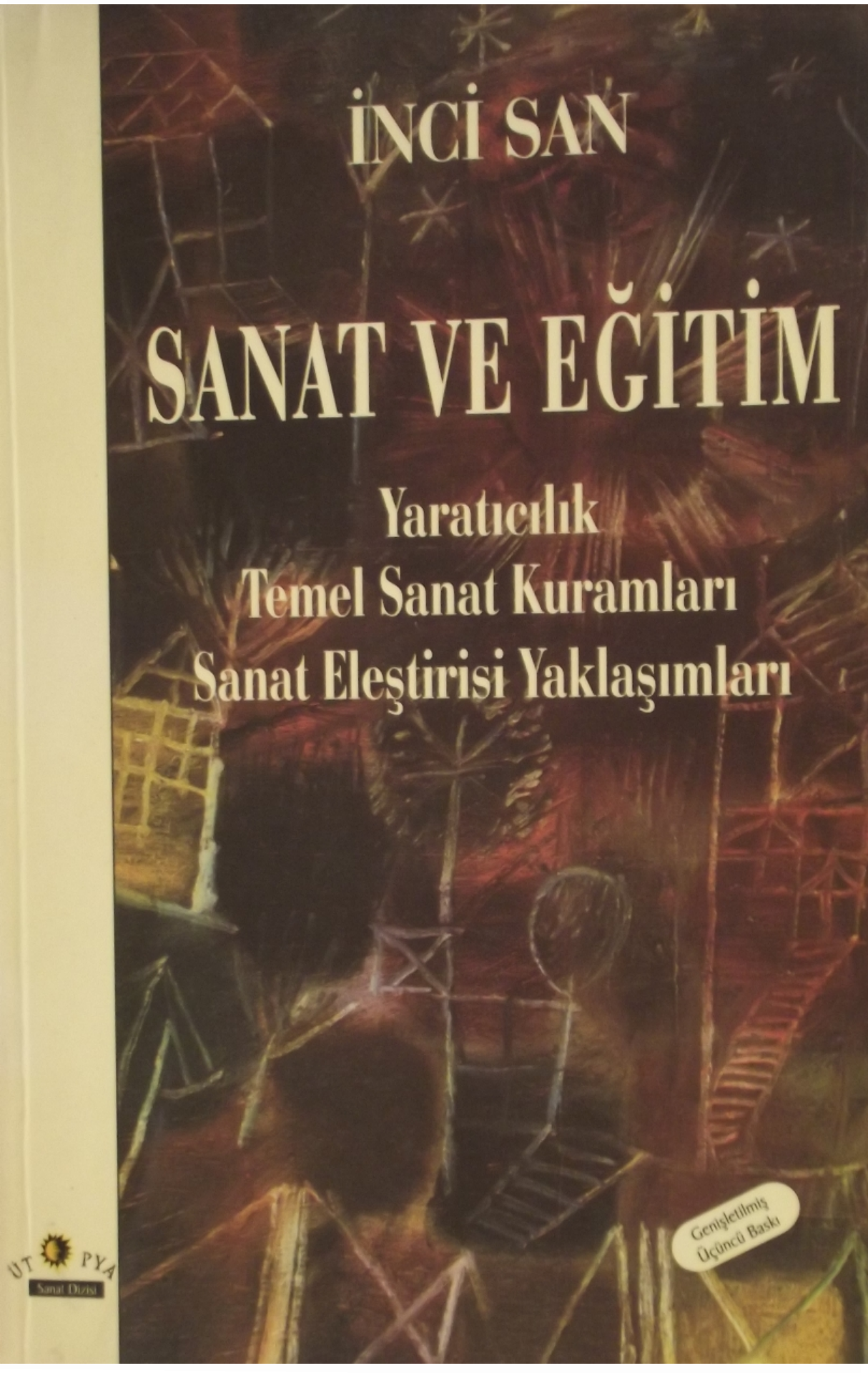

İNCİ SAN
SANAT VE EĞİTİM
Yaratıcılık
Temel Sanat Kuramları
Sanat Eleştirisi Yaklaşımları
Genişletilmiş
Üçüncü Baskı
UTOPYA
Sanat Dizisi

Ütopya Yayınları: 96
Sanat Dizisi

© 2003 Ütopya Yayınevi, İnci San

Dizi Editörü
Mehmet Yılmaz

Editör
İnan Keser

1. Baskı: AÜ EBF, Eğitim Araştırma Merkezi, 1981.
2. Baskı: AÜ EBF, Eğitim Araştırma Merkezi, 1985.
3. Baskı: Ütopya Yayınevi, 2004

Kapak Resmi
Paul Klee, *Cosmic Composition*, 1919.

Teknik Hazırlık
Ütopya Ltd. Şti.

Baskı ve Cilt
Cantekin Matbaası
Tel: (0 312) 384 34 35

ISBN 975-6361-02-6

Ütopya Yayınevi
Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara
Tel-Fax: (0 312) 433 88 28
e-posta: utopyayayinevi@hotmail.com

İNCİ SAN

SANAT VE EĞİTİM

YARATICILIK
TEMEL SANAT KURAMLARI
SANAT ELEŞTİRİSİ YAKLAŞIMLARI

Yazar hakkında...

Prof. Dr. İnci San Ankara'da doğdu. 1955'te Ankara Kız Lisesi'ni, 1959'da DTCF Alman Dili ve Edebiyatı Bölümünü, 1965'te aynı Fakülte'nin Sanat Tarihi ve Arkeoloji Bölümünü bitirdi. Aynı yıllarda Tiyatro Enstitüsünün derslerine devam etti. 1965'te Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin'in Sanat Tarihi asistanı olarak Hacettepe Üniversitesi'ne girdi. 1967'de Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde Güzel Sanatlar Eğitimi asistanı oldu. 1971'de Yüksek Lisans çalışmalarını tamamladı. 1974'te "Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık" başlıklı tezi ile doktor; 1981'de "Sanat Eğitimi Kuramları" adlı tezi ile de Sanat Tarihi ve Estetik doçenti unvanını kazandı.

1982 yılından kendi isteğiyle emekliye ayrıldığı 2000'e dek Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Başkanlığını yürüttü. 1986-88 yıllarında Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde lisans ve lisansüstü düzeyde Sanat Tarihi ve Kültür Tarihi derslerini verdi. 1988 yılında profesörlüğe yükseltildi.

Sanat tarihi, sanatlar eğitimi, çağdaş sanat akımları, yaratıcı drama alanlarıyla ilgili çok sayıda yüksek lisans ve doktora tezi yönetti.

1989'da ASSITEJ (Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği) Türkiye Merkezi'nin; 1990 yılında Çağdaş Drama Derneği'nin kuruluşlarında yer aldı. Bu derneğin 2003 yılına dek başkanlığını yürüttü. Onursal başkanı olduğu bu derneğin yanı sıra halen 1997'de kurucusu olduğu Sanat Eğitimcileri Derneği (SEDER)'nin başkanlığını yürütmektedir. 2000'de kurulan Çocuk Müzeleri Kurma Derneği'nin Başkan Yardımcısıdır.

1994-96 öğretim yılından başlayarak AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yabancı Dil Öğretimi Anabilim Dalı Başkanlığını da yürüttü. En son Ulusal Eğitim Derneği'nin kurucu üyelerinden biri oldu.

İnci San; Türkiye, Almanya ve İngiltere'de Sanat Eğitimi, Sanat ve Kültür, Eğitimde Drama gibi konularda pek çok konferans, seminer ve açıkoturuma konuşmacı olarak katıldı. 4'ünde editör olmak üzere 7 kitabı, 80 dolayında makale ve bildirisi yayınlandı.

İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ 7

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ 9

BİRİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ 11

I. YARATICILIK 13

1) YARATICILIK NEDİR 13

a) Tanımlar 13

b) Yaratıcı Kişilik Özellikleri 17

c) Yaratıcılığı Engelleyen Etmenler 19

2) YARATICILIK VE ZEKÂ 20

3) YARATICILIK VE EĞİTİM 23

4) SANATSAL YARATMA 25

a) Duyu ve Duyumlar 26

b) Algı 27

c) Duygular 27

d) İmge ve İmgelem 27

e) Simgeler (sembol imgeler) 30

f) Mecaz 31

g) Sanatçı Mecazı Nasıl Yaratıyor-Bir örnek 32

II. SANAT SORUNLARI VE SANAT KURAMLARI, SANAT ELEŞTİRİSİ 37

1) YANSITMACI KURAM 38

a) İlk dönem (18. yüzyıl ortasına dek) 39

aa) Yüzeysel Gerçeklik (Sanat Görünenin Yansımasıdır): Platon ve İdealar Dünyası 39

bb) Genel'in ya da Öz'ün Yansıması: Aristo 44

cc) Rönesans ve Klasisizm 48

b) İkinci Dönem (19. yüzyıl) 51

aa) Gerçekçilik Akımı ve Yansıtmacı Kuram 51

bb) Marksist Estetik ve Marx ve Engels 55

cc) Marksist Öğretiye Dayalı Sanat Kuramı 56

dd) Marksist Estetikte Yansıtma Nasıl Anlaşılmıştır 65

2) SANAT KURAMI VE SANAT ELEŞTİRİSİ 67
a) Dış Dünyaya Dönük Sanat Eleştirisi 69
aa) Tarihsel Eleştiri 69
bb) Toplumbilimsel Eleştiri 70
cc) Toplumcu Eleştiri (Marksist Eleştiri) 74
3) ANLATIMCI KURAM (EXPRESSIONIST-DIŞAVURUMCU KURAM) 79
a) Sanat Duyguların Anlatımıdır 80
b) Aktarım Olarak Anlatımcılık 83
c) Sanatçıya Dönük Eleştiri 85
d) Psikanaliz ve Sanat Eleştirisi 88
4) DİĞER İKİ KURAM (ÖZET OLARAK) 98
KAYNAKÇA 101
EK KAYNAKÇA 104
EK 1
S. FREUD: RUHSAL YAŞAMIN DOĞASI (ABRISS DER PSYCHOANALYSE, 1938'DEN) 105
I) RUHSAL DÜZENEK (MEKANİZMA) 105
İLKEL BENLİK (ES, İD) 105
BEN (ICH, EGO) 106
ÜST-BEN (ÜBER ICH, SUPEREGO) 107
II) GÜDÜLER 110
EK 2
YARATICI DÜŞÜNME VE TÜMEL ÖĞRENME 115
Sol ve Sağ Yarı Kürelerin Başlıca Düşünme Biçimleri Nelerdir? 119
Yaratıcılık 120
Neden Herkes Yaratıcı Değildir? 121
Yaratıcılık İçin Gerekli Anahtarlar 122
Yaratıcılık Sürecinde Dört Aşamalı ve Beyinsel Etkinlik 124
Yaratıcı Süreci Engelleyen Nedir? 125
Gardner'e Eleştirel Bir Yaklaşım 129
Kaynaklar 133

ÜÇÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ

Asıl olarak bir lisans dersi kitabı olan bu çalışmanın özünü hemen hiç değiştirmeden üçüncü baskıya hazırladım. Değiştirilmemesinin ayrıca iki nedeni daha var: ilki, kimi eski kaynakların yeni okurlarca bilinmemesidir. İkincisi, basıldığı ilk yıllarda yazılmış pek çok konu ve değinmelerin, özellikle yaratıcılıkla ilgili olanların, kimilerince kaynak gösterilmeksizin kullanılması ve zaman zaman bu yazarların (!) kendi yepyeni düşünüleri gibi ortaya konmuş olmasıdır (Oysa yaratıcılık, bilindiği gibi, kopya etmekten değil, özgünlükten doğar).

Söz konusu lisans dersinin de bir öyküsü var: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'nin kuruluşunda bir yıllık bir ders olarak planlanıp hocam Suut Kemal Yetkin tarafından okutulan "Sanat Meseleleri" ve gene bir yıllık "Türk Sanatı" dersleri yerine, küçüle küçüle bir yarıyıllık "Sanat ve Eğitim" dersi biçimini alan bu sanat kültürü dersi, küçük bir öğretim elemanları grubunun kesin ve ısrarlı tutum ve çabalarıyla, onlarca yıl fakültenin tüm bölümlerinde zorunlu ders olarak yer alabilmiştir. Öğrencilerimizden alınan tepkiler, özellikle onların mezun olduktan sonraki anlatımları hep olumlu olmuştur.

Önce kürsü, sonra kısa bir süre bölüm, YÖK'ten sonra da zorla (!) bir anabilim dalı olan Güzel Sanatlar Eğitimi, başka bir deyişle Sanatlar Eğitimbilimi ders programları bütünü, lisansüstü bir program olup, anabilim dalımız da gene YÖK'çe, ortadan kaldırıldıktan sonra, fakültenin 1998'deki yeni biçimiyle öğretmen yetiştiren eğitim fakültelerinden biri durumuna düşmesiyle, Sanat ve Eğitim dersi, yeni bölüm olan İlköğretim Bölümü'nde aynı içerik, fakat farklı bir ad altında yaşamını sürdürmektedir.

Bu durum, ikinci baskının önsözünde, bu üçüncü baskı için öngördüğümü söylediğim genişlemeye neden yeltenmediğimi açıklar.

Ayrıca, biçimci kuram ve duygusal etki kuramının daha geniş-çe irdelenmesi, aradan geçen yıllarda üzerinde genişçe durulmuş olan alımlama estetiği, yapısalcılık, yapı sökücülük gibi konular da önce Berna Moran'ın *Edebiyat ve Eleştiri* kitabının son baskılarına eklenmiştir. Nazan ve Zehra İpşiroğlu'ların başlattıkları "alımlama" ile ilgili dizi ve son olarak dilimize kazandırılan Leppert ve Lenoir'ın kitapları, bu iki kuramla, hatta dört ana sanat kuramının harmanlanmış yorumlarıyla okuyucuyu yeterince ve yetkinlikle doyuracak niteliktedir. Bu kaynaklar Ek Kaynakça'da verilmiştir. *Bizim kitabımızın amacı da aslında ve hâlâ bu gibi okumalara bir temel oluşturmaktan başka bir şey değildir.*

Kitabın 1. ve 2. baskısı sırasında, çok merak edip tam açıklayacak bilimsel verilerden yoksun olduğum bir alan beyin bilimdi. Özellikle 1990'lardan sonraki gelişiminde bir patlama gösteren bu alan, yayınlanan pek çok araştırma, makale ve kitap ile bir bakıma Freud'un da "aradaki bağı henüz bilemiyoruz" diye yineleyip durduğu kimi düzeneklere açıklık getirdiği gibi (id, ego, süperego beyindeki zengin süreçler dizileri mi?), yaratıcılık konusuna da bir hayli ışık tuttu.

Bu bağlamdaki bir yazımı kitaba ekleyerek, aynı bilgilerden sanatsal yaratma'ya ilgi duyan öğrenci ve okurların da yararlanabilmesini öngördüm.

Kitabın bu biçimiyle yayınlanmasında emeği geçen Ütopya Yayınevi çalışanlarına binlerce teşekkür...

Kasım 2003

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

"Sanat ve Eğitim" dersinin notları, 1981'de bir çoğaltma-kitapçık olarak basıldığında, bazı öğrencilerimin övgüleri, bazılarının ise başlıca dilinin zor anlaşıldığına ilişkin yergileri ile karşılaşmıştım. Birinci gruptakiler daha çok içerik açısından bir eleştiri getiriyor, ikincilerse bir anlamda biçimle ilgili bir yaklaşımda bulunuyorlardı. Biçim içerik tartışması sanat sorunlarının en önemli tartışmalarından birini oluşturur. Ancak bu tartışma, asıl "Sanat ve Eğitim" dersinin bir devamı niteliğindeki bir başka derste daha bir iyice işlenmekte. Bir üçüncü basımda bu iki dersin notlarını bir arada toplamayı başarabilecek miyim?

"Sanat ve Eğitim", eski adıyla "Sanat Sorunları" dersini, Fakültemizin kuruluşundan başlayarak, hocam Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin verirdi. Dersi vermeye başladığım 1974'te, ne yazık ki aramızdan çok erken ayrılan sanat bilimcisi Bedrettin Cömert, kaynak kitap olarak Berna Moran'ın "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri" adlı eserini önermişti. (1. baskısı 1972, şimdi 6. baskıya ulaştı.) O günden bu yana öğrencilerime bu kitabı, ana kaynak kitap olarak salık verdim ve kendim de, sanat kuramları ve sanat eleştirisi konusunda sürekli o güzel kitaptan yararlandım. Onun için Berna Moran'a teşekkür borçluyum.

Derslerde üzerinde durduğum örnekler edebiyattan çok plastik sanatlar alanından seçilmiş, bu da ilk önsözde dile getirilmiştir. Kuşkusuz çok derin tartışma ve düşünce birikimleri gerektiren bu konuların ufak bir özeti olmaktan ileri gidememekte kitabımız. Ancak, yıllar içinde özgün düşünce ve tartışmalarla derslere getirdikleri katkıları için öğrencilerime de burada teşekkür etmek istiyor ve kitabı düşüncede yaratıcı olan bu gibi öğrencilerime adıyorum.

Ayrıca, titiz ve dikkatli çalışmalarıyla kitabı basıma hazırlayan Ankara Üniversitesi Basımevi çalışanlarına teşekkürü bir borç bilirim.

Kasım 1985

BİRİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Derslerimizde, çeşitli sanat sorunlarının belli başlı kuramlara bağlanarak işlenmesi ve özellikle öğrencilerin yaşamları içinde karşılaşma olanaklarını pek bulamadıkları klasik ve çağdaş plastik sanat ürünlerini görsel yoldan izleyerek, gerek kuramlar gerekse onlara bağlı sanat eleştirisi yaklaşımlarıyla, bu eserler ve kendi izleyecekleri Türk sanat ürünleri üzerinde düşünüp tartışmalarının sağlanması öngörülmüştür.

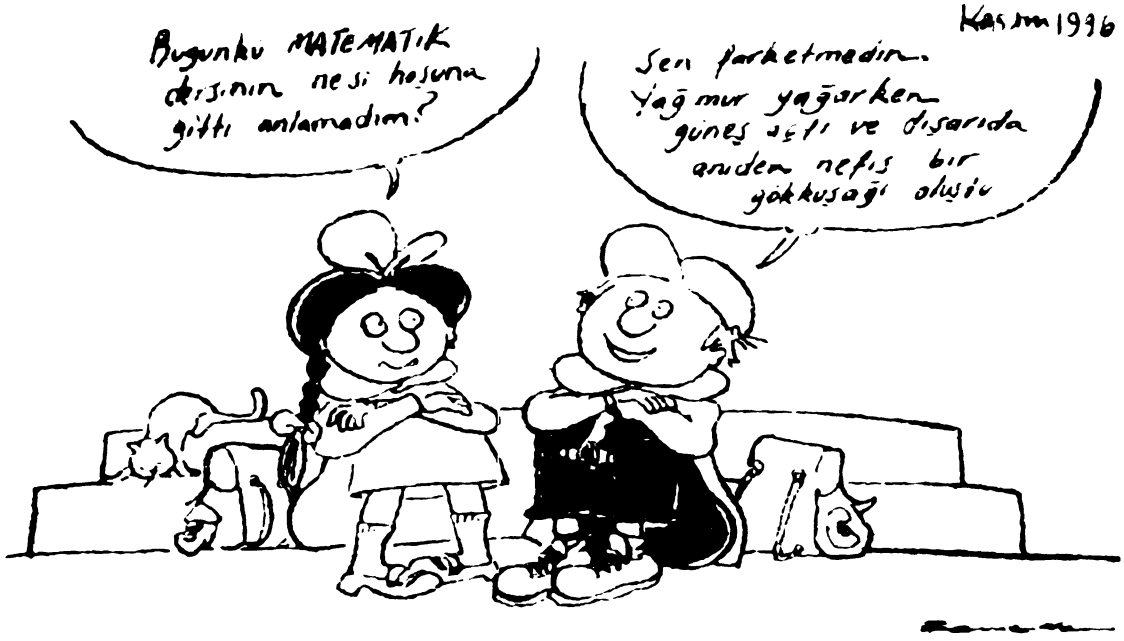
Anlaşılabileceği gibi derslerin amacı, genç insanlarda ulusal ve evrensel düzlemde sanat ve kültür sorunlarına ilişkin ilgiyi yoğunlaştırmak, özellikle görsel alanda çevrelerinde olup bitenlere karşı açık, duyarlı, bilgili, hoşgörülü; çok yönlü ve çeşitli ilişkileri kurabilen, kısaca çağdaş yaklaşımla sanatı izleyecek, dirik, devingen ve etkin bir bilinçlilik uyandırmaktır.

Dersler böyle bir bağlam içinde işlenince, sanatın eğitimle olan ilişkilerinin dizgesel (sistematik) bir yaklaşımla ele alınması ve eğitim dizgeleri içinde sanatın gerekliliğinin felsefik ve kuramsal olarak açıklanmasının yapılması yerine, gençlerin sanatla ve sanat sorunlarıyla karşı karşıya getirilip, sanatın yaşam içindeki tümel yerinin vurgulanması yeğlenmiş olmaktadır.

Yukarıda açıklandığı gibi uyanmış ve uyanacak böylesi bir sanatsal ilgi için, arkada verilmiş bulunan ve dersler hazırlanırken başvurulmuş başlıca kaynaklarla, üzerinde derince durmaya olanak bulamadığımız konulardaki kimi eserleri içine alan Kaynakça bir ölçüde yardımcı olur umudundayız.

Derslerimizin öngördüğü amaca ne denli yaklaşmış olduğunu, öğrencilerin bizlerle kuracakları iletişim de gösterecektir.

Haziran 1981


Kasım 1996
Bugünkü MATEMATİK dersinin nesi hoşuna gitti anlamadım?
Seni farketmedim. Yağmur yağarken güneş açtı ve dışarıda sanki nefis bir yakkuşağı oluştu

I) YARATICILIK

1) YARATICILIK NEDİR

a) Tanımlar

Yaratıcılık kavramının Batı dillerindeki karşılığı 'Kreativitaet, creativity'dir. Lâtince 'creare' sözcüğünden gelir. Bu sözcük, 'doğurmak, yaratmak, meydana getirmek' anlamındadır; devingen, dirik (dinamik) bir süreç olma niteliği sözcüğün anlamında saklı bulunmaktadır.

Yaratıcılık insanlık tarihi kadar eski olmasına karşın, özellikle on beş ile on dokuzuncu yüzyıllar arasında hemen hemen yalnızca güzel sanatlar alanına ilişkin bir olgu olarak benimsenmiş, üstelik çoğunlukla bir 'deha' ya da tanrısal ve olağanüstü güçlerle açıklanmaya çalışılarak, mistik bir çerçeve içinde değerlendirilmiştir.

Günümüzde, artık sanattaki yaratıcılık kadar, bilim ve teknikteki yaratıcılıktan da söz edilmektedir. Ancak hâlâ, yaygınca sanılmaktadır ki, bilim ve teknikteki yaratıcılıkta, sanatsal yaratıcılıkta olduğundan daha başka yeti ve yetenekler rol oynamaktadır ya da sanatsal yaratıcılık çok farklı bir olgudur.

Yaratıcılık dendiğinde, öyle pek yalın tanımlamalara sığmayan, karmaşık bir süreç karşısında olduğumuzu belirtmeliyiz. Yaratıcılık süreci, tüm duyuşsal ve düşünsel etkinliklerde, her

türlü çalışma ve uğraşın içerisinde vardır. Yaratıcılık, yalnız sanatsal süreçlerde ya da sanat eğitimi ve öğretimine ilişkin etkinliklerde rol oynayan bir yeti olmayıp, insan yaşamının ve insanlığın evriminin tüm yönlerinde yer alan temel bir yetenektir. İnsan tarafından tamamlanmış her işte, yaratıcılık, bir temel öge olarak bulunmaktadır.

Pek çok düşünür ve araştırıcı yaratıcılığı tanımlamaya girişmiştir. Kimisi yaratıcılığı bir sezgi süreci olarak benimsemiş, "boşlukları, rahatsız edici ya eksik ögeleri sezip, bunlar hakkında düşünüler geliştirmek, varsayımlar kurmak, bunları sunmak, sonuçları karşılaştırıp, değiştirmek ve yeniden sınamak" gibi sözlerle tanımlamış (Torrance); kimisi "ana yoldan ayrılma, deneye açık olma, ***kalıplardan kurtulma***" diye anlatmış (Bartlett); kimi "ister bilimde, ister başka bir alanda olsun yaratıcılık sezgi ve akılcı imgelemin ve çözümleme yetisinin, hayal kurma ve denetleme ile düşünmenin ıraksak ve yakınsak yönlerinin birliğine dayanır" diyerek ifade etmiştir (Getzels).*

Yaratıcılık sürecinde önceden kazanılmış bilgiler kullanılırsa da, eski deneylerle yenilerinin birleşmesi de söz konusudur. Yaratıcılık süreci bir 'yapma ve oluş' sürecidir, oluş ise bir değişme'dir; şimdiye dek olmayan bir şeyin biçimlenmesi demektir.

Daha çok sanat alanındaki yaratıcılık üzerinde duran Read, ***"önceden biçimi ve hiçbir yüzü olmayan bir şeyin varlık kazanması"*** derken şunu da eklemektedir: "Yaratma, yoktan var etme olabileceği gibi, daha çok ve genellikle, ***var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı,*** yeni baştan uyarlanma'sıdır". Suchkov ise, "yaratma, gerçeklik dediğimiz bütün'ün parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten ve yeniden ortaya koymaktan başka bir şey değildir" demektedir.

---

* Yakınsak ve ıraksak düşünme üzerinde "Yaratıcılık ve Zekâ" başlıklı bölümde durulacaktır.

Daha birçok tanımlama incelendiğinde ortak olarak kullanılan kavramın *'yeni'* ya da *'yenilik'* özelliği olduğu görülmektedir; buna *özgünlük* ya da *buluş* diyenler de vardır.

Genel ve geniş bir tanımlama, "bilinen şeylerden yepyeni bir şey çıkarmak, yeni, özgün bir bireşime (sentez) varmak, birtakım sorunlara yeni çözüm yolları bulmak" olabilir.

Landau'dan aldığımız bir tanım ise, yaratıcı yeti için en çağdaş yaklaşımı getirmektedir sanıyoruz: "Daha önceden kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde, yeni yaşantılar, deneyimler, yeni düşünüler (fikirler) ve yeni ürünler ortaya koyabilme yetisi".*

Yaratıcı süreçte yer alan sezgi, imgelem, uslamlama, deneme, araştırma, sınama, bulma, kalıplardan kurtulma, yeniden kurma gibi birtakım yeti, olgu ve niteliklere, *merak* gibi bir çıkış, *özgünlük* gibi bir sonucu da eklemeliyiz.

Öyleyse yaratıcı diye nitelenebilecek bir süreç ya da olguda yenilik, özgünlük, olağanüstülük, kural dışılık, değişik olma gibi özellikler bulunacağı gibi, tüm bu niteliklerin gene de belli bir uyum, uygunluk ve bireşim (sentez) içinde olmaları gerekmektedir.

Fromm'un da değindiği gibi, özellikle sanat alanında iki tür yaratıcılık saptanabilir:

1) Resim yapma, müzik besteleme, roman, şiir yazma gibi, yeteneğe bağlı, öğrenilebilen ve alıştırmalarla geliştirilebilen ve ürün veren yaratıcı etkinlikler;

2) Her tür yaratıcılığın temelinde bulunan, yaratıcı tutum ve davranış biçimi. İkinci tür yaratıcılık bir ürünle görünür duruma gelmeyebilir. Birinci tür, bir yeti ve yetenektir; ikincisi ise

---

* Landau, Erika, Psychologie der Kreativitaet, 1974, s. 10.

bir karakter özelliğidir, görme, algılama ve tepki verme yetilerinin işlenmesiyle bu da geliştirilebilir.*

Yaratıcılık sonucu ortaya çıkmış bir ürün olarak tanımlayacağımız şeyler, en geniş anlamıyla, bir senfoni, bir şiir yanında, yeni bir uçak modelinin geliştirilmesi, yeni bir ilâç formülünün bulunması, hâttâ yeni bir yemek reçetesi ya da yaratıcı biçimde döşenmiş bir oda veya yaratıcı bir karşılama töreni de olabilir.

Görüldüğü gibi yaratıcılık sanat ürünleri için ne kadar geçerliyse, birtakım yaşam durumları ya da insansal ilişkiler için de geçerli olmaktadır.

Yeniden tanımlara dönecek olursak, Einstein da, Picasso da aslında herkesin bildiği ve kullandığı kavramlarla düşündüler; ancak bu kavramlarla yeni ilişkiler, yeni bağlantı ve bağıntılar kurdular. Biri yeni bir bilimsel kuram, diğeri ise yeni bir sanat anlayışı (ekol) geliştirdi. İkisinde de yaratıcılık yok'tan çıkmadı; bilgi ve yaşantılara, deneyimlere dayalı olarak yeni'ye, bilinmeyen'e, belirsiz'e doğru atılma yürekliliğinden doğdu.

Gerek yukarda saydığımız, yaratıcı bir süreçte rol oynayan yetilere, gerek yaratıcı süreçte ve sonunda ortaya çıkan üründe aranan niteliklere bakılırsa, yaratıcı olguda, hem duyu duyum ve duygulara dayalı duyuşsal süreçler, hem de bilişsel ve düşünsel etkinlikler rol oynamakta ve bunlar, gerek bilinçte gerekse bilinç eşiği, bilinçdışı ve hâttâ bilinç-altı düzeylerde yer almaktadırlar. (Yaratma sürecinde aşamalar alt bölümünde [bkz. s. 124 vd.] bu konu daha geniş olarak yer almaktadır.)

---

* Yaratıcılık ve yaratıcılığın geliştirilmesi üzerinde, 1950'lerde ABD'de, Ruslar tarafından Sputnik'in uzaya fırlatılması üzerine özellikle yoğunlaşılmıştır. Geliştirilen çeşitli yöntemler hakkında bir fikir vermesi için bkz.: Samurçay, Neriman, "Yaratıcılığı Geliştirme Yöntemleri", *Eğitim ve Bilim Dergisi*, Sayı: 30, Mart 1981, s.14-27; Herrmann, Ned, *The Creative Brain*, 1988.

Eskiden ilâhi, doğaüstü, fizik ötesi bir güç sayılan yaratıcılığın, insanlara özgü bir yeti ve yetenek olduğu, her insanda, az ya da çok bu yetinin bulunduğu, bu konuda yapılan araştırmalarla da giderek kesinleşmektedir. Özellikle sanatla ilgili alanlardaki yaratıcılığa ilişkin özelliklerin başlıca üç düzlemde araştırıldığını saptayabiliriz:

- Yaratıcı kişinin *kişilik* özellikleri;
- Yaratıcı *süreç*'e ilişkin özellikler;
- Yaratıcı süreç sonunda ortaya çıkan *ürün*'ün özellikleri.

Birinci düzlemdeki araştırmalar psikologlar, psiko-analizciler ve eğitimbilimcileri; ikinci düzlemdekiler gene eğitimbilimcileri, psikoterapistleri ve sanatçıları; üçüncü düzlemde yürütülen araştırmalar ise başlıca sanat tarihçilerini, sanat kuramcılarını, kimi bilim insanlarını (sosyolog, etnograf, antropolog, sanat sosyologu gibi toplumsal bilimcileri) ve endüstri alanından kişileri ilgilendirir.

Ayrıca tüm bu araştırmalara sanat eğitimcileri ve sanat eğitimbilimcileri (sanat pedagogu) özellikle katılır ve verilerinden yararlanır.

Yaratıcı süreçle ilgili kimi şeyleri yukarıda söyledik. Ortaya çıkan ürün ise 'sanat yapıtı' olduğundan; bunu daha sonraki sayfalara bırakıp, kısaca yaratıcı kişiliğin özelliklerine değinelim.

b) Yaratıcı Kişilik Özellikleri

Yaratıcılık tanımlarından da ortaya çıktığı gibi, yaratıcı bir kişilikte, en başta merak, sabır, buluş yapma yetisi, serüvenci düşünme, imgelerle düşünebilme ve imgelemci olma, deney ve araştırmalardan kaçmayan ve bireşimci (sentezci) yargılara varabilen bir kişilik yatmaktadır.

Gene çeşitli araştırmacıların saptadığı değişik kişilik özellikleri listeleri bulunmaktadır. Sözgelimi Guilford, yaratıcı bir ki-

şide en önemli özelliklerden birinin, öğrenmeye hazır olma, ilgili olma durumu olduğunu belirtmekte, buna;

- dilde, yani sözcük kullanımında,
- çağrışımlarda,
- düşünsel alanda
- anlatımda (ifade)

akıcılık özelliğini ısrarla katmaktadır. Düşüncede esneklik ve özgünlük, sorunlara karşı duyarlılık yanında Guilford yakınsak (convergent) ve ıraksak (divergent) düşünme biçimlerinden söz etmekte, yaratıcılıkta ıraksak düşünmenin önemli rolünü vurgulamaktadır. Bu düşünme biçimine 'Yaratıcılık ve Zekâ' bölümünde değineceğiz (Ayrıca bkz.: Sarı: *İki Düşünme Biçimi*, 1979).

Barron ise yaratıcı bir kişinin, giriftliği, karmaşıklığı sevdiğini, yargılarında bağımsız, kendine güvenli, oldukça başat (dominant) bir kişiliğe sahip olup, baskı ve sınırlandırmalara karşı çıkan bir kişilik yapısında olduğunu söylemektedir.

Gene Barron ve başka araştırmacıların değerlendirmesine göre yaratıcı olanlar, yaratıcı olmayanlara göre daha çok iletişim kurma gereksinmesini duyarlar. Bir anlamda, zaten yaratıcılık iç ve dış dünya ile iletişim, iç ve dış dünya ile sürekli temas halinde olma demektir.

Sanıyoruz, merak ve bilme dürtüsü ile başlayan, dış dünyaya açık, her tür iletişime hazır olma durumu ile, bireyin içsel özgürlüğü, bağımsızca, ait olduğu gruba bağlı ve bağımlı olmadan düşünebilmesi, yeni düşünülere karşı hoşgörülü olması, yapıcı eleştirilerde bulunması, sorunları bulup çözümlerine çalışması birleşince ortaya yaratıcı bir kişilik tanımı bölümsel de olsa çıkmaktadır.

Bu durumda ortaya şöyle bir soru atılabilir: Peki, insanları, ta çocukluklarından başlayarak bu tür bir gelişmeden alıkoyan acaba nedir? O zaman işe bir de başka bir açıdan bakmalıyız. Acaba yaratıcılığı engelleyen toplumsal ve psikolojik etmenler nelerdir?

c) Yaratıcılığı Engelleyen Etmenler

Yaratıcılığı engelleyen etmenlerin başına UYGU'yu koymalıyız. Batı dillerinde 'conformism' olarak geçen bu kavram, belirli bir biçime uymak anlamından (lâtince: conformare) çıkmakta olup, toplumsal durum ve biçimlere uyma demektir.*

Bireyin toplumun birtakım yargılamaları karşısında belli statülere kavuşabilmek için, 'başka' olmaya yanaşamaması, zorunlu olmadığı ve bir yaptırımla karşılaşmayacağı halde farklı olmayı ve başka davranmayı (moda, giyim, tavır, tutum) göze alamaması aslında kalıplardan hiç değilse belli ölçüde kurtulma ya da onları değiştirme yürekliliğini bekleyen yaratıcılığı büyük ölçüde engellemektedir.

'Uzlaşımcılık' ya da 'uylaşımcılık' olarak Türkçe kaynaklarda rastladığımız 'conventionalism' ise, karşı konulduğunda değişik derecelerde yaptırımları olan normatif (değer koyucu) alışkanlık, geçerlilik ve uygunluk içinde bir 'uyma' anlamındadır.

Uygu'ya kişi isterse karşı gelebilir; uylaşımcılık ise belki yaratıcı atılımları bir ölçüde kösteklese de, ortaya konacak ürünün, gerek toplum gerek kendi içinde belli bir uygunluk kazanmasını da sağlayabilecek bir etmendir.

Bireyin kendi kişisel rahatına olan düşkünlüğü ise, temelden yaratıcılığa karşı gelen bir etmen oluşturmaktadır.**

Yaratıcılığı engelleyen etmenler arasında ayrıca kısaca şunları sayabiliriz:

---

* Değişik Türkçe sözlük ve kılavuzlarda ve çeşitli yazarlarda "uygu" yerine "uydumculuk", "uygunculuk" sözcüklerine de rastlamaktayız.

** Burada Erich Fromm'un da değindiği bir olguya yer vermekte yarar var: İnsan varlığında ilginç bir karşıtlık (Dichotomi) söz konusudur. İnsan bir yanda uylaşımın, alışılmışın, uygu'nun güven verici koruyuculuğuna sığınma eğilimini taşırken, diğer yandan da yeni'ye, yaratıcı yaşantıya karşı bir eğilim duyar.

İçsel özgürlükten yoksun olma; hangi konu ya da alan üzerinde çalışıyorsa, o alan ve konu hakkında yeterli bilgilerden yoksun olma; dış koşullardan ve dış ilişkilerden güvenli olamama; yanlış yapmaktan, yenilgiye düşmekten, alay edilmekten korkma; belli bir otoriteye (baba otoritesi gibi) bağımlı olma; aşırı yetkinci (mükemmelci) olma; tüm öğretim ve eğitiminde akıl ve mantıktan yana ağırlıklı, sağ beyine yönelik, kısaca akademik zekâya dönük bir sistemden geçmiş olma.

Yaratıcılık yetisinin dünyada pek az kişiye vergi bir yeti olduğunu sanma da engelleyici rol oynamaktadır. Ayrıca yetişmekte olan erkek çocuklar ve erkek gibi, ona benzer ve eşit yetişmek isteyen kızlar için de geçerli olmak üzere, yaratıcılığı, onun müzik, şiir, resim gibi alanlarıyla ve bu alanların imgesel, hayalci, düşlemci (fantezist), renkçi, duygusal boyutlarıyla özdeş sayarak, dişice (!) ilgilerle bir sayma da birçok toplum için yaratıcılığı engelleyici bir etmen olagelmiştir.

Tek başına hırs, bir güdüleme olarak başlangıçta olumlu bir etmen ise de, en yetkin, en iyi olma tutkusu biçiminde gelişince engelleyici olabilmektedir.*

2) Yaratıcılık ve Zekâ

Yaratıcılık'la düz zekâ arasında belli bir bağlılaşım (korelasyon) arayan kimi araştırmalar, doğrudan ve kesin bağıntılara varamamışlardı. Araştırmalarda görülmüştür ki, sınavlarında başarılı ve zekâ testlerinde de yüksek düzeyde puan alan kimi öğrenciler, çeşitli alanlarda özgün, yeni düşünüler ortaya atamamışlardır.

Bilindiği gibi, düz zekâ öğrenilmiş, edinilmiş bilgileri değişik durumlarda kullanabilme, bu bilgilerle değişik durumlara uyum

---

* Ayrıca bkz. Sungur, Nuray, *Yaratıcı Düşünce*, 1992.

sağlama yetisidir. Öyleyse zekânın bir yüzü kazanılmış bilgileri, belleği kapsar; öğrenilmiş ve kazanılmış bu bilgileri işleyen iki tür düşünme biçimiyse yakınsak ve ıraksak düşünme biçimleridir.

Yakınsak ya da klişeleşmiş düşünme beklenen, belirlenmiş, uylaşıma (konvensiyonel) ve olağan yanıtlara yöneliktir. Önüne, çözülmesi için önceden belirlenmiş, ölçünleşmiş (normlaşmış) yöntemlerden yararlanılabilecek türden sorunlar çıkınca etkinlik kazanır. Bu düşünme de verimli sonuçlara, az çok özgün bireşimlere varabilir, ama yaratıcılığın asıl dayandığı düşünme biçimi ıraksak düşünme'dir.

Iraksak düşünme, önceden hiçbir şeyin belirlenmemiş olduğu, türlü doğrultularda özgürce yol alan düşünmedir. Çözülecek sorunu keşfederek, çözüme varmak için hangi evrelerden geçeceğini, hangi adımları atacağını önceden bilmeden, yeni ve özgün düşünüyü, çözümü ortaya koyar.*

Bu bağlam içinde, düz zekâyı, öğrenilmiş olan, söz konusu sorun'un çıktığı dar kategoriden yanıtları arayan yeti diye tanımlarsak ve başlıca önceden bilinen, doğruluğu önceden saptanmış yanıtlara götüren yakınsak düşünmeyi kullandığını kabul edersek, yaratıcı zekânın bilginin uyumu ile yetinmeyip, yanıtları çok sayıda yanıt arasından seçtiğini, geniş, çeşitli ve disiplinler arası bilgi alanlarında gezindiğini, kısaca ıraksak düşünmeyi kullandığını ileri sürebiliriz. Çünkü biliyoruz ki yaratıcılık, deneyim ve bilgiler arasında yeni ilişkiler kurar, sorunlara yeni çözümler getirir.

Genel olarak öğretim sistemleri yakınsak düşünüşü geliştirmeye eğilimlidir; ıraksak düşünüş biçimlerine, yani asıl yaratıcı düşünme biçimlerine pek yer verilmemektedir. Sınav ve testler yakınsak düşünmeyi değerlendirecek biçimde düzenlenmekte, ıraksak düşünme ve dolayısıyla yaratıcılığı ihmal etmektedir.

---

* Iraksak ve yakınsak düşünme biçimleri ile, "soyut-kavramsal" ve "imgesel" düşünme biçimleri birbirini bazı bakımlardan andırıyorsa da, ıraksak ve yakınsak düşünme, aynı zamanda soyut kavramsal ve aynı zamanda imgesel olabilirler.

Sözgelimi ilkokul çocuklarına yönelik şöyle bir test sorusu düşünelim:

Aşağıdaki sözcüklerden hangisi, diğerlerinin oluşturduğu bir gruba girmemektedir:

çimen - gül - yaprak - üzüm - kurbağa

Yanıtın 'kurbağa' olduğu, diğerlerinin bitki oldukları düşünülecektir. Alışılmış ve beklenen yanıt budur. Oysa, Kurbağa'nın da çimen, yaprak, üzüm gibi yeşil olduğunu düşünen bir öğrenci 'gül' sözcüğünü gruptan ayrı tutabilir. Çünkü o imgesel düşünüp renklerle ilgilenmektedir. Oysa bu yanıt yanlış sayılacaktır.

