Mizah Yaratma Eylemi

Arthur Koestler

Türkçesi / Sevinç Kabakçıoğlu
Özcan Kabakçıoğlu



İris
Mizah Kültürü

Cem Ofset'in katkılarıyla

Arthur Koestler

Mizah Yaratma Eylemi

Yayın Yönetmeni:
Turgut Çeviker

Kitap Tasarımı:
Murat Yılmaz

İris 6 / *Mizah Kültürü 5*
ISBN 975-7909-03-3

Mizah Yaratma Eylemi / Arthur Koestler
(*Act of Creation*'nun "The Logic of Laugther" bölümü.)
İngilizce aslından çevirenler:
Sevinç Kabakçıoğlu-Özcan Kabakçıoğlu

© Koestler Vakfı, 1964 & İris (ONK Ajansı)

Türkçe çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının
yazılı izni olmaksızın hiçbir biçimde çoğaltılamaz.

Birinci Baskı
İstanbul, 1997

Dizgi Düzeni: İris
Grafik Uygulama: Kemal Coşlu
Renk Ayrımı, Film Çıkışı: Atlas Grafik
Baskı ve Cilt: Cem Ofset

İris Yayıncılık ve Filmcilik Ltd. Şti.
Halit Ağa Cad. Vahap Bey Sok. No: 10/16
Kadıköy 81320 İstanbul
Telefon: (0.216) 414 30 64-65, Faks: (0.216) 414 30 66

Yazışma Adresi:
P.K. 42 Bahariye 81311 İstanbul

Arthur Koestler

Mizah Yaratma Eylemi

Türkçesi Sevinç Kabakçıoğlu
Özcan Kabakçıoğlu

Iris

İçindekiler

Profesör Cyril Burt'ün Önsözü **V**
Yazarın Önsözü **XIX**
Türkçe Baskıya Önsöz: Mizahta Yaratma Eylemi
Bütünlüklü İnsanı Yeniden Yaratma Eylemi **XXIII**

Buluş Sanatı ve Sanatın Buluşları: Soyları
I. Gülmenin Mantığı **3**
Üçlü – Gülme Tepkesi – Gülme Paradoksu
Gülmenin Mantığı: Bir İlk Yaklaşım – Kalıplar ve Şifreler
Gizli İticiler – Alışkanlık ve Özgünlük – İnsan ve Makine

II. Gülme ve Duygular **37**
Saldırganlık ve Özdeşleşme – Duygunun Hareketsizliği
Gülmenin Mekanizması – Ciddi Olmamanın Önemi

III. Mizahın Çeşitleri **57**
Sözcük Oyunları ve Nüktecilik – İnsan ve Hayvan – Kişileştirme
Çocuksu Yetişkin – Önemsiz ve Yüceltilmiş – Karikatür ve Yergi
Uygunsuzlar – Kırkayak Paradoksu – Kaydırma – Rastlantı
Saçma – Gıdıklama – Palyaço – Özgünlük, Vurgu, Tutumluluk

IV. Mizahtan Buluşa **92**
Patlama ve Arınma – 'Şakayı Anlamak' ve 'Sorunu Çözmek'
Mizahın Yaratılması – Paradoks ve Sentez

Özet **105**
Kaynakça **109**
Dizin **111**

Profesör Cyril Burt'ün Önsözü

Hatırlanmayacak kadar uzun bir süreden beri yaratıcılık yetisi neredeyse ilahi bir güçmüş gibi saygı görmüştür. Yaşlı Euhemerus'un romansında bir nebze gerçekten daha fazlası vardır; bu romans, eski mitlerin tanrı ve yarı-tanrılarının aslında 'dalkavukluk ya da minnettarlık duygusuyla tanrılaştırılan üstün başarı göstermiş insanlar' olduklarını anlatır. Ateşin kaşifi Prometheus, demircilerin ilki Vulcanus, yazının mucidi Hermes, en eski tıp okulunun kurucusu Aesculapius – nasıl ki bugün önemli bir bilim adamı Kraliyet Topluluğu'na seçiliyorsa, hepsi Panteon'a davet edilirdi. Ortaçağ'da bilimin öncüleri – önde gelen simyacılar, anatomistler ve doktorlar – mucizevi bilgilerini ve becerilerini Tanrı'dan çok şeytana borçlu olduklarına ilişkin suçlamalarla sık sık karşı karşıya kalmışlardır. Hatta on dokuzuncu yüzyılda eski batıl korku kalıntıları, o günün biyolojik diline çevrilmiş bir durumda, hâlâ yaşamaya devam ediyordu. Bu entelektüel dahiler, diye öne sürülüyordu, doğaüstü olmasa da insanüstü güçlerle donatılmışlardı: bu nedenle onlar, ya doğuştan hilkat garibeleri ya da az bulunur insanbilimsel bir türün üyeleri olmalıydılar. Nordau ve Lombroso gibi kinikler [olumsuzcular], çokça övülen süper insanın hastalıklı, dengesiz bir hilkat garibesinden başka bir şey olmadığı konusunda yakınırlardı; bu hilkat garibe-

si anormal büyük bir beyinden muzdaripti ya da kuşkusuz 'kutsal hastalık' saraya benzeyen bir tür zihinsel bozukluğun kurbanıydı. Şöyle deniyordu: "Eninde sonunda, kim bir deliden daha özgün olabilir ya da bir düşten daha düşsel ne olabilir ki?" Belki de adına dahi denilen kişi, düşleri gerçeğe denk düşen bir 'uyurgezer'dir yalnızca.

Bay Koestler'in *Insight and Outlook* [Sezgi ve Görünüş] ile *The Sleepwalkers* [Uyurgezerler] adlı önceki yapıtlarında açıkça belirttiği gibi bu görüşlerin her biri – ortaya çıktığı düşünce dizgesinden kaynaklanan toylukları bir kez görmezden geldik mi – sorunun önemli bir yanını ortaya çıkarır. Bu nedenle, Bay Koestler'in belirttiği gibi, konuyu bilimsel açıdan araştırmak için dizgesel adımların ancak on dokuzuncu yüzyılın bitiminde atılmış olması gariptir. Sir Francis Galton soy ağaçları toplayarak, yetileri ölçerek ve istatistiksel teknikler uygulayarak dehanın en önemli öğesinin her bireyin doğuştan taşıdığı çok cepheli, sıradışı yüksek bir zihinsel yetenek – 'genel zekâ' – olduğunu kanıtladı ya da kanıtlayabileceğini düşündü. Platon'dan kaynaklanan bir öneriyi yeniden canlandırarak, dahiler üretmenin en güvenilir yolunun, tıpkı yarışma köpekleri, derby binicileri ve damızlık boğalar gibi onları da yetiştirmemizden geçtiğini ileri sürdü.

Ama Galton sonraki yıllarında, büyük ölçüde geldiğine inandığı belli ek nitelikleri de eşit bir biçimde vurgulamaya başladı. Bu 'özel yeteneklerin' en önemlisi, adına 'akıcılık' dediğiydi – başka deyişle, 'imgelerin ve düşüncelerin olağandışı ve kendiliğinden akışı': yaratıcı zihin 'her zaman yeni fikirlerle üretiyor'muş gibi görünüyordu. Galton iki nitelik daha ekledi – 'alıcılık' ve 'sezgi ya da içgörüş'; başka deyişle, James'in 'kavrayış' ve T.S. Eliot'ın 'gerçeğin duyumu' dediği şeyi. Bunlar, dahinin 'yararlı buluş yeteneğini', 'eksantriğin ve delinin yararsız düşlerin-

den' ayırdığı söylenen niteliklerdir. Galton'ın en ateşli takipçisi McDougall, 'üretken' ya da 'sapkın çağrışım' olarak betimlediği dördüncü ve daha da belirsiz bir niteliğin ayrımına vardı. (Bütün bu terimlerin gerçekten neyi kapsadıkları, hâlâ yoğun bir araştırma konusudur.) Sonuçta, hepsinin de ısrar ettiği gibi, Galton'ın biraz da belirsiz olan 'şevk' yaftasıyla betimlediği güdüsel bir içerik vardır: dahinin sorunlarıyla uğraşma konusunda duyduğu heves, memurlar ve fabrika işçileri akşam dinlenmek için evlerine çekildikten sonra da geç vakitlere kadar çalışmasına neden olur.

Galton'ın görüşü ya da yaygın ders kitaplarında yer alan, bu görüşün fazlasıyla basitleştirilmiş olan biçimi, Amerika'daki ruhbilimciler ve eğitimciler tarafından yakınlarda güçlü bir biçimde eleştirildi. Öncelikle, 'bütün insanların eşit yaratıldığı' tezine dayanarak kurulan bir demokrasi ortamında bekleneceği gibi, çoğu ruhbilimci ve eğitimci dahiliğin 'doğuştan gelmediğinde, ama edinildiğinde' ısrar ederler. "Bana," diyordu davranışçılığın havarisi Profesör Watson, "yarım düzine sağlıklı çocuk ve onları yetiştirmek için bana ait bir dünya verin, onları istediğiniz türde bir insana – sanatçı, bilimadamı, sanayici, asker, denizci, dilenci ya da hırsıza' – çevireceğimi garanti edeyim." Uygun çevre ve uygun eğitim sağlanmadan doğanın en zengin biçimde donattığı kişilerin bile yetilerini tam verimli hale getiremeyeceklerini kabul edebiliriz. Kalıtım, en iyi durumda ancak tohumu sağlayabilir; tohumsa uygun toprağa ekilmeli, bakılmalı, sulanmalı ve sürülmeli ki gelişip çiçek açsın. Ama ardından şu soru gelir akla – ne tür bir toprağa gereksinim vardır? Watson ne tür bir dünya sağlardı? Bu varolup da henüz ortaya çıkmamış gizilgüçleri sonuna dek geliştirmek için bizler hangi eğitim türünü ya da hangi eğitim ekolünü sağlayabiliriz?

Tüm bu noktalarda doktrin çatışması vardır; Bay Koestler'in savlarının bu çatışmaları çözme konusunda çok yararlı olacağı beklenebilir. Bir başka anlaşmazlık konusu daha vardır. Britanya görüşü denilen şeye göre, yaratıcı dahi ve sıradan insan arasındaki ayrım, geleneksel düşünceye karşıt olarak, niteliksel değil yalnızca nicelikseldir: şu sözde dahi, önemli başarılarını yalnızca çeşitli etkenlerin şanslı bir biçimde bir araya gelmesine borçludur; bu etkenler, kısmen doğuştan, kısmen çevreseldir, ama hepsi de kendi içlerinde oldukça sıradandır ancak dahinin durumunda ayrıcalıklı bir düzeye doğru gelişmiştir. Öte yandan, son birkaç yılda Amerika'da buna karşı seçenek oluşturan bir görüş öne sürülmüştür; bu görüş, düzey olarak değil de tür olarak birbirinden ayrılan iki farklı entelektüel yeti tipi olduğunu öne sürer. Sıradan insanlara yönelik zekâ testlerinin – örneğin 11-plus sınavlarımızda düzenli olarak kullanılanların – yalnızca oldukça yüzeysel olan tek bir yeti tipini ölçtükleri öne sürülür. 'Yüksek düzeydeki personel' üzerindeki araştırmalarının bir sonucu olarak Profesör Guilford'un 'yaratıcılık' olarak vaftiz edilmesi gerektiğini öne sürdüğü ikinci bir yeti vardır; bu da, ona göre 'çok daha temel'dir. Bu ikinci yetinin doğasının tam olarak ne olduğu hakkında hâlâ pek aydınlatılmış değiliz. Bu yararlı sözcüğü *Oxford English Dictionary*'nin ilk basımlarından birinden ararsanız bulamazsınız; buna rağmen, son iki ya da üç yılda bu sözcük, hem İngiliz hem de Amerikalı eğitimciler arasında göz kamaştırıcı bir terim olma konumu kazanmıştır.

Bu nedenle, şu anda uzman ruhbilimcilerin 'yaratma eylemi' ile ilgili görüşleri, genel olarak şaşkınlık dolu bir karışıklık içindeymiş gibi görünüyor; konunun tepeden tırnağa yeniden araştırılması konusunda çok büyük bir gereksinim vardır. Buna karşın 'yaratıcılığın' (ya da bunun yerine kullanmak isteyebileceği-

miz başka bir şeyin) şu ya da bu anlamda 'bireysel bir mülk' olduğunu öne sürenler yalnızca ruhbilimciler değildir. Uygar ülkelerin çoğunda yaratıcılık ürünlerine verilen önem, patent ve telif hakları yasalarıyla kabul edilmiştir. Gerek savaş gerekse barış zamanlarında 'özgün buluşlar' olarak bilinenler ödüllendirilmiştir. Bu mülkiyet haklarının neden olduğu çeşitli yasal anlaşmazlıklar, bu tür ifadelerin iletmesi amaçlanan içerikler konusunda kimi hazırlayıcı düşüncelerin oluşturulmasını sağlayabilir. İlk önce, temel bir fikir ya da kavram bulunmalıdır; ikinci olarak bu fikir, somut ve açıkça ifade edilmiş bir biçime bürünmüş olmalıdır – yazınsal, müzikal ya da dramatik bir yapıt, bir makinenin oluşum şartları, bir imalat süreci ya da maddesel bir ürün halinde; üçüncü olarak, bu biçime bürünmüş bir şeyin ürünü yeni olmalıdır; son olarak da – gariptir ruhbilimsel ve eğitimci tartışmalarda çoğunlukla unutulan bir noktadır – bir değeri olmalıdır; yenilik, yararlı bir yenilik olmalıdır.

Bu biçimde tanımlanan yaratıcılık diye bir şey varsa, uygarlığın böyle bir yeteneği olan bireylere çok şeyi, belki de her şeyi borçlu olduğu açıktır. Bir ulusun üretebildiği ve yetiştirebildiği gerçek anlamda yaratıcı zihin sayısı ne denli çok ve çeşitliyse, gelişme hızı da o denli yüksek olacaktır. 'Büyük adamlar kültünün' kirli çamaşırlarını ortaya çıkarma eğlencesi yeniden moda oldu; bu eğlence, Spencer ve Buckle toplumsal ve siyasal kuramın temellerini atarken de popüler olmuştu; bu eşitlikçilik günlerinde kalemi eline alıp kuşkucu bilim adamının saldırılarına karşı 'yaratıcı zekâ' kavramını savunmak da cesaret ister. Eleştirmenlerin ortaya attıkları gibi, bu eklenerek artan başarıların övgüsünü yetenekli birey değil de çağın ruhu ve toplumun çağdaş eğilimleri – Goethe'nin *Zeitgeist* dediği şey – hak ediyor: Julius Caesar'ın amcasının oğlunun oğlu gençliğinde peşini bırakma-

yan hastalığa yenilseydi, Roma'nın başka bir oğlu Devlet'i yeniden örgütlemiş, saygın Augustus adını taşımış ve hakkıyla tanrılaştırılmış olurdu. Copernicus, Kepler ve Newton veba salgınına kurban gitselerdi, bugün adlarını verdikleri bilimsel yasaları çağdaşlarından biri er ya da geç bulurdu. Elbette, *Aut Caesar aut nullus*[1], çağdaş tarihçinin bu ya da başka herhangi bir durumda onaylayabileceği bir önerme değildir. Yine de, cumhuriyetin kalıntıları üzerinde bir imparatorluk inşa etmek, çağdaş gökbilimi yöneten kuramları tasarlamak için, bireysel bir dahinin gücü ve beyni gerekirdi. Büyük kız kardeşleri gibi William Shakespeare de bebek yaşta ölseydi, Stratford-upon-Avon ya da Stratford-atte-Bow'daki başka bir annenin, Elizabeth çağı bitmeden onun benzerini doğurabileceğine inanılabilir miydi?

Ancak, ilk önce 'yaratma eyleminin' gerçekten neleri içerdiğini belirlemeden genetik yaradılışın ve toplumsal çevrenin göreceli önemini tartışmak pek yararlı değildir. Bana göre burada günümüz ruhbilimindeki en büyük boşluklardan biri yatıyor. Günümüz ruhbilimcilerinin yaygın olarak kullandıkları – zihinsel testler, deneysel araştırma, insan ve hayvan üzerinde planlı gözlemler gibi – araç ve tekniklerle tatmin edici bir biçimde çözülebilecek bir konu değildir. Gerçekten gereksinilen şeyse, kendisi de bu özel yaratıcılık yetisine sahip olan şu az bulunur bireylerden birinin yürüttüğü dizgeli bir araştırmadır. Burada, şunu öne sürmeye cesaret ediyorum: Bay Koestler, konuyla ilgilenen uzman ruhbilimcilerden ancak bir kaçının, bunlar da varsa eğer, gerçekten hak ettikleri bir avantajdan yararlanıyor. Bu saptama, kitabın, yazarının denemeci ya da romancı olarak kullandığı yöntemler hakkındaki 'içgözlemsel düşünceler'ine dayandığı anlamına gelmez; tam tersine, kişisel içgözlemlemeyi kitabından, terim yerindeyse, uzak tutmaya çabalamıştır. Kapladı-

ğı alan ve ana çıkarımlar için sunduğu kanıtlar, çok daha geniş kapsamlı ve çeşitlidir. Gerçekte, bütün bu sorunu tümüyle yeni ve farklı bir anlayışla ele almıştır; ayrıca bu tür bir girişimde bulunan ilk kişi olduğuna da inanıyorum.

Tarafsız okur, Bay Koestler'in bu görevi yerine getirebilmek için gerekli saygın niteliklerle donatıldığının önceden kanıtlanması için bağımsız bir tanıklığa pek gereksinim duymayacaktır. Genel yazın alanında yaratıcı bir sanatçı olarak bilinse de, Koestler, Viyana Üniversitesi'nde bir bilimadamı eğitimi almıştır. Dünyanın her yerine yaptığı yolculuklarda ruhbilimsel araştırmaların yapıldığı ileri eğitim kurumlarının çoğunu ziyaret etmiştir. Hem ruhbilimsel hem ruhbilim dışı yazın hakkındaki bilgisi olağandışı bir biçimde geniştir; gelişmeleri de günü gününe takip eder. Dahası, nükleer fizikten deneysel nörolojiye kadar uzanan bir yelpaze içinde yer alan çağdaş bilim dallarındaki en özgün araştırmacıların kimileriyle çok samimi dostluklar kurmuştur; böylece onların zihinlerinin günlük çalışma biçimlerini gözleme olanağı da bulabilmiştir.

Sanat, bilim ve yazında örneklerini bulan insan yaratıcılığıyla başlıyor işe; kitabının ilk yarısı bu ilgi çekici konulara ayrılmıştır. Ama Bay Koestler, yaratıcılığın yalnızca insana özgü bir yeti olmadığına inanıyor; yaratıcılık, evrimsel sıradüzenin birbirini izleyen her bir düzeyinde fark edilebilen bir olgunun yalnızca en yüce kanıtıdır; bu sıradüzen en basit tek hücreli organizma ve döllenmiş yumurtadan yetişkin insana ve en yüksek insan dehasına kadar uzanır. Bay Koestler'in sözcüklerini kullanırsak, yaratıcılık, 'artık gizilgüçlerin harekete geçirilmesi'dir – başka deyişle, sıradan şartlar altında açık ya da uykuda olan, ama şartlar anormal ya da sıradışı bir durum aldığında özgün davranış biçimleri aracılığıyla kendilerini açığa vuran yeteneklerin hare-

kete geçirilmesidir. Bay Koestler, bu 'harekete geçirilme'yi biçimlenme, nörojeni ve yeniden doğuş aracılığıyla, ayrıca düşük düzeydeki yaratıkların basit içgüdüsel davranışından, hayvanların ve insanların sergiledikleri, öğrenme ve sorun çözmenin daha fazla 'iç görüş' içeren biçimlerine varan farklı sapmalarda izlemeye çalışıyor. Bay Koestler, her aşamada, temel parça-bütün ilişkisinin sıradüzensel doğasından türemiş olan oldukça benzer 'biçimdeş ilkeler'in işlemesinin görülebileceğini ileri sürüyor. Bu, zorunlu olarak kitabın en teknik ve en çelişik, ama aynı zamanda da en özgün ve en aydınlatıcı bölümüdür. Ortaya çıkan ürünse, kapsamlı ve tümüyle yeni bir bireşimdir; Bay Koestler'in kitabı, insan zihnini konu alan bilim dalına en yeni katkıyı sağlayanlar arasında klasik bir yapıt olarak yerini hemen alacaktır.

Teknik ayrıntılar kaçınılmazdır, özellikle de ilk elden gözlemlerden tümüyle biyolojik, nörolojik ve ruhsal terimlerle örülmüş açıklamalı yorumlara geçtiğimizde. Bay Koestler, yorumunun daha geniş bilgi içeren ve tartışmaya açık bölümlerini kitabının ikinci yarısına bırakarak bu sorunun üstesinden gelmiştir; önsözünde de Bilim'den çok İnsansal Bilimler'e yakın olanların daha teknik bölümleri atlamalarını öneriyor. Ama umarım bu tür okurlar yazarın kendi alçak gönüllülüğünün bir belirtisi olan bu öneriyi dikkate almazlar. Ruhbilim, başka bir araştırma dalından daha çok, bu iki dal arasındaki engelleri yıkmamızı ister bizden. Gençliğimde ruhbilim, felsefenin bir bölümü olarak düşünülürdü; kendi üniversitemde de ruhbilim okumanın tek yolu, bir sanat öğrencisi olarak kaydolmak ve geleneksel olarak İnsansal Bilimler Dersleri adı verilen dalda bir derece almaktı. Ama gerçek insansal bilimler öğrencisi yalnızca İnsansal Bilimler'i değil bilimin bütün ilgili dallarını da okumak zorundadır. Ama sanırım önerimin gereksiz olduğu ortaya çıkacaktır: Birinci

Kitap'ın sonuna ulaşan çoğu okur, bir sonrakine devam etmeye karşı koyamayacak denli meraklanmış olacaktır.

Diğer yandan uzman okur, öncelikle kitabın ikinci yarısına geçme isteği duyacaktır; çünkü, artık sarkaç ters yöne doğru sallandığından, ruhbilime giden o muhteşem yol genelde temel bilimlerden başlar. Ama ilk aşamalarda öğretilen bilim yalnızca temel olmakla kalmayıp eskimiş de olduğundan, müstakbel ruhbilimci daha çok eziyet çekecektir. Bilimsel bir eğitim fare ve robotların davranışını araştırmak için yeterli olabilir. Günümüzde insan doğası öğrencisi, insanın zihni hakkında bildiklerimizin çoğunun bilim adamlarının değil yazın adamlarının – ozanlar ve düşünürlerin, yaşamöykücüler ve tarihçilerin, romancı ve yazın eleştirmenlerinin – yazılarından öğrenileceğini unutmaya fazlasıyla yatkındır. Ben, kendi öğrencilerime Pope'un *An Essay on Man* [İnsan Üstüne Bir Deneme] adlı eserini olduğu kadar Skinner'in *Science and Human Behaviour* [Bilim ve İnsan Davranışı] adlı ders kitabını okumalarını da salık veririm. Ama gerçekte modern ruhbilimci, tıpkı genç Bacon gibi, 'tüm bilgileri alanına dahil' saymak zorundadır.

Bay Koestler'in savlarını tüm temel noktalarda bütünüyle ikna edici bulanların çoğu, yine de benim gibi, orada burada daha küçük ayrıntıları sorgulama eğiliminde olabilirler. Duraksamalarım, tanımlanabilir karşı çıkmalardan çok, şu an elde edilemeyen daha fazla bilgiyle ya da olaylara dayanan kanıtlarla giderilebilecek kuşkulardan kaynaklanıyor. Gerçekten de Bay Koestler'in kitabının en değerli özelliği, acınacak ölçüde ihmal edilmiş bir alanda, dolaysız bilimsel bir araştırma için bu kadar çok sorun ve geçici varsayımlar önermesidir. Özellikle kendi başına ulaştığı görüşlerin, Bain, Word, Stout ve McDougall gibi daha eski İngiliz yazarların kendi hantal dilleriyle çizilen ana hatlara

ne kadar benzediğini, bundan da önemlisi tam olarak nerede ayrıldıklarını belirlemek oldukça eğitici olabilirdi.

Bu arada, Bay Koestler'in yaratıcı süreç kuramı, öğretmen, toplumsal ve eğitsel reformcu için birincil önem taşıyan sayısız uygulamalı sonuçlar sunar. Yaratıcılık hakkında yapılan eski tartışmaların çoğu, yaratıcı yetişkinlerin zihinsel süreçleri hakkındaki açıklamalara dayanıyordu. Aslında, çocukların okullarımızdaki çalışmalarıyla işe başlamalıyız. Bay Koestler'in çözümlemesinin ışığı altında göze çarpan üç soru acilen özel bir araştırma yapılmasını gerektiriyor. Doğa tarafından bu ya da şu türde yaratıcı bir yetenek bahşedilen bireyleri en iyi hangi yolla keşfedebiliriz? Bu kişiler nasıl bir eğitim ve öğretimden geçirilmelidir? Yaratıcı yeteneğin ortaya çıkışını gizleyen ya da engelleyen, mevcut toplumsal ve eğitimsel engeller nelerdir? Eğitim ruhbilimcileri, hâlâ kullandıkları sınav ve zekâ testlerinin, sezgisel gözlemciler ya da yapıcı ve eleştirici düşünürler yerine etkili öğrenciyi ve sözel düşünürü ortaya çıkarma eğiliminde olduğunu ancak kısa bir zaman önce fark ettiler. Yıllardır mekanik olarak puanlanan testlerin çoğunda özgün bir yanıt veren ya da ruhbilimcinin kaçırdığı almaşık bir çözümü bulan çocuk (ki bu, hiç de seyrek rastlanan bir olay değildir) kendiliğinden yanlış yapmış sayılır. Seçme yöntemlerimiz şans eseri gizli bir mucidi ya da henüz gelişmemiş bir dahiyi yakaladıklarında bile, gizli kalan olağandışı güçlerini doruğa çıkarmak için onun nasıl teşvik edileceği ve yönlendirileceği hakkında hâlâ bir fikrimiz yoktur. Sonunda sorun belirlenmiştir; ama çaresi hâlâ aranmaktadır. Son bir iki yıldır, özellikle ABD'de 'yaratıcı bireylerin teşhis edilmesi' ve 'yaratıcı yeteneklerin yetiştirilmesi' hakkında gitgide daha çok sayıda konferanslar yapılmakta ve bildiriler sunulmaktadır. Ayrıca küçük, ama artan sayıda deneysel araştırmalar da yapılmak-

tadır. Yine de, her yazarın nedeni belirsiz beğenisine bağlı olarak çeşitlilik gösteren, ikna edici olmaktan uzak birkaç spekülasyon dışında, şu ana kadar ne kuramcı ne de uygulamacı için yeterince güçlü ruhbilimsel bir dayanak ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle, Bay Koestler'in derlemeci incelemesi, hem ortaya çıkışıyla zamanında yapılmış bir iştir, hem de imledikleriyle uzun erimlidir. Uygulamacı öğretmen kadar ruhbilimsel araştırmacının da verimli fikirlerden oluşan zengin bir hasat yapabilecekleri doğurgan bir dizi önerme sunar.

Ama Bay Koestler'in kitabı bugünün ruhbilimine yalnızca çok özgün bir katkı sağlamakla kalmaz. Bunun yanısıra, bilimsel keşif tarihinde zengin belgeler içeren bir araştırma, yazınsal ve sanatsal yaratıcılığın çözümlenmesine dayanan bir denemedir. Bu nedenle, dayanılmaz bir meydan okuma sunacaktır ve yalnızca ruhbilim ya da eğitim uzmanlarının değil, "insanoğluna yaraşır araştırma konusu"na[2] ilgi duyan kültürlü okurun da hoşuna gitmesi gerekir.

Prof. Sir Cyril Burt

---

[1] Au Caesar aut nullus: Ya Sezar ya hiç kimse (ÇN).

[2] Bu söz, Alexander Pope'un *An Essay on Man* [İnsan Üstüne Bir Deneme] adlı yapıtından alıntılanmıştır (ÇN).

Yazarın Önsözü

Bu kitabın ilk bölümü yaratma eylemi – bilimsel keşfin, sanatsal özgünlüğün ve güldürüye özgü esinin temelinde yatan bilinçli ya da bilinçsiz süreçler – hakkında bir kuram öne sürüyor. Bu kitap, bütün yaratıcı etkinliklerin temel bir düzeni paylaştıklarını göstermeye ve bu düzenin ana hatlarını çizmeye çalışıyor.

İkinci kitabın amacı, kimi temel ilkelerin bütün organik sıradüzen boyunca – döllenmiş yumurtadan yaratıcı bireyin verimli beynine kadar – çalıştığını; yaratıcı özgünlüğe koşut olguların bütün düzeylerde bulunabileceğini göstermektir.

Karmaşık bir konu hakkında yazan bir kişi, bir taşla iki kuş vuramayacağını öğrenmelidir. Birinci kitap genel okuru hedefliyor; ikinci kitaptaki kimi bölümler, biyolojiyle deneysel ruhbilimdeki çağdaş yaklaşımlara daha yakın bir ilgiyi önceden varsayıyorlar; bu nedenle oldukça teknik bölümlerdir. İki bölüm arasında biçem konusunda kaçınılmaz bir farklılık vardır: birincisinde zaman zaman gevşek bir terminoloji kullanma pahasına bilgiçlikten kaçındım; ikinci bölümde bu olası değildi. Burada kimi parçaları çok fazla teknik bulan okurlar güvenle bunları atlayabilirler ve genel fikri yitirmeden ipin ucunu daha sonra yakalayabilirler. Bu fikrin ana izlekleri kitap boyunca farklı düzeylerde tekrar tekrar ifade ediliyor.

Henüz basit bir kas seğirmesinin kimyası tanımlanamazken zihinsel yaratıcılığın biyolojik kökenlerini araştırmak küstahça bir girişim gibi görünebilir. Ama fikirler tarihinde çoğu kez iki karşıt yöntemin iş başında olduğunu görürüz: karmaşıktan basite, bütünden oluşturucu parçalara giden 'aşağı doğru' yaklaşımı; parçadan bütüne giden 'yukarı doğru' yaklaşımı. Bu yöntemler karşılaşıp yeni bir bireşim içinde birbirine karışana dek, herhangi birini vurgulamak, felsefi modaya bağlı olarak değişebilir. Ruhbilim kuramını, 'temel tepkeler'e ve 'davranış atomları'na dayanarak kurmanın olanaksız olduğu nasıl kanıtlanmışsa, kuramsal fiziği (gittikçe daha değişken olmaya başlayan) temel parçalarına dayanarak kurmak da olanaksızdır. Bunun tersi de geçerlidir; karmaşık maddenin atomik parçalardan, bunlar her neyse, oluştuğu varsayımı olmadan fizik ve kimya doğamazdı.

Başlangıç noktası olarak, hem karmaşık hem de basit olan, gizli entelektüel bir sürecin, kaba fizyolojik bir tepkeyle gösterildiği olguyu seçerek her iki yöntemi birleştirmeye çalıştım: Bu olgu, gülme olgusudur. Mizah anlaşılması zor bir şeydir, gökkuşağı da öyle; yine de renkli tayfların incelenmesi, maddenin temel yapısına ilişkin ipuçları sağlamıştır.

Bu kuramın temel bir özeti, 1949'da *Insight and Outlook* [Sezgi ve Görünüş] adı altında yayımlandı. İki ciltten birincisi olma amacını taşıyordu ve önsözünde şu iyimser tümce bulunuyordu: "İkinci cilt hazırlanmaktadır ve umarız birincisinden bir yıl sonra yayınlanacaktır."

O bir yıl, on beş yıla dönüştü. Kısmen başka konularla ilgilendiğimden, ama daha çok bu ilk denemeden hoşnut kalmadığımdan ve kuramı daha geniş bir temele dayandırma gereksinimi duyduğumdan. Bu ikinci cilde başka kitaplar üstün-

de çalışırken sürekli döndüm, ama genişleme süreci her seferinde ilgili bir başka alana yolculuğu gerektirdi ve, hep olduğu gibi, bu yolculuklar kendi içlerinde kendi gelişim hızlarını getirdiler. 'İnsan'ın evrenle ilgili değişen görüşü' üzerine hazırladığım bir bölüm, altı yüz sayfalık ayrı bir kitaba dönüştü[1]; Doğu gizemciliği ile ilgili bir başka bölüm de öyle[2]. Sonunda şu uzunca bir süre ertelenen ikinci cildi yazmaya kendimi hazır hissettiğimdeyse birinci cildi atmam ve yeniden baştan başlamam gerektiğini fark ettim. Bütün kuramsal çerçeve yeniden yapılandırılmalıydı; hatta terminoloji de değiştirilmeliydi. *Sezgi ve Görünüş*'ü bilen okurlar, yine de zamanın yıpratıcı etkisini savuşturan parçaları aldığımı ya da alıntıladığımı fark edeceklerdir; bezginlik yaratmamak için alıntı işaretleri koymadım. Ayrıca, ilgili kurumların izniyle İngiliz ve Amerikan üniversitelerinde verilen derslerden parçaları da kitaba aldım.

Önerdiğim kuramın geleceğiyle ilgili hiçbir düşüm yok: ruhbilim ve nörolojideki yeni gelişmelerle kimi ya da çoğu ayrıntıda hatalı çıkmanın kaçınılmaz yazgısına uğrayacaktır. Benim umudum şu: belirsiz olsa da gerçeği içerdiğinin görülmesi, insan düşünce ve duygularının çeşitli görünümlerinde birlik arayanları yüreklendirmesi.

Gothenburg Üniversitesinden Profesör Cyril Burt'e ve Profesör Holger Hyden'a taslağı okuyup düzeltmeleri, eleştirileri ve yüreklendirmeleri için teşekkür ederim; Imperial College, Londra'dan Profesör Dennis Gabor'a, St. George Hastanesi'nden Dr. Alan McGlashan'a ve Oxford'dan Profesör Michael Polanyi'ye bu kitabın konusu hakkında yaptıkları yüreklendirici tartışmalar için teşekkür ederim. Imperial College'tan Dr. J.D. Cowan'a, İletişim Kuramı'ndan yola çıkarak yaptığı eleştirisine; ağlamanın ruhsal fizyolojik yapısı üzerine yazılanları taradığı

için Dr. Rodney Maliphant'a; aynı konuda bir bibliyografya toplayan Dr. Christopher Wallis'e; sabırlı ve dikkatli editörlük çalışması için Edith Horsley'e minnet borçluyum.

Londra, Aralık 1963
Arthur Koestler

---

1 *The Sleepwalkers* (1959).
2 *The Lotus and the Robot* (1960).

Türkçe Baskıya Önsöz: Mizah Yaratma Eylemi Bütünlüklü İnsanı Yeniden Yaratma Eylemi

Arthur Koestler'in *Act of Creation* (*Yaratma Eylemi*) adlı geniş kapsamlı, ilginç yapıtının mizahı tüm yönleriyle irdeleyen hem bilgilendirici hem de kışkırtıcı ilk bölümü olan *Mizah Yaratma Eylemi*'nin – geç de olsa – yetkin bir çeviriyle Türkçeye kazandırılması sevindirici. Bu arada mizah üretmeyi ve – daha çok karasından da olsa – mizah tüketmeyi çok seven bir toplum olarak, neden böylesine derinlikli ve kapsamlı inceleme kitapları üretmediğimiz, önemli bir soru olarak karşımızda duruyor.

