



ISSUE/SAYI

1

VOLUME/CILT: 5  
YEAR/YIL: 2022

# journal of arts

International Peer-Reviewed and  
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve Açık  
Erişimli Elektronik Dergi

E-ISSN : 2636-7718  
DOI : 10.26809/arts



 HOLISTENCE  
publications

<https://journals.gen.tr/arts>



# journal of arts

E-ISSN: 2636-7718

DOI: 10.31566/arts

**International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal**  
**Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi**

Volume / Cilt: 5

Issue / Sayı: 1

Year/Yıl: 2022

WEB: <https://journals.gen.tr/arts>

E-mail: [jarts.editorial@gmail.com](mailto:jarts.editorial@gmail.com)

Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 29, D. 119  
Merkez-Çanakkale/TURKEY

# **ABSTRACTING & INDEXING DİZİN & İNDEKS**

**The European Reference Index (ERIHPLUS)**

**Scientific Indexing Services**

**Academic Research Index: ResearchBib**

**International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)**

**Infobase Index**

**Journal TOCs**

**Society of Economics and Development**

**Directory of Research Journals Indexing (DRJI)**

**Google Scholar**

**Science Library Index**

**Academic Journal Index (AJI)**

**Scipio-ro**

**International Institute of Organized Research (I2OR)**

**Idealonline**

**CROSSREF**

**Scimatic**

**ROOT Indexing**

**ROAD**

**Budapest Open Access Initiative**

**PKP Index**

**ASOS Index**

**Bielefeld Academic Source Engine: BASE**

**OCLC WorldCat**

**SI Factor**

**EZB (Electronic Journals Library)**

# ABOUT THE JOURNAL

## Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. In this framework, high quality theoretical and applied articles are included. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.

Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.

The publication language of the journal is Turkish and English.

The articles are sent electronically via the Manuscript Submission System.

### Owner

Holistence Publications

### Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TURKEY

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail : [jarts.editorial@gmail.com](mailto:jarts.editorial@gmail.com)

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp

# DERGİ HAKKINDA

## Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmalarını dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir

Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

### Sahibi

Holistence Publications

### İletişim Bilgileri

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail: [jarts.editorial@gmail.com](mailto:jarts.editorial@gmail.com)

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp



# EDITORS

## EDITOR-IN CHIEF

*Evren KARAYEL GÖKKAYA*

Prof. Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts,  
Painting Department, Çanakkale, TURKEY,  
e-mail: karayevren@gmail.com

## CO-EDITORS

*Tuba KORKMAZ*

Assoc. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Çan Vocational  
School, Handicrafts Department, Çanakkale, TURKEY,  
e-mail: krkmztb@gmail.com

## SECTION EDITORS

### *Sculpture and Conceptual Art*

*Arzu PARTEN ALTUNCU*

Assoc. Prof., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department  
of Sculpture, Kocaeli, TURKEY, e-mail:partenonarzu@gmail.com

### *Theater / Theater History And Theory*

*Vecihe Özge ZEREN*

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty  
of Fine Arts, Department of Theater, Çanakkale, TURKEY,  
e-mail: vozgezeren@comu.edu.tr

### *Cinema / Television*

*H. Çağlar DOĞRU*

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of  
Communication, Department of Radio, Cinema and Television,  
Çanakkale, TURKEY, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr

### *Graphic Design Editor*

*Dr. Özlem UYAN*

Çanakkale Onsekiz Mart University GSF Graphic Department,  
Çanakkale, TURKEY, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

### *Ceramics and Glass Department*

*Doç. Yeşim Z.ÜMRÜT*

Çanakkale Onsekiz Mart University Ceramics and Glass  
Department, Çanakkale, TURKEY, e-mail: zumrutesim@gmail.com

## MANAGING EDITOR

*Laura AGOLLI*

Oakland University Masters in Public Administration  
with specialization in Healthcare Administration, USA,  
e-mail: lagolli@oakland.edu

## DESIGNER

*İlknur HERSEK SARI*

Holistence Academy, TURKEY, e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

## Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü COMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TURKEY

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp

e-mail : jarts.editorial@gmail.com

# EDİTÖRLER

## BAŞ EDİTÖR

*Evren KARAYEL GÖKKAYA*

Prof., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Fakültesi, Resim Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,  
e-mail: karayevren@gmail.com

## YARDIMCI EDİTÖRLER

*Tuba KORKMAZ*

Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çan MYO, El  
Sanatları Bölümü Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,  
e-mail: krkmztb@gmail.com

## ALAN EDİTÖRLERİ

### *Heykel ve Kavramsal Sanat*

*Arzu PARTEN ALTUNCU*

Doç., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel  
Bölümü, Kocaeli, TÜRKİYE, e-mail: partenonarzu@gmail.com

### *Tiyatro/Tiyatro Tarihi ve Teorisi*

*Vecihe Özge ZEREN*

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel  
Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail:  
vozgezeren@comu.edu.tr,

### *Sinema / Televizyon*

*H. Çağlar DOĞRU*

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim  
Fakültesi, Radyo, Sinema, Televizyon Bölümü, Çanakkale,  
TÜRKİYE, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr,

### *Grafik Tasarım Editörü*

*Dr. Özlem UYAN*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF Grafik Bölümü,  
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

### *Seramik ve Cam Bölümü*

*Doç. Yeşim Z.ÜMRÜT*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü,  
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: zumrutesim@gmail.com

## YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

*Laura AGOLLI*

Oakland University Masters in Public Administration with  
specialization in Healthcare Administration, ABD,  
e-mail: lagolli@oakland.edu

## TASARIM

*İlknur HERSEK SARI*

Holistence Academy, TÜRKİYE, e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

## İletişim

Adress: Sarıcaeli Köyü COMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

GSM: +90 535 848 12 12 / WhatsApp

e-mail : jarts.editorial@gmail.com

## EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

### Velimir VUCICEVIC

Prof., Art University of Belgrade, Ceramic- Sculpture Department,  
SERBIA e-mail: vvukicevic@sbb.rs

### Tim HILTABIDDLE

Prof., Salem State University, Graphic Design, USA, e-mail: timhilt@  
yahoo.com

### Juan Bernardo PINADA

Prof., Zaragoza University, Dance Department, SPAIN

### Jerzy WYPYCH

Prof., Adama Mickiewicz University, Department of Education in Fine  
Arts, POLAND, e-mail: jwypych@amu.edu.pl

### F. Deniz KORKMAZ

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and Design,  
Department of Visual Arts, Eskişehir, TURKEY, e-mail: fdenizkorkmaz@  
ogu.edu.tr

### H. Esra ÇİZMECİ AVCI

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine  
Arts, Department of Ceramic and Glass, Çanakkale, TURKEY, e-mail:  
esracizmecici@comu.edu.tr

### Elif AVCI

Assoc. Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and  
Design, Department of Visual Arts, Eskişehir, TURKEY, e-mail: elifavci@  
ogu.edu.tr

### Yıldız GÜNER

Assist. Prof. Dr., Mimar Sinan Fine Arts University, Department of  
Sculpture, İstanbul, TURKEY, e-mail: yildiz.guner@msgsu.edu.tr

### Milos DJORDJEVIC

Assist. Prof. Dr., University in Kragujevac, Faculty of Education,  
Printmaking Study, Belgrade, SERBIA

## REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

### Nedret Yaşar

Prof. Dr., Yalova University/TURKEY

### Ata Yakup Kaptan

Prof. Dr., Ondokuz Mayıs University/TURKEY

### Umut Kayapınar

Assoc. Prof. Dr., Akdeniz University/TURKEY

### Zeliha Kayahan

Assoc. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University/TURKEY

### Esra Çizmecici Avcı

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY

### Halit Yabalak

Assist. Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl University/TURKEY

### Fatih Nalbantoğlu

Assist. Prof. Dr., Süleyman Demirel University/TURKEY

### Elif Özhancı

Assist. Prof. Dr., Atatürk University/TURKEY

### Berna Coşkun Onan

Assist. Prof. Dr., Bursa Uludağ University/TURKEY

### Şebnem Yüksel

Assist. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY

# CONTENTS / İÇİNDEKİLER

- RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ  
The implication of Jean-Louise Barrault's best and worst of profession on performing art and the Nigerian society  
*Adjeketa Blessing* 01
- RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ  
Sanat eğitiminde sinestezi ve yaratıcılık  
*Synesthesia and creativity in art education* 09  
*Ömür Göktepeliler & Şeniz Aksoy*
- RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ  
Çocuk kitaplarında değişen yaklaşımlar; postmodern tasarlama  
*Changing approaches in children's books; postmodern design* 21  
*Ali Kılıç*
- RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ  
Çocuklarla iletişiminde bir araç olarak kuklaların etkisi\*  
*The effect of puppets as a communication tool for children* 27  
*Işınsu Ersan Öztürk*
- RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ  
Sanatta Lilith Miti 'nin dönüşümü  
*The Myth of Lilith in art* 35  
*Merve Altın Akkaya*

*"This page is left blank for typesetting"*



**HOLISTENCE**  
publications

*Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır*



# The implication of Jean-Louise Barrault's best and worst of profession on performing art and the Nigerian society

Adjeketa Blessing 

Ph.D, Department of Theatre Arts, Niger Delta University, Wilberforce Island, Bayelsa State, e-mail: [blessing.adjeketa@gmail.com](mailto:blessing.adjeketa@gmail.com)

## Abstract

This essay discourses the performing art, as an art form created to reflect the life and culture of the individuals who create them, and their influences on society. A segment of the Nigerian population believes that performing art is a ludicrous art not worthy of being identified with. The analytical method of research is used in the essay. The work of Jean-Louise Barrault; Best and Worst of Profession, is x-rayed in determining what society thinks about the artist, his performance, and its implication to Nigerian society. The essay point first, to performing arts like drama, songs, and music as a means of urging and moving people to social action, and then, to the therapeutic significance to the audience as the second primary concern after the entertainment. The essay recommends that a healing of the Nigerian nation will only be possible when the artist is serious in his performing art as trade.

**Keywords:** Performing Art, Performance Art, The Artist, The Actor, Trade or Business, The Nigeria Society.

Citation/Atf: BLESSING, A. (2022). The implication of Jean-Louise Barrault's best and worst of profession on performing art and the Nigerian society. *Journal of Arts*. 5(1): 1-7, DOI: 10.31566/arts.5.1.01

**Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:**  
Adjeketa Blessing  
E-mail: [blessing.adjeketa@gmail.com](mailto:blessing.adjeketa@gmail.com)



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## 1. INTRODUCTION

Several scholars have written extensively on the subject of art, performance, and its effect on society. Among is Hauser in his *The Sociology of Art* (1982). The book "considers all forms of the arts, whether visual arts, literature, film, theatre or music from Bach to the Beatle" Hauser explores almost all the aspects of interactions between art and society and how society influences art and vice versa. He discusses the role of the artist in society and the artist's manifestation of his latent ideology. Another writer of note is Abercrombie who looks primarily at the history of art in a social context, as artists are relating to various publics in his book, *Artists and Their Public* (1975), where he mentions that the performance and the artists are nothing without the society who host them and that the art (performance), is specifically human. It is maintained and understood only in the context of our social history and our society. However, this essay takes as a premise, Best and Worst of Professions; a lecture by Jean-Louis Barraut on the phenomenon of theatre from the standpoint of a practitioner. Originally delivered in French in 1961 from the stage of The Oxford Playhouse and translated by John Hodgson and Manolo Santos. The article appears on pages 16-32 of *The Uses of Drama: Acting as Social Educational Force*. Barraut's audience included graduates and undergraduates' students of Oxford and so it was a lecture for young minds who are interested in knowing the theatre's true state. This essay reviews Barraut in the area of how people view the actor and the theatre (performing art) as against their true nature. It, therefore, examines the impact of performing artists on Nigerian society. The question of whether the theatre and the performing artist are valuable to Nigerian society is the thrust of this discourse.

Barraut looks at the theatre practice from two perspectives. Firstly, like bad art to practice and secondly as the best art one can think of practicing. His discussion is divided under two broad sub-headings; destruction and the indestructibility of theatre. He discourses the art of the actor or the performing art as a social delusion. An art that brings nothing but a feeling of shame to tho-

se who sincerely perform the art.' Theatre practice is, therefore, a "criminal" act, and a "shameful act." For him, how the cinema or certain productions in the theatre exploit vulgar eroticism, both morbid and senile, the manner and method in which the press overestimate this eroticism and profit from the private lives of certain stars to sell newspapers, cannot but give a feeling of shame to the performing artist (Jean-Louis 1977:18). He also discourses the phenomenon of incapacity. He mentions that many among the younger generation, who think they are devoting themselves to theatre practice are in fact, running away from life. They do not want to become theatre artists because of the richness of the theatre but as a result of their incapacity. They are not looking for theatre; they are running away from the true problems of everyday life. All these boys and girls who rush into drama courses are unfortunates. They think they are taking the coward's way out, turning their back on life believing they will find some excuses for their incapacity and laziness (Jean-Louis 1977: 18).

He also looks at the phenomenon of 'standalone art' like painting art, sculpting art, singing art, etc. which satisfies the human senses. He examines performing art as a minor of art because it is an art that cannot stand alone. He however mentioned that the theatre or performing art as the case may be is a combination of all arts because it satisfies all senses. Furthermore, under his description and examination of what he termed the indestructibility of theatre, he painted theatre art with beautiful colours as he uses the effect tragedy or comedy has on the audience or the society. He mentioned that tragedy or comedy rises from the same source which is human anxiety and solitude. He places the theatre as a meeting place resulting from the need of society to satisfy the feeling of solitude. Barraut, in his discussion, places the performing art as a recreation of societal problems which the audience have already observed in real life before coming to the theatre; so the idea or reason of coming to the theatre is to forget their little individual concerns and to witness others having greater concerns. He places the theatre as a place where justice is dispensed, a place where life is being readjusted to equilibrium. Therefore, the theatre

is useful to society since it purifies and revitalized human figures. The actor or theatre artist like a lover fits himself into the skin of others to critically present the true nature of society. Barrault concludes his discourse by supporting that performing art is not destructive.

## 2. BARRAULT'S ON HUMAN DEVELOPMENTAL PROCESS AND PERFORMING

All humans have a similar pattern of development flowing from infancy to childhood, through adolescence, to adulthood. Infancy is the first and most important stage of human development. The Infant does not have control over his body. He banks on others to meet his needs. As those needs are met, he learned to trust the caregiver while developing physically. With time, the child begins to discover progressively that his actions have consequences. At this stage, the child starts to develop a sense of independence and make personal decisions. In a few years, they develop into young man/womanhood, a stage popularly referred to as adolescence. Here, young men and women are principally fretful with finding themselves and venting who they are in the world. They make effort to find their place and where they fit in society. They also try out diverse roles and make attempts at isolating themselves from the old them to a new person. This new person faces new challenges-challenges of adulthood. Adulthood is a time for major decision-making about school, career, and home. A time to decide where one wants to live, whom he wants to live with, and what type of work he wants to do. Adulthood becomes a time to answer one of life's biggest questions: That of, whom I want to become. An actor? businessman? civil servant? general? policeman? Teacher? Or subaltern? Individuals, who are no longer themselves but merely individuals they wish to appear? Barrault compares the actor and his art with the process of human development. According to him, "Play is not only the business of childhood," but "every human action is done out of the instinct for preservation (because of whom they want to be)" (Barrault, 21). This means that what the individual wishes to appear in the future, starts from childhood with

play. This life training action builds strong imaginative ability in children for usage in the future when they become an adult. For example, when playing, children improvise with many objects that enable them to transit from one character to the other. For instance, 'child A', can assume the role of a mother and switch over to 'child B', which is that of a nurse. "Sometimes, the stories 'child A' acts out reflect issues she is struggling to understand." Barrault's, therefore, opines that "humans have no time to do things for nothing. Every human behaviour and activities like sleeping, eating working, procreating are all useful for problem-solving, skill-building, and overcoming physical and mental challenges". Barrault calls these actions "training for life" (Jean-Louis 1977: 21). He uses the human developmental process and human behavior to describe what exists in all human-a desire for the metamorphosis of personality. For Sara Wilford, a director of the Art of Teaching, Graduate Program, at Sarah Lawrence College in Bronxville, New York, "When children during play sessions disagree about who gets to be the daddy, mother, or who will wear the purple dress, they are developing important social skills" which becomes part of them to be used in the future when they become adults. The implication of Barrault and Sara's statement on the human developmental process and the performing art is that the performer or the actor learns the practice of his creative art from childhood.

### PERFORMANCE ART OR PERFORMING ART?

The term performance art might seem both strange and unclassifiable for someone unfamiliar with the genre. It operates with the non-narrative theatrical vocabulary of today's advent Gard, full of imagery that must be intuitively appreciated rather than understood employing a coherent plot. Unclassifiable, because to the uninitiated, a performance might look like theatre or dance or poetry or music or mim.

Bensman and Lilienfeld in *Craft and Consciousness: Occupational Technique and Development of World Images* (1991) describes three types of performance art. In the first, he said the script is reduced to an opportunity for the performer

to show his expertise, and technical performance aspects are emphasized. The second is a performance that has the quality of a lecture and is meant to teach. In this second kind of performance, the audience always knows that the performer is performing, the audience here is never swept away by the performer's presentation. In the third, the talent of the performer exceeds the aesthetic quality of the performance. The performer will cater to the audience based on their reactions to the performance. The person performing, therefore, assumes a responsibility to the audience, but the responsibility is that of the performer acting out a role.

Conversely, the term performing art is sometimes used synonymously with the term theatre arts. According to Britannica online definition, both phrases largely mean a combination of all the arts. Theaomai, which is the original Greek word for theatre means "to see," theatre is incomplete without a spectator which means "to view" and, an audience which means "to hear". "It, therefore, means that theatre is an art that concerned almost exclusively with live performances in which the action is precisely planned to create a coherent and significant sense of drama". Further, performing art is also referred to as the doing arts, which deals with "drama, music or dance presentations". These arts, satisfy the human sense of hearing, and comprehension. Unlike the other arts like a painting that pleases the human nous of vision; poetry that placates the nous of thought, drama, dance, music, and songs, which are examples of the performing art, satisfies all five senses.

The history of performing or imitation especially in Africa for example, cannot be traced (Oyekan 1985 citing Ogunba 1978: 9). The implication is that the art of performing came with man into existence. A man from birth who serves the role of an actor through his performance functions as the world's mirror. A lens with which the society sees itself. By mirror or lens, it means, for example, the reflection of traditional life seen in the final product of the performer which is the performance. The performance, therefore, is also a product of the performing artist. Drama, dance, and music performances, therefore, serve to

reflect society and its philosophies.

It is good to state here that some of these philosophies presented by the performer in his performance are also evident in most traditional arts around the globe. The philosophies presented in the performances express the culture of the people, the people's emotions, opinions, and world view. They are handed down from "generation to generation and therefore are not tempered with" (Okpu 2001). Deeply rooted in the religion, culture, and worldview of the people, some of these philosophies are seen in ancient walls and gravesides in some local communities. Okpu also mentions that modern performing art is a new artistic expression by college-trained artists. This implies that modern performing artists recreate old stories like the people's folklore into new art forms, expressing the idea of the old arts.

### 3. THE ACTOR OR ARTIST AND HIS TOOLS

The actor who is the performer is the artist. The artist depends on the strength of his health, voice, breath, and charisma as tools to recreate life with his performance. These tools are non-material, human phenomena, which the artist uses to achieve his aim; that of expressing his intention and opinion about life through role-playing. The voice for example is most important to the artist in creating and communicating life to his audience. This is because spectators do not only come to see a play in performance, they also come to hear it. Voice, therefore, is a powerful and important tool every artist should have. Apart from the voice tool, the actor's body or charisma has to be put into good use in the true-to-life creation process. It is the body of the actor or artist the audience sees; it is the body that tells the spectators what the actor feels about a situation. It, therefore, means that the artist's every move tells about the character he represents.

Therefore, the actor, fit himself in another's skin", to act like and "resemble the man he wants to interpret- the man he wants to become". By this, the actor is "infected by simulation- the phenomenon of mimetism", for he puts on the same smile, colour of eyes, tone of voice, handwriting, and to some extent body movement, etc as the



person he represents. It is true what Baraut says in the earlier part of his work that, because the actors self is involved in the life-creating process, his emotions may escape his control, and at that point, the performer, is no longer able to bring to the true creator, that obedience, that faithfulness, which is indispensable to true art.

As mentioned above, acting, dance, music, and song are all practical creative activities that are performed before an audience for entertainment and education by the artist. Sometimes, an artist may be a master of more than one of the arts. This is especially evident in the Nigerian and Indian creative industry where one-person sing, dance, and act. In cases where this is seen, the master of the art(s) is entitled with the acronym "star." the term star is most times used to describe a widely known person in his or her locality; a celebrity playing leading roles in popular movies, television shows, and other dramatic media. Images or photos of these individuals frequently appear in print media and television adverts. While the media make huge money from using them, they on the other side, gain popularity.

#### **4. THE ARTISTS WORK AS A TRADE OR BUSINESS IN NIGERIA**

Nigerians understanding of trade involves the action of buying and selling goods and services. It is also understood to be a job requiring manual skill and special training. There are different reasons individuals engage in certain trades. Some participate for the fun of the businesses, others are recommended into it, some do because they don't have a second choice to make, and some for the benefit involved and yet others for the love of it. For some trade, moral capacity is a requirement. Others, intellectual and physical capacity is needed. It is therefore left for the individual to choose the trade where he or she best fits.

Artistry is big business, especially in modern Nigerian society. People are making big money with acting, dancing, and music, including stand-up comedy and comedy skits produced and posted on several social media platforms. "Whether it is a lifelong dream or a recent interest, there is no denying it: being a star actor or singer is incredibly appealing in modern Nige-

ria. a life full of inter-state travel, meeting fascinating personalities and characters. Glamour accompanies a steady foray into the performing business. The music industry and acting can be a difficult business to break into, particularly if hit songs and best seller films are your callings. However, within a solid portfolio, a trustworthy agent, wide network, dedication, and commitment many are making it in the acting and music business" in Nigeria (wikiHow : np).

While it is big business to many, acting and music practice to some in modern Nigeria is like a trade for fugitive-like and refugee-like individuals with incapacity to engage in any other trade. These individuals' incapacity may include people being unable to make or "communicate responsible personal decisions." Although "physical disability is never sufficient to find incapacity because persons with a physical disability make his or her own decisions as long as they have full mental capacity. Therefore, the artistry to some in Nigeria is a trade for individuals' especially young ones who hate working and schooling. The Nigeria community is full of young boys and girls who attempt to mimic stars, draw tattoos all over their body, males make hair, and carry dreaded hair rooming in the street. It is this ideology and misrepresentation of the artist by the aspiring stars that have made many think that the performing arts business is for the touts in society. Hence, they develop a sense of disdain for the business.

#### **5. INFLUENCE OF THE PERFORMING ARTS OR ARTIST ON THE SOCIETY**

The claim that the arts are good for individuals takes many forms. Arts like drama, dance, and music have been said to improve health, mental well-being, cognitive functioning, creative ability, and academic performance (Guetzkow, 2002: 10). The arts, improve psychological well-being. Viewing shot comedy film skits on the social media platform, attending live arts events, and participating actively when need be, stimulate and relieve stress, hence leading to improved happiness/ life satisfaction. Such active participation in the arts leads, in addition, to improved self-concept and a sense of control over

one's life (Guetzkow, 2002: 21). This is true about Nigeria especially now when large gatherings are not allowed. Popular comedians and artists create short comic performances and post them on social media. While they make money with it, people who are stressed up with work or are locked down at home due to the Covid-19 pandemic are entertained by them. The creation and completion of some of such art projects provide an opportunity for such participants to succeed and gain some positive public recognition, it improves their sense of control over their life and self-concept (Guetzkow citing Fiske 1999). This is similar to the use of drama in ancient Greece, where the art of drama is used for catharsis. This implies that the performing art, especially in Nigeria, serves as a deliberate medium to tap into emotions, build self-esteem and reduce feelings of isolation. In communication, Citing Hanna (1983) Rebecca, explains in her 2004 Sociology Honors Thesis, that, the "audience reads, interprets and makes-meaning from the information that they take in from the performer.

It was mentioned previously in this discourse that, the actor is the performer or the artist, the performance is drawn from events, cultures, and world view of the people, the performer learn the practice of his creative art from childhood especially when he realises he is living among others, who are like him with the same life purpose. It is this purposeful life activity that is created in drama either as tragedy or as comedy, aimed at mirroring life. Tragedy, which is a literary genre of drama and literature features a dramatic story of an individual's fall or misery- traditionally, the fall is usually attached to someone who is great and or of noble birth. A fall is often caused by prearranged fate, or personal defect or hubris of the individual, with the aim of "the audience deriving fulfillment" from the fall story. What this means is that the audience sees a tragic performance "gets a feeling of release after identifying themselves with the central character." The second genre of drama aims to amuse. This second dramatic form- comedy is always contrasted with the first. The primary concern of comedy is to correct follies and vices in the hope that they will, as a result, be mended. Rather than on private individuals, comedies hang on humans

in general as social beings (Hoy 2014). The audience through the performance of tragedy or comedy at the end of the performance releases some kind of pleasure and depression. Enekwe (2015), is of the view that human beings generate crisis in society and also create the means for their elimination (1). The actor through his performances does the same thing. For fulfillment of theatrical representation, the world (society) has to "come together to see fellow human like them under life stress and ensnared by problems of life, recreating the same problems they have already faced, seen or observe in real life. This life re-presentation if well carried out by the artist, fortified, rejuvenate, and eliminate from the audience their anxiety. It also helps in reassuring them of hope providing them with what appears to be justice (Jean-Louis 1977: 13). The artist here plays a Godly role of giving justice, the role of a comforter, comforting his fellow mortal.

Further, the influence of the artist and his performance has been recognized in many eras and places. Hanna (1983: 4), recognizes, that the government acknowledged that "art, like drama, provoke and intensify heated sentiments." And that, there is an obvious relationship not only between the performer and the audience but also between the performing arts and society. "Since art and society reflect each other, theatrical performances like dance, music, and acting provide a non-experimental laboratory to explore what is shared in the broader society" (Hanna 1983: 7).

## 6. SUMMARY AND CONCLUSION

The paper discourses that, the artist through performance, comfort and reassures his fellow human. And that is what Barrault believes makes the nobility of his trade. Rather than a 'stupid, false and deceptive trade as some see it. The discussion in this essay like that of Barrault believes that, like sin which is a thing humans cannot help doing, drama, music, dance, for their true nature, is sin- a thing individuals who love them cannot help, but keep doing (Jean-Louis 1977: 17). Hodgson is right in his paper when discoursing the effect the performing artists and his performances have on the audience, who come to the theatre, first of all, to forget self, to forget their personality, to forget their daily life. Indivi-

duals who make up the society who have come also to witness the concerns of others, to pull out like cloth and hang out of the performance arena, their little individual concerns because they want to see others having much greater ones, helping them to “purge of their concerns: and receive healing (Jean-Louis 1977: 25). This, the paper like that of Barrault, note, is only possible when the spectator opens himself to be penetrated and devoured by the artist. In achieving this goal with his weak and “uncertain instruments”, the artist allows himself to be infected by “simulation- the phenomenon of mimetism.” This paper concludes that a healing of the Nigerian nation can occur through dramatic performances like play performances, music, and songs. It is, therefore, enough reason for the artist whether stand-up comedian, social media skit maker, musician, film actor, etc to be more serious in the art he is known for.

