

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

SITKI M. ERİNÇ

SANAT Psikolojisi'NE Giriş

Üçüncü Baskı

ÜTOPYA

Ütopya Yayınları: 108

Sanat Dizisi

© 2004 Ütopya Yayınevi

1. Baskı

Ayraç Yayınevi, Kasım 1998

2. Baskı

Ütopya Yayınevi, Kasım 2004

3. Baskı

Ütopya Yayınevi, Ekim 2011

Teknik Hazırlık

Ütopya Yayınevi

Baskı ve Cilt

Sözkesen Matbaası

İvedik Org. San. Matbaacılar Sitesi
1518. Sok. No: 2/40 Yenimahalle - Ankara

ISBN 978-975-6361-17-7

Ütopya Yayınevi

Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara

Tel-Fax: (0 312) 433 88 285

İnternet: www.utopyayayinevi.com.tr

E-Posta: utopya@utopyayayinevi.com.tr

SITKI M. ERİNÇ

SANAT PSİKOLOJİSİ'NE GİRİŞ

Yazar hakkında...

1940 yılında Kırklareli'nde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da, liseyi Kabataş Erkek Lisesi'nde tamamladı. Lisansını Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, Yüksek lisansını ve doktorasını Hacettepe Üniversitesi'nde yaptı. Askerlik görevini bitirdikten sonra 1968-73 yılları arasında farklı görevlerde çalıştı. 1973-93 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tam zamanlı olarak görev yaptı. 1988 yılında doçent, 1994 yılında profesör oldu. 1993-2002 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tam zamanlı öğretim üyesi olarak çalışmalarını sürdürdü. Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde ve Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yarı zamanlı öğretim üyesi olarak dersler verdi. 2006 yılından bu yana da İstanbul Doğu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi tam zamanlı öğretim üyesi olarak ders vermeye devam etmektedir.

Lisans ve lisansüstü programlarda; kültür, Estetik, Sanat Felsefesi, Sanat Psikolojisi, Çağdaş Sanat ve Yorumu, Sanat Eserlerinde Eleştiri, Sanat Eserlerinde Felsefe Problemleri gibi dersleri farklı üniversitelerde yıllarca verdi ve vermektedir.

Dergi, gazete ve kataloglarda çok sayıda makale, eleştiri ve yorumları çıkan, pek çok kurumda konferanslar veren yazarın kitapları, tarih sırasıyla şöyle gösterilebilir: *Eşref Üren* (1989), *Zeki Faik İzer* (1990), *Ercümenî Kalmık* (1991), *Güzel Sanatlar: Estetik* (1993), *Kültür Sanat Sanat Kültür* (1995-2004), *Resmin Eleştirisi Üzerine* (1995-2004-2009), *Sanatın Boyutları* (1998-2004), *Sanat Psikolojisine Giriş* (1999-2004-2011), *Toprağın Erki: Hamiye Çolakoglu* (1999), *Deniz İçin Yeni Bir Dünya-Öyküler* (2000-2002), *Sanat ve Teknoloji: Mustafa Tunçalp* (2002), *Toplum ve İnsan* (2008), *Sanat Sosyolojisine Giriş* (2008).

1997 yılında, sanata yaptığı kuramsal katkı nedeniyle Premio Internazionale 'Foyes Des Artistes' Roma, ödülüne, 2007 yılında da "Ex Libris as a form of Art" adlı makalesiyle Remo Palmirani Prize For The Scholar ödülüne layık görülmüştür.

Halen Türkiye Felsefe Kurumu, Türkiye Sanat Kurumu ve Türkiye Çağdaş Plastik Sanatlar Derneği üyesidir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
İKİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ.....	10
GİRİŞ	11
SANAT PSİKOLOJİSİ'NİN TANIMI	15
I. SANAT NEDİR?	21
GENEL ANLAMDA SANAT	28
ÖZEL ANLAMDA SANAT	31
II. NİÇİN SANAT?	41
III. SANATTA PSİKOLOJİK SORUNLAR.....	49
I) ALGI	57
<i>Algı Alanı</i>	60
<i>Algı Yetisi</i>	65
II) İLGİ.....	69
<i>İlginin Yönlendirilmesi</i>	72
III) YETENEK	75
IV) ESTETİK BEĞENİ - ESTETİK KAYGI	78
V) SEZGİ	85

IV. SANATÇI.....	91
YARATICI - YARATICILIK.....	93
SANATÇI NİÇİN YARATIR?	97
YARATMA SÜRECİ	115
V. ALICI.....	121
ALICI YARGISI	122
<i>a) Kendini tanıma ve tanıtırma.....</i>	<i>123</i>
<i>b) Yapıtla verilen düşünceye, yargıya katılma ya da katılmama.....</i>	<i>131</i>
<i>c) Sanat eserinin zaman ve mekan bakımından geleceği</i>	<i>133</i>
I) ALICI-SANAT İLİŞKİSİ	134
<i>a) İkinci kişilerin bir yapıt üzerine değerlendirmeleri</i>	<i>135</i>
<i>b) Bir sanat eserinin içeriğinden ve özünden elde edilen veriler....</i>	<i>138</i>
<i>c) Bir eserin sanatçısıyla kurulan ilişkiden elde edilen veriler</i>	<i>142</i>
II) ALICI VE SANAT ESERİ.....	147
YARARLANILAN VE ÖNERİLEN KAYNAKÇA	163

ÖNSÖZ

Çocukluk yaşamımın İstanbul'da geçen dilimi içinde bende en çok iz bırakan anılarımdan biri de Abdurrahman Amcam'la ilgili olanlardır. Amcam bize her gelişinde ablama ve bana, her çocuğun çok sevdiği armağanlar getirirdi: Şık sepetlerde şekerler, şekerlemeler, nefis kutular içinde çikolatalar, Lion Mağazası'ndan alınmış oyuncaklar... Hiç çocukları olmadığı halde, çocuk ruhundan bu denli anlayan çok az insan gördüm.

Hoşbeşten sonra bizi kucağına alır ve 'Bir bilmecem var, bulana armağan vereceğim' derdi. Terletmeden vermezdi getirdiklerini.

Bellegimde kalan tek bilmecesi 'Bir küpüm var, doldur, doldur, dolmaz'dır. İki gelişinden birinde bu bilmecayı yinelerdi.

Bilsek de bilmesek de sonunda verirdi armağanını. Hoş bir oyundu bu ve ben de galiba bunun bilincindeydim.

Bilmecenin yanıtını bulamadığımız ilk dönemlerden birinde Anneannem kopya verdi bana gizlice: 'Kafa, kafa' diyiverdi. Ben de Abdurrahman Amcam'a söyledim bu yanıtı doğal olarak. Güldü ve 'Eh!.. Doğru sayılır' dedi.

Sonra ben, bu bilmecayı ilkokulda sattım, ortaokulda sattım. Hâlâ, çocuklarla oynarken bu bilmecayı sorarım. Ama yanıtı kafa değil, akıl oldu, us oldu. Bellek oldu, zeka oldu zaman içinde. Sonra, zaman içinde, hepsi birleşti ve yine 'kafa' oldu.

Çok uzun yıllar, varlığımızın nedeni olarak aklı kabul ettim: Bilme, bilgi, bilge gibi kavramları her şeyin önünde tuttum, belki de tutturuldum: O zamanlar bunlar geçer akçe idi, moda idi.

Ne zaman ki gönül bağları başladı, birden fark ettim: Aklımız nasıl davranmamız gerektiğini söylüyor ama, niye öyle davranma-

dığımızı, davranamadığımızı söylemiyor. Söylediğinde de suçu bir başka yanıma atıveriyor: Gönümüşe ya da duygularımıza...

Artık iyice biliyorum ki insan olmak, bilgisayar olmaktan, robot olmaktan çok ayrıcalıklı bir şey. Bu ayrıcalığın en somut, en belirgin örneği ise sanat, sanat ürünleri herhalde. Hatta bundan da öte ‘sanatkârane’ olmak, sanatsever olmak herhalde.

Duygular işe koşulduğunda bilinçsizlik ortadan kalkar, en azından azalır. Duygularımız aracılığıyla bir bilinç durumu yaratmak istiyorsak, bunun da en kestirme yolu sanat olsa gerek, sanat eserleri olsa gerek.

Sanatın yaşamdaki, yaşamımızdaki yerini kavradıktan sonra (öyle olduğunu zannediyorum), o ‘kafa’nın yanına, hemen yanına duyularımızı ve duygularımızı da yerleştirdim. O günden bugüne, bunları hiç birbirinden ayırmadım: ne nesnellik adına ne de öznellik adına... Hatta, hem nesnellik adına hem de öznellik adına ayırmadım. Çünkü biliyordum ki doğruların bir yanı akılla elde edilebiliyorsa, diğeri bir yanı da duyularla elde edilebiliyordu.

Daha 18. yüzyılda Immanuel Kant şöyle demeye getiriyordu: iç ve dış dünya üzerine edindiğimiz her tür bilgi, duyumsal izlenimlerden sağlanır. Fakat aklımız, yaşadığımız dünyayı nasıl algılayacağımızı çok büyük ölçüde ve çok kesin ölçüde belirler.

Dünyaya renkli camlı gözlüklerle bakanımız hiç de az değil.

Dünyayı nasıl algılıyorsak, algılayabiliyorsak kendimizi de öyle algılarız; ya da kendimizi nasıl algılıyorsak dünyayı da öyle algılarız. Kendimizi doğru algılamanın, doğru yoldan algılamanın en pratik araçlarından biri (belki ilki) de sanat olsa gerek.

Sanatla ilk ilişki ise duyularla olur, akılla değil; ama unutulmamalıdır ki, duyularla elde edilen bilgi kesin bilgi değildir. Bunlara kesinliğı akıl verir. Sanatta da ne zaman kesin, ne zaman kesin olmayan bilgiye gereksinim duyulduğunu doğru olarak bilmek

zorundayız. Çünkü, ancak doğru bilgi bizleri doğru tutum ve davranışa götürür. Duyularımızın neden olduğu tutkular ve bu tutkuların yarattığı kimi etkiler ve tepkiler, insan ruhunun belli başlı harcamalarını oluştururlar. Bunların bizi dengeli tutabilmesi ise ancak aklımızın da işe koşulmasıyla olanaklı gözükmektedir.

Akılla duyuları, hem dengeli hem de sistematik bir şekilde ele almaya çalışan sanatbilim alanlarından biri de sanat psikolojisidir.

Sanat psikolojisi, sanatı bilimsel yolla sorgulamada belli başlı alanlardan biri olmasına karşın ve tarihçesi yarım yüzyılı geçmiş olduğu halde, ülkemiz eğitim kurumlarında yeterince ele alınmamıştır. Bu konuda ismen varolan birkaç çalışmanın da daha çok psikoloji biliminin etkisinde olduğu gözlemlenebilir. Kimi çalışmada da sanat psikolojisine sadece değinildiği söylenebilir.

Sanatla ilgili diğer kitaplarımda sözü edilen kimi konular, kimi tanımlamalar bu kitabımda da aynen yer almaktadır. Bu yinlemelerin üç temel nedeni var: ilki, sanata dönük bir açıklama yapıldığında bunlara değinilmeden edilemeyeceği; ikincisi sanat eğitimi gören, sanatla uğraşan herkesin bunları tekrar tekrar da olsa, okuyarak belleklerine iyice yerleştirmesinin kaçınılmaz olduğu; ve sonuncusu da diğer kitaplarımı okumayanların da bu genel bilgileri edinebilmeleri düşüncesidir. Bu gerekçeler nedeniyle, yinlemelerimin bağışlanabileceğini umuyorum.

Bu kitap, sanat psikolojisine GİRİŞ niteliğindedir. Temel tanımlamaları ve bilgileri vermekten öte bir ereği yoktur. Daha sonraki çalışmalara, sanat psikolojisi alanındaki incelemelere bir öncülük edebileceği umulmaktadır.

Sanat eğitimi veren kurumlarda, özellikle yüksek öğrenim kurumlarında bu sanatbilim dalının tanıtılmasına ve sanat eğitimi programlarının kaçınılmaz bir alanı olduğunun kavranmasına bir katkı sağlayabilirse kitap, esas ereğine de ulaşmış olur.

İKİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Özellikle eğitim ve kültür düzeyleri sınırlı bireylerden oluşan toplumlarda psikolojik tutum, davranış ve yargılar daha başat olur. Duyarlılık, bazen de duyarlılık adına duygusallık hep ön plana çıkar.

Bu tip toplumlarda, psikolojik yapı açıklamalarında, yani ‘ben çok hassasımdır’, ‘ben çok alınganımdır’, ‘ben hemen kırılıyorum’ gibi ifadelerle *benlik* anlatılmaya çalışılırken vurgulanan örnekler, bizi, dolayısıyla ifademizi ortaya koymaz, aksine muhatabımızın tutum ve davranışlarını ortaya çıkarır. Beni, ancak benim tutumlarım, davranışlarım sergiler. Belki de salt bu iki gözlem nedeni ile ülkemizde psikoloji eğitimine daha bir gereksinim var diye düşünüyorum.

Bu kitabın hazırlanmasındaki temel crek bu düşünceye dayandırılabilir.

Çağdaş ve çağcıl olabilmenin önkoşulları arasında sayılan sanatsal edinimlerde doğru kazanımlar sağlamak için Sanat Psikolojisinin kaçınılmaz olduğuna hiç şüphem yok.

Bu yargımın yanlış olmadığını da, kitabın ilk baskısından sonra tanıdığım, tanımadığım pek çok kişiden aldığım olumlu bildirimler kanıtladı.

Akılla duyulan, sanat olgusuyla ilgili tutum ve davranışları, hem dengeli hem sistemli bir biçimde ele alan sanat psikolojisi-dir. Sanat psikolojisi, sanatı bilimsel yolla sorgulayan belli başlı alanlardan biridir.

Bu kitabın temel ilkesi, alanına giren konularda temel tanımları, temel bilgileri verebilmedir.

Hâlâ bu konuda tek yayın olma özelliğini, ne yazık ki, koruyan kitabın ikinci baskısını üstlenen Ütopya Yayınevi’ne, sadece kendim adına değil okuyucular adına da teşekkür etmek isterim.

GİRİŞ

Sanatı hangi bağlamda ele alırsak alalım, insansız düşünme olanağı yoktur. Çünkü her şeyden önce, sanat, insanlar tarafından var edilir ve insanlar için var edilir. Konusu da, dolaylı ya da dolaysız insandır.

Sanatbilimlerin temel özdeyişlerinden kabul edilen “Her sanatçı potansiyel alıcı¹ için üretir” ya da “Bir sanat eseri alıcısıyla vardır” ifadeleri, sanatla insanın ilişkisini, daha açık bir deyişle, sanatın varlık nedenini en net şekilde ortaya koymaktadır.

İnsan, yaşama etkin katılmayı akıl ettiğinden bu yana, yani yaşamın merkezi olmayı becerebildiğinden beri, hem kendini hem de kendisinin ilişkili olduğu, olabileceği her şeyi temelde üç yolla çözümlemeye çalışmış ve bunu da hızla başarabilmiştir.

İlk yol, duyuları ve duyguları kullanma olmuştur. Görme, işitme, dokunma, koklama, tatma gibi temel duyu organlarıyla algıladıkları, duygularıyla sezdikleri, hissettikleri her şeyi, zaman içinde sorun olmaktan çıkarabilmiş ve kendi için varolanlar haline sokabilmiştir. En azından bu yolda, kısa zamanda çok mesafe kat edebilmiştir.

İkinci yol ise akıllı kullanmadır tartışmasız. İnsan aklıyla üstesinden gelinemeyecek hiçbir şey yoktur.

¹ Alıcı sözcüğü, bu kitapta bir sanatbilim terimi olarak kullanılmaktadır. Alıcı, bu bağlamda ‘satın alan’ anlamında değildir. Alıcı, bir sanat yapıtı ile teke tek ilişkiye giren, o sanat yapıtının türüne göre onu okuyan, dinleyen, izleyen ya da seyreden kişi demektir. Resme, resim diye bakabilen; romanı, roman diye okuyabilen; bir müzik parçasını bir sanat ürünü diye dinleyebilen ‘sanatsever’.

Aklını kullanma, bir konu üzerinde, ilişki kurulan ya da algı alanımız içinde bulunan bir şey üzerinde sistematik olarak düşünme, akıl yürütme ve değerlendirme yapabilmedir, yapabilme becerisidir kısaca.

Üçüncü yol ise bu ikisini, akli ve duyguları bir arada kullanmaktan, kullanabilmekten geçer. İnsan, ancak üçüncü yolla bütün varlığını, tüm kapasitesini kullanabilir, tüm varlığı ile etkin olabilir.

‘Sihirsel Dönem’ insanı, iç ve dış olayların tümüne bir gizem yüklemiş ve bunları çözebilmek için olmasa bile, kendi yanına çekebilmek için inançlara, büyülere, sihirsel yollara başvurmuştur. Bütün bu çabalarını somutlaştırırken de ‘güzel’i keşfetmiştir, keşfedivermiştir.

En iyisini, en hoşunu, en yenisini (en özgününü) ortaya koyma telaşı sırasında, en güzeli yapabilme arzusu, isteği... Sanat da burada başlar herhalde: Usta gibi yapmak... Usta işi yapmak...

Akıl işe koşulduğunda ise sistematik düşünme zorunluluğu bilimi yaratmıştır. Gözlem, deneme-sınama ve benzeri yöntemlerle geliştirilen ve insanı çağımıza taşıyan, onu, yirminci yüzyıla getiren bilim, insan için iken, insana karşı bir duruma gelmiştir sonuçta. Teknoloji çağının insanı, bu bağlamda kişiliğini yitirmiş gibidir. Çağımız genelde, ya maskeli yüzler ya da silik yüzler çağı oluvermiştir. Belki de insani değerlerin yitirilmesi paniğiyle üçüncü yol keşfedilmiş ve sanatbilim doğmuştur.

Bilim için, nesnel gerçekliğin bilgisiyle ilgilidir denebilirse sanat için de bir öznel gerçekliğin ifadesidir, anlatımıdır denebilir. Öznel gerçeklere, nesnel bir yaklaşım bulma çabası da sanatbilimi yaratmıştır.

Sanatbilim temelde sanatı bilimsel yolla irdelemeyi, incelemeyi amaçlar. Fakat bu amaç, insanı tamamen yok etmeden gerçekleştirilebilir ancak. Sanat ürününün kendini merkeze alan,

sanatın öznelere en arka plana itmeye gayret gösteren sanat felsefesi bile, ontolojik estetikteki ‘bir sanatçısı var mı’ ya da ‘değer’ ya da ‘yargı’ gibi sorgulamalarında, sanat ontolojisi’ndeki ‘bireysel’ veya ‘evrensel idea’ gibi saptamalarında, ister istemez insanı, hem kültürel bir varolan olarak hem de psişik bir varolan olarak ele almakta, hatta ön plana çıkartmaktadır.

Sanat olgusuna insanlar açısından bakan; sanatçıyı, alıcıyı ya da sanat ürünündeki kahramanları, tipleri, tiplerini merkeze alan sanatbilim dalına, sanat psikolojisi denmektedir.

Bir başka deyişle, sanat psikolojisi, bir sanat olgusuyla ilgili tutum ve davranışları inceleyen sanatbilim dalıdır.

Sanatın psikolojik bir sorun olarak ele alınabileceği düşüncesi, daha Antik Yunan’da gündeme gelmiştir. Platon’un *mimesis* kuramı, insanların duygu ve heyecanlarındaki taşkın yana yöneliktir. Aristoteles’deki *katharsis* de duyguların, davranışlar aracılığı ile boşalımından başka bir şey olmasa gerek.

18. yüzyılda Shaftesbury, güzeli, psikolojik bir yaklaşımla ele alır ve “Bizi sanata götüren, sahip olduğumuz iç-duyudur” der.

19. yüzyılda ise modern psikoloji, hem sanatın anlamını saptamak, hem sanatı değerlendirmek, hem de sanatın işlevini/ işlevlerini sergilemek için yine sanatın öznelere temel alır.

20. yüzyılda da psikolojik estetikçilerden Lipps, güzelliğin (sanat bağlamındaki güzelliğin), alıcısında estetik bir duygu uyandırdığı için güzel olduğunu savunur; yani güzellik, “bir varolanın, bir özünde belli bir etki uyandırma gücü, yetisi ve ayrıcalığıdır”, Lipps’e göre.

İşte bu yetiyi araştırmak, dolayısıyla sanatın anlamını ve etkisini araştırmak, belli bir açıdan araştırmak sanat psikolojisinin yükümlülüğüdür denebilir.

Bir başka tanımlamayla da şöyle diyebiliriz: Sanat psikolojisi, sanattaki psikolojik sorunları irdeleyen sanatbilim dalıdır.

Sanat psikolojisinin ilgi alanını şöyle de tanımlamak olası gibi gözükmektedir: Tinsel enerjimizin saygın bir yolla dışlanması ya da boşaltılması yollarını arayan alan...

Sanatbilimin bir alt dalı olarak ele alınan sanat psikolojisi, sanat felsefesi ve sanat sosyolojisi ve bunların bir sentezi olarak, fakat kendi inceleme alanı içinde varolan estetik; sanatı, ister bir olgu olarak, ister bir süreç, isterse bir ürün olarak ele alsın, bunların her birini, sanatın, hem varlığının nedeni/nedenleri hem de varlığının amacı/amaçları olarak, sistematik bir yolla irdelemek ister. Sanatı, bilimsel yöntemlerle tanımlamayı ve değerlendirmeyi amaçlar.

Sanatı bilimsel olarak inceleyen disiplinler içinde, en geç bir düzene sokulabilen, belki de sanat psikolojisidir. Fakat sanatın, değişik yerinde ise en etkin niteliklerini incelemeyi amaçlayan da yine sanat psikolojisidir.

SANAT PSİKOLOJİSİ'NİN TANIMI

Sanat, hem bir eylem, yani bir oluşum süreci olarak hem de işlev, yani alıcıya yaptığı katkı olarak düşünüldüğünde, onun (sanatın) bir varolan olarak konumu, alıcının-sanatçının-sanat eserinin, yani sanat olgusunun temel öğelerinin etkileşimde bulunduğu noktada yer alır.

Etkileşim olmadığı zaman, ne sanat söz konusudur ne de sanat psikolojisi... Bu bağlamda düşünüldüğünde, etkileşim, en genel anlamıyla beş basamak şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar:

1) Sanatçı ve onun, hem iç dünyası hem de dış dünyası, yani 'esinlenme olanakları' ile ilişkisi. Bir başka ifadeyle sanatçının 'konu'¹ ile ilişkisi.

2) Konunun bir içerik haline dönüştürülmesi aşamasında sanatçı ve sanat ürünü etkileşimi. Buna, birinci sanat süreci de denebilir. Yapıt ile sanatçının savaşıdır.

3) Sanat eserini üretmeye yarayan itici güçlerden biri olarak, sanatçıdaki potansiyel alıcı imi; yani kime, niçin gönderme yapılacağıdır.

4) Sanat eseri ile alıcının istençli ya da rastlantısal olarak buluşması.

¹ Sanatın temel kavramlarından olan *konu*, *içerik*, *öz* ve *biçim* doğru tanımlanmamışsa birçok karmaşa yaratabilir. Bu nedenle bu üç kavramın iyi bilinmesi kaçınılmazdır. Bunları kısaca şöyle görebiliriz: *Konu*, bir sanatçının iç ve dış dünyasından esinlendiği her şeydir. *İçerik* ise sanatçının yapıtına, kendi teknik becerisiyle aldığı konu parçasıdır -bu da bir yorum, bir konu imlemesidir. *Öz* ise sanatçının yapıtından çıkan, sanatçının verdiği ya da alıcının algıladığı *kıssadan hisse*'dir. *Biçim* ise konunun içerik haline getirilişi ve bu içeriği taşıyandır.

5) Alıcının, sanat eserinden hareketle sanatçısı üzerine oluşturduğu imler, düşler, yargılar vb...

İşte bu beş etkileşim, öyle bir an gelir ki bir bütün oluşturur. Bu bütünlüktür, sanatı bir olgu olarak var eden. Bu etkileşimlerin, dolayısıyla bu olgunun sanat psikolojisi açısından irdelenmesi ise insan bilincinin yanı sıra, insan tutum ve davranışlarının ve bunlara neden olan duygusal süreçlerin, bir *yaratma*'da *özne* olup olamayacağının sorgulanması demektir. Yani sanat psikolojisi, hem bir ön tartışma olarak hem de bir yargılama olarak kendini gösterir temelde.

İkinci olarak, her bir sanat eseri, eğer gerçek anlamda 'sanat eseri'yse doğal ya da sanat ürünü olmayan diğer varolanların aksine; kime, niye ve (ister estetik açıdan ister etik açıdan olsun hiç fark etmez) nasıl bir iletide bulunduğuyla bağlı olarak bilinçli veya bilinçsiz objelerden oluşan bir gerçekliğe sahiptir. Yani objektivasyona² uğramış bir tin olması, alıcıda bir bilinçlenme durumu yaratır; bunun, hem ussal hem de davranışsal etkilerini irdelemek de sanat psikolojisinin varlığını gerekli kılar.

Bir sanat eseri, adı sanat eseri olsa bile, herhangi bir özelliği bulunmayan bir 'çirkinlik' dahi olabilir. İşte bu durumda sanat psikolojisi, *onlarsız olmayan unsurlar* üzerine incelemelerde bulunur. Yani duyular ve bu duyuların davranışa yansımaları ya da davranışa neden olan duyuları irdeler.

Sanat felsefesi, bir sanat yapıtının varlığının felsefesini yapar ve o varlığın ne kadar sanat eseri sayılabileceğini irdeler. Estetik, güzeli

² Objektivasyon, sanat felsefesi tanımlamalarından biridir. Sanat eserleri, objektivasyona uğramış varolanlardır. Objektivasyon ise, daha önceden var olmayan bir düşüncenin, bir tasarımın, bir imin, daha önceden varolan bir nesneye (bir kağıda, bir ruale, bir taş), bir daha birbirinden ayrıştırılamayacak bir şekilde çakıştırılması, birleştirip bütünleştirilmesi demektir. Başka bir ifadeyle de nesnel varolanla tinsel varolanın bütünleştirilmesi demektir, objektivasyon. İdeal anlamda da, her sanat eseri bir objektivasyondur.

sorgular, sanat eserini ‘güzel’ yapan nitelikleri irdeler. Sanat psikolojisi ise içsel gözlemlerle sanat yaratıcı, yaratılan sanat ürününü ve onun varlığını sürdüren alıcıyı sezgileri, imlemeleri ve davranışlarıyla ele alıp bu üç temel öge arasındaki iletişimi ve etkileşimi inceler.

Artistik duygular, şuradan buradan toplanarak oluşturulamaz. Bu duygunun oluşturulabilmesinin belli bir süreci vardır ve bu süreç, bilinçli ya da bilinçsiz, dolaysız ya da dolaylı bir etkileşimde bulunulan iç ve dış etkenlere bağlıdır. Bu etkenler artistik duyguların oluşumunu hızlandırabileceği gibi, geciktirebilir, erteletebilir, hatta yok edebilir. İşte sanat psikolojisi bu artistik duyguları ele alır.

Sanatbilim, genel olarak, farklı sosyo-kültürel ortamları farklı zaman dilimleri içinde ele almak ve bu iki koşula bağlı olarak değişimler gösteren kuralları saptamak zorundadır.

Oysa sanat psikolojisi, bir ‘sabite’ kabul edilen sanat eserinin, hem sanatçısında hem de alıcısında, erken ya da geç yarattığı, yaratabildiği düşünce alışkanlıklarını ve bunun gözlenebilir şekli olan tutum ve davranışları ele alıp irdeler.

Bilindiği gibi insanın yaşamı, temelde, üç ana işlevi kapsar. Bunlar: biyolojik, psikolojik ve sosyolojik işlevlerdir. Sanat, sosyal insanın, ruhsal enerjisini kullanmada, bu üç işlevi birlikte kapsayabilen en büyük bulgularından biridir. Bu nedenle sanata her zaman ayrıcalıklı bir yer verilir. Ayrıcalığının temel kaynağı ise insanla insanın özgün yapısıyla uğraşması olsa gerek. İnsanın özgün yapısı, farklı tutum ve davranışlarla kendini ortaya koyar. Bu farklılıklar, kimi zaman bir toplumu temsil edebilir, kimi zaman sadece bir kişiyi. Bu ikili durum, bizleri, yeri geldiğinde sosyal psikolojiye, yeri geldiğinde de bireysel psikolojiye götürür. Sanat psikolojisi de bu iki alan için ayrı ayrı tanımlanabilir.

Bu ayrım sanatbilim alanlarının her birinde vardır. Sözcükleri, estetik biliminde yer alan normatif ve betimsel estetik ayrımı, aynı mantığı içermektedir.

Sanat psikolojisi, önce sanattaki temel psikolojik sorunları ele alır ve sonra da bu sorunların çözümlenebilmesi için gerekli yansız yöntemleri bulmak ister.

Bugün, tanımlanabilmiş ideal bir sanat psikolojisi kuramından söz edilemeyeceği için –belki de alanın niteliği gereği hiçbir zaman edilemeyeceği için– sanat psikolojisi yöntemleri de daima tartışmaya açık kalmak durumundadır.

Sanat psikolojisi, duyuları ve bu yolla ruhumuzu temel alır. Oysa insanın ruhu için, ne bir yasa ne de bir kural vardır, olmaz da. Buna karşın, eğer ruhumuzun bizi, insanları, daha mutlu kılmasını, daha zengin (moral anlamda) yapmasını istiyorsak ve bunun için de sanata umut bağlıyorsak, bu ilişkiyi daha sistemli, daha düzenli bir hale koymak adına belli yöntemler bulmak gerekir; işte sanat psikolojisinin konusunu da bu arama çabası oluşturur.

Tarihi süreç olarak ele alındığında, sanat psikolojisi yapmada üç eğilim gözlenebilir genel olarak. Bunlardan ilki, sanatçı-sanat ürünü ilişkisinde sanatçının psikolojisi olmuştur.

İkinci eğilimse alıcı-sanat eseri ilişkisi ve sanat eseri/eserleri aracılığıyla ortaya çıkarılmak istenen alıcı psikolojisini saptamaktır.

Üçüncü ve şimdilik sonuncu yol, özellikle Müller-Freiefels'in geliştirdiği ve 'objektif-analitik yöntem' olarak adlandırılan, sanat eserinin kendisini sanat psikolojisi açısından inceleme ve o yapıyla ortaya konmak istenen psişik olguları, durumları, tutum ve davranışları saptama yöntemidir.

Sanat psikolojisi kendi sistematığını oluşturabilmek için, her şeyden önce belli sorunlara eğilmek durumundadır. Bu sorunların hemen başında ise tartışmasız *sanat* gelir. Sanat psikolojisinin bakış açısı doğru saptanamaz ise sanatı anlamada ileriye doğru bir adım atmak dahi olası değildir diye düşünülebilir.

Bu nedenle de sanat psikolojisini bir disiplin olarak, bir sanatbilim alanı olarak anlayabilmek için, önce onun kendi kavram ve terimlerini görmek ya da belli kavram ve terimlere nasıl baktığını çözümlmek gerekir.

Bu çözümlme eyleminin ilk başında, belki de sanat psikolojisinin 'güzel' ile olan ilişkisinden ortaya çıkan ve sürekli zihnimizi kurcalayan şu problemler yer almalıdır.

a) **Mantık problemi:** Şunun ya da bunun salt duygularına dayanan bir yargı (güzel yargısı), hiç tanımadan, hatta tanımayı bile akıl etmeden toplum için geçerli, hatta mutlak bir yargı olabilir mi?

b) **Psikolojik problem:** Bir yeğleme, bir istek, zevk anlayışını değiştirmeye yönelik bireysel talep, salt düşünce yoluyla sağlanan bir duyguya dayandırılabilir mi?

c) **Geleneksel problem:** Salt geleneksel olduğu için, denenmeden, sınanmadan kabullenilmiş bulunan bir güzellik anlayışı, tamamen kişisel olan uygunluk ve mükemmellik duygularının yerini alabilir mi?

Bu üç temel problem, 'bence', 'bana kalırsa' ya da 'ben onlardan daha iyi bilirim' ile açıklanamayacak kadar karmaşık ve yoğun problemlerdir; fakat üstesinden gelmek de olanaklıdır.

Bu tür sorunların yanıtı, hem sanatbilim donanımıyla hem de suje olabilmeye sağlanabilir.

SANAT NEDİR?

İnsanlık tarihi kadar eski bir soru olan *sanat nedir* sorusu, hâlâ kesin bir yanıtı ulaşmış gibi gözükmemektedir. Sanatın kimi evrensel nitelikleri, sözgelimi özgünlüğü, tekliği, yeniliği de böyle bir genelleşmeye gitmeyi, haklı olarak engellemektedir. Ayrıca, tarih boyunca her kültür dönemi ve alanı, kendine özgü, bir daha yinelenmeyen, yinelenemeyen bir sanat yaratmıştır. Bunun içindir ki Mısır Uygarlığı'nın sanatını nerede görsek hemen tanır ve adlandırırız. Bir Antik Yunan yapıtını, sözgelimi Roma sanatından derhal ayırt edebiliriz; ya da Osmanlı sanatının neleri Selçuklu sanatından esinlendiğini söyleyebiliriz. Sanatta eskiye dönme, bir taklit etme, yeni üründe, en azından içsel anlatımı hepten noksan kılar; yani o ürünü, sanat eseri olmaktan çıkarır ya da taklit sınıfına sokar.

Sanat nedir sorusuna ortak bir yanıt bulmadaki diğer bir güçlük de, alıcıların ortaya koyduğu yargılardan doğar. Oscar Wilde'ın dediği gibi "Cisimlerin çehreleri onu seyredenlerin kültürel düzeylerine göre değişir". Bu nedenle, sosyo-kültürel sınıflar ya da gruplar arasında, kimi zaman işin içinden çıkılamayacak boyutta sanat anlayışları, sanat sorunları oluşur. Bu farklılıklardaki art niyetleri bir tarafa bıraksak bile, yine de bir ortak paydada buluşmak, neredeyse olanaksız gibidir.

Hutcheson'a göre, her insanda doğal, doğuştan gelen bir güzellik duygusu vardır ve sanatın anlamı da bu iç güzellik duygusuyla yakalanabilir. Sanatı güzelle eşanlamlı tuttuğumuzda ise karşımıza en klasikleşmiş deyişlerden biri çıkar: 'renkler ve zevkler tartışılmaz'. Bu da, *sanat nedir* sorusunun, en önemli, en ciddi darboğazını oluşturur.

Sanatbilimin her dalı, sanatı sorgular; ve bu yolla *sanat nedir* sorusuna bir yanıt bulmak ister. Bulur da... Bunlarda, bu yanıtlarda birçok ortak nokta saptamak da olanaklıdır. İşte bu ortaklıklar aracılığıyla hiç olmazsa neyin sanat olmadığı, nelerin sanat sayılamayacağı netleşirse, netleşebilirse, hem sanatbilim amacına ulaşmış olur hem de alıcılar ortak bir paydada toplanabilir.

Sanat psikolojisi açısından, *sanat nedir* sorusuna getirilen tanımlamalardan en tutulan birini şöyle ifade edebiliriz: Sanat, "yaratıcının ve alıcının duygularında varolan biçim ve ahenk birliği bağlantılarını harekete geçirip güzeli ortaya koyabilecek, hoşı giden biçimler yaratma çabasıdır". O halde sanat, insan tarafından güzeli yaratma çabasıdır. Güzelse hoşı giden bağlantılar duygusudur. Fakat, hemen belirtmek gerekir ki bu güzellik, bir güzelden, başka bir güzelden gelmez, sezgilerimizden gelir.

Güzel, çağlar boyu, bir değer yargısının sonucu olarak farklı varolanları tanımlamak için kullanılmış bir sıfat olmuştur; fakat bu sıfat, mutlak bir değer taşımaz. Çünkü dün güzel olan, bugün bizim tarafımızdan güzel bulunmayabilir; ya da tam karşısı gerçekleşebilir. Örneğin Venüs heykeli, güzelliğin bir simgesi olarak ele alınırsa bugün için, yaygın olan estetik değerlendirmelerin bir simgesi olarak herhalde ön plana çıkarılamaz. Sanat tarihi ve sanat sosyolojisi açısından değerini korusa bile, çağdaş ve çağcıl güzellik anlayışı açısından yargılarımızı temsil edemez.

Rönesans sanatında ise güzel, bir anlamda idealdir, bir idealleştirmedir. Bugün ise bu idealleştirme, bizlere bir abartı gibi gelmektedir.

Bu tipik iki örnekten de anlaşılabilceğı gibi, bir sanat ürününü değerdendirirken tek ölçüt olarak güzeli ele alırsak, günümüzün en ünlü müzelerinin birçoğı boş kalıverir.

Soyut bir kavram olarak güzel, sanatın oluşumunda bir basamaktır, bir kıstastır; fakat sanatın tümü değildir.

Sanat psikolojisi açısından ele alındığında, sanat, algılamalarımızın bizde varolan duygu ve heyecan durumlarıyla uyum göstermesidir, kısaca. Bu tanımlamayı başka bir şekilde ortaya koymak istersek şöyle diyebiliriz: Sanat, güzel olan değil, hoş a gidendir; yani alıcının duyguları sanatın tanımlanmasında ön plana çıkartılmış olmaktadır böylece.

Sanatçı açısından da sanatı sorgulayabilir ve tanımlayabiliriz. Bu durumda ise yanıt şöyle olabilir: Sanat, bir sanatçının ürün vermesindeki erek, duymakta olduğı his ve heyecanları başkalarına da aktarmaktır ve bu aktarma işini nesnel olarak üstlenen de sanat ürünüdür.

Bu yaklaşımlar içinde güzele dönüldüğünde, güzel de şöyle açıklanabilir: Güzel ya da güzellik, alıcının sanat ürününden sağladığı duygu, yani sezgidir. Eğer güzel sezgi olarak tanımlanmazsa (bu yaklaşıma göre) söz konusu edilen varolanın bir niteliğı durumuna gelir; o zaman da, hiç olmazsa belli bir süre değışmezliğı kabul edilmiş olur. Oysa bizler bilmekteyiz ki, bir yaşam süreci içinde bile hoş ve güzel tanımlamaları üzerine ortaya koyduğumuz yargılarda hiç de tutarlı değilizdir.

Bu kısa açıklamalardan da anlaşılabilceğı gibi, sanat, belki de sanat ürünü dediğimiz varolanın özelliklerinden çok, o varolanı ortaya koyan ile o varolanın alıcısı durumunda bulunanın belli duygularıyla belli tutum ve davranışlarıyla tanımlanmalıdır. Yani, belki de algılardan, sezgilerden hareketle sanat tanımlanmalıdır. Çünkü bugün için sanatı var etmede en ön plana geçen değerdler, işte bu algılardır, işte bu sezgilerdir.

Ayrıca, ‘sanat, kendini anlatmadır’ tanımlamasına ve bu tanımlamaya neden olan kurama da bakacak olursak, yine kimi sorularla, fakat farklı kimi sorularla karşılaşırız. Kendini anlatmanın kapsamı, ölçüsü ve biçimi nedir? Alıcı bu anlatıma kendini ne kadar verebilir, bu anlatımla ne ölçüde ahenk kurabilir?

Sorulardan, sorunlardan hareketle ve bunları en aza indirgemek amacıyla ‘sanat nedir’ sorusu, belki de şöyle bir yanıtla, hiç olmazsa şimdilik soru olmaktan, sorun olmaktan çıkarılabilir. “Bana bir ilde bulunan ve bende bir hoşlanma durumu yaratan ve bu iki yolla beni kendine çeken ürün, sanat ürünüdür; ve bu niteliklerini koruyabildiği sürece de sanat ürünü olmaya devam edecektir”.

Sanat psikolojisinde, ‘sanat nedir’ sorusuna ışık tutabilecek ilk tanımlardan biri olarak ‘yaşam, bir yaşantılar’ örüntüsüdür’ deyişi kullanılır.

Yaşantılarımızın pek çoğu, belki de tümü, dolaylı ya da dolaysız, az ya da çok güzelle, güzellik anlayışımızla ilintilidir. Bu güzelin bir sanatsal anlam taşıyıp taşımadığını saptayabilmek ve böylece sanatla olan ilişkilerin yaşantı yaratıp yaratmadığını ve yaratıyor ise bunun yaşamı etkileyip etkilemediğini bulmak için ‘sanat nedir’ sorusunu sormak, tüm karmaşasına karşın sormak, kaçınılmaz gibi gözükmektedir.

Sanat psikolojisi açısından bu soruya bir yanıt bulmaya kalkıştığımızda, belki de ilk olarak yaşantıları değerlendirmek gerekir. Ne tür yaşantılar bizi sanata ulaştırır? Ya da hangi yaşantılarımız yaşamımızı daha anlamlı ve yoğun hale getirebilir?

¹ ‘Yaşam’ ile ‘yaşantı’ sözcüklerinin günlük dilde birbirlerine sıkça karıştırıldığı, kısa bir televizyon izleniminden bile yakalanabilir. Yaşam, ömür demektir. Bir insanın hayatta kaldığı süreyi ifade eder. Bu süre neyle geçerse geçsin, nasıl geçerse geçsin yaşamdır, o insanın yaşamıdır. Yaşantı ise sınırlı bir zaman dilimi içinde elde edilen ve sonucu da davranışlarda, tutumlarda gözlenebilen deneyler, tecrübelerdir. Yani kişiliğimizi etkileyen sonuç durumlar, sonuç olgulardır.

Yaşantılarımızı, konumuz kapsamı içinde kabaca üç ilişki şeklinde gösterebiliriz. Bunlar:

- a) Nesnel ilişki,
- b) Fonksiyonel ilişki,
- c) Estetik ilişki.

Nesnel ilişkiler anlıksaldır. Bir tanımlama, bir nesnenin varlığını, konumunu saptama seklindedir. Nesnel ilişki, yalın bilgilerin elde edildiği bir ilişki tarzıdır. Sözelimi, ‘bu bir koltuktur’ dediğimizde o nesnenin yaşantılarımız sonucunda ‘koltuk’ olduğunu ve onun evrende nesnel bir yer kapladığını anlatmak isteriz. Nesnel ilişkiler, yaşantılarımızın ilk basamağını oluşturur ve bilgi düzeyinde kalırlar.

Fonksiyonel ilişki ise nesnel bir yaşantıdan yola çıkılarak o nesne üzerinden, nesnel bir şekilde görülebilecek tasarımlar geliştirmektir. Bu tasarımlar tamamen işlevseldir, bir iş görüye yöneliktir. Sözelimi, koltuğun daha ergonomik duruma nasıl getirilebileceğini ya da daha işlevsel olabilmesi. Örneğin yatak görevini de üstlenebilmesi için, nasıl tasarımlanabileceğini düşünmek ve ortaya koyabilmektir. Bu tür bir yaşantıda, ‘beğeni’ söz konusu değildir ya da en iyi niyetle ön planda değildir.

Estetik ilişki de nesnel varolanlar üzerinden kimi tasarımlar oluşturma ve geliştirme yaşantısıdır; ama bu tasarımların temelinde, *beğeni* veya başka bir deyişle *güzel* yatar. Yani o nesnenin, sözelimi o koltuğun daha beğenilir olabilmesini, daha güzel kabul edilebilmesini tasarımı, estetik ilişkidir. Bu ilişkiden de estetik yaşantılar meydana çıkar. İşte yaşamı yoğunlaştıran, yaşamı daha anlamlı kılan yaşantılar, bu estetik yaşantılardır.

Estetik yaşantılar, estetik varolanlarla ilişkiyi kaçınılmaz kılar. Estetik varolanlara ise bizler, ‘sanat eseri’ diyoruz, deyiveriyoruz kısaca ve kabaca.

Burada, özellikle sanatbilim açısından bir noktayı vurgulamak kaçınılmaz gözükmektedir. ‘Estetik varolan’, üzerinden estetik bir fikir, en yalınından da olsa estetik bir fikir üretilebilen bir insan yaratışıdır. Yani ‘güzel’ diye nitelendirdiğimiz, bahar çiçekleri açmış bir meyve ağacı ya da gündoğumu, günbatımı veya üzerinde inanılmaz doğal düzenlemelerin bulunduğu bir çakıl taşı, estetik varolan sayılmaz. O halde, ‘sanat eseri’ diye tanımladığımız estetik varolanın, mutlaka bir insan ürünü olması önkoşuldur.

Sanat eserlerinin algılanabilmesi ve bu yolla estetik nesneler üzerinden yaşantıların yoğunlaştırılabilmesi demek ise her şeyden önce o nesneyi, estetik obje² haline getirebilmek demektir.

Yaşantının yoğunlaşması, yoğunlaştırılması, bir estetik obje üzerinden tasarımıarda bulunabilmek ve bu tasarımları davranışlarımıza da katarak, katabilerek yaşamı anlamlı kılmaktır.

