

BATI KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATLARI ARAŞTIRMALARI

BATI EDEBİYATINDA MİZAH

HUMOUR IN WESTERN LITERATURE

L'HUMOUR DANS LA LITERATURE OCCIDENTALE

HUMOR IN DER WESTLICHEN LITERATUR

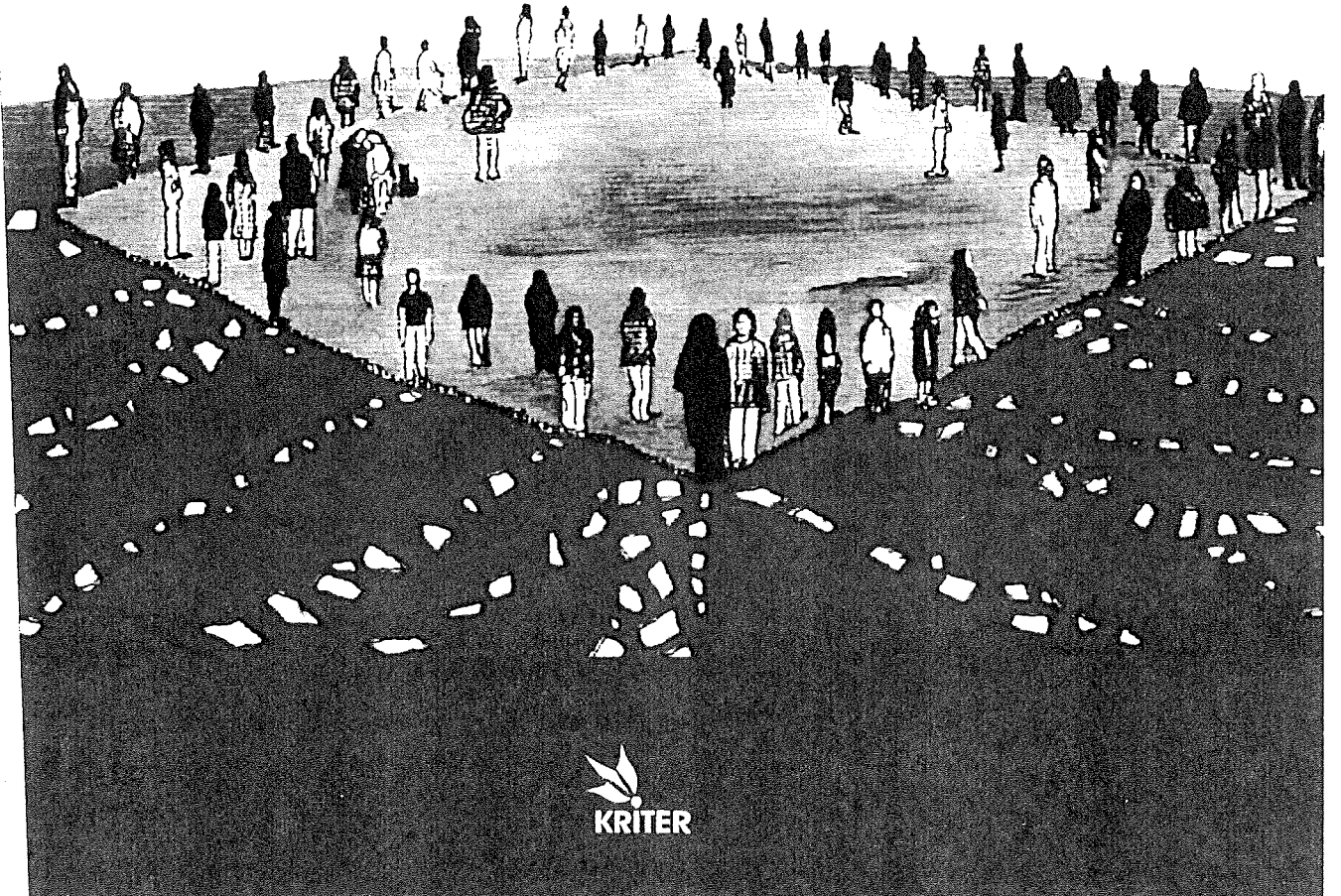
Editörler:

Şeyda SIVRIOĞLU

Meryem AYAN

Nejdet KELEŞ

Gamze YALÇIN



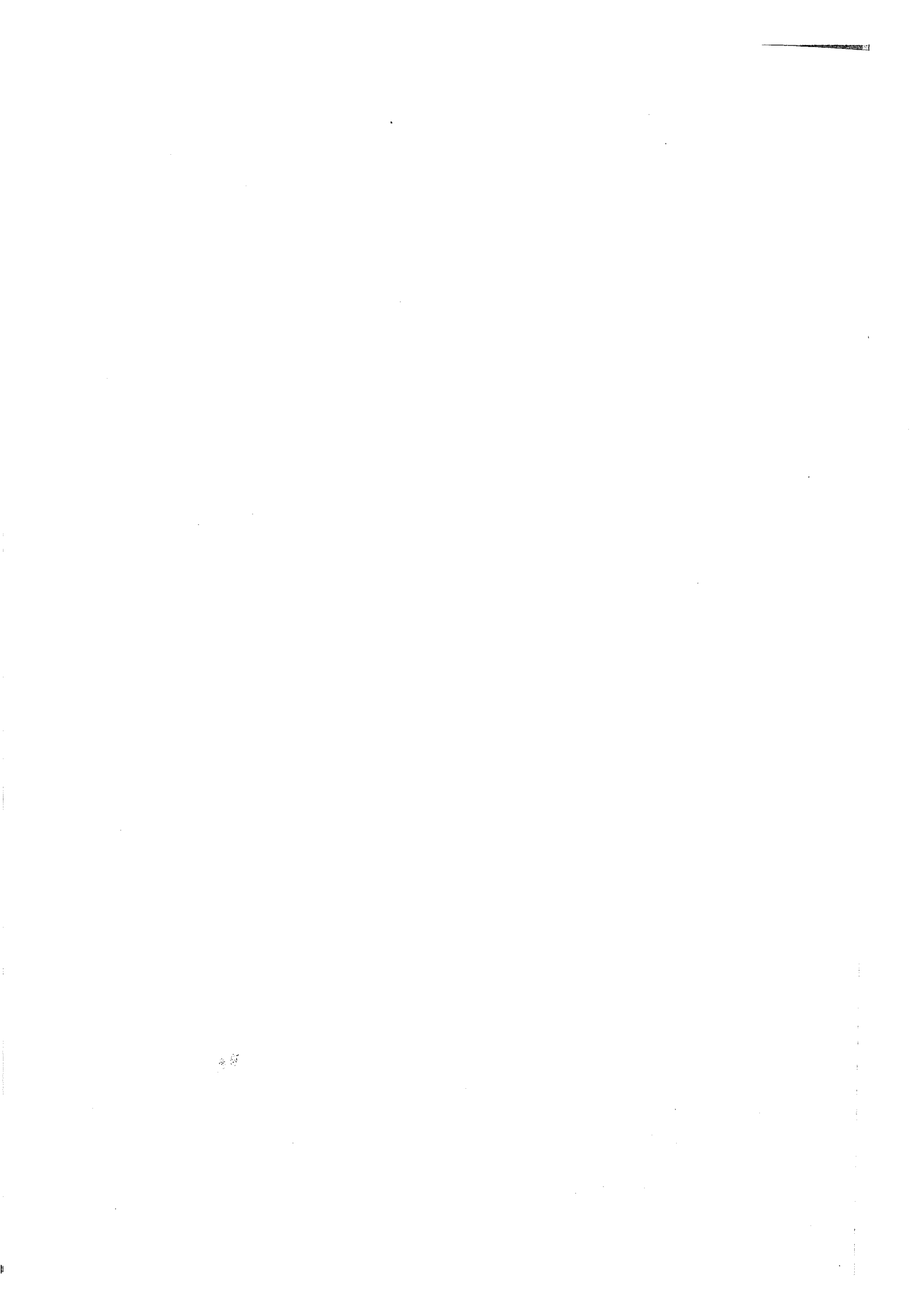

KRITER



BATI KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATLARI ARAŞTIRMALARI

BATI EDEBİYATINDA

MİZAH



BATI EDEBİYATINDA MİZAH

Editörler: Şeyda SİVRİOĞLU, Meryem AYAN, Nejdet KELEŞ, Gamze YALÇIN

ISBN: 978-605-9336-31-4

Birinci Baskı: Kriter Yayınevi, 2016 İstanbul

Yayınevi Sertifika No: 11413

Anahtar Kelimeler: Mizah, Edebiyat, Humour

Birinci Baskı, xii + 528 s. 16 cm x 23,5 cm

Kaynaklar var, Dizin yok.

Yayın Yönetmeni: Numan ERGÜL

Kapak Resmi: Meral DEMİROĞLU

Kapak Tasarımı: Meral DEMİROĞLU

Mizampaj: Kriter Yayınevi

Baskı: Birlik Fotokopi Baskı Ozalit ve Büro Malzemeleri San. ve Tic. Ltd. Şti. Yıldız Mahallesi
Çırağan Cad. No: 51 Nolu Mağaza Beşiktaş/ İstanbul

Matbaa Sertifika no: 20179

© Kriter Yayınevi

Kriter Basım Yayın Dağıtım Film Müzik Reklamcılık Yapım Sanayi ve Tic. ve Ltd. Şti.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla
çoğaltılamaz.

İletişim

Hobyar Mah. Ankara Cad. Gülcem Han No: 45/18-20. Eminönü-Fatih / İSTANBUL

Tel /Fax: 0 212 527 31 89

info@kriteryayinevi.com

www.kriteryayinevi.com

Yayınlanan makalelerin içeriğinden (kaynakların ve alıntılarının doğruluğundan, ileri sürülen görüşlerden ve telif hakkı olan çizelge, resim ve diğer görsellerden) yazarlar sorumludur.

BATI KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATLARI ARAŞTIRMALARI

BATI EDEBİYATINDA MİZAH

HUMOUR IN WESTERN LITERATURE

L'HUMOUR DANS LA LITERATURE OCCIDENTALE

HUMOR IN DER WESTLICHEN LITERATUR

Editörler:

Şeyda SİVRİOĞLU

Meryem AYAN

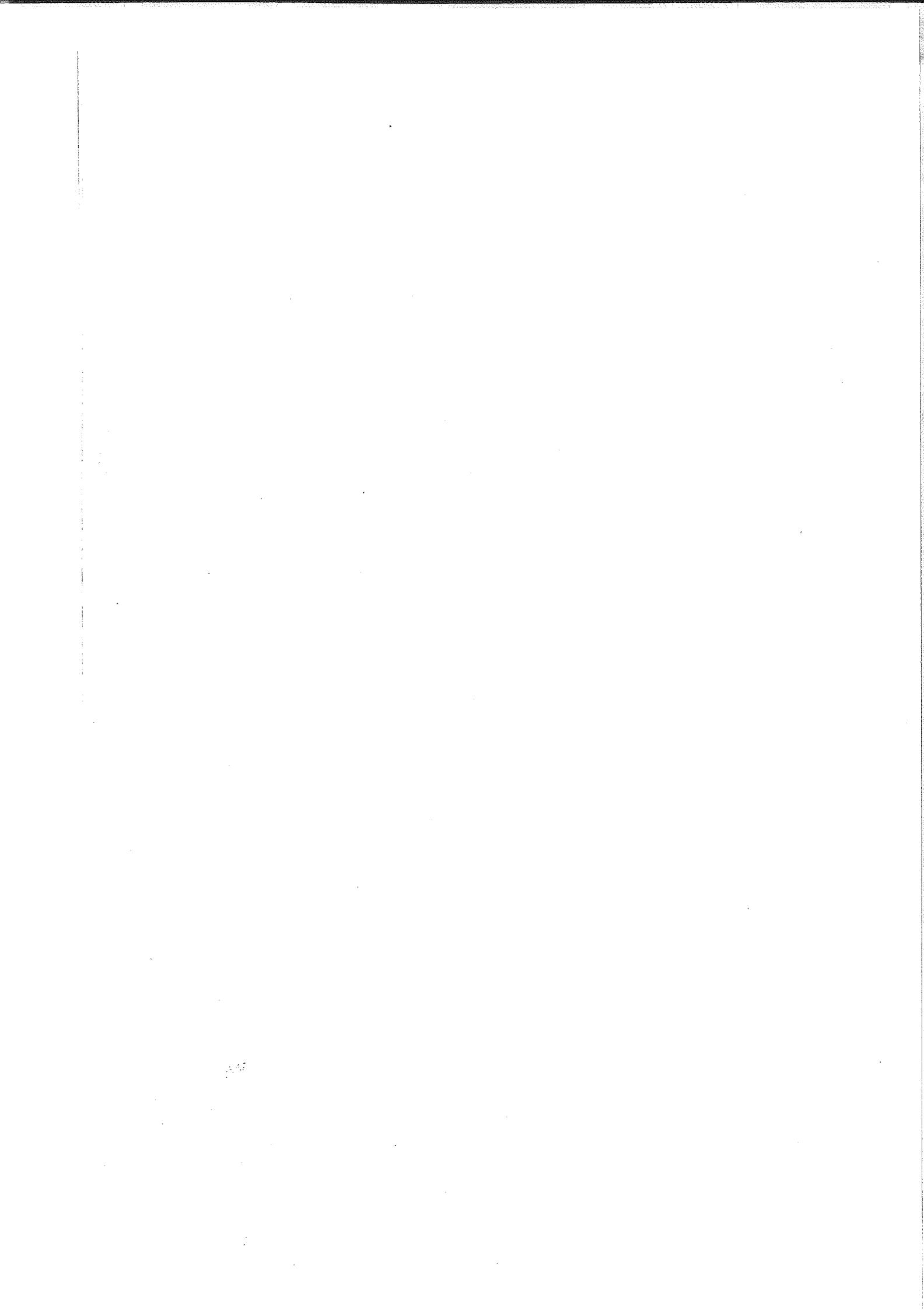
Nejdet KELEŞ

Gamze YALÇIN

Birinci Baskı

İstanbul 2016





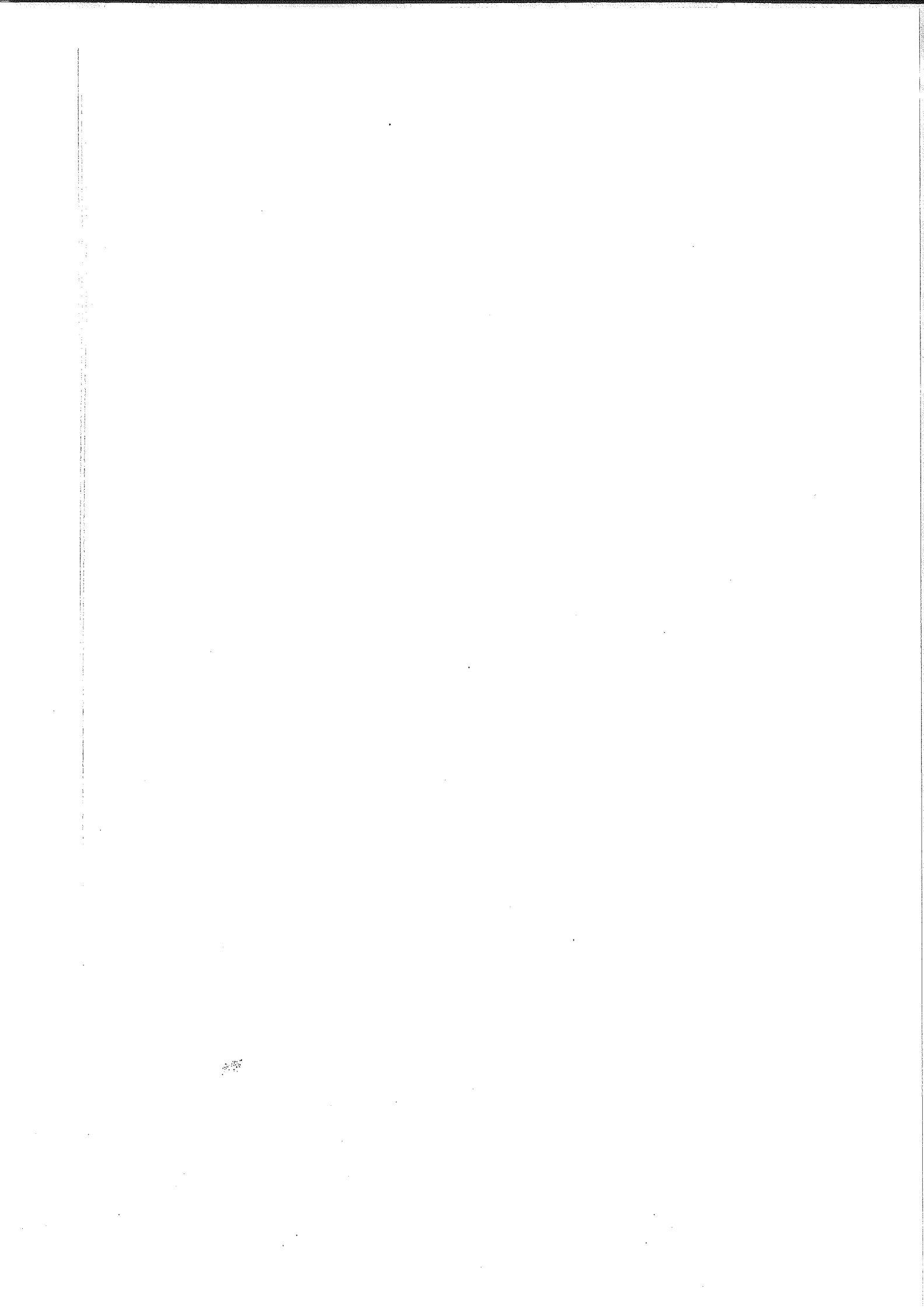
BATI EDEBİYATINDA MİZAH
HUMOUR IN WESTERN LITERATURE
L'HUMOUR DANS LA LITERATURE OCCIDENTALE
HUMOR IN DER WESTLICHEN LITERATUR

Editörler:

Yard. Doç. Dr. Şeyda SİVRİOĞLU
Doç. Dr. Meryem AYAN
Doç. Dr. Nejdet KELEŞ
Araş. Gör. Gamze YALÇIN

HAKEM KURULU

Prof. Dr. Himmet UMUNÇ
Prof. Dr. Burçin EROL
Prof. Dr. Ayten ER
Prof. Dr. Ertuğrul İŞLER
Prof. Dr. Feryal ÇUBUKCU
Prof. Dr. Kubilay AKTULUM
Prof. Dr. Mehmet BAŞTÜRK
Prof. Dr. Melik BÜLBÜL
Prof. Dr. Nurten SARICA
Prof. Dr. Selim YILMAZ
Prof. Dr. Turgut TOK
Doç. Dr. Arsun URAS YILMAZ
Doç. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL
Doç. Dr. Meryem AYAN
Doç. Dr. Nejdet KELEŞ
Yrd. Doç. Dr. Arpine MIZIKYAN AKFIÇICI
Yrd. Doç. Dr. Cumhuriyet Yılmaz MADRAN
Yrd. Doç. Dr. Murat GÖÇ
Yrd. Doç. Dr. Şeyda SİVRİOĞLU



ÖNSÖZ

Ya Tutarsa! Nasreddin Hoca.

Şaka tuz gibidir, ne fazla ne eksik olmalı, Pythagoras.

Ben şaka yaparken gerçekleri söylerim, çünkü gerçekler dünyanın en gülünen şakalarıdır, Bernard Shaw.

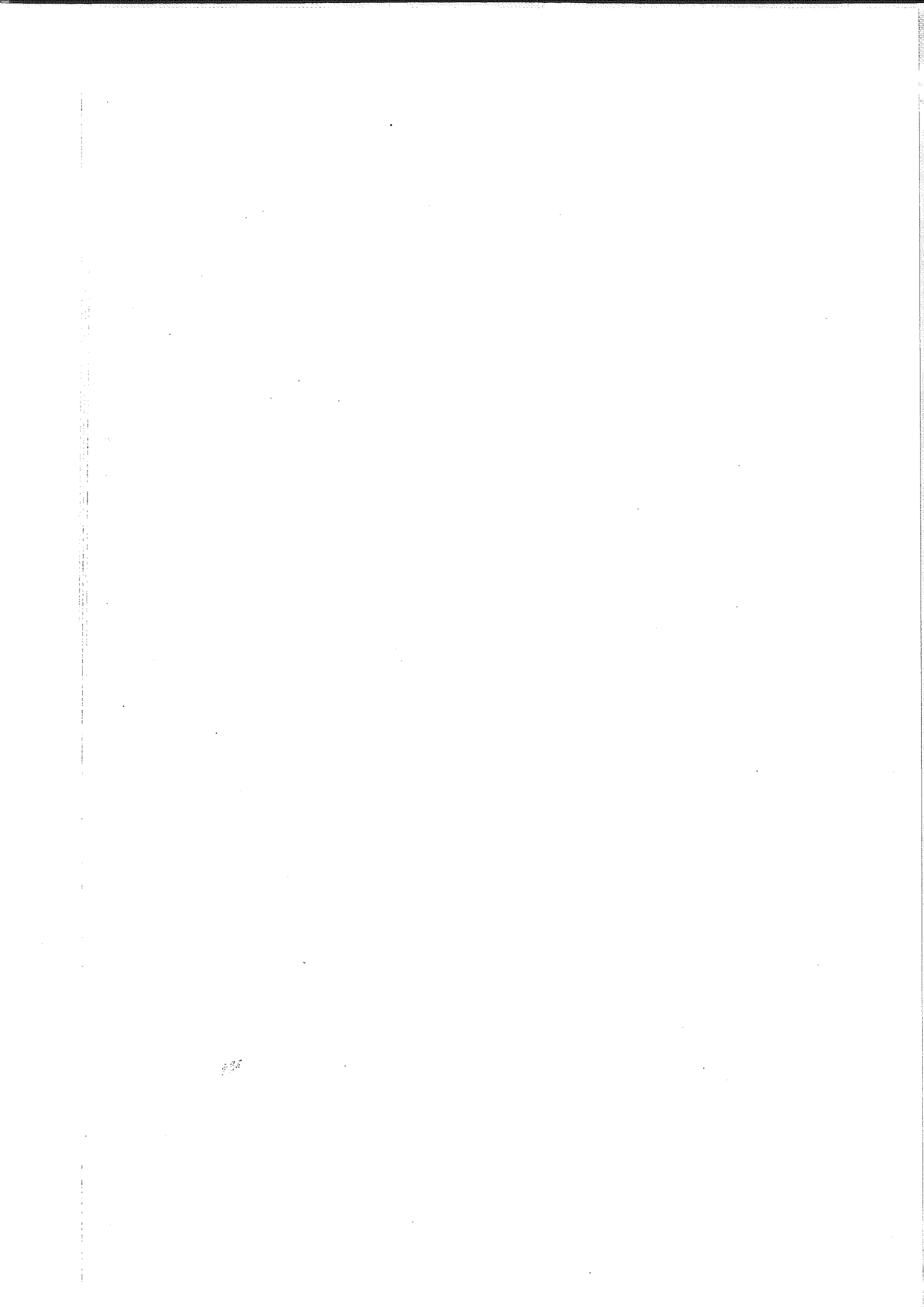
Her şakanın içinde bir gerçek gizlidir, Friedrich Novalis.

Mizah ne gülmede ne de şakalarda aranmalıdır, ancak sadece ve sadece insan zihnindedir. Başka bir deyişle, mizah zihinsel bir deneyimdir, La Fave.Fave.

Köklerinin antik Mısır, Mezopotamya ve Yunan medeniyetlerine kadar uzandığı bilinen mizah anlayışına göre, insan vücudunda bulunan dört sıvı: safra, balgam, kan ve kara safra insanın ruh hâlini ve genel sağlık durumunu belirliyordu. Bu anlayış Rönesans Dönemi'ne kadar hâkim olan bir görüş idi. Etimolojik olarak da, İngilizcede "humour" (mizah) kelimesi, Latince kökenli "umor" kelimesinden gelmekte olup, beden sıvısı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, eski çağlardan beri beden sıvılarıyla mizah ve mizacın ilintili olduğu düşünülmüştür. Bu kitap, mizahın kuramsal tarihçesini günümüze kadar değişen ve çeşitlilik gösteren mizah anlayışını, edebiyat ve kültür bağlamında incelemektedir.

