

nizasyonunda en bariz hususiyet, alışıl gelmiş ve tahmini çok kolay bir formdan ziyade, dikkat ve heyecan uyanıklığım ayakta tutacak bir terkibe varılmasıdır. Gradasyon, sürpriz, ve kontrast bizdeki teessürî-yeti yeknesaklıktan ve biteviyelikten kurtaran birer faktör olarak rol oynuyor. Nitekim edebî eserlerde de eserin muhtevası, hadiselerin inkişaf seyrindeki tertiple okuyucuda muayyen safhaya kadar bir gerginlik yaratmakta, sonra bu gerginliği gidermektedir. Okuyucunun veya seyircinin tecessüsü önce tahrik edilir, sonra da bu tecessüs tatmin edilerek eser tamamlanır. Esrarengiz hikâyeler ve polis romanları bu nevi organizasyonun en keskin misalini teşkil ediyor. Bir polis romanında önce vakalar insanı tam bir katiyetsizlik içinde bırakacak şekilde tertiplenir. Şüpheliyi celbeden herkes aşağı-yukarı eşit derecede cinayet zanlısıdır. Sonra eser önceden tahmin edilmeyen bir şekilde sona erer. Okuyucunun bu neticeyi baştan farketmesi eserin bütün güzelliğini ortadan kaldıracaktır.

Şurası muhakkak ki, bütün edebî eserler polis romanında olduğu gibi keskin bir kontrast ifade etmez. Ayrıca, teessürî yeknesaklığın ve biteviyeliliğin mutlaka vakalar arasındaki tezatla giderilmesi de şart değildir. Vak'a hikâyesini önceden bildiğimiz bazı mevzular muhtelif yazarlar tarafından müştereken işlendiği halde (meşhur adamların biyografileri, tarihî hadiseler, meşhur aşk hikâyeleri ilh) biz bunları yine zevkle okuyabiliyoruz. Fakat öyle görülüyor ki, kelâmî yapılarda, hangi suretle olursa olsun, beklemediğimiz unsurlar organizasyona katılarak bizde hem eseri başından sonuna kadar takip edecek bir dikkat uyanıklığına, hem de hoş (pleasing) bir intibaa yol açmaktadır.

"Kelâmî sahada estetik yapı organizasyonu" umumi başlığı altında topladığımız bu araştırmada estetik organizasyonu meydana getiren esas mütehavvil olarak 'kontrast' prensibini kullandık. Kontrastı seçişimizin bir sebebi de, tecrübî kontrol ve tahlile en fazla imkân veren bir vuzuh ve keskinlik ifade etmesi, yani faraziyemizde ileri sürdüğümüz organizasyonu en bariz bir şekilde temsil etmesidir. Keza basarî idrak sahasında elde edilen neticelerle bir paralel kurma bakımından da kontrast tabirini kullanıyoruz. Araştırmanın son kısmında neticeleri izah ederken mefhuma verdiğimiz manayı daha tefarruatlı bir şekilde izah edeceğiz.

III

1) Mizah Sitüasyonlarında Yapı Organizasyonu

a) Problem

Bu kısımda yapılan tecrübelerle esas olarak fıkrayı aldığımız için,

problemi vazederken nüktenin bir tarifini vererek mefhumu sarahate kavuşturmamız gerekiyor. Fakat şimdiye kadar daha ziyade felsefe literatüründe ele alınmış ve münakaşa mevzuu olmaktan kurtulamamış bir tabir hakkında böyle sarıh bir tarif vermek aynı zamanda problemi halletmek demektir. Netekim böyle bir tarife varılmadığı için nükte (wit, espritü), mizah (humor), komik (comic), ve fıkra (joke) gibi tabirler çok defa birbirlerinin yerine geçecek şekilde kullanılmaktadır.

Aslında bu mefhum karıştırmasının objektif temelini bulmak güç değildir. Gerek nükte, gerekse fıkra vs. de sitüasyonun objektif yapısı üzerinde birbirinden farklı görüşler ortaya atılmakla beraber hepsinde de müşterek olan sübjektif¹ bir unsuru ayırdetmek mümkündür: Sitüasyonun haz (pleasure) verici bir mahiyeti olduğu hakkında verilen hüküm ve gülme reaksiyonunun meydana gelmesi. Bu yüzden nükte için üzerinde ittifak edilen başka bir kıstas bulunmadığına göre burada tariften ziyade umumî bir tasvir vermek daha doğru görünmektedir. Binaenaleyh nükte, fıkra ve komik'i daha umumî bir tabir olan mizah mefhumu içinde ele alarak şöyle bir tarif yapabiliriz: Bir takım harekî veya kelâmî unsurların gülme reaksiyonu uyandıracak şekilde manalı bir organizasyona kavuşması.

Bu umumi ifade bizim problemimizi de bir dereceye kadar ortaya koyuyor. Acaba mizah sitüasyonlarında fert bakımından yapılan değerlendirmeler yanında objektif sitüasyonun organizasyonunda hangi prensip veya prensipler birinci derecede müessir olmaktadır.

Bu problemi nüktenin tezahür ettiği muhtelif hallerde, meselâ filozof Bergson (1910) un yaptığı gibi aktüel sitüasyonlarda da tetkik etmek mümkündür. Fakat biz burada sadece kelâmî örnekler üzerinde durduk ve bunları temsil etmek üzere de fıkrayı seçtik. Fıkra, nüktenin en bariz şekilde ortaya çıktığı bir kelâmî yapı olduğu gibi kültür farklılaşmalarından en az müteessir olan mizah formu da odur. Bu yüzden meselâ kelime oyunları veya fikirler üzerinde yapılan mantık oyunları ancak muayyen zihnî seviyeye ve kültüre mensup kimselere hitab edebildiği halde, fıkra çok daha geniş ve muhtelif bir muhatap kitlesi bulabilmektedir.

Bir fıkra sitüasyonunda (kelâmî sitüasyon) şu iki unsuru birbirinden ayırdedebiliriz: 1) Sitüasyonun tasvirini veren veya nükteyi hazırlayan birinci kısım, 2) Bu yarım sitüasyonu tamamlayan asıl nükte. Şimdi bütün problem, bu yarım kalmış sitüasyonun tamamlanmasında cari olan esas prensibi, yani birinci safha ile ikincisi arasındaki mü-

¹ Süje bakımından yapılan değerlendirmeyi kastediyoruz. objektifin zıddı değil.

nasebeti bulmak oluyor.

Fıkıradaki nükteden önceki hazırlık safhası bizim g al k yaşantımız içinde herhangi bir yenilik ifade etmeyen hatta çok defa pek basit ve alelade denecek kadar aşına bulunduğumuz bu sit asyona ikinci safhada giren yeniliktir. Eğer burada da yine aşına bulunduğumuz veya önceden büyük bir ihtimalle tahmin edebileceğimiz birşeyle karşılaşırsak, başlangıçtakinden daha farklı bir reaksiyon göstermeyiz, yani nükte yoktur. Bize bir vakamın nakledilmesinde neticeye varılıncaya kadar gittikçe artan bir reaksiyon potansiyeli taşıyoruz, fakat bu netice bizim kolayca kestirebileceğimiz bir tarzda tecelli edince nüktenin bize vereceği zevk yerine bil kis tersine bir reaksiyon göstererek hoşnutsuzluğumuzu belirtiyoruz.

Başlangıçta ortaya attığımız faraziye göre burada karşımıza bir sual çıkıyor. Sit asyonu tamamlayan unsurun nükte yaratacak bir yenilik ihtiva etmemesi de bizim beklediğimizin aksine bir hal olduğuna göre nükte sit asyonu ile diğer herhangi bir sitüasyon arasında ne fark vardır? Nükte bizde hoş bir intiba bırakan ve gülme reaksiyonu uyandıran unsurlar da aslında beklemediğimiz,  mid etmediğimiz şeylerdir. Bu takdirde 'beklenmedik unsur'u nükte sit asyonlarıyla diğer sit asyonlarda farklı bir tefsire tabi tutmamız gerekiyor. Nükte sit asyonu tamamlayacak unsurun beklenmedik tarzda vukubulacağını -eğer bunun bir nükte olacağını önceden biliyorsak- bekleriz. Fakat bizim önceden kestiremediğimiz husus, bu beklenmedik kritik unsurun muhtevasıdır. Bize anlatılan bir fıkrada hakikî (genuine) bir mizah unsuru bulamadığımız zaman bu yüzden gülmüyoruz.

Fıkırlarla Yapılan Tamamlama Tecrübeleri

a) Tecrübenin tertibi

Bu kısımda yapılan tecrübelerin maksadı, fıkradaki yapı organizasyonunun istinat ettiği prensibin bulunmasıdır. Problemin izahı kısmında verdiğimiz umumî müşahede, bu organizasyonun kontrast veya sürpriz prensibine dayandığı hakkında birçok ipuçları vermektedir. Netekim tarihçe kısmında bahsedildiği veçhile, estetikilerin mizah literatürü üzerinde yaptıkları tahliller de bu faraziye destekler mahiyettedir. Fakat bu tahlillerin büyük bir kısmı kelime oyunlarına dayanan nükte üzerinde yapılmış olduğu için lisanla sıkı sıkıya alakalı bulunduğu gibi

buradaki sitüasyonların kavranması çok defa muayyen ön bilgilere ihtiyaç göstermektedir. Bu yüzden biz kelime oyunları ile yapılan nükteye kıyasla daha umumi ve alemşümul bir karakter arzeden fıkrayı esas malzeme olarak kullanmanın daha doğru olacağına kanaat getirdik. Ayrıca, seçilen fıkraların da yine mahallî hususiyet vevâ hususî bilgiye ihtiyaç göstermemesine dikkat etmek suretiyle malzemeyi daha iyi standardize edebildik.

Tecrübelerimizde 10 tane fıkra kullandık. Bunların seçilmesinde gözönünde tutulan başlıca noktalar şunlardır: 1) Kavranılmasında güçlük çıkararak herhangi bir hususiyet ihtiva etmeyecek kadar vazih olması; 2) Basmakalıp cevapları gerektiren alışlagelmiş temaları (evli kadınların sadakatsizliğine, delillere ait ilh.) işlememesi; 3) Yerli kültürde emsaline çok rastlanan, yani onlarla aynı yapıya dayanan fıkralar olmaması.

Bu şartların yüzde yüz gerçekleştiğini söyleyemeyiz. Zira bir fıkra ne kadar orijinalite ihtiva ederse etsin, insan tabiatının hemen her kültürde bulunan bazı hususiyetleri mevzu edinmesi itibariyle başka kültürlerde de az-çok değişik kalıplar içinde ortaya çıkabilir. Ayrıca kültür seviyesi yüksek sayılabilecek bir denek grubunda mizah hissinin ve gelişmiş olacağını kabul edersek, bütün fıkraların aynı orijinal kaliteyi muhafaza etmelerini muhakkak bekleyemezdik. Mamafih bizim kullandığımız fıkralar, orijinalite bakımından mümkün olduğu kadar titizlikle seçilmiş sayılabilir. Bu fıkralardan dokuzu Pierre Daninos'un 'Le Tour du Monde du Rire' (1953) adlı kitabındaki geniş bir yığın içinden, bir tanesi de M. R. Harrower (1932) in 'Psychologische Forschung'da neşredilmiş bulunan bir makalesinden alınmıştır.

