

160700

T.C  
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR ALANINDA, SANATSAL YARATIMIN  
OLUŞUMUNDAKİ ETKİ UNSURLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEVİLAY EMİRZA

ANABİLİM DALI : PLASTİK SANATLAR  
PROGRAMI : RESİM

TEZ DANIŞMANI: YRD. DOÇ. DR. NEVZAT ATALAY

KOCAELİ, 2005

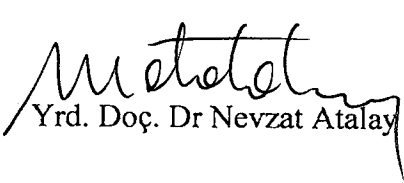
T.C  
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

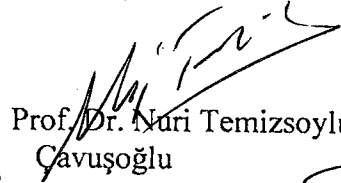
PLASTİK SANATLAR ALANINDA, SANATSAL YARATIMIN OLUŞUMUNDAKİ ETKİ  
UNSURLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: SEVİLAY EMİRZA  
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarih ve No

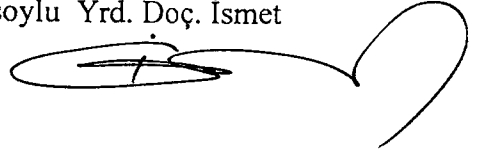
12.09.2005 – 2005/18

  
Yrd. Doç. Dr. Nevzat Atalay

  
Prof. Dr. Nuri Temizsoylu

Yrd. Doç. İsmet

Çavuşoğlu



KOCAELİ, 2005

## Sunuş

Tez konumu belirlemek ve sonrasında ne yapacağıma nasıl bir yöntem izleyeceğime karar vermek benim için en zor ve en sancılı aşamayıydı. Tez konum “plastik sanatlar alanındaki sanatçıların, kendilerini bu alanda ifade etmelerindeki etki unsurlarının değerlendirilmesi”

Sanatçı somuttu ama ona ve onun yaratıcılık aşamalarına gelindiğinde birden her şey soyutlaşıyordu. Sanatçıyı asıl var eden bu soyut alanları , somut alanlara çekerek anlamak daha doğruduydu. Bu mantıkla yola çıktığım araştırmamda , sanatçıyı daha iyi anlamak adına birçok farklı alanı inceledim. Sanat ve Sanatçı üzerine birçok kaynak vardı, sanatçıyı ve onun yaratıcılığını çözümlenmeye yönelik araştırmaları içeren kaynaklara azınlıktaydı.

Diğer yandan; eğitim öncesi ve eğitim sürecinde, yaratıcılığı geliştirmeye yönelik yapılması gereken çok şey vardı ve bu amaçla yapılmaya çalışılan, özelliklede eğitim kapsamında uygulanan bilinçli eğitim programları, bireydeki yaratıcılığı geliştirerek sadece sanat dalları için değil diğer dallarda da başarıyı getirmeyi amaçlıyordu. Bu amaca ulaşmanın sonucunda da iyi bir yönlendirme, kişinin daha bilinçli seçimler yapmasına, daha özgür düşünmesine ve daha özgün eserler ortaya konabilmesine olanak sağlayacaktı.

Temelden sunulmuş bu tür eğitim sonucunda kendini ifade etme sorun yaşamayı artık aşan sanatçı da ruhunun derinliklerindeki ve etkilendiği her tür esinleri rahatlıkla eserinde ortaya koyabilme başarısını destekliyordu. Tabii ki tüm çözüm eğitimde değildi. Sonrasında tam anlamıyla psikolojik çalkantılarıyla ve toplum içinde var olan bir birey olarak , her şeyiyle her şeyden etkilenen sanatçıyı anlamak için onun tüm bu özelliklerini de incelemek gerekiyordu.

Sanatçıların bir çoğunun ruhsal rahatsızlık yaşadığı iddiası ile manik – depresif, nevroz, narsizm ve şizofreni gibi, ruhsal hastalıkları inceledim ve nerdeyse hepimizin tanıdığı birçok bilim adamı, ressam, müzisyen vs.’nin bir bazen de iki hastalık özelliğini taşıyan rahatsızlıkla karşı karşıya kaldığını gördüm. Tabii bu varsımlar tüm sanatçılar için geçerli değildir. Çünkü; sağlıklı ve yaratıcılıklarını en üst seviyede yaşayarak eserler ortaya koyan sanatçılarda vardır.

Böyle bir konu üzerinde çalışmak, sanatçıyı ve yaratımının nedenlerini anlamak adına , bana çok şey kattı. Zevk alarak araştırdım. Umuyorum ki okuyan herkeste benimle aynı fikirde olur.

Sunuş.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II-III-IV
Özet (Türkçe).....	V
Özet (Abstract).....	VI
GİRİŞ.....	VII

## I.BÖLÜM

### SANAT EĞİTİMİNİN YARATICILIĞA VE SANATSAL YARATIMA ETKİLERİ

1.1.YARATICILIK.....	1-6
a) Yaratıcılık İçin Gerekli Unsurlar.....	6-8
b) Yaratıcılık Sürecindeki Dört Aşama ve Beyinsel Etkinlik.....	8-9
c) Yaratıcı Süreci Engelleyen Nedir?.....	9-12
d) Neden Herkes Yaratıcı Değildir?.....	12-13
1.1.1. VE ÜSTÜN ZEKA YARATICILIK.....	13-14
1.1.2. YARATICILIK VE SEZGİ.....	14-15
1.1.3. YARATICILIK VE RÜYA.....	15-16
1.1.4. YARATICILIK VE ALGI.....	16-20
a) Algıya Psikolojinin Yaklaşımı.....	20-21
b) Bileşenlerinin Diyalektiği Açısından Görsel Algı ve Yaratıcılık .....	21-22
c) Bir yapboz'un zavallı parçaları.....	22-25
1.1.5. SANAT EĞİTİMİ VE YARATICILIK.....	25-29
a) Sanat Eğitiminin Gerekliliği.....	29-31
. b) Sanat Eğitiminin Amaçları( read ).....	31-32

## II.BÖLÜM

### SANATSAL YARATIM ALANLARI

2.1. SANAT VE YARATMA.....	33-35
2.1.1. MODERN TEKNOLOJİ VE SANATSAL YARATMA.....	35-39

<b>2.1.2. SANATSAL YARATMA VE İMGE.....</b>	<b>39-43</b>
<b>a) İmgesel Modellendirme.....</b>	<b>43-49</b>
<b>b) Gerçekliğin yansıması.....</b>	<b>49-51</b>
<b>c) Fikirlerin, İmgelerin, Cesaretin Ressamı; Réne MAGRİTTE.....</b>	<b>51-52</b>
<b>(Lessines 1898 – Brüksel 1967)</b>	
<b>d) Magritte imge.....</b>	<b>52-53</b>
<b>e) Magritte dair.....</b>	<b>53-54</b>
<b>f) Cinselliği yorumlayışı .....</b>	<b>54-55</b>
<b>g) “Ceci n’est pas pip” bu bir pipo değildir.....</b>	<b>56</b>
<b>2.1.3. SANATSAL YARATIDA, BİÇİM – İÇERİK İLİŞKİSİ ÜZERİNE.....</b>	<b>57-59</b>
<b>a) Metamorfoz.....</b>	<b>59-60</b>
<b>2.2. SANATÇI VE SANATSAL YARATMA.....</b>	<b>60-64</b>
<b>2.3. SANATSAL YARATMA VE PSİKİYATRİ.....</b>	<b>64-66</b>
<b>a) Yaratma Sürecinde Psikoanalitik Yaklaşım .....</b>	<b>66-68</b>
<b>2.3.1. SANATSAL YARATIMDA, ÖZGÜRLÜK.....</b>	<b>68-70</b>
<b>2.3.2 SANATSAL YARATIMDA, CESARET (Rollo May- Yaratma Cesareti.....</b>	<b>71</b>
<b>2.3.3. SANATSAL YARATMA VE OYUN.....</b>	<b>72-75</b>
<b>2.3.4. SANATSAL YARATMADA, DÜŞÜNÜŞ.....</b>	<b>75-76</b>
<b>2.3.5. SANATSAL YARATMA VE EGO.....</b>	<b>77-78</b>
<b>2.3.6. CİNSELLİK.....</b>	<b>79-80</b>
<b>a) Beethoven ve Seks Obsesyonu.....</b>	<b>80</b>
<b>2.3.7. SANATSAL YARATIMDA, SİMGE- MİT.....</b>	<b>80-81</b>
<b>2.3.8. SANATSAL YARATIMDA, KORKU.....</b>	<b>82-84</b>
<b>a) Ölüm korkusu.....</b>	<b>84-85</b>

### III. BÖLÜM

#### RUHSAL HASTALIKLARIN, SANATSAL YARATILAR ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

<b>3.1. RUHSAL HASTALIKLAR.....</b>	<b>86-87</b>
<b>3.1.1. BİPOLAR BOZUKLUKLARI ( MANİK – DEPRESİF).....</b>	<b>88-90</b>

a) Dionisos mitosu.....	90
b) Birey için kötü, toplum için iyi.....	91
c) Büyük olmanın bedeli.....	91-92
d) Nasıl bağlantı var?.....	92-93
Örnekler;.....	94-95
e) Van Gogh.....	95-96
3.1.2. ŞİZOFRENİ.....	97
a) Camille claudel.....	98
3.1.3 NEVROZ.....	99-100
3.1.4. NARSİZM.....	100-102
SONUÇ.....	103-106



**ÖZET****PLASTİK SANATLAR ALANINDA, SANATSAL YARATIMIN  
OLUŞUMUNDAKİ ETKİ UNSURLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ**

Günümüze kadar sanatın kattığı aşamalara bakıldığında, sanatçının o özgün ruhu, dönemini cesurca yaratıcılık gücüyle yansıtabilmiş ve bu başarısıyla geleceğe ışık tutmuştur.

sanat eğitimi;sanatsal yaratımın temelinde olması şart olmasa da özellikle günümüzde gerekliliği kavranmış? sanatçının olduğu kadar, bilim adamının, estetiğin olduğu kadar düşünürün de emeğinde, anne ile çocuğun ilişkisinde kısacası, her bireyin seçtiği her alanda ortaya çıkan, yaratıcılığı geliştirmeyi esas almıştır. Bireye, seçimlerini ve duygularını ortaya koymada cesur olmayı başarabilme gücünü kazandırmıştır. çocuk ve ergeni sanatçı yapmayı amaçlamayan sanat eğitimi, eğitim sistemindeki ussallaşmaya karşı çıkıp, duygusal yaşantılara ağırlık verir.

Sanattaki gelişmelere bakıldığında, sanatçının teknolojiyi, imgeyi ve biçimi kullanmadaki değişkenliği sosyal ve politik değişmelerle paralel olarak değişimler göstermiştir. Sanatta yenilik hiç kuşkusuz, sanatta yaratıcılıkla, özgün ve sahici yaratımla ilgili bir olgudur.

Sanatçının sanatsal yaratımında yaratma ediminin onun olmazsa olmazı olduğunu biliyoruz. Bu edimin boyutlarını, onun, özürlük, cesaret, sezgi ve korku kavramlarını nasıl ruhunda barındırarak eserine yansıttığını ve diğer yandan, bu özellikleri; daha da derinden zenginleştiren sanatçının hastalığa varacak boyutta yaşadığı psikolojik( ego, narsizm, şizofreni vb.) durumlar incelenerek, onu daha iyi anlama yoluna gidilmiştir

**ABSTRACT****ASSESSMENT OF THE IMPACT ELEMENTS IN THE FORMATION OF  
ARTISTIC CREATIVITY IN THE FIELD OF PLASTIK ARTS**

When the historical stages of the art uptodate have been investigated, the specific spirit of the artist has been able to reflect his/her period bravely with his/her creativity power and has enlightened the future with his/her success.

Today, the need of art education has become an essential conception. It is based on developing (improving) the creativity in the work of the artist as well as the scientist and in the work of the aesthetics (estet) as well as the thinker, and in the relationship between a mother and a child, in short, in anyfield that the individual chooses. It helped the individual to get the ability to Express his/her choices and feelings bravely. Art educations, aiming to make the child and teenager an artist, gives importance to emotional lives by apposing to the rationalism in the education system.

When the developments (improvements) in the art were examined, the changeability of the artist in using the technology and the image the form showed changes in parallell to social and political changes. Innovation in art, specific and authentic creation power is also directly related to the perception and the use of image and, of course, psychology.

We know that in the event of creation artistic creativity is of vital importance for the artist to Express himself/ herself clearly. It is tried to understand the artist beter by investigating the dimensions of this event, how helshe reflects the concepts of freedom, bravery, love and fear to his/her work by keeping them in his/her soul (in his/her innermots thoughts), and the psychological (narcissism, neurosis, schizophrenia) conditions that enrich these characteristics more deeply and that the artist is excessively fond of.



## GİRİŞ

“Plastik sanatlar alanında, sanatsal yaratımın oluşumundaki etki unsurlarının değerlendirilmesi”.

Sanatçıyı anlamak hiçbir dönemde kolay olmamıştır. Onu; ortaya koyduğu eserlerle anlamak daha hatasız daha doğrudur. Sanatçıyı ve Sanatsal yaratımı anlamak ise yaratıcılığın ne olduğunu anlamaktan geçmektedir.

Yaratıcılık; zekayla olduğu kadar, kişinin algılama yetisiyle de ilintilidir. Eğitimle olan bağı ise çok önemlidir. Çocuğun ailede başlayan ve sonrasında okul öncesi ve okul döneminde devam eden eğitimi, doğru bir yaklaşımla yaratıcılığının gelişimini olumlu ya da olumsuz etkilemektedir.

Sanatçı ve yaratımlarına baktığımızda, sanatçıyı sanatçı yapan en önemli özelliğin, onun yaratıcı gücünü kullanma sınırında gizemli olduğu ortaya çıkıyor.

Sanatçı, her dönemde sosyal ve psikolojik değişimlerle paralel, biçimce ve içerikçe de değişimler yaşıyor ve eserlerinde kendi dönemini yansıtıyor.

Yaşamında, fikirlerinde daha özgür olmayı başarabilen sanatçının yaratıcılığını, egosu, cinselliği yaşayışı ve korkuları da etkilemektedir.

Ruhsal hastalıklarla sanatsal yaratım arasındaki ilişki hakkında ise; bazı psikologlar ve felsefeciler, sanatçıların ruhsal bozukluklar yaşadığını ve bu hastalıkların onların yaratıcılıklarını artırdığını iddia etmişlerdir. Manik - depresif, nevroz, şizofreni ve narsist eğilimler sanatçıların sahip olduğu düşünülen bazı rahatsızlıklardır. Ama bu her sanatçı hasta demek değildir. Çünkü son derece sağlıklı dışadönük ve yaratıcı sanatçılarda vardır.

## I.BÖLÜM

### SANAT EĞİTİMİNİN YARATICILIĞA VE SANATSAL YARATIMA ETKİLERİ

#### 1.1. YARATICILIK

Yaraticılığı sadece psikanalizin indirgeyicilik ve nevrotik ruh hallerinin özgün bir dışavurumu olarak algılamak, onu nevrotik davranışın yüceltme veya giderme kavramları ile açıklamaya çalışmak yetersiz olur. Diğer yandan yaraticılığı tanımlarken, yüzeysel bir estetizm olan yaraticılıkla da ayırmamız gerekmektedir. Yaraticılık; sanatçının olduğu kadar bilim adamının, estetin olduğu kadar düşünürün emeğinde, anne ile çocuğunun ilişkisinde ortaya çıkabilmelidir. Webster'in belirtişıyla "yapma" varlığı ortaya çıkarma sürecidir.<sup>1</sup>

Yaraticılığın sade biçimlerini gerçek olanlarından ayırmak gerekir. Yaraticılık alışılanın ötesinde yeni bir gerçekliğe yaşam vermektir. Onu algılayabilme yeteneğinde olanlarda estetik bir heyecan uyandırmaktır. Maddesel evren içinde çok önemsiz bir maddi varlığa sahip insan tüm evren içinde mükemmel yapı olan beyni sayesinde yaraticılığın doruklarında gezinebilir. Bu bir çırpınış, "ben varım, insanoğlu olarak buradayım" diyebilme çabalarının en üst düzeydeki insan edimidir. İnsan bilincinin daha bir genişlemesi, kendi varlığını ortaya koyuşunun en temel görünüşüdür.

Yaraticılık bir serbest zaman uğraşısı da olamaz. O ancak bilinçli veya bilinçsiz insan beyninin sürekli çalışmasının, bir konu üzerinde yoğunlaşmasının seçkin bir türünü olabilir. Bu özelliği ile onu, insanların en üst düzeyde kendilerini gerçekleştirme ve doyum noktası olarak almak mümkündür. Ölüm gerçeğine karşı unutulmama, dünyada kalıcı bir eser üretme çabalarının en önemli ögesi olarak düşünülebilir. Yaraticılık insanlara ve doğaya "varlığımı kanıtlıyorum" seslenişidir.

Yaraticılık bir iç sorgulamayla başlayabilir. Bu iç sorgulama Sanatçının karşısına çıkan bir kır manzarası olduğu gibi, bir Bilim adamının ilk n tam sayı içindeki asal

---

<sup>1</sup> Rollo May, *Yaratma Cesareti*, 1. b., İst: Metis Yayınları, 1987, s. 40.

sayıların yoğunluğunu araştırması şeklinde de olabilir. Bir diğer deyişle karşılaşılan bir durumla ilgili iç bellekte bir yanıt aramadır bu.

Yaratma kişinin tüm gizli güçlerini harekete geçirdiği bir coşkudur. Bu yoğunluk ve coşkunun bilinçli veya istençli bir olgu olması gerekmez. O kendiliğinden ortaya çıkar ve yaratıcının içindeki – kendisinin de bilmediği – çok karmaşık öğelerin bir bileşkesi olarak dışa vurur. Bir başka deyişle bilinçli istencin kontrolü dışında, beynin kendi kendine bir farkındalık artışının, kişiliğin tüm düzeylerinde birden ortaya çıkmasıdır.<sup>2</sup>

Yaratıcılık istekle ortaya çıkan bir şey olamaz. O ancak kendi toprağında yetişir. Bir Sanatçı veya Bilim adamı sırf istediği için yaratıcı olamaz. O bir kendini arayış, bütün benliği ile yoğunlaşma ve uygun bir beyin yapısı ile ortaya çıkabilir.

Yaratma konusu olan maddi veya düşünsel öge insan-çevre ilişkisi içinde şekillenir.<sup>3</sup>

Herhangi bir tarihsel dönemin psikolojik, duygusal ve tinsel koşullarını öğrenmek istiyorsak o dönemin yaratıcı Sanatçıların eserlerine bakmalıyız. Bu eserlerin insana heyecan veren derinliklerinde çözümlenmeyi bekleyen her gizi bulup çıkarabiliriz. O eserlerde Sanatçıyla onu çevreleyen maddesel ve tinsel dünyası arasındaki ilişkiyi görebiliriz.<sup>4</sup>

Bilgi, deneyim, bilinçdışılık, iç dünyanın zenginliği ve bir senteze ulaşma gibi öğeleri de içeren yaratıcılık kısaca bilinci, ifade etmek istediği konuya yoğunlaşmış bir insanın kendi dünyasını ifade ediş biçimi olarak tanımlanabilir.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Dunham, W., "The mathematical Universe", John Wiley & Sons. 1994.

<sup>3</sup> Leslie, A. ve White, A., "The Science of Culture", Farrar, Straus and Giroux. 1973.

<sup>4</sup> Popper, K.R., "The logic of Scientific Discovery", Harper Torchbooks. 1968.

<sup>5</sup> Russel, B., "The Principles of Mathematics", George Allen & Unwin Ltd. 1964.

İ. Turgut “sanat Felsefesi” nde şöyle diyor:

“yaratıcılık, ya da creativity, doğurmak, yaşatmak, meydana getirmek anlamındadır. Creativity’de dinamik bir süreç sözkonusudur. Yaratıcılık her alanda vardır. Çünkü bilim felsefe ve sanat işi bir yerde doğurmak, yaratmak ve meydana getirmek işidir.”<sup>1</sup>

Yaratıcı kaygıysa, bireyin özgün ve özgür birey olma kaygısıdır. Böyle bir kaygının “vitalitenin geri çekilişi, engellenişi ve tıkanışıyla”<sup>2</sup> ortaya çıkabilen bir nevrotik kaygı olmadığını görmek gerekmektedir.

Psikoanalize göreyse yaratıcılık; egoya hizmet eden bir gerileme ya da nevrotik ruhun dışavurumudur. May, (daha önce de belirtildiği gibi) kültürlerine uymayan kişilerle yaratıcılığın bütünleşmesinin nevrotik bir durum olmadığı görüşündedir. O’na göre yaratıcılık yalnız “edimde” görülebilmektedir. Yaratıcı edim de görmek ve gözlemekle başlayarak, bir çabanın gerekmesiyle yoğunlaşmayı kapsayan bir süreç olmaktadır.<sup>3</sup>

Şöyleki; “ bireyin kullansa da kullanmasa da yeteneği olabilir; yetenek bir şeyde şu ya da bu olarak ölçülebilir. Ancak yaratıcılık, yalnız edimde görülebilir./...”bazen büyük bir yetenek ve güdük bir yaratıcılık,bazen de pek fazla yeteneği olmayan yüksek bir yaratıcılık olabilir.

Freud, bilinçdışını tanımlayıp psikanalizi ortaya attığında, yaratıcılığı, bilinçdışı uyarıların ve çatışmaların yüceltilmesi ( sublimasyon ) olarak betimlemiştir.

Bazı yazarlara göre yaratıcılıksa; yalnızca saklı değil aynı zamanda değişik ve karmaşık, bileşik bir olgu, birbirinden ayırması güç yetenekler demetidir. Hiçbir insan yaratıcı deneyime bir başka insan gibi bakamaz. Çünkü yaratıcılığın tanımı kişiler ve disiplinlere göre değiştiği gibi aynı insanda farklı zamanlarda farklı

<sup>1</sup> İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, 2. b., İzmir: Karınca Matbaası, 1990, s. 226.

<sup>2</sup> Rollo May, *a.g.e.*,s.76.

<sup>3</sup> Rollo May, *a.g.e.*, s.34-38.

anlamlar taşıyabilir. Yaratıcılığın yüzeysel kanıtları elimizde birikmiş bulunmaktadır.<sup>4</sup>

Olsa olsa bir buzdağının görünen kısmı. Gerisi hâla karanlıkta ve olası ki sonsuza kadar aydınlanamayacak.

Şüphesiz yaratıcı itkiyi kimse açıklayamayacaktır, herhangi birinin böyle bir şey yapmak istemesi pek olası değildir ama yaratıcı bir biçimde yaşamayla yaşamının kendisi arasında yararlı bir bağlantı kurulabilir, yaratıcı tarz yaşamının nasıl olup da yitirildiği ve bireyin, hayatın gerçek ya da anlamlı olduğu yolundaki duygusunun neden ortadan kalktığı incelenebilir.<sup>5</sup>

May'a göre duyulan bir tutkunun dışavurumu olan yaratıcı süreç; “ parçalanmaya karşı bir mücadeledir. Uyum ve bütünleşmeyi doğuracak olan yeni varlık türlerinin varoluşa getirilmesi mücadelesidir.” Bu bağlamda yaratıcı sürecin tek başına tanımlanabilecek bir etkinlik olmadığını; duyuşsal, zihinsel etkinliklerde ve her türlü çalışma ve uğraşın içinde olduğu söylenebilmektedir.<sup>6</sup>

Conrad da her insanda az ya da çok yaratıcı yanın bulunduğunu belirtmektedir. Ancak o'na göre “akıcı” düşünebilen kişi yaratıcı olabilmektedir. Guilfort, “akıcı düşünme” den yola çıkarak beş işlem sınıfının yaratıcılıkta rol oynadığını belirtmektedir.

Biliş, bellek, değerlendirme, yakınsak ve ıraksak düşünme yaratıcılığın oluşmasında rol oynamaktadır. Bunlardan, yakınsak ve ıraksak düşünme zihinsel gücümüzü bütün yönleriyle işlemekte özgün sonuçlara götürmektedir. Ancak yakınsak düşünce, beklenen yanıtlara yönelerek özgünlüğe ulaşmakla birlikte asıl yaratıcılık ıraksak

<sup>4</sup> Colp jr R, *Psychiatry and the Creative Process. Comprehensive Textbook of Psychiatry*'de. ( Eds. HI Kaplan, AM Freedman, BJ Sadock ) III. Cilt. 3. Baskı. Williams and Wilkins Comp. Baltimore, 1980, 3112-21.

<sup>5</sup> Winnicott D W, *Oyun ve Gerçeklik* , 1.b., İst., Metis Yayınları,, 1998, 88-110.

<sup>6</sup> Rollo May, a.g.e., s.139.

düşünmeyle gerçekleşmektedir. Çünkü burada bir model olmadan, sorun keşfedilip bulunmakta ve yeni anlatım biçimi ya da yeni terimlerle ortaya konmaktadır.<sup>7</sup>

Zihinsel düşünme yetimizin yanı sıra, duyu, duygu, imgelem gücü yaratıcılıkta birlikte iş görmektedir. Buluş ve yeniliğin esas olduğu yaratıcı eylem zihnimizin tüm parçalarını bir araya getirmektedir.<sup>8</sup>

Yaratıcı imgelemeyi anlayarak ve uygulayarak insanlar hayatlarını yeniden düzenleyebilirler. Yaratıcı imgelem sayesinde kişinin kendisiyle ve yaşadığı dünya ile ilgili inancını ve bu inancın ürünlerini değiştirmek mümkündür. Uygarlığımızın tüm gelişmeleri yaratıcı hayal gücünün eseridir. Geçmişte, hayal gücü olarak nitelendirilen, aslında engellenmiş hayal gücünün ürünü olan bilim kurgu kitapları ve dergileri, bugün gerçekçi kabul edilmektedir.<sup>9</sup>

Yaratıcı düşünme, varılan istasyon değil seyahat etme şeklidir. Bir insan eski bir soruna yeni bir cevap bulduğunda ya da bir şey olmadan olabilecekleri düşündüğünde meydana gelir. Yaratıcılık, bir rüya gördüğünde ya da herhangi bir şekilde hayal kurduğunda ortaya çıkar. Çocuklar bunu oyun oynarken, masal dinlerken ya da kumdan bir kale inşa ederken yaparlar. Yetişkinler ise bunu bir kitap okurken, bir seyahat planlarken ya da sadece banka hesaplarında birikmiş parayla ne yapacağını düşünürken yaparlar.<sup>10</sup>

Rawlinson<sup>11</sup> yaratıcı düşünmenin bir rüya görmek olduğunu belirtir. O'na göre rüya görmek, "beynin çalışabilmesi için temel işlevlerdendir ve rüya görmeyen çok az insan vardır."

Yaratıcılık; rüyalarda, bilinç altında ve zihinde toplanan bilginin kullanılmasıyla artar. Uykudan uyanıldığında, eğer görülen rüya hatırlanabiliyorsa, ruhun

<sup>7</sup> İnci san, **sanatta yaratma ve çocukta yaratıcılık**, T. İş Bankası Kültür Yayınları: 17, Ankara, 1977. s.12

<sup>8</sup> İnci san, **a.g.e.** s.13

<sup>9</sup> Jack Ensing Addington. **% 100 Düşünce Gücü. Akşam Yayınları**, İst., 1999, s.25.

<sup>10</sup> Mary Mayesky. **Creativity Activities for Young Children. By Delmar Publishers Inc.** An International Thompson Publishing Company. USA. 1995, p. 13.

<sup>11</sup> j. Geoffrey Rawlinson. **Yaratıcı düşünme ve beyin fırtınası.. Rota yayınları, bireysel yatırım dizisi, reprosesel matbaa. İstanbul, 1995, s.21.**

derinliklerinde keşfedilen semboller ve imajlar yakalanabilir. Bunlar yaratıcı gücü artıracak son derece değerli bilgilerdir.<sup>12</sup>

### a) Yaratıcılık İçin Gerekli Unsurlar

Yaratıcılık için gerekli unsurlar şöyle sıralamak olanaklıdır:

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 artırılmasına kesin kararlı olmak.

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

Herrmann' a göre çalışma yöntemlerine bakarak bile insanlardaki temel yeğlemeyi anlayabiliriz. Sol yarı 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 malzemedan 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. (Herrmann, s.19) Kuşkusuz tüm benzeri tipler gibi yaşamda böyle saf tipler bulunmaz; her şey daha karmaşıktır. Tipler bize yalnızca sınıflama kolaylığı sağlar. Burada, özellikle yaratıcılık ve psikoloji açısından Jung'un, Kretschmer'in Jaensch'in,

<sup>12</sup> <http://www.infinn.com/tolbox.html>.



Worringer'ın, Löwebfeld ve H. Read'in tiplerini anımsayalım. H. Read'in düşünme, duyum ve sezgiye dayalı olarak geliştirmiş olduğu tiplere, özellikle yukarıdaki bağlamda ilginç görünüyor.<sup>13</sup>

Bu örneklerden de ortaya çıkabileceği gibi, beynin bir yarı küresini kullanan, o yanı çok yeğliyorsay, 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. Yine bir örnek verecek olursak: Dans konusu ile ilgilenen bir kişide sol beynin egemenliği söz konusu ise, dans hakkındaki bilgilenmeyi bu kişi kitaplar okuyarak, olaylar, isimler, verilmiş ürünler, tarihçe, fizyolojik bilgiler ve dans pozisyonları gibi pek çok bilgiyi okuyarak edinir. Sağ beyni kullanmakta olan biri ise, dansı, bakarak, izleyerek ve dans ederek öğrenir. Herrmann'a göre (s. 18) mühendis ve hukukçu sol beyinle düşünür; sanatçı, bir müzikçi, 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 seçme, 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 gibi görünmektedir.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> San, İnci: *Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık*, İş Bank Yay.2.b., Ankara, 1979, III. ve IV. Bölüm.

<sup>14</sup> Ned Herrmann. *İş Yaşamında Bütünsel Beyin*, çeviren; Mehmet Öner, Hayat Yayınları, ist. s. 19



## b) Yaratıcılık Sürecindeki Dört Aşama ve Beyinsel Etkinlik

Herrmann'ın savı, yaratıcılığın kaynağının beyin olduğu ve yalnızca bir bölümün değil, beynin tümünün yaratıcılığa kaynaklık ettiğidir.<sup>20</sup> Bunu böylece bilmenin yaratıcılığa yönelmek, 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.

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 düşüncüler gene sol alt bölümde kaydedilir.

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 duyuumsal algılama gibi yetiler çalışır.

3. Aydınlanma aşamasında düşüncüler yaratıcılığa bir temel oluşturmak üzere zihinden doğarlar. Bu düşüncüler sonuç-ürünün parçaları olabileceği gibi sonucun kendi de 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.

<sup>20</sup> Ned Herrmann.a.g.e. s.186

4. Gerçekleştirme - Doğrulama aşaması; aydınlanma aşamasında ortaya çıkan ne ise, onun gereksinimleri karşılayıp karşılamayacağını, hazırlık aşamasında saptanmış ölçülere uyup uymayacağını anlaşılması ve gösterilmesi için yapılan bir dizi etkinliktir. Beynin sol yarı küresi devrededir.<sup>21</sup>

Herrmann'ın temel almış olduğu Wallis'in klâsikleşmiş yaratıcılık aşamalarına eklenmesi gereken iki önemli öge, kuşkusuz "ilgi" (ya da merak) ve daha önce de belirtilen "uygulama" ögeleri ya da aşamalarıdır. İlgii 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 aldığı ileri sürmektedir.<sup>22</sup>

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

#### c) 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 gerçekleştirme 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 gerçekleştirme-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

<sup>21</sup> Ned Herrmann.a.g.e. s.187-188,191ve320

<sup>22</sup> Ned Herrmann.a.g.e. s 191-192

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 oran olarak %93 olduğunu Herrmann ileri sürmüştü, ama yaratıcılık oranlarının bu düzeyde olmamasının, yukarıda sözü edilen ve 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 yaratıcıdır.** Bu çok yönlülük içinde ise önseziler, sezgiler, duygular, devin duyu, 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, vb.) 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 eşgüdümüne

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 daha çok 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 içindeki on yılında eklenen pek çok bilgi olmuştur. Özellikle Duygusal Zekâ kitabıyla Goleman dikkatleri bir bakıma bir kez daha sağ beyine yöneltmiştir. Goleman önce limbik korteks'in (orta beyin) duygusal beynin düşünen kısmı olduğunu (asıl düşünen beyin neokorteks'dir), limbik yapıların beynin öğrenme ve anımsama süreçlerinin büyük kısmını oluşturduğunu, duygusal 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<sup>1</sup> belirtmektedir. Thalamus'un duyular ve duygusal bilgileri, yani duyuları aldıktan sonra, bunların neokortekse ve onun bir çok merkezine gidip oralarda değerlendirildiğini ve çözümlendiğini; tepkilerimizin duygusal devinimlerimizin bir hedefe yönelik olarak buralarda (daha çok prefrontal bölgelerde) plânlanıp örgütlendiğini öğreniyoruz. Kısaca tepkilerin prefrontal loblar, amigdala ve duygusal beyindeki diğer devrelerarası eşgüdümsele çalışma ve devinimler sonrasında 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 duygusal ve duygusal beyninin, Herrmann'ın sağ beyin yarı küresiyle ilgili düşünme tartışma biçimleriyle bağdaştığını söylemek şimdilik olanaklı gibidir.

<sup>1</sup> Daniel Goleman, *Duygusal Zeka*, Varlık Yayınları, ist. 1995/1996 s.30-37

#### d) Neden Herkes Yaratıcı Değildir?

İnsanın yaratıcı girişimlerinin çevreden kabul göremeyeceği gibi kimi ko rku ve ön yargılar, 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 pek çok fırsat bulunmaktadır. Eve giderken başka bir yolu denemek, evin içinin düzenlemesini değiştirmek, bir iki dizelik bir şiir karalamak, kendimizce 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.

Ned Herrmann’ın onbinlerce kişi ile yürütmüş olduğu “Yaratıcı Düşünmenin Kullanımı” başlıklı atölye çalışmalarının sonucunda, Herrmann şu saptamaya ulaşmıştır: “Genel olarak bireylerin %1’inden az bir bölümü dahillik derecesine ulaşabilir. Kendini başlangıçta yaratıcı olarak görmeyen büyük bir kesimin ise (Herrmann’ın kurslarındaki binlerce kişinin %70-80’i) yaratıcı yetilerinin bulunduğu, bu yetileri kullanmanın kendilerine büyük bir mutluluk ve yarar sağladığının bilincine varmışlardır.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ned Herrmann.a.g.e. s.18

### 1.1.1. ÜSTÜN ZEKA VE YARATICILIK

Diğer yandan üstün zeka ile yaratıcılık arasında bir paralellik olduğuna dair düşüncelerde vardır. “üstün beyin gücü ve yaratıcılık arasındaki ilişkide bir eşik noktası bulunmaktadır. Yani belli bir zeka seviyesine kadar olan çocuklar daha yaratıcı olmakta(120 IQ),ancak düzeyi aşıldıkça zeka ile yaratıcılık arasındaki ilişki neredeyse sıfır noktasına düşmektedir”.<sup>3</sup>

Yaratıcılığın;önceden birbiriyle ilişkisi olmayan malzeme ve düşünceler arasında ilişki kurabilme,algılama ,düşünceleri yeniden düzenleyebilme olarak hatırlayalım. Yaratıcılık her bireyin doğuştan sahip olduğu bir yetiydi. Fakat kişi her alanda yaratıcı olamayacağı gibi aynı alanda yaratıcı güce sahip kişilerin eş oranda yaratıcı olmaları beklenemez tabii ki.

Yaratıcılığın geliştirilmesine yönelik eğitim programı çerçevesinde farklı araştırmalar farklı uygulamalar geliştirilmiş ve uygulanmıştır.

Alev arık: yaratıcı davranışlar yalnız bilimdeki ilerlemeyi değil, toplumu da çok büyük ölçülerde etkilemektedirler. Zeka testlerinde yüksek puan alamayanlar, yaratıcılık testlerinde yüksek puan alabilirler, yaratıcı çocuklar farklı kişiliklerde olabilirler. Onların öğrenme yolları klasik yöntemler olmamalıdır, yaratıcı yöntemlerle olabilir saptaması tapmıştır.

