31

GÜLME H. Bergson

Batı Klasikleri

GÜLME

H. Bergson





CATVLLVS

BATI KLASİKLERİ

GÜLME

Bergson

MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI YAYINLARI : 926
BİLİM ve KÜLTÜR ESERLERİ DİZİSİ : 190
Batı Klasikleri : 31



Kitabın adı
GÜLME
Yayın Kodu
97.34.Y.0002.426
ISBN 975.11.0044.5
Baskı yılı
1997
Baskı adedi
5.000
Dizgi, baskı, cilt
MİLLÎ EĞİTİM BASIMEVİ

Yayımlar Dairesi Başkanlığı'nın
6.2.1997 tarih ve 692 sayılı yazıları ile
üçüncü defa 5.000 adet basılmıştır.

CATVLLVS

Batı Klasikleri

GÜLME
(Le Rire)

Bergson

Çeviren
ORD. PROF. MUSTAFA ŞEKİP TUNÇ

İstanbul 1997

ÖNSÖZ

Gülme (daha doğrusu bilhassa komik şeylerden gelen gülme) üzerinde son zamanlarda Revue de Paris'de yazdığım üç makaleyi burada bir araya topladım. Bunların yazılmasında maksat belli başlı komiğin «kategorileri» ni tayin etmek, gülünç olguları mümkün mertebe çok toplayarak bunlardan kanunlar çıkarmaktır. Nazari münakaşa ve sistemlerin tenkidi bir tarafa bırakılmıştır. Bunları tekrar bastırırken aynı konuya bağlı çalışmalarla benim çıkardığım sonuçlara benden öncekilerin vardıkları sonuçları katmam lâzım mıydı? Bunu yapsaydım tezim belki sağlamlaşır, fakat anlatılması son derecede güçleşir, aynı zamanda incelediğim konunun önemini aşan koca bir kitap olurdu. Onun için yazılarım önce nasıl çıktılarsa yine öyle çıkıyor. Yalnız bunlara son otuz yıl içinde komik meselesi üzerinde yapılmış başlıca araştırmaları, başlık adlarıyla, ilave ediyorum.

Paris, Ocak 1924
H. B.

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

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité,* 1875, s. 202 ve devamı. Bk. aynı yazar, *Les cause du rire,* 1862.

Courdavaux Études sur le comique, 1875.

Philbert, *Le rire, 1883.*

Bain (A.) Les émotions et la volonté, Fr. terc. 1885, s 249 ve devamı.

Kraepelin, *Zur Pyschologie des Komischen, (Philos. Studien, Cilt II, 1885)*

Spencer, Essais, Fr.terc. 1891, cilt. 1, s. 295 ve devamı: Physiologie du rire.

Penjon, *Le rire et la liberte, (Reuve philosophique,* 1893, c. II).
Melinand, *Pourguoi rit-on? (Revue des Deux-Mondes,* şubat 1895).
Ribot, *La psycefiologue des sentiments,* 1896, s. 342 ve devamı.
Lacombe, Du comigue et du spirituel (Revue de métaphysigue et de morate, 1897).
Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing, ticikng and the comic (American journal of psychology, cilt IX,* 1897)
Meredith, *An essay on comedy, 1897.*
Lipps, *Komik und Humor, 1898.* (Bk. aynı yazar, *Psycehologie der Komik (Philos, Monatshefte, cilt XXIV, XXV).*
Heymans, *Zur Psychologie der Komik (Zeitcher, f. Psych. u Phys. der Sinnesorgane,* cilt XX, 1899),
Uberhorst, *Das Komische,* 1899.
Dugas, *Psychologie du rire,* 1902.
Sully (James), *An essay on laughter.* 1902. L. ve A. *Terrier'nin Fr. terc. Essai sur le rire, 1904).*
Martin, *(L.-j.), Psychology of Aesthetics: teh comic (American Journal of psychology, 1905. Cilt. XXVI s. 35 — 118)*
Freud (Sigm.) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905, 2. basım, 1912.*
Cazamian, Pourquoi nous ne pouvons définir I'hu-mour, *(Revu germanique, 1906,* s. 601 — 634).
Gaultier, *Le rire et la caricature,* 1906.
Kline, *The psycohlogy of humor (American journal of Psychology,* cilt XVIII, 1907. s. 421-441)
Baldensperger, *Les Définitions de l'humour, (Etudes d'histoire littéraires,* 1907, cilt I).
Bawden. *The Comic as illustrating the summationirradiation theory of pleasure-pain, (Psychol. Review,* 1910, cilt. XVII, s. 336 — 346
Schauer, *Ueber das Wesen der Komik, (Arch. f. die gesamte Psychologie,* cilt XVIII, 1910, s. 411 — 427).
Kallen, *The Aesthetic principle in comedy (Amer. Journal of psychology, cilt XXII, 1911, s. 137 — 157).*

Hollingworth, *Judgments of the comic (Psych. Review,* cilt XVIII, 1911,s. 132 — 156).

Delage, *Sur la nature du comique (Rev.du Mois* 1919 cilt XX,s. 337 — 354)

Bergson, *A propos de la «Nature du comique»* Yukardaki makaleye cevap *(Rev. du mois,* 1919. cilt XX, S. 514 — 517).

Eastman, *The sense of humor,* 1921.

İÇİNDEKİLER

Önsöz

BİRİNCİ BÖLÜM

Genel olarak komik şekillerin ve hareketlerin komiği, komiğin yayılma kuvveti / *13*

İKİNCİ BÖLÜM

Vaziyet komiği ve kelimelerin komiği / *51*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Karakter komiği / *89*

GÜLME
Komiğin anlamı üzerinde deneme

BİRİNCİ BÖLÜM

GENEL OLARAK KOMİK. ŞEKİLLERİN KOMİĞİ VE HAREKETLERİN KOMİĞİ. KOMİĞİN YAYILMA KUVVETİ

Gülme ne demektir? Gülünç olan şeyin esası nedir? Bir soytarının yüz göz buruşturması ile bir nükte, bir vodvil çaprazlanması (bir şey veya kişiyi diğer birşey veya kişi sanmak yanılmaları) ve bir ince komedi sahnesi arasında müşterek olan şey nedir? Bütün komik şeylere kâh kaba, kâh ince kokularını sindiren ve hep aynı kalan özü hangi imbik verebilir? Aristo'dan beri en büyük fikir adamları ele avuca sığmayan, kaçan, direnen ve bütün felsefe spekülâsyonlarına küstahça meydan okuyan bu küçük meseleyi ele almışlardır.

Burada meseleyi benim de tekrar ele almamın mazereti, komik fantazyasını bir tarife hapsetmeyerek onda, herşeyden önce, canlı bir şey görmek, ne kadar hafif olursa olsun, onu hayata karşı duyulması gereken bir saygı ile incelemek arzusudur. Bunun için evvelâ komik fantazyasını serpilip gelişmesini seyretmekle kalacağım. Sonra da şekilden şekle girişlerine, çok ince derecelerden geçmek suretiyle garip birçok şekil değiştirmelerine şahit olacak, gördüklerimden hiç birini ihmal etmeyeceğim. Ona böylece el koymakla nazari bir tanımlamadan çok daha yumuşak bir şey, uzun bir arkadaşlıktan gelen pratik ve öz bir bilgi kazanılacağını, belki de, haberim olmadan, faydalı bir bilgi

edinileceğini umuyorum. En büyük aşırılıklarına varıncaya kadar kendi tarzında akla yakın, çılgınlığında bile metotlu, aynı zamanda, hayale pek çabuk kapıldığı kabul olunsa bile, bütün bir cemiyet tarafından benimsenmiş, anlaşılır hayalleri canlandırır olduktan sonra nasıl olur da, bize, insan, muhayyelesi, hele içtimai, maşerî, popüler muhayyele tarzları hakkında malûmat vermez olur? Yine nasıl olur da hakiki hayattan çıktığı ve sanatla akraba olduğu halde bunlara dair bize söyleyecek bir sözü olmaz?

Evvelâ esas saydığımız üç müşadeheyi arzedeceğiz. Bunlar komiğin kendine ait olmaktan ziyade nerede aranması lâzım geldiğine dairdir.

I

Burada dikkatinizi her şeyden önce; *insanlık* dışında hiçbir şey gülünç değildir, noktasına çekeceğim. Bir peyzaj güzel, zarif, ulvi, mânasız yahut çirkin olabilir; fakat hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana gülebilirsiniz, fakat onda bir insan tavrı, bir insan ifadesiyle karşılaştığınız için gülersiniz. Bir şapkaya da gülersiniz. Fakat burada gülünç olan şey, keçe yahut saman parçası değil, bizim ona verdiğimiz biçim, insan kaprisinin verdiği kalıptır. Şimdi nasıl olup da bu derece mühim bir şeyin şimdiye kadar feylesofların dikkatini daha fazla çekemediğini kendi kendime soruyorum. Feylesofların birçoğu insanı «gülmesini bilen bir hayvan»olarak tarif ederler. Halbuki «güldüren bir hayvan» olarak da tarif edebilirlerdi. Çünkü insandan başka bir hayvanın yahut cansız bir şeyin gülünç olması mutlaka bize benzer bir tarafı olmasından, bizim

ona verdiğimiz bir kılıktan, yahut bizim onu kullanma tarzımızdan gelmektedir.

Şimdi dikkate daha az lâyık olmayan bir alâmet olarak gülmekle daima beraber olan duygusuzluğa işaret edeceğim. Öyle görünüyor ki komik şeyin tesirini yapması için çok sakin ve dümdüz bir ruh sathı üzerine düşmesi lâzımdır. Kayıtsızlık onun tabiî çevresidir. Çünkü gülmenin heyecandan büyük düşmanı yoktur. Bunu söylemekle bizde acıma yahut sevgi uyandıran bir kimseye gülemeyiz demek istemiyorum. Sadece güleceğimiz sırada, sevgiyi bir müddet için unutmak, acımayı susturmak lâzım olduğunu söylemek istiyorum. Sırf zekâya sahip olanlardan ibaret bir cemiyette ihtimal ki artık sağlanmayacak, fakat herhalde gene gülünecektir. Hayata uyarak daima hislenenlerle ruhları her şeyi duygu halinde aksettirenler gülmeyi bilmedikleri gibi anlamazlar da. Eğer söylenen her şeye, bütün olup bitenlere kulak verir, hareket edenlerle hayalen hareket eder, duyanlarla birlikte duyar, nihayet sempatinizi herşeye açarsanız, en hafif şeylerin büyülenmiş gibi birden bire ağırlaştığını, herşeyin üstüne bir ciddîlik havasının çöktüğünü görürsünüz. Fakat bunlardan hiçbirine kulak asmayarak hayata tasasız bir seyirci gibi bakarsınız birçok dramların komediye döndüklerini görürsünüz. Dansedilen bir salonda dansedenlerin birdenbire gülünç görünmeleri için müzik seslerine karşı sadece kulakların tıkanması kifayet eder. Buna mukavemet etmek kabil değildir. Bunların arasında bir çoklarını müzikten, müziğin doğurduğu duygulardan ayırırsak birden bire ciddî bir halden gülünç bir hale geçtiklerini görürüz. Hasılı, komiğin olanca tesirini göstermesi için kalbin bir müddet duymaz olması lâzımdır. Çünkü komik, zekâya, sırf zekâya hitabeder.

Yalnız zekânın burada diğer zekâlarla temasta olması lâzımdır. Dikkat etmenizi istediğim üçüncü bir olgu da şudur. Eğer yalnızsanız komiği duyamazsınız. Öyle görünüyor ki gülme bir yankıya muhtaçtır. Gülmeyi iyi dinleyin, göreceksiniz ki iyi farkedilir, açık sınırlı bir ses değildir; gitgide akisler yaparak uzanmak, dağlarla gürleyen gökgürültüleri gibi evvelâ bir patlamayla başlayarak gürlemelerle devam etmek ister. Bununla beraber bu yankıların alabildiğine gitmesi icabetmez. İstendiği kadar geniş bir daire içinde yayılabilir; fakat ne de olsa yine kapalı kalır. Aynı zamanda gülmelerimiz daima bir grupla birlikte olur. Bir vagon yahut bir tabldotta yolcuları katıla katıla güldürdükleri için komik olmaları lâzımgelen hikâyelerin anlatıldığını siz de işitmişsinizdir. Eğer sosyetelerinde olsaydınız onlar gibi siz de gülecektiniz. Fakat olmadığınız için gülme arzusu gelmez. Herkesin ağladığı bir vaazda bulunan bir adama niçin ağlamadığı sorulduğu zaman: «Ben onların cemaatinden değilim ki» cevabım vermiş. Ağlama için söylenen bu söz gülme için söylenirse daha doğru olur. Gülme, ne kadar gönül açıklığıyla oluyor sanılırsa sanılsın, diğer gülenlerle gerçek yahut tasarlanmış bir anlaşmayı, bir suç ortaklığını saklar. Nitekim tiyatrolardaki gülmeler seyircilerin çokluğu nispetinde yaygın oluyor. Yine kaç defa dikkat edilmiştir: Komik şeylerin bir çoğu bir dilden diğerine çevrilemiyor, çünkü ayrı bir cemiyetin âdetlerine, fikirlerine tercüman oluyor. Bu iki noktanın önemi anlaşılmadığı için olacak ki komik olan şeylerde sadece zihni eğlendiren basit bir tuhaflık görülmüş, gülme dahi insan faaliyetlerine geri kalan kısımlariyla ilişiği olmayan garip, tek başına bir olay sanılmıştır. Komik şey hakkında verilen «zihnî kontrast», «duyulur saçmalıklar» ve buna benzer tarifler hep buradan geliyor. Komik şeyin esası da burada

sadece zihnin fikirler arasında gördüğü soyut bağlılıklarda aranıyor. Bu tanımlamaların bütün komik şeylere uygun geldiği kabul edilse bile bunların bizi niçin güldürdüklerini asla açıklamaz. Gerçekte bu tarzda mantıki bir bağlılığın kavranmasıyla birlikte diğer bütün mantıki bağlılıkların vücudumuzu kayıtsız bırakmalarına rağmen bizi sadece bunların sarsması, gevşetip kıvrandırması nerden geliyor? Meseleyi bu yönden alacak değilim. Yalnız, gülmeyi anlamak için onu tabiî çevresi olan cemiyetin içine koymak; bilhassa içtimai mahiyette olan faydalı fonksiyonunu belirtmek lâzımdır sanıyorum. Araştırmalarımızın da hep bu fikirlerle idare edileceğini daha şimdiden söylemeliyim. Topluluk hayatının bazı ihtiyaçlarına cevap vermesi lâzımgelen gülmenin bu itibarla herhalde içtimaî bir mânası da olmak gerektir.

Gülme hakkında yukarda işaret ettiğimiz ilk üç gözlemimizin birleştikleri noktayı açıkça gösterelim. Öyle görünüyor ki komik, insanların grup halinde toplanarak bütün dikkatlerini, duygularını susturup sadece zekâlarını işletmek suretiyle, aralarından birisi üzerinde toplamalarından doğuyor. Şimdi bu özel nokta nedir? Zekâ da burada nerede kullanılacaktır? Bu sorulara cevap vermek bile meseleyi daha yakından incelemek olacaktır. Yalnız önce birkaç misal verelim.

II

Sokakta koşarken ayağı takılarak düşen bir adamı görenler gülmeye başlıyorlar. Eğer düşmeyip de birdenbire

yere otursaydı hiç kimse gülmeyecekti. Çünkü düşmenin o türlüsüne gülünmesi, istemeden oturulmuş gibi olduğu içindir. O halde bizi burada güldüren şey, istemeyerek olan bir oturma, bir beceriksizliktir. Düşmeye belki de bir taş sebeboldu. Fakat ya yolu değiştirmeli, ya taşa basmamalıydı. Ne çare ki ya bir hantallık, dalgınlık yahut vücudun bir inadı, yahut *kazanılmış bir sertlik yahut acele yüzünden* adalelerin yersiz olarak aynı hareketleri yapmakta devam etmesinden düşülmüş görenler de bunun için gülmüşlerdir.

İşte bir adam daha ki her hareketine matematik bir intizamla dikkat ediyor. Yalnız etrafındaki eşyaya bir muzip tarafından tuzaklar kurulmuştur. Kalemini hokkaya batırıyor, çamur çıkıyor; sağlam bir iskemleye oturduğunu sanıyor, yere yuvarlanıyor; ne yapsa hep tersine yahut boşa gidiyor ve bütün bunlar kazanılmış bir çabukluk, bir alışkanlık yüzünden oluyor. Hareketlerini durdurmalı yahut başka tarafa çevirmeliydi. Fakat nafile. Bir makine gibi dümdüz hareketlerde devam etmiştir. İşte atelyede yapılan bu şakanın kurbanı olan adam da sokakta düşen adam gibi gülünç olmuştur. Her ikisinin gülünç olmaları da aynı sebepten gelmiştir. Çünkü her ikisinin de gülünç olması, dikkatli bir yumuşaklık yahut canlı bir çeviklik gösterecek-lerine otomat bir *makine sertliğinden* kurtulamamala-rındandır. Arada yalnız şu fark var ki biri kendi kendine olmuşsa, diğeri yapma olmuştur. Birinde yol-dan geçenler gülünç bir şeye şahit olmuş, diğerinde muzibin biri atelyedeki bir arkadaşını gülünç bir hale koyma tecrübesi yapmıştır.

Yalnız bu her iki halde de gülünçleştiren sebep dışardan geliyor. Bu sebeple de iğreti bir gülünçlük oluyor; içten gelmiyor. Acaba gülünç olmanın ta iliklere

kadar işlemiş olması için nasıl olması lâzımdır? Bunun için rasgele bir engele veya bir muzip şakasına uğramadan mekanik sertliğin tabiî bir ameliyeyle kendiliğinden gelmesi, daima görülecek gibi durmadan tekerrür etmesi lâzımdır. Bir adam düşününüz ki, kendisine refakat eden müzikten geri kalan bir melodi gibi, aklı hep eski işlerde dolanıyor; yenilerine hiç dönemiyor... Yine bir adam düşününüz ki duyusunda, zekâsında doğuştan bir donmuşluk, bir sertlik, bir esneksizlik bulunuyor. Gaipleri görmekte devam ediyor, yerinde olmayan şeyler söylüyor, önündeki gerçeklere uyması lâzımgelirken geçmiş, hayali şeylere uyuyor. İşte gülünçlük burada insanın içine girmiş, içinde yerleşmiş, maddesi, sureti, sebep ve tesadüfleriyle kendinde toplanmıştır. Artık bütün komedi yazarlarını, genel olarak, dalgınların ilgilendirmesinde şaşılacak ne olabilir? Nitekim bu tasvir ettiğimiz kimseler hep dalgın değiller mi? La Bruyére dahi yolu üzerinde rasladığı dalgın karakteri tahlili ederken bunda gülünç şeylerin toptan imaline yarıyan bir reçete bulmuştu. Fakat bu reçeteyi iyi kullanmadı. Dalgın karakterli Ménalque'ı, boyuna tekrarlamak, üzerinde durmak, hep ona yüklenmek suretiyle uzun uzadıya, inceden inceye tasvir etti. Konunun kolaylığı da onu sürüklüyordu. Halbuki komiğin kaynağı dalgınlıkta da olmayabilir. Fakat burada muhakkak ki doğrudan doğruya bu kaynaktan gelen olgu ve fikirlerin akışı üzerinde bulunuyoruz. Gülmenin büyük tabiî meyillerinden biri de hiç şüphesiz bu dalgınlık olacaktır.

Şu kadar var ki dalgınlığın tesiri, sırasında, kuvvetlenebilir. İlk tatbikini yukarıda gösterdiğimiz genel bir kanun var, onun şöyle formüllendireceğiz: Komik bir netice

komik bir sebepten geldiği zaman bu sebebi ne kadar tabiî bulursak netice de o kadar komik olur. Bizce basit bir olgu gibi gösterilen dalgınlığa zaten gülüyoruz. Fakat gözlerimiz önünde doğup büyüyen, kaynaklarının tarihini bildiğimiz, dalgınlığa daha çok gülüyoruz. Bunun için seçik bir misal olmak üzere hep aşk ve kahramanlık romanlarını okuyan bir insan tasavvur edelim. Böyle bir adam gözlerini kamaştıran kahramanlara yavaş yavaş düşüncesini ve iradesini kaptırdıktan başka bir an gelir ki uykuda gezenler gibi onların arasında dolaşmağa başlar. Hareketleri birer dalgınlık olur. Yalnız bu dalgınlıkların bilinen müspet bir sebebi vardır. Bunlar kuru kuruya dalgınlıklar değildir; hayali olmakla beraber pek belli bir muhit içinde bulunan, dolayısıyla anlaşılır dalgınlıklardır. Elbette düşmek, daima düşmektir; fakat etrafına bakarken bir kuyuya düşmek başka; yıldızlara bakarken düşmek başkadır. Don Quichotte'un seyrine daldığı şey de bir yıldızdı. Dalgınlığın bu romanesk ve kuruntulu şeklinde ne derin bir komiklik var! Bununla beraber, burada sağdıçlık hizmetini görmesi icabeden dalgınlık düşünülürse, bu çok derin komiğin en sığ bir komiğe bağlandığı görülür. Evet, bu hayalâtçı ruhlar, bizi aynı tellere dokunarak güldürürler. Atelyede kurulan tuzakların kurbanı olan adamla sokakta yuvarlanan adam hangi tellerimize dokundular, hangi mekanizmayla içimize işledilerse bunlar da öyle dokunmuş, öyle işletmişlerdir. Bu itibarla pekâlâ sokaklarda birdenbire yuvarlananları, atelyede aldanan sâfları andırırlar; şu farkla ki evvelkiler sokakta koşarken yere düşmüşlerken bunlar bir ideal peşinde koşarken realitelerin üzerine düşmüşlerdir. Asıl büyük dalgınlar da bunlardır. Diğerlerinden üstünlükleri bunlardaki dalgınlığın bir esas fikir etrafında sistemleşmiş olmasıdır — bunların talihsizlikleri de realitenin rüyayı

düzeltmek için tatbik ettiği sert mantıkla iyice bağlanmış olmalarıdır — ve böylece etraflarında, katılabilecek tesirlerle alabildiğine büyüyen bir gülmeyi davet ederler.

Şimdi bir adım daha atalım. Ruh yumuşaklığına nisbetle sabit fikir ne kadar sertse bazı sefihlikler de karaktere nispetle öyle olmuyor mu? Tabiatın kötü bir huyu yahut iradenin bir tutukluğu olan sefihlik çok kere ruhun bir çarpılmasını andırır. Evet, ruhun feyizli bütün kuvvetleriyle içine derinden yerleşerek de bizi, canlanmış şekilden şekle sokmuş olarak oynak bir âlemde sürükleyen sefahetler de vardır. Bunlar trajik sefahetlerdir. Fakat bizi gülünç yapan sefahet, aksine olarak, içine girdiğimiz hazır bir çerçeve gibi bize dışardan getirilen, bizim yumuşaklığımızı takınacağına bize kendi sertliğini yükleten sefahettir. Öyle bir sefahet ki onu tasmalaştırmamız şöyle dursun, aksine, o bizi basitleştirir. Bu incelememizin son kısmında etrafıyla göstermeye çalıştığımız gibi komedi ile dram arasındaki belli başlı fark da buradadır. Bir dram bize birer adları olan ihtiras yahut sefahetleri tasvir ettiği zaman bile piyesin eşhasına o kadar mal edilmiş, onların vücutlarıyla o kadar kaynaşmış bulunur ki bu anlar unutularak genel karakterleri silinir ve artık ihtirasların, sefahetlerin adlarını değil, bunları emmiş olan şahısları düşünürüz. Bunun için de bir dramın adı ancak özel bir isim olabilir. Halbuki komedilerin çoğuna, aksine Cimri, Kumarbaz ve saire gibi cins isimler verilir. Sizden meselâ Kıskanç adlı bir piyes tasarlamanızı istesem aklınıza ya Sganarelle yahut George Dandin gelecek, fakat Othello gelmeyecektir. Kıskanç ancak bir komedi adı olabilir. Çünkü komik fezahat şahıslarla istediği kadar sıkı sıkıya birleşsin; ayrı, basit mevcudiyetini daima muhafaza eder; görünmez ve mevcut merkezî bir şahıs olarak kalır; etten, kemikten yapılmış

olan şahıslar sahnede hep bu santral şahsa asılıdırlar. Bazan onları kendi ağırlığıyla sürüklemekten, bir meyil boyunca kendisiyle birlikte yuvarlamaktan zevk alır. Fakat daha çok onları bir alet yapacak, yahut kuklalar gibi kullanacaktır. Yakından bakınız göreceksiniz ki komik şairin sanatı bu fezahati o kadar iyi tanımak, biz seyircileri onun harimine o derece sokmak olur ki oynattığı kuklaların iplerinden bazıları nihayet bizim de elimize geçer, sırasında onları biz de oynatırız; aldığımız zevkin bir kısmı da buradan gelir. O halde burada da bizi güldüren şey otomatizmin basit dalgınlığa çok yakın olan bir nev'i oluyor. Buna kanaat getirmek için komik bir şahsın genel olarak kendi gülünçlüğünden habersiz olduğu nispette gülünç olduğuna dikkat etmek yeter. Gülünç olanlar kendilerinin gülünç olduklarını *bilmezler*. Gygès'in halkasını tersine kullanıyormuş gibi, herkese göründükleri halde kendi kendilerini görmezler. Bir trajedi şahsı ise kendini nasıl düşündüğümüzü bilmekle hiçbir hareketini değiştirmez; ne olduğunu ve hattâ bize verdiği çok açık nefreti tamamıyla bilse bile yine sebat edebilir. Fakat gülünç bir kusur gülünç olduğunu anlayınca kendini hiç olmazsa zâhiren değiştirmeğe bakar. Eğer Harpagon bizim kendi cimriliğine güldüğümüzü görseydi kendini düzeltecekti, demeyeceğim ama, bize daha az cimri görünecek yahut cimriliğini başka türlü gösterecekti. Sırası gelmişken söyleyelim ki gülme bilhassa işte bu mânada «örf ve âdetleri cezalandırır.» Nasıl görünmemiz lâzım geliyorsa hemen öyle görünmeye çalıştırır, günün birinde de nihayet ıslah eder.

Şimdilik bu tahlili daha ilerilere götürmek faydasızdır. Sokakta ayağı takılarak düşenden atelyede aldatılan sâf adama, mistifikasyondan dalgınlığa, dal-

gınlıktan, taşkınlığa, taşkınlıktan iradenin, karakterin çeşitli bozuluşlarına kadar komiğin insanda gittikçe daha derin yerleşmek için takibettiği ilerlemelerin, en ince belirişlerinden en kabalarına kadar, hepsinde otomatizmin, sertliğin tesirlerini gördük. Şimdi insan tabiatının gülünç tarafı ve gülmenin mûtat fonksiyonu hakkında, filhakika çok uzaktan alınmış, henüz müphem, bulanık bir ilk görünüşü elde edebiliriz.

Hayat ve cemiyetin bizlerden istediği şey, bulunduğumuz hal ve vaziyeti etrafıyla ayırdedecek her dem uyanık bir dikkat, aynı zamanda bizi bu hal ve vaziyetlere uyduracak bir ruh yumuşaklığı, bir beden çevikliğidir. *Gerginlik ve çeviklik,* işte hayatın kullandığı birbirlerini tamamlıyan iki kuvvet. Eğer bu kuvvetlerin noksanlığı bedende vahim denecek kadar olursa, her türlü kazalar, sakatlanmalar, hastalıklar bizim içindir. Ruhta ise her türlü ruh düşüklükleri, deliliğin her çeşidi hazırdır. Karakterde mi noksandırlar? Cemiyet hayatına karşı fezahat kaynakları, bazan da cinayet vesilesi olan derin uyarsızlıklar hazırdır. Mevcudiyetin ciddîliğini ilgilendiren bu aşağılıklar bir kere bertaraf edildikten sonra (hayat kavgasında bu aşağılıklar kendiliğinden elenmek yolundadır), insan hem kendi başına, hem de diğer insanlarla birlikte yaşıyabilir. Şu kadar var ki cemiyet başka bir şey daha ister. Sadece yaşamakla kalmayıp aynı zamanda iyi yaşamak ister.

Şimdi cemiyetin burada korktuğu bir şey daha vardır, o' da dikkatimizi hayatın esasına taallûk eden şeylere vermekle kanarak geri kalan şeylerde kendimizi kazanılmış alışkanlıkları kolay otomatizmine bırakmaktır. Cemiyetin korkmak mecburiyetinde olduğu diğer bir şey de kendisini teşkil eden üyelerin birbirlerine gitgide daha sahih olarak perçinlenen iradelerinin gittikçe nazikleşen denkleşmesini

gözetecekleri yerde onun esaslı şartlarına el bağlamakla kalmalarıdır. Halbuki üyeleri arasında olmuş bitmiş bir birlik görmekle iktifa etmiyen cemiyet ister ki bunlar arasında daima karşılıklı bir uyarlık gayreti olsun. Bu itibarla her karakter, her ruh ve hattâ her beden *katılığının* cemiyeti kuşkulandırması icabeder. Çünkü bu katılık uyuyan bir faaliyete işaret olabildiği gibi cemiyetin etrafında toplandığı merkezden kendini ayırarak uzaklaştıran bir faaliyet, nihayet bir eksantriklik de olabilir. Bununla beraber cemiyet burada maddi bir tazyikle müdahale edemez, çünkü maddi bir zarar görmüş değildir. Sadece kendisini rahatsız eden bir şey karşısındadır. Bu da ancak bir korkutma, çok çok bir jest mahiyetindedir. Binaenaleyh cemiyet de ona sadece bir jestle cevap verecektir. Gülme işte bu neviden bir şey, bir nevi *içtimai jest* olmalıdır. Gülünç olmak korkusu da eksantrik hareketleri uslatır, bunları mütemadiyen kollar, nihayet içtimai heyetin sathında mekanik sertlikten kalabilecek şeyleri yumuşatır. Gülme bu haliyle sâf bir estetiğe bağlı sayılmaz; çünkü herkesin mükemmelleşmesi gibi faydalı bir amaç gütmektedir. Bununla beraber, onda estetik olan bir şey vardır, çünkü komik, ancak komşunun kaygısından kurtulmuş cemiyetlerle fertlerin kendilerine sanat eserleri gözüyle baktıkları zaman doğar. Bir kelimeyle, fert veya cemiyet hayatını lekeliyen, tabii neticeleriyle cezalanan aksiyon ve meyillerin etrafına bir daire çizersek bunun dışında, vücudun, ruhun, karakterin gülünç olan sertlikleri kalır ki cemiyet kendi üyelerinden en büyük elâstikiyeti, mümkün olan en yüksek içtimailiği elde etmek için bu sertlikleri de bırakmamak ister ki gülme de bunların bir cezasıdır.

Bununla beraber bütün komik tesirlerin doğrudan doğruya açıklanmasını sadece bu basit formülden bekliyemeyiz. Bu formül, şüphe yok ki, komiğin her türlü ihtilâttan uzak iptidai, nazari, mükemmel hallerine uygundur. Yalnız bütün açıklamalarımızda komiğin bu halini bilhassa *esas* (leitmotif) olarak kullanmak istiyoruz. Üzerine fazla yüklenmemekle beraber bu cihet daima düşünülmek lâzımdır. Tıpkı iyi bir eskrimcinin bir mücadelede mütemadi saldırışlara bütün vücudiyle mukabele ederken aldığı derslerdeki gayrimütemadi hareketleri düşünmesi gibi. Şimdi komik şekillerin devamını göstermeye çalışacağız. Bunun için soytarı komikliğinden başlıyarak komedinin en ince oyunlarına kadar gideceğiz. Çoğu önceden tahmin edilemiyen bu oyunları dolambaçlarında takibederken etrafımıza bakmak için arasıra duracağız, nihayet eğer mümkünse başladığımız noktaya tekrar dönerken — komiğin hayatla sanat arasında sallanması dolayısiyle — sanatın hayatla olan genel münasebetinin belirmesi ihtimali vardır.

