

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARINDA YÖNETİM VE ETKİLİ İLETİŞİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ela GÜRTEN

Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi
Programı: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Mesut İKTU

OCAK 2009

**T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

SAHNE SANATLARINDA YÖNETİM VE ETKİLİ İLETİŞİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ela GÜRTEEN

Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi

Programı: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Mesut İKTU

OCAK 2009

ÖNSÖZ

“Sahne Sanatlarında Yönetim ve Etkili İletişim” adlı tez çalışmam süresince benden bilgisini ve desteğini esirgemeyen, yol gösteren çok değerli hocam ve tez danışmanım “Prof. Mesut İKTU”ya, tezin her aşamasında bana gösterdiği her türlü destek ve katkılarından dolayı ağabeyim “Dr. Kadir GÜRTEEN”e, yardımlarından dolayı “Ar. Gör. Barbaros ANDİÇ” ve “Ar. Gör. Tuğçe ÇEDİKÇİ”ye, benden hiçbir zaman sevgi ve yardımlarını esirgemeyen ve her zaman yanımda olan **aileme** sonsuz teşekkürler...

Ocak 2009

Ela GÜRTEEN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SAHNE SANATLARI YÖNETİMİNDE İLETİŞİM KAVRAMI VE ÖNEMİ

I. Etkili İletişim Süreci ve İşlevleri.....	3
A. İletişim Kavramı ve Tanımı.....	3
B.İletişim Sürecindeki Aktörler, İşlevleri.....	6
1.Kaynak ve Hedef (Alıcı).....	7
2.İleti.....	8
3.Kanal/Araç.....	8
C.İletişim Türleri.....	9
1.Sözsüz İletişim.....	9
a.Bedensel Temas.....	12
b.Yakınlık.....	13
c.Yönelme.....	14
d.Görünüş.....	14

e.Baş Hareketleri.....	15
f.Yüz İfadeleri.....	16
g.Jestler.....	16
h.Duruş.....	18
i.Göz Hareketi ve Göz Teması.....	19
j.Konuşmanın Sözsüz Görünümleri.....	19
2.Sözlü İletişim.....	20
a.Dil.....	22
b.Dinleme.....	24
3.Yazılı İletişim.....	26
4.Sanatsal İletişim.....	28
II.Kişilerarası İlişkilerde İletişimin Rolü.....	31
A.Kişilerarası İletişim Kavramı ve Tanımı.....	31
1.Tutumlar.....	33
2.İnandırma.....	35
3.Kişilerarası İletişim Becerisi.....	37
B.Kişilerarası İletişimi Engelleyen Faktörler.....	39
1.Bireysel Yetersizlikler-Kişisel Engeller.....	40
2.Dil Engeli.....	42
3.Rol ve Statü Farklılıkları.....	43
4.Cinsiyet Farklılıkları.....	46

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT KAVRAMI, SANATIN ÖĞELERİ VE SAHNE SANATLARI

I.Sanat Kavramı.....	48
II.Sanatın Amacı ve İşlevi.....	53
III.Sanat Felsefesi/Estetik.....	58
A. Immanuel Kant'ın Estetik Felsefesi.....	60
B. G.W.Frederick Hegel'in Estetik Felsefesi.....	64
IV.Sanatın Öğeleri.....	67
A.Sanatçı.....	67
1.Sanatçının Psikolojisi.....	71
2.Sanatçının Yaratım Süreci.....	74
B.Sanat Eseri.....	78
C.İzleyici/Alıcı.....	82
V.Güzel Sanatların Sınıflandırılması ve Türleri.....	87
VI.Sahne Sanatları.....	89
A.Tiyatro.....	89
B.Bale ve Dans.....	94
C.Opera.....	100

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT YÖNETİMİ

I.Yönetim ve Yönetici Kavramları.....	107
A.Yönetim Kavramı.....	107
B.Yönetici Kavramı.....	110
1.Sanat Yöneticisi.....	115
2.Sanat Yöneticisi-Sanatçı-Seyirci İletişimi.....	122
II.Sanatın Yönetimi.....	127
A.Sanatın Yönetim Sistemi.....	127
B.Tarihsel Açıdan Sanat Yönetimine Bakış.....	130
C.Kültürel Örgütlerin Niteliği.....	132
D.Sanatın Pazarlanması.....	136
1.Sanatın Pazarlanma Sürecinde Seyirci Faktörü.....	138
2.Sanatın Pazarlanma Sürecinde Tanıtım Faktörü.....	140
E.Sanat Yönetiminde Takım Çalışmasının Önemi.....	142
F.Sanat Yönetiminde Devletin Fonksiyonu.....	146
1.Genel Olarak Sahne Sanatları Kurum ve Kuruluşlarının Devlele İlişkisi.....	146
2.Türkiye’de Sahne Sanatları Kurum ve Kuruluşlarının Devlele İlişkisi.....	150
3.Devletin Finansal Desteği.....	152
SONUÇ	154
KAYNAKÇA	157

Üniversite : T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı : Sanat Yönetimi
Programı : Sanat Yönetimi
Tez Danışmanı : Prof. Mesut İKTU
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ocak 2009

ÖZET

SAHNE SANATLARINDA YÖNETİM VE ETKİLİ İLETİŞİM

Ela GÜR TEN

“Sahne Sanatlarında Yönetim ve Etkili İletişim” adlı çalışmamızda, sahne sanatlarının yönetim sistemini anlatarak, iletişim bilimi ve etkili iletişim yöntemleri ışığında sanat yönetimi ele alınmıştır.

Giriş bölümünde sanat yönetiminin önemi ve iletişim ile olan ilişkisine değinilmiş ve sanat yöneticisinde bulunması gereken etkili iletişim becerisi anlatılmıştır.

Birinci bölümde etkili iletişim süreci ve işlevleri çerçevesinde iletişim kavramı, iletişim sürecindeki aktörler ve işlevleri ile iletişim türleri anlatılmıştır. Ayrıca bu bölümde kişilerarası ilişkilerde iletişimin rolü ele alınmıştır.

İkinci bölümde sanat kavramı, sanatın öğeleri ve sahne sanatları ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Üçüncü bölümde sanat yöneticisi kavramı ve sanat yöneticisi-sanatçı-seyirci iletişimi ele alınmıştır. Ayrıca yine bu bölümde sanatın yönetim sistemi, sanatın pazarlanması ve sanat yönetiminde devletin fonksiyonu ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

Çalışmamızın sonuç bölümünde ise, sanatın ve yönetim biliminin iletişimle olan ilişkisine ve sanat yöneticisi profiline ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Yönetimi, İletişim, Sahne Sanatları, Sanat Yöneticisi, Opera, Bale, Tiyatro, Kültürel Örgütler

University : **T.C. Istanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Art Administration**
Programme : **Art Administration**
Supervisor : **Prof. Mesut İKTU**
Degree Awarded and Date : **MA – January 2009**

ABSTRACT

STAGE ARTS ADMINISTRATION AND EFFECTIVE COMMUNICATION

Ela GÜRTE

In this study named “Stage Arts Administration and Effective Communication”, arts administration was discussed under the light of communication science and effective communication methods by focusing on the Management System of stage arts.

In the introduction part of the study, the importance of Arts Administration and the relationship between communication and arts administration was given, and effective communication skills that the arts administrator has to possess were stated.

In the first chapter, the concept of communication within the framework of effective communication process and its functions; the actors in the communication process, their functions and different types of communication were provided. In addition, the role of communication in interpersonal relationships was dealt here.

In the second chapter, the concept of arts, the elements of arts and stage arts were analyzed in detail.

In the third chapter, the concept of arts administrator and the communication between arts administrator-artist-audience was discussed. Also, here the management system of arts, arts marketing and the function of the state in arts administration was given.

In the conclusion part of the study, some assessments were made relating the relationship between arts, the administration science and communication, and relating the profile of arts administrator.

Key Words: Arts administration, communication, stage arts, arts administrator, opera, ballet, drama, cultural organizations

GİRİŞ

İnsanoğlu dünyada varolduğundan beri dünyanın anlamlandıramadığı ve karmaşık döngüsünde kendine bir yer edinmeye çalışmıştır. O dönemde doğayla iç içe yaşayan insanlar doğa üzerine düşünmüş ve kendi oluşumuyla da bağlantı kurduğu doğa olaylarına anlamlar yüklemeye çalışmıştır. İlk olarak el, kol, gövde devinimleriyle ilkel bir iletişim dili doğar. Ardından avlayacakları hayvanların taklitlerini yapmaya başlarlar. Fakat bir süre sonra bununla da yetinmeyerek günlük yaşamlarını oyuna dökmeye başlamışlardır.

Peki, insanlığın ilk çağlarından bu yana insan neden sanata gereksinim duymuştur. *“Bunun iki temel nedeni vardır: Birincisi, insanın kendinden ötede olmaya yönelik içgüdüsel eğilimi, ikincisi ise onun bilinmeyen şeylere, kutsal ve gizemli olana karşı duyduğu korkuyla karışık özlemidir.”*¹

Yaşamsal gereksinimlerini karşılamak için doğaya karşı verdikleri savaşta oyunla, taklitle, dansla, sesler çıkartarak doğaya üstünlük sağlama çabaları zamanla gelişerek sanatsal bir anlam ve anlatım şekline dönüşmüştür. Sanatın etkileyciliğini kullanarak varlığını ortaya koyma çabası bu eylemleri insanlara sunma ve paylaşma isteğini de ortaya çıkarmıştır. Sanatın en temel işlevi olan iletişim bu noktada başlar.

Küreselleşme olgusu içinde günümüzde sanat, en önemli ve etkili iletişim aracı olarak kullanılmaktadır. Bu çerçevede geçmişten günümüze değerlendirildiğinde sanat ile iletişim arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Çünkü sanat en kolay iletişim yoludur ve tüm insanlığa açık ve herkesin anlayabileceği bir dil ortaya koyar.

¹ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001) 15. (dram)

Sanayileşme ve sonrasında kentleşme sanatın gelişimini hızlandıran unsurlar olmuştur. Sanatın sürekli gelişerek endüstrileşmesi nedeniyle gittikçe daha karmaşık bir yapıya bürünmesi sanat faaliyetlerinde uzmanlık gerektirecek şekilde yönetim biliminden yararlanması gereğini zorunlu kılmıştır. Bu zorunluluk endüstrileşme sonrası her alanda olduğu gibi “sanat yönetimi” şeklinde bir uzmanlık gerektiren alanın doğmasına da sebep olmuştur.

Sanat yöneticisinin kapsamlı bir sanat bilgisi ve birikiminin yanı sıra, verimli ve etkili bir iletişim becerisine de sahip olması gerekmektedir. Bu beceri beraber çalıştığı takım arkadaşlarının (özellikle sahne sanatları takım çalışması gerektirdiğinden) daha yaratıcı, yüksek performanslı, rahat ve huzurlu olmalarını sağlayacaktır. Bu ortam daha başarılı eserlerin sahnelenmesine imkan sağlayacaktır.

Sanat kurumlarının karmaşık yapılarının düzenlenmesi ve yüksek nitelikte eserlerin ortaya çıkabilmesi açısından sanat yöneticisine pek çok görev düşmektedir. Sanatın destek bularak, gelişimi ve her geçen gün artan izlenme oranları ancak planlı bir yönetim politikası oluşturmakla mümkün olacaktır. Sahne sanatlarında uygulanacak planlı bir yönetim politikasıyla aynı zamanda geçmişten bugüne kadar ulaşılmış olan eserlerin genç kuşaklara aktararak daha yüzlerce yıl yaşamasına ve canlı kalmasına da olanak sağlayacaktır.

Sanat yönetimini bütün sanatlar açısından ele almak çok geniş kapsamlı bir çalışmayı gerektireceğinden tezde sadece “Sahne Sanatlarında Sanat Yönetimi” ele alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SAHNE SANATLARI YÖNETİMİNDE İLETİŞİM KAVRAMI VE ÖNEMİ

I. Etkili İletişim Süreci ve İşlevleri

A. İletişim Kavramı ve Tanımı

İletişim sözcüğü dilimize Latince *communis* sözcüğünden türemiş “communication” kavramının karşılığı olarak geçmiştir². Ancak dilimizdeki anlamıyla Latin kökenli dillerdeki anlamı karşılaştırıldığında anlamın en önemli kısmını içermemektedir. Latinedeki anlamı toplumsallaşmış olmayı, ortaklığı, birlikteliği ve iştirak haline gelmiş olmayı da kapsamaktadır³.

İletişimin tanımı tarihsel süreçlerin ekonomik, siyasal veya toplumsal niteliğine uygun olarak farklılıklar göstermektedir. Örnek olarak “XV. yüzyıldan sonra bir bilgiyi çoğunluğa, topluluğa yayma anlamında kullanılırken XX. yüzyılda iletişim araçlarıyla toplumsal ilişkiyi sağlayan araçların eriştiği gelişim düzeyi ve insanlararası iletişimin kazandığı önem, bu sözcüğün doğa ve insan bilimlerinde yer almasına yol açmıştır”⁴.

Yani iletişim kavramı XX. yüzyılda şu an kullanıldığı anlamını alarak kişilerin sosyal bir varlık olarak yaşamlarını sürdürebilmek ve kendilerini ifade edebilmeleri için zorunlu olan bir kavram haline gelmiştir.

² Metin İnceoğlu, *Tutum-Algı-İletişim* (Ankara: İmaj Yayıncılık, 2000) 131; Merih Zıllıoğlu, *İletişim Nedir?* (İstanbul: Cem Yayınevi, 2007) 22; Orhan Gökçe, *İletişim Bilimi/İnsan İlişkilerinin Anatomisi* (Ankara: Siyasal Kitabevi, 2006) 8; Özcan Köknel, *İnsanı Anlamak* (İstanbul: Altın Kitaplar, 2005) 34, Ünsal Oskay, *İletişimin ABC'si* (İstanbul: Der Yayınları, 2007) 9.

³ İnceoğlu 132.

⁴ Köknel 34.

En yalın tanımlamayla “İletişim, kaynaktan alıcıya iletinin aktarılması sürecidir”.Ancak bu tanımda tek yönlü bir iletişimden bahsedilmektedir. Çift yönlü iletişimde ortaklık kurma ve paylaşım söz konusu olacaktır⁵.

Genel bir tanımlamayla “iletişim, bilgi üretme, aktarma ve anlamlandırma süreci” olarak anlatılabilir. Bu tanımlamaya göre pek çok etkinlik iletişim sayılacaktır⁶.

Cüceloğlu İletişimi “iki birim arasında birbiriyle ilişkili mesaj alışverişi” olarak tanımlamıştır. Bu tanımda bahsedilen birim sözcüğü soyut bir kavram olup bize iletişimin sadece insanlara özgü bir olay olmadığını da anlatmak istemiştir. Karşılıklı mesaj alışverişinin insanlarda olduğu gibi canlı ve cansız tüm varlıklarda da olabileceğini vurgular. Bu tanımda bahsedilen birbiriyle ilişkili mesaj alışverişinin iletişim sayılabilmesi için sadece iki yönlülük yeterli olamaz. Alınan ve verilen mesajların birbiriyle ilişkili olması gerektiği de bu tanımlamayla anlatılmak istenmiştir⁷.

Oskay ise geniş bir ifadeyle iletişimi şöyle tanımlar:”İletişim, birbirlerine ortamlarındaki nesnelere, olaylar, olgular ile ilgili değişimleri haber veren, bunlara ilişkin bilgilerini birbirlerine aktaran, aynı olgular, nesnelere, sorunlar karşısında benzer yaşam deneyimlerinden kaynaklanan, benzer duygular taşıyıp birbirine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce, duygu bildirimleridir”⁸.

İletişimin kavramı bir diğer tanımlamayla “anlamaların simgeler aracılığıyla karşılıklı paylaşıldığı bir süreç” olarak ifade edilir. Bu tanımda bahsedilen “simgeler” kavramı “doğal ve uzlaşımalsal” simgeler olarak iki grupta incelenebilir. “Doğal simgeler”in temsil ettiği nesnesiyle doğal bir bağlantısı yani bir neden-sonuç ilişkisi vardır ve bu simgeler çoğunlukla iletişimden bağımsız olarak, iletişim amacıyla üretilmemişlerdir. “Uzlaşımalsal simgeler” ise “doğal simgelerin” aksine

⁵ İlker Bıçakçı, *İletişim ve Halkla İlişkiler* (İstanbul: Mediacat Kitapları, 2006) 17.

⁶ Üstün Dökmen, *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati* (İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2008) 19.

⁷ Doğan Cüceloğlu, *Yeniden İnsan İnsana* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997) 68. (insan)

⁸ Oskay 9.

iletişim amacıyla üretilmiş olup nesnesiyle doğal ve nedensel bir ilişkisi yoktur. Kullanıcılar arasında ki kurallar ya da anlaşmalar bu simgelerin anlamlarını belirler. Simgeler iletişimde çoğunlukla temsil ettikleri işlevleriyle kullanılırlar. Eğer ki simgeler iletişimde bu biçimle kullanılmazlarsa –iletişimde, soyutlaştırma imkânı olmadığı için sürekli var olan anlık durumun betimlenmesi üzerine odaklanılacaktır- anlaşma biçimsel olmaktan öteye geçemeyerek, iletişimin kısa sürede sona ermesine neden olacaktır⁹.

İletişim konusuna eleştirel yaklaşan görüşler ise iletişimin sadece basit bir “anlam yüklü simgeler gönderimi...” olmadığını vurgular ve iletişim bu noktada, kaynağının hedeflediği kitle davranışını istediği yönde etkileme veya değiştirme süreci olarak algılanmaktadır.¹⁰

Yukarıdaki tanımda da bahsedildiği üzere iletişimde, karşılıklı bir aktarım sonucu etkileşimin ve paylaşımın oluşması şarttır. Bu sebeple iletişim, çoğu zaman hislerin, duyguların, görüşlerin, düşüncelerin, bilgilerin alışverişi ya da aktarımı olarak da tanımlanır¹¹. Ancak bu alışveriş sözünden anlaşılacağı gibi iletişimde, yukarıda sözünü ettiğimiz bilgi akışının iki yönlü olması gerekmektedir. ”İletişim”, “enformasyon”la karıştırılmamalıdır. İletişimde mutlaka iki sistem arasındaki bilgi alışverişi gereklidir. Enformasyon ise bir sistemden bilgi iletimine (tek yönlü) denir. Enformasyon kavramında herhangi bir bilgi alışverişi bulunmamaktadır. Enformasyonu bir örnekle açıklayacak olursak; yaşam içerisinde st olarak saydığımız kişilerin emirler verip karşılarındaki insanların verdikleri tepkilerle ilgilenmedikleri durumlar “enformasyon” olarak adlandırılır¹². Oysaki iletişimde karşılıklı anlatım-izlenim yani etkileşim sürecinin olması gerekmektedir. Etkileşimde bir kaynaktan çıkan haber veya bilgi başka bir birimi etkileyip onda bir davranış değişikliğine yol açar ve bu değişiklik kaynağa döndüğünde onun davranışını da deęiřtirmektedir¹³.

⁹ Gökçe 13, 14.

¹⁰ İnceoğlu 132.

¹¹ Gökçe 8.

¹² Dökmen 20.

¹³ Köknel 35.

Bu noktada kişilerin iletişim kurma ihtiyaçlarının çevreyi etkilemek isteğinden doğduğunu da söylememiz gerekmektedir. Bu istek ister öğretmek, ister bilgiyi yaymak, ister eğlendirmek veya yalnızca anlatmak olsun asıl amaç bilgi verme ve karşıdakini etkileme isteğidir.

Fiske ise araştırmalarını iki temel yönde incelemiş olup iletişimi iki farklı yönde tanımlamıştır. “Süreç okulu” adını verdiği ilk temel “*iletilerin aktarımı, gönderici ve alıcıların nasıl kodlama yaptığı, aktarıcıların iletişim kanallarını ve araçlarını nasıl kullandığıyla ilgilenir ve iletişimi bir kişinin diğerinin davranışı ya da zihinsel durumunu etkileme süreci olarak görür. Bunun sonucunda ise eğer oluşan etki amaç edilenden farklı olmuşsa iletişimin başarısızlığa uğrama nedenlerini arayıp bulma eğilimi gösterir. Süreç okulu toplum bilimlerinden, özellikle sosyoloji ve psikolojiden yararlanır*”. “Göstergebilim okulu” adını verdiği bir diğer okul ise “*iletişimi anlamların üretimi ve değişimi olarak görür. Bu okul anlamların iletilmesinde iletilerin veya metinlerin, insanlarla nasıl etkileştiği ile ilgilenir. Ayrıca “süreç okul”unun aksine yanlış anlamaları iletişim başarısızlığının kesin kanıtı olarak algılamaz bunun sebebinin gönderici ile alıcı arasında ki kültürel farklılıklardan oluşabileceğini düşünür. Göstergebilim okulu ise dilbilimden ve güzel sanatlardan yararlanır*”. Fiske ayrıca iletişimde yer alan göstergeleri ve kodları aktarma ya da alma durumunu “toplumsal ilişkiler pratiği olarak görür”¹⁴.

Özet olarak iletişim farklı etkileşimleri ve anlamları karşılamak için kullanılan bir kavramdır ve tüm canlılar dünyasında gözlenir. Yaşamın tüm etkinlikleri ile ilgili olup her zaman her yerde iletişim vardır. Anlamların paylaşımıdır ve toplumsal bir süreçtir¹⁵.

B. İletişim Sürecindeki Aktörler, İşlevleri

İletişim sürekliliği olan bir olgudur ve bu yüzden ki incelenebilmesi oldukça zor bir kavramdır.“*Dilbilimciler, semiloglar, psikologlar, filozoflar, sosyal psikologlar, toplumbilimciler, antropologlar, teknologlar iletişim konusuna değişik açılardan yaklaşır, değişik yönlerini vurgularlar.*” Genelde iletişim kavramı iletişim

¹⁴ John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003) 16.

¹⁵ Zılhoğlu 33.

sürecinde yer alan öğelerine ayrılabilceği ve bunların arasındaki ilişki incelenerek işleyiş düzeninin kavranabileceği öncülüne dayanmaktadır. Bu noktada bizi ilgilendiren kavrama genel bir yaklaşımdır. İletişim, en basit ve yalın iletişim modeli olarak üç temel öğeye dayanır. Bu üç temel öğe iletişimin gerçekleşebilmesi için gereklidir. Bunlar: Kaynak ve hedef, ileti (mesaj),kanal ve araçtır¹⁶.

1. Kaynak ve Hedef (Alıcı)

Kaynak ve hedef birer iletişim birimidir ve bu birimler arasında karşılıklı olarak bilgi ve haber alışverişi vardır¹⁷. Kaynak, iletişim sürecinde başka bir birime araç ve kanallar vasıtasıyla bir şey iletmek isteyen ve böylece iletişimi başlatan ilk unsurdur¹⁸. Kaynak, iletmek istediği bilgiyi veya haberi belirli kurallara göre düzenler. Bu düzenleme işlevine kodlama adı verilir ve bu işlemde kaynak ve hedefte ortak bulunan işaret, şifre ve semboller kullanılır¹⁹. Kaynak kimi zaman bir gazete, ajans, radyo veya televizyon istasyonu olabilir bu noktada kaynak olarak bir kurumsal yapı söz konusu olmaktadır²⁰.

Hedef ise iletişim sürecinde iletinin algılanmasının başka bir deyişle iletinin erişilmesi istenen unsurdur²¹. Hedef birim kaynaktan gelen mesajları alır, algılar ve geri bildirimle kaynağa geri gönderir. Bu noktada hedef birim psikolojik işleyiş açısından kaynak birimin aynısı işlevi görmeye başlar burada farklı olan sadece geçilen süreçlerin yönüdür²².Hedef kavramı iletişimin devamlılığı için önemli bir unsurdur ve iletişimin temel amacı olan anlamların ortak paylaşımını gerçekleştirmeye çalışan unsur olarak ifade edilir²³.

¹⁶ Oskay 10; Zıllıoğlu 92; Köknel 40; Bıçakçı 18; Cüceloğlu (insan) 72; Gökçe 27.

¹⁷ Köknel 42.

¹⁸ Gökçe 27.

¹⁹ Köknel 41.

²⁰ Oskay10.

²¹ Cüceloğlu (insan) 73.

²² Cüceloğlu (insan) 73.

²³ Gökçe 28.

2. İleti

İleti, iletişimde kaynak ile hedef arasındaki ilişkiyi sağlayan başka bir deyişle köprü işlevi gören ve iletişimin başarısını büyük ölçüde etkileyen temel unsurdur. Bu sebeple ileti, iletişim sürecinin düğümlendiği noktadır²⁴. “İleti kaynak birim tarafından oluşturulan sözlü ya da sözsüz bildiri veya göstergelerdir. Yüz ifadeleri, el kol hareketleri, oturuş ve duruşlar da sözcükler gibi bir ileti oluştururlar. Alıcının, kaynağın amacı doğrultusunda oluşturduğu anlam, bir iletidir. Öte yandan alıcının anlamı farklı bir biçimde algılayıp yeniden üretmesi de bir iletidir.”²⁵ İletişimin devamlılığı ve etkili olabilmesi için iletilerin üretimi, aktarımı ve alınışında ki başarı düzeyi çok önemlidir²⁶.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi eğer ileti doğru aktarılıp doğru algılanmazsa iletişim kısa sürede sona ermekte ve başarısız bir iletişim biçimine dönüşmektedir.

Genel olarak ileti kavramının yerine ifade veya içerik kavramları da kullanılmaktadır ancak bu terimler yetersiz kalmaktadır. Çünkü ileti, hedef birime iletilmek istenen her tür içeriğin oluşturulmasını ve sunulmasını da kapsamaktadır ki bu noktada, içeriğin sunulduğu araç ya da sunuluş biçimi de iletişimsel bir anlamı ifade eder²⁷.

3. Kanal/Araç

Kaynak ve hedef birimler arasında yer alan kaynaktan hedefe ya da tam tersi yönde işaret haline dönüşmüş olan iletinin taşınmasında aracı rol üstlenen birime kanal adı verilir. Kime veya neye, ne amaçla, neyi iletmek istediğimiz kullanılacak kanalı ve aracı belirler. İletişimde her duyu organına karşılık bir kanaldan söz edilebilir. İletinin aktarımı sözcüklerle yapılıyorsa işitsel kanaldan, sözsüz iletişim unsurlarıyla aktarılıyorsa -yüz ifadeleri, el-kol hareketleri vb.- görsel kanaldan bahsedebiliriz. Bu yüzden yüz, vücut, ses, telefon, kitap, televizyon, resim vb. araçlar iletişim araçları olarak ifade edilir²⁸. “İletişimin temel öğelerinden biri olan kanal,

²⁴ Gökçe 27, 28.

²⁵ Bıçakçı 18.

²⁶ Zıllıoğlu 94.

²⁷ Gökçe 28.

²⁸ Cüceloğlu (insan) 73.

sinyallerin aktarıldığı fiziksel taşıyıcılarıdır. Başlıca kanallar ışık dalgaları, ses dalgaları, radyo dalgaları, telefon kabloları, sinir sistemi ve benzerleridir.”²⁹

C. İletişim Türleri

İletişim sürecinde insanlar, ortak birikimlerine göre bazı göstergelere başvururlar. Bu göstergelerin oluşturmuş olduğu bazı iletişim türleri veya iletişim kurma yolları vardır³⁰. Genellikle iletişim kurmanın sadece sözlü simgelerle yani dil vasıtasıyla mümkün olabildiği düşünülür ancak özellikle kişilerarası iletişimde hem sözlü hem de sözsüz iletiler aynı anda kullanılmaktadır. Bu noktada iletişim etkinliklerinin hiçbirinde sözsüz iletilerin kullanılmaması mümkün değildir çünkü sözsüz iletiler iletişimde kullanılan iletilerin daha büyük bir kısmını kapsamaktadır³¹.

Yine insanların sözlü simgelerle yani dil vasıtasıyla iletişim kurmadıkları ancak iletilerin aktarılmasında kullanılan başka bir yöntemde yazılı iletişimidir. Benim değinmek istediğim bir diğer iletişim türü ise sanatçılar tarafından kullanılan sanatsal iletişim türüdür. Biraz önce bahsettiğimiz gibi insanlar, ortak birikimlerine göre bazı göstergelere başvuruyorlardı ve bu göstergelerin oluşturmuş olduğu bazı iletişim türleri vardı. Bunlar: Sözsüz iletişim, yazılı iletişim, sözlü iletişim ve sanatsal iletişim olarak aşağıda tek tek ele alınarak irdelenecektir.

1. Sözsüz İletişim

Yüz yüze yapılan iletişimin temel yönünü sözsüz iletişim oluşturur ve sözsüz iletişimde başvurulan simgesel kodlar, anlam yaratma ve paylaşmada farkında olmadan sürekli kullanılırlar. Sözsüz iletişimin büyük bir bölümü olan görsel kodların kullanımı ilkel toplumlara kadar uzanmaktadır. İlkel ve geleneksel toplumlarda bile insanlar günlük kullanımları veya dinsel törenleri için oldukça etkili görsel kodlar geliştirmişlerdir³². Sözsüz iletişim zaman içerisinde bazı değişimlere uğramıştır. Selamlaşmadan tutunda sözsüz iletişimde kullanılan bazı araçlara kadar –

²⁹ Fiske 35.

³⁰ Bıçakçı 23.

³¹ Gökçe 45.

³² Dökmen 35.

örneğin rozetler, takılar vb.- değişiklik göstermiştir. Toplumların yaşam şekilleri değiştikçe sözsüz iletişim biçimleri de değişmeye başlar³³.

Kişilerarası iletişim sürecinde genelde insanlar iletilen sözcükleri anlamak için oldukça çaba sarf ederler ve konuşmalarında birbirlerine aktardıkları sözcüklerin anlamları üzerinde çok dururlar. Oysaki birbirleriyle iletişim kuran kişilerin görsel kodlara daha çok dikkat etmeleri gerekmektedir çünkü asıl sözlü iletişimin açıkça anlamını ortaya çıkartan ve pekiştiren görsel göstergelerdir-ses tonlaması, yüz ifadesi, mimikler, beden hareketleri, jestler vb.-İletişim sürecinde genel olarak insanların birbirlerinin duygularını anlayabilmesi güçtür. Ancak sözsüz iletişim kodlarının gözlemlenmesi sayesinde insanların o anda nasıl bir duygu içinde olduklarını ve kendilerini nasıl hissettiklerini anlayabiliriz. Bu da bize daha sağlıklı iletişim kurma imkanı sağlamaktadır³⁴. Sözsüz iletişim bize insanları söylemedikleriyle anlama imkanı verir³⁵.

Sözsüz iletişimin bazı özellikleri vardır. Bunlardan ilki “sözsüz iletişimin etkili olmasıdır.” Özellikle duyguları ve bazı tür anlamları sözsüz iletişimle daha dolaysız ve etkili bir şekilde anlatabilme olanağı bulabiliriz. Ayrıca bize sözel iletilerin içeriği hakkında ipuçları sağlar. Bu noktada duygu ve ilişki ile ilgili en etkili mesajlar sözsüz iletişim kodlarıyla gerçekleşir. Sözsüz iletişimin ikinci özelliği “duyguları belirtiyor” olmasıdır. Düşünceler sözlü iletişimle, duygular ise sözsüz iletişimle daha rahat ifade edilir. Sözlü iletişim insanın duygularını aktarmasında genellikle yetersiz kalır bu sebeptir ki, duygusal konuşmalar mimiklere ve jestlere en çok başvurulmuş konuşma biçimleridir. Sözsüz iletişim bize ayrıca “daha güvenilir iletiler sağlar.” Şöyle ki, bazen insanların sözsüz ve sözlü mesajları, farklı anlamları vurgulayabilir. Bazı durumlarda insanlar o anda hissettikleri duyguları, söylemek istediklerinden daha farklı sözler sarf edip gerçek duygu ve düşüncelerini saklamaya çalışabilirler. Bu noktada sözsüz iletiler çoğu zaman sözel iletilerden daha güvenilirlerdir ve hepimiz çoğu zaman söylenenlerin gerçekliğini anlayabilmek için sözsüz iletilere dikkat ederiz³⁶.

³³ Dökmen 35.

³⁴ Gökçe 52.

³⁵ Cüceloğlu (insan) 33.

³⁶ Cüceloğlu (insan) 34-36; Zillioğlu 160-162.

Sözsüz iletişimin bir diğer özelliği ise daha çok duygusal iletilerle ilgili olmasından kaynaklı “belirsiz” oluşudur. Az öncede bahsettiğimiz gibi sözsüz iletişim, kişinin gerçek duygularını daha iyi yansıtabilir ancak başka yorumlara da açık olabildiği için her şeyi anladığımız sonucuna varıp hemen karar vermemiz yanlış olabilir ve sözlü iletişime başvurmamız gerekebilir. Sözsüz iletişimin “iletişim yokluğunu olanaksız kılma” gibi bir özelliği de vardır. Kişilerin belli bir mekanda bulunmaları ve aralarında sözlü bir iletişim kurulmasa bile davranışları, duruşları, giyim kuşamlarıyla bile birbirlerine en azından sezgi düzeyinde nasıl bir insan oldukları konusunda bilgi vermelerini sağlar. Hatta suskun kalmak bile bir çeşit iletişim biçimidir³⁷.

Bir diğer özellik olarak karşımıza çıkan ise “insanlar arasındaki ilişkileri tanımlama ve belirleme özelliğidir.” Kişilerarası iletişimde sözsüz iletişim öğeleri – ses tonu, vücudun duruşu, giyim kuşam özellikleri vb.- ilişkilerin nasıl algılanmasını gerektiğini belirler ve birbirini tanımayan kişiler için çok önemli olduğu düşünülse bile birbirini tanıyan kişiler içinde oldukça önemli bir unsurdur. Çünkü o an kurulacak iletişim biçimini belirleyecek olan seçtiğimiz sözsüz iletiler belirler. Sözsüz iletişimin son özelliği “kültüre göre biçimlenmesidir.”Her toplumun kendine özgü sözsüz iletişim kodları bulunmaktadır bunlar anlamları bakımından benzerlikler gösterebilir de kültürlere göre kullanım biçimleri kendilerine özgüdür³⁸.

Az önce susmanın bile bir iletişim biçimi olduğundan bahsetmiştik. Bu konuyu biraz daha açacak olursak; iki insan birbirlerinin farkına vardıkları andan itibaren iletişimleri başlar. İki kişinin belli bir mekanda bulunuyor olmaları sözlü iletişim kurmamış olsalar bile sözsüz iletişim kodları ile iletişim kurabilmelerini mümkün kılmaktadır. İletişim sürecinde susmanın kaynakları ve nedenleri çok farklı olabilir. Örnek olarak bazen karşımızdakine kızdığımız için, bazen sıkıldığımız için, bazen karşımızdakini anlamadığımız veya bizi anlamadığını düşündüğümüz için, bazen söylenenleri onayladığımızda ya da onaylamadığımızda vb. türlü nedenlerle susmayı tercih edebiliriz. Önemli olan suskunluğun veya sessizliğin doğru

³⁷ Cüceloğlu (insan) 34-36; Zillioğlu 160-162.

³⁸ Cüceloğlu (insan) 34-36, Zillioğlu 160-162.

anlamalarını bulmaya çalışıp diğer sözsüz iletişim kodlarından da –mimikler, jestler, beden hareketleri- yardım almaya çalışmalıyız³⁹.

Sözsüz iletişim çoğu zaman beden dili –jest, mimik, konuşmada tonlama ve vurgulama- öğelerini kapsar. Bu öğelerin kültürel ve evrensel olduğu kadar kişisel anlamları da vardır. Bu göstergelerin belli bir konuşma ortamında ne tür anlamlar ifade edeceğini psikolog M. Argyle 1972 yılında yaptığı araştırmayla sözsüz iletişim biçimlerini on kodluk bir listeye sıralar ve açıklar⁴⁰.

a. Bedensel temas

“Kime, ne zaman, nerede dokunduğumuz, ilişkilerimiz hakkında önemli iletiler aktarabilir.” Kullanılan bu gösterge değişik kültürlerde en çok farklılaşan ve değişim gösterenidir⁴¹. Bedensel temas yani dokunmanın sözcüklerin ötesinde bir anlamı vardır. Bir insana dokunmak en kısa yoldan “Benim için önemlisin” mesajı verir ve sözlerle ifade ettiğimizden daha etkili olur. Dokunmak çocukların gelişiminde de yeme içme kadar gerekli bir olgudur. XIX. Yüzyıl sonları ve XX. Yüzyıl başlarında yetimhanelerde yaşayan çocukların ölme oranları oldukça yüksekti. Yıllar sonra yapılan araştırmalar sonucunda o dönemlerde ki hekimlerin, bebeklerin sadece biyolojik beslenmelerine ve temiz çevre koşullarına önem veriyor olduklarını ancak psikolojik ihtiyaçlarını hiç düşünmediklerini ortaya çıkarmışlardır. Bebekler gıda yoksunluğundan değil, kucağa alınıp sevilmediklerinden dolayı ruhsal hastalıklardan ölüyorlardı⁴².

Bedensel dokunmayı başka göstergeler içinde kullanabilmekteyiz. Mesela bir kişiden üstün olduğumuzu vurgulamak istiyorsak o kişinin omzunu yukardan tutmamız eğer ki dostça bir tavır sergilemek istiyorsak o kişinin kolunu veya sırtını tutarak yaklaşmamız yeterli olabilmektedir⁴³.

Sonuç olarak dokunmanın tüm canlılar üstünde çok önemli bir rolü bulunmaktadır, iletişim sürecinde başlı başına bir iletişim türüdür ve çok şey anlatır.

³⁹ Gökçe 54, Zıllıoğlu 165,166.

⁴⁰ Fiske 95.

⁴¹ Fiske 95.

⁴² Cüceloğlu (insan) 46.

⁴³ Gökçe 54, 55.

b. Yakınlık

*“Başkasına ne kadar yaklaştığımız, ilişkimiz hakkında bir ileti verebilir.”*⁴⁴

Bu konuyla ilgili yapılan araştırmalarda iletişim sürecinde kullanılan mesafenin hem sözel iletilerde oldukça etkili olduğunu hem de tek başına bir iletişim türü olduğunu ortaya çıkarmıştır⁴⁵. Cüceloğlu antropolog Edward T. Hall’a dayanarak dört farklı kişisel mekandan bahseder. Bunlar; “Mahrem mesafe”, “Kişisel, samimi mesafe”, “Sosyal mesafe” ve “Genel topluma açık mesafe” olarak adlandırır⁴⁶.

“Mahrem mesafe” duygusal bakımdan oldukça yakın hissedilen ve içli dışlı olunan insanların girmelerine izin verilen mesafedir. Bir kişinin mahrem mesafemize girmesine izin verdiğimiz zaman aynı zamanda o insana güvendiğimiz ve yakın hissettiğimiz mesajını da vermiş oluruz. Mahrem mesafe ten temasıyla otuz, otuz beş santimlik mesafeyi kapsar⁴⁷.

“Kişisel samimi mesafe” Kırk santimle, seksen santim arası değişen daha çok yakın arkadaşların, akrabaların vb. yani birbirini tanıyan kişilerin en rahat şekilde bu mesafede iletişim kurdukları gözlenir. Bu mesafede bazı durumlarda bedensel temas kullanılabilir⁴⁸.

“Sosyal mesafe” seksen santimle iki metre arasında değişen bu mesafe resmi ilişkilerin gerçekleştiği mesafedir. Aynı işyerinde çalışan insanlar veya müşteri satıcı ilişkisi genelde seksen santimle yüz on santim arası olan bölgede sürer. Ancak patronla işçi arasında ki mesafe otoritenin çokluğuna bağlı olarak bu mesafenin en uç sınırına kadar gidebilir. Bu mesafede el sıkışma haricinde herhangi bir bedensel temas görülmez⁴⁹.

“Genel topluma açık mesafe” ise iki metreden başlayıp daha da genişleyebilen bir mesafedir ve daha çok tanımadığımız yani yabancı saydığımız

⁴⁴ Fiske 96.

⁴⁵ Gökçe 55, Zillioğlu 178.

⁴⁶ Cüceloğlu (insan) 38.

⁴⁷ Cüceloğlu (insan) 38, Zillioğlu 179.

⁴⁸ Cüceloğlu (insan) 39, Zillioğlu 179.

⁴⁹ Cüceloğlu (insan) 39, Zillioğlu 179.

insanlar için kullanılır. Tanıdığımız kişilere uygulamamız sonucunda mesafe koyma olarak algılanır⁵⁰.

c. Yönelme

*“Kendimizi başkalarına karşı nasıl konumlandığımız, ilişkimiz hakkında bilgi yollamanın başka bir yoludur.”*⁵¹ Ellerimiz, kollarımız ve hatta ayaklarımız bile bir yaklaşma, yönelme ya da uzaklaşma eğilimi gösterdiğimizi anlatabilir. Bedenimizin duruşu –hangi yana eğildiği, yüzün hangi yöne baktığı- bizim ne tür bir iletişim kurup ne iletmek istediğimizi anlatan göstergelerdir. Örneğin birisine doğru eğilmiş olmak onunla ilgilenmek istediğimizi, geriye doğru çekilmek ise bunu tam tersini ifade eder⁵².

d. Görünüş

M. Arglye görünüş kodunu açıklarken onu ikiye ayırmaktadır. Bunlardan ilki “iradeye bağlı olanlar” yani “saç, makyaj, bedensel süsler ve kılık kıyafetler” ikincisi ise “daha az kontrol altında tutulabilenler” yani “ kilo, boy ve diğerleri” olarak tanımlar ve görünüş kodunu kişilik, toplumsal statü ve özellikle uyumluluk hakkında iletiler göndermek için kullanıldığını vurgular⁵³.

Kişilerin toplumsal statüleri, toplumda yapmış oldukları işler ve üstlenmiş oldukları roller tarafından belirlenir ve toplumsal farklılaşmanın olmadığı toplumlarda bile, insanlar cinsiyet, yaş, beceri ve ayrıcalıklarına göre roller üstlendiklerinden, kılık kıyafetler ve süsler bu ayrımlara göre anlam taşırlar⁵⁴.

Saçlar ise bedenimizin en esnek ve en değişken kısımlarıdır bu yüzden hemen hemen bütün kültürlerde oldukça önemli sayılmaktadır. Her şeyden önce kişilerin dağılmış, düzensiz görünen saçlarla dolaşmamaları istenir. Özellikle gençlerde yetişkinlerine karşı hoşnutsuzluklarını saç biçimleri ve kıyafetleriyle ifade etmeye çalıştıkları görülür. Genelde ilk kez bir araya gelen insanlar birbirleri hakkında değerlendirme yaparken öncelikle dış görünüş ortaya çıkar ve insanlararası ilişkilerin

⁵⁰ Cüceloğlu (insan) 39, Zıllıoğlu 180.

⁵¹ Fiske 96.

⁵² Cüceloğlu (insan) 40, 41 ;Gökçe 55.

⁵³ Fiske 96.

⁵⁴ Zıllıoğlu 185.

yönünü belirler. Etkin bir iletişim sağlayabilmek için temiz, iyi ve zarif giyinmek gerekir. Bunların dışında kullanılan aksesuarlar – parmağındaki yüzük, kolundaki saat vb.-estetik açıdan önemlidir⁵⁵.

Görünümün toplumsal statüyü belirleme özelliğinin yanı sıra başka özellikleri de bulunmaktadır. Kişi o andaki ruhsal durumunu, karşısındaki kişilere verdiği önemi veya üstünlük çabasında olup olmadığını ve beğenilerini sözleri ve bedeniyle olduğu kadar görünüşüyle de yansıtır. Kısaca görünüş özellikle toplumsal kimlik, statülerin belirlenmesi ve duyguların dile getirilmesi açısından oldukça önem taşımaktadır⁵⁶.

e. Baş hareketleri

*“Baş hareketleri etkileşimi yönetmekte, özellikle konuşmak için sıra almada kullanılırlar. Bir baş hareketi başkasına konuşmaya başlama işareti verebilir; hızlı baş hareketleri konuşma isteğini gösteriyor olabilir”*⁵⁷.Baş hareketlerinin insanları cesaretlendirici, destekleyici ve reddedici özellikleri de bulunmaktadır. Başın sağdan sola hareketi hayır anlamında kullanılıp, reddedici bir ifade taşımaktadır. Başın aşağıdan yukarı olan hareketi ise evet anlamında algılanır, destekleyici ve cesaret verici bir anlamı vardır⁵⁸.

Başı aşağıdan yukarı çok hızlı olmayacak şekilde hareket ettirmek karşımızdaki insanı dinlediğimizi belirten bir anlam taşır ve yapılan bu onaylama hareketi karşıdaki kişinin kendisini daha rahat ifade etmesini de sağlayacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta baş sallama hareketinin çok sıklıkla yapılmaması olacaktır. Çünkü çok sık yapılan baş sallama hareketi neyin dinlenip neyin dinlenmediği veya neyin onaylanıp neyin onaylanmadığı konusunda bir belirsizlik oluşturabilir⁵⁹.

⁵⁵ Gökçe 56.

⁵⁶ Zılhoğlu 186, 187.

⁵⁷ Fiske 96.

⁵⁸ Gökçe 56.

⁵⁹ Kadir Özer, Gerçekçi Yönetişim (İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1997) 177, 178.

Baş hareketleri bunların dışında başka anlamlara da gelebilir. Mesela bir kişinin başı yukarı doğru kalkırsa, burnu havada bir insanı; aşağı doğru eğikse ise uysal veya çekingen bir insanı tarif edebilir⁶⁰.

f. Yüz İfadeleri

Yüz ifadelerini, kaş pozisyonu, gözün şekli, ağız şekli, burun deliği gibi pek çok unsurdan oluşur bu yüzden yüz ifadelerini anlamak ve anlamlandırmak çok kolay değildir. Yüz ifadeleri çok zengin anlamlar yaratabilir çünkü yapılan araştırmalarda insan yüzünün 250.000 farklı ifadeyi yansıtabilme gücüne sahip olduğu ileri sürülmüştür. Yüz ifadelerinin diğer sunumsal kodlara göre daha az kültürler arası farklılık gösterdiği -korku, mutluluk, kızgınlık, şaşkınlık, üzüntü, tiksinti vb.- temel duyguların aktarımında ortak ifadelerin kullanıldığı gözlenmiştir. Beden dilimizde en belirgin olan anlamlar yüzümüzde bulunmaktadır bu yüzden sözsüz iletişimde duygularımızı en kolay anlatabildiğimiz kısım yüz ifadeleridir⁶¹.

Yüz ifadeleri içerisinde neşe ve kızgınlığın en iyi ağız ve gözle, kızgın ifadelerin ağız ve dudak biçimiyle, hayret ve sürpriz ifadelerinin ise en iyi gözle belirtildiği yapılan araştırmalar sonrasında ortaya çıkmıştır⁶².

Kişi karşısındakinin kim olduğunu neler hissettiğini veya ne düşündüğünü anlamaya çalışırken aynı zamanda kendisinde isteyerek veya istemeyerek bazı iletiler göndermektedir. İletişimde yüz ifadelerinin yorumlanmasında toplumsal ve kültürel kodlar kadar, iletişimde bulunan kişilerarası ilişkilerin, sözel iletilerin ve kişilerin birbirleriyle ilgili düşünce ve yargıları da etkili olmaktadır⁶³.

g. Jestler

Düşüncelerimizi ve duygularımızı daha anlaşılır hale getirebilmek ve somutlaştırabilmek için kol, bacak, baş, ayak, el vb. gibi bazı beden hareketlerinden yardım alırız. Eller ve kollar jestlerin başlıca taşıyıcıları olmakla beraber ayak ve baş

⁶⁰ Gökçe 56.

⁶¹ Gökçe 56, Fiske 96, Zıllıoğlu 172.

⁶² Cüceloğlu (insan) 44.

⁶³ Zıllıoğlu 173,174.

jestlerinin de önemi yadsınamaz. Jestler duyguların en güzel belirtileridir ve sözlü iletişimin tamamlayıcısı olarak duygu durumlarına işaret ederler⁶⁴.

Aynı mekanda bulunan iki kişinin saniyede yaklaşık 5.000 bilgi birikimlik sözsüz ileti aktarabildikleri ileri sürülmüştür. Psikologlar farkında olmadan yapılan jestlerin kişinin saklamak istediği bazı duygularını açık olarak ortaya koyduğunu kabul ederler. Beden dilinde yüz ifadelerinden sonra en çok dikkat çeken kısım el kol hareketleridir. Özellikle görsel algılama kanalı daha baskın olan bir kişi için, sözel iletileri gönderirken el kol hareketleriyle desteklemek iletinin anlaşılmasını daha da kolaylaştıracaktır⁶⁵.

İnsanların kendilerini sözel yolla ifade edemedikleri dönemlerde, iletişim aracı olarak öncelikle ellerini kullanmışlardır yani gördükleri cisimleri, varlıkları, duygu ve düşüncelerini vb. el işaretleriyle anlatmaya çalışmışlardır. Bunların dışında el kol hareketleri konuşmaya ritim ve vurgu katıp düşüncelerin duygusal yönünü ortaya çıkartmaktadır. El hareketlerinin bir diğer fonksiyonu ise konuşmanın önemli noktalarını vurgulamaktır. Mesela vurgulu, yukarıdan aşağıya doğru yapılan jestler genellikle üstün yani egemen olma çabasını, daha akıcı yapılan jestler ise açıklama yapma veya sempati kazanma çabasına işaret etmektedir⁶⁶.

Jestlerin başka bir çeşidi de toplumsal davranış kuralları çerçevesinde geliştirilmiş tek başına bir işlev üstlenen türüdür. Örneğin el sıkma, ayağa kalkma, şapka çıkarma, el çırpma vb. bu türden jestlerdir. Yapılması gereken durumlarda yapıldığı zaman pek dikkat çekmeyen bu tür jestler, amaçlı olarak yapılmadıkları zamanlarda yapan ve algılayan tarafından özel bir iletişim değeri kazanırlar. Bunların dışında iletişimi olumsuz yönde etkileyen jestlerde bulunmaktadır. Mesela elin tersiyle itme hareketi, konuşurken veya dinlerken kolları kavuşturma hareketi iletişimi zorlaştıran ve engelleyen hareketlerdir⁶⁷.

Bazı durumlara göre jestler yapmacık görünebilir veya teatral bir hale dönüşebilir. Bu durumda karşımızda ki insan tarafından veya karşımızdaki insanı

⁶⁴ Gökçe 57; Fiske 96.

⁶⁵ Zıllıoğlu 174; Özer 181.

⁶⁶ Gökçe 57,58; Fiske 97.

⁶⁷ Zıllıoğlu 175,176.

farklı algılamamıza sebep olabilir. Jestler bazen can sıkıntısını da vurgulayabilir eğer konuşma yerine daha çok jestler kullanılıyorsa konuşma son derece can sıkıcı bir hale dönüşebilir bu yüzden sözsüz iletişimde jestleri yerinde ve zamanında kullanmak daha etkili olacaktır⁶⁸.

Tüm bunların dışında jestler kültürel farklılıklar da göstermektedir. Bu bağlamda jestlerin anlamlarının belirlenmesinde kültürel farklılıklar da göz önünde bulundurulmalı ve farklı bir kültür içerisinde jestlerimize çok dikkat etmemiz gerekmektedir. Örneğin Fransa’da “umurumda değil” anlamında yapılan bir jest Türkiye’de çok ters ve yanlış algılanıp kavgaya bile yol açabilir⁶⁹.

h. Duruş

Bedenin duruşu –oturma, ayakta durma, uzanma- sınırlı ancak ilginç anlamlar aktarabilirler. Bunların durumu genelde kişilerin birbirleriyle olan tutumlarıyla ilgilidir ve arkadaşlık, düşmanlık, üstünlük veya aşağılık duyguları duruşla gösterilebilir. Örneğin, elleri bedenin arkasından kavuşturan bir kişinin kendinden emin ve güvende olduğunu veya masasında arkaya yaslanarak ellerini ensesinde kenetlemiş bir kişinin ise kesin bir sahiplik ve üstünlük anlatmaya çalıştığı gözlenir⁷⁰.

Bedenin duruşuyla duygular arasında çok paralel bir ilişki bulunmaktadır. Bedenin duruşu yalnızca hangi yana eğildiği veya hangi yöne baktığıyla sınırlı değildir. Omuzların dik veya çökük durması, ayakların açık ya da kapalı duruşu, bacakların üst üste atılmış, ayrıık ya da bitişik durması bunların tümü birer mesaj niteliği taşır ve bize karşımızdaki hakkında fikir verebilir. Özellikle psikoterapide çok önemli sayılan bu mesajlar, psikologlara hastanın sözlerinden daha çok fikir vermektedir⁷¹.

Duruş yüz ifadelerinden daha zor kontrol edilebilen bir iletidir. Bu konuya bir örnek verecek olursak, endişe duyan biri yüz ifadelerini kontrol edebilse bile duruşu onu ele verebilir. Duruş özellikle gerilimin veya rahatlamanın yoğunluğunu da ifade

⁶⁸ Bayram Kaya, *Yönetmel ve İş İletişimi* (Ankara: Siyasal Kitabevi, 2003) 39.

⁶⁹ Kaya 39, Zillioğlu 176.

⁷⁰ Fiske 97, Gökçe 58.

⁷¹ Cüceloğlu (insan) 41.

edebilir. Mesela düşmüş omuzlar, yana sarkık kollar ve eller hayal kırıklığına uğramış, hayat enerjisi tükenmiş bir kişiyi çağırır⁷².

i. Göz hareketi ve göz teması

Yüz ifadeleri içinde en dikkat çeken yer gözlerimizdir. Göz başlı başına bir ileti kaynağıdır. Mesela bir insan sizin gözünüzün içine bakıyorsa, size ilgi duyuyor, kaçırıyorsa sizden saklamak istediği bir şey olduğu anlamına gelebilir. Karşılarındaki kişileri etkilemek isteyen insanlar kişinin gözünün içine bakarlar. Aynı zamanda karşıdakinin gözlerinin içine bakmak, gözleri kısık değil açık tutmak ve bakışı yere değil yukarı yönelten kişiler olumlu, bunların aksini yapan insanlar ise olumsuz olarak algılanabilir. Eğer göz teması kurulmuşsa, diğer ilişkiler onun arkasından gelebilir⁷³.