Yaşantılardaki yoğunluğun açıklık kazanması da sanatın, hem bir kavram olarak hem de bir ürün olarak anlaşılabilir hale gelmesi demektir.

Sanatın anlaşılabilir hale ulaşamayışı, bu yoğunlaşmanın gözlenemiyor olması demektir; ve o zaman da yaşantının, sıradan bir ilişki, bir ilinti olmadan öte gitmesi söz konusu değildir.

Yaşantının yoğunluk ve açıklık kazanması, yani sanatın kazanılabilmesi, tutum ve davranışa dönüştürme becerisi, işlemi

² *Nesne ile obje*, *Türkçe Sözlükte* eşanlamlı gösterilmekte ise de sanatbilim ve sanat felsefesi açısından bu iki sözcük iki ayrı anlam taşırlar. Çünkü bu anlamda bu iki sözcük birer terim olarak kullanılmaktadır. Nesne, varolan, zaman ve mekan içinde varlığını kanıtlayabilen şeydir. Örneğin ‘Benim on resmim var’ dediğimde, buradaki resimlerin her biri bir nesnedir. Oysa obje terimi farklı bir anlam içerir: Üzerinden fikir üretilen, üretilebilen, bu üretme işlemi için kendi grubundaki diğer varolanlardan ayrı değerlendirilen ve konumlandırılan bir varolan demektir obje. Sanat psikolojisi de obje sözcüğünü bir terim olarak benimsemiş gibi görünmektedir.

ve alışkanlığı olduğuna göre, bununla da psikoloji,³ dolayısıyla sanat psikolojisi ilgilenir.

Yaşantının yoğunluk kazanmasını sağlayan sanatı, salt bir sözcük olarak sanatı, resim, heykel, şiir, roman, müzik, sinema ya da tiyatro olarak düşünmek, salt bir varolan olarak kabul etmek, onu nesnel bir varolan şeklinde ele almak hatalı ve kısır bir yaklaşım olur. Çünkü sanat bir olgu olarak karmaşık pek çok süreciyle, pek çok ilişkisiyle insanın yaşamını ilginç kılmaktadır, o yaşamın en güzel biçimde, en istendik biçimde değerlendirilmesini olanaklı hale getirmektedir. Onun içindir ki sanat, yaşantıların yoğunluk, yaşamın da anlam kazanmasını sağlar denmektedir.

Konuyu daha iyi kavrayabilmek için sanatın da daha iyi tanımlanması gerekmektedir. Aksi halde belli çeldiriciler nedeniyle hatalı sonuçlara varmak hiç de zor olmaz. Hatta, genellikle iyi niyetlere karşın hatalı sonuçlara varılır, varılıverir.

Örneğin Aristoteles'e göre, en önemli sanatlardan biri politikadır; ve politika, yaşantıya bütünlük veren, yaşamı anlamlı kılan en önemli uğraşıdır. Oysa bugün politika, anladığımız ve anlamak istediğimiz 'sanat' kavramının dışında kalır.

İnsanlığın bilinen tarihi boyunca, sanatın konu edindiği alan ile insanın egemen olmaya çaba sarf ettiği alan, hep aynı olmuştur, aynı kalmıştır. Bu alan, insanın yaşamını sürdürmek zorun-

³ 1900'lerin başında felsefeden kopan ve bağımsız bir bilim dalı olan psikoloji (ruhbilim), temelde insan davranışlarını incelemek için belli okullardan, belli yaklaşımlardan oluşan bir süreci içerir. Örneğin yapısalcılar, işlevselciler, davranışçılar, gestaltçılar, psikanalistçiler gibi. Günümüzde ise hemen hemen iki büyük okul vardır denebilir. Bunlar hümanistik psikoloji ve modern davranışçı psikolojidir. Her ikisinde de esas amaç insan davranışlarıdır. Yani yaşantının işe vurulştırılmış hali... Sanat psikolojisi, temelde bu iki okulu esas alarak kuramlarını oluştursa ve çalışmalarını sürdürse de, kimi analitik çalışmalar için psikanalistlerin yaklaşımlarını, hümanistik ya da modern davranışçı görüş için de kullanır, değerlendirir.

da kaldığı madde, doğa, yani dünya ile güdülerimizin ve dürtülerimizin yönlendirdiği refleksiyonel davranışlarımızın ve idsel isteklerimizin ağır bastığı iç dünya...

Sanat, estetik obje ya da hüner, beceri anlamında da kullanılabilir. Sanat, bir şeyi yapabilmekteki beceridir. Yaşamın daha anlamlı hale getirilmesinde sanat, yoğunluk ilkesinden hareketle yaşantıyı en yoğun hale getiren bir araçtır. Bir işi en iyi yapma kaygısı, en iyi eyleme kaygısı 'sanat'tır. Estetik kaygı, yaşamı yoğunlaştırır. Sanat, insan zekası aracılığı ile yaşamı daha yaşanılabilir bir hale getirmektir. Estetik kaygı, salt psikolojik bir konu olduğundan, bu kaygıyı duymak bile sanat psikolojisi alanı içinde uğraşı vermek demektir.

Sanat psikolojisi, sanatı tanımlamada sanatın öznelelerini merkeze alır; ve sanat nedir sorusunu, özneleri açısından değerlendirir. Bu durumda, en genel ifadesiyle iki sanat anlamı ile karşı karşıya kalırız. İlki, genel anlamda sanat ya da sözcük anlamında sanat, ikincisi ise özel anlamda sanat ya da terim bağlamında sanat. Sonuncuya evrensel sanat da denmektedir.

Hem temel sorunun daha açık-seçik bir şekilde yanıtlanabilmesi hem de konunun daha aydınlığa kavuşabilmesi için, bu iki sanat üzerinde ayrı ayrı durmak yararlı olabilir.

GENEL ANLAMDA SANAT

İlgilerimizin altında, genel olarak güdüler ve dürtüler yatar. İnsan davranışlarının pek çoğunu açıklamada, doğuştan gelen ve bir uyarı sonunda kendini gösteren güdülerden yararlanılır. Güdüler iki grupta toplanabilir. Bunlar:

a) **Fizyolojik güdüler:** Birincil güdüler, ilkel güdüler ya da evrensel güdüler de denilen bu güdüler, asal fizyolojik gereksinimlerin karşılanmasında iş görür. Tüm canlılarda olduğu için evrensel bir nitelik taşırlar. Birincildirler, çünkü daha sonra

kendini gösterecek toplumsal (ya da sosyal) güdülerin temelini oluştururlar. İlkel güdülerdir, çünkü tamamen idimizin kontrolünde işlevsellik yüklenirler.

Fizyolojik güdülerin en belli başlılarını, açlık, korunma, üreme, uyarılma güdülerini şeklinde gösterebiliriz.

Fizyolojik güdülerin doyumu sırasında, güdü gibi çalışan, fakat güdü olmayan bir dürtü hemen dikkati çeker. Bu, güzele eğilim dürtüsü, hatta güzele eğilim güdüsü olarak adlandırılabilir.

Burada güzel, belki de en naif haliyle anlaşılmalıdır. Sözgeçimi, beslenme sırasında, eğer ağız hazzımıza göre yiyeceklerimizi bir sıralamaya sokuyorsak ya da korunma durumunda salt örtünme ve iklim koşullarından sakınma adına edinilen üstlüklerde, 'Bu bana daha yakışır' ya da 'Bu şunla daha iyi gider' gibi bir yeğleme gösteriyorsak, bir sığınma halinde, 'Burayı oradan daha fazla beğendim' diyorsak, tüm bu tutum ve davranışlar, güzele olan eğilimi göstermekten öte bir anlam taşımaz.

Bilinçli ya da bilinçsiz bir tutum geliştirme oluverir güzele eğilim. Salt yağmur sularını biriktirmek adına kilden, çamurdan yapılan bir çanağın ağız çevresine düz ya da zikzaklı bir çizgi geçivermenin altında yatan eğilim de güzelliğe bir pay ayırmaktan başka türlü tanımlanamaz.

Fizyolojik güdüler gibi çalışan güzele meyletme, her zaman 'güzel' sözcüğüyle tanımlanamayabilir, tanımlanamayabilir. 'Hoş', 'iyi', 'beğendim', 'sevdim', gibi yargıların altında da, aslında bu yargıda bulunulana güzel kabul etme yatar.

b) Sosyal güdüler: Gelişmiş güdüler de diyebileceğimiz bu iç güçler, yaşamı sürdürdüğümüz ve etkileşimde bulunduğumuz ortam koşulları içinde, yaşantılar sonunda oluşan ve bireyin egosu ile süperegosu tarafından kontrol edilen güdülerdir. Daha çok kendini kanıtlamaya, belki de kişilik kazanmaya, bağlılık, güven gereksinimlerini doyuma ulaştırmaya, saygınlık elde et-

meye dönük, yaş ve çevreyle ilişkili olarak değişim gösteren uyarıcılar ve yönlendiricilerdir.

Sosyal güdülerin doyuma ulaştırılmasında da güzel kavramı, doyumu, hem pekiştiren hem de buna ket vurabilen en önemli etmen olarak hemen dikkati çeker. Süperregonun etkisiyle bu tür tutum ve davranışlarımızdaki *güzel*, daha bilinçlidir; ve ağırlıkla da öğrenme, taklit etme ya da model alma yoluyla elde edilir.

Güdüler gibi iş gören bu 'güzel' ve güzellik anlayışı, zaman içinde sanatla bütünleşir, bütünleştirilir; yani sanatla güzel eş anlamda kullanılmaya başlanır.

Güdü ve alışkanlıklar haline getirdiğimiz bu içtepiller, estetik tutumlarda insanlara yardımcı olur. Buradaki estetik tutum, öğrenme ağırlıklı, şartlanmış bir tutum niteliğindedir ve en kestirme yoldan (belki de en beylikleşmiş, en sıradan yoldan) estetik gereksinmeyi doyuma ulaştırmayı amaçlar. Böylece, genel anlamdaki ya da sözcük anlamındaki sanat kavramı ortaya çıkmış olur.

Genel anlamda sanat, 'ustası gibi yapma' becerisidir ve çıkan ürünün de 'usta işi' olmasıdır; yani 'elverme' şeklinde süregelen bir sanat anlayışını tanımlar. Bu bağlamda, tartışmasız, her şeyin sanatı olabilir; söz söyleme sanatı, yemek yapma sanatı, öğretmenlik sanatı, politika sanatı, resim sanatı, rol yapma sanatı, heykel sanatı gibi.

Buradaki sanat anlayışı, değişime, kolayca becerilebilecek bir değişime açık olmayan bir mantığı, bir yöntemi ifade eder. Ne öğrenilmişse ne öğretilmişse aynen devam etmesi, ettirilmesi beklenir; ve bu aynılığa uyan resim, heykel, kitap veya benzeri bir ürün 'sanat eseri' olarak kabul edilir, kabul görür.

Bu mantık içinde, 'herhangi bir kimsenin sanat dediği şey sanattır' ya da 'benim hoş dediğim ve duygusal doyum sağladığım şey sanattır' ifadesi geçerli olur ve bunların sonucunda da ' zevkler ve renkler tartışılmaz' yargısı çıkar, kabul görür.

Genel anlamdaki sanat ya da sözcük anlamındaki sanat, bir sosyo-kültürel öğrenme durumunu temel aldığından ya da bu duruma ağırlık verdiğiinden aynı kültürün, aynı yörenin ya da aynı çağın insanlarında ortak bir zevkin oluşması, benzer bir beğenin varolması da doğal kabul edilmelidir. Bu nedenle nesilden nesle kolay kolay bir değişim göstermeyen ‘yöresel sanatlar’, ‘geleneksel sanatlar’, ‘halk sanatları’ ya da ‘el sanatları’, bu grupta, genel anlamdaki sanat grubunda düşünülmelidir.

Bu bağlamda, sanatın tartışılması söz konusu değildir; çünkü, ne sanatçı ne de alıcı etkindir. Her ikisi de edilgendir. Ustasının yaptığı gibi yapmaya devam eden kimseye sanatçı, onun ürününe de sanat eseri sıfatlarını tartışmadan kullanırım. Çünkü annem-babam da böyle diyordu, onların anne-babaları da...

Genel anlamdaki sanat, talebe göre oluşan, talebi ölçüt alarak gerçekleşen bir arzı gösterir. Alan da mutludur veren de... Duygusal gereksinimler karşılandığı, bu gereksinimlerde doyum sağlandığı için bir değişmeye, bir değişikliğe de gereksinim duyulmaz.

Böyle bir sanat anlayışı kültürün, belli bir toplumsal kültürün (yöre kültürü de olabilir, ulusal kültür de) fazla gelişme ve değişme göstermediği, gelenekselliğin biraz da darboğaz gibi işlev yüklendiği, insanların doyumlarında bir değişmeyi, bir gelişmeyi akıl edemedikleri, estetik doyumunu, estetik kaygıya yeğledikleri ortamlarda daha egemendir; ve özel anlamdaki sanatın önce oluşmasına, oluştuktan sonra da gelişmesine ket vurur.

ÖZEL ANLAMDA SANAT

Terim bağlamında sanat olarak da tanımlayabileceğimiz bu sanat anlayışında, hem sanatçının hem de alıcının edilgin değil,

etkin olması bir önkoşul olarak kabul edilmelidir. Ayrıca ikinci bir koşul olarak da sanatsal bilginin bilimsel bilgi⁴ ile desteklenme zorunluluğu gösterilebilir. Özellikle hümanistik psikolojinin temellendirdiği insan anlayışı, özel anlamdaki sanatın oluşturulmasında da önemli olmuştur.

Carl Rogers, George Maslow ve Charlotte Bühler gibi ünlü psikologlar, varoluşçu felsefenin ışığında, hümanistik psikolojinin ilkelerini ortaya koymuşlar; ve sağlanan bulgular, sanat psikolojisinin de çağdaş ve çağcıl değerlendirmelerinde temel kıstas ve ölçütler olarak kullanılmıştır.

Rogers, insandaki en önemli güdünün kendini gerçekleştirme güdüsü olduğunu, bu güdünün de insanın tam olarak işlevselleşmesiyle doyuma ulaşabileceğini söyler.

⁴ Bilgilerimizi genel olarak üç grupta toplayabiliriz. Bunlar: a) Bilimsel Bilgi, b) Sanatsal Bilgi, c) Sezgisel Bilgi. Salt ayrımına varabilmek için bunları, çok kısaca görelim:

a) **Bilimsel Bilgi:** Akıl yolu ile elde edilir. Sebep-sonuç ilişkisine ve deneme-yanılma yöntemine dayanır. Art ardalık ilkesine göre, kendinden bir önceki bilgiye dayanır. Örneğin, uçak yapabilmek için önce yerçekimi bilgisinin edinilmesi gerekir. Süreklilik ilkesine göre çalışır. Yani, karşıtı kanıtlanmadığı sürece bir bilgi doğru kabul edilir. ‘Bir maddenin bölünemeyen en küçük parçası atomdur’ gibi. Karşıtı kabul edildiğinde ise yok olur. Genellenebilir: Su, burada sıfır derecede donuyorsa her yerde sıfır derecede donar gibi. Dolaylı öğrenilebilir. Ekvator’un sıcak olduğunu kitaptan öğrenmek yeterlidir. Varolanların sınıflanabilir en genel bilgilerini verir.

b) **Sanatsal Bilgi:** Duyu çıkışıdır. Alan içi karşılaştırmalara dayanır ki bu da şart değildir. Teke tek ilişkiye dayanır. Yani, bir resimden söz edebilmek için o resmin kendini görmüş olmak gerekir. Genellenemez: Kübik bir resim gördük diye bütün resimlerin kübik olması gerektiği söylenemez. Art ardalığı yoktur. Yani, Rönesans olmasaydı Sürrealizm olmazdı diyemeyiz. Varolan her bir sanat eserinin, onu o yapan niteliklerinin bilgisini verir.

c) **Sezgisel Bilgi:** Bilimsel bilgi ile sanatsal bilgi arasındaki bağı kurar. Sezgisel bilgi yaratıcılığın temelini oluşturur.

Maslow, kendini gerçekleştiren kişilerin ortak özelliklerinden bazılarını şöyle sıralar, gerçeği doğru algılama, özgür ve demokratik olma, esprili olma ve yaratıcılık.

Kendini gerçekleştirme, ileride daha ayrıntılı olarak değerlendirileceği gibi, bir süreç işidir. Bu sürecin başlangıcı, hareket noktası, belki de gestalt psikolojisinin sanat için önkoşul olarak kabul ettiği algıdır.

Anlamalı bir algılama, aslında bir gestalttır; ve algılanan her bir ögenin, her bir parçanın, hem toplamından daha fazladır hem de daha farklıdır.

Anlamalı algılamayı, kendini gerçekleştirme felsefesinin tanımlamasıyla özgür ve demokratik olma izler. Bu, gestaltçılar için algılananlar üzerine, onları soyutlayarak düşünebilme demektir. Söz konusu davranışların bir estetik boyut içinde yapılabilmesi ise algılananlara bir espri katmak, onlardan, hem hoşlanma hem de öğrenme durumunu ortaya çıkartmak, çıkarabilmek demektir.

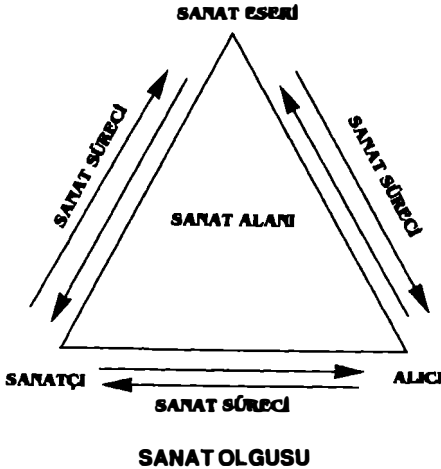
Algı ile başlayan bu sürecin, diğer koşulları da yerine getirecek nesnel bir hal alması (objektivasyona uğraması) ise yaratıcılık olarak tanımlanabilir; ve hem sanatçı için hem de alıcı için kendini gerçekleştirmenin, hiç olmazsa bir yaşantı için, sonuna gelinmiş olması şeklinde anlandırılır.

Kendini gerçekleştirme ise yaşamı anlamlı kılmak, yani yaşanan anda ve yaşanılan yerde elde edilen, elde edilebilen içsel ve dışsal tüm yaşantıların, kişinin varlığını etkileyebilmesi; bu etkinin de tutum ve davranışlarında gözlenebilir olması demektir.

Varlığımızı, tartışmasız pek çok tür faktör etkileyebilir. Bu etkilerin pek çoğu da gelecek yaşamın tümünü kapsayacak ölçüde kalıcı izli olabilir. Fakat, özellikle hem kişiliğin kurgulanışında, hem de ruh sağlığının istendik düzeyde oluşmasında sanatın rolü, diğer yaşantılara oranla hem daha fazla, hem de daha etkinmiş gibi görünmektedir.

Hümanist anlayış içinde sanata tekrar dönüldüğünde ya da sanat psikolojisi açısından sanat tekrar ele alındığında, sanatın kavram olarak nitelik değıştirdiğı ve genel anlamdaki sanattan farklı bir boyut kazandığı hemen anlaşılır. Çünkü söz konusu edilecek sanatın en azından şu önkoşulları taşıyor olması kaçınılmazdır. Özgür ve demokratik olma; yani yeni olma, esprili olma; yani hem biçim hem de içerik açısından özgün bir iletide bulunma ve bu iletiler için kurulan iletişim ağıının bir hoşlanma durumu yaratabilmesi, yaratıcılık; yani tek olma... Oysa usta gibi yapmada, ustanın yaptığı gibi üretmede bir gibi yapma, bir gibi üretme söz konusu olduğundan ne yenilik, ne özgünlük, ne de teklik aranır. O tür sanatın yapısı gereğı aranmamalıdır da.

Sanattan özel anlamından söz edebilmek için, bir sanat ürünü konu edildiğinde, ilk iş belleğimizde bir sacayak oluşturmaktır.



Burada köşelerin her biri, diğerlerine oranla ne daha az, ne de daha fazla önemlidir. Hiçbiri, diğerine karşı bir önceliğe sa-

hip değildir. Çünkü eğer köşelerden herhangi biri olmazsa, yerine yerleştirilemezse sanat alanı ve dolayısıyla da sanat gerçekleştirilemez, var edilemez. Fakat sanatı inceleyen, sanat alanını irdeleyen her bir sanatbilim dalı, sanat olgusunun herhangi bir ögesine öncelik verebilir ya da herhangi bir ögesini merkeze alabilir. Bu, bilimin, hem bir yöntemidir hem de bilim olma özelliğidir. Sözgelimi, insanı parçalara ayırarak her bir uzvunu ayrı bir disiplin haline getiren tıp biliminde, göz anabilim dalı, kulak-burun-boğaz anabilim dalından daha önceliklidir denemeyeceği gibi, dermatolojinin de ortopediden daha az önemli olduğunu kimse iddia edemez, kimse aklından bile geçiremez.

Bu sacayakta, sanat psikolojisi açısından öznel, özellikle de bu öznelardan sanatçı öncelikle ele alınmalıdır. Çünkü sanat olgusunun var edilmesindeki çıkış noktası, sanatçıdır diye kabul edilebilir. Nitekim Gombrich, “Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır” der. Fakat bir diğeri sanat psikolojisi yaklaşımı açısından ise öncelik alıcıdadır. Çünkü temel ilkelerden biri, hatırlanacağı gibi, şöyle ifade edilebilir: ‘Alıcısı olmayan bir sanat eseri yoktur’.

Sözel ya da genel anlamdaki sanatta da sanatçı vardır tartışmasız. Fakat buradaki sanatçı, ustası gibi yapan, ustasından ‘el-alan’ olduğu halde, özel anlamdaki sanatta yer alan sanatçı, yaratıcıdır. İlkinde ortaya konan ürün bir öncekinden farksız (neredeyse farksız) iken ve bir sonraki ürünle de aynı iken, burada, yani özel anlamdaki sanatta ürün tektir, yenidir ve özgündür. Çok kısa bir şekilde belirtilen nitelikler yüzünden, bu sacayaktaki sanatçı, yapıtını kendinden koparamadığımız, yapıtını ondan ayrı düşünemediğimiz bir var edendir. Sanatçısının adını bilmesek bile bir yapıt karşısında, onun herhangi bir kimseye değil, belli, aranırca bulunabilecek bir kimseye ait olduğu, onun tarafından yaratıldığı kestirilebiliyorsa sacayağı içindeyiz demektir.

Olağanüstü güzel bir halı karşısında onun herhangi bir motifi büyük bir zevkle incelerken, o halının kim tarafından üretilmiş olduğu, olsa olsa verilen ‘emek’ açısından, çekilen ‘çile’ açısından bizi ilgilendirir. Önemli olan, ön planda olan halıdır; onun varolmuş olmasıdır. Hatta nasıl yapıldığını, halı yapma tekniğini öğrenirsek, onun aynısını bizim de, bizim bile yapabileceğimizi düşünebiliriz. Yaptığımızda da sözgelimi, yapılan şey bir taklit olmaz, usta işi kadar güzel olur, saygıyla karşılanır. Ya da bir masal, bir halk öyküsü dinlediğimizde içerik ya da ileti bizi son derece etkilese bile kimin dediğini, masalı kimin düzüverdiğini düşünmeyiz, düşünmeyi bile akıl etmeyiz. Oysa özel anlamda sanat işe konulduğunda, bir öykü, yazarının en azından adından, sanından ayrı ele alınamaz. *Küçük Prens* dendiğinde – ki tamamen masal tekniğinde yazılmış olduğu halde– A. De Saint-Exupery’i anımsarız; ya da ‘Sinağrit Baba’ dendiğinde Sait Faik’i... ‘Ölmüş Eşek’ adlı resmi anlamak için önce onu yaratan Salvador Dalı’dan işe başlamak gerekir. ‘Bu resmi ben de yaparım, yapabilirim’ diyenler olabilir, olmuştur da. Ama artık yapılan her ‘Ölmüş Eşek’, hem Dalı’yi hem de ‘Eşek’i taklitten öte bir anlam taşımaz, yani sanatçı yaratıcılığından söz edilemez.

Genel anlamdaki sanatta, teknik beceri, o işi üretmedeki ustalık ön planda iken özel anlamda sanatta, önce yaratıcılık, sonra beceri; yaratıcılığı kanıtlama, yaratıcılığı nesnel hale getirme becerisi söz konusudur. Bu nedenle de eser, hep yaratıcısıyla birlikte dile gelir ve sanat olgusunda ilk yeri sanatçı alır.

Sacayağın ikinci köşesi olarak ‘alıcı’dan söz edilebilir.

Bir sanat yapıtının kanıtı, onun, zaman ve mekanda bir yer tutması, yani fiziki anlamda var olması değildir. Bir sanat yapıtının varlığı, bir alıcı tarafından teke tek ilişki sonunda alımlanmış olmasına bağlıdır. Bir başka ifadeyle, alıcısı olamayan bir sanat yapıtı yoktur, denebilir. O halde okunmamış bir öykü, dinlenmemiş bir

müzik bestesi, seyredilmemiş bir tiyatro oyunu benim için yoktur. Benim teke tek ilişki kurmadığım bir sanat eseri, benim için yoktur.

Burada bir noktayı vurgulamak yararlı olabilir. Bugün herkes, sözgelimi William Shakespeare adını ve onun yapıtı olan *Hamlet*'i bilir; yani *Hamlet* denince Shakespeare, Shakespeare denince de *Hamlet* çağrışıverir. Eğer Hamlet okunmamışsa bu bilgi, ya bilimsel bilgidir ya da genel bilgi, fakat asla sanatsal bilgi değildir. Sanatsal bilgi, alıcı ile sanat eserinin doğrudan ilişkisini, yani teke tek ilişkisini ve bu yolla eser üzerine bilgilenmeyi, doğrudan bilgilenmeyi zorunlu kılar. Üstelik bu bilginin de direkt olması, her istendiğinde olduğu gibi, hiç olmazsa olduğuna en yakın bir şekilde çağrıştırılabilmesi kaçınılmazdır.

Tartışmasız, bir kimsenin sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik konumu, psişik durumu ve benzeri kimi edinimleri, onun, bir sanat eseri ile teke tek ilişkiye girmesine olanak sağlamayabilir. Bu durumda da alıcıyı merkeze alan bir sanatbilim çalışmasında o kimse ölçüt olmaz, olamaz.

Bir sanat yapıtı ile teke tek ilişkiye giren bir alıcının, o yapıta anlayıp anlamadığı, kavrayıp kavrayamadığı ise sanat psikolojisi açısından farklı bir ölçümle değerlendirilir. Yani duygusal doyumunun gerekçelerini belirtmesi ve bu gerekçeleri temellendirmesi mutlaka gerekli değildir, artık 'alıcı' sıfatını kazanmıştır. Alıcının bir 'suje'⁵ olması ise daha ileri bir aşama için zorunlu kabul edilebilir.

⁵ *Suje*, önce kavram olarak ele alındığında, *Türkçe Sözlük*'te de belirtildiği gibi *özne* demektir ve sanat olgusunun iki öznesi vardır sanatçı ve alıcı. Üçüncü bir özne olarak da sanat yapıtıyla varedilen tipler, kahramanlar akla gelebilir. Fakat bu tip öznelere kahraman, tip, tipleme gibi sıfatlar yakıştırılır ve özne denmez genellikle. *Suje*, bir sanat felsefesi terimi olarak gündeme geldiğinde ise bir sanat yapıtı üzerinden fikir üretebilen alıcı kastedilir. Yani teke tek ilişki kurduğu bir yapıtı değerlendirebilen, değerlendirebildiğini de bir yargı ile ifade edebilen alıcıya *suje* denir. Yani her *suje* bir alıcıdır da, fakat her alıcı bir *suje* demek değildir. Bu kitapta da *suje*, sadece sanat felsefesi terimi olarak kullanılacaktır.

Bir kimse, bir sanat yapıtı ile teke tek ilişki kurduğunda o yapıt ona psikolojik bir etkide bulunabiliyorsa, onda olumlu ya da olumsuz bir etki yaratabiliyorsa, o yapıt o kimse için artık bir sanat eseridir ve o kimse de o eserin alıcısı olmuş demektir.

Özetle, bir sanat alanının var edilebilmesi için alıcının edilgin değil, etkin olması kaçınılmazdır.

Özel anlamda sanatta, sanat yapıtı ya da sanat eseri dendiğinde bir yaratıcıya (bir sanatçıya) bağlı, onun tekniğini, üslubunu, dünya görüşünü, insan anlayışını imleyen, özgün, tek ve yeni bir ürün⁶ anlaşılır.

Sanat psikolojisi açısından yapılacak bir irdilemede özne ne olursa olsun, anlamlı bir sonuç, ancak özel anlamdaki sanattan elde edilir.

Özel anlamda sanat dendiğinde ise yazın sanatı, müzik, plastik sanatlar, tiyatro, bale, opera ya da bunlara bağlı (dans tiyatrosu, operet, pantomim, show vb.) gösteri sanatları, sinema ve televizyon filmleri anlaşılır. Bunları farklı amaç, farklı ölçütlerle birçok şekilde ifade etmek de olasıdır. Sanatı incelemede esas alınan ölçütlere göre böyle sınıflamalara farklı kaynaklarda rast-

⁶ Özellikle ülkemizde, sanat anlamındaki kuramsal çalışmalarda bile ürün, eser ve yapıt sözcükleri ya da tanımlamaları eş anlamlı gibi kullanılmaktadır. Yani bu sözcükler arasında bir farklılık, bir dereceleme ya da açık veya gizli bir değerlendirme gözetilmemekte, sadece kullananın yeğlemesi şeklinde ortaya konmaktadır. Oysa, kanımca bu üç sözcük ayrı anlamlara gelmeli ve ürün denince, sanat olarak, sanatsal olarak kabul edilebilecek herhangi bir varolan; eser denince, kendi sanat alanı içinde özgün bir yer tutan, sanatçısının kimliğini taşıyabilen bir varolan; yapıt denince de, sanat tarihi açısından, kendi alanına örnek oluşturan, tanınmışlığı, bilinirliği zaman ve mekan açısından daha etkin olan veya öyle olabileceği önceden kabul edilen varolanlar anlaşılmalıdır. Bunun içindir ki 'başyapıt' tanımlaması vardır, fakat 'başeser' ya da 'başürün' diye bir tanımlama yoktur. Bu kitapta bu üç sözcük belli ölçülerde de olsa, bu bağlamlarda kullanılmak istenmiştir.

lanabilir. Bunların biri, diğlerinden daha doğrudur gibi bir yargı getirmenin de olasılığı pek yokmuş gibi gözükmektedir.⁷

Tartışmasız sanatların hangisi olursa olsun, ister birinci anlamda ister ikinci, tüm sanatlar psikolojik irdelemelere her zaman açıktırlar. Çünkü zaten bunların, sanat ürünlerinin varlık nedenlerinin temelinde duygusal oluşumlar yatmaktadır. Fakat, bilisel değerdendirmelerin daha boyutlu olabilmesi için, daha genellenebilir olması için, evrensel anlamda, hem biçim hem de içerik açısından daha kalıcı izli olduğu yordanabilen sanatları, yani özel anlamdaki sanatları ele almak daha tutarlı gözükmektedir. Bu nedenle de bu kitapta sanat eseri, ürünü ya da yapıtı dendiğinde aslında özel anlamdaki sanat alanı içinde kalınmaktadır. Bunun özellikle vurgulanmasında yarar görölmektedir.

Kimi kaynaklarda da metin içinde verilen adlara ek olarak ‘ışık sanatları’ ve ‘anlıksal sanatlar’ diye tanımlanan sanat adları da verilmektedir.

Bu tür sınıflamalar, daha önce de vurgulandığı gibi, amaca göre, daha arttırılabilir şüphesiz.

⁷ Günümüzde, kimi değerdendirmeler için kullanılan sınıflamalardan iki tanesini, salt örnek olması açısından şöyle gösterebiliriz:

Birinci Grup: Söz Sanatları; Ses Sanatları; Görsel Sanatlar; Karma Sanatlar.

İkinci Grup: Çizgi Sanatları; Hacim Sanatları; Renk Sanatları; Hareket Sanatları; Anlamlı Ses Sanatları (Edebiyat); Anlamsız Ses Sanatları (Tasviri veya dramatik müzik); Işık Sanatları (Sinema-TV).

Genel anlamda sanat dendiğinde de, geleneksel sanatlar, yöre sanatları, halk sanatları, el sanatları kastedilmektedir.

NİÇİN SANAT?

Bugün, kültürel ve bireysel değerlere, teknolojik değerlerin egemen olduğu ortamlarda, özellikle azgelişmiş ülkeler ya da toplumlarda, sanatın varlık nedeni pek yalın gerekçelere indirgenebilmektedir. Bu gerekçeleri üç temel grupta toplayabiliriz. Bunlar:

- a) Kişilik kanıtlama ve saygınlık kazanma,
- b) Ekonomik özenmeler ve yeğlemeler,
- c) Eğitim düzenlemeleri.

Eylem, ister sanat adına yapılmış olsun ister olmasın, sanat tarihi açısından değerlendirdiğimizde ya da psikolojik açıdan varlık nedenlerine baktığımızda sanatın, insanlık tarihiyle beraber oluşup geliştiği, hatta daha da öte, sanat ürünlerine bakılarak insanlık tarihinin saptanmaya çalışıldığı söylenebilir.

Sanat olgusunun bu denli geçmişe uzanması, doğal olarak, pek çok nedene dayandırılmasını da gerekli kılmıştır. Yani, sanatın varlık nedenini, pek çok düşünür, farklı açılardan, farklı yaklaşımlarla ortaya koymak istemiştir. Bunlara kısaca bakmadan önce günümüze gelirsek, sanatın genel görünümünün fazla iç açıcı bir manzara oluşturmadığını, hele azgelişmiş ülkelerde bu manzaranın dramatik bir hal aldığı bile söylenebilir.

Sanata ilişkin ikilemlerin temelinde, herhalde sözcük olarak sanatla terim bağlamındaki sanatın, diğer ifadesiyle genel anlamdaki sanatla özel anlamdaki sanatın birbirine karıştırılması ve ikiliğin ayırımında olunamaması yatar denebilir. Bunun ilk gerekçesi olarak da kültür ve eğitimle yeterli derecede törpülenmemiş dürtü ve güdüler gösterilebilir.

Sanatın hazır duygulara hitap etmesi, yani talebe uygun üretilmesi, bir başka deyişle ‘nabza göre şerbet verilmesi’, sanatın doğasında var olduğu kabul edilegelen *özgünlük*, *yenilik* ve *teklik* ilkelerine aykırı düşer ve onu sıradan bir ‘meta’ haline sokar.

İnsanın psikolojik yapısını çözümlerken Maslow, onun tutucu ve tembel olduğunu, iyi ya da kötü değil, nötr olduğunu söyler. Bu nedenle de insanlar, alışageldikleri, sanat olarak benimsemiş oldukları ürünlere benzer şeyleri, yine sanat adına kabul ederler ve onların daha da sıradanlaşmasına neden olurlar.

Bunun yanı sıra, sosyo-kültürel ve psikolojik gelişimlerini tamamlamamayan toplumlarda sıkça görülen kendine acıma, kendini horlama ve yabancı hayranlığı gibi nedenlerle de sanat, hem bu acıma ve horlama duygularını pekiştirici nitelikte, yani zavallı, garip insanı tanımlayıcı ve böylece klişe duyguları sömürücü hem de yabancı hayranlığı nedeniyle taklit edici olur. Böylece her iki durumda da sıradan ve tekrar şeklinde kendini gösterir; ve bu, ne yazık ki aranan sanat oluverir, üreticileri de aranan sanatçı...

Sanatın niteliksel yönü ikinci plana itildiğinde, sanatçı sıfatını taşıyanların sayısı da artar. Çünkü sanat sıradanlaşmıştır, ayrıca ne yetenek, ne yaratıcılık, ne özgünlük, ne de teklik ve yenilik gibi nitelikler gerekli görülmektedir. Hatta bu tür nitelikler yabancı bile gelmeye başlar alıcılara. Böyle bir durumda, yukarıda sadece başlıklar olarak belirtilen üç nedenle sanata ilgi, sanata eğilim artar. Onsuz olunamazmış gibi bir ortam yaratılır.

Şimdi, kısaca bu üç nedene bakalım:

a) **Kişilik kanıtlama ve saygınlık kazanma:** Kişilik kanıtlama ve saygınlık kazanma birbirleriyle sebep-sonuç ilişkisi içindeymiş gibi gözükmemektedir. Kendini kanıtladın mı ya da kanıtladığını zannettin mi saygınlık da duyduğundan emin olursun; ya da biz genellikle kendini kanıtlamış kişilere saygı duyarız.

Özellikle bir kimseyi sanat üretmeye motive eden/güdüleyen en önemli etmenlerden biri sayılan kendini kanıtlama ve saygınlık kazanma dürtüsü, bu bağlamda psikologların ortaya attığı savdan oldukça farklıdır.

Sosyal psikologlardan Gordon W. Allport'un 1968 yılında yaptığı tanımlamaya göre sosyal psikoloji, "bireylerin düşünce, duygu ve davranışlarının gerçek, düşsel veya açıkça olmayan, diğer bireylerin varlıklarından nasıl etkilendiklerini anlama ve açıklama çabasıdır. Birey, yakın ya da uzak ulaşabildiği, erişebildiği sosyal çevresiyle sürekli etkileşim içindedir. Bu etkileşim süreçleri arasında ise en etkili olanlar, özellikle gelişimini tamamlayamayan toplumlar için en etkili olanlar, çekicilik, sosyal etki, cinsellik ve saldırganlık olarak gösterilebilir". İşte bu süreçleri harekete geçiren içtepileri doyuma ulaştırmada en kestirme yol olarak sanat seçilebilir. Çünkü toplum içinde gözlenen budur; örnek olarak, sanatçı sıfatını almış kişiler verilebilir, gösterilebilir. 'O oldu ise ben de olurum' ya da 'Onun gibi olacağım' yargıları ile sanata ilgi artar.

Aslında burada sanatın kendi değil, sanatçının, örnek alınan sanatçının kendi önemlidir ve onun gibi olunduğunda sanat da yapılmış olur. Böylece, sanatçı olununca da güce ulaşılır; sosyal toplum içinde prestij sağlanmış, sosyal bir ayrıcalık elde edilmiş olur. Kendini kanıtlamıştır artık o kişi.

b) **Ekonomik yeğlemeler:** Daha 1776'da Adam Smith'in, insanın ekonomiye dönük tutum ve davranışlarını tanımlamak amacıyla ortaya attığı 'taklitçi davranışlar' savı, daha sonra, Gabriel Tarde tarafından 20. yüzyılın hemen başlarında, sosyal davranışların açıklanması için kullanılmıştır.

Taklit, insanın birincil güdülerinin ağırlığı ile ortaya çıkan ve genç olarak özgün bir tutum, bir davranış ortaya koyabilecek yetide olmayanların başvurduğu bir yoldur.

Ekonomik gelişme ve ekonomik standart göstergelerine özenme, özellikle sosyal psikolojide en önemli süreçlerden birini oluşturmaktadır.

Daralan dünyanın iç ve dış mekanlarında birlikte yaşıyor olmak, ekonomik sınıf ayrıcalıklarını ve bu sınıf ayrıcalıklarının altında yatan gerekçeleri herkesin gözleri önüne serince, hem bir özenme, hem bir koşullanma, hem de bir kendine güven duygusuyla insanlar, büyük bir çoğunlukla insanlar, ekonomik açıdan sınıf atlama arzusuna, hatta hırsına kapılırlar. Eğer bir de sanatla doğrudan ilişkisi olmasa bile, kimi ayrıcalıkları da varsa... Sözelimi görüntüleri bir beğeni duygusu yaratabiliyorsa ya da yakınları, hısımları arasında, özendikleri ortama daha önceden geçmiş kimseler bulunuyorsa yapabilecekleri tek şey, sosyo-kültürel edinimleriyle, kimi değer ölçüleriyle, kimi kişisel yapılarıyla uyum göstermese bile, sanata yönelmek olur.

Sanatçı diye tanımlanan kimilerinin, hiçbir ekonomik ön yapılanmaya gereksinim duymadan zengin oluverdiklerini, sınıf atladıklarını gerçeğe uygun olarak ya da olmayarak sergilemeleri, kimi insan için sanatı, ekonomik kalkınma için tek umut haline getirir. Böyle insanlar, her ne pahasına olursa olsun sanata yönelir ve kendilerini, yine kendilerinin tanımladığı, tanımlayabildiği bir sanat ortamında bulurlar. Sanatın niçin varolduğu, sorusu bu türler için salt ekonomik nedenlere dayanan yanıtlarla açıklanır: Para getiren ve alıcısında da bir hoşlanma durumu yaratan her şey; her tutum ve davranış, her ürün sanattır.

'Az gelişmiş ülke romantizmi' diye adlandırılabilir bu gerekçe, sanatı, akıldan uzaklaştırıp duygulara sıkıştıran, anlık heyecanları sanatla özdeşleştiren, kısır döngüyü sanat ürünü diye sunan ve altında da ekonomik çıkarlar yatan bir sanat anlayışını tanımlar.

Yineleyecek olursak, sanat, toplumun değil ama bireyin ekonomik kalkınması için vardır ve bu amaca yönelik her etkinlik sanattır.

c) **Eğitim düzenlemeleri:** Çağdaş ve çağcıl sanat anlayışına göre, sanatın ilk varoluş etmeni, kimi insanlarda gözlenebilen sanatsal yetenektir. Bu yetenek yoksa ya da keşfedilip ortaya çıkarılamamışsa sanattan da söz edilemez. İkinci koşul ise bu yetiyi, nesne yoluyla kanıtlayacak, sanatın herhangi bir alanı içinde somutlaştırabilecek teknik beceriyi öğrenmiş olmak, yani ifade yerinde ise sanat üretme yolunu/yollarını biliyor olmaktır.

İster en yalın bir iğne oyası olsun ister en karmaşıklarından bir senfonik yapıt, istenildiği kadar yeteneğin varlığından söz edelim, eğer bir teknik öğrenme edinilmemişse bunlar, nesne olarak da var edilemezler.

Ortam, sosyo-kültürel ortam; bazen örgün, bazen yaygın, bazen de rastlantısal eğitim olanaklarıyla insanlara sanatı, sanat yapmayı öğrenme şansı verir. Böyle ortamlar, gizil güçleri ortaya çıkarabileceği gibi, hiçbir yeteneği olmayan, var zannedilse bile bir türlü gözle görülebilir, elle tutulabilir hale getirilemeyen, yani yeteneksizleri de sanatçı yapabilir, sanat üretir hale sokabilir. Bu durumda sıradan bir teknik beceri, eşittir yetenek, hatta yaratıcılık gibi algılanabilir, tanımlanabilir.

İnsana, insanlığa, insan değerlerine öncelik verilmeyen toplumlarda, sözgelimi salt okur-yazar sayısının rakamsal değeri açısından ya da örgün eğitim kurumlarının kurulmuş, kurdurulmuş olması açısından ya da iş ortamı yaratma açısından, farklı düzeylerde sanat eğitimi veren örgütler var edilebilir. Öğrenciler de buralara ‘hasbelkader’ ya da ‘çarnaçar’ başvurur ve alınır.

‘Hiçbir şey olmamaktansa burada okumak iyidir’ mantığıyla geline, ‘eldeki malzeme bu ne yapılabilir’ mantığıyla da eğitilen (eğitilebildiğince eğitilen) öğrenciler, bir süre sonra ‘sanatçı’ sıfatını alıp veya aldığı zannedip yaşama geri dönerler.

Sözelimi, düne kadar, örneğin bir çay fincanının melamin mi, cam mı, borcam mı, seramik mi, porselen mi olduğunun ayırımında olmayan, bu ayrımın gereksinimine bile varamayan kimi insanlar, üç-beş yıl teknik beceri görerek ‘seramik sanatçısı’ oluverir. Böyle bir sıfatı alan kimsenin yaptığı da sanat olmuş olur.

Kimi sanat alanlarında teknik beceri gösterebilen kimseler olduğu için de sanat var olmuş olur, oluverir. Özellikle az gelişmiş toplumlarda, yörelerde niçin sanat sorusunun yanıtı böyle verilmektedir günümüzde.

Doğal olarak, bu tür bir açıklama, sanat olgusunun sanatçı açısından ele alınarak sanat ürününe yönelinmesini kaçınılmaz kılmaktadır. Oysa bir de alıcısı, sanatı talep edeni açısından sanata yönelmek gerekir.

Geşalt psikolojisine göre bir nesneyi, tüm boyut ve olabilirlikleriyle estetik (bu bağlamda güzel) diye anlamlandırabilen, algılayabilen ve ardından da kendi boyutları içinde o nesne üzerine düşünmeye ve soyutlamaya geçebilen kimse, bu işlemlerinden haz (hoşlanma ya da zevk bile değil, sadece haz) duyabiliyorsa o nesne, onun için sanat eseri olur.

