.7816/idil-07-51-07.
- Alp, K.Ö. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,13 (12), s.52-53.Isparta.
- Antmen, A (2014). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ataseven, S. Y. (2018). Modernizmin sanatsal gelişimi. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7(48), 1021-1030.
- Balkır, N., ve Kuru, A. Ş. (2016). Sokak Sanatı ve Grafitinin Pedagojik Bir Yöntem Olarak İşlerliği. İdil, 5(26), 1645-1658
- Boerescu, Z. (2019). Günümüzün Yeni Dinamikleri Işığında Sanat Eğitimi. Sanat Yazıları, 40, 109-120.
- Bulut, Ş. (2018). Güncel Sanatı (Kavramsal) Anlamaya Çalışmak. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(1), 69-76.
- Diğler, M., (2021). Çağdaş Türk Resminde Ergin İnan Ve Resimlerindeki Figüratif Anlayış. Sanat ve İnsan Dergisi, 5 (1) ISSN 1309-7156
- Dilay, S., & Türkdoğan, T. (2022). Güncel Sanatta İzleyicinin Rolü. Sanat ve Tasarım Dergisi, (30), 129-145.
- Erman, D. O. (2019). Çarpıcı Örnekler Üzerinden Ham Sanatı Anlamak. Hacettepe Üniversitesi, Sanat Yazıları, (40), 121-139.
- Farthing, Stephen. Sanatın Tüm Öyküsü. (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu,Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014.
- Fitzpatrick, D. M. (2004).The İnterrelation Of Art And Space: An İnterrelation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space (Doctoral dissertation).
- Graf, M., (2023). Modern ve Çağdaş Sanat Kafası, Isbn: 078-625-8253-20-7, Hayalperest Yayımevi, İstanbul.
- Gümüştaş, S. (2015). Beden Etkileşimli Deneyim Mekanları. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Hampton, R., Dare, Hyke, & Juice. (2013). Graffiti and Art Education:“They Don’t Understand How I Feel about the Funk”. Art Education, 66(5), 51-55.
- İksv, (2019). 16. İstanbul Bienali’nin Yayınları, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları

- İnce, A. T. (2015). 1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında, Sanat Eseri ve İzleyici, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- İncirkuş, B. (2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergibilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth'un "Bir Ve Üç Sandalye" Adlı Çalışması. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(2), 615-623.
- Kahraman, H. B. (2007). Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye. İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Kahya, S. Ö., ve Tambay, E. (2018). Vitrinlerin Değişen Yüzü: Enstalasyon, Ulakbilge, 2018, Cilt 6, Sayı 26, Volume 6, Issue 26
- Kuş, M. (2019). Postmodern sanat ve günümüz. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(60), 1003-1010.
- Lyotard, J. F. (1997). Postmodern Durum, Vadi Yayınları, (İngilizce'den Çeviren: Ahmet Çiğdem), Ankara.
- Oğuz, E. (2015). Günümüz Sanatından Güncel Kesitler: Küreselleşmenin Sanata Etkileri, Post sanat, İlişkisel Sanat Ve Temellük Sanatı Hakkında. Sanat ve Tasarım Dergisi, 5(2), 72-87.
- Sarı, E. (2018). Sanat Olgusunun Tarihsel Süreçte Değişen Tanımı, İşlevi ve Değeri Üzerine. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 32(45), 131-151.
- Sözen, H. N. (2010). Sanata Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı Ve Genco Gülan Örnekleme. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(6), 147-162.
- Şahin, H. (2012). Postmodern sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(05), 90-111.
- Şaylan, G., (2009). Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara.
- Tandoğan, O., ve Es, B. E. (2018). Dünyada ve Türkiye'de Arazi Sanatı (Land Art).
- Taştan, T. R. (2016). Hazır Yapım (Ready-Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC, 6(4). 471-478.
- Taştan, R. T. (2018). Türkiye' de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.
- Tıgım, Y. (2014). "Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı
- Therborn, G (1996). "Modernlik Yoluyla Modernliğe Giden Yollar", Postmodernizm ve İslâm Küreselleşme ve Oryantalizm, (Derleme: Abdullah Topçuoğlu-Yasin Aktay), Vadi Yayınları, Ankara

- Uludođan, A. (2018). Medeniyet, İnsan ve Din. Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakóltesi Dergisi, 5(10), 351-356.
- Uslu, Y. (2017). Medya Okuryazarlığı Öğretim Materyalinin Görsel Tasarım Açısından İncelenmesi. Medeniyet Sanat Dergisi, 3(2), 156-166.
- Van Saaze, V. (2013). Installation art and the museum: presentation and conservation of changing artworks. Amsterdam University Press.
- Yılmaz, M. (2011). Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <https://news.artnet.com/art-world/indonesia-pig-art-oldest-painting-1937110>
(Erişim tarihi: 13.05.2024)
- <https://www.nationalgeographic.com/science/article/45500-year-old-pig-painting-worlds-oldest-animal-art>(Erişim tarihi: 03.04.2024)
- https://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_art-duchamp.shtml(Erişim tarihi: 08.04.2024)
- <https://sylviasippl.wordpress.com/2015/04/07/archive-conceptual-art-joseph-kosuths-oneand-three-chairs/>(Erişim tarihi: 06.02.2024)
- <https://www.istanbulmodern.org/sergi/guncel/olafur-eliasson-senin-beklenmedik-karsilasman>(Erişim tarihi: 27.04.2024)
- <https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/marilyn-monroe>(Erişim tarihi: 03.04.2024)
- <https://www.moma.org/magazine/articles/821>(Erişim tarihi: 19.03.2024)
- <https://www.museum-ludwig.de/en/exhibitions/archive/2017/gerhard-richter-new-paintings.html>(Erişim tarihi: 13.05.2024)
- <https://naturalist.gallery/blogs/journal/evolution-of-installation-art-transforming-spaces> (Erişim tarihi: 16.04.2024)
- <https://www.nytimes.com/2023/09/04/arts/design/land-art-environment-groundswell-women.html>(Erişim tarihi: 09.03.2024)

Bölüm 5

Sanat Destekli Eğitimin Okul Öncesi Süreçteki Kazanımları

Seda DİLAY¹

¹ Doç. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Teknik bilimler Meslek Yüksekokulu,
0000-0002-5239-8589

ÖZET

Akademik hayatın ilk adımı olarak görülen okul öncesi eğitim, ilköğretime hazırlanan çocukların aldıkları gerekli bir eğitimidir. Bu bağlamda okul öncesi eğitimde çocuklar gözlemlemeye, yorumlamaya, analiz ederek öğrenmeye başlamaktadırlar. Görsel algılamının öğrenmede kalıcı ve sürdürülebilir kazanımlar sağladığı göz önünde bulundurulduğunda, süreç sosyal açıdan önemlidir. Bu nedenle bireysel kazanımlar, sosyal gelişime ve toplumsal ilerlemeye hız kazandırmaktadır.

Bu çalışma, sanat destekli eğitimin okul öncesi süreçte çocuklara sağladığı kazanımların açıklanmasını amaçlamaktadır. İncelemeler sonucunda elde edilen veriler, genel tarama modeli çerçevesinde, literatür taramasından yararlanılarak elde edilmiştir. Araştırmalar sonucunda sanat eğitimine yön veren yaklaşımlar belirtilerek, okulöncesi eğitimde sanat etkinliklerinin katkıları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Okul öncesi sanat destekli eğitimin bireyler açısından akademik ve sosyal süreklilik arz ettiği ve gerekliliği saptanmıştır. Sanat eğitiminin her yaş grubuna fayda sağladığı ancak, özellikle okul öncesinde özenle üzerinde durulması gerektiği vurgulanmıştır. Yeni nesil eğitim planlamalarında oyun, eğlenme ve öğrenme temelli sanat eğitiminin hem akademik hem de sosyal açıdan yaygınlaşması ve bilinirliğinin artırılması izlenecek yollar arasında yer almalıdır. Ayrıca, okul öncesi eğitime sağlam ve gelecekçi bir zemin kazandırılması öngörülmelidir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk, sanat, okul öncesi eğitim, sürdürülebilirlik.