İlişkimizde ne kadar samimi olmak istediğimiz karşıımızdaki insanla ne sıklıkla, ne zaman ve ne kadar uzun süre göz göze geldiğimiz belirler ve aynı zamanda ilişkimiz hakkında çok önemli iletiler gönderirken ne kadar samimi ya da egemen olmak istediğimizi göstermenin de bir yoludur. Mesela birisinin gözünün içine dik dik bakmak, egemenliğe karşı basit bir meydan okumadır. Gözle flört etmek ise kişinin samimileşme arzusunu gösterir⁷⁴.

j. Konuşmanın sözsüz görünüşleri

İnsanlar sosyal bir varlık olduklarından dolayı, başka kişilerle konuşmak duygu ve düşüncelerini paylaşmak isterler yani toplumsal olarak yaşamının bir gereği konuşmaktır. Bu noktada insanlar, kişinin ne söylediğine değil nasıl söylediğine daha çok önem verirler ve ses olgusunun önemi bu noktada ortaya çıkar çünkü ses tonu, iç dünyanın bir yansımasıdır⁷⁵.

Konuşmanın sözsüz görünüşleri iki kategoriye ayrılır. Bunlardan ilki “kullanılan sözcüklerin anlamını etkileyen entenasyon göstergeleri”dir. Bu entenasyon göstergeleri seste alçaltma ve yükseltme ile yapılan vurgulamalardır.

⁷² Fiske 97, Gökçe 58.

⁷³ Cüceloğlu 44; Zıllıoğlu 173.

⁷⁴ Gökçe 59.

⁷⁵ Gökçe 59.

İnsanlar yaptıkları bu tür vurgulamalarla kullandıkları sözcüklerin anlamlarını güçlendirir ve konuşmalarına canlılık kazandırır. Mesela coşku ya da endişe gibi duygu durumları yüksek bir sesle aktarılırken, üzüntü ya da vurdumduymazlık gibi duygu durumları düşük bir ses tonuyla anlatılmaktadır⁷⁶.

Konuşmanın sözsüz görünümünün ikinci kategorisi ise “konuşmacı hakkında enformasyon aktaran dil ötesi göstergelerdir”. “*Sesin tonu, ses yüksekliği, aksan, konuşma hataları ve konuşma hızı, konuşmacının duygusal durumunu, kişiliğini, sınıfını, toplumsal konumunu ve dinleyiciye nasıl baktığını gösterir.*”⁷⁷

Bu bağlamda sesin tonu, ritmi, tınısı ve monotonluğu duyguları aksettiren, çoğu zaman sözlerin anlamına ışık tutan ve aynı zamanda da psikolojik durumumuzu koşullandıran öğelerdir. Günlük yaşamımızda sürdürdüğümüz sıradan ilişkilerimizde bile daha çok sözcüklere dikkat ettiğimizi sanırsanız oysaki iletişimde bulunan kişilerin birbirlerini söylediklerini yorumlamasında sesin özellikleri önemli rol oynamaktadır⁷⁸.

Sonuç olarak sözsüz iletişimi oluşturan unsurlar iletişim sürecini daha anlaşılır bir hale dönüştürerek karşımızdakini anlama ve kendimizi ifade etme yönünde bize çok kolaylık sağlar ve iletişimi imkânsız kılma, sözlü iletişimi tamamlama, duyguları daha net biçimde açığa çıkarma ve etkileşimi yönlendirme gibi işlevleriyle ilişkilerin belirlenmesinde ve tanımlanmasında büyük rol oynarlar⁷⁹.

2. Sözlü İletişim

Sözlü iletişim en temel ve birincil iletişim kurma yöntemidir ve insanlar gündelik yaşamlarının büyük çoğunluğunu konuşarak veya dinleyerek geçirirler. İnsanlar arasında gerçekleştirilen her tür konuşma –yüz yüze konuşma, resmi veya gayri resmi toplantılar, hitaplar, sohbetler vb.- genellikle sözlü iletişim olarak nitelendirilir. Konuşma ise dil olgusuyla gerçekleşir. Bu noktada insanın uyku

⁷⁶ Fiske 97; Gökçe 59.

⁷⁷ Fiske 98.

⁷⁸ Zılhoğlu 166; Gökçe 59.

⁷⁹ Gökçe 59, 60.

dışında geçen zamanının büyük bir bölümünü yani insan yaşamının yaklaşık dörtte üçünü sözlü iletişim kapsamaktadır⁸⁰.

Sözlü iletişimin en belirgin niteliği iletişimde bulunan birimlerin karşılıklı konumda bulunmasıdır. Genel olarak iki çeşit iletişimsel buluşma biçimi söz konusu olmaktadır. Bunlardan ilki “Yüz yüze iletişim”, ikincisi ise “Teknolojik araçlarla iletişim” olarak adlandırılır⁸¹.

“Yüz yüze iletişim” aynı mekanı paylaşan kaynak ve hedef birimlerine özgü olan iletişim türüdür ve niteliksel açıdan üç farklı sınıfa ayrılır. Bunlardan ilki “Planlı iletişim edimleridir”. Yani sistemli bir ön hazırlık gerektiren konferans, panel, ders, seminer, vs. organizasyonlardır. İkincisi ise “Rutin iletişim edimleridir”. Bunlar belirli kişilerin belirli mekanlarda sürdürdükleri –aile, okul, iş vs.- döngüsel ilişkilerin iletişimsel olarak yeniden üretimi olarak açıklanır. Üçüncüsü yani sonuncusu ise “Rastlantısal iletişim edimleridir”. Belirli bir plan ya da rutin içermeyen günlük yaşamdaki rastlantısal olaylar doğrultusunda gerçekleşen iletişim edimleridir. Bu tür edimlerin bazen rutin iletişime yönelik sonuçlar doğurduğu gözlemlense de genellikle bir defalık yani süreksiz ilişkilerle tanımlanabilirler⁸².

İkinci iletişimsel buluşma biçimi ise “Teknolojik araçlarla iletişimdir”. Farklı ortamlarda ve uzaklıklarda bulunan kişilerin teknolojik araçların yardımıyla sözel iletişim kurmaları olanaklı olmaktadır. Bu tür araçların en bilineni telefondur ancak telekomünikasyon alanında ki gelişmeler webcam, görüntülü telefon ve telekonferans gibi yeni iletişim olanakları da sunmaktadır⁸³.

Sözel iletişimin en temel iki ögesi bulunmaktadır. Bunlardan ilki dil (konuşma) ikincisi ise dinleme kavramlarıdır. Dil ve dinleme kavramlarının anlamı ve işlevini daha detaylı bir şekilde anlatılması büyük önem taşımaktadır.

⁸⁰ İrfan Mısırlı, *Genel ve Teknik İletişim* (Ankara: Detay Yayıncılık, 2007) 35.

⁸¹ Bıçakçı 29.

⁸² Bıçakçı 29, 30.

⁸³ Bıçakçı 30.

a. Dil

Sözlü iletişim dil ile gerçekleşir yani konuşurken, yazarken, düşünürken, dinlerken ve görsel mesajları anlamlandırırken sürekli dili genelde de anadilimizi kullanırız. Konuşma biyolojik ve fizyolojik bir olgu olarak yaşamda yer bulmasına rağmen içeriği açısından toplumsal ve kültürel bir olgudur. Dil ise bizim simgesel kodlarımızın temellerini oluşturur. Konuşma bireysel bir olgu, dil ise toplumsal ve kültürel bir olgudur. Çünkü belli dönemlerdeki toplumsal değerler ve yaşantılar dil aracılığıyla toplumsallaşır ve gelecek kuşaklara aktarılırlar⁸⁴.

Dil bizim simgesel evrenimizi belirler. Deneysel evrenimizi ise doğrudan yaptığımız gözlemlerimiz, duyu organlarımız aracılığıyla edindiğimiz duyular oluşturur. Sözcüklerle adlandırma deneysel evrenimizi bir kaos olmaktan kurtarır anlamlı bir düzen içine koyarak, dünyaya bakış açımızın biçimlenmesinde de büyük rol oynamaktadır⁸⁵.

Dil bir noktada insanların ayrıcalık belgesidir ve insanın öteki varlıklardan farklı olan yaradılışına, düşünme yeteneğine, yapıcılığına bağlı bir konudur. Dilin yani diğer tanımlamasıyla konuşmanın bugüne kadar pek çok tanımı yapılmıştır. Dil ile ilgili olarak ilk sistematik görüşleri eski Yunan felsefesinde buluruz. Herakleitos akıl ve sözü evrenin ve insanın bilgisinin temel ilkesi olarak belirlerken metafizik bir görüş geliştirmiş, dil felsefesiyle doğa felsefesinin birbirinden ayrılmasına öncülük etmiştir. Herakleitos'a göre insan dünyasında konuşma yetisi her şeyin odak noktası olmakla beraber evrenin anlamını kavramak için konuşmanın ne anlama geldiğini kavramamız gerektiğini öne sürer. Yunan düşünürü Platon dili, "*Kendi özel düşüncelerini sesin yardımıyla özne ve yüklem aracılığıyla anlaşılabilir duruma getirmek*" şeklinde Fransız dilbilimci Andre Martinet ise "*İnsanın kendi bilgi ve deneyimlerini, bir anlamsal kapsamı ve bir ses karşılığı olan birliklerle, her toplumda bir başka biçimde açıklandığı bir bildirişme aracı*" olarak tanımlamaktadır⁸⁶.

Modern araştırmacıların ısrarla yazı dilini temel dil sayma eğilimlerine karşın modern dilbilimin babası sayılan Ferdinand de Saussure (1857-1913), her türlü sözel

⁸⁴ Gökçe 45; Zillioğlu 113.

⁸⁵ Zillioğlu 113.

⁸⁶ İsa Kayaalp, *İletişimde İnsan Dili* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2002) 29; Zillioğlu 114.

iletişimin öncelikle konuşma temeline dayandığını hatırlatmış olup yazıyı düşüncenin sözel anlatımını değiştiren bir yöntem olarak değil, konuşmayı tamamlayıcı bir parçadan ibaret olduğunu vurgulamıştır⁸⁷.

Dil aynı zamanda düşünceyi anlatan ve aktaran bir işaret sistemidir ve işaret insanlar arasında iletişimi sağlayan her türlü sembolleri oluşturur. Bu noktada dil simgeler vasıtasıyla düşüncelerin, duyguların ve isteklerin iletişimde kullanılan sadece insana özgü içgüdüsel olmayan bir yöntemidir⁸⁸.

Dil aynı zamanda toplumun ekonomik, kültürel, siyasal yapısından kaynaklanan ortak bir iletişim aracı olarak bireyin ve toplumun yaşam biçimini de etkiler. Her toplum doğal ve toplumsal koşullarına uygun bir dil oluşturur ve bunun sonucu olarak her dilin içinde doğanın ve toplumun yapısının bir modeli bulunmaktadır. Böylece anadilini öğrenmeye başlayan bir çocuk doğal ve toplumsal çevreyi tanıırken aynı zamanda anadilinde yer alan kavramlarla dış dünyaya belli bir açıdan bakıp, belirli bir düşünce biçimi kazanmaktadır. Yani kişinin düşünce yapısını ve dünya görüşünü anadili oluşturmaktadır⁸⁹.

Sözlü iletişimin dil kavramının dışında birde dil-ötesi kavramı bulunmaktadır. Başka bir deyişle sözlü iletişimler “dil ve dil-ötesi” olarak iki sınıfa ayrılır. Kişilerin yüz yüze konuşmaları hatta mektuplaşmaları “dille iletişim” kabul edilir ve bu iletişim türünde kişiler, ürettikleri bilgileri birbirlerine aktararak anlamlandırırılar.”Dil-ötesi iletişimde ise, sesin niteliği-ses tonu, sesin hızı, şiddeti, hangi kelimelerin vurgulandığı, duraklamalar vb.- önemlidir. Yapılan araştırmalarda kişilerin günlük yaşamlarında “ne söylediklerinden” çok “nasıl söylediklerine” dikkat ettikleri tespit edilmiştir. Bu noktada dil-ötesi iletişimin önemi ortaya çıkar. Çünkü dille iletişimde kişilerin “ne söyledikleri” dil-ötesi iletişim ise “nasıl söyledikleri” ile ilgilenir⁹⁰.

⁸⁷ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, çev. Sema Postacıoğlu Banon (İstanbul: Metis Yayınları, 2007) 17.

⁸⁸ Kayaalp 30.

⁸⁹ Köknel 87.

⁹⁰ Dökmen 27.

Dilin en temel ve en belirgin özelliklerinden biriside sürekli olarak değişme ve gelişme göstermesidir, bu devingenlik durdurulamaz ve engellenemez. Değişim ve gelişim gösteren dil olgusu, bir yandan içindeki düzensizlikleri kendi kendine düzeltme yoluna gider diğer bir yandan ise dilin kullanılma sürecinde birtakım aşınmalar ve yeni gereksinimler ortaya çıkar. Dilin değişmez “standart” dil kabul edilmesi, dilin özelliği olmaktan çok o dili kullanan insanların toplum yönetiminde söz sahibi olmalarından kaynaklanmaktadır. Başka bir deyişle toplumdaki kaynaklanan ve akli yöneten dilin akıllıca kullanımı başkalarını ve toplumu yönetecek nitelik kazanmaktadır⁹¹.

İletişim süreci açısından önemli olan bir diğer nokta ise dil kavramının ancak kullanıcısı ile ilişkili olarak görülüp değerlendirilmesi gerektiğidir. Çünkü dil, basit bir anlamlandırma aracı olmadığı gibi, nesnelere ve eylemlere yan yana dizmeden oluşan bir işlemde sayılmamalıdır. Dil toplumsal ve kültürel yani simgesel bir etkinlik olduğundan, bireylerin toplumsal ve kültürel çevre ile etkileşimlerinin bir ürünü sayılmaktadır. Toplumsal ve kültürel çevrede elde edilmiş olan kişisel deneyimler, bireylerin çevrelerini algılamada ve aynı zamanda yorumlamalarında önemli bir etkidir. Kişinin deneyiminin kültürde var olan kavramlar ve kalıplar vasıtasıyla sınıflandırılması, onun çevreyi algılayışında seçiciliğini kaçınılmaz kılmaktadır⁹².

b. Dinleme

Dinleme sözlü iletişimin olmazsa olmazlarından olan bir davranış biçimidir. İletişimde gelen iletiye cevap verebilmek ancak onu dinlemekle mümkün olur ki o da ancak o iletinin doğru algılanmasıyla olanaklı olmaktadır⁹³.

Dinleme ile ilgili olarak günümüze kadar pek çok tanım ileri sürülmüş olup bu tanımların kiminde işitsel uyarının kendisi, kiminde konuşulan dil, kiminde ise konuşulan fikirler temel alınmıştır. Ancak 1984 yılında Konuşma İletişim Birliği

⁹¹ Köknel 87, 88.

⁹² Gökçe 50.

⁹³ Aysel Aziz, *İletişime Giriş* (İstanbul: Aksu Kitabevi, 2008) 45.

dinlemeye ilişkin olarak Şu tanımı yapmıştır: Dinleme sözel mesajlardan bilgi ve fikirleri alma ve özümleme srecidir⁹⁴.

Mutlu ise dinleme kavramını sessel uyaranları alma süreci olarak tanımlamıŐ ve Şunları eklemiŐtir; *“Genel anlayışın tersine, dinleme edilgin olmaktan çok etkin bir süreçtir. Dinleme uyaranları almayı içerir, böylelikle de fizyolojik bir süreç olarak iŐitmeden ayrılır. Burada kullanılan alma sözcüğünün anlamı, uyaranların dinleyici tarafından alındığı bir bakıma iŐlendiğı ya da kullanıldığıdır. Hiç değilse bir süre için alınan sinyaller dinleyici tarafından alıkonulur.”*⁹⁵.

Fizyolojik olarak bir sesi duyabiliyor olmamız dinliyor olmamız anlamına gelmez. Çünkü aynı zamanda konsantrasyonumuz başka bir noktada yođunlaŐmıŐ olabilir. Bu yüzden duyma ile dinleme arasındaki ayırım çok kritiktir. Konuşmacı, anlam yükleme niyetiyle konuŐabilir ancak karşısındaki kişi ya da kişilerin zihinleri başka bir Şeyle meŐgulse dinlediklerini gerçekten algılayamayabilirler. Bu noktada dinleme gerçekleŐememiŐ olur. Demek ki dinlemenin gerçekleşebilmesi için mesaja bilinçli bir dikkat vermek gerekmektedir. Başka bir deyişle dinlemek, iŐitilen sesleri zihin süzgecinden geçirerek gerçekleşir. Duymak ise yorumsuzca ve zeka çalıŐtırmadan iŐitmek olarak tanımlanır⁹⁶.

Gerçekten dinlemek konuŐmaktan daha zor bir iştir ve öğrenilen bir davranış biçimi olarak tanımlanır. Dinlemeyi ğrenmede ilk basamak ise, dinlemeyi isteyen bireyin kendisinin konuşmayı durdurması olacaktır⁹⁷.

Dinleme konusunda yapılan araştırmalar bir konuşmayı dinleyen kişilerin konuşmanın hemen ardından duyduklarının yarısını anımsadıklarını, iki ay sonra ise ancak yüzde yirmi beŐini yineleyebileceklerini ortaya koymuştur. Özetle bizimle konuŐan kişilerin söylediklerinin yarısını kaçırdığımız iki ay sonra ise ancak dörtte birini anımsayabildiğimiz sonucu çıkmaktadır. Bu durumda çoğu zaman boşa konuŐtuđumuz ve boŐuna dinlediğimiz ortaya ıkmaktadır⁹⁸.

⁹⁴ Nursel Telman ve Pınar nsal, *İnsan İlişkilerinde İletişim* (İstanbul: Epsilon Yayınevi, 2005) 89.

⁹⁵ Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004) 75.

⁹⁶ Kaya 63, 64.

⁹⁷ Mısırlı 46.

⁹⁸ Zıllıoğlu 234.

Çoğu insanın bu kadar kötü bir dinleyici olmasının nedeni ise dinleme yeteneğine doğuştan sahip olduklarına inanmış olmalarıdır. Bu inanç yanlış bir inanç olmakla beraber insanların işitme ve sesleri algılama yeteneği ile doğmuş oldukları doğrudur. Ancak okuma, yazma, konuşma gibi dinlemenin de öğrenilmesi gereken bir beceri olduğu anlaşılmalıdır⁹⁹.

Sonuç olarak iletişim başarısını belirleyen temel öge dinlemedir ve iletişim sürecinde kişilerin birbirlerine değer verdiklerinin ifadesidir. Dinlemeyi beceremeyen birinin iletişim sürecinde başarılı olması mümkün olamamakla beraber insanlar tarafından sevimli bulunması da beklenemez. Dinleme dikkat, enerji ve yetenek gerektirir¹⁰⁰.

3. Yazılı İletişim

Kültür tarihi açısından yazıyı değerlendirdiğimizde görüyoruz ki yazının çok uzun olmayan bir geçmişi bulunmaktadır. Günümüzden yaklaşık beş bin yıl öncesinde insanoğlu yazıyı bulduğunda insanlık serüveninin “tarih öncesi dönem” ve “tarihi çağlar” olarak ayrılmasına sebep olacak bir ölçütü icat ettiğinin farkında değildi. Ancak bilginin biriktirilip saklanmasına ve hatırlanmasına yardımcı olacak son derece yetkin bir araç yarattığını ve bunun bir güç kaynağı olduğunun farkındaydı. Bu sebeptendir ki, yazıyı kısa denebilecek bir sürede konuşma dilini aktarabileceği biçimde geliştirip; yeni bir kod oluşturmuştur¹⁰¹.

Yazının bulunmasıyla başlamış olan yazılı iletişim, kağıdın tarih sahnesine çıkışına kadar tablet, papirüs ve taş aracıyla yapılmıştır ve yazıyı ilk olarak Sümer, Mısır, Babil, Çin uygarlıkları ve Amerika’da Kızılderililer kullanmıştır. Bu yazı doğadaki varlıkların basit ve yalın olarak çizilmesi, resminin yapılması ya da betimlenmesi biçiminde doğup, gelişmiştir. Kağıdın ve matbaanın bulunmasıyla ise yazılı iletişim gerek kişilerarası gerekse kitlesel ölçeklerde iletişim olanaklarını yaygınlaştırmıştır¹⁰².

⁹⁹ Gökçe 110.

¹⁰⁰ Gökçe 109.

¹⁰¹ Zılhoğlu 135.

¹⁰² Bıçakçı 27, 28; Köknel 90.

Tartışmasız yazı insanoğlunun en büyük buluşlarından biri sayılmaktadır ve hammadde ihtiyacını karşılayabilmek için doğanın hiçbir fiziksel objesine bağlı değildir. Sadece insan zihninin bir ürünü olan dili kullanır. Yazının içeriği göstergelerinde yer alır ve gösterge yazıyı hareketli kılar, ona görsellik kazandırır. Yani bir anlamda yazı sayesinde dil boşlukta hareket edebilir hale gelir¹⁰³.

Yazının yeni dünyasını anlamaya çalışmak, gerçekte ne olduğunu ve işlevsel açıdan okuryazar olan insanların ne ifade ettiğini anlamaya yarar. Çünkü okuryazar kesimlerin düşünce biçimi, kendi kendine doğal güçlerden değil, yazının bu güçlerinin yapısını dolaylı veya dolaysız şekillendirmesiyle ortaya çıkmaktadır. Yazı olmadan okuryazarların zihni yalnızca yazarken değil düşüncelerin sözlü anlatımında da şimdi çalıştığı gibi çalışamaz. Diğer bir deyişle yazı insan bilincini en çok değiştiren tekil buluştur. Yazı ayrıca “bağsamsız” olarak nitelenen bir dil ya da özerk bir söylem kurar. Yazılı söylem yazarından ayrı tutulduğu için, konuşmada olduğu gibi soru sorulamayan yani sorgulanamayan bir yöntemdir¹⁰⁴.

Yazılı iletişimde temel amaç, hedefe, alıcıya ya da muhataba anlatmak ve aktarmak istediklerimizi yazıyla en iyi ve doğru şekilde anlatmaktır. Ancak yazılı iletişimin gerçekleşebilmesi için okuma, yazma ve yazılanı anlayabilme becerilerinin de var olması gerekmektedir. Sözlü iletişime göre yazılı iletişimin söz dizini açısından farklılıkları bulunmaktadır. Bir başka deyişle iletişimin yazıya aktarılıp yazı dili ile yapıldığı durumlara –mektup, kart, davetiye, telgraf, faks, kısa mesaj (sms), e-posta-denir¹⁰⁵.

Yazılı iletişim sözlü iletişime oranla biraz gecikmeli olarak kurulur çünkü yazılı iletişimde mesajın alınıp algılanması ve yorumlanması sonuç olarak da tepki verilmesi karşılıklı iletişimde olduğu gibi hemen gerçekleşmez daha çok zamana yayılır. Bu noktada yazılı iletişim pek tercih edilen bir yöntem değildir çünkü daha zahmetli ve zaman darlığının söz konusu olduğu durumlarda zaman alıcı bir işlem olarak görülür. Ancak yazılı iletişimin daha avantajlı olduğu durumlarda söz

¹⁰³ Judith Lazar, *İletişim Bilimi*, çev. Cengiz Anık (Ankara: Vadi Yayınları, 2001) 81, 82.

¹⁰⁴ Ong 97.

¹⁰⁵ Mısırlı 75; Aziz 12, 13.

konusudur. Mesela bürokraside yani ayrıntıların, talimatların, yönetmeliklerin önem arz ettiği durumlarda daha sık kullanılmaktadır¹⁰⁶.

Yazılı iletişim aynı zamanda kişilerarası ilişkilerde ve iletişimde hem bağlayıcı hem de güvenlik sağlayıcı işlevler de üstlenmektedir. Söz yazıya geçip başkalarına ulaştığı noktada yadsınamaz bir gerçeklik kazanır diğer bir yandan ise yazılmış sözün yorumunda veya değerlendirilmesinde, sözlü iletişimin zaman ve mekan darlığını aşarak derinlemesine düşünebilmesi ve kişinin özgür olabilmesi anlamına gelmektedir. Yazılı iletişimin diğer bir yandan insanın kendisiyle iletişimde bulunabilmesi açısından da önemi bulunmaktadır. Örneğin kaydedilmiş notlarını okuyan kişi kendi düşüncelerini gözden geçirip yeniden düzenleyebilir¹⁰⁷.

Sonuç olarak yazılı iletişim insanın belleğinin yükünü hafifletmiş ve aynı zamanda düşünsel enerjisini başka işlere yöneltebilmesini sağlamıştır. Yazının kullanımı ayrıca bilginin niceliksel birikimine değil, niteliksel gelişimine de katkıda bulunup, basım yoluyla gelişimine daha geniş boyutlar sağlamıştır. Bu vesileyle, insanlar ve toplumlar arasında ideolojiler ve dünya görüşü açısından etkileşime kaynaklık etmiştir¹⁰⁸.

4. Sanatsal İletişim

Sanatın en temel işlevi iletişim kurmaktadır ve bu işlevi gerçekleştirirken bazı araçlar kullanmaktadır. Sanatsal iletişim araçları ister estetik, ister plastik olsun her türlü sanat faaliyeti ve sanatçıyla sağlanacak iletişim türüdür.

Sanatın toplumu ilgilendiren çeşitli amaçları vardır bu yüzden sanat sosyal bir yaşamın ürünüdür. Sanat aynı zamanda hem dinsel, duygusal, faydalı hem de ulusal amaçlara hizmet etmektedir. Sanatın bir diğer amacı ise güzeli bulmaktır ancak bu amacından dolayı sanatın estetikle özdeş olduğu yanılgısına kapılmamız gerekir. Çünkü sanat genellikle estetiği aşip herhangi bir bireysel ruhun önüne geçip, toplumsallığı işaret etmektedir. “Dil” nasıl, kişide toplumsal evrimin asırlar süren birikimi yansıtıyorsa, “bilim” , her kişiyi elde edilen bilgilerle donatıyorsa “sanatta”

¹⁰⁶ Gökçe 51.

¹⁰⁷ Zılhoğlu 152.

¹⁰⁸ Zılhoğlu 153.

kendi haricindeki her şeyin bütünlüğünü, insanlığın yaşantısını ona yansıtıp gerçeklerin değiştirebileceğini ve aynı zamanda denetlenebileceğini vurgulamaktadır¹⁰⁹.

Sanatın kullanım alanlarından bir diğeri ise kişilerarası iletişimi sağlamaktır. Bireyin kendisinde biriktirmiş olduğu manevi değerlerini başkalarına iletmek istemesi ve bu doğrultuda ulaştırmasıdır. Bu noktada sanatsal iletişim olarak anlatmaya çalıştığımız kavramın açıkça tanımı şöyledir: Entelektüel yeteneğin ve birikimin sonucunda ortaya çıkmış olan yapıtlar vasıtasıyla sanatçı ile sanat izleyicisinin kurmuş olduğu iletişim türüne “sanatsal iletişim” denir. Tiyatro, sinema, müzik, plastik sanatlar, dans, yazın vb. sanat etkinlikleri insanlara bir duygu ve düşünce aktarır hem bilişsel, hem de duygusal bağlamda ilişki kurarlar¹¹⁰.

Sanatçının eserlerinin bir iletişim aracı olduğu noktada, sanatçı kendisiyle başkaları ve toplum arasında kaynak olarak tanımlanır ve bu tanıma göre sanatçı iletilerini eserleriyle topluma vermektedir. Toplu olarak ve aynı anda izlenen sanat etkinliklerinde –bale, tiyatro, opera, konser- izleyiciler aynı anda ve yerde sanatçıdan gelen iletileri bir bütün olarak alıp çözerler. Bu noktada anlıyoruz ki sanatta önemli olan, sanat yapıtından gelen iletilerin hedef tarafından çözülüp anlaşılmasıdır. Ancak sanatçı tarafından gelen iletilerin çözülüp anlaşılması için yapıtın yaratıcısı kadar, alıcıda da iletileri çözüp anlayabilecek bilgi birikiminin bulunması şarttır. Diğer bir deyişle kaynak birimle alıcı birimin ortak simgelerinin bulunması gerekmektedir¹¹¹.

Sanat tarihçisi Eroğlu sanatın iletişimle olan bağıını sorgular ve sanatın, yapıtı vasıtasıyla kesinlikle bir toplum içindeki kişiler arasında bir iletişim sebebi olduğunu vurgular. Çünkü sanat eseri yaratım aşamasında yalnızca sanatçının gördüğü en fazlada asistanlarının gördüğü bir süreçte oluşur ve sanat eserinin bittiği noktada mutlak suretle iletişime geçme ihtiyacında olacağını vurgular. Bu iletişimi bir ülke içerisinde gerçekleştirdiği sanat etkinlikleriyle kurduğunu ve bu iletişim sayesinde sanat yapıtının anlam zenginliği kazandığını söyler¹¹².

¹⁰⁹ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş* (İstanbul: Yorum-Sanat Yayıncılık, 2002) 40, 41.

¹¹⁰ Bıçakçı 33; Ersoy 41.

¹¹¹ Köknel 369.

¹¹² Tuğba Gürkök, *Sanat ve Yaratıcı Sanat/Özkan Eroğlu İle Görüşme* (İstanbul: Nelli Sanatevi, 2005) 252.

Sanatsal iletişim insanlığın ilkçağlarından itibaren zorunlu ve vazgeçilmez olarak günümüze kadar gelmiştir. Bu iletişim için gerekli olan düşüncelerin, duyguların özünü kişilerin birbirleriyle olan bağlayıcı ilişkileri oluşturmaktadır. Ayrıca sanat eserlerinden edindiğimiz bilgiler sadece sanata özgü bilgiler olmakla kalmayıp, bilimsel yapıtlar, tarih ve ekonomi ile güncel gazete ve dergilerden aldığımız bilgilerde sanat yapıtlarının payı büyüktür. Çünkü bilimsel yapıtlardan bilgi edinmek bizi zorlayabilir ancak sanat eserinden alınacak estetik hazın yanında bilgi edinmek çok daha kolay gerçekleşmektedir¹¹³.

Sanatsal iletişimin anlambilim ve estetik olarak iki temel ögesi bulunmaktadır. Anlambilim ölçülebilen yani düşünce ve mantıkla ilgili olan iletilerle, estetik ise ölçülemeyen yani duygulanım ve içyaşantıyla ilgili olan iletilerle ilgilenir. Estetik değerlendirme ölçülebilir olmadığından bir kesinlik vermez bu yüzden bildirişim estetiğinde, sanat eserinden gelen iletiler anlambilim kapsamı içinde bulunan özelliklerine göre değerlendirilir. Bu sayede sanat eserinden gelen iletilerin bilgi ve simgeleri ölçülüp değerlendirilmiş olmaktadır. İletiyi gönderen eser kim tarafından ve ne zaman yapılmış olursa olsun, anlambilim ölçütleri çerçevesinde çözümlenip anlaşılıyorsa sanat ürünü olarak değerlendirme kazanmaktadır¹¹⁴.

Sanatsal yapıtı oluşturan göstergesel kodların çözümlenmesinde sanat alıcısının kültürel, ideolojik, sosyoekonomik ve kültürel konumuyla beraber psikolojik ve entelektüel yapısı da belirleyici bir rol üstlenmektedir. Sanat eserinde anlam üretme sadece yaratıcısının tekeline değildir. Sanat izleyicisi de anlam üretimine ortaktır. Anlam, iletide mutlak ve sabit bir kavram olmamakla beraber etkin bir süreçtir. Bu süreçte sanat eseri birçok defa yeniden üretilebilir¹¹⁵.

¹¹³ Ersoy 41.

¹¹⁴ Köknel 369.

¹¹⁵ Bıçakçı 33, 34.

II. Kişilerarası İlişkilerde İletişimin Rolü

A. Kişilerarası İletişim Kavramı ve Tanımı

Kişilerarası iletişim, kişinin varlığını devam ettirme şeklinin bir ürünü ve aynı zamanda kişinin varlığının devamlılığına göre biçimlenip değişimlere uğrayan insana özgü bir etkinliktir. Klasik yaklaşım ise iletişimi, insan türünün bir özelliği olan toplumsallığın bir yansıması olarak ele alır. Bu noktadan kişilerarası iletişimi ele alacak olursak, hem kişilerarası bir süreç, hem de bunlar vasıtasıyla yapılan toplumsal düzeyde bir süreç olarak anlamız gerekmektedir¹¹⁶.

Kişilerarası iletişim diğer bir tanımlamayla ise, kişilerin birbirlerini anlayabilmek ve insan ilişkilerini düzenleyebilmek için aralarında kurdukları süreç olarak da görülür. Kişilerarası iletişim sadece toplumsal amaçları gerçekleştirmek için gerekli olan bir etkinlik değildir. Toplumsallığın yanı sıra aynı zamanda kişisel de bir süreçtir. Diğer bir deyişle, iki kişiyi ilişki içine sokan psikososyal bir süreç olarak tanımlanır. Çünkü toplumsal sonuçların altında kişisel davranışların yattığına ve sosyal gerçeğin, kişinin kendi yaşantısından geçerek biçimlendiği düşünülür. Bu noktada bilmemiz gereken bir diğer önemli konu ise insanın ilişkileri aracılığıyla yeniden tanımlanan bir varlık olduğudur¹¹⁷.

Mutlu ise kişilerarası iletişim kavramının tanımını şöyle yapmıştır: “İki kişi arasında genelde yüz yüze gerçekleşen iletişim. Kişilerarası iletişim genellikle kendiliğinden ve teklifsizdir; katılanlar birbirlerinden en üst derecede geribesleme alırlar. Roller görece esnektir, çünkü taraflar nöbetleşe gönderici ve alıcı olarak edimde bulunurlar. Bu iletişim bağlamı, ya fiziksel olarak aynı uzamı paylaşan iki kişinin ilişkisi biçiminde gerçekleşir (yüz yüze ilişki), ya da farklı uzamlardaki iki kişi arasında (örneğin telefonla) mesaj alışverişi şeklinde gerçekleşir.”¹¹⁸

¹¹⁶ Oskay 1; İnceoğlu131, 132.

¹¹⁷ Mürüvvet Bilen, *Sağlıklı İnsan İlişkileri* (Ankara: Anı Yayıncılık, 2004) 40.

¹¹⁸ Mutlu 174, 175.

Kişilerarası iletişim sistemlerinin işlevi kişisel öz kavramlara yönelik görüş birliği düzenlemektir. Burada bahsedilen öz kavramı kişinin nasıl bir insan olduğuna dair sahip olduğu fikirlerin tümü olarak anlatılmak istenmiştir ve bu öz kavramlar kişiye özel olup aile, arkadaşlık çevresi gibi kişisel ilişkilerin içinde paylaşılır. Bireyin öz kavramı yakın ilişki içinde olduğu kişilerin tepkilerinden aynı zamanda da kişinin kendisi hakkındaki düşüncelerinden büyük oranda etkilenir. Bireyin gelişim süreci, kendisini başkalarına nasıl tanıttığı ve öz kavramının gerekliliğini sınıadığı durumlar bu iletişim sistemini sürdürmede yararlanılan süreçler olarak yer alır¹¹⁹.

Kişilerarası iletişim insanların ve insanlığın aynı zamanda da çağın temel sorunlarından bir tanesidir ve gerçekten insanın var olma sürecinde çok büyük yeri vardır.Çünkü insanların kendini arayıp bulması için gerekli bir varoluş sürecidir.Bu süreçte “kim?, ne?, nasıl?, nerede?, ne zaman?” sorularına verilen cevaplarla, kişi kendisi ve başkalarıyla arasındaki sınırı belirleyip, kendini gerçekleştirme yolunda ilerler.Kişi aynı zamanda bu iletişim sürecinde gelişip olgunlaşır, dünyaya bakış açısını genişletip bilgi, görgü ve deneyimini arttırır ve bu sayede “ben” ile “ben olmayan” ın bilincine varır.Bu bilinçle insanlara yaklaşır onlarla bütünleşir ve başka insanlarla iletişim kuran kişi toplumun bir parçası haline gelir.Kısacası kişilerarası iletişim bizi yalnızlıktan, bilgisizlikten kurtarıp, varlığımızı sürdürmemizi ve insanlığı anlamımızı sağlar¹²⁰.

İletişim vazgeçilmez ögesi olan insan, bilişsel, duygusal ve davranışsal yapısıyla psikolojinin ve aynı zamanda sosyal psikolojinin araştırma konusu olmuştur. İletişim sürecinde yer alan insan faktörünün psikolojik ve sosyal psikolojik gerçeklikleri, tutum ve davranışlarının oluşumunda etkili olmaktadır. Toplumsal yaşamda kişiler üç çeşit uyma davranışı sergilerler ve bu davranışların özü toplumun geneline aykırı düşmeme çabasından ileri gelmektedir. Mesela evlilik kurumu bir kadın ve bir erkeğin toplum önünde meşrulaşmak istemelerinden oluşur ve bir zorunluluk haline gelir. Bu davranış türü “itaat (boyun eğme)” olarak adlandırılır¹²¹.

¹¹⁹ Telman ve Ünsal 22, 23.

¹²⁰ Köknel 25.

¹²¹ Bıçakçı 64.

İkinci uyma davranışı ise “ özdeşleşmedir”.Kişinin ilişki de bulunduğu çevrenin tutum ve davranışlarına göre hareket eder ve özellikle saygı duyduğu özneye benzemek istemesinden doğan bir davranış türüdür. Ancak bu davranış türünün düşünsel bir olgu olmaktan çok duygusal yönü daha fazladır. Çünkü kişi saygı duyduğu özneyi değiştirip başka bir özneye geçmesi sık karşılaşılan bir durumdur. Uyma davranışlarının sonuncusu ise “benimseme” biçiminde gerçekleşir. Kişi doğru bulduğu görüş ve ilkelere uyum gösterip, onları özümser ve bu davranış türünün bilişsel yönü ağır basmaktadır. Bu davranış türünde önemli olan kişi ya da grubun kimliğinin önemli olmayıp görüşlerinin benimsenmesidir¹²².

1. Tutumlar

Tutum, kişinin düşünsel, duygusal ve davranışsal açıdan olgu, durum, ideoloji, nesne vb. hakkında oluşturduğu psikolojik yönelimlere denir ve kişinin davranışları gözlemlenerek tutumları hakkında fikir sahibi olmak mümkündür. Tutum ile davranış arasında az ya da çok nedensellik ilişkisi bulunur. Bu noktada anlayacağımız kişinin tutumuna koşut davranışlar gösterdiği ve tutumun gözlenebilen bir davranış değil, davranışa hazırlayıcı bir eğilim olduğudur¹²³.

Mutlu ise tutum kavramının tanımını şöyle yapmıştır: “*Özgül bir nesne hakkında, bu nesneye yönelik – iyi ya da kötü- genel duyguyla ilişkili ve birbirleriyle bağıntılı inanç yığınları.*”¹²⁴.

İnceoğlu'nun tanımına göre “*tutum, bireyin kendine ya da çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal konu, ya da olaya karşı deneyim, motivasyon ve bilgilerine dayanarak örgütlediği zihinsel, duygusal ve davranışsal bir tepki öneğilimidir.*”Bu tanımda söz edilen toplumsal konu bireyin yarattığı herhangi bir şey, bir birey ya da bir konu olabilir. Kişinin tutumları, yaşam içindeki deneyimlerinin ve bilgilerinin birikimiyle oluşur ancak söz konusu olan deneyimler ve bilgiler biçim değiştirdikleri zaman bireylerin tutumları da değişebilir. Ancak “kalıplaşmış tutumlar” olarak tanımlanan tutumlarımız daha çok insan topluluklarına yöneliktir ve durağandır. Bu kalıplaşmış tutumlar politik, tarihi, ekonomik, kültürel

¹²² Bıçakçı 64.

¹²³ Bıçakçı 65.

¹²⁴ Mutlu 284.

ve coğrafi faktörlerin etkileriyle ortaya çıkar ve kişilerin zihinlerinde çok küçük yaşlarda oluşmaya başlar ve kalıplaşmış tutumlara sahip öfkeli toplulukların birbirlerine diş bilemesine yol açmaktadır¹²⁵.

İletişim sürecinde kaynağın yani iletişimi başlatan unsurun iletişim kurmasındaki en önemli etkileyici faktörü aslında kendi kişiliğidir. Bu noktada kaynağın kendisine ilişkin düşünceleri, iletişimi kendine has bir biçimde oluşturmasına yol açmaktadır. Yani kaynağın kişilik özellikleri onun iletişim biçiminde etkili olur. Başka bir deyişle, iletişim kaynağının sahip olduğu tutumlar, onun iletişimde bulunma yollarını etkileyen en önemli faktördür. Bunun yanı sıra, bir tutumun meydana getirmiş olduğu sadece bir davranış ya da duygu değil, düşünce-duygu- davranış bütünlüğüdür. Bu sayılan üç faktör aynı zamanda tutumun öğeleri olarak da tanımlanabilir¹²⁶.

Tutumların düşünsel, duygusal ve davranışsal üç ögesi bulunduğundan söz etmiştik. Bu üç öge arasında genelde iç tutarlılık olduğu varsayılır. Bu varsayıma göre kişinin bir konu hakkında bildikleri (düşünsel öge), ona olumlu bakmasını gerektiriyorsa (duygusal öge), kişi o nesneye karşı olumludur (davranışsal öge) ve bunu sözleri veya davranışlarıyla ortaya koyar. Ayrıca bu üç öge, güçlü olan tutumlarda tam olarak yer alır ancak daha güçsüz olan tutumlarda özellikle davranışsal unsur daha zayıf olabilmektedir.¹²⁷

Davranışların oluşmasında etkili olan tutumlar, tek belirleyici olarak görülmemelidir. Tutumlarla beraber, kişinin toplumsal uyumu, konumu ve prestiji ve kişisel donanımları davranış geliştirmesinde önemli yer almaktadır. Son olarak da tutumun bir tepki şekli olmadığını, daha çok tepki göstermeye hazır olma durumu olduğunu unutmamamız gerekmektedir¹²⁸.

¹²⁵ İnceoğlu 5; Dökmen 111.

¹²⁶ Uğur Demiray, *Genel İletişim* (Ankara: Pegem A Yayıncılık, 2006) 12, 73.

¹²⁷ İnceoğlu 8; Bıçakçı 65, 66.

¹²⁸ Bıçakçı 66; İnceoğlu 8.

2. İnandırma

İnsan toplumsal bir varlık olmasından ötürü sürekli iletişim içerisinde bulunmaktadır. İnsanoğlu farklı farklı sebeplerden –bilgi almak, bilgi vermek, yardım istemek, kendi duygu veya düşüncelerini anlatmak vb.- ötürü sürekli iletişim içinde olmak zorundadır. Kişilerarası iletişim tanımının “ bilgi, duygu, düşünce, tutum ve kanılarla davranış biçimlerinin kaynak ile alıcı arasındaki ilişkileşme yoluyla bir insandan diğerine bazı kanallar kullanılarak ve değişim amacıyla aktarılması süreci” olduğunu tekrar hatırlarsak, bu tanıma göre en basit konuşmanın bile bir tür ikna olduğu söylenebilir. Gündelik hayatta da karşılaşp göreceğimiz gibi iletişimin bulunduğu pek çok durumda insanlar ya karşılarındakini verdikleri bilginin doğruluğuna, ya davranışlarını değiştirmesine ya da başka bir konuda ikna etmeye çalıştıkları gözlenir¹²⁹.

Başka bir deyişle, insanlar iletişim vasıtasıyla birbirlerinin davranışlarını istedikleri doğrultuda değiştirmeyi arzularlar ve bu arzunun eyleme dönüşmesi ikna kavramı ile açıklanabilir. Kişilerarası ilişkinin en belirleyici unsuru olan konuşma, ikna eyleminde en belirleyici araçtır¹³⁰.

İkna eyleminde karşıdaki kişinin davranışları şu üç yoldan birisiyle değiştirilmeye çalışılır. İlk olarak varolan tepkilerin değiştirilmesi için çaba harcanır; ikinci olarak varolan tepkilerin geliştirilmesi amaçlanır; üçüncü ve son olarak ise yeni tepkiler oluşturma yoluna gidilir. Ancak ikna etme denince genellikle ilk olarak akla bu üç yoldan birincisi gelmektedir¹³¹.

Etkileyici iletişimde ikna esas amaçtır ve kaynağın güvenilirliğinin yanı sıra iletinin niteliği de ikna sürecinde önem taşımaktadır. İknanın gerçekleşebilmesi için iletinin hedef kişi ya da kitlenin dikkatini uyuracak şekilde düzenlenmesi veya hedefin dikkatinin yeterli olması gerekmektedir. Ayrıca ileti hedef kişinin ya da kitlenin ilgi ve bilgi düzeyine göre şekillendirilmezse algılanması olanaksızlaşmaktadır. İknayı engelleyen bir diğer etken ise içeriksel bağlamda iletinin, hedefin güçlü tutumları sebebiyle reddedilmesidir. Tüm bunların yanı sıra

¹²⁹ Demiray 74.

¹³⁰ Gökçe 101.

¹³¹ Mutlu 154.

etkileyici iletişime direnmek de söz konusu olmaktadır. Bu söz konusu direnme eylemleri iletinin içeriğini oluşturan görüşü karşı görüşle çürütmek, iletiyi reddetmek, kaynağı reddetmek, iletinin içeriğini saptırarak bozmak ya da mantığa bürünme gibi psikolojik savunma mekanizmaları olarak sayılabilir¹³².

İkna eyleminde güvenilir bir kaynaktan çıktığı belli olan iletiler, kaynağı güvenilir olmayan iletilerden çok daha fazla etkili olmaktadır. İkna sürecinde ayrıca iletilerin tekrarı da etkili olur ve aynı iletiyi birkaç defa tekrarlamak kişiye ulaşmış olma şansını arttırırken, kişinin dikkatinin iletiye odaklanmasını ve iletinin daha iyi kodlanmış olma ihtimalini yükseltir. Çünkü tekrarlamak, iletiyi somut ve belirgin kılarak onun etkinliğini arttırmaktadır¹³³.

İletişimin başarısına ve başarısızlığına etki eden faktörlerin başında ikna kavramı gelmektedir. Ayrıca ikna kavramında varolan birtakım değişkenler bulunmaktadır ve bu alanda araştırma yapmış olan psikologlar bu değişkenleri “Bağımlı değişkenler” ve “Bağımsız değişkenler” olmak üzere iki gruba ayırır. Bağımsız değişkenler iletişim süreciyle birlikte yapılır veya ortaya çıkar ayrıca bu değişkenlerin ne olacağını, nasıl oluşacağını bilir ve etkilerini tahmin ederek üretiriz. Bağımlı değişkenler ise yapılmak zorundadır, yapılır ve ikna edici bir biçimde değişimler oluşur. Genelde bağımlı değişkenleri bizim idare ve kontrol ettiğimiz bağımsız değişkenlerle değiştirmeyi ümit ederiz. Bu iki değişkene bir arada “ikna edici iletişim matrisi” denilir¹³⁴.

Bir kişinin diğer bir kişiyi ya da kitleyi herhangi bir konuda ikna edebilmesi için bazı ön şartları yerine getirmesi gerekmektedir. Bunlar:

- a. İkna edilecek hedef kitlenin iknaya bakış açısını belirlemek,
- b. İknanın amacını belirlemek,
- c. Belirli bir olay ya da amaç için doğru ve uygun zamanı seçmek,
- d. Hedef kitle ve ikna konusu hakkında bilgi toplamak,
- e. Hareket kararı sırasında uygun adımları seçmek,
- f. Uygun ikna taktiğini seçmek,

¹³² Bıçakçı 66, 67.

¹³³ Lazar 69.

¹³⁴ Demiray 75.

- g. Hedef kitlenin gönderilen mesaja karşı gösterdiği tepkilere göre ikna stratejisine yön vermek
- h. Arzu edilen başarılı iknaya ulaşmaktır¹³⁵.

Son olarak ikna sürecinde hedef birimlerin psikolojik özellikleri, toplumsal rol ve konumları, iletişimden etkilenme düzeylerini farklılaştırmaktadır¹³⁶.

3. Kişilerarası iletişim becerisi

Kişilerarası iletişimin sağlıklı bir şekilde işleyebilmesi için kişilerin iletişim becerileri çok önemli bir rol oynamaktadır. Bu beceriyi kazanabilmek ise kişinin gerek kendisinin gerekse karşıdakinin duygularını ve düşüncelerini anlayıp, bunların sebeplerini ve kaynaklarını değerlendirebilme yeteneğine sahip olabilmesinden geçer. Bu noktada insanın öncelikle kendini tanıyıp anlamlandırabilmesi gerekmektedir¹³⁷.

Diğer bir deyişle kişiliğin temel özelliklerini veren “Ben” ya da “Benlik”(Ego) iletişimin merkezi veya odak noktası kabul edilebilir. Bir anlamda iletişim “Ben” in başkalarına anlatılmasıdır. Benlik diğer bir deyişle kişinin kendi iç dünyasıyla ve başkalarıyla kurduğu iletişimin ürünü ve yaratıcısıdır da aynı zamanda¹³⁸.

Kendini tanıyamamış ve tepkilerini anlamlandıramamış insan, sürekli bir mutsuzluk durumu yaşar ve çevresine bunu yansıtır. Bu tip duygusal dalgalanmaların etkisinde tutarsız tavırlar sergileyen insanlarla başarılı bir iletişim kurabilmek ve aynı zamanda bunu sürdürebilmek oldukça zor olur. Kişi, önce kendisiyle barışık olmalıdır ancak o zaman başkalarıyla barışık olması ve başarılı bir iletişim kurabilmesi mümkün olur¹³⁹.

¹³⁵ Gökçe 101.

¹³⁶ Bıçakçı 67.

¹³⁷ Bıçakçı 69.

¹³⁸ Köknel 117.

¹³⁹ Bıçakçı 69, 70.

Kısaca kişilerarası iletişim becerisini tanımlayacak olursak: “İletişim sürecinde başkalarını anlamada onların duygu ve düşüncelerini onlarla özdeşleşerek görme duyarlılığı kazanmaktır.” Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi iletişim becerilerin geliştirilmesinde en önemli yaklaşımlardan birisi empatidir. Bir kişinin karşısındakinin ne hissettiğini o anda yaşayabilme ve ona bu konuda hak verebilme yeteneğine sahip olma yaklaşımı sağlıklı ve etkili bir iletişimde önem taşır. Empati becerisi olarak adlandırılan bu beceriyi geliştirmiş olmak, kişilerarası iletişimde büyük rol oynamaktadır. Çünkü bir iletişim sürecinde kaynağın sahip olduğu tutum ve davranışlar, bilgi ve deneyimler onun iletişim becerilerini doğrudan etkileyen değişkenlerdir¹⁴⁰.

Kaynakla hedef arasındaki empati durumu iki farklı görüşe göre ele alınabilir. Bunlardan ilkinde göre, insan başkalarını kendisine göre değerlendirir. Yani karşısındakinin davranışlarını, iletilerini kendisi aynı koşullarda nasıl davranıyorsa, düşünüyorsa öyle anlamlandırır. Bu duruma içten dışa doğru çıkarsama yapılarak değerlendirme denilebilir. Diğer görüşe göre ise başkasını tanıma ve anlama insanın kendisini onun yerine koymasıyla gerçekleşir. Karşısındakinin ne duyabileceği, ne düşünebileceği, kendi davranışlarını onun “gözüyle görmeye”, onun koşullarına göre değerlendirmeye çalışmaktır¹⁴¹.

Her iki görüş de iletişimde bulunan kişilerin karşılıklı beklentileri ile ilgilidir. Kişiler birbirlerinin beklentilerini öngörürken kendilerini ölçüt alıyorsa birinci görüşe, karşı tarafın olası bakış açısıyla değerlendiriyorlarsa ise ikinci görüşe uygun davranırlar. Bu düzeyde bir iletişim ve etkileşim kişilerarası ilişkilerde bir hedef olmalıdır. Çünkü paylaşma, bütünleşme ve uyum içinde davranma çok sık başarılabilinen bir olgu değildir¹⁴².

¹⁴⁰ Demiray 58.

¹⁴¹ Zılloğlu 244.

¹⁴² Zılloğlu 245.

B. Kişilerarası İletişimi Engelleyen Faktörler

Kişilerarası iletişim daha öncede tanımladığımız gibi kaynak kişilerle hedef kişiler arasında karşılıklı meydana gelen yazılı, sözlü ya da sözsüz duygu ve düşünce aktarımlarıdır. Bu tip iletişimin temel ilkesi etkileşimdir. Kişilerarası iletişim toplumdaki bireylerle varolur ve bireylerin kişisel özellikleri, sosyoekonomik konumları, yakınlık dereceleri ve toplumdaki egemen değer yargıları iletişimin niteliğinin belirlenmesinde rol oynar¹⁴³.

İletişimde bulunurken amacımızı genellikle bilinçli bir şekilde belirlemiyor olsak da büründüğü biçim ne olursa olsun her iletişim davranışının bir amacı vardır ve temel amaç, etkili olmak ve etkilemektir. Bununla beraber birçok durumda iletişim alışkanlıklara dayanır ve kalıplaşmış davranışlar ve iletilerle gerçekleşir ve bunlar kimi zaman rutine dönüşmüş alışkanlıklar olarak iletişimde yetersizliğe yol açabilirler. Bunun sebebi ise gerçek amacımızı tanımlamamıza veya onun hakkında düşünmemize engel olabilmesidir. Amacın belirlenmesindeki yetersizlik kadar, sapması da başarılı bir iletişime engel olur. Bu sapma, iletişimde bulunan kişilerin etkilemeyi düşündükleri hedefi şaşırılmaları yani iletilere gelecek tepkilerin kaynağını doğru değerlendirmemelerinden kaynaklanmaktadır¹⁴⁴.