Özetle bir alıcı için sanat eseri, bütünüyle algılayabildiği, güzel dediği ve haz duyabildiği her şeydir. Özellikle Sigmund Freud’un başını çektiği psikanalistçi yaklaşıma göre, alıcı açısından sanat, kısaca şöyle ifade edilebilir: Kişisel bunalımlarını, karabasanlarını, kendinde olumsuz etkiler yaratmadan boşaltabilen ve bu yolla bir rahatlık, bir ferahlık verebilen ve bu durum nedeniyle hoşnut kalınmasını sağlayan, bütün bu işlevleri nedeniyle de ‘güzel’ (veya estetik) diye tanımlanabilen her şey sanattır.

Hümanistik psikologlara göre ise sanat, alıcının üzerinden olumlu ya da olumsuz (mutluluk ya da hüznün, korku ya da cesaret, heyecan ya da dinginlik gibi) yaşantılar sağladığı ve bunlardan haz duygusu elde ettiği her şey sanattır. Yani alıcı, bir yaşantı el-

de edebilmelidir sanat denilen üründen ve bu yaşantı da alıcının yaşamını anlamlı kılmalıdır. O halde, hümanistik psikologların yaklaşımını tekrar ifade edersek “estetik kaygı yaratan ve bir öğrenme durumu ortaya koyabilen, bu iki işleviyle de alıcısını olumlu anlamda etkileyen” tek ve özgün ürünler, sanat eseridir.

Hümanistik psikologların bu yaklaşımını şöyle bir örnekle daha somutlaştırabiliriz: Sanatsal etkinlikler, duygu ve düşüncelerin kaynağı olan sanılara dayandırılır ve bu sanıların yarattığı aldatıcı duygu ve heyecanların pek çoğu gerçek olanlar gibi iz bırakır. Gerçek duygularla aldatıcı duygular arasındaki temel fark, ilkinin yargılardan, ikincisinin ise sanılardan kaynaklanmasıdır denebilir. Örneğin, akşamın alacakaranlığında evde otururken, pencereden gelen donuk ışınların yarattığı bir gölge oyunu bize içerde biri olduğu sanısını verebilir. Kimse olmadığını bile bile de bir korku ya da bir tedirginlik hissederiz, bir paniğe kapılıveririz. Bu deneyim, defalarca tekrarlanmış olsa bile ve her seferinde bunun gerçek olmadığını bilsek bile o korkuyu, o tedirginliği yaşarız. Yani deney, gerçek değildir, fakat duygu gerçektir. İşte sanat bize bu tür bir yapısal diriklik kazandırır.

Buradan çıkan sonucu şöyle özetleyebiliriz:

- a) Sanat, sadece duyulara yönelik uyarıcı hazlar veren bir araç olmak için vardır.
- b) Sanat, insan tininin içinde yaşayıp geliştiği ortamı, akla dönük olarak aydınlatan bir uğraşı alanı yaratmak için vardır.
- c) Sanat, salt varoluş nedeniyle, insanın yaşama bakışını etkileyip duyularını çelen, duygularına devinim kazandıran bir araç işlevi görmek için vardır.

Sonuç olarak, niçin sanat sorusuna, bu bölüm için yeterli kabul edilebilecek bir yanıt kısaca şöyle verilebilir herhalde:

Sanatçı açısından, yaratma güdüsünü doyuma ulaştırmak için, alıcı açısından da estetik bilinçlenmeyi geliştirmek ve bun-

dan doyum sağlamak için sanat vardır, var olacaktır. Daima hatırlanması gerekir ki duygusal doyum, önce duyguyu gerekli kılar. Estetik duygu ise sanatla kurulan ilişki sırasında ve sonrasında oluşur. Duygu, algılama organlarımız ile oluşan bir şey değildir. Yani gözümüz var diye, kulağımız duyuyor diye duygulu olunmaz. Duygu, özellikle artistik ya da estetik duygu tüm organizmamızın karmaşık bir faaliyetidir. Bu etkinliği olanaklı kılmak için de tek araç sanatmış gibi gözükmektedir.

İnsan, sürekli tepkiler gösteren bir canlıdır. Bu tepkilerin kimi sanatsaldır kimi ise değil. İşte estetik olanla olmayanı ayırt edebilmenin tek yolu, bu alanda belli tartışmalara katılmak ya da bilgiden arınık fikirler yürütmek değil, sanatla olan ikili ilişkilerimizin oluşturduğu süreci ve bu sürecin her anını doğru değerlendirebilmektir. Yani, sanatla gereği gibi bir ilişki içinde bulunabilmektir.

İnsanlık tarihinin her aşaması, her sayfası sanatın varlığını kanıtlar, gelecekte de sanat var olacaktır. Bundan kaygı duymak, herhalde insanın kendi varlığından kaygıya düşmesiyle eş anlamlıdır diye yorumlanabilir.

III

SANATTA PSİKOLOJİK SORUNLAR

Alman düşünürü Johannes Volkelt, 20. yüzyılın ilk yıllarında yazdığı *Estetik Sistemi* adlı yapıtında, “psikoloji, estetiğin temelini oluşturmalıdır” der. Volkelt’e göre estetiğin öncelikli işlevi, metafizik spekülasyonlardan arınıp sanatın ayrıntılı bir şekilde psikolojik çözümlemesini sağlamaktır; çünkü Volkelt’e göre bir estetik obje, kendine özgü estetik niteliğini, alıcısının algı yetisi ve düş gücü sayesinde elde eder.

Bu görüş, günümüzde, etkisini büyük ölçüde yitirmiş olmasına karşın, konuyla ilgili olarak hâlâ varlığını hissettiren iki temel eğilim olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, sanatı, dolaylı ya da dolaysız sanat psikolojisi ile açıklayan yaklaşımdır. Diğeri ise sanatı ve çağdaş estetiği, psikoloji alanı dışında tutmak isteyen yaklaşımdır.

Oysa bilinmektedir ki sanat, ne denli nesnelleştirilmek istenirse istensin ve ne denli nesnelleştirilirse nesnelleştirilsin, yine de estetik davranışların karmaşık bir örüntüsüdür ve bundan kurtulamaz. Davranışlar söz konusu olduğunda da kaçınılmaz şekilde bireysel ya da toplumsal, aslında her iki psikoloji ile bağlantı içinde olmak zorunluluğu çıkar. Çünkü, en sıradan tanımlamasıyla sanat, ‘hoşlanma’ psikolojisiyle ‘yaratıcılık’ psikolojisinin bir bileşkesidir.

Vygetsy'nin özellikle dediği gibi, sanat, birkaç kuramsal psikoloji dalının karmaşık bütünlüğünden oluşur. Bunlar algı-lama, duygu, his, heyecan ve imleme gücüne bağlı olarak ortaya çıkarlar. Fakat, hemen belirtilmelidir ki sanat, hangi bağlamda ve niçin söz konusu ediliyorsa ona göre de sorunları, özellikle de psikolojik sorunları farklılaşır. Sözgelimi, eğer sanatı biz, bir toplumun, bir kültür yumağının iş görülerinden herhangi biri olarak ele alıp bilimsel bir çalışmayı yönlendirmek istersek belki de en uygun yöntem 'tarihsel maddecilik' yöntemi olacaktır. Böyle bir yaklaşımda da ekonomi ve üretim ilişkileri, psikoloji-nin nedensellik yasalarının önüne geçer.

Ünlü Sovyet siyaset adamı ve sanatçısı Anatoly Vasilyeviç Lunaçarskiy de estetiği, felsefenin değil, psikolojinin bir dalı o-larak görür. Bu nedenle de davranış temelli Rus biçimciliğine karşı gelmediği için siyasi eleştirilere neden olmuştur.

Lunaçarskiy, psikolojiyi bu denli sanatın merkezine almış olmasına karşın, onun (sanatın) kendine özgü evrensel yasaları olduğunu da kabul eder: "Suyun akışı, yatak ve bent tarafından saptanır". Böylece sanatın nedensellik yasalarını ortaya koymak için de ister istemez sanat sosyolojisi ve sanat psikolojisi üzerin-de birlikte durmuştur.

Geory Valentinoviç Plekhanov, Marksist sanat kuramının, hem kuramsal hem de metodolojik olarak sanat psikolojisi bilimi-nin bulgularına ne denli gereksinim duyduğunu en iyi şekilde or-taya koyabilen bir düşünürdür; ona göre "psikolojik araştırmalar aracılığı ile, estetik diye tanımlanan bireysel davranışların tümü, o bireyin içinde bulunduğu sosyal ortamın bir sonucudur". Bu ne-denle Plekhanov, psikolojik sistemin etkisini çözümlemek için ön-ce toplumbilim içinde psikolojik mekanizmaların etkilerini çalışır. Çünkü insanın yapısında, estetik anlayışı ve onları kontrol etme; deneme ve sınama olanağı vardır. Bir insanın çevresel şartlanması ve çevresel olanakları ona deneme ve sınama yeteneklerini gerçek-

leştirme şansı verir. Çevre, estetik anlayışın nesnelleşmesinde çok önemli bir rol oynar. Bu nedenle, Plekhanov'un dediği gibi, aynı toplumdan olan insanların oluşturduğu estetik anlayışların, diğer toplum ya da diğer sınıflardaki estetik anlayışlardan farklı olduğu gerçeği yadsınamaz. Yani her insan, kendini hangi toplumun bir üyesi hissediyorsa ona göre davranır ya da davranışlarını bilinçli veya bilinçsiz, ona göre ayarlar; böylece benimsediği o topluma uygun estetik bir tutum içine girer.

Böylece, sosyal değişiminin ve gelişiminin her bir basamağında, insanların doğadan ve sosyal çevreden etkilenişine göre estetik anlayışları ve bu anlayışa bağlı olarak, hem tutumları hem de davranışları farklı olur. Doğal olarak, insanın psikolojik yapısını yöneten genel yasalar ve bu yasaların etkisi, değişim ve gelişim aşamalarının herhangi bir sürecinde kesintiye uğratılamaz.

Bu mantıklı açıklamalar, niçin estetik beğenilerin, sözgelimi bugün, niçin bir önceki yüzyıldakinden farklı olduğunu da açıklar; çünkü yaşam koşulları değişmiştir. Yine Plekhanov, "insanın psikolojik yapısı, onun belli estetik kavramlara sahip olmasını, hem olası kılar hem de zorunlu hale getirir" der. Plekhanov'da, "tüm ideolojiler (buna, doğal olarak estetik de dahildir) ortak bir köke sahiptir: belirli bir zamanın psikolojisi".

Sadece Marksist yaklaşım ve onun karmaşık türleri değil, belki de tüm sanat kuramları, öncelikle artistik yaratıcılığın psikolojik sorunlarının (aynı zamanda etkilerinin) incelenmesini zorunlu kılar.

Sanat, sosyalleşmiş insanın ruhunun (tininin), onun duygularının çok özel sferini sistematize eder. Genel olarak davranışlarımızın farklı psişik modları ile hareket ederek bu sferin, yaşama çeşitli düşünsel biçimler getirmesine neden olur.

O halde, sanatın en temel psikolojik sorunları önce yaratma, sonra bu yaratmanın ortaya çıkarttığı türler ve bu türlerin algılanış biçimleri içinde gizlidir.

Sanat psikolojisi açısından bir ürün, şu üç niteliğe sahipse sanat eseri sayılır denebilir. Bunlar kısaca:

- a) Gerek sanatçısının gerekse alıcısının duygularına yönelik hazlar verebilmelidir;
- b) Alıcısını, içinde yaşadığı topluma dönük olarak ve bilinçlenmesine ışık tutacak bir şekilde aydınlatıcı olabilmelidir;
- c) Kendi yoğunluğu ile, alıcısının yaşam üzerine oluşturduğu düşüncelerini etkileyip, onun duygularını çelen, bu duyguları davranışa döndüren bir nitelikte olmalıdır.

Yani sanat, hem yaratıcısının hem de alıcısının duygularında varolan biçim ve ahenk birliğine ve bununla ilgili bağlantılara devinim kazandıran, bu yolla da güzeli ortaya koyabilen, hoş giden nesneler yaratma çabasıdır. Bu amacı gerçekleştirmede, sanatçı ve alıcı açısından herhangi bir ön bilgi, ön tasarım ya da bir peşin yeğleme gerekli değildir. Yani, salt sanat eserine dönük tutum ve davranışlar dışı hiçbir tutum gerekli değildir. Esas erek, sanat eseri aracılığı ile duyularımızı doyuma ulaştırmak ve bir hoşlanma yaratmaktır.

Sanat aracılığı ile duyularımızı doyuma ulaştırmak, dış etkiler nedeni ile bozulan iç organik durumumuzu yatıştırmaktır, bir anlamda da. Bizi kızdıran, sinirlendiren bir durum karşısında tam saldırmaya ya da kötü söz söylemeye hazır almak fakat bunu erteleyebilmek ya da kısmen de olsa engelleyebilmektir. Buna zayıflayan, zaafa düşen, sonradan pişmanlık ya da zarar duyabileceğimiz durumlara bizi yönelten yapımızın, bu enerjisini sanat denilen yolla dışa vurmak ve doyum sağlamak da diyebiliriz. İşte sanatın varlık nedeni, böyle de açıklanabilir, hem alıcı için hem de sanatçı için.

Unutulmamalı ki doyum, duyuşal doyum, statik bir görüntü vermez. Bir başka deyişle, bir sanat yapıtından elde edilen hoşlanma, duyularımızda temelli bir doyum yaratmaz. Her doyum,

yeni bir doyum gereksinimi için bir eşik yaratır. Ayrıca süper-ego, ne denli gelişmiş olursa ne denli baskın çıkarsa hoşla gitme de o denli geriler. Yani her sanat yapıtı, sırf sanat yapıtı olduğu için duygusal doyum sağlayamaz; çünkü süperegosu o alıcıyı seçici yapar. Başlangıçta, her 'güzel' denilen alınırken deneyim yolu ile gelişen insan, daha sonra 'güzel' denileni değil 'hoşuna gideni' arar ve yeğler. Artık onun için, güzel olan hoşuna giden değildir, hoşuna giden güzeldir.

Bu olgudan hareketle şu yargıya varabiliriz: Sanat psikolojisi açısından hoşla giden bağlantılar duygusu yaratan bir ürün, sanat eseridir. O çağ ve o çağın insanlarını, artık bu hoşlanılan ve hoşlanıldığı için de güzel diye tanımlanan ürünler temsil eder.

Sanat, hem bir süreç olarak hem de bir olgu olarak, kimi nesnelerin bizlerde varolan duygu ve heyecan durumlarına uyarlanmasından başka bir şey değildir, başka bir şekilde de yorumlanamaz. Algılarımız aracılığıyla içselleştirdiğimiz bir anlatı, duygularımız ve heyecanlarımızla uyum gösterebiliyorsa o bir sanattır ve duygusal hissin adı da estetik hazdır.

Burada, bir noktaya kısaca değinmekte yarar görülebilir: İnsanın doğası, pek çok duygusal doyum halinde heyecan duymaya açıktır. Bir başka deyişle bizi biz yapan kimi heyecanlarımızdır. Bu heyecanlar ise organizmamızın sesli ya da sessiz, gözlemlenebilir ya da hissedilebilir değişimleriyle gerçekleşir. Bu gerçekleşme sürecinde düş gücümüzün de rolü vardır. İşte bu noktada, normal insanla normal insan sayılmayanların ya da ruh sağlığı yerinde olanla olmayanların tutum ve davranışları değişiklik gösterir. Sözelimi, korku duygusunu ele alalım. Bir film den hissettiğimiz, filmin kahramanını özne yaparak duyduğumuz korkuda önce bir kaygı, sonra bir acı ve en sonunda da korku duyarız: 'Acaba kahraman yakalanacak mı?', 'Ya yakalanırsa!' gibi... Filmin sonunda da ikna edilişimize bağlı olarak, kahraman yakalansa da yakalanmasa da bir duygusal doyum ve mut-

luluk hissederiz. Oysa ruh sağlığı bozuk kişinin duyduğu korkular, nesnesi ya da öznesi olmayan, daha doğrusu, hem öznesi hem de nesnesi kendi olan bir korkudur. Genel olarak da önce korku duyulur, sonra acı... İşte tüm organizmamızı devinim halinde tutan ve gereken heyecanları en olumlu şekilde bize yaşatan tek olgu, galiba, sanatsal olgudur.

Bir sanatçının temel amacı da, hissettiği duygu ve heyecanları, ürünü ile başkalarına (potansiyel alıcılarına) da aktarmak ve bu yolla duygularını, heyecanlarını paylaşmaktır. Bu amacın arkasında, istediği kadar, kimilerinin bir sav olarak ortaya attığı, kendini kanıtlama, ekonomik çıkar, aşağılık kompleksi ve benzeri nedenler olsun –ki olabilir, hiç fark etmez. Sonuç bir paylaşma olarak tanımlanır. Çünkü hepimiz yaşamışızdır ve yaşamaktayız; ne zaman bir sanat eserinden haz duysak, bu hazzı sanatçısıyla da tanışıp, tartışııp paylaşmak, en azından ‘evet, haklısın’ dedirtmek isteriz.

Sanattaki temel psikoloji sorunlarını, yukarıdaki kısa açıklamalardan da anlaşılabileceği gibi öznelere göre sıralamak, sınıflamak ve düzenlemek olasıdır. Fakat bunun yanı sıra, iki asal nedenle başka bir açıdan da bu sorunlara bakmak kaçınılmaz olmaktadır.

Sanat, üç köşeli bir sacayak olarak gösterildiğinde, olguya neresinden yaklaşırsak yaklaşıalım bir ilişki şeklinde, en azından, bir ikili ilişki şeklinde varolduğu hemen ortaya çıkar: Sanatçı-Sanat Eseri, Sanatçı-Alıcı, Alıcı-Sanat Eseri gibi. Bu ilişkiler, sorunun, hem bireysel bir konumda ele alınmasını hem de toplumsal konumda ele alınmasını zorunlu hale getirir.

Sanat ilişkisi dendiğinde, hepimizin bildiği gibi hep teke tek kurulan ikili ilişkiler anımsanır. Fakat unutulmamalı ki bir sanat eserinin her zaman birden fazla alıcısı vardır. Bu durumun bilincinde olduğumuzdan da ‘ben ve eser’ dediğimizde, aslında ‘o eser

ve diğ er alıcılar' sorununu da hesaba katarız. Belki de sorun yine paylaşmaktır. Sanatçı için her zaman bir potansiyel alıcı grubu söz konusudur. Alıcı için de 'sanatçı' kavramı, hiçbir zaman tek bir bireyi imlemez, bir grubu imler: Sanatçılar grubunu... Her alıcı için, herhangi bir konuyu bir sanat eserinin içeriğı haline getirebilecek pek çok sanatçı vardır. Bu nedenle de karşılaştırmalara, derecelemelere gidilir, gideriz. Nihayet aynı konuyu içerik olarak almış pek çok sanat eseri vardır. Bu son derece sıradan gerçekler bile, sorunların, psikolojik sorunların, hem ne kadar çok hem de ne denli karmaşık olduğunu göstermesi bakımından yeterlidir.

Sanatın herhangi bir boyutunda gerçekleşen ilişkinin karmaşıklığına neden olan etmenlerden biri de kısaca 'hoşlanma' olarak tanımladığımız artistik duygunun kendinden kaynaklanmaktadır.

Artistik duygu, rastlantı sonucu, şuradan buradan elde edilen verilerle, yani toplama yöntemiyle oluşturulamaz. Böyle bir duygunun var edilebilmesi belli bir süreci zorunlu kılar. Sanat psikolojisi, böyle bir süreci, hem hızlandırmada hem de böyle bir sürece ket vurmada, hatta bu süreci yok etmede etken olabilir, tek neden olabilir.

Artistik ya da estetik hissetme, algılama ve ardından da hoşlanma için, her şeyden önce duyularımızın, i  ve dış dünyamızdaki uyarıcılarla bilinçli ya da bilinçsiz, doğrudan ya da dolaylı bir ilişki içinde bulunması gerekir ki bu ilişkiyi, hem bir  l de düzenlemek hem de sonuçlarını analiz etmek son derece karmaşık bir iştir ve bunu da sanat psikolojisi üstlenmiştir denebilir.

Özetlersek, sanat psikolojisi, tutkularımızın, ruhsal enerjimizin bir harcama yolu mu, yoksa hem kişisel hem de bireysel olarak ya da hem salt biz olarak hem de bir toplumun  yesi olarak ruhsal yaşamamızda başka bir önemi var mı, sorularını irdelemeye ve bunu, bu tutkuyu sanatla bağdaştırmaya çalışır.

Görüldüğü gibi sanat psikolojisinin sorunları, hem öznelere açısından, hem içeriği bakımından, hem de çözümlemeleri yönünden son derece karmaşıktır.

Bu karmaşıklığı gidermek için sanatın psikolojik sorunlarını şöyle sınıflamak olasıdır:

- A) Sanatın köşeleri açısından sorunlar;
 - a) Sanatçıya dönük psikoloji sorunları;
 - b) Alıcıya dönük psikoloji sorunları;
 - c) Sanat eserlerinin içinde verilen (bulunan) psikoloji sorunları.
- B) Bireysel psikolojiyi ilgilendiren sorunlar;
- C) Toplumsal psikolojiyi ilgilendiren sorunlar;
- D) Psikolojinin kimi kavramları açısından sorunlar.

Sanatbilim, bilimsel yöntemin ilk ilkelerinden biri olan, sınıflama, gruplama ilkesini benimsediği için böyle bir düzenlemeye gitmek ya da farklı düzenlemeler yapmak her zaman olasıdır. Fakat unutulmamalıdır ki her bir insan bir fenomendir, her bir toplum kendine özgüdür. Bu nedenle de psikolojik sorunlar, daima farklı farklı olabilir, aynı görünseler bile farklı sonuçlara neden olabilir.

Bu sava karşın, yine akıldan çıkarılmaması gereken bir diğer yaklaşımı da J.J. Rousseau'nun *İnsanlar Arası Eşitsizliğin Teme- li ve Kökeni* adlı çalışmasından verebiliriz. Rousseau, bu çalış- masında, özetle şöyle demektedir: İnsanları birbirinden ayıran farklılıklardan, doğal olarak nitelendirilenlerden birçoğu, aslın- da, yalnızca insanların toplumda benimsedikleri yaşam biçimi ve alışkanlıkların bir sonucudur.

Gerçekten de insanların, gerek olağan durumlarda gerekse olağan olmayan durumlarda gösterdikleri tepkilerde, tutum ve davranışlarda psikolojik temellere dayanan en belirgin tavır, o insanın kendini bağlı kabul ettiği ve benimsediği kültürel değere- lere, örneğin dini, ahlaki, estetik vb. değerlere aykırı gibi (sade- ce gibi bile olsa) gözüken olguları, durum ve biçimleri reddet-

mek şeklinde olmaktadır. Yine bu ret, o insanın kültür düzeyine bağlı olarak şiddet kullanmaya kadar gitmekte, gidebilmektedir. Tüm bu tepkilerde, tüm bu tutum ve tavırlarda toplumsal öğrenmenin katkısı asla gözden kaçamaz, kaçırılmaz. Özellikle az gelişmiş ülkelerde kendini daha sık ve daha net gösteren 'kişilik' sorunları, bu tepkileri, şiddete yönelik tepkileri, hem daha sertleştirmekte hem de daha yaygınlaştırmaktadır. Bunun arkasında da yine kültür sorunu olduğu çok açıktır.

Sanat olgusunun yarattığı psikolojik sorunları ya da psikolojik sorunların yarattığı sanat olgusunu nasıl sınıflarsak sınıflayalım, temeline, ister istemez insanı/insanları ve bunların davranışlarını koymak, sanat psikolojisi açısından önkoşuldur.

İnsanı problemin temeli olarak kabul ettiğimizde, sanat-insan ilişkisinde ilk davranışın algı olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bir başka deyişle, insanın sanatla ilişki kurabilmesinde, önce onun, sanatın bir olgu olarak algılanması kaçınılmazdır denebilir. O halde sorunlara algıdan başlamak hiç de hatalı olmaz.

I) ALGI

Ruhbilim Terimleri Sözlüğü, algıyı şöyle tanımlamaktadır: Bir olay ya da bir nesnenin varlığı üzerine duyular yoluyla edinilen yalın bilinç durumu. Eğer konu sanat ise bir kimsenin, gerek sanat olgusu üzerine gerekse tek tek sanat eserleri üzerine duyular yolu ile elde ettiği yalın bilinçlenme sürecine ve eylemine algı denmektedir.

Felsefe Terimleri Sözlüğü de şöyle tanımlıyor algıyı: Bir şeye dikkati yönelterek, duyular yoluyla o şeyin bilincine varma.

Afşar Timuçin de "Nesneler duyularla algılanır, ancak algı, duyudan daha çok bir şeydir. Algı, insanın iç dünya ve dış dünya olgularının bilincine varmasını sağlamak yolunda zihne ilk gereçlerini ya da ilk içeriklerini kazandırır" der.

O halde, en kısa ifadesiyle algı, bir varolanın varlığının farkına varılabilmesi demektir.

Sanatta, sanat olgusunda algı, bir anlamda hissetme, farkına varma sürecini ifade eder ki buna artistik hoşlanma ya da artistik duygu da denebilir.

Sanattan, ister bir olgu olarak, ister bir süreç olarak, ister bir nesne olarak söz etmek istediğimizde, her şeyden önce onun varlığının algılanmış olması gerekir.

Unutmamak gerekir ki sanat, en yalın tanımlamasıyla güzel şeylerden hoşlanma becerisidir ve güzel şeyi yakalama, hem sanatçı hem de alıcı için, bir algı, bir algılama sorunu olarak ortaya çıkar.

Algının tanımı bu denli yalın olmasına karşın, günlük yaşantılarımızda pek çok şeyi –en sıradanından en karmaşığına kadar pek çok şeyi– algılayamadığımızı da hepimiz biliriz. Örneğin, bir rastlantı sonunda, yolda karşılaştığımız bir dostla dakikalarca sohbet ettikten sonra ayrıldığımızda, bir kimse bize ‘dostunuzun üzerinde ne vardı’ ya da ‘arkadaşının kolyesini beğendin mi’ diye soruverse yanıtımız, çok büyük bir olasılıkla ‘fark etmedim’dir. Sürekli gelip gittiğimiz bir yol üzerinde bulunan, sözgelimi bir kapı başlığının ya da bir pencere vitrayının, kaçımız farkında olduğumuzu söyleyebiliriz. Bu ve buna benzer günlük yaşantılarımızı düşündüğümüzde algının ne denli önemli olduğunu hemen kavrayabiliriz.

Hatırlanacağı gibi, güdülerimiz ve içtepelerimiz, estetik kaygılarımızda bizi yönlendirirler. Bu güçler refleksiyonel olduğundan, en kestirme yolla doyuma ulaşmamızı sağlar. Salt güdülerimiz ve içtepelerimizle hareket ettiğimizde, tutumlu bir davranış gösteririz ve amacımız, sadece bu güçlerin doyumu olur. Zaman içinde de bu tutumlar, alışkanlıklarımız haline gelir. Tutumlu olma, yan faktörlerin savsaklanması da kaçınılmaz

kılar. Böylece estetik kaygıdan uzaklaşan tipler, gencl olarak üç tür davranış grubu içinde toplanabilir. Kısaca bunlar:

- 1) Ahlâkçı Tip Davranışları: Bunlara göre sanat, duyguları kışkırtır ve aşırı duyarlı kılar. Bu durum da insanı melankoliye götürür. Onun için, her durumda zararlıdır.
- 2) İdareci, Yönetici Tip Davranışları: Bunlara göre sanat, bastırılmış duygulara devinim kazandırır, insanı taşkın yapar, başkaldıran haline getirir. Bu ise düzeni bozar. Yani sanat, izin verilmeyen, denetim altında tutulmayan sanat zararlıdır.
- 3) Pratik Tip Davranışları: Bunlara göre ise sanat, zamanı gereksiz yere harcamadır. Çünkü sanat karın doyurmaz.

Doğal olarak bu üç tip davranış dışında kalan bir tutum daha vardır; o da ‘Sanatsever Tip Davranışları’dır. İlerideki bölümlerde hep bu tipe değinileceği, hatta o tip baz alınacağı için, burada üzerinde durulması gerekli değildir.

Yukarıdaki tipler ve tutumlardan anlaşıldığı gibi, algılarımız tutum ve davranışlarımızı yaratmakta, tutum ve davranışlarımız da algılamalarımızı etkilemektedir.

Algıyı, iki grupta inceleyebiliriz. Bunlar:

- a) **İç Algılar:** Her bir insanın, kendi iç dünyasına dönük algılarıdır. Ruhsal durumlarımızın yarattığı iç dünya gerçeklerimizi konu alan algılarıdır.
- b) **Dış Algılar:** Bizim dışımızda olan, fakat etkileşimde bulunulan dünyanın nesnelere dönük algılardır.

Fakat hemen anlaşılabileceği gibi, bu iki algı türü birbiriyle sebep-sonuç ilişkisi içindedir. Sanatsal algılarla diğer gelişigüzel algılar arasındaki farklılıkları ayırt edebilmek oldukça zordur. Fakat, en kısa yoldan şöyle bir ayırım yapılabilir. Sanatsal algılar, şiddetine göre, son derece yoğunlaştırılmış düşsel çalışma ve çatışmalarla açığa vurulur.

Dış dünya ile ilgili algılarımız, iç dünyamızın oluşumunu etkilediği gibi, iç dünyamızın gerçekleri de dış dünyanın algılanışını etkiler. Bununla beraber bu ilişkinin yönü, hiç olmazsa başlangıçta, dıştan içe doğrudur denebilir. Bu sava, doğal olarak karşı da çıkılabilir; çünkü her insanın psikolojik yapısının, dış dünyayı algılayışında bir etken olduğu da bilinmektedir.

İlişkinin yönü ne olursa olsun, algılamaları etkileyen iki temel faktör olduğu gözden kaçmamalıdır. Bunlardan biri algı alanı diğeri de algı yetisidir.

Algı Alanı

Algı alanı bir insanın içinde yaşadığı doğal ve sosyo-kültürel ortamdır. Belli bir zaman dilimi içinde ilişki kurma olanağı sağladığımız tüm çevredir. Bu çevreyi yaratan varlıklar ve bu varlıkların özellikleri o insanın algı alanını oluşturur.

Algı alanı, genel olarak coğrafya, iklim, bitki örtüsü gibi doğal bir alanla; geçmişten gelen ve devamlı eklentilerle oluşan, adına sosyo-kültürel ortam denilen bir yapay alandan oluşur. Bu iki alan birlikte, insanın kişiliğini etkiler ve onun davranışlarını kontrol altında tutar.

Doğal alanın insandaki etkisini inceleyen ve insanın sanatsal yetisiyle olan ilişkisini değerlendirmeye çalışan kimi araştırmalar yapıldığına Batı kaynaklarında rastlanmaktadır. Hangi iklim kuşağının ya da doğa yapısının hangi tür sanat alanına ağırlık verdiği, soğuk iklim kuşağında yazılan roman türleri ile, sıcak iklim kuşağında yazılan roman türlerinin farklı olduğu gibi kimi yargılar, bu tip araştırmaların bulguları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatbilim açısından, bu araştırmalar elbette yararlıdır. Fakat güvenilirlik payları her zaman tartışma konusu olmuştur ve olacaktır da.

Algı alanının yapay kısmı ise belli bir toplumun varoluşundan itibaren o toplumun ya da o toplum tarafından yönetici olarak kabul edilenin/edilenlerin aldığı kararlarla oluşan bir alandır ki buna kültür ortamı ya da sosyo-kültürel ortam da denir.

Gerek bilimsel gerekse sanatbilimsel çalışmalar, bu sosyo-kültürel ortamın sanat olgusuna doğrudan etki ettiğini ortaya koymuştur. Tartışmasız bu etki tek taraflı da değildir. Yani sosyo-kültürel ortam sanata ne denli etkide bulunuyorsa, sanatsal ortam da sosyo-kültürel yapıya o denli etkide bulunur.

Algı alanı, sanat olgusunun iki öznesi için de, hem sanatçı hem de alıcı için son derece gerekli ortamdır, hatta tek ortamdır.

Algı alanı verileri açısından, yani insanlara algılamaları için sunduğu olanaklar açısından sanatçı ya da alıcı için ayrı ayrı değerlendirilemez. Ama bu iki tipin yaptığı algıların türleri ya da algı sonuçlarının değerlendirilmesi farklı olabilir, olacaktır da.

Sanat söz konusu olduğunda, algı alanının bazı koşulları içermesi, bu koşulları ya o ya da bu demeksizin bir arada içermesi kaçınılmazdır. O halde sanat için algı alanının belli nitelikleri olmalıdır, bunları en temel olanlar itibarıyla, kısaca şöyle gösterebiliriz:

Algı alanı insanlara seçme şansı verebilmelidir: Birey, içinde yaşadığı, üyesi bulunduğu ortamda, dolaylı ya da dolaysız iletişimde ve etkileşimde bulunduğu tüm varolanlarda bir yeğleme hakkını kullanabilir konumda olmalıdır. Ona sunulan yapay çevre, yani sosyo-kültürel ortam, o bireye ‘şunu değil, fakat bunu istiyorum’ deme olanağı hazırlayabilmelidir. Sözgelimi, bir kimse, sadece kaval ya da zurna sesini tanıyor ve bu iki nefesli sazdan başkasını bilemiyorsa, bilme olanağına sahip değilse onun algı alanı son derece kısır olur. Ömrü boyunca bir kez bile baleye ya da operaya gitme şansı elde edemeyen bir kimsenin bunları, bu sanat alanlarını algılayabilmesi söz konusu bile de-

ğildir. Sanat alanında olanı, olmuş olanı ve olması gerekeni seçme koşulları bulunmayan bir ortamda birey neyi, nasıl algılayacak da bunlar üzerine düşünebilecektir?

Birey, seyredemediği televizyon kanallarında hep aynı 'parodi' mantığı ile yüz yüze geliyorsa artık o bireyin 'aktör' olması beklenemez. Olsa olsa 'komiklik yapmaya çalışan bir oyuncu' olur, olabilir. Çünkü ortam, algı olarak ona 'aktör' olma şansı vermemektedir, verememektedir.

Algı alanının bireye tanıdığı olanakların zenginliği, her şeyden önce o bireyin kendini tanımasına da olanak sağlar: Kişiliğini ancak böyle bulur, estetik beğenisini böyle elde eder ve bunlara uygun olarak da davranışlarda bulunur.

Gerek alıcı gerek sanatçı için algı alanı, belli bir yaşa kadar başkaları tarafından, kendi dışındaki yetkililer ve sorumlular tarafından gerçekleştirilir ve düzenlenir. Fakat, belli bir yaştan, belli bir akıl yaşından sonra ise gerek sanatçının, gerek alıcının kendi algı alanlarını kendilerinin geliştirmesi ve genişletmesi bir zorunluluktur.

Gerek algı yetisi gerek algı alanı, hem *zaman* hem de *kendini bilme* ile doğrudan ilintilidir. Eleme ve seçme, zamana ve kendini tanımaya bağımlı olarak değişir ve gelişir.

Algı durağan düşünülemez. Eğer zamana rağmen algı, gerek yeti gerek alan olarak durağansa hem toplumsal, hem de bireysel psikoloji açısından ciddi sorunlar var demektir.

Algı alanı bireye özgürce seçim hakkı verebilmelidir: Seçeneklerin varolduğu bir ortamda, eğer birey bu seçeneklerden istediğini algılayabilme hakkını özgürce kullanamıyorsa, özgürce kullandırılmıyorsa yine algı alanının istendik bir ortam yarattığı söylenemez.

Çağdaş ve çağcıl sanat anlayışına ket vuran baskı grupları, kasıtlı ya da kasıtsız, yeniliği, uygarlığı reddeden tutucu, hatta bağnaz gruplar her toplumda ve her zaman vardır ve olacaktır

da. Fakat algı alanını düzenleme yetkisini elinde bulunduranlar, bu grupların saldırganlığına göz yumarlarsa ya da saldırgan tutumlarına olanak hazırlarsa bireyin özgürce seçim hakkını da ellerinden almış olurlar.

‘Ayıp’, ‘suç’ ya da ‘günah’ gibi yargılar, kimi algı alanları için son derece tehlikeli olabilir. Eğer, sözgelimi ‘bale sanatı’ için ‘belden aşağı’ gibi bir yargı getiriliyorsa, hele bu yargı yetkili birinden geliyorsa, öyle bir toplumun üyelerinin pek çoğu, ‘bale sanatını’ evrensel ve elit bir sanat alanı olarak algılama şansına sahip olamaz. Gönlünde yatsa bile olamaz; ya da bir resim sergisinde, yetkililerden biri kimi resimleri ‘porno’ buluyorsa, bulabiliyorsa öyle bir toplumda özgür seçimden söz edilemez. Seçme yetkisi kısıtlanmış bir toplum demek, algı alanının kimi bölgelerine gözü kapalı bir toplum yetiştirilmiş, üretilmiş demektir; yani algı alanı daralır.

Algı alanı dinamik ve değişken olabilmelidir: Gerek sosyal yapı dominantları gerekse kültürün kendi, organik olduğundan sürekli değişir ve gelişir. Bu değişme ve gelişme kimi zaman hızlı, kimi zaman da yavaş olabilir. Kimi zaman bir nesil birden fazla değişik ortam içine girebilir, kimi zaman da birkaç nesil aynı sosyo-kültürel ortam içinde yaşamlarını sürdürebilir. Sosyo-kültürel ortam, kuluçka dönemi örneği, bazen tam hareketsiz de olabilir. Tıkanabilir de... Fakat koşullar ne durumda olursa olsun, sosyo-kültürel ortamın bir canlı yapı olduğunun bilincine varmış bulunmak gerekir. Bunu kavrayamadığımız zaman, düzenlenen algı alanı, başlangıçta ne denli ideale yakın olursa olsun, zaman içinde kavruklaşır, büzüşür ve ufalır. Yani algı alanı, çağın olanaklarını üyelerine verebilmelidir.

Değişen sanat anlayışları, peş peşe gelen sanat akımları, eğer görmezlikten geliniyorsa ‘bizim geleneğimizde bu yok; bu bizim kültürümüzden değil’ gibi, akla ve mantığa aykırı bir tutum içine giriliyorsa algı alanının dinamik yapısı reddedilmiş olur.

Claude Lévi-Strauss, bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir: “Kültürlerin çeşitliliği kavramı, durağan bir kavram olarak algılanamaz. İnsanlar, kuşkusuz coğrafi uzaklıkları, içinde bulundukları ortamın kendine özgü nitelikleri ve dışlarındaki dünyadan habersizlikleri nedeniyle farklı kültürler yoğurmuşlardır; fakat bu, ancak her kültür ya da her toplumun kendi içine kapanıp, diğerlerinden soyutlanarak gelişmesiyle mümkün olabilirdi. Oysa bu durum, çok istisnai örnekler dışında gerçekleşmemiştir. Toplumlar, hiçbir zaman yalnız kalmamışlar; en ayırık göründükleri zamanlarda bile, topluluk ya da sürüler halinde olmuşlardır... Kültürlerin çeşitliliği insan topluluklarının birbirinden yalıtılmasından çok, onları birleştiren ilişkilere bağlıdır”. Bu gerçeği görememek ve algı alanlarını bir ‘sabite’ gibi tutmak, hem düşünce olarak hem de tutum ve davranış olarak çağdışına kaymak demektir.

Her sosyo-kültürel ortam, diğer kültürlerle tahmin edildiğinden de fazla karmaşık bir ilişki içindedir. Bu nedenle de algı alanlarını çağdaş ve çağcıl insan anlayışına uygun hale getirmek ve bu yolla bireylere, hem seçme hem de özgürce seçme olanağı vermek her yöneticinin ilk sorumluluğu olarak düşünölmelidir.

Algı alanının istendik bir duruma getirilmesinde ilk sorumluluk, galiba aileye düşmektedir. Bir anne-baba, çocukları için, onların potansiyel güçlerini ortaya çıkarabilecek; ilgi ve yeteneklerini kolaylıkla tanıyabilecek bir algı alanı hazırlamak zorundadır. Aksi durum, anne-babayı ‘nesil yetiştiren’ olmaktan çıkarır, üreten, cinsel güdülerini kontrol edemeyen durumuna sokar.

Algı alanının düzenlenmesi, hiç şüphe yok ki, hem bir ekonomik olanak işidir hem de görgü ve bilgi... Bu koşulları yerine getirmek ise ana-baba kadar bir üst, daha bir üst ve nihayet en üst yöneticilere düşmektedir. Zaten yönetimin varolma nedeni de temelde budur.

Son olarak, özellikle vurgulamak gerekir ki bir alıcının algılarını doğrudan etkileyen ilk algı alanı, toplumsal psikolojinin yarattığı alandır. Neyi, nasıl, ne kadar algılayacağımızı bu alan bize gösterir; ve bu alan, bizi, bir ölçüye kadar farkına varmadan yönlendirir. Yani toplumsal psikoloji, sanat eserleriyle kurulacak ilişkilerden önce ve ilişki kurabilmek için önem kazanır.

Toplumsal psikoloji, algı alanının kapasitesini ve onun yoğunluğunu sağlayan en önemli etkenlerdendir.

Kişilik kazandıkça, suje oldukça bireysel psikoloji, önce toplumsal psikoloji ile daha sonra da ondan ayrı ve başat olarak bizi etkiler. Bireysel psikolojiye geçebilmek beğenin, zevkin daha rafineleşmesi demektir, bir anlamda. Sanatla ilişki kurmada, sanatı teke tek bir ilişki ile algılamada doğru yol da budur.

Algı Yetisi

Algı yetisi, aslında iki anlama gelir. İlki, algı alanı ile ilişki kurma, kurabilme becerisi; diğeri ise algılanılanlar üzerinde düşünme, düşünebilme, oynama, oynayabilme becerisi. Şimdi kısaca bunları görelim.

Algı, bilindiği gibi algı alanı içinde varolan olay ve nesneler üzerine duyularımız aracılığı ile elde edilen yalın bir bilinçlenme idi. Yani algılamada en önemli faktör, duyu organları ve duyular olmaktadır. Oysa, yine bilinmektedir ki, hem her insanın duyu organları farklı farklı iş görür hem de bir insanın kimi duyu organı daha duyarlı kimi duyu organı ise daha az duyarlıdır. Bu yapısal farklılıklar, sonuçta, her insanın kendine özgü bir algıda bulunmasına neden olur ki buna algı yetisi denebilir. Bazı insanlar gördüklerini daha çabuk, daha kolay ve daha iyi algılarlar, bazı insanlarsa duyduklarını... Bazıları ısıya karşı duyarlıdır, bazıları ise kokuya... Kimileri düş gücünü çalıştıran uyarıcılara eğilimlidir kimileri ise heyecan verici... İşte

bunlar, bu gibi faktörler, algılamada ilk yeti farklılıklarını ortaya koyarlar.

Ayrıca her insan, algı alanı ile iletişime geçtiğinde, her bir olgu, olay ya da nesneyi algımlarken daha önceden edindiği inançlar, değerler ve öğrenmelerle işe başlar. Farkına varsın ya da varmasın bu altyapı, hem algılama yetisini hem de algılananlar üzerine yeni durumlar yaratma yetisini geliştirebileceği gibi, bunlara ket de vurabilir. O halde algılamaya hazır olma durumu da, bireyin algı yetisini etkileyen bir diğer faktör olarak kabul edilmelidir.

Algı yetisini etkileyen ya da insanlar arasındaki yeti farkını yaratan bir diğer etmen de insanın yaşadığı ortamı belirli ya da belirlenmiş bir kalıba uygun olarak algılama eğiliminden kaynaklanmaktadır. ‘Algısal kurgu’ diye adlandırılan bu tutum, hem biraz insanın doğasından kaynaklanmakta hem de bir öğrenme durumunun sonucudur. Bu kurguya çok bağımlı olanlar, olmayanlara oranla daha az algı yetisine sahiptir denebilir.

Bir estetik algının, artistik ya da estetik bir duygu uyandırabilmesi için, her şeyden önce bu algının bir bütünü yakalayabilme şeklinde olması kaçınılmazdır ki buna da, bir anlamda algısal kurgu denir. Örneğin bir müzikal parçada, her bir piyano tuşunun çıkarttığı ses estetik tepki yaratabilir. Fakat bu seslerin tek başına bir önemi yoktur ve onları bir bütün olarak algılayamadığımız sürece, o seslere bir bütünlük kazandıramadığımız sürece müziği hissetmemiz olanaksızdır ve o hissin, o algının yarattığı duyguyu da yakalamamız söz konusu değildir.