Yaratıcılığın ölçülmeğe çalışıldığı ve son zamanlarda geliştirilmekte olan yaratıcılık testlerinde, kişinin belli bir test sorusuna önceden belirlenmiş bir karşılığı verip veremeyeceği üzerinde durulmaz (oysa zekâ testlerinde de belirli yanıtların verilmesi beklenmektedir; deneklerin anımsaması (belleği), tanıması ve biraz da problem çözmesi yeterli olmaktadır; keşfe, yeniliğe yer yoktur), daha çok belli bir işin, belli bir sorunun kişide ne denli değişik ve yeni düşünüler doğurabildiği anlaşılmaya çalışılır.

Bütün bu çalışmalar, kesin sonuçlara ulaşamamış olmakla birlikte, ortaya konan kimi sonuçlar şöyledir:

Yaratıcılık için belirli bir zekâ aşaması zorunludur; ancak bir alanda yüksek yaratıcı bir düzey, yüksek bir düz zekâ aşamasına dayanmayabilmektedir. Çok yüksek bir zekâ aşaması da, aynı yükseklikte bir yaratıcılığı içermeyebilmektedir. Hem yüksek ölçüde zeki, hem yüksek ölçüde yaratıcı bireyler saptanmakta, fakat bu genelleştirilememektedir.

Yüksek zekâ bölümlü (IQ'lu), fakat aşağı yaratıcı puanlı bir grupla, yüksek yaratıcı puanlı fakat aşağı IQ'lu bir grup üzerinde yapılan bir araştırma, eğitim açısından önemli olan şu sonuçları getirmiştir:

Yüksek yaratıcı grup, IQ'su düşük olmasına rağmen, okulda, yüksek zekâlı çocuklar kadar başarılı olmaktadır.

Demek ki, zekâ testleri, yaratıcı kişide bulunan kimi zihinsel ve bilişsel işlemleri ve özellikli yaratıcı zekâyı (buna duygusal zekâyı da katmalıyız) ölçmemekte, yaratıcı düşünmeyi ölçü dışı bırakmaktadır. Zekâ testleri nasıl tüm zihinsel-beyinsel işlevleri ölçmemekte ve kişinin düşünme etmenlerinden ancak birkaçını saptayabilmekte ise, yaratıcılık testleri de henüz bireyin tüm beyinsel işlevlerini ölçememektedir. Daha üzerindeki çalışmalar bitmemiş olan bu yaratıcılık testlerinin şimdilik ortaya koyduğu, yüksek yaratıcı puanlı öğrencilerin okul başarısının da yüksek olduğu; yaratıcı düşünmenin her birey için değişik sınırlarda bulunduğu, bu konuda durağan sınırların bulunmadığıdır.

Gene yukarıdaki bilgilerin ışığı altında Torrance'ın da belirttiği gibi, zekâ testleri yoluyla birtakım çocukların okullara (bu seçme olgusunu pek çok alana çekebiliriz) seçimi, yaratıcı çocukların %70'inin bu seçimin dışında kalmasına yol açmaktadır. Bu, kuşkusuz çok yüksek bir sayıdır ve 90'lı yıllardan bu yana duygusal zekâ ile yaratıcı düşünme testleri üzerinde de artık durulmaktadır.

3) YARATICILIK VE EĞİTİM

Bir önceki bölümde de değinildiği gibi, geleneksel eğitim dizgeleri, genellikle yakınsak düşünmeyi geliştirmeye özen göstermekte, bunun sonucunda da ıraksak düşünme ve yaratıcı yeti körelmektedir. Hemen tüm akademik sınav ve testler, yakınsak düşünmeye göre düzenlenmekte, özellikle örgün eğitimde, kategorilenmiş bilgiler kalıplar halinde sunulmakta, ağırlık ezbere, sınıflandırılmış bilgilerin depolanmasına verilmektedir. Ülkemizde giderek girme olanaklarının daraldığı üniversite giriş sınavlarına dek uzanan testler cehenneminde de durum pek değişmemektedir.

Gerçi teknoloji devrinde yaşamaktayız. Fakat bu olgunun getirdiği bir başka boyut, bu teknolojinin insanları mekanik birtakım işleri yapmaktan kurtardığıdır. Yani insan, daha önce-

leri birtakım etkinlik ve eylemler için kullandığı güçlerin bir bölümünü artık kullanmıyor. Bu güçlerden nasıl yararlanmalı? İşte burada yaratıcı eğitime, yaratıcı bireylerin yetişmesi sorununa gene iş düşmektedir. Teknoloji ve bilimde gerekli yaratıcılık için olduğu kadar, boşta kalmış güçlerin değerlendirilmesi açısından da yaratıcılığın desteklendiği daha yeni eğitim görüşlerine yer vermenin zamanı neredeyse geçmektedir.

Bugün sürekli değişen dünyamızda, belli kategori ve sınıflamalar içinde düşünerek çağa yetişilemeyeceği ortadadır; çünkü hemen her gün yeni düşünü şemaları ve sınıflamaları ortaya çıkmaktadır. Sayısız bilgilerin üstesinden gelebilmek için, bireyin bu çeşitli bilgiler arasındaki etkileşimi görebilecek, kimi kalıpların geçici olduğunu fark edecek biçimde eğitilmesi gereklidir. Bağımsız düşünebilen, doğru sorular soran, disiplinler-arası yanıtlara ve ıraksak ve eleştirel düşünmeye yönelen öğrencilerin yetiştirilmesi artık bir zorunluluktur.

Bilgi depolaması aslında geçmişe bir hazırlık gibidir, oysa gerekli olan geleceğin sorunları ile yaratıcı biçimde uğraşacak, geleneksel olmayan kavramlarla düşünecek elemanların kazanılmasıdır.

Okul, bir kurum olarak, ister istemez uygu'ya yönelir; uylaşımcı olması da bir bakıma kaçınılmaz bir olgudur. Kurumsallaşmanın yaratıcılığı öldürdüğü de bilinmektedir. Ancak öğrencilerde tek tek kendilerine özgü olanın bulunması ve yönlendirilmesi pekâlâ mümkündür.

Şu halde, açıkça ortaya çıkmaktadır ki, yaratıcı bir eğitim için, bu anlayışta öğretmenler yetişmesi de aynı derecede önemli bir sorundur. Ve kuşkusuz tüm bu sorunlar, dersimizin sınırlarını aşmakta, eğitimcileri ve sanırız özellikle eğitim felsefecilerini ilgilendirmektedir.*

---

* Torrance, Minnesota Araştırmalarında yaratıcı öğretmen-yaratıcı öğrenci bağlılaşımının çok yüksek olduğunu ortaya koymuştur.
Öğretmen sorununun bir diğer boyutu, yaratıcı olması dilenen öğrencilerin,

Burada, şunu vurgulamak isterim ki, küçük yaştan başlayarak çocukları yaratıcı kılmaya en uygun alan, sanatsal alandır; ve bu açıdan sanat eğitimi, genel ve tümel eğitim ve öğrenim içinde genişlikle, yaygınlıkla yer alması gerekli bir düzence (disiplin)'dir.

Sanat eğitiminin baş amaçlarından biri, görmeyi, işitmeyi, dokunmayı, tat almayı öğretmektir. Çevresini hakkıyla algılayıp onu biçimlendirmeye yönelmek için bu gerekli ilk koşuldur. Yalnızca bakmak değil, 'görmek', yalnızca duymak değil, 'işitmek', yalnızca ellerle yoklamak değil, 'dokunulanı duyumsamak' yaratıcılık için gerekli ilk aşamalardır.

Duyu ve duyumların önemi üzerinde 'Sanatsal Yaratma' bölümünde ayrıca durulacaktır.

4) Sanatsal Yaratma

Sanat, insanın yaşamında her zaman üzerinde çok tartışılan bir olgu olagelmiştir. Yaratıcılıkla sanat uzun süre bir tutulmuş, o da uzun yüzyıllar fizik-ötesi, doğa-ötesi bir olgu olarak görülmüştür. Sanatta, bilim ve teknoloji alanlarındaki yaratıcılık olayından daha başka birtakım etmenlerin işe karıştığı, bir sanat eserinden söz edebilmek için o yaratıda, 'yenilik, özgünlük, buluş' gibi ögelerin tek başlarına yeterli sayılmayacağı da açıktır.

---

bu yolda destek görürlerken, öğretmenlerle olan ilişkilerinin nasıl düzenleneceğidir. Kendine güvenmeyi, kendi kendine düşünmeyi, özgür, eleştirel, özgün, iletişime açık olmayı öğrenmeye başlayan öğrenciler, beklenmedik sorularıyla öğretmenleri şaşırtabilir, zaman azlığı ya da bilgi azlığı nedeniyle yanıtlayamayacağı sorulardan öğretmen çekinebilir. Aslında toplumun genel olarak uygucu ve uylaşımcı öğretim doğrultusundaki isteklerine bir çeşit karşı koyma olan bu tür bir eğitim anlayışı topluma da ters düşebilir.
Yaratıcılığı engelleyen etmenlere karşı da öğretmenlerin görev alması beklenebilir, eğitici rehber ve danışmanların, okul psikologlarının bu açıdan da yararlı olmaları beklenir.

Amerikalı yazar Conrad'a dayanarak, sanatsal yaratıcılığı şöyle tanımlayabiliriz: Duyum, algı, duygu, imgelem ve kavramları içine alan bir yaratıcı arama, araştırma, bulma süreci içinde, etkili ve uyumlu bir MECAZ'ın doğuşu. 'Mecaz' sözcüğü (batı dillerinde 'metaphor'), Türkçe'de 'eğretilem' dediğimiz, anlam aktarımı ya da benzetme yoluyla elde edilen yepyeni düzenlemeleri, yeni form'ları, kavramları karşılamaktadır. Bir müzik parçası, duygu ve düşüncelerin notalara aktarılmasıdır. Bir resim, çizgi, renk uyumuyla taşıdığı anlamı, aynı zamanda başkalarına aktaran bir mecazdır. Van Gogh'un ağaç kökleri ya da bir çift eski pabucu, bir yaşam kavgası'nın mecazi anlatımlarıdır.

Sanatsal yaratıcı süreç, imgelerle düşünmeyi* içine alır. İnsan algılarının doğal gereği olarak imgeler sanatçının zihninde, başlıca dış dünya yoluyla meydana gelir. Demek ki her sanat eserinde, özellikle plâstik sanat dallarında, gerçeklikten nesnel olarak edinilmiş anlıksal (intellectual), duyuşsal ve görsel izlenim ögeleri yer alır.

Bunu daha iyi anlayabilmek için, duyu, duyum, duygu, imge, algı vd.nin üzerinde duralım:

a) Duyu ve Duyumlar

Duyular, öznenin, yani bir organizmanın fiziksel donanımlarındandır. Bunlar dış dünyadan bilgi ve bildirişim almak için dışarıdaki bir nesneye yöneltilebilirler, yani nesneyi görmek, işitmek, ya da ona dokunmak veya tadını, kokusunu almak gibi. Duyu organlarımız yoluyla dış dünyadan ve bedensel alandan toplanan uyarıcının uyandırdığı tepkiye de duyum diyoruz. Böyle tepki gösteren bir öznenin ruhsal (psişik) ve fiziksel bir organizma olduğu, tepkilerinin de sinirsel, salgısal ve tüm bedensel metabolizmanın rol oynadığı birer devinsel tepki olduğunu belirtelim.

---

* Alm.: bildhaftes Denken; İng.: Imagery thinking.

b) Algı

Bir ya da birden çok duyu organının beyinde kaydettiği bir uyarıcının yorumlanması da algıdır. Ruhsal ve zihinsel yaşamımızın en temel eylemlerinden biri olan algılama sürecinde, demek ki bir özne, bir de nesne bulunur. Bu nesne, genel olarak özneden ayrı, onun dışında bir şeydir, fakat zihinsel alana ilişkin bir nesne de olabilir. Duyular dışarı ya da içeri doğru yöneltilebilir. Yani algılayan organizma, ya kendi dışındaki bir nesneye, ya da içte bulunan (bir imge, bir duyum gibi) bir nesneye yöneliktir. Bunlar birbirine karşıt yönelişlerdir ve dışa doğru ise nesnel, içe doğru ise öznel olarak adlandırılırlar. Her iki tip algı yönelişi, bu iki karşıt psikolojik durum, her insanın doğasında vardır. Bu iki yönelişten birinin başat olması, bir kişiyi öznel ya da nesnel (nesneye bağlı) algılayıcı olarak tanımlayabilmemize olanak verir.

c) Duygular

Duyularımız yoluyla algıladığımız renkler, kokular, biçimler bir duygu yükü taşırlar, yalnız bu duyumların taşıdığı duygular hamdır. Bunların bilincine varılırsa, duyumdan bir üst basamağa çıkılabilir. Ancak bu bir saptama, ayırt etme, bir farkına varmadır; kıyaslama, bağlantılar kurma ya da neden-sonuç ilişkileri arama bu süreçte yoktur. Yalnız şu var ki, farkına varma da bir düşünce basamağıdır, us ile ilgili değil de, imgelem ve sezgi ile ilgili bir düşünce basamağıdır. Ancak aklın süzgecinden geçen duyguların, bir sanat eserinde dile getirilmeye çalışılması sonunda kavramlar, düşünüler o eserde yer almış olur (Moran, Collingwood'dan). İmgelem'e geçmeden önce, imgelemin ana malzemesi olan imgeler üzerinde duralım.

d) İmge ve İmgelem

Sanat olgusunda imgeyi açıklarken önce görsel imgeden söz etmeliyiz. Burada başlıca rol oynayan duyu, görme duyusudur.

Dikkatini belli bir nesnede yoğunlaştırmış bir kişiyi düşünelim; şöyle bir süreç oluşur: Nesne görülür, nesnenin dış çizgileri, kitlesi, rengi, göz merceklerinden geçerek beyinde bir 'imge' olarak kaydolur. Bu süreçte beynin kaydettiği yalnızca nesnenin görünümüdür. Ancak, deney ve yaşantılarımıza dayanarak biliriz, ya da sonradan öğreniriz ki, o nesnenin, göze görünmeyen kimi özellikleri vardır. Bu o nesnenin içeriğidir ve algılama ile ilişkilidir. Algılamada nesnenin görünümünün tüm bilincine ereriz (Görsel algı).

Görüş alanımıza giren birçok başka nesne arasından bu nesne için biz bir çeşit ayırma, seçme işlemi yapmışızdır. Demek ki algılamada kesinlikle ayırt etme işlemi bulunmaktadır.

Beyin, yaşamı süresince, yansımasını kaydettiği bu nesne gibi sayısız nesnenin yansısını almıştır; her bir yansıma, ilerde yeniden canlandırılabilme ve yaşadığı andaki gibi anımsanabilme olanağı bulunan izlenimler bırakmışlardır.

Böyle önceki bir duruma ilişkin bilincin, ya da daha doğru bir deyişle, önceki durumun içeriğinin ayırtında olma hali, daha sonraki belli durumlarda yeniden canlanabilir, yinelenebilir; bu saklanmış bir bilinçliliktir, bugünün ya da geleceğin yaşantılarında kullanılabilir. Yeni bir izlenim, o izlenimi bırakan nesneyle ilgili başka izleri çağırabilir.

Günlük yaşamımızda da yer alan bu gibi durumlara verdiğimiz adlar, çağrışım ve bellek'tir. Yeni bir algı eylemiyle, eski fakat yeniden eyleme geçirilmiş bir algı arasında bağ kurma sürecine çağrışım diyoruz. Bu süreç, büyük oranda, koşullu bir tepke olarak değil, bir biliş-öncesi ya da tanıma öncesi süreç olarak düşünülmelidir. Bunda kuşkusuz bilinç öncesi, hâttâ bilinç altı ögeler rol oynar.

Daha önceki algılarımızla ilgili bilinçliliği canlandırma yetisine ise bellek diyoruz.

Çağrışımlar için şunları da eklemeliyiz: Çağrışımlar dolaylıdır, yani yeni bir bilinçlilik (ayırtında olma) durumu ile eski ve canlandırılmış, anımsanmış bilinç durumu arasında ya da ikisi de eskiye ilişkin ve anımsanmış bilinç durumu arasındaki ilişki ve bağlantılar, çoğu kez öznenin bilinçli zihninden saklanmaktadır. Bir sağaltım (terapi) yöntemi olarak ruhsal çözümleme (psikanaliz) bu özellikten yararlanmaktadır.

Başka bir deyişle, genel olarak imgelerin çağrıldığından ve imgelerin zaman zaman çıktıkları saklı bir derinlik olduğundan söz edebiliriz. Gerçekten de imgeler, onlardan bilinçli olarak haberli olmadığımız zaman, zihnin az ya da çok derin bölümlerinde depo edilmişlerdir; büsbütün derine indikleri zaman bilinç-dışına gittikleri söylenir, ki bu bölümle ancak ipnoz ya da uyku durumunda doğrudan bir ilişki kurulabilir. Yaşamımızın büyük bir bölümünü, hemen hemen üçte birini uyku durumunda geçirdiğimizi düşünecek olursak, zaman ve mekân olarak başka boyutlarda geçen bu süre içinde, imgelerin etkin oyunlarıyla dolu olduğumuzu kabul edebiliriz.

İmgelerin bilinç durumuna çağrılması ise imgelemin varlığını kanıtlamak için yeterli değildir. İmgelem, ancak yaratıcı öğelerce ona eşlik edildiğinde ve us'un denetiminde yapıcı ve kurucu bir güç olabilir. Yaratıcı olmaksızın imgelemin, amaçsız düşlemleme, hattâ sanrıdan (hallusinasyon) bir ayrımı kalmaz. Yaratıcılıkta, algı da bellek de yalnız hazırlayıcı bir rol oynamıyorlar, aynı zamanda kendileri yaratıcı sayılabilecek özellikler gösteriyorlar.

Yeniden imge'ye dönecek olursak: algılama eylemindeki imge, görsel bir imge'dir. Görülen bir kuş, ona bakıldığı sürece beyin bu yansımayı kaydeder. Gözlerimizi kaparsak ve eğer dilersek, zihnimizde kuşu görmeyi sürdürebiliriz. Bu, kuşa ilişkin bellek imgesidir, görsel algının kendinden daha az belirgindir; dikkatimizi toplarsak, bu imgenin daha açık-seçik ve ayrıntılı

olmasını sağlayabiliriz ve imgeyi zihnimizde koruyabiliriz. Sonra, imgeyi zihnimizden uzaklaştırırsak, imge yiter. Birkaç gün sonra kuş bize hatırlatılırsa, imge geri gelir. Aradan geçen süre ne denli uzun olursa, gelen imge o denli belirsizleşir. İmgeleri çeşitli canlılık derecelerinde olmak üzere, bilinç düzeyine çağırabilen güce bellek demiştik.

İmgelerin birbirleriyle olan ya da kurulabilen bağlantısını kurma yetisine de imgelem (muhayyile, 'imagination') diyoruz. İmgelerden çeşitli düzenlemeler kurabilen imgelem, bunu, hem duyuşsal hem de düşünme ile ilgili süreçlerde yapar. İmgeler, hemen her zaman nesnesel birer görüntüdürler; gerek belleğimizde, gerek imgelememizde varlıklarını korurlar. İmgelemi algılamadan ayıran başlıca özellik, imgelemede daha çok 'yeniden canlandırılmış imgelerin' yer almasıdır.

Zihinsel süreçlerden biri olan düşünme sürecinde de imgelerden yararlanırız. Düşünme olayı, yalnızca kavramlarla düşünme değildir; yaşantı, deney ve algılarımızın çoğu gördüğümüz gibi, imgelerden oluşur. Düşünüleri (fikirleri) çağrıştıran ve düşünceyi resimleştiren bu imgelerdir (Beynimizin sağ yarısının işlevleri ve düşünme biçimleri için bkz. Ek 2).

e) Simgeler (sembol imgeler)

Etkin bir düşünme süreci için imgeler yerine birtakım simgeler kullanırız, imgeler artık kaynaktaki, kökendeki özgün biçimlerini yitirirler. Onların yerini alan simgeler artık gördüğümüz nesnelerle özdeş değildirler; seçilip arınmış, yeniden düzenlenmiş, us tarafından irdelenip soyutlanmış, düşüncenin en etkin araçları haline gelmişlerdir.

Burada anımsanmalıdır ki, konuştuğumuz dil de yalnızca imgelerle üstesinden gelemeyeceğimiz, karmaşık ve yoğun soyutlamaları ifade etmek için kullandığımız bir araçtır ve simgelerden oluşur. Yani simgeler, bizim imge halinde algıladıklan-

mıza, düşünme süreçlerinde kullanılmak üzere verdiğimiz formlar, biçimler, kavramsallaşmış işaretlerdir.*

f) Mecaz

Her sanat eseri, bu, ister bir resim, bir heykel, bir yontu, ister bir dans, bir müzik parçası ya da bir şiir veya tiyatro ve sinema yapıtı olsun, bir ya da birden çok imge taşır. Her sanat eseri nesnel ya da öznel gerçekliğin nesnesel bir yansımasıdır, algılanmak üzere yaratılmış anlatımcı bir form'dur, şiirsel anlatıma sahip bir MECAZ'dır.

Diyebiliriz ki sanatsal bir etkinlik sürecinde simge, bir yaşantının, bir deneyin imgesini temsil eder. Bu simgeler de algı edimleri sırasında derlenirler. Sanatsal yaratma'da, görsel kökenli bir simge, asıl algının imgesiyle pek yakından ilişkili olabilir; ama algılanmış olan nesne ya da şey'in imgesinin bir kopyası olmayıp, tüm o yaşantı ve deneyin simgesidir. Simgeler ortaya çıkarken, yani sanat dalının ilgili malzemesiyle birleşip yeni bir form, bir mecaz yaratılırken, imgeler 'deforme' edilebilir. Sözgelimi duygu ve düşünüleri daha iyi anlatabilmek için figürler biçim bozumuna uğrayabilir. Ancak her keresinde sonuç bir mecaz'dır, şiirsel bir anlatıma sahip bir form, bir sözcükler dizisi ya da bir devinimdir. Başlıca nitelik ve özelliği, yaşantı ve deneylere ilişkin ham imgelerden, bu yaşantıları zenginleştiren düşünü, anlam ve yorumları iletebilecek ya da en azından anıştırabilecek simgesel bir yapıya ve estetik yönden doyurucu bir biçime sahip olmasıdır.

---

* İmge'den *kavrama* geçiş hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: San, İnci, "Yaratıcılık, İki Düşünme Biçimi...", *Eğ. Fak. Der.*, Cilt 12, Sayı 1-4, Ankara 1979, s. 177-190; San, İnci, *Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık*, 2. bas. 1979, s. 36-78 ve 103-133.

g) Sanatçı Mecazı Nasıl Yaratıyor-Bir örnek

Picasso ve Guernica

Picasso'nun en başarılı düzenlemelerinden biri olan Guernica adlı duvar resmi; 'mecazi' anlatımın en güzel örneklerindendir. Eindhoven ve Vinache'in araştırmasında, bu eserdeki yaratıcılık süreçleri üzerinde durulmuştur. Picasso, duvar resmine 1937'de, o zaman iktidarda bulunan İspanya hükümetinin isteği üzerine başlamıştı. O yıl içinde İspanya iç savaşa sürüklendi. Francisco Franco yönetiminde bir askeri grup, İspanya hükümetini devirmek istedi. Franco'ya Nazi Almanya'sının ve faşist İtalya'nın askeri güçlerince yardım ediliyordu. Anti-faşist ve anti-nazi pek çok başka ülke halkı, bir Franco zaferine karşıydı. Pablo Picasso ise İspanyol olduğu halde, kendi isteğiyle Fransa'ya yerleşmişti. Bu iç savaş sırasında, Picasso'dan Paris Dünya Fuarındaki İspanya hükümeti yapısı için bir duvar resmi (mural) yapması istenmişti. Picasso bu görevi aldıktan hemen sonra, Nazi ve Faşist bombardımanı kararlaştırılmış ve İspanya'nın Basque eyaletindeki Guernica kasabası tüm sivil halkıyla yok edilmişti. Picasso duvar resmi için bu olayı konu olarak seçti. Bombardımandan hemen iki gün sonra ilk eskizini çizdi. Eskiz, 1 Mayıs 1937 tarihlidir ve duvar resminin genel düşünü'sünü, eserin en sonunda alacağı ayrıntılı mecazi yapısında da ortaya çıkacak genel kavram'ın ana çizgilerini ortaya koymaktadır: Düzenlemenin merkezinde ölmekte olan bir at; elinde bir lâmba tutarak bir pencereden sarkan bir insan figürü; solda bir hayvan figürü ve ön plânda bir ölü (Resim 1).

Bundan sonraki günde, 2 Mayıs 1937'de Picasso, at başıyla ilgili çalışmasını yapmıştır (Resim 2). Sanatçının zihninde atın, insanın dostu olduğunu simgeleyen bir genel imge, bir dostluk simgesi olduğu anlaşılıyor. Bu inancın, ayrıca İspanyol kültüründe atın boğa güreşlerinde insanın yanındaki işlevi ile ilgili

olarak geliştirilmiş olması da düşünülebilir. Eskizdeki hayvana gelince, sanki o bir at değildir, bir mecaz üstüne çatılmış bir başka mecazdır. İlki, ölmekte olan bir attır, insan dostu atı, insanla kaba güç arasındaki gücü simgelemektedir. İkinci mecaz ise, insanın dostundan yükselen haykırıştır. Bu doğal olarak, bir yorumdur, Picasso böyle bir açıklama sunmamıştır; fakat bu çığlık, can çekişen bir çığlığın dehşeti, sivri bir at başı ve onun çok büyük boğaz simgesinden çıkan hançere benzer bir dille anlatılmak istenmiş, sönmekte olan bir haykırış şairce betimlenmiştir (Resim 3).

8 Mayıs 1937 tarihli eskizler, sembol imgelerle denemelerin sürdürüldüğünü ve yeni mecazların üretilmesine girişildiğini gösterir. At ile ilgili mecaz, değişikliğe uğramış, ayrıca bir çocuk taşıyan ve kalkmaya çabalayan bir kadın mecazı gelişmiştir; bu genç ve taze yaşamın simgesi ile 'kendi yaşamını kurtarma' çabasını sergilemektedir (Resim 4). Bu çabalayan kadın mecazının, duvar resminin son halinde boğaya yakaran kadın figürü ile atın sağında, çabalayan, kalkmaya uğraşan kadın figürü olarak iki mecaz halinde karşımıza çıktığını izlemekteyiz. Aynı düşünü başka yollarla da biçimlendirilmiştir. Sözgelimi 9 Mayıs 1937 tarihli eskizdeki, bir merdiven üzerinde sendeleyen kadın figürü gibi. Burada Picasso, 'ölüm rüzgârıyla sarsılan yaşam' kavramını ifade etmek için bir mecaz arıyor gibi görünmektedir. İlgi çekici olan, bu mecazın tamamlanmış bir mecazlar birleştirimi olarak düzenlenmiş olmasıdır. Figürün merdivenin bir basamağını tutmak üzere uzanan eli, boşuna çabalamaktadır; artık, ne gücü kalmıştır ne de hareket etme yeteneği. Kolundan tutup sıktığı çocuk ise yayvan, cansız, mankenimsi bir form olarak sarkmaktadır (Resim 5).

Uygun mecazlar bulma süreci, tüm yapıyı etkili bir organik çizim ve biçimleme haline getirinceye dek sürmüştür. Picasso-nun uygun mecazları arayıp, mural'in tam olarak ne biçim ala-

cağını belirleyen eskizi yapmayı başarması arasında bir haftadan az bir zaman geçmiştir. Ancak, mural'in eskizlerden çok daha keskin ve şiddetli bir biçimleme olduğunu belirtmeliyiz. Yanan bir yapıdan dışarı uğrayan figürün tuttuğu lâmba, teknolojik açıdan güçsüzlüğüne karşın, kasabalı kadının elinden halkın gücünü olanca şiddetiyle vurgulamakta, kompozisyonda merkezde yer alan üçgen, yerleştirilişin tepesini oluşturmaktadır. Hemen yanı başındaki daha modern bir aydınlatma aracı olan elektrikli lâmba, tüm ileri tekniğine ve aydınlık ışığına karşın, yalnızca angaje olmamış, kayıtsız bir seyirci gibidir. Kasabayı mahveden uçak ve bombalar da aynı ileri teknolojinin ürünü değiller miydi? (Resim 6).

Gazete yapraklarına dönüşmekte olan at, belki de böylesine mahveden ve böylesine tam bir 'kitle halinde öldürme'den geriye kalandır. Kitle ölümünü ve onun dehşetini anlatacak tek bir canlı kalmamıştır; ama bize simgelendiği gibi, bu öldürme olayı hakkında insanlar ikinci elden, yani basından ya da duyacağı haber ve söylentilerden ve diğer iletişim araçlarından bilgi edineceklerdir. Bu düşünü, şöyle bir yorumla genişletilebilir: Mecaz, yapılan işi, yani katliamı saklamaya çalışmanın boşunalığını, ya da çağdaş insanın, teknolojisiyle, rezilliklerinin saklanmasını olanaksız kıldığını betimlemektedir.

Guernica'daki mecazların çoğunun temelinde İspanyol kültürünün yattığı açıktır. Boğanın 'mecazi' kullanılışı ilginçtir. Vahşeti temsil eden boğa, aynı zamanda resmin tüm bağlamı içinde, yazgının (kader) da simgesi olarak gözükmektedir. İspanya'nın kültür geleneğine göre boğa, boğa güreşlerinde olağan olarak yenilen'dir. Resimde boğa cüretlidir, ama onun vahşi zaferi, geçici olsa gerektir. Vahşeti simgeliyor gibi görünmesine karşın başını tüm olan bitenden başka yöne çevirmiş olması, utkusunun onda uyandırdığı gururdan mı ileri geliyor, yoksa bu boğa, ilerde bir gün şimdi ezilmiş halkının yeniden canlanıp

güçleneceği günü beklemek üzere güç toplayacak bir İspanya mıdır? Bir alev gibi kıpırdayan ve enerji dolu kuyruğu bunu şimdiden simgelemekte midir?

Savaşan kahraman ön plânda yatmaktadır, olağan bir ölü değildir. Kırılan, çatlayan bir yengi, utku anıtıdır. Acaba bir gün yeniden ayağa dikilebilecek midir? Kırılmış kılıcının hemen yanı başında açan tek bir çiçek bu umudu vermiyor mu? Bir başka umut, boğa ile elektrikli lâmba arasındaki, üzerine pek ufak bir ışık lekesi düşmüş belli belirsiz güvercin figürüdür.

Böylece incelendiğinde, Guernica'nın meydana getiriliş süreci, usta bir sanatçının eserinde, görsel plâstik sanattaki yaratıcı süreç hakkında ilginç bulgular vermektedir. Eindhoven ve Vinache'ye göre, sanatçı ne yapacağını planlamakla ve bu plânla ilgili bir 'genel düşünü' (ana fikir) ile işe başlamış, sonra kavramları, sembol imgeleri ve uygun mecazları geliştirerek düzenlemesinin ayrıntılarıyla uğraşmıştır.

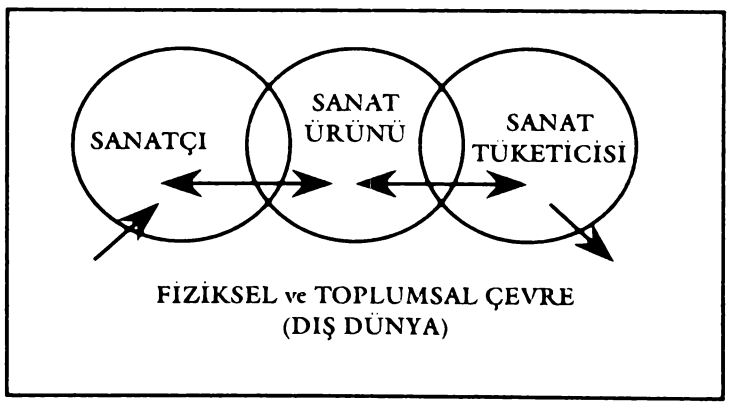
Bizi bu eserin etkilemesi, büyük ölçüde 'mecazi' yapısından, kuruluşundan ileri gelmektedir. Resim aslında kimileri için genel geçerliliği olan, genellikle kabul edilmiş ölçün (norm) ve yargılara uygun değildir, gerçek nesnelere bağlı değildir. Sanatçı yeteneğini, nesnelerin görsel karakterini birer birer sayıp dökmek için kullanmamaktadır. Bir mecazi yapı olarak bu duvar resmi, sanatçının yaşayanı ve yaşamı yok etme hareketi olarak beliren bir olaya karşı, tepkisinin ve dehşetinin şairce betimlenmesidir. Mecazlar çarpıcı, sarsıcıdır. Mecazların biricikliğinde (ünikliğinde) ve sanatçının, bu mecazları geometrik biçimlerin yakınlığı içinde örerken kullandığı ürkütücü tarzda bir sürpriz ögesi vardır. Sanatçının kullandığı formları tanıyıp ayırt ediyoruz, fakat onların tuhaf biçimleri ve kıvrılıp bükülmeleri karşısında sarsılıyoruz. Ancak, sanatçının yarattığı mecazları ayırt ettiğimiz anda, tüm görsel plâstik yapıda çok yeni ve çok değişik, şairce bir bildiri, bir ileti keşfediyoruz.

İlk düşünüden, ilk kavramdan sonra, sanatçının seçme, ayırma, deneme, değiştirme, yeniden düzenleme gibi aşamalarda, mecazlarını nasıl geliştirdiğini; sanatsal etkinliğinde imgelem, duyarlılık, sezgi, bilgi, deneyim, yaşantı, kültürel etki, kendine güven ve malzemeye egemen olma, teknikte ustalık gibi yeti ve yeteneklerini nasıl kullandığını; bu etmenlerin her birinin Guernica adlı eserde oynadıkları rolü böylece izlemiş olduk. Bu yeti ve süreçlerin tümünün uyumlu bir biçimde bir arada olması, üstün bir eserin yaratılışını hazırlamıştır.

II) SANAT SORUNLARI VE SANAT KURAMLARI, SANAT ELEŞTİRİSİ

Sanat sorunları dendiğinde, 'sanat nedir', 'sanat nasıl doğar', 'sanatçı nasıl bir insandır', 'sanat, sanatçı ve toplum ilişkileri', 'sanat için sanat', 'toplum için sanat', 'çeşitli sanat akımları', 'güzel sanatlar hangi dallara ayrılır', 'sanat ve gerçeklik', 'sanatta konunun önemi', 'biçim ve içerik' vb. gibi daha pek çok sorun akla gelmektedir.

En baştaki 'sanat nedir' sorusuna yüzyıllar boyunca verilmiş çeşitli yanıtların, değişik ilkelere göre bir sınıflamasının yapılması, sanat sorunlarına eğilecek kişiyi en iyi aydınlatacak bir yol olabilir. Bu sınıflama yapılırken de, bir sanat olayında rol oynayan dört ögeden yola çıkılabilir. Bu ögeler 1) sanatçı, 2) sanat ürünü, 3) sanat tüketicisi (okuyucu, dinleyici, seyirci) ve bunların tümünün içinde bulunduğu 4) dış dünya ya da fiziksel ve toplumsal çevre, kısaca doğa ve toplumdur.



Temel sanat kuramları bu dört ögeden birine yönelirler, sanatı sanat yapan özellikleri bu ögeler arasındaki ilişkilerde bulurlar. Kimileri bir ögeyi daha önemli bulur, kimileri de diğerlerini. Böylece belli başlı dört ana sanat anlayışı saptamak mümkündür:

1) Sanatı sanat yapan özellikler, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde yatar. Sanat eseri, insanı, yaşamı, toplumu, gerçekliği yansıtan bir aynadır (Yansıtmacı Sanat Kuramı).

2) Sanatın sırrı sanatçıdadır. Sanat, duyguların anlatımıdır (Anlatımcı Sanat Kuramı).

3) Bir sanat olayında ön planda olan öge, sanat tüketicisidir. Sanatın özü, tüketicide uyanan estetik beğeni ya da coşkuda aranmalıdır (Duygusal Etki Kuramı).

4) Sanatın özü, doğrudan doğruya sanat ürününün kendinde aranmalıdır. Sanat eserini diğer başka yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserlerine özgü 'yapıları'dır (Biçimci Sanat Kuramı).

Yukarıdaki dört sanat anlayışına uyan kuramların kendileri ile birlikte getirdikleri eleştiri yöntemleri varsa bunlar üzerinde; yoksa ilgi doğrultularının, yukarıdaki sınıflamaya uyduğu ölçüde kimi eleştiri yöntem ve yaklaşımları üzerinde de durulacaktır.

1) Yansıtmacı Kuram

Sanatı bir yansıtma, benzetme ya da öykünme olarak görme eğilimi Yunan'dan bu yana izlenebilir. Bu anlayışa uygun olarak, sanat eserlerinde doğa, insan, yaşam, kısaca gerçeklik yansıtılmış olarak görülür. *Sanat eseri dünyaya tutulmuş bir aynadır.* Ancak, yansıtıldığı savunulan gerçeklik çeşitli düşünür, estetikçi ve yazarlara göre değişmektedir. Gerçeklik kavramına verilen bu değişik anlamları belirterek yansıtmacı öğretiyi açıklamak mümkündür. Genel olarak 'gerçekliği yansıtma' denince, belli başlı üç görüşle karşılaşırız.

1) Görüneni olduğu gibi yansıtma (yüzeysel gerçeklik),

2) Genel'i, tümel'i ya da özü yansıtma,

3) İdeal gerçekliği, düzeltilmiş gerçekliği yansıtma.

Bu görüşleri iki dönemde incelemek doğru olabilir, çünkü 18. yüzyıl ortasına kadar ileri sürülenler hemen hemen aynı geleneğin etkisindedir. 19. yüzyıl dan sonra ise daha başka görüşlerin etkisini izlemek olasıdır.

a) İlk dönem (18. yüzyıl ortasına dek)

aa) *Yüzeysel Gerçeklik* (Sanat Görünenin Yansımasıdır): Platon ve İdealar Dünyası

Bu kurama göre sanatçı, görünür dünyayı, görülen dünyanın nesnelerini ve insanlarını elverdiğince görünümlerine sadık kalarak yansıtır ya da yansıtmalıdır. Bu doğalcı (natüralist) anlayışın eski Yunan'da da yaygın olduğu bilinmektedir. Genel olarak sanatın görünür dünyayı, yani duyular âlemini yansıttığı inancında olan Platon, birçok yönden bu kuramın temsilcisi sayılır.

Sofistlerce, insan yalnızca değişken doğru'lar bilebilirdi. Sokrates ve Platon, kavram aracılığıyla doğrunun kesinliğini ve tümelliğini vurguladılar. Platon'a (İÖ 427-348) göre bilgi kavramlarla elde edilebilir, ancak kavramları duyusal deneyimlerden çıkaramayız, kavramlar deneyimden getirilemezler. Deneyimin bize sunduğu nesneler hakkında bilgiye sahip olabilmemiz için, bu nesnelerin kavramına önceden sahip olmalıyız (Karşımda duran hayvanın at olduğunu söyleyebilmem için, önceden at kavramına sahip olmalıyım).* Kavramlar içimizde olduklarına ve duyusal dünyadan getirilmediklerine göre, nerden geliyorlar? İçinde yaşadığımız görünümler dünyasından başka, sonrasız ve değişmez bir dünya vardır, bu da idealar dünyasıdır. Bu, bu dünyada

---

* Platon'un döneminde psikoloji bilinmediğine göre, duyu ve duyumların zihinsel süreçlerdeki rolü de bilinemezdi kuşkusuz.

gerçek bulunmadığı anlamına gelmez, ama 'asıl gerçeklik'in dünyası bu idealar dünyasıdır. Yaşadığımız dünya ise idealar dünyasının yetkin olmayan bir kopyasıdır. Kavramlar ve idealar, bizim içimizde, bu ideal dünyanın bir yansıması olarak bulunurlar. Sürekli olarak değişen ve oluş halinde bulunan duyular dünyası ve onun yanıltıcı görünüşlerine karşılık, ancak düşünülerek kavranabilen, değişmez, tek ve gerçek olan kavramlar vardır. İdealar dünyası da ancak zihinle kavranabilen bir dünyadır.

Platon'un bu görüşü *Devlet* adlı eserinde, mağara alegorisiyle simgesel olarak anlatılmıştır: İnsanlar bütün yaşamlarını bir mağarada zincirlenmiş olarak geçiren tutsaklardır. Arkalarındaki büyük bir alevin aydınlattığı, birbirini izleyen gerçek nesnelerin gölgelerini, karşılarındaki duvar üzerinde sıra ile geçerken görmekte ve onları birer gerçek sanmaktadırlar. Bu tutsaklardan biri serbest bırakılıp da başını geriye çeviriverirse, ilkin gözleri kamaşacak, gerçek dünyayı yavaş yavaş görmeye alışacak, sonra güneşin ışığına bakabilmeyi başarabilecektir. Bu alegoride gölgeler, duyusal dünyanın verileridir; gerçek nesneler idealardır (Güneş ise, yetkinlikte en yüksek olan kavramların en geneli, 'iyi' fikri, 'iyi' ideasıdır) (Yetkin, S.K., *Estetik Doktrinler*, s.15).

Demek ki duyularla iletilenler birer yansımadır, bir ***mimesis***'tir. Duyular dünyasının bir bölümü (hayvanlar, bitkiler, insanlar) Tanrılarca, bir bölümü de (yapılar, gereçler, eşyalar) insanlar tarafından meydana getirilmiştir. Tanrının eserleri arasında, doğal nesnelerden başka, bir de onların parlak yüzeylere (su vb. gibi) yansıması vardır ki, bunlara Platon, 'eidola' (görüntü, imge) diyor. Bunların gerçeklik derecesi ise büsbütün azdır, kopyanın kopyası gibidir bunlar.