## REFERENCES

- ABERCROMBIE, N. (1975). *Artists and their Public*. Unesco Press. ISBN-13:9231012525
- BENSMAN, J. AND LILIENFELD, R. (1991). *Craft and Consciousness: occupational technique and development of world images*. Hawthorne: Walter de Gruyter, Inc. ISBN 13:9780202303857
- BILL, B. (2016) How is drama different from other literary genres? <https://www.quora.com/How-is-drama-different-from-other-literary-genres>
- ENEKWE, O. (2015). Beyond entertainment: A reflection on drama and theatre. [www.unn.edu.ng](http://www.unn.edu.ng)- HYPERLINK “<http://www.unn.edu.ng-upload-25th-lecture/ecture/>
- FISKE, E. (1999). *Champions of Change: The Impact of the Art on Learning*. Washington DC: Art Education Partnership President’s Committee on the Art and the Humanities. ERIC NO. ED435581
- GUESTZKOW, J. (2002). How the Arts Impact Communities: An Introduction to the Literature on Arts Impact Studies. *The Measure of Culture Conference*. June 7-8, 2002. Centre for Arts and Cultural Studies Princeton University. [https://culturalpolicy.princeton.edu/sites/culturalpolicy/files/wp20\\_-\\_guetzkow.pdf](https://culturalpolicy.princeton.edu/sites/culturalpolicy/files/wp20_-_guetzkow.pdf)
- HAUSER, A. (2012). *The sociology of Art*. Tran. Kenneth J. Northcott. Routledge. ISBN 9780415504546.
- [https://www.babycenter.com/0\\_how-your-child-benefits-from-play\\_64065.bc](https://www.babycenter.com/0_how-your-child-benefits-from-play_64065.bc)
- <https://www.chegg.com/homework-help/definitions/tragedy-41>
- <http://jux.law/incapacity/>
- <https://study.com/academy/lesson/human-development-stages-from-infancy-to-late>
- [https://www.babycenter.com/0\\_how-your-child-benefits-from-play\\_64065.bc](https://www.babycenter.com/0_how-your-child-benefits-from-play_64065.bc)
- <http://m.timesofindia.com/life-style/spotlight/erotiv-vs-vulgar/articleshow//15458948.cms>
- JEAN-LOUIS, B. (1977). Best and Worst of Professions. *The Uses of Drama: Acting as Social Educational Force*. Ed. John Hodgson. Redwood Burn Limited. London.
- MANUEL, M. (2017). What is the Difference Between- Visual Arts and Performing Arts? How Can Each be Used in Cultural Events? <http://www.theoldjailart-center.org/differences-between-visual-and-performing-arts/use-in-cultural-events>
- OKPU, O. (2001). Traditional and Modern Art in Nigeria: A comparative Analysis. *Humanities review journal*. vol.1 no. 1. Pp33-40
- OYEKAN, O. (1985). Give me Drama or...: The Argument on the Existence of Drama in Traditional Africa. *African Studies Review*. Vol.28, no.4 pp28-45.
- REBECCA, A. (2004). The Performing Arts in Society: Exploring the Roles and Relationships. *A Sociology Honors Thesis*.
- ROCKWELL, J. (1984). Is Performance A New Form of Art? The New York Times of 14<sup>th</sup> August

*"This page is left blank for typesetting"*



**HOLISTENCE**  
publications

*Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır*



# Sanat eğitiminde sinestezi ve yaratıcılık

## *Synesthesia and creativity in art education*

Ömür Göktepeliler<sup>1</sup>



Şeniz Aksoy<sup>2</sup>



1 Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Türkiye, e-mail: omurgoktepeliler@outlook.com

2 Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Türkiye, e-mail: seniz@gazi.edu.tr

### Öz

Sinestezi, günlük olaylar sırasında çoğu insan tarafından normalde deneyimlenen duymalara ek olarak ortaya çıkan, belirli zihinsel olayların neden olduğu duysal niteliklerin bilinçli bir deneyimidir. Sinestezi, birçok insanı özellikle duysal birtakım ruh hallerini bütünleştirerek sanatsal ifade ve form anlayışları açısından etkilemektedir. Fenomenin günümüz çerçevesinden teorik ve kavramsal olarak güzel sanatlar eğitimine entegrasyonu, sanat eğitiminin güncelliği ve bütünselliği açısından önem taşımaktadır. Yaratıcılık kavramı ile ilişkilendirilen sinestezi fenomeni, her kültürde sanatsal yaratım süreçlerindeki esinlenme ve ilham alınan faktör olduğundan yaratıcılığı artıran yakın bir anlama sahiptir. Bununla birlikte sanat eğitimi öğrencilerine benzersiz ve sınırsız olmayan duysal ve duygusal deneyimler sağlayarak yaratıcılığı harekete geçirmek, hayal gücüne ilham vermek, ayrıca öğrenci ile sanatsal ürün arasındaki etkileşimi de artırabilmektedir. Dolayısıyla sinestezi, yaratıcılık üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Sinestezi fenomeninin sanat eğitimi alanyazınında farkında olunamayışı ve anlamlandırılmayışı ile okullarda öğrencilerin gelişiminde duysal olana çok az ilgi gösterilmektedir. Öğrencilerin dünyayı sadece kelimeler ve sayılarla değil, sinestezik deneyimlerle, kendi duyularıyla da bilme yetenekleri okullarda pek gelişmemektedir. Kavramı anlamlandırmak için ise öncelikle hakkında bilgi sahibi olmamız gerekmektedir. Dolayısıyla duysal becerilerin anlamlandırılarak yeniden geliştirilmesi, öğrenciler adına yararlı olacaktır. Böylelikle yaşadıkları sinestezik deneyimleri korumak ve geliştirmek adına daha fazla fırsata sahip olabileceklerdir. Bu anlamda araştırmanın amacı, sinestezi fenomenini kavramak, anlamlandırmak ve yaratıcılık, sanat eğitimi kavramlarıyla bağlantısını inceleyerek eleştirel bir bakış açısı geliştirebilmektir.

**Anahtar kelimeler:** Sinestezi, Sanat Eğitimi, Modaliteler Arası Etkileşim, Çoklu Duyusal Algılama, Nörobilim

Citation/Atf: GÖKTEPELİLER, Ö. & AKSOY, Ş. (2022). Sanat eğitiminde sinestezi ve yaratıcılık. *Journal of Arts*, 5(1): 9-19, DOI: 10.31566/arts.5.1.02

**Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:**  
Ömür Göktepeliler  
E-mail: omurgoktepeliler@outlook.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## Abstract

Synesthesia is a conscious experience of sensory qualities caused by certain mental events that occur in addition to the sensations normally experienced by most people during everyday events. Synesthesia affects many people in terms of artistic expression and understanding of form, especially by integrating some sensory moods. The theoretical and conceptual integration of the phenomenon from today's framework into fine arts education is important in terms of the actuality and integrity of art education. The phenomenon of synesthesia, which is associated with the concept of creativity, has a close meaning that increases creativity as it is the inspiration and inspired factor in artistic creation processes in every culture. In addition, by providing unique and unlimited sensory and emotional experiences to art education students, it can stimulate creativity, inspire imagination, and also increase the interaction between the student and the artistic product. Therefore, synesthesia has had a significant impact on creativity. Little attention is paid to the sensory in the development of students in schools, with the phenomenon of synesthesia not being recognized and understood in the arts education literature. Students abilities to know the world not only through words and numbers, but also through synesthetic experiences and their own senses are not well developed in schools. In order to make sense of the concept, we must first have knowledge about it. Therefore, re-development of sensory skills by making sense will be beneficial for students. Thus, they will have more opportunities to protect and improve their synesthetic experiences. In this sense, the aim of the research is to comprehend and make sense of the phenomenon of synesthesia and to develop a critical perspective by examining its connection with the concepts of creativity and art education.

**Keywords:** Synesthesia, Art Education, Cross-Modal Interaction, Multisensory Perception, Neuroscience

## 1. GİRİŞ

Sinestezi kavramı, duyuların birleşimi anlamına gelen beyindeki duyu alanlarının birbirleri ile çaprazlama harekete geçmesi sonucu deneyimlenen bir olgudur. Bu olguyu deneyimleyen kişilere ise "sinestet" denilmektedir. Belirli ülkelerde sinestezi dernekleri, kurumları ve özellikle Sean A. Day, Julia Simner, Carol Steen, Jamie Ward ve Richard Cytowic gibi araştırmacılar fenomen hakkında araştırmalar yapmışlardır. Toplumda sinestezi fenomenine dair farkındalık seviyesi düşük olmakla birlikte anlamlandırılması güçtür. Yaş aralığı farketmeksizin dünyadaki nüfusun yüzde 4,3'ünü oluşturan her yirmi üç insandan birinin, farklı sinestezi türlerine ait deneyimleri yaşayabilme ihtimali vardır. Bu araştırmalar, deneysel ve yorumsal fenomenolojik çalışmalarla gözlemlenmiş ve kanıtlanmıştır (Day, 2016). Bu deneyimler her insanda çeşitli birtakım algı ve tutarlılık testleriyle, özel olarak hazırlanmış yönlendirici olmayan açık uçlu sorular ile tespit edilebilmektedir. Öz deneyimlerinin sözlü olarak aktarılması, MEG ve fMRI gibi beyin tarama cihazları, kişinin deneyimlerinden oluşan somut doküman örnekleri de tespit etme

konusunda önemlidir.

"Sinestezi", "birlik" anlamına gelen Yunanca syn ve "duyular" anlamına gelen aisthises kelimelerinden kaynaklanır ve genel anlamıyla tekil bir deneyimde iki duyunun "bir araya gelmesini" ifade eder. Sinestezi bir duyusal modalitede uyarılmanın otomatik, istemsiz ve sistematik olarak ya ek bir duyusal modalitede ya da aynı modalitenin farklı bir yönünde bilinçli bir algı ortaya çıkardığı paradoksal bir algılama ile nitelenmektedir. Böylece, sinestet olmayanlar, aynı anda müziği duyarken, renkleri görünürken veya tatları tadarken, karşılık gelen iki duyu aynı anda uyarılırsa, sinestet olanlar gibi "müziği görebilir", "renkleri duyabilir" veya "şekillerin tadına bakabilir" (Kusnir, 2014: 8).

Toplam seksenden fazla sinestezi çeşidi olmakla birlikte bunlardan en yaygın olanları "Grafem-Renkli Sinestezi" (renkli harfler ve sayılar), "Dizi-Mekân Sinestezi" (herhangi bir mekânda sayıları, hafta içi günleri veya ayları görme), "Sözcüksel-Tat Sinestezi" (sözcükleri veya harfleri tatma), "Ses-Rengi Sinestezi" (renkli müzik), "Grafem-Kişilik Sinestezi" (sıralı dilbilimsel ki-

şileştirme; kişiliğe sahip harfler, sayılar) çeşitlidir. Ayrıca, yaratıcı birtakım özelliklere sahip olan, çevresine duyarlı ve yaşanmış olaylardan ilham alan sanatçılar arasında sıklıkla görülebilmektedir. Sanatçılar yaşadığı, anlamlandırdıkları deneyimleri sanatsal üretimlerine yansıttıkları düşünsel, anlamsal üslup ve dilleriyle de alanyazınında sinestet olarak adlandırılmaktadırlar. Wassily Kandinsky, Vladimir Nabokov, Richard Wagner, Orhan Pamuk, Nikola Tesla ve günümüz genç sanatçılarından Billie Eilish bu fenomeni deneyimlemiş kişiler olarak örnek gösterilebilir. Özellikle, çağdaş yerli ve yabancı sanatçıların sanatsal üretimlerinde gördüğümüz birtakım ipuçları da sanatçının sinestet olma ihtimalini beraberinde getirmektedir.

Francis Galton, günümüzde sinestezinin türleri olarak nitelendirilebilecek algılamaları gösteren kapsamlı ve ilginç bir açıklama yapar. 1883 yılında yayımlanan 'Inquiries into Human Faculty and Its Development' (İnsan Yeteneklerinin Araştırılması ve Gelişimi) adlı eseri, sinestezinin araştırmalarında önemli bir erken kaynak niteliği taşır. Bu alanda ilk araştırmacılarından biri olarak anılan Galton, kuzeni Charles Darwin'in evrim teorisini zihinsel imgelerin canlılığı ve dehanın doğası" gibi zihinsel niteliklere uygulamakla ilgilenir. Galton, sinestezinin aile içinde yayılma eğiliminden etkilenir. Sinesteziyeye ilişkin bireysel tepkilerin tutarlılığı ve fenomenin aile içerisindeki eğilimini ortaya çıkarmaya çalışır (Aktaran, Çelik, 2018: 17).

Sinestezinin günümüzde yaygınlık oranı yapılan araştırmalarla artarken, farklı sinestezinin olduğu da yüzdelik hesaplar ile bilimsel olarak alanında uzman araştırmacılar tarafından alanyazınına sunulmaktadır.

Simner, 128 farklı sinestezinin tipini test etti ve yalnızca yüzde 45 ile "Grafem-Rengi Sinestezisi" yerine yüzde 64 ile en yaygın sinestezinin türlerinde görülen gün ve rengin olduğu sonuçlara ulaştı. Gösterilen türlerin çoğunda sinestetik bir biçimde eş zamanlı olarak renk vardı ve bu da görsel sanatlarla ilgili araştırmalarda sinestezinin bir konu olacağı argümanını ortaya çıkartmaktadır (Becher, Markey ve Goller, 2016: 4).

Sanatçıların veya güzel sanatlar eğitimi alan öğ-

rencilerin kendi eserlerine yükledikleri bazı bireysel anlamlar gibi sinestet olan kişilerde harfler veya kelimelerle ilişkili renkleri ve mekânsal desenleri kişileştirmeleri beklenmektedir. Bir kelime veya rakam cinsiyete sahip olabilir (örneğin yedi rakamının erkek, sekiz rakamının ise kadın olduğu gibi). Bazı durumlarda ise kişilik özelliklerini içeren cömert ve sadık arkadaş, hayal gücünden yoksun, teknik konularla ilgilenen, güvenilir, fiziksel olarak aktif ve aceleci gibi oldukça ayrıntılı tanımlamalara da yer vermektedirler (Simner ve diğ., 2006).

Aydınlanma Çağı'nın getirdiği birtakım bilimsel yeniliklerle sinestezinin kavramı da kendisine alanyazınında yer bulmuş ve dönemin gelişmekte olan bilimsel araştırmalarına katkılarda bulunmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış kitaplar ve makaleler, dönemin araştırmalarını gösteren önemli referanslar arasında yerini almaktadırlar. Disiplinler arası bir araştırma alanı olan sinestezinin kavramı sosyal ve beşeri bilimler, dil, tarih, eğitim, nörobilim, sanat ve psikoloji alanlarında kendisine genişçe yer bulmaktadır.

1880'de Sir Francis Galton, "farklı kişilerin görüntüleri zihnin gözünde görme gücüne sahip olduğu derece ve tarzı ortaya çıkarmakla meşgul olduğunu iddia etti. Ayrıntılı uzaysal düzenlemede rakamları algılayan birkaç kişiyi tanımladı ve bu tür özelliklerin kalıtımını ve kapasitesinin çocukluktan itibaren mevcut olduğu gerçeğini not ederek, sayılarla renk ilişkileri olan bazı ilginç vakaları rapor etti. Galton, bu yetenekleri görsel imgeleme referansı ile tartışırken, 120 yıldan fazla bir süre sonra, şimdi bu fenomenlere "sinestezinin" terimiyle atıfta bulunuyoruz. Sinestetler, bir duyusal modaliteye sunulan bir uyarının, diğerinde yanıltıcı bir duyusal-algisal deneyimi ortaya çıkardığı duyusal "karıştırma" deneyimi yaşar. Sinestetik deneyimlerin doğası, normal algı ve zihinsel imgelemde yer alan nöral alt tabakaları paylaşma olasılığını doğurur (Barnett ve Newell, 2008: 1032).

19. yüzyılın ünlü Fransız deneme yazarı, şair ve sanat eleştirmenlerinden biri olan Charles Baudelaire, hem manevi hem de nesnel dünyanın tıpkı sinestezinin olduğu gibi tüm fenomenlerin birbiriyle etkileşime girdiğini ve birbirine bağlı olduğunu varsaymaktadır. "Ko-

kunun sesi”, “notaların rengi”, “düşüncenin aroması” gibi simbolist metaforlar, tüm düşünce ve duyguların tek bir temel ilkesi olan dışı doğru çeşitli fenomenlerin yakınlığını aramaya tanıklık eder. Bu arayışlar, Fransız simbolistleri sanatsal sentez ve sinestetik fikirleri keşfetmeye yöneltilir. Sembol, onlar tarafından tüm bu fenomenlerin bir sentezi olarak düşünülür (Mankovskaya, 2019: 102).

Son birkaç yıldır ise özellikle Avrupa ve Amerika’da birçok bilim disiplininin sinestezi fenomenine ilgi duyması kaçınılmaz olmuştur. Sadece nöroloji ve psikoloji bilimi değil, aynı zamanda eğitim bilimleri ve görsel sanatlar disiplinleri de yeni teknolojik imkânlar sayesinde bu fenomene yönelmektedirler. Yenilikçi ve kreatif çalışmalar, sinestezi ve diğer nörobilimsel aksiyonların bilinçli bir şekilde anlamlandırılmasında önemlidir. Böylelikle, insanın anlaşılmasını doğasının derinliklerine inilerek anlamlandırılmakta zorlanılan deneyimler farkedilmekte ve geliştirilebilmektedir. Tüm bu yönelimler, kavramın yeniden sorgulanması ve araştırılmasına neden olmaktadır (Serrano, 2013: 178).

Ward (2019), sinestezi fenomenolojisini, onun tamamlayıcı özelliklerini ve benzer varlıklarla ilişkisini ele almayı amaçlamaktadır. Sinestezi-nin bilişsel bir süreklilik içerisinde olmadığını, sinestet olmayanların ise bazı varsayımsal sinestetik spektrumları boyunca sıralanamayacağı iddiasını öne sürmektedir. Sinestezi-nin gelişiminde süreklilik olabileceğini, bazı sinestetlerin ise aşırı atipik davranışlar sergileyen profillere sahip olabileceklerini açıklamaktadır. Sinestezi-ye sahip olmanın sıra dışı deneyimlerin kendilerine faydalarını tanımlanması yerine esas olarak bilişsel profilde yattığını savunmaktadır.

Atipik algılar içsel veya dışsal olarak ortaya çıkmaktadırlar. “Zihnin gözünde” gibi ek hissi deneyimleyen sinestetlere ilişkilendiriciler denilmektedir. Sinestetik algı, dış çevreye başka bir katman olarak dâhil edildiğinde ise sinestetler bir projektördür (Safran ve Sanda, 2015).

Bu atipik çapraz modal sinestezi deneyimi, sanatsal faaliyetler ve yaratıcılığa doğru eğilim ile ilişkilendirilebilir ve bu da deneysel görsel estetiği ve sinesteziyi sanatla ilgili araştırmalar için

ilginç bir konu haline getirmektedir. Örneğin, güzel sanatlar öğrencileri arasında sinestezi fenomeninin yaygınlığı yüzde 23 olduğu tahmin edilmektedir. Bu noktada tartışılan sorulardan bir tanesi, sinestetik bir sanatçı olmanın olası dezavantajları ve avantajları etrafında şekillenmektedir. Sinestezi fenomeni, Safran ve Sanda’ya göre bilimsel, insancıl ve sanatsal çalışmalar gibi araştırmaların farklı alanlarda bilinç, yetenek ve en önemlisi de yaratıcılık gibi konular etrafında tartışmalara neden olurken, sinestezi-nin klinik önemi hala yeterince değerlendirilmemiştir (Safran ve Sanda, 2015: 38).

Sinestezi, daha düşük ve daha yüksek sinestetik deneyimler olarak ikiye ayrılabilir. Düşük seviyedeki deneyimler temel algısal süreçler tarafından tetiklenir. Bilişsel sürecin de dâhil olduğu örneğin, anlambilim ve bilgi işlem, daha yüksek seviyedeki deneyimler tarafından tetiklenir. Yüksek seviyedeki deneyimlerde genel olarak tetikleyen ile tetiklenen arasındaki ilişki tek yönlüdür. Bu ilişki kendine özgü ve sistematik bir yapıya sahiptir. Bir ses kırmızı bir görüntü oluştursa da, kırmızı bir algının bir ses görüntüsü oluşturması gerekmemektedir. Kişi yüksek deneyimlere sahip bir sinestet olmasa bile, modlar arası bağlantılar veya çağrışımlar yaratabilmekte ve tanımlayabilmektedir.

Modaliteler arası da denilen bir rengi konuşulan bir anda duymak, ya da duyuların karıştırılması sıklıkla eş zamanlı olarak bir başka duyuda yanıt olarak tetiklenmektedir. Sinestezi aynı duyuya ait bir uyarıcı olarak da ortaya çıkmaktadır (Gimmestad, 2006). Örneğin, bir sinestet zihninde mavi rengi tetikleyecek bir "A" harfini tanımlayabilir veya gözünde mor rengini canlandırmasını tetikleyen "8" rakamını görebilir.

Ses-rengi sinestezisi gibi varyantlar, durumun ‘duyuların birleşmesine’ neden olabileceğini (örneğin, işitme görsel duyularını tetikler) ancak sinestezi-nin çok değişkenli bir fenomen olduğunu ve algısal olmayan aktivitelerle de tetiklenebileceğini gösterir. Örneğin kelime anlamları, kişisel ilişkiler veya harfler, sayılar, zaman birimleri gibi sıralı birimler hakkında (günler, haftalar, yıllar) (Simner, Mayo ve Spiller, 2009: 1247).

Yaratıcı bireysel üretim sürecinde birçok sinest-



tezik algılama örnekleri, Arthur Rimbaud ve René Ghil gibi önemli şairlerin eserlerinde renkli işitme deneyimleme süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Şaşırtıcı bir şekilde, sanat ve psikoloji alanyazınında sinestezi ve yaratıcılık arasındaki ilişkiye yönelik bilimsel araştırma yok denebilecek kadar azdır (Domino, 1989: 17).

## 2. SİNESTEZİ VE YARATICILIK

Yaratıcılık, yüzyıllardır Tanrı'nın olağanüstü insanlara armağanı, özellikle de "güzel sanatlarda yaratıcılık" olarak görülmüştür (San,1979). Deha ile delilik arasında yakın bir ayrım olduğu fikri olan "ilahi güç" kavramı yakın zamana kadar kabul edildi. Bugün bile, farklı yeteneklerin sanatsal yaratımdan çok bilim ve teknolojiye yaratıcılık için bir rol oynadığı varsayılabilir. Modern görüşe göre yaratıcılık kavramı ise, her bireyde var olan ve insan hayatının her alanında bulunabilen bir beceridir. Günlük yaşamdan bilimsel araştırmalara, tutum ve davranışlara kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan bir süreçler bütünüdür (San, 1979).

Yaratıcılık ilk olarak felsefenin, ardından psikoloji, sosyal bilimler, güzel sanatlar, eğitim gibi birçok farklı disiplinin üzerinde teoriler ürettiği; tanımlanması güç, çok boyutlu bir fenomen olarak kabul görmektedir. Farklı disiplinlerde hakkında teoriler üretilen bir konu olan yaratıcılık kavramı ile ilgili olarak yazında farklı bakış açıları yaklaşım ve sınıflamalar yer almaktadır (Yavuzer, 1989; Simonton, 2000; Onur ve Zorlu, 2018).

Yaratıcılık kavramı, uyumdan, doğru olanlardan veya ritimden doğmaktadır. Dolayısıyla yaratıcılık tüm algılama süreçlerindeki yaratılışın arkasında olan uyumun sonucudur. Yaratıcılıkla ilişkilendirilen sinestezi olgusu, her kültürde sanatsal yaratım süreçlerindeki esinlenme ve ilham alınan faktör olduğundan dolayı yaratıcılığı artıran yakın bir anlama sahiptir. Çevreleyen gerçekliği değiştirmek adına yetenekli olanın sinestezi kavramıyla etkileşiminden yaratıcı bir sanatsal ürün çıkarması bu noktada büyük bir olasılıktır. Yaratıcılığın her şeyden önce enerji, ses ve rengin enerjisiyle, düşünce ve formda somutlaşması, yeni kavramlar ve yeni yaşamlar yaratmasıdır.

Yaratıcılık tipik olarak, bir şekilde uyarlanabilir ve yeni çağrışımlar üretme yeteneği olarak tanımlanabilir. Rastgele çağrışımlar yeni olabilir, ancak yararlı, anlamlı veya başkaları tarafından takdir edilmeleri gerekmez. Bazı insanları diğerlerinden daha yaratıcı yapan nedir ? Bununla ilgili görünen birçok faktör olabilir. Sinestelerin yaratıcı sanatlarla daha fazla zaman geçirme eğilimi vardır ve bu, kısmen, deneyimlenen sinestezi tipine bağlıdır. Örneğin, müzikten görme deneyimi yaşayan sinestetlerin, diğer sinestet meslektaşlarına göre bir enstrüman çalma olasılıkları çok daha yüksektir.

Sinestezi fenomeni, yaratıcılığın ifadesini sanatsal üretim süreçlerinde kolaylaştırabilir. Bu nedenle, yaratıcı sanat dünyasında sinestetler daha yaygın olabilir. Bu olasılığı test etmek için sanat öğrencilerine hangi tür sinesteziye sahip olduğunu değerlendirmek için birtakım davranışsal ve fenomenolojik yöntemler kullanılabilir. Bu yaygınlık, sinestezi fenomeninin bilimsel ortamda kendine daha fazla yer bulmasıyla gitgide artmaktadır. George Domino'nun (1989) "Synesthesia and Creativity in Fine Arts Students: An Empirical Look" ve Jamie Ward, Daisy Thompson Lake, Roxanne Ely ve Flora Kaminski'nin (2008) "Synaesthesia, Creativity and Art: What is the Link" isimli araştırmalardan elde edilen bulgular, sinestezinin sanat öğrencilerinde gerçekten de daha yaygın olabileceğini ve yaratıcılık arasındaki varsayımsal ilişkiyi desteklediğini göstermektedir.