III

Komiğin en sade şeklinden başlıyalım. Hangi yüz komiktir? Yüzün gülünç olması nereden geliyor? Komiği çirkinden ayıran nedir? Mesele bu tarzda konuldukça ancak indî olarak halledilebilmiştir. Pek basit görünmesine rağmen cepheden halledilemiyecek kadar naziktir. Bunun için evvelâ çirkinliği tarif etmekle başlamak, sonra da komiğin çirkinliğe ne kattığını aramak lâzımdır. Fakat çirkinliğin tahlili güzelliğin tahlilinden daha kolay değildir. Bununla beraber burada çok kere yararlığı olan yapma bir

vasıtayı, yani sebebi görünebilir bir hale getirmek üzere neticeyi büyültmeyi deniyeceğiz. O halde çirkinliği büyülterek biçimsizliğe kadar götürelim, sonra da bu biçimsizlikten gülünçlüğe nasıl geçileceğini görelim.

Birtakım biçimsizliklerin bazı hallerde bizi güldürmek gibi hazin bir imtiyazları olduğunu kimse inkâr edemez. Tafsilât vermek faydasızdır. Yalnız her şeyden önce okuyucudan muhtelif biçimsizlikleri gözden geçirmesini, sonra da tabiatın bunları bir taraftan gülünç olmaya yönelttiği, diğer taraftan mutlak olarak gülünçlükten uzaklaştırdığı iki gruba ayırmasını istiyelim. Bunu yaptıktan sonra çıkacak kanun, öyle sanıyorum ki, şöyle bir şey olacaktır: iyi teşekkül etmiş bir kimsenin taklidini yapmaya muvaffak olacağı her biçimsizlik komik olabilir.

O halde bir kambur, fena duran bir adam tesirini yapan bir kimse olmıyacak mı? Arkası fena bir büklüm yapmış ve bu büklüm maddi bir inat ve katılık yüzünden kazanılmış alışkanlıkta devam ediyor olacaktır. Onu sadece gözlerinizle görmeye çalışın. Hiç düşünmeyin, hele hiç muhakeme etmeyin. Kazanılmış alışkanlık düşüncesini de bir tarafa bırakın; doğrudan doğruya olan ilk, saf intıbaınızı arayın: bu neviden bir görüşü, fena duran bir adam tesirini tekrar alacak, karşınızda biçimsiz bir vaziyette katılaşmak istemiş, daha doğrusu vücudunu yamrılamış bir adam göreceksiniz.

Şimdi aydınlatmak istediğimiz noktaya gelelim. Komik çirkinliğin elde edilmesi için gülünç biçimsizliğin hafifletilmesi lâzımdır. O halde yüzün gülünç bir ifadesi yüzün tabiî oynaklığında katılaşmış, donmuş diyebileceğimiz bir şey hatırlatacak; yerleşmiş bir tikte sabitleşmiş bir yüz ifadesi, bir sertleşme bir donmuşluk görülecektir. Burada denecek

ki yüzün mûtat her ifadesi de zarif ve güzel olsun, bize daima devam eden kazanılmış bir kırışık, bir donmuşluk intıbatını vermez mi? Yalnız burada ayırdedilmesi önemli bir şey var. Bir güzellikten, hattâ mânalı bir çirkinlikten bahseder, bu yüz mânalıdır derken burada ihtimal durmuş bir ifadeden bahsolunuyor, fakat biz onu oynak buluyoruz. Çünkü bu ifade, ruh halinin mümkün olan bütün inceliklerini sabitliğinde müphem bir surette aksettiren bir kararsızlık saklıyor: tıpkı ilkbaharın buğulu bazı sabahlarında günün sıcak vakitlerinin teneffüs edilmesi gibi. Yüzün komik bir ifadesi ise verdiği şeyden başka hiçbir şey vadetmez. Bu, tek ve kesin bir ifadedir. Sanki bir kimsenin bütün mânevi hayatı bu yüzde donmuştur. Bunun için bir yüz bize mekanik basit bir aksiyon fikrini ne kadar daha iyi telkin eder, şahsiyeti ne kadar çok yoketmiş bulunursa o kadar çok komik gelir. Nasıl ki durmadan ağlamakla meşgulmüş gibi görünen, gülen yahut ıslık çalan veya hayalî bir trompeti üflüyormuş gibi gelen yüzler vardır. Bunlar bütün yüzlerin en komik olanlarıdır. Komiğin tesiri sebebini daha tabiî olarak izah ettiğimiz nispette artar kanunu işte burada da tahakkuk ediyor. Otomatizm, katılık, kazanılmış ve muhafaza edilmiş katılık, işte yüzde bizi güldüren şeyler. Ancak bu karakterleri derin bir sebebe, basit bir aksiyonun maddiliğine, kendinden geçmiş, ipnotize edilmiş gibi ruhun *esas bir dalgınlığına* bağlıyabilirsek komiğin tesirinin de o nispette arttığını görürüz.

O halde karikatürün komikliği de artık anlaşılacaktır. Filhakika bir yüz ne kadar düzgün, çizgileri ne kadar ahenkli, hareketleri ne kadar yumuşak olursa olsun hiçbir zaman mutlak olarak mükemmel bir muvazene göstermez. Kendini gösteren bir kırışık alâmeti bir buruşuk başlangıcı, nihayet bir bozukluk mutlaka olacaktır. İşte karikatür

sanatı, bazan fark edilmeyen bu şeyleri büyülterek her gözün görebileceği bir hale getirmektir. Karikatürist modellerinin yüzlerini öyle bir hale koyar ki bunlar sanki ellerinden geldiği kadar kendiliklerinden bu hale gelmişlerdir. Bu suretle, şeklin o sathi ahengi altında maddenin derin isyanlarını keşfettikten başka tabiatta başgöstermek zorunda kalıp da nasılsa daha iyi bir kuvvetin müdahalesiyle vücut bulamamış, itilmiş nispetsizliklerle biçimsizlikleri gösterir. Şeytanca bir şey olan bu sanat, meleklerin yere vurduğu şeyleri tekrar şeytanlara kaldırtır. Karikatür, şüphesiz ki mübalâğa eden bir sanattır; bununla beraber gayesi mübalâğadır denirse iyi tarif edilmiş olmaz. Çünkü mübalâğası belli bile olmayan ve asıllarına portrelerden daha çok benziyen karikatürler olduğu gibi, aksine olarak, son derecede mübalâğa edildikleri halde hakiki bir karikatür tesiri yapmayanlar da vardır. Mübalâğanın komik olması için bir amaç olarak değil, tabiatın başlayıp da tamamlayamadığı biçimsizlikleri görünür bir hale getirmek maksadiyle sadece bir vasıta olarak kullanması lâzımdır. Asıl önemli olan, ilgilendiren de bu türlü biçimsizliklerdir. Ve işte bunun içindir ki biçimsizlikler aramakta yüzün hareket etmeyen eczasına, burun eğriliklerine, hattâ kulak şekillerine kadar gidilir. Çünkü şekil, bizim için bir hareketin çizgisidir. Bir burnun biçimini başkalaştıran, fakat üslûbunu muhafaza eden, meselâ tabiatın yönelttiği tarafa uzatan karikatürist bu burnu gerçekten maskaralaştırmıştır; o halde ki, asıl burun bundan böyle bize uzamak ve komikleşmek istidadında görünür. Denebilir ki tabiat da bu mânada, karikatüristten çok kere aşağı kalmıyor. Bazan bir ağzı öyle bir yarışı, bir çeneyi öyle bir daraltışı, bir yanağı öyle bir şişirişi oluyor ki daha âkıl bir kuvvetin itidali gözeten nigehbanlığını aldatarak sonuna kadar gidiyor. O halde biz kendi kendisinin karikatürü olan bir yüze gülüyoruz.

Kısası şu ki, aklımız hangi doktrine bağlanırsa bağlansın, muhayyilemizin öyle kararlaşmış bir felsefesi var ki bütün insan şekillerinden maddeyi yoğuran son derece yumuşak, daima oynak, yer tarafından çekilmediği için de sıkletten âri bir ruh çabalaması görür. Bu ruh, canlandırdığı şeylere kendi hafifliğinden bir şey katar ki buna incelik yahut zarafet diyoruz. Fakat madde, aksine, mukavemet ve inadeder. O halde ki ruhun daima uyanık olan faaliyetini kendi tembellik ve otomatizmine döndürerek soysuzlaştırmak ister. Onun çeşitli, ince, mânalı hareketlerini mânasız kıvrımlarda, yüzün oynak ifadelerini devamlı çizgilerde dondurur; nihayet bütün insana, canlı bir ülküye temasla mütemadiyen yenileşecek yerde, mekanik bir meşguliyetin maddiliğine dalarak boğulmuş gibi görünen bir hal, bir durum verir. Böylece ruh hayatını dıştan kabalaştırmayı, hareketlerini dondurmayı, nihayet inceliğine, zarifliğine engel olarak bedeni komikleştirmek gibi bir netice elde eder. Eğer komik şey kendi zıddı olan şeye yaklaştırılarak tarif edilecek olursa, güzellikten ziyade zarifliğin zıddı olarak görülür. Komik şey bir çirkinlik olmaktan ziyade bir katılıktır.

IV

Şekillerin komiğinden jestlerin, hareketlerin komiğine geçiyoruz. Bu nevi olgulara hâkim olduğunu gördüğümüz, ve yukarda geçen mülâhazalardan da kolayca çıkartabileceğimiz kanunu hemen burada söyliyelim.

İnsan vücudunun durum, jest ve hareketleri bize basit bir mekaniği hatırlattığı nispette gülünçtürler.

Bu kanunu doğrudan doğruya olan tatbiklerinde tafsilâtiyle takibetmiyeceğiz. Çünkü bunlar sayısızdırlar. Onun doğrudan doğruya tahkiki için komik resimler yapan ressamların eserlerini, yukarda ayrıca izah ettiğimiz karikatür tarafını, desenin kendisinden gelmiyen komik cihetlerini tamamiyle ihmal ederek, yakından incelemek kifayet edecektir. Çünkü resmin komikliği çok kere başlıca himmeti edebiyat tarafından yapılan âriyet bir komikliktir, buna aldanmamalıdır. Demek istiyorum ki, desinatör aynı zamanda bir hicivci, yahut bir vodvilist olabilir. Yaptığı resimlerin kendinden ziyade bunlarda temsil edilen hicve, yahut komedi sahnesine gülünür. Fakat bu resimlere sırf onları düşünmek azmiyle bakarsak emin olalım ki insanda oynatılan bir kuklayı bize ne kadar açıklık ve ihtiyatkârlıkla telkin ediyorlarsa bu resimleri de umumiyetle o kadar komik buluruz. Yalnız bu telkin içimizde sanki kurulup bozulabilen bir mekanizmayı açıkça gösterecek kadar duru, şeffaf ve maskeli olmalıdır, ta ki her âzamız mekanik parçalar gibi katılaştırıldıkları halde toptan halimiz yaşıyan bir insan intıbaını vermekte devam etsin. Bu suretle yaşıyan bir insanla bir kukla birbirleri içine ne kadar sahihmiş gibi girerlerse komiğin tesiri o nispette artmış, ressamın sanatı da o nispette muvaffak olmuş sayılır. Komik resimler yapan bir ressamın orijinalliği basit bir kuklaya verdiği canlılıkla ölçülür. Yalnız yukarda da söylediğimiz gibi, burada kanunun doğrudan doğruya tatbikleri bir tarafa bırakarak sadece uzak sonuçları üzerinde duracağız. Yalnız içimizdeki kuklayı görmek bize onun arasında daha bircok eğlenceli şeyleri gösterir; şu kadar var ki bunlar çok kere kaypaktırlar, davet ettikleri gülme içinde birdenbire kaybolurlar. Bunları durdurmak için bir tahlil, bir teemmül cehdi lâzımdır.

Meselâ, işte bir hatip ki jestleri sözleriyle yarış ediyor. Sözü kıskanan jest düşüncenin arkasından koşuyor, ona tercümanlık etmek istiyor. Pekâlâ; fakat o halde düşünceyi bütün safhalarında takibetmesi lâzım. Düşünce ise nutkun başından sonuna kadar büyüyen, çiçeklenen, olgunlaşan, durmak bilmeyen, hiç tekerrür etmeyen, her an değişmesi lâzım gelen bir şeydir; aksi takdirde bunlardan kesilmesiyle birlikte canlılığını kaybeder. Şimdi jestin de onun kadar canlanması, hayatın esas kanunu olan asla tekerrür etmemeyi kabul etmesi lâzım! Halbuki kol ve kafa hareketleri daima aynı tekerrürleri yapıyar. Eğer bunlara dikkat eder, tekerrürlerini bekler yahut beklediği zamanlarda çıkagelirse ister istemez gülmeye başlarız. Niçin mi? Çünkü karşımızdaki hatip artık kendi kendine işleyen bir makine olmuş, canlılıktan çıkarak sadece hayata sokularak onu taklid eden bir otomat haline gelmiştir. Gülünç olan da işte bu haldir.

Birisinde görüp de gülmeyi asla aklımızdan geçirmediğimiz jestlerin bir başkası tarafından taklid edilince gülünç olması da bu sebeptendir. Bu çok basit olguyu açıklamak için çok karmaşık açıklamalar aranmıştır. Azıcık düşünülse görülür ki ruh hallerimiz her an değişiyor; eğer jestlerimiz de bu iç hareketlerini sadakatle takibederek bizim gibi yaşasalardı tekerrür etmiyecek, bütün taklitlere meydan okuyacaklardı. O halde bizim taklide gelmemiz kendimiz olmaktan çıktığımız yerde başlıyor. Demek istiyorum ki jestlerimizden ancak makine gibi yeknesak olanlar taklid olunabilir, bundan dolayı da canlı şahsiyetimize yabancı kalırlar. Bir kimseyi taklid etmek, şahsiyetine girmesine meydan verdiği otomatizmi yakalamaktır. Bu da, tarifi iktizası, onun gülünç yapılmasıdır. Taklidin güldürmesi de bu itibarla şaşılacak bir şey değildir.

Eğer jestlerin taklidi kendi başına güldürücü olursa testereyle odun kesmek, yahut bir örs üzerine vurmak hayalî bir zilin ipini hiç durmadan çekmek gibi mekanik mahiyetteki ameliyelerin oldukları gibi taklitleri daha çok güldürücü olacaktır. Komik şeylerde âmiyanelikten bir pay olmakla beraber komiğin esası âmiyanelik değildir. Bu taklitlerin daha güldürücü olmaları, sanki ezelden mekanikmişler gibi basit bir ameliyeye bağlanabilmeleri, uluorta mekanik görünmeleridir. Nitekim parodilerin en gözde usullerinden biri bu mekanik yorumu telkin etmekte toplanır. Biz bu usulü aklımızla buluyoruz. Halbuki palyaçolar bunu hiç şüphe yok ki daha çoktan sezgileriyle bulmuşlardır.

Pascal'in ortaya attığı bu küçük muamma «Pensées» lerin bir yerinde şöyle hallediliyor: «Birbirlerine benzeyen iki yüz ayrı ayrı hiç güldürmedikleri halde bir arada bulununca benzerlikleri dolayısiyle güldürücü bir hal alırlar.» Bunun gibi denebilir ki: «Bir hatibin jestleri, ayrı ayrı asla gülünç olmadığı halde, tekrar edilince gülünç oluyor.» Çünkü tam canlı bir hayatta tekrarlar yoktur. Eğer tekrar oluyor, tam benzerlik görülüyorsa hayatın arkasında da bir makine işliyormuş gibi oluyor. Birbirlerine çok benzeyen iki yüz karşısındaki intıbaınızı tahlil ederseniz aynı kalıptan çıkmış iki nüshayla, yahut aynı mühürden çıkmış iki baskı, yahut aynı klişenin iki tekrariyle, nihayet bir fabrika malı ile karşılaşmış gibi olursunuz. Burada gülmenin hakiki sebebi hayatın makineleşme yolunu tutmuş olmasıdır.

Eğer Pascal'in misalinde olduğu gibi sahnede birbirlerine tamamiyle benzer iki kişi değilde birçok kişi olursa hepsinin aynı vaziyette, aynı işaretlerle gidip geldiklerini, dans ettiklerini, birlikte zıpladıklarını, aynı tavırları aldıklarını görürsek çok daha fazla güleriz. Çünkü bu hareketler

tam mânasiyle kuklaları hatırlatır. Sanki görünmez ipler kolları kollara, ayakları ayaklara, yüz ifadelerini birbirlerine bağlamış, sonra da hepsinin birbirine tıpatıp uymalariyle vücudun yumuşaklığı kalmamış, sanki bir makine gibi sertleşmiştir. Biraz kaba olan bu eğlencenin hüneri de bundan ibarettir. Bu hüneri yapanlar belki de Pascal'i okumamışlardır; fakat onun telkin ettiği fikri sonuna kadar götürmekten başka bir şey yapmamışlardır. Eğer bu ikinci halde gülmenin sebebi bir makine intıbaı almaksa birinci halde de, yalnız daha ince olarak, aynı intıbaı almaktan başka bir şey değildir.

Şimdi bu yolda devam ederken bizim biraz önce vaz'ettiğimiz kanunun gittikçe daha uzak, aynı zamanda daha önemli olan sonuçları görünür gibi oluyor. İnsanın sadece jestlerinin değil de karmaşık aksiyonların telkin ettiği daha gözden kaçıcı mekanik tesirler sezilir gibi oluyor. Komedinin kullandığı yapmacıklar, bir kelimenin, yahut bir sahnenin biteviye tekerrürü, rollerin tenazurlu altüst oluşları, yanılmaların hendesi gelişmesi gibi daha birçok oyunların komik kuvvetlerinin hep aynı kaynaktan geldikleri meydana çıkıyor. Buna göre vodvil oyuncularının sanatları da bize, beşerî vakaların gerçeği andırır dış yüzlerini yani hayatın zâhirî yumuşaklığını muhafaza ederekten makinemsi hareketler göstermek olabilir. Yalnız tahlilin metotla çıkarması lâzım gelen neticeleri vaktinden evvel çıkarmıyalım.

V

Daha uzaklara gitmeden önce biraz dinlenelim ve etrafımıza bir bakalım. Bütün komik tesirleri basit tek bir

formülden çıkarmak istemek bir vâhimedir. Bunu daha denememin başında söylemiştim. Bir mânada formül pekâlâ vardır; yalnız kendini muntazam olarak gösterir değildir. Demek istiyoruz ki bu formülün tatbikinde bazı baskın komik tesirlerde arasıra duraklama mecburiyeti oluyor ve bu tesirlerin herbiri, etrafında, çevreleme, kendilerine benzer yeni tesirler toplayan örnekler gibi görünüyorlar. Bunlar yukarıdaki formülden çıkarılamıyor, fakat çıkarılanlarla olan akrabalıkları dolayısiyle komik oluyorlar. Pascal'i bir defa daha zikrederek zihnin buradaki işleyişini bu hendesecinin «roulette» adı altında incelediği münhani vasıtasiyle tarif edeceğiz. «Roulette» te adı geçen münhaiyi düz bir çizgi halinde ilerleyen bir araba tekerliğinin teşkil ettiği daire üzerindeki bir nokta resmeder. Bu nokta tekerlek gibi döner, fakat aynı zamanda da araba gibi ilerler. Yahut da aralarında uzun mesafelerle büyük bir orman yolunu bölen haç şeklindeki dört yol ağızlarını düşünebiliriz. Dört yol ağızlarında insan duraklar, bu ağızların teşkil ettiği haçın etrafında döner, önünde açılan yollara bakınır, bundan sonra da yine ilk yönü takibeder. Biz de bu dört yol ağızlarından birinde, canlının üzerine kaplanmış mekanik üzerindeyiz. İşte önünde durulması gereken bu dört yol ağzı âdeta muhayyilenin her yönde ışık saçtığı merkezî bir imajdır. Bu yönler nelerdir? Göze çarpanlar üç esaslı yöndür. Bunları birer birer inceledikten sonra yolumuza tekrar düz bir çizgide devam edeceğiz.

1. — Mekanikle canlıyı birbirlerine girmiş gibi görmek bizi evvelâ hayatın hareketliliği üzerine kaplanmış, ve onun, çizgileriyle yumuşaklığını beceriksizce benimseyerek taklide yeltenmiş *herhangi bir* katılığın daha müphem bir tasavvuruna götürür. Şimdi bir elbisenin de ne kadar kolay gülünç olacağı anlaşılır. Hemen denebilir ki her moda bir

bakıma gülünçtür. Yalnız günün modasından bahsedildiği zaman ona çok alışmış olduğumuz için moda elbise bize onu taşıyanla kaynaşmış gibi görünür. Muhayyilemiz de bunları birbirinden ayırmaz. Elbisenin durgun katılığıyla onu taşıyan vücudun yumuşaklığını karşılaştırmak akla gelmez. Elbisenin komikliği de burada gizli kalır. Ancak bunların arasındaki tabiî zıddiyet, mesela silindir şapkada oluduğu gibi, pek derin olduğu zaman gülünçlük artık gizli kalamaz. Yalnız orijinal görünmek için eski moda giyen bir adam farz edelim. Dikkatimiz derhal kostüm üzerine çekildiği gibi kostümü de adamdan mutlak olarak ayırır, bu adam *tebdil geziyor* deriz. (Sanki bütün elbiseler bizi tebdil gezdirmiyor mu?) İşte modanın gülünç tarafı burada karanlıktan aydınlığa çıkıyor.

Komik meselesinin çıkardığı büyük teferruat güçlüklerinden birkaçını işte burada görür gibi olmaya başlıyoruz. Gülme olayının yanlış, yetersiz birçok nazariyeler uyandırmaya mecbur olmasının sebeplerinden biri de, birçok şeylerin fiilen olmadan hükmen komik olmaları, teamülün devamının bunlardaki komikliği bastırmış bulunmasıdır. Komikliğin uyanması için de teamülün birdenbire çözülmesi, modayla olan ilginin kesilmesi lâzımdır. O vakit de zannederiz ki komik olan şeyi bu çözülme doğuruyor. Halbuki çözülmenin burada yaptığı şey bizi sadece komik şeye dikkat ettirmekten ibarettir. Gülmek bir de *süpriz, tezat* ve saireyle izah edilir. Halbuki bu tarifler güldürücü olmayan sürprizlerle tezatlara da pekâla tatbik olunabilirler. Hakikat ise bu kadar basit olmaktan uzaktır.

İşte burada kıyafet değiştirme fikrine geldik. Biraz önce gösterdiğimiz gibi, buradaki güldürme iktidarı devamlı bir murahhaslıktan ileri geliyor. Bu murahhaslığı nasıl kullandığını aramak faydasız olmıyacaktır.

Sarıya boyanmış siyah bir saça neye gülüyoruz? Kırmızı bir burnun gülünç olması nereden geliyor? Ya bir zenciye neye gülüyoruz? Mesele güç gibi görünüyor, çünkü Hecker, Kraepelin, Lipps gibi ruhiyatçılar bu meseleyi hep vaz'ettiler, fakat muhtelif cevaplar verdiler. Bir gün, sokakta, basit bir arabacı arabasına binen bir zenciden bahsederken: «yüzünü iyi yıkamamış» demekle mesele benim önümde halledilmiş değil miydi, bilmiyorum. Gerçi, kara bir yüz bizim muhayyilemiz için mürekkeple, isle bulanmış, iyi yıkanmamış bir yüzdür. Kırmızı bir burun da üzerine kırmızı bir boya sürülmüş bir burundan başka bir şey değildir. İşte kıyafet değiştirme, komik faziletinden bir şeyi, değişmeleri kabil olduğu halde artık değişmeyen hallere burada geçirmiştir. Biraz önce gördük ki alışılmış elbise, şahıstan ne kadar ayrı olursa olsun, bize, sırf bu elbiseyi görmeye alışkın olduğumuz için şahısla yekvücut-muş gibi geliyordu. Siyah veya kırmızı olan renk istediği kadar tene yapışık olsun, bize hayret verdiği için onu suni surette yapıştırılmış, sıvanmış sayarız.

Komiğin nazariyesine ait birtakım yeni zorluklar işte buradan geliyor «Alıştığım elbiseler vücudundan bir parçadır» gibi bir önerge akla göre abestir. Bununla beraber muhayyileye gerçek gelir. «Kırmızı bir burun boyalı bir burundur», «zenci, kıyafet değiştirmiş bir beyazdır» önergeleri de muakele yapan akıl için abes oldukları halde muhayyile için çok emin hakikattır. Şu halde akıl mantığına uyanmıyan, hattâ bazan ona zıt olan bir muhayyile mantığı vardır; felsefenin bu mantığı da hesaba katması lâzımdır; yalnız komiğin incelenmesinde değil, aynı mahiyette diğer araştırmalarda da buna dikkat etmelidir. Muhayyile mantığı rüya mantığı gibi bir şeydir; yalnız ferdî fantazyaların kaprisleri değil, bütün bir cemiyet tarafından hayal edilmiş

bir rüyanın mantığıdır. Onu yeniden meydana getirmek için tamamiyle ayrı neviden bir ceht lâzımdır. Yeraltındaki sular gibi ruhun derinliklerinde birbirleri içine girmiş imajlar akıntısının devamını görmek için ruhta yığılmış hükümlerle temelleşmiş fikirlerin dış kabuğunu kaldırmak lâzımdır, o da ancak bu cehtle mümkün olabilir. Bu imajların tesirleri gelişigüzel olmaz, kanunlara, daha doğrusu alışkanlıklara bağlıdır. Düşünce nasıl mantığa itat ederse, muhayyile de bu kanunlara itaat eder.

Şimdi bu muhayyile mantığını bizi ilgilendiren özel hallerde takibedelim. Kıyafet değiştiren bir adam komik olduğu gibi kıyafet değiştirmiş sanılan bir adam da komiktir. Bu yargıları yayarak da diyebiliriz ki her kıyafet değiştirme, ister insanda, ister cemiyette ve hattâ ister tabiatta olsun, komik olur.

Tabiattan başlıyalım. Tüyleri yarı kırkılmış bir köpeğe, suni olarak boyanmış bir çiçek bahçesine, ağaçları mebus seçimi ve saire gibi ilânlarla donatılmış bir ormana güleriz. Sebebini ararsanız göreceksiniz ki bunları görünce akla gelen şey bir soytarılık oluyor. Yalnız komik burada henüz pek zayıftır. Çünkü kaynağından çok uzaktır. Onu kuvvetlendirmek mi istiyorsunuz? Kaynağına kadar götürmeniz, soytarılığın çıktığı ilk esasa, yani hayatın mekanikleştirilmesi olayına kadar gitmeniz lâzımdır. Mekanik bir hale sokulmuş bir tabiat, açıkça komik olan bir motiftir. Muhayyile, bunun üzerin güldürmeyi bol bol temin edecek değişikleri emniyetle yapabilir. «Tartarin sur les Alpes» ın en eğlenceli bir yerinde Bompard'ın Tartarin'e (dolayısiyle de bi parça okuyuculara) kabul ettirdiği fikir, yani Opera'nın zemin katları gibi İsviçrenin de bir kumpanya tarafından makineleştirilerek suni şelâleler, glâsiyeler, sahte yarıklarla bezendirilmek suretiyle işletilmesi fikri hatırlar-

dadırlar. Aynı motif ingili mizahçılarından Jerome K. Jerome tarafından Novel Notes'a başka bir tonda aktarılmıştır. Yapacağı hayratın kendisine çok rahatsızlık vermesini istemiyen şato sahibi ihtiyar bir hanımefendi şatosunun civarına mürettep olarak hazırlanmış hidayete erdirilecek dinsizler, fezahatlerinden kurtulabilmesi için ayyaş gösterilmiş babacan adamlar vesaire yerleştirir. Aynı motifi uzaktan telmih eden samimî yahut yapmacık bir saflıkla karışık komik sözler de vardır. Meselâ astronom Cassini bir ay tutulmasını görmek üzere bir madamı rasathaneye davet ediyor. Geç gelen madam:
«Mösyö Cassini onu bana tekrar göstermek lûtfunda bulunurlar.» diye rica ediyor. Yahut Gondinet'nin eşhasından biri bir şehre geliyor, etrafta sönmüş bir yanardağ vardı, onu da söndürmüşler!»

Cemiyete geçelim. Cemiyetin içinde ve cemiyetle birlikte yaşadığımız için onu da insan gibi canlı görmekten kendimizi alamayız. Buna göre kıyafet değiştiren bir cemiyet, bize, tâbir caizse, içtimai bir palyaçoluk fikrini telkin eder. Canlı cemiyetin yüzünde duran, yapma hazır bir şey gördüğümüz zaman da aynı telkin vâkı olur. Bu haller aynı zamanda hayatın iç yumuşaklığına uymayan bir katılıktır. Buna göre içtimai hayatın merasim, teşrifat tarafı meydana çıkmak için fırsat bekleyen örtülü, maskeli bir komiklik taşır. Elbiseler vücudumuz için neyse cemiyet için de merasim odur: Merasimin vakarı bunların teamülen ciddî şeylere bağlanmış olmasından gelir, fakat muhayyilemiz bu ciddî şeyleri ayırdığı anda merasimin hiçbir vakarı kalmaz. O halde ki, herhangi bir merasimin komik olması için dikkatimizi sadece görünüş üzerinde toplamak, feylesofların ağzıyla söylersek, yalnız suretine bakıp maddesini ihmal etmek kifayet eder. Bu nokta üzerinde fazla durmak

faydasızdır. Mekteplerdeki mükâfat tevziinden tutun da bir mahkeme oturumuna kadar katılaştırılmış bütün içtimai fiillerden komik karihanın ne kadar istifade ettiğini hep biliriz. O halde ne kadar şekil ve formüller varsa komik olmak için hazırlanmış o kadar çerçeve var demektir.

Burada da komiği ilk kaynağına yaklaştırdığımız nispette kuvvetlenecektir. Bunun için müştak olan kıyafet değiştirme fikrinden bunun kaynağı olan hayata kaplanmış mekanizma fikrine kadar gitmek lâzımdır. Zaten merasimlerin bütün ağır şekilleri bize hayata kaplanmış bir mekanizma hayalini telkin eder. Herhangi bir resmîlik veya merasimin konularındaki ehemmiyet ve ciddîliği unutursak buradaki bütün hareketler kuklalar tesirini verir. Çünkü her hareket değişmez bir formül dairesinde cereyan ettiğinden bir otomatizmadan başka bir şey olmaz. Fakat asıl tam otomatizma bir makine gibi işleyen memurlarda yahut idari bir talimatın şaşmaz bir kader, bir tabiat kanunun gibi tatbik edilmesinde görülür. Bir zamanlar Dieppe yakınlarında bir vapur batmıştı. Yolculardan birkaçı bir sandal sayesinde güç halle kurtulmuşlardı. Kazaya uğrayanların imdatlarına babacanca koşan gümrük memurları zavallılara soruyor: «Bildirecek şeyleriniz var mı?» Buna benzer fakat daha ince bir şey daha hatırlıyorum: Mebusun biri şimendiferin içinde olup akisler uyandıran bir cinayeti nâzırdan şöyle soruyor: «Katil cinayeti yaptıktan sonra da idari talimatın hilâfına trenden tersine atlamak zorunda mı kalmış?»

Elhasıl, işte biri tabiata sokulmuş bir mekanizma, diğeri cemiyetin otomatikleşmiş bir düzeni olmak üzere vardığımız gülünç iki tip. Bunları gördükten sonra neticeye gelmek için yapılacak bir şey daha kalıyor: Bunların birbirlerine karışması ve bunun neticesinde ne olacağının görülmesi.

Bunların birbirlerine karışmalarıyla hâsıl olacak netice hiç şüphe yok ki insanların yaptığı bir düzeni tabiatın kanunları yerine koymak olacaktır. Burada Sganarelle'in Geronte'a verdiği cevabı hatırlarsınız. Sganarelle'e kalbin solda, karaciğerin sağda olduğuna dikkat etmesi söyleniyor: «Evet, bir zamanlar öyleydi, ama biz şimdi bütün bunları değiştirdik, tababeti tamamiyle yeni bir metotla yapıyoruz.» cevabını veriyor. M. Pourceaugnac'a bakan iki doktorun konsültasyonu da şöyle oluyor: «Bu hususta yürüttüğünüz muhakeme o kadar hâzıkâne ve güzel ki hastanın hipokondriyat melânkolik olmaması kabil değildir; eğer olmasa bile söylediğiniz şeylerin güzelliği yaptığınız muhakemelerin doğruluğu tesiriyle olması lâzım gelir.»