SUMMARY

Preschool education, which is seen as the beginning of academic life, is the education received by children who have not yet stepped into primary education. In this context, in addition to children's self-care in pre-school education; The aim is to help them develop their physical, mental and emotional skills, gain the right habits and prepare them for primary education. With an enriched and versatile understanding of pre-school education and well-planned teaching methods, children begin to understand, make sense of and learn about life from an early age. Considering that visual perception provides permanent and sustainable gains in learning, the process is socially important. For this reason, individual gains accelerate social development and social progress.

This study aims to explain the gains that art-supported education provides to children in the pre-school period. The data obtained as a result of the examinations were obtained by using the literature review within the framework of the general screening model. As a result of the research, the contributions of art activities in preschool education were tried to be revealed by stating the approaches that guide art education. It has been determined that pre-school arts-supported education provides academic and social continuity and is necessary for individuals. It was emphasized that art education benefits all age groups, but should be emphasized carefully, especially in pre-school. In new generation education planning, the dissemination and awareness of a versatile game, entertainment and learning-based art education both academically and socially should be among the ways to be followed. In addition, it should be envisaged to provide a solid and futuristic basis to pre-school education.

Key Words: Child, art, pre-school education, sustainability.

GİRİŞ

Okul öncesi eğitim süreci, ilköğretime adım atmaya hazırlanan çocukların duygusal, sosyal ve bireysel gelişimlerinde son derece etkili bir dönemdir. Tüm dünyada okul öncesi eğitimin öneminin anlaşılması yaygınlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Günümüzün eğitim yaklaşımlarında, diğer disiplinlerde olduğu gibi eğitim alanında da güncel, yenilikçi ve üretken yaklaşımlarla gelecek nesillere doğru bir şekilde aktarılması ve sağlanmaktadır. Çocuğun hem hayal gücünün gelişiminde ve özgüven kazanabilmesinde, kendisini anlaşılabilir bir şekilde ifade edebilmesinde, özgün, yaratıcı düşünebilmesinde, hem de duygusal ve motor becerilerinin gelişiminde sanat eğitiminin önemli bir yeri olduğu yadsınamaz. Çocuğun, oynayarak, yaparak, eğlenerek öğrenmede, sürece sosyal çevreyi ve doğayı da dâhil ederek gerçekleştirdiği sanatsal etkinlikler, kendini ifade edebilmesinde ve bilişsel gelişiminde son derece önemlidir.

Çocuklarda sanat etkinliklerinin ilk adımı sayılan resimsel ifadeler kimlik oluşumu anlamına gelmektedir. Çocuğun duygu, düşünce ve hayal dünyasını yansıtmada çizmek ve resim yapmak önemli bir araçtır. Bu nedenle çocuk resimlerini anlayabilmek, yorumlayabilmek ve çözümlenebilmek bu açıdan çok önemlidir.. İkinci adım ise, resimsel ifadelerin çeşitli malzemelere aktarılması, hacimsel veya elle tutulabilen somut betimlemelerin üretilmesidir.

Hızla gelişen günümüzde, çağın gerektirdiği akışa ayak uydurabilme için, sanat destekli eğitimin çok küçük yaşlarda başlamasını gerekmektedir. 21. yüzyıl becerileri, deneyerek, yaparak ve üreterek öğrenme modelini gündemde tutmaktadır. Bu tür anlayışlar, eğitimin sürdürülebilirliğini ve geleceği inşa etmeyi hedeflemektedir. Problem çözebilme, doğru karar verebilme, düşüncelerin mantıksal analizi ve sistematik planlama, yaparak öğrenmenin belli başlı özellikleridir. Problem çözerken sistemli olarak planlama yapmak ve öğrenilen materyali uygulamak için fırsatlara ihtiyaç duyulmaktadır. Öğrenme sürecinin planlanmasında bütünden parçaya doğru bir sıra izleme ihtiyacı bulunmaktadır (Veznedaroğlu ve Özgür, 2005, 10).

Okul öncesi dönem çocukların gelişimlerini, üretkenliklerini ve yaratıcılıklarını destekleyen etkinlikler içermektedir. sanat eğitimi de, hem oyun hem de çeşitli uygulama yöntemlerini barındırmaktadır. Bu iki bütüncül yöntemler; çevreyi algılayabilen, özgüven sahibi, üretici, yararlı değişimlere açık ve yenilikçi bireylerin yetişmesinde olumlu katkılara sahiptir. Bütünleştirilmiş okul öncesi sanat eğitimi; kendini tanıyan, işbirliği yapan, paylaşımcı, kültürel farkındalığı olan ve etkili iletişim kurabilen çocukların yetişmesine katkı sağlamaktadır. Zira düşünme becerisi insanları diğer canlılardan daha üstün hale getiren en önemli özellik sayılmaktadır. İnsanlar

için ayırt edici bir özellik olan düşünme becerisini kullanarak; sorgular, anlar ve mevcut verileri kullanır (Kasap, 2021, 709).

Bu çalışmada, okul öncesi dönemde çocukları geleceğe hazırlarken, sosyal ve çevre bilincine sahip bireyler yetiştirmek ve sanat eğitimiyle, sosyal kazanımların değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Elde edilen bilgiler ışığında, genel literatür taramasından yararlanarak veriler toplanmıştır. Araştırmalar sonucunda da, okul öncesi olarak tanımlanan süreçte sanat eğitiminin son derece önemli olduğu öne sürülebilir. Ayrıca gündemde olan yaşam boyu öğrenme kapsamında gerekli olan bir eğitim alanı olduğu saptanmıştır. Araştırmanın sonucunda ise; okul öncesi sanat eğitimi sürecinde; hem görsel ve işitsel hem de dokunsal nitelikte etkinliklere yer verilmesinin gerekliliği öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra; sanat eğitimi kapsamlı etkinlikler, kişilik, öz bakım, bilişsel gelişim, sosyal-duygusal gelişim ve motor gelişimini de beraberinde getirmektedir. Böylece, çocukların bir bütün olarak daha sürdürülebilir bir gelişim gösterdiği de ifade edilebilir.

Amaç

Bu çalışmanın amacı; sanat destekli eğitimin okul öncesinde çocuklara sağladığı kazanımların açıklanmasıdır. Yaşam boyu eğitim sürecinde hızlı gelişmeler sonucunda oluşan yenilikçi yaklaşımlarla sanat destekli eğitimin önemine vurgu yapmak, özellikle de çok yönlü sanat eğitiminin çocukluktan itibaren sağladığı faydaları belirlemek ve okul öncesi süreçte sanat destekli eğitime yenilikçi ve analitik bakış açıları kazandırma çalışmalarının incelenmesi hedeflenmiştir. Sanat destekli eğitimin okul öncesi süreçteki akademik ve sosyal kazanımlarını ele alan bu çalışmada, çok yönlü sanat eğitiminin önemi vurgulanmaktadır.

Yöntem

Araştırmanın bulguları literatür taramasından faydalanma yöntemiyle elde edilmiştir. Bu tür tarama modelleri, var olagelen bir durumu ortaya koymayı amaçlayan araştırma yaklaşımı olarak bilinmektedir (Karasar, 2002, 77). Araştırmada bu tarama modeli ile elde edilen veriler incelenmiş, alandaki gelişmeler göz önüne alınarak değerlendirmeler yapılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde, araştırma boyunca elde edilen veriler ışığında önemli bir takım bilgilere varılmıştır. Bu bilgiler de belirli başlıklar kapsamında ortaya konulmuştur.

