

YAYIMLAR ÜZERİNDE

Rönesans Sanatı: Yazan: Mazhar Şevket İpşir. İstanbul Üniversitesi yayınlardan. Kenan Basımevi, 1942.

İstanbul Üniversitesi Estetik ve Sanat Tarihi Doçenti Mazhar Şevket İpşir, bundan birkaç ay evvel, *Rönesans Sanatı* adlı bir kitap çıkardı. Memleketimizde sanat tarihi öğretimi pek yeni olmadığı halde, şimdiye kadar ancak şöyle böyle bir iki sanat tarihi manüeli tercüme edilebilmiştir. Bu alandaki kısırlığı, Mazhar Şevket, bir çok bakımdan ehemmiyetli olan bir eserle, bu gün gidermiş bulunuyor.

Eserin daha önsözünden *Rönesans Sanatı*'na hâkim olan fikri, tatbik edilen metodu anlıyoruz. Mazhar Şevket'i, Sanat Tarihi içinden İtalya Rönesansı gibi muayyen bir devri seçip almıya ve ona ikiyüz büyük sahifeyi aşan bir kitap ayırmıya sevkeden âmil, şahsî bir zevk değil, aksine şuurlu bir inanıştır. Müellif bu inanışını eserine yazdığı önsözde şöyle ifade ediyor :

« Bugünkü güzellik telâkkimiz, hakikat idealimiz, hukukî, siyasi ve ahlâkî fikirlerimiz; kısaca, kâinatla olan temasımızdan doğan bütün bir hayat üslûbu ile dünya görüşümüz köklerini Rönesans'da bulmakta ve bu devirde atılmış bulunan kültür temellerinin üzerinde yükselmektedir.»

Rönesans sanatının bu kadar mühim ve şumullü olmasına rağmen «bugün Rönesans sanatı hakkında dilimizde yazılmış bulunan bir eserin mevcut olmaması, garp kültür dünyasının kuruluş devrine ait meselelere karşı ne kadar lâkayt kaldığımızı işaret eden canlı bir misal olarak gösterilebilir. Avrupa karşısındaki vaziyetimiz, tenkitsiz bir hayranlık şeklinde kaldığı müddetçe bu lâkaydinin devam etmemesi için bir sebep de yoktu. Fakat artık bugün biliyoruz ki, köklerine, asıl ve öze gidildikçe, garp âleminde alınacak herşey bizim için taklit olunabilecek, fakat asla benimsenilmeyecek olan yabancı bir unsur

halinde kalmıya mahkûm olacaktır. Bu bilgi bugün bizi kendi mahiyetimize olduğumuz kadar, mensup bulunduğumuz kültür çevresine ait bulunan kıymetlerin de üzerinde düşünmeye sevk ediyor ve târihi bir şuurla bu kıymetleri meydana çıkaran kaynaklara kadar gitmek hususunda bir lüzum ve zaruret duyuyoruz».

İşte Mazhar Şevket, bu sözlerle Rönesans Sanatı'nın nasıl bir maksatla yazılmış olduğunu bize anlatmış oluyor. Bu eser birçok sanat tarihleri gibi basit bir kronoloji değildir. Müellifi bu eserde hem sanat tarihçisi, hem estetikci olarak görüyoruz. Estetiğe tahsis olunan eserlerde mücerret bir tarzda üzerinde durulan: «Sanat nedir? sanat eseri manasını kendisinde bulan bir şekil midir? yoksa kendi dışında bir muhtevayı tanıtmıya yarayan bir ifade vasıtasından mı ibarettir?» gibi birçok estetik meseleler burada, müşahhas bir tarzda sanat eserleri vesilesiyle bir hal suretine bağlanmaktadır.

Mazhar Şevket kitabında, kültür ve sanat hayatımızın pek alışık olmadığı bir metod kullanıyor. Bu metoda olan meylini müellif aynı önsözde «daha ziyade bir şekil estetiğine temayül eden sanat görüşümüz» sözleriyle ifade etmektedir. Bu usulün sanat tarihinde ne kadar esaslî, verimli olduğuna şahsen inanmış olanlardayım. Bir sanat eserinin organik yapısı, maddî ve içtimâî çevre ile hiç bir zaman izah olunamaz. Sanat eseri, içini dolduran ruhu, bize şeklini verdikçe tanıtır. Bundan ötürü bir sanat eserini anlamak için, onun şeklini, şeklindeki hususilikleri anlamak gerektir.

Memleketimizde ilk defa *Rönesans Sanatı* ile sanat tarihine tatbik edilen ve Almanyada «Stylistique» adı ile edebiyatı da aydınlatan bu metodun edebiyat tarihçilerimiz tarafından iyi kabul görmesini temenni edelim.

**

Rönesans Sanatı üç kısma ayrılıyor

A. Ü. D. T. C. Fakültesi Dergisi F: 7

Birinci kısımda resim sanatının esaslarında vukua gelen değişikliği, mimarîde yeni yapı fikrini, heykel sanatındaki Rönesansı görüyoruz.

Giotto ve Masaccio vesilesiyle resim sanatına mekân fikrinin nasıl girdiğini, kompozisyonun nasıl organik bir bütüne inkılâp ettiğini bu kısımdan öğreniyoruz. Brunelleschi'nin mimarîde, Donatello'nun heykelde yaptıkları yenilikler bu kısma girmektedir.

İkinci kısımda, 1430 den sonraki Donatello, Floransa atölyeleri, Floransa atölyelerine karşı vukua gelen reaksiyon, 1483 den önceki Leonardo inceleniyor.

Üçüncü kısımda, 1488 den sonraki Leonardo vesilesiyle, kompozisyonda bütünlük, bir kompozisyon unsuru olarak gölge ve ışık, kompozisyonda sadelik fikri eserde manevî birlik, şahıslarla mekânın münasebeti gibi estetik meseleler gözden geçiriliyor: Michelangelo, Raffaello, Corregio, Tiziano bu kısımda görülmektedir.

Eser, kısa bir bibliyografya ile bitiyor.

*
**

Rönesans Sanatı Giotto ile başlıyor ve onun şahsı ve sanatı üzerinde haklı olarak uzun uzadıya duruluyor. Gerçekten hıristiyan sanatının süsleyici ve hikâyeci rolünü aşarak gözlerimizin önüne canlı, hareketli, ruhları saran duygularla dolu bir insanlığı ilk defa Giotto koymuştur. Figürleri divar plânından kurtaran, onları birer satır olmaktan çıkaran o olmuştur. Figürler mekân içinde onunla yaşamağa başlıyorlar, mücessem şekiller alıp adeta yuvarlaklaşıyorlar. Bütün figürlerin birbirleriyle birleşerek organik bir bütün teşkil ettiğini ilk defa Giotto'nun eserlerinde görüyoruz.

Her bakımdan zengin bir şahsiyet olan Giotto'yu Mazhar Şevket severek yazmıştır. Bu sevgiyi her satırında görüyoruz. Fakat bu kısımda, Giotto'nun eserlerinde yaşayan dramatik karakteri, bilhassa (Mısır'a firar) da, göremediğimiz gibi Giotto ve renk sembolizmi hakkında da bir şey göremedik; halbuki bir bütün olarak dikkate alınan sanat eserinde renk de çizgi kadar ehemmiyetlidir; ve nasıl ki her çizginin bir fonksiyonu varsa, yani

her çizgi nasıl mana ile yüklü ise her renk te öylece mana ve ifade yüklüdür. Daha doğrusu iç dünyayı aydınlatan şekil hiç bir zaman renkten ayrılmaz. Giotto'nun Assise'deki fresklerinden *Malından vazgeçen St. François*, bu hususta çok açık bir misaldir. Baba, hiddeti temsil eden kırmızı rankte bir elbise giymiştir; peskopus da St. François'yı, semavî huzurun sembolü olan mavî bir örtü ile sarmaktadır. Böyle bir eserde bu renkleri çizgilerden ve yüze akseden ifadelerden ayrı olarak mütalea etmeğe imkân varmıdır?

Rönesans Sanatı'nin Türk okuyucuları için en enteresan taraflarından biri, aynı mevzuu yaşatan sanat eserlerinin birbirleriyle kıyaslanmasıdır. Bu mukayeseli metodun parlak misallerini H. Wölfflin'in, *Die klassische Kunst*¹ isimli eserinde ve *kunstgeschichtliche Grundbegriffe*'sinde² bilhassa görürüz. Bu Alman sanat tarihçisinden mülhem görünen Mazhar Şevket, eserinde Giotto'nun, Gentile da Fabriano'nun ve Masaccio'nun kıralların secdesi mevzulu eserlerini birbirleriyle kıyaslıyor ve şekilde sadeliğin, satıhtan derinliğe geçişin ehemmiyetine işaret ediyor. Aynı metodla, Leonardo'nun *Akşam yemeği* ile Domenico Ghirlandajo'nun *Akşam yemeği* karşılıklı inceleniyor ve kompozisyondaki sadelik fikri üzerinde, eserdeki manevî birlik, şahıslarla mekânın münasebeti üzerinde ehemmiyetle duruluyor.

Ne yazık ki Mazhar Şevket bu metodu Masaccio veya Michelangelo vesilesiyle dikkate almamış ve Masaccio'nun *Cennetten koğulan Adem ve Havva* sı ile Michelangelo'nun Sixtina şapelindeki aynı mevzulu freskini birbiriyle kıyaslamamıştır. Floransa'da Santa Maria del Carmine kilisesinde bulunan bu eser hiç şüphe yok, Masaccio'nun en mühim eseridir. Mazhar Şevket bundan bahis bile etmiyor. Halbuki Bernard Berenson bu eseri iç duygunun kesafeti, hareket ve ifadenin tabiliği bakımından Michelangelo'ninkine üstün sayar³. Masaccio'nun

1 Klasik sanat

2 Sanat tarihinin esas kavramları

3 B. Berenson, *Les Peintres Italiens de la Renaissance*, Tr. Louis Gillet, 1935, P. 107.

Âdem ile Havvası hicap ve ıstırabın yükü altında ezilmiş haldedirler. Âdem'de ıstırabın ağırlığını kamburlaşan genç omuzunda, hicabı eliyle kapadığı yüzünde görüyor. Memnu Meyva'nın tesiriyle çıplaklığını idrak eden Hava insiyakî olarak sağ eliyle göğsünü ve sol eliyle önünü kapıyor. Bu hareket, o durumun icabettirdiği en tabii el hareketleridir. Havva'nın çehresinde ıstırabın ve ümitsizliğin bütün şiddetini okuyoruz. Âdem'de ve Havva'da sağ kolların hareketi aynı ritmi takip ediyor. Michelangelo'nun figürlerinde kolların ritmi aksi istikamettedir ve Havva'nın hareketleri tabii hareketler değildir. Bu iki eserin bütün incelikleriyle kıyaslanması, şekil ve muhteva meselesini aydınlatacak mahiyettedir.

Fra Angelico kitapda pek yalnız kalıyor. Mimarlardan, yalnız Rönesans mimarlığının ilk büyük şahsiyeti olan Brunelleschi üzerinde durulmaktadır. Halbuki 1400 den 1500 e uzanan ilk Rönesans'da Michelozzo (1391-1472) gibi büyük mimarlar vardır: Hiç olmazsa Donatello'dan bahsedilirken Michelozzo'dan bahsedilebilirdi. Çünkü mimarla heykeli beraber çalışarak Papa XXIII. üncü Jean'ın, Kardinal Brancacci'nin mezarlarını vücuda getirmişlerdir. Bu eserlerde mimarî tezyinatı büyük bir yer tutmaktadır. Sonra Michelozzo'nun tek başına inşa ettiği Milano'daki Portinari şapeli (1455) ile Floransa saraylarının örneği olan Médicis sarayı (1430) Rönesans mimarîsinin en muvaffak eserlerindedir.