Misalleri daha çoğaltabiliriz; bunun için Molière'nin bütün doktorlarını sırasiyle gözden geçirmek yeter. Fakat komik muhayyilesi burada ne kadar ileriye gitmiş görünürse görünsün realite bunları da aşıyor. Zamanımızın aşırı derecede delilci bir feylesofuna kusursuz delillerini tecrübenin tasdik etmediği söyleniyor. Feylesof buna karşılık: «Öyleyse tecrübe haksızdır.» gibi çok sudan bir sözle münakaşayı kesiyor. Filhakika hayatı icaplara göre düzenlemek fikri sanıldığından çok daha yaygındır. Burada suni bir yeniden inşa yoluyla elde ettiğimiz bu fikir kendine göre tabiîdir. Hattâ pedantizmin de özünü veriyor denebilir. Çünkü pedantizm, esas itibariyle sanatın tabiata ders vermeye kalkışması demektir.

Hulâsa, tâbir caizse böylece insan vücudunun suni bir makineleşmesi fikrinden herhangi suni bir şeyin tabiî bir şey yerine konması fikrine kadar aynı komik tesir yavaş yavaş incelir ve gittikçe rüyaların mantığına benzeyen bir mantık, aynı münasebeti, gitgide daha yüksek alanlara, gittikçe daha maddi olmayan terimler arasına geçirir, ve

nihayet idari bir düzenin tabiî yahut ahlâki bir kanuna nispeti, meselâ hazir bir esvabın vücuda nispeti gibi olur. Yukarda meseleyi üç yönde inceleyeceğimizi söylemiştik. Burada birinci yönün sonuna kadar gittik. Şimdi ikincisine geçerek bizi nereye kadar götüreceğini görelim.

II. — Burada da hareket noktamız canlıya kaplanmış mekanik olacaktır. Canlıya kaplanmış mekanikte görülen komiklik, canlı vücudun makine gibi katılaşmasından geliyor. Bunun için canlı bir cismin bize tam yumuşaklık, daima bir faaliyette bulunan bir cevherin her dem uyanık bir cevvalliği gibi görünmesi lâzımdır. Fakat bu cevvallik hakiki olarak vücuttan ziyade ruha aittir. Hattâ hayatın yüksek bir cevher tarafından bizde yanan ve beden arasında şeffafiyetle görünen bir alevi olacaktır. Biz canlı bir cisimde ancak zariflik ve yumuşaklık gördüğümüz zaman ondaki ağır, mukavemetli, nihayet maddi şeyi ihmal ediyor, sadece canlılığını düşünmek için maddiliğini unutuyoruz: muhayyilemiz ise canlılığı zihnî ve mânevi hayatın prensibine kadar götürüyor. Şimdi farz edelim ki dikkatimiz bedenin bu maddiliğine davet olunuyor. Yine farz edelim ki beden kendisini canlandırarak ruhun hafifliğine iştirak edecek yerde katı toprağı terk etmek için sabırsızlanan ruhu kendine çeken ağır, müziç bir safra oluyor. Bu takdirde, biraz önce söylediğimiz gibi, elbise vücut için neyse beden de ruha abanmış tembel bir madde olacaktır. Bu abanışı açıkça gördüğümüz anda komik intıbaını alırız. Hele bedenin ihtiyaçlarıyla *tartaklanan* bir ruh gösterilirse büsbütün güleriz. Çünkü bu suretle bir taraftan çeşitli enerjisiyle mânevi şahsiyet, diğer taraftan da bir makine inadıyla aptalcasına biteviye işe karışan ve her şeyi bozan vücutla karşılaşmış oluruz. Vücudun bu abanışı ne kadar miskince olur, biteviye tekerrür ederse komik tesir de o

nispette artar. Yalnız burada sadece bir derece meselesi vardır, ve bu olayların genel kanunu şöyle ifade edilebilir: *Ruhtan bahsederken dikkatimizi her şahsın kendi üzerine çeken her olay komiktir.*

Nutkunun en can alıcı bir noktasında aksıran bir hatibe neye gülüyoruz? Bir Alman feylesofu tarafından zikredilen bir mezar başı nutkunun: «Rahmetli hem faziletli, hem de tostoparlaktı.» cümlesindeki komiklik nereden geliyor? Şuradan geliyor ki dikkatimiz birdenbire ruhtan bedene çekiliyor. Bunun emsali gündelik hayatta pek çoktur. Bunları aramak zahmetinde bulunmak istemezseniz Labiche'in kitabından herhangi bir sahifeyi açınız; bu neviden gülünç şeyleri istediğiniz kadar bulursunuz. İşte bir hatip ki nutkunun en güzel yerleri çürük bir dişinin zonklamalariyle kesildikten başka bütün nutuklarını ikide bir çok dar ayakkabılarından yahut çok sıkı kuşağından şikayet ederek kesiyor. İşte bütün bu misallerde gözümüz önüne getirilen hayal koskoca bir adamın bedeni tarafından sıkıştırılmış olmasıdır. Şişkoluğun gülünç olması da şüphesiz bu nevi bir hayal uyandırmasındandır. Utangaçlığı bazan bir parça gülünç yapan da budur. Utangaç adam, bedeni kendini sıkıyormuş da onu bırakacak bir yer arıyormuş gibi bir intıba verir.

Nitekim dram şairleri de kahramanlarının maddiliğine dikkatimizin kaçmamasına çok dikkat ederler. Çünkü araya beden endişesinin girmesiyle birlikte komikliğin sızmasından korkulur. Bunun için trajedi kahramanları ne yer, ne içer, ne de ısınırlar. Hattâ mümkün olduğu kadar oturmazlar bile, çünki rollerinin ortasında oturmaları bir bedene sahip olduklarını hatırlatır. Zamanının bir psikoloğu olan Napoléon trajediden komediye sadece bir oturmakla geçildiğine dikkat etmişti. Baron Gourgand'ın *Jour-*

nal inédit'sinde (Jena'dan sonra Prusya kraliçesiyle olan bir mülâkat bahse mevzudur) Napolyon bu noktayı bakınız nasıl anlatıyor: «Kraliçe beni Chiméne gibi trajik bir eda ile Haşmetmeap, adalet! adalet! Magdeburg! diyerek kabul etti. Beni çok sıkan bu eda ile devam ediyordu. Nihayet bu edasını değiştirmek için oturmasını rica ettim. Trajik bir sahneyi bundan daha iyi hiçbir şey yok edemezdi; çünkü bir kere oturulduktan sonra trajedi kalmaz, komedi olur.»

Şimdi bu imajı *bedenin ruha takaddüm ettirilmesi* şeklinde genişletelim. Böylece, daha genel olarak, *şeklin esasa takaddüm etmek istemesi,* zarfın mazrufu hor görmesi gibi bir şey olur. Bir mesleği gülünç bir hale koyduğu zaman komedinin bize telkin etmeye çalıştığı da bu fikir değil midir? Komedi, avukatı, yargıcı, doktoru öyle konuşturur ki şeklin bulunması, ve mesleğin gösterişlerine son derecede riayet edilmesi yanında adalet, sıhhat ikinci derecede kalır. Vasıta gayenin, şekil esasın yerine geçer. Meslek halk için değil, halk meslek için olur. Buradaki daimî şekil kaygısı, kuralların mihanikî tatbiki bir nevi meslekî otomatizmayı yaratır; bu otomatizma da bedenin ruha yamandırdığı alışkanlıklar gibidir. Ve bunlar kadar gülünçtür. Bunun tiyatrodaki misalleri pek çoktur. Çeşitlerinin teferruatına girmeden bu komikliği bütün sadeliğiyle gösteren birkaç metin zikredelim: Moliére'in «Le Malade imaginaire» (1) inde Diafoirus'ün ağzından: «insanlara ancak kılıklariyle muamele edilir» sözü çıkıyor. «L'Amour médecin» de Bahis: «Kurallara aykırı olarak yakayı kurtarmaktansa uygun olara ölmek evlâdır,» diyor. Aynı komedide Desfonandrés: «Ne olursa olsun formaliteyi daima

(1) Vefik Paşa bunu «Meraki» diye tercüme etmiştir. Bakanlığın klasik tercümesi «Hastalık hastası» olarak çıkmıştır. (M. Ş. T.)

muhafaza etmek lâzımdır.» derken arkadaşı Tomés de ona hak vererek: «Ölen bir adam sadece ölmüş bir adam olur. Fakat bir fomalite ihmalinin zararı bütün doktorluk heyetine dokunur.» diyor. Sonra da yargıç Brid'oison söze karışarak: "Görüyorsunuz ya, şekil, şekil lâzım azizim. Cüppesiz bir yargıca gülenler cüppeli bir savcının karşısında titrerler. Şekil, şekil baylar!» derken, biraz farklı bir fikir söylemekle beraber daha az mânalı olmuyor.

Bu çalışmamızda ilerledikçe ilk tatbikini burada gördüğünüz kanun gittikçe daha açık görünecektir. Bir müzikçi, bir enstrüman üzerinden herhangi bir sesin çıkardığı bir notayı verdiği zaman muayyen münasebetlerle bağlı ve ona katılmakla birlikte temlerini de veren daha az sesli diğer notalar kendiliğinden gelir. Fizikte bunlara esas sesin armonileri denir. Acaba komik fantazyası da, en tuhaf icatlarına varıncaya kadar, bu neviden bir kanuna itaat etmiyor mu? İşte meselâ esasa takaddüm etmek isteyen şekil komiğini alalım. Eğer tahlillerimiz doğruysa bu komiğin armonikleri şunlar olmak lâzım gelir: Ruhu hor gören beden, ruhun önüne geçen beden. Şimdi komedi şairi bu ilk komik notayı verir vermez buna insiyaki ve gayriihtiyari olarak ikincisi katılacak, başka bir deyimle *meslekî gülünçlüğe fizik bir gülünçlük katacaktır.*

Nitekim yargıç Brid'oison'un sahneye kekeliyerek çıkmasıyla birlikte biraz sonra şahit olacağımız düşüncesindeki komikliği anlamaya bizi hazırlamıyor mu? Buradaki fizik bozuklukla zihnî darlığı birbirine hangi gizli karabet bağlıyabilir? Belki de yargıcın bu makinemsi düşünmesinin bize aynı zamanda bir makinemsi konuşma gibi görünmesi lâzımdı.

Moliére «L'Amour médecin» inde Bahis ve Macroton gibi iki gülünç doktor gösterirken bunlardan birini her hece

üzerine basarak ağır ağır, diğerini de hem çok, hem de anlaşılmaz bir surette konuşturur. «M. de Pourceaugnac» piyesindeki iki avukatta da aynı tezadı gösterir. Çünkü meslekî gülünçlüğü tamamlayacak fizik gariplik bermûtat sözün edasındadır. Komedi muharriri bu neviden bir kusura işaret etmemiş olsa bile aktörler insiyaki olarak mesleki gülünçlüğe göre bir konuşma edası arayacaklardır.

O halde bazı şekillerde durup kakılan ruhla bazı kusurlara göre sertleşen beden gibi birbirlerine yaklaştırdığımız iki imaj arasında tabiî olarak fark edilen tabiî bir akrabalık olacaktır. Dikkatimiz ister esastan şekle, yahut ruhtan bedene çevrilsin, her iki halde de muhayyilemizde aynı neviden bir komik intibaı uyanır. İşte burada da muhayyilenin tabiî bir yönünü sadakatle takibetmek istedik. Hatırlarsınız ki bu yön hareket ettiğimiz ilk merkezi imajdan (yani canlıya kaplanmış mekanikten) itibaren karşımıza gelen ikinci yöndür. Üçüncü ve son yönü henüz takibetmedik. Şimdi bu yönden gideceğiz.

III. — Canlıya kaplanmış mekanikten ibaret olan bu esas imaja son defa olarak bir daha gelelim: Burada bahsedilen canlı varlık bilhassa bir insan varlığı, bir şahıstı. Mekanik hal ise, aksine bir şahıs hali değil, bir şey halidir. O halde bu açıdan bakılınca burada güldüren şey bir şahsın bir an için eşya haline gelmesidir. Öyleyse bu açık mekanik fikrinden daha müphem olan eşya fikrine geçelim. Burada yukardaki ilk imajların etrafında dolaşaraktan elde edilecek ve bizi: *Eşya intibaını veren bir şahsa her vakit güleriz* tarzında bir kanuna götürecek yeni bir sıra imajlara sahibolacağız.

Bir örtü içinde âdi bir balon gibi havaya uçurulan Sancho Pança'ya, bir top güllesi olarak alabildiğine giden Baron de Munchhansen'e gülünür. Bu kanunun daha açık

misallerini belki de at cambazhanelerindeki palyaçoların bazı maskaralıklarında görebiliriz. Bunun için asıl komik tema'sına bir giriş mahiyetinde olan şakalarını bir tarafa bırakarak duruşlar, sıçrayışlar ve hareketler gibi palyaçoluk sanatının tam «Palyaçoca» olanlarını ele almak lâzımdır. Palyaçoların bu nevi komikliklerinin en halislerini ancak iki defa görebildim. Ve her ikisinde de aynı intibaı aldım. Birinci defaki görüşümde palyaçolar yeknesak bir süratle, hissolunur bir *crescendo* ile gidip geliyor, birbirlerine çarpıyor, düşüyor, sıçrıyorlardı. Seyircilerin dikkatini de gitgide bu *sıçramalar* çekiyordu. Etten, kemikten yapılmış insanlar değil de yavaş yavaş düşen, tokuşan paketlermiş gibi bir tesir yapmaya başlıyor ve bu tesir gittikçe artıyordu. Artık şekillerin yuvarlaklandığı, vücutların topaç halinde yuvarlanıp toplandığı görülüyordu. Nihayet bütün bu sahnenin, şüphesiz farkında olmayarak, tekemmül ettirdiği imaj görünüyor: Palyaçolar sanki her taraftan birbirleri üzerine atılan kauçuktan balonlar olmuşlardı. Gördüğüm ikinci sahne daha kaba olmakla beraber daha az istifadeli değildi. Sahneye cascavlak ve kocaman kafalı iki palyaço birden çıktılar. Ellerinde kocaman şakşaklar vardı. Bunları vakit vakit birbirlerinin kafalarına indiriyorlardı. Burada da bir tedrice dikkat ediliyor. Her şakşak indikçe palyaçoların vücutları gittikçe artan bir sertlikle ağırlaşıyor, donuyor, yenen şakşaklara karşılık indirilen şakşaklar gittikçe geciktiriliyor, fakat gittikçe de okkalı, gürültülü oluyordu. Çıt çıkmayan salonda bunların çıkardığı sesler müthişti. Nihayet palyaçoların vücutları iki kütükmüş gibi birbirleri üzerine sert ve yavaş yıkılıyor, şakşaklar da son defa olarak, meşe kazıklar üzerine düşen kocaman çifte tahta tokmakların gürültüsünü çıkararak kafalara inerken her ikisi de yerlere seriliyor. Bu iki artistin seyircilerin muhayyilelerine tedricen yapmak istedikleri telkin: «Kütük gibi

mankenler olacağız, işte olduk.» tarzında olduğu bu son sahnede bütün açıklığıyla görünmüştü.

Psikoloji ilminin en ince neticelerinden birini kim bilir nasıl bir içgüdü bu işlenmemiş ruhlara duyurabiliyor? Mâlumdur ki suni olarak uyutulmuş bir kimseye istenilen şeyler sadece telkinle birsam halinde duyuruluyor. Meselâ bu haldeyken eline bir kuş kondu dense kuşu ve onun uçtuğunu görüyor. Yalnız telkinin daima aynı uysallıkla kabul edilmesi lâzımdır. Manyetizmacı bunu çok kere tedricî bir usulle yavaş yavaş yapıyor. Bunun için deneğin hakikaten gördüğü şeylerden başlayarak bunların idrakini gitgide müphem yapmaya çalışıyor, halüsinasyonunu vücuda getirmek istediği şeyin şeklini de derece derece bu müphemlikten çıkartıyor. Böylece birçok kimseler uyutuldukları zaman, görme alanını işgal eden bu renkli, seyyal, şekilsiz yığınların fark edilmeden seçik şeyler olarak şekilleştiklerini görüyorlar. O halde müphemden seçkine tedricen geçme başlıca telkin tarzı oluyor. Öyle sanıyorum ki bu tarzı komik telkinlerin çoğunda, bilhassa kaba komikte, bir şahsın gözlerimiz önünde eşya şekline girer gibi olduğu yerlerde de bulacağız. Şairlerin kullandıkları, belki de hiç düşünülmeden aynı gayeyi gözeten daha gizli tarzlar vardır. Bazı vezin ve kafiyeler ve bunların tınlamalarıyla muhayyilemizi sallamak ve böylece telkin edilen şeyi usulca almaya hazırlamak kabildir. Meselâ Regnard'ın şu beyitlerini dinleyiniz ve muhayyilenizin alanından bir dandini bebeğin kaçıcı hayalinin geçip geçmediğine dikkat ediniz; burada bir uşak efendisinin babasına efendisinin borçlarını anlatıyor:

Hem de, birçoğuna borcu var
Yekûnu bin bir lira, bir sadaka, o kadar.
Alacaklılar ona, tam bir yıl, veresiye

Türlü esvap vermişler sırtına giysin diye.
Şapka, pabuç, eldiven alınmış bedavadan
Arabacı hakkını istiyor, bu paradan
Yiyecek ve içecek çıkmış, tıraş masrafı
Tahtırevan ücreti...(1)

Figaro'nun bir şarkısında da bu neviden bir şey bulursunuz (gerçi burada bir şey imajından ziyade bir hayvan imajı telkin edilmeye bakılıyor): «Bu ne adam? Güzel, şişko, kısa boylu, genç ihtiyar, kır kırçıl, hilekâr, matruş her şeyden bıkmış usanmış, hem gözler, hem her şeye burnunu sokar, hem gürler, hem inler.»

O çok kaba sahnelerle bu çok ince telkinler arasında sayısız daha birçok güldürücü tesirlere yer vardır. Bunlar dahi şahıslardan, eşyadan bahsediyormuş gibi bahsetmekle elde edilirler. Bu hususta çok zengin olan Labiche'in tiyatrosundan birkaç misal alalım. H. Perrichon trene binerken eşyalarından hiçbir parçayı unutmadığına emin olmak için sayıyor: «Dört, beş, altı, karım yedi, kızım sekiz, ben dokuz.» Diğer bir piyesinde de bir baba kızının ilmini şu tâbirlerle methediyor: «Kızım size olmuş bitmiş bütün Fransız krallarını bir çırpıda sayar.» Burada olmuş bitmiş tâbiriyle krallar eşyaya kalbedilmiyorlarsa da şahsi olmayan vakalar makulesi haline getiriliyorlar.

Bu son misal dolayısıyla kaydedelim ki komik tesirin husule gelmesi için şahsın eşyaya kalbedilmesinde sonuna kadar gitmek lâzım değildir. Yalnız şahsı, meselâ yaptığı işle karıştırır gibi göstermek yolunu tutmak kâfidir. Bunun için yalnız About'nun bir romanındaki bir kasaba belediye reisinin şu sözünü zikredeceğim: «1 8 4 7 den beri birkaç

(1) Bu manzum parça sayın refikim Sabri Esat Siyavuşgil tarafından kendine has bir muvaffakiyetle nakledilmiştir. M. Ş. T.

defalar değiştirilmekle beraber bay vali bize karşı daima aynı teveccühü muhafaza etmiştir...» İşte bütün bu sözler aynı örneğe göre yapılmışlardır. Şimdi elimizdeki formülle bunlardan istediğimiz kadar yapabiliriz. Şu kadar varki hikâyecilerle vodvilcilerin sanatları yalnız bu sözleri yapmaktan ibaret kalmaz. Asıl güçlük bu sözlere telkin kuvvetini vermek, yani bunları kabul olunabilir bir hale koymaktır. Onların yaptıklarını kabul ediyoruz, çünkü bize ya bir ruh halinden çıkmış, yahut da ahval ve icaplardan geliyormuş gibi görünüyorlar. Nitekim biliyoruz ki M. Perrichon ilk seyahatini yapacağı sırada çok heyecanlıdır. «Olmuş bitmiş» tâbiri kızın babası huzurunda derslerini tekrar ederken herhalde birkaç defa geçmiş olacaktır. Bu itibarla aklımıza bir ezberlemeyi getiriyor. Bunun gibi idari mekanizmanın katılığında valinin değişmesine rağmen hiçbir tebeddülün vukua gelmemiş olduğunu, memuriyetin de memursuz icra edildiğini ifade ediyor.

İşte bu gülmenin asli sebebinden çok uzaklarda bulunuyoruz. Kendi şekliyle güldürücülüğü anlaşılamayan komik bir şeklin neden gülünç olduğu burada başka bir benzeriyle anlaşılıyor, bu da bir üçüncüyle akrabalığından dolayı gülünç oluyor. Ve böylece pek uzun sürüp gidiyor. O halde ki psikolojik tahlil, ne kadar aydın, ne kadar nüfuzlu farz edilirse edilsin, eğer komik intibaı bir ucundan diğerine kadar seri halinde takibedilmezse yolunu mutlaka şaşırır. Komik tesirin bu ilerlemesindeki süreklilik nereden geliyor? Komiği çıktığı noktadan böylece imajdan imaja kaydırarak, sonsuz derecede uzak benzerliklerde kolaycacık parçalanacak kadar gittikçe uzaklara götüren bu tazyik, bu garip itiş nerden geliyor? Size soruyorum: Bir ağacı dallara, dalları filizlere, kökleri kökçüklere ayıran nedir? Kaçınılamaz bir kanun olacak ki her canlı enerjiye böylece

az zamanda mümkün olduğu kadar çok mekân kaplatıyor. Komik fantazyası da canlı bir enerjidir, sanatın en ince mahsulleriyle rekabet etmek ve kültürün müsait olacağı zamana kadar beklemek üzere içtimai toprağın çakıllı kısımları üzerinde kuvvetle püskürmüş garip bir nebattır. Gözden geçirdiğimiz bu komik misallerle büyük sanattan filhakika uzak bulunuyoruz. Fakat bundan sonraki bölümde de büyük sanata henüz tamamıyla erişmeyecek ancak, biraz daha yaklaşacağız. Her sanatın altında bir yapmacık (artifice) vardır. Şimdi, tabiatla sanat arasında vasıta olan bu yapmacıklar mıntakasına girecek, vodvilcilerle nükteciler den bahsedeceğiz.

II. BÖLÜM

VAZİYET KOMİĞİ VE SÖZ KOMİĞİ

I

Buraya kadar komiği, şekillerde, durumlarda, hareketlerde inceledik. Şimdi aksiyonlar ve vaziyetlerde aramamız lâzımdır. Vakaa bu nevi komiğe hayatta her gün kolayca raslanır. Fakat tahlile daha elverişli olduğu yer burası olmayacaktır. Çünkü tiyatro eğer hakikaten büyütülmüş, sadeleştirilmiş bir hayatsa konumuzun bu özel noktasında komedi bize hakiki hayattan daha iyi malûmat verebilir. Bununla beraber, sadeleştirmeyi belki de daha uzaklara götürmek, en eski hâtıralarımızı yoklamak, insanı güldüren şeylerin ilk taslağı olan çocuk oyunlarını aramak lâzım gelecektir. Öyle tatlı acı duygularımız var ki bunlardan çok kere sanki hep yaşlı doğuyor, hiçbir geçmişleri yokmuş gibi bahsediyoruz. Çünkü neşeli heyecanlarımızdan birçoğuna bilhassa karışmış olan çocukça duyguları çoğu bilmiyoruz. Halbuki bugünkü zevklerimizi yakından yoklarsak kim bilir kaç tanesinin eski geçmiş zevklerin birer hâtırası olduklarını göreceğiz! Bunların arasından geçmiştekilerin hâtıralarını çıkarırsak doğruda doğruya yeni olarak duyulanları kim bilir ne kadar az kalacaktır? Hattâ bir yaştan sonra taze ve yeni heyecanlara sağır kalmadığımız ne belli? Olgunluk çağındaki en tatlı zevklerin tazelenen çocukluk duyguları olmadığı, gitgide uzaklaşan bir geçmişin gitgide seyrekleşen hecmelerle gönderdiği kokulu meltemlerden gelmediği ne mâlüm? Bu çok genel soruya verilecek cevap ne olursa olsun şüphesiz olan bir nokta kalıyor ki o da çocuktaki oyun zevkiyle büyüklerdeki oyun

zevki arasında bir süreklilik olduğudur. O halde komedi de pekâlâ bir oyun, fakat hayatı taklideden bir oyun olacaktır Çocuk, bebek ve kuklalarla oynadığı zaman bunlar hep iplerle oynatılıyorsa komedinin durumlarını bağlayan ipler de kulianıla kullanıla incelmiş aynı ipler değil midir? Bunun için işe evvelâ çocuk oyunlarından başlayalım. Kuklaları büyütmek, canlandırmak, nihayet yine kukla olmakla beraber artık insan olmuş bir hale getirmek için geçirdiği tedrici ilerlemeleri takibedelim. Böylece komedinin eşhası elde edileceği gibi yukarda yaptığımız tahlillerin bize istidlâl ettireceği bir kanunu bunlar üzerinde tahkik de edebileceğiz; vodvillerdeki durumları genel olarak tarif edecek olan bu kanun şöyledir: *Bize hem hayat vehmini, hem de açık bir mekanik tertibini birbirine girmiş olarak veren ne kadar fiil veya tertipler varsa hep gülünçtürler.*

1. Kutudan çıkan yaylı şeytan. — Kutusundan çıkan yaylı şeytanla bir vakitler hep oynamışızdır. Tepesinden bastırılınca kendi kendine tekrar doğrulan, bastırıldıkça hoplayan, ezildikçe her şeyi fırlatıp atan bu oyuncak pek eski midir bilmiyorum. Yalnız iki inadı çatıştıran bu eğlence nev'i muhakkak ki her zaman vardı. Tamamiyle mekanik olan bir inat, kendisiyle eğlenen diğer bir inada oyuncak olmaktan hiçbir zaman kurtulamaz. Fareyle oynayan kedi farenin kendi elinden bir zemberek gibi kurtulmasına her fırsat verdikçe onu bir pençe darbesiyle hemen durdurur. Kendinin bu oyunu da yaylı şeytan nev'inden bir eğlencedir.

Şimdi tiyatroya gelelim: Evvelâ Guignol'le başlamak lâzım. Burada komiser efendi sahnede avareliğe başlayınca ceza olarak indirilen bir sopa darbesiyle hemen yere serilir. Fakat derhal yine toparlanıp kalkar. İkinci bir darbeyle yine yere serilir. Kabahat, ikinci ceza. Komiser efendi

burada bastırıldıkça tekrar boşalan bir zemberek gibi hep aynı ritimle düşüp kalktıkça seyircilerin gülmeleri de artar.

Şimdi daha mânevi bir zemberek, söylenen fakat söylenmesiyle birlikte susturulan, buna rağmen yeni söylenen bir fikir, yahut ortaya atılmasıyla birlikte durdurulan, fakat yine atılan bir söz dalgasını düşünelim. Burada da gördüğümüz şey inadeden iki kuvvetin çatışmasıdır. Yalnız artık Guignol'de değil, komedide bulunuyoruz.

Komik sahnelerin çoğu hakikatta bu basit tipte toplanır. Nitekim Zorla Evlenme'de, Sganarelle ile Pancrace arasındaki sahne bu tiptendir. Buradaki bütün komiklik, kendisini feylesofa zorla dinletmek istiyen Sganarelle'in fikirleriyle otomatik bir surette işleyen, hakiki bir lâf makinesi olan feylesofun aynı nakaratla cevap vermekte inadetmesinin birbiriyle çatışmasından doğar. Sahne ilerledikçe de kutudan çıkan yaylı şeytan görünmeye başlar. O kadarki Sganarelle her defasında Pancrace'ı kulise ittiği halde Pancrace nutkuna devam etmek için yine sahneye çıkar. Nihayet Sganarelle, Pancrace'ı içeriye sokmaya muvaffak olarak evin içine (kutunun dibine diyeceğim) tıkar. Derken Pancrace'ın başı birden bire açılan pencereden, yaylı şeytanın kutunun kapağını fırlatması gibi, tekrar görünür.

Hastalık Hastası'nda da aynı sahne oyunu. Hakarete uğrıyan tababet Purgon'un ağziyle Argan'da bütün hastalık korkularını uyandırır. Purgon'un ağzını sanki kapamak için Argan'ın koltuğundan her doğruluşunda Purgon'un kulise tıkılmış gibi, bir an kaçtığını, sonra da bir yayla fırlatılmış gibi yeni bir beddua ile sahneye çıktığını görürüz. Durmadan tekrarlanan «Mösyö Purgon!» nidası, bu küçük komedinin akışında birer durak işareti ve tempo olur.

Gerilip gevşeyen ve tekrar gerilen yay hayaline yakından yaklaşır, esasını çıkarmaya bakarsak klâsik komedinin her vakit kullandığı usullerden biri olan *tekrarı* elde ettiğimizi görürüz.

Gerçekten tiyatroda tekrar edilen bir kelimenin gülünç olması nereden geliyor? Bu çok basit soruyu memnun edecek tarzda cevap verecek bir komik kuramı aramak beyhudedir. Çünkü komik bir şeyin komikliğini bize yaptığı telkinden ayırarak kendisinde aramak ve bununla açıklandırmak istedikçe mesele hiçbir zaman çözülmeyecektir. Revaçta bulunan bu metodun yetersizliği burada olduğu kadar hiçbir yerde görünmez. Hakikat şu ki, ilerde tekrar ele alacağımız pek özel bazı haller bir yana bırakılırsa, bir kelimenin tekrarı, tekrar edilmesinden dolayı gülünç değildir. Tekrarlara gülmemiz mânevi unsurların özel tesirlerini sembolleştirmesinden, tamamiyle maddi bir oyunun sembolü olmalarındandır. Bu da ya fareyle eğlenen kedinin, yahut yaylı şeytanı kutusunun içine tıkıp tekrar fırlamasını seyreden çocuk oyununun bir sembolüdür. Yalnız duygularla, fikirler âlemine geçirilmiş ince, hoş bir oyun. Bize kalırsa kelimelerin tekrarından gelen başlıca komik tesirlere sebebolan kanun şöyledir: *Kelime komiğinin tekrarında genel olarak iki had vardır: Bir yay gibi gevşeyip boşalan sıkıştırılmış bir duygu ve bu duyguyu yeniden sıkıştırmaktan zevk alan bir fikir.*

Dorine, Orgon'a karısının hastalığını anlattığı zaman, Orgon karısına takılan riyakâr Tartuffe'ün sıhhatini öğrenmek için Dorine'in sözünü mütemadiyen keserek «ya Tartuffe?» sözünü daima tekrarlamakla bize boşalan bir yay tesirini pek açık olarak veriyor. Dorine'de Orgon'un karısı Elmire'in hastalığını her defada tekrar anlatarak

boşalan yayı defetmekten hoşlanır. Scapin ihtiyar Géronte-'a çocuğunun korsanlar tarafından esir olarak o meşhur kadırgaya kaldırıldığını haber verip de onu bir fidyeyle çabuk kurtarmak lâzımgeldiğini söylerken karısına tasallût eden riyakâr Tartuffe'e karşı olan Orgon'un körlüğüyle Dorine nasıl alay ediyorsa Scapin de efendisi ihtiyar Géronte'un cimriliğiyle öyle alay eder. Cimrilik burada biraz sıkı görünce otomatik olarak tekrar kabarıyor, Moliére de cimrinin vermek zorunda kaldığı paranın acısını ifade eden: «Bu kadırgaya da ne haltetmeğe gitti?» cümlesini makine gibi tekrar ettirirken hep aynı otomatizmayı belirtmek istiyor. Valére, hasis Harpagon'a kızını sevmediği bir adama vermesini doğru bulmadığını tekrarladıkça Harpagon «çeyizsiz olacak a canım» tekrariyle Valére'in sözünü durmadan kesiyor. İşte makine gibi tekrar edilen bu sözün arkasından da sabit bir fikir, kurulmuş bir tekrar makinesi sezer gibi oluyor.