İletişim sürecinde bir kişinin başka bir kişiye yaptığı herhangi bir etki olmasının ötesinde aynı zamanda iletişim bir paylaşma eylemidir. İnkna odaklı anlama ve anlaşmadan uzak bir iletişimin sağlıklı ve başarılı bir iletişim olarak nitelendirilmesi zordur. Yukarda da bahsettiğimiz gibi iletişim etkinliğini sağlıklı ve başarılı kılma yolunda toplumsal, kültürel ve kişisel birçok etmenden söz edilebildiği gibi bunlara ek olarak fiziksel ortam, çeşitli gürültüler ve zaman baskısı gibi unsurlarda iletişimi engelleyen faktörler olarak sayılabilir¹⁴⁵.

Kısaca kişilerarası iletişimde iletişimin gerçekleşmesini ya da başarıyla devam etmesini engelleyen pek çok faktör vardır. Bunlar bireysel yetersizlikler, dil engelleri, rol ve statü farklılıkları ve cinsiyet farklılıkları olmak üzere dört ayrı başlık altında toplayarak incelemek mümkündür.

¹⁴³ Bıçakçı 71.

¹⁴⁴ Zılloğlu 223.

¹⁴⁵ Demiray 214.

1. Bireysel yetersizlikler –Kişisel engeller

Bu engeller kaynak ve hedefin yapılarındaki eksikliklerden ve yetersizliklerden kaynaklanmaktadır. Bazı durumlarda iletişimin kişisel engelleri gönderici ve hedefin mesajı kodlarken, gönderirken veya algılamakta yeterli özeni göstermemelerinden kaynaklanmaktadır. Mesela iletinin ulaştığı hedefin gelen iletiyi yanlış yorumlaması, kaynağa karşı gösterilen ilgi ve güven eksikliği, belirli önyargılar ve kalıplaşmış düşünceler nedeniyle mesajı yanlış değerlendirmesi kişisel engellere örnek olarak verilebilir. Bunun yanı sıra kaynağın amaçlı bir biçimde mesajın anlamını değiştirmesi ve kaynak ile hedef birimlerinin birbirinden farklı karakter yapısına sahip olmaları da iletişimi kısıtlayıp daraltıcı bir etki gösterebilir¹⁴⁶.

Bu noktada hedef kaynağın kendisi hakkındaki imajı ve kaynak hakkındaki imajı büyük rol oynamaktadır. Alıcının kendisi hakkındaki imajı, iletileri anlamlandırma sürecini büyük ölçüde belirleyip, şekillendirmektedir. Kendisi hakkında olumsuz bir imaja sahip olan ve kendine güveni olmayan alıcının, algıladığı her iletiyi kendisinin olumsuz imajını kanıtladığı veya desteklediği yönünde yorumlayacaktır. Bu kişiler duydukları her şeyi kendilerine yönelik kabul edip, kişisel algılarla hatta kişiliklerine saldırı olarak kabul edip kırırlar. Başka bir deyişle kendisi hakkında olumsuz bir imaja sahip olan birey, iletişimde sürekli kendi olumsuz imajını destekleyici anlam boyutları arayışı içerisindedir. Bu tip bir algılama hem iletişim akışını engelleyebilir hem de alıcının kendisi hakkındaki olumsuz imajını destekleyici ve güçlendirici bir deneyim oluşmasına neden olabilir¹⁴⁷.

Bunun yanı sıra alıcının karşısındaki hakkında imajı da kişilerarası iletişimi etkileyen bir faktördür. Karşımızdaki kişiyi ne kadar iyi tanıyabilirsek, mesajı ile hedeflediği anlamı çıkarmamız o derece kolay olacaktır. Ancak genellikle karşımızdaki hakkındaki düşüncemiz çok az bir bilgiye dayanır. Çoğu zaman karşımızdakinin dış görünüşüne, kıyafetine, yaşına, cinsiyetine ve konuşma tarzına bakarak, o kişi hakkında fikir sahibi olmaya çalışırız. Bu şekilde elde ettiğimiz bilgiler, bizim ona nasıl davranacağımızı, onun iletilerini hangi anlamda

¹⁴⁶ Mısırlı 25, 26.

¹⁴⁷ Gökçe 62, 63.

yorumlayacağımızı yönlendirmektedir. Bu sebeple bu yorum çoğu zaman eksik kalır ve karşılıklı anlaşmayı zorlaştırır hatta engeller¹⁴⁸.

Diğer bir yandan kişilerarası iletişimin başarılı olabilmesi için kişinin, düşünüp hissettiğini karşısındakine en uygun biçimde anlatabilme becerisine sahip olması gerekir ki, anlatabilme becerisi sözel ve bedensel iletişimin eşgüdümlü olarak kullanılmasıyla olanaklı hale gelir. Konuşma kişilerarası iletişimin en önemli olgularından biridir ve konuşmada kullanılan sözcüklerdeki söylem hataları da (yanlış tonlama ve telaffuz) iletişimi olumsuz yönde etkiler. Bu tip hatalar genelde iyi dinlemekten kaynaklanır. Diğer bir yandan ise ortamına, zamanına ve insanına göre uygun sözcükler seçememek de iletişimi engellemektedir¹⁴⁹.

Dinlemek düzgün konuşmanın da anahtarı sayılır bunun yanı sıra, iki ya da daha fazla kişinin arasındaki iletişimin gerçek bir diyalog olabilmesinin koşulu ise konuşanın dinlenmesidir. Genelde isteyerek dinlemediğimizi düşünürüz ancak çoğumuz aslında dinlemeyi de bilmeyiz. Oysa iletişim sürecindeki pek çok sorun dinlemeyi bilmediğimizden kaynaklanır. Dinlemedeki temel sorun fiziksel ve biyolojik engeller değil psikolojik engellerden kaynaklanıyor olmasıdır¹⁵⁰.

Kişilerarası iletişimi engelleyen faktörlerde karşımıza çıkan kişisel engellerin bir diğeri ise modern hayatta yaşadığımız iletişimsizlik sorunudur. Kariyer, başarı ve para kazanma konuları üzerimizde büyük stresler yaratırken kendimizi ifade edemiyor, anlatamıyor ve başkalarını dinleme tahammülümüzü giderek kaybediyoruz. İnsan ilişkilerini düzenleyen kuralların giderek geçersizleşmesi ve etkisizleşmesi sonucu ilişkilerimiz sertleşiyor ve aynı oranda zorlaşıyor. Hayatın günlük koşuşturmacası içinde iletişimden daha uzak bir hale dönüşüyor ve sağlıklı iletişim kuramıyor hale geliyoruz¹⁵¹.

¹⁴⁸ Gökçe 63.

¹⁴⁹ Bıçakçı 72.

¹⁵⁰ Zılloğlu 233.

¹⁵¹ Demiray 200, 201.

2. Dil Engeli

Dil olgusu insanın temel simgesidir ve gerçekliğin bir parçasını temsil eder veya ona gönderme yapma işlevini görmektedir. Gerçeklere simgelerle yaklaşıp; neyin görülüp, neyin yapılacağı, neye dikkat edileceği ve nasıl yorumlanacağını simgelere göre yapıldığı düşünülürse, dilin iletişimde bulunmayı ve dolayısıyla kültürle bütünleşmeyi sağlayıcı rolü ortadadır. Başka bir deyişle dil ile yaşama, düşünme ve iletişim biçimleri arasında karşılıklı etkileşim söz konusudur. Bir toplumdaki insanların iletişim şekli, o toplumun dilini oluşturur ve değiştirir. Ancak aynı zamanda bir toplumun kullandığı dil, o dili kullanan insanların birbirleriyle ne şekilde iletişimde bulunacaklarını belirlemektedir¹⁵².

Dil engellerine eklenecek bir diğer faktör ise bir dilin içerdği kelimelerin bazen birden çok anlam taşıdıkları ve bu anlamların birbiriyle hiç ilgisi olmaması durumudur. Bazen kaynağın bir kelimeye ya da kavrama verdiği anlam ile hedef birimin verdiği anlam farklı olabilir hatta hedef kaynağın kullandığı kelime ya da kavramı hiç bilmiyor bile olabilir. Bu durumda alıcı bilmediği bir şeyi başka bir anlama çeker yani yorumlar. Bu tip güçlükleri ortadan kaldırmak için yapmamız gereken, belli kavramları başka kelime ve kavramlarla tanımlama yoluna gitmek olacaktır¹⁵³.

Bunun yanı sıra dilin düzensiz bir yapıda kullanılması, iletişimi kısıtlayıcı bir engele dönüşebilir. Başka bir deyişle iletişimde kullanılan dil sade ve basit olmalıdır. Mesaj iletilirken kaynağın seçtiği sözcüklerle cümleler yani kullanılan dil, iletişimin kalitesini de belirler. Kaynak bazı durumlarda dili yanlış kullanarak anlaşılmazlığa sebep olabilmektedir. Konuşurken soyut sözcüklerin seçimi ve yanlış anlamda kullanımları iletişimin gerçekleşmemesine neden olurken bazen kaynak birimin mesajı aşırı genelleştirdiği durumlarda algılanmasını zorlaştırabilmektedir¹⁵⁴.

Dil engeli içerik bazında da oluşabilmektedir. İçerik bazında oluşan bu engel karşılıklı anlaşamama, kaynak ve hedefin aynı işaret potansiyeline sahip olmamalarından kaynaklanır. Diğer bir deyişle, farklı dil kodlama sistemlerine sahip

¹⁵² Gökçe 64; Dökmen 117.

¹⁵³ Demiray 210.

¹⁵⁴ Mısırlı 27, 28.

olmalarından kaynaklanmaktadır. Örnek olarak bir Alman ile bir Türk'ün karşılıklı iletişimde buldukları sırada, birinin karşıdakinin anlamını bilmediği bir kelime ya da kavramı kullanması sonucu ortaya çıkar. Bunun yanı sıra bu anlaşamama türü aynı dile ve kültüre sahip olan insanlar arasında da yaşanabilmektedir. Mesela bir seminerde kullanılan bilimsel bir dil diğerinin bilmemesi sonucu bu tip bir anlaşmazlığa sebep olabilmektedir¹⁵⁵.

Dil ve anlatım aksaklıkları yaşamamak için aşağıdaki ilkelere uymak yararlı olabilir.

- Konuşmalarda benzetme, kendi anlamının dışında kullanımlardan mümkün olduğunca kaçınmak.
- Kısa kelimelerle oluşmuş kısa cümleler kullanmak.
- Cümlede anlamı desteklemeyecek cümleler kullanmamak.
- Jargon kullanmamak.
- Olumsuz anlamı olan sözcükleri mümkün olduğunca kullanmamak.
- Soyut kavramların kullanımından kaçınmak.¹⁵⁶

3. Rol ve Statü Farklılıkları

Toplumsal ilişkiler rol ve statüye göre belirlenen ilişkilerdir. Her toplumda veya her grupta bireylerin toplumsal değerler sistemine göre belirlenmiş statüleri ve toplumca tanımlanmış rolleri bulunmaktadır. Bunların bilinmesi, belli bir konumda bireylerin hangi rolleri yapmak durumunda olduklarını ve buna karşılık karşılarındaki bireylerden hangilerini bekleyebileceklerini öngörebilmeleri demektir. Toplumda her kişinin tek bir rolü bulunsaydı veya rollerin tanımı değişik kültür çevrelerine göre değişmeseydi, iletişim sürecinde de rol ve statüden kaynaklanan sorunlar ortaya çıkmayacaktı¹⁵⁷.

Diğer bir deyişle statü, bir toplum içinde bireyin bulunduğu yer olarak tanımlanır ve bireyin statüsü kendisine toplumdaki diğer bireyler tarafından verilir. Yani bireyin düşündüğü kendi yeri statü değildir. Kişilerarası iletişimde kişiler arasında statü farklılıkları, iletişimin yönünü ve sıklığını belirleyen bir etkidir.

¹⁵⁵ Gökçe 64.

¹⁵⁶ Mısırlı 28.

¹⁵⁷ Zılhoğlu 225, 226.

Kişiler genellikle kendilerinden daha aşağı statüdeki kişilerle beraber olmak istemezler, ya eşit statüde ya da daha üst statüde olan kişilerle iletişimde olmaya meyillidirler. Statü farklılıkları özellikle işyerlerinde yöneticiler ve diğer çalışanlar arasında iletişimi kısıtlayıcı bir etkidir. İşletmelerde çalışanlar, iletişim hiyerarşisinde bir üst düzey yöneticiyle iletişim halindedirler. Statü farklılıkları önemli bir iletişim engeldir¹⁵⁸.

Rolün tanımına değinecek olursak; grup içinde belli bir pozisyonda bulunan kişiden beklenen işe yani davranışlara rol adı verilir. Rol aynı zamanda toplum yaşantımızın önemli değişkenlerinden birisidir. Toplum veya grup olmazsa rolde olmaz. Kişilerin girebilecekleri roller mesleki roller ve sosyal roller olmak üzere ikiye ayrılabilir. Örneğin öğretmenlik, doktorluk, hemşirelik, askerlik, yazarlık vb. birer mesleki roldür. Ana, baba, çocuk, komşu vb. ise birer sosyal rol olarak sayılabilir. Kişiler üstelendikleri rollerin niteliğinden ötürü veya bu rolleri üstleniş biçimlerinden ötürü birtakım çatışmalar yaşayabilirler¹⁵⁹.

Toplumsallaşma sürecinde kişiler birbirleriyle ilişkisi olmayan davranış kalıplarını, diğer bir deyişle rolleri öğrenemezler. Kişiler rolleri, başkalarını gözlemleyerek, taklit ederek ve gerektiğinde de müdahale ederek öğrenirler. Roller aynı zamanda birçok kişi tarafından aynı tarzda oynandıkları için yerleşirler ve kişilerden beklenir hale gelirler. Yani toplumsal roller, kurumsallaşarak kişinin pozisyonuna göre oynanması beklenen tutum ve davranışlardır. Bu noktada roller, kişiler ile ilişkili olmayıp, statü ile ilişkili olarak karşımıza çıkarlar. Bu durumda kişiler genelde çok farklı roller oynadıkları baba, öğretmen, bir derneğin üyesi vb. çeşitli toplumsal konumlar içerisinde bulunurlar ve bunlar, toplumdaki her bireyin üstlenebileceği toplumsal konumları simgelerler¹⁶⁰.

Kısaca toplumsal roller, bir kişinin sahip olduğu toplumsal konuma ilişkin toplumun o bireye yönelttiği, yinelenen beklenti talebinden başka bir şey değildir. Beklenti talebi burada zorunlu beklenti anlamında kullanılmıştır. Çünkü kişiler toplumda kendilerine biçilmiş rolleri beklenildiği şekilde oynamak durumundadırlar

¹⁵⁸ Mısırlı 31.

¹⁵⁹ Dökmen 119.

¹⁶⁰ Gökçe 67, 68.

ve toplum kişinin bir rol oynadığını görmek ister bunun sonucu olarak da baskı da bulunur¹⁶¹.

İletişimdeki eşitsizliğin temel nedeni, toplumsal rollerdeki hiyerarşik farklılıklardır. Toplumsal yaşamda kişiler sahip oldukları sıfatların anlamını yaşadıkları sosyoekonomik ve kültürel çevrenin değer yargıları doğrultusunda kabullenirler. Özellikle geleneksel otoriter kültürün egemen olduğu toplumlarda kişilerin toplumsal rolleri katı kurallarla belirginleştirmiştir. Toplumsal rolünün gereğini yerine getirememe kaygısı, kişiyi alışlagelmiş ilişki modellerini sürdürmeye itmektedir. Bu noktada iletişimde eşitsizliğe yol açan toplumsal rolleri, açık iletişim olanaklarını kullanarak sorgulamak gerekir. Çünkü açık iletişim, kişilerin birbirlerini toplumsal rollerinden arınarak anlamaya çalışmasını sağlar. Her birey için benliğinin saygı ve onay görmesi birincil önem taşımaktadır. Bunun için iletişimde eşitsizliğin insanlar arasındaki çeşitli eşitsizliklerden kaynaklandığının bilinciyle bunları gidermeye yönelik çabalarda bulunmamız sağlıklı iletişim için önemlidir¹⁶².

Rol ve statü ilişkilerine bağlı olarak çıkabilecek iletişim sorunlarını dört grupta sınıflandırılabilir¹⁶³.

a. Tanımlama ve buna bağlı olarak beklenti farkından doğabilecek sorunlar

Bir genç kızın, herhangi bir konuda bir erkek arkadaşıyla içten konuşması, özel bir yardım istemesi, kadın erkek arkadaşlığı ve kendi ilişkileri konusundaki karşılıklı tanımlamaları uyuşmuyor ise, yanlış anlamalara ve yorumlara yol açabilir.

b. Rol ve statü ilişkilerinin ortama göre değerlendirilmesinden kaynaklanabilecek sorunlar

Özel yaşamında yakın arkadaş ya da akraba olduğu işveren/üstü konumundaki biri ile iş toplantısında ve başkalarının yanında da aynı ilişkilere göre iletişimde bulunmak yanlıştır.

¹⁶¹ Gökçe 68.

¹⁶² Bıçakçı 75, 76.

¹⁶³ Zıllıoğlu 226, 227; Gökçe 69.

c. Belli bir rolün gereği olan otoritenin bilinmemesi ya da azımsanması nedeniyle ortaya çıkabilecek sorunlar

Vasıfsız bir işçinin, amiri konumundaki kişiyle nasıl konuşacağını bilmemesi vb. durumlardır.

d. İnsanların genelde ya eşit statüde ya da daha üst statüde olanlarla iletişim kurma isteğinden kaynaklanabilecek sorunlar

Statü farklılıkları, iletişimin yönünü ve sıklığını belirleyen önemli faktörlerden biridir. Genelde insanların ya eşit statüde ya da daha üst statüde olanlarla iletişim kurmayı tercih ettikleri bir gerçektir. Bunun da iki nedenden kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Bunlardan ilki, yüksek statü sahipleriyle ilişki de bulunmanın, bu insanlara başkalarının yanında ayrıcalık ve itibar kazandıracağı düşüncesi; diğeri ise, yüksek statüdeki insanların güç ve imkanlarından yararlanma düşüncesidir. İnsanların gündelik yaşamlarında uyguladıkları bu yöndeki bir iletişim kurma stratejisi, insanların birbirlerine açık olmamalarına, kendilerinden düşük statüdeki insanları konuşmaya değer bulmamalarına yol açmakta ve böylece bir iletişim engeli ortaya çıkmaktadır.

4. Cinsiyet farklılıkları

Sosyal etkileşimlerde karşımızdaki kişinin kadın veya erkek oluşuna bağlı olarak onlara farklı biçimlerde tepkide bulunabilir veya onlardan farklı davranış beklentileri içinde olabiliriz. Karşımızdaki kişinin cinsiyeti ona nasıl davranacağımızı belirleyen temel faktörlerden biridir. Hem yetiştirilme biçimlerindeki farklılıklar hem doğuştan getirilen genetik faktörler kadın ve erkeklerin iletişim sürecindeki davranışlarını şekillendirmede büyük önem taşımaktadır¹⁶⁴.

Kadınlarla erkekler arasında kültürlere göre değişen farklı sözsüz iletişim biçimleri bulunmaktadır. Cinsiyet farklılıkları özellikle geleneksel toplumlarda önemli bir iletişim engelidir. Yapılan araştırmalara göre, kadınların ve erkeklerin iletişim kurmada bazı farklılıklarının olduğu ortaya çıkmıştır. Kadınlar konuşma ve

¹⁶⁴ Telman ve Ünsal 61.

samimi bir dil kullanma konusunda daha duyarlı olurken, erkekler konuşmayla birlikte dilde statü ve bağımsızlık konularına daha fazla önem verirler¹⁶⁵.

Ayrıca, kadınlar ile erkekler arasındaki ilişkilerde sosyal mesafe söz konusudur. Sosyal mesafe, doğal olarak kadınlarla erkekler arasındaki iletişim biçimlerini olumsuz yönde etkiler. Bu noktada kadınlar daha çok kadınlarla ilişki kurmayı, erkeklere güvenmeyi ve böylece duygu, düşünce ve hislerini göstermemeyi yeğlerler. Erkekler de kadınlara karşı kendilerini farklı bir açıdan tanımlarlar. Bunun sonucu olarak kadın erkek ilişkileri daha işin başından aksaklıklara uğrar. Diğer bir deyişle geleneksel toplumlarda kadın erkek ilişkileri güven, huzur ve değer kültüründen çok, eşitsizlik ve korku kültürü üzerine kuruludur. Bu eşitsizlik ve korku kültürü ilişkilerde insanların birbirlerini sınırlandırmalarını, sahiplenmelerini yani birbirleriyle yeterince iletişim kuramamalarını beraberinde getirir¹⁶⁶.

Cüceloğlu'nun şu sözleri kadın erkek ilişkisinin sağlam bir zemine oturtulamamasının ne gibi olası sonuçlara yol açabileceğini açıkça ortaya koymaktadır. “ *Erkeğin erkek olarak gelişebilmesi için çevresindeki kadın dünyasıyla sorumluluk bilincinde iletişim kurması gerekir. Erkek kadını tanıdıkça ve anladıkça erkekliğinin bilincine varır. Kadının kadın olarak gelişebilmesi de, erkek dünyasıyla iletişim kurması ve onu tanımasıyla ilişkilidir. Kadın ve erkeğin birbirini dışladığı bir toplumda, sağlıklı kadın erkek ilişkisi sürdürmek olanaksızlaşır*”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Gökçe 69.

¹⁶⁶ Hasan Tutar ve M. Kemal Yılmaz, *Genel İletişim Kavramlar ve Modeller* (Ankara:Seçkin Yayıncılık, 2002) 83.

¹⁶⁷ Doğan Cüceloğlu, *İletişim Donanımları* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002) 48. (iletişim)

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT KAVRAMI, SANATIN ÖĞELERİ VE SAHNE SANATLARI

I. Sanat Kavramı

İnsanoğlu yaşama etkin olarak katılmayı istediğinden bu yana, hem kendini hem de kendisinin ilişkili olduğu veya olabileceği her şeyi temelde üç yolla çözümlmeye çalışmış ve bunu da hızla başarabilmiştir. Bunlardan ilki, duyularını ve duygularını kullanma olmuştur. Temel duyu organlarıyla – görme, işitme, koklama, tatma, dokunma- algıladığı, duygularıyla hissettiği her şeyi, zaman içinde sorun olmaktan çıkarabilmiş ve kendisi için varolanlar haline sokabilmiştir. İkincisi ise, aklını kullanmasıdır. Bu yolla bir konu üzerinde sistematik düşünebilme, akıl yürütme ve değerlendirme yapabilme becerisini kazanmıştır. Üçüncü yol ise bu ikisini bir arada kullanabilmektir. İnsanoğlu ancak üçüncü yolla tüm varlığını ortaya koyup, tüm kapasitesini kullanabilme ve tüm varlığı ile etkin olabilir hale gelmiştir. İnsanoğlu tüm bu çabalarının sonucunda “güzel”i keşfetmiştir. En iyisini, en güzelini, en özgün olanını yapma telaşı, arzusu ve isteği. Sanatın başladığı nokta burasıdır¹⁶⁸.

Sanat sözcüğü genellikle plastik veya görsel sanatlar için kullanılır ancak edebiyat ve müzik sanatlarını da kapsamaktadır. Bütün bu sanat dallarının kullandıkları malzemeler farklıdır ancak ortak özellikleri de bulunmaktadır. Alman filozof ve düşünür Schopenhauer bütün sanatlarda müzik olma isteği olduğunu söylerken aslında müziğin soyut özelliğini vurgulamak istemiştir. Çünkü müzikte dinleyici ile sanatçı arasında başka bir ifade aracı bulunmamaktadır. Başka bir deyişle sanatçı doğrudan doğruya dinleyiciye ulaşır. Oysa ressam çevresinde

¹⁶⁸ Sıtkı M. Erinç, *Sanat Psikolojisine Giriş* (Ankara: Ütopya Yayınları, 2004) 11,12. (psikoloji)

gördüğü dünya ile kendini anlatmaya çabalarken, şair güncel yaşamımızdaki sözcükleri kullanır. Bunun yanı sıra mimar sanatını başka işler için yararlı olan binalarla ifade ederken sadece besteci kendi sanat eserini yaratabilir. Ancak tüm bu sanatların ortak olan özellikleri vardır. O da hoş gitmek ve beğenilmek isteğidir. Bu isteğe bağlı olarak sanatın en basit tanımı şöyle yapılabilir. “*Hoşa giden biçimler yaratma çabası*”¹⁶⁹.

Diğer bir ifadeyle sanatın kendisi, insanın maddi, sosyal ve hedonik (hazsal) ihtiyaçlarının ötesinde bir şeyler yaratma dürtüsünü içeren özel bir faaliyettir. İnsan aktiviteleri içerisinde, sadece sanat, din ve bilimin tamamen insanla ilgili (beşeri) olduğu söylenebilir. Sanatın doğuşu organizmanın hedonistik (hazcı) veya yaşamasını sürdürmesi için gerekli olan ihtiyaçlardan daha fazla bir şeyi ifade eden algı alemi, ses ve işaret yaratma ihtiyacından ortaya çıkmıştır ve sanat daima pragmatik bir “fayda”dan daha fazla şeyi içermektedir¹⁷⁰.

Sanatlar ve sanat yapıtları çok farklı biçimlerde sınıflandırmalara tabi tutulmuşlardır. Mesela bir sınıflandırma biçimi, sanat nesnelerini içinde buldukları ortamlara göre (zamansal, mekansal ve hem mekansal hem zamansal olarak) ayırmaktadır. Bu ayırma göre temelde seyirlik ya da göz için olan “görsel sanatlar”, resim, heykel, mimarlık gibi sanatlardır. Zamansal ya da kulak için “işitsel sanatlar”, şiir, müzik ve söz sanatlarını kapsar. Ürünleri hem mekan, hem de zaman içinde yer alan sanatlar da tiyatro, dans ve operadır. Bunlar arasında sinema sanatı bütün sanatları birleştiren bir sanat olarak anlaşılır. Sanatları sınıflandırmanın geleneksel bir biçimi de gene bir süreklilik içinde, yazın sanatları (şiir, öykü, roman), görsel sanatlar (resim, heykel), sahne sanatları (tiyatro, dans, bale, opera, pandomim), müzik ve mimarlık üzere yapılan sıralamadır. Ama böyle bir sıralamaya da tam ve eksiksiz gözüyle bakılmamalıdır. Birçok sanat türü, bu sınıfların birden fazla olan öğelerini içerebilir ya da bunların dışında kalan bir özellik taşıyabilir. Bu bakımdan sanatları sınıflandırmanın pek çok ve çeşitli tarzlarıyla karşılaşmak olasıdır¹⁷¹.

¹⁶⁹ Ersoy 5.

¹⁷⁰ M. Demet Ulusoy, *Sanatın Sosyal Sınırları* (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005) 9.

¹⁷¹ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları* (Bursa: Asa Kitabevi, 2004) 21.

Ünlü İngiliz şair ve yazar Herbert Read'in sanat hakkındaki görüşleri ise şöyledir: “Sanat daha önceki kuramcıların sandığı gibi, fazla enerjinin harcanmasına yarayan bir oyun etkinliği olmayıp, insan kültürünün doğduğu dönemde yaşamı sürdürmenin ilk koşulu, varolmak için girişilen savaşında şart olan bir yetenek eğitimiymiş. Bence sanat hala yaşamı sürdürmenin ilk koşuludur.”¹⁷²

Özellikle Batı’da “Sanat nedir?” sorusuna verilen ilk cevap sanatı bir yansıtma, benzetme, ya da taklit olarak görme eğiliminde olmuştur. Sanat eserlerinde görmüş olduğumuz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtıp, dünyaya ayna tutar. Bu anlayış yani sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllardır devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır ve bu görüşü savunanların sık sık başvurmuş oldukları ayna benzetmesi de düşüncelerine ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir¹⁷³.

Tüm bunların dışında sanata ilişkin sözlerin ortak noktası, insanlık ile yaşıt olduğu ve insanlığın bir etkinliği olarak ortaya çıkmış olup, tüm insanlık tarihi boyunca varolmuş olmasıdır. Sanatın nasıl tanımlanması gerektiğinin ortak cevabı ise geçmiş tarihi süreçte kesin bir anlayışta verilememiştir ve gelecekte de bu tanımlamalara devam edilecektir. Bu noktada en genel tanım belki de sanatın kesin ve ortaklaşa düşünce birliği içinde bir şekilde tanımlanamayacağı olacaktır. Sanatı eksiksiz bir biçimde tanımlamak oldukça güçtür. Çünkü sanat, nesnel dünyanın, insanların bilinçaltına yansıttıkları estetik çözümler ile yakından ilişkili olup, öznel ve göreceli değerlere dayanmaktadır. Diğer bir deyişle sanat tanımlarının bir noktada bitmemesinin sebebi, insanların bilinçaltında oluşturdukları ve bilinci ile kavradıklarının çok değişiklik içermesi, farklı şekillenmesi ve kabul görenlerin çeşitliliği kadar sonsuzluk içinde olmasıdır¹⁷⁴.

En basit tanımlamasıyla sanat, estetik endişeler taşıyan biçim oluşturmaktır. Ancak üzerinde durulması gereken asıl nokta sanatın, sadece insana özgülüğü, insansı yaratım ve insancıl bir çalışma olmasıdır. Bu noktada sanatın ana özelliklerinden birisi, insanın yaratıcı gücü ile birleşen yaratıcı bir eylem olduğudur.

¹⁷² Anthony Stor, *Yaratma Dürtüsü*, çev.İpek Babacan (İstanbul: Yayınevi Yayıncılık,1992) 175.

¹⁷³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004) 19.

¹⁷⁴ Ahmet Şişman, *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş* (İstanbul:Yaz Yayınları, 2006) 9.

Düşünce, amaçlar, duyuş, durumlar ya da olaylar, düş gücü ve beceri ile birleşerek ve bunun yanı sıra deneyimlerden yararlanılarak, özgün bir biçime kavuştururlar. Bu yönüyle ise sanat şöyle tanımlanır: Etkinliktir ve insanlar tarafından, insanlar için oluşturulan, belirli bir nesneyi, özel bir biçimi üretmeyi amaçlayan çabadır. Burada bahsedilen çaba sistemli ve disiplinli bir çalışmadır¹⁷⁵.

Eskiçağların birçok dilinde sanat ve zanaat özdeşliği, daha sonra “güzel sanatlar” kavramının ortaya çıkmasıyla yani bir yarar amacı taşıyan nesnelere üretilmesiyle, kullanılmak için değil de, hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için nesnelere üretilmesinin ayrılmasıyla ortadan kalkmıştır. 17. ve özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda süregelen sanayi devrimi doğaldır ki bu bağıntıları değişikliğe uğratmıştır. Nitekim Kant, 1790 yılında yazmış olduğu “Kritik der Urteilskraft” da (Yargıgücünün Eleştirisi) bir yandan sanat ile bilgiyi, öte yandan ise sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştır; ona göre, “*Bir insan becerisi olarak sanat, bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır... Sanat, zanaattan da farklıdır; çünkü sanatın özgür, zanaatın paraya bağlı olduğu söylenir.*”¹⁷⁶.

Hegel ise sanatı, dünyada dışlaşan “Tin” in ilk uğrağı (moment) olarak ele almış ve sanat bilgisinin, duyusal bilgi ile tinsel bilgi arasında öne sürmüştür. Resmi, heykeli, mimarlığı, müziği ve dansı kapsayan “güzel sanatlar” (fine arts) kavramı da zaten bu dönemde ortaya çıkmıştır. Nietzsche, 1872’de yazdığı “Die Geburt der Tragödie” de (Tragedya’nın doğuşu) sanatın, doğanın kendisine özgü estetik etkinliğine karşın, biçimler yaratan yaşama dayandığını öne sürmüş, “*sanatın özü, belli türden bir yalandadır.*” demiştir. Ona göre bu yalan, yaşama kara çalmaya yönelen idealist bir yutturmaca değil, yaşamı iyiye doğru değiştirerek yaşanır duruma getiren bir yalandır. Nietzsche şöyle der: “*Doğrular yüzünden ölmek için elimizde sanat var...*”; “*Sanat nasıl mı doğar? Bilgiye karşı bir deva, bilime karşı bir panzehir olarak doğar. Yaşam, ancak sanatın yanılmaları sayesinde yaşanabilir hale gelir.*”¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Şişman 9.

¹⁷⁶ Bozkurt 17, 18.

¹⁷⁷ Bozkurt 18.

Rus yazar L.N. Tolstoy duruma başka bir açıdan bakmış ve “ *sıradan insana sanat nedir? sorusu sorulursa, Sanat; resim, heykel, müzik, şiir, mimaridir,*” diyerek cevap verileceğini belirterek şunları ekler. “*Bu sanatı sadece uzantıları açısından tanımlamak olur. Sanat; güzel ve estetik sanatların, (müzik, edebiyat ve görsel sanatlar) pratiğinin ürünüdür.*” Açıklaması içindeki bütün aktiviteler ve ürünler olan bu tanım, sanat tanımının güçlüğünü ortaya koymaktadır. Fransız estetikçi Charles Lalo ise; “*Sanat hayattan uzak veya hayata yakın değil, hayatın içinde olmak zorundadır*” diyerek sanatın yaşamda vazgeçilmezliğini belirtmiştir¹⁷⁸.

L.N. Tolstoy, “*İnsanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya sözcüklerle belirlenen ifade etme ihtiyacından sanat ortaya çıkmıştır*” der ve sanatın ne olmadığına dair olarak da şunları ekler. “*Sanat metafizikçilerin dedikleri gibi gizemli bir düşüncenin, güzelliğin, Tanrı’nın tezahürü değildir; yine sanat, fizyolog estetikçilerin dedikleri gibi insanın birikmiş fazla enerjisini akıtmak için başvurduğu bir oyun değildir; güzel nesnelere üretilmesi hiç değildir ve en önemlisi haz duymak değildir. Sanat hayat için zorunlu olan, tek bir insanın ve bütün insanlığın esenliğe yürüyüşü için zorunlu olan, insanları aynı duygular çevresinde birleştiren ilişkiler ortamıdır.*”¹⁷⁹

Özellikle estetik konusundaki görüşleriyle sanat ve felsefe çevrelerinde büyük yankılar yaratan İtalyan filozof B. Croce sanat’ı en genel bağlamda sezgi ile özdeşleştirmiş, diğer bir yandan ise olgucu ve deneyci sanat görüşlerinin yetersizliklerine dikkat çekmiştir. Croce’nin “sanat sezgidir” fikrini ortaya koymasıyla sezgi ile sanatın özdeşliği bir kez ortaya konulunca, sanatın bağımsızlığı kendiliğinden ispat edilmiş olur. Çünkü sezgisel bilginin özyapısı zihnin diğer etkinlik biçimlerinden bağımsız olarak gelişmektedir¹⁸⁰.

Fransız heykeltıraş, ressam, sanat eğitimcisi ve yazar Andre Lhote ise “*Sanat insanların düşüncelerini birbirlerine ulaştırmak için yarattıkları bir araçtır. Öyleyse*

¹⁷⁸ Fethiye Erbay, *Sanatın Yönetimi* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi) (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996) 9,10.

¹⁷⁹ Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Sanat Nedir?*, çev. Mazlum Beyhan (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007) 50, 51.

¹⁸⁰ Mehmet Yılmaz, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, çev. Nazım Özüaydın (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004) 37; Ersoy 8.

ortak bir yönü olmalıdır.” derken sanatın, birbirleriyle hiç karşılaşamayacak insanlar arasında bile bir iletişim gerçekleştirdiğini ve geçmişten geleceğe bir köprü kurduğunu anlatmak istemiştir. Alman düşünür Johann Wolfgang Goethe ise, “sanat uzun, hayatımız kısadır” diyerek ifade etmiş olduğu bu söz, sanatın sonsuzluğunu ve bu sonsuzluktaki gerçekliğini vurgulamak istemiştir. Diğer bir ifadeyle sanat, insanın sonu olan yaşamından, evrenin sonsuz yaşamına bırakmış olduğu bir gerçekliktir¹⁸¹.

Gördüğümüz gibi eski çağlardan günümüze sanat sözcüğünün pek çok tanımı yapılmıştır ve belki de insanoğlu var olduğu sürece bu tanımlamaların sonu hiç gelmeyecektir. Sanat sözcüğünün art arda edinmiş olduğu bu anlamlar, insanoğlunun gerçekleştirmiş olduğu ürünlerin, doğanın ürünlerine göre belirlenmesini sağlayan teknik ustalık ile duyular aracılığıyla algıladığımız nesnelere, bir beğeni yargısına göre seçip sıralamaya yönelen özel duygu arasındaki ayrılaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır¹⁸².

II. Sanatın Amacı ve İşlevi

Sanat eseri kendiliğinden var olamayan, ancak sanatçı tarafından dünyaya kazandırılmış çok özel çalışmaların ürünüdür. Bu çalışmalar sanatçı ile aynı dönemde yanı sıra gelecekte yaşayacak insanlar için de gerçekleştirilir. Sanat eseri sosyal bir yaşamın sonucu olmasıyla dinsel, duyuşal, ulusal, evrensel hedefli pek çok faydayı yerine getirebilmektedir. Sanat eseri bireysel olarak üretildiği gibi bireysel olarak da tüketilir. İşte bu alışveriş içinde sanatın mesajı el değiştirir¹⁸³.

Tıpkı konuşma gibi bir iletişim aracı olan sanat, bu niteliğiyle, ilerlemenin, başka bir deyişle insanlığın mükemmelliğe doğru yürüyüşünün de bir aracıdır. Bu yönüyle sanat, son kuşak insanların, kendilerinden önceki kuşaklarla, kendi çağlarındaki öncü, ilerici insanların yaşadıkları duyguları yaşamalarının olanaklı kılmaktadır. Duyguların evrimi sanat yoluyla gerçekleşmektedir. Nasıl ki bilgi evrimi yani daha gerçek ve daha gerekli bilgi, yanlış ve gereksiz bilgiyi dışlayıp onun yerini alıyorsa, daha düşük düzeyli, daha az iyi ve insanların refahı için daha az gerekli olan

¹⁸¹ Şişman 10,11.

¹⁸² Bozkurt 15.

¹⁸³ Şişman 48.

duygular dışlanarak, yerlerine daha iyi, daha gerekli duygular sanat aracılığıyla geçmektedir. Sanatın amaçlarından biri budur. Bu sebeple sanat, içeriğiyle ne kadar iyi sanat olur ve ne kadar bu amacın hizmetinde olursa, o kadar iyi sanat olur ve ne kadar bu amaçtan uzaklaşırsa, o kadar kötü sanat olmaktadır¹⁸⁴.

Sanatın özünde gerilim ve karşılıklı çatışma vardır; sanatın yoğun ve gerçek bir yaşantıdan doğması yetmez, ayrıca kurulması, nesnellik kazanarak bir biçim alması gerekmektedir. Sanatın özgürce gelişebilmesi bir ustalığın sonucudur. Çoğu zaman yanlış anlaşılmış olan Aristoteles'e göre sanatın görevi duyguları arıtmaktır; korkuyu ve acımayı yenmek, böylece de kendini Orestes ya da Oidipus ile bir gören seyircinin bu benzeşmeden kurtularak alinyazısının rastgele düzeninin üstüne çıkmasını sağlamaktır. Hayatla olan bağlar bir süre için bir yana bırakılıyordu. Çünkü sanatın insanı kendine bağlayışı gerçekliğin insanı kendine bağlayışından başkadır. İşte tragedyalardan bile alınan tat, bu geçici tutsaklığa dayanmaktadır¹⁸⁵.

Sanat ayrıca insanları birleştirme özelliğine de sahiptir. Her sanat, sanatçının aktardığı duyguyu alan insanların ruhlarını birbirlerine bağlar. İlk olarak, sanatçıyla onun aktardığı duyguyu alan arasındaki bir birleşme söz konusudur. İkinci olarak ise, sanatçının aktardığı duyguyu alan bütün insanların kendi aralarındaki ruh birleşmeleri söz konusudur¹⁸⁶.

Diğer bir yönden sanat, ilerlemenin iki ayağından biridir. İnsanoğlu sözcükler aracılığıyla düşüncelerini, sanat aracılığıyla da duygularını iletir öteki insanlara, yalnızca şimdiki değil, geçmiş ve geleceği de kapsayan bir iletişim söz konusudur. Bu ikili iletişim insanoğluna özgüdür; dolayısıyla da bunlardan birinin bile bozulması topluma zarar vermektedir. Sanatın üstüne düşen büyük görevler vardır. Sanat insanların özgür, mutlu, barış içinde bir arada yaşamalarını sağlamalıdır. Sanat; zoru, şiddeti hayatımızdan uzaklaştırmalıdır. Sanat; kardeşlik ve sevgi duygusunu, herkes için olağan, sıradan, içgüdüsel bir duygu haline getirmelidir¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Tolstoy 173.

¹⁸⁵ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan (İstanbul: Payel Yayınevi, 2005) 11,12.

¹⁸⁶ Tolstoy 180.

¹⁸⁷ Tolstoy 193,230,231.

Sanatın işlevlerinden bir diğeri ise, kişilerarası iletişimi güçlendirmektir. Sanat eserleri manevi değerlerin, güzel ruh durumlarının, sanat izleyicisi tarafından paylaşılmasını gerçekleştirir. Bunun yanı sıra insanlara yaşantı çeşitlemeleri sunar. Sanat eseri ile kişinin yaşamında belki de hiç karşılaşamayacağı örnekler kendisine sunulur. Bu yönüyle sanat, tarihin geçmişten geleceğe kültür, estetik değer ve yaşantı çeşitliliği ulaştırma görevi üstlenmektedir. Geçmişten günümüze ulaşan sanat eserleri, yapılış dönemlerinin anlayış ve bilgilerinin edinilmesinde yardımcı bir görevi de yüklenmiş olmaktadır. Bunların yanı sıra, dönemler arası köprü oluşturarak, farklı dönemlerde yaşamış insanların iletişimini de sağlamaktadır¹⁸⁸.

Sanatın estetik dışı amaçlarından ilki ise; öğretici ve eğitici amacıdır. Aristophanes: “*Öğretmenler çocuklar için, şairler gençler için*” diyerek, gençlerin şiir ve sanat yoluyla öğrenecekleri pek çok şeyin olduğu göstermeye çalışmıştır. Eflatun ve Aristo da aynı görüşü savunmuş düşünürlerdir. 20. yüzyıl düşünürleri de aynı görüşlere dayanarak, sanata insanları kurtarıcı bir ödev yüklemişlerdir. Sanatın eğitici işlevi, insanlara yaşantı çeşitlerini göstermesine ve kişinin kendi yaşamı ile ilişki kurabilmesine dayanmaktadır. Çünkü sanat, kişinin kendi yaşamında yaşayamayacağı şeyleri duyup yaşamasını sağlamaktadır. İnsanı hem geçmişe hem geleceğe götürebilir. Bunun yanı sıra başka kişilerin kişiliğine bürünmesine başka ülkelere gitmesine yol açar¹⁸⁹.

Sanatın amaçlarından biri de Lessing’e göre: “*İnsanları eğlendirmek ve oyalamaktır.*” Sanat estetik olarak haz verip, eğlendirerek insanı oyalar ve yaşam dersi vererek insanı yetiştirir. Ayrıca insanların ruhlarını yaşamın karanlıklarından kurtararak, gerçek yaşamdan daha üstün olan ideal bir yaşam için hazırlar. Kişi sanat yoluyla kendini ifade ederek, kendini gerçekleştirir, yaşam tecrübesini çoğaltır¹⁹⁰.

İnsanı insan kılan değerlerin daha coşkulu ve üst düzeyde yaşanması istenir. Yaşamın sıkıntılarında bunalmış olan kişi, sanat ile bunlardan uzaklaştırılmaya çalışılır. Sanat, insanları güzel duygu ve düşünce yüklü ideal dünyasına götürmeyi amaçlar. Bunun yanı sıra insana özgü duyguların –güzellik, aşk, ihtiras, kin, nefret-

¹⁸⁸ Şişman 48.

¹⁸⁹ Ersoy 40,41.

¹⁹⁰ Ersoy 40.

sanat eserlerinde somutlaştırılarak ifade edilir. Bu yönüyle sanat, kişinin benliğini, toplumun dünyasını ve onun içindeki yerini kavramasında en önemli aydınlatıcılardan birisi olmuştur¹⁹¹.

Sanatın işlevi Hegel'e göre: *“Bir yandan gelip geçici ve duyusal dış gerçeklik ile salt katışıksız düşünce arasında, öte yandan da doğa ve sonlu gerçeklik ile kavramsal düşüncenin sonsuz özgürlüğü arasında uzlaştırıcı, aracı rolü oynamasıdır.”* Freud ise sanatın amaçlarına ilişkin şunları söylemiştir: *“İnsan ruhu içinde birbirine zıt duygular aynı anda bulunur. Din ve aile baskıları altında serbestçe beliremeyen duyarlık, bir yandan sanat yapıtını yaratırken, diğer yandan da insanı çeşitli komplekslerinden kurtarır, bilinçli bir yaşam sağlar.”*¹⁹².

Sanatın varlık nedeni hiçbir zaman aynı kalmamaktadır. Sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumlarda sanatın görevi başlangıçtaki görevinden birçok bakımdan ayrılmaktadır. Bununla beraber, toplumsal durumlar değiştiği zaman bile, sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği yansıtma niteliği de bulunmaktadır. İşte insanı tarihöncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski ezgileri dinlerken heyecanlandıran, sanatın bu niteliğidir¹⁹³.

Sanat karmaşık pek çok süreciyle, pek çok ilişkiyle, insanın yaşamını ilginç kılmaktadır, o yaşamın en güzel biçimde, en istedik biçimde değerlendirilmesini olanaklı hale getirmektedir. Bunun içindir ki sanat, yaşantıların yoğunluk, yaşamın da anlam kazanmasını sağlar. Bunun yanı sıra sanat, insanın varlığını değerli kılmada, yaşamı daha tat alınır hale getirmede görev üstlenmektedir. Başka bir deyişle, sanatın işlevi, her bir sanat yapıtının hedeflemiş olduğu potansiyel alıcı da-izleyici, dinleyici, okuyucu, seyredici- estetik kaygı yaratmak ve yine ona, insan ve insana bağlı değerler, bugüne bakış, yarını algılayış üzerine bir iletide bulunmaktadır¹⁹⁴.

Toplumun örf, adet ve geleneklerinden etkilenerek kişiliğini bulmuş olan sanatçı, eserlerini yaratırken, etkilendiği bu yapılara eleştiriler yöneltebilir. Bunun

¹⁹¹ Şişman 50,51.

¹⁹² Ersoy 41,43.

¹⁹³ Fischer 13.

¹⁹⁴ Erinç (psikoloji) 27- 32.

sonucunda ortaya çıkarılmış eserler, törelerin yumuşamasına, çağına uymayanların artırılmasına katkıda bulunabilir¹⁹⁵.

Sanatın dallarından bir olan müzik; insan ruhuna çok kolay etkide bulunarak, kişiyi yaşamın sıkıntılı anlarından, olumsuz duygulardan uzaklaştırarak, onlara olumlu duygular aşılar. Günümüzde de hastaların diğer insanlarla ilişkisi ve grup içinde bütünleşmesi müzik ile sağlanarak hastalar ruhsal ve bedensel olarak rahatlatılıp, davranış bozuklularının tedavisi yapılabilmektedir. Bunun yanı sıra askerlikte, ortaklaşa ruhun, ulusal marşlarla ulusal duyguların oluşturulmasında müzik, geçmişte olduğu kadar günümüzde de kullanılmaktadır¹⁹⁶.

Sanatın bir diğer dalı olan edebiyat ise, insan ilişkilerini ve buradan çıkarılan zengin sonuç örneklerini sıralayarak çeşitlilikler sunmaktadır. Kişilerde ortak ruhlar oluşturarak, ulusal ve uluslararası faydalar sağlar. Bireyin çok yönlü gelişimine katkıda bulunur¹⁹⁷.

Nasıl ki bir doğa yasasını keşfetmek bize bir denetim ve ilerleme duygusu veriyorsa, sanat aracılığıyla da duyguların dilinde bir mantık ve simetri olabileceğinin keşfi de bizde kendi düzensizliğimiz konusunda bile güç sahibi olduğumuz, ya da en azından duygularımızın tümüyle kaotik olmasının gerekmediği duygusu uyandırmaktadır¹⁹⁸.

Sanatın başlangıçta büyü olarak kabul edildiğini, gerçek ve bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir araç olduğunu ve dininde, biliminde bu düşüncede birleştiğini görmekteyiz. Sanatın bu büyücülük görevi giderek toplumsallaşan ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumdaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek görevine dönüşmüştür. Sanat ister oyalasın, ister uyarsın, ister gölgelendirsin, ister aydınlatsın hiçbir zaman gerçekliğin katı bir tanımlaması değildir. Sanatın görevi her zaman insanı bütünlüğü içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile

¹⁹⁵ Şişman 51.

¹⁹⁶ Şişman 49, 50.

¹⁹⁷ Şişman 50.

¹⁹⁸ Storr 188.

bir görebilmesini, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır. Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir¹⁹⁹.

Sanatın görüldüğü gibi çeşitli amaçları bulunmaktadır, ancak bunların içinde en önemli olanı, yaşamın yerini tutması, insanla çevresi arasında bir denge sağlamasıdır. İnsanları bireysellikten kurtararak toplumsallaştırmasıdır. Duygu ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır. İnsanla yaşadığı çevre arasında hangi toplumda olursa olsun hiçbir zaman tam bir denge sağlanamadığı için her dönemde sanat toplumlara gerekli olmuş ve olacaktır. Toplumların gereksinimleri ve düşünce yapıları değiştikçe sanatın işlevi de değişecek, yeni görevler üstlenecektir. İnsanlığın kendini aşmasına yardım edecektir²⁰⁰.

III. Sanat Felsefesi/ Estetik

Sanat felsefesi, sanatın, sanatsal yaratmaların ve beğenilerin özü ve anlamını konu olarak ele alan bir felsefe dalıdır. Sanat felsefesinin “estetik”ten ayrıldığı nokta ise; sanat felsefesi, estetik dışındaki etkenleri ve bağlamları (dinsel, ahlaksal, toplumsal) da göz önünde bulundurduğundan estetikten daha geniş, ama diğer bir yandan doğadaki güzeli değil de, yalnızca sanat yapısı güzeli konu olarak aldığından ondan daha dardır. Sanat yapıtlarının anlamının her türlü psikolojik, sosyolojik ya da tarihsel öğeden bağımsız olarak ele alınması, sanat felsefesinin sınırlarını belirlemektedir. Sanatın gerçeklik ile hakikat ilişkisini ve bu ilişki içinde sanat yapıtlarının gerçekliği ve hakikati ne ölçüde temsil ettiği ve yansıttığı, sanat yapıtlarının içeriği gibi sorunlar sanat felsefesinin temel konularını oluşturur²⁰¹.

Estetik duyubilimi ya da duyulur algılar öğretisi anlamına gelir. Estetik Kant’da “transsendental estetik” başlığı altında geçer. Estetiğin kurucusu olan Alman filozof Baumgarten ‘ın “duyusalın yetkinliği” öğretisini geliştirdiği “Aesthetica”(1750) adlı yapıtından bu yana estetik, güzeli araştıran bir bilim dalı olarak, “Güzelin bilimi” olarak anlaşılmıştır. Estetik yalnızca sanattaki güzeli, dolayısıyla yalnızca sanat felsefesini değil, doğadaki güzeli de kapsar. Diğer bir

¹⁹⁹ Fischer 15,16.

²⁰⁰ Ersoy 43.

²⁰¹ Bozkurt 23, 24.

yandan yalnız güzel nesneyi değil, aynı zamanda güzelin öznel ve tinsel yaşanışını ve yaratılışını da içine almaktadır. Güzel ve sanat, Platon'dan beri felsefi düşüncenin konusu olmuştur. Ama ilkin aydınlanma filozofu Baumgarten'den bu yana estetik, felsefenin ayrı bir dalı olarak gelişmiştir. Estetiği geliştiren filozoflar ise Kant, Hegel ve romantik filozoflar olmuştur²⁰².

Baumgarten, insanın zihinsel dünyasını akıl, irade ve mantık yuvarları olarak üçe ayıran leibnizim kuramından hareket etmiştir. Akıl öğretisine mantık, irade öğretisine Etik denilmiştir. Ama duygu öğretisi tanımlanmamıştır. Baumgarten duygu öğretisine Estetik demiş ve bunu bir bilim dalı olarak ortaya koymuştur. Estetiği duysal algı kuramı olarak ortaya koyan Baumgarten daha sonra iki ana olguya değinmiştir. Güzellik olgusu ve sanat olgusu 18. yüzyılın sonlarına doğru estetik, güzellik felsefesi ve sanat felsefesi olarak şekillenmeye başlamıştır. Zamanla "Estetik" bağımsız bir bilim dalı olarak şekillenmiştir. Estetik ne yalnızca güzellik felsefesi, ne sanat felsefesi, ne sanat tarihi ne de sanat sosyolojisidir. Bu alanların verilerinin yanı sıra birçok bilimin verilerini alarak yaşamdaki bütün estetik değerleri araştırıp, bu değerlerin oluşması, yapısı ve tarihselliğini ortaya koymuştur. Felsefenin içinde tartışılan farklı düşünce biçimleri, estetiğinde farklılaşmasını beraberinde getirmiştir. Felsefedeki idealist materyalist anlayışlar idealist ve bilimsel materyalist estetiği de oluşturmuştur. İdealist estetik, kendi ideolojik doğruları çerçevesinde bir estetik kuramını oluştururken, Tarihsel-Materyalist felsefede estetiği Bilimsel Maddeci Estetik kuramını oluşturmaya çalışmıştır. 18.yüzyılda da Hegel estetikteki tarihselliği sanatın kuramsal ve tarihsel olarak birliğini sağlamasıyla ortaya koymuştur. Hegel "Estetik Kuramı"nı ortaya koymuştur. Bilimsel maddeci estetik, Marx ve Engels ile birlikte şekillenmeye başlamıştır²⁰³.

