gülme

Henri Bergson



Fransızcadan çeviren:
Yaşar Avunç

AYRINTI

HENRI BERGSON

18 Ekim 1859'da Paris'te doğdu, 4 Ocak 1941'de yine Paris'te öldü. Babası Polonyalı zengin bir Yahudi ailesinden geliyordu, annesi de bir İngiliz Yahudisiydi. Ancak Bergson'un yetişme biçimi, eğitimi ve ilgi alanları tümüyle Fransızlara özgüydü, tüm yaşamı da Fransa'da geçti.

Paris'te Yüksek Öğretmen Okulu'nu (*École Normale Supérieure*) bitirdikten sonra Paris dışındaki çeşitli liselerde, bu arada 1881-83 yılları arasında Angers'te, ardından bir yıl boyunca Clermont-Ferrand'da felsefe öğretmenliği yaptı. 1889 yılında Bilincin Doğrudan Doğruya Verileri Üstüne Deneme (*Essai Sur Les Données Immédiates de la Conscience*) adlı teziyle doktor unvanını aldı. Bu yapıtın yayımlanmasından sonra Paris'e dönerek IV. Henri Lisesi'nde ders vermeye başladı. 1897'de Paris Yüksek Öğretmen Okulu'nda yardımcı profesör oldu, *Collège de France*'ta profesörlük yaptı. 1914'te Fransız Akademisi'ne seçildi. 1925'e kadar Cenevre'deki Uluslararası Düşünce İşbirliği Komisyonu'na başkanlık etti. 1928'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandı.

Bilincin Doğrudan Doğruya Verileri adlı denemesinde bilincin bedenden bağımsız olduğunu kanıtlamaya çalışmış, ancak ruh ve beden ilişkisini açıklamamıştı. Bu sorunla ilgili incelemelerini Madde ve Bellek: Bedenle Ruh Arasındaki İlişki Üstüne Deneme (*Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1986) adlı kitabında yayımladı. 1900'da komikle ilgili kuramını açıkladığı Gülme, Komiğin Anlamı Üstüne Deneme (*Le rire Essaï sur la signification du comique*) adlı yapıtı yayımlandı. Daha sonra yazdığı başlıca kitaplar şunlardır: Metafiziğe Giriş (*Introduction à la métaphysique*, 1903); Yaratıcı Evrim (*L'Evolution créatrice*, 1907); Süre ve Eşzamanlılık (*Durée et Simultanéité*, 1922); Ahlâk ile Dinin İki Kaynağı (*Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932). 1919'da, bilincin bedenden bağımsız olduğu konusundaki tezini doğrulamak amacıyla yazdığı çeşitli denemeleri ve verdiği konferansları, Ruhsal Enerji (*Énergie spirituelle*) adı altında topladı. Düşünce ve Devingen'de (*La Pensée et le Mouvant*, 1934) metafiziği en iyi açıklayan metinleri bir araya getirdi. Ayrıca şunları da yayımlamıştır: Peder Sertillanges'a Mektup (*Lettre au père Sertillanges*, 1937); Daniel Hallévy'ye Mektup: Charles Péguy'nin Anısına (Lettre à Daniel Hallévy: A la mémoire de Charles Péguy, 1939).

Bergson yapıtlarında özgürlük, ruhun madde içindeki yeri, komiğin anlamı, biyolojik yaşamın doğası, görelilik, ahlâkın ve dinin kökeni gibi çeşitli konuları incelemiştir. Deneyciliği (ampirizm), akılcılığı ve göreciliği bir yana atıp, gerçeklikten yalnızca katı cisimleri, düşünceden yalnızca kavramları, bilinçten de yalnızca biçimi göz önünde tutmuştur. Bu öğretisi hem zekânın bir eleştirisi hem de insan deneyinin başlangıcını sevgiyle kavramaya yönelik bir yöntemdir.

Bilginin sezgiyle elde edilebileceğini savunan öğretilerin genel adı sezgicilik ise de (intuitionisme), Bergson'un felsefesel sezgiciliği Bergsonculuk adıyla da anılır. Bergson'a göre *sezgi* gerçeği bilme yetisidir. Gerçeği doğrudan doğruya kavratacak sezgiden başka hiçbir yol yoktur. Çünkü gerçek, maddesel doğa değil, ruhsal doğa, yani ruhsal yaşam, dolayısıyla yaşamdır (La vie). Yaşam evrenin kuruluşuyla başlamıştır ve maddenin tüm engellerine karşın yolunu açarak, onun durgunluğunu altedip kimi yerde onu kımıldatarak akıp gitmektedir. Bu kesintisiz, bölümsüz ve sürekli akışa Bergson *süre* (La Durée) demektedir.

Bergson'un, felsefesinin ötesinde de önemli etkileri olmuştur. Kuşkusuz en büyük etkisi Fransız filozofları arasında görülür; ancak, ABD'li ve İngiliz filozoflar arasında da büyük etki uyandırmıştır. William James, İspanyol-ABD'li doğabilimci George Santayana ve XX. yüzyılın önemli süreç metafizikçisi Alfred North Whitehead bunlar arasındadır.

Ayrıntı: 170
İnceleme dizisi: 88

Gülme
Komiğin Anlamı Üstüne Deneme
Henri Bergson

Fransızcadan çeviren
Yaşar Avunç

Yayına hazırlayan
Necmettin Sevil

Kitabın özgün adı
Le Rire
Essai sur: la Signification du Comique

Presses Universitaires de France/1940
basımından çevrilmiştir.

Kapak resmi
Francisco Goya

Kapak düzeni
Arslan Kahraman

Düzelti
Memet Celep

Basıma hazırlık
Renk Yapımevi Tel: (0 212) 516 94 15

Baskı ve cilt
Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. Tel: (0 212) 212 03 39-40

Birinci basım
Ekim 1996

ISBN 975-539-123-1

AYRINTI YAYINLARI
Piyer Loti Cad. 17/2 34400 Çemberlitaş-İstanbul Tel: (0 212) 518 76 19 Fax: (0 212) 516 45 77

Henri Bergson

GÜLME

KOMİĞİN ANLAMI ÜSTÜNE DENEME

AYRINTI

İ N C E L E M E D İ Z İ S İ

ŞENLİKLİ TOPLUM/*Ivan Illich*/2. basım ✓ YEŞİL POLİTİKA/*Jonathon Porritt*/2. basım ✓ MARKS, FREUD VE GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ/*Bruce Brown*/2. basım ✓ KADINLIK ARZULARI/*Rosalind Coward*/3. basım ✓ FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ/*Saffet Murat Tural* 2.basım ✓ NASIL SOSYALİZM? HANGİ YEŞİL? NİÇİN TİNSELLİK?/*Rudolf Bahro*/2. basım ✓ ANTROPOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET/*Der: David Riches* ✓ ELEŞTİREL AİLE KURAMI/*Mark Poster* ✓ İKİBİN'E DOGRU/*Raymond Williams* ✓ DEMOKRASİ ARAYIŞINDA KENT/*Kürşat Bumin* ✓ YARIN/*Robert Havemann* ✓ DEVLETE KARŞI TOPLUM/*Pierre Clastres* ✓ RUSYA'DA SOVYETLER (1905-1921)/*Oskar Anweiler* ✓ BOLŞEVİKLER VE İŞÇİ DENETİMİ/*Maurice Brinton* ✓ EDEBİYAT KURAMI/*Terry Eagleton* ✓ İKİ FARKLI SİYASET/*Levent Köker* ✓ ÖZGÜR EGİTİM/*Joel Spring* ✓ EZİLENLERİN PEDAGOJİSİ/*Paulo Freire*/2. basım ✓ SANAYİ SONRASI ÜTOPYALAR/*Boris Frankel* ✓ İŞKENCEYİ DURDURUN!/*Taner Akçam* ✓ ZORUNLU EGİTİME HAYIR!/*Catherine Baker*/2. basım ✓ SESSİZ YIĞINLARIN GÖLGESİNDE YA DA TOPLUMSALIN SONU/*Jean Baudrillard*/*Tükendi* ✓ ÖZGÜR BİR TOPLUMDA BİLİM/*Paul Feyerabend* ✓ VAHŞİ SAVAŞÇININ MUTSUZLUĞU/*Pierre Clastres* ✓ CEHENNEME ÖVGÜ/*Gündüz Vassaf*/5. basım ✓ GÖSTERİ TOPLUMU VE YORUMLAR/*Guy Debord* ✓ AĞIR ÇEKİM/*Lynne Segal* ✓ CİNSEL ŞİDDET/*Alberto Godenzi* ✓ ALTERNATİF TEKNOLOJİ/*David Dickson* ✓ ATEŞ VE GÜNEŞ/*Iris Murdoch* ✓ OTORİTE/*Richard Sennett* ✓ TOTALİTARİZM/*Simon Tormey* ✓ İSLAM'IN BİLİNÇALTINDA KADIN/ *Fetna Ayt Sabbah*/2. basım ✓ MEDYA VE DEMOKRASİ/ *John Keane*/2. basım ✓ ÇOCUK HAKLARI/*Der: Bob Franklin* ✓ ÇÖKÜŞTEN SONRA/*Der: Robin Blackburn* ✓ DÜNYANIN BATILILAŞMASI/*Serge Latouche* ✓ TÜRKİYE'NİN BATILILAŞTIRILMASI/ *Cengiz Aktar* ✓ SINIRLARI YIKMAK/*Mary Mellor* ✓ KAPİTALİZM, SOSYALİZM, EKOLOJİ/*André Gorz* ✓ AVRUPAMERKEZCİLİK/*Samir Amin* ✓ AHLÂK VE MODERNLİK/*Ross Poole* ✓ GÜNDELİK HAYAT KILAVUZU/*Susan Willis* ✓ SİVİL TOPLUM VE DEVLET/*Der: John Keane* ✓ TELEVİZYON: ÖLDÜREN EĞLENCE/*Neil Postman* ✓ MODERNLİĞİN SONUÇLARI/*Anthony Giddens* ✓ DAHA AZ DEVLET-DAHA ÇOK TOPLUM/*Rolf Cantzen* ✓ GELECEĞE BAKMAK/*Michael Albert - Robin Hahnel* ✓ MEDYA, DEVLET VE ULUS/*Philip Schlesinger* ✓ MAHREMİYETİN DÖNÜŞÜMÜ/*Anthony Giddens* ✓ TARİH VE TİN/*Joel Kovel* ✓ ÖZGÜRLÜĞÜN EKOLOJİSİ/*Murray Bookchin* ✓ DEMOKRASİ VE SİVİL TOPLUM/*John Keane* ✓ ŞU HAİN KALPLERİMİZ/*Rosalind Coward* ✓ AKLA VEDA/*Paul Feyerabend* ✓ BEYİN İĞFAL ŞEBEKESİ/*Armand Mattelart* ✓ İKTİSADİ AKLIN ELEŞTİRİSİ/ *André Gorz* ✓ MODERNLİĞİN SIKINTILARI / *Charles Taylor* ✓ GÜÇLÜ DEMOKRASİ/*Benjamin Barber* ✓ ÇEKİRGE/*Bernard Suits* ✓ KÖTÜLÜĞÜN ŞEFFAFLIĞI/*Jean Baudrillard* ✓ ENTELEKTÜEL/ *Edward Said* ✓ TUHAF HAVA/*Andrew Ross* ✓ YENİ ZAMANLAR/*S. Hall-M. Jacques* ✓ TAHAKKÜM VE DİRENİŞ SANATLARI/*J.C. Scott* ✓ SAĞLIĞIN GASPI/*Ivan Illich* ✓ SEVGİNİN BİLGELİĞİ/*Alain Finkielkraut* ✓ KİMLİK VE FARKLILIK/*William Connolly* ✓ ANTİPOLİTİK ÇAĞDA POLİTİKA/*Geoff Mulgan* ✓ YENİ BİR SOL ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*Hilary Wainwright* ✓ DEMOKRASİ VE KAPİTALİZM/ *Samuel Bowles-Herbert Gintis* ✓ OLUMSALLIK, İRONİ VE DAYANIŞMA/*Richard Rorty* ✓ OTOMOBİLİN EKOLOJİSİ/P. Freund-G. Martin ✓ ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/*Adam Phillips* ✓ İMKÂNSIZIN POLİTİKASI/*J.M. Besnier* ✓ GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI/*Raoul Vaneigem* ✓ CENNETİN DİBİ/*Gündüz Vassaf*/3. basım ✓ EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/*Murray Bookchin* ✓ İDEOLOJİ/*Terry Eagleton* ✓ DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/*Ahmet İnsel* ✓ AMERİKA/*Jean Baudrillard* ✓ POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/*Mike Featherstone* ✓ ERKEK AKIL/*Genevieve Lloyd* ✓ BARBARLIK/*Michel Henry* ✓ KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ-*Richard Sennett* ✓ POPÜLER KÜLTÜRLER-Rock ve Sporda Haz Politikası/*David Rowe* ✓ BELLEĞİNİ YİTİREN TOPLUM-Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi/Russell Jacoby ✓ GÜLME/*Henri Bergson* ✓

H A Z I R L A N A N K İ T A P L A R

KİMLİK MEKÂNLARI-Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar/*David Morley-Kevin Robins* ✓ DOSTLUK ANLAYIŞLARI/*Sandra Lynch* ✓ YÖNTEME KARŞI/*Paul Feyerabend* ✓ POSTMODERN ETİK/*Zygmunt Bauman* ✓ RUJ LEKESİ-20. Yüzyılın Gizli Tarihi/*Greil Marcus* ✓ CAMERA POLITICA-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası/*D. Kellner-M. Ryan* ✓ ORTAK BİR ŞEYLERİ OLMAYANLARIN TOPLULUĞU/*Alphonso Lingis* ✓ BENLİĞİ KONUMLAMAK-Çağdaş Etikte Cinsiyet, Toplum ve Postmodernizm/*Seyla Benhabib* ✓ KENTLEŞMEDEN ŞEHİRLERE/*Murray Bookchin*

İÇİNDEKİLER

— ÖNSÖZ 7
I. GENEL OLARAK KOMİK ÜSTÜNE 10
Biçimlerin komiği ve devinimlerin komiği, komiğin yayılma gücü 10
II. DURUM KOMİĞİ VE SÖZ KOMİĞİ 40
III. KARAKTER KOMİĞİ 70
— YİRMİ ÜÇÜNCÜ BASKIYA EK: KOMİĞİN TANIMLARI VE BU KİTAPTA İZLENEN YÖNTEM ÜZERİNE 102

ÖNSÖZ[1]

Bu kitap Gülme üstüne (ya da daha doğrusu, *özellikle komik olan şeylerin yol açtığı gülme üstüne)* eskiden Revue de Paris'de[2] yayımladığımız üç yazıyı içeriyor. Bu yazıları kitaplaştırdığımızda, acaba bizden öncekilerin düşüncelerini iyice inceleyip gülme kuramlarının kurallara uygun bir eleştirisini yapmamız gerekir miydi diye düşündük. Bize öyle geldi ki, bunu yapsaydık anlattıklarımız çok karışacak ve incelenen konunun önemiyle orantılı olmayan boyutta bir kitap ortaya çıkacaktı. Komiğin belli başlı tanımlarını kısa da olsa açık ya da kapalı bir biçimde, bunlardan birini anımsatan şu ya da bu örnek dolayısıyla zaten tar-

1. Burada yirmi üçüncü baskının önsözünü yayımlıyoruz.
2. *Revue de Paris*, 1 ve 15 Şubat, 1 Mart 1899.

tışmıştık. Onun için yazılarımızı yeniden bastırmakla yetinip yalnızca son otuz yıl içinde komik üstüne yayımlanan başlıca incelemelerin bir listesini ekledik.

O zamandan bu yana başka incelemeler de yayımlandı. Aşağıda verdiğimiz liste böylece uzamış oluyor. Ancak kitabın kendisinde hiç değişiklik yapmadık.[3] Kuşkusuz, bu çeşitli incelemeler gülme sorununa birçok bakımdan açıklık getirmektedir. Ne var ki komiğin *yapım yöntemlerini* belirlemeye dayanan bizim yöntemimiz genellikle izlenen, komik etkileri de çok geniş ve çok basit bir formülün içine kapatan yöntemden ayrılıyor. Bu iki yöntem birbirlerine ters düşmüyor; ikincisinin tüm verebileceği şeyler birincisinin sonuçlarını bozmaz, ama bize kalırsa, birincisi bilimsel bir belirginlik ve kesinlik içeren tek yöntemdir. Bu baskının sonundaki ekte okuyucunun dikkatini çektiğimiz nokta da budur.

H.B.
Paris, Ocak 1924.

— Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und Komischen* 1873.

— Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, s. 202 ve devamı.

— Bkz. Aynı yazar, *Les causes du rire*, 1862.

— Courdaveaux, *Etudes sur le comique*, 1875.

— Philbert, *Le rire*, 1883.

— Bain (A.) *Les émotions et la volonté*, fr. çeviri, 1885, s. 249 ve devamı.

— Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen (Philos Studien*, cilt II, 1885).

— Spencer, *Essais*, fr. çeviri 1891, cilt I, s. 295 ve devamı. *Physiologie du rire*.

— Penjon, *Le rire et la liberté* (Revue philosophique, 1893, cilt II).

— Mélinand, *Pourquoi rit-on?* (Revu des Deux-Mondes, Şubat 1895)

— Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, sayfa 342 ve devamı.

— Lacombe, *Du comique et du sprituel (Revue de métaphysique et de morale*, 1897).

3. Bununla birlikte, kimi biçimsel düzeltmeler yaptık.

— Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing, tickling and the comic (American journal of Psychology,* cilt IX, 1897).

— Meredith, *An essay on Comedy,* 1897.

— Lipps, *Komik und Humor,* 1898. Bkz. aynı yazar, *Psychologie der Komik (Philosophische Monatshefte,* cilt XXIV, XXV).

— Heymans, *Zur Psychologie der Komik (Zeitschr. f. Psych.u. Phys.der Sinnesorgane,* cilt XX, 1899)

— Ueberhorst, *Das Komische,* 1899.

— Dugas, *Psychologie du rire,* 1902.

— Sully (James), *An essay on laughter,* 1902 (L. et A. Terrier, fr. çevirisi). Essai sur le rire, 1904.

— Martin (L.J.), *Psychology of Aesthetics: The comic (American Journal of Psycholog,* 1905, cilt XVI, sayfa 35-118)

— Freud (Sigm.), *Der Wits und seine Beziehung zum Unbewussten,* 1905; 2. Baskı, 1912.

— Cazamian, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour (Revue germanique,* 1906, sayfa 601-634).

— Gaultier, *Le rire et la caricature,* 1906.

— Kline, *The psychology of humor (American Journal of Psychology,* cilt XVIII, 1907, sayfa 421-441).

— Baldensperger, *Les définitions de l'humour (Etudes d'historie littéraire,* 1907, cilt I)

— Bawden, *The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain (Psycological Rewiew,* 1910, cilt XVII, sayfa 336-346).

— Schauer, *Ueber das Wesen der Komik (Arch. f. die gesamte Psychologie,* cilt XVIII, 1910, sayfa 411-427).

— Kallen, *The aestetic principle in comedy (American Journal of Psychology,* cilt XXII, sayfa 137-157).

— Hollingworth, *Judgments of the Comic (Psychological Rewiew,* cilt XVIII, 1911, sayfa 132-156).

— Delage, *Sur la nature du comique (Revue du mois,* 1919, cilt XX, sayfa 337-354).

— Bergson, *A propos de la nature du comique.* Bir önceki yazıya yanıt (*Revue du mois,* 1919, cilt XX, sayfa 514-517). Bu baskının ekinde kısmen yeniden verilmiştir.

— Eastman, *The sens of humor,* 1921.

I. GENEL OLARAK KOMİK ÜSTÜNE

BİÇİMLERİN KOMİĞİ VE DEVİNİMLERİN KOMİĞİ, KOMİĞİN YAYILMA GÜCÜ

Gülme ne anlama gelir? Gülüncün temelinde ne yatıyor? Bir soytarının yüz şaklabanlığı, bir nükte, bir vodvil yanılmacası, bir ince komedya sahnesi arasında ortak olan ne vardır acaba? Bunca değişik ürünlere kimi zaman nahoş, kimi zaman hoş kokularını veren bu değişmez özü bize hangi damıtma işlemi sağlar? Zora gelmeyen, ele avuca sığmayan, felsefe kurgularına saygısızca meydan okuyan bu küçük sorunu Aristoteles'den bu yana en büyük düşünürler araştırmışlardır.

Bizim de yeniden araştırmamızın gerekçesi, komik denen fanteziyi bir tanımlama içine hapsetmek değildir; çünkü, biz bu fan-

tezide her şeyden önce canlı bir şey görüyoruz. Ciddilikten ne denli uzak olursa olsun, ona yaşama karşı duyulması gereken saygı ile davranacak, onun nasıl büyüyüp geliştiğini izlemekle yetineceğiz. Biçimden biçime girip, belli belirsiz aşamalardan geçerek gözlerimizin önüne çok değişik kılıklarda çıkacaktır. Gördüklerimizin hiçbirini küçümsemeyeceğiz. Aslında, belki bu sıkı ilişki sonunda kuramsal bir tanımlamadan daha esnek bir şey, uzun bir arkadaşlıkta edindiğimiz türden uygulamalı ve içtenlikli bir bilgi kazanacağız. Belki de aynı zamanda, farkına varmadan, yararlı bir bilgi edindiğimizi anlayacağız. En büyük sapmalarında bile kendine göre usa uygun, çılgınlığında yöntemli olan komik fantezi, düşlere kapıldığını kabul etsek bile, bunlarda bütün bir toplumun hemen benimsediği, anladığı imgeleri çağrıştırdığına bakılırsa insanoğlunun, özellikle de toplumun, grupların, halkın imge gücünün nasıl çalıştığını bize neden öğretmesin? Gerçek yaşamdan kaynaklandığına, sanatla akraba olduğuna bakılırsa, neden sanatla yaşam üstüne söyleyecek sözü olmasın?

Önce, temel saydığımız üç gözlemi sunacağız. Bunlar komiğin kendisinden çok, onun aranması gereken yerle ilgilidir.

I.

Dikkatinizi önce şu nokta üstüne çekmek istiyoruz: Tümüyle *insana özgü* olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda bir insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insanoğlunun bu şapkaya verdiği biçim, ona kalıbını veren insan kaprisidir. Basit olmasına karşın bu kadar önemli bir olgu nasıl olup da düşünürlerin dikkatini daha çok çekmemiş? Bu düşünürlerin çoğu insanı «gülmesini bilen hayvan» diye tanımlamışlar. Güldüren hayvan diye de tanımlayabilirlerdi; çünkü insandan başka bir hayvan ya da cansız bir nesne bizi güldürebiliyorsa, bunun nedeni bunlarda insanoğlu ile bir benzerlik

bulunması, insanoğlunun bunlara damgasını basması ya da bunları kullanmasıdır.

Şimdi gene dikkate değer bir belirti olarak, genellikle gülmeye eşlik eden *duygusuzluk* üstüne parmak basalım. Öyle görünüyor ki komik çok dingin, çok düzgün bir ruha rastladığında etkili olabilir. Aldırmazlık onun doğal ortamıdır. Gülmenin heyecandan daha büyük düşmanı yoktur. Örneğin, bizde acıma hatta sevgi uyandıran bir kişiye gülemeyiz demek istemiyorum; ancak, güleceksek bir süre için bu sevgiyi unutmak, bu acıma duygusunu susturmak gerekecektir. Arı zekâlı insanlardan oluşacak bir toplumda ola ki artık ağlanmayacak, ama belki gene de gülünecektir. Oysa, içinde her olayın duygusal yankılanmalarla uzayıp gideceği bir yaşama tam olarak ayak uydurup ruhları hep duygusal kalacak insanlar gülmeyi ne bilecek ne de anlayacaklardır. Bir an her söylenenle, her yapılanla ilgilenmeye çalışınız; düşüncenizde devinenlerle birlikte devinip, duyanlarla birlikte duyunuz; kısacası, sempatinizi en geniş biçimde açınız: En hafif şeylerin, biri onlara büyülü bir değnekle vurmuş gibi bir ağırlık kazandığını, her şeyin ciddi bir görünüme girdiğini görürsünüz. Şimdi de bunları bırakıp yaşama umursamaz bir izleyici gibi bakınız: Bu kez de birçok dram, komedyaya dönüşecektir. Dans edilen bir salonda dansçıların bize hemen gülünç görünmeleri için kulaklarımızı müziğin sesine tıkamamız yeter. Bu tür bir denemeye kaç insan eylemi karşı koyabilir ki? Üstelik, bu eylemlerin birçoğunu kendilerine eşlik eden duygu müziğinden ayırsak ansızın ciddiden gülünce geçtiklerini görmez miydik? Öyleyse kısacası, komiğin tüm etkisini göstermesi için yüreğin uyuşturulması gibi bir şey gerekiyor; çünkü komik arı zekâya seslenir.

Ancak bu zekâ öteki zekâlarla ilişkide kalmalıdır. Dikkatinizi üstüne çekmek istediğimiz üçüncü olgu da işte budur. İnsan komiğin tadını tek başına alamaz. Öyle görünüyor ki gülmenin bir yankıya gereksinimi var. İyi kulak veriniz gülmeye: O, iyi çıkmış, net, ama kesilmiş bir sese benzemez; gitgide yankılanarak uzamak isteyen, bir patlama ile başlayıp dağlardaki gök gürültüleri gibi gürlemelerle süregelen bir şeydir. Ama bu yankılanmanın alabildiğince uzaması gerekmez; istenildiği kadar büyük bir daire içinde yol alabilir, ne var ki bu ne de olsa kapalı bir dairedir. Gül-

memiz her zaman bir grupla birlikte ortaya çıkar. Belki bir vagonda ya da bir lokantada birtakım yolcuların birbirlerine bir şeyler anlatıp güldüklerine tanık olmuşsunuzdur. Anlattıkları kendilerine komik gelmiş olmalı ki gülüyorlardır. O grubun içinde olsaydınız siz de gülerdiniz; olmadığınız için canınız gülmek istememiştir. Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaaz sırasında adamın birine neden ağlamadığını sormuşlar, o da «Ben buranın yabancısıyım» yanıtını vermiş. Bu adamın ağlama konusundaki düşüncesi gülme konusunda çok daha doğru olacaktır. Ne denli açık yürekli olduğu varsayılsa da gülme, gerçek ya da düşsel, öbür gülenlerle bir anlaşma, neredeyse bir suç ortaklığı art düşüncesi taşır içinde. Tiyatroda izleyicilerin gülmesi salon ne kadar doluysa o ölçüde yaygın olur diye az mı söylenmiştir? Öte yandan, belli bir toplumun törelerine, düşüncelerine bağlı olduğu için, birçok komik etkinin bir dilden bir başka dile çevrilemeyeceği az mı belirtilmiştir? Ancak, bu iki olgunun önemi anlaşılamamış olmalı ki komik insan zihnini eğlendiren basit bir tuhaflık, gülme ise insan etkinliğinin geri kalan bölümü ile ilişkisi bulunmayan, garip, ayrı bir olay gibi görülmüştür. «Zihinsel aykırılık», «algılanabilir saçmalık» gibi komiği zihin tarafından sezilen, düşünceler arasındaki soyut bir bağıntıda görmeye yönelik tanımlamalar buradan kaynaklanıyor. Bunlar komiğin tüm biçimlerine gerçekten uygun gelseler bile, komiğin bizi niye güldürdüğünü hiç de açıklayamıyorlar. Öyleyse, bu özel mantıksal bağıntı sezildiği anda bizi neden gerginleştiriyor, gevşetiyor, sarsıyor da tüm öteki bağıntılar bedenimizi kayıtsız bırakıyor? Biz sorunu bu yönüyle ele almayacağız. Gülmeyi anlamak için onu doğal ortamına, yani topluma yerleştirmek gerekir. Özellikle, gülmenin toplumsal bir işlev olan yararlılık işlevini belirtmeliyiz. Şimdiden söyleyelim ki tüm araştırmalarımızı yönlendirecek düşünce bu olacaktır. Gülme birlikte yaşamanın kimi gerekliklerine yanıt vermeli, toplumsal bir anlam taşımalıdır.

İlk üç gözlemimizin birleştiği noktayı açıkça belirtelim. Öyle görünüyor ki komik, grup halinde toplanan insanların tümünün, duyarlıklarını susturup yalnızca zekâlarını çalıştırarak, dikkatlerini aralarından birine yönelttikleri zaman doğacaktır. Öy-

leyse, şimdi dikkatlerin yönelmesi gereken özel nokta nedir? Burada zekâ nerede kullanılacaktır? Bu sorulara yanıt vermek, sorunu şimdiden daha yakından ele almak anlamına gelecektir. Ancak birtakım örnekler vermemiz gerekiyor.



Sokakta koşan bir adam ayağı takılıp düşse, geçenler güler. Canı ansızın yere oturmak istedi diye düşünülebilseydi, sanırım kimse gülmezdi. İstemeden yere oturduğu için gülünmektedir. Öyleyse bizi güldüren, adamın ansızın durum değiştirmesi değil; bu değişiklikteki istem dışı olan şeydir, beceriksizliktir. Belki yolunun üstünde bir taş vardı, ama yolunu değiştirmesi ya da bu engeli savması gerekirdi. Oysa, bir hantallık, bir dalgınlık ya da bedenin bir diretmesi yüzünden, bir *kasılma* ya da bir *kazanılmış hızın* etkisiyle koşullar başka bir devinimin yapılmasını gerektirdiği halde, kaslar aynı devinimi yapmayı sürdürmüş, adam da bu nedenle düşmüş, geçenler de kendisine gülmüşlerdir.

Şimdi de matematiksel bir düzenlilikle küçük uğraşlarına kendini vermiş bir kişiyi düşünelim. Ancak bu kişinin çevresindeki eşyalara takılganın biri tuzaklar kurmuş olsun. Adam kalemini hokkasına daldırır, içinden çamur çıkar; sağlam bir sandalyeye oturduğunu sanır, ama yere yuvarlanıverir; kısacası, hep bir kazanılmış hızın etkisiyle tersine devinir ya da boşa çalışır. Alışkanlık bir hız ortaya koymuştur; öyleyse, bu hızı durdurmak ya da saptırmak gerekirdi. Oysa, hiç de öyle olmamış, makine gibi, dümdüz devam edilmiştir. Demek ki işliğinde bir takılganlığın kurbanı olan kişi, koşarken düşen kişi ile aynı durumdadır, aynı nedenle komiktir. Her iki olayda da gülünç olan şey, dikkatli bir yumuşaklık, canlı bir çeviklik gerekirken, *mekanik bir katılığın* görülmesidir. Ancak, gene de iki olay arasında bir tek fark vardır: Birincisi kendiliğinden oluşmuştur, ikincisi ise yapay olarak elde edilmiştir. Yoldan geçenler yukarıdaki örnekte yalnızca *gözlemlemişler*, oysa takılgan bir *deney* yapmıştır.

Bununla birlikte her iki olayda güldürücü etkiyi bir dış koşul belirlemiştir. Öyleyse komik rastlantısaldır; kişinin sanki yü-

zeyinde kalmaktadır. İçe nasıl işleyecektir? Bunun için mekanik katılık, rastlantılar ya da insanoğlunun takılganlığı sonucu önüne bir engel konulmasına gerek kalmadan ortaya çıkmalı, durmadan kendini dışarıdan gösterme fırsatını doğal bir işlemle gene kendi kaynağından sağlayarak bulmalıdır. Şarkıcının gerisinde kalan bir melodi gibi, aklı hiçbir zaman yaptıklarında değil de, hep önce yapmış olduklarında bulunan bir kişi düşünelim; duyularda ve zekâda doğuştan gelen bir esneksizlik de düşünelim; öyle ki insan bu yüzden artık var olmayan şeyleri görmeyi, artık çıkmayan sesleri duymayı, yerinde olmayan şeyleri söylemeyi, kısacası bugünün gerçeğini örnek alacak yerde, geçmiş ve düşsel bir duruma ayak uydurmayı sürdürsün. Komik bu kez insanın ta içine yerleşecektir; ona her şeyi, madde ve biçimi, neden ve vesileyi sağlayacak insan olacaktır. *Dalgınların* (yukarıda betimlediğimiz kişi böyleydi) genellikle komedya yazarlarını esinlemeleri şaşılacak bir şey midir? La Bruyère bu karaktere rastladığında onu inceleyip toptan komik şeyler üretmek için elinde bir reçete bulunduğunu anlamıştır. Ne var ki bu reçeteyi kötüye kullanmış, konuya yeniden dönerek, direnerek, aşırı ölçüde üstünde durarak, Ménalque ile ilgili en uzun, en titiz betimlemelerini yapmış, konunun kolaylığı kendisini çekmiştir. Gerçekten, dalgınlık ile komiğin tam kaynağına ulaşılamazsa da kuşkusuz doğrudan kaynaktan gelen bir olgu ve düşünce akışı içinde, gülmenin en büyük doğal eğilimlerinden biri üstünde bulunuruz.

Ancak, dalgınlığın etkisi, sırasında çoğalabilir. İlk uygulamasını yukarıda gördüğümüz ve şöyle dile getirebileceğimiz bir genel kural vardır: Bir komik sonuç belli bir nedenden doğduğu zaman, bu nedeni ne kadar doğal bulursak, sonuç da o kadar komik görünür. Bize basit bir olgu gibi sunulan dalgınlığa zaten güleriz. Gözlerimizin önünde doğup büyüdüğünü gördüğümüz, kökenini öğrenip nasıl geliştiğini anlayabildiğimiz dalgınlık daha gülünç olacaktır. Öyleyse, açık ve seçik bir örnek olarak bir kişinin aşk ve yiğitlik romanları okumayı alışkanlık durumuna getirdiğini varsayalım. Bu kişi yavaş yavaş düşüncesini ve iradesini, kendisini çekip büyüleyen kahramanlarına kaptırır; bakarsınız aramızda bir uyurgezer gibi dolaşmaya başlar; eylemleri dalgınlıklara dönüşür. Ancak, bütün bu dalgınlıklar belli ve olumlu

bir nedene bağlıdırlar. Bunlar artık yalnızca *başka yerde olmalar* değildir, o kişinin her ne kadar düşsel de olsa çok belirgin bir ortamda *bulunması* ile açıklanabilen dalgınlıklardır. Kuşkusuz düşmek her zaman düşmektir; ama insanın gelişigüzel bir yere bakarken bir kuyuya düşüvermesi başka, yıldızlara bakarken gene bir kuyuya düşmesi başkadır. Don Quijote'nin hayran hayran baktığı şey de bir yıldızdı. Romanesk şeylerle boş düşlere dayalı şeylerin komiği de ne derin oluyor! Gene de, aracılık etmesi gereken dalgınlığı düşünürsek bu çok derin komiğin en yüzeysel komiğe bağlandığını görürüz. Evet, bu boş düşler ardındaki kişiler, bu coşkunlar, bu görülmedik biçimde akıllı deliler, işlikteki şakanın kurbanı olan ya da yolda düşen kişi gibi içimizdeki aynı tellere dokunup iç düzeneği çalıştırarak bizi güldürüyorlar. Bunlar da tıpkı koşarken düşenlere, takıldığımız saflara benzerler. Bunlar da ideal ardında koşarken gerçekliklere ayağı takılanlar, yaşamın kendilerine şeytanca pusu kurup beklediği saf, hayalci kişilerdir. Ne var ki başkalarına şu nedenle üstün oldukları için özellikle büyük dalgınlardır: Dalgınlıkları bir ana fikir çevresinde toplanmış, sistemleşmiştir -başlarına gelen terslikler de gerçekliğin düşü düzeltmek için uyguladığı katı mantığa sıkı sıkıya bağlıdır- ve böylece çevrelerinde her zaman birbirlerine eklenebilen etkilerle alabildiğine büyüyen bir gülmeye neden olurlar.

Şimdi bir adım daha ileriye gidelim. Akla göre saplantı ne kadar katı ise karaktere göre de kimi kötü huylar öyle değil midir? Doğanın kötü alışkısı ya da iradenin kasılması olan kötü huy çoğu kez ruhun bir çarpıklığına benzer. Kuşkusuz öyle kötü huylar vardır ki ruh tüm doğurgan gücüyle bunların içine yerleşir, bunları canlandırıp oynak bir çevrede biçimden biçime sürükler. Bunlar trajik kötü huylardır. Ancak, bizi komik yapacak kötü huy, tersine, bize dışarıdan getirilen, hazır bir çerçeve gibi içine girebileceğimiz kötü huydur; bizim yumuşaklığımızı alacak yerde, kendi katılığını bize zorla kabul ettirmek ister. Biz onu karmaşık duruma sokmayız; aksine, o bizi basitleştirir. Bu incelemenin son bölümünde ayrıntılı bir biçimde göstereceğimiz gibi, komedya ile dram arasındaki temel ayrımın burada olduğu anlaşılıyor. Dram bize birer adı olan tutkuları ya da kötü huyları betimlediği zaman, bunları piyes kişileriyle öyle kaynaştırır ki, bu kişilerin adları unu-

tulur, genel nitelikleri silinir. Artık bu ad ve nitelikleri değil, bunları içinde eritmiş olan kişiyi düşünürüz. Bu yüzden bir dramın adı ancak bir özel ad olabilir. Tersine, birçok komedya bir cins adı taşır: *Cimri, Kumarbaz* vb. Sizden örneğin *Kıskanç* adlı bir oyun düşünmenizi istesem, aklınıza *Sganarelle* ya da *George Dandin* gelecektir; ama *Othello* değil. *Kıskanç*, yalnızca bir komedya adı olabilir, çünkü bir komik kötü huy istediği kadar kişilerle sıkı sıkıya birleşsin, gene de bağımsız, sade varlığını korur; hem görünmeyen hem de orada olan ortadaki kişidir; gerçek, yani etten ve kemikten kişiler sahnede ona asılıdırlar. Kimi zaman bu kişileri kendi ağırlığıyla sürüklemekten, kendisiyle birlikte bir yamaç boyunca yuvarlamaktan hoşlanır. Ne var ki, daha çok, onları bir alet gibi kullanacak ya da kukla gibi oynatacaktır. Yakından bakarsanız görürsünüz: Komedya ozanının sanatı bu kötü huyu öylesine iyi tanıtmakta, biz izleyicileri kendisine öyle yakın yapmakta toplanır ki, sonunda oynattığı kuklanın iplerinden kimilerini onun elinden alıp, biz de bu kuklayı oynatırız. Aldığımız tadın bir bölümü buradan geliyor. Öyleyse burada da bizi güldüren bir tür özdevinimdir; hem de basit bir dalgınlığa çok benzeyen bir özdevinimdir. Buna inanmak için bir komik kişinin genellikle gülünçlüğünden habersiz olduğu ölçüde komik duruma düştüğünü görmek yeterlidir. Komik *bilinçdışıdır;* Gyges'in[1] yüzüğünü ters bir amaçla kullanıyormuş gibi, herkese görünür olurken, kendini kendine karşı görünmez kılar. Bir tragedya kişisi tutumunu hiç değiştirmez; çünkü bu tutumu nasıl değerlendirdiğimizi bilir, üstelik ne olduğunun tam bilincinde de olsa, bizde uyandırdığı tiksintiyi çok açıkça bilse de bu tutumunda direnebilir. Ancak, gülünç bir kusur, gülünç olduğunu anlar anlamaz hiç olmazsa görünüşte kendini değiştirmeye çalışır. Harpagon cimriliğine güldüğümüzü görseydi, bu huyunu düzeltirdi demiyorum; ama bunu bize daha az ya da başka türlü gösterirdi. Şimdiden söyleyelim: Gülme bu anlamda «töreleri düzeltir»; nasıl olmamız gerekiyorsa hemen öyle görünmeye çabalamamızı sağlar, sonunda da kuşkusuz öyle oluruz.