Vakaa bu otomatiklik bazan daha güç belli oluyor. Komik kuramı hakkında da bu yüzden burada yeni bir güçlükle karşılaşıyoruz. Öyle haller var ki bunlarda bütün ilgi ikileşen, tek bir şahısta toplanıyor. Muhatabı sanki bir prizma rolü oynuyormuş gibi, bir adam âdeta ikileşmiş gibi oluyor. Buradaki komik tesirin sırrını eğer bu sahnenin aksettirdiği iç komedide değil de gördüğümüz, işittiğimiz şeylerde, şahıslar arasında oynanan dış sahnede ararsak yanlış bir yola gitmek tehlikesi vardır. Meselâ Oronte, Alceste'e şiirlerini fena mı bulduğunu sorduğu zaman «onu demek istemedim!» diye tekrar etmesi komik oluyor. Çünkü Oronte'un Alceste'le şimdi tasvir ettiğimiz oyunu yaparak eğlenmediği meydandadır. Bununla beraber dikkat gerek! Çünkü Alceste'te hakikatta iki adam vardır, bir insanlara herşeyi dobra dobra söylemeye ahdetmiş «insan-

dan kaçan» bir adam, diğeri nezaket âdabını birdenbire unutamayan asil bir adam, hattâ belki de tasavvurdan fiile geçirilmek lâzım geldiği zaman sadece bir izzetinefis yaralamaktan, incitmekten korkan mükemmel bir adam, O halde hakiki sahne artık Alceste'le Oronte arasında değil, Alceste'le Alceste'in kendisi arasında geçiyor. Bu iki Alceste'ten biri daha ağzını açmak isterken diğeri hemen kapıyor. Buradaki «onu demek istemedim» lerden herbiri çıkmak tehalükünde olan bir şeyi itmek için gittikçe artan bir cehdi gösteriyor. Nitekim «onu demek istemedim» ler gitgide daha sertleşiyor ve Alceste de gittiçe Oronte'un sandığı gibi kendisine değil, kendi kendine kızıyor. Bu süretle ilk gerginliği son gevşemeye kadar durmadan tazelenip kuvvetleniyor. Tekrar mekanizması da yine aynı oluyor.

Bir adamın sonu herkesle selâmı sabahı kesmeye varacak da olsa gene bildiğini söylemekten şaşmamaya karar vermesi mutlaka gülünç olmak icabetmez; bu bal gibi hayattır, hem de âlâsı. Başka biradamın da ister karakter yumuşaklığı, ister bencillik yahut hor görme ötürü insanları istedikleri gibi koltuklaması, bu da bal gibi hayattır; burada da gülünç bir şey yoktur. Hattâ bu iki adamı tek bir adam yapsak da bu adam nadanlıkla naziklik arasında bocalasa; bu iki zıt duygunun çarpışması da gülünç olmaz. Hattâ bu iki duygu, zıtlıklariyle birlikte uzvileşerek birlikte ilerlemeye, bileşik bir ruh hali yaratmaya, nihayet bize hayatın karmaşık intibaını sadece ve salt olarak veren bir *hal tarzı* (modus vivendi) kabul etmeye muvaffak olursa, aksine ciddî görünecektir. Fakat şimdi bir de birbirlerine zıt ve sert olan bu iki duygunun canlı bir adamda olduğu ve bunlar arasında bocaladığı ve bilhassa bu bocalamanın beylik, basit ve çocukça bir halin malûm şeklini benimsemiş

olarak açıkça mekanik bir hale geldiği düşünülsün. Şimdiye kadar gülünç şeylerde bulduğunuz şekli burada da bulacak, karşınızda canlı bir şeye kaplanmış mekaniği görecek, gülüncü elde edeceksiniz. Artık bu ilk komik hayalinde, yani kutudan çıkan yaylı şeytanda komik muhayyilesinin maddî bir mekanizmayı mânevi bir makinalaşmaya yavaş yavaş nasıl çevirdiğini anlatmak için yetecek kadar durduk. Şimdi daha kısa işaretlerle iktifa ederek başka oyunlardan birkaçını inceliyeceğiz.

II. *Sicimli kukla.* — Öyle komedi sahneleri vardır ki bir şahıs bu sahnelerde istediği gibi söz söyleyip istediği gibi hareket ettiğini sanır. Halbuki bir yandan bakılınca hayatın esasına sahip gibi göründüğü halde kendisiyle eğlenen bir adamın oyuncağından başka bir şey olmadığı görülür. Çocukların bir sicimi çekerek oynattıkları kukla ile Scapin'in oynattığı Géronte'la Argante'ın arasında bir adımlık mesafe vardır. Daha iyisi Scapin'in kendisini dinleyelim. Bir yerde: «Makine tamamıyla bulunmuştur.» diyor. Bir yerde de: «Bunlar benim ağıma kudret helvası gibi gökten yağıyorlar» diyor, v.s.. Malûm ya aldanan bir adam olmaktan ziyade aldatan bir adam olmak tabiî bir içgüdüyle, hayalen olsun, daha çok sevilir. Bunun için seyirci daha çok hilekârın tarafına geçer. Onunla birlik olarak, arkadaşının işareti verdiği bebekle oynayan çocuk gibi, sicimlerini eline aldığı insan kılıklı kuklayı sahnede artık kendisi oynatır. Bununla beraber bu son şart elzem değildir. Olup bitenlerin dışında da kalmak kabildir. Elverir ki mekanik hareketler karşısında olduğumuz duygusu muhafaza edilmiş olsun. Bir şahıs iki karar arasında bocalayarak bu zıt kararlardan herbiri onu kendi tarafına çektiği zaman da böyledir.

Meselâ Zorla Evlenme'de, Panurge'ün Paul ile Pierre'e evlenmek için danışmasında olduğu gibi. O halde komedi yazanların zıt iki tarafı *şahıslarla tecessüm ettirmeye* dikkat ettiklerine işaret edelim. Sicimleri tutmak için seyirci olmadığı takdirde, hiç olmazsa aktörler lâzımdır.

Hayatın bütün ciddîliği bizim hürriyetimizden gelir. Ona, genel olarak ciddîlik, bazan da dramatik bir hal veren şey, olgunlaştırdığımız duygular, beslediğimiz ihtiraslar, tasarladığımız, kararlaştırıp yaptığımız işler, nihayet bizden gelen ve bizim olan şeylerdir. Bütün bunları komediye çevirmek için ne lâzımdır? Bunun için görünüşteki hürriyeti örten bir sicim oyunu tasarlamak lâzımdır; şairin de dediği gibi bizler bu fâni dünyada:

....zavallı kuklalar ki
sicimleri kaderin elindedir.

Şimdi hakiki, ciddî hattâ dramatik hiçbir sahne yoktur ki bu basit imajı göz önüne getirmek suretiyle muhayyile onu komiğe kadar götüremesin. Önü bundan daha çok açık olan bir oyun da yoktur.

III. *Kartopu.* — Komedi tarzlarının incelenmesinde ilerledikçe uyanan çocukluk hâtıralarımızın oynadığı rolü daha iyi anlıyoruz. Bu anımsama şu veya bu oyuna değil, mihanikî tertibe aittir, o oyun da esasen bu tertibin tatbikatıdır. Nasıl aynı opera havası birçok müzik fantezilerinde bulunabilirse, aynı umumi tertip de birbirlerinden pek farklı oyunlarda bulunabilir. Burada önemli olan çocuk oyunlarından büyüklerin oyunlarına kadar zihnin kaçırmadığı, ve belli olmıyacak kadar hafif farklarla geçen şey, bu oyunların özel tatbikatı olan mekanik bir kombinezonun *şeması*, soyut formülüdür. İşte meselâ yuvarlanan ve

yuvarlandıkça büyüyen kartopu gibi. Burada arka arkaya sıralanmış kurşundan askerleri de hatırlayabiliriz. Bunlardan birincisi itilince ikincisinin üzerine düşer. ikinci üçüncüyü yıkar ve vaziyet gittikçe vahametlenerek hepsinin yere serilmesiyle biter. İskambil kağıtlarından çatılmış bir şatoyu da düşünebilirsiniz: Burada da dokunulan ilk kâğıttan yavaşça başlayıp gittikçe hızlanarak nihayet baş döndürücü bir hızla son felâkete kadar giden bir yıkılma görülür. Bütün bu şeyler birbirlerinden çok farkıl olmalarına rağmen bize kendi kendine katılan bir tesirin, başka ehemmiyetsiz olduğu halde, gittikçe yayılarak zaptedilmez bir ilerlemeyle önemli olduğu kadar beklemedik bir neticeye varan canlı bir hayalini telkin eder. Şimdi bir de çocuklar için yapılmış bir resimli kitabı açalım. Burada da aynı tertibin komik bir sahne şekline doğru yol aldığını görürüz. İşte meselâ (gelişi güzel bir «Epinal serisi» ni alıyorum) ziyaretçinin biri alelâcele bir salona girerken bir madama çarpıyor, madamın elindeki çay fincanı yaşlı bir bayın üstüne dökülüyor; bundan kaçan bay bir pencereye çarpıyor, kırılan pencerenin camları sokakta bir polisin başına düşüyor, derhal bütün polis karakolları harekete geliyor ve ilâh... Büyükler için yapılan bu kabîl resimlerin birçoğunda da aynı tertip görülür. Karikatürcülerin çizdikleri «yazısız hikâyeler» de çok kere yer değiştiren bir şeyle beraber yer değiştiren insanlar görülür: Sahneler değiştikçe eşyanın vaziyet değiştirmesi, mihanikî olarak, şahıslar arasında gittikçe daha önemli vaziyet değiştirmelerine yol açar. Şimdi komediye geçelim. Ne kadar soytarı sahneleri ve hattâ komediler bu basit tipe irca olunabilirler!

Dâvacılar (Les Plaideurs) piyesinde Chicaneau'nun anlattıklarını bir daha okuyun. Bunlar, mekanizmaları gittikçe hızlanan dâva içinde dâvalardır (Racine, bu gittikçe

artan hızı bize muhakeme usulündeki tâbirleri birbiri ardından sıralamakla duyurur). O kadar ki bir demet yulaf dâvasını takibetmek dâvacının servetine mal oluyor. Don Quichotte'un sahnelerinde de aynı tertip görülür. Meselâ han sahnelerinde garip bazı haller katırcıyı Sancho'yu pataklamaya sevk eder. Derken Sancho da Maritorne'u pataklar, han sahibi de onun üzerine çullanır ve ilâh. Nihayet zamanımız vodvillerine gelelim. Burada da aynı kombinezon ve tertiplerin görüldüğünü hatırlatmak bilmem ister mi? Bu tertiplerden vodvillerde oldukça çok kullanılan bir tanesi var: Maddî bir şeye (meselâ bir mektuba) öylesine bir önem veriliyormuş gibi yapılır ki her ne pahasına olursa olsun onu tekrar bulmak lâzımdır. Elinize geçtiğini sandığınız anda daima kaçan bu şeypiyesin içinde dönüp dolaşır ve dolaştıkça umulmadık hadiselere sebebolur. Bütün bunlar ilk bakışta sanıldığında çok daha fazla bir çocuk oyununa benzer. Burada da kartopu hayalinin tesirini görmemek kabil değildir.

Mekanik bir kombinezonun vasfı, genel olarak, *gerisin geriye çevrilebilirliktir*. Çocuklar attıkları bir bilya ile birçok tahta cunataların devrilmelerini görmekten hoşlanırlar; eğer bilya dönüp dolaşarak türlü yalpalardan sanra tekrar atıldığı noktaya dönerse daha çok gülerler. Başka bir deyimle, tasvir ettiğimiz mekanizma dümdüz bir yönde olunca zaten gülünçken dönüp dolaşıp aynı noktaya geldiği zaman daha gülünç olur. Nitekim vodvillerden birçoğunun hep bu fikir etrafında toplandıklarını göreceğiz. Bunlardan birinde hasır bir şapkayı bir at yiyor. Pariste de ancak bir tek eşi var. Her ne pahasına olursa olsun bunun bulunması lâzım. Tam ele geçeçekken geri kaçan şapka bellibaşlı kimseleri arkasından koşturur, bunlar da kendilerine takılanları, bir mıknatısın demir kırıntılarını çekmesi gibi

ri icabeden diğer misaller de vardır ki bunlarda aksien olarak küçük bir sebepten büyük bir netice çıkıyordu. Hakikatte ise bu tariflerin ikisi de değersizdir. Çünkü ne şekilde olursa olsun sebeple netice arasındaki nispetsizlik hiçbir zaman gülmenin doğrudan doğruya olan bir kaynağı değildir. Bu nispetsizlik, bazı hallerde, sebeplerle neticeler serisi arasından kendisini gösteren hususi mekanik bir tertip halinde de belirebilir ki bizi göldüren nispetsizlik işte bu nispetsizliktir. Bu tertibi yapmayınız. göreceksiniz ki komik lâbirenti içinde size rehberlik edebilecek yol gösterici yegâne ipucu elinizden kaçmıştır. Bir de takibedeceğiniz bu kural, seçilmiş bazı hallere uygun olarak tatbik edilebileceği gibi onu daha ilk hamlede hükümsüz bırakan kötü bir tesadüfle de karşılaşacaksınız.

Yalnız bu mekanik tertibe niçin gülüyoruz? Bir fert, yahut bir zümre macerasının muayyen bir zamanda bize bir çark, bir zemberek, yahut bir cisim oyunu gibi görünmesinde şüphesiz ki bir tuhaflık vardır. Fakat bu tuhaflığın kendisine mahsus garipliği nereden geliyor? Nereden komik oluyor? Daha önce de birçok şekilleriyle karşılaştığımız bu soruya hep aynı cevabı vereceğiz. Beşerî şeylerin canlı sürekliliği arasına fuzuli surette sokulmuş olarak tesadüf ettiğimiz mekanik bir tertibin, hayatın bir dalgınlığını göstermesi itibariyle, bizim için tamamıyla ayrı bir ilgisi vardır. Eğer vakalar kendi akışlarına hep dikkat edebilselerdi ne çatışmalar, ne karşılaşmalar, ne de dönbola aynı noktaya gelmeler olur; her şey ileriye anı noktaya gelmeler olur; her şey ileriye doğru gider ve daima ilerlerdi. Eğer insanlar da hayata daima dikkat eder, başkalarıyla ve kendi kendileriyle olan temaslarını daima tazeler olsalardı zemberek yahut cisimle oynatılıyormuşçasına hareketler hiç görülemezdi. İşte insanın komik tarafı; bu eşyaya benziyen

çekerek koştururlar. Nihayet birçok kaza ve belâlardan sonra tam maksada erişileceği sırada üstüne o kadar düşülen şapka atın yediği şapka çıkar. Labiche'in bu komedisinden daha az meşhur olmıyan diğer bir komedisinde de aynı macera görülür. Evvelâ bize mûtat bir el iskambillerini oynayan iki eski ahbap hiç evlenmemiş bir ihtiyar erkekle yaşlı bir kız gösteriliyor. Bunların ikisi de aynı evlenme idarehanesine ayrı ayrı müracaat ediyorlar. Binbir zorluk, belâ ve musibetlerden sonra ajansın verdiği buluşma saatine beraberce koşarak yetiştikleri zaman ne görseler beğenirsiniz? Ajans bunları birbirlerine takdim ediyor! Daha yeni bir piyeste de dönüp dolaşıp aynı noktaya gelmenin gülünçlüğü gösteriliyor. Musallat fikirli bir koca, karısıyla kaynanasından ancak boşanmakla kurtulabileceğini sanarak tekrar evleniyor: Bir de ne görsün? Bu yeni evlenmede eski karısı, daha beter olarak, yeni kaynanası oluyor!..

Kuvvet ve çokluğuna bakarak bu nevi komiğin bazı feylesofların muhayyilelerine çarpmış olması muhtemeldir. Birçok yol yürüyüp de hiç farkında olmadan yine aynı noktaya gelmek, hiç şüphe yok, boşu boşuna büyük bir emek sarf etmektir. İşte bazı feylesoflar buna bakarak komiği de buna göre tarif etmeye sürüklenmiş olabilirler. Nitekim Herbert Spencer bu fikirde görünüyor: Ona göre gülme, birdenbire boşluğa düşen bir cehdin alâmeti olacaktır. Kant da daha önce: «Gülme, hiçbir şeye varmadığı ansızın belli olan bir beklemeden gelir.» diyordu. Bu tanımlamaların gösterdiğimiz son misallere tatbik olunabileceklerini tasdik ediyoruz; fakat bazı tahditler ister; çünkü faydasız kaldıkları halde güldürmien cehtler pek çoktur. Gerçi bizin son misallerimizde büyük cehtlerin küçük neticelere vardıkları görülüyor. Fakat aksine tarif edilmele-

tarafı, ayrı ayrı bir donmuşlukla, sâf ve basit bir mekanizma halindeki otomatizmle eşyayı taklit eden tarafı, nihayet cansız olan hareketleridir. O halde bu komik taraf, insanın tek başına, yahut toplumsal halindeki bir eksikliğini gösteriyor ve tabiatıyla derhal terbiye edilmeyi, düzeltilmeyi davet ediyor. İşte gülme de bu terbiyenin ta kendisi insanların ve vakaların özel bir nevi dalgınlığını cezalandıran içtimai bir jest oluyor.

Hattâ bu da bizi gülmenin sebebini daha uzaklarda, daha yükseklerde aramaya götürür. Buraya kadar insanların oyunlarındaki gülünçlükleri, çocukları eğlendiren mekanik oyuncaklarla bulmakla uğraştık. Gülüncün bu suretle açıklanması da ampirik bir açıklama tarzıydı. Şimdi komik tiyatronun çok ve çeşitli güldürme tarzlarını metotlu ve tam bir tümdengelim (déduction) ile kaynaklarında, daimî ve basit bir nispette aramanın zamanı gelmiştir. Yukarda demiştik ki, tiyatroda vakalar hayatın dış şekillerini telmih eder tarzda olan bir mekanizmada tertibolunur. O halde dışardan bakılınca hayatı basit bir mekanizma üzerinde kurulmuş gibi gösteren esas karakterler nelerdir? Şimdi bunları belirtelim. Hakikî ve mümkün komedi tarzlarının soyut bir formülünü genel ve tam olarak elde etmek için bu sefer birbirlerine zıt olan karakterlere geçmek yetecektir.

Hayat bize zamanda bir evrim, mekânda bir karışıklık gibi görünür. Zamanda görülen hayat, durmadan kocıyan bir varlığın sürekli bir ilerlemesidir. Bu şu demektir ki hayat asla geriye dönmez ve asla tekerrür etmez. Mekânda görülen hayat, gözlerimizin önüne birbirlerine öyle sıkı sıkıya bağlı, öyle birbirleri için yapılmış, birlikte mevcut unsurlar serer ki bunlardan hiçbiri aynı zamanda iki muhtelif organizmada bulunamazlar. Çünkü canlı her

varlık kapalı ve diğer sistemlerle karışamaz bir olaylar sistemidir. Bu varlığı basit mekanikten ayıran dış karakterler (hakiki yahut zâhiri olsun önemi yoktur): Sürekli bir değişme, olayların gerisin geriye dönememesi, kendinde kapanını bir serinin mükemmel bireyliğidir. Bu karakterlerin zıtlarını alırsak: *Serilerin tekrarlanması, gerisin geriye dönme ve birbirlerine geçmeden ibaret* üç tarz buluruz. Dikkat edilirse bu tarzlar hep vodvil tarzlarıdır. Ve vodvilin başka bir tarzı olmadığını görmek de kolaydır.

Bunları evvelâ yukarda gözden geçirdiğimiz sahnelerde muhtelif dozlarda karışmış olarak bulacağımız gibi aynı sahnelerin tekerrür ettikleri çocuk oyunlarının mekanizmalarında da bulacak ve bu tahlili yapmakta da gecikmiyeceğiz. Yalnız bu tarzları yeni misalleri üzerinde sâf halleriyle incelemek daha faydalı olacaktır. Bundah daha kolayı da yoktur. Çünkü gerek klâsik komedilerde, gerek zamanımız tiyatrosunda bunların çok kere sâf hallerine raslanır.

I: *Tekrar.* — Yukarda görüldüğü gibi buradaki tekrarlar artık bir kelime yahut bir cümlenin tekrarı olmayıp bir vaziyetin, daha doğrusu hayatın değişen akışı üzerinde ikide bir tekerrür eden ahval ve ilcaların bir kombinezonudurlar. Komiğin bu nev'ini hayatın günlük tecrübelerinde görmüşüzdür. Yalnız burada iptidai bir haldedirler. Meselâ çoktan beri görmediğim bir arkadaşa günün birinde sokakta raslıyorum: Burada komik denebilecek bir şey yoktur. Fakat eğer aynı günde birçok defalar rasgelirsem bu tesadüf nihayet ikimizi de güldürür. Şimdi âdeta canlı gibi görünen hayalî bir vakalar serisi tasavvur ediniz ve ilerleyen bu serinin ortasında farz ediniz ki aynı sahne aynı şahıslar arasında, yahut başka başka şahıslar arasında tekerrür ediyor: Şu kadar var ki buradaki tesadüfleri daha olağanüstü olarak göreceksiniz. İşte tiyatroda görülen

tekrarlar hep bu çeşittirler. Yalnız tekerrür eden sahne ne kadar karışık, ne kadar tabiî gibi gösterilirse o kadar komik olur. İşte öyle iki şart ki birbirlerini defeder gibi görünüyorlar, evet, piyes muharririnin mahareti de bunları telif etmesindedir.

Zamanımızın vodvili bu tarzın bütün şekillerini kullanır. En belli şekillerinden biri belli birtakım şahısların daima yeni ahval içinde aynı vakalar serisini her perdede ve muhtelif muhitlerde tekrarlamaları, yahut birbirlerine mütenazır olarak tekabül eden aksilikleri tekrar tekrar yapmalarıdır.

Moliére'in birçok piyeslerinde aynı vaka serilerinin baştan nihayete kadar tekerrür ettirildiği görülür. Meselâ *Kadınlar Mektebi*'nde muayyen bir tesiri üç zamanda tekrar etmekten başka bir şey yapmaz: Birinci zaman Horace, Agnès'in vasisini aldatmak için ne tasarladığını Arnolphe'a anlatır, halbuki bu vasi Arnolphe'un kendisidir. ikinci zamanda Arnolphe tehlikeyi atlattığını sanır; üçüncü zamanda Agnès, Arnolphe'un aldığı tedbirleri Horace'ın işine yarayacak şekilde değiştirir. *Kocalar Mektebi*'nde, *Şaşkın*'da, bilhassa *George Dandin*'de yine üç zamanda geçen aynı muntazam devrî hareket görülür: Birinci zamanda; George Dandin karısının kendini aldattığını fark eder, ikinci zamanda, kayınpederini, kayınvaldesini imdadına çağırır; üçüncü zamanda, George Dandin'in kendisi özür dilemektedir.

Bazan aynı sahne muhtelif şahıs grupları arasında vâki olur. Birinci grupta efendilerin, ikinci grupta da hizmetçilerin görülmesi nadir değildir. Burada efendilerin evvelce oynadıkları bir sahneyi hizmetçilerin bayağı bir üslûpla ve başka bir tonda tekrar ettikleri görülür. *Le Dépit Amoureux*'nün ve *Amphitryon* komedilerinin bir kısmı bu tarzda

yapılmıştır. Benedix'in «Der Eigensinn» adlı küçük komedisinde bunun aksi görülür: Hizmetçilerin efendisine karşı gösterdikleri bir inat sahnesi burada efendiler tarafından tekrar edilir.

Aralarında mütenazır vaziyetlerin tertibedildiği eşhas ne olursa olsun klâsik komediyle zamanımız tiyatrosu arasındaki derin farkın devam ettiği görülüyor. Kullanılan vasıtalar farklı olmakla beraber daima takibedilen amaç, vakalara hesaplı bir düzen vermekle beraber bunları gerçeğe benzetmek, yani canlı göstermektir. Vodvillerin çoğunda seyircinin zihni doğrudan doğruya işlenip hazırlanır. Gerçekten tesadüfler ne kadar fevkalâde olursa olsun, kabul edilecekleri için kabul edilebilir olacaklardır. Biz de bunları yavaş yavaş kabul etmeye hazırlanmış olduğumuz için kabul ederiz. Zamanımızın komedi müellifleri ekseriya bu tarzda hareket ederler. Moliére'in tiyartrosunda ise, tekrarları tabiî gösteren şey aksine olarak, seyircinin hazırlanmışlığı değil, şahısların istidatlarıdır. Bu şahıslardan herbiri belli bir yöne tatbik edilmiş bir kuvveti temsil eder ve yönleri sabit olan bu kuvvetler aralarında o tarzda tertiplenirler ki aynı durum ister istemez tekrar meydana gelir. Bu mânada hal ve vaziyet komedisi, böylece karakter komedisine bitişir. Eğer klâsik sanatın sebebe koyduğundan fazla bir şeyi neticeden çıkarmak iddiasında olmadığı doğruysa bu komedi klâsik denmeye lâyıktır.

II: *Akis.* — Bu ikinci tarz birinci tarza pek benzer, bunun için tatbikatı üzerinde durmayarak sadece tanımlamakla iktifa edeceğiz. Muayyen vaziyetlerde muayyen şahıslar tasavvur ettikten sonra bunların vaziyet ve rollerini altüst edip tersine çevirirseniz komik bir sahne hâsıl olur. Meselâ *Le Voyage de M. Perrichon* (Mösyö Perişon'un yolculuğu) adlı komedideki çifte kurtarma sahnesi bu

nevidendir. Hattâ burada mütenazır iki sahnenin gözlerimiz önünde oynanması da şart değildir. Diğerini düşündürmeyi sağlamak şartıyla bir tanesi de gösterilebilir. Meselâ yargıca ahlâk öğreten bir sanık, ana ve babasına ders vermek iddiasında olan bir çocuk, nihayet «ne günlere kaldık» sözüyle anlatılan bütün olaylar bizi hep bu suretle güldürürler.

Bu çeşit komedilerde hazırlandığı tuzağa kendisi düşen bir şahıs görülür. Yine bu çeşit komedilerin bir çoğunda temel, belâlı bir adamın belâsına kendinin kurban olması, aldatan bir adamın aldanması hikâyesidir. Bunları daha eski farce'larda görürüz. Meselâ avukat Pathelin, yargıcı aldatmak için müşterisine bir yol gösterir; müşteri de bunu avukata para vermekten kurtulmak için kullanır. Hırçın bir kadın da kocasına evin bütün işlerini yapmasını emreder ve yapacağı işleri de deftere birer birer kaydeder. Derken hırçın kadın büyük bir fıçının içine düşer, kocası da defterde yazılmadığı için kılını bile oynatmaz. Modern tiyatro «soyulmuş hırsız» temi üzerinde de birçok çeşitler tertibetmiştir. Bunların hepsinde esas itibariyle rollerin tersine dönmesi ve bir vaziyetin onu tertibedenin aleyhine çevrilmesi görülür.

Yukarda birçok tatbiklerini gördüğümüz bir kanunun doğruluğu işte burada da görülecektir. Komik bir sahne çok defalar tekrarlandığı zaman bir «kategori» veya model haline gelir. Bizi eğlendirmiş olan sebeplerden müstakil olarak, bizatihi eğlenceli olur. Böylece bilkuvve komik olmayan yeni sahneler, bu sahneye herhangi bir noktadan benzerlerse bizi fiilen de eğlendirebilir; çünkü bizde tuhaf olduğunu bildiğimiz bir hayali uyandırır gibi olur, ve bu suretle harcıâlem olmuş komik bir tipin bulunduğu bir nevi içinde sıralanırlar. «Soyulmuş hırsız» sahnesi işte bu nevi-

dendir. Bu sahnenin gülünçlüğü daha birçok sahnelere geçer. O halde ki nihayet kendi hataları yüzünden gelen belâlar, her ne olursa olsun, komik olurlar. Ne diyordum? Bu belâyı hatırlatacak bir ima, meselâ «Aldın mı şimdi Georges Dandin» gibi bir söz bize tuhaflığını bildiğimiz bir hayali hatırlatmasa komik denecek bir tarafı kalmaz.

III. — Tekrar ve akis'ten yetecek kadar bahsettik. Sıra *Serilerin birbiri içine girmeleri* keyfiyetine geldi. Bu, formülü güç verilen komik bir tesirdir. Çünkü tiyatroda görülen şekilleri son derecede çeşitlidir. Belki de şöyle bir tanımlama yapılabilir: *Bir vaziyet, hem birbirlerinden mutlak olarak müstakil iki vaka serisine ait olur, hem de birbirlerinden tamamiyle farklı iki mânada tevil olunabilirse gülünç olur.*

Burada derhal *quiproquo,* yani bir şeyi yahut bir kimseyi diğer bir şey yahut kimse sanarak yapılan yanılmalar akla gelir. Filhakika quiproquo aynı zamanda iki muhtelif mânası olan bir vaziyettir. Biri aktörlerin iare ettiği sadece mümkün mâna, diğeri seyircilerin verdiği hakiki mânadır. Çünkü bütün cephelerini bize göstermeye bilhassa dikkat edilmiştir; fakat aktörlerin herbiri bu cephelerden ancak birini bilirler: Yanılmaları, etraflarında olup biten şeyler gibi kendi yaptıkları hakkında da yanlış hüküm vermeleri buradan gelir. Biz bu yanlış hükümden doğrusuna gidiyor; mümkün olan hükümle hakiki hüküm arasında sallanıyoruz; ve işte quiproquo'nun bize eğlenceli gelmesi evvelâ zihnimizin bu iki zıt yorma arasında yalpalanmasında görünüyor. Bazı feylesofların zihnimizin bilhassa bu yalpalanmasına takılmaları ve bazılarının komiğin esasını birbirlerini nakzeden iki hükmün çarpışmasında yahut birbiri üzerine gelmesinde görmeleri anlaşılıyor. Yalnız yaptıkları tanımlamalar bütün hallere pek uymuyor;

hatta uyduğu yerlerde bile komiğin prensibine değil, bu prensibin sadece az çok uzak neticelerinden birine uyuyor. Gerçekten tiyarodaki quiproquo'ların daha genel bir olayın özel bir halinden başka bir şey olmayan müstakil serilerin birbiri içine girmeleri olduğu kolayca görülür; zaten quiproquo kendiliğinden gülünç değildir. Gülünç olması sadece serilerin birbiri içine girmelerine bir işaret olduğu içindir.

Gerçekten her quiproquo'da şahıslardan herbiri kendisine ait bir vakalar serisi içine konmuştur. Bunları sıhhatle temsil eder, söz ve hareketlerini bu vakalara göre idare eder. Şahıslardan herbirini ilgilendiren her seri başlıbaşına gelişir. Yalnız bunlardan birine ait olan hareket ve sözlerin diğerininkine tam uygun gelebileceği hallerde birbirleriyle karşılaşırlar. Eşhasın aldanması, iltibas buradan geliyor. Yalnız bu iltibas kendiliğinden komik değildir. Onun komik olması müstakil iki serinin birbirlerine uygun düşmelerini açığa vurduğu içindir. Delili de şudur ki müellifin dikkatimizi daima şu çifte vakaya, yani istiklâl ve tesadüfe çekmek için türlü ustalıklara başvurmasıdır. Buna ekseriya birbirinin içine karışmış iki seriyi birbirinden ayırmak isteyen yalancı bir tehdidi mütemadiyen tazelemek suretiyle muvaffak olur. Sanki her an her şey çökecekmiş gibi olur. Fakat buna rağmen yine her şey yoluna girer. İşte burada bizi güldüren şey birbirlerine zıt iki tasdik arasında mekik dokumaktan ziyade asıl bu oyundur. Komik tesirin hakiki kaynağı olan müstakil iki serinin birbiri içine girmelerini işte bir oyun aşikâr kılıyor.