Zorlu tarihimiz boyunca da, içinde bulunduğumuz zamanlarda da bu toplumun insanları, akıl ve ruh sağlıklarını belki de mizah yetileriyle koruyorlar – elbette hâlâ korudukları söylenebilirse! Çünkü Freud'un, "Mizah, ruhun emniyet sübapıdır," dediği bilniyor. Mizah duygusu zekânın ve yaratıcılığın yanı sıra insanın, imgelem gücüyle kendisinin, içinde bulunduğu durumun, dışına çıkmasını, deyim yerindeyse, dördüncü boyuttan atış yapmasını gerektiriyor. Neşeli, gevşek, rahat durumlar insanda zaten gizil olarak bulunan mizah üretme yetisini harekete geçirebildiği gibi zorlu, baskılı, sıkıdenetimli ortamlar ve dönemler de – belki yaşamı sürdürme içgüdüsünün dolaylı bir uzantısı olarak – mizahın şiddetle dışarıya fışkırmasına yol açabiliyor.

Kitabın önsözünde de belirtildiği gibi, mizahın bir tanımı da, "artık gizilgücün dışarıya akıtılması." Bu gizilgüç, kişinin keskin zekâsından, acımasız gözlem gücünden, savunma mekanizmalarından doğabileceği gibi, sağlıklı ve olumlu koşullarda biriken, artan ve dışlaştırılan yaşam enerjisinden de kaynaklanabiliyor.

Durum ne olursa olsun, mizah yetisi ve duygusu, bunlardan doğan yaratıcılık, bilinçli olarak girişilen bir insan edimi, belki de insan edimlerinin en keskin bilinçle girişilenlerinden biri. Nüktedanlık, hemen her zaman keskin zekâyla bir tutulmuş, hatta ondan üstün görülmüştür. Ayrıca, bir şeyi anlatırken mizahın kullanılması, "iki nokta arasında en kısa yol düz çizgidir" misali, amaca ve etkiye giden en kısa yolu oluşturuyor. Çağımızda, kitle iletişim araçlarında, özellikle de reklamlar ve ilanlar da bu yol – bazen başarılı, bazen soğuk ve tatsız 'espriler'le – ama çok sık olarak kullanılıyor. Politikacıların ve devlet adamlarının da mizah duygularının birazcık daha gelişmiş olması, hem kendi asık suratlarını yumuşatmak, hem de vatandaşlarının yüzlerini güldürmek açısından ne kadar hayırlı ve sağaltıcı olurdu!

Tıpkı sevgi gibi, "mizah" da "özgürlüğün çocuğu"dur. Özgürlük arttıkça "ak" mizah üretimi, "ak" mizah üretimi arttıkça da özgürlük artacaktır. En rahat, en uyumlu ve en verimli kişilikler, kendi kendileriyle alay edebilen, mizah yoluyla özeleştiri yapabilen, dünyaya, topluma ve öbür bireylere "kırık bir gülümseme"yle de olsa hoşgörü içinde bakabilenlerdir kuşkusuz. Böylesi kişilikler, mizah duygusunu birincil insan özelliği sayan toplumlarda – örneğin İngiltere'de – daha rahat serpiliyor. İngiltere parlamentosunda konuşma yaparken, büyük üniversitelerde konferanslar ve dersler verirken, "mizah duygusu"nu yaratıcı ve zeki bir biçimde kullanmayanlar, bir boyutu eksik, renksiz, tat-

sız kişiler olarak nitelendiriliyor. Kişi, zekâsı, yaratıcılığı, mizah üretme yetisiyle değerlendiriliyor. Mizah duygusu gelişmiş insanların dünyaya bakışları geniş, yaklaşımları hoşgörülü ve yumuşak, kişilikleri ilginç, renkli ve çok yönlü oluyor. Mizahı anlamak, üretebilmek ve tüketebilmek, bir toplumun mutluluğuna, rahatlığına ve sağlığına giden yolu açıyor.

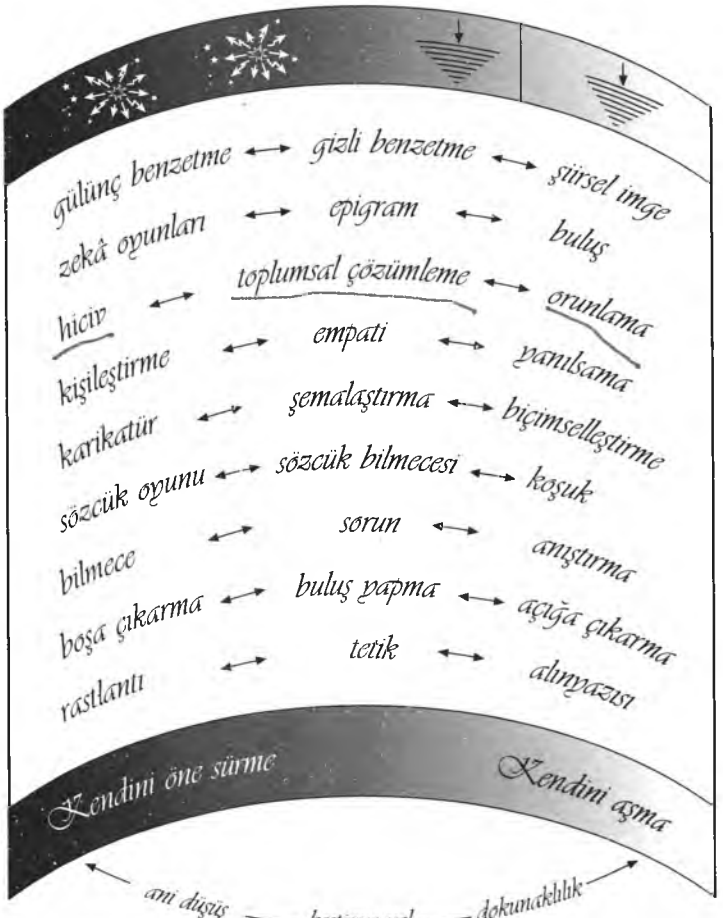
Mizah Yaratma Eylemi, içindeki örneklerle fıkra dağarımızı zenginleştirmekle kalmayacak, mizah yetisinin ne olduğunu açıklık getirecek, insanı daha iyi anlamamızı, insan yaratıcılığının derinlerine inmemizi sağlayacak. Belki de aydınlatıcı açıklamaları, dili ve terimleriyle, Türk mizah yetisi üzerine benzer incelemelerin yolunu hazırlayacak. Yaratılanların karşısına geçip yargımızı verirken, "İnsan mizahı yarattı ve baktı ki iyi olmuş!" dedirtecek. "Mizah yaratabilen ve mizahı anlayabilen kişiler olduğumuz için ne mutlu bize!" dedirtecek. "Mizahı anlamayan nesle aşina değiliz!" dedirtecek. Bütün bunları başardığı zaman da asıl amacına ulaşmış olacak.

Gerçek anlamda insanca bir yaşam, mizahsız olamaz! Çünkü o zaman insanı insan kılan en önemli yaratıcılık kaynaklarından biri kurumuş olur! Mizah yaratma eylemi hep bizimle olsun!

Bebek, 1997
Yurdanur Salman

Buluş Sanatı ve Sanatın Buluşları

Soytarı


gülünç benzetme
gizli benzetme
şiirsel imge
zekâ oyunları
epigram
buluş
hiciv
toplumsal çözümleme
orunlama
kişileştirme
empati
yanılsama
karikatür
şemalaştırma
biçimselleştirme
sözcük oyunu
sözcük bilmecesi
koşuk
bilmece
sorun
anıştırma
boşa çıkarma
buluş yapma
açığa çıkarma
rastlantı
tetik
alınyazısı
Kendini öne sürme
Kendini aşma
ani düşüş
kestirme yol
dokunaklılık

I

Üçlü

Karşıda görülen eğik üçlünün her sütunu, yaratıcılığın kesin sınırlarla birbirinden ayrılamayan üç alanını gösterir: Mizah, Buluş ve Sanat. İlk bakışta ters gibi görünen bu sıralanışın nedeni – Bilge'nin bir yanında Soytarı'nın, bir yanında da Sanatçı'nın yer alması – konu işlendikçe açığa çıkacaktır.

Bu üçlünün bir kenarından diğer kenarına çizilecek her yatay çizgi, üç sütunda da temsil edilen bir yaratma etkinliği örüntüsünü gösterir; örneğin, gülünç karşılaştırma – nesnel benzetme – şiirsel imge. Bunlardan birincisi bizi güldürmeyi, ikincisi bir şeyi anlamamızı, üçüncüsüyse bizi hayranlık dolu bir şaşkınlığa düşürmeyi amaçlar. Yaratma sürecinin izlediği mantıksal yol her üç durumda da aynıdır: gizli benzerliklerin bulunup ortaya çıkarılması. Oysa bu üç alandaki duygusal iklim birbirinden farklıdır: Gülünç benzetmede biraz saldırganlık vardır; bilim adamının benzetmeye dayanarak akıl yürütmesi duygusal değildir, başka bir deyişle yansızdır; şiirsel imgeyse olumlu bir tür duygudan esinlendiğinden sevecendir ya da beğeni doludur. Bütün yaratma eylemlerinin aslında böyle üç-yanlı olduğunu göstermeye çalışacağım: Yaratma yolları mizahın, buluşun ya da sanatın buyruğuna girebilir; sonra, bu üçlü üzerinde soldan sağa

doğru kayarken duygusal iklim de derece derece saldırganlıktan yantutmazlığa, oradan sevecenliğe ve özdeşleşmeciliğe doğru kayar; başka türlü söylersek, saçmadan yola çıkıp soyuttan geçerek trajik ya da lirik bir varolma görüşüne doğru gider. Bütün bunlar bir alay başıboş genelleme gibi gelebilir insana, oysa yalnızca soruşturmamızın izleyeceği yönü belirtmek için yapılmışlardır.

Çizelgedeki sütunlar, aralarında sınır bulunmadığını göstermek için eğimli olarak sıralanmışlardır. Bilimle sanat arasındaki sınırın 'belirsizliği' apaçıktır; ister Mimariyi, ister Aşçılığı, ister Ruhçözümlemeyi, istersek Tarihi düşünelim, durum böyledir. Matematikçiler 'şık' çözümlerden, operatör 'güzel' ameliyatlardan, yazın eleştirmenleri 'iki-boyutlu' kurmaca karakterlerden söz ederler. Bilimin Gerçek'i, Sanatın Güzellik'i hedeflediği söylenir; oysa Gerçek'in ölçütü (doğrulanabilirliği, çürütülemezliği gibi) inanmak istediğimiz kadar açık ve kesin değildir; Güzellik'in ölçütüyse, kuşku yok, daha da az kesindir. Komşu olan Bilim ve Sanat alanlarını, 'nesnel'den 'öznel'e, doğrulanabilir 'gerçek'ten 'estetik yaşantı'ya sürekli bir eğim gösteren diziler içinde düzenleyebiliriz. Bu eğimlerden birisi, örneğin, kimya gibi şu sözde kesin bilimlerden başlayarak biyokimyadan biyolojiye dek uzanır; sonra tıptan – ne yazık ki o denli kesin bir bilim olmayan – ruhbilime, insanbilimden tarihe, yaşamöyküsünden yaşamöyküsel romana, sonra aynı yolu izleyerek katışıksız kurmacanın uçurumuna dek uzanır. Bu eğri boyunca ilerledikçe 'nesnel doğrulanabilirlik' boyutu yavaş yavaş küçülürken sezgisel ya da estetik boyut büyür. Benzer aşamalı diziler yapı mühendisliğinden mimarlığa, içmimarlığa, oradan melez 'sanatlara ve zanaatlara', son olarak da temsili sanatlara dek uzanır; burada, eğrinin bir değişkenine 'yararlılık', ötekine 'güzellik' denebilir. Bu oyunun amacı, hangi değerler dizisine uygulamak istersek iste-

yelim, sert kesintiler olmaksızın bir bütünlük içinde ilerleyeceğimizi göstermektir; bilim dünyasının bitip sanat dünyasının başladığı, Rönesans'ın *uomo universale*'sinin[1] her iki dünyanın da vatandaşı sayıldığı bir sınır bulamazsınız.

Üçlünün öte yanında, buluşla mizahi yaratının arasındaki sınırlar da – bu bölümde göstermeye çalışacağım gibi – aynı ölçüde belirsizdir; ne var ki bunun ilk bakışta görülmesi daha da güçtür. Soytarı'nın Bilge'yle kardeş olması küfür gibi gelebilir insana. Oysa, adlandırılış biçimi bu yakınlığı kendiliğinden ortaya koyuyor: 'nükte' ['witticism'] sözcüğü, özgün anlamı yaratıcılık, icat etmekte ustalık olan zekâ [wit] sözcüğünden türetilmiştir[2]. Soytarı da Bilge de 'zekâ'larıyla yaşarlar; göreceğimiz gibi Soytarı'nın bilmeceleri, yaratıcı özgünlüklerin hazırlandığı atölyeye arka kapıdan çok yararlı bir giriş sağlar.

[1] *uomo universale* [it.] evrensel insan; tüm sanat ve bilim dallarında yetkin kişi (ÇN).

[2] 'Nükte' (İngilizce 'wit') sözcüğü *witan*'dan, anlayış'tan, gelir; bu sözcüğün kökeni (*videre* ve eidw üzerinden) Sanskritçe *veda*, bilgi, sözcüğüne gider. Almanca *Witz* sözcüğü hem şaka hem de zekâ / anlayış / sezgi anlamına gelir; *wissen*, bilmek'ten gelir; *wissenschaft* – bilim, *Fürwitz* ile *Aberwitz*'e – küstahlık, cüret ve şaka / alay – çok yakındır. Fransızca da aynı dersi verir. *Spirituel* ya nükteli ya da tinsel açıdan derin anlamına gelir; eğlendirmek (İngilizce 'amuse') derin derin düşünmekten ('muse') (*à-muser*) gelir; nükteli bir söz, bir *jeu d'esprit*'dir – buluşun şen, şakacı bir biçimi.

Soytarı (İngilizce 'jester') sözcüğünün de saygın bir geçmişi vardır. *Chansons de geste*, XI. yy.'dan XV. yy.'a dek Ortaçağ yazınında önemli bir rol oynamıştır. Bunlar, kahramanlık olaylarına dayanan destanlardı; adları Latince *gesta* – başarılı eylem, kahramanlık – sözcüğünden türetilmiştir. Rönesansın gelişiyle yergi, şövalyelik destanlarının yerini alma eğilimini göstermiştir: XVI. yy. kahramanca 'geste'i 'jest'e dönüştürdü.

Gülme Tepkesi

Gülme bir tepkedir. Sir Charles Sherrington'm da dediği gibi tepke sözcüğü yararlı bir uydurmadır. Çeşitli okullara göre tanımlanışı ve çağrışımları çok değişse de – doğrusu ya, son elli yılda ruhbilimin çok uğraştığı temel bir alan olmuştur – şu tanıma kimsenin karşı çıkacağını sanmam: bir canlının davranışına, mekanik bir satış makinesinin hareketine benzediği ölçüde 'tepke' demekle doğruya oldukça yaklaşmış oluruz. Başka bir deyişle, ne denli çabuk, ne denli önceden – kestirilebilir, ne denli kalıplaşmışsa bir davranış o denli 'tepke'dir. Bazı ruhbilimcilerin sevmediği 'otomatik', 'istemeden yapılan' vb. gibi eşanlamlı sözcükleri de kullanabiliriz; aslında bu iki şey, bir önceki cümlede zaten imlenmiştir.

Kendiliğinden kopan kahkaha soluk değişiminin eşlik ettiği on beş yüz kasının kalıplaşmış bir gelişimle eşgüdümlü olarak kasılması sonucu ortaya çıkar. Aşağıdaki parça, Sully'nin konu hakkında yazdığı klasik denemesinden kısaltılarak alınmış bir betimlemedir:

> *Gülümseme bir grup karmaşık yüz hareketini içerir. Okura bu belirgin değişiklikleri anımsatmak için şunları söylemek yetecektir: ağız kenarlarının geriye çekilmesi ve hafifçe kalkması; üst dudağın dişleri kısmen ortaya çıkaracak biçimde kalkması; ağzın ve burun deliklerinin kenarındaki kırışıklıkların (naso-labial kırışıklıklar) belirmesi. Tüm bunlara, ilk hareketin bir başka sonucu olan, gözlerin altındaki kırışıkların oluşması da eklenmelidir... bir de gözlerin artan parlaklığının.*
>
> *Yüzdeki bu değişiklikler, gülümseme ve gülmede ortaktır;*

gerçi şiddetli gülme biçimlerinde, gözler gülümsemenin yarattığı kıvılcımı, gözyaşının neden olduğu kızartıyla kaybetme eğilimindedir.
Artık daha büyük bir deneyim olan duyulabilir gülmeye geçebiliriz. Bu eylemin fizyolojik açıdan gülümsemenin süreğeni olduğu daha önce ifade edilmişti... Gülümseme ve yumuşak gülmenin nasıl yakından ilişkili olduğu, gülmenin nefes alma hareketlerini başlatmak için genişçe gülümseme ve ağzımızı kocaman açma aşamasına geldiğimizde yaşadığımız eğilimde görülebilir. Darwin ve başkalarının işaret ettiği gibi, en hafif ve en terbiyeli gülümsemeden kahkaha patlamasına kadar bir dizi aşama vardır.
Burada sözü edilen aşama dizisi, az çok hızlı bir biçimde, sıradan bir gülüşte yaşanır.... Bu iki eylemin özdeşliğinin anlaşılması, konuşma dilinin kullanımıyla kanıtlanır. Klasik dillerde bu iki eylem için aynı sözcüğü kullanma eğilimini görürüz... Bu, Latince ridere *sözcüğünde özellikle belirgindir; bu sözcüğün anlamı hem gülmek hem de gülümsemek'tir;* subridere *biçimiyse nadiren kullanılır. (İtalyanca* ridere *ve* sorridere; *Fransızca* rire *ve* sourire; *Almanca* lachen *ve* lächeln).
Artık gülmenin ayırt edici özelliklerine dönebiliriz; başka deyişle, şu bildiğimiz ses dizilerinin üretimine...[3]

Ama bunlar bizi henüz ilgilendirmiyor. Önemli olan nokta, laboratuvar deneyleriyle de doğrulanan o belli belirsiz gülümsemeden, Homerce kahkahaya dek uzanan derecelemenin sürekliliğidir. Üst dudağı kaldıran ana kas olan *zygomatic major*'ın de-

[3] Sully, J., *An Essay on Laughter*. London: Longmans, Green, 1902.

değişik güçlerdeki elektrik akımlarıyla uyarılması gülümsemeden sırıtmaya, oradan da yüksek sesli kahkahaya özgü yüz kasılmalarına dek uzanan yüz ifadeleri doğurur[4]. Başka araştırmacılar da gıdıklanan bebeklerin ya da gıdıklanma duygusunu yapılan hareketlerle yaşayan isteriklerin filmlerini çekmişlerdir. Bunlar da, ilk hafif yüz kasılmalarından başlayarak hızla sarsılma, boğulma nöbetlerine dek varan tepkeler sergilemişlerdir – sıcak suya batırılan bir ısıölçerin içindeki cıvanın hızla kırmızı çizgiye tırmanması gibi.

Bu yoğunluk dereceleri, yalnızca gülmenin tepke özelliğini göstermekle kalmaz, aynı zamanda onun zengin biçimsel çeşitliliğine bir açıklama getirir – açık saçık bir fıkraya Rabelaisce bir kahkaha savurmaktan soylulara özgü incelikle gülümsemeye dek. Bu akıl karıştırıcı çeşitliliği açıklayacak daha başka nedenler de vardır. Tepkeler yalıtılmışlık içinde iş görmezler; az ya da çok oranda, yüksek sinirsel merkezler işe karışır; bu yüzden, kibarca atılan kahkahaların pek azı kendiliğindendir. Hoşlanma yalancıktan yapılabilir, ya da bastırılabilir; istemeden verdiğimiz bir yanıta soğuk bir kıkırdama ya da kükrememsi bir kahkaha ekleyebiliriz; dahası, insanın alışkanlık-edinme özelliğinden dolayı, bu tepke – artı – yalancıktan gülme alaşımları kısa zamanda kişinin kendine özgü nitelikleri haline geliverir.

Bundan başka, aynı kas kasılmaları, inci gibi dişleri ya da dişsiz bir oyuğu açığa çıkarmasına göre değişik etkiler yaratır – gülümseme, aptalca sırıtma, yılışık bir sırıtma gibi. İnsanın içinde bulunduğu ruhsal durum da yüz çizgilerinin oluşumunu yönlendirir – neşeli bir kahkaha, kırık bir gülümseme, pis pis sı-

[4] Duchenne de Boulogne, G., *Le Méchanisme de la Physionomie Humaine*, Paris: P. Assalin, 1862.

rıtma gibi. Son olarak da, hoşlanma ya da utanma, dostluk ya da aşağılama göstermede yapmacık gülme ve gülümseme yerleşik bir işaret dili olarak kullanılabilir. Bununla birlikte, biz burada yalnız gülünç olana karşı özel bir tepki olarak kendiliğinden-doğan kahkahayla ilgileneceğiz. Bununla ilgili olarak Dr. Johnson'ın bir sözünü anımsayabiliriz: "İnsanlar akıllılıklarını çok farklı biçimlerde koymuşlardır ortaya, ama hep aynı biçimde gülmüşlerdir."

Gülme Paradoksu

Gülmenin, yukarıda anlatılan anlamda, gerçek bir tepke olduğunu göstermek için uzun açıklamalara giriştim, çünkü burada araştırmamızın başlangıç noktasını oluşturan bir paradoksla karşılaşıyoruz. Ders kitaplarında çoğunlukla diz atması ya da göz bebeğinin kasılmasıyla örneklendirilen motor tepkeler yalın uyaranlara karşı gösterilen oldukça yalın ve doğrudan tepkilerdir. Normal koşullarda bu tepkeler, kendiliğinden, yüksek zihinsel işlemlerin araya girmesini gerektirmeden ortaya çıkarlar. Organizmanın sık sık karşılaştığı tehlikeleri standart tepkilerle karşılamasını sağladıklarından yaşamın sürdürülmesi konusunda son derece yararlı düzenlemeler sunarlar. Ama, on beş yüz kasının istemeden, kendiliğinden kasılmasıyla ortaya çıkan ve çoğu zaman bastırılamayan belli seslerin eşlik ettiği gülmenin yaşamımızın sürdürülmesi açısından değeri nedir? Gülme bir tepkedir, ama biyolojik bir amaca yönelmemesi bakımından eşi benzeri yoktur; aslında gülmeye lüks bir tepke denebilir. Görebildiğimiz kadarıyla, tek yararcı işlevi bizi yararcı baskılardan geçici bir süre için kurtarıp rahatlatmasıdır. Evrim düzeninde gülmenin ortaya çıkışıyla ısı dinamiğiyle ve en güçlü olanın va-

şaması yasalarıyla yönetilen mizahsız evrene bir ucarılık öğesi sızar gibidir.

Bu paradoks başka bir biçimde de ortaya konabilir. Göze yöneltilen parlak bir ışığın gözbebeğini küçültmesi ya da ayağa batırılan bir iğnenin ayağın hemen çekilmesine yol açması bize akla yatkın bir düzenleme gibi gelir – çünkü hem 'uyaran' hem de 'tepki' aynı fizyolojik düzeyde yer alır. Oysa Thurber'den bir sayfa bir şey okumak gibi karmaşık zihinsel bir eylemin tepke düzeyinde belirli bir motor tepkeye yol açması, düşünürleri eskiden beri şaşırtan, açıklanması güç bir olgudur.

Bedensel tepkilere yol açan başka karmaşık zihinsel ve duygusal eylemler de vardır kuşkusuz – kaş çatma, esneme, terleme, titreme vb. gibi. Ne var ki bir Shakespeare sonesi okumanın, bir matematik problemi çözmeye çalışmanın ya da Mozart dinlemenin sinir sistemi üzerindeki etkisini anlayıp tanımlamak güçtür. Bir sanat galerisinde resim seyreden birisinin resmi 'güzel' bulup bulmayacağını gösterecek önceden kestirilebilir hiç bir belirli tepki yoktur; oysa, bir karikatürü 'gülünç' bulup bulmadığını gösteren önceden kestirilebilir bir yüz kasılması vardır.

Mizah, yüksek karmasıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkeler düzeyinde büyük ve kesinlikle belirlenen bir tepki yarattığı tek yaratıcı eylem alanıdır. Bu paradoks, söz konusu tepkiyi o yakalanması güç niteliğin, tanımlamaya çalıştığımız 'gülünç'ün göstergesi olarak kullanmamızı olanaklı kılar – tıpkı Geiger sayacının radyasyonun varlığını tık tık sesleriyle göstermesi gibi. Gülünç dediğimiz şey, başka, daha yüce yaratma biçimleriyle ilgili olduğuna göre, arka kapıdan girme çabası bizi bazı olumlu sonuçlara götürecek gibi görünüyor. Hepimiz yüce olanın gülünç olandan yalnızca bir adımlık mesafede olduğunu biliriz; bu adımın tersine atılmasıyla kazanılabilecek şeyleri ruhbilimin

şimdiye dek dikkate almamış olması şaşırtıcıdır.

Greig'in 1923'te yayımlanan *Psychology of Laughter and Comedy* [Gülme ve Güldürü'nün Ruhbilimi] adlı yapıtının kaynakçası konuyla kısmen ya da tamamen ilgili – Platon ve Aristoteles'ten Kant'a, Bergson ve Freud'a kadar – üç yüz altmış üç çalışmanın adından söz etmiştir. Yüzyılın başında T.A. Ribot bir gülünç kuramı formüle ederek bu girişimleri özetledi: "Gülme, kendisini öyle çeşitli ve farklı nitelikteki şartlar altında gösterir ki, bütün bu nedenlerin tek bir nedene indirgenmesi sorun dolu bir girişim olarak kalır. Böylesine önemsiz bir olgu üzerinde bu kadar çok emek harcandıktan sonra, sorun tamamen açıklanmış olmaktan hâlâ uzaktır[5]." Bunlar 1896'da yazılmıştı; o zamandan bu yana yalnızca iki yeni ve önemli kuram eklendi listeye: Bergson'un *Le Rire*'i [Gülme] ve Freud'un *Wit and its Relations to the Unconscious* [Nükte ve Bilinçaltıyla İlişkisi] adlı çalışmaları. İleride onlara değinme gereği duyacağım[6].

Güçlük açıkça, gülmeyi yaratan durumların hemen hemen sonsuz olmasında yatar – bedensel gıdıklamalardan binbir farklı türden zihinsel gıdıklanmalara dek. Bu çeşitlilik içinde bir bütünlük bulunduğunu, ortak bölenin yalnızca mizahta değil, yaratma eyleminin *tüm alanlarında* temel öneme sahip ve belirlenebilir bir örüntü olduğunu göstermeye çalışacağım. Gülme basili bulunup çıkarılması güç bir mikroptur; ama bir kez mikroskobun altına kondu mu, maya gibi evrensel bir şey olduğu, şarap ya da sirke yapmakta ya da ekmek hamuru kabartmakta kullanılabileceği görülecektir.

---

[5] Ribot, T. A., *La Psychologie des Sentiments*, Paris: F. Alcan, 1896.

[6] Her iki kuramın eleştirel bir incelemesi *Insight and Outlook* [Sezgi ve Görünüş] adlı kitabımın Ek I. Bölüm'ünde bulunabilir.

Gülmenin Mantığı: Bir İlk Yaklaşım

Aşağıdaki fıkralardan birincisi dahil kimilerini tam bir mizah ustası olan rahmetli dostum John von Neumann'dan aldım; kendisi bir matematik dehasıydı ve Budapeşteliydi.

İki kadın Bronx'ta, süpermarkette alışveriş ederken karşılaşırlar. Birisi pürneşe, diğeri üzüntülüdür. Neşeli olan sorar:

"Neye üzülüyorsun?"

"Bir şeye üzülmüyorum."

"Aileden birisi mi öldü?"

"Yok canım. Tanrı korusun!"

"Para derdi mi?"

"Yok, yok... öyle bir şey değil."

"Çocuklarla mı başın dertte?"

"Peki madem öğrenmek istiyorsun, söyleyeyim. Benim küçük oğlan, Jimmy."

"Nesi var?"

"Hiçbir şeyi yok. Öğretmeni bir ruh doktoruna gitmesi gerektiğini söylemiş."

Sessizlik. "Eeee, ne olacak. Ruh doktoruna gitmenin kötü bir yanı yok ki."

"Yok da, ruh doktoru Jimmy'de Oedipus kompleksi olduğunu söylemiş."

Sessizlik. "Oedipus, moedipus. Jimmy uslu bir çocuk olsun, annesini sevsin, gerisi hikaye."

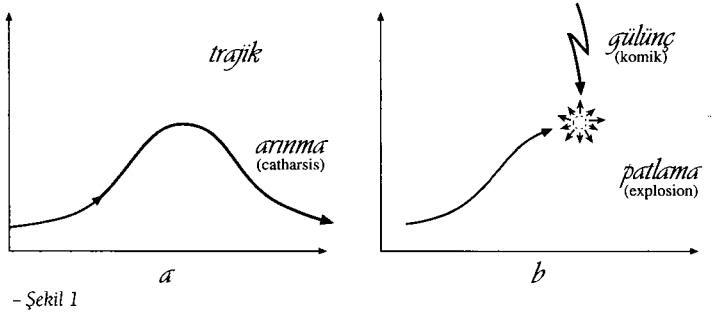
İkinci fıkra Freud'un gülünç üzerine yazdığı denemeden alınmıştır.

Chamfort, XIV. Louis'nin sarayında yaşayan bir Marki'nin karısının dairesine girdiğinde onu Piskopos'un kucağında bulduğunu anlatır. Marki hiç istifini bozmadan pencereye gitmiş ve sokaktaki halkı kutsuyormuş gibi hareketler yapmaya başlamış.

"Ne yapıyorsun?" diye bağırmış üzüntü içindeki karısı.

"Monsenyör benim görevimi üstlendiğine göre," demiş Marki, "ben de onun görevini yerine getiriyorum."

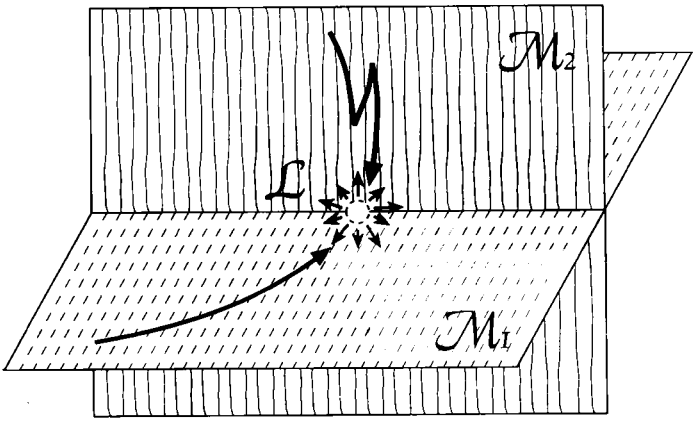
Görünüşte oldukça farklı olmalarına ve ortaya çıkışları bakımından aralarında en az bir yüzyıl bulunmasına karşın bu iki fıkra da aynı yolu izliyor. Chamfort fıkrası ihaneti anlatıyor; bunu, aynı konuyu trajik açıdan inceleyen bir şeyle – örneğin Venedikli Arap'la karşılaştıralım. Trajedide, doruk noktasına ulaşılıncaya dek gerilim gittikçe artar: Othello Desdemona'yı boğarak öldürür, sonra gerilim, (Aristo'nun deyişiyle) "dehşet ve acıma, duyguları yıkayıp temizlerken" (Şekil 1- a) gittikçe azalır.



- Şekil 1

Chamfort fıkrasında da öykü ilerledikçe gerginlik tırmanır, ama hiçbir zaman beklenen doruk noktasına ulaşmaz. Tırmanan eğri Marki'nin beklenmedik tepkisiyle birdenbire kesilir, dramatik beklentilerimizi boşa çıkarır; sanki gökten bir yıldırım gibi

inerek olayın mantıksal gelişimini önler. Anlatı, duyguların akışma yön veren bir boru gibidir; bu boru delinince duygular, patlak bir borudan suyun fıskırması gibi taşar; gerginlik birdenbire kesilir ve kahkaha biçiminde patlar (Şekil 2- b).



– *Şekil 2*

Bu etkinin Marki'nin beklenmedik tepkisiyle doğduğunu söyledim. Oysa gülünç bir etki yaratmak için yalnızca beklenmedik lik yetmez. Marki'nin davranışında önemli olan yan, onun hem beklenmedik hem de son derece mantıklı olmasıdır – ama burada söz konusu olan, genellikle böyle durumlarda uygulanmayan bir mantıktır. Bu, iş bölümü mantığıdır, *quid pro quo*'dur[7], al gülüm ver gülüm mantığıdır; oysa beklentimiz, Marki'nin hareketlerinin başka bir davranış mantığına ya da davranış yasasına uyacağı yolundadır. İşte gerginliği patlatan bu bağdaşmaz yasaların ya da çağrışım bağlamlarının çatışmasıdır.

7 *Quid pro quo* [Lat.]: Bir şey için bir şey; bir şey yerine bir şey; bir şeyin başka bir şeyin yerine konması (ÇN).

Oedipus fıkrasında da buna benzer bir çatışma görüyoruz. Neşeli kadının son sözü sağduyu mantığı uyarınca söylenmiştir: Jimmy uslu bir çocuksa ve annesini seviyorsa üzülecek bir şey yok demektir. Oysa Freudcu ruhçözümlemesi bağlamı içinde anneye bağlılık bütünüyle değişik çağrışımlarla yüklüdür.

Her iki fıkranın da ardında yatan ortak şey, *bir durumun ya da fikrin (L) kendi içlerinde tutarlı ama birbirleriyle çatışan (kesişen) iki anlam çerçevesi içinde (M_1 ve M_2) algılanmasıdır* (Şekil 2). İki anlamın kesiştiği L olayı, sanki iki ayrı dalga boyunda aynı anda titreşmektedir. Bu alışılmadık durum sürerken L yalnızca bir tek çağrışım alanına bağlı değildir, iki çağrışım alanına birden bağlı olmasıyla, *iki çağrışımlıdır.*

'İki çağrışımlılık' deyişini ben uydurdum, çünkü şu ayrımın gözetilmesini istiyorum: bir tek 'düzlem'de diyebileceğimiz alışılmış düşünme volları vardır, bir de göstermeye çalışacağım gibi, her zaman birden fazla alanda iş gören yaratma edimi vardır. Birincisine tek-amaçlı denebilir, ikincisine ise iki-amaçlı, hem duygunun hem de düşüncenin dengesinin bozulduğu, geçici bir değişken denge durumu denebilir. Bu yaratıcı dengesizliğin bilim ve sanatta hangi biçimleri aldığını daha sonra inceleyeceğiz; daha önce bu genellemelerin geçerliliğini, gülünç olanın diğer alanlarında sınamalıyız.

John Wilkes yoksulların ve yalnızların kahramanı olduğu zamanlarda kötü niyetli bir kişi neşeyle ona şöyle dedi: "İnançlı destekçilerinizden kimileri at değiştirmişler." "Olanaksız," diye yanıtladı Wilkes. "Hiç birinin atı yoktur."