“1996 ‘da yaratıcılık ve zeka üzerine, Gallegher’in yaptığı araştırmaya göre;

yüksek zeka – yüksek yaratıcılık

düşük zeka – yüksek yaratıcılık

yüksek zeka -düşük yaratıcılık

düşük zeka - düşük yaratıcılık

Gününü çoğunu okulda geçiren öğrencinin öğretmeninden aldığı bilgiyle,onun yönlendirmesiyle şekillenir. Soru sormayan,öğretmeninden ürken,onun doğrultusunda görmeye alışmış hatta onun doğrultusunda düşünen çocuk kendini hiç keşfetme fırsatı bulamadığından körelen yaratıcılık yanıyla büyür. Çünkü burada öğretmen öğrencisine,aşırı tekrarlılık yaptırır,söz hakkı tanımayan bir tavırla

<sup>3</sup> Yüksel Özden,Öğrenme ve Öğretme, Pegem Yayınları, Önder Matbaacılık ,Ankara,1997,s.108)



yaklaşır. Buda örgencinin körelmesine,gerilemesine neden olur. Halbuki öğretmen ,müdahale eden değil,yönlendiren organize eden,onların yaratıcılıklarını kullanacakları alanlara sevk eden,davranış biçimine ve konuşmaya sahip olan kişi olmalıdır. Araştırmaya sevk etmeli,düşünmelerini sağlayacak kavramlar sunmalıdırlar.

Araştırma sonuçları yaratıcılık ve zekanın kalıtsal olduğunu desteklemektedir. Ancak her ikisinde de çevre önemli bir faktördür. Çevre olgusu yaratıcılığı zekadan daha çok ilgilendirmektedir.<sup>4</sup>

### 1.1.2. YARATICILIK VE SEZGİ

Yaratıcılığın içinde sezgi vardır. Bilinen hikayedir, tanınmış bir sanatçı tanınmış bir bilim adamına “biz sezgiyle yaratıyoruz. Siz buluşlarınızı nasıl gerçekleştiriyorsunuz?” diye. Yanıt, “bizde sezgiyle” olur. Birikim, bilgi, araştırma çok önemli ama sezgide bir o kadar geçerli. Yaratan her an yaşar, yaratmanın tatili yoktur. Bazen rüyada, uykudan uyanınca, bazen yolculukta bazen doğada yeşilliklerin içinde yatıp gökyüzüne bakarak hayel kurarken, bazen sıkıntı içinde çıkış ararken, bazen izbe bir büroda yada küçük bir atölyede. Bazen de refah içindeyken. Şurası da bir gerçek ki Montaigne'nin Denemeler'inde olduğu gibi bir şeyler yapmak için bana şu şu olanakları verselerdi neler yapmazdım, yaratmazdımın arkasına gizlenmeden. Tasarımcının yaratma eylemi içinde yaralandığı temel kaynaklardan biri de sezgidir. Önemli olan sezgiyi eyleme dönüştürmektir. Bu yaratıcılık kapsamındadır. Sezgi hangi alanda olursa olsun bilinç altından gelen bir değer yapısıdır. Bunun oluşturduğu süreç izlenip eğitilebilir.<sup>5</sup>

E.P. Torrance yaratıcı düşünmeyi bir sezgi süreci olarak kabul etmektedir. O'na göre; sezgi yoluyla görülen eksiklikler için düşünce varsayım kurarak sınaama,sonuçları karşılaştırarak yeni kalıplardan ayrılma olarak tanımlamaktadır. Ortak olan “yeniliği bulmak” tır.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Enver Tahir Rıza. *Yaratıcılığı Geliştirme Teknikleri*, Anadolu Matbaası, İzmir, 1999, s.20

<sup>5</sup>Tülay Çellek, *Yaratıcılık ve Eğitim Sistemimizdeki Boyutu*, YTÜ SANTAS, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/goster.php?sayi=16&dosya=temeltasarim\\_index16.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/goster.php?sayi=16&dosya=temeltasarim_index16.htm)

<sup>6</sup> İnci San, a.g.e., s.12

### 1.1.3. YARATICILIK VE RÜYA

Yaşadığımız dünyayı zenginleştiren ürünlerin yakın geçmişte birilerinin rüyalarından, sanatsal ya da bilimsel kurgularından ibaret olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Pek çok sanat alanı için eleştiri mekanizmasının gelişmesine de katkıda bulunan psikanaliz, feminizm, Marksizm, fütürizm gibi her türlü yenilik, başlangıçta yadırganmış ve gereksiz bulunmuştur. Bu yargılamanın sebebi önerilen ya da uygulanan düşüncelerin zamanın ötesinde bir algıyı sunması, yaşanan çağın kurulu düzenini ve entelektüel birikimini aşan veriler içermesidir.<sup>7</sup>

E.Casaula (1991), “Artistik eylem, estetik bir deneyim olarak, farklı bir düşünce işleyişince yönetildiği için yok saymayı ya da kesip atmayı öğrendiğimiz zihnimizin ifadesiz (mut) kalmış bir parçasını keşfetmemizi sağlar”, demektedir. J.A Infante’ye göre ise, sanatçı, duygularını, heyecanlarını kabul ettirmeye yönelik olağan iletişim kanalları bulamayıp varlığını bu işleviyle; sanatıyla vurgular. Ona göre artistik yaratıcılığın işlevi birçok yönden rüyaya benzer. Genellikle bastırılmış arzuların doyumunu temsil eder ve travmatik ya da yaşla ilgili durumları zihinsel olarak işleme (workh through) girişimidir; ki bu bazen bir mesaj iletmeye hizmet eder. Rüyalarda birincil süreç düşünce biçimi egemenken sanatsal yaratıda birincil-ikincil süreçler arasında uyumlu bir ilişki olmalıdır.<sup>8</sup>

Freud rüyalar üzerine geniş çaplı çalışmalar yapmış, her rüyanın bir arzunun gerçekleşmesi olduğunu söylemiştir. Zamanla bu fikrini değiştirmiş, üretilen Edebiyat metinleriyle rüyalar arasında bir bağ kurarak, yaratıcı yazılan rüyalarla, yazarları ise gündüz rüya görenlerle eşleştirmiştir. Freud'a göre yazarları, yaratıcı yazılar yazmaya yöneten bilinç altıdır, tıpkı rüyada olduğu gibi. Freud'un rüya işlemleri olarak öne sürdüğü yoğunlaştırma ve yer değiştirme işlemleri de Edebi metinlerin özelliğidir. Yoğunlaştırma rüyada görünen pek çok simgenin gerçekler dünyasında bir tek nesneyi göstermesi anlamına gelir. Yer değiştirme ise bir

<sup>7</sup> Ayşe Yüce, *Rüya, Sanat ve Gelecek*, 2002-2003

<sup>8</sup> Infante J A : *Some Reflections on Phantasy and Creativity*. ( Eds: Person E.S., Fonagy P, Figueira S A: *On Freud's "Creative Writers and Day-dreaming"*. Yale University Press, New Haven and London, 1995.)de, 53-64.



nesnenin enterjisinin kendisinden ayrılıp başka bir nesneye eklenmesidir. Daha sonra Lacan bu verileri geliştirir ve bilinç dışının dil gibi yapılandığını söyleyerek Edebi metinlerin psikanalizle okunabileceğini gösterir. Burada sanatın bütünüyle bir rüya gibi algılanması değildir. Söz konusu olan sanatın, bilinç dışıyla ayrılmazlığı ve bu ayrılmazlığın sanatçıya kazandırdığı özgürlüktür. Sanatçı üretirken rüyalarındaki kadar özgürdür. Rüyalarda nasıl fiziksel yasalardan, din, ahlak, toplum kurallarından bağımsız ve sansürden göreceli olarak uzaksa sanatta da öyledir. Bu durum sanatçıya içinde yaşadığı düzenin üstüne çıkma, bir üst dil yaratma, resim ya da heykel yoluyla gerçekli deforme etme yetkisini kazandırır.

Bugün sinemanın durumu sanatın geleceği yaşadığına yönelik iyi bir örnektir. Sinema, teknolojinin, tüm kaynaklarını kullanarak, hayal üretir. Ancak bu hayaller kısa bir süre sonra gerçekçiliği oluşturur. Filimde İcat edilen ve o an için çok ütöpik görünen bir makine 20-30 yıl sonra günlük yaşama karışır, her gün kullanılan birkaç araç olur.<sup>9</sup>

#### 1.1.4. YARATICILIK VE ALGI

Her insan, yaşadığı süre boyunca çevresinde bulunan uyarıcılara (duyu organlarıyla hissettiği reel ve irreal kavramlar) bir tepkisi vardır. Bu tepki belli bir süreç içinde gelişir. Bu insandan insana göre farklı özellikler gösterir. Bu insanın bilişsel süreci olarak adlandırılır. Kişi ilk olarak bu uyarıcıları duyuları ile farkına varır. Bu ilk sürece duyum denir. Duyumların beyinde çağrışım yoluyla oluşan şekline ise algı denir. Bizim ilgilendiğimiz konu ise duyum ile algı arasındaki ince çizgidedir.

Sanatta da bu ince çizgiye nasıl yön verdiğimiz önemlidir. Bu süreci ise kompozisyon dediğimiz görsel bütünlüğü sağlayan kavramı doğru kullanmakla başarabiliriz. Bu kavram aslında her insanda bulunan fakat bireyin farkına varamadığı bir tanımdır. Eğer yaptığımız işleri toplumla paylaşmak istiyorsak ilk olarak bizim etkilemek istediğimiz insanın nasıl etkilendiğini bilmemiz, daha sonra da kendi içimizdeki estetik kavramını ortaya çıkarmamız gerekir.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ayşe Yüce, *Rüya, Sanat ve Gelecek*, 2002-2003

<sup>10</sup> <http://defot.deu.edu.tr/ders4.php>

Ayrıca kompozisyon ayrı ayrı parçalardan birleştirme yoluyla dengeli ve düzenli bir bütün oluşturma işidir. Kavramsal ( nokta, çizgi, düzlem, hacim ) ve görsel öğelerin ( nokta, çizgi, renk, doku, boyut, biçim, yüzey ) belirli, bir düzen içinde bir araya gelmeleriyle oluşan Kompozisyonda en önemli ilke, her şeyin bütüne ait ve uygun olması, hiç bir öğenin birbirine yabancı ve uyumsuz olmamasıdır. Yani bütünlüktür, bütünlük içinde çeşitlilik.

Görsel ve duygusal gelişmesini hızlandırmaya katkıda bulunan görsel eğitim yaşam boyu devam edecek bir sürecin başlangıcıdır. Görsel ağırlıklı analiz çalışmaları ile görmesini, algılayabilmesini öğrenen bir birey yeterli düzeyde görsel bilgi birikimini yani görsel bilincini geliştirmiş olacaktır. Böylece birey, çevresini daha duyarlı bir biçimde gözlemleme, ona karşı tepki gösterme, yorumlama ve yargılama alışkanlığını kazanacaktır. Bu tür bir duyarlılığa sahip olduğunda, çevresine ve olaylara bakmasını bilen, baktığını gören, gördüğünü değerlendirebilen ve bunlardan en doğru sonuçlara, yargılara, çözümlere ulaşabilen yaratıcı bir insan olabilmek söz konusudur

Görsel eğitim iki tür beceriyi gerektirmektedir.

\* Görsel keskinlik,

\* Görsel ifade.

Görsel keskinlik; bireyin çevresindeki çok yönlü mesajları ve bilgiyi hızla ve açık bir şekilde görebilme yeteneğidir. Görsel keskinlik, ilgi alanlarına göre ağırlık kazanmaktadır. Bu nedenle görsel eğitim, ilgi alanlarının da genişlemesine katkıda bulunmaktadır.

Görsel ifade; görsel mesajları göstermek yeteneğidir. Görsel keskinlik aldığımız mesajlarla ilgilenirken, görsel ifade, yolladığımız mesajlarla ilgilidir. Görsel eğitimi başarmak için her ikisi de bilinçli olarak geliştirilmelidir.

---

Görsel\* mesajın, üç seviyesi tanımlanmakta: Bunlar, ifade, soyutlama ve sembolizmdir. İfade,gerçekte görebildiğimiz ve yaşadığımız şeyleri kaydetmeyi araştırır. Görsel iletişimde, soyutlama daha kuvvetli ve özü çıkartılmış bir anlama doğru bir basitleştirme olarak tanımlanmaktadır. Herhangi bir anda görülen şeylerin anlamını çıkartmak ve düzen yaratmak için görsel bilgi ile doldurulmuş olmak gerekmektedir. Bu, algılama denilen olgu aslında soyutlama sürecidir. Sembolizm de görsel mesajın basitleştirilmiş bir formudur. Ancak, gerçekte görülebilen için yerine geçebilecek ya da onu yansıtabilecek bir imajı ortaya koyar.

Görsel analiz, görsel eğitim ile başlar; bireyin çevresine karşı nasıl bakması, neyi görmesi gerektiğini anlama ve onun hakkında düşünme çabasıdır. Görsel analiz ile oluşan değer yargıları bireyin çevresine karşı ilgi duymasına, onu daha duyarlı bir biçimde gözlemlemesine ve çevresini yargılamasına olanak sağlamaktadır. Görsel analiz, his ve hayal gücünü harekete geçirerek amaca uygun yorumlama becerisini de kazandırmaktadır. Gözlemlerin ve fikirlerin sözcükler yerine çizimle not alınmasına yardımcı olmaktadır. Çizimle not almanın potansiyeli, kayıt yapmanın ötesindedir. Çünkü görselleştirilen bilgi, algılama gücüne bağlı olarak kaydedilir. Algılama gücü de, gözlem yapabilme kadar düşünme yeteneği ile gelişmektedir. Not alma alışkanlığı kazanmak için, görsel analiz yaparken bazı temel becerilere sahip olmak gerekmektedir.

Bunlar,

\* Algılama

\* Ayrıntıyı fark etme / soyutlama

\* Hayal gücünün geliştirilmesi, becerileridir.

Gözlem yapma; herhangi bir şeyi çizmek için önce ona bakılması gerekmektedir. Bir çok insanın çizerken karşılaştığı güçlük, dikkatlice bakmak için zamanı yeterince değerlendirememesinden kaynaklanmaktadır. Eğitilmiş bir göze sahip olmak, görme duyarlılığı geliştirmek için sık sık çevreyi analiz eden çizimler yapmak gerekmektedir.

**Algılama;** duyu organları yardımıyla çevredeki objelerin, fark edilmesini, olayların açıklamasını içeren bir bilgi alma süreci sonunda ortaya çıkan psikolojik bir olgudur. Algı bir uyarıcı nedeniyle ortaya çıkar. Bir objeyi gördüğümüzde onun görsel algısını elde ederiz. Algılama insanın var oluşunun kültürel ve bireysel varlığına dayanmaktadır. İnsan dış dünyayı duyuları ( 5 duyu organı ) ile ve bunların algı haline gelmesi sonucu tanır.

Algının temel özellikleri:

- \* Algılama bireyden bireye değişen bir olgudur.
- \* Algılamada deneyim önemli bir rol oynar.
- \* Algılamada insan çevreden amaçlarına uygun bilgi almaktadır.
- \* Algılama davranışı yönlendirir, eylem için bir uyarıcıdır.

Kısaca algılama, belirli bir deneyim kazanmış, önceden bilgi birikimi olan bireyin sinir sisteminin ani tepkisi olarak düşünülebilir.

Ayrıntıyı görebilme, fark etme; algıyı artırmak için, onu bütünleyen, tamamlayan etkinlik ayrıntıyı fark etmedir. Görsel not almada hız ve doğruluk, her bireyin geliştirilmesi gereken bir beceri olmasına karşın, en yetenekli birey için bile zaman, sınırlama getirmektedir. Bilginin bir çok seviyesinin bilincinde bulunduğu zaman neye önem vermek gerekiyorsa , o bilgi konusunda yoğunlaşabilir; bu şekilde davranarak ayrıntıyı fark etme için uygulama yapılır. Ayrıntıyı fark etme bir takım işaretlerle de ifade edilebilmektedir.

**Hayal gücünün geliştirilmesi;** gözleme dayalı tasarıma yönelik düşünmeye doğru ilerlemek için hayal gücünün geliştirilmesi gerekmektedir. Çünkü yaratıcı bir tasarımcı için en önemli araç, hayal gücünün gelişmesine katkıda bulunan görsel hafızadır. Birey, görsel hafızanın zengin bir koleksiyonuna sahip olmalıdır. Hafızanın zenginliği iyi gelişmiş ve etkin bir görsel algılamaya dayanmaktadır. Görsel imaj toplamanın ve algılamayı bilinçli hale getirmenin en kolay yolu görsel not tutmadır.

Görsel eğitim sonucu gelişen ( görsel keskinlik ve ifade kazanan, görsel analizi öğrenen, gözlem yapan, doğru algılayan, ayrıntıyı fark eden, hayal gücünü geliştiren) birey çalışmalarını iyi bir kompozisyonla ifadelendirir.

Kompozisyon, öğelerin bir sistem içinde, ilkeler bağlamında bir araya getirilmesidir; ancak bir üslubun karakterini de yansıtır bir bütündür. Üslubun karakteristiği bir dil ile yansıtılabilmektedir. Böyle bir dilin sözcüklerini doluluk-boşluk, görsel ritm, görsel denge, çizgi, doku, biçim vs. oluşturur.<sup>11</sup>

### a) Algıya Psikolojinin Yaklaşımı

Sanat psikolojisi zamanla iki konu üzerinde yoğunlaşmıştır;

- 1) sanatçının psikolojisi
- 2) algılayanın psikolojisi'dir.

Psikolojik yaklaşımın ikinci sorunu "algı" olayıdır. Bu olayı başlı başına ele alan psikoloji alanı "Gestalt" okulu olarak bilinmektedir. Algılama işlemi, çevredeki aşya ve olayların bünyeleşmiş bütünler halinde kavranmasını sağlayan psikolojik bir olgudur. Bununla, bir şeyi, bir nesneyi (rengini, hacmini, boyutlarını) duymaktan dolayı zihnimize bir iz meydana gelir. Sanatçının tabiatı anlamadaki yeteneği, bilincindeki bazı tasarımların yerleşmesiyle gerçekleşir. Özellikle plastik sanatlarda görme, gözle bir şeyin varlığını duyma, işin en önemli yanıdır. İnsan, estetik faaliyeti geliştikçe eşyalar, varlıklar ve simgeler dünyasında yaşamaya başlar. Beş duyumdan biri olan gözün kapsadığı duyumlar aydınlık, karanlık, renkler, hacimler, biçimler, uzaklıklar gibi en temel kavramlarını, zihnin estetik perspektifi içine alır. Bu kavramlardan oluşan bir konuyu, sanatçı kafasında oluşturamıyorsa, yani sanatçı bir konuyu tam anlamıyla incelememişse, konuyu kağıt üzerine ne kadar güzel çizerse çizsin, çizim göze ne kadar hoş görünürse görünsün, model sağlam algılanmadığından ortaya sağlıklı bir desen çıkmaz.

Yaratıcılık, daha başlangıçta, sanat konusu olmazdan önce, insanoglunun psişik yapısıyla gerçekleşen bir işlemdir. Yalnız figürlü sanat konuları değil, en soyut

<sup>11</sup> Tülay Çellek, **kompozisyon**, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/goster.php?sayi=16&dosya=temeltasarim\\_index16.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/goster.php?sayi=16&dosya=temeltasarim_index16.htm)

yaratmalar\* bile, daha önce görüntüsü ve biçimleri mevcut olan malzemeye dayanmaktadır. Seyircinin de algılama işlemi, çevredeki eşya ve olayların, bünyeleşmiş bütünler halinde kavranmasını sağlayan psikolojik bir olaydır. İnsan gözü çevresindeki olay ve eşyaları algımlarken, her zaman fotoğraf makinesi gibi çalışmaz. Özellikle büyük sanat eserleri; yalın bir uyarıcı olmaktan çok, karmaşık ve kavranması zor, değişik sembollerle zenginleştirilmiş ürünlerdir. Eserde beliren kültür faktörünün ağırlığı, izleyici tarafından çözümlenirken; tabiattaki modele nelerin eklendiği nelerin abartıldığı veya vurgulandığı dikkatle ele alınmalıdır. Çünkü, eser, seyirci tarafından biçimi aracılığıyla algılanır. Bu durumda, sanatçıyla seyirci arasında titreşimin açıklanabilmesi, bir bakıma algılanmakta olan konu ile ona katılan kültürel unsurların belirleyiciliği arasındaki salınımda ve ilişkide düşünülmektedir.

Hangi çağda olursa olsun, sanatçı da, seyirci de bir görme ve idrak etme eylemine girer. Bu bakımdan algı kavramı ve ona eklenen unsurlar, sanat psikolojisinin önemli sorunları arasındadır.<sup>34</sup>

#### **b) Bileşenlerinin Diyalektiği Açısından Görsel Algı ve Yaratıcılık**

Görsel algı ve yaratıcılık bileşenleri algının zihinsel süreçleri olarak, duyu, duyum, duygu, duygulanım ve düşünce birleşiminde bilinç işlevinin oluşumu-nu sağlar. Duyu her insanda var olan bilgi edinmesini sağlayan psikofizyolojik fonksiyonlar bütünüdür. Duyum ise insanın dolaylı zihinsel ürünü somut bilinçli deneyimdir. Duygu, algıların etkisi ile veya algılara tepki ile oluşan genel ve içgüdüsel eğilimlerimizin zihinsel tezahürüdür. Duygulanım , duyguların yoğunluğunun artmasıyla “tutkular” halinde ortaya çıkması , kişinin “ego” sınırlarının çözüldüğü vecd ve coşkunun, yaratıcılığı başlattığı noktadır. Düşün-ce ise, insanın iç ve dış uyaranları ile zihinsel faaliyetleri arasında kurduğu bir köprüdür.

Bu tariflerden yola çıkıldığında bireyin “ben” varlığını (yaratıcılığını) ortaya koyması sürecinde dayandığı kaynakların sergilendiğini söyleyebiliriz. Kişinin zihinsel süreçlerinin yaratıcılıkta üstlendiği rol ve her bileşenin işlevlerinin

<sup>34</sup> Yazko Çeviri, Mart-Nisan, 1982 , Çeviren; Yakup Şahan



yaratıcılığın süreç ve oluşumundaki yeri önemlidir. Görsel algı ve yaratıcılık bileşenleri olan zihinsel faaliyetler, işlevlerini yerine getirirken birbirleriyle karşılıklı içerisinde olabilecekleri gibi birbirlerinden bağımsız, bir bütünün parçaları olarak eşgüdüm halinde (koordineli) çalışırlar.

### c) Bir yapboz'un zavallı parçaları

George Perec, 'Yaşam Kullanma Kılavuzu' adlı kitabının ilk sayfalarını bir yapboz'un kurulum ve yapım mantığına ayırıyor. Roman, Paul Klee'nin "Göz, yapıtta kendisi için hazırlanmış yolları izler" önsözüyle başlıyor.

Aslında bu söz, bir yapıtın (burada, sözü edilenin bir sanat yapıtı olduğunu kabul etmek en doğru şey olur.) estetik özelliklerinden yola çıkarak, onu tüketenin kendi algı duyarlığına göre yorum ve izleme yapmasını anlatıyor. Algının seçiciliği, kişinin bir yapıta verdiği ya da vereceği değer ölçüsünü de belirliyor.

Algı, daha çok, bir yapboz'un yapım aşamasında 'zaman' olarak çıkabilir karşımıza. Oluşacak nesne / resim kişinin görmek istedikleriyle bağdaşmadığı sürece, zamanın uzaması en muhtemel olasılıktır. Çünkü Perec, parçalardan çok bütün üzerinde duruyor: "Parça bütünden önce olmamıştır. Parça bütünü değil, bütün parçayı belirler."

Bir yapbozun içinde saklı olan, daha doğrusu ne olduğunu bildiğimiz fakat elimizde olan parçalar dikkate alındığında karmakarışık olan bütün resimler aslında bir makina tarafından aynı şablon kullanılarak kesilir. Bu şablon da genellikle bir haç ya da insan figürü şeklinde olmaktadır. İç içe geçmiş tinsel duygular ya da birbirini tamamlayan insan figürleri bize parçalardan oluşacak ve aslında 'sanal' bir bütünlük kazandırır. İlginçtir; yapboz İngilizcede, 'artık varlık nedeni olmayan, hiçbir zaman var olmamış' anlamına geliyor.

Bozarak yapmaya çalışmanın mantığını insanın kendi zekasını test etmesinden daha önemli sonuçlarda, nedenlerde aramalı bence. Bir şeyi oluşturmak, onu var olan nesnelere kullanarak ve bu doğrultuda yeniden tanımlamanın psikolojik bir doyuma neden olduğu muhakkak. Bir nesneyi olduğu şeklin dışına çıkarıp, bağlantıları tam ve

eksiksiz olarak sırasıyla tamamladıktan sonra, onu eski şekline sokmaya çalışıyorsunuz. Kafanızda onun nasıl olduğuna dair bir ipucu mutlaka var, ya da algımız bize böyle bir ipucu vererek, kaldığımız yerden, önceki doğrulardan devamla, yapbozu oluşturmamıza yardımcı oluyor. Yeni bir şekil / nesne oluşturma şansınız da yok, çünkü yapboz, size yanlış yaptığınız her hamlede olmasa bile en azından şeklin tamamlanmasına yakın bir aşamada ortaya çıkan ve aslıyla bir ilgisi olmayan yeni şekilde son parçanın ya da parçaların tamamlanmamış bir bütünün eksik parçaları olarak elinizde kalmasına neden oluyor.

Gelmek istediğim konu şu: Bizler de tıpkı bitmemiş ve elimizde fazla, ama bir bütün açısından düşünüldüğünde eksik kalan parçalarla yüzyüze kalıyoruz yaşamımızda. Parçaları nereye nasıl koyacağımızı bilmiyor, elimizde kalan parçaları oluşan eksik bütün içinde nasıl değerlendireceğimizi, birkaç fazlalık için bir bütünü yeniden nasıl şekillendireceğimizi, hatta buna gerek olup olmadığını sorgulamakla geçiyor günlerimiz.

Yıkıp yeniden yaratmaya çalışmak oldukça zor. Özellikle de hata en başlarda ise bu kararı almanın zorluğu bir kat daha artıyor doğal olarak. Öyle olunca da elimizde kalan fazlalıklarla, onları ne yapacağımızı bilmeden, eksik olanı yaşamaya devam ediyoruz. 'Neyi yarattığımız' gerçekliğini kaybediyor, anlamsızlaşıyor zamanla. başka bir yapbozla sıfırdan başlamak, var olan yapbozu yeniden bütünlemeye çalışmak, öylece bırakmak var seçeneklerimiz arasında.

İnsanoğlu, elinde sürekli olarak parçalarını birleştirmeye çalıştığı bir yapbozun aslında tek ve en önemli kahramanı. Kendini ören, kendini bitiren, kendini onaran, parçalayan bir kahraman bu. Geçmişte yapılan ve yanlış bir parçanın bütün içerisinde eriyeceği düşüncesinin sonraki dönemlerde verdiği hasarla kendini yaralayan bir kahraman. Bütün çabası bir yapbozun küçük şekillerinin birleşerek anlamlı bir resme dönüşmesi için. O küçük şekillerin hepsine ihtiyacı var. Bu şekillerin bir tanesinin eksikliği bile ruhunda, bilinç altında çok büyük yaralar açacak. Birleştirmeye çalışırken aslında parçaladığının, yanlış bir bütünü yeniden yeni adlarla oluşturduğunun farkında olmayacak.



Madalyonun diğeri tarafı bir de; bütün parçalar yerli yerinde ve yine de eksik olan bir şeyler var. Ya da siz parçaları doğru yerlere koyduğunuzdan o kadar eminsiniz ki, yine de bir bütünü oluşturmak anlamında çaresiz kaldığınız yerler var; içinize sinmeyen, yanlış bir resim var ortada. Üstelik bütün o parçalardan başka da oluşturacağınız resimde kullanabileceğiniz hiçbir parça yok elinizde.

Madalyonun diğeri yüzü biraz daha karmaşık elbette. Yapboz size resim üzerinde değişiklik yapma şansını tanımıyor. Çünkü bir yapbozu tamamlamak için girdiğiniz yolun kuralları önceden belirlenmiş ve yalnızca bir tane çıkışı var. Bunu bilerek, kabullenerek başlıyorsunuz yola. Yol sizi tanımlıyor, dönüştürüyor. Yeniden tanımlandığınızı görmeniz, bu durumu kanıksamakla birlikte mutlu bir yaşam sunabilir size. Sorun tam da burada başlıyor işte; madalyonun ikinci yüzünde!

Artık kabul etmek ya da reddetmek arasında ince bir çizgide duruyorsunuz. Kabul etmek yapbozun parçalarından biri olmak aynı zamanda. Daha doğrusu hem parça hem de bütün olmak. Kendinizi, bulunduğunuz yeri ve size verilen görevi yadsımak, yabancılaşmayı da beraberinde getireceğinden bundan uzak duruyorsunuz.

Bütün olacıklara, bütün bu düşüncelere katlanacak gücünüz yok. Çünkü kendinizi ancak ve ancak bir bütün içinde anlamlı ve güvenli buluyorsunuz. Parçayı da belirleyen bütün değil midir zaten?

Buraya kadar yazdıklarımı yeniden okuduğumda, konuyu biraz dağıtmış gibi görünmekle birlikte, aslında bu yazının bir yapbozun kurulum mantığına ve içinde gizlenen resme yakın durmasına da bakarak, bu kusuru hafifletici bir neden olarak kodluyorum kendime. Sonuç olarak, yazmak tam da böyle bir şey işte;

Bir yapbozun, bulunduğu yerini sevmeyen, eğreti bir parçasının iç geçirmeleri sadece...<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Ali Hikmet Eren - 28 Ekim 2002, Pazartesi

### 1.1.5: SANAT EĞİTİMİ VE YARATICILIK

Yaratıcılığın, sanatta olduğu kadar, bilim ve güncel yaşamda da ne derece etkin bir yere sahip olduğunu biliyoruz. “matisse” ; “ görmek yaratmanın başlangıcıdır” der. Yaratma bir serüven, heyecandır. Bir duyarlılıktır, kuvvetli bir hayal gücüdür. Bunun içinde ilk olarak görmeyi bilmek gereklidir. Görmeyi başardığımız noktada sorgulamaya da başlarız ve tabii ki ilgi odaklarımızın çerçevesinde ayıklamaya da. Birbiri ardını takip eden bu aşamalar yaratıcılığın kişide açtığı çeşitlilik gösteren yöntemlerle ifadesini bulur. Yaratıcılık bu noktada kişinin kendini tanımasıyla paralel olarak gelişim gösterir. Daha çocukluk döneminde başlayan sorgulama yetisi, bireyin kendisini tanımasından tutun etrafında ki her şeyi tanımaya karşı genel bir tutumudur. Yaratma, tek yönlü değil çok yönlü düşünmeyle başlar. Bu aşamada kişi , toplumsal kalıplara aldırılmadan , dışlanma riskini göze alarak ve özgür iradesiyle hareket ederek varlığını ortaya koyar.

Doğuştan her insanda var olan yaratıcılığın gelişimi çocukluk döneminde, verilen eğitimle paralel olarak gelişim gösterir.

Bu eğitim de; sanat dallarını oluşturan biçimler dünyasının önemi önce ailede başlar ve temel eğitimle devam eder. Erken yaşta sanatsal ilgi alanları açılmış olan çocuk, ana okuldan itibaren yaşı ilerledikçe çevresindeki sanat olaylarını değerlendirmeye, eleştirmeye, sanat güzelini anlamaya ve onu aramaya başlar.

“sanat eğitimi çocuk ve ergeni bir sanatçı yapmayı amaçlamaz, çağdaşlaşma süreci içinde toplumda yetişmekte olan kuşakları her alanda yaratıcılığa yönelten bir ders içi ve ders dışı etkinlikler bütünü’dür”.<sup>1</sup> İnsanı özgürleştirir, kendini ve dış dünyayı tanıtır, yaratıcılığı geliştirir. Sanat eğitimi, kişiyi yaratıcı faaliyetlere yöneltmesi, estetik beğeni kazandırması ve hobiler oluşturması ile insanları ruhsal çöküntüden kurtarabileceği düşüncesi yaygındır. Altyapısı hazırlanarak verilebilecek bir sanat eğitimi diğer derslerdeki başarıyı da artırabilir.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> İnci San. **Sanat Eğitimi**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 1982, s.216.

<sup>2</sup> Bedri Karayağmurlar. **Yaratıcı Bireylerin Yetiştirilmesi Açısından Genel Eğitim İçinde Sanat Eğitiminin Yeri**, Dokuz Eylül Üniversitesi I.Eğitim Kongresi Bildiriler Kitabı, İzmir 1991,s.368.

Sanat yoluyla eğitim çocukta ve gençte akıl ve aklın denetiminden çok, duygulara duygulara ve heyecanlara yer vererek, eğitim sistemlerindeki ussallaşmaya karşı çıkıp, duygusal yaşantılara ağırlık vermektir. Sanat için eğitimde ise biraz daha somut ve gerçekçi bir yaklaşımla çağın bilim ve teknoloji çağı olduğu düşüncesiyle sanat eğitimini daha akılcı temellere oturtur.<sup>3</sup> Sanat eğitimi kavramı biraz karışıklığa yol açıyorsa da, sanat eğitimi teorik ve uygulamalı çalışmaları dersler içinde düzenleyen, bilimsel yöntemlere dayandırılarak ve disiplinler arası bir anlayışla ele alındığından daha çok sanat için eğitim anlayışı içinde düşünülebilecek bir ders içi yaratıcı etkinlikler programıdır.<sup>4</sup>

Sanattaki yaratıcılık görsel ve düşsel algılama ile bir bütündür. Görsel algılamada; renk, estetik, ve güzellik, düşsel algılamada; sezgi, heyecan, korku gibi duygular çocuk dünyasında sanat eğitimi açısından önemlidir.<sup>5</sup>

Çevresini daha iyi algılamasını, yalnızca bakmayı değil görmeyi, duymayı, işitmeyi öğreten sanat eğitiminin önemini daha da geniş bir açıdan bakan Çelikkale 2003 te pivolka da yazdığı, “sanat ve bilim eğitiminde yaratıcılık”, başlıklı yazısında

Sanat eğitiminde tek çözümün tek yöntemin olmadığından bahseder. Onun aktarımıyla;

Yaratıcılık, her alanda bilinmeyeni bulma, özgün olma, her yeni karşılaşmaya, probleme farklı çözümlenme uğraşısıdır. “Yaratıcılık bir tür meydan okumadır.” ( E.BECER) Bunları yaparken başka alanlardan beslenme gerekir. Tüm bunların yerini bulması ve değerlendirilmesi de öğrenciyi araştırmaya yöneltmek ve daha çok seçenek sunmalarını sağlamakla olur. Çok konu yerine yeterli konu ve bu yeterli konunun araştırılması, fazla olasılık ve seçeneklerin olmasına dikkat edilmesi, yönlendirilmesi söz konusudur; müdahale edilmesi değil. Sınırları zorlamak alışkanlıkları sorgulamak... İşte Sanat Eğitimi budur bir anlamda. W. BERNBACH, “yaratıcılık bir disiplin sorunudur” der, evet Sanat Eğitimi bir disiplin eğitimidir.

<sup>3</sup> İnci San. a.g.e., 1982,s.218.

<sup>4</sup> İnci San. a.g.e., 1982, s.219-220.

<sup>5</sup> Tevhide Özbağı. Çizgi Filmlerin Sanat Eğitimindeki Yeri, Türkiye 1. Uluslar arası Uzaktan Eğitim Sempozyumu (12-15 Kasım 1996) Bildiriler, Ankara 1996, s.489.