İşte sanat da, (resim de, şiir de) duyular dünyasındaki nesnelerin ve insanların yansısı olup bir mimesis'den başka bir şey değildir. Sanat eserleri idealarn öykünmesi olan şeylerin taklididirler, ikinci elden bir mimesis'dir; bizi gerçek olan'dan uzak-

laştırır, şu görünen yüzeysel gerçekliği yansıtarak, insanın asıl amacı olması gereken idealara ulaşmak yolunu bize kapamış olur. Bu fikir de Platon'un *Devlet* adlı kitabında yer almaktadır. Platon, edebiyatı felsefeye bir rakip gibi görmüş, o zamana kadar ünlü Yunan şairi Homeros'un eserlerinin eğitimde önemli rol oynamış olmasını kınayarak, bu geleneği yıkmağa çalışmıştır. Şöyle ki, Homeros'un öğütlerinden, verdiği örneklerden yararlanıp onu bir bilgi kaynağı, bir davranış hocası saymak doğru değildir. Hiçbir şair (ve yazar) savaş, devlet yönetme gibi konularda yol gösterici olamaz, yasalar getiremez, devletler de yaptıkları düzen değişikliklerinde şairlerden yararlanmamışlardır, savaşlar da şairlerin öğütleriyle kazanılmamıştır. Aslında şair yaratırken de akla dayanmaz, yazdıkları bilinçli bir denetimden geçmemektedir, bir çeşit esrime, kendinden geçiş içinde yazar, esinlenme (ilham) yoluyla eserini ortaya koyar. Yazdığının anlamını kendi de bilmez. Dolayısıyla edebiyat ve sanat öğretici olamaz, bize gerçekleri bildiremez (Platon'un, gerek *Devlet* gerek *İon* adlı eserlerinde yaptığı bu çeşit tartışmalarda, esinle yaratan yazarların bu yönünü olumlu saydığı yerler de vardır).

Sanatın ve hele edebiyatın bize gerçek bilgi sağlayamayacağı gibi, ahlâk bakımından da zararlı olabileceğini savunan Platon, sanatın, özellikle edebiyatın etkileri üzerinde durur. Devlet'te gençlerin nasıl yetiştirileceğini ve eğitileceğini tartışırken, şiirlerde ve masallarda zararlı etkiler yaratabilecek parçaları gösterir; tanrıların ve büyük kişilerin, onlara yakışmayacak davranışlarda bulunmaları, ağlamaları, yalan söylemeleri, ahlâksızlık etmeleri vb. gençlere kötü örnek olur, der. Öykünmenin (mimesis) bolca işe karıştığı edebiyat türleri olarak, tragedya, komedya ve destanlar, kötü kişilerin de taklidi işin içine girdiği için zararlıdırlar. Çünkü öykünmeye yöneltilen gençler, sonunda taklit ettikleri şeylere alışırlar; alışkanlık da insan için ikinci bir 'tabiat' olur, kişilik zarar görür.

Platon'un edebiyata son bir itirazı da, edebiyatın insanın duyuş ve duygu yanına hitap etmesi, kişiyi coşkuya itmesidir. Oysa insan dengeli olmalıdır; tutkulu, coşkulu olan değil, aklını kullanan, duygularını dizginleyen insan bilgedir.

Platon, Devlet kitabında, ideal bir toplum kurmaya çalışırken, edebiyatın ve tiyatronun bu etkilerinden insanın eğitiminde nasıl yararlanılabileceğini tartışır. Sonunda, ancak tanrıları ve insanları öven eserlere, yani bir çeşit güdümlü, sansürden geçmiş sanata razı olur; daha önemli saydığı amaçlar uğruna, ne kadar hoş olursa olsun mevcut sanata kapıları kapatır.

Platon'un sanat konusunda öne sürdüğü ve geliştirdiği düşünceler, sosyal-politik bir düşüncenin izinden gider. Yani Platon, sanat konusunu 'ideal devlet'in içinde sanatın görevini, alacağı yerin ne olacağını, devletin sanat karşısındaki tavrını araştırırken ele alıp inceler. Bu bakımdan sanat hakkında söyledikleri, sanatı sanat olarak ele almadan doğan bağımsız bazı düşünceler olmayıp, sanatın toplumsal ve siyasal yeri ve işlevi nedir, daha doğrusu ne olmalıdır sorusuyla ortaya çıkan bazı dolaylı düşüncelerdir. Böylece, dolaylı da olsa, sanat ve sanatın toplumsal işlevi üzerinde ilk düşünen filozof Platon olmuştur.*

Platon'un sanata, özellikle edebiyata karşı çıkışlarını belli başlı iki yönden yaptığını, birinin bilgisellik, diğerinin de ahlâk yönünden yapıldığını belirtebilir, bunları şöylece özetleyebiliriz:

1) Bilgisellik açısından:

a) Şair ve yazar kişiyi, asıl gerçekliği oluşturan idealardan uzaklaştırır.

b) Şair ve yazar yazdıklarını vecd içinde kaleme alır, anlamlarını bilmez, bilgisel açıdan yetkili olabileceği bir konu yoktur.

2) Ahlâk Yönünden:

a) Eserlerde gençlere kötü örnek olabilecek kısımlar vardır.

---

* Tunalı, İsmail: *Grek Estetiği*, genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul, 1970, s. 53.

b) Tragedya ve destanlarda kötü kişilere öykünme alışkanlık ve kötü etkilere yol açar.

c) Sanat dizginlenmesi gereken tutkuları, duygusallığı coşturur.

Platon'un idealar âleminde, güzellik ideası da önemli bir yer tuttuğu, orantı, ölçülülük, denge ve düzen gibi özelliklerin 'güzel'i sağladığı belirtildiği halde, güzellik nedir sorusu tam yanıtlanamaz. Sanat eserindeki güzellik üzerinde de mimari ve heykelcilik alanlarıyla ilgili olarak durulmakla birlikte tam tanımı yapılmaz. Platon'un çağında, aslında sanat eserinin bir estetik zevk uyandırması düşüncesi henüz gelişmemiştir. O zamanlar sanatların temelinde fayda ve iş yatıyordu denebilir.

Geç Antik Çağ'dan Rönesans'a kadar uzanan sürede, daha sonra sanatın, zanaatın, bilimin, tekniğin birer dalını, türünü meydana getirecek olan her tür etkinlik bir hüner, bir marifet, bir beceriydi; yani Latincesi ile ars'tı. Fransızca ve İngilizce'de sanatın karşılığı olan 'art' kelimesi buradan gelir. Aynı kavramı ifadede, eski Yunanlılar 'techne' kelimesini kullanmışlardır. Bugün, hemen hemen her dilde geçerli olan 'teknik' kelimesinin kökü de oraya dayanır.

Hünerler, marifetler ise ikiye ayrılırlardı: bir yanda özgür, liberal, öte yandan da mekanik hünerler. İlerde, Ortaçağ bilim kurumlarında 7 özgür marifet, üçlü (trivium) ve dörtlü (quadrivium) olmak üzere iki ana grupta toplanacak; bunlardan birincisinde Gramer, Retorik ve Diyalektik, ikincisinde de Aritmetik, Geometri, Astronomi ve Müzik yer alacaktır.

Özgür marifetler ya da bu iki sözcüğün Rönesans'tan bu yana yerleşen anlamdaki çevirisiyle özgür sanatlar zihne, mantığa hitap ettiklerinden, üstelik elişçiliğiyle malzemeye de bağlı kalmadıklarından tümüyle liberal sayılırlardı. Kişiyi daha ileri bir eğitime, özellikle de felsefe eğitimine hazırlayan temel disiplin-

lerdi. Müzik öğretimi de bu arada genellikle kuramsal yana önem verir, sayıların oranları üzerinde durur.*

İşte Platon da bu görüşlere uygun olarak sözgelimi *Yasalar*'da, müziğin gencin yetişmesindeki yeri üzerinde durmuş, müzik eğitimini yaşlara ayırarak incelemiştir. 20 yaşına kadar gencin gördüğü müzik eğitiminin beden eğitimi, aritmetik, geometri, astronomi gibi dallarla organik bir bağ içinde olmasını gerekli görmemekte, 20-30 yaş arasında ise bu bağ ve birliğin zorunluluğuna inanmakta; böylece eğitilmiş 30-35 yaşlarındaki kişinin ise, artık müzik ve öteki aşağı öğrenim kollarına gereksinimi kalmayacağını söylemektedir. 30-35 yaşlarındaki ergin kişi artık devlet işleriyle uğraşacaktır. Burada, sonraki yaşamdaki yerini neredeyse aşağıladığı müziği, Platon, *Phaidon*'da ise doğrudan doğruya ideaları taklit etme özelliğine sahip olması, birinci elden mimesisi gerçekleştirmesi bakımından adeta, övmektedir.

bb) Genel'in ya da Öz'ün Yansıması: Aristo

Platon'un öğrencisi olan Aristoteles'in (İÖ 384-322) özellikle *Poetika* adlı eserinden bir estetik sistemin bazı önemli sorunlarını ortaya çıkarmak mümkündür. Aristo, Platon'a karşıt olarak duyular dünyasını küçümsemez. Platon'un idealar dünyasında aradığı kavramları, Aristo, içinde bulunduğumuz dünyada aramaktadır. Ona göre somut gerçeklik tek tek varlıklardır. İdealar, dünyamızın dışında yer alsalardı, etkin olamazlardı. Yaşadığımız dünyaya yabancı olsaydı idealar, ne bir devinimin ne de doğuşun nedeni olabilirlerdi. Platon'un ideası bir şey yaratamaz.

Aristo da sanatı bir öykünme sayar, ancak bu mimesis daha yetkin görünmektedir. Ona göre destan, tragedya, komedya hepsi mimesistir. Bütün edebiyat ürünleri taklit sanatıdır. Ko-

---

* Özer, Bülent: 'Güzel Sanatlar kavramının kökeni ve günümüzdeki yeri', *Yapı* Dergisi, Sayı 9, Kasım-Aralık 1974.

nuları değişik, anlatım biçimleri başka olabilir, sanat özü bakımından hepsi bir yansımadır. Taklit ve yansıtma zaten çocukluktan beri tüm insanlarda ortak olan bir içgüdüdür. İnsan ilk bilgilerini taklit yoluyla öğrenir.

Şair ya da yazar gerçekte olmuş olayları da yansıtabilir, ancak olayları olabilirlikleri ve gerçeğe uygunlukları açısından alıp işleyen kişi, olayların tarihçisi değil, şairidir. Tarihçi, olan şeyi olduğu gibi verir, tek olanı, 'tikel'i anlatır. Şair ise, olayları hayalinde tekrar yaşar, o olay da bir olabilirlik kazanır. Ayrıca yaşamı, insanları, onların tutkularını anlatan yazar, gerçek yaşamı olduğu gibi anlatmıyordur. Bir insanın yaşamını günü gününe, ayrıntılarıyla anlatmak değildir görevi. Şair ve yazar, bir insanın yaşamında genel yaşamı, insan oğlunun yaşamını, yaşamda evrensel olan ögeleri yansıtıyordur. Bunu yapmak için de, öze ilişkin olmayan şeyleri atıp gerekli olan ayrıntıları seçiyordur. Tarihçi olmuş olanla yetinir, sanatçı ise bir 'hikâye'yi kullanır ya da uydururken, olayları öyle bir düzene koyar ki, bu düzendeki olabilirlik bilimsel bir genellik taşır.

Tarih yazarı 'olmuş'u anlatır, taklit eder, olduğu gibi yansıtır. Ama şair, olması mümkün olayları dile getirir. Tarihçininki tam anlamıyla öykünmedir, şair için kullanılan mimesis kavramı ise, gerçekliği olduğu gibi taklit ediş anlamına gelmez; sanatçının özelliklerini, kişiliğini dikkate alan bir işlem olarak bu mimesis basit taklitten çıkmakta, üretmek ve yaratmak şekline bürünmektedir. Aristo'ya göre, şair gerçekliği, hayatın kendisini yansıtırken, eğer gerçekten bir şair ise, yaptığı şey bir taklit değil, bir yaratıştır. Tragedya şairi de, konularını düzenlerken ve özellikle her kahramana uygun dilsel anlatımı kullanırken, olayı da gözlerinin önünde canlandırır ve yaşar. Şair dış gerçeklikle birlikte, insanların ruhsal dünyalarını da yansıtmak zorundadır.

Aristo'ya göre, hiçbir şey ve hiçbir kimse, bütün ayrıntıları ile ve bir bütün içinde gözlemlenmedikleri, kavranmadıkları

zaman, kendini ele vermez. Bir nesnenin iyi yansıtılabilmesi için, o nesnenin çok iyi tanınması gerekmektedir. Bir nesneyi ancak bütün boyutlarıyla inceledikten sonra ona egemen olabiliriz. Böyle bir sonuç da, ancak nesneyi mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde betimlemekle, onu taklit etmekle gerçekleşebilir. Demek ki Aristo'da taklit, hem yansıtma hem yaratmadır. Nesneyi gerçekçi bir gözle gözlemleme, nesneyi tüm somutluğuyla algılama, yaratmanın bir koşulu olmaktadır. En güç yaratmalar, imgelem gücünü, gerçek dünyanın olgularından, yaşamın somut sürecinden uzak tutmamakla gerçekleşir. 'Hayali' birtakım yaratılarla, bireysel ve gelişigüzel bazı buluşlarla ürün vermek kolay ve geçersizdir. Kolaydır, çünkü bu çeşit yaratıların üzerinde, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasının denetimi yoktur. Geçersizdir, çünkü hayali birtakım uydurmalar ileri sürerek asıl gerçeklik olan yaşam verilemez.

Platon'un, sanatçının tek olanı yansıttığı ve dolayısıyla okura gerçeklik hakkında bilgi veremeyeceği inancına karşılık Aristo, sanatçının insan yaşamının anlamını bildiğini ileri sürüyor. Gene ona göre en yetkin edebiyat türü tragedyadır. Tragedyalar, acıma, korku ve dehşet uyandıran bir dizi olaylar aracılığıyla içimizi yatıştırır, bizi tutkularımızdan arıtır, duygulardan arınmayı, *'katharsis'i* sağlar. Genel olarak katharsis'ten anlaşılan, izleyicide bazı duyguları uyandırma ve harcatma yoluyla onu daha rahat ve psikolojik yönden daha sağlıklı kılmaktır. Başka bir yoruma göre, bu duygulardan kurtulmaktan çok, bu duyguların izleme sırasında yücelip değerlenmesidir söz konusu olan. Daha çağdaş, yeni bir yorum ise, arınmanın izleyicide meydana gelmeyip, bu duyguları çağıran olayların ya da davranışların eserde arınması şeklindedir. Buna göre oğlun babayı öldürmesi, anayla evlenmesi gibi davranışlar, temizlenmesi gerekli yasak hareketlerdir (Sophokles'in Oidipus efsanesinden esinlenmiş tragedyasını anımsayalım).

Katharsis, hangi anlamı taşırsa taşısın, Aristo tragedyanın ahlâk yönünden yararlı olduğuna inanıyordu. Aristo'nun sanatla ilgili olarak belirttiği hususlardan biri de, doğadaki halleriyle tiksinmeden bakamayacağımız şeyleri, sanatsal kopyalarında gördüğümüzde, hele mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde tasvir edilmişlerse, onlardan zevk aldığımızdır.

En kaplamsal anlamıyla Aristo da sanatı eğitime ve ahlâka bağlı görür. Sanatın amacı kendi değildir, eğitimde ya da siyasettedir. Musiki ve daha çok şiir ise en etkili araçlardır. Her iki düşünürün de sanatın eğitsel, yurttaşlık görevlerine ilişkin ve politik önemi üzerinde durduğunu görüyoruz.

Platon ve Aristo'nun yaşadıkları İÖ 5. ve 4. yüzyıllar, tüm Batı dünyası için sanatın, bugünkü anlamda bile, doruğuna ulaştığı, gerek o zaman gerekse sonradan, klâsik diye tanımlanabilen ne kadar sanat olgusu varsa, tümünün uyduğu ilke ve kurallara varılmış bir dönem olarak kabul edildiği 'Yunan Klâsik' dönemidir. O çağın *Phidias* (500-438: Atina'daki Partenon tapınağı rölyefleri ve ünlü tanrıça Athena heykeli), *Polyklet* (470-430: ünlü 'mızrak taşıyan genç' heykeli), (Resim 7); Myron (etkinlik yılları 460-450: ünlü 'disk atan genç' heykeli), (Resim 8); *Praxiteles* (390-332: Belvedere Apollo'su ve Knidos Afrodit'i) (Resim 9) gibi heykelcileri, *Zeuxis* (460-396: üzüm yiyen bir çocuğun canlandırıldığı duvar resmi) gibi ressamları, ürün verirken, kuşkusuz filozof ve düşünürler plastik sanatlarda bu tarzdan başka bir tarzı akıllarına bile getirmiyor, bu veriler üzerinde düşünüp onlar hakkında yargılar veriyorlardı. Son derecede uyum içinde, oran ve orantılar açısından en yetkin biçimlemeler, özellikle insan bedenlerindeki dingin, uyumlu, ağırbaşlı, ciddi güzellik, 'idealize' olmuş insan güzelliğini yansıtmaktaydı (Ölçülülük, uyum ve orantı, us'un varabileceği verilerdir). Şu halde, gerek Yunan ve Roma klâsiği, gerek ondan sonra belli dönemlerde gene ortaya çıkan, aynı ussal ilke ve ku-

rallara bağımlı anlayışlar, yani *Rönesans* (15. yüzyılın ikinci yarısı 16. yüzyılın sonu) ve *Klasisizm* (18. yüzyılın ikinci yarısı 19. yüzyılın ilk çeyreği) anlayışları, bunun tam karşıtı gibi görünen 'barok' anlayış ve biçimlemelerden tümüyle ayrıdırlar. Burada 'neo-klâsik' teriminin, kullanılışına göre, kimi zaman Rönesans'ı, kimi zaman da 18-19. yüzyıl klâsik dönemini karşıladığına da değinmekte yarar var.

Öyleyse, Antik çağdaki yansıtmacı sanat anlayışını, Rönesans ve Klasisizm' de de izlemek olasıdır.

cc) Rönesans ve Klasisizm

Sanatın yansıtma olduğu görüşü, Batı'da, Rönesans ile gene canlanmış ve bu dönemde Aristo başlıca iki biçimde yorumlanmıştır:

1) Sanat genel doğanın yansımasıdır:

Bu kuramda doğa ile yalnız fiziksel doğa değil, insanın doğası, davranışları, uygarlığı, gelenekleri de anlatılmak istenir. Sanatta yansıtılan da genel tabiat, görünenin altında yatan gerçekliktir. Bu gerçeklik de ancak öze, yani insan doğasındaki ortak özelliklere inmekle ve onları yansıtmakla dile getirilebilir. Temelde bir olan, değişmeyen insana ilişkin ortak şeyler, tutkular, acılar, çocuk sevgisi, aşk gibi duygular sanat eserine konu olmalı ve işlenmelidir. Ancak böyle genel konular yansıtılırsa sanatçı özü yansıtmış olur. Geçici olan, yöresel, bireysel ve normal dışı konular ele alınmamalıdır. Ancak ortak tümeller kalıcı olabilir, herkesin her devirde beğeneceği konular olarak her zaman saygınlık görür. Homeros ve Shakespeare gibi şairler bunun için klasikleşmişlerdir.

Bu görüşlerin gene Rönesans döneminde rastladığımız bir başka yorumu da, sanatçının belli başlı 'tipleri' ele alması doğrultusunda olmuştur. Kıskanç, cimri, ukâlâ adam, kral, asker vb. tipler, kendi tiplerinin özüne uygun yansıtılmalıdır.

2) Sanat ideal doğayı yansıtır:

Bu görüş de Rönesans'ta canlanmış, uzantıları 19. yüzyıla değin süregelmiştir. Doğa kavramı bu kurama göre idealleştirilmiş, düzeltilmiş tabiat anlamına gelmektedir. Sanat ürününün zevk verebilmesi için dünyadaki çirkin, kaba, hoşa gitmeyen şeyleri atıp, yalnız güzeli, hoş olanı seçmesi ya da gerçekte bulunmayan güzeli, yani yetkinliği belirtmesi gerekir. Ahlaksal bakımdan idealleştirilmiş insan ve ilişkileri de eserlerde yiğitlik, yiğit ve dürüst bir arkadaş, sadık biri vb. kahramanlarla, yani ideal örneklerle canlandırılmalıdır.

Bu kuramın hareket noktası da gerçekliği yansıtma olmakla birlikte, hayal edilen 'mükemmel' bir dünyanın yansıtılmasına varılıyor. Savunucuları bu çelişkiyi Neo-platoncu bir felsefeye ve Plotinos'a dayanarak açıklıyor. Plotinos (İÖ 204-270), Platon'un gerçekliği bilmeyen, görünüşe kapılmış olarak tanımladığı şairine karşılık sanatçıyı bir yaratıcı saymış, ideaların kopyalarını değil, doğrudan doğruya ideaları yansıtan kişi olarak tanımlamıştır: "Doğadaki nesnelerin taklitlerini veriyor diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki görünen nesneleri kopya etmez sanat; doğanın kendisinin kopya ettiği formlara (idealara) uzanır doğrudan doğruya... Doğanın eksikliklerini giderir. Phidias, Zeus'un heykelini yaparken duyu dünyasından bir model kullanmadı, fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form alırdı diye düşündü ve bunu kavradı".

Aristo'nun geneli ve bu dünyadaki gerçekliği yansıtan sanatçısına karşılık, bu kurama göre düşünenler ideaları gerçeklik sayıp, var olandan daha iyisinin ve örnek olabilecek bir gerçekliğin yansıtılmasını söz konusu ediyorlardı. Nesnelerin özünün verilmesi, bu dünyadakilerin kusurlarının silinmesi; onların olduğu gibi değil, olmaları gerektiği gibi verilmesi üzerinde duruldu.

Her ikisi de, aslında Aristo'ya bağlı olan bu iki görüş, Rönesans ve Klasisizm dönemlerinde egemen olmuştu. Yunan'da da

sanatın zevk vermek ve eğitmek gibi iki işlevi üzerinde durulmuştu (Horatius, İÖ 65-8). Rönesans ve Klasisizm çağlarında gene bu iki işlev üzerinde duruldu. Aristo'nun bilgisel anlamda, yaşamı, gerçekliği sanat tüketicisine göstermesi bakımından sanatın eğitici değeri, bu çağlarda başka türlü yorumlanmıştır.

Sözgelimi tipik bir Rönesans eleştiricisi ve şairi şöyle düşünüyordu: "Sanat yansıtmadır, amacı *eğlendirerek eğitmedir*. Bilgilerin en önemlilerinden felsefe kuramsaldır, soyut kurallar koyar, kuruluğu dolayısıyla etkili olamaz. Bir diğer bilgi dalı da tarihtir, bu, gerçi somuttur ama alanı dardır, olmuş olanı anlatır; olması gerekeni, insanın yapması gerekeni veremez, kötü örnekleri de aktarır. Felsefe ve tarihin eksik yanlarını kendinde tamamlayan ise edebiyattır. Yazın, insanlara örnek olabilecek, ders verebilecek olay ve durumları yaratabilir, hem olayları somutlaştırır hem de olması gerekeni verebilir, iyiyi ödüllendirip kötüyü cezalandırabilir. Edebiyat eğitim yönünden felsefeden de tarihten de daha etkilidir" (Sir Philip Sidney, 1554-1586).

Plâstik sanat dalından verilebilecek kimi örnekler, Rönesans'ın tüm kültürel, bilimsel ve sanatsal çerçevesine ışık tutabilir. Donatello'nun (1386-1466) David heykeli (Resim 10), Antik Yunan'dan tanıdığımız ağırbaşlı güzellik, oran, uyum ve güzelleme gibi ögeleri, bu kez Tevrat'tan alınmış dinsel mitolojiye ilişkin bir konu ile karşımıza çıkarmaktadır. Rönesans'ın ünlü iki ustası Leonardo Da Vinci (1452-1519) ile Michelangelo, biri Mona Lisa'daki uyumlu, simetrik güzellikle (Resim 11), diğeri ise özellikle heykelcilik alanındaki çağını aşmaya başlamış biçimlemeleri ile (klasik güzelleme örneği olarak Vatikan'daki Pieta grubu [Resim 12], Bacchus; Rönesans'ın dengeli, uyumlu kurallarını kırmaya başlayan Medici ailesi mezar anıtı ile ayaktaki Pieta'sı) (Resim 13) karşımıza çıkarlar.

b) İkinci Dönem (19. yüzyıl)

aa) Gerçekçilik Akımı ve Yansıtmacı Kuram

19. ve 20. yüzyıllarda sanatı açıklamak için, gene 'yansıtma' kavramını kullanan toplumcu sanat görüşlerinin ve bu estetiğin temeli ise gerçekçilik akımı üzerinde durulmadan anlaşılamaz.

Batıda Klasisizmin son dönemlerinde, 19. yüzyılın başlarından başlayarak bir süre (1810-1850) Romantizm akımı* egemen olmuş, ona belki de bir tepki olarak gerçekçilik (Realizm) akımı da 1830'larda kendi'ni göstermeye başlamıştır.

Resim alanında da kendini gösteren gelişmeler için bir iki örnek verilecek olursa, C.D. Friedrich'in (1774-1840) 'Meşe'si (Resim 14), Carus'un (1789-1869) 'Deniz Kıyısında Akşam'ı (Resim 15), ne kadar duygusal, duygu yüklü, uzakları çağrıştıran resimlerse; H. Thoma'nın (1839-1924) 'Çayırda Küçük Çoban'ı (Resim 16), 'Masal anlatan büyükanne' resimleri ile W. Leibl'ın (1844-1900) 'Köy Odasında Siyaset' (Resim 17) tablosu ve Daumier'in (1808-1879) '3. Mevki' adını taşıyan resmi (Resim 18) de o kadar gerçekçi, açık-seçik, gündelik yaşamla ilgili ya da sınıfsal yaklaşımlı (Daumier) resimlerdir.

Bilindiği gibi 19. yüzyıl toplumsal ve ekonomik yaşamda köklü değişikliklerin başladığı bir yüzyıldır, özellikle 20. yüzyıl başlarında daha da hızlı değişmeler yer almış, endüstrileşme süreci içerisinde, toplumsal açıdan, işçi sınıfı giderek ağırlığını duyuran bir güç olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Felsefede, sanatta da oluşumlara koşut olarak ve bir anlamda bunların koşullandırdığı değişiklikler ve yönelmeler görülür. Sanatta, romantizme karşı gerçekçilik ve yansıtmacılığın güçlenmesini, ay-

---

* Duygu ve duygusal'ın egemen olduğu, bireyci, kurallara baş kaldıran, aşırı gerçekçilikten ve gündelik yaşamın tekdüzeliğinden kaçan, ruhsal, dinsel, mucizevi olana kaçışı simgeleyen akım.

nı zamanda yukarıdaki gelişimlere bağlamak da olasıdır. Giderek güçlenen gerçekçilik görüşü, kimi yerlerde, toplumsal ve ekonomik olayların öneminin vurgulanmasıyla, sanat olayının kendine özgü yapısı ve niteliğini, sanatçının öznel yaratıcı gücünü gereğinde küçümseyebilmiştir de. Kuşkusuz bu akımın gelişmesinde, zamanın 'pozitivist' düşünü temelleri büyük rol oynamıştır.

Batıda özellikle büyük yazarlar (Stendhal 1783-1842, Balzac 1799-1850, Dickens 1812-70, Flaubert 1821-80, Zola 1840-1902, Maupassant 1850-93 vd.) yetiştiren gerçekçilik akımı da sanatı açıklamak için yansıtma kavramını kullanmıştır. Sözgelişi Stendhal'e göre "roman, yol boyunca gezdirilen bir 'ayna'"dır.

Gerçekçilik akımının, çok kısa ve bütünsel olarak ve özellikle edebiyatta uyduğu genel kurallar şöyle toparlanabilir:

1) Konu olarak çağdaş toplumun gündelik, olağan yaşamı işleniyordu. Romantiklerin günlük gerçeklerden uzak, idealleştirilmiş konuları yerine, tümüyle gözlemlere dayanarak, toplum ve günlük yaşayış yansıtılıyordu.

2) Yansıtılacak gerçek tüm yönleri ile yansıtılıyor, iğrenç ve ayıp olan da sanata girebiliyordu.

3) Devrin bilimselliğinin etkisi ile fizik dünyasındaki gerekircilik (determinizm) gibi, insan dünyasında da bir gerekirciliğin varlığına inanılıyor; ve olaylar, ne mucizeler ne de rastlantılarla açıklanıp ruhbilimsel (psikolojik) ve toplumsal (sosyal) kuralsılarla açıklanmaya çalışılıyordu.

4) Böyle bir gerçeği yansıtacak sanatçı da, laboratuarda deney yapan bilim insanı gibi nesnel olmalıydı; gözlem ve deneylerinin sonucunu olduğu gibi vermeliydi. Topluma bakan sanatçı gördüklerini, gerçeği olduğu gibi yansıtmalıydı. Flaubert ve Zola'nın ısrarla üzerinde durdukları bu yönteme göre, gerçekçi romanda yazar olaylara dışardan bakıp onları olduğu gibi

yansıtacak, kendi görüşüne eserde yer vermeyecekti (bkz: Doğan, Mehmet, *100 soruda Estetik*, s. 273-375).

Özellikle romanda gelişen bu gerçekçilik anlayışını, kimi yazarlar yöntem bakımından kimileri de konu bakımından benimseyip sürdürmüşlerdir. Gerçekçi romanın gelişiminde en önemli yönlerden biri de psikolojik gerçekçilik anlayışıdır, insanın iç dünyasını doğru olarak yansıtma amacı, 'bilinç akımı' tekniğine değin gelip dayanmıştır (Moran, s. 29-30).

Batıdaki gelişiminin yanı sıra, Rusya'da da 'Gerçekçilik' gelişmiş, ancak bu gelişim başka yönelişler göstermiştir. 19. yüzyıl ortalarında Turgenyev (1818-83), Çekhov (1860-1904), Gorki (1868-1936), Tolstoy (1828-1910) gibi yazarlar yanında, Bielinski (1810-48), Çernişevski (1828-89), Dobrolyubov (1836-65) gibi kuramcılar, toplumcu görüş ve tutumlarından dolayı, daha ilerdeki yıllarda toplumcu kuramlarca benimsenmişlerdir. "Toplumcu gerçekçilik' anlayışı içinde, bu kuramcıların görüşleri yeniden incelenmiştir.

Adı geçen bu üç kuramcı, biraz hayalci bir toplumculuk anlayışıyla popülizmi savunurlar. Onlara göre yaşam ve sanat şimdiye dek sanki iki ayrı kutup gibi görülmüş; sanat, soylu sınıfa özgü bir zevk aracı olagelmiştir, bunun için de halkın yoksulluğuna yapılmış bir aşağılama gibidir (*100 Soruda Estetik*, s. 122).

Bielinski, 'Edebi Hayaller' adlı yazısında, yazarların içinde doğdukları ve yetiştikleri halkın ruhunu eksiksiz dile getirebileceklerini savunur. 'Edebiyata Bakışlar' adlı yazısında ise, sanatın gerçekliğin yeniden yaratılışı olduğunu, öyleyse sanatın rolünün yaşamı düzeltmek ya da güzelleştirmekle sınırlandırılamayacağını, sanatın yaşamı gerçekte nasılsa öylece göstermesi gerektiğini ileri sürer. Güzel ile ahlaksal olanı birbirinden ayırdığı için Gogol'ü (1809-52) över; sanat için sanat görüşünü savunup *güzel'i* baş tacı eden Puşkin'e (1799-1837) ise soyluların görüşlerini yansıttığı için çatar. Önceleri idealizmi ve Hegelci gö-

rüşleri benimsemiş olan Bielinski, 1840'lardan sonra sanata toplumsal bir görev yükleyerek sanatın amacının *toplumsal yararcılık* olduğu düşünüsünü geliştirmiştir.

Çernişevski'nin estetik anlayışının temelinde de *toplumsal yararcılık* bulunmaktadır. 'Güzel, yaşamın kendisidir' görüşünden yola çıkarak şöyle bir düşünü dizgesi geliştirir: "Yaşam ve gerçeklik sanattan üstündür. Sanatın görevi, yaşamda insanın dikkatini çeken ancak gerçek yaşamda duymaya ya da incelemeye fırsat bulamadığımız ilgi çekici şeyleri yeniden canlandırmaktır. Bilim ve sanat, yaşamı inceleyen kimse için bir el kitabıdır. Sanatın tek amacı, gerçekliğin yerini tutmaktır".

Demek ki Çernişevski sanata, bir yandan yaşamı yeniden canlandırmak, bir yandan da onu açıklamak görevini yükler. Böylece bir bakıma sanatı bilimden, tarihten ayırmaktadır. "Bilimle sanatın dile getireceği her şey yaşamda vardır, hem de en eksiksiz, en yetkin biçimde... Yaşam, ozan ya da bilim insanlarının yarattığı tüm eserlerden daha eksiksiz, daha doğru, sanatla doludur" diyen Çernişevski, amacının imgelem (hayal gücü) karşısında gerçeği övmek ve sanat eserlerinin yaşayan gerçekle karşılaştırılamayacağını göstermek olduğunu söyler. Ona göre sanat eserleri, gerçek yaşamdan aşağıdırlar.

"Nasıl bilim gerçeğin üstüne çıkmayı düşünmüyorsa, sanat da gerçeğin üstünde olduğunu sanmamalıdır. Sanat şu ereği güttüğünü açıkça söylemelidir: İnsanın eksikliklerini tamamlamak üzere, zevkin, gerçekliğin sağladığı eksiksiz estetik zevkin bulunmadığı yerlerde, bu değerli gerçekliği mümkün olduğunca yeniden yaratmak ve insanın iyiliğine kullanılacak biçimde açıklamak".

Edebiyatın ulusal özelliği üzerinde duran Çernişevski, Rus yazar ve sanatçılarını Rus yaşamını, her türlü süsten arınmış tüm doğruluğu ile yansıtmağa çağırır. Alman romantizmi ya da öteki yabancı edebiyatlar onları ilgilendirmemelidir.

Sanat yapıtı, sanatçının kişisel yetenek ve gücünden çok, yansıttığı yaşam gerçeğine, ekonomik ve toplumsal düzeye bağlıdır. Sanat eseri insanlar arasındaki ilişkilerin düzeltilmesine, iyileştirilmesine yardım ettiği ölçüde değer kazanır (*100 Soruda Estetik*, s. 125).

Çernişevski'ye göre sanat, gerçekliğin yansımasıdır; fakat bu, kopyacılık anlamında değil, öze ait olanın yansıtılmasıdır. Eski bir kuramı sürdürdüğünü Çernişevski şu sözlerle belirtir: "Bu Eski Yunan'da yaygın olan ve Platon'da, Aristo'da ve Demokritos'ta rastladığımız tanımlara yakındır". Ayrıca Rusya'da başlayan daha değişik bir gerçekçilik anlayışının gelişimi bakımından çok önemli bir husus, Çernişevski'nin şu görüşlerinde yatar: Yazar (ve sanatçı) gerçekliği yalnızca yansıtmaz, onu *açıklar ve yargılar*. Bunu yaparken de *yansız kalamaz*.

Demek ki önemli bir nokta da Batı'daki gerçekçilerden ve kuramlarından bir ayrılış söz konusudur.

Dubrolyubov ise yazın ürününün, çeşitli sorunlara yaklaşmak için bir fırsat sayıldığı eleştiri türünün, çağdaş anlamdaki kurucusudur. O da Rus edebiyatının evriminde görülen ulusal ve halkçı görünümlerle uğraşır; aynı zamanda sanatçının kişisel değerine de önem verir. Ona göre sanat ürünü, bir tohum halinde sanatçının dehasında vardır, gerçeklik ise sanatçıya somut bir destek görevi görür.

bb) Marksist Estetik ve Marx ve Engels

Estetik üzerine, ne Marx (1818-83) ne de Engels (1820-95) bir eser yazmışlardır. Hatta denebilir ki, estetik, gerek Marx ve Engels gerekse onlardan sonra gelen Marksist filozof ve düşünürlerce en az işlenmiş bir alandır. Klasik estetiğin gerisindeki iki bin yılı aşkın birikime karşılık Marksist estetik, genç ve arkasında yüzyılların birikimi olmayan bir dal sayılabilir.

Marx, entelektüel hayatının başında estetik sorunlarla uğraşmıştır. İlk edebi çalışmaları şiir üzerindedir. Sonra Marx'ın ilgisi ve çalışması felsefeye, siyasal ve ekonomik alanlara kaymış ve bunlarda yoğunlaşmıştır. Eğitimi sırasında Yunan ve Lâtin klasiklerini okumuştur. Homeros (İÖ 800'ler), Shakespeare (1564-1616), Goethe (1749-1832), Balzac sevdiği yazarlardandır. Kendisi de şiir, roman yanında bir tragedya yazmayı denemiştir. Bir roman eleştirisi ve bir tragedya eleştirisi bilinmektedir (Moran, s. 32). Engels de özellikle mektuplarında, sanat ve edebiyat konusunda Marksist estetiği etkileyen birçok düşünüyü dile getirmiştir.

Marx'ın en çok ilgilendiği estetik görüş, Hegelci estetik olmuştur. Hegel estetiği, yer yer maddeciliğe yakındır, ama sorunlara (Marksistlere göre) devrimci görüş açısından bakmadığından burjuva düzenini insanlığın gelişiminin tek ve son aşaması sayar. Böylece Klâsik Alman estetiği, sanatı yaşamın üstünde, ama aynı zamanda, soyut düşünceye oranla daha aşağı derecede bir yere yerleştirir. Marksistlere göre tarihin dışında ve üstünde oluşları, bu estetikçileri hep aynı sorunların kısır döngüsü içinde bırakmaktaydı.

cc) Marksist Öğretiye Dayalı Sanat Kuramı

Bütünsel olarak Marksist estetik diye tanımlanan estetik anlayışı, sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştırarak işe koyulur. Bu anlayışa göre sanat, sanat akımları, türleri ve biçemleri (üslûpları) toplumun ekonomik yapısı ile ilişkili olarak belirlenir. Sanat bu ekonomik yapıyı yansıtır. Ekonomik yapı ya da üretim güçleri ve üretimi yapan toplumsal sınıfların birbiriyle ilişkisinin oluşturduğu bir toplumun alt-yapısı, aynı zamanda o toplumun üst-yapısını belirler.

Bu görüşe göre sanat tarihi de, tarihsel maddecilikle açıklanır. Her çağın toplumsal ekonomik koşulları kendilerine göre

bir düşünü dizgesi yaratır. Din, ahlâk, hukuk, felsefe, değer yargıları gibi, sanat da üst-yapının bir parçası olarak alt-yapıya, ekonomik temele dayanır.

Alt-yapının üst-yapıyı doğurduğunu, üst-yapının alt-yapıya dayandığını söylerken, bu kuramcılar karşılıklı bir ilişki ve etkileşimi de kabul ederler. "Siyaset, hukuk, felsefe, din, edebiyat, sanatsal gelişmeler, ekonomik gelişime dayandığı gibi, her biri tek tek diğerlerini ve ekonomik temeli etkiler (Engels). Gene aynı düşünür, her somut durumun tek başına incelenmesini, sanat konusunda, ekonomik gerekirciliğin dar bir görüşle ele alınmasını salık veriyor.

Bilindiği gibi diyalektik maddeci görüş ve tarihsel maddecilik, toplum tarihinde başlıca şu aşamaları görmekteydi: İlkel toplumlar, kölelik üzerine kurulmuş toplumlar, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve komünizm.*

Gene bu görüşe göre düşünü dizgeleri, felsefe dizgelerinin doğuşu, dinsel inançlardaki değişimler, yeni sanat türlerinin ortaya çıkışı, değer yargılarının değişimi, ekonomik yapıda meydana gelen değişikliklerin doğurdukları sonuçlardır. Sınıflara ayrılmış bir toplumda, üst-yapı, ekonomik bakımdan egemen olan sınıfın görüş ve isteklerini yansıtır. Bir çağın sanat anlayışı da, sanat biçemi de genellikle bilinçli ya da bilinçsiz olarak egemen sınıfın çıkarını 'temsil ve ifade eder'.

Sanatın alt-yapı ile ilişkisi ise daha karmaşıktır. Sözgelimi Yunan sanatı Marx'ı uzun uzun düşündürmüştür. Ekonomik gelişmenin ileri olmadığı Yunan'da sanatın bu ölçüde ileri gitmiş olması gerçeği karşısında Marx, toplumsal yapı ile sanatın ilişkisini araştırırken bu gerçeğin kendi kuramı açısından en azından 'düşündürücü' olduğunu kabul etmiş görünmektedir (bkz. Moran, s. 34).

---

* Günümüz marksist literatüründe bu görüş büyük ölçüde aşılmıştır. (y.n.)

Temelde Marksist estetik de, birçok değerli sanat ürününün, kendilerini oluşturan koşullar ortadan kalktıktan sonra da, değer ve etkilerini sürdürdüğünü kabul ederek, bu olguyu "kültürel biçimlerin eşit olmayan gelişim yasası"na bağlar ve dolayısıyla sanat ürünlerinin kalıcı, onların estetik yaşamları olduğunu yadsımaz (*100 Soruda Estetik*, s. 118).

Yinelemek gerekirse, sistematik biçimde bir estetiğin ilkelerini, ne Marx ne de Engels hazırlayıp işlemiştir, yalnızca yapıtlarında özel olarak şu ya da bu sanat ürünü üzerine yargılar ve yöntem konusunda uyarıcı gözlemlerde bulunmuşlardır. Bunları uç uca koymak Marksist bir estetik kurmaya yetmez, ancak diyalektik (eytişimsel) maddeci yöntemin sanat sorunlarına uygulanışı yönünden ikisi de kendilerinden sonraki kimi düşünürlere yol gösterici olabilmişlerdir (*100 Soruda Estetik*).

Bütünsel olarak Marksist estetik diye tanımlanan estetik anlayışı incelemek için iki dönem saptanabilir: 1934'e kadar olan gelişmeleri kapsayan dönem ve 1934'ten sonraki gelişmeleri kapsayan dönem.