Şimdilik bu incelemeyi daha ileriye götürmemin bir yararı yok. Koşarken düşen kişiden eğlence konusu yapılan saf kişiye,

1. Lidya kralı, efsaneye göre kendisini görünmez yapan bir yüzüğü vardı. (ç.n.)

takılganlıktan dalgınlığa, dalgınlıktan coşkunluğa, coşkunluktan iradenin ve karakterin çeşitli bozukluklarına varıncaya kadar, bunlarda komiğin kişinin içinde gitgide daha derinlere yerleşmek için geçirdiği gelişmeyi izlemiş bulunuyoruz. Bu gelişmede komik en ince belirtileriyle kendini gösterirken, daha kaba biçimlerinde gördüğümüz bir özdevinim ve katılık etkisini de anımsatmaktan geri durmamıştır. Şimdi, insan doğasının gülünç yanı ile gülmenin olağan işlevine ilişkin çok uzaktan, doğrusu henüz açık seçik olmayan, bulanık bir ilk görüş sahibi olabiliriz.

Yaşamla toplumun her birimizden istediği, içinde bulunduğumuz durumu çepeçevre ayırt edecek hep uyanık bir dikkat, aynı zamanda bizim bu duruma uymamızı sağlayabilecek bir beden ve ruh esnekliğidir. *Gerginlik* ve *esneklik:* İşte yaşamın ortaya koyduğu birbirini tümleyen iki güç. Bunlar bedende mi eksiktir? O zaman her tür kazalar, sakatlıklar, hastalıklar vardır. Ruhta mı eksiktir? O zaman da ruh fakirliğinin tüm aşamaları, deliliğin tüm çeşitleri söz konusudur. Nihayet, karakterde mi eksiktir? Çöküntü kaynakları, kimi zaman da adam öldürme nedenleri olan, toplumsal yaşamla derin uyumsuzluklar ortaya çıkar. Varoluşun ciddiliğini ilgilendiren bu engeller bir kez giderildi mi (bunlar yaşam kavgası dediğimiz şeyin içinde kendiliklerinden elenmeye yüz tutarlar), kişi kendi başına yaşayabilir, başkaları ile birlikte de yaşayabilir. Ancak, toplum başka bir şey daha ister, yalnızca yaşamakla yetinmeyip, iyi yaşamak ister. Burada toplum neden korkmalıdır? Dikkatimizi yaşamın özünü ilgilendiren şeylere vererek yeterince mutlu olup da geri kalan şeylerde kendimizi kazanılmış alışkanlıkların o kolay özdevinimine bırakmamızdan korkmalıdır. Ayrıca, kendini oluşturan bireylerin giderek daha uygun biçimde pekişecek iradelerinde daha da hassaslaşan bir denge arayacakları yerde bu dengenin temel koşullarına uymakla yetinmelerinden korkmalıdır. Kişiler arasında basmakalıp bir anlaşma yeterli değildir; toplum, sürekli bir karşılıklı uyum çabası ister. Öyleyse toplum karakterin, aklın, hatta bedenin her *katılığına* kuşku ile bakacaktır; çünkü bu katılık uyuyan bir etkinliğin, aynı zamanda da ayrı kalan, çevresinde toplumun dolandığı bir ortak merkezden uzaklaşmaya yönelen bir etkinliğin, kısacası bir ayrıksılığın olası belirtisidir. Bununla birlikte

toplum burada somut bir baskı ile işe karışmaz; çünkü somut olarak etkilenmemiştir, kendisini kaygılandıran bir şeyin karşısındadır, ama bu yalnızca bir belirti niteliğindedir; buna pek korkutma da denemez, olsa olsa bir jesttir. Öyleyse toplum da bu jeste basit bir bir jestle yanıt verecektir. Gülme, bunun gibi bir şey olmalı; yani bir tür *toplumsal jest*. Uyandırdığı korku ile ayrıksılıkları bastırır; ayrı kalabilecek, uykuya dalabilecek kimi daha az önemli etkinlikleri sürekli uyanık tutar, karşılıklı ilişkide bırakır; kısacası, gülme toplumun yüzeyinde mekanik katılık olarak kalabilen ne varsa, bunları da yumuşatır. Demek ki gülme salt estetiğe bağlı değildir, çünkü (bilinçsiz, hatta birçok özel durumlarda da ahlâka aykırı olarak) herkesi yetkinleştirme gibi yararlı bir amaç güder. Bununla birlikte komik tam da toplum ve kişinin korunma kaygılarından kurtulup, birbirlerine sanat yapıtı gözüyle bakmaya başladıkları zaman doğduğuna göre, gülmenin estetik bir yanı vardır. Kısacası, bireysel ya da toplumsal yaşama leke süren ve doğal sonuçlarıyla da kendiliğinden cezalanan eylem ve eğilimler çevresinde bir daire çizecek olursak, bu heyecan ve kavga alanı dışında, insanın yalnızca insanı sergilediği yansız bir bölgede, az çok bir beden, akıl ve karakter katılığı kalır ki toplum, üyelerinden olası en büyük esnekliği ve en yüksek derecede kendisine uyumu elde etmek için gene de bu katılığı ortadan kaldırmak isteyecektir. İşte komik bu katılıktır, gülme ise buna verilen cezadır.

Bununla birlikte bu basit formülden tüm komik etkileri doğrudan doğruya açıklamasını beklemeyelim. Bu formül kuşkusuz komiğin katışıksız olarak içinde bulunduğu ilkel, kuramsal, kusursuz durumlara uygundur; ama biz onu özellikle tüm açıklamalarımızda yer alacak bir *laytmotif* gibi kullanmak istiyoruz. Aynı formülü her zaman düşünmek gerekecektir; ancak üstüne fazla düşmeden, biraz da iyi bir eskrimcinin, bedeniyle sürekli olan saldırılara karşı koyarken, önceden aldığı derslerde yaptığı sürekli olmayan devinimleri düşünmesi gerektiği gibi bir şey bu. Şimdi asıl komiğin biçimlerindeki sürekliliği göstermeye çalışacağız. Bu amaçla palyaçoların komikliklerinden komedyanın en ince oyunlarına kadar uzanan ipi yakalayıp bu ipi çoğu kez önceden bilinmeyen kıvrımlarında izleyecek, giderek artan ara-

lıklarla durup çevremize bakacak, sonunda, olabilirse, ipin asılı bulunduğu noktaya ulaşarak, bu noktadan -komik, yaşamla sanat arasında sallandığına göre- yaşamla sanatın bağıntısını göreceğiz belki de.



En basitinden başlayalım. Nedir komik bir yüz? Yüzdeki gülünç bir anlatım nereden kaynaklanır? Peki komiği çirkinden ayıran şey nedir burada? Sorun ortaya böyle konulduğunda, ancak öznel olarak çözümlenebilmiştir. Her ne kadar basit görünüyorsa da, doğrudan doğruya ele alınamayacak kadar ince bir sorun söz konusudur. İşe önce çirkinliği tanımlamakla başlayıp, ardından komiğin çirkinliğe ne kattığını araştırmalıyız. Oysa çirkinliği incelemek güzelliği incelemekten çok daha kolay değildir. Ancak, bize çoğu kez yardımcı olacak bir aldatmacayı deneyip, nedeni görülebilir duruma sokacak kadar sonucu büyülterek, sorunu bir bakıma genişleteceğiz. Öyleyse çirkinliği çoğaltıp biçimsizliğe vardıralım ve biçimsizlikten gülünce nasıl geçileceğini görelim.

Kimi biçimsizliklerin diğerleri üstünde, bazı durumlarda gülmeye neden olabilmek gibi üzücü bir ayrıcalığının bulunduğu tartışma götürmez. Ayrıntıya girmenin yararı yok. Okurdan yalnızca çeşitli biçimsizlikleri gözden geçirip, bir yanda doğanın gülünçlüğe yönelttiği biçimsizlikler, öteki yanda gülünçlükten kesinlikle uzaklaşanlar olmak üzere bunları iki gruba ayırmasını istiyoruz. Sanırız sonunda şu kuralı çıkaracaktır: *Biçimli bir kişinin başarıyla öyküneceği her tür biçimsizlik komik olabilir.*

Öyleyse bir kambur, biçimsiz duruyormuş etkisi yapan bir kişi olmaz mı? Sırtı kötü bir alışkanlık edinmiştir; somut bir diretme, bir *katılık* yüzünden sanki bu alışkanlığını sürdürmektedir. Onu yalnızca gözlerinizle görmeye çalışınız, düşünmeyiniz, özellikle de uslamlama yapmayınız. Edinilmiş alışkanlığı unutunuz; arı, dolaysız, ilk izlenimin ardına düşünüz. Kuşkusuz gene bu tür bir izlenime varırsınız. Karşınızda belli bir duruş biçimi içinde katılaşmak, deyim yerindeyse, bedenine pot yaptırmak isteyen bir adam görürsünüz.

Şimdi aydınlatmak istediğimiz noktaya dönelim. Gülünç biçimsizliği hafifleterek komik çirkinliği elde etmemiz gerekir. Öyleyse, yüzdeki gülünç bir anlatım, fizyonominin alışılmış oynaklığında katılaşmış, donmuş diyebileceğimiz bir şeyi düşündüren bir anlatım olacaktır. Yerleşmiş bir tik, devinimsizleşmiş bir buruşturma.. İşte bunları görürüz bir yüzde. İnce ve güzel de olsa, alışılmış bir yüz anlatımı bizde aynı izlenimi, kalıcı biçimde edinilmiş bir buruşturma izlenimini bırakır denebilir mi? Ancak, burada önemli bir ayrım yapmak gerekiyor. Anlamlı bir güzellikten, hatta anlamlı bir çirkinlikten söz ederken, bir yüz için anlamlı derken, belki durağan olan, oysa bize devingen gelen bir anlatım söz konusudur. Bu anlatım, durağanlığında, anlattığı ruhsal durumun tüm olası inceliklerini açık seçik olmayan bir biçimde yansıtan bir kararsızlığı korur: Tıpkı kimi puslu ilkyaz sabahlarının o gün için tatlı vaatlerde bulunması gibi. Ne var ki yüzün komik bir anlatımı, vereceğinden başka hiçbir şeyi vaat etmeyen bir anlatımdır. Tek ve kesindir. Sanki kişinin tüm tinsel yaşamı bu sistem içinde billurlaşmıştır. Bu nedenle de bir yüz, içinde kişiliğin sonsuza kadar yok olduğu yalın, mekanik bir eylem düşüncesini bize ne kadar iyi veriyorsa, o ölçüde komik olur. Durmadan ağlıyormuş gibi görünen yüzler vardır. Kimi yüzler hep gülüyorlarmış ya da ıslık çalıyorlarmış gibi görünürler, kimileri de hep hayali bir trompeti üflüyorlarmış gibidirler. Tüm yüzlerin en komik olanları bunlardır. Komiğin etkisi, nedenini ne denli doğal olarak açıklarsak o ölçüde komik olacaktır kuralı burada da doğrulanıyor. Özdevinim, katılık, edinilmiş ve korunmuş kırışık... İşte yüzde bizi güldüren şeyler. Ancak bu nitelikleri derin bir nedene, sanki ruhu basit bir eylemin somutluğu ile büyülenmiş, uyuşturulmuş gibi, kişinin bir tür *temel dalgınlığına* bağladığımız zaman komiğin bu etkisi güçlenir.

Öyleyse karikatürün komikliği anlaşılacaktır. Bir yüz, ne kadar düzgün olsa, çizgilerinin ne denli uyumlu, devinimlerinin ne denli yumuşak olduğu varsayılsa, tam bir denge içinde değildir. Kendini gösteren bir kırışıklığın belirtisi, olası bir yüz ekşitmenin ana çizgileri, nihayet, üstünde daha çok doğanın biçimleneceği, yeğlenen bir bozukluk hep vardır bir yüzde. Karikatürcünün sanatı, kimi zaman belli belirsiz olan bu değişiklikleri yakalayıp bü-

yülterek gözlerin görebileceği duruma getirmektir. Karikatürcü modellerinin yüzlerini, sanki bunlar dayatsalar kendiliklerinden o duruma geleceklermiş gibi değiştirir; biçimin yüzeysel uyumlarının altında maddenin derinlerdeki başkaldırılarını bulur; doğada kararsızlık içinde olup da daha iyi bir güçle geriletildikleri için bastırılan oransızlıkları, biçimsizlikleri gösterir. Şeytanca bir yanı olan sanatı, meleklerin yere yıktığı şeytanı ayağa kaldırır. Kuşkusuz abartılı bir sanattır karikatür, ama tek amacı abartmaktır dersek onu çok kötü tanımlamış oluruz; çünkü portrelerden daha çok asıllarına benzeyen, abartmayı pek az sezdiren karikatürler vardır. Buna karşılık, aşırı ölçüde abartma yapıldığı halde gerçek bir karikatür etkisi elde edilmeyebilir. Abartmanın komik olması için, onun bir amaç gibi değil; çizerin doğada ortaya çıkmaya hazırlanan yüzdeki biçimsizlikleri görüp, bunları göz önüne sermekte kullandığı yalın bir araç gibi görünmesi gerekir. Önemli olan, ilgimizi çeken, bu biçimsizliklerdir. İşte bu nedenle bunları yüzün devingen olmayan öğeleri içinde, bir burnun eğriliğinde, hatta bir kulağın biçiminde aramaya kadar gideceğiz; çünkü bize göre biçim bir devinimin çizimidir. Bir burnun boyutunu değiştirip de formülüne dokunmayan, örneğin onu daha önce doğanın tam uzattığı yönde uzatan karikatürcü bu burnu gerçekten de gülünç duruma getirir: Artık aslı da bize sanki uzamak, gülünç duruma gelmek istiyormuş gibi görünecektir. Bu anlamda doğanın çoğu kez kendi başına bir karikatürcüden aşağı kalmadığı söylenebilir. Doğa neredeyse bir ağzı yarması, bir çeneyi daraltması, bir yanağı şişirmesi ile daha akılcı bir gücün ılımlaştırıcı gözetimden kurtulup kendi kendini karikatürleştirmeyi başarmıştır. Öyle ki kendi kendinin karikatürü olan bir yüze güleriz.

Kısacası, usumuzun bağlandığı öğreti hangisi olursa olsun, imge gücümüzün çok kesin bir felsefesi vardır ki bu felsefe, her insan biçiminde maddeyi biçimlendiren bir ruhun, yerçekiminden etkilenmediği için ağırlığı bulunmayan, son derece yumuşak, her zaman devingen bir ruhun çabasını görür. Bu ruh canlandırdığı bedene tüy gibi hafifliğinden bir şey katar; böylece maddeye geçen bu maddesizliğe incelik diyoruz. Ancak, madde karşı koyar, diretir; bu üstün ilkenin hep uyanık olan etkinliğini ken-

dine çeker, onu kendi devinimsizliğine sokup özdevinim içinde yozlaştırmak ister. Bedenin akıllıca çeşitlenmiş devinimlerini, akılsızca edinilmiş kıvrımlarda saptamak, yüzün değişken anlatımlarını sürekli kırışıklıklarda katılaştırmak, nihayet bütün insana, canlı bir ülküyle kendini durmadan yenileyecek yerde, onu mekanik bir uğraşın somutluğu içine gömülmüş, bu somutluk içinde erimiş gibi gösteren bir hal vermek ister. Madde böylece ruhun yaşamını dıştan kabalaştırmayı, devinimini dondurmayı, inceliğini bozmayı başardığı zaman bedenden bir komik etki alır. Öyleyse burada komiği karşıtı olan şeyle kıyaslayarak tanımlamak istiyorsak, onu güzellikten daha çok incelikle karşılaştırmalıyız; çünkü komik çirkinlikten çok, katılıktır.



Şimdi *biçimlerin* komiğinden, *jestlerin*, devinimlerin komiğine geçiyoruz. Yukarıdaki düşüncelerden kolaylıkla çıkan ve bize göre bu tür olguların temelini oluşturan kuralı hemen söyleyelim:

İnsan bedeninin durumları, jestleri ve devinimleri, bu beden bize basit bir makineyi düşündürdüğü ölçüde gülünçtürler.

Bu kuralın dolaysız uygulamalarının ayrıntısına girmeyeceğiz, çünkü bu ayrıntılar pek çoktur. Kuralı doğrudan doğruya gerçeklemek için komik resim çizerlerinin yapıtlarını yakından incelemek yeterlidir; ancak, bu yapıtların yukarıda açıkladığımız karikatürle ilgili yanlarını ve resmin özünde bulunmayan komikliğin payını hesaba katmamalıyız. Ama aldanmayalım; çizgi resmin komiği, başlıca yardımı yazından alan aktarma bir komiktir. Demek istiyoruz ki çizer bir yergi yazarı, hatta bir vodvil yazarı yerine de geçebilir. Bu yüzden resimlerin kendilerine, bunlarda gösterilen yergiye ya da komedya sahnesine güldüğümüzden daha az güleriz. Ancak bir resme ille de salt resim olarak bakılırsa, sanıyoruz bu resim insanın içinde eli kolu oynayan bir kuklayı ne kadar ölçülü biçimde gösteriyorsa, genellikle bize o kadar komik gelir. Ama bu çağrıştırma belirgin olmalı ki kişinin içinde sökülüp takılabilen bir mekanizmayı, saydammışçasına, açıkça görelim; aynı zamanda ölçülü olmalı ki her organı me-

kanik bir parça gibi katılaşmış olan insan, bütünüyle bize bir canlı varlık izlenimini vermeyi sürdürsün. Bu iki imge, yani insanla makine imgesi, birbirinin içine ne kadar tam tamına girmişse, komik etki o ölçüde büyük, çizerin sanatı da o ölçüde başarılı olur. Bir komik resim çizerinin özgünlüğü ise basit bir kuklaya verdiği canlılığın özel biçiminden anlaşılabilir.

Ancak bu ilkenin dolaysız uygulamalarını bir yana bırakarak, burada daha dolaylı sonuçları üstünde duracağız. Kişinin içinde çalışan bir mekanizma görmek, bir sürü eğlendirici şeyleri yüze çıkarır. Ne var ki bu çoğunlukla neden olduğu gülme içinde hemen yiten, çabuk geçen bir görmedir. Bunu sürekli duruma getirmek için bir çözümleme ve düşünme çabası gereklidir.

Örneğin, bir konuşmacıda sözlerle yarışa kalkan jestleri alalım. Sözü kıskanan jest de düşüncenin ardına takılıp aracılık yapmak ister. İyi ama, bu durumda düşüncenin tüm gelişmelerini ayrıntılarıyla izlemeye katlanması gerekir. Düşünce konuşmanın başından sonuna kadar büyüyen, filizlenen, çiçek açan, olgunlaşan bir şeydir; hiç durmaz, hiç yinelenmez; her an değişmesi gerekir, çünkü değişmemesi canlılığını yitirmesi demektir. Öyleyse jest de onun gibi canlı olmalı! Yaşamın temel kuralı olan kendi kendini hiç yinelememeyi benimsemeli! Oysa, bir baş ya da kol devinimi bana hiç değişmeden, belli aralıklarla yineleniyor gibi geliyor diyelim. Eğer bu devinim dikkatimi çeker, beni eğlendirmek için yeterli olursa, onun yolunu gözlersem, beklediğim anda da gelirse ister istemez gülerim. Neden? Çünkü şimdi karşımda özdevimli olarak çalışan bir düzenek vardır. Bu artık canlı olmaktan çıkarak yaşamın içine yerleşmiş, yaşama öykünen özdevinimdir; yani bu, komiktir.

Gülmeyi aklımıza getirmediğimiz jestlere bir başka kişi öykündüğü zaman bu jestlere gülmemizin nedeni de budur. Bu çok yalın olguyu açıklamak için çok karmaşık nedenler aranmıştır. Biraz düşünülse görülecektir ki ruhsal durumlarımız her an değişiyor, jestlerimiz tam olarak bu iç devinimlerimizi izleyip bizler gibi yaşasalar yinelenmeyecek, bu yüzden de tüm öykünmelere meydan okuyacaklardır. Öyleyse, ancak kendi kendimiz olmaktan çıktığımız yerde öykünülebilir olmaya başlıyoruz. Jestlerimizin yalnızca makine gibi tekdüze olup da canlı kişiliğimize yabancı

kalan yanlarına öykünülebilir demek istiyorum. Bir kimseye öykünmek, o kimsenin kişiliğinin içine girmesine izin verdiği özdevinimin çıkarılması demektir. Bu da tanımı gereği o kişiyi komik kılmaktır. Ve öykünmenin insanı güldürmesi şaşılacak bir şey değildir.

Ancak jestlere öykünme zaten kendi başına gülünç ise de bu öykünme jestlerin özünü değiştirmeden, testere ile odun kesmek, bir örsün üzerine vurmak ya da hayali bir zilin kordonunu çekmek gibi mekanik işlemlere kaydırılarak yapılırsa daha da gülünç olacaktır. Buradaki gülünçlüğün nedeni, komiğin özünde kabalık olması değil (her ne kadar kabalığın bir payı varsa da), yakalanan jestin basit bir işleme bağlanabilmesi durumunda, sanki aslında mekanikmiş gibi daha açıkça mekanik görünmesidir. Bu mekanik yorumu çağrıştırmak parodilerin en gözde yöntemlerinden biri olmalı. Biz bunu *önsel* bir biçimde çıkarsadık, oysa palyaçolar kuşkusuz çoktan sezgileriyle bulmuşlar.

Düşünceler'in bir bölümünde Pascal'ın önerdiği küçük bilmecenin çözümü şöyle: «Birbirlerine benzeyen iki yüz, tek başlarına güldürmedikleri halde, birlikte oldukları zaman benzerlikleri nedeniyle güldürürler.» Bunun gibi, denilebilir ki: «Bir konuşmacının tek başlarına gülünç olmayan jestleri, yinelenirlerse güldürürler.» Çünkü çok canlı olan yaşam yinelemeye gelmez. Nerede yineleme, tam bir benzerlik varsa, orada canlı bir şeyin ardında işleyen mekanik bir şeyin varlığından kuşkulanırız. Birbirlerine çok benzeyen iki yüz karşısındaki izleniminizi inceleyiniz; göreceksiniz ki aynı kalıptan çıkmış iki kopyayı, aynı mühürle basılmış iki damgayı ya da aynı klişeyle yapılmış iki baskıyı, nihayet bir seri üretim yöntemini düşünmektesiniz. Burada gülmenin gerçek nedeni yaşamın makineleşmeye yönelmesidir.

Pascal'ın örneğinde olduğu gibi, bize sahnede yalnızca iki kişi değil de, hepsi birbirine benzeyen, birlikte gidip gelen, dans eden, zıplayan, aynı tavırları takınıp aynı biçimde devinen olduğunca çok kişi gösterilirse gülme çok daha güçlü olacak, bu kez aklımıza kuklalar gelecektir. Sanki burada görünmeyen iplerle kollar kollara, bacaklar bacaklara, bir yüzün her kası bir başka yüzün benzer kasına bağlanmıştır. Bu karşılıklı bağlanmalarla esneklik ortadan kalktığı için, biçimlerin yumuşaklığı kendiliğinden ka-

tılaşmış gibi görünür; her şey mekanik bir katılığa dönüşmüştür; biraz kaba olan eğlencenin ustalığı buradadır. Bu ustalığı gösterenler belki Pascal'ı okumamışlardır; ama, kuşkusuz onun metninde çağrıştırdığı bir düşünceyi sonuna kadar götürmekten başka bir şey de yapmamışlardır. Hem de, bu ikinci durumda gülmenin nedeni mekanik bir etkinin algılanması ise, birinci durumda da haydi haydi aynı etkinin, yalnız daha incelikle algılanmasıdır.

Şimdi bu yolda devam ederken, bizim koyduğumuz kuralın gitgide uzak, gitgide de önemli sonuçlarını belli belirsiz görür gibi oluyoruz; insanoğlunun yalnızca jestlerinin değil, karmaşık eylemlerinin çağrıştırdığı, daha da çabuk geçen komik etki algılamalarının olacağını seziyoruz; komedyanın alışılagelmiş yapmacıklıklarının, bir sözcüğün ya da bir sahnenin belli aralıklarla yinelenmesinin, rollerin simetrik olarak altüst edilmesinin, yanılmacaların geometrik gelişmelerinin ve daha birçok başka oyunların komik güçlerini aynı kaynaktan alabileceklerini anlıyoruz. Öyleyse, vodvil yazarının sanatı belki insanla ilgili olayların gerçeği andıran dış görünüşünü, yani yaşamın gözle görünen yumuşaklığını koruyarak, bu olaylar arasındaki açıkça mekanik bağlantıları bize göstermeye dayanır. Ancak, inceleme geliştikçe yöntemli biçimde ortaya çıkacak sonuçları şimdiden çıkarmayalım.



Daha uzağa gitmeden önce bir süre dinlenip çevremize bir göz atalım. Bütün komik etkileri bir tek basit formülden çıkarmak istemek kuruntudan başka bir şey değildir. Bunu incelememizin başında anlatmaya çalışmıştık. Bir anlamda formül elbette vardır, ancak düzenli bir biçimde ortada görünmüyor. Demek istiyoruz ki bu formülden sonuç çıkarmak için kimi baskın etkilerde ara sıra durmak zorunda kalınıyor; bu etkilerin her biri de çevresinde kendisine benzeyen yeni etkiler toplanmış olan bir örnek etki gibi görünüyor. Bunlar söz konusu formülden çıkmıyorlar, ama formülden çıkanlarla benzerlikleri nedeniyle komik oluyorlar. Bir kez daha Pascal'ın adını anarak, zihnin buradaki işleyişini bu ge-

ometri ustasının *roulette* adı altında incelediği eğri ile tanımlamaktan mutluluk duyacağız. Söz konusu eğri, bir araba düz çizgi durumunda ilerlerken, tekerleğin çemberi üstündeki bir noktanın çizdiği eğridir. Bu nokta tekerlekle birlikte döner, araba gibi de ilerler. Bundan başka arada bir haç şeklinde kavşakları da olan büyük bir orman yolunu düşünebiliriz. Her kavşakta haçın çevresinde dönüp açılan öteki yollara bakarak bir durum değerlendirmesi yaptıktan sonra gene ilk yol izlenir. Şimdi biz de bu kavşaklardan birinde bulunuyoruz. *Canlının üstüne kaplanmış mekanik,* işte durulması gereken bir kavşak, imgelemin her yönde ışık saçtığı merkez bir imge. Bu yönler hangileridir? Belli başlı üç tanesi göze çarpıyor. Bunları teker teker inceledikten sonra yolumuza yeniden düz çizgide devam edeceğiz.

I. Önce, mekanikle canlıyı birbirlerinin içine girmiş gibi görmek bizi, yaşamın hareketliliğine uygulanmış, onun çizgilerini beceriksizce izlemeye ve esnekliğine öykünmeye çalışan *herhangi bir* katılığın daha belirsiz bir imgesine doğru saptırır. Bu durumda bir giysinin ne kadar kolayca gülünç olacağı anlaşılacaktır. Her modanın bir bakıma gülünç olduğu aşağı yukarı söylenebilir. Yalnız, günün modası söz konusu ise, bu modaya öyle alışmışızdır ki, moda giysiler bunları giyenlerle bütünleşmiş gibi gelir bizlere. İmge gücümüz de bunları birbirlerinden ayırmaz; yani kılıfın cansız katılığı ile kılıfın içindeki nesnenin canlı yumuşaklığını karşılaştırmak aklımıza gelmez. Komik burada gizli kalıyor demektir. Bunlar arasındaki doğal aykırılık o derece derin olup da çok eskilere giden bir yaklaştırma ile bile uyuşmalarını sağlayamazsa, ancak o zaman komik su yüzüne çıkacaktır: Örneğin, silindir şapkada olduğu gibi. Ama bugün eski modaya göre giyinen orijinal birini düşünelim. Bu durumda dikkatimiz giysi üstünde toplanır, giysiyi de kesinlikle kişiden ayırıp o kişi için *kılık değiştirerek* geziyor deriz, sanki her giysi kılık değiştirtmezmiş gibi. Böylece modanın gülünç yanı karanlıktan aydınlığa çıkmış oluyor.

Burada komik sorununun yol açtığı ayrıntılarla ilgili büyük güçlüklerin kimilerini sezinlemeye başlıyoruz. Gülme üstüne bir hayli yanlış ve yetersiz kuramların ortaya çıkmasına yol açan ne-

denlerden biri de birçok şeyin gerçekte komik olmadığı halde öyle kabul edilmesidir, çünkü gelenek ve göreneklerdeki süreklilik bu gibi şeylerin içindeki komik özelliği bastırmıştır. Bu özelliğin ortaya çıkması için söz konusu süreklilikte ansızın bir kesilme, modadan kopma gereklidir. O zaman da komiği doğuran şeyin bu kesilme olduğu sanılır, oysa kesilmenin buradaki rolü yalnızca bize komiği belirtmektir. Gülme *sürpriz, karşıtlık* vb. şeylerle açıklanabilir, bu tanımlamalar bizi hiç güldürmeyen bir sürü sürpriz ve karşıtlıklara da uygulanabilir. Ancak gerçek o kadar basit değildir.

Şimdi kılık değiştirme fikrine gelmiş bulunuyoruz. Bu fikir biraz önce gösterdiğimiz gibi düzenli bir yetkili kılınmadan, yani bir güldürme yetkisinden doğuyor, bu yetkinin nasıl kullanıldığını araştırmak yararsız olmayacaktır.

Kestane rengi iken sarıya boyanmış bir saça neden güleriz? Kırmızı bir burnun komik olması nereden geliyor? Ya da bir zenciye niçin gülüyoruz acaba? Hecker, Kraepelin, Lipps gibi ruhbilimcilerin bu sorunu sırayla ortaya atıp değişik yanıtlar verdiklerine bakılırsa, güç bir sorunla karşı karşıyayız gibi görünüyor. Ben gene de, acaba bu sorun arabasına binmiş zenci müşterisini, «Yüzünü doğru dürüst yıkamamış» diye niteleyen basit bir arabacı tarafından bir gün sokakta benim önümde çözümlenmemiş miydi, bilmiyorum. Yüzü doğru dürüst yıkanmamış! Demek ki siyah bir yüz imgelemimize göre mürekkebe ya da ise bulanmış bir yüzmüş. Öyleyse kırmızı bir burun da ancak kırmızı boya sürülmüş bir burundur. Burada kılık değiştirme bir şeyi, komik özelliğinden artık kılık değiştirilmeyen, yalnızca değiştirilmesi olası durumlara geçirmiştir. Yukarıda, alışılmış bir giysi, kişiden ne denli ayrı olursa olsun, görmeye alıştığımız için bize kişiyle bütünleşmiş gibi geliyordu. Şimdi de siyah ya da kırmızı rengin, cildin kendisine özgü olsa da, bizi şaşırttığı için o cilde yapay olarak kaplandığını sanıyoruz.

Komiğin kuramı ile ilgili bir dizi yeni güçlükler aslında buradan kaynaklanıyor. «Alıştığım giysilerim bedenimin bir parçasıdır» gibi bir önerme usumuza göre saçmadır, ama imgelemimiz bu önermeyi doğru sayıyor. «Kırmızı bir burun boyanmış bir burundur», «Zenci kılık değiştirmiş bir beyazdır»

önermeleri düşünce yürüten usa göre saçma sapan şeyler, yalın imgeleme göre ise çok kesin gerçeklerdir. Öyleyse imgelemin bir mantığı vardır ki bu, usun mantığı sayılmaz, hatta kimi zaman usun mantığına aykırıdır. Ancak felsefe bu imgelem mantığını yalnızca komiğin incelenmesi için değil, bu türden başka araştırmalar için de dikkate almalıdır. Bu mantık düş mantığı gibi bir şeydir; ne var ki tüm toplumun gördüğü bir düşün mantığı olduğundan, bireysel fantezilerin kaprisine bırakılmamalıdır; onu yeniden oluşturmak çok özel bir çaba gerektirir. Yeraltı suları gibi insanın en derin yerlerinde birbirlerinin içine girmiş imgelerin sürekli aktığını görmek için iyice yerleşmiş yargıların, iyice oturmuş fikirlerin dış kabuğunun bu çabayla kaldırılması zorunludur. İmgelerin böyle birbirlerinin içine girmeleri rastlantısal olmaz, kurallara ya da daha doğrusu alışkanlıklara göre olur. Düşünce nasıl mantığa uyarsa, imgelemimiz de bu kurallara, bu alışkanlıklara uyar.

Öyleyse bu imgelem mantığını bizi ilgilendiren özel durumlarda izleyelim. Kılık değiştiren bir kişi komiktir; kılık değiştirdiği sanılan bir kişi de komiktir. Kapsamı genişletirsek her kılık değiştirme yalnızca insanoğlunun değil; toplumun, hatta doğanın kılık değiştirmesi de komik olacaktır.

Doğadan başlayalım. Tüyleri yarı yarıya kırkılmış bir köpeğe, çiçekleri yapay olarak boyanmış bir çiçek bahçesine, ağaçları seçim afişleriyle donatılmış bir ormana vb. güleriz. Nedenini araştırırsanız, aklınıza maske takıp kılık değiştirmek gibi bir maskaralığın geldiğini görürsünüz. Ancak, burada komik çok zayıflamış durumdadır, kaynağından adamakıllı uzaktır. Onu güçlendirmek istiyorsanız asıl kaynağına kadar yeniden gidip, sapmış bir imge olan maske takıp kılık değiştirme imgesinin yerine, anımsayacağınız üzere, yaşamı makine gibi gösteren ilk imgeyi koymak gerekecektir. Makine süsü verilmiş bir doğa: İşte o zaman açıkça komik bir motif oluşur ki buna dayanarak imgelemimiz kahkaha attıracağına kesin gözle bakıp çeşitlemeler yapabilir. *Tartarin Alpler'de*[2] adlı yapıtın çok eğlenceli bir yerinde Bompard'ın Tartarin'e (biraz da dolaylı olarak okura)

2. Fransız yazarı Alphonse Daudet'nin bir romanı. (ç.n.)

Paris'teki Opera binasının alt katları gibi makinelerle donatılmış bir İsviçre fikrini benimsetmesini anımsarız. Bu İsviçre'yi bir şirket yapay çağlayan, buzullar ve yer çatlaklarıyla donatıp işletecektir. Gene aynı motifi, çok değişik bir tona aktarılmış olarak İngiliz mizah yazarı Jerome K. Jerome'ın *Novel Notes* adlı yapıtında buluyoruz. Yapacağı hayır işlerinin kendisini fazla rahatsız etmesini istemeyen şato sahibi bir yaşlı kadın, dinsel inanca kavuşturulmak üzere birtakım düzmece dinsizlerle, kötü huylarından arındırılmak üzere sözde ayyaş birtakım iyi huylu insanları özel olarak hazırlatıp şatosuna yakın bir yere yerleştirir vb. Bu motifi içten ya da yapmacık bir saflıkla karışmış olarak uzaktan yansıtan komik sözler vardır. Örneğin, gökbilimci Cassini'ye, Ay tutulmasını göstermek için çağırdığı bir kadının geç gelip de söylediği şu sözler: «Bay de Cassini benim için yeniden göstermek iyiliğinde bulunacaklardır.» Başka bir örnek de Gondinet'nin[3] kişilerinden birinin bir kente geldiğinde çevrede sönmüş bir yanardağ bulunduğunu öğrenince şöyle hayıflanmasıdır: «Bir yanardağları vardı, onu da söndürmüşler!»

Topluma geçelim. Toplum içinde ve toplumla yaşadığımız için onu bir canlı varlık gibi görmekten kendimizi alamayız. Öyleyse, bize kılık değiştiren bir toplum düşüncesini ve deyim yerindeyse toplumsal maskaralık düşüncesini telkin eden bir imge gülünç olacaktır. Oysa bu düşünce canlı olan toplumun yüzeyinde devinimsiz, basmakalıp, nihayet hazır bir şey gördüğümüz zaman oluşur. Burada gene yaşamın iç yumuşaklığı ile uyuşmayan bir katılık söz konusudur. Toplumsal yaşamın ciddi, törensel yanı ortaya çıkmak için bir tek fırsat kollayan gizli bir komik içermektedir. Giysiler bireyin bedenine göre ne iseler, törenler de topluma göre aynı şeylerdir: Törenlerin ciddilikleri bizim gözümüzde gelenekler gereği bağlı oldukları ciddi şeylerle özdeşleşmelerinden ileri gelir. İmge gücümüz bunları bu ciddi şeylerden ayırırsa ağırlıklarını yitirirler. Öyle ki bir törenin komik olması için dikkatimizin onun dış görünüşü üstünde toplanması ve filozofların dedikleri gibi, yalnız biçimine bakıp maddesinin hesaba katılmaması yeterlidir. Bu nokta üzerinde durmanın yararı yok. Basit bir ödül dağıtımı töreninden tutun, bir mahkeme oturumuna kadar,

3. Edmond Gondinet, Fransız oyun yazarı (1828-1888) (ç.n.)

kalıplaşmış biçim sunan toplumsal eylemlerde komiğin gücünü nasıl gösterdiğini herkes bilir. Öyleyse, ne kadar biçim ve formül varsa, komiğin içine gireceği bir o kadar da hazır çerçeve vardır.