La Ronde'un mutlu günlerinde, atılgan fakat meteliksiz Avusturyalı genç bir subay, ünlü bir fahişenin gönlünü kazanmaya çalışıyordu. Bu istenmeyen talipten kurtulmak için fahişe, ne yazık ki kalbinin artık boş olmadığını söyledi. Subay da nazikçe yanıt-

ladı: "Matmazel, asla o kadar yükseğe nişan almamıştım."

Burada 'yüksek' sözcüğü hem eğretilemeli hem de topoğrafik bir bağlam ile iki-çağrışımlıdır. At, önce eğretilemeli sonra da düzanlamıyla değiştirilir. Her iki öyküde de düzanlamsal bağlam çarpışmayı şiddetlendiren görsel imgeler uyandırır.

Hükümlünün biri hücresinde gardiyanlarıyla kağıt oynuyormuş. Hile yaptığı ortaya çıkınca gardiyanlar adamı hücresinden dışarı atmışlar.

Bu saygın ve yaygın espri ilk kez Schopenhauer tarafından yapılmış ve o günden bu yana gülüncü konu alan yazında tekrar tekrar kullanılmıştır. Bu espri tek bir cümleyle çözümlenebilir: kendi içinde tutarlı iki uzlaşımsal kural ('yasayı çiğneyenler bir yere kapatılarak cezalandırılır' ve 'hile yapanlar dışarı atılarak cezalandırılır') belirli bir durum içinde çatışırlar – tıpkı Chamfort fıkrasında *quid pro quo* töresiyle evlilik töresinin çatışması gibi. Ama bu çatışan kuralların metinde yalnızca *imlendiğini* belirtelim; bu kuralları açıklamakla öykünün gülünçlük etkisini bozmuş oldum.

Savaştan hemen sonra, *Vogue* dergisinde yer alan bir moda makalesinde unutulmaz bir cümle vardı:

Belsen ve Buchenwald bir deri bir kemik kadın çağına, az beslenme kültüne bir son verdi[8].

Bu, insanın tüylerini diken diken ediyor, ama dehşet verici biçimde komik de; sonraki on yılın 'pis şakaları'nı önceleyen bir özelliği var. Açlıktan ölme fikri biri trajik ve diğeri de son derece önemsiz olan iki bağlamla iki-çağrışımlıdır. *Time* dergisinden[9] yapılan aşağıdaki alıntı da benzer bir duygu uyandırır:

8 *New Statesman and Nation*'ın 'This England' ['Bu İngiltere'] sütünundan alıntılanmıştır, Ocak 1946.

9 31 Aralık 1946.

Gözden Geçirilmiş Versiyon

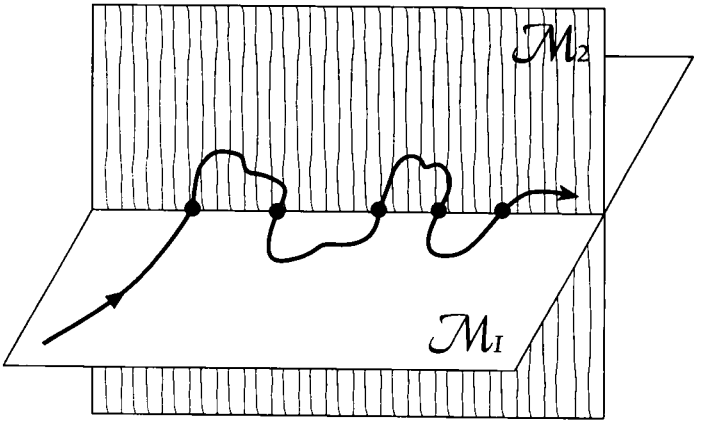
Cleveland'ın resmi Katolik piskoposluk bölge gazetesi *Catholic Universe Bulletin*'ın noel baskısının birinci sayfasında sekiz sütuna manşet şu yazıyordu:

"Bethlehem'de bir oğlan doğdu.
Tebrikler Tanrı – Tebrikler Meryem – Tebrikler Yusuf."

Burada anlam çerçeveleri, kutsallıkla kaba küfürdür. Teknik açıdan daha hoş bir çeşitleme – küfür üzerinde duracaksak – doğru hatırlıyorsam *New Yorker*'da yayımlanan yanıttı:

"*Bir kız istemiştik.*"

Şimdiye dek gördüğümüz örnekler tek doruk noktası olan şaka ya da fıkra grubuna aittir. Hiciv ya da taşlama gibi daha yüksek, sürekli mizah türleri tek bir etkiye değil, bir dizi küçük



– *Şekil 3*

patlama ya da azalmayan tatlı bir eğlence durumuna yaslanır. Şekil 3'te gülünç bir öykünün iki anlam çercevesi – örneğin Don Kişot'un romantik düş evreniyle Sancho'nun içten pazarlıklı sağduyusu – arasında gidip gelmesiyle ortaya çıkan durumu gösteriyor.

Kalıplar ve Şifreler

Şimdi, sonraki birkaç sayfayla (kesin olmak gerekirse, yedi sayfayla) okurun sabrını sınamak zorundayım; bu kitapta çok önemli bir rolü olan ve bundan sonraki kavramların anlaşılması için zorunlu iki ilgili kavramı tanıtmak için ruhbilimsel spekülasyonlar yapacağım.

Şekil 2'deki ve Şekil 3'teki iki alana, 'anlam çerçeveleri', 'çağrışım bağlamları', 'mantık çeşitleri', 'davranış yasaları' ve 'söylem evrenleri' gibi ifadelerle değindim. Bundan böyle, birleştirici bir formül olarak 'düşünme kalıpları' (ve 'davranış kalıpları') deyimini kullanacağım. '*Kalıp*', sözcüğünü sabit yasaların '*şifre*'siyle yönlendirilen yetenek, alışkanlık ya da beceri gibi düzenli davranış biçimlerini belirtmek için kullanacağım. Bunu, değişik düzeylerde birkaç örnekle açıklayayım.

Örümcek, yerin durumuna göre, ağını üç, dört ya da sayısı on ikiye dek varan uygun noktalara tutturarak gerer; merkezden yayılan hatlar, yanal hatları her zaman eşit açılarla keser; bu da örümceğin sinir sistemine yerleşmiş sabit *yasalar şifresine* göre gerçekleşir; ağın merkezi de her zaman ağırlık merkezine denk düşecektir. *Kalıp* – ağ örme becerisi– esnektir: çevre koşullarına uyarlanabilir; oysa şifrenin yasaları aynıyla uygulanmalıdır ve bunlar esnekliği sınırlar. Örümceğin ağını asacağı uygun noktaları seçmesi çevreye bağlı bir *strateji* sorunudur; ama örülen ağın

biçimi, şifre tarafından belirlendiği gibi her zaman çok köşeli olacaktır. Bir becerinin ortaya konması her zaman iki şeyin denetimi altında olur: a) sabit bir yasalar şifresi (bu doğuştan gelebilir ya da öğrenmeyle edinilebilir) ve b) çevresel göstergelerin – 'yerin durumu'nun – belirlediği esnek bir strateji.

Tam tersi olsun diye bu kez örnek olarak sözcüklerle ilgili yüksek düşünce düzeyinde yer alan bir kalıbı alalım. Her oyuncunun bir kağıda belli bir harfle başlayan – örneğin 'L' harfiyle başlayan – bulabildiği tüm kent adlarını yazmasıyla oynanan bir salon oyunu vardır. Burada kalıbın şifresi, oyunun kuralıyla belirlenmiştir: kalıbın *üyeleri* de, o anda hatırlasın hatırlamasın oyuncunun öğrenmiş olduğu, 'L' harfiyle başlayan tüm kent adlarıdır. Oyuncunun yapacağı şey, belleğini yoklayıp bu adları yakalamasıdır. Bunu yaparken başvurulacak çeşitli stratejiler vardır. Birisi bir harita getirir gözünün önüne ve belli bir yönde – örneğin batıdan doğuya – ilerleyerek L harfiyle başlayan kentleri bulmak için bu haritayı tarar. Başka bir oyuncu Li, La, Lo hecelerini, bir akort çatalıyla ses arıyormuş gibi içinden tekrarlar (belleğindeki devrelerin (Lincoln, Lizbon, vs.) 'titreşmeye' başlayacağını umarak). Stratejisi, kalıbın hangi üyesinin, hangi sırayla çalmaya davet edileceğini belirler. Örümcek örneğinde kalıbın 'üyeleri' ağ-örme becerisine giren değişik alt-becerilerdi: ipliğin salgılanması, uçlarının bir yerlere yapıştırılması, açılara karar verilmesi işlemleri. Tekrarlamak gerekirse, bu işlemlerin eyleme geçme sırası ve tutumu, ağ-örme şifresinin ortaya koyduğu 'oyunun kuralları'na bağlı olarak, stratejiyle belirlenir.

Tüm tutarlı düşünme biçimleri, bir kurallar dizisine göre bir oyun oynamakla eşdeğerdir. Sözü geçen salon oyunu sırasında Lagos üstünden Lizbon'a vardığımda, bu kentteki La Cucaracha gece kulübünde geçirdiğim bir gecenin tatlı anılarını yadetmeye

kaptırabilirim kendimi birden. Ama bunu yaparsam 'oyun bozanlık' yapmış olurum ve istemeye istemeye Leeds'e geçmem gerekir. Bir kalıptan ötekine kaymak, düş ve düşe benzer durumların belirgin niteliğidir: denetimli düşünmenin alışılmış düzeni içinde belli bir anda ancak bir tek kalıp etkindir.

Sözcük çağrışımı testlerinde şifre bir tek buyruktur; örneğin 'zıt anlamlılarım bul' gibi. Deneğe bir uyaran sözcük verilir – 'büyük' diyelim – yanıt hemen gelecektir: 'küçük'. Eğer şifre 'eş anlamlısı' olsaydı, yanıt 'iri' ya da 'uzun', vb. olacaktı. Çağrışım testleri düşünme işleminin yapay olarak yalınlaştırılmış biçimleridir; gerçek düşünmede şifreler az ya da çok karmaşık kural ya da alt-kural dizilerinden oluşur. Örneğin matematiksel düşünmede bir sürü özel kural vardır, bunlar değişik işlemleri yönetirler: bu işlemlerin bazıları, örneğin toplama-çarpma-üsle ilgili işlemler gibi, yalından zora doğru sıralanmıştır. Gene de bu çok karmaşık oyunların kuralları 'şifreli' simgelerle gösterilebilir: $x+y$, $x.y$, x^y ya da $x\sqrt{y}$ gibi. Bu simgeler hemen istenen eylemi 'başlatacaktır' – tıpkı piyano notalarını görmenin bir dizi çok karmaşık parmak hareketini başlatması gibi. Aritmetik işlemleri gibi zihinsel beceriler, piyano çalmak ya da on parmak daktilo yazmak gibi motor-beceriler, uygulama yapa yapa oldukça otomatik, önceden-ayarlanmış tekrarlanan işlemler durumuna gelirler ve sinir sisteminde yer alan 'şifreli simgelerle' başlatılırlar; yetiştiricisinin çaldığı düdükle hemen numarasına başlayan sirk hayvanı gibi.

Bu kuramda anahtar bir kavram olarak neden 'şifre' gibi belirsiz bir sözcüğü seçtiğimi burada açıklamam iyi olur belki de. Bunun nedeni, gerçekten de sözcüğün bu hoş belirsizliğidir. Bu sözcük bir yandan, uyulması gereken bir dizi kuralı gösterir – Karayolları kuralları ya da Ceza Yasaları gibi; aynı zamanda, si-

nir sistemi içinde buyrukları bir tür sıkıştırılmış 'gizli dil'le ileten 'şifreli işaretler' aracılığıyla – Mors Alfabesi gibi – iş gördüğünü imler. Yalnız sinir sisteminin değil, organizmadaki tüm denetimlerin aynı biçimde çalıştığını biliyoruz (bu, 'genetik' şifresi ileride doğacak kişinin yapısını içeren döllenmiş yumurtayla başlıyor). Ama hücre çekirdeğindeki bu yapı, küçük bir adamın mikroskobik imgesini göstermez; her bir harfin farklı türde kimyasal bir molekülle uzun bir zincirde temsil edildiği bir tür dört harfli alfabede 'şifrelenmiş'tir[10].

Düşünme becerilerine dönelim. Matematiksel düşünme, oyunun özgül kuralları – çarpma, ayırım yapma, bütünleme, vs. – tarafından yönetilir. Sözel düşünme de, çeşitli özgül şifrelere bağlıdır: Napolyon'un Waterloo'daki yenilgisini aşağıdakilere 'dayanarak' tartışabiliriz: (a) tarihsel önemi, (b) askeri stratejisi, (c) karaciğerinin durumu, (d) gezegenlerin konumu. Bunlara 'anlam çerçevesi' ya da 'söylem evrenleri' ya da 'çağrışımsal bağlamlar' diyebiliriz – bunlar, 'kalıp' sözcüğünü tekdüze bir biçimde yinelemekten kaçınmak için sık sık kullanacağım ifadelerdir.

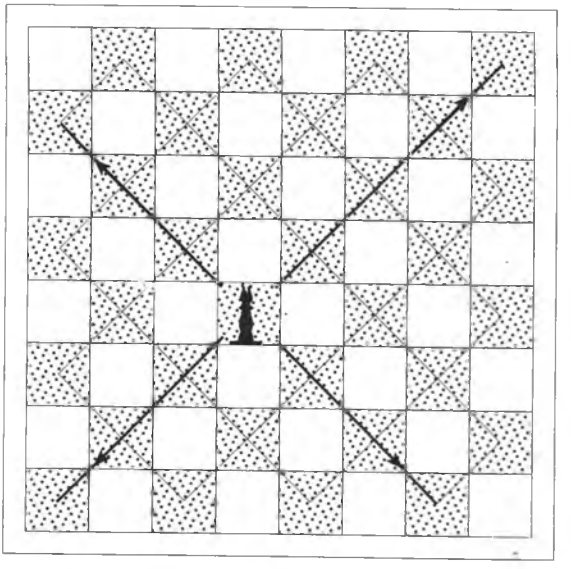
10 'Kalıp' ['Matris'] teriminin seçimini açıklamak daha zordur. Daha önceki bir yorumumda 'alan' ('field') ve 'çerçeve' ['framework'] terimlerini kullanmıştım, ama 'alan' çok belirsiz, 'çerçeve' de çok katı. 'Kalıp' Latince'nin rahim için kullandığı sözcükten türetilmiş ve mecazi anlamda şeylerin, içinde biçimlendirilip geliştirildiği herhangi bir örüntü ya da kalıp, ya da türün kalıbının çıkarılması için kullanılır. Böylece bir alışkanlığın ya da becerinin uygulanışı, kalıbı tarafından 'biçimlendirilir'. Matematikte kalıplar, her türlü büyülü işi yapabilecek rakamların dikdörtgen biçimde düzenlenişidir; kalıplar, kimliklerini yitirmeden farklı dönüşümlere uğratılabilirler – diğer bir deyişle, hem 'değiştirilebilir' hem de 'değişmez'dirler. Ayrıca, kalıplar kendilerine iliştirilmiş, kalıpların 'belirleyici'si denilen, bu dönüşümlerin hiçbirinden etkilenmeyen bir sabit sayıya sahiptir.

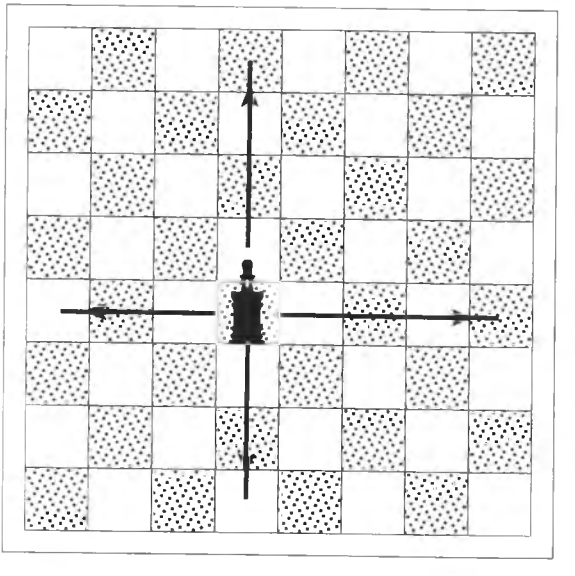
Öhceki bölümdeki fıkralara, çarpışan söylem evrenleri, birbirine giren çerçeveler ya da karışan bağlamlar denebilir. Ama bu ifadelerin her birinin, esnek de olsa sabit kurallar tarafından yönetilen özgül etkinlik örüntülerine gönderme yaptıklarını unutmamalıyız.

Tek bir vezirin bulunduğu boş bir satranç tahtasına bakan bir satranç oyuncusu, tahtayı siyah ve beyaz karelerden oluşan tekbiçimli bir mozaik olarak görmez; bu tahtaya vezirin olası hamlelerini gösteren güç hatlarından oluşan bir tür manyetik alan gözüyle bakar: tahta, Şekil 4- a'daki gibi örüntülenmiştir; Şekil 4- b, kalenin örüntüsünü gösterir.

İnsanın aklına 'kalıplar' ve 'şifreler' geldiğinde, bu şekilleri hatırlamak kimi zaman yararlı olacaktır. *Kalıp*, önünüzde bulunan örüntüdür, uygun hamleler topluluğunu gösteren örüntüdür. Kalıbı yöneten *şifre* örüntünün özünü sıkıştırılmış, 'şifrelenmiş' bir biçim olarak içeren basit matematiksel bir denkleme dönüştürülebilir; ayrıca 'diyagonal' sözcüğüyle ifade edilebilir. Şifre, bir beceri ya da alışkanlıktaki, sabit etkendir; kalıpsa, beceri ya da alışkanlığın değişebilir yanıdır. Bu iki sözcük farklı öğelere gönderme yapmaz, aynı etkinliğin farklı *yönlerine* gönderme yapar. Satranç tahtasının önünde oturduğunuzda *şifre*niz, oyunun hangi hamlelere izin verildiğini belirleyen kuralıdır; *kalıp*'ınız da önünüzdeki seçeneklerin toplamıdır. Son olarak, izin verilen çeşitli hamlelerin arasından gerçek hamlenin seçilmesi, alanın düzenlenişinin – başka deyişle tahtanın diğer satranç oyuncusunun oluşturduğu '*çevre*'nin yönlendirdiği bir *strateji* sorunudur. Gülünçlük etkilerinin, uyuşmaz kalıpların ani çarpışmasıyla oluşturulduğunu gördük: deneyimli satranç oyuncusu için, vezir gibi hareket eden bir kale kesinlikle 'gülünç'tür.

Ezbere bildiği belli bir parçayı çalan bir piyanisti düşünün.





– Şekil 4

Piyanistin, ağını ören örümceğe göre çok daha geniş bir 'strateji' alanı (tempo, ritim, anlatım) vardır. Bir ezgiyi başka bir anahtara göre değiştirerek çalan ya da doğaçlamayla çeşitlemelerini yapan bir müzikçi daha da büyük bir özgürlüğün tadını çıkarır; ama o da gene diyatonik ve kromatik gamların şifreleriyle bağımlıdır. Kalıplar, esneklikte stratejik bakımdan birkaç seçeneğe izin veren tepkelerden ve oldukça otomatikleşmiş işlemlerden başlayarak hemen hemen sınırsız çeşitleri olan becerilere dek uzanırlar; ne var ki bütün tutarlı düşünceler ve davranışlar açıkça tanımlanabilir bir kurallar şifresine göre yapılır; o düşüncenin ya da davranışın tutarlılığı – genellikle olduğu gibi, şifre, yarı yarıya ya da bütünüyle zihnin bilinçaltı düzeylerinde çalışsa da – bu şifreye bağlıdır. Bir bar piyanisti uykusunda ya da garson kızla laflarken piyano çalabilir; deyim yerindeyse, denetimi otomatik pilota devretmiştir.

Gizli İticiler

Herkes bisiklet sürebilir, ama bu işin asıl yapıldığını kimse bilmez. Düşmeyi önlemek için gidonu ters yöne çevirme yönteminin formülünü mühendisler ve bisiklet yapımcıları bile bilmez: gidon öyle kullanılır ki, "belli bir dengesizlik açısı için, her dönüş eğrisi binicinin sürüş hızının karesiyle ters orantılı olur[11]." Binici, açıkça tanımlanabilir ama kendisinin tanımlayamadığı bir kurallar şifresine uymaktadır; plakasının üzerine Pascal'ın şu sözü yazılsa iyi olur: "*Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point.*" Ya da, daha soyut bir biçimde söylersek:

11 Polânyi, M., *Personal Knowledge*, London: Routledge & K. Paul, 1958, s. 50.

Bir beceri eylemini denetleyen güçler genellikle, bu eylemin yer aldığı bilinç düzeyinin altında iş görür. Buradaki şifre gizli bir iticidir.

Bu, yalnızca iç organlarımızın ve kaslarımızın becerileri için değil, çevremizdeki dünyayı tutarlı ve anlamlı bir biçimde algılama becerisi için de geçerlidir. Sol elinizi on santim, sağ elinizi yirmi santim gözünüzden uzaklaştırarak bakın; ikisi de aynı boyda görünecektir, oysa sol elin retinadaki imgesi sağ elin iki katı büyüktür. Yüzünüzün dış çizgilerini sabunladığınız parmağınızla banyo aynasına çizin (bir gözü kapayarak kolayca yapılır bu). Sonuç sizi allak bullak edecektir. Kafanızın büyüklüğünde çıkacağını sandığınız imge, yarı yarıya küçülmüştür; kelle avcısının yanında taşıdığı hatıra kafalar gibidir. Yürüyerek uzaklaşıp giden bir insan cüceleşiyor gibi görünmez – oysa öyle görünmesi gerekir; siyah bir eldiven gün ışığında da, karanlıkta da karadır – oysa öyle olmaması gerekir; madeni bir para dik biçimde göz önünde tutulursa, gözdeki yansısı oldukça yassı bir elipsdir; oysa biz parayı daire olarak görürüz, çünkü daire olduğunu *biliriz*; parayı sıkıştırılmış oval bir biçimde görmek çaba gerektirir. Atasözünün dediği gibi, görmek inanmaktır; oysa bunun tersi de doğrudur: bilmek görmektir. "En ilkel algılamalar bile" diyor Bartlett, "çıkarımsal yorum niteliği taşır[12]." Algıları denetleyen çıkarımsal işlemler de gene bilinçaltında iş görür. Görmek, yarı doğuştan gelen, yarı bebeklikte edinilen bir beceridir[13].

Burada verdiğim örnekler, 'görsel değişmezler' denen şeylerle ilgiliydi; bu değişmezler, gözdeki imgesi değişip dursa da,

12 Bartlett.

13 Erişkinlik çağında ameliyatla görme duyusunu elde eden doğuştan kör hastalar, desenleri ve yüzleri tanımada, yönlerini bulmada büyük güçlük çekerler. Karşılaştırınız, Senden (1932), alıntı Hebb (1949).

nesnelerin büyüklüğünü, parlaklığını, biçimini hep aynı algılamamızı ve duyumlarımızdan 'anlam çıkarma'mızı sağlar. Bunlar, sağlıklı bir görme duyusu olan herkeste bulunur ve daha kişisel 'algılama çerçevelerinin' eklenebileceği temel yapıyı sağlar. Bir elma Picasso'ya ve manava ayrı ayrı görünür, çünkü ikisinin görsel kalıpları birbirinden farklıdır.

Bir kez daha sözlü düşünmeye dönelim. Birisi, örneğin ölüm cezasını tartışırken, bunu, toplumsal yararlılık, dinsel aktöre ya da ruh çarpıklıkları bilimi 'açılarından' yapabilir. Bu söylem evrenlerinin herbirini karmaşık bir kurallar dizisi yönetir; bunların bazıları bilinç düzeyinde, bazılarıysa bilinçaltı düzeyde iş görür. Bilinçaltı düzey, varsayımsal inançlardan ya da önyargılardan oluşur; bunlar hiç sorgulanmadan geçerli sayılır ve şifrenin içinde imlenir. Bunlardan başka, sözcükler arasındaki boşluklara gizlenmiş dilbilgisi ve sözdizimi kuralları imlenir. Bunların çoğu ders kitaplarından değil, 'kulaktan' öğrenilmiştir; genç bir çingenenin nota bilmeden keman çalmayı öğrenmesi gibi. Böylece insan günlük konuşmaları yürütürken, yalnızca dilbilgisi, sözdizimi şifreleri değil, incelik ve sıradan mantık şifreleri de bilinçaltında çalışır; bilinçli olarak üzerine eğilsek bile, düşünmemizi belirleyen bu kuralları tanımlamanın son derece güç olduğunu görürüz. Bunu başarabilmek için – anlambilimciler, dil mantıkçıları gibi – uzmanların yardımına başvurmamız gerekir. Başka deyişle, kendini beğenmişliği bir yana bırakırsak, düşünme yollarımızla bisiklet sürme arasında oldukça az bir ayrım bulunduğunu söylemeliyiz. Bu işlemlerin ikisi de belli belirsiz farkında olduğumuz ve tanımlayamadığımız, ancak sonuçlarından varlığı anlaşılabilen şifrelere göre yönetilmektedir[14].

[14] İkili kalıp ve şifre kavramları, hem ruhbilimi hem de fizyolojiyi göz

Alışkanlık ve Özgünlük

Bu vazgeçilmez şifreler olmasa bisikletten düşerdik ve düşüncelerimiz tutarlılığını yitirirdi – düş görürken normal düşünme şifrelerinin bir süre yok olduğunda yitirdiği gibi. Öte yandan, bir tek kalıba bağlı kalan düşünmenin de belli eksik yanları vardır. Bu, ancak eski deneyimlerde karşılaşılmış türden görevleri yerine getirebilen az ya da çok esnek bir becerinin kullanılması olur; özgün, yaratıcı bir başarıya götüremez kişiyi.

Deneyimleri birleştirerek onları düzenli şemalara, çeşitlilik içinde bütünlük gösteren kalıcı örneklere göre sınıflayarak öğreniriz. Bu şemalar ve örnekler, oyunun onlara uygun kurallarını uygulayarak, olaylar ve durumlarla başa çıkmamızı sağlarlar. Algılarımızı, düşüncelerimizi ve eylemlerimizi düzenleyen kalıplar, öğrenmenin yoğunlaşarak alışkanlığa dönüşmesidir. Bu yoğunlaşma, bebekliğimizde başlar, yaşlılığımıza dek sürer; değişmez şifreleri olan değişebilir kalıplar sıradüzeni – hücrelerinin soluk almasını düzenleyenlerden, imzasını belirleyenlere, çok-katlı alışkanlıkları olan John Brown dediğimiz kişiyi oluşturur. Alışkanlığın insanın ikinci doğası olup olmadığı sorulduğunda, Wellington Dükü şu yanıtı vermiştir: "İkinci doğası mı? Doğasının ta kendisidir!"

önünde tutarak tasarlanmıştır.

Deneysel ruhbilimden anlayan okur, Würzberg Okulundan *Aufgabe*, *Einstellung*, *Bewusstseinslage* gibi eski dostları ve Anglo-Sakson akrabaları olan 'belirleyici eğilim', 'beklenti', 'ödev', 'şema' ve 'dizi' terimlerini anımsayacaktır. Bu okur, olası J.J. Gibson'ın (*Humphrey*, 1951,) ünlü yazısında, içinde 'dizi' sözcüğü geçen yaklaşık kırk farklı anlamı sıraladığını da anımsayacaktır. 'Kalıplar'ın ve 'şifreler'in *Aufgaben* ya da 'diziler'den aynı zamanda hem daha kesin, hem de genel bir geçerliliğe sahip olduklarını göstermeyi umuyorum.

Alışkanlıkların çeşitli esneklik dereceleri vardır; tekdüze bir çevrede değişmeyen koşullar altında sık sık tekrarlanırlarsa katılaşır, otomatikleşirler. Oysa, hastanın ondan kurtulma olanağı yoksa, esnek olsun olmasın, deli gömleği gene de bir deli gömleğidir. Çağdaş ruhbilimde ağır basan okul olan davranışçılık, insanı bu hastanın durumuna indirgeme, insanlık durumunu da koşullandırılmış bir otomatınkiyle aynı görme eğilimindedir. Bu görüşün, bir noktaya dek ne yazık ki doğru olduğuna inanıyorum. Bu kitabın savı, bana göre, bu görüşün artık doğru sayılamayacağı noktada başlıyor.

Az çok otomatikleşmiş düşünme ve davranma yollarımızdan kaçmanın iki yolu vardır. Bunlardan birincisi, elbette ki düşlere ya da düşe-benzer durumlara dalmaktır; bu sırada zihinsel düşünme şifreleri geçici olarak susar. Öteki yol da kaçıştır – sıkıntıdan, durgunluktan, zihinsel çıkmazlardan ve duygusal boğuntulardan – ne var ki, ters yönde bir kaçıştır bu. Belirtisi, bilinen bir durum ya da olayı yepyeni bir ışık altında gösteren ve ona karşı yepyeni bir tepki ortaya çıkaran kendiliğinden bir içgörü çakışıdır. Bu iki bağlanımlı edim, daha önce ilişkili olmayan deneyim kalıplarını birleştirir: "uyanık olmanın, aynı anda birkaç düzeyde birden yaşamanın ne demek olduğunu anlamamızı sağlar" (pek yeri değilse de, T.S. Eliot'tan bir alıntı).

Birinci kaçış yolu, düşlerin dilinde örneklenen, eski, daha ilkel bir düşünme düzeyine inmektir; ikincisiyse yepyeni, daha karmaşık bir zihinsel evrim düzeyine çıkmaktır. Görünüşte birbirlerine karşıt gibi olsalar da, bu iki yolun çok yakından ilişkisi olduğunu ileride göreceğiz.

İnsan ve Makine

İki bağımsız algı ya da akıl yürütme kalıbı birbirine girdi mi, sonuç (göstermeye çalışacağım gibi) ya kahkahayla sonuçlanan bir *çarpışma*, ya yeni bir zihinsel bireşim içinde *kaynaşma* ya da estetik bir yaşantı biçiminde *karşılaşma*'dır. Yaratıcı etkinliğin her alanında görülen bu iki bağlanımlı düzenlerin üç yanı vardır: başka bir deyişle, aynı kalıp çifti gülünç, acıma duygusu uyandıran ya da zihinsel bakımdan zorlayıcı etkiler yaratabilir.

İlk örnek olarak 'insan' ve 'makine'yi ele alalım. Kaba mizah türlerinde en tutulan numara, bu iki anlam çerçevesi arasındaki (ya da ilintili 'akıl' ve 'madde' çifti arasındaki) karşıtlığı sonuna dek kullanmaktır. Burnu havada öğretmenin titrek bir sandalyeye oturduktan sonra yere yuvarlanması aynı anda, birbiriyle bağdaşmaz iki bağlamda algılanır; yerçekimiyle yere yıkılan otorite. Ağaçtan oyulmuş totemin karşısında yürekten konuşan yerli de – "O kadar böbürlenme, seni erik ağacından tanıyorum" – aynı fikri ifade eder: zihnin kendini beğenmişliği ve bedenin maddeye özgü oluşunu. Bu konudaki çeşitlemeler sonsuzdur: muz kabuğuna basıp ayağı kayanlar, ishal olan başçavuş, hıçkırığı tutan Hamlet, kurulmuş gibi yürüyen askerler, mekanik bir robot gibi davranarak yanlış düğmesine basılmış bir makina gibi yumurtayı elinde tutarken saatini kaynatan dalgın profesör. Kader, kaba bedensel işlevlere ve fizik yasalarına bağlılığını göstererek – onu bir otomat düzeyine indirgeyerek – kurbanının büyüklüğünü, zekâsını ya da kendini beğenmişliğini hiçe indirecek şakalar yapar durur. Bunların tersini yapıp, nesnelerin insan gibi davranmasını sağlayarak da aynı sonuç sağlanır; Punch'la Judy, kutudan fırlayan kukla, sahiplerine oyun eden araçlar, rüzgârla savrulduktan sonra sanki hesaplı bir kötülükle sahiplerinden

kaçan şapkalar.

Henri Bergson'un gülme sorunu üzerine yazdığı kitabında yüce zihinle katı madde arasındaki bu ikilik (canlıyı saran mekanik kabuk) gülünç olanın her *biçimini* açıklamakta kullanılır; oysa burada savunduğumuz kuramda bu ikilik gülünç olanın yalnızca bir tek türü için doğrudur. Şaşırtıcı olan şudur ki, Bergson yukarıda verilen örneklerin her birinin aynı mantık kalıbına dayalı olarak – yani aynı iki bağlanımlı kalıp şifresine bağlı olarak – duygusal havada basit bir değişmeyle gülünçten acıklıya ya da salt zihinsel bir deneyime dönüştürülebileceğini görememiştir. Buzlu kaldırımda ayağı kayıp düşen şişman bir adam, bakanın tutumunda kötü niyetin ya da acımanın baskın olmasına göre gülünç olabilir ya da acıma duygusu uyandırabilir: duygusuzlaşmış bir öğrenci gülecektir bu sahneye, oysa duygusal bir yaşlı kadının gözü yaşarabilir. Ama bu iki tutumun arasında, kaza yerinden geçmekte olan doktorun duygusal açıdan dengeli tutumu vardır: doktor da hem eğlenebilir hem de acıma duyabilir ama onun asıl üstünde duracağı şey, yaralanmanın derecesidir. Böylece kaza kurbanı, üçlüde yer alan sütunların herhangi birine oturtulabilir. Saplantılarına küçümseyerek değil de ruhsal nedenlerine inerek bakmaya ilgi duyarsam, Don Kişot'un gülünçlükten şaşırtıcılığa doğru yavaş yavaş değiştiğini görürüm; bunu, mesafeli bir merak duymak yerine kendimi onunla içten özdeşleştirerek yaparsam – yeldeğirmenlerine karşı savaş açan üzgün şövalyeyi silah arkadaşım olarak görürsem – trajik bir kişi olur Don Kişot. Kaba güldürüde her zaman karşımıza çıkan kişiler – boynuzlu koca, cimri, kekeme, kambur, yabancı – değişik akıl yaşı, kültür ve ruh durumundaki seyircilerde yarattıkları değişik duygusal durumlara göre gülünç, zihinsel bakımdan zorlayıcı ya da trajik kişiler olabilirler.

'Canlı şeyi saran mekanik kabuk', insanın ulaşmak istediği ruhsal ereklerle, fizik ve kimya yasalarından kurtulamayan fazlasıyla katı bedeni arasındaki karşıtlığı simgeler. Eşek şakası yapan kişi ve soytarı, insanın insanlığından duyduğu kibiri pat diye söndürüvermek için yerçekiminin ve hareketsizliğin mekanik güçlerini kullanan muziplikler üstünde uzmanlaşırlar. Ama, sandalyesi kırılan akşam yemeğindeki konuk gibi İkarus da, eşek şakasının kurbanıdır – tanrılar, sandalyesinin ayaklarını kırmak yerine kanatlarını eritmişlerdir. İkarus miti, konuk örneğine oranla daha yüce duygulara seslenir, ama her iki durumun mantıksal yapısı ve iletisi aynıdır: kendinizi ne sanırsanız sanın, herhangi bir kil topağı gibi ters kare yasasına bağlısınızdır. İleti, birinde gülünç diğerindeyse trajiktir. Aradaki fark, devreye giren duyguların farklı özelliğine bağlıdır (birincisinde kötü niyet, ikincisinde sevecen bir beğeni); ama ayrıca, birinci durumda iki anlam çerçevesi, gerginliği yok etmek üzere patlarken, ikinci durumda bu iki çerçeve trajik bir karşılaşma içinde yanyana kalır ve gerginlik yavaş bir arınmayla hafifleyerek kaybolur. Üçüncü seçenek, iki kalıbın bağdaşlaştırılması ve bireştirilmesidir; bunun yarattığı etki, ne gülme ne de ağlamadır, merakın uyanmasıdır: mekanik olan yaşayanı bir kabuk gibi nasıl kapsar? Organizma ne kadar hıza dayanır, sıfır yerçekimi onu nasıl etkiler?