Öğrenciyi çalışma tarzında özgür bırakmak ama çalışmasında disiplin istemek. Ancak bu disiplinle, düşünsel derinlik ve estetik problemlerde tasarımlar yaratılabilir. Yaratıcılık disiplinle örtüşür. Yönetmen L. ERNST, “yaratıcılığın daha önce hiçbir araya gelmemiş iki kavram ya da nesneyi orijinal bir bileşim oluşturan üçüncü bir kavram ya da nesneye dönüştürme becerisi olduğunu” belirtmiştir. Yaratıcı bireyler özgürlüğüne düşkündür, yetilerini alışılmadık biçimde deneyimleyerek farklı şekilde aktarırlar. Yaratıcı birey bilgiyle donatılmalıdır. Oregon Üniversitesinden J. D. EWAN en fazla kaynaktan yararlananın en yaratıcı olduğunu iddia eder. Sentezleme ve analizi çok iyi kotaranlar daha yaratıcı bireylerdir. Yaratıcılar, olanakları zorlar. Özünde farklılık yatar. Önceden birbiriyle ilişkisi olmayan kavram ve görsel unsurlar arasında bağlantılar kurma yeteneğidir yaratıcılık. Tabii hayal gücü olmadan da düşünce üretilemez. Yaratıcı insan okuyan, gözlemleyen, dinleyen ve araştıran bireydir.

Tasarımda görsel unsurlar bir bütünlüğe sahip olmalıdırlar. Ayrıca tasarımda sezgi, önsezi de önemlidir. Ancak bir tasarım salt içgüdülerle oluşmaz. Tasarım ilkelerini bilmek (zıtlık, ritm, denge vb.) ve bunları gerektiği yerde kullanmak lazımdır. İşte Sanat eğitimi bu anlamda da gereklidir. Sayın Prof. Dr. B. ÖZGÜLTEKİN’ in de dediği gibi önce yaratıcılık gelir, kafaları bloke etmeden. Kendisi Almanya’daki Sanat Eğitiminden verdiği örneklerde “yumurtayı kırmadan bir masa üzerinden yere nasıl düşürürsünüz” sorusuna öğrencinin yanıt araması vardı, uygulama çerçevesinde. Bu, öğrenciyi salt gördüğünü yineleyen, öğretmen kimliğine büründüren tarzdan kurtulması beyinsel faaliyetlerini, sezgilerini, duygularını, kendi kişiliğini kullanması demektir. Hayal eğitimi de gereklidir. Hocanın tahtada gösterdiğini yineleme değil. G. VASSAF “yaratıcılığın duvarları yoktur” diyor ve devam ediyor; “yaratıcılık yaşamın doğrulanmasıdır. İnsanın özgürlüğünün doruk noktasında yeni ufuklara doğru uzanmasıdır. Yıkıcılık yaratıcılıkla yok edilir”. Yaratıcılık, yoğunluğu beraberinde getirir. İnsanın ve yaşamın anlamıdır. Bir gereksinmedir çünkü. Var olmanın bir yolu, hayatın göstergesidir. “Ölümsüzlük adına yaratıcılık eylemi vardır. Resim yapmak gibi” (LİFTON) Yaratılanın paylaşılması bir başka doyum noktasıdır. Anlam göstergesidir. “Yaşam sevgisinin içinde yaratıcılık vardır.” (E. FROMM) Tüm bunlar fark etmekten geçiyor. Algının önemi burada başlıyor işte. Yeşili görmek, kuş sesini

duymak, yânimızdan geçip giden güzelliği ya da kötülüğü fark etmek ve sevgiyle örüntülenen yaratıcılık gibi...

İletişim, yaşantımızı etkileyen en önemli özelliktir. Sanat da bir şekilde iletişim serüveninin içinde yer alır. Eğitimin bu bağlamda payı çok büyüktür ve sanatla eğitim arasında bir ilişki vardır. Sanatı kavramak, sanat eserinde iletilmek, duygu ve düşünceyi anlatmak da bir sanat kültürünü gerektirir. Sanat insanın özsel güçlerinin dışı vurumudur ve gelişmeyi sağlar. İnsanın en önemli özelliği öğrenmek ve bunu deneyimlerinde kullanarak geliştirmektir.

“Tasarım eğitiminde, bilinçaltı ve bilinçüstü düşünme olgusu ve duyusunu kendine özgü bir bütün haline getirme amaçlanmalıdır. Bu bağlamda algı eğitimi de yapılmalıdır.” (B. DENE) Yetenek kalıtsal olabilir ancak yaratıcılık öğretilir ve geliştirilebilir. Yaratıcı yetiler entelektüel birikim ve becerilerden kaynaklanır. Bu da eğitimle gelişebileceğinin bir göstergesidir. Tabii bunda araştırmanın önemi çok büyüktür. Çünkü daha çok araştırma yapanların, daha az araştırma yapanlara göre yaratıcılıkları daha çok gelişir. Burada öğretmene düşen görevlerden biri de öğrenciye kendini eğitime olanağı tanımak, oto kontrolünü sağlamasına fırsat vermektir. Öğrenciye eğitimde kazandırılacak yaratıcılık, yaşantısı boyunca her alanda kullanacakları bir süreç, bir düşünme tavrı olacaktır. Bu arada sanat kadar bilimle, bilim kadar sanatla da ilgilenmek bilmek-hissetmek, mantık-sezgi arasında gidip gelmeler yaşamı daha da hareketlendirecek ve zenginleştirecektir. Yaratıcılığı geliştirilmiş insan diğerlerinden farklıdır her anlamda beklentileri, yaptıkları ve düşünme sistemiyle. Bu nedenle eğitimin içinde önemle yer alması güzel bir dünyanın temeli olması açısından önemlidir. Çünkü insanın doğasında seçmek, beğenmemek, daha iyiyi istemek vardır. Eğitimle bunlar bilinçlenecek ve yükselecektir. Bazı alışkanlıkların değişimi böyle gerçekleştirilir. Bu nedenle öğrenciler cesaretlendirilmelidir. Yaratıcılığın reçetesi yoktur, bireye göre değişir. Ama bu, öncelikle öğrenciyi ayrı bir kişilik olarak kabul etmekle olur. “Sanat Eğitimi öğrencinin algı alanının genişlemesine, sözlü iletişimin yanında sanatsal bağlamda farklı bir alanda iletişimin gerçekleşmesine, kişisel gerginliklerin azalmasına, ilgi ve merakın yoğunlaşmasına ve teknik becerinin gelişmesine neden olur”. (B. DORUK) Önemli olan öğrencinin çevreyi gözlemleyip tepki göstermesi, ayırt etmeyi ve

yargılanmayı öğrenmesidir. Bunlar öğrencinin görsel, sessel, devinimsel ifade gücünü artıracaktır. “Görsel dilin gelişmesi , görsel düşüncenin de gelişmesini beraberinde getirecektir.” (N. KNOBLE) Öğrenme tarzı; zihinsel yeti ve duyuşsal alandaki ilgi, beceri ve değerlere ilişkin davranışları değiştirecek ve dengeli bir şekilde geliştirecektir. Başlamak gözlemlemekle olur ve uygulama, analiz, sentez, değerlendirme Sanat Eğitiminin bileşenleridir. Yaratma; gözlem, bilgi, ilke, deney, merak, araştırmayla gerçekleştirilir. Bu bağlamda parçaları birleştirerek bütün oluşturmak böylece bütünlük içinde çeşitlilik sağlamaktır. Tabii örneklerle de eğitimi zenginleştirmek gerekir ; sanatçı ve öğrenci çalışmalarıyla.

S. FREUD (1920-1930) ise, yetişkinlerin sanatla uğraşan çocuklara karışmalarının daha sonra telafi edilemeyecek rahatsızlıklara ve çocukta bir çeşit duygusal komplekse neden olabileceğini savunmuştur. 16. yy’ın yaşantısı ile orantılı yöntemleri ya da bir okulun açılış yılındaki yaşantı ve aldığı örnek zaman içinde yaşanan değişime koşut farklılaşmaya gitmelidir. Yoksa eskiyi yinelemekten başka işe yaramayan yöntemlerle öğrenci yaratıcı bazda yetiştirilemez.

#### a) Sanat Eğitiminin Gerekliliği

**Toplumsal neden;** günümüzde Sanat Eğitimi gerekli kılan en önemli neden; toplumun giderek sanayileşmesi ve insanların mekanik bir ortama yöneltilmesi sonucu bireye duygusal bir takım değerler yüklemidir. Sanat Eğitimi; doğa, madde ve insan arasında ilişki geliştirmeyi sağlar.

**Psikolojik neden;** bireyi, üstün kılan tasarım ve yaratma yeteneğidir. Sanat Eğitimi bu yetiyi en özgür uygulama alanıdır. Yaratma olayı psikolojik olarak algılamaya yöneliktir. Algı, duyu organlarımız yoluyla çevre hakkında edindiğimiz bilgilerin toplanması ve yorumudur. Ancak bireyde bulunan yaratma gereksinmesi kısıtlanırsa ruhsal yönden uyumsuz bir insan haline döner. Halbuki Sanat Eğitimi; algılama, yaratıcı düşünme - hayal gücü geliştirilme, analiz ve sentez, yaratıcı problem çözme ve yorumlamayı içerir.

**Estetik neden;** estetik, bireyde ayırt edici kuvvettir. Bu, seçme olayını da



beraberinde getirir. Bu da Sanat Eğitimi gereklidir.

Yaşamın getirileri ve sorunları yaratıcı süreçle çözümlenebilir. Bu, Bilim Eğitiminde de böyledir, Sanat Eğitiminde de ve yaşamın içinde de. Bu bağlamda Sanat Eğitimi, okullarımızın ilkinden sonuncusuna kadar verilmelidir.

### Sanat eğitimi;

- Uygar bir toplum yaratır.
- İnsan ruhunu yüceltir, ruhsal gereksinimleri doyurur.
- Dengeli bir birey yaratır.
- Zihinsel yetileri geliştirir.
- Kendine güvenen insan yetiştirir.
- Teknolojik yoğunlaşma karşısında denge oluşturur.
- Sanat eğitimindeki değişimler, toplumdaki bilimsel, teknolojik, kültürel, siyasal değişimlere de bağlıdır.

Sanat eğitimi, öğrenme süreçlerinin en iyi biçimde düzenleyip yönlendirdiği sanat etkinlikleri sürecinin sonunda katılanlar, dolaysız olarak yaşadıklarının ve denetlediklerinin birer yaratıcı anlatıma kavuştuğunu, “kendini ifade”, “kendini gerçekleştirme” olgularının gerçekleştiğini görürler. Gerçekle, madde ile dolaysız olarak kurulan bağ, hem gerçeklerin hem de benzer süreçlerden geçen her türlü yaratmanın, özellikle sanat ürünlerinin anlaşılıp değerlendirilmesini ve yorumlanmasını güçlendirir. Bu tür etkinlikler; eski ve yeni sanat yapıtlarının incelenmesi, sanat akımlarının, onların üsluplarının ve ünlü sanatçıların tanıtılması gibi bilgilerle de desteklenir. Böylece hem üretici hem alıcı, yani sanat tüketicisi için de dengeli bir yetişme sağlanır. Sanat eğitiminden, salt görsel ve plastik alandaki eğitim değil, tüm ifade tarzlarını kapsayan bir eğitim anlaşılmalıdır. Bilinç, yargılama ve usa vurma güçlerinin aslında zekaya dayalı tüm duyuların ve duyguların eğitimidir. Bireyin nesnel dünyadan edindiği algılar ve bunlara ait imgeler yanında, içten gelen ve herkeste bulunan imgelerle, alt-bilinçte oluşan imgeler bulunur. Bunlarda bir tür anlatım biçimi, dili olup, sanat etkinliğinin temel öğelerindendir ve bunlarda eğitilebilirler. Eğitimin genel amacı, her bireyde kişiliğin

gelişmesinê yardımcı olmaktır. Bunu gerçekleştirmek için de Sanat Eğitimi-estetik eğitim şarttır.

### b) Sanat Eğitiminin Amaçları( read )

Sanat eğitiminin amacı, eğitimin her basamağında sistemli bir şekilde bireye sanat görüşü kazandırmak, sanat dallarından herhangi birine ilgi duyan veya yönelen yetenekli bireyleri, çağdaş yöntemlerle eğiterek kişilikli sanatçılar yetiştirmektir. Sanat eğitimi, bir toplumdaki yaratıcı güçleri geliştirerek, sanat eserlerinin çoğalmasını sağlar. Büyük sanat eserleri iyi eğitilip yetiştirilmiş sanatçılar vasıtası ile meydana getirilir. Sanat evrenseldir ve uluslararası bir dildir. Ancak bu eserler o toplumun karakteristik özelliklerini de yansıtır ve toplumun malıdır. O ülkede uygulanan eğitim düzeyi de sanat yapıtlarına yansır.<sup>41</sup>

Sanatın sosyo-kültürel, psikolojik amaçları vardır. “Sanat Eğitiminin amacı; sanatın özü ile bütünleşip gelişmesidir; bireyin psikolojik farklılıklarını da gözeterek, ruhsal gereksinmelerinin doyurulmasıdır ve ruh sağlığı bakımından dengeli bir birey yaratma cabasıdır”. (M. ERBAY)

Bireye eğitimi için gerekli bilgileri vermek lazımdır ama bunların, yaşamsal özellik taşıması da gereklidir. Nasıl endüstri, Bauhaus gibi bir okulu beraberinde getirdiyse modern yaşam da Sanat Eğitimi Bilim Eğitimi yanında gerekli kılmış, ayrıca uygulamaya yönelik yöntemlerinde çağa uygunluk gerektirmiştir. Sanat eğitimi; bilgi verme, görme ve diğer yetileri geliştirme, duyguya yaşam verme ve hayal dünyasının eylemini gerçekleştirmedi. Kısaca Sanat Eğitimi başkalarıyla buluşma köprüsüdür.

Sanat	Eğitimi	amaçlarına	bir	kere	daha	bakacak	olursak;
1.	Görsel	yolla			algılamayı		öğrenmek
2.		Yaratıcılığı					geliştirmek
3.	Sanatın	anlaşılmasını-paylaşılmasını					sağlamak
4.	Kendini	ifade	etme	yeteneği			kazandırmak

<sup>41</sup> Halis Biçer. Sanat Eğitiminin Geleceği, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Eğitim Bilimleri Birinci Ulusal Kongresi (24-28 Eylül 1990), Ankara: Milli Eğitim Basım Evi, 1993, s.255.



5. Endüstriye hizmet etmek
6. Yaşamı değiştirmek
7. Sanat Eğitimi yoluyla doğru görme, ayrıtının ayırdına varmayı sağlamak
8. Sanat Eğitimi duygu ve düşüncenin görselliğe dönüşmesini sağlamaktır.

- Tüm algı ve duyum tarzlarının doğal yoğunluk ve yeğinliğini korumak,
- Çeşitli algı ve duyum tarzlarının birbiriyle ve çevresiyle bağlantısında uyum sağlamak,
- Duyguların anlaşılabilir, paylaşılabilir biçimde anlatımını sağlamak,
- Zihinsel yaşantıların anlaşılabilir biçimde anlatımını sağlamak (düşünce, duygu, duyum, sezgi). Bunların eğitilmesi, kişiliğin gelişmesine neden olacaktır. (READ)



## İLBÖLÜM

### SANATSAL YARATIM ALANLARI

#### 2.1. SANAT VE YARATMA

Yaratıcılık yüzyıllar boyu olağan üstü insanlara özgü bir özellik olarak kabul edilmiş ve en çok güzel sanatlar alanında kullanılmıştır. Dahi ile deli arasında kıl payı bir ayırım olduğu gibi bilim dışı görüşler de yakın zamana kadar kabul edilegelmiş.<sup>42</sup> San'a göre yaratıcılık, "Sanatsal alanda baş yapıtların ortaya çıkmasına neden olan süreçler bütünü ve ayrıca bir tutum ve davranış biçimidir."

Baltacıoğlu'nun ,sanatta yaratıcılık konusundaki şu sözleri ilginçtir:

"... sanat bir yaratıcı değil, bir uyandırıcı, bir coşturucudur. Estetik duygu insanda varolan ancak bilinçaltında kalan şehvet duygusu gibi biyo-psikolojik ya da sosyopsikolojik duyguların uyanması, bilinç üstüne çıkmasıyla meydana geliyor. Böyle olunca her sanat eseri değer kuramında sıraladığımız, duygulardan birini aşıl原因an değil, bilinç altında yaşayan türlü duyguları canlandıran, bilinç üstüne çıkartan bir teknik demektir."<sup>43</sup>

Düşünmek, yaratıcı düşünme için bir ihtiyaçtır. Sanat ile yaratıcılığı güçlü bir şekilde birleştiren şey akıldır.<sup>44</sup> Sanat; güzellik, uyum ve düzen yaratır. Fantezilerden doğan, ulaşılmaz olan, ilk bakışta görülmez olan şeyleri bize görünür kılar. Zevk yada hoşnutsuzluğa ifade kazandırır.<sup>45</sup>

Tabiattaki varlıkların ve olayların doğrudan kendileri bir sanat eseri sayılmazlar. Doğal şeylerin bir sanatçı tarafından işlenmesi ve düzenlenmesiyle bir sanat eseri ortaya çıkar. Sanat, doğanın aynen yansıtılması değildir; nasıl bilim varlıkları ve

---

<sup>42</sup> İnci San. Sanatta Yaratıcılık, Oyun, Drama. Yaratıcılık ve Eğitim. Türk Eğitim Derneği Yayınları, Şafak Matbaacılık, Dizi No: 17, Ankara, 1995, s. 71.

<sup>43</sup> İsmail H. Baltacıoğlu. Sanat Eseri Nasıl Bir Yaratıcıdır? Yeni Adam Gazetesi, Temmuz 1976, sayı: 899, s.9.

<sup>44</sup> Kathy Belle. Creativity: A Mode Of Thinking. Home School Pelper Is Published By Bob Jones University Pres, Greville, South Carolina, 1997, 29614. p.2.

<sup>45</sup> Adem Genç ve Ahmet Sipahioğlu. Görsel Algılama "Sanatta Yaratıcı Süreç", Sergi Yayınevi, Anadolu Matbaacılık, İzmir, 1991, s. 155.

olayları çözmeye ve formüle etmeye çalışıyorsa, sanat da varlıkları ve olayları anlamaya ve bilimden farklı bir şekilde anlatmaya yönelmiştir.

... Çoğu filozof, gerçek sanatçıları bir deha olarak kabul eder. Sanat eserleri de, bu dehanın çevredeki olayları ve varlıkları kendi ruhlarındaki hayal gücü ile işleyerek değerlendirmeleri sonunda ortaya çıkar. Sanat, insanın iç dünyasının eseridir ve büyük ölçüde bireyseldir. Ama bütün diğer insanların iç dünyasına da hitap ettiği için kısa sürede toplumsallaşmaktadır.

... Hegel'e göre sanat, maddeye sokulan ve maddeyi kendine benzeten sanatçının ruhudur. Bu yaratıcı ruh, heykelde ve mimaride maddeye çok bağımlı iken, resimde maddeye tamamen hâkim; edebiyatta ve müzikte ise maddeden âdeta kurtulmuş bir haldedir. Sanat; fikirleri, hayalleri çeşitli şekillerde çeşitli boyutlarda gerçekleştirme hareketidir. Ama bilimsel ve teknolojik buluşlar bir sanat eseri sayılmazlar. Çünkü çoğu kez sanatın yol gösterici ışığı olan güzellik ve beğenilme değerlerinden yoksundurlar.

... Karl R.-E. van Hartmann (1842-1906) sanatı bir somut idealizm olarak nitelmiş; bunun temelinde de güzel idealinin bulunduğu savunmuştur. George Santayana (1863-1952) ve John Dewey'e (1859-1952) göre de sanatsal yaratma, kişinin çevresiyle etkileşiminden çıkar. Sanatçıda bir kişilik, hayalgücü, bilgi, çevrede çeşitli şekiller, olaylar, sesler, malzemeler... Dolayısıyla çevre sanatçıyı besler, sanatçı çevreyi değiştirir.

... Özellikle fotoğraf ve film teknolojisindeki gelişmelerle, bilgisayarın ses ve görüntü işleme tekniklerinin gelişmesi bir montaj sanatını ortaya çıkardı. Dada'cıların resimde bir tahta çizip onu boyama yerine oraya gerçek bir tahta çakma gibi sanatı tekrar reelleştiren girişimleri eskide kaldı. Şu anda teknolojideki gelişmeler bir taraftan bilgisayarlar ve özel film teknikleriyle hareketli görüntüler üzerinde birçok değişiklikler sağlayan op-art ve çeşitli nesnelerin birleştirilmesiyle yeni kompozisyonlar elde eden pop-art, çağdaş sanatçıyı yaratıcılıkta yeni boyutlar geliştirmeye zorluyor.

### 2.1.1. MODERN TEKNOLOJİ VE SANATSAL YARATMA

Dünyaya geldiği andan itibaren insan bir oyunun içinde yer alır Zamanla başkalarının oyunundan çıkıp kendisinininkini oluşturur. Amaçsız ve çıkarsız olarak sadece eğlenmek için oynar oyununu farkında olmasa da. Sanat da çıkarsızdır ancak yalnız ortaya koyanın değil de başkalarının da hoşuna giden anlamlı bir üretim oluşturulmasına yol açtığı için oyundan farklıdır ve üstündür. Herkes kendi oyununu oynamak da özgürdür sanatsal bir nitelik taşıyorsa da.

Günümüz sanatçısının doğayla ilişkisi onu somut görünüşüyle yansıtmamanın ötesine geçmiştir artık. Sanatçı, nesnenin bir noktadan görünüşü ile avunmuyor, bu onun için yeterli olmuyor. O, nesnenin ötesini araştırıyor, nesneyi yeniden saptıyor. Çünkü sanatçının yaratım sürecinde nihai biçimlerin kendisinden çok biçimlendirmeyi yapan güçler önem taşır. Ama bundan anlaşılmasın ki sanatçı doğadan kaçıyor, aksine ona dönüyor, onu önemsiyor. Öyle ki doğanın görünüşüne, aldatici tarafına değil, tersine gerçeklerine ilkel kuvvetlerine bir dönüştür bu. Ve bunu ne krallara hükümdarlara yaranmak için, ne de tanrıya olan şükranını belirtmek için yapıyor. Sanatçı hayatında kazandığı özgürlükleri, eserlerinde kullanıyor.

Sanatın, objenin **basit tasvirinden** çok; sanatçının da ruhsal dünyasını kattığı yorumlara yönelmesi şüphesiz çağın kendisiyle de ilişkilidir. Tıpkı, bilimin uzaydaki sonsuzluğu irdelemesi gibi, günümüz sanatı da insanın içine insanın içindeki sonsuzluğa yönelmiştir.

Teknolojik gelişmeler sonucu iletişimin kolaylaşmasıyla görselliğin önem kazanması sanatta farklı eğilimlere neden olmuştur. Mesela felsefeyle ilgili olan ve düşünceye dayanan kavramsal sanatta çok çeşitli mazemeyle farklı, özgün bir düşünceden yola çıkılıp eleştiri veya sadece göstermek söz konusudur. Sanatçılar kendi yetenekleri ve seçimleri doğrultusunda malzemelerini oluşturur. Her türlü nesne yan yana gelebiliyor. Modern sanatta Marcel Duchamp'la başlayan değişim kavramsal sanatta devamlılık kazanıyor. Ancak bildiğimiz klasik sanatlardan resim ve heykel de kendi içlerinde biçimsel ve konu olarak her türlü denemeden sonra bireysel sanatçıların ortaya koyduğu eserlerle varlığını sürdürmektedir.

Performans, kavramsal sanat, happening, body-art ve public art'ın ötesinde insanın yaşantılar oluşturması, kendiyle ilgili arayışları, varoluşsal kaygıları, sanrıları, hezeyanları, o yaşantıları oluşturduğu süreç de- insanın doğumundan ölümüne kadarki bütün eylemleri, düşünceleri ve seçimleri- gelecekte sanat olarak nitelendirilecek.

Çağımızın çehresini belirleyen endüstridir. Endüstrinin toplumsal çevreyi, dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, felsefi dünya görüşlerini etkilediği gibi sanatçıyı da etkilemiştir şüphesiz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği bir ortamda sanatçı da , artistik çalışmalarında bu faktörün baskın niteliklerini yansıtmıştır. Endüstrinin, arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanması problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir. Bu eğilimi, yüzyılımızın iktisadi savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanıdır. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin neden olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resminde parçalayıp yok etmiştir. Esasen sanatçı, ya bu ortamı terk edip organizmanın gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti; ya da bu ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacaktı. Gauguin, bozulmamış doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı aramak için Tahiti adalarına gitmeyi seçmiştir. Diğer yandan Kübist ve Empressiyonistler ise, eşyanın reel görünüş formunu parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir. Bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatı konusu olarak reddedip tuvalinden tamamen atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme olan düşmanlığı gösteren soyut akımlar izlemiştir.

Bugün çağımız toplumunun kurtarıcısı endüstri görüldüğü gibi onu ümitsiz yarınlarla sürükleyen yine endüstri olmaktadır. Bütün değerler değişmektedir, değerli olan şeyler ucuzlaşmakta, ucuz ise değerli. Endüstri ürünü ne kadar pürüzsüz sade, kaygan ise, sanatçının eseri o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Bu karşıtlık, sanatçının makine imalatına ilk tepkisidir. Buna benzer zıtlıklar örnek olarak pek çok verilebilir. İşte bugün, sanatçının çalışmalarını içinde yaptığı toplum budur. Böyle bir toplum içindeki sanatçı eserinin çehresini incelersek, onun kendisi

için keşfettiği, kendi dünyasında yaşamak isteğini görürüz. Bu dünya, sanatçıların objeyi tüm olarak terk etmeleriyle, kendi iç dünyalarına uygun bir biçim ve renk dünyası bulmalarıyla mümkün olmuştur. Bu renk ve formu, onlar tamamen çalışma sırasında bulmuş ve benimsemişlerdir.

Esasen plastik sanatlardaki yenilikler, eserlerin maddesini teşkil eden malzeme kullanıldığı sırada ortaya çıkmaktadırlar. Bütün plastik sanatların yüzyıllar boyunca ortaya çıkarttığı değişik karakterler ve buluşlar, işlem sırasında akla gelmiştir. Bilindiği gibi plastik sanat esri işe başlamadan önce tasarlanmaktadır. Yani eserin bitmiş hali akla gelemiyor. Çünkü plastik sanat esri bir tasarı değil bir iştir ve sentezi sağlayan sezgide, çalışma sırasında oluşmaktadır. Bundan dolayı da son şeklini almış bir eser, işin başında tasarlanamaz. Buna bağlayacağım nokta ise sanat akımlarının önceden düşünülmediğidir. Bu yönü sanatçılarda itiraf etmiştir. Örneğin Picasso il Brague, Kübizm mi önceden tasarlamadıklarını (ki bunu ilk resim çalışmaların da açıkça görebiliyoruz). İlk Kübist çalışmalarının tamamen çalışırken oluştuğunu söylemişlerdir.

Zamanımızın sanat düşüncesini dokuyan işlemlerin görünüşlerini inceleyecek olursak, günümüzde doğa motifi resimde ve hatta heykelde terkedilmiştir. Doğa motifi artık sanatçılarca itibar görmemektedir. Bu resim öğelerini ilk olarak doğadan almış olsalar da, bu öğeleri resminden gittikçe atarak sonunda, pek az ya da hiçbir şey bırakmamıştır. Her ne kadar kullanılmıyor gibi görünse de sanatçı (bilhassa soyut çalışmalarda) doğa ile ilgili hiçbir motifin aklına gelmediği de söylenemez. Fakat eserin doğa ile benzer yönü kalmıyor. Doğaya benzer motiflerin soyut çalışmalar da ortaya çıkışı, sanat eserinin yapı maddesinin işlenmesi sırasında doğmaktadır. Örneğin; sonderborg'un çalışmalarında da ortaya çıkan derin ve sür'at telkin eden motifler, bir feza olayı gibi görünen lekeler ve çizgiler, tüm olarak çalışma sırasında gelişmektedir. Diğer bir yandan istenilen, maddenin rengidir. Daha öncesinde sanat eserinin maddesi, doğa görünüşlerinin biçim ve renklerine aynen uyduruluyordu. Ve konu, sanat eserinin yaratılmasında önemli bir etkendi. Bu bakımdan boya, yaşanılmış bir olayın görünüşünü vermede bir araç idi. Bu yüzden Rönesans sanatında, Manyerist çağda, Barok'da, Rokoko ve Empresyonizm de boya gözlemi yapılan şeyin resmedilmesine gereç olmuştur. Kandiskiy'de boyayı kendi iç hayatının



psikolojik örkestrasyonunu tespit için kullanıyordu. Dikkat edilirse burada bir boya olayı henüz sorun olmamıştı. Oysaki Soulage, Mannesier, Bissère ya da Taşistler ile Pariste'ki Japon ressamaları, boya strüktürlerinin olanaklarını göstermektedirler. Yani boya bizzat kendi materyal görünüşleri ile bir şey anlatma yolundadır. Kısacası boya malzemesi, kendi boya güzelliğini anlatmaktadır. Bir nevi sanatçı boyayı kendi iç dünyasını anlatmak için kullandığını söyleyebiliriz. Ancak, örneğin Jean Du Buffet'de materyal kendi kendine oluşmaktadır. Maddenin kendi elyafı ve onu işleyen aletin izleri ile görünüşü, sanatçının eserini teknik olanaklara fazla bağladığı düşüncesini bize göstermektedir. Bundan dolayı, sanatçının, sanat eseri değil de, keyfi bir prodüksiyona gittiği düşüncesine kapılabilmektedir. Burada şu yön dikkate değerdir. Malzeme ve işleniş izlerinin sanat esrinde bu kadar kullanıldığı hiçbir çağ görülmemiştir. Bundan da sanatın bir malzeme strüktürü \*maniyerizm'ine düşme ihtimali düşünülebilir. Malzemenin günden güne zenginleşmesi olumlu bir gelişmedir. Bu, sanatçılara yeni sentezlere rahat gidebilme olanağı sunmaktadır. Kısacası günümüz sanatçısı, maddenin strüktürel görünüşünde, kendi iç anlatımını bulmuştur. Bu sebeple günümüz sanatına "strüktür çağı" denebilir. Hiç kuşkusuz madde strüktürüne bu kadar değer verilmesi, bir strüktür teknolojisinin de doğmasına sebep olmuştur. Sanat eserindeki madde strüktürü, modern dünyamızı, yani toplumun endüstriyel imalatını da etkileyemeye başlamıştır. Sanat eseri ile doğan strüktür teknolojisi, bugün endüstrinin hizmetine girmiştir. Esasen sanat eserlerinin getirdiği zevkin çesnisi etki alanını büyültünce, endüstri derhal işe girişip zevki geniş kitlelere yaymaktadır. Buradan, strüktür estetiğinin maniyerist bir prodüksiyona sebep olabileceğini düşünmek yerinde olabilir. Ancak endüstri de, toplum bir zevk çesnisine doydugu zaman, yeni zevklerin prodüksiyonuna girişmektedir.

İlk mağara resimlerinde olsun, çağın ortasına dek bütün dünyada somut (figüratif) sanat vardı. Toprağa yerleşme ile sanatta soyutlaşma (abstraktion) başlıyor. İnsan oğlu bilmediği problemlerle karşılaşılıyor. Örneğin; can, ruh, doğum,ölüm, tohum, nebatın büyümesi, meyvesini vermesi, güneş, ay, mevsimler vb. bu bilinmeyenler karşısında insan düşünüyor. Efsaneler buluyor. Böylece de sanatta ilk kez soyut eserler yapılıyor. Endüstri çağı da işte böyle insanlığı yeni bir bilinmeyenler yarınasına sürüklemeye başlamıştır. İnsanı kaygılara sürükleyen bu bilinmeyenlerin, sanatta ikinci bir soyut anlatıma sebep olduğu anlaşılmaktadır. Bu



bilinmeyenler ne zaman bilinir olacaktır, bu kestirilemez. Bunun içinde sanattaki soyut anlatım, bu bilinmeyenler devam ettikçe ilgi görecektir.<sup>1</sup>

### 2.1.2. SANATSAL YARATMA VE İMGE

Sanat imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılmasıdır. Marksçı estetiğin temel savlarından biridir bu. Sanatın imgelerle yürütülen bir düşünme yolu olarak tanımlanması, sanatsal yaratının tüm özgüllüğünü göstermez elbette, ama bir ana niteliğini ortaya koyar ve öz yapısının ta temellerine iner. İmgedeki özün aydınlığa kavuşturulması, temel özelliklerinin çözümlenmesi çok önemli bir başka sorunun da çözümüne geniş ölçüde yardım eder. Bu sorun, sanatın toplum yaşamındaki yeri ve rolü sorunudur.

Sanatsal imge anlayışının temelinde Marksçı bilgi kuramı yatar. İmgenin ne olduğunu açıklarken yansıma kuralına dayanırız. Buna göre, insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır. Yansıma kuramı, genelde insan bilgisinin dayandığı yasaları gün ışığına çıkardığı kadar, sanatta gerçeğin tasarımına ilişkin özgül nitelikleri de ortaya koyar.

Bununla birlikte, imgenin felsefi yorumunun estetik anlamıyla özdeşleştirmekten de kaçınmak gerekir.

Maddeci ve diyalektik bilgi kuramı, “imge” terimini geniş bir bilgi öğretisi anlamında kullanır. Yansıma kuramı açısından imge, gerçekliğin bir kopyasına, bir çeşit tinsel klişesine benzetilebilir. Filozof için imge, her şeyden önce çevredeki dünyanın ansal yansımasıdır. Bilgi öğretisi (gnosélogie) ruhsal yaşamın tüm dışa vurumlarını (duyumları, algıları, tasarımları vb.) imge olarak niteler. Bu yüzden, gerçeğin yansımasının özel bir biçimi olarak ortaya çıktıkları ölçüde, sanatsal imgelere “nesnel dünyanın öznel tasarımı” biçiminde özetlenen genel felsefi formül-haklı olarak uygulanabilir.

<sup>1</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. b., Ankara, 1983, s. 476-477483-484

Ne varki bu tanım, sanatsal imge kuramı için bir kalkış noktası olmaktan öteye geçemez. İmge kavramının estetik içeriği, onun felsefi yanıyla da ilgilidir. Tıpkı özgülün evrenselle ilgili olması gibi. Daha kesin konuşmak gerekirse, sanatta imge, bilgi kuramına bağlı bir kavram olmaktan çok, estetik bir katagoridir. Gerçekte söz konusu olan, imgelere dayalı düşüncenin salt türevsel niteliği değildir burada; onu kavramsal düşünceden ayırt eden şeydir, sanatta gerçeğin yansısının özgün olmasıdır. Estetik, felsefenin tersine, sanatsal imgeyi bilincin öteki katagorilerine (kavram, yargı vb.) yaklaştıran şeyi aydınlatmakla kalmaz, onlardan ayırmlaştıran şeyi de gösterir.

Sanatsal imge, konuşma dilindeki alışlagelen anlamıyla da özdeşleştirilmemelidir. Ayrıca, sanattaki imgeler dizgesinin çeşitli öğeleriyle, yöntemleriyle ve anlatımsal, değişmeceli araçlarıyla da bir tutulmamalıdır. Bu araçlardan eğretilmenin apayrı bir yeri olmasına karşın, çoğu kez imge olarak nitelenir. Oysa, bu iki kavram hiç de özdeş değildir. Eğretilme, şiir dilinde bir değişmecedir, en geniş anlamıyla yerinel ve değişmeceli dilin başvurduğu bir yöntemdir, ama imgenin kendisi değildir.

Günlük dilde, “imge” deyince çoğunlukla değişmeceli anlamı olan bir deyiş anlaşılır. “gün doğuyor”, “bir yıldız aktı” gibi en beylik deyimler bile, kuşkusuz, imgesel bir öge taşırlar. “ruhunda tek bir ak saç yok” dizesi yam bir eğretilmeli imge oluşturur. Fakat bütün bu değişmeceli dinsel örneklerin gerçek anlamdaki sanatsal imgeden daha dar bir anlamı vardır. Terimbilim açısından imge ile tasarım kavramlarının sınırları iyi belirtilmelidir. İmge, sanatçının bilincinde saptanmış ve bunun sonucu olarak okur, dinleyici ya da seyirci tarafından algılanmış olan gerçekliğin sanatsal çağrıştırılması, nesnel dünyanın düşünsel (ideal) tablosudur. Tasarım ise, sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi, maddeleşmesidir.; imgenin sanatsal gereç içinde gerçekleşmesi olarak belirir ve onun duyularla algılanmasını sağlar.