Sinestezi fenomeni, beyin haritaları arasında aşırı iletişime neden olabilmektedir. Özellikle beyinde nerede ve ne kadar genişlikte ifade edildiğine bağlı olarak, hem sinesteziye hem de görünüşte kavramlar ve fikirlerin ilgisiz bağlantı kurma eğilimine yol açabilmektedir. Kısaca yaratıcılığa. Bu, görünüşte işe yaramaz sinestezi geninin popülasyonda neden hayatta kaldığını açıklayabilmektedir. İnsanlarda beyin bağlantısı veya gen ifadesindeki farklılıkları kolayca ölçmeyecek olsak da, sinestetler ve diğerleri arasındaki yaratıcılık düzeyliliklerini ve farklılıklarını incelemek daha basit ve anlamlı olabilmektedir (Ward ve diğ., 2008: 127).

Diğer taraftan sinestezi, bir konuyu algısal fenomen, metafor, veya özneler arası değeri olan

sanatsal veya sanatsal olmayanın temsili olarak ele almaktadır. İçerisinde duyuumsal dünyanın yaratıcı bilişsel sürecini kapsayan bu fenomen aynı zamanda farklı duyulara hitap etmektedir. İnsanlara ve öğrencilere duyuusal bir deneyim sağlayan madde, biçim ve içerik birliği modelidir. Bununla birlikte, sinestezi, farklı duyular modaliteleri güzel sanatlar öğrencilerinin hayal gücü, esnekliği, bağımsızlığı ve kendi kabulüyle ilişkilendirmektedir. Birbiriyle bağımsız öğeleri bir araya getirmek için sanatsal yaratım sürecinde öznelarasılığa ve disiplinlerarası anlayışa izin vermektedir. Kendi içerisinde geliştirilmeye açıktır. Böylelikle, öğrencilere benzersiz ve sınırı olmayan duyuusal ve duygusal deneyimler sağlayarak yaratıcılığı harekete geçirmektedir. Hayal gücüne ilham vermek, ayrıca öğrenci ile sanatsal ürün arasındaki etkileşimi de artırabilmektedir.

Benzeşmelerin keşfedilmesi gerçeğiyle ilgili olarak duyuular arasındaki tamamlayıcılar ve etkileşimler yoğun yaratıcı süreçlerde artırılır. Bu yönüyle sinestezi, insan bilincinin kesin yönlerini ortaya çıkaran çapraz-model ilişkiler, anlam ve mesajdan önceki algının çok boyutlu birliği açısından yaratıcılığı anlamak için önemli bir anahtardır. Bu nedenle dünyayı algılıyor ve bilgiyi duyuular aracılığıyla işliyoruz (Merter, 2017).

Çağdaş sanat eğitiminde yaratıcılığı artıran yeni ve deneysel sanat deneyimleri, çocukların kendi dünyalarını anlamalarını sağlamaktadır. Deneysel sanat biçimleri, örneğin okulda öğrendikleri beş duyuusal alan aracılığıyla normal algılamaya yollarına meydan okur ve görsel-işitsel sanat biçimlerindeki duyuusal algılara yol açabilmektedir. Bununla birlikte deneysel sanat formları, öğrencilerin sinestezi de dâhil olmak üzere yeni deneyimleme ve algılamaya yollarını bulmalarına yardım etmede geçerli bir işleve sahiptir. Öğrencilerde deneyimlerin duyuular arası yönleri hakkında farkındalık yaratmaya yardımcı olabirler ve bu onların yaratıcılık düzeylerini paralel oranda artırabilir. Bu yüzden okullarda müzik ve disiplinlerarası sanat projeleri, çok yönlü algının gelişmesinde ve farkındalığında önemli bir rol oynamaktadır.

Sinestezi, insan düşüncesi ve algısının zor yönlerini anlamaya yardımcı olur. Metafor ve yaratıcılık kavramları da bunlardan bazılarıdır. Çağdaş

sanat eğitimi alanına potansiyel soyut ve somut katkılarıyla öğrencilerin sanatsal üretim sürecinde hayal gücünü ve yaratıcı fikirlerini çağrıştırmaktadır. Duyular arası bir yaklaşım olarak sanat araştırmalarında yeni bir alan ve düşünce tarzı sunmaktadır. Bu düşünce tarzının daha da iyileştirilmesi, daha yaratıcı, yenilikçi ve etkileyici sanatsal yaratım süreçleri, dışavurumcu etkilerin hâkim olduğu duyuusal sanat çalışmaları için faydalı olabilir.

Metaforlar ve yaratıcılık, soyut düşünmeyi ve ifade etmeyi gerektirir, bu da verilmeyen arayışında verili olanı anlamamıza yardımcı olur. Bu anlamda, dilin ve sanatın gelişimi dâhil metafor içeren her şey, soyut ve somut arasındaki duyuusal algı ve algısal benzerliklerle başlar; ve bu duyuusal dünyada, dünyayı ancak duyuular yoluyla anlamak mümkündür, bu da hayatı belirli bir dereceye kadar fiziksel, gerçek ve somut olan sürekli bir sinestetik deneyim haline getirir (Merter, 2017: 4519).

Sanat, doğası gereği duyuularımıza hitap eder, bu da bir eserle her türlü etkileşimi ve deneyimi benzersiz kılar ve eseri daha fazla yorumla açık hale getirmektedir. Bu sayede, sanatsal üretim sürecindeki her adım, üreticisinin öznel arası anlatımının yanı sıra izleyici tarafından algılanması, yorumlanması ve çeşitli farklı duyguları, hisleri uyandırmasını da içerir. Ayrıca çoklu etkileşimin yaşandığı, sinestezi fenomeninin sanat eğitimine entegresini örnekleyen Belçika'daki ulusal sanat eğitimi enstitüsü RASA, ilkokuldaki çocuklar için kendi deneyimlerini sergileyebilecekleri bir sinestetik alan inşa etti. Böylelikle öğrenciler kendilerini keşfedebilecekleri etkileşim içerisinde olacakları eğitim ortamı şansları buldular (Campen, 2013: 201).

Sinestezi fenomeninin yarattığı duyuusal algılama sürecini, çağdaş sanat eğitiminde ifade edebilmek gerekir. Buna göre, yeni çağdaş sanat eğitimi modelinin nasıl geliştirilip ve nasıl öğretilebilir sorusu ortaya çıkmaktadır (Gudova, Lisovetç ve Tapilina, 2016: 711). Bu sorunun cevaplanmasında öğrencileri deneyimleri konusunda bilinçlendirmenin ve duyuusal hareketliliklerinin farkında olmalarının sağlanması verimli olacaktır. Sinestezi fenomeninin içerisinde bulunduğu yenilikçi eğitim metodolojilerinin sanat eğitimi



öğrencilerinde keşfedilmemiş beceri ve tutumları anlamlandırılması, onların motivelerini ve çoklu zeka becerilerini geliştirmelerini sağlayacaktır (Serrano, 2013: 192). Üretici öğrencilerin duyuşal çağrışımları tarafından ortaya konulan bu anlatım, öğrenciler tarafından kendi duyuları aracılığıyla kavranmalı, çözümlenmeli ve yeniden inşa edilmelidir. Benzersiz yaratıcı, bireysel anlamlar ve duygular yaratılmalıdır.

### 3. SİNESTEZİ VE SANAT EĞİTİMİ

Sanatçı halk, toplum, kültür ve eğitim bağlamında tüm sanatları ve birbirleriyle ilişkilerini entelektüel boyutta inceleyen teorik ve kavramsal çalışmalara "Güzel Sanatlar Eğitimi" denilmektedir. Güzel sanatlar resim, heykel, mimari, grafik tasarım, uygulamalı sanatlar, sinematografi, fotoğrafçılık, tekstil, moda tasarımı, seramik ve medya sanatı gibi geniş bir alanı kapsamaktadır. Tüm bu dallarla ilgili olarak okul öncesi eğitimden yüksek öğretime kadar tüm aşamalarda sanatsal eğitim ve öğretimi üzerine teorik ve pratik çalışmalara "Görsel Sanatlar Eğitimi" veya kısaca "Sanat Eğitimi" diyebiliriz (Kırıçoğlu, 2002).

Özsoy (2015), bireyin kendini tanımasında eğitimin rolünün tartışılmaz olduğunu ve böylelikle süreç içerisinde kendi bilişsel ve duyuşsal yeteneklerini farketmesindeki bir yatırım olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte, toplum tarafından sanata verilen desteğin aynı şekilde sanat eğitimine de entegre edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Toplum ve doğa bütününde sanatı anlamının, geliştirmenin eğitim ile eşgüdümlü bir şekilde ele alınması gerekliliğinden bahsetmektedir.

Buyurgan ve Buyurgan'a (2001) göre, sanat eğitimi öğrencinin kendi benliğinde ve ortamında yaşadığı doğal deneyimlerini özgür bir şekilde kullanabileceği özgür bir alandır. Sanat eğitimi sayesinde birey, etkileşim içerisinde olduğu çevresi paralelinde anlamlandıramadığı deneyimleri anlamlandırarak sağlam bir iletişim geliştirebilecektir. Çağdaş sanat eğitimi düşüncesi ve paradigması, teorik ve pratikte öğrencilerin yaşadıkları deneyimlere daha duyarlı olmalarını sağlayarak, kendi hislerini, dünyalarını sanatsal ürünlerine yansıtma ve yorumlama becerilerini geliştirmesinde öğrenciye kendini güvende his-

setmesini sağlar ve fırsatlar sunar. Sanat eğitimi yoluyla, yaşamış oldukları deneyimlere farkında ve bilinçli olarak yaklaşabilmektedirler.

Özsoy ve Mamur'a (2019) göre ise birey her an sanatla karşı karşıyadır. Sanat eğitiminin yaşanılan ve karşılaşılan sanatsal ürünün yorumlanmasındaki ve geliştirilmesindeki eğitici rolü, kişinin yaratıcı yetenek ve becerilerini ortaya çıkarmada etkilidir. Sanat eğitimi kapsam bütünlüğünde bireyin eğitimi belirli sınırları aşarak çevresine karşı duyarlı hale gelmektedir. Duyarlı hale gelen süreçte sanat eğitiminin temel paradigmasının benimsenmesi aynı zamanda öğrencide sanatsal ve estetik duyarlılığı da geliştirecek olup öğrencinin kendi içsel dünyasını özgün ve özgür bir şekilde yansıtmasına da yardımcı olacaktır.

Sinestezi, özellikle yeni sanatsal ifade formları gelişimi açısından oldukça geniş bir araştırma alanıdır. Bu nedenle sanatçılara, müzisyenlere, yazarlara, oyunculara ve diğer ünlü sinestetler üzerinde araştırma eğilimleri gündün güne artmaktadır. Bu da beraberinde araştırmacıların ilgi alanlarını sanat eğitimi alan öğrencilere çevirmektedir (Day, 2016: 114).

Öğrencilerin okullarda duyuşal gelişimleri, bilişsel gelişimdeki ana dersler ile fiziksel gelişimdeki daha az değerli dersler arasında sıkışmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, öğrenciler okulda fiziksel ve duyuşal becerilerine göre değil, bilişsel becerilerine göre değerlendirilir. Çoğu okul çocukların gelişiminde duyuşal olana çok az ilgi göstermektedir. Sonuç olarak, çoklu duyuşal gelişim bu nedenlerden dolayı gerçekleşmemektedir. Duyusal becerilerin yeniden geliştirilmesi öğrenciler adına yararlı olacaktır. Böylelikle, sinestetik yeteneklerini korumak ve geliştirmek için daha fazla fırsata sahip olabilmektedirler (Campen, 2009).

Sinestetik öğrencilerin yeteneklerini yeni izlenimler, duygular ve sembollerle dolu bir dünya ile başa çıkmak için geliştirdikleri tahmin edilmektedir. Okul sisteminin bilişsel becerileri geliştirmeye fazla odaklanması bu noktada sinestetik öğrencilerin yeteneklerini ve yaratıcılıklarını sınırlandırmaktadır. Sonuçta, öğrenciler okulda her ne kadar bilişsel bilgi öğrenseler de bazı duyuşal becerileri geliştirememektedirler

veya buna uygun bir ortam bulamamaktadırlar. Duyuların daha kendiliğinden, az rasyonel gelişimi, öğrencilere hayattaki diğer insanlarla ve olaylarla sezgisel ve içgüdüsel olarak nasıl başa çıkacaklarını öğretebilir. Bununla birlikte, çocukların yaşadıkları dünya ile tanıştıkça kullanabilecekleri daha geniş bir yaratıcı alanı olabilir. Öğrencilerin duyuşsal becerilerini geliştirmede okul sisteminin önerebileceği yenilikçi ve yaratıcı becerileri sergileme imkânı yaratacak yollar geliştirmesi, sinestetik öğrenciler için bu noktada faydalı olacaktır (Campen, 2013).

İlk araştırmalarda hastalık olarak tanımlanan sinestezi fenomeninin çeşitli araştırmalarla bir hastalık olmadığı, aksine yaratıcılığı önemli derecede tetikleyen bir fenomen olduğu dikkat çekmektedir. İlgili alanyazın taranmasıyla birlikte ülkemizde ise bu konu hakkında yapılmış araştırma sınırlı sayıda hatta yok denebilecek kadar az olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Yaratıcılığı önemli derecede etkileyen bilişsel ve duyuşsal bir fenomenin özellikle sosyal ve beşeri bilimler alanlarında, sanat alanları ve disiplinleri arasında konuya açıklık getirecek düzeye ulaşamaması, bu alandaki alanyazın eksikliğinin açık göstergesidir. Bu nedenle, eğitim ve öğretimde sinestezi kavramına yeteri kadar yer verilmiyor oluşu da öğrencilerin, öğretmenlerin, ailelerin, toplumun ve akademisyenlerin kavram ile ilgili yeterliliklerinde önemli bir derecede eksiklik olarak gözlemlenmektedir.

Bu noktada nitelikli eğitimin, öğrencilerin duyuşsal yeteneklerinin farkına varmalarını sağlayacak birtakım adımların önemi her geçen gün artmaktadır. Öğrencinin ilgisini, yaratıcılığını vb. artıracak bilgiyi ve deneyimi kalıcı hale getirecek çeşitli eğitim ortamlarının kullanılması ve sağlanması birçok sanat eğitimi sorunlarının önüne geçebilir. Duyuşsal yaratıcı becerilerini gerçekleştirebilen ve kendi iç dünyasını ifade edebilen sinestet olma ihtimali olan öğrencilerin yakından takip edilmesi, o öğrencilerin deneyimlerini sanatsal üretimlerine bilinçli bir şekilde yansıtmasına olanak sağlayacaktır.

Sinestetler hayatın her aşamasında sinestezilerinin farkına varabilmektedirler. Bazıları yeteneklerini okul öncesinde, bazıları bilişsel bilgileri öğrendiği yıllarda, bazıları ise yetişkin oldukla-

rında keşfederler. Sinestet öğrencilerin kendi duyuşsal yeteneklerinin ve sinestezi gibi fenomenlerin farkına varmaları, bu tarz farkındalığın az olduğu sanat ortamlarında oldukça zor görünmektedir. Biz araştırmacılar, öğrencileri bu duygusallıklarının farkında olmaları için eğitmeli ve sinestetik deneyimlerini keşfetme noktasında önemli adımlar atmamızdır.

İngiltere’de yapılan bir çalışmada, İngiltere’deki okullarda sinestezi farkındalığının çok düşük seviyelerde olduğunu deneysel olarak göstermektedir. Anket yanıtlarında, müdürlerin yalnızca yüzde 5’i ve öğrenme desteği eğitimcilerinin yüzde 29’u “sinestezi” terimini duymuş ve eğitimcilerin yalnızca yüzde 14’ü doğru bir tanım yapabirmiştir. Örneklenen yirmi bir okuldan hiçbiri, sinestetik deneyime sahip olan yaratıcı öğrencileri belirlemek veya onların eğitim ve sosyal yardım ihtiyaçlarını karşılamak için sistematik bir yapıya sahip değillerdi (Campen, 2013).

Sinestetik deneyimlere sahip her öğrenci farklıdır. Bu noktada öğrencinin ebeveynlerinin de bu konu ile ilgili farkındalığı ve yeterliliği olması gerekmektedir. Ev ortamında fark ettikleri herhangi bir deneyimi çocuklarının öğretmenlerine söylemelidirler. Bu tarz bildirimler, öğretmenlerin ve eğitimcilerin fenomenin genel olarak farkına varmalarına ve çocukların algılarını daha iyi anlamalarına yardımcı olabilir ve bu da öğrencilerin duyuşsal eğitimlerini desteklemelerinde yardımcı olmaktadır.

Farkında olmama durumu ise öğrencinin erken yaşlarına, okul öncesi eğitimine kadar uzanmaktadır. Güzel Sanatlar Liseleri bu tarz farkındalıkları, yenilikçi ve yaratıcı sanat eğitimi programlarına entegre edememekte ve hatta bu süreç yüksekokullarda da devam etmektedir. Böylelikle, yetersiz sanat eğitiminin sonucunda duyuşsal becerilerinin gelişiminin, geliştirilmesinin ve değerlendirilmesinin yanında yaratıcı zekâ pratiğinden yoksun sanatçı ve sanat eğitimcisi yetişmektedir.

Çağdaş sanat eğitiminin gerçekleştiği sanatsal bir ortamda duyuşsal becerilerin ve çoklu duyu algılamalarının yaratıcılığı artırıcı ve teşvik edici bir faktördür. Bu becerilere ifade ortamı sağlayacak, güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin sanatsal

üretim süreçlerinde yaratıcılıklarını canlandırmak önemlidir. Betimleyici imkânlar sunacak programlar ve etkinlikler, özel yeteneklere sahip olan sinestetik öğrencilere kendini ifade etme sürecinde yararlı olabilir. Dolayısıyla, hedeflenen duyuşsal bilgi ve becerilerinin farkına varılmasında ve kazandırılmasında sanat eğitimi önemli bir etkidir. Öğretmenler ve ebeveynler, öğrencilerin sinestezik yeteneklerini keşfetme sürecinde önemli bir role sahiptirler. Bunlara ek olarak, öğrencinin maksimum yeteneğini ve yaratıcı düşünme becerisine ulaşması için hazırlanan uygun ortamda yapılacak sanat eğitimi, öğrencideki duygusal sinestetik becerilerini destekleyebilmektedir.

#### 4. SONUÇ

Sinestezi, bireye çevresindeki çeşitli uyaran ve uyaranların sonucunda çoklu duyuşsal algılama deneyimini yaşatan ve böylelikle bireyi maddi dünyadan duyuşsal olan kendi öz dünyasına erişebilmesini sağlayan bir deneyimdir. Day'e (2016) göre, sinestezi kendi içerisinde bulunduğumuz potansiyeli ile duyuşsal modları entegre ederek birçok özgün sanatsal ifade, form ve biçimlerin sergilenmesi için önemlidir (s. 114). Böylelikle, sinestezinin yaratıcılıkla olan ilişkisi değerlendirildiğinde çoğu sinestetin farklı sanat disiplinleri ile ilgilenen sanatçılardan, müzisyenlerden ve şairlerden oluştuğu söylenebilir (Ramachandran ve Hubbard, 2001). Sinestezi bu anlamda bireye özgü bir şekilde bağlantılar kurarak bireylerin kendi varoluşsal içsel dünyalarını açığa çıkarmalarını sağlamaktadır.

Günümüzde popülerliğini günden güne artırmakta olan sinestezi fenomeni, hayatımızın her anında kendisini gösterebilecek etkiye sahiptir. Yapılan bilimsel ve çeşitli araştırmalar sayesinde kavramın farkındalığı her alanda anlamlandırılmaya devam etmektedir. Campen'e (2010) göre, sinestetler sıklıkla farklı hikayelerin yanında bu becerilerini sayıları veya harfleri renkli görmede nasıl kullandıklarını anlatmaktadırlar. Sinestezi, sinestetlere günlük yaşamında avantaj sağlamaktadır. Sağlanan avantajın yanında alanyazındaki artış gösteren zengin araştırma alanı, sinestetlere bu avantajlarını nasıl kullanmalarında yol göstermektedir (s. 6). Herhangi bir eylem yaparken algıladığımız ama anlamlandıramadığımız

davranışsal deneyimleri anlama gücümüz artmaktadır. Özellikle gelişen teknoloji ile de fenomenin insanlar üstündeki tespiti konusunda çeşitli yöntemler gelişmektedir. Sinestezi kavramı önem kazandıkça eğitim verilen kurumlarda da fiziksel beceriden çok öğrencileri büyük oranda etkileyen duyuşsal deneyimlere yoğunlaşılması gereklidir. Böylelikle öğrencilerin kendini ifade etme sürecinde önemli bir aşama kaydedilecektir.

Sinestezi fenomeninin güzel sanatlar eğitiminde yer alması, sanat eğitiminin yenilikçi anlayışı açısından oldukça önem taşımaktadır. Gudova, Lisovets ve Tapilina'ya (2016) göre, yirmi birinci yüzyılda pedagojik bilimlerin yaratıcı öğrenme süreçlerini sanat eğitimi ile ilişkilendirmesi önemlidir. Sanat eğitiminin gerçekleşen yenilikçi gelişmelerin ışığında teorik, pratik ve sanatçıların yaşanılan bilgi topluluğunda kültürel ve sosyal şartlarını yerine getirmesi gerekmektedir. Sanat eğitimi dinamiklerini güncel tutmak, sinestetik paradigmaları geliştirmeyi hedeflemek için gereklidir (s. 706). Rothen ve Meier (2010) yaptıkları deneysel araştırmada sanat eğitimi alan öğrencilerin genel popülasyona oranla daha yaygın sinestezik deneyim gösterdiklerini araştırmışlardır. Ayrıca sanat eğitimi öğrencilerinin sinestetik yatkınlıklarının belli araştırmalar ve uygulamalar yoluyla aktif hale getirilebileceğini belirtmektedirler (s. 720). Çağdaş sanat eğitimi geleneksel sanat eğitimi düşüncesini aşarak yenilikçi, ileriye dönük, öğrencilere duyuşsal ve bilişsel becerilerini gerçekleştirebilme imkânı sunan disiplinlerarası önemli bir boyut kazanmıştır. Her geçen gün güncel kalabilen, alanında donanımlı, yaratıcı düzeyleri keşfedilen ve imkân sağlanan öğrenciler yetiştirme önemi gün geçtikçe artmaktadır. Ne yazık ki ülkemizde bu durum istenilen düzeye ulaşamamıştır. Dolayısıyla bu araştırma, sinesteziyi daha bütünsel bir şekilde araştırmak için araştırmacılara yol göstermektedir.

Sinestezi fenomeninin, günümüz çağdaş sanat eğitimi sisteminde kavram hakkında yeterlilik sağlanmalıdır. Özellikle yaratıcılık kavramının önemli etki alanlarından biri olan güzel sanatlar eğitimi alanında, öğrencilerin yaratıcılık becerilerini teşvik etmektedir. Öğrencilerin fenomen

ile ilgili farkındalıklarına yardımcı olacaktır. Sanat kurumlarında yer alan yönetim, rehberlik eğitimcisi ve öğretmenlerin fenomen ile ilgili farkında ve bilgi sahibi olmaları gerekmektedir. Böylelikle öğrenciler kendi sanatsal yaratım süreçlerinde veya gerçek yaşam deneyimlerinden birtakım uyarıcıların etkisi ile deneyimlediği özel duygusal betimlemeleri, kolayca ve bilinçli bir şekilde anlamlandırabileceklerdir. Ebeveynlerin ve ders veren sanat eğitimcisinin konu ile ilgili sinestet olan öğrenciler için nasıl yaklaşılması gerektiğine dair ders çalışma planı ve uygun ortamı planlamalıdır. Bu yaklaşımın gereği olarak öğrencilerin sinestezik deneyimlerin farkına varılan ve yaratıcı becerilerinin sanatsal üretim sürecinde ortaya çıkması adına uygun ortamda yapılacak olan çağdaş dinamiklerden oluşan sanat eğitimi, sinestet öğrencideki duyuşsal, sosyal ve yaratıcı düşünme becerilerini destekleyebilir.

## KAYNAKÇA

- BARNET, K. J., & NEWELL, F. N., 2008, Synesthesia is associated with enhanced, self-rated visual imagery, *Consciousness and Cognition Journal*, 17, 1032-1039.
- BECHER, T., MARKEY, P., & GOLLER, J., 2016, Artists Synesthesia, *Paper presented at the Introductory Seminar on The Cognitive Foundations of Experience and Behavior*, University of Vienna, Vienna.
- BUYURGAN, S., & BUYURGAN, U., 2001, *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*, Ankara, Pegem Yayıncılık.
- CAMPEN, C. V., 2009, The Hidden Sense: On Becoming Aware of Synesthesia, *Revista Digital De Tecnologias Cognitivas*, 1, 1984-1997.
- CAMPEN, C. V., 2010, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, London, The MIT Press.
- CAMPEN, C. V., 2013, The Discovery of Synesthesia in Childhood, *Theoria Et Historia Scientiarum Ed. Nicolaus Copernicus University*, 10, 195-206, doi: 10.2478/ths-2013-0010.
- CYTOWIC, R. E., 2002, *Synesthesia: A Union of the Senses*, London, The MIT Press.
- ÇELİK, F., 2018, *Romantik ve Sembolist Şiirde Sinestezi: Edebi Metinleri Duyulardan Hareketle Bir Okuma Denemesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, Eskişehir

hir Osmangazi Üniversitesi.

- DAY, S., 2016, *Synesthetes: A Handbook*, California, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- DOMINO, G., 1989, Synesthesia and creativity in fine art students: An Empirical Look, *Creativity Research Journal*, 2(1-2), 17-29, doi: 10.1080/10400418909534297.
- GALTON, F., 1883, *Inquiries into The Human Faculty and Development*, New York, Macmillan Press.
- GIMMESTAD, K. D., 2006, *Behavioral Assessment of Synesthetic Perception: Color Perception and Visual Imagery in Synesthesia*, Master Thesis, Kansas, University of Missouri.
- GROSSENBACHER, P. G., & LOVELACE, C. T., 2001, Mechanisms of synesthesia: cognitive and physiological constraints, *Cognitive Sciences Journal*, 5(1), 36-41.
- GUDOVA, M., LISOVETC, I., & TAPILINA, E., 2016, The Formation of Sensual Synesthesia Abilities in Contemporary Art Education, *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, 705-713, doi: 10.15405/epsbs.2016.11.73.
- HEYRMAN, H., 2005, Art and Synesthesia: In Search of The Synesthetic Experience, *Paper presented at the First International Conference on Art and Synesthesia*, Almeria.
- KIRIŞOĞLU, O., 2002, *Sanatta Eğitim*, Ankara, Pegem Yayıncılık.
- KUSNIR, M. F., 2014, *Automatic Letter-Colour Associations in Non-Synaesthetes and Their Relation to Grapheme-Colour Synaesthesia*, Thesis (PhD), University of Glasgow.
- MANKOVSKAYA, N., 2016, Concepts of Synesthesia and Synthesis of Arts in Aesthetics of French Symbolism and Their Multimedia Echo, *Paper presented at Conference of the Synesthesia: The Synthesis of Arts in World Art Culture*, Saint Petersburg.
- MERTER, S., 2017, Synesthetic Approach in The Design Process for Enhanced Creativity and Multisensory Experiences, *The Design Journal*, 20(1), 4519-4528, doi: 10.1080/14606925.2017.1352948.
- ONUR, D., & ZORLU, T., 2018, Tasarım Eğitiminde Duyusal Farkındalık ve Yaratıcılık İlişkisi Üzerine, *Metu JFA*, 35(2), 89-118.
- ÖZSOY, V., 2015, *Görsel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitiminin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri*, Ankara, Pegem Yayıncılık.
- ÖZSOY, V., & MAMUR, N., 2019, *Görsel Sanatlar Öğrenme ve Öğretim Yaklaşımları*, Ankara, Pegem Yayıncılık.
- RAMACHANDRAN, V., & HUBBARD, E., 2003, The Phenomenology of Synesthesia, *Journal of Conscious-*



ness Studies, 8(10), 49-57.