Bununla beraber quiproquo bu nevi komiğin özel hallerinden ancak biri olabilir. Daha doğrusu quiproquo, serilerin birbiri içine girmelerini duyabilecek bir hale getiren vasıtalardan (belki de en yapma olanlarından) biridir; fakat biricik vasıta değildir. Aynı zamanda olan iki vaka

serisi yerine eski bir vakalar serisiyle yeni bir vakalar serisi de alınabilir: Eğer bu iki seri muhayyilemizde birbiri içine girerse burada artık quiproquo olmamakla beraber aynı komik tesir hükmünü icra etmekte devam eder. Burada kahraman Bonivard'ın Chillon şatosundaki tutsaklığını düşününüz: İşte ilk vakalar serisi, bundan sonra palavracı Tartarin'in İsviçreye yolculuğunu, burada tevkif edilerek hapsedilmesini düşününüz. Bu da birinciden ayrı ikinci bir vakalar serisidir. Şimdi palavracı Tartarin'in kahraman Bonivard'la birlikte aynı zincire vurulduğunu düşününüz; kendinizi Daudet'nin muhayyilesinden çıkan en eğlenceli bir sahne karşısında bulursunuz. Yarı destani, yarı komik neviden birçok vakalar bu şekilde tahlile gelir. Eskinin yeniye yamanması gibi daima gülünç olan sahneler de aynı fikirden ilham alırlar.

Labiche bu tarzı bütün şekillerinde kullandı. Bazan müstakil seriler teşkil etmekle başlar, sonra da bunları birbiri içine sokmaktan hoşlanır. Bunun için meselâ düğün halkı gibi kapalı bir grup alarak bunu tamamıyla yabancı muhitlere düşürür, buralarda bazı tesadüfler sayesinde kendisini de vakit vakit işin içine sokar. Bazan da bütün piyes boyunca bir tek ve aynı şahıslar manzumesini muhafaza eder, yalnız bu şahıslardan birkaçını sakladıkları bir şey varmış da birbirleriyle anlaşmaya mecburlarmış gibi gösterir. Nihayet bu şahıslar büyük komedinin içinde küçük bir komedi oynarlar, buradaki komedilerden herbiri diğerini durmadan tâciz eder, sonra her şey yoluna girerek iki serinin beraberliği yeniden kurulmuş olur. Bazan da hakiki vakalar serisinin arasına tamamiyle ideal vakalar serisi, meselâ saklanmak istenen, fakat ikide birde patlak veren bir geçmiş girer ve her defasında da mutlaka altüst edecekmiş gibi göründüğü vaziyetlerle telif edilmiş olur.

Fakat bunların hepsinde daima müstakil iki seri ve daima da kısmi bir beraberlik bulunur.

Vodvil tarzlarının bu çözümlenmesinde daha ileriye gitmeyeceğiz. Akis yahut terar olsun, serilerin birbirlerine geçmeleri olsun, görüyoruz ki konu hiç değişmiyor; daima hayatın mekanikleştirilmesi dediğimiz şeyi elde etmek oluyor. Bunun için bir aksiyonlar yahut bağlılıklar sistemi alınarak oldukları gibi tekrar edilir. Bütün bu yapışlar, hayatı, gerisin geriye gidebilir, her parçası birbirleriyle değiştirilebilir bir tekrar mekanizması gibi göstermekten ibarettir. Gerçekten hakiki hayat, daima aynı neviden tesirleri tabiî olarak verdiği ve netice itibariyle kendisini unuttuğu nispette vodvil olur. Böyle olmayıp da daima dikkat etseydi çeşitli bir süreklilik, gerisin geriye gitmez bir ilerleme, parçalanmaz bir birlik olurdu. İşte bunun için vakaların gülünçlüğü eşyanın bir dalgınlığı olarak tarif olunabilir. Bir insan karakterinin gülünçlüğü de, evvelce dokundurduğumuz ve ilerde ispat edeceğimiz gibi, daima insanın temelli bir dalgınlığından gelir. Yalnız vakaların bu dalgınlığı istisnaidir. Tesirleri de bundan dolayı hafiftir. Hem de bu dalgınlık herhalde felâh bulmaz bir dalgınlıktır. Çünkü ne kadar gülünse faydasızdır. Eğer gülme hoş bir şey olmasaydı ve insanlık gülmeyi uyandırmak için en küçük bir fırsatı kaçırmak istemeseydi onu mübalâğalandırmak, sistemleştirmek ve sırf onun için bir sanat yaratmak kimsenin aklına gelmezdi. Vodvil işte böyle izah edilir. Yürüyen bir adama nispetle ipli kukla neyse vodvil de hakiki hayata nispetle odur. Eşyanın tabiî bir katılığının çok yapma bir mübalâğasıdır. Onu hakiki hayata bağlayan ip çok zayıftır. Daha doğrusu bir oyundan başka bir şey değildir. Bütün oyunlar gibi bu da önceden kabul edilmiş bir itibara tâbidir. Karakter komedisinin hayata saldığı

derin kökler ise başka türlüdür. Tetkikimizin son kısmında bilhassa karakter komedisiyle uğraşacağız. Yalnız daha önce komiğin bir nev'i olan ve birçok yönlerden vodvile benziyen kelimelerin komiğini çözümlemek lâzımdır.

II

Kelimelerin komiği için bir kategori ayırmak belki yapmacık bir şey gibi gelir, çünkü buraya kadar incelediğimiz komik şeylerin çoğu zaten dil vasıtasıyla yapılıyordu. Yalnız dilin ifade ettiği komikle dilin yarattığı komiği ayırmak lâzımdır. Dilin ifade ettiği komik belki de başka bir dile olduğu gibi çevrilebilir. Yalnız âdet, edebiyat ve bilhassa fikir tedaileri başka olan bir cemiyetten diğer bir cemiyete geçerken kuvvetinden çok kaybeder. Sözün yaratmış olduğu komik ise genel olarak çevrilebilir değildir. Çünkü bütün komikliğini cümlenin yapısına, kelimenin seçimine borçludur. Bunda insanların veya hâdiselerin bazı hususi dalgınlıklarını dilin yardımıyla belirtmek yoktur. Dilin kendi dalgınlıklarını belirtmek bahse mevzudur.

Biliyoruz ki cümleler kendi kendilerine vücut bulmaz, bu muhakkak olduğuna göre eğer onlara gülüyorsak aynı vesileyle bu cümleleri yapanlara da gülebiliriz. Yalnız bu son şart elzem değildir. Çünkü buradaki cümlelerle sözler başlıbaşına komik bir kuvvete sahiptirler. Delili de şu ki bu cümle ve sözlerin çoğunda, güldürmeye sebebolan bir kimse olduğunu bazan müphem olarak duymakla beraber kime güldüğümüzü söylemekte çok zorluk çekeriz.

Fazla olarak güldürmeye sebep olan kimse hep söyleyen kimse değildir. Burada *nükteli* (spirituel) ile *komiki* birbirinden ayırmak gibi önemli bir tefrik yapılmak lâzım-

dır. Bana kalırsa komik denen söz, bizi sözü söyleyene güldüren sözdür; nüktelide ise üçüncü bir şahsa veya kendimize güleriz. Fakat sözün komik mi, yahut nükteli mi olduğunu çok kere kestiremeden, sadece güleriz.

Daha ileriye gitmeden önce öyle sanıyorum ki nükteden ne anlaşıldığını araştırmak lâzım gelecektir. Çünkü bir nükteye hiç olmazsa gülümseriz, öyle ki, nüktenin mahiyetini derinleştirerek ondan ne anladığımız aydınlatılmadıkça gülmenin tetkiki tam sayılmaz. Yalnız korkuyorum ki bu çok ince cevher, aydınlık görünce dağılan cevherlerden olmasın.

Her şeyden önce nüktenin biri daha geniş, diğeri daha dar olmak üzere iki mânasını ayıralım. Bana öyle geliyor ki kelimenin en geniş mânasıyla nükte diye düşüncenin *dramatik* bir tarzına diyoruz. Çünkü nükteci olanlar fikirlerini kayıtsız semboller gibi kullanacaklarına şahıslar gibi görüyor, şahıslar gibi anlıyor, şahıslar gibi konuşturuyorlar. Bunları ve biraz da kendilerini sahneye koyuyorlar. Nükteci bir millet zaruri olarak tiyatro meftunu bir millettir. Her nükte adamında biraz şairlik vardır, bunun gibi iyi okuyanlarda da komedi aktörlüğünün bir başlangıcı vardır. Bu kıyası mahsus yapıyorum, çünkü bu dört tâbir arasında kolayca bir münasebet kurulabilir. İyi oynamak için komedi aktörlüğü sanatının kafasından bir parçaya sahipolmak yeter; fakat iyi okumak için bütün ruh ve şahsıyla komedi aktörü olmak lâzımdır. Böylece şairce yaratma bir nevi kendini unutmayı gerektirir ki nükteli adam işte bunu yapmaz. Bilâkis söylediği ve yaptığı şeyin arkasında daima görünür. Nüktelerine yalnız zekâsını verir, kendini vermez.

O halde her şair canı isteyince bir nükte adamı olabilir. Çünkü bunun için bir şey kazanmaya ihtiyacı yoktur; daha

ziyade bir şey kaybedecektir. Elverir ki fikirlerini sadece «havaya, keyif için» konuştursun, fikirlerini duygularla, ruhunu hayatla temasta bulunduran çifte bağı çözsün. Hasılı, aynı zamanda kalbiyle değil de sadece zekâsıyla şair oldu mu bir nükte adamı da oluverir.

Eğer nükte, genel olarak, *tiyatromsu* görmekten ibaretse, dram sanatının bir çeşidi olan komediye dönebilmesi bilhassa anlaşılır. Nükte kelimesinin daha dar mânası da buradan gelir. Zaten gülme nazariyesi bakımından nüktenin bizi ilgilendiren biricik mânası da budur. Buna göre denebilir ki *nükte* bir nevi komedi sahneleri tasarlamak istidadır. Yalnız bunlar o kadar gizli, hafif, çabuk tasarlanır ki farkında olmaya başladığımız anda her şey olup bitmiş bulunur.

Bu sahnelerin aktörleri kimlerdir? Nükte adamı kiminle uğraşır? Evvelâ kendi muhataplarıyla, bunlardan birine ağzının payını doğrudan doğruya verdiği zaman. Çok kere de söylenmiş farz ederek cevabını verdiği kayıptaki bir şahıs olur. Fakat daha çoğu herkestir, daha doğrusu âmme duygusudur, diyeceğim. Orta malı bir fikri tersine çevirerek, yahut bu fikrin kabul edilmiş bir ifadesini kullanarak bir fıkrayı, bir darbımeseli gülünç bir şekle sokarak hitabeder. Bu küçük sahneleri birbirleriyle karşılaştırınız, göreceksiniz ki hemen daima pek iyi bildiğimiz "Hırsız hırsızı» komedyasındaki temaların bir çeşitleridir. Bir kimseye, bir cümle, bir düşünce yakalanır, bunları yapan yahut yapabilecek olanların aleyhine çevrilir, o tarzda ki hiç kasdetmediklerini söylemiş ve kendiliğinden gelmiş gibi yapılarak bir dil tuzağına düşürülür. Yalnız «Soyulmuş hırsız» teması mümkün olan biricik tema değildir. Buraya kadar birçok komik nevilerini gözden geçirdik; bunlardan bir tanesi bile yoktur ki nükte haline giremesin.

O halde bütün nükteler tahlil edilmeye elverişlidirler. Bunun âdeta reçetemsi bir formülünü şimdi verebiliriz. İşte formül: Bir nükteyi alın, evvelâ sahneleştirecek kadar büyütün, sonra da bu sahne hangi komik kategoriye girecekse onu arayın. Bu suretle nükteyi en sade unsurlarına ayırmış, tam bir açıklamasını elde etmiş olursunuz.

Bu metodu klâsik bir misale tatbik edelim. Mme. de Sévigné hasta kızına «göğsünüzden hastayım» diye yazmıştı. İşte nükteli bir söz. Eğer nazariyemiz doğruysa bu söze dayanarak onu komik bir sahnede serilmiş görmek üzere büyütmek yeter. Nitekim Moliére'in «L'Amour Médecin» adlı komedisinde bu küçük sahneyi tamamıyla buluruz. Sahte doktor Clitandre, Sganarelle'in kızına bakmak için çağrılıyor. Doktor, Sganarelle'in nabzını yokladıktan sonra babayla kız arasında mevcut olması gereken sempatiye dayanarak hiç tereddüd etmeden: «Kızınız çok hasta!» diyor. İşte burada nükteden komiğe olan geçiş görünüyor. Çözümlemeyi tamamlamak için artık çocuk hakkındaki teşhisi baba yahut anayı dinledikten sonra koymak fikrinde bulunan komikte aramaktan başka bir şey kalmaz. Biliyoruz ki komik fantazyasındaki esaslı şekillerden biri canlı insanı iple oynatılan bir kukla gibi göstermektir. Bu hayali uyandırmak için çok kere birbirlerine görünmez iplerle bağlıymışlar gibi söyleyip hareket eden iki yahut birçok şahıslar gösterilir. Burada kızla baba arasında kurduğumuz sempatiyi âdeta maddîleştirmeye götürmekle de bu fikir bize telkin edilmiş olmuyor mu?

Nükteden bahseden müelliflerin nükteyi tanımlamayı asla başaramayıp yalnız olağanüstü karmaşıklığını söylemekte kalmalarının sebebini şimdi pekâlâ anlıyoruz. Nüktecilerin, nükteci olmayanlar kadar çeşitleri vardır. Yalnız şunu bilmeli ki nükteyle komik arasındaki genel münasebe-

ti tâyin etmeden aralarında mevcud olan müşterek nokta anlaşılamaz. Yalnız bu münasebet bir kere meydana konduktan sonra her şey aydınlanır. Hem de görülür ki komikle nükte arasındaki münasebet vücuda getirilmiş bir sahneyle vücut bulacak bir sahneyi kaypakça gösterme arasındaki münasebetin aynıdır. Ne kadar komik şekiller varsa nüktenin de bunlara karşılık o kadar çeşitleri vardır. Bunun içindir ki bir şekli öbür şekle bağlayan ipliği bulmak suretiyle (bu da zaten oldukça güçtür) ilk önce komiği muhtelif şekilleriyle tarif etmek lâzımdır. Fakat bunu yapmakla da nüktenin çözümlenmemiş olduğu görülerek buhar halini almış komikten başka bir şey olmadığı anlaşılacaktır. Böyle yapmayıp da tersine bir metot takibederek nüktenin formülünü doğrudan doğruya aramak, herhalde bir muvaffakıyetsizliğe gitmektir. Tetkik edeceği cisimler lâboratuvarında bol bol mevcut olduğu halde bu cisimleri atmosferde sadece izler halinde tetkik etmeğe kalkan kimyagere ne denir bilmem? Hem de nüktenin komikle olan bu mukayesesi bize aynı zamanda kelime komiğini incelemek için gidilecek yolu gösteriyor. Gerçekten bir yandan komik bir sözle nükteli bir söz arasında esaslı bir fark olmadığını görürken bir yandan da hernekadar sözün şekline bağlıysa da nükteli söz daima komik bir sahnenin belirsiz yahut açık bir hayalini uyandırır. Bu, şu demektir ki söz komiği, aksiyon ve vaziyet komiğine noktası noktasına tekabül eder. Tâbir caizse nükte, aksiyon ve vaziyet komiğinin kelimeler plânına aksetmesidir de diyebiliriz. Öyleyse aksiyonlarla vaziyetlerin komiğine tekrar dönelim. Bunların başlıca hangi tarzlarla edinildiğini göz önüne alarak bu tarzları kelimelerin seçilmesine, cümlelerin inşasına tatbik edelim. Böylece kelimelerin mümkün olan bütün şekilleriyle nüktenin bütün çeşitlerini elde edeceğiz.

I — Bir sertlik yahut kazanılmış bir hız tesirine kapılarak gitmek, söylemesini istemediğimiz şeyi söylemek, yahut yapmasını istemediğimiz şeyi yapmak, komiğin büyük kaynaklarından birinin bunlar olduğunu biliyoruz. Dalgınlık da esas itibariyle bunun için gülünçtür. Yine bunun için jestte, tavırlarda ve hattâ yüz çizgilerinde bulunabilen sert, olmuşbitmiş, nihayet mekanik olan bütün şeylere gülünür. Bu türlü sertlik sözde de görülür mü? denecek. Hay hay, çünkü hazır formüller, bilhassa basma kalıp cümleler vardır. Bunlarla konuşan bir adam mutlaka gülünç olur. Yalnız tek bir cümlenin haddi zatında komik olması için, onu söyleyenden bir kere ayrıldıktan sonra sadece hazır bir cümle olması yetmeyip, kendiliğinden söylenmiş olduğu hakkında da, hiçbir tereddüde imkân vermeyecek bir emare taşıması lâzımdır. Bu da ancak cümlenin kocaman bir hatayı, bilhassa terimlerde bir çelişmeyi ihtiva etmesiyle mümkün olabilir. Bu genel kural da işte şundan dolayıdır: *Saçma bir fikri beylik bir cümle kalıbı içine sokmak suretiyledir ki daima komik bir söz elde edilir.* M. Prudhomme'un şu cümlesini alıyorum: «Ce sabre est le plus beau jour de ma vie» (1) Bu cümleyi İngilizceye yahut Almancaya çeviriniz, Fransızcada gülünç olduğu halde tercümelerinde sadece saçma olur. Biliyoruz ki «Hayatımın en güzel günü» sözü kulaklarımızın alıştığı basmakalıp cümle sonlarından biridir. Bu sözün gülünç olması için onu söyleyen kimsenin otomatizmini belirtmek yeter. Bu da basmakalıp cümlenin içine bir saçmalık sokmakla olur. Fakat gülüncün buradaki kaynağı hiç de saçmalık olmayıp bize ancak gülüncü belirten pek basit ve çok tesirli bir vasıtadan ibarettir.

(1) «Bu kılıç hayatımın en güzel günüdür.»

Burada M. Prudhomme'un yalnız bir sözünü aldık. Fakat ondan bilinen sözlerin çoğu da hep bu örneğe göre yapılmışlardır. M. Prudhomme hazır beylik, basmakalıp cümlelerin piridir. Her dilde de böyle cümleler vardır. M. Prudhomme'un sözleri nadiren tercüme edilebilir gibi olmakla beraber hiç aktarılmaz değildirler.

Bazan bayağı cümlenin maskesi altında geçen bir saçmalık biraz daha güç fark edilir. Meselâ bir tembelin «ben yemek aralarında çalışmayı sevmem» sözü eğer «yemek aralarında bir şey yememelidir» gibi kurtarıcı bir hıfzıssıhha kuralı olmasaydı gülünç olmayacaktı.

Bazan da komik tesir karmakarışık bir hal alır. Alelâde tek bir cümle kalıbı yerine birbiri içinde iki yahut üç kalıp olur. İşte meselâ Labiche'in eşhasından birinin: «Hemcinsini öldürmek ancak Allahın hakkıdır» sözünde olduğu gibi. Bana kalırsa burada: «İnsanlara hayat veren Allahtır» ve «Hemcinsini öldürmek insan için bir cinayettir» gibi iki basmakalıp cümleden istifade ediliyor. Labiche, bu iki cümleyi biribiri içinde o tarzda eritmiş ki hem kulağımızı aldatıyor, hem de yukarıdaki makine gibi tekrar edilen ve öylece kabul edilen cümlelerden birinin intibaını veriyor. Burada dikkatimizi uyuşturarak saçmalığı birdenbire gösteren de bu intiba oluyor.

Gülüncün en önemli şekillerinden birinin dil plânında nasıl aksettiğini ve nasıl sadeleştiğini bu misaller anlatmaya kâfidirler. Şimdi daha az yaygın olan bir şekle geçelim.

II. — «Dikkatimiz bir kimsenin ruhuna dönmüş bulunurken cismine çevrildiği zaman daima güleriz»: İşte bir kanun ki bu çalışmamızın daha birinci bölümünde ortaya koymuştuk. Şimdi bu kanunu dile tatbik edersek denebilir ki kelimelerin çoğu, hakiki veya mecazi mânalarda alınma-

larına göre hem maddi hem de mânevi bir mâna ifade ederler. Gerçi her kelime somut bir şey yahut maddî bir iş göstermekle başlar; fakat kelimenin mânası yavaş yavaş somut bir münasebete yahut saf bir fikre delâlet edecek surette mânevileşebilir. Eğer kanunumuz burada da yürürse şu şekli alması gerekir: *Hakikî manasında kullanılıyor gibi gösterilip de mecazi bir mânada kullanılan bir ifade daima komik bir tesir yapar*. Bir başka deyimle: *Dikkatimiz bir mecazın maddiliği üzerinde toplandığı andan itibaren ifade edilen fikir gülünç olur*.

«Bütün sanatlar kardeştirler» cümlesinde «kardeş» kelimesi sanatlar arasındaki derin benzerliği göstermek için mecazî olarak alınmış ve bu tarzda o kadar çok kullanılmıştır ki onu işittiğimiz zaman akrabalıkta bulunan somut ve maddî münasabet hiç akla gelmez olur. Fakat böyle demeyip de «bütün sanatlar kardeş çocuklarıdır» denirse akrabalıktaki somut ve maddî münasebet akla daha çok gelir; çünkü «kardeş çocuğu» mecazi mânada ekseriya daha az kullanılır; onun için de kardeş çocuğu kelimesi burada hafif bir komik tesiri yapar. Şimdi sonuna kadar gidelim, terimler arasında terimlerin neviyle barışmaz bir akrabalık münasebeti seçerek böylece dikkatinizi imajın maddîliği üzerine şiddetle çekelim. O zaman gülünç bir tesir meydana gelir. M. Prudhomme'a atfedilen «bütün sanatlar kızkardeştirler» tarzındaki çok mâruf söz burada yine güzel bir misal olabilir, sanırım.

Boufflers'nin önünde çok iddiacı bir adamdan bahsedilirken: «O nükte yarışı yapıyor» denmişti. Eğer Boufflers buna karşı «yarışı kazanmayacak» cevabı verdiyse bu söz nükteli bir sözün başlangıcı olurdu; fakat ancak bir başlangıç olurdu. Çünkü «kazanmak» kelimesi «yarış etmek» kelimesi gibi ekseriya mecazi mânada alınmıştır.

Bundan dolayı da birbiri arkasından koşmaya atılmış iki koşucunun hayalini verecek kadar maddileştirmeye bizi mecbur etmez. Verilecek cevabın tamamıyla nükteli görünmesini mi istiyorsunuz? Bunun için spor dilinden öyle somut, öyle canlı bir kelime almak ister ki artık ne yapılsa gözümüzün önüne muhakkak bir yarış gelsin. İşte Boufflers bunu yaparak «Öyleyse ben de nükte adına bahse girişiyorum.» cevabını vermişti.

Diyorduk ki nükte, ekseriya bir muhatabın fikrini kendi düşüncesinin zıddını ifade edecek noktaya kadar götürmek ve burada onu âdeta kendi sözünün tuzağına düşürmektir. Şimdi buna ilâve olarak diyelim ki bu tuzak hemen daima bir mecaz yahut bir kıyastır ki bunların maddîliği tuzağın aleyhine çevrilir. Nasıl ki «Faux Bonshommes» adlı piyeste anneyle oğul arasındaki şu konuşmayı hatırlarsınız: «Evlâdım, borsa oyunu tehlikeli bir oyundur. Bugün kazanılırsa yarın kaybedilir. — Öyleyse, anne, günaşırı oynarım.» Aynı piyeste iki banker şu ibret verici muhavereye girişiyorlar: «Bizim borsada yaptıklarımız doğru mu? Bu zavallı aksiyon sahiplerinin paralarını ceplerinden almaktan başka ne yapıyoruz? — Ya nerelerinden alacağız»

Bir sembolu veya alâmeti farikayı maddî mânaların istikametinde geliştirmek ve bu gelişmeye alâmeti farikaya verilen aynı sembolik kıymeti muhafaza eder gibi görünmekle de güldürücü bir netice almak mümkündür. Çok hoş bir vodvilde bize üniforması nişanlarla dolu bir Monaco memuru gösterilir, halbuki kendisine yalnız bir nişan verilmişir; üniformasındaki nişan çokluğunun hikmeti sorulunca memur bakınız nasıl anlatıyor: «Ruletin numaralarından birine madalyamı koymuştum. Koyduğumun otuzaltı

mislini almak hakkım oldu.» Bu muhakeme "Effrontés» piyesindeki Giboyer'nin muhakemesine benziyor. Düğün elbisesinde portakal çiçekleri bulunan kırk yaşında bir gelinden bahsedilirken: «Onların yerine asıl portakallar bulunmalıydı» diyor.

Zikretiğimiz bütün kanunları teker teker ele alır ve dil plânı dediğimiz alanda tahkiklerini arayacak olursak gösterilecek misaller bitecek gibi değildir. Bunun için son bölümümüzün üç meselesini almayı tercih ediyoruz. Yukarıda «vakaların serisi» nin ya tekrarla, ya akisle veya birbirine geçmekle gülünç olabildiklerini göstermiştik. Kelimelerin serilerinde de böyle olduğunu şimdi göreceğiz.

Demiştik ki vakaların serilerini alarak bunların yeni bir tonda yahut yeni bir çevrede, yahut da yeni bir mâna muhafaza ederekten altüst etmek, yahut mânaları birbirleri içine girecek tarzda karıştırmak daima gülünçtür, çünkü bunları yapmak hayatı maddileştirmektir. Düşünce de yaşayan bir şey değil mi? Öyle ise ona tercüman olan dil de düşünce kadar canlı olmak lâzımdır. O halde bir cümle eğer tersine çevrilmiş halde yine mânalı olur, yahut birbirlerinden tamamıyla müstakil iki fikir sistemini farksızca ifade ederse, yahut bir fikir kendi tonundan başka bir tona nakledilirse gülünç olur. Gerçekten *Cümlelerin gülünçleşmesi* denebilecek olan üç esas kanun da, şimdi birkaç misalle göstereceğimiz veçhile, bunlardan ibarettir.

Daha önce söyleyelim ki bu üç kanun, komik nazariyesi bakımından, aynı önemde değildir. Akis yahut altüst etme en az enteresan olanıdır. Yalnız bunun tatbiki kolay olacak; çünkü dikkat ettim, nükte erbabı bir cümle işittiler mi bunu hemen tersine çevirmek, meselâ faili mefulün yerine ve mefulü de failin yerine koymak suretiyle yine de bir mâna elde edilip edilmeyeceğini düşünüyorlar. Bir fikri

azçok gülünç tâbirlerle redetmek için de bu vasıtanın kullanılması nadir değildir. Labiche'in bir komedisinde aşağıdaki kiracı, balkonunu kirleten yukarıdaki kiracıya: «Pipolarınızı niye bizim taraçaya silkiyorsunuz?» diye bağırıyor. Yukarıdaki kiracı da şu cevabı veriyor: «Ya siz taraçanızı niye benim pipolarımın altına koyuyorsunuz?» Yalnız nüktenin bu nevi üzerinde durmak istemiyorum. Çünkü misallerini çoğaltmak pek kolaydır.

İki fikir sisteminin aynı cümle içinde *bir biri içine girmesi* komik tesirlerin tükenmez bir kaynağıdır. Burada birbiri içine girmekliği elde etmenin, yani aynı cümleye birbiri içine giren iki ayrı mâna vermenin birçok vasıtaları vardır. Bu vasıtaların en âdisi cinastır. Cinasta aynı cümlede birbirlerinden ayrı iki mâna var gibi görünür. Yalnız bu, sadece bir görünüştür, hakikatta muhtelif kelimelerden mürekkep muhtelif iki cümle vardır. Bunların kulağa aynı sesi vermelerinden istifade edilerek birbirleriyle karıştırılıyormuş gibi yapılır. Zaten kelime oyunlarına da sezilmez bir tedriçle cinastan geçilir. Burada fikirlerin iki sistemi bir tek ve aynı cümlede bulunur, kelimeler de aynıdır; yalnız bir kelimenin bilhassa hakiki mânadan mecazi mânaya geçişinde alabileceği mâna farkından istifade olunur. Nitekim kelime oyunlarıyla şairane istiare yahut aydınlatan mukayese arasında çok kere pek az fark vardır. Halbuki öğretici mukayeseyle göze çarpıcı imaj bize hayatın iki muvazi şekli olarak ele alınan tabiatla dil arasındaki içten mutabakatı belirtir göründüğü halde kelime oyunu daha ziyade hakiki hedefini biraz unutan ve olaylara uyacak yerde bunları kendine uydurmağa kalkışan gelişi güzel bir dil hareketini hatırlatır. Artık denebilir ki kelime oyunu dilin âni bir dalgınlığını gösterir, zaten eğlenceli olması da buradan gelir.

Hâsılı, *akis ve birbiri içine girme,* kelime oyunlarına giden nükte oyunlarından başka bir şey değildirler. *Aktarılma* komiği ise çok daha derindir. Komedide tekrar neyse ortalık dilde aktarılma olur.

Klâsik komedinin en gözde usulünün tekrar olduğunu söylemiştik. Vakalar burada o tarzda sıralanır ki bir sahne, ister yeni ahvalde aynı şahıslar arasında olsun, ister aynı ahvalde yeni şahıslar arasında olsun, iki defa tekrarlanırlar. Meselâ evvelce efendiler tarafından oynanmış bir sahne kaba bir dille uşaklar tarafından tekrar edilir. Şimdi kendilerine uygun bir üslûpla ifade edilerek böylece tabiî muhitlerinde çerçevelenmiş fikirler farzederek bunların aralarındaki münasebetleri bozmadan yeni bir muhite aktarılmalarını sağlayacak bir tertip bulur, yahut başka bir deyimle, bunları bambaşka bir üslûpla ifade edebilecek bir hale koyar ve bambaşka bir tona naklederseniz bu sefer komediyi size veren dil olur. Daha doğrusu dilin kendisi gülünç olur. Bundan başka aynı fikrin, aktarılmış ifade ve tabiî ifade olarak iki ifadesini fi'len göstermeye de asla hacet kalmaz. Hakikatta tabiî ifadeyi insiyaki olarak bulduğumuz için güleriz. Bunun için komik yaratmanın bütün gayreti diğer ifadeye, yalnız ona sarfedilir. Bu ifade bize gösterildiği andan itibaren birinci eksikliğini kendiliğimizden kapatırız. Bir *fikrin tabiî bir ifadesi başka bir tona aktarılmakla daima gülünç bir netice elde edilir* tarzında ifade edilebilecek olan bu genel kural da işte buradan gelir.

Aktarılan vasıtaları o kadar bol ve çeşitlidir, dil de öyle zengin bir ton sürekliliği gösterir ki burada en yavan şaklabanlıklardan «humour» istihzanın en yüksek şekillerine kadar birçok derecelerden geçebilir; bunların hepsini saymayacağız. Çünkü kuralı koyduktan sonra başlıca tatbiklerinin sadece yer yer tahkik edilmesi yeter.

Evvelâ resmî dil ile gündelik dil gibi birbirlerine en uzak iki ton, ayrılabilir. Bu diller sadece birinden diğerine aktarılmakla en kaba gülünç tesirler elde edilebilir. Komik fantaziyasının karşılıklı iki yönü de buradan gelir.

Eğer resmî dil gündelik dile aktarılıyorsa parodi yapılıyordur. Ve bu şekilde tarif edilen parodinin tesiri, içinde gündelik tâbirlerle ifade edilmiş fikir, hiç olmazsa alışkanlık dolayısıyla, başka bir ton takınması lâzım gelecek hallere kadar gidecektir. Misal olarak Jean Paul Richter'in zikrettiği bir şafak sökme tasvirini alıyoruz: "Gökyüzü, pişen bir ıstakoz gibi siyahtan kızıllığa geçmeye başlıyordu.» Eski şeylerin yeni hayat tâbirleriyle ifade edilmeleri de, klâsik antikiteyi saran şiir hâlesi dolayısiyle, aynı gülünç tesiri yapar.

Hiç şüphe yok ki gülüncü, genel olarak, kıymetten düşme yahut ***alçalma***(dégradation) ile tarif etmek fikri, bazı feylesoflara, bilhassa Alexandre Bain'e parodi komiğinin telkininden gelmiş olacaktır. Feylesoflara göre gülünç; «evvelce saygı gören bir şey âdi ve bayağı gibi gösterildiği zaman» doğar. Fakat bizim tahlilimiz doğruysa kıymetten düşme, aktarılmanın bir şeklinden başka bir şey değildir. Aktarılma dahi gülmeyi elde etmenin vasıtalarından ancak bir tanesidir. Halbuki daha birçok vasıtalar vardır. Bunun için gülmenin kaynağı çok daha yüksekten aranmak lâzımdır. Hattâ, bu kadar uzağa gitmeden, resmî bir şeyin gündelik bir şeye, âlânın ednaya aktarılmasının gülünç olduğunu kolayca görebilir, tersine bir aktarılma ise büsbütün daha gülünç olabilir.