1934'e Kadar Olan Dönem (Plehanov):

Marksist öğretiden hareket ederek ilk kez estetik bir kuram geliştiren G.V. Plehanov'dur (1856-1918). Sanatın doğuşu, estetik zevk, yaratıcılık gibi sorunlara eğilmiş ve Marksist felsefenin temel düşünüsü olan, olayların maddesel ve ekonomik nedenlerle açıklama ilkesini bunlara uygulamaya çalışmıştır. Sanatın doğuşu sorununu incelerken antropolog ve biyologların araştırmalarından yararlanmıştır. Ona göre sanatın kökeni iş'tir. Dans, şiir, resim, süsleme, ilkel toplumların fayda gözeterek giriştikleri etkinlikten doğar (beslenme, barınma gibi). İş yaparken mırıldanılan şarkılarla, belli bir ritim, dolayısıyla düzen sağlanır ki, bunun sonucu olarak o iş daha kolay ve düzenli görülmüş olur. Eski mağara resimleri de, ava çıkan ilkel insanı av-

lama işinin kolay geçmesinin sağlanması amacı ve inancıyla çizilmiş, büyü ve sihir esasına dayanan şekillerdi. Dans ise gene ilkellerin belli güçleri kendi içlerinde toplamak için taklit ettikleri hayvan hareketleriydi.

Böylece Plehanov, bol örneklerle sanatın (bir anlamda da oyunun) başlangıçta üretim etkinliği ya da insanların korunması, beslenmesi, kısaca yaşaması için yararlı olacak eylemlerden doğduğunu savunur. İlkel toplumlarda güzel sayılan şeylerin de gene toplum koşullarına göre belirlendiğini söyleyerek ekonomik koşulların oluşturduğu değer yargıları üzerinde durur. Bedenlere takılan süs eşyalarının, önce süs olsun diye değil, takana getirdiği sihirli güç için takıldığını, ilkel Afrikalılarda demir değerli olduğu için demirin güzel sayılıp süs eşyası yerine geçtiğini, bedenlere koruyucu ve büyü gücü olarak sürülen yağların ve boyaların da süsten önce yarara bağlı olduğunu ileri sürer. Yani nesnelere insan, estetik açıdan önce faydacı acıdan bakar.

İlişkilerin karmaşıklaştığı, işbölümünün arttığı ileri toplumlarda, sanatın alt-yapıya dayandığını belirtmek zorlaşır, çünkü bu etki daha dolaylıdır. Plehanov, bir estetik zevkin varlığını kabul eder, ancak "ne kadar çıkardan uzak görünürse de bir sanat eserinden alınan estetik zevk ya da bir şeyi güzel bulmamızın asıl nedeni, onun hiç değilse insan türüne yararlı oluşundandır" diyerek, bu zevki gene de faydaya bağlar.

Plehanov, toplumsal yönden faydalı olan her şey güzeldir demeye getirmiyor, ama güzel şeylerin, toplumsal faydası olan şeyler arasında yer aldığını söylüyor. Bir yandan da estetik duyguyu sanat alanında önemli bulduğuna göre, toplumsal bakımdan faydalı olan sanat eserleri arasından hangilerinin sanat eseri sayılabileceğine ilişkin ölçütleri de getirmesi gerekmektedir (Moran, s. 39). Burada bir eksiklik buluyoruz.

Plehanov, bir sanat ürününün değerini, en sonunda ve kesin olarak belirleyen şeyin, onun özünün değeri olduğunu kabul e-

der. Biçim, sıkı sıkıya içeriğe bağlıdır. Toplumların ya da sınıfların yükseliş dönemlerinde biçimle öz tam bir uyum içindedir. Biçimin öze üstün gelmesi toplumun bir çözülme dönemine girdiğini gösterir. Böyle bir girişim ya yozlaşmış bir toplumsal düzende yozlaşmış sanatı (fütürizm, kübizm vd.) ya da sanatçının toplumsal çevreyle kesin bir uyuşmazlığını ifade eder (sanat için sanat). Yükselme dönemlerinde ise biçim içerikten geride kalır (*100 Soruda Estetik*, s. 129-130).

Plehanov'a göre, sanat ürününün biçimi her zaman içeriğine uygun olmalıdır. Sanat yapıtını bilimsel yapıttan ayıran, onun gerçekleri mantık yoluyla değil, imgeler diliyle dile getirmesidir. Bir yazar imgeler yerine mantıksal kanıtlarla bir konuyu açıklamaya çalışırsa bu bir sanat ürünü değil, olsa olsa bir makale olur.

Plehanov, 'Sanat ve Toplumsal Yaşam'* adlı yazısında sanatçı ile egemen sınıf arasındaki ilişkinin sanatçıyı ve ürünlerini nasıl etkilediğini açıklar: "Belli bir sınıfın sanatı, o sınıf ilerici bir sınıf olmaktan çıkınca yozlaşır" der. Örnek olarak burjuvazi ve sanatını ele alır. Burjuvazi (sömürücü soylular ve kilise dışında) eski düzenin karşısına çıktığında toplumun tüm insanlarının katılacağı bir ideolojiyi temsil ediyordu. Burjuvanın çıkarlarıyla, çalışan tüm kitlelerin çıkarlarının aynı olduğu dönemde, sanatçıların düşünüşleri ile toplumun geniş kitlelerininki birbirine yakındı. Fakat burjuvazinin çıkarları çalışan emekçi kitlenin çıkarlarıyla uyuşmaz olunca ve özellikle proletaryanın çıkarlarıyla çatışmaya başlayınca, sanatın yaklaştırıcı niteliği daralmış oldu. İşte böyle bir durumda sanat yozlaşmaya başlar, sanatçı gerçeklikle ilgilenmemeye, ondan kaçmaya başlar, sanatın yalnız biçim yönü ile uğraşır, 'sanat için sanat' öğretisi ya da 'mistisizm' gibi öğretilere kayar (*Sanat ve Sosyalizm*, s. 71).

---

* "Plehanov: *Sanat ve Sosyalizm*'de bir bölüm olarak yer almaktadır. Bkz. Kaynakça.

Plehanov'a göre bir sanat ürününü yargılarken, onu çağının koşulları içine yerleştirmeli ve aceleye getirilmiş genellemelerden kaçınılmalıdır. Sanat ürünleri insanın toplumsal ilişkilerinden doğduğuna göre, sanat dilinden toplumbilim (sosyoloji) diline çevrilebilir ve bu yolla açıklanabilir. Öyleyse bir sanat ya da edebiyat eserinin tam olarak anlaşılabilmesi için her şeyden önce sanatçının içinden geldiği toplumsal psikolojiyi bilmek gerekir.

Sanat ve edebiyat ürünleri, belli tarihsel-toplumsal-ekonomik ilişkilerin sonucu olan olgulardır. Bu ürünlerin, bu ilişkiler üzerinde, ekonomik alt-yapı gene de kesin ve belirleyici bir etkendir. Bu ilişkilerin değişmesiyle toplumun estetik beğenisi, buna bağlı olarak da sanat ürünleri ve sanat eleştirileri de belli bir yönde değişir.

Beğeni ve sanat anlayışının sanat yapıtları biçiminde oluşmasında kişisel yetenek ve dehanın rolü o kadar önemli değildir. Bir toplumun ya da herhangi bir toplumsal sınıfın sanatı, içinde bulunduğu toplumsal-ekonomik aşamaya göre belirlenir (*100 Soruda Estetik*, s. 127).

Sonuç olarak Plehanov, toplumsal koşulların güzellik zevkini ve sanat eserlerini belirlediğini söylerken, aynı zamanda sanatın kendine özgü yapısını ve değerini de korumaya, sanatı propaganda aracı saymamaya çalışır, devletin sanatçıya yol göstermesine karşı çıkar. Plehanov'un bu tutumu, sanat ürününün siyasal yönü ile estetik yönünü ayırmış görünmesi, bir süre sonra onun ve izleyenlerinin Rusya'da gözden düşmesine neden olmuştur. 1930'larda Marksist estetik, *toplumcu gerçekçilik* kuramıyla yeniden biçimlenmeye başlamıştır (Moran, s. 40).

1934'ten Sonraki Dönem (Toplumcu Gerçekçilik):

Toplumcu gerçekçilik anlayışına geçmeden önce, bu terimin ortaya çıkışını hazırlayan tarihsel koşulları incelemek yararlı olacaktır. Terimin kendisi, başlangıçta, ne daha önce yaratılmış sanat yapıtlarından çıkmış ne de onların yorumuna ve ortak yanlarına

dayanan bir kuramı, bir üslubu yansıtmaktaydı; siyasal güçlerin, tüm sanatsal yaratma'ya uygulamak istedikleri bir sanat politikasını yansıtmaktaydı. Bunun kökleri, Lenin'in 1905'te yazdığı 'Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı' adlı yazıya dayanan, sanatı denetim altına almak isteyen görüştür. Şu da gözden kaçırılmamalıdır ki Rus edebiyatı, geleneksel olarak her zaman siyasetin içinde olmuştur. Çarlık rejiminin toplumsal düşünce ve eylemlere uyguladığı baskı, siyasal savaşım alanını kısıtlamış, edebiyatı da siyasal düşüncelerin tartışıldığı bir alan durumuna getirmiştir. Politikacılar sanat ve edebiyatla ilişkili kuramsal tartışmalara sürüklenmiş, sanatçılar da politikanın içine itilmiştir (Bir bakıma Bielinski, Dobroyubov ve Çernişevski'nin estetik görüş, kuram ve eleştirileri, sanatı, gerçeklik karşısında aşağı bir derecede görecek kadar politikaya bağlıdır).

Lenin'in 1890'lardan 1920'lere kadar Rus edebiyatının sorunları üzerine yazdıkları, devrimci eylem içinde sanatın görevini saptamak içindir. Ekim ihtilalinin önemli kişilerinin birçoğu sanat ve edebiyat kuramlarıyla ilgilenmişlerdir. Lenin, Buharin, Troçki, Lunaçarski gibi.

1917-34 arasında, yeni toplum düzeninde, sanat ve edebiyatın yeni biçimi, sanatta özgürlük ya da bağımlılık sorunları tartışılmış, yöneticilerce özgür anlatım hakkı titizlikle korunmaya çalışılmıştır. Önceleri iki grup belirmişti: Bir grup, eski edebiyatı tümüyle bir kenara bırakıp yeni proleter bir edebiyat yaratmaktan yana idi. İkinci grup ise klâsik edebiyatın en iyi örneklerinin saklanması ve yeni toplumcu edebiyatın bu kalıt üzerinde kurulması gerektiğini savunmaktaydı. Parti de bu ikinci görüşü benimsemişti. İlk eğitim bakanı Lunaçarski, devrimci hükümetin bireysel yaratma hakkını saklı tutması gerektiğini savunmuştu. Bu arada ortaya birçok bağımsız yazar birlikleri çıkmıştı. Bunlar, edebiyat üzerinde hiçbir denetimi kabul etmediklerini açıklamışlardı. Ancak 1920'de Proletkült Kurultayı, Lenin'in diktesiyle proletarya edebiyatının hükümet ya da parti

denetiminden geçmesine karar vermiştir. Troçki gibi, parti içinde bu karara katılmayanlar da bulunmakta idi.

Stalin'in parti yönetimini kesin olarak ele almasından sonra, 1920 kararı gene güçlenmiş, 1928'de bütün grupların katıldığı konferansta, edebiyatın, tiyatronun, sinemanın propaganda ve kışkırtma görevleri tartışılarak şu karar alınmıştı: "Birinci beş yıllık plan süresince tüm sanatçılar ve yayınevleri, plan ereklerini göz önüne alarak çalışmalarda bulunacak, kültürü ve sanatları tüm halka yayacaktır".

Parti, 'Rus Proleter Yazarlar Birliğini' (RAPP) desteklemeye başlar. Birlik, partinin de desteğiyle birçok edebiyat dergisi ve yayınevi üzerinde denetim kurar, kendisine uymayan sanatçıların eserlerini yayınlamaz, hatta onları halk düşmanı ilan eder.

Bu diktatörce eylemlere karşılık, örgüt içindeki yazar ve diğer gruplar savaşımlarını sürdürürler. Bunun sonunda yazarlara ne yazacaklarını, nasıl çalışacaklarını dikte etmekten çok, toplumsal gerekliliğin bilincine ulaşmalarında yardımcı olunması görüşü önem kazanır. Önemli olanın dikte edilmiş temalar değil, doğru bir dünya görüşü olduğu belirlenir. Bu doğru dünya görüşü, kuşkusuz Marksist görüştür. Tarihsel somutluk içinde işçi sınıfının eğitiminin gözetilmesi de koşullar arasındadır.

Bu bağlamda, sözgelimi edebiyat, yaşayan insanın psikolojik ve sosyolojik portresini gerçekçi bir biçimde çizerek sovyet yaşamını bütün iyi ve eksik yanlarıyla ortaya serecektir. 1932'de Merkez Komite kararıyla Rus Proleter Yazarlar Birliği dağıtılır, bütün grupların Sovyet Yazarlar Birliği'nde toplanması önerilir. Tüm gruplar dağılır. 1934'te birlik kurulur. Sanat dünyasında özgürlüğün gelmiş olduğu kabul edilir. Oysa bu partinin tüm sanat etkinliklerinde denetimi ele geçirişinin ilk adımıdır. RAPP'ın proleter edebiyat görüşünden vazgeçilir. Çünkü sosyalizme doğru ilerlenirken, zaten bütün edebiyatın özünde toplumcu (sosyalist) olması gerekmektedir.

Sovyet Yazarlar Birliği'nin I. Kurultay'ında (1934) toplumcu gerçekçilik (sosyalist realizm) terimi kabul edilir. Kurultayda Gorki, toplumcu gerçekçiliği "dünyayı değiştiren ve yeniden kuran insanların gerçekçiliği" olarak tanımlar. İlerde kültür bakanı olacak Zdanov ise, Stalin'in politik ereklerinin yorumcusu olur: "Edebiyatımız amaçlı bir edebiyattır ve biz bununla övünürüz, çünkü amacımız emekçileri ve tüm insanları kapitalist köleliğinin boyunduruğundan kurtarmaktır".

Birinci Kurultay sonunda kabul edilen tüzükte, toplumcu gerçekçilik şöyle tanımlanır: "Sovyet edebiyatının ve eleştirisinin temel yöntemi olan toplumcu gerçekçilik, sanatçıdan, gerçekçiliğin devrimci gelişim içinde doğru, tarihsel bakımdan somut bir betimlemesini vermesini ister. Bundan başka, gerçekliğin bu artistik betimlemesi şu görevle bir arada olmalıdır: Kitlelerin toplumculuk ruhu içinde ideolojik olarak değiştirilmesi ve eğitilmesi".

Toplumcu sanat alanında 1954'e kadar bu tutum egemen olur. Böylece sanat eserinin, özellikle yazılı sanat eserinin edebiyat kuramından sonra geldiği, yani ille de yazar (yaratıcı sanatçı) olması gerekmeyen bilim insanlarının ilkin eserin kuramsal verilerini saptadığı ve sonra yazarın bunlara uyduğu bir durum ortaya çıkmış oluyordu. Yazınsal eserler ya da sanat eserleri kuramcıların kendilerine dayanıp çıkarsamalar yapacağı bir biçimde değil, tersine bu alanda olguların, yani ortaya çıkacak eserlerin onların kuramına boyun eğeceği düşünülebiliyordu.

Sonuçta bir kalıplaşma oluşmuş, genel olarak sanat solmuş, tekdüze olmuştur. Umulanın tersine sanat etkileme gücünü yitirmiştir. Brecht, bu olguyu şöyle eleştirir: "Sanat, bürolarda oluşan sanat anlayışlarını sanat eserlerine aktarmaya uygun bir alan değildir. Ölçü üzerine, yapılsa yapılsa çizme yapılır. Bir tavuk çiftliği kurar gibi şiirsel üretimi ayarlamak partinin görevi olamaz. Şiirler de yumurtalar gibi birbirine benzer sonunda".

Gerçekten, bu Zdanovcu dogmatik sanat görüşünün sonunda, geçmişinin sanat kalıtının yadsındığı, kişisel sanat eğilimlerinin sanatta saklı kalması gerekliliğinin hiçe sayıldığı ve böyle sanat eserlerinin sanat için sanat yapmakla suçlandığı bir dönem yaşanmıştır. Bir üst-yapı kurumu olarak sanatın, bölümsel (kısmi) de olsa özerkliği, öznel karakteri kabul edilmemiş, bu Marksist görüşe aykırı bulunmuştur.

Eserinin yayınlanması çoğu sanatçı için mümkün olmamış, bir memur-sanatçı türü ortaya çıkmış, sanatın propaganda niteliği bir süre başat olmuştur.

dd) Marksist Estetikte Yansıtma Nasıl Anlaşılmıştır

1934'e kadar olan dönemde, sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişki araştırılmış, sanatın, sanat akımlarının, türlerinin ve üslûbun ekonomik yapı tarafından belirlendiği kabul edilerek, yansıtma, üst-yapıya ait sanatın, bu yapıyı yansıtması biçiminde anlaşılmıştır.

İkinci dönemde yansıtma, yazarın toplumsal gerçekliği kavrayarak belirtmesi anlamındadır ve toplum koşullarının yazara yaptığı etki kadar, yazarın belli bir davaya yardımcı olacak şekilde toplumu etkilemesi gereği üzerinde durulmuştur. 1956-daki 20. kurultaydan sonra toplumcu gerçekçilik anlayışının daha sağlıklı bir yoruma ulaştığı söylenebilir. Bu anlayışa göre, toplumcu gerçekçilik kuramı sanatsal yaratmaya sınırlar getirmez. Yöntemleri ayrı da olsa, toplumcu yazarlar, ilke olarak toplumcu düzeni savunmakta ortak bir tutumda birleşirler. Rusya dışında da benimsenmiş olan toplumcu gerçekçi görüş, "gerçekçiliği her sanatçıya, her sanat ürününe uygulanabilecek bir kalıp, saplanılacak bir yöntem olarak görmemekte, böyle bir şeyin binlerce yıllık insan evriminde bir bireşime varmayı ve yeni biçimlerde yeni özler ele almayı engelleyebileceğini" ileri sürmektedir (Fischer, s. 123).

Toplumcu sanatçı, toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik kurar. Tek değilse bile, başlıca güç kaynağını emekçi sınıfında görür. Kapitalizm yenilecek, sınıfsız bir toplum kurulacak, insan kişiliği özgürlüğe kavuşacak, her tür üretim güçleri geliştirilecektir.

Toplumcu gerçekçilik, akademik ve duruk olmayan, evrim yapabilecek, eski kalıplara karşı çıkan, yüreğimize su serpmeyen, tersine kişileri uyandıran ve kimi zaman sırf bu yüzden insanı tedirgin eden bir gerçekçiliktir (*100 Soruda*, s. 306).

Özetlemek gerekirse; toplumcu gerçekçilik, sanat nedir diye sormaz, sorunu sanat ne olmalıdır diye ortaya koyar. Sanat yansıtmadır, bu şimdiye dek gördüklerimizden en çok Realizme benzerse de, ayrıldığı noktalar vardır: Yansıtılan gerçeklik devrimci gelişme içinde olmalı, işçi sınıfının eğitimi gözetilmeli, bunlar için de ayrıntılar seçilip ayıklanmalı, gerçekliğin özü yansıtılmalı; bu arada çöken(!) kapitalizm ve onun çürüyen kültürünü yansıtmakla kalmayıp, yerlerine yenilerinin geleceği varolan durum ve tipler çizilirken, bazı değer ve kurumların göçüp gideceği yeni bir toplum ve yeni bir kültürün doğacağı yansıtılmalıdır. Yeni bir sınıf doğacak, yeni bir düzen gelecektir.

Dolayısıyla toplumcu gerçekçi sanatçılar, bir davaya yardımcı olmalı, bu davada bir görev yüklenmelidirler. Yansız kalmamalı, hatta aynı zamanda yargılamalıdırlar. Bu görüşe göre sanatçılar, ister istemez bir bakıma kendilerince ideal olanı verecekler, hatta bunun övgüsünü yapacaklardır. Acaba böylece gerçekliği yansıtmadan uzaklaşılmış olmuyor mu? Henüz var olmayan bir durumu, şimdiden varmış gibi sunmak gerçekçilikten uzaklaşma anlamına gelmiyor mu? Aynı şey Rönesans'ta olmuştu ve idealleştirmeye, güzelleme'ye gidilmişti (Erdemlilik, sadıklılık vb.). Onlar Platon'a dayandıklarını, onun asıl gerçek idealar, formlar alemini yansıttıklarını ileri sürüyorlardı. Marksistler de sanatın özünü yansıtma derken, bir çeşit idealizme ve

romantizme sürüklenmiş olmaktaydılar (Moran, s. 52) (Devrimci romantizm).

Gene Marksist birçok yazarlarca eleştirilen ve Zdanovcu diye tanımlanan toplumcu gerçekçilik, sonradan değişiklik geçirmiş, 1956'dan sonra birçok Marksist yazar toplumcu gerçekçilikteki doğmacılığın ve bağnazlığın karşısına çıkmış, sanatın asıl eğitsel işlevi üzerinde durulması ve sanatçıya siyaset adamlarının yön gösterip sanatı boğmamaları, yararsız kılmamaları gerektiği üzerinde durmuşlardır (Moran, s. 55).

Marksist estetik görüşlerin, günümüzde sanat olgusunun incelenmesi, toplum-sanat ilişkilerinin ele alınmasında yararlanılabilecek pek çok görüş içermesi yanında tarihsel gelişim içinde bu kuramın aldığı yol ve vardığı yer açısından da önemi bulunmaktadır.

2) Sanat Kuramı ve Sanat Eleştirisi

Bütünsel olarak yansıtmacı sanat kuramı olarak adlandırılan ve başlıca sanat ürünü ile dış koşullar arasındaki ilişkiye bağlı sanat görüşleri, yukarda incelenmeye çalışıldı. Sanat kuramı denince ne anlaşılması gerektiği de böylece herhalde daha iyi ortaya çıktı. Gene de sanat kuramı nedir sorusuna kısaca yeniden eğilelim ki, sanat eleştirisi'nden ne anlaşılması gerektiği de açıklanmış olsun:

Sanat kuramı en geniş anlamıyla estetik biliminin baş konusu ve gerecidir. Daha dar anlamıyla ise, sanatsal düşünme, tasarımlama ve yaratmanın, evrim içindeki yasaya benzer düzenliliklerinin felsefik çerçevesini çizer. Tüm sanatsal yaratıların ve yaratma olayının doğuşundan başlayarak, sanatın nitelik, özellik ve sınırları ile, çeşitli türlerinin biçimleme tarzlarına, konu ve konu dağarlarına, biçem (üslup) ve akımların oluşmalarına dek geniş bir alan, sanat kuramının ilgi alanıdır. Sanatın oluşumu sorunsalında

sanatçının ruhsal yapısı, psikolojik durumu, karakter ve huyu (temperament), imgelem ve düşlem gücü, kalıtım, algılama, yaratıcı yeti gibi sanat psikolojisi alanına giren konularla da ilgilenir. Biçim-içerik, işlev ve yapı gibi diyalektik sanat konularına da eğilir. Sanat sosyolojisi alanına giren, sanat tüketicilerinin sanatı algılama ve alımlamaları, sanatın toplumsal etkileri, sanat izleyicisindeki bilinçlenme ya da değişmeler üzerinde durur. Geçmişin sanat görüş ve akımları hakkında görüşler ileri sürerken en çok sanat tarihinden ve sanat eleştirisinden yararlanır.

Sanat eleştirisi öyleyse nedir? Sanat kuramından nerelerde ayrılmaktadır? Sanat eleştirisi için, kısaca "sanatın sanat bilimi çerçevesi içinde ve daha çok çağdaş sanat yaratıları üzerinde durularak yargılanma ve değerlendirilmesi" denebilir Bu çözümleme, yargılar ve değerlendirmeler, aynı zamanda dönüşümlü olarak gene sanatı etkiler. Sanat eleştirisi de yan düzence (disiplin) ve bilim alanlarından (sanat tarihi, sanat kuramı, sanat psikolojisi ve sanat sosyolojisi gibi) yararlanır. Sanat eleştirisi, estetik bilimine ve sanat kuramına da gereç verir. Alanlar arasındaki bu etkileşim dolayısıyla, çoğu kez sanat kuramı ile sanat eleştirisi içice geçer. Günün yaratılarıyla ve çoğunlukla tek tek ürünlerle uğraşan sanat eleştirisi, böylece bu tek yaratıdan ve eserden çıkarak yaratıcı biçimde ileriye yönelik düşüncelere yöneltmelidir.

Sanat eleştirisinin en güç yanı, nesnel, yansız, bağımsız estetik ölçütler kullanma zorunluluğunda yatar. İlk örneklerine, gene Antik çağda rastladığımız sanat eleştirisi, asıl 18. yüzyıl ortalarında, Fransa'daki ele alınış biçimiyle daha bağımsız olarak karşımıza çıkmaktadır (1759-81 yıllarındaki yayınıyla D. Diderot). Sanat kuramlarıyla yakın ilişkisi, dolayısıyla bu kuramlara dayalı ya da benzer doğrultularda gelişen sanat eleştirisi yöntemleri de değişik biçimlerde sınıflanabilirler: Burada da, yansıtmacı kurama dayalı eleştiri yaklaşımları ele alınacaktır.

a) Dış Dünyaya Dönük Sanat Eleştirisi

Sanat eseri ile bu yaratının oluştuğu, yaratıldığı ortam ya da bu yapıtta yansıtılan gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerinde duran eleştiri yöntemi 'dış dünyaya dönük eleştiri yöntemi'* adını alabilir. Bu eleştiri, başlıca dış dünyaya, dış gerçekliklere, topluma dönüktür. Bu yöntemi, aa) Tarihsel Sanat Eleştirisi, bb) Sosyolojik Sanat Eleştirisi cc) Toplumcu Sanat Eleştirisi olmak üzere üç grupta inceleyeceğiz.

Her üç grubun da ortak yanları, sanat eserini açıklamak için, yaratıcısını tarihsel güçlerin, toplumsal koşulların nasıl etkilediğini, bir eserin meydana gelmesinde ne gibi dış etkenlerin rol oynadığını araştırarak, yapıtın oluştuğu zamandaki koşulların ve ortamın onu açıklamak üzere kullanılması ya da eserin çağını yansıtan bir belge gibi ele alınmasıdır.

aa) Tarihsel Eleştiri

Bu eleştiri, çıkış noktası olarak sanat tüketicisinin geçmiş yüzyıllarda meydana getirilmiş bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için, onun meydana getirildiği çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerekliliğine dayanır. Bu eleştiri türüne göre eseri tam anlamıyla kavrayabilmek, ona doğru bir açıdan bakabilmek için okurun ya da seyirci ve dinleyicinin o çağa dönebilmesi, sanatçının amaçlarını anlayabilmesi ve esere o çağın tüketicisinin gözleri ile bakması gerekir. Bir sanat ürünü, günümüz açısından değil de çağının anlayış ve beğenisi dikkate alınarak yargılanmalıdır. Bunun için de bazı incelemeler yapmak ve eserle ilgili bilgiler toplamak gerekebilir. Sözgelimi bu bir edebiyat eseri ise, elimizdeki metnin doğru ve yanlışsız bir nüsha olup olmadığı saptanmalıdır. Başka nüshaları

---

* Bu tanım ve adlandırma Berna Moran tarafından kullanılmıştır.

varsa, bunlar karşılaştırılıp en doğru olan çıkarılmalıdır. Yani eserin yazıldığı ya da yapıldığı tarih doğru olarak saptanmalıdır. Bu eleştiri türünde 'biyografi' önem kazanmaktadır. Sanatçının yaşamına ilişkin bilgilerle eseri açıklamak yoluna gidilir. Ayrıca yapıtı belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, bu geleneğe giren eserlerin özelliklerini belirtmek, böylece amaçları, ilkeleri belirlemek de gerekli görülmektedir.

İlk bakışta bu yöntem doğru bir yöntem gibi görünür. Ancak eksikliği şuradadır: Beğeni ve güzellik anlayışı her çağda farklıdır. Onun için eserin meydana getirildiği çağın gereklerine bağlı kalmak, yargımızı sınırlandırmak olur. Bu durumda eserin çağındaki özelliğini açıklayabiliriz, ama onun günümüzde geçerli ve yaşayan yanını gölgede bırakmış oluruz. Bir eseri çağının gereklerine bağlı olarak daha iyi anlamamız mümkün olabilir. Eğer yapıt, çağındaki amaca ulaşmış ve zamanının sanat tüketicisinin beklediklerini vermişse zamanı için başarılıdır; ama günümüz açısından aynı ölçütlerle eseri yargılamamız da yanlış olur. Sanat ürününü, hem kendi çağındaki hem de onu izleyen çağlardaki eserler göz önünde tutularak değerlendirmek en doğrusu olur.

Demek ki bu yöntem, daha çok eser hakkında bilgiye yer veren, bunun için de, sanat ürününün özünden uzak düşüp, tarihsel bilgilerle yetinen fakat sanatsal değer üzerinde durmayan bir yöntem olarak karşımıza çıkıyor.

bb) Toplumbilimsel Eleştiri

Bu yöntemin hareket noktası da şudur: Sanat olayı, kendi başına var olamaz, toplumun içinde doğar, toplumun bir ifadesidir. Sanatçıyı, sanat eserini ve tüketiciyi toplumsal koşullar belirlediğine göre, bir bilim insanı gibi bu koşullar üzerinde çalışarak sanatla ilgili sorunlar açıklanmalıdır.

Bu yöntemin öncüsü ünlü *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1864) ve *Sanat Felsefesi* (1881)'nin yazarı Hyppolyte Taine'dir (1828-

93). Ona göre sanat olayları doğa olaylarıyla aynı niteliktedir. Doğa olayları gibi sanat olaylarının da nedenleri vardır. Bir sanat ürününün ortaya çıkmasını belirleyen etkenleri başlıca,

1) Ortam (sosyal ve fiziksel çevre 'milieu'),

2) Irk,

3) Dönem (sanat eserinin yaratılışına tanık olan tarihsel an 'Moment') olarak saptamak olasıdır.

Her sanatçı ülkesinin iklimi, fiziksel, siyasal, toplumsal koşulları tarafından belirlenir. Nasıl belli nedenler belli sonuçlar doğuruyorsa, sanat olayında da aynı gerekircilik egemendir. Yukarıdaki üç grup nedenle, başka başka toplumların, sözgelimi farklı edebiyatları olması açıklanabilir.

1) Ortam

İklim, arazi, coğrafya koşulları, toplumsal koşullar insanların karakter ve mizacına yön verir. Güneşsiz, yağmurlu, sisli kuzey iklimi melânkolik bir sanatın, güneşli güney iklimi neşeli bir sanatın doğmasına yol açmıştır. Nasıl ki değişmeleriyle şu ya da bu bitki türünü meydana getiren fiziksel bir sıcaklık derecesi varsa, değişmeleriyle şu ya da bu sanat türünü meydana getiren bir manevi sıcaklık derecesi de vardır. İnsanın fikir ürünleri de doğa ürünleri gibi, içinde bulundukları çevre ile açıklanırlar. Kısaca Taine, doğa bilimlerinin gerekircilik ilkesini sanata da uygulamaktadır.

2) Irk

İnsanın kendisi ile birlikte doğan, yaratılıştan ve soya çekimden gelme eğilimler bu etkeni oluşturur. Bu da halklara göre değişir. İnsanlar çeşit çeşittir, cesur ve akıllı, ürkek ya da dar kafalı gibi. Kimileri üstün buluşlara ve yaratışlara yeteneklidir, kimileri de az gelişmiş düşüncelerden ve kavramlardan öteye gidememişlerdir.

3) Dönem

Hiçbir sanat eseri boş bir alan üzerinde değil, önceden gelmiş olan eserlerin bıraktığı izler üzerinde yükselir. Bir eserin

kendisi de, kendinden sonraki eserlerin meydana gelmesine yardımcı olur. Bir ülkede, şu ya da bu dönem dikkate alındığında, izler dolayısıyla onların üstünde yükselen sanat eserleri de farklı olacaktır.

Taine'nin gerekirciliği yanında estetik sisteminde dogmatik ve idealist bir bölüm de yer almaktadır. Sanat Felsefesinin 2. cildinde bu bölüme Taine şu sorularla başlar: "Sanat nedir? Özü nelerden oluşmaktadır?" ve şöyle sürdürür: "Dikkat edilirse görülür ki şiir, heykel ve resim dış gerçekliği taklit eden sanatlardır. Taklit sorunu üzerinde durularak yukarıdaki sorulara cevap verilebilir. Taklit kopyacılık olmamalıdır. Eğer kesin olarak, aslına tıpatıp uyan taklidin sanatta amaç olduğu sonucuna varılsaydı, taklit en güzel sanat eserlerini verirdi. Oysa durum hiç de böyle değildir". Taine bunu kanıtlamak için, ne mulajın iyi bir heykelin, ne de mahkeme tutanaklarının iyi birer oyunun ya da romanın yerini tutabileceklerini belirtir. Taine'e göre sanatta amaç, gerçekliği olduğu gibi yansıtmak değildir. Asıl ırk, ortam, tarihsel an gibi çeşitli koşullar tarafından belirlenen sanat eseri, meydana getirildiği dönemi yansıtacaktır ve eserin büyüklüğü yansıtmada gösterdiği başarıya bağlıdır. Bu yansıtma, Taine'e göre toplumsal yaşayışı en iyi yansıtan sosyal bir belge olmaktan çok, bir ırkın, ulusun ruhunu, karakterini en iyi yansıtması açısından anlaşılmalıdır. Ancak büyük sanatçılar, bir dönemi ve ulusal özellikleri eserlerinde, sanatçılıkları yoluyla üstün bir biçimde somutlaştırabilirler.

Taine'e yöneltilebilecek eleştiri şudur: Taine, eleştiri kuramında, sanatçının kişiliğini, yaratıcılığını unutmuş görünüyor. Sanki eser sanatçının hiçbir girişimi, çabası olmaksızın kendi kendine meydana gelmektedir. Sanatçıyı içinde yaşadığı çevrenin dışında görmek, elbette mümkün değildir. Ama insanı ve yaratılarını durum ve koşulların kesin bir sonucu saymak da yanlış olur. O zaman, 17. yüzyılda Antverpen (Anvers) kentin-

de dizi dizi Rubensler olmalıydı; ya da aynı düşünü çevresinde, aynı aile ocağında yetişmiş kardeşlerin (Corneille kardeşler, Bach kardeşler gibi) hepsinin teker teker büyük sanatçı olması gerekirdi. Büyük sanatçılar yalnız çevrelerinin bir ürünü değildirler. Hem böyle olsaydı, yani sanatçı ortam ve dönemlerinin bir ürünü olsaydı, tarihte çoğu kez görüldüğü gibi, neden toplum ya da o toplumun büyük çoğunluğu sanatçının karşısına dikilmiştir? Ayrıca çeşitli yüzyıllarda, toplumsal ve siyasal kuruluşlar, dinsel inançlar, gelenek ve görenekler çok değişik olduğu halde değişik ülkelerde benzer sanat akımları ve biçimleriyle de karşılaşmazdık.

Bugün toplumbilimsel eleştiri, Taine'nin zamanına göre çok daha ilerlemiştir; sosyolojinin yasaya benzer düzenlilikleri hakkındaki bilgilerin gelişmesiyle, yöntemlerin kesinlik kazanmasıyla, toplumsal yapı daha iyi incelenebilmekte, çeşitli ögelerin etkileri daha iyi hesaplanabilmektedir. Eleştirici, bir sanatçıyı, bir eseri ya da bir sanat türünü, yapıldığı yılların ortamını ve koşullarını sosyolojik açıdan inceleyerek daha iyi açıklayabilmektedir.

Ancak, böyle toplumbilime dayanan sanat çalışmaları, tam sanat eleştirisi sayılamazlar. Çünkü amaç sanat eserlerini anlayıp onları değerlendirmek olmaktan çıkmakta, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmek olmaktadır. Sözgelimi, sanatın toplumu yansıttığı savına dayanarak, edebiyat eserlerinden bir belge gibi yararlanmaya, hele belgelerin az olduğu eski çağlara ilişkin bilgileri o çağların eserlerinden elde etmeye gidilmektedir; sanat, o zaman toplum tarihi için bir kaynak olmaktadır. Ayrıca edebiyatı bir toplumsal kurum olarak kabul edip, edebiyat sosyolojisi çalışmaları yapılmaktadır. Sözgelimi şöyle araştırma konuları işlenmektedir: Hangi özellikteki kentler en çok yazar (ya da ressam ya da heykelci vd.) yetiştirmiştir? Yazarlar hangi ülkelerde, hangi çağlarda, en çok hangi sınıflardan çıkmışlardır? Bir başkentin sanatçıları ile taşra sanatçıları arasındaki

denge nasıldır? Ya da hangi sanat ürünleri ne çeşit okur tarafından tanınıp hatırlanmaktadır? vb.

Toplumbilimsel eleştiri, büyük ölçüde tasvir edici, betimleyicidir; genellikle değer yargısı yoktur, durumun saptanmasıyla yetinir. Taine'de olduğu gibi, bu eleştirinin bazı değer yargıları verdiği, normlar saptadığı da olur.

cc) Toplumcu Eleştiri (Marksist Eleştiri)

Bu eleştiriyi toplumbilimsel eleştiriden ayırmak zordur. O da topluma dönük bir eleştiri yöntemidir. Toplumcu olmayan sanat ve edebiyat tarihçileri de zaman zaman bu yöntemi, Taine, Spencer gibi bazı düşünürlerin görüşleriyle birleştirerek uygulamışlardır. Bu eleştiri sanat eserine hangi açıdan bakar, hangi ölçütlere göre değerlendirir? Bu yöntem de genellikle, bir sanat olayının nedenlerini araştırır. Ancak, toplumbilimsel eleştiri, bu nedenlerin çeşitli olabileceğini ileri sürerken toplumcu görüş, yalnızca sosyo-ekonomik açıklamaya dayanır, sorunları çözerken "alt-yapı üst-yapı ilişkilerini, sınıf çatışmasını" göz önünde tutar. Daha önce gördüğümüz gibi, sanatın kökeninde iş'in bulunduğunu, sanatın 'ilkel' kavimlerin yaşama çabasında girişikleri eylemlerden doğduğunu ileri sürer. Bu eleştiri, yalnız nedenleri açıklamakla yetinmeyip, sanat eserinin yaratılışında rol oynayan toplumsal nedenleri yargılar. Bu yargılama ise genelde siyasal açıdan yapılmaktadır. Bu eleştirinin sanat eserini eleştirirken kullandığı ölçütler, sanat eserinin oluşumunu açıklarken kullandığı kavramlardan başka kavramlar değildir. Yani sosyal yapı, sınıf ayrımları, çatışan güçler gibi. Eleştirici, sanat eserini belirleyen sosyal yapıyı, düzeni toplumsal açıdan yargılar; sözgelimi eleştirici gibi, eserin yaratıcısı da o düzene karşı ise, ideolojik yönden eser bekleneni vermiştir. Değilse, eser kusurlu ve zararlı sayılır. Demek ki eleştirilen asıl şey *içeriktir*. Sözgelimi bir edebiyat eserinin konusu, olayları, kişileri, kahramanları da bu belirli ölçütlere ters

düşmemelidir. Sanat eserinin tüketicisi, alımlayıcısı ve dolayısıyla toplum üzerine siyasal etkide bulunması da her zaman için göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu ölçütler, kuşkusuz estetik ölçütler değildir. Eseri, içindeki toplumsal ve siyasal fikirlere göre değerlendirip, sanatsal yanını, sanatsal biçimini az önemli saymak pek sağlıklı olmayan bir sanat eleştirisi yapmak demektir. Ünlü toplumcu eleştiriciler de bir eseri değerlendirirken sanatsal yönüne tümüyle sırt çevirmemişlerdir. Geçerli eleştiri, onlarca da, eserin tezi olumlu ise bu tezin sanata özgü bir yoldan ifade edilip edilmediğine bakmaktır. Eğer yazarın dünya görüşünde olumsuzluk varsa, bunun estetik bakımdan eseri nasıl zedelediğini bulmaktır.

Bu görüşleri incelerken karşımıza şöyle bir sorun daha çıkıyor: Platon'dan bu yana, sanatın yalnız bir güzellik sorunu olmayıp, onun toplumu etkileyen bir güce sahip olduğu, dolayısıyla bu etkinin yararlı yönde olması gerektiği düşüncesi süregelmiştir. Kimi düşünürler, sanatın yararsız, hatta zararlı olduğunu ileri sürerlerken kimileri de sanatın ahlaksal yönü üzerinde durmuşlar, insanları eğitici yanını savunmuşlardır. Ancak sanatçı kendisi hangi felsefeyi, hangi dünya görüşünü, hangi ideolojiyi benimsemelidir ve yaymaya çalışmalıdır? İşte bu konuda da çok çeşitli fikir ayrılıkları belirmiştir. Sözgelimi neo-klâsikler (Rönesans), ahlaksal erdemliliği öne sürerlerken; Tolstoy, Hıristiyanlık ve kardeşlik duygularının aşılanmasının; Mehmet Akif, İslam Birliğini; toplumcular da kendi öğretilerinin yayılmasını öngörürler. Demek ki sanatın ahlaksal, dinsel, siyasal ya da ulusal değerlerden birine daha çok yönelmesi çeşitli düşünürlerce ve çeşitli akımlarda savunulur. Bunların her biri bir ideolojidir, sanat eserinde ise ideolojik ölçütlerle ölçülecek bu değerlerin yanında bazı estetik nitelikler vardır ki, bunların bu ideolojik değerlerle bağdaşması ya da bağdaşmaması, eleştiri türünün en çetin sorunlarından biridir (Moran, s. 67).

Demek ki, gereğinde, ahlâkçı görüşte bir eleştirici ile bir toplumcu ya da milliyetçi bir eleştirici ile dinsel ölçütleri kullanacak birinin aynı sanat eserini eleştirmeleri birbirinden farklı olacaktır.

Toplumcu eleştiri içinde de birbirinden farklı görüşlere rastlarız. Bu görüşleri şöyle ayırabiliriz:

1) Her toplumcu eser ve yalnız toplumcu eser iyidir.

2) Her iyi eser toplumcudur, fakat her toplumcu eser iyi değildir.

3) Bazı toplumcu eserler iyidir.

1) Toplumculuk gerekli ve yeterli koşuldur. Bir eser toplumcu görüşle yazılmışsa ve siyasal yararı varsa iyidir. Bu durumda, sanat siyasetin bir kolu durumuna girer, siyasal bakımdan yararlı bir makale ya da bir nutuk ile sanat değeri olan bir şiir, roman ya da tiyatro eserini ayırabilecek ölçüt kalmaz.