Burada da komik, kaynağına yaklaştırıldıkça güçlenecektir. Bunun için sapmış bir düşünce olan başka kılığa girmeden ilk düşünceye, yani yaşamın üstüne kaplanmış bir mekanizma düşüncesine dönmek gerekir. Zaten bütün törenlerin düzenli biçimleri de bize bu tür bir imgeyi çağrıştırmaktadır. Gelişigüzel ya da dinsel törenlerin ciddi olan konularını unuttuğumuz anda, bunlara katılanlar bize devinen kuklalar gibi görünürler; değişmez bir formüle göre devinirler. Burada özdevinim söz konusudur. Ancak tam bir özdevinim, örneğin basit bir makine gibi çalışan bir memurun özdevinimi ya da katı bir zorunlulukla uygulanan ve kendisini doğa yasası yerine koyan bir yönetim kuralındaki bilinçsizliktir. Birkaç yıl önce Dieppe yakınlarında büyük bir yolcu gemisi battı, yolculardan birkaçı sandala binip zar zor kurtuldular. Bunların yardımına yiğitçe koşan gümrükçüler sormaya başlamışlar: «Bildirilecek eşyanız var mı?» Düşünce her ne kadar daha ince ise de trende işlenen bir cinayetin ertesi günü ilgili bakandan açıklama isteyen bir milletvekilinin şu sözünde buna benzer bir şey buluyorum: «Katil kurbanını öldürdükten sonra, herhalde yönetim kurallarını çiğneyerek trenden ters yönde atlamıştır.»

Doğanın içine sokulmuş bir mekanizma, toplumun özdevinimli olarak işleyen bir düzenlemesi: İşte, kısacası, ulaştığımız iki güldürücü etki tipi. Şimdi bize bunları bileştirip ne sonuç çıkacağını görmek kalıyor.

Bu bileşimin sonunda, kuşkusuz, insanoğlunun yaptığı, doğa yasalarının bile yerine geçecek bir düzenleme ortaya çıkacaktır. Yüreğin solda, karaciğerin sağda bulunduğuna dikkati çeken Géronte'a Sganarelle'in verdiği şu yanıt anımsanacaktır: «Evet, eskiden öyleydi, ama biz bunların tümünü değiştirdik. Şimdi çok yeni bir yöntemle hekimlik yapıyoruz.» M. de Pourceaugnac'a iki doktorunun konsültasyon yapması da anımsanacaktır: «Bu konuda yürüttüğünüz düşünce o denli bilgece, o denli güzel ki hastanın hastalık hastası bir karasevdalı olmadığı söylenemez. Hastalığı bu olması bile, söylediğiniz şeylerin güzelliği, yürüttüğünüz dü-

şüncenin doğruluğu karşısında öyle olması gerekir.» Örnekleri çoğaltabiliriz. Molière'in tüm doktorlarını sıra ile gözümüzün önüne getirmek yeter. Aslında burada komik fantezi her ne kadar ileriye gidiyor gibi görünüyorsa da gerçek kimi zaman bu fanteziyi aşıyor. Aşırı ölçüde kanıt meraklısı çağdaş bir düşünür, kusursuz bir biçimde yaptığı uslamlamalarına deneyin karşı çıktığı söylenince şu üstünkörü sözüyle tartışmayı noktalamıştı: «Deney haksız.» Doğrusu yaşamı yönetimsel kurallarla düzenleme düşüncesi sanıldığından daha da yaygındır. Yukarıda yeniden oluşturma yöntemiyle elde etmemize karşın bu düşünce kendine göre doğaldır; bize bilgiçliğin tam olarak özünü verdiği söylenebilir, çünkü bilgiçlik aslında sanatın doğaya ders vermeye kalkışmasından başka bir şey değildir.

Özetlersek; insan bedeninin, böyle denebilirse, yapay olarak *makineleştirilmesi* düşüncesinden yapay bir şeyin doğal bir şeyin yerine konulması düşüncesine kadar, aynı komik etki gitgide incelir, gitgide düşlerin mantığına benzeyen ve daha az katı olan bir mantık aynı ilişkiyi gitgide daha yüksek alanlara, somut olmaktan çıkan terimler arasına taşır; sonunda, örneğin bir hazır giysi bir canlı bedene oranla ne ise bir yönetimsel düzenleme de bir doğa ya da bir ahlâk yasasına oranla aynı şey olur. İzlememiz gereken üç yönden ilkini sonuna kadar izledik. Şimdi ikinciye geçelim; bakalım bizi nereye götürecek.

II. Canlının üstüne kaplanmış mekanik: İşte çıkış noktamız gene bu olacak. Burada komik nereden doğuyordu? Canlı bedenin makine gibi katılaşmasından. Demek ki canlı beden tam bir yumuşaklık, her zaman geçerli bir ilkenin her zaman ayakta bir etkinliği gibi görünüyordu bize. Ancak, bu etkinlik gerçekte bedenden çok ruha aittir; üstün bir ilkenin içimizde ateşlediği, bedenin arasından saydam olarak gördüğümüz yaşam alevinin ta kendisidir. Canlı olan bedende yalnızca incelik ve yumuşaklık görüyorsak, bunun nedeni içinde ağır, dirençli, sözün kısası somut olan şeyi göz ardı etmemizdir. Yalnızca canlılığını düşünüp somutluğunu unutuyoruz. İmgelemimiz ise bu canlılığı düşünsel ve tinsel yaşamın temel ilkesine bağlıyor. Ancak, varsayalım ki dikkatimiz bedenin bu somutluğu üstüne çekiliyor; varsayalım ki

beden kendisini canlı yapan ilkenin hafifliğinden payını alacak yerde, bizim gözümüzde yalnızca ağır ve sıkıcı bir kılıf, dünyadan ayrılmak için sabırsızlanan bir ruhu orada alıkoyan baş belası bir safradır. O zaman yukarıda belirttiğimiz gibi giysi bedene göre ne idiyse, beden de ruha göre o duruma gelecek, yani canlı bir enerjinin üstüne konmuş cansız bir madde olacaktır. Bu üst üste gelmeyi kesin olarak algıladığımız anda da komik izlenimini alırız. Bu izlenimi özellikle bedenin gereksinimlerinden *tedirgin olmuş* bir ruh gösterildiği zaman ediniriz; çünkü bir yanda akıllıca çeşitlenmiş enerjisiyle tinsel kişiliğimiz, öteki yanda akılsızca tekdüze bir biçimde makineye özgü inadıyla işe karışan, işi engelleyen beden söz konusudur. Bedenin bu istekleri ne ölçüde bayağı olur, ne ölçüde tek biçimde yinelenirse, komik etki de o ölçüde büyük olacaktır. Ancak burada bir ölçü sorunu var yalnızca; bu olayların genel kuralı da şöyle dile getirilebilir: *Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuyken, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir.*

Konuşmasının en etkili anında hapşıran bir konuşmacıya neden güleriz? Bir Alman düşünürün sözünü ettiği mezarbaşı konuşmasındaki, «O hem erdemli hem yusyuvarlaktı» tümcesinin komikliği dikkatimizin ansızın ruhtan bedene çekilmesinden ileri geliyor. Günlük yaşamda benzer örnekler çoktur. Bunları aramak zahmetine katlanmak istemiyorsanız Labiche'in[4] bir oyununu gelişigüzel açmanız yeterlidir; böyle komik şeylere sık sık rastlarsınız. Bakarsınız bir yerde, konuşmasının en güzel evreleri ağrıyan dişinin zonklamaları ile kesilen bir konuşmacı; bir başka yerde, ayağını sıkan ayakkabılarından ya da belini sıkan kemerinden vb. yakınmak için konuşmasını kesip daha sonra sürdüren bir kişi karşınıza çıkar. Bedeninden tedirgin olan bir kişi: İşte bu örneklerde bize gösterilmek istenen imge budur. Aşırı şişmanlığın gülünç olmasının nedeni kuşkusuz bu tür bir imgeyi çağrıştırmasıdır. Kimi zaman çekingenliği biraz gülünç yapan neden de budur. Çekingen insan bedeninden tedirgin olup da onu çevresinde bırakacak yer arayan bir kişi izlenimini verir.

Bu yüzden tragedya ozanları dikkatimizi kahramanlarının somutluğu üstüne çekebilecek şeylerden kaçınmaya özen gösterirler.

4. Eugène Labiche. Fransız oyun yazarı. (1815-1888) (ç.n.)

Beden kaygısı işe karıştı mı komiğin de işe sızmasından korkmalıdır. Bu nedenledir ki tragedya kahramanları ne yer ne içer ne ısınırlar; hatta olabildiğince oturmazlar. Bir tiradın ortasında oturmak bir bedene sahip olunduğunu anımsamak demektir. Sırasında bir ruhbilimci de olan Napolyon trajediden komediye yalnızca oturma olgusuyla geçildiğine dikkat etmişti. Bakınız, Baron Gourgaud'nun[5] *Journal Inédit*'sinde bunu nasıl anlatıyor (Iéna zaferinden sonra Prusya kraliçesi ile yapılan bir söyleşi söz konusu): «Haşmetmeap! Adalet! Adalet! Magdebourg! diyerek beni Chimène[6] gibi trajik bir tonla kabul etti. Canımı sıkan bu tonla devam ediyordu. Sonunda, bu tavrını değiştirtmek için oturmasını rica ettim. Trajik bir sahneyi hiçbir şey bundan daha iyi yarıda kesemez, çünkü insan oturunca olay komedyaya dönüşür.»

Şimdi bu imgeyi şöyle genişletelim: *Ruhun önüne geçen beden.* Böylece daha genel bir şey elde etmiş oluruz: *Özden üstün olmak isteyen biçim; öz anlamı ile kavga çıkarmaya çalışan söz* gibi. Komedyanın bir mesleği gülünç duruma sokarken bize çağrıştırmak istediği de bu düşünce değil midir? Komedya; avukatları, yargıçları, doktorları öyle konuşturur ki sanki sağlık ve adalet önemsiz şeylerdir; önemli olan avukatların, yargıçların, doktorların var olması ve mesleklerin dış görünüşlerine noktası noktasına uyulmasıdır. Böylece araç amacın, biçim de özün yerine geçer; artık halk için meslek değil, meslek için halk söz konusudur. Sürekli biçim kaygısı, kuralların kurulu makine gibi uyarlanması burada bir tür mesleksel özdevinimi yaratır. Bu da bedenin alışkanlıklarının ruha zorla benimsettiği özdevinime benzer, onun kadar da gülünçtür. Bunun tiyatroda pek çok örnekleri vardır. Bu tema üstüne yapılan çeşitlemelerin ayrıntısına girmeden, aynı temanın tüm sadeliği ile tanımlandığı bir iki örnekten söz edelim: Diafoirus, *Hastalık Hastası*'nda, «İnsanlara kurallara göre bakmak zorundayız» der, Bahis ise *Sevda Hekim*'de şöyle söyler: «Kurallara aykırı olarak paçayı kurtarmaktansa, kurallara göre ölmek yeğdir.» Aynı oyunda Desfonandrès de, «Ne olursa olsun, hiçbir zaman kuralların dışına çıkmamalı» dediğinde meslektaşı Tomès ona hak veriyordu: «Ölmüş bir insan ne de olsa

5. Fransız generali (1873-1852) Napolyon kendisine Anılarını dikte etmiştir. (ç.n.)
6. Corneille'in *Le Cid* adlı oyununun kahramanı. (ç.n.)

ölmüş bir insandır, ama yerine getirilmeyen bir formalitenin tüm hekimliğe çok zararı dokunur.» Biraz değişik bir düşünce içeren Brid'oison'ın[7] şu sözü aynı derecede anlamlıdır: «Biii-çim, anlıyor musunuz? Biii-çim. Cüppesiz bir yargıca gülen insan, cüppeli bir savcıyı görünce titrer. Biii-çim, biii-çim.»

Burada incelememiz ilerledikçe daha açıkça görülecek olan bir kuralın ilk uygulaması karşımıza çıkıyor. Bir müzisyen aygıtı ile bir ses çıkardığı zaman ilk sesten daha az güçlü, aralarında kimi tanımlanmış ilişkiler bulunan ve ilk sese eklene eklene ona tınısını veren başka sesler kendiliklerinden çıkarlar. Bunlar fizik deyimiyle ana sesin armonikleridir. Komedya da en zirva buluşlarında bile bu tür bir kurala uymuyor mu acaba? Örneğin şu komik sesi ele alınız: Özden üstün olmak isteyen biçim. Eğer çözümlemelerimiz doğru ise, bu sesin armoniği şöyle olmalıdır: Ruhu tedirgin eden beden, ruhun önüne geçen beden. Demek ki komedya ozanı ilk sesi verir vermez içgüdüsel olarak ister istemez bu sese ikincisini ekleyecektir. Başka bir deyişle, *mesleksel gülünçlüğü bedensel gülünçlükle katmerleyecektir.*

Yargıç Brid'oison kekeleyerek sahneye çıktığı zaman yalnızca kekelemesi ile bile, biraz sonra göstereceği zihnindeki kristalleşmeyi anlamaya bizi hazırlamıyor mu? Acaba hangi gizli yakınlık bu fiziksel özrü bu tinsel daralmaya bağlayabiliyor? Belki de bu yargılama makinesinin bize aynı zamanda bir konuşma makinesi gibi görünmesi gerekir. Ne olursa olsun, başka hiçbir armonik, ana sesi bundan daha da iyi tamamlayamazdı.

Molière bize *Sevda Hekim*'in iki komik doktorunu, Bahis ile Macroton'u sunduğunda, birini sözlerini heceleterek ağır ağır konuşturur, ötekinin konuşması ise anlaşılamayacak kadar çabuk ve karışıktır. M. de Pourceaugnac'ın iki avukatı arasında da aynı karşıtlık vardır. Mesleksel gülünçlüğü tamamlamaya yönelik fiziksel gariplik genellikle konuşmanın ritminde bulunur. Yazarın bu tür bir kusuru göstermediği yerde de oyuncunun bu kusuru içgüdüsel olarak yaratmaya çalışmaması az görülen bir şeydir.

Öyleyse birbirlerine yaklaştırdığımız bu iki imge arasında, kimi biçimlerde durağanlaşan ruh ile kimi kusurlarda katılaşan beden arasında doğal olarak ayrımsanan doğal bir yakınlık elbette

7. Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü* adlı oyunundaki kekeme yargıç. (ç.n.)

vardır. Dikkatimiz özden biçime ya da ruhtan bedene çekilirse, her iki durumda da imgelemimizde aynı komik izlenim uyanır. Burada gene imgelemimizin izlediği doğal yönü değiştirmeden izlemek istedik. Bu yön, anımsayacaksınız, ortada bulunan bir imgeden başlayarak karşımıza çıkan yönlerden ikincisiydi. Üçüncü ve son bir yol açık kalıyor ki şimdi bu yola gireceğiz.

III. Son kez asıl imgemize, canlı bir şeyin üstüne kaplanmış mekanik imgesine dönelim. Burada söz konusu olan canlı varlık bir insandı, bir kişiydi. Mekanik düzenek ise tersine, bir nesnedir. Demek ki bu açıdan bakıldığında burada güldüren şey bir kişinin bir an için nesneye dönüşmesidir. Şimdi de kesin bir mekanik düşüncesinden daha belirsiz olan genelde nesne düşüncesine geçelim. Sanki ilk imgelerin kenarlarını silikleştirerek bir dizi yeni imge elde ederiz ki bu bizi şu kurala ulaştıracaktır: *Bir kişi bize ne zaman bir nesne izlenimi verse, güleriz.*

Bir örtünün üstüne yatırılıp balon gibi havaya atılan Sancho Pança'ya gülüyoruz. Top güllesi olup uzayda giden Baron Von Münchhausen'e[8] de gülüyoruz. Ama belki sirk palyaçolarının kimi gösterileri bu kuralı daha açıkça doğrulayacaktır. Gerçekten de bunun için palyaçoların asıl temalarını abartarak yaptıkları şaklabanlıkları bir yana bırakarak bu temaların kendilerini, yani sanatlarında tam anlamıyla «palyaçolara özgü» olan duruşları, zıplamaları, devinimleri göz önünde tutmalıdır. Arı durumdaki bu tür komiği ancak iki kez gözleyebildim; her ikisinde de aynı izlenimi edindim. Birincisinde palyaçolar tekdüze biçimde hızlanan bir ritim ile, bir *kreşendo* sağlamanın açıkça görülen kaygısı içinde gidip geliyor, çarpışıyor, düşüyor ve zıplıyorlar, izleyicilerin dikkatleri de gitgide daha çok *zıplamalara* çekiliyordu. Yavaş yavaş önünüzde gerçek insanlar olduğunu unutuyordunuz, kendiliklerinden yere düşerken çarpışan paketler aklınıza geliyordu. Ardından, görüşünüz kesinlik kazanıyor, biçimler yuvarlaklaşmış, bedenler yuvarlanıp tortop olmuş gibi görünüyorlardı. Sonunda da, kuşkusuz farkına varmadan, tüm bu sahnenin geliştirdiği şu imge ortaya çıkıyordu: Karşılıklı olarak her yöne atılan lastik toplar. İkinci sahne daha kaba olmakla birlikte birincisi denli öğ-

8. Palavraları ile ünlü Alman subayı (1720-1797). (ç.n.)

reticiydi. Koca kafalı, cascavlak iki kişi göründü. Ellerinde kocaman sopalar vardı, bunları sırayla birbirlerinin başına indiriyorlardı. Burada da derece derece bir gelişme gözetiliyordu. Yedikleri her sopadan sonra, palyaçoların bedenleri gitgide artan bir sertlikle ağırlaşıyor, kasılıp kalıyordu. Birbirlerine karşılık vermeleri ise gitgide gecikerek, ama gitgide de ağır ve sesli biçimde oluyordu. Sessizlik içindeki salonda da kafalar çın çın çınlıyordu. Sonunda katı ve ağır, I harfi gibi dik iki beden birbirlerine doğru eğildiler, sopalar meşe kalaslarına vurulan tokmakların çıkardığı gürültüye benzer bir gürültüyle son kez indi ve iki palyaço yere serildi. O sırada iki sanatçının izleyicilerin imgelemlerine yavaş yavaş soktukları düşünce tüm açıklığıyla ortaya çıktı: «Bizler masif ağaçtan birer manken olacağız birazdan, işte olduk da...»

Burada bilmediğimiz bir içgüdü kültürsüz insanlara ruhbilimin ulaştığı ince sonuçlardan kimilerini sezdirmiş olabilir. Biliyoruz ki uyutulan bir deneğe yalnızca telkin yoluyla sanrılı imgeler gördürülebiliyor. Böyle bir deneğe eline bir kuş konduğunu söylerseniz, kuşu görmeye başlayacak, hatta uçtuğunu da görecektir. Ancak, telkinin her zaman aynı uysallıkla kabul edilmesi de gereklidir. Çoğunlukla uyutan kişi bu telkini yavaş yavaş, aşama aşama deneğin kafasına sokarak benimsetmeyi başarır. Bunun için deneğin algıladığı nesnelerden yola çıkıp, bunların algılanmalarını gitgide belirsiz duruma getirir; ardından, derece derece, sanrısını oluşturmak istediği nesnenin kesin biçimini belirsizlikten çıkarır; böylece, birçok kişi uyumak üzereyken görüş alanına giren bu renkli, akışkan, biçimsiz kütlelerin yavaş yavaş kesin biçimler aldıklarını görür. Öyleyse, aşamalı olarak belirsizden belirliye geçiş başlıca telkin yöntemidir. Öyle sanıyorum ki bu yönteme birçok komik çağrıştırmalarda, özellikle kaba komikte, bir kişinin nesneye dönüşmesinin gözlerimizin önünde gerçekleşir gibi olduğu yerlerde rastlanacaktır. Ancak ozanların kullandığı, belki de bilinçsiz olarak aynı amaca yönlendirdiği, daha ağırbaşlı başka yöntemler de vardır. Kimi ritim, uyak ve yarım uyak düzenekleriyle imgelemimiz sallanabilir; düzenli bir sallamayla gidip gelebilir; böylece *çağrıştırılan* şeyi uysallıkla kabul etmeye hazırlanabilir. Régnard'ın[9] şu dizelerini dinleyip imgeleminizin

9. Jean François Régnard (1655-1709) Fransız komedya yazarı. Bu dizeler onun *Le Joueur* "Kumarbaz" adlı oyunundan alınmışlardır. (ç.n.)

alanından bir *taşbebek* imgesinin uzaklaşarak geçip geçmediğine bir bakınız:

....Ayrıca birçok kişiye borcu var
Tutarı on bin; bir gümüş lira, bir sadaka kadar
Bir yıl hep güvenip sözüne
Giydirene, arabasına bindirene
Isıtana, pabuç, eldiven verene
Yedirene, tıraş edene, susuzluğunu giderene
Tahtırevanda götürene
Bu borçlar.

Figaro'nun şu dörtlüğünde de aynı türden bir şey bulmuyor musunuz? (burada her ne kadar belki bir nesne değil, bir hayvan imgesi düşündürülmek isteniyorsa da) «Nasıl bir adam bu? Güzel, şişko, bodur, ihtiyar delikanlı, baklakırı, kurnaz, tıraşlı, bıkkın, hem pusu kurup bekleyen hem her yanı kolaçan eden, hem homurdanıp hem inleyen.»

O çok kaba sahnelerle bu çok ince çağrışımlar arasında bir sürü başka eğlendirici etkilere de yer vardır; bunların tümü, insanlardan sanki basit nesnelermiş gibi söz edilerek sağlanır. Böyle etkilerin bol bol görüldüğü Labiche'in tiyatrosundan bir iki örnek alalım. Bay Perrichon trene binerken denklerinden hiçbirini unutmadığına emin oluyor: «Dört, beş, altı, karım yedi, kızım sekiz ve ben dokuz.» Bir başka oyunda bir baba kızının bilgiçliğini şu sözlerle över: «Olmuş bitmiş tüm Fransa krallarının adlarını duraksamadan size söyleyecektir.» Burada *olmuş bitmiş* sözü kralları açıkça basit nesnelere dönüştürmüyorsa da onları kişisiz olaylarla özdeşleştiriyor.

Bu son örnekle ilgili olarak şunu belirtelim: Komik etkinin oluşması için kişi ile nesne arasındaki özdeşleşmeye kadar gitmek gerekmez. Örneğin kişiyi görevi ile karıştırır gibi yapmak yeterlidir. Yalnızca About'nun[10] bir romanından bir kasaba belediye başkanının şu sözlerini vereceğim: «1847 yılından bu yana birçok kez değiştirildiği halde bize her zaman aynı yakınlığı göstermiş olan Bay Vali...»

10. Edmond About (1828-1885) Fransız yazar (ç.n.).

Bütün bu sözler aynı örneğe göre yapılmışlardır. Formül elimizde olduğuna göre bunlardan istediğimiz kadar üretebiliriz. Ancak, öykü yazarı ile vodvil yazarının sanatı yalnızca söz üretmeye dayanmaz. Güç olan, sözcüklere çağrıştırma gücü vermek, yani onları kabul edilebilir kılmaktır. Sözler bize ya bir ruhsal durumdan çıkmış ya da durum ve koşulların gereği imişler gibi göründükleri için onları benimseriz. Bu yüzden, biliyoruz ki ilk kez yolculuğa çıktığı sırada Bay Perrichon çok heyecanlıdır. «Olup bitmek» kızının babasına anlattığı derslerde geçen sözlerdendir; bize burada bir ezber okumayı düşündürüyor. Son olarak da yönetim mekanizmasına duyulan hayranlık, gerektiğinde, vali değiştiğinde, vali kavramında bir şeyin değişmediğine, görevin görevliye bağlı olmayarak yerine getirildiğine bizi inandıracak kadar ileri gidebiliyor.

Gülmenin temel nedeninden çok uzaktayız. Komikliği kendiliğinden anlaşılamayan bir komik biçim, gerçekten de ancak bir başka komik biçimle benzerliği nedeniyle anlaşılır. Bu başka biçim de üçüncü bir biçimle yakınlığı yüzünden bizi güldürür ve bu uzun süre böyle gider. Öyle ki ruhbilimsel çözümleme, her ne kadar bilgili ve kavrayışlı olduğu varsayılsa da, bir dizi komik izlenimini bir ucundan öbür ucuna götüren yolu izlemezse, kesinlikle yolunu şaşıracaktır. Bu gelişmedeki süreklilik nereden geliyor? Acaba komiği böylece son derece uzak benzeşimlerde parçalanıp, yitip gidecek kadar imgeden imgeye, çıkış noktasından gitgide uzağa kaydıran bu baskı, bu garip itme nedir? Ağacın dallarını dalcıklara, köklerini kökcüklere bölen hangi güçtür? Karşı konulamayan bir yasa demek ki her tür canlı enerjiyi, kendisine azıcık zaman tanınsa, elinden geldiğince geniş bir alanı kaplamaya zorluyor. Oysa komik denen fantezi de elbette bir canlı enerji gibidir; sanatın en ince ürünleri ile yarışmak için ekinin kendisine fırsat vermesini bekleyen, toplum toprağının en çakıllı bölgelerinde güçle fışkıran eşsiz bir bitkiye benzer. Gözden geçirdiğimiz komikle ilgili örneklerde gerçekten büyük sanattan uzakta bulunuyoruz. Sonraki bölümde tümüyle ulaşmasak bile, ona çok yaklaşacağız. Sanatın altında yapmacık şeyler yatar. Doğa ile sanat arasındaki bu yapmacık şeyler bölgesine giriyoruz şimdi. Vodvil yazarlarıyla nükteciler inceleyeceğiz.

II. DURUM KOMİĞİ VE SÖZ KOMİĞİ

I.

Komiği genel olarak biçimlerde, davranışlarda, devinimlerde inceledik; onu şimdi de eylemlerde ve durumlarda aramamız gerekiyor. Gerçi bu tür bir komiğe günlük yaşamda oldukça kolaylıkla rastlanır, ama incelenmesi için en elverişli yer belki burası değildir. Tiyatronun yaşamın bir büyütülmesi, sadeleştirilmesi olduğu doğru ise konumuzun bu özel noktasında komedya bize gerçek yaşamdan daha çok bilgi sağlayacaktır. Hatta belki de sadeleştirmeyi daha ileri götürüp en eski anılarımıza dönmeli, çocukları eğlendiren oyunlarda insanoğlunu güldüren şeylerin ilk taslağını aramalıyız. Çoğu kez sevinçlerimizden, acılarımızdan sanki bu duygular yaşlı doğmuşlar, sanki bunların bir geçmişi yokmuş gibi söz ederiz. Çoğu kez, özellikle de sevinçli

heyecanlarımızın çoğunda hâlâ sanki çocuksu bir yan bulunduğunu göz ardı ederiz. Oysa yakından incelersek, şimdi duyduğumuz hazlardan kimbilir kaçının yalnızca geçmişte duyulan hazların anıları olduklarını görürdük! Heyecanlarımızı yalnızca içtenlikli yanlarına indirgeseydik, bunlardan eski heyecanların anıları olanları çıkarabilseydik, acaba geriye çok şey kalır mıydı? Hatta, belli bir yaştan sonra taze ve yeni sevinçlere karşı duyarsız duruma gelip gelmediğimizi, olgun insanın en tatlı doyumlarının giderek uzaklaşan bir geçmişin, giderek seyrekleşen esintiler halinde gönderdiği güzel kokulu bir meltem gibi yeniden canlanan çocukluk duygularından başka bir şey olup olmayacağını kim bilebilir ki? Aslında bu çok genel soruya ne yanıt verilirse verilsin, bir noktada kuşku yoktur: Oyundan çocuklukta alınan tatla büyüyünce alınan tat arasında kesinti olamaz. Oysa, komedya da bir oyundur, yaşama öykünen bir oyun. Hem de çocuk oyunlarında nasıl çocuklar bebekleriyle, kuklalarıyla oynarken tüm iş iplerle yapılıyorsa, komedyada da durumları birbirine bağlayan bağlarda kullanıla kullanıla incelmiş aynı ipleri görmemiz gerekmiyor mu? Öyleyse önce çocuk oyunlarından yola çıkalım. Çocuğun kuklalarını büyütmesine, canlandırmasına, son bocalama durumunda, onları kukla olmaktan çıkmasalar da gene insan yapmasına kadar yavaş yavaş oluşan gelişmeleri izleyelim. Böylece komedya kişileri elde edip bunlar üstünde yukarıdaki incelemelerimizde sezinlediğimiz bir kuralın doğruluğunu araştırabiliriz. Genel olarak vodvillerdeki durumları tanımlayacak bu kural şöyledir: *Yaşam izlenimini ve açıkça bir mekanik düzen duygusunu birbirlerinin içine girmiş olarak bize veren her tür edim ve olaylar komiktir.*

I. *Yaylı şeytan.* Bir zamanlar hepimiz kutusundan fırlayan şeytanla oynamışızdır. Yassıltırsınız gene dikilir; ne kadar aşağı itseniz, o kadar yukarı zıplar; kutunun kapağı kapanıncaya kadar üstüne bastırırsınız, çoğu kez her şeyi koparıp fırlar. Bilmiyorum bu oyuncak çok mu eski? Ancak içerdiği eğlence türü her zaman vardı. Burada iki diretmenin çatışması söz konusudur. Bunlardan tümüyle mekanik olan biri, sonunda genellikle ötekine boyun eğer; onun eğlencesi olur. Fare ile oynayan kedi, farenin her seferinde bir yay gibi fırlamasına fırsat verip onu her zaman bir

pençe vuruşuyla durdururken aynı türden bir eğlenceye dalmıştır.

Şimdi tiyatroya geçelim. Guignol tiyatrosundan başlamamız gerekir. Komiser sahnede kendini tehlikeye atınca doğal olarak hemen yediği bir sopa darbesiyle devrilir. Ayağa kalkar ve yediği ikinci bir sopa darbesiyle gene yere yıkılır. Yinelenen suça, yinelenen ceza. Komiser, gerilip gevşeyen bir yayın tekdüze ritmine benzer bir ritimle yere düşüp ayağa kalktıkça izleyicilerin gülmesi de giderek çoğalır.

Şimdi de daha çok törel bir olayı, anlatılırken engellenip de yeniden anlatılan bir düşünceyi, coşkuyla söylenirken önlenip de yeniden söylenen bir söz dalgasını düşünelim. Burada gene direten bir gücün ve bu güçle çatışan bir başka diretmenin var olduğu izlenimine kapılırız. Ancak, bu izlenim somutluğunu yitirecektir; çünkü artık Guignol kukla tiyatrosu değil, gerçek bir komedya söz konusudur.

Gerçekten de birçok komik sahne bu yalın tipe indirgenir. Örneğin, *Zorla Evlenme*'nin Sganarelle ile Pancrace arasında geçen sahnesinde tüm komiklik, filozofu kendisini dinlemeye zorlamak isteyen Sganarelle'in fikirleriyle, otomotik olarak çalışan gerçek bir söz makinesi filozofun diretmesi arasındaki bir çatışmadan kaynaklanır. Sahne ilerledikçe yaylı şeytan imgesi daha iyi beliriyor, öyle ki sonunda kişiler de şeytanı örnek alıyorlar; Sganarelle Pancrace'ı kulise ittikçe, o da yeniden konuşmak için sahneye dönüyor. Sganarelle onu gene içeri sokup eve kapamayı başarınca (kutunun içine demek geliyor içimden), başı, ansızın bir kutunun kapağını fırlatmış gibi pencereden yeniden görülüyor.

Hastalık Hastası'nda da aynı sahne oyunu vardır. Hakarete uğrayan hekimlik, M. Purgon'un ağzından Argan'a saldırır; onu tüm hastalıklarla korkutur. Argan, Purgon'un ağzını kapamak ister gibi ne zaman koltuğundan doğrulsa Purgon'un bir an için ortadan kaybolduğunu görüyoruz. Sanki onu birileri kulise itiyor, ardından, o da, kurulu bir yay gibi, yeni bir beddua ile sahneye dönüyor. Durmadan yinelenen «Bay Purgon!» diye haykırmalar bu sevimli komedyanın duraklarını belirtiyor.

Gerilip de gevşeyen, yeniden gerilen yay imgesine iyice yaklaşarak özünü ortaya çıkarırsak, klasik komedyanın her zaman kullanılan yöntemlerinden biri olan *yineleme*'yi elde ederiz.

Tiyatroda bir sözcüğü yinelemenin komik olması nereden ileri geliyor? Bu çok basit soruya doyurucu biçimde yanıt verecek bir komik kuramını aramak boşunadır. Gerçekten de bir komikliğin açıklamasını, bize çağrıştırdığı şeyden ayrı olan bu komikliğin kendisinin içinde bulmak istedikçe sorun çözülemez. Şimdi kullanılan yöntemin yetersizliği hiçbir yerde burada olduğundan daha iyi görülemez. Gerçek odur ki daha ileride ele alacağımız kimi çok özel durumlar bir yana bırakılırsa, bir sözcüğün yinelenmesi kendi başına gülünç değildir. Yineleme törel öğeler içeren özel bir oyunun simgesi olduğu için bizi güldürür yalnızca. Bu oyunun kendisi de aslında maddi bir oyunun simgesidir. Bu, fare ile eğlenen kedinin oyunudur, şeytanı durmadan kutunun içine iten çocuğun oyunudur; ne var ki inceltilmiş, tinsel nitelik kazandırılmış duygularla düşünceler alanına aktarılmış bir oyundur. Bize göre tiyatroda sözcükleri yinelemenin belli başlı komik etkilerini tanımlayan kuralı söyleyelim. *Güldürücü bir sözcük yinelemesinde genellikle karşı karşıya olan iki uç vardır: Bir yay gibi gevşeyen sıkıştırılmış bir duygu ve bu duyguyu yeniden sıkıştırmaktan hoşlanan bir düşünce.*

Dorine, Orgon'a karısının hastalığını anlatırken Orgon da Tartuffe'ün sağlığını sormak için durmadan onun sözünü keser. Burada hep yinelenen «Ya Tartuffe?» sorusu bize fırlayan bir yay izlenimini çok açık olarak veriyor. Dorine her seferinde Emire'in hastalığının öyküsünü yeni baştan anlatarak bu yayı geriye itip eğleniyor. Scapin'de, Géronte'a oğlunun tutuklanıp o ünlü kadırgaya götürüldüğünü, ivedilikle para verilip kurtarılması gerektiğini söylediğinde, Dorine nasıl Orgon'un sağgörüsüzlüğü ile eğleniyorsa, o da Géronte'un cimriliği ile eğlenmektedir. Cimrilik sıkıştırılır sıkıştırılmaz otomatik olarak fırlıyor. İşte Molière de verilmesi gereken paranın acısını anlatan şu sözü makine gibi yineleterek bu özdevinimi vurgulamak istemiştir: «Ne halt etmeye o kadırgaya gitmiş?» Valère'in Harpagon'a kızını sevmediği bir adamla evlendirmesinin doğru olmadığını anlattığı sahnede aynı şeyi gözlüyoruz: «Çeyizsiz!» diyerek akışı durmadan kesiyor Harpagon'un cimriliği. Otomatik olarak yinelenen bu sözün ardında bir saplantının kurduğu yinelemeli bir mekanizmayı görür gibi oluyoruz.

Gerçi bu mekanizmayı görmek kimi zaman daha güç oluyor. Bu yüzden de burada komiğin kuramı ile ilgili yeni bir güçlükle karşılaşıyoruz. Öyle durumlar vardır ki bunlarda bir sahnenin tüm ilgisi kendisini ikileştiren tek bir kişide toplanır. Bu kişinin söz yönelttiği kişi sanki basit bir prizma rolünü oynar; bu yolla da kişilik ikileşmesi gerçekleşir. O zaman burada oluşan komik etkinin gizini yalnızca bu sahnenin yansıttığı iç komedya yerine, görüp işittiklerimizde, kişiler arasında oynanan dış sahnede ararsak yanılabiliriz. Örneğin, Alceste, şiirlerini kötü mü bulduğunu soran Oronte'a «Bunu demek istemedim!» diye direnerek yanıt verirken yineleme komiktir, ama Oronte'un yukarıda anlattığımız oyunu oynayıp Alceste ile alay etmediği de açıktır. Aman dikkatli olalım! Gerçekte burada Alceste'de iki adam vardır: Bir yanda insanlara haklarında düşündüklerini yüzlerine söylemeye ant içmiş insandan kaçan adam; öbür yanda, görgü kurallarını ansızın unutamayan soylu bir adam ya da belki, düşünceden eyleme geçmek, birinin onurunu yaralamak, birini üzmek için karar vereceği sırada bundan vazgeçen yetkin bir adam. Öyleyse gerçek sahne Alceste ile Oronte arasında değil, Alceste ile bal gibi Alceste'in kendisi arasında oynanıyor. Bu iki Alceste'ten biri patlamak isterken, tam da dobra dobra konuşmak istediği anda öbürü onun ağzını kapatıyor. «Bunu demek istemedim!»lerin her biri dışarı çıkmak için itip bastıran bir şeyi püskürtmek amacıyla gitgide çoğalan bir çabayı yansıtıyor. Alceste'in, Oronte'un sandığı gibi, ona değil de kendi kendine kızması giderek çoğalırken, «bunu demek istemedim»lerin tonu da giderek sertleşiyor. Böylece olayın gerilimi en son gevşemeye kadar hep yenilenip güçleniyor, yineleme düzeneği değişmiyor.

Bir insan «bütün insanlara karşı çıkmak»[1] pahasına da olsa, artık her düşündüğünü dobra dobra söylemeye karar verse, bu ille de komik değildir; yaşamdır bu, hem de en iyisi. Bir başka insan, karakterinin yumuşaklığından, bencilliğinden ya da insanları hor görmesinden ötürü herkese pohpohlayıcı şeyler söylemeyi yeğlese, bu da gene yaşamdan başka bir şey değildir; burada da bizi güldürecek hiçbir şey yoktur. Bu iki insanı bir tek insan yapıp in-

1. Molière'in *Le Misanthrope* "Adamcıl" adlı komedyasında Alceste'in sözlerinden alıntı. (I. Perde, I. Sahne) (ç.n.)

citici bir açıkyüreklilikle, aldatıcı bir incelik arasında bocalatınız. Eğer bu iki duygu karşıt oldukları halde birleşip birlikte gelişebilir, birlikte karmaşık bir ruhsal durum yaratabilir; kısacası, bize açıkça yaşamın karmaşık bir izlenimini vermek için bir *modus vivendi*'yi[2] benimserlerse, bunların bu çabası da komik olmayacak, ciddi görünecektir. Ama şimdi uzlaşmaz ve *katı* olan bu iki duygunun gerçekten canlı bir insanda bulunduğunu varsayınız. Bu insan söz konusu iki duygu arasında bocalasın, özellikle de bu bocalama alışılmış, basit, çocuksu bir düzeneğin bilinen biçimini alıp mekanik olsun: Bu kez de şimdiye kadar gülünç şeylerde rastladığınız imgeyi, *canlının içindeki mekaniği*, komiği elde edersiniz.

Komik denen fantezinin yavaş yavaş maddi bir mekanizmayı maddi olmayan bir mekanizmaya dönüştürdüğünü anlatmak için bu ilk imge üstüne, yani yaylı şeytan imgesi üstüne yeterince eğildik. Şimdi kısa bilgiler vermekle yetinip bir ya da iki başka oyun inceleyeceğiz.