Nihayet, algı yetisini etkileyen diğer bir etmen de ‘algı süreci’dir. Algı süreci her insanda bir olmayabilir. Çünkü bir algılama işlemi için kaçınılmaz olan beyin süreçleri her insanda aynı hızla çalışmaz, çalışmayabilir. Bu durumda tıpkı geç kavrama, geç öğrenme gibi geç algılama da söz konusu olur. Geç algılamalar, algı yetisine ket vuran en önemli etmenlerden biridir.

Algı yetisi, biyolojik ve fizyolojik yapısının yarattığı önkoşullar yanı sıra, diğer tüm yetiler gibi algı alanının olanaklarıyla doğru olarak geliştirilebilir ya da geriletilebilir.

Algı yetisinin var olup olmadığı, ancak tutum ve davranışlarla işe koşulduğu zaman anlaşılabilir. Yani algı yetisi ancak somutlaştığında, nesnelleştiğinde varolabilir ve kendinden söz edilebilir.

Algı yetisi varsa bunu meydana çıkartmak, bunu geliştirmek ve yönlendirmek, algı alanı kadar, bireyin kendine de sorumluluk yükler tartışmasız. Görmek için, bakmasını bilmek, bakmasını öğrenmek bireyin sorumluluğundadır. Bakılacak şeyleri algı alanı bize sunar tamam. Ama bunlara bakmak ve baktığımızı görmek bizim yükümlülüğümüzdür. Doğru görme, doğru dinleme, yani duyu organlarımızı doğru çalıştırma, hem bir öğrenme hem de kesintisiz uygulama işlemidir.

Ayrıca daha başlangıçta vurgulandığı gibi, algı yetisi, sadece çevremizdekilerin, çevremizde olup bitenlerin bilincine varmak demek değildir. Bu tür davranışlara ek olarak, bilincine varılanların, yani bütünlüğünü sağlama, algılananlar üzerinde imgeler oluşturma, algı yoluyla elde edilen imgeleri değiştirme ya da geliştirme de algı yetisidir ve bunları gerçekleştirme bireyin becerisine, bireyin istencine ve bireyin beklentilerine kalmış bir iştir.

Algı alanı ile algı yetisi birlikte çalışır ve birbirlerini sürekli etkileyerek insanlardaki bilinç durumunu oluşturur.

Algı yetisi de algı alanı gibi sürekli değişim ve gelişim içindedir. Yeni çevreler, farklı olanaklar algı yetimizi değiştirebileceği gibi, belli seçenekler bu yetinin gelişmesini de olanaklı kılar. Ayrıca yaş, eğitim gibi faktörler de algı yetisinin, hem gelişmesinde hem de gelişmesinde büyük rol oynarlar.

Bir insanın sanata olan eğilimi, sanata ilgisi, sanata yetisi, her şeyden önce sanatsal algıların varlığını zorunlu kılar. Sanatsal olguları, sanatsal süreçleri ve sanatsal nesneleri algılayamıyorsa,

bu algıyı olanaklı kılacak bir ortam içinde değilsek sanatın 's'sinden bile söz edemeyiz.

Sanat psikolojisi ile uğraşanlar, algıda ve algı yetisinde, sıradan algılamalar ile sanatsal algılamalar arasında tam ve kesin bir ayırımı ulaşamamışlardır Bununla beraber, Müller, iki tür ve yeti arasındaki farkın nicel olduğunu söylemektedir. Fakat, hemen de vurgulanması gerekir ki algı, en ham öğrenmedir. Sırf algı yetisi aracılığı ile sağlanan öğrenmelerle sanat yeniden var edilemez. Bunun bilincinde olmak da algının doğru bilinmesi ile olanaklıdır.

O halde konuya, ister bireysel ister toplumsal psikoloji açısından bakalım, ister sanatçı ister alıcı açısından bakalım, sanatın ilk sorunsalının algı olduğunu söyleyebiliriz. İnsanın duyguları, örneğin heyecanları, kendiliğinden harekete geçmez ve bir devinim gösteremez. Bunların aktif tutulabilmesi iç ve dış uyarıcılara ve bunların algılanmasına bağlıdır. Sanatın ve sanat eserlerinin varlık nedeni de budur: insanlarda heyecan yaratma, yaratabilmedir. Eğer bir toplumun bireylerinde algı, belli kurgularla, belli dayanaklarla gerçekleştirilebiliyorsa, ayrıca algı alanı da o bireye özgürce seçme, çağı özgürce izleme olanağı vermiyorsa sanattan, özel anlamdaki özgün, yeni ve tek sanattan söz etmenin olanağı asla yoktur.

Her algıladığımız bizim ilgimizi çekmeyebilir. Algılamaya eylemi tam gerçekleştirdiği halde, ham da olsa bir bilinç durumu yarattığı halde, pek çok algılanan kısa bir zaman sonra belleğimizden çıkar, unutulur. Kimini tekrar hatırlarız, kimini hiç hatırlamayız. Algıladıklarımızdan ilgi alanımıza girenler bizde daha kalıcı izli olur, etkisi daha sürekli.

Hem algılananların bilgi düzeyine ulaşabilmesi ve bilgilerimizi oluşturması hem de bunların değerlendirilmesi, ilgilerimizle yakından ilişkilidir. O halde, sanatın psikolojik sorunlarından ikincisi olarak ilgi ve ilgilerimiz gösterilebilir.

II) İLGi

Psikolojik bir tutum olarak ilgi, kısaca şöyle tanımlanabilir: Gerek algı aşamasında gerekse algılananlar arasında, dikkatimizi öncelikle belirli bir algı ögesi üzerinde toplama eğilimine ilgi denir. İlgi bir algı kaynağına, diğerlerine oranla bir öncelik tanıma eylemi yanı sıra ona, bu önceliğe neden olan bir yakınlık, bir haz duymadır. Yani, şu ya da bu nedenle yakınlık hissettiğimiz varolanlara ilgi de duyarız. O halde ilginin temel nedeni haz, hoşlanma ya da zevk alma gibi bir duygusal doyum elde etme niyetidir, denebilir.

Hazlar geçici ilgi kaynağıdır. Hoşlanmalar ise daha tutarlı ve daha uzun ömürlü bir ilgi yaratır. Oysa zevk, zevk duyulan şeysiz, yaşamı anlamsız olarak düşünmek demektir. Yani ilgiler, duygusal doyumun türüne ve şiddetine göre uzun ya da kısa süreli olabilir.

Bir nesne karşısında ya da bir olgu karşısında duygusal doyum (haz veya hoşlanma sözgelimi) nedeniyle başlayan ilgi, sadece ruhumuzda etki yapmaz. İlgi, aynı zamanda o nesne ya da o olgu karşısında, bilincimizin de bir tepkide, olumlu bir tepkide bulunmasını, hem gerektirir hem de gerçekleştirir. O halde ilgi, hem ruhumuzla hem de aklımızla bir tavır alına işlemi olarak kendini gösterir.

İlgi, insanları tutum ve davranışlarında sınırlayıcı bir güce de sahiptir. İlgi, insanı hem duygusal doyumda hem de düşünsel etkinliklerde belli bir alan, *ilgi alanı* içinde kalmaya zorlar. Bir başka ifadeyle *ilgi alanı*, hem duygusal olarak hem de akıl olarak dikkatimizin, hem amaç aldığı hem de yöneldiği bir konu ya da konular bütünlüğüdür.

Algı alanının sınırları içinde bizde haz duygusu yaratan algılamalarımızı ilgi olarak tanımlamak, hepimizin sıradan olarak yaptığı bir iştir. Bizler, genel olarak, göz veya kulak gibi duyuru

organlarımız aracılığı ile hissettiğimiz ya da algıladığımız görünlere, seslere dikkat duyduğumuzda bunu hemen ilgi zannederiz. Duyu organlarımızın algıda ve ilgide rolü çok önemlidir, fakat yeterli değildir. Sanat psikolojisi açısından, bir merakın ilgi sayılabilmesi, en az iki ön şartı kaçınılmaz kılar. Bunlar:

İlginin bir seçme ve bir yeğleme işlemi sonunda ortaya çıkması. Sözgelimi, eğer algı alanı içinde bir tek saz aleti varsa, kişi müzik için bir tek bağlamayı biliyorsa, bağlama çalmayı öğrenmesi, bağlamayı sevmesi, bağlamaya ilgisi olduğunu net olarak göstermez. Ama yine sözgelimi, hem bağlama ve hem de tambur algı alanında ve ulaşım olanakları içinde ise bağlamaya yönelmesi ona olan ilgisini gösterir. Yani ilgi, bir seçim ve bir yeğleme sonucunda kendini, deyiş yerinde ise bir tutku gibi gösterir.

İlginin, sindirilip davranışa dönüştürülebilecek, hatta bir kişilik özelliği gibi gözlenebilecek bir süreç boyunca varlığını koruyabilmesi: Kısa süreli hevesler, özenmeler, ilgi olarak tanımlanamaz. Örneğin beş-altı yaşındaki bir çocuğun vitrinde gördüğü oyuncak keman için tutturması ve bu kemani ebeveynine aldırması, o çocuğun müziğe, sanata ilgili olduğu anlamına gelmez, gelmeyebilir. Bu tutturuş bir heves olabilir, bir özenti olabilir, bir taklit etme arzusu olabilir; ama ilgi olmayabilir. Fakat hemen belirtmek gerekir ki ilgi de olabilir. İşte bunun, bu hevesin gerçekten bir ilgiyi imleyip imlemediğini anlamanın tek yolu, o çocuğun o kemandan duyduğu mutluluğun devam süresidir. Sahip olma mutluluğu şeklinde de anlamamak gerekir bu duygusal doyumu; kemanla oynaması, kendini kemancı gibi hissetmesi ve daha anlamlı sesler çıkartmaya özen göstermesidir ilgi ve ilginin yarattığı mutluluk. Eğer bu örnekteki keman, gerçek bir ilginin göstergesi ise o çocuk zaman içinde ya müziği bir yaşam tarzı yapacaktır ya da kemani bir meslek aracı... İşte ilgi-deki süreklilik bu demektir, bu anlama gelir.

Sanat alanına duyulan ilgilerin büyük bir kısmının sosyokültürel bir tutum olduğu söylenebilir. Bu bir ilgiden çok ya da ilginin yanı sıra bir 'olmak istenilen ben'in ya da bir 'statü ben'in göstergesi gibi karşımıza çıkar. İnsanlar, sanatın ve yaşantılar üzerine olan etkisini bildiklerinden, öğrendiklerinden, sanata ilgili gibi davranmaktan kendilerini alıkoyamazlar. Bir konser salonunda karşılaşmak, bir sergi kokteylinde selamlaşmak ya da 'Ben de o konserdeydim' demek insanları mutlu kılar. Ama bu mutluluğun kökü ilgiye değil, süperegonun yarattığı bir kişilik modeline dayanır.

İlginin konusu ile amacı çakışmalı: Yukarıda verilen örneğin kaçınılmaz sonucu olarak karşımıza çıkan bu yargı, sanat söz konusu olduğunda, şöyle açıklanabilir. Sanata ve sanatın herhangi bir alanına duyulan ilgide amaç, yine sanat ve sanatın o alanı olmalıdır. Eğer resim yapmaya ilgi duyuluyorsa bu ilginin amacı da sadece resim olmalıdır. Yetilerimizle en iyi resmi yapmak ya da yapmayı öğretmek ya da yapılan bir resmi salt o resim adına eleştirebilmek ve nihayet yaşamı daha anlamlı kılmak adına sanatsever olarak resmin alıcısı (resmin seyredicisi) olmak...

İlginin türü ve şiddeti diğer yeteneklerimizle birleşerek bizleri yönlendirir, gelecek adına kararlar vermeye zorlar.

Buraya kadar anlatılmak istenilenleri kısaca özetleyecek olursak, sanata yönelmek için önce algı alanı ile algı yetisinin istenilen koşullar içinde buluşması ve bu yetinin davranışa dönüşebilmesi ilk adımdır. İkinci adım ise algı yetimizin ilgilerimiz doğrultusunda bir öğrenme durumu yaratabilmesidir. Bu ilginin şiddetine, süresine ve türüne göre insanlar diğer yeteneklerini de hesaba katarak, dört temel yolda bu ilgilerini doyuma ulaştırmak ve mutlu olmak isterler. Tartışmasız bu dört temel yol, sadece bir sınıflamadır. Daha arttırılabileceği gibi daha ayrıntılandırılabilir de.

Şimdi bu yolları görelim.

İlginin Yönlendirilmesi

Kendilerini tanıyan ve bu yolla da ilgilerini saptayan kişiler yaşamlarını şansa bırakmayıp kendileri düzenleyebilirler. Yani geleceklerini bu ilgileri üzerine odaklayabilirler.

Sanata duyulan ilgi, denenmiş ve sınanmış ise sanat, bir yaşam yolu olarak, yaşamı sürdürme yolu olarak benimsenmişse ilgilerin genel olarak beş alanda toplandığı söylenebilir. Bunlar:

1) Eğer sanata duyulan ilgi, bu alandaki diğer yeteneklerle, örneğin el becerisi veya duyu organının çok gelişmesiyle doğru orantılı ise kişi, sanatın bir alanında kendini yetiştirmek ister ve bu alanı meslek olarak benimser. Bunun için de genel olarak örgün eğitim kurumlarından yararlanır. Bu bağlamda ilginin şiddeti, kimi zaman, o kişinin kendi kendini eğitmesini de bir yol olarak olanaklı kılabilir. Fakat genel olarak, örgün eğitim önerilir ve yeğlenir. Kişinin ilgi ve yetenekleri, onu böylece sanat eğitime yöneltir ve bu kişi *sanatçı* olur. O halde sanatçı, belli bir sanat alanına duyduğu ilgiyi ve yetilerini, o alan eğitimi aracılığı ile üretmeye dönüştürebilen kişidir.

Burada üzerinde bir kez daha durulması gereken konu, herhalde sanatçı konusudur. Ülkemizde, genellikle bu sözcük, sanatla uğraşan ve bu uğraşlarını davranışlarıyla kanıtlayan kişi anlamında kullanılmaktadır. Yani ‘yaratıcı’, ‘yorumlayıcı’, ‘uygulayıcı’, ‘tekrar edici’ gibi ayrımlar, kimi kuramsal çalışmalar dışında pek kullanılmamaktadır. Burada da, yani ilgilerin odaklaştırılması bağlamında, böyle bir ayrım gözetilmemesi uygun olur gibi gözükmektedir. Kişi, yaşamını, ister bir ‘şarkıcı’ olarak sürdürebilir ister bir ‘besteci’, fark etmeksizin ikisi de yaşamını sürdürmek için sanatı seçmiş demektir.

İyi sanat-kötü sanat, yaratıcı sanat-icra edici sanat, üst sanat-alt sanat gibi değerlendirmeler, sınıflamalar, bu anlamda ve bu bağlamda (ama yalnız bu anlamda ve bu bağlamda) fazla bir değer taşımazlar.

Sanatçı, sanatı bir yaşam yolu yapan kimsedir. Yani ilgilerini tanıyan ve onları değerlendirebilen kişi demektir ve bu gruba girebilmesi için de daha başka bir şeyler aramanın pratikte çok fazla bir anlamı yoktur.

2) Kişi sanata duyduğu ilgiyi, yine diğer yetileriyle birleştirerek sanat araç ve gereçleri yapmaya yöneltebilir.

İlgisinin boyutları, sanatçınınkinden, ne daha az ne de daha fazla olabilir. Bu aşamada kimi insan, bazen yetenekleri nedeniyle bazen algı alanının sunduğu olanaklar nedeniyle ya da yine salt ilgileri nedeniyle birinci maddede sözü edilen türden bir sanatçı olmayabilir; ve sanat araçlarına, sanatla ilgili diğer alanlara yönelebilir. Sözelimi çok iyi bir keman ustası olabilir, bir notatör (nota yazarı) olabilir; ya da ses kayıtçısı, çerçevci, sahne düzenleyici, ışıkçı...

Bu tür uzmanlık alanları da sanata duyulan ilginin odaklaştığı noktalar olarak kabul edilir. Bu iki grup arasındaki temel fark, bu aşamada, sadece 'yeğleme' olarak gösterilebilir.

3) Kimi insan da sanata olan ilgilerini kuramsal açıdan doyuma ulaştırabilir. Sanatın üretiminden çok sanatın varlığı ile varlık ilimleri ile ilgilenenler, sanat kuramcısı ya da sanat eleştirmeni olarak yaşamlarını sürdürebilirler. Burada da sanata olan ilgi, bir yaşam yolu olarak benimsenmiş demektir. *Eleştirmen* ya da *kuramcı*, sanatsal ilgiler merkeze alındığında ilk iki gruptan bir farklılık göstermez; yani ilgi türü aynıdır: Sanat.

Bugün, ülkemizde bu iki dal, bağımsız meslek alanı gibi gözükmektedir hâlâ. Fakat yakın bir gelecekte böyle olacağının ipuçları vardır. Eleştirmen ya da sanat kuramcısı yetiştiren eğitim kurumlarımız olmadığından, bu meslek alanları da ister istemez ihmal edilmiş gibi gözükmektedir. Bu alanda ilgilerini doyuma ulaştırabilenler bu işi ya amatör olarak yapmaktadırlar ya da kendi kendilerini eğiterek. Ama fark etmeksizin bir yaşam yolu olarak sanatı benimsemiş bulunmaktadırlar.

4) Kimi insan da, sanata duyduğu ilgileri *sanat eğitimcisi* olarak doyuma ulaştırır. Sanat eğitimcisi olmak isteyenlerin ilgileri de diğer üç grupla aynı boyutta ve değerdedir. Aradaki fark eğitim almadaki, kendilerini eğitmedeki bir yeğleme farkı olarak gösterilebilir, bu aşamada.

Sanat eğitimcisi, sanat eğitimi almak isteyen kimselerin sanata dönük ilgilerini de, ilgilerinin türlerini de onlara öğreten kişidir, öğreten kişi olmalıdır. Sözelimi, bir konservatuarın tiyatro bölümüne, sırf oyuncu olmak için gelen bir kimse, ilgilerini ve yeteneklerini tanıdığı için bu alanı seçer ya da seçtiğini zanneder. Çünkü özellikle yetenek, daha ilerde değinilebileceği gibi, önceden kestirilebilecek bir nitelik değildir. İşte bu eğitim süreci içinde, sanat eğitimcisi o öğrenciye oyuncu olmayı öğretebileceği gibi, ilgilerini tekrardan, belki de albaştan değerdendirmesini olanaklı kılan kişidir de. Belki de o öğrencinin ilgisi, aslında oyunculuk değil de tiyatro yazarlığı olabilir ya da rejisörlük sözelimi.

Sanat eğitimciliğı de bir meslek dalı olarak sanatı merkeze alan bir daldır ve öyle olmalıdır, öyle kalmalıdır.

5) Kimi insanlar da sanat ilgilerini sadece *sanatsever* olarak doyuma ulaştırırlar. Bir başka deyişle kimi insanlarda, sanatsal duyarlık ve estetik kaygı her tutum ve davranışlarında ön etmen olur. Bunlar için sanat, yaşamı anlamlı kılmanın tek yoludur ve sanatın bir tek alanı değil, tüm sanat onlar için uğraşı konusudur, öğrenme, tat alma yoludur.

Sanatsever, bu bağlamda, artık bir alıcı değil, bir ‘suje’dir.

Sanatsever ve onun ilgisi, yukarıda dört grupta belirtilen ilgiler bakımından hiçbir dereceleme farkı göstermez. Hatta, belki de dereceleme değil, ama öncelik açısından bir ayrıcalığı vardır; çünkü hatırlanacağı gibi, her sanatçı potansiyel bir alıcı için ürün verir ya da alıcısı olmayan bir yapıt, sanat eseri değildir...

Sanatsever ve onun sanata duyduğu ilgi, sosyo-kültürel ortamın var edilmesinde, diğer dört grup kadar etkilidir. Kimi zaman, diğerlerine oranla daha da etkili olabilir: Eğer sanat arzını kontrolü altında tutuyorsa, yani sanat arzı talebe göre oluşuyorsa, sanatsever, sanatçının önüne geçmiş demektir. Bu her ne kadar sosyo-kültürel bir sorun hem de çok önemli bir sorun ise de burada ve bu bağlamda sanatseverin ilgilerinin önemini ve şiddetini göstermekten öte bir anlam taşımaz.

İlgiler, algı yetisinden hareketle oluşan ve insanın yaşamını denetim altında tutan eğilimlerimizden biridir ve belki de en önemlilerinden biridir. Kimi zaman bu önemin farkına varmayız, kimi zaman da varırız.

İlgilerin odaklaşabilmesi diğer iki faktöre bağıymış gibi gözükmektedir. Bunlardan biri, ilginin gerçek bir ilgi olması, yani bir başka nedenin aracı olmaması, bir başka amaç için sanatın araç edilmemesi, diğeri de yetenektir. Şimdi de kısaca yeteneği görelim.

III) YETENEK

Ruhbilim Terimleri Sözlüğü yeteneği şöyle tanımlamaktadır: “Öğrenme olmaksızın kişinin anlık ve devim alanlarındaki doğal iş başarma gücü”.

Bu tanımdan hareketle yeteneği, kısaca bir insandaki bir işi yapabilme gücü, olarak da ifade edebiliriz.

Öğrenme olmaksızın varolduğuna göre, doğuştan getirdiğimiz niteliklerden biridir yetenek. Yani bir insan, bir işe, ya yeteneklidir ya da değil. Yetenek sonradan var edilemez, ama sonradan keşfedilebilir, yönlendirilebilir, geliştirilebilir, artırılabilir, eksiltilebilir de. Sırası gelmişken söylemek gerekir ki, yanlış öğrenmeler, yanlış eğitim, kimi yeteneklerin körleşmesine bile neden olabilir.

Doğal güçler olarak kabul ettiğimiz anlama, kavrama, öğrenme, dayanma, direnme gibi yetilerimiz bizleri, kimi alanlarda diğer alanlara oranla daha yetenekli yapar.

Yetenek, hem *bireysel anlamda* söz konusudur hem de *belli bir alan için* bir anlam ifade eder. Bunun içindir ki bir aile veya bir toplumun yeteneğinden söz edilemez. Böyle bir genel tanımlama olsa olsa, ya bir abartıdır ya da bir yordama şeklinde anlaşılır.

Yetenek, her işe özgü bir beceri ayrıcalığı olarak da anlaşılmalıdır. Bir kimsenin sayısal yeteneği yüksek olabilir, fakat sözel yeteneği bunun tam aksi bir görünüm arz edebilir. Bir kimse resme karşı çok yetenekli diye, onun, sanatın her dalında başarılı olması beklenemez ya da o kimse sanatın her dalında yeteneğini ortaya koymaya, kanıtlamaya kalkamaz. Böyle tutum ve davranışlar yeteneğin anlamını bilmemekten öte bir değer taşımaz, taşıyamaz; ya da yeteneği değil, fakat kimi bilgiyi veya teknik beceriyi gösterir.

Yetenek karmaşık bir kavramdır. Bu bakımdan da genellikle farklı tanımlama ve sonuçlara iter insanları. Yeteneğin bir türlü doğru ya da tam saptanamayışı ona ayrı bir gizem yükler; ki bu da insanları birbirinden ayırmada ve kimi insanlara bir ayrıcalık tanımada bir koz gibi kullanılabilir.

Bugün, çağdaş ve çağcıl sanatbilim yetenekten çok 'yatkınlık' ifadesini kullanmayı yeğlemektedir.

Yetenek bir sonuçtur; yani bir işe olan beceri gücü, ancak o iş yapıldıktan sonra ortaya çıkar. Ayrıca yetenek bir 'denilen ben'dir. Yani bir insanın, 'ben yetenekliyim' demesinden çok, başkalarının o insan için 'yetenekli' demesiyle ortaya çıkar. Onun için yetenekli diyenlerin yetenek durumları da ayrı bir konu olarak tartışılmak durumundadır. İşte *yetenek*'i, hem karmaşık hem de gizemli yapan budur.

Bir kimseyi ‘yetenekli’ olarak tanımladığımızda, kendimiz de kendimizle övünür duruma geçeriz. Çünkü ayrıcalıklı bir durumu yakalama ayrıcalığımız olduğunu ifade etmiş oluruz. Oysa, “yatkın” tanımlaması, hem daha yalın, hem daha iddiasız, hem de belki bu iki nedenle, daha anlaşılır. Sonucunun da fazla iddialı olması beklenmez. Yeteneklinin yaptığı bir işle yatkının yaptığı bir işten beklenenler, sanki farklı farkı gibidir ve bu fark yatkını daha korur gibi gözükmemektedir. İster yetenek diyelim ister yatkınlık, bu ayrıcalık kendini ne denli erken hissettirirse o denli üzerinde durulabilir ve geliştirilebilir.

Yetenek, keşfedilip kanıtlandıktan sonra insan, kendi ilgi ve yeti alanına göre geleceğini seçebilir. Bu bağlamda ilgi ile yetenek koordineli bir şekilde, insanın sanat alanındaki uğraşı türünü saptamasını olanaklı kılar.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Sanat alanında insanların uğraşı türlerini saptamasına neden olan ya da bu saptama işlemine katkı veren psikolojik öğeleri şöyle sıralayabiliriz öncelik sırasına göre:

- a) Algı yetisi,
- b) İlgi,
- c) Yetenek.

Fakat hemen kestirilebileceği gibi, bu üç niteliğin, hem ortaya çıkması hem de işe koşulması diğer dış faktörlere gereksinim duyar. Sözelimi, istenildiği kadar yetenekli olunsun, bu yeteneği yönlendirecek, törpüleyecek bir eğitim olanağı bulunamaz ise ya da bu yeteneği akılla donatacak bir bilinçlenme durumuna geçilemezse, ne ilgi ne de yetenek istendik düzeyde bir işe yarayabilir.

Bu ana sorunların bu noktasında şunu bir kez daha özellikle vurgulamak gerekir: Bu üç bireysel niteliğin de varlığı, ancak somutlaştırılmalarıyla olanaklıdır. Yani, hem davranışa dönüştürülmek hem de kendilerinin nesnesi olabilecek bir var etme du-

rumu ortaya koymak zorunluluğu vardır. Ayrıca, ister davranış olarak ister nesne olarak ortaya konulanın da bu nitelikleri içerdiği, ancak kendi alanı içinde yapılacak karşılaştırmalarla olanaklıdır. Yani bir insana yetenekli diyebilmek için, onun ürünü-nü görmek, o ürünün bir yetenek işi olduğunu söylemek için de kendi grubu içindeki konumunu saptamak, nihayet bütün bu işlemleri gerçekleştiren ikinci kişinin niteliklerini bilmek gerekir.

Bu kısa tanımlamalar bize gösteriyor ki, sanat psikolojisinin sorunları, sorunun öznesine göre ya da psikolojinin alanına göre farklı farklı da olsa, temelde ve öncelikle kimi sanat kavramlarının ve kimi sanat psikolojisi terimlerinin doğru bilinmesi ve yerinde kullanılması kaçınılmazdır.

Daha önce de özellikle belirtildiği gibi algı, ilgi ve yetenek, özellikle yetenek, dış ya da yan faktörlerle beslenmez ise istenilen sonuca varılması pek olası değilmiş gibi gözükmektedir. Bu diğer faktörler içinde en önemlileri, yine kişilik özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlgi ve yetenek açısından istendik bir durumda bulunan bir kişi, uygun eğitimi almış olduğu halde, yine de beklenen sonucu vermeyebilir, elde edemeyebilir. Bunun temel nedenlerini, bu aşamada iki faktöre bağlayabiliriz. Bunlar estetik beğeni-estetik kaygı ile sezgidir. Şimdi de bunları görelim.

IV) ESTETİK BEĞENİ - ESTETİK KAYGI

Yaşam, doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin gibi karşıtlıkların arasında karar verme, karar verebilme çabasıdır. Jean Paul Sartre; “İnsan özgürlüğe mahkûm edilmiştir. Özgürlük tüm hayatımız boyunca seçim yapmayı zorunlu kılar” der.

Karar vermenin ya da seçim yapmanın ardında pek çok neden var olabilir. Fakat böyle bir hakkı kullanmak, her şeyden önce *birey* olmanın, sonra da birey olmanın tek kanıtıymış gibi gözükmektedir.

İnsan, ne birey olarak doğar ne de kişi. Bu iki sıfat, sadece öğrenilerek, özümseilerek ve bu özümsemenin davranışa dönüştürülebilmesiyle elde edilebilir. Ancak, kişi olduğunda bağımsız tavır alınabilir: Hem tavır alınabilir hem de bunun sorumluluğu yüklenebilir. Zaten, belli bir bağlamda, kişilik ölçütleri olarak da bunlar kullanılır diyebiliriz.

Sorumluluğu yüklenmek, önce 'bilgiye katılmak'la başlar. Bu katılım edilgin değil, etkin bir katılımdır. Yani, bilginin eleştirisini yapabilmektir. Bu ise, hem geçmişle hesaplaşabilmek hem de alışkanlıkları değerlendirebilmekle olasıdır herhalde.

Böylesi bir sorgulama ile hem tutumlarımızı, davranışlarımızı sürekli dirik tutabiliriz hem de çağın evrensel değerlerini, yargılarını yakalayabiliriz.

Günlük yaşamımızda ve yaşantılarımızda ilişki kurduğumuz her şey, ama her şey karşısında, bazen bilinçli bazen bilinçsiz bir tavır alırız, almak durumunda kalırız. Eğer bu tavrımızdan bir doyum sağlarsak, yani kimi gereksinimlerimizi karşılarsak bundan da mutluluk duyarız.

Duyulan mutluluğu belirtme yollarından biri de, mutluluk yaratan ilişkide bulunduğumuz nesneyi beğendiğimizi ifade etmektir.

Beğeni güzeli, iyiyi, doğruyu, çirkinden, kötüden ya da yanlıştan ayırma yetisidir. Bir başka deyişle, olumluyu olumsuzdan ayırma becerisine beğeni denir. Fakat burada, bu ilişkide, bir beğenen vardır bir de beğenilen ve 'beğendim' ifadesinde vurgu, daha çok beğenilendedir. Ayrıca beğeni, bir nesneyi veya bir olguyu, bir durumu, kendi sınıfı içinde seçip çıkartmayı, ona, kendi grubu içinde bir ayrıcalık tanımayı da ifade eder ki burada da özne yine beğenilendir. O halde, bir şeyin beğenilebilmesi için, o şeyin bizde, önce bir duygusal doyum yaratması gerekir.

Bu doyumun adı zevk ve hoşlanma olabilir, *hoşlanma* olabilir, *zevk alma*¹ olabilir, fark etmez.

Eğer duygusal doyumun konusu sanat, bir sanat eseri ise buna ‘estetik beğeni’ ya da ‘artistik beğeni’ denir. Fakat unutulmamalıdır ki, her sanat eseri ile kurulan ilişki estetik ya da artistik beğeni adına gerçekleşmez. Çünkü, genel olarak ‘güzel’ karşısında alınan tavırların kaynağı üç ayrı grupta toplanabilir. Bunlar:

- a) Bilişsel-düşünsel-entelektüel tavır alma;
- b) Ekonomik-pratik tavır alma;
- c) Salt duygusal doyuma (haz etmeye, hoşlanmaya veya zevk almaya dönük) tavır alma.

‘Estetik beğeni’, bu üçüncü tavrın gerçekleşmesiyle ortaya çıkar diyebiliriz.

Bu anlatılanlardan estetik beğeni, bir *alıcı tavrı* olarak düşünmek, doğru bir yargıymış gibi gözükmekteyse de aslında estetik beğeni, hem sanatçının hem de alıcının, bir başka deyişle sanatla ilgili olan, sanatsever olan herkesin bir tavrıdır. Aralarındaki fark, o duyguyu yaratan *uyarıcı*dadır. Bu ifadeyi daha açık, daha anlaşılır bir duruma getirmek için önce estetik üzerinde durmak gerekir.

¹ Günlük dil ve günlük dile dayalı belgelerde haz, hoşlanma ve zevk alma eş anlamlıymış gibi kullanılmaktadır, gösterilmektedir. Oysa bunlar, en azından etki ve süreleri bakımından farklı duygusal doyum tanımlamalarıdır. Şimdi kısaca bunları görelim:

Haz: Bir uyarıcıyla başlayan, o uyarıcıyla ilişki devam ettiği sürece varolan, ilişki bittiğinde sönen, aynı ilişki tekrar kurulduğunda da ortaya çıkmayan duygusal doyum halidir.

Hoşlanma: Bir uyarıcıyla başlayan, o uyarıcıyla olan ilişki devam ettiği sürece varolan, ilişki bittiğinde sönen, fakat o ilişki tekrar kurulduğunda, her kurulduğunda tekrar ortaya çıkan duygusal doyum halidir.

Zevk Alma: Bir uyarıcıyla başlayan, fakat devamı için bir daha o uyarıcıya gereksinim duymayan, ilişki bittiğinde de, tıpkı bir kişilik özelliğiymiş gibi devam eden duygusal doyum halidir. Zevkin bir kişilik örüntüsü gibi iş görmesi nedeniyledir ki ‘zevкли insan’ denir, ama ‘hoşlanmalı insan’ ya da ‘hazlı insan’ denmez.

Estetik, güzeli sorgulayan bir bilimdir. Bir şeyin niçin güzel olduğunu araştırır. Güzelin, güzelliğin önce öğelerini, sonra da iç ve dış yasalarını irdeler, saptamaya çalışır.

Çağdaş estetik bilimi, sadece insan tarafından yaratılan güzeli, yani sanat eserlerini konu alır. Böyle olunca da estetik objenin ya da sanat eserinin ilk ve temel öğeleri, daha önce de belirtildiği gibi sacayağın köşeleri olur. O halde, bir sanat eseri öznesne bileşimi olarak ortaya çıkar diyebiliriz. Bu bileşimin başındaki, başlangıcındaki özne sanatçı ise sonundaki de alıcıdır. Nesne ise önce sanatçı açısından konudur, içeriktir, özdür. Sonra da alıcı açısından sanat eserinin kendidir.

Sanatçı, ürünü için içerikleştirmeyi yeğlediği konuya karşı bir estetik beğeni duyar, hatta duymak zorundadır. Bu beğeni, bir seçim tanımlar, bir yeğleme ifade eder. Yani bir konuyu esin kaynağı olarak kabul etmek demek, o konuya karşı bir beğeni duymak demektir. Vincent Van Gogh, bir çift postalı resmetmişse bu o postalları diğer objelere yeğlemiş demek anlamına gelir. Bu da, sanatçının bir estetik beğenisi şeklinde tanımlanır.

Böylece, estetik beğeni, bir kavram olarak, bir sanat eserinin hem varoluş aşamasında (sanatçıyı merkeze alarak) hem de bu varlığı devam ettirme sürecinde (alıcıyı/alıcıları merkeze alarak) en önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Estetik beğeni konusunda, sanatçı açısından en somut örnekleri, güncel olgulardan verirsek durum daha netleşmiş olur herhalde.

Şu ya da bu yolla sanatçı sıfatını almış bir kimse, her ürününde bu sıfatı, bir kez daha, bir kez daha, hem ortaya koyar hem de kanıtlar. Daha doğrusu, hem ortaya koymak hem de kanıtlamak zorundadır etik ilke olarak. Hal böyle olduğu halde, televizyonda, hemen her kanalda dinlediğimiz şarkılara, seyrettiğimiz kliplere bir bakalım. ‘Sanat yapıyorum’ diyerek ortaya konan parodi-

lere bir göz gezdirelim. Sinema ve televizyon filmlerinin birçoğunu anımsayalım ya da gezdiğimiz sergileri... Bütün bu sanat ürünlerinde algı, ilgi ve yetenek var kabul edilse bile 'beğeni'nin ne denli yalın olduğu hemen anlaşılabilir. Bunda şaşılacak bir şey de yoktur herhalde; çünkü beğeniler iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış yargıları, bir öğrenme sürecinden, bir deneme-yanılma aşamasından sonra oluşur. Yani zevkimiz ne denli damıtılırsa, damıtılabilirse beğenilerimiz de o denli yandaş toplar veya diğerlerinin beğenilerine kılavuzluk eder.

Beğenin bir görgü, bir bilgi işi olduğu, bir kültür sorunu olduğu, bu nedenle bir kez daha anımsanmalıdır.

O halde, bir sanatçı istediği kadar yetenekli olsun, istediği kadar eğitimle teknik becerisini geliştirmiş bulunsun, *eğer beğeni* bakımından kendini oluşturmamış ise ürünü, çağdaş sanat kuramları açısından pek değerli olmayabilir, genelde de olmaz.

Alıcı açısından da beğeni, estetik objeler karşısında gösterilen beğeni, alanın bilgisi ile yakından ilişkilidir. Alıcının o alandaki görgüsü, bilgisi arttıkça, hem derinlemesine hem de genişlemesine arttıkça, beğeni konusunda da daha seçici davranır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Estetik beğeni, sanatla ilgilenen tüm kişilerde 'olmazsa olmaz' kabul edilen bir niteliktir. Estetik beğeni gücü ne denli gelişirse sanatla ilişki de o denli yoğun ve etkin olur. Bu gücü geliştirme ise ancak görgü ve bilgiyle sağlanabilir, eğitimle, eğitilmeyle elde edilebilir.

Efesli Herakleitos, daha milattan 5 yüzyıl önce, "Her şey akar" diyordu. Yani "Ben ve içinde bulunduğum ortam, ikisi de değişir". Bu ifadenin doğruluğundan hiçbirimiz kuşku duyamayız, duymamak durumundayız.

Biyolojik yaşımızla orantılı olarak, hem akıl yaşımız hem de duyuşsal algılarımız değişmekte ve gelişmektedir. İçinde yaşadığımız yakın ve uzak çevremiz de günbegün farklılaşmaktadır.

Böylesine devingen bir ortamda, beğenilerimizi *durağanmış* gibi düşünmek, onun da değişebileceğini hesaba katmamak, yaşamın en büyük yanılgılarından biri olur ve bunun zararını da en çok sanat görür.

Duygusal gereksinimlerimiz değişir; hem onu uyaran hem de onu doyuma ulaştıran değişir. Bu bir doğa yasasıdır ya da doğa yasası gibidir.

Bu gerçeğe karşın insanlar, genel olarak, kendi bakış açılarına göre, duygusal doyumlarına olanak sağlayan beğeni kaynaklarını, bir başka deyişle beğenilebilecek olanları üç grupta toplarlar. Bunlar:

- a) Bizim beğenimize daha yatkın olanlar, bizim alışageldiğimiz ‘güzel’e uygun düşenler;
- b) Bizim yeğlediğimiz olmayan, fakat yeğlediğimizle az ya da çok benzerlik gösteren, ‘o olmazsa bu olabilir’ dediklerimiz;
- c) Bizim zevkimizden farklı olanlar, beğenimize ters düşenler.

Böyle bir sınıflama, hemen fark edilebileceği gibi, *değişme* ve *gelişme* yasalarının bilincine varamayanlar için geçerli bir sınıflamadır.

Zevkimizin, beğenilerimizin damıtılabilmesi, hem sanat alanları arası hem de uluslararası bir koalisyona bağlıdır. Onun için de beğenilerimizi açık tutmak kaçınılmazdır. Hiçbir sanat ürününe bir önkoşul ya da bir önyargıyla gitmemek demektir bu.

İkinci olarak da, değişimin farkında isek, bugün beğenmediğimizi, yarın beğenebileceğimizi hesaba katmak zorundayızdır.

İşte, en azından bu iki gerekçe ile beğendiğimiz, güzel dediğimiz üzerinde her an tetikte olmamız gerekir ki, buna da ‘estetik kaygı’ denir.

Estetik kaygı, beğenilerimiz üzerine duyduğumuz tedirginlik halini ifade eder.

Kaygı, genel anlamında, bir ereğe ulaşma yolunda, kesin olmayan durumlar nedeniyle hissedilen sıkıntıdır.

Psikolojik açıdan kaygı, eğer şiddetli ise başarıya ket vurucu olur. Duyulan tedirginlik paniğe kadar gidebilir; ve kişi, ereğe yaklaşım derken ondan büsbütün uzaklaşır. Böyle durumlarda bir kişilik sorununa dönüşürer kaygı. Oysa, dengeli bir kaygı duygusu, her adımda ya da her gerekli adımda deneme-yanılma yöntemine yöneltir insanı. Hem gereksiz kendine güveni engeller hem de varılan noktalar üzerine abartılı, hatta hatalı yargılardan korur.

Estetik kaygı, bir sanatbilim terimi olarak, olumlu bir anlamda kullanılır. Güzele ulaşmada insana, pekiştirici bir etki yapar.

Afşar Timuçin, *Estetik* adlı kitabında, “insan için dünyada olmak, biraz da güzelin peşinde olmaktır” der. İşte estetik kaygı, bu peşinde olma, bu izleme aşamasında, varılan her konaklama noktasında; güzelle buluşulan her anda eleştirel bir bakış içinde olmak, olabilmektir.

Güzele ulaşmak, bir güdü gibi değerlendirildiğinden, sadece sanatçıların değil, herkesin sorunudur. Bu nedenle de sanatsever olanların, sanatsever gibi davranışta bulunanların estetik kaygı içinde olmaları, onları, diğer insanlardan ya da amaçları doğrudan sanat olmayan insanlardan ayırır.

Estetik kaygı, güzele, daha güzele, en güzele ulaşma ulaşmada, ulaşabilmede yaşanan tedirginlik halidir. Bu duygu önce güzelin, bulunan, yakalanan, bilinen ya da öğretilen güzelin, mutlak olmadığını, durağan bir nitelik göstermediğini algılayabilmek, kavrayabilmek demektir. İkinci olarak da güzel üzerine, sanat üzerine kendi edinimlerimizin sürekli gelişme gereksinimi içinde olduğunun farkına varmak, bilincine ulaşmak demektir.

Estetik kaygı, sanat alanındaki bağınazlıktan kurtulabilmenin, dolayısıyla kendimizi sorgulamanın, hiç olmazsa sanat alanında kendimizi sorgulayabilmenin en etkin aracıymış gibi gözükmektedir.

Estetik kaygı, estetik beğenin devinim kazanması da demektir. Bunun içindir ki, sanat psikolojisinde birinden söz edildiğinde, diğeri de demeye getirilir. Sanat alanında bu iki kavram, madalyonun iki yüzü gibidir. Gibidir ama uygulamaya, yaşama dönüştürülmesi de oldukça zordur; hatta, eğer kişilik oluşturma aşamasında edinilemezse daha sonra davranış olarak, tutum olarak benimsenmesi, adeta olanaksızdır denebilir.

Pek çok sanatçının eserleri aracılığı ile kendini yinelemesi, pek çok alıcının belli bir sanat alanında, bir türden öte gidememesi altında, bu kaygıyı tanımamak, bu kaygıyla tanışmamış olmak yatar.

Kültürün ve onun temel öğelerinden biri olan sanatın tıkanmasında, kısırlaşmasında da estetik kaygının noksanlığının payı, umulandan çok daha fazladır.

Sanat yeteneğinin gelişmesinde, potansiyel gücün tam kapasite kullanılmasında estetik kaygı çok önemli bir etmendir. Bu nedenle sanat yolunda, sanata giden yolda, yeteneğin yanı sıra estetik beğeni ve estetik kaygı gelir.

Estetik kaygının neden olduğu, derinlemesine irdleme, deneme-yanılma ve bilgisel donanım, bu alandaki sezgilerin de oluşmasını ve gelişmesini kolaylaştırır.

Sanatın, şu ya da bu yolla bir ürün olarak ortaya çıkmasında belki de son etmen sezgilerdir, sezidir. Şimdi de bunu görelim kısaca.

V) SEZGİ

Peşinen belirtilmesi gerekir ki sezi ile sezgi eş anlamlıdır. A-ralarında, ne anlam ne betimleme açısından bir ayrılık vardır.

Ruhbilim Terimleri Sözlüğü şöyle tanımlıyor sezgiyi: “Yargılama ya da düzenli bir düşünce söz konusu olmadan kişinin edindiği düşünüyü ya da yargı”. Başka bir deyişle de şöyle belirtebiliriz sezgiyi: Bilinenlerden hareketle, bilinmiyor olan, fakat bilinebilecek olan doğruya, doğrulara ulaşma gücü. Burada, bilinebilecek olandan kastedilen, sezinleme ile elde edilen bir doğruyu gördüğümüzde, onu, önce ‘doğru’ olarak kabul etmemiz, sonra da ‘niçin olmasın’, ‘gayet tabii’ gibi onaylayıcı bir davranışta bulunmamızdır.

Sezgilerimiz mutlaka bilgilerle beslenir. Fakat bu bilgiler, bulunan, sezinlenen doğruyla direkt ilişkili olmayan, hatta sezinleme gücü işe konulmadığında, bulunulan doğruyla ilişkisi akıl bile edilemeyen bilgilerdir.

Sezgi gücü, deyiş yerinde ise ‘leb demeden leblebiyi anlamak’tır. Kimi zaman sezgi ile algı birbirine karıştırılır. Oysa bu ikisi, birbirinden çok farklı güçlerdir. Bunu bir örnekle herhalde daha iyi açıklayabiliriz.