ROTHEN, N., & MEIER, B., 2010, Higher Prevalence of Synaesthesia in Art Students, *Perception*, 39, 718-720, doi: 10.1068/p6680.

SAFRAN, A., & SANDA, N., 2015, Color Synesthesia. Insight into Perception Emotion and Consciousness, *Current Opinion In Neurology*, 28(1), 36-44, doi: 10.1097/wco.0000000000000169.

SAN, İ., 1979, Yaratıcılık, İki Düşünce Biçimi ve Çocukların Yaratıcı Eğitimi, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi*, 12(1), 177-190.

SERRANO, M. J., 2013, Why study synesthesia ? What can that teach us about ourselves ?, *Theoria Et Historia Scientiarum Ed. Nicolaus Copernicus University*, 10, 177-194, doi: 10.2478/th-2013-0009.

SIMNER, J., & WARD, J., 2006, The Taste of Words on the Tip of the Tongue, *Nature* 444, doi: 10.1038/444438a.

SIMNER, J., MULVENNA, C., SAGIV, N., TSAKANIKOS, E., WITHERBY, S. A., FRASER, C., SCOTT, K., & WARD, J., 2006, The Prevalence of Atypical Cross-modal Experiences, *Perception*, 35, 1024-1033.

SİMNER, J., MAYO, N., & SPİLLER, M., 2009, A Foundation for Savantism ? Visuo-spatial synaesthetes present with cognitive benefits, *Cortex*, 45(10), 1246-1260.

SİMNER, J., 2011, Defining Synaesthesia: A response to two excellent commentaries, *British Journal of Psychology*, 103(1), 24-27, doi: 10.1111/j.2044-8295.2011.02059.x.

SIMONTON, D. K., 2000, Creativity: Cognitive, personal, developmental and social aspects, *American Psychologist*, 55(1), 151.

YAVUZER, H., 1989, *Yaratıcılık*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

WARD, J., 2008, *The Frog Who Croaked Blue*, New York, Routledge.

WARD, J., LAKE, D., ELY, R., & KAMINSKI, F., 2008, Synesthesia, creativity and art: What is the link ?, *British Journal of Psychology*, 99, 127-141.

WARD, J., 2009, Synaesthesia: a distinct entity that is an emergent feature of adaptive neurocognitive differences, *Philosophical Transactions Royal Society Journal*, 374, 1-13, doi: 10.1098/rsth.2018.0351.



*"This page is left blank for typesetting"*



**HOLISTENCE**  
publications

*Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır*

# Çocuk kitaplarında değişen yaklaşımlar; postmodern tasarlama

## *Changing approaches in children's books; postmodern design*

Ali Kılıç 

Doç. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Türkiye, e-mail: [mralikilic@gmail.com](mailto:mralikilic@gmail.com)

### Öz

Postmodernizm birden çok perspektifi olan çok kültürlü bir anlatıdır (Doll, 1993). Yaklaşık son on yıldır resimli çocuk kitaplarında “postmodern” tanımlaması içeren bir alt tür ortaya çıkmıştır. Çocuğa bilinçli olarak verilen eksik veya çelişkili metinler ve görseller, farklı düşünme, yorumlama biçimlerini teşvik etmek üzere tasarlanmıştır. Geleneksel yaklaşımdaki resimli kitap fikrini yıkmak üzere harekete geçmiş bu kitaplar, ironik, bağlantısız kurguları ile çocukları hatta yetişkinleri yaratıcı yorumlamalara teşvik etmekte, ayrıksı konu bağlantıları ile şaşırtmaktadır. Alışılmadık olay örgüsü ile metinlerarasılık, parodi, tasarım düzeni, resimli yazı tipleri ve perspektifleri ile doğrusal anlatım biçimleri içermeyen bu kitaplar, üstkurmaca özellikler taşımaktadır. Geleneksel görsel çözümleme yöntemlerini kullanmayan postmodern resimli çocuk kitapları, görsel yorumlama biçiminin okuyucuya bırakıldığı bir alan yaratmaktadır. Okuyucuyu, alışılmadık tasarısı ile doğrusal olmayan alanlarda gezinmeye ve bu metinlerin doğasında bulunan karmaşıklıkları anlamlandırmak üzere görsel kodları çözmeye davet etmektedir.

Bu makale, çocuk kitabı tasarlamada, “postmodern çocuk kitabı” koşullarını hazırlayan yaklaşımları ve okuyucu açısından gelişen algılama biçimlerini irdelleyecektir.

**Anahtar kelimeler:** Çocuk Kitapları, Postmodern, Tasarım, Üstkurmaca, İllüstrasyon.

### Abstract

Postmodernism is a multicultural narrative with multiple perspectives (Doll, 1993). In the last ten years, a sub-genre with the definition of “postmodern” has emerged in children's picture books. Incomplete or contradictory texts and images given to the child consciously are designed to encourage different ways of thinking and interpretation. Taking action to demolish the traditional idea of picture books, these books encourage children and even adults

Citation/Atf: KILIÇ, A. (2022). Çocuk kitaplarında değişen yaklaşımlar; postmodern tasarlama. *Journal of Arts*. 5(1): 21-26, DOI: 10.31566/arts.5.1.03

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:

Ali Kılıç

E-mail: [mralikilic@gmail.com](mailto:mralikilic@gmail.com)



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

to creative interpretations with their ironic, disconnected fictions, and surprise with their distinctive subject connections. These books, which do not contain unusual plot and intertextuality, parody, design layout, pictorial fonts and perspectives, and linear narrative styles, have metafictional features. Postmodern children's picture books, which do not use traditional visual analysis methods, create a space where the form of visual interpretation is left to the reader. With its unusual design, it invites the reader to navigate non-linear spaces and decode the visual codes to make sense of the complexities inherent in these texts.

This article will examine the approaches that prepare the conditions for the "postmodern children's book" in designing children's books, and the perceptions that develop in terms of the reader.

**Keywords:** Children's Books, Postmodern, Design, Metafiction, Illustration.

## 1. GİRİŞ

Postmodernist teori, gerçeklik algısı üzerinden açıklanmaya çalışılan, bilimsel ve nesnel keskin bilgilere karşı durmuştur. Goldstone (2002); Postmodernizmi XX. yüzyılın başlarına ait evrensel hakikati ortadan kaldıran bir kavram olarak tanımlamakta ve postmodern olarak tanımlanan yazar ve illüstratörlerin ortaya çıkardıkları işlerine, oyunbazlık, ironi, ayrık olma, çoklu bakış açıları ve parodi eklemeleri gerektiğinin altını çizmektedir. Postmodernizm, muhtemel çelişkili görüşleri kucaklamak için gereken hoşgörüyü vurgu yapmaktadır (Fehr, 1997). Beklenmedik sekanslar, çözülmemiş sonlar, dağınık imgeler ve hiciv yaklaşımli üretimleri ile postmodern sanat ideoloji, kapsamına resimli kitapları da almaktadır. Çocukların okurken konuyu anlama ve bağıntılar kurma konusunda görsel çözümleme becerilerini geliştirmeye ihtiyaçları vardır. Çocuk için bu öğrenme yöntemlerini içeren en önemli kaynak resimli kitaplardır. Postmodern özellikler taşıyan resimli kitaplar, içinde hareketli, şaşırtıcı görsel içeriklerin yer aldığı eğlenceli materyallerdir. Kitap, kapağından başlayarak, okuyanda yarattığı his üzerinden, görsel bilginin oynadığı role ve kullanılan tipografiye kadar çeşitli düzeylerde duygusal etki ve anlam yaratmaktadır.

Postmodern etkiye sahip çocuk kitapları, hem görsel formatta hem de anlatı içeriğinde geleneksel kitaplardan büyük ölçüde ayrılmaktadır. Görsel olarak, sayfalar bir bilgisayar ekranındaki gibi çoklu odak noktaları ile dikkat çekmekte-

dir. İyi tanımlanmış satırlar ve geleneksel çocuk resimli kitaplarından farklı olarak, sayfalarda açıkça tanımlanmış bir öncelik veya yön boşluğu olmadığından, görsel düzenek yazı tipi ile birlikte görsel bir karnaval etkisi bırakmaktadır. Postmodern kitaplar, çocuklar için yeni bir deneyim için alan açarken, yeni bir görme biçimini de sunmaktadır. "Okumak" eylemi çocuklar için, imge ve kelimelerin harmanlandığı eğlenceli bir oyun haline gelebilmektedir.

Resimli çocuk kitapları, sözel ve görsel olmak üzere iki anlatım disiplini ile varlık kazanmaktadır. Geleneksel çocuk kitaplarında bu iki alan, birbirini tamamlama eğilimi gösterirken, postmodern yaklaşımlar içeren çocuk kitapları, iki disiplin arasında bir boşluk bırakmakta ve bu boşluğu okuyucunun doldurmasını beklemektedir. Günümüzde eğitimciler ve ebeveynler çocuğun bilişsel öğrenme ve algılama becerilerini geliştirmek adına bu kitaplardan sıklıkla faydalanmaktadır. Postmodern özellikler taşıyan resimli çocuk kitapları, dış kapağından dikkati çekmeye başlayarak, özellikle resimlemeleri ve sayfa tasarımı ile çocukları görsel düşünmeye teşvik eden eşsiz kaynaklardır. İllüstrasyonlar ve tasarım kelimelerden daha fazlasını anlatarak çocukların dünyasına yönelik çok katmanlı bir yorumlamanın önünü açmaktadır. Serafini (2004), yaptığı araştırmasında, metnin resimlerle nasıl etkileşime girdiği incelenmiş, postmodern resimli kitapların çocukların çoklu yorumlama becerilerini ortaya çıkardığı, bu kitaplar yoluyla çocukların bilgilerini arttırabildiklerini gözlemlenmiştir. Aynı zamanda daha yavaş ve dikkatli

okumaya yönlendirdiğinden, çocukları görsel ve düşünsel faaliyetlere teşvik ettiğini de tespit etmiştir.

Postmodern resimli kitaplarda yer alan metinlerin içeriğindeki kronolojik sıralamalardan bağımsız olay örüntüsü, metakurgu, parodi, metinlerarasılık, belirsizlik ve eğlenceli perspektif çizimler; hem düşünsel hem de görsel anlamda geleneksel çocuk kitabı yaklaşımına meydan okumaktadır. Geleneksel çocuk kitaplarında okuyucu pasif konumda ve sadece yazarın ve çizerin anlattıklarını anlamak üzere koşullandırılan bir alanda sınırlandırılırken, postmodern kitap okuyucuyu, kitabı sözel ve görsel olarak yorumlaması için aktif bir katılımcı olmaya davet etmektedir. Aynı zamanda kitabın inşasında yer alan, tanımlanmış rollere sahip çekirdek ailenin tipik tasvirleri yerini, sınıf, ırk ve kültürel çeşitliliğe bırakmakta, sıklıkla toplumda kabul gören davranış kalıplarını ve kültürel ideolojileri sorgulamaktadır. Postmodern resimli kitaplarda yer alan göstergeler yoruma açık doğası nedeniyle, sabit tanımlamalara izin vermez ve çocuğun kendisine sunulan bilgileri anlamlandırabilmesine, verilen işaretleri farklı açılardan yorumlayabilmesine olanak veren bir alan açmaktadır. Bu çok sesli yorumlama halini tetikleyen unsur sayısız olasılığın sunulduğu gizemli, ilgi çekici görsel işaretlerdir. Postmodern resimli bir kitap okumak, öykü oluşturma konusunda bir ders niteliğindedir. (Trites, 1994, s. 231-232)

Karmaşık, kurmaca özellikler taşıyan resimli kitaplar, çocukların çeşitli bilişsel, davranışsal ve gelişimsel ihtiyaçlarını ele almak için değerli bir araçtır. Günümüzde hayal gücünü zorlayan imgelerin yazılı metne hakim olma eğilimi göz önüne alındığında, görsel okuryazarlık gelişmiş durumdadır. Bu nedenle günümüz resimli çocuk kitapları web ortamında gezinmeye çok benzemektedir (Goldstone, 2002).

## 2. POSTMODERN ÇOCUK KİTABINDA ÇAĞDAŞLIK ANALİZLERİ

İnternet ortamı, çocuklara doğrusal olmayan birden çok yolda gezindikleri, oldukça etkileşimli bir deneyim fırsatı sunmakta, ekranın hangi bölümünü ilk önce gözlemleyecekleri konusunda çoklu olanaklar sağlamaktadır. Dijital dünya-

mız, postmodern resimli kitap türünde ortaya çıkan özelliklerden ikisi olan; alışıldık olmama ve etkileşim içinde olma hali ile karakterizedir. Anstey ve Bull'a göre (2006); çağdaş çocuk kitapları değişen zamanların ürünleridir, yenilikçi bakış açıları ve arayışlar gerektirmektedir. Çocuklar postmodern resimli kitaplara bakmaktan zevk alırlar. Metinlere uzun uzadıya yer verilmeyen ve bolca görsel içeren postmodern çocuk kitapları, isteksiz çocuk okuyucu için alternatif olabilmekte, metinleri ile tehdit edici olmadığı için okuma direncini kırabilmektedir. Driggs, Wolfenbarger ve Sipe (2006) 'ye göre, Doğrusal olmayan metin, okuyucunun kelimeler arasında ileri geri hareket etmesine izin verdiği için birden fazla hikaye çıkarmasına olanak tanıyabilmektedir. Bu kitaplarda farklı font ve renklerde kelimeler ve imgeler, bazen karmaşık şekillerde, anlatılar oluşturmak üzere harmanlanmıştır. Postmodern resimli kitapların temel özelliği olan doğrusal olmayan anlatımcılığa ek olarak, kendiyi alay eden ve anti-otoriter bir yapı da dikkat çekmektedir.

Postmodern resimli kitaplar, çocuklara hikaye anlatıcılarının kelimeler ve metin arasında yaptıkları karşılıklı ilişkileri sürdürmeyi öğretmektedir. Çocukların aradaki boşluğu aramasında, hikâyeye kendi deneyimlerini ve düşüncelerini yansıtma konusunda teşvik edicidirler. Bader'e (1976) göre; Resimli kitap; metin ve resimleri ile sosyal, kültürel, tarihi bir belge ve en önemlisi çocuk için bir deneyim niteliğindedir. Anstey (2000); çocukların postmodern resimli kitapları okuyarak bilgilerini arttırabileceklerini ve okurken bu bilgileri sınıflandırabileceklerini öne sürmektedir.

Doğrusal olmayan hikâye hatları, gerçeküstücü ilişkiler ve resimli kitaplardaki metinler, ironik olma eğilimindedir. Nodelman'a göre (1996); her resimli kitap en az üç öykü anlatmaktadır; sözlü, görsel ve ilk iki arasındaki farklılıkların yarattığı ironilerden ortaya çıkma eğiliminde olan üçüncüsü, üçüncü hikâyeye yalnızca okuyucu erişebilmektedir; bu nedenle okurlar, resim kitabında yer alan kahramanlardan mutlaka daha fazlasını bilmektedirler.

Çocuk okuyucular günümüz koşulları altında kitaplardan ne beklemektedirler? Günümüzde

dijital medyadaki yeni gelişmelere yabancı olmayan hatta tam da içinde yer alan çocuk, masal, öykü ve hikâyeleri daha geniş bir algı penceresinden yorumlayabilme yetisine sahip durumdadır. Dijital ve teknolojik kaynaklara maruz kalma ve bilgiye küresel erişim, çocuk kitaplarında temsil edilen sınırları, konuları ve bakış açılarını değiştirmiştir (Dresang, 1999). Metinle yeni ve farklı etkileşim kurma çabaları içinde olan çocuk karşısında çizerler, tempolu duygusal girdilere alışkın olan bu dünyayı ayakta tutmak için, yenilikçi üretimlere kesintisiz devam etmek zorundadır. Bu sebeple illüstratörler aynı zamanda, bilgisayar, akıllı telefon ve tablet uygulamalarını içeren dijital kaynaklara hızlı bir giriş yapmak zorunda kalmışlardır.

Postmodern kitaplar diğer bir açıdan bakıldığında çocuğu dijital dünyada gezinmeye hazırlayan potansiyel araçlardır.

İroni, şaka ve kara mizah içeren postmodern çocuk kitapları "oyun" kavramı (Derrida'nın oyun kavramı) ve postmodernizmin en bilindik yönleri ile arasında tutarlı bir ilişki kurmaktadır.

Ağırlıklı olarak görsel içerikler barındıran bu metinlere başka bir bakış açısıyla bakıldığında, duygusal düzlemde ve sosyal gelişim sürecinde insan etkileşimlerinin önemli olduğu fikrini iletmeye çalışılmaktadır. Laurie Harper (2016)'a göre; resimli kitaplar, empati ve hoşgörü ile ilgili mesajları iletmek konusunda mükemmel bir çerçeveye sunmaktadır. Duygusal okuryazarlık, kişinin sosyal durumlarda duygularını düzenleme becerisi olarak tanımlanmaktadır. Kitabın görsel olarak okunabildiğinin göstergesi, çocuğun karakter analizini doğru yapması, artan duyarlılık ve empati düzeyleri üzerinden ölçülebilmektedir.

Postmodern resimli kitaplar, çocukların anlayabilecekleri bir düzeyde postmodern dünyayı okumaya aracılık etmektedir.

### 3. OKUYUCU KATILIMLI TASARIMLAR

Son yıllarda çocuk edebiyatına katkı sunan yazar ve illüstratörler, çocuk kitaplarının postmodernizmle bağlantılı özelliklerini ön plana çıkarmışlardır. En dikkate değer değişimlerden

biri, resimli kitaptaki resimlerin kelimelerden tamamen farklı bir hikaye anlatması veya farklı bir bakış açısı göstermesidir. Postmodern etkiler, aynı kitap içinde bir hikayenin birden fazla versiyonunun tasvir edilmesi ve birden fazla anlatıcının varlığının gözlenmesi yoluyla ortaya çıkmaktadır. Yazarın ve illüstratörün okuyucu ile konuşmaları ya da yazar ve çizerin kitabı oluşturma süreci ile ilgili paylaşımlarda bulunmaları da diğer bir postmodern özelliktir (Serafini, 2011).

Postmodern resimli kitapların faydalı olabilmesinin ön koşulu okuyucunun katılımda bulunmasıdır. Günümüzde postmodern tasarımlar içeren resimli kitapların bazıları çocuğu fiziksel deneyimlemeye davet eden araştırmalar sunmaktadır. Belli noktalara basmak, sallamak ya da çıkarıp-takmak gibi eylemler ile çocuğa aktif roller verilmektedir. Postmodern resimli kitapların okuyucuları, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırı nereye çekeceklerini düşünerek, araştırarak bulabilmektedir. Süreç devam ederken sonuçta dair merak içinde olan okuyucu, yazar ve çizer ile birlikte kitabın konusunu inşa etme fırsatını yakalayabilmektedir.

Hikayeye dahil edildiğinin farkında olan çocuk okuyucu, birlikte inşa etme alanında rol aldığı farkında olduğundan keyifli bir öğrenmenin tadına varacaktır.

Bir başka yaygın postmodern resimli kitap aracı da çocuğun tanıdık olduğu hikayelerin arasında geçişlerin olduğunu fark etmesidir. Metinler arası bu geçişler çocuğun zihnini taramasına ve bilgilerini pekiştirmesine olanak verecektir. Bu türdeki kitaplar okuyucunun zaman zaman sayfalarından geriye gidip sorular sormasını sağlayabilmektedir (O resimde başka neler vardı?). Postmodern resimli çocuk kitabında yer alan görsel tasarım öğeleri kelimelerin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayabilmektedir. Bunun yanı sıra bilinmeyen, tahmin edilmeyen süreç ve sonuçlar çocuğun hikâyeye dair merak ve dikkatini ayakta tutabilmektedir. Belirsizlik ve sürprizler, okuyucuyu okuma sürecine katılmaya davet eden önemli etkenlerden biridir.

Okuyucunun bir kitabın nasıl okunacağına dair algısına meydan okuyan postmodern resimli



kitaplar, alternatif okumalar yapılabilmesine, dolaylı anlamlar çıkarılabilmesine zemin hazırlamakta, alışılmadık tasarım ve düzeni ile birden fazla anlamın okunabilmesine de olanak yaratmaktadır. Bu kitaplar, okuyucunun dikkatinin akıcı bir şekilde bir yerden bir yere akmasına, metinden resme, resimden tekrar metine doğru hareket etmesine izin vermektedir (Mackey ve McClay, 2000). Postmodern bir resimli kitap okumak, öykü oluşturma konusunda bir ders niteliğindedir (Trites, 1994, s. 231-232).

Geleneksel resimli kitap genç okuyucuyu hedef alırken, postmodern resimli kitap daha geniş bir kitleye hitap etmektedir. Çeşitli bilgi ve yaş düzeylerinden bağımsız olarak bu kitapların keyfinin çıkarılması mümkündür (Anstey, 2002). Postmodern resimli kitaplar ayrıca sanatsal hedefler konusunda bilgilendirici içeriklere sahip olabilmekte ve bu konuda etkin bir şekilde kullanılabilir içerikler barındırabilmektedir. Bu kitapların birçoğundaki çizimler, üslup ve teknikler güzel sanatlar disiplini kapsamında olan sanat üretimi örnekleri sunabilmektedir (Mitchell & Nelms, 1992).

#### 4. SONUÇ

Postmodern sanat, popüler sanat da dahil olmak üzere bir kültürün tüm parçalarını kapsayabilmektedir. Postmodern teoriye göre, yüksek ve düşük sanat arasındaki sınırlar yapay ve anlamsız kabul edilmektedir (Fehr, 1997). Yeni okuma biçimleri, çocuklara hazırladığımız yolları çeşitlendirmektedir. Görsel temsilin tekniği ve düzeni, çocukların hem sayfada hem de ekranda karşılaşacağı tasarımlarda önemli bir rol oynamaktadır. Geleneksel anlama yöntemleri yerini- hızla çoğalan görsel uyaranlar sebebiyle- teknolojik startajilere bırakmak zorunda kalmıştır.

Çocuğun kendi gerçekliğini yorumlama fırsatını bulduğu postmodern kitaplar, bireysel yorumlama biçimleri ile varlık kazanmaktadır. Çocuğu alışıldık okumalardan uzaklaştırıp, yepyeni bir okuma eylemi ile karşı karşıya bırakan bu kitaplar, ana konu ve karakterlerle daha yakından ilgilenilmesi teşvik edicidir. Bilmek, anlamak ve yapmak eğlencenin habercisidir; aktif bir öğrenci ve aktif bir öğretmen ya da ebeveyn, postmodern resimli kitap okumada en faydalı sonucu üret-

mek için birlikte çalışabilecekleri bir ortam bulacaklardır.

Görsel metinler çocuğun farklı duygusal tepkiler ve bilişsel düşünce süreçlerini deneyimleme konusunda harekete geçirici bir işlev taşımaktadır. Çocuklar kökten değişen resimli kitaplara baktıklarında, onları dinlediklerinde ve okuduklarında, düşünmeye, sorular sormaya, bağlantılar kurmaya, belirsizlikle başa çıkmaya, kalıpları analiz etmeye, hayal etmeye, gülmeye ve öğrenmeye teşvik edilmektedirler. Postmodern resimli kitaplar eğitimciler için de yeni bakış açıları ve yeni potansiyeller üzerinde düşünmeye davet niteliğindedir. En önemlisi, bu tür sosyal edebi deneyimlerin çocuklar üzerinde uzun vadeli etkileri vardır. Uzun vadede, çocukların "okumanın" yaşam boyu üyeleri olmalarının yolunu, doğal, sorunsuz ve etkili bir şekilde açarlar (Smith, 1988).

#### KAYNAKÇA

- ANSTEY, M. & BULL, G. (2000). *Reading the Visual: Written and Illustrated Children's Literature*. Sydney, Harcourt.
- ANSTEY, M. (2002). It's not all black and white": Postmodern picture books and new literacies. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 4(5),444-457.
- ANSTEY, M. & BULL, G. (2006). *Teaching and Learning Multiliteracies: Changing Times, Changing Literacies* Newark, DE: International Reading Association.
- BADER, B. (1976). *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan Pub. Co..
- DRESANG, E. T. (1999). *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age*. New York: The H.W. Wilson Company.
- FEHR, D. E. (1997). Clutching the lectern, or shouting from the back of the hall: A comparison of modern and postmodern arts education. *Arts Education Policy Review*, 98, 27-31.
- HARPER, L. J. ,& S. TROSTLE- B. (2010). More Alike Than Defferent: Promoting Respect Through Multicultural Books and Literacy Strategies. *Childhood Education*, 86(4):224-33
- GOLDSTONE, B. P. (2002). Whaz up with our books?

changing picture book codes and teaching implications. *Reading Teacher*, 55, 362-350

MACKAY, M. & MCCLAY, J. K. (2000, October). Graphic routes to electronic literacy: Polysemy and picture books. *Changing English: Studies in Reading & Culture*, 7, 191-201.

MITCHELL, F. M. & NELMS, V. C. (1992). Using children's literature in the art curriculum. In A. Johnson (Ed.), *Art Education: Elementary* (pp.187-199). Reston, VA: National Art Education Association

NODELMAN, P. (1996). Illustration and Picture Books, in *International Encyclopedia of Children's Literature*, Peter Hunt, ed., pp. 113-124. London: Routledge.

SERAFINI, F. (2004). *Lessons in Comprehension: Explicit Instruction in the reading workshop*. Portsmouth, NH: Heinemann.

SERAFINI, L.R. (2011 November). Expanding Perspectives for Comprehending Visual Images in Multimodal Texts. *International Literacy Association*, 54(5),342-350.

SIPE, L. R., & MCGUIRE, C. E. (2006). Picturebook endpapers: Resources for literary and aesthetic interpretation. *Children's Literature in Education*, 37(4), 291-304.

SMITH, F. (1988). *Joining the literacy club: Further essays into education*. Portsmouth, NH: Heinemann Publishing.

TRITES, R.S. (1994, December). Manifold narratives: Metafiction and ideology in picture books. *Children s Literature in Education*, 2.5, 225-242.