II. *–İpli kukla.–* İçlerinde bir kişinin dilediğince konuşup davrandığını sandığı, dolayısıyla yaşamın özünü elinde bulundurduğu pek çok komedya sahneleri vardır. Oysa bir yandan bakılınca bu kişi, kendisi ile eğlenen başka bir kişinin ellerinde basit bir oyuncak gibi görünür. Çocukların iplerle oynattıkları kukla ile Scapin'in kuklaları Géronte ve Argente arasında pek az fark bulunur. Daha iyisi, Scapin'in kendisini dinleyiniz: «*Mekanizma* tümüyle bulunmuştur.» Ayrıca: «Bunlar benim *ağlarıma* gökten düşüyorlar,» vb. Doğal bir içgüdüyle, en azından düşüncemizde, aldatan bir kişi olmayı aldatılan bir kişi olmaya yeğleriz. Bunun için izleyici sahnede dolaplar çeviren kişinin tarafını tutar, onunla birlik olur ve bir arkadaşından bebeğini ödünç almayı başarıp, bu bebekle oynayan bir çocuk gibi, iplerini eline aldığı kuklayı sahnede kendisi oynatır. Ama gene de bu son koşul zorunlu değildir; olup bitenlerin dışında da kalabiliriz, yeter ki mekanik bir düzen bulunduğuna ilişkin çok kesin izlenimimizi koruyalım. Bir kişinin, alacağı iki karşıt karardan her biri onu kendisine çektiği için, bu iki karar arasında bocaladığı durumlarda da böyledir. Pa-

2. Geçici uzlaşma anlamında Latince deyim. (ç.n.)

nurge'ün Pierre ile Paul'e evlenme konusunda danışmasında olduğu gibi. Öyleyse, komedya yazarlarının iki karşıt yanı *kişileştirmeye* özen gösterdiğini belirtelim. İpleri tutmak için izleyiciler yoksa, en azından oyuncuların olması gerekir.

Yaşama tüm ciddiliğini bizim özgürlüğümüz kazandırır. Olgunlaştırdığımız duygular, içimizde gizlediğimiz tutkular, düşünerek karar verip uyguladığımız eylemler; kısacası, bizden gelen, tümüyle bizim olan şeyler... İşte yaşama kimi zaman dramatik, genellikle de ciddi bir hava veren bunlardır. Bütün bunları komedyaya dönüştürmek için ne gereklidir? O görünürdeki özgürlüğümüzün altında iplerden oluşan bir düzeneğin yattığını ve bizlerin, ozanın dediği gibi, şu ölümlü dünyada,

...İpleri yazgının elinde
Zavallı kuklalar

olduğumuzu düşünmek gereklidir. Öyleyse düş gücünün bu basit imgeyi çağrıştırarak komiğe kadar götürmeyeceği hiçbir gerçek, ciddi, hatta dramatik sahne yoktur. Önü bu kadar geniş bir alana açık olan bir oyun da yoktur.

III. *–Kartopu.–* Komedya yöntemlerini inceledikçe çocukluk anılarının oynadıkları rolü daha iyi anlıyoruz. Bu anımsama belki de özellikle bu ya da şu oyundan çok, oyunun bir uygulaması olduğu mekanik düzene dayanır. Nasıl aynı opera aryası birçok müzikli fantezilerde bulunabiliyorsa, aynı genel düzenek de çok değişik oyunlarda bulunabilir. Burada önemli olan, akılda kalan çocuk oyunlarından belli belirsiz aşamalarla büyük adam oyunlarına uzanan şey, özel uygulamaları bu oyunlarda görülen bir düzenin *şemasıdır* ya da dilerseniz, soyut formülüdür diyelim. Söz gelimi, yuvarlana yuvarlana büyüyen kartopu gibi. Art arda dizilmiş kurşundan askerleri de düşünebiliriz: Birincisini iterseniz, ikincisinin üstüne düşer, o da üçüncüsünü devirir; durum giderek kötüleşir ve hepsi yere yığılır. Emek verilerek oyun kâğıtlarıyla kurulmuş bir şato da akla gelebilir: Dokunduğunuz ilk kâğıt yerinden oynamadan önce duraksar; sallanmış olan yanındaki kâğıt ise daha çabuk karar verir ve yıkılma çabuklaşır; kâğıtlar baş dön-

dürücü bir hızla acı sona doğru koşarlar. Bütün bu nesnelerin, çok değişik olmalarına karşın, bize aynı soyut imgeyi, kendi kendine katılarak çoğalan bir etkinin soyut imgesini çağrıştırdıkları söylenebilir. Öyle ki burada başlangıçta önemsiz olan neden, zorunlu bir gelişmeyle, önemli olduğu kadar da beklenmedik bir sonuca varır. Şimdi çocuklar için hazırlanmış bir resimli kitabı açalım. Burada da aynı düzenin bir komik sahne biçimine yöneldiğini görürüz. Örneğin (elime rastgele bir «Épinal dizisi» aldım), bir ziyaretçi çarçabuk bir salona girerken bir kadını itiyor, kadın da çay fincanını yaşlı bir adamın üstüne deviriyor; yaşlı adam pencereye çarpıyor, pencerenin kırılan camı sokaktan geçen bir polisin başına düşüyor, bu polis de tüm polis örgütünü ayağa kaldırıyor vb. Büyüklere yönelik birçok imgede de aynı düzen vardır. Karikatürcülerin çizdikleri «Yazısız öyküler»de çoğu kez yer değiştiren bir eşya ve bu eşya ile birlikte yer değiştiren kişiler görülür. Sahne değiştikçe eşyanın da yer değiştirmesi mekanik olarak kişiler arasında da giderek ciddileşen durum değişikliklerine neden olur. Şimdi komedyaya gelelim. Bu basit tipe indirgenen az mı güldürücü sahneler, hatta komedyalar vardır! *Davacılar*'da Chicaneau'nun anlattığı şeyleri bir daha okuyalım. Birbirlerinin içine dişliler gibi geçmiş davalardır bunlar; bir demet kuru ot için açılan dava, davacıya servetinin büyük bir bölümüne mal oluncaya kadar mekanizma gitgide hızlanarak çalışır (Racine gitgide artan hızlanmayı yargılama terimlerini gitgide sıklaştırarak bize duyurur). Don Quijote'nin kimi sahnelerinde de aynı düzenlemeyi görürüz. Örneğin han sahnesinde: Birtakım garip zincirleme olaylar katırcıyı Sancho'yu pataklamaya sürükler, Sancho da Maritorne'a vurur, onun üstüne de hancı çullanır vb. Nihayet çağdaş vodvile gelelim. Burada da görülen aynı düzenin bütün biçimlerini anlatmam bilmem gerekli mi? Bunlardan biri vardır ki vodvillerde oldukça sık kullanılır: Somut bir şeyi (örneğin bir mektubu) kimi kişiler için önemliymiş gibi gösterip, bunu her ne pahasına olursa olsun yeniden ele geçirmek gerektiğini ortaya koymak. Ele geçtiğini sandığımız anda hep kaçan bu nesne piyesin içinde gitgide önemli, gitgide beklenmedik olaylara neden olarak dolaşır durur. Bütün bunlar ilk bakışta sanıldığından daha çok bir çocuk oyununa benzerler. Burada da gene kartopundaki etki söz konusudur.

Mekanik bir düzenin özelliği genellikle *tersine çevrilebilir* olmasındadır. Çocuklar yere dikilen tahta çomaklara attıkları bir güllenin yolu üzerindeki çomakları devire devire gittiğini görmekten hoşlanırlar; gülle bir sürü dönüp dolaşmalardan, duraksamalardan sonra yeniden ilk atıldığı noktaya dönerse daha çok gülerler. Başka bir deyişle, yukarıda betimlediğimiz mekanizma düz çizgi halinde ise zaten komiktir; dairesel ise ve oyun kişilerinin çabaları sonunda karşı konulamaz bir neden sonuç zinciri içinde gene aynı yere gelirse daha da komik olur. Gerçekten, vodvillerin birçoğunun bu fikir çevresinde toplandıkları görülecektir. Bir at bir hasır şapkayı yemiştir. Bu şapkanın Paris'te bulunan bir tek eşi ne pahasına olursa olsa ele geçirilmelidir. Tam yakalanacağı sırada geri geri kaçan bu şapka, baş kişiyi ardından koşturur; o da kendisine tutunan öteki kişileri koşturur. Tıpkı mıknatısın, üstündeki demir kırıntılarını gitgide yayılan bir çekme gücü ile kendine çekmesi gibi. Birtakım olaylardan sonra, nihayet tam amaca ulaşıldığı sanılırken o kadar üstüne düşülen şapkanın atın yediği şapka olduğu ortaya çıkar. Buna benzer bir serüvene Labiche'in gene ünlü bir başka komedyasında rastlarız. Önce bize, her gün yaptıkları gibi, birlikte kâğıt oynayan iki eski dost; hiç evlenmemiş yaşlı bir erkekle, yaşlı bir kız gösterilir. Her ikisi de aynı evlendirme ajansına ayrı ayrı başvurmuşlardır. Bir sürü güçlük ve tersliklerden sonra çağrıldıkları görüşmeye birlikte gittiklerinde birbirlerine tanıştırıldıklarını görürler. Daha yeni bir oyunda da aynı dairesel etki, aynı çıkış noktasına dönüş vardır. Kendisine acı çektirildiğini aklına takmış bir koca, boşanırsa karısından ve kaynanasından kurtulacağını sanır. Boşanıp yeniden evlenir. Bu boşanma ve yeniden evlenme sonunda, eski karısı, daha kötü bir durumda, yeni kaynanası olarak karşısına çıkar.

Bu tür komiğin yoğun olduğu ve çok sık görüldüğü düşünülürse, kimi filozofların imgelemine takılmasının nedeni anlaşılır. Çok yol yürüyüp de farkına varmadan gene ilk hareket noktasına gelmek boşu boşuna büyük bir çaba harcamak demektir. Komiği buna bakarak tanımlamak çekici olabilir. Gerçekten de bu düşüncede gibi görünen Herbert Spencer'e göre gülme ansızın bir boşlukla karşılaşan bir çabanın belirtisidir. Daha önce de Kant şöyle söylüyordu: «Gülme, ansızın boşa çıkan bir bekleyişten

doğar.» Bu tanımlamaların verdiğimiz son örneklere uygulanabileceklerini kabul ediyoruz, ama formüle kimi kısıtlamalar getirmek gerekiyor; çünkü nice boşa çıkmış çabalar vardır ki bizi güldürmezler. Verdiğimiz son örneklerde büyük bir nedenin küçük bir sonuca ulaştığı görülmüş olsa bile, biraz önce, tersine, küçük bir nedenden büyük bir sonuç çıkacağını gösteren başka örnekler de verdik. Gerçek şu ki bu ikinci tanımlama birinciden daha iyi bir tanımlama sayılmaz. Nedenle sonuç arasındaki oransızlık ne olursa olsun gülmenin doğrudan kaynağı değildir. Bu oransızlığın kimi durumlarda ortaya çıkardığı bir şeye, yani nedenlerle sonuçlar dizisinin ardından bize kendisini açıkça gösteren özel mekanik düzene güleriz. Bu düzeni bir yana bırakırsanız komiğin labirentinde size yol gösterecek tek kılavuzu elinizden çıkarmış olursunuz; izleyeceğiniz bu kural da uygun biçimde seçilmiş kimi durumlara belki uygulanabilir, ama karşısına çıkacak ilk kötü durumda bozulabilecektir.

Öyleyse bu mekanik düzene neden gülüyoruz? Bir kişinin ya da bir grubun öyküsü bize belli bir zamanda bir dişli, bir yay ya da bir ip oyunu gibi görünse, kuşkusuz bu tuhaftır. Peki ama bu tuhaflığın kendine özgü niteliği nereden geliyor? Neden komiktir? Şimdiye kadar birçok biçimde karşımıza çıkan bu soruya yanıtımız aynı olacaktır. İnsana özgü şeylerin canlı sürekliliği içinde, hakkı olmadığı yere giren bir kişi gibi zaman zaman yakaladığımız o katı mekanizma bizim için çok özel bir önem taşır; çünkü bu mekanizma yaşamın *dalgınlığı* gibi bir şeydir. Eğer olaylar akışlarına hep dikkat edebilselerdi ne rastlantılar ne karşılaşmalar ne dönüp dolaşıp aynı noktaya gelmeler olurdu; her şey ileriye doğru gider, hep gelişirdi. İnsanlar da yaşama karşı hep dikkatli olsalardı, hem başkaları hem de kendimiz ile olan ilişkilerimizi hiç bozmasaydık, içimizde hiçbir şey hiçbir zaman yaylarla ya da iplerle devindiriliyormuş gibi görünmezdi. Komik olan şey, insanın eşyaya benzeyen bu yanıdır; insana özgü olayların çok özel bir türden katılığı ile tam bir mekanizmaya, özdevinime, nihayet cansız devinimlere öykünen bu görünüşüdür. Öyleyse bu komik yan hemen düzeltilmesi gereken bir bireysel ya da kolektif kusuru belirtiyor. Gülme işte bu düzeltmenin ta kendisidir; insanların ve olayların bir tür özel dalgınlığını ortaya çıkarıp bas-

tıran toplumsal bir jesttir.

Ancak bu bile bizi gülmeyi daha uzaklarda, daha yükseklerde aramaya çağırıyor. Buraya kadar büyük insanların oyunlarında, onları çocukken eğlendiren bazı mekanik düzenleri bulmaya uğraştık. Bu, deneysel bir inceleme biçimiydi. Şimdi, yöntemli ve tam bir tümdengelime başvurarak komedya tiyatrosunun çok ve çeşitli yöntemlerini basit ve değişmez ilkeleri ile birlikte, kendi temel kaynaklarında aramanın zamanı geldi. Bu tiyatronun, olayları yaşamın dış biçimlerinde bir mekanizma bulunduğunu telkin edercesine düzenlediğini söylemiştik. Öyleyse dıştan bakıldığında yaşamı basit bir mekanizma üstünde kuruluymuş gibi gösteren temel nitelikleri belirleyelim. O zaman gerçek ve olası komedya yöntemlerinin soyut formülünü bu kez genel ve tam olarak elde etmek için birbirlerine karşıt niteliklere geçmek yetecektir.

Yaşam bize zamanda belli bir evrim, uzamda belli bir karışıklık gibi görünür. Zamanda düşünülürse, durmadan yaşlanan bir varlığın sürekli ilerlemesidir; bu demektir ki yaşamın hiç geri dönüşü yoktur, hiç yinelenmez. Uzamda düşünüldüğünde, gözlerimizin önüne birlikte yaşayan, birbirlerine öylesine sıkı sıkıya bağlı, öylesine özellikle birbirleri için yapılmış öğeler serer ki bunların hiçbiri aynı zamanda değişik iki organizmada bulunamaz: Her canlı varlık, kapalı ve diğer sistemlerle karışamayan bir olaylar sistemidir. Sürekli görünüm değiştirme, olayların geriye dönüşsüz olmaları, kendi içine kapalı bir dizinin yetkin bireyselliği... İşte (gerçek olsun ya da öyle görünsün, bu pek önemli değil), canlıyı basit bir mekanizmadan ayıran dış nitelikler bunlardır. Bu niteliklerin karşıtlarını ele alırsak, üç yöntem buluruz ki bunlara, izin verirseniz, *yineleme, tersine çevrilme, dizilerin birbirinin içine girmesi* diyeceğiz. Bu yöntemlerin vodvil yöntemleri olduklarını, başka vodvil yöntemi de bulunmadığını anlamak güç değildir.

Bunları önce değişik dozlarda karışmış olarak yukarıda gözden geçirdiğimiz sahnelerde bulabileceğimiz gibi, bu sahnelerle mekanizması aynı kalan çocuk oyunlarında haydi haydi bulabiliriz. Bu incelemeyi hemen yapacağız. Söz konusu yöntemleri arı durumlarında, örnekler üzerinde incelemek yararlı olacaktır. Bundan daha kolayı da olamaz, çünkü klasik komedyada olduğu kadar

çağdaş tiyatroda da bu yöntemlerin arı durumlarına sık sık rastlanır.

I. *Yineleme.* Yukarıda gördüğümüz gibi, artık burada bir kişinin yinelediği bir sözcük ya da bir tümce değil; bir durum, yani birçok kez aynı biçimde yinelenip de yaşamın değişken akışını kesen durum ve koşulların birleşimi söz konusudur. Deneylerimiz bu tür komiği, yalnızca ilkel durumunda, daha önce bize göstermiştir. Örneğin, bir gün uzun süredir görmediğim bir dostuma yolda rastlasam, bunda komik bir durum yoktur; ama aynı gün içinde bir daha, giderek üçüncü ve dördüncü kez onunla karşılaşsam, bu «rastlantı»ya birlikte güleriz sonunda. Şimdi size yeterince gerçek gibi görünen bir düşsel olaylar dizisi düşünüp, gelişen bu olaylar dizisinin ortasında aynı sahnenin aynı kişiler ya da değişik kişiler arasında yinelendiğini varsayınız. Burada bir rastlantı bulursunuz, ama bu daha olağanüstü bir rastlantıdır. Tiyatroda bize gösterilen yinelemeler bu çeşittir. Yinelenen sahne ne kadar karışık, ne kadar doğal biçimde düzenlenmişse, yineleme de o ölçüde komik olur. İşte uyuşmaz gibi görünen iki koşul, ama bunları tiyatro yazarının ustalığı uyuşturacaktır.

Çağdaş vodvil yinelemenin bütün biçimlerini kullanır. Bu biçimlerin en çok bilinenlerinden biri şudur: Belli bir kişi grubu, birbirlerini simetrik olarak karşılayan birtakım olaylar ya da terslikler dizisini hep yeni durumlarda yeniden ortaya çıkaracak biçimde, her perdede en değişik ortamlarda gösterilir.

Molière'in birçok piyesinin, bir güldürüden ötekine yinelenen aynı olay dokusundan oluştuğu görülür. Örneğin *Kadınlar Okulu*'nda üç zamanlı belli bir etkiyi hep yinelemekten başka bir şey yapılmaz. Birinci zamanda Horace, Agnès'in vasisini aldatmak için neler kurduğunu Arnolphe'a anlatır; oysa Arnolphe Agnès'in vasisidir; ikinci zamanda Arnolphe tehlikeyi uzaklaştırdığını sanır; üçüncü zamanda Agnès, Arnolphe'un önlemlerini Horace'dan yana çevirir. Üç zamanlı etkinin görüldüğü *Kocalar Okulu*'nda, *Şaşkın*'da, özellikle de *George Dandin*'de aynı düzenli devirlilik vardır. Birinci zamanda George Dandin karısının kendisini aldattığını sezer; ikinci zamanda kaynanası ile kayınbabasını yardımına çağırır; üçüncü zamanda özür dileyen George Dandin'in kendisidir.

Kimi zaman değişik kişi grupları arasında da aynı sahne yinelenir. O zaman ilk grupta efendilerin, ikinci grupta da hizmetçilerin bulunması az görülen bir şey değildir. Hizmetçiler efendilerinin daha önce oynadıkları bir sahneyi daha az soylu bir biçime sokup değişik bir tonda yinelerler. *Amphitryon* gibi, *Aşk Kırgınlığı* adlı oyunun bir bölümü de böyle düzenlenmiştir. Benedix'in[3] *Der Eigensinn*[4] adlı o eğlenceli minik komedyasında düzen tersinedir; hizmetçilerden örnek aldıkları bir direnme sahnesini bu kez yineleyen efendilerdir.

Ancak, aralarındaki simetrik durumlar iyi belirlenmiş bulunan kişileri de göz önünde tutulsa, klasik komedya ile çağdaş tiyatro arasında derin bir farklılık sürüyormuş gibi görünür. Olayları gerçeğe benzetip canlı gibi göstermekle birlikte, bunlara belirli bir matematiksel düzen vermek: İşte, burada güdülen amaç hep budur, ama kullanılan araçlar değişiktir. Vodvillerin çoğunda izleyicinin zihni doğrudan doğruya alıştırılır; rastlantılar ne kadar olağanüstü olurlarsa olsunlar yalnızca benimsenecekleri için benimsenebilirdirler. Biz de bu rastlantıları yavaş yavaş benimsemeye alıştırılmışsak, benimseriz. Çağdaş yazarlar genellikle böyle çalışırlar. Molière'in tiyatrosunda ise tersine, izleyicilerin değil; kişilerin durumları yinelemelerin doğal görünmesini sağlar. Bu kişilerin her biri belli bir yönde uygulanan bir gücü gösterir; yönü değişmeyen bu güçler aralarında öyle düzenlenmiştir ki zorunlu olarak aynı durum yeniden ortaya çıkar. Öyleyse, bu anlamda durum komedyası karakter komedyasına çok yaklaşır. Klasik sanatın nedene yüklediğinden daha fazlasını sonuçtan çıkarmak savında olmadığı doğru ise durum komedyasına klasik demek yaraşır.

II. *Tersine çevirme*. Bu ikinci yöntemle birincisi arasında o kadar çok benzerlik vardır ki ikincisini, uygulamaları üstünde durmadan, tanımlamakla yetineceğiz. Belli bir durumda bulunan belli kişiler düşününüz. Bu durumu ters çevirip rollerin de yer değiştirmesini sağlarsanız, komik bir sahne elde edersiniz. *Bay Perrichon'un Yolculuğu*[5] adlı oyunda ikili kurtarma sahnesi bu tür-

3. Roderich Benedix. Alman yazarı (1811-1885) (ç.n.).
4. İnat. (ç.n.)
5. Labiche'in bir komedyası. (ç.n.)

dendir. Ancak iki simetrik sahnenin de gözlerimizin önünde oynanması zorunlu bile değildir, diğerini düşündüğümüzden emin olunması koşuluyla bunlardan yalnızca biri gösterilebilir. İşte, yargıcı paylayan sanığa, ana babasına ders verdiğini ileri süren çocuğa, nihayet «Tersine Dünya» başlığı altında gazetelerde anlatılan bu gibi şeylere gülmemizin nedeni budur.

Çoğu kez bize hazırladığı tuzağa kendisi düşen bir kişi gösterilir. Kötülüğünün kurbanı kendisi olan bir zalimin, aldatan bir kişinin kendisinin aldanmasının öyküleri birçok komedyanın temelini oluşturur. Bunları eski farslarda da görüyoruz. Avukat Patelin yargıcı aldatması için müşterisine bir hile öğretir, müşteri de bu hileyi avukatın ücretini ödememek için kullanır. Geçimsiz bir kadın kocasından tüm ev işlerini yapmasını ister, adamın yapacağı işleri de bir listeye döker. Kadın bir fıçının içine düştüğündeyse, kocası, «Bu, listede yok» diyerek onu fıçıdan çıkarmayacaktır. Çağdaş tiyatro «soyulan hırsız» teması üstüne birçok başka çeşitlemeler yapmıştır. Temelde hep rollerin yer değiştirmesi ve bir durumun onu yaratan kişinin aleyhine dönmesi söz konusudur.

Daha önce birçok uygulamasını gösterdiğimiz bir kuralın gerçekliği burada ortaya çıkıyor. Bir komik sahne sık sık yinelenirse «kategori» ya da örnek durumuna gelir ve bizi eğlendirmiş bulunan nedenlerden bağımsız olarak kendi başına eğlendirici olur. O zaman aslında komik olmayan yeni sahneler bu sahneye herhangi bir bakımdan benzerlerse, gerçekten bizi eğlendirebilir, tuhaf olduğunu bildiğimiz bir imgeyi belli belirsiz bir biçimde zihnimize getirir, içinde herkesçe benimsenen bir komik tipin bulunduğu bir türde yer alırlar. «Soyulan hırsız» sahnesi bu tür bir sahnedir; içerdiği gülünçlüğü bir sürü başka sahnelere yayar; insanın kendi yanılgısı yüzünden başına gelen terslikler eninde sonunda gülünç olurlar. Yanılgı, terslik ne olursa olsun; nasıl söylesem, bu tersliği bir anıştırma, onu anımsatan bir söz de yeter. «Bunu kendin istedin George Dandin» sözüne gelinceye kadar başka komik yankılanmalar olmasaydı bu sözün hiç de güldürücü bir yanı bulunmazdı.

III. –Yineleme ile tersine çevirmeden yeterince söz ettik. Şimdi *dizilerin birbirinin içine girmesi*'ne geliyoruz. Bu öyle bir

komik etkidir ki tiyatroda görülen biçimleri çok çeşitli olduğundan formülünü vermek güçtür. Belki de şöyle tanımlanabilir: *Bir durum, hem birbirlerinden kesinlikle bağımsız iki olay dizisine ait olur hem de tümüyle değişik iki anlamda yorumlanabilirse hep komiktir.*

Burada insanın aklına hemen *yanılmaca* (quiproquo) geliyor. Gerçekten de yanılmaca değişik iki anlama gelen bir durumu gösterir ki bunlardan biri oyuncuların verdiği yalnızca olası anlam, diğeri ise izleyicilerin verdiği gerçek anlamdır. Bütün yönleriyle gösterilmesine dikkat edildiği için, durumun gerçek anlamını bizler kavrarız, ama oyuncuların her biri yalnızca bir yönünü bilir; yanılmaları, çevrelerinde olup bitenlerle, kendi yaptıkları şeyleri yanlış yargılamaları bu yüzdendir. Oysa bizler, bu yanlış yargılamalardan doğru yargılara geçeriz; olası anlamla gerçek anlam arasında gidip geliriz. Her şeyden önce bizi eğlendiren aklımızın bu iki karşıt yorum arasındaki gidip gelmesidir, bunu da yanılmaca sağlar. Kimi filozofların özellikle bu gidip gelmeye takılmış olmaları, kimilerinin de komiğin özünü iki karşıt yargının çarpışmasında ya da üst üste gelmesinde görmeleri anlaşılıyor, ama tanımlamaları tüm durumlara uymuyor. Ayrıca, uysa bile, komiğin ilkesini değil, ancak az çok uzak sonuçlarından birini tanımlıyor. Gerçekten de tiyatroda yanılmacanın daha genel bir olayın özel bir durumu, yani bağımsız dizilerin birbirinin içine girmesi olduğunu ve zaten tek başına değil de, yalnızca dizilerin birbirinin içine girmesinin *belirtisi* olarak gülünç geldiğini görmek kolaydır.

Gerçekten de yanılmacada kişilerin her biri kendisiyle ilgili bir olaylar dizisinin içine sokulmuştur, bu olayları tam olarak temsil eder, sözlerini ve davranışlarını da onlara göre düzenler. Kişilerden her birini ilgilendiren her dizi de bağımsız bir biçimde gelişir; ancak bu diziler belli bir anda birine bağlı olan davranış ve sözlerin aynı zamanda bir diğerine uygun gelebileceği koşullarda karşılaşırlar. Kişilerin yanılgıları, iki anlama gelmeler de bu yüzdendir. Oysa iki anlama gelme kendi başına komik değildir; bağımsız iki dizinin karşılaşmasını açığa vurduğu için güldürür. Tiyatro yazarlarının dikkatimizi hep bağımsızlık ve karşılaşma gibi ikili bir olaya çekmek için çabalamaları bunun kanıtıdır. Yazar karşılaşan iki dizinin birbirlerinden ayrılacağına

ilişkin düzmece bir gözdağını durmadan yineleyerek bu işi genellikle başarır. Her an her şey çökecek, yıkılacak gibidir; ama her şey düzelir. İşte, bizi zihnimizin iki karşıt düşünce arasında gidip gelmesinden çok, güldüren bu oyundur; komik etkinin gerçek kaynağı olan iki bağımsız dizinin birbirinin içine girdiğini gözlerimizin önüne serdiği için gülünçtür.

Öyleyse yanılmaca ancak bir özel durum olabilir; dizilerin birbirlerinin içine girmesini sezdiren araçlardan biridir; belki de en yapay olanıdır, ama tek araç da değildir. Aynı zamanda geçen iki dizi yerine bir eski olaylar, bir de yeni olaylar dizisi alınabilir. Eğer bu iki dizi düşüncemizde birbirlerinin içine girebilirlerse, artık yanılmaca olmayacak, ancak aynı komik etki sürecektir. Bonivard'ın Chillon şatosundaki tutsaklığını düşününüz: İşte size birinci olaylar dizisi. Ardından, İsviçre'de yolculuk yapan Tartarin'in tutuklanmasını, hapse atılışını aklınıza getiriniz: Bu da birinciden bağımsız ikinci dizidir. Şimdi de Tartarin, Bonivard'la aynı zincire vurulmuş olsun, iki olay da bir an için birbirine karışmış gibi görünsün. Böylece çok eğlenceli bir sahneyi, Daudet'nin imge gücünün yarattığı en eğlenceli sahnelerden birini elde etmiş olursunuz. Güldürücü bir kahramanlık anlatan (héroï-comique) türden birçok olay böyle birbirinden ayrılır. Genellikle komik olan eskinin yeniye aktarılmasında da aynı düşünceden esinlenilir.

Labiche bu yöntemi bütün biçimleriyle kullanmıştır. Kimi zaman bağımsız dizileri oluşturmakla işe başlar, ardından da bunları birbirlerine karıştırarak eğlenir. Kapalı bir grubu, örneğin bir düğün alayını ele alıp tümüyle yabancı ortamlara düşürür. Bu ortamlarda kimi rastlantılar sayesinde kendisi de bir süre araya girer. Kimi zaman da oyun boyunca tek ve aynı olan bir kişiler düzenini hiç bozmaz; ancak, bu kişilerin bir bölümünü, gizledikleri bir şey varmış, aralarında anlaşmak zorunda imişler gibi gösterip büyük komedya içinde bir küçük komedya oynamalarını sağlar. Bu komedyalardan biri öbürünü her an tedirgin eder; ardından işler yoluna girer, iki dizi de yeniden karşılaşır. Kimi zaman da gerçek dizinin arasına tümüyle ideal bir olaylar dizisi sokar. Örneğin, saklanmak istendiği halde durmadan ortaya çıkan ve her seferinde durumları altüst edecekmiş gibi görünüp sonunda bunlarla uzlaştırılan bir geçmiş söz konusu olur. Ancak iki bağımsız diziyi ve her zaman kısmi bir rastlaşmayı yeniden buluyoruz.

Bu vodvil yöntemlerinin incelenmesini daha ileriye götürmeyeceğiz. İster dizilerin birbirinin içine girmesi, ister tersine çevirme ya da yineleme olsun, konunun değişmediğini görüyoruz: Yaşamın *makineleştirilmesi* dediğimiz şeyi elde etmek. Bunun için bir eylem ve ilişkiler sistemi alınıp olduğu gibi yinelenir ya da bu sistem onu altüst edecek ya da onunla kısmen uyuşacak bir başka sisteme aktarılır. Bütün bu işlemler yaşamı gerisin geriye çalışan ve parçaları birbirleriyle değiştirilebilir yinelemeli bir mekanizma gibi göstermekte toplanır. Gerçek yaşam da doğal olarak aynı tür etkileri tam yaptığı ve dolayısıyla tamı tamına unuttuğu ölçüde bir vodvil olur; çünkü hep dikkatli kalsaydı, çeşitli bir süreklilik, geriye dönüşü olmayan bir ilerleme, bölünemeyen bir birlik olurdu. Bunun için, olayların komikliğini nesnelerin bir dalgınlığı olarak tanımlayabiliriz. Bir insan karakterinin komikliği de, daha önce anlatmaya çalıştığımız ve ileride ayrıntılı olarak göstereceğimiz gibi kişinin bir temel dalgınlığından doğar. Ancak, olayların bu dalgınlığı ayrıksıdır, etkileri hafiftir. Ne olursa olsun düzeltilemez bir dalgınlıktır; öyle ki buna gülmek de bir işe yaramaz. İşte bu nedenle, eğer gülme hoşa giden eğlendirici bir şey olmasaydı, insanlar da gülmeyi oluşturmak için en küçük bir fırsatı bile kaçırmak istemeseydi, bu dalgınlığı abartmak, bir sistem durumuna sokmak, onun için bir sanat yaratmak düşüncesi akla gelmezdi. Vodvil böyle açıklanır. İpli kukla yürüyen bir adama göre ne ise vodvil de gerçek yaşama göre odur; nesnelerin doğal bir katılığının çok yapay bir abartmasıdır. Onu gerçek yaşama bağlayan ip çok dayanıksızdır. Tüm oyunlar gibi o da önceden kabul edilmiş değerlere uyan bir oyundan pek başka bir şey değildir. Karakter komedyası ise yaşamın içine çok daha değişik kökler salar. İncelememizin son bölümünde özellikle bu komedya ile ilgileneceğiz. Ancak daha önce birçok vodvilin komiğine benzeyen bir tür komiği, söz komiğini incelememiz gerekir.

II

Söz komiğini ayrı bir kategoriye sokmak belki biraz yapmacık olur, çünkü buraya kadar incelediğimiz komik etkilerin çoğu

zaten dil aracılığıyla ortaya çıkıyordu. Ne var ki dilin anlattığı komik ile dilin yarattığı komiği birbirinden ayırmak gerekiyor. Birincisi gerektiğinde bir dilden bir başka dile çevrilebilir, ama töreleri, yazını, özellikle de fikir çağrışımları değişik olan yeni bir topluma geçerken özgünlüğünü büyük ölçüde yitirir; ikincisi ise genellikle çevrilebilir değildir; özelliğini tümcenin yapısına ya da sözcüklerin seçimine borçludur; insanların ya da olayların kimi özel dalgınlıklarını dil yardımıyla saptamaz; dilin kendisinin dalgınlıklarını vurgular. Burada komik olan dilin kendisidir.

Tümcelerin hazır olarak ortaya çıkmadıkları bir gerçektir. Bunlara gülüyorsak, aynı nedenle bunları yapanlara da gülebiliriz ki bu da bir gerçektir. Ancak, bu son koşul zorunlu değildir; çünkü burada tümcelerin, sözcüklerin bağımsız bir komik gücü vardır; bunun kanıtı da kimi zaman birisinin söz konusu olduğunu belli belirsiz sezinlemekle birlikte, çoğunlukla kime güldüğümüzü söylemekte güçlük çekmemizdir.

Üstelik, güldürmeye neden olan kişi her zaman konuşan kişi değildir. Burada *nükteli* ile *komik* arasında önemli bir ayrım olsa gerek. Belki bir sözün, bunu söyleyen kişi bizi güldürdüğü zaman komik, bir üçüncü kişiye ya da kendimize güldürdüğü zaman nükteli olduğunu düşünebiliriz. Ancak çoğunlukla bu sözün komik mi yoksa nükteli mi olduğuna karar veremeyiz; yalnızca güldürücüdür.

Belki de daha ileriye gitmeden nükteden ne anlaşıldığını iyice araştırmak gerekecektir, çünkü nükte en azından bizi gülümsetir. Öyleyse nüktenin niteliğinin derinliğine inerek nükte fikrini aydınlatmadan yapılacak gülme ile ilgili bir inceleme tam olamaz. Ancak bu çok ince özün, ışığı görünce dağılan özlerden olması beni korkutur.

Önce nükte sözcüğünün biri daha geniş, diğeri daha dar olmak üzere iki anlamını ayırt edelim. Öyle görünüyor ki sözcüğün en geniş anlamında *dramatik* bir düşünce biçimine nükte diyoruz. Nükteciler düşüncelerini gelişigüzel simgeler gibi kullanacaklarına bunları kişiler gibi görür, kişiler gibi anlar, kişiler gibi aralarında konuştururlar; bunları sahneye koyarken biraz da kendilerini sahneye koyarlar. Nükteci bir ulus tiyatroya da düşkün bir ulustur. Güzel okuyan bir kişide nasıl tiyatro oyunculuğunun bir

başlangıcı varsa, nüktecinin de bir tiyatro ozanı yanı vardır. Bu yaklaştırmayı özellikle yapıyorum, çünkü bu dört öğe arasında kolaylıkla bir ilişki kurulabilir. Güzel okumak için oyunculuk sanatının düşünsel yanına sahip olmak yeterlidir, ama iyi oynamak için insanın tüm ruhuyla, tüm kişiliğiyle tiyatro oyuncusu olması gerekir. Öyleyse şiirsel yaratı bir tür kendini unutma gerektirir ki nükteci genellikle bunu yapamaz, söylediklerinin ve yaptıklarının ardından az çok kendini gösterir, bunlara yalnızca zekâsını koyduğu için kendini veremez.

Öyleyse her ozan canı isterse nükteci olabilecektir. Bunun için bir şey kazanmaya gereksinimi yoktur; tersine, bir şeyler yitirmek zorunda kalır. Düşüncelerini aralarında «boşuna, zevk için» konuşturması, bunları duygularıyla, ruhunu da yaşamla ilişkide tutan o ikili bağı gevşetmesi yeterlidir. Kısacası, artık aynı zamanda yüreğiyle de değil, yalnızca zekâsıyla ozan olmak isterse, o zaman nükteciye dönüşür.

Ancak nükte genellikle olayları *sub specie theatri* (tiyatrodaki gibi) görmekte toplanıyorsa, onun daha çok, tiyatro sanatının bir türü olan komedyaya dönük olabileceği anlaşılır. Nükte sözcüğünün daha dar bir anlamı, aslında gülmenin kuramı açısından bizi ilgilendiren tek anlamı, buradan geliyor. Bu kez bir tür komedya sahneleri gibi sahneler tasarlama yeteneğine ***nükte*** diyeceğiz. Ancak bu sahneler öyle gizli, öyle hafif, öyle çabuk tasarlanır ki farkına varmaya başladığımızda her şey çoktan olup bitmiştir.

Bu sahnelerin oyuncuları kimlerdir? Nüktecinin işi kiminledir? Önce özellikle kendilerine söz söylediği kişilerle; eğer nükte bunlardan birine doğrudan doğruya verilen bir karşılık ise. Çoğunlukla da, orada bulunmayan, ancak konuştuğunu ve yanıt verdiğini varsaydığı kişi ile. Daha çoğunlukla da herkesle, yani sağduyu ile. Herkesin benimsediği bir düşünceyi bir aykırı düşünceye çevirerek ya da herkesin benimsediği bir deyimi kullanarak ya da bilinen bir sözü veya bir atasözünü gülünç bir biçime sokarak karşısına aldığı sağduyu ile demek istiyorum. Bu küçük sahneleri birbirleriyle karşılaştırırsanız, bunların genellikle iyi bildiğimiz bir komedya teması, «soyulan hırsız» teması üzerine çeşitlemeler olduklarını görürsünüz. Bir eğretileme, bir tümce, bir

düşünce alınıp bunları yapan ya da yapabilecek olan kişiye karşı çevrilir, öyle ki bu kişi söylemediği bir şeyi söylemiş, sanki bir biçimde kendi kendini dilin tuzağına düşürmüş olur. Ancak, «soyulan hırsız» teması tek olası tema değildir. Birçok komik türünü gözden geçirdik. Bunlardan nükteye dönüşmeyecek bir tek tür bile yoktur.