Nasıl ki, sanat bilimden ve gerçeğe ilişkin öbür bilgi edinme biçimlerinden yalıtlanamazsa, bunun gibi, imgeyle yürütülen düşünce de bilincin öteki dışavurum biçimleriyle karşılanamaz. Gerçeği imgelerle yansıtma yetisi insan bilincinin özelden geçerek tümeli değerlendirme, bireyselden genele varma, somut olaylardan genel yasaları bulgulama yetisinden ayrılamaz. Yaratıcı düşüncenin bu özelliği şuna

dayanır: yaşamda her genellik şu ya da bu yolla özelde ele geçirilir ve bireysel her zaman genelin bir ögesini bağrında taşır.

Sanatsal imge gerçekliğe ilişkin yansının özel bir biçimi olduğu ölçüde, oluşu ve özü de bilginin genel kurallarına uyar. Buna karşın, çok özgül olan niteliklerinden bir şey yitirmez yine de.

Burada yine yansıma kuramına dönmemiz gerekiyor. Nesnel dünya üstüne bilgi edinme süreci etkin gözlemeden soyut düşünceye, oradan da pratiğe doğru ilerler. Bu sav, bilimsel ve kuramsal bilgi edinme için olduğu kadar gerçekliğin sanatsal özümsemesi için de geçerlidir. Gelgelelim, bunlardan birincisinde, çeşitli aşamalardan geçerek enikonu özerk bir biçimde hakikate varıldığı ve yapılan genelleştirmeler her türlü, “duyusal neden” den uzak olduğu halde, sanatsal imge etkin gözlemlemeye ve soyut düşünceye özgü bilgi ögelerini çözülmez bir birlik olarak gösterir. Bu arada sanatsal imge her ikisinden de özü bakımından ayırt edilir.

Sanatsal imge bilimsel düşünce katagorilerinden (kavram, yargı, çıkarım vb.) dolaylımsız olması yönünden de ayrımlaşır. Öte yandan, duyum, algı, tasarım gibi gözlemlene katagorisinden de şu noktada ayrılık gösterir.: sanatsal imge gerçeğin dolaylımsız yansıması olmaktan başka, yaşamla ilgili olayların kendine özgü bir bireşimi olmayı da amaçlar. Söz konusu olayların özlerine girer ve derindeki anlamlarını düzene koyar. İmge hem gözlemden, hem de soyutlamadan kaynaklanır., ama onları mekanik bir biçimde birleştirmeye gitmez. Bundan ötürü kesinkes bir sanatsal genelleme değeri kazanır. Çünkü çözümleme, bireşim ve soyutlama çok özgül bir biçimde onda kendini gösterir:

Demek ki burada şunu görüyoruz: sanatsal imge etkin gözlemlene ile soyut düşüncenin özelliklerini birleştirir, ama bilgi edinmenin bu basamaklarından hiçbirisiyle karışmaz. Sanatta imge, gerçek bir görüngünün bağlamı ve tamamlanmış, yapının izleği ile uygunluk içinde, estetik yönden anlam aktaran, duyulur ve somut bir biçimdeki belirgin niteliğidir.(2)

Gerçi “bağlamı ve tamamlanmış” diyoruz, ama klasik sanatta (sözgelişi Micel Angelo'nun “başkaldıran köle'sinde), daha çok da modern sanatta dolaylımsız anlatılarında tamamlanmamış imgeler taşıyan çok sayıda yapıt bulunduğunu da

unutmuş değiliz. Kimi estetikçiler yapıtlarındaki bu tamamlanmamışlıkta modern sanatın bir özel belirtisini görürler. Aslında bu sanat okura ya da seyirciye kendisinin bir yanıt bulmasını ve imgeleminde daha tamamlanmış bir tablo yaratmasını önerir çoğunlukla. Öneri durumunda iken da, tamamlanmamış yapıtlarda da, sanatsal imgelerin estetik düzlemde yaşamın bağlamı ve tamamlanmış bir tasarımı gibi görünmelerinin nedeni de işte budur. Önemli olan, bunların dile getirilişinde izlenen yöntemler ile bu biçimde dile gelen imgenin, yapıtın alıcısına ne ölçüde bir yorumlama gerektirdiğidir.

Bununla birlikte, yaşamın sanatta yalnızca imgeler biçiminde yansıtıldığı söylenebilir mi? İmgelerin dışında sanat mantıksal kavramlara başvurarak onları belli bir yolla imgelerin yerine geçiremez mi? Bu son görüşü savunmak için genellikle üç kanıt ileri sürülüyor: 1) yaşadığımız dönemin özelliği sanatla bilimin bireşimini gerçekleştirmektir. (bunlardan birincisi imgeleri kullanır, ikincisi de kavramları.) 2) sanatta kavramlara başvurmanın karşısında olmak, sanatçıyı düşünme olanağından yoksun bırakmak demektir. 3) nice yapıt gösterilebilir ki imgelerin yanı sıra kavramlara da doğrudan doğruya başvurulmuştur.

Bu kanıtlar da bize pek sağlam görünmüyor. İlk olarak, şunu söyleyelim: sanatla bilimin bireşimi, bunlardan hiçbirinin özgürlüğüne dokunmaz. İkisinin birbirine yaklaşması onların bilgisel içeriklerinden kaynaklanarak oluşur ve bir düşünce biçiminin ötekenden eriyip yok olmasına yol açmaz. Düşüncelerini daha iyi açıklamak ve onları daha kolay anlaşılır bir biçimde sergilemek amacıyla bilgilerin sık sık imgelerden yaralandıkları doğrudur; ama bundan kavramların yerine imgelerin geçirildiği anlaşılmamalıdır. Eğer böyle bir şey olursa, bu, bilgilerin kendi yeteneksizliklerinin ve soyut düşünce karşısındaki güçsüzlüklerinin ve soyut düşünce karşısındaki güçsüzlüklerinin bir belirtisidir. Buna karşılık, bazen, kimi sanatlarda, söz gelişi yazın alanında imgeler kavramsal bir belirginlik kazanırlar ya da kavramların öğeleri gibi kullanılırlar. Öyleyken, bu kavramlar orada özerkçe gelişmemişlerdir. Kavramlar imgelerin yerini alamaz; eğer böyle bir şey olursa, bu, yazarın yetenekçe zayıflığının ya da sanatça başarısızlığının belirtisidir.

İkinci olarak, düşünceden yoksunluk sanatın belirgin niteliği değildir. Tersine, sanatçının yaratıcı düşüncesi, onun temel bir görüntüsüdür. Sanatçı durmadan

düşünür, ama bu, imgelerle yapılan bir düşünmedir.; kavramsal bir düşünme değildir. Elbette, sanatçıda kavramlardan yararlanır, ama yaratıcı süreç önünde sonunda hiç şaşmaksızın imgeye varır.

Üçüncü olarak, imgelerin gerçekliği yansıtan kavramsal araçlara yerine bıraktığı yapıtlar sanatsal düzlemde zayıf ve bayağı olur. Seçkin Sovyet ruhbilimcisi R. Rubinstein bu konuda şöyle diyor: “bir yazar yapıtının izlediği soyut formüllerle anlatmak zorunluluğunda kalır da, ideolojik içerik, imgelerin yanında silik çıkarsa ve bu imgeler yeterince anlamlı ve uygun bir biçimde onu dile getirmeyi başaramazlarsa, yapıtın sanatsal değeri yok olur.”

İmgeler ile kavramların birbirine karışması basit bir öğretici açıklamaya ve söz ustalığına yol açar, yapıtın ideolojik ve duygusal gücünü kırar. Çünkü, sanat, gerçekliği her zaman imgelerle yansıtır, hem de yalnızca imgelerle.

Onun için Biyelinski aşağıdaki satırları yazarken haklıydı:

“yaratıcı düş gücüyle; düşünceleri imgelere dönüştürme, imgeler aracılığıyla düşünme, uslamlama ve duyma yeteneğiyle donanmamış kişi, zekası ne denli keskin ve duyuları ne denli olgun, görüş ve inançları ne denli güçlü olursa olsun; tarihsel deneyi ve kafaca yeniliği ne denli zengin olursa olsun, asla ozan olamaz böylesi.”<sup>47</sup>

Boticelli'nin “Madonnalar” ındaki dişilikten ya da Picasso' nun “guernica” sındaki faşist barbarlıktan ve yaşam düşmanlığından imge olarak söz edilebilir. Estetik bilimi, sözü edilen örneklerde belirtildiği gibi, her imgenin somut içeriğini incelemeyi düşünmez; fakat, yaşam olaylarının sanatsal bireşim biçimi olarak imgenin doğasını atdınlatmaya çalışır.

### a) İmgesel Modellendirme

Burada, sanatın modeller ortaya koyma yeteneğini çözümlemeye girişmeden önce şunu belirtelim, bugünkü diyalektik maddeci felsefe ve estetikte, “model” yada “modellendirme” kavramlarının sanatta kullanılıp kullanılmayacağı üstüne herhangi

<sup>47</sup> Avner Ziss, *Element d'esthétique marxiste*, Yazko Çeviri, Mart-Nisan 1982, Çev: Yakup Şahan 1977, s. 66-71 <http://www.halksahnesi.org/yazilar/imge/imge.htm>

bütünsel bir anlayış bulunmamaktadır. Kimi kuramcılar, bu fen bilgisi kategorilerinin sanat bilimine de uygulanmasına ilke olarak karşı çıkmakta; kimisi, gerçekçiliğin canlandırılışının upuygun olmayan, sırf yaklaşık bir özelliği vurguladığı sanısıyla, bu terimleri karşılaştırmakta; kimisi de, bu terimleri bir kazanç saymakta ve bilimsel modeller yanısıra sanatsal-imgesel modellerin varlığını da kabul etmektedir. Bu anlayışa, örneğin, Demokratik Alman Cumhuriyeti estetiğinde, Horst Redeker'in Yansılama ve Eylem Gerçekçiliğin Diyalektiği Üstüne Deneme (Halle, 1967) adlı kitabında rastlanmaktadır. Bu sözü edilen son anlayış, bize en tutarlısı olarak gözükmektedir.

Genel olarak şunu biliyoruz, gerçekliğin yansıtılışı, gerçekliğin sanatsal bir imgede dönüşüme uğrayışı'yla ortaya çıkmaktadır. Sanatsal imge, gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir hiç bir zaman; olamaz da. Çünkü imge, Diderot'nun da dile getirmiş olduğu gibi, anlatımsal, "portrevari" bir özellik taşır, yani gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolaylımsız canlandırılış süreci, sanatçı eliyle ortaya çıkar. Kural olarak, bir insan portresi, resimde, grafikte, heykelde böyle yaratılır (sanatçı modeline derinlemesine eğilir ve onda gördüğü şeyleri saptar); resimde doğa manzaralarının, natüremortların yapılışı da böyledir. Edebiyat yapıtları da, örneğin bir yazarın yaptığı edebi çizimler ya da "kendi portresi", yani özyaşam öyküsü de böyle ortaya çıkar. Sanatçı burada gerçekliğin bir parçasını canlandırmakta, onu gerçekliğe mümkün olduğu kadar bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Yoksa, bir portre ile belgesel bir fotoğraf arasında, ya da edebi bir çizim ile bir gazete röportajı arasında hiçbir ayırım olmazdı, sanatın görevi bununla sınırlı kalırdı. Oysa, hiç kuşkusuz, arada böyle bir ayırım vardır. Sanatsal bir betimleme, her şeyden önce, gerçeklikle ne denli benzerlik gösterirse gösterebilir, hiçbir zaman, doğanın basit bir "kopya"sı, bir olayın belgesel-stenografik bir "fotoğraf"ı değildir. Sanatçı, bir şeyleri değiştirir hep, bir takım şeyleri atar, canlandığı şeyi bir takım şeylerle bütünler; çünkü sanatçının işi, bir tezkerecinin yaptığı iş değildir, sanatsal-yaratıcı bir iştir. Buysa, yaşamın malzemesiyle etkin bir ilinti'nin kurulmasını gerektirir. Onun için, aynı kişinin yapılan portresi, her seferinde birbirinden temel farklılıklar gösterir. Nitekim, ne Aleksandır Tolstoy'un Büyük Pedro adlı romanındaki kahramanlar, ne Sergey Ayzenştayn'ın Potemkin Zırhlısı adlı filmindeki ya da Feuchtwanger'in tarihsel



romanlarındaki kahramanlar, tarihsel öntiplerine eş eşine uyarlar; gerçek tarihsel kişilerin tam kronolojik yansılarları değildir.

Sanatın yaratıcı etkinliği, imgenin “portre tarzı”nda değil de “bireşimsel tarzda” yaratılmış oluşunda kendini daha da anlamlı belli eder. Burada, sanatsal olarak biçim verme işlemi, somut bir kişinin, somut bir olgunun, somut bir olayın, somut bir nesnenin canlandırılışına değil, birçok kişinin, olgunun, olayın ve nesnenin tikel çizgilerinin soyutlanması’na, genellendirilmesi’ne ve sanatçı tarafından yaratılmış olan imgede biraraya getirilmesi’ne, bireşimleştirilmesi’ne dayanır. İlk kez Sokrates’in kuramsal olarak yorumlamış olduğu bu yöntem, daha sonra birçok sanat bilimcisi ile birçok sanatçı tarafından sayısız kereler yorumlana gelmiştir.

Yaşamın sanatsal olarak “bireşimsel” bir tarzda yansıtılması gereği şununla açıklanabilir. Sanatçının yaşadığı tarihsel ortam içindeki gerçeklik, kendine özgü ayırıcı özelliği, tipik çizgileri ya da estetik anlatım gücü içinde kendi “portresinin çizilmesi”ne ancak ender hallerde izin verebilmektedir. Kural olarak, bir sanatçı, yaşamın somut görünüşleri içinde kendi aradığı ölçüde tipikliği, güzelliği, büyüklüğü ya da hiçliği, komikliği bulamaz. Onun için, kendisince gerekli gördüğü imgeyi, yaşamın çeşitli görünüşleri içinden bulup çıkardığı tikel öğelerden “inşa etmek” zorundadır. Örneğin, Raffael, ideal güzelliği saptamaya çalıştığında, madonnaları “portreler” olarak değil, “bireşimsel” imgesel olarak görmek zorunda kalmıştı. Madonna tipi olabilecek ideal güzellikte bir kadına yaşamında hemen hemen hiç rastlayamadığını da kendisi söylemiştir.

Şunu da belirtelim, bu yoldan çıkılarak birbirinden ayrı iki sanatsal sonuca varılabilir. Birincisi, yaşam benzeri, hakikate bağlı imge ve biçimlerin ortaya çıkışında dile gelir. Onun için sanatçının yaşamdaki çeşitli kişilerden, çeşitli olaylardan, çeşitli görünümlerden çıkarsadığı öğeleri birbirine bağlaması gerekir; burada bu öğeler, gerçek dünyada birbirlerine nasıl bağlınırsalar, sanatsal imgede de yine o mantık içinde birbirine bağlı olmalıdırlar. Ancak sanatçı bu mantığı görmezlikten gelerek, gerçekliğin öğelerini, gerçekte var olmadığı ve hiçbir zaman da olamayacağı biçimde birbirine bağlayabilir. O zaman imgeler, yaşam benzeri olmaktan çıkarlar; halkın hayalgücünün yaratmış olduğu kanatlı insanlar (melekler,



şeytânlar), balık insanlar (su perisi), ya da yarı insan, yarı at gibi fantastik özellik kazanırlar. İlke olarak buna benzer bir kaynaştırmaya fabl'larda da rastlanır, burada insani ve hayvani öğeler içiçedir, öykünün kahramanı olan hayvanlar, insan gibi davranır, insan gibi konuşur, hisseder, hareket ederler. Masallarda da bitkiler, dağlar, ırmaklar, insan gibi konuşmaya başlarlar. Çocukluğumuzdan bu yana bildiğimiz Esop'un fabl'larını ya da Grimm Kardeşler'den masalları anımsayalım.

Nitekim, gerçek dünyada ne melek, ne şeytan, ne kokuşan hayvan, ne uçan halı, ne çalar kafalı insan, ne meşale yürekli kahraman, ne şairle konuşan güneş vardır, ne de olabilir. Ancak, tüm bu fantastik tipler ve görüntüler, son çözümde, gerçekliğin değişime uğramış yansımaları'dır. Bir sanatçının yaratıcı hayalgücü gerçek dünyadan ne denli uzaklaşmaya çalışırsa çalışsın, kendisini bu dünyaya bağlayan binlerce bağdan hiçbir zaman sıyrılamaz; çevresindeki dünyayla ilgili dolayimsız algılardan, yaşam deneyimlerinden edinmiş olduğu izlenimlerden, gözlemlerden, duyumlarda yararlanacağı malzeme olmaksızın "kendi başına" yaratamaz bir sanatçı. Wells'in, Lem'in ya da Strugazki Kardeşler'in fantastik romanlarında, Hans Grunding'in Bin Yıllık İmparatorluk adlı fantasmagorik görsel sanat üçlemesinde olduğu gibi, sanatçının, dünyasal yaşamla ilgili biçimlerden bütün bütüne sıyrılarak, kendi zengin hayalgücüyle ortaya bir takım şeyler koyma istediği hallerde bile, iyice gözlemlenecek olursa, sanatçı tarafından yaratılmış imgelerle tiplerin, kendisince çok iyi bilinen dünyasal gerçeklikten edinilmiş izlenimlerin yaratıcı yoldan dönüşüme uğratılmış biçimleri olduğunu görürüz.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, sanatta, ne yaşama büyük bir bağlı kalış, ne de olasılık taşıyan fantasmagoriler, kendinde ve kendisi için alındığı zaman, olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilir. Burjuva yaşam tarzını reklam eden birçok sıradan Amerikan filmi, kuşkusuz, gerçeklikle büyük bir benzerlik gösterdiği gibi, Alman faşizminin ideologları da resimden kategorik olarak gerçekçi bir maske takınmasını isterler. Öte yandan, (Rabelais, Shakespeare, Cervantes ile Rembrandt'tan Kollwitz, Brecht, Chaplin ve Guttuso'ya kadar), hakiki gerçekçi sanat, dış benzerliklerden kurtularak, canlı gerçekliği ciddi bir değişime uğratmıştır; nitekim dünya, toplum ve insan üstüne derinlemesine bir bilgi de bunu gerektirir. Çünkü, canlı gerçekliğin, sanatın imgeselliği içinde dönüşüme uğramasının yolu ve

tarzı, her zaman için, sanatçının çözmeye çalıştığı ideoloji-estetik yükümlülükle koşullanmıştır. Belli bir sanatsal yükümlülük, Konstantin Simonov'u "Yaşayanlar ve Ölümler" adlı romanında hakikate bağlı kalmaya götürürken; bir başka yükümlülük, "Dördüncü" adlı oyununu, ölümler ile yaşayanlar arasında yaşamla hiçbir benzerliği olmayan bir ilişki düzeyi içinde kurmaya götürmüştür.

Sanatta, yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki ilişkilerin somut biçimi, sonsuzca çok biçimler alır. Değişik sanat dalları ile sanat türleri, farklı üsluplar karşı karşıya konacak olsa, her seferinde, bu gibi ilişkilerin çok geniş bir uzantı oluşturduğu görülür. Sanat dalları arasında böylesine bir karşılaştırma yapılırsa, ıskalanın bir ucunda sanat fotoğrafı, öbür ucunda ise mimari vardır. Edebiyatta böyle bir düzenleme yapılmak istendiğinde, ıskalanın bir ucunu edebi çizimler, öbürünü ise peri masalları alır. Resimde ise, portre ile mitoloji türü bu aynı konumlamaya girer. Değişik sanatsal akımlar karşı karşıya konduğunda, diyapazonun iki ucunda, resimde, izlenimcilik ile kübizm varsa, edebiyatta da yeni-gerçekçilik ile gerçeküstüçülük vardır. Sanatta yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki karşılıklı ilişkinin özelliği ne olursa olsun, onun orda varlığı, dünyanın insanlarca sanatsal olarak özümlelenişinin vazgeçilmez yarası'dır. Sanatın gerçekliğin imgesel olarak modellendirilmesi'sinin bir biçimi ve tarzı olduğunu anlayabilmemizi sağlayan şey de budur. Çünkü, modellendirme demek, ampirik olarak verili bir şeyi aynen kopya gibi yansıtmak demek değildir; gerçekliği eşbiçimde yansıtmak, yani gerçeklikteki bazı bağıntıları ve ilişkileri yeniden yaratmak demektir. Gerçekliğin modellendirilebilmesi için, nesnel olarak verili şeylerin değişime sokulması, yeni (benzer ya da benzemez) ideal nesnelere yaratılması gerekir.

Modellerin bu özelliği (yani, salt kuramsal olmayan, pratik etkinlik sonucu elde edilen gerçek nesnelere modellerin farklı oluşu), doğrudan doğruya sanatsal imgelerle ilintili olduğu gibi, sanatın anlaşılmasında da önemli bir yer tutar. Hamlet ile Julien Sorel, Rostov Ailesi ve Buddenbrook Ailesi, Arslan Asker Şvayk ile Vasili Tiyorkin, bütün bunlar gerçekliğin yansıtılmasının ve gerçeklik bilgisinin doğrudan sonuçları olmayıp, çeşitli insani niteliklerin ve davranış biçimlerinin yeni yaratılmış, imgesel cisimleştirilmeleridir. Çok iyi biliyoruzdur ki, gerçekte böylesine insanlar

var olmamıştır, sanatçılarca düşünölmüşlerdir. Gerçekte başka insanlar yaşamış olsaydı, bunlardan daha başka sonuçlar alınmış olacaktı; ama sanatçıların yaratımları hep hayalgücünün yarattıkları olmuştu, gerçek maddi yaratımlar olmamıştır. Zaten sanatın “keramet”i de buradadır; çünkü böyle bir “yansı”yı canlı gerçeklikmiş gibi gösterir bize. Nitekim, ne Andrey Bolkonski ile Nataşa Rostova, Rusya’da geçen yüzyılın başında yaşamış binlerce insandan daha az kanlı canlı kişilerdir bizim için, ne de Boyunduruktaki Ülke ile Uyruk’ta geçen olaylar, gerçek yaşamda yer almış olaylardan daha az gerçektir. Sanat gerçek dünyayı aynı zamanda tasarımsal, hayali bir dünyayla kutsallaştırdığı için mümkün olabilmektedir bu. Bilimsel modellerden farklı olmak üzere, sanatsal-imgesel modeller, dünyayı doğrudan doğruya açıklayamazlar; gerçekten varolan dünyanın bitişğinde yer alarak, bizim tarafımızdan belli bir “hayali gerçeklik” olarak algılanırlar.

Onun için, dünyanın sanatsal olarak algılanışının temel aracı soyutlayıcı düşünce değil, bizim tasarlama gücü, hayalgücü dediğimiz, insan bilincinin yaratıcı yeteneğidir. Ama burada, düşünce ile hayalgücünün karşı karşıya getirilmesi sözkonusu değildir; burada sözkonusu olan şey, daha çok bu ikisinin birbirinden değişik, karşılıklı ilişkilerinin belirlenmesidir. Belinski’nin de daha önce belirtmiş olduğu gibi, bilimcinin hayalgücüne gereksinimi olduğu kadar, sanatçının da soyutlayıcı anlayış gücüne gereksinimi vardır. Ama bu zihinsel güçlerin burada oynadıkları rol başka başkadır. Sanatta hayalgücü, düşünceyle birlikte etkinliği içinde, yaratıcı imgeler ortaya koyar; daha önce bilinmeyen, yeniyi yaratır. Bilimde ise, soyut düşünce, hayalgücünün yardımıyla, varlığın yasalarını açığa çıkarır. Onun için bilimde model önerileri altsıradan ayırıcı özellik taşır. Bilim adamı, modeller olmaksızın, işin içinden çıkıyorsa, bu modellere başvurmaz. Buna karşılık sanatta, imgesel modeller asli’dir, onlar olmaksızın öyle bir sanat da varolmaz. Burada, altsıradan yardımcı özellik taşıyan şey, sanatçının imgesel olmayan, imgesellik dışı düşünceleridir. İşte bu anlamda sanat pratik yaratıcı etkinliktir, yaratıcılık’tır.

Böylece, sanatsal-imgesel modeller ile bilimsel bilgide kullanılan modeller arasındaki temel ayırım da açığa çıkmış olmaktadır. Bu ikincisinin işlevi, nesnel hakikatin bilinebilmesi bakımından, gerçek dünyanın iç bağıntıları ile ilişkilerini gerçek dünyaya mümkün olduğu kadar bağılı kalarak yeniden yaratmaktır.

Bilimsel modellerin, doğrudan doğruya bilgiye açık olmayan gerçek nesnelere yerini alması istenirken, sanatta gerçekliğin yerini imgeler alır; insanın yaşam deneyimi içinde var olmayan ama kendisince zorunlu olan halkalarla ve durumlarla gerçekliği tamamlar. Belinski'nin bir tanımlamasına göre, sanatsal yaratıcı etkinliğin amacı, yaşamı "olasılığı" içinde yeniden yaratmaktır, ki bu sihirli küreye bakarak insan gerçekliğin daha derininde yatan şeyleri görebilsin.

Sanatta, yeni bir yarısal gerçeklik, hayali bir varlık ortaya koyma gereğinin nedeni şudur: sanatta, sanatsal-imgesel olarak modellendirilecek olan şey, nesne-nesne ilişkileri değil; nesne-özne ilişkileridir; "kendinde ve kendisi için varlık" değil, varlığın değer-yönüdür. Nesnel dünya, öznenin dışında, salt kendisi olarak, başlı başına ele alındığında, değerce hiçbir önem taşımaz; onun için sanatta, kendi varolduğu biçimde yeniden yaratılamaz nesnel dünya! Sanat, yaşamda verili olan şeyleri dönüştürebilmeli, değişikliğe uğratabilmeli; gerçeklikten farklı, hattâ onunla benzerliği olmayacak biçimde, yaşamın kendi öğelerinden yeniyi kurabilmelidir, ki nesnenin imgesi ile öznenin imgesi birbirine denk düşebilsin, uygunluk gösterebilsin, canlandırma ile anlatım içiçe kaynaşabilsin, gerçeklik bilgisi aynı zamanda gerçekliğin değer-yönlendirilmiş yorumu olabilsin.

Bu amaca erişildiğinde, yaşamın sanatsal-imgesel modelinin hem koşullanmış, hem koşullanmamış; hem dolaylı, hem de dolaylısız bir özellik taşıdığı ortaya çıkacaktır.

## **b) Gerçekliğin yansıması**

Sanatta gerçekliğin yansıması her zaman için koşullanmış, dolaylı özellik taşır. Bir sanat yapıtının gerçek yaşamdan farklı olduğunu unutmamamız gerekir. Bir manzara resmi kendi gerçek doğasına ne denli benzerse benzemedeki bir oyun gerçek insan yaşamına ne denli yakın düşerse düşün, her zaman için şunun bilincindeyizdir, karşımızdaki "perdede delik" olmadığı gibi, salonun arkasında da dışarıya uzanmıyordur; karşımızda, üstü kapalı bir fon perdesi olan, belirli bir sahne mekânı vardır. Gerçekliği sanatsal olarak özümleme, bu gerçekliğin kendisi olma savını taşımaz. Sanatı tüm yarısal aldatmacalardan, gözbağcılıktan ayıran şey de budur.

Sanatın koşullanmış, dolayimli özellikte oluşu, her şeyden önce, sanatın sanat olarak kendisini doğrulamasına bağlıdır. Sanatı sanat yapacak araçlarsa sonsuz çeşitlidir. Bu araçlar, belli bir sanat cinsinin kendi özellikleriyle, sanat tarzlarının kendine özgü yasallıklarıyla, şu ya da bu üslubun estetik yönlendirilişiyle, sanatçının kendine özgü yaratıcı düşüncesiyle ve sanatçının kendi yapıtında çözmeye çalıştığı somut işlerle belirlenir. Bu bakımdan, sanatın koşullanmışlık ölçüsü ve çizgisi birbirinden son derece farklılıklar gösterebilir. Örneğin, bunlar balede başka, oyunda başkadır; fabl'da başka, hikâyede başkadır; koşukta başka, düzyazıda başkadır. Romantik tiyatrodan, sanatın koşullanmışlık çizgisi klasik tiyatrodakinden farklıdır; Çin Guo-hua resminin koşullanmış, dolayimli özelliği de Avrupa yağlıboya resminin koşullanmış dolayimli özelliğinden birçok farklılıklar gösterir. Belli bir cins, belli bir tarz, belli bir üslup için ortak olan koşullanmışlık ilkeleri her sanat yapıtında özel bir biçimde yansır. Örneğin bir ressam, Rönesans döneminde sık sık rastlandığı gibi, resmindeki olayda iki odak noktasını, iki perspektifi birleştirebilir, ya da Rubliyov'un ünlü "üç katlı" ikonunda yaptığı gibi, bunun tam tersi olan bir perspektif kullanabilir, ya da Matisse gibi, mekânla ilgili hiçbir perspektif çizime girişmeyebilir. Bir heykeltarihi, Mikelanj'ın ya da Zadkin'in heykellerinde olduğu gibi normal insan vücudu orantılarını zorlayabilir, ya da heykeltarihi Koslovski'nin büyük Rus komutanı için yaptığı anıttaki gibi, Suvorov'u antik kahramanlar gibi yorumlayabilir, ya da Sovyet heykeltarihi Matveyev'in "Ekim" adlı anıtındaki gibi, devrim kahramanlarını çıplak vücutlu insanlar olarak canlandırabilir. Sahnede ya da beyaz perdede, iki üç saat içinde, bütün bir gün, bir yıl, hattâ bir yüzyıl gözlerimizin önünde akıp gider. Bir romanda ise, bir olayın akışı gerçektekinden daha başka biçimdedir genellikle.

Sanatta, hayalgücünün olanakları gerçekten sınırsızdır. Örneğin bir biyolog, bir insan gövdesi üzerinde bir hayvan başı olabileceğini ya da bir hayvanın insan gibi konuşabileceğini söylese, o kimseye deli gözüyle bakılır. Buna karşılık, bir sanatçı, yarı insan yarı hayvan bir yaratık çizse, fabl'lar ve masallar yazsa; "arslan yeleli", "kartal gagalı", "taş kalpli" gibi eğretilmeler kullansa, anlayışla karşılarız. Her eğretilme ya da abartma, bir şiirin ölçülü uyaklı yapısı, bir romanın, bir oyunun, bir filmin bileşim yapısı, bir büstün "kesit"i, grafiğin siyah-beyaz "dil"i, bir şarkının ezgisel "dil"i ya da dansın koreografik "dil"i, bir binada sütunlar ile yukarısındaki



tektonik ilişkiler, bütün bunlar, sanatta bize şunu doğrular: varlığın manevî kapsam'ının, toplumsal değer'inin anlamlı kılınabilmesi için, doğanın ve insan yaşamının maddî varoluş yasaları'nın koşullandırılmış, genellendirilmiş, şu ya da bu derece değişime uğratılmış, olarak yansıtılması sorunu vardır. Mayakovski'nin, "Ben, elimde belediye arazözü, akpak edeceğim herşeyi..." sözü, hiç kuşkusuz bir yalandır; ancak, bu eğretilme, bu kendine özgü genellendirme, dünyanın devrimci yoldan dönüşüme uğratıldığı bir çağda şairin işlevi üstüne Mayakovski'nin neler tasarladıklarını açık seçik ortaya koymaktadır. Yine, Vera Mukhina'nın ünlü ikili heykelindeki plastik çarpıtma, yani insan vücutlarının değişikliğe uğratılması, biçimce bozulması, geleceğe yönelmiş insanın içindeki enerjinin plastik bakımdan ortaya konabilmesi için sanatçının gereksinim duyduğu, kendine özgü bir sanatsal genellendirmeyi göstermektedir.(M. Kagan)

### **c) Fikirlerin, İmgelerin, Cesaretin Ressamı; Réne MAGRITTE**

**(Lessines 1898 – Brüksel 1967)**

Çocukluğunda farkedilecek ölçüde ortaya çıkan düşünce ve onları ifade ediş gücü, nesnelere yorumlayışı, 15 yaşında annesinin intiharının etkisiyle daha da güç kazandı.

Onun çalıştığı alan göz yada gözün ruhsal yaşama getirdikleriyle değil, yaşamda ki evrensel bir saçmalığı fark ettiğinde sersemleyen, kararsızlaşan akılla ilgiliydi. Ancak lirizm (1943) ve uyurgezer (1946) gibi resimlerinde resimsel abstraksiyon düşünceleriyle amaçsızcasına birleşmiş durumdaydı.

Resimleri psikanalitik simgeler değildi ve onun için düşler, görünen dünyanın canlı gerçekleri kadar zengin bir şiir kaynağı olamazdı. Gazetelerinde resmini, algılanan gerçeklerin bir çeşit paroloji eleştirileri olarak tanımlamaktaydı. " insanlık durumu" eşyaların hiçbir zaman tam anlamıyla bize göründükleri gibi olmadıklarını ve bu nedenle de hiçbir zaman oldukları gibi resmedilemeyeceklerini göstermektedir. Fiziki değişmezlikler ve özellikle ağırlık- magritte tarafından her zaman yalanlanmıştır. Nitekim ağır bir kaya havada asılı durur (Prene'lerdeki şato 1959).

Magritte yaşamın gizemi ve dünyanın anlamsızlığı üzerine fizikötesi bir sorgulamaya girişti. Gününün nesnelerini bağlamlarından soyutlayarak bir araya getirdi. Burjuvazinin melon şapkasını, cazın tubasını, gök gibi, bulut gibi zaman dışı öğelerle yan yana getirdi. Ağaç gövdelerini de ekledi. Nesnelere dünyasına insan varlığını da kattı. Bunu yaparken hem cinselliği hem de kadın gizemini dile getirmiş oluyordu.

#### d) Magritte imge

Rene Magritte' genel olarak baktığımızda onun yaşamı boyunca nesne, sözcük ve imgenin birbiriyle olan ilişkisini arayıp durduğunu rahatça görebiliriz.

Ona göre görme olayı sözcüklerden önce geliyordu. John Berger'in dediği gibi çocuk daha konuşmayı öğrenmeden önce nesnelere tanır. Onun için Magritte imgeler çizdi, daha doğrusu imgeler yarattı. Pipoyu çizip altına "ceci n'est pas une pip" yani "bu bir pipo değildir" diye yazarak bu nesneyi yüzyılımızın bir ikonu haline getirdi.

Gizeme alçakgönüllülükle, abartısız renklerle neredeyse bir bilim adamı nesnelleliğiyle yaklaştı.

İnsan durumunda görünüm ile görünümün tablosu üst üste... düşünce ile gerçeğin ayrılığı... ama gizemin takendisi...

Magritte "imge" üzerinde dururdu ama "imgelerden" kaçardı. Tam bir realisti (gerçekçi). Yaşamı kolaylaştırmak adına "gerçeklik ilkesi" oyununu oynamayı reddederdi.

Kullandığı gerçekçi üslup, diyalektiğinden daha kolaylıkla ilizyon yaratmasına olanak vermiştir. Bir peynir parçası çizip altına "bu bir peynir parçasıdır" diye yazdığı anda magritte, tüm gerçek imgeleri uydurmak olarak silmektedir. Böyle yaparak kuşkulanan için nedenlerimiz olduğunu göstermektedir.

"Düşlerin Anahtarı", Bu isimle adlandırdığı seri resimlerinde, Magritte'in figürleri bizde her birini teker teker okşama, evirip çevirme, koklama yine yerine koyma isteği uyandırır.



Estetiği, yüksek, deseni güçlü, renk tonlaması çok duyarlı, az renkle çok harikalar yaratan, gerçekçiliğinden ödün vermeyen bir kişilik izlenimi bırakmaktadır.. onun bu tür sürrealizmi doğaya çok sadık bir gerçekçiliktir. Onda; nesnelere ezme, büzme, burma, çarpıtma yoktur. Varlıkların resimleri ideal mükemmelliktedir. Yaptığı her bir figür doğadaki benzeri ve en mükemmel görüntüsüdür. Ama bu tarzından dolayı onun resmettiği her bir nesne, şiirsellik ve duygu yüklüdür. Bizleri büyüleyende, oyalayanda, düşündürde magritte' e özgü bu gerçekçiliktir.