Yüksek Rönesans devresinin büyük mimarlarından olan Bramante'nin ve Jacopo Sansovino'nun isimlerine rastlamadık. Daha ziyade Vignola adı ile tanınmış olan Giacomo Barozzi'nin (1507-1573) şahsından ve eserlerinden hiç bahsedilmiyor. Halbuki Vignola hem «beş mimarî nizamının kaide-leri» (1570) isimli eseri ile, hem Caprarola Şatosu ve Gesù kilisesi ile mimarî tarihinde büyük bir yer tutar; bilhassa Roma cezvitleri için inşa edilmiş olan bu kilise sonradan en çok taklid edilen bir eser olmuş ve barok üslûbun ilk örneklerinden birini teşkil etmiştir. Zannediyorum ki İtalyan Rönesansını inceliyen bir kitapta bu isimleri kayıtsızlıkla karşılamaya imkân yoktu. Donatello, kitabın en başarılı

bölemlerinden biridir. Fakat bu heykelcinin hayatını, 1430' a kadar ve 1430 dan sonra diye ikiye ayırıp ayrı iki bölümde tedkik etmek biraz sun'îye kaçan bir tasnif düşkünlüğü olmaz mı ?

Rönesans Sanatı nın en orijinal bölümü, Floransa atölyelerinden bahseden bölümdür. Mazhar Şevket burada, Pollaiulo kardeşlerin, Verrocchio'nun atölyelerinden bahsediyor. Bu atölyelerdeki öğretim şekillerini, çıplak vücutle kumaş motifleri üzerindeki araştırmaları, bu atölyelerde vücade getirilen bazı mühim eserleri inceliyor. Bütün bu kısım zevkle okunan iyi hazırlanmış sayfalarla doludur. Yalnız Verrocchio'nun *İsanın Vaftizi* münasebetiyle B. Berenson'u tenkid eden müellif⁴ tenkidinde, sanırım, yanılıyor. Berenson'un dedikleri şudur: «*Floransalılar arasında, tabiattaki esyayı ne ise öyle göstermenin bir peyzajı teşkil etmediğini ve tabiatı taklidin figürlere uygun gelen sanatın çok farklı bir sanatı gerektirdiğini ilk anlayan Verrocchio olmuştur. Bu farkın sebeplerini iyi tahlil etmeden, ışık ve atmosferin oynadıkları rolü hissediyor, ve manzarada bu iki faktöre verilen ehemmiyetin dokunma değerlerine verilen ehemmiyete eşit olduğunu anlıyordu.*»⁵

Bu satırlara işaret eden Mazhar Şevket: «*Böyle bir iddianın hiç bir suretle varid olamayacağını gösterebilmek için, bu eserde henüz tabii mekân fikrinin bile mevzu bahis olamayacağına işaret etmek kâfidir*» diyor. Fakat şu suali haklı olarak sorabiliriz: Tabii mekân fikrinin mevcut olmadığı bir tabloda Berenson'un bahsettiği ışık ve atmosfer bir rol oynayamazlar mı? Diğer taraftan ışiksiz ve gölgesiz, yalnız çizgi kullanarak «constructif» bir desen anlayışı ile tabii mekân pek alâ elde edilebilir. Bir misâl vermiş olmak için Van Gogh'un peyzaj ve desenlerini hatırlatalım. Ayrıca şunu da ilâve edelim ki Verrocchio'nun adı geçen eserinde Mazhar Şevket'in dediği gibi «İsa'nın suyun içinde durmasına rağmen ayaklarıyla bu sathın seviyesinden bir türlü ayrılmadığı» varid değildir; çünkü İsa'nın ayakları sahilin seviyesinden aşağıda, suyun şeffaf

4 Rönesans sanatı, S. 81.

5 B. Berenson, aynı eser, S. 126.

derinliğinde gayet iyi görülmektedir. Leonardo'ya ayrılan ve Mağaradaki Meryem'i *Son Akşam Yemeği*'ni, *Sforza abidesini*, üçlü *Anna Grubu*'nu, *Gioconda*'yı inceliyen sayfalar gerçekten güzeldir. Fakat bu sanatçının en ehemmiyetli taraflarından biri olan sabır üzerinde durulmamıştır. «Deha uzun bir sabırdır» sözüne Leonardo'nun sanatı kadar hiç bir sanat misal teşkil edemez. Onun, tesadüfe hiç yer vermiyen çalışma tarzı on dokuzuncu asır sonunun ve yirminci asır başının «intellectualiste» estetiğine tükenmez bir kaynak olmuştur. Şair Paul Valéry'nin *Léonard de Vinci*'nin *metoduna giriş*⁶ adlı denemesi bu bakımdan çok dikkate değer. Leonardo'nun en mühim eserlerinden biri de resim hakkındaki kitabıdır. Büyük sanatçının her tablosunu bu kitabın bir parçası ile aydınlatmak her zaman mümkündür. Gerçi Mazhar Şevket bir kompozisyon unsuru olarak ışık ve gölgeden (S. 115) ve Üçlü Anna grubundan (S. 127) bahsederken Leonardo'nun bu kitabını bildiriyor. Fakat bu kitabın birçok görüşleri, bu arada kompozisyon hakkındaki görüşler dikkate alınmadığı gibi, iki vesile ile hatırlatılan bu kitaptan gerekli iktibaslar da yapılmamıştır.

Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'ni: «Resimde, figürler o suretle vücutte getirilmiş olmalıdır ki onların duruşlarından ne düşündüklerini ve ne istediklerini kolaylıkla anlamak mümkün olsun»⁷, sözü kadar hiçbir söz anlatamaz. Perspektif, figür, hareket, ifade, modle ve aydın-gölge hakkında bu kitaptan alınacak tariflerle, Leonardo'nun tabloları izah edilseydi, hem ressamın nazarı sahada çok değerli olan eseri hakkında bir fikir verilmiş, hem de Leonardo, Leonardo tarafından aydınlatılmış olurdu.

Kitapta, en çok Michelangelo'nun üzerinde durulmaktadır. Mazhar Şevket bu sanatçının güzellik telakkisini, birçok eserlerini, heykellerini ve fresklerini etraflı surette incelemiştir. Fakat bunlar arasında Sixtina kapellasının tavan fresklerinden

aşağı yukarı otuz sene sonra aynı kapelanın mihrabı üstünde, divarda yapılmış olan *Kıyamet günü* hakkında, bir iki cümleden başka (s. 202) bir ize rastlamadık. Michelangelo'nun, aşırı bir dereceye varmadığı zaman meziyet sayılan, fakat dereceyi aşdı mı noksana dönen birçok hususiliklerini bu eserinde görürüz. Bu eserde nizam bozuluyor, ahenk zorlanıyor, şeklin sınırları altüst oluyor, görüş kanunlarına artık ehemmiyet verilmiyor ve sayısız insanlar geniş bir sahada ruhlarından sıyrılarak yalnız vücut halinde görülmedik, imkânsız durumlar içinde kaynaşıyor. Bu eser karşısında, olup biteni bir anda kavrayamıyan bakışımız, bir birini takip eden dikkat eylemleriyle hareket etmek zorunda kalmaktadır. Çünkü bu eser bir anda derhal kavranılabilir bir aksiyon birliğinden mahrumdur; yakından olduğu gibi uzaktan da bu noksan gözden kaçmıyor ve zihnimizi rahatsız ediyor. Psikolojik inceleme görüş alanının muayyen olduğunu göstermiştir. Bu alanın takribî ölçüsünü fizyoloji ilmi bu gün tesbit etmiş bulunmaktadır. Helmholtz'e göre, görüş alanı yatay olarak yüz derecelik bir açıyı pek geçmez, bu açının içinde sağ ve solu bilvasıta görüş de dahildir. Düşey olarak görüş açısı daha da küçüktür. Çünkü gözün altındaki elmacık kemikleri ile gözün üstündeki kaş kemerleri bakışı daraltırlar.

Michelangelo görüşün esas kanunlarını bilmemezlik edemezdi. O, sadece bu kanunları saymamıştır. Temaşa ederken o muazzam eser bir noktada toplanacağına parçalanıyor. Bu freskin nizamı ve büyüklüğü maddidir ve gerçek olmaktan ziyade zahiridir. Bu fresk bizi şaşırtıyor, hayretten hayrete düşürüyor, fakat heyecanlandırmıyor. Bu apokaliptik dıramın aktörleri, kocaman gögdelerini, kollarını ve bacaklarını boşuna teşhir ediyorlar. Onların karşısında gerçek büyüklüğün verdiği duyguyu yaşamıyoruz. Sixtina devlerini canlandıran ruh hiç bir zaman bedenlerinin büyüklüğüne yükselmediğinden onların maddî şahıslarını manevî şahıslarının küçük ölçüsüne istemeden irca ediyoruz. Bir estetikcinin dediği gibi ilham, Talma'yı ve Rachel'i kavradığı zaman onlar sahnede büyümüş ve yükselmiş görünüyorlardı. Böyle bir tesirden mahrum

⁶ Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci, 1894.

⁷ Léonard de Vinci, Traité de la Peinture, S. 163, tr. nouvelle par Péladan, éd. de 1940.

oldukları için Michelangelo'nun *Kıyamet günü*'ndeki figürler insan üstü boylarından bir hayli kaybediyorlar. Sonra Sixtina kapellasının tavanında sade bir bakış ve jestle insana hayat veren Tanrının, günah işliyenleri cezalandırmak için böyle müthiş bir kol ve beden çabasına ihtiyacı var mıdır?

Bu freskin estetik durumu üzerinde bu kadar ısrar edişimin sebebi, müellifin daha önsözde, sanat eserleri vesilesiyle birçok estetik meselelere temas edeceğini söylemiş bulunmasından dolayıdır. Tekrar ediyorum, Michelangelo'nun meziyetlerini ve noksanlarını bir arada toplayan bu *Kıyamet günü* kadar estetik münakaşalara mevzu olacak eser pek az bulunur. Barok üslûbun belli başlı alâmetlerini de bu meşhur eserde görmekteyiz.

Raffaello'ya ayrılan sayfalar, kitabın en başarılı sayfalarıdır. Fakat aldığımız zevki biraz sonra Mazhar Şevket'in hazırladığı bir sürpriz takib ediyor. Acaba görmedim mi diyorum! Nerede Giorgione, nerede Tintoretto, nerede Veronese?

Floransa mektebine mensup sanatçılar gibi bütün sanatları nefislerinde toplayacaklarına kendilerini yalnız resim sanatına veren Venedik mektebinin bu ünlü çehreleri nerede? Sayfaları tekrar tekrar çeviriyorum. Bu mektepten sade Tiziano'nun ismi var. Onun da üzerinde şöyle böyle durulmuş. Mazhar Şevket, Giorgione'yi nasıl oldu da unuttu? Bu unutkanlığın gerçek sebebini anlıyamadım. Uzun seneler, bu sanatçıya atfolunan eserlerin birer birer ondan alınarak başkalarına mal edilmesi ve Giorgione'nin sayılabilecek eserlerin artık bulunmaması mı? Gerçekten sanat tarihinde bu mesele, büyük bir münakaşa konusu olmuştur. Fakat böyle bile olsa, bir Giorgione tarzının, havasının bulunduğu ve devam etmiş olduğuna göre hiç olmazsa Walter Pater gibi bir *Giorgione ekolü*'nden⁸ bahsedilebilirdi? Fakat Mazhar Şevket'in Giorgione'den bahsetmeyişi bu düşüncelere de verilemez. Çünkü yukarıda işaret ettiğim gibi Tiziano müstesna, Venedik mektebin-

den hiçbir ressam üzerinde durulmamıştır. Halbuki Venedik resmi, modern resim sanatının başlangıcıdır. Bu mektebe mensup ressamlar bir tablodan yalnız göze zevk veren, tabiatı neş'eli taraflarıyla, kır eğlenceleriyle, incelikleriyle aksettiren t..tlı ve ahenkli bir görünüş bekliyorlardı. Bilhassa Giorgione renge olan aşkın timididir, ve «luminisme» denilince bu ressamı hatırlamamağa imkân yoktur. Tiziano, Giorgione'nin ölümünden sonra, aşağı yukarı otuz sene süren bir zaman içinde onu takibetmekten başka bir şey yapmamıştır.