Fıkralarla yapılan tecrübelerde üniversite talebesi olan denekler kullanıldı. Burada tecrübe malzemesini verirken şu noktayı bilhassa gözönünde tuttuk. Nükte yaratmak bir kabiliyete ihtiyaç gösterdiğinden, deneklerin tahsil seviyesi ne olursa olsun, malzemeyi bizzat inşa etmelerini bekliyemezdik. Netekim hazırlık tecrübelerinde fıkraların birinci yarısını verdikten sonra geri kalan kısmı tamamlamaları istenince umumiyetle tecrübeyi reddettiler, ısrar edilince de uzun uzun düşündükten sonra cevap bulamamaktan dolayı sıkıntı alametleri göstermeye başladılar. Aslında bunlar tecrübeye hep gönüllü olarak katılmışlardı. Bu şartlar altında malzemeyi inşa edilmiş bir halde, fakat muhtelif alternatifleriyle birlikte verdik ve bunlar arasında tercih yapmalarını istedik.

Her fıkranın ilk kısmı verildikten sonra aşağıda numara sırası ile 1 den 5 e kadar alternatif tamamlama şekilleri verildi. Bunlardan birisi fıkranın hakiki neticesi, diğeri de yine kontrast yaratacak şekilde bizim hazırladığımız bir netice idi. Diğer üç alternatifin hepsi de muhtevaları değişik olmakla beraber, herhangi bir kontrast veya sürpriz yaratmayan neticelerdi.

Burada ikinci bir nükte alternatifini verişimizin sebebi, fıkranın cevabını değilde nükte prensibini aramamızdan ileri geliyor. Eğer hipotezimiz doğru ise, fıkranın hakikî cevabı (neticesi) ile birlikte bu alternatif de uygun netice olarak seçilecek, yani nüktenin muhtevası değışse dahi prensip aynı kalacaktır.

Denekler Psikoloji Enüstitüsünde veya tecrübecinin evinde nisbeten sakin bir yere alınarak şu talimatla birlikte fıkralar kendilerine verildi :

«Size on tane fıkrâ veriyorum. Bu fıkraların hepsi de yarım bırakılmıştır. Her birini dikkatle okuduktan sonra altlarında verilen alternatiflere bakarak bunların içinden yukarıdaki yarım fıkrayı en güzel şekilde tamamlayıcı bulun ve boş kâğıtta fıkrâ numaralarının karşısına bu uygun alternatifin numarasını yazınız. Bir tek cevap vermeniz şart değildir. Uygun gördüğünüz her alternatifini yazabilirsiniz».

Bu on fıkradan bir tanesini örnek olarak veriyoruz:

1

Bir çocuk, babasına:

— Baba, dedi, beni tebrik etmelisin. Bugün altı kuruş tasarruf ettim. Okuldan dönerken otobüse binecek yerde arkasından koştum.

Babası:

- 1) Altı kuruş tasarruf etmekle zengin mi olacaksın?
- 2) Arkadaşların senin bu halini görseler çok ayıplarlar.
- 3) Koşmana lüzum yoktu, yürüsen daha az yorulurdun.
- 4) Sizin okulun talebeleri için servis arabası yok mu?
- 5) Otobüs yerine taksi arkasından koşsan üç lira tasarruf ederdin.

Bu fıkrada 5 numaralı alternatif fıkranın orijinal cevabı, 3 numara-

b) Netice

rahı ise bizim bulduğumuz sürprizli cevap, diğer üçü alelâde cevaplardır. Sıra tesirini bertaraf etmek için bunlar her fıkrada değişik numaralarla verilmiştir.

Tecrübelerimizde Edebiyat Fakültesinin muhtelif şubelerinden 120 denek kullanıldı.

Tecrübe neticeleri faraziyemizi destekler mahiyette çıkmıştır. 120 denekten aldığımız 2400 cevaptan sadece yedi tanesi hariç, diğerleri her fıkrada iki sürprizli cevabı işaretlemiştir.

c) Neticelerin münakaşası

Fıkralarla yaptığımız bu tamamlama tecrübeleri araştırma faraziyemizi kuvvetle teyid etmektedir. Fıkroda nükte yapan organizasyon birbirleriyle tezat teşkil eden, yahut hiç beklenmedik surette yanyana gelen unsurlardan tereküp ediyor. Her tecrübenin nihayetinde deneklerle yaptığımız konuşmalarda onların verdikleri şahsî cevaplar da bu prensibin cari olduğunu göstermiştir. Deneklere niçin bu cevapları tercih ettiklerini sordüğümüz zaman alman beyanların birkaçını örnek olarak veriyoruz :

“—Obirlerinde gülünecek birşey yok. Herkes aynı cevabı verebilir. Alelâde cevaplar.

“—Fıkra insanı şaşırtmalı. Bunların fıkra olduğunu söylemeseydiniz o zaman diğer cevapları da yazabilirdim.

“—Başka türlü cevap yazsaydım fıkra yerine bana gülerlerdi. Bu sözleri herkes her zaman söyleyebilir.

Fıkradaki organizasyonun kontrast veya sürprize dayanmasına eski müelliflerin (Fisher, Lipps, Bergson, Freud) spekülâtif araştırmalarında da zaman zaman rastlanmaktadır. Ancak onların problemi bizimkinden farklı olduğu için bu prensibin tesbiti veya üzerinde durulması onları pek meşgul etmemiştir. Hakikatte bizim araştırmamızın gâyesi fıkranın bizi niçin güldürdüğünü veya mizahın ne olduğunu bulmak değildi. Netekim bu kelâmî organizasyonda kontrast prensibinin hakim olması da yukarıdaki problemlere karşı bir cevap teşkil edemez. Kontrast veya sürpriz yaratan her sitüasyon bizde gülme reaksiyonu

bulunmamıştır. Bu seçimde, muhtemelen, tesadüfün payı en fazladır. Tablo 1 de dört muhtelif seride verilmiş olan bu standart uzunluklar gösterilmektedir.

Bu tablodan gittikçe arttırılan ve eksiltelen standart uzunlukların kendi kademelerinde her dört seride de genel olarak nisbeten bir yakınlık gösterdikleri anlaşılmaktadır.

A_1 ve A_2 deki tembihlerin yayılım genişliklerine bakacak olursak, bunun 84 (99-15), E_1 ve E_2 nin ise 86 (111-25) olduğu görülmektedir.

Böylece, birinci guruptaki tembihlerin ikinci gurup-takilere nisbeten 10 cm. ufaktan başlamalarına karşılık bitiş noktalarının ikinci gurup-takilere nisbeten 10 cm. az bulunması; beş muhtelif merhaldeki uzunlukların arasında bir iki hal müstesna genel olarak aynı münasebetin bulunduğunu göstermektedir.

TABLO 1

Uzunlukların Tahmininde Kullanılan Standart Ölçüler
(cm. olarak)

DENEY		UZUNLUKLAR					R
No.	Düzen	I	II	III	IV	V	
1	A_1	19	29	58.5	85.5	99	80
4	A_2	15	27	49.5	64	86	71
	M	17	28	54	74.75	92.5	
	D	4	2	9	21.5	13	
2	E_1	104.5	85	71	48	29.5	75
3	E_2	111	83	59	32.5	25	86
	M	107.75	84	65	40.25	27.25	
	D	6.5	2	12	16.5	4.5	

Sonuçlar

Deneklerden elde edilen ölçüler standartlarla karşılaştırıldığında gerek gittikçe artan ve gerekse gittikçe eksilen uzunlukların tahminlerindeki hataların gurupta, negatif ve pozitif olmak üzere her iki yönde bir dağılışı gösterdikleri görülmektedir. Tablo 2 de ikisi gittikçe artan, ve ikisi gittikçe azalan uzunluklardan ibaret dört seri deneydeki standartlara göre + veya - yönde olan veya sıfır hata yapılan tahminlerin sayısı görülmektedir. Bu tahminlerde toplam olarak, gittikçe artan uzunluklarda hafif bir + yönlü eğilimin bulunduğu görülür. Fark az olmakla beraber yine de sonuç Dr. Miles'in neticesinden farklıdır.

Gittikçe eksilen standart silsilesinde ise, - tahminlerin biraz daha fazla olduğu görülmektedir.

Ancak, bu sayıların χ^2 genel toplam sonuçları χ^2 testine tâbi tutulduğunda istatistiksel bakımdan anlamsız oldukları görülür: ($\chi^2 = 2.76$ $P > .10$). Bu sonuç, hipotezimizin haksız olmadığını göstermektedir.

Deneklerin standart uzunluklara göre yaptıkları tahminlerin dört serideki beş ayrı uzunluktaki ortalamaları ve bu ortalamaların standartlardan olan farklarını inceleyelim :

TABLO 3 de gittikçe artan standartların kullanıldığı birinci ve dördüncü gurup deneylerde (A_1 ve A_2) ortalamaların standart uzunluklara bağlı olarak gittikçe arttıkları görülmektedir. Standartlarla tahmin-ortalamaları arasındaki farklara gelince, genel olarak, ilk üç uzunlukta negatif yönde bir hata olmasına karşılık, son iki uzunlukta hatalar pozitif bir işaret taşımaktadır. Standart hatalardaki bu negatif yönden pozitif yöne geçiş, bu iki gurup deneyde takriben 60 cm. ilâ 80 cm. civarında meydana çıkmaktadır.

TABLO 2

Uzunlukların Tahmininde Grup Hatalarının Yönleri

HATA YÖNÜ

DENEY		+		-		⊖			
No.	Düzen	f	%	f	%	f	%	Toplam	%
1	A ₁	54	47	59	51	2	2	115	100
4	A ₂	61	53	50	44	4	3	' '	' '
TOPLAM		115	50	109	47	6	3	230	' '
2	E ₁	42	37	67	58	6	5	115	' '
3	E ₂	48	42	64	56	3	2	' '	' '
TOPLAM		90	39	131	57	9	4	230	' '
Genel Toplam		205	46	240	54	15	3	460	' '

$$x^2 = 2.76 \quad P > .10$$

TABLO 3

Deneklerin Uzunluk Tahminlerinin İstatistiksel Analizi

DENEY			UZUNLUKLAR					
No.	Düzen		I	II	III	VI	V	R
1	A ₁	S	19	29	58.5	85.5	99	80
		G. Tahmin M.	17.7	27.8	50.8	88	105	87.3
		σ	3.4	3.5	6.7	9.9	7.2	
		D (S-M)	-1.3	-1.2	-7.7	+2.5	+6.0	
		Tahmin R	12	12	22	30	30	
4	A ₂	S	15	27	49.5	64	86	71
		M	12.7	27.5	50	65.8	92	79.3
		σ	3.1	3.89	6.1	7.37	6.75	
		D	-2.3	+5	+5	+1.81	+6.0	
		R	12	17	22	25	30	
2	E ₁	S	104.5	85	71	48	29.5	75
		M	106.9	86	70	43	26.5	80.4
		σ	7.73	6.28	7.25	5	4.3	
		D	+2.4	+1.0	-1.0	-5	-3	
		R	37	29	21	25	16	
3	E ₂	S	111	83	59	32.5	25	86
		M	112	87.6	56	30	21.6	80.4
		σ	7.22	6.57	7.30	3.94	3.8	
		D	+1.0	+4.6	-3.0	-2.5	-4.4	
		R	29	30	28	13	12	

Ayrıca, dördüncü deney olan A_2 de II ve III cü uzunluklardaki hata büyüklüğünün 1 cm. den daha az olması takriben 27 ilâ 50 cm. arasındaki uzunluk-tahminlerindeki isabetin hayli yüksek olduğu kanısını bizde uyandırmaktadır.

Gittikçe azalan standartların verildiği ikinci ve üçüncü gurup deneylerde ki tahmin ortalamalarının da gittikçe azaldıkları görülmektedir. Bu iki gurup deneyde de gene en ilgi çekici nokta, tahminlerdeki hataların ilk iki standart uzunlukta +, son üç uzunlukta ise - yönde oluşlarıdır.