Sanatın ölçüsü, doğru ya da yanlış değildir, sanatın ölçüsü güzel ve çirkin kavramlarıdır. Ancak sanat eserinde güzelin var olup olmadığını saptayacak bir ölçü bulunmamaktadır. Bu sebeptendir ki tarihler boyu sanat eserindeki güzelin ne olup olmadığı sürekli bir tartışma konusu olmuştur ve bu konuda binlerce yanıtlar verilmiş, sayısız tanımlar yapılmıştır. Estetikte güzellik sorunu önemli bir yer tutar. Estetik sadece güzelin bilimi olmamakla beraber, sanatın yasalarının ve sanatsal

²⁰² Bozkurt 23.

²⁰³ <http://dostoweyscki.sosyomat.com/blog/1734019> (18.10.2008).

yaratanın kuramıdır. Güzellik estetiğin esas kategorisidir ve güzelden arındırılmış bir estetik var olamaz. Sanatsal yaratının olduğunun ya da sanatın genel kurallarını anlamının yolu güzeli açıklığa kavuşturmakla mümkündür²⁰⁴.

Güzellik ile insan arasında bir ilgi bulunmaktadır. İnsan güzelden hoşlanır ve aynı zamanda ondan haz duyar. İşte bu noktada güzelliğin amacı insana haz vermektir. Yaşamda ve sanatta güzel olan şeyler, çok çeşitli ve tutarsız görünebilirler. Gözü okşayan güzellik ile manevi güzellik ve eserlerdeki güzellikler kolaylıkla saptanamazlar. Bunların neden güzel olduklarının betimlenmesi ve güzelin özünü tanımlamak çok karmaşık bir çalışmayı beraberinde getirir. “Güzellik nedir?” sorusuna, felsefi olarak ilk yaklaşımda bulunanlar Yunalı filozoflardır²⁰⁵.

Estetik nesnenin amacı bir şeyi dile getirmek olduğundan ve bunun ne olduğunu, neyin iletildiğini ya da sanatçının iletmeye çalıştığını sorarak öğrenmekteyiz. Bu noktada Sanat; bilim ve felsefe gibi açık ve rasyonel bir yapıda görünmemektedir. Çünkü sanat, duyarlılığını sürekli değişen alanına yönelik bulunmaktadır. Sanatın bu niteliğine rağmen sanatçılar, filozoflar ve düşünürler sorunun üzerine eğilip, estetik biliminin doğmasını sağlamışlardır. Güzelin ve güzelliğin niteliklerini, kanunlarını araştırma ve saptamaya çalışan estetik aynı zamanda felsefe, psikoloji ve sosyoloji ile ilişkili olmakta ve tarihsel evrimin etkilerine de kısmen açık bulunmaktadır. Felsefe-estetik, psikoloji ve sosyoloji, sanat eleştirisi sanat kavramını çeşitli yönleriyle konu eden bilim ve araştırma dallarıdır²⁰⁶.

A. Immanuel Kant’ın Estetik Felsefesi

18. yy.’ın felsefi düşüncesi, “Yargının Eleştirisi” (Kritik der Urteilkraft,1790) adlı yapıtıyla geleneksel eleştirinin temeli olan “akademik güzel” tanımına son veren Kant’ın estetik dünyasında kimliğini bulmuştur. Artık “güzel” kavramı dogmatik bir formül ve bunun yanı sıra bir reçete de değildir. Ancak mutlak bir yargının nesnesidir. Kant “ Yargının eleştirisinde” hem sanat ile bilgiyi, hem de sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştır. “Yargının Eleştirisi” adlı eserinde bu fikrini

²⁰⁴ Şişman 83.

²⁰⁵ Şişman 83.

²⁰⁶ Selçuk Mülayim, *Sanata Giriş* (İstanbul: Bilim Teknik Yayınları, 1994) 244, George Lukacs, *Estetiğe Giriş*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Payel Yayınları, 1999) 155.

şu sözleriyle ortaya koymuştur. “İnsanın becerisi olarak sanat, bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır... Sanat, zanaattan da farklıdır; sanatın özgür, zanaatın ise paraya bağlı olduğu söylenir.”²⁰⁷.

Bu düşüncesini şu sözleriyle daha geniş bir kapsamda ifade etmiştir. “Genel sanat, geniş ve teknik anlamıyla bir insani beceri gibi kavranarak, doğadan ve bilimden ayrılır. Sonrada el sanatları, esnaflık veya zanaatkârlık arasında bunlar ücretli ya da kar amaçlı oldukları için fark gözetilerek özgürleştirilir. Sanat ancak zevk için, kendi iç güzelliğiyle yapılırsa başarılı olur, oysa zanaatkârlık, kendi içinde hoşla gitmeyen, ağır, sıkıcı bir iştir ve yalnızca ücret veya başka bir karşılıkla cazip hale gelir. Bunun için sanat özgürce, zevk için icra edilen ya da kendi içinde güzel olan bir meşguliyettir. Fakat kişinin özgürlüğü ölçü tekniği ve ölçü gibi gerekli mekanizmalarla bir dereceye kadar kısıtlanmıştır”²⁰⁸.

Kant felsefe bilgisi çevresinde estetiğin asıl yerini edinmesini sağlamıştır ve aynı zamanda özerk bir disiplin olma özelliğini de kazandırmıştır. Estetiğin özerkliğinin sağlanabilmesi onu mantıktan ve diğer yakın bilgi alanlarından bağımsızlığını sağlayarak ve estetik değerin yani “güzel”in kesin sınırlarının çizilmesiyle oluşmuştur. Çünkü ilkçağdan beri “güzel” kavramı, iyi ve doğru kavramlarıyla aynı anlamda kullanılmıştır. İlk defa Kant, estetik değeri, iyi ve doğru kavramlarından ayırıp, “güzel” kavramını salt bir estetik kavram olarak belirtmiştir. Ona göre “estetik yargı, güzelden duyulan hazdan önce gelir ve estetik sürecin taşıyıcısıdır.” Estetik yargı, anlığın bir yargısı değildir; kuramsal ve pratik usun dışında yer alan ve estetik yargılar veren beğeni yargısı, “güzel” üzerine verilmiş bir yargıdır. “Güzel” kavramının belirlenmesi ise ancak beğeni yargısının mantık yargılarının bağlı olduğu kategoriler içinde çözümlenmesiyle olanaklıdır. Bunlar ise nitelik, nicelik, bağıntı ve modalite kategorileridir²⁰⁹.

Kant “güzel” kavramını incelerken dört önermede bulunmuştur ve bu önermelerle daha detaylı bir şekilde açıklamaya çalışmıştır.

²⁰⁷ Bozkurt 125.

²⁰⁸ Erbay 25.

²⁰⁹ Bozkurt 125-127.

1.Önerme: Bu ilk önermede Kant “ güzel” kavramını “iyi” kavramından ayırmaya çalışmıştır: “*Beğeni bir obje üzerine, hiçbir karşılık gözetmeden, hoşlanma ve hoşlanmama ile yargı verme yetisidir, böyle bir hoşlanmanın konusuna da güzel deriz.*” Bu önermede ağırlık verilmek istenen nokta “*hiçbir karşılık gözetmeden*” cümlesidir. Bu cümleyle Kant’ın anlatmak istediği, “güzel” kavramını “iyi” ve “hoş” kavramlarından ayırarak bunların arasındaki sınırları çizmek istemesidir. “Yararlı olan” bir şeye karşı bir istek duymamız ve onu elde etmek istememiz, işte bu noktada isteme yetisine bağlıyızdır. Oysaki bir sanat eserini böyle bir istekten sıyrılarak, hiçbir karşılık beklemeden izleriz. Başka bir deyişle sanat eseri karşısındaki durumumuz, bir salt seyir durumudur²¹⁰.

2. Önerme: “*Güzel, kavramsız bir şekilde, genel olarak hoş giden şeydir.*” Bu cümlede altı çizilmesi gereken “*genel olarak*” ve “*kavramsız bir şekilde*” sözleridir. “*Genel olarak*” sözüyle Kant’ın anlatmak istediği, beğeni içinde bir keyiflilik olamayacağıdır. Kant’ın “Salt Aklın Kritiği” eserinde tümel geçerlik, ortaklaşa kavramlarımız yüzünden olabilmekteydi ancak estetikte işin içine kavram, kavramlı bir bilgi karışmayacaktır. Mesela bir resim sergisinde, bir manzara resmi karşısında “ben burasını biliyorum” veya bir portre üzerine “Ben bu kadını tanıyorum” derse, kavramlar ile yargı vermiş olmaktadır. Böyle bir davranış sonucunda ise, estetik ilgi arka plana atılmış olur. İkinci önermede “estetik yargı” ile “bilgi” ve “güzel” ile “doğru” arasındaki sınırlar çizilmiştir²¹¹.

3. Önerme: “*Güzellik, objede bir ereğin bulunduğu tasarımı olmaksızın bir objenin ereğe uygun olmasının formudur.*” Bu önermede anlatılmak istenen şudur: “*Burada göz önünde bulundurulmuş, benim kavrayışım için olan bir maksattır, yani benim bakımından olan bir “maksada uygun olma” durumudur. Onun içindir ki güzel bir tabloyu seyrederken, bu tablonun meydana gelmesinde ne gibi bir maksadın rolü olduğunu düşünürüm, yalnızca o tablonun benim kavrayışımına uygun olduğunu duyarım*” diyerek açıklamıştır. 4.Önerme: “*Güzel kavramsız olan zorunlu bir hoşlanmanın konusu diye bilinen şeydir*” Bu önermede anlatılmak istenen, “beğeni yargıları”nın da zorunlu olduklarıdır. Kant bununla, “zevkler üzerinde

²¹⁰ Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi* (İstanbul:Remzi Kitabevi, 2005) 365, 366.

²¹¹ Gökberk 366.

tartışılmaz” anlayışını reddetmektedir ve ona göre zevkler üzerine pekala tartışılabilir²¹².

Kant’ın güzel sanatlar anlayışı; aynı zamanda pek çok türden estetik ilgiyi hak edebilecek görsel ve işitsel biçimi dışarıda bırakmaktadır. Kant güzel sanatları üç türe ayırır. Bunlardan ilki söz sanatlar, ikincisi plastik sanatlar veya biçimlendirici sanatlar ve üçüncüsü ise Güzel Duyarlık Oyunu sanatlarıdır. Bu sanatları güzel yapan, hoş gitmelerinden çok, duyarlık oyunlarıyla yarattıkları biçimsel algılamalardır. Kant, güzel sanatların tiyatro, şarkı, opera, dans olduğu gibi, aynı eserde de birleştirilebileceğini de ekler. Birleşik Sanatlar ifadesi, halen bu türler için yaygın olarak kullanılmaktadır²¹³.

Kant estetiğine eleştirel bir gözle baktığımız zaman, onun kullandığı yöntemin, daha psikolojik ve daha deneysel bir estetik olmasını isteyenler için oldukça aşkın bir estetik düzeyde kaldığı söylenebilir. Kant, insandan insana değişebilen beğeni yargısının öznelliğini, beğenilmesi gereken güzelin evrenselliği ile denkleştirmiştir. Oysaki Alman psikolog Lotze bu görüşü kabul etmeyerek haz üzerinde görülen uyumsuzluğun, güzel üzerindeki uyumsuzluktan daha çok olmadığını söyler. Değişik kimselerin birbirlerine çok benzemediklerini söyleyerek, estetik beğeninin kişiden kişiye değişen karmaşık düşüncelerinden kaynaklandığını ekler. Ayrıca estetik yargıların evrenselliğine ve gerekliliğine gelince de, bu yargıların konusu olan güzelliği yalnız yetilerimizin bir oyunu ya da uyumu saymakla işin bitmeyeceğini söyleyerek şu soruları sorar. *“Biz bir şeyi seyrederken, nasıl oluyor da hayal gücü ile anlama gücü arasında bir uyum kurulabiliyor?” “Acaba bizim dışımızda bu uyumun kurulmasını sağlayan, bu uyumu gerektiren gerçek bir şey, yani o şeyde olan bazı nitelikler yok mudur?”*²¹⁴

Kant’ın estetik öğretisi işte bu olguyu açıklayamamaktadır. Çünkü eğer bazı şeyleri diğer bazı şeylerden daha güzel buluyorsak, onların her zaman bazı düşüncelere, bazı duygulara daha uygun düştükleri, bazı yüksek düşünceleri ifade ettiği içindir. İşte bu konuda Kant gerçekliğe yeterince önem vermemiştir. Ayrıca

²¹² Gökberk 366.

²¹³ Erbay 25, 26.

²¹⁴ Bozkurt 139.

güzellik yargısının evrensel oluşuyla ilgili söylemiş olduğu şeylerde gerçeğe çok uygun görünmemektedir. Her insanın kendine özgü bir çalışma tarzı, alımlama gücü, bilgi birikimi olduğunu düşündüğümüz zaman, gerçeklik ya da güzellik karşısında başkalarından farklı olarak davranmaları kaçınılmazdır. Kant'ın sözünü ettiği uyumu kuran ve bunun sonucunda güzel görünen şey, bir başkasında o uyumu kuramayıp, ona değersiz ve çirkin görünebilir. Estetik yargılar bu bakımdan evrensel ve zorunlu görünmeyebilirler²¹⁵.

Kant estetiği, estetik özerkliğin sanatsal özerklikle çakıştığı bir dönemi temsil eder. Bununla birlikte soyut bir biçimde Kant'ın biçimci tavrı, sanatı güçsüzlüğe ve yararsızlığa mahkûm eder. Buna karşın sanatın toplumla ilişkisi içinde gerçek bir pratik, yapıt yaratıcı olarak somut bir biçimde düşünülmesiyle bağlar yeniden belirir²¹⁶.

Kant'ın sanat görüşleri şüpheli pek çok ayrımı içermektedir ve bu yüzden günümüzde kullanılmamaktadır. 19. yy'ın çoğu takipçileri tartışmayı metafizik idealizmine, öznelciğe ve dogmatik değerlendirmeye saptırmışlardır²¹⁷.

B. G.W. Frederich Hegel'in Estetik Felsefesi (1770-1831)

Öncelikli olarak Hegel estetiği Kant estetiğinden hangi noktada ayrılır. Hegel, Kant'ın aksine sanatlara karşı gerçek bir coşku göstermekteydi. Hölderlin ve Schelling'le dostluk kurduğu Tübingen'deki Protestan papaz okulunda Yunan tragedyalarını, Shakespeare'i, Schiller ve Goethe gibi çağdaş şairleri okumuş. Önce Heidelberg'de, sonra Berlin'de tiyatrolara, konserlere, sergilere gitmiş, Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Rossini gibi müzisyenlere hayran kalmış. Eleştiride resamlara ve çağdaş müzisyenlere karşı katı, hatta haksız davranmıştır: Ne Beethoven, ne de Caspar David Friedrich üzerine tek bir kelime yazar. Gününün sanatına karşı gösterdiği tuhaf bir duyarsızlık geçmişin sanatına karşı gösterdiği ilgiyle karşıtlık oluşturur: Özellikle Hollanda resmi, Van Eyck, Memling, Rembrandt; katedrallerin vitrayları, Köln, Brüksel; kentler, Viyana, Paris. Kant ise doğduğu topraklara yerleşik ve doğanın güzelliklerine tutkun olarak yaşamıştır. 19.

²¹⁵ Bozkurt 139, 140.

²¹⁶ Marc Jimenez, *Estetik Nedir?*, çev. AYTEKİN KARAÇOBAN (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2007) 118.

²¹⁷ Erbay 26.

yüzyılın başındaki Avrupa'da göçebe Hegel'in gözleri ise sanatsal güzellikten başkasını görmemiştir. Hegel estetik sözcüğünü kullanmaya sakınmış ve bu terimi kullanmayı kabul etmesi daha iyisi olmadığından ve artık herkesçe kullanılır olduğundandır. "Sanat felsefesi" ifadesi gerçekte onun düşüncelerine daha uygundur²¹⁸.

Hegel estetik yapıtına girişten itibaren niyetini açıklamaktadır. Sanat felsefesinin "*felsefenin bütünü içinde bir halka oluşturması*" söz konusudur. Amaç herhangi bir sanat metafiziği oluşturmak değil, "güzelliğin krallığı"ndan, "sanat alanı"ndan hareket etmek tartışma konusu edilecektir. Ve bu güzellik felsefesini genel felsefe sistemi içine sokmayı amaç edinmiştir. Güzel düşüncesinden hareketle ondan tekil güzellikler çıkarır. Ancak bunlar kavramın çıkarıldığı tekil güzellikler değildir ve bu noktada Aristo'yu onaylar: "*Yalnızca genelin bilimi vardır.*" Bunun yanı sıra Platon'u anımsatır ve "*Hippias majeure*" diyalogundan bir alıntı yapar: "*Güzel olarak nitelendirilen tekil nesnelere değil Güzel'i dikkate almak gerekir.*" Ancak bunun yanı sıra Platon sanatı ve onun yanılmalı, görünüşte kalan, ülküsel bir dünyanın değersiz bir kopyası olan karakterini eleştirmekten de çekinmez. Hegel'e göre de sanat görünüşdür, ancak bu "görünüş" gerçektir. İnsanların, halkların, uygarlıkların ruhları sayesinde tasarladıkları ve somut sanat yapıtları yaratarak dile getirdikleri şeyin duyarlı, algılanabilir olarak ortaya çıkışıdır. Güzel vardır, her yerdedir, çevremizdedir. "*Yaşamın her durumunda, her yerde karşılaştığımız şu dost deha gibi.*"²¹⁹.

Hegel, Kant'ın tersine, sanatın, varoluşun hakikatini (varoluşu görünüşe dönüştürme yoluyla) verebildiğini düşünmektedir. Yani sanat yapıtı, salt varoluşa göre daha yüksek bir hakikatin taşıyıcısıdır. Bu nedenle de Kant'ta doğa güzelliği sanat güzelliğine üstün tutulurken Hegel'de estetik «temsil etme» (representation) doğal olanın hakikatini oluşturmaktadır: Estetik «temsil etme»de, doğal kabuğunda (maddesel, duyulanabilir kabuğunda) kapalı bulunan içerik kendini gösterir ve açığa vurur. Hegel'le Kant'ı karşılaştırmamız gereken bir başka konuda şudur: Kant için sanat yapıtından duyulan estetik haz saf, arı bir haz değildir. Çünkü sanat yapıtı üzerine verdiğimiz yargıda -kaçınılmaz olarak- bu yapıtın üretilmesinde güdülen

²¹⁸ Jimenez 128,129.

²¹⁹ Jimenez 129.

niyetli amaçsallığın göz önüne alınması, söz konusudur. Yani Kant için sanat yapıtının kusuru, onda sanatçıyı -onun kişiliğinin, niyetlerinin izlerini- görmemizdir. Hegel için ise tersine, sanat yapıtının kusuru, üretenin etkinliği ile bir seyirci olarak ben'in etkinliği arasında bir "ekran" rolü oynaması, yapımında kullanılan emeği gizlemesidir. Yine Hegel, sanat nesnelere, Kant'ın ileri sürdüğü gibi çok doğal oldukları için değil, çok doğal şeyler olarak yapıldıkları için hoşumuza gittiklerini söylerken de, estetik alanında asıl önemli olanın sanat yapıtından çok sanatsal etkinlik olduğunu belirtmektedir²²⁰.

Hegel'e göre, dışsal boyutu içerisinde dondurulmuş olan doğanın ötesinde, Tin özgür tinselliği içerisinde kendini ortaya koyar. Tinin üretimi olan her şey – ahlak, hukuk, sanat, din, felsefe- Mantık'ta geniş bir biçimde analiz edildiği gibi düşüncenin işleyişine indirgenebilir: *"İnsan sezgisi, bilgi, duygu, istenç... bütün bunların kökeni düşüncededir. Sanatı karakterize eden şey, düşüncenin sanatta, dışarıdan alımlanan ve şu veya bu ölçüde tinselleşmeye karşı koyan bir materyal sayesinde, kendisi olmayan şeyler üzerinden kendini ifade etmek durumunda olmasıdır. Bu anlamda sanat sınırını kendi içinde taşır."*²²¹.

Hegel, geleneksel güzellik öğretisini en yüksek noktasına ve sonuna kadar geliştirmiş ve kendi idealizmiyle tutarlı olarak, güzelliği ide olarak konumlamıştır. Varolan herşey, idenin kendini açmasından başka bir şey değildir ve herşey kendi doğruluğunu bu ide'nin varlığından, bu salt doğruluktan alır. Böylece Hegel, sonuç olarak, Antikçağın güzellik-doğruluk özdeşliği düşüncesine dayanmış olur. Bu idenin kendini dışa vurması, açımı, diyalektik yolla olur. İdenin kendini açtığı, somutlaştığı yerlerden biri sanat yapıtıdır. Sanat yapıtında ide tinsel bir nesnellik kazanır. İşte burada "ide sadece doğru değil, aynı zamanda güzeldir. Güzel kendisini sanat yapıtıyla idenin duyusal görünüşü olarak belli eder". Bu güzel kavramı, Hegel'de ancak mutlak bir bilmenin konusudur. O sanat yapıtını, salt sanat yapıtı olarak değil, onu aşan bir bütünsellik alanı içinde ele alır. Bu alanda seyreden ile sanat yapıtı içinde sesini duyuran tin arasında bir sentez meydana gelir.

²²⁰ France Farago, *Sanat*, çev. Özcan Doğan (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006) 138.

²²¹ Farago 138.

Böylece Hegel, güzele ve sanata, her şeyden önce kendi metafiziği içindeki yerleri bakımından eğilmiş olur²²².

Hegel'i ilgilendiren tek güzel, sanatsal güzeldir çünkü sanatsal güzel, doğadaki güzelden her zaman üstündür. Sanatsal güzel ruhun bir ürünüdür ve ruh *“doğaya üstün olduğundan, üstünlüğü ürünlerine ve dolayısıyla sanata iletir.”* Hegel, batı sanatında geçerlikte bulunan Aristocu geleneğin tam tersini savunarak şunu söylemiştir: *“Öykünmenin sanatın bir amacını oluşturduğu, dolayısıyla sanatın daha önce var olan öykünmeye sadık bir biçimde bağlı bulunduğu ileri sürülerek sonuçta sanatsal ürünün temeline anımsama konmaktadır. Bu, sanatı özgürlükten, güzeli dile getirme gücünden yoksun bırakmaktadır. Oysa sanatın amacı anıyı değil, ruhu ve aklı doyurmaktır.”* Sanatın Hegel'i bunca ilgilendirmesinin sebebi ruhun yaşamını dile getirdiği ve bu yaşamın yapıtlar sayesinde duyumsanmasını, algılanmasını sağladığı içindir²²³.

IV. Sanatın Öğeleri

A. Sanatçı

Bugün, “sanatçı” sözcüğü, geçmişe dönük olarak da kullanılmaktadır. Oysa daha düne kadar sanatçı- zanaatkâr kavramları birbirleriyle iç içeydi. Ancak Aydınlanma Çağından itibaren günümüzdeki anlamıyla “sanatçı” sıfatının ortaya çıktığı söylenebilir. Fakat yine de hemen belirtilmelidir ki hala tam bir açıklığa, tam bir kavram birliğine varılamamış olan bir tanımdır²²⁴.

Yeniçağın nerdeyse sonlarına kadar, bir işlev adına (ki genellikle inançlara bağlı bir işlev adına) ustası gibi yapan, yapabilen kimse sanatçıydı. Diğer bir deyişle sanatçı olmak, bir teknik beceri edinmiş olmaktı. Teknik becerinin görünüm kazanması da ya olanı, ya olabilir olanı, ya da ideal olanı yansıtmakla, tıpatıp

²²² <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1140> (18.10.2008).

²²³ Jimenez 130.

²²⁴ Erinç (psikoloji) 91.

yansıtmakla olasıydı. Yani sanatçı iyi bir gözlemciydi. Günümüzde bile, sanat ve sanatçıyı böyle bir yaklaşımla ele alan toplulukların varlığı yadsınamaz²²⁵.

Alman ressam Albrecht Dürer ise; “*Sanat doğanın içindedir, sanatçı bunu ortaya çıkarabilir.*” O halde, bir kimseye “sanatçı” sıfatını yükleyebilmemiz için, daha işin başında iki kanıt ihtiyacımız vardır. Bunlardan ilki, bir sorunun varlığı ve bu soruna yanıt, diğeri de bu yanıtı ortaya koyabilecek teknik beceridir. Teknik beceri, sanatçıyı “usta” aşamasına sokar, sorun ve yanıtı ise ona “yaratıcı” sıfatını kazandırır. Sanat, sanatçı ve yaratıcılığın sürekli beraber kullanılmasının asıl nedeni, burada gizlidir²²⁶.

Sanatçı insan zihninin en derin tabakalarında yer alan, kendine özgü içgüdüsel yaşamı eşsiz yeteneğin ona vermiş olduğu güçle maddeye dökülen kişiye denir. Sanatçı görünmeyen bu hayalleri derinlemesine işleyip bir etkinlik kazandırarak görünür biçimler haline sokar. Güzel sanatlarla uğraşan sanatçı uysal madde üzerinde zekasını serbest olarak çalıştırabileceği bir dünya bulur²²⁷.

Sanatçılar karşılarında olanları herkesten farklı algılayan, ince duygulu ve zevkli, yaşamın güzel ve çirkinliklerini aynı duyarlık ve incelikle kavrayabilen kişilerdir. Güzelliğe özel eğilim gösterirler. Ancak tüm sanatçılar eserlerini, sadece düzgün çizgiler, güzel renkler, kulağa hoş gelen sesler ile süslememişlerdir. Kullandıkları çizgi, renk, ses, hareket ve sözcükler gibi araçlar, aslında sanatçının ifade etmek istediklerinin dışsal kavranmasına yardım edenlerdir. Bu araçlar yardımı ile kavranılanın içindeki öz, sanatçının sihirli sözcüklerinin saklı olduğudur. Bu sözcüklerde yaşama dair tüm değer ve olgular yer alır²²⁸.

Sanatçı ilgi kurduğu nesnelere algılayabilen, tasarımıyabilen ve nesnelere bu yolla kavrayabilen özel yetenekli bir kişidir. Yaratıcı gücü ile nesnelere yönelir, onları kavrar ve çizgi, boya, ses veya sözcüklerle ifade eder. Sanatçı şüphesiz yapıtında kendi düşüncelerini, duyarlılığını, kendi kişisel manevi yaşamını ifade eder. Ama toplumsal yaşam sanatçıyı öylesine kuşatır ki, bilerek ya da bilmeyerek

²²⁵ Erinç (psikoloji) 91, 92.

²²⁶ Erinç (psikoloji) 93.

²²⁷ Ersoy 9.

²²⁸ Şişman 39.

kendi kişisel yanlarını ifade etmeye çalıştığı bile toplumsal önemi olan şeyleri ifade etmiş olur²²⁹.

Eflatun'a göre sanatçının amacı, yeryüzündeki güzellikleri görerek bunlardan idealara yükselmek ve sanat yapıtlarında onları yansıtmak, taklit etmek olacaktır²³⁰.

Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerekmektedir. Duyuş her şey değildir. Sanatçı için işini bilip sevmesi, bütün kurallarını, inceliklerini, biçimlerini, yöntemlerini tanınması, böylece de hırçın doğayı uysallaştırıp sanatın bağitlarına uydurması gerekmektedir. Sözde sanatçıyı tüketen tutku, gerçek sanatçının yardımcısı olur ve sanatçı azgın canavara boyun eğmeyerek, onu evcilleştirir²³¹.

Bir toplumun eğitim olanakları; sözelimi, örgün eğitim kurumları olarak okulları, yaygın eğitim olarak sözlü ve yazılı iletişim araçları, nihayet rastlantısal eğitim olarak da kentleşme olanakları ne denli insanını kişiliğe yöneltebiliyorsa, sanat da o denli çağa uyabilir; taklitten, esintiden öte geçebilir, özgün, yeni ve tek olabilir, topluma yol gösterici, toplumu yönlendirici olabilir. Sosyo- kültürel ortam bir toplumsal edimdir; bir üst üste binen edimler örüntüsüdür. Bunun ilk aracı da eğitimidir. İster örgün, ister yaygın, ister rastlantısal olsun eğitimidir. Çağdaş ve çağcıl bağlamda önce birey, sonra kişi olarak toplumu oluşturamayan bir sosyo- kültürel ortamda, sanattan ve dolayısıyla da iyi bir sanat eserinden söz etmek, olanaksız değilse de son derece zordur²³².

Eğer bir sosyo-kültürel ortam, oluşturduğu kurumlarında, kişilik kazandırmadan daha çok el becerisine ağırlık veriyorsa bu kurumlardan özgün sanatçı çıkabilmek ancak sanatçı adayının kendi çabasına kalır; ki bu gözlenebileceği gibi oldukça zor bir iştir ve çok ender elde edilebilecek bir durumdur. Sosyo-kültürel ortam kendi üyeleri için sanat eğitiminden önce birey olma, kişi olma eğitimi verebiliyorsa kendini bulan, kendini keşfeden her birey, sanatçı olmasa bile, ister istemez sanatsever, iyi bir alıcı olur. İyi bir sanatçı olmanın, iyi bir alıcı olmanın,

²²⁹ Ersoy 9,10.

²³⁰ Ersoy 9.

²³¹ Fischer 11.

²³² Sıtkı M. Erinç, *Sanatın Boyutları* (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004) 13. (sanat)

elbette bir başlangıç noktası vardır yaş söz konusu edildiğinde ama bitiş noktası yoktur. Bitişi olmadığına göre de insan üretmek istediği an, buna gereksinim duyduğu yaşta sanatçı olabilir, kişiliğini bulduğu an alıcı olabilir. Yeter ki sosyo-kültürel ortam ona bu olanağı sağlayabilsin²³³.

“Sanatçılar entelektüel hafifsıkletlerdir.” Sanatçı, *“insanlığın aydınlanmasında ve uygarlaşmasında ön safhada yer almaz, çünkü hayatı boyunca bir çocuk ya da yeni yetme olarak kalır; gelişimi, sanatçı itkisinin onu alt ettiği noktada durmuştur”* demişti Nietzsche. Yine ona göre, sanatçının asıl işi, yaşamın yükünü hafifletmektir. Aldatmayı bir alışkanlık haline getirdiği için sanatçının hakikat duygusu eksiktir. İşte sırf bu yüzden yaratıcılık hatadan doğar²³⁴.

Sanatçı; sürekli bilinmeyenle yüzyüze gelir, onun bu yüzleşmede getirdiği en önemli şey sembollerdir. Yaşamın yeni örüntüsüdür. İçteki duyguların dışa vurmuş imajlarıdır. Toplum için artistin önemi, fikirlerini söylemesi veya kitlelerin karışık duygularına karşı açıklamalar getirmesi değildir. Bütün bunlar politikacının, gazetecinin veya bir demagogun görevidir. Sanatın en büyük düşmanı; müşterek düşüncedir. Bir artist kişisel duyarlılığın ve algılamının yüksek seviyesini araştırmak için zor durumlarla mücadele eder. Onun geri gönderdiği işaretler sık sık halk tarafından anlaşılmaz. Bu yüzden filozof ve eleştirmenler, sanatçının bu mesajını yorumlamaya çalışır. Özellikle bir döneme isim vermiş bir sanatçı ise, onun yorumlarına ve taklitlerine bakmayı tercih etmeliyiz²³⁵.

Zamanla toplumda, sanat ve sanatçı kelimeleri daha seçkin bir anlam kazanmış, sanat zanaat kavramlarıyla bir tutulurken; zaman içinde toplum; sanatçı ile işçi arasında fark olduğunu anlamıştır. Artık sanatçı, çağın yaşam biçimine getirmiş olduğu değişimle, geçmiş yüzyıllardaki gibi dinsel konulu siparişler yetiştirmeye uğraşan bir kişi olmaktan çıkmıştır. Bugün ise sanatçı çılgın bir yaratıcıdır. Günümüz sanatçısı istese de, istemese de, düşüncede ve eylemde bugüne ayak uydurmak

²³³ Erinç (sanat) 13, 14.

²³⁴ Yılmaz 7.

²³⁵ Erbay 55.

zorundadır. Çağdaş sanatçı görünenele yetinmez ve sanat yapıtındaki ifadesinin tanımlanmasına izleyiciyi çekmeyi amaçlar²³⁶.

1. Sanatçının Psikolojisi

Kişilik olarak sanatçının nitelikleri sanatçının yaratıcılığının özünü oluşturmaktadır. Sanatçının kişiliği sorunu ele alınıp incelenirse, görünen, bu kişiliğin özgül olan yanları ile özgül olmayan yanları diyalektik bir bağlantı içindedir. Yani insan kişiliğinin kendine özgü genel taraflarıyla, sanatçı kişiliğini diğer kişilik çeşitlerinden ayıran yanların, birbirine bağlantısı içinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Sanatsal yaratım sürecinde sanatçının kişiliğinin kendini ifade etmesinden söz ettiğimiz zaman, söz konusu olan şey, sanatçının günlük yaşam içerisinde sürdürmüş olduğu kişiliği değildir. Burada sözü edilen “Sanatçı kişiliği” dir. Başka bir deyişle, yaratmış olduğu yapıt üzerinde bilerek veya bilmeyerek yerleştirmiş olduğu kendi fikirsel kişiliğidir²³⁷.

Aslında sanatçının insan yanı ile sanatçı kişiliği arasında çok büyük ayrılıklar, farklar bulunmamaktadır. İkisi arasında doğal olarak bir bağlantı vardır Çünkü ikisi iç içe girmiştir. Ancak sanatçının sanatçı yanı günlük insan yanından ağır basar. Bir sanatçının sanatçı kişiliği ne denli büyükse günlük yaşamda içinde bulunduğu koşullardan kendini soyutlamış olursa, ortaya koymuş olduğu yapıtta o denli önemli olmaktadır. Sanatçının kişiliğinin bu iki ayrı yanı kimi zaman çelişmelerle, kimi zaman da tam bir uyum içinde olmaktadır. İşte bu değişimi etkileyen en önemli faktör, sanatçının içinde yaşadığı toplumsal koşullardır. Çünkü sanatçının gerek günlük yaşamdaki benliği, gerekse lirik, şiirsel şekildeki ikinci kişiliği toplumsal çevrede, bu çevrenin kendi karakteristik yaşam ve düşünce yapısı içerisinde ortaya çıkmaktadır²³⁸.

Sanatçı tipinin algıları, ilgileri, yetenekleri ve sezgileri gibi düş gücü de daha yoğun, daha şiddetli olmaktadır. Onun içinde sıradan bir yansıtma, onun içtepelerinden, dürtülerinden, itilerinden kurtulmasına yetmeyerek, yaratıcı yönünü ortaya çıkarır. Bir sanatçının tüm çabası, çözüm arama, düzen koyma, aşama yapma,

²³⁶ Erbay 56, 57.

²³⁷ Ersoy 10.

²³⁸ Ersoy 10.

yüceltme, yaratma, toplumla ilişki kurma, saygınlık kazanma amaçlarına yöneliktir. Sanatçı her dilediğini, gönlünden geçeni, onu yaşadığı çağa belki de yabancı kılan her duyguyu yansıtamaz, belki yansıtmamalıdır da. İşte bu noktada, sanatçıyı sanatçı yapan kişiliği kanıtlama aşamasında bir değerlendirme, bir ayıklama görevi de üstlenmiş olur. Burada hatırlanması gereken bir diğer nokta ise, yetmişmiş olduğu kültür örüntüsünün daima kıyısında, hatta uç noktalarında yaşadığı, yaşamak durumunda olduğudur. Sanatçının seçiciliği ve ayırt ediciliği aynı zamanda tekrar ama yeni olarak oluşturuculuğu da buradan, bu yaşam durumundan gelmektedir. Toplumla uyumsuzluğunun altında da bu yatmaktadır²³⁹.

Sanatçılar genellikle kendi iç imgeleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu insanlardır. Ama tam da bu onları başka bir toplum için korkulu kılmaktadır. Çünkü sanatçılar, insanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini, Tanrı'nın yaradılıştaki kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışlageldik olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek devamlı yenedünyalara doğru ileri atılırlar. Böylece “soyun yaratılmamış vicdanı”nın yaratıcıları olurlar²⁴⁰.

Freud ise sanatçılarla ilgili şunları söyler: “*Sanatçı oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı o da kendisine hayal dünyası yaratarak bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak realite'den kesin sınırlarla ayırır onu.*”²⁴¹.

Sanatçı zeki ve hırslı bir insandır. Çoğu zaman sanatçı; kaoslar yaşasa bile, onun yıkıcılıkla ilgisi yoktur. Sanatçının en büyük problemi, sanatçı olmaya çabalamak, kendine yer açmak, bilgilerini geliştirmektir. Sanatçı için yaratıcılık önemli bir kaynaktır ve disiplinli çalışma gereklidir. Teknik bilgi nasıl üretileceğini bilmeden, ürünü test edilemez²⁴².

İnsanoğlu doğadaki her şeyi olanca gücüyle öğrenmeye çabalar ve bilgi birikimi büyüdükçe güçlülük kazanır. İnsan her zaman olabileceğinden fazlasını

²³⁹ Erinç (psikoloji) 102-112.

²⁴⁰ Rollo May, *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal (İstanbul: Metis Yayınları, 2005) 57.

²⁴¹ Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kamuran Şipal (İstanbul: YKY, 2007) 105.

²⁴² Erbay 59.

isteyerek, yaradılışının sınırlarını aşmaya çalışacak ve bu sayede ölümsüzlüğe kavuşmak için uğraşacaktır. Bu ölümsüzleşme isteği sanatçılar gibi bilim, felsefe ve politika ile uğraşan kişileri de etkisi altına almıştır. Birçoğu yaşadıkları dönemlerde pek fark edilmemiş olsalar bile bütün bir geleceğe hükmetmişlerdir. Ancak yeni bir gerçeği bulmuş olanlar, yeni bir dünya görüşü getirmiş olanlar ölümsüzleşebilmişlerdir. Ölümsüzleşen sanatçıların hepsinin özel inançları vardır. Yaşadıkları çağın önünde giden, özgün karaktere sahiptirler. Topluma ve insanlığa seslenebilen ve onların özlemlerini dile getiren, sırlarını keşfeden kişilerdir. İnsanın büyüklüğünü ve güçlülüğünü, dehanın yaratıcılığı yardımıyla bulmuşlardır. Deha sanatçının doğuştan almış olduğu bir yetenektir ve sanatçı bu sayede bir insanın güçlülükle çok kötü yapabildiği şeyleri, iyi ve kolayca yapabilmektedir²⁴³.

Bir sanatçıyı, toplumun önüne taşıyan, toplumuna yol gösteren duruma sokan en önemli faktör etik ilkelerdir. Etik ilkeler, bir toplumun kendi kendine var ettiği ve geleneklerini, ananelerini oluşturduğu değerleri ve yaptırımları içerir. Nesilden nesile devam eden toplumsal birikim sonucu oluştuklarından, kimi etik değerler çağa uyum sağlayabilir kimi ise çağının gerisinde kalabilir²⁴⁴.

Sanatçı hem kendi toplumunun etik ilkelerini iyi bilmek hem de bunları reformist bir yaklaşımla değerlendirebilmek durumundadır. Kimi ilkelere kolay kolay karşı gelemez, gelmeyi aklının ucundan bile geçiremez, gelirse toplum tarafından dışlanır ve reddedilir. Bunun yanı sıra kimi ilkelere de yeni yorumlar getirebilir. Kendini ne denli sanatçı görüyorsa ya da kendi ne denli sanatçı ise bu etik ilkelere karşı da o denli yorum getirici olabilir. Unutmamak gerekir ki sosyo-kültürel ortamı en çok değiştirebilecek güç sanatçılarda vardır. Sosyo-kültürel ortamın değiştirilebilmesi de bu etik ilkeler üzerine yeni değerlendirmeler getirmekle olasıdır. Sanat tarihi önce dışlanan sonra yüceltilen sanatçıların tarihidir bir bakıma. Bu dışlamaların altında ise sanatçının, özellikle etik ilkeler karşısındaki, hem anarşist hem reformist tutumları yatar. Suya sabuna dokunmayan ya da dokunmayı akıl edemeyen sanatçı, sanat eseri değil, ticari mal üretmeden öte gidemeyen bir kimse

²⁴³ Ersoy 11.

²⁴⁴ Erinç (sanat) 15.

oluverir ve ürünlerinin hiçbirinde sanatın bu yönüne rastlanmaz. Bu nedenle de yapıtları geçici olur, özgünlükten ve yenilikten yoksun kalır²⁴⁵.

2. Sanatçının yaratım süreci

Acaba bütün sanat eserleri gerçekten sanatçının kendi duygularının anlatımı mıdır? Sanatçı her zaman duygularını dile getirmeye mi çalışıyor? Birçok sanatçının bir duygu ile işe başladığını ve bunu ifadeye çalıştığını söyleyebiliriz. Bazı eserler böyle yaratılır; özellikle romantik devir sanatçıları için söylenebilir bir sözdür. Ama bütün sanatçılara uygulanmaya kalkışılınca yanlış bir genelleme yapılmış olur. Bazı sanatçılar duygudan hareket etmez de bir fikirden hareket edebilir, belki tarihin akış felsefesi ilgilendirir onu, ya da bir devirdeki sosyal durumları, koşulları deşmek, bunlara dikkati çekmek ister. Belki okumuş olduğu bir tarih eserinde, ya da masalda bazı imkânlar sezer ve bundan bir oyun, şiir ya da bir roman çıkarılıp çıkarılamayacağını denemek isteyebilir. Bundan ötürü bütün sanatçıların kendi duygularını anlatmak için yazdıkları kolay kolay söylenemez²⁴⁶.

Bir sanatçının etkin ve kalıcı bir arzda bulunabilmesi, yani büyük sanat yapıtı verebilmesi –bu, belki her zaman gerekli değildir, ama her sanatçının temel düşüdürencak dünyaya doğru bakmak, bilerek bakmak ve ondan esinlenmeyi becerebilmekle olanaklıdır. Bu aşamalar gerçekleştirilebilirse doğa dışı bir dünya yaratmak, yani yeni bir arz ortaya koymak bir sanatçı için olanaklı hale gelebilir²⁴⁷.

Duchamp sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getirebilmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını; yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı

²⁴⁵ Erinç (sanat) 15, 16.

²⁴⁶ Moran 111.

²⁴⁷ Erinç (sanat) 47.

temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür²⁴⁸.

Duchamp, sanatçının “*eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur; bunlarda en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli olarak yapılmaz, yapılmamalıdır da*” diyerek şunu ifade etmek ister. Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye –tamamen kişisel yaratıcı sürece- duyarsız kalmak demektir. Bu süreç bilişsel, duygusal, iradi bir süreçtir- sanatçının şahsının baştan aşağıya gözden geçirilmesi; başka bir deyişle, başa çıkılması zor ve katlanılmaz gibi görünen duyguların kökten dönüşmesi ve üstesinden gelinmesi olduğunu anlatır²⁴⁹.

Sanatçının bilgisi ne kadar derin ve güçlü olursa, yeteneği de o oranda başarılı biçimde kullanılabilir. Ancak yaratım yeteneği ve duyarlılıktan yoksun bilgi, tek başına başarılı bir sanatın oluşumunda yeterli olamaz. Bilgiyi eserde gerçekleştirecek, kişisel yetenek ve duyarlılıktır. Bilgilenmek, plastik endişeyi taşımak ve yetenekle bunları birleştirebilmek, sanat eserinin de başarısını etkiler. Sanatçılar bir anlamda, eserlerini oluştururken özgürlüklerini de ararlar, özgürlük sınırlarını genişletmeye çalışırlar. Sanatçı eserini, insan özgürlüğüne sürekli bir seslenişle yaratır. Hayal gücünün yardımıyla ulaştığı özgürlük, sanatçının yaratıcılığının sınırlarını sonsuzluğa doğru götürür²⁵⁰.

Freud sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında sıkı bir ilişki bulur ve bilinçaltının “yaratma” da ki rolünü belirtmeye çalışır. Sanatçıların insanları şaşırtan bu yaratma gücü çok eski zamanlardan beri ilgi çeken ve merak uyandıran bir konu olmuş ve genellikle ilham kavramı, olayı açıklamak için öne sürülmüştür. Eski Yunan’da ilham, sanatçının dışarıdan bir kuvvetin etkisi altına girmesi, ona uymak zorunda olması demektir. Adeta cin tutmuş gibi, sanatçı yarı kendinden geçmiş bir

²⁴⁸ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden (İstanbul: Metis Yayınları, 2006) 31.

²⁴⁹ Kuspit 35.

²⁵⁰ Şişman 40.

duruma girerdi. Esrarengiz dış kuvveti, Tanrılar olarak da anlamaktaydılar ve şairler ilham için Tanrılardan medet umar, onları yardıma çağırırlardı²⁵¹.

“Ruh Sağlığı Açısından Sanat” adlı yazısında Özcan Köknel 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.”²⁵².

“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 olur²⁵³.

Yaratma süreci iki ayrı dilim içinde düşünülmelidir. İlki sanat üretmeye başlamadan, üretime, daha doğrusu yaratmaya hazır olma sürecidir. İkincisi ise başlama ile bitirme arasındaki, cebelleşme sürecidir. 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 ortaya koyduğu zamana kadar da 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,

²⁵¹ Moran 150.

²⁵² Erinç (psikoloji) 102.

²⁵³ May 65.

duyumsuzluğu tanımlar ve her yaratma bir mola halinden başka şekilde bir anlam taşınmaz²⁵⁴.

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 kavuşur²⁵⁵.

Sanatçının yaratıcı edim esnasında hissettiği duygu coşkudur. Bu sözcük burada mutluluğa ve hazza karşıt olarak kullanılmıştır. Sanatçının yaratma anında duyumsadığı memnuniyet ya da tatmin değildir. Bu duygu sonradan gelir. Daha çok coşkudur bu, bilincin artışıyla atbaşı giden, kişi kendi gizil güçlerini gerçekleştirirken akıp giden duygudur²⁵⁶.

Sanatçı bazen deneme yanılmayı bir kavram açıklamak ve geliştirmek için kullanacak belki başarılı olmayacaktır. Bu durumda ya bırakacak ya da orijinalde toparlanmış belli belirsiz kavram ve duygulardan gelen tecrübeleri bir kez daha açığa vuracaktır. Sanatçı yeni edinmiş olduğu bilgiye görsel bir şekil vermeye çalıştıkça entelektüel büyümesi biraz daha ileriye gidecektir, çünkü el ve göz hareketleri orijinal algısal tecrübeyle yaratılan beyinsel imajı zorlar. Bunlar daha karmaşık ve daha farklılaşmış kavramların gelişimine katkıda bulunurlar. Sonuç olarak insanların sanatı onaylamanın ve beğenmenin yanı sıra, sanat yapma aktivitesine de katılmaları önemlidir. Bu onların dürüst olarak ne hissettiklerini ve gerçekte ne düşündüklerini bulmalarına yardımcı olur²⁵⁷.

²⁵⁴ Erinç (psikoloji) 117-119.

²⁵⁵ Erinç (psikoloji) 119.

²⁵⁶ May 65, 68.

²⁵⁷ Erbay 58.

Sanatçıların yapıtları bazı durumlarda kışkırtıcı olabilmektedir. Sanatçıların çabaları, seçtikleri konular, eleştirel bazda tanıdık imajlar ayıklanmaktadır. Özürlü, coşkular, estetik görüşler, tüm olaylar hayaldir ve mistik bir realizmdir. Hiçbir yerde yaşamın kendisi olmadığı gibi her şeyden izole edilmiş bir parçasıdır²⁵⁸.

Bir sanatçının tüm çabası, çözüm arama, düzen koyma, aşama yapma, yüceltme, yaratma, toplumla ilişki kurma, saygınlık kazanma amaçlarına yöneliktir. Böylesine sürdürülen bir yaşam içerisinde 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 kişi demektir. Bu saplantının, sanatçının ruh sağlığı üzerinde olumlu ve olumsuz etkileri var mıdır? Bunun kesin cevabını vermek çok güçtür²⁵⁹.

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

B. Sanat Eseri

Sanat yapıtı bir yaratmadır, her yapıt toplumsal kökenlidir ve kendine özgü nitelikler taşıyan bir bütündür. Yaratmanın olduğu her yerde yenilik vardır. Sanatçı doğada görmüş olduğu çirkinlikleri veya toplumun aksayan taraflarını gösterdiği zaman, alıcıyı saf duyuyla etkilemez. Bunun yanı sıra sanat yapıtı doğada gördüğümüz sayısız varlıklar gibi herhangi bir varlık değildir. Çünkü doğada varolanları insanlar hazır bulurlar ancak sanat yapıtı özel bir çaba ve etkinlik sonucu ortaya çıkmaktadır. Bir şiir, bir resim veya bir müzik parçası her şeyden önce düzen işidir ve her düzen içinde birbirinden farklı parçalar vardır. Bu farklı parçaların tutarlı ve mantıklı bir şekilde birleştirilmesi ile sanat yapıtında ki birlik sağlanmaktadır. Buna göre sanat yapıtı tesadüflere dayanan olaylara göre değil, özel olarak seçilmiş mantıksal bir biçime sokulmuş olaylara dayanmaktadır²⁶⁰.

²⁵⁸ Erbay 58.

²⁵⁹ Erinç (psikoloji) 102.

²⁶⁰ Ersoy 15.

Sanat eserleri, ilk yaratım örneklerinde aynı anlayışta olmamasına rağmen, estetik kaygılar ile oluşturulur. Estetik 18. yüzyıl ortalarında Alman filozof Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır. Yunanca'da ki 'aisthesis' sözcüğünden türetilmiştir. Bu sözcük, 'duyusal algı' anlamına gelmektedir. Ancak estetik anlamı, sadece 'duyusal algı' kuramı ile sınırlı kalmamış, güzellik felsefesini, sanat felsefesini de içine alarak bütünlük oluşturmuştur. Estetik kaygıların sanatçıda varolabilmesi, estetik bilgiyi de gerekli kılmaktadır. Bu özellikleri de içinde barındıran bilinçli, iradeli, disiplinli çalışmalar sanat eserleridir. Ancak sanat eserinin ortaya çıkarılmasına yönelik çalışmalar sırasında tesadüfler ile bulunanlar da eserde barınabilir. Estetik beğeni, seçerek, koruyarak sanatçısının o an yakaladıklarını yok etmemesini de beraberinde getirir. Bazen de yeni fikir ve buluşlar eserdeki çalışmanın akışını önceden tasarlanan başka yönler çevirebilir. Bu yeni ortaya çıkan durum da sanatçının estetik beğenisi ile ilişki içindedir²⁶¹.

Sanat yapıtını kavrayabilmek için görüntüden başlayarak derinlemesine inmek gerekmektedir. Sanatçının hayal gücünün yardımı ile uzlaşmış bir içyapı ile dış dünya arasındaki karşıtlıklar uzlaşarak estetik güzeli meydana getirir. İşte bu karşıtlıkların harmonisinden sanat doğar. Her sanat yapıtında bir harmoni dile gelir. Mesela resimde doğadaki nesnelere taklit ederek beyaz ile siyah gibi zıt renkleri, ya da sarı ile kırmızıyı karıştırarak örneğe uygunluk sağlanabilir. Edebiyat sanatında ise sesli ve sessiz harfler karıştırılarak uyum, harmoni sağlanmıştır. Sanat yapıtının göstermiş olduğu uyum, sadece yüzeysel bir karşıtlık değildir. Sanat konusunu yaşamdan ve doğadan alır. Sanattaki yaratıcılık iki türdür. Birincisi hayal gücünün yardımı ile yaratıcı etkinliği sağlamak, ikincisi ise pratik maddi yaratımdır. Yani başka bir deyişle, boya, taş, ses ve söz ile sanatın içeriğini, içsel biçimini, dışsal biçimle madde ile somutlaştırmaktır²⁶².

Sanat yapıtını belirleyen özelliklerden bir tanesi özgünlüktür. Bir diğeri ise, sanat eserinin bir ve tek olmasıdır. Duygu ve heyecanların, aynı ölçüde tekrar yaşanmaması, bir eserin ikinci kez tekrar edilememesini getirmektedir. Sanatta yaratım bir ruh işidir. Duygu ve irade akıl yardımı ile birleştirilir. Yaratıcı hayal gücü veya başka bir tabirle ilham genel olarak uzun veya kısa süreli şuurlu çalışmalarının

²⁶¹ Şişman 43.

²⁶² Ersoy 15.

sonucudur. Hayaller, fikirler, çağrışımlar, düşünce ve heyecanlardan kaynaklanır. Yaratma için sanatçı bütün yeteneklerini şuurlu ve iradeli bir çaba ile harekete geçirmelidir. Zihninde oluşan fikrîsel gelişmeyi ahenkli bir şekilde birleştirip, yapıyla ilgili olmayan şeyleri atması gerekir. Büyük sanat yapıtları sağlam içeriksel mantığa ve tutarlı olmaya dayanır. Sanatçı neyi, nerede ve ne şekilde kullanacağını düşünerek karar vermeli ve yüzeysel olanları aşarak onların arkasındaki büyük gerçeği bulmalıdır. Sanat yapıtı içinde yaşanan anı aştığı ölçüde değer ve önem kazanır. Ancak tesadüflerin bazen hem sanatta hem de bilimde çok önemli rol oynadığı bir gerçektir. Tesadüfen ortaya çıkan yeni bir hayal ya da fikir olayların akışını birdenbire başka bir yöne çekebilir²⁶³.