SERAFINI, L.R. (2011 November). Expanding Perspectives for Comprehending Visual Images in Multimodal Texts. *International Literacy Association*, 54(5),342-350.

SIPE, L. R., & MCGUIRE, C. E. (2006). Picturebook endpapers: Resources for literary and aesthetic interpretation. *Children's Literature in Education*, 37(4), 291-304.

SMITH, F. (1988). *Joining the literacy club: Further essays into education*. Portsmouth, NH: Heinemann Publishing.

TRITES, R.S. (1994, December). Manifold narratives: Metafiction and ideology in picture books. *Children s Literature in Education*, 2.5, 225-242.

# Çocuklarla iletişimde bir araç olarak kuklaların etkisi\*

## *The effect of puppets as a communication tool for children*

Işinsu Ersan Öztürk



Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Sahne Tasarımı, Anasanat Dalı, Türkiye,  
e-mail: [isinsu.ersan@deu.edu.tr](mailto:isinsu.ersan@deu.edu.tr)

### Öz

Sanatın her türünün çocuk gelişiminde önemli bir rolü vardır. Kukla ve kukla tiyatrosu her yaşa hitap etse de özellikle erken çocukluk dönemlerinde daha derin izler bırakma gücüne sahiptir. Estetik ve eğlendirici bir izlek olmanın ötesinde, kukla, eğitim ve öğretimde konvansiyonel yöntemlerin yanında sonuç veren bir alternatiftir. Küçük çocukların erken çocukluk dönemlerinde olumlu sosyal gelişimini sağlayan öğretim uygulamalarından biri de kuklanın bu amaçla araçsal kullanımı ile sağlanmaktadır. Konvansiyonel eğitimin tek yönlü iletişimine karşın kuklalar duyulara hitap eden deneyimle öğrenmeye olanak vermektedir. Bu çalışmanın amacı, çocuklarla iletişimde olduğu kadar çocukların iletişim becerilerini geliştirmede kuklaların araç olarak kullanılabilmesine dikkat çekmektir. Kuklaların temsil gücünden kaynaklı oluşturdukları sözel olmayan sembolik dil görsel bir iletişime olanak vermektedir. Bununla beraber dil becerisi yanında, hareket, koordinasyon, duyuşal ve sosyal becerilerin gelişmesinde de kuklaların potansiyelini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda kukla tiyatrosu, çocuk ve tiyatro ilişkisinin yanısıra oyun ve iletişim konularında teorik çerçeve sunumu ile ilgili literatürün sunulması ve uygulama örneklerinin incelenerek aktarılması hedeflenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Kukla, İletişim, Eğitim, Çocuk.

\* Bu makale Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Çocuk Gelişimi Programı'na daveti ile yapılmış "Kuklalar ve Kukla Anlatıları Semineri"nden üretilmiştir.

Citation/Atf: ERSAN ÖZTÜRK, I. (2022). Çocuklarla iletişimde bir araç olarak kuklaların etkisi. *Journal of Arts*. 5(1): 27-34, DOI: 10.31566/arts.5.1.04

**Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:**  
Işinsu Ersan Öztürk  
E-mail: [isinsu.ersan@deu.edu.tr](mailto:isinsu.ersan@deu.edu.tr)



Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## Abstract

Each and every type of art has a significant role in child development. Although puppetry and puppet theatre appeal to both children and adults, it has power to make a deeper impact during early childhood. Beyond being aesthetic and fun theme, puppet is a resultful alternative compared to conventional education and training. Through early childhood periods of young children one of the educational practices that enables positive social development is supplied by the utility of puppets for this purpose. Despite conventional education's one-way communication, puppets offer learning by sensuous experience. This study aims to remark that puppets can be utilized as a tool to communicate with children as well as to improve children's communication skills. The symbolic but not verbal language that originated from representation power of puppet enables another type of communication. Nonetheless it is emphasized that puppets' potential to improve movement, coordination, sensory and social skills besides the language skills. Accordingly, it is aimed narrate the theoretical framework upon relevant literature review on puppet theatre, relation of children and theatre as well as play and communication also investigation of application examples.

**Keywords:** Puppet, Communication, Education, Child.

## 1. GİRİŞ

Kukla tiyatrosunun tarihi neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Gölge tiyatrosu için gerekenin yalnızca ışık kaynağı, gölge oluşturacak bir nesne ve gölgenin yansıtacağı bir yüzey olduğu düşünülürse; insanlık ateş yakmayı öğrendikten kısa bir zaman sonra gece mağara yüzeyinde kendi hareketli gölgelerini fark etmesi bu türün ilk denemelerine yol açmış olduğu söylenebilir. Oyun güdüsü de insanlık tarihinde son derece eskidir. "İnsanoğlu doğuştan homo ludens'dir, yani oynayan insandır. İlkel insanın, çevresini tanıması, öğrenmesi, bilgi edinmesi ve sanatı oyunla başlamıştır; bu insanın yaşamını var eden kültür, oyundur" (Nutku, 2006: 14). Kuklalar da insanlık tarihinde, kimi zaman ritüelleri gerçekleştirmede, kimi zaman eğitici, kimi zaman ise eğlendirici birer anlatı aracı olmuştur.

Kukla görünüşüyle onu canlandırandan ayrı bir imgesel çağrışım yapan bağımsız kimlikteki bir anlatıcıdır. İnsanımsı olabilir ancak insana benzemek zorunda değildir. "Kukla, çoğunlukla tasarım ürünü olan, el yapımı, seyirci önünde canlı olduğu yanılgısını oluşturacak biçimde temsil ettiği karakter, tip, duygu, ya da düşüncenin özelliklerine uygun biçimde, dışarıdan bir kuvvet uygulanarak hareket ettirilen bir gösteri nesnesidir. Adını verdiği tiyatro biçiminin baş aktörüdür" (Ersan, 2018b: 7). Eğitimde kukla konusuna girmeden önce çocuk ve tiyatro ilişkisi-

ne değinerek, çocuk seyirci başlıkları üzerinden çocuk gelişiminde kuklaların etkisi konusunu aktarılacaktır. Literatür taramada, uluslararası literatürde kuklanın eğitim ve iletişim araştırmalarında kullanıldığı görülmüş; ulusal literatürde benzer çalışmalara rastlanmamıştır. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Unima'nın (Union International de la Marionette-Uluslararası Kukla Birliği) Eğitimde Kukla, Gelişim ve Terapi Komisyonu'nun bu alanda çok sayıda etkinlik, araştırma ve yayını (Kroflin, 2012) bulunmaktadır. Bunların yanında farklı yazarların yazmış olduğu 'The Power of Puppet' (Kuklanın Gücü) başlıklı, kukla, eğitim ve iletişim içerikli çalışmalar söz konusudur. Örneğin, Judith Harris (2013), çocukların iletişim, dil ve okuryazarlık becerilerine etkisi yönünden kuklaları ele almış; Phoebe Doyle (2013) kuklaların güçlü bir araç oluşu üzerinde durmuş; Viv Hampshire (2010) ise yine çocukların iletişim becerilerine vurgu yaparak aynı zamanda hayal gücünü geliştirici etkisine de değinmiştir. Bu çalışma, çocuk, tiyatro ve kukla ilişkisine kısa bir bakışla, kukla ve iletişim gelişimi ilişkisine yapılmış akademik çalışmalara ve bir uygulama örneğinin incelemesine dayanmaktadır.

## 2. ÇOCUK, TİYATRO, DRAMA

Özdemir Nutku çocukta tiyatronun ilkel bir biçiminin çok erken çağlarda ortaya çıktığını belirtmiştir: "önce öykünme sonra da deney ile

sürdürülen bu ilkel tiyatro biçimi, önce hareket'i sonra da konuşma'yı kullanır. Yani tiyatro çocukta oyun ile başlar" (Nutku, 2006: 80).

Çocuk tiyatrosu sınıf, ırk, cinsiyet, din, ulus ayrımı olmaksızın tüm çocuklara hitap eder. Moses Goldberg, çocukların tiyatro ile sanatsal eğitimi ni şöyle gruplar: Çocuk tiyatrosu, çocuk draması, yaratıcı drama, kukla tiyatrosu. Çocuk tiyatrosu, tiyatronun temel kuralları çerçevesinde çocuk seyirciye bir oyun sunulmasıdır. Çocuk draması, çocuklar için, çocuklar tarafından yapılan tiyatrodur; çocuk tiyatrosu ve yaratıcı dramayı da kapsayan daha geniş bir kapsamı vardır. Yaratıcı drama, çocukların bir lider eşliğinde drama yoluyla kendilerini ifade ettiği kapalı bir etkinliktir (Goldberg, 2008: 12).

Eğitimde de yaratıcı dramada da kukla kullanımı yine çocuk için bu faydaları sağlamaktadır. Yaratıcı drama, eğitim sürecinin parçası olabilir/ çocuk canlandırma yolu ile konuyu pekiştirir, sosyalleşme ve konuşma tekniğini iyileştirebilir (Goldberg, 2008: 11). Çocuk tiyatrosu ile yaratıcı drama arasındaki fark; çocuk tiyatrosunda çocuğun izleyici, yaratıcı dramada ise katılımcı olmasıdır. Bu iki durumda da çocuk sanatla temasta bir fayda sağlayacaktır ancak faydanın niteliği elbette değişecektir. Çocuğun inaktif olduğu durumda, mesajı izleme ve dinleme yolu ile alır; aktif olduğu durumda ise deneyim yolu ile mesajı içselleştirir. Her şekilde "dramatik aktivite, zihnin temel yapı ve dinamiklerini aktive ederek zekayı geliştirir" (Courtney, 1990: 34). Kukla ve kukla tiyatrosu da bu gelişimi desteklemektedir.

Kukla tiyatrosu çocuğu hızlı ve hoş giden bir biçimde eğlendirmekle kalmaz; özünde salt bir eğlendirici olmanın ötesindedir. Çocuğun sanatla bağlantı kurmasını, estetik bir duyarlılık kazanmasını sağlar. Neşe kadar hüznü de gösterirken ona hayat ve dünyaya ait kavramları tüm çeşitliliği ile sunar (Sormani, 2010: 138). Kukla tiyatrosu temelde, oyuncu tiyatrosu ile aynı prensipleri taşıyan; ancak oyuncunun yerini kuklanın aldığı, onu canlandıran kuklacıların da sahnede bulunduğu bir türdür.

Çocuklar, kimi zaman ifade edemedikleri üzücü ya da mutlu olayları oyun içinde ortaya koyabilmektedir. Çocuğun çizdiği resim ya da oyun

kurma biçimi, onun ruh dünyasını, duygu ve düşüncelerini anlamak ve çözümlemek için birer kılavuzdur. Kukla, dolayısıyla, rahatlıkla duygu ve düşünceleri ifade eden, o duygu ve düşüncelerin sözcüsü bir aracı konumunda kullanılabilir. Genel itibariyle kuklanın eğlendirici yönü ön planda olsa da çocuk terapisi ve eğitiminde de son derece işlevsel bir araçtır. "Bir nesneye duygu ve düşüncelerini aktarma yeteneği sihirli, ilham verici ve hatta doğru koşullar altında tedavi edicidir. Öğretmenler belli koşullar altında, belirli zamanlarda, belirli öğrencilerin potansiyeline yanıt vermeye hazır olmalıdır ve ulaşılması zor öğrencileri etkilemenin yolu kukla olabilir" (Hunt: 2012: 65).

Kukla tiyatrosu, tarihi boyunca ana akım bir tür olamamış; büyük salonlardan ziyade daha çok gezici kumpanya ve sokak gösterileri ile varlık göstermiştir. Hem ülkemizde hem de dünyada kukla tiyatrosu ile ilgili genel önyargı oldukça uzun bir süre yalnızca çocuklar için sahnelenen bir tiyatro olduğu yönündedir. Aslında farklı kültür ve coğrafyalarda başka türler üzerinden izlenebilecek uzun ve köklü tarihi boyunca yetişkinleri de hedef kitlesi olarak almıştır. Hindistan'da ve Güney Doğu Asya'da dini ritüel ve cenaze törenlerinde kuklalar kullanılırken, Osmanlı İmparatorluğunda kahvehanelerde oynatılan Karagöz, eleştiri aracı olduğu kadar bir çeşit gazete işlevi de görmüştür (Ersan, 2011). Haliyle yetişkin izleyici için oyunun kimi bölümleri daha toplumsal ve politik konulara değinip halkın duygularını sağaltırken, izleyebilen çocukları ise söz komiği ve fiziksel komedi ile eğlendirmiştir.

Kukla tiyatrosunda kuklacı iki şeyi göz önünde bulundurmalıdır: sanatsal yaratımı geliştirmek ve çocuk tarafından algılanabilir ve kabul edilebilir olmasını sağlamak (Sormani, 2010, 138). Kuklacı elbette sahne üzerinde kukla tiyatrosunun estetik gereksinimlerini yerine getirmek ve sanatsal yanını geliştirerek ortaya koymak ister. Buna karşın seyirci, yetişkin ya da çocuk olsun yapının anlaşılır olması önemlidir. Özellikle çocuklar için sözlü ya da sözsüz oyunlarda yaş grubuna göre oyunun anlatmak istediği tema sade ve net olmalıdır.

Çocuk izleyicinin ilgisini ayakta tutmak ve oyu-



nu takip etmesini sağlamak için herhangi bir dramatik metinde analiz ve sentez yanında net bir dil önemlidir. Sadelik dilde, kullanılan kelimelerde, cümle yapısında ve özü ifade eden kısa cümle bölümlerinde açıkça ortaya konmaktadır (Sormani, 2010: 138). Metnin kafa karıştırıcı olmaması önemlidir ancak sadeleştirme adına çok basitleşen metin de yetersiz kalma tehlikesi ile karşı karşıya kalabilir. Metnin karmaşık ya da sade olmasından ziyade bir bütün olarak kendini açıklaması ve eğlenceli olmasına dikkat edilmelidir (Goldberg, 2008: 133).

Oyun kurgusunda gelişimi doğrusal olan, karakterleri açıkça tanımlanmış tek bir olay örgüsünün yanı sıra, değinilen konularda, zorunlu olarak daraltılmış ve çocuğun yaşına uyarlanmış biçimsel süreçler söz konusudur. Bu sansürlemekten ziyade, çocuk bakış açısından onların problemlerine yönelik geniş bir konu yelpazesine yönelmekle ilgilidir. Yeni teknolojilerin kullanımı, yetişkinlerle ilişkiler, ölüm, terk edilme gibi önemli temaların yanı sıra çok daha basit eğlendirme amaçlı kuklalar arası şakaları içeren gösteriler olabilir. (Sormani, 2010: 138) Goldberg (2008: 138-140) genel bir kural olmadığı vurgusuyla şu niteliklerin çocuk oyunlarında hoşagiden içerikleri belirttiğini ifade etmiştir: sunuluş biçiminde interaktivite, sözel olmayan harekete dayalı, görsel ve işitsel anlatım biçimlerinin kullanılması, tekrar, hareket komiği, yetişkinlerde çocuksu davranışlar, anti kahramanın yenilgisinin farkına varması, idealizm, yemek yemek esnemek gibi fiziksel hazlar, konunun çocuklarla ilgili olması, aksiyon ve sürekli ilerleyen olay örgüsü, çeşitlilik ve ritim.

Tasarımda ise yetişkin tiyatrosu ile aynı prensipler işler, hatta çocuklar için hazırlanan yapımlarda tasarım çok daha önemlidir. Deneyim ve kelime dağarcığının kısıtlılığında ötürü çocukların öyküyü ve karakterleri kavramasını kolaylaştırmak adına tasarımın anlatısal işlevi önem kazanmaktadır; çünkü çocuklar “oyunun önemli bir kısmını görsel iletişim kanalları ile özümser” (Goldberg, 2008: 181). Bütçe burada çok belirleyici bir etmen olmakla birlikte az bütçeyle yaratıcı çözümler üretilebilir. Bununla beraber tasarımın şaşırtıcı ve sürprizli elementleri olmalıdır. Goldberg (2006: 183) sahnede yaratıcı uyaranlara, he-

yecan yaratacak ani ses ve görüntülere ihtiyacı vurgulamakta ve şöyle özetlemektedir: “Çocuk gösteriştin hoşlanır. Büyülü dönüşümleri, fantastik dekorların gerçekleştirilmesini, tuhaf ve orijinal kostümleri, özel efektleri, ışık oyunlarını ve sahne makinelerini sever”. Ancak kukla tiyatrosunda bunun tersini kanıtlayan örnekler de vardır.

### 3. ÇOCUK, OYUN, KUKLA VE EĞİTİMDE İLETİŞİM

Çocuklar için içgüdüsel olan oyun deneyiminde her şey oyuncak olma potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla kurulacak oyun çocuğun hayal gücü ile sınırlıdır. Seri üretimden çıkmış oyuncaklar ise kendi nitelikleri ile oyuna yön verir.

Çocuklar oyun oynarken sıklıkla kişileştirme yaparlar; oyun hamurundan yapılan şekiller, bebekler ya da arabalar gibi nesnelere temsil eden oyuncaklar da çocuğun oyun dünyasında birer karaktere dönüşebilir. Kukla tiyatrosunun temel olan bu kişileştirmeyi, bugün obje tiyatrosu adıyla anılan günlük nesnelere birer karakter olarak sahnede canlandığı tiyatro biçimi olarak görebiliriz. Bu bağlamda obje tiyatrosunun çocuklukta oynama içgüdüseli ile bağlantısı vardır. Çocuk da kendi oyun dünyasının kuklacısıdır (Ersan, 2018a).

Kuklaların onu oynatan kuklacıdan bağımsız bir varlık gibi düşünülmesi söz konusudur. Dolayısıyla bu, kuklaların söylenemeyeni söyleyebilen, yapılması kabul görmeyeni yapabilen varlıklar olmasına izin verir. Kendi gerçeklikleri içinde onlar pek çok şeyi yapabilir. Bernier ve O’Hare (2005: 169) kuklaların insan ya da insan olmayan sembolik temsiliyetleri olabileceğini, gerçek hayat öykülerini canlandırma, hatırlama için kullanılabileceğini, sosyalleşme ve takım çalışmasını cesaretlendirici olduğunu, kişilerarası iletişim ve rolleri geliştirdiğini ve oynatanın yerine konuşarak teröpatik etkisi olabileceğini belirtmiştir. İngiltere’nin ünlü el kuklası Punch ve onun akrabaları sayılan İtalya’da Pulcinella, Almanya’da Kaspar, Rusya’da Petrushka ölüme kafa tutabilir, bir bebeği pencereden fırlatabilirdi. Kuklaların sahnelerinde sahip oldukları bu özgürlük onlarla kurulan ilişkinin de daha dolaysız ve doğrudan olabilmesine izin vermektedir. Belki de bu

sebeple çocuklar için kukla daha rahat iletişim kurabildiği bir akran vazifesi görmektedir. Diğer yandan çocuk kuklayı oynatan olacaksa bu kez onun aracılığıyla iletişim kurabilmektedir.

Kostüm, tiyatrodan oyuncuyu başka biri yapar, canlandırdığı oyun kişisine dönüştürür. “Kıyafet değiştiren ya da maske takan bir insan başka bir insandır artık; bu başkası korkunç da olabilir, gülünç de, önemli olan insanın kendisinden ötede bambaşka biri olmasıdır” (Nutku, 2006: 17) diyerek Özdemir Nutku kostümün ya da maskenin kişiyi nasıl etkilediğini vurgulamıştır. Bu kukla için de geçerlidir, özellikle çocuk kuklayı oynattığında kendisinden bir başkası olmanın özgürlüğü ile söyleyemediklerini daha rahat dile getirir. Çocuklarla iletişim becerilerinin kukla ile çok daha rahat olduğunu kanıtlayan çalışmalar söz konusudur.

Martin, Kuhl ve Haroldson (1972) gerçekleştirdikleri deneyde kekeleyen iki okul öncesi öğrencisini konuşan bir kukla ile 20 dakikalık seanslara almışlardır. Tedavi her kekelemede kuklanın 10 saniye boyunca çocuğun görüşünden çıkarılması ile devam etmiş ve iki çocukta da tekrar eden seanslar ve pekiştirme seanslarında kekelemeleri tamamen geçmiştir. Bir başka çalışmada öyküsel terapide kuklanın işlevselliğini araştıran Butler, Guterman ve Rudes (2009) çocukların kuklayı problemin dışavurum sürecini kristalize eden ve değişime katkıda bulunan bir unsur olarak tanımlamıştır.

Remer ve Tzuriel (2015) araştırmalarında erken çocuklukta eğitimde kukla kullanımının çocukların katılımını ve ilgisini arttırdığı, dikkat süresini uzattığı ve öğrenme sürecine dahil olma oranlarının yükseldiğini belirtmiştir. Araştırmacılar aynı çalışmada eğitimcilerin kukla ile çalışma deneyimlerini de değerlendirmiş; eğitimciler kendilerine daha güvenli ve daha profesyonel hissettiklerini ifade etmiştir. Eğitim sırasında daha net bir tavırla davrandıklarını, ilginç olduklarını hissettiklerini ve interaktif bir eğitim iletişimi kurduklarını ifade etmişlerdir. Kuklalar sayesinde çocuklarla iletişimde daha yakın ilişkiler kurabilmışlerdir.

Kuklaların, erken çocukluk döneminde kullanımı ile ilgili klinik araştırmalar iletişim kurma,

katılımı artırma ve davranış değiştirmede etkili olduğunu göstermiştir. İzmir’de Goethe Institut’un Çocuk Perspektifi ve Yaratıcılık Projesi kapsamındaki ‘Çocuklar için Atölye Çalışmaları: İlk ve Ortaokullar’da Kültürel Eğitimin Teşvik Edilmesi’ adlı Suriyeli çocukların da bulunduğu dezavantajlı bir bölgedeki ilköğretim okulunda gerçekleşmiş yaratıcı drama ve kukla tiyatrosunu buluşturan çalışma buna örnek olarak sunulabilir. 2018 yılı 7 Ekim- 9 Aralık arası gerçekleşmiş, 96 saatlik bir atölye programını kapsayan bu projede 40’a yakın ilkokul öğrencisi çalışmaya katılmıştır. Atölye programında önce psikodrama çalışmaları ile öğrencilerin kendi öykülerini oluşturmaları sağlanmış bu öyküler çocuklar tarafından resmedildikten sonra bu resimlerdeki karakter ve mekanlar çocuklarla Cumartesi ve Pazar günleri gerçekleşen uygulamalarda kukla ve dekorlara dönüşmüştür. Atölye lideri olan yazar ve DEÜ Sahne Sanatları Bölümü Sahne Tasarımı Anasanat Dalı öğrencileri olan yardımcı eğitimciler gözetiminde her bir çocuğun bireysel öyküsü en fazla 5 dakika olacak birer kukla gösterisine dönüştürülmüştür. Katılımcı Suriye göçmeni bir öğrenci, projenin başında dil engeli sebebiyle oldukça içine kapanık ve katılımı reddeden bir tavır göstermekteydi; kukla yapım aşamaları geliştikçe daha fazla katılımcı olmuş diğer çocuklarla da etkileşime girmeye başlamıştır. Kuklası bittiğinde eğitimin başında hiç gülmeyen ve göz temasından kaçınan öğrenci gülmeye başlamış ve kukla vasıtasıyla daha fazla iletişim kurmuştur.

Çocuk, kukla tiyatrosunda zengin bir imge ve gerçeklik alanı bulur ancak bu çok zengin ve yaratıcı estetik deneyimler aynı zamanda çocuğun duyarlılığını da geliştirir (Sormani, 2010: 138). 2012 yılında 6. İzmir Uluslararası Kukla Günleri kapsamında Amerikalı eğitimci ve üstün zekalı çocuk eğitimi uzmanı Jennifer Hunt ‘Eğitimde Kukla’ başlıklı konferansında çarpıcı bir örnek paylaşmıştır. Eğitim verdiği bir okul öncesi sınıfta, Amerika’da yeni eğitime başlamış ve İngilizce dil hakimiyeti henüz kazanmamış bir Türk öğrencisi ile bulunduğu sınıftaki ana dili İngilizce olan çocuklar arasında iletişim problemlerinden kaynaklı sosyal gerilim söz konusu olduğunu aktarmıştır. Hunt bu gerilimi çözmek için kuklaları kullanmış; öncelikle sınıfta gölge oyu-

nunu Karagöz ve Hacivat'ı tanıtmış daha sonra öğrencilere kısa birer gösteri hazırlamalarını istemiştir. Türk öğrenciden İngilizce bir sunum isterken, diğer öğrencilerden Türkçe bir sunum istemiştir. 1-2 dakika kadar sürecek kısa ve basit diyalogda ana dili İngilizce olan öğrenciler yeni bir dili öğrenme deneyiminin zorluğunu yaşayarak arkadaşlarına karşı empati geliştirmiştir. Hunt bu proje sonrası çocukların arasındaki sosyal gerilimin azaldığını birbirleri ile kelime alışverişi yaptıklarını ifade etmiştir. Özetle kuklayı iletişimi kolaylaştırıcı ve kaynaştırıcı bir etmen olarak dersine entegre etmiştir.

Kukla kullanımı genel anlamda sınıf ortamının verdiği gerginliği azaltacak öğrencilerin kendini daha rahat hissettiği bir atmosfer sağlayacaktır. Sylwester (1994), duygulanımın öğrenme becerisine etkisi üzerine çalışmasında duygusal baskı ve gerginliğin öğrenme becerisini olumsuz; güven ve rahat bir ortamın ise öğrenme sürecini olumlu etkilediğini belirtmiştir. Eğitsel amaçla kullanıldığında “kukla, sosyal, duygusal algı ve okuma yazma becerisi geliştirir; öykü anlatıcılık becerilerini teşvik eder; yaratıcı düşünme problem çözme çocuklarda kendine güveni artırır” (Synovitz, 1999: 146). Bunların yanında, dikkat toplama, konuların pekiştirilmesi ve kendini ifade becerisini geliştirmek için işlevseldir. Sınıf ortamında öğretmek için kullanıldığında, çocuk yalnızca konuya değil; eğer kuklasını da kendisi üretiyorsa malzeme, renk ve biçimlerin dönüşümüne bizzat tanık olarak sanatla ifade etmeyi deneyimleyecektir (Ersan, 2018a).

Sandra M. Reidmiller 2010 yılına ait tez çalışmasında kuklaların ortaokullarda İngilizce kelime öğrenimine iyileştirici etkisi ile kuklanın türünün bu öğrenme deneyiminde farklı etki yaratıp yaratmadığını araştırmıştır. Sonuç olarak kukla kullanımının İngilizce kelime öğreniminde daha olumlu sonuçlar alınmasına katkısı olduğunu ortaya koymuştur. Pahalı malzemedan profesyonel kuklalar kadar ev yapımı sade kuklaların da aynı işlevi gördüğü ayrıca tespit edilmiştir. Özellikle ders içinde dikkat dağılması ve sıkılma durumunda boşluğu dolduracak bir katalizör olabilir. Örnek araştırmada ayrıca okul öncesi ve ilkokulda kukla kullanımının eğitimi destekleyici etkisi vurgulanmıştır.