Tahminlerde ki bu + dan --ye geçişler bu deneylerde de yine takriben 60-85 aralığında ortaya çıkmaktadır. Tablo 3 de uzunlukların tahminlerindeki sapmalar; standart sapma (σ) ve yayılım genişlikleri (R) ile gösterilmiştir. Bu yayılım ölçülerinin, genel olarak, standartların silsilesine bağlı bir şekilde bir artış veya eksiliş gösterdikleri görülmektedir. Bu da son derece ilgi çekici bir neticedir. Deneklerin nisbeten küçük uzunluklarda (Takriben 20 ile 60 cm.) daha homojen tahminlerde bulunmalarına karşılık nisbeten daha uzun olan uyarıcılarda (60 cm. ile 110 cm.) daha heterojen tahminlerde buldukları ortaya çıkmıştır.

Sonuçların Tartışılması

Küçük uzunlukların tahminlerinde yapılan hataları incelemek üzere yürütülmüş olan bu deneyde, standart hatanın her uzunluktaki uyarıcıda aynı yönde olmadığı görülmektedir. Tahminlerdeki hataların yönü genel olarak, ilk bakışta, uyarıcı-silsilesine bağlı bir eğilim göstermekle beraber, sayısal neticeler daha yakından incelendiğinde hataların + veya- yöne eğilimlerinin standard uzunluğa bağlı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Takriben, 60 cm. den aşağı uzunluklarda tahminlerdeki standart hata negatif bir yönde olmakta, 85 cm. den yukarı uzunluklarda ise, standart hatanın pozitif bir işareti bulunmaktadır. Hataların negatiften pozitif'e yön değiştirdikleri eşğin (60-85 cm.) arasında bulunduğu söylenebilir. Bununla beraber, bu nokta daha etraflı incelemeyi gerektirmektedir.

Ayrıca, hataların çoğu kere 27 ilâ 50 cm. aralığında çok ufak olmaları da daha etraflı incelenmesi gereken bir sonuçtur. Uzunlukların tahmininde gurup ortalamalarında belirli bir küçüklükteki uzunlukları olduklarından daha küçük, belirli bir büyüklükteki uzunlukları ise olduklarından daha büyük tahmin etme eğilimi görülmektedir. En fazla

karşılaşılan ve ellenen nesnelere uygun uzunluklarda ise, hatalarda azalma eğilimi bulunmaktadır. Deneklerin davranışlardaki bütün bu hususların açıklanmasında görme açısı gibi fizyolojik sebepler akla gelmekle beraber, bu deneylerin çerçevesi henüz herhangi bir spekülasyona yetecek genişlikte değildir.

Genel olarak, uzunluk tahminlerinde "*in-built*" zihni ölçeklerin + veya - yönde hataları olmalarına rağmen, gurupların ortalamaları ele alındıkta, yeter derecede elverişli ve kullanışlı birer ölçek oldukları söylenebilir.

ABSTRACT

Estimation of Small Distances

BEĞLAN TOĞROL

Institute of Experimental Psychology, University of Istanbul.

This paper deals with the problem of group tendencies in the estimation of small distances.

Increasing and decreasing series of random stimulus lengths with a tape measure were given to a group of 23 students and their results studied. In contrast with previous findings of underestimations in such judgments by W. R. Miles *, the standard errors seemed to be overestimations for comparatively larger distances: (85-110 cm) and underestimations for smaller ones: (25-60 cm.), with a possible threshold between 60 cm. and 85 cm.

In spite of these errors, none of the group means differed significantly from standards, thus revealing that group judgments by use of their "*inner-built-mental-measures*" were quite an efficient and useful means for measuring distances.

* See reference on page I.

KELÂMÎ (VERBAL) YAPILARDA ESTETİK ORGANİZASYON *

EROL GÜNGÖR

Teacrübî Psikoloji Enstitüsü
İstanbul Üniversitesi

Giriş

a) Estetik Araştırmaların İlmî Psikoloji İçindeki Yeri

Sanat eserleri üzerinde şimdiye kadar yapılmış olan araştırmalar daha çok felsefenin bir faaliyet sahası olarak telakki edilmiş ve estetik yaratmalar hep bu saha içinde ele alınmış bulunuyor. Psikoloji kendine ait bir sahası ve spesifik araştırma metodları olan bir ilim halinde teessüs ettiği zaman insan davranışının bu önemli sahasına da ilgi duymaktan geri kalmamış, fakat bu inkişafın çok yakın bir zamana tesadüf etmesi ve araştırma imkânlarının güçlüğü yüzünden estetikle alâkalı çalışmalar geniş psikoloji literatürü içinde pek dar bir yer işgal edebilmiştir.

Sanat, insan faaliyetlerinin ihmal edilmeyecek kadar geniş bir kısmını teşkil ediyor. Fakat şimdiye kadar bu sahaya ilmî metodların tatbik edilmeyişi veya edilemeyişi onun adeta ilim dışında, objektif bakımdan tetkiki kabil olmayan bir davranış dünyası olarak telakki edilmesine sebep olmuştur. Halbuki bizim muhitten aldığımız bütün tenbihler gibi, her sanat eseri de insanda muayyen tepkilere yol açan bir tenbih manzumesidir. Ve psikolojinin bu mevzu ile uğraşmaması için hiç bir sebep yoktur. Bu itibarla sanalın yapıcıları veya bu eserleri estetik kıymet bakımından değerlendirmeye çalışan münekkitlerin bu eserlere verdikleri mana ne kadar muhtelif olursa olsun, insan davranışının muhtelif veçheleriyle meşgul olan bir psikolog burada ilmî

* Bu yazı, Prof. Dr. M. Turhan, Prof. S. E. Siyavuşgil ve Prof. Dr. N. Arkundan müteşekkil komisyon tarafından 1935 yılından İst. Üniv. Ed. fakültesinde doktora tezi olarak kabul edilen araştırmadan kısaltılmıştır. Araştırmanın bütünü Ed. Fakültesi Psikoloji kitabıdır.

anlayışa imkân verecek bazı umumiyetlere varabilir ve mefhumlara kazandırdığı vuzuh sayesinde bu araştırmalar için sağlam birer hareket noktası bulabilir. Psikologun burada sanatla meşgul olan diğerlerine nisbetle hakikate yaklaşma imkânının fazlalığı onun sadece ilmi metodlar kullanmasından da ileri gelmiyor. Münekkitler umumiyetle sanatı insan davranışlarının bütününden tecrid ederek inceledikleri halde ilim adamının estetik faaliyeti böyle bir bütün içinde ele alması ayrıca bir üstünlük temin etmektedir. Keza meseleyi ilmi bakımdan ele almayan estetikçilerin bu zihniyet hatası yüzünden yanlış sualler vaz ederek işe başlamaları da onların çok defa neticesiz gayretlerle büsbütün çıkmaza girmelerine sebep olmuştur. Şimdiye kadar kurulan nazariyelerin yayınlanmasında bilhassa bu yanlış suallerin büyük bir rolü görülüyor. Sanat münekkidi, karşısındaki vakıanın mahiyetini ortaya çıkararak ilmi sualler yerine onun iyi bir sanat eseri olup olmadığı şeklinde kıymet hükümlerini hedef tutan normatif sualler sormaktadır. Halbuki ilim adamı için bu türlü kıymetlendirmeler daima tali derecede kalır.

Bir sanat eseri, herşeyden evvel birtakım tenbih unsurlarının manalı bir bütün halinde organize olması ve bu organizasyonun bizde de muayyen teessürî reaksiyonlara yol açması demektir. Binaenaleyh sanat da, tıpkı diğer davranışlar gibi, bir tenbih-reaksiyon münasebeti içine yerleştirilebilir. Ancak sanat, bu psikolojik münasebet içinde diğer tenbih-cevap hadiselerinden ayrı bir hususiyet arz ediyor. Son yıllarda psikolojiye büyük nisbette hakim olan yeni bir terminolojiye göre ifade edersek, aslında bir kominükasyon tarzı olan sanat 'kıymetlendirmeler komünikasyonu' olmak itibariyle diğer nevi komünikasyonlardan ayrılır. Pür sanat denilen estetik yaratmalardan (ibda) propagandaya vasita yapılan sanat eserlerine kadar her eserde şu veya bu surette bir kıymet komünikasyonu bahis mevzuudur. Bu teessürî unsura verdiği ehemmiyet nisbetinde sanat eseri diğer komünikasyon şekline ayrılr.

Bu teessürî veçhenin objektif tahlile pek az imkân vermesi, sanatı ilmi tetkik mevzuu yapmak isteyenlere karşı sürülen en ciddi itirazı teşkil etmektedir. Bu itiraz kolayca reddedilebilir. Bir vakıanın ilmi araştırma mevzuu olmaması, ancak bu araştırma için elverişli metodların henüz inkişaf etmediği ve kâfi derecede vak'a da toplanmamış olduğu bir zaman için bahis konusudur. Sanat gibi alemşumul bir vakıanın böyle bir tetkike girmemiş olması veya henüz kati neticelere varılmaması bu mevzudaki çalışmalarını durduracak bir sebep sayılmaz. Kaldı ki ilim adamı olmayan estetikçiler ve bizzat sanatkârlar dahi kendi hükümlerini istinad ettirecek bazı objektif kıstaslar gösterebilmek için sanatın

esas itibariyle bir nisbet, şiddet, yapı, zaman, mekân ih. meselesi olduğunu söylemektedirler. Hakikatta bunlar tamamen ilmi, hatta matematik birer mefhumdan ibarettir

b) Estetik Organizasyon Problemi

Sanat eserini terki eden unsurların organizasyonu meselesi estetikçiler kadar olmasa bile psikologları da alakadar etmiştir. Biz bu yapı meselesini tenbihlerin objektif organizasyonu halinde ifade edebiliriz. Mimar ve heykeltıraşın kullandıkları hendesi nisbetler, ressamın kullandığı şekil ve renkler, edebiyatçının kelimeler ve bilhassa vakalar arasında kurduğu münasebetin şekli bu yapı organizasyonunun (structural organization) ana noktaları olarak zikredilebilir. Burada asıl problem, bu tenbih unsurlarının veya komplekslerinin estetik kıymet yaratacak şekilde bir organizasyona girmenin hangi esaslara bağlı olduğudur. Mamafih sanat, zihni faaliyetin daha kompleks seviyedeki bir mahsulü olduğu için burada tenbih unsuru tabirini kullanmak da pek doğru olamaz. Hakikatte her sanat eseri, en iptidai seviyede dahi, basit tenbihlerden değil fakat bunların bütün yapı içindeki tali organizasyonlarından meydana gelmektedir. Edebî eserlerde en basit mürekkip kelime değil, fakat cümledir. Netekim musikîde de aslî unsur olarak tek tek notalardan değil, notaların teşkil ettiği organizasyonlardan, yani melodilerden bahsediyoruz.

Bir sanat eseri, kendisini meydana getiren tenbih komplekslerinin manalı ve organize bir bütün arzetmesidir. Sanatkâr eserini muayyen bir kommunikasyon fonksiyonu gözönünde tutarak meydana getirdiğine göre, yaptığı terki bin muhtelif usurlarını bu esas temaya göre bir düzene tabi tutacaktır. Şu halde estetik organizasyonun ilk vasfı, unsurlar arasında muayyen bir meratip, bir ehemmiyet sırası takip etmek oluyor. Resimde esas figürün hususiyetleri şiddet, kesafet, büyüklük vs. itibariyle diğer tamamlayıcı unsurlara nisbetle daha çok dikkati çekecek bir yapı arzeder. Musikîde esas motifin eserin bütüne hâkim olması için, ihtiva ettiği tenbih hususiyetleri bakımından tali melodilerden ayrılması lazımdır. Edebî eserlerde de vakaların zaman ve mekân münasebetleri, şahıslararası münasebetler ilh. hep eserin bütünü içinde esas temayı hakim kılacak bir meratibe sokulur.