Bergson'a göre, gülünç olanın başlıca kaynakları, yaşama etki eden hareketsizliğin, katılığın ve tekrarın mekanik özellikleridir; buna verdiği önemli örnekler arasında otomat-adam, ipli kuklalar, kutudan fırlayan kuklalar vb. vardır. Ne var ki, organik yumuşaklıkla çatışan katılık gülünecek bir şey olsaydı, Mısır heykelleri ve Bizans mozaikleri şimdiye dek yapılmış en iyi şakalar olarak görülürdü. İnsan davranışlarında otomatik tekrar. gülünç olmanın gerekli ve yeterli koşulu olsaydı, felç titremesin-

den daha eğlendirici bir görüntü olamazdı; dahası, kana kana gülmek istediğimizde, bir insanın tekdüze tekrarlanan nabzını tutmamız ya da yürek atışlarını dinlememiz yeterdi. "Bir insanın bize nesne izlenimi verdiği her zaman gülebilseydik[15]", bir cesetten daha gülünç bir şey olamazdı.

Aslında, Bergson'un gülünç olan için verdiği örneklerden her biri, üçlüde yatay bir çizgi boyunca yer değiştirip, bilim ve sanat sütunlarında da yer alabilir. Bergson'un aynı zamanda hem insan hem insan eliyle yapılmış bir şey olan *homme-automate*'ı[16], lirik örneğini Galatea'da – Pygmalion'ın yaptığı, Afrodit'in can verdiği, Shaw'un gülünç alana aktardığı fildişi heykelde – bulur. Bunun trajik örnekleriyse, Faust'un Homunculus efsanesinde, Prague'ın Golem'inde, Frankenstein'ın canavarlarında görülür; bunların başlangıcı Yehova'nın Adem'i İbranice'de toprak anlamına gelen *adamah*'tan yapmasına dek uzanır. Tersine değişimin de – yaşamın mekanikleşmesinin – çok zengin çeşitlemeleri vardır; alışkanlıklarının elinde otomatlaşmış bilgiç kişi gülünçtür, çünkü hoşlanmayız ondan; oysa, hep aynı hareketleri yapmaktan kendini alamayan sinir hastası gülünç değildir; çünkü durumu bizi şaşırtır, onu anlamaya çalışırız; taştan bir heykele dönmüş akıl hastasının durumu acıklıdır çünkü ona acırız. Tekrar mitolojiye dönersek: tuzdan bir sütuna dönen Lut'un karısı, Narkissos'un çiçeğe dönüşmesi, sesinden başka hiçbir şeyi kalmayana kadar eriyen, kemikleri kayalaşan zavallı su perisi Ekho.

Üçlünün orta sütununda, *homme-automate*, tüm yaşam bilimlerinin odak kavramı, ya da daha doğrusu iki-odaklı kavramıdır. Bu bilimler ortaya çıktıklarında insanı, eşek şakası yapan

---

15 Bergson.

16 *homme-automate*: otomatik-insan (ÇN).

kişi gibi, hem zihin hem de makine olarak ele aldılar. Pitagorasçılar, bedeni ruh-tellerinin doğru gerginliğe sahip olması gereken bir müzik çalgısı olarak görürlerdi; 'kas *kirişi*'nden söz ettiğimizde ya da birini 'akortsuz' diye tanımladığımızda ölümlü bedenimizi hâlâ farkında olmadan bir gitar olarak görmekteyiz. Aynı iki-odaklı görüş, dört Hipokrat 'sıvısı'nda yansıtılır – bunlar hem bedenin sıvıları hem de ruhun halleriydi; *spiritus*'un kendisi, *pneuma*[17] gibi, belirsizdir, nefes anlamı da taşır. *Katharsis* kavramı, ya zihnin ya da bağırsakların temizlenmesi için geçerliydi, hâlâ da öyledir. Yine de, ruhun pis kokan nefesi, zihnin müshilinden söz edecek olursam ya da kızgınlığa öfke sıvısı dersem bu, gülünç olur; çünkü bunları kötü niyetle karşılaştırmak amacıyla, imlenen belirsizlikleri açığa çıkarmış olurum; Yunanlı öncülerimizin, dilimizin yansıtmayı sürdürdüğü, tek psikosomatik bir görüş içinde her ne kadar deneyerek olsa da birleştirmeyi becerdikleri iki anlam çerçevesini parçalamış olurdum.

Modern bilimde sindirim, algılama, öğrenme ve biliş 'mekanizma'larından söz etmek ve *homme-automate*'m otomat yönüne gittikçe artan ya da başka her şeyi dışlayan bir vurgu vermek yaygınlaşmıştır. Fizyolojideki mekanik eğilim, 'insan bir makinadır' sloganıyla – Jacques Loeb'ün yazdığı bir zamanlar ünlü kitabının planlı başlığı – yüzyılın başında simgesel doruğuna ulaşmıştır; bu slogan, davranış ruhbilimi tarafından ele alınmış ve yarım yüzyıl süreyle Anglo-Sakson ülkelerde çok yaygın olarak kullanılmıştır. *King Solomon's Ring* [Kral Solomon'un Yüzüğü] adlı yapıtı milyonlar tarafından beğenilen Konrad Lorenz gibi dahi bir natüralist bile, Newton ve Darwin'i otomat olarak görmenin, 'mucizelere inanmayan tümeva-

17 *spiritus* ve *pneuma*: sırasıyla ruh ve nefes (ÇN).

rımcı araştırmacılar'[18] için tek kabul edilebilir görüş olduğunu açıklamaya zorunlu hissetmişti kendini. Bu tümüyle, kuşkusuz, insanın kendi mucize tanımına bağlıdır: tüm 'tümevarımcı araştırmacılar'm ideali olan Galileo, Kepler'in medcezirin ayın çekimlerine bağlı olduğu kuramını bir 'büyücülük düşü'[19] olarak reddetmiştir. Bu tutumların yarattığı entelektüel iklim, 'Bilinçlilik Kavramı' (davranışçılar, bunu da bir başka 'büyücülük düşü' olarak bilimin sözcük dağarcığından atmışlardır) hakkında yazan Cyril Burt tarafından özetlenmiştir: "Olayları izlemekle yetinen kinik birinin söylemeden duramayacağı sonuç şudur: ilk önce ruhunu satan, ardından da aklmdan çıkaran ruhbilim, zamansız bir sonla karşılaşırken, artık tüm bilinçliliğini yitirmiş görünüyor[20]."

Bergson'un en çok sevdiği gülünç örneği üstünde uzun uzun durdum, çünkü bu örnek, bu kitabın ana konularından birisiyle çok yakından ilgili. İnsan-makine ikiliği özlü bir cümlede toplanmıştır – "insan yüzde doksan su, yüzde on da madensel tuzlardan oluşur" – bu ifade, dileğe bağlı olarak gülünç, zihinsel bakımdan zorlayıcı ya da trajik olarak görülebilir. Birinci durumda, Afrika güneşinin altında eriyip bir su birikintisine dönüşen şişman bir adam gösteren bir karikatürü; ikincisinde, deney tüpünün üstüne eğilmiş 'tümevarımcı araştırmacı'yı; üçüncüsünde de bir avuç toprağı düşünmek yeter.

Bergson'un verdiği öteki otomatik-insan örneklerinden de

---

[18] Lorenz, K. L., *Aspects of Form*, yay. Whyte L. L., 1951, ss. 176-8.

[19] De Santillana, G., yay., *Galileo Galilei Dialogue on the Great World Systems*, Chicago Univ. Press, 1953, s. 469.

[20] Burt, Sir Cyril, 'The Concepts of Consciousness', *Br. J. of Psychology.*, 53, 3, 1962, s. 229.

şöyle kısaca söz etmek gerekiyor. Çocuksu Punch ve Judy çeşitlemesiyle kukla oyunu *gülünç*tür; gelişmiş kukla tiyatrosu geleneksel bir *sanat* biçimidir; canlı benzeri garip makineler *bilim* ve teknolojinin çeşitli dallarında kullanılmaktadır: terzilerin kullandığı doldurulmuş modellerden tıp okullarındaki anatomi *maddelerine* dek; ortopedistlerin kullandığı yapay organlardan sinir sisteminin çalışmasını gösteren robotlara dek (Grey Walter'ın elektronik kaplumbağaları gibi). *Eğretilemeli* anlamda, iplere bağlı kukla, gülünç olsun, trajik olsun, her zaman insanın alınyazısının elinde oyuncak oluşunu gösteren geçerli bir simgedir – ister tanrılar oynatsın iplerini, isterse kendi kromozomları ya da salgı bezlerinin elinde oyuncak olsun. Güldürüyle trajedi arasındaki yansız bölgede düşünürler, bıkıp usanmadan kuklanın birbiriyle çatışan iki yönünü bağdaştırmaya çalışmışlardır: bir yanda özgür istem yaşantısı ve aktöresel sorumluluğu, öte yanda dinsel ve bilimsel belirlenimciliğin ipleri.

Kukla örgesinin aşırı değişik bir biçimi, kutudan fırlayan kukladır; yaşamın inatçı, mekanik tekrarcılığının, ama aynı zamanda yok edilmezliğinin simgesi. Bunun karşıtıysa, kahraman kestikçe yeni bir kol ya da kafa çıkaran masal canavarıdır; ya da Raskolnikof'un düşünde, kafasına baltanın her inişinden sonra dönüp yeniden yüzüne gülen yaşlı kadındır. Biyolojik bilimlerde, kutudan fırlayan kukla – düğmeye basınca başlayan bütün hareketlerde örneklenen – bildik bir şeydir; kasların seyirmesi, sara nöbeti, hayvan aleminin 'gösterge-boşaltıcıları'; bunların simgesel iletisi, çılgınca sıçramaları ya da şefkatli aşkla dolu, doğuştan gelen davranış örüntülerini harekete geçirir.

II

Bir fikrin ya da olayın, genelde bir arada düşünülemeyen iki kalıpla birdenbire bağlanması, anlatı ya da anlam akışı gereken duygusal gerilimi taşıyorsa, gülünç bir etki yaratır. Bu duyguların aktığı kanal delinir de beklentilerimiz boşa çıkarılırsa, şimdi artık gereksiz olan gerilim kahkaha biçiminde patlar ya da daha yumuşak bir sou-rire[1] biçimde dışarı akar.

Saldırganlık ve Özdeşleşme

Kahkaha, her zaman söylendiği gibi, 'özgürleştirici'dir, yani gerilim gidericidir. İster açlıktan, ister cinsellikten, ister öfkeden, ister kaygıdan kaynaklansın gerilimden kurtulma her zaman zevk verici olmuştur. Olağan koşullar altında bu rahatlama, gerilimin niteliğine uygun, amaçlı bir eylemle giderilir. Oysa, kahkahayla güldüğümüzde, rahatlama, özel bir gereksinmeyi doyuran tüketici bir eylemden doğmaz. Tersine, kahkaha insanı biyolojik dürtülerini doyurmaktan alıkoyar; insanı eşit ölçüde öldüremeyecek ya da çiftleşemeyecek duruma getirir: Öfkeyi de, endişeyi de, gururu da söndürüp yok eder kahkaha. Gerilim doyurularak

1 *sou-rire*: gülme (ÇN).

giderilmiş değildir – görünüşte amaçsız bir refleks, yüz gerilmeleriyle birlikte, soluk alma mekanizmasının aşırı çalışması ve amaçsız beden hareketleriyle parça parça kopup dağılmıştır. Başka türlü söylersek: bu lüks refleksin tek işlevi, gereksizleşmiş, amaçlı bir davranışla giderilemeyecek heyecanları gidermektir.

Acaba bu heyecanlanma neden birdenbire 'gereksizleşmiş'tir; yine acaba bu gerginlik neden örneğin ağlamak yerine – bu da kahkaha denli 'amaçsız' bir eylemdir – kahkaha biçiminde boşaltılmıştır? Sorunun ikinci yarısına verilecek yanıt açık gibidir: kahkahada patlayan heyecanın, gözyaşlarıyla akıp giden duygulardan daha farklı bir niteliği ya da kimyasal bileşimi vardır. Ne var ki bu yanıtın bu denli açık olması yanıltıcıdır, çünkü 'nitelik ve bileşim'deki bu farklılığı tanımlamak, insan duyguları kuramına yeni bir yaklaşımı gerekli kılar.

İlk bakışta, farklı mizah türlerinde şaşırtıcı bir ruh hali çeşitlemesi var gibidir. Eşek şakası basbayağı saldırgancadır: çocukların tuvalet şakaları sekse karşı duyulan pislikle yoğrulmuş ilgiyi yansıtır; müstehcen şakalar, cinsellikle ilgilidir; Charles Addams türü karikatürler ve 'hastalıklı' şakalar, dehşet ve tiksinti duygularını körükler; yergici ise haklı öfke duygusunu kullanır. Bundan başka, aynı anlam kanalından, değişken basınçlar altında çok farklı sıvılar akıtılabilir: Örneğin, "hiçbirinin atı yoktur," ya da "Asla o kadar yükseğe nişan almamıştım" ifadeleri eğretilemeli ve doğrudan anlamların iki bağlanımlılığına işaret ederler – bunlar, aynı mantıksal örüntüye, ama farklı duygusal renklere sahip şakalardır. Daha gelişkin mizah biçimleri, daha karışık, bazen de birbiriyle çelişen duygular uyandırır; ama karışım ne olursa olsun, bulunması kaçınılmaz olan bir öğe vardır: bu da, ne denli hafif olursa olsun, bir saldırganlık ya da korku itkisidir.

Bu öğe, kötü niyetin ve alçaltmanın saklanmasında, alçakgönüllülüğün ardında saklı kötü yüreklilikte ya da şaka kurbanına hiç acımamak biçiminde ortaya çıkabilir – Bergson'un deyişiyle, "yüreğin bir an uyuşturulması." Bu ortak öğeye ben, *saldırgan-savunmacı* eğilim ya da *kendini öne sürme* eğilimi diyorum – bu biçimsiz terimleri seçme nedenim daha sonra görülecektir. Daha ince mizah türlerinde, bu eğilim öylesine belirsiz ve gizlidir ki ancak çok dikkatli bir çözümlemeyle ortaya çıkarılabilir; tıpkı iyi hazırlanmış bir yemekteki tuz gibi – tuz olmasa, tatsız olurdu yemek.

Dokunaklılığı ani düşüşe, trajediyi komediye dönüştüren şey, saldırgan unsur, parodicinin yansız kötü niyetidir. Dostlar arasında yapılan alaylarda olduğu gibi sevgiyle birleşmiş olabilir; ince mizahta saldırganlık, yüceltilmiş ve çoğu zaman da bilinçdışıdır. Bunun yanı sıra, çocuklara ve ilkellere seslenen şakalarda, vahşet ve övüngen biçimde kendini öne sürme göz önündedir; aynı şey, gülünç olanın daha erken tarihsel biçimleri ve kuramları için de geçerlidir. "Gülme, eski çağların sisleri arasından insanla birlikte doğduğu için, elinde bir bıçak tutuyor gibi görünür. Eski çağ kayıtlarında, ilk kahkahanın tümüyle dışa vurulmuş nefret olabileceğini varsaymaya yetecek kadar vahşi zaferler, nefret, üstün konumlardan yere düşenler vardır."[2] Eski Ahit'te, (Mitchell'e göre[3]) gülmeye yirmi dokuz gönderme bulunur; bunların on üçü kızgınlık, alay, dalga geçme ya da iğrenmeyle bağlantılıdır ve yalnızca ikisi "neşeli ve mutlu bir yürekten doğmuş"tur. Sekizle on beş yaş arasındaki Amerikan öğrencileri arasında yapılan bir inceleme, "başkalarının küçük düşmesinin, sıkıntısının ya da işletilmesinin, hemen gülmeye neden ol-

2 Gregory, J.C., *The Nature of Laughter*, London: K. Paul, 1924.

3 Gregory tarafından alıntılanmıştır, *agy*..

duğu, diğer yandan nükteli ya da komik bir ifadenin çoğu kez fark edilmediği[4]" sonucunu ortaya çıkardı (bu da, pek kimseyi şaşırtmadı).

Aristoteles zamanlarından bu yana önerilen gülme kuramları arasında 'küçük düşürme kuramı' en dayanıklısı gibi görünüyor. Aristoteles için gülme, çirkinlik ve küçük düşmeyle yakından ilgiliydi; Cicero için 'gülüncün alanı... belli bir alçaklıkta ve biçim bozukluğunda yatar'; Descartes için gülme, 'şaşkınlık, nefret ya da kimi zaman da her ikisiyle karışan' bir neşenin açığa vurulmasıdır; Francis Bacon'ın gülünç nesneler listesinde, ilk sırayı 'biçim bozukluğu' alır. 'Küçük düşürme kuramı'nın özü, Hobbes'un *Leviathan* yapıtında şöyle tanımlanır:

> *Gülme tutkusu, başkalarının zayıflığıyla ya da geçmişteki kendi zayıflığımızla yapılan karşılaştırma sonucu kendimizdeki bir üstünlüğün birden anlaşılmasından doğan ani bir zafer duygusundan başka bir şey değildir.*

Modern ruhbilimin kurucularından olan Bain, genel olarak aynı kuramı izlemiştir: "Yalnızca fiziksel izlenimler karşısında değil, bir rakibe üstün gelmekle ya da onu rahatsız etmekle, insanın ani bir üstünlük elde edebildiği her durumda gülme isteği açıkça görülür[5]."

Bergson için gülme, toplum tarafından toplumdışı bireye verilen düzeltici cezadır: "Gülmede her zaman, açıkça ifade edilmeyen, komşumuzu aşağılama ve bunun sonucunda da onu düzeltme amacını görürüz[6]." Max Beerbohm, 'halk mizahında iki

---

[4] Foss, B., *The New Scientists*, London, 6.7.1961.

[5] Bain, A.

[6] Bergson.

unsur' bulmuştur: 'acı çekilmesinden zevk alma, bildik olmayana karşı iğrenme'. McDougall şuna inanıyordu: "Gülme, insan ırkında duygudaşlığa karşı bir panzehir, diğer insanların kusurlarının bunaltıcı etkisine karşı kalkan oluşturan koruyucu bir tepki olarak doğmuştur[7]."

Demek ki bu noktada gerek eski gerek çağdaş kuramcılar arasında bir anlaşma vardır; yalnızca anlaşma değil, abartma da vardır. Bu konuda Aristophanes ya da Calderon'u, *A Midsummer Night's Dream*'i [Bir Yaz Gecesi Rüyası] ya da Chateaubriand'm *Maximes et Pensées*'ini [Kalıplar ve Düşünceler] düşünmek gülmede patlayan saldırgan yükün barut olmadığını anlamaya yetecektir; katalizör olarak iş görmesi için bir tutam ince espri yeterlidir. Ayrıca, saldırganlıkla kendini korumanın, öfkeyle korkunun, düşmanlıkla endişenin, ruhbilimsel ve fizyolojik açıdan ikiz kardeşler gibi olduklarını unutmamalıyız. Gülmenin meydana geldiği tipik durumlardan biri, ister gerçek ister düşsel olsun tehlikenin ani bir biçimde kalktığı andır; gülmenin gereksiz gerilimleri boşaltma düzeneği olma niteliği, küçük çocuğun yüzündeki ifadenin korku dolu bir endişeden rahatlamışlığın mutlu gülüşüne doğru ani değişiminden daha çarpıcı biçimde görülemez.

Bir anlatının taşıdığı duygusal yükün oluşumu ne olursa olsun, ancak yüceltilmiş de olsa saldırgan-savunmacı bir eğilim taşıyorsa gülünç bir etki yaratacaktır. Bir insanın yazgısından çok derinden etkilenebilirsiniz, yine de gülünç yanına gülümsemekten alıkoyamazsınız kendinizi; başka bir insanın davranışının 'gülünçlük'ünün etkisi, her zaman kendi üstünlüğünüzün – bilinçli ya da bilinçsiz – ifade edilmesini imler; onu aptal durumuna düşürmek pahasına gülümsersiniz.

---

[7] McDougall, W., *The Group Mind*, New York: Putnam, 1920.

Üçlünün karşı yanında ağır basan duygular henüz bizi ilgilendirmiyor; ama karşıtlığı sergilemek adına onlardan da kısaca sözetmeliyim. Mozart'ı dinlemek, büyük bir oyuncunun oyununu seyretmek, aşık olmak ya da başka bir hoşnutluk durumu, insanın gözlerini yaşartacak ya da onu gözyaşlarına boğacak büyük bir mutluluk duygusunun kabarmasına neden olabilir. Merhamet ve sevilen birinin kaybı da aynı fiziksel etkiyi yaratabilir. Bu türden duygular, neşeli olsun, üzüntülü olsun, içinde sevecenlik, özdeşlik, acıma, hayranlık, korku ve şaşkınlık barındırır. Bu farklı türden duyguların ortak paydası, katılım, özdeşlik ya da ait olma duygusudur; bir başka deyişle, benlik *daha büyük bir bütünün parçası* ya da daha yüce bir birliğin parçası olma deneyimiyle kavranır – söz konusu bütün ya da birlik Doğa, Tanrı, İnsanlık, Evrensel Düzen ya da *Anima Mundi* olabilir; soyut bir düşünce, yaşayan, ölü ya da düşsel kişilerle kurulmuş insanca bir ilişki olabilir. Bu duygulardaki ortak unsuru *katılımcı* ya da *kendini aşmaya* yönelik eğilimler olarak adlandırmayı öneriyorum. Bunu (gizemcilik bu duygu türüne girse de) gizemcilik olarak görmemek gerek; bu terim yalnızca şunu anlatmak için seçilmiştir: Böylesi duygusal durumlarda, sanki bireyin ben'ini aşan herhangi bir gerçek ya da hayali varlığın *bir parçası* olarak davranma gereksinmesi vardır; oysa, kendini öne sürmeye yönelik türden duygularla yönetildiğinde, ben (ego) kendine yeten bir bütün ve son değer olarak algılanır.

Kural olarak, duygularımız her iki eğilimi de içinde barındıran karmaşık şeylerdir. Örneğin, 'sevgi' dediğimiz duygu – ister cinsel sevgi, ister anne sevgisi olsun – çoğunlukla saldırgan ya da kendine bağlayıcı, kendini öne sürücü bir yanı olan, özdeşleşmeci ya da kendini aşmaya yönelik bir duygudur. Duygular değişik renklerle gösterilse, bu iki ayrı eğilim, renklerin üstüne

bindirilmiş parlaklık değerleri (siyah beyaz karışımı) olarak görülür.

Bu konu daha sonra ayrıntılı olarak tartışılacaktır; ilerisi düşünülerek boyuna yinelenen bu gezilerden rahatsız olan okurlar, kendilerinin de katılımlarının beklendiği, gülünç olanın zahmet verici açımlama çabasının kendi başına bir amaç olmayıp mizah, sanat ve buluştaki görünüşte böylesine farklı yaratıcı etkinlikleri birleştiren örüntüyü ortaya çıkarmak için bir araç olduğunu düşünerek rahatlayabilirler.

Duygunun Hareketsizliği

Kahkahanın 'sinirsel enerji'nin boşalma mekanizması olduğunu ilk kez ortaya koyan Herbert Spencer'dı. "Kahkahanın fizyolojisi" [Physiology of laughter] (1860) üzerine yazdığı deneme şu önermeyle başlıyor: "Sinirsel enerji her zaman kas hareketlerine dönüşme *eğilimindedir*; bu enerji belli bir yoğunluğa ulaştığında her zaman kas hareketi gerçekleşir... Duygular ve duyumlar, bedensel hareketlere yol açarlar ve ... bu duygular ve duyular ne ölçüde güçlüyse, bedensel hareketler de o ölçüde şiddetli olur." Böylece Spencer şu sonuca varıyor: "bilinç, bilmeden büyük şeylerden küçüklere yöneltildiğinde," "açığa çıkan sinirsel güç" kendini en az direnme gördüğü kanallar boyunca genişletip akar; bunlar da kahkahanın yarattığı kas hareketleridir.

Spencer'ın kuramının (kimi bölümlerini Freud kendi kuramına almıştır)[8] ayrıntıları, zamanla geçersiz olmuştur; ama bu kuramın temel tezi olan 'duygu bedensel harekete dönüşme eği-

8 Freud, S., *Gesammelte Werke*, C. I-XVIII, London: Imago Publishing Co., 1940-52, VI (1940).

limindedir' düşüncesi, kanıtlanmakla kalmamıştır, çağdaş nörofizyolojide öylesine olağan sayılmıştır ki onu nitelendirme gereksinimi çoğu kez unutulur. Çünkü elbette, buna karşıt olarak – denizi seyretmek ya da dinsel düşüncelere dalmak gibi – rahatlamayı ve bedensel edilgenliği geliştirme eğilimi taşıyan duygusal durumlar da vardır. Duygular sorununa modern yaklaşım üzerinde önemli bir etkisi olan Walter B. Cannon'ın öncü yapıtının başlığı – *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear, and Rage* [Acı, Açlık, Korku ve Öfke Durumlarında Bedensel Değişiklikler] –, bedeni eyleme geçiren duyguların tümünün önemli, buna rağmen sınırlı, bir ulama – kendini öne sürme eğilimlerinin hizmetine giren bir ulama ait olduğu yolunda bir uyarı olarak iş görmeliydi. Cannon'ın kendisi de, bütün duyguları, adrenalinle ıslanmış bir tür kırmızı kilim gibi bir bütün saymaya karşı – gerçi pek başarılı olamadan – uyarıda bulunmuştur[9]. Yine de, şimdilik yalnızca bu sınırlı ulamla – gülünç olanın alanına giren saldırgan-savunmacı duygu türüyle – ilgiliyiz.

Chamfort öyküsündeki Marki pencereye koştuğunda, zihnimiz hemen bir takla atar ve zevkle yeni oyuna katılır; ama anlatının taşıdığı, belki sadistliğin bilinçdışı bir karışımını da içeren, heyecanlandırıcı beklentiler, diğer *quid pro quo* kalıbına taşınamaz; en az direnç gösteren kanallardan dışarı atılırlar. Desdemona'yı boğmak üzere olan Othello'yu hıçkırık tutsa da zavallı, pı-

9 Bir nöroloğun aydınlardan oluşan bir topluluğa okuduğu kağıdı eleştirerek şunları belirtti: "Yazar, duyguları çok genel olarak ele aldı... Söz ettikleri arasında, kızgınlık ve öfke gibi temel duygulara özgü olarak tanımlayabileceğim özellikler var; ama her şeyden önce sevgi bir duygudur... Sanırım duyguyu tartıştığımızda hangi duygu türünden söz ettiğimizi belirlemek zorundayız." Cannon, W. B., *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage*, New York: D. Appleton and Co., 1929 (2. Basım).

sırık bir adama dönüşse, düşüncelerimiz gene bir çağrışım bağlamından diğerine atlamayı becerebilir; ama şimdi mantıksal doğrulamasından yoksun kalan gerilimimizin bir biçimde giderilmesi gerekir. Kısacası, kahkaha, mantıksal *raison d'etré*'inden[10] koparılmış saldırganlıktır (ya da korkudur); düşünce tarafından bir kenara atılmış duyguların sönmesidir.

Başka bir örnek verelim: mizahın yaygın araçlarından biri kişileştirmedir. Çocuklar büyükleri taklit eder, güldürü oyuncusu herkesin tanıdığı birisinin kılığına girer, erkekler kadın, kadınlar erkek gibi giyinir – bütün bu durumlarda taklitçi, oyununda hem kendisi hem de başka birisi olarak algılanır. Bu durum sürerken, seyircinin kafasında bu iki kalıp birbirine bağlanmıştır; zihin bu iki kalıbın birinden ötekine sonra gene geri gidip gelirken, duygular bu akrobatik dönüşleri izleyemez; sallanan bir gemide çorbanın dökülmesi gibi, bu duygular da kahkaha oluklarına dökülürler.

Bu benzetmelerle anlatılmaya çalışılan şey, *saldırgan-savunmacı türden duyguların, akıldan çok daha büyük bir hareketsizliğe, direnime ya da kütle momentine sahip olduğudur.* Bu varsayım, bir çok ruhbilimsel kuramlar tarafından dile getirilmeden paylaşılır, ama sonuçlarının değerlendirilebilmesi için açıkça ifade edilmelidir. Bunların arasında en önemlisi, duygularımızın çoğu kere aklımıza ayak uyduramayıp ondan koptuğudur. Psikopatalojide bu olgu olağan kabul edilir, ama daha az uçta olan durumlarda taşıdığı önem genelde gözden kaçırılır – oysa gerek ortak deneyimler, gerekse nörofizyoloji bunu ortaya çıkarmalıydı. Kendini öne sürmeye yönelik türden duygular, adrenalinin artan salgılanması, kan şekerinin artması, kalp atışlarının hızlanması, ka-

10 *raison d'etré*: varoluş nedeni; bir şeyin varolma gerekçesi (ÇN).

nın daha hızlı pıhtılaşması, değişen soluk alma, sindirim etkinliğinin engellenmesi, tenin elektrik direncindeki değişiklikler, terleme, tendeki tüylerin 'diken diken' olması, kasların gerilmesi ve ürperme gibi çok farklı bedensel değişiklikleri içerir. Bu sözde acil tepkilerin ortak etkisi, bütün organizmayı her ne olacaksa ona hazırlamak içindir; örneğin terleme, kavga ya da kaçışın yarattığı ısıyı düşürür; kan dolaşımındaki kan şekerinin fazlalılığı kaslara fazladan enerji sağlar. Tehlike anında insanların elde ettikleri olağanüstü gücün nedeni de budur; ama bizim bakış açımıza göre, motor tepkilerin ortaya çıkma düzeyinin düşmesi daha önemlidir – sinir itkileriyle kasların artan uyarılabilirliği, bunun sonucunda şiddet dolu hareketlere, duygunun fizyolojik etkilerini 'giderme', en azından 'üstünden atma' eğilimi göstermek. Bedenin kaynaklarının bu genel hareketinin ana aracıları, özerk sinir sisteminin sempatik ayrımı denen şeyle, böbreküstü bezlerin iliği tarafından salgılanan hormonlardır: adrenalin ve noradrenalin, başka deyişle korku ve öfkenin 'salgıları'[11]. Sinirlerin ve bezlerin bu süreçleri birbiriyle ilişkili olduğundan, bunlara sempatik-adrenal sistemin etkinlikleri demek uygundur. (Karışıklığı önlemek için, sempatik sinir sisteminin, sempati denen dostça duyguyla hiç ilişkisi olmadığını belirtmeliyim; daha çok, biraz önce dediğim gibi, bunun karşıtları olan öfke ve korkuyla ilişkilidir. Rastlantıya bakın ki Sempatik-Adrenal sisteminin baş harfleri, bu sistemin neden olduğu kendini öne sürmeye yönelik[12] duygularınkiyle aynıdır.)

Yukarıdaki açıklamaların bir sonucu olarak, bu duygular, fizyolojik açıdan bakıldığında, beyinin yalnızca üst kısmına bağ-

---

11 Buradaki İngilizce sözcük, 'humour' Türkçede hem 'mizah' hem de salgı anlamına gelir (ÇN).

12 Buradaki İngilizce sözcük, Self-Assertive (ÇN).

lı olan düşünme eyleminden çok daha karmaşık, tüm bedeni etkileyen bir mekanizmanın varlığını gerektirir. Sempatik-adrenal sistemin harekete geçirdiği kimyasal ve iç organlarla ilgili durumlar uzun zaman devam eder; bu büyük düzenek bir kez harekete geçirildi mi, bir anda durdurulamaz ya da hareketine 'yön değiştirtilemez'. Sıradan gözlemler bunun hergün, acı verici biçimde doğrulanmasını sağlar. Aslında adrenal salgımızla tam anlamıyla 'zehirlenme'ye uğrarız; kızgınlık ya da endişe durumlarında aklın pek yararı olmaz; söylenenler ne denli doğru olursa olsun, bir insanı içinde bulunduğu kötü ruhsal durumdan konuşarak çıkarmak zaman ister; tutkular, aklın yargılarını hiç dinlemezler; öfke ve korku, nedenleri ortadan kaldırıldıktan sonra bile süren fiziksel etkiler yaratır. Bir düşünceden ötekine atladığımız çabuklukla ruhsal durumlarımızı da değiştirebilseydik, duygu cambazı olurduk.

Fizyolojik yanıyla düşünme, beyin kabuğu ve beynin ilgili bölgelerinde meydana gelen elektro-kimyasal etkinliklere bağlıdır; bu etkinlikler, duygular ortaya çıktığında bezlerde, iç organlarda ve kaslarda gerçekleşen büyük değişikliklerle karşılaştırıldığında çok küçük olan enerji geçişlerini içerirler. Bu değişiklikleri, insanın sözsel simgelerle düşünmesine olanak veren çatısal yapılarından çok beynin gelişim açısından daha yaşlı olan bölümleri yönetir. Herhangi bir anda yapılan bir davranış, omurilikten en son edindiğimiz önloplarına dek sinir sisteminin farklı düzeylerinde aynı anda işleyen karmaşık bir sürecin sonucudur. Herhalde duygusal renklendirme olmaksızın biçimsel düşünme diye bir şey olamaz, ama yine de biçim ve duygusal renk arasında ayrım yapmak mantıklıdır – bizim durumumuzda, gülünç bir anlatının *mantıklı örüntüsü*yle taşıdığı *duygusal yük* arasında.

Sempatik-adrenal sistem, bir düşüncenin beyin kabuğuna

özgü tellerine titreşim veren bir piyanoya benzetilebilir. Herşey yolundayken, o kocaman tahta kutu tellerin titreşimine derinlik, renk ve sıcaklık katar. Ne var ki pedala tam basarak alaylı bir skertso çalmaya kalkarsanız, titreşen tahta kutu tellerin hızlı ve kıvrak titreşimlerini izleyemez – düşünceyle duygular birbirlerinden kopmuştur. Kahkahada açığa çıkan şey, *düşüncenin terk ettiği duygulardır*. Çünkü duygu, daha büyük olan kütle momenti yüzünden, fikirlerin farklı bir mantığa göre ya da yeni bir oyun kuralına göre akmaya başlamasına yetişemez; düşünce kadar çevik olamadığından, düz bir çizgi boyunca ilerlemek eğilimindedir. Ariel Caliban'ı burnundan yakalayıp yönlendirir; Ariel sıçrayıp bir dala konar, Caliban ağaca çarpar.