Karşıt bir bakış açısı da kuklaların oyunsuluğunun başlı başına dikkat dağıtıcı olduğu yönünde olabilir. Ancak, Wallace ve Mishina'nın 2004'teki araştırmasına göre kukla kullanımı ve öğrenci dikkati arasında pozitif korelasyon olduğu tespit edilmiştir. Brooklyn'deki iki okuldaki birinci sınıf öğrencileri arasında yürütülen araştırmada kuklaların sınıf içi etkinliklere dikkat ve katılımında öğrenci ilgisini arttırdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Genel etkileri olumlu olsa da kuklayla etkileşim her zaman olumlu olmayabilir. Yaş grubuna bağlı olarak düşük oranda yetişkinlerde de kuklanın tekinsiz bir his vererek ürkütücü olması durumu da söz konusudur. Bu durum daha çok yaşam belirtisi göstermeyen ve hareket etmesi beklenmeyen nesnelere, yaşayan şeylere benzeyerek hareket etmesinden duyulan tedirginlik olarak özetlenebilir. Robotik alanında profesör olan Masahiro Mori'nin 1970'de ilk defa yayınlanmış olan, insanların, insansı görünen robotlara verdiği tepkiler üzerine yazdığı *Uncanny Valley* başlıklı makalesinde (Mori, 2017) değindiği bu tekinsizlik durumu kuklalar için de geçerlidir ve kukla literatüründe (Gross, 2011) de kullanılmaya başlanmıştır.

Bu nadir de olsa görünen bir durumdur ve aynı yaş gruplarında kimi çocukta olumlu tepki, kimi çocukta kaçınma tepkisi gözlenebilir. Kukla ile bu anlamda olumlu iletişim kuramayan çocuklar için eğitimde sağlıklı bir etkileşim ve sonuç almak söz konusu olmayabilir. Olumlu akran tepkisi ve cesaretlendirici bir yaklaşım bu anlamda çocuğun yaklaşımını değiştirebilir.

Kukla eğitimde araç olarak kullanılmasının ötesinde kukla tiyatrosu çocuğun aktif katılımında kendi öz nitelikleriyle de geliştirici bir öneme sahiptir. Kukla tiyatrosu, sosyal, fiziksel ve artistik becerileri geliştirir niteliktedir. “Kuklayı tasarlama ve yapım aşamasında çocuk motor becerilerini geliştirir. Bir yandan kesme, katlama, yapıştırma gibi aktivitelerde bulunurken, biçim konusunda düşünerek artistik olarak kendi beğenisini ortaya koyar. Düşünce süreçlerini geliştiren tasarı ve yapım aşaması koordinasyon becerisini de arttırmaktadır. Çocuk yalnızca eliyle bir üretimde bulunmaz, düşündüğünü üç boyutlu hale getirmek üzere zihinsel bir tasarı süreci de geçirir. Bunların yanı sıra kuklanın yapım

aşamalarını takip etmek, çocuğun sabır olgusunu anlamasına yardımcı olur ve sonuçta ortaya çıkan sanatsal bir üretimin parçası olan bir üründür. Bu sanatsal üretim uygulama aşamasında bireysel gibi görünse de sahneye koyma aslında bir grup çalışmasını gerektirir” (Ersan, 2018a).

Kukla tiyatrosu da diğer sahne sanatları gibi kolektif bir çalışmadır. Prova süreci ve sahneleme çocuklar için karşdakini duymayı, dinlemeyi, saygı ve sabır göstermeyi deneyimleyerek öğrendiği bir süreçtir. Sahne sırasını beklemenin yanı sıra diğer karakteri canlandıran arkadaşına alan bırakmaya dikkat etmeyi öğrenir. Rol arkadaşlarının sahne üzerindeki hareketlerini aynı anda takip etmesi gerekirken; bir yandan da kendi canlandırdığı kuklanın rolüne konsantre olması gerekir, ki bu dikkat ve odaklanma becerisini geliştirecektir (Ersan, 2018a).

Kukla oynatan çocuk, sadece bir bebeği, bir nesneyi ya da onun ihtiva ettiği malzemeleri hareket ettirmez, onun sembolize ettiği her şeyi oynatır. Çocuk seyirci gibi çocuk oyuncu için de kuklayı sunuş biçimi ve metin, jest ya da sahne tasarımına ait sahnelemenin tüm elementlerini içinde barındıran farklı kodların uygulanması karmaşık zihinsel süreçleri gerektirir ve zengin bir entelektüel gelişime işaret eder (Cara, 2006: 20-21). Daha önce bahsi geçen Çocuk Perspektifi ve Yaratıcılık Projesi sonunda her çocuk kendi oluşturdukları kısa bir öykü ile maksimum 5 dakikalık bir kukla oyunu sergilemiştir. Kuklayı yapma sürecinde el becerileri ve malzemeyi dönüştürme deneyimi edinmişlerdir. Kimi öyküler birden fazla karakteri içerdiğinden çocuklar birbirlerinin kısa gösterilerinde de rol almışlar; aynı zamanda diğer gösterilerin de izleyicisi olmuşlardır. Sahnede kendi oyunlarını sergilerken de birlikte sahneyi paylaştıkları arkadaşlarını duyma, dinleme bunun yanında olup biteni takip ve koordinasyon becerisini geliştirmiş oldular.

Moses Goldberg, teorik olarak sanatsal eğitimin, sanatla dört tür ilişkiyi içerdiğini belirtir: Değerlendirme, performans, analiz, toplum bilimsel farkındalık. Sanatsal değerlendirme gözlemcinin sanata tepkisi; performans, tekniklerin öğrenilmesi; analiz bu deneyimin felsefi boyutunu bulmak için bir çözümleme; toplum bilimsel farkındalık ise sanatın insan hayatındaki rolünü

araştırmayı içerir (Goldberg, 2008: 10). Bu açıdan bakarsak sanatsal bir üretim içinde alınan görev, çocukta salt tekniklerle ilgili bilgilenmeyi sağlamaz; sorumluluk duygusunu geliştirirken çevresiyle açık iletişim kurmayı da öğretir. Çocuğun kendi özgün üretiminin, ortak bir çalışmada kullanıldığını görmesi, kendine güveni geliştirir, bu da doğal olarak öğrenim hayatında motivasyonu arttırır.

Kukla onu iyi tanıyan bir oyuncuya her zaman emeğinin karşılığını verir. Kuklacının kuklasıyla geçirdiği zaman onun sınırlarını çözmesine ve yapabileceklerini en üst seviyede gerçekleştirmesine olanak tanır. Cara (2006: 23) nesneye- burada kuklaya- güvenebilmenin kişinin kendine güvenmesini de mümkün kıldığını ve bunun pedagojik olarak ilginç olduğunu belirtmiştir.

#### 4. SONUÇ

Sanat, özü gereği iletişimde bir araçtır. Dolayısıyla sanat nesnesi, sanatı icra eden ve alımlayıcısı arasında bir köprü oluşturur. Tüm tarihi içinde farklı coğrafyalarda farklı önem taşıyan, hatta dini ritüellerde ilahi güçlerle iletişimi olanaklı kılan kukla türleri mevcut olsa da kukla tiyatrosu, genel olarak diğer gösteri sanatları ile kıyaslandığında, ana akımın dışında kalmış daha çok sokakla ve çocuklarla ilişkilendirilmiştir. Kuklanın seyircisi ile kurduğu iletişimin, dolaysız ve samimi doğası, onun çocuklarla dürüst bir iletişim kurmasına olanak tanımaktadır. Çocuk için kukla bir temsil nesnesinden ziyade oyun arkadaşı bir akran gibidir. Bunun sonucu olarak çocuklar kukla ile filtresiz ve direkt iletişim kurmak için kendilerini daha rahat hissederler. Diğer yandan kuklanın oyuncusundan bağımsız bir karakter olarak algılanması durumu söz konusudur. Bu da çocuklar için kukla ile daha dürüst bir etkileşime girmeyi kolaylaştırmaktadır. Kuklayı oynatan öğretmen ya da terapist çocuğa kukla aracılığı ile ulaşabilmektedir.

Karşılıklı diyalog kurmanın yanı sıra kuklanın, kekemelik gibi bir dil ve konuşma probleminin aşılmasında işlevsel olduğu çalışma içinde yapılan çalışmalara dayandırılarak ifade edilmiştir. Kukla eğitimde iletişimi geliştiren kendini ifade becerisini güçlendirir ayrıca akranlar arasındaki iletişimi de kolaylaştıran bir tarafı vardır.



Kuklanın avantajı tüm bu kazanımları çocuğun bir oyun, oyunsuluk içinde elde etmesinde yatar. Dolayısıyla kukla didaktik değil deneyimle gerçekleşen bir öğrenme ortamı oluşmasına olanak tanır. Bunun sonucunda, çocuk için oyun ve ders arasındaki çizgi kukla sayesinde silikleşir. Kukla sayesinde oluşan informal ortamlar iletişim bariyerleri ortadan kalkarak öğrenciye ulaşmak kolaylaşır. Diğer yandan öğrencinin kendini ifade etmesi konuşanın kendisi değil de kukla olduğu duygusuyla kolaylaşmaktadır. Bu çalışmanın da vurgulamaya çalıştığı gibi çocuklarla iletişimde ve çocukların iletişim becerilerini geliştirmede kuklalar işlevseldir. Bir sınıf ya da atölye ortamında kuklalar araç olarak kullanılabilir ve barışçıl sınıf ortamı oluşturmaktan, sosyal becerileri geliştirmeye, bir konuyu anlatmaktan, o konuyu pekiştirmeye kadar farklı amaçlarla kuklalarla çalışmalar gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda uygulama örneklerinin de pedagojik ve akademik çalışmalarla belgelenmesi önemlidir.

## KAYNAKÇA

- BERNIER, M., & O'HARE, J. (Eds.). (2005). *Puppetry in education and therapy: Unlocking doors to the mind and heart*. AuthorHouse.
- BUTLER, S., GUTERMAN, J. T., & RUDES, J. (2009). Using puppets with children in narrative therapy to externalize the problem. *Journal of Mental Health Counseling, 31*(3).
- CARA, A. (2006). *La marionnette de l'objet manipulé a l'objet théâtral*, Champagne-Ardenne: Scérén.
- COURTNEY, R. (1990). *Drama and intelligence: A cognitive theory*. London: McGillQueens University Press.
- DOYLE, P. (2011). The power of puppets. *Practical Pre-School, 2011*(127), 18-19.
- ERSAN, I. (2011). *Gölge oyununda figür ve Türk gölge oyunu Karagöz*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü.
- ERSAN, I. (2018a). Oyun, Çocuk ve Kukla: Düş Dünyasına Yolculuk, *Kuklaname* (Festival Gazetesi), İzmir: İzmir Uluslararası Kukla Günleri Yayını.
- ERSAN, I. (2018b). 21. yüzyıl kukla tiyatrosunda imge-ileti ilişkisi bağlamında kukla ve oynatıcı dinamiği, [Yayın-

lanmamış Doktora Tezi], İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü.

- GOLDBERG, M. (2008), *Tiyatro ve Çocuk*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- GROSS, K. (2011). *Puppet: An essay on uncanny life*. University of Chicago Press.
- Hampshire, V. (2010). The power of puppets!. *Child Care, 7*(6), 10-11.
- HARRIES, J. (2007). The power of puppets. *Early Years Educator, 9*(4), xiv-xvi.
- HARRIS, P. P. , SMITH, L. G., & WONG, S. E. (2018). The Power of Puppets to Reach & Teach Under-Achieving Gifted Children. *National Cross-Cultural Counseling and Education Conference for Research, Action, and Change*. 18.
- HUNT. J. (2012), 6. *İzmir Uluslararası Kukla Günleri program kitapçığı*, İzmir.
- KROFLIN, L. (Ed.). (2012). *The power of the puppet*, Zagreb: UNIMA.
- MARTIN, R. R., KUHL, P., & HAROLDSON, S. (1972). An experimental treatment with two preschool stuttering children. *Journal of Speech and Hearing Research, 15*(4), 743-752.
- MORI, M. (2017). The uncanny valley: The original essay by Masahiro Mori. *IEEE Robots & Automation Magazine*.
- NUTKU, Ö. (2006), *Oyun, Çocuk, Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- REIDMILLER, S. M. (2010). *The impact of puppets and types of puppets on student achievement in the learning of vocabulary in a secondary senior level English content Class*. Robert Morris University.
- REMER, R., & TZURIEL, D. (2015). " I Teach Better with the Puppet"-Use of Puppet as a Mediating Tool in Kindergarten Education—an Evaluation. *American Journal of Educational Research, 3*(3), 356-365.
- SORMANI, N.L. (2010), *La critique est difficile, l'enfance aussi, Puck La Marionnette et les Autre Arts*, Charleville- Mézieres: Institut international de la marionnette.
- SYLWESTER, R. (1994). How emotions affect learning. *Educational Leadership 52*(2), 60- 64.
- SYNOVITZ, L. (1999). Using puppetry in a coordinated school health program. *Journal of School health. 69*(4), 145-147.
- WALLACE, A. & MISHINA, L. (2004). Relations between the use of puppetry in the classroom, student attention, and student involvement. Brooklyn College.



# Sanatta Lilith Miti 'nin dönüşümü

## *The Myth of Lilith in art*

Merve Altın Akkaya 

Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Türkiye, e-mail: [mervealtin984@gmail.com](mailto:mervealtin984@gmail.com)

### Öz

Babil'in kadim mitolojisinde güçlü ve kendinden korkulan dişi bir ruh ve Fırtına Tanrıçası olan ayrıca Yahudi mitolojisinde de kendine yer verilen Lilith, Mezopotamya'da daha önce kendisine saygı duyulan özellikleri ile birlikte ana tanrıçadan şeytani bir tanrıçaya doğru evrilen kötücül bir karaktere dönüşmüş olarak da bilinir. Mitolojik hikayelerin oluşumunda insanların kendi yaşantılarından ilişkiler kurmalarının etkisi oldukça önemli bir ayrıntıdır. Farklı kültürlerdeki farklı mit karakterleri özünde kendi toplumlarının kadın ve erkeğe öngördüğü roller ile ilişkili karakterlerle ilişkilendirilir. Dolayısıyla kadının toplumsal değişim sürecinde algılanışındaki değişimler, dönüşümler bağlamında sanatta da çeşitli yorumlar ile farklı Lilith izlenimleri yaratılmıştır. Günümüz sanatında da metaforik anlatımlarla ifadesini bulmuş ve bir başkaldırı simgesi olarak Lilith Miti hala güncelliğini korumaktadır. Çağdaş sanat içindeki özellikle eleştirel olan örnekler üzerinden konunun ele alınış biçimlerinde farklı bir içerik yakalanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmanın amacı; farklı sanatçıların farklı zaman dilimlerinde Lilith karakterini nasıl ele aldıklarını, Lilith karakterinin süreç içerisindeki dönüşümünü son olarak çağdaş sanat sürecinde eleştirel bakış bağlamında inceleyerek sanat içerisinde Lilith Mitine ışık tutmaktır.

**Anahtar kelimeler:** mit, tanrıça, lilith, sanat, resim.

### Abstract

Lilith, who is a strong and fearful female spirit and Storm Goddess in the ancient mythology of Babylon, and also featured in Jewish mythology, leaves Mesopotamia as a malevolent character that evolves from a mother goddess to a demonic goddess with her revered features. The fact that people establish relationships from their own lives

Citation/Atf: AKKAYA ALTIN, M. (2022). Sanatta Lilith Miti 'nin dönüşümü. *Journal of Arts*. 5(1): 35-52, DOI: 10.31566/arts.5.1.05

**Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:**  
Merve Altın Akkaya  
E-mail: [mervealtin984@gmail.com](mailto:mervealtin984@gmail.com)



Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

is an important detail in the formation of mythological stories. Different myth characters in different cultures are essentially characters related to the roles their societies envisage for men and women. Therefore, in the context of changes and transformations in the perception of women in the process of social change, various interpretations and different impressions of Lilith have been created in art. In today's art, it has found its expression with metaphors and as a symbol of rebellion, the Myth of Lilith still keeps up to date. In contemporary art, a different content has been tried to be captured through examples that are especially critical in the way the subject is handled. The aim of this study is to shed light on the Lilith Myth in art by examining how different artists handle the Lilith character in different time periods, especially in the context of a critical view in the contemporary art process.

**Keywords:** myth, goddess, lilith, art, painting.

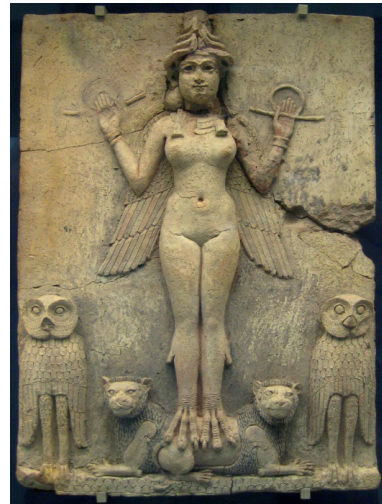
## 1. GİRİŞ

Kendi tarihsel süreci içerisinde farklı dönüşümlerden geçen Lilith miti, sanatta ele alınış biçimlerinde bu dönüşümlerin izlerini görebileceğimiz eserlerde karşımıza çıkar. Lilith miti, kadının toplumda algılanışı, yeri ve kimliği gibi toplumsal değişim bağlamında kadının geçirdiği dönüşümlerin etkisi ile sanatçıların eserlerine farklı bakış açılarıyla ele aldığı bir konu olmuştur. Lilith mitinin sanattaki temsilleri incelendiğinde, önceleri kendinden korkulan ve aynı zamanda saygı duyulan bir karakterken (Görsel.1) daha sonraları ona atfedilen kötülük ile yine kendisinden korkulan ama saygı duyulmaması gereken, bedeninin belden aşağısı yılan olarak tasvir edilen bir karakter olarak betimlendiği temsiller ile karşılaşırız (Görsel.5-6-7). Güzellik ve iyilik, kötülük ve çirkinliğin eşdeğer kabul edildiği genel inanışının aksine bazı sanatçı eserlerinde Lilith'i güzelliği ile ön planda tutulan kötücül kadın (Görsel.15) olarak görürüz. Kötülüğü ile aynı doğrultudaki şeytani dış görünüşü değişerek güzelliği ile izleyiciyi cezbeden bir silaha dönüşür.

Çağdaş sanatta Lilith mitinin sanatçılar tarafından nasıl okunduğunun örnekleri ise Lilith'i başkaldırının simgesi olarak ele aldıkları eserlerinde (Görsel.21) Lilith'i ne dış görünüşü ne de şeytaniliği vurgulanmadan sadece metafor olarak kullanmaları olabilir (Görsel 19-20). Lilith mitinin çok dinli ve kültürlü olması Lilith'e her türlü formda atıfta bulunulmasını sağlar. Dolayısıyla Lilith'in temsil ettiği güzellik, şehvet ve haz ile bütünleşen cazibenin bir güç simgesi olarak kullanıldığı ve bu özelliklerinin olumlu kabul

edildiği Lilith karakteri günümüz markalarının reklam yüzü dahi olabilmektedir (Görsel.17-18). Bu durum kadın-erkek algısı üzerinde değişen toplumsal ve kültürel yapıların buna paralel ilerleyen sanat anlayışının olanakları ile Lilith'in özelliklerinin farklı anlam ve kavramlara yüklenmesindedir. Mitoloji ve sanatın birbiriyle olan ilişkisinin güçlü bağlantısı Lilith mitinin sanatta hala güncelliğini koruyan bir konu olarak yer almasını sağlar. Bu etkiler doğrultusunda bu makalede Lilith Miti'nin geçmişten günümüze sanatta nasıl temsil edildiğinin incelenmeye ve yorumlanmaya değer bir konu olarak sanat tarihsel serüveninde tarihsel doğrultuda karşımıza çıkan eserler üzerinden incelenecektir. Ayrıca son olarak çağdaş sanata doğru geçirdiği dönüşümler bağlamında Lilith'in konu edinildiği eserler üzerinden incelemek iyi bir yol olacaktır.

**Görsel 1.** Queen of the Night, Rölyef, 49.50 cm x 37 cm, 4.80 cm kalınlık, Sümer, Irak, yaklaşık İ.Ö 2300-2000, British Museum



**Kaynak:** [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_2003-0718-](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2003-0718-) (Erişim tarihi: 05.06.2021)

Lilith miti, çağdaş sanatta konu edilene kadar olan serüveninde genel olarak aynı hatlara sâdık kalınan bir profil çizer. Bunun nedeni mitlerin dönüşümlerinin toplumların dünyayı algılama süreçlerinde kendi çevreleri ile paralel bir bağ kurmalarıyla gerçekleşmesi olabilir. Kendi bilincine varan insan, doğa ile evreni onlara çeşitli anlamlar yükleyerek anlamaya çalışmıştır. İnsan kendi bilinci dahilinde kavradığı kadarıyla, içinde bulunduğu doğanın, evrenin kendince bir yorumunu yaparak kendini de anlamlandırma çabasına girmiştir. Yani en genel anlamıyla mitoslar insanın, evreni ve kendi varoluş sürecini kavrama çabalarıyla kurguladıkları "inanç öyküleri"dir" (İndirkaş, 2015, s.11). Bu yorumlar farklı kültürlerde farklı izlerle inanç hikayelerine dönüşerek dünya mitlerini oluşturmuştur. Bu noktada mitler insanların dünyayı algılama biçimlerini şekillendirmeye başlamıştır.

Kendisini kadın ve erkek olarak iki farklı rol içerisinde tanımlayan insan, aynı zamanda bu iki farklı role farklı yükümlülükler yükleyerek birbirinden ayırtmıştır. Çok tanrıçılıktan tek tanrıçılığa geçiş sürecinde yaşanan kültürel ve toplumsal dönüşüm cinsiyet kalıplarına da yansımıştır (Berktaş, 2019 s.35.). Dolayısıyla kendilerinden yola çıkarak oluşturdukları mitlerdeki tanrı ve tanrıçalara da kadın ve erkeğin toplum içerisindeki rolleri verilmeye başlanmıştır. Atarşik mitoloji anlayışlarının egemen olmasıyla Ana Tanrıçaların kudretli, güçlü, bağışlayıcı, iyileştirici gibi olumlu özelliklerinin nasıl kıskaç, şehvet düşkünü, aldatan, hilekar gibi olumsuz özellikler ile bağdaştırılarak kötücülleştiği görülebilir. Bu dönüşümlerden nasibini almış bir karakter olan Lilith de aslında mitoloji dünyasındaki ilk serüvenine iyi bir ruh olarak başlamıştır. Zaman içerisinde Lilith mitinin farklı yorumlanması toplumların bakış açılarının değişkenliği ile doğru orantılı olduğundan; bu bağlamda Lilith mitinin geçirdiği anlam dönüşümlerinin nedeni mitin tanımında yatıyor olabilir. Çünkü mitler, insanlığın varoluşundan beri, gerçeği ve anlamı aramalarından doğan ve zaman içerisinde oluşan hikayelerdir. Kökeni Yunanca mitos, yani "söz" veya "konuşma" anlamından gelir. Mitoloji ise mitlerin sistemli bir şekilde toplanarak araştırıldığı bilimdir. Aynı zamanda Erat'a göre mythologia yani mitoloji kavramı masal ve

efsanelerin bir araya geldiği kitap için de kullanılır. Ama tabii ki hiçbir zaman sadece belli bir dinin tek kitabı halinde toplanmamıştır. Çünkü ilkçağ mitosu din adamının değil sanatçının uğraşı olduğu için onun anlamı, yönü ve biçimi din alanında değil sanat alanında verilir (Erat, 2007, s.6). Bu bağlamda birbiri ile iç içe olan bu iki disiplin doğrultusunda bu makalede, Lilith mitinin sanatta nasıl ele alındığını incelemek yerinde olacaktır.

## 2. TARİHSEL SÜREÇTE LILITH

Kökeni aslında Sümerlere kadar dayanan Lilith tanrıçılık tahtından indirilene kadar kendisine saygı duyulan dişi bir ruhtur. Lilith'in mitolojide bilinen en eski kökeni Sümer, Asur ve Babil'in çivi yazılı metinlerinde bulunan eski Mezopotamya dinindeki bir dişi iblis olan "Lilû, Lilîtu"dur; dolayısıyla Lilith'in kelime kökeni Sümercedir ve diğer dillere de buradan geçmiştir. Lilith'in Babilcesi Lilîtu, Asurcası lîlâtu, İbranicesi laylâ, Arapçası leylâ, Habeşçesi lelit, Aramicesi lëylâ, Süryanicesi leyla'dır (Çınar, 2018). Antik dönemde çeşitli isimlerle anılan tanrıçalar daha sonra Lilith adı altında birleşerek karşımıza çıkarlar. Lil kelimesi Sümercede rüzgar ve fırtına anlamına gelir, buna bağlı olarak Sümer Fırtına Tanrısı Enlil'in adı da Rüzgar Lordu olarak tercüme edilir (Jacopsen,1976:98-99). Sümer'de Lilitu, şehvet ve rüzgârın birleşimi dişi bir varlıktır ve bu yüzden de adı Lil olan bir fırtına tanrıçasının da o olduğu düşünülür (Altunay, 2015:177). Lilith ismini ilk kez Gılgamış Destanı'nda yazılı olarak görürüz:

"O zaman evcilleşmeyen bir yılan

Ağacın köklerine yuvasını kurdu.

Ağacın dallarında Anzu-Kuş kuluçkaya yattı

Ve gövdesinde karanlık bakire Lilith evini inşa etti." (Zingsem, 2007:20.)

Sümerlere ait Queen of the Night Rölyefinin Lilith'e dair ilk görsel izlerden biri olarak kabul edilmesinin nedeni buradaki sembollerin Sümer tanrıçası İnanna'yı işaret etmesinden kaynaklanır (Görsel 1.). İnanna Sürmerlerin aşk, güzellik, seks, bereket, doğurganlık gibi alışlagelmiş dişil özellikleri olan öte yandan adalet ve güçle

de ilişkilendirilen ana tanrıçalarından biridir (Çınar, 2018).

Geleneğinde tanrıça olmayan ve hatta İnanna, İstar gibi tanrıçaların 'iğrenç' olarak nitelendirildiği İbranilerin dini inancının Babil topraklarını ele geçirmesi İnanna ile Lilith'in ilişkilendirilmesinin nedenlerinden biri olarak kabul edilebilir. İzlerini tamamen silemedikleri tanrıçaların iyi, kudretli, güçlü, iyileştiren ve affeden gibi olumlu özelliklerini değiştirerek ya da kötücülleştirerek tanrıçaları tahtından indiren ataerkil mitoloji anlayışı o toprakların iktidarını ele geçirmiştir (Campbell, 2020:55). Lilith'in İnanna ile denk görülen gücü ve kutsallığı zamanla tüm kötülüklerin ortaya çıktığı gece karanlığına hapsedilmiştir.