OKUL ÖNCESİ EĞİTİM SÜRECİ

Yetişkin bireylerin sosyal olgunluğa henüz erişmemiş bireyler üzerinde uyguladığı bir eylem olarak tanımlanabilen okul öncesi eğitim (Ersözlü ve ark., 2009, 4), kişisel gelişimle başlayıp toplumsal ilerlemelere katkı sağlayan bir süreçtir. Okul öncesi eğitim, çocukların çok yönlü gelişiminde önemli süreçlerden biridir. Çocuklarda okul öncesi eğitim, ebeveynlerin çalışma zorunluluğu ile başlamıştır. İlk olarak görülen kurum, 18.y.y'da Fransa'da Johann Friedrich Oberlin tarafından açılan "Salle d'asile" (Sığınma evi)'dir (Terwiel, 2010,15). Okul öncesi süreçte çocukların sanat ile ilk buluşması ise, 19. y.y Almanya'da Frederich Froebel tarafından kurulan ve "Froebel Anaokulu" olarak bilinen kurum, çeşitli sanatsal malzemeleri ve teknikleri kullanarak sanatı eğitim programlarına dâhil etmiştir. Kâğıt boyama ve katlama, resim, seramik hamuru, el işleri gibi çalışmaları bunlardan bazılarıdır. 20 yüzyılda da, Arnold Gessell'in okul öncesi eğitime büyük katkı sağlayan "Olgunlaşma Teorisi" çocukların sahip olduğu bir takım yeteneklerin ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Çocukların genetik olarak sahip oldukları yeteneklerin, eğitimle geliştirileceğini savunan bu teori, okul öncesinde sanatın eğitime sağladığı faydaları ortaya koymuştur (Ulutaş ve Ersoy, 2004, 1).

Okul öncesi eğitimi kapsamında çocuklara; gözlemlenme, paylaşma, işbirliği, duygusal bağ kurabilme, herhangi bir malzeme kullanabilme, sabırla bekleyerek sonuca ulaşabilme, ve kaliteli zaman geçirebilmesine fırsat vermek gibi kazanımlar elde etmeleri hedeflenmiştir. Aile ve sosyal çevre eğitimini destekleyen, çocukları ilköğretime hazırlayan, kendilerini ifade edebilme becerisi kazandıran, ev, çevre ve okul işbirliğini kurabilmeyi öğreten, sürdürülebilir alışkanlıklar kazandırılması da sürece dahildir. Bu kazanımların da sürdürülebilir, yenilikçi ve alışılmışın dışında olduğuna dikkat çekilmektedir. Bu çalışma; okul öncesi eğitim sürecinde doğa ve sosyal çevre odaklı sanat eğitimi verilmesinin, öğretmenler ve eğiticiler açısından çocuk kazanımlarına etkisini amaçlamaktadır. Doğası gereği sanata yatkınlığı olan çocukların ilgi, merak ve istekliliği, potansiyel bir zenginlik olarak kendini göstermektedir.

SANAT EĞİTİMİNİN ÖNEMİ

Sanat eğitimi; duygu ve düşüncelerin somut bir şekilde ortaya konulmasında etkili olan çok yönlü bir düşünme sistemi programıdır. Bu nedenle çocuğun iç dünyası, imgeleri, düşünceleri, duyguları sanat ile görselleşerek somutlaşır (Buyurgan ve Buyurgan, 2007, s. 22). Okul öncesi eğitim sürecinde sanat ile tanışan çocuklar; sezgilerini, deneyimlerini, bireysel özelliklerini ve hayal güçlerini kullanarak problemleri çözmeyi öğrenmektedirler. Sanat eğitimiyle edinilen özellikler de çocuğun yaratıcılığını, bilişsel gelişimini, görme, duyma,

dokunma ve düşünme özelliklerini desteklemektedir (Özdağ ve Erman, 2019, 766). Ayrıca, etkinliklere aktif olarak katılma, üretkenlik ve ürün oluşturma da söz konusudur (Fox ve Shirrmacher, 2014).

Sanat üretme aşamaları somut olarak bir şeylerin üretildiği etkinlikler olduğu için eğlenceli ve mutluluğu vericidir. Aynı zamanda bu mutluluğu çevreleri ve ebeveynleri ile paylaşmak pekiştirici bir etki sağlamaktadır. Bu nedenle çocuklar sanatsal gelişimleri hakkında görüşlerini aileleriyle paylaşmalıdır (Diğler, 2012, 116). Ürünlerini aileleri ile paylaşmak, onlardan övgü almak ve ilgi görmek istedikleri için de ürünlerini eve götürebilmelerine müsaade edilmelidir. Okul öncesi eğitim sürecinde çocukların okulda, mutlu ve sağlıklı şekilde tüm gelişimine cevap verebilecek ve ihtiyaçlarını karşılayabilecek deneyimler kazanmaları öncül koşullardandır. Okulda öğretmen, çocuğun mevcut potansiyelini daha da geliştirme ve mutlu bir şekilde öğrenmesine rehberlik edebilmelidir (Malaguzzi, 1994).

Okul öncesi süreçte çocuğun gelişiminde; sanat ürününden çok sanat sürecini vurgulamasının yanı sıra, çocuğun sanatla ilgili genel beklentisinde veya özel çalışmalarında ilgili olmasını ve dikkatini yöneltebilmesini içermektedir (Zimmerman ve Zimmerman 2000). Buradan hareketle, önemli olan varılan yerden ziyade, gidilen yolda edinilen deneyimlerin önemli olduğu belirtilmektedir. Okul öncesi süreçte sanat destekli eğitim etkinlikleri bir süreç olarak algılanmalı ve sürecin sonunda ortaya çıkan üründen çok çocuğun ürünün nasıl yapıldığını öğrenmesine odaklanılmalıdır (Rinaldi, 2005). Buradan hareketle, çocuğun doğasında olan merak duygusunu desteklemek önemlidir ve çocuklar gözlem, inceleme araştırma yapmaya teşvik edilmelidir (Inan, Trundle, Kantor, 2010). Ayrıca, sanat eğitimi çocuklarda olumlu tutum ve tavırları geliştirici, ilgiyi arttırıcı kendilerini ifade edebilecekleri sembol ve kodlamalar üretmelerini sağlamaktadır (Bae, 2004). Bu nedenle sanat eğitimi, çocuklara sıradanlıktan ve tekdüzelikten çıkarıp, sıra dışı olma imkânı veren, geleceğin yenilikçi, yaratıcı ve üretken bireyleri olabilmesi için katkı sağlayabilecek en önemli faktörlerden biridir. Çocuklar hayal güçlerinde canlandırdıklarını sanat yoluyla ifade etmektedir. Böylece çocuklar, inceleme ve keşfetme aracılığıyla deneyim kazanmakta, yeni icatlarla çeşitli ürünler ortaya koymaktadırlar. Fakat eğitimde ezber dayalı bir sistem ve standart araçların kullanılması, yaratıcılığın ortaya çıkması veya gelişmesi yönünde bir engel oluşturmaktadır. Bu nedenle sanat eğitimine olan gereksinim de artmaktadır.

Çocuğun gelişimi sırasında verilen eğitimin diğer bir hedefi, yenilikçi bireyler yetiştirmektir (DeVries, 2000, 194). Özellikle okul öncesi süreçteki sanat eğitimi programları; çocuklara; estetik ve beğeni algısı oluşturma, doğru karar verme, yaratıcı ifade gücü kazandırma ve kültür öğelerinin tanıtılması gib

amaçlar içermelidir (Artut, 2013). Çok yönlü sanat etkinliklerin grup olarak yapılması çocuklarda işbirliği, paylaşma gibi sosyal becerilerin gelişmesinde etkili olmaktadır. Çocukların diğer çocukları kabul etmesini ve kendini de onlara kabul ettirmesini öğrenmesinde faydalı olmaktadır (Buyurgan ve Buyurgan, 2001,13).