Bunların her ikisi de aynı derecede çok bulunur. Bana öyle geliyor ki bunlardan eşyanın ***kemiyetine*** yahut ***kıymetine*** ait olmak üzere başlıca iki şekil ayırmak kabildir.

Küçük şeylerden büyük şeylermiş gibi bahsetmek, genel olarak, *mübalağa* etmektir, Mübalâğa uzatıldığı ve bilhassa sistemli olarak yapıldığı zaman daima gülünçtür. Gerçekte de ancak o vakit bir aktarılma tarzı gibi görünür. Hattâ o kadar güldürür ki bazı müellifler gülüncü, diğer müelliflerin kıymetten düşmeyle tarif etmeleri gib mübalâğayla tarif etmişlerdir. Gerçekte ise kıymetten düşme gibi mübalâğa da bir nevi gülünücün herhangi bir şeklinden başka bir şey değildir. Yalnız bunların içinde göze en çok çarpan bir şekildir. Biraz bayatlamış edebî bir nevi olan yarı destani yarı komik şiiri doğurmuştur. Hattâ metotlu bir surette mubalâğaya meyilli olanların hepsinde bunun artıkları, hâlâ görünmektedir. Kendini merhetmenin de yarı destani yarı komik tarafıyla bizi ekseriya güldürdüğü söylenebilir.

Eşyanın kemiyetine değil de keyfiyetine tatbik edilen aşağıdan yukarı aktarılma daha yapma olmakla beraber daha incedir. Bir edepsizliği edeple söylemek, dolambaçlı bir vaziyeti yahut aşağılık bir işi veya bayağı bir hareketi alarak *saygılı bir tarzda* tasvir etmek umumiyetle gülünçtür. Dickens'te, Thackeray'de ve umumiyetle İngiliz edebiyatında bunun sayısız misalleri vardır. Sırası gelmişken söyleyelim ki buradaki gülünç tesirin şiddeti sözün uzunluğuna bağlı değildir. Bir muhitte kabul edilmiş bir aktarılma sistemini sezdiren ve âdeta ahlâksızlığın ahlâki bir organizasyonunu gösteren bir kelime bile bazan kâfi gelir. Misal olarak sadece Gogol'un bir romanında yüksek bir memurun maiyetindeki bir memura: «Sen baremdeki derecene göre fazla çalışıyorsun.» tarzındaki ihtarını alıyorum.

Bundan evvel söylenenleri kısaltmak için diyeceğiz ki son mukayese haddi olarak; çok büyükle çok küçük, en iyi ile en kötü olmak üzere iki had vardır. Bunların arasında

aktarılma her iki tarafa doğru yapılabilir. Şimdi aradaki fasılayı yavaş yavaş daraltmakla gitgide daha az kaba tezatlı hadler ve gittikçe daha ince gülünç aktarılma neticeleri elde edilir.

Bu tezatlı hadlerin en geneli reel ile idealin, olanla olması lâzım gelenin tezatları olabilir. Burada da aktarılma birbirlerine zıt iki yönde yapılabilir. Meselâ bazan olana inanmış görünerek olması lâzım gelen söylenir. Buna *istihza* denir. Bazan da, aksine olarak, olması lâzım gelene inanmış görünerek olan şey inceden inceye ve titizce tasvir edilir. «Humour» çok kere böyle olur. Bu suretle tarif edilen «humour» istihzanın tersidir. Bunların her ikisi de hiciv şekilleridir. Yalnız istihza oratoire mahiyettedir. Halbuki «humour» da bir ilim edası vardır. İstihza, olması lâzım gelen iyilik fikriyle gittikçe daha yükseklere çıkmak suretiyle keskinleştirilir. Bunun için istihza, tazyik altında bir nevi belâgat oluncaya kadar içten içe kızışabilir. «Humour» u ise, bilâkis, olan kötülüğün içine, bu kötülüğün hususiyetlerini daha soğuk bir kayıtsızlıkla belirtmek üzere, gittikçe daha derine inmek suretiyle şiddetlendiririz. Birçok müellifler ve bunlar arasında Jean Paul, «humour» un somut tâbirleri, teknik teferruatı, sarih olayları sevdiğine dikkat etmişlerdir. Eğer bizim tahlilimiz doğruysa, bu sevgi «humour»un ârızi bir nişanesi değil, asıl esasıdır. Humorist, âlimlik taslıyan bir ahlâkçıdır; tıpkı bir teşrihçinin insan ölülerini sırf bizi iğrendirmek için parçalamaması gibi; bu itibarla «humour» burada aldığımız dar mânasıyla pekâlâ ahlâkın ilme bir aktarılması demektir.

Şimdi birbirlerine aktarılan hadler arasında ki fasılayı daha daraltarak gitgide daha başka çeşitlerde komik aktarılma sitemleri elde edilir. Nitekim bazı mesleklerin teknik bir lehçesi vardır ve gündelik hayat fikirlerinin

meslek diline aktarılmasıyla çok gülünç neticeler elde edilmiştir! İş hayatındaki dilin kibar hayatı münasebetlerine aktarılması da aynı derecede gülünç olur. Meselâ, Labiche'in eşhasından biri aldığı bir davetiyeye verdiği cevapta: «3 mahi cari tarihli emirnameniz» gibi ticarî bir formülü «3 mahi sabık tarihli lütûfnameniz» şekline aktarmıştır. Gülüncün bu türlüsü sadece bir meslek alışkanlığını değil de bir karakter kusurunu meydana çıkarırsa kendine mahsus bir derinliğe de erişebilir. «Faux Bonshommes»un, ve «La Famille Benoiton»un sahneleri hatırlardadır. Burada evlenme ticaret işi gibi alınır, duygu meselelerinden tam bir tüccar ağzıyla bahsedilir.

Burada artık dilin hususiliklerinin karakter hususiliklerine tercüman olduğu noktaya temas ediyoruz. Yalnız bu ciheti derinden incelemeyi bundan sonraki bölümümüze bırakmak icabediyor. Şu kadar var ki bu noktaya kadar gelinmek lâzımdı. Yukarıda geçenlerden de görülebildiği gibi kelimelerin gülünçlüğü vaziyet gülünçlüğünü yakından takibediyor ve gülüncün bu son nevi karakter gülünçlüğüyle karışıyor. Dilin gülünç hallere girmesi de bir insan eseri olmasından, insan ruhunun şekillerini mümkün olduğu kadar taklidetmesinden geliyor. Dilde aynı zamanda kendi hayatımızdan bir şeyin yaşadığını da duyuyoruz; eğer onda donmuş bir şey olmasaydı, tamamen birleşmiş, ve müstakil uzviyetlere ayrılamaz olsaydı, durgun bir su yüzünü andıran ahenkli, yekpare bir ruh gülünçlükten nasıl kurtulacaktıysa dil de öyle kurtulacaktı. Fakat ne yapalım ki üzerinde ölü yaprakları gezdirmeyen durgun bir su yoktur. Bunun gibi bizi hem başkalarına karşı, hem de kendi aleyhimize katılaştıran alışkanlıkların musallat olmadığı bir insan ruhu bulunmadığı gibi yetesiye yumuşak, yetesiye derinden canlı, ***olmuş bitmişi*** defetmek için parçalarının herbirin-

den yetesiye hazır ve nazır, aynı zamanda tersine çevrilme ve aktarılma vesaire... yè karşı gelebilecek bir dilde yoktur. Elhasıl, donmuş, olmuş bitmiş ve mekanik hallerle, yumuşaklığa durmadan değişmeye, canlılığa zıt olan bütün dalgınlıklar, dikkate, serbest hareketlere zıt olan bütün otomatik haller, hep gülmenin mimlediği ve düzeltmek istediği hallerdir. Gülüncün daha tahliline başlarken de yolumuzun aydınlatılmasını bu fikirden beklemiştik. Yolumuzun bütün köşe başlarında da bu fikrin parıldadığını gördük. Şimdi yine bu ışıkla daha önemli, daha istifadeli olacağını umduğumuz bir araştırmaya girişeceğiz. Gerçekten, yapmak istediğimiz şey, gülünç karakterleri incelemek, daha doğrusu karakter komedilerinin esas şartlarını belirtmektir; aynı zamanda bu incelemenin bize hem sanatın hakiki mahiyetini, hem de hayatla olan genel münasebetini anlatmaya yardım etmesine çalışacağız.

III. BÖLÜM

KARAKTER KOMİĞİ

I

Buraya kadar birçok dolanma ve dolambaçları arasında, komiğin bir şekle, bir duruma, bir jeste, bir vaziyete, bir harekete, bir kelimeye nasıl sızdığını arayarak gösterdik. Şimdi gülünç *karakterlerin* tahliliyle işimizin en önemli kısmına geliyoruz. Zaten en güç olanı da budur, eğer gülüncü bariz, dolayısiyle kaba birkaç misal üzerine tarif etmek hevesine düşseydik en yüksek belirtilerine çıktıkça bunları tutmak isteyen tarifin, olguların çok geniş ağları arasından kaydıklarını görecektik. Fakat hakikatte aksi metodu takibederek ışığı yukarıdan aşağıya tuttuk. Çünkü gülmenin içtimai bir mâna ve şumulü olduğuna, gülüncün her şeyden önce insanın cemiyetteki hususi bir nevi uyarsızlığını ifade ettiğine, nihayet insandan başkasının gülünç olmadığına kaniydik. Bunun için de gözönüne önce insanı, karakteri almıştık. O zaman karşımıza çıkan güçlük daha ziyade nasıl olup da karakterden başka bir şeye güldüğümüzü, komiğin nasıl ince bir sızış, bir kombinezon yahut katışma olayıyla basit bir harekete, şahsî olmayan bir vaziyete, tek bir cümleye sızdığını açıklamaktı. Buraya kadar işte bunları göstermeye çalıştık. Halis madeni elde sayarak ham madeni temizlemeye savaştık. Şimdi asıl madeni inceleyeceğiz. Bu da pek kolaydır. Çünkü bu sefer basit bir şeyle uğraşacağız. Şimdi buna yakından bakalım, ve diğer bütün gülünç olgularla nasıl bir reaksiyonda bulunduğunu görelim.

Demiştik ki bilinmesiyle birlikte heyecan veren ruh halleri, hemhal olunan sevinçlerle hüzünler, acıklı şaşkınlıklar yahut acıtan ihtiraslar, kötülükler, nihayet ruhtan ruha geçen duygular vardır. Bütün bunlar hayatın esasını ilgilendirir. Hepsi de ciddî, bazan da trajiktirler. Komedi ise acak başkalarına karşı heyecanlanma ve duygulanmalarımızın kesildiği yerde, başka bir deyimle *içtimai hayata karşı katılaşma* diyebileceğimiz halin vücut bulmasıyla başlar. Başkalarına çarpmaktan hiç perva etmeyecek makine gibi giden bir adam gülünçtür. Bu adama da işte bu dalgınlığını gidermek, rüyasından ayıltmak için gülüyoruz. Burada büyük şeyleri küçük şeylerle karşılaştırmama izin verirseniz büyük mekteplerimize giderken yeni talebelere yapılan bazı şeyleri hatırlatacağım. Kabul imtihanlarının korkunç sınamalarını geçiren namzedin bu mekteplerde geçirilecek başka imtihanları daha vardır: Bu namzetleri girecekleri yeni cemiyete göre yoğurmak için mektebin eski talebeleri, kendi tâbirleriyle karakteri yumuşatacak bir takım sınamalar hazırlarlar. Esasen büyük bir cemiyetin içindeki her küçük cemiyet başka yerde kazanılmış olup da değiştirilmesi gereken alışkanlıkların katılığını yumuşatacak yol bulmaya, müphem bir içgüdüyle, meyillidir. Küçük cemiyetler böyle yaptığı gibi asıl cemiyet de böyle yapar. Çünkü herkesin etrafındakilere dikkat ederek uyması, kendi fildişi kulesine, kendi karakterine kapanmaması lâzımdır. Bunun için de herkesin tepesinde bir düzeltme tehdidi olmasa bile, hiç olmazsa bundan daha az korkunç olmayan bir küçültme, bir utandırma heyulâsının dolaşması lâzımdır. Gülmenin fonksiyonu da bu olmalıdır. Çünkü gülünç olmaktan çekinmeyen yoktur. Gülünç kimselere gülme de hakikaten içtimai olan bir nevi baskıdır.

Gülüncün iki taraflı karakteri yani ne tamamıyla sanata, ne de tamamiyle hayata ait olması buradan gelir. Hakikî hayatın şahısları da bizi güldürmezlerdi, eğer bir taraftan onların hareketlerine locamızdan, yüksekten bakabilecek gibi olmasaydık. Onları gülünç görmemiz bize bir komedi seyrettirmelerindedir. Fakat bir taraftan da gülme zevki, tiyatroda bile, sadece estetik, mutlak olarak menfaatsiz saf bir zevk değildir; gizli bir maksat taşır. Bu maksat bizde olmadığı zaman bizim hesabımıza cemiyette vardır. Gülme zevkine itiraf edilmeyen bir küçültme, bir utandırma ve onunla birlikte hiç olmazsa dışarıdan bir düzeltme maksadı karışır. Komedi bu itibarla gerçek hayata dramdan daha yakındır. Bir dram ne kadar büyükse faciayı saf haliyle meydana çıkarmak için şairin realiteyi inkıyadettirmek için sarf ettiği gayret ve marifetler de o nispette derin oluyor. Komedi ise, aksine olarak, reel hayattan yalnız vodvil ve fars gibi aşağı şekillerinde ayrılır. Yükseldikçe hayatla daha çok karışır. Hattâ hakiki hayatın yüksek komediye o kadar yakın sahneleri vardır ki tiyatro bunları olduğu gibi alabilir.

Bu söylediklerimizden gülünç karakterin unsurları tiyatroda neyse hayatta da odur neticesi çıkar. O halde bu unsurlar nelerdir? Bunları çıkarmak güç değildir.

Çok kere derler ki bizi güldüren şey, insanların küçük kusurlarıdır. Bu fikirde geniş bir hakikat payı olduğunu teslim ediyorum, ama tamamıyla doğru bir fikir olduğuna inanamıyorum. Çünkü her şeyden önce kusurların küçükleriyle büyükleri arasındaki sınırın çizilmesi kolay değildir. Belki de bir kusurun hafif olması güldürmüyordu da bizi güldürdüğü için hafif geliyordu. Gülünç olma ve kendimize güldürme kadar hiçbir şey bizi insafa getirmez. Hattâ daha ileri giderek denebilir ki ağır olduklarını bildiğimiz halde

bizi güldüren kusurlar vardır. Meselâ Harpagon'un cimriliği gibi. Nihayet, söylenmesi biraz ağır gelse bile itiraf etmeli ki insanların sade kusurlarına değil, bazan meziyetlerine de güleriz. Meselâ Alceste'e bunun için gülüyoruz. Denecek ki burada gülünç olan Alceste'in namusluluğu değil, namusluluğun onda aldığı hususi şekildir. Evet, Alceste'deki garabettir ki *onun namusluluğunu gülünç yapıyor;* önemli olan nokta da buradadır. Nihayet şu sonuca geliyoruz; gülünçlük, kelimenin ahlâkî mânasıyla, her vakit bir kusurdan gelmez ve eğer hafif bir kusur görmekte israr ediliyorsa bu kusurun hafifini ağırından ayıran açık farkın gösterilmesi lâzımdır.

Hakikat şu ki gülünç olan kimsenin ahlâki hiçbir kusuru olmaz da sadece cemiyetle uyuşmayan bir hali olabilir. Nitekim Alceste'in karakteri tam namuslu bir adamın karakteri olduğu halde cemiyet hayatına uygun bir karakter değildir. Gülünç olması da bundandır. Hattâ katı bir fazilet yumuşak bir fezahatten daha kolay gülünç olabilir. Çünkü cemiyeti kuşkulandıran şey katılıktır. Alceste'te bizi güldüren hal onun katılığıdır. Katılık namuslulukta olsa bile yine gülünçtür. Çünkü kendini cemiyetten ayıran herkes gülünç olur. Gülünç olma, ekseriyetle bu ayrılmadan gelir. Gülünçlüğün çok kere âdetlere, fikirlere, cemiyetin peşin hükümlerine bağlı olması da bundan anlaşılır.

Bununla beraber iyice bilmeli ki içtimai ideal ile ahlâki ideal insanlık şerefince esas itibariyle fark etmez. O halde genel kural olarak kabul edebiliriz ki bizi güldüren şey başkalarının kusurlarıdır. Şunu da ilâve edelim ki bizi güldüren kusurlar birer *ahlâksızlık* olmalarından ziyade *cemiyete uyarsızlık* olmalarındandır. Böylece olunca gülünç olabilen kusurlarla bizi güldürecek kadar fazla ciddî bulduğumuz haller hangileridir, bunları bilmek kalıyor.

Yalnız bu meseleye daha önce zımnen cevap vermiş ve demiştik ki komik, sırf zekâya hitabeder. Çünkü gülme heyecanla barışabilir gibi değildir. Bana istediğiniz kadar hafif bir kusur tasvir ediniz; eğer bunu sevgi, korku, acıma uyandırarak gösterirseniz, bitti, artık ona gülemem. Fakat duygularımı uyandırmayacak bir marifet bulursanız derin ve hattâ herkesin nefret ettiği bir kötülüğü pekâla gülünç yapabilirsiniz; bunu söylemekle kötülüğün hemen gülünç olacağını değil, ancak böylelikle gülünç olabileceğini anlatıyorum. Herhalde kötülük beni heyecanlandırmamalıdır. Bu şart mutlaka yeter olmamakla beraber hakikaten zaruri olan tek şarttır.

Yalnız komedi şairi heyecanlanmamızın önüne geçmek için ne yapıyor? Mesele çatallıdır. Bunun tamamıyla aydınlığa çıkarmak için oldukça yeni araştırmalara koyulmak, tiyatroya karşı duyduğumuz suni sempatiyi çözümlemek, hayalî sevinç ve ıstıraplara hangi hallerde iştirak edip hangi hallerde etmediğimizi göstermek lâzım gelecektir. Gerçekten, manyetize edilmiş bir denek gibi duyarlığımızı alıp veren, hülyalarımızı hazırlayan bir sanat vardır. Bir de duygularımız kendilerini tam gösterecekken ciddî bir vaziyetin ciddi olarak alınmasına engel olacak tarzda sempatimizi sindiren bir sanat da vardır. Komedi şairinin azçok bilmeden tatbik ettiği bu iki tarz bana komedi sanatında baskın görünüyor. Birincisi, gülünç olacak şahsın ruhunda kendisine atfedilen duyguyu *tecridetmek* ve âdeta müstakil bir mevcudiyete sahip tufeyli bir hale koymaktan ibarettir. Genel olarak, şiddetli bir duygu yavaş yavaş bütün ruh hallerini sarar, kendi rengine boyar: Böyle tedricî bir duygulanmaya tutulursak nihayet biz de yavaş yavaş onun heyecanıyla dolarız. Başka bir tasavvurla denebilir bir heyecan, bütün armonikleri, esas notlarıyla verildiği zaman

dramatiktir, salgındır. Aktörler böyle heyecanlanırlarsa seyirciler de heyecanlanabilirler. Bilâkis bizi lâkayt bırakan ve gülünç bir hale gelecek olan heyecanda ise, o heyecanı ruhun diğer taraflarıyla münasebete girişmekten zaten alıkoyan bir ***sertlik*** vardır. Öyle bir zaman gelir ki sertlik kukla hareketleriyle kendini açığa vurur, gülmeyi de ancak o zaman davet eder, zaten daha evvelce bizim sempatimize gem vurmuştu. Kendi kendisiyle hemahenk olmayan bir ruhla nasıl hemahenk olunabilir? Moliére'nin «Cimri» adlı piyesinde dramla omuz omuza giden bir sahne vardır. Birbirlerini henüz tanımayan borç isteyici ile faizci yüz yüze gelince, oğul baba olduklarını görüyorlar. Burada eğer cimrilikle babalık duygusu Harpagon'un ruhunda çatışarak azçok orijinal bir kombinezona varsaydı hakiki bir dram olurdu. Fakat böyle bir şey asla olmamıştır. Mülâkat daha henüz sona ermeden baba hepsini unutmuştur. Oğluna tekrar tesadüfünde bu vâhim sahneye ancak şöyle bir imada bulunur: «Size gelince oğlum, biraz önce aramızda geçen meseleden dolayı sizi affetmek lûtfunda bulunuyorum, ilâh..» Görülüyor ki cimrilik burada ruhun geri kalan kısmına ruhun geri kalan kısmı da cimriliğe dokunmadan birbirine dalgınca sırıtıyorlar. Cimrilik burada istediği kadar ruha yerleşmiş, evde de istediği kadar hâkim olmuş bulunsun yine ruha yabancı kalır. Facia mahiyetinde bir cimrilikse büsbütün başka olur; varlığın muhtelif iktidarlarını kendisine çekip emmek ve benimsemek suretiyle onu tamamiyle değiştirdiği görülürdü: duygularla teessürlerimiz, arzularla nefretimiz, faziletlerle reziletlerimiz, bütün bunlar cimriliğin aşılayacağı yeni bir hayata konu olurlardı. Bana kalırsa yüksek komediyle dram arasındaki birinci esas fark budur.

Birinciden çıkan çok daha bariz ikinci bir fark daha vardır. Bir ruh hali dramatik yapılmak yahut sadece ciddîye alınmak istenerek tasvir edildiği zaman bunlara sahih ölçüsünü veren *aksiyonlara* doğru yavaş yavaş gidilir. Böylece cimri her şeyde kazancına bakacak, sahte zahit de sözde yalnız göklere bakıyormuş gibi dünyada çevrilebilecek dolapların âlâsını çevirecektir. Komedi de bu nevi kombinezonları kendi hududu dışına atmaz; buna delil olarak sadece Tartuffe'ün desiselerini göstereceğiz. Komediyle dramın müşterek olduğu yer de yalnız burasıdır. Fakat komedi kendisini dramdan ayırarak bizi gülmeye hazırlamak için bir vasıta kullanır. Bu vasıtanın formülünü şöyle vereceğiz: Komedi muharrirleri dikkatimizi fiiller üzerine toplayacaklarına daha ziyade jestler üzerinde toplarlar. Burada jestler tâbirinden bir ruh halinin münhasıran bir nevi deruni kaşınma tesiriyle maksatsız ve menfaatsiz olarak yaptığı davranışları, hareketleri, hattâ sözleri anlıyoruz. Bu suretle tarif edilen jest, aksiyondan tamamıyla ayrılır. Aksiyon iradîdir ve herhalde şuurludur; jest ise istemeden olur, otomatiktir. Aksiyonda kendimizi tamamıyla veririz; jestte ise şahsiyetin bütünlüğüne rağmen yahut hiç olmazsa bütünlüğünden uzak olarak o şahsın ayrı bir kısmı görünür. Nihayet (esas nokta da buradadır) aksiyon, kendine ilham veren duyguyla mütenasiptir; birinden diğerine tedricî bir geçiş vardır. Öyle ki sempati veya nefretimiz duygudan fiile giden yol boyunca kayabilir ve tedricen alâka duymaya başlayabilir. Fakat jestte, infilâki bir şey vardır, kendisini sallatmaya hazır olan hassasiyetimizi uyandırır, bu suretle ve bizi kendimize getirerek olup biteni ciddiye almamıza mâni olur. Elhasıl, dikkatimiz fiile değil de jeste gittiği anda komedi başlar. Tartuffe tipi aksiyonlariyle drama aittir. Daha ziyade jestlerine dikkat ettiğimiz zamandır ki onu gülünç buluruz.

Sahneye çıkışını hatırlarsınız: «Laurent, der, benim çile gömleğimle işkence kamçımı bir yere kaldırınız.» Dorine'in bunu işittiğini de bilir, fakat orada olmasa bile böyle söyleyeceğine kaniim. Çünkü oynadığı mürai rolüne o kadar alışmıştır ki onu âdeta ciddî imiş gibi oynar. İşte bundan, sırf bundan ötürü gülünç olabilir. Onda bu maddî samimilik ve uzun seneler devam etmiş bir müraiiliğin tabii jestler haline getirdiği duruş ve dil olmasa Tartuffe sadece nefret edilecek bir insan olurdu. Çünkü artık yalnız gidişlerindeki kasdiliği düşünürdük. O halde dramda esas olan aksiyon komedide tâli kalır. Komedide müellifin o şahsı bize göstermek için bambaşka bir vaziyet de seçebileceğini, fakat onun bu başka vaziyette de yine aynı adam olacağını hissederiz. Halbuki dramdan böyle bir intiba alınmaz. Burada şahısla vaziyetler birbirlerine perçinleşmiş, daha doğrusu vakalar şahsı tamamlamayan bir parça olmuştur. O halde ki faraza dram bize bir başka macerayı gösterse, aktörler aynı adları istedikleri kadar muhafaza etsinler, seyredeceğimiz şahıslar hakiki olarak bambaşka şahıslar olacaktır.

Hulâsa, görmüştük ki komedide bir karakter iyi yahut fena olabilir. Bunun o kadar ehemmiyeti yoktur, fakat aynı karakter eğer içtimai olmazsa gülünç olmak istidadındadır. Vakaların ciddîlik ve vahîmliğinin de daha çok önemli olmadığını artık görüyoruz. Bunlar ister ağır, ister hafif olsunlar bizi duygulandırmayacak gibi tertibedilmişlerse daima güldürebilirler. Hâsılı, komedinin *cemiyete aykırılığı* ve seyircinin *duygulanmaması* gibi iki şartı vardır. Bunların içinde bulunan ve şimdiye kadar yaptığımız bütün tahlillerle meydana çıkarmaya çalıştığımız bir üçüncü şart daha gösterebiliriz.

Bu da otomatizmadır. Bunu çalışmamızın daha başında göstermiş, dikkati daima şu noktada toplamaya bakmıştık: Esastan gülünç olan, ancak otomatik olarak yapılan şeydir. Bir kusurda, hattâ bir meziyette gülünç olan şey kusur ve meziyete haberi olmadan râm olmalar, istenmeden olan jestler, şuurdan kaçan sözlerdir. Bunun için her dalgınlık gülünçtür. Ve bu dalgınlık ne kadar derin olursa komedi de o kadar yüksek olur. Don Quichotte'ta olduğu gibi sistemli bir dalgınlık dünyada tasavvur edilebilecek gülünçlüğün en âlâsı, ta kendisidir. Çünkü gülüncün mümkün olan en yakın kaynağından gelmiştir. Başka herhangi gülünç bir adamı alınız. Eğer gülünçse söylediği ve yaptığı şeylere karşı ne kadar şuurlu olursa olsun farkında olmadığı kendinden kaçan bir tarafı mutlaka olacaktır. Bizi güldüren de yalnız bu tarafıdır. Derinden derine gülünç olan sözler de bir ayıbı anadan doğma açığa vuran bön sözlerdir. Kendini bilen, tartan bir adam böyle nasıl açılabilir? Gülünç bir adamın ağız dolusuyla ayıpladığı bir işi biraz sonra yapması nadir değildir. Kızgınlığın fena bir şey olduğunu anlattıktan sonra kızan M. Jourdan'ın felsefe hocası böyle olduğu gibi, şiirlerini okuyanlarla alay ettikten sonra cebinden kendi şiirlerini çıkaran Vardius v. s. de böyledir. Bu tenakuzlar gülünç olan kimselerin şuursuzluğunu elle tutulacak gibi gösteriyor sanırım? Kendime ve başkasına dikkatsizlik, işte gülünçte daima bunları buluyoruz. Yakından bakılırsa görülür ki bu dikkatsizlik cemiyete uyarsızlık dediğimiz şeyle karışıyor. Buradaki katmerli katılığın sebebi de hakikatta etrafa ve bilhassa kendine dikkat etmenin ihmal edilmesidir. Başkalarına ve aynı zamanda kendimize dikkat etmekle başlamazsak kendimizi onlara nasıl uydurabiliriz? Burada katılık, otomatizma, dalgınlık, cemiyete uyarsızlık, bütün bunlar birbiri içine giriyor ve karakter komiği de bütün bunlardan yapılıyor.

Hulâsa, eğer duyarlığımızı ilgilendiren, bizi heyecanlandıran şeyler bir tarafa bırakılırsa geri kalan her şey gülünç olabilecek, komik de bunlarda belirecek katılık nispetinde artacaktır. Bu fikri çalışmamızın daha başında formüllendirmiştik. Burada da başlıca sonuçlarında tahkik ettik. Az önce aynı fikri komedinin tarifine tatbik etmiştik. Şimdi bu fikri daha yakından kurcalayarak komedinin diğer bütün sanatlar arasındaki asıl yerini göstermeye nasıl medar olduğun göstermemiz lâzımdır.

Bir bakıma denebilir ki her ***karakter*** komiktir, şu şartla ki karakterden, kurulmuş bir mekanizma halinde otomatik bir surette işleyebilecek ***olmuş bitmiş*** haller anlaşılsın. İsterseniz bu haller bizi kendimizi tekrara sevk eden noktadadır diyelim. Netice itibariyle başkalarının da bizi tekrar için hareket edecekleri nokta olacaktır. Gülünç olan her şahıs bir *tip* olduğu gibi bir tipe benzemekte de gülünç bir şey vardır. Kendisinde gülünç hiç bir şey bulmadan uzun zamanlar düşüp kalktığınız bir kimse olabilir, fakat ârızî bir benzerlikten istifade ederek ona bir dram yahut roman kahramanının tanınmış adını verirsek hiç olmazsa bir an için nazarımızda gülünç olmaya başlar. Bununla beraber şu roman kahramanı gülünç olmayabilir, fakat ona benzemek gülünç olur. Çünkü kendini dalgınlığa bırakmak, hazır bir kadroya girmek daima gülünçtür. Herşeyden çok gülünç olan başkalarının da içine kolayca girebilecekleri bir kadro haline kendiliğinden gelmektir ki karakterde katılaşmak da buna derler.

Karakterleri, yani genel tipleri çizmek, işte yüksek komedinin konusu. Bu çok söylenmiş olmakla beraber tekrar etmek istiyoruz, çünkü komediyi tarif etmeye yeteceğini sanıyoruz. Bize kalırsa bu sanış komedinin sadece genel tipleri göstermesinden değil, bütün sanatların

arasında geneli gözetleyen *tek* sanat olmasındandır. O halde ki bu gaye ona bir defa tahsis edildi mi, ne olduğu ve ondan gayrısının ne olmayacağı hakkında her şey tamamen söylenmiş olur. Komedinin esasının böyle olduğunu ve bundan dolayı drama ve sanatın diğer şekillerine karşıt bulunduğunu ispat etmek için işe sanatı en yüksek muhtevasıyla tarif etmekle başlamak lâzım gelecektir. O vakit yavaş yavaş gülünç şiire inerek komedinin sanatla hayat arasında bulunduğu, ondaki genellik karakteriyle diğer bütün sanatlardan ayrıldığı görülecektir. Fakat bu kadar geniş bir incelemeye burada girişemeyiz. Bununla beraber plânını çizmek zorundayız; aksi takdirde komedi tiyatrosunda esaslı olan şeyi ihmal etmiş oluruz.