Bir fıkranın hafif duygusal yükünün, uyandırdığı hafif muziplik ve müstehcenlik duygularının, büyük sempatik-adrenal mekanizmayı harekete geçirmeye yetmeyeceği öne sürülebilir. Bunun yanıtı, uyaranlara karşı verdiğimiz özerk tepkilerimizin gösterdiği tarihsel çelişki niteliğinde yatıyor; bu tepkiler, türümüzün uzak geçmişinde yaşanmış bir tehditin ya da bir beklentinin hafif de olsa bir yansımasını taşırlar; bir zamanlar bu tepkiler biyolojik olarak uygunlardı, ama artık değiller. Bu tepkiler, şimdi yaşadığımız koşulların binlerce yıl gerisinde kalıyorlar: ani bir ses duysak sıçrarız; gıcırtılı bir ses duysak tüylerimiz ürperir (bu, çoktan yitirdiğimiz beden kıllarımızı soyu tükenmiş bir hayvanın saldırısı karşısında kabartma çabamızdır); bir sınavdan önce terleriz – birazdan sınavı yapanla girişeceğimiz mücadelede bedenlerimizin yaratacağı fazla ısıdan kurtulmak için. Bu doğuştan gelme, tarihsel çelişki gösteren tepkileri *bedenin abartmaları* olarak adlandırmak istiyorum. Bunlarla ilgili dikkate değer şeylerden biri, küçücük homeopatik dozlardaki belli uyaranlarla harekete geçirilebilmeleridir.

Özetlersek, bizi güldürmek için öyküde bulunması gereken tuz, aslında bir damla adrenalindir.

Gülmenin Mekanizması

Birinci bölümde mizahın mantığını inceledim; önceki başlık altındaysa mizahın duygusal güç kaynaklarını. İkisini biraraya getirerek, daha önce verdiğimiz formülü genişletebiliriz: zihinsel bir olayın, genelde bir arada düşünülemeyen iki ayrı kalıpla iki yanlı bağlanması, düşünce zincirinin bir çağrışım bağlamından birden diğerine aktarılmasıyla sonuçlanır. Öykünün taşıdığı duygusal yükse, daha büyük olan hareketsizliği ve direngenliği yüzünden aynı hızla aktarılamaz; akıl tarafından bir kenara atılan bu gerilim çıkış yolunu kahkahada bulur.

Ama bu, fazla enerjinin sözgelimi neden kolları çırparak ya da ayak parmaklarını kıpırdatarak değil de özellikle gülme biçiminde boşaltılması gerektiği sorusunu yanıtsız bırakır. Buna verilebilecek kesin olmayan bir yanıt şudur: gülme sırasındaki kas kasılmaları ve nefes alış verişleri görünüşe bakılırsa, bu fazlalık için en az direnç gösteren doğal kanallar sunmaktadır. Freud'dan alıntılarsak:

> *Bildiğim kadarıyla, gülmeyi belirleyen yüzün çarpılması ve ağız kenarlarının kıvrılışı gibi hareketler ilk olarak, uykulu uykulu memeyi bırakan tatmin olmuş ve aşırı doymuş bebekte ortaya çıkar... Bunlar, daha fazla beslenme istemeyiş kararlılığının fiziksel ifadesidir; başka deyişle, bir 'yeter' ifadesidir, daha doğrusu 'yeterden fazla' bir şeydir... Bu ilk haz veren doygunluk duygusu, gülümseme – gülmenin altında yatan o temel görüngü – ile gülümsemenin gerilim azaltma-*

ya yönelik diğer haz verici süreçlerle kurduğu sonraki bağlantı arasındaki halkayı sağlamış olabilir[13].

Diğer bir deyişle, gerilimden kurtuluşun en erken dışavurumları olan gülümsemedeki *kas-kasılmaları*, bundan sonra en az direnç gösteren kanallara dönüşecektir.

Yinelenen, patlamaya benzer soluk alıp vermeleriyle gülmeye özgü nefes alıp verme biçimi, bir tür solunum cimnastiği aracılığıyla fazla gerilimi dışarıya 'üflemek' için tasarlanmış gibidir; şiddetli el kol hareketleri ve bacaklara vurma da açıkça aynı amaca hizmet eder. Bu muazzam tepkiler çoğu kez, onları yaratan uyarıcının hafifliğine oranla aşırı ölçüde büyük gibi görünür – özellikle de, başkalarını kahkahalara boğan türden bir şakadan pek hoşlanmadığımız zamanlarda:

Rus kemancı David Oistrakh, dün bir toplu konut bölgesindeki resital sırasında Schubert'in C Majör Fantazi'sini çalarken kemanının teli koptu; Bay Oistrakh – Edinburgh Festivali'nin onur konuğu – kemanı yukarı kaldırıp kendine eşlik eden sanatçıya şaşkınlıkla baktığında Edinburghlu bin öğrencinin özenli dikkati dağıldı ve kahkahaya boğuldular[14].

Bu afacanların bu denli gülünç bulduklan şeyi anlamaya çalışalım. İlk önce, fizik yasalarının sanatçıya yaptığı, eşek şakasının bildik olay örgüsü var; yani, ünlü kemancının büyülü tellerinin sıradan kedi bağırsağından yapıldığının birden açığa vurulması – "Seni erik ağacından tanıyorum." Oistrakh'ın yüzündeki 'şaşkınlık', muz

13 Freud, S., *agy.*.

14 *The Guardian*, 5.9.1962.

kabuğuna basarak kayan adamınkiyle aynıdır; coşkunluğun maskesi, sıradanlığın ani vuruşuyla düşürülmüştür. Oysa tüm bunlar, öğretmenlerin çok iyi bildikleri o beklenmedik, barbarca kahkaha tufanını açıklamaz – biraz soyut olarak 'anlatının duygusal yükü' dediğim şeyin, burada, telaffuzu zor bir adı olan o Rus'u 'bu özenli dikkatle' dinlemek için hareketsiz oturma zorunluluğuna karşı, belki büyük oranda bilinçdışı, bir içerleme içerdiğini anlayınca iş değişir; kıpır kıpır hareketlere yol açan gerilim telle birlikte kopup patlamayı başlatınca, susturulmuş sınıfı anında bir vahşiler sürüsüne dönüştüren bastırılmış bir duygunun varlığı söz konusudur.

Başka deyişle, gülünç olanla ilgili tüm tartışmalar, şunu akılda tutmadıkça ruhsuz soyutlamalar olarak kalır: Gülme görüngüsü tetik çekip bırakmaya benzer; küçücük bir neden, bastırılmış sadistlik, bastırılmış cinsellik, bastırılmış korku, hatta bastırılmış can sıkıntısı gibi çeşitli kaynaklardan gelen şaşırtıcı ölçüde büyük enerji birikimlerin tıpasını açabilir. Amerikalı üniversite öğrencilerinin bir anketi yanıtlarken verdikleri 'gülme nedenleri'nin bir listesi:

Yatakhanede yastık kavgası
Bir kız arkadaş elbisesini yırttı
Paten yaparken düştüm
Ders sırasında bir köpek içeri girdi
Retorik dersinde yanlış telaffuz edilen bir sözcük
Şişmanlığımla alay edilmesi
Lizzie'nin peri dansı yapmaya çalışması
Briçte elimde iki as ve papaz, vale ve beş maça varken dört maça kazanacağını deklare eden rakiplerim
H.G. Wells'in cinsel yaşamı üzerine bir papazın yazdığı makale[15].

15 *Bkz.*, Gönderi 3.

Bu bize kahkahanın bütünüyle neşeden ya da mizahtan yoksun bir şey olabileceğini anlatmaya yeter[16]; kahkaha, hem bir çeşit toplumsal iletişim aracı hem de kaba gürültünün yerine geçecek bir şey olarak kullanılabilir. Kahkaha aynı zamanda, striptiz seyredenlerin zorlamalı kahkahasında – ya da geçen yüzyılda herkesin ortasında yapılan idamlarda İngiliz halk mizahının neşeli dışavurumlarında – olduğu gibi duyulan cinsel ya da sadistçe zevki saklamaya da yardım edebilir.

Şaşırtıcıdır ama Bergson, insanların ancak başkalarının yanında gülebileceklerine inanmıştı – belki de buna, gülmenin toplumsal bir düzeltme olduğu kuramına uyması neden olmuştur ("kişi kendini herkesten kopmuş duyduğu zaman gülünç olandan zevk almaz. Öyle anlaşılıyor ki, kahkahanın gerek duyduğu şey bir yankıdır. Kahkahamız her zaman bir topluluğun kahkahasıdır.")[17]. Kız okullarının yatakhanelerinde, toplu gülme nöbetleri olur kuşkusuz; sonra insan başkalarının yanında yalnızken olduğundan çok daha güçlü kahkahalar atar. Ne var ki, duygusal belirtilerin salgın biçiminde yayılması grup davranışlarında çok iyi bilinir bir olgudur; ayrıca, bu durum histeri, panik, hatta tiyatro seyircilerinin yayılgan öksürükleri için de geçerlidir; yalnızca gülmeye özgü bir özellik değildir ve gülmenin açıklanmasına hiçbir biçimde katkıda bulunmaz.

---

16 Bu listenin yayımlandığı makale, davranışçı yaklaşımın niteliğini yansıtıyor; makale, gülme'nin üç 'temel ilkesi'ni ortaya çıkarıyordu: (a) 'neşenin dışavurumu olarak' gülme, (b) 'grup içinde aynı duyguları paylaşma aracılığıyla grup bağlılığı sağlayan gülme', (c) 'rekabetçi durumlarda gülme bir silah olarak kullanılabilir.' 'Mizah' sözcüğü, yazıda belirtilmemişti; 'fıkralara, soytarılıklara, vs.' gülmek, yalnızca üstünkörü belirtilmişti, ruhbilimcinin dikkatine değer bir şey değildi açıkçası.

17 Bergson, *agy*..

Son olarak, kendi başına gülünç olmayıp, gülünç uyarıcıların yalnızca işaretleri ya da simgeleri olan, hatta simgelerin simgeleri olan uyarıcılar karşısında da gülme ya da gülümseme sıkça gerçekleşir – Chaplin'in botları, Groucho Marx'ın purosu, ünlü kişilerin birkaç görsel anıştırmaya indirgenmiş karikatürleri, bilinen durumları anıştıran sloganlar ya da imlemeler. Bu kapalı durumların çözümlenmesi, çoğu zaman uzun ve karışık bir ipi kaynağına dek izlemeyi gerektirir; bu da pek eğlenceli değildir. Bununla birlikte, bu süreç, şiirsel bir imgenin ya da bir doğa görünümünün uyarıcı gücünü çözümlemeye çalışan yazın eleştirmeninin ya da sanat tarihçisinin izlediği süreçle temelde aynıdır. Böylesi gülünç simgelerin – Albay Blimp'in bir karikatürde görünmesi, Falstaff'ın sahneye çıkması – etkisinin hemen o anda görülmesi, çözümleme işini daha da güçleştirir; gerilimi önce biriktirip sonra da boşaltmak için hiç zaman yok gibidir. Ne var ki bu durumlarda bellek bir akümülatör gibi iş görür; elektrik yükü her an ateşlenerek boşaltılabilecek bir şarjlı pil gibidir: Papageno sahnede çalımla yürürken dudaklarda beliren gülümseme bir anılar ve beklentiler karışımından kaynaklanmaktadır. Bütün bunlar gösteriyor ki neden kahkahayla güldüğümüzü açıklamak, içinde bir çok koku olan bir parfümün kimyasal yapısını çözümlemek ölçüsünde ince bir iş olabilir – bu kokuların bazısı fark edilmez bile, oysa bazıları tek başına koklanırsa insanın yüzünü buruşturmasına yol açabilir.

Ciddi Olmamanın Önemi

İnsanın doğuştan gelen saldırganlık eğilimlerini incelerken Aldous Huxley bir zamanlar şunları söylemişti:

Fizyolojik düzeyde, bana öyle geliyor ki, sorun, bedenimizde Paleolitik devirlerdeki yaşama çok iyi bir biçimde uyan ama bugünkü yaşama hiç uymayan bir salgı bezleri sistemi bulundurduğumuz gerçeğiyle bağlantılı. Bu yüzden bize gerekli olandan çok fazla adrenalin salgılıyoruz; ya kendimizi tutup yıkıcı güçleri içimize yöneltiyoruz ya da kendimizi tutmayıp çevremizdeki insanlara vurmaya başlıyoruz[18].

Huxley'nin gözden kaçırdığı üçüncü bir seçenek ise insanlarla alay etmektir. Kuşkusuz, yumuşatılmış saldırganlık için başka çıkış yolları da vardır: spor, siyaset, kitap tanıtma yazıları, vb.; ama bunlar bilinçle, istekle girişilen eylemlerdir, oysa kahkaha eşzamanlı, fizyolojik bir tepkedir, evrimselleşmeden payımıza düşen, doğanın bize ait kıldığı bir armağandır. Yalnızca bezlerimizin işlevleri değil, özerk sinir sistemi ve orta beyin'deki duygu-denetleme merkezleri de Paleolitik Çağ'dan çok daha eskidir; ayrıca insan evriminin, yaşamda kalma savaşının günümüzdekinden daha ölümcül olduğu ve herhangi beklenmedik bir görüntü ya da sesin sıçrama, öfkelenme, savaşma ya da kaçmayla yanıtlanmasını gerektiren bir aşamasındaki koşulları yansıtır. İnsanda güvenlik ve konfor duygusu geliştikçe sempatik-adrenal sistemin etki-üreten acil durum mekanizmaları gitgide bir tarihsel çelişkiye dönüştü. Ama organlar ve işlevleri, gereksiz duruma geldikleri hızla körelmiyorlar; böylece *homo sapiens*'in biyolojik evrimi (tümüyle durmadıysa bile) zihinsel evriminin peşinden tehlikeli biçimde sürükleniyor. Bunun bir sonucu, be-

18 Huxley, Aldous, *Control Of the Mind*, yay. Farber, S. M. ve Wilson, H. L., 1961.

yinlerimizin 'ayrı inanç ve akıl odalarına' bölünmüş olması, duygularla çatışacak biçimde düşünmemize yol açmasıdır; bir diğer sonucu da, duygusal tepkilerimizin, biyolojik olarak gereken ya da toplumca izin verilen tepkilere taban tabana karşıt 'bedensel abartmalar' olarak ortaya çıkmasıdır – artık ilk aktıkları kanallardan akıtılamaz olmasıdır. İyi olan bir şey varsa, evrim çizgisinin bir yerinde, gereksiz duruma gelen duygularımızın hiç değilse bir kısmını dışarı atmak için bir taşma mekanizması olarak gülme ve ağlama gibi lüks tepkelerin ortaya çıkmış olmasıdır. Bunların ikiz tepkeler oldukları açıkça bellidir: gülme, aklın bir yana ittiği saldırgan duyguların dışarı atılmasına hizmet ederken, ağlama (daha sonra ele alacağımız bir konuya bir kere daha değinirsek) aklın kabul ettiği katılımcı duyguların taşmasını kolaylaştırır.

Tüm bunlardan çıkan sonuç, *homo ridens*'in, gülen hayvanın ortaya çıkabilmesinden önce iki koşulun gerçekleşmiş olması gerektiğidir: ilk olarak, fazla enerjilerin akıtılabileceği yeni kanalları gereksinen, görece bir varoluş güvencesine ulaşmış olmak; ikinci ve daha önemli olarak, akıl yürütmenin, duygunun 'kör' isteklerinden belli bir ölçüde kurtulabildiği evrim düzeyine erişmiş olmak; bu evrim düzeyinde düşünce, kendisini duygudan koparabilecek – ve iç salgı bezlerinin etkilerini mizahla karşılayabilecek – bir bağımsızlığa ve kıvraklığa kavuşmuştur. İnsan, 'beyinsel özgürleşme'nin ancak bu evresinde duygularının gereksiz olduğunu fark edebilir ve gülerek kendi kendine 'kandırıldım' diyebilir.

İnsan düzeyinin altında, gülme olasılığı da, gülme gereksinmesi de yoktur; gülme ancak gereğinden fazla duygulara sahip, zihinsel özerkliğe ulaşmış, biyolojik bakımdan güvenlik içinde olan türde ortaya çıkabilir[19]. İnsanın kendi heyecanlarının 'akıl-

dışı' olduğunu birden anlaması, özeleştirinin, insanın kendi öz benini *dışarıdan* görme yetisinin doğması demektir; öznel bir yaşantının, böyle nesnel bir bağlam çerçevesine bağlanması *homo sapiens*'in yaptığı belki de en zekice buluştur.

Böylece, gülme insanın içgüdü parmaklıklarından kurtuluşunu ilan eder; biyolojik dürtülerinin tek yönlülüğüne başkaldırısının,yalnızca tek bir 'oyun kuralı' dizisi uyarınca yönetilen alışkanlıklarına bağlı bir yaratık olmayı yadsımasının işaretlerini verir. Hayvanlar bağnazdır; oysa "Ah / Nasıl da güler o sevgili küçük çocuk / Davullar çalınır ve o sevimli / Bayan testereyle ikiye bölünürken. ...[20]"

---

19 Kimi ehlileştirilmiş hayvanlar – köpekler, şempanzeler – mizahi ifadeler göstermeye ve alay etme etkinliklerinde bulunmaya yatkın gibi görünürler. Bunlar, gülmenin evrimsel öncüleri olarak görülebilir.

20 Auden, W. H., (1944).

III

Okura herhangi bir gülme örneğini inceleme olanağını vermesi gereken araçlar artık bir araya gelmiş durumdadır. Yapılacak işlem şudur: ilk önce, 14 [Şekil 2] ve 17 [Şekil 3]. sayfalarda bulunan diyagramlardaki M_1 ve M_2'nin doğasını, her bir kalıbı denetleyen mantık türünü, oyunun kurallarını keşfederek belirleyin. Çoğu kez bu kurallar, gizli gerçekler olarak imlenmiştir ve olağan kabul edilir – şifre çözülmek zorundadır. Gerisi basittir: 'bağlantı'yı – her iki zihinsel düzlemle iki bağlanımlı olan odak kavramı, sözcüğü ya da durumu – bulun; son olarak, duygusal enerjinin niteliğini tanımlayın ve içerebileceği bilinçdışı unsurları göz önünde bulundurarak bir tahmin yapın. Aşağıdaki bölümlerde bu tekniği değişik mizah türlerine uygulayacağım.

Sözcük Oyunları ve Nüktecilik

Mrs. Lamport uzay adamlarımızın '*lunar bin*'e doğru gittikleri'[1] kaygısını taşıyor. Gene Mrs. Lamport, kocayan hovardanın ken-

[1] lunar bin: Burada, tımarhane anlamına gelen 'loony bin' ifadesi çağrıştırılıyor (ÇN).

disini 'yaşlı *Kraft Ebbing*[2]' gibi hissettiğini söyler bize. Peder Spooner, 'kaçık yaşlı rahibe[3]' karşı büyük bir sevgi duyuyordu ya da duyduğunu söylüyordu.

Atasözü şöyle der: *One swallow does not make a summer – nor quench the thirst*[4]. Elijah'ın kuzgunları, Milton'a göre, "*though ravenous taught to abstain from what they brought*[5]" idi. Oysa Napolyon böyle değildi; Napolyon taç giydikten bir süre sonra, Orléans hanedanının mallarına el koyduğunda bir çağdaşı şöyle der: '*C'est le premier vol de l'aigle*[6].' Mr Paul Jenkin'in Britanya'nın Ortak Pazar'a girişiyle ilgili olumlu olumsuz yönleri hakkmdaki keşfi de taşı aynen gediğine koyar: "*The Cons were pro, while Lab*

---

2 Kraffi Ebbing: Almanca bir isme benzeyen bu sözcükler aslında İngilizcedeki 'craft' ve 'ebbing away' sözcüklerinin çarpıtılmış halleridir. Böyle bakınca, cümlenin anlamı, "Yaşlı çapkın eski hünerinin yavaş yavaş elden gittiğini hissediyor,"olacaktır (ÇN).

3 Buradaki anahtar sözcük 'Spooner'dır. Burada kullanılan sözcük oyununa ise 'Spoonerism' adı verilir; ses ve heceleri okurken yanlışlıkla karıştırma anlamına gelir. Asıl söylenmek istenen şey, "our dear old queen"dir; oysa "our queen old dean" denmiştir (ÇN).

4 Atasözündeki 'swallow' sözcüğü hem kırlangıç, hem de yudum anlamına gelir. Bu bilgiyle okunduğunda, şu anlama gelir: "Bir kırlangıçla ne yaz gelir, ne de susuzluk giderilir." (ÇN).

5 Kuzgun anlamına gelen 'raven' sözcüğünün 'aç kurt gibi yemek, yağma etmek' anlamları da vardır. 'Ravenous' da bu sözcükten türemiş olmakla, 'çok aç, aç gözlü,' anlamlarını taşır; aynı zamanda, sözlüklerde yer almasa da '–ous' eki sözcüğe 'kuzgunca, kuzgun benzeri' anlamlarını yükler. Cümlenin çevirisi şimdi anlamlıdır: 'Elijah'ın kuzgunları, aç gözlü olsalar da getirdikleri şeyden uzak duracak biçimde eğitilmişlerdi.' (ÇN).

6 "C'est le premier vol de l'aigle.": Burada, 'aigle' sözcüğü 'kartal, büyük adam' anlamlarına gelir. Sözcük oyunu 'vol' sözcüğünün iki anlamı da çağrıştırılarak yapılmıştır: ilk anlamı 'uçuş'tur ve bağlamına oturur; oysa ikinci anlamı 'hırsızlık'tır. İki anlamı da yazarsak, cümlenin çevirisi şöyle olacaktır: "Bu, kartalın ilk uçuşu / hırsızlığı." (ÇN).

has turned con[7]."

Sözcük oyunu, bir tek ses biçiminin iki anlamla bağlanımlı olmasıdır – iki düşünce zincirinin bir ses düğümüyle birbirine bağlanmasıdır. Çocuklar tarafından çok tutulması, belli akıl hastalıklarında yaygın olması ('sözcük oyunu manisi'), düşlerde sık sık ortaya çıkması, salt sese dayalı bir çağrışımın bilinçaltına ne denli çekici geldiğini göstermeye yeter. Sözcük oyununun karşıtı koşuktur. Bu ikisinin arasında, orta sütunda, sesle anlamın iki bağlanımlılığı, Lexicon, anagram, çapraz bulmaca gibi sözcüğe dayalı oyunlarda eğlendirici bir biçime bürünür; karşılaştırmalı filoloji ve eskiyazı bilimi gibi alanlarda, eski çağlardan kalma yazıtların çözülmesinde ise ciddi bir biçime bürünür.

Sözcük oyunu yapılarak bağdaştırılan iki anlamın 'lunar bin'de olduğu gibi aynı kökten gelmesinin ya da *vol* = uçuş ile *vol* = hırsızlık gibi biçimdeş olmasının bir önemi yoktur, yeter ki iki türetim de uyuşmayacak denli birbirinden ayrılmış olsun. Aslında, sözcüklerle oynanarak yapılan sözcük oyunlarından (*jeu de mots*) fikir oyunlarına (*jeu d'esprit*) kadar uzanan bir dizi yayılma söz konusudur. İkincisine birkaç örnek daha verelim.

"Üstben, kişiliğin alkolde çözülebilen kısmıdır." Burada, 'çözülme' kavramı iki bağlanımlıdır: a) kimya laboratuarı bağlamı ve b) kişinin yüksek ilkelerinin kadehin içinde (eğretilemeli olarak) erimesi. Cümlenin ilk birkaç sözcüğü, Freudcu dilde hafif bir can sıkıntısı – ya da duruma göre endişe duygusu – uyandırabilir; bu duygu da artık bildik olan mekanizma aracılığıyla kı-

7 "The Cons were pro, while Lab has turned con.": Burada, 'leyhte ve aleyhteki noktalar, kişiler ya da kullanılan oylar' anlamlarına gelen 'pros and cons' sözcükleriyle sözcük oyunu yapılıyor. Bu durumda cümlenin farklı biçimlerde okunması söz konusudur: 'İşçi partisi önerinin aleyhine dönerken, aleyhtekiler lehteydi.' (ÇN).

kırdayarak atılır.

Bu tür tanımlama oyunlarına bir başka örnek: "Sadist nedir? Sadist, mazoşiste iyilik eden kimsedir." Buradaki, bağlayıcı kavram 'iyilik'tir; birbirine taban tabana karşıt iki anlamla iki bağlanımlıdır; dahası, tanım bütünüyle iki farklı yoruma açıktır:

a) sadist, işkence yaparak mazoşiste iyilik eder;

b) sadist, iyi davranarak mazoşiste işkence yapar.

Her iki durumda da, sadistin kendi doğasına aykırı davranması gerekir; bu tanımın aslında, tüm Giritlilerin yalancı olduğunu söyleyen Giritli hakkmdaki mantıksal karşıtlamın bir çeşitlemesi olduğu ortaya çıkar. Öte yandan, her iki yorumda da 'iyilik'in hem düzanlamıyla hem de eğretilemeli anlamıyla kavranması gerektiğine karar vererek bu durumdan sıyrılabiliriz; bir başka deyişle, karşıt kurallarla yönetilen iki oyunu birden aynı anda oynarız. Böylesi *mantığı tersine çevirme* işlemlerinin bilimsel buluşlarda önemli bir payı olduğunu ileride göreceğiz. Bunlar, şiir ve yazında da sık sık kullanılan örgelerdir. Donne'dan en çok sevdiğim alıntılardan biri, 'Litany'den bir dizedir: "Ah, kimileri için, şehit olmamaktır şehitlik."

Uzman mantığı ile sağduyu mantığının, eğretilemeli ile düzanlamın, ses benzerlikleri aracılığıyla bağlantılanan bağlamların, zıt yönlere doğru yolculuk eden zekice birleştirilmiş akıl yürütmelerin iki bağlanımlılığıyla ilgili örnekler verdim. Liste sabrın sınırını aşacak kadar uzatılabilir. Gerçekte, aralarında uygun bir bağlantı bulup bir damla da adrenalin aşılamakla *herhangi* iki kalıbın sıradan gülünç bir etki yaratması sağlanabilir. 'Aliterasyon' ve 'hidroterapi' gibi ümit vermeyen kilit sözcüklere odaklanmış iki çağrışım bağlamını gelişigüzel bir örnek olarak ele alalım. (Aslında bu örnek, bir tartışmayı izleyen meydan okumada ortaya çıktı; ilke olarak yapılabileceğini göstermek ama-

cıyla, özür dileyerek, yalnızca alıntılıyorum):

Dedikodu Sütunu Haberi: Beni görkemli yatak odasında kabul eden Lady Smith-Everett, Bükreş Üniversitesi'nde bir zamanlar psiko-hidroterapi profesörü olan şimdiki doktoruyla karşılaşmadan önce 'çıldırtıcı kızarıklar'dan sürekli şikayetçi olduğunu açıkladı. Kendi bulduğu yeni bir testi uygulayarak Profesör, Lady Smith-Everett'te 'düzey 4 alerjisi' olduğunu keşfetti; bu alerji, C büyük harfiyle başlayan kaplıcalara ve sayfiye yerlerinde kalmaya karşıydı. Lady S-E için artık ne Capri var ne de Carlsbad!

İki kalıbın bağdaşmaz şifrelerce yönetilmesi bile gerekli değildir. Niceliksel bakımdan farklı etkinlik ölçeklerini karşı karşıya getirmekle gülünç etkiler elde edilebilir; gerekli olan tek şey, bir ölçeğin büyüklüğünün diğeriyle karşılaştırıldığında ihmal edilebilecek denli farklı olmasıdır. Sonuç, formüle uygun yapılan türden bir şaka olacaktır: dağ fare doğurmuştur.

Fazladan bir carpıtmayla şu türden aptalca bir diyalog elde edersiniz – sinirli bir yolcuyla biletçi arasında geçer:

"Saat kaç?"
"Perşembe"
"Aman tanrım! İnmeliyim."

Burada, her biri farklı bir ölçme derecesine sahip, art arda devreye giren iki değil üç kalıbın bulunduğu bir dizi olay söz konusudur. M_1 saat ve dakika ile, M_2 haftanın günleriyle derecelenir. Bu ikisi aslında nicelik bakımından farklılık gösterirler, ama nitelik bakımından farklı anlam çerçeveleri sağlarlar; üçüncü kalıbın zamana

bağlı olmak yerine uzamsal koordinatları vardır – ne zaman inileceği değil, nerede inileceği söz konusudur. Bu farklı üç koordinata aynı anda uyarak bir davranışı yönlendirmek olanak dışıdır; oysa üç bağlanımlı yolcunun yapmaya çalıştığı şey tastamam budur.

Tekrarlayalım: herhangi iki söylem evreni, bir fıkra üretmek için kullanılabilir. Lewis Carroll aşağıdaki yazıyı bir felsefe sempozyumuna göndermişti:

'Yok bu eğlencelerin benim için bir tadı,
yaşamı üsler ve belirsiz sayılarla dolu benim gibi birine?
$X^2 + 7X + 56$
$= 11/2$'

Sözel ve matematiksel simgelerin evrenleri, yalnızca ses benzerliğiyle birbirine bağlanır – uyak vardır, ama mantık yoktur. T.E. Lawrence, Er Shaw olarak ordunun saflarına katıldığında, Noël Coward ona "Sevgili 338171 (sana 338 diyebilir miyim?)" diye başlayan o ünlü mektubu yazmıştı.

İnsan ve Hayvan

Bundan önceki bölümde insan ve makinenin iki bağlanımlılığını inceledim; insan-hayvan karışımı da bununla ilgilidir. Disney'in yaratıkları, hayvan görünüşlerini yitirmeden insan gibi davranırlar, iki düzlemin kesişme çizgisinde yaşarlar; karikatürcülerin domuza ya da fareye benzer insanları da böyledir. Bu ikili varoluş durumu gülünçtür; ama bu gülünçlük ancak birini ya da diğerini hafifçe aşağılama etkisiyle sağlanabilir. Sevecenlik kötü niyete ağır basarsa, zavallı Vakvak kardeşin başına gelen talihsizlikler bile gülünç olmaktan çıkar; üçlünün sağ sütununa geçtiği-

mizde, insan-hayvan bir dizi dönüşüme uğrar: Bambi'nin usandırıcı lirikliğinden, Orwell'in Boxer'ının trajik durumuna; kurtadamın *ilkörnek* kötülüğünden, Kafka'nın *başkişisinin* pislik yiyen hamamböceğine dönüşmesine dek. Bilime gelince, hayvan fizyolojisini deneylerle inceleyerek insanı öğrenmenin önemini vurgulamak gereksiz; ruhbilimde bu öylesine ileri götürüldü ki köpeklerin tükürük salgısı tepkeleri, insan davranışını açıklayan örnekler olarak alınmaya başlandı.

Kişileştirme

Gülünç olanla ilgili çeşitli kategoriler iç içe geçmiş durumdadır: Disney'in, insan gibi davranan hayvanları da pekâla 'taklit, kişileştirme ve kılık değiştirme' başlıkları altında sınıflanabilirdi. Kişileştirmeyi yapan aynı anda iki farklı insandır. Sonuç aşağılayıcıysa, seyirci gülecektir. Seyirci, kişileştirilen *başkişiye* sempati duymayaya da onunla özdeşleşmeye yöneltilirse, dramatik yanılsama ya da sahne büyüsü denen, zihnin ikiye bölünmesi durumunu yaşayacaktır. Bu iki olasılıktan hangisinin meydana geleceği kuşkusuz kısmen oyuncuya bağlıdır; ne var ki "bir oyunun zenginliği duyanın / kulağındadır, yapanın dilinde / değildir hiç bir zaman[8]." Aynı 'anlatı', ister bir Viktorya dönemi melodramı olsun, ister bir Çin operası, her iki durumda da tıpı tıpına aynı oynansa bile, kimi seyirciyi kıkır kıkır güldürürken, diğerlerini ağlatacaktır. Aynı dramatik araçlar gülünç ya da trajik bir etki yaratacak biçimde kullanılabilir: Romeo'yla Juliet saçma rastlantıların kurbanlarıdır; Oedipus'un annesiyle evlenmesi onu başka bir kişi sanmasındandır; *As You Like It*'te [Nasıl Hoşunuza Gider-

8 Shakespeare, W., *Love's Lobours Lost*, V.ii.

se] Rosalind, *Fidelio*'da Leonora erkek kılığına girerler, ama birinde sonuç dramdır, ötekinde güldürü. Tipleşmiş kişiler yaratma tekniği bunların her ikisinde de kullanılır: Yunan, Hint ya da Japon olsun, klasik trajedide kişileştirme çoğu zaman, standartlaşmış maskelerle sağlanır; güldürüdeyse Molière'e dek, tipler yaratarak sağlanır: cimri, obur, yalancı, boynuzlu. Orta sütunda (burada kişileştirme, insanın başkalarını anlamasını sağlayan kendini yansıtma eylemi olan duygudaşlık [empati] biçiminde ortaya çıkar) tipleşmiş kişilerin sınıflandırılması sonu gelmez çabalara yol açmıştır – Yunanlıların 'dört mizaç'ından Kretschmer'a, Jung'a, Sheldon'a, vd.'ne dek.

Çocuksu-Yetişkin

Köpek yavruları neden gülünçtür? Her şeyden önce çaresizlikleri, güven duygusu uyandırmaları, peşinizden ayrılmamaları, yüzlerindeki şaşkınlık onları büyük köpeklerden daha 'insan' yapar; sonra yavrunun canavarca hırlaması büyüklerin davranışlarına öykünme gibi gelir bize (suratına sakal yapıştırıp, başına silindir şapka geçiren küçük bir oğlanın aile doktoruna öykünmesi gibi); üçüncü olarak, köpek yavrusunun paytak paytak yürümesi, düşüp yuvarlanması onu doğanın eşek şakalarının seçkin bir kurbanı durumuna getirir; üstelik, bedenin oransız yapısı, kocaman şişkin pençeleri, kırışık alm, Falstaff'inkine benzeyen karnı ona bir karikatür görünüşü verir vs. Köpek yavrusunun maskaralıklarına attığımız neşeli kahkahaları açıklamak çok kolay görünür; oysa bu kahkahaları çözümlemeye kalktığımızda birbirine geçmiş birkaç nedenle karşılaşırız; 'neşeli' sözcüğü, o kötü saldırganlık karası bulaşmamış, saf bir duyguyu yansıtmasına karşılık, bu neşenin arkasında, farkında olmasak da kendini

beğenmişlikle dolu horlama bir tutum, kendi üstünlüğümüze inanç vardır.

Basit bir vurgu değişimi, çocukla yetişkinin iki bağlanımlılığını ortadaki sütuna kaydırır ve burada öğretmenlere, ruhçözümleyicilere konu olur. Daha sağa kayarsak, ilişki tersine dönecek ve çocuk anaokullarının ve yatılı okulların gizli trajedilerine sokulmuş, kılık değiştirmiş bir büyük olarak karşımıza çıkacaktır – yaşamöyküsü anlatan romanların bitmez tükenmez konusudur bu.

Önemsiz ve Yüceltilmiş

Taklit, kişileştirmenin en saldırgan biçimidir; yalnızca boş yapmacıklığın havasını söndürmek için değil, her biçimiyle yanılsamayı yok etmek için, kurbanın önemsiz, çok insanca olan yanları üstünde durarak dokunaklılığı ağır ağır yok etmek için bulunmuştur. Sahnedeki desteklerin yıkılması, perukların düşmesi, konuşmacıların söyleyeceklerini unutmaları, havada asılı kalan gösterişli el kol hareketleri – taklitçinin saldırdığı noktalar hep iki alanın kesişme çizgisinde yer alır: Yüceltilmiş olan ve önemsiz olan.