Yukarıdaki alıntılarda belirtildiği gibi, mizah La Fave tarafından zihinsel bir deneyim olarak tanımlanmıştır. Bu görüşü, antik çağlardan Rönesans dönemine kadar süregelen bedende salgılanan sıvıların insan karakteri ile ilintisi olduğu anlayışı ile bağdaştırırsak, mizahın beden ve aklın uyum ve uzlaşmasıyla ortaya konulabileceği söylenebilir. Bu bağlantıdan yola çıkarak, Pamukkale Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü tarafından yayına hazırlanan ve 7-8-9 Ekim 2015 tarihinde düzenlenen IV. Uluslararası BAKEA (Batı Kültürü ve Edebiyatları Araştırmaları) Sempozyumu bildiri seçkilerinin makaleye genişletilmesi ile oluşturulan bu kitapta, mizahın kuramsal tarihçesini günümüze kadar değişen ve çeşitlilik gösteren mizah anlayışını, edebiyat ve kültür bağlamında inceleyen Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca makalelerle farklı bakış açıları oluşturulmaya çalışılmıştır.

Editorya



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ÖNSÖZ	vii
1. BÖLÜM: Himmet UMUNÇ “LOVE OF LAUGHTER”: SHAKESPEARE’S PRAGMATICS OF HUMOUR	1
2. BÖLÜM: Burçin EROL HUMOUR IN ANNE FINCH’S POETRY	13
3. BÖLÜM: Ahmet YILMAZ L’HUMOUR DANS ‘FAIS CE QUE TU VOUDRAS’: FAUT-IL LIRE RABELAIS COMME UN ROI DE RIRE OU UN MAITRE A PENSER?	25
4. BÖLÜM: Ayşe ÇİFTÇİBAŞI THE HUMOUR OF SURVIVAL AT ‘ZERO’ IN BECKETT’S <i>ENDGAME</i>	39
5. BÖLÜM: Ayşe GÜNEŞ TAMED, OR NOT TAMED? THAT IS THE QUESTION.....	53
6. BÖLÜM: Banu ÖĞÜNÇ FROM IRELAND TO WEST INDIES: ADAPTATION OF HUMOUR IN MUSTAPHA MATURA’S THE PLAYBOY OF THE WEST INDIES	63
7. BÖLÜM: Çelik EKMEKÇİ “HUMOROUS CHARACTERS” IN DOUGLAS ADAMS’S <i>THE HITCHHIKER’S GUIDE TO THE GALAXY</i>	75
8. BÖLÜM: Çiğdem PALA MULL "I'M NOBODY WHO ARE YOU?": HUMOUR IN EMILY DICKINSON'S POETRY.....	83
9. BÖLÜM: Demet SATILMIŞ MALTEZOS FEATHERS AND NEEDLES: THE FUNCTION OF HUMOR IN AMERICAN INDIAN POETRY	91

10. BÖLÜM: Dilek MENTEŞE
HUMOUR AND TRANSNATIONAL IDENTITY IN ANDREA LEVY'S
FRUIT OF THE LEMON 109
11. BÖLÜM: Elisabetta MARINO
MARY SHELLEY AND HUMOUR: "THE BRIDE OF MODERN ITALY"... 119
12. BÖLÜM: Erkin KIRYAMAN
NEW WOMAN AND HUMOUR:
RESISTANCE AGAINST HUMOUR IN DIANA OF THE CROSSWAYS
AND THE ODD WOMEN..... 129
13. BÖLÜM: Fatma KABA
MİZAH, YAZINSAL MİZAH VE JACQUES PREVERT ŞİİRİ..... 159
14. BÖLÜM: Feryal ÇUBUKÇU
TRACING THE BELLY OF A LAUGHING GOD IN
JOY HARJO'S POETRY 171
15. BÖLÜM: Filiz KARAKALE
KAHKAHA KRALI AVERÇENKO'DAN LENİN'E
DOSTÇA BİR TAVSİYE 183
16. BÖLÜM: Gülden YÜKSEL
DETHRONING PATRIARCHAL IDEOLOGY AND
RE-CONSTRUCTION OF WOMEN AUTONOMY IN MARY
E. BRADLEY LANE'S *MIZORA: A PROPHECY* 195
17. BÖLÜM: Kağan KAYA
A CONTEMPORARY HUMOUR GENIUS SIR ALAN AYCKBOURN'S
SWIFTIAN STYLE IN *MAN OF THE MOMENT* 203
18. BÖLÜM: M. Önder GÖNCÜOĞLU
NO MAN'S LAND OR EVERYMAN'S LAND: FRANZ KAFKA'S
SENSE OF HUMOUR WHEN TRAGEDY OVERWHELMS COMEDY 217
19. BÖLÜM: Meryem AYAN
ABSURDIST HUMOR IN ALBEE'S *COUNTING THE WAYS* 233

20. BÖLÜM: Meryem NAKİBOĞLU KAYA YANAR ÖRNEĞİNDE ALMAN MEDYASINDA MİZAH.....	247
21. BÖLÜM: Mevlüde ZENGİN SUBVERSIVE HUMOUR VIA ESTRANGEMENT IN A FEMINISTIC UTOPIA: CHARLOTTE PERKINS GILMAN'S <i>HERLAND</i>	255
22. BÖLÜM: Murat GÖÇ WHAT THE HECK ARE YOU LAUGHING AT?: A DEFENCE OF WAR COMEDIES.....	275
23. BÖLÜM: Murat KADİROĞLU BİR ANTİ-AİLE ÖRNEĞİ: ALAN AYCKBOURN'ÜN <i>THE NORMAN CONQUESTS</i> ÜÇLEMESİ.....	283
24. BÖLÜM: Murat ÖĞÜTCÜ OLD WIVES' HUMOUR: GEORGE PEELE'S <i>THE OLD WIVES TALE</i>	307
25. BÖLÜM: Mustafa DEMİREL DELUSIVE AMERICAN DREAM IN ARTHUR MILLER'S DRAMAS: PERSONAL MORALITY AND ALTERNATIVE REALITY IN <i>DEATH OF A SALESMAN</i> AND <i>ALL MY SONS</i>	331
26. BÖLÜM: Nazan YILDIZ CHAUCERIAN LAUGHTER IN A "LITEL" TRAGEDY: HUMOUR IN <i>TROILUS AND CRISEYDE</i>	345
27. BÖLÜM: Nejdet KELEŞ TÜRK NASREDDİN HOCA İLE ALMAN TİLL EULENSPIEGEL'İN ORTAK MOTİFLİ YEDİ FIKRASI	357
28. BÖLÜM: Oya BAYILTIŞ ÖĞÜTCÜ HUMOUR IN THE PETITIONARY POEMS BY CHAUCER AND HOCCLEVE.....	381
29. BÖLÜM: Ömer ÖĞÜNÇ A CRITIQUE OF BRITISH HUMOUR IN BBC'S <i>RIPPER STREET</i> : THE CASE OF CAPTAIN HOMER JACKSON.....	395

30. BÖLÜM: Pınar TAŞDELEN HUMOUR AS A MEANS OF LATE-FOURTEENTH CENTURY SOCIAL CRITICISM IN <i>THE TALE OF GAMELYN</i>	409
31. BÖLÜM: Sevinç ÖZER AMERICAN NATIONAL EXPERIENCE AND THE MAKING OF THE AMERICAN HUMOR	423
32. BÖLÜM: Şengül KOCAMAN DEUX PIECES COMIQUES D'ADAMOV: <i>LA PARODIE ET LE PING-PONG</i>	437
33. BÖLÜM: Şevket KADIOĞLU ACIYA KARŞI ACILI BİR DUYGU: ROMAIN GARY'NİN "LA VIE DEVANT SOI" ADLI ROMANINDA MİZAH	445
34. BÖLÜM: Tuğba TÜLÜ, V. Doğan GÜNAY AZİZ NESİN'İN BAZI ANLATILARINDA SÖZ SANATLARININ GÜLMECEYE OLAN KATKILARI	465
35. BÖLÜM: Tülin KARTAL GÜNGÖR "POSTMODERNİST İRONİ" VE FRANSIZ POSTMODERN YAZARLARIN YAPITLARINDA İRONİNİN KULLANIMI	487
36. BÖLÜM: Yakup YAŞAR GEORGE ORWELL'İN <i>HAYVAN ÇİFTLİĞİ</i> ROMANINDA MİZAH-HİCİV PERSPEKTİFİNDEN "DOMUZ" FİĞÜRÜNE BAKIŞ	499
37. BÖLÜM: Yusuf ZİYA AYHAN ALBERT CAMUS'NÜN "VEBA" ROMANINDA KARA MİZAH	507
38. BÖLÜM: Zennure KÖSEMAN HUMOROUS REFLECTION OF GLOBAL TRAUMATIC EVENTS IN JOSEPH HELLER'S <i>CATCH 22</i>	517

“LOVE OF LAUGHTER”: SHAKESPEARE’S PRAGMATICS OF HUMOUR

Himmet UMUNÇ*

In Shakespeare’s time the word *humour*, which was the Anglicized form of the French word “*humeur*,” originally derived from the Latin verb “*umere*,” which means “to be moist, damp, wet.”¹ It was generally connected with the Renaissance medical practice and, as a medical term, indicated a mood, a psychic state or a mental disposition, arising from any of the so-called four “humours.” The idea of the four humours in Renaissance medicine had originally been adopted from classical and medieval medicine and were attributed to the four fluids in the human body (Bremmer and Roodenburg 1). These fluids were supposed to be blood, phlegm, yellow bile, and black bile, which were also believed to be associated respectively with the four elements of air, water, fire, and earth. Accordingly, an excess of any of these fluids was believed to be the cause of a dominant temperament in a person: mainly, sanguineness and cheerfulness from excessive blood, coolness and composure from excessive phlegm, irritability and anger from excessive yellow bile, and melancholy and depression from excessive black bile. Shakespeare, Ben Jonson and other Elizabethans as well as Jacobean dramatists invariably used humour in their plays in this medical, psychic and physiological sense. For instance, in *As You Like It*, when asked by the Stoic-minded and self-content shepherd Corin for his opinion on pastoral life (III.ii. 11-12), the courtly clown Touchstone teasingly and paradoxically lists a series of pastoral benefits and drawbacks (III.ii.13-22). In this regard, he points out that, because pastoral life provides plenty of leisure, it

* Prof. Dr. Başkent University, Faculty of Science and Letters, Department of American Culture and Literature, umunch@baskent.edu.tr

¹ See Lewis and Short, “*umeo*.”

BIBLIOGRAPHIE

- Adamov, A. (1964). *Ici et maintenant*, Gallimard, Paris.
- _____. (1966). *Paolo Paoli*, Théâtre III, Gallimard, Paris.
- _____. (1968). *Homme et Enfant*, Gallimard, Paris.
- _____. (1970). *Si l'Été revenait*, Gallimard, Paris.
- _____. (1997). *Entretiens avec Georges Charbonnier*, 1964, publiés par Editions. André Dimanche, INA, 1997.
- _____. (1981). *La Parodie*, Théâtre I, Gallimard, Paris.
- _____. (2011). *Le Ping-Pong*, Gilles Ernst, Paris.
- Barthes, R. (2002). *Ecrits sur le théâtre*, Seuil Paris.
- Baudrillard, Jean. (1975). *La morale des objets in Communications*, no: 13 Denoël, Paris.
- Canova, M-C. (1993). *La Comédie*, Hachette, Paris.
- Corvin, M. (1994). *Lire la comédie*, Dunod, Paris.
- Hubert, M-C. (1984). *Le personnage Dramatique chez Ionesco, Beckett et Adamov*, Doctorat d'Etat, à Aix Marseille I, sous la direction d'André Rousseau.
- Hubert, M-C. (1987). *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, José Corti.
- Jacquart, E. (1974). *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris.
- Mélèse Pierre. (1973). *Adamov*, Seghers, Paris.
- Sareil, Jean. (1984). *L'écriture comique*, PUF, Paris.
- Stora-Sandor, J. (1984). *L'humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Presses Universitaire de France, Paris.