SANAT EĞİTİMİNE YÖN VEREN YAKLAŞIMLAR

Platon'un insanın kendi hayatında istekli bir şekilde değişiklik yapma süreci olarak tanımladığı eğitim, bireyin davranışlarındaki bilinçli değişiklik girişimleri olarak ifade edilebilir. Yaşam boyu eğitimin söz konusu olduğu günümüzde süreç, okul öncesi dönem itibarıyla başlamaktadır (Dilay, 2022, 281).

Herbert Read'in sanat yoluyla eğitim kuramı, alışla gelmiş eğitim yaklaşımlarından daha farklı bir yöntemi ifade etmektedir. İnsanın içindeki mevcut yaratıcı potansiyeli ortaya çıkarabilmesi, bu kuramın temel amacını oluşturmaktadır (Karayağmurlar ve Tan, 2003).

Çocuk gelişimi ile ilgili yapılan ilk çalışmalarla okul öncesi eğitim anlayışı ortaya çıkmıştır. 1774 yılında Pestalozzi'nin kendi çocuğu ile ilgili gözlemlerinden yola çıkarak yaptığı çalışmanın, çocuk gelişimi konusundaki ilk bilimsel veriler olduğu kabul edilmektedir (Aral, Kandır ve Yaşar, 2000).

Öğrenme psikolojisi uzmanı olan Howard Gardner'e göre; sanatsal ifadeler okul öncesi eğitim sürecinde en üst düzeyde iken, ilkokul çağında yavaş yavaş düşmeye başlar, ergenlikte ise tekrar artış göstermektedir (Eglinton, 2003). Bu yaklaşımda çocuklar; katılımcı ve aktif sosyal birey özelliği göstermektedir, "(Kinney ve Wharton, 2008).

Reggio Emilia yaklaşımı ise, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Reggio Emilia kasabası civarında insanların küçük çocuklar için okul yapmaları ile doğmuştur. Reggio Emilia milattan önce II. yüzyılda İtalya'nın kuzeyinde Romalılar tarafından kurulmuş bir kenttir. Reggio Emilia yaklaşımının önemli bir faktörü "Topluluk" olma yaklaşımıdır. Bu yaklaşıma göre okul ilk ve en önemli toplumsal mekân sayılmaktadır (Dahlberg, Moss, 2010). Bu toplumsal mekânlar çocukların sosyalleşmelerindeki ilk adımların atıldığı kurumlar olma özelliği göstermektedir. Reggio Emilia yaklaşımının amacı ise, eğitimcilere hazır bir program sunmak yerine yapılacak çalışmalara yol göstermektir. Bu yaklaşımında, çocuğu merkeze alan, çağdaş bir tavır sergilemektedir. Aynı zamanda; problem çözme, yaratıcı düşünme, keşfedebilme, yenilikçi çalışmalar ortaya koyma ve aktif birey olma gibi fırsatlar da sunmaktadır. Ayrıca Reggio Emilia yaklaşımılı eğitiminde; çocuk, aile, çevre, kültür, fiziksel ortam gibi tüm

bileşenler yeniden gözden geçirilmiştir. Çocukların en iyiyi hak ettikleri anlayışıyla estetik, etkili ve işlevsel ortamlar düzenlenmiştir (Pekdoğan, 2012).

Waldorf eğitim sisteminde, eğitimin bir sanat olarak sunulmasına yer verilmektedir. Çocuklara okul öncesinde akademik eğitim verilirken kendini ifade etmesine de imkân sağlanmalıdır. Bu yaklaşımın temel amacı; akademik bilgileri öğretmekten ziyade, çocuğu akıllı, kalbi ve elleriyle bir bütün olarak yetiştirmek ve mevcut yaratıcılığını ortaya çıkartmaktır (Koca, 2015). Ayrıca; okul öncesi eğitimde ortaya konan programın oldukça geniş olduğu Waldorf eğitim anlayışındaki bir diğer amaç ise, günümüzde ve yakın gelecekte oluşabilecek muhtemel eksiklikleri gidermektir. Waldorf yaklaşımında sınıflar, şekil ve işlevsellik açısından çocukların kendilerini rahat hissedebileceği ve daha doğru ifade edebilecekleri ev hayatı izlenimi uyandırmaktadır (Williams ve Johnson, 2005).

OKUL ÖNCESİ EĞİTİMDE SANAT

Kişinin duyu ve düşüncelerini en iyi ifade ettiği yol olan sanat; eğitim programlarına dâhil edilerek çocukluktan itibaren hem akıl yürütmede ve yaratıcılığın gelişiminde hem de problem çözme yeteneği kazanmada ve hayal kurabilmede etkindir. Ayrıca çoklu yetenek gelişimini ifade eden el, göz ve zihin koordinasyonu gibi becerileri kazandırır. Okul öncesi eğitimde, çocuğun beklentilerini karşılayabilecek eğitim programlarının uygulanması amaçlanmalıdır. Bu programlarda çocuğun kendisini içinde hissedebileceği sanat etkinlikleri oyun yoluyla geliştirilebilir. Bir sanat etkinliği olarak kabul edilebilen oyun, eğlenerek ve kalıcı bir öğrenme faaliyeti anlamına gelmektedir.

Okul öncesi dönemdeki akademik kazanımlar, çocukların analitik düşünme ve problem çözme odaklı becerilerini; sanatsal kazanımlar ise, estetik ve yaratıcılık yeteneklerini geliştirebilir. Çoklu sanat eğitimiyle çocukların; çevreyi kolay algılayabilen, daha yaratıcı, özgüven sahibi, üreten ve bilinçli tüketen, çevresine olumlu katkılar sağlayabilen ve yenilikçi bireyler olacağı düşünülmektedir. Okul öncesi sanat eğitimi; çocukların önce kendini tanımasını, diğer bireylerle iletişim ve işbirliği kurabilmesini, kültürel değerlere sahip çıkmasını ve saygılı olmasını, ritim, oyun, melodi, dans, resim ve görsel algılama yoluyla daha kolay iletişim kurmasını sağlayabilir.

Okul öncesi süreçte çocukların sanat yoluyla kazandıkları tecrübeler, ebeveynlerinin veya yetişkinlerin sanatsal eğitime ne derece rehberlik ettikleriyle orantılıdır. Bu, özellikle okul öncesi eğitim sürecinde iki-altı yaş arası çocuklar için geçerlidir. Okul öncesi eğitimde her kültürün, sosyal durumun, ekonomik koşulların farklı fırsatları ve zorlukları bulunmaktadır. Okul öncesi süreçte sanata ayrı bir zaman ayırmaktan ziyade, sanatı eğitimin bir

parçası haline getirmek akademik ve sosyal açıdan daha kalıcı sonuçlar ortaya çıkarmaktadır.

Yapılan araştırmalar, okul öncesi süreçte sanat eğitime ilişkin üç farklı yaklaşım olduğunu belirtmektedir. Bu görüşler son 50 yılda çocukların sanat eğitimini etkilemiştir. Bunlarda ilki, çocukların sanatla olan etkileşiminin içsel gelişim süreçlerinin bir yansıması olarak ifade edilen psikolojik bakış açısıdır. Diğer çocukların dünya hakkındaki genel bilgilerinin inşasına odaklandığı bilişsel gelişimsel yaklaşıma dayanan ikinci görüştür. Son olarak, sanat eğitimi, çocukların yaşadıkları toplumla ilişkili olarak kendilerini anlayabilmelerini sağlayan kişisel gelişime teşvik eden üçüncü görüştür (Tablo 1). Küçük çocuklar sanat eserleri aracılığıyla kendilerini ifade eder ve topluluklarındaki diğer kişilerle iletişim kurabilirler (Zimmenman, 2000, 88).