Anton Pavloviç Çehov, ‘*Köpekli Kadın*’ adlı uzun öyküsünde, “Müziğin ve gürültünün egemen olduğu kalabalık bahçeye, çardaklı kapıdan, elinde köpeği bulunan bir kadın girdi” der. Bu tanımlamadan, bu kadarcık bir tanımlamadan, o öyküyü okuyanda bir kadın imi kurgulanamaz. Yani, kadının nasıl biri olduğunu, neye benzediğini *algılayamayız*. Oysa, Bilge Karasu, *Kılavuz* adlı yapıtında, “Kapıyı açan kadın, ‘Buyrun, beyefendi sizi bekliyor’ dedi, tülbindini sıkıladı, kapının yanında duran plastik torbayı alıp çıktı” diyor. Burada ise dikkat edilecek olursa, kadının tipi hemen algılanıp kafamızda bir im resmediliveriyor. Duyulan, görülen üzerine, duyumlarımız aracılığı ile yalın bilgi sahibi olabilmeydi *algı*.

Oysa sezgi böyle değil; ne görülen vardır ne de duyulan...

Sanat psikolojisi bağlamında algı, olan bir durumun özgün niteliklerini, herhangi bir kimsenin ilk ilişkide bulamayabileceği niteliklerini yakalayabilmektir. Oysa sezgi (sezi) olmayan, ama olabilecek bir durumun adeta hissedilmesi, keşfedilmesidir.

Bir bayanın, terzi olmadığı halde, dikiş dikmesini bile bilmez iken, bir dükkanın vitrininde gördüğü kumaştan, ‘şöyle bir model yaptırırsam bu kumaş bana yaraşır’ diyebilmesi ve yaptırdığında da elbisenin gerçekten yaraşmasıdır sezgi. Ya da bir kimsenin beş dakikada anlatıverdiği bir olaydan, bir öyküden, bir başka kimsenin iki saatlik bir film üretilebileceğini kestirmesi ve bu filmi başarabilmesidir sezgi.

Sezgiyi daha da somutlaştırabilmek adına, kendi yaşamımdan bir örnek vermek isterim.

Ortaokul çağlarında, annemin önerisi üzerine, okuduğum öyküleri, romanları, en heyecanlı yerinde, olayların dönemeç ya da bağlantı noktasında kapatır ve okumaya ara verirdim. O ana kadar, o metinden edindiğim yan bilgilerden sonucu sezinlemeye çalışır, birkaç olasılık bulur ve nihayet birinde karar kılardım. Bu işlemler bazen birkaç dakikamı alırdı, bazen de günümü... Sonra metne tekrar döndüğümde, eğer sonuç, benim bulduğum gibi çıkıverirse o öyküyü ya da o romanı çok sıradan, hatta ‘yavan’ bulurdum. Bu yöntemi hâlâ elden bırakmadım.

Sanat yapıtının özgün, tek ve yeni olmasında, hem sanatçı hem de alıcı açısından sezginin önemi, bu küçük örnekten de anlaşılmaktadır.

Sezgi, usavurmalarından arınık olarak doğruya ulaşabilmektir. Fakat bunu, sezgiyi besleyen yan bilgiler, yan deneyimler ve bu tür edinimlerdi. O halde, sezgi gücünü artırabilmek için iç ve dış dünya ile ilişkiyi devamlı olarak, hem dirik tutmak hem de koyulaştırmak gerekmektedir.

Voltaire; “Sanatların gizi doğanın eksikliğini kapatır” der. Buradaki ‘kapama’ yükünü, olsa olsa sezgisel bilgi yüklenebilir.

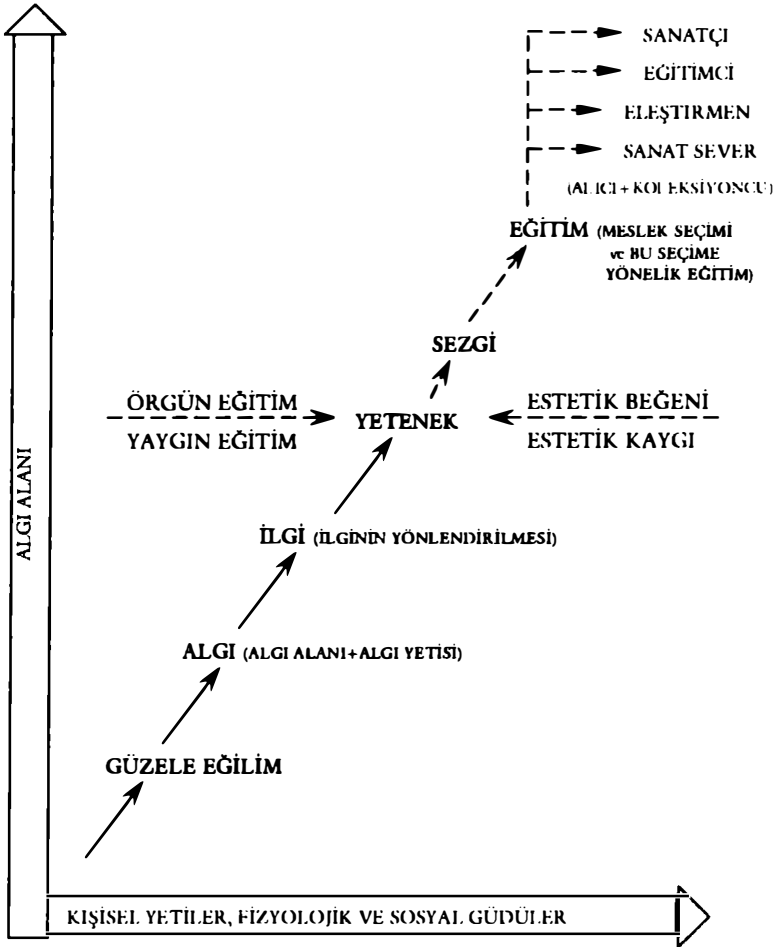
Croce’ye göre algı, şüphe uyandırmayan sezgidir. Demek ki sezgide bir *güvenli olamama hali* vardır. Gerçekten de kiminin sezgileri doğru çıkmaz, kimilerinininki ise doğru çıkar. İşte, sezgi gücündeki fark da buradan kaynaklanır.

Sanat alanındaki sezgide *güvenli olamama hali*, aslında, ya işsel kaygılarımızdan kaynaklanır ya da yan, besleyici bilgilerin, verilerin yetersizliğinden.

Sezgiler hep işsel çıkışıdır; çünkü dış dünyada doğrudan karşıtı yoktur. Eğer kendimize güvenimiz azsa, bir kişilik sorunu varsa, sözgelimi aşağılık duygusu besliyorsak, nörotiksek, sezgilerimiz kuşkuyla, sinirceli tutumlara dönüşür ve sonuç alınamaz. Ama bunların yerine, güvenli olamama hali, eğer estetik kaygılarımızdan geliyorsa o zaman sezgiler daha güçlü, daha tutarlı ve daha sağlam şekilde ürün verir. Çünkü mümkün olduğunca çok olasılık birbiriyle karşılaştırılır.

Sezgideki bu güvensizlik durumu, eğer yan bilgilerin eksikliğinden kaynaklanıyorsa bunun sonucu geç alınır, estetik kaygıdaki gibi değildir. Çünkü, ister sanatçı olsun ister alıcı, sezgi adına bir davranışta bulunduğunu zannediyorsa, ister sanat esrinin üretilmesi olsun ister alımlanması, sezgi işin içinde var kabul ediliyorsa, bu bir kısır döngü yaratır ve semeresi iş işten geçtikten sonra alınır. Tarafların hiçbirisi ‘bilgi kıtlığı’ içinde olduğunun bilincinde olmadığından, hatta böyle bir şeyi akıl bile edemediklerinden, sanat ürünleri için ön şart kabul edilen *teklik*, *yenilik* ve *özgünlük* var zannedilir ve yokluğu çok geç kavranır. Bir toplumda, sanatın nitelik bakımından, diğer toplumlara karşı olumlu bir durum gösterememesinin altında bu vardır. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, sezgi yokluğu değil, sezgi yetisinin var zannedilmesidir.

Sanat psikolojisinin en önemli sorunları olarak karşımıza çıkan ve sanat alanı içinde bulunan tüm öznelere doğrudan ilgilendiren ve etkileyen temel kavramları, birbirleriyle ilişkileri açısından şöyle şematize edebiliriz:



Bu şemada da görüldüğü gibi, şiddeti ve etkinlik oranı dikkate alınmadığında, güdülerden sezgilere kadar ortak olan güçler, yetiler, ancak eğitim yoluyla insanları birbirinden ayırmakta ve onları sanatın farklı uğraşı alanlarına yönlendirmektedir.

Hem eğitime giriş ve eğitim süreci içinde hem de uğraşların gerçekleştirilmesinde, bir yaşam yolu olarak seçilmesinde, bu güçler, bu yetiler, bu kişilik örüntüleri, farklılıklarını, niteliksel ayrıcalıklarını hissettirirler; ve sonuçta iyi, daha az iyi ürünler ortaya çıkar.

Sanat sacayağının içinde kalmak amacı ile iki tipi sanatçı ve alıcı tiplerini, sanat psikolojisi açısından ayrı ayrı ele almak ve bu rolleri açısından onları irdelemek sanat psikolojisinin işlevi içindedir. Bu nedenle şimdi önce sanatçıyı, sonra alıcıyı irdeleyelim.

SANATÇI

Sanatbilim alanlarının her biri, sanatçıyı ayrı ayrı açılardan ele alır ve onu çözümlemeye uğraşır. Sanat psikolojisi de kendi kuramları ve yöntemleriyle bir kimsenin niçin sanatçı olduğunu, niçin sanat ürünü verdiğini irdeler, irdelemek ister.

Böyle bir araştırmada en uygun ve en kestirme yol, herhalde sanatçının/sanatçıların kendine gitmek ve doğrudan onları sorgulamaktır. Bu yapılmıştır da... Ayrıca, yani bu sorgulamanın yanı sıra, gözlem yöntemine de başvurulmuş, psikanalize de... Çünkü gözlemlenmiştir ki kimi sanatçılar, bilinç altındaki pek çok olgunun farkında değildir. Yani onları sanatçı yapan ya da onları sanat üretmeye yönlendiren temel nedeni/nedenleri bilememekte ya da pek azını bilmektedirler.

Bugün, 'sanatçı' sözcüğü, geçmişe dönük olarak da kullanılmaktadır. Oysa, daha düne kadar sanatçı-zanaatkâr kavramları birbirleriyle iç içeydi. Ancak Aydınlanma Çağı'ndan itibaren günümüzdeki anlamıyla 'sanatçı' sıfatının ortaya çıktığı söylenebilir. Fakat, yine de hemen belirtilmelidir ki hâlâ tam bir açıklığa, tam bir kavram birliğine varılamamış olan bir tanımdır.

Yeniçağın neredeyse sonlarına kadar, bir işlev adına (ki ağırlıkla inançlara bağlı bir işlev adına) ustası gibi yapan, yapabilen kimse *sanatçıydı*. Yani sanatçı olmak, bir teknik beceri edinmiş

olmaktı. Teknik becerinin görünüm kazanması da ya *olanı*, ya *olabilir olanı*, ya da *ideal olanı* yansıtmakla, tıpatıp yansıtmakla olasıydı. Yani sanatçı, iyi bir gözlemciydi. Günümüzde bile, sanatı ve sanatçıyı böyle bir yaklaşımla ele alan toplulukların varlığı yadsınamaz.

Ünlü Fransız heykel sanatçısı Auguste Rodin, *tutkulu sanatçı* tipinin en yetkin örneklerinden biri olarak, yaratıcılık kavramını, sanatçı kavramıyla harmanlayabilen ilk uygulamacılardan-
dır; “sanat, dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen bir düşünce çabasıdır” der. Böylece *düşünme*, düşünebilme yetisi, günümüz sanatçısının en önemli niteliklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Yani bugün sanatçı, yansıtan, taklit eden değildir artık.

Düşünme, sorun çözme etkinliği olarak anlaşılır. O halde sanatçı, sorun çözen, çözebilen kimsedir ve bunun için de araç olarak sanatı yeğleyendir.

Düşünme, sorun çözme etkinliği şeklinde tanımlanınca, bunun ilk aşaması da doğal olarak, sorun saptama etkinliği olur. Sorun saptama ise bir görgü-bilgi işidir; dünyaya, insana, insanlığa bakışta bir özgün tutumdur.

Yukarıdaki kısa açıklamayı bir de tersinden ele alırsak şöyle söyleyebiliriz herhalde: Sanatçı olabilmek için, öncelikle hiç olmazsa yakın çevresine oranla görgü ve bilgi açısından daha fazla donanımlı olmak; bu donanımı eleştirel bir yaklaşımla değerlendirebilmek ve sorun olarak onaylanan, sıradan bir insanın içinden çıkamadığı durumları yakalayıp, bunlar üzerinde düşünebilme becerisini gösterebilmek; ve bulabildiği çözüm yollarını, sanatın bir alanı içinde, kendine özgü bir yolla ifade edebilme ayrıcalığını kanıtlayabilmek gerekir. Nitekim Albrecht Dürer’de aynen şöyle der: “Sanat doğanın içindedir, sanatçı bunu oradan çıkarabilendir”.

O halde, bir kimseye ‘sanatçı’ sıfatını yükleyebilmemiz için, daha işin başında iki kanıt bulmamız gerekir. Bunlardan ilki, bir sorunun varlığı ve bu soruna yanıt, diğeri de bu yanıtı ortaya koyabilecek teknik beceri.

Teknik beceri, sanatçıyı ‘usta’ aşamasına sokar, sorun ve yanıtı ise ona ‘yaratıcı’ sıfatını kazandırır.

Sanat, sanatçı ve yaratıcılığın sürekli birlikte kullanılmasının asıl nedeni, burada gizlidir. Sanatla yaratıcılık böylesine özdeşleştiğine göre önce yaratıcılığın, sanat psikolojisi açısından nasıl anlaşılması gerektiği üzerinde kısaca durmakta yarar vardır.

YARATICI - YARATICILIK

Özellikle 1950’lerden bu yana yaratıcılık, yaratıcı kişilik, yaratıcı eğitim, yaratıcı öğrenme gibi ifadelere çok sık rastlanmaktadır. Hem anne-babalar, hem eğitimciler, hem de eğitim kurumları, yaratıcılık kavramına, belki de biraz abartılı bir şekilde sarılmış gibidirler. Bu alanda yapılan çalışmalar, diğer birçok alanda yapılan çalışmaların önüne geçmiş bulunmaktadır.

İster sanatta ister bilimde olsun, her alan için yaratıcılık, çocukluk yaşından itibaren konu edinildiğinden oyun döneminde itibaren belli ortamlar hazırlanmaya çalışılmakta ve bu hazırlama işlemi, bilinçli ya da bilinçsiz, insanın geç yaşlarına kadar sürmektedir. Çünkü olgular, bir insanın 60-65 yaşından sonra bile yaratıcı kişiliğini bulup bunu sergileyebileceğini göstermektedir. Ünlü Fransız naif ressamı Henri Rousseau (gümrükçü) örneğinde olduğu gibi.

Böylesine yaygın bir etkinlik göstermesine karşın, yaratıcılık konusunda unutulmaması gereken ilk özellik, yaratma yetisinin *sui generis* (kendine özgü) bir nitelik olmasıdır. Bunun tek bir anlamı vardır, o da yaratıcılığın kişiye özgü olduğudur. Bu kişiye özgü olma niteliği bilindiği halde, yaratıcı yetenek testleri

hazırlanır ve bu hazırlıklar, yeteneklilerin tutum ve davranışları esas alınarak yapılır. Sonra da bu testler üzerinden genellemele- re gidilmek istenir.

İkinci olarak vurgulanması gereken nokta da şöyle belirtile- bilir: Sanatta yaratıcılık, yoktan var etmek gibi mistik ya da me- tafizik bir anlam içermez. Sanatta yaratıcılık, algı yetisi üzerine bir düşleme, bir imleme yetisi katmak, katabilmek, bunun için de sezgi gücünü kullanabilmek demektir.

Yaratıcılık, iç ve dış dünya ile ilgili belli sorunların ya da so- run olabilecek belli durumların önce saptanması, sonra da bun- lara çözüm önerileri getirilmesi ya da bunların çözümlenmesi, bu sorunların çelişen, çatışan yönlerinin uzlaştırılmasını amaçla- yan onarıcı, kotarıcı çözüm yollarının bulunmasıdır, buluna- bilmesidir.

Görülebileceği gibi, yaratıcılığın kaynağı, aslında olağanüstü bir güç ya da güçler değil, sadece görgü ve bilgidir, yaşantılar- dır, yaşamdır. Çünkü ‘çözüm’, çözümü bulan için *yenî*’dir. Bu *yenî*’yi yakalayan kimse kendini yaratıcı sanır. Oysa ‘çözüm’, belki de alıcılar için yeni bir şey olmayabilir. Bir başka deyişle sanatçı, Amerika’yı keşfettiğini sanır, oysa başkaları (diğer sa- natçı ve alıcılar) söz konusu keşfin 500. yılının kutlanmış oldu- ğunun bilincindedirler.

Fakat yaratma, dolayısıyla da yaratıcılık, böyle iki satırla an- latılabilecek ve anlaşılabilir yalın bir olgu, sıradan bir yeti de değildir. Aksine, çetrefilli bir sürecin, karmaşık bir bileşimin so- nucudur. Ama bilindiği gibi, insanın doğası, her şeyi basitleş- tirmeye çok yatkındır. Bu nedenle de yaratıcılık, insan uğraşları içine giren tüm işlemlerde, her insanın uğraşısı içinde, az ya da çok, iyi ya da kötü, ama neredeyse mutlaka, yer alır.

İnci San, “Yaratıcılık süreci, tüm duyuşsal ve düşünsel etkin- liklerde, her türlü çalışma ve uğraşın içerisinde vardır. Yaratıcı-

lık, yalnız sanatsal süreçlerde ya da sanat eğitimi ve öğretimine ilişkin etkinliklerde rol oynayan bir yeti olmayıp, insan yaşamının ve insanlığın evriminin tüm yönlerinde yer alan temel bir niteliktir” der.

Sanat, en azından ikili bir oyun olduğundan, burada yaratma, günlük yaşamımızda bir yemeğe, ağız hazzımıza uygun olduğu için ek bir ot koyuvermek ya da bir odayı şöyle değil de böyle düzenleyivermek kadar sıradan değildir. Çünkü sanatta yaratma, hem zaman hem de mekan olarak iki dereceli bir değerlendirme sonucunda ortaya çıkar.

Önce sanatçı, ürününün bir yaratı olduğuna inanmalıdır. Hem de, sanat alanında kullanılan yaratma anlamına uygun olarak inanmalıdır. Yani bir ressam, bir tuvale boya sürüvermenin, bir seramikçi, çamuru şekillendirivermenin ya da bir şair, sözcüklerle uyak yaratacak biçimde oynamanın bir yaratı sayılmayacağını, sayılmayabileceğinin bilincinde olmalıdır. Bu bilince geç varabilen kimi sanatçının, eski çalışmalarını toplamak, yok etmek çabasına düştüğüne dair pek çok örneğe rastlanır yazılı kaynaklarda.

Sanatçının ürünü üzerine beslediği inanç, o ürünün bir yaratı olduğuyla ilgili inanç, gebelik döneminin bir heyecanı şeklinde, bir işi bitirmenin ‘rehaveti’ içinde verilmiş bir yargı olmamalı, zaman içinde bu yargı kendi değerini koruyabilmelidir.

Geç kalınmış yerinmelere sanatta yer yoktur.

Bir yaratma olgusunda, bir yaratıcılık karşısında ikinci değerlendirme, alıcının/alıcıların yaptığı, daha doğrusu sujenin/sujelerin yaptığı değerlendirmedir, değerlendirmelerdir. Bu değerlendirme öylesine katıdır ki, öylesine kesindir ki sanat ürünü, kendi değerini, ancak bu değerlendirmeyeyle elde eder. Hatta değer şöyle dursun, varolup olmaması bile bu değerlendirme ile olanaklıdır.

Sanatta her ürün, çıktığı kültürü baz alır, fakat varlığını sürdürebilmesi, onu evrensel değerlendirmeye taraf yapar. İşte, alıcı yargısı, mekan bakımından ne denli yaygınlık gösterebilirse, zaman bakımından da ne denli uzun ömürlü olabilirse, o sanat eseri de o denli yaratıcılık ürünü kabul edilir ve kalıcı izli olur.

Genellikle insanlar, hatta sanatsever insanlar, sanatın bir alanında ürün verebilme yollarını, yani tekniği bilmediklerinden, öğrenmemiş olduklarından, örneğin piyano çalmayı ya da bir desen çizmeyi yaratıcılık gibi, sıra dışı bir olaymış gibi algırlar. Oysa bunlar, bu gibi uygulamalar bir yaratıcılık olarak değerlendirilemez, değerlendirilmemelidir. Bu nedenledir ki, alıcının yargısı ne denli evrenselleşirse, hem o denli doğruluk kazanır hem de o yapıt, o denli yaratı ürünü sayılır. Sanat alanı içindeki ‘evrensellik telaşı’, genellikle bu ilkelerden kaynaklanır.

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle, yaratıcılık üzerine iki önemli yargı getirebiliriz. Bunlar:

- a) *Yaratıcı* ya da *yaratıcılık*, her ne kadar *olunan ben* veya *olmak istenen ben* gibi gözükseler de aslında *denilen bendir*. Bir sanatçı; ‘Ben yaratıcıyım, benim eserim bir yaratı ürünüdür’ diyemez, dememelidir. Ancak alıcılar o sanatçıya *yaratıcı* ve onun sanat eserine de *yaratı* sıfatını yükleyebilirler. Bu yükleme bazen yıllar, on yıllar alabilir, bazen de hemen gerçekleşebilir.
- b) Yaratıcılık geriye doğru işleyen bir tanımlamadır. Bir sanatçının tutum ve davranışlarından hareketle ona yaratıcı denemez. Olsa olsa bir önyargı gibi, bir geleceği yordamak gibi söylenebilir, ama doğruluk derecesini o an için kimse garantileyemez. Yaratıcı tanımlaması, ancak bir sanatçının geçmişte verdiği ürünler, eserler üzerinden hareketle, bir tanı gibi ortaya konabilir. Böyle konduğunda bir anlam taşır; yani yaratıcılık, sanat ürününden, belli sanat ürünlerin-

den yola çıkılarak, onlar kanıt gösterilerek sanatçısına yakıştırılan bir sıfattır, bir kişilik niteliğidir. Bugün tüm dünyanın ‘yaratıcı çocuk’ dediği ve müzik alanının en büyük isimlerinden olan Amadeus Mozart, yaratıcı sıfatını ölümünden yıllar sonra kazanabilmiştir. Aynı şeyi Van Gogh ya da Paul Gauguin için de söyleyebiliriz.

Sanata duyulan sevgi ve büyük sanat yapıtlarının uyandırdığı saygı nedeniyle yaratıcı ve yaratıcılık sözcükleri günlük dilde sık kullanılır. ‘Sanat şöyle yaratılır’, ‘Ben sanatımı yaratırken şunlara dikkat ederim’ gibi. Fakat buradaki, günlük dildeki yaratma, üretmeyle var etmeyle eşanlamlıdır. Kavramın, bir ikinci anlamda kullanılışı şeklinde karşımıza çıkmasıdır.

Bu bağlamda, sanat psikolojisi ile uğraşanların en çok üzerinde durdukları soru, *Sanatçı niçin yaratır* sorusudur. Çünkü bu sorunun yanıtı, sanat psikolojisinde, yapıttan hareketle verilir ve yaratmanın, günlük anlamda mı, yoksa kavram bağlamında mı kullanıldığı da açıklık kazanır.

Şimdi, kısaca bu konuya değinelim.

SANATÇI NİÇİN YARATIR?

Bu soruya, hem düşünürler ve bilim insanları hem de sanatçılar eğilmiş ve her biri, kendine göre bir yanıt bulmaya çalışmıştır.

Yaratma konusunda Sokrates’in sözleri, bugün bile en çok taraf bulan bir yaklaşımı ifade eder: “Yaratma ve bu yolla ürün verme, insandaki ölümsüz olma güdüsünün bir ürünüdür”. Fakat bu açıklama, soyadının devamı için erkek çocuk yapma ısrarından, ağaç gövdesi üzerine isim kazmaya kadar, insanın her türlü tutum ve davranışını kapsamaktadır.

Kalıcı olmak, sanatçı için bir neden midir, yoksa bir sonuç mu? Ya da kesinlikle varolan bir ereğin yanı sıra ve o erekle birlikte doğan ikinci bir erek midir?

Acaba Leonardo da Vinci, 'Mona Lisa'yı ya da 'Son Yemek' adlı yapıtını, salt kalıcı olma duygusu ile mi yarattı? William Shakespeare, *On İkinci Gece*'yi yazarken bugün, bu kitapta yer almayı amaçlıyor muydu?

Bu tür tartışmalara 'ever' demek ne kadar yanlış ise 'hayır' demek de bir o kadar yanlış olur herhalde.

Sokrates'in bu denli taraf bulan yaklaşımı yanı sıra bir başka yaklaşım daha ortaya konabilir ve o da her dönemde taraf bulabilir: Sanatçı, yaşamını sürdürebilmek için, uğraşısını yürütebilmek adına yaratır.

Bu yanıtı yadsımak ya da yok saymak, özellikle 20. yüzyılın koşulları açısından herhalde olanaksızdır. Fakat bu yanıt, istediği kadar bir gerçeği yansıtsın, hem sanatı sıradanlaştırmaktadır hem de sanatçıyı... Onun için de 'Sanatçı niçin yaratır' sorusunun yanıtı olarak ön planda hesaba katılmaz, kabul görmez; yani sanat, salt ekmecek parası kazanmak adına yeğlenen bir uğraşymış gibi değerlendirilmez, değerlendirilemez gerçeklik payı ne denli yüksek olursa olsun.

Platon'un *mimesis* kuramı, duygu ve heyecanların taşkın yanına yönelik olarak da değerlendirilebilir. Belki de sanatçılar, bu taşkın yönlerini gemlemek için kimi olanı, yapıtlarıyla yansıtır- lar. Acaba, Murathan Mungan'ın *Son İstanbul* adlı yapıtı böyle değerlendirilebilir mi?

Aristoteles'in taklit içtepisini ve hoşlanma duygusunu sanata temel alırsak, *katharsis*, bir sanatçı için de boşalım mıdır? Yani sanatçı, *katharsis* adına mı sanat yaratır? Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ü, bu yanıtın doğruluğunu onaylamış gibi gözükmektedir.

Friedrich Von Schiller, insan ruhunda birbirinden ayırt edilmesi gereken iki temel içgüdüden söz eder. Biri, duyuşal içgüdü veya olaysal benlik, diğeryse ussal içgüdü veya salt benlik.

Salt benlik, zamana bağılı olmayan, hiçbir görelilik tanımayan, olaysal değişiklikleri, etkilenmeden, yani kendi değişmeden izleyen ve onları düşünen, onlara eylemde bulunan ve onları biçime sokan özgür bir kişiliktir. İnsanın bu iki içgüdü, hem birbirinin karşısı hem de birbirinin şartıdır. Bunları dengeli tutup güzeli yakalayan sanatçı, ussal güdülerinin pekiştirmesi ile yaratıcı olur ve bu yetisini davranışa dönüştürerek sanat eseri üretir.

Belki de sanat yaratmak, kişilik bulmaktır; yani bir sanatçı, kişiliğini bulabilmek için yaratır. Bu yolla da kendini dengeler ve yaşamını anlamlı kılar.

Kişilik bölünmeleri, kişilik parçalanmaları ya da sosyo-kültürel roller nedeni ile kişilik dağılmaları (statü ben gibi), kimi kuramcılara göre, yaratıcı kişiliğe ya da sanatçı yaratıcılığına ket vurur. Van Gogh üzerine yaptığı araştırmalarıyla ünlü Dr. Nagera, Van Gogh'un salt resim yapma adına cinsel yaşama ve da ettiğini söyler; ve sanatçının evlenmeyi, bir yuva sahibi olmayı aklından çıkarttıktan sonra, hem daha iyi hem de daha çok yapıt verdiğini belirtir. Çünkü Dr. Nagera'ya göre, kişiliğin sanat alanında yoğunlaşması ile yaratıcılık daha açık ve seçik bir şekilde kendini gösterir.

Dr. Nagera'nın görüşünü mantıklı bulmamak olası değilmiş gibi gözükmetedir. Fakat yine unutmamalı ki bu mantıksal açıklama, sadece Van Gogh içindir; ve onun, niçin yaratıcı olduğu üzerinedir. Çünkü yaratıcılık kişiye özgüdür ve Van Gogh'un aksine seksüel yaşamına öncelik tanıyan pek çok yaratıcı sanatçı vardır. Van Gogh örneğinden hareketle cinsel yaşamına kısıtlama getirenin yaratıcı sanatçı olacağını söylemek, hatta düşünmek bile fazla iyi niyetli bir yaklaşım olur en azından.

Ayrıca şu ya da bu yolla kişilik bulma, kişiliğini bulma, belki yaratıcılığı açıklayabilir ya da kimi yaratıcılığın nedeni olarak gösterilebilir; ama şu yapıtın, bu yapıttan daha *büyük* ya da da-

ha iyi olmasını açıklayamaz. Yani şu sanatçı daha çok kişiliğini bulmuş diye bir yargı getirmek, son derece tartışmalı bir konu ortaya atmaktan öte bir işe yaramaz.

Fakat, unutmamak gerekir ki sanat, yaşantılarımızı oluşturan etkinliklerin değişmez bir sonucu değildir. Her insan, kişilik sahibi olmak ister, her insan pek çok iz bırakan yaşantılar geçirir. Ama her insan sanat yaratmaz, yaratamaz. O halde, bu konuda başka tartışmalara da girmek zorunluymuş gibi gözükmektedir.

Bugün, sanatın farklı alanlarındaki birçok başyapıtın sanatçısına dönmek olanağı yoktur. Fakat yine de Edirne'deki Selimiye Camii içinde duyduğumuz müthiş mistisizm karşısında ya da Zeki Faik İzer'in 'Senfoni' adlı tablosunun oluşturduğu renk heyecanı içinde veya Mahler'in, 'Binler Şarkısı' diye bilinen 8. Senfoni'sini dinlerken hissettiğimiz isyanın yarattığı giz, bizi sarıp sarmaladığında 'bu nasıl meydana çıktı' diye düşünürüz. Bizi, hemen etkisi altına alan sanat eseri karşısında, eserin kendi kadar, yaratıcısını ve onu yaratıcı yapan gizi sorgulamaya çalışırız.

Niçin bu değil de o sanatçı olmuştur? Onu, sanat yaratmaya yönlendiren nitelikler nelerdir?

Bu tür sorulara verilebilecek yanıtların kendi de başka bir soru kaynağı olabilir. Sözgelimi, sanatçının niçin yarattığı sorusuna yanıt olabilecek bir açıklamayı Leibniz'den verebiliriz ve 'estetik sezgi gücü ve itisi' diyebiliriz. Ama bu yanıtın, her bir sözcüğünün bile ne denli sorunsal olduğu açıktır.

Bu ve buna benzer tartışma ve ikilemler bize şunu göstermektedir: Sanatçının niçin yarattığı sorusu, öncelikle bireysel psikolojinin sınırları içinde yanıtlanabilir. Tartışmasız toplumsal psikolojinin de payı büyük hem de çok büyüktür. Ama öncelik, bireysel psikolojidedir demek, herhalde hatalı olmaz.

Bu konuda ilk etkin çalışmaları Sigmund Freud yapmıştır. Freud'un psikanalitik kuramına göre, davranışlarımızın gerçek nedenini bilincimizde değil, bilinçaltımızda aramalıyız.

Freud'un kuramından yararlanılarak, sanatçılardaki yaratma isteğinin bilinçaltındaki nedenlerini bulmak olasıdır. Bunun için de, yine aynı kuram aracılığı ile sanatçının psikolojisini, onun bilinçaltı dünyasını, örneğin cinsel dürtülerini, savunma mekanizmalarını ortaya çıkartmak olası gibi görünmektedir.

Bir başka deyişle, eğer bir sanatçının niçin yarattığını, niçin şöyle değil de böyle yarattığını çözümlemek istiyorsak, onun tutum ve davranışlarının arkasındaki nedenlere inmemiz gerekir. Bu da, yine Freud'a göre 'ruhsal çözümleme' ile gerçekleştirilebilir.

Sanatçının ruhsal çözümlemesinden amaç, onun süperegosu nedeniyle toplumsal eleştirilerden, yasaklardan etkilenen yanı, kimi dürtülerini, kimi arzularını baskı altında tutar ve dışa çıkımlarına ket vurur. Buraya kadar, bu süreç, tüm insanlar için, sosyalleşmiş, kendilerini bir toplumun üyesi gibi gören, görmek isteyen tüm insanlar için aynı biçimde işler. Fakat bu aşamadan sonra, sanatçı, baskı altında tuttuğu dürtülerini, itilerini, düş gücü ile, imleme ile, doyuma ulaştırmaya çalışır; ve bunun için de, öğrendiği teknik beceri yoluyla bu imlerini, bu düşlerini aktarır ve böylece o gizledikleri (bilinçli ya da bilinçsiz olarak gizledikleri) hem yüceltilmiş olur hem de biçim değiştirmiş ve doyuma ulaşmış... İşte Freud'a göre, sanatçının yaratma nedeni budur.

Freud, bir konferansında, sanatçıyı şöyle tanımlıyor: Sanatçı yapısı bakımından içedönüktür; nevroza uzak sayılmaz. Aşırı derecede 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 fantezi yaşamının dileklerini gerçekleştirmeye aktarır.

Freud'un bu ifadesi, aşırı bir yaklaşım, aşırı bir tutum olarak görülmekle beraber, bazı gerçeklere de gönderme yaptığı söylenebilir.

Dostoyevski de “yapıtları, bir sanatçının itiraflarıdır” derken, herhalde bunu kastetmektedir.

Sanatçı tipinin algıları, ilgileri, yetenekleri ve sezgileri gibi düş gücü de daha yoğun, daha şiddetlidir. Onun için de sıradan bir yansıtma, onun içtepilerinden, dürtülerinden, itilerinden kurtulmasına yetmez ve yaratıcı olur; sanat eseri yaratır.

‘Ruh Sağlığı Açısından Sanat’ adlı yazısında Özcan Köknel, aynı görüşü paylaşmakta ve şöyle demektedir: “Genel olarak bir yapıtın oluşmasında birikimlerin, gerilimlerin, bastırılmış, duygu ve düşüncelerin boşalması vardır. Sanat ürününün kökeninde, çocukluk ve gençlik dönemindeki çatışma ve çelişkilerin yarattığı tedirginlik yatar. Bu tedirginliğe çözüm arama, boşalmaya biçim ve düzen verme gücü ve çabası, bir sanat yapıtını oluşturur, yapıtın sanat ölçütleri içindeki yeri ona değer kazandırır. Sanatçının duygu ve düşüncelerinin paylaşılmasına da olanak verir, ona saygınlık sağlar. Bu saygınlığın verdiği beğeni ve güven yeni atılımlar ve aşamalar için güç kaynağı olur”.

Demek ki bir sanatçının tüm çabası, çözüm arama, düzen koyma, aşama yapma, yüceltme, yaratma, toplumla ilişki kurma, saygınlık kazanma amaçlarına yöneliktir. Böylesine sürdürülen bir yaşam içinde ona yaşama gücü, haz ve mutluluk veren, saygınlık kazandıran, yaratıcı olmasıdır. Bu yaratıcılık, belli sanat ölçülerine uyduğu sürece ortaya çıkan nesne, bir sanat ürünüdür. Bir bakıma sanatçı, daima yaratma çabası içinde saplantılı bir kişi demektir. Bu saplantının, sanatçının ruh sağlığı üzerinde olumlu ve olumsuz etkileri var mıdır? Bunun kesin cevabını vermek çok güçtür.

“Sanatçının ruh sağlığı sorunu, romantik akımların başlangıcından sonra üzerinde durulan bir konu olmuştur”.

Köknel’in, romantik akımlardan kastettiği *romantizm* olsa gerek. Çünkü sanatçı ve onun tüm tutum ve davranışlarının ele

alındığı, bütün ayrıntılarıyla ele alındığı ve sanat olgusuna merkez yapıldığı ilk en önemli akım romantizmdir.

Freud ve yandaşları, sanatsal yaratıcılığın kökenlerini ve ‘sanatçı niçin yaratır’ sorusunun yanıtlarını, bilinçaltı, bilinçdışı nedenlere bağlayarak açıklamak ister; ve bunlara, bu açıklamalarına pek çok somut örnek de getirirler: Şizoid karakterli tipler, manidepresif karakterli tipler, obsesif karakterli tipler gibi...

Böyle kişilik özellikleri gösteren pek çok sanatçı, yaratıcı sanatçı bulmak elbette çok kolaydır. Bizler bile, kendi *yaratıcı sanatçı* anlayışımız içinde, yakın çevremizden birçok örnek verebiliriz. Ama şu kesin yargıdan kendimizi asla kurtaramayız: Her obsesif ya da manidepresif karakterli kişi sanatçı değildir. Her sanatçı, mutlaka bu tip karakteristik bir özellik göstermek zorunda değildir.

Kaldı ki, kimi psişik saplantılar, tutarlı ve dengeli saplantılardır. Sözelimi düzen, düzenli olma, düzenli çalışma gibi. Örneğin, gözlediğim kadarı ile ressam Turan Erol’un atölyesi son derece düzenlidir, temiz paktır. Ama bu tutumu onun obsesif karakterli olduğunu göstermez.

Bireysel psikoloji ve psikanalizin bireysel denemeleri, genel yasaların, sanat psikolojisi yasalarının bulunmasına bir engel oluşturmaz tartışmasız. Fakat, bu yöntemin birebir ilişkiyi gerektirmesi, geçmişe dönük çalıştırılamaması ve alanın çok geniş olması gibi nedenlerle Freud’un yaklaşımına itiraz edilmese bile, yöntemi, tek yöntemmiş gibi ele alınamaz.

Bugünün sosyo-kültürel yapısı, insana verilen değer, insanlık anlayışı ve diğer birçok neden, Freud’un bazı savları üzerine gölge düşürmüş gibidir. Sözelimi Freud, “mutlu insan fanteziler oluşturmaz” der. Oysa, bugün biliyoruz ki düş gücümüzü sadece acılar değil, sevinçler de harekete geçirmektedir. Çünkü mutluluk, her ne kadar sonsal amaçlar arasında ise de varıldı-

ğında, asla ‘tamam’ denilen bir yaşam noktası değildir. Mutluluk üzerine, daha mutlu olabilmek için fanteziler oluşturulabilir, düşler kurulabilir.

Çağımızın yeni bulguları, Freud’un kimi görüşlerini kökünden yadsımasa bile onlara yeni yorumlar getirmiştir. Ayrıca, sanatçının kişiliğini, bilinçaltını, hatta bilinç düzeyini ölçmek ve bu yolla yaratma eylemine geçmek için hazırlanmış, geçerliliği ve güvenilirliği kontrol edilmiş ideal denilebilecek ölçekler yoktur, onların sonuçları da fazla anlamlı çıkmamaktadır.

Üstelik, sanatçının salt sanat yaratırken kullandığı deneyimlerle diğer tutum ve davranışları için kullandığı deneyimler diye ayrı ayrı deneyimleri olduğunu iddia etmek de olanaksızdır.

Sanatçının kendini anlatma yolu, yarattığı sanat ürünleri olduğuna göre psikanalitik çalışmalar için kullanılan araç ve gereçlerle kendini, ne derece anlatabileceği, ne derece kendini açığa çıkarabileceği de ayrı bir tartışma nedenidir.

Yukarıda kısaca değinilen olgular nedeniyle, Freud’un psikanalitik yöntemine ve kuramının temel savlarına karşı çıkan psikologlar, varoluşçu, fenomenici, gestaltçı okulların kuram ve yöntemlerinin de etkisiyle oluşturdukları ve hümanistik psikoloji diye adlandırdıkları akımla sanatçıyı, yaratmaya yönlendiren en önemli güdünün, ‘kendini gerçekleştirme’ güdüsü olduğunu savunmuşlardır.

Kendini gerçekleştirme güdülerini, daha önceki bölümlerde de görüldüğü gibi iki dereceden ele alabiliriz; birinci güdüler, beslenme, korunma, üreme gibi varolmayı, insan olarak ayakta kalmayı sağlayan güdülerdir. İkinci güdüler ise insanın toplumsal bir varlık olarak, birey olarak, kişi olarak kendini gerçekleştirmesini sağlayan güdülerdir; ki bunlar, bu bağlamda önce kendini gerçekleştirme, sonra da kendini aşma için kaçınılmazdırlar.

Hümanistik yaklaşıma göre gelişme, insanın tıpkı biyolojik yapısındaki gibi, doğaldır. Bu gelişme kavramı, kendini gerçekleştirmeyi ve kendini aşmayı da içerir; çünkü gelişme, aşamalı bir seyir izler, durağan değildir. Her bir gelişme noktası, bir sonraki gelişme için eşik anlamını taşır.

Maslow'a göre gelişme güduları uzak ve çoğu kez erişilmez hedeflere duyulan ilgide gerilimi devam ettirir. Sanatçılardaki düş severlik (hayalperestlik) de buradan, bu erişilmez hedeflerden kaynaklanır.

Alfred Adler'e göre, kendini gerçekleştirme yollarından biri, belki de en etkilisi olan yaratıcılık, çocukta, daha 4-5 yaşındayken meydana çıkar. 'Yaratıcı ben' de denilen bu nitelik, algı yetisi, algı alanı, ilgi, yetenek, sezgi, estetik kaygı, eğitim gibi iç ve dış etkenlerle ya pekiştirilir ya da söndürülür veya sanat dışı alanlara kaydırılır.

Adler, yaratıcı benliği, yorumlama yeteneği olan ve insana anlamlı bir yaşam sağlamayı amaçlayan bir sistem olarak tanımlar. Bu benlik, sürekli şekilde egoya mutluluk duygusu verebilecek yaşantılar peşindedir ve eğer bu mutluluk kaynakları dış dünyada yoksa, kendisi yaratmaya yönelir. İşte yaratıcı benin yaratıcılığının nedeni, mutluluk bulmadır.

Görülmektedir ki, insanı ve insan psikolojisini sanatın merkezine yerleştiren tartışmaların da ardı arkası kesilmemiştir. Bugün de süregelen bu tartışmalara karşı en yandaş bulan görüşler, 'yeni eleştiri' denilen akım içinde toplanmıştır.

Yeni eleştiri ya da modern eleştiri, ikili bir yapıya sahiptir: hem sanat ürününü ele alır ve onu değerlendirmeye çalışır hem de estetik yaratı sürecinin analizini yapar. Bu ikinci yol, doğal olarak sanatçının yaratıcılığının değerlendirilmesi demektir.

Bu akım içinde pek çok bilim insanı ve sanatçı vardır ve her biri, farklı açılardan sanatı ve yaratma sürecini ele alır. Fakat

hepsinde ortak olan nokta, sanat eserinin, onu yapan sanatçının iç dünyasını yansıttığına olan inançtır.

Yeni eleştiri üyeleri, kendi savlarını ortaya atarken, ya Freud'u, ya Adler'i ya da C.G. Jung'u temel alırlar.

Yeni eleştiri akımının öncülerinden Jean-Paul Weber, bir sanatçının yapıtlarındaki dominantları araştırır ve o sanatçının çocukluk döneminde geçirdiği bir travmanın ya da etkin bir olayın, hemen tüm yapıtlarındaki temayı oluşturduğunu savunur.

Jean Paul Sartre, bir kimseyi yazar yapan özellikleri bulmaya çalışır.

Lucien Goldmann, sanatçının bilinç ve bilinçaltındaki, sanat üzerine görüşlerini saptamayı kaçınılmaz bulur.

Poulet ise zaman ve mekan ilişkilerinin, yaratıcı dehanın bilinçdışı etkilerini incelemek ister.

Bu isimleri daha da artırmak olanağı, elbette vardır; fakat salt örnek olması için, burada, sadece ikisi üzerinde kısaca durulacaktır.

Weber'in estetik kuramının tümü, onun sanat psikolojisinde bulunmaktadır; yani Weber, sanat psikolojisini estetiğin de temelinde yerleştirmiştir.