Organizasyonun ikinci ve daha önemli bir tarafı da, bu unsurlar veya kompleksler arasındaki münasebetin mahiyetidir. Burada artık basit bir sıra veya hacim değil, fakat aynı neviden tenbihlerin ihtiva ettikleri hususiyetler bakımından girdikleri münasebet çerçevesi bahis mevzuu oluyor. Meselâ resmi renk organizasyonu bakımından ele alır-

sak, burada kullanılan renklerin tenbih hususiyetleri (açıklık, hue vs.) yekdiğerinin tenbih hususiyetlerine nazaran nasıl bir tertibe kavuşmaktadır? Keza figüratif bakımdan bir resimdeki şekil unsurlarının tertibi hangi esasa göre olmaktadır? Edebî eserlerde esas neticeyi hazırlayan tali hadiselerle bu netice birbirini nasıl tamamlamaktadır.

Bu araştırmamızda bizi ilgilendiren mesele, organizasyon mefhumunun ihtiva ettiği bu ikinci husus oldu. Nitekim diğer araştırmacılar da mertebe organizasyonu ile hemen hiç meşgul olmamışlardır. Hakikatte orada ilmî bakımdan araştırmaya değer bir problem de gözüküyor. Zira hangi neviden olursa olsun, herhangi bir organizasyon içinde esas ile teferruatın veya asıl bütün ile onu terki eden unsurların mevcut olması şarttır. Böyle bir tefrik yapılmadığı takdirde organizasyonun mana kazanmasından bahsedemeyiz.

Bizim araştırmamızın gayesi, kelamî sahadaki estetik yaratmalarda yapı organizasyonunun istinad ettiği prensip veya prensipleri bulmaktır. Bir resimde güzelliğin renkler ve şekiller arasındaki, bir heykelde nisbetler arasındaki, bir musikî eserinde sesler veya melodiler arasındaki muayyen münasebetlerden doğduğu hakkında çeşitli iddialar ortaya atılmakta ve estetik organizasyon muayyen prensiplere istinad ettirilmektedir. Acaba kelamî (verbal) yapılarda -manalı sözlerden terekküp eden eserlerde- bu organizasyon hangi prensiplere dayanmaktadır.

- II -

Kelâmî Malzemedeki Estetik Yapı Organizasyonu

Estetikle uğraşan psikologların estetik değerlendirmelerde malzeme olarak kullandıkları renkler, desenler ve musikî parçaları yanında kelamî malzeme pek az bir yekûn tutmaktadır. Son zamanlarda şiir tercihleri üzerinde yapılmış birkaç tecrübeyi (Valentine, 1962) bir tarafa bırakırsak, psikoloji literatüründe edebî yaratmaların estetik kıymeti ile ilgili araştırmaya rastlayamayız. Şüphesiz bunun sebebini araştırmacıların ihmalinden ziyade araştırma sahasının tecrübî çalışmaya çok az imkân veren bir mahiyet arzemesine bağlamak lâzımdır. Renkler ve sesler, fizik aleminin ölçülebilir ünitelerine tekabül ettiği için, resim ve musikide estetik organizasyonu araştıranlar objektif kıyaslardan hareket etme imkânına sahiptirler. Buna mukabil kelamî organizasyonların estetik kıymet takdirini araştırırken araya giren faktörleri tecrid etmek son derece güç olmakta, sübjektif tesirler tesbit edilmemektedir.

Biz bu sahalardaki araştırmamızda diğer sanatlar üzerinde yapılmış araştırmaları da gözönünde tutarak onlarla bir irtibat kurmaya

çalıştık. Hakikatte sanat eserlerinin insanda uyandırdığı tepkileri organizmanın bütünlüğü içinde ele aldığımız zaman, bu tepkileri meydana getiren, parça parça değil, fakat umumî bir reaksiyon mekanizmasının - mevcudiyetini farzetmek daha makul bir hipotez olur. Bu itibarla, sanatın muhtelif sahalarında meydana getirilen eserler karşısındaki tavrımızı bu umumî mekanizma içine yerleştirebilmek, yahut hiç değilse bu yolda bir adım atmak için arada birtakım paraleller bulmamız icab ederdi. Nitekim son kısımda vereceğimiz izah denemesi, bazı müşterek noktaların tesbit edilebileceğini gösterdiği gibi, bizi bu araştırmaya sevkeden esas sebep de renk estetiği ve musikî sahasında yapılan bazı araştırmalarda elde edilen benzer neticelerin kelamî malzemede, yani edebî yaratmalarda bulunup bulunmayacağı problemi olmuştur. Kendi tecrübelerimize geçmeden önce, problemimize yakınlığı bakımından tarihçe kısmından ziyade buraya almayı uygun bulduğumuz bir kaç araştırmadan kısaca bahsetmek istiyoruz. Buradan kelamî organizasyona geçiş, bizim meselemizi daha iyi aydınlatacaktır.

Renklerle yapılmış olan tecrübelerde umumiyetle muhtelif renklerin biraraya gelerek yaptıkları terkiplerden ziyade tek tek renklerin tercih kıymetleri üzerinde durulmuştur. Halbuki renklerle meydana getirilmiş eserlerde biz hiçbir zaman bir tek elemanter tenbih unsuruyla değil, fakat bu unsurların muhtelif terkipleriyle karşılaşmaktayız. Binaenaleyh renk estetiğinde basit renklerden ziyade renk terkiplerinin armonisinden bahsetmek daha doğru olur. Araştırmalar da bu hususu teyid eder neticeler vermiştir. Tek başına alındıkları zaman muayyen tercih sıralarına konan renkler, terkip halinde daha önceki kıymet sıralarını muhafaza etmemektedir.

Beğlan Birand (1958) görme idrakinde yakışma ve uyma problemi tetkik ederken renk terkipleriyle yaptığı tecrübelerde deneklerin bu terkiplerde ekseriyetle kontrast prensibini kullandıklarını görmüştür. İkili renk terkiplerinde ekseriyetle açık-kontrastma, bazı hallerde ton kontrastına rastlanıyor. Keza ikili terkiplerde ikinci derecede rastlanan hususiyet de ton gradasyonu olmaktadır. Üçlü renk terkiplerinde ise bu iki prensip birleştiriliyor, yani yakın tonda iki renk, kontrast tonda bir renkle, veya yakın tonda iki renk kontrast açıklıkta bir akromatik renkle birlikte kullanılıyor. Aynı araştırmada şekillerle yapılan terkip tercübeleri bu iki prensibin orada da cari olduğunu gösteriyor. Araştırmacı, renk armonisi üzerinde yaptığı daha sonraki tecrübelerde de (Toğrol, 1961) ilk araştırmayı teyid edici neticeler almıştır.

Tek renkler ve renk terkipleri üzerinde yapılmış tecrübeler hakkında en toplayıcı bilgiyi veren C. W. Valentine (1962), tamamlayıcı, yani kontrast renklerin en hoş bir terkibi meydana getirdiği şeklindeki iddiayı tecrübelerin teyid etmediğini söylüyor. Ancak birbirine pek benzeyen renklerin na hoş bir terkip yaptığım o da kabul etmektedir. Valentine bu hükmü verirken tahlillerinin büyük bir kısmını Bullough'm yaptığı tecrübelerle istinād ettirmiştir. 1910 da neşredilmiş olan bu araştırmayı biz temin edemedik. Fakat Valentine'm naklettiği bilgileri gözden geçirince renk terkiplerinde kontrast prensibinin yeni ve çok enteresan bir manada cari olduğu anlaşılmaktadır. Valentine de diğer araştırmacılar gibi kontrastı renklerin fizik hususiyetlerine göre ele alıyor. Halbuki Bullough'm tecrübelerinde "hoş terkip" olarak tercih edilen renkler çok defa fizik kontrastı teşkil etmemekle beraber deneklerin renklere atfettikleri psikolojik vasıflar bakımından yine aynı istikamette bir organizasyon meydana gelmektedir. Mesela erguvan ile mavi aslında mütemmim renkler olmadığı halde denek erguvan'da 'kudretli', 'bencil', mavide ise 'zayıf' 'uysal' bir karakter bulmakta ve bu ikisinden hoş bir terkip yapmaktadır.

Meyer (1956) 'Emotion and Meaning in Music' adlı eserinde, birçok musiki eserleri üzerinde yaptığı tahlillere dayanarak musiki eserlerindeki estetik organizasyon hakkında bazı hipotezler ortaya atmıştır. Meyer'e göre insanda bir tepki temayülü durdurulduğu zaman heyecan ve teessüriyet artmaktadır. Bu durdurma veya ket vurmaya bir çatışma şüphe, karışıklık, katiyetsizlik, veya müphemiyet sebep olabilir. Bu takdirde süje eğer bir hal yolu bulunabileceğine dair bir kanaata sahipse bu heyecan veya teessüriyet hoşla gidici bir tesir uyandırır. Dinleyicinin beklediği ile kontrast teşkil eden sesler kullanılmakla da teessüriyet artırılabilir, ki Beethoven'in 7. senfonisinde bu usul çok muvaffak olmuştur. Bazı büyük musiki eserlerinde ise müphem unsurlarla başlanarak bir şüphe ve katiyetsizlik meydana getirilmekte, bilahare daha vazih bir yapıya ulaşılarak bu gerginlik giderilmektedir. Bazan kontrast teşkil eden unsurlar müteakip sıra ile değil, aynı anda kullanılabilir. Mesela zıt ritimler politonalite ve counterpoint, sinir sistemini daha fazla tenbih etmektedir Zira sinir sistemi bir zamanda tek bir ritim veya melodinin hakim olduğu musiki parçalarını dinlemeye hazırdır. Bu olmadığı takdirde, yani aynı anda zıt unsurlar verilince, beklenenin aksine bir netice hasil oluyor ve dinleyici sürpriz tesiri alıyor.

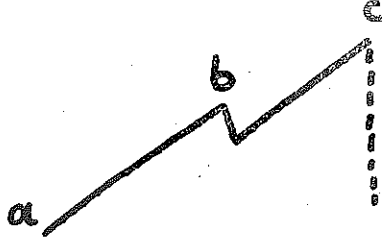
Bu araştırmalardan ve umumî müşahededen edindiğimiz intibaa göre, bizde estetik zevk uyandıran eserlerdeki yapı unsurlarının orga-

veya haz uyandırmamaktadır. Binaenaleyh böyle bir prensibi bulmakla fikrayı tamamen izah ettiğimizi iddia etmek doğru olmaz, Fıkranın (obje) insanda (süje) gülme reaksiyonu uyandırması bizim araştırmamızda ele alınmayan daha başka faktörlere de ihtiyaç gösteriyor. Fakat bu faktörler ne olursa olsun, bizim araştırmamızdan ve daha önceki müelliflerin tahlillerinden çıkan neticeye göre, fıkradaki tenbih unsurlarının kendi aralarında meydana gelen organizasyon kontrast veya sürpriz (beklemedik netice) şeklinde tecelli etmektedir.