İtalyan Rönesans'ında portre sanatı başlı başına üzerinde durulacak bir konudur. Bu konuda Giorgione'nin ve grupunun orijinalliğini belirtmemek nasıl mümkün olur? Mazhar Şevket'in Floransa sanatına meftun görünüşü bu ihmalleri hiçbir zaman mazur gösteremez; kanaatimce *Rönesans Sanatı* adını taşımakla beraber yalnız İtalyan Rönesansı'nı gözden geçiren kitabın asıl eksik tarafı budur.

*
*
*

Bu yazıyı bitirirken bazı noktalara işaret etmeden geçemeyeceğim. Mazhar Şevket haklı olarak, has isimleri asıllarında yazılı olduğu gibi bırakıyor, meselâ Fransızlar gibi Léonard demiyor, Leonardo diyor. Michel-Ange demiyor, Michelangelo diyor. Fakat niçin Raffaello demeyip de Rafael demiştir? ve niçin Tiziano'yu almanlaştırarak Tizian kılığına sokmuştur?

Kitapta *nısf, taam, tahmil, istinad, tevfikân...* gibi dilimizde çok güzel karşılıkları bulunan ve artık kullanılmaması gereken arapça kelimelere rastlanıyor; *maddeyi mekândan tecrid ederek tasdik etmek...* gibi Türkçe olmayan cümleler görülüyor; *yayvan bir eda* (s. 89), *tok ve derin tonlar* (s. 75) gibi muayyen bir şey ifade etmiyen tabirler geçiyor. Rönesans Sanatı'nın sonundaki bibliyografyaya gelince, bibliyografya kısa olmakla beraber bu sanatı derinleştirmek isteyenler için çok faydalı bir rehberdir. Fakat burada da dikkatsizlikler, ihmaller göze çarpıyor. Meselâ L. B. Alberti'nin kitabı, aslında olduğu gibi İtalyanca yazılmış ve bu kitabın Almancaya tercüme edildiğine işaret edilmiş. Buna karşılık Leonardo'nun resim

8 W. Pater, La Renaissance, p 213-247. tr. fr. par F. Roger-Cornaz 1919.



hakkındaki kitabı *Trattato della Pittura* diye aslındaki gibi gösterilmemiş. Aynı şeyi Vasari'nin *Sanatkâr Biyografileri hakkında* da söyleyebiliriz. Berenson'un eserleri İngilizce adlarıyla yazılmış, fakat yanlarına Almanca tercümeleri konulmamış. A. Michel'in, *Histoire de l'art*'ında Rönesans'ın hangi ciltlerde bulunduğu da gösterilmemiş. Sonra bazı müellifler yalnız soy adlarıyla, bazı müellifler de hem küçük adları hem soy adlarıyla zikrolunmuş. Niçin? Bu karışıklık biraz dikkatle ortadan kaldırılabilirdi, *Rönesans Sanatı* hakkında bu kadar titiz davranışım, Mazhar Şevket'in bilgi ve zevk imkânlarını yakından bildiğim içindir. Aceleye gelmiş intibahı veren eserde göze batan noksanları ve ihmalleri görmemek mümkün değildir. Fakat bu halile dahi kitabın, sanat alanında büyük bir boşluğu dolduran ilk mühim eser olduğunu ve ikinci bir baskıda, biraz daha dikkat ve gayretle, fikir ve sanat hayatımız için eşsiz bir rehber olacağını söylemeği burada bir vazife bilirim.

SUUT KEMAL YETKİN

Estetik ve Sanat Tarihi Profesörü

Lojik prensipleri ve muasır tenkit — Yazan: *Arnold Reymond, Lozan Üniversitesi Profesörlerinden, çeviren: Hilmi Ziya Ülken, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Profesörlerinden. Maarif Vekilliği Yayınlarından, Ankara Maarif Matbaası: 1942.*

İçindekiler:

Birkaç söz — Methal — Tarihî bir bakış — Hakikat problemi ve mantığın normatif karakteri — Pragmatik, psikolojik ve sosyolojik cereyanlar — Lojistik ve mantıkî hesap — Harici salis prensibi ve riyazî tahkik — Mantık ve riyaziyat — Aksiyomatik ve isbat — Netice — Bibliyografya — İsmi haslar indeksi.

I

Memleketimizde yıllarca mantık okunduğu ve okutulduğu halde bu alanda bugünkü üniversite gençlerimizin ve hattâ öğreticilerimizin ellerine güvenle verilebi-

lecek ne klâsik, ne de akademik bir esere rastlayamıyorduk. Pek gerilere gitmeksizin, rahmetlik Salih ZEKİ'nin MİZANI TEFEK-KÜR'ü, İstanbul Darülfünunu zamanından İzmir'li İsmail HAKKI'nın FELSEFE DERSLERİ ve İstanbul Üniversitesi Eski Felsefe Profesörü Hans REİCHENBACH'ın derslerinden toplanan küçük LOJİSTİK bir yana bırakılacak olursa ortada derli toplu hiç bir eser görmüyoruz. Bu alanın bir yünden demagojik amaçlara ve tutgulara pek de elverişli olmaması, bir başka yünden de araştırma ve uğraşmaların sağlam, derin ve geniş bir bilgiyi gerektirmesi birçok, hattâ meslekten bilim adamlarımızı bile korkutmuş olacak ki bizi, okuyan ve okutanlarımızı bunca yokluk ve yoksulluk içinde yıllarca kıvrandırmışlar. Daha acısı şu ki Türk soyundan düşünürlerin islâmîlik bilgileri arasında en çok yer ve değer verdikleri Aristoteles'den inme bir gelenekle ilgili de olsa en çok verimli oldukları alan, mantık olduğu halde sonraki nesillerin bu alandan uzaklaşmaları ve onu çoraklaştırmalarıdır; bu belki de geçmiş sosyal oluşumuzla ve politik gidişimizle ilgili olabilir. Fakat her ne sebeple olursa olsun, olgu şu: Söz (Logos) ve bilimlerin «organisation» unda pek büyük ilgi ve titizlik gösteren, emekler harcayan Türk kafasının bu ilgisizlik ve hattâ inkâra sapsması, bilim düşüncesinin de yer bulamamasını gerektirmiş ve sonunda düşünüşün kökleşemeyen, derinleşemeyen bütün faaliyetlerini gevşek ve yüzde bırakmıştır:

Bir yandan bilimin gelişmesi ve yeni «organisation» u, öbür yandan tenkitçi felsefenin günden güne işinin farkında olması insanı yeni birtakım düşünüş şekilleriyle karşılaştırıyor ve «eski» nin yetimsizliğini gösteriyor. Artık kavramdan ve kavramlar arasındaki münasebetten anarı vücut bulan mantık yapısının temellerinin derinleştirildiğini, «zarurî mantığı» nın sınırlarının aşıldığını görüyoruz. Herhalde bilim düşüncesinin önemli şekli olan matematik düşünüşün cins-nevi münasebetine dayanan bir doğru-yanlış ölçeğinden büsbütün ayrı bir düzende bulunduğu anlaşılıyor. Böylece matematik düşünüş bir mantık yenilenişini gerektiriyor. Burada, bu yenilenme gerekliliği de türlü türlü yön ve yöntemlerde belirleniyor, birçok teşebbüsler yapıyor.

İşte bu hususlarda öğrenci ve araştırmacıyı aydınlatacak eseri, Prof. Arnold Reymond'un «*Les Principes de la Logique et La Critique contemporaine*» (Biblio. de la Revue des Cours et Conférences, Paris, Boivin, 1932.) adlı eserini Prof. Hilmi Ziya Ülken fransızcadan dilimize çevirmiş bulunuyor.

Biz burada yalnız tercümeyle ilişeceğimizden gerçekte bundan on yıl önce çıkmış ve ilgililerce tanınmış olan bu eserin tahlil ve tenkidini başka bir zamana bırakacağız. Şimdiden şunu söyleyebiliriz ki kitap derli toplu ve sistematik bir karakterdedir. Cereyan bütün teşebbüslerinde adım adım takip olunmuştur. Tarihi mütaale ve hükümlerle doludur. Yazanın bazı görüşü ve kavrayış ayrılıklarına, tenkitçi izahlarına rağmen yine bu alanda klâsik bir eser olmaktan çıkmıyor.

Eserin önemli vasıflarından birisi de çıktığı tarihlere kadar, hattâ bugün bile, fransız dilinde yazılmış örneği pek az eserlerden olmasıdır. Couturat, Dufumier, Nicod, Rougier, Luquet... gibi mantıkçı ve lojistikçilerin eserleriyle ingilizce ve italyan-cadan yapılan birkaç tercüme bir yana bırakılırsa, bu alandaki yayın hemen hemen kitapların bazı bahislerini ve dergilerin bazı makalelerini teşkil eder. Bu yönden eser, araştırmacı, öğrenci ve öğretici için, çıktığı tarihin eski olmasına rağmen, emin bir kılavuz olarak ayrıca değerlendirilebilir. Ve bu günkü mantık anlayışı, yenileşmesinin sebepleri, çıkış noktaları, tutulan yön ve yöntemler, elde olunan sonuçlar hakkında köklüce ve özlüce aydınlatacak güçtedir. Prof. Hilmi Ziya Ülken, öğrenci ve öğretici için büyük bir ihtiyacı karşılayan bu emeğiyle düşünüş ve öğretim hayatımıza yine pek büyük bir hizmette bulunmuş oluyor; bunu ilk yapanlardan olması ile emeğinin değerini katkat artırmış bulunuyor. Bunca zorluk ve yoksunluklar içinde, hele hele öğretim hayatımızda büyük bir eksikğin giderilmiş olmasından şüphelenmiyoruz.

Fakat şimdiden söyleyelim ki bunca gerekliliğe, bunca emeğe karşılık, eser kendisinden beklenen faydayı temin edecek bir durumda görünmüyor. Yeri geldikçe karşılaştırmak zorunda kaldığımız bazı

tercümeleri gibi burada da sayın Profesörü -kelimeleri seçimdeki beceriksizliğimizi başışlayacaklarını umarız- pek evdici ve pek dikkatsiz bir mütercim olarak bulmaktayız.

Eserde pek çok baskı yanlışları var. Düzeltmeler ve karşılaştırmalarda hiç bir titizlik gösterilmemiştir. Büyük bir yanlış -doğru cetveline ihtiyaç olduğu halde nedense yapılmamış, bu yüzden elinde eserin aslı olmıyanların faydalanmaları imkânsızlaşmıştır. Lojistikte kullanılan bazı işaretlerin seçim ve kullanılışındaki kayıtsızlık anlaşılabilirliği doğurmıştır. Belki o işaretler bulunmayabilir, fakat şu aşağıda görüleceği üzere «idéographie» veya rumuzlardan istenilen mâna asla çıkarılmadığı gibi yanlış ve tekerleme bilgilere de yol açar; biz ancak şunları sıralamakla yetimseyoruz:

Kitapda (s. 80) :

$$dx_4^2 = d^2 dt^3 \text{ olduğu halde}$$

tercümede (s. 63)

$$dx_4^2 = C^2 dt^2 \text{ olmuş;}$$

Kitapda (s. 96) :

$$(p=q) = (p \supset q)(q \supset p) \text{ olduğu halde}$$

tercümede (s. 74)

$$(p=q) = (p)q)(q)p \text{ olmuş;}$$

Kitapda (s. 99) :

$$p \supset q = (p \cdot \text{non} - q = 0) \text{ } p \supset q =$$

$$(\text{non} - p + q = 1) \text{ olduğu halde}$$

tercümede (s. 77) :

$$p) q = p \cdot p \text{ değil} = 0) p) q =$$

$$(p \cdot \text{değil} + q = 1) \text{ olmuş;}$$

Kitapda (s. 102) :

$$p \supset q = \cdot -p \vee q \text{ olduğu halde}$$

tercümede (s. 79) :

$$p) q = p \vee q \text{ olmuş;}$$

Kitapda (s. 259) :

$$2 \times 2 = 5, 6, 7.. \text{ ilâh oduğu halde}$$

tercümede (s. 196)

$$2 = 2, 5, 7, 7... \text{ ilâh. olmuş;}$$

Kitapda (s. 108)

$$a = c = 2 \text{ olduğu halde}$$

tercümede (s. 83)

$$a = c = d \text{ olmuş.}$$

Yazanın altını çizdiği ve dayandığı kelimelerin değil, fakat birçok yerde başka kelimelerin altlarının çizildiği görülmüyor. Hele şu büyük tertip yanlışlığını işaret edemeden geçemeyeceğiz: 200 üncü sayfa ve 23. üncü satır dan önce ve araya (S. 201 ve Satır: 9) da (Bilmukabele eğer..) kelimeleriyle başlayan ve aynı sayfanın 30 uncu satırında (ayırıyor) kelimesiyle biten bütün bir sayfalık yazı girecektir.