2) Toplumculuk gerekli koşuldur, fakat yeterli değildir. Eserde sanatsal değerler de olmalıdır. Eser, içinde benimsenen hayat görüşü, felsefesi yönünden övülür de yerilir de, ama bu sanat eleştirisi için yeterli olmaz. Ancak buna uyan toplumcu eleştiricilerin bir bölümü 'güzel' ile 'değerli'nin aynı olmadığına inanır, toplumcu olmayan eserin güzel de olsa değerli sayılmayacağını ileri sürerler. Diğer bir bölümü ise değerlilik ile sanat güzelliğini ayırmaz ve toplumsal gerçekliği yansıtmayan eseri, estetik yönden kusurlu sayar. Birinciler, sanat ve güzellik ancak insanlara yararlılıkları ölçüsünde değerlidir diye düşünürler. Bir eser, sanat bakımından başarılı olabilir, fakat siyasal bakımdan yararlı değilse değerinden o ölçüde yitirir (Oysa sözgelimi Tolstoy [1828-1910], sanat insanlara Hıristiyanlık ve kardeşlik duyguları aşılayabildiği ölçüde değerlidir düşüncesindeydi). İkinciler, sakat bir dünya görüşü üzerine kurulmuş bir eserin sanat yönünden de başarısız sayılacağını öngörürler. Sanatsal ifade ile sanatçının dünya görüşü

arasında bir bağ olmalıdır derler. Plehanov da bir eserin dayandığı fikirde bozukluk ya da eksiklik varsa, bu o eserin estetik değerini düşürür fikrindedir. Buna ilişkin olarak Norveçli tiyatro yazarı İbsen'den örnekler vererek savını geliştirmiştir.*

Asıl, dünya görüşü ile sanat arasındaki ilişkiyi sistemli bir biçimde açıklamaya çalışan, Marksist bir eleştirici olan Lukacs'dır. Yanlış bir dünya görüşü ile meydana getirilmiş özellikle yazınsal eserlerin sanat değerlerinden yitireceğini savunan Lukacs da, sözgelimi Kafka, Faulkner, Beckett, Joyce gibi o dönemin yenilikçi (avant-garde) yazarlarının dünya görüşlerinin yanlış olduğunu ileri sürer. Bu yazarlara göre insan doğuştan yalnızdır, toplum dışıdır, tek başına bir varlıktır. Gene aynı edebiyatçılar psikopatolojik durum ve olaylarla uğraşıyor, insanı bunalım içinde gösteriyorlar. Bu bir normalin, olağanın dışına kaçıştır. Ancak Lukacs bu kaçışı kapitalist toplumlardaki günlük yaşamın yavanlığından kurtulma gereksinimine ve zorunluluğuna bağlar. Gene ona göre bunalım, kapitalist toplumda aydının değişmez yazgısıdır. Bu bunalım, gerçek bir sanat eserinde yer alabilir, ama tek başına gerçekliği yansıtmaya yetmez, gerçekliğin yalnızca bir parçasıdır. Dolayısıyla Lukacs, dönemin yenilikçi edebiyatının bu özelliklerinin (insanı toplum dışı, yalnız, tarih dışı görmek, psikopatolojik yaşantıyı, bunalımı nesnel gerçeklik saymak), sanat eserini estetik bakımdan bozduğu kanısındadır.

Lukacs'a göre sanat, toplumsal gerçekliğin yansıtılmasıdır, edebiyat da bunu somutlaştırma yolu ile verir; belli kişiler, olaylar, durumlar yaratır. Ancak gerçekliği doğru yansıtabilmesi için bu yazılanlar tipik olmalıdır. Somut ve tikel olan, ancak gerçeği doğru olarak kavramışsa, doğru bir perspektife sahipse, gerçekliğin özünü ve tümünü yansıtabilecek ayrıntıları da doğru olarak seçebilir. Gerçekçi edebiyatta her ayrıntı, hem kişisel hem

---

* Plehanov, *Sanat ve Sosyalizm*, s. 169 vd.

de tipiktir. Yazınsal başarının asıl ölçüsü budur. Sanatı sanat yapan genelin tikelde yansıması, 'somut-tümel' ilkesidir.

3) Toplumcu olmayan bir eser de iyi olabilir; toplumculuk ne gerekli, ne de yeterli koşuldur. Bu görüşün temsilcisi olarak Ernst Fischer'i sayabiliriz. Ona göre toplumculuk, toplumcu gerçekçiliğin koyduğu birtakım ilkelere göre saptanamaz, sınırlandırılamaz. Sanatta toplumculuğu sınırlamak, bir ideolojiye bağlamak yanlış olur. İdeolojilerde düşünülerin devingenliği, diyalektiği ve dolayısıyla gerçekliği yitirilir. Şu da bir gerçektir ki sanat, zamanının ideolojilerinden etkilenir; ve sanat ürünleri, birçok kez nesnelleştirilmiş ideolojilerden başka bir şey değildir. Ama çok kez de sanat eserleri gerçekliğin ideolojiye karşı zaferleridir. Sanatçı çağının ideolojisinden sıyrılamasa da, çağını belli bir ideolojinin gözlükleri ile görmeyebilir. İdeoloji, gelişen gerçekliği durağan olarak saptar, böylece çarpıtır. Sanatçının, çağının gerçekliğini bir süreç olarak algılayıp koşullandırma kabuğunu sanatçı duyarlılığı ile yırtması, ideolojinin göremediklerini bu duyarlık ile görebilmesi mümkündür.

Fischer'e göre çağdaş edebiyatçıların, hele batılı kapitalist ülkelerin yazarlarının en belirgin özellikleri içtenlikleridir. Bu içtenlikle hemen hepsi, dünyanın geleceğini karamsar gözlerle görmekte ve bunu yansıtmaya çalışmaktadırlar. Bu da toplumcu yazarlar için belli bir kazançtır, çünkü onların karamsarlıkla, tarihte ilk olarak insanlığın kendi kendini yok etme olasılığı karşısında kapıldıkları bunalım ve dünyanın sonunun insan eliyle geleceğinin düşünülebilirliği karşısında, bunun önlenebilir bir şey olduğunu göstermek gereklidir. Bu da toplumcu yazarlara düşer. Gerçekliği açıklama yolundaki her çaba, insanların ilerlemesine yardım eder. Toplumculuk bütün sarsıcı çatışmalara rağmen, insan için sonsuz olanakların varlığına inanmaktadır. Dönemin burjuva dünyasının karamsarlığı, bunu, ancak kamçılayabilir. Onların bunalımı, kendi toplumsal koşulları ile ilgili-

dir, bu koşulların değişmesiyle her şey düzelebilir. Ancak trajik ve saçma olan da insanın kendi doğasından geldiğine göre, hiçbir zaman tümüyle ortadan kaldırılamaz. Fischer'e göre çağdaş burjuva düzeni, büyük ölçüde sanat ürünü yaratacak güçtedir ve Kafka, Beckett, Faulkner büyük yazarlardır.*

Dış dünyaya dönük eleştirinin bir bölümü, sanat eserlerinin sanat değerini saptamak savında olmayıp, sadece nedenleri, toplumsal koşulları açıklamaktadır. Bir bölümü ise bu nedenleri, yazarın dünya görüşünü, eserine koyduğu dinsel, ahlaksal, siyasal öğretileri, sanat eserini değerlendirirken ölçüt olarak almaktadır. Toplumcu eleştiri kuramı ise, toplumsal ve ekonomik nedenlerle açıklayıp yorumladıklarını, siyasal açıdan yargılamaktadır.

3) ANLATIMCI KURAM
(EXPRESSİONİST-DIŞAVURUMCU KURAM)

Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, sanatı yansıtma olarak tanımlayanlar için sanat eserinin en önemli özelliği, dış dünyanın, yaşamın, insanın ve toplumun bir aynası olmasıydı. Sanatçının kendisi, sanatçının duygu ve yaşantıları üzerinde aynı önemle durulmuyordu. Bir bakıma sanatçının iç dünyası, Rönesans'ta bireycilik hareketinin hazırladığı ortama rağmen, ancak 19. yüzyılda Romantizm akımıyla ilgi çekmeye başlamıştır. Bu akımla birlikte ağırlık sanatçıya kaymış, sanat eserinin anlamı olarak 'sanatçının zihninde tasarladığı anlam' önemsenmeye, sanat eserinin asıl özelliğinin sanatçının duygularının ifadesi olduğu düşünülmeye başlanmıştı.

İşte sanatçının yaşamına ve yaşantılarına yönelen bu anlayışa göre sanat eseri, bir 'ayna' olmaktan çıkıp, sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir 'pencere' olmaktadır. Sanat eserinde doğa, dış

---

* Bkz. Fischer, Ernest: *Sanatının Gerekliliği*.

dünya, dış gerçeklik anlatılsa bile, bu, sanatçının duyguları ile değişime uğramış bir dünyadır ve önemli olan sanat yoluyla gerçekliğin doğru olarak yansıtılması değil, gerçekliğin sanatçıda uyandırdığı duyguların dile getirilebilmesidir. Sanat duyguların dilidir.

Başka sanat kuramlarına göre, sözgelimi neo-klasik anlayışta da sanatçı duyguları anlatır. Ama bu duygular, herkeste ortak olan duygulardır. Sanatçının özel duyarlılığının ön plana çıktığı anlatımcı kuramda, ön sırayı lirik şiir tutar. Anlatımcı Kuramdan yana olanlar başlıca iki grupta incelenebilir:

a) Sanat Duyguların Anlatımıdır

Daha önceki sanat anlayışlarında, eğiten, eğitme işlevi olan sanat anlayışı, dolayısıyla sanatçı ile tüketici ve alımlayıcı arasında olması gerekli görülen bağ, Romantizm ve anlatımcı kuramın bir bölüm temsilcisine göre kopmaktadır. Sanatçı duygularını dile getirirken kimseyi düşünmez, iç dünyası ile baş başa ve yalnızdır. Sanatçı içindeki coşku ve duyguları dışa vurmak gereksinmesini yoğunlukla duyar ve bu itiyle yaratır; ancak eser verdikten sonra rahatlar. Sanatçı, gene bu kurama göre, dahiliğe varan duyarlılığı, açıklanamaz yaratıcı gücüyle tanrısal bir varlık gibidir. Onun için eserlerinde, yaratılarında tek ölçüt onun kişiliğidir.

Bu anlayışın sistemli biçimde estetik kuramını oluşturan Eugene Veron'a göre, sanat eseri karşısındaki coşkumuz esere değil, sanatçıya olan hayranlığımızdan ileri gelir. Ancak bugün anlatımcılık denince kuramcı olarak Croce (1866-1952), Collingwood (1889-1943) gibi adlar bizi ilgilendirmektedir. Onların kuramlarında sanatçı, her şeyden önce kendi duygularının bilincine varır, onları anlar ve dile getirir. Sanatçının alımlayıcıda birtakım duygular uyandırması önemli değildir, hatta sanatçının amacı asla bu olmamalıdır. Bu amaçla yaratan, sanatçı değil zanaatçıdır. Zanaatte araç-amaç ilişkisi vardır: Belli bir amaca varmak için, sözgelimi piyasada satış yapacak bir aşk romanı yazmak isteyen yazar, okurda

uyandırmak istediği duyguları önceden hesaplar, ona göre yazar. Bir portre ressamı karşısındaki adama tıpatıp benzeyen bir resim yapmak amacıyla tekniğini kullanarak bunu başarırsa, bu bir sanat eseri değildir. Fakat bir portre ressamı, karşısındaki adamın resmini yaparken onun kendinde uyandırdığı duyguları tablosunda dile getirmeye çalışırsa ortaya çıkan bir sanat eseridir.

Gene bu kurama göre, cinsel duyguları sömürme üzerine kurulan çeşitli aşk romanları, günlük yaşamın yavanlığından kurtulma olanağını veren serüven ve polis romanları, korku duygusuna dayanan (hortlaklar, doğaüstü olaylar vb.) eserler, gözyaşı döktüren acıklı romanlar ve aynı türlerden filmler de zanaat ürünüdürler, *sözde-sanat* sınıfına girerler. Bunlara kısaca eğlendirici sanat diyebiliriz.

Aslında böyle eğlendirici ya da gene eğitme, öğretme veya belli bir davranışı kazandırma ve etkileme amacı güden eserler arasında, gerçek sanat değerine yaklaşmış olan yüksek eserler de vardır. Düşünce ağırlıklı kavramlarla konuşan ve aynı zamanda yazınsal ustalık gösteren Platon, Cicero, Petrarca, Erasmus gibi yazarların eserleri, dinsel eğitimi amaçlayan ortaçağ sanat ürünleri bunlara örnek oluşturabilir. Ortaçağ kiliselerini süsleyen heykel, kabartma, resim, duvar resmi (fresk) ve nakışlı pencereler (vitray), dinsel konuları anlatır ve okuma yazma bilmeyenleri din ve dinsel öyküler hakkında aydınlatmak ve etkilemek amacı güderdi. Croce de, Collingwood da bunları tam ve gerçek sanat eseri saymazlar, ama değerlerini kabul ederler.

Gene Croce'ye göre, yansıtma kuramına karşı sanat, genel'i, evrensel'i değil tek olanı, tikel'i, bireysel'i canlandırmalıdır. Sanat eseri bizi bilmediğimiz yaşantı ve duyuşlarla, derin ve ince duygularla doldurmalıdır.

Anlatımcılık da diğer kuramlar gibi 'sanat nedir' sorusunu yanıtlamak, sanatın özünü bulup çıkarmak ister. Önerdiği tanımın tüm sanat eserleri ve sanatçılar için geçerli olduğu savındadır.

Gerçekten bütün eserler sanatçıların kendi duygularının anlatımı mıdır? Birçok sanatçının işe bir duygu ile başladığı ve bunu anlatmaya, dışa vurmaya çalıştığı söylenebilir. Bu, özellikle romantik dönem sanatçıları ve lirik şairler için doğrudur. Ancak bu konuda bir genelleme yapmak doğru olmaz. Bazı sanatçılar duygudan hareket etmez de bir düşünüden yola çıkabilir. Belki bir sanatçıyı tarih felsefesi ilgilendirmektedir ya da bazı toplumsal durum ve koşullara dikkati çekmek istemektedir. Okuduğu tarihsel bir eserden ya da bir masal veya gazete haberinden çıkarak bir şiir ya da bir tiyatro eseri yazabilir. Sözgelimi Güngör Dilmen'in Midas'ın Kulakları adlı tiyatro yapıtı, bir Anadolu efsanesinden kaynaklanmıştır. Demek ki tüm sanatçıların yalnız kendi duygularını anlatmak için yarattıklarını söyleyemeyiz. Bazı sanatçıların kendileri de bunu yalanlarlar. E.A. Poe, 'Kuzgun' adlı şiirini nasıl yazdığını açıklarken, kendi duygularıyla hiç ilişkisiz, okuyucuda belirli bir duyguyu uyandırmak amacıyla gayet hesaplı davranıp, matematiksel bir yoldan şiiri yazdığını anlatmaktadır. Ama acaba bu sözleri gerçeği mi ifade ediyor? Bu da kuşkusuz ayrıca tartışılabilir.

Anlatımcı kuramı başka yolda geliştirmiş olanlar, sanatçının eserlerinde dile getirdiği duyguların tümünü, kesinlikle kendi yaşamında yaşamış ve duymuş olabilmesine olanak bulunmayacağını söyleyerek kuramın bu savını çürütürler. Onlara göre Shakesperae'in, Hamlet, Macbeth, Othello, İago, Desdamona, Kleopatra, Lear gibi çeşitli kahramanlarının duygularını kendi hayatında yaşamış olduğunu varsaymak yersizdir. Sanatçı, bu duyguları tasarımlama gücü ve yeteneğine, kişilerin iç dünyasını, yaşantılarını anlama yetisine sahiptir. Bu kuramın bir bölüm temsilcisine göre, demek ki sanatçı eseriyle nasıl bir duygu uyandıracağını aşağı yukarı bilse de, yani amacı bir ölçüde belli olsa da gerçek bir sanat eseri yaratabilir, araç-amaç ilişkisi gerçek sanatta da uygulanabilir. Sanatçı, belirli bir duygu uyandırmak isteyip de

bu duyguyu duymayıp tasarımlayamıyorsa, kalıplaşmış yollarla kuru, bayat eserler verirse, bu sözde sanat olur. Duygu dünyasını tasarımlıyor, iç dünyayı dile çevirebiliyorsa, uyandıracağı etkiyi önceden de bilse, gerçek sanat eseri yaratmış olur.

b) Aktarım Olarak Anlatımcılık

Bu görüş de sanatın duygu işi olduğu ilkesine dayanır. Sanatçının duygularını dile getirmesini yeterli bulmayarak, tüketici ve alımlayıcı ile sanatçı arasında ilişki kurar. Sanat, sanatçının dile getirdiği duyguların, tüketiciye de duyurulması, aynı coşku ve yaşantıların onda uyandırılması ile bütünleşir.

Tolstoy'un sanatı tanımı şöyle: "İnsanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynıyla duyabilmesi için, devinim, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracı ile onlara aktarması -sanat eylemi budur işte".

Ancak, sanatçının yaşantısı ile tüketicininki aynı olamaz. Sanatçı, eseri meydana getirirken yaşantısı, yalnızca keder, sevinç gibi salt duyguları yaşamak değildir. Bunun yanında yaratma sıkıntıları, zaman zaman yaptığını yetersiz bulma ve ümitsizlik, bazen de teknik bir güçlüğü yenmenin verdiği keyif gibi, tüketicinin paylaşamayacağı duyguları vardır. Demek ki tüketici, ayırdında bile olmadığı bu duygular yönünden, hiçbir zaman "sanatçının yaşantısını aynıyla duyamaz". Ayrıca sanatçının dile getirdiği duygu, tüketiciye bambaşka biçimde yansıyabilir.

Kısaca anlatımcılara göre sanat, sanatçının kendi duygularını dile getirmesidir. Bu duyguların başkalarınca paylaşılması ise aktarımcılar için önemlidir ve sanatın rolü yaşamımızı zenginleştirmektir. Bir insanın birey olarak kendi yaşamındaki yaşantılarının, duygularının çeşitliliği sınırlıdır. İnsanın yaşantı dünyası sanatla zenginleşir. Sanatın insana sağlayacağı yarar da budur.

Bir düşünür olarak Tolstoy'da ise, işe ahlaksal kaygılar da girmekte ve sanatın işlevi ve amacı ***belli duyguların*** aktarımı ol-

maktaydı. Ona göre duygu aktarımı, okura gözyaşı döktüren acıklı, bayağı romanlarda bile başarılı olmuş gibi görünmektedir. Aktarımcılar, başarılı sanatçılarca aktarılan yaşantıların kesinlikle yüce ve değerli olacağına inanmaktadırlar. Oysa bu bir romantizmdir. Tolstoy gibi kimi düşünürler, ikinci bir ölçüte baş vurarak aktarılan duyguların değerli olması, sözgelimi ahlaksal olması gerekliliğini ileri sürmektedirler.

Anlatımcılığa göre, sanatçı kendini dürten, neredeyse rahatsız eden duygularını dile getirmek gereksinimi içinde, bunlara bir biçim verip sanat ürünü halinde ifade edince rahatlar. Bu duygulardan arınmanın yalnız sanatçıda meydana gelmeyip tüketicinin de bu duyguları yaşayıp bunlardan kurtulduğunu ileri süren aktarımcılar, bir anlamda, Aristo'daki katharsis düşüncesinden başka bir şey söylememektedirler.

Sanatın işlevini, tüketiciye yaşantı sağlamak olarak görenler de sanatın topluma hizmetini, yaşantı dünyasının zenginleştirilmesinde bulmaktaydılar. Başka insanların yaşantılarını öğrenmek ve paylaşmakla onları daha iyi tanıma ve anlama da gerçekleşir. Sanatın bir başka yararı da demek ki, insanların birbirlerini daha iyi anlamalarını sağlamaktır. Bu iletişim düşüncesi bugün çağdaş yorumlarla gene gündemdedir. Tolstoy gibi düşünürler de, ancak belli duyguların aktarımını istemişlerdi. Onlara göre sanat, insanlarda iyi duygular uyandırır, dolayısıyla insanları hem eğitir hem birbirine yaklaştırır.

Anlatımcı kuram çerçevesi içinde yansıtmacılığın yüzeysel ve izlenim düzeyinde ele alındığı izlenimci ekolün tipik yapıtları ile dışavurumcu, anlatımcı, yani expressionist olan başlıca iki ressam, Van Gogh (1853-90) ve Modigliani (1884-1920) kıyaslandığında, ikincilerde ressamların içinden geldiği belli ruh ve duygu kaynaşmasını, derinlere kök salmış ıstırap ve hüznü izleyici olarak algılayıp sarsılıyor, izlenimcilerde ise hoş ve tatlı izlenimler edinerek, derinlere inmeden, sanki şöyle tatlı bir vakit

geçiriyoruz. Oysa, ne Van Gogh'un 'tarlaları' (Resim 19), 'eski pabuçları' (Resim 20) ya da kendi portreleri (Resim 21) karşısında ne de Modigliani'nin hüzünlü gözlü portrelerinde (Resim 22), rahata kavuşamayıp, bu güzelleme'den vazgeçmiş, klâsik oran ve orantı oyunlarını aşmış biçimlemelerin bizi giderek daha çok kendilerine çektiğini görüyoruz.

Dışavurumcu iki yontucu, E. Barlach (1870-1938) ile K. Kollwitz (1867-1945) de bize klâsik, akademik ölçün (standart) ve oranları aşan, zaman zaman yarım biçimlemeleriyle tüm boyutları, duygu ve yaşantılarıyla insanı anlatıyorlar. Barlach'ın 'şarkı söyleyen adam'ı (Resim 23) nasıl içten ve tüm varlığıyla şarkısını sürdürüyorsa, 'gezintiye çıkmış adamı'ı (Resim 24) da kendini yalnızca bu gezinti düşüncesine kaptırmış; 'Öpüşenler'deki (Resim 25) orta yaşlı, olağan, sıradan, ama yılların alışkanlığına karşın, bir anda, minnet ve şükran duygularıyla birbirlerine sarılıp koklaşan çiftindeki temiz duyguları, 'oturup kalmış yaşlı kadın' (Resim 26) yılların birikmiş acısını bize de taşımakta.

Kollwitz'in daha dirik ve devingen, üstelik çoğu kez toplumsal iletiler taşıyan, 37 santimi geçmeyen ufak tahta yontuları, büyük acıları, evrensel ve çok boyutlu temaları bize iletmektedir. 'Yolcu geçiren kadınlar', (Resim 27), acılı umutları; çocuklarına kendi bedenlerini siper eden güçlü ve kararlı 'anneler kalesi' (Resim 28) grubu; çok güç bir 'ayrılık sahnesi'nin (Resim 29) tüm kasıntılı çaresizliği; tüm anlatımın toplandığı iki el ile yarı kapanmış bir yüzden ibaret 'yakınma'sı (Resim 30) ve hele Michelangelo'nun çok tam, çok yetkin, çok güzel ve usta Pieta'sı ile karşılaştırıldığında duygu yoğunluğu, doğallık ve yalınlığı ile onu belki de aşan Pieta'sı (Resim 31), Kollwitz'i üstün bir anlatımcı olarak tanımlamamıza yol açmaktadır.

c) Sanatçıya Dönük Eleştiri

Eleştiri yöntemlerinden sanatçıya dönük olanları incelerken şunu belirtmeliyiz ki, bu tür eleştiri, yalnızca anlatımcı kurama

bağlı olarak doğmamıştır. Bu eleştiride sanatçının yaşamıyla ilgili bilgiler (biyografi) gene büyük yer tutar. Bu bağlam içinde bir sanatçının yaşamını yazmak, bir ölçüye kadar bir tür biyografik eleştiri yöntemi, sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayalıdır. İki amaçla kullanılabilir bu, ya sanatçının yaşamından, kişiliğinden giderek eserlerini aydınlatmak ya da sanatçının eserlerine bakarak onun kişiliğini aydınlatmak. Ayrıca, bu iki yolun ikisi birden, aynı zamanda kullanılabilir.

Birinci yol, tarihsel eleştiriye yakındır. Eserin meydana gelişinde rol oynayan etkenlerden bir bölümü, sanatçının hayatında, kişiliğinde bulunabilir düşüncesine dayanan bu eleştiri yöntemi, sanatçı hakkında her türlü bilgiyi derlemeye çalışır. 19. yüzyılda bu yolu açan Sainte-Beuve'dür. Ona göre sanat eserinin iyi anlaşılması için, sanatçının yaşamında yer alan olayları, içinde yaşadığı koşulları, ailesini, çevresini vd. iyice bilmek gereklidir. Bu bilgilerle sanatçının psikolojik durumu, dünya görüşü, inançları saptanır ve eserleri hakkında doğru yorumlar ve sağlıklı değerlendirmelere ulaşılabilir. "Eserin gerçek anlamı, sanatçının zihninde tasarladığı, dile getirmek istediği anlamdır" ilkesi, bu yöntemin çıkış noktasıdır. Sanatçının zihnine ve ruhuna inerek eseri meydana getiren duygu ve düşünceler keşfedilebilirse, eserin gerçek anlamı kavranmış ve yorumlanmış olur. Böylece sanatçının yapmak istediğini gerçekleştirip gerçekleştiremediğine bakılarak eserin başarı derecesi ölçülebilir.

Ancak sanatçının tasarladıklarını nasıl bileceğiz? Bir başka sorun da yaratıcısı bilinmeyen eserleri bu yöntemle nasıl değerlendirebiliriz? Sanatçı yaşıyorsa, kendisi ya da anıları, mektupları yoluyla bize amacını açıklamışsa, bu konuda bilgi vermişse, yapıtlarının anlamı hakkında gene de tam, kesin bilgiye sahibiz diyemeyiz; çünkü sanatçı eksik ya da yanlış bilgi verebilir, bunu bilerek yapabileceği gibi, bilinç-altı oyununa gelerek de yapabilir, yanılabilir. Ayrıca bir eser oluşurken sanatçının başta tasarladığı

amaç, bazı aşamalardan geçip değişebilir. Sanatçının eserinde açıklamak istediği şeyle meydana gelen eserin açıkladığı başka başka olabilir. Tüketici ve alımlayıcı, eserden, yaratıcısının amaçladığından başka bir anlam çıkarabilir. Y.K. Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanını yorumlayanlardan bazıları eserin "köylü aleyhinde bir karakter" taşıdığını, "köylünün maddi ve manevi sefaletini bir entelektüel ağzından" aşağıladığını ileri sürmüşlerdi. Karaosmanoğlu ise, eserin ikinci baskısına (1960) yazdığı önsözde, böyle bir şeyi kesinlikle amaçlamadığını ve romandan böyle bir anlam çıkarmanın yanlış olduğunu belirtmiştir.

Aslında, eserin anlamını en iyi yaratıcısı bilir gibi bir inanç vardır hepimizde. Oysa, iyi bir sanat eserinde, sanatçının farkında olmadan koyduğu şeyler de bulunur. Yaratıcının düşünerek, hesaplayarak koymadığı bazı zengin anlamlar ve nitelikler bulunur ki, bunları eleştirmenler meydana çıkarabilir. Nitekim, büyük sanat eserleri çağlar boyunca yeni ve değişik yorumlarla incelenip durmuşlardır (Hamlet gibi).

Tüm bunlara rağmen, sanatçının kendi açıklamalarının bize gene de yararı olur; genellikle doğru yorumu da gene sanatçı kendisi verebilir. Böyle açıklamalara, özellikle yeni sanat biçimlerinin denendiği zamanlarda gereksinme duyulur. Geleneklerden ayrılan ve olağan, alışılmış biçimleri yıkan yeni atılımlarda ne aranması gerektiği yapıtlara bakmakla kestirilmeyebilir. Onun için böyle ilerici sanatçılar sanat anlayışlarını açıklamalıdır. Sonuç olarak diyebiliriz ki, eserini anlamak kadar değerlendirmek için de yaratıcının görüşlerini bilmekte yarar vardır.

Sanatçının eserlerine bakarak onun kişiliğini aydınlatmak yolu ise, sanatçı yapıtında kendi kişiliğini yansıttığına göre, bundan sanatçının kişiliği çıkarılabilir görüşüne dayanır. Bu, özellikle eserleriyle başlıca kendi iç dünyalarını yansıtan romantik sanatçılar için doğru olabilir. Bu görüşte olanlara göre, sanatçı istese de istemese de, eserlerine kişiliğinin damgasını basar

"Üslup, karakter ve mizacın bir aynasıdır". Ayrıca sanatçının eserlerinde işlediği temalar, seçtiği kahramanlar, kullandığı imgeler, hep onun kişiliğini açıklar.

Biz gene de şunu belirteceğiz ki, bu yolda da sanat ürününü şaşmaz bir belge saymak yanıltıcı olabilir. Çünkü eserle kendisi arasına belli bir uzaklık koyan, kişisel ve öznel olmamaya çalışan sanatçılar vardır. Hele yaşamı hakkında hemen hiçbir şey bilmediğimiz, ürünlerinden başka belge bırakmamış Homeros, Shakespeare gibi sanatçıların kişiliklerini eserlerinden okumak savı tahminlerden ileri gidemez. Hem sanatçı, belki de eserlerinde gerçek kişiliğini değil, olmayı dilediği kişiyi yansıtmaktadır; belki de eseri, kaçmak istediği bir yaşantı ve yaşamın ifadesidir. Ayrıca sanatçının kişiliğinde bulunan iyi nitelik ve erdemler eserin iyi olmasını, kötü nitelikler de eserin kötü almasını gerektirmez.

d) Psikanaliz ve Sanat Eleştirisi

Sanatçının yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilgi 20. yüzyılda Freud (1856-1939)'un etkisiyle yeni ve daha teknik bir niteliğe bürünmüş, ruhsal çözümlemeye (psikanaliz) dayanan yeni bir eleştiri yöntemi, sanat eleştirisinde büyük yer tutar olmuştur. Freud'un bilinçaltı ve bilinç dışı ile ilgili buluşlarına dayanan bu yöntem başlıca dört amaçla kullanılabilir:

1) Sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, komplekslerini, cinsel dürtülerini vd. ortaya çıkarmak;

2) Bu ortaya çıkan verilerle sanatçının eserlerini yorumlamak;

3) Eserlerdeki kişilerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak;

4) Yaratma'nın bilinçaltı kaynaklarını açıklamak, sanatçının niçin yarattığı, sanatın hangi nedenlerle doğduğu gibi sorunları aydınlatmak.

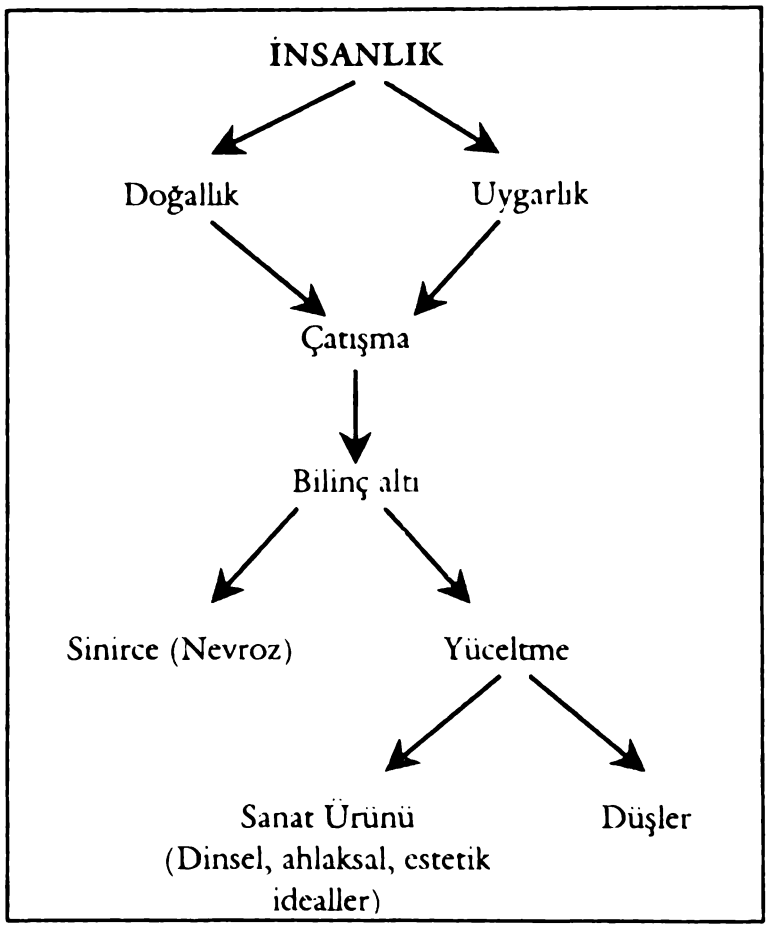
Bu dördüncü amaç, sanat eleştirisi alanına girmemekle beraber, ruh çözümsel yöntemin temelini oluşturduğundan öncelikle üzerinde durmakta yarar vardır.

Freud'a göre insanın ruhsal yaşamı, yalnız bilinç üstü duygu ve düşünceler ve bilinçli olarak yapılan etkinliklerden oluşmaz. Aslında düşünce ve davranış bakımından bilinç yaşamımız önemsizdir. İnsanı, dolayısıyla sanatçıyı anlamak istiyorsak, onun her yaptığı devinim ve davranışın gizli nedenlerine inmemiz gerekir. Bunu da ancak ruhsal çözümleme yöntemi yoluyla gerçekleştirebiliriz. Toplum içinde yaşayan, toplumsal birtakım baskı ve yasaklarla karşılaşan insan, birçok istek ve itilerini gerçekleştirmeden, dışa vurmadan bunları bastırmak, örtmek (refoulement) zorunda kalır. Gelenek ve göreneklerin, dinin, töre (ahlâk) kurallarının ve çeşitli başka toplumsal kurum ve değerlerin etkisiyle bastırılan bu istekler, aslında dirik (dinamik) birer güç olarak kişinin bilinçaltında yaşamayı sürdürürler. Bu bastırma olayı, uygarlığın ilerilik derecesiyle düz orantılıdır. Uygarlıkta ileri ülkelerin insanlarında bilinçaltı daha yoğun ve yüklüdür. Diğer bir deyişle uygarlık ile doğallık arasında bir çatışmanın sonucu bilinç dışına atılan içtepi ve istekler, bu atıldıkları alanda eyleme geçerek dolaylı biçimde, kılık değiştirmiş görüntüler halinde düşleri, günlük yaşamdaki çeşitli yanılgıları, normal davranıştan türlü sapışları ve sinirce (nevroz: sinir sisteminde görülen ve kaynağı ruhsal olan çeşitli fonksiyon bozuklukları) belirtilerini ortaya koyarlar.

Kişi için, ister cinsel alanda olsun ister başka alanda olsun içtepilerden ve isteklerden vazgeçmek zordur. Serbestçe doyuma ulaştıramadığı bu itileri, insan, hayal kurma, yoluyla gerçekleştirmeye çalışır. Bu hayal kurma eylemi aşırı kaçar, normal sınırları aşarsa ruh hastalığı için ortam hazırlanmış olur.

Freud'un kuramında sanatla bu hayal kurma, imgeleme eylemi arasında yakın bir ilişki vardır. Sanatçının sinirceli bir kimseyle hem benzerliği vardır, hem de ayrılığı. Sanatçı da gerçeklik dünyasında doyuramadığı istek ve içtepilerle doludur, o da bütün insanlar gibi çocukluk çağından başlayarak dile gelmek ve doyu-

rulmak isteyen bilinç dışı özlemlerini, tüm cinsel kökenli enerjisini (libidosunu) hayal dünyasına aktarır.* Kolayca sinirceye yol açabilecek böyle bir durumda, sanatçı, Freud'a göre, yaratma yoluyla bu içtepilerini, yasak kaynaklardan geldiği ayırt edilemeyecek kadar değiştirerek, onları yücelterek (sublimation) kurtulur.



Ancak sanatçı yaratırken sinirceli biri gibi davranabilir ya da içindekini boşaltamazsa buhran geçirebilir. Güç yaratan ya da kolay yaratan sanatçılar bulunduğu bilinmektedir. Eserini ortaya koyarken sinir krizleri geçiren, bağırıp çağıran ya da çeşitli garipliklere bürünen sanatçıları da duyuyoruz. Ama gene de sanatçının

---

* Freud'un görüşlerini daha iyi anlamak için, son kısımda notlarının arkasında yer alan ek çeviriyi ve şemayı inceleyiniz.

bilinçaltı saklı kalmaktadır. Sanatçının açığa vurmayıp bastırmak zorunda kaldığı isteklerin kılık değiştirmiş biçimlerini, aslında sanatçının itiraflarından başka bir şey olmayan sanat eserlerinde tanımak, bu konuda uzmanlaşmış kişiler için mümkün olabilmektedir. Rüyalarımız da aslında kılık değiştirerek ortaya çıkan komplekslerimizden ve kuvvetli içtepilerimizden başka bir şey değildir. Psikanaliz bilen biri, rüyalarımızı çözümleyebilir ya da sanat eserinde, yaratıcısının bilinçaltında kalmış isteklerinin, korkularının vb.nin sembollerini taşıyan birer belge bulabilir. Psikanalizin bu yolda kullanılması, sanat ürününden çıkarak sanatçıyı açıklayan eleştiri türüne girebilir. Fakat aynı yöntem, esere ilişkin özellikleri açıklamaya da yarayabilmektedir. Freud, "Dostoyevski ve Baba Katilliği" adlı incelemesinde,* Dostoyevski'nin yaşamı hakkındaki bilgilere ve eserlerindeki olaylara, kişilere ve temalara dayanarak, onun sara hastalığının, babasının ölümünü bilinç dışı istemesinden kaynaklandığı gibi birtakım sonuçlar çıkardığı gibi, yazarla ilgili tüm bu gibi bilgilerin ışığında, onun eserlerini aydınlatıcı fikirler ileri sürmektedir.

Wilhelm Jensen'in (1837-1911) ilk kez 1903'te yayınlanan uzun öyküsü "Gradiva ya da Pompei ile ilgili bir Fantezi"sini** de yorumlamış olan Freud, bu eserde bilinç dışının varlığını ve insan üzerindeki etkisini açıkça ortaya koyan yazar Jensen'den söz ederken, "sanatçılara ve özellikle edebiyatçılara şükran borcumuz olmalı, onlar sezgileri ile bizim çok sonra psikanalizle ortaya koyduklarımızı anlatmışlardır" der.

Freud'a göre düşlerimizin iki anlamı vardır: Birincisi, açık (manifest) anlamıdır, ki rüyayı görenin anımsadığı, bazı duyguların anlatımı gibi yorumlanabilen, düşün görünürdeki anla-

---

* Bkz.: Dostoyevski ve Baba Katilliği, çev. Oya Berk, *Yeni Dergi*, Yıl 6, sayı 67, Nisan 1970, s. 269-283.

** Bu öykü Bedrettin Cömert'in çevirisiyle, "Kadın ve Kertenkele" başlığıyla yayımlanmıştır.

mıdır. Bir de bunun arkasında yatan gizli (latent) anlam vardır, ki onun ortaya çıkarılması için ruhsal çözümleme gereklidir. Sanat eserinin de ilk bakışta ya da ilk okuyuşta açık bir konusu vardır; ama onu yorumladığımız zaman, örtülü anlamı da ortaya çıkar. Gradiva'da da Freud, kahramanın saplantısal sinircesinin çözümlemesini yaparak eserin gizli anlamına ilişkin bazı ipuçları da elde etmiştir. Freud ile yazar arasındaki mektuplaşma, bu bakımdan çok ilginçtir. Freud'un yalnızca psikanaliz yöntemine dayanarak ileri sürdüğü bazı tahminlerin, nasıl doğru çıktığını bu mektuplardan izleyebildiğimiz gibi, yazarın psikanalizden haberi bile olmadığı halde, sezgileriyle nerdeyse psikiyatrik bir eser vermiş olduğunu görüyoruz.

Freud, 1900'lerde kaleme aldığı *Rüyaların Yorumu* adlı kitabında, sonradan çok işlenen Oidipus kompleksi temasının bir örneğini Sophokles'in Kral Oidipus oyununda bulmuştu. Freud'a göre, çocuğun ilk cinsel istekleri anaya yönelir ve babayı bir çeşit rakip saydığı için, içten içe onun ölümünü ister. Bu hemen her erkek çocukta olan bir şeydir ve Kral Oidipus oyununun günümüz seyircisini hâlâ etkileyebilmesi bir anlamda bu geçerliliğe bağlanabilir. "Oidipus'un yazgısı bizi duygulandırıyor, çünkü bu bizim de yazgımız olabilirdi. Onun üzerindeki lânetin aynısını kâhin, doğmadan önce bize de yüklemişti. Hepimiz, rüyalarımızın da bize gösterdiği gibi, ilk cinsel itilerimizi annelerimize ve ilk nefret, şiddet itilerimizi de babalarımıza yöneltmeğe mahkûm edildiğimiz için etkileniyoruz. Babasını öldüren, annesiyle evlenen Oidipus'un eylemi bir çocukluk isteğimizin gerçekleşmesinden başka bir şey değildir. Ama bizler, çocukluğumuzdan bu yana cinsel dürtülerimizi annemizden uzaklaştırmayı ve babalarımıza duyduğumuz kıskançlığı unutmayı başarıp, psiko-nevroza tutulmadığımız için, bütün bastırma gücümüzle derinlere attığımız çocukluğumuzun bu ilkel isteğini gerçekleştiren bu adam karşısında irkiliriz" (Freud'un tüm kuramını erkek çocuktan çıkarak

kurduğunu, erkek egemen bir anlatım kullandığını ve bunun için eleştirildiğini burada anımsayalım).

Freud, Hamlet'in de Oidipus kompleksi sorunu ile çözümlenebileceğine işaret etmişti. Hamlet tragedyasını ruhsal çözümleme yoluyla inceleyen Ernest Jones olmuştur. Bu tragedyayı inceleyenlerin tümünün en çok üzerinde durdukları yerlerden biri, Hamlet'in babasının öcünü almak için neden bir an önce harekete geçmeyişidir. Onun bu öcü sürekli olarak ertelemesini ve Hamlet'in kişiliğini, Jones, psikanalize dayanarak şöyle çözümlüyor: Hamlet amcasını öldürerek alacağı öcünü bir türlü alamaz, çünkü babasını öldürüp onun yerine geçen amcası, aslında Hamlet'in çocukluğunda bilinçdışı isteyip, bastırdığı bir şeyi gerçekleştirmiştir. Bu gerçekleşiş karşısında Hamlet, kendini suçlamaktan kurtulamamakta ve bir türlü harekete geçememektedir.