Öyleyse nükte şimdi neredeyse bir reçete gibi formülünü verebileceğimiz bir incelemeye elverişli olacaktır. Formül şudur: Nükteli bir sözü alıp önce, sahnelenmiş bir oyun durumuna gelecek kadar büyütün, ardından bu sahnenin hangi komik kategoriye gireceğini araştırın. Böylece nükteyi en basit öğelerine indirgemiş ve tam açıklamasını elde etmiş olursunuz.

Bu yöntemi klasik bir örneğe uygulayalım. Mme de Sévigné hasta olan kızına, «Göğsünüzde ağrım var» diye yazıyordu. İşte size bir nükte. Eğer kuramımız doğru ise bu nükteli sözü bir komik sahne olarak görmek için üstüne bastırıp büyültmek, genişletmek yeterli olacaktır. Gerçekten de Molière'in *Sevda Hekim* adlı oyununda bu küçük sahneyi hazır olarak buluruz. Sganarelle'in kızına bakması için çağrılan düzmece doktor Clitandre, yalnızca Sganarelle'in nabzını yoklamakla yetinip, baba ile kızı arasında bulunması gereken sevgi bağına dayanarak, duraksamadan, «Kızınız çok hasta» diyor. İşte burada nükteliden komiğe geçişi görüyoruz. Bize de artık incelememizi tamamlamak için, yalnızca babayı ya da anayı dinledikten sonra çocuğu tanılama fikrinde komik olan şeyi aramak kalıyor. Ancak biliyoruz ki komik denen fantezinin en belli başlı biçimlerinden biri canlı bir insanı bir tür ipli kukla gibi göstermektir. Bizde bu imgeyi uyandırmak amacıyla da çoğu kez birbirlerine görünmez iplerle bağlıymışlar gibi konuşup davranan iki ya da birçok kişi gösterilir. Burada bizi kızı ile babası arasında kurduğumuz sevgi bağını somutlaştırmaya götürerek aşılanan fikir de bu değil midir?

Öyleyse nükteyi inceleyen yazarların genellikle onu tanımlamayı başaramadan, neden bu terimin anlattığı şeylerin olağanüstü karışıklığını belirtmekle yetindikleri anlaşılacaktır. Nükteci olmanın birçok biçimi olduğu gibi, olmamanın da aşağı yukarı o kadar biçimi vardır. Önce komik ile nükteli arasındaki genel ilişkiyi saptamazsak, aralarındaki ortak şeyi nasıl görürüz?

Ancak bu ilişki ortaya çıkarılırsa her şey aydınlığa kavuşur. O zaman, oluşturulmuş bir sahne ile oluşturulacak bir sahneyi çarçabuk gösterme arasında ne ilişki varsa, komik ile nükte arasında da aynı ilişkinin bulunduğu anlaşılır. Komik ne kadar biçime girebiliyorsa, nüktenin de bu biçimlere karşılık olan o kadar türü vardır. Öyleyse bir biçimi öbür biçime bağlayan ipi bulup (ki aslında bu oldukça güçtür), önce türlü biçimleriyle komiği tanımlamak gerekir. Böylece nüktenin çözümlemesi yapıldığında, onun buhar durumuna gelmiş komikten başka bir şey olmadığı görülecektir. Ancak, ters yöntemi uygulayıp doğrudan doğruya nüktenin formülünü aramak kesin bir başarısızlığa gitmektir. Laboratuvarında dilediğince cisimler bulunmasına karşın, bu cisimleri atmosferde ille zerrecikler halinde incelemek isteyen bir kimyacıya ne demeli?

Nükteli ile komiğin bu karşılaştırması bize aynı zamanda söz komiğinin incelenmesi için izlenecek yolu da gösteriyor. Bir yandan, gerçekten bir komik söz ile bir nükteli söz arasında köklü bir fark bulunmadığını görüyoruz; öte yandan, nükte dile bağlı bir anlatım biçimi ise de, bir komik sahnenin bulanık ya da net imgesini kafamızda canlandırıyor. Bu demektir ki dilin komiği, noktası noktasına eylem ve durum komiğine karşılık olur ve deyim yerindeyse, eylem ve durum komiğinin söz düzlemindeki izdüşümünden başka bir şey değildir. Öyleyse eylem ve durum komiğine dönüp, bu komiğin elde edildiği belli başlı yöntemleri inceleyelim; bunları sözcüklerin seçimine ve tümcelerin yapılışına uygulayalım. Böylelikle söz komiğinin çeşitli biçimlerini ve nüktenin olası çeşitlerini bulacağız.

I. Kendimizi bir katılığın ya da bir itici gücün etkisine kaptırıp söylemek istemediğimiz şeyleri söylemek ya da yapmak istemediğimiz şeyleri yapmak... Biliyoruz ki bunlar komiğin büyük kaynaklarındandır; dalgınlık da bu nedenle gülünçtür. Gene bu nedenle jestlerde, davranışlarda, hatta yüz çizgilerinde bulunabilen katı, kalıplaşmış, nihayet mekanik şeylere güleriz. Bu tür katılık dilde de gözlenir mi? Kuşkusuz; evet, çünkü hazır formüller, kalıplaşmış sözler vardır. Hep bunlara göre konuşan bir kişi hep komik olur. Ancak bir tümcenin tek başına komik olması için bu tümceyi söyleyenin ağzından çıktıktan sonra basmakalıp bir söz olması yeterli değildir; ayrıca bu sözde öyle bir belirti olmalıdır

ki bundan otomatik olarak söylendiğini hemen anlayalım. Bu da ancak büyük bir yanılgı ya da özellikle terimler arasında bir çelişki gibi, sözde belirgin bir saçmalık varsa ortaya çıkabilir. Buradan şu genel kural çıkıyor: *Saçma bir düşünceyi beylik bir tümce kalıbı içine sokmakla her zaman komik bir söz elde edilir.*

M. Prudhomme[1] «Ce sabre est le plus beau jour de ma vie»[2] demiş. Bu sözü İngilizceye ya da Almancaya çevirirseniz, Fransızcada komik olduğu halde bu dillerde yalnızca saçma olacaktır; çünkü «yaşamımın en güzel günü» kulağımızın alışık olduğu basmakalıp tümce sonlarından biridir. Öyleyse bu sözü komik yapmak için onu söyleyenin otomatizmini iyice belirtmek yeter. Bu da sözün içine bir saçmalık sokmakla olur. Burada saçmalık komiğin kaynağı değil, onu anlamamızı sağlayan çok basit ve çok etkili bir araçtır.

M. Prudhomme'un yalnızca bir sözünü alıntıladık. Ona mal edilen sözlerin çoğu aynı örneğe göre yapılmışlardır. M. Prudhomme beylik tümcelerin ustasıdır. Bütün dillerde de beylik tümceler bulunduğu için M. Prudhomme'un sözleri çok az çevrilebilir olmalarına karşın, genellikle aktarılabilirdirler.

Kimi zaman sıradan bir tümcenin maskesi altında gizli bir saçmalığı fark etmek biraz daha güçtür. Tembelin birinin söylediği «iki yemek arasında çalışmayı sevmem» sözü, «iki yemek arasında bir şey yememelidir» gibi sağlığı koruyucu bir kural olmasaydı komik gelmezdi.

Kimi zaman da komik etki karmaşık bir duruma gelir. Bir tek beylik tümce kalıbı yerine, birbirlerinin içine giren iki ya da üç tümce kalıbı görülür. Örneğin, Labiche'in kişilerinden birinin şu sözünü alalım: «Türdeşini öldürmeye yalnızca Tanrının hakkı vardır.» Burada çok alışık olduğumuz iki önermeden yararlanılmışa benziyor. Biri «İnsanların yaşamı Tanrının elindedir», öteki «İnsanın türdeşini öldürmesi bir cinayettir.» Ancak, bu iki önerme hem kulağımızı aldatacak hem de bize yinelenen ve farkına varılmadan kabul edilen tümcelerden biri izlenimini verecek biçimde düzenlenmiştir. Dikkatimizin önce uyuklayıp, ardından saçmalık karşısında ansızın uyanması bu izlenimden geliyor.

1. Fransız yazarı Henri Monnier'nin (1805-1877) yarattığı, budalaca özdeyişleriyle konuşan burjuva tipi. (ç.n.)
2. Bu kılıç yaşamımın en güzel günüdür. (ç.n.)

Bu örnekler komiğin en önemli biçimlerinden birinin nasıl olup da dil düzlemine yansıyarak sadeleştiğini anlatmaya yetecektir. Şimdi daha az yaygın olan bir biçime geçelim.

II. –«Bir kişinin tinsel yanı söz konusu iken, dikkatimiz ne zaman bu kişinin fizik yanına çevrilse, güleriz.» İşte, incelememizin birinci bölümünde ortaya koyduğumuz bir kural. Bu kuralı dile uygulayarak, gerçek ya da mecazlı anlamda kullanılmalarına göre sözcüklerin çoğunun bir *fizik* bir de *tinsel* anlamı vardır diyebiliriz. Gerçekten de her sözcük önce somut bir nesneyi ya da maddi bir işi göstermekle başlar, ardından yavaş yavaş soyut bir ilişki ya da arı bir düşünce olarak tinselleşebilir. Kuralımız burada da geçerliyse, şu biçimi alması gerekir: *Bir anlatımı mecazlı anlamda kullanıldığı halde gerçek anlamda kullanılıyormuş gibi göstermekle de bir komik etki elde edilir.* Ya da: *Dikkatimiz bir mecazın maddiliği üstünde toplanır toplanmaz anlatılan düşünce komik olur.*

«Bütün sanatlar kardeştir» tümcesinde «kardeş» sözcüğü sanatlar arasında az çok derin bir benzerliği göstermek için mecazlı anlamda kullanılmıştır. Bu sözcük böyle o kadar çok kullanılır ki onu işittiğimizde artık akrabalığın içerdiği somut ve maddi ilişkiyi düşünmeyiz. Eğer bize «Bütün sanatlar yeğendir» denseydi; bu ilişkiyi daha çok düşünürdük, çünkü «yeğen» sözcüğü daha az mecazlı anlamda kullanıldığı için burada hafif kalan bir komik etki yapardı.-Şimdi sonuna kadar gidip terimlerin türü ile bağdaşması gerektiği halde bağdaşmayan bir akrabalık ilişkisi seçerek dikkatimizin güçlü bir biçimde imgenin maddiliği üstüne çekildiğini varsayınız. Böylece gülünç bir etki elde etmiş olursunuz. Gene M. Prudhomme'a mal edilen şu pek ünlü söze bakınız: «Bütün sanatlar kız kardeştir.»

İddiacı bir kişi için Boufflers'in[3] önünde «Nükte ardında koşuyor» diyorlar. Boufflers «Yetişemez ona» diye yanıtlasaydı, bu bir nüktenin başlangıcı olurdu. Ancak yalnızca bir başlangıcı, çünkü «yetişmek» terimi neredeyse «koşmak» terimi kadar sık sık mecazlı anlamda kullanılır, bu nedenle de art arda giden iki koşucu imgesini somutlaştırmaya bizi güçlü bir biçimde zorlamıyor.

3. Fransız generali (1738-1815). Hafif şiirleri ve öyküleriyle tanınır. (ç.n.)

Yanıtın tümüyle nükteli görünmesini mi istiyorsunuz? O zaman, sporla ilgili öyle somut, öyle canlı bir terim kullanmalısınız ki gözümüzün önünde, gitmediğimiz halde hep bir yarış canlansın. Boufflers'de öyle yaparak şunları söylüyor: «Ben nükte için bahse giriyorum.»

Nüktenin çoğunlukla kendisiyle konuşulan kişinin düşüncesini düşündüğünün tersini söyleyecek ve sanki böylece kendi kendini sözünün tuzağına düşürecek noktaya götürmek olduğunu söylüyorduk. Şimdi şunu ekleyelim: Bu tuzak çoğu kez aynı zamanda bir mecaz ya da bir kıyaslamadır ve bunların maddiliği bu tuzağın aleyhine çevrilir. *les Faux Bonhommes*[4] adlı oyunda bir anne ile oğlu arasındaki şu konuşma anımsanacaktır: «Yavrum, borsa tehlikeli bir oyundur. Bir gün kazanır, ertesi gün kaybedersin. –Öyleyse ben de günaşırı oynarım». İki bankerin aynı piyesteki şu erdemli konuşmasını da verelim: «Bu yaptığımız da çok dürüst bir iş mi? Kısacası, o zavallı hissedarların paralarını ceplerinden alıyoruz. –Peki, nerelerinden almamızı istiyorsunuz?»

Bir simge ya da amblemi maddilikleri yönünde geliştirip bu gelişmeye amblemdeki aynı simgesel değer korunuyormuş süsü verilirse de komik bir etki elde edilecektir. Çok eğlenceli bir vodvilde bize üniforması madalyalarla dolu Monako'lu bir memur gösterilir. Aslında adama bir tek nişan verilmiştir. Şöyle der: «Madalyamı rulette bir numaraya koydum, bu numara kazanınca da koyduğumun otuz altı katını almayı hak ettim.» Gene *les Effrontés*[5] adlı oyunda Giboyer'nin şu uslamlaması da buna benzer bir uslamlama değil mi? Gelinliğine portakal çiçekleri takan kırk yaşında bir gelinden söz edilirken Giboyer, «Portakallar takması gerekirdi» diyor.

Ancak ortaya attığımız çeşitli kuralları teker teker ele alarak, bunların doğruluğunu dil düzlemi dediğimiz düzlemde aramaya çalışsaydık işimiz uzardı. Son bölümdeki üç genel önerimiz ile yetinmek daha iyi olacak. «Olay dizileri»nin gerek *yineleme*, gerek *tersine çevirme*, gerekse *dizilerin birbirinin içine girmesi* yüzünden komik olabileceklerini gösterdik. Sözcük dizileri için de aynı şeyin söz konusu olduğunu göreceğiz.

4. Théodore Barrière ve Ern. Capendu'nün dört perdelik komedyası. (ç.n.)
5. Emile Augier'nin beş perdelik komedyası. (ç.n.)

Olay dizilerini alıp bunları yeni bir tonda ya da yeni bir ortamda yinelemenin, gene de bir anlamları kalacak biçimde altüst etmenin ya da karşılıklı anlamları birbirlerinin içine girecek biçimde karıştırmanın komik olduğunu; çünkü bunları yapmanın yaşamın bize kendisine makine gözüyle bakmamıza izin vermesini sağlamak anlamına geldiğini söylemiştik. Ancak, düşünce de yaşayan bir şeydir. Öyleyse düşünceyi yansıtan dilin de düşünce kadar canlı olması gerekir. Demek ki bir tümce ters çevrildiğinde de bir anlam veriyorsa ya da birbirlerinden tümüyle bağımsız iki düşünce sistemini ayrım gözetmeden anlatıyorsa ya da bir düşünceyi kendisine ait olmayan bir tona aktarmakla elde edilmişse, bu tümcenin komik olacağı anlaşılır. Gerçekten de birkaç örnekle birazdan göstereceğimiz gibi, *tümcelerin komikleşmesi* denebilecek üç temel kural işte bunlardır.

Bu üç kuralın komiğin kuramı bakımından aynı derecede önemli olmadığını önceden söyleyelim. *Tersine çevirme*, en az ilginç olan yöntemdir. Ancak bunun uygulaması kolay olmalı ki nükte ustalarının bir tümcenin söylendiğini duyar duymaz bu tümceyi ters çevirmekle, örneğin özneyi tümlecin, tümleci öznenin yerine koyarak bir anlam elde edilip edilmeyeceğini araştırdıkları biliniyor. Bir düşünceyi oldukça güldürücü sözlerle çürütmek için bu yolun kullanıldığı az görülmemiştir. Labiche'in bir komedyasında kişinin biri balkonunu kirleten üst kattaki kiracıya şöyle bağırır: «Neden pipolarınızı taraçama silkiyorsunuz?» Kiracı yanıt verir: «Peki siz neden taraçanızı pipolarımın altına koymuşsunuz?» Ancak bu nükte üstünde durmanın yararı yok, çünkü örnekler çok kolaylıkla çoğaltılabilir.

İki düşünce sisteminin aynı tümcede *birbirinin içine girmesi* tükenmez bir güldürücü etki kaynağıdır. Burada karışmayı sağlamanın, yani aynı tümceye birbirinin içine giren iki ayrı anlam vermenin çok yolu vardır. Bu yollardan en az tutulanı cinastır. Cinasta aynı tümce birbirinden ayrı iki anlam verir gibi görünür, ama yalnızca görünüşte böyledir; oysa gerçekte değişik sözcüklerden oluşmuş, kulağa aynı sesi vermelerinden yararlanıp birbirleriyle karıştırır gibi yaptığımız iki ayrı tümce vardır. Zaten cinastan gerçek sözcük oyunlarına da sezilmeyen, derece derece ilerlemelerle geçilir. Burada iki düşünce sistemi gerçek olarak tek

ve aynı tümcede iç içedir. Sözcükler de aynıdır; yalnızca, özellikle gerçek anlamdan mecazlı anlama geçerken bir sözcüğün alabileceği değişik anlamlardan yararlanılır. Bunun içindir ki çoğu kez sözcük oyunlarıyla şiirsel eğretileme ya da öğretici karşılaştırma arasında pek az bir fark vardır. Öğretici olan karşılaştırma ile çarpıcı olan imge, yaşamın iki koşut biçimi sayılan dil ile doğa arasındaki o gizli uyumu belirtir gibi görünürken; sözcük oyunu bize daha çok bir an görevini unutup kendini olaylara uyduracak yerde, olayları kendine uydurmaya kalkışan dilin bir aldırmazlığını düşündürüyor. Öyleyse sözcük oyunu dilin bir anlık *dalgınlığını* gösteriyor, bu nedenle de eğlendirici oluyor.

Kısacası, *tersine çevirme* ile *birbirinin içine girme* sonunda sözcük oyununa varan nükteden başka bir şey değildir. *Aktarımın* komiği daha derindir; gerçekten de komedyada yineleme neyse günlük dilde de aktarım odur.

Yinelemenin klasik komedyanın gözde bir yöntemi olduğunu söylemiştik. Yineleme, bir sahnenin ister yeni durumlarda aynı kişiler arasında, ister aynı durumlarda yeni kişiler arasında yeniden oynanması için olayları ona göre düzenlemektir. Örneğin, daha önce efendilerinin oynadıkları bir sahne, onlarınki kadar soylu olmayan bir dille uşaklara yineletilir. Şimdi, kendilerine uygun bir biçimde anlatılan ve böylece doğal ortamları çerçevesinde sunulan düşünceler varsayınız. Aralarındaki ilişkiye dokunmayarak, bu düşüncelerin yeni bir ortama taşınmasını sağlayacak bir düzen düşününüz ya da bir başka deyişle, söz konusu düşüncelerin bambaşka bir biçimde anlatılmalarını sağlayıp onları bambaşka bir tona aktarırsanız, bu kez size komedyayı verecek olan dildir, komik olacak olan dilin kendisidir. Üstelik, bize aynı düşüncenin iki anlatımını, yani aktarılmış anlatımı ile doğal anlatımını göstermeye hiç gerek yoktur; çünkü doğal anlatımı içgüdüsel olarak zaten bulduğumuz için biliriz. Öyleyse komiği yaratma çabası yalnızca ve yalnızca diğer anlatım için harcanacaktır. İkinci anlatım bize sunulduğunda, birinciyi onun yerine kendiliğimizden koyarız. Buradan şu genel kural çıkıyor: *Bir düşüncenin doğal anlatımını başka bir tona aktarmakla her zaman bir komik sonuç elde edilir.*

Aktarım araçları o kadar çok, o kadar çeşitlidir ki, dil bize o

kadar zengin bir ton sürekliliği sağlıyor, komik burada en yavan soytarılıklardan tutun, *mizahın* ve alaya almanın en yüce biçimlerine kadar öyle çok aşamalardan geçebiliyor ki bunların tümünü teker teker saymayacağız. Kuralı ortaya koyduktan sonra ara sıra belli başlı uygulamalarını irdelemekle yetineceğiz.

Önce, ciddi ve sade olmak üzere en uçlarda iki ton ayırt edilebilir. Bunlardan birini ötekine aktarmakla en kaba komik etkilere ulaşılabilir. Komik denen fantezinin iki karşıt yönü de buradan doğuyor.

Ciddi tonu teklifsiz tona mı aktarıyorsunuz? O zaman parodi söz konusudur. Böyle tanımlanan parodinin etkisi de teklifsiz sözcüklerle anlatılan bir düşüncenin, alışkanlıkla bile olsa, bir başka ton alması gereken düşüncelerden oluştuğu durumlara kadar uzanacaktır. Jean-Paul Richter'in[6] sözünü ettiği, güneşin doğuşu ile ilgili şu betimlemeyi örnek olarak verelim: «Gökyüzü, pişen bir ıstakoz gibi siyahtan kızıla dönüşmeye başlıyordu.» Antik şeylerin çağdaş yaşamın terimleriyle anlatılması, Antikçağın şiirsel saygınlığı nedeniyle aynı komik etkiyi yapar.

Hiç kuşkusuz, kimi filozoflara, özellikle Alexandre Bain'e, komiği genel olarak *alçalma* ile tanımlama düşüncesini aşılayan, parodinin komiğidir. Bunlara göre «önceleri saygı duyulan bir şey bize değersiz ve aşağılık bir şeymiş gibi gösterilirse» bundan gülünç doğar. Ancak, bizim incelememiz doğru ise alçalma, aktarımın biçimlerinden biridir; aktarımın kendisi de gülmeyi elde etmenin araçlarından biri olmaktan öteye gidemez. Oysa, çok başka araçlar da vardır. Aslında o kadar uzağa gitmeden, ciddinin ciddi olmayana, en iyinin en kötüye aktarılması komikse, tersine aktarım çok daha komik olabilir; bunu görmek kolaydır.

Her ikisine de aynı ölçüde sık sık rastlanır. Hem öyle görünüyor ki nesnelerin *büyüklüğüne* ya da *değerlerine* ilişkin olmak üzere belli başlı iki biçime ayrılabilirler.

Küçük şeylerden büyük şeylermiş gibi söz etmek genellikle *abartmaktır*. Abartma uzarsa ya da özellikle sistemli olarak yapılırsa komiktir. İşte o zaman gerçekten bir aktarım yöntemi gibi görünür. O kadar çok güldürür ki kimi yazarlar komiği nasıl al-

6. Alman yazarı. (1763-1825) (ç.n.)

çalma ile tanımlamışlarsa, kimileri de abartma ile tanımlamışlardır. Aslında abartma, alçalma gibi bir tür komiğin belli bir biçimidir, ama çok çarpıcı bir biçimidir; kuşkusuz biraz eskimiş, ancak yöntemli olarak abartmaya eğilimli herkeste izlerine rastlanan bir türü, güldürücü bir kahramanlık anlatan (héroï-comique) şiiri doğurmuştur. Kendi kendini övmenin de héroï-còmique yanıyla bizi çoğunlukla güldürdüğü söylenebilir.

Nesnelerin niceliğine değil de niteliğine uygulanan aşağıdan yukarıya aktarım daha yapaydır, ama daha incedir. Dürüst olmayan bir düşünceyi dürüstmüş gibi göstermek; uygunsuz bir durumu, aşağılık bir mesleği ya da aşağılık bir davranışı alıp bunları katı *respectability*[7] anlatan terimlerle betimlemek genellikle gülünçtür. Burada bir İngilizce sözcük kullandık. Aslında bu iş tam İngilizlere özgüdür. Bir sürü örneklerini Dickens'de, Tackerey'de, genel olarak da tüm İngiliz yazınında bulabiliriz. Sırası gelmişken belirtelim: Etkinin yoğunluğu, burada uzunluğuna bağlı değildir. Kimi zaman bir sözcük yeterli olur, elverir ki bu sözcük bize belli bir ortamda benimsenmiş tüm bir aktarım sistemini sezdirsin ve sanki ahlâksızlığın ahlâksal bir düzenlemesini göstersin. Gogol'ün bir oyununda bir üst düzey yöneticisinin kendine bağlı bir memura yaptığı şu uyarı anımsanacaktır: «Senin derecendeki bir memura göre fazla çalıyorsun!»

Yukarıda söylediklerimizi özetlersek, önce çok büyükle çok küçük, en iyi ile en kötü gibi en uçlarda bulunan iki karşılaştırma öğesi vardır; bunlar arasında her iki yönde aktarım yapılabilir. Şimdi, arayı yavaş yavaş daraltarak gitgide daha az kaba olan birbirlerine karşıt öğeler ve gitgide daha ince komik aktarım sonuçları elde edilebilir.

Bu karşıtlıkların belki de en geneli gerçekle idealin, olanla olması gerekenin karşıtlığıdır. Burada da aktarım iki karşıt yönde gerçekleşebilir. Kimi zaman kesinlikle o olduğuna inanmış gibi yaparak, olması gereken söylenir: İşte *alaya alma* (ironie) budur. Kimi zaman da tersine, öyle olması gerektiğine inanmış görünüp, olay inceden inceye titizlikle betimlenir: Çoğunlukla *mizah* (humour) böyle doğar. Bu biçimde tanımlanan mizah alaya almanın

7. "Saygınlık" anlamında İngilizce sözcük. (ç.n.)

tersidir. Her ikisi de yergi biçimleridir, ancak alaya almanın hatiplikle ilgili bir niteliği vardır; oysa mizah daha bilimsel bir yan içerir. Alaya alma, olması gereken iyilik düşüncesiyle gitgide yükseklere çıkılarak vurgulanır, bu yüzden de sanki baskı altında bir tür güzel söz söyleme ustalığı oluncaya kadar içeriden kızışabilir. Mizah ise tersine, var olan kötülüğün içinde bu kötülüğün özelliklerini daha soğuk bir aldırmazlıkla belirtmek için, gitgide daha aşağılara inilerek vurgulanır. Johann Paul[8] gibi kimi yazarlar mizahın somut terimleri, teknik ayrıntıları, belirli olayları sevdiğine dikkati çekmişlerdir. İncelememiz doğru ise burada söz konusu olan, mizahın rastlantısal bir belirtisi değil, onunla her karşılaştığımız yerde bulunan özünün ta kendisidir. Mizah yazarı bilgin kılığına girmiş bir ahlâkçıdır, yalnızca bizi iğrendirmek için cesetleri açan bir anatomi uzmanı gibi bir şeydir; mizah da buradaki dar anlamıyla gerçekten ahlâksalın bilimsele aktarılmasıdır.

Birbirlerine aktarılan sınırların arasını daha da daraltarak, şimdi gitgide değişik olan komik aktarım sistemleri elde edilebilir. Gerçekten de kimi mesleklerin bir teknik dili vardır. Günlük yaşamın düşüncelerini meslek diline aktarmakla az mı komik sonuçlara varılmıştır! İş dünyasında kullanılan dilin sosyete ilişkilerine aktarılması da komiktir. Örneğin Labiche'in bir kişisinin aldığı bir çağrı mektubunu anıştırarak söylediği şu söze bakınız: «3 sabık tarihli dostane mektubunuz». Böylece bir ticari yazışma formülü olan «3 cari tarihli muhterem mektubunuz» sözünden aktarma yapılmıştır. Doğrusu bu tür komik artık mesleksel bir alışkanlığı değil de, bir karakter kusurunu gösterdiği zaman özel bir derinliğe ulaşabilir. *Les faux Bonhommes* ile *La Famille Benoiton*[9] adlı oyunlarda evlenmenin ticari bir iş gibi alınıp duygusal sorunların tüm ticari terimlerle ortaya konulduğu sahneler anımsanacaktır.

Ancak burada dilin özelliklerinin hep karakter özelliklerini yansıttığı bir noktaya geliyoruz; bunun daha derin bir incelemesini gelecek bölüme bırakmamız gerekiyor. Söz komiği durum komiğini yakından izleyerek bu tür komik ile birlikte karakter komiğinin içinde yok oluyor. Bunu beklemek gerekirdi; yu-

8. Johann Paul Friedrich Richter. Alman yazarı. (1763-1825) (ç.n.)
9. Fransız tiyatro yazarı Victoren Sardou'nun (1831-1908) bir komedyası. (ç.n.)

karıda söylenenlere de bakarak görülmüş olabilir. Dil yalnızca insan ruhunun biçimlerine olduğunca tam tamına uydurulmuş bir insan yapıtı olduğu için gülünç etkiler doğuruyor. Dilde bizim yaşamımızdan bir şeyin yaşadığını duyuyoruz; hem de dilin bu yaşamı tam ve yetkin olsaydı, içinde donmuş hiçbir şey bulunmasaydı, nihayet bağımsız organizmalara ayrılamayan, tümüyle birleşmiş bir organizma oluşturseydı, uyumlu bir biçimde kaynaşmış, birleşmiş, çok durgun bir su yüzeyine benzeyen ruh komikten nasıl kurtulursa, o da komikten öyle kurtulurdu. Ne var ki üstündeki kuru yaprakları kımıldatmayan hiçbir durgun su yoktur; üstüne çullanan alışkanlıkların, kendisini başkalarına karşı katılaştırırken, kendisini de katılaştırmayan ruh da yoktur; *basmakalıbı* yok etmek, aynı zamanda, sanki basit bir şey üstünde uygulanıyormuş gibi, kendi üstünde uygulanacak tersine dönme, aktarım vb. türünden mekanik işlemlere karşı koymak için, parçalarının her birinde yeterince yumuşak, yeterince canlı, yeterince tam olarak bulunan bir dil de yoktur. Yumuşak, sürekli değişken ve canlı olan şeylere karşı katı, basmakalıp, mekanik şeyler, dikkate karşı dalgınlık ve son olarak da özgür etkinliğe karşı özdevinim... İşte özetle gülme bunların altını çizer ve bunları düzeltmek ister. Komiğin incelemesine girişirken, daha başlangıçta bu düşünceden yolumuzu aydınlatmasını istemiştik; yolumuzun tüm önemli dönemeçlerinde bu düşüncenin parladığını gördük. Şimdi de gene bu düşünce aracılığıyla daha önemli, umarız daha öğretici bir araştırmaya başlayacağız. Gerçekten de niyetimiz komik karakterleri incelemek ya da daha doğrusu, karakter komedyasının temel koşullarını belirtmektir. Ancak bu incelemenin, sanatın gerçek niteliğini, aynı zamanda da sanatın yaşamla genel ilişkisini anlatmaya yardımcı olmasına çalışacağız.

III. KARAKTER KOMİĞİ

I

Komiği bir biçimin, bir davranışın, bir jestin, bir durumun, bir devinimin, bir sözcüğün içine nasıl sızdığını araştırarak, dolambaçlı yollarının birçoğu arasından izledik. Komik *karakterlerin* incelemesine başlarken şimdi incelememizin en önemli bölümüne geliyoruz. Eğer komiği çarpıcı, dolayısıyla kaba saba örneklerle tanımlama isteğine kapılsaydık, bu zaten işimizin en güç bölümü olacaktı; o zaman en yüksekteki belirtilerine doğru çıktıkça olguların kendilerini tutmak isteyen tanımlamaların geniş ilmikleri arasından kaydıklarını görürdük. Oysa biz gerçekte ters bir yöntemi uygulayıp ışığı yukarıdan aşağıya tuttuk. Gülmenin toplumsal bir anlamı ve kapsamı bulunduğuna, komiğin her şeyden önce bireyin topluma bir anlamda uyum sağlayamamasını dile ge-

tirdiğine, nihayet komiğin yalnızca insanoğlunda bulunduğuna inandığımız için, önce insanoğlunu, karakteri ele aldık. O zaman güçlük daha çok, karakterden başka bir şeye nasıl olup da güldüğümüzü ve hangi ince sızma, bileşme ya da karışma olaylarının sonucu komiğin basit bir devinimin, kişisiz bir durumun, bağımsız bir tümcenin içine sokulabildiğini açıklamakta idi. Buraya kadar yaptığımız işte budur. Arı madeni elimize alıp, bunun filizinin nasıl oluştuğunu bulmaya çalışıyorduk. Ama şimdi madenin kendisini inceleyeceğiz. Bu da çok kolay olacak, çünkü bu kez işimiz basit bir elementle. Bu elemente yakından bakıp nasıl tepki gösterdiğini görelim.

Anlaşılır anlaşılmaz heyecan veren ruhsal durumlar, kaynaştığımız sevinçler, üzüntüler; görenlerde üzücü şaşkınlıklar, korku ya da acıma uyandıran tutkular ve kötülükler; nihayet duygusal titreşimlerle ruhtan ruha yayılan duygular vardır diyorduk. Bütün bunlar yaşamın özünü ilgilendirir, bütün bunlar ciddidir, hatta kimi zaman trajiktir. Komedya ancak başkalarının bizi artık heyecanlandırmadığı, duygulandırmadığı yerde başlayabilir; hem de *toplumsal yaşama karşı bir katılaşma* diyebileceğimiz şeyle başlar. Başkalarıyla çarpışmaktan sakınmayarak, kurulu makine gibi yolunda giden bir kişi gülünçtür. Bu kişiye dalgınlığını gidermek, onu düşünden uyandırmak için güleriz. Büyük şeyleri küçük şeylerle karşılaştırmaya izin verilirse, burada bizim kimi okullarımıza girişte neler olup bittiğini anımsatacağız. Bir aday o korkunç giriş sınavlarında başarılı olursa, ayrıca kendisinden eski öğrencilerin onu gireceği yeni topluluğa alıştırmak için, onların deyişiyle, karakterini yumuşatmak için hazırladıkları sınavlardan da geçmesi gerekir. Bir büyük topluluk içinde oluşan her küçük topluluk böylece, belirsiz bir içgüdüyle, başka yerlerde edinilip de değiştirilmesi gereken alışkanlıkların katılığını yumuşatacak ve düzeltecek bir yol bulma eğilimindedir. Asıl toplum da başka türlü davranmaz; üyelerinden her birinin çevresindeki şeylere dikkat edip bunlara uyması, fildişi kuleye kapanır gibi karakterinin içine kapanmaktan kaçınması gereklidir. Toplum bir cezalandırma tehdidini değilse bile hiç olmazsa gene korkulacak bir aşağılanma olasılığını herkesin tepesinde dolandırır. Gülmenin işlevi de bu olmalıdır. Gülünen kişi için her zaman biraz utandırıcı olan gülme

gerçekten de bu kişiye toplumun yüklediği bir tür angaryadır.

Komiğin kaypak niteliği buradan geliyor. Komik ne tümüyle sanatın ne de tümüyle yaşamın malıdır. Bir yandan, gerçek yaşamdaki kişilerin davranışlarını yüksekteki locamızdan bir oyunu izler gibi izlemeseydik, bu kişiler bizi güldürmezlerdi; bize komedya oynadıkları için onları gülünç buluruz; ama öte yandan, tiyatroda bile gülmekten duyulan haz arı bir haz değildir; yani özellikle estetik, kesinlikle çıkarsız bir haz değildir demek istiyoruz. Bu hazza bir art düşünce karışır ki bu art düşünce bizde yoksa bile bizim adımıza toplumda vardır. Duyulan bu hazzın içine, açığa vurulmayan bir utandırma amacıyla birlikte hiç olmazsa dıştan bir düzeltme amacı da girer. Bu yüzden komedya, gerçek yaşama dramdan daha yakındır. Bir dram ne kadar yüce ise, trajik yanını arı durumda verebilmek için ozanın gerçeği ona göre zorunlu olarak hazırlama çabası da o kadar derin olur. Oysa komedya, tersine, yalnızca aşağı düzeydeki biçimlerinde, yani vodvil ve farsta gerçekten kopar. Yükseldikçe yaşamla daha çok karışmaya yönelir ve yüksek komedyaya öyle yakın olan gerçek yaşam sahneleri vardır ki tiyatro bunları tek sözcüğünü değiştirmeden benimseyebilir.

Bu söylediklerimizden komik karakterin öğelerinin tiyatroda da, yaşamda da aynı olduğu sonucu çıkıyor. Nedir bu öğeler? Bunları ortaya çıkarmak güç olmayacak.

Bizi güldüren şeylerin insanların *önemsiz* kusurları oldukları sık sık söylenmiştir. Bu düşüncede büyük bir gerçek payı bulunduğunu kabul etmekle birlikte, bunun tümüyle doğru olduğuna inanmıyorum. Önce, kusur konusunda önemsizle önemli arasında bir sınır çizmek kolay değildir. Belki bir kusur önemsiz olduğu için bizi güldürüyordur, ama bizi güldürdüğü için onu önemsiz buluruz. Gülme kadar insanı yumuşatan bir şey yoktur. Hatta daha ileri gidip, önemli olduklarını bildiğimiz halde güldüğümüz kusurların bulunduğu ileri sürülebilir. Örneğin, Harpagon'un cimriliği. Söylemesi insanın biraz gücüne gitse de, insanların yalnızca kusurlarına değil, kimi zaman niteliklerine de güldüğümüzü kabul etmeliyiz. Alceste'e gülüyoruz. Denecektir ki gülünç olan Alceste'in dürüstlüğü değil, dürüstlüğün onda aldığı özel biçimdir; kısacası, bu dürüstlüğü bizim gözümüzde bozan bir kusurdur.

Ama Alceste'in bizi güldüren kusurunun *onun dürüstlüğünü gülünç kıldığı* da doğrudur; önemli olan nokta da buradadır. Öyleyse sonuç olarak şunu söyleyelim: Komik, sözcüğün ahlâksal anlamında, her zaman bir kusurun göstergesi değildir, ama ille de bir kusur, hatta önemsiz bir kusur görmek isteniyorsa, burada önemsizin önemliden hangi kesin belirti ile ayrıldığını göstermek gerekir.

Gerçek odur ki, bakarsınız komik kişi ahlâk kurallarına son derece saygılıdır; eksik yanı yalnızca topluma uyum sağlayamamasıdır. Alceste'in karakteri tam bir dürüst insan karakteridir, ama bu nedenle toplumla uyuşamaz, bu yüzden komiktir. Katı bir erdemi gülünç duruma getirmek, katı olmayan bir kusuru gülünç duruma getirmekten daha kolaydır. Çünkü toplumun gözünde kuşkulu olan *katılıktır*. Öyleyse bizi güldüren, Alceste'in katılığıdır. Bu katılık burada dürüstlük de olsa, bizi güldürüyor. Toplumdan uzaklaşan herkes gülünç olur, çünkü komik büyük ölçüde toplumdan uzaklaşmadan doğar. Komiğin bu kadar çoğunlukla törelere, düşüncelere, kısacası, toplumun önyargılarına bağlı olması bundan anlaşılıyor.