Weber, estetiği, sanat yapıtının oluşum şartlarının çalışılması şeklinde tanımlar. Bu çalışma, sanat yapıtı yokmuş gibi yapılır. Bu, şu demektir: Eseri, eser olarak ortaya koyan dominantların çalışılması... Her sanatın kendi dominantları vardır. Weber, estetikçiler için geçerli ve gerekli olan en önemli dominantları tarihi ve genetik çalışmalar aracılığı ile bulmak ve tanımak ister. Weber'e göre sanat, çocukluk dünyasının hatırlatıcısıdır. Estetik duygular da, tıpkı öteki duygular gibi, çocukluk dönemindeki edinimlerin yarattığı ussal yapısalcılığın ve farkındalığın yetişkinlerde, bir anlık yeniden meydana çıkmasıdır. Çocukluktan

sonraki edinimlerde bencillik vardır; berraklık, anlık yoktur, kendimize görelilik egemen olur.

Weber'in yaklaşımını kavramak için onun *theme* tanımını da bilmek gerekir. Bu tanımlı Weber şöyle ifade etmektedir: Çocukluk dönemi olay veya durumları, genelde bilinçsiz olarak sanat yapıtlarında kendini gösterir. Freud'un libidal kompleksleri gibi iş görür *theme* de. Buna Türkçe'de tema diyebiliriz herhalde.

Yine Weber'e göre iki tür tema vardır. Bunlar kişisel ve kişisel olmayan temalardır. Kişisel olan, başkalarınca değiştirilemez, istenilen bir duruma getirilemez. Bunlar, Freud'un savı gibi evrensel değillerdir, bireyin kişiliğine bağlıdır. Kişisel olmayan temalar ise herkes için ortaktır ve estetik tasarımlarda önemli bir yer tutarlar.

O halde, Weber'e göre yaratıcılığın temelinde, kişisel temalar ve bunları yaratan çocukluk yaşantıları vardır. Fakat bu yaşantılar da sıradan olmayıp doruk sayılabilecek yaşantılardır.

Gerek duyu organlarımız aracılığıyla gerek yaşantılarımız yoluyla öğrendiğimiz dış dünya gerçeklerinin, düşüncemizdeki temel nedenini bulmayı ve kavramayı temel yöntem kabul eden fenomenolojik yaklaşımı kendi kuramına temel alan Jean Paul Sartre ise çağın en önemli akımlarından biri kabul edilen varoluşçuluğun en önde gelen temsilcilerindendir.

Varoluşçuluk felsefesinin, belki de en önemli, en uygulamaya dönük ilkesi, varolanları yaşama yoluyla kavrayabilmektir. O halde, bizim için bir şeyin varolması demek, bizde bıraktığı izlenimin bütünlüğü demektir. Ne bundan az ne de bundan çok, sadece izlenimimiz kadar olması demektir.

Bir varolanın nesnel varlığı, onun özünden önce gelir (biçim-içerik-öz ilişkisi olarak konuya yanaşırsak, izlenim açısından biçim önce gelir ki, zaten ilk algılanan da budur). Bir başka örnek ve deyişle insan, önce bir insan olarak vardır. Sonra, o ken-

dini nasıl oluşturuyorsa, oluşturabiliyorsa öyle olur. Yani insan, ancak organik bir varlık olarak birbirine benzeyebilir; fakat psişik varlık olarak, akıl varlığı olarak kendi kendini saptar, hiçbir örnek, hiçbir kalıp değil. Böylece insan, önce *kendi için*, sonra da *başkaları için* bir varlık olur, olabilir.

İnsan, kendi varoluşunun sorumluluğunu kavrayabildikçe ve bu sorumluluğu taşıyabildikçe, hem varolur hem de kendine yabancılaşmaktan, çağın teknolojik koşulları içinde yok olmaktan kurtulur.

İnsanın kendi sorumluluğunu kavraması ve bu sorumluluğu taşıması bir donanım gerektirir. Bu donanım (örneğin bilgi, görgü) ereğe ne denli uygun düşerse, kişi de o denli tutum ve davranışlarında tutarlı olur, bilinçli olur ve yerinmelerden (pişmanlıklardan) kurtulur, sakınır. Sanatçı da bu sorumlulukların bilinci içinde olmalıdır Sartre’a göre.

Sanat eseri, sanatçının iç dünyasını ve bu dünya üzerine bilincini yansıtır. Her eser, kimi açık olarak, kimi örtük olarak sanatçısının, hem iç dünyasını hem de dünya görüşünü; bugünü algılayışını, yarına bakışını yansıtır.

Sartre, “sanatçıdan beklenen, dünyanın garipliğini, donukluğunu yapıtlarında yansıtmak değil, aksine yaşanılan dünyayı sindirilebilecek, ayrıntısal ve öznel görünümlere dönüştürmektir” der.

Yaşadığımız çağın dünyası ‘saçma’ bir dünyadır. Bu çağı, yaşayanlar için dünya, ‘susamadıkları halde içtikleri bir dünyadır’. Bütün çıkış yolları, tıkanmış, kapanmış bir dünya... Sanatçının dünyası da budur, bundan pek farklı değildir. Fakat sanatçı, bir ‘çıkış yolu bulmak’ zorundadır, ‘buldurmak’ zorundadır.

O halde sanatçı, önce bir boşalım (*katharsis*) için, sonra da paylaşmak ve kimsenin özgürlüğünü kısıtlamaksızın yön göstermek (deyiş yerinde ise liderlik yapmak) için yaratır.

James Joyce'un kendi yaşamöyküsünü anlattığı *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ni okursak ya da Henri de Toulouse Lautrec'in 'Bolero Dansı Yapan Marcelle Lender' adlı tablosuna veya Von Gogh'un 'Ayçiçekleri'ne bakarsak, Ludwig Van Beethoven'in 17. Re Minor Sonatı'nı dinlersek, hepsinde, ayrıcalıksız hepsinde bir iç dünya yansıması olduğu hemen anlaşılabilir. Bu, bize, sanatçı için yaratır sorusuna ilk yanıtı verdirebilir: Boşalım...

Her sanat ürünü bir boşalım demek değildir şüphesiz. Bunca taklit, kopya ya da ileri esinleme ürünleri veya teknik beceri kanıtlama ürünleri varken *boşalım* bir gerekçe olarak, ilk ya da tek gerekçe olarak ortaya konulamamış gibi gözükmektedir. Oysa bu yanıt, iz bırakabilecek, iyi yapıt, sağlam yapıt denilen sanat eserleri için söz konusudur. Zaten sanat psikolojisi de bu tür yapıtlar üzerinden yapılırsa bir anlam ifade eder. Ayrıca, unutmamalı ki sanatçı, yaşamak için de yaratmak zorundadır ve buradaki *yaratma*, kavramın ikinci anlamı içinde değerlendirilmektedir, değerlendirilmelidir.

Bu yanıt, 'boşalım' yanıtını, başka bir şekilde de dile getirebiliriz: Sanat bir yaşam tarzıdır. İnsanın yaşam tarzıysa bölünmez şekilde iç ve dış dünyasını yansıtmaya ve bunun için de yaratmadır.

Ünlü İngiliz psikiyatristi Anthony Storr, "Herkeste iç dünya ve dış dünya arasında bir ölçüde kopukluk vardır. Bu kopukluğu bir köprüyle bağlama gereksinimi ise yaratma girişiminin kaynağıdır" demektedir.

Eğer yaratmanın gerekçesi, 'boşalım' ya da 'köprü kurabilme' olarak kabul edilirse –ki edilmek durumundadır herhalde– bu, aslında Rollo May'in dediği gibi, bir 'cesaret' işidir, 'yaratma cesareti' işidir tartışmasız.

Cesaret duygusunu, yine Rollo May'den hareketle dört gruba ayırabiliriz. Bunlar: a) Moral Cesaret; b) Fiziksel Cesaret; c) Toplumsal Cesaret; d) Yaratma Cesareti.

Fiziksel ve toplumsal cesaret, diğer insanlar, toplumun diğer üyeleriyle aktif ilişkiyi kaçınılmaz kılar. Saldırgan tiplerin cesareti fiziksel, politikacıların cesareti ise toplumsal olana örnek diye gösterilebilir. Sanatçılarda ise bunların yerine (genellikle bunların yerine) moral ve yaratıcı cesaret bulunur, bulunmalıdır.

Moral cesaretin kaynağını algılama cesareti oluşturur. Algılama cesareti, Maurice Utrillo'ya yeni bir izlenimci yaklaşımla 'Ravignan Sokağı'nı; Pablo Picasso'ya, kübik 'Oturmuş Kadın' tablosunu yaptırabilen cesarettir. Görme, görebilme cesaretidir. Görebildikleri üzerine kendi dünyasını kurabilme cesaretidir. Lautrec'e kadınlarının göğüslerine siyah fırça darbeleri vurabilmesine neden olan güçtür.

Sanatçıdaki yaratma cesareti de, ya boşalım adınadır ya da sözgelimi, fiziksel olarak yapamadığı saldırganlık adınadır –ki aslında ikisi arasında hiçbir fark yoktur. Gerçekten de bütün reformist sanatçıların, yapıtlarında, bu tür bir cesaret göstermiş oldukları gözlenebilir. 'Çünkü', diyor Mollo May, "yaratıcı sanatçı, toplumun gerçek kabul edilen tanrılarıyla dövüşmek zorundadır".

Yaratma cesareti, kimi zaman, yaşamı kendi çıkarlarına, kendi değer ölçülerine göre düzenlemeyi de zorunlu kılabilir. Yani yaratma cesareti, yaşamı düzenleyebilme cesareti şeklinde de kendini hissettirebilir. Bu görüşü, birbirine karşıt düşen iki örnekle daha somut hale getirebiliriz herhalde. Saksonyalı ünlü besteci Georg Friedrich Handel, babasının tüm baskılarına karşın gizli gizli müzik dersleri almıştır. Salt babasını mutlu etmek ya da babasına karşı gelmek cesareti gösteremediği için hukuk fakültesine kaydolmuş, hatta bir süre de devam etmiştir; fakat sonunda, ünlü bir sanatçı olmuştur. Buna karşın Mozart, salt babasını mutlu etmek adına, ona hayır diyemediği için müzikle uğraşmıştır. Birçok bestesi, bugün, babasına bir başkaldırı olarak yorumlanmaktadır.

Ayrıca yaratma cesareti, bazen, cesaretin yaratmaya yönlendirilmesi şeklinde de tanımlanabilir. Yaşadığı toplumla uyum sağlayamayan ya da yaşadığı dönemin idaresi ile uzlaşamayan kimi sanatçı, topluma ya da rejime karşı, sözgelimi bir protesto yürüyüşü yapma, bir anarşik tavır alma yerine toplumdan uzaklaşır ve protesto cesaretini yaratmaya yönlendirir, yönlendirebilir. Örneğin Bilge Karasu'nun, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı eseri ya da *Gece'si*, belki böyle değerlendirilebilir. Başkalarının kendileri üzerindeki yıkıcı etkilerinden kurtulma, yaratma cesareti verebilir kimi insanlara.

O halde yaratmanın bir gerekçesi olarak, boşalımdan sonra cesaretin kanıtlanması, ikinci gerekçe olarak ortaya atılabilir. Fakat, hemen vurgulamak gerekir ki cesaret, bir algılananı, bir de algılanan üzerine, sorumluluğunu yüklenebilecek bir bilgiyi gerektirir. Bu bilgi özgünse, yeniyse, tekse 'yaratı' olur. Oysa, özellikle resim sanatı alanında daha kolay gözlenebileceği gibi, genellikle bu alanda yaratıcılık, bir bilginin sanatçı tarafından da bulunduğu kanıtı şeklinde anlaşılmaktadır; bu, resmin, en azından sıradanlaşmasına neden olur, yaratı ürünü olmasına değil.

Cesaret kanıtlama, başka bir ifadeyle kişiliği bulma ve kişiliği ortaya koyabilmedir. Bu ise sanatçı niçin yaratır sorusuna, 'kanıtlama' ile eş anlamlı bir yanıt getirir: 'Kişiliğini bulma ve bu kişiliği aşma için yaratır'. Burada, önemli bir noktayı da vurgulamak gerekir. Kişiliğini kanıtlama ve cesaret, boşalımda bir *elek* sorumluluğunu da yüklenir ayrıca.¹

Sanatçı, her dilediğini, gönlünden her geçeni, onu yaşadığı çağa, belki de yabancı kılan her duyguyu yansıtamaz, belki yan-

¹ Sanatçıyı, yaratma aşamasında kontrol eden, onu dengeli ve tutarlı olmaya zorlayan üç temel yaptırım vardır denebilir. Bunlar: a) içinde yetiştiği sosyo-kültürel ortama duyduğu saygı, b) insanlara ve insanlığa karşı duyduğu sevgi, güven ve saygı, c) Kendi kişilik tasarımı; olduğu ve olmak istediği ben.

sıtmamalıdır da. İşte bu durumda, bir sanatçıyı sanatçı yapan kişiliği, bu kişiliği kanıtlama aşamasında bir değerlendirme, bir ayıklama görevi de üstlenmiş olur.

Burada, özellikle hatırlanması gereken bir nokta da sanatçının yetiştiği kültür örüntüsünün, daima kıyısında, hatta uç noktalarında yaşadığı, yaşamak durumunda olduğudur. Sanatçının seçiciliği, ayırt ediciliği ve tekrar ama yeni olarak oluşturunca da buradan, bu yaşam durumundan gelir. Toplumla uyumsuzluğunun nedeni altında da bu vardır.

Edgar Degas, “ressam resmini, suçlunun suç işlerken hissettiği duyguyla yapar” der. Bu, hem cesareti hem de yaratıcılığı farklı bir boyuttan çok güzel ifade etmektedir. Ayrıca, sanatçının her adımında kontrollü olması gerektiğini de dile getirmektedir.

Yineleyecek olursak sanatçıyı, yaratmaya iten güç önce boşalım isteği, sonra da bu boşalımın yansıma cesaretini kanıtlama ve kişiliğini ortaya koyabilmedir. Üçüncü olarak da bu kişiliği ortaya koyuşta yöntem üzerinde durulabilir.

Sanatçı, ya paylaşmak, bir iletişim-etkileşim birliği kurmak için, kişiliğini açıklayabilir; ya da liderlik yapmak, alıcısına yol göstermek için...

Anthony Storr, “Yaratıcılık, karşılıklı ilişkileri yakalayabilmektir, kavramlar arası karşılıklı ilişkileri bulabilmektir” der. İşte bu ilişkileri önce bulmak, sonra da paylaşmak için yaratır sanatçı.

Sanatçı yaratmanın iki temel unsurunu, önce yıkmak ve sonra yapma eylemlerini bir sentez şeklinde sanat eseriyle oluştururken, ya potansiyel alıcılarıyla görüş birliğinde olmayı amaçlar ya da onları belli bir yöne doğru çekmeyi.

Eğer sanatçının kişiliği nevrotik bir özellik gösteriyorsa, genellikle yıkar, ama tekrardan yapmaz. Yok, eğer sağlıklı bir kişiye var ise gerçek sanatçı ise önce kimi değerleri, kimi inançları ya da kimi bakış açılarındaki ilkeyi yıkar; sonra da kendisinin

inandığını, yıktığının yerine oluşturur. Zaten koskoca sanat tarihi de bu iki eylemin birlikte oluşturdukları akımlardan ve sanat yapıtlarından ibarettir.

Marcel Duchamp, birçok kuramı temelinden yıkarken, belki de bilinçaltı liderlik, önderlik egosunu doyuma ulaştırmaktaydı; ya da Kafka, o kısa yaşamı içinde o büyük yapıtlarını gerçekleştirirken...

Paylaşma veya liderlik,² kanımca sanatçıyı yaratmaya güdüleyen son iticilerdir. Diğerleri ise sanki bunların türevleri gibi gözükmektedir.

Sanatçının konusunu soyutlayabilme kapasitesi, ona, kendini uzaklaştırdığı şey üzerine bir üstünlük duygusu verir haklı surette. Bunun en somut örneği olarak Picasso gösterilebilir. Kübik kadın, sokaktaki kadından ne denli uzaklaşırsa o denli, hem ondan soyutlanmış olur hem de özgün. Bu da sanatçısına bir liderlik payesi yükler.

Suzanne Langer, “Psişik uzaklık, yalnızca daha önce dile getirilmemiş bir şeyi simge yoluyla kavrama dencyimidir” demektedir. Bu deneyimden başarıyla çıkan bir sanatçı da yaratıcı sanatçı olur; ya da bu deneyimi gerçekleştirme adına yaratmış olur.

Sanatçı, benliğini, nesnelerden uzaklaştırma ya da onlardan koparma adına simgeler yaratır. Tıpkı güvercin gibi, tıpkı defne yaprağı gibi ya da tıpkı dikenli tel gibi... Sanatçıda görülen bu eğilimler, daha doğru bir ifadeyle sanatçıyı sanatçı yapan bu tutumlar, Kant’ın deyişiyle ona (sanatçıya) toplum dışı bir toplumsallık kazandırır.

² Liderlik, burada militan bir değer taşımamaktadır şüphesiz. Alıcıda bir estetik kaygı doğmasına, onun bir ileti aracılığı ile değerlerini tekrar kontrol etmesine olanak hazırlayabilmek de liderlik anlamındadır. ‘Güzel nedir’ sorusuna yeni bir yanıt yaratabilmek bile, liderlik yapmak demektir.

Bugün, sanat alanında en geçerli kuramlardan olan ya da en geçerli kimi kuramın temelini oluşturan Rus biçimciliği ve Anglo-Amerikan biçimciliği de bu uzaklaşma ve kopma ilkelelerinden hareketle oluşmuşlardır.

Ünlü Avusturyalı denemeci Manés Sperber de yazın sanatından ve özellikle roman yazarlığından hareketle sanatçının niçin ürün verdiğini şöyle açıklar: Bilincine varılmış veya tam olarak varılamamış bir yabancılaşma yaşantısının sonucu olarak, sanat üretilir. Sanatçı, ansızın bir gece vakti, bilmediği bir bölgeye atlamak zorunda kalan paraşütçüye benzer. Gerçi haritada kimi noktalar önceden belirtilmiştir; ama neyin ne olduğu, ancak gün ağarınca anlaşılabilecektir.

Yukarıda anlatılanların kimini içine alan, fakat yine de farklı bir boyut oluşturan, sanatçı niçin yaratır, sorusuna bir diğer yanıt da şöyle gösterilebilir: Bazen yaratıcılık bir kaçış olabilir. Yani sanatçı, sanatından kaçmak adına sanat yaratır. Tıpkı, bir eğitimcinin uzun bir ders döneminden sonra gittiği dinlencede, salt dinlenme adına, bütünlemeye kalan öğrencilere gönüllü ders vermesi gibi. Ya da ev işlerinden usanan bir ev kadınının dinlenmek adına yine ev işi, fakat belki de değişik bir ev işi yapması gibi. Yani kendini koruma, kendini savunma şeklinde de yaratıcılığa başvurulabilir.

Sanatçı niçin yaratır, sorusunu kapamadan önce bir noktaya da özellikle değinmek gerekir. Yaratıcılık, tek başına bir işe yaramayabilir. Yaratıcı yetinin nesnelleşmesi, görünür bir hal alması için ego da son derece önemlidir.

Ego'dan ne anlaşılması gerektiği ise şöyle özetlenebilir. Önce bağımsız bir kişilik, sağlam bir kimlik duygusu, zeka, gerçeği arama, estetik duyarlılık (ki bu duyarlılık sadece, sözgelimi tuval karşısındaki duyarlılık olarak anlaşılmamalı, yaşamın her aşamasını etkisi altına alan, giyim-kuşamdan, bir ev döşemesine kadar

kendini hissettiren duyarlılık olarak kavranmalıdır) kuşkucu bir bakış yöntemi, iş bitiricilik, hatta biseksüel eğilimler. Eserime çocuğum gibi bakabiliyorsam, yaratma sürecini bir doğurma beklentisi, bir gebelik sırası gibi görebiliyorsam, bütün bunlar biseksüel eğilim olarak kendini gösterir, başka türlü anlaşılmaz şeklinde bir yargı getirilebilir, bir yargı geliştirilebilir.

Yaratma, bir sihirli değneğin tuvale, notalara ya da kağıt-kaleme deyivermesi demek değildir tartışmasız. Yaratma bir oluverme-bitiverme şeklinde gerçekleşemez. Yaratma bir süreç gerektirir. Şimdi de kısaca bunu görelim.

YARATMA SÜRECİ

Ünlü estetikçi A.E. Housman'a göre sanat, doğru ölçüler içinde doğanın bir biçim değiştirmesidir. Esere katılan en küçük bir idealizasyon, onu bayağılıktan kurtarır. Bu sanat, katkısız bir realite değildir. Fakat sanatçı tarafından doğanın yeni bir görünüşü ve düzeltilmiş şeklidir.

Bu kısa ve öz tanımlamaya şöyle bir eğilindiğinde bile, hemen görülecektir ki, önce, sanat yapmaya başlamadan buna niyet etmeden önce, insanın, insanlığın ve doğanın doğru algılanması, kavranması ve özümsemişi gerekmektedir. Doğadan kastedilen ise bir sanatçının yaşamında yer alan iç ve dış dünya-sındaki her şeydir; inançlarından, günlük ilişkilerinde taraf olan her nesne, her varolandır. O halde, doğayı tanımak, hiçbir zaman bitmeyen bir etkileşim sürecidir.

“Yaratma ediminde dikkati çeken ilk şey, bir karşılaşma olmasıdır” der, Rollo May. Bu karşılaşma kimi zaman istencimiz dışında, bir yazgı olarak gerçekleşen, olumlu ya da olumsuz bir ilişki halidir, bir etkileşim halidir. Üstelik bu ilişki, her iki tarafın da varlığını kanıtlayıcı niteliktedir. Yani varlıklar birbirini etkiler; ki bu, ancak bir anlamda, hiç olmazsa belli bir süreç için

bağlanmayı, bir bağımlılığı imler. O halde, yaratmada süreç, önce *karşılaşma* ve sonra da *bağlanma* şeklinde olur.

Sanatta teke tek ilişki, sadece alıcının sanat yapıtıyla doğrudan bağıni değil, aynı zamanda sanatçının da *konu* ile doğrudan ilişkisini kasteder. İkinci el öğrenmelerden elde edilen ürünler, sadece taklittir ve duygusalıktan yoksundur. Çünkü bu tip ilişkilerde bir bağlanma söz konusu değildir, olamaz da.

Bugün bir çift postalı herkes resmedebilir; ya da Picasso'nun 'Çiçek Buketi'ni... Ama önemli olan, onlarla doğanın bir varlığı olarak ilişki kurabilmiş olmak ve onları resmetmeye değer bulabilmektir.

Yaşamımız sırasında pek çok ilişki bizde iz bırakır ve bu izlerin sürekli olacağını zannederiz. Oysa ilişki bittiğinden kısa bir süre sonra, belki de bir daha anımsanmamak üzere yaşamımızdan çıktığını görürüz bu izlerin. Yani ilgimiz kopmuştur o olayla, o olguyla. Çünkü ilişkimiz, umduğumuzun ya da zannettiğimiz aksine o ilgiyi devam ettirecek derecede yoğun olmamıştır. *Yoğunluk* yetersiz ise anlatı da kısırlaşır. O halde, ilginin yoğunlaşması da bir süreyi kaçınılmaz kılar. Yaratma süreci o *yoğunluğu* gerçekleştiremezse, sözgelimi *Romeo ve Juliet* yerine beyaz dizi bir aşk öyküsü çıkıverir ortaya.

Yoğunluk öylesine koyu olabilir ki kimi zaman, kişi yaşamının bir diliminde (bir süresinde) kendi olmaktan bile çıkabilir. Bunu en etkili bir şekilde anlamanın yolu, belki de Oscar Wilde'ın *Dorian Grey'in Portresi* adlı yapıtını okumak olabilir.

O halde yaratıcılık, belki de olağandışı bir nitelikler bileşimini gerekli kılar ki bu da ister istemez bir süreci, uzun ya da kısa, ama mutlaka bir süreci kaçınılmaz kılar.

Yaratma süreci iki ayrı dilim içinde düşünülmelidir. İlki, sanat üretmeye başlamadan, üretime, daha doğrusu yaratmaya

hazır olma sürecidir. İkincisi ise başlama ile bitirme arasındaki, deyiş yerinde ise cebelleşme sürecidir.

Yaratma, daha önce de belirtildiği gibi, sıradan yapmayı, üretivermeyi değil, yukarıda kimi özelliklerini tanımlamaya çalıştığımız bir süreç içinde sanatçının kendini vermesini, yaratmayı amaç edinmesini içerir. Yani sanatçının, yaratma yargısını hissetmesi gerekir. Bu bir coşkudur, aynı zamanda.

Hazır olma anına yaklaştıkça, yaratma etkinliği sanatçıyı yıldıdırır, ama korkutmaz. İşte bu karmaşık duyguya coşku denebilir. Coşku, sanatçının kendinde güvenini daha pekiştirir.

Yaratma süreci içinde pek çok yan etki bu süreci uzatabilir. Frans Kafka'nın depresyonları gibi, Utrillo'nun içkisi gibi ya da Von Gogh'un paranoyası gibi. Bunlar, kimi sanatçının (daha doğrusu sanatçı adayının) sandığı gibi yaratma sürecini daha katlanır bir hale getirmez, yaratma yetisini olumlu anlamda etkileyip onu daha artırmaz, aksine varsa eğer, bunlara karşın yaratıcı güç kendini kabul ettirir. Bu tür yan etkenler sanatçının üretmesine, yaratmasına ket vurur. Belki, tek işe yarar yanları, kaçışlara bir gerekçe yaratmalarındadır.

Yaratma süreci, soyut bir *zaman* kavramı olarak algılanmamalıdır. Kiminin 'sanatta geçen kırk yıl'ı, kiminin 'sanatla geçen üç gün'üne denk düşebilir. Önemli olan, o sürecin yoğunluğudur. Bu yoğunluk, algısal gelişimin, bilinçsel gelişimle devamını ve birlikteliğini, bu da sezgisel yeteneğin katkısını kaçınılmaz kılar. Ünlü İtalyan bestecisi Michelangelo Rossini, 600 nota sayfasından oluşan *Sevil Berberi*'ni sadece 13 günde yaratmıştır.

Yaratma süreci, bir teknik beceri öğrenmek ve bu edim aracılığı ile tutum ve davranışlarda bir *koşullanma* sağlamak demek değildir, hiç değildir.

Genel olarak insan bir şeyi yapmayı öğrendiği için yaratıcı olmaz. Yaratma gücü onu, o alanda birçok öğrenmeye

güdüleyeceği gibi teknik beceri elde etmeye de zorlar. İşte yaratma süreci de bu öğrenme arzusuyla başlar ve bir meram aktardığı ana, bir düşünce ürünü ortaya koyduğu zamana kadar da devam eder.

Sanat, bilindiği gibi, düşlerimize, fantezilerimize bir gerçeklik kazandırabilme yetisi ve bunları estetik bir yolla ortaya koyabilme becerisidir. O halde, önce yetiyi yakalayıp sonra beceriyi elde etmek daha akla yatkınmış gibi gözükmemektedir. Şu ya da bu nedenle bir beceri öğrenmek durumunda veya zorunda olanların, bu beceriyi kazanmaları, onlara, aynı zamanda bir de yaratma yetisi getirebileceğini düşünmek olsa olsa bir safdillik olabilir. Çünkü teknik beceri, sadece sözgelimi, nasıl resim yapılabileceğini öğrenmek demek değildir. Belki de bundan öte, konu adını verdiğimiz bir somut durumdan hareket edip, bunu soyutlayarak gerçeğe daha fazla ulaşabilme, somut konuya daha çok anlamlar yükleyebilme becerisidir de. İşte bu becerilerin altında, belki deha denilen şey, belki yaratıcılık denilen şey, ama mutlaka bir şey, bir şeyler yatar, yatmalıdır.

Sanatçı eserini tamamlayıp ona imzasını attığı an, bu süreç son bulur.³ Bundan sonra da bu yapıt, ancak ikinci bir yaratma sürecinin başlangıcı olarak, bir uyarıcı, bir konu kaynağı şeklinde işlev üstlenir. Sanatçısı için yeni bir yaratma sürecinin esin kaynağı olabilir.

³ Bu son bulma öylesine kesin bir son bulmadır ki, sanatçının sıfatını bile değiştirir. Sanatçı, bir yapıtını tamamlayıp imzasını attıktan sonra o yapıt karşısındaki konumu diğer alıcılardan farksızdır. Yani salt sanatçısı olduğu için yapıt üzerine alıcılarını etkileyecek, onların yargılarını yansıtacak herhangi bir yorum getirmek hakkına sahip değildir, olmamalıdır. Onun sanatçı sıfatı, o ürünü verisiye kadar sürer. Verdi mi sadece bir kaynak olarak, o yapıtın kimliğinde yer alan bir kişi olarak devam eder.

Yaratma süreci, eğer gerçek anlamda bir *yaratma* söz konusu ise hiçbir zaman son bulmaz: Kesilir, kopar, bölünür veya tıkanır, fakat yeti var olduğu sürece devam eder. Çünkü *yaratma* bir doyum değil, doyumsuzluğu tanımlar ve her yaratma bir ‘mola’ halinden başka şekilde bir anlam taşımaz.

Yaratma, ‘yaratıcı kişi’ tanımlamasının aksine, geri doğru çalışmaz. Hep ileri doğru ve aşamalı bir görünümle devam eder; çünkü hem zihinsel hem de duyuşsal etkinliklerimiz, doğaları gereği devinimseldir. Bu etkinlikler; düşünceler, düşlemeler, fikir yürütmeler vb., geçmişle ilgili olsalar bile, bunlar üzerine gelecek için oluşturulan tasarımlar yaratmaya neden olur. O halde yaratma süreci, hem geçmiş, hem hali, hem de geleceği kapsayan soyut bir kavramdır. Bu sürecin kimi dilimi gözlenebilir, kimi de gözlenmeyebilir. Hatta sanatçı bile fark etmeyebilir, bilincinde olmayabilir. Ancak bu süreç, bir nesne yarattığında, ortaya koyduğunda tümüyle gözlenebilirliğe, açıklığa kavuşur.

Sonuç olarak, şu söylenebilir bu konuda: Yaratma sürecinin zenginliği ve yoğunluğu önemlidir. ‘Zaman’ anlamındaki, takvimsel değerlendirmeleri bu sürecin sonucu açısından, çok açık bir ölçek işlevi yüklenmez, yüklenemez, yüklenmemelidir.

“Yaratıcı kişi psikolojisinin bir özelliği, büyük bir olasılıkla değişim ve gelişim kapasitesidir; bu da kuşkusuz, gerek kendi duygularına gerek dışarıdan aldığı izlenimlere ve yeni fikirlere açık olmasıyla ilgilidir” der Storr.

Storr’un bu yaklaşımını büyük sanatçılar da doğrulamaktadır. Pek çok ünlü ressamın, bestecinin dönemleri vardır. Mavi dönem, pembe dönem gibi, karamsar dönem, coşkulu dönem gibi... İşte bu dönemler, yaşanan yaratma süreçlerindeki yoğun izlenimlerin ve bu izlenimlere açık olmanın ifadesinden başka bir şey değildir. Sanatçının değişmeye ve gelişmeye açık olmasından ayrı bir anlamda değerlendirilemez.

Sanatçı, yaratma yetisi ve yaratma becerisi sayesinde ortaya koyduğu ürünle sanat olgusunun, daha doğrusu sanat sacayağı-nın iki köşesini gerçekleştirmiş olur, ama sacayak ortaya çıkmaz.

Sanat olgusunu bir bütün olarak kavrayabilmek ve hiç ol-mazsa bir ölçüde çözümleyebilmek için, şimdi de sanat sacaya-ğının diğer bir köşesine *alın* köşesine geçmek gerekir.

ALICI

Yineleme pahasına da olsa bir kez daha söylememiz gerekir ki alıcısı olmayan bir yapıt, sanat eseri değildir. Bir başka deyişle sanat eseri, ancak alıcısı ile varolabilir.

Çağdaş sanatbilimin bu yaklaşımı, önce ‘duygusal etki kuramları’ni yaratmış, sonra da alıcıyı sanat sacayağının bir köşesi olarak, sanatçı ve sanat eseri ile aynı değerde görmüştür.

Alıcı, daha önce de belirtildiği gibi, bir sanat ürünü ile teke tek ilişki kuran kimsedir. Bu kimsenin, en azından bir sanatsever olması gerekir. O halde, ekonomik nedenlerle sanat eseriyle ilişki kuran, moda adına sanata yönelen, toplumsal saygınlık kazanma niyetiyle sanatsal etkinliklerde bulunan bir kişi, belki alıcı gibi gözükebilir, ama sanatsever diye adlandırılmaz.

Sanatsever alıcının –ki sadece alıcı olarak adlandırılacak olan bu kimsenin– sanat karşısında takındığı tutum ve davranışlar altında hangi gereksinimler yatar?

Sanat olgusu da diğer tüm zihinsel eylemler gibi, psikoloji biliminin etkisi altındadır. Örneğin görsel sanatlarda biçim, renk, devinim ve anlatı, duygusal etkileşimler dikkate alınmadan algılanamazlar.

Duygusal etkileşim, bir sanat eseri ile bir alıcı arasında teke tek gerçekleşen bir iletişim, algılamanın türünü ve yönünü gös-

terir. Bireyin ruh sağlığı bozursa bu algılama farklı olur, normale farklı. Olay, sadece bireysel psikoloji açısından değil, toplumsal psikoloji açısından da böyledir. Bir kırsal yöre alıcısının yeğlediği, duygusal doyum sağladığı sanat ürünü ile bir kentlileşmiş alıcının ki farklılık gösterir. Tıpkı 18. yüzyıl toplumlarının sanat anlayışlarıyla bugünün toplumlarının sanat anlayışlarındaki farklılıklar gibi.

Alıcının ve onun sanatsal değerlendirmelerinin ön plana çıktığından bu yana, sanat da bugüne dek görülmemiş bir şekilde karmaşık bir anlama, hatta anlaşılmaz bir anlama bürünmüştür.

Herbert Read'e göre sanat, yaşamı sürdürmenin, sürdürebilmenin ilk koşuludur. Yaşam ise her insan için ayrı bir anlam ve ayrı bir değer taşır.

Yine sanat, özne ile nesnenin, geçmiş ile bugünün ve yarının estetik bir biçimde birleşmesidir. Bizler, bir alıcı olarak geçmişimizden ne getirdiysek, bugünü nasıl kavrayabiliyorsak ve geleceği nasıl değerlendirebiliyorsak, sanatı da öyle algılayabiliriz ancak.

Yani alıcı, hem bireysel hem toplumsal psikolojinin yasaları içinde, hem bireysel hem toplumsal tarihinin verileri arasından, hem bireysel kültürünün hem de ulusal kültürünün araçlarıyla sanata yanaşır, onunla ilişkiye girer, girmek ister. Bu yolla da bir sanat eseri üzerinden yüzlerce, binlerce yargı üretilebilir. Bu yargılar sonunda da, ya o ürün sanat eseri sayılır ya da sayılmaz; ya başyapıt diye tanımlanır ya da sıradan veya sıradanlaşmış bir sanat ürünü olarak...

ALICI YARGISI

Unutmamak gerekir ki pratikte insanın iki tür yaşamı vardır: a) gündelik yaşam, b) estetik yaşam. Bu iki tür yaşam, belki de en ilkel halleri ve bu sırayla insanın dünyasına giriverirler.

Günlük yaşam önceleri, hayatta kalabilme; yeme içme, yatma kalkma, üreme üretme şeklinde kendini gösterse de daha sonraları, politik, kültürel ve estetik etkilerle daha yoğunlaşmaya, daha anlam kazanmaya baslar. En azından karşı cinse kendini beğendirmeye güdüsüyle estetik yaşam etkinliklerinde bulunulur, eğer akıl edilebiliyorsa. İnsan tanımında da ilk akla gelen akıl olduğuna göre, insanın aklını kullanmadığı, kullanamadığı da hesaba katılamaz şüphesiz.

Estetik yaşam, gündelik yaşama egemen olunca, gündelik yaşamın her tutum ve davranışında kendini hissettirince ve kabul ettirince de yaşam yoğunlaşır, anlam kazanır ve insan da kendini “kişi” olarak görmeye baslar, “kişi” olarak da kabul görür.

Estetik yaşam gerçek yaşam olmadıkça, ‘güzel’ ile olan ilişki yapay kalır, sanat ile olan ilişki göstermelik olmaktan öte geçemez.

Alıcının bir sanat eseri üzerinden oluşturduğu yargı üç açıdan önemlidir. Bunlar kısaca;

- a) Kendini tanıma ve tanıtma;
- b) Yapıtla verilen düşünceye, yargıya katılma ya da katılmama;
- c) Sanat eserinin mekan ve zaman bakımından geleceği.

a) Kendini tanıma ve tanıtma

Kendini tanıma, bir şeyin görünümü ile bir şeyin kendisi arasındaki farkı açık ve seçik olarak algılayabilmek demektir. Böyle bir algılama gerçekleştirilemeden de bir şeyin doğru ya da yanlış, güzel ya da çirkin olduğu söylenemez, o veya bu olduğu belirtilemez. Bunun en kestirme yolu ise iç ve dış dünyamıza, bu iki dünyada yer alan her şeye eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşabilmektir.

Eleştirel bakış ise özgür düşünmeyi gerekli kılar. Özgür düşünme de, her şeyin temelinde yer alan içsel nedenleri (doğa gibi, inançlar gibi) özgürce oluşturmak ve geliştirmek demektir.

O halde, kendini tanıma, özgürce gerçekleştirilen eleştirel bir bakışla olanaklıdır, diyebiliriz. Kendini tanımada sanat, hem bir araç hem de kendini tanıyıp tanımadığının bir kanıtı olarak iş görür.

Sicilyalı Empedokles, daha İÖ 5. yüzyılda “kendini bil” diyordu. İşte kendini bilmede, bilebilmede en somut araçlardan biri sanattır. Çünkü estetik bir objeyi, yine estetik olarak algılayabilmek için bilincin etkin bir katılımı gerekir.

Psikolojik açıdan kendini tanıma, duygusal yapımızı iyi bilmek demektir: Bana neler mutluluk verebiliyor? Ben nelerden haz ediyorum ya da hoşlanıyorum? Ne tür sanat eserleri beni heyecanlandırıyor? Bu ve bunun gibi soruları kendimize sorabilmek ve yanıtlarını eleştirel bir yaklaşımla değerlendirebilmek kendimizi tanımak için, hiç olmazsa başlangıçta yeterlidir.

Psikolojik yönümüzü bilebilme, nelere, nasıl duygusal tepki gösterebileceğimizin önceden farkına varılabilmesi demektir, bir başka ifadeyle.

Uygar insanı ilkel insandan ayıran en önemli özelliklerden biri, soyut düşünme yetisidir. Soyut düşünebilmenin en iyi araçlarından biri de, tartışmasız, sanattır. Bu açıdan baktığımızda da sanat, insanların, duygusal deneyimlerini –ki bunlar genellikle soyutturlar– örgütleme biçimidir, örgütleyişlerini kanıtlama biçimidir.

Kendini tanımayı, kendini aşma aşaması izler genel olarak. İşte, soyut düşünme ve bu düşünüş parçalarını örgütleyebilme, kendini aşmanın ilk belirtilerini oluşturur. Soyut düşünebilme, nesnelerden hareketle, fakat onları aşarak gerçeği bulabilmedir, gerçeği tüm yoğunluğuyla kavrayabilmedir belki de.

Eğer kişi, yeme, içme, korunma, üreme gibi, salt yaşamsal gereksinimlerini karşılama ile doyumlarını sınırlarsa, duyularının algılamadaki etkinliği de, iletişim ve etkileşimdeki rolü de

kısırlaşır. Bu kısırlaşmaya ket vurabilecek tek yolun sanat alanından geçtiği söylenebilir.

Kendini tanıma, statik bir durumu göstermez. Biyolojik, fizyolojik, psikolojik gelişmeler ve sürekli değişen sosyo-kültürel ortam, hiçbir insanı olduğu gibi bırakmaz. Bu nedenle de zevklerimiz, tutkularımız, heyecanlarımız, duyularımız aracılığı ile algıladıklarımızın bıraktığı izler ve etkiler, sürekli farklılaşmamıza neden olur. Yine bu nedenle kendini tanıma, kesintisiz devam eden bir içsel sınama şekline dönüşür.

Alıcı sıfatı da salt bu açıdan, kendini tanıma açısından bakıldığında bile, sürekli var olması gereken bir nitelik gösterir. Örneğin, bir dönem sürekli sinemaya gitmiş olmak, o insanı, gittiği dönemin sineması üzerine bilgili, çok bilgili yapabilir ama, bugün için onu alıcı yapmaz. Yani alıcı olmak bir tür statü ben'dir: İlişki sürdüğü sürece bu sıfat da devam eder.

Alıcı olma ve kendini tanıma, daha doğru bir deyişle, kendini tanımak için alıcı olma, sanat dilini çözümleyerek, sanat eseriyle kurulan ilişkiler sonunda elde edilen verilerle kendine bakabilmek demektir. Ayrıca bu işi, kesintisiz olarak, sürekli yapabilmek demektir.

Mahmut Cuda'nın bir natürmortunu seyrederken duyularımızda belirlenen ilk kıpırdanış nasıl adlandırılabilir? Tat alma duygusunu kışkırtarak ağzımızı mı sulandırıyor? Yoksa, sıradan bir meyve tabağının böylesine artistik bir obje haline dönüştürülebilmesine duyulan hayranlığı mı ön plana çıkartıyor? Yoksa, renklerin o onurlu görkemine karşın bir yalnızlık, bir terk edilmişlik hissi mi veriyor?

Aytaç Katı'nın bir mermer kadın heykeli karşısında, uzanmış yatan bir kadını imleyen biçimsel ilişkiler mi ön plana çıkmaktadır, yoksa kadının mermerleşmiş şeffaf eti mi? Yani, estetik duygular mı bizi sarmalamakta, yoksa seksüel duygular mı?

Sanat yapıtları bize neyi çağrıştırıyorsa biz oyuzdur. Onun içindir ki sanat yapıtıyla ilişki kurmada *sanat psikolojisi*, “Bu yapıt benim zevkime, benim beğeni duyguma ne diyor” sorusuna eğilir ve bu tür soruların yanıtları aracılığı ile alıcıyı tanımlamaya, onu keşfetmeye çalışır.

Bir sanat yapıtı ile teke tek ilişki kurulduğunda, alıcı, kurduğu ilişkiyi, genel olarak, beş ayrı yaklaşımla dile getirir. Bu dile getiriş tarzlarının her biri, aslında, hem bir eleştiri yöntemini tanımlar hem de sanatbilimin bağımsız bir alanını. Alıcı, kendi edinimleriyle, kendi yetisiyle, kendi olanaklarıyla bu eleştiri yöntemlerinden birini, birkaçını ya da hepsini kullanarak o yapıt üzerine izlenimlerini ortaya koyar. Bunu yaparken de bilinçli ya da bilinçsiz kendini ifşa eder; kendini, hem tanıır hem de sergiler. Bu yolla sağlanan kendini tanıma, hem bilinci kapsar hem de duyguları.

Yukarıda sözü edilen alıcının bir sanat yapıtına yaklaşım biçimleri, yani bir alıcının eleştiri yöntemleri, mantıki açıdan şöyle sıralanabilir. Mantıki açıdan; çünkü genel olarak alıcılar bu yolları, bu sırayla izlerler.

1) Bu yapıt ne diyor? (Teknik Eleştiri)

Teke tek ilişki kurulan ‘yapıtın içeriği nedir’ sorusuna, yanıt aramada ilk yoldur bu yaklaşım. Sözelimi bir resmin, bir portre, bir peyzaj, bir natürmort, bir kahramanlık resmi, bir fırtına resmi, bir sosyal protesto resmi vb. olduğunu anlamaktır. Teknik eleştiri, resmin içeriğini konudan hareketle algılayabilmektir. ‘*Ne diyor*’ sorusu, iyi bir alıcıda ‘*neyle diyor*’, ‘*nasıl diyor*’ soruları da peşi sıra getirebilir. Fakat alıcı olabilmek için, ilk soruyu, ne diyor sorusunu yanıtlayabilmek, kendi kültürel ve sainsal edinimlerimizle yanıtlayabilmek bile yeterlidir. Daha sonraki sorular, yani ‘*neyle diyor*’ ve ‘*nasıl diyor*’ soruları alıcı da bir teknik bilgiyi de gerekli kılar. Oysa bu bilgiler alıcının kalitesini, belki de mesleğini gösterir; ama alıcı olup olmamasını tayin

edemez. ‘*Ne diyor*’ sorusunun yanıtını arama, yapıtı çözümleme demektir. Üstelik bu çözümleme, peşi sıra kendimizi de çözümlemedir. Çünkü neyi, nasıl gördüğümüzü ifade eder.