Sanatçı, önemsiz yaşantılara yepyeni bir ağırlık ve büyü katarak bu tekniği tersine çevirir: Rembrandt'm derisi yüzülmüş bir öküzün resmini yapması; Manet'nin bir deri bir kemik, sönük Olympia'sı; Hemingway'in, roman kişilerine hep aynı, anlaşılmaz kekelemeleriyle trajik şeyler söyletmesi; Natasha intiharı düşünürken Çehov'un okurun ilgisini bir şeker parçası üstünde yürüyen bir sineğe çekmesi.

"Bilinç, farkında olmadan, büyük şeylerden küçük şeylere aktarıldığında" – Spencer bunu kahkahanın başka nedeni sayar –

sonuç, o kişinin duygularının bu aktarılmaya katılıp katılmamasına göre, ya gülünç ya da estetik bir deneyim olur. Sanatçı, taklitçinin tekniğini tersine çevirerek sanki yüceltilmişle önemsizlik alanları arasında gerilmiş bir ip üzerinde yürür: Sanatçı, "her şeyin Tanrısı gibi, aynı gözle görür / bir başkişinin ölümüyle bir serçenin düşüşünü." Sıradan bir olayla genel bir doğa yasası arasındaki ilişkiyi birdenbire keşfettiği durumlarda – Newton'ın elması ya da James Watt'ın kaynayan çaydanlığı – bilim adamının tutumu da temelde aynıdır.

F.W.H. Myers insanların dine karşı tutumuyla ilgilenmeye başladığında, yaşlıca bir dula, ölmüş kocasının ruhunun bulunduğu yer hakkında ne düşündüğünü sordu. Dulun yanıtı şuydu: "Ah, sanırım, sonsuz saadetin tadını çıkarıyordur, ama böylesi rahatsız edici konulardan söz etmemenizi dilerdim." İşte ben buna, mütevazi zihinlerimizde trajik ve sıradan düzeylerin barış içinde bir arada varoluşunun bir örneği derim. Bir öğrencinin matematik öğretmenine söylediği şu aşağıdaki söz de aynı derecede ikna edicidir:

"Sonsuzluk, olmayan şeylerin olduğu yerdir[9]."

Karikatür ve Yergi

Siyasal karikatürler, en iyi durumda, güncel bir konuyla ilgili zekice bir yorumun görsel imgelere dönüştürülmesidir; en kötü durumdaysa, bir zamanlar gülünç olan, ama zamanla değerlerini yitirip görsel klişelere dönüşen simgelerin amaca uygun kullanılışıdır – Boğa John, Sam Amca, Rus ayısı. Bu simgeler, anıları ve

9 Sawyer, W. W., *Prelude to Mathematics*, London: Penguin Books, 1955, s. 143.

umutları harekete geçirir; karikatürün öyküsel içeriği görsel taramayla kavranır; 'şakayı anlamak' için gereken zaman yüzünden, geciktirilmiş bir tepkiyle olur bu. Böyle birbirine karışmış biçimlerin çözümlenmesi uzun bir iştir[10].

Diğer yandan portre karikatürü, etki yaratmak için yalnızca görsel araçlara güvenir. Kullandığı yöntem, insan biçimini bir muma benzetip uzatarak, gülünç biçimde sıkıştırarak ya da dalgalı hatlarıyla belirsiz bir gölge olarak yansıtan lunaparktaki çarpıtıcı aynaları anımsatır. Sonuç olarak kendimizi, ama aynı anda da başka bir şeyi görürüz; sanki alışkın olduğumuz biçimlerimiz her yöne doğru çekilip uzatılabilen elastik bir yüzeymiş gibi dönüştürülmüştür.

Ayna, diğerlerini bırakıp tek bir uzamsal yönde mekanik olarak abartarak çarpıtır; karikatürcü, kurbanının görüntüsüne ya da kişiliğine özgü olduğunu düşündüğü özellikleri abartarak çarpıtır. İkinci temel hilesi, aşırı basitleştirmedir: amacına uygun olmayan özellikleri küçültür ya da hiç kullanmaz. Örneğin, General de Gaulle'ünkü gibi çok büyük bir burun, öylesine sömürülebilir ki yüzün kalanı önemsiz bir ayrıntıya indirgenir: parça bütünden ayrılmış ve *an sich*[11] bir burun olmuştur. Zeki karikatürcünün çarpıtmalarının ürünü olan şey, fizyolojik açıdan olanak dışıdır, ama aynı zamanda görsel açıdan ikna edicidir – karikatürcü, kendi algı çerçevesini bizimkinin üstüne koymuştur. Çünkü bir karikatür, ancak kurban hakkında bir şey biliyorsak, ne kadar belirsiz de olsa karikatürün hedef aldığı kişi, ya da kişi tipi hakkında – bir eskimo, mağara adamı ya da Marslı bir robot

10 Karşılaştırınız: *Insight and Outlook*'ta [Sezgi ve Görünüş] Osbert Lancester'ın bir karikatürünün çözümlemesi, s. 80.

11 *an sich*: kendi başına, kendine özgü (ÇN).

olsa bile – zihnimizde bir imge bulunuyorsa gülünçtür. Bilinmeyen, çarpıtılamaz ya da ters sunulamaz. Daha saldırgan türde bir karikatürde bir imgenin talan edilmesi, kurbanın kirli çamaşırlarının görsel olarak ortaya çıkarılması söz konusudur; daha yumuşak biçimi, Achilles'in topuğuna atılan yarı-sevecen bir tekmeye benzetilebilir.

İyi bir karikatürden alınan kötü niyetli zevk, sanatçının oyunu kurallarına göre çarpıttığı bir benzerliğin, gerçekle ya da gerçeğin bizdeki imgesiyle karşı karşıya getirilmesinden doğar. Ne var ki bu, zararsız kötü niyettir, çünkü karikatürcünün salatalık burunlu, kocaman göbekli canavarı, biyolojik açıdan olanak dışıdır; başka bir deyişle *gerçek değildir*. Fil hastalığı ya da patalojik şişmanlık resimleri gülünç gelmez bize, çünkü insan biçiminin böylesine bozulmasının gerçek olduğu bilinir, bu yüzden de acıma duygusu uyandırır. Karikatürdeki biçim bozukluklarının yalancıktan yapıldığını bilmek, bizi acıma zorunluluğundan kurtarır ve kurbana gülebilmemize izin verir.

Neyin ilgili sayılacağı yolundaki yargısı uyarınca seçtiği özellikleri abartmak ya da yalınlaştırmak, hem karikatürcünün hem de sanatçının ortaklaşa kullandıkları bir tekniktir – onlar buna biçemleştirme derler. (Söylemek gereksiz, karikatür de bir sanat türüdür, ama kolaylık olsun diye bu kitapta 'sanat' terimini karikatürün gülünç olmayan türü için kullanacağım.) Biçem, birçok eski ve yeni sanat biçiminde, estetik etkiyi bozmadan en uç noktalarına dek götürülmüştür: başka bir deyişle, sanattan, karikatüre kaydırılmamıştır. Belli Mısır heykellerinin uzatılmış kafaları, bu soylu bebeklerin başlarının geçici bir süre için biçim bozukluğuna uğratılışını gösterir; ne var ki sonuç açıkça abartılmıştır. Bununla birlikte Tutankhamon'a yumurta kafalı demek kimsenin aklına gelmez – çünkü heykelcinin abartmayı, kötü

bir niyetle değil, saygıdeğer bir niyetle yaptığı hissedilir; bu tutum da izleyiciye aktarılır. Gülünç ve estetik deneyimler arasındaki kutuplaşmanın, kendini öne sürme ve kendini aşma eğilimleri arasındaki kutuplaşmadan doğduğuna bir kez daha tanık oluyoruz.

Bu, sanatçı ve seyirci arasındaki iletişim kopsa bile geçerliliğini sürdürür. Sanat düşmanının gözünde tüm deneysel sanatlar gülünçtür, çünkü sanat düşmanının tutumu saldırgan-savunmacıdır. Picasso, figürlerinin gözlerini, kol ve bacaklarını biyolojik olarak olanak dışı bir tutumla karıştırır; ama yine de kendine özgü görsel bir mantığa sahiptir, görüneni ve bilineni yanyana koyar – her biri farklı bir şifrenin egemenliğinde olan iki yaşantı evreni arasındaki sınır çizgisi üzerinde güvensiz bir biçimde dengelenerek yürür. Açık seçik olarak anlamaktan yoksun tutucu izleyici, sanatçının, karikatürcü gibi insan biçimini bile isteye çarpıtarak kendisiyle dalga geçtiğinden kuşkulanır; böylece üç göğüslü, iki yüzlü kadın onun gözünde bir karikatüre dönüşür. Bu belirsizlik belki de Leonardo, Hogarth ve Daumier'nin karakter çalışmalarında en çarpıcı biçimde gösterilir. Onlarda yansıtılan tutku öylesine vahşi, yüzlerindeki çarpılma öylesine şiddetlidir ki, onların portre olarak mı karikatür amaçlı olarak mı yapıldıklarını söylemek olanaksızlaşır ve ayrım tümüyle kuramsal düzlemde kalır. İnsan yüzünün bu tür çarpıtmalarının gerçekte varolmadığını, Daumier'nin bilerek abartmakla yalnızca varmış *gibi yaptığını* hissederseniz, dehşet ve acıma duygularından kurtulmuş olursunuz ve bu korkutacak ölçüde garip şeylere gülebilirsiniz. Ama Daumier'nin insana özgü niteliklerden yoksun bırakılmış bu yüzleri gerçekten böyle gördüğüne inanırsanız, o zaman bir sanat yapıtına bakıyor olursunuz. Mizahçı, başarısını çarpıtmaya borçludur; sanatçı dünyayı, kendi imgesinde yeni-

den yaratmak için çarpıtır.

Gerçekliğin ilgili yanlarını abartma, ilgisiz yanlarınıysa yalınlaştırma ya da bir yana atma tekniği, yalnızca sanatçıyla karikatürcünün değil, bilimadamının da onsuz edemeyeceği bir tekniktir. Elbette, bu üç kişiyi aynı tekniği kullanmaya iten nedenler, nedenlerle birlikte ilgi ölçütü de ayrıdır. Mizahçının nedenleri saldırgancadır, sanatçınınki katılımcı, bilimadammınkiyse araştırmacıdır. Bilimadammm ilgi ölçütleri, duygusal açıdan yansız olması anlamında 'nesnel'dir, ama ilgilendiği gerçekliğin özel yönüne hâlâ bağlıdır. Kara tahta üzerindeki her çizim – ister radyonun kablo diyagramını, ister kan dolaşımını, ister bir molekülün yapısını, ister Atlantik Denizi üzerindeki hava durumunu yansıtma amacı taşısın – çizgi romancınınkiyle aynı tekniğe dayanır: ilgili öğeleri seçici bir biçimde vurgulama ve kalanını yok sayma. Bir harita ile bir arazi arasındaki ilişki, bir karakter eskiziyle yüz arasındaki ilişkiyle aynıdır; her çizelge, diyagram ya da örnek, fiziksel ya da zihinsel süreçlerin her türlü şematik ya da simgesel temsili, gerçekliğin duygusuz bir karikatürüdür. En azından, önyargının açık olmaması anlamında 'duygusuz'dur; bir kez kuruldu mu değişmez rotasını izlemek zorunda olan katı, mekanik bir saat benzeri evren modellerinin ya da bir turnike benzeri insan zihni modellerinin, bilinçdışı önyargının esinlendiği kaba karikatürler oldukları anlaşılmıştır.

Yergi, abartma ya da yalmlaştırmayla bireyin ya da toplumun belirleyici özelliklerini bozan sözlü bir karikatürdür. Yergicinin büyütmek üzere seçtiği özellikler, elbette ki beğenmediği özelliklerdir; "Doğa'nm esini kesilirse" diyor Juvenal "o zaman şiiri öfke kaplar." Yerginin gülünçlük etkisi, okurun zihninde, bildiği toplumsal gerçeklikle, bu gerçekliğin yergicinin tuttuğu çarpıtıcı aynadaki yansımasının aynı anda bir arada bulunma-

sından doğar. Yergicinin aynası, alışkanlıklarla körelmiş bir toplumda, artık fark edemediğimiz alçaklıklara, çarpıklıklara dikkat çeker; alışkın olduğumuz şeylerin garipliğini, garip sandığımız şeylerin olağanlığını bir anda keşfetmemizi sağlar.

Geleneklerde ve kurumlarda 'karşı çıkılan özellikleri' büyütmek yerine, yergici bunları *alegori* yoluyla başka bir alana, örneğin hayvanlar toplumuna –Aristophanes, Swift, Orwell'in yaptığı gibi – aktararak da aynı etkiyi sağlayabilir. Her iki durumda da, sorgusuz sualsiz kabullenegeldiğimiz, düşüncelerimizi ve davranışlarımızı denetleyen şifrelerde üstü kapalı biçimde sezdirilen alışkanlıkların ve yanılgıların birden farkına varırız. Yabancı bir kalıpla karşı karşıya kalmak keskin, acımasız bir ışık altında alışkanlıklarımızın loşluğu içinde göremediğimiz şeyleri açığa çıkarır; oyunun kuralları içine gizlenmiş üstü kapalı varsayımlar açığa sürüklenir. İki bağlanımlı şok, eski düşünme alışkanlıklarımızın çerçevesi kırar; görünüşte apaçık gibi olan şey, gizini ortaya döker.

"Bu kusursuz adalet dünyasında, zenginin de yoksulun da köprü altında yatma özgürlüğü olacaktır." Anatole France'm bu klasikleşmiş nükteli sözünde, soyut demokrasi, yaşamın katı gerçekleriyle karşı karşıya getirilir; bu söz, *Liberté* [Özgürlük], *Egalité* [Eşitlik] ve *Fraternité* [Kardeşlik] adına, Concorde Köprüsü'nün kemerleri altında kıvrılıp yatmak için anayasal haklarını kullanan iyi giyinmiş bir *bourgeois* imgesini göz önüne getirir. Daha üst düzeylerde yergicinin sanatı, toplumbilimcinin gerçeği aramasıyla birleşir; *Brave New World* [Cesur Yeni Dünya] ve *1984* günümüzdeki eğilimlere dayanarak geleceğin kestirilmesidir; öte yandan *Gulliver's Travels* [Gulliver'in Yolculukları] ile *Erewhon*, insanbilimcilerin yöntemini izleyerek, egzotik uygarlıkların aynı ölçüde 'açık' inanç ve alışkanlıklarıyla karşı karşıya

getirerek, kendi toplumumuzu daha derinden anlamamıza yardım ederler.

Böylece, üçlü boyunca ilerlerken, yergi yavaş yavaş toplumsal bilimlere dönüşür; toplumsal bilimler de, sonuçta, trajik alegoriye – Eflatun'un mağarası, Kafka'nın şatosu – ya da şiirsel Ütopia'ya doğru yayılır. Ütopya'nm sanatsal tehlikeleri belki de duygu çatışmasından kaynaklanır. Ütopya yazarlarını harekete geçiren güç, topluma karşı duydukları tiksinti ya da en azından toplumun değerlerini yadsımalarıdır; tiksinti ve yadsıma saldırgan tutumlar olduğundan, toplumun resmini şerbet ya da aspirine batırılmış bir fırçayla değil de adrenaline batırılmış bir fırçayla yapmak onlara daha doğal gelir. Huxley'nin parlak ve keskin *Cesur Yeni Dünya*'sıyla *Island*'ındaki [Ada] can sıkıcı, yapmacık melekleri arasındaki karşıtlık bundan doğmaktadır.

Yergicinin en etkili silahı *ironi*'dir. İroninin amacı, üstü kapalı saçmalıkları ortaya çıkarmak amacıyla, düşmanın önermelerini, değerlerini, akıl yürütme yollarını benimsemiş gibi görünerek rakibi kendi silahıyla yenmektir. "Tüm hayvanlar eşittir, ama bazı hayvanlar ötekilerden daha eşittir." İroni, ciddiye almadığı şeyleri, ciddiye alıyormuş gibi görünür; kurallarının aptalca ya da kötü niyetli olduğunu göstermek üzere karşısındakinin oynadığı oyunun içine girer. İnce bir silahtır ironi, çünkü bu silahı kullanacak kişinin, her şeyi düşmanın gözüyle görebilecek ya da kendisini öteki kişinin zihinsel dünyasına yansıtabilecek imgelem gücü olmalıdır. Hastasının uydurmalarını sabırla dinleyen ruhçözümleyici, dilini çocuğun anlayabileceği düzeye göre ayarlayan öğretmen, oynadığı kişinin sesiyle konuşan oyuncu, aynı yolu, başka bir amaç için, başka bir etki yaratmak üzere kullanırlar.

Uygunsuzlar

Cicero da, Francis Bacon da, gülmenin nedenleri hakkında yaptıkları listede çarpıklığa önemli bir yer ayırmışlardır. Rönesans'ta prensler eğlenmek için saraylarına cüceleri, kamburları, insan azmanlarını, zencileri toplarlardı. Bu tür şeylere gülmeyecek ölçüde uygarız artık; ne var ki çocuklar aksayan ya da kekeleyenlere, garip telaffuzlu yabancılara, garip giysili insanlara – alışılmış kurallardan ayrılan her tür görünüşe ya da davranışa – hâlâ gülerler ya da bunlarla alay ederler. Genç olsun, ergin olsun, bir toplumsal grup ne denli kapalıysa normal kavramı da o denli katıdır ve normalden ayrılan kimseyi alaya almaya o ölçüde hazırdır.

Bir an için şu garip gerçeği göz önüne alm: Uygar bir kişi kekeme birinin karşısında anlayışla karışık bir sıkıntı duyar; oysa normal birisinin kekeme taklidi yapması bizi güldürür. Bir anlık bir duygu coşkunluğuyla kekeleyen aşık delikanlıya da güleriz. Gene, yabancı bir aksanla konuşan bir kişi anlayışla karşılanır; oysa yabancı bir aksanın taklit edilmesi gülünçtür. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Taklitçinin kekelemeyi ya da yanlış söyleyişleri bilerek yaptığı tarafımızdan bilinmektedir; bu yüzden sevecen bir anlayış göstermek hem gereksizdir hem de olanak dışıdır; böylece, tertemiz bir vicdanla, karşımızdakine çocukça bir katı yüreklilik gösterebiliriz. Karikatürcünün kurbanına yakıştırdığı bedensel çarpıtmalar karşısındaki tutumumuzda da aynı olguyla karşılaşmıştık.

Türümüzün diğer üyelerindeki bedensel ve akılsal bozuklukları anlayışla karşılama tutumu, görece geç olsa da, Batı toplumuna iyice yerleşmiştir; bir cücenin ya da 'bir dudağı yerde bir dudağı gökte bir Arap'ın, görünüşü farklı da olsa bizim gibi

yaşayan ve hisseden bir insan olduğunu anlamak için belli bir imgelem gücü ve epeyce duygudaşlık gerektiğini fark edemiyoruz bugün. Küçük çocuklarda bu tür bir yansıtma düzeneği ya yoktur ya da çok az gelişmiştir. Başkaları yanında Piaget de, çocuğun başkalarında kendisininkine benzer bir 'ben' görebilmesinin ne kadar geç gerçekleştiğini şaşırtıcı bir biçimde göstermiştir. Bir kişi çocuğu çevreleyen, alışkın olduğu normlardan ne kadar ayrılırsa çocuk için o kişinin yaşadığını ve duyguları olduğunu, kendisininkine benzer deneyimlere sahip olduğunu kabullenmek o denli zordur. Aynı şey, kabileler ya da dar görüşlü topluluklarca yabancılara, tutsaklara, 'aşağı sınıftan' insanlara karşı takınılan tutum için de geçerlidir (bunlar, kendisi de dahil olmak üzere Dickens'a kadarki yazınsal yapıtlarda neredeyse kaçınılmaz biçimde gülünç kişiler olarak ele alınmıştır); suçlulara, akıl hastalarına ve sakatlara da gene aynı biçimde davranılır. Kabileye, klana, o sınıfa ya da topluluğa 'ait' olmayan kişi aslında insan değildir; o yanlızca 'bizim gibi' olmaya özenen ve öyleymiş gibi yapan biridir. Uygar bir insan içinse bir cüce, ancak olmadığı halde uzun boylu birisiymiş gibi yürümeye başlarsa gülünç olur; ilkel insanın gözünde cüce gülünçtür çünkü olmadığı halde insanmış gibi yapar. Yunanca 'barbar' sözcüğü hem yabancı hem de kekeme anlamına gelir (bar-bar-ous); çıkardığı garip, tekrarlayıp durduğu, havlama benzeri sesler gerçek insan konuşmasının tuhaf bir taklididir. Bedensel ve işlevsel bozukluklar da ilkel bir kafa için kişileştirme ve karikatürdeki aynı nedenlerle gülünçtür.

Kırkayak Paradoksu

Bununla birlikte, kekeleme, yanlış söyleme, yanlış yazma gibi

davranış bozukluklarının güldürücü etkisine başka bir etken daha karışıyor: buna yapı ve işlevin ya da parça ve bütünün iki bağlanımlılığı diyebiliriz. Biraz önce söz ettiğimiz nedenlerle, kekeleyen bir barbar gülünç geliyordu Yunanlılara; oysa bir oyuncunun sahnede kekelemesi başka bir anlamda gülünçtür. Oyuncu, sesi aynı yerden yeniden yeniden alarak gözleri dışarı fırlamış, yüzü çarpılmış bir halde bir ünsüzle boğuşurken, "M" sesini çıkarmak için gereken karışık dudak ve dil hareketlerinin birden farkına varıveririz; dikkatimiz, işlevsel bağlamından koparılmış ve bir büyüteç altına yerleştirilmiş bu fizyolojik ayrıntılara odaklanır. Gramofon iğnesi bir yive takılıp kaldığında da, sopranonun sesi aynı sözcüğü aynı titreşimlerle tekrarlayıp durduğunda da aynı şey olur. Parça bütünden kopmuş, böylece parça, anlamını aldığı daha büyük bağlam içindeki işlevinin dışında, sanki kendi başına varmışçasına, bağımsız yapısal bir bütün olarak dikkati üstünde toplamıştır. Silone'un romanlarından birinde Abruzzi'den masum bir köy çocuğu, Mussolini'nin yeni forumunun önündeki kalabalığın içine sürüklenir ve herkesin neden koro halinde şunları söylediğini anlayamaz: '*Ce-du, ce-du, ce-du, ce-du,..*' Bağımsızlığını ilan etmiş olan yalıtılmış titrem ya da ünsüz, bağlamlarından koparılmış 'du' ve 'ce' heceleri, parçayla bütün, yapıyla işlev arasında – başka bir deyişle – bağımlı parça, bağımsız bir bütünmüş gibi davranıp dikkatimizi de öyle görmesi için zorladığında, ortaya çıkabilen çatışmaya örnektir.

Çok iyi denenmiş bir beceriyi uyguladığımızda parçalar yumuşak ve otomatik bir biçimde iş görmelidir – asla dikkat odağımıza girmemelidir. Söz konusu beceri ister bisiklet sürmek, ister keman çalmak, ister 'M' harfini sesletmek, isterse dilbilgisi ve sözdizimi kurallarına uygun olarak cümleler kurmak olsun, yukarıdaki önerme geçerlidir. Edimi denetleyen şifre, tekrar tekrar

gördüğümüz gibi, edime oranla daha düşük bir bilinçlilik düzeyinde – farkındalığm sınırında ya da tümüyle otomatikleşmiş becerilerde, sınırın ötesinde iş görür. Dikkat, ünsüzleri telaffuz etmek gibi, normal olarak otomatikleşmiş olan bir parça-işleve yöneldiği an, kalıp parçalanır, iğne takılır, edim felçe uğrar – tıpkı kırk ayağını nasıl hareket ettirdiği sorulduğunda yürüyemez olan kırkayak gibi.

Kırkayak paradoksu, sinir sisteminin hiyerarşik düzenlenişinin bir sonucudur; bu düzenleniş, en yüksek merkezlerin, bir bütün olarak algılanan eldeki görevle ilgilenmesini ve bütünü oluşturan parçalar olan alt–görevlerin ve alt-alt-görevlerin sinir sisteminin daha düşük düzeylerdeki alt-merkezlerine vs. bırakmasını ister. Tugay komutanı, harekat sırasında tek tek askerlere ne emir verir ne de onlara dikkat eder; böyle yaparsa, harekat altüst olur. Kırkayak paradoksunun, buluşta ve genel olarak düşünme kuramında önemli bir payı olduğu görülecektir; bu paradoks, mizahta, yukarıda verdiğimiz örnekler dışında, ellerini nereye koyacağını bilemeyen insanın 'sıkılgan' (aslında ayrıntıya takılan) davranışının gülünç bir etki yaratmasına yol açar; bu, aynı zamanda komedyenin giysilerinin ve kimi yabancı ya da modası geçmiş giyim biçimlerinin neden gülünç olduğunu da açıklar. Alışılmış giyim eşyası, bir insanın bütün olarak görünüşünü ı bir parçasıdır; oysa komedyenin damalı pantolonu, Viktorya devri kadınlarının eteklerinin altına taktıkları kalça üstü desteği, bütünlüğü bozar, dikkati kendi başına varolan kumaşlara, kolalı eteklere çeker. Romantik bir havaya girdiğimizde durum değişir; o zaman, sahnede gördüğümüz tarihsel bir kıyafet, giyenden ayrı bir şey olarak görülmez, tersine onu söz konusu devrin içine oturtur.

Yanlış sesletmeden söz ettiğim için, kötü kullanılan sözcük

farklı bir anlam yaratırsa, istenmeyen nükteyi elde edeceğimizi açıkça belirtmeliyim; böyle olmasa bile yanlış sesletme, sıradan hecelemenin garipliklerini açığa vuran kendi mantığını izlediğinde gülünç olabilir. Masum bir yabancıda şunu deneyin: *a coughing plough and a soughing trough*; sonra da ne olacak izleyin.

Kaydırma

Bir otomobil satıcısı, yeni bir spor modeli olası müşteriye över:

> *"Bu arabaya gece on ikide binseniz, sabah dörtte Grimsby'desiniz." Müşteri kızar: "Gece yarısı* Grimsby*'de ne yapacağım?"*

Soru kesinkes mantıklıdır, oysa tartışılan konuyla ilgisi yoktur; konu, arabanın hızıdır. Burada bağlayıcı kavram, "sabah saat dörtte Grimbsy"dir – birinci bağlamda, uyduruluvermiş bir örneğin rastgele seçilmiş bir parçasıdır, ikincisinde ise en önemli parçasıdır. Vurgunun birdenbire böyle iki bağlanımlı bir kavramın önemsiz olan yanına vurulmasına – ya da dikkatin kaydırılmasına – yalnızca mizahta değil, sanatta ve buluşta da sık sık rastlanır. Bu da kırkayak paradoksuyla ilgilidir, ama dikkati *bütün*den *parça*ya kaydırmak yerine, bütünün baskın olan yanından daha önce *ihmal edilmiş yanı*na kaydırıp onu yeni bir ışık altında gösterir.

Ballad of Reading Gaol'da unutulmaz iki dize vardır:

> *O kalp kırık olmasa*
> *Nasıl girerdi içeri efendimiz İsa?*

Kırık kalp öylesine basmakalıplaşmıştır ki, fiziksel imlemeleri

– bir aralık bırakacak biçimde yarılmış olması – hiç düşünülmez. Wilde, dikkatimizi bu unutulmuş fiziksel imgeye yöneltir; geceleyin çalışan bir hırsız gibi, kurtuluş da sızlayan aralıktan içeri süzülüverir. Beyaz Kraliçe, "Yalnızca geriye doğru çalışan bir bellek, zayıf bir bellektir," diye yakınırken, hepimizin normal olarak kabul ettiği bir gerçeğin – zamanın tersine çevrilemezliğinin – üzerine basmaktadır; Kraliçenin ilk bakışta aptalca gibi görünen sözü fizik ötesi anlamlar taşır ve içimizdeki o gizli önbilme yeteneği özlemini canlandırır – bunlar Alice'in, o küçük, inatçı sağduyu örneğinin başına hiçbir zaman gelmeyecek şeylerdir.

Rastlantı

Bir zamanlar güldürüleri, duruma, töreye ve kişiye bağlı olarak sınıflamak alışılmış bir şeydi. Durum güldürülerini incelerken Bergson, mizahın özüne iyice yaklaşmıştı: "Bir durum," diye yazmıştı, "biribirinden bütünüyle bağımsız iki olay dizisinde aynı anda geçiyorsa ve iki apayrı anlamda yorumlanabiliyorsa, her zaman gülünçtür." İnsanın "Yangın var!" diye bağırası geliyor, ama birkaç sayfa ileride Bergson yakaladığı ipucunu elinden bırakıyor ve eğlencesine geri dönüyor: belli bir durumda bağımsız iki dizinin birbirine girmesini, 'yaşamın mekanikleşmesinin' bir başka örneği olarak gösteriyor.

Aslında iki bağımsız, rastgele zincirin rastlantı, yanlış benzetme, zaman ve durum karışıklığı yüzünden bir noktada çakışması, iki bağlanımlı bağlamlar için verilebilecek en belirgin örnektir. Bunların üstüne oturtulduğu şans-rastlantı, *deus ex machina*[12], hem trajedide hem de güldürüde bulunan alan kaynaş-

12 *deus ex machina*: makinayla indirilen tanrı; konudaki düğümü çözmek

masıdır; ayrıca, söylemek bile gereksiz, bilimsel buluşlar tarihinde, iyi rastlantılar aynı ölçüde büyük bir rol oynar.

Saçma

Gülünç şiirin bir türü, yüceltilmiş bir biçimi önemsiz bir içerikle iki bağlanımlı yapmaktan doğar. Altılı ya da on ikili gibi belli ölçü biçimleri insanda acı, kahramanlık ya da yüce duygular uyandırır; bu epik kalıplar içine gösterişsiz, önemsiz içerikler oturtmak – "güzel çorba, öylesine koyu ve yeşil" – parodininkiyle aynı türden olan gülünç bir etki yaratır. *Limerick*'in ilk dizesinin bir uzun iki kısa heceli ölçüsü, Hektor ve Achilles yerine Stocktonlı genç bir bayanı betimler; kızın başına geleceği kesin olan felaketlere aldırmadan şimdiden gülünç görünmesine neden olur. Bu kötü niyetli beklenti ikliminde, metnin sunacağı her türlü nükteli sözün çok zengin bir etkisi olacaktır.

Epik bir kalıp yerine, yumuşak, lirik bir kalıp da aynı işi görür:

> . . . *İstiridyenin gözyaşları değil mi*
> *gözyaşlarının en nemlisi?*

Bunun bir başka çeşidi de yalancı atasözü diyebileceğimiz türdür: "Sakın unutma: dün reçelle, yarın reçelle – ama sakın bugün reçelleme." Mantıksal bakımdan birbiriyle bağdaşmayan iki bildiri tümcesi, ritmi ve sözcük dizimiyle bilinen bir vecize ya da altın kural etkisi yaratan bir tek cümlede birleştirilmiştir.

———— için oyuna bir tanrının sokulması; bir bunalımı çözmek için dışarıdan müdahale (ÇN).

Kimi zaman, aynı hile, bilinen bir metnin içinde yer alan bir sözcüğün değiştirilmesiyle yapılır: "İnsan öğün aralarında asla çalışmamalıdır." Bu yalın, öğüt havalı yapı, insanın zihnini sıkıntılı bir bildiklik duygusuyla uyuşturur; sonra birden sözün altında yatan saçmalık keşfedilir. Oscar Wilde, bu biçimin ustasıydı: "Evlilik yaşamında üç bir şeydir, ikiyse hiç."; "Zaaflardan kurtulmanın tek yolu, onlara boyun eğmektir," vb., vb. Benim en sevdiğim uydurmam şudur: "İnsan ılımlılıkta aşırılığa kaçmamalıdır."

Saçma mizah – Max Eastman'ın işaret ettiği gibi – anlamı varmış gibi yaparsa etkilidir: 'Pobbles'ların parmaksız daha mutlu oldukları tüm dünyanın bildiği bir gerçektir.' Uyaklı anlamsız sözlerde bile anlam yanılsamasının bulunması önemlidir. '*The slithy toves' gyre and gimble in the wabe*', tam olarak eylemin ne olduğunu söyleyemesek de bir tür eylem sunan ses çağrışımları yaratırlar – belki de, küçük yaratıklar çiçek açmış bir çalının dallar arasında güneşli bir günde uçuşup hopluyorlardır. Bir Rohrschach testinde mürekkep lekesinin yorumlanmasında olduğu gibi anlam da kişiye göre değişir; ama sessel düzene yansıtılan bu yanılsamalı anlam olmadan, aynı zamanda aldatıldığını ve kendini aldattığını bilmeden, insan şundan hiç zevk almaz: "kor gibi gözlerle boşboğazfellah, tulgey ormanından çıktı geldi öfleye püfleye / Ve konuştu saçma sapan gelirken."

Gıdıklama

Zararsız gıdıklama oyunu, gülmenin nedenleri konusunda kapsayıcı bir formül bulma adına yapılan tüm girişimlere direnmiştir; gıdıklama, gülünç kuramını araştıranların tosladıkları duvar olmuş, ya vazgeçmelerine ya da kuramlarının çökmesine yol açmıştır.

Bir zamanlar, gıdıklamanın neden olduğu gülmenin, salt fiziksel bir uyarıya gösterilen salt mekanik bir tepke olduğuna inanılıyordu. Oysa – Darwin'in işaret ettiği gibi – gıdıklamaya karşı gösterilen tepkiler, kıvrılmak, eğilip bükülmek, gıdıklanan yeri geri çekmek için gerilmektir – bütün bu eylemler gülmeyle birlikte ya da onsuz yapılabilirler. Kıvrılıp bükülme tepkisini Darwin ve Crile, genellikle saldırıya açık olmayan, nazik yerlere gelebilecek kötü niyetli bir saldırıdan korunmak için yapılan doğuştan gelme bir savunma mekanizması olarak yorumlamışlardır: bu nazik yerler, ayak tabanları, ense, koltuk altları, karın ve böğürlerdir. Atın karnına bir sinek konduğunda, derisinin üstünden bir tür kasılma dalgası geçer – bu, gıdıklanan bir çocuğun kıvrılıp bükülmesine denk düşer. Ama gıdıklandığında at gülmez, çocuk da her zaman gülmez. Gregory durumu şöyle açıklar:

> *Bir çocuk biberlikten bir tutam biber alır, burnuna silkeler ve aksırır. Çocuğun koltuk altlarına dokunur ya da göğsünü gıdıklarsanız kıkırdar. Biberi burnundan dışarı atmak için tıksırır; kıkırdaması da tüm bedenini rahatlatmak için aksırmasına benzer. Çocuğun çılgınca kıvrılıp bükülerek gıdıklayanın elinden kaçmaya çalıştığı o denli açıktır ki, bu gerçek kavrandığı zaman, gıdıklamayla gülmenin nasıl olup da özdeşleştirildiğini ya da birbiriyle karıştırıldığım anlamak güçtür*[13].