Başka gayelerle tertip edilmekle beraber dolayısıyla bizim neticelerimizi de teyid eden bir tecrübî araştırmadan, ehemmiyetine binaen burada kısaca bahsetmeyi faydalı buluyoruz. Bu araştırma M. R. Harrower (1932) tarafından Gestalt psikolojisinin idrakî sahadaki prensiplerini kelimî organizasyonlara tatbik maksadıyla yapılmıştır. Harrower idrakî organizasyon prensiplerini gayri idrakî zihni muhtevaya da tatbik edebilmek için bu muhtevalarda da yapılanmış bütünler (structured wholes) arıyor. Bu maksatla Titchner'in kendi düşünme vetiresi hakkında verdiği introspective tahlilden hareket ediyor ve kelimî materyalin zihinde bir şemasının hasıl olduğunu söylüyor. Harrower bu türlü yapılara örnek olarak fıkraları seçmiş ve deneklerden bunları idrakî yapılar halinde diyagramla göstermelerini istemiştir. Deneklerin aynı fıkralar hakkında yapmış oldukları şemalar güvenilir derecede bir benzerlik göstermektedir. Onun verdiği örneklerden iki tanesini buraya naklediyoruz:

Birinci fıkra: Bir adam pastacı dükkânına gitti ve "bana" "s" şeklinde bir pasta yapabilmisiniz" diye sordu. Pastacı "tabii, dedi, ama şimdi elimizde bu şekilde kalıp yok, bir hafta içinde buldurabiliriz" Adam bir hafta sonra yine geldi. Pasta hazırды. Fakat "ben sizden küçük değil, büyük harf S şeklinde bir pasta istemiştım" dedi. Pastacı "Bunun için tekrar kalıp ismarlamam lazım, maalesef onun için de bir hafta beklemek lazım". Müşteri "geç olması mühim değil, bir hafta sonra gelir alırım" dedi. Ertesi hafta büyük S harfi şeklindeki pasta hazırды. Pastacı "hangi adrese göndereceğiz efendim?" diye sorunca adam gayet sakin bir şekilde şu cevabı verdi: "gönderilecek değil, burada yiyeceğim".

Buna ait diyagramı gözden geçirirsek, a ile b arasında tamamen normal, beklenen bir gidiş, bir hazırlık safhası bulunuyor. b'de bir dönüm noktası oluyor ki, burada beklenenin zıddına fakat henüz tam tezat teşkil etmeyen bir hadise cereyan etmektedir (s. şeklindeki pas-



Şekil 1

tanın büyük S şeklinde olmasını istiyor). Bu düşüşten sonra hadise yine beklenen seyrimi takip ediyor. c'de fıkra tamamlanmıştır. Bu ikinci ve asıl dönüm noktası tam sürpriz teşkil ettiği için daha kuvvetle belirtiliyor.

İkinci fıkra: “-Benden iş istiyorsun, pekâla, hiç yalan söyledim?” Cevap “Hayır efendim, ama çabuk öğrenebilirim.”



Şekil 2

Burada yine birinci safhada meydana gelen yapı, ikinci safhada tam bir sürprizle tamamlanmaktadır. Bu seyir diyagramında birbirine zıt iki okla gösteriliyor.

Bergson gülme hakkında yapmış olduğu tetkikte, daha sonra Freud' da da görüleceği gibi, kontrastın veya mantıksızlığın (absurdity) problemi izah edemediğini söylüyor. Fakat onun tetkik ettiği komik formların hemen hepsinde bu prensipler açıkça ortaya çıkmaktadır. Komikte gülme reaksiyonu meydana getiren başka faktörler bulunmakla beraber, diğer faktörler mevcut olsa dahi komik yapısında herhangi surette bir kontrast veya hiç beklenmedik netice mutlaka görülüyor.

Eski müellillerin nükte ve komik hakkında verdikleri tarifi tesbit ettiğimiz bu prensibe göre yeniden gözden geçirirsek aralarında müşterek bir noktayı ortaya çıkarabiliriz. Freud'un kendi tetkikini istinad

ettirdiği Lipps, K. Fisher, ve Th. Visser gibi müellifler, tariflerindeki farklılara rağmen aynı neticeye yaklaşmış bulunuyorlar. Mesela K. Fisher nükte ve komiği karikatürün yardımıyla izaha çalışıyor ve şöyle bir tarif veriyor: “Komiği yapan asıl unsur, onun muhtelif tezahürlerinden herhangi birinde gizli kalmıştır. Bu gizli kalmış veya pekaz farke edilen tarafı vazih bir şekilde ortaya çıkardığımız zaman karikatür meydana gelir”. Bu tarifi başka bir tarzda ifade edersek, karikatürde mevzuun daha önce göze batmayan bir tarafı mübalağa edilerek diğer taraflarla kontrast haline getirilmektedir. Visser’in nükte tarifinde de aynı esasa rastlamak mümkündür. “Nükte, asıl muhteva itibariyle birbirine yabancı olan fikirleri şaşkıncu bir çabuklukla terkip haline getirme maharetidir”. Kraepelin bu tarifi daha vazih bir şekle sokarak “nükte birbiriyle herhangi bir surette tezat teşkil eden iki fikri manalı bir şekilde terkip etmek veya irtibata getirmektir”. Fakat Kraepelin bu tarifi yaparken komiğin sadece bir tek şeklini, yani kelime oyunları ile yapılan nükteyi esas almıştır :

Freud komik hakkında yukarıdakilere yakın bir görüşten daha bahsediyor. Bu görüşün taraftarlarına nazaran biz komik sitüasyonunda bir an manalı olarak kabul ettiğimiz bir şeyi, biraz sonra tamamen manasız olarak idrak etmekteyiz. Gestaltçiler bu görüşü tecrübe psikolojide tesbit etmiş oldukları bir idrak fenomenine bağlıyorlar. Biz nükteyi, tıpkı reversible şekillerde önce şekil olarak görülen şeyin bir an sonra zemin olması ve zeminin şekil halinde görülmesinde olduğu gibi anlamaktayız.

Bütün bunlardan da anlaşılacağı üzere, bizim fıkralarla yaptığımız tecrübelerle daha evvel umumiyetle nükte hakkında ileri sürülmüş te-lakkiler birbirini teyid ediyor. Mizah sitüasyonlarında organizasyonun temel ve müşterek prensibi kontrast olmaktadır. Ancak yapılan tasvir ve tahlillerin böyle bir netice vermesine rağmen, kontrastın nasıl olup da bizde muayyen teessürî reaksiyonlar uyandırdığı problemi çözülmüş değildir. Bu ikinci meseleyi neticelerin izahı kısmen bırakıyoruz.

IV

Hikâyede ve Romanda Yapı Organizasyonu

a) Problem

Nükte ve komik üzerinde yapılan araştırmalarla fıkradaki organi-

zasyon kısmen ortaya çıkarılmakla beraber, hikâye ve roman üzerinde şimdiye kadar hiçbir araştırma yapılmış değildir.

Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, bu problemle ilgili tecrübelerle ait faraziyemizi umumî müşahedelerden çıkardığımız ipuçlarına istinat ettirdik. Hikâyeyi meydana getiren unsurların aşına olunan bir forma göre tertibi çok defa onun sanat kıymetini düşürmekte, okuyucu üzerinde hoş bir intiba bırakmamaktadır. Baş tarafını okuduğumuz zaman nasıl gelişeceğini ve nasıl sonuçlanacağını kestirebildiğimiz hikâyeye bizde sanat eserlerine mahsus teessürî reaksiyonu uyandırmadığı gibi, üstelik menfi bir reaksiyona da yol açıyor. Binaenaleyh, beğenilen bir hikâyede vakaların gelişme seyri hakkındaki tahminimiz hikâyenin hakiki gelişmesiyle ekseriya bir tezat teşkil etmektedir. Bu tezadın keskin bir şekilde görülmediği hallerde de yine sürpriz veya yenilik, değişiklik şeklinde bir 'beklenmedik netice' ile karşılaşırız.

Bu bölümde yapmış olduğumuz tecrübeler işte bu umumî müşahadenin ilmî kıymetini araştırmak maksadiyle tertip ve tatbik edilmiştir.

b) Metod ve Tecrübe düzeni

Hikâyede yapı organizasyonunun araştırılması fıkralarla yapılan tecrübelerle kıyasla metod bakımından büyük güçlükler arz etmektedir. Fıkra, bünyesi itibariyle hikâyeye nisbeten daha dar ve basit olduğu için tecrübî kontrole daha çok imkân veriyor. Halbuki hikâyede bu bünye genişledikçe tecrübelerdeki mütehavvillerin tesiri ve kontrolü de o nisbette güçleşir. Malzemenin standardize edilmesiyle bu güçlüklerin büyük bir kısmını ortadan kaldırmak mümkündür. Fakat hikâyelerle yapılan tecrübelerde asıl güçlük de buradan ileri geliyor. Başka bir ifade ile söylersek, tenbihleri katıyetle tayin edemediğimiz için, reaksiyonun bu tenbihlerle olan münasebet derecesini de kati bir şekilde tesbit etmemiz güçleşiyor. Biz bu noktaları hesaba katarak, deneklere verdiğimiz talimatta yapılan tamamlamaların yarım bırakılan parçaya en uygun düşecek şekilde düşünülmesini, bu estetik uygunluğun dışındaki şahsi mülâhazaları (ahlâki netice ve) nazarı itibare almamalarını bilhassa belirtmeye çalıştık. Hakikatte bizim kullandığımız bu tamamlama usulü, eserin bütünü hakkında verilen hükümlerden daha objektif bir değerlendirmeye imkân verecek mahiyettedir. Muayyen bir hikâyenin bütünü karşısında denegin vereceği hüküm, estetik organizasyon faktörünün dışında birçok faktörlerden müteessir

olabilir; fakat yarım kalmış hikâyelerin tamamlanmasında denek kendisine verilen parçaya uygun bir tamamlama yapmak mecburiyetinde kaldığı için, cevapları bu objektif 'sitüasyon çerçevesinde tahdid edilmektedir.

Araştırma metodunun tertip ve tatbikinde gösterilen bütün dikkat ve ihtimama rağmen, yukarıda bahsettiğimiz güçlükleri ve mahzurları tamamen giderdiğimizizi iddia edemeyiz. Metodları geliştirilmemiş bir araştırma sahasında ilk defa girilen bir teşebbüsün mükemmel olmasını beklemek fazla iyimserlik olurdu. Ancak daha ileri safhadaki tetkikler için başlangıç noktası olmak bakımından bizim tecrübelerimizin bir kıymet taşıdığını kabul edebiliriz.

Hikâyelerle yapılan tamamlama tecrübelerinde 10 küçük hikâye kullandık. Bunlar sırasıyla:

- | | |
|----------------------------|---------------------|
| 1) Güzel Sanatlar Uğruna | (O'Henry) |
| 2) Duvar | (J. P. Sartre) |
| 3) Koca Öküz | (Refik Halid Karay) |
| 4) Vehbi Efendinin Şüphesi | (Refik Halid Karay) |
| 5) Aile Saadeti | (O'Henry) |
| 6) Şair | (W. S. Maugham) |
| 7) Bay Çokbilmiş | (W. S. Maugham) |
| 8) Ham madde | (W. S. Maugham) |
| 9) Misafir | (Albert Camus) |
| 10) Matmazel Fifi | (Guy de Maupassant) |

Bu hikâyelerin standart tecrübe materyeli haline getirilmesi uzun bir zaman aldı. Herşeyden önce, seçilen malzemenin denekler tarafından daha önce görülmemiş olması gerekiyordu. Başlangıçta yirmiden fazla hikâye ile yaptığımız ön tecrübelerden sonra bu on taneyi en orijinal hikâyeler olarak tesbit ettik. Buna rağmen asıl tecrübelerde yine bunlardan bir veya ikisini okumuş bulunan deneklere rastlandı. İkinci güçlük materyalin uzunluğundan doğuyordu. Yukarıdaki hikâyeler kendi nev'ileri içinde kısa sayılmakla beraber bir denegin hepsine birden yorulmadan dikkat sarfetmesi ve zihnini toplayarak cevap verebilmesi imkânsızdı. Bu yüzden hepsini de asıllarını bozmayacak şekilde dikkatle kısalttık ve azami bir veya iki daktilo sahifesine indirdik.