Tablo 1. Okul öncesi süreçte sanat eğitime ilişkin üç farklı yaklaşım (Yazar tarafından hazırlanmıştır)

Psikolojik bakış açısı	Çocukların sanatla olan etkileşiminin içsel gelişim süreçlerinin bir yansıması
Bilişsel bakış açısı	Çocukların dünya hakkındaki genel bilgilerinin inşasına odaklandığı gelişimsel yaklaşım
Kişisel bakış açısı	Çocukların yaşadıkları toplumla ilişkili olarak kendilerini anlayabilmelerini sağlayan

Okul öncesi süreçte sanat eğitime ilişkin farklı yaklaşımlar farklı sanat türlerinin çeşitli yöntemlerle algılanabilmesine yardımcı olmaktadır (Tablo 2).

Tablo 2. Sanat türleri ve öğrenme yolları arasındaki ilişki (Yazar tarafından hazırlanmıştır)

<u>Sanat Türleri</u>	<u>Öğrenme Yöntemleri</u>
Kavramsal Sanat	Düşünerek
Plastik Sanatlar	Yaparak
Görsel Sanatlar	İzleyerek
Performans Sanatları	Hissederek

SANAT ALANLARI İLE İLGİLİ ETKİNLİKLER

Okul öncesi süreçte veya diğer bir tanımlamayla erken çocukluk döneminde sanat destekli okul öncesi eğitimde yüzey, hacim hareket sanatları başta olmak üzere farklı alanlardaki uygulamalar akla gelmektedir (Tablo 3). Öte yandan, çocukların kendilerini ifade etme yolları arasında oyun, müzik, dans gibi dolaylı etkinlikler de bulunmaktadır. Çocuklar kendilerine anlamlar yükledikleri durumları ifade edebilmeye yarayan bu etkinliği kullanmaktır. Hislerini farklı, sıra dışı ve orijinal olarak ortaya koyduklarında bunları gerçekleştirdikleri yaratıcı eylemler olarak nitelendirebilmektedirler.

Tablo 3. Sanat alanları ve etkinlik örnekleri (Yolcu, 2003).

<u>Sanat Alanları</u>	<u>Etkinlik Örnekleri</u>
Yüzeysel	resim ve türleri, karikatür, minyatür vb.
Hacimsel	heykel, seramik gibi üç boyut içeren eserler
Mekânsal	mimari, peyzaj
Dil	roman, şiir, senaryo
Ses	tüm müzik türleri
Hareketsel	bale, dans, pandomim
Dramatik	tiyaro, opera, kukla

21. yüzyılda artık insanlarda yenilikçi ve gelecekçi beceriler ön plana çıkmaktadır. Bu becerilerden sürdürülebilirlik, yaratıcılık, üretkenlik ve yenilikçilik ilk sırada yer almaktadır. Bu nedenle üretkenliğin sanat eğitimi yoluyla desteklenmesi ve diğer disiplinler içinde verilmesi önerilmektedir. Okulöncesi eğitimde sürecinde çok yönlü sanat etkinliklerinin katkı sağladığı kişisel beceriler aşağıdaki tabloda belirtilmiştir (Tablo 4).

Tablo 4. Sanat etkinliklerinin katkı sağladığı kişisel beceriler
(Yazar tarafından hazırlanmıştır)

<u>Okulöncesi Eğitimde Sanat Etkinliklerinin Katkıları</u>	Bilişsel beceriler
	Motor becerileri
	Dil becerileri
	Sosyal ve duygusal beceriler
	Öz bakım becerileri

Yapılan araştırmalarda, okul öncesi eğitimde sanat etkinliklerinde en fazla payın motor gelişimi ile sosyal ve duygusal gelişim açısından olduğu, en düşük payın ise, öz bakım becerileri açısından olduğu gözlemlenmiştir (Erkut, 2016, 42).

SANATIN BÜTÜNLEŞTİRİLDİĞİ AKADEMİK ALANLAR

Sanatın bağımsız bir alan olarak kullanılmasından ziyade diğer alanlarla kaynaştırılmasının daha verimli olduğu kabul edilmektedir. Okul öncesi süreçte, bütüncül eğitim anlayışının desteklemesi açısından sanatın eğitim programlarıyla bütünleştirilmesi önerilmektedir (Eglinton, 2003; Stott, 2011). Okul öncesi eğitim sürecinde sanat etkinlikleri, çeşitli akademik disiplinlerle ve farklı etkinlik alanlarıyla bütünleştirilebilir. Akademik anlamda bütünleştirici sanat eğitiminin; matematik, fen, edebiyat, sosyal, müzik gibi akademik alanlarla bütünleştirilmesinin önemini vurgulamışlardır (Dhanapal, Kanapathy ve Mastan, 2014).

Resim veya kilden heykel yapmak, tahta oymak, örgü örmek ve dikiş dikmek gibi sanatsal ve etkinliklerle akademik konular, istikrarlı ve süreklilik arz edecek bir şekilde öğretilmektedir (Koca, 2015). Örneğin; kendini ifade etmenin ilk yöntemlerinden bir olan çizmek, çok yönlü bir etkinlik türü olarak görülmektedir (Millie ve Genishi, 1979; Mathews,1997). Sanat etkinlikleri okul öncesi eğitim sürecinde çeşitli alanlardaki etkileri aşağıdaki tabloda verilmiştir (Tablo 5).

Tablo 5. Akademik alanlarda bütünleştirici sanat eğitimi
(Yazar tarafından hazırlanmıştır)

Matematik	Sanatı matematik ile bütünleştirmek açısından yapılan resimler; renk, şekil ve içeriklerine göre eşleştirilebilir ve sıralanabilir.
Türkçe	Sanatın Türkçe ile bütünleştirildiği çalışmalarda sanatçıların yaşamları, ilham verici öyküler olarak tasarlanabilir ve çocuklara okunabilir.
Fen	Fen etkinlikleri sanat ile bütünleştirildiğinde deneysel ve gözlemsel çözümler kolaylaşmaktadır. Çevre ve doğadan elde edilen materyaller ile çalışmalar yapılabilir. Çeşitli doğal materyallerle madde özellikleri incelenebilir, bu maddeler sanat etkinliklerinde atık materyaller ile değiştirilebilir.
Sosyal	Sanatın sosyal etkinliklerle bütünleşmesi çocuklarda paylaşma, empati kurabilme, karşısındakini dinleme, anlama, sabretme, çevreye karşı duyarlı olabilme davranışları kazandırmaktadır. Toplumsal ve sosyal değerlere sahip çıkma alışkanlıkları edinmelerini sağlayacaktır.
Müzik	Sanat etkinlikleri ile müzik, ritm, uyum ve ahenk açısından bütünleşmiş bir yapı göstermektedir.
Drama	Sanat etkinlikleri oyun oynama, oyun kurma, rol yapma, beden dilini geliştirebilme, hareket ve mimikler ile bütünleştirilebilir. Bunun için sanat çalışmalarında drama uygulamaları etkin rol oynamaktadır.

Sanatla birarada yetişen bireylerde multi disiplinler düşünme becerisi gelişmektedir (Ercan, Günşen ve Fazlıoğlu, 2015). Sanat etkinliklerinin uygulanması sürecinde zaman, mekân, yöntem ve teknikler dikkat edilecek unsurlar arasında yer almaktadır. Üzerinde durulması gereken diğer bir husus ise çocukların oluşturdukları sanat çalışmalarına yapılan yorumlardır. Okul öncesi eğitimde çocukların sanat çalışmaları hakkındaki bazı yaklaşımlar sonucunda olumlu veya olumsuz algılar oluşabilmektedir (Tablo 6). Bu nedenle çalışmalarla ilgili yapılacak yorumların ve kullanılan ifadelerin çocuğu teşvik edici yönde yapılmasına özen gösterilmelidir.