Tercümede eski kelimelere pek büyük bir yer verildiğini hemen her sayfadan anlıyoruz: Hasılı zarp (17), Bilfiil ve bilkuvve (18) beşeri mişvarı - tarzı hareketi (19), Zati muhteva (61), İstikamet ve vec-heler (193), bilakis, bilkuvve, nazarı itibar, izafet (196), fevkalmekânî (194), kesret (195) darbiyet (199), ve mütamayiz kalitatif vaziyetleri kemmi bir surette (195), müteka-bilen şeni ve gayri şeni tekabül eder, ananevî noktai nazar; harici salis; evvel emirde, devrû teselsül; muzaaf (200), mev-kii münakaşa, muta, filen, vazıhan, halen (201), kısmen, mevcudiyet, vahdet, vahit, şeniyet en nihaî esasında, sırf gayrimütemadilik (202) gibi.

Eseri değerlendiren özelliklerden birisi de fransız dilinde çıkan kitapların hemen hiç birisinde görülmemeyen veya pek seyrek rastlanan derlitoplulukta ve yetkinlikte bir bibliyografyası olmasıdır. Fakat sayın Prof. bu fransızca, ingilizce, italyanca ve almanca kitap ve makalelerin kısa denilen bibliyografyasını, anlaşılama-yan bir sebeble yolup budamış. Halbuki bu biliyografyayı bütünlüğü ile almak yalnız öğrenici ve araştırmacılar için değerli bir kılavuz olmakla kalmaz, aynı zamanda yazanın bilgisini sağlamak ve kanıtlamak-taki eyi niyet ve emeğine karşı yerinde bir dikkat olurdu.

Tercümeyi baştan sona kadar, her satırı ayrı ayrı karşılaştırmakta içinde bulunduğumuz imkânsızlıklar dolayısıyla gelişigüzel çevirdiğimiz yapraklardan gözümüzün iliştiği bazı aksaklık, eksiklik ve yanlışları sıralıyor ve karşılaştırılmasını sayın Profesör ve okuyuculara bırakıyoruz:

Sayfa

21 «Des considérations analogues peuvent s'appliquer au maniment logique des

propositions.»

Tercümesi (s : 18)

«Buna benzer mülâhazalar kaziyelerin kuruluşuna da tatbik edilebilir.»

21 «Si au même nombre peut être affecté tantôt du signe «plus» tantôt du signe «moins»...

Tercümesi (s : 18)

«Eğer aynı adet bazan «çok» ve bazan «az» işaretine sahipse...»

23 «Mais cette distinction laisse intacte la thèse de M. goblot.»

Tercümesi (s : 19)

«...bu ayırış M. Goblot'un tezini akım bırakır.»

25 «Avec Nietzsche l'élément de transcendance que Ritschl maintient malgré tout aux jugements de valeur disparaît»

Tercümesi (s : 21)

«R. in her şeye rağmen müdafaa etriği müteallik (transcendance) unsuru Nietzsche ile beraber kıymet hükümlerinde kaybolur.»

46 «... s'est constitué en prenant pour..»

Tercümesi (s : 36)

«...olarak kalır.»

77 «... le concept se représente comme éveillant dans l'esprit soit une série de qualifications, soit l'ensmble des individus ou des groupes d'individus auxquels s'appliquent ces qualificatifs.»

Tercümesi (s : 60)

«Psikolojik noktai nazardan, filhakika mefhum gerek bir tavsifler serisi gerekse bu mevsufların tatbik edildiği bir şey halinde meydana çıkar.»

77 «... parce qu'elle enveloppe à la fois l'unité et la multiplicité.»

Tercümesi (s : 60)

«Çünkü aynı zamanda hem vahdeti hem hareketi ihtiva eder.»

83 «Elle se représente par ξ , $x \xi$, un a, c'est-à-dire « x appartient à la classe a »

Tercümesi (s : 64)

«O (ξ) ile gösterilebilir, $x \xi$ A yani «x, A sınıfına aittir » demektir.»

83 «Elle se représente par le signe au mieux encore par γ . cl. homme γ cl. mortel; cl. a γ cl. b.»

274

Tercümesi (s : 64)

«O veya daha doğrusu (işaretiyle gösterilir. İnsan) fanî; b) a.»

- 256 «La vérité par sa nature même étant réciprocity.»

Tercümesi (s : 194)

«Çünkü hakikatin-mahiyeti iktizası- tekâbül (reciprocity) den ibaret olduğuna göstermiştik.»

- 257 «..les normes suivant lesquelles s'opèrent les evaluations se transforment à mesure que le champs de la pensée s'élargit.»

Tercümesi (S. 99)

«..Düşünce sahası genişledikçe kıymetlendirmenin esasî olan kaideler de genişler.»

- 257 «Dans la préhistoire par exemple, une donnée monovalente, comme la géométrie avait pour norme unique des différences. d'impressions sensibles (rondeur, angularité, plus au moins, etc..)»

Tercümesi (S. 94)

«Tarihten önce, meselâ, hendsî muta gibi, tek kıymetli bir mutanın yegâne kaidesi muhtelif intibaldır. (az veya çok yuvarlaklık, köşelilik, ilâh..)»

- 257 «..les normes qui marquent cette opposition ont varié au cours des siècles.»

Tercümesi (S. 194)

«..bu tezdâdî gösteren kaideler (norme) asırlar zarfında değişmiştir.»

- 257 «les démarches les plus humbles de la pensée.»

Tercümesi (S. 195)

«düşüncenin en vazih teşebbüsleri.»

- 260 «Inversement un segment ne peut se concevoir sans les concepts qu'il unit.»

(Tercümesi S. 196)

«Bilmukabele bir hüküm onu birleştiren mefhumlar olmaksızın tasavur edilemez.»

- 260 «.. et la variété des charges qu'il assume ainsi ..»

(Tercümesi : S. 197)

«Deruhde ettiği hamulelerin (?) tennevüü bu suretle..»

- 260 «D'une manière générale un concept, en vertu de sa fonctionnalité, peut jouer divers rôles qui lui sont assignés

par les termes qui l'accompagnent et par l'ambiance de la phrase où il figure.»

(Tercümesi : S. 197)

«Umumî bir tarzda bir mefhum fonksiyonluğu sayesinde muhtelif roller oyniyabilir ki bunlar her seferinde onunla müterafik olan hadlerle ve içinde bulunduğu cümlelerin muhiti ile çevrelenmiştir.»

- 262 «.. resté pour la pensée un instrument dont elle ne saurait se passer.»

(Tercümesi : S. 198)

«.. Düşünce için vazgeçirilemeyen bir alet olarak kaldığı..»

- 263 «Que les logisticiens ne sont d'accord ni sur les méthodes, ni sur la portée de leur oeuvre:»

Tercümesi (S. 198)

«Lojistikcilerin gerek usulleri gerek eserlerinin vüs'at ve ehemmiyeti hususunda aralarında bununla beraber bu..»

- 264 «Préciser très nettement..»

Tercümesi (S. 200)

«Vazih olarak sarihleştirmek..»

- 265 «Si je remplace x par « Weisshorn », « la Dent Blanche », J'obtiens..»

Tercemesi (S. 200)

«Eger x'in yerine Wisshorn'u koyarsam (la Dent Blanche), ... elde ederim..»

- 265 «..Et la manière de voir introduite est légitime, s'il est bien entendu que le ni vrai ni faux désigne soit le n'étant pas encore jugé, soit le ne pouvant plus être jugé parce que reconnu absurde.»

Tercümesi (S: 201)

«..Ve kabul edilen eğer ne doğru ne yanlışın gerek henüz hükmedilemeyen gerekse abes addedildiği için asla hükmedilemeyen şeye delâlet etmediği kabul edilmişse, yukarıda kabul edilen görüş tarzı meşrudur.»

- 266 «Mais comme nous l'avons dit, la valeur formelle du tiers exclu ne serait être mise en cause par un pareille distinction.»

- 201 «Fakat görmüş olduğumuz gibi harici salis prensibinin surî kıymeti böyle bir tarifile mevkii münakaşaya konamaz.»

- 266 «En tenant compte des remarques qui

précédent, on pourrait esquisser comme suit le plan d'un traité de logique.»

Tercümesi (S. 200)

«Bundan evvel geçen işaretleri nazarı itibara alarak, şu tarzda mantık kitabının taslağı yapılabilir.»

266 «. . qui partent sur les données moins rigides que les nombres».

Tercümesi (S. 200)

«..unsurlardan daha az haşin olan mutalalara teveccüh eden».

267 «Ainsi comprise la logique débiterait en situant le problème de vérité dans ses attaches avec la psychologie et la métaphysique».

Tercümesi (S. 200)

«Bu tarzda anlaşılın mantık hakikat problemini psik. ve metafizikle rabitaları münasebetiyle vaz ederek işe başlayacaktır».

267 Si la réalité dans son fond dernier était discontinuité pure, l'unité, de même que tout nombre entier fini...»

Tercümesi (S. 202)

«Eğer şeniyet en nihai esasında sırf gayri mütamadilik (discontinuité) ise *vahid* de her mütenahî adet gibi...»

«..deja abordé (258) yaklaşılın;»

«..on aborderait les propositions (267)».

«..Kaziyeler meselesine yaklaşılacak ve...» suretlerinde çevrilmiştir.

Sayın Profesörün titiz bir karşılaştırma ve düzeltmeden sonra pek yakında bir doğru - yanlış cetveli çıkararak okuyucularına dağıtmakta gecikmeyeceğini ve böylece emeğinin, maddî ve manevî kazancı ile denk olacağını sanırız. Eserden ve tercümeden beklenilenin yerini bulması için de kendisinin gibi yetkeli ellere ve yerinde emeklere ihtiyaç olduğuna inanan profesör Hilmi Ziya ÜLKEN'in geniş bilgisinden ve yorulmazlığından bu kadarlık bir hizmeti de beklemek hakkımızdır.

HAMDİ RAGİP ATADEMİR

Mantık ve Bilimler Felsefesi Doçenti

Mesnevi Tercümesi — *Mevlâna, Mesnevi I. çeviren : Veled Çelebi İzbudak, bu tercümeği muhtelif şerhlerle karşılaştıran: Abdülbaki Gölpınarlı, Maarif Matbaası, 1942. F. 235 kuruş.*

Maarif Vekilligimiz geçen yıl, «Dünya Edebiyatından Tercüme» serisinin 13 eserini Türk irfan âlemine armağan etmişti; bu yıl da bu seriden 27 eser daha çıktı, Eski ve ölmaz Yunan klâsikleriyle yakın asırlardaki Fransız, İngiliz ve Alman edebiyatlarına ait büyük mahsullerin tercümelerini ihtiva eden bu serinin bu yılki eserleri arasında, Şark-İslâm klâsikleri bölümünün birinci sayısı olarak Mevlâna Celâleddin-i Rumi'nin «Mesnevi» si de katılmış bulunuyor.

Bilhassa Ankaravî Rüşühi İsmail Dede tarafından XVII nci asırda klâsik ve dört başı mamur bir şerhi, şair Nahifi tarafından da XVIII inci asırda çok beğenilip tanılın manzum bir tercümesi yapılmış olan Mesnevi'nin, her bakımdan taşıdığı kıymet dolayısıyla, bugünkü ifade tarzımızla da dilimize çevrilmesi elbette çok arzu edilir bir şeydi. İşte, sayın Veled Çelebi İzbudak'ın tercüme hususundaki emeği ve değerli arkadaşımız Abdülbaki Gölpınarlı'nın -bu tercümeği muhtelif şerhlerle karşılaştırarak bir daha gözden geçirmek suretiyle- bu emeğe katılın himmeti sayesinde arzumuzun yer bulmuş olduğunu görüyoruz. Bu, bilgimiz ve edebiyatımız namına beğenilecek, sevinilecek ve övünülecek bir olaydır.