ACIYA KARŞI ACILI BİR DUYGU: ROMAİN GARY’NİN “LA VIE DEVANT SOI” ADLI ROMANINDA MİZAH

Şevket KADIOĞLU*

1. Giriş

Mizah, olayları, kişileri, durumları hafife alan, onları gülümsemenin pek de ciddi olmayan bozuk sütünle yoğurarak biraz ekşimsi bir algıyla ortaya serer. Ancak böyle bir boyutta varlık kazanır gibi görünse de olayları, olanları alışılmadık taraflarından yakalaması, bilinmedik yönlerini dışa vurması, şaşırtıcı özellikleri üzerinden gündeme taşınmasıyla da her zaman bir ciddiyet temeli üzerinde devinir. İşte bu yüzden de hepimizin bildiği şu basma kakıp söz her zaman geçerliğini korur: Mizah ciddi bir iştir. Ama mizahı ciddi bir iş yapan etken, onunla amaçlananın hakkını vererek, doğru bir biçimde, iyi bir iş kotarmak kaygısı güdülerek yapılmak istenmesi değildir. Onun ciddiyetini sağlayan şey beyni devindirmenin zorluğu bir yana, yaşama ciddiyet katan acıya karşı bir tavır alma biçimi, acıyı katlanabilir kılmanın bir yolu oluşudur. Diğer yandan, vurguladığımız gibi, güldürmekle sınırlı olmayan, ciddi olmayı da biricik bir meziyet gibi bellemeyen mizah, kendisi istemese yetkin bir dinamizmi içinde barındıran üretken bir süreçtir. Bu yönüyle bir yandan eylemde bulunurken diğer yandan eyleme geçirir. Her defasında girdisi ile çıktısı bir birine eşit olmayan, çıktısı girdisinden her zaman fazla olan, kışkırtıcının önde gideni, karşı koyanın dik alası, bozguncunun su katılmamış, çomak sokucunun su katılmamış, sövgücünün yakası açılmamış, süttten çıkan kara kaşıktır. Mizah eyley, eyletir, döndürür, dönüştürür. Ama en çok da bizi kendimize döndürdüğü oranda mizahtır.

* Yrd. Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, kadioglu_s@hotmail.com , skadioglu@pau.edu.tr

2. Mizahın İzahı

Mizahı sözünü ettiğimiz ciddiyet biçimi içinde algılamak için her şeyden önce onun özüne, doğasına ciddi bir tavırla yaklaşmak, “ne”liğini, “nasıl” lığını sağlıklı bir algıyla saptamak gerekir. Bu da bizi “mizah nedir?” sorusuyla karşı karşıya bırakır. Çeşitli kuramcılardan yapılacak mizah tanımları kafa karıştırıcı olsa da, hemen hemen bütün kuramcıların birleştikleri nokta, mizahla gülmenin yan yana buldukları ama asla aynı şey olmadıklarıdır. Örneğin, John Morreall *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı yapıtında, mizahın çeşitliliğine değinir ve “mizah”ı “*uyumsuz bir durumdan kaynaklanan gülme*” (Morreall, 1997: 90) olarak tanımlar. Bu da onu yalın bir biçimde “gülme”ye indirgemek gibi mizahın ciddiyetine, derinliğine, bilgelik iddiasına ters düşen oldukça sıradan bir yaklaşımı vurgular. Mizaha ilişkin olarak onu, üstünlük algısı odağında, sözünü ettiğimiz gülme çerçevesinde değerlendiren Platon ve Aristo’ya koşut bir biçimde, yüzyıllar sonra Hobbes de insanın türdeşi ile savaşımı çerçevesinde mizahı bireyin türdeşi üzerinde kurduğu üstünlük, güç, yücelik, utku duygularıyla bağdaşık bir biçimde açıklamaya çalışır: “*Gülme tutkusu beklenmedik bir yücelik duygusundan başka bir şey değildir*”¹ (Hobbes’ten alıntılıyan Quentin Skinner, *mis en ligne* le 17 mai 2006) der. Bu yücelik duygusunda gülen kişinin her zaman kendisini karşısındakinden üstün hissetmesi söz konusudur ve bu durumu Hobbes şöyle dile getirir: “*Öyle ki size gülündüğü zaman sizinle alay edildiği, alt edildiğiniz ve küçümsendiğiniz sonucunu çıkarırsınız.*” (a.g.y.)

Gülmeyi klasik ve Rönesans döneminin bakış açısıyla açıklayan yaklaşım onu süblim (yüce) ve grotesk (kaba) zıtlığı içinde anlamlandırmaya çalışırken, romantik gelenek, yüce ile kabanın birlikteliği ve etkileşimi üzerinden yeniden üreterek biçimlendirme çabasına girişir. Bu yaklaşım yüce ve kaba arasındaki karşıtlığın insanı gülümsettiğine dikkat çeker ve bu gülümseme ile gülme arasındaki ince farka odaklanır. Böylece gülümsemede mizah katsayısının daha yüksek olduğunu, gülmede yalnızca görme ve işitme/duyma duyularının etkin olduğu oldukça sıradan, kendiliğinden ortaya çıkan bir boyutun varlığını vurgulayarak göstermeye çalışır. Buna karşın gülümsemede daha farklı bir etkinlik alanının, yüce ve kaba olanın çatışmasından ya da çakışmasından doğan, bizi olağan, sıradan, gündelik, alışıldık olanın sınırları dışına taşıyan, o hınzır alanın, o mahrem bölgenin, o yasaklı ama çekici yakanın, o uçuşkan olanın, o kaygan, kaçkın ve ırsak durumun yakalanmasına olanak tanıyacak daha sentetik, daha estetik, daha karmaşık algı işlevine gereksinim vardır. Bir anlamda kabanın çıktısı gülme olurken yücenin çıktısı gülümse biçiminde kendini gösterir.

¹ Yabancı kaynakların çevirileri bizim tarafımızdan yapılmıştır.

Romantizmin doruğa ulaştığı 19. yüzyılda doğan ve büyük ölçüde sanatsal birikimini romantizmle besleyen Baudelaire'in gülme kuramı da kimi yönleriyle oldukça çarpıcı, şaşkınlık uyandırıcı, alışılmış kanıları sarsıcı görüşler taşısa da, büyük oranda yaşadığı dönemin egemen düşüncesi olan romantik çığırdan derin izler taşır ve eni konu romantizmin belirleyici dinamiği olan karşıtlar birliğine yaslanır. "Gülmenin özü" adlı denemesinin Türkçe çevirisine yazdığı önsözde İrfan Yalçın'ın da belirttiği gibi, gülme ruhsal olanla tensel olanın çatışma ve uzlaşmasından doğar:

Sanatsal yapının özünü Tanrı ve Şeytan, yani onların imledikleri ruh ve ten ikilisinden yola çıkarak açıklayan Baudelaire, gülmede de işin içine şeytansı bir şeylerin, bir muzırlığın girdiğini, yani tensel olanın ruhu ayarttığını, baştan çıkardığını ve onun saflığını bozduğunu, ona, "Kalk hoşlanmadığın her şeye tepkini göster, hoşlandığın her şeyi yap" diyerek onu devinimsizlikten kurtardığını, onu böylece aşırı bir zevke ulaştırdığını, sonuç olarak da tensel olanla ruhsal olanın bu çatışma ve uzlaşmasından" gülmenin doğduğunu söylüyor gibidir. (Yalçın, 1994: IX-X)

Baudelaire ayrıca, yalvaçların, ermişlerin, bilge insanların gülmelerini ürkek bir gülme olarak damgalar. Zira Baudelaire'in savına inanacak olursak "*Yalvaça göre, onun yalvaçlık karakteriyle gülmenin temel karakteri arasında kesin bir çelişki vardır.*" (Baudelaire,1994: 4) Savını daha da keskinleştiren Baudelaire gülmenin "*genellikle delilere özgü(.../...) ve sürekli az ya da çok bilgisizlik ve güçsüzlük içeren*" (a.g.y: 4) bir yanı söylemekten de geri durmaz. Bu görüşünü de insanın yeryüzü cennetindeki durumunu betimleyerek kanıtlamaya çalışır. Gülme ile kendini üstün bulma düşüncesi arasında da bir ilinti olduğunu vurgulayan Baudelaire, onun şeytansı (diabolique) bir yanı olduğunun altını çizer ve gülmeyi bu biçimde Tanrı/Şeytan gerilimi üzerine oturtur. "*Gülücün insanın en açık seçik şeytansı imlerinden ve günah elmasının içindeki çok sayıdaki çekirdeklerden biri olduğunu*" (Baudelaire, 1994: 8) dillendirdikten sonra şöyle devam eder:

Gülme kişinin kendini üstün bulma düşüncesinden doğar. Bu düşünce son derece şeytansı, hınzırca bir düşünce! İçinde gurur ve mantık dışına çıkış var. Apaçık ortadaki, tımarhanedeki delilerin tümü aşırı biçimde gelişmiş üstünlük duygusuna sahip kişiler. (a.g.y: 8,9)

"*Gülme-Komiğin Anlamı üzerine Deneme*" adlı incelemesinde "*insanlık dışında hiçbir şeyi gülünç değildir*" (Bergson, 1989: 14) diyerek doğanın gülünç yanının bulunmadığına dikkatimizi çeken Bergson ise, gülmede her

zaman insansal bir boyut arar ve karşıt durum ve ögeler arasındaki çatışma ya da çakışmadan doğan tuhaflıkların gülme üzerindeki katkısını vurgular. “İnsan gülen varlıktır” klişesini öteleyerek onun aynı zamanda güldüren bir varlık olduğunun da altını çizer. İnsan bedeninin bir makine olarak görülmesi varsayımıyla yaşamdaki kıvraklık ve esnekliğin bu makinede olamamasının izlendiği, gözlemlendiği, saptandığı durumlarda “gülünç” ün ortaya çıkacağını belirten Bergson gülmenin de doğallığı çarpık davranışa, yaşamda ortaya çıkan her türden uyumsuzluğa verilen bir tepki/ceza olduğunu dile getirir. Gülüncü sertlikle, esnek olmamaya ilişkilendiren Bergson, vücudun, ruhun, karakterin gülünç olan sertliklerinin, toplumun kendi üyelerinden en yüksek esnekliği en yüksek toplumsallığı elde etmek için, gülme yoluyla törpülenip yumuşatıldığını ve gülmenin bu sertlikleri yok etmek adına bir *ceza* (a.g.y: 24) olduğunu belirtir.

Bergson’un çağdaşı olan Freud’un mizahı açıklarken bilinçaltı süreçlere yaslanması şaşırıcı gibi görünmemektedir. Zira o, toplumsallaşma sürecinde baskı altına aldığımız her türlü duygu ve düşünceyi bilinç düzeyine çıkarmak için mizaha başvurduğumuzu söyler. Ama bunu bilinçli bir biçimde yapmadığımızı vurgular. Nasıl bastırılmış duygu ve düşünceler bilinçaltının saklantıları ise, onların bilinç düzeyine çıkması da yine bilinçaltının bir marifetidir. John Morreall’ın bu konudaki yorumuna başvuracak olursak;

Freud için, şakaların bastırılmış olan düşmanca ve cinsel duyguları ortaya çıkardığını ve doğal itkileri bu yolla tatmin ettiğini, bu nedenle onlardan zevk aldığımızı söylemesi çok doğal bir açıklamadır(.../...) Bir yerde Freud şakalardaki düşmanca ve cinsel ögelerin bizleri sınırlandırmalardan kurtardığını ve ulaşılmaz olan zevkleri bize sunduğunu yazmıştır. (Morreall, 1997: 45)

Gülmenin de bir enerji boşalması olduğunu belirten Freud gülmekle açığa çıkan enerjinin onları zamanında bilinçaltına atmak, bastırmak için kullandığımız enerji olduğunu “şaka yapılan kişi, duygularını bastırmak için kullandığı enerjinin bırakılmasıyla gülmeye başlar, gülen kişinin bu enerji kadar güldüğünü söyleyebiliriz”¹ (a.g.y. 46) tümcesiyle dile getirir. Bu açıdan bakıldığında Freudçu mizah açıklamasının bir anlamda sağaltımcı bir yaklaşım içerdiği söylenebilir. Bergson’daki toplumsal sağaltı Freud da bireysel sağaltıya dönüşmüştür.

¹ Bu tümceyi, John Morreall, Freud’un *Espriler ve Bilinçaltı ile İlişki* adlı yapıtından alıntılanmıştır.