Magritte bir resmin imgesini yapmakta ama resme bildiğimiz ad yerine başka bir ad vermektedir. Oysa magritte'in resmettiği nesnelere bu adları çok uzun zaman süreci içerisinde insanların görsel ve dilsel mantığıyla oluşmuşlardır.

Magritte resmettiği bir şapkaya "kar", muma "tavan", cep saatine "rüzgar", bir çekice "çöl", yumurtaya "akasya"... diyebilmektedir.

Seri resimlerinde griyi ve tonlarını kullanmıştır. Çerçeve içerisindeki resimler düz bir sat üzerinde sanki uzay boşluğundaymış gibidir. Resimleri gölgeli ama etrafında hiçbir gölge yoktur. Yani mekan yer olmaz.

#### e) Magritte dair...

**Marsel Paguet**, Magritte'in fikirlerin bir ressamı ve görünür olan düşüncelerin ressamı olduğunu yazar.<sup>48</sup> Bekide Deleuze ve Guattari'nin kavramını kullanarak buna noolojik bir yaklaşım diyebiliriz; yani düşüncenin imgesini sunmaktadır, sanat tarihi ve bizlere, "sanat eserinin üzerine söyleyecek hiçbir şeyi yoktur" marcel paguet'e göre. Beklide, "psikanalizin düşünceleriyle düşleriyle uğraşmış ve sürrealizm'e bu şekilde yakın olmuş olsa bile psikanalizin kendisi psikanaliz için en uygun vakayı oluşturmaktadır".

**Michel Foucault**, magritte ile yazışmalarında psikanaliz için "baskıyı meşrulaştırırken arzuyu denetim altına almaktadır ve aile üçgenine, oidipus üçgenine (anne-baba-çocuk) indirgemektedir veya çiftlerin varoluşunda meşrulaştırmaktadır diye yazmıştır. Psikanaliz için her şey "anne baba bana bakın!" diyen çocuğun

<sup>48</sup> Rene Magritte, Taschen 1994, s, 19

oidipuslaştırması ile meşrulaşmaktadır. Magritte bu açılardan Freud'un tezlerine (aynı zamanda Breton'unakilere de; yani otomatizm, otomasyon tecrübesi) karşı çıkmaktadır. Breton'un çevresindeki sanatçılar daha çok bu otomatik yazıyla ve bilinçdışını dışavurma ile ilgilidiler.

**Rene Passeron'a göre, Magritte, her zaman Breton ile yakın değilsede ( çünkü Belçikalı sürrealistler Paris grubuna boyun eğmemişlerdir ve Magritte 1929'da Andre Breton ile kavga eder) daha sonraları 1962'de "Breton benim hep arkadaşım olmuştur" demiştir.**

#### **f) Cinselliği yorumlayışı**

1934'te "sürekli devinim" adlı resmi yaptığıında sürrealist uslub kendisini göstermiştir. Halterin balonlarından birisi panter elbiseli sirk kadınının başını oluştururken, yerdeki fiçı ve tabureler yine yerde bulunan aynaya yansımaktadır. Yine 1945'te "Tecavüz" adlı eseri kadının çıplak vücudundan bir baş ve sarı saçlar ortaya çıkmaktadır. Yüz ve bedenin parçaları yüzün organlarını belirlemektedir. Kadının cinsel organı ağzı oluştururken göğüsler ise bakan gözleri meydana getirmektedir. Anal ve oral cinsellik her yanıyla burada ortaya konulmaktadır. Freud'un cinselliği ile libidosu arasındaki geçişleride göstermektedir. 1945 yılı kısa bir süre için bile olsa komünist partisi ile ilişkilerinin iyi olduğu bir döneme tekabül etmektedir. Yine başka bir örnek verecek olursak "yatak odasında felsefe" (1647) cinselliğin ve sapkınlığın "babası" sayılan Marki De Sade'a gönderme yapmaktadır. Sade'ın kitabının ismini alan tablosu cinselliği tüm çıplaklığıyla göstermektedir. Askının üzerinde asılı duran bir elbisenin üzerinde göğüsler, elbisenin altından değil üstünden görünmekte organlar yer değiştirmektedir; masanın üzerindeki kadının ayakkabıları ise üzerinde kadının ayakları bulunmaktadır; yani yine ayakkabının içinde olması gereken ayak üstünde gözükmektedir. Burada da Nooloji ile karşı karşıyayız. Bir anlamda trompe l'oeil (göz yanıltıcısı) tekniği ile barok döneme göz kırpan Magritte nesnelere tuhaf görüntülerini görünemediği gibi sergilemektedir. Bu görüntüler yine psikanalitik görüntüler olmaktan çok Sade'ın doğal felsefesinin hayalgücüne yakın gibi durmaktadır. Bu anlamda da, Freud'a yakın olan kısım, beklide, düşlerin yorumundan geçmektedir; ancak bu yorumlama psikanalitik yorumların gerçekliğinden çok "dünyanın canlı gerçeklerinin" zengin kaynağını

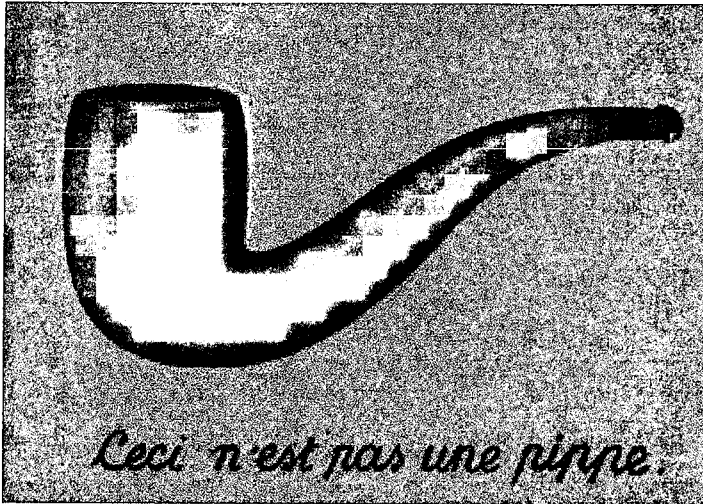
sunmaktadır. Bu bakımdan, eşyaları gördükleri gibi değil olmadıkları ve olmak istediği gibi göstermeye çalışmıştır. “fiziğin yalanlanacak bir şey olduğunu” söyleyen Magritte fizikten çok metafiziğe verdiği önemi incelemektedir.



Réne Magritte, Tecavüz, 1945

**g) “Ceci n’est pas pip” bu bir pipo değildir.**

1961’de sanat mutlak bir düşünceyi tamlamasıdır. Bu düşünceyi anlamı, “aynen dünyanın anlamı gibi bilinmez halini göstermektedir” dediğinde, yukarıda yazdığımız gibi bilinmez, veya gözükmeyenin görülmesini vücuda getirmek istemektedir. Micheal Foucault, Magritte üzerine yazdığı makalesinde(*Bu Bir Pipo Değildir*, YKY. Çev. Selahattin Hilav)1926 yılında çizmiş olduğu “Bu Bir Pipo Değildir” adlı çalışmanın içindeki pipolardan birinin havada durduğunu ve hiçbir zemine oturmadığını yazarken, varlık alanını aramakta olan bir hayal gücünden bahsetmektedir. Foucault’a göre, birinci çizim “şaşkınlık uyandırmaktadır”. Şövalenin üzerindeki tuvalin temsiliyetinde yer ve mekan belli gibidir; halbuki büyük boyutlarda şövaleden de büyük olarak çizilmiş olan pipo ile tuvalin üzerindeki “Bu Bir Pipo Değildir” yazısıyla bir kontrast oluşturmaktadır. Tuvalin üzerindeki piponun mekanı belliyken yukarıdaki “uçan” veya Foucault’un yazdığı gibi “yüzüp duran” pipo zeminsizliği ve bir anlamda da çerçevesini kırıp, yok olup, uçup gideceğinin sorusunu sorar. Aslında Foucault, Magritte’in düşünceyi imgesiyle uğraştığının farkındadır; ama bunun, Batı görüntü ve yazı tarihinin dışında Doğu’dan gelen rüzgarla, kaligrama beslenmekte olduğunda belirtmektedir. Çünkü kaligrama “metin ve figürü birbirine yaklaştırır, desenin canlandırdığı metne söyletir”. Aslında gördüğümüz şeylerin söylediğimiz şeylere yerleşmeyeceğini ima etmektedir Magritte’in deseni.



Réne Magritte, Sözcüklerin Kullanılışı, 1929



### 2.1.3. SANATSAL YARATIDA, BİÇİM – İÇERİK İLİŞKİSİ ÜZERİNE...

Sanatta yeniliğin gerçekleşebilmesi için yeni'nin eski'yi değiştirmesi, dolayısıyla, eski'den hem biçimce, hem de içerikçe' farklı olması gerekir. Sanatta hem içerikte, hem de biçimde yeni'nin yaratılması ise sonsuz çeşitlidir. Ne var ki, ancak bu ikisinin birlikte dönüşüme uğratılması, ileriye doğru değiştirilmesi sanatta gerçek yeniliğe yol açar. Oysa, sanatta yenilik, burjuva sanat literatüründe sadece "biçimde" yenilik olarak alınır. Burjuva sanat, içerikte değil, biçimde yenilik ister. Bütün "modernizm" tarihi bunun başlıca tanığıdır. Örneğin, plastik sanatlarda günümüzde birbiri ardınca ortaya çıkan yeni eğilimler; minimalizm, op-art, pop-art, kavramsal sanat, happening, hiper-realizm, foto-gerçekçilik, land-art, vb., bütün bunlar sadece biçimde yaratılan yenilikler, daha doğrusu, değişkenliklerdir. Burjuva sanatta yine son zamanlarda, edebiyatta, sinemada ve tiyatrodaki görülen açık-saçıklık, dehşet, bir takım "yeni yeni eğilimler" de, sanki içerikçe yeniymiş gibi görünen biçimselliklerden başka bir şey değildir. Kaldı ki, bütün bunların "yeni bir bakış açısı", "yeni bir gerçeklik algısı" olduğu yolunda savlar da ileri sürülür. Aslında, dünyaya sadece "burjuvanın durumu" açısından, yani "çöküşmüşlük" ("dekadans") açısından gören burjuva sanatın içerikçe "değişmezliği"dir bu. "Değişmezlik"tir, çünkü, burjuva sanatta "dekadans" olgusu bir ilke, hatta, bir "dogma" haline gelmiştir. Bu dogma'nın dışında sanata bir yenilik getirilemez, çünkü, dünya "burjuva gerçekliği"yle özdeşleşmiştir; "burjuvaca algılama" dışında algılanamaz dünya. Böylesine bir "dekadans" anlayışının temelinde aslında, yaşanan gerçeklik ile burjuva idealler arasındaki uzlaşmaz çelişki yatar. Bir başka deyişle, bugün burjuva toplumlarda ve burjuva sanatta "manevi kriz" olarak ortaya çıkan bu olgunun temelinde gerçek insani idealler ile toplum düzeninin buna el-vermezliği arasındaki derin çelişki yer alır. İşte bu nedendir ki, burjuva sanat, bu temel çelişkinin, ana gerçekliğin su yüzüne çıkmasını, bir başka deyişle, sanatta içerikçe bir değişmeyi, gerçek bir yeniliği istemez. Çünkü gerçek bir yenilik, toplumun gelişmesindeki gereksinimlere artık karşılık vermeyen burjuva ideallerin karşısında yeni ideallerle ortaya çıkacak; sonuçta, üretim tarzına bağlı olarak toplumsal ilişkilerin karakterinde, yani, egemen ilişkilerde değişme isteyecek, bu da ister istemez sanatın içeriğinde kendi anlatımını bulacaktır. Oysa, burjuva toplum, kendi düzenini "nihai" olarak gördüğü için, kendi devrimci karakterini ve toplumsal değişme ilkesini çoktan yitirmiş bulunduğu için, egemen ilişkilerde, düzenin işleyişinde bir değişme istemez,

status quo'nun korunmasını ister. Bugün için burjuva sanatı ve düşüncesine öznelci, mistik, metafizik, en fazlasından, pozitivist anlayışların egemen olması bir rastlantı değildir. İşte bu nedendir ki, emperyalizm döneminde burjuva sanat, kendi devrimci, ilerici ve gerçek yenilikçi geçmişinden kopmak ister. Buysa, sonunda, sanattaki "sahte yenilikler"e yol açar. Yaşanan "manevi krizsin bir anlatımı olmak üzere ortaya konan "bunalım sanatı" ve uzantıları sanki sanatta yaratılmış gerçek yeniliklermiş gibi gösterilmeye çalışılır. Biçimce, "görünüş"çe yapılan her yenilik, içerikçe, "öz"ce her yeniliği dışlar. Ne var ki, hemen hemen bütün burjuva sanatın savı da, aslında burjuva toplumsal düzene, onun çirkinliklerine karşı yapılmış bir eylem olduğudur. Dada'cılardan tutun da günümüz "şok sanatı"na kadar bütün bu tür sanat akımları, "dehşet, vahşet" sanatı, aslında burjuva yaşamın (yani, yaşamın) çirkinliğini, vahşetini, anlamsızlığını, derin bunalımını yansıttığı savındadır. Ama, biçimde kaldığı için, bir başka deyişle, yaşanan çirkin gerçeklik biçimde yaratılmak istendiği için, bütün modernist sanat, "manevi kriz"in, "dekadans"ın ister istemez kendi bir ifadesi, bir olumlanması haline gelmiş, "gerçek yeni"yi yaratamamış; genel geçer burjuva değerlere, düz beğeniye, tekdüze yaşama ve alışkanlıklara karşı "yerinde sayan bir başkaldırı (protesto) olmaktan, "öfke sanatı" olmaktan Öteye geçememiştir. Bunun için de sanatta bu gibi yönelimler, gerçek yeniliğin bir özelliği olarak kalıcı değil, ama geçici olmuşlar; yeni bir tekniğin sonucu, sadece yeni bir buluş, değişiklik hatta, "moda" olarak kalmışlardır.

Aslında günümüzde burjuva sanattan istenen de, yukarda da açıkladığımız nedenlerle, değişme değil, ama "değişiklik"-tir; kalıcılık değil, geçiciliktir; süreklilik değil, çeşitliliktir. Çünkü, burjuva toplumlarda bir meta haline gelmiş olan sanat yapıtının piyasa mekanizması ile çok yakın bir ilişkisi vardır. İleri bir tüketim toplumu olarak burjuva toplumlarda sanat da tüketicinin yasalarına bağlıdır. Bu yüzden sanatta sürekli değişkenlik çeşitlilik, yani, "sahte yenilik" istenir; hele belli bir yeniliğin "moda" haline gelmesi, piyasa için kaçırılmayacak bir fırsattır. Bu gibi tüketim toplumlarında içerikçe değil ama biçimce yeniliklerin "satış" görmesi bu yüzden hiç de rastlantı değildir. Sanatın satış mekanizmasına bağlı olarak yaygınlaştırılmaya çalışılması ise sonuçta sanatın niteliksizleşmesine yol açmış ve "kitle sanatı" ve "kitle kültürü"nü yaratılmasına neden olmuş; sanat, "sahte sanat" haline gelmiştir.

Bu açıdan da, toplumda gerçekten ileriye doğru bir değişme isteyen sanat yapıtlarının günümüz tüketim toplumlarında yeri yoktur. Ancak burjuva toplumda yaşanan gerçekliğin "dışına çıkmaya" çalışan, dolayısıyla "satış şansı"na sahip yapıtların toplumda yeri vardır. Günümüz burjuva sanatında fantastik, metafizik; "uzay"a, "doğa"ya ya da "geçmişse sığınan kurgusal, naif, nostaljik yapıtların sanat yaşamını doldurması; burjuva yaşam-dışı, "egzotik", "romantik" deneyimleri yansıtan yapıtların ilgiyle, "yeniymiş" gibi karşılanması bundandır. Bu anlamda, günümüz burjuva sanatına, "kaçış sanatı" da diyebiliriz.

Görüldüğü gibi, toplumun gerçek gereksinimlerine, gerçek insanı değerlere karşılık vermediği halde, burjuva sanatsal-estetik ideallerin korunmaya çalışılması; egemen toplumsal ilişkilerin değişikliğe uğratılmaması amacıyla, derinden çelişkili burjuva yaşamsal gerçekliğin sanatın içeriğinden soyutlanması ve biçimde yeniliklerin aranması, sonuçta, sanatta gerilemeye yol açtığı gibi: üretim tarzının doğal bir sonucu olarak, sanatta "niteliksizleşme"ye ve kitle sanatı'nın yaygınlaşmasına da yol açmaktadır.

Bu nedenle, emperyalizm aşamasındaki ileri kapitalist toplumları, maddi üretimin gelişmesiyle manevi üretimin gelişmesi arasındaki bağıntının en çelişkili olduğu toplumlar olduğunu söyleyebiliriz. Ya da baştaki alıntımızı tam tersine çevirirsek: "Toplumun bazı en parlak dönemlerinin, ne sanatın temel gelişmesiyle, ne de sanatın adeta iskeletini oluşturan manevi temeli arasında bir uygunluk görülür."<sup>49</sup>

#### a) Metamorfoz

Metamorfoz, sanatçının doğa gözlemlerini zihinsel bir süreç aşamasından geçirerek maddesel öğelerin resimsel öğelere dönüştürülmesine ve yeni biçimler oluşturulması olayını içerir. Biçimlerde meydana gelen değişimler; doğasal biçim özünün yerine resimsel özü yakalama çabasını da gösterir. Resimde, biçimlerin deforme edilmesi, değişime uğraması; sanatçının geleneksel sanat anlayışının sınırlarından kurtularak kendini özgürce ifade edebileceği biçimlere dönüştürülmesiyle metamorfik etkiler gösteren eserler ortaya konulmaktadır.

<sup>49</sup> Aziz Çalışlar, Sanatta Yenilik Nedir, Bilim ve Sanat, Ocak 1982  
[www.halksahnesi.org](http://www.halksahnesi.org)



Resim sanatında meydana gelen değişimler sürecinde, sanat akımlarında da metamorfik etkiler görülmüş fakat en çok uygulanaşı ekspresyonizm akımıyla birlikte başlamıştır. Soyutlama sonucu ile de resimsel biçimde köklü değişimlerin gerçekleşmesi sağlanmıştır.

Çağdaşlaşma yolundaki biçimsel değişim sürecinde Türk resim sanatı Batı sanatına yönelik taklitle başlamıştır. Daha sonraları sanatçıların kendi biçimselliklerini oluşturmalarıyla Türk sanatında da bilinçli olarak yapılan biçimsel değişiklikler gerçekleşmiştir. Bu değişimler deforme edilmiş ve metamorfik etkiler gösteren biçimlerden oluşan resimsel organizmayı oluşturmaktadır.

Türk sanatında da biçimsel farklılıkların yaratılması ile çağdaşlaşma aşamasında resim sanatının geleneksel biçimsel anlayıştan sıyrılarak modern biçimsel anlayışa dönüştürülmesi gerçekleşmiştir.<sup>1</sup>

## 2.2. SANATÇI VE SANATSAL YARATMA

Şu sanatçı denen acayip kişinin, bir kardinal'in Aristo'ya sorduğu gibi konularını nereden aldığını, bu konularla bizi etkileyip duygulandırmanın nasıl üstesinden geldiğini, ruhumuzda uyanabileceğine belki hiç ihtimal vermediğimiz heyecanların içimizde doğmasını nasıl sağladığını bilmek tutkusuyla hep yanıp tutuşmuşuzdur. Sanatçının kendisine sorduğumuzda bize bir cevap bulup veremeyişi ya da verdiği cevabın yetersizliği, bu yoldaki merakımızı daha da güçlendirmiş, konu seçimini belirleyen koşulları çok iyi tanımamızın, sanatsal yaratıştaki özün derinliklerine enikonu girmemizin bizleri sanatçı yapmada hiçbir rol oynamayacağını bilmemizde, duyduğumuz merakı asla azaltmamıştır.

Ama hiç değilse kendimizde ya da bizim gibi başkalarında sanatsal yaratışa şu ya da bu yoldan akraba bir diğer etkinlik ele geçirebilsek, böyle bir etkinlik üzerinde

---

<sup>1</sup> Kevser Türkoğlu <http://www.omu.edu.tr/akad/enst/sbe/tezy.htm>

**Bugünün sanatçısı ise;** akılsal, mantıksal kuralları bir yana iterek olmayanı aramak yerine, olanı değiştirmeden, olduğu gibi güzel ve çirkin yanlarıyla vermeye çalışır. Bütün iyilik ve kötülükleri açıklar, hatta toplumsal değerler olan din, ahlak ve kanunları da en doğal ve en açık şekliyle vermeye çalışır. Günümüz sanatında, eski sanatların özgür olmayan, süse önem veren anlayışına karşı bir tepki doğmuştur.

Çağımız sanatçısının amacı bize içgüdülerimize dayanarak, kendi benliğimizi buldurmak ve üstün nitelikleri oldukları gibi göstermektir. Bu sanata biz, varoluşçuluk diyoruz. İnsanın her türlü duygularını gurur, bencillik, çekişme, sıkılma vs. açıklığa kavuşturur. Olayların içyüzünü açığa çıkarır. O güzellik aramaz, beğendirmek ya da aldatmak da istemez. Onun amacı, yalan ve gerçeği, mutluluk ve mutsuzluğu, acı ve sevinci bir bütün içinde birbiri ile kaynaştırarak biçimlendirmektir. Biz modern bir resme baktığımız zaman, gerçek nesnelere görüntülerine benzemeyen biçimler görürüz. Aslında o biçimler, sanatçının doğaya bakarken içinde bulunduğu ruhsal durumun yarattığı biçimlerdir. İnsan varlığını görmeye hiç görmeye hiç alışmadığı ya da varlığına hiç dikkat bile etmediği, görmeye alışmış olduğu nesnelere görüntülerini canlandırarak orjinallik göstermektedir. Amacı, insanı şaşırtmak ve düşündürmektir. Eski sanatçılar olayları yabancı bir gözle değerlendirirken, yeni sanatçılar gerçeği içinden izleyerek, gerçekle beraber yaşamının gerekliliğine inanırlar.

Her sanatçı içinde yaşadığı toplumsal koşullarda, bireysel yaratılışının ve aldığı kültürün etkisindedir. Bu etkiler, onun yaşam ve güzellik anlayışını biçimlendirmektedir. Sanatçıların çoğu her türlü dış baskıya kapılmadan, özgür bir ruhla çalışmak isterler. Ancak bazıları toplumun isteği doğrultusunda çalışırken, bazıları da her türlü amacı bir yana bırakarak her sanatçı içinde yaşadığı toplumsal koşullarda, bireysel yaratılışının ve aldığı kültürün etkisindedir. Bu etkiler,, soyut sanat yapıtları üretirler. Sanatın amacı yine sanattır ilkesi, bu tür sanatçıların en güçlü dayanağı olmuştur.

Güzel sanatların her türünde bağımsızlık ve özgünlük adına ortaya çıkmış olan soyut sanat, ilke ve çocuğumsu hayalleri çeşitli sembollerle birleştirerek oluşturmaktadır. Ortaya çıkan yapıtları anlayıp, değerlendirebilmek için ne denli

çaba harcahırsa harcansın, onları kavramak ve anlamak mümkün değildir. Bu tür yapıtlar, izleyenin zekasına göre başka başka değerlendirildiğinden, özgür ve bireysel zevklere hizmet etmektedir. Bu sanatın kuralı ve yöntemi olmadığı gibi, zoru kolay, kolayı da zor göstermeye çalışır. Klasik güzellik anlayışı ve geleneksel teknikleri bir tarafa atmıştır.

Soyut sanat, ruhsal bir bunalımı biçimlendirir. Şiirde tekrarlamaları, tiyatrodaki ukalalığı, müzikte tutku çılgınlıklarını, heykelde çarpık organlı yaratıkları, resimde de renk ve çizgi ile süslemeyi belirtmeye çalışmaktadır. Bilim ve tekniğin getirdiği yaşam sonunda, insanlar fazla düşünmeye ve üzülmeye hatta dinlenmeye vakit bulamamışlardır. Yaşamda her şey çabukluk ve pratiklik kazanmıştır. Sanatçılar da bu durum karşısında, ancak estetik kültür almış olanların kavrayabilecekleri bir ustalığı seçmekte kendileri için yarar bularak soyut sanatı yaratmışlardır.<sup>53</sup>

### 2.3. SANATSAL YARATMA VE PSİKİYATRİ

Sanat ve psikiyatri ilişkisi uzun yıllardır sanatçı - yazar çevrelerinin ilgisini çekmiştir. Her iki tarafın da birbirlerine bakışında çeşitli önyargı ve yanlış anlamalar vardır. Psikiyatride en çok eleştiri, bilinçdışı malzemeyi çok önemseyen ve çok kullanan kesimden gelmektedir. Onlar, psikiyatrinin, özellikle psikanalizin sanatçıları ( tabii kendilerini ) hasta ve yapıtlarını da ruhsal patoloji ürünleri olarak gördüğünü düşünmektedirler. Aslında gerçek bir sanatçı, yapıtına kimin nasıl, ne diye baktığını önemsemeyebilir. Onu değerlendirmek, eleştirmek, kategorize etmek başkalarının işidir ve istedikleri gibi yorumlayabilirler. Ama çoğu zaman değerlendiriciler ile sanatçılar arasında bu nedenle çeşitli sorunlar yaşanabilmektedir. Sanatçı, psikiyatristi de bir eleştirmen; bilinçaltından bilince, her yönünü, gizini görebilen biri olarak görmektedir. Tabii Freud' un yazdıklarının çoğu yabana atılmasa da, bir fantaziden yola çıkarak Leonardo da Vinci hakkında yazdıklarını<sup>54</sup> gören sanatçıların ürküntü duymaması da olanaksızdır. Freud' un çok önemli şeyler söylediği ortadadır. Ayrıca dayanakları da gözönüne alındığında yazdıklarının çoğuna katılmamak olanaksızdır. Ama oldukça abartılı yorumlarının olduğunu da kabul etmek zorundayız. Akbaba ile ilgili bir çocukluk anısından yola çıkarak

<sup>53</sup> Sevilay Emirza, *lisans Tezi*, 2001, s.8-9

<sup>54</sup> Sigmund Freud, *a.g.e.*, s.21

böylesine sonuçlar çıkarmak, oldukça abartılı bir yorumdur. Leonardo 'nun bebekken akbabanın kuyruğuyla ağzını açıp kuyruğunu birkaç kez dudaklarına değdirdiğine ilişkin anısı, onun cinsel sapması olduğu sonucunu doğurmaktadır.<sup>55</sup>

Tabii Freud'un, arada çok önemli yaşam olaylarının ayrıntılarını inceleyerek çeşitli retrospektif veriler elde ettiğini de kabul etmek zorundayız. Benzer yorumlar Dostoyevski için de geçerlidir. Ama Freud'un bu konulara ne büyük enerji yatırdığını da görmezlikten gelemeyiz.

İnsanlar eski zamanlardan beri yaratıcılık ve ruhsal hastalık veya deha ve delilik arasında bir ilişki olup olmadığını merak etmişlerdir. Ondokuzuncu yüzyılda Lombrosso'nun etkisiyle deha, ailede kalıtsal olarak geçen bir hastalık gibi değerlendirilmiştir. Yirminci yüzyılda da yaratıcı kişilerin birinci derece akrabaları incelenerek bu ilişki desteklenmiştir. Çağdaş yazarların çarpıcı sayıda çok intihar etmeleri bu ilişkiye ilginin yenilenmesine yol açmıştır. Bu ilgiye karşın hemen hemen tüm çalışmalar yöntemsel eksiklikler taşımaktadır. Çoğu çalışma birincil olarak kişisel görüşme yerine başka veri kaynaklarına dayanmıştır.<sup>56 57</sup> Bu da doğal olarak çalışma sonuçlarının güvenilirliğini tartışılır kılmıştır. Zaten güncel çalışmaların çoğu yaratma sürecine ilişkin olmaktan çok yaratıcı-sanatçılar üzerine yapılan istatistiksel hesaplamaları içermektedir. Zamanın ruhunun buna elverişli olduğu açıktır. Çalışmaları yapanların çoğu da dinamik süreçlerle ilgili olmayan biyolojik eğilimli kişilerdir.

Amerika'da yapılan bir araştırma şu sonuçları ortaya koyuyor: yaratıcı işlerle uğraşanlar arasında depresyon oranı toplum geneline göre 8-10 kat daha fazla... Bu kişiler arasındaki intihar oranı ise 13 kat daha fazla... sanatçıların yüzde 75'nin hayatlarının bir döneminde psikolojik tedavi gördüğü de bir başka sonuç. Yani yaratıcılıkla ruhsal bozukluk arasında bir şekilde bağlantı var gibi...ama nasıl?

<sup>55</sup> A. Storr, *Yaratma Dürtüsü*, İ.b, Yayınevi Yayıncılık, İst., 1992

<sup>56</sup> N C Andreasen, *Creativity and Mental Illness, Prevalence Rates in Writers and Their First-Degree Relatives*. *Am J Psychiatry* 1987; 144: 1288-1292

<sup>57</sup> A Rothenberg, *Creativity and Mental Illness ( Letters to the Editor)*. *Am j Psychiatry* 1995; 152: 815-816.

• Aşık olup da şair olmayan, yahut aşk "travması"yla malûl olup da bir anda şairane "yaratıcılığı" depreşmeyen var mı?.. Bugün bu satırları rahatça okumanızı sağlayan tepenizdeki o ampulün yaratıcısının iflah olmaz bir hiperaktif olduğunu biliyor muydunuz? Onun adı Thomas Edison'du. En sıradan bir hesabı yapması bile bazen saatler alabiliyordu. Çünkü hiçbir şey üzerinde konsantre olamıyor, basit hesaba bile bütün dikkatini veremiyordu. Ama insanoğlunun yaşamını kökten değiştiren ışığın yaratıcısı o olmuştu.

Edison sadece kaşif değildi. O aynı zamanda öğretmendi. Üniversitede ders veriyordu. Aslında "vermeye çalışıyordu" demek daha doğru olur, çünkü zamanın tanıklarının ifadesiyle, derse bir konudan, örneğin negatif elektrikten başlıyor, Fransız Ginesi'ndeki yerlilerin neden renk körü olduğundan çıkıyordu. Bir başka deyişle, güpegündüz rüyalar görüyordu Edison aslında... ve Leonardo Da Vinci de aynı sorunu taşıyordu. O da bir hiperaktif. 67 yıllık yaşamında sadece 17 resim yapmıştı. Üstelik bunların bir bölümünü de tamamlayamamıştı. Kendi deyişle, bir işe başlamışken onu bitirmeden başka bir işe başlıyordu. Çok işe el atar, ama; daha elini attığı an aklı başka bir işe kayar, tabii hiç birini bitiremezdi. Ama o da tıpkı Edison gibi yaratıcılığın şahikasıydı.<sup>58</sup>

#### a) Yaratma Sürecinde Psikoanalitik Yaklaşım

Freud, yaratıcılığı, topluma zara verecek "libido" enerjisine karşı genç yaşta bilinç altında yer alan çatışmalarına, bir savunma olarak görmektedir. O'na göre ruhsal hastalıklar ve yaratıcılık aynı kökenden çıkmaktadır. Oysa Mac Kinnon'un yaratıcı mimarlar üzerinde yaptığı çalışmalarda, yaratıcı mimarların; daha az yaratıcı mimarlara göre, daha az nevroz belirtileri gösterdiklerini saptamış. Yazarlarda "uyumsuzluk" (MMPI: Minnesota Personality İntervey, ( Kişiliğin türlü özelliklerini değerlendirmek için geliştirilmiş 550 soruluk bir ölçek.) eğilimlerini ölçen Baron da, yaratıcı olmayan yazarlara göre yaratıcılarda, daha yüksek bir ego gücü bulmuştur.

Freud'a göre yaratıcı kişi, doyuma erişmemiş bilinçaltı enerjilerine bir çıkış yolu bulmak için kısmen gerçek dünyadan bir düşleme sığınmaktadır. O'na

<sup>58</sup> Organorama, Şubat 2003, Uyku Dosyası

göre,yaratıcılığın,anlamının bir parçası,çocuklukta başlamış olan “uyumun” bir devamıdır. O’na göre,yaratıcı kişi “yüceltme” savunmasını kullanarak tepilerinden yararlanır ve bu savunma,yaratıcılığı ruhsal bozukluklardan ayırmaktadır.<sup>59</sup> Psikoanalitik yorumlar Freud’un görüşünden uzaklaşarak ele alınmış fakat eleştiriler psikoanalizin getirdiği yenilik ve düzeltmeler ihmal edilmiştir.

Yaratıcı sürecin ilk aşamasının esinlenme ve bilinçaltı olduğu kabul görmektedir. Yaratıcı süreç bir düş,düşlem ya da derin düşünceye dalmada,herhangi bir yerde ve zamanda ortaya çıkabilmektedir. İkinci aşama; simgecilik ve bilinç öncesidir. Yaratıcı süreç için de simgeye dönüştürme kaçınılmaz bir koşul olmaktadır. Ancak, süreç içinde bilinçaltının rolüne bağlı olmaktadır. Bazı bilim adamlarına göre de bilinç altı yaratıcılığın kökeni olmaktadır. Simgeyi biçimsel kılmak, sanatçı için diğer insanlara sunma ve seslenmede zorlu olmaktadır.”insanın gereksinme nedeni,fiziksel yaşamda tam doyuma erişmemesinden ileri gelir,sanatçı ne kadar çok doyuma gider ve nesnelere ilişki kurarsa,kendini simgesel bir biçimde yaratmaya,o kadar gereksinim duyar”.<sup>60</sup> Aynı zamanda;gerçeği algılamak için araç olmaktadır. Daha sonraları ise bilinçaltı anılarının ego tarafından akılcı bir denetimle çözüldüğü düşüncesi geliştirilmiştir. Bilinçaltı egonun kontrolünde yaratıcı verime ulaşmaktadır.<sup>61</sup> Psikoanalitik araştırmaları genelde birleştikleri nokta yaratıcılığın bilinçaltı zenginliği ile yakın ilişkisi olmaktadır. Bu kaynağı biçimsele ulaşmak için kullanırken ortaya çıkan kendi kimliği değil,biçim dili olarak “kendi kimliğini kaybederek ortaya koyduğu nesnelere olmaktadır.”<sup>62</sup>

Sanatçıların psikanalizden geçmeleri konusunda da çeşitli düşünceler vardır. Bazı yazarlara göre “gerçek sanatsal itinin varlığı durumunda, analiz yoluyla sağlanan daha büyük özgürlük sayesinde sanatsal kapasite artmış, ama sanatçı olma arzusunda salt nevrotik ve sanatla ilgisiz güdülerin etken olduğu durumlarda, psikanaliz durumu aydınlatmıştır.”<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Halide S. Yavuz, *Yaratıcılık*, Boğaziçi Ün. İktisadi ve İdari Bilim. Fak. Boğaziçi Ün. Matbaası, İst. 1989, s.53-54

<sup>60</sup> Halide S. Yavuz, a.g.e., s.56

<sup>61</sup> Halide S. Yavuz, a.g.e., s.57-58

<sup>62</sup> Halide S. Yavuz, a.g.e., s.61

<sup>63</sup> Kohut H, *Kendiliğin Çözümlemesi*. 1. b., İst., Metis Yay., 1998.



Açıkçası bu ayrımın çok kolay yapılabileceğini kabul etmek zordur. İlk yapıtlarında çok yetersiz görünen bazı şair- yazarların zamanla; çok yıllar sonra , iyi bir gelişim ve değişimle oldukça düzeyli yapıtlar verebildiği görülmektedir. Öte yandan zamana gereksinimi olmayan, üst düzey yetenek taşıyan bazı genç insanlarınsa hemen düzeyli ürünler verebildikleri bilinmektedir.