Çıkan eser, altı ciltlik Mesnevi'nin birinci cildinin tercümesidir. Abdülbaki Gölpınarlı tarafından bu cildin başına, eserin yazılış saikini ve tarzını anlatan, mahiyet ve değeri ile bundan evvelki tercüme ve şerhleri hakkında etraflı bilgi veren 15 sahifelik istifadeli bir «önsöz»; sonuna da eserdeki türlü mâna hususiyetlerinin anlaşılmasına hizmet eden 51 sahifelik bir «Açıklama» ilâve edilmiştir. Bunlar, Gölpınarlı'nın himmetini iki kat değerlendirmektedir.

Önsözden anlıyoruz ki, bu tercüme için, Mevlâna'nın oğlu Sultan Veled'in azatlı kölesi Abdullah oğlu Osman tarafından 1323 de yazılmış ve aslî nüsha ile karşılaştırılmış olan nüsha esas tutulmuştur. Beyitlerin numaralanması Nicholson'un meşhur ve muteber tercümesine göre ya-

276

pılmış ve onda bulunmayıp esas tutulan nüshada bulunan beyitler ayrıca birer yıldız işareti ile gösterilmiştir.

Bu kadar itinalı bir emek karşısında bana düşen vazife, ancak Veled Çelebi İzbudak'la Abdülbaki Gölpınarlı'ya tebrik ve teşekkürlerimizi sunmaktır. Esasen ihtisasının sınırı da bundan ileri gitmeme müsaade etmez.

Gerek Mesnevi'nin taammüm etmiş metnine, gerek elde dolaşan şerh ve tercümelerine bakarak, bu son tercümede fark ettiğim bazı mâna farklarının, esas tutulan nüshayı görmemiş olmamdan ileri geldiğine kaniim. Meselâ, ilk beytin: «Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor?» diye tercüme edilişi karşısında, Nahifi'nin kolay hatırlanan:

Dinle neyden kim hikâyet etmede
Ayrılıklardan şikâyet etmede

tarzındaki tercümesi dolayısıyla de, durakladım. Sonra, Nicholson'un ikinci basması tereddüdümü azalttı. Bu beytin, orada da görülen:

Bişnev ez ney çün şikâyet miküned
Ez cüdayiha hikâyet miküned

şeklini şüphesiz tercümede esas tutulan nüsha da teyid etmiştir. Fakat bunlara rağmen, bilmem neden, bu beyit hakkındaki tereddüdüm tamamen zail olmuş değildir.

Eserin tercüme doğruluğu hakkında -gerekiyorsa- söz söylemeyi mütehasşislarına bırakarak ben tercümenin türkçesi hakkında gözüme çarpan bazı noktaları kaydederek sözlerimi bitirmek istiyorum.

Başka bir dilde, hele manzum olarak, yazılmış bir eseri dilimize çevirmenin güçlüklerini, Divan edebiyatımız üzerinde bu tarzda bir deneme yapmış olduğum için, bilmez değilim İnsan eski veya yabancı bir manzumeyi nesirle bugünkü dile çevirirken evvelâ anlayıp duyduğunu yazmak istiyor; sonra, beyitte geçen kelimelerin vezin içinde kazandıkları mâna ve musiki değeri bizi onlara mümkün olduğu kadar bağlı kalmaya çekiyor. Bu istek ve zorunluk mücadelesinden de çok defa tam hoşya gider bir netice çıkmıyor.

Meselâ düşündüm ki:

10 uncu beyti¹, tercümede olduğu gibi: «Aşk ateşidir ki neyin içine düşmüştür, aşk coşkunluğudur ki şarabın içine düşmüştür» şeklinde mi ifade etmek daha uygundur, yoksa: «Neyin içine düşen daha ateşi, şarabın içine düşen de aşk coşkunluğudur», -hattâ sadece «neye düşen» ve «şaraba düşen»- ifadesinin türkçesi mi kulağa daha hoş gelir?

13 üncü beytin²: «Ney kanla dolu olan yoldan bahsetmekte, Mecnun aşkının kıssalarını söylemektedir» tarzındaki tercümesinde «söylemektedir» fiilinin de «ney» olan öznesi «Mecnun» gibi görünüyor. Halbuki, ikinci mısradaki «kıssahay-i aşk-i Mecnun» terkibi türkçeye «Mecnunun aşkının kıssaları» diye belirtili olarak çevrilseydi bu zihin çelinmesi ortadan kalkmaz mıydı?

20 inci ve 21 inci beyitlerdeki «kûze» kelimesini mutlak olarak «testi» mâna-sıyla almayı «çanak» diye dilimize nakletmek daha iyi olmaz mıydı? Denizin testiye değil, çanağa dökülmesi, bana hem söz gelişince daha hoş, hem de beytin mânasına daha uygun birşey olur gibi geliyor. Hele 21 inci beyitteki³ «göz testisi» yerine «göz çanağı» tâbirini tereddütsüz kabule meylediyorum. Aynı beytin ikinci mısraını da «sedef kanaatkâr olduğundan inci ile doldu» dan ziyade «sedef kanaatkâr olmadıkça inci ile dolmadı» şekli ile ifade etmeyi tercih ederdim.

255 inci beyti⁴ «O zaman keşke elim kırılırdı; o güzel sözlünün başına nasıl oldu da vurdum?» yerine, «O güzel sözlünün başına vurduğum zaman elim kırılırdı!» diye çevirmek; hattâ, «hoşzebân» vasfı terkibisindeki kelimelerden birini tam karşılığı ile almamak câizse, «söz» ü «zebân» yerine almaktansa «tatlı» yı «hoş» yerine alarak terkibe «tatlı dilli» demek olmaz mıydı?

2837 inci beytin⁵ «Gemici bu söze kızdı,

1 Ateş-i aşkest k'ender ney fütad

Cuşiş-i aşkest k'ender mey fütad

2 Ney hadis-i rah-i pürhun miküned

Kıssahay-i aşk-i Mecnun miküned

3 Kûze-i çeşm-i harisan pür neşüd

Ta sadef kani neşüd pürdür neşüd

4 Dest-i men bişkeste budî an zaman

Çün zedem men ber ser-i an hoşzebân

5 Dil-şikeste geşt keştibân zi tâb

Lik an dem geşt hamış ez cevab

gönlü kırıldı. Fakat susup derhal cevap vermedi.» tarzındaki tercümesinde de bir-biri ardınca gelen «susup» ve «vermedi» fiillerinin her ikisinin de mânası dilimizdeki kullanışa göre olumsuz olmak gerek. Halbuki, beytin mânasına göre birincisinin olumlu, ikincisinin olumsuz olması lâzım geliyor. O halde beytin ikinci mısraı «... fakat o anda sustu ve cevap vermedi.» diye söylense olmaz mı? Beyte böylece bir kere dokunulmuşken, birinci mısraın tercümesindeki «gönlü» tamlanmasını da tamlyansız bırakmamak için «gemici bu söze kızdı, kırıldı,» denemez mi? «Kırıldım» deyince, mutlaka gönlümüzün kırılmış olduğunu anlatmış oluruz ve mısraı böyle tercüme edince «dil-şikeste» vasfı terkiibisindeki «dil» kelimesinin hakkını da asla yemiş olmayız. Bir az daha düşününce mısraa «Gemicinin kızgınlıkla gönlü kırıldı.» yolunda bir ifade şekli vermek de kabil olabiliyor.

Mesnevi'nin tercümesi şerefine iştirâk etmekle beraber son şeklinin mes'uliyetini ayrıca yüklenmiş gibi görünen aziz Gölpınarlı Ankara'da değil. Bundan dolayı kendisiyle yapılması gereken yazımın son kısmındaki bu dost hasbihalini daha fazla uzatmıyayım. Ankara'ya gelir gelmez tükenen eseri ben iki gün önce elime almış ve zevkle okumağa girişip ancak şurasını burasını karıştırmış bulunuyorum. Esasen bu çıkan cilt Mesnevi'nin altıda biridir ve bu satırlar eserin tercümesi hakkında acele bir mütalea yürütmek maksadiyle değil, çıkışından duyduğumuz sevinci tekrarlamak için yazılmıştır. Yazımın sonuna eklediğim mütaleaların da nasıl samimi bir duygunun mahsulü olduğunu gerek değerli mütercimler, gerek bu satırların başka okuyucuları takdir ederler kanaatindeyim.

NECMETTİN HALİL ONAN
Türk Edebiyatı Profesörü

Figaro'nun Düğünü — *Beaumarchais, Çeviren: R. N. Darago. Maarif Matbaası 1942.*

Son aylar zarfında tercüme kütüphanemizin kazandığı güzel eserlerden biri, Reşat Nuri Darago'nun dilimize çevirdiği «Fi-

garo'nun Düğünü» piyesidir. Tiyatro tarihinde mühim bir merhale teşkil eden bu eser Pierre Beaumarchais tarafından 1778 de yazılmış ve ilk defa olarak 1884 de Comédie Française tarafından «Çılgınlıklar günü» ismiyle sahneye konmuştur. Piyesin mevzuu Beaumarchais'nin kendi tâbiriyle «dünyanın en gayri ciddi mevzuudur.» Bu mevzuun kısa bir hulâsası şudur:

«İspanyada, orta çağlardanberi hukûî teşkilâtını muhafaza etmekte olan bir beyliğin senyörü kont Almaviva, unvanı neticesi olarak vilâyetin bütün gelin olacak kızları üzerinde haiz bulunduğu ve hukukta «jus primae noctis» ismiyle anılan haktan, evlenirken, karısına bir lütuf olmak üzere feragat etmiş bulunmaktadır. Fakat şatonun kapıcısı ve aynı zamanda kontun uşağı ve herberi olan Figaro ile kontesin oda hizmetçisi Suzanne'in evlenmeye karar verdiklerini haber alır almaz, çapkın kont, ötedenberi beğendiği neşeli ve güzel Suzanne'i hediye ve çehiz vaatleri ile ikna etmek suretiyle vaz geçmiş bulunduğu haktan, düğün akşamı gizlice istifade etmek arzu ve hevesine kapılıyor. Kontun niyetini anlayan, fakat red cevabıda vermeyen Suzanne nişanlısını ve hanımını vaziyetten haberdar ediyor. Kocasını seven kontes'le Figaro ve Suzanne birleşerek, hem korktukları ve saydıkları ve hemde çapkınlığının cezasını vermek istedikleri kontun teşebbüs ve plânlarını akamete uğratmağa, kendisine bir oyun oynamağa karar veriyorlar. Birçok eğlenceli vakalardan, gülünç yanlışlıklar, karşılıklı aldatmalar, beklenmedik buluşmalardan sonra, buna müvaffak da oluyorlar. Kont mahecubiyet ile karısına dönmeğe mecbur oluyor.»

Bu esas mevzuun arkasında birçok ikinci derecede entirikaların düğümle-nerek piyeste karışıklıklar vücade getirmekte, fakat bunların daima zamanında ustaca çözülmekte olduğunu da görüyoruz. Sahne tekniği bakımından vakaların bir birine bağlanması o kadar maharetle idare edilmiştir ki, piyesin uzunluğu ve mevzuun karışıklığına rağmen seyircinin sıkılmasına ve yorgunluk duymasına imkân yoktur. Bilâkis alâka ve teecessüsünün sahneden sahneye artarak son perdelerde sabırsızlık

şeklini alması eserin muvaffakiyetini temin eden âmillerden biridir.

«Figaro'nun düğünü» Beaumarchais'nin daha evvel yazdığı «Sevil berberi» (1775) piyesinin devamını teşkil etmektedir. Oradaki şahısların hemen hepsi burada da mevcuttur. Bu şahıslar «Sevil Berberi» nde olduğu gibi usta ve ince bir psikolojik görüşle tasvir edilmekte, hepsi de piyesin başından sonuna kadar aynı şahsiyeti muhafaza etmektedirler.