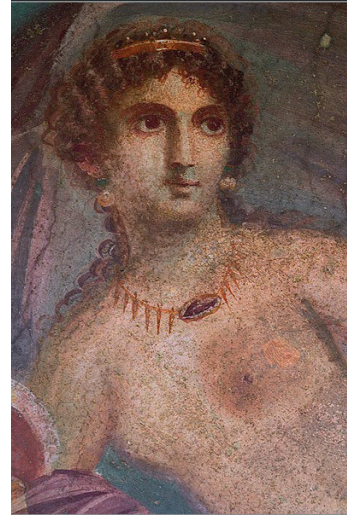
Rölyefte baykuşların tanrıçaya eşlik ediyor olması kabartmanın Lilith'le olan ilişkisini güçlendirir. Baykuşlar karanlıkta göremediğimizden dolayı bizi korkutan şeyleri görüyor, biliyor olması ile gizemlidirler. Zingsem'e göre de baykuşların karanlığa olan aşinalıkları bizim içimizdeki karanlık korkusu ile sonsuza kadar ilişkili olmaya devam edecektir. Her ne kadar baykuşların ilk temsil ettiği kavramlar bilgi ve bilgelik olsa da Lilith'le beraber anıldığında bir gece hayvanı olmasının da getirdiği çağrışımla ölümün habercisi ve uğursuzluğun temsili olarak kabul edilir. Rölyefteki tanrıçanın tanınmış bir tanrıça olduğunu başının üzerinde boynuzlu bir taç taşımasından anlayabiliriz. Bir çok tanrıça betimlemesinde yaşam sembolü olarak görülen, iki yana açtığı ellerinde tuttuğu halkalar ile yaşam ve ölüm sonsuzluğunun gücünün de bu tanrıçaya ait olduğu yorumu yapılabilir. Burada üzerinde durduğu iki aslan yine güç sembollerinden biridir. Ayrıca daha sonraları Afrodite tasvirlerinde de (bkz. Görsel 2-3.) görülen boynundaki kolye dışında tamamen çıplak olarak betimlenmesi ile aşk tanrıçası olduğu kadar ölüm tanrıçası da olabilen bir karakterdir ( Zingsem, 2007:30.).

**Görsel 2.** Lucas Cranach the elder, Venus with Amor, t.ü.y.b.1515-20 170cmx90cm.



**Kaynak:** [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lucas\\_Cranach\\_d.\\_%C3%84.\\_-\\_Venus\\_mit\\_Amor\\_\(Nieders%3%A4chsisches\\_Landesmuseum\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lucas_Cranach_d._%C3%84._-_Venus_mit_Amor_(Nieders%3%A4chsisches_Landesmuseum).jpg)

**Görsel 3.** Afrodite with Amor. Pompei Freskосу, İtalya.



**Kaynak:** [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Aphrodite\\_Anadyomene\\_from\\_Pompeii\\_face.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Aphrodite_Anadyomene_from_Pompeii_face.jpg)  
(Erişim tarihi: 06.06.2021)

Rölyefteki (Görsel 1.) kadın figürünün tamamen çıplak olarak betimlenmesi iki şekilde okunabilir. Çıplaklık her zaman erotizmle ilişkili değildir; saflığın, arınmışlığın ya da kahramanlığın göstergesi de olabilir. Lilith'te çıplaklık kaçınılması gereken şehvet ve erotizmin bir göstergesine dönüştürülmüş olmasına rağmen İnanna'nın çıplaklığı kahramanlığından gelir. Campbell'ın tanımına göre kahraman, bir dava ya da başkaları için hayatını vermiş olandır. (Campbell,



2020:139). İnanna da bir gök tanrıçası olmasına rağmen Yeraltı Dünyası'nın da hakimi olma arzusu ile davası uğruna ölmeyi göze alır. Yer altına inerken geçtiği yedi eşğin her birinde ona yardımcı olacak tüm takı ve giysilerini çıkarmak zorundadır. Nihayet en derine indiğinde ise çıplaktır.

Lilith antik dönemde kendisine saygı duyulan bir tanrıça iken, Yahudi inancı ile birlikte şeytan ile özdeşleştirilip kötülüğün kaynağı konumuna getirilmiştir. Ana Tanrıça iken sahip olduğu bereket ve doğurganlık gibi tüm olumlu nitelikler artık seks bağımlılığı, baştan çıkarma gibi eril korkulara dair ne varsa ona dönüşür. Genel olarak kızıl saçlı, çekici ve ancak bir o kadar da dehşet verici ve korkunç olarak nitelendirilen Lilith, insanı etkileyerek baştan çıkaran bir korku imgesi haline gelir. O bir şeytandır ve dolayısıyla tüm özellikleri de kötülüğe delalettir (Çınar, 2018:376).

Daha önce tanrıçalarla birlikte tasvir edilen ve olumlu özellikler taşıdığına inanılan yılan ve baykuş gibi bir çok hayvan da Lilith'le beraber anıldığında dönüştürülen olumsuz özellikleri ile kötücül yaratıklar olarak algılanır. Baykuşun karanlığın içindeki görünmezleri gören ve bilen olması daha önce hayranlık uyandıran özellikleri iken dönüşüm sürecinde olumsuzlanan baykuş, ölümün ve uğursuzluğun habercisi tekinsiz bir yaratık olarak atfedilir. Bilgelik anahtarını karanlığın kötülük kapısını açıyordur artık. Ayrıca baykuşun Roma mitolojisinde Minerva (bkz. Görsel 4.), Yunan mitolojisinde de Athena'nın (bkz. Görsel 5) hayvanı olarak karşımıza çıkması bir tesadüf değildir. Fakat bu hayvanlar yine sıkça bilgelik ve bilginin sembolleri olarak da karşımıza çıkmaktadır, bundan dolayı onları klasik olarak Bilgelik Tanrıçası Athene ile özdeşleştiririz. Baykuşlar bilgelik ve ölümün kuşlarıdır (Zingsem 2007:27).

**Görsel 4.** Minerva, Louvre, Paris.



**Kaynak:** <https://sights.seindal.dk/france/paris/louvre/louvre-288/>

**Görsel 5.** Athena'nın baykuşunu betimleyen gümüş sikke (yaklaşık MÖ 480-420). Lyon Güzel Sanatlar Müzesi.



**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tetradrachm\\_Athenes\\_480-420BC\\_MBA\\_Lyon.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tetradrachm_Athenes_480-420BC_MBA_Lyon.jpg)

Yılan daha önceleri şifa dağıtan bilge bir hayvan olarak görülürken, Lilith yılan veya benzeri bir sürüngen olarak betimlendiğinde yılan da artık kötücül bir yaratıktır. Yılan bir çok kültürde ortak olumlu özelliklere sahip güçlü bir karakterdir. Zehiri de panzehiri de kendinde olan şifacıdır. Yeraltına girip çıkması ile orada bilinmeyen gizemlere bilgilere erişmesi ile bilgedir, koruyucudur, doğumun ve ölümün temsilcisidir. Türk halk inanışlarında ev iyesi olarak anılan yılan eve bereket getirir. Evin koruyucusudur ve öldü-



rülmesi ya da incitilmesi halinde büyük felaket getireceğine inanılır (Durbilmez,Tekin, 2020). Yılanın bu özellikleri ile ele alındığı antik dönemlere Yılanlı Tanrıça betimlemelerini görmek mümkündür (Görsel. 4). Campbell buradaki iki yılan sembolünün anlamını şu şekilde açıklar: “Şayet zaman varsa doğum ve ölüm ikiliği de vardır. Yılanlar ölmeyi ve yeniden dirilmeyi temsil ederler. Tanrıça’nın başının üstündeki aslan ise ayın ölecek katıldığı ve ondan tekrar doğduğu diğer ilkeyi temsil eder” (Campbell, 2020:98). İki elinde yılan tutan bu tanrıçanın bilincin ve yaşamın gücünün kendisinin elinde olması çıkarımı yapılabilir.

**Görsel 6.** İki Yılanlı Tanrıça, çini heykelcik, M.Ö. 1600, Girit.



**Kaynak:**<http://www.antiktarih.com/2019/05/02/minos-uygarligi-avrupanin-ilk-medenyeti/> (Erişim tarihi: 05.06.2021)

Yılanlar burada (Görsel 6.) tanrıçanın kudretinin olumlu destekleyicileridir. Yılan henüz insanın sonsuz mutlu hayatından men edilmiş baş suçlusu seçilmemiştir. Yılanın iyi ve koruyucu bir karakterden kötüye dönüşümünün izleri Türk Mitolojisindeki cennetten kovuluş hikayelerinde de görülür. Radloff’un derlediği Altay Yaratılış destanında Tanrının hem Hayat Ağacını hem de yarattığı biri dişi biri erkek iki insanı Şeytandan koruması için görevlendirildiği bir yılan figürü ile karşılaşırız. Ancak yılan şeytanın oyununa gelerek başarısız olunca Tanrı tarafından şu şekilde cezalandırılır:

“ Ey yılan, bundan sonra Şeytan’ın kendisi ol!

“İnsan düşmanın olsun, öldürsün canın alsın,

“Kötülük timsali ol, adın da öyle kalsın!” (Ögel, 2010:456-57).

Yılanın Lilith ile ilişkilendirilmesinin en büyük nedeni Yahudi inancındaki cennetten kovuluş hikayesinde gizlidir. Yahudi inancının kutsal kitabı Tevrat’a göre Lilith Tanrı’ya başkaldıran ilk kadındır (Gezgin,2014:167). Lilith’in Adem ile Havva’nın cennetten kovulmasında rol oynaması kadına tüm kötülüklerin kaynağı olma suçunu yüklemiştir. Buna bağlı olarak da kadına toplum içerisinde kötücül bir varlık rolü atfedilmiş, şeytan ve yılan olarak da anılmaya başlanmıştır. Lilith başlangıçta Adem ile eşit olarak yaratılan Adem’in ilk karısıdır. Eşit yaratılmasına rağmen erkeğe itaat etmesi beklenen Lilith’in bunu kabul etmeyip cenneti kendi isteğiyle terk etmesi üzerine Adem yalnız kalmış, böylelikle de erkeğe itaat etmesi beklenen kadın “Havva” yaratılmıştır. Lilith cennetten kendi isteğiyle gittikten sonra ve henüz Havva yaratılmamışken, Adem çok yalnız kaldığı için Tanrı’dan onu geri getirmesini ister. Bunun üzerine Tanrı da Lilith’e tekrar cennete dönmesini emretmek için meleklerini gönderir. Ancak Lilith geri dönmeyi reddeder, çünkü Adem bir türlü eşit olduklarını kabul etmemektedir. Bunun üzerine Tanrı bir daha böyle birşey yaşanmasın diye Adem’e itaat etmesi için onun kaburga kemiğinden Havva’yı yaratır ve Lilith’i de lanetler. Tabii Lilith de bu duruma oldukça içerler ve Adem ve Havva’dan doğacak olan tüm çocuklara musallat olmaya and içer. Hatta Havva’yı yasak meyveden yemesi için kandırmak üzere yılan kılığında giren Şeytan da Lilith’tir (Görsel 7,8,9.).

**Görsel 7.** Michelangelo, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş , 1511, fresk, 248.3 cm x 174 cm. Sistina Şapeli, Vatikan.



**Kaynak:**[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0lk\\_G%C3%BCnah\\_ve\\_Cennetten\\_Kovulu%C5%9F](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0lk_G%C3%BCnah_ve_Cennetten_Kovulu%C5%9F) (Erişim tarihi: 08.06.2021)

**Görsel 8.** Raphael, Adem ve Havva, 1508, fresk 120 cm x 105 cm. Vatikan.



**Kaynak:** <https://openartimages.com/search/lilith> (Erişim tarihi: 08.06.2021)

Bu bağlamda Lilith Yahudi-Hristiyan dünyasına kötülüğün baş kahramanı olarak yerleşmiştir. Dolayısıyla kilise duvarlarına yapılmış Görsel 7, 8 ve 9 gibi resimlerde de Şeytan'ın yerini almış Lilith tasvirinin belden aşağısının yılan olarak yapıldığı eserleri görürüz.

**Görsel 9.** Filippino Lippi, Adem, 1502, fresk, Strozzi Şapeli, Floransa.



**Kaynak:**[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippino\\_Lippi\\_Adam.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippino_Lippi_Adam.JPG) (Erişim tarihi: 08.06.2021)

Orta çağda Lilith kilise tarafından Cadıların Anası olarak adlandırılmış ve Lilith'in tüm bu korkulan sözde nitelikleri kadınlara yansıtılmıştır. Hristiyanlar ona olan korkularında Yahudiler ve Müslümanlarla birleşmişlerdir (Nydle, 2012, s.3).

Çoğu ikonografide Meryem de yılanla beraber resmedilir (Görsel 10, 11.). Ancak bu resimlerde Meryem yılanı ayağıyla ezerek ona aman vermez. Burada yılanı atfedilen rol kadının şehvet duygularıdır. Yılanın Meryem'in ayakları altında gösterildiği bu resimlerde verilmek istenen mesaj da kadının bu türden duyguları taşımasının günah olduğu ve bu hisleri öldürmesi gerektiğidir.



**Görsel 10.** Rubens, The Immaculate Conception, 1628-29, t.ü.y.b. 198x 135cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.



**Kaynak:** <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-immaculate-conception/abea9a48-3712-4068-a0dd-c669005430d5>

**Görsel 11.** Caravaggio, Madonna and Child with Saint Anne, 1605-06, t.ü.y.b. 292 x 211 cm. Galleria Borgese. Roma.



**Kaynak:** <https://borghese.gallery/collection/paintings/madonna-of-the-palafrenieri.html>

(Erişim tarihi: 05.07.2021)

Halbuki daha önce de bahsettiğimiz üzere antik dönem tanrıçaları yılanla birlikte anılırlarken

(Görsel 6.) buradaki yılan iyileştiren, şifa dağıtan ve yaşam döngüsünü simgeleyen kudretli özelliklere sahiptir. Kadın tanrıçaların iyi özelliklerini bir anda yok edemeyen ataerkil mitoloji anlayışı, bu iyi özellikleri kötücül özelliklere dönüştürerek yılanı şeytanla özdeşleştirmiş, kimi zaman da bir erkeği kahraman yapabilmeyen şartı olarak kadına yakıştırılan bu kötücül yaratıkları – Perseus’un yılan başlı Medusa’yı öldürdükten sonra kahraman ilan edilmesi gibi öldürdüğü mitler ortaya koymuşlardır (Görsel 24.).

**Görsel 12.** Şahmeran motifli kabartma, 10/11.yy. Kars, Ani harabeleri.



**Kaynak:** <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/efsanele-re-konu-olan-bin-yillik-sahmeran-gorucuye-cikti/875401>  
(Erişim tarihi: 05.09.2021)

Lilith izleri bir çok kültürde görülen farklı şeytani mit karakterlerinin özelliklerini tek isim altında toplayan bir karakterdir diyebiliriz. Hera’nın çocuklarını elinden alması sonucu kötü bir ruha dönüşen Yunan Mitolojisindeki Lamia da Lilith ile özdeşleşen karakterler arasında anılır (bkz. Görsel 13.). İslam dünyasında genel olarak bir Lilith anlayışı olmasa da metefor olarak kendisine rastlanır. Türk mitolojisi bağlamında aynı Lilith gibi yeni doğan bebeklere musallat olması yönü ile Al Karısı, ya da Ananoldu Türk Halk inanışında Albastı veya Ümmü Sıbyan olarak da bilinen kötü ruhlu bir cin ya da dişi şeytan olduğuna inanılması buna örnek gösterilebilir (Çınar, 2018:376)s Ayrıca yine Lilith ile ilişkisi kurulabilecek Mezopotamya kültürlerinin ortak bir motifi olan yarısı kadın, yarısı yılan, yeraltındaki tüm mahlukların kraliçesi olduğuna inanılan ‘Şehmeran’ da Anadolu’da sıkça rastlanılan

bir karakterdir (bkz. Görsel 12.).

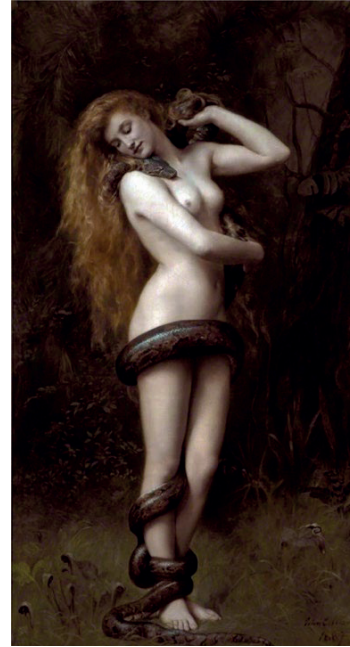
### 3. LILITH'İN SANATTA BİÇİMSEL VE SİMGESEL DÖNÜŞÜMÜ

Lilith'in geçmişten günümüze sanatta ele alınışındaki dönüşümler, kadının toplum içerisindeki algısındaki dönüşümler ile paraleldir. Kadının toplumdaki konumunun sadece anne ve eş olarak ev halkına bakmakla yükümlü, bağımlı ve itaatkar olması gerektiği inancı, kendi ayakları üzerinde duran aile kurmak zorunda hissetmeyen, cinsel yönden ve birey olarak bağımsız kadınları bastırarak onları kötülüğün merkezindeki Lilith, şeytanlık ve cadılıkla suçlamak genel kanıdır. Ancak 19.yy. ortalarından 20.yy. başlarına kadar eşit olmayı talep eden kadınların bilinçli olarak kadın hareketlerini başlatması ve 1950'lerden bu yana süren köklü toplumsal ve kültürel dönüşümler neticesinde toplumdaki kadının konumu da değişmiştir. Özellikle 2. Dünya savaşı sırasında erkeklerin cephelerde savaşmaları dolayısıyla kadınların da mecburen iş hayatına girmelerinin kabul edilmesi ile güçlü, üreten, çalışan, kendi ayakları üzerinde duran özgür bireyler olmasının olumlandığı, kadınların bu yönde teşvik edildiği bir algı kazanılmıştır. Dolayısıyla tüm kötülüklerin kaynağı atfedilen Lilith'in mağduriyeti de konuşulmaktan korkulmayan bir konu olunca sanatta da bu bağlamda oluşturulan temsiller görülmeye başlanmıştır. Hatta 1976'da New York'ta Lilith Magazine adı altında kendisini bağımsız Yahudi ve feminist başlığı altında tanıtan bir dergi bile piyasaya sürülmüştür. Bu başlık altında sanatta Lilith'i ele alırken, bu iki temel bakış açısının oluşturduğu eserleri birbirinden ayırt etmek oldukça kolay olacaktır.

Lilith'in sanattaki ilk tasvirlerinde kadın ve yılan tek bir bedende resmedilmişken 1800'lü yıllardan sonraki tasvirlerde Lilith'in yilandan ayrıldığı ancak her ne kadar aynı bedeni paylaşmasalar da aralarındaki bağın devam ettiği görülür. Özellikle Jhon Collier'in Lilith tasviri buna güzel bir örnektir (Görsel 13.). Burada Lilith artık yılanın kendisi olmasa da onu bir şekilde sevdiğini vücuduna boydan boya dolanan yılanı şefkatlice kucaklamasından anlayabiliriz. Kadın güzelliğini eserlerinde çok etkili bir biçimde ele alan J.W. Waterhouse'un Lamia eserlerinde de (Görsel

14.15.) kadın ve yılan birbirinden ayrılmış olsa da yılanla dair izler ikisinin bağını sürdürdüğünün göstergesidir. Waterhouse'un 1909 yılında yaptığı Lamia (Görsel 15.) eserinde naif pembe elbisesindeki zarif ama soluk görümlü kadının suya yansıyan kendi yüzüne bakarken dizlerinden düşen yılan derisinin akışı görünür. Sanatçının 1905 yılında yaptığı (Görsel 14.) Lamia tablosunda ise yine kadının dizleri yanına düşen yılan derisi görülebilir. Ayrıca burada gördüğümüz karakter, erkeğin dizleri önünde yalvarırcasına çökmüş daha itaatkar ve uysal bir temsildir.

**Görsel 13.** Jhon Collier, Lilith, 1887, t.ü.y.b. 61 cm x 102 cm. The Atkinson Art Gallery, Southport, İngiltere.



**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Collier\\_-\\_Lilith.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Collier_-_Lilith.JPG) (Erişim tarihi: 05.07.2021)

Collier ve Waterhouse'un eserlerindeki Lilith, kadın ve kötülüğün birbirinden ayrıldığı bu hayranlık uyandıran güzellik ve masum görünüşün altındaki erkekleri kontrol ederek felakete sürükleyen 'femme fatale' kimliğinin daha evcil bir tezahürüdür. Cinsiyet, kötülük ve beden arasında kurulan tarihsel, kültürel ve politik ilişkiyi yansıtan en tipik örneklerden biri kuşkusuz femme fatale imgesidir. Anlamı "ölümcül kadın" olan femme fatale, 19. yüzyıldan günümüze, görsel sanatlar, edebiyat ve sinemada istikrarlı bir biçimde yeniden üretilmiş ve temsil edilmiştir bir figürdür (Arpacı, 2019:140).



**Görsel 14.** J.W. Waterhouse, Lamia, 1909, 1905.  
t.ü.y.b. 91.4cm x 57.1 cm. Özel Koleksiyon.



**Kaynak:** [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lamia\\_Waterhouse.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lamia_Waterhouse.jpg)

**Görsel 15.** J.W. Waterhouse, Lamia and the Soldier,  
t.ü.y.b. 144.7cm x 90.2cm.



**Kaynak:** [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lamia\\_and\\_the\\_Soldier.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lamia_and_the_Soldier.jpg)

(Erişim tarihi: 05.07.2021)

Kötülük ve felaketle ilişkilendirilen “femme fatale” kadın imgesi Lilith ile ortaya çıkmış ve Lilith sonrasında “şeytanın eşi” muamelesi görmüştür

(ve Yüzgüller, 2019). Lilith’in femme fatale kadın olarak edebiyattaki en önemli görünümünden biri Goethe'nin Faust: Tragedy'nin İlk Kısım (1808) çalışmasıdır. Burada ana tema yine baştan çıkarılmadır ve tabii ki baştan çıkaran da Lilith'tir.

(...) FAUST: Bu da kim?

MEFİSTOFELLES: İyi bak ona! Lilith bu. Bir kavga sonucunda ilk kocası Adem'den ayrılan ve baş şeytanın sevgilisi olan kadın.

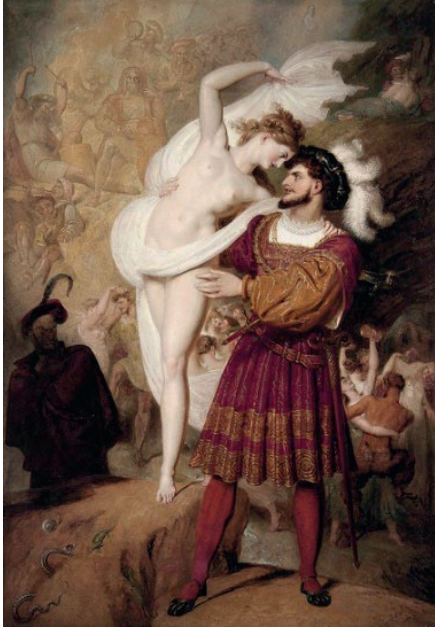
FAUST: Kim?

MEFİSTOFELLES: Adem'in ilk karısı. Sakın onun güzel saçlarından, Yüzüne eşsiz bir ışık saçan tükürüklerinden! Sararsa genç bir erkeği bunlarla, Bırakmaz artık onu kolayca (... ) (Goethe:2011:267)

Lilith'in femme fatale kadın olarak ele alındığı resimdeki ilk örnek Richard Westall'ın Goethe'nin Faust eserinden etkilenerek eserde geçen sahneyi betimlediği Faust ve Lilith (Görsel 16.) adlı eseridir. Kadına dair eril korkular cinsellik, felaket ve ölüm üzerinden oluşturulan femme fatale imgesinde toplanır. Bu temsillerin ortak özellikleri şeytani amaçları olan femme fatale'in karşı konulamaz cinsel cazibe ile baştan çıkardığı erkeklerin yaşamını, toplumsal statüsünü, ve ahlaki değerlerini yıkıma sürüklemesidir. Kaos, karanlık ve ölümlü iç içe olan bu temsillerde kadının bedeni mutlaka dans eden ve bu dansıyla herkesi büyüleyen seyirlik bir arzu nesnesi olarak sunulur (Arpacı, 2019:141). Westall'ın bu eserinde de (Görsel 16.) Faust'un Hartz Dağları'ndaki büyücüler ve cadılar festivalinde Lilith ile dans etmeye hazırlanmasını görürüz.



**Görsel 16.** Richard Westall, Faust and Lilith , 1831, t.ü.y.b. 248.3 cm x 174 cm.



**Kaynak:** <https://www.artsy.net/artwork/richard-westall-faust-and-lilith-faust-preparing-to-waltz-with-the-young-witch-at-the-festival-of-the-wizards-and-witches-in-the-hartz-mountains-1>

(Erişim tarihi: 06.07.2021)

Dante Gabriel Rossetti de Goethe'nin Faust'undan etkilenerek 1863'te Lady Lilith'in yorumu olacak olan resmi yapmaya başlar (Görsel 16.). Resimde görünen semboller, Romantik Lilith'in "femme fatale" kimliğine atıfta bulunur<sup>1</sup>. Yılın farklı zamanlarında açan yüksükotu çiçekleri doğanın kraliçesi kabul edilen Lilith'i temsil ederler<sup>2</sup>. Buradaki Lady Lilith bir güç biçimi olarak dışıy döneminin kadınlarının aksine giymediği korsesi ile geceliğinde oldukça seçilen vücudu, gür ve uzun saçlarıyla bu güzelliğinin en bilinçli olduğu anda tasvir ediliyor<sup>3</sup>. Aşırı kadınlığın ortaya çıkarılması için dolgun kırmızı dudaklarının rengi bilekliğinde ve yanındaki vazodaki gülde de kullanılmıştır. Arka plan bir yatak odasının andırmasına rağmen aynadaki orman görüntüsünün yansıması, arkasını ve komodini saran çiçekler ile sanki cennet bahçesindeymiş gibi bir izlenim kazandırır (May, 2004).

**Görsel 17.** D. Gabriel Rossetti, Lady Lilith, 1867, t.ü.y.b. 292 x 211 cm. Delaware Sanat Müzesi, Wilmington.



**Kaynak:** <https://joyofmuseums.com/museums/united-states-of-america/wilmington-delaware-museums/delaware-art-museum/lady-lilith-by-dante-gabriel-rossetti/>

(Erişim tarihi: 08.07.2021)

Buradaki kadın figürü, gür saçlarını tarayan ve emin olduğu cazibesi ile başkalarını çevresine çeken büyüünün, gücünün farkında olarak aynada kendine bakan modern bir Lilith'i temsil ediyor. Bu eserde yine daha önceki benzerlerinde olduğu gibi Lilith güzelliğine, dış görünüşüne göre bir kadın bedeninde somut olarak temsil edilmiştir. Lilith güzeli yaratan çirkindir ancak sanatın salonunda doğanın maskesini takar (Paglia, 2012:66).