Çok iyi bir başlangıç yapıp daha sonra gelişme gösteremeyen, çeşitli nedenlerle ketlenerek ortalama bir düzey tutturan sanatçılar da olabilmektedir. Bu kişilerde bazen ruhsal sağlık sorunları ortaya çıkabilmekte ve gelişmelerini engelleyebilmektedir. Tabii böylesi kişilerde psikanalizin ketlenmeyi ortadan kaldıracı, yaratıcılığı artırıcı etkisinin olabileceği söylenebilir.<sup>64</sup>

### 2.3.1. SANATSAL YARATIMDA, ÖZGÜRLÜK

Özgürlük tin'in en üst varoluş biçimidir. Öznel olanın en üst düzeyde kendi içinde kavrayıp ele geçirdiği ve kendi içinde sakladığı şeydir. Öznel olan insanın öznel yapısı ile nesnel olan arasında karşıtlık vardır. Özgürlük evrensel ve özerk olan her şeyin alanıdır. Bir yandan evren yasaları, hukuk, iyi ve gerçek diğer yanda insanın eğilimleri, duyguları, tutkuları, somut insan yüreği içindeki her şeye yer vermek gerekmektedir. Yani özgürlük akıl verileri için maddi veriler için durum tam tersinedir.

Tarihsel gelişme süreci içinde insanlar ve toplumlar hep özgürlükleri için mücadele etmişlerdir. Ancak tek bir bireyin bencil egemenliği altında yaşanan dönemlerde, herkes birbiriyle mücadele içinde olduğu için, başkasının özgürlüğüne uzanmak tutkusu yüzünden, kendi özgürlüğünden olmuş, onu bir başkasına kaptırmıştır. Bütün bu mücadelelerin sonunda insanlar kendi özgürlüklerinin dokunulmazlığını, başkalarının özgürlüğüne gösterilen saygıda bulmuşlardır. Bu gelişim insanların olgunlaşmaya başladığını gösterir. İnsan bilme ve isteme yolu ile, bilgiler ve eylemler aracılığı ile ruh düzeyindeki özgürlüğü ve tatmini arar. Bilgisiz kimse özgür değildir. Bilgilenme süreci ile özgürlük doğru orantılıdır. Çünkü o

<sup>64</sup> A Storr, *Yaratma Dürtüsü*, 1. b., İst.,. Yayınevi Yayıncılık, 1992.

kendinden üstün gördüğü yabancı bir dünyaya bağlanır, ona bağımlı olur, bu dünyayı kendine uyduramaz, giderek yabancılaşır. Düşünce ve tasarımla dünyayı kendine mal etmek için özgürlüğe karşıt olan bu durumu aşmaya çalışır. İnsanın özünü bilinç ve özgürlük oluşturduğuna göre, bunların gelişmesini tarihsel süreç içinde bulacağız. Tarihe baktığımız zaman özgürlüğün en ileri, en gelişmiş zorunluluk olduğunu kavrayabiliriz. Özgürlük bilinçlilik olduğuna göre, bilincin kendi özü neyse salt onu istemesidir. Bilgi edinme sürecine bağlıdır. Doğanın en üstün yaratığı olan insan, doğa kanunları hakkında bilgi edinmeye başladıktan sonra özgürlük ve egemenlik bakımından bazı üstünlükler sağlayabilmiştir. Evren içinde çok küçük bir varlık olmasına karşın, kendini doğadan üstün sanmış, hayal gücünün yarattığı sonsuz güzelliklere sığınarak, sanatsal faaliyetlerde bulunmuştur. Böylece yaratıcılığın yardımı ile hem ölümlü olmanın acısını gidermeye çalışmış, hem de çeşitli ülküler ve prensipler ortaya koymuştur. Bu değişiklikler sanatın konusunda, sanatçının savunduğu fikirde, dil ve biçim özelliklerinde görülmüştür. Bir tutkunun baskısı altında yeni yapıtlar verilmiştir. Bu yaratıcı tutku, sanatçıdaki özgürlük bilincidir. Estetik yargı üç şeyi kabul etmek olur. Yaratıcının özgürlüğü, yaratıcı ile karşısındaki nesnenin ilişki kurduğu kendi özgürlüğü üçüncüsü de aynı koşullarda başkalarının da aynı özgürlüğe sahip olması gerekliliği. Bundan dolayı estetik ortamda oluşan bir yapıt, bir özgürlüğün, bir başka özgürlüğe seslenişi estetik beğenide, nesne karşısında özgürlüğün uyanması, bilince varmasıdır. Bir sanat yapıtında öznel ve psikolojik durumlar sanatçıya, toplumsal durumlar dış dünyaya aittir. Sanatçı da kendi özgürlüğünü tanıyarak bir başkasının özgürlüğüne başvuran adamdır.

Sanat insanın mutluluğunu özgürlükte aradığı için, bizleri eğlendirip, oyaladığı gibi, gereksinmelerimizi yok eder, acılarımızı da hafifletir. Bütün insanlardan daha önce sanatçılar özgürlüklerini ararlar. Doğa ve toplum kuralları, din dogmaları ve bilimsel gerçekler insanı nedenli çevrelerse çevrelesin, insan kendi inançlarına uygun bir özgürlük tutkusundan hiçbir zaman kurtulamaz. Bazı dönemlerde sanatçı, baştaki yöneticilerin ideolojisini ve değerlerini görünüşte de olsa ayakta tutmaktadır. Ancak sanatçı olarak onları aşar. Çünkü yaptığı insan özgürlüğüne sürekli bir sesleniştir. Sanatçı kadar hiç kimse özgürlüğün mutluluğuna ermemiştir. Bilim adamı da

özgürlüğü teorilerle gerçekleştirip yaymaya çalışır, ancak sanatçı hayalgücünün yardımıyla, bu konuda bilim adamını geride bırakır.

Bazı düşünürlerde sanatçıyı her türlü bağlardan kurtulmuş sayarlar. Oysa sanatçıda kendi güzellik anlayışına ve bazı toplumsal ükûlere bağımlıdır. Bir takım kural ve yöntemlerle iç dünyasını sınırlayabilir.

Eski sanatçılar yapay kurallara bağlı oldukları için, akıl, duygu ve hayalgüçleri sınırlandırılmıştır. Çağımızın sanatçıları ise özgür insanlar karşısında, özgürce yaşamadıkça hiçbir şey yaratılamayacağı, düşüncesinden hareket ederek, insanlık bilinçlerindeki özgürlüğü hissettirmek için, hiç çekinmeden kuralları çiğnemişlerdir. Kuralsız, ilkesiz, plansız bir sanat anlayışı bütün sanat türlerinde yerleşmiştir. Bunda demokrasi yönetiminin kişilere verdiği özgürlüklerin payı büyüktür. Eski dönemlerde görülen yapıtlarda, belirli bir zümrenin yapay ve kurallara bağlı duyguları artık bütün önemini yitirmiş olup, eskiden ayıp, günah, çirkin sayılan konular günümüzde, sanatçının dilediği şekilde hiç çekinmeden biçimlendirilmektedir. Sanat önceleri salt biçim bakımından özgürlük ararken, bugünün çağdaş estetiğinde anlam, konu ve ruh bakımından da özgürlük aranmaktadır. Toplumlar sürekli değişim içinde olduğuna göre, değişen yeni toplumun özgürlük anlayışı da yeni değerlere göre belirlenir, yani özgürlükler de değişkendir. Ancak insan için doğada ve toplumda sınırsız özgürlük hiçbir dönemde olmamıştır, olmayacaktır.yukarıda da belirttiğimiz gibi, kişilerin özgürlükleri birbirlerine bağımlıdır. Romantik besteci Richard Wagner “ Eski çağlardan beri sanat hiçbir zaman özgür bir toplumun kendini özgürce anlatımı olmamıştır” diye yazmıştır. Sanat dinin uşağıdır. Yöneticilerin konusu ve para babalarının kurbanı olmuştur.

### 2.3.2 SANATSAL YARATIMDA, CESARET (Rollo May- Yaratma Cesareti)

Sanatın önceden davranma özelliğinin bir başka nedeni, sanatçıları psikolojik yapılarıyla ilgilidir. Roll May, 'Yaratma Cesareti' adlı yapıtında sanatçının cesaretinden ve toplumdan soyutlanmışlığından bahseder. Toplumcu gerçekçi sanatçılarda bile toplumun yaygın davranışlarından, kavrayışlarından ayrılan yanlar vardır ki bu şekilde sanatçı mutlak yalnızlığın içinde farkındalığını arttırır. Bir insan olarak neye ihtiyaç duyduğunu, ne tür eksikleri olduğunu ve nasıl doyuma ulaşacağını düşünür, bu süreç sanatçının kendisini keşfederken diğer insanları da keşfetmesiyle sonuçlanır ve tek bir sanat yapıtıyla onlarca yılda alınacak yol bir anda katledilebilir. Sanatçı melankoliktir, var olanla yetinmez. O, kendi kaderini belirlemek ister ve yasaları belirlenmiş bir dünyada yaşamaktan hoşnut değildir. İşte kendi belirlediği yasalarla yaşayacağı dünya onun kendi yapıtıdır ve bu yapıtı yaratmak için sonsuz bir cesarete sahiptir. Roll May yaratma cesaretini şöyle anlatır: "Bu cesaretin başlıca öz niteliği, bizim kendi varlığımız içinde onsuz kendimizi bir boşluk olarak hissedeceğimiz merkezleşmişliği gerektirmesidir. İçteki boşluk, dışla bir duygusuzluk ilişkisidir ve uzun vadede, bu duygusuzluk korkaklık olarak birikir. Bu yüzden bağlanışımızı her zaman kendi varlığımızın merkezinde temellendirmek zorundayız, yoksa hiçbir bağlanma otantik düzeye varamaz." May'in ifadesi daha önce dile getirdiğim bir düşünceyi destekler. Sanatçının mutlak yalnızlığı ve kendini keşfetmesi. Kendini keşfetmeden sanatçı, otantik olmayı başaracak ve böylece dünyaya yeni bir anlayış, yeni bir algı sunacaktır.

Gerçeküstücü Rene Magritte'in adlandırılması gerekmeyen resimleri adlandırması ve piponun altına '**bu bir pipo değildir**', yazarak bir yandan bir pipoyla pipo resmini ayırıp, ressama nedenlerin görünen gerçekliğini çarpıtma hakkını temsil ederken, diğer yandan toplumun düzenlerine karşı çıkması da konumuz bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü sanat bir karşı çıkma biçimidir aynı zamanda. Sanatçı İktidara, ideolojiye ya da toplumun aksayan değerlerine, koşullanmışlığına olan muhalefetini yapıtları yoluyla ortaya koyarak gelecekte yaşanacak dünyanın sınırlarını belirler. Bütün bunlar sanatın zamanın önünde yürüdüğünün basit örnekleridir. Bilgi , sezgi ve cesaretini yeteneğiyle birleştiren, yer ve gök arasında olup bitenleri kendince kavrayıp yepyeni bir gerçeklik boyutunda işleyen, hayal kuran ve rüya gören sanatçı içinde yaşadığı zaman elbette yetersiz kalacaktır.

### 2.3.3. SANATSAL YARATMA VE OYUN

Bazı filozoflara göre, sanatın kaynağı eğlence ve oyundur. İnsanlar zorunlu ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra amaçsız olarak, hoş giden bir takım oyun faaliyetlerinde bulunurlar. Bu tür, hem bedeni dinlendirir hem hoş gider. Bu tür faaliyetlerin bir sonraki adı, kendini süsleme ve yakın çevresini hoş gidecek, beğenilecek bir şekle getirmedir.

Shiller de, 'sanatın kaynağı oyundur' demekten ziyade gerçek estetik dünyanın oyun dünyası olduğunu, insanın sadece oyunda gerçek insan olduğunu, özgür davranmanın, hayal gücünü gerçekleştirme çabasının orada mümkün olduğunu ve bu faaliyetin sanata yakın olduğunu anlatır. Ancak başlangıçta kendiliğinden ve tamamen özgürce olan oyun faaliyetinin zamanla durulduğu, bir takım kurallara bağlandığı, iyice sembolize edildiği görülür.

Oyun kısa sürede gerek ritmik hareketleriyle gerek müzik ve giysileriyle taklidin etkisine girer. Oyun içgüdüsel taklit tarafından kontrol edilmeye başlanır. Ama oyun faaliyeti daha sonra gerek dans, müzikte gerekse plastik sanatlarda ve resimde görüldüğü gibi, diğer sanatsal çalışmaların kaynağını oluşturmuştur. B. Croce, "Sanat, oyun değilse de o türden bir faaliyettir" demektir. Çünkü sanatın özü ve amacı oyundan oldukça farklıdır. Sanat yalnız taklit etmez; değiştirir ve yaratır. Bu değiştiricilik ve yaratıcılığın arkasında o çok takdir edilen sanatçı özgürlüğü vardır.

Freud'un sanat ve yaratıcılığa ilişkin bir başka görüşü de onun çocuktaki oyun eşdeğeri olduğu görüşüdür. "Çocuk oyun oynarken ne yaparsa, yaratıcı yazar da aynısını yapar" der. Mutlu bir kişinin hiçbir zaman fantazi kurmadığı gibi bir düşünce de öne sürer. Fantaziyi doyumsuzluğun bir göstergesi olarak görür. Dolayısıyla da sanatçıları doyumsuz kişiler olarak değerlendirip yapıtları da onların doyumsuzluklarının bir telafisi, dilek doyurumu olarak kabul eder. Bu görüş bazı sanatçıların bazı yapıtları için kısmen kabul edilebilir bir düşünce olsa da bütün sanatçıları ve yapıtları kapsayabilecek bir sav olamaz. Hele büyük sanatçıların estetik düzeyi yüksek büyük yapıtlarını asla kapsayamaz. Freud, yaratıcı yazarlığı bu biçimde "fantaziden başka hiçbir şey" olarak silip atarken, estetik kavramını gözardı etmektedir. Zaten Freud'un sanata bakışındaki temel sorun da budur:

Estetikdeğerlendirmeden yoksun oluşu. Kendisinden sonraki yazarlarınsa daha yüzeysel baktıkları ve estetik kaygı taşımadıkları kabul edilmektedir.<sup>65</sup>

Bu noktada D.W.Winnicott şunları belirtmektedir: Psikanaliz yaratıcılık konusuyla uğraştığında ana temayı büyük ölçüde gözden kaybetmiştir. Analitik yazar muhtemelen yaratıcı sanatlar alanındaki önde gelen bir kişiliği ele almış, birincil denebilecek her şeyi göz ardı edip ikincil ve üçüncül gözlemler yapmaya çalışmıştır. Leonardo da Vinci'yi ele alıp yapıtlarıyla bebekliğinde geçmiş bazı olaylar arasındaki ilişki hakkında çok önemli ve ilginç yorumlarda bulunmak mümkündür. Yapıtlarındaki temalarla eşcinsel eğilimini iç içe geçirerek bir sürü şey yapılabilir. Ama büyük şahsiyetlere dair incelemelerde bu tür şeyler üzerinde durmak, yaratıcılık düşüncesinin merkezindeki temayı es geçmek demektir. Bu tür incelemelerin sanatçıları ve genel olarak tüm yaratıcı insanları sinirlendirmesi kaçınılmazdır. Ana temanın, yani yaratıcı itkinin kendisinin etrafından dolaşmaktadır.<sup>66</sup>

Öte yandan psikiyatri günlük uygulamasında bazı kişilerde çok özgün düşünce ve yaratı tasarımları gözlenebilmekte ancak onlar bu tasarımlarını bir sanat yapıtı olarak dışa vuramamaktadırlar. "Sözgelimi şizofrenler çoğu kez özgün bir görüye sahiptirler. Dünyadan kısmen uzaklaşmış olmaları ve töresel etkilere karşı duyarsız olmaları nedeniyle dünyaya öylesine olağandışı bir açıdan bakarlar ki, insan keşke bu görüşlerini bir sanat yapıtına dönüştürselerdi diye düşünür. Oysa bunu başarabilen pek yoktur. Hatta eğer bunu başarabilseler belki de şizofren olmazlardı; bunun nedeni bir bakıma yaratma etkinliğinin kişiyi akıl bozukluğundan koruyabilmesi bir bakıma da sanatsal etkinlikte bulunmak ya da özgün bir düşünceyi algılanabilir bir biçime aktarmak için gerekli becerilerin kazanılmasının " güçlü bir ego ", yani birçok şizofrenin yoksun bulunduğu aktif girişimci kişilik özelliği gerektirmesidir."<sup>67</sup>

Bu sözler, Sait Faik 'in "Yazmasam deli olacaktım" sözlerini anımsatıyor. Gerçekten de sanatsal etkinliğin hem ruhsal bozukluklardan koruyucu hem de ruh sağlığı bozulmuş kişilerin tedavileri sırasında yardımcı etkisinin olduğu bilinmektedir.

<sup>65</sup> A. Storr, a.g.e., s.46.

<sup>66</sup> D W Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, 1.b. İst., Metis Yayınları, 1998, s. 88-110.

<sup>67</sup> A. Storr, a.g.e., s.48.



Freud, yaratıcılığı, bilinçdışı uyarılmalar ve çatışmaların yüceltilmesi (sublimasyon) olarak görmüştür. Anal dönem saplantısı olan; ebeveynleri tarafından katı tuvalet eğitimi verilen çocuk dışkıyla oynama vb. yerine, erişkinliğinde çamurdan seramik, heykel yapan bir sanatçı olmaktadır.<sup>68</sup>

Tabii bu görüşe çeşitli karşı çıkışlar olmaktadır: Bütün anal kişilik özellikleri olan insanlar neden heykelci ya da seramikçi değiller ? vb. sorular uzayıp gitmektedir.<sup>69</sup>

Saldırganlık güdüleriyle dolu çocuk bu saldırganlığın engellenmesi veya benzer nedenlerle, bu içgüdüstünü, toplumun benimseyeceği, onaylayacağı, dahası alkışlayacağı bir konuma yöneltmekte ve çok iyi bir boksör olmaktadır. Bu ve buna benzer birçok varsayım vardır. Öte yandan bunun genelleme olduğu ve her sanatçı ya da sporcuysu kapsayamayacağı söylenebilir. Ayrıca, bir düşsel anıdan, fantaziden yola çıkarak<sup>70</sup> bir sanatçıya ilişkin bu kadar çok şey söylemek de oldukça abartılı sayılabilir.

Yaratıcılık konusunda önemli çalışmaları olan O.Rank'a göre sanat, gerçekliğin hem ifadesi hem de inkârı olarak, çocuk oyununa benzer. Oyun da, ilksel travmayı, ciddi olmayışın bilincinde olarak, değersizleştirmek isteğiyle oynanır. Mizah ise, benin kendi bilinçdışına uyguladığı bastırmayı aşmanın en yüksek basamağıdır.<sup>71</sup>

Yaratıcılıkla ilgili bir başka katkı da Melanie Klein'dan (1957) gelir. Bu katkı, Klein'ın saldırgan itkilerin ve yıkıcı fantezilerin bebeğin hayatının çok erken dönemlerinde ortaya çıktığını farketmiş olmasının ürünüdür. Klein bebeğin yıkıcılığı düşüncesini ortaya atıp gereğince vurgulamakla kalmaz, bir sağlık belirtisi olarak erotik ve yıkıcı itkilerin kaynaşmışlığı düşüncesini de yeni ve hayati önemde bir mesele haline getirir. Klein'ın önermesi onarım ve tazmin kavramını da içerir. Ama

<sup>68</sup> R jr Colp , **Psychiatry and the Creative Process. Comprehensive Textbook of Psychiatry**'de. ( Eds. HI Kaplan, AM Freedman, BJ Sadock ) III. Cilt. 3. Baskı. Williams and Wilkins Comp. Baltimore, 1980, 3112-21.

<sup>69</sup> A Storr , **a.g.e.**, s.32.

<sup>70</sup> S Freud, **a.g.e.**, s.22.

<sup>71</sup> O Rank, **Doğum Travması**, 1. b. İst. , Metis Yayınları,2001, s. 142.

bence Klein'in önemli çalışması bizi yaratıcılığın kendisine götürecektir şeyler söylemez, bu yüzden de pekala esas meseleyi daha da belirsizleştirme yönünde bir etki yaratabilir. Yine de suçluluk duygusunun merkezi konumuyla ilgili çalışması bizim açımızdan önemlidir.<sup>72</sup>

#### 2.3.4. SANATSAL YARATMADA, DÜŞÜNÜŞ

Arieti düşünüşü üç kategoriye ayırır; birincil süreç; ki irrasyoneldir ve temel olarak bilinçdışıdır ; ikincil süreç ; rasyonel ve günlük normal bilinçli yaşamın bir parçasıdır, üçüncül (tersiyer) süreç ise birincil ve ikincil sürecin birlikte olduğu , bütünsel birleşimin (majik sentezin) olduğu , yeni şeylerin yaratıldığı süreçtir. Yani yaratıcı eylemin olduğu, ortaya bir estetik yapının çıkartıldığı düşünsel kategoridir.<sup>73</sup>

Bir bakıma birincil süreç düşüncesinden doğan bilinçdışı imgeler, düşüncüler, duyular ikincil süreçle etkileşime girmekte ve sanatsal yaratılarda üçüncül süreç işleminden geçerek sanatsal yaratı oluşmaktadır.

Ruhsal hastalıklarda ( psikozlarda ), bilinçdışının ham malzemesi ( yani birincil süreç düşünce ürünleri) olduğu gibi ortaya dökülmekte, irrasyonel bir yığın olarak; sanatsal bir düzeye ulaşmamış bir nesne olarak kalmaktadır.<sup>74</sup> Oysa sanatçının yaratıcı işlevinde bütün bu süreçler etkileşime girmekte ve ortaya estetik bir ürün çıkmaktadır.

Yaratıcılık süreci kişiden kişiye, bir disiplinden bir başka disipline ( şiir-resim gibi ), yaratıcılık yaşantısının kendisi aynı kişide farklı zamanlarda farklı bir süreç olarak ortaya çıkabilmektedir. Bugün yaratıcılığın çok çeşitli, yüzeysel belirtileri hakkında daha fazla bilgi toplanmış bulunmaktadır.<sup>75</sup> Ama derinlikli olarak neler yaşanıyor, nasıl bir süreçten geçiliyor, pek fazla bilinmemektedir.

Ego psikolojisi kuramına göre, id'in ( içtepeler, dürtüler alanının; bilinçdışının) tipik işlev biçimi birincil süreç, egonun tipik işlev biçimi ise ikincil süreç olarak

<sup>72</sup> Winnicott, a.g.e., s.88-110.

<sup>73</sup> R ir Colp, a.g.e., s.3113-21.

<sup>74</sup> S Velioglu, Akıl Hastası ve Sanatçı. 1.b., İst. Yaşam Yayınları, 1978.

<sup>75</sup> R jr Colp, a.g.e., s.3112-21.

nitelendirilir. Birincil süreçler, içtepilere, içgüdülere ya da isteklere bağlıdır ve haz ilkesine göre işlev görürler. Gerçeklik ilkesine bağlı değildirler, düşlerde, fantezilerdeki gibi yer ve zaman kategorilerine bağlı olmayan, mantık dışı, karmaşık bir işleyişleri vardır.

Güncel yaşantıda espriler, şakalar sırasında ikincil süreç bir süre için askıya alınmakta ve birincil süreç baskın duruma geçmektedir. Aynı şey yaratma edimi sırasında da olaylanmaktadır. Sanatçı, yaratma sürecinde bilinçdışının imgeleri, simgeleri, metaforlarını kullanmak amacıyla benzer biçimde birincil süreçten yararlanır. Bu bir yaratıcı ego gerilemesidir ama yaratıcı kişi, iyi bütünlenmiş egosuyla hiç tehlikesizce bu yaratıcı gerileme ile uğraşabilir.

Tabii yeterince iyi bütünlenmemiş egosu olan kişilerin de sanatsal yaratma amacıyla uğraşacakları ve psikoza girebilecekleri de belirtilmelidir. Bu kişilerin psikotik atak sırasında ortaya koydukları ürünlerin estetik açıdan yetersiz ve bütünlenememiş ürünler olması kaçınılmazdır. Ancak atak dışında oluşturdukları yapıtların yine yeniden sanatsal yapıt düzeyine ulaşmaları da beklenebilir. Ama sanatsal yaratıyla hiç ilgisi olmayan ürünler ortaya koyan psikozlu kişilerin varlığı da bir gerçektir. Ruhsal hastalığı olan kişilerin belirtileri de bir yaratı ürünüdür ama estetik boyuttan yoksun bir negatif yaratı söz konusudur. Gerçek yaratma, birincil süreçlerin ikincil süreçler tarafından sadece gereç olarak kullanıldığı ve ikincil süreçlerin de yüceltmeyle ( süblimasyon) objektifleşmiş geist kategorisinde biçimlendiği yerde vardır. Saçma ( absürd, unreal ) alanda ortaya çıkarılan ürünlerin gerçek sanat yapıtı (objektifleşmiş geist) olmaları söz konusu olamaz. Gerçeküstü alanda ya da üst gerçekçilik de denilen alanda ise ortaya çıkarılan yapıtlar estetik değer taşıyan ürünlerdir. Bunlar da düz gerçeğin dışında ( irreal ) özellikler göstermekle birlikte estetik bütünlüğe ulaşmış yaratılardır.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> S Velioğlu, a.g.e., s.51

### 2.3.5. SANATSAL YARATMA VE EGO

Psikodinamik açıdan, yaratma süreçleri ve mekanizmaları yeteri kadar açıklığa kavuşmuş değildir. Bu alanda yeni araştırmalara gereksinim vardır. Yalnız, egonun sentez işlevinin yaratmada rol oynadığını söyleyebiliriz. Çünkü egonun sentez işlevi birbirine karşıt tutumları, değerleri, duygu ve davranışları ve ben-temsillerini bütünlendirmeyi ve uzlaştırmayı içerir. Çatışma halindeki düşünceleri yatıştırır ve yaratma sürecine güç verir.<sup>77</sup>

E.Jacobson'a göre Kriss (1952) yaratıcı kişilerin egolarının idlerine doğru gittiği ve tekrar döndüğünü; bunun idin ego hizmetinde kullanımı olduğunu çok güzel tanımlamıştır. Kriss, yaratıcı kişilerin yüceltme (sublimasyon) kapasitelerinin özel bir yetenek olduğunu, idin en derindeki enerjisinden türlü yollarla psişik enerji emebildikleri ve bunu da doğrudan yaratıcı etkinlik kanalına yönelttiklerini belirtmiştir.<sup>78</sup> Jacobson şunları söylemektedir: İnanıyorum ki bu yeti, böylesi kişilerde özel bir enerji akışkanlığı ve elastisite (esneklik) yeteneği gerektirmektedir ki, bu hızlı dürtü dönüştürme, birleştirme ve nötralize etmeye izin vermektedir. Bu dürtü elastikliği, yaratıcı süreç boyunca ide yaklaşma ve ondan uzaklaşma biçiminde süren hareket (fluktüasyon) kapasitesini açıklar. Bunun ötesinde, yaratıcı kişilerdeki bu enerjik elastisitenin onların oralite eğilimlerinin ön planda olmasıyla birlikte olabileceğini sanıyorum. Ayrıca onlar bir konuya yoğun enerji yatırırken dış dünyadaki başka objelere ilgisiz kalabilirler ki o da çocuktaki oraliteye benzer. Yaratma bittikten sonra yatırımını (kateksis) yine diğer nesnelere dağıtırlar. Ayrıca yaratma sürecinde dış dünyaya ilişkin unutkanlıklar vb. olurken yaratıcı eylem bittikten sonra; yaratma gerginliği ortadan kalktıktan sonra olağan yaşam biçimi ve ilgilerine dönerler.<sup>79</sup>

Freud'dan sonra psikanaliz, bilinçli ve bilinçdışı düşünceler arasındaki farklı etkileşimlere odaklanmıştır. Kris, yaratıcı işlevi "ego hizmetinde gerileme (regresyon)" olarak yorumlamıştır. Burada ego, daha ilkel işlevsel düzeylere yönelir,

<sup>77</sup> S Velioglu, a.g.e., 1978

<sup>78</sup> E Jacobson, *The Object World*. 9. baskı, International Universities Pres, Inc., Madison, 1993. 70-86

<sup>79</sup> E Jacobson, a.g.e., s.70-86.

ilkel bilinçdışı ve bilinçöncesinin (subconscious) etkilerine açık hale gelir. Kubik, yaratıcılığın başarısını bilinçöncesindeki düşüncelerin özgür olması ve bilinç-bilinçdışı tarafından engellenmemesine bağlamaktadır.<sup>80</sup>

R.May, “ego hizmetinde gerileme” kavramını yetersiz bulmaktadır. Ona göre “ego hizmetinde gerileme” kuramını desteklemekte E.Kriss’in başvurduğu eser, otobiyografisinde kendi şiir yazma yolunu anlatan önemsiz bir şairin eseridir. Şair öğle yemeğinden sonra yarım litre birasını içer ve yürüyüşe çıkar. Bu uyurgezer duygu ortamındayken şiirleri çıkar gelir. Kris, bu kuramıyla edilginlik ve alıcılığı yaratıcılık ile çakıştırır, der May. Öğle şekerlemesinde şiir yazarsanız, şiirinizi öğle şekerlemesinde okurlar diye sürdürür sözlerini. Yaratıcılığın sık sık bir gerileme fenomeni olarak görülebileceğini ve sanatçıda arkaik, çocuksu, bilinçdışı ruhsal içerikleri ortaya çıkarabileceğini de kabul eder.<sup>81</sup>

Bu anlayışa göre, yaratıcı kişi, ego kontrolünde çok daha ilkel düzeylere kadar inmekte, bilinçdışı materyeli estetik boyutlarıyla dışa vurmakta, bilince getirmektedir. Birincil süreç düşünce; imgesel, simgesel, karmaşık anlatımın egemen olduğu, sistemsiz, dağınık, anlam bütünlüğü olmayan bir durum söz konusudur. Oysa ikincil süreç düşüncesinde ise herşey düzgün, mantıklı ve anlamlı biçimde bir başka insana düşünceler iletme amacıyla oluşturulmuştur. Sanatçı bir bakıma bu yalın, düz anlatım dünyasından karmaşık simgesel, imgesel anlatım dünyasına akınlar düzenlemekte ve ele geçirdiği ganimetleri alıp ikincil sürecin anlam egemen dünyasına taşımaktadır. Bunu yaparken yol boyunca yaşanan etkileşimle birincil sürecin dağınık imgeleri biraz daha derli toplu, biraz daha anlamlı ve yalın hale gelmektedir. Tabii daha sonra da sanatçının o malzeme üzerinde bilinçli olarak çalışması, kesip biçme, yontması başlamaktadır.

<sup>80</sup> R. jr Colp, a.g.e., s.3112-21.

<sup>81</sup> Rollo May, a.g.e., s.23

### 2.3.6. CİNSELLİK

Freud ve onu izleyen bazı yazarlar, sanatsal yaratıyı gerçek, olgun cinsellik yaşayamamaya ilişkilendirmektedirler. Onlara göre sanatçılar genital dönem öncesi oral, anal ya da fallik dönemlere saplanmışlardır ve o nedenle gerçek cinselliği diğer insanlar gibi yaşayamamakta, o nedenle fantazilerle telafi etmeye çalışmaktadırlar. Başka yazarlarsa bu düşünceye karşı çıkmakta ve sanatçıların sokaktaki insanlar kadar sağlıklı, iyi cinsellikler yaşayabildiklerini, hatta karşı cins için daha da çekici olduklarını, bir doyumsuzluk yaşamalarının söz konusu olmadığını belirtmektedirler. Şair-yazar, ressam vb. sanatçıların gerçekten karşı cinsle ilişkilerinin oldukça yoğun olduğu bilinmektedir. Ancak zaman zaman çok sık eş değiştirme biçiminde işleyen ilişkilerin olduğu görülmektedir. Bunun da sanatçıların sanatlarından başka bir nesneye yoğun bağlanamamalarıyla ilişkili olabileceği bildirilmiştir. Ayrıca çok sık eş değiştiren herkesin de sanatçı olmadığı görülmektedir. Öte yandan, karşı cinsle ilişkilerin hep sorunlu olmadığı, sağlıklı bağlanmaların da olabildiği kabul edilmelidir. Yani sanatçının cinselliğe bakışı ve cinsel yaşantısı asla ölçüt olamaz.

Sanatçıların cinselliğiyle ilgili bakış çeşitli zamanlarda değişmelere uğramaktadır. Ondokuzuncu yüzyıl yaşamöyküsü yazarları geçmişteki yazarları yalın ve sadık aile babaları olarak betimlerken modern yazarlar, ister geçmişteki, ister günümüzdeki sanatçılarda eşcinsellik eğilimi bulmaya yatkındırlar.<sup>82</sup>

Değerlendirmeler de moda gibi değişmektedir. Oysa sanatçının yaratması için cinsel tercihinin şu ya da bu yönde olmasının önemi yoktur. Yaratmanın anaç bir uğraş olmasını gerekçe göstererek, sanatçılarda eşcinselliği, olması gereken ya da avantaj sağlayan bir öge olarak görmek olası değildir. Ayrıca erkek sanatçılarda kadınsı özellikler olduğu düşüncesiyle birlikte çoğu yaratıcı kadında da erkeklerin ilgi alanına ortalamadan daha fazla ilgi duyma olduğu öne sürülmüştür.<sup>83</sup> Oysa bunların ayrıntı olduğu ve asla genellenemeyeceği ortadadır. Sanatçılar arasında

<sup>82</sup> A Storr , a.g.e., 1992

<sup>83</sup> R jr Colp, a.g.e., s.3112-21.



bekârlar kadar evliler, kadınlara düşkün olanlar kadar kadın düşmanları da bulunabilmektedir.<sup>84</sup>

#### a) Beethoven ve Seks Obsesyonu

Gerçi bunu hiç itiraf etmedi, isim vermedi ama ölümünden sonra evinde bulunan 'ölümsüz aşığa' başlıklı mektuplar Johanna'yı işaret ediyordu.

Klasik müziğin dahisi, Johanna'ya karşılıksız tutulduğu 1812 ile 1817 yılları arasında tek bir "dişe dokunur" yapıt çıkaramamıştı. Beethoven ve Cinsellik adlı kitabın yazarı Derek Strahan'a göre, ne zaman ki evlenmişler, o zaman yeniden eski havasına kavuşmuştu. Çoğunlukla karşılıksız aşk "travması"yla harekete geçmişti.

Aynı yazara göre Beethoven aynı zamanda "seks obsesyonu"yla malüldü. Evet, sağır olmasına rağmen yine de kadınların gözdesiydi. Hayatından çok kadın geçmişti. Derek Strahan'a göre Beethoven yaratıcılıktan yana en verimli dönemlerini işte bu "cinsel yönden son derece aktif" olduğu dönemlerde yaşamıştı.

Beethoven adlı biyografinin yazarı Maynard Solomon'ın deyişiyle Beethoven o kadar obsesifti ki "seks yapmadığı zaman yaratıcılık grevi yapardı". Yani tek bir beste yapmazdı.

Aslında yaratıcılık ve "anormal ruh hali" arasındaki bağlantı ilk kez antik çağ'da kurulmuştu. Romalı Soranus, hafif deliliğin sanatçıya iyi geldiğini söylemişti.

#### 2.3.7. SANATSAL YARATIMDA, SİMGE- MİT

Temel sorunlardan biri yaratıcı edimde doğan simgeler ve mitlerin doğasıdır. Simge ve mit, bilinç alanımıza, çocuksu, arkaik endişeler, bilinçdışı özlemleri ve benzeri ilkel ruhsal içerikleri getirir. Bu onların geriye bakan (regressive) yönüdür. Ama aynı zamanda, sadece öznel olmayan, ikinci kutbu bizim dışımızda olan bir gerçekliği de açımlayabilirler. Bu simge ve mitin ileri bakan (progressive) yönüdür.

<sup>84</sup> A Storr , a.g.e., 1992

Geleneksel• Freud'cu psikanaliz yaklaşımında neredeyse tümüyle görmezlikten gelinen, simge ve mitlerin bu ileriye bakan yönüdür.<sup>85</sup>

Tanrılarla cenk bilmesinin içinden çıkmaya uğraşırken insanın kültürel tarihine, insanların yaratıcı edimi nasıl anlamış olduklarını aydınlatan Mit'i, bugünkü saptırılmış "asılsız" anlamında değil, daha çok, soyun ahlaki bilgeliğinin dramatik bir gösterimi anlamında kullanıyor Rollo May, Mit sadece entelekti değil, duyuların tümünü kullanır.