2) Bu yapıt bana ne diyor? (Psikolojik Eleştiri)

Bir yapıtı anlamış, kavramış olmak, onu beğenmek, sevmek anlamına gelmeyebilir. Fakat sevmek veya güzel bulmak için de bir eseri anlamak gerekir. O halde, birinci basamaktan geçiremediğimiz, ne dediğini çözümleyemediğimiz bir yapıt, bizim için beğenme kaynağı olamaz. Hatta bundan da öte, var olamaz. Bir eseri çözümleyip onu var kabul ettikten sonra, yani onun dilini anladıktan sonra, bizim zevkimize, beğenimize uyup uymadığına bakarız, işte sanat psikolojisi de bu aşamada işe katılır. Buradan hareketle şu yargıya ulaşılabilir: Sanat psikolojisi, bir sanatbilim disiplini olarak, psikolojik eleştiri yapabilme ve bu beceri sonunda elde edilen verileri değerlendirebilme yollarını gösteren bir disiplindir.

Psikolojik eleştiri, bir sanat eseriyle kurulan ilişkinin son bulunduğu nokta olabilir, belki de bu eleştiri, yaşamamızın istendik yönde devamı için yeterli de sayılabilir. Fakat doyum, duygusal doyum, her zaman bir bitiş değil, bir tamamlanış değil, aksine bir başlangıç noktası anlamına geldiği için, insan, bilgi ve kültür düzeyiyle orantılı olarak bu noktayı da aşmak, bir üst basamağa çıkmak gereksinimi duyabilir, duyar da. Bunu da genç olarak iki yolla gerçekleştirir. Ya sanat eserlerinde seçici olur, daha fazla duygusal doyum sağlayanları aramaya, onlara yönelmeye çalışır ya da ilişki içinde bulunduğu sanat eserini daha farklı yollarla da değerlendirmeye çalışır. Eğer ikinci yolu yeğliyorsa üçüncü eleştiri türüne geçmek durumunda kalır.

3) Bu yapıt benim güzellik anlayışıma uyuyor mu? (Estetik Eleştiri)

Her insanda, güdü gibi çalışan bir güzellik anlayışı vardır. Bu anlayış, aileden gelen, kültürel ortamdan öğrenilen, alışkanlıklar halinde devam eden ve önyargıymış gibi çalışan bir beğeni

ölçeğidir. Estetik yargılarımız şu ya da bu yolla bir kere var oldu mu, bir daha kolay kolay değişmez, değiştirilemez. Örneğin günlük yaşamımızda hepimizin dediği gibi, ‘şu renk giysi bana yakışmaz’ yargısı, bir estetik yeğlemeyi ifade eder ki doğru olup olmadığını belki de hiç sorgulamamışızdır. Hatta çevremizin karşı savlarına karşın bile bu yargımızı koruruz. Ya da ‘ben polisiye roman severim’ veya ‘ben macera filmlerinden hoşlanırım’ gibi, somut bir sanat yapıtına dayanmayan, fakat önceki edinimlerimizden ortaya çıkan yargılarımızı, gelecekteki sanat ilişkilerimiz için bir önkoşul gibi kullanırız. Bu tür yargıların ifade ettiği anlam kısaca şudur: Ben bu tür sanat eserlerine güzel derim, bu tür olmayanları da güzel bulmam.

Önyargıymış gibi çalışan güzellik anlayışı, klişe, bir başka deyişle, basma kalıp bir güzellik anlayışıdır. Alışkanlıkları, hatta gelenekleri göstermesi bakımından işe yarar, fakat bir sanat eserini, somut bir sanat eserini değerlendirmede işe yaramaz. Çünkü, daha önce de belirtildiği gibi, bir eserle ilişkiye girmeden evvel edinilmiş değerleri, o esere taşımaktan öte bir işe yaramaz. Ama insan böyle davranmaktan da kendini alıkoyamaz.

Estetik eleştiri, belki de bu alışkanlığımızı aşabildiğimiz zaman bir anlam kazanır, hatta gerçek estetik eleştiri olur. Kendimizi ortaya koyabilmek için klişelerden, şablon şekline dönüştürdüğümüz kişisel bakış yönteminden kurtulmak durumunda olduğumuzu fark ettiğimizde, estetik eleştiriye geçebiliriz ancak. Sözelimi, ‘Safranbolu Evleri’ dediğimizde, Safranbolu evlerinin tümünü aynı potaya sokarız ve gerçekten de hangi eve girsek aynı düzenlemeyle, aynı güzellikle karşılaşırız. Buradaki güzel, Safranbolu’ya özgü, gelenekselleşmiş, hatta kalıplaşmış bir güzellik anlayışıdır, ama kişiye özgü değildir. Ayrıca belli bir evi değil, tüm evleri kasteder. Oysa estetik eleştiri tek bir yapıtı, estetik biliminin belli şablonları içinde değerlendirmek demektir. Bu ise estetik bilimini öğrenmek, kavramak ve edinimleri yaşantılarımıza kata-

bilmekle olanaklı hale getirilebilir. Alışkanlıklarımızla yaptığımız estetik eleştiri, bizim alıcı olmamız için bir ölçüde yeterli olabilir, ama bizi asla suje yapmaz, yapamaz. Bir kimsenin güzellik anlayışı onun kişiliğini de ortaya koyar tartışmasız. Fakat bu kişilik, durağan, değişmeyen bir kişiliktir ki kişilik kuramları açısından dirik görülmeyen kişilik, geçerli bir kişilik kabul edilemez. Edildiğinde de ‘aydın’ nitelemeleri dışında kalabilecek bir kişiliği imler.

4) Bu yapıt benim toplumsal anlayışımıza ne derece uyuyor? (Sosyolojik Eleştiri)

Bir sanat eseriyle ilişkiye geçen kişinin, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, o sanat eserine toplumsal değerler açısından bakmasını konu alan eleştiri türüdür. Örneğin, en küçük toplum birimi diye kabul ettiğimiz aile üzerine, ailenin konumu üzerine sahip olduğumuz değerler ya da değer zannettiğimiz tutumlar, bir sanat eserinin eleştirisinde büyük rol oynar. ‘Bu eser, ailenin kutsallığına aykırıdır’ ya da ‘Bu eser, ana-baba ve çocuk ilişkilerini olumsuz etkiliyor’ gibi yargılar, sosyolojik eleştiri içine girer en yalın örneklemeyle.

Bizi biz yapan toplumsal değerlerimizi de bir alışkanlık gibi, hatta kimi zaman herhangi bir yargılamaya, elemeye bile gereksinim duymaksızın sanat eserlerini değerlendirmede kullanırız. Sosyolojik eleştiri, bir yapıtın iyi-kötü olmasından çok o yapıtın bizim toplumsal anlayışımıza uyup uymadığını verebilir ancak.

Oysa, sanatbilim bağlamında, sosyolojik eleştiri iki yolla yapılabilir. Birincisinde, merkezde sanat eserinin kendi vardır ve onun yapıldığı, üretildiği yer ve zamanda egemen olan sosyolojik (toplumsal) ideolojiler ölçüt olarak kabul edilir. Bu ideolojileri çalışmak ve bilmek, o yapıtı doğru değerlendirmek için kaçınılmaz kabul ediliyorsa, bu sosyolojik eleştiri yapmak olur. İkinci yol ise kısaca şöyle açıklanabilir: Sosyoloji biliminin ortaya koyduğu belli izmler, belli akımlar açısından bir yapıtı değerlendirmek... Sözgelimi, bir yapıtın, Marksist sistem açısından konumunu saptamak.

Sosyolojik eleştiri yapabilmek, sanatbilim açısından geçerli olarak yapabilmek için, sanat sosyolojisinin verilerinden yararlanmak gerekir ki bu da bir bilgi ve deneyim işidir tartişmasız.

5) Bu yapıt bana nasıl bir iletide bulunuyor? (Felsefi Eleştiri)

Hatırlanacağı gibi, her sanat eserinin iki işlevi vardır. Biri alıcısında estetik kaygı uyandırmak, ikincisi de alıcısına bir iletide bulunmak. Estetik kaygıyı, farklı açılardan psikolojik eleştiri ile estetik eleştiri konu almaktaydı. Sanatın ikinci işlevini, yani iletisini ise esas olarak felsefi eleştiri konu edinmiştir diyebiliriz. Fakat, sanat eserleri farklı alanlarda iletide bulunabilir tartişmasız ve her ileti de felsefi eleştiri kapsamı içine girmeyebilir. Sözelimi, gerek teknik eleştiri gerekse sosyolojik eleştiri de sanat eserinin iletisi üzerinde durmaktadır.

Felsefi eleştiri genel olarak, insan ve insana bağlı değerler, bugünü algılayış ve yarına bakış üzerine, alıcısının tutum ve davranışlarına ne getiriyor sorusunu, konu alır denebilir.

Bir sanat eserinin iletisi bizim insan ve insanlık anlayışımızı pekiştiriyor mu, yoksa sarsıyor mu? Bizim dünyaya bakışımızı nasıl etkiliyor? Bu ve buna benzer soruların yanıtlarını irdelemek istediğimizde, felsefi eleştiriye başvurmak kaçınılmaz olur. Bu eleştiri rast gele yapılamaz. Felsefi eleştiri için, hem söz konusu sanat eserinin girdiği sanat alanının iyi bilinmesi hem de sanat felsefesi araçlarının iyi kullanılması kaçınılmazdır.

Felsefi eleştiri, sadece sanat eserinin kendini temel aldığı için ve ölçütleri, sözelimi insan ve insana bağlı değerler değişken olmadığı için, diğer eleştiri yöntemlerine oranla zaman ve mekan açısından daha geçerli kabul edilebilir.¹

¹ Felsefi eleştiri üzerine daha fazla bilgi için şu kitap önerilebilir: Sıtkı M. Erinç, *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2004.

Bireyin teke tek ilişki kurduğu sanat eseriyle, yukarıdaki beş yoldan biriyle, birkaçıyla ya da tümüyle, yani yapabildikleriyle, eleştiri yaparak ilişki kurduğunu, kurabildiğini, hem kendine hem de ikinci kişilere kanıtlar. Bu eleştirileri yapabilme düzeyine göre de ya alıcı olarak kalır ya da suje olabilir. Suje olma derecesine göre de, hem kendini tanır hem de tanıtır.

Kendini tanıma açısından eleştiri, sesli düşünme gibi bir işlev yüklenir. Kişi, kendini ne denli iyi tanıyabilirse eleştirileri de o denli tutarlı olur. Tutarlı eleştiriyse her zaman ve her yerde yapıttan hareketle kanıtlanabilen eleştiri demektir.

Kanıtlanabilir eleştiri, bizi, alıcının yargılarına katılıp katılmama sorununa götürür. Şimdi de kısaca bunu ele alalım.

b) Yapıtların verilen düşünceye, yargıya katılma ya da katılmama

Sanat eserleri üzerine görüşlerimizi bildirmeye niçin özeniriz? Böyle bir davranışa bizi zorlayan itiler nelerdir? Bu tür sorulara pek çok yanıt vermek olasıdır. Fakat verilebilecek yanıtların temelinde inildiğinde görülmektedir ki insanlar, öncelikle kendilerini tanıtmak için, kendilerini kanıtlamak için böyle bir işe girişirler. Hatta, belki de önce kanıtlamak, sonra tanımak... İkinci olarak ise şu gösterilebilir, insan, yargılarının paylaşılmasını ister. Sadece sanat alanında değil hangi alanda olursa olsun, kendi beğenilerinin, kendi değer yargılarının herkes tarafından onaylanmasını ister. Özellikle bu, beğeniye, zevke dönüştürüldüğünde, psikolojik yönümüze geçildiğinde, daha da ağırlık ve yoğunluk kazanır. Bu istek, bir ölçüde de birey olmanın, olabilmenin önkoşulu gibi değerlendirilebilir. Kendimizi hangi topluluğun üyesi olarak görüyorsak, o toplum tarafından kabul edildiğimizin ilk işaretlerinden biri de bu paylaşmayı gerçekleştirebilmektir diyebiliriz.

Günlük yaşamda kullandığımız en sıradan bir eşyada, sözgelimi bir kazak aldığımızda bile, bu kazağı alırken gösterdiğimiz

beğeni yargısının, yakınlarımız, hatta diğer tüm insanlar tarafından da onaylanmasını isteriz. Onun içindir ki kazağımızdan söz açtığımızda ‘Kendime bir kazak aldım; görme, bayılacaksın’ gibi bir deyişle konuşmaya gireriz ya da buna benzer bir yolla... Hiç tanımadığımız bir insan, yolda yürürken kazağımıza bakar ve bakışlarında bir beğeni hissederek bundan bile haz duyarız, bu bile kendimize duyduğumuz güveni artırır.

Sanat bir üst dil olduğuna göre, bu alandaki yargılarımızı diğer insanlarla paylaşmak daha başka bir güç kazandırır insana.

Bir sanat eseri üzerine belirtilen yargının paylaşılmasını istemek, iki temel nedene dayandırılabilir. Bunlardan belki de ilki, ilk sırada olanı kendini kanıtlamaktır. İkincisi ise iyi kabul ettiğimiz, güzel bulduğumuz, yani sanatsal konumundan kuşku duymadığımız bir sanat eserinden diğer sanatseverlerin de yararlanmasını sağlamak isteğidir. Bu isteğe ‘paylaşmak’ diyebileceğimiz gibi ‘öğretmek’ ya da ‘eğitmek’ de diyebiliriz. Her insanda psikolojik olarak bu eğilimler vardır.

İnsanın doğasında bulunan tembellik, onu hazıra konmaya yönlendirir. Bu, ‘zaman’ anlamında bir tasarruf sağlayacağından belki, kimi vakit yeğlenebilir de. İyi bir sanat eserinden yararlanmak istediğimizde, sözgelimi güzel bir roman okumak istediğimizde, bunu ‘saman içinde iğne aramak’ yoluyla ya da deneme-sınama yöntemiyle yapmaktansa güvendiğimiz birinin önerilerinden hareketle sağlamak işimize gelir ve aslında bu da, hepimizin yapmakta olduğu bir iştir. Üstelik, eğer güvendiğimiz kimsenin önerilerinin çalıştığı, önerilerinden istedik sonuç alındığı görülürse onun tüm yargılarına, biraz da körü körüne katılmaya karşı büyük bir eğilim gösterilmeye başlanır. Bu olguyu yadsımak olanaksız gibi gözükmektedir. Hemen belirtilmelidir ki, sanatta önemli olan ilk ilke, teke tek ilişkidir, bu ilişkinin nasıl kurulduğu, nasıl başlatıldığı ya da başladığı değil.

Fakat burada, ayrıca belirtilmesinde yarar olan bir husus da şudur: Acaba sanatsal öneriler, bizim o yapıtla ilişki kurmamızı etkilediği kadar, o yapıtı değerlendirmemizi de etkiliyor mu? Yani birinin güzel bulduğu bir sanat eserini, salt o güzel dediği için biz de güzel buluyor muyuz? Yoksa, öneri, salt ilişki kurmak için mi işe yaramakta ve biz yargılarımızda bağımsız olabilmekte miyiz? İşte bu nokta da bir kez daha *kendini tanıma* sorunsalıyla karşı karşıya gelinir. Bir yargıyı paylaşmakla o yargıya körü körüne katılmak arasındaki farkı yakalayamadığımız sürece, suje olmak şöyle dursun, alıcı bile olunamaz.

Sanat eseri ile kurduğumuz ilişkilerin sonuçları, şu veya bu yolla, er veya geç bir kişilik olarak da, bir kişilik sorunu olarak da kendini gösterir. Kendi yargılarımızı kendimiz oluşturabildiğimiz sürece, kişilik bulma yolunda daha kararlı ve daha güvenli adımlar atıyoruz demektir. Kişilik buluyorum diye paylaşmayı, katılımcılığı yadsımak da ayrı bir kişiliksizlik sorunu olabilir. Bu iki durumu dikkatlice değerlendirmek her zaman yararlıdır. Aradaki dengeyi kurabildiğimiz ve koruyabildiğimiz sürece, hem sanatla olan hem de kendimizle olan ilişkilerimiz istendik bir düzeyde tutulabilir.

c) Sanat eserinin zaman ve mekan bakımından geleceği

Daha önceki sayfalarda da birkaç kez belirtildiği gibi, günümüzün en geçerli sanat anlayışına göre, bir sanat eserinin önce varlığı, sonra da kalıcılığı o sanat eserinin alıcılarının yargılarına bağlıdır. Okunmayan bir kitap, okumayanlar için yoktur. Bu nedenle önce okumak ve onu sanat eseri olarak kabul etmek, o kitabı ne denli var ederse bu yargının devamı, nesilden nesle korunabilmesi de o kitabı o denli kalıcı yapar. Fakat bu noktada, özellikle üzerinde durulması gereken bir noktayı akıldan çıkartmamak gerekir. Alıcının/alıcıların yargısını olumluya dönüştür-

türmek ve bu yolla kalıcı olmak için talebe göre arz yaratmak, yani alıcıların beğenilerine, psikolojik durumlarına göre sanat üretmek ayrı şeydir, salt sanatsal nitelikleriyle kalıcı yapıt vermek ayrı şey. Bir sanat eserinin kalıcılığı, ona gösterilen talebin sayısal niteliğiyle değil, uyandırdığı, uyandırabildiği talep duygusunun şiddetiyle korelasyonludur.

Bir sanat ürününün hazır duygulara karşılık vermesiyle yeni duygular yaratabilmesi arasında, o sanat ürününün nitelikleri açısından çok büyük farklılıklar vardır. Hazır duygulara yöneltilen bir ürünü, bu niteliği çok güncel yapabilir, çok moda yapabilir; sözgelimi liste başı olma özelliğini haftalarca sürdürebilir; ama bu başı çekiyor olması, onun kalıcı olması anlamına gelmez. Beğenilerimizde olabilecek bir değişiklik, o ürünü de listelerden, bir daha gelemeyecek bir şekilde iter, çıkarır. Sanatta kalıcılık, her zaman yeni duygular, yeni yorumlar yaratabilme ya da her değişen duyguya o üründen bir yanıt bulabilmeyele orantılıdır.

1) ALICI-SANAT İLİŞKİSİ

Bir sanat eserine yaklaşımda, ikinci adım olarak kabul edilen ‘Bu eser bana ne diyor’ sorusuna yanıt aramada, yani psikolojik yaklaşımda, eleştiride ip uçları, temelde üç kaynaktan elde edilebilir. Bunları kısaca şöyle gösterebiliriz:

- a) Diğer kişilerin o eser üzerine ortaya koydukları psikolojik yargılar;
- b) O sanat eserinin içeriğinden ve özünden elde edilen psikolojik edinimler;
- c) O eserin sanatçısıyla kurulan ilişkiden sağlanan psikolojik veriler.

Bu üç kaynak tek tek çalışabileceği gibi, herhangi ikisi ya da tümü bir arada çalışabilir tartışmasız. Kimi durumda bu kay-

nakların birbirini etkilememesi istenebilir, kimi durumda da birbirini bütünlemesi ve pekiştirmesi... Bu durumların kararını, ancak alıcı verebilir, ancak alıcı vermelidir.

Bu üç kaynak, eninde sonunda bizi psikolojik bir etki alanı içine sokacaktır. Bunun içindir ki bu ipuçları, aynı zamanda bizim bir sanat eseri ile ilişki kurma, psikolojik bağlamda ilişki kurma yollarımızı da oluşturur. Bu ilişki kurma yolları, işlevine göre, birbirine yeğlenemeyecek yollardır. Yani, şu daha iyi ya da şu daha az iyi yoldur denemez. Fakat sanatbilim açısından temel ilke, sanat eseriyle teke tek ilişkidir. Bu nedenle, sözü edilen üç ilişkinin başında ya da sonunda sanat eseriyle doğrudan ilişkinin kurulmuş olması beklenir, hatta bu kaçınılmazdır. Diğer iki yoldan biri olmasa da olur, fakat doğrudan ilişki zorunludur. Doğrudan ilişki var olduğunda bile, bu ilişkinin, sanatçısından geçip geçmeme hali, yani sanatçısını tanıdıktan sonra ürünü ile ilişki kurma hali bile, bizim psikolojik yargılarımızı, kimi zaman bir daha değiştiremeyecek derecede etkileyebilir.

Şimdi kısaca bu ilişkileri görelim:

a) İkinci kişilerin bir yapıt üzerine değerlendirmeleri

Bir sanat eseri üzerine, diğer alıcıların yargıları, istesek de istemesek de bizi etkiler; az ya da çok, ama mutlaka etkiler. Hele bu alıcı alanının uzmanı, bir otorite ise ya da biz onu öyle bir konumda değerlendirmekte isek...

Belli bir yaşa kadar anamızın, babamızın, öğretmenlerimizin, abla ve ağabeylerimizin, arkadaşlarımızın sanatsal yargıları bize ışık tutar, bizi yönlendirir. Genellikle de o sanat üzerine bulduğumuz, bulduğumuzu sandığımız beğeni basamağı onların etkileriyle oluşur. Fakat sözü edilen büyüklerle olan ilişkimize göre, onların yönlendirmeleri, o sanat eseriyle ilişkimize ket vurabileceği gibi, tam karşıt bir yargı geliştirmemize de neden

olabilir. Sözelimi, ölkemizdeki aile tutum ve davranışları ne-
deniyle yetişkinlerin, kimi sanat alanına ya da kimi sanat yoluna
karşı koydukları çok sık gözlenebilen bir olgudur. Mandolin
dersi alması için çocuklarını zorlayan anne-babalar, bale dersine
gitmesi için sıkboğaz eden veliler buna tipik bir örnek oluşturu-
r. Böyle baskılar, gelecek neslin o alana tepki göstermesine bi-
le neden olabilir. Ya da bir anne-babanın, 'roman okuyacağına
dersini çalış' gibi bir baskısı, 'konsere vereceğin parayı boğazına
harca da biraz kilo al' gibi önerileri, 'şu sanat eseri ayıptır, bu
sanat eseri günahıdır' gibi tutumları, yine gencin potansiyel alıcı
olma durumunu olumsuz etkileyen değerlendirmeler şeklinde
gösterilebilir. Fakat, belli bir yaş diliminden sonra kişi, alıcı ol-
ma durumuna kendi iradesiyle geçer ya da kimin önerisini, ne
derece ciddiye alacağına karar verir. Bu, tipik bir kişilik sorunu
olarak karşımıza çıkar aynı zamanda. Belli yaş dilimi olarak ad-
landırılmasına karşın bu dilim, genellenebilecek denli kesin de-
ğildir. Çünkü şu yaşta kişilik kazanılabilir diye bir kural koyma-
nın olanağı yoktur.

İkinci kişilerin bir sanat yapıtı üzerine değerlendirmeleri, an-
cak bir 'bilimsel bilgi' niteliğinde bizi etkilemelidir. Bu değer-
lendirmeler, bir sanat eserinden niçin zevk aldığımızı savunma-
da pekiştirici olabileceği gibi, niçin beğenmediğimizi ortaya
koymada da bir kanıt olabilir ya da bir başlama noktası... Söze-
gelimi, Mona Lisa'nın ününün, yapıldığı dönemde, sıradan bir
kadını model alan tek resim olmasından geldiğini bilmek, bir
bilimsel bilgi olarak iş görür, ama ondan elde edeceğimiz duy-
gusal doyumu doğrudan etkilemez, etkilememelidir de.

Immanuel Kant'ın dediği gibi, hiç kimsenin sanatsal yargısı
bir otorite değildir. Fakat buna karşın, bize ışık tutabilir, bizim
bir sanat eserinden elde edemediğimiz hazzı bulmamıza aracı
olabilir. Özellikle duygusal yönü ağır basan alıcılar, günlük ya-
şamın en sıradan gelgitinden bile etkilenebileceğinden kimi sa-

nat eserlerinin ruhsal iletilerini gözden kaçırabilirler. Böyle durumlarda ikinci kişilerin uyarıları, salt alıcının o eserden zevk alma şansını kaçırmaması açısından yararlı olabilir. Sözgelimi, Sait Faik'in 'Sinağrit Baba'² adlı öyküsünde, Sinağrit Baba'nın küçük sinağritlere ve mercanlara, oltaya yakalanmamaları için yardım etmeyişi bencillik diye kabul eden bir okuyucuyu, diğer bir okuyucu uyarabilir ve öyküdeki çekimserliğin bencillikten değil, ders almalarını amaçlamadan doğduğunu söyleyebilir. Böyle bir uyarı karşısında ilk okuyucu en azından iki seçenek karşısında kalma şansına sahip olmuş demektir; ki bu, bir sanat yapıtı ile ilişki kurmada ve onu anlamada yararlı bir yoldur.

Bir başka örneği de Bilge Karasu'nun 'Usta Beni Öldürsene!'³ adlı öyküsünden verebiliriz. Bu öyküyü okuyan birinin, öykünün devamı süresince sözü edilen yüzdeki benin, ustanın mı, yoksa çırağını mı yüzünde olduğunu, bir anlık dalgınlık sonunda kaçırmaması, yapıtın bütün ruhsal etkisini altüst edecektir. Böyle bir dalgınlık, alıcının tüm ruhsal çözümlemelerinde ve yargılarında, düzeltilmesi belki de olanaksız yanılgılara düşmesine neden olacaktır.

Bir sanat eserinden hareketle ortaya konulan psikolojik yargılar, tartışmasız, her alıcının kendi dünyasına göre bir anlam taşıyacaktır. Fakat sosyo-kültürel ortaklıklar, eğitim düzeyi, yetkinlerin ya da yetkin kabul edilenlerin önerileri, alıcı dünyalarını ve buraya dayandırılan psikolojik yargıları doğru-yanlış, ama mutlaka ortak bir paydada birleştirir. Bu paydadan çıkabilen hatalı yargılar ise yine zaman içinde alıcıların doğru yargıları ile (sanat yapıtında kanıtlanabilir doğru yargıları ile) giderilebilir.

² Sait Faik, *Bütün Eserleri 4*, Mattalle Kahvesi, 23, Öykü, 'Sinağrit Baba', Bilgi Yayınevi, 4. Basım, Ankara, 1982.

³ Bilge Karasu, *Bütün Eserleri 6*, Göçmüş Kediler Bahçesi, 'Yedinci Masal: Usta Beni Öldürsene!', Metis Yayınları, İstanbul, 1994.

Genel olarak sanat ürünleri üzerinden yapılan profesyonel eleştirilerin amacı da bu tür yanılsamalara ket vurmak değil midir?

İkinci kişilerin sanatsal yargıları bize yol gösterir elbet. Fakat bunu bir yöntem gibi kabul etmek, kimi kişilerin, belli kimi kişilerin sanatsal yargılarına göre sanat eserleriyle ilişki kurmak ve bu yolla kendimizi tanımaya kalkmak, hem yanlış yargılara götürebilir bizi hem de başkalarına karşı bağımlı kılabilir. Bunları da akıldan çıkartmamak gerekir.

b) Bir sanat eserinin içeriğinden ve özünden elde edilen veriler

Bilindiği gibi her sanat eserinin temelde iki işlevi vardır. Bunlardan ilki, alıcısında estetik kaygı yaratmak, ikincisi ise alıcısına bir iletide bulunmak. Bu iki işlev de sanat psikolojisi açısından son derece önemlidir. Bir sanat eserinin alıcısı olmak, o eserin alıcısı durumuna geçmek için de bu iki işlevin gerçekleşmiş olması kaçınılmazdır. Eğer alıcısı olduğumuz bir eserde bu iki işlevi ya da bunlardan hiç olmazsa birini sağlayamazsak, o yapıttan haz duymayız ve onu reddederiz.

Adorno'ya göre, "Bir sanat eserinin nesnelliği onun öznelliğinden gelir". Bir eser, ne denli özgün ise o denli çağdaş ve çağcıl sanat kuramlarına uygun düşer. Hepimizin bildiği sanatın özgün, tek ve yeni olması ilkesi, ancak bu kadar öz bir şekilde tanımlanabilir.

Sanatın öznelliği, hem o sanat eserini kendi grubu içinde imtiyazlı kılar hem de alıcısının daha üst düzeyde suje olmasına olanak sağlar. Bu değişme ve gelişme, duygusal doyumun ve estetik beğenin daha rafineleşmesi demektir.

Bir sanat eserin işlevi açısından ve bu işlevin psikolojik etkileri yönünden o esere eğilindiğinde, ister istemez bir karşılaştırma, eski edinimlerimizle bir değerlendirme yapmak durumunda kalırız. Yani, eğer bu bağlamda bir birikimimiz yoksa

içerik ve öz üzerinden bir ölçüm yapma, bir değerlendirmeye gitme çok kısır olur, hatta olanaksızdır.

Bir sanat eserinin kendinden, ikili ilişki sonunda ve doğrudan elde edilen psikolojik etkileşim, olumlu ya da olumsuz bir yargı olarak hemen, o ilişki bittiği an, kimi zaman da o ilişki sürerken ortaya çıkar genel olarak. Fakat bu etkinin sürekliliği, ancak diğer edinimlerimizle yapılan açık veya kapalı bir karşılaştırma sonunda sağlanabilir.

Başlangıçta haz ya da hoşlanma şeklinde ortaya çıkan psikolojik doyumların zevke dönüşebilmesi ve bizde kalıcı izli olabilmesi için, bir sanat eserinden alınan duygusal doyumun da uzun ömürlü olması gerekir, en azından gerekebilir. Bunu sağlamanın en emin yolu ise karşılaştırmalar yapabilmek olsa gerek.

Kimi sanat eseri, alıcısında bağımsız bir etki yapar. Yani hiçbir karşılaştırmaya gereksinim duymaz ya da zaten karşılaştırma olanağı sağlayabilecek başka bir örneği de bulunmayabilir. Böyle bir durumda, onun bağımsız etkili olup olmadığına karar verebilmek için bile, bir karşılaştırma yapmak zorunludur herhalde.

Bu noktada, özellikle belirtilmelidir ki zevkler de değişebilir. Zevki mutlakmış gibi düşünmek, olsa olsa bağnazlık olur. Zevk, ancak haz almaya oranla daha uzun ömürlüdür ve onlara oranla daha fazla kişilikle bağlantılıdır. Fakat kişiliğimizde gözlenebilen her değişme, özellikle olumlu her değişme, zevkimizi de etkiler ve böylece sanattaki seçiciliğimiz de değişir.

Bu tür karşılaştırmalar, psikolojik doyum söz konusu olduğunda, teke tek ilişki kurulmuş eserin, hem kendi alanı içinden yapılabilir hem de sanatın diğer alanlarından. Sözgelimi Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı yapıtını uzun ve karmaşık, bu nedenle de sıkıcı bulan bir kimse, aynı yapıttan hareketle gerçekleştirilen filminden hoşlanabilir, duygusal doyum elde edebi-

lir. Böyle bir durumda o alıcının yeğlemesi ikinci ürüne doğru olacaktır ister istemez.

Yukarıda örneği verilen tür bir karşılaştırma, hiçbir zaman akıldan çıkarılmamalıdır, sanat eseri üzerinden yapılmış gibi gözüke bile sanat eserinin kendini değil, alıcısını verir, alıcısının duygusal durumunu ortaya koyar.

Karşılaştırma, bir eserle ilişki kuran kimse için bir deneyimi, bir alışkanlığı da tanımlar. Bu tanımlama o kimsenin hangi sıfatla sanatsever olarak mı, alıcı olarak mı yoksa suje olarak mı ilişkide bulunduğunu da ortaya koyar, örneğin bir arabesk şarkıdan haz eden, o şarkının güftesi ile özdeşlik kuran bir dinleyici, bir karşılaştırma yapmaya giriştiğinde olsa olsa 'bu şarkıyı şu şarkıcı daha iyi okuyor' der. Oysa burada söz konusu olan sanatçılar değil, sanat ürünleridir. Doğru karşılaştırma yapamayışının nedeni ise iki şekilde yordanabilir. İlki, alıcının bu düzeyde olamaması ise ikincisi, o şarkının türündeki diğerlerinden hiçbir farkı bulunmamasıdır.

Bir sanat eserinin içeriğinden, özünden ya da biçiminden sağlanan psikolojik edimler, o yapıtın, o alıcı tarafından kendini katmaksızın değerlendirilmesinde de etkili olabilir: Eğer o yapıttan alınan duygusal doyum, hazır gereksinimleri yanıtlıyor ya da hazır duyguları pekiştiriyorsa, yeni duygu yaratan yapıta oranla daha az iyi yapıttır denebilir. Genellikle karşılaştırmalarımızda bu yön etkili olur ve değerlendirmelerden elde edilen sanat eseri sıralamasında, temel ölçüt böyle ortaya konur.

Bir yapıtın kendinden ve doğrudan sağlanan veriler, eğer alıcısı açısından o yapıt 'iyi eser' diye nitelendiriliyorsa az ya da çok, ama mutlaka duygusal açıdan o alıcının kendini tanımasına katkı getirci olmak durumundadır. Alıcının o eseri ilk sorgulaması şeklinde ortaya koyduğumuz 'neyi, neyle, nasıl anlatıyor' yaklaşımı olumlu yanıtlandığında, alıcı, ikinci sorgulamasına 'bana ne anlatıyor' sor-

gulamasına geçmekteydi. İşte bu sorgulamada, eğer yapıtla kendi arasında doğrudan bir ilişki kurarsa o yapıt, psikolojik açıdan 'yeğlenebilecek bir yapıt' ya da 'iyi yapıt' sıfatını hak eder.

Bir alıcının özgün bir eseri beğenmesi ve onu kendi içinde daha ön sıralara oturtması, temelde psikolojik bir yargıya dayanırsa da alıcının niteliğine bağlı olarak, estetik açıdan, yarattığı kaygı kadar, o eserin alıcısına verdiği ileti de çok önemlidir.

Aşağı yukarı aynı iletiyi veren (sözgelimi karşılıksız sevgi ya da hüsrarla biten sevgi) yapıtlarda, savını metin içi verilerle en iyi kanıtlayabilen yapıt, alıcısı için, diğer yapıtlara oranla daha sağlam yapıttır, daha etkili yapıttır.

Alıcı istediği kadar iyimser veya kötümser olsun, istediği kadar kendine güveni tam ya da eksik olsun, iyi yapıt alıcısını etkilemek durumundadır.

Estetik kaygı içinde bulunan bir alıcı, eserin psikolojik iletilerini irdeler, sınar, sorgular ve kendini, kendi dışında tutarak bunları yapmayı becerir. Fakat böyle bir kaygı taşımayan alıcı, kendi kimliği hakkında geliştirdiği adlandırmalarla sanat eserine yanaşır ve genellikle de kendine uygun bulduğu iletileri taşıyan yapıta 'iyi yapıt' der.

Sanatbilim açısından iyi bir yargı, olabildiğince sanat eserini merkeze alan yargıdır. Alıcısını merkeze alan yargılar, sanat eserini bir amaç olarak değil, bir araç olarak kullanma ile elde edilebilir ancak. Sanat psikolojisi yaparken bu noktayı daima akılda tutmakta yarar vardır. Bir sanat eserinden elde edilenleri kazanç olarak değerlendirmekle veri olarak değerlendirmek arasındaki fark, işte bu noktada kendini gösterir. Kazançlarımız, bizi biz yapmada kullanılırken veriler, bilimsel, özellikle de sanatbilimsel çalışmalara kaynak oluşturur, oluşturmalıdır. İkinci tür çalışmada alıcının kendi, olsa olsa bir örnek, bir karşılaştırma şeklinde çalışmaya katılabilir. Bu tür bir beceri gösterebilmek alıcının suje olabildiğinin de bir kanıtıdır.

c) Bir eserin sanatçısıyla kurulan ilişkiden elde edilen veriler

Bir alıcının, bir sanatçı ile ilişkisi iki yoldan olur, eğer sanat eseri söz konusu ise sanat eserini merkeze almışsak. Ya alıcısı olduğu ve etkilendiği bir eserden dolayı sanatçısıyla ilişki kurmak, sanatçısını da tanımak ister ya da önce sanatçısını tanır ve onun eserlerinin alıcısı olmayı ister. Bu iki ilişki tarzına göre de duygusal etkiler ve tepkiler değişebilir.

Bir alıcının bir sanatçı ile ilişki kurmasında, sanat eserinin varlığı önce gelmelidir ya da sonra gibi bir yargıda bulunmanın olanağı yokmuş gibi gözükmektedir. Çünkü pek çok durumda rastlantıları da hesaba katmak gerekir.

Genel olarak, sanat psikolojisi açısından ilginç olan, bir eserin alıcısı olduktan ve ondan olumlu duygusal etkiler sağladıktan sonra sanatçısı ile ilişki kurmak arzusudur, denebilir.

Yapılan kimi psikolojik araştırmaların bulgularına göre, bir kimse, bir sanatçıyla tanıştıktan sonra, eğer onun hakkında olumlu edinimler sağlamış ise bu ilişki sırasında, alıcısı durumuna geçtiği o sanatçının eserinden de olumlu doyumlar sağlamaktadır genel olarak. İki öznenin kurmuş bulunduğu ilişki, eserin de alıcısı tarafından daha iyi kavranmasına ve anlaşılmasına olanak sağlar gibi bir önyargı ile yapılan bu tür sanatsal alışverişlerde alıcının, eserden edindiklerini, sanatçısından edindikleriyle özdeşleştirmesi gibi bir tutum içine girdiği ve bunun da o alıcıyı mutlu kıldığı söylenebilir. Sözgelimi, yazarını tanıdığı bir romanı okuyan alıcı, o romanda yaratılan tüm soyut konumlamaya ve tanımlamaları, daha somut bir şekilde algıladığını, hatta çözümlediğini sanır ve bu sanı ile hem kendini daha iyi bir alıcı olarak görür hem de bu olanağı verdiği için o romanı daha iyi yapıt olarak kabul eder.

Tartışmasız, bir sanat ürününü daha iyi algılayabilmek ve anlayabilmek için onun yapıldığı zamanı ve mekanı, üretildiği dö-

nemi, hatta onu yaratanı iyi tanımakta büyük yararlar vardır, hatta kaçınılmazdır. Sözgelimi ünlü İngiliz yazarı Saki'nin⁴ bir öyküsünü iyi anlayabilmek için, o öykünün tadını yakalayabilmek için İngiliz sosyal yaşamını, hatta 19. yüzyıl ile erken 20. yüzyıl yaşamını iyi bilmek gerekir. Sanatçısının, yani Saki'nin yaşamını öğrenmedikçe öykülerdeki mizahı yakalamak olanaksız değilse bile zordur, hatta hak ettiği düzeyi yakalayabilmek mümkün değildir. Örneğin Saki'nin adı geçen kitabında yer alan 'Lady Anne'in Suskunluğu' adlı öyküde 'Lady' olmanın özelliklerini bilemediğimiz zaman, öykünün, ne anlamını yakalayabiliriz ne de hazzına varabiliriz. Ayrıca İngiliz espri tarzını da tanımadıkça, öyküde geçen gizli alayları hissetmek neredeyse olanaksız olabilir.

Bu ilkeye karşın, bir yapıt üzerine oluşturduğumuz psikolojik yargıların sanatçıya duyulandan mı, yoksa sanat eserinin kendinden mi kaynaklandığının bilincinde olmamız da gerekir. Aksi halde, bir eseri eleştiriyorum zannederken onun sanatçısını eleştiriyor olmak ya da yine bir eseri alıcı sıfatıyla eleştiriyorum derken sanatçısının deyişlerini, duygularını yansıtmak, onun gibi bir tutum içine girmek çok olasıdır. Burada izlenmesi gereken temel ilke, sanatçının yapıtını daha iyi anlamamıza ve o yapıtı daha iyi çözümleyebilmemize katkı vermesini sağlayacak bir ortam içinde ilişkiyi koruyabilmektir.

Sanatçı ile kurulan ilişkinin türü, zamanı ve derinliği, o sanatçının bir eserini değerlendirmemizde olumlu etkiler sağlayabileceği gibi olumsuz etkilere de neden olabilir. Eğer bir ya da daha fazla eserini beğeni ile karşıladığımız bir sanatçı, beklentilerimize uymayan bir görünüm içinde ise ya da kurulan ilişki beklediğimiz tarzda olmaz ise eserlerinden duyduğumuz olumlu

⁴ Saki (Hector Hugh Munro), *İnsanlar, Hayvanlar ve Yırtıcı Hayvanlar*, çev: Fatih Özgüven, Sungur Yayınları, İstanbul, 1984.

etkinin de giderek azaldığını, en azından bazı duygularımızı kuşku ile karşıladığımızı hissederiz, farkına varırız.

Bir eserin sanatçısı ile kurulan ilişkide, özellikle olumsuz yargılara neden olan ilişkide, sanatçı da alıcı da kendi açılarından haklı ya da haksız olabilir. Fakat asıl zararlı çıkan sanat eserin kendi olur ve tarafsız bir değerlendirmenin dışında kalır. Artık, söz konusu eser, o alıcı tarafından tarafsız bir değerlendirmeye konu edilemez ya da çok zor edilir.

Bir alıcının şu ya da bu yolla, şu ya da bu nedenle bir sanat eseriyle kurduğu ilişkide, konumuz gereği temel ereği duygusal doyum sağlamak ise de bu doyumunu sürekli tutmak esere düşen bir yükümlülük olduğu kadar, alıcıya da düşer.

Çağdaş ve çağcıl sanat kuramlarının hemen tümü, bir eser alıcıya sunulduktan sonra sanatçısını neredeyse konu dışında bırakma eğilimindedir. Yani bir eser üzerinde sanatçısının tutumu ile herhangi bir alıcının tutumu arasında hiçbir fark yoktur. Bunun bilincinde olan sanatçılar, alıcıyla-alıcılarıyla ilişkiye geçmek durumunda kaldıklarında, kendi yetilerini, kendi becerilerini, hatta kendi yaratı güçlerini, sıradanmış gibi yaşarlar ve bunu bilinçli olarak değil, sıradan bir tutummuş gibi yaparlar. Sözelimi Bilge Karasu, yapıtlarının içeriğiyle, iletişiyle ilgili hiçbir soruya, aydınlatıcı, çözümleyici bir yanıt vermemiştir, verme gereksinimini duymamıştır ve titizlikle ‘bir metni okuyan ne anlıyorsa o metin ona, onu demektedir’ savında direnmiştir.

Eğer sanat, dolayısıyla sanatçı, toplumun önünde ise alıcıya karşı olan ayrıcalığını, onu daha iyi bir alıcı yapmada kullanır, ama onu yönlendirmede kullanmaz, kullanmamalıdır da. Aksi durumda, yukarıda verdiğimiz ters durumlar karşımıza çıkabilir ve eserden çok ilişkiler sanatsal yargılara etki yapabilir, bu yargıları yönlendirebilir.

Alıcı olmanın ilk koşullarından biri, sanatın, psiko-sosyal yaşıntılarımızdan elde ettiğimiz mantığın dışında olduğunu ve farklı bir mantık içinde ve farklı bir ruh haliyle konuştuğunu bilmektir. Bu bilinçle davranılmadığında alıcı konumuna geçmek, en azından psikolojik açıdan adeta olanaksızdır. Sözgelimi, bir karikatürü ya da bir şiiri onun özgün yapısı içinde yakalayabilmek için, belki de yaşamsal ortamın dışına çıkabilmeliyiz. Bir eser, ne denli bildik, tanıdık araçlarla, örneğin sözcüklerle bize yaklaşırsa yaklaşınsın, onun kendine özgü yapısını yakalayabilmek için kullandığı araçların yaşamda tanıdıklarımızdan farklı bir niteliği olduğunu bilmek zorundayızdır. Aksi halde biz, bir eserden vermek istediğini değil, bizim görmek istediğimizi elde ederiz, bu yolla çıkarmalara yöneliriz. Böyle bir durumda da o eserle ikili ilişki kurmakla kurmamak arasında pek fazla bir fark kalmamış olur.

Daha evvelki bölümlerde de vurgulanmaya çalışıldığı gibi, sanatsal bilgiler, sürekli bilimsel bilgilerle pekiştirilmek durumundadır. Bu nedenle, bir alıcı, bir sanat eseriyle kurduğu teke tek ilişkiden elde ettiklerini, bilimsel ya da bilimsel nitelikteki bulgularla da pekiştirebilir ve bu bağlamda sanatçıların tutumları, yaklaşımları ve önerileri olsa olsa bir bilimsel veri gibi kabul edilebilir; ne daha fazla ne de daha az.

Sanat psikolojisi, kimi çözümlemeleri için sanatçıya yönelebileceği gibi alıcıya da yönelir, istediğimize göre, beklentilerimize göre ya da sözgelimi amaçladığımız bir araştırmaya göre sanat psikolojisinin de öznesi değişir. Fakat ister sanatçıyı baz alalım ister alıcıyı, tek aracımız ortada bulunan sanat eserinin kendidir. Yani, ya sanat eserinden hareketle sanatçısına gideriz ya da alıcısına. Psikolojik veri toplama kaynaklarından en önemlisi sanat yapıtlarıdır demek, herhalde çok hatalı olmaz. Üstelik bu veriler sanat psikolojisi alanı içine giriyorsa tek kaynak demek daha da doğru bir tanımlama olur.