Freud'un eser üzerinde değil de, eserden yola çıkarak, sanatçının ruhsal yaşamını inceleyip kanıtlayabilmek için yazdığı bir inceleme de Leonardo da Vinci hakkında yazılmış olandır. Bu araştırma, Leonardo'nun çocukluğuna ilişkin bir anı ya da hayalin çözümlenmesine dayanarak, sanatçının daha sonraki cinsel ve sanatsal tıkanmalarını anlamak ve böylece, gerek biyografisini gerek ruhsal gelişmesini aydınlatmak amacıyla yapılmıştır.

Freud'un Leonardo da Vinci (1452-1519) hakkındaki incelemesi, onun tarihsel kişiliklere uyguladığı klinik psikanalitik yöntem araştırmasının ilkidir. Leonardo'nun biyografisi çok ayrıntılı biçimde irdelenmiş, Floransa yakınındaki Vinci kasabasında, evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya geldiği, annesi Caterina ile beş yaşına dek birlikte oturduğu, sonra babası olan Noter Ser Piero, da Vinci'nin bir başka kadınla evlenip, ondan çocuğu olmayınca Leonardo'yu evlât edindiği ortaya konmuştur. Böylece küçük Leonardo'nun çocukluğunun en önemli yıllarını annesiyle fakat babasız geçirdiği, izlenimlerin durağanlaşıp (sabitleşip), dış dünyaya tepki biçimlerinin sonradan gelecek pek çok yaşantıya karşın önemlerinin değişmeye-

ceği bu ilk yıllarda, bir babaya özlem ve anneyle yetinme gibi olguların onda bıraktığı izler üzerinde durulmuştur.

Annesi ile geçen bu yalnız yıllarda, çok küçük yaştan başlayan araştırma tutkusunu (uçma ile ilgili araştırmalar, sözgelimi onu daha sonraki yıllara dek ilgilendirmiştir) Freud kendi kuramı çerçevesinde şöyle açıklar: "Çocuğun araştırma dürtüsü, aslında seksüel araştırmaları içerir; bu ilk araştırma süreçleri onun sonraları karşılaşacağı sorunları ele alması ve çözmesinde yol gösterici olur. Eğer çocuğun bu döneminde bu tür araştırmalarına şiddetle engel olunursa, bu dürtü de aynı şiddetle bastırılır. Böylesi bir engelleme ve ketlemenin üç sonucu olabilir:

1) Düşünme etkinliği de seksüel araştırmalar gibi ketlenir, sınırlanır. Hele eğitsel düzlemde dinsel birtakım yasaklarla da karşılaşırsa, nevrotik ketlenmelere varabilir. Düşünmenin zaafa uğramasının, nevrotik bir rahatsızlığın asıl nedeni olduğunu biliyoruz.

2) Entelektüel gelişim, seksüel araştırma ketlenmesine karşı durabilecek ölçüde güçlü ise bir zaman gelir, bastırılmış seksüel araştırma dürtüsü, bir şey üzerinde derinlemesine düşünme itisi olarak bilinç dışından geri gelir. Bu o denli güçlü bir itidir ki, düşünmeyi de bir anlamda seksüelleştirir, anlıksal (entelektüel) işlemleri, haz ve korku gibi kökende seksüel süreçlerle vurgular. Araştırma süreci burada cinsel bir etkinlik, cinsel bir doyum yerine geçer. Bu derinlemesine düşünme ve araştırma hiç son bulmaz.

3) Bu sonuç en seyrek tiptir. Yetkin düşünme biçimi, düşünme zafiyeti engelini de, nevrotik düşünme tarzını da yener. Burada gene seksüelliğin bastırılması söz konusudur, ancak cinsel hazzın bölümsel (kısmi) bir itisi olarak bu bastırma bilinç dışına gitmeyip, Libido bastırmaya uğrar ve daha baştan bir bilme tutkusu biçiminde yüceltilerek güçlü bir araştırma itisi oluşturur. Burda da cinsel etkinliğin yedeklenmesi söz konusudur, ama dipteki psişik süreçlerin tümden değişik olması dolayısıyla (bilinç dışından fışkırma yerine 'yücelme') nevroz karakteri söz konusu

değildir. Kökendeki, çocukluğa ilişkin seksüel araştırma itisinden doğan komplekslere bağımlı olmayıp entelektüel ilginin hizmetinde özgürce etkinleşir (Fakat seksüel temalarla uğraşmaktan kaçınır)". İşte Freud'a göre, sonradan Leonardo'da izlenen tutkulu araştırma ve bilme itisi, sayısız teknik buluş ve çizimleri, mekanikle ilgili buluşları onun bu üçüncü tipe girdiğine birer kanıttır.

Gene aynı açıklamalar, Leonardo'nun hiç evlenmediği, karşı cinse bir cinsel ilgi duymadığı, hatta bu konuda hiçbir ilişkisinin bulunmadığı olgularına dayanarak, onun cinsel yaşamının tümüyle ketlenmiş olmasını da açıklamaktadır.

Genç yaşta yanında çalıştığı ressam Verrochio'nun atölyesinde, adı kötüye çıkmış bir yeni yetme oğlan yüzünden mahkemeye verilmişse de beraat etmiş olan Leonardo'nun, kendisi büyük bir ressam olduğunda, atölyesine öğrenci olarak aldığı yeni yetme çocukların, yeteneklerinden çok güzelliklerine baktığı ilgi çekici bir durumdur. Freud, bu durumun Leonardo'nun dış dünyaya olan ilgisinden kaynaklandığını, onu insanın ruhsal yaşamını incelemekten alıkoyan bir şeyin olduğunu ileri sürmekte, buna karşılık mimar, savaş mühendisi ve saz çalgıcısı olarak, Milano Dükü Lodovico Sforza'nın (lâkabı: İl Moro) yanında çalışmasının, mekanikle ilgili bitip tükenmeyen araştırmalarının, bu konudaki sabır, sebat ve derinleşme gücünün gene aynı nedenlerle açıklanabileceğini savunmaktadır.

Leonardo, bu araştırma tutkusu ile sanatsal ilgisi arasında uzun bocalamalar geçirmiştir. Kiliseye karşı antik çağın ruhunu canlandırmaya çalışan Aristoculara katılmayıp, kimyasal deneyler yapan ve o dönemde büyücülük gibi görünen bu alanda çalışan alkemistlere yaklaşmış, yasak olduğu halde kendisi de insan ve hayvan bedenleri üzerinde anatomik çalışmalar yapmıştır. Leonardo'daki çelişkiler bunlarla bitmemektedir. Sol eliyle ve ters olarak sağdan sola yazan, yalnızlığı seven, hayvanlara acıdığı için et yemeyen, pazardan kuşlar satın alıp onları salıveren, savaşı ve

kan dökümünü lanetleyen Leonardo, öte yandan idama mahkum olmuş hükümlüleri sehpaya götürülürken izleyip eskizlerle defterleri doldurur, ürkütücü bir yığın savaş silâhı tasarlayıp çizerdi.

Freud, tüm bu çelişkilere bakarak, aslında onun iyiye de, kötüye de ilgisiz ve kayıtsız olduğu sonucunu çıkarmıştır.

Leonardo'nun, resim sanatı üzerine yazdığı önemli bir yapıtı yanında, anıları ve tuttuğu defterleri bulunmaktadır. Çocukluğuna ilişkin bir anısı ile de Freud, uzun uzun ilgilenmiştir. Tüm incelemelerinin sonunda, onun resimlerindeki hep birbirine benzeyen tatlı gülümsemeli kadınları ya da kadınsı erkek figürlerine de dayanarak, özellikle de Anna, Meryem ve çocuk İsa üçlüsünü betimlediği tablosunda (Resim 32) ya da 'Kayalıklardaki Meryem'de (Resim 33); ayrıldığı annesini özleyen, ama geldiği evde de ikinci bir anne bulan, sürekli olarak o güzel çocukluk günlerinin özlemini çeken, onun için de kendi küçüklüğünü andıran güzel erkek çocukları seven, zaman zaman annesiyle kendisini özdeşleştiren, düşünsel düzlemde (ideal) eşcinsel eğilimler taşıyan kişiliğini açıklamaya çalışmıştır (Bkz. Freud, Sanat ve Sanatçı Üzerine).

Ruhçözümsel kuramın ve eleştirisinin zayıf noktalarını belirtecek olursak, başlıca şunun üzerinde durmamız gerekir: Bu kuram, bize, sanat eserinin ne olduğunu anlatmaya çalışır, ama sanat eserinin değerini ortaya koyamaz. Toplumbilimsel eleştiride ve anlatımcı kuramda karşılaştığımız durum burada da vardır; yani kuramla eserin doğuşu açıklanmış olur, ancak bu açıklanış betimleyicidir, değerle ilgisi yoktur. Aynı ya da benzer koşullar, ayrı iki sanatçıyı eser vermeye itebilir, ama ortaya çıkan iki eser birbirinden farklı değerde olabilir. Psikolojik araştırma yardımıyla bazı sanatçıların eserlerinde şu ya da bu niteliklerin bulunduğu söylenebilir, fakat söz konusu niteliklerin iyi ya da kötü olduğunu ancak bir sanatsal değer kuramıyla saptayabiliriz. Yaratma eylemini araştıran psikolojik ya da ruhçözümsel eleştiri, eğer iyi ve kötü eserle belirli bir yaratma kavramı arasın-

da bir ilinti kurabilseydi, değerlendirmede de işe yarayabilirdi. Yalnızca psikanalizle bu değerlendirmeyi yapma olanağı yoktur. Bunu Freud'un kendisi de Gradiva incelemesinde belirtmiştir.

Ancak Freud'un Gradiva incelemesinde yaptığı gibi, psikanalize dayanan yöntem, her zaman yaratıcının psikolojisine yönelmeyip, doğrudan doğruya eseri çözümlemeye çalışabilir. Bir eserdeki karakterleri bu açıdan inceleyince, onların davranışlarını, kişilik yapılarını daha iyi kavrayabiliriz. Freud ve E. Jones'un Hamlet karakterini incelemeleri bu açıdan çok şey getirir. Ama her iki psikanalist de sonunda eserin sanatçısına, yani Shakespeare'e yönelip, onun ruhsal durumuyla eseri arasında sıkı bir bağ kurmaya çalışmışlardır. Jones'a göre eserde bulduğumuz Oidipus kompleksi, Shakespeare'nin kendi ruhsal durumuna ışık tutucu niteliktedir. Freud'un da belirttiği gibi, 1896 tarihli bir eserde, Shaskespeare'in bu oyunu babasının ölüm tarihi olan 1601'den hemen sonra yazdığı ileri sürülmüştür. Buna göre, hem Freud hem Jones, oyunda önümüze serilenlerin ancak yazarın kendi psikolojisi ile ilgili olabileceği, yani babasının yasını tuttuğu ve ona karşı çocukluğunda duyduğu duyguların yeniden canlandığı bir sırada Hamlet'i kaleme almış olduğu görüşünü savunurlar. Freud, Shakespeare'in çocukken ölen oğlunun adının Hamnet olduğunu da ekler. Demek ki onlarca Hamlet oyunu, yazarının ruhunu ve zihninin derinliklerinde olup bitenleri gösteren, felsefesini, görüşlerini dile getiren bir belge gibidir.

Ancak, Shakespeare'in başka eserlerinde de başka görüşler yer almaktadır. Eserlerden yalnız birini seçip, bu eser sanatçının fikirlerini yansıtıyor demek, Hamlet karakterinin ruhçözümsel yorumuyla yetinmeyip, buradan yazarının ruhunun derinliklerine doğru yola çıkmak, eserde kesinlikle sanatçıyı okuma gibi bir hevese ortam hazırlamış olur.

Yalnız şunu da belirtmekte yarar vardır ki, özellikle 20. yüzyılın sanatının, Freud'dan, Jung'dan etkilendiğini, eserlerin ya-

ratılışı sırasında psikanaliz yönteminden esinlendiğini görüyoruz. Sözgelimi, gerçeküstücüler (sürrealist) şiir yazarken, resim yaparken aklın denetimini kaldırmak ve bilinçaltındaki malzemeyi ortaya çıkartmak için çeşitli yollara başvururlar. Onun için çağdaş sanat incelenirken de, psikanalizden yararlanılır. Ancak ruhçözümsel eleştiri yöntemi, bakışlarını esere çevirmelidir, sanatçıya dönük şekliyle aşırıya kaçmamalıdır. Aslında Freud kendisi de bu husus üzerinde sık sık durmuş ve sanatçının yaratma yetisinin tam bir kesinlikle açıklanamayacağını pek çok kez belirtmiştir (Freud, Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva' [Gradiva incelemesi 1907], 1973, Fischer Verlag).

Psikanaliz kuramının, sanatsal yaratışı belli başlı iki ana kuram altında inceleyenleri (eserin saçmalığına inanıp, yaratmanın salt düşünsel alanda geliştiğini ileri süren zihinselciler [intellektüalisler] ile yaratışın salt duygusal alanda hazırlandığını, hatta sonradan yaratıcının kendi eserlerini tanıyamadığını ileri süren duyguculari) bir noktada uzlaştırdığını ileri sürebiliriz. Hiçbir sanat eseri salt bilinçdışına uyarak ve düşüncenin hiçbir denetimi olmaksızın meydana çıkamaz, öylesi zaten sanat eseri olamaz. Ayrıca psikanalitik görüş ile toplumcu görüşün birbirini tamamladığını, çünkü toplum söz konusu olmadan psikanalizin zaten varolamayacağını da belirtmeliyiz. Birçok toplumbilimciye göre sanat ve sanatçı, içinde yaşadığı toplumun ifadesi idi. (Taine bu görüşün ilk temsilcisiydi). Bilinç altı malzeme de çevre ve toplumun etkisiyle yoğunlaştığına göre (Freud), toplumbilimsel yaklaşımlarla ruhçözümsel yaklaşım birbirini tamamlayabilir.

4) Diğer İki Kuram (Özet Olarak)

Sanat kuramlarında bir başka açıdan sınıflamaya gidilecek olursa,* Jung'un zihinsel ve ruhsal işlevlere dayalı olarak yaptığı

---

* Sözgelimi Jung'un, Jaensch'in ruhsal yapı tiplemelerine göre ya da gene Jung'un dört temel işlev olarak tanımladığı düşünme, duygu, duyum ve sezgi

sınıflamada, düşünce'nin ağırlık kazandığı sanat türünün ve buna ilişkin kuramın, genelde yansıtmacı gerçekçi sanat kuramı olduğunu; duyum ve duyuşsallığın ise dışavurumcu, anlatımcı sanat kuramında önem taşıdığını söyleyebiliriz.

Duygusal etki kuramı olarak tanımlanan (Moran) sanat kuramı, başlangıçta üzerinde durduğumuz, sanat olayında rol oynayan dört ögeden, *sanat tüketicisine* yöneliktir. Sanatın ne olduğu sorusuna verilen yanıtı, sanat ürünü ile onu tüketen arasındaki ilişkide ve sanat eserinin tüketicide uyandırdığı duygusal ve duyuşsal etkide arar. Bu kurama göre sanatın özelliği estetik bir zevk vermesidir. Sanatın asıl işlevi budur ve bundan başka amaçlara hizmet etmesi beklenemez.

Adından da kolayca çıkarılabileceği gibi, bu kuram da büyük ölçüde duyguya ve duygusallığa önem vermekte, ancak bu kez bu duygular sanatçınınkiler olmayıp, okurun, izleyicinin duyguları olmakta, bu kez sanat olayı izleyici ve tüketicinin psikolojisiyle açıklanmak istenmektedir.*

Bu kuram çerçevesinde incelenebilecek eleştiri türü başlıca *izlenimci eleştiri* türüdür, nesnelciliğe karşı çıkan öznel bir tutumla sanat eleştirisi yapılır. Tipik bir örnek, izlenimci eleştiri türünün ünlülerinden Anatole France'ın şu sözlerinde bulunabilir:

"İyi bir eleştirici, büyük eserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır. Nesnel sanat olmadığı gibi, nesnel eleştiri de yoktur. Eserine kendinden başka bir şeyler koymakla övünenler çok aldatıcı bir kuruntunun kurbanıdırlar... Eleştirici de açıkça

---

işlevlerine göre yapılan sanat tiplemeleri, kuramlara da uygulanır. Bkz. San, İ., Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık, 1979, s. 78-102.

* Nitekim alımlama estetiği kavramı altında yeni inceleme ve kuramsal yazılar günümüzde yayınlanmaktadır. 20. yüzyılın sanat akımlarını çok iyi incelemeden sanat kuramlarına girmek doğru olmayacaktır. Bu alanda sayısız yayın bulunduğuna göre çalışmanın çerçevesini çok aşmamak için daha yeni sanat sorunlarına burada yer verilmeyecektir.

şöyle demelidir: Efendiler, size Shakespeare, Racine, Pascal ya da Goethe ile ilgili olarak kendimden söz edeceğim".

Geometricilik, kübizm, yapısalcılık (Structualism), çatkıcılık (Constructivism) gibi 20. yüzyılın sanat akımları, malzemeden, yani maddeden ve onun biçiminden ayrılmayan, soyut birtakım formlar ve niteliklerle uğraşan akımlardır. Bu sanat türlerinde akıl kadar sezgi de büyük rol oynar. Sanatçının, oran ve bağlantılarla ilgili olarak kendi iç uyum duyusunun ve sezgisinin, kütle, kontur (dış çizgi), renk ve tonlar gibi somut, maddesel ögelerle anlatımı dışında hiçbir dış amaca yönelme yoktur. Saf, bir anlamda hiç işlevsel olmayan soyut resim ve yontu (Kandinsky: Resim 34, Mondrian: Resim 35, Max Bill: Resim 36, Klee: Resim 37 ve Henry Moore: Resim 38 [yontucu] gibi) saf ve salt biçimlerle, formla uğraşır. Form ise düşünceler ve felsefeden kaynağını alan soyutlamalara varır.

Mondrian, "Kübizmde 'soyut', plâstik bir gerçeklikle anlatıma kavuşmaktadır. Bu anlatımda doğal ve görsel olan değil, bağlantılar, dengeli oran ve ilişkiler dile gelmektedir. Nesnenin görünümü, özellikle 'geçici olan' gerçekliğinden sıyrılır. Seyirciyi bedensel izlenimlerin aracılığıyla duygulandırmadan, saf biçimsel ilişkileriyle nesne ya da nesneler ortaya konur" demektedir.

Biçimci sanatçıların çoğu, aynı zamanda kuramsal olarak görüşlerini açıklamışlardır. Estetik kuram olarak ***biçimci kuramın*** temsilcileri ise Clive Bell ve Roger Fry gibi kuramcılardır. Onlara göre sanatın özü, sanatın kendisi dışında bir şeyle olan ilişkisinde değil, asıl kendi ögeleri arasında kurulan düzendedir, sanat eserinin yapısal özelliklerindendir. Onun için de çizgi, renk, düzlemler, her biri nesnelermişçesine işlev görürler, böylece mecazi bir işaret'e, kavramsal ve soyut sanata ulaşılıp, sanatın kendinde kalınır.

KAYNAKÇA

I. YARATICILIK

Arnheim, Rudolf, *Picasso's Guernica,* The genesis of a Painting, 1962, 139 s.

Eindhoven, Jan E. ve W. Edgar Vinache, *"Creative Processes in Painting",* Journal of General Pschychology, XLVM (1952), s. 140-169.

Landau, Erika, *Psychologie der Kreativitaet,* (1969), 3. bas. München/ Basel 1974, 129 s.

Mee, Charles L., *"Guernica:* An Act of War, a Work of Art", Horizon, May 1977, s. 88-96.

Read, Herbert, *Education ThroughArt,* (1943), Londra 1958.

San, İnci, *Görsel İletişimde İşaretler ve İşaretler Dili Olarak Sanat,* AÜ Eğitim Fak. Dergisi, Cilt: 14, Sayı 1-2, s. 291-306, Ankara, 1981.

---- *Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık,* İş Bankası Kültür Yayınları, 2. bas. 1979, 254 s.

II. ESTETİK-SANAT KURAMLARI VE ELEŞTİRİSİ

A) GENEL

Cömert, Bedrettin, *Mitoloji ve İkonografi,* Hacettepe Üniv. Sosyal ve İdari Bilimler Fak. Sanat Tarihi Bölümü Yay., Ankara, 1980, 242 s.

---- *Croce'nin Estetiği,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, 187 s.

Doğan, Mehmet H., *100 Soruda Estetik,* Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975, 333 s.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* İÜ Edebiyat Fak. Yay., 1972, 272 s. 2. bas. İstanbul, 1974, 324 s. (4. bas. 1981).

Necatigil, Behçet, 100 Soruda Mitologya (1969), İstanbul, 1973, Gerçek Yayınevi, 144 s.

San, İnci, *Sanat Eğitimi Kuramları*, Tan Yayınları, Ankara, 1983, 220 s; 2. Gözden Geçirilmiş Baskı, Ütopya Yay., Ankara, 2003.

Tunalı, İsmail, *Grek Estetiği*, İÜ Edebiyat Fak. Yayınları No: 1022, 2. genişletilmiş bas., İstanbul, 1970, 116 s.

---- *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1979, 318 s.

Yetkin, Suut Kemal, *Sanat Meseleleri*, De Yayınevi, 2. bas. İstanbul, 1962.

---- *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967, 131 s.

---- *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972, 288 s.

---- *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkilâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1979.

B) TOPLUMCU ESTETİK

Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, De Yayınevi, İstanbul, 1968, 247 s.

Lukacs, György, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1969, 161 s.

Plehanov, G.V., *Sanat ve Sosyalizm*, Çev. Selim Mimoğlu, Sosyal Yayınlar, 2. Bas., İstanbul, 1967, 227 s.

Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1979, 267 s.

C) FREUD, KURAMI VE SANAT ELEŞTİRİSİ İLE İLİŞKİLER

Freud, S., *Cinsiyet ve Psikanaliz*, Çev. S. Hilâv, Varlık Yayınları, 2. Bas. İstanbul, 1967, 187 s.

---- *Der Wahn und die Traeume in W. Jensens "Gradiva", Fischer Verlag*, Hamburg, 1973, 169 s.

---- *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (Leonardo da Vinci, Dostoyevski, Mikelanj, Goethe, Shakespeare), Çev. K. Şipal, Bozak Yay. İstanbul, 1979, 264 s.

Jensen, Wilhelm, *Kadın ve Kertenkele*, "Gradiva", Çev. Bedrettin Cömert, Doğan Yayınevi, Ankara, 1971, 103 s.

Zweig, Stefan, *Freud ve Öğretisi*, Çev. E.T. Eliçin, Remzi Kitabevi Kültür Serisi: 35, İstanbul, 1969, 155 s.

III. ÇAĞDAŞ SANAT

İpşiroğlu Mazhar ve Nazan İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Ada Yayınları, İstanbul, 1979.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. C. Çapan ve S. Öziş, İstanbul, 1980.

Müller, Joseph Emille, *Modern Sanat*, Çev. Mahmut Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.

Ögel, Semra, *Çevresel Sanat (Çağımızda çevre yaratma, etkileme ve yorumlama)*, İTÜ Müh. Mim. Fak. Yayınları, İstanbul, 1977.

Passeron, Rene, *Sürrealizm, Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, İstanbul, 1982.

Richard, Lionel, *Ekspresyonizm, Sanat Ansiklopedisi*, Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, İstanbul, 1984.

San, İnci, *Çocuğun ve Gencin Sanat Eğitimi*, Ulusal Kültür Dergisi, Sayı: 6, Ekim 1979, s. 163-173.

---- *Yaratıcılık, İki Düşünme Biçimi ve Çocuğun Yaratıcılığı*, AÜ Eğitim Fak. Yay. Cilt 12, Sayı 1-4, 1979, s. 77-190.

---- *Sanat Eğitimi*, Eğitim Bilimleri Fak. Dergisi, Cilt 15, Sayı: l, 1982.

---- *Yaratıcılık Açısından Sanat Eğitimi*, Sanat Üzerine, Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak. Yay., Ankara, 1985, s. 51-60.

Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Adam Yay., İstanbul, 1982.

Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981.

Üçüncü Baskıya Ek Kaynakça

Best, David, *The Rationality of Feeling*, The Palmer Press, Londra-Washington DC, 1992.

Eğitimde Zeka ve Yaratıcılık -bilgi, belge ve kılavuzlar- *"Yaratıcı Zeka ve Eğitim" Sempozyumu*, Mayıs 2000 ve *"Eğitim Sürecinde Zeka ve Yaratıcı Düşünme"* çalıştayı, Kasım 2001, Türkiye Zeka Vakfı ve Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı Yayını, Ankara, 2002.

Herrmann, Ned, *The Creative Brain*, Lake Lure North Carolina, 1988.

İpşiroğlu, Nazan, Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 1, *Resim*, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 2001.

İpşiroğlu, Zehra, Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2, *Yazın*, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 2001.

Lenoir Béatrice, *Sanat Yapıtı*, çev: Aykut Derman, YKY Yayınları, İstanbul, 2003.

Leppert Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü -İmgelerin Toplumsal İşlevleri*, çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri-Yansıtma Kuramları, Marksist Eleştiri, Yapısalcılık, Rus Biçimciliği, Alımlama vb.*, 9. Basım, İstanbul, 1994.

Robinson, Ken, *Yaratıcılık -Aklın Sınırlarını Aşmak*, çev: Nihal Geyran Koldaş, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003.

Sungur, Nuray, *Yaratıcı Düşünce*, Özgür Yayınevi, İstanbul, 1992.

---- *Yaratıcı Okul -Düşünen Sınıflar*, Evrim Yayınevi, İstanbul, 2001.

Üstündağ, Tülay, *Yaratıcılığa Yolculuk*, PEGEM Yayıncılık, Ankara, 2002.

EK 1

S. FREUD: RUHSAL YAŞAMIN DOĞASI*

(ABRISS DER PSYCHOANALYSE, 1938'DEN)

I) RUHSAL DÜZENEK (MEKANİZMA)

Ruhsal yaşamdan tanıyabildiğimiz iki şey vardır: Bedensel organ ve onun sergilendiği beyin (ya da sinir sistemi), bir de bilinçli devinimler ya da eylemler, ki bunlar bize aracısız aktarılır ve hiçbir tanımlamaya da gerek duyulmaz. Bu ikisinin arasında yer alan hiçbir şeyi tanımıyor, bilmiyoruz ve bu iki uç arasındaki doğrudan ilişkiyi de bilemiyoruz. Bilseydik, herhalde bilinç öncesi ve bilinç'te olan bitenleri de yerli yerine oturtur ve onları bilmek için bunca çaba harcamazdık. Ruhsal hayat, bir düzeneğin görevini yüklenmiştir; bu düzenek bir dürbün ya da mikroskop gibidir, çeşitli parçalardan kuruludur, iç içedir, genişletilip uzatılabilir.

İLKEL BENLİK (ES, İD)

Bu parçalardan ya da bölümlerden en eskisini, biz, 'ES' diye adlandırıyoruz. İçeriği, doğumla birlikte gelen kalıtımsal her şeydir, özellikle bedensel düzenlemelerden doğan içtepilerdir. Bu içtepiler, ruhsal (psişik) birer ifade olarak karşımıza çıkarlar,

---

* *Çev. İnci SAN.* Almanca'sından yapılmış bu çeviri, adı geçen kitabın birinci bölümüne aittir ve Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 1-4, 1977'de yayımlanmıştır. Not: yazının 1938'de kaleme alındığı unutulmamalıdır.

ama biçim (form) olarak bizim için en az tanınanlarıdır. 'ES', psişik düzeneğin en eski bölümüdür ve tüm yaşam boyunca en önemli bölüm olarak kendi yaşamını sürdürür. Psikanaliz işte bu bölüm üzerinde çalışır.

BEN (ICH, EGO)

Bizi çevreleyen gerçekler dünyasının etkisi altında 'ES'in bir kısmı, daha değişik ve özel bir gelişim geçirir. Temelde, sürtüşmeleri karşılayan düzenekleri, bu sürtüşmelere karşı koruyan bir kabuk ve koruyucu olarak düzenlenen bu örgütlenme, artık 'ES' ile dış dünya arasında bir aracı görevi yüklenir. Ruhsal yaşamımızın bu bölümüne de 'BEN' adını veriyoruz.

BEN'in temel karakteristiği: Duyuların algılanmasıyla kasların devinimi arasındaki önceden kurulmuş ilişkide 'BEN', güdümlü, isteğe bağlı hareketlere karışabilir, 'kendini kabul ettirme' görevini, dışa karşı sürtüşmeleri ayırt etmekle (TANIMA), bu sürtüşmeler hakkındaki deneyimleri toplamakla (BELLEK), fazla güçlü sürtüşmeleri ortadan kaldırmakla (KAÇMA), orta güçteki sürtüşmeleri karşılamakla (UYUM) yerine getirir ve sonuçta dış dünyayı amaca uygun bir biçimde ve kendi lehine olmak üzere değiştirmeyi (EYLEM) öğrenir. Bunlar dışa karşı olan tutumudur. İçe karşı ise, 'ES'e karşı, içtepilerin istemlerine egemen olur, içtepilerin istemlerine doyuma ulaşmaları için izin verilip verilmeyeceğine, bu doyumun dış dünyada uygun bir zaman ve uygun koşullara ertelenip ertelenmeyeceğine ya da bu istemlere neden olan dürtülerin tamamen bastırılıp bastırılmayacağına karar verir. Eyleminde, kendi içinde bulunan ya da içine sonradan aldığı sürtüşmeler rol oynar, bu çatışmalar bir bakıma onun eylemini yönetir. Çatışmaların çoğalması genel olarak, 'hoşnutsuzluk'a, 'haz almama'ya, azalması da hazza yol açar. Belki de çatışmalardan doğan gerilimin artışı değil de, bu çatışmalarda olagelen değişikliklerin ritmiyle ilgili olarak haz ya da haz olmayan doğar. 'BEN', aslında sürekli biçimde hazzı a-

rar, hoşnutsuzluktan ise kaçar, kaçınmaya çalışır. Beklenen, öngörülen bir hoşnutsuzluk artışı, korku sinyali ile yanıtlanır; bu hoşnutsuzluğun iç ya da dış nedeni 'tehlike' olarak adlandırılır. Zaman zaman 'BEN', dış dünya ile olan bağlantısını çözer ve uyku durumu dediğimiz duruma kendini çeker, bu durumda düzenini tümüyle değiştirir. Bu uyku durumundan, 'BEN' dediğimiz düzenin, ruhsal enerjinin bir bölümünden oluştuğunu anlıyoruz.

ÜST-BEN (ÜBER ICH, SUPEREGO)

Uzun çocukluk döneminde, çocuk, ailesinin yakın çevresinde ve onlara bağımlı olarak yaşarken 'BEN'in içinde, ana-baba etkisini sürdürecek bir başka bölüm oluşur, buna ÜST-BEN diyeceğiz. ÜST-BEN, BEN'den kendini ayırabildiği ve kendini Ben'e karşı bir güç olarak ortaya koyabildiği ölçüde üçüncü bir güç oluşturur. BEN, bu üçüncü gücü de hesaba katmak zorundadır.

BEN'in bir davranışı, ancak bu davranış, ES'in, ÜST-BEN'in ve gerçekliğin istemleri için, aynı zamanda uygun ve yeterli ise, yani onların üçünün de istemlerini birbiriyle uzlaştırabiliyorsa, doğrudur. BEN ile ÜST-BEN'in birbiriyle ilişkisindeki ayrıntılar, ancak çocuğun ana-babasıyla olan eski ilişkiler çağrılarak (canlandırılarak) anlaşılabilir.

ÜST-BEN'de ana-baba etkisi, yalnız ana babanın kişisel yapılarının etkisi ile değil, fakat ana baba yoluyla sürdürülen aile, ırk, hatta ulus geleneklerinin etkisiyle ve bunlar yoluyla temsil edilen sosyal çevrenin istemlerinde kendini sürdürür. Aynı biçimde, ÜST-BEN, kişilik gelişimi sırasında ana-babanın görevini sürdürenler ya da onların yerine geçenlerce (eğiticiler, toplumda örnek oluşturan, toplumca hayranlık duyulan ideal tipler gibi) desteklenir.

ES ve ÜST-BEN birbirleriyle olan ayırımlarına karşın, geçmişten etkiler taşımaları ve bu etkileri temsil etmeleri yönünden benzeşirler. ES kalıtımsal olanı, kendine miras kalmış olanı, ÜST-BEN ise en önemli olarak başkalarından 'devir' alınanı

temsil eder. Buna karşılık BEN, başlıca, kendisinin yaşadığıyla, yaşantılarıyla, yani güncel ve rastlantısal olanla belirlenir.

Ruhsal düzeneğin bu genel şeması, insana ruhsal yapıda benzeyen yüksek hayvan türleri için de geçerli olabilir. İnsan gibi uzun süre ana babaya bağımlı bir çocukluk dönemi geçiren her varlıkta ÜST-BEN'i kabul edebiliriz. BEN ile ES ayırımı ise her durumda vardır.

Burada Herbert Read'in bir iki görüşüne yer vermekte yarar vardır.

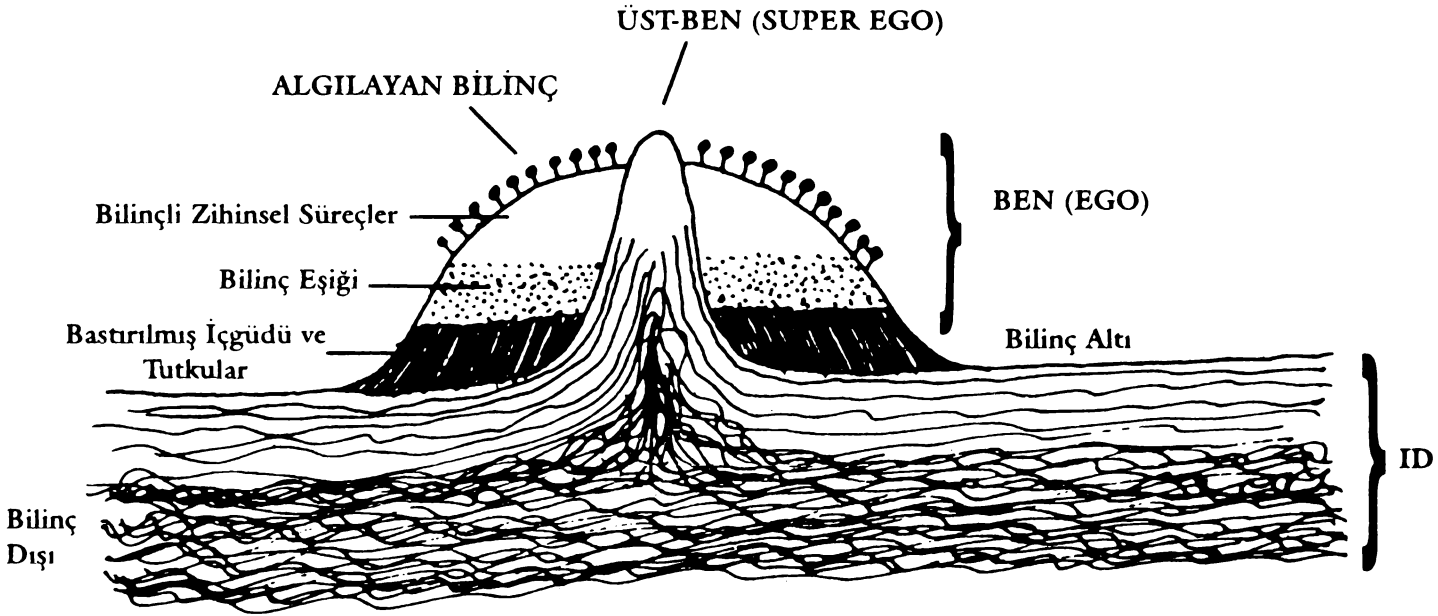
Herbert Read'den alınan yandaki çizim kuşkusuz Freud'dan sonraki birtakım daha çağdaş psikolojik ve fizyolojik araştırmalara da dayanmaktadır.*

Read'e göre şeklin BEN bölümünü oluşturan katmanları, birbirine karışıp duran, sıvı katmanları olarak tasarımlamalıyız. Bilinçli zihinsel süreçlerdeki duyum ve izlenimler sürekli bilinçli kalmayıp, bellek dediğimiz depoya batar, ruhsal çözümleme ya da diğer yollarla (çağrışımlar, düşler vb.) açığa çıkarılabilir ya da daha derinlere batarlar. Böyle olunca, BEN bölümü bir bellek imgeleri ya da duyumsal izlenimler deposundan ve bilinçli zihinsel süreçler'den meydana gelmekte ve bireyin kişiliği, benliği denen kısmı oluşturmaktadır. Bu bölüm çizimden de çıkarılabileceği gibi, sürekli olarak akan bir akıntı gibi yorumlanmış İD bölümüyle birlikte akan bir hava kabarcığıdır. Read'e göre akıntı tüm bir neslin** ruhsal yaşamıdır, kabarcık ise bu bütünün içindeki tek bir varlığın ve bireyin zihinsel kişiliğidir. Algılayan bilinçlilik, beyne kayıt yapan antenler gibi düşünülmüştür. En yeni adlandırmalarla bilinç eşiğinin altındaki bastırılmış iç güdü ve tutkuları taşıyan katman bilinç altı, onun da altındaki katman ise bilinç dışı'dır.

---

* Herbert Read, *Education Through Art*, ilk baskı 1943, çizimin alındığı baskı, Londra 1958 baskısıdır.

** Read burada 'race' sözcüğünü kullanıyor. Bu sözcük akıntı, koşu, yarış, hız anlamına geldiği gibi nesil, kabile, aile anlamlarını da taşır.



ORTAKLAŞMACI BİLİNÇ DIŞI (JUNG) YA DA ARKAİK MİRAS (FREUD)
H. READ'A GÖRE "RUHSAL KİŞİLİK KATMANLARI

Bilinç eşiği ya da bilinç öncesi (pre conscious) ve bilinç altı, sinirce (nevroz) belirtilerinde ve bölük pörçük düşlerde girilebilen bölümlerdir, Freud'un arkaik kalıt dediği İD'de daha önceki kişiliklerden sayısız izler bulunmaktadır.

ÜST-BEN'e, bastırılmış tutkular kılık değiştirmiş, 'transforme' olarak ve BEN'den geçerek gelmektedirler. Yüceltmeye uğramış, topluma yararlı ya da toplumsallaşmış olarak, ahlaksal, dinsel veya estetik idealler durumunda ortaya çıkmaktadırlar.

BEN, Read'e göre, en alttaki akıntının, ne gücünü ne de yönünü denetleyebilir. BEN yalnızca dış dünyaya ilişkin bilinçli yaşantıların entellektüel (anlıksal) bir yapısıdır.

Kompleksler, sözgelimi Oidipus kompleksi bilinç dışında ve çocuklukta oluşur. Bastırılır, yitip gitmiş görünür, ama yerine başka eğilim ve süreçler gelir. Bunlar ana babanın rollerine göre değişirler.

(Bu kısa ve daha açıklayıcı yeni bilgilerden sonra gene Freud'a dönüp, aynı kaynaktan Güdüler bölümüne bir göz atalım.)

II) GÜDÜLER

Tek başlarına varlıkların (bireyin) asıl yaşam amacını ES'in gücü vurgular. Doğuştan getirdiği gereksinimlerin karşılanması ve doyuma ulaşmasında ısrarlıdır. Kendini hayatta tutmak ve tehlikelerden doğan korkulardan korunmak gibi bir amacı yoktur. Bu, BEN'in görevidir. BEN, aynı zamanda dış dünyayı da gözeterek, doyum'un en az tehlikeli ve en uygun olanını seçmekle yükümlüdür. ÜST-BEN, yeni gereksinimleri geçerli kılsa bile, başlıca işi doyumların kısıtlanmasıdır. ES'in gereksinimlerinden doğan gerilimlerin arkasındaki güçlere 'içtepiler' diyorduk. Bunlar ruhsal (psişik) yaşama yönelmiş bedensel dizgeleri (sistemleri) temsil ederler. Her tür eylemin, eninde sonunda nedeni bu dürtülerdir. Buna karşılık, bu dürtüler doğa-

dan tutucudurlar; her varlık ulaştığı bir duruma, o durumdan kopar kopmaz, o durum kendisine bıraktırıldığı andan başlayarak gene geri dönmek için belli bir çaba gösterir; bu onun eriştiği ve bıraktığı her durum için geçerlidir. Demek ki gündelik, sıradan örneklerden bile olsa, sayılamayacak kadar çok dürtüden söz edebiliriz. Bizim için, bu çok çeşitli dürtüleri birkaç ana tepiye bağlamak olanağının bulunup bulunmadığı önemlidir. Dürtülerin ereklerini, saptırma ile değiştirebileceklerini ve birbirlerinin yerine geçebileceklerini öğrenmiş bulunuyoruz. Bu geçiş, bir tepinin enerjisinin diğer bir tepiye geçmesiyle sağlanabiliyordu. Bu sözü edilen son durum henüz iyice anlaşılmamış bulunmaktadır. Uzun düşünme ve duraksamalardan sonra iki ana güdü kabul etmeye karar verdik. Eros güdüsü ve Yok etme (destruksiyon) güdüsü. Kendini sürdürme ve türünü sürdürme güdüsünün karşıtı dürtülerle, başka bir BEN sevgisi, yani nesnel sevgi, Eros tepisinin kapsamına girer. Bu güdünün ereği giderek daha büyük birlikler meydana getirmek ve bunları öylece korumak, yani BİRLİK; diğerinin amacı ise bağları çözmek, koparmak ve böylece şeyleri tahrip etmektir. Yok etme güdüsünde en son amacın, yaşayanı, canlı olanı anorganik duruma dönüştürme olduğunu düşünebiliriz, onun için bu dürtüyü 'öldürme dürtüsü' olarak da adlandırıyoruz.