3. Gülme ile Gülümseme Arasında Mizah

Bütün bunlardan sonra mizah “kuru” gülmenin neresinde sorusu sorulabilir? Vladimir Jankelevitch’in çok sıkça başvurulan “*mizah usun gülümsemesidir*”¹ tanımlamasından yola çıkılarak, mizah ile kuru gülme arasındaki fark kuru gürültü ile müzik arasındaki farka benzetebilir. Kaba gülmeyi mizahla buluşturan en önemli etkenin akıl olduğu bu biçimde kendiliğinden ortaya çıkar. Buradan sanki şöyle bir çıkarım yapılabilir: her mizahi durum gülmeyi ya da gülümsemeyi tetikler ama her gülme mizahi bir durumun sonucu değildir. Peki, kuru gülmeyi daha parıltılı kılan onu daha üst bir düzeye çıkaran, niteliksiz komiği dönüştürüp daha saygın bir karakterle önümüze koyan aklın hangi gücüdür? Kaba güldürüyü soylu mizaha yücelten büyü aklın hangi işlevinin bir çıktısıdır? Balkonda bir arıyı avlamaya çalışan bir minik kedinin hareketleri, havaya zıplaması, patilerini kullanışı, havada sıçrarken dengesini yitirip düşmesi güldürücü iken, tam arıyı avladığı sırada dilinin arı tarafından sokulması neden mizahi bir durum olmaktadır? Mizahın ortaya çıkışının işin içine aklın karışmasıyla ilişkili olduğu birçok kuramcının ortak görüşüdür. Ama mizaha bu yetkin biçimini veren aklın dolaysız işlevi değildir. Mizahı aklın, çözümleyici ve birleştirici düzlemlerde etkinleşerek dizgesel boyutta işlerlik kazanması ile ortaya çıkan bir artı değer olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Hamama paletle giren birisi bize gülünç gelebilir ama kurumuş bir gölde paletle resmedilmiş bir balığın durumu mizahi bir durumdur. Bu biçimde, mizah aklın çözümleyici ve birleştirici yeteneklerinin her ikisinin birden işlerlik kazanmasıyla tasarlanır ya da algılanır. Mizah kurucu ya da algılayıcı özne, daha önce yaşadıklarından belleğinde, deneyim alanında kalanları ilişkilendirerek mizahı yakalar. Bu da mizahın hem kurucu özne hem de algılayıcı özne açısından bilişsel bir etkinlik alanı içinde gerçekleştiğini gösterir. John Moreall da, mizahın algı, düşünce, zihinsel örnekçeler ve beklentiler içeren bilişsel bir olgu olduğuna vurgu yapmaktadır.

Jean Morerall’in yukarıdaki yaklaşımını yakından izlersek mizahın bir iletişim biçimi olduğunu ve bu yönü dolayısıyla da tek taraflı bir süreç olmadığı ortaya çıkar. Mizahın bir iletişim olması demek onun en az iki kişi arasında gerçekleşiyor olması anlamına gelir. Biz burada bu ikiliyi mizahı kuran, yani mizahı yapan, gerçekleştiren ve mizahı alan, algılayan, yorumlayan taraflar olarak yayıcı (émetteur) ve alıcı (récepteur) öbeğinde kurgulamak istedik. Mizahı kurucu taraf ile onu alıcı tarafın her ikisi de özne konumundadırlar. Zira mizah, mizahın hem çıkış noktasında hem de varış noktasında etken süreçler boyunca ortaya çıkar. Bu, mizahı kuran tarafta algı ve kurgu süreçlerinde gerçekleşirken,

¹ Jankelevitch’ten bu tanımlama Oğuz Demiralp vermiştir.

mizahın varış noktasında algı süreci ile eşgüdümlü olarak etkinleşen çözümleme ve birleştirme etkinliklerinin sonucunda varlık kazanır. Alıcısına ulaşmayan mizah fildişi kulesinde anlaşılmayı bekleyen şairin yalnızlığına benzer bir yalnızlığı yaşar ve kendine örtük bir biçimde avcının yenilgisini büyütür içinde. Alıcısının algılayamadığı mizahın yazgısı da farklı değildir ve ipekte sınanmayı umarken sert bir kayayla denenen bir kılıcın akıl sancısını damlatır içinden. Böylece akıl ve zihinsel süreçler, mizahı hem kurgulayıcı hem de algılayıcı kesimde belirleyici bir etken olarak ortaya çıkar. Kurgulayıcı kesimde algı dünya ile yaşamla, yaşanmışlıkla ilgili, deneyim alanındaki bütün bilişsel süreçleri kapsarken, algılayıcı kesimde algı, mizah içeriğinin ileti ve göndergesi başta olmak üzere yine dış dünya ile ilgili, yaşama ilişkin verileri anlama, alımlama, yorumlama süreçlerini içine alır. Bu biçimde mizah, bir geometri problemi gibi çözülmeyi bekleyen bir yapı içerir. Ama burada, hem sorunsalı ortaya koyan, hem de bunu çözmesi gereken öznenin zihinsel etkinliği ve ussal devingenliği söz konusudur. Zira mizah her iki özne açısından da aklın bir artı değeri olarak somutluk kazanır.

4. Gary Mizahının Temel Devingenleri

Aristo'dan Henri Bergson'a kadar değişik düşünürlerce dile getirilmiş olan düşünceler dolayımında genel çizgileriyle üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluk kuramları çerçevesinde incelenmeye çalışılan mizahın, Gary'nin yapıtlarında, onu kucaklayan parodi, ironi, kaba güldürü, hafif güldürü gibi tür ve teknikleriyle birlikte, oldukça yoğun bir biçimde yer aldığına tanık oluruz. Ama, yaşam serüveni dikkate alındığında ve romanlarının bir çoğunun özyaşam öyküsel boyutu düşünüldüğünde, Birinci Dünya Savaşının başladığı yıl doğan ve ikinci Dünya Savaşı'nın bütün acılarını yaşamış Yahudi kökenli bir yazar olan Gary'de mizahın, Michael Rinn (Rinn, 2009: 79-89) tarafından da vurgulandığı gibi hınzır bir mizah olmadığı, sizi yakalayacağı sırada gerçeğin tuzağını bozmaya dayalı bir mizah olduğu anlaşılır. Bu da onu bir yandan uyumsuzluk ilkesi çerçevesine yerleştirirken diğer yandan üstünlük ilkesine dayandırır. Zira burada kendini dayatmaya çalışan gerçek karşısında kazanılan utkunun doğurduğu bir üstünlük duygusu söz konusudur. Gerçek karşısında kazanılan bu utkunun mizahın, ağırbaşlılık kıvamını artırdığını, rengini koyulaştırdığını onu kara mizah ulamına katmasa bile, buğday tenli bir mizah olarak ayırdığını söyleyebiliriz. “*La vie devant soi*”¹ da içtenlikle gülebilir miyiz? Gülebilirsek neye gülebiliriz?”

¹ Romanın Türkçe'ye Onca Yoksulluk Varken adıyla çevrilmiştir. Bu içerik çevirisi olduğundan ve romanın adını tam yansıtmadığından bundan sonra romandan söz edilirken özgün adı “*La vie devant soi*” kullanılacaktır.

(Degoulet, 2008: 59) diye soran Miguel Degoulet'nin yaklaşımı sanki heyecan dolu ve tanımlanamaz olarak nitelendirdiği Gary mizahının işte bu ağırbaşlılığını anımsatır. Bu ağırbaşlılıkta mizahı, sakıncalı bir gerçeklik karşısında savunma duruşu olarak düşünme eğilimi göze çarpar. Bu yaklaşım da, Gary'de mizahın söz konusu savunmacı tavırla ortaya çıkmasına neden olan başka etkenlerin varlığını gösterir. Bu da, insanda acıma duygusu uyandırma, onu duygulandırma gücü ve yeteneği olarak tanımlanabilecek “*pathos*” ve trajik durumdur. Bu bağlamda mizah veya komik, ya bu trajik durumdan doğan “*pathos*”u ötelemenin ya da acıya karşı koymanın bir yolu olarak ortaya çıkar. Belirtmek gerekir ki Gary de mizah, tehditkâr yaşama, acımasız koşullara, düşman çevreye, insanın kendisine, çevresine ve topluma yabancılaşmasına, onu değersizleştiren yoksunluğa, hiçleştiren acıya karşı koymanın bir yordamı değildir yalnızca, ama ayrıca kendisi de acılı bir duygudur. “Mizah da acılı bir duygudur” diyerek bu özdeşliği bizzat vurgulayan Gary acıyla mizahın iç içeliğini *La vie devant soi/ Onca Yoksulluk Varken* adlı romanında hem dokunaklı hem de gülümseten yanlarıyla yansıtarak, yaşlı-genç, kadın-erkek, heteroseksüel-homoseksüel, zenci-beyaz, Müslüman-Hristiyan, Müslüman-Yahudi, inanan-inanmayan, namuslu-namussuz, geçmiş-gelecek, yaşam-ölüm, ağlamak-gülmek karşıtlıkları üzerinden bir mizah diyalektiği kurgusuyla aktarmayı başarmıştır.

Gary'nin yer yer mizahı da “ti”ye alan ve romanın Türkçe çevirisindeki adıyla *Onca yoksulluk varken* bu kadar da mizah olacak elbette özüyle insanda, insan olduğunu, karşısındakinin de türdeşi olduğunu anımsatan derin ürpertiler uyandıran bu romanda mizahın en temel devingenini hiç kuşkusuz Rabelais damarı oluşturmaktadır. “Gülme insana özgüdür” diyerek bunu kendi hümanizm anlayışıyla ilişkilendiren Rabelais'nin grotesk gülmece içeriğinin birçok bileşenini Gary'nin bu yapıtında da buluruz. 16. Yüzyılın bu büyük hümanistinin hümanizm düşüncesinin istemi doğrultusunda insanı yüceltmek ve kilise başta olmak üzere onun özgürleşmesi yolunda engel oluşturan kurumları yermek amacıyla başvurduğu açık saçıklık, edepsizlik, insan vücudunun kimi organ ve bölgeleriyle ilgili göndermelere, bunların adlarının yerli yersiz dile getirilmesine, anıştırılmasına, işlevlerinin abartılmasına, yergi amaçlı olarak gerçekliğin çarpıtılmasına dayalı gülmece yordam ve tekniklerine bu yapıtta da yer verilmiştir. Belirtmek gerekir ki, Rabelais'nin amaçladığı, kaba güldürü değil, insan vücudunun yüceltilmesine, böylece insana bütün yönleriyle saygınlığının geri verilmesine yönelik hümanist bir kaygıdır. Benzer biçimde Gary'de de amaç kaba gülmece değildir. Bu gülmece bir yandan “*pathos*”un etkisini kırmaya yönelirken diğer yandan da Bakhtine'in sözünü ettiği özgürleştirici bir işlev üstlenmektedir. Gary'nin “*pathos*”la gülmeceyi bu biçimde çakıştırması hem

acının yarattığı gerilimi, uyandırdığı endişeyi, yarattığı güvensizlik duygusunu hem de kaba gülmecenin yol açtığı çözülmeyi, oluşturduğu bulanıklığı, kargaşayı, neden olduğu cıvıklığı dengelemeye yöneliktir.

La vie devant soi'da mizahı devindiren bir diğer etken de, bu romanın ana çocuk karakteri olan Momo'nun masumiyeti ve saflığıdır. Bu da daha çok mizahı uyuşmazlık, uyumsuzluk ya da karşıtlık ilkesi çerçevesinde yakalar. Kuralsız, yasaksız çocuk dünyasının temizliğinin, saflığının büyüklerin kirlenmiş, masumiyeti bozulmuş, kurallı, yasaklı dünyası ile oluşturduğu karşıtlıktan doğan mizahi durumlar bu romanda okuyucuyu bir yandan güldürürken diğer yandan düşündürür ve insana kaybettiği masumiyetini ve bu masumiyet karşılığında elde ettiği şeylerin değersizliğini anımsatır. Momo'nun, büyüklerin dünyasına soktuğu çomak Exupéry'nin Küçük Prens'ini akla getirirken acı karşısındaki duruşu da büyüklere çeki düzen verme kaygısına kapılmış çocuk bir yalvaçla karşı karşıya olduğumuzu düşündürür. Ama Momo, her çocukta olduğu gibi kıskırttığı mizahın o kadar uzağındadır ve onunla kurduğu ilişki o kadar bilinçsizdir ve gerçekliği öylesine sıradan bir alışkanlıkla ters yüz eder ki bu da mizaha farkında olmadan eşsiz bir esneklik yeteneği ve benzersiz bir uyumluluk gücü kazandırır ve bu biçimde mizah mideden, dudağa dudaktan kalbe, yüreğe, yürekte beyne sıçrar, zihinden düşünceye zıplar, grotesk olandan (kabadan) süblime (yüce olana) atlar. Örneğin vücudun alt bölgeleri ile ilgili bir mizah bu estetik ve ussal esneklikle yücelir ve beynimize konduğu anda düşündürmeye başlar. Larvanın kelebeğe, uçucu gülüşün durucu düşünceye evrilişi gibi...