Bundan bir tek şahıs müstesnadır. O da piyesin esas kahramanı olan Figaro'dur. Figaro ilk perdelerde sahneden sahneye yepyeni bir şahsiyetle ortaya çıkarak okuyucuyu veya seyirciyi hayli şaşırtmakta ve bazen gayri tabii bir tip hissini vermektedir. Bunun sebebi dünyanın en zıt istidat ve kabiliyetlerine ve en hayret verici tercümei haline sahip olan müellifin Figaro'nun tipinde kendi şahsını tasvir etmiş olmasıdır. Onun içindir ki «Figaro'nun Düğünü» Piyesini ve Figaronun tipini iyi anlamak için Beaumarchais'nin hayatını ve şahsiyetini tanımağa lüzum vardır.

Bir saatçinin oğlu olan Beaumarchais sıra ile saatçilik, müzik muallimliği, hükümet dairelerinde kâtiplik, komisyoneculuk, bankacılık, silâh tüccarlığı gibi mesleklerden geçtikten sonra kıralların ve hükümetlerin gizli ajanı sıfatıyla diplomatliklarda bulunuyor, bir taraftan gazete muharrirliği yaparken diğer taraftan opera, dram ve komedi yazıyor, bir aralık düello için hapiste yatıyor, bir miras işinde aleyhinde hüküm veren bir hâkimi yazılarıyla terzil ederek istifa etmeğe mecbur ediyor, Mirabeau ile mücadelelerde bulunuyor, üç defa zengin kadınlarla evleniyor ve nihayet 66 yaşında ölüyor.

Meşhur Fransız münekkidi Sainte-Beuve'in «Pazartesi konuşmaları» adlı eserinin dördüncü cildinde intişar etmiş bir mektubunda Beaumarchais kendisinden şöyle bahseder: «Söyleyin, bende dinmiyen bir neşeden başka bir şey gördünüz mü? Hem eğlenceye, hem çalışmaya aynı derecede düşkün, istihzaya mütemayil bir insanım; fakat istihza ve alayım acı değildir . . . »

İşte macera perest ve neğeli müellifin kendisine benzeterek yarattığı ve çok defa sahne hudutlarını aşan Figaro da kuvvetli bir yaşama iştahını temsil eden, para, mevki, şöhret ve bazen da aşk ve saadet uğruna her çareye baş vurmaktan çekinmiyen, mücadeleden zevk duyan, en çetin mücadeleler esnasında neşesini ve nikbinliğini kaybetmeyen sıhat, enerji ve hayat dolu bir tiptir.

Her hangi bir edebî eseri izah için eserin vücut bulduğu muhiti, içtimaî, ve siyasî şeraiti nazarı itibara almak mühimdir. «Figaro'nun Düğünü» için bu cihetin ehemmiyeti ilk plânda gelmektedir. Çünkü bir taraftan büyük Fransız ihtilâlinin beş sene evvel ilk defa sahneye konan bu eser zamanının içtimaî şeraitini, yaşayış tarzını, itiyatlarını, düşünüş ve zihniyetini aksettirmesi itibarıyla bir nevi tarihî vesika mahiyetini haiz iken, diğer taraftan da zamanının efkârı umûmiyesi üzerinde tesir icra etmiş olması bakımından ihtilâli hazırlayan âmillerden addedilmektedir. Onun için «Figaro'nun Düğünü» ndeki eğlenceli vakaların arkasında hazırlanan ihtilâlin, derinden gelen homurtuları duyulmakta, Figaro'nun şahsında rejime, cemiyete, siyasî ve adli teşkilâta karşı istihfakâr bir isyan görülmektedir. Figaro dördüncü perdedeki meşhur monoloğunda şu sözleri sarfediyor:

«Büyük bir asılzadesiniz diye kendinizi büyük bir dâhî zannediyorsunuz değil mi? Asalet, servet, ikbal gibi şeyler insana gurur veriyor. Fakat bütün bunlara mazhar olmak için ne yaptınız? Dünyaya gelmek zahmetine katlandınız, o kadar ...»

«Figaro'nun Düğünü» piyesi zamanında ve daha sonra birçok noktalarda tenkitlere uğramıştır. Edebî nevilerden hiç birinin hudutları içine sığmaması, bazen en ciddi bir dram seviyesine yükseldiği halde, bazen operakomik ve vodvil usullerine tenezzül etmesi, müellifin şahsî görüş ve fikirlerine fazla yer vermesi, eserin baştanbaşa bayağı nüktelerle dolu olması, mevzuun gayri ahlâkî ve ekseri şahısların ahlâksız olması, piyeste bütün iman ve itikatları aşındıran septik bir havanın hüküm sürmesi ve saire ...

Fakat bu tenkitlerden bazıları doğru olmakla beraber, eserin her şeyden evvel bir komedi olduğunu ve komedi nevinin de her türlü müsamahalara mazhar ve her nevi imtiyazlara malik bulunduğunu düşünmek gerektir.

Meşhur bestekâr Mozart tarafından opera haline de sokulan «Figaro'nun Düğünü» ölmez unsurlar taşıdığı için her zaman tiyatro edebiyatında mümtaz mevkiini muhafaza edecektir. Eserin esas kıymetini, eşsiz muvaffakiyetini temin eden unsurlar eserden fıskıran hayat, neşe, gençlik, aşk unsurlarıdır.

Figaro'nun Düğünü yazdığı zaman Beaumarchais elli yaşında olmasına rağmen, eserinde yaşama zevki ve sevinci, genç ve taze bir hayat görüşü, bir ilkbahar kokusu ve sevişme havası vardır.

Koparılmış çiçekler veya kökleri kurumuş nebatlar solmadan ve ölmeden evvel nasıl son bir hayatıyet ve güzellikle açılıp serpiliyorsa, Beaumarchais'nin eserinde de temelleri çürümüş ve bütün dünyayı yerinden sarsacak bir şangırtı ile yıkılması, en büyük vahşetleri, en korkunç cinayetleri, idamları ve giyotinleri görmesi mukadder bir cemiyetin ve neslin, her zaman yıkılıp tekrar yükselen Fransanın 18 inci asır neslinin geçirdiği son sefali günlerinin neşesine, eğlencelerine, çılgınlığına ve sarhoşluğuna şahit oluyor, son kahkahalarını duyuyoruz.

Piyesteki sürükleyici kuvvet ve derin cazibe bundan ileri gelmektedir.

«Figaro'nun Düğünü» nde Fransız lisanı en zengin, en çeşitli, en kıvrak ve en ahenkli şeklini bulmuştur. Beaumarchais 1885 de eserinin ilk basılışında yazdığı mukaddimede uslûbu hakkında der ki: «Şayet muayyen ve tek uslûba malik olsaydım, bir komedi yazmağa başladığım anda, bu uslûbu unutmak için elimden gelen gayreti sarfederdim. Beni şahıslarımın söyleyecekleri değil, yapacakları alâkadar eder.» Onun için Figaronun Düğünündeki her şahıs ayrı bir lisana, ayrı bir uslûba maliktir. Müellifin bazen ba-yağılığa düşmesinin sebebi de budur.

Tercümesi hiç de kolay olmayan bu eseri dilimize çeviren Reşat Nuri Darago temiz ve güzel bir Türkçe kullanmıştır.

Tercümede hatalar bulunmamakla beraber, bir taraftan Fransız lisanının 18 inci asırdan zamanımıza kadar birçok istihaleler geçirmiş olması, diğer taraftan Türkçemizin son yirmi sene zarfında biraz değişmiş bulunması neticesi olsa gerek, tercümede bazı yanlış anlaşılması muhtemel kelime ve tâbirler vardır. Meselâ, birinci perdenin birinci sahnesindeki «Que les gens d'esprit sont bêtes!» cümlesi «zarif kimseler pek bön olur» şeklinde tercüme edilmiştir. Bizce bu cümle, «zeki geçinen kimseler saf olur» şeklinde tercüme edilebilirdi. Çünkü 1942 Türkçesinde, eğer daha evvelki cümleler zihni hazırlamıyorsa «zarif», zarif konuşan, nüktedan mânalarından ziyade «hareketleri veya giyinişi zarif» mânasını ve mefhumunu uyandırmaktadır. Esasen 18 inci asır Fransızcasında «gens d'esprit» tâbirinin «Zekâ ve malûmat sahibi» mânası galipti.

Mütercimim bazen de Öztürkçe kelimeler kullanmağa gayret ettiği anlaşılıyor ki bu, her zaman muvaffakiyetli neticeler vermemiştir. Meselâ birinci perdenin üçüncü sahnesinde «Quelle douce réciprocité!», «Ne lâtif karşılıklılık» diye tercüme edilmiştir. Bu «lıklılık» tan kaçınılsa idi şüphesiz daha iyi olurdu.

Fakat bütün bunlar mütercimim gözünden kaçmış nadir ve ehemmiyetsiz noktalardır. Umûmiyet itibariyle çok güzel bir tercüme karşısında bulunuyoruz. Mütercim, Beaumarchais'nin eserindeki ifade canlılığını ve kıvraklığını, nüktelerdeki inceliği lisanımıza azamî derecede nakletmeğe muvaffak olmuştur.

Cihan edebiyatının en meşhur eserlerinden birini bu muvaffakiyetli ve kıymetli tercümesiyle dilimize kazandırdığından dolayı Bay Reşat Nuri Darago'yu hâretle tebrik etmeliyiz.

ADİLE MAKSUDİ AYDA

Fransız Dili ve Edebiyatı Asistanı

Hayvanlarda ve İnsanlarda Gayeli Behavior (Purposive Behavior in Animals and Men) Yazan: E. C. Tolman. Çıkaran: Richard M. Elliot. The Century Co., New York. 1932. s. 463.

Profesör Tolman'ın «Hayvanlarda ve

İnsanlarda Gayeli Behavior» adını taşıyan eseri, son on sene zarfında çıkan en sistematik, en ehemmiyetli, en tesirli eserlerden biridir. Tolman eserinde kuvvetli bir psikoloji sentezi başarmıştır. Başarılan sentezin kuvveti, ortaya sürülen fikirlerin araştırmalara dayanmasından ileri geliyor; yoksa bu kitap da birçok eserler gibi parlak bir fikirler dergisi olmaktan ileri gidemezdi. Senelerden beri Tolman Amerika'da Kaliforniya Üniversitesinde psikoloji profesörüdür. Amerikan Psikoloji Cemiyeti'nin (American Psychological Association) 1936 yılında New Hampshire'da toplanan senelik kongresi Prof. Tolman'ı reisliğe seçmiştir. Tolman başardığı sentezi, eserini teşkil eden 463 sahife ve yirmi beş fasıl içinde veriyor. Fikirlerini anlatabilmek için Tolman bazı yeni terimler koymak mecburiyetini duymuştur. «Molar» ve «sign-gestalt» gibi terimler bunun misallerini teşkil eder. Bu yeni terimleri ve eskidenberi kullanılmakta olan mefhumları tam olarak hangi mânada kullanıldığını sarıhleştirme için eserin sonuna on yedi sahifelik bir terimler eki konmuştur. Eserde kullanılan üslup, başarılı sentezin mahiyetine uygundur, Tolman'ın şahsiyeti gibi canlı ve dinamiktir. Eserde psikolojinin hemen bütün ana meselelerine dokunulmuştur. Böyle bir eseri birkaç cümle ile tanıtmaya çalışmak insafsızlık olur. Dilimize çevrilmesi büyük bir kazanç teşkil edecek olan bu eseri hiç olmazsa bir hülâsa halinde takdim etmek daha doğru olurdu. Şimdilik buna imkân olmadığı için burada eseri ancak birkaç kaba çizgi ile takdim etmek zorundayız.