Tablo 6. Sanat çalışmasına yaklaşım ve oluşan algılar
(Yazar tarafından hazırlanmıştır)

<u>Sanat Çalışmasına Yaklaşım</u>	<u>Çocukta Oluşan Algı</u>
Övmek	Olumlu
Yargılamak	Olumsuz
Değer vermek	Olumlu
Sorgulamak	Olumsuz
Araştırmak	Olumlu
Düzeltilmek	Olumsuz

SONUÇ

Okul öncesi eğitimde sanat etkinlikleri her çocuğun farklı yönlerini ve özelliklerini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Çocuğun bireysel özelliklerinin farkına varması gelişimsel izlemenin yapılabilmesi amacıyla her çocuk için özel sanat programları hazırlanabilir, çocuklar çalışma sürecinde düzenli olarak gözlenebilir, sanat destekli eğitimler sürecinde çocuklarla kurulan iletişim ve paylaşımlar kaydedilebilir, çocuklarla toplu veya bireysel görüşmeler yapılabilir (Hurwitz, M, Day, 2007, 256). Okul öncesi, çocuğun zihinsel ve bedensel gelişiminin en hızlı olduğu süreçtir ve ona çeşitli fırsatlar sunarak yaratıcılığı geliştirilebilir. Okul öncesi eğitim süreçte çocuğun zihinsel fonksiyonları artırılıp, gelişim yönleri desteklenerek çocuğun kişiliği, özgüveni, yaratıcılığı, sosyal-duygusal uyumu, çevreyle olan iletişim becerileri olumlu yönde geliştirilebilir. Okul öncesi süreçte çocuklara yönelik eğitimin bütüncül bir performansta ve sürdürülebilirlik arz etmesi için, eğitimde uygulanan yöntemlerin ve yapılan eğitim planlamalarının, çok yönlü duyuyu uyarması ve algılanabilmesi gerekmektedir. Bu durum, farklı alanların sanatla bütünleştirilmesi ile mümkün olabilecektir. Ayrıca çocukların gelişiminde hem

daha etkili hem de daha keyifli birçok etkinlik uygulamalarıyla yenilikçi bir yol izlenmiş olacaktır. Sonuç olarak sanat destekli okul öncesi eğitim sürecinde yapılan etkinlikler; çeşitli akademik disiplinlerle bütünleştirilebilir, çocuklara yenilikçi ve sürdürülebilir beceriler kazandırılabilir.

KAYNAKÇA

- Aral, N., Kandır, A. ve Yaşar, M. 2000. Okul Öncesi Eğitim ve Ana Sınıfı Programları. Ya-Pa Yayın Paz. Tic. A.Ş. İstanbul.
- Artut, K. (2013). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. 7. Basım, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Bae, J. H. (2004). Learning to teach visual arts in an early childhood classroom: The teacher's role as a guide. *Early Childhood Education Journal*, 31(4), 247-254.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2007). Sanat Eğitimi ve Öğretimi. (2.baskı). Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Dahlberg, G. and Moss, P. (2010). Introduction: Our Reggio Emilia (1-22). In C. Rinaldi (Ed.), *In dialogue with Reggio Emilia: Listening, researching and learning*. NY: Routledge, Taylor&Francis Group.
- DeVries, R. (2000). Vygotsky, Piaget, and education: a reciprocal assimilation of theories and educational practices. *New Ideas in Psychology*, 18 (2), p. 187-213.
- Dhanapal, S., Kanapathy, R., & Mastan, J. (2014, December). A study to understand the role of visual arts in the teaching and learning of science. In *AsiaPacific Forum on Science Learning and Teaching* (Vol. 15, No. 2, pp. 1-25). The Education University of Hong Kong, Department of Science and Environmental Studies.
- Diğler, M. (2012). Okul Öncesinde Resim Eğitimi. (1.baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Dilay, S., (2021). Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 120, Eylül 2021, s. 280-291, ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.52123>.
- Eglinton, K.A. (2003). *Art in the Early Years*. New York: Routledge Falmer.
- Erkut, D., (2016). Okulöncesi Eğitim Kurumlarında Uygulanan Sanat Etkinliklerine İlişkin Öğretmen Görüşleri, (Doctoral dissertation, Anadolu University (Turkey)).
- Ersözlü, Z. N., Aydoğan, İ., İskender, M., Helvacı, M. A., & Turhan, M. (2009). Eğitim bilimine giriş. M. Arslan (Ed.). *Gündüz Eğitim ve Yayıncılık*.
- Fox, J.E.; Schirrmacher, R. (2014). *Çocuklarda Sanat ve Yaratıcılığın Gelişimi*. (7. Basımdan Çev. Edit: N. Aral, G. Duman), Nobel Yayıncılık, Ankara.
- Hurwitz, M, Day, A. (2007). *Children and Their art: Art Education for Elementary and Middle schools*. 8. Basım, HartcourtBrace Jovanovich, Orlando,FL.

- Inan, H.Z., Trundle, K.C. & Kantor, R. (2010). Understanding Natural Sciences Education in a Reggio Emilia-Inspired preschool. *Journal of Research in Science Teaching [JRST]*.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Kasap, T., L., & Kaptan, B. B. (2021). Analitik Yaklaşımlar Çerçevesinde Bir İç Mekân Çözümleme Aracı ve Mersin Tren İstasyonu Binası Örneği. *Turkish Online Journal of Design, Art & Communication*, 11(2).
- Kinney, L. Ve Wharton, P. (2008). *An encounter with Reggio Emilia: Children's early learning made visible*. NY: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Koca, C. (2015). Bir Waldorf Anaokulunun Yöneticisi, Öğretmenleri ve Bu Okuldaki Çocukların Ebeveynlerinin Eğitimle İlgili Bazı Kavramlar İle Waldorf Yaklaşımına İlişkin Görüşleri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Antalya*.
- Malaguzzi, L.(1994). Your image of the child: Where teaching begins. *Child Care Information Exchange*.
- Millie A., Genishi C. (1979). *Ways of Studying Children*, Teachers College Press, Columbia University.
- Mathews J. (1997). The Four Dimensional Language of Infancy: The Interpersonal Basis of Art Practice. *Journal of Art and Design Education*, 16(3).
- Özdağ, D., E., ve Erman, D., E., (2019). Seramik Eğitimi Programının 5 Yaş Çocuklarının Yaratıcılıklarına Etkisinin İncelenmesi. *ulakbilge*, 42, 765-785. doi: 10.7816/ulakbilge-07-42-02.
- Özkan, B., & Girgin, F. (2014). Okul Öncesi Öğretmenlerinin Görsel Sanat Etkinliği Uygulamalarını Değerlendirmesi. *Ejovoc (Electronic Journal of Vocational Colleges)*, 4(4), 79-85.
- Pekdoğan, S., (2012). Reggio Emilia Yaklaşımı Üzerine Bir Çalışma, *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 237 78, Yıl: 2012 cilt:12sayı:2sayfa aralığı: 237 – 246.
- Rinaldi, C.(1998). The space of childhood. In G. Ceppi, & M. Zini (eds.), *Children, spaces relations: Metaproject for an environment for young children*. Reggio Emili, Italy: Reggio Children.
- Terwiel, C. D. (2010). Okulöncesi sanat eğitiminde bir malzeme olarak “kil” in yeri. *Ankara Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları* : 258.
- Ulutaş, İ., & Ersoy, Ö. (2004). Okul Öncesi Dönemde Sanat Eğitimi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 12(1), 1-12.
- Veznedaroğlu, L. R., & Özgür, A. O. (2005). Öğrenme Stilleri: Tanımlamalar, Modeller Ve İşlevleri. *İlköğretim online*, 4 (2), 1-16.

- Williams, C. Johnson, J. E. (2005). The Waldorf approach to early childhood education. Chapter 15 (Fourth Edition). Prentice Hall, America.
- Yağmurlar, B., K., & Tan, C., A., (2010). Sanat Yoluyla Eğitim Kuramının Eğitim Üzerindeki Etkileri. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi(8).
- Zimmerman, E., & Zimmerman, L. (2000). Art education and early childhood education: The young child as creator and meaning maker within a community context. *Young Children*, 55(6), 87–92.
- Zimmerman, E., and Zimmerman, L., (2000). Indiana University Bloomington. Art education and early childhood education: The young child as creator and meaning maker within a community context *Young Children*, Vol. 55, No. 6, pp. 87-92.