Sanat ürünlerinin doğal nesnelere farkı, sanatın niteliğini de ortaya koyar; doğal süreçler sonucunda ortaya çıkan nesnelere (kristaller, sarkıt ve diktler, arı peteği ya da örümcek ağı, mercanlar gibi oluşumlar) ve doğa manzaraları bir anlamda güzel sayılırlar da, sanat yapıtı olarak kabul edilmezler. Bunlara güzel olarak algılanan canlılar, hayvan ve bitkiler de girer. Çünkü sanatın asıl özelliği, belirli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olması, insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır. Öte yandan olağan ve sıradan nesnelere genellikle sanat yapıtının karşıtı sayılmışlardır; çünkü sanat yapıtını, doğal oluşumlardan farklı olarak, belirleyen belli başlı özelliklerden birinin özgünlük, diğereğinin ise tek ve biricik olduğuna az önce bahsetmiştik. İşte bu noktada bir Sinan, bir Shakspeare, bir Beethoven vb. sanatçılar yeryüzüne gelmemiş olsalardı, doğal olarak yapıtlarını alımlayamayacaktık. Çünkü her sanat yapıtı onun yaratıcısına özgülenmiştir ve ondan başkasına bağlanamaz. Buna göre, örneğinin seri olarak üretilen çok sayıdaki yapıtın sanatsal değeri, tek bir örneği olan bir yapıttan daha düşüktür²⁶⁴.

Her sanat eserinin bir ifade edici içeriği, bir de anlam, mana içeriği vardır. Mesela bir resim, görünür varlığı ile tek başına herhangi bir bilgiden bağımsız olarak bir ifade aracıdır. Onun bu görsel varlığı, dini, tarihi ve sosyal herhangi bir özel bilgi olmadan da insan varlığını, insan ve insan, insan ve hayvan, insan ve bitki vs. ilişkisini ifade edebilir. Bir eserin görsel yönü sınırsız çeşitlilikte ‘temsil edicileri’

²⁶³ Şişman 43; Ersoy 15,16.

²⁶⁴ Bozkurt 16.

içerebilir. Böylelikle, ifade edici içerik, bir eserde edebi, mitolojik, siyasi veya teolojik vb. olmasına bakılmaksızın görselliği olan, temsil edilebilecek her şeyi kapsamaktadır. İşte bir eserin görsel yönüne dayanan bu ifade edici içerik genellikle evrensel, ebedi, zaman sınırı olmayan vs. olarak tanımlanmaktadır²⁶⁵.

Büyük Rus yazarı L.N.Tolstoy ise sanat yapıtı hakkında şunları söylemiştir: *“Her sanat yapıtı sanatçının en içten duygularının ifadesidir ve tümüyle kendine özgüdür, başka hiçbir sanat yapıtına benzemez. Eğer gerçek sanat yapıtı iseler, müzik sanatı için de bu böyledir, drama sanatı içinde. Bu yüzden de bir sanat yapıtının bir başka sanat yapıtıyla örtüşebilmesi için olanaksız bir şeyin gerçekleşmesi gerekir; yani farklı alanlardan iki ayrı sanat yapıtının her biri hem tümüyle kendine özgü olacak, kendinden önce var olan hiçbir sanat yapıtına benzemeyecek, hem de bu yapıtlar birbiriyle tam bir benzerlik içinde olacaklar, birbiriyle örtüşecekler. Diğer yandan, sanatsal yaratının en temel isterilerinden biri, sanatçının her tür önyargıdan uzak, tam özgür olmasıdır. Örneğin yazdığı müziği şiire ya da şiiri müziğe uydurma çabası ise tam da böyle bir önyargıyı gündeme getirir; burada artık sanatsal yaratıcılıktan söz edilemez; o yüzden de birbirine uydurulmuş bu türden yapıtlar, hep gördüğümüz gibi, sanat yapıtı değildirler, bunlar olsa olsa “sanatımsı”, “taklit” yapıtlardır. Tıpkı melodramlardaki müzik, resimlerin, illüstrasyonların altındaki yazılar ya da opera librettoları gibi.”²⁶⁶.*

Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden biri olarak bilinen Alman filozof M. Heidegger sanat eserinin kökeni sorusunu birbiriyle ilintili başka sorulara başvurarak aydınlatmak ister. Her soru başka bir soruya vesile olur. Ona göre köken kavramı “bir şeyin nereden ve ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu” anlamında kullanılır. Ve bir şeyin kökeni sorusunun aynı zamanda o şeyin özünün kaynağı sorusunu da içerdiğini düşünür. Burada dikkat edilecek olursa, Heidegger ilgiyi tamamen sanat eserine çekmek ister. Sorunu veya soruyu aydınlatmak için kullanacağı unsur sanat eserinin kendisinden başka bir şey değildir. Çünkü eserler “her türlü siyasal, dinsel, ruhsal, toplumsal ve ekonomik ön koşulların dışında ve doğrudan doğruya kendi başına varolan (mutlak) doğruyu dile” getirirler. Köken ile ilgili açıklamalar sanat eserine aktarılırsa, sanat eseri, sanatçı ve sanat arasında var bulunan karşılıklı ilişkiye

²⁶⁵ Ulusoy 11.

²⁶⁶ Tolstoy 142,143.

bizi götürür. Sanatçı ancak eser sayesinde, eser ancak sanatçı sayesinde, her ikisi de ancak ve ancak sanat sayesinde ortaya çıkar. Biri olmadan diğeri olmaz. Sanatçı eserin kökeni, eser de sanatçının kökeni olurken, sanat ise her ikisinin birden kökeni sayılır²⁶⁷.

Özgünlük, açıklık, içtenlik diye belirlenen bu üç koşulun farklı ölçülerde de olsa bir sanat yapıtında var olması, içeriğinden bağımsız olarak o sanat yapıtının artamını belirlemektedir. Her tür sanat yapıtının artamı, bu koşullardan hangilerini, hangi ölçüde barındırdığına göre belirlenir. Bir yapıt aktarılan duygunun kendine özgülüğüyle öne çıkarken, bir başkası duygudaki açıklık, bir üçüncüsü ise içtenlik özelliğiyle öne çıkabilir; dördüncü bir yapıt içtenlik ve kendine özgülük nitelikleri yönünden yeterliyken, yeterince açık olmayabilir, bir beşincisi ise kendine özgülük, açıklık, anlaşılabilirlik yönünden yeterliyken, yeterince içten olmayabilir vb. Her düzeyde pek çok bireşim olasılığı söz konusudur burada. Sanatla sanat olmayanı birbirinden ayıran ve içeriğinden bağımsız olarak sanatın anlamını belirleyen şey budur²⁶⁸.

C. İzleyici /Alıcı

Alıcısı olmayan bir yapıt, sanat eseri değildir. Bir başka deyişle sanat eseri, ancak alıcısı ile varolabilir. Çağdaş sanat biliminin bu yaklaşımı, alıcıyı sanat sacayağının bir köşesi olarak, sanatçı ve sanat eseri ile aynı değerde görmüşlerdir. Alıcı (izleyici), bir sanat ürünü ile teke tek ilişki kuran kimsedir. Bu kimsenin, en azından bir sanatsever olması gerekir. O halde, ekonomik nedenlerle sanat eseriyle kurulan ilişki, moda adına sanata yönelen, toplumsal saygınlık kazanma niyetiyle sanatsal etkinliklerde bulunan kişi, belki bir alıcı gibi gözükebilir, ama sanatsever olarak adlandırılmaz²⁶⁹.

Sanat olgusu da diğeri tüm zihinsel eylemler gibi, psikoloji biliminin etkisi altındadır. Mesela görsel sanatlarda biçim, renk, devinim ve anlatı, duygusal etkileşimler dikkate alınmadan algılanmazlar. Duygusal etkileşim, bir sanat eseri ile

²⁶⁷ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev.Fatih Tepebaşı, (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007) 97,98.

²⁶⁸ Tolstoy 170,171.

²⁶⁹ Erinç (psikoloji) 121.

bir alıcı (izleyici) arasında teke tek gerçekleşen bir iletişim, algılamanın türünü ve yönünü göstermektedir. Kişinin ruh sağlığı bozursa bu algılama farklı olur, normalse farklı olur. Olay sadece kişinin psikolojisi bakımından değil, toplumsal psikoloji açısından da böyledir. Örneğin bir kırsal yöre alıcısının duygusal doyum sağladığı sanat ürünü ile bir kentleşmiş alıcının farklılık göstermektedir. Başka bir deyişle, alıcı hem bireysel hem toplumsal psikolojinin yasaları içinde, hem bireysel hem toplumsal tarihinin verileri arasından, hem bireysel hem de toplumsal kültürünün araçlarıyla sanata yanaşır, onunla ilişkiye girer, girmek ister. Bu yolla da bir sanat eseri üzerinden yüzlerce, binlerce yargı üretilebilir. Bu yargılar sonucunda da, ya o ürün sanat eseri sayılır ya da sayılmaz; ya başyapıt diye tanımlanır ya da sıradan veya sıradanlaşmış bir sanat ürünü olarak tanımlanır²⁷⁰.

Alıcılar (İzleyiciler) sanat eserlerini bitmiş olarak algırlar. Onlar eserin üretim safhasıyla ilgilenmezler, sanat anlayışları artistik aktivitenin doğası değildir. Alıcıların beğendiği eserler anormal yaratıklar tarafından yapılmış ya da sadece garip kazalar sonucu ortaya çıkmış olan çalışmalar bile olabilir. Bu yüzden de alıcılar artistlerin otobiyografilerini merak eder ve bununla birlikte hala sanatçıların ürettikleri nesneye dair fikirleriyle veya sanat eserinin üretimiyle ilgilenmezler²⁷¹.

Alıcının teke tek ilişki kurduğu bir sanat eserinin, o alıcıya verebildiği estetik duygu ve ileti, eğer alıcıda bir estetik kaygı şekline dönüşebiliyorsa veya duygusal tutum ve davranışlarında bir etki yaratabiliyorsa –ki sözgelimi, bir empati oluşturabiliyorsa 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 en azından bir duygusal doyum sağlamaktır²⁷².

Aynı sanat eserine iki kişinin verdiği tepki farklı olabilir. Eserlerin değerlendirilmesi kişiseldir. Zamana ve mekana göre farklı değer kazanır. Kişisel

²⁷⁰ Erinç (psikoloji) 121, 122.

²⁷¹ Erbay 59,60.

²⁷² Erinç (psikoloji) 146,147.

tepkiler yanında izleyicilerin yaş grupları da eserin farklı açıdan yorumlanmasında etkindir. Sanat eseri aynı zamanda bulunduğu değişik ortamlara göre sevilir ya da sevilmebilir. Örneğin Gotik tarzda yapılmış bir heykel sergilendiği müzede muhteşem görülürken, başka bir ortamda etkileyici olmayabilir. Bunun yanı sıra izleyicilerin dini inançlarında, eseri izlemekte rol oynar²⁷³.

İzleyiciler sanat eserleri karşısında, düşünce ve sevgi dünyaları ile ilişki içinde bulunurlar. Sanatçılar kendi gerçek yaşamlarından, sanatçının sunduğu, önerdiği zaman ve mekanlarda, bir anlamda ölümsüzlük arayışına ve paylaşımına girerler. Bazı sanat dallarında, esere kendilerince duygu ve düşünceleri de ekleyerek, eseri tamamlarlar. Sanatın izleyicileri ise o andaki kişisel ruh durumları ile sanat eserine yaklaşırlar. Yaşamlarında belki de asla öngöremeyecekleri bir anı yakalarlar²⁷⁴.

M. Duchamp'a göre; *“sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının kişisel sanat ifadesi izleyici tarafından, şekerin melastan arındırılışı gibi arındırılmalıdır. İzleyicinin görevi eserin estetik ölçülere göre ağırlığını saptamaktır. İzleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur. İzleyici bir nevi analist olmuştur, sanatçıya sanatsal rüyalarının anlamını söylemektedir”*²⁷⁵.

Alıcı, bir ürünün sanat yapıtı olup olmadığına karar verebilecek tek kişidir. Bundan da öte, o ürün sanat yapıtıysa ne kadarı sanattır sorusuna da yanıt getirebilecek tek kişidir. Bu tür soruları yanıtlarken, bu yanıtlarla varlığını kanıtlarken, yargılarının temellendirilmesi, son derece önemlidir. Bu temellendirme, sağlam temellendirme ise önce sistemli düşünme, sonra da bulguları bilimsel yöntem ve verilere dayandırma ile olanaklıdır. Bunun başka bir yolu da yok gibi gözükmektedir²⁷⁶.

²⁷³ Erbay 61.

²⁷⁴ Şişman 11.

²⁷⁵ Kuspit 34.

²⁷⁶ Erinç (sanat) 48, 49.

Bir alıcının bir sanatçıyla ilişkisi iki yoldan olur. Eğer sanat eseri söz konusu ise sanat eserini merkeze almışsa ya alıcısı olduğu ve etkilendiği bir eserden dolayı sanatçısıyla ilişki kurmak, sanatçısını 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 gerekir²⁷⁷.

Yapılan araştırmaların sonucunda, bir kimse, bir sanatçıyla tanıştıktan sonra, eğer onun hakkında olumlu edinimler sağlamış ise bu ilişki sırasında genel olarak alıcısı durumuna geçtiği o sanatçının eserinden de olumlu doyumlar sağlamaktadır. Bu ilişki, eserinde alıcısı tarafından daha iyi kavranmasına ve anlaşılmasına olanak sağlar gibi bir önyargı ile yapılan bu tür sanatsal alışverişlerde alıcının, eserden edindiklerini, sanatçısından edindikleriyle özdeşleştirilmesi gibi bir tutum içine girdiği ve bunun da alıcıyı mutlu kıldığı söylenebilir²⁷⁸.

Tolstoy ise sanatçı- izleyici ilişkisi için şunları söylemiştir: “*Gerçek bir sanat yapıtını izleyen kimse sanatçıyla karışıp kaynaşır ve bu öylesine bir kaynaşmadır ki, izlediği yapıt bir başkasının değil de kendisininmiş gibi gelir izleyiciye; nice dir tam da kendisinin anlatmak istediği şeyler sergilenmiştir sanki. Aktarılan duygu ne denli özel, sıra dışıysa, algılayanı da o denli şiddetli etkiler. Yapıtın yarattığı ruh hali ne denli kendine özgü ise, algılayan da o denli büyük haz duyar ve yapıtla o denli istekle ve güçle kaynaşır bütünleşir. Duygu ne denli açık, net bir biçimde aktarılırsa, geçiş de o denli etkin olur, çünkü bilincinde sanatçıyla kaynaşır bütünleşen algılayıcı, kendisine sanatçıdan geçen duygudan o denli büyük tatmin duyar.*”²⁷⁹.

Profesyonel izleyiciler, kişisel tercihlerini bir yana bırakarak, iyi ve kötü sanat eserlerini hangi ölçülere göre ayırt edebilir. Yabancı olduğumuz, sevmediğimiz bir sanat eseriyle karşılaşınca onu bildiğimiz bir sanat eseriyle karşılaştırma yoluna başvururuz. Bir sanat eseri, onu yapan kişi, malzeme, teknik, konu ve ortamla değerlendirilir. Bir başka sanatçının özlemleri, hayalleri ile değil. Çarpık

²⁷⁷ Erinç (psikoloji) 142.

²⁷⁸ Erinç (psikoloji) 142.

²⁷⁹ Tolstoy 168, 169.

değerlendirmelerden çok adil değerlendirmelere varmak, her sanat eserinin karşısında kendimize sormamız gereken bazı soruları ortaya çıkarmaktadır. Sanatın amacı uğraşısında değil midir? Bu uğraş amaca ulaşmada ne kadar başarılı olmuştur. Sanatçı ilham aldığı bilgilerini nasıl bir araya getirir ve elindeki malzemeyi düzenleyerek nasıl ifade eder? soruları izleyici tarafından değerlendirilmelidir²⁸⁰.

Sanatçı, yarattığı yapıyla, alıcısı da dayanıklı eleştirisiyle varlığını ortaya koyar. Sanatçı, dünyaya egemen olduğunu, ya da ne kadar egemen olduğunu ürünüyle, o ürünle içerikleştirdiği değerlerle; alıcı da değerleri kavramayla, yakalayıp kavrayabilmekle ortaya koyabilir. Değerler, en genel ifadesiyle bir dünyaya bakış, bir insanı algılayış, bir bugün ve yarın üzerine düşünüş şeklinde somutlaştırılabilir; bu somutlaştırma, tutarlı ve anlamlı olur ise bir önem taşımaktadır. Bu ise ancak ve ancak, kimi bilim alanlarını, kimi disiplinleri örneğin felsefeyi, psikolojiyi, sosyolojiyi, tarihi bilmekle olabirmiş gibi gözükmektedir²⁸¹.

M. Duchamp'a göre ise; *“İzleyici, sanata ilişkin nihai bir yargıda bulunamaz, çünkü daha sonra yeni bir eleştirel tepki vererek –yeni bir yaratıcı transferde bulunabilir, böylece sanata yeni bir deneyim ve yorum getirebilir, hem sanatı biçimlendiren şahsiyete, hem de kendi kişiliğine ve derinliğine yeni bir anlam kazandırabilir- ilk tepki verdiği zamana göre sanatı daha yeni gösterebilecektir. Öyle ki sanat, ham halde olduğu zamankinden, yani sanatı yaratma hakkı ve yetkisine yalnızca sanatçı sahipmişçesine sanatın tamamen sanatçının yarattığı olarak görüldüğü zamankinden bile daha yeni görünebilecektir. Bu nedenle eleştirel izleyicinin kişisel sanat katsayısı ham sanatın anlaşılabilir yorumlanmasında kaçınılmaz bir rol oynar. Sanatçı gibi, izleyici de bir tür ‘aracı rolü’ oynar; yani izleyici estetik yargılarda bulunurken öznel duygularını mantığa büründürme eğilimindedir, tıpkı sanatçının onaylanma ve hatta ‘gelecek nesiller tarafından kutsanma’ umuduyla ‘mantığa bürünmüş açıklamalar’ da bulunması gibi.”²⁸².*

Çağdaş ve çağcıl sanat kuramlarının hemen tümü, bir eser alıcıya sunulduktan sonra sanatçısını neredeyse konu dışında bırakma eğilimindedir. Yani bir eser

²⁸⁰ Erbay 61, 62.

²⁸¹ Erinç (sanat) 49.

²⁸² Kuspit 34, 35.

üzerinde sanatçısının tutumu ile herhangi bir alıcının tutumu arasında hiçbir fark bulunmamaktadır. Bunun bilincinde olan sanatçılar, alıcılarıyla ilişkiye geçmek durumunda kaldıklarında, kendi yetilerini, kendi becerilerini, hatta kendi yaratı güçlerini, sıradanmış gibi yaşarlar ve bunu bilinçli olarak değil, sıradan bir durummuş gibi yaparlar. Eğer sanat, dolayısıyla sanatçı, toplumun önünde ise alıcıya karşı olan ayrıcalığını, onu daha iyi bir alıcı yapmada kullanır, ama onu yönlendirmede kullanmaz, kullanmamalıdır da²⁸³.

Alıcının teke tek ilişki kurmuş olduğu bir sanat eserinin, o alıcıya verebildiği estetik kaygı şekline dönüşebiliyorsa ve duygusal tutum ve davranışlarında bir etki yaratabiliyorsa –ki sözgelimi, bir empati oluşturabiliyorsa bu ilişki- bu etkileşim sanat psikolojisi açısından kimi bulgular için kaynak oluşturabilir. Her alıcının bir sanat eserinden beklentisi farklı farklı olabilir: Kimi sanatçıyı tanımak adına bir eserle ilişki kurarken, kimi tinsel heyecanlarını doyuma ulaştırmak için ilişki kurabilir. Kimi ise salt düş gücünü daha üst bir basamağa çıkartmak adına... Fakat sonuç hiçbirinde değişmez. Önemli olan bir duygusal doyum sağlamadır²⁸⁴.

V. Güzel Sanatların Sınıflandırılması ve Türleri

Bugüne gelinceye kadar, sanatlar arasındaki benzerlik ve ayrılıklar, ortak ve özgün amaçlar, yöntemler sürekli olarak incelenmiştir. Sanatı çeşitli başlıklar altında sistematik olarak gruplandırma, sınıflandırma çabaları 18. yy. ve 19. yy. larda ciddi olarak ele alınmışsa da; çağımızda bunlardan hiçbiri yeterli olamamaktadır. Bu açıdan öncelikle tasnif ve ayrımsal olarak sanat ve sınıflamanın farklı anlamlara geldiği görülür. Sınıflama küçük belli grupların daha geniş başlıklar altında gruplandırılmasıdır. Ayrım ise büyük grupların küçük parçalara ayrılmasıdır. Sanatçı olmayan kişi, sanatla ilgili etkinliklerden, o sanatsal olayın bitmiş halini görmekten daha çok hoşlanır. Bu sanatçının içinde olup biteni öğrenmek isteyen psikologlar tarafından, sanatı kültürün dinamik bir parçası olarak görmek isteyen sosyologlar ve etnologlar tarafından araştırılmıştır²⁸⁵.

²⁸³ Erinç (psikoloji) 144.

²⁸⁴ Erinç (psikoloji) 146, 147.

²⁸⁵ Erbay 15.

Sanatın pek çok türleri vardır. Bunların açıklanıp, eğitim sürecinde değerlendirilebilmesi ve sanattan gerektiğince yararlanılabilmesi için; sanatı belli bir sınıflandırma içerisinde türlere ayırmak zorunlu görülmüştür. Önceleri sanatlar sınıflandırılırken, sanatta güzel ve faydalı ayrımı gözetilmiştir. Buna göre yapılan sınıflandırma sonunda sanat, “Güzel ve Büyük Sanatlar” ve “Küçük Sanatlar” diye ayrılmıştır. Ancak, sanatta güzel ve faydalı ya da küçük ve büyük ayrımının yapılmasının pek çok sakıncaları bulunmaktadır. Günümüzde yapılan sınıflandırmalarda değişik eğilimler olmakla beraber, tarafsız bir görüşle hareket edilmektedir. Her sanat dalının ve bu dalların hitap ettiği duyguların eşitliğine inanılmakta, ayrıca yeni sanat dallarının varlığı da unutulmamaktadır²⁸⁶.

Sanatın çeşitli biçimlerde yapılmış sınıflandırmaları bulunmaktadır. Bunlardan ilki geleneksel olarak yapılan sınıflandırmadır:

1. Plastik ve görsel olarak (heykeltıraşlık, resim ve mimari)
2. Fonetik ve ritmik olarak da (dans, müzik ve şiir) biçiminde düzenlenerek altı dalda toplanmış ve bu sanat dallarına güzel sanatlar denilmiştir. Sinema sanatı ise 1895 yılından sonra yedinci sanat olarak bu gruplandırma içinde yer almıştır.

Diğer bir sınıflandırma biçimi ise şu şekilde yapılmıştır:

1. Yazım sanatları (öykü, şiir, roman)
2. Görsel sanatlar (heykel, resim)
3. Sahne sanatları (tiyatro, bale, opera, dans, pantomim)
4. Müzik ve mimarlık

Ancak bu sınıflandırmada tam değildir. Bu sınıflandırmaların en kabul göreni kullanılan malzemeye göre yapılmış olan sınıflamadır:

1. Maddeye biçim veren plastik sanatlar (mimari, resim, heykel)
2. Ses ve söze biçim veren fonetik sanatlar (edebiyat ve müzik)
3. İnsan hareketine biçim veren ritmik sanatlar (dans, bale, sportif oyunlar)
4. Karma sanatlar (sinema, opera, fotoğraf)²⁸⁷

Plastik olarak ayrılan sanatlar yani resim, heykel ve mimari durağan yani statiktir. Çünkü zamanın tek bir anını ifade eder. Değişken değildir ve sanatçının

²⁸⁶<http://www.edebiyatsanat.com/sanat-tarihi/46-sanat-siniflandirmasi-sanat-turleri.html> (16.10.2008).

²⁸⁷ Şişman 15; Ersoy 19.

yapıtında ortaya koyduğu duygu somuttur ve bizi şüpheye düşürmez. Mesela bir tarlada çalışan işçileri gösteren bir resme, her ne zaman bakarsak bakalım aynı çalışan figürleri ve aynı hareketi görürüz. Veya bir atlet heykeli bize her bakışımızda aynı hareketi göstermektedir. Kinetik veya fonetik olara sınıflandırdığımız müzik ve şiirde dinamizm vardır çünkü zamanın değişik anlarını birtakım duygu ve düşünceleri canlı bir hareket içinde verir. Dinlediğimiz bir müzik parçasında tek düze bir ölçü ve ritim bulamayız. Bazen neşe bazen keder veya heyecan ifade eden duygu değişimleri yapıta dinamik bir hava vermektedir²⁸⁸.

Güzel sanatları böyle biçimsel sınıflara ayırmış olmak, onların arasındaki birliği bozmaz çünkü hepsi birer görünüşten ibaret olup, ifade etmeye çalıştıkları fikirleri bilincimize ve duygularımıza doğrudan doğruya iletirler. İnsanlara estetik haz veren ise sanat yapıtını ortaya koyan sanatçının bireysel canlılığıdır. Bu canlılığı sanatçı içinde bulunduğu toplumsal koşullardan sağlamaktadır²⁸⁹.

VI. Sahne Sanatları

A. Tiyatro

Tiyatro sözcüğü önceleri, insanların oturduğu yeri ifade etmiş fakat daha sonraları gösterilerin izlendiği mekan ve giderek de, sahne ve canlandırma sanatı için kullanılmıştır. Tiyatro, Eski Yunancada halkın, kendine başka bir yerden sunulan olayı izlediği yer anlamına gelmektedir. Tiyatro, insan eylemlerini taklit ederek, öykülere bağlı olarak izleyiciye bir dizi olayın sunulmasıdır. Toplumun bir döneminin yaşam, tutku ve duyguları, komik ya da trajik bir biçimde ele alınıp, müzik ve dans ile de desteklenebilir²⁹⁰.

Tiyatro sözcüğü günümüzde ise, bir sahnede, seyirciler önünde oyuncuların sergilenmesi amacıyla yazılmış edebi türdür. Genel olarak temsil edilen eser anlamında da kullanılır. Tiyatro, bir sahne sanatıdır. Tiyatro eseri, olayları oluş halinde gösterir. Bu yönüyle konuşma ve eyleme dayanan bir gösteri sanatı olarak da

²⁸⁸ Ersoy 19.

²⁸⁹ Ersoy 19.

²⁹⁰ Şişman 31.

tanımlanabilir. Yaygın hümanist bir deyişle tiyatro; “insanı, insana, insanla, insanca anlatma sanatı” olarak ifade edilir. Tiyatro eserinin diğer türlerden en önemli farkı; diğer edebi eserler okumak ve dinlemek için yazılmışken, tiyatro oyununun sahnede seyirci önünde oynanmasıdır. Değer ölçülerini, izleyenin kanaat ve anlayışlarından alır. Göze görünür bir karaktere sahip olması, canlı olarak meydana geliş niteliğiyle toplum psikolojisine hitap eder. Temsil yeri ve eser, tiyatronun edebiyat ögesidir. Bu edebiyat ögesi yanında tiyatro kavramı içinde oyunculuk, sahne düzeni, ışıklandırma, dekor, kostüm ve müzik gibi unsurların bütünlüğü söz konusudur²⁹¹.

Tiyatro, oyun sanatı, dinden bile eskidir. Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak, ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışlarıyla tiyatro başlar. Taklit yoluyla yapılan büyüün ardından, dansla, müzikle, maskelerle yapılan büyü, yağmur yağdırma, ürünü çoğaltma törenleri gelir. Büyüme, olgunlaşma, topluluğun üyeliğine alınma törenlerineyse söz, konuşma gerekir. Atalar tanrılaşıp, onlara dansla, türkülerle tapılmaya başlanır ve bunun ardından tapınmak mitleri getirir. “Millet oynayarak anılırsa, gösterilirse soy gelişir, topluluk yaşar” inancı yerleşir ve trajedi doğar ardından komedi, sonrada salt bir eğlence olarak oynanan tiyatro doğmuştur²⁹².

Günümüzde tiyatro olarak tanımlanan uygulamanın, Eski Yunan’da gelişen Dionisos ayinlerine dayandığı kabul edilmektedir. Pagan ya da çok tanrılı bu toplumlarda içki içilerek yapılan bu baş döndürücü ayinler, aynı zamanda topluluk içindeki dayanışmayı da güçlendirmiş ve Tanrılara toplu yakarma yolu ile onlarla içli dışlı olmayı sağlamıştır. Bu ayinlere katılanlar toplu halde şarkı söyleyip, dans etmiş ve Tanrılara yakarmışlardır. Bu toplu şarkı söyleme yöntemine “Koro” adı verilmiştir. Bir süre sonra, “Koro” dan ayrılan bir kişi ile koro arasında karşılıklı konuşma denenmiş ve teknik deyimleri ile önceleri “Monolog” şeklinde okunan şarkılar, artık “Diyalog”a, yani karşılıklı konuşmaya dönüşmüştür. Özellikle Atina kentinin yerleşik halkı, kısa bir süre sonra bir yerine birkaç kişinin karşılıklı

²⁹¹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Tiyatro> (31.10.2008).

²⁹² Mehmet Fuat, *Tiyatro Tarihi* (İstanbul: MSM Yayınları, 2003) 9.

konuşmasına izin vererek, koro artık kalabalık bir grup halinde olaylar hakkında görüş açıklayan bir grup haline gelmiştir²⁹³.

Rahiplerin geliştirdiği dinsel törenlerin başlangıç tarihi bilinmemekle birlikte İ.Ö. 700 yıllarında Diyonisos ayinlerinin uygulandığı kabul edilmektedir. İlk kez “oyuncu” olarak tanımlanan Tepsis’in İ.Ö. 600 yılında yaşadığı bilinmektedir. Bu törenlerde diyaloga geçiş ve bu diyalogların yazılı hale getirilmesinin tarihi belli değildir. Bilinen şudur ki, Aiskhülos adında bir şair, günümüzde anlaşıldığı şekli ile ilk manzum dramı, İ.Ö. 490 yılında kaleme almıştır. Daha doğrusu tam metni elimize geçmiş olan en eski tarihli oyun budur. Bundan önce de dramlar yazılmış olduğu muhakkaktır, ne yazık ki bunların izi bulunamamıştır²⁹⁴.

Tiyatro bütün sanatların bileşiminden oluşan bir sanattır ve beş temel alanı vardır. Bunlar; yazar, oyuncular, tasarımcılar, yönetmen ve seyircilerdir. Yüzyıllar boyunca güzel sanatlar kapsamı içinde dans, müzik, şiir ve yazın, yontu, resim ve mimarlık ele alınmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana tiyatro alanında olan gelişmeler ve özellikle uygulama alanındaki atılımlar bu listeye tiyatroyu da eklenmiştir. Oysa eskiden, tiyatro, yazının bir dalı olarak düşünülmekteydi. Ancak bunun böyle olmadığı, tiyatronun yazının bir dalı değil de, başlı başına bir sanat olduğu sonunda anlaşılmıştır. Tiyatro sanatı bütün sanatları kullanan ve bunları uyumlu bir bileşime götüren bir sanat olduğunu izleriz. Dansın hareketleri ve anlatımları, müziğin tartımı, melodisi ve uyumsal bütünlüğü, yazının ölçüleri ve sözcükleri, plastik sanatların çizgi, biçim, yığın ve renk uyumları tiyatronun tamamlanmasında yer almaktadır²⁹⁵.

“Tiyatronun güç kaynakları resim, müzik, yazın, sinema, fotoğraf, mimarlık, yontu, dans vb. gibi sanat, toplumbilim, ruhbilim, tarih, felsefe, dil, halkbilim gibi bilim, dekor, giysi, ışıklama, oyunculuk vb. gibi teknik dallardır. Bütün bunların tamamlanmış bir tiyatro gösterisinde tiyatro tarafından özümmlenebilmesi için bir bütünlük, gerekli vurgular, tartımlar, dengeler, oranlamalar, uyum ve çekicilik içinde birleştirilmiş olmaları zorunludur. Tiyatro metni aşarak, ama yine de ona

²⁹³ Ali H. Neyzi, *Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına* (İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları, 2004) 8.

²⁹⁴ Neyzi 8.

²⁹⁵ Nutku (dram) 25, 26.

dayanarak, oyuna, birtakım bağımsız, yaratıcı öğeleri getirir: Söze can katar, sözü bir görünüşe, düşünceyi bir eyleme sokar. Kısacası, tiyatro yazının değil, yazın, tiyatronun bir parçasıdır.”²⁹⁶.

Bir yerde tiyatronun olabilmesi için şu unsurların bir araya gelmesi gerekmektedir:

1. Yazılmış bir oyun;
2. Onu oynayacak oyuncular;
3. Seyirci yeri, sahne, dekor, giysi, ışık ya da bunlardan birkaçı;
4. Seyirci.

Her tiyatro temsili bir yanıyla gerçektir. Çünkü gerçek izleyiciler önünde, onlarla aynı zaman dilimini yaşayan gerçek kişiler tarafından uygulanır. Buradaki gerçeklik, dünyanın gerçekliğini örnek almış, onu bir gölge oyunu niteliğine dönüştürmüştür. Yani sahnede yaşadığı somuttur. Onunla fiziksel ilişki kurabilir. Sahnede yaşattığı gerçek, dayandığı dünya ise izleyicinin sürekli olarak kurduğu bir hayal dünyasıdır. Tiyatro bir manada gerçek ile hayal dünyasının bir alışverişidir²⁹⁷.

Tiyatro birliktelik başarısına bağlıdır ve çeşitli faktörlerin birlikte çalışmasıyla yapıt ortaya çıkarılır. Oyun yazarının, dramaturgun, yönetmenin, dekor ve giysi sanatçısının, ışık uzmanının, oyuncunun, besteleyenlerin, dansçıların, çalgıcıların, suflörlerin, çağrıcıların ve daha birçoklarının hep birlikte uyumlu çalışmasıyla tiyatro yapıtı doğar. Ancak bunlarda yetmemektedir, bir tiyatro yapıtının etkisini, katkısını yapabilmesi için seyirciye de ihtiyaç vardır. *“Tiyatronun yaşamı, sahneden seyirciye, seyirciden sahneye olan kan dolaşımı ile gerçekleşir. Bunun için de, seyirci topluluğunun yapısı, sahneye koyuş biçimi, oyuncuların özellikleri tiyatronun yaşamında etkindir. Böylece tiyatro yapıtı yaratıcı özelliğini, her seferinde yeniden oluşan, çoğu kez ise hiç de yazınsal olmayan kaynaklardan gelen çeşitli güçlerin iç içe örülmesiyle kazanır. Bir de bunlara, her çağda başka türlü yorumlanmasına karşın, yine aynı kalan yazınsal metinle, her çağda değişen tiyatro yapıtı arasında temel kuramlarından gelen bir ayırım eklenebilir.”²⁹⁸*

²⁹⁶ Nutku (dram) 26.

²⁹⁷ Şişman 31, 32.

²⁹⁸ Özdemir Nutku, *Sahne Bilgisi* (İstanbul, Kabcacı Yayınevi, 2002) 31, 32. (sahne)

Tiyatro tüm sanatlar içerisinde somut yaşama gerçeğine en çok bağlı ve bağımlı kalmış olandır. Müzik, resim, şiir, yontu gibi, soyutlama yapmaya, dolaylı anlatıma pek elverişli değildir ve salt güzele hizmet eden biçimsel düzenlemelerle yetinemez. Tiyatro, çeşitli öncü denemelere rağmen, hiçbir dönemde gerçekte bağlantısını koparmamıştır. Anlatım aracının oyuncu, yani yaşayan insan olması, seyirciyle bütünleşebilmesi yaşamla tiyatro oyunu arasında sıkı bir ilişki kurulmasını sağlamıştır. Oyuncunun somut varlığı yazarı her şeyi insan bağlamında söylemeye zorlamıştır. En soyut gerçekler bile insana ilişkin olarak anlatılacak, soyut düşünceler insanın yaşamında somutlaştırılacaktır. Yaşamın açıklanması, yorumu düzenlenmesi insana bağlı olarak yapılır. Oyuncunun somut varlığı sahnede canlandırılanı daha ilginç, daha anlamlı, daha etkili kılmaktadır²⁹⁹.

Tiyatro Eski Yunandan bu yana çeşitli evrelerden geçerek gelişip değişmiştir ve şu tarihi dönemlerden geçmiştir:

- Antik çağ
- Roma tiyatrosu
- Ortaçağ
- Rönesans
- Orta sınıf tiyatrosunun doğuşu
- 19. yüzyıl ve romantizm
- Çağdaş tiyatro

Bu tarihi süreçlerden geçerken toplumun ekonomik, siyasal ve sosyal yapısına göre farklı tiyatro akımları ortaya çıkmıştır. Bu tiyatro akımları da şöyle sıralanabilir:

- Klasikçi Tiyatro
- Romantik (Coşumcu) Tiyatro
- Doğalcı (Naturalist) Tiyatro
- Simgeci Tiyatro
- Dışavurumcu (Expresyonist) Tiyatro
- Gerçekçi Tiyatro

²⁹⁹ Seveda Şener, *Dram Sanatı* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2003) 84, 85.

- Eleştirel Gerçekçi Tiyatro
- Toplumcu Gerçekçi Tiyatro
- Epik Tiyatro
- Uyumsuz Tiyatro
- Ezilenlerin Tiyatrosu³⁰⁰

Tiyatro eseri birkaç aşamada gerçekleşir ve her aşamada bir kez daha yaratılır. Yazılan, sahnelenen, oynanan, birlikte seyredilen tiyatrodaki yaratıcılık aşaması bir öncekini pekiştirir ve değiştirir. Özellikle seyircinin etkin varlığı önceki yaratıcıları da belli bir ortak noktada buluşmaya zorlar. Sonuç olarak tiyatro, toplumla ilişkisi hiç kopmayan ve onu etkileyen bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro bir devinim sanatıdır ve yaşamın devingenliğini yansıtır. Sürekli bir akış içindeki olan yaşamımızı bu akışa paralel bir eylem içinde gösterdiği için daha canlı, daha gerçek görünür. Bu yüzden de toplumdaki değişimlerden çabuk etkilenir ve güncel olana yakın durur. Bu yakınlıktan dolayıdır ki tiyatroların işlevi üzerinde çok durulmuştur. Tiyatroların etkilenme gücünden tedirgin olanlar onu kısıtlamaya çalışmışlar, tutucu çevrelere karşı savunanlar ahlak eğitimi üzerinde durmuşlar, topluma kendi inançları ve ideolojileri doğrultusunda yön vermek isteyenler tiyatrodan yararlanmak istemişlerdir³⁰¹.

B. Bale ve Dans

Dans insanoğlunun yarattığı sanat dallarından ilkidir ve tüm güzel sanatların başlangıcı sayılmaktadır. Dans kendinden sonra doğan sanatların ilham kaynağı olmuş ve bütün güzel sanatlar dansın esinlenmiştir. İnsanoğlu asırlar boyu tutkularını, kırgınlıklarını, sevinçlerini ve tüm duygularını anlatabilmek için dansı bir dil olarak kullanmışlar ve yüzyıllarca etkili bir dil olarak yaşatmışlardır. İlkçağ insanının konuşma dilini bilmediği dönemde dans bilinmekte ve bir anlatım aracı olarak kullanılmaktaydı. Ancak dans sanatının nerede ve ne zaman doğduğu ve hangi ülkeye veya hangi topluma mal edileceği de tam olarak bilinmemektedir. Ancak

³⁰⁰ <http://www.tiyatrotarihi.com> (30.10.2008).

³⁰¹ Şener 85.

günümüze kadar gelmiş yapıtların incelenmesi sonucunda dans sanatının başlangıcının insanoğlunun doğuşu ile eşzamanlı olduğu tahmin edilmektedir³⁰².

*“İlkel toplumlarda insanlar, anlam veremedikleri, kendilerine yabancı gelen doğa güçlerini etkileyip, onlardan korunmak amacıyla danslar yapmışlar ve bu yolla kötü ruhları kovabileceklerini ummuşlardır. Tulsım dansları, bolluk törenleri, doğum, ölüm, düğün gibi önemli yaşam alanlarına ilişkin danslı tapınma törenleri, yağmur dansları, tapınma ve av törenleri için yapılan çeşitli uygulamalar yanında; köleci toplumda rahiplerin dansı ile köle sahiplerinin eğlence içerikli dansları ile giderek dans gerçeği ayrılaşmıştır.”*³⁰³

Biraz dansın tanımına değinecek olursak dans, sarhoşluk gibi aşırı davranışların etkisiyle dışarıdan içe yönelmektir. Etkilenebilirlik ve duyarlık en üst düzeye varmış olup, dinamizm içerisinde, insan tarafından mutlu olarak algılanan bir özgürleşme ve sıkıntılardan kurtulma duygusuna götürür. Dans insanların iç dünyasında doğar, bu dünyada biçimlenerek hisleri kontrolü altına alır ve bedenleri harekete geçirir³⁰⁴.

Dans sanatı sürekli gelişen ve çok geniş boyutları içine alan evrensel bir sanat olduğundan alternatif dans tanımları yapılmıştır. Bunlardan birkaçı şöyle sıralanabilir:

- İnsanın beyin gücünün, beden üzerinde motifleşerek sunulmasıdır.
- Doğa olaylarının günümüz yaşantısına adapte edilerek müzik, mimik, kostüm, dekor gibi yardımcı sanatlarla süslenerek sergilenmesidir.
- İnsanoğlunun içindeki doğallığının, yaratıcılığı ile birleştirilerek özgün davranışlar ve hareketler altında sunulmasına denir.
- Müziğin ve duyguların hareketlere dönüştürülerek en zengin biçimde icra edilmesidir.
- Tarihlerden ve geleneklerden yola çıkarak, klasizm ve modernizmi birleştirerek, müzik ve hareketlerle emprovize (doğaçlama) yaratmaktır.

³⁰² İncila Yar ve Hamit Şairoğlu, *Asırlar Boyu Dans ve Bale* (İstanbul: Bayraktar Yayınevi,1968) 9, 10.

³⁰³ Şişman 33.

³⁰⁴ Ersoy 27.

- Hareketleri belirli adım ve kalıplara bölerek, müziğin ve duyguların yardımıyla parçadan bütüne bir olgu yaratarak sunmaktır³⁰⁵.

İlk dinsel törenlerden ve büyü yapmadan bu yana dans, birtakım geleneklere de kavuşmuştur. Yapısı yönüyle dans, dış dünyadan iç dünyaya doğru yönelir. Dans, şu şekilde gruplara ayrılır.

1. Estetik dans
2. Estetik dışı dans
3. Halk dansları

Bu dansların kökenleri aynı olsa da estetik dans, gösteri amaçlıdır. Bir koreografin düşüncesinin dile getirilmesiyle gerçekleştirilir. Estetik dışı danslar ise eğlence amaçlıdır. Bu danslar sadece ritmik hareketin zevki içinde haz almak için yapılabilirler. Halk dansları ise, toplulukların tarihlerinden getirdikleri, evrensel olmayan, uluslardan uluslara değişiklik gösteren özellikleri olan dans türüdür³⁰⁶.

Estetik dans kategorisinde bulunan bale sanatı ise en basit tanımıyla, herhangi bir konunun müzik eşliğinde ve dekorun yardımıyla sahnelerde sözsüz olarak dansla canlandırılmasıdır. Bu canlandırmada tek veya çok kişi olabilir. Sahnedeki kişilerin dans ve mimetik hareketlerle ifadelendirdikleri sanata bale denmektedir. Daha detaylı bir tanımlamayla bale sanatı, sahne için özel olarak geliştirilmiş, kuralları belli akademik dans tekniğinin, başka sanatsal öğelerle de birleştirilerek sunulmasıdır. Bale sanatı tiyatro sanatı gibi karmaşık bir sanattır ve bütün güzel sanat dallarından faydalanır. Balede dansla beraber müzik, mimik, kostüm, dekor, ışıklandırma, sahne sihri ve balenin büyük zenginliğini oluşturan birçok hareket şekilleri bulunmaktadır ve bütün diğer dans türlerinden kendini ayıran özel bir tekniği bulunmaktadır³⁰⁷.

Bale kelimesi İtalyanca ballare (dans etmek) den gelmektedir. Fransızlar, İtalyanca olan balletto kelimesini kendi şiveleri ile kullanarak bu dans türüne balet

³⁰⁵ http://stu.inonu.edu.tr/~dans/?page_id=12 (01.11.2008).

³⁰⁶ Şişman 33,34.

³⁰⁷ Beatrice Fenmen, *Bale Tarihi* (Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1986) 7; Yar ve Şairoğlu 79.

(bale) demişlerdir. Bütün bale terim ve hareketlerinin adlarının Fransızca olması, bu dans türünün Fransa'da Fransız dans ustaları tarafından geliştirilmiş olmasından kaynaklanır. Balenin uluslararası lisanı Fransızca olarak kalmıştır³⁰⁸.

15. yüzyılda Burgonya dükü Charles ile İngiltere Prensesi Margaret'in evlenme törenleri dolayısıyla sunulan ziyafette, davetlilerin daha iyi eğlenebilmeleri ve yemek aralarında sıkılmamaları için düzenlenen antrömelerdeki gösteriler, balenin çekirdeği kabul edilmektedir. Bu çekirdek zamanla türlü değişimlere uğrayarak, her gösteride daha da biçimlenerek günün birinde balenin doğuşunu sağlayacaktır³⁰⁹.

Bale sanatı ilk olarak İtalya'da Rönesans döneminde görülmüştür. Mim sanatçılarının ortaçağ ve Rönesans tiyatro gösterilerinde ve geleneksel halk gösterilerindeki dans adımları bugünkü balenin temellerini oluşturur. O zamanlarda koreografik bir düzeni olmayan bale, Dominic de Piacenza ve Antonio Cornazzo'nun ilk koreografik kompozisyon denemeleri ve adımlara isim vermeleriyle gelişmiş, Fransızlar bu durumdan çok etkilenmişlerdir. Bunun sonucunda bugünkü balenin ilk tohumları 1581'de Catherine de Medici'nin tarafından sahnelenen "Le Ballet Comique de la Reine" (Kraliçenin Komik Balesi) gösterisiyle atılmıştır³¹⁰.

"Balet Comique de la Reine" (Kraliçenin Komik Balesi) adlı balenin yazarı olan Baltezarino Beljiojoso (Fransa'daki adı Balthazar de Beaujoyeux idi), bir keman virtüözü olup yazdığı balenin konusunu ünlü şair Homer'in Odiseia isimli eserinden almıştır. Bu eser çeşitli sanat dalları ile müziğin kaynaşmasına güzel bir örnek olmuştur. O tarihten 400 yıl sonra Diaghilev bu kaynaşmayı tam olarak kabul ettirmiştir³¹¹.

Fransa'da IV. Henry tarafından desteklenen bale tüm Avrupa'ya, oradan da 16. ve 17. yüzyılın sonlarında da Danimarka ve İsveç'e kadar yayılmıştır. Balenin altın çağı kendisi de iyi bir dansçı olan XIV. Louis döneminde başlamıştır. Bu döneme kadar halk tarafından dans edilirken bir kez profesyonel dansçılar kostüm maske ve peruklar kullanarak dans etmeye başlamışlardır. 18. yüzyılda bale tamamen

³⁰⁸ Fenmen 7.

³⁰⁹ Yar ve Şairoğlu 80, 81.

³¹⁰ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Bale> (01.11.2008).

³¹¹ Yar ve Şairoğlu 86; Fenmen 13.

kendini opera sanatından soyutlayarak özgür bir sanat formuna kavuşmuştur. Bunun da tohumları George Noverre tarafından atılmış ve bugün sahnede gördüğümüz bale sanatı onun koyduğu kurallar üzerine kurulmuştur. 18. yüzyılın ikinci yarısında Rusya'ya ulaşan bale St.Petersburg da Petipa ve Saint-Leon' la hayat bularak gelişmiş ve bugün hala sahnelenen Uyuyan Güzel, Fındıkkıran ve Kuğu Gölü gibi tanınmış eserler buradan tüm dünyaya yayılmıştır³¹².

Klasik balenin yaratılma şekilleri 18. yüzyıl başlarında saptanmıştır. Bu dönemde konular eski Yunan ve Roma ile ilişkili olup sembolleştirerek seyirciye sunuluyorlardı. Opera-balelerde grup dansları yerine solo virtüözlüğü dikkati çekmeye başladığı için eserlerde amatör saraylılar yerine profesyonel dansçılara yer vermeye başlandı. Virtüözitenin gelişmesi daha çok “Commedia del Arte” toplulukları sayesinde gerçekleşti. Balenin gelişmesinde diğer bir adım ise John Weaver'in “Merih ve Zühre'nin Aşkları” adlı eseri ile olmuştur. Bu bale, ilk “hikayeli bale” idi ve dansçılar konuyu aktörlerin veya şarkıcıların yardımına gereksinim duymadan yalnız kendi hareketleri ve dansları ile anlatıyorlardı³¹³.

19. yüzyılın “Romantik Akımı”, Yunan ve Roma'nın eski klasiklerine karşı tepki olarak başladı. Bu defa Avrupa, Orta Çağ masal efsane ve geleneksel folkloru araştırmak ve yorumlamak isteği ile klasik balelerin konularında hayaletler, ruhlar, periler ve sihirbazlar kullanılmaya başlandı. Bu akımla beraber bale sanatına yeni giysi ve teknikler getirdi. Örneğin “tül etek” ve “Puant” lar 19. yüzyılda kullanılmaya başlandı. 20. yüzyılda ise balenin altın çağı Avrupa ve Amerika'da kapanmış, buna karşılık Rusya'da Çar'ın Kraliyet balesi dünyada eşine rastlanmamış büyük bir şöhrete ulaşmıştır. Rusya'da baleye, opera ile aynı derecede önem verilmiş ve St. Petersburgda, Bolşoy tiyatrosunda bütün geceyi dolduran baleler oynanmaya başlanmıştır. 20. yüzyılda bale dünyasında olan gelişmeler oldukça fazladır. Bunlardan birkaçı şöyle sıralanabilir:

1. İngiltere'de balenin yeniden doğuşu, milli ekolün ve bale grubunun yerleşmesi (Kraliyet balesi olarak bilinen “İngiliz Stilinin” gelişmesi);

2. Amerika'da balenin yeniden doğuşu ve Amerikalılara özgü, taklit edilemez “modern dans” stilinin ortaya çıkışı;

³¹² <http://tr.wikipedia.org/wiki/Bale> (01.11.2008).

³¹³ Fenmen 23.

3. Fransa’da balenin yeniden doğuşu (balenin başladığı ülke) ve Rusların Fransız balesine olan etkileri;

4. Sovyet Balesi;

5. Türkiye’de balenin doğuşu³¹⁴

Hem sanatçıları hem de izleyicileri derinden etkileyen Diaghilev bale sanatına yeni bir canlılık getirmiştir. Batı ulusları, yeni ve ilerici baleye hasrettiler. Londra’da Empire ve Alhambra tiyatrosunda bale, iyi dans edilmek şartı ile her zaman rağbet görmekteydi. Fakat buna rağmen bu temsiller “Sanat sanat içindir” sözüne ve müzikseverlere ters düşmekteydi. Fransa’da ise işler daha da kötü gitmekte ve balenin yurdu olan Paris Operasında opera daha ciddi bir sanat dalı olarak ele alınmaktaydı. Bale ise hafif bir eğlence türü olarak kabul ediliyordu. Erkek dansçılar hemen hemen yoktu. Erkek rollerini kadın dansçılar oynuyorlardı. Halkın gözünde bale, güzel kızlar, hafif müzik, bol dedikodu ve dışarıda geçirilen güzel bir akşamdan ibaretti. Diaghilev Balesinin her iki başkentte verdiği temsiller bu durumu kökten değiştirdi. En ünlü ressam, besteciler ve koreograflar Diaghilev balelerinin sahneye konmasında bir araya geliyorlardı. Bu büyük başarının başlıca sebeplerinden en önemlisi Diaghilev’in erkek dansçılara verdiği öncelikti³¹⁵.

Bugün ise her kıtada ve çoğu ülkede bale toplulukları ve okulları bulunmaktadır. Bale sanatı Diaghilev zamanındakinden çok daha karmaşıklaşmış ve çeşitlenmiştir. Her türlü dans üslubu kullanılmaya başlanmış ve öteki sanatlarla bale arasında çeşitli ilişkiler oluşmuştur. Klasik müzik yerine popüler müzikten ya da sessizlikten yararlanan, giysilerin en aza indirildiği ya da çalışma giysilerinin kullanıldığı, dansın kendisi dışında başka bir konusu olmayan baleler, günümüzde bu sanatta görülen yeni eğilimler arasındadır³¹⁶.

1947 yılında, İngiliz Kraliyet Balesi’nin kurucusu ve çağdaş balenin en önemli önderlerinden biri olan Dame Ninette de Valois, Türk Balesi’ni kurması için resmen ülkemize davet edildi. Dame Ninette de Valois’nın konuyla ilgili yaptığı çalışmalardan çıkardığı sonuç; Türk çocuklarının üstün bale yetenekleri ve Türk

³¹⁴ Fenmen 28, 36.

³¹⁵ Fenmen 37.