Bununla birlikte, insanlık onuru bakımından toplumsal ideal ile ahlâksal idealin temelde değişik şeyler olmadıklarını kabul etmek gerekir. Öyleyse bizi güldüren şeylerin başkalarının kusurları olduklarını genellikle söyleyebiliriz. Doğrusu, bu kusurların *ahlâka aykırılıklarından* daha çok, *topluma aykırılıklarından* ötürü güldürdüklerini de sözlerimize eklememiz gerekiyor. Böylece, komik olabilen kusurlar hangileridir? Bu kusurları hangi durumlarda bizi güldürecek kadar fazla ciddi buluyoruz? Geriye bunları bilmek kalıyor.

Gerçi bu soruları daha önce üstü kapalı olarak yanıtladık. Komik, diyorduk, arı zekâya seslenir; gülme heyecanla bağdaşmaz. Bana dilediğinizce önemsiz bir kusur betimleyiniz; bu kusuru bende bir yakınlık, korku ya da acıma uyandıracak biçimde gösterirseniz, iş bitmiştir; buna artık gülemem. Tersine, çok önemli bir kusur seçiniz. Önce bir yolunu bulup bunun beni duygulandırmamasını sağlarsanız, bu kusuru gülünç yapabilirsiniz. Kusur o zaman gülünç olacaktır demiyorum; bundan ötürü gülünç olabileceğini söylüyorum. *Beni duygulandırmamalı;*

işte, kesinlikle yeterli olmasa da, gerçekten zorunlu olan tek koşul budur.

Peki ama, komedya ozanı benim heyecanlanmamı engellemek için neler yapacaktır? Çetrefil bir sorun. Bunu aydınlığa kavuşturmak amacıyla bir dizi yeni araştırmalar yapmak, tiyatroya karşı duyduğumuz o yapay yakınlığı çözümlemek; o düşsel sevinçleri, acıları paylaşmayı hangi durumlarda benimsediğimizi, hangi durumlarda benimsemediğimizi göstermek gerekir. Manyetize edilen bir deneğe yapıldığı gibi, duyarlılığımızı aldatıp ona düşler hazırlamanın bir sanatı vardır; bir de, tam yakınlık duyacakken, durum ciddi de olsa ciddiye alınmamasını sağlayacak biçimde bu duyguyu bastırmanın da bir sanatı vardır. Komedya ozanının az çok bilinçsiz olarak uyguladığı bu ikinci sanatta iki yöntem egemen gibi görünüyor. Birinci yöntem, komik kişinin ruhundan, onunmuş gibi gösterilen duyguyu *ayırmak* ve bu duyguyu sanki bağımsız varlığı olan bir asalak durumuna sokmaktır. Genellikle güçlü bir duygu bütün öteki ruhsal durumlara yavaş yavaş yayılır ve onları kendi rengine boyar. Böyle bir aşamalı etkilenme karşısında kalırsak, biz de sonunda yavaş yavaş buna uygun bir heyecanla dolarız. Bir başka benzetme de yaparak diyebiliriz ki bir heyecan, tüm armonikler ana sesle birlikte verildiğinde dramatiktir, bulaşıcıdır. Oyuncu tümüyle heyecanlandığı için izleyici de heyecanlanabilecektir. Bizleri kayıtsız bırakıp da komik duruma gelecek bir heyecanda ise tersine, içinde bulunduğu ruhun öteki yanları ile ilişkiye girmesini engelleyen bir *katılık* vardır. Bu katılık belli bir anda kuklalara özgü devinimlerle ortaya çıkıp gülmeye neden olabilir. Zaten daha önce yakınlık duymamızı engelliyordu. Öyleyse kendisi ile uyuşum içinde olmayan bir ruhla nasıl uyuşum içinde olunur? *Cimri* adlı oyunda drama çok yaklaşan bir sahne vardır. Bu sahnede henüz birbirlerini görmemiş, borç para isteyen biri ile bir tefeci yüz yüze geldiklerinde baba oğul olduklarını anlarlar. Burada cimrilik ile babalık duygusu Harpagon'un ruhunda çarpışıp az çok özgün bir uyuşuma varsaydı, kendimizi gerçekten bir dramın içinde bulurduk. Ama hiç de öyle olmuyor. Görüşmeleri daha bitmeden baba her şeyi unutmuştur. Oğluyla yeniden karşılaştığında o çok ciddi sahneyi pek az anıştırıyor: «Size gelince, oğlum, deminki olaydan ötürü lüt-

fedip sizi bağışlıyorum. vb.» Öyleyse cimrilik öbür duyguların yanından *dalgın dalgın* geçiyor; ne o bu duygulara dokunuyor, ne de bu duygular ona. İstediği kadar ruhun içine yerleşsin, istediği kadar ev sahibi durumunda olsun, gene de bir yabancı olmaktan öteye geçemiyor. Trajik nitelikli bir cimrilik ise bambaşka olurdu; varlığın çeşitli güçlerine başka biçimler vererek bunları kendine çektiği, soğurduğu, özümlediği görülürdü: Duygularla duygulanımlar, isteklerle nefretler, erdemlerle kötülükler... Bütün bunlar, cimriliğin aktaracağı yeni bir yaşam biçiminin gerecini oluştururdu. İşte, öyle görünüyor ki yüksek komedya ile dram arasındaki temel ayrım buradadır.

Aslında birinci ayrımdan doğan daha açık seçik ikinci bir ayrım vardır. Bir ruhsal durum dramatik yapılmak ya da yalnızca bize ciddiye aldırılmak amacıyla betimlendiği zaman, yavaş yavaş onun tam ölçüsünü veren *eylemlere* doğru götürülür. Bu nedenle cimri her şeyde kazancını gözetecek, düzmece sofu da gökyüzünden başka bir yere bakmıyormuş gibi yaparak olası en büyük ustalıkla dünyalığını doğrultacaktır. Komedya da bu tür kombinezonları kuşkusuz dışlamaz. Buna tek kanıt olarak Tartuffe'ün çevirdiği dolapları göstereceğim. Komedyanın dramla ortak olduğu yer de burasıdır; komedya da dramdan ayrıldığını göstermek, ciddi bir eylemi ciddiye almamızı engellemek, nihayet bizi gülmeye hazırlamak için bir yol kullanır ki bu yolun formülünü şöyle vereceğim: *Komedya, dikkatimizi eylemler üstünde toplayacağı yerde, daha çok jestlere yöneltir*. Burada *jest*lerden, yalnızca içten gelen bir tür kaşınmanın etkisiyle bir ruhsal durumun amaçsız, çıkarsız olarak ortaya çıkmasına neden olan davranışları, devinimleri, hatta sözleri anlıyorum. Böyle tanımlanan jest eylemden tümüyle ayrılır. Eylem istençlidir, her durumda bilinçlidir. Jest ise istem dışı, otomatiktir. Eylemde kişi kendini tümüyle verir, jestte ise kişiliğin tümünün bilgisi dışında ya da en azından ondan uzakta olarak kişinin ayrı bir bölümü görülür. Nihayet (ki en önemli nokta buradadır), eylem kendisini esinleyen duyguyla orantılıdır; birinden ötekine aşamalı bir geçiş söz konusudur, öyle ki sempatimiz ya da nefretimiz duygudan eyleme giden yol boyunca kayabilir ve gitgide ilgi duyabilir. Ancak jestte kendisini sallatmaya hazır durumdaki duyarlılığımızı uyan-

dıran, böylece de bizi kendimize getirip olanları ciddiye almamızı engelleyen patlayıcı bir şey vardır. Öyleyse dikkatimiz eyleme değil de jeste yönelir yönelmez komedyanın içinde oluruz. Tartuffe kişiliği, eylemleri ile dramın malıdır; daha çok jestlerine dikkat ettiğimiz zaman onu komik buluruz. Sahneye girişini anımsayalım: «Laurent, çile gömleğimle, çile kırbacımı yerlerine kaldırınız.» Dorine'in kendisini işittiğini bilir; ama emin olun, Dorine orada olmasaydı, gene böyle söylerdi. İkiyüzlü adam rolüne öyle girmiştir ki, bu rolü sanki içtenlikle oynar. İşte bu nedenle, yalnızca bu yüzden komik olabilir. Bu somut içtenlik, uzun süre ikiyüzlü kalmanın doğal jestlere dönüştürdüğü bu davranışlar ve dil olmasa, Tartuffe yalnızca nefret uyandırırdı; çünkü yalnızca tutumundaki kasıtlı yanı düşünürdük. Böylece komedyada ikinci planda kalan eylemin dramda başta gelmesi anlaşılıyor. Komedyada bize bir kişiyi göstermek için bambaşka bir durum seçilse de bu değişik durumda o kişinin gene aynı kişi olacağını sezeriz. Dramda bu izlenimi almayız; burada kişilerle durumlar birbirine kaynamıştır ya da daha doğrusu, olaylar kişilerin ayrılmaz parçası olmuştur; öyle ki dram bize başka bir öyküyü anlatsa, oyuncuların adlarını ne kadar değiştirmemek isteseniz, karşınızdakiler gene gerçekten bambaşka kişiler olacaklardır.

Özetlemek gerekirse, bir karakterin iyi ya da kötü olabileceğini, bunun pek önem taşımadığını görmüştük. Bu karakter topluma uyum sağlayamıyorsa komik duruma gelebilecektir. Şimdi de görüyoruz ki olayın ciddiliği de daha çok önemli değildir. Ciddi ya da ciddilikten uzak olsun, olay duygulanmamızı sağlayacak biçimde düzenlenirse bizi güldürebilir. Kısacası, kişinin *toplumla uyumsuzluğu,* izleyicinin *duygulanmaması* iki temel koşuldur. Bu iki koşulun içinde bulunan bir üçüncüsü vardır ki şimdiye kadar tüm incelemelerimiz bunu ortaya çıkarmaya yönelikti.

Bu üçüncü koşul özdevinimdir. Çalışmamızın daha başında bunu gösterip dikkati hep şu noktaya çekmiştik: Özünden gülünç olan, yalnızca otomatik olarak yapılan şeydir. Bir kusurda, hatta bir nitelikte komik olan da kişinin farkına varmadan, istemdışı bir jesti yapması, bilinçsizce bir sözü söylemesidir. Her dalgınlık komiktir. Üstelik, bu dalgınlık ne kadar derin olursa, komedyanın niteliği de o kadar yüksek olur. Don Quijote'nin dalgınlığı gibi sis-

temli bir dalgınlık yeryüzünde düşünülebilecek en komik şeydir, kaynağının olabildiğince yakınından çıkarılmış olan komiğin ta kendisidir. Bambaşka bir komik kişi alınız; bu kişi, söylediklerinin ve yaptıklarının ne kadar bilincinde olabilirse olsun komik olmaktan kurtulamıyorsa, kişiliğinin kendisinin bilmediği, kendisinden gizlenen bir yanı var demektir; bizi de yalnızca bu yanıyla güldürecektir. Köklü bir biçimde komik olan sözcükler, bir kusurun çıplak olarak görüldüğü saf sözcüklerdir: Kendisini görebilen, kendisini değerlendirebilen bir kişi böyle nasıl açık verebilir? Bir komik kişinin bir davranış biçimi hakkında ağzına geleni söyleyip, ardından bu davranışa kendisinin örnek olması az görülmemiştir. Örneğin, M. Jourdain'in felsefe öğretmeni; şiir okuyanlarla alay ettikten sonra cebinden şiirler çıkaran Vadius vb. Bu çelişkiler bize kişilerin bilinçsizliğine parmak bastırmaktan başka ne işe yarayabilir? Bir insanın kendine ve dolayısıyla başkasına karşı dikkatsizliği... İşte her zaman rastladığımız şeyler. Yakından incelenirse dikkatsizliğin topluma uyumsuzluk diye adlandırdığımız şeyle tam burada karıştığı görülecektir. Buradaki başlıca katılık nedeni insanın çevresine, özellikle de kendine bakmayı ihmal etmesidir. Bir insan önce başkalarını, aynı zamanda kendini tanımadan nasıl olur da kendi kişiliğini başkalarınınkine uydurur? Katılık, özdevinim, dalgınlık, topluma uyumsuzluk... Bütün bunlar birbirlerinin içine girer, karakter komiği de bütün bunlardan oluşur.

Özetle, insan kişiliğinde duyarlığımızı ilgilendiren ve bizi heyecanlandırabilen şeyler bir yana bırakılırsa, geri kalan şeyler komik olabilecektir; komik de doğrudan doğruya bunlarda görülecek katılık oranında artacaktır. Denememizin daha başında bu düşünceyi açıkça belirttik. Belli başlı sonuçlarına bakarak doğruluğunu saptamış olduk, biraz önce de komedyanın tanımına uyguladık. Şimdi aynı düşünceyi daha yakından kovalayarak, öteki sanatlar arasında komedyanın tam yerinin belirtilmesine nasıl olanak verdiğini göstermemiz gerekiyor.

Bir bakıma her *karakter*'in komik olduğu söylenebilir, yeter ki karakterden kişiliğimizdeki *basmakalıp* şeyleri, içimizde kurulmuş bir mekanizma gibi otomatik olarak çalışabilen şeyleri anlayalım. Bunlar, dilerseniz, kendi kendimizi yinelediğimiz, hatta

dolayısıyla başkalarının da bizi yineleyebilecekleri yerlerde bulunan şeylerdir diyebiliriz. Komik kişi bir *tiptir*. Öte yandan, bir tipe benzemekte de komik bir şey vardır. Bir kimse ile kendisinde gülünç bir şey bulmadan uzun süre düşüp kalkmış olabiliriz; ancak, rastlantısal bir benzetmeden yararlanıp kendisine tanınmış bir dram ya da roman kahramanının adını verirsek, bu kimse hiç olmazsa bir an için gözümüzde gülünç olmaya yaklaşacaktır. Oysa bu roman kahramanı komik olmayabilir, ama ona benzemek komiktir. Kendinden kopmak, sanki daha önceden hazırlanmış bir çerçevenin içine girmek komiktir. Hepsinden komiği de insanın kendini başkalarının içine kolayca girebilecekleri bir çerçeve durumuna getirmesi, kendi karakterini katılaştırmasıdır.

Karakterleri, yani genel tipleri betimlemek... İşte yüksek komedyanın konusu budur. Bu çok söylenmiştir, ama gene de yinelemek istiyoruz; çünkü bu formülün komedyayı tanımlamaya yeteceğini sanıyoruz. Gerçekten de komedya bize yalnızca genel tipler göstermekle kalmaz, kanımızca sanatlar içinde geneli amaçlayan *tek* sanattır da; öyle ki ona bu amaç bir kez verildi mi, ne olduğu ve ondan başkasının ne olamayacağı söylenmiş olur. Komedyanın özünün bunu içerdiğini, bundan ötürü de tragedya, dram ve sanatın öteki biçimlerine karşıt olduğunu kanıtlamak için önce sanatı içindeki en yüce şeyle tanımlamak gerekir. Yavaş yavaş güldürü edebiyatına inildiğinde, komedyanın sanatla yaşam arasında bulunduğu ve genel olma karakteri ile öteki sanatlardan ayrıldığı görülecektir. Burada bu kadar geniş bir incelemeye girişemeyiz. Bununla birlikte planını çizmek zorundayız, yoksa bizce komedya tiyatrosunda en önemli olan şeyi atlamış oluruz.

Sanatın konusu nedir? Eğer gerçeklik gelip doğrudan doğruya duyularımıza, bilincimize çarpsaydı; nesnelerle ve kendi kendimizle doğrudan doğruya iletişim kurabilseydik, öyle sanıyorum ki sanata gerek kalmazdı ya da daha doğrusu hepimiz sanatçı olurduk, çünkü ruhumuz o zaman hep doğa ile birlikte heyecanlanırdı; gözlerimiz belleğimizin yardımıyla uzamdan öykünülemez tablolar çıkarıp, bunları zamanda saptar; bakışlarımız insan bedeninin canlı mermerinden yontulmuş, Antikçağ heykelleri kadar güzel heykel parçalarını yollarda yakalar; biz de iç yaşamımızın hiç dinmeyen ezgisini kimi zaman şen, kimi zaman acıklı, ama

hep özgün bir müzik olarak ruhlarımızın derinliklerinde duyardık. Bütün bunlar çevremizde, bütün bunlar içimizde; ne var ki gene de hiç birini açık seçik algılamıyoruz. Doğa ile bizim aramıza, nasıl diyeyim, kendimizle bilincimiz arasına bir perde gerilmiş; insanların çoğu için kalın bir perde, sanatçılar ve ozanlar için ince, sanki saydam bir perde. Bu perdeyi hangi peri kızı dokumuş? Kötü niyetle mi yoksa iyi niyetle mi yapmış bu işi? Ama yaşamak gerekiyordu; yaşam da her şeyi gereksinimlerimize göre değerlendirmemizi istiyor. Yaşamak davranmaktır. Yaşamak nesnelerden yalnızca *yararlı* izlenimleri alıp, bunlara uygun tepkilerle karşılık vermektir. Öteki izlenimler silik kalmak ya da bize ancak belli belirsiz gelmek zorundadırlar. Bakıyor ve gördüğümü sanıyorum; dinliyor ve işittiğimi sanıyorum; kendimi dikkatle inceliyor ve yüreğimin ta içini okuduğumu sanıyorum. Ancak dış dünyadan gördüğüm, işittiğim şeyler yalnızca davranışlarımı aydınlatmak için duyularımın bu dünyadan çıkardıkları şeylerdir; kendim hakkında bildiklerim yüzeyde bulunan, eyleme katılan şeylerdir. Demek ki duyularımla bilincimin bana verdikleri yalnızca pratik amaçla basitleştirilmiş gerçekliktir; nesnelerle kendime ilişkin olarak bunlardan edindiğim görüşün içinde insana yararı bulunmayan ayrımlar silik kalıyor, yararı bulunan benzerlikler vurgulanıyor; eylemimin gireceği yollar bana önceden çizilmiş bulunuyor. Bu yollar benden önce bütün insanlığın geçtiği yollardır. Nesneler onlardan sağladığımız çıkara göre sınıflandırılmışlar. İşte benim gördüğüm, nesnelerin rengi ve biçiminden daha çok, bunların bu sınıflandırılmasıdır. Kuşkusuz bu açıdan insanoğlu hayvanlardan zaten çok üstündür. Kurdun gözlerinin oğlakla kuzuyu ayırması pek az olasıdır; kurda göre oğlak da, kuzu da aynı derecede yakalaması kolay, yemesi hoş iki benzer avdır. Gerçi bizler keçi ile koyunu birbirinden ayırıyoruz; ama bir keçiyi bir başka keçiden, bir koyunu bir başka koyundan ayırıyor muyuz? Eşyanın ve varlıkların *bireyselliği,* bunu fark etmenin bizim için maddi bir yararı olmadıkça, gözümüzden kaçıyor; hatta fark etsek bile (bir insanı bir başka insandan ayırdığımız zamanda olduğu gibi), gözümüzün yakaladığı bireyselliğin kendisi, yani çok özgün bir biçim ve renkler uyumu değil, yalnızca pratik bir tanımayı kolaylaştıracak bir iki belirtidir.

Kısacası, nesnelerin kendilerini görmüyoruz; çoğunlukla üstlerine yapıştırılmış etiketleri okumakla yetiniyoruz. Gereksinimden kaynaklanan bu eğilim dilin etkisi altında daha da artmıştır, çünkü sözcükler (özel adlar dışında) türleri gösterir. Nesnenin yalnızca en genel işlevini ve basit görünümünü kaydeden sözcük, nesneyle bizim aramıza giriyor; üstelik, nesnenin biçimi sözcüğün kendisini yaratmış olan gereksinimlerin ardında daha önce gizlenmemiş olsaydı, sözcük bu biçimi gene bizden gizlerdi. Yalnızca dıştaki şeyler değil, aynı zamanda özel, kişisel, özgün biçimde yaşanmış yanlarıyla kendi ruhsal durumlarımız da bizden gizlenirler. Sevgi ya da kin duyduğumuz, kendimizi sevinçli ya da üzgün hissettiğimiz zamanlar acaba bir sürü gelgeç ayırtıları, bir sürü derin tınlamalarıyla kesinlikle bizim olarak bilincimize gelen, gerçekten kendi duygularımız mıdır? Böyle olsaydı, hepimiz romancı, hepimiz ozan, hepimiz müzisyen olurduk. Ne var ki çoğunlukla ruhsal durumlarımızın ancak dışa vuranlarını algılıyoruz. Duygularımızın da yalnızca kişisel olmayan yanlarını, yani aynı koşullarda az çok tüm insanlarda aynı olduğu için dilin kesinlikle belirleyebildiği yanlarını seziyoruz. Böylece kendi bireyimiz içinde bile bireysellik bizden kaçıyor. Gücümüzün başka güçlerle yararlı biçimde boy ölçüştüğü kapalı bir alanda olduğu gibi genellikler ve simgeler arasında dolanıp duruyoruz. Üstelik eylemin büyüsüne, çekiciliğine kapılıp salt kendi çıkarımız için onun kendine seçtiği alanda, nesnelerle aramızdaki ortak bir bölgede, hem nesnelerin hem de kendimizin dışında yaşıyoruz. Ancak doğa ara sıra dalgınlıkla yaşamdan daha çok kopmuş ruhlar yaratıyor. Burada düşünme ve felsefe ürünü, istençli, usa dayalı, sistemli bir kopmadan değil; duyunun ya da bilincin yapısında doğuştan var olan ve sanki erden bir biçimde görmek, duymak ve düşünmek olarak ortaya çıkan doğal bir kopmadan söz ediyorum. Bu kopma tam olsaydı ve ruh algılarının hiçbiriyle eyleme katılmasaydı, bu ruh dünyada daha eşi görülmemiş bir sanatçı ruhu olur, tüm sanatlarda aynı zamanda üstün başarı kazanır, bunları tek bir sanat olarak kaynaştırırdı; maddi dünyanın biçimlerinden, renklerinden tutun, iç yaşamımızın en ince devinimlerine kadar her şeyi ilk arılığı içinde görürdü. Ama doğadan bu kadarını istemek de olmaz. O, aramızdan sanatçı kıldıkları için rastlantısal

olarak ve yalnızca bir yanından perdeyi hafifçe kaldırmış, algıyı gereksinime bağlamayı yalnızca bir yönde unutmuştur. Her yön de *duyu* dediğimiz şeye denk düştüğünden bu duyulardan biri ile, ancak bu duyu ile sanatçı genellikle kendini sanata verir. İşte sanatların, çeşitliliği buradan kaynaklandığı gibi, doğal yeteneklerin özelliği de buradan kaynaklanıyor. Kimi sanatçı renklere ve biçimlere bağlanır; rengi renk için, biçimi biçim için sever; renkleri ve biçimleri kendisi için değil, renkler ve biçimler için algılar; bu nedenle de nesnelerin biçim ve renkleri arasından bunların iç yaşamının saydamlaştığını görür; bu yaşamı, daha önce ne yapacağını bilmeyen algımıza yavaş yavaş sokar; en azından bir an için gözümüzle gerçeklik arasına giren o biçim ve renge ilişkin önyargılardan bizi kurtarıp böylece sanatın bize doğayı açınlamak olan en yüce tutkusunu gerçekleştirir. –Kimileri daha çok, kendi içlerine kapanırlar; bir duyguyu dışarıya vurduran bir sürü etkinin altında, bireysel bir ruhsal durumu anlatan, kapsayan beylik ve toplumsal sözcüğün ardında yalnızca gerçek duyguyu, yalın ve arı ruhsal durumu aramaya çıkarlar; üstelik bizi aynı çabayı kendi üstümüzde denemeye zorlamak amacıyla, görecekleri şeylerin içinden bir şeyi bize göstermeye çalışırlar; bir araya gelip de özgün bir yaşamla canlanan sözcüklerin uyumlu düzenlemeleriyle bize dilin anlatamayacağı şeyleri söyler ya da daha doğrusu, esinlerler. –Başkaları daha derine giderler. Bunlar gerektiğinde sözlerle anlatılabilen sevinçlerin, acıların altında sözle artık hiçbir ortak yanı kalmamış bir şeyi, kişiye göre değişen, insanın çöküntüsünün ve coşkusunun, pişmanlıklarının ve beklentilerinin canlı yasası olan ve en içteki duygularından daha da içte bulunan kimi yaşam, kimi soluk alma ritimlerini yakalarlar; bu müziği ortaya çıkarıp vurgulayarak dikkatimizi zorla ona çekerler; dans eden bir gruba katılan yoldan geçen insanlar gibi bizi de ister istemez işe sokar ve böylece ruhumuzun en derin yerlerinde titreşme anını bekleyen bir şeyi sarsmaya sürüklerler. İşte ister resim, ister heykeltıraşlık, ister şiir ya da müzik olsun, sanatın tek amacı pratik bakımdan yararlı imgeleri, hem saymaca hem de toplumsal olarak benimsenmiş genellikleri, kısacası, gerçekliğin kendisi ile karşı karşıya gelmemiz için bu gerçekliği bizden gizleyen her şeyi uzaklaştırmaktır. Sanatta gerçekçilik ile idealizm arasındaki kavga

bu noktada bir yanlış anlamadan doğmuştur. Sanat kuşkusuz gerçekliği daha doğrudan doğruya görmekten başka bir şey değildir. Ancak bu algılamadaki arılık, yararlı olan saymaca şeylerden bir kopmayı, duyularda ya da bilinçte doğuştan gelen özel bir çıkar gözetmemeyi, nihayet hep idealizm diye adlandırılmış, maddi olmayan bir yaşamı kapsar. Öyleyse sözcüklerin anlamı üstünde oynamadan diyebiliriz ki ruhta idealizm varsa, yapıtta da gerçekçilik vardır; gerçeklikle yeniden ilişki de ancak idealizm sayesinde kurulur.

Dram sanatı da bu kuralın dışında kalmaz. Dramın tam açıklığa kavuşturacağı şey, yaşamdaki zorunluluklar nedeniyle, çoğunlukla da bizim çıkarımız için bizden gizlenen derin bir gerçekliktir. Bu gerçeklik nedir? Bu zorunluluklar nelerdir? Her şiir ruhsal durumları anlatır. Ancak, bu durumlar arasında özellikle bir insanın öteki insanlarla ilişkisinden doğanları vardır ki bunlar en yoğun, aynı zamanda da en şiddetli duygulardır. Elektrik akımları nasıl birbirlerini çekip, bir yoğungacın iki plakası arasında toplanır, buradan da kıvılcım çıkarsa, insanların da yalnızca karşı karşıya gelmeleriyle derin çekme ve itmeler, tümüyle denge bozulmaları, nihayet tutku dediğimiz ruhun elektriklenmesi oluşur. Eğer insanoğlu kendini duyarlı doğasına bıraksaydı, ne toplum ne de ahlâk yasaları bulunmasaydı, bu şiddetli duygu patlamaları yaşamda alışılmış şeyler olurlardı. Ancak bu patlamaların engellenmesi yararlıdır. İnsanoğlunun toplum içinde yaşaması ve dolayısıyla bir kurala uyması zorunludur. Çıkarın öğütlediğini de akıl buyurur: Bir görev vardır, bize düşen de buna boyun eğmektir. Değişmezliğe eğilimli ve en azından tüm insanlarda ortaklaşa bulunmak isteyen, bireysel tutkuların iç ateşini söndürmeye gücü yetmediği zamanlar bu ateşi külleyen, yüzeysel bir duygu ve düşünceler katmanı herhalde insanlar için bu ikili etki altında oluşmuştur. İnsanlığın barışa kavuşmuş toplumsal bir yaşama doğru yavaş yavaş ilerlemesi de bu katmanı yavaş yavaş sağlamlaştırmıştır; tıpkı dünyamızın varoluşu sırasında kaynayan madenlerin kızgın kütlesinin katı ve soğuk bir kabukla örtülmesinin uzun bir çabayı gerektirmiş olması gibi. Ama gene de yanardağ püskürmeleri oluyor. Eğer yeryüzü mitolojinin öne sürdüğü gibi bir canlı varlık olsaydı, belki de dinlenirken, kendisini

ansızın en derin yanına kavuşturan bu apansız patlamaları düşlemekten hoşlanırdı. Dram da bize bu tür bir haz verir; toplumla aklın bizler için oluşturduğu o dingin, burjuva yaşamın altında iyi ki patlamayan; ama bizde iç gerginliğini sezdirdiği bir şeyi kımıldatır, doğaya toplumdan öç aldırır. Kimi zaman doğrudan doğruya amaca giderek, her şeyi havaya uçuran tutkuları dipten yüzeye çıkarır. Kimi zaman da çağdaş dramın sık sık yaptığı gibi doğrultusundan sapar; zaman zaman yapmacıklı bir beceriyle toplumun kendi kendisiyle çelişkilerini gösterir; toplumsal yasada yapay olarak nitelendirilebilecek şeyleri abartır; böylece dolambaçlı bir yol izleyerek bu kez de kabuğu eritip, gene içe dokundurur. Ancak dram her iki durumda da, yani ister toplumu zayıflatsın, ister doğayı güçlendirsin, aynı amacı güder ki bu amaç kişiliğimizin trajik öğesi denebilecek, kendi kendimizin gizli bir bölümünü bize göstermektir. Güzel bir dramdan çıkarken, bu izlenimi alırız. Oyunda ilgi duyduğumuz şeyler, başkaları hakkında bize anlatılanlardan çok, kendimize ilişkin olarak şöyle bir gösterilen, gerçekleşmek isteyip de bizim adımıza neyse ki gerçekleşmeyen belirsiz bir sürü şeylerin karışık dünyasıdır. Gene bu oyunda, atalardan kalma o kadar eski, o kadar derin, sanki şimdiki yaşamımıza o kadar yabancı anılar içimizde öyle uyandırılmıştır ki bir an için bu yaşamımız bize yeniden alışmamız gereken, gerçek dışı, yapmacık bir şey gibi görünür. Öyleyse dram, edinilmiş daha yararlı şeylerin altında daha derin bir gerçeği aramaya çıkmıştır ve bu sanat da öteki sanatlarla aynı amacı güder.

Buradan sanatın hep *bireysel* olanı amaçladığı sonucu çıkıyor. Ressamın tuvali üstünde saptadıkları belli bir yerde, belli bir günde, belli bir saatte bir daha görülemeyecek olan renkler içinde gördükleri şeylerdir. Ozanın dile getirdikleri de kendisinin, yalnızca kendisinin olan, bir daha hiç yaşanmayacak bir ruhsal durumdur. Dram yazarının gözlerimizin önüne serdikleri ise bir ruhun açılışı, canlı bir duygu ve olaylar örgüsü, nihayet bir kez ortaya çıkıp da bir daha hiç çıkmayacak olan bir şeydir. Bu duygulara genel adlar vermek boşunadır; bunlar başka bir ruhta aynı şey olmayacaklardır, çünkü *bireyselleşmişlerdir;* özellikle de bu nedenle sanatın malıdırlar, çünkü genellikler, simgeler, hatta tipler günlük algılamalarımızın, dilerseniz, geçer akçesidirler di-

yelim. Öyleyse bu noktada yanlış anlama nereden geliyor?

Bunun nedeni birbirinden çok ayrı olan iki şeyi, nesnelerin genelliği ile bunlara ilişkin yargılarımızın genelliğini karıştırmamızdır. Bir duygu genel olarak gerçek kabul edilmişse, bundan bu duygunun genel bir duygu olduğu sonucu çıkmaz. Hamlet kişiliğinden daha özel olan hiçbir şey yoktur. Hamlet kimi yönleriyle başka insanlara benziyorsa, bizi ilgilendiren bu yönleri değildir. Öyle ki o, evrensel olarak kabul edilmiş, kendisine evrensel olarak canlı gözüyle bakılmıştır; yalnızca bu anlamda evrensel bir gerçektir. Öteki sanat ürünleri için de aynı şey söylenebilir. Bu ürünlerin her biri özeldir, genel değildir; ama dehanın damgasını taşıyorsa, sonunda herkesçe benimsenecektir. Neden benimsenecektir? Eğer kendi türünde eşsizse, hangi belirtiden gerçek olduğu anlaşılacaktır? Öyle sanıyorum ki bizim de onun gibi içtenlikle görmemiz için bizi çaba harcamaya sürüklemesinden. İçtenlik bulaşıcıdır. Sanatçının gördüklerini kuşkusuz biz yeniden göremeyiz; en azından tümüyle onun gördüğü gibi göremeyiz; ama sanatçı ciddi olarak gördüyse, perdeyi aralamak için harcadığı çabaya öykünmek zorunda kalırız. Yapıtı bize ders olacak bir örnektir. Yapıtın gerçekliği de tam olarak verdiği dersin etkililiği ile ölçülür. Demek ki gerçeğin bir inandırma, hatta bir düşünce değiştirtme gücü vardır; bu güç onu bize tanıtan belirtidir. Yapıt ne kadar büyük, sezinlenen gerçek ne kadar derin olursa, o ölçüde etki beklenebilir, o ölçüde de bu etki evrensel olmaya yönelecektir. Öyleyse evrensellik burada nedende değil, ortaya çıkan sonuçtadır.

Komedyanın konusu ise bambaşkadır. Burada genellik yapıtın kendisindedir. Komedya daha önce yolumuz üzerinde karşılaştığımız ve karşılaşacağımız karakterleri betimler; benzerlikleri saptar, bize tipleri göstermek ister; hatta gerekirse yeni tipler yaratır; bunlarla da öteki sanatlardan iyice ayrılır.

Aslında büyük komedyaların adları bile anlamlıdır. Adamcıl, Cimri, Kumarbaz, Dalgın vb. cins adlarıdırlar; hatta karakter komedyası, özel adı bile olsa, içeriğinin ağırlığıyla hemen cins adlarının akıntısına kapılır. «Bir Tartuffe» deriz, ama «Bir Phèdre» ya da «Bir Polyeucte» demeyiz.

Hele baş kişisinin çevresinde sanki o kişinin sadeleştirilmiş

kopyaları olan ikincil kişiler toplamak, bir tragedya ozanının aklına pek gelmez. Tragedya kahramanı türünde eşsiz, ayrı bir insandır. Ona öykünebiliriz, ama o zaman da bilerek ya da bilmeyerek trajikten komiğe geçilecektir. Tragedya kahramanı kimseye benzemediği için kimse de ona benzemez. Tersine, komedya ozanı baş kişisini yarattığı zaman çok ilginç bir içgüdü aynı genel özellikleri taşıyan öteki kişileri bu baş kişinin çevresinde toplanmaya sürükler. Birçok komedya, «Bilgiç Kadınlar», «Gülünç Kibarlar», «Le monde où l'on s'ennuie»[1] vb. bir çoğul ad ya da bir kolektif ad taşır. Bu oyunların tümünde aynı temel tipi yineleyen çeşitli kişileri sahnede görürüz. Komedyanın bu eğilimini incelemek ilginç olacaktır. Bunda her şeyden önce doktorların «aynı türden akıl dengesi bozuk olanlar gizli bir çekme gücü ile hep birbirlerini aramaya yöneliktirler» dedikleri bir olgunun önsezisini buluyoruz. Komik kişinin tam olarak hekimlik bir derdi yok, ama daha önce de belirttiğimiz gibi bu kişi genellikle bir *dalgın*dır. Dalgınlıktan tam bir denge bozukluğuna geçiş de belli belirsiz gerçekleşir. Ancak bir başka neden daha var. Komedya ozanının amacı eğer bize tipler, yani yinelenebilir karakterler sunmak ise, bunu, aynı tipin birçok değişik örneklerini göstermekten daha iyi nasıl yapabilir? Bir doğabilimler uzmanı da bir türü incelerken böyle davranır; o türün belli başlı çeşitlerini sıralayıp betimler.

Tragedya ile komedya arasında, birinin bireylere, ötekinin türlere bağlı olmasından doğan bu köklü ayrım başka bir biçimde de ortaya çıkar; yapıtın daha hazırlanışı sırasında görülür. Hemen başlangıçta çok farklı iki gözlem yöntemi bu ayrımı belli eder.

Bu savımız ne kadar aykırı görünse de biz bir tragedya ozanı için öteki insanları incelemenin gerekli olduğunu sanmıyoruz. Önce, gerçekten çok büyük ozanların bağlılıkla betimledikleri tutkuların çevrelerinde nasıl fırtına kopardığını görmek fırsatını bulamadan, çok yalnız, çok burjuva bir yaşam sürdükleri düşüncesindeyiz. Ancak, bunu gördüklerini varsaysak bile, pek işlerine yarar mıydı, bilemiyoruz. Aslında bir ozanın yapıtında bizi ilgilendiren şey, çok derin kimi ruhsal durumları ya da çok içsel çatışmaları doğaüstü bir güçle görmedir. Ancak bu görme dı-

1. Edouard Pailleron'un 3 perdelik komedyası. (ç.n.)

şarıdan olmaz, çünkü ruhlar arasında geçişme yoktur. Dışarıdan yalnızca tutkuların birtakım belirtilerini görür, bunları ancak kendi duyduklarımıza benzetme yoluyla –hem de yarım yamalak– yorumlarız. Öyleyse kendi duyduğumuz esastır; tam olarak tanıdığımız da –tanıyabilirsek– ancak kendi yüreğimizdir. Bu, ozanın betimlediği şeyleri duyduğu, kişileriyle ilgili durumların kendi başından geçtiği, onların iç yaşamlarını yaşadığı anlamına mı gelir? Burada da ozanların yaşam öyküsü bunu bize yalanlıyor. Doğrusu aynı insanın hem Macbeth hem Othello hem Hamlet, Kral Lear ve daha bir sürü başka kişiler olabileceğini nasıl düşünebiliriz? Ama burada da bir insanın *sahip olduğu* kişilik ile *sahip olabileceği* kişilikler arasında bir ayrım yapmak gerekecektir. Karakterimiz durmadan yenilenen bir seçimin sonucudur. Tüm yolumuz boyunca, en azından görünürde, kavşak noktaları vardır. Bu noktalarda yalnızca bir yönü izleyebileceğimiz halde, izlenmesi olası yönler bulunduğunu elbette sezeriz. Sezdiğimiz bu yönleri sonuna kadar izleyip geriye, çıkış noktasına dönmek... Anlaşılan şiirsel imge gücü tam olarak burada toplanıyor. Shakespeare'in ne Macbeth ne Hamlet ne de Othello olduğunu kabul ediyorum; ama koşullar bir yandan, iradesi bir yandan Shakespeare'in içinde tepi durumundaki şeyi güçlü bir püskürme durumuna getirseydi, o bu çeşitli kişilerin tümü *olabilirdi*. Şiirsel imge gücünün, kahramanlarını sanki bir yamalı bohça dikmek istercesine çevresinde sağdan soldan topladığı parçalarla oluşturduğunu sanmak, bu gücün rolü konusunda çok büyük bir yanılgıya düşmek olur; bundan canlı bir şey çıkmaz, çünkü yaşam yeniden oluşturulmaz, yalnızca kendisine bakılmasına izin verir. Şiirsel imge gücü de olsa olsa gerçekliği daha tam olarak görme gücüdür: Ozanın yarattığı kişiler bize yaşıyorlarmış gibi bir izlenim veriyorlarsa, bunun nedeni bu kişilerin ozanın kendisi, onun bir çoğaltılmışı, bir içgözlem çabası ile kendini derinleştiren ozan olmasıdır. Bu çaba öyle güçlüdür ki ozan gerçekliğin içinde gücülü yakalayıp, doğanın kendisinde taslak olarak ya da yalnızca tasarı olarak bıraktığı şeylerden tam bir yapıt ortaya çıkarmak için bu şeyleri yeniden ele alır.