Canlı olanın, cansız olandan daha sonra geldiğini ve cansız'dan çıktığını kabul edersek, ölüm dürtüsü de söz konusu edilen formüle, yani daha önceki bir durum'a dönüşmek, geri dönmek çabasına uymaktadır. EROS için aynı şeyi söyleyemeyeceğiz. Çünkü o zaman, canlı malzemenin bir zamanlar bir birlik (bütün) olduğu, sonradan parçalandığı ve şimdi de yeniden birleşme çabası gösterdiğini öngörmemiz gerekir. Şairler buna benzer şeyler anlatmışlardır.

Biyolojik işlevlerinde bu iki ana güdü birbirine karşı ya da birbirini tamamlamış (birbirine geçmiş) olarak yer alırlar. Ye-

mek yemek; iç etme, bedenle birleştirme ereğiyle nesnenin parçalanmasıdır. Cinsel eylem, en içten bir birliği oluşturmak için bir çeşit saldırıda bulunmaktır.

Bu iki ana tepinin birlikte ve çatışarak işlev görmesi, yaşam belirtilerinin tüm renkliliğini doğurur. Canlılar alanından da öte, bu iki ana dürtü demetinin benzeşimi, bizi, anorganik alanda egemenliğini sürdüren çekme ve itme karşıt güçlerine yöneltir.

Bu içgüdülerin karışma oranlarındaki değişikliklerden elle tutulur sonuçlar çıkar. Cinsel saldırganlığın fazlaca olduğu bir karışımda, aşığını zevk için öldüren bir katili; saldırganlık etkeninin dozunun az olduğu bir karışımda ise, çekingenlik ya da iktidarsızlığı görebiliriz.

Bu iki ana güdünün birinden birini, ruhsal alanda bir bölüme sokmak olanağı yoktur, ikisi de her yerde bulunur. Biz başlangıç durumunu şöyle düşünebiliyoruz: BEN ve ES'in henüz ayrılmadığı sırada da EROS tüm kullanılabilir enerjisiyle bulunmaktadır; bu enerjiye bundan sonra LİBİDO diyeceğiz. Libidonun işi, aynı zamanda var olan yok etme güdüsünü nötralize etmektir (Bu dürtünün enerjisi için henüz uygun bir terim bulamadık). Daha sonraları Libido'nun yazgısını izlememiz mümkün olacak, fakat aynı şeyi yok etme güdüsü için yapamayacağız. Bu dürtü iç'te ölüm dürtüsü olarak yaşamını sürdürdüğü sürece sessizdir. Ancak dışa dönük olarak etkisini göstermeye başladığı anda açığa çıkar. Bu da bireyin sürekliliği için vazgeçilmez bir olgu olarak görünüyor. Kas sistemi bu bölümün hizmetinde iş görür.

ÜST-BEN'in işe girmesi ile saldırganlık dürtüsünün hatırı sayılır bir kısmı BEN'in içinde durağanlaşır ve orada kendini tahrip etmeye yönelir. Bu, insanın kültür evrimi içinde kendine yüklediği bir tehlikedir aslında. Saldırganlıktan alıkonulmak sağlık dışıdır, hastalığa yol açıcı niteliktedir. İnsanın alıkonulup kendine dönüşmüş saldırganlık krizlerini hatırlayalım: öfke nö-

betine tutulup saçlarını yolan ya da kendi yüzüne yumruklar indiren biri gibi davranışlar aslında bir başkasına yöneltilmek istenen hareketlerdir.

Bir kısım kendine yönelmiş tahrip gücü, her halde ve durumda iç'te kalacaktır, bu bireyin öldürme'yi başarıncaya kadar böyle sürer. Bu da belki, o bireyin libidosu tükenince ya da bireyin aleyhine, bir yerlerde takılıp kalmışsa, gerçekleşebilecektir. Böyle olunca, genel olarak, bireyin kendi iç çatışmalarından, türünün ise dış dünya ile sürdürdüğü başarısız savaşın sonucunda, hele bu dünya o türün kazanmış olduğu uyumlara yetmeyecek değişikliklere uğramışsa, öldüğünü söyleyebiliriz.

Libido'nun ES'de ve ÜST-BEN'deki süreçleri hakkında bir şeyler söylemek güçtür. Bütün söyleyebileceğimiz, LİBİDO'nun kullanıma sunulmuş tüm malzemesinin başlangıçta BEN'de depolandığıdır. Bu duruma biz, ilk *narsistlik* diyoruz. Bu durum, BEN'in nesnel imgeleri ve tasarımları LİBİDO ile 'istila' edilip, narsist LİBİDO'yu nesnel LİBİDO'ya dönüştürmeye başlamasına dek sürer. Tüm yaşam boyunca, BEN bir büyük depo işlevi görür. Nesnelere bu depodan LİBİDO dalgaları gönderilir ve gereğinde tekrar geri alınıp depolanır. Ancak kesin bir sevdalanma durumunda LİBİDO'nun tüm içeriği NESNE'ye yöneltilir, NESNE bir anlamda BEN'in yerini alır. Yaşam için önemli bir karakteristik, LİBİDO'nun hareketliliğidir, bir nesneden başka bir nesneye kolay aktarılabilirliğidir. Buna karşıt olarak, belli nesnelerde durağanlaşmış ve genellikle yaşam boyu böyle kalan libido durumları da bulunmaktadır.

Ek 2'de yer alan beyin ile ilgili bilgiler, 1938'de kaleme alınmış Freud'un ünlü kuramındaki İD, EGO ve SÜPEREGO kavramlarının çok da çağdışı olmadığını gösterebilir.

EK 2

YARATICI DÜŞÜNME VE TÜMEL ÖĞRENME*

Konuşmama 36 yıllık kariyerimde yaratıcılık üzerinde yaptığım çalışmalara kısaca değinerek başlamak istiyorum. 1960'ların sonunda doktora seminer ödevlerimden biri 'Çocukta Yaratıcılık' üzerineydi. 1970'lerin başında 'Sanatlarda Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık' üzerine tez çalışmalarına başladığımda, birçok kişi bu konuların artık epeyce deşilmiş olduğunu, neden böyle bir konuyu ele aldığımı sormuştu. Kastettikleri çocuk resmi olgusuydu daha çok. Onların etkisinde kalsaydım bu konuyu çalışmayacaktım belki. Oysa sonradan anlaşıldı ki, yaratıcılık konusu bizde yeni yeni ele alınmaya başlıyordu. Doktora çalışmalarım ve bu arada verdiğim kimi derslerimde, bilimde ve sanattaki yaratıcılığın üzerinde dururken imge, imgelem, kavram ve simgelerin oluşması, ıraksak ve yakınsak düşünme başlıkları altında; duyu, duyum, duygu, izlenim, algı, bellek, sezgi ve zekâ gibi yetilere yer veriyordum.

1990'lara gelindiğinde karşıma yaratıcı beyin kavramı çıktı. 1988'de Ned Herrmann'ın yayınladığı *Yaratıcı Beyin* adını taşıyan kitap,[1] zihnimde 1960'lardan beri taşıdığım pek çok soruya yanıt

---

* İnci SAN, Türkiye Zeka Vakfı'nın düzenlediği "Eğitimde Zeka ve Yaratıcılık" Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

[1] The Creative Brain, Lake Lure Carolina, 1988 (Herrmann'ın kuramı hakkında daha çok bilgi almak için Bkz. San, İ., *Resim Öğretiminde Yaratıcılık*).

getiriyordu. Çünkü tezimde ve derslerimde yaratma sürecini anlatmak için duygulardan başlayıp, akıl-zihin, ussallıkla duygular arasındaki ilişkiyi çözmeye çalışıyordum. O yıllarda başlayan psikoloji alanındaki bilişsel ve duyuşsal alanların birbirinden oldukça kesin biçimde ayrılması eğilimine sürekli takılıyor, akıl yürütmelerle, duygunun içinde pek âlâ ussallığın, ussallıkta da duyguların ve duygululuğun payının bulunduğunu savunuyordum.

1979 Çocuk Yılı dolayısıyla çağrıldığım TRT'nin bir seminerinde 'Yaratıcılık, iki düşünme biçimi ve çocuğun yaratıcılık eğitimi' başlıklı bildirimde de (1980'de yayınlanmıştır) ussal ya da kavramsal düşünme biçimi ile imgesel düşünme biçimini önce ayırıyor, sonra ikisinin etkileşimini ortaya koymaya çalışıyordum. İmgesel düşünme daha çok duyu ve duyusal algılarla ilgiliydi, diğeri ise 'kitabî' diyebileceğimiz, sözcüklere, kavramlara ve mantıksallığa dayalıydı. Bu yaklaşım hâlâ eskimemiştir ve geçerliliğini korumaktadır. O zaman savunulanlar yıllar sonra beyin araştırmaları sonucunda varılan bulgularla örtüşmektedir.

1997'de, beş yıl önce, İngiltere'de Exeter'de 'Drama Araştırmaları' kongresinde konuşmalarını dinlediğim David Best (felsefeci ve sanat tarihçi) duyguların ussallığından söz ediyordu. 1992'de yayımladığı kitap aynı adı taşıyordu: The Rationality of Feeling[2] ve nihayet 1995'te yayımlanıp 1998'de Türkçe çevirisiyle karşımıza çıkan D. Goleman'ın *Duygusal Zekâ* kitabında, zihindeki akıl-us-ussallık ve duygu-duyumsallık ile ilgili sorularımın yanıtını buldum. Best'in dediği gibi, zihinde akıl-us bileşeni başka işliyor, duygular ve duygululuk başka işliyordu. Ama bunlar çok sıkı ilişkiler içindeydiler.

Goleman[3] yüzyılların sosyokültürel ve eğitimsel alışkanlıklarını yerle bir eden yargılar ileri sürmektedir: 'Duygular mantıklı

---

[2] Londra: The Palmer Press.

[3] A.g.e., Damasio'dan aktararak, s. 44-45.

olmak için gereklidir'. 'Duygusal beyin usa vurma alanında, düşünen beyin kadar işe karışır' gibi.

Yeniden Herrmann'ın *Yaratıcı Beyin* kitabına dönecek olursak beyinle ilgili o dönemdeki son araştırmaların sonuçlarından çıkarak Herrmann; beyinde saptanmış fiziksel ve tinsel olarak ayrı, özelleşmiş alanlar bulunduğunu, bu alanların her birinin kendine özgü ve özel dili, algılayışı, değerleri, yetileri ve bilme-tanıma yolları olduğunu belirtmekte; her birimizin, ayrı ayrı bu beyinsel bölümlere göre yeğlediği ya da kaçındığı tarzların, değişik düzenlemelerine göre kurulmuş, ünik birer varlık olduğumuzu ileri sürmektedir. Herrmann'a göre beyindeki bu bölümler arası egemenlik ya da başatlık düzeni, insanlardaki düşünme biçimlerini ve davranış biçimlerini etkileyen ve belirleyendir (s.1-2).

Beynin iki yarı bölümü olduğu genelde zaten kabul edilmektedir. Sağ ve sol yarım kürelerin kendilerine özgü iki ayrı düşünme biçimi gösterdiği, sol yarının şimdilik kısaca bilimsel diye tanımlayacağımız düşünme biçimi için gerekli işlev ve yetileri denetlediği, sağ yarının da şimdilik sanatsal diye niteleyeceğimiz düşünme biçimi için gerekli işlev ve yetileri denetlediği, nöroşirurg ve psikologlarca saptanmıştı. Fransız fizikçi Paul Broca ve Alman nöro-fizyolog Carl Wernicke, bir yüzyıl önce, 'sol yarı kürenin konuştuğunu' saptamışlardı (Sol yarı küredeki belli bir bölümün aksaması aphasia'ya, 'konuşma yitimi ya da bozukluğuna' yol açıyor; sağ yarı küredeki benzer bir durum ise açmıyordu). 1850'lerde, dil işlevlerini üstlenmiş olmasından ve bu işlevleri denetlediğinden, sol yarı kürenin sağ yarı küreye üstün olduğuna inanılmıştı (hatta sağ yarı küreye minor, sol yarı küreye major deniyordu). Roger W. Sperry ve arkadaşlarının araştırmalarıysa 1960'larda başlamış, Sperry'ye 1981'de Nobel kazandıran buluşlarla sürmüştü.

Sağ elini egemen olarak kullananlarda beynin sol yarı küresinin, bedenin sağ yanını ve dil merkezini denetlediği bilgisine,

Sperry ve arkadaşlarının ekledikleri şunlar olmuştu: iki yarı küreden birinin duyumsal ve devinimsel denetimi yüklendiği; yarı kürelerin ayrı ayrı işlevler açısından özelleştiği ve iki yarı kürenin arasında yer alan Corpus Callosum'un bu her iki yarı kürenin dikkat ve farkında olma durumlarını birleştirdiği ve iki yarı kürenin ayrı ayrı bilme ve bellek yetilerini paylaşmalarını sağladığı. Ayrıca, iki yarı küre yalnızca işlevlerde ayrımlaşmıyor, duygusallık (emotional) ve değerlerle ilgili farklılıklar da taşıyordu. Her birinin ayrı, kendine özgü ve özel duyumsallığı, algıları ve tepileri bulunmaktaydı (Şema 1).

Önceleri mizaç, huy ve davranışlara bir etkisi olmadığı sanılan Corpus Callosum, iki yarım kürenin arasında yer alan, sinirler demetinden oluşan bir bant biçimindedir. Corpus Callosum'un eksenel sinir liflerinin yalnız bu organdaki sayısı 200-300 milyon olarak kestirimlenmektedir. Bu organ olmadan bir bilgilenme işleminin tamamlanması olanaksızdır. Görsel bir yaşantı ya da görsel bir deneyimden bir kavramın oluşması da onsuz olanaklı değildir.

Şema 2'de görüldüğü gibi, insan beyninin tarihsel evrim içindeki gelişimini ele alan kurama göre, son bir milyon yılda gelişmiş olduğu kabul edilen Neo-corteks'in de sağ ve sol yanları, ki 'cerebral' yarı küreler olarak adlandırılmaktadırlar, tüm beynin %80'ini oluşturmakta, gri maddeden oluşmakta ve düşünme tüpü olarak da anılmaktadır. Görüntü, işitme, duyumlar, güdülü devinimler, usavurma, 'cerebral' düşünme ve karar verme, amaçlı davranışlar, dil ve sözel olmayan kavrama (ideation) süreçleri burada yer alır.

Limbik sistem ise neo-corteks'ten daha önce oluşmuş olup, yeme, içme, uyuma, uyanma, beden ısısı ve kimyasal dengeleri (kan şekeri, tansiyon, hormonlar, seks ve coşkuları) ayarlar ve zevk, cezalanma, açlık, susuzluk, saldırganlık, öfke odağıdır. Fakat, aynı zamanda bildirişimleri beyne dağıtan, bellekle ilgili o-

lanları belli yerlerine yerleştiren, sözcük, sayı, görsel imge gibi verileri dil merkezi, hesap merkezi gibi yerlerine dağıtan bir tür 'bildirişimlerin belleğe transferini gerçekleştirme' yeridir

Ayrıca beyinde var olan sayısız birleştirici lifleri de düşünürsek, beyinde fizyolojik açıdan bir tamlık bütünlük olduğu söylenebilir. Her bir parça ayrı ayrı çalışmakta, fakat sonuçta bir bütünsellik sağlanmaktadır (Herrmann, s. 34-40).

Eğitimciler açısından özellikle önemli bulduğum bir veri de, corpus callosum'un dişi insanda %10 oranında daha hızlı geliştiği, dolayısıyla bir nörondaki tepilerin bir yarı küredeki ayna imgesine gidiş hızının da bu durumda %5-10 daha hızlı olduğu hususlarıdır. 9-12 yaşlarında corpus callosum'un olgunlaşması, dişi insanda üç yıla kadar uzanan bir farklılıkla erkeğe göre daha erken olmaktadır. Bu da beynin özelleştirilmiş tarzlarının (kürelere ilişkin özgül kullanımların) kullanılmasında daha hızlı bir gelişme demektir. Kız çocukların o yaşlarda neden sezgisel olanı ve çizgisel-mantıksal olmayanı rahatça sözellendirebildiklerini bu olgu açıklayabilir.

Dişi insanın avantajının, düşünülerin ileri ve geri devinimlerinin ortalama erkeğinkine göre daha hızlı olabileceği olgusu da corpus callosum etmeniyle açıklanabilir (Herrmann, s. 36).

Sol ve Sağ Yarı Kürelerin Başlıca Düşünme Biçimleri Nelerdir?

Genelde kabul edilen saptamalar şunlardır: Sol yarı küre sözel, mantıksal, çözümsel, nicelikle ilgili ve bilginin (information) ardışık (sequential) süreçlerini denetler, saptar, olgulara dayalı düşünme biçimini kullanır; sağ yarı küre görsel, coşkusal, eş zamanlı süreçleri denetler, örüntüsel tanıma, bütünsel (holistik) ve bireşimci düşünme biçimini saptar.

Konuşma, okuma, yazma ve sayılarla düşünmenin insanların büyük çoğunluğu için sol yarı kürede, uzamsal algıların, geo-

metrinin, zihinsel tasarımlamanın ve zihinsel biçimler oluşturmanın daha çok sağ yarı kürede oluştuğu kabul edilmektedir.

En önemli saptama, dil merkezinin yeridir. Sözcükleri öğrenmeye başladığımız andan sonra başka türlü gideremeyeceğimiz birtakım gereksinimlerimizi de karşılamaya başlamaktayız. Dil, büyük bir olasılıkla diğer algılama ve kavrama süreçlerine üstün gelip onları aşmaya başlamaktadır. Sözcükler çoğunlukla iletişim açısından yetersiz kalmakta ise de, her tür deneyim ve yaşantıyla iç içe olduklarından gene de durumları anlatmaya yaramaktadırlar. Böylelikle de empoze edilmiş kavramlar ve referans çerçeveleri oluşmaktadır (uygu, uylaşım, toplumsallaşma...).

Herrmann'ın, gerek sağ beyin-sol beyin kuramına gerek triune beyin kuramına göre yaptığı bir şema (Şema 3), hem neo-corteks'in cerebral sağ sol yanlarını hem de limbik sistemin sağ sol yanlarını göz önüne alarak çizilmiş olup beyni dört çeyrek küreye ayırarak görüntülemektedir. Bu şemaya göre sol üst yanda mantıksal, çözümsel, niceliksel ve olgulara dayalı düşünme biçimleri; sol alt yarıda da plânlı, örgütlenmiş, ayrımlaşmış, ardışık düşünme biçimleri yer alır. Sağ yarıda ise, altta coşkusal, kişiler arası, duygulara dayalı, devin-duyusal (kinestetik); üstte bütünsel, sezgisel, bireşimci, birleştirici düşünme biçimleri bulunmaktadır. Nasıl bedenimizin bir yarısını daha çok kullanıyorsak, nasıl buna alışmış ya da alıştırılmışsak, genelde beynimizin de bir yarısını daha çok kullanmaktayız. Burada kişisel, kültürel etmenler söz konusudur. Beynin kullanımıyla yaratıcılık arasındaki ilişki üzerinde durmak gerekmektedir.

Yaratıcılık

Herrmann, yaratıcılık kavramıyla ilgili olarak, ön kabullerini şöyle ortaya koymaktadır:

1) Yaratıcılık doğuştan gelen bir yetidir. Yaratıcılık insana özgüdür. Her insan yaratıcı olabilme şansına sahiptir.

2) Yaratıcı sayılmak için bir dâhi olmak gerekli değildir.

3) Yaratıcılık, yetisi çeşitli nedenlerle körelmiş olsa bile yaşam deneyimleri ve özel programlarla yeniden kazanılabilir, güdülenebilir ve geliştirilebilir.

Neden Herkes Yaratıcı Değildir?

İnsanın yaratıcı girişimlerinin çevreden kabul göremeyeceği gibi kimi korku ve önyargılar, bizi yaratıcılıktan uzaklaştırabilir. Yetişkinler olarak incinmekten bu denli korkmamıza gerek olmadığı açıktır. Aslında bir şeyleri denemek, kendiliğindenliği (spontaneity) kullanmak, beklediğimizden farklı sonuçlara ulaşmanın risklerini göze almak bakımından, içimizdeki çocuğu yüreklendirmeliyiz. Gündelik yaşamımızda yaratıcılığımızı kullanabileceğimiz ufak tefek birçok fırsat bulunmaktadır. Eve giderken başka bir yolu denemek, evin iç düzenlemesini değiştirmek, bir iki dizelik bir şiir karalamak, kendinizce yeni bir melodi mırıldanmak, güzel bir mektup yazmak, yeni bir iş kurmak, bir sorunu çözmek, tatile giderken evde bırakacağımız saksı çiçeklerini sulamak için yeni bir buluş geliştirmek gibi. Bunların tümü de yaratıcı davranış ve düşünme biçimlerine birer örnektir. Çünkü 'yaratıcı' olarak tanımlanabilmek için gerekli olan, başka, farklı, yeni, özgün, değişik gibi nitelik ve özellikleri taşımaktadırlar.

Herrmann'ın on binlerce kişiyle yürütmüş olduğu 'Yaratıcı Düşünmenin Kullanımı' başlıklı atölye çalışmalarının sonucunda şu sonuca ulaşılmıştır: Genel olarak bireylerin %1'inden az bir bölümü dâhilik derecesine ulaşabilir. Kendini başlangıçta yaratıcı olarak görmeyen büyük bir kesimse (Herrmann'ın kurslarındaki binlerce kişinin %70-80'i) yaratıcı yetilerinin bulunduğunu, bu yetileri kullanmanın kendilerine büyük bir mutluluk ve yarar sağladığı bilincine varmış bulunmaktadırlar (s. 18).

Yaratıcılık İçin Gerekli Anahtarlar

Yaratıcılık için gerekli anahtarları şöyle sıralamak mümkündür:

1) Yaratıcı süreç hakkında bilgi sahibi olmak. Bu sürecin bileşenlerini oluşturan aşamaları bilme ve düşünmenin, beyin yapısındaki dört biçiminden hangilerinin hangi aşamada işin içine girdiğini kavramak.

2) Her bilme biçimini, her aşamada neyin ya da nelerin engellediğini kavramak.

3) Kendi yaratıcılık bilincimizin ve onun işlevselliğinin arttırılmasına kesin kararlı olmak.

Hangi yarı küreyi kullandığımız nasıl öğrendiğimizle, nasıl kavradığımızla ve bir şeyi nasıl anlattığımızla ilişkilidir. Hangi bilme tarzını yeğlediğimizle, bir sorunu çözerken hangi tarzı seçtiğimizle ilgilidir.

Herrmann'a göre çalışma yöntemlerine bakarak bile insanlardaki temel yeğlemeyi anlayabiliriz. Sol yarım küreyi kullanan insan tipi, olgulara dayalı bildirişimi yeğler, içe dönüklüğe eğilimlidir, 'kitabî'dir. Kavramlara dayalı biçimde özlü düşünür, titizdir, ayrıntılara düşkündür, üst düzeyde sözeldir. Keskin bir düşünme ve yazma üslubu vardır. Düzenli bir çalışma odasına sahiptir. Masasında o anda üzerinde durduğu konu ile ilgili malzemeden başka bir şey yoktur.

Sağ yarı küreyi kullanan tip, yürüyerek dolaşarak çalışır, dışa dönüktür, deneyimlere önem verir. Ayrıntılara önem vermez. Düşünüleri çabuk kavrar, değişik ve çeşitli düşünüleri bir bağlamda bir araya getirebilir, iç görü sahibidir. Söze dökme ediminde güçlük çekebilir. Çalışma masası ve odası karışıktır[4] (s. 19).

---

[4] Kuşkusuz tüm benzeri tiplemeler gibi, yaşamda böyle saf tipler bulunmaz;

Bu örneklerden de ortaya çıkabileceği gibi, beynin bir yarı küresini kullanan o yanı çok yeğliyorsa diğer yarı küreyi yadsıyor demektir. Olgulara dayalı öğrenmeyi ya da düşünme biçimini kullananlar için (sol yarı küre), 'sezgi' düşüncesi bile kuşku vericidir; sezgisel düşünen için ise (sağ yarı küre), olgusal veriler sıkıntı vericidir. Gene bir örnek verecek olursak, dans konusu ile ilgilenen bir kişide sol beynin egemenliği söz konusu ise dans hakkındaki bilgilenmeyi, bu kişi, olaylar, isimler, verilmiş ürünler, tarihçe, fizyolojik bilgiler ve dans pozisyonları hakkındaki bilgileri okuyarak edinir. Sağ beyni kullanmakta olan biriyse dansı bakarak, izleyerek ve dans ederek öğrenir. Herrmann'a göre (s. 18) mühendis ve hukukçu sol beyinle düşünür; sanatçı, sözgelimi müzisyen, sağ beynin egemenliğindedir.

Bunları bilmek insansal ve yaşamsal açıdan önemli olmaktadır. Kullandığından başka bir düşünme biçimini kullanmaya sürüklenmek o kişiye çok çaba gerektiren, engelleyici, baskıcı, sıkıcı, verimsiz ve doyumsuz gelir. Liselerde bölüm seçimi, yüksek öğretimde gideceği branşı seçme ve daha ileride meslek seçme, ki tümü de birbiriyle bağlantılıdır, kişinin kendini bu bakımdan da tanımasıyla çok daha sağlıklı olurdu.

Daha önce de belirtildiği gibi hangi beyin yarı küresini kullanacağımız hususunun belirlenmesinde toplumsallaşmamızın etkili olduğu açıktır. Ana-baba, öğretmen, eğitim ve ek olarak yaşam deneyimleri ve kültürel etkilenmeler bazı beyin araştırmacılarının düşündüğünün tersine genetik/kalıtımdan daha etkili görünmektedir (Herrmann, s. 19).

---

her şey daha karmaşıktır. Tiplemeler bize sadece sınıflama kolaylığı sağlar. Burada, özellikle yaratıcılık ve psikoloji açısından Jung'un, Kretschmer'in, Jaensch'in, Worringer'in, Löwenfeld ve Read'in tiplemelerini anımsayalım. Read'in düşünme, duygu, duyum ve sezgiye dayalı olarak geliştirmiş olduğu tipleme özellikle yukarıdaki bağlamda ilginç görünüyor (Bkz. San, İ., Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık... A.g.e., III. ve IV. Bölüm).

Yaratıcılık Sürecinde Dört Aşamalı ve Beyinsel Etkinlik

Herrmann'ın savı, yaratıcılığın kaynağının beyin olduğu ve yalnızca bir bölümün değil, beynin tümünün yaratıcılığa kaynaklık ettiğidir (s.186). Bunu böylece bilmenin, yaratıcılığa yönlenmek, yönlendirilmek, yaratıcılığını geliştirmek ve yaratıcı süreci uygulamaya koymak bakımından önemi büyüktür. Hangi süreci izleyeceğimizi ve bu izlenecek sürecin her aşamasında beynimizin hangi özel bölümünü kullanacağımızı bilmek de aynı derecede önemlidir. Yaratıcı sürecin basamaklarına bakacak olursak, şu dönemleri görürüz:

1) Hazırlık döneminde, sorun, gereksinim ya da gerçekleştirilmek istenen şey saptanır, tanımlanır. Çözüm ya da gereklilikler için bilgi, malzeme toplanır ve bunlar çözümün geçerliliği, işlerliliği bakımından ölçütlere vurulur. Öyleyse beynimizin sol yarı küresinde olguların çözümlenmesi, serimlenmesi, süreçlerin belirlenmesi oluşur. Sonra beynin sağ alt ve üst bölümlerinde sezgiler, görsel yetiler, brain storming seçenekleri işe koyulur. Sağ yarıdan edinilen bu iç görüsel, sezgisel, bireşimsel düşünüler gene sol alt bölümde kaydedilir (Şema 4).

2) Kuluçka aşamasında, sorundan çıkarak geriye gidilir. Sorun zihnin irdelemesine, incelemesine bırakılır. Bu dönem hazırlık aşamasındaki gibi dakikalar sürebileceği gibi haftalar ya da yıllar sürebilir. Bu aşamada, görevini yapmış olmanın güveni içinde, bilinçaltının hummalı bir biçimde çalıştığının bilincinde olarak başka işlere dönülür. Bu arada sağ alt ve sağ üst küreler devrededir; dalgın düşünme, derin düşünme, bilinçaltı süreçler, görselleştirme ve duyumsal algılama gibi yetiler çalışır.

3) Aydınlanma aşamasında, düşünüler yaratıcılığa bir temel oluşturmak üzere zihinden doğar. Bu düşünüler, sonuç-ürünün parçaları olabileceği gibi sonucun kendi olabilir. Bağlamın tümü her iki durumda da birden ve tam olarak görülür. Bu aşama, çoğunlukla 'an'lıktır, müthiş bir içgörüler zenginliği içinde

gelişir. Birkaç dakika ya da birkaç saat sürebilir. Beynin sağ üst çeyreği devrededir. Düşünü sözel olmaksızın formüle edilmiş ve sıklıkla bir 'hah' ünlemiyle belirlenmiştir. Bu anda, beyin bu oluşumu hemen kaydeder, sol alt ve sağ üst bölümler arasında hızlı gidip gelmeler ve yinelemeler yoluyla çözümün tanımlanması ve uygulamaya geçirilmesi için doğrulamasını yapar.

4) Gerçekleştirme-Doğrulama aşamasında, aydınlanma aşamasında ortaya çıkan ne ise, onun gereksinimleri karşılayıp karşılamayacağının, hazırlık aşamasında saptanmış ölçülere uyup uymayacağının anlaşılması ve gösterilmesi için yapılan bir dizi etkinlik yer alır. Beynin sol yarı küresi devrededir (Herrmann, s. 191 ve 320).

Herrmann'ın temel almış olduğu Wallis'in klasikleşmiş yaratıcılık aşamalarına eklenmesi gereken iki önemli öge, kuşkusuz 'ilgi' (ya da merak) ve daha önce da belirtilen 'uygulama' ögeleri ya da aşamalarıdır. İlgiyi tüm beyinde dağılmış olarak gören Herrmann, uygulama için devreye gene tümel beynin girdiğini, ancak B bölümünde başlayıp, A, C ve D bölümlerini daha sonra içine aldığını ileri sürmektedir (s. 191-192).

Çeyrek yarı küreler arasındaki gidip gelmelere ve betimlenilen aşamaların her zaman bu denli düzenli yürümesinin olanaksızlığına karşın, yaratıcı etkinlikte bulunan kişilerin, bu aşamaları tanıdıkları, bildikleri, anlatılınca bu şemaya kendi yaşantılarından dolayı katıldıkları görülmektedir.

Yaratıcı Süreci Engelleyen Nedir?

Ancak yaşamda, istenen beyin bölümünün istenen aşamada devreye girmesi her zaman olanaklı olmayabilmektedir. Çeyrek kürelerin birinin aşırı egemenliği, yaratıcı süreci bu denli güçlü kılan beynin tümel çalışmasını engelleyebilir. Hazırlık ve gerçekleme aşamalarında sol yarı kürenin devreye girip, bilgi toplama, tanımlama, sonuçları ölçme gibi işlemleri yapması gerekirken, sağ

yarı kürenin C ve D bölümlerini aşırı kullanan bir kişide bu işlemler sıkıntı yaratır ve onun çözüme doğru gerekli hazırlığı yapmadan gitmesine yol açabilir. Ya da sezgisel alana takılıp kalma durumu dolayısıyla olguların araştırılması ve mantıklı bir çözüme ulaştırılmasında yetersiz kalınabilir. Ya da iyi bir düşününün kaydedilmesi kaçırılabilir veya gerçekleme-doğrulama işlemini yapmadan tamamlama aşamasına geçilebilir.

Sol yarı kürenin egemenliği daha da engelleyici olabilmektedir. Özellikle B bölümünün (sol alt çeyrek küre) egemenliği en büyük zorluğu çıkarır, çünkü kendimizi en çok yargıladığımız ve eleştirdiğimiz bölümdür bu. Bu egemenlik öylesine güçlü olabilir ki, D bölümündeki açık ve özgürce yol alan süreçlerin önünü tümüyle kapayabilir.

Çift çeyrek kürelerin egemenliği ise, Herrmann'ın araştırmalarına göre, daha az engelleyicidir. Bir yarı küredeki çift çeyrek kürelerin ya da çaprazlama ilişkiler içindeki çift çeyrek kürelerinki ya da üçlü ve dörtlü çeyrek küre ilişkilerinin daha yaratıcı sonuçlara varabildiği söylenebilir. Bu ilişkilerdeki payın oranının %93 olduğunu Herrmann ileri sürmüştü, ama yaratıcılık oranlarının bu düzeyde olmamasının, yukarıda sözü edilen diğer engelleyici etmenlerden ileri geldiği de bellidir.

Çözüm aramak için en iyi yol, yaratıcı olan kişilerin neleri doğru yaptıklarına bakmaktır. Leonardo, Einstein gibi yaratıcıların her iki yarı küreyi de kullandıklarına kesin gözüyle bakılmaktadır. Bu konuda özet olarak şunu söylemek mümkündür: "Sanatsal ya da bilimsel alanda yaratıcı olanlar, tüm düşünme biçimlerini kullananlardır".

Yüksek IQ sahibi olmaktan çok, çok yönlü düşünme yetisine sahip olanlar yaratıcıdırlar. Bu çok yönlülük içinde ise önseziler, sezgiler, duygular, devinduyu, duyular ve iç organsal devinimler bile bulunur. Yaratıcılık beynin tümel anlamda çalışmasından ortaya çıkar.

Herrmann'a göre dünyaya belirlenmiş genetik bir bilişsel yetiler programıyla gelmekteyiz. Gene de seçim hakkımız bulunmaktadır. Yaşamımız içinde öğrenme deneyimlerimiz, doğuştan zayıf veya güçlü olan zihinsel yetilerimizden güçlü olanlara yönelmemize yol açmaktadır. Çünkü güçlü olan yetilerimizle başarı ve övgü kazanma olasılığımız daha yüksektir. Yaşamdaki rehberlerimizce (ana-baba, öğretmen vd.) yeğlediğimiz zihinsel bölümümüz özendirildikçe daha başarılı olmaktayız ve bu da yeğlediğimiz düşünme biçimlerimizin daha da güçlenmesine neden olmaktadır. Demek ki edimler-başarı-yeğleme zinciri, bir yarı küreye ya da çeyreğe olan eğilimi giderek artırabilmektedir. Buna karşılık düşünme biçimlerimizi yeğlememizde sağ ve sol yarı kürelerin sürekli bir rekabet içinde oldukları söylenebilir. Bu rekabetin, bir eşgüdüme dönüştüğü, tam bir ortaklaşmacı çalışmaya girdiği durum, Herrmann'ın araştırmalarının da bulguladığı gibi, yaratıcılık süreçleridir. Öyleyse yalnız yaratıcı değil, dengeli ve mutlu insan tipi yetiştirmek için de yaratıcılık süreçlerinin eğitim süreçlerinde kullanılması şarttır.

Yeniden ve yeniden ortaya çıkmaktadır ki, bilimsel ve teknik alandaki yaratıcılık ile sanatsal yaratıcılık arasında zihinsel, beyinsel düşünme aşamaları bakımından bir ayrım yoktur. Ancak, bilimsel yaratıcılık beynin sol yarı küresini daha çok, sanatsal yaratıcılık ise sağ yarı küresini kullanır denebilir. Ama tüm çeyrek küreler arası iletişim ve etkileşimin sağlanamaması durumunda zaten yaratıcılık istendiği ölçüde ortaya çıkamamaktadır.

Büyük ölçüde Herrmann'dan aktardığımız bu bilgilere, beyin biliminin 1990-2000 arasındaki on yılda eklenen pek çok bilgi olmuştur. Özellikle *Duygusal Zekâ* kitabıyla Goleman, dikkatleri bir bakıma bir kez daha sağ beyne yöneltmiştir. Goleman önce limbik korteks'in (orta beyin) duyusal beynin düşünen kısmı olduğunu (asıl düşünen beyin neokorteks'tir), limbik yapıların beynin öğrenme ve anımsama süreçlerinin büyük kısmı-

nı oluşturduğunu, duyusal belleğin ve anlamın ve tüm duygusal tepkilerimizin deposu olarak amigdala'nın limbik halkanın altına yakın bir yerde bulunduğunu ve beyin sapının üzerinde, birbiriyle bağlantılı yapılardan oluşan badem şeklinde bir kütle olduğunu (s. 30-37) belirtmektedir. Thalamus'un duyular ve duyusal bilgileri, yani duyumları aldıktan sonra, bunların neokortekse ve onun birçok merkezine gidip oralarda değerlendirildiğini ve çözümlendiğini; tepkilerimizin, duyusal devinimlerimizin bir hedefe yönelik olarak buralarda (daha çok prefrontal bölgelerde) planlanıp örgütlendiğini öğreniyoruz. Kısaca tepkilerin prefrontal loblar, amigdala ve duyusal beyindeki diğer devreler arası eş güdümsel çalışma ve devinimler sonucunda oluştuğu söylenebilmektedir.

Şimdiye dek Herrmann'ın sol ve sağ beyin kuramına soyut olarak eklediği çeyrek küreler kapsamındaki düşünme biçimlerine aykırı düşen bir bilgiye rastlanmamaktadır. Goleman'ın duyusal ve duygusal beyninin, Herrmann'ın sağ beyin yarı küresiyle ilgili düşünme tartışma biçimleriyle bağdaştığını söylemek şimdilik olanaklı gibidir.

Kısaca Goleman'a yeniden bakacak olursak, onun akılla duygular arasında var olduğuna inanılan karşıtlık ve çelişki kavramını altüst ettiğini söyleyebiliriz. Daha önce yer verdiğimiz alıntılardan öte, kitabı tam olarak *Duygusal Zekâ Neden IQ'dan Daha Önemlidir* adını taşımaktadır. Nitekim yaratıcılık konusuna değindiğinde Goleman, *akış* hâlinden söz eder. 'Akış hâli' duygusal zihnin eleştirel zihni bastırdığı durumlardır. Bu durum, duygusal zekânın en üst noktasıdır, duyguların tümüyle performans ve öğrenmenin hizmetine verilmesidir. Duygular, hem denetim altındadır ve yönlendirilmektedir hem de olumlu enerji yüklü ve yapılmakta olan işle uyumludur (...) dikkat yalnızca eldeki işe odaklanır, (hatta) zaman ve uzam (mekân) kavramı yiter, (...) yüksek bir konsantrasyon söz konusudur. (...)

Akış hâlinde beyin, dingin bir durumdadır, (...) beyin, kortikal uyarılmada azalma olması anlamında 'sessizleşir'. 'Yaratıcılık açısından önemli olan, bu hâli sürdürebilmektir' der[5] (Herrmann da yaratıcı süreçteki takılmalara değinmişti).

Gardner'e Eleştirel Bir Yaklaşım

Goleman; Gardner ve çoğul zekâlar modeline de değinerek, bu modeli pratikte uygulamaya çalışan çoğu okulun stratejisi, çocuğun doğal yeteneklerini ortaya koyan bir profil tanımlamak ve çocuğun güçlü olduğu yönlere yüklenip, zayıf yönlerini desteklemek etrafında biçimlenmektedir demektedir.

Gardner'a gelen bir kısım eleştiriler tam da bu noktada düğümlenmektedir. Yani yalnızca destek olmak mı, yoksa eğitimin rolü mü daha önemlidir?

Biliyoruz ki Gardner başlıca sanatlar eğitimi üzerine yazar, sanat eğitimcilerinin sözcüsü gibidir. Özellikle ilki 1973'te ve sonra da 1994'te yayınlanan *Sanatlar ve İnsanın Gelişimi* (The Arts and Human Development) kitabında zihinsel gelişimi bir kendiliğinden oluşum olarak görür. Böylece Piaget etkisinde olduğu söylenebilir. Gardner'e göre zihinsel gelişimin en son vardığı yerlerden biri sanattır. Bu, sanat yoluyla değil, sanatın içinde gerçekleşir. Sanatta kullanılan simgelerin ve simge dizgelerinin becerilerle oluştuğunu ileri sürer. Ancak, sanatsal alanı kesin olarak bilişsel bilimsel alandan ayırır. Ona göre sanatsal alanda usçu (ussal) düşünceye gerek yoktur. Ayrıca sanatı, çocuğa verilmiş bir yeti olarak görür. Yedi yaşında çocuk artık küçük bir sanatçı gibidir. Ama bilimci olması için daha ileri düzeyde aşamalardan geçmelidir (*Human Development*, s. 23, akt. Davis 2000, s. 220). Kuşkusuz bu tanıt tartışmaya çok açıktır.

---

[5] Goleman, A.g.e., s. 119-124.

Ayrıca daha da önemli olan, Gardner'in çoğulcu zekâ kuramında ileri sürdüğü kimi fikirlerin de tartışılabilirliğidir. Çünkü Gardner'e göre, iki yaşından başlayarak çocuk simgeler dünyasına girer. Bu, şu demektir: Bir ögenin, bir nesnenin kendi dışındaki bir şeye gönderme yaptığını çocuk algılamaya ve bu andan sonra devin duyusal ve duyumsal (sensori-motor) düzlemden dünyadaki simgelere doğru geçmeye başlar. İmlerden (işaretler) simgelere ve giderek kavram ve soyut kavramlara doğru geçişi dış verilerden kaynaklanmadan, kendi çizgisinde oluşur. Böylece Gardner, simgeler dizgesi için zihinde varolan 'dünya hakkındaki bir bilme sistemi'nden söz etmektedir ki bu tümüyle idealist (Platoncu) bir bilgi kuramına dayanmak demektir.

Davis, Vygotsky'ye de dayanarak, bu kuramın karşısında durmaktadır. Tanıtları şöyledir: Çocuk, sanatlar için de diğer alanlar için de önceden programlanmamıştır. Çocuğu, ilk yıllardan başlayarak bir düzeyden diğer bir düzeye getiren çevresidir, çocuğun değişik ilişkiler içerisine girmesi de ancak başka bir kişi ya da kişiler aracılığıyla olur. Davis de Vygotsky de bu noktada kişiler arası etkileşimin önemini vurgularlar.