Tolman sentezini kısaca tavsif ettiği zaman buna gayeci behaviorism diyor. (Purposive behaviorism) Gaye ile behaviorism terimlerini bir araya getirmek, bunlar arasında uzlaşan fonksiyonel bir münasebet kurmak, behaviorismın en kuvvetli kurucusu Watson'un ve yakın taraftarlarının şiddetle müdafaa ettikleri bir yasağa sarıh bir surette karşı gelmektir. Behaviorism'ın Amerika'nın psikoloji havasına hemen hemen hâkim olduğu 1920 yıllarında Watson'a tam zıt bir psikolog seçmek durumunda olsaydık, hatıra gelecek ilk şahsiyetler arasında herhalde gayetçi William McDougall'ın adı bulunurdu. Onun için ilk ba-

kışta Tolman'ın, birbirinden ayrı mahiyette, birbiriyle birleştirilmesi kabil olmanın iki zıt kavramı ya bir nevi el çabukluğu, yahut bir kelime oyunu yaparak bir araya getirdiği fikri uyanabilir. Bu takdirde Tolman'ın yaptığı iş realiteye dayanan bir psikoloji sentezi olmaktan çıkardı; olsa olsa edebî bir sentez olurdu. Bu fikri hemen düzeltmek için hatırlatmalıyız ki Tolman her şeyden evvel bir lâboratuvar adamıdır, ve uzun senelerini hayvanlar üzerinde yaptığı tecrübelerle hasretmiştir. Bundan başka bir noktayı daha gözönünde tutalım. Tolman'ın gayeciliği, McDougall'ın determinizmi aşan teleolojik gayeciliği değildir. İnsanın veya hayvanın aç olduğu zaman hareketlerini gıda yönüne tevcih ettiğini, şehvet halinde iken bunu tatmin edecek dişi veya erkeğe varmak yolunda tanzim ettiğini ve bunun determinist bir plân içinde biyolojik bir esası olduğunu iddia eden bir gayeciliktir. Bu gayecilik bizzat Tolman'ın ve Elliot, Simmons, Blodgett ve Tsai gibi talebelerinin yaptığı tecrübelerle dayanıyor. Maalesef burada hülâsa halinde bile veremeyeceğimiz bu tecrübeler göstermiştir ki hayvanın psikolojik durumu ve hareketleri, bir şey öğrenmek için lâzım gelen öğrenme zamanı ve tekrar sayısı, uzviyetin aç veya tok olduğuna, nihayette varılan hedefin (goal object) uyandırdığı arzu ve iştihâ derecesine ilh. göre değişiyor. Bütün psikolojik fonksiyonlar üzerinde bu faktör mühim bir surette işe karışıyor. Tolman'ın gayeciliği, bu mühim faktöre bütün psikolojik müasebetlerde gereken yerin verilmesi üzerinde durmaktan başka bir şey değildir.

Tolman'ın gayeciliği, McDougall'ın teleolojik gayeciliği olmadığı gibi, behaviorismi de bu cereyanın babası sayılan Watson'un behaviorismi değildir. Watson'un behavior anlayışı atomcu, tahlilci ve daha ziyade ayrı ayrı refleks hareketlere dayanan bir anlayıştır. (Hayvanın veya insanın duyu organları üzerine tesir eden herhangi bir uyarıcıya karşı, yahut dışardan bir uyarıcı olmadan kendiliğinden yaptığı herhangi bir tepki, hareket, iş, ilh.. hepsi behavior kavramı içindedir. Bu sebepten bu terimi «davranış» olarak dilimize çevirmek doğru olmaz. Meselâ göz kırpmak

behavior'e dahildir; buna davranış demek biraz tuhaf olur).

Tolman, Watson'un ve Hunter'in atomcu behaviorismini moleküler (molecular) olarak vasıflandırıyor. Bu eski behavioristlerin hareket atomculuğuna karşı Tolman hareket bütüncülüğünü müdafaa ediyor. Hayvanın ve insanın hareketleri bütün olan hareketlerdir ve ancak bütün olan bir seyir içinde anlaşılabilir. Bütün hareketlerin içinde bulunan ayrı ayrı reflekslerin ve hareketlerin sadece tahlilci bir tarzda bir araya getirilmesi psikoloji bakımından bunları izah edemez. Hareketler bütün olarak yapılır ve ancak bütün olarak ve bütün bir seyir içinde ele alındıkları takdirde hakikaten psikolojik bir mânayı hazırlarlar. Tolman müdafaa ettiği bu hareket bütüncülüğünü «molar» (kitlevi) olarak tavsiye ediyor. Bir cümle ile hülâsa etmek lâzım gelirse diyeceğiz ki Tolman'ın behaviorismi insanda ve hayvanda hareketlerin bütünlüğü, hem de bir seyir içindeki bütünlüğü (molar) üzerinde ısrar etmekle Watson'un tahlilci ve refleksçi (moleküler) behaviorisminden esaslı bir surette ayrılıyor. Tolman'ın bu hareket bütüncülüğü yalnız, Gestalt-teorisinin her sahada araştırdığı bütüncülüğe dayanmaz, mühim bir derecede, uzun yıllardan beri Coghill, Child, Lashley gibi hareket bütünlüğünü biyoloji sahasında göstermiş olan büyük biyoloji bilginlerinin araştırmalarına dayanır.

Watson'dan bu kadar esaslı bir surette ayrıldığı halde Tolman kendisine niçin hâlâ behaviorist demekte ısrar ediyor? Bunun cevabını bizzat kendinden alalım. Birinci fasıla girerken Tolman şunları ileri sürüyor: Behaviorismi meydana getiren âmiller bellidir. Başka insanlarda ve hayvanlarda bilfiil müşahede edilebilecek cihet yalnız hareketlerdir, behavior'dur. En yakın bir insanın bile doğrudan doğruya şuuru ermeğe imkân yoktur. Şüphesiz insanın doğrudan doğruya yaptığı müşahede iç müşahedesidir, ve her şey buna dayanır. Fakat buna rağmen, bu türlü müşahedelere dayanarak müşahhas kanunlara varmak şimdiye kadar pek mümkün olmamıştır. Entrospeksiyonun elde ettiği neticelerin çok defa muayyen laboratuvarlara has sun'î terkipler olduğu meydana çıkmıştır. Bu gibi düşüncelere dayanarak, Tolman, psiko-

lojinin gelişmesi için şuura ait araştırmalardan ziyade behavior'a ait araştırmalar üzerinde ısrar edilmesi kanaatini müdafaa ve bunun için de kendisine behaviorist demekte ısrar ediyor.

Tolman'a göre, tekâmül silsilesinde aşağı derecede bulunan hayvanların behaviorlerinin araştırılmasında şuura ait kavramların kullanılmasına hiç lüzum yoktur. Fakat bilhassa insanların idrâkleri, hayalleri, heyecanları, fikirleri ve diğer şuur halleri vardır; bunlar inkâr edilemez. Tolman, uyarıcılarla, duyum organlarının faaliyeti ile açık, sarıh hareketler yâni behavior arasında bulunan bu psikolojik fonksiyonların ehemmiyetine işaret ediyor; bunlara fasıllar tahsis ediyor. Üzerinde ısrar ettiği hareket bütünlüğüne tamamiyle uygun olarak bu psikolojik fonksiyonların da bütünlüğü üzerinde duruyor. Bu şuur olaylarının bütünlüğü üzerinde dururken, Gestalt psikolojisi ile birliktir. Bilhassa insan ve hayvanın tenbih vaziyetini körü körüne karşılamadığını, bünyeleştirdiğini ve bu suretle idrâk ettiğini belirten sayfalarla, üzerinde ayrıca üç fasıl ayırarak ısrarla durduğu öğrenme nazariyesi ile Tolman'ın Gestalt psikologlarına çok yaklaştığını görüyoruz. Bununla, yâni hareket, behavior bütünlüğü üzerinde durması ile Gestalt psikolojisinden ayrılıyor demek istemiyoruz. Köhler'in maymunlar üzerinde yaptığı klâsik araştırmalar ve bilhassa bugün Lewin'in Amerika'da çocuklar üzerinde yaptığı ve yaptırdığı araştırmalar, hareket, behavior bütünlüğünün en kuvvetli delilleri arasında bulunmaktadır. Bu kaba çizgileri birkaç satırla hülâsa edelim. Tolman, psikolojinin şuur konuları değil, hareket, behavior üzerinde çalışmasını ısrarla müdafaa etmesi bakımından kendisine behaviorist diyor. Bu öyle yabana atılacak bir fikir değildir. Çünkü çok zaman insan bile sözlerinden, içinden geçen kaypak duygulardan, fikirlere ziyade eseriyle, işiyle, hareketi ile daha iyi anlaşılıyor. Hem şuur, hem hareket olaylarının bütünlüğü üzerinde durmakla Tolman, Gestalt psikologları ile birliktir. Bütün olan şuur ve hareket (behavior) olaylarının bir hedef, bir gaye peşinde olması ve psikolojik olayların, bu nazarı itibara alınmadan, anlaşılamiyacağı fikrini kuvvetle müdafaa etmekle Tolman

282

gayeci (purposive) psikologlara ve bilhassa McDougall'a yaklaşmış oluyor (Burada Tolman'ın gayeyi tamamiyle bir tabiat olayı olarak anladığını hatırla tutalım). Bugün psikolojide ileri sürülen fikirler ve tartışılan sentezler müspet araştırmaları ileri götürdüğü ve nihayet, bunlar tarafından beslendiği, kuvvet bulduğu nisbette kıymetlidir. Tolman'ın eserinin kıymeti, tekrar edelim, kendisinin ve talebelerinin müspet araştırmalarına dayanmasındadır. Bu eserin yarına geçip geçmeyeceği araştırmalara istikamet verip vermemesi ile ölçülecektir. Kaliforniya Üniversitesinden çıkan psikoloji neşriyatı bu fikirlerin verimli olduğunu şimdiye kadar ispat etmiştir. Bu kıymetli eserin dilimize kazandırılması yurdumuzda psikolojinin inkişafı bakımından kıymetli bir adım olacaktır.

Dr. Muzaffer Şerif BAŞOĞLU
Psikoloji Doçenti

Geçiş halinde orta şehir

(*Middletown in Transition*)

LYND. ROBERT S. AND, H. M. Çıkaran: *Constable and Co. Lid., London, 1937.*

Sosyal antropolojide yapılan araştırmaların çoğu, muayyen bir problem etrafında olmaktan ziyade, ele alınan iptidai cemiyetin sosyal yapısının, örf ve âdetlerinin, müesseselerinin, inançlarının, kullanılan âlet ve usullerin teferruatlı, tasvirî (descriptive) tetkikidir. Böyle oluşunun başlıca sebebi, iptidai cemiyetler haricinin tesiri ile değişmeden veya büsbütün inkiraz etmeden bunların sosyal durumlarını tesbit etmek endişesidir. Mamafî, «functionalist» denilen antropoloji mektebi, bir kültür teşkil eden unsurların birbirine nasıl bağlandığını, bütünleştiğini tetkik etmek gayesi ile de bu çeşit etraflı; topyekûn yapılan tetkiklere taraftardır. Sosyal antropolojide revaçta olan bu çeşit tetkikler sosyolojide, modern cemiyetlere dair yapılan araştırmalarda pek kullanılmamıştır. Robert Lynd, karısı Helen Lynd ile birlikte, 1924 de Amerikan sosyal yapısını ve hayatını böyle bir araştırmanın mevzuu yapmak işine koyuluyor. Amerika Birleşik Cümhuriyetlerinin merkezî-garp eyaletlerinden birinde otuz bin küsur nüfuslu, göçmen ve zenci nüfusu az, oldukça müte-

canis bir şehiri seçiyorlar. Bir buçuk sene süren araştırmalarının neticelerini 1929 da *Middletown: A Study in Contemporary American Culture* (Orta şehir: Muasır Amerikan Kültürüne dair bir Tetkik) adını taşıyan 500 küsur sahifelik bir kitap halinde neşrettiler. 1935 de Lynd'ler aynı şehri tekrar ele aldılar. 1925 ile 1935 arasında Amerikan cemiyeti büyük bir sarsıntı geçirmişti. 1929'a kadar iktisadî faaliyetler ve umumî refah artan bir hızla devam etmişti; sonra, o yılın Mart ayında, New York borsasında spekülasyonların birden çökmesi ile başlayan iktisadî buhran, kapitalist sistemin tarihinde görülmemiş bir şiddette kendini göstermiş, 1932 yılında iktisadî sistem âdeta felce uğramıştı. 1935 de buhran eski şiddeti azalmış bir halde devam ediyor, istikbal hakkında yeniden ümitler belirmeğe başlıyordu. Buhranın şiddeti, ilk defa olarak Amerikada merkezî devlet otoritesinin, Federal Hükümetin büyük mikyasta iktisadî hayata müdahalesini gerektirmişti. Böyle büyük bir iktisadî sarsıntının ve onun doğurduğu devlet müdahalesinin Amerika cemiyeti üzerine tesirleri neler olmuştur? Soysal değişme ne gibi bir istikamet almıştır? İşte ikinci kitaplarında, «Geçiş Halinde Ortaşehir», (*Middletown in transition, 1937*) de Lynd'ler bu suale cevap vermek istiyorlar.