Komedyayı doğuran gözlem apayrıdır; bir dışgözlemdir. Komedya ozanı insan doğasının gülünç yanlarına ne kadar meraklı

olursa olsun, sanırım işi kendi gülünç yanlarını aramaya kadar götürmez. Aslında bunları bulamaz da, çünkü bizler yalnızca bilincimizden kaçan yanlarımızla gülünç oluruz. Öyleyse bu gözlem başka insanlar üzerinde yapılacaktır. Ancak böylelikle de bir genellik karakteri alır ki insan bunu kendi üzerinde denese aynı karakteri almaz; yüzeye yerleşen bu gözlem artık yalnızca kişilerin kabuğuna, yani aralarından birçoğunun birbirlerine dokunarak benzeşmeyi becerebildikleri noktaya ulaşır, daha ileriye gidemez. Gücü yetse bile gitmek istemez, çünkü bundan bir şey kazanacağı yoktur. Kişiliğin fazla içine girmek, dış sonucu çok içten nedenlere bağlamak ise sonucun gülünçlüğünü tehlikeye sokmak, sonunda da gülüncü gözden çıkarmak olur. Bu sonuca gülme isteği duyabilmemiz için nedenini ruhun ortalama bir bölgesine koymamız gerekir. Öyleyse sonuç bize olsa olsa ortalama bir şeyi, bir insana özgü ortalamayı anlatır gibi görünmelidir. Tüm ortalamaları düşünürsek, bu ortalama dağınık verilerin toplanmasıyla, en önemli yanı anlatılan benzer durumların karşılaştırılmasıyla, nihayet bir fizikçinin yasalarını bulmak için olgular üzerinde yaptıklarına benzer bir soyutlama ve genelleme çalışması ile elde edilir. Kısacası, buradaki yöntem ve amaç tümevarımcı bilimlerin yöntem ve amacı ile aynı niteliktedir; şu anlamda ki dışgözlem söz konusudur, sonuç ise genelleştirilebilirdir.

Uzun bir dolanmadan sonra incelememiz sırasında ortaya çıkan ikili sonuca yeniden geliyoruz. Bir yandan, bir kişi dalgınlığa benzer bir durumda olmadıkça; üzerinde kendisiyle birleşmeden asalak gibi yaşayan bir şey bulunmadıkça hiçbir zaman gülünç değildir; bu durumun dıştan gözlenmesinin kendi kendine düzeltilebilir olmasının nedeni budur. Ama öte yandan, gülmenin amacı tümüyle bu düzeltmedir, öyleyse fırsat doğmuşken bunun olduğunca çok kişiyi kapsaması yararlıdır. İşte komedyada gözlemin içgüdüsel olarak genele gitmesinin nedeni de budur. Komedya tuhaflıklar arasından yinelenebilir olanlarını ve dolayısıyla kişinin bireyselliğine ayrılmaz bir biçimde bağlı olmayan, ortak denebilecek tuhaflıkları seçer, bunları sahneye aktararak, kuşkusuz sanatın malı olacak yapıtları yaratır. Öyle ki bu yapıtlar bilinçli olarak hoşa gitmeyi amaçlar; ancak, genel olmalarıyla, aynı zamanda düzeltmek ve öğretmek gibi bilinçsiz bir art düşünce ta-

şıdıkları için öteki sanat yapıtlarından ayrılırlar. Öyleyse komedyanın sanatla yaşamın ortak malı olduğunu söylemeye elbette hakkımız vardı. Komedya arı sanat gibi, yarar gözetmez değildir; gülmeyi düzenleyerek toplumsal yaşamı doğal bir ortam gibi kabul eder, hatta bu yaşamın tepilerinden birini izler, bu noktada da toplumla bir bozuşma ve yalın doğaya dönüş olan sanata sırt çevirir.

II

Şimdi, yukarıda söylediklerimize göre ideal biçimde komik, kendi kendine komik, kökenlerinde ve tüm belirtilerinde komik olan bir karakter durumu yaratmak için neler yapılması gerektiğini görelim. Bu karakter durumu, komedyayı sürekli beslemek için derin, komedya tonunda kalmak için yüzeysel olmalı; komik bilinçsiz olduğuna göre bu durumdaki kişi durumunun farkına varmamalı; gene bu karakter durumu herkesi güldürebilmek için herkese görünür olmalı; çekinmeden ortaya çıkmak için kendine karşı hoşgörü ile dolu olmalı; başkalarının kendisini acımadan cezalandırmaları için bunları tedirgin etmeli; gülmenin bir yararı olması için de hemen düzeltilebilir olmalı; gülmenin kesilmemesi için yeni biçimlerde ortaya çıkacağından emin bulunmalı; toplum için çekilmez olmakla birlikte toplumsal yaşamdan kopmamalı; nihayet, düşünülebilecek en büyük biçim çeşitliliği edinmek için tüm kusurlara, hatta kimi erdemlere katılabilir olmalıdır. İşte size pekâlâ birlikte eritilebilecek elementler. Kendisine böyle ince bir iş verilecek bir ruh kimyacısı, doğrusu, karnisini boşaltma zamanı geldiğinde biraz üzülecek, doğadaki hava kadar insanlıkta da hem hazır hem de bedavadan bol bol bulunan bu karışımı yeniden oluşturmak için ne kadar çok uğraştığını anlayacaktır.

Bu karışımın adı büyüklenmedir. Bundan daha yüzeysel, daha derin bir kusur olduğunu sanmıyorum. Bunda açılan yaralar hiçbir zaman çok ağır değildir, ama iyileşmek bilmezler; buna verilen hizmetler hizmetlerin en yapmaca olanlarıdır, ama arkalarında sürekli bir gönül borçluluğu bırakanlar da bunlardır. Büyüklenme kendi başına pek bir kusur sayılmaz, ama tüm kusurlar onun çev-

resinde dolanıp incele incele artık yalnızca onu hoşnut edecek araçlar olmaya yönelirler. Başkalarında uyandırıldığı sanılan hayranlığa dayalı bir kendi kendine hayranlık olduğu için toplumsal yaşamdan kaynaklanan büyüklenme, bencillikten daha da doğal, daha da evrensel olarak doğuştan gelen bir şeydir, çünkü doğa çoğu kez bencilliği alteder; oysa büyüklenmenin üstesinden yalnızca düşünce yoluyla gelinir. Zaten, büyüklenmeye sanıldığından daha çok yakın olan tümüyle fiziksel bir utangaçlığa alçakgönüllülük denmedikçe, hiçbir zaman alçakgönüllü doğduğumuzu gerçekten sanmıyorum. Gerçek alçakgönüllülük de büyüklenme üstünde derin bir düşünmenin sonucundan başka bir şey olamaz. Alçakgönüllülük insanın başkalarının kuruntularını görüp kendisinin de kuruntuya kapılacağı korkusundan doğar; insanın kendisi hakkında söylenecekler, düşünüleceklere karşı sanki bilimsel bir ölçülüktür; yapısında düzeltmeler, yeniden elden geçirmeler vardır. Kısacası, alçakgönüllülük kazanılmış bir erdemdir.

Alçakgönüllü olma kaygısının gülünç olma korkusundan tam olarak ne zaman ayrıldığını söylemek güçtür. Ama bu korku ve kaygı, başlangıçta kesinlikle birbirlerine karışmışlardır. Büyüklenmedeki kuruntularla, bunlara bağlı gülünçlüğün tam bir incelemesi gülme kuramına değişik bir ışık tutacaktır. Bu inceleme yapılırsa, gülmenin dalgın özsaygıları kendilerine gelmeye çağırmak ve böylece karakterlerin en büyük ölçüde topluma uyumlarını sağlamak olan işlevlerinden birini düzenli bir biçimde yerine getirdiği görülecektir. Büyüklenmenin, toplumsal yaşamın doğal bir ürünü olduğu halde toplumu nasıl tedirgin ettiği de görülecektir. Organizmamız, durmadan salgıladığı birtakım hafif zehirlerin etkisi başka salgılarla yok edilmeseydi, gitgide zehirlenirdi. Gülme de sürekli olarak bu tür bir iş görür. Bu anlamda, büyüklenmenin özgül ilacının gülme, özünden gülünç kusurun da büyüklenme olduğu söylenebilir.

Biçimlerin ve devinimlerin komiği konusunu işlerken, kendiliğinden gülünç olan şu ya da bu yalın bir imgenin daha karmaşık başka imgelerin içine nasıl girebildiğini ve bunlara komik olma özelliğinden bir şeyler verebildiğini gösterdik. Komiğin en yüce biçimleri en alçak biçimleri ile kimi zaman böyle açıklanır. Ancak bunun tersi işlem belki daha da sık olur, öyle ki çok ince

bir komikten aşağı inmekle oluşan çok kaba komik etkiler de vardır. Komiğin yüce biçimi olan büyüklenme, böylece, insan etkinliğinin tüm belirtilerinde bilinçsiz de olsa özenle yeniden aramak istediğimiz bir öğedir. En azından gülmek için arıyoruz büyüklenmeyi; imge gücümüz de onu çoğunlukla olmayacak bir yere oturtur. Ruhbilimcilerin yetersiz olarak karşıtlıkla açıkladıkları kimi etkilerden doğan çok kaba komiği belki bu kökene bağlamak gereklidir: Büyük bir kapıdan geçmek için eğilen kısa boylu bir adam; biri çok uzun, öteki çok kısa boylu, kol kola verip ağır ağır yürüyen iki kişi vb. Bu son imgeye yakından bakarsanız, iki kişiden küçük olanı size öküz kadar irileşmek isteyen kurbağa örneği, büyük olanın boyuna *erişmek* için çabalıyormuş gibi görünecektir sanırım.

III

Komedya ozanının dikkatini çeken ve büyüklenmeyle birlik ya da ona rakip olan karakter özelliklerini burada teker teker saymak söz konusu değil. Tüm kusurların, hatta kimi zaman birtakım niteliklerin de gülünç olabileceklerini gösterdik. Bilinen gülünçlüklerin bir listesi yapılabilse bile, komedya kuşkusuz salt fantezi gülünçlükler yaratarak değil de şimdiye kadar gözden kaçmış komik *yönler* bulup listeyi bunlarla uzatmayı üstlenirdi: Tıpkı imge gücümüzün bir tek ve aynı halının karışık deseni içinde yeni figürleri bulabilmesi gibi. Burada temel koşul, biliyoruz ki gözlenmiş olan özelliğin birçok kimsenin içine girebileceği bir tür *çerçeve* gibi hemen görünmesidir.

Ancak toplumun kendisinin oluşturduğu hazır çerçeveler vardır ki bunlar toplum için gereklidir, çünkü toplum işbölümüne göre kurulmuştur. Burada zanaatlardan, görevlerden, mesleklerden söz etmek istiyorum. Her özel meslek, uğraşanlarına birtakım düşünce alışkanlıkları, birtakım karakter özellikleri kazandırır. Bu kişiler bunlarla birbirlerine benzer, bunlarla da başkalarından ayrılırlar. Büyük topluluğun içinde küçük topluluklar böyle oluşurlar. Kuşkusuz bu küçük topluluklar genelde toplumun örgütlenmesinden doğarlar, ama bununla birlikte birbirlerinden çok

ayrılırlarsa topluma uyumluluğa zarar verebilirler. Oysa gülmenin asıl işlevi, ayırıcı eğilimleri cezalandırmak; rolü ise katılığı yumuşaklık olarak düzeltmek, herkesi herkese yeniden uyumlu duruma getirmek, nihayet sivrilikleri gidermektir. Öyleyse burada çeşitleri önceden saptanabilecek bir komik türü karşımıza çıkacaktır; buna, izin verirseniz, *mesleksel komik* diyeceğiz.

Bu çeşitlerin ayrıntısına girmeyeceğiz; ortak olan yanları üzerinde durmayı yeğliyoruz. Bunların içinde ilk sırada mesleksel büyüklenme yer alır. M. Jourdain'in öğretmenlerinden her biri kendi sanatını tüm öteki sanatlardan üstün görür. Labiche'in bir kişisi vardır ki oduncudan başka bir şey olunabileceğine aklı yatmaz. Adam elbette oduncudur. Uğraşılan meslek içinde daha yüksek bir dozda şarlatanlık taşıdıkça, burada büyüklenme zaten *gösteriş* olma eğilimini gösterecektir. Bir sanat ne kadar tartışma götürür olursa, bu sanatla uğraşanların o ölçüde kendilerine kutsal bir görev verildiğini sanıp, bu kutsal görevin gizemleri önünde saygıyla eğilmemizi istemeleri göze çarpan bir olgudur. Yararlı meslekler elbette halk için yapılmışlardır, ama yararları daha tartışma götürür olan meslekler varoluşlarını ancak halkın onlar için yapıldığını varsayarak haklı gösterebilirler. Gösterişin temelinde de bu kuruntu yatar. Molière'in doktorlarının komikliği büyük ölçüde buradan geliyor. Bunlar hastalarına doktorlar için yaratılmışlar gibi bakar, doğanın kendisini de hekimliğin buyruğu altındaymış gibi görürler.

Bu komik katılığın bir başka biçimine ise *mesleksel katılaşma* diyeceğim. Komik kişi mesleğinin o katı çerçevesinin içine o kadar sımsıkı girmiştir ki artık öteki insanlar gibi ne kımıldayacak yeri ne de duygulanacak durumu kalmıştır. İşkence yapılmakta olan zavallılara insanın nasıl bakabileceğini soran Isabelle'e[2] yargıç Perrin Dandin'in[3] verdiği şu yanıtı anımsayalım:

Adam sen de! Her zaman bir iki saat vakit geçirtir işte.

Orgon'un ağzıyla konuşan Tartuffe'ün şu söyledikleri de doğrusu bir tür mesleksel katılaşma değil midir?

Görsem de öldüklerini kardeşimin, çocuklarımın, karımın, anamın,
Bundan o kadar kaygılanmam!

2,3. Racine'in *Davalılar* adlı komedyasının kişileri. (ç.n.)

Ancak bir mesleği komik duruma getirmek için en çok kullanılan yol, bu mesleği sanki kendisine özgü bir dilin içine kapatıp konuşmaları bu dile göre yaptırmaktır. Bir yargıca, bir doktora, bir askere, sanki herkes gibi konuşamaz olmuşlarcasına, günlük şeylerden söz ederlerken hukuk, hekimlik ya da strateji dili kullandırılır. Genellikle bu tür komik oldukça kabadır. Ama bir karakter özelliği ile birlikte bir mesleksel alışkanlığı da ortaya çıkarıyorsa, önce de söylediğimiz gibi daha ince olur. Regnard'ın[4] oyun terimleriyle çok değişik bir biçimde konuşan kumarbazını anımsayalım: Adam uşağına Hector adını verir ve bu uşağın kendi nişanlısına,

Maça kızının ünlü adıyla, Pallas

diye seslenmesini ister. Ya da *Bilgiç Kadınlar*'ı alalım. Burada komiklik, büyük ölçüde bilimsel düşünceleri kadınların duygululuğuna özgü terimlerle anlatmakta toplanır: «Epikuros *hoşuma gidiyor*», «Kasırgaları *severim*» vb. Üçüncü perdeyi bir kez daha okursak, Armande, Philaminte ve Bélise'in hep bu biçimde konuşmakta olduklarını görürüz.

Aynı yönde daha ileri gidildiğinde bir meslek mantığının da olduğu, yani kimi ortamlarda öğrenilen ve bu ortamlar için doğru, geri kalan tüm ortamlar için ise geçersiz düşünce yürütme biçimleri bulunduğu görülür. Ancak biri özel, öteki evrensel bu iki mantık arasındaki karşıtlık öyle değişik etkilere yol açar ki bunlar üzerinde daha çok durmak yararsız olmayacaktır. Burada komiğin kuramı ile ilgili önemli bir noktaya dokunuyoruz. Zaten konuyu genişletip tüm genelliği içinde ele alacağız.

IV

Gerçekten de komiğin derin nedenini bulmaya pek daldığımız için, şimdiye kadar önemli belirtilerinden birini bir yana bırakmak zorunda kaldık. Komik kişilere, komik gruplara özgü mantıktan, kimi durumlarda saçmalığa çok geniş bir yer verebilen o garip mantıktan söz etmek istiyorum.

4. Fransız komedya yazarı (1655-1709). Burada yazarın *Kumarbaz* adlı oyunu söz konusudur. (ç.n.)

Théophile Gautier[5] aşırı komiğin saçmanın mantığı olduğunu söylemiştir. Gülme ile ilgili birçok felsefeler de benzer bir düşüncenin çevresinde toplanırlar. Bunlara göre her komik etki bir yanıyla bir çelişki içerir; bizi güldüren şey somut bir biçimde gerçekleşmiş olan saçmadır, «gözle görülür bir saçmalık»tır ya da daha önce kabul edilip hemen ardından düzeltilen görünüşte bir saçmalık; daha iyisi, bir yandan saçma olup da öte yandan doğal olarak anlatılabilir bir şeydir vb. Bu kuramların tümünde kuşkusuz bir gerçek payı vardır, ama önce bunlar ancak oldukça kaba kimi komik etkilere uygulanırlar; uygulansalar bile, anlaşılan gülüncün ayırt edici öğesi, yani komiğin içerdiği *çok özel bir türden* saçmalık unutulmuştur. Buna iyice inanmak mı istiyorsunuz? Öyleyse bu tanımlamalardan birini seçerek formüle uygun etkiler oluşturmanız yeter: Çoğunlukla gülünç bir etki elde edemezsiniz. Komikte bir saçmalık varsa, bu herhangi bir saçmalık değil, belirli bir saçmalıktır; komiği yaratmaz, daha çok komikten türer; neden değil, sonuçtur –kendisini yaratan nedenin özel doğasının yansıdığı çok özel bir sonuç. Bu nedeni de bildiğimize göre, şimdi sonucu anlamakta güçlük çekmeyeceğiz.

Bir gün kırlarda dolaşırken bir tepenin üstünde devinimsiz, kocaman bir gövdeyi andıran ve dönen kolları da bulunan bir şey gördüğünüzü varsayıyorum. Henüz ne olduğunu bilmiyorsunuz, ama *fikirleriniz* arasında, yani burada belleğinizdeki anılar arasında, gördüğünüz şeye en uygun anıyı ararsınız. Hemen aklınıza bir yeldeğirmeni imgesi gelir. Karşınızdaki de bir yeldeğirmenidir. Dışarıya çıkmadan bir süre önce o upuzun kollu devlerin öykülerini anlatan peri masallarını okumuş olmanızın pek önemi yoktur. Sağduyu anımsamasını bilmektir; bunu kabul ediyorum, ama sağduyu ayrıca ve özellikle unutmasını da bilmektir. Sağduyu konu değiştirdikçe fikir de değiştirerek buna durmadan uyum sağlayan, yeniden sağlayan aklın bir çabasıdır. Bu, nesnelerin kıvraklığına göre kendisini tam olarak ayarlayan zekânın bir kıvraklığıdır, yaşama karşı gösterdiğimiz dikkatin devingen sürekliliğidir.

Şimdi de savaşa giden Don Quijote'ye bakalım. Romanlarda

5. Fransız ozan, romancı ve eleştirmeni. (1811-1872) (ç.n.)

şövalyenin yoluna düşman devlerin çıktıklarını okumuştur. Öyleyse ona da bir dev gereklidir. Dev fikri aklına yerleşmiş, kımıldamadan tetikte bekleyen, dışarı fırlayıp bir nesnede ortaya çıkmak fırsatını kollayan ayrıcalıklı bir anı olmuştur. Bu anı somutlaşmak *ister* ve karşısına çıkan ilk şey deve pek benzemese de ona dev gibi görünür. Demek ki Don Quijote bundan ötürü bizim yeldeğirmenleri gördüğümüz yerde devler görecektir. Bu, hem komik hem de saçmadır, ama herhangi bir saçmalık mıdır?

Burada söz konusu olan, sağduyunun çok özel bir biçimde altüst olmasıdır; bu, fikirlerimizi nesnelere uyduracak yerde, nesneleri sahip olduğumuz bir fikre uydurmayı ileri sürmekte; gördüğümüz şeyleri düşünmek yerine, düşündüğümüz şeyleri karşımızda görmekte toplanır. Sağduyu tüm anılarımızın yerli yerinde bırakılmalarını ister; böylece uygun olan anı her kez o andaki durumun çağrısına yanıt verecek, ancak o durumdan anlam çıkaracaktır. Don Quijote'de ise tersine, öteki anılara kumanda eden ve onun kişiliğini egemenliği altına alan bir anılar öbeği vardır: Öyleyse, bu kez gerçekliğin düşün önünde boyun eğmesi gerekecek, işi de yalnızca düşü oluşturmak olacaktır. Bu kuruntu bir kez oluştuktan sonra, Don Quijote zaten bunu tüm sonuçlarında akla yatkın bir biçimde geliştirir; düşünü oynayan bir uyurgezer gibi güvenlikle ve kesinlikle bu kuruntunun içinde devinir. İşte buradaki yanılgının kaynağı budur, saçmalığı yöneten tuhaf mantık da budur. Şimdi, bu mantık Don Quijote'ye mi özgüdür?

Komik kişinin ruhun ya da karakterin direnmesi, dalgınlık, özdevinim yüzünden yanılgıya düştüğünü gösterdik. Komiğin özünde öyle bir katılık vardır ki insan bu yüzden burnunun doğrusuna gider, hiçbir şey dinlemez, hiçbir şey duymak istemez. Molière'in tiyatrosunda nice komik sahne şu basit tipe indirgenmiştir: *Düşüncesinde direten kişi;* durmadan sözü kesildiği halde hep bildiğini okuyan kişi! Zaten hiçbir şey dinlemek istemeyen kişiden hiçbir şey görmek istemeyen kişiye, nihayet yalnızca istediğini gören kişiye geçiş belli belirsiz gerçekleşir. Direten bir kafa düşüncesini nesnelere uyduracak yerde eninde sonunda nesneleri düşüncesine boyun eğdirir. Demek ki her komik kişi daha önce betimlediğimiz kuruntunun yolu üzerindedir; Don Quijote de komik saçmalığın genel tipini bize göstermektedir.

Sağduyudaki bu altüst olmanın bir adı var mıdır? Buna kuşkusuz deliliğin kimi biçimlerinde, had safhada ya da kronik olarak rastlanmaktadır. Birçok yönlerden saplantıya benzer. Ancak ne genelde delilik ne de saplantı bizi güldürmez; çünkü bunlar hastalıktır, bizde acıma uyandırırlar. Gülmenin heyecanla bağdaşmadığını da biliyoruz. Gülünecek bir delilik varsa; bu, olsa olsa, ruhun genel sağlık durumu ile bağdaşabilen bir deliliktir, normal denilebilecek bir deliliktir. Oysa ruhun normal bir durumu vardır ki baştanbaşa deliliğe öykünür, delilikteki aynı fikir çağrışımlarını, saplantıdaki aynı garip mantığı içerir. Bu, düş durumudur. Öyleyse bizim incelememiz ya doğru değildir ya da şu teoremle anlatılabilir: *Komikteki saçmalık düşlerdeki saçmalıkla aynı niteliktedir.*

Önce, zekânın düşteki işleyişi tümüyle yukarıda anlattığımız gibidir. Kendine tutkun olan ruh artık dış dünyada düşlerini somutlaştırmak için bir bahaneden başka bir şey aramaz. Sesler kulağa belli belirsiz gelir, renkler görme alanında dolanıp durur; kısacası, duyular kapılarını tümüyle kapamış değillerdir, ama düş gören insan duyularının algıladığı şeyleri yorumlamak için tüm anılarına başvuracak yerde, tersine, bunları gözde bir anıyı oluşturmakta kullanır. O zaman, ocaktan gelen yelin sesi düş görenin ruhsal durumuna, imgelemini dolduran düşünceye göre, ya bir yırtıcı hayvan uluması ya da kulağa hoş gelen bir ezgi olur. İşte, düşteki kuruntunun olağan düzeni budur.

Ne var ki komik kuruntu bir düş kuruntusu, komiğin mantığı düş mantığı ise gülüncün mantığında düş mantığının çeşitli özelliklerinin bulunduğu umulabilir. Burada da çok iyi bildiğimiz bir kural doğrulanacaktır: Gülüncün bir biçiminden dolayı, aynı komik özü içermeyen öteki biçimler ilk biçimle dış benzerlikleri nedeniyle gülünç olurlar. Gerçekten de tüm *düşünce oyunları*nın, uzaktan ya da yakından düş oyunlarını anımsatmaları koşuluyla, bizi eğlendirebileceklerini görmek kolaydır.

Önce düşünme kurallarındaki bir tür genel gevşemeyi belirtelim. Güldüğümüz düşünme biçimleri, yanlış olduklarını bildiğimiz halde, düşte duymuş olsaydık doğru sayabileceğimiz düşünme biçimleridir. Bunlar uyuyan bir aklı tam yeterince aldatacak kadar doğru düşünmelere öykünürler. Bu da, dilerseniz,

bir mantıktır; ama gücü eksik, bu yüzden zihnimizi dinlendiren bir mantıktır. Birçok «espriler» bu tür düşünmelerdir, yani bize başı ile sonu verilen kısaltılmış düşünmelerdir. Zaten bu espriler düşünceler arasındaki ilişkilerin daha yüzeysel olmaları ölçüsünde, sözcük oyunlarına doğru bir gelişme gösterirler: Yavaş yavaş, duyduğumuz sözcüklerin anlamlarını hesaba katmayıp, bunların yalnızca seslerini duyar oluruz. Öyleyse bir kişinin, başka bir kişi tarafından kulağına fısıldanan sözleri sistemli olarak ters anlamda yinelediği kimi çok komik sahneleri düşe benzetmemiz gerekmiyor mu? Konuşmakta olan kişiler arasında uyuklarsanız, kimi zaman bu kişilerin sözlerinin gitgide anlamsızlaştıklarını, seslerin bozulduklarını, birbirleriyle gelişigüzel kaynaşarak zihnimizde garip anlamlar aldıklarını duyumsuyor, böylece de konuşan kimse karşısında sanki Petit Jean'la Suflör[6] sahnesini yineliyor gibi olursunuz.

Bir de düşteki takınaklara çok benzeyen *gülünç takınaklar* vardır. Art arda görülen birçok düşte aynı imgenin yeniden ortaya çıktığını, bu düşlerin başka ortak yanları olmadığı halde her birinde aynı imgenin akla yakın bir anlam aldığını yaşamayan var mıdır? Yinelemenin etkileri kimi zaman tiyatroya ve romana özgü bir biçim alırlar. Bu yinelemelerin kimilerinde düşlerin yankılanmaları olur. Belki birçok şarkının nakaratlarında da böyledir: Ayak diretip tüm kıtaların sonuna her kez değişik bir anlamla hep aynı olarak gene gelirler.

Düşte özel bir *kreşendo*'nun, gitgide daha çok kendini belli eden bir tuhaflığın gözlenmesi az rastlanan bir şey değildir. Akıldan koparılan bir ödün, ardından ikinci bir ödünü sürükler, o da daha önemli bir başkasını getirir; iş böylece son saçmalığa kadar gider. Ancak, saçmalığa doğru bu gidiş düş görene çok değişik bir duygu verir. Bu duygu, öyle sanıyorum, sarhoşların hiçbir şeye aldırış etmeyip, ne mantık ne de ahlâk tanıyan bir duruma doğru tatlı tatlı kaydıklarını duyumsadıkları sırada tattıkları duygudur. Molière'in kimi komedyaları aynı duyguyu veriyor mu, vermiyor mu, görelim şimdi: Örneğin, hemen hemen akıllıca başlayarak, her türlü sivriliklerle süren *Monsieur de Pourceaugnac* adlı oyun;

6. Racine'in *Davalılar* adlı komedyasının kişileri. (ç.n.)

gene örneğin, içindeki kişilerin kendilerini gitgide bir çılgınlık kasırgasına kaptırmış gibi göründükleri *Kibarlık Budalası* oyunu. Bu oyunun bittiğini bildiren şu söz bizi M. Jourdain ile birlikte daldığımız o gitgide zirvalaşan düşten uyandırır: «Eğer bundan daha kaçığı görülecek olursa, gidip Papa'ya haber vereceğim!»

Ama düşe özgü bir bunama da vardır. Düş gören insanın imgelemine o kadar doğal geldiği halde, uyanık insanın mantığına aykırı düşen öyle özel çelişkiler görülür ki bunları yaşamamış birine tam olarak anlatmak olanaksızdır. Burada düşün iki kişiyi garip bir biçimde kaynaştırmasını anıştırıyorum; bu iki kişi artık hem tek bir kişi olur hem de ayrıdır. Genellikle bunlardan biri uyuyan kişinin kendisidir. Bu kişi kendi kendisi olmaktan çıkmadığını duyumsar, ama gene de bir başka kişi olmuştur; hem kendisidir hem de değildir. Kendisinin konuştuğunu duyar, davrandığını görür; ancak bedeniyle sesini bir başkasının aldığı duygusu içindedir. Ya da her zamanki gibi konuştuğunun, davrandığının bilincindedir, ama kendisinden aralarında artık hiçbir ortak şey bulunmayan bir yabancıdan söz ediyormuş gibi söz eder; kendi kendinden kopar. Bu tuhaf karışmalara kimi komik sahnelerde rastlamıyor muyuz? *Amphitryon*'dan söz etmiyorum; bu oyunda karışma kuşkusuz izleyicilere telkin edilmiştir, ama komik etkinin büyük bir bölümü daha çok yukarıda «dizilerin birbirinin içine girmesi» dediğimiz durumdan ileri geliyor. Benim sözünü ettiğim, içinde karışmaya arı durumda rastladığımız, belli olması için bir düşünme çabası da gerektiren uslamlamalardır. Örneğin, kendisi ile bir görüşme yapmaya gelen gazete muhabirine Mark Twain'in verdiği şu yanıtlara bakınız: «Erkek kardeşiniz var mı? –Evet. Ona Bill derdik. Zavallı Bill! –Öldü demek? –Bunu hiçbir zaman öğrenemedik; bu iş büyük bir giz olarak kaldı. Ölen kardeşimle ben ikizdik; on beş aylıkken aynı vaftiz leğeninde yıkamışlar bizi; leğende ikimizden biri boğulmuş, ama hangimiz olduğu hiç bilinemedi. Kimilerine göre Bill'miş, kimilerine göre de ben. –Tuhaf doğrusu. Peki bu konuda siz ne düşünüyorsunuz? –Bakın size şimdiye kadar hiç kimseye vermediğim bir sır vereceğim. İkimizden birinin özel bir belirtisi, sol elinin üstünde bir beni vardı; işte bu bendim. Oysa boğulan o çocuk...vb.» Yakından bakılırsa, bu söyleşideki saçmalığın sıradan bir saçmalık olmadığı

görülür. Konuşan kişinin kendisi, özellikle, sözünü ettiği ikizlerden biri olmasaydı, saçmalık ortadan kalkardı. Bu saçmalık Mark Twain'in ikizlerden biri olduğunu söylediği halde, sanki kendisi ile kardeşinin öyküsünü anlatan bir üçüncü kişi gibi konuşmasından ileri geliyor. Düşlerimizin çoğunda da başka türlü davranmayız.

II

Bu son açıdan bakarsak komik bize ona mal ettiğimiz biçimden biraz değişik görünecektir. Buraya kadar gülmeyi özellikle bir düzeltme aracı olarak görmüştük. Komik etkilerin sürekliliğini ele alıp üstün tipleri ara sıra ayırınız: Bunların arasında kalan etkilerin komik olma niteliklerini bu tiplerle benzerliklerinden dolayı kazandıklarını, üstün tiplerin kendilerinin de aynı biçimde topluma karşı saygısızlık örnekleri olduklarını göreceksiniz. Bu saygısızlıklara toplum daha da büyük bir saygısızlık olan gülme ile karşılık verir. Demek ki gülmenin pek hoşgörülü bir yanı yok; o herhalde daha çok, kötülüğe kötülükle yanıt veriyor.

Bununla birlikte gülünçten alınan izlenimde önce göze çarpan bu değildir. Komik kişi çoğu kez kendisine somut olarak yakınlık duymaya başladığımız kişidir. Çok kısa süre için kendimizi bu kişinin yerine koyarak onun jestlerini, sözlerini, devinimlerini benimseriz demek istiyorum; gülünçlüğü ile bizi eğlendiriyorsa düşüncemizde onu bizimle birlikte eğlenmeye çağırıp önce kendisine dostça davranırız. Öyleyse gülen kişide en azından görünen bir saflık, sevimli bir neşe vardır ki bunu göz önünde bulundurmamak haksızlık olur. Gülmede genellikle fark edilen bir *gevşeme* de söz konusudur; nedenini araştırmamız gerekir. Bu izlenim son örneklerimizde olduğu kadar hiçbir yerde daha belirgin değildi. Bunun açıklamasını zaten bu örneklerde bulacağız.

Komik kişi düşüncesinin ardından otomatik olarak giderse, sonunda düş görüyormuş gibi düşünmeye, konuşmaya, davranmaya başlar. Oysa düş de bir gevşemedir. Nesnelerle, insanlarla ilişkide kalmak, yalnızca var olanı görmek, birbirini tutan şeyleri dü-

şünmek sürekli bir zihinsel gerginlik çabasını gerektirir. Sağduyu, bu çabanın kendisidir. Bu bir çalışmadır. Ancak nesnelerden ayrılıp gene de imgeler görmek, mantıkla bağları koparıp gene de düşüncelerini bir araya getirmek ise açıkçası oyundur ya da isterseniz, tembelliktir diyebiliriz. Demek ki komikteki saçmalık bize önce bir düşünce oyunu izlenimini veriyor; ilk işimiz bu oyuna katılmak oluyor ki bu da zihin yorgunluğunu alır.

Ancak gülüncün öteki biçimleri için de aynı şeyler söylenecektir. Komiğin temelinde kolay bir iniş boyunca kendini kaydırma eğilimi her zaman vardır; bu eğilim de genellikle alışkanlık eğilimidir demiştik. İnsan artık bu eğilimi yüzünden üyesi olduğu topluma uyum sağlamaya, durmadan uyum sağlamaya çalışmaz olur; yaşama göstermesi gereken dikkati gevşetir; az çok bir dalgına benzer. Bu bence zekâ dalgınlığı olduğu kadar, bundan da daha çok irade dalgınlığıdır; ama gene de dalgınlıktır, dolayısıyla da tembelliktir. Yukarıda söylediğimiz gibi nasıl mantıkla bağlar kopuyorsa, bu durumda görgü kuralları da hiçe sayılır; nihayet oyun oynayan bir insan tavrı takınılır. Burada da ilk işimiz tembelliğe çağrıyı kabul etmek olur. En azından bir süre oyuna katılırız, bu da yaşam yorgunluğunu alır.

Ne var ki ancak bir an dinleniriz. Komik izleniminin içinde bulunabilen sempati çok çabuk geçen bir duygudur. Bu da bir dalgınlıktan ileri gelir. Ciddi bir babanın kimi zaman ciddiliğini unutarak çocuğunun yaptığı bir yaramazlığa katılması, hemen ardından bunu düzeltmesi böyle bir şeydir.

Gülme her şeyden önce bir düzeltmedir. Utandırmak için var olduğuna göre kendisine gülünen kişi üzerinde üzücü bir izlenim bırakmalıdır. Toplum kendisine karşı saygısızca davranışların öcünü gülme ile alır. Gülme, içinde sempati ve iyilik belirtisi taşısaydı, amacına ulaşamazdı.

Hiç olmazsa niyet iyi olabilir, insan çoğu kez sevdiğini cezalandırır, gülme de kimi kusurların dış belirtilerini cezalandırarak, böylece kendi kurtuluşumuz için bu kusurları düzeltmeye, kendimizi içeriden iyileştirmeye çağırıyor denebilecek midir?

Bu nokta üzerinde söylenecek çok şey olabilir. Gülmenin genelde ve bütünüyle kuşkusuz yararlı bir işlevi vardır. Tüm çözümlemelerimiz zaten bunu göstermeye yönelikti. Ancak buradan

gülmenin ne her zaman amacına tam ulaştığı ne de bir iyilik ya da hatta bir hakseverlik düşüncesinden esinlendiği sonucu çıkar.

Gülmenin her zaman tam amacına ulaşması için bir düşünme eyleminden gelmesi gerekir. Oysa gülme yalnızca içimizde doğanın kurduğu ya da –bu aşağı yukarı aynı kapıya çıkar– toplumsal yaşama olan çok uzun bir alışkanlıkla kurulmuş bir mekanizmanın sonucudur. Gerçek bir hamleye hamle, yumruğa yumruk mekanizması gibi kendi kendine olur. Her seferinde nereye dokunduğuna bakacak zamanı yoktur. Hastalıkların aşırılıkları cezalandırması gibi gülme de kimi kusurları aşağı yukarı öyle cezalandırır: Suçsuzlara ceza verir, suçluları esirger; genel bir sonucu amaçlar, her bireysel durumu ayrı ayrı incelemeye bakmaz. Bilinçli bir düşünme ile yapılacak yerde, doğal yollarla yapılan her şeyde bu böyledir. Burada ortalama bir adalet özel durumların ayrıntılarında değil, genel sonuçta görülebilir.

Bu anlamda gülme ille de adaletli olamaz. İyi de olamayacağını yineleyelim. Onun işlevi utandırarak yıldırmaktır. Eğer doğa insanların en iyilerinin içinde bile bir parçacık kötülük ya da en azından bir takılgınlık özü bırakmamış olsaydı, gülme bu işlevinde başarıya ulaşamazdı. Belki de bu noktayı fazla deşmemek daha iyi olur, çünkü burada bizim için çok gurur okşayıcı bir şey bulamayabiliriz. Gevşeme ya da genişleme deviniminin gülmenin bir önbelirtisi olduğunu, gülenin hemen içine dönüp az çok kibirle kendisini benimsediğini ve başkalarına iplerini elinde tuttuğu kuklalar gibi bakmaya başladığını görürüz. Zaten bu kendini beğenmişlikte bir parça bencilliği, bunun ardında da daha az içten gelen ve daha acı bir şeyi, gülenin gülmesi üstünde düşündüğü ölçüde kendini belli eden, nasıl doğduğu bilinmez bir karamsarlığı çabucak kavrarız.