Antik Yunan uygarlığında, Prometheus miti vardır; bu mite göre Olimpos Dağ'ında yaşayan bir Titan olan Prometheus, insanların ateşten yoksun olduğunu görmüştü. Yunanlılar onun ateşi tanrılardan çalıp insanlığa vermesiyle, uygarlığın başladığını kabul etmişlerdi; sadece dokumacılık ve aş pişirmede değil, felsefe, bilim, tiyatro ve kültürün kendisinde de.

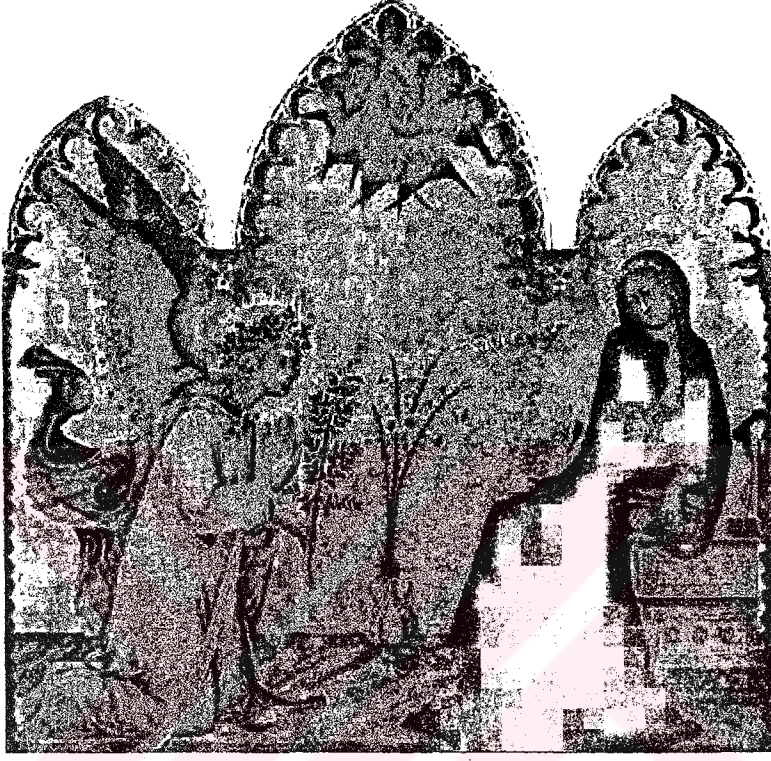
Ama önemli nokta *Zeus'un gazaba gelmesinde*. Zeus Prometheus'un Kafkas dağında zincire vurularak cezalandırılmasını emretti, her sabah bir akbaba gelip gece olunca tekrar büyüyen ciğerini yiyiyordu. Mitteki bu unsur, yaratıcı sürecin akla gelen canlı bir sembolü. Tüm sanatçıların bir an, günün sonunda kendilerini bitmiş, tükenmiş hissedip, imgelemlerini asla dışa vuramayacaklarından emin, onu unutmaya and içerek her şeye tümüyle başka bir konu üzerinde ertesi sabah yeniden başlamaya karar verdikleri olmuştu. Ama gece esnasında "ciğerleri tekrar büyür". Enerji dolu dikelikler ve yenilenmiş umutlarıyla görevlerinin başına, ruhlarının örsü başında didinmeyi sürdürmeye dönerler.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Rollo May, a.g.e., s.50

<sup>86</sup> Rollo May, a.g.e., s.54

## 2.3.8. SANATSAL YARATIMDA, KORKU



### **Meryem'e Müjde (Haber), Simone Martini**

“Ave Maria, gratia plena”

(Selm sana, ey Tanrı'nın Ltfuna eren kadın!)

Kurtarıcı Mesih'i doğuracak olmak, Tanrı'nın Meryem'e bahşettiği bir lütuftur. Meryem seçilmiştir, ancak o seçilmişliğinin nedenini bilemez, hatta kendisine gösterilen lütfun esas mahiyetini de bilemez. Bu yüzden meleğe inanmak zorundadır.

Hediyeyi bir ltufa çeviren, kendisine ltfedilenin, kendisi ya da eline geçen şey hakkındaki bilgisinin eksikliği ya da tümden yokluğudur. Ne kadar istenilesi bir şey olursa olsun, hediye de, ona ulaşma yolu da bizim için bir giz taşımaz. Ltfu

hediyeden ayrı kılan onun sadece hediyeden daha istenir bir şey olması değil, taşıdığı gizlilikten dolayı çok daha çekici olmasıdır. Lütfeden olarak sadece Tanrı, nedeñ Meryem'i seçtiğinin ve ona ne verdiğinin bilgisine sahiptir.

Martini'nin Meryem'i, melek ona böyle büyük bir müjde verirken korkuyla büzüşür ve adeta kendini giysisinin içine saklamaya çalışır. Tanrı Meryem'i uygun görmüştür ama Meryem'in lütfu inanabilmesi için, kendisi hakkında bilmediği şeyin, Tanrı tarafından biliniyor olduğuna iman etmesi gerekir ya da bunu yapamıyorsa kendi kendisini lütfu uygun bulması gerekir ki; bunun için de Meryem kendisi ve müjde hakkındaki bilgisini tamamlamalıdır. Martini'nin Meryem'i lütfun bedelini ödeyip ödeyemeyeceği çelişkisi içinde korkuyla kaskatı kesilmiştir. Meryem eğer Tanrı'ya iman ederse, lütfun bedelini de ödeyebileceğine iman eder ama kendisine dayanmak ister ve bilgisini tamamlamaya yönelirse bu, o bilene kadar hep korkunun sularıyla boğuşmak zorunda kalacağı anlamına gelir. Meryem lütfu hak etmek için cesaret göstermelidir. Cesaret gösterip imana geçer ve cesaret ile korkuyu sonsuza kadar askıya alır ya da cesaret gösterir ve korkuyla savaşmak üzere kendisine döner.

Meryem'in bu çatışması, sanatçının kendi gücü karşısında girdiği çatışmaya benzer niteliktedir. Sanatçının, gerçekliğin ilk görüntüsünü ister istemez çarpıtıp, ikinci bir görüntü kuran bir bakışı vardır. Ancak, görüntüyü çarpıtan bu bakışı asla gerçekliğin ilk görüntüsüne geri çevrilemez, ilk görüntüyü kuramaz, gerçekliğin ilk görüntüsü onda her zaman bulanıktır. Bu bakışı onda doğaldır, bu onun bir yetisidir. Bir gezegenin çevresinde dönüp duran ve eğer gezegenin çekim alanından kurtulabilse uzay boşluğuna fırlayacak olan bir uydu gibidir ve asla gezegene düşemez (onunla çakışmaz ) ama asla ondan da kurtulamaz. Bu yüzden hep gerçekliğe bağlı kalır ama onu kırabilir ve içini açabilir ancak bir yandan da uzay boşluğuna fırlamamak becerisini göstermelidir, yani içini açtığı gerçekliği dağıtmamak, onu parçalamamak zorundadır. Gerçekliğin görüntüsünü çarpıtan bakışıyla onda değişebilir olanları yeniden düzenlemiş olur ve bunu yaparken de değişmeyen şeyi ortaya çıkarır. Böylece ilk görüntü, çarpıtılmış ikincisiyle sabit merkez noktasını belli eder.

Görüntüye bakmasıyla birlikte görüntüyü kırıyor olması, bu bakışın onda doğal olduğunu gösterir. Bu yüzden diyebiliriz ki böyle bir bakışa sahip olmak bir lütuftur.

En çok da böyle bir yetinin nasıl elde edildiği bilinmediği için bu böyledir. Lütuftur çünkü; ona ve onun yaptığı işe bakana, gerçekliğin bilgisini saklı olduğu görüntüden kazıyarak gerçekliğin zorbalığına karşı güç kazandırır ve lütuftur çünkü; gizlidir, bunun sanatçının kendi isteğiyle açıp kapayacağı bir kapısı yoktur. Eğer bu kapının açık kalmasını kabullenirse, bedeline de katlanmak zorunda kalır. Asla sadece bakmakla çarpıtığı görüntünün ilk haline dönemez. Sadece bakarak, sürekli gerçekliği araştırmak zorundadır, böylece Sisyphos gibi biteviye uğraşır, kurar ve keşfedilmesiyle boynuna değişen ilk görüntüyü yine kurmak zorunda kalır. Ancak durmadan ilk görüntüye göre işleyen bir dünyadan dışarı atılır. Tek başına gördüğü için, görüntüleri işleyemeyen bir bakışa sahip olan dünyayı gördüğüne sürekli ikna etmek zorunda kalır. Kendini bu yetiden sıyıramaz (ya da kendini köreltmesi, kendini bu yetiye bırakmasından daha zordur) Tek başına görebilme cesaretini göstermek zorundadır, kurduğu görüntüde, gerçekliğin kaymaz noktasını bulmak konusunda yalnız kendisine dayanmak zorundadır.

Müjde! O, suda kırılan çubuk görüntüsünde, suda çubuğun kırıldığı fikrine ulaşabilir. Ama buna hiç cesaret edemeyebilir de!

Aynı Meryem'in kendi seçilmişliği konusundaki bilgisizliği gibi, sanatçı da neden böyle bir bakışa sahip olduğunu ve bununla başedip edemeyeceğini bilemez. Yine Meryem gibi o da elindeki şeyin aslında ne olduğunun bütünüyle farkında değildir, yine Meryem'in bilgisizliğinden ötürü yaşadığı korku gibi, o da cesareti ile korkusu arasındaki gerilim içinde yaşar.<sup>87</sup>

#### a) Ölüm korkusu

Varoluşçular; S.Kierkegaard, M.Heidegger ve K.Jaspers, insanın ancak ölümle karşı karşıya geldiği vakit kendisine, kendi bireysel varoluşuna döndüğünü ileri sürerler. *Memento mori* ( dikkat ölüm! ) Heidegger'de varoluşu hatırlatır. Ölüm düşüncesi insanı hakiki varlığa, bireyselliğe ve özgürlüğe götürür.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Nil Göksel, *Korku Teması Üzerine İkonolojik Bir Çalışma*

<sup>88</sup> S Velioglu, a.g.e., s.25

Trajik konumunun; kendisi istemese de bir gün ölüp gideceği gerçeğinin farkında olmanın sanatsal yaratı için çok önemli bir öge olduğu söylenebilir.

May' a göre sanatçılar genellikle kendi iç imgeleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu insanlardır. Ama tam da bu, onları baskıcı bir toplum için korkulu kılar. Şair S. Kunitz , “ şair şiirlerini öfkesinden çıkarır yazar” der. Öfke toplumlarda bulunan adaletsizliğe karşıdır. Ama eninde sonunda tüm adaletsizliğin prototipine karşıdır: Ölüme.

Psikanalizin indirgeyiciliğine, yaratmayı nevrotik bir sürece ya da çocukluk takıntılarına bağlamasına şiddetle karşı çıkan May'a göre ” yaratıcı süreç sayrılığın sonucu olarak değil, duygulanımsal sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak keşfedilmeli. ”Kişinin benliğiyle onu karşılayan, sürekli etkileşim içinde olduğu dünya arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim vardır ve yaratıcı-sanatçı yapıtını bu etkileşim yoluyla oluşturur. Sanat yapıtına, sadece kişinin kendi özneliği içinde varolan bir varlık olarak bakamayız.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Rollo May, a.g.e., s.70



### III. BÖLÜM

## RUHSAL HASTALIKLARIN, SANATSAL YARATILAR ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

### 3.1. RUHSAL HASTALIKLAR

Sanatsal yaratı, her ne şekilde olursa olsun, sanatçının; ortaya koyduğu bir sonuçtur.

Plastik sanatlar alanında, sanatçı elindeki melzemeyi kullanarak yaratımını gerçekleştirir ve sunar. Bu yaratım esnasında, sanatçı sabırlıdır ve biriktirdiği her şeyden bir parça tüketir. Bu tüketim yeni ürünlerle yeniler kendini.

Yaşanmışlıklarıyla bir bütün olan sanatçıyı ve yaratımlarını salt bir nedenin ardına saklamak imkansızdır. Yeteneğiyle, yaratıcılığıyla, sezgi, duyum ve algılama yetisiyle ve kendini sürekli yenileyebilmesiyle üretebilmekte, üretirken de sürekli yenilenen tüketimler yaşayabilmektedir.

Onun ruhundaki fırtınaları bilmesekte; görebilir, okuyabilir, duyabiliriz, en futursuzcasını da en küteselinide en yalın olanını da.

Kuşkusuz ondaki bu farklılık her şeyden önce ruhundan gelmektedir. Hayata bakışındaki farklılık, onun farklılığını orta koyuyor. Ayrıntılarda gezinen, her insanın gördüğünde kalmayan, düşünen, arayan, sorgulayan ve yetinmeyen ruhıyla yaratan sanatçının, herkesin yaşamadığı ruhsal bozukluklar yaşaması da doğaldır.

Ama bu demek değildir tabii ki her sanatçı ruhsal bir bozuklukla karşı karşıyadır. Ama şuda bir gerçektir ki bir çok dahinin, yani bildiğimiz bir çok yeniliğin altına imzasını atmış sanatçının, bilim adamının, felsefecinin, vb. hayatları incelendiğinde farklı psikolojik sorunlar yaşadıkları araştırmacılar tarafından ortaya konulmuştur.

Günümüzde, ruh'tan çok imkanlar doğrultusunda üreten sanatçı profiliyle, diğer insanlar arasında pek fark yok gibidir.

Geçmişte, tam bir mücadeleyi göze alan ve mücadelesinde cesur adımlar atıp arkasında durabilen sanatçıları ve eserlerini görüyoruz. Zor ve kısır bir ortamda bir

çok devrimi eserleriyle gerçekleştirebilmiş ve günümüz sanatçısına daha rahat düşünme ve üretme ortamı yaratmışlardır.

Günümüz sanatçısı, düşünürken ve üretirken, ruhunu sarsan karşı koyuşlarla pek karşılaşmıyor, rahat ortamda çalışıyor ve üretiyor. Her ne kadar bunun getirisi kısırlaşmaya gidiyor olsa da bu kısırlaşma, daha çok maddeyle uğraşan günümüz sanatçısını, kendine çevirebilme ihtimaliyle onun sanatsal yaratımlarıyla yeni ve farklı bir devir başlatabilir.

Sanatçının, tanrı tarafından çok farklı bir algılama yetisiyle ödüllendirilmiş olduğunu düşünüyorum. Öyle bir yeti ki milyonlarca insanın duygu ve düşüncelerinin tek temsilcisi olabiliyor ve temsiliyet nefret uyandırmak yerine hayranlık ve sevgi duyguları doğuruyor.

Geçmişte başlayan ve günümüzde de devam eden, sanatçıları ve yapıtlarını çözümlenmeye yönelik araştırmalar devam etmektedir. Sanatçıların kişilikleri hakkında farklı farklı hikayeler üretiliyor ve psikolojik çözümlenmeler yapılıyor. Ama hiçbir araştırmacı, anlama şansına sahip olamayacağı “ruh” la mücadelesinde kanıtlanabilir realist sonuçlara varmaya çalışılıyor.

Freud’un “sanat ve sanatçılar üzerine” adlı kitabında, freud her ne kadar psikanalitik araştırmalar yapmış olsa da ve bir çok çözümlenmelere varsa da, anlamını kavrayamadığı noktalar bütünü kabullenir. Çünkü sanatçı yaratılarıyla her ne kadar kendini ifade etse de asıl içerik asıl gizem sanatçı ve yapıtında saklı kalır ve asla doğru ifadesiyle alıcısına ulaşmaz.

Her nasıl bir hastaysa sanatçı deli olmadığı kesin eğer deliyse adı buysa o zaman gerçek deliler akıllı?<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Sevilay Emirza, yorum, 2005

### 3.1.1. BİPOLAR BOZUKLUKLARI ( MANİK – DEPRESİF)

Tarih boyunca sanatsal yaratıcılık ve estetiği en üst sınırlara taşımış ve birçok başyapıtı imza atmış bazı sanatçıların yaşam öyküleri incelendiğinde , manik ve depresif dönemler olarak adlandırabileceğimiz belirgin iki duygudurum fazına rastlanılmaktadır. Bu sanatçıların , en önemli eserlerini yaratırlarken uç noktalarda gezinen duygudurumlarının sağladığı çağrışım olanaklarından yararlanıp yararlanmadıkları bu araştırmada incelenmiştir. Başka bir deyişle “Bipolar bozukluğun sanatsal yaratıcılık üzerinde etkisi var mı? “ sorusuna yanıt aranmıştır.<sup>91</sup>

Yakın zamana kadar sanatçılık ve ruhsal hastalık ilişkisi dendiğinde genellikle akla gelen ve karşılaştırılan hastalık şizofreni ya da benzer psikozlar olmuştur. Oysa son yıllara doğru ( özellikle son 25 yıldır) sanatsal yaratı ile affektif hastalıkların ilişkisinin daha yakın olduğu, birçok yaratıcı yazar, ressamın herhangi bir afektif hastalığının olduğu saptanmaktadır. Bu afektif hastalıklar özellikle bipolar bozukluk ve major depresyondur. Bipolar bozukluğun da daha çok tip II olduğu belirtilmektedir. Bir çalışmada 30 yaratıcı yazar incelenmiş ve yazarların % 80 ‘inin yaşamlarının bir döneminde bir afektif bozukluk geçirdikleri ( normal kontrol grubunda % 30) , hastalıklarının % 43 ‘ünün bipolar doğada olduğu saptanmıştır.<sup>92</sup> Birçok yöntemsel eksikliklerine karşın benzer sonuçlar elde edilen başka çalışmalar da vardır. Bir çalışmada New York Okulunun soyut dışavurumcu ressamları incelenmiş, 15 sanatçıdan 8’ inin depresif bir bozukluğunun olduğu, 2’ sinin intiharla, ikisinin de yalnız araba kullanırken kazayla ( yazarlar intihar olarak değerlendirmektedirler) öldüğü; 7’ sinin alkolik olduğu, 6’sının ruhsal tedavi gördüğü gibi bulgular elde edilmiştir.<sup>93</sup>

Ruhsal bozukluklar ya da akıl hastalıkları, sanatsal yaratıcılığı kışkırtıyor mu? Bilinçdışında olup bitenler, sanatsal yaratma sürecinin kaynağı mı? Farklı bilinç düzeyleriyle algının kapılarını ardına kadar açıp, eserleriyle gerçekliği ve düşleri bize

<sup>91</sup> www.odevsitesi.com

<sup>92</sup> N C Andreasen, a.g.e., s.1288-1292.

<sup>93</sup> Schildkraut J J, Hirshfeld A J, Murphy J M : Mind and Mood in Modern Art, II: Depressive Disorders, Spirituality, and Early Deaths in the Abstract Expressionist Artists of the New York School. Am J Psychiatry 1994; 151: 482-488

de algılatan sanatçı ve onun aykırı kişiliği... Bu aykırı kişilik hiçlikle yüzleşerek mi sanatı yaratıyor? Yapılan araştırmalar, nevrotik kişiliğin sanata çevrilebildiğini, iki uçlu duygu durumu bozukluklarının sanatsal yaratıcılığın önünü açtığını, akıl hastalıklarının sanatla tedavi edilebildiğini gösteriyor.<sup>94</sup>

Bazı ruhsal durum ya da bozukluklarda yaratıcı sürecin hızlandığı belirtiliyor ama ne bipolar II olmak ne şizofreni ne nevroz hiçbir biçimde yaratıcı süreci açıklayamıyor. Hastalık ya da bozukluk düzeyinde bir patoloji ile yaratıcılık arasında herhangi bir ilişki bulunabilmiş değil. Ancak sanatçı- yaratıcı kişilerin genel olarak içedönük, fantezi kurmaya eğilimli, sosyal ilişkilerden çok hoşlanmayan ya da zaman zaman kaçınan kişilik yapılarının olduğu belirtilmektedir.<sup>95</sup>

Ancak bu bir genellemedir. Son derece dışadönük, konuşkan, neşeli kişilik yapıları olan sanatçılar da vardır. Görüldüğü gibi genel bir eğilimden sözedilse de birebir bir ilişki kurulması sözkonusu değildir. Ayrıca tıpkı sağlıklı insanlar gibi bipolar duygu bozukluğu, nevroz vb. olan insanların da yaratıcı süreç yaşayabilecekleri ve sanat eseri ortaya çıkarabilecekleri ortadadır. Ancak asıl sorun, birincil süreç düşünce egemenliğinin olduğu bilinçdışı malzemelerin estetize edilebilmesi ve bütünlüklü bir sanat yapıtına dönüştürülebilmesidir. Bunun ağır durumdaki bir manik, depresif ya da şizofren bir hasta tarafından yerine getirilmesi olanaksızken hafif durumda ya da iyilik dönemlerinde olası olduğu kabul edilebilir.<sup>96</sup>

Psikiyatr dr.Cem Mumcu'nun araştırmasına göre, bipolar duygu durum bozukluğunun, sanatsal yaratıcılığa yöneltici etkisi olduğunu gösteriyor. Birçok psikiyatr ve sanat felsefecisine göre sanatçı, çağının ötesine seslenebilen sanat eserini yaratırken bilincinden ötede aşkın duygulanımlar yaşıyor. Bu duygulanımlar, sanatçıyı algı düzeyinde hiçlikle karşılaşma varlığını ortaya koymaya zorluyor. Sanatçının zihninde yaşadığı duygusal-düşünsel karmaşa, onu toplumun geçerli ölçütleriyle "normal"in dışına itebiliyor. "Normal"

<sup>94</sup> , <http://freud.hypermart.net>

<sup>95</sup> R ir Colp, a.g.e., s.3112-21

<sup>96</sup> Yusuf Alper, Freud'dan Bügüne Yaratıcı-Sanatçı Psikodinamiğine Bakış.

yanlışı psikolojik kuramlar, normalden niteliği gereği normalden sapan sanatçıyı hasta ilan edebiliyor.

Çağdaş varoluşçu psikiyatri ise normalden sapmanın yaratıcılığın gereği olduğunu kabul ediyor. Örneğin Otto Rank ve Rollo May, sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıyor. Rank, nevrotik hastanın normale doğru değil, yaratıcı sanatçıya doğru yöneltilmesine yardım etmekten yana. Kişinin 'öteki' ile ilişki kurmasını amaçlayan sanatla terapi yöntemleri de bilinçdışıyla kurulan ilişkinin bilinci tedavi edilebildiğini ortaya koyuyor

İki uçlu duygu durum bozukluklarının yaratıcılığı kamçılığını söyleyen Mumcu, bipolar bozukluğu olan sanatçıların, inişli çıkışlı duygu dalgalanmalarıyla hem sanat eseri yarattıklarını, hem de yaratma sürecinde bu dalgalanmalarını dengelediklerini de saptamış. Mumcu'ya göre bipolar sanatçılar, duygu durum bozukluklarını yaratarak tedavi edebiliyorlar.

#### a) Dionisos mitosu

Mumcu, bipolar duygu durum bozukluğunu, mitolojideki Dionisos'la simgeliyor. Mumcu'ya göre sanatsal yaratıcılık, bilgi dışında farklı ölçekler gerektiriyor. Sürrealistlerin psikanaliz ve rüyaların anlamlarını keşif çabasıyla bilinçdışını resme yansıtmaya çalıştığını anımsatan Mumcu, asıl yaratıcılığın bilinçdışından ortaya çıktığını; deliliğin sanatsal yaratıcılığı kamçılığını düşünüyor:

"Yaratıcılıkta Apollonier ve Dionisyen olmak üzere iki alan vardır. Babası tanrı, annesi ölümlü olan ve iki kere doğan Dionisos, bu ikiliği hayatı boyunca yaşar. Bipolarlardaki yaratıcılık bu ikilikle ilgilidir. Dionisos, yaratıcılığın temelinde olan bilinçdışının, sezgilerin, sarhoşluğun, esrimeyin tanrısıdır. Apollon da sanat tanrısıdır, ama bilgiye dayalı bir tanrıdır.. Mitolojik törenlerde de manik depresif fazlarda coşku ve hüznün arasında gidip gelmeler vardır. Sanatçı da yaratma sürecinde sarhoşluk ve aşkınlıkla bilgi arasında gidilip gelir."<sup>97</sup>

<sup>97</sup> <http://freud.hypermart.net>

## b) Birey için kötü, toplum için iyi

Eflatun bunun felsefesini yaparak, “esinlenmiş mani” bahsetmiştir. Buradan yola çıkarak “birey için kötü olan, bazen toplum için iyi olabilir” demişti. Yani “Birey ruhsal bozukluk yaşayabilir ve bundan dolayı acı çekebilir, mutsuz olabilir. Evet, onun açısından bu durum kötüdür. Ama onun bu ruh halinin tetiklediği yaratıcılık toplum için yaralı eserler ortaya çıkaracaktır. Bu da toplum için iyidir” demişti.

Charles Dickens, Newton, Van Gogh, çocukların masalcısı Hans Christian Andersen, Balzac, Hemingway, Hermann Hesse, Mark Twain, Kont Drakula'nın yazarı Mary Shelley... bu büyük yaratıcıların hepsi de manik depresyonla malüldür. Eflatun'un ifadesiyle söylersek, “esinlenmiş mani” sahibiydiler.

İngiz yazar Robert Burton ise 1621'de yazdığı Melankolinin Anatomisi adlı kitabında “bütün şairler delidir” demişti. Burton epeyce abartmıştı kuşkusuz. Ancak dünyada birçok insanın, özelliklede sanatçıların birazcık “kaçık” olduğuna inandığına hiç kuşku yok! Dünyaca ünlü yazarlardan Sylvia Plath, Virginia Woolf ve Ernest Hemingway ile ressam Vincent Van Gogh ve müzisyen Kurt Cobain intihar etmişlerdi. Bu doğru. Ama bir doğru daha var. Bütün yaratıcılar ruh hastası olmadığı gibi, bütün ruh hastaları da yaratıcı değil. Ama yapılan araştırmalar ruhsal bozuklukla, yaratıcılık arasında hiç de küçümsenemeyecek bir bağlantı olduğunu ortaya koyuyor.

## c) Büyük olmanın bedeli

Kentucky tıp merkezi bilim adamlarından Arnold Ludwig'in 1022 sanatçı ve kaşif üzerinde yaptığı araştırmanın sonuçlarının toplandığı “büyük olmanın bedeli: yaratıcılık ile delilik arasındaki çelişki” adlı kitapta şu sonuçlara varılıyor: sanatsal mesleklerle veya yaratıcı işlerle uğraşan kişilerin yüzde 29 ila 34'ü gençlik çağlarında mutlaka bir ruhsal bozuklukla karşı karşıya kalmış oluyorlar.

Bu oran yaratıcı olmayan işlerle uğraşanlarda, örneğin atletler, işadamları veya serbest meslek sahiplerinde ise en fazla yüzde 5 civarında oluyor. Yaratıcı işlerle uğraşanların erişkinlik döneminde ruhsal bozuklukla karşı karşıya kalma oranı yüzde 60 ila 77 arasında değişiyor. Diğerlerinde ise bu oran yüzde 25'i geçmiyor.



Harvard Üniversitesi'nde Joseph Schildkraut'un 1994 tarihli araştırması da yaratıcılık-ruhsal bozukluk ilişkisi konusunda daha somut sonuçlar ortaya koyuyor. Buna göre Amerikalı sanatçılar arasında:

- Depresyon oranı toplum geneline göre 8-10 kat daha fazla,
- Manik depresyon 20 kat daha fazla,
- İntihar oranı 13 kat daha fazla,
- Sanatçıların yüzde 75'inin bir şekilde psikolojik tedavi aldığı tespit edildi,
- Psikolojik bozuklukların özellikle şairler arasında çok daha fazla olduğu tespit edildi,
- Şairler arasındaki intihar oranı diğer sanatçılara göre 6 kat daha fazla,
- Şairler arasındaki depresyon oranı, diğer sanatçılara göre 30 kat daha fazla.

#### **d) Nasıl bağlantı var?**

Bu konuda tüm araştırmacıların yanıtı aşağı yukarı aynı: ruhsal bozukluklar duyguların daha derin ve keskin yaşanmasına yol açıyor; ruhsal bozukluk nedeniyle yaşanan ani ve sık duygu değişimleri birbiriyle çatışan ve dolayısıyla olgandıışı duygular ortaya çıkarıyor; duygu ve düşünce çeşitliliği diğer insanlara göre çok daha fazla oluyor. Dolayısıyla sanatsal yaratıcılık artıyor.

İşin bir başka yanı da, aslında bu duygu durumları sporculuk, işadamlığı gibi diğer mesleklerde de yaşanıyor olabilir. Ancak bunlarda, söz konusu duygu durumunu yaşayan kişiler genellikle ekip halinde çalıştığında, dışardan yardım alarak bu duygu keskinliğini "yumuşatabiliyor".

Buna karşılık sanatçılar genellikle yalnız faaliyet gösteren insanlar. Dolayısıyla yaşadıkları duygu değişimlerine daha fazla konsantre oluyor ve bu değişimi daha abartılı yaşıyorlar. Bu abartılı ruh hali entelektüel birikimle birleştiğinde ortaya sanatsal yaratıcılık çıkıyor.

**Tablo 1:**Dr. A. Ludwig'in araştırma verileri (yüzde olarak)<sup>98</sup>

Teşhis	Yazarlar	Yazar olmayanlar
Depresyon	56	14
Mani	19	3
Panik atak	22	5
Yeme sorunu	12	2
Uyuşturucu kullanma	17	5
Çocuklukta tacize uğrama	39	12

**Ünlü Manikler****YAZARLAR**

Hans Christian Andersen  
Honero de Balzac  
William Faulkner  
Scott Fitzgerald  
Ernest Hemingway  
Mark Twain  
Charles Dickens  
Viginia Woolf  
Emile Zola

**BESTECİLER**

Hektor Berlioz  
Gerge Frederic Handel  
Ludwig Van Beethoven  
Gustav Mahler  
Robert Schumann  
Sergey Rahmaninoff  
Peter Çaykovsky  
Kurt Cobain

**RESSAMLAR**

Paul Gauguin  
Vincent Van Gogh  
Michelangelo  
Jackson Pollock

**ŞAİRLER**

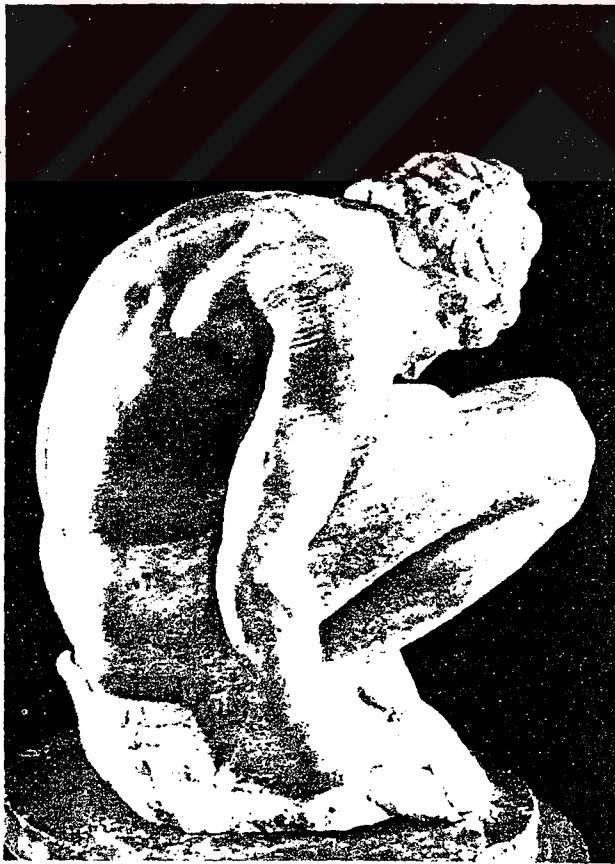
Charles Baudelaire  
Emily Dickinson  
T.S. Eliot  
Vivtor Hugo

<sup>98</sup> Organorama Şubat 2003, Uyku Dosyası

## Örnekler;



Paul Gauguin, *Femmes de Tahiti*, 69x91, 1891



Michel Angelo, *Crouching boy*, c. 1524



Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 40x56, 1942

### e) Van Gogh

Çok farklı bir yaşam sürmek ve sonunda resimde kendini bulmak. 27 yaşına kadar resim yapmamıştı Van Gogh. Sorunlu bir çocukluk sorunlu bir gençlik..., tam anlamıyla ne istediğini bilememe geçen bir zaman sonrası ulaşılan nokta...resim.

Onun resimleri; görüneni, yaşananı, gerçeği yansıtmıştır her zaman. Yaşamı boyunca, yaşadığı toplumun sorunlarını yansıtmaktan vazgeçmemiş, sıkı sıkıya bağlı olduğu kuralları, sanatında her zaman kendini göstermiştir.

Renkleriye, kendi gerçekliğinden uzaktı aslında. İlk zamanlarında kullandığı o ağır renkler zavallı yaşamı vurgularken, ilerleyen zamanda kullanmaya başladığı cesur renkler bu sefer ağırlaşan ruhunu bastırıcasına şiddetleniyordu.

Sara hastalığı olan van gogh nöbetler dışında resim yapmaya devam ediyordu. Duygusal oluşu en basit sorunu aşmada bile onu zorluyordu.

Çılgındı? Sevdiği genç kıza aşkını göstermek için elini mumun alevinde yakacak kadat, kulağını kesip bir orospuya gönderecek kadar çılgındı.

Yavaş yavaş gitmeye başlayan akli sonunu yaklaşıyordu, Saint remy hastanesine yatırılır.

Aklı başında olduğu zamanlarda resim yapmaya devam ediyor, kırlarda yeni konular arıyordu. Yine böyle bir günde kırlarda dolaşırken silahını çeker ve kendini vurur. Théo onu ölmek üzereyken bulur,

Van Gogh' un son sözü; "bunu hepimiz için yaptım... 17 temmuz, 1890", olur.



Van Gogh, *The Harvest*, June. 1888

### 3.1.2. ŞİZOFRENİ

Yüzyıllar boyunca birçok ressam-heykeltıraş ruhsal hastalıklara tutulmuş, belirli dönemlerde hastalıkları yapıtlarına yansımıştır. Ancak temel aracı sözcük olan sanatçıların durumu daha da trajiktir. Birçoğu hastalandıktan sonra artık yazamamış, yaratamamışlardır. Akıl hastanesine kapatıldığı suçlamalarının yaygın olduğu Hölderlin tipik bir örnektir. Psikoza girdikten sonra yazamamış, yaratamamıştır. Ruhsal sorunlarının derinliği karşısında dönemin psikiyatrisinin yapabileceği bir şey yoktu, şimdi bile psikiyatrinin yapabildiği sınırlıdır. Çünkü Hölderlin ağır bir ruhsal hastalığa tutulmuştur, şizofreni;<sup>99</sup>

Yok olanı görme, işitilmeyeni işitme gibi belirtilerle başlayan ve sonrasında daha da ilerleme sonucunda, kişiyi akıl hastanesine kadar götüren, anti psikiyatri akımının yıllarca mitleştirmeğe çalıştığı gerçek bir hastalıktır. Giderek somut herhangi bir hastalıktan farklı olmadığı, biyokimyasal vb. yapısal bir temelini olduğu anlaşılmaktadır. ‘Herkes gibi düşünmeyen insanlar şizofrendir ve akıl hastanesine tıkmalıdır’ anlayışını taşıdığı öne sürülen psikiyatriyi suçlamalar günümüzde geçerliğini yitirmiştir. Artık hastanelere yatırılabilenler, tedavi görebilenler şanslı sayılmaktadır.

Öte yandan şairler, şizofrenik söylemden yararlanabilirler. İstedikleri gibi kullanırlar, yeter ki yazdıkları şiir olsun. Sadece bilinçdışının saçma ( absürd ) sözcük yığınlarını üst üste dizerek şiir yazdıklarını sananlar bir yanılsama içindedirler. Günün nesnel karşılıksız şiir anlayışı değiştiğinde o yazılanların şiir olmadığı, estetize edilmemiş, bir başka insana ulaşamayan, ham bilinçdışı malzeme olduğu görülür. Bu da yaratıcılık eylemine ters bir durumdur. Ortada yaratılan bir sanat yapıtı yoktur.<sup>100</sup>

<sup>99</sup>Alper Y, a.g.e., s.13-25.

<sup>100</sup> Yusuf Alper, a.g.e., s.45.