Lynd'lerin ikinci eseri, «malûmat» vermek bakımından daha az zengin, daha az tafsilâtlı olmakla beraber, birincisinden daha olgun bir eserdir. Birinci kitapta Lynd'ler antropolojide çok kullanılan bir araştırma çeşidini modern bir cemaatin tetkikinde de kullanmak gayesindedirler, eser sadece tasvirî (descriptive) dir; «hiç bir ipotezi isbat etmek» teşebbüsünde olmadıklarını açıkça eserin başında söylüyorlar. İkinci eserin ilk faslında ise Lynd, bütün sosyal yapıyı ve hayatı içine alan geniş tetkiklerden şüphe ile bahsediyor; «ufkî» olarak genişliyen tetkiklerden ziyade, «amudî» olarak derine giden tetkiklerin daha mühim daha mânalı olduğunu belirtiyor. Bundan maksat görüş şahamızı daraltmak değildir, diyor, bilâkis, problemleri en geniş bir çerçeve içine oturtmak gerektir. Yalnız bütün sosyal sahaya muayyen bir tek problemin teşkil ettiği merkezden açılarak bakmalıdır. Hadiseleri

fotoğrafa alır gibi yapılan tetkiklerin ilmî olmadığını, «bir görüş»e sahip olmadan ilmî tetkik yapılamayacağını haklı olarak ileri sürüyor. Birinci kitapla ikinci kitabın «ilmî araştırma» anlayışı böylece birbirinden farklıdır; ikinci kitaba daha olgun bir araştırma anlayışı, daha doğrusu hakikî ilmî araştırma anlayışı hâkimdir. Bununla beraber, ikinci kitap birincinin devamı ve tamamlayıcısı olduğundan, birincinin almış olduğu şekilden, materyelin kurulma ve işleme (organisation) şeklinden kurtulmuyor. İkinci kitapta da Lynd, muayyen bir problemi ortaya koyarak işe başlamıyor; küçük şehir yapısının ve hayatının başlıca safhalarını gözden geçiriyor. Fasıllar 2-11 bu safhaları veriyor: meslekler, aile, terbiye, din, boş vakitte girilen faaliyetler, matbuat, sıhhat işleri, sosyal yardım gibi. Fasıllar 12 de «Ortaşehrin Zihniyeti» adı altında bu şehir cemiyetinde hâkim sosyal kıymetleri inceliyor; en son fasılda da sosyal değişimin istikbalde alması muhtemel istikametleri münakaşa ediyor.

Birinci kitabın bu tetkike vermiş olduğu kalıp dolaysı ile ikinci kitapta da Lynd muayyen bir problem ile başlamakla beraber, her fasılda ve bazı fasılların birkaç yerinde tekrar tekrar esas bir problem, araştırıcının mütemadiyen zihnini kurcalayan mesele karşımıza çıkıyor. Araştırıcının üzerinde durduğu bu noktâ, bir cemiyetin reel sosyal şartları ile mevcut sosyal kıymetler sistemi arasındaki münasebettir. Her fasılda tekrar tekrar beliriyor ki, Ortaşehrin inandığı müdafaa ettiği kıymetler artık geçmekte, hatta büyük mıkyaasta geçmiş, olan bir cemiyet yapısının, hayat şartlarının doğurduğu kıymetlerdir. Bu kıymetler bugünün şartlarına uygun olmadığı için Ortaşehir günlük, pratik hayatında bu kıymetlerden hemen her noktada ayrılır. Reel şartlarla sosyal kıymetler arasındaki aykırılık fazla geniş olmadığı müddetçe, sürtüşmelere, tenakuzlara, zorluklara rağmen kıymetler revaçta olmakta devam ederler; fakat aykırılık bir dereceyi aşınca, kıymetlerden şüphe edilmeğe başlanır ve kıymetler mevcut şartlara göre yeniden tarif edilmeğe, mânalandırılmağa başlar. Şartlar büsbütün değişince, eski kıymetler temamiyle or-

tadan da kalkabilir. 1929 da başlayıp altı yıl sonra halâ devam etmekte olan buhran, bütün Amerikan cemiyetinde olduğu gibi Ortaşehrin cemiyetinde de mevcut aykırılıkları, çarpıklıkları sivrilmiş, meseleleri daha keskin olarak belirtmiştir. Ortaşehir bütünlüğünde halâ eski, köklü kıymetlerini muhafaza ve müdafaa ediyor, fakat yeni şartlara ve bu şartların doğurduğu yeni kıymetlere göz yumamıyor, bunları bilmemezlikten gelmiyor. Fertlerde ve zümrelerde şaşkınlık, istikbalden emniyetsizlik, korku hisleri kuvvetleniyor. Bu vaziyette, cemiyet yapısının nüvesini teşkil eden faaliyetlerle ve bu faaliyetlerin organizasyonu ile ilgili kıymetler kuvvet kazanarak diğer kıymetleri kendine uydurmak, bu suretle baskı altında tutmak temayülünü gösteriyor. Lynd, Ortaşehrin kıymetlerini uzun uzun inceledikten sonra, bunları iki büyük kısım altında topluyor: «kuvvet» kıymetleri ve «sevilen» kıymetler. Birincileri iktisadî faaliyetlerle ilgili kıymetlerdir: teşebbüs, hesaplılık, tahakküm, muvaffakiyet gibi; ikincileri de aile, din komşuluk münasebetlerinden gelen dostluk, iyilik, yumuşaklık gibi kıymetlerdir.

Küçük istihsal ekonomisi devrinde, her müstahsil doğrudan doğruya kendi cemiyetinde diğerlerinin kullanacağı şeyleri yapar veya yetiştirirken, ferdin iktisadî faaliyetleri ve gayeleri ile cemiyetin ihtiyaçları birbirine uyuyordu. Halbuki kapitalist rejimde istihşâl, «kazanç ve daha fazla kazanç» için istihşâl şeklini almıştır. Eski vaziyette, ferdin iktisadî faaliyetleri ile cemiyetin ihtiyaçları arasında uygunluk olduğundan, bu faaliyetler ve ferdin bu faaliyetlerde gösterdiği gayret «cemiyetin iyiliği için» telâkki olunuyordu. Kapitalist istihşalde vaziyet değiştiği halde, yine ferdî iktisadî teşebbüslere aynı sosyal kıymet verilmekte devam ediyor. İktisadî bakımdan hâkim olan sınıf, iş (business) sınıfı, eski şartlara uygun olan kıymetlerin halâ devam etmesinden istifade ediyor ve kendi menfaatlerine uygun gelen şeyleri «cemiyetin iyiliği için» diye müdafaa ediyor, kendi menfaatlerine aykırı olan şeyleri de cemiyetin menfaatine uygun değildir diye baltahyor. Lynd'e

göre, her zümre kendi menfaatini amme menfaati olarak göstermeğe çabıyor, fakat bu işte en muvaffak olan, iktisadî kuvveti ellerinde tutanlardır. İstikamet, « kuvvet » kıymetlerinin öbür kıymetleri içine alarak kendine uygun tarzda kullanmasına doğrudur (s. 438-440).

Kendi menfaatlerini amme menfaati olarak en kuvvetle müdafaa edebilen, iktisadî kudreti elinde tutan zümre, Ortaşehrin sosyal hayatının hemen bütün cephelelerini muhtelif derecelerde kontrolü altına almıştır. Mektep sisteminde, dinî teşkilâtta, klup ve gençlik teşkilâtında, şehrin sanat hayatında belediye işlerinde hep aynı zümrenin kontrolü vardır. Bu zümrenin başında şehrin en zengin ve kalabalık bir ailesi olan, Lynd'in ismini vermediği, X ailesi bulunmaktadır. Şehrin nüfusu başlıca iki guruba ayrılıyor: İş (business) sınıfı ve işçi sınıfı. Hayat şartlarında ve faaliyetlerinde en keskin farklar bu iki sınıf arasındadır. Birincinin alt tabakaları ile ikincinin üst tabakaları birbirine yakındır, fakat esas bölünme bu ikisi arasındadır. İş sınıfı da tekrar kendi içinden üçe ayrılmak temayülünü gösteriyor: 1- Küçük bir iş aristokrasisi, 2- iyi tutunmuş, ticaret, sanayi, serbest meslek erbabı; 3- vaziyetleri emniyetsiz küçük satıcı, küçük memur, muallim, sanat sahibi zümre. Buhan dolayısı ile merkezî devlet otoritesinin iktisadî işlere karışmasını en çok işçi sınıfı ve iş sınıfının bu üçüncü bölümü tutmuştur; 1936 da kuvvetli iş zümresinin, üst tabakaların, bütün gayretlerine rağmen bu zümreler Roosevelt için rey vermişlerdir, İş sınıfının üst iki bölümü bir taraftan başa çıkamadıkları işsizlere yardım meselesinde ve şehrin imarı için Federal Hükûmetten kabil olduğu kadar çok para koparmağa çalışırken, diğer taraftan Federal Hükûmetin iktisadî münasebetleri tanzim hususunda aldığı tedbirlere karşı koymuş, Roosevelt'in tekrar intihap edilmemesi için elindeki

bütün propaganda vasıtalarını kullanmıştır. Ortaşehrin halk kitleleri, işçi ve küçük iş zümreleri, halâ ferdî teşebbüs ve rekabete kıymet veren iktisadî sistemi müdafaa etmek ve bu sistemin kıymetlerine inanmakla beraber, işsizliğin ve gittikçe düşen hayat seviyesinin doğurduğu zorluklar karşısında Federal Hükûmetin güttüğü siyaseti tutmuşlardır. Mamafî, kontrol mevkiinde olan grupla hükûmet arasındaki bu uyumsuzluk mavakkat olabilir; iktisadî kontrolü elinde tutan zümrenin isteği, siyasî mekanizmaya da hakim olmaktadır. Ortaşehrin idaresine bu zümre kontrolünü koymuştur; orta şehirlerin ve büyük şehirlerin kuvvetli zümreleri federal hükûmeti de kontrollerine aldıkları gün mesele onlar için hal olmuş olacaktır.

Kapitalist sistemin inkişafının ve geçirmekte olduğu değişikliklerin ana hatları hakkında birçok mühim eserler yazılmıştır; bu ana hatlar bilinmektedir. Lynd'lerin bu iki tetkikinin ehemmiyeti, kapitalist sistemin işleyişini, ve değişme seyrini teferrüatında ve bütün müşahhaslığı ile yakalayabilmelerinde ve göstermelerindedir. Ortaşehir'de olup biten yalnız o şehre mahsus şeyler değildir; öyle olsaydı ilmi alâkadar etmezdi. Ortaşehir, bütün Amerikan kapitalist sisteminin işleyişinin canlı bir örneğidir. İlmî araştırmalarda en mühim meselelerden biri de, realitenin bir parçasını tetkik mevzuu olarak seçerken, ele alınan problemi en vazih en elverişli şekilde tetkik etmeğe müsait parçayı seçebilmektir. Bir araştırmanın çerçevesine sığacak kadar küçük, fakat aynı zamanda daha geniş cemiyet sisteminin esas vasıflarını haiz olan çapta bir şehri seçmekle Lynd'ler bu hususta isabet göstermişlerdir.

Dr. BEHİCE S. BORAN
Sosyoloji Doçenti