Çocuk saflığının yaşamın gerçekleri ile çatışmasının yarattığı mizah satirle açıklanabilecek toplumsal eleştiri alanında değerlendirilebilir belki. Ama Gary, hiçbir zaman, toplumsal eleştiri dozunu ne bu romanında ne de diğer yapıtlarında, Voltaire'in *Candide*'indeki düzeye çıkarır. Çocuk masumiyetinin görüngesinden bakıldığında yaşamın daha eğlenceli, daha katlanılır, daha güzel olduğunu göstermeye çalışmış, büyüklerin kurallarının, yasaklarının, toplumsal, dinsel tabuların, ulusal bencilliklerin, kendini beğenmişliklerin, kültürel yargıların, tarihsel suçlamaların... vb. aslında yaşamı ne kadar zorlaştırdığının altını çizmek istemiş, çocukluğun el konulmuş payını yaşama geri verdiğimizde insanlar arasındaki bütün farkların silineceğini, insan olmaktan başka bir değer kalmayacağını vürgulamayı denemiştir yalnızca. Böyle olunca da çocukların doğal, beklentisiz ve saf dünyalarının, büyüklerin yapay, hesapçı, kötü niyetli ve lekeli dünyaları ile oluşturduğu karşıtlık yapıtı bir ışık aylası ile sarmalayarak bir mizah aydınlığı şeklinde yüreğimize düşürür.

Hiç kuşkusuz, yapıtta Momo'nun dili kendine özgü bir biçimde kullanımının özel bir yeri vardır. Romanın aynı zamanda anlatıcısı konumundaki bu Arap asıllı çocuğun dili, gönlünce, içinde bulunduğu durumun gerektirdiği biçimde, onunla oynarcasına, kurallarına pek de aldırış etmeden kullanması oldukça renkli mizahi durumların ortaya çıkmasına neden olur. Momo sık sık sözcükler arasındaki mantıksal bağı alt üst eder, kimi zaman da aralarında anlamsal ilgi bulunmayan terimleri bir araya getirir. Ara sıra da ilgeç ve bağlaçları olmamaları gereken yerde kullanır. Dilin orasını burasını çekiştirerek deyim yerindeyse onu palyaçoya çeviren Momo'nun dudaklarından okuyucuyu hazırlıksız yakalayan sözcükler, ters köşe yapan deyimler, tuzağa düşüren tümceler dökülür. Bu noktada Gilbert Pestureau'un Boris Vian'ın *Kızıl Ot (L'Herbe rouge)* adlı romanındaki dil oyunları için söyledikleri sanki Romain Gary'nin bu romanı için de söylenmiş benzer:

(.../...) kelimelerle, klişeler veya beylik sözlerle ustaca oynayarak, iletişimin belirsizliklerini ortaya serer Vian, ama karşıt anlamlılık veya anlamsızlıkla, fonetik oyunlarla ya da sözcükleri bile bile yanlış kullanarak, cinas yardımıyla veya harf ve hecelerin yerlerini değiştirerek, kelime oyunları ya da yeni kelimeler uydurarak onların gücünü kat kat artırır. Böylece dilin gizli kalan zenginliklerini kanıtlar ve kurgu söz ve hayalden oluşan düşsel bir dünya ileri sürer. (Pestureau; 2003: 9-10)

Dilin bu biçimde kuralsız, yasadışı, kaygısız ve korkusuzca afacan bir titreşim ve haylaz bir tını ile kullanımı bir yandan dilin devingenliğini coşturan derin kıvrımlar açarken diğer yandan yarattığı tuhafılık, farklılık, yenilik, neden olduğu yabansılık ve beklenmedik hava mizahı ayartır ve mizah uykuya doymuş bir çocuk güzelliği ile uyanır ve gülücükler saçarak orada burada zıplar. Kimi zaman da baharda birdenbire patlayan tomurcuklar gibi sıçrayarak uyanır ve bin bir koku yayarak çevreye, düş kaçkını renkler akıtır zamana. Dile, bu biçimde dokunmuş kimi zaman öyle bir kayganlık yaratır ki, bu tehlikeli düzlemde sağa sola kayıp giden sözcüklerin, patinaj yapan tümcelerin, havada sıçrayarak dönen deyimlerin, bir birine çelme takan ilgeç ve bağlaçların neden olacağı sakıncalı sonucu tedirginlikle beklerken deyim yerindeyse olağanüstü bir dil jimnastiği gösterisine tanık oluruz. Ama sanılmasın ki alaşağı edilen, tepetaklak devrilen, ayağı kaydırılarak düşürülen dil, düştüğü yerde öylece kalır ve bu biçimde ayaklar altında çiğnenmeyi bekler. Hayır, bu yapıtta dil, her devrilişinde yeniden ayağa kalkan bir hacıyatmaz gibi, yıkılsa da tekrar doğrulur ve mizahın da büyü gücüyle, kendine yakışan yerde, baş üstünde dolaşmaya devam eder.

5. Bir Yokluk Güldürüsü: La Vie Devant Soi

Zamanın mevsimlere saldırısıdır

Yokluk güldürüsüdür

Şimdilerde hayat

Baki Ayhan T.

Romain Gary'nin Emile Ajar takma adıyla yazdığı *La vie devant soi* başlıklı bu kitap Türkçe'ye *Onca yoksulluk varken* adıyla Vivet Kanetti tarafından çevrilmiştir. Ama bu ad çevirmenin yorumu olan bir içerik aktarmasıdır ve romanın adı olan "La vie devant soi"nin karşılığı değildir. Belki en doğru biçimiyle "Önümüzdeki Hayat" ya da "Yaşanacak Yıllar" biçiminde Türkçe'ye çevrilebilecek bu yapıt, yaşamının sonuna gelmiş yaşlı Yahudi bir kadınla, daha önünde yaşayacağı çok yıllar olan Arap asıllı bir çocuğun yaşamdaki konum ve beklentilerinin oluşturduğu karşıtlık üzerine kuruludur. Hemen başlangıçta ölüm-yaşam, yaşlılık-gençlik, umut-umutsuzluk... v.b. karşıtlıkları da içinde barındıran bu durum yapıtın mizahi ve ironik tınısının da odağını oluşturur.

Madam Rosa ve Momo romanın iki ana karakterini oluşturur. Bu karakterlerin her ikisi için de yaşam kaygılı, zor, sıkıntı ve acılarla doludur. Momo'nun yaşamı önünde, Madam Rosa'nın yaşamı da arkasında kalmıştır. Bu tersinir duruma karşın, her ikisi için de yaşamın acılarla kuşatılmış olması, her ikisinin de, kendilerini korumak, direnmek, yaşamda kalma savaşımı vermek zorunda oluşları romanın üzerinde ilerlediği temel eksenini oluşturur. Küçük çocuk önündeki yaşamın keyfini süremeyecekmiş gibi görünmekte, buna karşılık, yaşlı kadın ise arkasında acılarla, mutsuzluklarla dolu bir yaşam bırakmıştır ve önüne kalan yaşamı ise sağlıklı geçecek birkaç yıl ve sonunda ölümdür. Güzel bir yaşamın olanaksızlığı ve ölümün kaçınılmazlığı arasında sıkışmış kalmış bu iki yaşam için mizah işte tam da Henri Bergson'nun imlediği biçimde (Bergson, 1989: 41) "*canlıya kaplanmış mekanik*" te ortaya çıkan o çelişik etki üzerinden kendini gösterir. Mizahın belki de en etkili biçimi olan bu yaklaşım acıyı en yetkin formunda yakalayıp kendi içine hapsetmeyi amaçlar.

Madam Rosa'nın kilosu ve bu kilonun çoğu zaman hareketsiz kıldığı iri vücudu yapıtta mizahi kuran temel bir devingen olarak karşımıza çıkar. Daha sonra yaşlı kadının hastalığı da neredeyse yapıtı tümüyle ele geçiren mizahın suç ortağı olarak olaya karışır ve gülmeceyi kara mizah saflarına çekmeye çalışır. Momo hemen romanın başında, asansörsüz altıncı katta oturduklarını belirtir, bütün kilolarına karşın Madam Rosa'nın yalnızca iki bacağı olmasını yadırgar ve bunun, açıkça söylemese de, haksızlık olduğunu sezdirir. Küçük çocuğun bu

serzenişindeki mizahi renk hiç kuşkusuz dünyayı somut bir algı üzerinden anlamaya çalışan, olayları gözle görülür verilerle algılamaya çabalayan, çevreyi elle tutulur araçlarla tanımayı deneyen çocuğun bu yalın ve aydınlık dünya algısının üzerine düşen gölgeden kaynaklanmaktadır. Fazla yük taşıyan araçların daha fazla tekerleği olduğunu gören çocuk, Madam Rosa gibi kilolu birinde bu gözlemine ters düşen durumu yadırgamaktadır. Bu da canlı cansız karşıtlığı ile açıklanabilecek mizahi bir durum yaratmaktadır. Bergson'un da belirttiği gibi, burada mizahi olan "güldüren şey bir şahsın bir an için eşya halime gelmesi" (A.g.y: 45) Madam Rosa'nın üç bacaklı sandalye gibi düşünülmesidir. Kimi zaman Momo, ya kendisi Arap olduğu ve Yahudi bir kadın tarafından büyütüldüğü için Fransızcanın inceliklerini pek iyi bilemediğinden ya da somut soyut ayrımı onda pek yerleşik olmadığından, onun çocuk evreninde dünya bu kadar ayrıntılanmadığı için, yalın, katkısız ve pürüzsüz olduğu için, kimi zaman cansız varlıklarla ilgili özellikleri canlı varlıklara yamar ya da canlı varlıklar için kullanılan sıfat ve eylemleri cansız varlıklara yapıştırır. "Kenef çok ufak bir yerdi Madam Rosa yüzeyinden ötürü bütünüyle sığmıyordu içine, hatta gariptir, bu kadar yalnız bir insanın onca geniş bir yüzeyi olması."¹ (Ajar, 2008: 9) Bu örneğin de gösterdiği gibi, çocuk, insanlar için kullanılan cüsse sözcüğü yerine yüzey sözcüğünü kullanır. Ayrıca yalnızlıkla cüsse arasında ters bir orantı kurarak yalnız insanların, kendi deyimiyle, yüzeylerinin büyük olmasını yadırgar böylece iki boyutlu mizahi bir durumla karşı karşıya bırakır bizi. Diğer yandan Madam Rosa'daki hastalıklar da iri cüssesi ile ilişkilendirilerek bu kadar çok hastalığın ancak iri bir cüssede kendilerine yer bulabildikleri anıştırılır.

Doktor Katz Madam Rosa'nın birkaç kişiye yetecek kadar hastalığı olduğunu anlattı bana... Büyük bir koğuştan söz ettiğini çok iyi anımsıyorum, sanki Madam Rosa'nın üstünde taşıdığı bütün hastalıklar için büyük bir yer gerekiyormuş gibi, ama aslında sanıyorum hastaneyi iç açıcı biçimde anlatmak için böyle söylüyordu. (Ajar, 2008: 92)

Madam Rosa'nın vücudunun yer yer grotesk ölçülere varacak biçimde betimlenmesi bir taraftan kurgunun güvenliğini tehdit eden "pathos"un her yana yayılma girişimini ve haksız rekabetini önlemeye çalışırken, diğer yandan bu güvensiz ortamdaki yan öğelerin etkisini dengelemeyi amaçlar. Bu iki yönlü girişimin çıktısı da belki niteliği kuşkuyla mizah olur. "Madam Rosa kilolarından ötürü zor eğiliyordu. Beli yoktu. Kalçaları da hiç kıvrılmadan doğru omuzlarla birleşiyordu. Yürüdüğü zaman bir ev taşınyordu sanki." (A.g.y: 48) Bu

¹ Romain Gary bu romanı Émile Ajar takma adıyla yazdığı için bundan sonra romandan yapılan alıntılar için Émile Ajar adı kullanılacaktır.

betimlemenin mizahi değeri tartışılrsa da insan vücudunun maddileştirilmesine yönelik bir çabayı içerdiğinden ve gülünce konu olan kişinin “*kendi varlığındaki gülünçlük özelliğine uzaklığından*” (Baudelaire, 1994: 26) dolayı yine de görsel açıdan değerlendirildiğinde yarattığı komik durumu yadsımak olanaksızdır.