Demek ki, bir çocuğu gıdıklamak kıvrılıp bükülme tepkisine yol açacaktır. Ne var ki çocuk ancak – asıl önemli nokta da budur – başka bir koşul yerine getirilirse gülecektir: gıdıklamayı, *yalancıktan bir saldırı*, yumuşak bir saldırganlık biçimine

13 Gregory, J. C., *agy.*.

bürünmüş okşama olarak algılamalıdır. Bu, neden kendi kendimizi gıdıkladığımızda gülmeyip, yalnızca başkaları bizi gıdıkladığında güldüğümüzü de açıklar. (Bunun neden böyle olması gerektiği sorunu, bir keresinde BBC Danışmanları Kurulunca ele alınmıştı: biraz hık mık, biraz kem küm ettikten ve kıkır kıkır güldükten sonra, insan doğasının çözülemez gizemlerinden biri olduğu sonucuna varmışlardı.) Gıdıklamayı yapan ikinci bir kişinin varlığı yeterli değildir; o kişinin yüz ifadesinde ve tavırlarında yalancıktan bir saldırganlık bulunması gereklidir – anneler ve çocuk bakıcıları bunu içgüdüsel olarak bilirler. 'Ce!' ya da 'hav hav' gibi vahşi bağırışlar da, güldürü ustasının aslan kükremesini taklidi gibi, gerekli işi görürler. Her saldırıda olduğu gibi, şaşırtmaca öğesi burada da önemli bir rol oynar: uzman bir gıdıklayıcı, kullandığı taktiklerle, sonraki dokunma ve sıkıştırma hareketinin ne zaman ve nereye yapılacağını kurbanın anlamasına asla izin vermez. Bir yaşından küçük bebekler üzerinde yapılan gıdıklama deneyleri, anneleri gıdıkladığında, yabancıların gıdıklamasına göre on beş kat daha fazla güldüklerini göstermiştir. Çünkü doğaldır ki, yalancıktan saldırı, ancak bebek bunun yalancıktan yapılan bir saldırı olduğunu biliyorsa onu güldürecektir; oysa yabancıların ne yapacağı hiç belli olmaz. Annesi yaptığında bile, bebeğin davranışında, gülmeye dönüşen ifadesiyle çok hafif de olsa belirsizlik ve korku duygusu bulunur; işte iki gıdıklama arasında kıvrılıp bükülmenin eşlik ettiği gülmeyle giderilen şey, tastamam bu korku unsurudur. Oyunun kuralı şudur: "Beni birazcık korkut ki rahatlamanın tadına varayım."

Demek ki, bu mekanizma, gülünç kişileştirmedekiyle temelde aynıdır: gıdıklayıcı, bir saldırgan kimliğine bürünür, ama aynı anda, bir saldırgan olmadığı da bilinmektedir. Bu belki de,

bebeğin yaşamında karşılaştığı aynı anda iki düzlemde yaşamasına yol açan ilk durumdur; fark edilebilen ilk iki bağlanımlılık deneyimidir – bu, bir bakıma, sözsüz oyun gösterilerinden, bir illüzyonistin numarasına isteyerek katılmaktan, korku filmlerinden alınacak iç gıcıklayıcı zevki önceden tatmaktır.

Yeni yetmeklikte, oyuna erotik etmenler de girer ve gıdıklama yalancıktan bir cinsel saldırı rolüne bürünür – gösterilen tepki, çocukluk korkularına uzanan köklerine ihanet eden kıkırdamalardır. Bazı eşcinseller, çok fazla gıdıklandıklarını iddia ederler ve yalancı korku belirtisi olarak eğilip bükülerek kırıtma eğilimi sergilerler. Oysa bunlar, özgün örüntüyü kısmen aydınlatan, kısmen de karıştıran ikinci dereceden belirtilerdir – gıdıklanan çocuğun gülüşü, akıl tarafından temelsiz olduğu ortaya çıkarılan korkuların dışarıya atılmasıdır.

Palyaço

İncelediğimiz güldürme tekniklerinin çoğu sirk palyaçosunun dağarcığında bulunabilir – palyaço, kaba mizah türünün klasik temsilcisidir. Yüzü, aptallığın adamakıllı abartılmış bir karikatürüdür; kimi zaman bu yüze bulaşıcı bir kahkaha sırıtışı boyanır; üstüne giydiklerinin her birinde biçim işlevle çatışma durumundadır; her bir hareketi zarafeti alaya alır. Akıl almaz eşek şakalarının hem kurbanıdır hem de uygulayıcısı; o, hem insandır hem de katı bir maddedir; bütün o tokatlara, dayaklara, pat küt vurmalara dayanabilmesi için kafasının abanozdan yapılmış olması gerekir. Palyaço, komik aynalardaki görüntüdür, cambazların, balerinlerin, perilerin beceriksiz taklitçisidir: Ariel'i taklit eden Caliban'dır. Hem bedensel hem de işlevsel bakımdan

bir çarpıklıklar bütünüdür; nesnelere takılıp tökezler, sözcüklere takılır dili sürçer; utangaç, beceriksiz, garip ve alıktır. Hepsinin ötesinde, devasa çabaların ve küçücük başarıların adamıdır; dağın fare doğurmasına yardım eden ebedir.

Palyaçonun çalışma alanı kaba, zengin ve açık mizah türüdür: Tahmin edilecek hiçbir şey bırakmaz ortalıkta, herşeyi üst üste yığar. Palyaçonun neden olduğu eğlencenin büyük kısmı hafiften şeytanca bir zevk almadır; sadistçe, cinsel ve pislikle yoğrulmuş cinsel itkilerin kahkahanın arındırıcı kanalları yoluyla dışarı atılmasıdır. Bu etkiyi yaratmanın ve uzatmanın bir aracı *tekrar*dır. Palyaço ya da palyaçoya benzer müzikhol oyuncusu, uzatılmış bir öyküyü anlatır ya da canlandırır; bu öyküde, aynı tür çıkışlar, aynı izlek, aynı durumlar, aynı anahtar sözcükler tekrar tekrar karşımıza çıkar. Tekrarlama şaşırtma etkisini azaltsa da, duygusal yükü çoğaltıcı bir etkiye sahiptir. Her bir tekrarda mantıksal yapı aynıdır, ama yeni gerilim bilinen kanallara kolaylıkla aktarılır. Aynı delikli boruya git gide daha çok su pompalanır gibidir.

Özgünlük, Vurgu, Tutumluluk

Mizahın mantığını ve onu doğuran duygusal güçleri inceledim; ayrıca, bir fıkranın nasıl çözümleneceğini göstermeye çalıştım. Ama bir fıkranın iyi mi, kötü mü, yoksa zararsız mı olduğuna hangi ölçütle karar vereceğimiz konusunda şimdiye kadar bir şey söylenmedi. Bunlar, kuşku yok, kısmen kişisel beğeniye, kısmen de mizahçının kullandığı tekniklere bağlıdır; bunlardan yalnızca ikincisi bizi ilgilendirir.

Ben, güldürme tekniğinin üç temel ölçütü bulunduğunu ileri süreceğim: özgünlük, vurgu ve tutumluluk. Önceki bölüm-

lerde anlatılanların ışığı altında, bu ölçütlerin bilimsel kuramcılık ve sanatsal yaratı tekniklerinde de önemli bir rol oynamalarını bekleyeceğiz.

Bir sanat yapıtları alım satımcısı (bu gerçek bir öyküdür) 'Picasso' imzalı bir resim almış ve resmin gerçek olup olmadığını öğrenmek için ta Cannes'a kadar gitmiş. Picasso stüdyosunda çalışıyormuş. Tuvale şöyle bir bakmış ve: "Sahte," demiş.
Birkaç ay sonra aynı satıcı Picasso imzalı başka bir resim almış. Adam bir kere daha Cannes'a gitmiş ve Picasso gene şöyle bir baktıktan sonra, "Sahte," diye homurdanmış.
"Ama cher maître," *diye sitemle söze başlamış satıcı, "birkaç yıl önce sizi bu elimdeki resim üstünde çalışırken kendi gözlerimle görmüştüm."*
Picasso omuzlarını silkmiş: "Ben sık sık sahte resim yaparım."

Özgünlüğün ölçülerinden biri, şaşırtma etkisidir. Picasso'nun karşılığı – Chamfort fıkrasındaki Marki'inki gibi – gerçekten beklenmeyen bir karşılıktır; ters mantığıyla, giyotinin bıçağı gibi öyküyü baştan sona keser.

Ne var ki sanatta da mizahta da yaratıcı özgünlüğe bu denli sık rastlanmaz. Bunun yerine geçen bir şey, *vurgulama* yoluyla anımsatıcılıktır. Kötü güldürü sanatçısı bunu üst üste yığar; usta zanaatçıysa anılarımızın ve düşünme alışkanlıklarımızın üstünde daha ince bir biçimde oynar. *Contes Drolatiques*'nin neresinde Balzac bir rahipten ya da papazdan söz etse, çağrışımlarımız rüşvetle ilgili bir günahın işlenmesi yolundaki hoş beklentiyle anlatının önüne geçer; gene de öykünün o noktasına ulaşıldığında, anlatıcının yalancıktan küçümsemesini ve yapmacık şaşkınlığını

paylaşarak hâlâ gülümsüyor oluruz. Bir başka deyişle, ne zaman ve tam olarak nasıl geleceğini bilmememiz koşuluyla, şakanın türü ya da yapılacağı yer konusundaki ön düşünceler gülünçlük etkisini bütünüyle yok etmez. Bu, daha çok bir oyuna benzer: gözlerimi kapat, ben de şaşırmış gibi yapayım. Ayrıca, açık saçık fıkraların kışkırtmasıyla atılan kahkaha, daha önce de söylendiği gibi, yalnızca kısmen içtendir, kısmen de pek herkesin önünde ortaya dökülemeyecek duyguları örtmek içindir – burada öykünün kendi içinde gülünç olup olmamasının bir önemi yoktur.

Anımsatıcı teknikler çok önemlidir; bu teknikler, gerilim yaratır ve dinleyenin çağrışım akışının, alışkanlıkların oluşturduğu kanallardan geçmesini kolaylaştırır. Belli bir mantıksal yapı içinde yer alan gülünç bir fikir, istenen sayıda farklı ortama aktarılabilir; yerel renk ve ağızlar atmosferin yaratılmasına yardım eder. En etkili öyküler bölgesel olanlardır: İskoç, Marsilyalı, Cockney öyküleri; salt 'Aberdeenli bir adam'dan söz etmek, kalıbın verilmesini, istenen zihinsel çerçeveyi sağlar. Demek ki anımsatıcılık, öncelikle – biyologların deyişiyle – *ilgili uyaranın seçimi*ne bağlıdır. Bundan sonra, önemli olmayan tüm unsurlar, bedeli belli oranda bir yüzeysellik olsa da, atılmalıdır; yoksa dikkat dağılır ve gerilim azalarak kaybolur: bu, *yalınlaştırma* yöntemidir. Üçüncü olarak, etki, belli dikkat çekici hareketlerle, söyleyiş çarpıtmalarıyla, ağız ve argoyu vurgulayarak, kısacası *abartma*yla güçlendirilir. Birbiriyle ilgili bu üç unsuru daha önce görmüştük: karikatür (portre resmi ve ozalit kopya) tekniğinde yer alan seçme, abartma ve yalınlaştırma, birlikte ele alındıklarında, gerçekliğin önemli görülen yanlarını vurgulama araçlarını sağlarlar. Sanatçının ve mizahçının izleyicileriyle iletişim kurma çabalarında aynı teknikleri kullanmaları şaşırtıcı değildir.

Bununla birlikte, en kaba türden mizah ve en kötü sanat

biçimleri dışında, vurgulama yoluyla anımsatma yeterli değildir; dahası, amacını kendi kendine boşa çıkarabilir. Bunun, karşıtı bir erdemle dengelenmesi gerekir: bu uygulamanın adı, *tutumluluk*tur, daha belirgin bir ifadeyle, *imleme* tekniğidir.

> *Picasso'nun "Ben sık sık sahte resim yaparım," karşılığı hem özgün, hem dikkat çekici, hem de kapalıdır. Picasso tutup da şöyle demiyor: "Kimi zaman, diğer ressamlar gibi, ben de bir izlek üstüne ikinci sınıf, tekrarlanmış, esinden yoksun bir çeşitleme yapıyorum; öyle ki, bir süre sonra sanki biri benim tekniğimi taklit etmiş gibi geliyor bana. Bu birisinin ben olduğum doğru, ama bu resmin niteliğini değiştirmiyor; sahte bir resimden daha iyi değil; aslında sahte denebilir bu resme – gerçek Picasso'nun biçemine özenen esinden yoksun bir Picasso."*

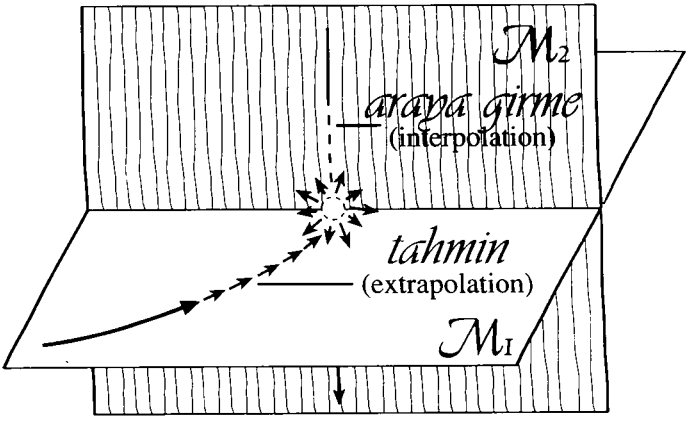
Bunların hiçbiri söylenmemiştir, ama hepsi de imlenmiştir. Öte yandan, dinleyen, o özlü imada nelerin söylenmek istendiğini kendi başına düşünüp bulmak zorundadır; bilmeceyi çözebilmek için düşgücünü işe koşması gereklidir. Çözüm, önceki paragrafta anlatılan çizgilerle açıkça verilse, dinleyicinin hem bu çabayı göstermesi gerekmeyecekti hem de sonunda elde edeceği ödülden yoksun kalacaktı; anlatılacak bir öykü olmayacaktı.

Kültürlü bir dinleyici kitlesine bütünüyle açık olan her fıkra bayat gelir. Durum böyle olunca, dinleyenin düşünceleri anlatıcının öyküsünden ya da olay örgüsünün çözülmesinden daha çabuk ilerler; bu da, gerilim yerine sıkıntı yaratır. Bu anlamda, 'tutumluluk', bildirilerin yerine ipuçlarının kullanılması demektir; düzenli olarak ilerlemek yerine, anlatı ileriye doğru sıçramalarla

gelişirken ardında dinleyenin kendi çabasıyla doldurması gereken mantıksal boşluklar bırakır: dinleyen işbirliğine zorlanır.

Eksik bağlantıları yerine koyarak mantıksal bir boşluğu doldurma işlemine *araya girme* denir. A, C, E, . . . K, M, O dizisi, G ve I'nın araya girmekle doldurdukları bir boşluğu gösterir. Öte yandan, bu diziyi R, T, V, vb. ekleyerek uzatabilir, başka deyişle, eldeki olgulara dayanarak tahmin yapabilirim. Mizahın daha incelikli biçimlerinde, dinleyen 'espriyi anlamak' için her zaman bu işlemlerden birisini ya da her ikisini birden uygulamalıdır. Freud'un anlattığı şu güzel örneği ele alalım:

Ülkesini dolaşmakta olan Prens, kendisini alkışlayan kalabalığın içinde kendisine şaşılacak ölçüde benzeyen birisini görür. Adamı yanına çağırır ve sorar: "Annen hiç benim sarayımda çalışmış mı?"
"Hayır, Efendimiz," diye yanıtlar adam, "ama babam çalışmıştı."



– Şekil 5

Öykünün mantıksal yapısı oldukça ilkeldir. İmlenen iki davranış biçimi çarpıştırılır: eskiden feodal efendilerin piçleri olabilirdi; feodal hanımefendilerin olamazdı; burada, durumun tersine çevrilebilir bakışımından gelen, özellikle açık, yarı geometrik bir bağ vardır. Öykünün sunduğu yumuşak eğlenme duygusu, kısmen Prensin içine düştüğü kötü durumdan aldığımız acımasız zevkten kaynaklanır; ama temelde fıkranın bilmece niteliği taşımasından, dinleyenin kendi kendine çözmesi gereken iki belirsiz dokundurmayla anlatılmasındandır. Şekil 5'te görülen kesik çizgiler bu sürece işaret etmektedir (M1'deki ok Prensin sorusu, diğer ok da verilen karşılık olarak kabul edilebilir).

Sırası gelmişken, Wilde'ın aynı izlek üzerine daha sert bir çeşitlemesi vardır: "*Lord Illingwort*: 'Soyluların şecere kitaplarını incelemelisiniz, Gerald. . . . İngilizlerin kurmaca konusunda yaptıkları en iyi şeydir bu.'"

Alıntıladığım öykülerin hemen hepsi, bu imleme tekniğini – imayı, kapalı değinmeyi – değişen ölçülerde gösterir: annesini seven, uslu erkek çocuk; gözü o denli yüksekte olmayan adam; kibar sadist, vb. Araya girme ve kestirme dışında (amaçlarımız açısından bunlar arasında bir ayrım gözetmemize gerek yok) kişinin 'şakayı anlayabilmesi' için çoğu zaman bir üçüncü tür işleme daha gerek vardır: verilen bilgilerin benzer terimlere *dönüştürülmesi* ya da yeniden yorumlanması. Bu işlemler, eğretilemeli olanın *düzanlamlı* ifadelere, sözel imaların görsel terimlere dönüştürülmesini, ayrıca *New Yorker* türü karikatürlerdeki görsel bulmacaların yorumlanmasını içerir. Buna iyi bir örnek (korkarım, ancak kuramsal bir bakış açısına göre 'iyi' bir örnek) Freud'dan alınan başka bir öyküdür:

Pek sağlam ayakkabı olmayan iki işadamı sonunda zengin olurlar ve sosyeteye katılmanın bir yolunu aramaya başlarlar. Ünlü bir ressama portrelerini yaptırırlar; altın çerçeveli portreler gösterişli bir toplantıda herkese gösterilir. Konukların arasında tanınmış bir sanat eleştirmeni vardır. Ağızları kulaklarına varan ev sahipleri eleştirmeni portrelerin yanyana asılı durduğu duvara doğru götürürler. Eleştirmen uzun uzun portrelere bakar, sonra sanki bir şey eksikmiş gibi başını iki yana sallar. Sonunda resimlerin arasındaki boşluğu göstererek sorar: "Peki ama Hazreti İsa nerede[14]*?"*

Bu, dönüştürme ile araya girmenin hoş bir bileşimidir.

Tutumluluk, sanatta olduğu gibi mizahta da, mekanik bir kısalık değil de, üstü kapalılıktır. 'Üstü kapalı' sözcüğü, Latince 'katlanmış' sözcüğünden gelir. Picasso'nunki gibi bir fıkranın 'katlarını açmak' için dinleyenin aradaki boşlukları doldurması, imaları tamamlaması, gizli benzerliklerin izini sürüp bulması gerekir. Bütün iyi fıkralarda dinleyenin çözmesi gereken bir bilmece unsuru vardır – bu, çocukça bir yalınlıkta, çok ince ya da anlaşılması çok güç bir şey olabilir. Çözme işine girişen dinleyen, edilgen durumundan kurtarılır ve işbirliğine, bir ölçüde fıkrayı oluşturma sürecini tekrarlamaya, düşgücünde onu tekrar yaratmaya zorlanır. Kitle iletişim araçlarıyla sunulan eğlence türleri, insana gerçek eğlenmenin yeniden yaratma olduğunu unutturuyor.

[14] Burada, kaynağı belirsiz servetleri nedeniyle işadamlarına hırsız yakıştırması yapılıyor. Resimlerin yan yana asılması, *Yeni Ahit* çeşitlemelerinden birinde İsa'nın iki haydutla birlikte çarmıha gerilişini akla getiriyor.

Eleştirmenin sorusu, bu imlemeleri keşfedince, başka bir deyişle boşlukları doldurunca anlamlı oluyor (ÇN).

Vurgulama ve imleme birbirini tamamlayan tekniklerdir. Birincisi, izleyiciyi kabullenmeye zorlar; ikincisi, izleyiciyi zihinsel katılıma ayartır; birincisi, müşterinin siparişini boğazına zorla tıkıştırır; ikincisi, iştahını kabartmak için verecekmiş gibi yapıp geri çekerek onu kıvrandırır.

Aslında, her iki tekniğin kökleri de düşünceleri söz ya da işaretle iletmeyi sağlayan temel mekanizmalarda yatar. Dilin kendisi hiçbir zaman tümüyle açık değildir. Sözcüklerin anımsatıcı, uyandırıcı güçleri vardır; ama aynı zamanda, sözcükler, düşünceler için yalnızca birer basamaktır. Tutumluluk, sözcüklerin, iletiyi alanın belli bir çaba göstermesini gerektirecek aralıklarla dizilmesi anlamına gelir; sanatçı, kullarını birer suç ortağı yaparak yönetir.

IV

Patlama ve Arınma

İncelikten yoksun fıkralar, en az düzeyde özgünlükle kaba, saldırgan ya da cinsel duygular uyandırır. Ama bu duyguların patlayarak aktığı en kaba kahkahalarda bile, çoğu zaman fıkradaki zekâ parıltısına duyulan fazladan bir hayranlık unsuru bulunur – ayrıca, kişinin, şakayı anlayacak ölçüde zeki olmakla yaşadığı doyum da söz konusudur. Bu fazladan hayranlık unsuruna ek olarak kendini kutlama olgusuna, fıkranın sunduğu zihinsel tatmin diyelim.

Doyum, bir gereksinmenin ya da bir açlığın varlığını önceden varsayar. Entelektüel merak, anlama arzusu, açlık ve cinsellik denli temel bir dürtüden doğar: keşfetme dürtüsü. Bu, ödül ya da ceza biçiminde teşvik edici belirgin bir şey verilmediği halde bir farenin deney labirentinde yolunu bulmasını sağlayan itici güçtür; insanların keşif ve araştırmalarının arkasında yatan temel itici güç de budur. Bu gücün 'kopuk' ve 'ilgi duymaz' niteliği – bilimadamlarının doğanın bilmeceleriyle kendilerini unutacak ölçüde uğraşmaları – hiç kuşku yok, sıklık hırs, rekabet ve boş gururla birlikte bulunur. Ama bilimadamının yavaş ve sabırlı emeklerinin hiç de göze batmayan ödülleriyle doyuma ulaşabilmesi için, bu kendini öne sürme eğilimleri denetim

altına alınmalı ve çokça yüceltilmelidir. Sonuçta, insanın kendi benini öne sürmesi için ribonükleik asitleri çözümlemekten daha dolaysız yöntemler de vardır.

Buluşa duygusal bakımdan 'yansız' bir sanat derken, yansızlıkla belirtmek istediğim duygu yokluğu değil de – bu, duygusuzlukla aynı şey olurdu – kendini öne sürme isteğinin yapılacak işe bağlandığı, öte yandan Doğanın Gizemleri hakkında gelişigüzel kafa yorma girişimlerinin yerini nesnel doğrulamanın kesinliğine bıraktığı, dürtülerin şu güzelce dengelenmiş ve yüceltilmiş karışımıydı.

Buluş anında duyguların ortaya konmasının iki yönü olduğunu göreceğiz; bu da dürtülerin sözü edilen kutuplaşmasını yansıtır. Bu yönlerden biri, sorun artık çözüldüğünden birdenbire gereğinden fazla hale gelen gerilimin utkulu biçimde patlamasıdır – işte bu yüzden küvetinizden bir fırlayışta çıkar ve sokaklarda gülerek "Eureka" diye bağırırsınız! İkinci olarak, parlamayı izleyen yavaşça solma durumu, kendini aşmaya yönelik duyguların derece derece arınması vardır – buluşun ortaya çıkardığı gerçekten alınan, sanatçının güzellik deneyimiyle yakından bağıntılı, dinginlikle, dalgınlıkla yaşanan bir zevk. "Eureka" çığlığı, bir çıkış yolu bulması gereken enerjilerin patlamasıdır, çünkü onları harekete geçiren neden artık yoktur; arınmacı tepki ise bir tür 'okyanus benzeri duygu'nun içe doğru açılması, onun yavaş yavaş deniz gibi çekilmesidir. Birincisi, 'Ben' bir buluş yaptım gerçeğine bağlıdır; ikincisi, bir buluşun yapılması, sonsuz olandan bir parçanın açığa çıkarılması gerçeğine bağlıdır. Birincisi, gülmeyle bağlantılı fiziksel bir sıkıntı durumu yaratmaya yönelir; ikincisi, dinginliğe, duygunun 'topraklanması'na, kimi zaman da gözyaşlarının huzurla akmasına yönelir. Bu karşıtlığın nedenleri

daha sonra tartışılacaktır; şimdilik, fizyolojik açıdan konuşursak, kendini öne sürme eğilimleri, bedeni etkinlikte bulunmaya yönelten güçlü sempatik adrenal sistemi aracılığıyla iş görür – öte yandan, kendini aşmaya yönelik duygular ellerinin altında benzer bir tetik mekanizmasına sahip değildir ve bedensel görünüşleri her bakımdan öncekinin karşıtıdır: nabız ve nefes alışveriş yavaşlamıştır, kaslar gevşemiştir ve bütün organizma huzura ve arınmaya yönelir. Buna bağlı olarak, bu sınıftan duygular, öfke-korku türü tepkileri bu denli sıklıkla akla uymaz hale getiren eylemsizlik gücünden yoksundur; katılımcı duygular düşünceden kopmazlar. Öfke, anlamaya karşı bağışıktır; kendini aşmaya yönelik türden aşk anlamaya dayalıdır ve ondan ayrılamaz.

İşte bu yüzden, mantıklı düşünmenin iki yönlü etki yaratacak bir takla atmasına yol açan ani, iki bağlanımlı bir şaşırtmacanın çarpması söz konusudur: Gerilimin bir bölümü ondan kopacak ve patlayacaktır; bu arada, kalan bölüm yavaşça deniz gibi çekilecektir. Üçlüdeki simgeler gerilimin bu iki boşalma tarzına gönderme yapmak için tasarlanmıştır: saldırgan-savunmacı olanın *patlaması* ve katılımcı duyguların derece derece *arınması* ya da 'topraklanma'sı.



– Şekil 6

'Şakayı Anlamak' ve 'Sorunu Çözmek'

Zekice bir şakaya gösterdiğimiz tepkilerde, duyguların buluş

anındaki ikili görünümü daha küçük ve daha önemsiz bir ölçüde yansıtılır. Hayranlık ve entelektüel doyumun derece derece azalan ardıl hoşluk duygusu, arınmacı tepkiyi yansıtır; bu arada, kendini kutlama dürtüsü – "Eureka" çığlığının zayıf bir yansılanması – gülmeyle patlayan baştaki yüke fazladan akım sağlar: (Hobbes'un dediği gibi) 'kendi seçkinliğimizden yükselen' şu 'apansız onur.'

Gelin düşgücümüz yaratıcı etkinlikler üçlüsünde, soldan sağa bir kere daha yolculuk etsin. Daha önce de gördüğümüz gibi, bir kanattan diğerine, gülünçten trajiğe ya da yüce olana, kestirmeden giderek yapabiliriz bunu; bir diğer seçenek de sol sütundan ortadaki sütuna giden dereceli geçişi izlemektir.

Kesintisiz bütünün en solunda – duygusal yelpazenin görülmeyen ucu – her biri ağır bir saldırganlık, cinsel ya da cinselliğe duyulan pislikle yoğrulmuş (kısmen bilinçsizce olabilecek) ilgiyle yüklü eşek şakasını, müstehcen öyküyü ve çocukların tuvalet mizahını bulmuştuk; dahası, her biri öylesine açık seçik mantıksal bir yapıya sahipti ki 'şakayı anlamak' en az düzeyde zihinsel çaba gerektiriyordu. Formülleştirirsek, A:I oranının – A ham duygu, I zihinsel uyarıcı anlamındadır – A'nın yararına ağır bir biçimde yüklenmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Sütunlar boyunca sağa doğru ilerlerken bu oran değişir ve en sonunda tersine döner. Komedi, yergi ve ironinin yüksek biçimlerinde ileti, sezdirmeli ve belirsiz terimlerle verilmiştir; şaka, derece derece nükteli bir söz ya da bulmaca niteliğine bürünür, nükte, zekâmızı zorlamaya başlar:

"Ruhçözümlemesi, çare olmaya soyunduğu şeyin mikrobudur."

"Felsefe, özellikle bu amaç için oluşturulmuş bir terimbilgisinin dizgeli biçimde kötüye kullanılmasıdır."

"İstatistik bikiniye benzer. Ortaya çıkardığı şey fikir vericidir. Sakladığı şeyse canalıcıdır."

Bir de Heine'nin genç bakire tanımına bakalım:

"Bir bakirenin yüzü parşömene benzer – keşişin kutsal metnini oluşturduğu Gotik harflerin altında, pagan şairin yarı yarıya silik, erotik şiiri bulunur."

Eşek şakasının kaba saldırganlığı, hinoğluhin bir beceriklilliğe, tiksindirici cinsellik de ince erotiklik derecesine yüceltilmiştir. Aklıma gelmişken son alıntının, adı 'bakire'yle biraraya geldiğinde netameli beklentiler uyandıran Heine'den yapıldığını söylemeyip, D.H. Lawrence'ın bir romanından olduğunu belirtseydim, belki de okuru hinoğluhinliği yerine son derece şiirsel olmasıyla etkileyecekti – akımın eksiden artıya çevrilmesiyle, bir kanattan diğerine kestirmeden bir gidiş. Gene, bir an için bu alıntının Jungcu bir ruhbilimcinin bir denemesinde geçtiğini varsayın – bu durumda, 'ilkörneklerin algıyı kesintiye uğratmaları'nın duygusal bakımdan yansız biçimde sergilenmesi oluverecekti.

Buna benzer durumlarda, anlatıyı oluşturan sözcükler (ya da tuval üstündeki resim) değişmeden kalabilir ve gülünçten şiirsele ya da entelektüel bakımdan aydınlatıcı bir iletiye dönüşmesi tümüyle algılayanın öznel tutumuna bağlı olur[1]. Bununla birlikte, sütunları yanlamasına bağlayan denklik çizgilerinin amacı, yaratıcı etkinliğin daha genel *örüntüler*ine işaret

[1] Bu, kuşkusuz, aynı biçimde resimler için de geçerlidir. Rubens'in yaptığı aynı çıplak kadın resmi bir okul çocuğunda, bir eleştirmende ve bir rahibede farklı tepkiler uyandıracaktır. Eskiden Viyana'daki Ulusal Galeri'de Venedik Okuluna ait hayranlık uyandıran bir Leda bulunuyordu; üstünde şöyle bir yazıt vardı: *Nackend von böser Gans Gebissen* [Öfkeli Bir Kaz Tarafından Isırılan Çıplak Kız].

etmektir. Böylece, kaba mizahtan yansız bölgeye doğru ilerlerken, *ses* ve *anlamın* iki bağlanımlılığını önce sözcük oyununda, sonra da (çapraz bulmacadan, Rosetta taşının şifresini çözmeye kadar uzanan) sözcüklere dayalı oyunlarda görürüz; son olarak da ses uyumunda, sesletim benzerliğinde ve uyakta görürüz. *Zihin-madde* izleğinin her üç sütunda da sayısız çeşitlemelerle ifade edildiğini görmüştük; dahası, izleğin her bir çeşitlemesi – ipli kukla ya da kapağı açılınca kutudan dışarı fırlayan kukla gene üç-saçaklı olarak görülmüştü. *Kişileştirme*, hem komedide hem de trajedide kullanılır; ama onların arasında maskesiyle büyücü, günah çıkarma hücresinde cüppesine bürünmüş rahip, baba rolündeki ruh hekimi bulunur; bunların hepsi kendisi dışındaki bir kişiyi ya da gücü kişileştirirler. Diğerlerini dışta bırakarak belirgin bir yönü vurgulamasıyla, komik aynalar da *karikatürde* ve bilim adamının diyagram ve şemalarında benzer biçimde kullanılır; *Magic Mountain*'daki [Büyülü Dağ] Claudia bir anı olarak sevgilisine bir göğüs filmini verdiğinde, üç sütundan hangisinde bulunduğumuzu pek kestiremeyiz. Toplumsal hicivle toplumbilimsel buluş arasına keskin bir çizgi de çekemeyiz: *Animal Farm* [Hayvanlar Çiftliği] ve *1984* totalitarizmin doğası hakkında bütün bir kuşağa akademik bilimin yaptığından çok daha fazla şey öğretmiştir. Son bir örnek verelim:

> *1960 yılında, düşsel bir karşılıklı konuşma biçimindeki bir fıkra Doğu'nun uydu ülkeleri arasında kulaktan kulağa yayılıyordu:*
>
> *"Söyle yoldaş, kapitalizm nedir?"*
>
> *"İnsanın insan tarafından sömürülmesidir."*
>
> *"Peki, ya Komünizm?"*
>
> *"Tam tersidir."*

'Tersidir' sözcüğündeki *iki tarafa da çekilebilirlik* – "komünizm, kapitalizmin karşıtıymış gibi yapar, ama aynı kapıya çıkar; tek fark, sömürünün bir başka çete tarafından yapılmasıdır" – yıllanmış bir sorunun üstüne yeni, keskin bir ışık düşürür; Voltaire'in nükteli bir sözünün o birden aydınlatıcı gücüne sahiptir.

Buna benzer sınırdaki durumlara örnek olarak tekerlemeler, mantıksal paradokslar, matematik oyunları verilebilir. Mantığın aniden tersine çevrilmesini, ironik bir saptırmayı ya da satranç sağduyusuna karşı bir aşağılamayı içeriyorsa, satranç sorunları bile 'nükteli' ve 'komik' olabilirler; satranç ustası, çözüm kendisine gösterildiğinde gülümseyecek, hatta gülecektir ve gerilim aniden kopacaktır. Satranç ustasının gülüşü şu anlamlara gelebilir: "Çözümü görememem ne aptallık" ya da "hemen görememem ne aptallık" ya da "ne kadar akıllıyım" vs. Bu durumları birbirinden ayırmaya girişmek gereksiz ayrıntılarla uğraşmaktır, çünkü temel süreç aynıdır: gerilimin kendisini yaratan özgün nedenle ilgisi kesilmiştir ve başka bir çıkış yolu bulmalıdır. Gitar teli koptuğunda 'tın' diye bir ses çıkarır – tastamam aynı nedenle.

Ama bu gerilim mizahın daha kaba türleriyle uyandırılan duygularla karşılaştırılamaz artık. Kaba şakada önemsiz bir rol oynayan entelektüel meydan okuma, şimdi görüntüye egemendir; A:I oranı tersine çevrilmiştir. Meydan okumayı kabul edip işe girişirken kibirlilik ve rekabet olabilir; ama kendinden geçmişçesine belli bir sorunla uğraşmakla, kibirlilik ve rekabet yüceltilir ve dengede tutulur.

Üçlünün merkez tabakasına götüren akışkan sınırı geçtiğimizde, 'şakayı anlama' ödevi, 'sorunu çözme' ödevine dönüşür. Başardığımız zaman da artık palyaçonun maskaralıklarına

güldüğümüz gibi kahkahalarla gülmeyiz; kahkaha – karşıtlıkların uyumlu dengesini, entelektüel doyumun ani utkusunu ve yavaşça parlayışını yansıtarak – derece derece, eğlenmişlik gösteren, ardından da hayranlık ifade eden bir gülümsemeye dönüşür.