İkinci safhada bu hikâyeleri vakaların iyice inkişaf ettiği bir yerde, klasik tabiriyle 'düğüm noktası'nda kestik ve bu ilk kısımları denek-

tamamlama şekilleri ise birincilerin aksine, verilen parçada bariz olmayan talî bir unsurun birdenbire ehemmiyet kazanarak birinci plana geçmesi, veya yepyeni bir faktörün ortaya çıkmasıyla önceki vakaların istikametinde tezat yaratacak şekilde tezahür etmektedir.

Neticelere ait tablodan da görüleceği veçhile, 32 denekten aldığımız cevapların 147'si gradasyon, 159'u da kontrast istikametindeki tamamlama şekillerini temsil etmektedir. Bazı hikâyeler bazı denekler tarafından daha önce okunmuş olduğu için 320 cevap 306'ya düşmüştür.

Bu neticeler arasındaki (%38 ve %52) fark, manidar bir netice çıkarılabilecek kadar büyük değildir. Daha fazla denek kullanıldığı takdirde böyle bir farkın görüleceği akla gelebilir. Fakat biz kullandığımız malzemenin mahiyetine göre tecrübelerimizdeki denek adedinin kâfi olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, bu türlü bir tecrübenin gerek delere vermek üzere ayırdık. Hikâyeler orijinal isimleri altında takdim edilmekle beraber teşhise imkân vermemek için yazarlarını ve alındıkları yerleri bildirmedik. Her deneğe tecrübe materyali ile birlikte on yapraklı boş bir bloknot ve şu talimat verildi;

"Burada 1'den 10'a kadar sıralanmış on tane hikâye vardır. Hikâyelerin hepsi de yarım bırakılmıştır. Siz bunların herbirini dikkatle okuduktan sonra kendi zihninizden tamamlayarak son kısmın nasıl olabileceğini numaralı boş kâğıtlara sıra ile yazacaksınız. Hikâyeleri tamamlarken şu noktaları gözönünde bulundurunuz;

"1-Burada daima en uygun (baş tarafa en çok uyan) neticeyi, yani nasıl tamamlanırsa en güzel hikâye olacağını düşününüz.

"2-Yazdığımız şeylerin edebî bir kıymeti (uslup, dil vs.) olmas şart değildir. Daha ziyade vakalara dikkat edecek ve bu ilk yarıdan sonra nasıl bir hadise veya hadiseler meydana geleceğini düşüneceksiniz; En beğendiğinizi yazınız.

"3-Bunların içinde daha evvel okumuş olduğunuz hikâyeler varsa numaralı boş kâğıda "bunu biliyorum" diye yazınız.

"4-Diğer arkadaşlarınızla da yapılacak olan bu tecrübelerin sıhhatli olması için bunları kimseye göstermeyiniz. Neticeler hakkında size şahsen bilgi verilecektir".

Bu serideki tecrübelerde İstanbul Üniversitesinin muhtelif fakülterinde talebe olan 32 denek kullanıldı. Bunların üçte ikisini Edebiyat

Fakültesi talebeleri teşkil ediyordu.

c) Neticeler

Deneklerden aldığımız cevaplar iki kategori teşkil ediyordu. Birinci kategorideki tamamlama şekilleri hikâyenin ilk yarısında inkişaf eden vakaların yine aynı mantıkî silsile içinde devamı ve neticelenmesini temsil etmektedir. İlk yarıdaki seyir tedricî bir surette devam ettirildiği için bu kategorideki cevapları ‘gradasyon’ başlığı altında topladık. Bir tamamlama şeklini bu kategoriye sokarken iki kriter kullanıldı. Bunlardan birincisi, ön tecrübelerde “bu parçanın başından tahmin edilen neticesi ne olabilir” sualine verilen cevaplara uyması, ikinci kriter de hikâyenin ilk yarısına mühim bir yenilik katmamasıdır. Hakikaten gradasyon cevapları, yazarın düğüm noktasında bıraktığı sîtüasyonun bir merhale ötesini ifade etmekten ibaret kalmıştır. İkinci kategorideki neticeler gerekse tecrübeci için icab ettirdiği zaman ve emeği de hesaba kattığımız takdirde araştırma imkânları hakkında bir fikir edinebiliriz.

d) Neticelerin münakaşası

Bu tecrübelerden aldığımız neticeler gradasyona nisbetle kontrast (daha doğrusu, beklenmedik netice) istikametinde bir fazlalık göstermekle beraber bu rakam manidar bir fark yaratacak derecede değildir. İki türlü tamamlama şekli hikâyelerin ekserisinde pek az bir fark gösteriyor. Fakat iki tanesinde (7 ve 9 numaralı hikâyeler) kontrast, bir tanesinde (8 numaralı) de gradasyon lehinde büyük bir fark oldu. Deneklerle konuşmak suretiyle bu farkı anlamaya çalıştık. Hakikatte 7 numaralı hikâye sürprizli bir şekilde neticeleniyordu ve bilâhare bu sürprizi yaratacak olan unsurlar birinci kısımda denekler tarafından kolayca farkedilmişti. 9 numaralı hikâyede ise, talimatın sarahatine rağmen, deneklerin ahlâki normları neticede önemli rol oynamış ve daha önce katil olmuş bir adamın (üstelik arap) mutlaka yine bir kötülük işleyeceği düşünülmüştür. 8 numaralı hikâyede denekler hikâyenin başka türlü tamamlanamıyacağını, birinci kısımdaki vakaların kafi derecede sürpriz teşkil ettiğini söylediler. Binaenaleyh bu üç hikâyeye verilen cevaplardaki anormal farklılaşmayı malzemenin standardizasyonundaki eksikliğe bağlamak gerekiyor.

TABLO 1. Hikâyelerle Yapılan Tamamlama Tecrübelerine Ait Neticeler

Hikâye	Gradasyon	Kontrast	Cevapsız	Yekûn
1	17	13	2	32
2	14	14	4	32
3	14	18	0	32
4	19	12	1	32
5	13	15	4	32
6	17	15	0	32
7	4	26	2	32
8	23	9	0	32
9	11	21	0	32
10	15	16	1	32
Yekûn	147	159	14	320

Bu neticeler çerçevesinde diyebiliriz ki, hikâyede organizasyon hem gradasyon, hem de kontrast prensibine göre meydana gelmektedir.

2) Hikâyelerle Yapılan İkinci Seri Tecrübeler

Bu kısımda yapılan tecrübeler, birinci seri tamamlama tecrübelerinin arzettiği bazı mahzurları bertaraf etmek ve netice hakkında daha kesin bir fikir vermek üzere tertip edilmiştir.

Bundan önceki tecrübelerdeki müşahedelerimize göre, denekler kendilerinden beklenen performansın mahiyeti icabı, verilen hikâyeleri tamamlamakta oldukça güçlük çekiyorlardı. Zira hikâyeyi tamamlamak, yazmak kadar olmasa bile, yüksek seviyede bir zihni faaliyete, bir yaratma gücüne ihtiyaç göstermektedir. Deneklerde böyle bir tahayül kudreti bulunsa dahi, onların hepsinden de düşündükleri şeyi

istedikleri gibi ifade etmelerini bekleyemezdik. Nitekim oradaki tecrübelerin talimatından anlaşılacağı gibi, tecrübenin hakikî maksadını bozacak yabancı faktörlerin nazarı itibare alınmamasını bilhassa istemiştik. Buna rağmen deneklerden ikisi, verdikleri cevapların aslında beğendikleri birer cevap şekli olmadığını, zira onları ifade edecek veya ifadeye gelir bir şekilde tertipleyecek tahkiye kabiliyetine sahip bulunmadıklarını söylediler. Diğer deneklerin büyük bir kısmının şifahi beyanlarında da gerek düşünme, gerek ifade bakımından duyulan güçlük belirtiliyordu.

Tahayyül ve ifade kabiliyetinin tecrübelerimizde oynadığı veya oynayabileceği rolü bertaraf etmek için ikinci bir tecrübe serisi tertip ettik. Bu tecrübelerin diğer bir gayesi de, hikâye organizasyonundaki umumî temayülü veya tercih istikametini ortaya çıkarmaktı.

b) Tecrübe Düzeni ve Tatbikatı

Bu tecrübelerde beş tane hikâye kullandık. Bunların seçilmesinde ve nihaî formu almasında yine birinci seri tecrübelerde takip edilen usul kullanılmıştır. Yalnız burada malzemenin seçilmesinde gözönünde tutulan iki noktayı bilhassa belirtmemiz gerekiyor:

1) İlk tecrübelerde muayyen bir istikamette bir temayül (kontrast veya gradasyon) tesbit edememiştik Fakat böyle bir netice çıkmasının sebebi, toplanan mutaların istatistik bakımdan manidar bir temayüle işaret etmemesi yüzündendir. Hakikatte deneklerle yaptığımız konuşmalar ve aldığımız neticeler (manidar olmasa bile) kontrast istikametinde bir tercih temayülünün bulunabileceği intibamı uyandırmıştır. Binaenaleyh şimdi yapacağımız tecrübelerde bu hususu tahkik etmeyi düşündük.

2) Fıkralarla yapılan tamamlama tecrübelerinden hatırlanacağı üzere, M. R. Harrower, organize olmamış yapıların tamamlama şekillerini bizzat tayin ettiğini iddia ediyordu. Onun bulduğu neticelere göre, denekler yarım bırakılmış fıkraları hep aynı şekilde (sadece prensip bakımından değil, muhteva itibariyle de) tamamlamışlardır.

Biz bu noktaları hesaba katarak, orijinal neticeleri kontrast değil, fakat tam beklenen, yahut sürpriz ifade etmeyen şekildeki hikâyeleri

seçtik ve her hikâyenin sonuna iki tamamlama örneği koyduk. Bunlardan biri hikâyenin hakikî neticesi. diğeri de bizim tarafımızdan hazırlanmış sürprizli bir tamamlama idi. Bu tecrübe düzeni içinde yukarıda bahsedilen iki iddiayı da tahkik edebilecektik.

1) Burada alacağımız neticelerde yine muayyen istikamette bir temayüle rastlanmazsa, birinci seri tecrübelerde bertaraf etmediğimiz yabancı faktörlerin mühim bir rol oynamadığı anlaşılacaktır.

2) Denekler ekseriyetle hikâyenin orijinal neticesini tercih ederlerse Harrower'in iddiası, hiç değilse bizim tecrübelerimiz çerçevesinde, teyid edilmiş olur. Fakat ondan ziyade bizim hazırladığımız tamamlama tarzını tercih ederlerse, yahut orijinal neticenin dışında çeşitli cevaplar verirlerse, organizasyondaki istikametın ilk yarı tarafından tayin edildiğini kabul edemeyiz.

Bu tecrübelerde kullandığımız beş hikâye sırasıyla şunlardır:

- 1-Söz alma (Tarık Buğra)
- 2-Şaheser (Tarık Buğra)
- 3-Fayton (N. Gogol)
- 4-Kaput (N. Gogol)
- 5-Kedi (E. Hemingway)

Bu malzeme ile birlikte deneklere şu talimat verildi :

“Burada beş tane hikâye vardır. Hikâyelerin hepsi de yarım bırakılmıştır. Arka tarafta her hikâyenin geri kalan kısımlarını da bulacaksınız. Yalnız her hikâye için bir değil, iki türlü tamamlama şekli vardır. Siz her hikâyeyi okuduktan sonra arka taraftaki tamamlama şekillerini de gözden geçirerek boş kâğıda sıra ile hangi numaralı tamamlama şeklinin en uygun düşüğünü yazacaksınız.

“Burada sadece hikâyenin iki kısmı arasındaki uygunluğun güzelliğini düşüneceksiniz. Dil ve üslup uyuşması mühim değildir”.