Sanatbilimin hangi dalından hareketle sanata yanaşırsak ya-
naşalım, değişmeyen tek bulgu sanatın insanı araştırdığıdır. Ya-
ni hiçbir sanat dalı yoktur ki insana yönelmesin, insanda nokta-
lanmasın. Sanatın becerisi, gerçeği, diğer tüm alanlara oranla
çok daha çarpıcı ve çok daha çeldirici bir şekilde vermesidir. Bir
alıcı bu çarpıcılığın, bu çeldiriciliğin etkisinde kalarak da sanatı
değerlendirebilir ve onunla duygusal bir bağlantıya geçebilir.
Bu ilişki bile, sanat psikolojisi açısından değerli bulguları içeri-
yor olabilir. Fakat er ya da geç, alıcı, bu biçimsel albeninin etki-
sinden kurtulabilir ve hele yaşantıları sonunda yapacağı değer-
lendirme ve karşılaştırmalarla bir önceki sanat eserinin bu öz-
gün zannettiğı ve yeterli bulduğu niteliklerinden vazgeçebilir,
hatta onlar üzerine olumsuz yargılar bile oluşturabilir.

Bir sanat eserinin alıcısında uyandırdığı ya da yarattığı psi-
kolojik etkileri saptamada, en azından zaman bakımından geçer-
liliğı ve güvenilirliğı daha fazla olan yol, o alıcının o sanat eseri-
nin iletileri ile kurduğu ilişkiyi saptamaktır. Çünkü alıcı, belki
de sadece bu yolla gerçeğı doğrudan yakalayabilir Ünlü İtalyan
yazarı Luigi Pirandello'ya göre sanattaki gerçek, yaşamdaki ger-
çekten daha gerçektir. Bir yaşam hiçbir zaman mutlak bir yaratı
değildir, olamaz. Oysa sanat, bir kendi varlığı olarak gerçektir,
zamanın dışındadır. Kendinden başka da bir ereğı yoktur. Bu
nedenle de sanat eseri ile alıcı arasındaki doğrudan ilişki, başka
birçok ilişkiye oranla daha anlamlıdır ve daha anlamlı verilere
olanak sağlar.

Alıcının teke tek ilişki kurduğu bir sanat eserinin, o alıcıya
verebildiğı estetik duygu ve ileti, eğer alıcıda bir estetik kaygı
şekline dönüşebiliyorsa ve/veya duygusal tutum ve davranışla-
rında bir etki yaratabiliyorsa –ki sözgelimi, bir empati oluştura-
biliyorsa bu ilişki– bu etkileşim sanat psikolojisi açısından kimi
bulgular için bir kaynak oluşturabilir.

Her bir alıcının bir sanat eserinden beklentisi farklı farklı olabilir: Kimi bir sanatçıyı tanımak adına bir eserle ilişki kurabilir, diğeri tinsel heyecanlarını doyuma ulaştırmak için. Kimi ise salt düş gücünü daha üst bir basamağa çıkartmak adına... Fakat sonuç değişmez. Önemli olan bir duygusal doyum sağlamadır en azından.

Şimdi, kimi sanat alanlarından alınan örneklerle bu etkileri psikolojik verileri açısından ele alalım ve en temel olasılıklara değinilerek konumuza daha somut bir görünüm kazandırmaya çalışalım.

II) ALICI VE SANAT ESERİ

Alıcı ile sanat eserinin ikili etkileşiminde sanatçıyı ne denli i-şin dışında tutabiliriz. İsmen çok ünlenmiş, birçok yapıtı üzerinde analitik çalışmalar yapılmış bir sanatçının, salt ad olarak bile etkisini yok saymak ne derece olanaklıdır acaba? Üstelik, çağın iletişim ve etkileşim ağı dikkate alındığında, bir yapıtı, sanatçısından, sanatçısının yaşamından ya da sanatçısına duyulan ilgiden ne denli koparabiliriz? Sanatçısından öte, acaba yakın çevremizdekilerin etkisinden arınık olarak bir sanat eserine ya-
naşabilir miyiz? Bir hocamızın heyecanla önerdiği bir kitabı, bir tiyatro eserini, bu önerilerin dışında kalarak ve tarafsız olarak alımlamak ne derece olanaklıdır?

Kamuoyu araştırmacılarının verdiği bilgilerin doğru olduğu varsayılsa bile, bu yolla elde edilen veriler, örneğin şu ya da bu romanın ne kadar süre içinde, ne kadar satıldığıyla ilgilidir ve kuru bir tomar rakamdan öte anlam taşımaz. Olsa olsa kaç alıcının bu romanı satın aldığını gösterir, ama niçin, ne amaçla, ne dürtüyle, ne etkiyle alındığı hakkında bir ipucu vermez. Okunduğunda nasıl bir etki yaptığını da imlemez. Ama bizler, potansiyel alıcılar, bu tür rakamların etkisinden kurtulabilir miyiz?

Resim sanatında da günümüzde en etkin olan veriler, iki alanda odaklanmaktaymış gibi gözükmektedir. Kimin yapıtı, ne kadara gidiyor? Kimin sergisinde ne kadar resim satıldı? Bunlara, bu gibi çeldiricilere tarafsız kalabilmek olanaksız değilse de oldukça zordur denebilir.

Günlük yaşantımızın en temel öğelerini oluşturan bu tür etkileşim, uyum ve çatışmalar, bizi ne denli etkilerse etkilesin, yine de bir sanat eseriyle teke tek ilişkiye geçmeden bu etkilerin somut izdüşümlerini, kendimizin bile yakalaması oldukça karmaşık bir durum gösterir ve neredeyse olanaksızlaşır. Onun için, yine de sanat eserinden hareket etmek, o sanat eseriyle kurulan ilişkiyi bağımsız gibi düşünmek en geçer yoldur.

Sanat eserlerinin türlerine, girdikleri sanat alanlarına göre, alıcısı ile olan ilişkisi de değişir tartışmasız. Sözelimi, anlksal algı ile alıcısı olunan bir resme oranla zamansal algı gerektiren bir roman ya da bir tiyatro oyunu, hiç olmazsa ilk aşamada, daha etkili bir ilişki sağlar. Yani bir tiyatronun ya da bir romanın alıcısındaki etkisi, bir resme oranla daha gözlenebilir, daha çabuk yakalanabilir gibidir. Bu gibilik genel anlamdadır şüphesiz. Yoksa hepimizin, yaşamını bile etkileyen bir resim, bir heykel olabilir.

Duygusal bir etkileşime girdiğimiz bir seramik formdan, niçin zevk aldığımızı belirtmek için, o forma dönük olarak yaptığımız tanımlamalar, bizim o forma bakıştaki psikolojik yönümüzü, kişiliğimizi verebilir. Unutmamak gerekir ki sanatsal heyecanın, diğer alanlardan sağlanan duygusal değişime oranla en belirgin farkı, dışavurumdaki gecikme ve dışavurum tarzıdır. Sanatın yarattığı heyecanlar akıllıca heyecanlardır. Onun için de kontrollü ifade edilir. Bu tür duyular, şaşırtıcı ya da hemen etkileyici bir biçimde dışı vurmadan çok düşleme şeklinde, daha yumuşak bir yoldan ortaya konurlar. Bir seramik formun bize

çağrıştırdığı duygunun asıl öznesi, bizi duygusal yönden çok müşkül durumlara sokabilir, sözgelimi saldırgan yapabilir, işte o seramik form, bu zorlukları yenmemize, belki de ertelememize neden olur, idsel tutum ve davranışlardan bizi korur. Şimdi, bir örnekle bu tür tutum ve davranışları daha somut bir hale getirelim.

1993 yılının Nisan ayında Ankara, Şekerbank Sanat Galerisi'nde açılan Hamiye Çolakoğlu'nun yüksek pişirim seramik sergisinde *Bombalar Çiçek Açmalı* adlı bir düzenleme bulunmaktaydı (kitabın sonundaki resme bakınız).

Hem o sergide, farklı günler farklı kişilerle yaptığım 'üstü kapalı' konuşmalarda hem de daha sonra o düzenlemenin fotoğrafını ve o fotoğraftan alınan kimi kesitler üzerine öğrencilerimle yaptığım sohbetlerde birkaç belirgin tutum gözledim. Bu tutumların tümünde olmasa bile büyük bir kısmında, düzenlemenin adının geniş ölçüde yol gösterici olduğunu saptadım, bu hiç de sürpriz değildi. Ayrıca tutumların yaşla da yakından ilişkili olduğunu gördüm. Diğer bir ortak nokta da cinsiyetti. Bu kısa araştırma bile, bir sanat eseriyle ilişkiden çıkan tutumların birkaç ortak paydada birleşebileceğini gösteriyordu. Bunlar:

- a) Sanat eserinin adı, alıcıların beklentilerine ve psikolojik tavır almalarına büyük ölçüde etki yapmaktadır.
- b) Alıcı, daha genç yaşlarda cinsel düş ve fantezilerini sanat eserlerine doğrudan yansıtmakta ve bunları tutumlarıyla da açığa koymaktadır.
- c) Kadın alıcılar, sanat eserleri karşısında psikolojik yargılarını daha temkinli olarak ortaya koymaktadır.
- d) Kadın alıcılar, savaşı, karmaşayı anımsatan, duygularımızda şiddeti çağrıştıran etkiler yapan sanat eserlerini fazla ilgi çekici bulmamaktadır.

e) Sanat eserinin yapımcısının cinsiyeti, eser karşısında abartılı yargılara neden olmaktadır. Bu yargılar, olumlu ya da olumsuz değerlendirmeler şeklinde de olabilir, ama psikolojik bir abartıyı içermektedir.

Bombalar Çiçek Açmalı karşısında, genel olarak alıcılar, savaşın ne büyük felaketlere neden olduğunu gösteren ya da imleyen tutumlar yansıtmaktadır. En çok gönderme yapılan savaş da hem tarih ve hem de mekan bakımından en yakın olandır. Sözgelimi, atom bombasından ve Japonya'dan örnek getiren hiçbir alıcı görmedim diyebilirim. Savaştan konuşmak ve ona karşı olumsuz tutumlarını göstermek isteyenlerin tümü Bosna-Hersek'i dillemekteydi. Dışımızda cereyan eden olayların bize en yakını, en çok iz bırakandır denebilir.

Kimi alıcıların, söz konusu yapıt karşısında, bomba sandığındaki ismi göre göre, yine de cinsel çağrışımlar yaptığı, fallik değerlendirmelere giriştiği, açık ya da gizli tutum ve davranışlarından anlaşılabilmekteydi. Kimi güdülerimizin ya da kimi alışkanlıklarımızın sanat eserleri aracılığıyla kontrol altına alınabilmesi ya da başka yöne kaydırılabilmesi, kimilerinde daha fazla zaman almakta ve uzun sürebilmektedir. Ayrıca, ülkeden ülkeye farklılıklar gösteren kişilik özelliklerinin de böyle tutum ve davranışlarda rol oynadığı unutulmamalıdır. Sözgelimi ülkemizde, cinsel eğilimleri açıkça belirtmek bir tür külhanbeyliği sayılmakta ve külhanbeyliğe de psişik bir yatkınlık gözlemlenmektedir.⁵

Anlaşılması bu denli kolay olan bir sanat eserinde bile, bizler, psişik dünyamızı ona yansıtmakta veya o eser aracılığı ile psişik dünyamızı bulmaya eğilim göstermekte hiç tereddüt et-

⁵ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Mahmut Tezcan, *Kültür ve Kişilik (Psikolojik Antropoloji)*, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bil. Fak. Yay., Ankara, 1993.

memekteyiz. İşte bu, belki de sanat eserleriyle ilişkilerimizin ilk ayrıcalığı ve sanatın ilk yararadır.

Bir başka örneği de yazın sanatından verebiliriz.

Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*⁶ adlı yapıtından 'Dehlizde Giden Adam' öyküsünü ele alalım.⁷

Masalın kahramanı on dokuz yaşında, yaşamı denizle iç içe geçmiş gözü pek bir delikanlıdır. Denizle sarmaş dolaş geçen bir günün bitiminde, giyinip eve dönmeye hazırlandığında, salt içinden öyle geldiği, canı öyle istediği için, denize girdiği koyun çevresini şöyle dolaşmaya kalkar. Dolaşırken karşısına rastlantı sonucu çıkan büyük bir kaya parçası, hem onda merak uyandırmış hem de onu eyleme zorlamıştır. Merak ettiği, o koca kayanın tıkadığı yolun arkasındaki kıyıdır. Ama kayanın arkasında bir kıyı var mı? Görmeğe değer mi? Belli değil. Merakı körükleyen de bu belirsizlik...

Delikanlının önünde iki yol var: birincisi, karşısına engel olarak çıkan kayayı, zor da olsa aşmak. Bu yol tehlikeli de. İkinci si ise biraz daha fazla zaman alsa da kolay ve tehlikesiz olan kayanın çevresinden dolanmak...

Delikanlı zor ve tehlikeli olan yolu yeğler, kendini tehlikeye atar (R.M. Rilke, *Orpheus'a Soneler* adlı yapıtında şöyle der: "Biz, sonsuza dek tehlikeye atılmış biz". M. Blanchot da *Yazınsal Uzanı*'nın da "insan bütün varlıklar arasında en çok tehlikede olandır, çünkü kendi kendini tehlike içine atar" der).

⁶ Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1994.

⁷ Buradaki analitik çalışma, Anadolu Üni., İletişim Bil. Fakültesi'nde doktora öğrencim, Hakan Savaş'ın 1997 yılında ders ödevi olarak yaptığı inceleme, geniş ölçüde temel alınarak yapılmıştır. Hem çok başarılı çalışması için hem de alıntı yapmama izin verdiği için kendisine bir kez de burada teşekkür ederim.

O büyük, sarp kayanın dümdüz yüzeyinde bir aralık, bir o-yuk fark eder delikanlı. Yani, masala adını veren dehlizi... bu fark edişle birlikte uyanan merak, kahramanı ikinci kez gafil av-lar. Dehlize giresiye dek, onun edinimleri hep tek boyutlu kal-mıştı. Karasu şöyle diyecektir: “Denizin, çevrenin çizgisinin saltık yataylığına baka baka dünyada bir başka boyut olduğunu unutmuştu sanki”.

Masal, gencin dehlize girmesiyle birlikte bir karabasan anlatısı-na dönüşmeye başlar. Dehlizin içi, alışageldiği ortamın aksine, so-ğuk, kuru ve loştur. Birkaç adım ilerde karşısına ilk çıkan, dehlizin duvarındaki eski, silik bir yazıdır: GİRMEYİNİZ. Delikanlı, be-lediyenin bir uyarısı zanneder ve gülüp geçer. Fakat birkaç adım ileride başka bir yazı daha vardır, çelik bir levha üzerine yazılmış: GİRMEYEDİNİZ. Bu sözcük bir pişmanlık taşır gibidir.

Dehlizde giden yolcumuzun karşısına fiziksel gereksinimle-rini karşılayabilecek; açlığını, susuzluğunu giderebilecek maki-neler çıkmaktadır.

Delikanlı dehlizde geçen zamanı, kolundaki saate bakarak anlamak ister. Fakat saat, çalışıyor olmasına karşın, hep 12’yi göstermektedir. Bu saat, belki de nesnel zamandan sıyrılıp öznel zamana geçişin bir aracıdır (Turgut Uyar’ın tek bir dizesi ile buradaki ideal anlamı şöyle ifade edebiliriz; “Durunca anlaşılır saatin kaç olduğu”).

Karasu, masalındaki durumu şöyle dile getirir: “Denizin, çevren çizgisinin saltık yataylığına baka baka dünyada bir başka boyut olduğunu unutmuştu sanki. Duvar, karşısına çıkınca, bu unuttuğu boyut yeniden bir gerçeklik oluvermişti, hem yüzüne çarpacak denli yakın, aşılmaz, gönül bulandırıcı... Şimdi, şimdi anlıyordu bu duyguyu. Çünkü ne zamandır boyutsuz, kimsesiz bir dünyada ilerlemekte olduğu düşüncesi yavaş yavaş, kafasın-da, gönlünde biçimleniyor, bilinçleniyordu”.

Delikanlı “korkuyorum” der. “Korkuyorum ama, yürümekten başka bir şey yapamayacağıma göre”.

Delikanlı önce korkuyu yaşıyor, ardından da dehlizin, bu yolun insanları öldürmek için yapıldığını düşünüyor. Oysa dehlizde kendine yiyecek, içecek sunan ilk makinelerle karşılaştığında, bunların turistlere sürpriz olsun diye hazırlandığını düşünmüştü.

Masalın kahramanı, yaşamın bir tatil köyü, kendinin de bir turist olmadığını anladığında, anlayıverdiğinde, korkusu, ölüm korkusuna dönüşür ve koşmaya, kaçmaya başlar.

Önce sorular anlamını yitirir. “Gerçek ışık neydi ki?... Bu soruları bile unuttuğu noktaya varıp dayanmıştı”. Dehlizin sonuna, çıkışa yaklaştığında, artık ışığa ulaşmayı bile düşünmez olmuştu. Delikanlı, artık iliğiyle, kemiğiyle yaşamın içindedir, şimdi buradadır ve atıldığı ortamın, dehlizin karanlığı onun ışığı olmuştur. Işığı düşünmesine de, aramasına da, bulmasına da gerek kalmamıştır artık. Sadece duyulur algının alanı içindedir. Dehlizde giden adam, kendisini çevreleyen ortamla bir olmuş, yaşamla bütünleşmiştir. Sözelimi, bir kayaya dokunduğunda ya da duvara yaslandığında duvar eğilip, bükülmekte, onun tasha dokunuşunun ya da duvara yaslanmanın şeklini almakta, sonra da tekrar eski biçimine dönmektedir. Dehlizin sonuna, çıkışa, yaşamla iç içe, kol kola bir bütünleşmeyle varılmak üzeredir. Bunun ilk haberini veren ışık değil, bir esinti, bir çiçek kokusudur.

Dehlizden çıkmak üzereyken alnını bir yere çarpar ve eline kan bulaşır. Bu bulaşan sadece kan değildir. Onun, yani kanın sıcaklığını, akışını duyumsamakla birlikte dışındaki değil, içindeki yaşamı da hisseder. Artık dehlizin dışındadır ve kördür. O çok aradığı ışık, görme gücünü elinden almıştır. Çünkü artık yaşama eski gözleriyle, dehlize girmeden önceki gözleriyle bakamaz.

Yüzünü güneşe döner, sıcaklığını hisseder. Bilge Karasu “içi de dışı da yapayalnızdı bu sıcaklıkta, bu ışıksızlıkta” der.

Masal kısaca böyle özetlenebilir.

Öykü, önce sıradan bir güdü olan merakla başlar. Merak, bir diğer duyguyu da peşi sıra getirir: *kaygı*...

Bu iki duygu, hem yaşamı daha anlamlı kılar hem de kendimizi bulmanın, kendimizi tanımanın iki gizemli anahtarıdır. Bu anahtarlarla neleri açmak, neleri çözümlemek isteriz? Yanıtı belki de şöyle gruplayabiliriz kabaca:

- a) Rastlantıların insan yaşamındaki yeri ya da önemi;
- b) İnsandaki merak ve tehlikeye atılma isteği, duygusu ya da güdüsü;
- c) Korku;
- d) Yanılmalar, yanılsamalar, inançlar ve bağlantılar;
- e) Alışageldiklerimiz, sıradanlaşanlar.

İnsanlığın ilk ve temel ereği kendini bulmak olsa gerek. Kendini bulmak ve kendini tanımak... işte bütün bu meraklar, kaygılar ve onların yarattığı çaba, bilinçli ya da bilinçsiz bu ereğe dönüktür.

Masaldaki delikanlının dehlizde geçen serüvenindeki çatışmalara, iç çatışmalarına bir göz atalım.

Delikanlının ilk çatışması, belki de yaşanılacağı tek boyutlu ortamdan kendini kurtarma isteği ile bilinmeyen yeni ya da çok boyutlu bir ortamın getirebileceği tehlikelerden ortaya çıkmaktadır. Bu çatışmada karşıtlardan ikincisini, yani dehlizi yeğlemek, hem merak, hem cesaretini sınama, hem de kendini kanıtlama gereksinimlerinin yarattığı bir sonuç olarak düşünülebilir. Öğrenmek, kör olmak mıdır? Bilge Karasu, aynı kitapta yer alan ‘Avından El Alan’ adlı masalında da “Ölümler her şeyi bilir; öğrenmenin yolu da ölmektir” derken bunu mu kasteder?

R.M. Rilke de “gerektiği gibi görmek her şeyden önce ölmektir, görmeye, kendinden geçmenin ve ölümün oluşturduğu bu değişmeyi sokmaktır” der. P.P. Pasolini ise aynı sonuca, dehlizde giden delikanlı ile aynı sonuca bir başka yoldan varıyor gibi. Şöyle diyor Pasolini: “Özgürlük... uzun düşüncelerden sonra bu gizemli sözcüğün sonuçta ve en derin anlamıyla ölümü seçme özgürlüğü dışında bir anlam taşımadığını kavradım”.

Delikanlıyı, haylaz bir avare olarak mı görüyoruz acaba? Uslu uslu, bildiğin yoldan evine gitseydin böyle kötü şeyler başına gelmezdi mi demeliyiz masalın sonunda? Yoksa bir empati mi kaplıyor okuyucu olarak içimizi? İnsanın kendi benini tanımasına giden yolun başlangıcı merak olduğuna göre delikanlıyı anlamamak olası mı? Görme, merak ve bilgi arasındaki ilişkinin kökeni Antik Yunan’a kadar gider. Öğrenmenin tehlikesini göğüsleyemeyen bir kimse, masalda anlatıldığı gibi, turist olarak bu dünyaya gelir ve turist olarak da bu dünyadan göçer. Masaldaki gencin eylemi, sadece kendisini değil, tüm insanlığı ilgilendiriyor. Tehlikeli olanı bilerek ve isteyerek seçme, karşımıza, bazen varoluşumuzun bir gereği bazen de yazgının bir parçası olarak çıkabilir. Yaşamın günbegün değişen boyutlarını yakalayabilmek, önce merakı gerektiriyorsa, sonra da kimi tehlikelere göğüs germeyi...

Masaldaki dehlizi, her şeyden önce bilinmeyeninin simgesi olarak düşünebiliriz. Bilinmeyen üzerine S. Kierkegaard’ın bir düşüncesini vurgulamakta yarar vardır. “Genelde insan, şu veya bu şeyin başına gelemeyeceğini hesap ederek umuda, olasıya vb. tutunmakla yetinir. Daha sonra olay meydana gelir ve mahvolur. Gözü pek insan, riski çok çeşitli etmenlere bağlı olan bir tehlikenin içine atılır; ve risk gerçekleşir, umutsuzluğa düşer, yenilir”.

Bilge Karasu da aynı kitabındaki ‘Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam’da şöyle der: “Yolcuydu, başına her türlü şey ge-

lebilirdi, hazırda buna, ama bütün yolcular gibi, gene de her şeyin yolunda gitmesini, her şeyin ayağına gelmesini, için için beklemişti; gizli, kaçak, saklanan bir duyguydu bu”.

Merak duygusunun altında, gizlerden ve tehlikelerden çok, beklendik şeyleri elde etme, onlara ulaşma varsayımı yatar. Bu ise insanı cesur, hatta gözü pek yapar. Onun için merakların hüsranı diğer yenilgilerden daha ağır olur, daha kendini suçlayıcı olur.

Metinde yer alan, dehlizdeki ‘GİRMEYİNİZ’ ve ondan sonraki uyarılar, yaşamda sık sık karşılaştığımız ve çoğunlukla da ciddiye almadığımız uyarılardan farklı bir şey değildir. Bu uyarıların da masalda bir simge olarak kullanıldığı düşünülebilir elbette: Kendi kendimizi tanımayı, ona ulaşmayı engelleyen, bizi toplumun bir üyesi yaparak bizi bizden uzaklaştıran yasakların, yaptırımların simgesi... Eğer bu masalı, insanın kendi benine giden bir yolculuk olarak görüyorsak, girmeyiniz yazısının, daha doğrusu yaşağının, kamusal yaşağın neden oraya konduğunu anlayabiliriz.

Ancak dehlizin içindeki delikanlının yaptığı gibi, gözü peklikle yaşama girip, korkusuyla, umut ve umutsuzluklarıyla süreci tamamladığımızda, yaşamı gerçekten insanın onuru ile yüceltebiliriz, taçlandırabiliriz, adlandırabiliriz. Bilge Karasu, masalında kendi beni ve insanın varoluşunun özüyle hesaplaştıktan, yüzleştikten sonra adlandırıyor: Sevi diyor, dostluk diyor. Fakat, insanların büyük çoğunluğunun yaptığı şey, korkuyla, umutsuzlukla kol kola dolaşmadan, süreci, bırakın tamamlama cesaretini göstermeyi, daha hiç yaşamadan kendilerinin adlandırdıklarıyla değil, kendilerine hazır sunulan adlandırmalarla yine kendilerini avutmaları, aldatmalarıdır.

Zaman ve mekan, dış dünyanın gerçekliğini algılamamızı ve anlamlandırmamızı sağlayan iki temel bilişsel boyuttur. Yazar,

masasında, çalışan saatte zamanı durdurarak öznel zamana geçivermiştir. Bu saat aracılığıyla delikanlı, öznel zamanı yaşadığının bilincine varır. Yön duygusunu ise çoktan yitirmiştir kahrımız.

Bundan böyle delikanlı, Descartes'ın dediği gibi, düşündüğü için var değildir; Ortega Y. Gasset'nin dediği gibi varolduğunu kendi kendine kanıtlamak için bile düşünmek durumundadır. Şimdi ve burada olduğunu düşünmek durumundadır, delikanlı. Dehlizin karanlığı artık onun ışığıdır. O çok aradığı ışık, onun görme yetisini elinden almıştır. Çünkü yaşama, artık eski gözleriyle, dehlize girmeden önceki gözleriyle bakamaz. Masaldaki körlüğün de bir simge olduğu düşünülebilir. Delikanlı, yaşama bambaşka bir gözle bakacaktır bundan böyle. Yolculuk bitmiştir ve kesin olan tek şey, yolcunun bu yolculuktan değişerek çıktığıdır. Delikanlı, kökten yalnızlığıyla, kendi beniyile tanışarak ve yaşamıyla, yaşamla hesaplaşarak çıkmıştır dışarıya.

Albert Camus de şöyle der: “Yaşama karşı bir günah varsa, belki de bu günah ondan umudu kesmekten çok, başka bir yaşam umut etmektir”.

Bu metin üzerine yapılan psikolojik irdeleme, en yalın ve en kestirmeden yapılan bir irdilemedir ve salt örnek olarak, sanat psikolojisi ile metin çözümlemeye bir temel oluşturmayı amaçlamadır.

Özgürlüğünü arama ve kendini bulmaya çalışma, sanat psikolojisi için arketip bir özellik taşıdığından sanat yapıtlarında sık sık yinelenir. Alıcıların ilgisi, bu tür konulara her çağda çekilebilir. Bu nedenle, sanatın her alanında, özellikle ustalar tarafından tema olarak benimsenmiştir. Nitekim ünlü şairlerimizden Oktay Rıfat da bu konuyu pek çok şiirinde ele almıştır, işte bir örnek:

“Uyumaya bırakıyorum seni bıçak sırtında
Mavi atlas serinliğinde uyanman için
Bulman için kendine giden yolu.
Ucuna diktiğin heykeli, kör.”⁸

Oktay Rıfat da Bilge Karasu’nun demeye getirdiklerini bize söylemiyor mu? Bıçak sırtı ile dehlizde gitme arasında, korku ve kaygı açısından pek büyük bir fark olmasa gerek.

Tartışmasız psikolojik çözümlemeler, ister sanat eserinin kahramanından ya da temel ideasından hareketle yapılmış olsun, ister alıcıda yaratılan duygusal ortamdan, bunun için ilk koşul, alıcının o metinle teke tek ilişki kurmasıdır. Yukarıda yapılan alıştırmayı, her bir alıcının kendi açısından yapabileceği sayısız değerlendirmelere sadece bir örnek oluşturduğu için önemsemek gerekir, başka türlü değerlendirilmemelidir.

Bu bağlamda unutulmaması gereken bir nokta da, bir sanat yapıtının, alıcısının kendini o yapıtta bulduğu oranda onu etkileyebileceğidir. Sanat psikolojisinin temel ilkelerinden biri de budur denebilir.

Göçmüş Kediler Bahçesi adlı yapıtın son kez de ana metnine kısaca bir bakalım.

Bir Ortaçağ kentinde sırf turistik amaçlarla bulanan bir gencin, yüzyıllardır devam edegelen bir oyun karşısındaki tutumunu değerlendirmek için, genel olarak üç yoldan birini yeğleriz: ya üretici bir yaklaşımla yazarının bize ne iletmek istediğini anlamak konusunda çaba sarf ederiz ya da yorumlayıcı bir yaklaşımla metnin ne dediğine değil ne demek istediğine ulaşmaya çalışırız. Ve nihayet son yol olarak da alıcı açısından yaklaşımla alıcının metinde ne bulduğunu, kendi düşüncelerine, arzularına,

⁸ Oktay Rıfat, *Denize Karşı Konuşma*, ‘Uyumaya Bırakıyorum’, Adam Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 92.

itkilerine, isteklerine başvurarak saptamaya çalışırız. Büyük bir olasılıkla bu üç yoldan her biri ile farklı bir yargıya ulaşırız.

Fakat bu yollara başvurmadan önce, hatta metni okumadan evvel, bir psikolojik olguyu bilmemiz gerekir. Bir kimse, *olduğum ben*'in yanı sıra *olmak istediğim ben*'i düşlerken, salt bu amaçla biriyle özdeşleşirken, biriyle bütünleşirken, kendini birinin yerine koyarken, o biri kendi cinsinden mi olur yoksa, karşı cinsten mi? Hangi konumda eşcinsel iletiler ortaya çıkabilir? Bu tür psikolojik edinimlerimiz olmadan, hangi yolla metni okursak okuyalım, sonuç bizi metne değil kendimize götürür büyük bir olasılıkla. Yani suje olamadığımız sürece bilinçaltımız ve tutkularımız bizi üçüncü yola itirir.

Sanat psikolojisi açısından bir başka tür değerlendirmeyi de iki ayrı yazarın Antigone'sinden verebiliriz.

Sophokles'in güncelliğini hâlâ yitirmemiş olan ünlü tragedyası *Antigone*⁹ ile Bertolt Brecht'in *Sofokles'in Antigone'si*¹⁰ adlı yapıtını karşılıklı değerlendirelim.

İlk kez İÖ 442 yılında oynanan Sophokles'in ünlü tragedyası *Antigone*, aynı yazarın *Kral Oidipus* adlı oyununun bir devamı gibidir. Oidipus, bilmeyerek babası Laios'u öldürmüş ve Thebai kentinin hükümdarı olmuştur. Yine bilmeden annesi İokaste ile evlenen Oidipus'un annesinden dört çocuğu olmuştur. İlk iki oğlu Polyneikes ve Eteokles'i, kızları Antigone ile İsmene izlemiştir.

Thebai kenti, uzun bir süre huzur içinde yaşadktan sonra şansı dönmüş ve felaketler birbiri üzerine gelmeye başlamıştır.

⁹ Sophokles, *Antigone*, *Dünya Edebiyatından Tercüme*ler, çev: S. Ali, MEB Yayınları, Ankara, 1946.

¹⁰ Bertolt Brecht, *Bütün Oyunları Cilt 11*, Kafkas Tebeşir Dairesi, Sofokles'in *Antigone'si*, çev: Y. Onay-A. Cemel, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1997.

Kahinlerden biri, bunca felakete, tanrıların kızgınlığının neden olduğunu ve ancak Kral Laios'ın katili bulunup cezalandırıldığında yatışacaklarını söylemesi üzerine herkes katili aramaya başlar. Gerçek ortaya çıkınca kraliçe İokeste kendini öldürür, Oidipis da gözlerine kendi elleriyle mil çeker.

Kör kral birkaç yıl daha yönetimi elinde tutar. Fakat iki oğlunun yönetim hakkını kısıtlamaya kalkması üzerine Kral Oidipus, iki kardeşin birbirinin kanına girmesini beddua eder ve kızı Antigone'yi de yanına alarak ülkesini terk eder.

Babasının ölümünden sonra, iki ağabeyinin sırayla hükümdarlık yaptığı ülkesi Thebai'ye geri döner Antigone.

Sözü edilen tragedya, Antigone'nin bundan sonraki trajik yaşamını anlatır. Bu kısmı da kısaca şöyle özetleyebiliriz:

İki kardeş babalarının ahına yakalanmamak için sırayla devleti yönetmeye başlarlar. Fakat Eteokles, kendisinin yönetimde daha başarılı olduğunu iddia ederek sırası geldiği halde şehri kardeşine devretmez. Bunun üzerine Polyneikos şehri terk edip Arkos'a gider, kralın kızı ile evlenir ve oluşturduğu ordu ile Thebai'ye saldırır. Savaş sırasında iki kardeş birbirini öldürür, dayıları yönetimi eline alır ve Polyneikos'un lanetlenerek cezalandırılmasını, gömülmemesini ve vahşi hayvanlara yem edilmesini, diğer kardeşinse devlet töreniyle gömülmesini, buyruğuna karşı gelenlerin de idam edileceğini buyurur. Antigone, tanrı buyruklarına ve geleneklere aykırı bu karara karşı gelir ve kardeşini gömer.

Brecht bu klasik oyuna, İkinci Dünya Savaşı Almanya'sında (Berlin'de) geçen tek perdelik bir ön oyun yazar, diğer kısmı, yani Sofokles'in Antigone'si ise tema olarak aynen kalır. Sadece daha günceldir ve kahramanlar, özellikle Antigone, karakter olarak daha çağcıldır.

Babasının yanında, daima küçük kız rolünde olan Antigone, yurduna döndükten sonra kendi kararlarını kendi vermek du-

rumunda kalır; bu, onda farklı iki çatışma alanı yaratır. İlki, kendi içindeki, yani kendisiyle olan çatışmadır. Antigone'yi trajik tip¹¹ yapan da bu çatışmadır aslında.

İlk yapıtta Antigone'nin iç çatışması, eğer kardeşini gömmezse tanrıların lanetine uğramak, gömerse kralın buyruğuna karşı gelmek durumunda ortaya çıkmaktadır. Birinci değeri seçen Antigone'nin kişilik yapısı için, bir okuyucu, bir izleyici ne diyebilir acaba? Antigone, tanrı erkinin etkisinden bir türlü kurtulamayan, cehenneme gitme korkusu (veya cennete gitme isteği) tüm tutum ve davranışlarını etkileyen bağınaz bir kişi midir? Hatta bu tutum ve davranışları onu yobaz mı yapmaktadır? Yoksa Antigone, haksızlığa karşı gelebilecek kadar, adalet adına canından bile olabilecek kadar güçlü bir kişilik midir? Kan bağının gücüyle mi iki kardeşine de eşit davranılmasını istemektedir, yoksa her insanın gömülme hakkı olduğuna inandığından mı? Dayısını, kardeşlerinin, hatta babasının tahtını eline geçiren biri olarak mı görmektedir, yoksa katı bir yönetici olarak mı?

Bu ve buna benzer sorulara verilebilecek yanıtlar, her bir okuyucunun kendi çözümlemeleri olarak karşımıza çıkacaktır ve metinden kanıtlanabildiği sürece de geçerlik kazanacaktır.

Brecht'in Anhgone'si ise ilkinden daha farklı bir kişilik sergiler gibi görünmektedir. İkinci yapıtta, Antigone'ye daha farklı bir sorumluluk yüklendiği söylenebilir. İlkinde, insanın kaderi tamamen tanrıların elinde olduğu halde ikinci yapıtta, insanın kendi kaderini kendinin saptadığı imlenir gibidir.

¹¹ Trajik tip, iki değer arasında sıkışıp kalan ve bu değerlerden hangisini yeğlerse diğerine hayır demek durumunda kaldığı için, sonunda hüsrana uğrayan tip demektir. Trajik tipler, genel olarak, yaşamları boyunca gerçek anlamda bir tek değere bile bağlı kalamayan insanlara oranla, iki değere birden sahip oldukları için, daha üstün insan olarak kabul edilirler.

Antigone'nin, özellikle kız kardeşi İsmene ile yaptığı konuşmalar, her iki oyunda da iletişim çatışmalarına ve kişilik rollerine tipik örnekler oluşturmaktadır. İki kardeş arasındaki bu konuşmalar, her biri okuyucu için farklı değerlendirmelere neden olabilecek niteliktedir. Bir okuyucu, kendi kişiliğine ve psikolojik yapısına göre ya Antigone'ye ya da İsmene'ye hak verecek ve buna göre de oyundan bir ileti çıkaracaktır, bir ders alacaktır.

Gerek seramik üzerine yapılan kısa örnekleme, gerekse metinlerin özellikle kahramanlarından hareketle yapılan örnekler, daha önce de belirtildiği gibi, sanat psikolojisi açısından yapılabilecek farklı çalışmalardan sadece bir türünü göstermektedir.

Daha farklı çalışmalar için birçok kaynak verilebilirse de bu aşamada, kitabın *Kaynakça* kısmında yer alan iki esere gönderme yapmakla yetinilecektir. İlki Rudolf Arnheim'in söz konusu kitabındaki 'Dört Analiz' bölümü, diğeri ise Jean Paul Weber'in 'Gogol veya Burun Yerinin Değiştirilmesi' bölümü.

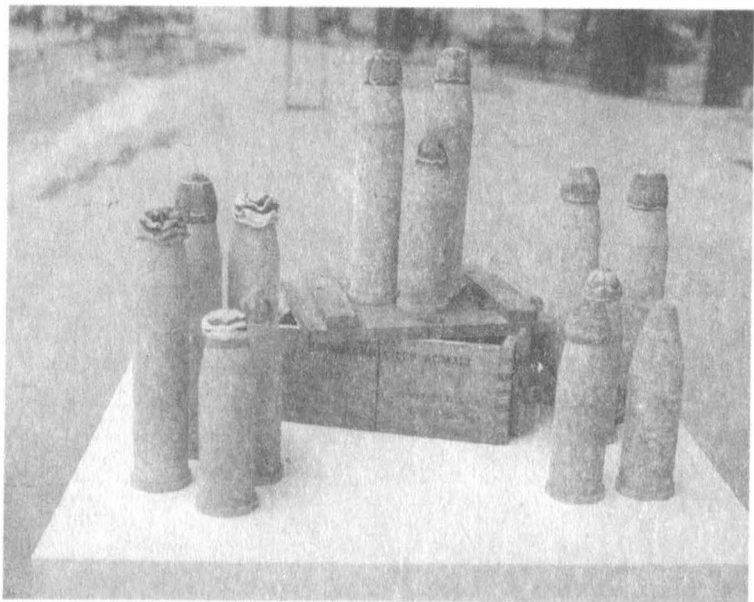
YARARLANILAN VE ÖNERİLEN KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Savaş Yayınları, Ankara, 1984.
- Arnheim, Rudolf, *Toward a Psychology of Art*, University of California Press, California, 1966.
- *Art and Visual Perception*, Uni. of California Press, 1974.
- Başaran, Ethem, *Psikoloji*, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1968.
- Baymur, Feriha, *Genel Psikoloji*, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul, 1983.
- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Berger, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev: Y. Salman ve M. Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.
- Berk, Nurullah, *Resim Bilgisi*, Varlık Yay., İstanbul, 1985.
- Bowra, C.M., *Yaratıcı Deney*, çev: E. Alovera ve D. Aksu, Aday Yayınları, İstanbul, 1993.
- Bruno, Frank, *Psikoloji Tarihine Giriş*, çev: Nesrin Hisli, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1982.
- Bugental, James, F.T., *Challenges of Humanistic Psychology*, McGraw-Hill Book, New York, 1967.
- Cansever, Gökçe, *İçimizdeki Ben*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1976.
- Carlson, J.C., Filloux, J.C., *Eleştiri Kuramları*, çev: Tahsin Yücel, Kuzey Yayınları, İstanbul, 1994.
- Denkel, Arda, *Anlamanın Kökenleri*, Metis Yay., İst., 1984.

- Dökmen, Üstün; *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati*, Sistem Yayıncılık, Ankara, 1994.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, çev: Esen Tarım, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1990.
- Enç, Mithat, *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1984.
- Erinç, Sıtkı M., *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004.
- *Kültür Sanat Sanat Kültür*, Ütopya Yay., Ankara, 2004.
- *Sanatın Boyutları*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004.
- Frankfort, Henri, *Uygarlığın Doğuşu*, çev: Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1989.
- Freud-Jung-Adler, *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, çev: Selahattin Hilav, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1981.
- Fuller, Peter, *Art and Psychoanalysis*, Writers and Readers Publishing Cooperative, Londra, 1983.
- Gaarder, Jostein, *Sofi'nin Dünyası*, çev: Gülay Kutsal, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Geçtan, Engin, *Çağdaş İnsanda Normaldışı Davranışlar*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1978.
- *Psikanaliz ve Sonrası*, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1981.
- *İnsan Olmak*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984.
- Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kit., İstanbul, 1985.
- Irwin, Edman, *Sanat ve İnsan, Estetiğe Giriş*, çev: Turhan Oğuzkan, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul, 1977.
- Joyce, James, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev: Murat Belge, Birikim Yayıncılık, İstanbul, 1983.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem, *İnsan ve İnsanlar*, Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, Ankara, 1967.

- Kandinski, Vasili, *Zihinsellik Üstüne*, çev: T. Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Köknel, Özcan, "Ruh Sağlığı Açısından Sanat", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 211, İstanbul, Aralık 1976.
- Köksal, Ahmet, "Bunalım Döneminin Etkisi, Federal Sanat Projesi, Soyut Ekspresyonizm ve Pop'a Giden Yol", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 145, İstanbul, 1975.
- Kuhns, Richard, *Psychoanalytic Theory of Art*, Columbia University Press, New York, 1983.
- Lowry, Bates, *Sanatı Görmek*, çev: N. Yurtsever-Z. Güvemli, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1972.
- Maslow, Abraham H., *Toward a Psychology of Being*, D. Van Nostrand, New York, 1968.
- May, Rollo, *Yaratma Cezareti*, çev: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, 1987.
- Morgan, Clifford T., *Psikolojiye Giriş*, Yayın Sorumlusu: Sirel Karakaş, Hacettepe Ü., Psikoloji Böl. Yayınları, Ankara, 1981.
- Murdoch, İris, *Sartre'in Yazarlığı ve Felsefesi*, çev: Selahattin Hilav, Yazko Yayıncılık, İstanbul, 1981.
- Oppenheimer, J.R., *Bilim ve Sağduyu*, çev: Onur Öymen, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1965.
- Özgü, Halis, *Psikoloji Dünyasının Üç Büyükleri: Freud, Adler, Jung*, Ararat Yayınevi, İstanbul, 1976.
- San, İnci, *Sanat ve Eğitim*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004.
- Shorr, Harriet, *The Artist's Eye*, Watson-Guption Public, New York, 1990.
- Sperber, Manés, *Parçalanmış Gerçeklik*, çev: Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul, 1991.
- Storr, Anthony, *Yaratma Dürtüsü*, çev: İpek Babacan, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul, 1992.

- Tezcan, Mahmut, *Kültür ve Kişilik (Psikolojik Antropoloji)*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ankara, 1993.
- Timuçin, Afşar, *Estetik*, BDS Yayınları, İstanbul, 1993.
- *Felsefe Sözlüğü*, BDS Yayınları, İstanbul, 1994.
- Vygotsky, Lev Semenovitch, *The Psychology of Art*, The MIT Press, Massachusetts Inst. of Technology Mass., 1971.
- Yetkin, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972.
- *Büyük Tâlirginler: Schopenhaure, Tolstoy, Nietzsche*, Gül Yayınevi, Ankara, 1976.
- Zekiyan, Boğos, *Hümanizm*, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul, 1982.



Hamiye ÇOLAKOĞLU

1992-Bombalar Çiçek Açmalı-Refrakter-Porselen 60x8 cm

Yaşamımıza yaşıntılarımıza yön veren etkinliklerin pek çoğu ya psikik yanımızla gerçekleşir, ya da onu hedef alır.

Sanatla karşılaşmamızdan başlayarak, sanat yapıtları üzerine bir yargıda bulunasiya dek de bu yönümüz hep ön plandadır.

Sanat Psikolojisi, böylesine etkin cephemizi sanatbilim açısından sorgulayıp sanatın, sanat yapıtlarının kişilik oluşmasındaki rolünü irdeler.

Bu kitap, alanının belli başlı terimlerini ve tanımlamalarını vermekle kalmamakta kimi örneklemeleriyle de ilgililere yöntemin nasıl çalıştırılabileceğini göstermektedir.

Giriş niteliğinde amaçlanmasına karşın alanında tek Türkçe kitap olması bu yayına farklı bir nitelik kazandırmaktadır.



ISBN 978-975-6361-17-7