Mizahın Yaratılması

Şimdiye kadar mizahın dinleyici üzerindeki etkilerini tartıştım: okuyucu, dinleyici, izleyici üzerindeki. İzninizle, şimdi tüketicinin tepkilerini bir yana bırakıp üreticinin – şakayı bulanın, mizah yaratıcısının – zihninde sürüp giden süreçlere geçeyim.

Mizah, öncelikle şaşırtmaca etkisine dayanır: iki bağlanımlı şoka. Şaşırtmak için mizahçının bir nebze özgünlüğü – düşüncenin basmakalıp alışkanlıklardan ayrılma yetisi – olmalıdır. Karikatürcü, yergici, saçmacı-mizah yazarı, hatta uzman gıdıklayıcı, her biri birden fazla düzeyde iş görür. Amacı ister toplumsal bir mesaj, ister yalnızca eğlendirmek olsun, uyumsuz kalıpların çarpışmasıyla oluşturulan zihinsel sarsıntılar sağlamak zorundadır. Her türlü durum ya da konuya sarsıntıyı sağlayacak olan uygun – ya da uygun biçimde uygunsuz – bir arabozanı zihinde oluşturmak zorundadır.

Öğretmenin sandalyesinin ayaklarını kesme fikrini bulan ilk öğrenci bir dahi olsa gerektir (bu tür uygulamalar, Macaristan'daki okul günlerimde hiç de az rastlanır değildi). Bu öğrenci, saldırganlığının alışılmış çıkış yolları, gerektireceği ağır cezalarla engellenmiş olduğundan, kendisini sorununa özgün bir çözüm aramaya iten yaratıcı bir gerilim altında çalışıyor olmalıydı. Şansına yapılan bir gözlem – Newton'ın elmasının düşmesi gibi –

farklı bir anlam çerçevesi için gerekli halkayı sağlamış olmalıdır; içerlediği nesne, yerçekimi yasasına bağlı olan bir kütle oluvermiştir. Artık yapması gereken tek şey, işlemler sahnesini, ket vurulmuş M_1 kalıbından yardımcı M_2 kalıbına taşımaktır. Bu tuhaf görünüyorsa, Bergson'un mizah kuramının bu tek yön üstüne temellendiğini anımsamalıyız.

Tüm kötü niyetli zekâ biçimlerinde, şu ya da bu nedenle, mantıklı tartışmaya, fiziksel şiddete ya da doğrudan hakarete özgü olağan yöntemlerle doyurulamayacak saldırgan bir eğilim iş başındadır. 'Oyunun kuralları' mevcut duruma ya da eldeki soruna uygulanamaz olduğunda bir kalıba, 'ket vurulmuş' diyorum; bu durumda, bir beceriyi, bu beceri her ne kadar esnek ve uyarlanabilir olsa da, uygulamanın türlü yollarından hiç biri amaçlanan hedefe ulaşamaz. Viyana fıkrasındaki fahişenin kurumlu yanıtına içerleyen genç subay, öfkeli öğrenciyle aynı durumdadır: şu yanıtı, kabalık yapmanın sakıncalarından kaçınmadan veremez: 'in şu atından, tek ilgilendiğin şey para, biliyorum.' Chamfort Markizi papazı öldüremez – bu, affedilmez bir *savoir-faire*[2] eksikliği olurdu. Picasso, simsara dayanılmaz bir başbelası olduğunu, bir Kokoschka'yı bir Klee'den ayıramadığım söyleyemez; bu, kibar bir davranış olmazdı.

İyi de, durumu kurtaran esin dolu karşılığı nasıl keşfediyorlar? Bu basit bir soru gibi görünüyor, ama ruhbilim bunun yanıtını bilseydi bu kitabı yazmanın hiçbir anlamı kalmazdı.

İlk adım olarak sıradan bir gerçeği belirtelim: subayın eğretilemesel düzeyden düzanlamsal düzeye yaptığı zihinsel sıçrama daha önceden tartışılmış olan bir olguya işaret eder: *dik-*

[2] *savoir-faire*: yol yöntem bilirlik; doğru şeyi yapma yeteneği; feraset; beceriklilik (ÇN).

katin, görünürde önemsiz bir özelliğe *kaydırılması* – bu durumda, şiirsel çağrışımlarından kadının kalbinin somut uzamsal konumuna doğru. (Wilde'ın benzer bir kaydırma etkisini farklı bir amaçla *'How else but through a broken heart...?'* ['Kırık bir kalpten başka nasıl ki...'] dizesinde kullandığını anımsıyoruz.) Markiz – alayla öldürme – amacına, dikkatini, kendi *önceliklerini* Papazın gasp ettiği konusundaki apaçık düşünceden, önemsiz bir yan soruna – başka bir adamın *işini* yaptığına – kaydırarak ulaşıyor; sanki konu, delikleri kimin deleceği konusunda Kazan Yapımcıları ile Tersane İşçileri Sendikaları arasındaki sınır çizme tartışmasıdır.

Böylece, ele aldığımız durumların bazılarında, bir biçimde 'farklı düşünerek', durumun ya da sorunun daha önce göz ardı edilen ya da *yalnızca* algının sınırlarında yer alan bir yönüne dikkati kaydırarak çözüme ulaşılır. Mizahçı, rastlantıyla bu çözüme varabilir; ya da olası, tanımlayamadığı bir sezgiyle yönlendirilir. Bu, yaratıcı eyleme karışan bilinçdışı süreçler hakkında ilk dolaylı bilgileri verir bize. Daha önceki bölümlerde mizahçının incelikli diyagramlarla sunulan başarısı, saf zihinsel geometrinin bir uygulaması gibi görünür: 'Verilmiş bir açıyla eğilmiş iki yüzey oluşturun ve belli bir noktada kesişen iki eğri yaratın.' Ama gerçekte, iki bağlanımlı eylem, mizahta olduğu kadar diğer yaratıcı dallarda da, değişen ölçülerde sınırda yer alan bilinçli ya da bilinçdışı süreçlerden gelecek yardımlara bağlıdır. Picasso'nun aydınlatıcı homurtusu kesinlikle bu türden süreçlerden esinlenmişti. Diğer yandan, ortalama karikatürcü ve gülünç'ün diğer uzmanları çoğunlukla, oyunun bildik kurallarının hüküm sürdüğü belli bir açıda sabitlenmiş, aynı bildik kalıplarla iş görürler; görevleri de yeni bağlantılar – sözcük oyunları, şakalar, parodi konuları – tasarlamaya

indirgenmiştir. Bu, bilimde ve sanatta da uygulamacıları olan, mekanikleştirilmiş türden iki bağlanımlı bir tekniktir.

Paradoks ve Sentez

Yaratıcı ile tüketicinin duygusal tepkileri arasında açık bir karşıtlık vardır: şakayı ya da gülünç fikri bulan kişi bu süreçte çok seyrek olarak güler. İşini yaparken duyduğu yaratıcı gerilim, izleyicide ortaya çıkarılan duygularla aynı türden değildir. Yaratıcı, entelektüel bir uygulamaya, beceri isteyen zihinsel akrobatlığa girişmiştir; tümüyle kin duygusuyla harekete geçirilmiş olsa da, damıtılıp yüceltilmelidir. Fikri yakalayıp mantıksal yapısını, şakanın temel örüntüsünü oluşturduktan sonra, izleyicinin duygularını ortaya çıkarmak, ayrıca şaşırtma etkisini onların üzerinde kullandığında da bu duyguların kahkalarla patlamasını sağlamak için, sanatının hilelerini – gerilim, vurgulama, imleme – kullanır.

Mizahçı da, fikri yakaladığı anda şaşkınlık duygusuna kapılabilir – özellikle de bu fikir bilinçaltı tarafından yaratılmışsa. Ama dışarıdan dayatılan şok ile insanın bir bakıma kendi kendine yarattığı şok arasında temel bir fark vardır. Mizahçı, iki uyumsuz kalıbı, karşıt bir bireşim içinde bir araya getirerek sorununu çözmüştür. Diğer yandan, izleyicisinin beklentileri, ikinci kalıbın birinciye çarpmasıyla paramparça olmuştur ve aklı da açıkça aşağılanmıştır; kaynaşım yerine çarpışma vardır; bunu izleyen zihinsel kargaşa içinde de mantığın terk ettiği duygu, kahkahaya dönüşerek taşkınca akar.

Mizahçının zihninde böyle bir ayrılma oluşmaz; onun gülecek bir şeyi yoktur. Esinin geldiği anda, olsa olsa masasına vurup, "Hah, buldum," diyebilir. Oysa yengiyi, üstesinden geli-

nen karşı koymayı simgeleyen bu tür küçük hareketlerle boşalan yaratıcı gerilim, yüceltilmiş bir yapıya sahiptir – izleyicinin kocaman kahkahalarıyla boşalan ilkel duygulardan çok farklıdır. Bu karşıtlık, bir kişinin akla hitap eden çetin soruların çözümünü bulmakta başarısız olduğu durumlarda daha belirgin biçimde ortaya çıkar – bu kişi, çözüm kendisine söylendiğinde masaya değil de cahil kafasına vurmaya başlar. Bu aşırı gerginlik, kendi kendini cezalandırmanın simgesel bir hareketiyle giderilir – gene bu hareket, en az dirence sahip gülme kanallarından çok, entelektüel görevlere bağlanmış enerjiler için daha özel bir çıkış yoludur.

Şaka ne kadar az fikir verici, ne kadar çok imalıysa, tüketicinin tepkileri – zihinsel çabasını yeniden yaratmaya zorlandığı – üreticinin tepkilerine o kadar yaklaşacaktır. Şaka nükteli söze, alay da meydan okumaya dönüştürüldüğünde, ilkel duygular için taşma tepkesine artık gerek duymaz ve gerilimin boşalması da daha bireysel, incelikli biçimler alır; Homerosca kahkahanın gürültüsünün yerine, Arşimedes'in insanın yüreğine işleyen çığlığı ya da Kepler'in kutsal hezeyanları geçer.

Mizahçının yaratıcı edimi, alışılagelmiş biçimiyle uyumsuz olan iki kalıp arasında anlık bir kaynaşma oluşturmaya dayanır. Bilimsel keşif, şimdi göreceğimiz gibi, benzer terimlerle betimlenebilir – daha önce uyumsuz olduklarına inanılan düşünce kalıplarının sürekli kaynaşması olarak. Kopernicus'un dünyanın hareketiyle ilgili kuramının, XVII. yy.'a kadar, sağduyu yaşantısıyla açıkça uyumsuz olduğu düşünülmüştü; bu nedenle de Galileo'nun çağdaşları tarafından büyük bir şaka olarak ele alınmıştır. Onlardan biri, ünlü bir nükteci, şöyle yazmıştı: "Senyör Galileo'nun tartışmaları, alşimik duman içinde yokolup gitmiştir. Eh, sonunda yine buradayız, güvenli biçimde sağlam

toprağa basıyoruz, bir balonun etrafında yürüyen karıncalar gibi dünyayla birlikte uçmak zorunda değiliz artık[3]."

Bilim tarihi, uyumsuzların evliliği gibi göründükleri için – evlilik ürün vermeye başlayıp eşlerin sözde uyumsuzluğunun önyargıdan kaynaklandığı anlaşılıncaya dek – kahkahalarla karşılanan buluş örnekleriyle doludur. Diğer yandan mizahçı, sonuçta gerçekleşen çarpışmadaki gizli uyumsuzlukları göstermek için uyumsuz davranış yasalarını ya da söylem evrenlerini bilerek seçer. Gülünç olanın keşfi ifade edilmiş paradokstur – bilimsel keşifse, çözülmüş paradokstur.

Ama burada gene, belirgin bir ayrım çizgisi yerine süreğen geçişler buluyoruz. Achilles ve Kaplumbağa, ya da Kretalı Yalancı paradoksları iki bin yıl boyunca düşünürleri gıdıklayıp matematikçileri yaratıcı çabalara kışkırtmıştır; Juvenal'in *Si Natura negat, facit indignatio versum* ifadesi her zamanki gibi doğrudur.

---

[3] Santillana, G., *The Crime of Galileo*, Chicago Univ. Press., 1955, s. 124.

Özet*

Bu araştırmaya mizah çözümlemesiyle başladım, çünkü karmaşık bir entelektüel uyarım örüntüsünün, fizyolojik tepke biçiminde kesin çizgilerle tanımlanmış bir tepki sağladığı tek yaratıcı etkinlik alanıdır.

Tüm mizah çeşitlemelerinin altında yatan örüntü iki bağlanımlıdır – yani, bir durumu ya da olayı, alışılagelmiş biçimiyle iki uyumsuz çağrışım bağlamında algılamaktır. Bu, düşünce akışının bir kalıptan, farklı bir mantık ya da 'oyunun kuralı' egemenliğindeki diğer kalıba keskin bir geçiş yapmasına neden olur. Ama kimi duygular, daha büyük olan durgunlukları ve direnmeleri nedeniyle, bu tür çevik düşünce sıçramalarını izleyemezler; akıl tarafından defedildiklerinden, kahkahadaki en az dirence sahip kanallar aracılığıyla dışarı atılırlar.

Söz konusu bu duygular, sempatik-adrenal sisteme dayanan ve bedensel etkinlik yaratma eğiliminde olan, kendini öne sürücü, saldırgan-savunmacı türdendir. Bunların karşıtı olan

* Orijinal metinde her bölümün sonunda bir "özet" verilmektedir. Eserin genel akışı içinde, bu "özet"lerin okuyucu için ciddi bir yardım simidi olduğu düşünülebilir. *Mizah Yaratma Eylemi*, *Yaratma Eylemi*'nin ilk ve bir bölümü olmasına karşın bu "özet"i kitaba almayı doğru bulduk (YHN).

duygular, başka türden fizyolojik süreçlerin aracılık ettiği ve kahkahaya değil de gözyaşlarına neden olan, katılımcı ya da kendini aşmacı duygulardır – acıma, özdeşleşme, kendinden geçmişlik. Kural olarak duygularımız her ikisinin bir karışımıdır; ama mizahın daha incelikli ya da duygusal çeşitlemelerinde bile tepkiyi başlatmak için bir saldırganlık öğesi – bir damla adrenalin – bulunmalıdır. Kahkaha, ancak aklı duyguların zorlamalarından bir ölçüde kurtulmuş ve kendi duygularını fazlalık olarak algılamasını – aldatıldığını anlamasını – sağlayan bir yaratıkta oluşabilecek lüks bir tepkedir.

Bu kuramı birkaç mizah türüne uyguladıktan sonra mizahçının tekniğini belirleyen ölçütleri ele aldım: *özgünlük* ya da beklenmedikliklik; seçme, abartma ve basitleştirme aracılığıyla *vurgulama*; kestirme, araya sokma ve yerini değiştirme gerektiren ekonomi ya da *sezdirmelilik*.

'Kalıp' terimi, her türlü beceriye ya da yetiye, bir kurallar dizisi – 'yasası' – tarafından hükmedilen her türlü etkinlik örüntüsüne değinmek için kullanılmıştır. Embriyon gelişiminden sözel düşünceye kadar her türlü düzenli davranış, kendisine tutarlılık ve denge veren, ama çevresel koşullara uyarlanmış esnek stratejiler için onu yeterince özgür bırakan 'oyunun kuralları' tarafından denetlenir. 'Yasa' teriminin belirsizliği ('yasalar topluluğu' – 'şifrelenmiş ileti') bilerek kullanılmıştır ve sinir sisteminin bir özelliğini yansıtır: şifrelenmiş işaretler aracılığıyla tüm bedensel etkinlikleri denetlemek.

Sabit şifreler ve uyarlanabilir stratejilerle donanmış, birleştirici formül olarak sunulan kalıplar kavramı, algısal, bilişsel ve motor beceriler yanısıra farklı isimler altında 'anlam çerçeveleri', 'çağrışım bağlamları', 'söylem evrenleri', zihinsel 'kümeler' ya da 'şemalar' vb. olarak anılan ruhbilimsel yapılara

da aynı biçimde uygulanabilir görünüyor.

Kalıplar, tümüyle otomatikleşmiş becerilerden yüksek ölçüde yoğurabilir olan becerilere dek çeşitlilik gösterir; ama ikinci türden olanlar bile, farkındalık düzeyinin altında işleyen oyunun kuralları tarafından denetlenirler. Bu suskun şifreler, öğrenmenin yoğunlaşarak alışkanlığa dönüşmesi olarak görülebilir. Alışkanlıklar, kalımlılığın ve düzenli davranışın vazgeçilmez özüdür; ayrıca, mekanikleşme ve insanı koşullanmış bir otomat konumuna indirgeme eğilimleri vardır. Yaratıcı edim, deneyimin önceden ilintili olmayan boyutlarını birbirine bağlayarak, insanın daha yüksek düzeyde bir zihinsel evrime ulaşmasını sağlar. Bu, bir özgürleşme edimidir – alışkanlığın özgünlükle kırılmasıdır[4].

[4] Bu kitap bitmeye yakınken Profesör Burt, yüksek lisans öğrencilerine vereceği bir seminer için yazdığı "Gülmenin Ruhbilimi" adlı bir yazıyı incelemem için lütfedip bana getirdi; bu yazıda her nasılsa benzer sonuçlara ulaşmıştı:

"Gülmenin, duygusal enerji taşması için bir güvenlik vanası sağladığı düşünülebilir; otomatik olarak içgüdüyü uyarma eğiliminde olan belirli bir durumun algılanmasıyla içgüdüsel olarak harekete geçirilir, ama daha yakından incelendiğinde enerjiye dayalı bir hareketi gereksinmediği görülür... Bu durumda her gülme dürtüsü çift anlamlı söze işaret eder: ilk olarak, ciddi bir duruma uygun bir duygu uyandıran (ve böylece dengeyi anında bozan) yapay ya da görünür anlam vardır; ikinci daha derin ya da saklı (ilk izlenimde çatışan) anlam vardır; gülme aşırı duygusal heyecanı hemen rahatlatır..." Burt, Sir Cyril, "The Psychology of Laughter" [Gülmenin Ruhbilimi], *Health Education Journal*, Vol. III, 1945.

Kaynakça

Bergson, H.L., *Le Rire,* [Gülme], Paris: F. Alcan, 1916.

Burt, Sir Cyril, *The Cocept of Consciousneess*, Br. J. of Psychol., 53, 3, 1962.

Burt, Sir Cyril, *The Psychology of Laughter* [Gülmenin Ruhbilimi], Healt Ed. Jornal, Vol.III. 1945.

Cannon, W.B., *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage*, [Acı, Açlık, Korku ve Öfke Durumlarında Bedensel Değişiklikler], New York,: D. Appleton & Co., 1929.

Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*, Vol.I-XVIII. London:İmago Publishing Co., 1940-1952.

Foss, B., *The New Scientist*, London, 6.7.1961.

Gibson, J.J. *Psychol. Bull.*,38, 781-817. 1941.

Gregory, J.C., *The Nature of Lauhter*, London:K.Paul, 1924

Greig, J.Y.T., *The Psychology of Laughter and Comedy*, London: G.Allen & Unvin, 1923.

Huxley, *Aldous, Control of the Mind, eds. Farber*, S.M. and Wilson, H.L.,1961.

Koestler, Arthur, *Insight and Outlook* [Sezgi ve Görünüş], London and New York, Mcmillan,1949.

Koestler, Arthur, *The Lotus and the Robot*, London, Hutchinson, 1960.

Lorenz, K.L., *L'Instinct dans le Comportement de L'Animal et de L'Homme*, Paris: Masson et Cie, 1956.

McDougall, W., *The Group Mind*, New York:Putnam, 1920.

Polànyi, M., *Personal Knowledge*, London: Routlege & K.Paul, 1958.

Rıbot, T.A. La Psychologie des Sentimentes. Paris: F.Alcan, 1896.

de Santillana, G. ed. *Galileo Galilei Dialogue on the Great World Systems*, Chicago Univ. Press, 1953.

de Santillana, G., *The Crime of Galileo*, Chikago Univ. Press, 1953.

Sawyer, W.W., *Prelude to Mathematics*, London: Penguin Books, 1955.

Skinner, B.F., *Science and Human Behaviour*, New York, Macmillan, 1953.

Spencer, H., *Principles of Psychology*, London, Williams & Williams, 1871.

Sully, J., *An Essay on Laughter*, London, Longmans, Green, 1902.

Dizin

A
Acı, Açlık, Korku ve Öfke Durumlarında, **44**
Bedensel Değişiklikler, **44**
Ada, **72**
Addams, Charles, **38**
Adem, **32**
Aesculapius, **VIII**
Afrodit, **32**
'akıcılık', **IX**
alışkanlık, **8**
Alice , **78**
anlam çerçevesi, **15**, **21**, **29**, **31**, **99**, **100**
Aristophanes, **41**
Aristoteles, **11**

B
BBC Danışmanları Kurulu, **82**
Bacon, Francis, **40**, **73**
Bain, A., **XVI**, **40**
Ballad of Reading Gaol , **77**
Balzac, Honoré., **85**
Bambi, **63**
Bartlett, Sir Frederick, **25**
bedenin abartmaları, **48**
Beerbohm, Max, **40**
Bergson, Henri L., **11**, **30**, **31**, **32**, **34**, **39**, **40**, **52**, **78**
Beyaz Kraliçe, **78**
bilge, **5**
bilim ve insan davranışı, **XVI**
1984, **71**
Bir Yaz Gecesi Rüyası, **41**
bisiklet sürmek, **75**
Blimp (Subay), **53**
bulmaca, **59**, **95**
Burt, Sir Cyril, **VIII**, **XXI**
Büyülü Dağ, **97**
çağrışımsal bağlamlar, **14**, **21**

C
Calderon, **41**
canlıyı saran mekanik kabuk, **30**
Cannon, W.B., **44**
Carroll, Lewis, **62**
Catholic Universe Bulletin, **17**
Cesur Yeni Dünya, **71**
Chaplin, Charlie, **53**
Cicero, **73**
Contes Drolatiques, **85**
Coward, Noel, **62**

Ç
Çekov, Anton., **65**
çocuksu-yetişkin, **64**

D
Darwin, C., **7**, **81**
Daumier, Honoré, **69**
da Vinci, Leonardo, **69**
davranışçılık, **28**
de Gaulle, General, **67**
Descartes, René, **40**
Desdemona, **13**, **44**
Dickens, Charles, **74**
Disney, Walt, **62**
Don Kişot, **18**
Donne, J., **60**
düzenek (fizyolojik), **59**
düşünce süreçleri (matematiksel), **20**
düşünce kalıp, **6**, **18**
düşünme

matematiksel, **20**
fizyolojik yönü, **67**
sözel, **XVII**, **106**

E

Eastman, Max, **80**
Eflâtun (Platon), **72**
Eflâtun'un Mağarası, **72**
Eliot, T.S., **IX**, **28**
Erewhon, **71**
Euhemerus, **VIII**
Evren (Kopernic), **103**

F

Falstaff, **53**
Fidelio, **64**
fikir oyunları, **59**
France, Anatole, **71**
Frankenstein'in canavarları, **32**
Freud, S., **11**, **12**, **15**, **43**, **49**, **59**, **88**, **89**

G

Gabor, D., **XXI**
Galatea, **32**
Galileo, Galilei, **34**, **103**
Gibson, J.J., **27**
gizli iticiler, **24**
Goethe, **XII**
görsel değişmezler, **25**
Greig, J.Y.T., **11**
Guilford, Professor, **XI**
Gulliver'in Yolculukları, **71**
gülme , **6**
ve duygu, **10**
duyulabilir, **7**
boşaltma düzenekleri, **41**
laboratuar deneyleri, **59**
mantığı, **14**
düzenekleri, **54**
kasların gerilmesi, **46**
küçük düşürme kuramı, **40**
paradoksu, **9**, **10**, **104**
küçük düşürme kuramı, **40**
Gülme ve Güldürünün Ruhbilimi, **11**
gülünç tekniği, **84**
gülünç,
Bergson'un gülünç yorumu, **30**, **32**
tanımlama, **10**

H

Hayvanlar Çiftliği, **57**
Heine, H., **96**
Hemingway, A., **65**
Hermes , **VIII**
Hipokrat 'Sıvısı', **33**
Hobbes, T., **40**, **95**
Hogarth, Williams, **69**
Homerce kahkaha, **7**
Homunculus, **32**
Horsley, Miss E., **XXII**
Huxley, Aldous, **53**
Hyden, H, **XXI**

I

Ikarus, **31**

İ

iki bağlanımlı bağlamlar, belirgin örnek, **78**
iki bağlanımlı örüntüler, **96**
iki bağlanımlılık, **83**
dikkatin kaydırılması, **77**
kişileştirme, **45**
karikatür ve yergi, **99**
uyuşmaz kalıp, **22**
eğretilemeli ve düz anlamlar, **60**
uygunsuzlar ve, **99**
çocuksu-yetişkin, **65**

rastlantı, 78
insan ve hayvan, XIII
saçma mizah, 80
sözcük oyunları, 59
ses ve anlam, 97
yapı ve işlev, 75
gıdıklama, 11, 80, 81, 82, 83
önemsiz ve yüceltilmiş, 66
fikir oyun, 59
uzman mantığı ile sağduyu mantığı, 60
bilimadamları ve, 92
palyaço ve, 84
İnsan Üstüne Bir Deneme, XVI
insan ve hayvan, 62
insan ve makine, 29, 33

J James, William, IX, 66
Johnson, Samuel, 9
Juvenal, 70, 104

K Kafka, Franz, 63
Kafka'nın *Şato*'su, 72
kalıplar, 18, 21, 22, 26, 27, 28, 79, 99, 101, 103, 106
ve şifreler, 22
ikisi gülünç etki sağlar, 61
çarpışma, 16
sözel düşünce, 106
karikatür, 10, 34, 38, 53, 62, 64, 66, 67, 68, 70, 86
katılımcı eğilimler, 42
kendini aşmaya yönelik eğilimler, 42, 94
kendini öne sürme eğilimi, 39, 41, 69, 92, 93, 94
Kepler, J., XIII
keşfetme dürtüsü, 92
kırkayak paradoksu, 77
kişileştirme, 46, 63, 64, 65, 82
Kral Solomon'un Yüzüğü, 33

L *La Ronde*, 15
Lancaster, Osbert, 67
Lawrence, D.H., 96
Lawrence, T.E., 62
Le Rire, 11
Leviathan, 40
Loeb, J., 33
Lombroso, VII
Lornez, K.L., 33, 34
Lut'un karısı, 32

M makine (insan ve), 33
Maliphant, R., XXII
Manet, 65
Marx, Groucho, 53
matematik oyunları, 98
matematiksel düşünme, 20, 21
mazoşist, 60
McDougall, W., X, XVI, 41
McGlashan, A., XXI
Mexímes et Pensés, 41
mizah,
ve saldırganlık, 38, 53, 54, 64, 81, 82, 106
yaratılması, 3
mizahçı, 106
motor refleks (gülmede), 38
motor tepki, 9
Myers, F.W.H., 66

N Narkissos, 32
Nasıl Hoşunuza Giderse, 63
nesnel doğrulama, 93

New Yorker, 17, 89
Newton, Sir I., XVIII
Nordau, VIII
nükte, 5, 95
Nükte ve Bilinçaltıyla İlişkisi, 11

O Oedipus fıkrası, 12, 15, 63
Oistrakh, D., 50
okyanus benzeri duygu, 93
örümcek (yasalar şifresine göre ağ örme), 13
Orwell, Geroge, 63, 71
Othello, 13, 44

Ö özerk sinir sistemi, 46, 54
özgünlük, alışkanlık, 27

P palyaço, 83, 84, 98
Pantheon, VIII
Papageno, 53
papaz (marki ve), 100
paradoks (mizahçı ve), 76
paradokslar (mantıklı), 98
parodi, 39, 79, 101
Picasso, Pablo, 26, 69, 85, 87, 90, 100, 101
piyano çalmak, 20
Polanyi, M., 24
Prague'ın Golem'i, 32
Prometheus, VIII
Punch ve Judy, 29, 35
Pygmalion, 32

R raslantı (iki bağlanımlılık), 78
Rembrandt, 65
Ribot T.A., II
Romeo ve Juliet, 63
Rosalind, 64
Rosetta taşı , 97
ruhbilim (educational), 26, 27, 52, 100, 106, 107

S saçma mizah, 80
sadist, 60
saldırgan-savunmacı eğilim (mizahta), 39, 69, 94
salon oyunları, 19
sanat, bilimle ilişkisi, 45
sanatçı ve karikatür, 68
Sancho, 18
satranç, 22, 98
Schopenhauer, 16
sempatik adrenal sistemi, 46, 47, 48, 54, 94
Sezgi ve Görünüş, IX, XX
Shaw, G.B., 32
Sherrington, Sir Charles, 6
siyasal karikatür, 66
söylem evreni, 62, 104
soytarı, 31
sözcük çağrışımı testleri, 20
sözcük oyunu, 55, 97
sözcük oyunu manisi, 59
Spencer, Herbert, XII, 43, 65
Sully, J., 6
Swift, Dean, 71

Ş şifre ve şifreleme, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27
açıklama, 20

T tekerlemeler, 98
tipleşmiş kişiler yaratma tekniği, 64
trajedi , 35, 39, 64, 65, 97

U us, duygular, **45**
Uyurgezerler, **IX**

Ü üçlü, **3**, **30**, **32**, **43**, **62**, **72**, **95**
üstben, **59**

V Vakvak kardeş, **62**
Vogue, **16**
von Neumann, J., **12**

W Wallis, C., **XII**
Walter, G., **35**
Watson, J.B., **X**
Watt, James, **66**
Wellington, Dükü, **27**
Wells, H.G., **51**
Wilde, Oscar, **78**, **80**, **89**, **101**
Wilkes, John, **15**

Y yalancı atasözü, **79**
yankı, **52**
yanlış sesletme, **77**
yaratma eylemi, **XI**
yaratıcı etkinlik mizah
(ve örüntüleri), **43**, **95**
yaratıcı özgünlük, **5**
yergi, **95**

Z zekâ, **92**
zihinsel beceriler, **20**

Arthur Koestler

5 Eylül 1905'te Budapeşte'de doğdu, 3 Mart 1983'te Londra'da öldü. Yahudi bir aileden geliyordu. I.Dünya Savaşı'nda babasının işleri bozulunca Viyana'ya taşındılar. Koestler, Viyana Üniversitesi'ne devam ettiği sırada Siyonizm'le ilgilenmeye başladı. 1926'da okulu bırakarak Filistin'e gitti. Ancak siyonist kamplardan birinde kalmayı başaramayınca gazetecilik yapmaya başladı. 1931'de Alman Komünist Partisi'ne girdi. 1932'de Alman *B.Z.am Mittag* gazetesinin dış muhabiri oldu. 1933'te Hitler'in iktidara gelmesiyle Almanya'dan ayrılarak Fransa'ya yerleşti. 1936'da iç savaş sırasında *New Chronicle*'ın muhabiri olarak İspanya'ya gitti. Bir yıl sonra Franco yanlılarınca yakalanarak bir süre ölüm hücresinde tutuldu. Fransa'ya döndükten sonra da kuşkulu bir yabancı olduğu gerekçesiyle Le Vernet Kampı'na gönderildi. 1940'ta Fransa'dan İngiltere'ye kaçmak için aralarında Walter Benjamin'in de olduğu bir grup Alman mülteciyle İspanya sınırına geldi. Sınır kapısının kapalı olması üzerine Benjamin'le birlikte kendilerini öldürmeye karar verdiler. Benjamin orada öldü, Koestler ise kurtuldu. İngiltere'ye gitti, orada da altı ay tutuklu kaldı. Hapisten çıktıktan sonra İngiltere ordusuna katıldı, Haber Alma Bakanlığı'nda çalışmalara başladı, İngiliz uyruğuna geçti. Yapıtlarının çoğunu bu ülkede ve

İngilizce yazdı. 78 yaşındayken Londra'da karısıyla birlikte yaşamlarına son verdiler.

Koestler romanlarının çoğunda Rusya'daki devrimin sorunlarını irdelemiştir. Deneme yazılarında da güncel siyasal durumu, özellikle SSCB'nin konumunu ve komünizm düşüncesini ele almıştır. Gençliğinde komünist olan Koestler'in faşizmin gündemde olduğu bir dönemde Sovyetler Birliği'ne karşı yazılar yazması, kimilerince bağımsız bir düşünür olarak övülmesine, kimilerince de kişisel çıkarları için inançlarından dönmüş bir yazar olarak anılmasına yol açmıştır.

1968'de Kopenhagen Üniversitesi'nde Sonning Ödülü'nü ve birkaç Onursal Doktora aldı. Kraliyet Edebiyat Topluluğu ile Kraliyet Astronomi Topluluğu'nun bir üyesiydi. 1972'de CBE derecesi aldı ve 1974'de Edebiyat Yoldaşı yapıldı; üç kere de Nobel Ödülü'ne aday oldu. Çağımızın çok yönlü yazarlarından biriydi.

Başlıca yapıtları: *Spanish Testament*, 1938 (Ispanya'da Ölüm Güncesi), *Darkness at Noon*, 1940 (Gün Ortasında Karanlık); *Scum of the Earth*, 1941 (Toprağın Tortusu); *The Yogi and the Commissar*, 1945 (Yogi ve Komiser); *The Invisible Writing*, 1945 (Gizli Yazı); *Thieves in the Night*, 1946 (Gece Hırsızları); *Arrow in the Blue*, 1952 (Maviliğe Atılan Ok); *The Sleepwalkers*, 1959 (Uyurgzerler); *Tha Ghost in the Machine*, 1967 (Makinedeki Hayalet); *The Loutus and the Robot*, 1960, (Lotüs ve Robot); *Act of Creation*, 1964 (Yaratma Eylemi); *The Case of the Midwife Toad*, 1971 (Ebe Kurbağanın Davası); *Spartaküs*, *Sıfır ve Sonsuzluk*, *The Thirteenth Tribe* (On Üçüncü Kabile).

Mizah Yaratma Eylemi

Mizah Yaratma Eylemi, Arthur Koestler'in *Act of Creation* (Yaratma Eylemi) adlı geniş kapsamlı, ilginç yapıtının mizahı tüm yönleriyle irdeleyen, hem bilgilendirici hem de kışkırtıcı ilk bölümünden oluşuyor.

Mizah Yaratma Eylemi, bilimsel keşfin, sanatsal özgünlüğün ve güldürüye özgü esinin temelinde yatan bilinçli ya da bilinçsiz süreçler hakkında bir kuram öne sürüyor. Koestler, bütün yaratıcı etkinliklerin temel bir düzeni paylaştıklarını göstermeye ve düzenin ana hatlarını çizmeye çalışıyor.

Edebiyat alanında yaratıcı bir sanatçı olarak kendini kanıtlamış olan Arthur Koestler, Viyana Üniversitesi'nde bir bilimadamı eğitimi de almıştır. Nükleer fizikten deneysel nörolojiye uzanan ilgi alanı, çalışmalarında kendini göstermiş, – savlarını kanıtlarken – onlardan yararlanmıştır.

Mizah Yaratma Eylemi, 'gülmenin mantığı', 'gülme ve duygular', 'mizahın çeşitleri' ve 'mizahtan buluşa' olmak üzere dört ana başlıkta ele alınıyor ve sorunsal etkileyici bir dil ve anlatımla sunuluyor.

9 789757 909033