Başka yerlerde olduğu gibi doğa burada da kötülüğü iyilik için kullanmıştır. Bütün bu incelememizde bizi özellikle iyilik uğraştırdı. Bize öyle geldi ki toplum geliştikçe üyelerinden gitgide büyüyen bir uyum yumuşaklığı elde ediyor, gitgide düzelerek içinde bir dengelenmeye gidiyor, yüzeyinde böylesine büyük bir yığından ayrılamaz durumdaki düzensizlikleri gitgide dağıtıyor; gülme de bu dalgalanmaların biçimini belirterek yararlı bir işlevi yerine getiriyor.

Denizin yüzeyindeki dalgalar da durup dinlenmeden böyle sövaşırlar; oysa alt katmanlar derin bir dinginlik içindedir. Dalgalar da çarpışır, çatışır, dengelerini ararlar. Beyaz, hafif ve şen bir köpük onların değişken kenarlarını izler. Kimi zaman kaçıp gelen bir dalga kumsalın üzerine bu köpükten bırakır. Oralarda oynayan bir çocuk gelip bundan bir avuç alır, ama bir an sonra avucunda yalnızca birkaç damla su kaldığını görünce şaşırır. Bu, dalganın getirdiğinden çok daha tuzlu, çok daha acı bir sudur. İşte gülme de bu köpük gibi oluşur, toplumsal yaşamın dışındaki yüzeysel başkaldırıları bildirir, bu sarsıntıların oynak biçimini anında çizer. O da tuzlu bir köpüktür, köpük gibi kabarcıklanır. Bu kabarcıklanma keyiflenmedir. Tadına bakmak için bu köpükten eline alan filozof, kimi zaman bu kadar az şeyde bile bir parça acılık bulacaktır.

YİRMİ ÜÇÜNCÜ BASKIYA EK: KOMİĞİN TANIMLARI VE BU KİTAPTA İZLENEN YÖNTEM ÜSTÜNE

Yves Delage, *Revue du Mois*'da[1] çıkan ilginç bir yazısında, bizim komikle ilgili anlayışımıza karşılık kendisinin saptadığı şu tanımı veriyordu: «Bir şeyin komik olması için, diyordu, sonuçla neden arasında uyumsuzluk bulunması gerekir.» Delage'ı bu tanıma vardıran yöntem komiğin kuramcılarından çoğunun izlediği yöntem olduğuna göre, bizimkinin onlarınkinden nerede ayrıldığını göstermek yararsız olmayacaktır. Bunun için, aynı dergide yayımladığımız yanıtın önemli bölümlerini aşağıda aktarıyoruz:[2]

1. *Revue du mois*, 10 Ağustos 1919; cilt XX, sayfa 337 ve devamı.
2. *A.g.y.*, 10 Kasım 1919; cilt XX, sayfa 514 ve devamı.

«Komiği, şuradan buradan devşirilmiş güldürücü etkilerde rastlayabileceğimiz dıştan görülebilir genel niteliklerin bir ya da birkaçı ile tanımlayabiliriz. Aristoteles'ten bu yana bu tür birçok tanım önerilmiştir. Sizinki de bana şu yöntemle elde edilmiş gibi görünüyor: Bir daire çizip rastgele alınmış komik etkilerin bu dairenin içinde olduğunu gösteriyorsunuz. Söz konusu etkiler sağduyulu bir gözlemci tarafından saptandıklarına göre kuşkusuz komik olan bir şeye aittirler; ancak, öyle sanıyorum ki komik olmayan şeylerde de bunlara sık sık rastlanacaktır. Öyleyse, tanım genelde çok geniş olacak, ama tanımlama bakımından mantığın gereklerinden birini yerine getirecektir ki bu da kabul ediyorum, bir şeydir: Yani, *zorunlu* bir koşulu gösterecektir. Yalnız, benimsenen yöntem nedeniyle, *yeterli* koşulu sağlayacağını sanmıyorum. Kanıtı da şu: Bu tanımların birçoğu aynı şeyleri söylemedikleri halde, aynı zamanda kabul edilebilir oluyorlar. Gene bir başka kanıtı da özellikle, bunların hiçbiri, bildiğim kadarıyla, belli amaca varmak, yani komiği üretmek için olanak sağlamıyor.»[3]

«Ben tümüyle değişik bir işe kalkıştım. Komedyada, farsta, palyaçoların sanatında vb. komiğin *yapım yöntemlerini* araştırdım. Bunların tümünün daha genel bir tema üstüne çeşitlemeler oldukları kanısına vardım. Bunun için, basitleştirmek amacıyla, temayı göz önünde tuttum; oysa, önemli olan özellikle çeşitlemelerdir. Ama, ne olursa olsun, tema da bir genel tanım verir ki böyle olunca bir yapım kuralına dönüşür. Nasıl öteki yöntemle elde edilen tanımlar çok geniş idiyseler, böyle elde edilen tanımın da ilk bakışta dar görünebileceğini zaten kabul ediyorum. Çok dar görünecektir; çünkü özünden, kendiliğinden, iç yapısı gereği gülünç olan bir şeyin yanında bir sürü şeyler vardır ki bunlar bu şeyle üstünkörü bir benzerlik ya da bu şeye benzeyen başka bir şeyle rastlantısal bir ilişki nedeniyle güldürürler; bu böylece sürüp gider; komiğin depreşmesinin sonu gelmez; çünkü gülmekten hoşlanırız bunun için de tüm bahaneleri benimseriz. Burada düşünce çağrışımı mekanizması son derecede karışıktır; öyle ki komiğin incelemesine bu yöntemle girişip de onu bir formüle bağlayarak

3. Aslında kitabımızın birçok yerinde bunlardan kimilerinin yetersizliğini kısaca göstermiştik.

işin içinden çıkmak yerine, durmadan yeniden ortaya çıkacak güçlüklerle savaşacak bir ruhbilimci tüm olguları açıklamadığını her zaman işitebilecektir. Kendisine karşı olarak gösterilen örneklere kuramını uygulasa, bu örneklerin kendiliğinden komik olan bir şeyle benzerlikleri yüzünden komik olduklarını tanıtlasa bile, başka örnekler hep bulunacaktır; yani, durmadan uğraşmak zorunda kalacaktır; ama komiği de az çok geniş bir daire içine alacağına, sımsıkı yakalayacaktır. Başarılı olursa, komiği üretmenin yolunu gösterecektir; bir şeye, ne kadar doğru olsa da şu ya da bu niteliği verdiği zaman (hep uygun nitelikler bulunabilir) bu şeyle ilgili bilgisinin genişlediğine inanmayan bir bilgine özgü kesinlik ve doğruluk içinde davranacaktır. Gerekli olan çözümlemedir; insan da yeniden bileştirme yapabiliyorsa, tam bir çözümleme yaptığından emin olabilir. İşte ben böyle bir işe giriştim.»

«Şunu da ekleyeyim: Gülüncün yapım yöntemlerini belirlemek isterken, toplumun güldüğü zaman niyetinin ne olduğunu da araştırdım; çünkü insanın gülmesi olağanüstü bir şey; yukarıda sözünü ettiğim açıklama yöntemi de bu küçük gizi açıklığa kavuşturmuyor. Ben, bir sürü başka özellikler, nitelikler ve kusurlar izleyicilerin yüz kaslarını etkilemezken, örneğin «uyumsuzluğun», salt uyumsuzluk olarak, bunu görenlerde gülme gibi özel bir gösteriye neden yol açacağını anlamıyorum. Öyleyse, komik etkiyi doğuran bu *özel uyumsuzluk nedeni*ni aramaktan başka yapacak iş kalmıyor. Toplumun bu durumda kendisini gülmeye zorunlu görmesi bununla açıklanabilirse, ancak o zaman bu özel neden gerçekten bulunmuş olacaktır. Kuşkusuz, komiğin nedeninin içinde biraz toplumsal yaşama zararlı bir şeyin (hem de *özellikle* zararlı bir şeyin) bulunması gerekir; çünkü toplum bu komik nedene savunmada gösterilen tepkiye çok benzer bir jestle yanıt verir ki bu jest insanı biraz korkutur. İşte ben tüm bunları anlatmak istedim.»

Genevieve Lloyd

ERKEK AKIL

BATI FELSEFESİNDE "ERKEK" VE "KADIN"

İnceleme/Çeviren: Muttalip Özcan/158 sayfa/ISBN 975-539-083-9

"Akılcılık hayaleti"nin izini sürmeye devam ediyoruz. Daha önce *Akla Veda, Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı, İktisadi Aklın Eleştirisi, Tarih ve Tin* gibi kitapları yayımlayarak başlattığımız hakim Akıl paradigmasının eleştirilerek dönüştürülmesi uğraşına canalıcı önemde katkıda bulunan bir kitap *Erkek Akıl*. Yayımlanmasından kısa bir süre sonra feminist düşüncenin klasiklerinden biri konumuna yerleşmiş, hacmiyle kıyaslanamayacak ölçüde önemli bir çalışma... Bu kez odak, verili Akıl ideallerinin cinsiyetçiliği üzerinde. Bireylerin zihinlerini birbirinden ayıran olumsal tarihi koşulları aşan, herkesin paylaştığı bir Akıl özlemi, Batı'nın felsefi mirasının, ahlâki ve siyasi ideallerinin temellerinde yatar. İşte Lloyd, Platon'dan Descartes'a, Kant ve Hegel'den Sartre'a kadar bir dizi düşünürü ele alarak bu Akıl ideallerinin tarihsel olarak kadınlığı dışladığı ve kadınlığın kendisinin de böylesi bir dışlama süreci yoluyla oluşturulduğunu belirtiyor. Ona göre, rasyonel bilgi her zaman kadınla eşleştirilen doğa güçlerinin bir tür aşılması, dönüştürülmesi veya kontrol altına alınması olarak; kadınlık da onun aştığı, tahakküm altına aldığı şey olarak anlaşılmıştır. Kadın-erkek ayrımı felsefe geleneğinde bir değer ölçütü olarak iş görmüştür. Bu gelenekte erkeklik, düşüncenin açık ve kesin, kadınlık ise muğlak ve belirsiz biçimleriyle ilişkilendirilmiş; etkin, belirlenmiş ve düzenli "form"u temsil eden erkeğe karşı, kadın edilgen, belirlenmemiş ve düzensiz "madde"yi temsil etmiştir. Bu geleneğin akıl kavrayışlarının erkeksiliği, bütün bunları talihsiz metaforlar olarak görüp bir kenara atarak giderilemez. Bu metaforlar akıl yürütme biçimlerini oluşturucu niteliktedir.

Lloyd buna karşı çözümün akla kadınsı bir alternatif geliştirmek ya da aklın kadınsılaştırması olmadığını vurgular. Aklın soğuk ve soyut karakterine karşı duyguların sıcaklığının, evrensellik iddialarına karşı kadınların kişisel ve tikel olana gösterdikleri özenin çıkarılmasının bir işe yaramak şöyle dursun, bizatihi bu baskıcı geleneğin önemli bir bileşenini pekiştireceğini ileri sürer. Ona göre Akla yöneltilen bu eleştiriler Batı felsefe geleneğindeki çok eski bir damarla süreklilik içindedir ve bu damarın temel kaygısı da miras alınmış Akıl ideallerinin derin yapılarını düşünümsel bilinç düzeyine çıkarmaktır.

Felsefeyi, felsefenin içinde kalarak eleştirmenin nasıl mümkün olduğunu merak eden ve düşünme biçimlerine nüfuz etmiş cinsiyetçilikle kolaya kaçmadan mücadele etmek isteyenlere...

David Rowe

POPÜLER KÜLTÜRLER

ROCK VE SPORDA HAZ POLİTİKASI

İnceleme/Çev.: Mehmet Küçük/291 sayfa/ISBN 975-539-164-9

Yüzyılın bitimine ramak kala geç kapitalizmin kendisini yeniden üretmesinin incelenmesi ve soruşturulması, eleştirel/sosyolojik bakışa neredeyse tek bir hedef gösterir hale geldi: "***Kültür***." Ama bu kitapta söz konusu olan kültür, "sıradan"(!) insanların beğenilerine göre kesilip biçilen, sürekli yeniden oluşturulan "***popüler kültür***"dür. Modernliğin tüm iki kutuplu karşıtlıklarıyla beraber "yüksek/aşağı kültür" şeklinde tezahür eden yarılması da gündemden düştü. Popüler kültür de hem uluslararası düzlemde hem de ulus içinde varolan eski sınır çizgilerinin ihlal edildiği, esnetildiği ve yeniden çizildiği bir alan haline geldi. Sınıfsal, etnik/ırksal ve toplumsal cinsiyete dayalı tüm çelişkiler ve çatışmalar iki popüler kültür biçimi üzerinden yaşanmaya başladı: ***Rock müzik*** ve ***spor***.

David Rowe bu iki popüler kültür biçiminin kapitalizmin fordist ve postfordist evrelerinde oluşma, yapılanma, birbiriyle yöndeşme ve ayrılma koşullarını analiz ediyor. Bunu yaparken kültürün hem anlamların kurulduğu ve bozulduğu iktidar oyunundaki bir hegemonik mücadele alanı olduğunu hem de belli bir üretim, dağıtım ve tüketim sürecine maruz olduğunu göz ardı etmiyor. Popüler kültürün üretim koşullarını anlamlar ve simgeler aracılığıyla cereyan eden ideolojik mücadelelerle ilişkilendirirken; rock ve sporun toplumsal kimliklerin oluşturulmasından uluslararası itibar mücadelelerine kadar uzanan karmaşık eklemlenişlerini analiz ederken, ne iktisadı ne de kültürü fetişleştiriyor.

Melodileri, ritmi ve sözleriyle 60'ların muhalif gençlik hareketinin "söyleşisi" olarak doğan rock müziğin yerleşik kuruluş ve kapitalist kültür endüstrisiyle yaşadığı inişli çıkışlı hamlelerle dolu macera bugün bulunduğumuz noktadan nasıl görünmektedir? Bir popüler kültür biçimi hem yerleşik kurumlara direnmenin hem de teslimiyetin alanı haline nasıl gelir? Rasyonel egemenliğe sövüp sayarken gayet rasyonel süreçlerden geçen bir kültür üretimi ile kazanılan dolarlar sanatçı topluluklarında ve hayranlarda nasıl tepkiler yaratır? Politikayla ilgisiz olduğu her fırsatta yinelenen sporun politik ideolojilerle dolup taşması neye delalet eder? Politika, hem haz bölgesi hem de rasyonel planlama ve yönetimin hedefi olarak insan bedeninde nasıl somutlaşır? Sağlıklı, zinde beden söylemlerinin ulusçu ideolojilerle ve bilimsel/rasyonel uygulamalarla eklemlenmesinin etkileri nelerdir?

Bunlar, bireysel eylemlerimizin tam da en bireysel göründükleri yerde dayanılmaz ölçüde toplumsal olduğunu görmemize yol açacak can sıkıcı sorulardır: Biliyoruz! Müzik dinleme ve açık havada sağlık koşusu yapma gibi en masum görünen eylemlerin sorgulanması rahatsızlık verebilir: Biliyoruz! Zaten bu kitabı da tüketici olarak bireysel varoluşundan huzur duyanlara önermiyoruz! Bu kitap severken eleştirel olabilenlere, eleştirirken de sevebilenlere sesleniyor: Bir de böyle bir yeteneğin ne menem bir şey olabileceğini merak edenlere...

Mike Featherstone

POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ

İnceleme/Çeviren: Mehmet Küçük/235 sayfa/ISBN 975-539-139-8

Her şey, bildiğimiz, inandığımız, güvendiğimiz her şey almış başını gidiyor. Kapitalizm, o bildiğimiz kapitalizm değil *gibi*. Üretimden ziyade tüketime, faydadan ziyade imaja, "üretken emek"ten ziyade "hizmet" sınıfına yaslanıyor *gibi*. İş saatleri içerisinde çileci bir etik hüküm sürerken; hafta sonları ve gece, dünya karşısında hedonistik bir yönelim benimsememiz talep ediliyor. Ulusaşırı sermaye sınır tanımaksızın gezegeni bir uçtan öbürüne katederken başta ulus-devlet olmak üzere devasa bürokratik aygıtları önüne katıp süpürüyor. Politik konumlar artık bildiğimiz konumlar olmaktan çıkmış *gibi*. Dünün en radikal ilerici konumları birden karşımıza, daha önceleri tarihsel ilerleme merdiveninde en aşağı basamağa yakıştırdığı konumlardan bile güdük bir muhafazakârlıkla dikiliyor. *Diyalektik mantığa* göre aşılmış olması, hatta tarihin çöplüğüne çoktan fırlatılmış olması gereken ideolojiler, Tarih denilen masalla alay edercesine, gündelik hayatı yoğurmaya başlıyorlar.

"Gibi"! Anahtar sözcük bu. Toplum bilimleri söyleminin de hatırı sayılır ölçüde katkıda bulunduğu normalleştirme ve düzene koyma aygıtlarının tahakkümü altında ezilen zavallı akıl (dürüst olan, ar, haya duygusunu yitirmemiş olan çeşidi elbet), kendisini işe koşan ikili karşıtlıkların birbirlerine insanı deli edecek kadar çok benzemesi, neredeyse birbirinin ikizi olması karşısında eveleyip geveliyor. Ama bu da bir şeydir.

Featherstone, bu gevelemenin ötesine uzanma çabasında olan dürüst bir araştırmacı. Bir çağın tükenmekte olduğunu bildiren totalleştirici postmodern imaları kurcalayarak, gelenek-modernlik-postmodernlik üçlemesinde varsayılan yüzeysel kopuşların derininde yatan süreklilikleri ortaya çıkarıyor. İlk bakışta birbirlerini dışlıyormuş izlenimi veren muhafazakâr Bell ve marksist Jameson arasındaki, diyalektiğin meftunu bildiğimiz Adorno ve "olasılaştırma mantığı"nın sıkı takipçisi Baudrillard arasındaki yakın bağıntıları kurcalıyor. Kısacası, postmodernizmi, ne kendi kendisini sunduğu haliyle kabulleniyor, ne de aşina olduğumuz reçetelerin kolaycılığına teslim oluyor. Şimdilerde "dünyanın yeni halleri"ni kavrayamadıklarını sezen ve buna dehşet verici bir muhafazakârlıkla tepki gösteren entelektüellerden önümüzü göremediğimiz bir ortamda özlemini çektiğimiz sahici, soyu tükenmeye yüz tutmuş bir sosyolog tutumu sergileyen Featherstone, şu önermeden hareket ediyor: "...Ortaya attığı toplum ve kültüre ilişkin teorik sorunlardan ötürü postmodernin ortaya çıkışını hoşnutlukla karşılamaktan kaçınamayız."

Kavramların iman etmeye değil, düşünmeye yaradığını, entelektüel dediğimiz yaratığın bir davanın eri değil araştırmacı olduğunu görenlere; karmaşıklığı artan bir dünyanın sunduğu boyutları ve kavramları anlamamak gibi bir lükse sahip olamayacağını hâlâ unutmamış olanlara öneriyoruz bu kitabı.

Terry Eagleton

İDEOLOJİ

GİRİŞ

İnceleme/Çeviren: Muttalip Özcan/271 sayfa/ISBN 975-539-147-9

İdeoloji terimi birbiriyle bağdaşmayan çok fazla anlam barındırıyor. Rorty, Foucault gibi bazı kuramcılar bu terimi tamamen atmayı ya da onun yerine "söylem-iktidar ilişkisi"ni geçirmeyi öneriyorlar. Habermas, ideolojinin yerini "tekniğe" bıraktığını, geç kapitalizmin artık hiçbir söylemsel meşrulaştırıma ihtiyaç duymadan "kendi kendine" işlediğini iddia ediyor. "Sorun gerçekliğin yanlış temsili (ideoloji) değil, gerçeğin artık gerçek olmamasıdır" diyen ve toplumsal yaşamın ağır bir anlam kanaması geçirerek mevta olduğunu savunan Baudrillard, bu görüşün nihilist bir varyantını dile getiriyor.

Tam da bu dönemde "reel" dünyada milliyetçilik ve dinsel köktencilik gibi ideolojilerin yeniden şahlandığına (yani ortada hâlâ "yanlış" ve "anlamlı" bir şeyler olduğuna) dikkat çeken Eagleton bu kitabında öncelikle ideoloji kavramından bütün bütüne vazgeçmenin ne denli makul bir şey sayılabileceğini sorguluyor. Son derece açık seçik bir dille ve gündelik yaşamdan aldığı esprili örneklerle Aydınlanma'dan postmodernizme, Marx'tan Laclau ve Mouffe'ye ideoloji kavramı hakkında düşünmüş hemen herkesin görüşlerini aktarıyor. Salt aktarmakla kalmıyor, onlarla verimli bir diyaloğa ve yer yer polemiğe de giriyor. Aslında kitabın tamamına "heterodoks" bir Marksistin postmodernist ve postmarksist düşünürlere karşı geliştirdiği heyecan verici ve çetin bir polemik gözüyle bakılabilir.

"İdeoloji"nin gerçekten de birçok anlamı olmasından yola çıkan Eagleton'ın amacı bunları sentezleyip tek ve yeterli bir ideoloji tanımına ulaşmak değil; bu, ne mümkün ne de faydalı bir şey ona göre. Metnin başında sunduğu on altı ideoloji tanımından iki ana gelenek çıkarıyor: Bir yanda doğru ve yanlış bilme fikriyle, yanılsama, çarpıtma ve mistifikasyon anlamında ideoloji ile ilgilenen "epistemolojik" gelenek, diğer yanda fikirlerin toplumsal işlevi ile ilgilenen "sosyolojik" gelenek. Sol radikalizmin bu iki geleneğe de, tabii ki içerdikleri sınırların farkında olarak, sahip çıkması gerektiğini savunuyor Eagleton. Adil ve özgür bir toplumu kurmak için mevcut toplumu dışsal, aşkın bir konumdan değil de içeriden sorgulayacak bir "ideoloji eleştirisi"nden vazgeçilemeyeceğini söylüyor. "Yanlış bilinç" kavramının her türlü içerimini reddeden postmodernistlerin tersine, radikalizm mevcut toplumsal düzenin sistematik olarak ürettiği belli "yanlışlıkları" belirleyip onlarla mücadele etmekten kaçınamaz. Temel yanlışlık ise, insanlığın tarihsel olarak geliştirdiği yaratıcı güçlerin tam anlamıyla hayata geçirilmesinin engellenmesidir. Bu yargının kendisi de olası ve arzu edilir bir geleceğin (Ütopya'nın) bakış açısından verilir ve bu geleceğin taslağı bugün potansiyel olarak mevcuttur. Yani bugün kendisiyle özdeş değildir. Hiçbir toplumsal düzen insan enerjilerini tamamen massedemez, hiçbir "egemen" ideoloji sanıldığı kadar "saf" ve birleştirici değildir.

Sadece postmodern düşüncenin açmazlarıyla ilgilenenlere değil, nelere, niçin karşı çıktığını gerçekten "bilmek" isteyen herkese önerilir.

Jean-Michel Besnier

İMKÂNSIZIN POLİTİKASI

İSYANLA BAĞLANMA ARASINDA ENTELEKTÜEL

İnceleme/Çev.: Işın Gürbüz/264 sayfa/ISBN 975-539-107-X

Otuzlu yıllar entelektüelinin zihnindeki sorunlar günümüz sorunlarının benzeridir: Komünizm umutlarının çöküşü; faşizmin doğuşu; felsefeye, kaynaklara dönüş; cemaatler, camialar; politik kimlik bunalımı; entelektüel ve ahlâki ölçülerin yok olması; isyan ile itaat arasında gidip gelmek... *İmkânsızın Politikası* bu baş dönmesinin, imkân ve imkânsızlıkların hikâyesidir. Besnier bu kitapta bir yandan, Hegel ve Nietzsche dolayımıyla düşünce tarihiyle hesaplaşan Kojève ve Heidegger'in politik tavırlarını, diğer yandan Sartre'ın "bağlanma" kavramını tartışıyor. Ama bu kitapta asıl öne çıkan kişi, özgün entelektüel duruşuyla Georges Bataille.

"Patetik entelektüel" Bataille, Sartre'cı bağlanmaya karşı, politikanın içindeyken bütün yaşamı kucaklamaya inandığı için imkânsıza mahkûm bir istencin örneğidir. Bataille'a göre, "ortak hiçbir şeyleri olmayanların ortaklığı"nı gerçekleştiren aşk, politikanın boşuna peşinden koştuğu ortak varoluşun temelini oluşturan "istekler çakışması" için ideal mekândır. Bu nedenle, Bataille'ın politik tasavvurunda iktidar, geçerliliği kalmamış bir düşünce düzenine aittir. Politik bağlanmaya anlamını veren şey iktidar değildir; tersine, iktidar, vazgeçilmek zorunda olunan şeydir.

Bataille'da, savaş ve vahşet karşısındaki acizlik duygusu acıtıcı bir yoğunluk kazanır. Kendilerini yıkan toplulukların coşkulu birlikteliğinin –mitler, kutsal veya devrimci arzular– görmezden geldiği bu ortam "imkânsızın politikası"nın zeminidir. İmkânsız, sistem arayışına ve totaliterliğe itirazdır. Bir yandan tamamlanmışlık, eksiksizlik, gereklilik iddiasındaki her şeye isyan ederken, diğer yandan beklemeciliğin ve sabrın da reddidir. Umutsuzluğun özgürleştiriciliğine inançtır.

İmkânsızın politikası, "ölüm olasılığı karşısında kendilerini mutlak bir yoksunluk içinde bulacak kadar yalnız, bir o kadar kadersiz insanları, mücadele etmek için köklü nedenleri olmayan ve mücadele karşısında kendilerini kaçınılmaz olarak korkak hisseden insanları, bu bir tür bilinçli ve mezbahadaki yazgılarına boyun eğmiş koyunları" devrim, ortaklık ve içsel tecrübe yoluyla kışkırtmayı ister. "İmkânsız", bir kopma düşüncesini çağrıştırır. Kurban etmede, cinayette, usa aykırı şiirde, bizi söylem alanının dışına fırlatan gülmede, ölümü önceleyen ve bizi yıkımın kıyısında tutan esrime ve hazda ve aynı zamanda tarihin kenara itilmişlerinin coşkulu hareketlerini kışkırtan politik eylem içinde ortaya çıkar. Politikanın yanı sıra yazının da yıkıcı olabileceğini anlatır Bataille. Çünkü hayal kırıklığıyla sonuçlanmış da olsa eylemden sonraki atalet bizi asla yatıştıramaz. Yazı yoluyla, imkânsızın politikasının doruğuna tek başına çıkarız; fakat yalnızca tek başına değil, çünkü yazarak kendimizi ötekine veririz. Ve böylece, imkânsızın politikası mümkünün politikasını keşfetmenin yolu olur...

Bernard Suits

ÇEKİRGE

OYUN, YAŞAM VE ÜTOPYA

İnceleme/Çev.: Süha Sertabiboğlu/208 sayfa/ISBN 975-539-100-2

Günümüzde boş zamanı doldurma aracı olarak görülen ve yararsız diye küçümsenen oyun, bir varoluş ideali olarak ütopyanın en temel öğesi olabilir mi? Bernard Suits, esprili bir üslûpla yazılmasına karşın ciddi bir felsefe metni olan bu kitabında, sorunu, Doğu'nun oyuncul ve bilge Çekirge'si aracılığı ile çok farklı bir duruş noktasından tartışmayı deniyor. Alternatif bir oyun teorisi ortaya koymak üzere yola çıkan Suits, öncelikle güçlü mantık yürütmelere dayalı argümanlarla oyunun tanımını yapmaya çalışıyor. Oyun kavramına net bir çerçeve çizme çabasıyla, satrançtan spora, kâğıt oyunlarından insanların birbirine oynadığı oyunlara kadar oyun kapsamına giren her şeyi didik didik ediyor. Bu arada, oyunu dışlayan, her şeyi alınabilir ve satılabilir bir yararcılık ölçeğinde değerlendiren günümüz kültürüne egemen olan "iktisadi aklı" reddediyor. İktisadi aklın ahlâki, ekonomik, bilimsel, erotik vb. her türden yoksunluğa dayalı bir kültür olduğunu vurgulayıp bir bolluk ve oyun toplumu olarak yeni bir ütopya kurguluyor. Çalışma ahlâkına karşı, oyuna adanmış bir yaşam ahlâkını savunan bu ütopyada, çalışma, üretim, üretim finansmanı, dağıtım, paylaşım gibi bütün etkinlikler çözüme kavuşturulmuştur. Çalışarak elde edilebilecek hiçbir şey yoktur. Her şey herkes için vardır. Anlamlı bir etkinlik olarak bir tek oyun kalmıştır. Ahlâk, aşk, arkadaşlık, sanat, cinsellik, hayranlık, beğenilme gibi kavramlar da oyuna göre yeni içerikler kazanmışlardır... Ciddi, ama aynı zamanda son derece eğlenceli bir felsefe metni olan Çekirge, diyaloglardan oluşmuş rahat okunan bir kitaptır; ve hayatımızın en temel öğelerinden biri olduğu halde iktisadi akıl tarafından dışlanan oyunu bir varoluş ideali olarak tekrar hatırlatmaktadır.

Oyun yeteneğini henüz yitirmemişler için...

"Kitabın yazarı Bernard Suits, Çekirge'nin zamanın ilerisinde militan bir ütopyacı olduğunu söylerken, kitabı da bir "oyun kurarmı" oluşturmaya adıyor. Sivri dili ve parlak zekalı Çekirge, müritleriyle sayfalar boyunca süren, geri dönüşlere, düşlere ve öykülere gidip gelen bir tartışmayı sürdürüken, yazarının deyimiyle geleneksel anlamda "felsefeye" yönelimli çok da neşeli bir kitapla karşı karşıya kalıveriyorsunuz. Sırt üstü yatıp, tatlı tatlı kaşınırken, yersiz bir huzursuzluk karşısında, durumu açıklamak için sağlam bir "teori" arananlar, bu kitaba yeni bakkalın mumа saldırdığı gibi saldırmanız gerekiyor..."

Cengiz Erinç/Müzük

Johan Huizinga

HOMO LUDENS

OYUNUN TOPLUMSAL İŞLEVİ ÜZERİNE BİR DENEME

Tarih/Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay/253 sayfa/ISBN 975-539-099-5

Biz insanların Homo Sapiens nitelemesini hak edecek kadar akıllı olmadığımız anlaşıldı... Birçok hayvanın da alet yapabildiği, dolayısıyla insana Homo Faber demenin de anlamsız olduğu görüldü... Peki biz kimiz? İnsana özgü üçüncü bir özellik olarak *Homo Ludens*'i, *oyun oynayan insanı* bu nitelemeler arasına katamaz mıyız?

Johan Huizinga, Homo Ludens adlı bu temel eserinde yeryüzünde insana ait her şeyin başlangıcının oyun olduğunu gösteriyor. Önce oyun vardı!

Oyun kurgusal olduğu bilinen ve gündelik hayatın dışında yer alan, bununla birlikte oyuncuyu da tamamen içine çeken gönüllü, özgür bir eylemdir. Sınırları özellikle belirlenmiş zaman ve mekân içinde gerçekleşen, her türlü maddi çıkardan ve yarardan uzak bu eylem, verili kurallara göre, belli bir düzen içinde yerine getirilir. Oyuncu ve kimi zaman da seyirci kendinden geçer, coşar... Bu şekilde tanımlanan oyun, tarih boyunca, hayatın her alanında kültürün temel öğesi olarak varlığını sürdürmüştür.

Huizinga, kolektif hayatın bütün önemli biçimlerinin –ibadet, şiir, müzik, dans, bilgelik, bilim, hukuk, mücadele ve savaş– ortaya çıkışında oyunun son derece etkin bir rol oynadığını, Doğu ve Batı dünyasına ilişkin zengin tarihsel bilgi ve belgelere dayanarak gösteriyor.

Fakat modern çağlarla birlikte oyun, hayatı zenginleştiren bir unsur olmaktan çıkıp bugünkü dar anlamına kapanınca, katlanılması daha güç, renksiz ve tekdüze hayatlar yaşamaya başladığımızı da Huizinga'dan öğreniyoruz: Ekonomik güç ve çıkarların dünyanın gidişatını belirleyeceğine utanç verici biçimde inanıyoruz; ibadet eder gibi çalışıyor ve üretiyoruz; yavan ve kuru yarar duygusu, burjuva rahatlığı ideali zihniyetlerimizi etkiliyor. Oyuna toplumlarımızda artık yer yok; hayatın bütünlüğünden dışlanıp, sanayiye malzeme olsun diye bir köşeye atıldı...

Yeniden *oyun oynayan insan* olmayı isteyenler için...

Michel Henry
BARBARLIK

İnceleme/Çev: Işık Ergüden/185 sayfa/ISBN 975-539-131-2

Barbarlık çağını yaşıyoruz. İnsanlık tarihinde ilk kez bilgi ve kültür birbirinden ayrıldı. Canavarlaşan bilim bütün hissi özellikleri ve yaşamı dünyamızdan kovdu. Yaşamın kendini geliştirmesinden başka bir şey olmayan kültür, modernliğin beşiği Avrupa'dan dışlandı. İdeolojiler insanın yok oluşuna övgüler yağdırıyor. Yaşama ıstırabını dindirmenin tek çaresi medyatik evrene sığınmak...

Yaşayan en önemli düşünürlerden Michel Henry'nin *Barbarlık* adlı bu güçlü ve kışkırtıcı eseri, çağımızda insanın yok edilişine bir karşı çıkıştır. Ama ümitsiz ve çaresiz bir karşı çıkıştır, çünkü insanlığın yaşadığı bugünkü kriz ne geçicidir, ne de yeni bir uygarlığın kaotik başlangıcına işaret etmektedir. Yaşamın ne olduğunu anlamadan bu barbarlığı anlamak mümkün değildir. Yaşam, kendini hissetme, duyma, duyarlı olma halidir. Kendini doğrudan hisseden, bilen bu yaşamın biyolojik araştırmanın keşfettiği hücresel faaliyetle bir ilişkisi yoktur. Yaşam, herhangi bir nesneyle olası tüm ilişkilerden ve tüm kavramlardan önce, içerden yaşanır. Gözle görülmez ilk veridir, insanlık için bir dünya, bilgi ve yaratı bu veriden yola çıkarak mümkündür. Bizim dünyamız, terimlerin Yunanca anlamlarıyla estetik ve patetiktir, yani duyumlardan ve heyecanlardan ibarettir.

Kültür, gelişen, açılan, kendinden büyüyen yaşamın kendisidir. Sanat, etik ve din, yaşamın bu temel çehreleridir. Bu saptama, bilinen tüm uygarlıklar için geçerlidir. Ama modern toplumda; yaratıcılık yerini can sıkıntısına, kutsallık umutsuzluğa, eğitim uyuma bırakmıştır. Bu durumun nedenlerini araştıran Michel Henry, bilimin yaşamı unuttuğunu bizlere hatırlatmaktadır. Duyarlık ve duygular devre dışı bırakılırken nesnelliğin hükümranlığı başlamıştır. Bunun anlamı insan öznelerinin sahneden dışlanması, varlıklarının yadsınması, algılarının yanılsama olarak kabul edilmesidir.

Tekniğin özerk işleyişine; doğa bilimlerinin nesnelliğiyle büyülenmiş sözde-insan bilimlerinin canlı bireyi unutmalarına; sanatın öldüğüne ve kutsalın yok olduğuna; üniversitenin memur üreten makinelere dönüştüğüne ve giderek tahrip olduğuna; yapaylıkların birbirini izlediği medyatik bir güncellik çılgınlığına dikkat çeken Michel Henry, bilimsel modelin ezici hegemonyasıyla mücadele etmektedir. Bu modelin, hiç gereği yokken, her yerde varolması Henry'ye göre bir insanlık suçudur.

"Enformatik çağın aptallar çağı" olduğunu söyleyen ve özün yaratıcıları marjinalleşirken eserlerinin de adım adım yasadışılığa itildiğini belirten Michel Henry de, Schopenhauer ve Nietzsche'nin ardından sormaktadır: Yaşam, nasıl oldu da kendi kendini yok eder hale geldi?

Gün boyu üstünde düşünmeden yaptığımız edimlerden biridir gülmek. Peki ama gündelik hayatımızda bizi güldüren şeyler nelerdir, kimlere güleriz? Okuduğumuz veya seyrettiğimiz bir yapıtta komik olan nedir?.. Bu sorular üzerine düşünmeye başladığımızda gülme ediminin hiç de o kadar anlaşılır olmadığını, Aristo'dan günümüze derin düşünmelerin konusunu oluşturduğunu fark ederiz... Henri Bergson *Gülme* adlı bu denemesinde bizi bu soruların cevaplarıyla karşı karşıya getirmekte, hayatın ayrıntıları üzerinde düşünmeye davet etmektedir.

Komik olan şey doğada değil, insanda vardır. İnsan bedeninin çeşitli durumları, jest ve devinimleri, bu bedeni bize basit bir makine olarak düşündürttüğü ölçüde gülünçtürler. Dolayısıyla yaşamın iç yumuşaklığına uymayan bir katılığın olduğu yerde, kılık değiştiren bir toplum, komik vardır. Komik, özden üstün olmak isteyen biçimdir; dikkatimizi insanın ruhsal yanından çok bedensel yanına çeker. Bir kişi bize ne zaman bir nesne izlenimi verse güleriz.

Yineleme, tersine çevirme, rollerin değişmesi, yaşamın makineleştirilmesi... Doğallığı bozulmuş her düşünce ve davranışta komik bir yan buluruz. Kişinin toplumla uyumsuzluğu (dikkatsizlik), izleyicinin duygulanmaması ve istemdışı, bilinçsiz devinim gülmenin temel koşullarıdır.

Bir insan başkalarını ve kendini tanımadan ne onlara ne de kendine uyum sağlayacağından katılık, özdevinim, dalgınlık, topluma uyumsuzluk ortaya çıkar ve komik bir karakter oluşur. *Gülme*'de özel olarak cevabı aranan soru, topluma uyumsuzluğun neden gülmeye yol açtığı sorusudur.

Hayatın ayrıntıları arasında kaybolmak isteyenlere...

– PAPİRÜS –

AYRINTI•İNCELEME
ISBN 975-539-123-1
9 789755 391236