³¹⁶ <http://muziktarihi.azbuz.com/readArticle.jsp?objectID=5000000001937686> (01.11.2008).

sanatçılarının yaratıcılığına olan büyük inancıdır. Bu inanç doğrultusunda Valois, ülkemizde ilk resmi akademik özelliğe sahip olan bale okulunu 6 Ocak 1948 tarihinde İstanbul Yeşilköy’de açmıştır. Sınav sonucunda 11 erkek ve 18 kız öğrenci alınmış ve bunların eğitilmeleri için Sadler’s Wells Balesi’nden Joy Newton ile Audrey Knight getirilmiştir. Okul, 1950 yılında Ankara’ya taşınmış ve Devlet Konservatuvarı’na bağlanmıştır. 1958’e kadar tek merkezden yönetilen Devlet Tiyatrosu ile Devlet Operası, bu tarihten itibaren birbirinden ayrılmıştır. Devlet Balesi 2008 yılına kadar gerek yurt dışından gelen, gerekse kendi yetiştirdiği koreograflarıyla klasik bale repertuarındaki büyük yapıtların hemen hemen tümünü sahnelemiştir. Modern dans alanında da küçümsenmeyecek adımlar atmıştır³¹⁷.

C. Opera

Opera sözcüğünün İtalyancada ki sözlük anlamı “eser”dir ve opera, iki sanat dalının temeli üzerine yükselmiştir. Bunlar tiyatro sanatı ve müzik sanatıdır. Ancak opera sanatı salt bu iki sanat dalının üst üste getirilmesi değildir. Tiyatro ile müziğin kaynaştığı, edebiyat, özellikle şiir ve plastik sanatların güç verdiği sanatların bileşimlerinden oluşan bir sanattır. Tiyatro sanatındaki söz, operada müziğin akışını engellemez; aynı şekilde, müzik de sözün önemini gölgelemez. Bu ikisi birbirinin anlatımını güçlendiren yeni bir sanatı, opera’yı geliştirmiştir. İlk operalar recitativo’lardan oluşur. Recitativolar da konuşma dilinin ritimsel özelliği ve güftenin anlamı müzik ögesinden öndedir. Daha sonra ise aria (arya) biçiminin akıcı özelliği önem kazanmıştır³¹⁸.

16. yüzyılın başlarında İtalya’da “Opera” adını taşıyan müzikli dram sanatı görülmemektedir. Bununla birlikte ilk Ferrara şehrinde beliren hareket, bugünkü opera sanatına başlangıç olmuştur. Nitekim İtalyan kültür tarihinde büyük önemi olan Ferrara Dükü I. Ercole, ilk olarak antik Roma tiyatrosuna yakın ilgi göstermiş ve Plautus (M.Ö. 254-184) ile Terentius’un (M.Ö. 190-159 ya da 158) komedyalarının İtalyancaya çevrilip oynanmalarını sağlamıştır. Ancak çok zengin dekor ve kostümlerle oynanmasına karşın Plautus komedyalarının sıkıcılığını giderememiş ve başka çarelerin aranmasıyla ortaya çıkan yepyeni bir sanat türü

³¹⁷ Fenmen 63.

³¹⁸ Ahmet Say, *Müzik Tarihi* (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları,1997) 165.

bugünkü opera sanatına temel olmuştur. Bu yeni sanat türü “intermezzo” adı verilen ve perde aralarında oynanan bir ara-oyundur. İntermezzolarda dikkati çeken en önemli nokta, konunun, dini ve kutsal olay ve kişiler dışında kalıp, daha çok dünya olay ve gerçeklerine yönelme eğilimi göstermesidir. Böylelikle intermezzolarda, antik mitoloji, Hıristiyanlık ile ilgili olaylar, Tanrılar, Tanrıçalar ve dini kişiler ile azizlerin yerini zamanla günlük hayatın gerçek insanları ve gerçek olaylarının alması, sanat yaratmalarını bir bakıma mitoloji ile dinden ayırıp “Pastoral” türüne yöneltmiştir³¹⁹.

Floransa’da Kont Giovanni Bardi’nin evinde toplanan besteciler, şairler ve şarkıcılar grubunun (Bu gruba Camerata adı verilir), eski Yunan tiyatrosunu örnek olarak bir müzik- tiyatro türü ortaya çıkarmalarında İtalyan Rönesans’ının etkisi görülmektedir. Bardi’nin “Cameratası”nın üyeleri, Yunan söyleme sanatını müzik ile birleştirmişlerdir; amaçları şiirin etkisini yükseltmekti; bundan sonra “stilo rappresentativo” (operanın başlangıç öğelerinden olan recitativo), ardından da “drama per musica” (müzikli dram) adı verilen opera ortaya çıkmıştır. “Camerata” üyelerinden olan Jacopo Peri (1561-1633), şair Rinuccini’nin yazdığı metin üzerine, ilk opera eseri olarak bilinen “Dafne” eserini bestelemiştir. İlk olarak Palazzo Corsi’de oynanan eser seyirciler tarafından beğenilmiştir. Ancak bu eserin notaları günümüze ulaşamamıştır. Bu eserin başarısı üzerine Marie de Medici ile Fransa kralı IV. Henri ‘nin evlilik törenleri için bir opera ısmarlanmış ve Jacopo Peri yine Rinucci’nin metni üzerine “Euridice”yi bestelemiştir. Peri’nin eserleri üzerine Giulio Caccini’de (1545-1618) bir “Dafne” ve “Euridice” bestelemiştir. Burada dikkati çeken nokta Jacopo Peri’nin eserlerinin daha çok recitativo’ya dayanmasına karşılık, Caccini’nin eserlerinde melodik eğilimlerin daha belirgin olmasıdır³²⁰.

Bardi’nin Camerata akademisi şiir ile müziği uyumlu bir yolda kullanmayı amaçlamıştı, ancak opera biçimi geliştikçe müzik sözleri boğmaya başlamış; melodram yok olmaya yerini operaya bırakmaya başlamıştır. Giderek beste metinden daha önemli olmuş ve metin yazarını arka plana itmiştir. 17. yüzyılın başında Monteverdi’nin dehası ile opera daha büyük bir gelişme göstermiştir. Jacopo Peri’nin

³¹⁹ Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, C:1 (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000) 45-47.

³²⁰ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1999) 33, 34; Say 167-169.

akademik havadaki besteleri yerini Monteverdi'nin coşkulu bestelerine bırakmıştır³²¹.

Müzik tarihinin önemli bestecilerinden olan Claudio Monteverdi (1567-1643), Barok Çağı müzik alanını başlatan bir yaratıcı olarak tarihe geçmiştir. Genelde, William Shakespeare'in çağdaşı olarak, onun tiyatrodaki yaptığı müzikte gerçekleştirdiği kabul edilir. 16. ve 17. yüzyıllar arasında temel eserler vererek opera sanatının kurulup gelişmesine en çok yardımı dokunan besteci olarak tarihe geçmiştir. Claudio Monteverdi, din müziği dışındaki madrigal ve operalarında, insan duygusunun açıklanmasına özellikle önem vermiştir. İnsandaki iç duyguların müzik sanatında bütün gücü ile dile gelmesini sağlama bakımından, o zamana kadar hiç kimsenin kullanmadığı düzeniz aralıkları (dissonance) kullanmıştır. Bunun yanı sıra Monteverdi bu yeni sanatı, Peri ve Caccini'nin elindeki ilkel durumdan kurtarıp, müzik ve tiyatroyu eleştirme çabası göstermiş, bu yeni biçimin olanaklarını araştırıp ve geleceğin opera bestecileri için önder olmuştur. Bunların dışında, ilk operaların çalgı eşliğini geliştirip, otuz kişiden fazla üyesi olan orkestralar kullanmış, çalgı müziğinin dramla kaynaşmasını sağlamış ve yalnızca recitative biçiminde kalmayıp, aria, duet, trio gibi ses müziği biçimlerini de kurmuştur. İlk operası olan "Orfeo"nun 1607 yılında ilk oynanışındaki başarısından sonra müzik tarihinde yeni bir sayfa açmıştır³²².

Monteverdi'nin opera alanında ilk yapıtlarını vermesi üzerine, opera besteciliği İtalya'da iyice yayılmaya başlamıştır. 17. yüzyılın öbür İtalyan bestecileri arasında, Monteverdi'nin öğrencisi Pietro Cavallini (1602-1676) ve rakibi Marc Antonio Cetsi (1618-1669) ve özellikle 115 opera besteleyen Alessandro Scarlatti (1658-1725) bulunmaktadır. İtalyan operası bu atılımdan sonra bütün Avrupa'ya yayılmış ve opera Almanya ve Avusturya'da büyük rağbet görmüştür. Ancak 17. yüzyılda Alman ve Avusturyalı besteciler İtalyanların operalarıyla yarışamayacak operalar bestelemişlerdir. İngiltere'de ise opera İtalyan etkisi altında ezilmiştir. İtalyan etkisine karşı ancak Fransızlar direnç gösterebilmiştir. Kendi operaları İtalyanların ki gibi madrigale, ya da kutsal oyunlara değil şarkılarla süslenmiş danslara dayanmaktaydı. Opera'nın 17. yüzyıldaki Fransa'daki başkışisi Jean

³²¹ Nutku (sahne) 85.

³²² Say 169; Mimaroglu 35; Altar 50.

Baptiste Lully (1637-1687), İtalya doğumludur. Lully Fransa'da operayı saray çevreleri ile sınırlamayıp, halka indirmiştir³²³.

Alessandro Scarlatti'nin öğrencisi olan Niccola Logroscino "opera buffa" yani "komik opera"nın bulucusudur. Bunun yanı sıra ağır bir operanın perdeleri arasına intermezzo denen bağımsız ara sahneleri katan müzikçi olarak tanınmıştır. Komik opera alanında karşılaştığımız bir diğer besteci Giovanni Pergolesi olmuştur. Pergolesi'nin 1733'de bestelediği "La Serva Padrona" bu tarzın en sevilen eseri olmuştur. Bu eser Fransız besteciler üzerinde de etki bırakmıştır ve komik-operalar meydana getirmesine sebep olmuştur. Halk müziğinin etkisiyle yazılmış komik operalar 18. yüzyılda bilhassa İngiltere'de tutulmuştur. Bu tür Almanya'ya ise "Singspiel" adıyla geçmiştir ve "Singspiel" Almanya'da Mozart'la en mükemmel, en zarif şeklini almıştır³²⁴.

Opera sanatı 18. yüzyılın başlarında bir yeniliğe kavuşmuştur. Bu yenilik, bundan önceki kuralların aksine, operada müzik ve metin gibi iki ana unsura eşit ölçüde yer vermekteydi. Bu önemli değişimi, sanat dünyasını günün birinde İtalya etkisinden kurtarmış olan Alman besteci C. W. Gluck gerçekleştirmiştir. Gluck yaratmalarında, uzun zaman İtalyan ve Fransız özelliklerinden başka, 18. yüzyılın büyük opera bestecisi Handel'den gelen, orta Avrupa'ya özgü bir yaratma ruhu içinde opera sanatına çoktandır beklenen akıcılığı ve güzelliği katmıştır³²⁵.

"Opera seria" (Ciddi opera) Gluck ile devam etmiş ve Fransız operası uzun bir süre Gluck etkisinde kalmıştır. Ancak Beethoven tek operası olan "Fidelio" ile bu etkiden kısmen kurtulmuştur. Mozart ise önce İtalyan daha sonra ise Gluck tarzını denemiştir. Operalarının çoğu İtalyanca yazılmış olmasına rağmen özlü bir karakter taşıyor ve çok şey vadeliyordu. Kısa ömrünün sonlarında ise bekleneni vermiş ve "Die Zauberflöte" (Sihirli Flüt) operasını bestelemiştir. Bu eserle Alman sanatında çağ açmış ve gerçek Alman operasının öncüsü olmuştur³²⁶.

³²³ Mimaroglu 36, 37.

³²⁴ Faruk Yener, *100 Opera* (İstanbul: Bateş Yayınları, 1992) 12; Altar 58.

³²⁵ <http://guney sanat.tripod.com/Eki67/saygi.htm> (02.11.2008).

³²⁶ Yener 12.

Opera sanatı en büyük gelişmeyi 19. yüzyılda göstermiştir. Yüzyılın ilk yarısında “opera buffa” İtalya’da Rossini ve Donizetti ile devam ederken “ciddi ve romantik opera” Bellini ile gelişmiş ve yine aynı çağlarda İtalyan opera tarihinin en büyük bestecisi olan Giuseppe Verdi büyük başarılar kazanmış, eşsiz melodi zenginliği ve geniş ilhamı ile birbiri arkasına eserler vermiştir. Opera sanatı Wagner ile muhteşem bir şekil almıştır. Bütün operalarının librettolarını kendisi yazmış olan Wagner 19. yüzyılın ikinci yarısını tek başına egemenliği altına almıştır. Wagner’in yapı bakımından getirmiş olduğu ilk motif ‘Leitmotiv’dir. Bu belirli motifler operalarındaki temel fikri açıklamaya yardım eder, bir olay veya bir kişiyi dinleyiciye yer yer anlatır. Wagner etkisini günümüze kadar uzatmış, opera sanatında yaptığı devrimler geniş yerleşme alanları bulmuştur³²⁷.

Opera sanatında 19. yüzyılın sonlarına doğru önce İtalya’da baş gösteren yeniyi arama tutkusu, müzikal sahne yaratılarını, tüm anlamıyla değişik yöne itme eğilimi göstermiştir. Orta-Avrupa özellikle Alman ve Avusturya opera sanatı, yakın geçmişe kadar sürüp gelen duyuş ve anlayışın etkisi altında: Destan ve Masal türüne bağlanmış, İtalyan operası ise romantik espriden zamanla daha da uzaklaşıp naturalizmayı benimsemiş ve bu durum, İtalyan opera sanatında gerçekçi doğrultuda gelişen Verismo türünün doğmasını gerektirmiştir. İtalyancada ‘vero’ sözcüğü ‘gerçek’ anlamına geldiği için, halk hayatına dayanan aktüel karakterli konuları işleyerek meydana getirilen bu tür eserler, hayatın sert gerçeklerini yansıtmaları bakımından ‘verismo’ terimiyle nitelendirilmiştir. Verismo türünün başlangıcı kimilerine göre Giuseppe Verdi’nin La Traviata operası, kimilerine göre Georges Bizet’nin Carmen operası, kimilerine göre ise Jules Massenet’in Manon operasıdır. Verismo türünün diğer büyük temsilcileri ise Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo ve Giacomo Puccini olmuştur. ‘Lirik Dram’ tarzı Fransa’da Charles Gounod, Georges Bizet, Leo Delibes, Jules Massenet, Gustave Charpentier ile güzel eserlerin doğmasını sağlamışlardır. Yine 19. yüzyılda zaman zaman uyanan ulusal müzik okulları, mahalli renklerle işlenmiş karakteristik operaların yayılmasını sağlamıştır³²⁸.

20. yüzyılın ikinci yarısında ise opera sanatı oldukça karışık bir durum göstermiştir. Bazılarında Wagner ve Debussy’nin karşıt özellikleri birleşmiş,

³²⁷ Yener 12, 13.

³²⁸ Altar 2-4.

bazılarında ise caz ve romantizm karışmıştır. İtalya ve Almanya’da ‘yeni klasizm’ ve ‘yeni romantizm’in halk tarafından kolay benimsenmesi Ferruccio Busoni, Carl Orff, Italo Montemezzi, Paul Hindemith, Werner Egk gibi bestecilerin biçim yönünden alışılmış fakat ses unsurları bakımından değişik eserler vermelerine sebep olmuştur. Yalnız Paul Hindemith kısa operalarıyla biçim denemelerinin en parlakını yapmış, Carl Orff ise, İkinci Dünya Savaşından sonra verdiği ‘sahne oratoryoları’ ile bu denemelerin son zamanlarda en çok tutulan örneklerini bestelemiştir³²⁹.

Cumhuriyet’in ilan edildiği yıllarda ülkemizde opera dalında önemli gelişmeler olmamıştır. Ziya Gökalp’ın müzik konusundaki görüşlerinden etkilenen Atatürk, Cumhuriyet sonrasında devletin müzik politikasını, “Türk halk müziğini temel alıp Batı’da geliştirilmiş çoksesli teknik ve yöntemleri kullanarak yeni bir müziğin yoğrulması” biçiminde belirlemiştir. Bu temel ilke uyarınca yetenekli gençler Avrupa’ya müzik öğrenimine gönderilmiştir. Avrupa’daki müzik eğitimini tamamlayarak yurda dönen genç müzisyenler, 1930’lardan sonra bu alanda da etkinliklerini göstermeye başlamışlardır. Ankara’da Musiki Muallim Mektebi’nin, İstanbul’da Dar-ül Elhan’ın kurulması, dışarıda eğitim gören genç öğretim üyelerinin bu kuruluşlarda öğrenci yetiştirmeye başlaması, opera alanında gerek besteci, gerekse yorumcu açısından umutlu bir geleceğe atılan ilk adımlar olmuştur.

Cumhuriyet’in müzik politikasına uygun ilk operayı Ahmet Adnan Saygun bestelemiştir. Konusu ve librettosu üzerinde Mustafa Kemal’in de titizlikle durduğu “Özsoy” (öbür adıyla Feridun) adlı bu operanın metnini Münir Hayri (Egeli) yazmıştır. Türklerin İranlılarla aynı soydan geldiği temasını işleyen "Özsoy" ilk kez 19 Haziran 1934’te, Mustafa Kemal’in ve onun resmi konuğu İran şahı Rıza Pehlevi’nin huzurunda sahnelenmiştir. “Özsoy” operasından sonra, yine Ahmet Adnan Saygun’un “Taşbebek” operasıyla, Necil Kazım Akses’in “Bayönder” operası izlemiştir.

Türkiye’de oynayan ilk ulusal operalar beklenen sonucu kısa sürede vermiş ve Milli Eğitim Bakanlığı, Atatürk’ün direktifleriyle Ankara’da bir devlet konservatuarının kurulmasıyla ilgili hazırlıklara başlamıştır. Milli Eğitim

³²⁹ Yener 13.

Bakanlığı'nda ilk olarak bir Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuştur. 1936 yılında da 1924 yılında Ankara'da faaliyete geçirilmiş bulunan Musiki Muallim Mektebi'nin öğrencileri arasından seçilen yetenekli elemanlarla, yine aynı kurumun içinde ilk olarak devlet konservatuarı sınıfları faaliyete geçirilmiştir. Çünkü 1935-36 ders yılı döneminde, Almanya'dan ünlü besteci Paul Hindemith ile ünlü tiyatro rejisörü Karl Ebert Ankara'ya davet edilmişler ve her ikisinin de yaptığı incelemeler sonunda verilen raporlara göre, Musiki Muallim Mektebi içinde devlet konservatuarı sınıfları çalışmaya başlamıştır. 1935-36 ders yılında, Musiki Muallim Mektebi'nde kurulmuş bulunan devlet konservatuarı sınıflarında, müzik sanatının bütün dallarında olduğu gibi, tiyatro ve opera alanında da çalışmalara hızla başlanmış ve kısa zamanda uzun mesafeler alınmıştır. Paul Hindemith'in, sürekli görev kabul etmeyerek, zaman zaman Ankara'ya gelip konservatuarı denetlemesi ve rapor vermesi yanında, anlaşmalı uzman olarak Ankara'da kalmış olan Karl Ebert, Devlet Konservatuarı tiyatro tatbikat sahnesi ile opera stüdyosunu, dokuz yıl kesintisiz yönetmiştir. 16 Mayıs 1940 tarihinde yürürlüğe giren bir yasa ile Musiki Muallim Mektebi içinde idareten kurulup faaliyete geçirilmiş olan devlet konservatuarı sınıflarının: Müzik, Opera, Bale ve Tiyatro bölümlerini içine alan bir Devlet Konservatuarı'na dönüşmesini sağlamıştır.

1958'de tiyatro ile opera ayrılıp iki farklı Genel Müdürlük olunca, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin ilk genel müdürlüğüne de Necil Kazım Akses getirilmiştir. 1959-60 yılında İstanbul'da da opera kurma çalışmaları sonuçlanmış ve Aydın Gün, Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda İstanbul Şehir Operası'nı kurmuştur. Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak İstanbul'dan sonra 1983 yılında İzmir Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü, 1992 yılında Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü ve 1999 yılında ise Antalya Devlet Opera ve Balesi kurulmuş ve çalışmalarına devam etmektedir. Son olarak ise 2008 yılında Samsun Devlet Opera ve Balesi kurulmuştur³³⁰.

³³⁰www.muzikdersi.com/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=43 (09.11.2008).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT YÖNETİMİ

I. Yönetim ve Yönetici Kavramları

A. Yönetim Kavramı

Yönetim evrensel bir kavramdır. Önceden ne yapacağının kestirilmesi oldukça zor olan insanla uğraşır. İnsanın toplumsal yaşama gereği olan diğer kişilerle ilişkilerini, onların çeşitli etmenler altındaki davranışlarını inceler. Bu anlamda hepimiz birer yönetici sayılırız. Ustalığımızı, zamanımızı ve faaliyetlerimizi planlayıp, örgütler, onları yönlendirir ve kontrol ederiz. Yönetim kavramının çeşitli tanımlarına rastlamak mümkündür. Bu tanımlar bilim alanlarının yaklaşımlarına göre farklılık gösterirler. Ekonomistlere göre yönetim, toprak, sermaye ve işgücü ile birlikte üretim fonksiyonlarından birisidir. Yönetim bilimciler yönetimin bir otorite sistemi olduğunu ifade ederler. Toplumbilimciler ise yönetimi, bir sınıf ve saygınlık sistemi olarak nitelendirirler. Yönetimle ilgilenenler yalnızca bu disiplinler değildir. Psikoloji, hukuk, sosyal psikoloji ve muhasebe gibi sosyal bilimlerin çeşitli dalları yönetimi, ilgi alanlarının amacına uygun bir biçimde tanımlamaya çalışmışlardır. Ancak bütün bu disiplinlerin ortak noktası yönetimin, diğer kişilerin çabaları aracılığıyla amaçların başarılması süreci olduğudur³³¹.

Yönetim kavramını daha kapsamlı tanımlayacak olursak; İnsanlarla işbirliği sağlama ve onları bir amaca doğru yöneltme ve yürütme faaliyet ve çabalarının toplamıdır. Kişiler ve kişiler aracılığıyla resmi olarak organize edilmiş gruplar içinde işlerin yürütülmesini sağlayarak, yönetsel etkinliği ve verimliliği artırır. Yönetimle,

³³¹ Halil Can, *Organizasyon ve Yönetim* (Ankara: Siyasal Kitabevi, 2005) 32.

günlük çalışmaların denetlenmesinin yanı sıra uzun süreli planlamalara gidilerek, personelin görevlerini başarıyla yürütebileceği koşulları hazırlar ve gelişimi yönlendirir.

“Yönetim düşüncesinin bilimsel olarak ele alınması; Amerikalı makine mühendisi ve endüstriyel idare uzmanı Frederick Winslow Taylor tarafından olmuştur. Üretim yüksek üretim becerisi ve üstün verimliliği araştırmış, insanı üretim faktörü olarak ele almış, üretim süresi içinde makineden beklediklerini çalışanlardan da ummuştur. Bu bilimsel yönetim yaklaşımı; üretimde insan boyutunu ihmal ettiği savının ağırlık kazanması üzerine beşeri ilişkiler ve giderek organizasyonel davranış yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Örgüt içindeki insan ilişkilerinin ele alınması 1920’lerde oluşmaya başlamış, 1927’de Elton Mayo ile arkadaşları ABD’de Western Electric Company’de yürüttükleri Hawthorne Deneyleleriyle, insan davranışlarını konu alan ilk yoğun araştırmaların temelini atmıştır. Bu araştırma ışık ve verimlilik arasında korelasyonun bulunduğu savından yola çıkmışsa da, verimliliğin artırılması, insanın kendi üstünde düşümlenmiştir. Deneyler sonucunda; psikolojik ve sosyal etmenlerin katkılarıyla bireylerarası ilişkilerin düzenlenmesiyle, üretkenliğin önemli ölçüde arttırılabileceği sonucuna varılmıştır.”³³².

Organizasyonel davranış ise; bireyleri bir bütün olarak birlik halinde verimli çalışma yönünde motive eden, ekonomik, psikolojik ve sosyal tatmin sağlayan bir işe yönlentmeleri anlamına gelmektedir. Modern anlamda, bilimsel personelin yönetimi 1940’lı yıllarda başlamış, hızla gelişerek 1960’larda endüstriyel ya da örgütsel hümanizm felsefe akımına dönüşerek, çağdaş yönetim düşüncesi içinde örgütsel davranış, yönetime çağdaş davranışsal yaklaşım olarak gelişmesini sürdürmüştür. Başta yöneticinin, yönetilenle ilgilenmesi, daha iyi hizmet için razı edilmesi anlamına gelen organizasyonel davranış yaklaşımı, giderek personel ile çalıştığı yeri birlikte alan ve ikisi arasında uyum ve denge arayan bir kavrama dönüşmüştür³³³.

Taylor ve arkadaşlarının çalışması, bilimsel araştırma ve örnekleme yoluyla işçilerin performansını arttırmaya yönelik olduğundan bu çalışma literatüre “bilimsel yönetim” olarak geçmiştir. Bu teori özellikle 20. yüzyılda yapısı strateji, yapı ve

³³² Erbay 13,14.

³³³ Erbay 14.

liderlik olarak 3 ana dala bölünebilen profesyonel bir bilim haline gelmiştir. Strateji teorisi, bir örgütün net bir hedef/yol çizmesinin neden önemli olduğunu açıklamaktadır. Yapı, bir örgütte güç ve sorumluluğun nasıl organize edildiğini ve bunların işbölümü ve koordinasyon mekanizmalarının nasıl dayandırıldığını gösterir. Liderlik teorisi, yönetsel karar verme işlemi içinde kişisel sorumluluk hakkında daha fazla bilgi verir ve bu sorumluluğun çalışanların pay (motivasyon) ve varlık (para, mallar ve yer vb.) ile nasıl ilişkilendirdiğini açıklamaktadır³³⁴.

Yönetim teoristi veya pratisyeni bazı kaynakları örgütün problemlerini çözmek için kullanabilirler. İlk muhtemel yöntem, bütün somut eylem çeşitlerinin açıklanabileceği genel bir yönetim çerçevesinin geliştirilmesidir. Bu yönteme tümdengelim denir. Buna bir örnek olarak Harvard İş Okulundan Amerikan araştırmacı Michael Porter'in kendi rekabet modelini geliştirmesidir. Bu model yöneticiye piyasada eşsiz bir statü kazandıracak güçleri gösterir. İkinci seçenek ise göz önüne alınacak genel kuralları seçmede kullanılacak somut gerçekleri ve rakamları araştırmaktır. Bu yaklaşıma bir örnek Henry M.'nin biçim teorisidir. O bu teori için örgütsel bileşenlerin binlerce belirleme kategorisini kullanmıştır. Bu iki düşünce ve eylem biçimi arasında çok büyük fark yoktur. Çünkü tümdengelim yaklaşımı boşlukta da yoktur. Bu, uygulamadan gelen deneyimlerden etkilenir. Fakat tümevarım, genel kavramsal kabulden yoksun bir şekilde varolamaz. Tümdengelim daha soyut bir eylem olarak görülmelidir (en azından başlangıçta) ve tümevarım somut durumlara dair süreçler üzerine şiddetle eğilir. Yönetim teorisi bu ikisinin bir yaklaşması olarak görülebilir³³⁵.

Yönetim teorisinin temel kurallarından biri de yönetim kavramının girdi dönüşümü- ürün(çıkıtı) geribeslemesi açık sistemi olarak algılanması gerektiğidir. Bu sistem gösteriyor ki yönetim durmadan devam eden bir işlemdir ve hem iç kaynaklı hem de dış kaynaklı belli koşullara bağımlıdır. Bu demek oluyor ki yönetim teorisinin ayrıca ihtiyati bir perspektifi de vardır. Buna göre yönetimin sadece tek bir çıkış yolu yoktur ve ayrıca yönetsel çözümler belli bir duruma ve onun şartlarına bağlıdır. Tabii ki bazı genel yönetim kuralları vardır fakat bunların uygulanmasında

³³⁴ Giep Hagoort, *Art Management Entrepreneurial Style* (Netherlands: Eburon Publishers, 2003) 5, 6.

³³⁵ Hagoort 7.

şartlar göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durumsal yaklaşımın sonuçları uygulamacı yöneticiler ve yönetim araştırmacıları için oldukça karmaşıktır. Bir taraftan, belli koşullarda faydalı olabilecek teoriler ve araçlar hakkında ve yönetim kavramı konusunda profesyonel anlamda bilgili, donanımlı olmalılar; diğer taraftan da herkes örgütleri daha etkili ve verimli kılmak için net kararlar ve formüller ister. Başarılı bir örgüte ulaşmak için net kararlar ve formüller gerekmektedir. Kaynaklarda şu sorular yönetilmektedir³³⁶:

- Örgüt kendi sahasında takdir gören ve gelecek vadeden bir yere sahip mi?
- Çalışanlar mutlu mu ve işlerini yapmak için motivasyonları var mı?
- Örgütün etkin bir dönüşüm modu var mı? –tarz, usul, yol, biçim
- (Daha genel olarak) Örgüt esnek bir yapıya sahip mi? Ve tartışmalara hazırlıklı mı?

Örgütlerin işleyişini anlamak için onların büyüme ve ilerleme safhalarını göz önünde tutmak gerekir. Birçok stratejik ve örgütsel meseleler yaşam döngüsüne ayak uydurmaktadır. Bu döngünün doğuş safhasında; bir örgütün daha fazla ya da daha az düzensiz ve eşzamanlı işlevsel bir yöntemi vardır. Kurucuların bütün örgütçe bilinen başlıca düşüncesi stratejik yapıyı gerektirir. Gelişme safhasında işlevsel yöntem daha yapılandırılmıştır ve strateji, örgütsel temeli genişletmeye odaklanmıştır. Genişleme aşamasında iyi yapılanmış örgüt farklı bölümlerde çeşitli ürünler ve hizmetler geliştirir. Tutum değiştirme aşamasında örgütün geleceği için net bir stratejiye ihtiyaç duyulur. Örgütün yapısında özellikle esnekliğe dair bir değerlendirmeye ihtiyaç vardır. Bu yöntem örgütsel problemleri teşhis etmemize yardımcı olur veya zaman içinde örgütte neler yaşanabileceğini kestirmemizi sağlar³³⁷.

B. Yönetici Kavramı

Sözlük anlamı olarak yönetici, idare eden ve içeriğinde kontrol etme kavramı olan bir kelimedir. İleri gelen birçok uygulamacı ve akademisyen yöneticilik işiyle ilgili ciltler dolusu kitap yazmış ve çeşitli kavramsallaştırma önerileri getirmiştir. Hepsinin üzerinde anlaştıkları nokta, yöneticiliğin karmaşık ve beklenti düzeyi yüksek bir iş olduğudur. Yöneticilik, yapısı gereği iç gerilimler barındıran ve sınırları

³³⁶ Can 9,10.

³³⁷ Hagoort 8,9.

zorlayan bir konumdur. Yöneticiler çoğu zaman belirsizlikler taşıyan sorumlulukların üstesinden gelmek ve sık sık çatışan isteklerle karşılıklarına gelen insanların, yani astların, amirlerin, şirketin içinde ve dışında bulunan diğerlerinin oluşturduğu bir ilişkiler ağı içine dalmak zorundadır. Büyük bir belirsizlik, farklılık ve karşılıklı bağımlılıktan oluşan bu apaçık kaos ortamında, ne yapmak ve nasıl yapmak gerektiğini bulup çıkarmak onlara düşer. Dolayısıyla, yöneticiler çalışma birimlerinin gündemini sürekli olarak geliştirmek ve güncellemek zorundadır. Bu gündemler onların bünyesinde faaliyet yürüttükleri çerçeve ve parametreleri oluşturur. Yöneticiler, ortaya çıkan gündemleri uygulayabilmek için hem ağları içindeki insanlarla işbirliği ilişkileri kurmak zorundadır, hem de onların kendi aralarında bunu yapabilmelerini sağlamalıdır.³³⁸.

Özellikle üst yönetim kademelerindeki başarı araştırma, bilgi, uygulama, toplumsal sorumluluk, özdenetim, erk ve saygıdan kaynaklanmaktadır. Profesyonel yönetim, yönetim işinin bir meslek haline gelmesi ile ilgilidir ve herhangi bir uğraşının mesleksel niteliğini değerlendirirken şu unsurlara bakılması gerekmektedir.

- Tarihsel olay ve bilgilerden çok sistematik bir analiz sonucu ve uygulamalı araştırma ve deneyle elde edilmiş ve test edilmiş bilgi topluluğu,
- Uzmanlaşmış bir uygulama,
- Sosyal sorumluluk
- Kendi kendini kontrol
- Toplum tarafından uğraşıya verilen otorite ve uygulama serbestliği ile gösterilen saygı³³⁹

Yöneticilik ve liderlik kavramları genellikle birbiriyle karıştırılan iki kavramdır. Buna göre bir lider yönetici olabilmekte ama bir yönetici her zaman lider olamamaktadır. Lider olabilmek bazı ekstra vasıflara sahip olabilmekle mümkündür ve bir yöneticide bulunan lider vasıfları o kişinin daha başarılı bir yönetici olmasını sağlamaktadır. Liderlerde bulunan ekstra vasıflar şöyle açıklanabilir:

³³⁸ Linda A. Hill, *Yöneticiliğe Giden Yol*, çev. Ümit Şensoy (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008) 6.

³³⁹ Tamer Koçel, *İşletme Yöneticiliği* (İstanbul: Beta Yayınları, 2003) 41.

Bir liderde bulunması gereken ilk vasıf karar vermektir. Bir lider problemleri bütün ayrıntılarına kadar inceleyen, hepsinin fayda ve sakıncalarını ayırabilir, fakat iş karar aşamasına geldiği zaman, bunu astlarına yüklemeye veya bugünden yarına bırakmaya kalkar, yani karar vermekten çekinir, vereceği kararın sonuçlarından korkarsa, o dünyanın en bilgin, en iyi niyetli kişisi olsa da lider olamaz. Bir liderde bulunması gereken ikinci vasıf, sınırlarına hâkim, kararlarında ise sebatlı olmasıdır. Bir lider istikrarlı olmalı, verdiği kararlardan günün havasına göre dönmemelidir, olur olmaz şeylerden sinirlenerek ancak mantıkla çözülebilecek önemli meselelerde hislerine boyun eğmemelidir. Üçüncü vasıf ise toleranstır. O başkalarının yapabilecekleri veya yapamayacakları işlere toleranslı bir gözle bakabilmelidir. Yanında çalışan insanlar onun kadar zeki, tecrübeli, bilgili, hatta akıllı olmayabilirler. Dördüncü vasıf, liderlerin etrafındaki insanların ona her şeyi açıkça söyleyebilecekleri bir serbestlik havası yaratabilmesidir. Lider gerçekleri bilmek, öğrenmek zorundadır. Gerçeklerde ancak serbest ortamlarda meydana çıkar. Etrafını bir korku duvarı ile kaplayan bir lider, hiçbir zaman gerçekleri öğrenemez. Çünkü korkunun bulunduğu yerde samimiyet ve saygı bulunmaz. Bir liderde bulunması gereken son vasıf ise; layık olduğu takdir göremediği halde inandığı şeyde kuvvet ve inancını kaybetmeden sonuna kadar direnen kişidir. Lider, dayanıklılığını, çalışması, inancı, sebatı, tolerans ve anlayışı, kısaca karakteri, etrafındaki insanlardan başka, üstün olan, fakat buna rağmen kendisini onların üstünde görmeyen, onlarla olmakla iftihar eden ve böylece onlara fark ettirmeden çalıştıran, onlara yön gösteren ve ışık tutan insandır³⁴⁰.

Bir kurumun lideri sürekli ikilem içindedir. Çalışanlarının gereksinimlerini karşıladıkları gibi kurumun gereksinimlerini de karşılamalıdır. Hem çalışanlar hem de üstleri tarafından etkili bir kişi olarak algılanabilmeleri için, her iki tarafın gereksinimlerini nasıl dengeleyeceklerini öğrenmeleri bu işin püf noktasıdır. Bir kurumda çalışan herkesin bildiği gibi bu kolay bir iş değildir. Çünkü kurumun gereksinimi öncelikle üretim ve verimlilik olduğu halde, çalışanların gereksinimleri bu artan üretim ve verimliliğin getirdiği baskıya dayanmaları için güdülenmektir. Yapılan araştırmalarda etkili liderlerin kendi kurumunun gereksinimlerini karşılamak için birtakım becerilere ve çalışanlarının gereksinimlerini karşılamak için

³⁴⁰ Nüvit Osmay, *İnsan Mühendisliği* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2006) 467- 469.

ise tümüyle farklı başka becerilere gereksinimleri olduğunu göstermiştir. Bunlar şöyle açıklanabilir:

Çalışanların gereksinimlerini karşılayacak beceriler;

- Çalışanların benlik saygısını artıracak davranışlar
- Grup birlikteliğini ve ekip ruhunu artıracak davranışlar

Kurumsal gereksinimleri karşılayacak beceriler ise;

- Topluluğun amaçlarına ulaşmasını ve verimliliği motive edecek davranışlar
- Çalışanların amaçlarına ulaşmasına yardım edecek davranışlar. Planlama, programlama, koordinasyon, sorun çözme, kaynak bulma.

Etkili bir liderde her iki beceride bulunmalıdır. Daha da önemlisi etkili bir lider, hem kendi gereksinimlerini hem de çalışanlarının gereksinimlerini karşılıklı olarak gidermeyi başarabilecek, bu farklı becerileri nerede ve ne zaman kullanacağını bilebilecek duyarlılık ve esnekliğe sahip olmalıdır ve bu iki gereksinim kaynakları arasında çıkması kaçınılmaz çatışmaları çözecek becerileri de bilmelidir³⁴¹.

Yöneticilik rolünde iletişim kavramının önemi çok büyüktür hatta yönetimin temeli etkili iletişim becerisinden geçmektedir. Bir yönetici kişilerarası iletişimde başarıyı ne oranda sağlayabiliyorsa yöneticilikte de başarıyı sağlama olasılığı o oranda artacaktır.

Bir kurumda göreve başlayan yöneticinin işe ilk olarak iletişimle başlaması gerekir. Birçok yönetici işe değişimle başlamak ister ve başarısız olur. Ancak işe iletişimle başlayan yönetici, iletişim kanallarını açmayı başarabilirse, fikirler gelmeye başlar ve yönetici fikirlere açıksa değişim kendiliğinden oluşur. Değişim bir sonuçtur ve kurumdan öneri yağıyorsa bu sonuca ulaşılır³⁴².

Bir yöneticinin göz önünde bulundurması gereken bir diğer unsur ise beraber çalıştığı kişilere olan yaklaşımıdır. Farklı kişilikleri (psikolojik tipleri) anlamak ve

³⁴¹ Thomas Gordon, *E.L.E. Katılımcı Yönetimin Temeli*, çev. Emel Aksay (İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2007) 19, 20.

³⁴² Ahmet Şerif İzgören, *Geleceğin Organizasyonunu Yaratmak* (Ankara: Academyplus Yayınevi, 2001) 184.

kabullenmek, farklı kişilikler arasında ortaya çıkabilecek çatışmaları öngörüp, herkesin güçlü olduğu yönere göre rolleri ve sorumlulukları dengelemeyi başarırsa durumlar olumlu bir güce dönüşebilir. Bir yönetici veya lider, kendindeki ya da yönettiği kişilerdeki bazı yönleri değiştirmek istediğinde bu girişim gereksiz bir stres yaratabilir. Uzun dönemli ve kapsamlı değişim girişimlerine kalkışmak yerine belirli durumlara daha uygun tepkiler verecek uygulamaları cesaretlendirmek daha gerçekçi ve etkili olacaktır³⁴³.

Yapılan araştırmalar iyi lider veya yöneticilerin yönetimindeki insan topluluklarının daha mutlu ve daha verimli olduğunu, kötü liderlerin ise insanlarda umutsuzluk yarattığını, yabancılaşmaya neden olduğunu göstermektedir. Ekip üyelerinin bir liderin ardından giderken onda görmek istedikleri özellikler şunlardır:

- Tutarlılık ve Dürüstlük
- Karar ve Kararlılık
- Yeterlilik
- Vizyon sahibi olmak

Yöneticilik diğer bir deyişle “karmaşıklıkla başa çıkma işidir”. İyi yöneticilik, kalite ve karlılık gibi alanlarda düzen ve istikrar getirir. Bir yöneticinin karmaşıklığı yönetme yolu, geleceğe dönük amaçlar koyarak planlama ve bütçeleden geçer. Bu amaçlara ulaşmak için ayrıntılı adımlar planlar ve kaynaklar aktarılmasını sağlarlar. Yönetici yönetim planını gerçekleştirmek için organizasyonu ve insan gücünü kullanır. Bunun için;

- Bir organizasyon şeması yapılır
- İş tanımları kağıda dökülür
- İş tanımlarına uygun yetkinlikte bireyler seçilir
- Planlanan amaçlar ekip üyelerine en iyi şekilde anlatılır
- Sorumluluklar delege edilir
- Gelişmeleri kaydetmek için sistemler oluşturulur

³⁴³ İsmet Barutçugil, *Organizasyonlarda Duyguların Yönetimi* (İstanbul: Kariyer Yayıncılık 2002) 49, 50.

Bütün bunlardan sonra yönetici, amaçlarına, denetleyerek ve problem çözerek ulaşır. Sonuçları izlemeli ve kaydetmelidir. Bu da düzenli kayıtlar ve toplantılar aracılığıyla sağlanır³⁴⁴.

Sonuç olarak bir yöneticide bulunması gereken pek çok özellik vardır ve ancak bunlar geliştirilebilirse başarılı bir yönetici olunabilir. Yöneticilik miras yolu ile kazanılabilecek bir olgu değildir. Ancak eğitimle, tecrübeyle ve kendini yetiştirerek ve devamlı yenileyerek elde edilebilecek bir meslektir.

1. Sanat Yöneticisi

Sanat eserinin üretiminden, bu eserin izleyicisi ile buluşmasına dek yaşanan tüm aşamaları kapsamına alan sanat yöneticiliğinde, sanatın içinde bulunması gereken profesyonellerin yönetici vasıflarına sahip olması gereği ile karşı karşıya geliriz. Çünkü tüm bu aşamalarda, çeşitli biçim ve önemde bir “karar alma” süreci işlemektedir. Bu “karar alma” eylemi bulunduğu noktada yönetim becerisi gerektirir ki, bu da bu alandaki stratejik süreci tanımlamak için anlamlı bir sebep olmaktadır. “Sanat yönetimi” alanında profesyonellerinin yetkinlikleri analiz edildiğinde çok önemli iki alanın kombinasyonunu görebilmemiz mümkündür. Bu alandaki profesyonellerin, ilgili olduğu sanat alanına entelektüel anlamda son derece hakim, aynı zamanda işletme alanında da tüm donanıma sahip olması gereği bulunmaktadır³⁴⁵.

Bir sanat kurumunda yukarıda bahsettiğimiz “karar alma” sürecinin en önemli unsuru yaratıcılık kavramıdır. Yaratıcılık kişisel kabiliyete ve eğitime bağlı bir faktördür. Bir tiyatro kurumunda, sahneden, büroya; sanatçılardan yüksek yöneticiye kadar her bölüm ve kademede alınan kararlar içinde “yaratıcılık” faktörünün bulunması mümkündür. Sanatçı, rolü üzerine vereceği kararda; şef, görevi ile ilgili bir uygulama hususunda vereceği kararda; rejisör, sahneleme tekniği ile ilgili vereceği bir kararda ve son olarak yönetici, harekete geçmek için alacağı genel bir kararda, yaratıcılık faktöründen yararlanabilmesi mümkündür. Yaratıcılık kavramı üç faktörün varlığı ile geliştirilebilir. Bunlar:

³⁴⁴ Acar Baltaş, *Ekip Çalışması ve Liderlik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007)127, 128.

³⁴⁵ Elvan Tekcan Şahinoğlu, “Sanat Yönetimi ve Kurumsal Örneklem Olarak Sanat Müzeleri” *Akademist Dergisi Sanat Yönetimi Özel Sayısı*, Sayı:8 (2004) 34, 35.

- Yönetim, yaratıcı gücü takdir ve teşvik edici bir ortam geliştirmelidir.
- Genel çevre, yaratıcılığa önem veren ve geliştiren bir yapıda olmalıdır.
- Yaratıcılığın gelişmesi ve karşılaşılması muhtemel problemleri çözebilmek için yeterli bir zaman gerekli olup, yönetim böyle bir süreyi mevcut kılacak tedbirleri almalıdır.

Bu üç faktörün bulunmadığı sanat kurumlarında yaratıcılık yüzdesi azalacaktır. Çünkü kişinin kabiliyet ve bilgisine bağlı olsa dahi yaratıcılık yine de, mesele üzerinde düşünebilecek kadar bir zamana, teşvik ve takdir gibi itici bir güce ihtiyaç duyulan bir vasıftır³⁴⁶.

İdeal sanat yöneticisi; kurumundaki tüm personeliyle, sanatçılarla, başış yapan kurum ve kişilerle sürekli ve etkin bir iletişim içinde olması gereken kişidir. Bir sanat yöneticisi, kaynakların çoğu zaman kısıtlı olması nedeniyle, projeler için güven ve motivasyon ortamı oluşturabilen, proje ekibindeki takım arkadaşlarının başarmaya yönelik enerjisini maksimum düzeye çıkarabilen bir lider olmalıdır. Bir sanat yöneticisinin kişisel gelişim sağlaması gereken başlıca yetkinliklerden biri, çok yönlü işler yapma becerisine sahip olmak ve aynı anda tamamlanma aşamasına gelen birçok proje olduğunda paniğe kapılmadan doğru kararlar vermeye ve bu kararları etkin biçimde uygulamaya devam edebilmektir. Ayrıca sanat yöneticileri finans yönetimi açısından yaratıcı düşünürler olmak zorundadırlar³⁴⁷.

Sanat yöneticisi; sanatçı ve seyirci arasında, olabildiğince çok sayıda insanın sanattan maksimum düzeyde zevk alacağı ve fayda sağlayacağı şekilde estetik bir uyum oluşturmayı hedefler. Bu uyum, farklı zamanlarda ve farklı sanat türlerinde değişik şekillerde oluşturulabilir. Totaliter devletlerde sanat ancak özel olarak dizayn edilmiş, tasarlanmış kültür evleri vb. aracılığıyla halka ulaşabilmektedir. O zaman bile, bu tür toplumlarda yasaklanmış sanat faaliyetlerini yayan yer altı sanat dünyası genelde mevcuttur. Daha açık demokrasilerde sanat; sanat merkezleri, konser salonları, sanat galerileri ve diğer özel dizayn edilmiş sanat mekanlarının yanı sıra parklarda, özel mülklerde, denizde, havada, alışveriş mekanlarında halka

³⁴⁶ Şener Aytumur, *Tiyatro İşletmeciliği ve Yönetimi* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988) 183,184.

³⁴⁷ Brett Littman, "Sanat Yöneticisi Profili" (Görüşmeyi Yapan: Elvan Tekcan Şahinoğlu) *Akademist Dergisi Sanat Yönetimi Özel Sayısı*, Sayı:8 (2004) 35-37.

ulaşmaktadır. Sanat yöneticileri sıklıkla belli bir mekanı desteklemeye çalışıyor olsalar da, sanatçı ve seyirci arasındaki asıl bağlantının para karşılığı keyif alınan bir binada tam anlamıyla gerçekleşmeyeceğini ve bunun dışında tam olarak ortaya çıkabileceğini hiçbir zaman unutmamalıdır³⁴⁸.

Sanat yöneticileri, çeşitli gruplar arasında dengeyi kurmak zorundadırlar. Gerek kurum içi gerekse kurum dışı iyi ilişkilerin kurulması ve sürdürülmesinde önemli görevler yüklenirler. Gruplarla dostça ilişkiler gerçekleştirmek, arttırmak ve gerektiği zaman destek alabileceği deneyimleri sağlamak zorundadırlar. Burada sanat yöneticilerinin girişimci yeteneği ve tecrübesi yadsınmamalıdır. Sanat yöneticileri, sanatsal etkinlikleri ve kurumları idare eden ve yönlendiren kişilerdir. Yönetim fonksiyonları sayesinde sanatsal etkinliklerin amaçlara uygun olarak gerçekleşmesini sağlarlar. Organizasyon eğer gelişme müdürüne sahip değilse yönetim müdürleri onların görevlerini de üstlenir, kurumun gelişimi ve geleceği için çeşitli proje ve planlar hazırlarlar³⁴⁹.

Oyuncu ve yönetmen Genco Erkal sanat yöneticiliğinin nasıl olması gerektiği hakkında şunları söylemiştir: *“Bir sanat yönetmeninin³⁵⁰ tek bir tiyatroyu bile hakkıyla yönetebilmesi muazzam bir iştir. O tiyatronun sanat anlayışını, repertuarını, üslubunu belirlemek, sanatçıları en iyi biçimde değerlendirmek, sanatsal üretimi çağdaş düzeye çıkarmak, hatta uluslararası alanda sözü edilir bir sanat kurumu haline getirmek. Sanat yönetmenliği budur. Yaratıcılıktır her şeyden önce. Sıradan bir müdürlük ya da bürokratik bir görev değildir.”³⁵¹*

Eğer sanat yöneticisi, sanatın ve kültürün üretilip dağıtıldığı ve eğitimsel, girişimsel ve kültürel bir örgütü gerçekleştirmede başarılı olursa yönetimden aldığı keyif gerektiği şekilde artış gösterecektir. Kültürel sektörde, yönetimden keyif alma durumunun ağır baskı altında olduğu gerçeği Amerikalı Paul Dimaggio tarafından yapılan bir araştırmayla doğrulanmıştır. Dimaggio farklı sektörlerin sanat

³⁴⁸ John Pick and Malcolm Anderton, *Arts Administration* (London: Spon Press, 2003) 16.

³⁴⁹ Erbay 70, 71.

³⁵⁰ Her ne kadar Sayın Erkal ilgili tebliğinde “sanat yönetmenliği” kavramını kullanmış olsa da aslında kasdettiği “sanat yöneticiliği” dir. Bu kavram kargaşası daha önce de değindiğimiz üzere ülkemizde bunun yıllardır devlet tarafından yürütülmesi sonucu birçok görevin aynı kişide toplanmış olup, görevlerin ayrışmamasından kaynaklanmaktadır.

³⁵¹ <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFFB2CB2AD591CE268B7B095A5E1FB986> (12.12.2008).

yöneticilerinin kariyer gelişimi ve yönetim becerileri üzerine bir araştırma yapmıştır. Kültürel sektörde 3 çelişkinin yönetimi baskı altına aldığı saptamıştır. Bunlardan ilki, yönetimin (genel örgütsel meseleye odaklı) ve mesleğin (mesleki kaliteyi korumaya yönelik) oluşturduğu ve birçok tutarsızlığa sebep olabilecek şiddetli gerilim ortamı oluşturma sorunu; ikinci çelişki, yöneticinin kendi asıl alanında ne derece uzmanlaşmış olması gerektiğine dair fikir ayrılığı gözlemlediğimiz sanat ve kültür yönetimi ile alakalıdır. Sanat yönetiminin doğası sürekli tartışılmaktadır ve bu da belirsizliğe neden olmakta ve seçim yöntemlerini ve eğitim programlarını etkilemektedir. Üçüncü çelişki ise, yönetim kariyeri gelişimi ve sanat yöneticileri için net bir iş pazarının yokluğu arasındaki gerginlikle alakalıdır: Bu iş pazarı ciddi anlamda parçalara ayrılmıştır. Sanat yönetimi tek bir mesleği değil her birinin kendi iş pazarında olan meslekler ailesini tanımlayan bir terimdir³⁵².

Dimaggio'nun araştırması bir sanat yöneticisinin yönetim kavramlarını daha somut durum ve koşullara dönüştürmeye imkan verecek, bütün muhtemel işlevlerini listeleyecek ayrıca bir fırsattır. Bir sanat kurumunun sadece tek bir sanat yöneticisi yoktur. Farklı farklı unvanlar taşısalar da bir ekip olarak çalışan ve sanat yönetiminin karmaşık uygulamalarını etkin bir şekilde sürdüren kişiler bulunmaktadır. Aşağıda verilen ancak tam olmayan genel açıklama okuyucuya kendi yönetim statüsünü anlaması için yol göstermektedir. Tek bir sistemleştirme, özel, genel ve diğer arta kalan statüler arasındaki farkı ayırt etmede yapılmıştır. Verilen statülerde herhangi bir hiyerarşi söz konusu değildir³⁵³.

Kültürel sektöre özgü yönetim statüleri:

- Sanat yönetmeni
- Sanatsal lider
- Sanat memuru
- Bale yönetmeni
- Bale uzmanı
- İş lideri
- Koreograf
- Koro şefi

³⁵² Hagoort 10,11.

³⁵³ Hagoort 11-13.