Sanatın konusu nedir? Eğer duygularımızın, şuurumuzun kapıları doğrudan doğruya realitenin kendi eliyle çalınsaydı, eğer eşya ve kendi kendimizle doğrudan doğruya anlaşabilseydik sanata lüzum kalmayacak, daha doğrusu hepimiz sanatkâr olacaktık, çünkü o zaman ruhumuzla tabiat daima hep birlikte çarpacaklardı. Gözlerimiz, hafızanın yardımıyla, mekândan taklid edilemez tablolar çıkaracak ve zamanda tesbit edecekti. İnsan vücudunun canlı mermerinde eski Yunan heykelleri kadar güzel yontulmuş heykel parçalarını yollarda görecektik. İç hayatımızın sürekli melodisinden arasıra neşeli, daha çok gamlı, daima orijinal bir müziğin sesleri ruhlarımızın derinliklerinden gelecekti. Bütün bunlar etrafımızda ve bizde oldukları halde hiçbirini açıkça duymuyoruz. Tabiatla bizim aramıza, ne diyorum?, kendimizle kendi şuurumuz arasına, insanların çoğu için kalın, artist ve şairler için ince, âdeta şeffaf bir perde gerilmiş. Bu perdeyi hangi peri dokudu? Bunu bir hiyanetle mi yoksa hulûsla mı yaptı? Yalnız her şeyden evvel yaşamak lâzım, ve hayatta her şeye ihtiyaçlarımıza

göre bakmayı emrediyor. Yaşamak da işe bağlanmış. Yaşamak eşyadan ancak *faydalı* intibaları almayı ve bunlara göre aksiyonlarla bulunmayı istiyor. Bunların dışındaki bütün intibalar gölgede kalmak yahut müphem olarak alınmak zorundadır. Bakıyor, gördüğümüzü sanıyor; dinliyor, işittiğimizi sanıyor; içimizi yokluyor, ta derinlerden kalbimizi okuduğumuzu sanıyoruz. Halbuki dış âlemden görüp işittiğimiz şeyler ancak gidişlerimizi aydınlatmak için bu âlemden duygularımızla ayırdığımız şeylerdir, hattâ kendi hakkımızda bildiklerimiz bile aksiyonla ilişik sathî kısımlardan ibaret. Duygularımız ve şuurumuzla realiteden aldığımız şeyler de ancak pratik bir basitlikten ibaret. Bunların eşya ve kendimiz hakkında bize verdikleri şeylerde faydasız olan bütün farklar sönük kalıyor. Yalnız faydalı olanlar görünüyor, gidilecek yollar aksiyonumuzun geçeceği yollar olmak üzere önceden çizilmiştir, ve bu yollar bizden önce de bütün insanlığın geçmiş olduğu yollardır. Eşya dahi çıkarlarımıza göre tasnif edilmiş. Bütün gördüklerimiz eşyanın renk ve şekillerinden ziyade bunların tasnifleri oluyor. Bu noktadan bakınca hayvanlardan çok üstün olduğumuz şüphesiz. İhtimal ki kurdun gözü oğlağı kuzudan ayırdetmiyor. Çünkü kurt için oğlak da, kuzu da hep aynı kolaylıkla yakalanan, yenmesi de aynı derecede hoş olan avlardır. Bizler vakaa keçiyi koyundan ayırıyoruz; ama bir keçiyi başka bir keçiden, bir koyunu başka bir koyundan ayırmıyoruz; çünkü eşya ve varlıkların *ferdiyeti,* maddî bir faydası olmadıkça daima gözümüzden kaçıyor. Fark ettiğimiz yerde bile (bir insanı diğerinden ayırdığımız zamanda olduğu gibi) ferdiyeti, yani renklerin, şekillerin tamamıyla orijinal olan herhangi bir ahengini değil, sadece pratik tanımayı kolaylaştıran bir iki çizgiyi görüyoruz.

Hâsılı, eşyanın kendisini değil, çok kere, bunların üzerine yapıştırılmış etiketleri okuyoruz. İhtiyaçtan gelen bu temayül, dilin tesiriyle büsbütün artmıştır. Çünkü kelimelerin (has isimler müstesna) hepsi cinsleri gösteriyor. Eşyanın en müşterek fonksiyonundan ve alelâde manzarasından başka bir şeyi kaydetmeyen kelime eşyayla bizim aramıza girmiş bulunuyor. Zaten eşya, kelimeyi yaratan ihtiyaçlar arkasında saklı kalmış olmasaydı bile kelime eşyanın şekillerini gözlerimize yine maskeleyecekti. Yalnız dışarıdaki şeyler değil, bizim kendi mahrem, orijinal olarak yaşanmış şahsî ruh hallerimiz de bize görünmez olmuştur. Aşk çektiğimiz, kin duyduğumuz kendimizi şen veya mahzun hissettiğimiz zamanlar şuurumuza gelen bir sürü kaypak nüans ve derinden derine bir sürü tınlamalarıyla bize ait oldukları muhakkak olan bizim kendi duygularımız mıdır? Böyle olsaydı hepimiz romancı, hepimiz şair, hepimiz müzisyen olacaktık. Halbuki, çok kere, ruh hallerimizden ancak dışarıya açılanları idrak ediyoruz. Duygularımızdan da ancak şahsî olmayan taraflarını, daha doğrusu aynı şartlar altında bütün insanlarda aşağı yukarı aynı olduğu için dilin temelli olarak tesbit edebildiği tarafları yakalıyabiliyoruz. Böylece bizim kendi ferdiyetimiz bile bizden kaçıyor. Kuvvetimizin diğer kuvvetlere faydalı olarak ölçüldüğü kapalı bir alanda olduğu gibi hep geneller, semboller arasında cevelân ediyoruz. Aksiyonla büyülenmiş, daha büyük iyiliğimiz için onun tarafından zapt edilmiş bulunuyoruz. Aksiyonun kendine seçtiği alanda, eşyayla kendimiz arasındaki orta bir mıntıkada, daha doğrusu her şeyin, ve kendimizin dışında yaşıyoruz. Yalnız tabiat kim bilir nasıl bir dalgınlıkla ara sıra hayattan daha çok kopmuş bazı ruhlar fışkırtıyor. Buradaki kopuş, teemmülün, felsefenin eseri olan isteyerek olmuş, düşünülüp taşınılmış, sistemli bir kopuştur demek istemiyorum.

Duygumuzun, şuurumuzun yapısıyla birlikte gelen, âdeta bâkir bir tarzda görmek, işitmek yahut düşünmek suretinde birden bire beliren tabiî bir kopuştur. Eğer bu kopuş tam olsaydı da ruh, idraklerinden hiçbiriyle aksiyona bağlanmamış bulunsaydı dünyanın bir eşini henüz görmediği bir artistin ruhu gibi olacak, bütün sanatlarda ün alacak, daha doğrusu bunların hepsini bir sanatta yoğuracaktı. Her şeyi, madde dünyasını asıl şeklinde, bütün ses ve renklerinde, en ince iç hareketlerini asıl saflığında alacaktı. Fakat bu kadarını tabiattan istemek çoktur. İçimizden artist yaptıklarını da nasılsa yapmış, tabiatla bizim aramıza girmiş olan perdeyi yalnız bir taraftan kaldırmış, idraki ihtiyaca bağlamayı yalnız bir yönde unutmuştur. İdrak her yönü duyu dediğimiz şeye karşılık olduğundan artist de sanata bermutat duygularından ancak biriyle ve yalnız onunla bağlıdır. Sanatların daha baştan muhtelif olmaları bundan geldiği gibi onlara olan istidadların ayrılığı da buradan geliyor. Renk ve şekillere bağlanan, rengi renk, şekli şekil için seven bir istidad bunları kendileri için değil, renkleri ve şekilleri için idrak eder, bundan dolayı da şekillerle bunların renkleri arasından eşyanın iç hayatının şeffaflandığını görür ve bunu şaşalayan idrakimize evvelâ yavaş yavaş sindirir. Bizi hiç olmazsa bir an için gözümüzle realite arasına giren şekil ve renk hurafelerinden kurtararak sanatın en yüksek arzusunu gerçekleştirir. Sanatın bu arzusu bize tabiatı ayan etmektir. Diğer birtakım sanatlar da daha çok kendi içlerine katlanırlar. Bir duyguyu doğan binbir aksiyonun altında dışarıda resmeden ferdî bir ruh hâletini örterek ifade eden hayideleşmiş içtimai kelimenin arkasında asıl duyguyu, sade, saf ruh hâletini ararlar; hattâ aynı cehti kendi üzerimizde yapmaya bizi de sevk etmek için görecekleri şeylerden bir şeyi bize de göstermek yolunu

bulurlar. Daha doğrusu kelimelerin ritimli tertibiyle örülerek orjinal bir hayatla canlandırılmak suretiyle bize gündelik dilin ifade edemediği şeyleri telkin ederler. — Bir kısım sanatkârlar da daha derinlere giderler. Sözle ifade edilebilen bu sevinç ve kederlerin altında sözle hiçbir münasebeti olmayan ve her insanın düşkünlüğüne, çoşkunluğuna, esetlerine ümitlerine göre değişen en içerlek duygularımızdan daha içerlek birtakım hayat ritimlerini, hayat nefeslerini yakalarlar. Meydana çıkarttıkları bu müzikle dikkatimizi çalarlar; gördükleri bir dans halkasına istemeden giren yolcular gibi bizi de elimizde olmadan sürüklerler. Ve bu sayede ruhumuzun en derinlerinde titreme anını bekleyen bir şeyi bizde de uyandırırlar. — Böylece ister resim, ister heykel, ister şiir yahut müzikte olsun sanatın tek emeli pratik için faydalı olan sembolleri, itibari, içtimai olarak kabul edilmiş genellikleri ve nihayet realiteyi maskeleyen şeyleri bir tarafa bırakarak bizi realitenin kendisiyle yüz yüze getirmektir. Sanatta realizmle idealizm arasında görülen kavga işte bu nokta üzerinde vaki olan yanlış bir anlaşmadan doğmuştur. Sanat, hiç şüphe yok ki realiteyi daha doğrudan doğruya görüşten ibarettir. Yalnız bu görüşün saflığı fayda çıkarından kopmasını, duyu yahut şuurun anadan doğma bir hasbilik ve hususiliğini gerektirir, ve nihayet idealizm denilen gayri maddî bir yaşamayı icabettirir. Kelimelerin mânasıyla hiç oynamadan denebilir ki ruhta idealizm olunca eserde realizm vardır ve yalnız idealizm kuvvetiyledir ki realiteye yeniden temas olunabilir.

Dram sanatı bu kanunda istisna teşkil etmez. Dramın ayıracağı, ve ortaya koyacağı şey hayatın zaruretleriyle ekseriya bizim kendi çıkarımız içinde maskelenmiş derin bir realitedir. Bu realite ve bu zaruretler nelerdir? Her şiir

ruh hallerini söyler. Yalnız bu haller arasında insanın bilhassa hemcinsleriylè olan temaslarından doğanlar vardır. Bunlar hem en kuvvetli, hem de en şiddetli duygulardır. Nasıl ki elektrisiteler kondansatorün plâkı arasında birbirini çekip toplanırlar elektrik kıvılcımı da buradan çıkarsa insanların, birbirleriyle münasebete girmiş olmalarıyla da derin cazibe ve dafialar, muvazene kopmaları, nihayet ihtiras denilen ruhun elektriklenmesi hâsıl olur. Eğer insan, kendini duyan tabiatına bıraksaydı da ne içtimai, ne de ahlâki kanun olmasaydı, duyguların bu şiddetli patlayışı hayatın alıştığı bir şey olacaktı. Fakat bu patlayışların önüne geçilmesi faydalı olmuştur. Çünkü insanın cemiyet halinde yaşaması ve buna göre bir kuralla kayıtlanması lazımdır. Menfaatin bu tavsiyesini akıl da emreder. Herhalde bir vazife vardır, ve nasibimiz ona itaat etmektir. Bu çifte tesir altındadır ki insan nev'inden değişmezliğe hiç olmazsa bütün insanlarda müşterek olmaya ve söndüremediği ferdî ihtirasların iç ateşini küllemeye meyyal sathi bir duygu ve fikir tabakası peyda olmuştur. İnsanlığın gittikçe daha çok barışa kavuşan içtimai bir hayata doğru ağır ağır ilerlemesi de bu tabakayı yavaş yavaş sağlamlaştırmıştır. Tıpkı bir zamanlar kaynayan madenlerin erimiş kızıl bir külçesi halinde bulunan küremizin katı, soğuk bir kabukla örtülmesinin uzun bir cehti gerektirmesi gibi. Bununla beraber volkanik indifalar hâlâ vardır. Eğer mitolojinin dilediği gibi yer canlı bir varlık olaydı, öyle sanıyorum ki, dinlemekle beraber, kendini en derin tarafına kavuşturan bu şiddetli indifaları hayal etmeyi sevecekti. İşte dram da bize bu neviden bir zevk veriyor. Cemiyetle aklın vücuda getirdiği sakin, şehrî hayat altında, çok şükür, indifa etmeyen, fakat bizde iç gerginliğini duyuran bir şeyi uyandırıyor. Bu suretle tabiata cemiyetten intikamını

aldırıyor. Bazan da doğruca amaca gidiyor. Herşeyi berhava eden ihtirasları derinlerden yüze çıkarıyor. Bazan da, zamanımız dramlarının yaptığı gibi, eğri bir yola sapıyor; sofistçe bir maharetle cemiyetin kendi kendisiyle olan tezatlarını gösterdiği oluyor. İçtimai kanunlarda olabilen yapmacıkları büyüterek gösteriyor. Böylece kabuğu eriterek dolambaçlı bir vasıtayla tekrar içe temas ettiriyor. Yalnız ister cemiyeti zayıflatmak, ister tabiatı kuvvetlendirmekle olsun, her iki halde de bize şahsiyetimizin trajik unsuru denebilecek pek sakil bir kısmımızı keşfettirmek suretiyle hep aynı şeyi güdüyor. Nitekim güzel bir dramın seyrinden bir gerçeklik intibaı alarak çıkıyoruz. Dramın bizi ilgilendirdiği şey, başkaları hakkında anlatmış olduklarından ziyade kendimizde olmak isteyip de çok şükür olmayan müphem şeylerin karışık âlemini aralar gibi olmasıdır. Aynı zamanda bugünkü hayatımıza pek yabancı, pek eski ve pek derin ceddani hatıraları ayaklandırıyor; o halde ki seyrettiğimiz dramın tesiriyle bugünkü hayatımız bize bir müddet için yeniden terbiye edilmesi lâzımmış gibi yalancıktan yahut itibari bir şey gibi görünüyor. Çünkü dram, ruhumuzun daha faydalı kazançları altında daha derin bir realite arıyor ve aynı zamanda diğer bütün sanatlarla aynı konuya sahip bulunuyor.

Bütün bunlardan sanatın daima *ferdiyi* gözetlediği sonucu çıkıyor. Ressamın tablosunda tesbit ettiği şey; muayyen bir yerde, muayyen bir gün ve saatte! görülüp de bir daha görülmeyecek olan renklerdir. Şairin terennüm ettiği şeyler de kendinin, sadece kendinin olan ve hiçbir zaman kendinden başkasının olmayan bir ruh hâletidir. Dram yazarının gözlerimiz önüne serdiği de bir ruhun açılışı, duygu ve vakaların canlı bir akışı, nihayet bir defa vaki olup da bir daha asla olmayacak olan bir şeydir. Bu duygulara istediğimiz kadar genel adlar verelim; başka bir

ruhta hiçbir zaman aynı halde olmayacaklardır. Çünkü hepsi *tek bir kişinin* duygularıdır. Bilhassa bundan dolayı da sanata aittirler, zira genellikle, semboller, hattâ tipler her gün gördüğümüz şeylerdir. Öyleyse bu nokta üzerindeki yanlış anlaşma nereden geliyor?

Bunun sebebi birbirlerinden pek farklı olan iki şeyi, eşyanın genellikleriyle bunlar hakkında verdiğimiz hükümleri birbirine karıştırmamızdır.Bir duyguyu genel olarak gerçek tanımak onun genel bir duygu olmasını icabettirmez. Hamlet'in şahsından daha genel olmayan hiçbir şey yoktur. Eğer Hamlet bazı cihetlerden başka adamlara benziyorsa bizi en çok ilgilendiren tarafı hiç de bu cihetler değildir. Şu kadar var ki Hamlet cihanca kabul edilmiş, ve yine cihanca canlı olarak tanınmıştır. Yalnız bu mânadadır ki hakikattır. Sanatın diğer bütün ürünleri için de aynı şey söylenebilir. Çünkü bu ürünlerin hiçbiri genel değildir. Fakat eğer bir dehânın eseriyseler nihayet bütün dünya tarafından kabul edileceklerdir. Niçin kabul ediliyor? Ve eğer kendi nevilerinde hakikaten biricikseler gerçek olduklarını hangi alâmetle tanıyoruz? Öyle sanıyorum ki onlar gibi samimi olarak görmek hususunda bizi çabalamaya sürükledikleri için. Samimilik salgındır. Artistin gördüğünü şüphesiz tekrar göremeyiz, hiç olmazsa tamamıyla göremeyiz. Fakat o eğer cidden gördüyse ruhumuzla tabiat arasına gerilmiş olan perdeyi açmak için yaptığı ceht bize kendini taklid ettirecektir. Çünkü onun eseri bize ders olacak bir örnektir. Eserin hakikatı da bize verdiği dersin tesir kuvvetiyle ölçülecektir. O halde gerçekte bir ikna, hattâ bir hidayete eriştirme kudreti vardır. Kendini de bu kudretle tanıtır. Eser ne kadar büyük, sezilen hakikat ne kadar derin ise tesiri ne o nispette olur, o nispette cihanşümul olmaya doğru gider. O halde buradaki cihanşümullük neticede olup sebepte değildir.

Komedinin konusu ise büsbütün başkadır. Burada genellik asıl eserin kendisindedir. Komedi, yolumuz üzerinde tesadüf ettiğimiz, yine de edeceğimiz karakterleri gösterir. Benzerlikleri kaydeder. Tipleri gösterir. Hattâ icabında yeni tipler yaratır. Diğer bütün sanatlardan da bunlarla ayrılır.

Zaten büyük komedilerin isimleri bile mânalıdır. Merdümgiriz, Cimri, Kumarbaz, Dalgın v.s. gibi hep cins isimlerdir; hatta karakter komedisi özel isim taşıdığı yerde bile bu isim muhtevasının ağırlığıyla çarçabuk cins isimler akıntısına tutulur. Nitekim «bir Tartuffe» diyoruz, fakat «bir Phédre» yahut «bir Polyeucte» demeyiz.

Hele, kahramanının etrafına âdeta basitleştirilmiş birer kopyeleri olan şahısları toplamak bir trajedi şairinin aklına asla gelmez. Trajedinin kahramanı kendi nev'inde emsalsiz bir şahsiyettir. Onu taklidetmek kabildir, Fakat bu takdirde, bilerek yahut bilmeyerek, trajikten komiğe geçilir. Trajedi kahramanına kimse benzemez, çünkü o da kimseye benzemez. Halbuki komedi şairi, aksine olarak, kahramanını yarattığı andan itibaren benzeri olan şahısları onun etrafında toplamaya dikkate değer bir içgüdü ile sürüklenir. Komedilerden birçoğu: «Bilgiç kadınlar» «Les Précieuses ridicules», «Le Monde oûl'on s'ennuie» v.s. gibi kollektif bir ad taşırlar, ve bu piyeslerde sahnede buluşan muhtelif şahıslar da hep aynı esas tipi tekrarlarlar. Komedinin bu temayülünü tahlil etmek cazip olacaktır. Bu temayülde her şeyden önce, belki de, doktorların, aynı neviden olan muvazenesizler bilinmez bir cazibeyle birbirlerini ararlar dedikleri hakikatın bir önceden sezilişi olacaktır. Vakaa gülünç kimse tamamen tıbba ait olmamakla beraber, yukarda gösterdiğimiz gibi, daima bir *dalgındır*. ve bu dalgınlıktan muvazenenin tam bir kopmasına geçiş

hiç duyulmadan olur. Fakat bir başka sebep daha vardır. Eğer komedi şairinin konusu tipler, yani tekerrür edebilir karakterler göstermekse aynı tipten çeşitli birçok örnekler göstermekten daha iyi ne yapılabilir? Herhangi bir neviden bahsederken bir tabiatçı da böyle yapar. Gösterdiği nev'in başlıca çeşitlerini sıralar ve tasvir eder.

Trajediyle komedi arasında birinin fertlere diğerinin nevilere bağlanmasındaki esas fark başka bir tarzda da meydana çıkar. Bu fark eserin daha ilk yapılışında görülür. Daha baştan birbirinden kökten farklı olan iki müşahede görüş metoduyla belli olur.

Bu iddiam ne kadar garip görünse de bir trajedi şairi için diğer insanları müşahede etmek zaruri olduğunu zannetmiyorum. Şunun için ki pek büyük şairler sadakatle tercüman oldukları ihtiras fırtınalarının etraflarında koptuğunu görmek fırsatına nail olmayacak kadar fi'len münzevi, çok burjuva bir hayat yaşamışlardır. Hattâ bu fırtınaları görmüş olsaydılar bile kendilerine çok yaramış olacak mıydı bilmiyorum. Şairlerin eserlerinde bizi gerçekten ilgilendiren şey çok derin birtakım ruh hallerinin yahut tamamen içlek birtakım çatışmaların keşfidir. Bu keşif dışardan asla yapılamaz. Çünkü ruhlar birbirlerine karşı açık olmadıkları gibi nüfuz da edemezler. İhtirasların dışardan gördüğümüz tarafı bunların ancak işaretleridir. Bunları da — hem de daima kötü olarak — kendimizde duyduklarımıza göre yoruyoruz. O halde esas olan kendi duygularımızdır. Tanıyabildiğimiz kalb de esasen ancak kendi kalbimizdir. Bunu söylemekle, şairin tasvir ettiği şeyleri duyduğunu, şahıslarının bulunduğu vaziyetlerden geçerek onların bütün iç hayatlarını yaşadığını mı söylemek istiyorum? Hayır. Çünkü şairlerin hal tercümeleri burada da bizi yalanlar. Zaten aynı adamın hem Macbeth, hem

Othello, hem Hamlet, hem Kıral Lear ve daha birçok şahıslar olması nasıl tasavvur edilebilir? Burada ihtimal sahip olunan şahsiyetle sahip olunabilecek şahsiyetlerin birbirlerinden ayırdedilmeleri lazım gelecektir. Evet, bizim karakterimiz durmadan tazelenen bir seçimin neticesidir. Yolumuz boyunca çatallanma noktaları (hiç olmazsa görünürde) vardır. Bu noktalarda ancak bir yönü takibetmek mecburiyetinde kalmakla beraber takibi mümkün olan yönleri de pekâlâ görür gibi oluyoruz. Bana öyle geliyor ki şair muhayyelesi bizim sadece görür gibi olduğumuz bu yönleri sonuna kadar takibedip sonra gerisin geri dönen bir muhayyiledir. Pekâlâ iddia edebilirim ki Shekespeare ne Macbeth, ne Hamlet, ne Othello olmuştur; fakat bir yandan ahval, bir yandan da iradenin rızası ondan ancak bir iç hoplaması halinde bulunan şeyi şiddetli bir indifaa sevketseydi pekâlâ bu muhtelif şahıslar *olabilirdi*. Şair muhayyilesi kahramanlarını bir yamalı bohça gibi sağdan solan aldığı parçalarla yapmaz, onun böyle yaptığını sanmak bu muhayyilenin rolünü tuhaf bir surette yanlış anlamak olur. Yamalı bir bohçadan canlı hiçbir şey çıkmaz. Çünkü hayat, bozulup tekrar yapılan bir şey değildir. O, yalnız seyredilebilir. Şair muhayyilesi de realitenin daha tam bir görülmesinden başka bir şey olamaz. Eğer şairin yarattığı şahıslar bize canlı gibi görünüyorsa bunlar şairin ta kendisi olmasından, çoğalış hallerinden, kendini bir iç müşahede cehtiyle derinleştirmesinden, şair olmasındandır. Bu ceht o kadar kudretlidir ki henüz gerçekleşmemiş olanı, yalnız kuvvet halindız kuvvet halinde bulunanı bile yakalar, tabiatın kendisinde taslak, yahut sadece tasarı halinde bıraktığı şeylerden tam bir eser çıkarmak üzere bunları tekrar ele geçirir.

Komediyi doğuran müşahede nevi ise büsbütün başkadır. Bu bir dış müşahededir. Öyle sanıyorum ki komedi şairi insan tabiatının gülünçlüklerine karşı ne kadar merakı olursa olsun kendi güçlüklerini aramaya kadar gitmez. Zaten arasa bile bulamaz. Çünkü biz ancak şuurumuzdan kaçan tarafımızla gülünç oluruz. O halde komedi şairi dış müşahedeyi başka adamlar üzerinde kullanacaktır. Zaten de ancak bu suretle bir genellik karakteri alır, kendimize çevrildiği zaman ise sadece ferdî bir karakter gösterir. Satha yerleşen dış müşahede, benliklerin ancak kabuğuna, birbirleriyle tokuşup benzeştikleri tarafa erişir, daha ileri gidemez. Gitmek iktidarında olsa bile gitmek istemez, çünkü bundan bir şey kazanacak değildir. Kaldı ki şahsiyet üzerinde fazla ileri gitmek, dış neticeleri fazla mahrem sebeplere bağlamak, beklenen gülünçlüğü bozmak ve nihayet feda etmek olur. Bir kimseye gülmek zorunda kalmamız için bunun sebebini ruhun ortalama bir yerine koymamız lâzımdır. Buna göre neticenin bize en fazla ortayı, insanlığın bir ortasını ifade eder gibi görünmesi lâzımdır. Bütün ortalar gibi bu orta da dağınık verilerin birbirlerine yaklaştırılması, benzer hallerin karşılaştırılması, nihayet fizikçilerin kanun çıkartmak için olgular üzerinde yaptıklarına benzer bir soyutlama ve genelleme ameliyesi elde edilir. Hülâsa, buradaki metot ve konu ile, daima dış müşahede metoduyla çalışan, genelleşebilir neticeler gözeten tüme gitme (istikra) ilimleri aynı mahiyettedirler.

Tetkikimizden çıkan bu çifte neticeye uzun bir dolambaçtan sonra böylece, tekrar geliyoruz. Bir taraftan dalgınlığa benzer bir vaziyette olmadıkça ve üzerinde kendisiyle kaynaşmamış tufeyli bir hal bulunmadıkça bir şahıs asla gülünç olmuyor; bu vaziyetin neden dışarıdan gözlendiği ve aynı zamanda kendi kendini düzeltebilir olduğu da işte

buradan geliyor. Fakat, bir yandan da, gülmenin hedefi bu kusurları düzeltmek olduğu için bunun mümkün olduğu kadar çok kimselere şâmil olması faydalı oluyor. Komedide müşahedenin insiyaki olarak genele gitmesinin sebebi budur. Komedi, tuhaflık arasında tekrarlanabilir olanları, dolayısıyla, şahsın ferdiyetine kopmaz bir surette bağlı olmayan, müşterek denebilecek garabetleri seçer. Bunları sahneye aktarmakla, ve ancak hoşa gitmeyi gözetlemesi itibariyle şüphe yok ki sanat eserleri yaratıyor; şu kadar var ki komedi sanatı hem genellikleri gözetlemek, hem de düzeltmek, öğretmek gibi gayrı şuurî olan niyetiyle diğer bütün sanatlardan ayrılıyor. O halde komedinin sanatla hayat arasında sallanan bir sanat olduğunu haklı olarak söylemişiz. Çünkü bu sanat hâlis sanat gibi hiç de faydaya arka çevirmiş değildir. Gülmeyi düzenlemekle de cemiyet hayatını tabiî bir muhit gibi kabul ediyor; hattâ bu hayatın iç tepilerini kolluyor. Ve işte bu noktadır ki cemiyetle bir bozuşma ve sade tabiata bir dünüş olan halis sanata arka çevirmiş bulunuyor.

II

Şimdi, bütün bunlara göre, ideal olarak gülünç, kendi kendine gülünç, kaynaklarında ve bütün belirtilerinde gülünç olan bir karakter vaziyetini yaratmak için ne yapılmak lâzım geldiğini görelim. Bu karakterin komediye devamlı bir yem olması için derin, komedi tonunda kalabilmesi için sığ olması ve aynı zamanda sahibince fark edilemez olması lâzımdır; çünkü gülünç olma daima farkında olunmaz bir haldir, herkesin bu hale gülmesi için de herkese görünür olması gerektir; fütursuz yapılması için de

asla farkolunmadan yapılması; acınmaksızın cezalandırılması için de başkalarını sıkması ve gülmenin faydasız kalmaması için de gülünçlüğün doğrudan doğruya düzeltilebilir olması lâzımdır. Gülmenin devamı için behemehal muhtelif şekillerde tekrarlanması ve cemiyet için katlanabilir olmamakla beraber onun hayatından ayrılmaz bir şey olması, nihayet tasavvur edilebilecek şekillerden mümkün şekilleri alabilmesi için de her türlü fenalık ve iyiliklere katılabilir olması icabetmektedir. İşte ideal bir karakter gülünçlüğünde maya olacak unsurlar bunlardır. Yalnız kendisinden böyle nazik bir tertip beklenen ruh kimyageri potasını boşaltıp işe başlayacağı zaman evvelâ biraz meyus olacak. Fakat çok geçmeden böyle bir halitayı yeniden yapmanın güçlüğü düşüncesinde boşuna tasalandığını, çünkü bu halitanın insanlıkta, tabiattaki hava gibi, hazır ve bedava olduğunu görecektir.

İnsanlıkta daima gülünç olan bu ruh halitası hemen herkeste görülen çalımdır. Öyle sanıyorum ki bundan daha sathi ve daha derin bir kusurumuz yoktur. Vakaa burada açılan yaralar hiç bir zaman pek ağır değildir, fakat onmaz yaralardır. Aynı zamanda ona yapılan hizmetler en yapmacık, en sahte olduğu halde arkalarında en sürekli hoşlanmalar bırakır. Çalımın kendisi hiçte büyük bir kötülük değildir. Fakat büyük kötülükler onun etrafında toplandığı gibi incelerek ancak onu memnun edecek vasıtalar olmaya da başlarlar. Başkalarına ilham ettiğimizi sandığımız hayranlıklar üzerine kurulmuş olan çalım içtimai hayattan çıkmış olmakla beraber bencillikten çok daha tabiî, çok daha fıtridir; tabiat bencilliği ekseriya alt ettiği halde çalımla ancak düşünce yoluyla başa çıkılır. Gerçekte hiç bir zaman alçak gönüllü doğmuş olduğumuzu sanmıyorum. Meğer ki tamamıyla fizik olan bir utangaçlığa alçak

gönüllülük densin. Kaldı ki bu utangaçlık da çalıma sanıldığından çok daha yakındır. Hakiki alçakgönüllülük de, çalımın bir iç kontrolünden başka bir şey olamaz. Alçak gönüllülük başkalarının hakkımızdaki kuruntularını görmekten ve bu kuruntuları kaybetmek korkusundan gelir. Hakkımda ne diyecekler, ne düşünecekler endişesine karşı bile bile kendini bir toplama gibidir. Düzeltilme ve rötuşlardan yapılmıştır. Nihayet kazanılmış bir fazilettir.

Alçakgönüllü olmak kaygısının gülünç olmak korkusundan tam ne zaman ayrıldığını söylemek güçtür. Yalnız bu kaygı ve korku başta birbirleriyle muhakkak karışık olacaklardır. Herhalde çalım kuruntularıyla ona bağlanan gülünçlüğün tam bir incelenmesi gülme nazariyesini ayrıca aydınlatacaktır. Bu yapılınca görülecektir ki gülmenin başlıca fonksiyonlarından biri, dalgın izzetinefislere kendilerine gelmeyi hatırlatmak ve böylece karakterlerin mümkün olduğu kadar daha çok cemiyete uygun olmalarını matematik bir intizamla sağlamaktır. Çalım, cemiyet hayatının tabiî bir mahsulü olmakla beraber bu hayatı nasıl sıktığı da görülecektir. Uzviyetimizin mütemadiyen ifraz ettiği hafif zehirlerin tesiri eğer diğer ifrazlarla tadil edilmeselerdi uzviyetimizi zehirlerlerdi. Gülme de daima bu neviden bir şey yapar. Bu mânada denilebilir ki çalımın asıl ilâcı gülmedir, ve esastan gülünç olan bir kusurdur.