### a) Camille-claudel

Akıl hastanesi! Evim diyebileceğim bir yere sahip olma hakkım bile yok! Onların keyfine kalmış işim! Bu, kadının sömürülmesi, sanatçının ölesiye ezilmesi... Mahsus kaçırdılar beni. onlara tıkkıldığım yerde fikir vereyim diye; yaratıcılıklarının ne kadar sınırlı olduğunu biliyorlar çünkü. Kurtların kemirdiği bir lahana gibiyim şimdi, yeni filizlenen her yaprağımı büyük bir oburlukla mideye indiriyorlar... Bilmiyorum, kaç yıl oldu buraya kapatılalı, ama tüm hayatım boyunca ürettiğim eserlere sahip çıktuktan sonra şimdi de kendilerinin hak ettikleri hapisane hayatını bana yaşatıyorlar... Bütün bunlar Rodin'in şeytani başının altından çıkıyor. Kafasında bir tek düşünce vardı zaten; kendisi öldükten sonra benim sanatçı olarak atılım yapıp onu aşmam; bunu engellemek için de, yaşarken olduğu gibi ölümünden sonra da ben hep mutsuz kalmalıydım... Her bakımdan başarıya ulaştı işte! Bu... Bu esareten çok sıkılıyorum... Villeneuve'e hiç dönemeycek miyim. Paul?"<sup>101</sup>

Hiç dönmedi 35 yıl kaldığı akıl hastanesinde öldü. Hayatını istediği gibi yaşamak adına verdiği mücadelesinin ödülü ve aşkının karşılığı akıl hastanesi olmuştu.



Camille Claudel, *Adam*(Çamur), 1888

<sup>101</sup> Anne Delbée, Camille Claudel, 1.b. İst., Aralık, 2002

### 3.1.3 NEVROZ

Genel olarak psikanalistler, sanatçının niçin duygularını dışa vurmak, boşaltmak ya da yüceltmek için belli bir etkinliği seçtiğini incelemeye pek önem vermemişlerdir. Sanat ve nevroz arasında pek ayırım yapmamışlardır. Sanat insanlığın nimetlerinden biriyken, nevrozun ise insanı ketleyen, yaşamını çekilmez hale getirebilen bir lânet olduğu ortadayken bunu yapmamak anlaşılabilir bir durum değildir. Yaratıcılık, belki de, psikopatolojiden çok “normal psikodinamik”le daha yakından ilgilidir ve belki de bugünkü psikanalitik düşüncenin yetersizliklerinden biri, bu ve başka bağlamlarda, normal ve nevrotik arasında yeterli bir ayırım yapamamasıdır.<sup>102</sup>

Bu, sanata yaklaşımda olduğu gibi günlük uygulamada da güçlükler doğuran bir sorundur. Freud bir konferansında “Sanatçı yapısı bakımından içedönüktür; nevroza uzak sayılmaz. Güçlü içgüdüsel gereksinimlerin baskısı altındadır. Onur, güç, servet, ün ve kadınların sevgisini kazanmak ister; ama bu doyum kaynaklarını elde etme olanağından yoksundur. Sonuçta doyumsuz başka herkes gibi, gerçekliğe sırt çevirerek tüm ilgisini ve libidosunu, nevroza yönelebilecek olan kendi fantazi yaşamının dileklerini gerçekleştirmeye aktarır.” der. Bu konuda oldukça fazla eleştirilir. Tolstoy’un “Savaş ve Barış” ı, Betthoven ‘in “9. Senfoni” si sadece bu nedenle mi yaratılmışlardır? Freud’un görüşü bazı sanatçıların bazı yapıtları için kısmen ya da tümüyle geçerli olabilir ama insanlık tarihinin yaratılmış bütün yapıtlarını böylesi bir dürtünün güdümünde görmek, onu kabullenmek de olası değildir. İnsan varlığı, sadece bilinçdışıyla hareket eden bir çocuk mudur ? Onun bilinci, erişkinliği, tinsel değerleri, ülküleri, ileriye dönük elseverce düşünceleri yok mudur ? Elbette vardır ve büyük yapıtlar böylesi bir süreçten geçerek, estetik çerçeve içinde varolurlar. Bir ressamın resim yapması, sadece anal dönem saplantısıyla ilişkilendirilerek 3 yaşındaki bir çocuğun dışkısıyla oynamasının engellenmesine bağlanamaz. Yaratıcılık bütün bunlardan öte bir şeydir. Sanatçının saplantılarının olması, kişilik yapısının şizoid ya da histriyonik, fantaziye eğilimli vb. olması olasıdır ama her şeyi açıklayamaz. O zaman neden bütün anal dönem saplantısı olan kişilerin ressam-heykeltraş olmadıkları, bütün obsesif- kompulsif, histerik

<sup>102</sup> A Storr, a.g.e., s. 46-48

hastaların . sanatçı değil de nevroz oldukları açıklanamaz. O nedenle de psikanaliz yaratma süreciyle ilgili olarak belirli düzeyde ve belirli çerçevede bir şeyler söyleyebilir. Freud da zaten psikanalizin sanatsal yeteneğin doğasını aydınlatma, sanatçının çalışma yöntemlerini açıklamada bir şey yapamadığını belirtmiştir.

### 3.1.4. NARSİZM

Psikiyatristlerin yaratma sürecine bir patoloji olarak değil insanın çok özel bir yaşantısı olarak bakmaları gerekmektedir. Ancak yaklaşımlar farklı olabilir. Toptan yargıyla bütün psikiyatrye kuşkuyla bakmak yersizdir. Bir şair, psikiyatrinin babası Freud'a şu soruyu sorabilir, sormalıdır: “ *Her oğulun yüreğinde bir katil yatar/ Mı dersiniz Freud hazretleri/ Yoksa önce kurban sonra mı katil yatar/ Babanın bağrına oğul dayar mı hançerini* ”.<sup>103</sup>

Bütün insanlık tarihi ve kültürüne egemen olan şeyin sadece ödipal kompleks olmadığını, başka birçok etkenin olduğunu, çocuklukta narsisistik örselenmelerin, sosyal baskı ve belirlemelerin de öncelik taşıyabileceğini öne sürebilir.

Freud'dan sonra bu alanda, birçok kişi düşünce üretmişlerse de, yaratıcılığa narsisistik açıdan yaklaşan H. Kohut'un kendilik psikolojisi öne çıkmaktadır. Kohut, temelde narsisizm üzerinde çalışan bir psikoterapisttir. Önceleri psikanalitik yaklaşım içinde iken giderek o anlayıştan uzaklaşmıştır. Kohut'a göre narsisistik kişilerin analizinde çok önemli yaratıcı değişimler yaşanabilmektedir. İnsiyatif olarak iş yapabilmekten sanat ve bilim alanında önemli çalışmalara kadar geniş bir yelpazede, yaratıcılıkta artış ortaya çıkar. Yaratıcılıktaki artış özgül olarak hem büyülenmeci kendilik (self) hem de idealleştirilmiş ebeveyn imagosu (*anne- baba imgeleri*) alanında donmuş narsisistik yatırımların etkinleşmesiyle ilgilidir.

Bu, yastık altı paraların ekonomiye katılmasına ya da kendilikte, atıl halde duran, kişinin yoğun enerjisini bağlayan, emen bir tutumun çözülmesi, atın dizginlerinden kurtularak koşmasına benzetilebilir. At tümüyle dizginsiz ve başıboş koşarsa ne olacağı tahmin edilebilir. Onun için dizginlerin gevşemesi, ancak uygun yollarda koşulması gerekmektedir. Psikoç çukuruna düşülebilir. O nedenle narsisistik

<sup>103</sup> Y Alper, a.g.e., s.21

yatırımların etkinleşmesi dikkat gerektirir. Aslında bu kişilerin yüzeyde görünen megalomanilerinin altında derin bir aşağılık duygusunun yattığı bilinmektedir.<sup>104</sup>

Ama bu noktada şu soruya yanıt gerekmektedir. Bütün sanatçı- yaratıcı kişiler narsisistik midir? Bencil, megaloman bir çok sanatçı görülmektedir ancak son derece elsever, bilge, alçakgönüllü birçok sanatçı- yaratıcının da olduğu bir gerçektir. Gerçi Kohut'un böyle bir savı yoktur. Kohut'un altını çizdiği şey narsisistik kişilerin analizinde yaratıcı özelliklerin artmasıdır. Ayrıca şunu da der Kohut; eğer analize alınan kişi, yetenekli, gerçek bir sanatçıysa, yaratıcılığı artmakta, çok daha başarılı eserler verebilmektedir. Kişi sanatçı değil, önemsiz şeyler yazan- çizen biriye o zaman da bu durumunun farkına varıyor, narsisizmini çözmüş olarak, bir bakıma nevrozundan kurtulmuş olarak, daha mutlu bir yaşam sürüyor. Yani burada söz konusu olan tüm sanatçılar değil narsisistik kişilikli sanatçılar olabilir. Kohut, bilim adamlarının da buluşlarıyla yaratıcı olduklarını ve eserlerine bağlanma ve narsisistik yatırım yapma yönünden sanatçılardan bazı farklılıklarının olduğunu belirtmektedir.

Narsisistik kişilerin kişiliklerinin derininde, aslında çocuklukta yaşanan örselenmelerle, sağlıklı anne- çocuk (aynalama) ilişkisinin olmaması; annenin çocuğuna yeterli sevgi göstermemesi; Winnicott'un tanımıyla yeterli annelikle kucaklayıcı çevre sunamaması, babaninsa çocukla yeterince ilgilenmeyerek onun için ideal baba imgesi oluşturamaması yatmaktadır.<sup>105</sup>

Bu kişiler bir bakıma zincire vurulmuşlardır. Yazdığı üç beş şiirle dünyanın en büyük şairi olduğunu sananların yaşadığı süreç ne yazık ki budur. Derinliklerindeki aşağılık duygularının yansıması olan bu megalomani ve narsisizm kısır döngüsünü kırdıklarında gerçek sanatçı olacak ve büyük yapıtlar yaratacaklardır.

Bütün bunlar yaratıcı-sanatçı olmanın zorunlu koşulu mudur? Elbette değildir. Bu durumlar ve sorunlar yalnız bize özgü de değildir. Birçok çağdaş, Batılı sanatçı, yazar geleneklere karşı çıkabilir, kendilerini toplumun kıyısında yaşamaya mahkum edebilir, kızgınlık yaşayabilir, tuhaf davranabilir, çok içebilir. Ama aslında sanatçı ya

<sup>104</sup>Kohut H, *Kendiliğin Çözülmesi*, 1 b. İst., Metis Yay., 1998.

<sup>105</sup> Kohut H, a.g.e., s.41

da yazarın yaşam tarzının popüler davranış kalıplarına uyup uymamasının yaratıcılık kapasitesi üzerinde pek az etkisi vardır. Her zaman ve her yerde dahiler anıtsal sanat yapıtı üretebilmişlerdir, hem de ille uyumsuz, deli ya da sapkın olmaları gerekmeden<sup>106</sup> bu noktada şunlar da sorulmalıdır: Tüm narsisistik örselenme yaşamış insanlar şair- sanatçı mı oluyor? Elbette değil. Her şair yazar böylesi narsisistik örselenmelerden geçmiş midir? Tabii ki değil. Ancak narsisistik örselenmeler yaşamış birçok insan nevroz ya da narsisistik kişilik vb. batağında yaşamını ve çevresindekilerin yaşamlarını altüst ederken bazı narsisistikler de o kabuğu kırıp gerçek şair- yaratıcı olabiliyorlar. Bazıları büyük şairler de olabiliyorlar. Onlar bunları haketmişlerdir. Haketmeyenler edebiyat tarihinin çöp sepetindedirler. Tabii önemli şair yazar olduktan sonra o insanların ne kadar narsisistik oldukları artık kimseyi ilgilendirmez. Olsa olsa bir terapistte gidiyorlarsa ( ki pek olası değildir ) terapistlerini ilgilendirir.

Analistler bireyin psikolojisini, dinamik gelişme süreçleri ve savunma örgütlenmesini, itki ve dürtüyü birey açısından betimlemek için her türlü çabayı gösterdikleri halde, yaratıcılığın ortaya çıktığı ya da çıkmadığı ( başka bir deyişle kaybedildiği) bu noktada kuramcının çevreyi de hesaba katması gerekir; bireyi çevreden kopuk ele alan hiçbir önerme yaratıcılığın kaynağıyla ilgili bu temel soruna değemez.<sup>107</sup>

Bu noktada Kohut'un Winnicott'la yakınlığı ya da ondan yararlanması dikkati çekmektedir. Yakın çevre tutumları; anne-baba ilişkisi ve sıcaklığının narsisistik zedelenmeye karşı çocuğu koruduğu ya da sıcak ilişki olmayışının olumsuz etkilediği anımsanmalıdır.

<sup>106</sup>Ludwig A.M, Kültür ve Yaratıcılık, Popüler Psikiyatri; 9, 1999.

<sup>107</sup> Winnicott D W, a.g.e., s.88-110

## SONUÇ

“Plastik sanatlar alanında, sanatsal yaratımın oluşumunda ki etki unsurlarının değerlendirilmesi”

Sanatçı yarattığı eserde sosyal, kültürel ve psikolojik etkilerin, bir sentezini sunar bize.

Sanatsal yaratım, temelinde yaratıcılığı barındırır. Yaratıcılıksa sadece sanatta değil bilimde, felsefede, psikolojide görülen ve tüm bu alanlarca farklı bazen de ortak tanımlamalarla bireyin yaşamında ne kadar önemli olduğu vurgulanan, hayatımızın her alanında var olan bir gerçektir.

İçsel bir çelişkiyle başlayan yaratıcılık, kişinin tüm gizil güçlerini harekete geçirdiği bir coşkudur. Yaratıcı kaygıya; bireyin özgün ve özgür birey olma kaygısıdır. Bu ise bilgilenme süreciyle paralellik gösterir.

Yaratıcılık ve zeka ilişkisinde, yüksek IQ sahibi olmak yaratıcılık için her zaman yeterli olmamaktadır. Bazen kişide, yüksel zeka- düşük yaratıcılık olabileceği gibi, düşük zeka -yüksek yaratıcılık da olabilir. Çok yönlü düşünebilme yetisine sahip olanlar her zaman daha yaratıcıdır. Düşünmenin yanı sıra yaratımda sezgi ve algının önemi çok büyüktür. Yaratıcılıkta önemli olan sezgiyi eyleme dönüştürebilmektir. Algı ise insanın kendisini ve etrafını fark etmesiyle başlayan ve gelişen uzun bir öğrenme sürecidir. Sanatçının ve algılayanın psikolojisi açısından irdelendiğinde, yaratıcılıkta ve sanatsal yaratımda, farkındalığı ortaya koymaktadır.

Sanatsal yaratımın kaynağı olan yaratıcılığın doğru bir sanat eğitimiyle kişiye verilmesi her bireyi sanatçı yapmasa da, çağdaşlaşma süreci içinde toplumda yetişmekte olan kuşakları her alanda yaratıcılığa yönelten bir ders içi ve ders dışı etkinlikler bütünü oluşturması açısından çok önemlidir.

Yaratıcılık kişinin kendini tanımasıyla paralel gelişim gösterir. Sanat eğitimiyle; erken yaşta ilgi alanları açılmış olan çocuk, anaokulundan itibaren yaşı ilerledikçe çevresindeki sanat olaylarını değerlendirmeye, eleştirmeye, sanat güzelini anlamaya ve onu aramaya başlar. Sanat yoluyla eğitim çocukta ve ergende akıl ve aklın denetiminden çok, duyulara duygulara ve heyecanlara yer vererek; eğitim sistemindeki ussallaşmaya karşı çıkıp, duyusal yaşantılara ağırlık vermiştir. Böyle bir eğitimle çocuk özgür düşünmeyi, sorgulamayı ve araştırmayı gerçekleştirebilen yaratıcı birey olabilmektedir.

Sanatta, özgür yaratıcılığın bir ürünüdür. Sanatsal yaratımda; sanat ile yaratıcılığı güçlü bir şekilde birleştiren akıldır. Güzellik, uyum ve düzeni yaratan sanat; fantezilerden doğan, ulaşılmaz olan, ilk başta görülmez olan şeyleri bize görünür kılar. Zevk ve hoşnutsuzluğa ifade kazandırır. Doğal şeylerin bir sanatçı tarafından işlenmesi ve düzenlenmesiyle de sanat eseri çıkar. Tüm kıstasların göz önünde bulundurulması sonucu ortaya çıkan yaratımlarda, sanatçı nesnenin bir noktadan görünüşüyle avunmaz, o, nesnenin ötesini, görünmeyen yönlerini de araştırır, nesneyi yeniden keşfeder, saptar. Objenin basit tasvirinden yola çıkar ve ruhunu içine kattığı eserlere yönelir. Bu da çağın getirisiyle “teknolojiyle” ilgilidir.



Teknolojik gelişmeler sonucu, iletişimin kolaylaşması, görselliğin önem kazanması sanatta farklı eğilimlere yol açmıştır. Felsefeyle ilgili olan ve düşünceye dayanan kavramsal sanat, çeşitli nesnelerin birleştirilmesiyle yeni biçimler elde eden pop-art, çağdaş sanatçının yaratımının örneklerindedir.

Sanatta; bilgi kuramına bağlı bir kavram olmaktan çok, estetik bir katagori olan imge, hiçbir zaman gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir. Gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolaylımsız canlandırılış sürecinin, sanatçı eliyle ortaya çıkartılmasıdır. Yaratıcı etkinlik, imgenin “anlatımsal” tarzda değil, “bireşimsel” tarzda yaratılmış oluşunda kendini daha anlamlı belli eder. Burada biçim verme işi, somut bir olgunun, somut bir olayın, somut bir nesnenin canlandırılışına değil, birçok kişinin, olgunun, olayın ve nesnenin tikel çizgilerinin soyutlamasına, genellendirilmesine ve sanatçı tarafından yaratılmış imgede bir araya getirilmesine, birleştirilmesine dayanır. Onun bu çabasında aynı zamanda biçim ve içerikte yeniliği araması yatar. Oysaki yapılan tüm yenilikler biçimce değişmeden öteye gitmemiştir. Örneğin; plastik sanatlarda, günümüzde birbiri ardınca ortaya çıkan yeni eğilimler; minimalizm, op-art, pop-art, kavramsal sanat, happening, hiper-realizm, foto-gerçekçilik, land-art, vb. sadece biçimde yaratılan yenilikler, biçimce değişkenliklerdir. Biçimlerde meydana gelen değişmeler; doğasal biçim özünün yerine, resimsel özü yakalama çabasını da gösterir. Resimde, biçimlerin deforme edilmesi, değişime uğraması; sanatçının geleneksel sanat anlayışının sınırlarından kurtularak kendini özgürce ifade edebileceği biçimlere dönüştürülmesiyle metamorfik etkiler gösteren eserler ortaya çıkmıştır. Gizli olanın örtüsünü kaldırmaya, kendi algıladığı şekliyle gerçeğin yorumunu yapan ve yaparken de kimin nasıl ne diye baktığını önemsemeyen sanatçıyı, katagorize etmek başkalarının işidir ve istedikleri gibi de yorumlamışlardır.

Bazı görüşe göre; psikiyatri de, psikanaliz; sanatçıları hasta ve yapıtlarını da ruhsal patoloji ürünleri olarak görüyor. Yani yaratıcılıkla ruhsal bozukluk arasında bir şekilde bağlantı olduğu düşünülüyor. Psikoanalizin ketlemeyi ortadan kaldırıp, yaratıcılığı artırıcı etkisinin olabileceği gibi, yaratıcılığı engelleyebilecek etkiside olabilmektedir. Psikoanalitik araştırmaların birleştikleri nokta yaratıcılığın bilinçaltı zenginliği ile yakın ilişkide olmasıdır.

Evrensel ve özerk, her şeyin alanı olan özgürlük, yaratıcılığın da alanıdır. Kişi bilme ve isteme yolu ile, bilgiler ve eylemler aracılığı ile ruh düzeyindeki özgürlüğü ve tatmini arar. Özgürlük ise bilgilenme süreciyle doğru orantılıdır. Sanatçı edindiği bilgilerle, savunduğu fikirlerle, dil ve biçimde bir tutkunun, hayalgücünün yarattığı sonsuz güzelliklere sığınarak sanatsal faaliyetlerde bulunur. Bu yaratıcı tutku, sanatçıdaki özgürlük bilincinden gelir. Varolanla yetinmeyen, kendi kaderini belirlemekten yana olan ve yasalarını kendisinin koyduğu bir dünyada yaşamak isteyen melankolik sanatçı için, işte bu belirlediği ve yarattığı dünya onun yapıtı olur ve bu yapıtı yaratmak içinde sonsuz bir cesaret göstermiştir. sanatçı iktidara, ideolojiye, toplumun aksayan değerlerine, koşullanmışlığına olan muhalefetini yapıtları yoluyla cesurca ortaya koyarak gelecekte yaşanacak dünyanın sınırlarını belirler.

Sanatçının yaratım kaynağını, bazı filozoflar, oyun ve eğlencede aramışlardır. Shiller; gerçek estetik dünyanın oyun dünyası olduğunu, insanın sadece oyunda

gerçek insan olduğunu, özgür davranmanın, hayalgücünü gerçekleştirmeye çalışmanın orada mümkün olduğunu ve bu faaliyetin sanata yakın olduğunu anlatır. \*

İnsan aklının düşünebilme ve üretebilme gücünü, Arieti, sanatçının sanatsal yaratımında düşüncüsel üç katagoride inceleyerek açıklar: birincil süreç; irasyonel, yani bilinçdışıdır, ikincil süreç; rasyonel ve günlük normal bilinçli yaşamın bir parçasıdır, üçüncül (tersiyer) süreç ise birincil ve ikincil sürecin birlikte kullanıldığı, büyüsel erişimin(majik sentezin) olduğudur. Yani yeni şeylerin yaratıldığı süreçtir. Yaratıcı eğilimin olduğu, ortaya bir estetik yapının çıkartıldığı düşünsel katagoridir.

Psikodinamik açıdan yaratma süreçleri yeteri kadar açıklığa kavuşmuş değildir. Ama yaratmada, egonun sentez işlevinin rol oynadığı söylenebilir. Çünkü egonun sentez işlevi birbirine karşıt tutumları, değerleri, duygular ve davranışları ve ben temsillerini bütünleştirmeyi ve uzlaştırmayı içerir. Çatışma halindeki düşünceleri yatıştıran ve yaratma sürecine güç veren, ego içinde birçok doyumu, tatmini içerir. Cinsellik ise farklı açıdan sanatçıyı ve yaratımını etkileyen bireysel bir tatmindir. Cinselliğin yaratım üzerindeki etkisini Freud, olgun cinsellik yaşayıp yaşamamaya ilişkilendirmiştir. Freud ve bazı yazarlara göre, sanatçılar genital dönem öncesi, anal yada fallik dönemlere saplanmışlardır. Ve o nedenle gerçek cinselliği yaşayamamışlardır. Bundan dolayı da bu açığı fantezilerle telafiye gitmişlerdir. ama bu tüm sanatçılar için söylenecek bir şey değildir. Çünkü hiçbir cinsel problemi olmayan yaratıcı bir çok sanatçı vardır.

Yaratıcı edimde doğan simge ve mitler, bilinç altımıza, çocuksu arkaik endişeler, bilinç dışı özelemleri ve benzeri ilkel ruhsal içerikleri getirir. Simge ve mitler, dönemin aktüel tarihine sanatçının yaratıcı edimiyle nasıl anlamış ve yansıtılmış olduğunu aydınlatır. Sanatın her döneminde farklı şekillerde kullanılmışlardır. Kurtarıcı Meşih'i doğuracak olan Meryem'e, bunun bildirilme sahnesi de önemli simgelerdendir. Sanatçının korkusunu, Meryem'e bahşedilen lütuf karşısında duyduğu korkuyla bağdaştırdığımızda, Meryem in çatışması, sanatçının kendi gücü karşısında girdiği çatışmaya benzer niteliktedir. Sanatçının gerçekliğin ilk görüntüsünü çarpıtan ikinci bir görüntüsünü veren bir bakışı vardır. Diğer yandan ölüm gerçeğinin farkında olmak sanatsal yaratı için önemli bir öğedir.

Plastik sanatçının, sanatsal yaratımını etkileyen diğer etmenler ise var olduğu iddia edilen ruhsal hastalıklardır.

Farklı algılamaya, düşünme gücüne, sorgulama ve yorumlama yetisine sahip olan sanatçının ruhsal fırtınaları bilmesek de, eserlerinde görebilir, okuyabilir, duyabiliriz. En fütürsuzcasını da, en kütlelerini de, en yalın olanını da...

Bipolar bozuklukları(manik-depresif), yani iki uçluluk, sanatçıların yaratırken uç noktada duygudurumlarının sağladığı çağrışım olanaklarından yararlanıp yararlanmadıkları incelenmiştir. Sanatçılık ve ruhsal hastalık ilişkisi değerlendirildiğinde genellikle akla gelen, şizofreni yada benzeri psikozlar olmuştur. Oysa son yıllarda sanatsal yaratı ile affektif hastalıkların ilişkisinin daha yakın olduğu ve bir çok yazar ve ressamın herhangi bir affektif hastalığı olduğu saptanmıştır. Bazı ruhsal durum ya da bozukluklarda yaratıcı sürecin hızlandığı belirtiliyor. Ama ne bipolar II olmak ne şizofreni ne nevroz, hiçbir biçimde yaratıcı

süreci açıklayamıyor. Hastalıklarla yaratıcılık arasında herhangi bir ilişki bulunabilmiş değildir.

Ama bu hastalıkların özelliklerini taşıyan, örneğin; içe dönük, fantezi kurmaya eğilimli, sosyal ilişkilerden çok hoşlanmayan ya da zaman zaman kaçınan kişilik özelliği ile nevrotik bir durum sergileyen yaratıcı sanatçılar olabildiği gibi, son derece dışa dönük, konuşkan, neşeli, yaratıcı sanatçıların olduğu bilinmektedir.

Diğer yandan sanatçının yaratımını tamamiyle ketleyen şizofreni; yok olanı görme, işitilmeyeni işitme gibi belirtilerle başlayan ve sonrasında daha da ilerleme sonucunda, kişiyi akıl hastanesine kadar götüren bir hastalıktır.

Narsistik örselenmelerinde, sanatsal yaratım üzerinde etkisinin olduğunu savunan psikoterapist Kohut, narsist kişilerde yaratıcılığın daha fazla olduğunu savunmuştur. Megolaman, bencil yani narsist bir çok sanatçının olduğu gerçektir, ama aynı zamanda son derece elsever, bilge, alçakgönüllü birçok sanatçısında varlığı bilinmektedir.

Sanatsal yaratıma etkisi olan birçok alanı incelemiş olmak, bizi belli bir sonuca ulaştırmamış olsa da, genel anlamda yaratıcılığı, incelenen tüm bu alanların etkilediği gerçektir. Tüm bu alanları bir arada sunmak araştırmanın çerçevesini sadece daraltmış, sanata, sanatçıya ve yaratımına ulaşmayı ve bu alanları anlamayı kolaylaştırmıştır.

## KAYNAKÇA

Rollo May, **Yaratma Cesareti**, 1. b., İst: Metis Yayınları, 1987, s. 40.

Dunham, W., (1994), "**The mathematical Universe**", John Wiley & Sons.

Leslie, A. ve White, A., (1973), "**The Science of Culture**", Farrar, Straus and Giroux.

Popper, K.R., (1968), "**The logic of Scientific Discovery**", Harper Torchbooks.

Russel, B., (1964), "**The Principles of Mathematics**", George Allen & Unwin Ltd.

İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, 2. b., İzmir: Karınca Matbaası, 1990, s. 226.

Colp jr R : **Psychiatry and the Creative Process**. Comprehensive Textbook of Psychiatry'de. ( Eds. HI Kaplan, AM Freedman, BJ Sadock ) III. Cilt. 3. Baskı. Williams and Wilkins Comp. Baltimore, 1980, 3112-21.

Winnicott D W : **Oyun ve Gerçeklik** (Çev. T.Birkan) 1.b, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 88-110.

Rollo May, **a.g.e.**, s.139.

İnci san, **sanatta yaratma ve çocukta yaratıcılık**, T. İş Bankası Kültür Yayınları: 17, Ankara, 1977. s.12.

jack Ensing Addington. **% 100 Düşünce Gücü**. Akşam Yayınları, çeviren; Birol Çetinkaya, İstanbul, 1999, s.25.

Mary Mayesky. **Creativity Activities for Young Children**. By Delmar Publishers Inc. An International Thompson Publishing Company. USA. 1995, p. 13.

j. Geoffrey Rawlinson. **Yaratıcı düşünme ve beyin fırtınası**. Çeviren; Osman değirmen. Rota yayınları, bireysel yatırım dizisi, reprodüktif matbaa. İstanbul, 1995, s.21.

<http://www.infinn.com/tolbox.html>.

San, İnci: **Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık**, İş Bank Yay.2.Bas. Ankara, 1979, III. ve IV. Bölüm

Ned Herrmann. **İş Yaşamında Bütünsel Beyin**, çeviren; Mehmet Öner, Hayat Yayınları, ist. s. 19.

Yüksel Özden, **Öğrenme ve Öğretme**, Pegem Yayınları, Önder Matbaacılık, Ankara, 1997, s.108.

Enver Tahır Rıza. **Yaratıcılığı Geliştirme Teknikleri**, Anadolu Matbaası, İzmir, 1999, s.20.

Tülay Çellek, **Yaratıcılık ve Eğitim Sistemimizdeki Boyutu**, YTÜ SANTAS, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/goster.php?sayi=16&dosya=temeltasarim\\_index16.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/goster.php?sayi=16&dosya=temeltasarim_index16.htm)

Infante J A : **Some Reflections on Phantasy and Creativity**. (Eds: Person E.S., Fonagy P, Figueira S A: On Freud's "Creative Writers and Day-dreaming". Yale University Press, New Haven and London, 1995.)de, 53-64.

Tülay Çellek, **kompozisyon**, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/goster.php?sayi=16&dosya=temeltasarim\\_index16.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/goster.php?sayi=16&dosya=temeltasarim_index16.htm)

İnci San. **Sanat Eğitimi**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 1982, s.216.

zedri Karayağmurlar. **Yaratıcı Bireylerin Yetiştirilmesi Açısından Genel Eğitim İçinde Sanat Eğitiminin Yeri**, Dokuz Eylül Üniversitesi I.Eğitim Kongresi Bildiriler Kitabı, İzmir 1991,s.368.

Tevhide Özbağı. **Çizgi Filmlerin Sanat Eğitimindeki Yeri, Türkiye 1. Uluslar arası Uzaktan Eğitim Sempozyumu (12-15 Kasım 1996) Bildiriler**, Ankara 1996, s.489.

Halis Biçer. **Sanat Eğitiminin Geleceği**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Eğitim Bilimleri Birinci Ulusal Kongresi (24-28 Eylül 1990), Ankara: Milli Eğitim Basım Evi, 1993, s.255.

İnci San. **Sanatta Yaratıcılık, Oyun, Drama. Yaratıcılık ve Eğitim. Türk Eğitim Derneği Yayınları**, Şafak Matbaacılık, Dizi No: 17, Ankara, 1995, s. 71.

İsmail H. Baltacıoğlu. **Sanat Eseri Nasıl Bir Yaratıcıdır?** Yeni Adam Gazetesi, Temmuz 1976, sayı: 899, s.9.

Kathy Belle. **Creativity: A Mode Of Thinking**. Home School Pelper Is Published By Bob Jones University Pres, Greville, South Carolina, 1997, 29614. p.2.

Adem Genç ve Ahmet Sipahioğlu. **Görsel Algılama "Sanatta Yaratıcı Süreç"**, Sergi Yayınevi, Anadolu Matbaacılık, İzmir, 1991, s. 155.

Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. b., Ankara, 1983, s. 476-477483-484.

Avner Ziss, **Element d'esthétique marxiste**, Yazko Çeviri, Mart-Nisan 1982, Çev: Yakup Şahan 1977, s. 66-71.

<http://www.halksahnesi.org/vazilar/imge/imge.htm>

Aziz Çalışlar, **Sanatta Yenilik Nedir**, Bilim ve Sanat, Ocak 1982.  
[www.halksahnesi.org](http://www.halksahnesi.org)

Kevser Türkoğlu <http://www.omu.edu.tr/akad/enst/sbe/tezy.htm>

Sigmund Freud, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, 1.b. İst., Bozak Yayınevi, 1979.

Sevilay Emirza, **lisans Tezi**, 2001, s.8-9.

Nalan Yılmaz, 02 Haziran, pazartesi

A. Storr, **Yaratma Dürtüsü**, 1.b, Yayınevi Yayıncılık, İst., 1992.

N C Andreasen, **Creativity and Mental Illness, Prevalence Rates in Writers and Their First- Degree Relatives. Am J Psychiatry** 1987; 144: 1288-1292.

A Rothenberg, **Creativity and Mental Illness ( Letters to the Editor). Am j Psychiatry** 1995; 152: 815-816.

Organorama, Şubat 2003, Uyku Dosyası

Halide S. Yavuz, **Yaratıcılık**, Boğaziçi Ün. İktisadi ve İdari Bilim. Fak. Boğaziçi Ün. Matbaası, İst. 1989, s.53-54.

Kohut H: **Kendiliğin Çözümlemesi**. (Çev. C. Atbaşoğlu, B. Büyükkal, C. İşcan) 1. Baskı, Metis Yay., İstanbul, 1998.

A Storr: **Yaratma Dürtüsü**. ( Çev. İ Babacan) . 1. Baskı. Yayınevi Yayıncılık, İstanbul, 1992.

D W Winnicott, **Oyun ve Gerçeklik** , 1.b. İst., Metis Yayınları, 1998, s. 88-110.

R jr Colp , **Psychiatry and the Creative Process. Comprehensive Textbook of Psychiatry'de**. ( Eds. HI Kaplan, AM Freedman, BJ Sadock ) III. Cilt. 3. Baskı. Williams and Wilkins Comp. Baltimore, 1980, 3112-21

Ö Rank, **Doğum Travması**, 1. b. İst. , Metis Yayınları,2001, s. 142

S Velioglu, **Akıl Hastası ve Sanatçı**. 1.b., İst. Yaşam Yayınları, 1978.

E jacobson, **The Object World**. 9. baskı, International Universities Pres, Inc., Madison, 1993. 70-86

Nil Göksel, **Korku Teması Üzerine İkonolojik Bir Çalışma**  
[www.odevsitesi.com](http://www.odevsitesi.com)

Schildkraut J J, Hirshfeld A J, Murphy J M : **Mind and Mood in Modern Art, II: Depressive Disorders, Spirituality, and Early Deaths in the Abstract Expressionist Artists of the New York School. Am J Psychiatry** 1994; 151: 482-488  
<http://freud.hypermart.net>

Yusuf Alper, **Freud'dan Bugüne Yaratıcı-Sanatçı Psikodinamiğine Bakış**  
Ludwig A.M, **Kültür ve Yaratıcılık**, Popüler Psikiyatri; 9, 1999.



## Özgeçmiş

1976 Erzurum Aşkale doğumluyum. İlk okulu ve orta okulu Aşkale de bitirdim. 1989 yılında İstanbul'un Pendik ilçesine yerleştik, babamın işi dolayısıyla da bir yıl sonra Yalova ya taşındık. Liseyi Yalova da Yalova lisesinde bitirdim ve halan de Yalova da yaşamaktayım.

1997 yılında Kocaeli üniversitesi güzel sanatlar fakültesi resim bölümüne girdim 2001 de mezun oldum. Yine Kocaeli üniversitesin de 2002 yılında resim üzerine yüksek lisansa başladım.

2001 de Yalova da açtığım resim atölyemde, verdiğim resim dersleriyle bir çok öğrencimin güzel sanatlar fakültelerini kazanmalarına vesile oldum. Halen devam etmenin yanında, 2004-2005 eğitim yılında Yalova meslek yüksek okulunda hazır giyim bölümünde bir dönem öğretmenlik yaptım. Ayrıca Yalova halk eğitim merkezinde resim öğretmeni olarak hala görev yapmaktayım.

Birçok kişisel resim sergisine katıldım, İzmit, Bursa ve Yalova 'da olmak üzere toplam sekiz kişisel sergim oldu. Çalışmalarım halen Yalova da ki atölyemde devam etmekteyim.