Gary'nin bu romanında yaratı ediminin en canlı öğelerinden biri de Madam Rosa'nın bedeninin kurmaca boyutunda temsili olarak karnaval ve sirk ortamına aktarılmasıyla, bu ortamın bir parçası haline getirilmesiyle ya da en azından bu ortamın edilgen bir ögesi olarak yansıtılmasıyla ortaya çıkan mizahi durumlardır. Bilindiği gibi karnaval, her türlü düşüncenin dile getirildiği, her türlü sıradüzenin yıkıldığı, bütün yasakların belli bir süreliğine alaşağı edildiği, her türlü baskının ortadan kalktığı, başına buyruk istemin egemen olduğu bir şenlik ve özgürlük ortamıdır. Her türlü yasak ve baskının ortadan kalkmasıyla, karnavallar bireysel enerjinin boşaldığı ortamlar olarak toplumsal bir sigorta işlevini görürler. Böyle karnaval ortamlarında gülme, serbest bırakılmış, baskıdan kurtulmuş enerjinin doğal sonucudur. Sirkler de benzer biçimde eğlence, gerilim ve coşkunun bir arada yaşandığı başka bir tür enerji boşaltma fırsatı sunarlar. Hastalığı dolayısıyla Madam Rosa sık sık kendinden geçer, belleğini yitirir, hareket yeteneğini kaybeder. Böyle durumlarda küçük Momo bir anne olarak gördüğü yaşlı kadını kendine getirmek için kendince çözümler üretir. Korkan hastaların belleklerinin yerine geldiğine inandığı için amacı, kendince şok tedavisi uygulayarak onu kendine getirmektir:

Madam Rosa ağzını açıp, o boş bakışı takınıp salya dökmeye başladığı zaman, beşinci katta, sekiz kabile arkadaşıyla birlikte yasal bir odada oturan Mösyö Waloumba'yı aramaya koşuyordum. (.../...) Ödü patlasın diye Madam Rosa'yı çok korkutmaya çalıştık. Mösyö Waloumba, ateş yutunca, bu ateş de içinden alevler halinde çıkıp tavana kadar yükselince, dehşet verici bir şey olur, ama Madam Rosa bitkisel yaşam denen boş dönemlerinden birindeydi. Bu durumlarda hiçbir şey umurunda olmadığından, onu şaşırtmak olanaksızdı. Mösyö Waloumba Madam Rosa'nın önünde yarım saat ateş kustu, ama hala yuvarlak ve şaşkın gözlerle bakmaya devam ediyordu, hiçbir şeyin erişemeyeceği tahtadan ya da taştan, bu amaçla yapılmış bir heykel gibiydi. Mösyö Waloumba' bir deneme daha yaptı, çok çaba harcadığından olacak Madam Rosa sonunda kendine geldi. Önünde üstü çıplak ve ateş püsküren bir zenci görünce de öyle bir çılgık attı ki aklınız durur. Kaçmaya bile yeltendi. Onu tutmak zorunda kaldık. Sonunda hiçbir şey dinlemedi ve bir daha evinde ateş yutulmasını yasak etti. Bunak

olduğunu bilmiyordu, bir şekerleme yaptığını ve onu uyandırdığımızı sanıyordu. Doğruyu söyleyemedik. (Ajar, 2008: 123, 124)

Öneminden dolayı yukarıda bütünüyle alıntılanmak zorunda kaldığımız sahne anlaşılacağı üzere görsel bir sirk şöleni sunuyor ve sinematografik bir anlatım da sahneyi daha canlı kılıyor. Sahnenin canlılığına karşın Madam Rosa'nın taştan bir heykel biçiminde betimlenmesi, Bergson'un belirttiği "*canlıya kaplanmış mekanik*" (Bergson, 1989: 41) etkiyle mizahı ateşleyen bir karşıtlık oluştururken, ateş kusan kişinin devinimleri, cansız gibi duran heykelin "*kendinden beklenmeyen ani bir dalgınlıkla*" (A.g.y: 62) canlanması ve yine kendinden beklenmeyen atılımla kaçmaya çalışmasıyla olağan dışı bir durum komiği doğar. Mizah ise, Madam Rosa'nın sağlık durumunun ciddiyeti ile sirkte eğlenmek amacıyla yapılan hareketlerin deyim yerindeyse cıvıklığı arasındaki çatışma ve gerilimden ortaya çıkar.

Mösyö Waloumba ve kabile arkadaşlarının "*cinler insanı boş buldukları anda hemen üstüne üşüşürler*" (Ajar, 2008: 124) düşüncesiyle Madam Rosa'nın vücudundan cinleri kovmak için yaptıkları operasyon da benzer biçimde sirk ve karnaval komiği türünden bir durumla bizleri karşı karşıya bırakır. Burada doğal olarak dinsel dogma ve ritüellerin yergi amaçlı parodi konusu yapılması olarak değerlendirmek de olasıdır. Zira, Oğuz Cebecinin de belirttiği gibi buradaki "*çatışmalı hedef dış dünya*"dır (Cebeci, 2008: 147) ama, mizah dış dünyanın durumunun ciddiyeti ve içler acısı hali, katılığı ile bu yürek parçalayan duruma son vermek için yapılan eylem/eylemlerin ciddiyetsizliği, sululuğu arasındaki karşıtlıktan doğmakta ve komşunun koyununu şarkı söyleyerek arayan kişinin durumuna denk ironik bir atmosfer yaratmaktadır:

Bir akşam Madam Rosa yuvarlak gözlerle koltuğunda havalanmışken, Mösyö Waloumba ve kardeşleri bize çıktılar. Bellerine kadar çıplaktılar, üstleri başları rengârenk, süslü püslüydü. Afrikalı işçilerin Fransa'ya getirdikleri şeytanları kovmak için korkunç bir şekilde boyamışlardı yüzlerini. İki davullarla yere oturdu, öbür üçü de Madam Rosa'nın koltuğunun çevresinde dans etmeye başladılar. Mösyö Waloumba özellikle bu törenler için yapılmış bir müzik aleti çalıyordu ve bu bütün gece bütün Belleville'de görülecek en güzel şeydi. Ama hiçbir sonuç vermedi, çünkü Yahudilere sökmüyordu. Mösyö Waloumba bunun bize bir din sorunu olduğunu anlattı. Madam Rosa'nın dini kendini savunuyor, iyileşmesine engel oluyordu. Ben bu işe çok şaşıyordum, çünkü Madam Rosa öyle dökülüyordu ki; dinin onda nasıl kendine bir yer bulduğunu, nereye yerleştiğini kestiremiyordum. (Ajar, 2008: 124-125)

Yine öneminden dolayı bütünüyle alıntılanmak zorunda kaldığımız yukarıdaki paragrafta betimlenen sahne de az önceki sahnede olduğu gibi durum komiği çerçevesinde karşıt öğelerin oluşturduğu mizahi bir atmosfer yaratır. Hasta bir kadının çevresinde yapılan dans, çalınan davullar, yarattığı çatışma ögesi ve karşıtlıkla “eğleniriz ağlanacak halimizle” biçiminde ironik bir durumu oldukça net bir biçimde vurgular. Pathosun da egemen olduğu bu eğlenceli sahnede “Az sonra; Mösyö Waloumba'nın kardeşleri yılmaya başladılar, çünkü Madam Rosa'nın hiçbir şey umurunda değildi, Mösyö Waloumba cinlerin bütün delikleri tıkadıklarını, çabalarının Madam Rosa'ya kadar varmadığını açıkladı” (Ajar, 2008: 125) biçiminde betimlenen durum sahnenin, traji-komik boyutuna ayrı bir katkı yapar. Cinlerin bütün delikleri tıkadıkları açıklaması mizahi anlamını maddi dünya ile ilgili bir durumun doğaüstü ve akılla çelişen bir yorumla açıklanmaya çalışılmasının yarattığı tuhaflıktan doğar ve doğal dünyanın yasaları ile doğaüstü dünyanın açıklamalarının uyumsuzluğu mizahi azdırır. Daha sonra Momo'nun, Madam Rosa'nın çevresinde piknik yaptıklarını açıklaması durumun olağandışı boyutunu iyice tırmandırır ve ağır hasta bir kadının çevresinde yapılan bir pikniğin tuhaflığı ve saçmalığı ile büyük bir patlama etkisiyle yoğun bir duman katmanı altında nefesimizi keser. “Madam Rosa öyle dökülüyordu ki; dinin onda nasıl kendine bir yer bulduğunu, nereye yerleştiğini kestiremiyordum (.../...) Mösyö Waloumba gitti, içecek bir şeyler, yumurtalar getirdi ve Madam Rosa'nın çevresinde piknik yaptık.” (A.g.y: 124-125) ifadesiyle dillendirilen nükte durum komiğinin etkisini artırmanın, perçinlemenin, katmerlendirmenin, ona çeşni katmanın ötesinde mizaha bütünüyle kutsar ve manevi bir nitelik katar, ruh kazandırır ona. Bu da yine Bergson'un “dikkatimiz bir kimsenin ruhuna dönmüş bulunurken cismine çevrildiği zaman daima güleriz” (Bergson, 1989: 78) biçiminde dile getirdiği durumun tersi gerçekleştiğinde ortaya çıkar. Yani dikkatimizi bir şeyin maddiliğine çevirmişken birden maneviliği ile karşılaşınca... Buna benzer bir başka mizahi durum, doktorun önerisi üzerine madam Rosa'nın kan dolaşımını hızlandırmak amacıyla hareket ettirilmesini önermesi üzerine gerçekleşir:

Yukarı çıktığımızda madam Rosa'nın yeniden budalaştığını hemen gördüm. Ağzını açmış, baygın baygın bakıp salya akıtıyordu. (.../...) Hemen Doktor Katz'ın Madam Rosa'ya yaptırmamızı söylediği hareketleri anımsadım, kimildasın ve kan kendisine gerek duyulan her yere yetişsin diye. Hemen Madam Rosa'yı bir battaniyenin üzerine yatırdık, Mösyö Waloumba'nın kardeşleri, dillere destan güçleriyle, onu havada kaldırıp sallamaya koyuldular, ama o sırada, Zaoum kardeşlerin en büyüğü Mösyö Zaoum'un sırtında, elinde küçük bavulu ve aletleriyle Doktor Katz geldi. MösyöZaoum'un sırtından bile inmeden köpürüverdi,

çünkü söylemek istediği bu değildi kesinlikle...Madam Rosa'nın bir gözleme gibi havalara atılmasını değil, buracıkta bin bir önlemle yürütülmesini istemişti o. (Ajar, 2008: 180181)

Hemen yeri gelmişken buradaki mizahi durumun Türkçe'ye aktarılırken bir kayba uğramadığını belirlemek gerek. Türkçe çeviride gözlemenin romanın özgün dilindeki "crêpe" sözcüğüne karşılık verildiğini de vurgulayalım. Buradaki komik durum hiç kuşkusuz, tıpkı gözlemenin tavada havaya fırlatılarak alt üst edilmesi gibi, hasta kadının battaniyenin içinde zıplatılarak alt üst edilmesinden doğar. Cansız bir varlık için yapılması öngörülen bir hareketin insana uygulanmasıyla komik patlar. Mizah ise Madam Rosa'nın bir gözleme olarak düşünülmesiyle hem kıvamı, hem kokusu hem de tadıyla kurguyu taçlandırır. Yine, aynı zamanda bir sinemacı olan yazarın sinematografik anlatımıyla okuyucuyu birden bire kavrar, yakalar. Yine Bergson'un açıklamasıyla durum "komiğinin hayali nükte/mizah" olarak kendini gösterir; "*nükteli söz daima komik sahnenin belirsiz yahut açık bir hayalini uyandırır.*" (Bergson, 1989: 76)