- Şef
- Baş kostüm stüdyosu
- Set baş dekoratörü
- Tiyatro başteknisyeni
- Rejisör
- Sanat/kültür yayını organizatörü müdürü
- Kültürel meseleler bürosu müdürü
- Tiyatro tekniği müdürü
- Opera yöneticisi
- Orkestra denetimcisi
- Yapımcı
- Yapım sorumlusu
- Programcı
- Sahne müdürü
- Tiyatro yönetmeni

Kültürel sektöre özgü yönetim statüleri:

- Hesap idarecisi
- Yönetmen
- Yönetici
- Müşteri hizmetleri yöneticisi
- Faaliyet memuru
- Basın ve Halkla İlişkiler
- Finansal yönetici
- Ağırlama yöneticisi
- Personel dairesi başkanı
- Teknik servis sorumlusu
- Eğitim hizmetleri müdürü
- Planlama ve tanıtım müdürü
- İdari yönetmen
- Pazarlama ve sponsor yöneticisi
- Büro amiri
- Personel başkanı
- Başkan
- Program yönetmeni

- Proje yöneticisi
- Bilet hizmetleri yöneticisi
- Ağ yöneticisi-web sorumlusu
- Örgütsel statüler
- Danışman
- Fon sağlayıcı
- Geçici yönetici
- Organizatör

Bu statülerin birinde veya birkaçında çalışanların sanat yöneticisinin işlevini üstlendiğini söylemek mümkündür. Çünkü kültürel sektörler içinde değinilen bütün işlevler bir koordinasyon sorumluluğu içerir. Örneğin, faaliyetler bir araya getirilmeli ve bu faaliyetleri gerçekleştirmekle sorumlu insanlara yol gösterilmelidir. Bu bağlamda koordinasyonun başlıca bir görev olup olmadığı ya da küçük ölçekli kültürel sektörlerde yaygın olduğu gibi birçok görevden sadece birisi olup olmadığı önem arz etmez. Koordinasyona ne zaman ihtiyaç duyulduğunun ve koordinatörlerin görev ve sorumluluklarını nasıl yerine getirdiklerinin bilincinde olmak son derece önemlidir. Kültürel sektörde, teorik düzeyde yönetim konularını dikkate alarak düşünmenin gerçek bir öncelik arz etmediği çok iyi bilinmektedir. Sanat yönetimiyle alakalı çoğu araştırma konferansı genel anlamda pazarlamayla alakalı nicel bilgi süreci ve kültürel politika konularına değinmektedir. Ayrıca ekonomik, siyasi ve sosyal konulara da büyük önem verilmiştir. Sanat yönetiminin stratejik, örgütsel ve eylemsel boyutlarıyla alakalı somut kararlar alma süreci geri planda kalmıştır. Bu olumsuzluk, kültürel sektördeki yöneticinin günlük faaliyetlerine bakılmaksızın onu daha önce de değinilen büyük ölçekli yönetim kavramlarını benimsemeye zorlama şeklinde bir sonuç verebilmektedir³⁵⁴.

Ülkemizde sahne sanatlarında sanat yöneticiliği ve idareciliğine ilişkin statüler 5441 sayılı “Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkındaki Kanun” ve 1309 sayılı “Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Kuruluşu Hakkında Kanun”un ilgili maddelerinde sayılmış ve görevleri düzenlenmiştir.

³⁵⁴ Hagoort 11-13.

Sanat yöneticiliğinde bulunması gereken bir diğer özellik ise liderlik vasfıdır. Bu vasıf, kültürel değerlerin strateji oluşturma ve örgütsel yapılanma süreçleriyle bütünleşmesinde önemli rol oynamaktadır. Kültürel örgütlerde sanatsal liderliğin değer odaklı bazı özellikleri vardır. Bunlardan ilki, sanat üretimine bütünlük katan sanatsal denetimdir. Denetimin açıktan mı yoksa gizli mi yapılacağı planlanmış neticeye bağlıdır. Açıktan yapılan sanat denetiminin ilk uygulayıcılarından biri M.Ö. 2600 yılında ilk piramidin inşaatçısı olan Imhopet'tir. Onun denetimi piramit için Pharaoh Zozer'in heykelleri için blokların kesildiği uzak mesafelerdeki mermer ocaklarından, binlerce işçinin tek bir anıt üzerinde çalıştığı binaya kadar uzanmaktaydı. İkinci öge, sanata özgü deneysel tutkudur. Thepis oyuncularını yarattı, Suger, Romen kilisesini gotik bir katedrale çevirdi ve W. Disney geleceğin kültür şehri olan EPCOT'u (Geleceğin Deneysel Prototip Topluluğu) tasarladı. Bu tutku sanatsal yeniliğin özüdür³⁵⁵. Üçüncü öge ise sanatsal kararlılıktır. W. Disney bunu çok farklı bir şekilde yansıtmıştır. Başlangıçta karikatürlerini yerel dükkânlara satmış ve sonunda iflas etmiştir. Bu deneyiminden sonra 3 milyar dolardan fazla değeri olan bir eğlence şirketi kurmuş ve ilgi alanı ABD toprakları ile sınırlı kalmamıştır. Pek çok yönüyle de modern yönetim anlayışının başarılı örneklerinden birini oluşturmaktadır. Dördüncü öge, sanatsal çok yönlüktür. Rönesans sanatçısı Leonardo Da Vinci hem sanatta hem de bilimde uzmandı. Shakespeare, oyuncu, oyun yazarı ve tiyatro binalarının yenilik öncüsüydü. Beşinci öge, sanatsal benlikçiliktir. Benlikçilik, sanatsal liderin bulunduğu çevre üzerinde benzersiz bir izlenim yaratma kapasitesine sahip olmasına denmektedir. Altıncı ve son öge ise, sanatsal girişimciliktir. Bu öge, bireysel uygulamayla; kültürel, sosyo-ekonomik ve uzamsal çevrenin birleşimi olarak tanımlanabilir. Bu ögelerin tümü tek bir liderde veya sanatsal liderler topluluğunda bulunabilir. Bu tercih; kültürel örgüt içinde yaşanan deneyimler, örgütün ömrü etki alanı, çevrenin karmaşıklığı gibi durumsal faktörlere bağlıdır. Bu 6 ögenin tümü "tutkulu liderlik" olarak özetlenebilir³⁵⁶.

³⁵⁵ Hagoort 35.

³⁵⁶ Herbert Schiller, *Zihin Yönlendirenler*, çev.Cevdet Cerit (İstanbul: Pınar Yayınları,2005) 146,147; Hagoort 36.

2. Sanat Yöneticisi-Sanatçı-Seyirci İletişimi

Sanatın; yaratılış, yeniden oluşum veya satılma anından beri değil de katılımcıları ve seyirci kitlesi tarafından anlaşıldığı ve onlara fayda sağladığı andan itibaren varolduğu tam olarak söylenebilir³⁵⁷. Bu anlayış kısmi olabilir, getireceği fayda belirsizlik arz edebilir veya bir çalışma ortak bir beğeniyle karşılanacağı yerde anlaşmazlıklarla karşılanabilir. Fakat şu önemle belirtilmelidir ki, bir sanat eseri toplum tarafından alınıp, kabul edilinceye kadar gerçek anlamda ortaya çıkmamış sayılır. Bu yüzden sanat yöneticisinin eserleri temelde halk gerçeğinde ortaya çıkar ve bahsedilen sanatın o seyirci kitlesi tarafından anlaşılıp anlaşılamayacağı, o kitleye fayda sağlayıp sağlamayacağı ve hatta seyirciler tarafından hoş görülüp görülmeyeceği gibi hassas ayrıntıları içerir. Bu seyirci ve sanatçı ile karşılıklı empati kurmayı ve bütün sanat yöneticilerinin eserlerinin olmazsa olmazı olan duyguları paylaşma ve hayal kurma yetisini gerektirmektedir³⁵⁸.

Bu yüzden sanat yöneticisi, sanatın kendisine ve sanata anlam ve hayat veren seyirciyle kurulan estetik uyuma mümkün olduğunca konsantre olmalıdır. Bir politikacı veya sanat bürokratu yöneticinin dikkatini başka yerlere (ürün maliyetlerine veya satış rakamlarına) çekmek isteyebilir. Bu tür şeyler önemlidir ve sanat yöneticisinin bunlarla iç içe olması beklenir. Fakat bu niceliksel bilgiler sanat yöneticisinin eserinin tam ölçüsü olamaz. Kötü bir tiyatro oyununu izleyen bir salon dolusu sıkılmış insanın durumu, boş bir salona karşı sergilenen kaliteli bir oyundan daha kötü değildir³⁵⁹.

Yöneticiler üzerinde yukarıda belirttiğimiz hem seyirciyle hem de sanatçıyla empati kurma gerekliliğini göz ardı etme konusunda ve sanatı sadece satılık mal olarak algılamaya yönelik hep bir baskı söz konusu olmuştur. Sanat yöneticileri içinde çalıştıkları kültürel değerleri göz ardı etmeye, sanatçı ve seyircilerin uzun vadeli ihtiyaçlarını unutmaya ve bunun yerine kısa vadeli güzel ticari sonuçlara odaklanmaya zorlayacak söylemler daima olacaktır. Bu tür eğilimler büyük İngiliz aktör Sir Henry Irving'e itham edilen bir özdeyişi akla getirmektedir. *“Tiyatro bir*

³⁵⁷ Burada seyirci ifadesi izleyicilere, okuyuculara, dinleyicilere ve sanattan faydalanan diğer insanlara karşılık gelmektedir.

³⁵⁸ Pick and Anderton 17.

³⁵⁹ Pick and Anderton 17.

ticaret olarak başarı göstermek zorundadır, aksi takdirde sanat olarak başarı sağlayamaz.”³⁶⁰

Aslında bu küçük fakat önemli bir yanlış anlamadır çünkü bu bağlamda “ticaret” kelimesinin farklı bir anlamı vardır. Irving burada tiyatronun günlük ticari boyutuna burunlarını sokan ve tiyatroya dair dolaylı amaçları olan reformculara karşı çıkmaktadır. “Ticaret” demekle gerçek ticaretten çok daha derin bir profesyonellik kavramına atıfta bulunmuştur. Demek istediği şudur: Tiyatro; geleneklerini, herkes tarafından kabul gören cazibesini korumak zorundaydı ve kendi seyircisi tarafından eleştirilmeye açıldı. Aksi takdirde, “sanat” ifadesini hak edememiş olurdu. 1881 yılında Edinburgh’ta yapılan bir konuşmadan alınan asıl orijinal paragraf şöyledir:

“Ve ben şimdi hepimizin, hakkında ara sıra çok fazla şey duyduğumuz – tiyatro reformu- hakkında bir şeyler söylemek istiyorum. Buna gerek yok, ancak eğer gerek varsa bütün bu reform en çok toplumun iyi bir tiyatro yönetimi hakkındaki düşüncelerinin faaliyete geçirilmesinden etkilenecektir. İşte bu gerçek reform mekanizmasıdır ve bu büyük avantajla, toplumun fikirleriyle şekillenmiş reformlar güvenilirdir. Diğerleri ise güvenilmez reformlardır. Tiyatro reformcuları çok iyi niyetli insanlardır ve büyük şevkle çalışırlar. Bunların çoğu tiyatroya yeni dâhil olan kimselerdir ve büyük gayretle işlerine sarılırlar. Ancak bu değişim maalesef çoğunlukla bilgi odaklı olmamaktadır. Bu bay ve bayanlar, ticari olarak sürdürülmesi gereken aksi takdirde sanat olarak başarısızlıkla sonuçlanacak tiyatro girişiminin koşulları, şartları hakkında neredeyse hiç çalışma gerçekleştirmemişlerdir. Bu hoş bir şey değildir. Süslü tavsiyelerle bizim vatandaşımızın arasına sızmak, kendilerine uygun olmayan modayı takip ettirme konusunda çaba harcamak ve diğer insanlardan farklı olarak sanatsal bir sınıfın saf halini daha çığırkan ve işe yaramaz erdem ve din meslekleri haline getirmeye çabalamak, buna teşvik etmek kabul edilemez. Gerçeği söylemek gerekirse, yukarıda bahsedilen herhangi bir şeyin gerçekleşmesini istemek ya da ummak tiyatro mesleğine yapılan büsbütün bir hakarettir”³⁶¹

³⁶⁰ Pick and Anderton 17.

³⁶¹ Pick and Anderton 17, 18.

Irving “*bütün bu reform en çok toplumun iyi bir tiyatroyu yönetimi hakkındaki düşüncelerinin faaliyete geçirilmesinden etkilenecektir.*” Demekle kendi döneminin sanat yöneticileri için en yüksek standartları belirtmiş ve bu yüksek standartlara temel oluşturan bir şeyin de sanatçı ve seyirci arasındaki bağlantının bir an önce kurulması olduğunu söylemek istemiştir.

Yöneticinin pek çok rolü üstlenmek zorunda olduğu açık bir gerçektir. Sanat yöneticisi planlayıcı, eleştirmen, iletişim uzmanı, katalizatör (kolaylaştırıcı), örgütün enerji kaynağı, müzakereci ve kısacası her şeyi olduran kişidir. Sabit bir örgütte bütün bu görevler sürekli bir iletişim içerisinde olması anlamına gelmektedir. Bu yüzden yöneticinin sanat örgütü içerisindeki kendi otoritesinin doğasına bakmak oldukça önemlidir. Otoritenin doğasının klasik bir tanımı burada işimizi kolaylaştıracaktır: Meşru otoritenin 3 temel türü vardır. Bu 3 temel türün geçerliliği ise şunlara dayanmaktadır:

- a. Rasyonel (akılcı) temeller: Normatif kuralların yasallığına ve otorite olmuş kimselerin emir verme yetkisine dair inanca dayanır.(Yasal otorite)
- b. Geleneksel temeller: Yüzyıllardır sürüp giden geleneklerin ve bu geleneklerin ışığında yönetimi üstlenen otoritenin yasallığına dayanan inancı temsil eden görüştür.(Geleneksel otorite)
- c. Karizmatik temeller: Bir bireyin tek başına örnek niteliğinde olan karakterine, kahramanlığına ve olağanüstü kutsallığına dayanan görüştür. (Karizmatik otorite)³⁶²

Sanat yöneticileri otoritelerinin bu üç yoldan herhangi birine ait olduğunu düşünebilirler. Yerel hükümet için bir tiyatroyu yöneten bir kimse yasal ve yazılı prosedürler açısından ciddi bir şekilde olumsuz bir duruma düşebilir ve onların yetkisini sadece görev yapıp takip eden detaylı kurallara uyarak da tekrar kazanabilir. İyi yapılanmış bir müzik festivalinin yöneticisine, bunun tam aksine, kendisine izlenecek yol olarak çok az yazılı kural verilmiş olabilir. Ama bu kişi de sadece uzun ve kayda değer bir tarih yazarak bu işi yapma yetkisini elde edebilir. İster karizmatik, ister geleneksel otoriteyi benimsemiş olsun, bu yöneticiler genel olarak tek bir önemli problemle karşılaşacaklardır. İşin durumuna göre yetkileri onlara kısmen

³⁶² Pick and Anderton 30, 31.

verilir ya da onların güçlü kişiliğine göre yetki verilir. Ancak şu bilinmelidir ki bu otorite onlara sürekli çalıştıkları kişiler tarafından devredilen bir yetkidir. Eğer meslektaşları ciddi bir memnuniyetsizlik yaşıyorlarsa, onlara olan desteklerini geri çekerler. Bu durumda ne geleneksel inançları ne de karizmaları onları kurtarabilir. Bu yüzden yöneticilerin kendileriyle çalışan bütün çalışanları ile sürekli diyalog içerisinde olmaları gerekmektedir. Hedef belirleme, ödüllendirme, cezalandırma ve planlama gibi işler hep birlikte yapılmalıdır. Bu kişilerin takım yönetimi uygulamalarının pek çoğunu da takip etmesi gerekmektedir³⁶³.

Bu durumda en güzel uygulama, meslektaşların örgütün hedeflerinin işbirliği içinde belirlendiğini hissetmesi ve bu yalnızca tek bir kahraman liderin meselesi olmadığını bilmesidir. Başarılı karizmatik liderlerin güçlü bir takım kimliği ve amacı yaratma yeteneği vardır. Örgütün daha alt birimlerindeki üyeler şunu söyleyebilmeliler: “Liderimizin daima bizimle konuşacak bir şeyleri olmuştur.” Daha bürokratik bir örgütte ise, eğer yasal yetkileri uygularsa iletişim daha az kişisel olmaya yönelecek ve bütün kararlar ve talimatlar önceden belirlenmiş detaylı kurallar zincirine göre düzenlenecektir. Bu tarz örgütlerde sürekli dayanışmaya ve içsel diyaloglara gerek kalmayacaktır.

Bunun yanı sıra başka farklılıklarda mevcuttur. Bahsedilen iki durumda (ki bu iki durum sanat örgütlerinin temelini oluşturmaktadır) personel arasındaki iş bağlantısı çalışma saatleri ve mekanları dışında da devam etme eğilimi gösterir. Böyle yöneticiler için ev, ofisin bir uzantısı gibidir. Sürekli olarak hazır durumdadırlar ve çok az tatile çıkma eğilimindedirler. Yerel bir devlet dairesi gibi daha bürokratik bir örgütte, çalışanlar arasındaki mesai dışı iletişim, sosyal toplanmalar veya toplumsal eğlence ve meraklarla sınırlıdır. Bütün bunlar, sanat kuruluşları ve maaşlarını ödeyenler ve/veya denetimcileri arasındaki yönetsel gerilime bir nebze açıklık getirir. Devlet dairelerinde ve büyük sivil toplum kuruluşlarında kararlar, açıkça belirtilmiş prosedürlere göre ve sanat kuruluşlarındaki karar almaya eşlik eden genel diyalog olmadan verilir. Onların iletişim metotları resmidir: Bürokratlar yazmayı konuşmaya tercih ederler. Dahası, sanat kuruluşları, bürokratlar için mesai sonrası sayılan saatlerde en canlı zamanlarını yaşarlar.

³⁶³ Pick and Anderton 31.

Bürokratik kuruluşlar ve sanat örgütleri arasında etkili iletişim kurmak çok zordur. Bu tip düşünceler, sanat yöneticisinin en iyi hangi tür otoriteyle çalışabileceğini iyi bilmesini zorunlu kılmıştır. Eğer yönettikleri örgüt onların yönetim tarzına uymuyorsa her iki tarafa da zarar veren bir birliktelik oluşur³⁶⁴.

Oyuncu ve yönetmen Zeliha Berksoy ise sanatçının daha huzurlu bir ortamda çalışabilmesi ve verimli olabilmesi için sanat yönetmeninin nasıl bir tutum sergilemesi gerektiğini şöyle açıklamaktadır: “*Kurumun sanatsal yaratıcılık, bilimsellik ve üst düzey kültür açısından çağdaş konseptini belirleyen kişi, artistik yaratıcısı yani bunun genel sanat yönetmeni meselesine geldiğimiz zaman, kuruma artistik kimlik kazandırma sanat adamından bahsediyoruz. Oyuncuyu motive eden, yaratıcılığının gelişmesine fırsat veren sanat yönetmenidir. Kurumu da gündelik, boğucu, sıkıcı, kısır döngü tartışmalardan, kavgalardan kurtarıp ona büyük bir oksijen sağlayacaktır. Çünkü oyuncu sadece sanatla ve bilimle uğraşmak durumundadır. Gündelik, son derece basit, bayağı dedikodularla uğraşmak durumunda değildir. Sanatsal erk olduktan sonra, sanatçılar, oyuncular rahatlarlar. Eğer güvenebilecekleri bir sanatsal erk olursa onlara heyecan verecek yönetmenler olursa sanatçı kesimi rahatlar ve kendine güveni gelir.*”³⁶⁵

Sonuç olarak sanatçının çalıştığı kurumda heyecanını yitirmemesi ve tüm performansını sergileyebilmesi açısından sanat yöneticisine çok iş düşmektedir. Sanat takım işidir ve iletişim olmadan yapılabilmesi çok zordur. Sanat yöneticisinin en başta sanatçılarıyla açık ve net bir iletişim şekliyle kendini ifade etmesi ve sanatçılarından kendilerini ifade edebilmelerine imkan sağlayabilmesi gerekmektedir. Karşılıklı fikir alışverişinde bulunabilmeleri hem kurumunda huzurlu bir ortam oluşmasına hem de sanatsal gelişimin daha üst noktalara taşınmasına sebep olacaktır. Bu durum seyircinin sanatsal doyuma ulaşmasına da imkân sağlayacaktır.

³⁶⁴ Pick and Anderton 31, 32.

³⁶⁵ <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFB6B8DA541AA02A114376734BED947CDE> (12.12.2008).

II. Sanatın Yönetimi

A. Sanatın Yönetim Sistemi

Sanat yönetimi; “sanatların kurumsal bir ortamda ve düzende yönetilmesi olarak tanımlanabilir”. Sanat yönetimi genel olarak kapsamlı bir bilgi birikimini, mali ve finansal konuları anlama, yerel, ulusal, uluslar arası seviyede devlet kuruluşları ile diyalog yürütebilme, kaynak yaratma, basınla ilişkileri yürütme, stratejik düşünme yetisine sahip olma, güçlü liderlik ve etkili bir biçimde yazılı ve sözlü iletişim kurma becerilerini bir arada bulundurmaya gerektiren bir alandır³⁶⁶.

Sanatın farklı alanları, her bir ülkede aynı anda birçok farklı biçimde yönetilmektedir. Bunlardan bir kısmı geleneksel, bir kısmı tarihi sebeplere dayanırken, diğer bir kısmı ise etkin olarak devlet yasaları tarafından gerçekleştirilmektedir. Sanat yönetiminin bazı şekilleri, yasal çerçeveler değiştiği için sürekli bir değişime maruz kalmaktadır. Diğerleri ise hükümet değişikliği, devrim ya da savaşlardan etkilenmemektedir. Örneğin, Bolşoy Balesi, Rus devriminden sonra da önceden olduğu şekilde yönetilmeye devam etmiştir³⁶⁷.

Bir tiyatronun genel teknik yapısı ile yönetim aynı anlamı taşımamaktadır. Teknik yapı denildiği zaman, makine ve teçhizatın yapısı ve kullanımının yanı sıra işletmenin kendisinde bir makine gibi düşünülmesini gerekli kılmaktadır. Bir organizasyon içinde yer alan pek çok uygulama biçimi, kural ve branşlarında yetenekli, bilgili ve tecrübeli insanlardan oluşmuş bir makine gibidir. Yönetici bu makineyi bir hedefe doğru sevk eden, bir gayeyi gerçekleştirmek için tesis eden ve çalıştıran kişidir. Yönetim genel hatlarıyla aşağıda belirtilen üç aşamalı projeyi sürekli olarak uygulayan kişidir³⁶⁸.

- Hedefleri tespit etmek
- Tespit edilen bu hedeflerin gerçekleşmesini sağlamak
- Neticeyi ölçmek.

³⁶⁶ Littman 35.

³⁶⁷ Pick and Anderton 39.

³⁶⁸ Aytemur 178.

Tüm bu faaliyetler bir organizasyon içinde yürütülür. Organizasyon; metot, mantık, muhakeme ve sağduyu ister. Yönetim ise; sabır, düzen, titizlik, akıl ve temyiz kabiliyetine dayanmaktadır. Genel olarak işletmelerin idare ve yönetimleri üzerine derin araştırmalar yapan Henry Fayol'un 14 Temel Yönetim İlkesi şunlardır³⁶⁹:

- İş Bölümü: Bir işletmede fonksiyonel ihtisaslaşmayı ve yetki ayırımını sağlayan bir iş bölümünün yapılması şarttır.

- Yetki ve Sorumluluk: Yetki ve otorite kumanda etme hakkı ve itaat isteme gücüdür. Otorite; ya bulunulan mevkide ya da tecrübe, bilgi, hizmet, ahlak gibi kişisel vasıflara dayanır. Sorumluluk ise, yetkiyi uygulamanın sonucu olan "hesap verme" veya "ceza ya da ödülle muhatap olma" zorunluluğudur. Yetki ve sorumluluk birbirinden ayrılamayan kavramlardır.

- Disiplin: İşletme ile çalışanlar arasında düzenleyici kurallara gösterilen saygıdır.

- Kumanda Birliği: Prensip olarak bir ast, ancak bir tek üstten emir almalıdır. Kimin kime kumanda edileceği bir şema ile belirtilmelidir.

- Yönetim Birliği: Hareket birliği ve koordinasyonu sağlamak için, aynı amaca yönelen her bir grubun, bir tek başı ve bir tek programı olmalıdır.

- Kişisel Çıkarlar Genel Çıkarlardan Sonra Gelir: Bunu sağlamanın en güvenilir yolu, yöneticilerin sağlam karakterli ve sorumluluk duygusuna sahip olmaları ve yardımcılarını da subjektif unsurlardan uzak olarak seçmeleridir.

- Çalışanlara Hak Ettiklerinin Karşılığı Ücret Ödenmesi: Ücret, yapılan hizmetin seviyesinde olmalıdır. Ücret yaşama imkanı, iş gücünün bolluğu ve firmanın genel iş durumu ve karlılığı ile orantılı olmalıdır. Resmi kuruluşlarda ücretler, hükümet organları tarafından tayin ve tespit olunur.

- Merkezci Yönetim: Fayol, aynı işbölümü ilkesinde olduğu gibi, merkezci yönetim ilkesinin de doğal bir olay olduğunu belirtmiştir. Merkezci yönetim bir derece ve ölçü meselesi olup, asgari ölçüde merkezilik, koordinasyonun getirdiği bir zorunluluktur. Fakat yönetim bütünlüğünü bozmayacak şekilde bir merkezden uzaklaşmak da yararlıdır. Bu nedenle firma için en uygun noktanın bulunması yöneticilerin sorumluluğundadır. Merkezci ve merkezkaç yönetim arasında seçim yaparken, çalışanlardan en yüksek oranda yarar sağlayacak bir yönetim şekli seçilmelidir. Her insan aldığı emri bir başkasına aktarırken kendisinden bir şeyler

³⁶⁹ http://www.ozyazilim.com/ozgur/marmara/orgut/yon_teo2.htm (08.12.2008).

katacağı, ya da bazı ayrıntıları atlayacağı için, çok kademeli örgütlerde merkezci bir yönetim iyi sonuçlar vermeyecektir. Orta kademe yöneticilerinin yetkilerinin artırılması merkezkaç yönetim, yetkilerin azaltılması ise merkezci yönetim anlamına gelecektir.

- Hiyerarşik Düzen: Bir işletmenin tabanı çalışanlarının faaliyetine dayanır. Bu faaliyetin aynı amaca en büyük verimle yönelebilmesi için üst yönetim sorumluluk taşımaktadır. Bunun gerçekleşmesi için üst yönetimin direktiflerinin tabana süratle akması ve tabandan gelen bilgilerin de aynı şekilde yüksek yönetime intikali gereklidir. Söz konusu haberleşme örgütünün ara istasyonları şefler ve müdürlerdir. Bu ara idareci kadrolar bu bakımdan verici- alıcı özelliği gösterirler.

- Sıra ve Düzen: Her şeyin özel bir yeri, her yerin bir eşyası olmalıdır. Bu maddi veya görünür bir düzendir. Ayrıca “beşeri” yapıya dayanan düzenlemelerde her insanın bir yeri, her yerin bir sahibi bulunmalıdır.

- Adalet ve Hakkaniyet: Hakkaniyet içerisinde adalet ve iyi niyet ilkeleri vardır. Hiyerarşinin her kademesinde otoritenin en büyük dayanağı hakkaniyettir.

- Personelin İstikrarı: Yüksek vasıflı fakat geçici bir şefe orta vasıflı sürekli bir şefi tercih etmek gerektir.

- İnişiyatif: Her mensubun işletmeye zekasıyla yardım etmesi gerekir. Bir üst, gerekirse kişisel gururunu kırarak astını dinleyebilmelidir.

- Birlik Ruhu: Birlikten güç doğar. Elemanlar arasındaki uyum bir örgütün gücünü belirleyen önemli bir unsurdur ve bu yüzden bunun sağlanabilmesi için çaba sarf edilmelidir. Bunun sağlanabilmesi için özellikle kumanda birliği ilkesine özen gösterilmesi gerekir. Dikkat edilmesi gereken iki nokta vardır: Personel bölünmemelidir. Düşman güçlerini bölerek zayıflatmak iyi bir taktik olabilir ama kendi takımını bölmek yapılmaması gereken bir uygulamadır. Bu bölünme ister egoist bir düşünce ile kendi kişisel çıkarların örgüt çıkarının önüne geçmesiyle oluşmuş olsun, ister yönetim beceriksizliğinden olsun her zaman örgütün gücünün azalmasına sebep olacaktır. Astlar arasında anlaşmazlık yaratmak, yöneticiye yarar sağlamaz, asıl önemli ve zor olan, insanların birlikte ve uyum içinde çalışmasını teşvik etmek, ödüllendirme işlemi sırasında kıskançlık yapılmasına fırsat vermemektir. Yazılı haberleşme kötüye kullanılmamalıdır. Emir ve açıklamaların sözlü verilmesi çok daha anlaşılır, kolay ve hızlıdır. Yanlış anlaşılmalara, yazılı haberleşme ile daha sık ortaya çıkmaktadır. Hız ve uyum kazanılması için, mümkün

olduğu kadar, iletişim sözlü olarak sağlanmalıdır. Hatta bir işletmedeki bütün yazılı haberleşmenin yasaklanması bile düşünülebilir.

Henry Fayol, incelemelerini işletmenin idareci kadrolarına yöneltmiştir. Genel olarak işletmelerin her çeşidine yönetim ve organizasyon bakımından bilimsel bir açıklık getiren bu ilkelerin kurumda çalışanlara büyük ölçüde huzur getirdiği denenmiştir. Fayol'un ilkeleri, bir işletme olması bakımından opera, bale ve tiyatronun dışında tutulamaz. Ancak bazı ilkelerin küçük tiyatro işletmelerinde uygulanması tam olarak mümkün olmayabilir. Ayrıca, tiyatronun kendine özgü faaliyetleri içinde, sözgelimi, oyunun çıkma zamanına yakın günlerde olduğu gibi, zamana çok ihtiyaç duyulan yoğun faaliyet günleri vardır. Böyle günlerde zaman kaybına sebep olacak bazı ilkelere bağlı kalınmaması mümkündür. Ancak, yönetimin bu konuları açıklayıcı bir programlama yapması gerekeceği gibi, uygulayıcıların tümünde de iyi niyet olması şarttır³⁷⁰.

B. Tarihsel Açıdan Sanat Yönetimine Bakış

Girişimcilik, genel yönetim bilimsel olarak ele alınmadan çok önce kültürel bir uygulama idi. Bunun için Yunan Thepsis'in MÖ. 6. yüzyılda kendi tiyatro örgütüne nasıl bir yenilik getirdiğine bakmamız doğru olacaktır. Thepsis, sanatsal bir çerçevede bireysel oyuncu kavramını getirmiştir. Bu Hypocrites seyircileri eğlendirmek için planlanmış bir gösteri kültürünün başlangıcıydı. Bu yenilikten sonra, tiyatro oyuncularına farklı kimlikler vermek için maskeleri denedi. Bu yüzden Yunan festivalleri aynen günümüzde olduğu gibi düzenlenmekteydi. Genel bir festival yöneticisi bütün festivali idare ediyordu ve bağımsız bir jüriyle sanatsal yarışmalar organize ediyordu. Ayrıca mutlaka, festivali finanse eden "choregeus" olarak adlandırılan yıllık bir sponsor olurdu. 10.000 den fazla ziyaretçinin katıldığı bu festivalde yarışmaları, gösterileri yönetmek ve teftiş etmek için bir proje örgütü oluşturulurdu³⁷¹.

³⁷⁰ Aytumur 20.

³⁷¹ Hagoort 4.

Girişimci bir ruh olmadan bütün bu eylemleri gerçekleştirmek mümkün olamazdı. Bu yüzden sanat tarihimiz bize sanat örgütlerinin yenilikçi bir şekilde idaresine dair güzel örnekler sağlamaktadır. Ve bu yenilikçilik, kültürel girişimciliğin anahtar kelimesidir. Kültürel girişim fikrini geliştiren tanınmış ya da tanınmamış daha birçok sanat yöneticileri elbette vardır. Paris yakınlarındaki St. Denis kilisesinin 12. yüzyıl başrahibi Suger, çok kötü durumda olan Roma kilisesinin restorasyonunu finanse etmek için 13 yıllık bir kampanya sürdürmüştür. Kiliseyi gotik bir katedrale dönüştürmüştür ve bütün Avrupa'dan gelen zanaatçıların yeni çalışma metotlarıyla cam eşyalar ürettikleri yenilikçi stüdyolar oluşturmuştur. Dünyaca ünlü İtalyan Leonardo da Vinci; oyun yazarı, aktör ve tiyatro yöneticisi İngiliz W. Shakespeare; ve Flaman ressam ve iyi örgütlenmiş bir fabrika sahibi P. Paul Rubens gibi Rönesans sanatçıları unutmamamız gerekir. Hepsi sanatsal fikir, düşüncelerle ekonomik fırsatları bir arada tutmuşlardır ve girişimciliğin sanatsal ve kültürel dünyanın doğal bir parçası olduğunu göstermişlerdir³⁷².

Birçok sanatsal ve kültürel ürünün örgütsel bir çerçeveye ihtiyaç duyduğunu atalarımız çok iyi bilmekteydi. Sanat yönetiminin bir uzmanlık alanı olarak anlaşılıp araştırılması gerektiğini fark etmemizden çok zaman önce onlar ilk müzeleri, festivalleri, stüdyoları ve sanat okullarını kurup işletmişlerdir. Bu bağlamda, ressam avcılarının o dönemin çalışmalarını nasıl organize ettiklerini ve sihirli sanat çalışmalarını ortaya çıkarmak için yeni sanatçıları nasıl eğittiklerini anlayamıyor olsak da tarih öncesinde kayalara resimler çizilmesinin arkasındaki stratejinin işbölümü ve koordinasyona yönelik ilk adım olduğunu varsayabiliriz³⁷³.

Sanata ve kültüre dair bu ön bilgiyle amacımız kültürel örgütlerin nasıl başarılı bir şekilde yönetilebileceğini bulmaktır. Kültürel örgütlerde yönetim işlerini en iyi şekilde yürütmek için sanat yöneticilerinin de ileriye dönük bir tutum içinde olmaları ve kendilerine özgü bir duruş sergilemeleri gerekmektedir³⁷⁴.

³⁷² Hagoort 4,5.

³⁷³ Hagoort 5.

³⁷⁴ Hagoort 5.

C. Kültürel Örgütlerin Niteliği

Bir örgütün varlık nedeni, belirli amaçların ancak birden fazla kişi ile ve bir grup olarak gerçekleştirilebilmesidir. Ancak bir örgütü anlamının ilk yolu, onun yerini ve tanımını belirlemektir. Örgütleri anlamada başlangıç noktası olarak, onları birer açık sistem olarak görmek ve “elde edilen çıktıyı, sistemi yeniden harekete geçirecek bir girdi olarak kullanan enerjisel girdi-dönüşüm-çıkıtı sistemi” olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Diğer bir deyişle örgütler, çevreden birtakım girdileri alarak işleyen ve enerjiye dönüştüren ve sonuçta bunları çıktılar biçiminde yine çevreye veren açık sistemler olarak tanımlanabilirler.

Örgütler bu süreci, kendilerini oluşturan insanların önceden belirlenmiş faaliyetleri aracılığıyla yürütürler. Önceden belirlenmiş bu faaliyetler birbirlerine bağımlı ve diğerini tamamlayıcı niteliktedirler. Tekrarlanan nitelikte, bir ölçüde sürekli ve buldukları yer ve zamanla sınırlıdır. Eğer bir faaliyet yalnızca bir kez oluyorsa ya da önceden bilinmeyen aralıklarla ortaya çıkıyorsa, bir örgütten söz edilmez. Bir örgütte elde edilen çıktı, bir sonraki çıktının girdisini oluşturmaktadır. Buna sistem yaklaşımında “geribildirim” denmektedir. Çoğu örgütlerde çıktı paraya dönüşerek yeni enerji sağlanır. Ama bazı örgütlerde böyle alım-satım dönüşümü söz konusu değildir. Örneğin üniversiteler ve devlet örgütleri daha çok bağışlara ve bütçe ödeneklerine dayanırlar. Görüldüğü gibi örgütler, modern yaşamda açık bir sistem olarak ele alınmaktadır. Örgütleri sistem olarak görmenin doğal sonucu, onların durağan özellikleriyle ilgilenmek yerine, parçaların karşılıklı ilişkileri, yapı ve karşılıklı bağımlılığın doğurduğu sorunlarla ilgilenmektir³⁷⁵.

Örgütü daha basitçe tanımlayacak olursak; “insanların belli amaçları gerçekleştirmek için işbirliği yaptığı resmi yapılarıdır”. Bu tanım ayrıca tiyatrolar, orkestralar, drama grupları, müzeler, galeriler, multimedya şirketleri, sanat akademileri gibi kültürel örgütler için de kullanılabilir. Asıl problem sanat ve kültür kelimelerini tanımlarken yaşanmaktadır. Pragmatik bir yaklaşımla ele alacak olursak: Kültür; bütün sanatsal ve kültürel- tarihi ifadeler ve üretilen, sergilenen ve/veya dağıtılan hizmetler için kullanılan ortak bir isimdir. Bu tanımda, kültürel ifade ve hizmet örnekleri olarak tiyatro, görsel sanat ve dizayn, mimarlık, müzik, opera,

³⁷⁵ Can 4,5.

müzikal, film, multimedya, sibersanat, kültürel miras akla gelmektedir. Bu çerçevede ele alındığı zaman, kültürel örgütlerin üretime, sunuma, dağıtımına veya eğitime ilişkin belli hedefleri bulunmaktadır. Aşağıda belirtilen özellikler kültürel örgütlerin temel odağıdır³⁷⁶.

- Yaratıcı süreçleri denetlemek için oluşturulmuş sanatsal liderliğin varlığı
- İçerik ve biçime dair baskın bir profesyonel ve kuralcı hüküm
- Küçük ölçekli ve resmiyeti olmayan iş ilişkileri ve ekipler
- Farklı kültürel tatların ve ekonomik sonuçların getirdiği farklılıkların rakamsal etkisiyle ortaya çıkan dinamik bir çevre³⁷⁷

Sanat dalları bir ülkedeki tüm sanat örgütlerini içermez. Ama yine de sanat yöneticileri her tür kurumla işbirliği içinde olmalıdırlar, onlar için çalışmalılar ve bazen de onlara karşı çalışmak zorundadırlar. Bu yüzden, bir yönetici bu kurumların sınıflandırılma yöntemlerini, güç ve otoritelerini nereden aldıklarını, kendi içlerinde ve birbirleriyle nasıl çalıştıklarını çok iyi bilmelidir. Sanat yöneticisi temelde sanatı yayma hedefi olmayan ama yine de sanatın sunulduğu ve seyirciyi biçimlendiren mali, hukuki ve eğitimsel parametreleri belirleyen özel ve umumi birçok toplulukla beraber ve bazen onlara karşı çalışmaya açıktır. Hemen hemen tüm örgüt tipleri bazen bu kategoriye dahil edilebilir. Fakat bunun gibi umumi örgütlerin normal şartlarda belirli bir ulusal ve yerel hükümeti, mahkemeleri ve hukuk sisteminin diğer bölümleri, okullar ve eğitim sistemi, hayır kurumları, vakıfları ve vergi daireleri olmalıdır. Bu kategorideki özel örgütler; üretim ve hizmet endüstrisi, dayanışma kulüpleri, özel ilgi alanı kulüplerine kadar her çeşit toplulukları bünyesinde barındırmaktadır³⁷⁸.

Örgüte bağlılığın kategorizasyonlarını yapan ilk kişi olan Amitai Etzioni 1961 yılında kurumların iç mekanizmalarını ve birlikte nasıl çalıştıklarını anlamamıza yardımcı olan standart bir model geliştirmiştir. Ayrıca, otoritedekilerin örgüt içindeki daha alt pozisyonlarda çalışanları kontrol edebilecek 3 çeşit güç olduğunu da belirtmiştir. Bunlar:

³⁷⁶ Hagoort 9.

³⁷⁷ Hagoort 10.

³⁷⁸ Pick and Anderton 27.

- Zorlayıcı Güç: Ceza ve misilleme yapmayı tehdit olarak kullanır.
- Yararcı Güç: Para veya arttırılmış boş vakit gibi ödüllere dayanır.
- Kuralcı Güç: İtibar, prestij gibi sembolik ödüllerin tahsisine dayanır.

Etzioniye göre örgütler her 3 güç çeşidini kullanıyor gibi görünseler de farklı örgütler sadece bir güç tipinin üzerinde durmaktadırlar. Etzioni daha sonra bir örgütte düşük kademelerde çalışanların yetkililerin birincil derecede muamele görmesine tepki göstermek amacıyla 3 temel yöntemden bahsetmektedir. Etzioniye göre bunlar bu çalışanların en basit anlamda bağlılıklarını ifade eder³⁷⁹.

- Yabancılaştırıcı Bağlılık (Zora dayalı): Şiddetli hoşnutsuzluk, düşmanlık ve sadece tehdit edildiğinde rıza gösterme.
- Hesapçı Bağlılık (Kara dayalı): Taahhüt yoluyla elde edilmiş ödüllere güvenilerek sergilenen göreceli ilgisizlik.
- Ahlaki Bağlılık (Değerlere dayalı): Kurumun değer ve hedeflerine bağlılık göstermek suretiyle yetkililerin şiddetle tasvip edilmesi, onaylanması³⁸⁰.

Teoride, yetkililer ve düşük kademelerde çalışanlar arasında 9 tip ilişki olduğu görülecektir. Etzioni, bunlardan özellikle 3 tanesinin daha etkili olduğunu belirtir. Çünkü uygulanan yetki türü ile kurumun kalanı tarafından aranan bağlılık tipi eşleştirilmektedir. Bu birbiriyle uyumlu 3 ilişki Etzioni tarafından zorlayıcı kurum, yararcı kurum ve kuralcı kurum olarak isimlendirilir. Daha fazla detaya girmeden Etzioni' nin modelini sanat yöneticilerinin çalıştığı duruma uygulamak faydalı olacaktır. Çalışanlar mevcut örgütlerin amaç ve değerlerini, tıpkı sanat yöneticileri gibi, tam anlamıyla paylaşacaklar ve ekonomik sebepler yerine ahlaki değerler için çalışacaklardır. Sanat yöneticilerinin yetkileri kurallara uygun olarak kullanılacaktır³⁸¹.

Öte yandan, sanat örgütleri ile çalışan diğer sektörlerin daha faydalı ve hatta zorlayıcı olmaları gerekmektedir. Bunlardan biri kuralcı örgütlere baskı uyguladığında yönetici bir ikilem için itilmiş olacaktır ki bu da elindeki imkan ve

³⁷⁹ Jacqueline Rumley, *An Examination of the Role of State Arts Managers in a Total System Perspective* (A Dissertation Submitted in Ph.D. Psychology) (University Microfilms International, 1984) 33; Pick and Anderton 28.

³⁸⁰ Pick and Anderton 28; Rumley 33.

³⁸¹ Pick and Anderton 28, 29; Rumley 33.

gücün iki çelişen şekilde kullanılmasını gerektirecektir. Yönetici ya ilgili diğer sektörlerle bir münazara ortamına girerek onlarla uygun ve mantıklı bir yol bulmaya çalışacak yahut da finansal destekleyicileriyle bir uzlaşmayı zorlamak durumunda kalacaktır ki bu demokratik gelenekte çalışmaya alışkın olan kişileri rahatsız edecektir. Modern sanat yöneticileri sıklıkla bu çelişkiye düşmektedirler. (daha faydalı ve bürokrasiyle uyum içerisinde olmaları için devlet kurumları genellikle kurumların yapılarını değiştirmeleri konusunda baskı uygularlar). Etzioni sanat örgütlerinin kurallara bağlı olarak daha iyi çalışacaklarının sebeplerini ayrıntılarıyla açıklamaktadır. Genel örgütsel amaçları 3 farklı kategori altında toplamıştır.

- Düzen hedefleri, farklı türlerdeki davranışları denetleyen örgütleri kapsar.
- Ekonomik hedefler, ürün ve hizmet sunanlarla ilgilidir
- Kültürel hedefler sembolik nesnelere üreten ve koruyan örgütler tarafından belirlenir.

Dahası, bir örgütün ve onun içsel yapılanmalarının hedefleri arasında 9 olası ilişkinin var olduğu da oldukça açıktır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi özellikle bunların üçünün kesin olduğu düşünülmektedir.

Eğer Etzioni'nin hipotezi kabul görürse bu içsel örgütsel nitelikleri temelde sabit olan bir sanat örgütü daha da sabitleşecek demektir. Aynı şekilde, bu ekonomik hedefleri olan devletin finansman şirketlerinin de faydacı bir anlayışa odaklanmaları demektir. Farklı kategorilerden örgütlerin birlikte çalışmaya zorlanması ise Etzioni'nin tezinin final bölümünü oluşturmaktadır. Zaten bu da sanat dünyasındaki yönetim ve bürokrasi ve sanat örgütleri ile sürekli birlikte çalışmak zorunda oldukları finansman birimleri arasındaki çatışmaların sebebini ortaya koymaktadır. Bu kurumların doğası zaten temelde birbirine aykırıdır. Bu uyumsuzluğun sebeplerini araştırdığımızda sonuç sanat yönetimindekine benzer çıkmaktadır. Aslında bunun doğasını anlamak en iyi yoldur. Yine de bu sonuçlar iki temel yönerge izlenerek en aza indirgenebilir. İlk olarak, açık ve kurallara bağlı bir sanat örgütünde dıştaki birimlerle bağlantılı anlaşmaların sorumluluğunu yüklenmiş yönetici ve çalışanlar arasında ayrıntılı bir bilgi dağılımının olduğu bilinmektedir. Eğer bu bilgi dağılımı oluşursa bütün çalışanlar en ufak bir sorunla karşılaştığında yönetimi gerçekçi bir şekilde destekleyebileceklerdir. Eğer bu dağılım sağlanamazsa ortaya çıkan problem çalışanları şaşkınlıkla ve çalışanların en başta örgütün amaç ve değerlerini patronların

ve yöneticilerin azımsadığını düşünmelerine sebep olacaktır. İkincisi, bütün örgütler karar alabilmek ve bu kararlar doğrultusunda hareket edebilmek durumundadır. Sürüp giden bilgi dağılımının yanında, yönetimin hem kararların alınmasından ve hem de bu kararların uygulanmasının takibinden sorumlu mevcut şeffaf birimleri olmalıdır. Yapılacak toplantılarda neyin tartışılacağı, ulaşılması muhtemel alternatif sonuçların neler olduğu ve karara bağlanan bir hedefe nasıl ulaşılacağı açık ve net olmalıdır. Bu hedefe istenen şekilde ulaşıldığında eylemi kimin yürütüyor olduğu, hangi araçları kullanarak bunu başardığı ve bunu da ne zaman raporla bildireceği açık ve net olmalıdır³⁸².

D. Sanatın Pazarlanması

Sanatın pazarlanmasına geçmeden önce sanat yöneticisinin sahneye konulacak eserin sanatçı seçiminde hangi noktaları göz önünde bulundurması gerektiğine değinmek faydalı olacaktır. Çünkü sanatın pazarlanması eserin çıkma aşamasından sonra karşılaşılan bir süreçtir ve eserin daha kaliteli olması için sanatçı seçimi son derece önemlidir.

Hemen hemen her sanat türünde eserleriyle(sanatıyla) zengin olan birkaç sanatçı vardır. Bundan daha fazla da sanattan yaşamını kazanan ve daha fazla da eserinden kazandığıyla hayatını idame ettiremeyen sanatçılar bulunmaktadır. Tüm bunlar şans eseri meydana gelmiş, nicel ve niteliğin bir yansıması veya popüler lezzetin beklenmedik akımlarının bir yansıması olarak meydana gelebilir. Bu ayrıca, sanat bürokratlarının ve yöneticilerinin halkın önüne hangi eserin ne bağlamda koyulacağı konusunda alınan eleştirel kararların sonucu olması da mümkündür. Çoğu zaman sanat yöneticisinin seçimi elde olanla sınırlandırılır. Ancak genç ve yetenekli bir dansçının, oyuncunun veya opera şarkıcısının yarının kabul görmüş büyük oyuncularından, dansçılarından vb. biri haline gelmesini ümit eder ve bunun için hangi sanatçıların seçileceği konusunda bir seçim yapmak durumundadır. Buna bağlı olarak atılması gereken 3 önemli adım vardır. Bunlar³⁸³:

³⁸² Hagoort 30.

³⁸³ Pick and Anderton 87-89.

- Yönetici önceden ihtiyaç duyulan bilgiye sahip en olası ilgili sanat ve sanatçılarla iş yapmalı: Meslekle ilgili öğrenilebilecek şeyler için her zaman sınırlamalar vardır.
- Yönetici güvenilir ve dostane kişilerden oluşan bir iletişim ağı kurmalıdır: Eleştirel yargıları güvenilir olan sanatçılar, halkın sempatik bireyleri, diğer benzer yöneticiler.
- Bir izleyici kitlesinin veya bir sanat seminerinin üyesi olmanın verdiği, sürekli kendini yenileyen hissin veya bir sanatçı, bir takdimci olarak çalışmanın nasıl bir şey olduğunu yaşamak için sanat yöneticilerinin kendi sorumlulukları dışındaki sanat aktivitelerine katılmaları için düzenli olanaklar olmalıdır. Sanat yöneticisi bazen “incili kapıya giden anahtarı elinde tutan biri olmaya o kadar hazırdır ki belirli aralıklarla insanları yönlendirir ancak diğer tarafın keyfini çıkarma şansını çoğu zaman ele edememektedir.”

Son zamanlarda pazarlamanın sanat içinde önemli bir rolü olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. Sanatın her çeşidinde, pazarlamanın bütün yolları ve teknikleri kullanılmaya başlanmış ve birçok sanat çalışmalarında; reklam, promosyon ve halkla ilişkiler gibi fonksiyonlarını yürütmekle yükümlü kılınmışlardır. Sanatlar bu rekabet ortamında yaşayabilmek için, halkla yakın ilişkide bulunarak pazarlamanın bütün tekniklerini kullanmaya mecburdur. Reklam programları ve özel teşvik yöntemleri kullanarak halk üzerindeki imajlarını ispatlamaya ve geliştirmeye çalışmaktadırlar. Sanatsal etkinliklerin halkı çekmek için parklara, sinemaya, spor eğlencelerine giden veya evinde bahçesiyle uğraşan insanların parasını ve zamanını sanatsal etkinliklerde harcamak için, bu tür aktivitelerin halka cazip, ziyaret edilecek yerler olarak gösterilmesi gerekmektedir. Bu arada pazarlamanın sanat için geçerli olmadığına inanan kişilerinde mevcut olmasına rağmen bunların sayıları gittikçe azalmaktadır. Sanatsal faaliyetlerin canlı ve enteresan yerler olduğuna ve idare etmenin güçlüklerini öğrenmelerini sağlamaya çalışmaları gerektiğini söylerken, sanat yöneticilerinin artık reklamsız etkinlikleri yönetmenin mümkün olmadığını anladıklarını belirtmektedirler³⁸⁴. Bir tiyatrodaki, operada veya balede pazarlama faaliyeti, genel olarak, bilet satışlarının geliştirilmesi, eserlerin (arzun) nitelik bakımından tüketicinin (seyirci) istekleri doğrultusunda seçilmesi, talebin belirlenmesi, eserlerin nerelerde oynanabileceğinin tespiti ve bir fiyat politikasının

³⁸⁴ Erbay 196,197.

belirlenebilmesi amacıyla yapılır. Pazarlama çalışmaları sırasında istenilen bilgiler 3 ana kaynaktan elde edilir³⁸⁵:

- Pazarı oluşturan seyircilerden anket, gözlem ve deney yöntemleri ile sağlanan bilgilerden.
- Kurumun kendisi tarafından yürütülen ve tutulan kayıtlar, istatistikler, araştırmalar ve bu konuda tanzim olunan raporlardan.
- Fiyat indeksleri, Milli gelir dağılımı, diğer tiyatroların adedi ve kapasitesi vs. gibi konuları kapsayan işletme dışı kaynak, istatistik ve yayınlardan.

1. Sanatın Pazarlanma Sürecinde Seyirci Faktörü

Genelde hiçbir sanat yönetmeni, eseri için muhtemel seyirciyi göze almaksızın bir program yapmaz. Eğer sanat yöneticisi görmek istediği seyirci profilinin muhtemel seyircilerin arasından bulunmayacağına inanırsa, böyle bir program yapmak akılcı olmayacaktır. Bir sanat yöneticisi için programa koyduğu oyun, bale veya opera için kendi kafasında yaratmış olduğu bir “ideal seyirci” profili vardır. Her tür bilgi, çalışma alanı ya da özel bir pazarlama formülü, yöneticinin inancını düzgün ve elde edilebilir seyirci olabileceğine dair etkileyecek olmasını görmezlikten gelmenin bir yararı bulunmamaktadır. Hatta en iyi yöneticiler bile bazen başarılı olabilecek eserlerin tanıtımında kendi önsezilerini bulabilirler. Büyük bir ilgiyle karşılanacağı düşünülen bir eser ilgi görmeyebilir bunun yanı sıra yöneticinin hiçbir umudunun olmadığı bir eser ise tam bir başarı sağlayabilir³⁸⁶.

Sanatın pazarlanması danışmanı Keith Diggle (1994) pazarlama hizmetini net bir şekilde tanımlamıştır ve bu süreçte düzgün seyirci fikrini daha ileri götürerek tanımlanmasına yardımcı olmuştur. Sanat pazarlanmasında amaç yeterli miktardaki insanı, sosyal arka plan, ekonomik durum ve yaş açısından en geniş ölçekte, herkesi sanatçıyla buluşturmak ve en iyi ekonomik getiriyi hedeflenen şeyle uyumlu hale getirmektir. Söz konusu alanda deneyimi olmayan insanlar için bu tür bir ifade başka soruları da gündeme getirebilir: İstenilen insan sayısı ve istenilen irtibat şekli nedir? Bu soruların cevapları bazı faaliyetler gerçekleştirerek bulunabilir³⁸⁷.

³⁸⁵ Aytemur 97.

³⁸⁶ Pick and Anderton 92.

³⁸⁷ Pick and Anderton 92, 93.