Chapter 6

In Tandem Use of Abstract and Interactive Art in Art Museums¹

Suna ÇETİN YETER²
Emel HAKKANI³

¹ This study was presented as an oral presentation at the 2nd International Cappadocia Scientific Research Congress on 17.06.2022.

² : Assoc. Prof. Dr., Çukurova University Faculty of Fine Art, Ceramics Department, ORCID 0000-0003-0210-237X.

³ Çukurova University Faculty of Fine Art, Ceramics Department, ORCID 0000-0001-5153-9856

Abstract

The use of abstract art and interactive art together constitutes the essence of this study. In the study, Wassily Kandinsky's view of art theory, his life, definition of art and works, who is considered the father of abstract art theory, were examined, and the history, unique architecture and importance of the Solomon R. Guggenheim Museum, which is called the temple of modern art. In addition, it has been tried to comprehend the leading role of Kandinsky in the development of modern art. In this study, an interactive panel study was made by using an architectural object and an abstract art painting together, inspired by the abstract art works of Wassily Kandinsky.

Keywords: Wassily Kandinsky, Solomon R. Guggenheim Museum, Interactive art

1. INTRODUCTION

Wassily Kandinsky was a prodigious artist who contributed to ridding visual arts of traditional formulas dependent on representation. He revolutionized modern painting as the creator of abstract art and the innovative face of modern art and as a proponent of a fundamental understanding of beauty and aesthetics. He is also considered a philosopher and a genius in terms of art theory. His works combine different worlds, and had a constant relationship with the world of music, theater, poetry, science, and technology. The Solomon R. Guggenheim Museum, completed in 1959 and designed by Frank Lloyd Wright, is one of the most iconic buildings in New York City. While designing the museum, widely known as a temple of modern art, Wright produced an expression completely separated from Manhattan's conventional, rectangular, and rigid architecture. The organic exterior of the museum consists of white reinforced concrete cylinders that curve and rise towards the sky. This design creates a unique atmosphere both outside and inside the building. The first space encountered by visitors entering the structure is a large gallery space 28 meters in height. This area is enclosed by a glass dome. In this study, a composition was designed with the collage method and the interactive art style. The composition was inspired by Kandinsky's painting style and the architectural work of the glass ceiling enclosing the Guggenheim. Considering the effects of pure colors on human psychology, it is possible—and necessary—to create a spiritual integration between people. In this study, the aim was to create the same effect as Kandinsky's works do; that is, to make the forms and colors work into the person and elicit excitement and vibration in the person looking at the picture—just as music shakes and excites the listener⁴.

History and Significance of the Solomon R. Guggenheim Museum of Art

The Guggenheim Museum, located on the Upper East Side of New York City, is a contemporary art museum founded in 1937. The museum, known as an important center for abstract art, is considered one of the most famous museums not only in the city but in the entire United States with its extensive collection of contemporary art and unique architectural structure. The idea for the museum dates back to when Solomon R. Guggenheim began to gather a collection of works by the most important modern artists of his era. Kandinsky, Klee, and Chagall are among the first artists to have exhibited art in this collection.

The organic appearance of the structure, which appears to be a white ribbon wrapped around a massive cylindrical mass that slightly expands from the floor

⁴ Guedes and Wilton 2014

to the ceiling when viewed from the street, contrasts sharply with the typical boxlike appearance of most Manhattan buildings. The Guggenheim has the world's most extensive and diverse collection of contemporary art and hosts one of the world's largest art libraries and archives⁵.



Figure 1. Solomon R. Guggenheim Museum exterior (URL 1).



Figure 2. Solomon R. Guggenheim museum glass ceiling image (URL 2).

The Exemplary Work of Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky was a pioneer of the abstract art movement and had a remarkable childhood marked by academic achievement. Kandinsky studied for four years with Anton Azbe at a prestigious private school in Munich where he first gained the skills of working with composition, line, and form. Together with the painter Franz Marc, he later formed the union of artists called the Der Blaue Reiter (The Blue Horseman). He even has a painting of the same name. Kandinsky, who traveled around Europe and participated in various exhibitions, was extremely productive during this period. However, his works were far from

⁵ İznur 2011

the exemplary abstract art later linked with his name. He expressed the theme of his paintings in simple and easily understandable forms⁶.



Figure 3. Wassily Kandinsky Der Blaue Reiter Painting,1903(URL 3).

Kandinsky moved to Paris for one year between 1906 and 1907 and was greatly impressed by many of the first Fauvist exhibitions during this period. He saw the freedom of color in these paintings and incorporated this into his art over the next few years. The Kandinsky work that started the abstract art movement was his painting titled Cossacks, which he painted in 1911. The motifs that appear in many of Kandinsky's paintings are of Russian origin and have a spiritual tone relevant to the artist's emotional state. Kandinsky sets out his thoughts clearly and with freedom in his superb written work, *On Spirituality in Art* (*Über Das Geistige In Der Kunst*), published towards the end of 1911. In this book, the artist talks about the freedom of lyrical abstraction inside his inner world⁷.



Figure 4. Wassily Kandinsky - Cossacks (part of the composition IV), 1910 (URL 4).

⁶ Balond 2014

⁷ Ostling 2007

“He [the artist] develops and searches his innermost soul and molds it into an entity. The artist should have a message to convey; mere mastery of form should not be his goal, but rather the adaptation of form to inner contentment. The artist is not born to a life of ease and pleasure, with the right to live idly avoiding all arduous duty. Seriously, he performs a task which can prove to be his cross. Every deed, feeling, and thought form the untouchable, solid material from which his work emanates. For that reason, his freedom is not in living but in art”⁸.

Kandinsky stated that a painter should not pursue a strict abstract understanding of art but instead should focus on the social and spiritual situations of the day-in which contrasts and contradictions are present and make his or her paintings with its effect. This discourse was realized in the artist’s energetic, balanced yet, at the same time, complex work, *Composition VI*, created in 1913⁹.



Figure 5. Wassily Kandinsky, composition VI, 1913 (URL 5).

In 1921, the artist took a position as an instructor at the Bauhaus School. Kandinsky, with his spiritual values and belief in independence in color and form, cleansed his paintings of motifs and representational elements. However, he believed that an intrinsic understanding of art cannot last long in an age when social values are so much focused on, and he began to cover the color spots in his works with geometric shapes, transforming colors and lines into a system of planar geometrical forms. To Kandinsky, art should be born and subsequently grow from internal necessity and not be guided by external impressions. The artist’s inner voice should be the authority that decides on the principles of art. According to the artist, art has a spiritual role¹⁰.

⁸ Ostling 2007

⁹ Eimert 2016.

¹⁰ Baldassarre 2003



Figure 6. Wassily Kandinsky, blue, 1922 (URL 6).

Kandinsky's paintings are based on deep observation. To him, everything in nature is in rhythm and tied to human nature. There is a form of sense that every color, every line evokes. Therefore, certain geometric forms express certain areas of sense. The relationships he established between colors and forms underlie abstract geometric painting. This makes the artist's connection with music understandable. Music is the most abstract of arts, one that touches the soul directly. Sounds form an inner image. Kandinsky expresses this state of formation in his work. His paintings consist of lines and colors that create spiritual vibrations create deep feelings in the viewer. The artist's figures do not evoke images of objects or nature because these objects are products of the artist's imagination and have a spiritual tone¹¹.



Figure 7. Wassily Kandinsky, two movements 1924 (URL 7).