Lilith'in güzelliğinin ve cinsel cazibesinin bir güç simgesi olarak kullanılmasına 1981 tarihli Richard Avedon'un Vogue Paris için çektiği fotoğraf yerinde bir yakın dönem örneği olacaktır (Görsel 18.). Collier'in temsilindeki gibi birbirinden ayrılan kadın ve yılan boylu boyunca yerde yatarken tüm cazibesi ile izleyiciye gözlerini dikmiştir. Kadın yılanın ona zarar vermeyeceğinden emin, belki onu sevmek zorunda bırakılmış ama gücünün de farkında bir tutum içerisinde gibidir. Buradaki erkekleri kontrol eden güçlü cinsel cazibe artık olumlanan bir femme fatale kadın imajını destekler. Öyle ki Dior, Roberto Cavalli gibi ünlü markalar da reklam yüzü olarak Lilith'e atıfta bulunur (Görsel 19-20.). Güzellik ve şehvet, Dior

reklamındaki dönemin güzelliği ile ünlü ikonik aktristi Monica Belluci gibi kendine güvenen, başarılı ve baştan çıkarıcı bir kadının güçlü bir silahıdır. Görsel 19. Ve 20.'de görülen reklam görsellerinde bir araya getirilen imajların Lilith'i işaret ettiği kolayca anlaşılabilir.

**Görsel 18.** Richard Avedon, Nastassja Kinski and the Serpent, fotoğraf, 1981, Los Angeles.



**Kaynak:** <https://www.artsy.net/artwork/richard-avedon-nastassja-kinski-and-the-serpent-los-angeles-california> (Erişim tarihi: 11.08.2021)

Dior reklamındaki başı bize dönük şekilde büyüleyici güzelliği ile şehvetle bize bakan Belluci'nin etrafında toplanan tüm unsurlar onun şehvetini arttırmaya hizmet ediyor. Uzun saçları ve dolgun dudakları, bir giysi gibi omuzlarından akan yılan ve yasak meyveye atıfta bulunulacak elma şeklindeki parfüm şişesi ile Lilith etrafında toplanan tüm unsurlar bir arada. Kararlı bakışlarındaki tavır ile baştan çıkarma gücü karşısında kurban olan izleyiciye hükmeden modern bir Lilith. Görsel 20.'deki Cavalli reklamında da yine yılan ve kadın şehvetli bir poz ile gösterilerek Lilith'e çok açık bir gönderme yapılır (Ona&Munoz, 2015).

**Görsel 19.** Dior's Hypnotic Poison perfume. rotated 90 degrees. Reklam afişi.



**Kaynak:** [https://www.researchgate.net/figure/Ad-for-Diors-Hypnotic-Poison-perfume\\_fig1\\_284897127](https://www.researchgate.net/figure/Ad-for-Diors-Hypnotic-Poison-perfume_fig1_284897127)

**Görsel 20.** Roberto Cavalli's Oro perfume, Reklam afişi.



**Kaynak:** <https://www.pm365.tk/ProductDetail.aspx?iid=308306157&pr=87.88> (Erişim tarihi: 11.08.2021)

Buraya kadar gördüğümüz tüm sanat örneklerinin ortak özellikleri Lilith'i ele alırlarken belirli göstergeleri kullanmış olmalarıdır. Bunlar doğrudan Lilith ile bağlantı kurulmasını kolaylaştıran yılan, cazibe, şehvet, elma gibi bazı imgelerdir. Peki bu göstergeler kullanılmadan sanatta Lilith miti nasıl ele alınmıştır? Bunun cevabını



soyut sanatta Lilith mitini kendine konu edinen iki sanatçı Mark Rothko ve Anselm Kiefer'in çalışmalarını inceleyerek bulabiliriz (Görsel 21-22.).

**Görsel 21.** Mark Rothko, Rites of Lilith (Lilith Ayinleri), 1945, t.ü.y.b. ve kömür, 208.3 x 270.8 cm. Özel Koleksiyon



**Kaynak:**<https://www.mark-rothko.org/rites-of-lilith.jsp> (Erişim tarihi: 15.08.2021)

Rothko sanatsal üretiminin mitoloji arketiplerine odaklandığı bir dönemde, isimleri çeşitli mit hikayelerine atıfta bulunan resimler yaptı. Mitsel imgelemenin tüm unsurlarının çıkarıldığı belirsiz şekillerden oluşan, nesnel olmayan kompozisyonu ile Rites of Lilith yani Lilith Ayinleri adını taşıyan bu eser de mit, ritüel, kehanet ve bilinçdışı zihin temalarını ele aldığı dönem çalışmalarından biridir (Görsel 21.). New York Times'daki bir manifestosunda: "Karmaşık düşüncenin basit ifadesini tercih ediyoruz. Büyük şeklin peşindeyiz çünkü kesin olanın etkisine sahip. Resim düzlemini yeniden öne çıkarmak

istiyoruz. Yanılsamayı yok edip gerçeği ortaya çıkardıkları için düz biçimlerin peşindeyiz" diye ifade eder (URL-1).

**Görsel 22.** Anselm Kiefer, Lilith, 1987-9, t.ü.y.b. kül ve bakır tel, 381.5 x 561 x 5 cm. Tate, İngiltere.



**Kaynak:**<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-lilith-t05742> (Erişim tarihi: 15.08.2021)

Yine eser ile Lilith bağlantısını çalışmaya doğrudan Lilith isminin verilerek kurulduğu diğer bir soyut Lilith temsili olan çalışma da Anselm Kiefer'a aittir (Görsel 22.). Kiefer'in bu işi yapmasında Brezilya'da bulunan Sao Paulo'yu ziyareti önemli bir rol oynar. Gördüğümüz belli belirsiz kaotik şehir silüetinin üzerinde Helikopterden şehrin fotoğraflarını çekerek bu şehrin ona ne anlattığını düşünmeye başlar. Kiefer şehirdeki kaos ve kentsel yayılmayı ve şehrin sonunu mitolojideki harabelerde yaşayan Lilith ile özdeşleştirir. Lilith, Kiefer için yıkım anlamına gelir. (Müller & Kiefer, 2011).

**Görsel 23.** Kiki Smith, Lilith, 1994, cam gözleri ile bronz heykel, 80 x 68.6 x 44.5 cm 74.8 kg. The Metropolitan Museum of Art, ABD.



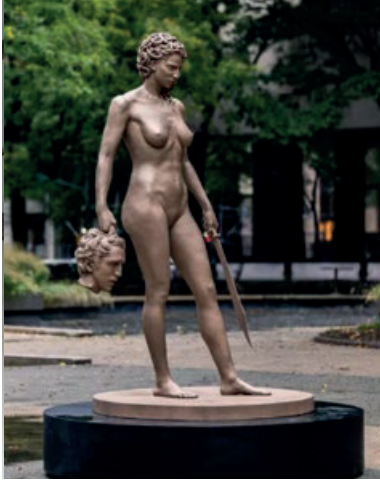
**Kaynak:**<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486711> (Erişim tarihi: 15.09.2021)

**Görsel 24.** Benvenuto Cellini, Medusa'nın Kellesi ile Perseus. bronz heykel, yaklaşık 1545-1554 yılları, Floransa, İtalya.



**Kaynak:** [https://tr.123rf.com/photo\\_28128111\\_medusa-floransa-italya-kafa-tutan-perseus-medusa-floransa-ba%C5%9Fkan%C4%B1-italya-bronz-heykeli-tutan-perseus.html](https://tr.123rf.com/photo_28128111_medusa-floransa-italya-kafa-tutan-perseus-medusa-floransa-ba%C5%9Fkan%C4%B1-italya-bronz-heykeli-tutan-perseus.html)

**Görsel 25.** Luciano Garbati, Perseus'un Kellesi ile Medusa. 7 metrelik bronz heykel, 2008. New York.



**Kaynak:** <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,como-a-escultura-de-uma-medusa-de-10-anos-atras-se-tornou-arte-do-metoo,70003475546> (Erişim tarihi: 15.09.2021)

Lilith mitinin farklı ele alınışlarına yerinde bir çağdaş sanat örneği olarak, kadın bakış açısıyla Lilith'e yorum getiren sanatçı Kiki Smith'in doğrudan Lilith ismini verdiği heykel çalışmasını verebiliriz (Görsel 23.). Malzeme olarak bronz ve cam kullanan Smith'in heykelini sergileme biçimi de dikkat çekicidir. Çömelmış bir şekilde kadın figürü yerde değil duvara konumlandırılmış adeta duvarda tekensizce yürüyor izlenimi verilmiştir. Aynı tekensizlik bakışların izleyiciye yöneltmesinde de vardır. Korkutucu bir ifade

ile yukarıdan bakan Lilith adeta izleyiciyi takip eder. Smith burada tüm öykülerde Lilit'in yok sayılıp kötü kadın olarak ilan edilmesine karşı tavır sergileyerek onu cesur bir poz ile bir kadın bedeninde canlandırmıştır (Menteşoğlu Chatzoudas 2018, s.1083). Smith bu çalışmasında aslında haksızlığa uğrayan bir kadın imgesi olarak Lilith'i ele alarak bir isyanı da dile getirir. Ataerkil anlayışın ona yüklediği suça boyun eğmeyen kendinden emin ve güçlü, özgür aynı zamanda eşit yaratılmasına rağmen erkeğe boyun eğmesini reddedecek kadar hassas bir kadının varlığını gösterir. Yani aslında toplum tarafından istenmeyen, dışlanmış olan Lilith'i görünür kılar. Ataerkil mitolojilerin anaerkil mitolojileri ele geçirek değersizleştirdiği tarihten bu yana toplumsal hayat kendi ayakları üzerinde duran, hayır diyebilen, itaat etmek zorunda olmadığını bilen ve bağımlı olmayan güçlü kadın kimliğini ya yok saymış ya da suçlu ve kötü ilan etmiştir. Smith'in bu çalışmasının okumasının önemi yaygın olarak topluma yerleşmiş olan kadının yaradılışı gereği itaatsiz ama bağımlı, ilk günahın suçlusu olarak seçilen Havva ile beraber ona atfedilen zayıf iradeli olması gerektiği düşüncesine karşı bir başkaldırı olmasındandır. Sanatçı siz yok saysanız dahi o buradadır der. Çünkü yasak meyveden yemediği için ebediyete kadar var olacak bir ölümsüz olarak yukarılardan bize bakar ve cesaretini hatırlatmak için kendini bize gösterir.

Smith'in işi ile mağdur olanın başkaldırısı bağlamında benzeyen diğer bir çağdaş sanat örneği olarak Luciano Garbati'nin 2020 tarihli çalışmasını örnek verebiliriz (Görsel 25.). Garbati, kendisi gibi İtalyan bir sanatçı olan ancak 1554 tarihli Benvenuto Cellini'ye ait heykeldeki karakterlere yer değiştirterek Medusa mitinin tersine okumasını yapıyor. Kahramanlığı mağduriyete neden olandan alıp mağdur olana atfediyor. Mite göre dillere destan güzelliği ile bilinen Medusa, Tanrıça Athena'ya kendini adanmış olmasına rağmen Poseidon tarafından tecavüze uğradığı zaman bakireliğini kaybettiği için Athena tarafından cezalandırılır. Saçlarının her bir teli yılan, dillere destan güzelliği çirkin bir surata çevrilerek ona bakan kişileri taşa dönüştüren bir yaratığa evrilerek yalnızlaştırılır. Tüm bunlar yetmezmiş gibi tanrıların onu öldürmesi için kendisine verdiği



**Görsel 26.** Mehmet Aksoy, Şahmeranlar, 2010, Yılan Hikayeleri Sergisi heykel çalışmaları.

Kaynak: <http://www.evin-art.com/exhibitions/98-serpent-tales-mehmet-aksoy-sculpture-exhibition> (Erişim tarihi: 16.09.2021)

objeler yardımıyla Perseus tarafından başı kesilir ve Perseus kahraman ilan edilir. Garbati, Medusa'ya yapılan bu haksızlığı tersine çevirebilecek yeni bir kader verebileceğini düşünerek Görsel 24.'teki heykel çalışmasını yapar ancak eser sosyal medyada 2020 yılında viral olunca daha çok tanınmaya başlar (Çıplak Drillat, 2019). Lilith ile en önemli bağlantısı mağduriyetinden gelen Medusa'nın hikayesini tersine okuyup kahramanlığı kadına vererek kendine yapılan haksızlık karşısında başkaldıran ilk kadına da gönderme yapmış olur.

Türk sanatçılar içerisinde güncel sanat alanında Lilith'le bağlantısı kurulabilecek sanatsal çalışmalara örnek Mehmet Aksoy'un Yılan Hikayesi sergisindeki heykel çalışmaları olabilir (Görsel 26-27).

**Görsel 27.** Mehmet Aksoy, Adem ve Havva, 2010, Yılan Hikayeleri Sergisi heykel çalışmaları.

Kaynak: <http://www.evin-art.com/exhibitions/98-serpent-tales-mehmet-aksoy-sculpture-exhibition> (Erişim tarihi: 16.09.2021)

Mehmet Aksoy'un Şahmeran ve Yılanlar serisi yaşadığı coğrafyadaki mitleri ele aldığı, özellikle yılan, kadın ve yaradılış efsanesi bağlamında imgelerin açık olduğu heykel çalışmalarıdır. Aksoy'un heykellerinde kadın ve yılanı aynı bedende ele aldığı Şahmeran serisinin haricinde hiç kadın formu kullanmadan da yılan ve kadın bütünlüğüne atıfta bulunması dikkat çekicidir. Özellikle erkek formu üzerinde gördüğümüz yılan silüetinin olduğu ve bu formlar dışında açıkça seçilen herhangi bir kadın formu görmediğimiz Görsel 27.'de görülen çalışmasının ismini Adem ve Havva olarak belirlemesi bu görüşü destekler niteliktedir. Sadece bir erkek formunun görüldüğü bu çalışmada Havva ya da onu kandıran Lilith ile bağlantısı kurulabilecek tek gösterge yilandır. Buradaki yılan Lilith ile Havva'yı aynı bedende bütünleştiren bir metafor olarak tek başına Adem'in üzerinde süzülür.

**Görsel 28.** Ezel Akay, (Yönetmen). (2020). 9 Kere Leyla [Film]. Contact Film Works, BKM Film. Sahne görülen oyuncular: Demet Akbağ (Leyla), Haluk Bilginer (Adem)

Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/haber/ezel-akay-in-oyuncu-kadrosunda-haluk-bilginer-demet-akbag-ve-elcin-sangu-nun-yer-aldigi-yeni-filmi-9-kere-leyla-dan-fragman--2521> (Erişim tarihi: 15.10.2021)



Yakın dönemde oldukça açık göstergeler ile Türk sinemasında Lilith mitinin nasıl işlendiğine dair bir örnek verecek olursak bu Ezel Akay'ın 2020 tarihli 9 Kere Leyla filmi olabilir (Görsel 28.). Lilith'in özellikle mağdur edilen kadın yönüne dikkat çeken Ezel Akay eseri olan 9 Kere Leyla filminin önemi; baş rollerinde Demet Akbaş (Leyla), Haluk Bilginer (Adem) ve Elçin Sangu'nun (Nergis) yer aldığı filmin mitolojiden yararlanılarak oluşturulan ve komedi tarzında işlenen konusu, ihanete uğrayan güncel bir Lilith karakterini ortaya çıkarmasıdır. Filmin konusunun komedi türünde ele alınmış olması da Lilith'in talan edilen tarihine güzel bir atıftır. Zaten tarih boyunca Lilith'in mağduriyetinin göz ardı edilmesi de komik ve absürt değil midir?

**Görsel 29.** Ezel Akay, (Yönetmen). (2020). 9 Kere Leyla [Film]. Contact Film Works, BKM Film. Sahnedene görülen oyuncular: Elçin Sangu (Nergis), Haluk Bilginer (Adem)



**Kaynak:** <https://boxofficeturkiye.com/haber/ezel-akay-in-yeni-filmi-9-kere-leyla-netflix-te-yayinlanacak--2889> (Erişim tarihi: 15.10.2021)

Filmin Lilith ile bağına dair ilk gösterge çalışmasının isminde geçen Leyla isminin Lilith'in Arapça karşılığı olmasıdır diyebiliriz. Filmde bize sunulan Leyla karakteri şimdiye kadar çizilmiş tüm ideal eş profillerine uygun ancak hala güncelliğini koruyan ve zaten filmde geçen zaman itibarıyla tam da şu anki zaman dilimine ait bir kadın karakterdir. Filmdeki adı Adem ile olan uzun evlilik hayatında kendini eşine adanmış, tüm yaşamı ev çevresinde, tüm sorumluluğu eşini düşünmek olan ideal eş olmasına rağmen Adem tarafından kendisinden daha genç bir kadın uğruna aldatıldığı Leyla. Adem'i sürekli işe hazırlayıp uğurlarken gördüğümüz Leyla'yı ev dışı bir işte çalışırken görmeyiz ancak bu evlilikteki tüm mal varlığının da ona ait olması, yani gücün bir şekilde ona verilmesi oldukça ironiktir.

Hatta Adem'in Leyla ile olacak ölüm dışı bir ayrılık sonucu beş parasız kalacak olması genç sevgilisine kavuşamamasının önünde bir engeldir. Dolayısıyla Leyla'yı ortadan kaldırmak bu engeli ortadan kaldırmak olacağı için kaza süsü altında onun ölümünü getirecek 9 denemede bulunur. Filmdeki genç ve güzelliği ile Adem'i ayartan kadın karakterinin gerçek bir Lilith profili çizmesi de ayrıca ironiktir (Görsel 29.). Kızıl saçlı, oldukça beyaz tenli ve kırmızı dolgun dudaklarıyla Adem üzerindeki gücünü şehveti ile yöneten bu genç kadın filmin sonuna kadar seyircide asıl Lilith odor algısı yaratırken, son sahnede asıl Lilith'in affeden, şefkatli, saf gibi görünen ancak tüm bilgeliğiyle her şeyin farkında ve ölümsüz olan Leyla karakterinin olduğunun açıklanması da ayrıca düşündürücüdür.

#### 4. SONUÇ

Kendisinden korkulan ve saygı duyulan bir dişi ruh ve bunun akabinde ana tanrıça iken sonrasında şeytan ve kötülükle özdeşleşip günah keçisi ilan edilen Lilith, günümüze yaklaştıkça feminist kadın hareketlerinin de etkisiyle başkaldıran kadın simgesine dönüşmüştür. Toplum içerisinde kadına, erkeğe itaat eden bağımlı, mutlaka anne olursa kutsal sayılan, cinselliğini saklaması ve sadece eşine sunması beklenen aksi taktirde cinsel özgürlüğü yaşayan, güzelliği ve şehvetinden doğan gücünden sakınılması gereken bağımsız kadın modelinin erkekleri felakete sürükleyen şeytani Lilith ile bir tutulacağı çeşitli roller atfedilmiştir. Mitolojik hikayelerin oluşumunda insanların kendi yaşamlarından ilham alması, toplum içerisindeki kadın ve erkek algısının mitolojik karakterlerde de görülmesi demektir. Zaman içerisinde değişen kültürel gelişmelerle kadının da toplum içerisindeki kimliği, konumu ve algısı farklılaşırken, Lilith de mitolojilerde çeşitli süzgeçlerden geçerek temsil ettiği tüm kötülüklerin kaynağı kadın karakterden eşit olmak istediği için mağdur edilen ama başkaldırmaktan çekinmeyen bir kahramana dönüşür. Sanatın ve mitolojinin birbirini besleyen bir ırmağın iki kolu olması nedeniyle Lilith de sanatta hala geçerliliğini koruyan mitolojik imgelerden biri olarak karşımıza çıkar. Lilith'e dair dönem dönem kutsanan dönem dönem kötülükle ilişkilendirilirken, mitolojik imgelerin de -yılan,

baykuş gibi- zamanla farklılaştığı görülmüştür. Bu sebeple sanatçılar da Lilith'i bireysel yaratım süreçlerinde kendi gerçekliklerinde ele alarak farklı ilişkiler içerisinde kullanmışlardır. Sanatta Lilith'i, kötülüğün kaynağı, şeytanilik yönü ile ele alıp sanat eserlerinde yılanın ve kadının tek bir bedeni paylaştığı Michalengelo, Raphael gibi sanatçıların temsillerinden, yılanı ve kadını birbirinden ayıran ama birbiri ile ilişkisini sürdüren Collier gibi sanatçıların temsillerine ve hatta artık yılanın bile kullanılmadan Lilith'le sadece ölümcül güzelliği ile bağlantı kuran Rosetti'nin Lady Lilith temsili gibi yaklaşımlar içerisinde görürüz. Çağdaş sanat örneklerinde Kiefer, Rothko, Aksoy gibi sanatçıların Lilith'e atıfta bulunan yılan, baykuş ve artık kadın imgesinin dahi olmadığı, Lilith'in sadece bir metefor olarak ele alındığı eserleri ile karşılaşırız. Günümüz sanatının daha önce konuşulamayan ya da sorgulanamayan bütün tabuların sanatçıların kendi bakış açılarıyla ele alınabildiği bir platform haline gelmesinin verdiği özgürlükle bazı sanatçılar daha önce görmezden gelinen ya da değinilemeyen durumları da çalışmalarında ele alabilmişlerdir. Bu bağlamda Lilith'in bütün kötülüklerin anası, kötücül kadın karakter olması yönünün sanatçılar tarafından sorgulandığı, eşit olmayı istediği için mağdur edilen ilk kadın olması yönünün öne çıkarıldığı Garbati, Smith, Akay gibi sanatçılara ait çalışmalar ortaya çıkmıştır. Lilith Miti için kadının kendi tarihsel serüveni içerisinde kötülükten iyiliğe, güzellikten çirkinliğe, felakete sürükleyen canavardan mağdur olan ama eşitlik için savaşan kahramana doğru dönüşümlerine dair zengin içeriklerde sanatta yerini alan ve güncelliğini hala koruyan bir konudur diyebiliriz.

### SON NOT:

<sup>1</sup> Viktoria dönemi kadınlarının en son moda uygun korseli, katı portreleri yerine Rosetti'nin yatak kıyafetli Lilith'i, kısıtlanmamış özgürlüğü ile sahip olduğu cinsel aşkın ruhsal gücünün izleyen erkek zihni üzerindeki hakimiyeti tartışılmaz bir femme fatale temsilidir.

<sup>2</sup> Komidini süsleyen çiçekler pembe yüksük otu çiçekleridir.

<sup>3</sup> Gür ve kalın, uzun saçlar bir güç simgesi olarak kadın tasvirlerinde kullanılır.

### KAYNAKÇA

- ALTUNAY, E. (2015). *Paganizm-1*. Hermes Yayınları.
- ARPAÇI, M. (2019). Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergi*. 11(1), 140-154. URL: [http://cins.ankara.edu.tr/21\\_11.pdf](http://cins.ankara.edu.tr/21_11.pdf) (Erişim Tarihi: 12.10.2021)
- ARSLAN, E. (2019). *Yunan Mitolojisinde Kadın İmgesi: Kutsal mı Lanetli mi?* <https://m.bianet.org/bianet/diger/205532-yunan-mitolojisinde-kadin-imesi-kutsal-mi-lanetli-mi> (Erişim Tarihi: 10.09.2021)
- BERKTAY, F. (2019). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. 7.baskı, Metis Yayınları.
- CAMPBELL, J. (2020). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın Dönüşümleri*. (Çeviren: Nur Küçük) İthaki Yayınları.
- ÇINAR, A. (2018). Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça'nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni. *Bilimname*, XXXV(1), 361-393. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/455723> (Erişim Tarihi: 05.08.2021)
- Çıplak Drillat, C. (2019, 2 Şubat). "Feminist Medusa" <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/feminist-medusa-1228741> (Erişim Tarihi: 06.08.2021)
- DURBİLMEZ, B. & TEKİN, F. (2020). *Kazan-Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında 'Yılan', 'Ejderha' ve 'Yuha'* Türk Dünyası Araştırmaları, 124(245), 307-326. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1070278> (Erişim Tarihi: 07.09.2021)
- ERAT, A. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitapevi.
- GEZGİN, İ. (2014). *Sanatın Mitolojisi*. 6. Baskı. Sel Yayıncılık. ISBN 978-975-570355-8
- GOETHE, J.W.V. (2011). *Faust*. (Çeviren: CANKOREL, İ.) Doğubatu Yayınları. ISBN: 978-975-8717-77-4
- İNDİRKAŞ, Z. (2015), *Mitolojiden Alegoriye*. Tekne Yayınları.
- JACOBSEN, T. (1976). *The Treasures of Darkness*. New Heaven, Conn., And London.
- NYDLE, R.E.L. (2012). The Legend of Lilith. Rabbi Edward L. Nydle B'nai Avraham Po Box 556 Ottumwa, Iowa 52501 [www.bnaiavraham.net](http://www.bnaiavraham.net) (Erişim Tarihi: 11.09.2021)
- MENTEŞOĞLU CHATZOUZAS, Ç. (2018). Kiki Smith'in Çalışmalarında Mitolojik Unsurlar, 7(49).
- MULLER, V. B. (2011, 6 Ekim). 'Menschen noch nicht reif für Atomenergie: Künstler Anselm Kiefer im Interview', *Rheinische Post*. <http://www.rp-online.de/kultur/kunst/menschen-noch-nicht-reif-fuer-atomenergie-aid-1.2285505> (Erişim Tarihi: 05.09.2021)
- ONA, M.M. & MUNOZ, A.M. (2015): An Iconographic

analysis of the myth of Lilith in advertising. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 611- 626. [https://www.researchgate.net/publication/284897127\\_Iconographic\\_analysis\\_of\\_the\\_myth\\_of\\_Lilith\\_in\\_advertising](https://www.researchgate.net/publication/284897127_Iconographic_analysis_of_the_myth_of_Lilith_in_advertising) (Erişim Tarihi: 04.09.2021)

ÖGEL, B. (2010). *Türk Mitolojisi*. 1. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

PAGLIA, C. (2012). *Cinsel Kimlikler- Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*. Cinsel (Çeviren. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci), Epos Yayınları.

ZINGSEM, V. (2007). *Lilith*. (Çeviren: Yüzer D.D.), 2. Basım. İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

WHITNEY, M. (2004). The Beauty as Power in Rossetti's Lady Lilith, 06, *English and History of Art 151, Pre-Raphaelites, Aesthetes and Decadents*, Brown University, <https://victorianweb.org/painting/dgr/paintings/may4.html>

(URL-1): <https://www.mark-rothko.org/rites-of-lilith.jsp> (Erişim Tarihi: 05.09.2021)







journal  
of arts

VOLUME/CILT: 5  
YEAR/YIL: 2022



HOLISTENCE  
publications