Gardner, simgeler dünyasına girmek için sezginin önemine inanır; ona göre bu iş için, anlıksal (entelektüel) bir etkinliğe, eyleme ya da dil ve konuşmaya gereksinme yoktur. Diğer görüşte olanlara göre ise, simgeler dizgesi için gerekli araçlar toplumca sunulur, en önemli malzeme, dil ve konuşma'dır. Kuşkusuz simge dizgeleri yetişkinler tarafından basitçe çocuğa geçirilir demek yanlış olur; çünkü bu sistemlerin gelişimi, pek çok nicel ve nitel aşamalardan geçerek sosyal öğrenmenin bir parçası olarak gelişir. Bu son yaklaşıma göre, beyinde önceden düzenlenmiş yetiler ya da bölümler yoktur; ve bunlar harekete geçirilmek için öylece beklememektedir. Bunlar, ancak ve asıl, öğrenmenin sosyokültürel pratiği içinde biçimlenir.

Gardner'in önceden programlanmış gibi gördüğü zekâ bölümleri, kendiliğinden oluşan bir gelişmenin içinde varsayılırken öğretmenin rolü, yalnızca yüreklendirerek yardımcı olmaktır. Önceden paketlenmiş bu ayrı zekâ bölümleriyle çocuk zihni kısa sürede bir arada çalışmaya başlar, ancak her birim beynin ayrı parçalarında konuşlanmıştır. Gardner, zekâyı "sorun çözme ya da ürün yaratma" yeteneği olarak tanımlar. Bazen yeterlilikler, kimi yerde istidat olarak da adlandırdığı bu bölümlerden "hangisine çocuğun daha çok yöneldiği, onun malzeme ve nesnelerle olan ilişkisinin iyi gözlemlenmesiyle saptanabilir, öğretim programları da bu yeteneklere göre düzenlenmelidir" diyerek böyle okulların varlığından söz eder. Güçlü yetenekler böylece teşvik edilecek, zayıf olanlar ise elverdiğince güçlendirilecektir (akt. Davis 2001, s.1).

Herrmann (1988), "kişiliğimiz, hem doğuştan gelen genetik etmenlerle belirlenmekte hem de kendimize özgü ve biricik (unique) olan zihinsel, coşkusal (emotional), psişik, tinsel ve içrek deneyimlerimizle oluşmaktadır... Soyağacını bilmek önemlidir, fakat yeterli değildir" diyerek (A.g.e., s. XIII), iki yaklaşımın sanki bireşimini (sentez) yapmaktadır.

Yineleyecek olursak, zihnin, zekânın ve yaratıcılığın gelişimi hakkında belli başlı iki yaklaşımdan biri insan merkezli, tümüyle ussal, akıl yürütmeye dayanan, neredeyse metafizik bir yaklaşım (Gardner), diğeriyse çevre ve kültürü öne çıkaran, dış verilerden yola çıkan, gözlemlere dayanan, deneyselci ya da başka bir deyişle deneyimci (empirisist), dolayısıyla bilimsel bir yaklaşımdır.

Gardner, sanatsal alanın bilişsel alana eş değerde olduğunu açıklar, özellikle eğitimcilere ve velilere, hangi alanda olursa olsun belli bir yetenek alanında bu yeteneğin daha yeterli duruma gelebileceğine ilişkin umut ve destek verir. Fakat üzerinde durulması gereken önemli nokta, çocukların belli yetenek bölümlerine sahip olduklarını ileri sürmesidir. Sanat da çocuğa verilmiş bir yetenektir. Böylece Gardner, çevre ve kültüre sırt çevirmiş olur.

Karşı görüşler, aileden başlayarak çevre ve kültürü, dolaylı biçimde de öğretmenin vereceği eğitimi öne çıkararak, genetik boyutu yadsımaksızın, çocuğun içinde doğduğu sosyo-tarihsel ve kültürel çevreyi önemserler, insanlığın gelişimindeki anahtarları, dünya üzerindeki eylem, edim ve etkinlikler yoluyla etkileşim ve iletişimle gelişen sosyal öğrenme içinde görürler.

Gardner'in yaklaşımının daha çok becerilerin gelişmesinde odaklanması, tümel anlamda, felsefik ve kültürel bir varlık yetiştirme kaygısının bulunmaması, gerçekten önemli bir eleştiri oluşturmaktadır.

Herrmann'ın kuramında, yaratıcılık süreçlerindeki beyinsel işlevlerin ve işlemlerin iki/dört beyin bölümünde de dengeli bir etkileşim içinde olduğu zamanlarda yaratıcı zekânın tam olarak ortaya çıkabildiği savı çok akla yatkın gelmektedir. Beyindeki bu yaratıcı süreçlerin, en başta sanatlar eğitimi olmak üzere çeşitli eğitim yöntemleriyle gerçekleştirilebildiğini, bu eğitimsel süreçler sonunda bireylerdeki bilişsel düşünmenin de akademik zekânın da, akademik başarının da olumlu etkilendiğini kanıtlayan, yalnız Herrmann'ınkiler değildir, pek çok başka araştırmanın da varlığını biliyoruz. Nitekim Davis, Indiana Üniversitesi'nden Jerome C. Harste ve arkadaşlarının[6] ilköğretimde plastik sanatlar, müzik, dans, drama ve devinimin, öğrenimin merkezine bir bütün olarak konduğu bir eğitimi uyguladıklarını belirtmekte; Joyce Wilkinson da Kanada'da yıllardır "Tüm Beyin, Tüm Beden, Tümel Öğrenme" başlığı altında bir eğitim programı yürütmektedir.

Gene 1919'larda kurulmuş Waldorf Okullarının da öğretimlerini sanatlara dayadıklarını anımsayalım[7] (Bu programlar incelenebilir ve ülkemiz açısından değerli sonuçlar çıkarılabilir).

---

[6] Berghoff, B., Egawa, K. Et al (2000), Beyond Reading and Writing. National Council of Teachers of English, Ilinois, akt. Davis, 2001, s. 8

[7] San, Inci (1976), Rudolf Steiner ve Waldorf Okulları...

Son söz olarak yaratıcı düşünme için tümel beynin devrede olması, beynimizdeki duygusal zekâ yetisinin kesinlikle hesaba katılması gerekliliğini yeniden vurgulayarak, yaratıcı bir eğitimde bu hususların dikkate alınması zorunluluğunu önemle belirtmek isterim.

Kaynaklar

Banfield, C. (2000), "Acting with Both Sides of Your Brain" in: *Research in Drama Education*, Cilt 5, Sayı 2, İngiltere/Exeter

Davis, David (2000), "Howard Gardner: Knowledge, Learning and Development in Drama and Arts Education" in: *Research in Drama Education*, Cilt 5, Sayı: 2, s. 217-233.

---- (2000), "Howard Gardner and Swiss Army Knives", 8. Uluslararası Eğitimde Drama Semineri, Ankara (Çağdaş Drama Derneğince Basıma hazırlanıyor).

Gardner, Howard (1973/1994), *The Arts and Human Devlopment*, New York, Basic Books.

Goleman, Daniel (1995/1996), *Duygusal Zekâ*, Çev. Banu Seçkin Yüksel, Varlık Yayınları, İstanbul.

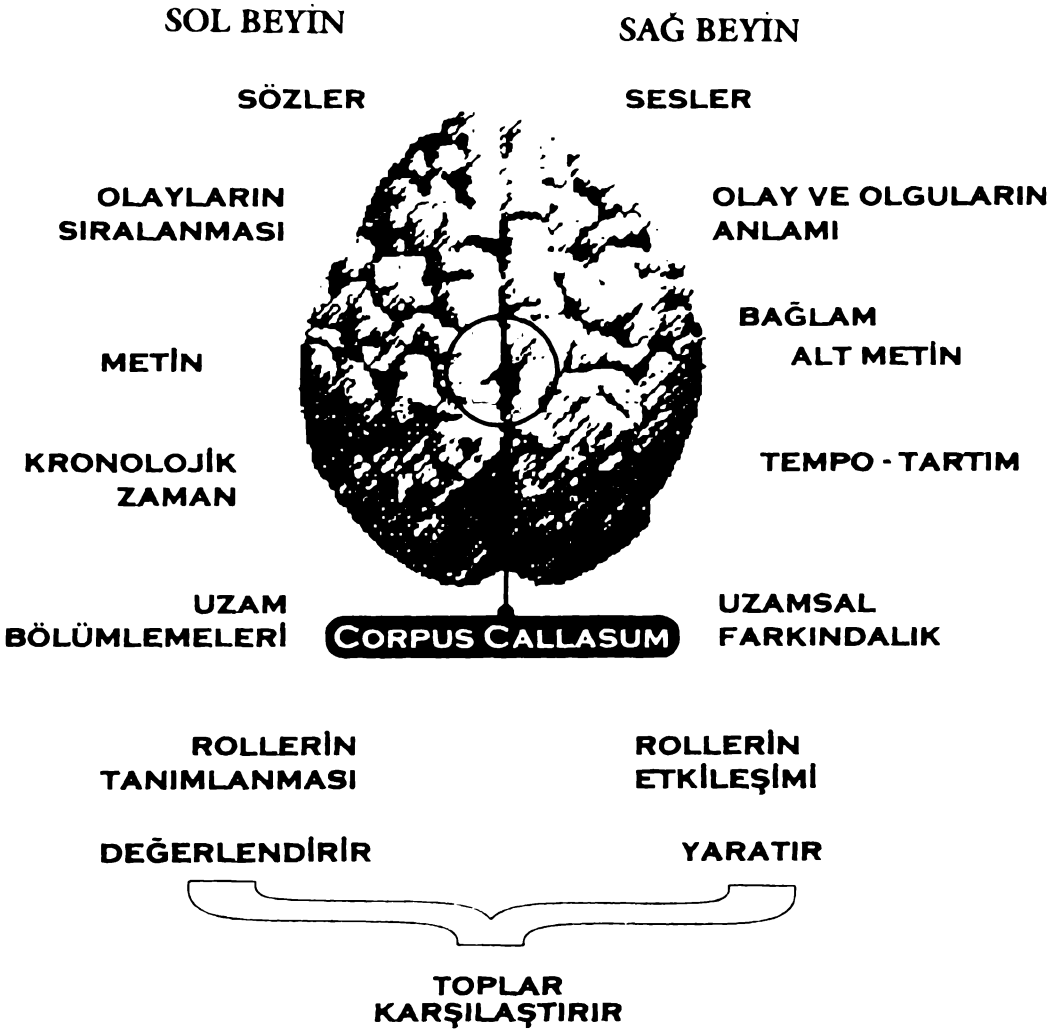
San, İnci (1976), " Rudolf Steiner ve Waldorf Okulları", 10. Yıla Armağan, AÜ Eğitim Bilimleri Fak. s. 327-357.

---- (1977/1979), *Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık*, İş Bank. Yayınları, Ankara.

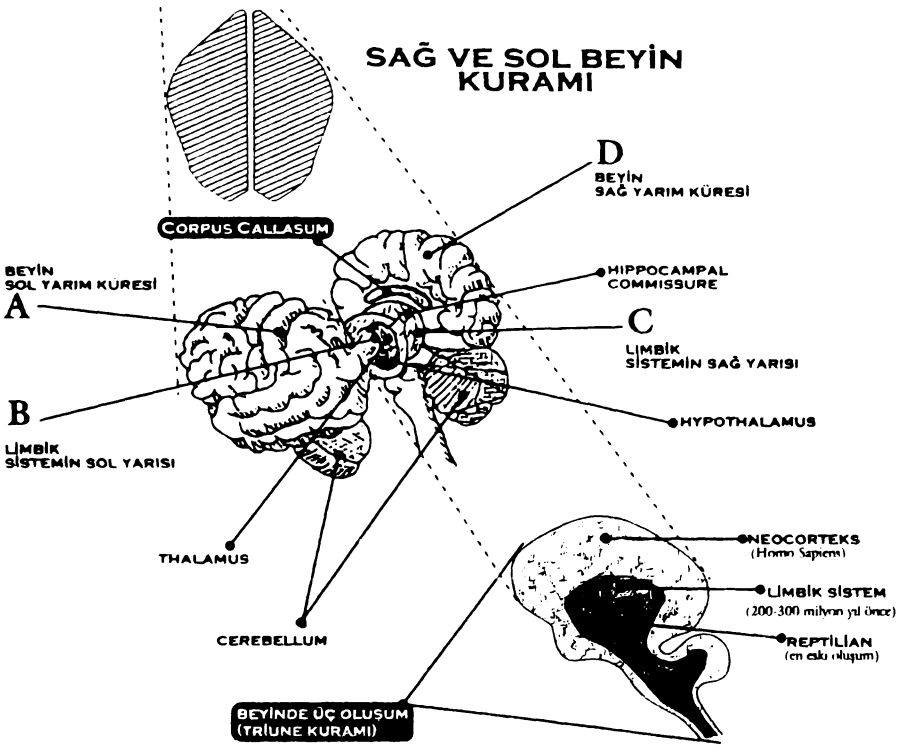
---- (1980), "Yaratıcılık, İki Düşünme Biçimi ve Çocuğun Yaratıcı Eğitimi" AÜ Eğitim Bilimleri Fak. Derg., Cilt:12, no:1-4. s.177-90.

---- (1990), "Resim Öğretiminde Yaratıcılık-Tüm Beyinsel Yaratıcılık", Resim-İş Öğretimi ve Sorunları, TED Öğretim Toplantısı, Ankara 1990, s. 145-173.

Vygotsky, L. ve Luria, A. (1994), Tool and Symbol in Child Development, in: *Van Der Veer*, R. ve Valsiner, J. (Editörler) The Vygotsky Reader, Oxford, İngiltere, Blackwell.


SOL BEYİN
SAĞ BEYİN
SÖZLER
SESLER
OLAYLARIN SIRALANMASI
OLAY VE OLGULARIN ANLAMI
BAĞLAM
METİN
ALT METİN
KRONOLOJİK ZAMAN
TEMPO - TARTIM
UZAM BÖLÜMLEMELERİ
CORPUS CALLASUM
UZAMSAL FARKINDALIK
ROLLERİN TANIMLANMASI
ROLLERİN ETKİLEŞİMİ
DEĞERLENDİRİR
YARATIR
TOPLAR
KARŞILAŞTIRIR

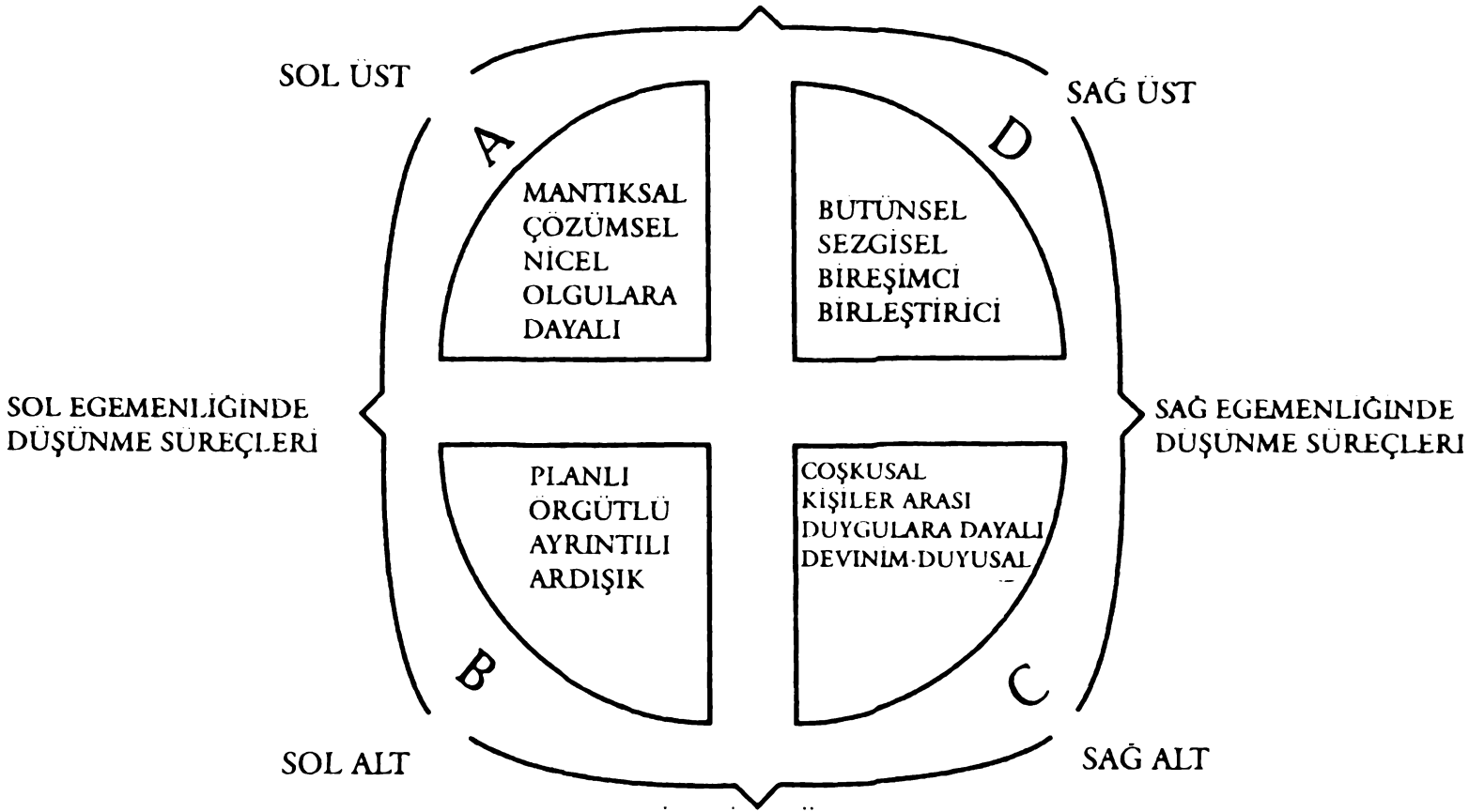
ŞEMA 1



BEYİN KURAMLARI (NED HERMANN'DAN)

ŞEMA 2

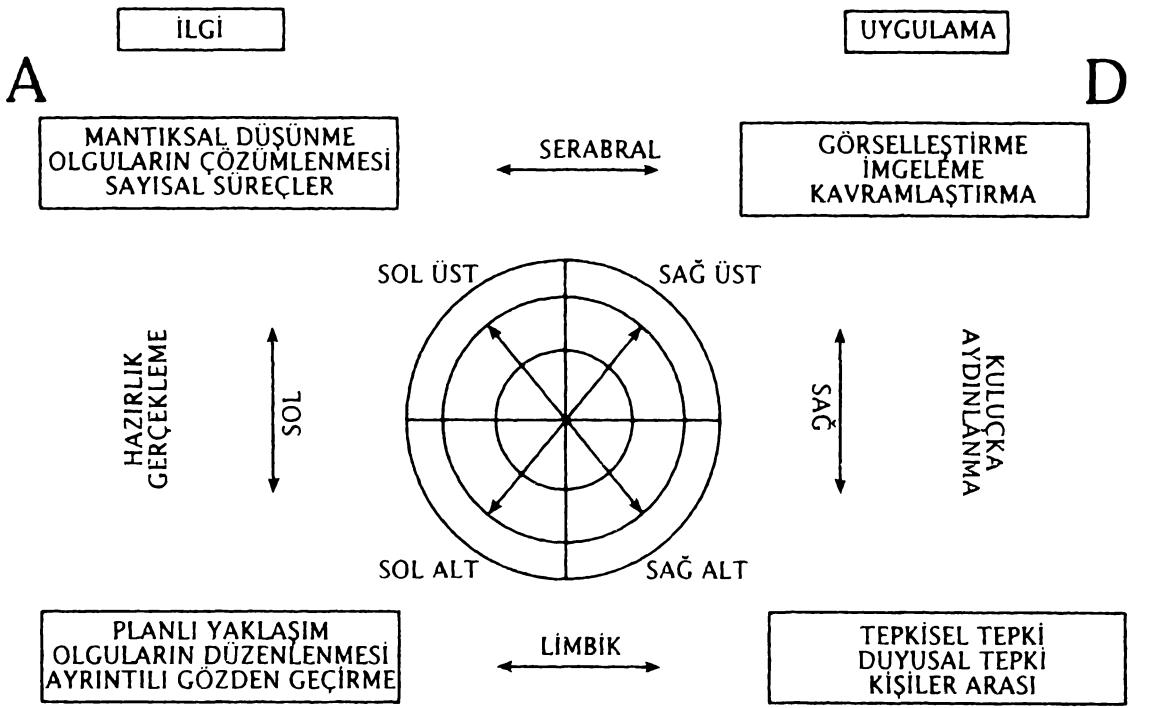
TÜMEL BEYİN MODELİ



LİMBİL BÖLGE
DÜŞÜNME SÜREÇLERİ
Düşünme Alanları
(NED HERMANN'DAN)

ŞEMA 3

TÜM BEYİNLE YARATICILIK
HAZIRLIK \ KULUÇKA \ AYDINLANMA \ GERÇEKLEME



TÜM BEYİNSEL YARATICILIK MODELİ

ŞEMA 4



Resim 1. Guernica için ilk eskizlerden



Resim 2. At ile ilgili çalışmalardan biri



Resim 3. Atın haykırışı

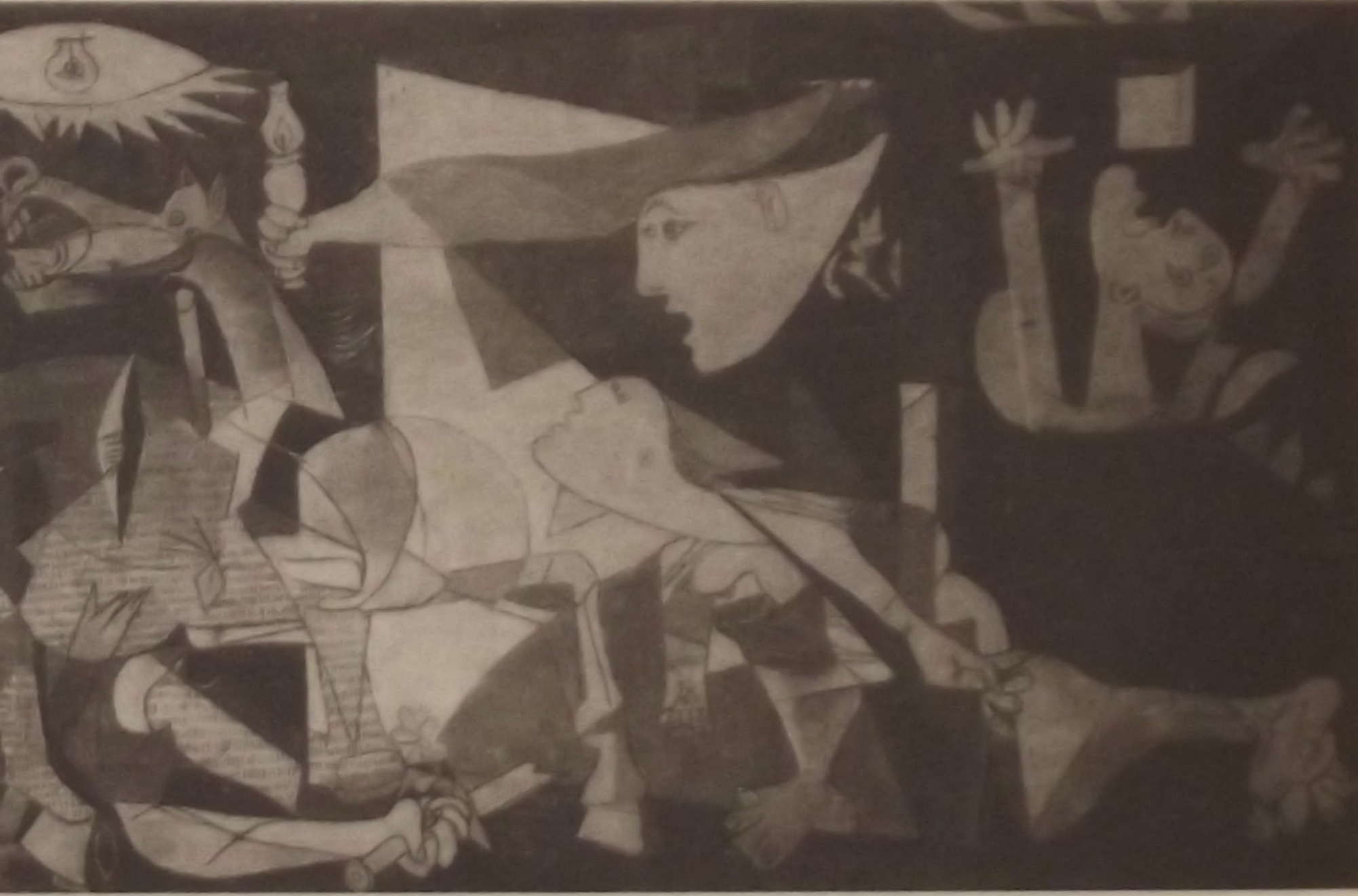


Resim 4. Çocuklu kadın

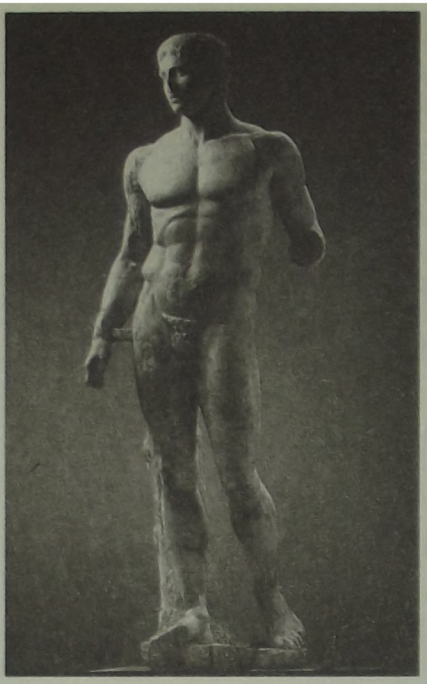


Resim 5. Merdivendeki kadın





Resim 6. Guernica



Resim 7. Polyklet, Mızrak taşıyan genç



Resim 8. Myron, Disk atan genç



Resim 9. Praxiteles, Knidos Afroditi



Resim 10. Donatello, David



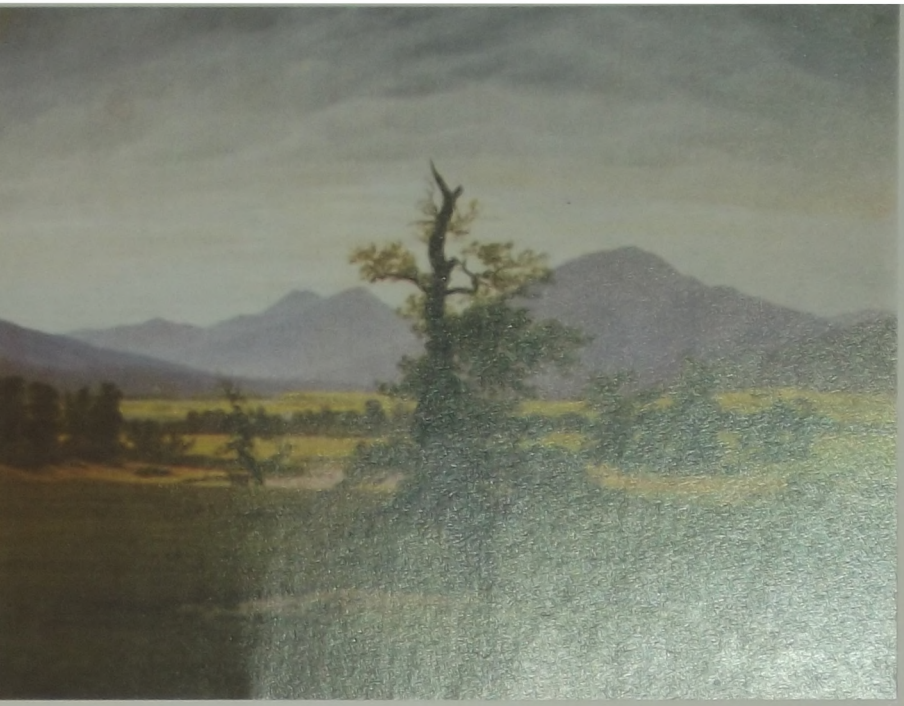
Resim 11. Leonardo da Vinci, Mona Lisa



Resim 12. Michelangelo, Pieta 1



Resim 13. Michelangelo, Pieta 2



Resim 14. Friedrich, Meşe



Resim 15. Carus, Deniz kıyısında akşam



Resim 16. Thoma, Çayırda küçük çoban



Resim 17. W. Leibl, Köy odasında siyaset



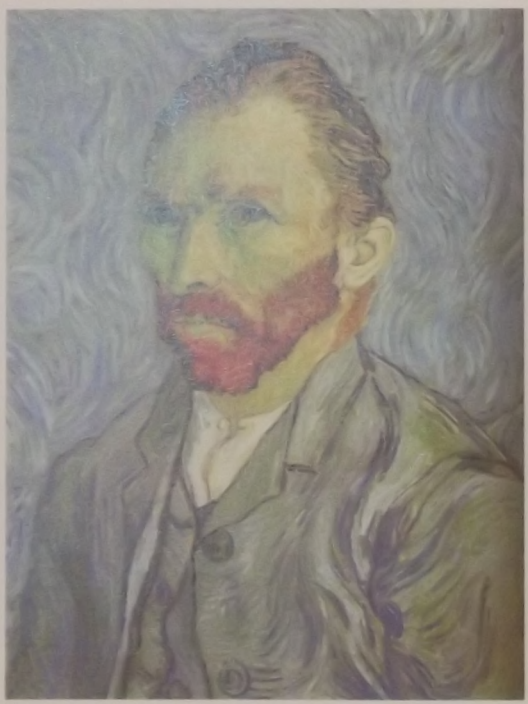
Resim 18. Daumier, 3. mevki



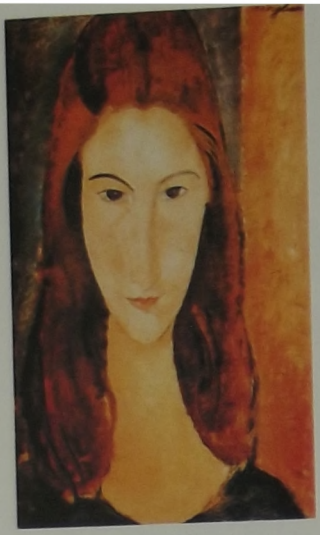
Resim 19. Van Gogh, Tarlalar



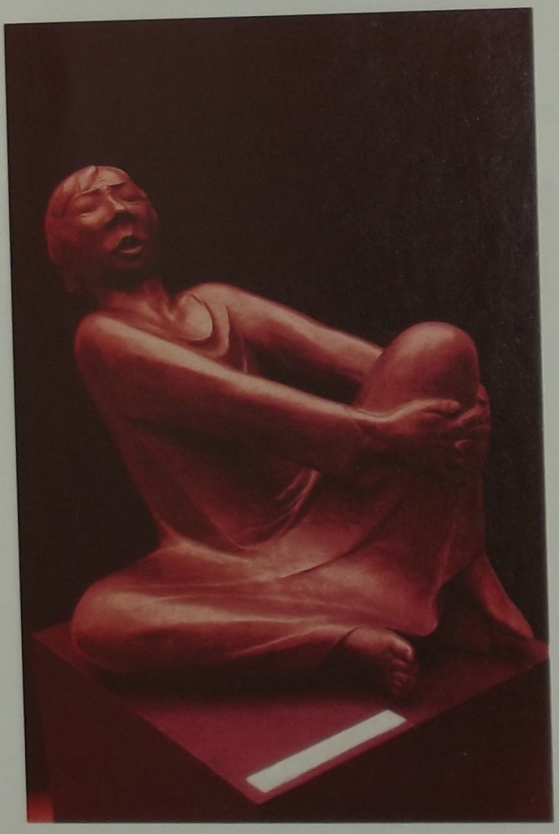
Resim 20. Van Gogh, Eski pabuçlar



Resim 21. Van Gogh, Kendi portresi



Resim 22. Modigliani, Bir portre



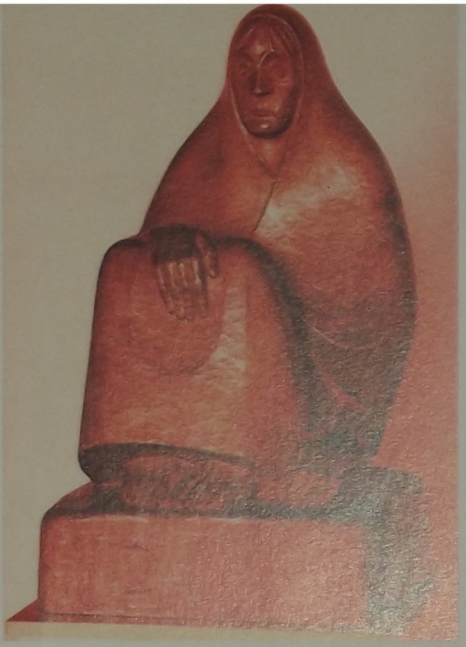
Resim 23. Barlach, Şarkı söyleyen adam



Resim 24. Barlach, Gezintiye çıkmış adam



Resim 25. Barlach, Öpüşenler



Resim 26. Barlach, Yaşlı kadın



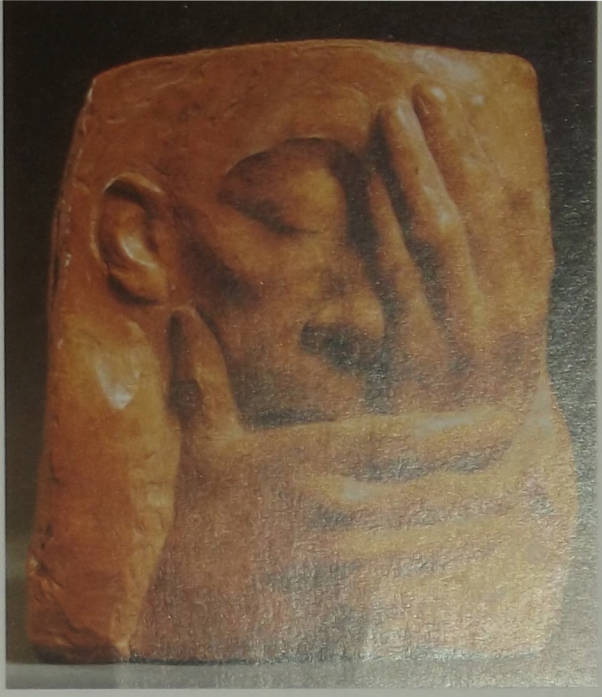
Resim 27. Kollwitz, Asker eşlerini uğurlayan kadınlar



Resim 28. Kollwitz, Anneler kalesi



Resim 29. Kollwitz, Ayrılık sahnesi



Resim 30. Kollwitz, Yakınma



Resim 31. Kollwitz, Pieta



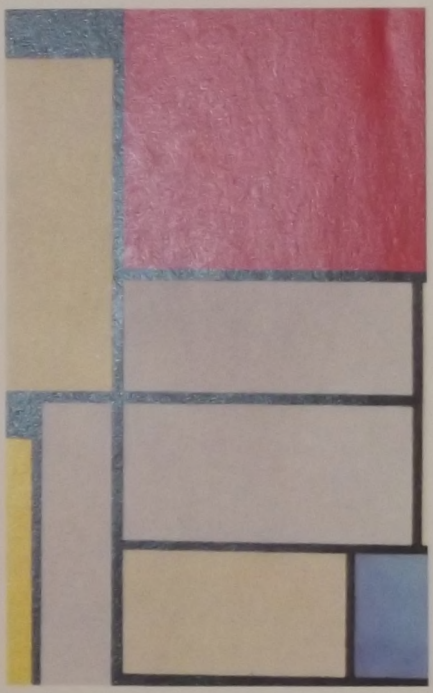
Resim 32. Leonardo da Vinci; Anne, Meryem ve Çocuk İsa



Resim 33. Leonardo da Vinci, Kayalıklardaki Meryem



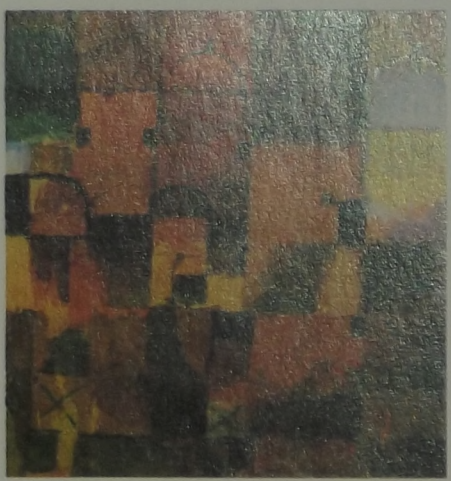
Resim 34. Kandinsky, Kompozisyon



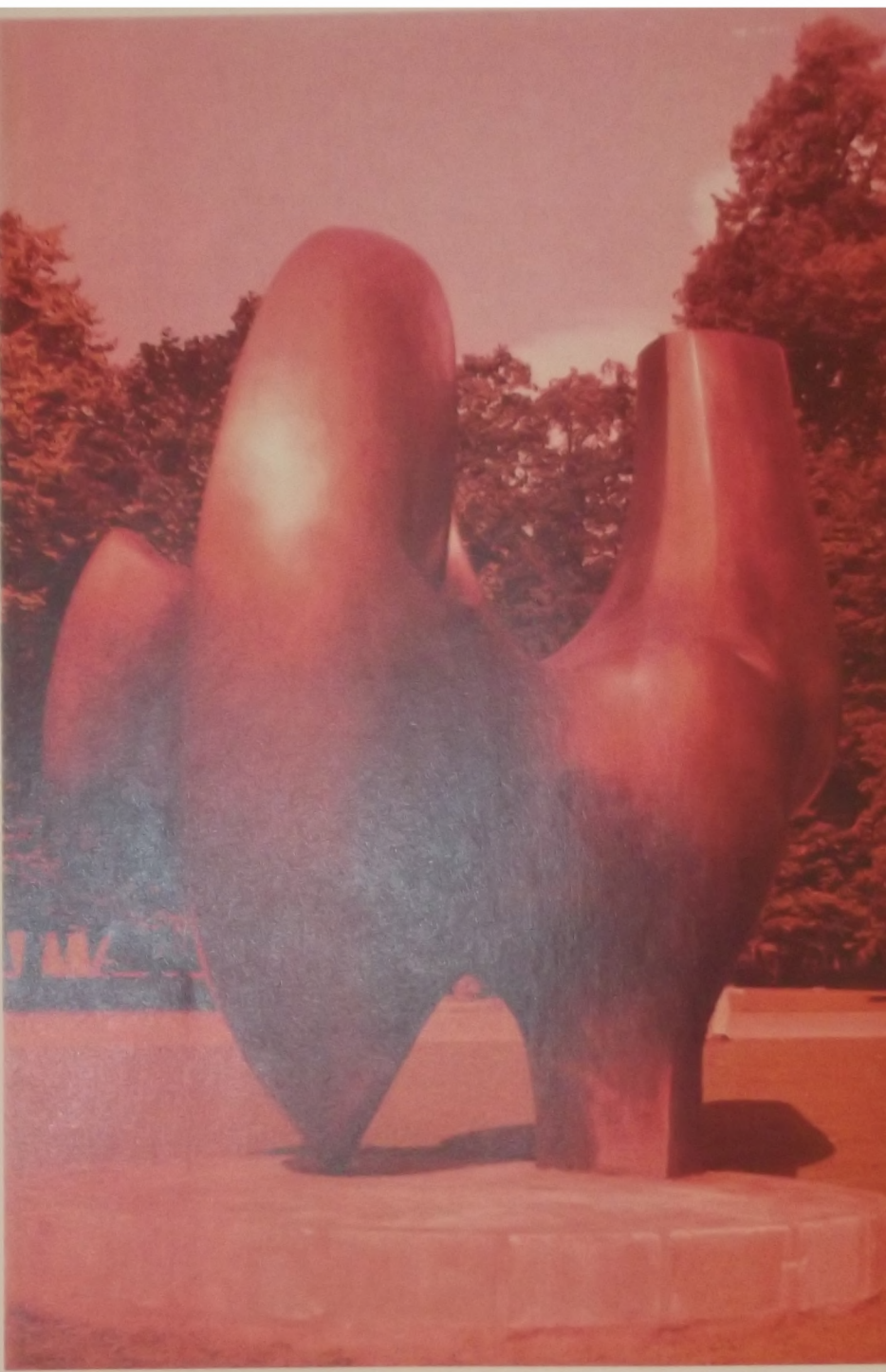
Resim 35. Mondrian, Kuleler



Resim 36. Max Bill, Kompozisyon



Resim 37. Klee, Kırmızı ve Beyaz Kubbeler



Resim 38. H. Moore

Genç okurlar ve öğrenciler, bu kitapta, sanatlara nasıl ve hangi açılardan bakılacağının, sanatın alımlanmasının ve sanatbiliminin çeşitli kuramlarının yanı sıra; dürtü, iti, güdü, imge, simge, imgelem, üretici ve yaratıcı düşünme, imgesel düşünme, yakınsak ve ıraksak düşünme, bilinçaltı, bilinçdışı, yaratıcılık, güncel ve klasik, kuram, eleştiri vb. kavram ve terimlerle karşılaşacaklardır. Bunlara pek çok başka alanda, hatta zaman zaman başka bağlamlarda da rastlanması olanaklıdır. Bu kavramların üzerinde derince düşünülüp bunlar içselleştirilebilirse, daha uzun süremde, düşünsel yaşamdaki yararı da kuşkusuz görülecektir. Çünkü yalnız sanatları izler ve alımlarken değil, tüm düşünsel süreçlerde, doğru kullanılacak felsefî ve kültürel bir kavram ve terim dağarcığına sahip olmak önemlidir.

Genç okurların yaratma ve yaratıcılıktaki psikolojik ve beyinsel süreçleri kendilerinde de yaşamaları, bir başka önemli konuyu oluşturmaktadır. Sanat ve kültüre bakış açıları böylece zenginleşebilir.

Hızla ilerleyen beyin bilim, düşünce biçimlerinin beynin tümüne en zengin seçenekler yelpazesi içinde dağılmış bulunduğunu ortaya çıkarmıştır. Ancak bu düşünce biçimlerinin öğrenilmesine kolaylık sağlamak için, önce "sağ ve sol beyin kuramı" ile başlamak, daha ileri okumalarda beynin görkemli gücü hakkındaki varsayım ve kuramların daha iyi kavranmasına yol açacaktır.