Definition and Emergence of Abstract Art

Abstract art is art that is made through the non-representational or subjective use of forms and colors rather than the depiction of real objects that exist in nature in the general sense. It is also called non-objective art. Abstract art is synonymous with nonfigurative art. While concrete art processes the figures that our senses pick up, abstract art can be described as art that processes the visual that our senses cannot

¹¹ Ostling 2007

notice and are not used to noticing. Kandinsky is recognized as the first artist that broke away from representational reality and who focused specifically on the element of color and shapes, thereby paving the way for pictorial expression that is abstract in essence. Abstract artists use form and color as the focal point and subject of a part devoid of any conceptual realism¹².

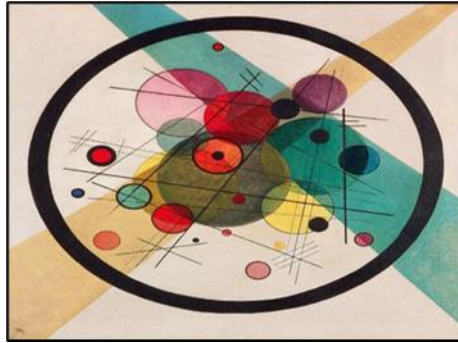


Figure 8. Wassily Kandinsky, circles in a circle, 1923 (URL 8).

Definition of Interactive Art

Interactive art is a brand-new understanding of art formed in the contemporary world. Interactive art is any type of art that involves the viewer in the creative process. Interactive art attempts to push the traditional boundary between the artist and the “viewer.” It can employ a physical medium, such as the installation technique, or it can be completely digital and web-based. Interactive art often uses computing power to manage responses to audience actions. In addition to various art movements and different views of art that have existed for hundreds of years, this type of art-which can be considered unique-is based on mutual interaction¹³.



Figure 9. Deep contact (URL 9).

¹² Meyertholen 2013

¹³ Janlert and Stolterman 2017

The Design Story and the Creation Process

In this study, a design based on the interactive art style was made through the collage method by utilizing a composition inspired by Kandinsky's paintings and the glass ceiling of the Guggenheim Museum, an architectural work. Sketches were created with geometric shapes. The sketches were later colored with a computer program (Photoshop). The sketches were visualized in 3D via the 3ds Max program at the last stage. How the final form of the panel would look if it was physically produced was also determined.

Abstract art is art made through the non-representational or subjective use of forms and colors rather than a depiction of real objects that exist in nature in the general sense. Abstract art can be considered a branch of art that represents the pure spirituality of the world.

Pure colors have effects on human psychology, and it is possible-and necessary- to create spiritual integration between people using these effects. The design intended to create a vibration in the person looking at the work, much like Kandinsky's art. The forms and colors should pierce into the viewer and create an excitement and echo in them through the visual—just as music shakes and excites the listener. People can find a piece of themselves in the work through their pure feelings, and they need only a content soul (spiritual satisfaction), not a superior artistic eye, to experience the piece. For these reasons, this design was titled “Pure Spirit.”

2. HIERARCHY OF VISUAL FORMATION

The work was started by drawing sketches. The sketches, made on paper, were colored by hand and then drawn and colored on a computer program. These panel designs were divided into pieces of different sizes, some of which were selected, and new compositions in the interactive art style were created and designed using the collage method. The selected designs were made into 3D images with the help of a computer.

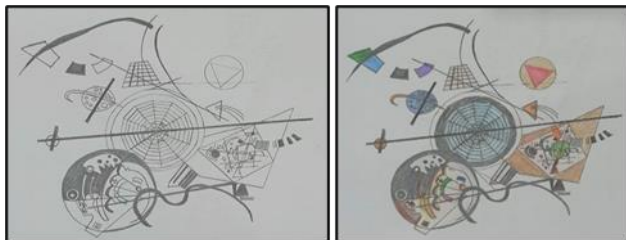


Figure 10. Colorless and colored sketch work.



Figure 11. Dividing the designed panels into pieces of different sizes.

Panel Works in Interactive Art Style Made with the Collage Method

Some of the pieces were selected to create new compositions, and the designs made using the collage method in the style of interactive art are given in Figure 12.



Figure 12. Designs made using the collage method in the style of interactive art.

The 3D Work of the Museum Panel Made with the Collage Method in Interactive Art Style, Prepared with the 3ds Max Program, is given in Figure 13.



Figure 13. 3D work made with collage method in interactive art style.

3. CONCLUSIONS AND RECOMMENDATIONS

An interactive panel work was created using an architectural object and an abstract art painting in tandem. The piece was inspired by Kandinsky's abstract artwork and blended with the iconic glass ceiling of the Guggenheim Museum. Through this study, an understanding of Wassily Kandinsky, who is considered the father of abstract art theory, but also of his definition of art, his views on art theory, and his pioneering role in the development of modern art were presented. Kandinsky's artwork was examined, and the history, importance, and unique architecture of the Guggenheim, which is known as a temple of modern art, were investigated. As a result of the data gained by this research, a panel design in the interactive art style was created for the art museum. Technology was utilized and the coloring and drawing of the design were made using computer programs. The 3ds Max program gave the panel design work a 3-dimensional physical panel visualization, ascendant to the 2-dimensional drawing. Since this study coincided with the pandemic, the final form of the work was a 3-dimensional visualization made using computer design programs; it has not been possible to produce it in the form of a ceramic panel.

The panel work designed in the interactive art style for the museum is suitable for production by using both the casting method and hand shaping. The artistic cutting method was considered suitable for panel cutting. However, the production and implementation of this cutting style involve risks. Since it is difficult to replace any part potentially damaged for any reason, cutting requires extreme precision because a cut must be achieved that matches the shape and

form of the design. Since the cut-out is also part of the panel design, its installation on the wall surface is also important. Paying attention to these issues, panel production and installation can be easily managed.

REFERENCES

- Baldassarre, A (2003). Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider. *Music in Art*, 28(1), 250-253.
- Boland L (2014). *A culture of dissonance : Wassily Kandinsky, atonality, and abstraction*. Ph.D.Thesis, University of Texas.
- Eimert D (2016). *Art of the 20th century*. ISBN: 1785257234, 104-111.
- Guedes A, Wilton A (2014). Wassily Kandinsky: The Proposal of Inner Sonority. *The International Journal of the Image*, 4(4), 127-135.
- İznur B (2011). *Wassily Kandinsky'nin Sanat Tanımı*. Master Thesis, Social Sciences Institute, Işık University.
- Janlert L, Stolterman E (2017). The Meaning of Interactivity-Some Proposals for Definitions and Measures. *Human-Computer Interaction*, 32, 103-138.
- Meyertholen, A (2013). *Apocalypse Now: On Heinrich von Kleist, Caspar David Friedrich, and the Emergence of Abstract Art*. *The German Quarterly*, 86(4), 420-424.
- Ostling S (2007). *The Global Museum and the Orbit of the Solomon R. Guggenheim Museum New York*. *The International Journal of the Humanities*, <https://doi.org/10.18848/1447-9508/CGP/v05i08/58197>.
- URL 1, <https://www.guggenheim.org/about-us/architecture/frank-lloyd-wright-and-the-guggenheim> (Last Accessed:18.08.2024).
- URL 2, <https://www.guggenheim.org/about-us/architecture/frank-lloyd-wright-and-the-guggenheim> (Last Accessed:18.08.2024).
- URL 3, <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/blue-rider-1903> (Last Accessed:13.08.2024).
- URL 4, <https://www.wassilykandinsky.net/work-250.php> (Last Accessed: 13.08.2024).
- URL 5, <https://www.wassilykandinsky.net/work-35.php> (Last Accessed: 19.08.2024).
- URL 6, <https://www.wassilykandinsky.net/work-229.php> (Last Accessed: 19.08.2024).
- URL 7, <https://www.wassilykandinsky.net/work-457.php> (Last Accessed:19.08.2024).
- URL 8, <https://www.wassilykandinsky.net/work-247.php> (Last Accessed:19.08.2024).
- URL 9, <http://www.medienkunstnetz.de/works/deep-contact/> (Last Accessed: 25.08.2024).