Bu tecrübelerde yine İstanbul Üniversitesinden 60 denek kullanıldı. Bunlar arasında birinci seri tecrübelerde kullanılan deneklerin büyük bir kısmı da dahildi.

e) Neticeler

Tamamlama örnekleriyle birlikte verilen hikâyeler üzerinde yaptı-

ğımız bu tecrübelerde, tablodan da anlaşılacağı veçhile, iki kategori cevap arasında kontrast lehinde son derece manidar bir fark bulunmuştur. 60 denekten aldığımız 204 cevaptan % 73 ü beklenmedik netice ile yapılan tamamlamayı, % 24 ü ise gradasyon şeklindeki tamamlamaları temsil etmektedir.

Burada da son iki hikâye altı denek tarafından daha önce okunmuş olduğu için cevapsız bırakılmıştır. Bu rakam çok küçük olduğu için cevap yüzdelerini 300 üzerinden hesapladık.

TABLO II. Hikâyelerle yapılan ikinci seri tecrübelerle ait neticeler.

Hikâye	Gradasyon	Kontrast	Cevapsız	Yekûn
1	14	46	0	60
2	19	41	0	60
3	12	48	0	60
4	13	45	2	60
5	15	41	4	60
Yekûn	73 %24.3	221 %73.6	6 %2	300 %100

d) Neticelerin münakaşası

Elde ettiğimiz neticeler başlangıçta ileri sürdüğümüz faraziyeyi kuvvetle teyid etmektedir.

1) Hikâyede organizasyon gradasyon prensibine göre de meydana gelmekle beraber kontrast lehinde kuvvetli bir tercih temayülü vardır.

2) Hikâyenin hakiki neticesi gradasyon olduğu halde kontrastın daha fazla tercihi, Harrower'in dediği gibi organizasyonun tek istikamette olmadığını göstermektedir.

3) Bu neticelerden, birinci seri tecrübeler için belirttiğimiz mahzurların varid olduğu anlaşılmaktadır. Orada da yabancı faktörleri bertaraf edebilseydik kontrast lehine bir fark bulabilirdik.

Ancak burada kontrast tabirini basarı idrak sahasında yapılan tecrübelerle bir paralel kurmak bakımından kullandığımızı belirtmeliyiz. Hakikatte hikâyelerin iki kısmı arasında keskin bir tezat bulunduğunu söyleyemeyiz.

—V—

İzah Denemeleri

Fıkralar ve hikâyelerle yaptığımız organizasyon tecrübelerinden alınan neticeler bu nevi kelâmî yapılarda organizasyonun, yekdiğerine nisbetle bir yenilik, sürpriz veya kontrast teşkil eden unsurlardan meydana geldiğini göstermektedir. Ancak böyle bir organizasyon prensibinin bizde nasıl olup da müsbet manada bir teessürî reaksiyon uyandırdığı hususu izah edilmiş değildir. Freudun nükte üzerinde yaptığı tetkik onun psikanaliz nazariyesinin bütünü içinde bir kıymet ifade ettiği ve keza problemin başka taraflarına ehemmiyet verdiği için burada bize yardımcı olamıyor. Gestaltçilerin estetik telakkisi ise ilmî tahlile imkân vermeyen bir temayülün (iyi şekil temayülü) mevcudiyetinden bahsetmekle yine bir izah vermiş değildir. Bu telakki ancak Gestalt psikolojisinde, idrak sahası ile beyindeki mekanizmalar arasında bulunduğu farzedilen tekabüliyetin isbatı halinde bir kıymet taşıyabilir.

Fıkroda organizasyon tam bir kontrast ifade etmekle beraber hikâye ve romanda organizasyon unsurlarının yekdiğerine nazaran tezat meydana getirmesi şart değildir. Bizim tecrübelerimizin neticeleri gibi, edebî eserler üzerinde yapılacak bir tetkik de bunu gösterebilir. Dünya edebiyatının hikâye ve roman sahasında en çok değer verilen eserlerinin ancak bazılarında böyle tezat yaratan unsurlardan müteşekkil bir organizasyon vardır. Şunu da söyleyelim ki bizim bulduğumuz neticeler ancak vaka hikâyelerine dayanan edebî örnekler için muteber olabilir. Hakikatte birçok büyük eserler hadiselerin naklinden ziyade tasvir ve tahliller üzerinde durmaktadır. Bunlarda da vakalar dışında daha başka unsurların tezatlı terkiibinden veya tedric halinde (gradasyon) organizasyonundan bahsedilebilirse de, şimdilik bu noktayı ihtiyatla kaydetmemiz gerekiyor.

Kontrast prensibi hakkındaki telakkimizi tekrar açıklayacak olursak, burada vereceğimiz izahlar daha kolay anlaşılabilir. Hakikatte kontrast, yanyana getirilen iki unsur arasındaki farklılaşmanın azami haddini ifade ediyor. Ayniyet veya benzerlikle tam tezat arasındaki

hat üzerinde farklılaşma yaratan daha başka faktörler de bulunmaktadır, ki yenilik ve değişikliği de bunlar arasında sayıyoruz. Binaenaleyh burada kontrastı tek başına değil, fakat derece itibariyle farklı olsa dahi mahiyet itibariyle benzer olan bu faktörlerle birarada mütalaa etmemiz gerekiyor. Bu takdirde diyebiliriz ki, kontrast, organizasyonun muhtelif kısımları arasında meydana gelen farklılaşmanın en keskin noktasını temsil etmektedir. Bir organizasyonda yenilik ve değişikliğin ifa edeceği fonksiyon, kontrastın fonksiyonundan derece itibariyle ayrılabilir. Ayrıca kontrast tabirini başarı idrak sahasında yapılmış olan tecrübelerle bizim araştırmamız arasında bir paralel kurma bakımından iltizam ettiğimizi daha önce belirtmiştik. Bu noktayı böylece tesbit ettikten sonra şimdi izah hususunda yapılan teşebbüslere geçebiliriz.

Yenilik, değişiklik, sürpriz, kontrast gibi faktörlerin bizde nasıl bir mekanizma ile estetik zevk uyandırdığı hususunda herhangi bir araştırma yapılmış değildir. Ancak estetikle uğraşan bazı psikologların buldukları tasvirî mahiyetteki neticeler, estetik organizasyonda bu faktörlerin mühim bir rol oynadığını göstermektedir. Graves (1951) sanat eserindeki karmaşıklık veya unsurlar arasındaki farklılaşmanın bir çatışma (conflict) yaratmak suretiyle bizde tenbihlenmeyi artırdığını ve böylece zevk uyandırdığını söylüyor. Graves çatışma tabirinden bizim kontrast tabiriyle kastettiğimiz manayı anlamaktadır. Ona göre çatışma, yekdiğeriyle kontrast teşkil eden hatlar, şekiller, mekân fası-laları, renkler ilh. arasındaki estetik çatışma veya başarı gerginlik (visual tension) dir. Yine Graves'e göre 'karşıolma' (opposition), tezat (kontrast) veya tahavvül (variety) de diyebileceğimiz bu başarı gerginlik veya çatışma, sanat eserinde tenbih veya alaka yaratmak üzere kullanılır.

Graves'in estetik telakkisi Descartes'danberi estetikçi filozofların "Çeşitlilik içinde birlik" (unity in diversity) adı verilen görüşleri içine yerleştirilebilir. Fechner'de de rastlanan bu görüşe nazaran sanat eseri hem tezat ve tahavvül, hem de bir vahdet ifade etmelidir. İşte Graves sanat eserinin bu zıt unsurların bir sentezi, bir vahdeti olarak ortaya çıktığını iddia ediyor.

Çatışma veya kontrastın bizde tenbihlenmeye ve alaka uyanışına sebep olması ve dolayısıyla estetik zevk yaratması bir dereceye kadar izah edilebilir. İnsanın estetik zevk araması, tenbihlenme arzusu veya ihtiyacı duyması demektir. Binaenaleyh sanat eseri bu ihtiyaca cevap

verdiği nisbette zevk yaratabilir. Yeknesak, biteviye bir tenbihlenme, yani yenilik, değişiklik, sürpriz veya kontrast ihtiva etmeyen tenbih paternleri bizde estetik zevk değil, bıkkınlık yaratmaktadır. Fakat mesele burada kalmıyor. Böyle bir tenbihlenme ihtiyacının nev'i, derecesi, ve tenbih unsurlarıyla organizmanın durumu arasındaki münasebetin mahiyeti hakkında hemen hiçbir bilgiye sahip değiliz.

Daha evvel görüşlerinden bahsetmiş olduğumuz Meyer, musikî eserleri üzerinde yaptığı tetkikte, eserin yapısındaki unsurların kendinden önce gelen kısmın bir sonraki hakkında verdiği tahminden ayrıldıkları yani beklenilenin aksine bir netice hasil ettikleri nisbette güzellik yarattıklarını söylüyor. Hatta bu tezat o derece temelli bir rol oynar ki, aynı melodinin birçok defalar ardarda tekrarlanması dahi bazan beklenilenin aksine bir netice vererek hoşâ gider. Zira dinleyici tekrarın kesileceğini ve artık değişik bir melodinin geleceğini beklediği halde aynı melodi devam etmektedir.

Bu kısmî izahları umumî bir teori içine yerleştirmek yolunda ilk teşebbüsü D. E. Berlyne (1960) yapmıştır.

Berlyne bizim kontrast dediğimiz faktörü karmaşıklık (complexity) la ifade ediyor. Ona göre 'katiyetsizlik', 'çatışma', yenilik, 'değişiklik' ve 'sürpriz' faktörleri ile karmaşıklık arasında çok sıkı bir münasebet vardır. Bunlar aynı zamanda arousal seviyesini de tayin etmektedirler. Organizma herhangi bir anda içinde bulunduğu hal ve şartlara iştibak halinde iken arousal optimal seviyededir (arousal tonus). Yukarıda zikredilen faktörler daha önceki sitüasyonda bir değişiklik yarattığı zaman arousal seviyesinde de değişme olmaktadır. Arousal tonus, normal şartlar altındaki seviyesini muhafaza etmek için dışarıdan muayyen miktar tenbih alması gerekiyor. Tenbihlenmenin bir önceki durumdan daha az veya daha fazla oluşu halinde arousal eski seviyesinden daha yükseğe çıkar (Berlyne diğer müelliflerin aksine, yetersiz tenbihlenme halinde de arousal seviyesinin yükseldiğini iddia ediyor). Bu takdirde tonüs seviyesine tekrar dönüş, organizma için mükâfat tesiri yapmaktadır.

Berlyne'in bu teorisine göre bizim bulduğumuz neticeleri şöyle izah edebiliriz: İnsanda estetik faaliyet, müsbet teessürî reaksiyon meydana getiren bir tenbihlenme manasına geldiğine göre, herhangi bir yenilik, değişiklik, veya sürpriz ifade etmeyen organizasyonlar arousal seviyesi üzerinde son derece az bir değişmeye yol açabilir. Arousalda bir değişme olmadığı için bu seviyenin eski haline gelmesi

yani tenbihlenmenin organizmada mükâfat tesiri yaratması da bahis mevzuu olamaz. Buna mukabil organizasyonda veya tenbih paterninde yenilik, sürpriz gibi faktörlerin rol oynaması halinde organizasyonun karmaşıklık derecesi de artmakta, dolayısıyla arousal seviyesi yükselmektedir. Binaenaleyh hikâyede vakaların tertibiyle meydana getirilen şüphe, katiyetsizlik, sürpriz, kontrast faktörleri arousal seviyesini kâfi derecede yükseltecek bir tenbihlenme meydana getirmekte, bilahare çatışmanın çözülmesi veya katiyetsizliğin giderilmesi arousal'ı tekrar optimal seviyeye getirerek müsbet bir teessürî reaksiyon uyandırmaktadır. Ancak arousal'daki değişme had derecede değil, mutedil bir seviyede olmalıdır.