Şekillerle hareketlerin gülünçlüklerini incelerken kendisi gülünç, basit bir imajın daha karmaşık diğer imajlara girdiğini ve kendi gülünçlük hassasını bunlara nasıl verdiğini göstermiştik. En yüksek komik şekillerde bazan en alçak şekillerle böylece açıklanırlar. Yalnız bunun aksi ameliye belki daha çok olur. Çok ince bir komiklik düşüncesinden gelen çok kaba komik tesirler de vardır. Nitekim çalım dediğimiz bu üstün komik şekli şuurlu olmasa bile beşer

faaliyetin bütün belirtilerinde inceden inceye aramak istediğimiz bir unsurdur. Onu hiç olmazsa gülmek için tekrar arayacağız. Muhayyilemiz de onu ekseriya münasip olmayan bir yere koyar. Öyle sanıyorum ki ruhiyatçıların çok kifayetsiz olarak tezatla açıkladıkları bazı hallerin kaba gülünçlüğünü bu kaynağa bağlamak lâzımdır. Büyük bir kapıdan geçmek için eğilen cüce bir adamla; biri çok uzun, diğeri cüce iki adamın kol kola vererek ağır ağır yürümeleri vesaire gibi. Bu son hale yakından bakarsanız öyle sanıyorum ki uzun adamla bir olmak kaygısıyla dikelmek isteyen cüce adamı öküz kadar şişmek isteyen kurbağa gibi ceht sarfeder göreceksiniz.

III

Çalıma akraba yahut rakip olup da komedi şairinin dikkatine çarpan karakterin bütün özelliklerini burada sayacak değilim. Göstermiştik ki bütün kusurlar, hattâ sıkıya gelince bazı meziyetler bile son derecede gülünç olabilirler. Bilinen gülünçlüklerin bir listesini yapmak kabil olsa bile komedi bu listeyi sırf fantazi gülünçlükler yaratarak değil fakat şimdiye kadar görülmeden geçilmiş komik *yönlerde* uzatmayı üzerine alacaktı; nasıl ki muhayyile bir tek ve aynı halının karışık resimlerinde daima yeni figürler ayırmaktadır. Biliyoruz ki burada esas şart müşahede edilmiş özelliğin, daha birçok kimselerin hemen içine girebileceği bir *kadro* gibi görünmesidir.

Yalnız cemiyet tarafından yapılmış, ve cemiyete lâzım olan hazır kadrolar vardır, çünkü her cemiyet bir iş bölümüne göre kurulmuştur. Burada zanaatlardan, memuriyet ve mesleklerden bahsetmek istiyorum. Biliyoruz ki

her meslek kendi mensuplarına bazı düşünme alışkanlıkları, bazı karakter hususilikleri verir, birbirlerine bunlarla benzer, başkalarından da bunlarla ayrılırlar. Büyük cemiyetin içindeki bu küçük cemiyetler hep böyle teşekkül ederler. Bunların teşekkülü şüphesiz cemiyetin genel olarak teşkilâtlanmasından ileri gelir. Bununla beraber birbirlerinden fazla ayrılırsa, cemiyete uyarlığı zararlandırmaları tehlikesi vardır. Bunun için gülmenin fonksiyonu ayırıcı bütün temayülleri cezalandırmakta toplanır. Rolü de katılığı yumuşaklıkla düzeltmek, herkesi herkese yeniden uygulamak, nihayet sivri uçları her tarafta yontmaktır. O halde burada çeşitleri önceden tayin olunabilecek bir nevi komik görülecektir. İsterseniz buna *mesleksel komik* diyelim.

Bu çeşitlerin tafsilâtına girmeyerek yalnız aralarında müşterek olan şeyler üzerinde durmayı tercih edeceğiz. Bunların başında meslek ustaları gelir. Netekim M. Jourdain'in bütün ustaları kendi sanatlarını diğer bütün sanatlardan üstün sayarlar. Labiche'in eşhasından biri de oduncudan başka bir şey olmaya bir türlü akıl erdiremez. Çünkü bir oduncudur. Fazla olarak, bir meslek şarlatanlığı elverişli olduğu kadar çalım da bir âlâyiş *(solennité)* olmaya yüz tutar. Herkes dikkat etmiş olacaktır. Bir zanaat ne kadar şüpheli olursa mensup olanlar o nispette kutlu olduklarına inanır, bu kutluluğun esrarı önünde eğilmemizi isterler. Faydalı meslekler halk için yapılmışlardır; bu açıktır; fakat faydaları daha şüpheli olanlar halkın kendileri için yapılmış olduğunu farz eder ve mevcudiyetlerini ancak bu suretle doğrultabilirler. Âlâyişin esasında işte bu kurıntu vardır. Molière'in piyeslerindeki doktorların hemen bütün gülünçlükleri bu kuruntudan gelir. Bunlar hastaları doktorlar için yaratılmış sayar, tabiatı da tababetin bir kulu gibi görürler.

Bu komik katılığın başka bir şekline *mesleksel sertleşme* diyeceğim. Komikleşen şahıs işinin katı çerçevesine o kadar sıkıca girmiştir ki artık ne kımıldanacak, ne de doğrulacak bir yer kalmamıştır. Meselâ Isabelle yargıç Perrin Dandin'e, bedbahtlara yapılan işkenceyi görmeye nasıl dayanıldığını soruyor, verdiği cevabı hatırlarsınız:

«Adam sen de! Bir iki saat vakit geçirtir».

Orgon'un ağzından söyleyen Tartuffe'ün aşağıdaki sözü de mesleğin yaptığı bir nevi katılaşmadır:

«Kardeşimin, çocuklarımın, annemle karımın ölmesi bile beni bundan daha fazla endişeye düşürmez».

Bir mesleği gülünç bir hale getirmek için en çok kullanılan vasıta onu bu mesleğe has olan dille konuşturmaktır. Bunun içindir ki yargıçlar, doktorlarla askerler herkes gibi konuşmak iktidarını sanki kaybetmişler gibi gündelik şeylerinden bahsederlerken de hukuk, tıp ve tabiye diliyle konuşturulur. Gülüncün bu nevi, bermutat, oldukça kabadır. Fakat, önce de söylediğimiz gibi, bir karakter özelliğiyle birlikte bir meslek alışkanlığını meydana çıkardığı zaman daha ince olur. Burada oyun tâbirleriyle pek orjinal konuşan kumarbaz Regnard'ı zikredeceğim. Uşağına Hector adını veriyor ve nişanlısını çağırmasını söylerken:

«Karamaça kızının maruf adiyle Pallas!».
diyor.

Yahut «Femmes savantes» komedisine bakarsak buradaki komiğin mühim bir kısmının, bana kalırsa ilmî mahiyetteki fikirlerin kadın hassasiyeti tâbirlerine aktarma edilmesinden geldiği görülür: «Epicure'e bayılırım..» «kasırgaları severim» ve saire gibi. Piyesin üçüncü perdesi bir

daha okunursa görülür ki Armande, Philaminte ve Bélise'ler fikirlerini hemen hiç değiştirmeden hep kadınca anlatıyorlar.

Aynı yönde daha ileri gidilirse bir meslek mantığının da olduğu görülür; meslek mantığı derken bazı muhitlerde kazanılan, bu muhit için doğru olduğu halde diğer muhitlerde sahte olan bir muhakeme tarzını kastediyorum. Yalnız biri özel, diğeri evrensel olan bu iki mantık arasındaki çatkınlık (contraste) aynı mahiyette bir takım komik tesirler doğurur. Bunların üzerinde daha çok durmak faydasız olmayacaktır. Burada gülme nazariyesinin önemli bir noktasına dokunuyoruz. Zaten bu meseleyi genişleterek olanca genelliğiyle göz önüne alacağız.

IV

Buraya gelinceye kadar gülüncün derin sebebini meydana çıkarmaya fazla daldığımız için en önemli belirtilerinden birini ihmal etmek zorunda kaldık. Şimdi gülünç kimselerle gülünç gruplara has olan bir mantıktan, bazı hallerde saçmalığa geniş bir yer veren garip bir mantıktan bahsetmek istiyorum.

Theophile Gautier, aşırı gülünç için; saçma mantığıdır demişti. Birçok gülme felsefeleri de buna benzer bir fikir etrafında toplanır. Bu felsefelere göre her komik tesirde bir taraftan mutlaka bir çelişim (contradiction) vardır. Halbuki aşırı gülünçte bizi güldüren şey, somut şekle sokulmuş bir saçma, «görülür bir saçmalık», yahut önce kabul edilmesiyle birlikte hemen arkasından düzeltilen bir saçmalık, yahut daha iyisi bir yandan saçmalık, bir yandan da tabiî olarak anlaşılabilirlik olacaktır. Evet, bütün bu nazariyelerde bir hakikat payı olduğu şüphesizdir; yalnız evvelâ komiğin

ancak oldukça kaba olanlarına tatbik olunabilir. Hattâ, bana kalırsa bunlarda bile gülüncün karakteristik unsuru, yani komiğin ihtiva ettiği tamamıyla özel neviden olan saçmalık ihmal edilmiştir. Buna hemen kanaat getirmek mi istiyorsunuz? Yapılan tariflerden birini seçip ona göre komik tesirler yapmayı deneyiniz. Üçte iki muvaffak olmadığınızı göreceksiniz. Çünkü komik şeydeki saçmalık herhangi bir saçmalık değil; pek muayyen bir saçmalıktır. Komiği yaratan da bu saçmalık olmuyor, saçmalık daha ziyade bu komik şeyden geliyor. O halde ki saçmalık burada sebep değil, netice oluyor. O derece hassas bir netice ki kendini husule getiren sebebin has mahiyeti bu neticede aksetmiştir. Ve bu sebebi de biliyoruz. O halde neticeyi anlamakta artık güçlük çekmeyeceğiz.

Diyelim ki bir gün kırlarda gezerken bir tepenin üstünde, dönen kollarıyla hareketsiz bir cismi andıran, büyük bir şey gördünüz. Ne olduğunu henüz bilmiyor, fakat kafanızdaki *fikirlerde* yokluyor, daha doğrusu gördünüz şeye hafızanızdaki hâtıralar arasında en iyi uyacak bir hâtırada arıyorsunuz. Aklınıza hemen bir yel değirmeninin hayali geliyor. Gelmesiyle birlikte de önünüzde bir yel değirmeni görüyorsunuz. Gezmeye çıkmadan biraz önce peri masallarını, sayısız kollu dev hikâyelerini okumuş olduğunuzu bildiğiniz halde bunların da pek ehemmiyeti olmuyor. Derler ki sağduyu hatırlamasını bilmektir, kabul ama bir de bilhassa unutmasını bilmek; etraftaki şeyler olup bitenler değiştiği zaman fikirleri de değiştirmek ve bunlara mütemadiyen ve tekrar tekrar uymaya çabalamaktır. Bu, eşyanın oynaklığına göre kendini ayarlayan bir zekânın kıvraklığıdır. Hayata olan dikkatimizin oynak sürekliliğidir.

Şimdi bir de savaşa giden Don Quichotte'u görelim. Şövalyelerin yolları üzerinde dev düşmanlara rasladıklarını romanlarda okumuş, sonra da bu dev fikir kafasına yerleşmiş, dışarı fırlamak, bir şeyde vücut bulmak fırsatını bekleyen, pusuda gözleyen, hareketsiz, imtiyazlı bir hâtıra olmuştur. Aynı zamanda maddîleşmek isteyen bu hâtıranın rastladığı ilk şey, bir devi pek uzaktan hatırlatsa bile yine dev olarak görünecektir. Bunun için bizim yel değirmenleri gördüğümüz yerde o devler görecektir. İşte burada hem gülünçlük, hem de saçmalık vardır. Fakat bu saçmalık herhangi bir saçmalık mıdır?

Bu saçmalık, sağduyunun bir nevi altüst oluşu, fikirlerimizi eşyaya uyduracak yerde eşyayı kafamızdaki fikirlere uydurmak iddiasıdır. Önümüzdeki şeylerden görüleni düşünmek yerine düşündüklerimizi görmektir. Halbuki sağduyu bütün hâtıraların yerli yerinde, kendi sıralarında kullanılmasını ister; hatıra da haldeki vaziyetin davetine her zaman ancak bu sayede uygun bir cevap verebilir. Don Quichotte'ta ise, aksine olarak, diğer bütün hatıralarına ve kendine kumanda eden bir hatıralar grubu var. O halde hayalin önünde realitenin boyun eğmesi, ona bir vücut vererek hizmet etmesi lazım. Bu kurıntu bir kere teşükkül ettikten sonra onu bütün sonuçlarında akla yatkın olarak geliştirmekte Don Quichotte elbette kusur edecek değildir. Çünkü o, rüyalarını oynayan uyurgezenler gibi, emniyet ve sıhhatle ancak bu kuruntu içinde hareket edebilir. İşte buradaki yanılmanın kaynağı budur, saçmalığı idare eden tuhaf mantık da budur. Şimdi acaba bu mantık yalnız Don Quichotte'a mı mahsustur?

Yukarda göstermiştik ki gülünç olan kimsenin kusuru daima ruhun yahut karakterin inadında, dalgınlıkta ve otomatizmdedir. Gerçekten gülüncün kökünde öyle bir

katılık vardı ki insanı hep burnunun dikine gidiyor, kulak vermek, dinlemek istemiyormuş gibi gösterir. Moliére'in tiyatrosunda gülünç sahnelerin birçoğu bu çok basit tipte toplanır! Bunların sözleri mütemadiyen kesildiği halde *yine bildiklerini okurlar,* hep onlara dönerler! Bunlardan başlayarak hiçbir şeyi dinlemek istemeyenlerden, hiçbir şeyi görmek istemeyenlere ve nihayet istediğinden başka bir şeyi görmeyenlere kadar geçmek duyulmayacak kadar tedricî olur. İnad eden bir kafa düşüncesini eşyaya uydura-cağına eşyayı düşüncesine uydurmaya bakar. O halde gülünç bir şahıs şimdi tasvir ettiğimiz kuruntunun yolu üzerindedir. Don Quichotte'da bize gülünç saçmalığın genel tipini gösterir.

Sağduyudaki bu altüst oluşun bir adı var mıdır? Bunun had ve müzmin hallerine şüphesiz tesadüf ettiğimiz gibi birçok cihetlerden sabit fikirle de bir benzerliği vardır. Fakat ne delilik, ne de sabit fikir, genel olarak, bizi asla güldürmez. Çünkü bunlar hastalıklarıdır, ve ancak merha-metimizi uyandırırlar. Gülmenin heyecanla barışmaz olduğunu da biliyoruz. Gülünebilir bir delilik varsa bu ancak ruhun genel sağlığıyla telif olunabilir, normal denebilecek bir delilik olabilir. Hakikaten de deliliği her noktadan taklideden normal bir hal vardır; bu halde, delilikteki fikir tedailerinden başka sabit fikirdeki garip mantık dahi aynıyla vardır. Buna rüya hali diyoruz. Öyle ise bizim tahlilimiz ya doğru değildir, yahut da şöyle bir teoremde formüllenmesi lâzımdır: *gülünçteki saçmalık rüyalardaki saçmalığın aynıdır.*

Zekânın rüyadaki gidişi evvelâ şimdi tasvir ettiğimiz gidiştir. Burada ruh kendine meftun bir haldedir. Dış dünyada kendi hayalini maddeleştirmek vesilesinden başka

bir şey aramaz. Sesler kulağa müphem olarak gelir, renkler görme alanında kaynaşmakta devam eder: Kısaca, sesler tamamıyla boğulmuş değildir. Yalnız rüya gören adam duyduğu şeyleri yormak için bütün hatıralarını yoklayacak yerde bunları, aksine olarak, tercih edilmiş bir hâtıraya vücut vermek için kullanır. Mesela ocaktan gelen rüzgâr sesi, rüya görenin ruh hâletine, muhayyilesini uğraştıran fikre göre ya vahşi bir hayvan homurtusu, yahut hüzünlü bir türkü olur. İşte rüyadaki kuruntuların olağan mekanizması budur.

Yalnız eğer komik kuruntu bir rüya kuruntusu, komiğin mantığı da bir rüya mantığı ise gülüncün mantığında rüya mantığının bütün özelliklerinin bulunması beklenebilir. İşte burada da pek iyi bildiğimiz bir kanunun gerçekleştiği görülür. Gülünç bir şekil elde olunca aynı gülünç esası ihtiva etmeyen diğer şekiller birinciye dıştan benzemek suretiyle gülünç olurlar. Gerçekten bütün *fikir oyunlarının* rüya oyunlarını yakından yahut uzaktan hatırlatmaları şartıyla bizim için eğlenceli oldukları kolayca görülür.

Evvela rüyalardaki düşünüş kurallarının genel bir nevi gevşemesine işaret edelim. Bizi güldüren düşünüşler, rüyada işitseydik yanlış olduklarını bildiğimiz halde, gerçek sanacağımız düşünüşlerdir. Bu düşünüşler, uyuyan bir zekâyı tamamıyla aldatacak kadar hakiki düşünüşü taklid ederler. İstenirse buna da bir mantık denir, yalnız kuvvetsiz bir mantıktır ve bu kuvvetsizliğiyledir ki kafamızı dinlendirir. Birçok «nükteler» de ancak hareket noktasıyla sonucu verilen çok kısalmış bir nevi düşünüşlerdir. Zaten fikirler arasında kurulan münasebetler sathi oldukları nisbette bu nükte oyunları kelime oyunlarına doğru gelişirler. Hatta yavaş yavaş öyle olur ki artık duyduğumuz kelimelerin manaların düşünmeyerek sadece seslerini işitiriz. Şimdi

kulağa söylenen cümleleri sistematik olarak ters manada tekrarlayan çok komik sahneleri rüyalara benzetemez miyiz diye kendi kendime soruyorum. Eğer konuşan kimseler arasında uyuklayacak olursanız bunların sözlerindeki mananın yavaş yavaş boşaldığını, seslerin zihninizde garip bir mana almak üzere hep birden gelişi güzel bozulup eklendiklerini duyar gibi olur ve bu suretle konuşan kimse karşısında Petit-Jean ve Souffleur sahnesini tekrar ediyor gibi olursunuz.

Bana öyle geliyor ki rüyadaki musallat fikirlere çok yaklaşan bir de *musallat gülünçlükler* vardır. Aynı hayalin birçok rüyalarda sırtısıra yeniden göründüğünü ve bunlardan herbirinin müşterek başka bir noktaları olmadığı halde akla yatkın bir mâna aldıklarını görmeyen yoktur. Tekrarların tesiri bazan tiyatro ve romana has olan bir şekil alır. Tekrarların bazılarında da rüyanın taninleri duyulur. Belki birçok şarkıların nakaratları da tıpkı bunun gibidir: Her kıtanın sonunda, hep başka mânalarda olmak üzere, daima aynı olarak tekrar gelirler.

Rüyalarda ilerledikçe şiddetlenen bir garabetin tamamıyla özel bir *crescendon*'nun görülmesi nadir değildir. Akıldan koparılmış birinci bir imtiyaz, arkasından bir ikincisini, bu da daha vahîm olan bir başkasını sürükler ve böylece saçmalığın sonuna kadar gidilir. Yalnız bu saçmaya doğru gidiş rüya gören adama garip bir duyu verir. Bu duyu, yavaş yavaş artık hiçbir şeye aldırmayarak ne mantık, ne de âdap tanımayan bir hale doğru tatlıca kaydığını hissettiği zamanlardaki sarhoşların duyusudur, sanıyorum. Moliére'in bazı komedileri, meselâ «Monsieur de Pourceaugnac» ı bize aynı duyuyu vermiyor mu? Usluca başlayan bu komedi sonraları türlü çılgınlıklarla devam eder. Mesalâ «Bourgeois Gentillhomme»da da eşhas gitgi-

de kendilerini bir çılgınlık kasırgasına kaptırmış gibi olurlar. Piyesin bittiğini haber veren: «Eğer bundan daha zırzopunu görecek olursam gidip Roma'ya haber vereceğim.» sözü bizi, M. Jourdain'le birlikte daldığımız gittikçe garip bir rüyadan uyandırır.

Bilhassa rüyaya mahsus olan bir bunama da vardır. Rüyalarda, rüya görenin muhayyilesi için ne kadar tabiî ise uyanık kimsenin aklı için o kadar aykırı olan öyle bir takım has çelişimler (tenakuz) olur ki başına gelmemiş olanlara anlatmak kabil değildir. Bunu söylemekle hem bir, hem de ayrı kalan iki şahsın rüyada çok kere görülen garip bir karışmalarına işaret etmek istiyorum. Şahıslardan biri her vakitki uyuyan adamın kendisidir. Bu adam, kendi kendisi olmaktan çıkmadığını duymakla beraber başka bir adam olmuştur. O halde ki hem kendisidir, hem değildir. Kendi konuştuğunu işitir, hareket ettiğini görür, fakat vücuduyla sesini ayrıca bir başkası almış gibi duyar. Yahut da her vakitki gibi konuşup, her vakitki gibi hareket ettiğinin şuuruna sahiptir; yalnız kendisinden, aralarında artık müşterek bir şey olmayan bir yabancıdan bahseder gibi bahseder. Komik sahnelerin çoğunda da bu garip karışmalar bulunmuyor mu? Şüphesiz ki «Amphytrion» da görülen seyirciye telkin edilmiş karışma şeklinden bahsetmiyorum. Buradaki komik tesirin büyük bir kısmı daha çok yukarıda «iki serinin birbirine girmesi» dediğimiz karışmadan geliyor. Bahsettiğim karışma, karışmanın hakikaten saf halinde raslanan, hem de farkedilmesi için bir düşünce cehti isteyen garip ve komik düşüncelerdir. Burada misal olarak kendisiyle mülâkata gelen raportöre Mark Twain'in verdiği cevapları dinleyelim: «Kardeşiniz var mı? — Evet, onu Bill diye çağırıyorduk. Zavallı Bill! — Vah vah, öldü mü? — Bu, hiç anlayamadığımız bir şey oldu. Çünkü

üstünde büyük bir sır dolanıyor. Ölen kardeşimle ben ikizdik. On beş günlükken aynı vaftiz havuzunda yıkanmıştık. İkimizden biri bu havuzda boğuldu, fakat kimin boğulduğu hiç bilinmedi. Kimi boğulan Bill'di, kimi de bendim sanıyor. — Garip şey, fakat siz ne düşünüyorsunuz? — Dinleyin, henüz hiçbir kimseye söylemediğim bir sırrı size emanet edeceğim. İkimizden birimizin hususi bir alâmeti, sol elinin tersinde bir beni vardı, ve bu işte bendim. Öyleyse boğulan bu çocuktur... ilâh, ilâh...» Bu konuşmaya yakından bakarsak görürüz ki buradaki saçmalık hiç de herhangi bir saçmalık değildir. Eğer konuşan şahıs bahsettiği ikizlerden biri olmasaydı bu saçmalık kalmayacaktı. Buradaki saçmalık tamamıyla Mark Twain'in ikizlerden biri olduğunu söylediği halde bunların hikâyesini üçüncü bir şahısmış gibi anlatmasındadır. Rüyalarımızın bir çoğunda da bundan başka türlü düşünmüyoruz.

V

Bu son bakımdan göz önüne alınan komik bize, ona atfedegeldiğimiz şekilden biraz farklı görünecektir. Buraya gelinceye kadar, gülmede bilhassa bir ıslah etme vasıtası görmüştük. Komik tesirlerin sürekliliğini alınız, baskın tipleri yer yer tecrid ediniz; bunların arasında kalan bütün komik tesirlerin gülünçlük hassalarını bu tiplere benzemelerinden aldıklarını göreceksiniz. Baskın tiplerin kendileri de cemiyete karşı o derece saygısızlık örnekleridirler. Cemiyet bu saygısızlıkları daha büyük bir saygısızlık olan gülmeyle karşılar. O halde gülme de, hiç de pek iyilikçi bir şey olmayacak, daha ziyade kötülüğe kötülükle cevap veriyor olacaktır.

Bununla beraber gülünçten aldığımız intibada göze ilk çarpan, şey kötülük değildir. Gülünç adam, kendisiyle çok kere maddî olarak kaynaşmaya başladığımız bir adamdır. Demek istiyorum ki biz pek kısa bir zaman için kendimizi onun yerine koyuyor, jestlerini, sözlerini hareketlerini kabul ediyor, ondaki gülünçlükle eğleniyorsak, onu da bizimle eğlenmeye hayalen davet ederek evvelâ arkadaş muamelesi yapıyoruz. O halde gülen kimsede hiç olmazsa bir saflık görüşü, sevimli bir boşluk vardır, bunu görmemek haksızlık olur. Gülmede bilhassa ekseriya dikkat edilmiş olan bir *gevşeme* de vardır. Bunun sebebi aranmak lâzımdır. Bu gevşeme, son misallerimizde olduğu kadar hiçbir yerde daha çok belli değildir. Zaten gevşemenin açıklanmasını da bu misallerde bulacağız.

Fikirlerini otomatik olarak sıralayan gülünç bir adamın düşünme, söyleme ve hareketleri sanki rüya görüyormuş gibidir. Rüya da esasen ruhun bir gevşeme halidir. Eşya ve insanlarla temas halinde kalarak olanı görmek, birbirini tutanı düşünmek ise mütemadi bir zihin gerginliği cehti ister. Sağduyu bu cehtin kendisidir. Bu cehit bir çalışmadır. Fakat eşyadan uzaklaşıldığı halde dahi yine imajlar görmek ve mantıkla olan bağı koparmakla beraber yine fikir hareketleri göstermek, bir oyundur, daha hoşumuza giderse bir tembelliktir diyelim. Komik şeylerdeki saçmalık da bize evvelâ bir fikir oyunu gibi gelir ve bizim ilk hareketimiz kafa yorgunluğunu dinlendiren bu oyuna katılmak olur.

Yalnız gülüncün diğer şekilleri için de aynı şey söylenecektir. Demiştik ki gülüncün esasında daima kolay bir meyil boyunca kendini kaydırmak temayülü vardır. Bu meyil ekseriya alışkanlık meylidir. Ona bir kere kapıldık mı üyesi bulunduğumuz cemiyete uymak, mütemadiyen uy-

mak artık aranmaz olur. Hayata karşı yapılması gereken dikkat da gevşer. Az çok bir dalgına, zekâ dalgınına, ve daha çok bir irade dalgınına benzeriz. Bu dalgınlık dolayısıyla bir tembellik olur. Mantıktan uzaklaşıldığı gibi âdaba riayet de kalmaz. Nihayet oyun oynayan bir kimsenin tavır ve hareketleri gelir. Burada da ilk hareketimiz tembelliğe daveti kabul etmek olur. Hiç olmazsa bir müddet için olsun oyuna karışırız. Bu da yaşama yorgunluğunu dinlendirir.

Yalnız buradaki dinlenme ancak bir lâhzalıktır. Çünkü gülüncün verdiği intibaın sempatisi hep çabuk geçen bir sempatidir. Bu da bir dalgınlıktan gelir. Nasıl ki bazan ciddî bir babanın kendini unutarak çocuğunun bir açıkgözlülüğüne iştirak etmesi, sonra da bunu düzeltmek için kendini hemen toparlaması da böyle bir dalgınlıktır.

Gülme, her şeyden önce, bir düzeltme (correction), bir ıslahtır. Utandırmak için vücut bulmuş olması itibarıyla da kendine gülünen kimse üzerinde acı bir tesir bırakması gerektir. Cemiyet, kendisine karşı gösterilen lâubaliliklerin öcünü gülmekle alır. Eğer gülme sempati ve iyilik duygularıyla yüklü olursa istediği terbiyeyi veremez.

Burada denecek mi ki hiç olmazsa niyet iyi olabilir, ve ekseriya sevilen kimseler cezalandırılır, ve gülme de bazı kusurların dış belirtilerini cezalandırmakla bizi bu kusurları düzeltmeye ve kendimizi ıslah etmeye, daha büyük hayrımıza olarak, davet etmiyor mu?

Bu nokta üzerinde söylenecek daha birçok şeyler olacaktır. Gülme genel ve toptan olarak şüphe yok ki, faydalı bir fonksiyonda bulunuyor. Zaten bütün tahlillerimiz bunu göstermeye mütemayildir. Yalnız bundan gülmenin daima haklı olarak vurduğu neticesi çıkmadığı gibi bir iyilik yahut insaf düşüncesinden ilham aldığı neticesi de çıkmaz.

Daima haklı vurmak için bunun teemmüllü bir fiilden gelmesi lâzımdır. Halbuki gülme, bizde sadece tabiat tarafından kurulmuş bir mekanizmanın, yahut, aşağı yukarı aynı demeye gelir, içtimaî hayata olan uzun bir alışkanlığın neticesidir. Susmadan doğan bir taşma haliyle kendiliğinden oluverir. Her zaman nereye dokunduğuna bakacak vakti yoktur. Hastalığın bazı aşırılıkları cezalandırması gibi içtimaî bazı kusurları, masumları vurarak, suçluları esirgeyerek, genel bir neticeyi gözleyerek ve ferdî halleri teker teker incelemeyerek cezalandırır. Tabiî yolla olan bütün şeyler şuurlu bir düşünceyle olacak yerde hep böyle olur. Buradaki adalet ortalama bir adalettir, olayların şu veya bu teferruatından değil, bütünün neticelerinde görünebilir.

Bu mânada gülme, mutlak olarak haklı olamaz. Tekrar ediyorum, muhakkak iyi de olamaz. Gülmenin fonksiyonu utandırarak küçük düşürmektir. Eğer tabiat insanların en iyisinde bile küçük bir habislik mayası, hiç olmazsa bir muziplik bırakmamış olsaydı gülme bu fonksiyonunda muvaffak olamayacaktı. Bu noktayı fazla kurcalamamak belki daha iyi olur; çünkü burada gururumuzu okşayacak şeyler bulamayacağız. Kurcalanırsa görecektik ki gevşeme yahut taşma hareketi gülmenin bir başlangıcından başka bir şey değildir, gülen de derhal kendine dönüyor, azçok kurumla kendini beğeniyor, güldüğü kimselere iplerini elinde tuttuğu kuklalar gibi görmeye başlıyor. Zaten bu kendini beğenmişlikte derhal biraz bencillik sezer, ve bu bencilliğin arkasında da daha az içten gelen ve daha acı bir şey, gülen adamın kendi gülmesi üzerinde düşündüğü nispette kuvvetlenerek bilmem nasıl doğan bir kötümserlik duyarız.

Görülüyor ki tabiat, başka yerlerde olduğu gibi burada da iyilik için kötülüğü kullanıyor. Bütün bu incelemede bizi

uğraştıran bilhassa iyiliktir. Bize öyle geliyor ki cemiyet, tekemmül ettikçe üyelerinden gittikçe büyüyen ve gittikçe daha iyi denkleşen bir uyarlık yumuşaklığı elde ediyor. Bu suretle de son derecede büyük olan cemiyet yığınında ayrılamaz bir halde bulunan satıhtaki potları gitgide daha iyi temizliyor, gülme de bu potların şekline dikkat ederek faydalı bir fonksiyonda bulunuyor.

Denizin yüzündeki dalgalar da durmadan böyle çarpışırlar. Halbuki alt tabakalar derin bir sükûn içindedir. Dalgalar birbirlerini döğerek, birbirlerine çarparak muvazene ararlarken beyaz, hafif, şen bir köpük dalgaların değişen kenarlarını takib eder. Bazan enginden kopup gelen bir dalga çakıllı kıyıların kumları üzerine bu köpüklerden bir parça bırakır. Kumsalın yakınlarında oynayan çocuk bu köpüklerden bir avuç alır, bir an sonra da avucunun içinde dalgaların getirdiğinden çok daha tuzlu, çok daha acı bir kaç damla suyun kaldığını görerek hayret eder. Gülme de işte bu köpük gibi doğar. İçtimaî hayatın dış yüzündeki sathî isyanları gösterir. Bu sarsıntıların oynak şeklini enstantane olarak resmeder. O da tuzlu bir köpüktür. Onun gibi çıtırdar. Bu çıtırtı neşedir. Tadına bakmak için bu köpükten bir parça alan feylosof da bazan bu azıcık köpükte bir lokma acılık bulacaktır.

SON

Batı Klasikleri

31

No. 11133

TOPTAN SATIŞ
İstanbul Devlet Kitapları Müdürlüğü
Ankara, Adana, Antalya, Burdur, Elazığ, Erzurum,
İzmir, Samsun, Sivas, Trabzon, Van ve Zonguldak
Bölge Şeflikleri

PERAKENDE SATIŞ
Millî Eğitim Yayınevleri
ve Bakanlık Yayınları satıcısı kitapçılar

% 8 KDV DAHİL FİYATI : 200000 LİRA
(185185 Lira + 14815)