Seyirciler tarafında arzulanan eser çeşidinin saptanması ve bunların etkin bir şekilde planlanması; seyircilerin oyunlarla ilgili istek, tercih, fikir ve tutumlarını saptamak üzere kullanılan anket, gözlem gibi bilgi toplama yöntemleriyle; bilet satış personeli, pazarlama personeli, seyirciler ve ilgili uzman kişilerden gelen öneri ve uyarmlarla, yapılan araştırmalar sonucu elde edilen teknik bulgulardan sağlanmalıdır. Öte yandan, kurumdaki değişme ve gelişmeler, seyircilerin zamanla gereksinmelerinde görülen değişmeler, rakip kurumlar tarafından izlenen politikalar vs. dikkate alınmak suretiyle, sergilenecek eserleri seçmek, değişik türde eserler sergileyerek çeşidi artırmak mümkündür. Önemli olan talebin isteklerini öğrenmek ve o yönlü bir pazarlama faaliyeti uygulayabilmektir³⁸⁸.

Bir sanat olayı, olaydan haberdar olan herkese ulaşmayabilir. Bazıları ulaşım imkanı bulamaz, bazılarının ekonomik kaygıları vardır, bazılarının da başka işleri olabilir. Bazıları ise gidebilecek her tür durumu uygun olmasına karşın olaydan zevk ve fayda sağlayamayacağını hissettiği için gitmeyebilir. Bazı açık nedenler sanat olayını erişilmez kılabılır. Potansiyel katılımcının, eseri anlamlı ve zevkli kılacak kadar o sanat biçimi hakkında bilgi sahibi olmayabilir. Belki de keyif alıyormuş gibi görünenlerin arasına katılmak istemiyordur. Belki de prosedürler ve randevu hizmeti insanların katılımını engelleyecek kadar yıldırıcıdır. (Yazarların, çocukların tam bir opera izlemeye yönelik reaksiyonlarını araştırırken keşfettikleri gibi) Bir kişinin katılım kararını başta eserin kendisi belirler. Fakat başka etkenlerde bulunmaktadır. Bunlar³⁸⁹:

- Diğer katılımcıların ne tip insanlar olduğu
- Tek başına gidip gidemeyeceği veya daha fazla zevk almak için aileyle mi yoksa arkadaşlarla mı gitmek gerektiği
- Gösterinin içindeki ve çevresinde park alanı, güvenlik, restoranlar, barlar, buluşmak için rahat alan ve sosyal gerilimin olmadığı yerler gibi imkanların kalitesi.
- Sonuncu madde ise, insanların umumi yerlere karşı tutumları hakkında yapılan birçok araştırmada ortaya çıkmaktadır. Bazı umumi yerlerin ışıklandırması, döşemesi ve ayarlanması bazı sınıf topluluğuna hitap etmemektedir ve bazı kişilerin bu ortamlarda rahat edemediği ortaya konmuştur.

³⁸⁸ Aytemur 97, 98.

³⁸⁹ Pick and Anderton 96, 97.

Bu bizi başka bir noktaya götürmektedir. Bir sanat olayının erişebilirliği sadece tarih, yer, ücret gibi bilindik detaylarla değil ayrıca mekanın genel ambiyansı ve grup katılımlarını artırmaya yönelik yapılan kapsamlı bir çalışma, tiyatroya ilk defa gelenlerin daha çok gruplar halinde geldiğini göstermiştir. Bu yüzden pazarlama stratejisi, her tür toplum ve gruptan ziyaretçilerin teşvikini kapsar. İnsanların yalnız veya arkadaşlarıyla bir sanat mekanına gelmek istememe sebeplerini iyi araştırmak gerekir. Bunun pek çok sebebi olabilir. Mesela fuayelerin ve lavaboların temizliği, tek kişinin rahatça oturabileceği veya ayakta bekleyeceği yerin olup olmaması, grupların rahatça bir araya gelebilecekleri alanların mevcut olup olmaması, ortamın kışın sıcak yazın ise klimalı olması, hepsinden öte tüm personelin seyircilerin her tür konforunu sağlayabiliyor olması son derece önemli ve etkili konulardır. Tanıtımda en önemli faktör, daima kulaktan kulağa yayılandır. Bunun iki özelliği vardır. Birincisi, sanatçının ve eserin ünü; ikincisi ise, mekanın ünüdür. Bu yüzden mekanın her zaman temiz, rahat, düzenli ve kaliteli olması gerekmektedir.

2. Sanatın Pazarlanma Sürecinde Tanıtım Faktörü

Tanıtlar bir sanat olayının dikkat çekici yönlerini potansiyel katılımcılara yansıtırlar ve farklı biçimlerde olabilirler. Bu bazen, bir broşürde iyi yazılmış ve çizilmiş bir malzeme yoluyla olabilir. Bu malzeme, eserin doğasını doğru bir şekilde yansıtmalıdır. Tanıtımsal malzeme, sanat yöneticisi sürprizlere her zaman açık olmalı diyerek bir eserin sadece bir grup için olduğunu belirterek potansiyel seyirci miktarını kısıtlamamalıdır. Sanat etkinlikleri hakkında bilgiye, her etkinlikten önce uzun bir süre, her tür şekilde tüm potansiyel izleyicilerin ulaşabilmesi sağlanmalıdır. Bu bilginin (broşür, ilan, turist broşürlerindeki reklamlar, uzman yayınları, yerel ve ulusal gazeteler, radyo ve tv reklamları, posterler, ilanlar vs.)bütün gerekli bilgileri; eserin hangi türe ait olduğu konusunda geniş açıklamayı, tarihleri, yeri, açılış saatlerini, giriş ücretlerini, özel imkanları, adresleri ve telefon numaralarını kapsaması ve her yönden doğru olması gerekmektedir.

Sanat yöneticisi programa dair bilgiyi mümkün olduğunca geniş alana yaymalıdır. Yerel sanat programları o yere giden her ziyaretçi için erişilebilir durumda olması yani posterlerin, potansiyel bir seyircinin seyahat edeceği trende veya otobüs istasyonunda, geminin broşüründe, hava yolu şirketinin dergisinde ya da

taksidede bulunması faydalı olacaktır. Seyircilerin bir programdan çıkarken gelecek program hakkında bilgilendirilmesi ve aynı şekilde geçmiş programlara ait bilgilerin hemen ortadan kaldırılmaması, bir kez başlatılan her türlü bilginin canlı tutulması gerekmektedir. Sanat merkezi, geçici olarak kullanılmasa bile potansiyel seyirciyle daima bağlantı halinde olmak gerekir. İnsanlar, boş vakitlerini ne kadar önceden planladıkları konusunda farklılık gösterirler. Bazıları gösteriler için bir yıl veya daha fazla zaman önce rezervasyon yapmayı tercih eder. Bazıları da birkaç gün önceden yaparlar ve kimisi aniden gider. Bu yüzden bir program hakkındaki bilgi doğru ve güncel bir şekilde, programın yapılmasından önceki en uygun zaman diliminde erişilebilir olmalıdır³⁹⁰.

Reklam, ilan ve propaganda faaliyetleri bir sanat kurumunun vazgeçilmez faaliyetleri arasında yer almalıdır. Bu konuda yapılabilecek çalışmalar şöyle sıralanabilir:

- Kurumun iç yayın organı: Kurumun kendi bünyesinde cereyan eden sanatsal faaliyetler ile personel hareketlerini yansıtan aylık bir derginin yayınlanması, özellikle geniş teşkilatlı kuruluşlarda önem kazanır. Böylece, kurumda informal organizasyon haberleşme bağı kurulmuş olur. Kurumun bünyesinde yayınlanacak yayın organları şöyle sıralanabilir: Aylık dahili haber bülteni, eserler ile ilgili ve her eser için düzenlenecek, o eserle ilgili yazılar, yorumlar, fotoğraflar ve kadroları içeren dergiler, Eserlerin kitap olarak basılması ve yıllık, ekonomik, sanatsal faaliyetler bülteni.
- Ülkedeki basın ve yayın organlarıyla iyi ilişkiler kurmak.
- Sanat kurumunun bulunduğu bölgedeki etkin grup ve kuruluşlar ile iyi ilişkiler içinde bulunmak. Bunlar öğrenci kuruluşları, fakülteler, protokol, dernekler ve sosyal kuruluşlar olarak sıralanabilir.

Yukarıda belirtilen unsurların daima bir seyirci potansiyeli yaratabilecekleri unutulmamalıdır. Kurumun en iyi reklam aracı yine seyircinin kendisidir. Söz konusu unsurlar ile kurulabilecek iyi ilişkiler sonucu kurum, bir talep artışı ile karşılaşacaktır. Bu reklam türü maliyeti çok az olması nedeniyle en cazip olanıdır³⁹¹.

³⁹⁰ Pick and Anderton 94, 95.

³⁹¹ Aytemur 116, 117.

E. Sanat Yönetiminde Takım Çalışmasının Önemi

Sahne sanatları yönetiminde takım çalışmasının rolü çok büyüktür. Çünkü sahne sanatları tek başına gerçekleştirilebilecek bir sanat değildir ve yönetim bölümünde birçok alt kadrolara ihtiyaç duyulmaktadır. Kurumun kalite sistemini kurmak, geliştirmek ve yaşatmak için takım çalışmasının iyi anlaşılması gerekmektedir.

Takım çalışmasının sözlük anlamı bir takım olarak hareket eden veya ortak çıkarları bulunan bir takım insanın kooperatif veya koordineli çalışması olarak açıklanır. İş hayatında ise takım çalışması, belirli bir amaca yönelik olarak çalışanların işbirlikçi ve özverili bir tavırla çalışması anlayışını düzenleyen bir yöntemdir. Takım çalışmasının hedefi iletişim tekniğinin kullanılmasına olanak sağlamak, iletişim bölümünde bahsettiğimiz iletişim tekniklerini kullanarak, kurulan takım sayesinde kurumun kalite sistemini kurmak, geliştirmek ve yaşatmaktır. İdeal bir takımın nitelikleri şöyle açıklanabilir³⁹²:

- Güven: İnsanların fikirlerini korkmadan serbestçe söyleyebilmeleri gerekir. Takımdaki üyelerin alaya alınmaktan veya zarar görmekten çekinmeyeceği bir ortamın hazırlanması şarttır.
- Destek: Takımdaki üyelerin gizli gündemleri ortaya koyduktan sonra birbirine destek olması ve birbirinden yardım alması istenmelidir.
- İletişim: Takımdaki herkes karşılıklı olarak haberleşebilmeli ve duygularını açıklamalıdır.
- Takımın hedefleri: Takımdaki üyeler belirli bir hedef için çalışır. Takımda çalışanların başlangıçtaki değişik görüşleri, aynı hedef doğrultusunda değişir. Başta bu değişik görüşler açıkça belirtilmelidir.
- Çatışmaların çözümlenmesi: Çatışmaları bastırmaya veya yokmuş gibi göstermeye uğraşmamalı, aksine açıkça tartışarak çözüm getirilmelidir.
- Üyelerin kullanılması: Takımdaki üyelerin bireysel yeteneklerinden, bilgi ve tecrübelerinden en üst düzeyde yararlanılmalıdır.

³⁹²http://64.233.183.132/search?q=cache:7jw6UBqVn6sJ:mimoza.marmara.edu.tr/~etemlevent/dersnotlari/SY_2_TAKIM_CALISMASI.doc+tak%C4%B1m+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmas%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=1&gl=tr (10.12.2008).

- Kontrol: Takımdaki herkes, ilgili iletişim ve kontrollerin yapılmasından sorumludur. Takımın bütün çalışmaları göz önünde olmalı ve iletişim sağlanmalıdır.
- Çalışma ortamı: Çalışma ortamı herkese açık ve üyelerinin saygınlık kazandığı bir ortam olmalıdır.

Bir takımın gelişim aşamaları vardır ve bu aşamalar şu sırayı takip etmektedirler:

- Kuruluş: Temel kurallar oluşturulur ve takım üyelerinin birbirini tanımasını sağlar. Kabul edilebilir ve edilemez şeylerin ortaya çıkarılması önemlidir.
- Çatışma- Karmaşa: Takımın yapısı büyür ve etkileşim biçimleri oluşturulur. Azınlık ve çoğunluk grupları ortaya çıkabilir.
- Biçimleme: Üyelerin rolleri netleşir, birlik ruhu doğar ve liderliğin kabul görmüş bir işlevi vardır.
- Başarma: Takım yapısı nettir, takım çalışması olgunluğunu tamamlamıştır ve bütün üyeler takım amaçlarını gerçekleştirmeye kilitlenmiştir³⁹³.

Bir takımdaki iletişimin çeşitli biçimleri vardır. Bunlar; Salkım, Y biçimi (yıldız), zincir, çember ve tüm kanal olarak adlandırılır. Salkım biçimi lideri merkeze koyar. Y biçiminde diğerlerinden daha fazla etkileşim gösteren iki önemli üye vardır. Zincir biçiminde işbirliği yoktur. Bir üye sadece bir sonraki üyeye iletişim kurar. Çember biçimi bütün üyelerin bilgi paylaşımına ve işbirliği yapmalarına imkan verir. Tüm kanallar biçimi, bütün üyelerin esas itibarıyla fark edilmez bir liderlikle eşit olduğu merkezîyetçilikten en uzak iletişim modelidir. Eylemler, yapılar ve kültür arasında bazı nitelikler vardır. Rutin bir süreçte, etkinliğinden ve doğruluğunda dolayı merkezîleşmiş bir model seçilir. Eğer iş karmaşıksa ve bütün üyeler farklı düzeylerde iletişim ve bilgiye ihtiyaç duyuyorlarsa merkezîyetçilikten uzak tüm kanal modeli etkili olacaktır. Bütün bu iletişim biçimleri yöneticiye ve ekibine belli bir duruma hangi biçimin uyduğunu teşhis etmeye yardımcı olur. Eğer bir biçim işin gereklerini karşılamazsa ekip yöneticisi ve üyeleri anlaşmazlıkların çıkabileceğini çok iyi bilirler³⁹⁴.

³⁹³ Hagoort 206.

³⁹⁴ Hagoort 206.

Başarılı sanat yönetimi, ekiplerini koordine edebilme yeteneği ve personelin her bir üyesi ile ilgili birçok şeyi bilmeye bağlıdır. Buna gürültü dayanma eşikleri, çalışma ortamlarındaki alan, zaman yönetimi ve mevcut iş yükü dahildir. Daha önemlisi; çalışanların, çalışma arkadaşları ve kurum içerisindeki kendi konumları ile ilgili düşüncelerini bilmek önemlidir. Beklide bunların hepsinden daha önemlisi sanat yöneticisinin toplantılarda üstlendiği roldür. Bu, bir insanın normal karakterinden oldukça farklılık gösterebilir. Dışa dönük bir kişi resmi toplantılarda kurnaz bir şekilde susabilir ve iyi yapılandırılmış bir toplantıyı idare edemeyebilir. Aksine, sakın kişilikli biri resmi bir komisyonun güvenli sınırları dahilinde ön plana çıkabilir. Aynı şekilde, bazı insanlar bir sebebe inandıklarında tahmin edilemezi tutkulu ve tartışmacı; inanmadıklarında ise sıkılgan ve işbirliğinden yana olmayan bir tutum sergileyebilirler³⁹⁵.

İyi yönetim ekipleri oluşumu üzerine Meredith Belbin 1981 yılında bir çalışma yapmıştır. Henley Yönetim Okuluna katılan yöneticileri 12 yıl boyunca gözlemledikten sonra hangi ekip, kurul veya komisyon olursa olsun etkin bir şekilde çalışması için bürünülmesi gereken 8 tane interaktif rol sunmuştur. Bu roller kısaca şöyle açıklanabilir³⁹⁶:

- Başkan / Koordinatör: Hedefleri netleştiren, ayrıcalıkları değerlendiren, toplantılar için gündem belirleyen, bütün maddelerle başa çıkabilmek için grup ve alt-gruplar oluşturan merkezdeki kişidir. Bu kişinin baskın ve dışa dönük olması gerekir.
- Şirket Çalışanı: İstikrarlı ve kontrollü bir karaktere sahiptir. İstikrarlı yapılar için uğraşan uygulama organizatörü. Bu kişi sürekli olarak planları uygulanabilir biçimlere dönüştürmeye çalışır fakat bazen istikrarsız ve hızlı gelişen koşullarda bocalayabilir.
- Kaynak Tarayıcı: Ekibe arka plan bilgi, fikir ve gelişmeler getirmek için ekipten uzaklara giden kimsedir. Baskın, güvenilir ve dışa dönüktür. Birçok dış bağlantısı mevcuttur. Ve yeni fikirler edinmek için bu bağlantılara güvenir.
- Gözlemci: Yüksek IQ' ya sahiptir ve genellikle içe dönüktür. Sakin, ciddi ve mantıklı bir mizaca sahiptir. Yavaş karar alır ve bir şey yapmadan önce o işin bütün

³⁹⁵ Pick and Anderton 120,121.

³⁹⁶ http://www.belbin.com/content/page/49/Belbin_Team_Role_Descriptions.pdf (11.12.2008).

gerçekleri hakkında tam bilgi sahibi olma konusunda ısrarlıdır. Meslektaşlarını ani ve düşünmeden karar verilen eylemlerden alı koymaya heveslidir.

- Aşılaiıcı: Yasal düşünceden yana ve düşüncesiz bir şekilde harekete geçen birçok orijinal fikrin kaynağı. Genelde çok yüksek bir IQ ya sahiptir, baskındır, istikrarsızdır ve çalışanlar tarafından çok takdir edilir.

- Şekillendirici: Endişeli ve dışadönüktür. Genelde, ekibin görev lideri olarak algılanır. Endişe dolu bir enerjiyle doludur. Her projeyi organize etmede lider olmak ister fakat paranoyak bir şekilde davranır. Durgunluktan hemen sıkılır.

- Ekip Çalışanı: Genelde, ekibin en duyarlısıdır. Fazla baskın değildir fakat ekipteki gizli eğilimleri ve ekip çalışanlarının özel yaşamlarını hemen algılar ve endişe duyar. Ekibin başarısı ona rahatlık ve güven verir. Ekibi bir arada tutmak için çok sıkı çalışır. Ekip içinde kişilik çatışması, çözülmesi gereken anlaşmazlıklar çıktığında büyük önem arz eder.

- İş bitirici: Önemli bir rol üstlenir. Yolunda gitmeyebilecek şeyler konusunda endişe duyar, bütün detaylar bireysel olarak kontrol edilene kadar kafası rahat olmaz ve hiçbir şeyin gözden kaçmamasına çok dikkat eder. Yarım kalmış işlerden nefret eder ve dertsiz tasasız (bir şeyi kafaya takmayan) iş arkadaşlarına karşı hoşgörüsüz olma eğilimindedir. Tartışmalara katkı söylemeden çok soru şeklindedir.

Belbin'in bu çalışması her başarılı toplantıda sekiz kişi olması gerektiğini belirtmez, sadece aşkın sürede bu 8 rolün oynanması gerektiğini belirtir. Aynı toplantıda bir kişi 2 veya daha çok rol oynayabilir veya farklı amaçlar için toplantı rolleri değiştirilebilir. Alınması gereken ders şudur ki hangi koşulda olursa olsun takım dinamiğine çok dikkat edilmelidir. Böyle esnek bir yöntem sanat organizasyonlarında başarıya giden yolda fazlaca standartlaştırılmış değerlendirmelerden ya da performansa dayalı yönlendirmelerden daha büyük bir güce sahiptir. Aynı şekilde başarılı bir ekip dinamiği inşa etmenin sadece doğru vazifeyi yapmaya bağlı olmadığını hatırlamak gerekir. Bu aynı zamanda net bir kimlik ve amaç anlayışı geliştirmeye, örgüt içindeki hızlı ve açık bilgi akışına ve bütünsel sanat yönetiminin benimsenmesine bağlıdır³⁹⁷.

³⁹⁷ Pick and Anderton 122.

Sanat kurumlarında; görüşler, fikirler ve düşüncelerle alakalı çatışmalar çalışma yönteminin ortak bir ögesini oluşturmaktadır. Bunlar, bir sanat kurumuna dinamik bir hava ve yaratıcı bir bilinç katar. Ekip lideri olarak sanat yöneticisinin görevi böyle bir çatışmanın olumsuz yönlerini bertaraf etmektir. Bu olumsuz gelişmeler ortak çözümler getiremez ve uzun süreçte ekip üyelerinin motivasyonunu kırarak verimsiz bir ortam oluşmasına sebep olabilir³⁹⁸.

F. Sanat Yönetiminde Devletin Fonksiyonu

1. Genel Olarak Sahne Sanatları Kurum ve Kuruluşlarının Devlele İlişkisi

“Bir ülkede uygulanan sanat yönetimi ile o ülkedeki yönetim biçimi arasında sıkı bağlar vardır, çünkü kurumların yönetim ilkeleri ile yöneticileri, o ülkenin Anayasa kurallarının belirlediği yolun dışına çıkamamaktadırlar. Ülkede hüküm süren genel politik hava ve iklim tüm çalışmayı etkilemektedir. Sanatsal kurumlarda; buldukları ülkelerin yönetim politikalarına göre, kendi otorite kaynağının sınırını çizerler. Bazı ülkelerde sanatın tek sahibi devlettir ve sanatla ilgili kurumların müdürlerine devlet adına yönetme yetkisi verilmiştir. Bazı ülkelerde ise belli özelliğe sahip kuruluşlar, devletin otoritesindedir, bazıları ise özel kişi ve kuruluşların yönetimindedir. Bazı ülkelerde ise ABD’de olduğu gibi tüm sanatsal etkinlikler özel kişi ya da kuruluşların yönetimindedir.”³⁹⁹

Kısacası sanat yönetimi ülkelere göre değişen bir kavramdır ve bazı ülkelerin plan, program ve yönetmeliklerini kurumlar kendi yapıları içerisinde düzenlerken, bazı ülkelerde devletin koymuş olduğu kuralların ve yasaların dışına çıkılamamaktadır.

Monarşi döneminde, bütün sanat kurumları devletin tutucu egemenliğinde bulunmaktaydı, sanatın tek sahibi ve yöneticisi devletti. Yine bu dönemde, dünyanın her yerinde sanatçılar, yöneticiler ve din adamlarının isteğine ve onların emirlerine uygun hareket etmişlerdir. 1900’lü yıllarda Krallık rejimlerinin yıkılarak yerini parlamenter yönetim sistemlerinin alması ile demokratik yönetim sanatta da yeni

³⁹⁸ Hagoort 207.

³⁹⁹ Erbay 133.

atılımlar yaratmıştır. Kişisel özgürlükler hukuk temelinin altına alınmıştır ve sanatçı kimseye bağımlı olmadan istediği konuyu seçmekte ve çalışmak serbestliğini elde etmiştir⁴⁰⁰.

Yukarıda bahsettiğimiz gibi “bazı ülkelerde, bir kısım sanat kurumları devletin malıdır, bir kısmı ise çeşitli kurum ve kuruluşların, vakıfların, özel kişi ve kurumlarıdır.” Bu sistemde; devlet kendisine ait olmayan sanat kurumlarının kurulmasına ve etkinliklerine müdahale eder ve devlet denetlerken bazı resmi ya da özel kurumlara da bilimsel ve parasal destek sağlamaktadır. Sanatsal etkinliklerde devlete bağlılığın; yaratıcılığı köreltecek yönlendirmeler yapacağı kaygısı duyulur ve bu amaçla ülkemizde de sanatsal yapılanmada özerk sistemin kurulması savunulur. “Sanat kurumlarının hiçbiri devletin değildir” sistemi ise, çeşitli mütevellilerin idaresinde kurum ve kuruluşların malıdır ve her tür sanatsal etkinliği kurmak, kurumlarla ilgili kanuna riayet etmek şartıyla sağlanmakta ve diğer kurumlardan da yardım sağlanmaktadır. ABD başta olmak üzere bu kurumlara kar amacı gütmedikleri için, vergi bakımından bazı kolaylıklar sağlanmakta, bazı hak ve özellikler kazanmaktadır⁴⁰¹.

Devlet, sanat ve kültürel dünya arasındaki ilişkide problemler yaşanabilmektedir. Bir taraftan, tam rekabetçi kültürel piyasadan dolayı doğrudan veya dolaylı olarak hükümet desteğine ihtiyaç duyulmaktadır. Diğer taraftan, sanatçılar ve sanat yöneticileri hükümetin sanatsal kararlara ve sansüre uyguladığı baskıdan sıklıkla hoşlanmamaktadırlar. Modern devlet yapısının demokratik geleceğine bile göz atacak olursak temel bir kültürel politika olduğunu açık bir şekilde görebiliriz. Bu kurala göre devlet ifade özgürlüğüne anayasal bir şekilde saygı göstererek kültürel değerlerin canlı tutulmasından (en azından kısmen) sorumludur. Bu özgürlük ancak genel yararları ve birey bütünlüğünü korumayı amaçlayan ulusal bir ceza hukuku tarafından sınırlandırılabilir. Bu şekilde, hükümet, sanatçıların ve örgütlerinin sanatsal özgürlüğüne saygı duymak suretiyle sanatı ve kültürü korur, destekler ve finanse eder. Uygulamada bu destek hem doğrudan (para

⁴⁰⁰ Ersoy 56, 58.

⁴⁰¹ Erbay 134, 135.

yardımları, eğitim), hem de dolaylı olmak (vergi politikası, istihdam programları) suretiyle birçok şekilde sergilenebilir⁴⁰².

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Temsilcisi Geyvan Mc MEILLEN devletlerin sanat politikalarının nasıl olması gerektiğine dair “Devlet Müzik ve Sahne Sanatları kurumlarının Yapılanma ve İşleyişinde Çağdaş Modeller ve Görüşler” adlı sempozyumda görüşlerini şöyle bildirmiştir: “*Globalleşen dünyada devlet ve ülkenin kalkınma politikaları kapsamında kültür ve sanat kurularının işleyiş biçimlerinin çağdaşlaşması, toplumun kültürel kimliğinin ve kültürel farklılıklarının zenginleşmesi, kültürel kimliğinin korunması, yaratıcılığın desteklenmesi için gereklidir. Bu bağlamda ortamın yaratıcılığının artırılması ve sürekliliğini koruyan bir sanat politikası belirlenmeli, sistem ve yapılanma yenilenmeli, kurumun ve sanatçıların daha yaratıcı olmalarını sağlayacak ortam ve kadro oluşturulmalı, bütçe iyileştirilmelidir. Bu nedenle sanatın özgün, yaratıcı gücünü destekleyen bir sanat politikası gereklidir. Bu politika Devlet yöneticileri tarafından değil uzman kişiler tarafından belirlenmelidir, biçimlendirilmelidir.*”⁴⁰³

Hükümetin sanat kurumlarına destek vermesinin yanı sıra devlete bağlı bir sanat kurumunun sanat yöneticisinin üstüne düşen bazı etik ve sosyal sorumlulukları bulunmaktadır. Başlı başına bir sanat yöneticisinin asli görevi halka karşı olan sorumluluğudur. Bazı devlet kurumlarında mevcut bütçenin varlığı ve rekabete dayalı olmayan memuriyet anlayışıyla faaliyet gösterilmektedir. Toplum bize olan güvenini finansal destek olarak gösterirken bizim de bunun karşılığında yapmamız gereken mümkün olan en geniş şekilde sanat faaliyetlerini sunarak, bu güveni boşa çıkarmamamız gerekmektedir.

İngiliz sosyal araştırmacı Richard Titmuss hükümetlerin güdülerinin kategorilendirilmesini önermiştir. Aşağıda kısaca verilen tüm modeller, hükümetlerin sanatı desteklerken güdülerinin neler olabileceği konusunda faydalı bilgiler verebilir⁴⁰⁴:

⁴⁰² Hagoort 29.

⁴⁰³ <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFFFB2CB2AD591CE2628651719F05C74BF> (12.12.2008).

⁴⁰⁴ Pick and Anderton 65.

- İhtişam modeli: Kullanılmayan bir kelime olmasına rağmen “ihtişam” hükümdarların ve hükümetlerin kendi dönemlerinin altın çağ olarak ve rejimlerinin de medeni ve normatif olarak hatırlanmasını istemelerini tamamlayıcı hala iyi bir yöntemdir. Örneğin, Başkan Mitterand’ın yeni Bastille Opera Evi, savaş sonrası Varşova’da inşa edilen kültür sarayı.
- Plasebo modeli: Hükümetler, halklarına sanatsal zevkler sunarak bazı zor ve adil olmayan durumlarda halkın öfkesini azaltmayı isteyebilirler. Örnek: ABD’de yapılan “Milyonlar için sanat” projesi, büyük kriz döneminde başlamıştır. Honkong kent bölgesi komisyonunun “parklarda insanlar için opera” projesi hemen Kowloon Ferry ayaklanmasından sonra başlamıştır.
- Eğitim modeli. Dionysos karşıtı olan ve resmi görüşle uyuşan sanat, bazen hükümetler tarafından doğru düşünce araçları konusunda insanları eğitime aracı olarak desteklenebilir. Örnek: Siyasi anlamda gerçek tiyatroyu ve operayı tüm topluma götüren faşist İtalya’daki “Cars of Thepsis” hareketi. Third Reich’deki, hem siyasi olarak doğru olanı desteklemek için hem de devrime neden olabileceği düşünülen kültürel eylemi sona erdirmek için büyük hükümet gücü kullanılan bölgesel sanat hareketleri.
- Ödül Modeli: Devlete hizmetinden dolayı hükümet belli grupların sanatını destekler. Örn: 1939-45 savaşında askerlere müzik, tiyatro ve diğer eğlenceleri götüren ENSA’nın (Ulusal Eğlence Hizmetleri Topluluğu) İngiliz hükümeti tarafından desteklenmesi. Önceden verimsiz olan bir arazinin gelişmesini sağlayan işgücünün bulunduğu Steppes’te SSCB’nin sanatı desteklemesi.
- Hizmet modeli: Kültürel bir kaynağı yaygın bir şekilde erişilebilir hale getirmek sanatın toplum hizmetlerinden biri haline geldiğini gösterir. Örn: İsviçre hükümetinin ulusal gazete örgütlerine büyük yardımı. Danimarka hükümetinin bölgesel müzelere desteği.
- Telafi modeli: Kültürel bir eğlenceye yapılan devlet sistemi çökerse buna sebep olduğunu düşünen hükümet bazen bunu telafi için bu eğlenceyi devralır. Örn: Önceden özel olan opera evlerinin Alman Demokratik hükümetindeki belediye otoritelerince devralınması. Önceden yabancı kuruluşlarla işletilen arkeolojik alanların işletilmesinin Türk hükümetlerince devralınması.
- Ticari model: İdareciler ve hükümetler, kendi kültürel öğelerini satılabilir ürünler veya ekonomik anlamda yükselme ve ticari kar elde etme aracı olarak görebilirler. Örn: Fransız ulusal müze ve galerilerinin turist mekanları haline getirilmesi (Louvre

piramidinin açılışından beri turizm %50 arttı). İngiliz kraliyet ailesinin Buckingham Sarayını Londra'nın ziyaretçi mekanı olarak açma kararı.

Tabî ki, hiçbir ülke sanatı sadece bunlardan biriyle destekleyecek değildir. Bu modeller gibi siyasi güdülerde karmaşıktır. İkisinde de hükümetin belli bir projeyi destekleme güdülere ve projeye verdiği para arasında net bir ilişki yoktur. Bu yüzden, hükümet desteğiyle alakalı ve düşünülmesi gereken benzer ekonomik nedenler Titmuss'un modelleriyle kolayca bağdaştırılamamaktadır⁴⁰⁵.

2. Türkiye'de Sahne Sanatları Kurum ve Kuruluşlarının Devletle İlişkisi

Ülkemizde yukarıda anılan sistemlerden “Karma Sistem” adını verebileceğimiz bir sistem uygulanmaktadır. Opera ve Bale sadece devlet kurumlarının tekelindeyken⁴⁰⁶, tiyatrolar hem devlet tarafından yönetilip işletilmekte hem de özel sektör veya vakıflar tarafından işletilmektedir. Ülkemizde sanat-devlet ilişkisi T.C. Anayasası'nın 64. maddesinde “Sanatın ve Sanatçının Korunması” başlığı altında düzenlenmiştir. İlgili maddeye göre: “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinde sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır.” Bu çerçevede bakıldığında özel sanat kurumlarının da ülkemizde devlet tarafından desteklenmesi gereğinin anayasal bir güvence altına alındığı görülmektedir.

Bir tiyatro veya opera ve bale işletmesinin, sermayesini devlet taahhüt ettiği ya da masraflarını karşılamayı üstlendiği zaman resmi bir kuruluş hüviyeti kazanmaktadır. Bu faaliyetler gelişigüzel olmayıp kanunlar ve diğer mevzuat çerçevesinde gerçekleşir. Resmi tiyatro ve opera-bale kuruluşları kendilerine özgü yapıları bakımından devlet teşkilatı içinde özel kanunlarla kurulması gereken kuruluş tipleridir.

⁴⁰⁵ Pick and Anderton 66.

⁴⁰⁶ Opera ve Bale'nin ülkemizde tiyatroya oranla izlenme oranı daha düşük olduğu için, özel sektör yüksek maliyet gerektiren bu sanat dallarında en azından ayakta kalabilmek için gereken kar marjını sağlayamayacağını düşündüğü için, özel opera ve bale kurulması için herhangi bir talep oluşmamaktadır.

Kamu işletmeleri genel olarak ve finansman kaynağı itibariyle, genel bütçeli, katma bütçeli ve özel bütçeli kuruluşlar olabileceği gibi idari bakımdan, bir mahalli idareye ait ya da kamu iktisadi teşebbüsü niteliğinde kurulurlar.

Devlet sektöründe, tiyatro, opera ve bale işletmelerinin özel kuruluş kanunlarında;

1. Kuruluş biçimi ve amaçlarının saptanması
2. Kurulmuşta çalışan personelin özelliği, statüsü, özlük haklarının korunması ve çalışanlarla çalıştırılanlar arasındaki ücret dengesinin tesisi ve bir sisteme bağlanması
3. Ekonomik, mali ve sanatla ilgili konuların bir sistem ve plan içinde yürütülmesi
4. İdari konuları bir düzen ve sistem içinde yürütülmesi
5. İdari, mali ve sanatla ilgili faaliyetler üzerinde gerekli denetimin tesisi ve planlanması şeklinde 5 ana unsurun kurala bağlanması hedef alınmıştır.

Resmi kuruluşlar kuruluş kanunlarının resmi gazetede ilan edilmesiyle vücut bulurlar. Yönetmelikler ve genelgelerle yönetilirler⁴⁰⁷. Bu çerçevede Devlet Tiyatroları 5441 sayılı “Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkındaki Kanun” ile kurulmuştur. Bu kanunda değişik zamanlarda bir kısım maddelerinde değişiklik yapılmıştır. Devlet Tiyatrolarının kuruluş, işleyiş ve çalışma prensipleriyle sanatçıların statüsü bu kanun ve bu kanuna dayanarak çıkartılan yönetmelik, yönerge ve genelgelerle düzenlenmiştir. Devlet Opera ve Balesi ise 1309 sayılı “Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Kuruluşu Hakkında Kanun” ile kurulmuş yine bu kanunda değişik zamanlarda bazı maddelerinde değişikliğe uğramıştır. Devlet Opera ve Balesinin kuruluş, işleyiş ve çalışma prensipleriyle sanatçıların statüsü bu kanun ve bu kanuna dayanarak çıkartılan yönetmelik, yönerge ve genelgelerle düzenlenmiştir.

⁴⁰⁷ Aytemur 109, 110.

3. Devletin Finansal Desteği

Sanata doğrudan yapılan hükümet desteği için ekonomik nedenler 3 kategoride toplanabilir⁴⁰⁸:

- Avangart: Bir sanatçının eserinin açık piyasada yeterince destek görmesi için bu çalışmaya bir miktar halk desteği gösterilmiş olması gerekir.
- Maliyet Zorluğu: Sanat retimi temelde yoğun emek gerektirdiğinden sanattaki enflasyon ekonominin herhangi bir diğer parçalarından daha hızlı yükselir ve böylece özellikle sanatın desteklenmesi gerekir.
- Ekonomik etki: Sanat endüstrilerinin mikro ekonomilerinde bir kayıp yaşanır fakat daha geniş makro ekonomi durumunda sanat zenginlik getirir. Bu yüzden sanata yatırım yapılmalıdır.

Ancak pratikte hükümetlerin yukarıda bahsedilen ekonomik argümanlarla ikna olmadığını söyleyebiliriz. Yine de sanal olarak her hükümet sanatı destekler. Politik modellerin hükümetlerin güdülerine daha iyi birer rehber olabileceğini varsaymak mantıklıdır. Bu görüş hükümet destek modellerinin değişik ekonomik sistemleri kadar değişmediği gerçeğiyle desteklenmelidir. Ve radikal olarak değişen ekonomik koşullara göre de değişmelidir. Daha yakından incelendiğinde ekonomik terimler içindeki devlet desteği argümanlarının politik olduğu açığa çıkacaktır. Sanat örgütlerine verilen doğrudan devlet desteği iki şekilde oluřur⁴⁰⁹:

- Özel Bağış (bazen ödül veya maddi destek) ki genelde giderlere yardım etmek içindir.
- Yıllık bağış yardımı genelde bir sanat örgütünün giderlerindeki muhtemel kayıp için verilir.

Sahne sanatları mutlaka devletin parasal desteğine ihtiyaç duymaktadır. Bu konuda yapılan bir araştırmayı Fransız denekli Tiyatroları Mali Kontrol ve İşletme Genel Yöneticisi Jak şalom şöyle aktarmıřtır⁴¹⁰: “1966’da, A.B.D.’de, Ford Vakfının girişimiyle, iki ekonomist, William J. Baumol ve William G. Bowen, “Performing Arts: The Economic Dilemma” başlığıyla yayımladıkları bir kitapla ilginç bir

⁴⁰⁸ Pick and Anderton 68.

⁴⁰⁹ Pick and Anderton 68.

⁴¹⁰ <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFB6B8DA541AA02A11F6E3036611F52BD1> (12.12.2008).

araştırmalarını açıklarlar. New York'ta Broadway ve Off Broadway tiyatroları, o günlere kadar olmadıkları derecede doluyken, birbiri ardından kapanmaya ve iflas etmeye başlamışlardır. Araştırmacılar, ortalama gelir düzeyi hızla yükselen bir tüketim toplumunda, tek çıkar yolun verimliliği artırma olduğunu ortaya koyduktan sonra, sahne sanatlarının, genel ekonominin kapsamında bulunmakla birlikte, verim artışının dışında kalmaya zorunlu olduklarını göstermişlerdir. Bu demektir ki sahne sanatları, kamu parasına muhtaçtır. İster liberal bir mantık içerisinde, yani arz ve talep yasasının işlerliğinde, ister piyasayı düzenleyici, yani sanat eserlerine herkesin erişebilmesini öngören bir mantıkla bulunulsun, işletme giderlerinin artışını bilet fiyatlarının artışıyla karşılamak artık imkansızdı.”

Devletin kendi sanat kuruluşlarının temel bütçesini devlet kuruluşlarından sağlanan ödenekler oluşturmaktadır. Özel sanat kuruluşları ise gereksinimlerini karşılamak üzere, devlet kurumlarından yardım alırlar. Sanat kurumlarının hem harcadığı para, hem de elinde bulunan en büyük gelir kaynağı kamudur ve halkla arasındaki bağlantıyı da parlamento kurmaktadır. Uzun süreli ekonomik planlar göstermektedir ki, devlet sanat kurumları için hala en sağlam para kaynaęıdır⁴¹¹.

“Kar etmek” özel bir tiyatro kuruluşunda birinci derecede önem arz ederken, devlete bağlı bir tiyatro kurumunda daha değişik bir görünüm sunmaktadır. Halk arasında yerleşmiş olan “Devletin kar etme zorunda olmadığı fikri” bir bakıma doğrudur. Çünkü çoğu kez devlet yaptığı bir yatırımdan kar değil, verim almak zorundadır. Aynı zamanda bir bölgede açacağı tiyatro, opera ve bale kurumları aracılığıyla toplam kültür seviyesinde genel bir yükselmeye yol açacak verimli bir yatırım olarak kabul edilecektir⁴¹².

⁴¹¹ Erbay 162, 173.

⁴¹² Aytemur 26, 27.

SONUÇ

İnsanoğlu sosyal bir varlık olarak, yaşamını sürdürebilmek, varlığını ortaya koyabilmek, paylaşmak, etkilemek ve yönlendirmek ihtiyacından dolayı iletişim kurmak zorundadır. Geçmişten günümüze incelendiğinde insanoğlu bu ihtiyacı doğrultusunda çeşitli iletişim yöntem ve araçları geliştirmiştir. İnsanoğlu için sanat, bu iletişim yöntem ve araçlarından biridir.

Tıpkı konuşma gibi bir iletişim aracı olan sanat, bu niteliğiyle, ilerlemenin, başka bir deyişle insanlığın mükemmelliğe doğru yürüyüşünün de bir aracıdır. Sözcükler aracılığıyla düşüncelerini iletebilen insanoğlu, sanat aracılığıyla da duygularını iletebilmektedir öteki insanlara. Bu yönüyle sanat, son kuşak insanların, kendilerinden önceki kuşaklarla, kendi çağlarındaki öncü, ilerici insanların yaşadıkları duyguları yaşamalarını olanaklı kılmaktadır.

Sanatın işlevlerinden bir diğeri ise, kişilerarası iletişimi güçlendirmektir. Sanat eserleri manevi değerlerin, güzel ruh durumlarının, sanat izleyicisi tarafından paylaşılmasını gerçekleştirir. Bunun yanı sıra insanlara yaşantı çeşitlemeleri sunar. Sanat eseri ile kişinin yaşamında belki de hiç karşılaşamayacağı örnekler kendisine sunulur. Bu yönüyle sanat, tarihin geçmişten geleceğe kültür, estetik değer ve yaşantı çeşitliliği ulaştırma görevi üstlenmektedir. Geçmişten günümüze ulaşan sanat eserleri, yapılış dönemlerinin anlayış ve bilgilerinin edinilmesinde yardımcı bir görevi de yüklenmiş olmaktadır. Bunların yanı sıra, dönemler arası köprü oluşturarak, farklı dönemlerde yaşamış insanların iletişimini de sağlamaktadır.

Yöneticilik rolünde ise, iletişim kavramının önemi çok büyüktür hatta yönetimin temeli etkili iletişim becerisinden geçmektedir. Bir yönetici kişilerarası iletişimde başarıyı ne oranda sağlayabiliyorsa yöneticilikte de başarıyı sağlama olasılığı o oranda artacaktır.

Bu çerçevede baktığımızda bir sanat yöneticisinin dikkat etmesi gereken en önemli unsur beraber çalıştığı ekip arkadaşları ve sanatçısıyla etkili bir iletişim kurabilmesi ve onları motive eden, yaratıcılığının gelişmesine fırsat sağlayacak bir sanat politikası oluşturabilmesidir. Sanat yöneticisinin etkili iletişim becerisiyle sağlayacağı bu ortam sanatçıların daha verimli ve yaratıcı bir şekilde sanatını icra etmesini olanaklı kılacaktır. Evrensel nitelikte, kaliteli ve özgün yapıtlar ancak böyle bir ortamda ortaya çıkabilir.

Hangi alanda olursa olsun ortaya konmuş bir ürün, ancak maddi anlamda bir değer kazandığı zaman ve alınıp satılarak el değiştirdiği anda bir meta halini almaktadır. Bu çerçevede ele alındığında sanat ürünü, para karşılığı el değiştirmeye başladığı andan itibaren bir ticari ürün olmuştur ve sanat bu şekliyle bir ekonomik sektör halini almaya başlamıştır.

Sanatın aldığı bu son şekil onun yönetilme ihtiyacını da ortaya koymuştur. Sanat bir takım çalışması gerektirdiğinden, birçok departmanın ve yüzlerce insanın barındığı bir sanat kurumunda ortaya çıkacak problemlerin çözümü ve karar verme, planlama, örgütlenme ve denetim sistemlerinin uzmanlar tarafından yapılması gereğini ortaya çıkarmıştır.

Yönetim bilimi başlı başına insanlararası işbirliğini sağlayarak ortaklaşa güdülen amaçların belirli bir düzen içerisinde gerçekleştirilmesini olanaklı kılar. Bu sistem, sanatın başarıya ulaşmasına yardım ederken, kurum içi sistemleri de düzenleyerek fazla zaman ve enerji kaybının da ortadan kalkmasına sebep olmaktadır.

Sanat eserinin üretiminden, bu eserin izleyicisi ile buluşmasına dek yaşanan tüm aşamaları kapsamına alan sanat yöneticiliğinde, sanatın içinde bulunması gereken profesyonellerin yönetici vasıflarına sahip olması gereği ile karşı karşıya geliriz. Çünkü tüm bu aşamalarda, çeşitli biçim ve önemde bir “karar alma” süreci işlemektedir. Bu “karar alma” eylemi bulunduğu noktada yönetim becerisi gerektirir ki, bu da bu alandaki stratejik süreci tanımlamak için anlamlı bir sebep olmaktadır. “Sanat yönetimi” alanında profesyonellerinin yetkinlikleri analiz edildiğinde çok

önemli iki alanın bileşimini görebilmemiz mümkündür. Bu alandaki profesyonellerin, ilgili olduğu sanat alanına entelektüel anlamda son derece hakim, aynı zamanda işletme alanında da tüm donanıma sahip olması gereği bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, eserlerin sahnelenmesi, tanıtımı, etkinliklerin planlanması, finansal kaynak ve sponsor bulunması ve izleyiciye sunumu sahne sanatlarının yönetimi için oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA⁴¹³

Altar, Cevad Memduh. *Opera Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

Aytemur, Şener. *Tiyatro İşletmeciliği ve Yönetimi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Aziz, Aysel. *İletişime Giriş*. İstanbul: Aksu Kitabevi, 2008.

Baltaş, Acar. *Ekip Çalışması ve Liderlik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

Barutçugil, İsmet. *Organizasyonlarda Duyguların Yönetimi*. İstanbul: Kariyer Yayıncılık, 2002.

Bıçakçı, İlker. *İletişim ve Halkla İlişkiler*. İstanbul: Mediacat Kitapları, 2006.

Bilen, Mürüvvet. *Sağlıklı İnsan İlişkileri*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2004.

Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi, 2004.

Can, Halil. *Organizasyon ve Yönetim*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2005.

Cüceloğlu, Doğan. *Yeniden İnsan İnsana*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.
(insan)

⁴¹³ Bir yazarın, birden fazla eserine atıf yapılan durumlarda, eserleri birbirinden ayırmak için kullanılan kısaltmalar ilgili eserlerin sonunda parantez içinde gösterilmiştir.

Cüceloğlu, Doğan. *İletişim Donanımları*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.
(iletişim)

Demiray, Uğur. *Genel İletişim*. Ankara: Pegem A Yayıncılık, 2006.

Dökmen, Üstün. *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati*.
İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2008.

Erbay, Fethiye. *Sanatın Yönetimi* Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

Erinç, Sıtkı M. *Sanatın Boyutları*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004. (sanat)

Erinç, Sıtkı M., *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları, 2004.
(psikoloji)

Ersoy, Ayla. *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum-Sanat Yayıncılık, 2002.

Farago, France. *Sanat*. Çev. Özcan Doğan. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.

Fenmen, Beatrice. *Bale Tarihi*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı
Yayınları, 1986.

Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi,
2005.

Fiske, John. *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. Süleyman İrvan. Ankara: Bilim
ve Sanat Yayınları, 2003.

Freud, Sigmund. *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çev. Kamuran şipal. İstanbul:
YKY , 2007.

Fuat, Mehmet. *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: MSM Yayınları, 2003.

Gordon, Thomas. *E.L.E Katılımcı Yönetimin Temeli*. Çev. Emel Aksay. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2007.

Gökberk, Macit. *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.

Gökçe, Orhan. *İletişim Bilimi/ İnsan İlişkilerinin Anatomisi*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2006.

Gürkök, Tuğba. *Sanat ve Yaratıcı Sanat/ Özkan Eroğlu İle Görüşme*. İstanbul: Nelli Sanatevi, 2005.

Hagoort, Giep. *Art Management Entrepreneurial Style*. Netherlands: Eburon Publishers, 2003.

Heidegger, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. Çev. Fatih Tepebaşılı. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007.

Hill, Linda A.. *Yöneticiliğe Giden Yol*. Çev. Ümit Şensoy. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

İnceoğlu, Metin. *Tutum-Algı-İletişim*. Ankara: İmaj Yayıncılık, 2000.

İzgören, Ahmet Şerif. *Geleceğin Organizasyonunu Yaratmak*. Ankara: Academyplus Yayınevi, 2001.

Jimenez, Marc. *Estetik Nedir?* Çev. Aytekin Karaçoban. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2007.

Kaya, Bayram. *Yönetmel ve İş İletişimi*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2003.

Kayaalp, İsa. *İletişimde İnsan Dili*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2002.

Koçel, Tamer. *İşletme Yöneticiliği*. İstanbul: Beta Yayınları, 2003.

Köknel, Özcan. *İnsanı Anlamak*. İstanbul: Altın Kitaplar, 2005.

Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Lazar, Judith. *İletişim Bilimi*. Çev. Cengiz Anık. Ankara: Vadi Yayınları, 2001.

Littman, Brett. “Sanat Yöneticisi Profili” (Görüşmeyi Yapan:Şahinoğlu, Elvan Tekcan) *Akademist Dergisi* Sanat Yönetimi Özel Sayısı, Sayı:8 (2004) 35-37.

Lukacs, George. *Estetiğe Giriş*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınları, 1999.

May, Rollo. *Yaratma Cesareti*. Çev. Alper Oysal. İstanbul: Metis yayınları, 2005.

Mısırlı, İrfan. *Genel ve Teknik İletişim*. Ankara: Detay Yayıncılık, 2007.

Mimaroğlu, İlhan. *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1999.

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Mutlu, Erol. *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

Mülayim, Selçuk. *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınları, 1994.

Neyzi, Ali H.. *Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2004.

Nutku, Özdemir. *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001. (dram)

Nutku, Özdemir. *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalcı yayınevi: 2002. (sahne)

Ong, Walter J.. *Sözlü ve Yazılı kültür*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Oskay, Ünsal. *İletişim ABC'si*. İstanbul: Der Yayınları, 2007.

Osmay, Nüvit. *İnsan Mühendisliği*. İstanbul: Alfa yayınları: 2006.

Özer, Kadir. *Gerçekçi Yönetişim*. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2003.

Pick, John and Anderton, Malcolm. *Arts Administration*. London: Spon Press, 1996.

Rumley, Jacqueline. *An Examination of the Role of State Arts Managers in a Total System Perspective (A Dissertation submitted in PhD Psychology)*. University Microfilms International, 1984.

Say, Ahmet. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.

Schiller, Herbert. *Zihin Yönlendirenler*. Çev. Cevdet Cerit. İstanbul: Pınar Yayınları, 2005.

Storr, Anthony. *Yaratma Dürtüsü*. Çev. İpek Babacan. İstanbul: Yayınevi Yayıncılık, 1992.

Şahinoğlu, Elvan Tekcan. "Sanat Yönetimi ve Kurumsal Örneklemler Olarak Sanat Müzeleri" *Akademist Dergisi Sanat Yönetimi Özel Sayısı*, Sayı:8 (2004) 31-53.

Şener, Sevda. *Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları, 2003.

Şişman, Ahmet. *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yaz Yayınları, 2006.

Telman, Nursel ve Ünsal, Pınar. *İnsan İlişkilerinde İletişim*. İstanbul: Epsilon Yayınevi, 2005.

Tolstoy, Lev Nikolayeviç. *Sanat Nedir?* Çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Tutar, Hasan ve Yılmaz, M. Kemal. *Genel İletişim. Kavramlar ve Modeller.* Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2005.

Ulusoy, M. Demet. *Sanatın Sosyal Sınırları.* Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005.

Yar, İncila ve Şairoğlu Hamit. *Asırlar Boyu Dans ve Bale.* İstanbul: Bayraktar Yayınevi: 1968.

Yener, Faruk. *100 Opera.* İstanbul: Bateş yayınları, 1992.

Yılmaz, Mehmet. *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı.* Çev. Nazım Özüaydın. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004.

Zıllıoğlu, Merih. *İletişim Nedir?* İstanbul: Cem Yayınevi, 2007.

<http://dostoweyscki.sosyomat.com/blog/1734019> (Erişim tarihi:18.10.2008)

<http://www.edebiyatsanat.com/sanat-tarihi/46-sanat-siniflandirmasi-sanat-turleri.html> (Erişim tarihi:16.10.2008)

<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1140> (Erişim tarihi: 18.10.2008)

<http://www.tiyatrotarihi.com> (Erişim tarihi:30.10.2008)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Tiyatro> (Erişim tarihi: 31.10.2008)

http://stu.inonu.edu.tr/~dans/?page_id=12 (Erişim tarihi: 01.11.2008)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bale> (Erişim tarihi: 01.11.2008)

<http://muziktarihi.azbuz.com/readArticle.jsp?objectID=5000000001937686>
(Erişim tarihi: 01.11.2008)

<http://guneysanat.tripod.com/Eki67/saygi.htm> (Erişim tarihi: 02.11.2008)

http://www.muzikdersi.com/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=43 (Erişim tarihi: 09.11.2008)

http://www.ozyazilim.com/ozgur/marmara/orgut/yon_teo2.htm(Erişim tarihi:08.12.2008)

http://www.belbin.com/content/page/49/Belbin_Team_Role_Descriptions.pdf
(Erişim tarihi:11.12.2008)

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFB6B8DA541AA02A11F6E3036611F52BD1> (Erişim tarihi:12.12.2008)

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFFB2CB2AD591CE2628651719F05C74BF> (Erişim tarihi:12.12.2008)

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFFB2CB2AD591CE268B7B095A5E1FB986> (Erişim tarihi: 12.12.2008)

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFB6B8DA541AA02A114376734BED947CDE> (Erişim tarihi: 12.12.2008)