Berlyne bu teorisini teyid eder mahiyette gördüğü birçok araştırmalar da zikrediyor. Wundt (1874) un hedonik ton'u tenbih şiddetinin bir fonksiyonu halinde tersim eden münhanisi incelenecek olursa, vasat şiddetteki tenbihlenmenin hoş intibalara yol açtığı, şiddet arttıkça bu intibân nahoş olduğu görülür. Muhtelif kesafette tuz ve seker mahlûlleriyle fareler üzerinde yapılan tecrübeler de buna benzer bir münhani vermektir.

McClelland, Atkinson, Clark, ve Lowell (1953), tenbih değişmelerinin müsbet teessürî kıymet taşıdıkları halleri incelemişlerdir. Bu müelliflerin ortaya attıkları nazariyeye göre, ihsas veya idrakler organizmanın intibak seviyesi (adaptation level) nden hafif sapmalar gösterdiği zaman müsbet tesir yaratıyor. Eğer bu ayrılıklar çok fazla olursa menfi intiba alınıyor.

Piaget (1956) nin 5 haftalık çocuklar üzerinde yaptığı tetkiklerde denekler ne çok aşına, ne de çok yeni olan objelere bakıyorlar. Zira aşına oldukları şeylerle işba halinde gelmişlerdir; çok yabancı olan objeler de onların zihnî şemalarında mevcut bir şeye tekabül etmiyor (tahlil ve anlamaya imkân vermeyecek kadar küçük, büyük, veya uzak olan objeler). Charlotte Bühler (1928) iki aylık çocuklarda aşına olunmayan tenbih paternlerinin önce nahoş tesir yaptığını, fakat müteakip tekrarlarla (tenbihe olan yabancılık azaldıkça) hoş bir tesir alındığını tesbit etmiştir. Alpert (1953) kâhiller üzerinde yaptığı tecrübelerde aynı neticeleri alıyor. Tecrübeci deneklerine aşına olmadıkları bir ritimle sesler vermiştir. Seslerden mürekkep bu tenbih paterni önce nahoş olarak değerlendirilmiş, birçok tekrarlarından sonra 'hoş' karşılanmış, tekrarlar artırıldığı zaman ise denekler lâkayd kalmıştır.

Berlyne kendi tecrübelerine (1950; 1954 a; 1954 b; 1958) ve diğer

müelliflerin vardığı neticelerin tefsirine dayanarak dikkat, öğrenme, ve sanat faaliyetini organizmadaki teccüss (curiosity) haline bağlamaya çalışıyor. Tenbihlerin ihtiva ettikleri yenilik, değişiklik, sürpriz gibi hususiyetler bizde teccüss yaratmakta, yani 'yaklaşma' davranışına sebep olmaktadır. Çok aşına olduğumuz veya bize çok yabancı gelen tenbih örnekleri bizde teccüss uyandırmaz. Zira birinciler hiçbir yenilik ve değişiklik arzetmez, ikinciler de çok defa 'kaçınma' (avoidance) reaksiyonuna yol açar. Organizma yeni tenbihlerle karşılaştığı zaman husule gelen gerginliğin giderilmesi için iki istikamette tepki beklenir: Birincisi yaklaşma ve istikşaf (exploration), diğeri de kaçınma. Ferdin bu iki tepkiden hangisini seçeceği hususu onun mizacına ve geçmiş tecrübelerine bağlı kalabilmekle beraber, tenbih çok kuvvetli olduğu nisbette kaçınma (zira yaklaşma tehlike demektir) tepkisi, daha zayıf olunca da yaklaşma ve istikşaf görülür. Binaenaleyh Hebb'in tecrübelerindeki gibi çok yabancı tenbihlerin teccüss ve istikşaf yerine korku reaksiyonu meydana getirmesi, tenbihin mahiyetine değil, şiddet derecesine bağlıdır.

Berlyne mizah üzerindeki spekülasyonlarını da aynı esaslara dayandırıyor. Hakikatte bizim tecrübelerimizde olduğu gibi, mizah ve nükte üzerinde nazariye kuranların vardıkları neticeler de onun bu faraziyelerine hak vermektedir. Hikâye ve romanda sürpriz, yenilik, değişiklik gibi faktörler umumiyetle mutedil derecelerde cari olduğu halde mizah sitüasyonlarında bu faktörler çok daha bariz ve kuvvetli bir şekilde ortaya çıkıyor. Bilhassa heyecan halleri üzerinde yapılan nörofizyolojik araştırmalardan çıkardığı neticelere göre, sınır sistemi yüksek arousal kıymeti taşıyan bir tenbih aldığı zaman kendini enerjik bir faaliyet isteyen ciddi vakalara, yahut hiç değilse intibak için gereken bir gayrete hazırlar, "...Eğer bir sonraki sitüasyon beklenildiği gibi çıkarsa, bir taraftan harici tenbihin arousal kıymeti ve korteksin retiküler sistem üzerindeki kolaylaştırıcı (facilitative) tesirinin, diğer taraftan korteksin retiküler sistem üzerindeki ket vurucu tesirinin enteraksiyonu neticesinde arousal münasip bir seviyede kalır... Fakat bazen,.. yabancı veya kompleks olacağı tahmin edilen bir vaka hakikatte son derece aşına veya basit çıkabilir; sinyalin malumat muhtevası katiyetsizlikten veya beklenen sürprizden daha aşağı olur. Bu takdirde (yukarıdaki) muvazene bozulacaktır, zira korteksin ket vurucu tesiri gerektiğinden daha fazladır ve bu tesir kolaylaştırıcı tesire galip gelir... arousaldaki düşme süratli, ani, ve dikimedir".

Bizim bulduğumuz neticeler için şimdilik en uygun izahı bu teori

veriyor. Fakat Berlyne'in teorisi çok yeni olduğu için, onun bir çok postülaları henüz kâfi derecede tecrübe mevzuu olmuş değildir. Keza sanat ve mizah hakkında söyledikleri başka müelliflerin araştırmaları üzerindeki spekülasyona dayandığı için birçok problemlere de henüz dokunmamış bulunuyor.

- VI -

Umumî Hulâsa ve Neticeler

Bu araştırmada mizah sitüasyonlarında, hikâye ve romanda yapı organizasyonunun (structural organization) dayandığı prensip veya prensipleri araştırdık. Birinci kısımda örnek olarak fıkralar üzerinde yaptığımız tecrübelerde fıkraların nükte kısımlarını çıkararak deneklere yarım bırakılmış şekilde verdik ve her fıkrâ için verilen beş alternatif cevap içinden nükte yaratan alternatiflerin seçilmesini istedik. Bunlardan biri fıkranın orijinal nüktesi, biri bizim yarım kalmış sitüasyonla kontrast teşkil edecek şekilde hazırladığımız cevap tarzı, diğer üçü de alelade cevaplardı. Denekler orijinal cevapla birlikte bizim hazırladığımız cevapları nükte olarak seçtiler.

İkinci kısımda yarım bırakılmış küçük hikâyelerin tamamlanmasına ait tecrübeler yapıldı. Deneklerden alınan cevaplar iki kategori teşkil ediyordu. Bunlardan bir kısmı, ilk yarım parçadaki vakaların inkişafına bir yenilik katmayan, aynı vakaların tedricî inkişafını gösteren cevaplar verdiler. Diğerlerinin yaptığı tamamlamalar yarım bırakılan kısımla tezat yaratacak şekilde idi. İki kategoriye giren cevap sayısı arasında manidar bir fark bulunmadı.

Üçüncü kısımda yine yarım bırakılmış hikâyelerle birlikte verilen iki alternatif tamamlamanın tercih kıymetini araştırdık. Bu alternatiflerden biri hikâyenin orijinal ve mantıkî neticesi, diğeri de bizim hazırladığımız tezatlı cevaptı. Denekler büyük ekseriyetle kontrast cevapları seçtiler.

1) Fıkroda yapıyı terkip eden unsurların organizasyonu kontrast prensibine dayanmaktadır.

2) Hikâyede hem kontrast, hem de gradasyon prensibi kullanıyor.

3) Hikâyede umumî tercih temayülü kontrast istikametindedir.

BİBLİYOGRAFYA

EBRGSON, H. (1910). *Le Rire. Essai sur la signification de comique*. Paris, Felix Alcan.

BERLYNE, D. E. (1950). Novelty and curiosity as determinants of exploratory behavior. *Brit. J. psychol.*, 41, 68-80.

BERLYNE, D. E. (1954a). A theory of human curiosity. *Brit. j. psychol.*, 45 180-191.

BERLYNE, D. E. (1954b). An experimental study of human curiosity. *Brit. J. psychol.*, 45, 256-265.

BERLYNE, D. E. (1958). The influence of complexity and novelty in visual figures on orienting responses. *J. exp. psychol.*, 55, 289-296.

BERLYNE, D. E. (1960). *Conflict, Arousal, and Curiosity*. New York McGraw-Hill.

BİRAND, B. (1958). Görme idrakinde yakışma ve uyma. *İstanbul Üniversitesi Tecrübi Psikoloji çalışmaları*, 2, 11-61.

FREUD, S. (1905). "Der witz und seine Beziehung zum Unbewussten". Deuticke, Leipzig und Vienna. (Wit and its relation to the unconscious, in A. A. Brill (ed.), "Selected works of Sigmund Freud", Modern Library, New York (1938).

HARROWER, M. R. (1934) Organization in higher mental processes. *Psychologische Forschung*, 13, 56-120

KOFFKA, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. New York, Harcourt, Brace.

KRECH, D, and CRUTCHFIELD, R. (1961). *Elements of Psychology*, New York, A. Knopf.

McCLELAND, D. C., ATKINSON, J. W., CLARK, R. A., and LOWELL, E. L. (1953) The achievement motive. New York, Appleton Century-Crofts.

MEYER, L. B. (1956). Emotion and meaning in music. Chicago, University of Chicago Press.

PIAGET, J. (1936). La naissance de l'intelligence chez l'enfant. De-lachaux et Niestle, Neuchatel et Paris.

TAGLIABUE, G. M. (1960). l'Esthetique contemporain. Milan, Mar-zorati.

TOĞROL, B. (1961). An experimental study of colour harmony. İstanbul Üniversitesi Tercübî Psikoloji Çalışmaları. 3, 49-80.

VALENTINE, C. W. (1962). The experimental psychology of beauty. London, Methuen.

Aesthetical Organization in Verbally Structured Materials (Summary)

Erol GÜNGÖR

In this experimental study we tried to find out the aesthetical principles in structuring verbal materials such as jokes, stories, and novels. In the first part of the experiment each subject is given ten jokes without wit elements and asked to complete them with appropriate wits which will be selected among five alternatives given. One of every five alternative sentences was the original wit of respected joke, one was a wit sentence prepared by experimenter as to make a contrast ending with the expectation of incomplete joke, and three others were ordinary responses. Subjects chose in all jokes these original and contrast alternatives as wit responses (two forms of completion for each joke).

In the second part of the experiment subjects are given the task of finding appropriate completion forms for incomplete short stories. Some of the subjects completed these first halves without adding

any element of novelty but rather showing the gradual development of the same series of events. The others completed the stories in such a way as to make a surprise effect after the first half. There was no significant difference between the two categories.

In the third part of experiment the preference value of the two alternative completion forms was investigated. Most of the subjects found the contrasting completion forms more appropriate.

In the fourth part we have made some speculations based on the conclusion drawn from the experiments with short stories.

In summary it can be said that the essential element in humour is the arrival in any situation of the unexpected finale. In stories such a sharp contrast is not essential but novelty, change, and surprise play a greater part in the appreciation of aesthetic organizations.