Roman Gary'nin özellikle Emile Ajar takma adıyla yazdığı kimi romanlarında kullanılan dil "Ajar dilinde yazmak" biçiminde tanımlanabilecek bir özellikle karşımıza çıkar. Bu da Gary'nin adı geçen romanlarındaki kahramanları kendilerine özgü bir dille konuştuğunu gösterir. Dilin bu biçimde kullanılışı *La vie devant soi* adlı romanındaki Madam Rosa ve özellikle de Momo için de geçerlidir. Eliane-Lecarme-Tabone'a göre, dildeki bu dalgınlıklar "*Çezayir kökenli bir göçmen olan, eğitimini sürdürememiş ve bu nedenle de akademik dille ve konuşulan normal Fransızca ile bağ kuramamış bir çocuk tarafından aktarılan bu anlatıda daha anlamlı bir biçimde ortaya çıkar.*" (Tabone, 2005: 160) Dilin akışında kimi zaman ortaya çıkan bir eksiklik, kimi dilbilgisi kurallarının çiğnenmesi, bazı durumlarda sözcüklerin yanlış kullanılması bir çocuğun dilinden dökülünce, neden olduğu tuhaflıkla algımızı beklenmedik serüvenlere sürüklemenin ötesinde çoğu kez şiirsel bir etki yaratarak zihinsel bir karşıtlık uyandırır bu da mizahın gönlünce serpileceği geniş bir düşsel alan oluşturur. Kimi zaman dilde yapılan bir yanlışlık, çocuğun sözcüğü yanlış duyması ya da ilk kez duyduğu sözcüğü kendi bilişsel alanındaki başka bir sözcük ya da sözcük öbeğine iliştiirmesi sonucunda yakası açılmamış imgelerle ortaya saçılır. Bir havai fişek gösterisini ilk kez izlemiş ve adını ilk kez duymuş bir çocuğun bu adı görsel algısına aktarması sonucunda "hayali çiçek" olarak anımsaması gibi. Örneğin Momo, "*içimizden biri için havalelerin arkası kesilince Madam Rosa suçluyu sokağa atamazdı.*" (Ajar, 2008: 9) derken biri dilbilgisel diğeri de adlandırma düzleminde olmak üzere iki dil yanlışlığı yapar. Bir başka tümcesinde "*ben kolerayı tanımıyorum ama, Madam Rosa'nın*

söylediği kadar iğrenç bir şey olduğunu sanmam, suçsuz bir hastalığı o.” (A.g.y: 100) derken de bilmek eylemi yerine tanımak eylemini kullanıyor. “Suçsuz bir hastalığı” derken de hem olağan koşullar da hastalık gibi olumsuz sıfatlarla nitelendirilmesi gereken bir sözcüğe olumlu bir sıfat yükleyerek, hem de belki de “zararsız” anlamına gelecek bir sıfat yerine insanları niteleyen “suçsuz” sıfatını kullanarak imgelemine esneklik veren ve şiirsel bir titreşim yaratan bir estetik katar dile. Şu tümce de de kindar sıfatını bağlamı dışında bir yerde kullanarak yanlışlığın imlemimizde oluşturduğu koşut bir evrene sürükler bizi. “Saat beş olmuştu, eve yollanırken minisini park yasağının önünde durduran bir sarışın gördüm. Onu hemen tanıdım çok kinciyimdir çünkü.” (A.g.y: 77) Bu noktada, “kabul edilmiş deyimleri değiştirerek, onları günlük kullanımlarının dışına taşıyarak, Gary’nin yapmak istediğinin özellikle göçmenlerin, yoksulların acılarını, mutsuzluklarını kronik hale getiren konformizmi sorgulamak ona karşı çıkmak” (Tabone, 2005: 174) olduğunu belirten Élliane Lacarme-Tabone’un görüşlerine katılmamak olanaksızdır. Momo sık sık Madam Rosa’nın bitkisel hayata girme olasılığını da sebzesel durum olarak tanımlar. Momo’nun yaptığı bu türden dilsel yanlışların mizah değeri tartışılrsa da romanda egemen bir başka izlek olan “pathos”un etkisini azaltması açısından dikkate değer olduğunu düşünüyoruz. Zira dildeki bu tür kaymalar, çoğu kere “pathos”un zirve yaptığı durumlarda birden bire ortaya çıkarak bu acıma duygusunun yapıtı büsbütün kuşatmasını engeller. Bunlar dışında, aktarma yoluyla sözcüğün değişmeceli anlamı anılarak gerçek anlamının vurgulanmak istenmesi ya da gerçek anlamı anılarak değişmeceli anlamının sezdirilmesi yoluyla yapılan dilsel oyunlarla yapıt yer yer acının askıya alındığı ya da belli bir süreliğine ertelendiği bir dilsel şölene dönüşür.

Hafif dokunuşlarla mizahın yer yer esnetmeye çalıştığı romanın sert dokusunu, hayatta kalmak için bedenlerini satmak zorunda kalan kadınların sorunları, anneleri hayat kadını olan ve Madam Rosa’nın yurduna terk edilmiş öksüz çocukların içler acısı durumları, göçmenlerin yoksul mahallelerdeki zorlu yaşam koşulları ve buna bağlı olarak ortaya çıkan uyuşturucu, her türden seks ticareti gibi sorunlar ve yoksulluk oluşturur. Madam Rosa’nın bir zamanlar Yahudi toplama kamplarında yaşadıkları, Hitler’le ve Nazi subaylarla ilgili acılı anıları, tedavisi mümkün olmayan, hayatta kalmak için çalıştırdığı yurttaki işlerini yapmasını zorlaştıran hastalığı da romanın bu sorunlarla ağırlaşmış ortamında bizi soluksuz bırakır. Aile özlemi, anne şefkati, sevgi açlığı içindeki çocukların gözlerinden eksik olmayan yaşlar da bu bungun ortama sıkılmış biber gazı etkisi yapar. Madam Rosa ile Momo arasında, sezdirilmeyen, ama zaman zaman kurmacaya sızan anne oğul ilişkisi kurumuş yüreklere sıçrayan kıvılcım etkisiyle “pathos”u alevlendirir. “Korkmayın”, der Momo, Madam Rosa’ya, *bana güvenebilirsiniz,*

paranız gelmiyor diye (annem artık ücretimi ödemiyor diye) terk edecek değilim sizi.” Sonra Arthur’ü alıp sokağa çıktım, herkesin önünde ağlamamak için kaldırıma oturdum.” (Ajar, 2008: 52) Momo’nun düş kırıklığı ve romanın patetik örgüsü, Madam Rosa’nın sevgisinin karşılıksız olmadığını öğrendiğinde dile getirdiği “*Madam Rosa’nın beni bedavaya sevdiğini, birbirimiz için bir anlam taşıdığımızı sanıyordum. Bütün gece ağladım*” (A.g.y: 2) tümcesiyle romanın hemen başında zirve yapsa da bir çocuğun dilinden karşılığı alınarak verilen sevginin “bedavaya sevmemek” biçiminde mizahi bir görüngeden ifadesi “pathos”u bu zirveden indirir ve acıyı bir çocuğun katlanabileceği kıvama getirir.

Madam Rosa’nın sağlığından endişelenen Momo bir başka yerde “*ağlamak iyi geliyordu bir yakınımı kaybetmiş gibi oluyordum*” (A.g.y: 143) diyerek öksüzlüğünü Madam Rosa da ölürse kimsesizliğinin dibe vuracağını oldukça ironik bir biçimde dile getirir. Annesini olmasını arzuladığı genç ve güzel bir kadını izleyerek girdiği bir dublaj salonunda filmin geriye sarılarak ölen insanların tekrar canlandığına tanık olan çocuk bu kez, geriye gidip annesini görmeyi umut eder, hiç değilse Madam Rosa’nın yaşamının geriye sarılarak sağlıklı günlerine geri dönmesini düşler. Patetiğin doruğa ulaştığı bu sahneyi yaşamın bir tür paradisi olarak yorumlamak sanırız pek de yanlış olmayacaktır: “*Perdede hiçbir şey olmayınca, Madam Rosa’yi savaştan önceki bütün saçlarıyla, mutlu bir halde düşünüyordum, kendini savunmak zorunda bile değildi, çünkü tersine bir dünyaydı bu.*” (A.g.y: 47) Burada Oğuz Cebeci’nin Margaret Rose’dan (Rose, 1993:...) alıntılıdığı biçimiyle gerçek yaşamın tersine bir yaşam tasarımı üzerinden “*uyumsuz bir çerçeveye konması*” (Cebeci; 2008: 82) ve geriye sarılan bir filmin “*zamanın geri döndürülemezliğini yıkması ölçüsünde, gerçek dünyaya bir muhalefet*” (Tabone, 2005: 128) söz konusudur.

Eğer patetik mizah “*yaşam ilkesi ile ölüm ilkesini yan yana koyma çabası*” (Rinn, 2009: 79-89) ise Gary mizahı ve onun *La vie devant soi* adlı romanında bizi saran, sarsan, çarpan, ağırlayan, hafife alan, dağlayan mizah buna en güzel örneği oluşturur. Yaşlı kadın Madam Rosa ile çocuk Momo’nun yan yanılığı diyalektik bir birliğe vurgu yaparken, Momo’nun, ölüm anındayken bile Madam Rosa’nın kalbini, mizahi bir yaklaşımla bütün kilolarına karşın, hissetmesi yaşam-ölüm karşıtlığını da alaşağı eder:

Madam Rosa’nın beyni durdu, farkına varmadan iki gün üç gece çekti gitti. Ama kalbi hala hizmeti sürdürüyordu. Üç aşağı beş yukarı yaşıyor sayılırdı. Doktor Katz’i, hatta komşuları bile çağırmaya cesaret edemiyordum, bu kez bizi ayıracaklarından kuşku yoktu. Kalabildiğim kadar kaldım yanında, ne çişe ne yemeğe gidiyordum. Döndüğü zaman

orada bulunmak ilk göreceği şey olmak istiyordum. Elimi göğsünün üstüne koyuyor bizi ayıran kilolarına karşın kalbini hissediyordum.
(Ajar, 2008: 148)

Bu tümcelerle “bütün kilolarına karşın” biçiminde Madam Rosa’nın iri cüssesine yapılan mizahi gönderme bile bizi kuşatan patetik örgüyü ne yazık ki gevşetmeye yeterli olmaz. Küçük çocuğun, yaşlı kadının bütün kiloları altında kalbini hissetmesi gibi biz de bütün yapıtı kuşatan mizahın altına gizlenmiş acıyı, acıma duygusunu, patetiği duyumsayabiliyoruz. Böylece de mizah acının etkisini kirmanın, bütün acımasızlığı, ağırlığı ve şiddeti ile üzerimize doğru gelirken ona çelme takarak hızını kesmenin, şiddetini azaltmanın hatta yolundan döndürmenin oldukça hınzırca bir yolu olarak ortaya çıkar.

6. Sonuç

Bu romanın bütün gücünü “gülme ve gözyaşı arasındaki bu sıkı bağ” (Tabone, 2005: 158) dan kotardığını söylemek yanlış olmaz. Zira, mizah Gary’nin bu yapıtında, acının, sıkıntının yakıcı, yıkıcı, yok edici, aldatıcı nesi varsa bütününü incelikle savmayı, gücünü kırmayı amaçlar. Bunu yaparken asla heyecanın çiçeğini koparmaz, coşkunun dalını yaprağını budamaz, baskılayan, kısıtlayan, insanın insan olarak yaşamasını engelleyen her türlü güç ve yetke karşısında muhalif duruşunu her zaman korur.

Bu çalışma boyunca sıkça vurgulandığı gibi, Gary’nin diğer yapıtlarında ve *La vie devant soi* adlı romanında mizah sık bir biçimde patetik bir örgüyle kuşatılmış olarak ortaya çıkar, ama bu örgü içinde mizahın yüklendiği işlev yer yer tırmanan “pathos”un bütün romanı ele geçirmesini, ağlayık sızlanmalarla göz yaşından kayganlaşmış bir zemin üzerinde ucuz duygusallık pazarına sürülmesini engellemektir. Bu nedenle, bir eleştirmenin romanda “pathos”un ağırlığını vurgulamak için dile getirdiği “*La vie devant soi*” da içtenlikle gülebilir miyiz, gülebilişsek neye gülebilişiriz? sorusuna verilecek yanıt, ilk yaklaşımla belki, “güleriz ağlanacak halimize” olabilir. Ancak, mizahı, ötelemeyi üstlendiği iç sıkıntısı, korku, kaygı ve acıdan ayırarak algılamaya çalıştığımızda, daha doğrusu mizahı bir çocuğun bozulmamış, arı, lekesiz dünya algısının içinden yakaladığımızda belki içtenlikle gülemeyiz ama için için gülümseyebiliriz. Bu gülümseme usun gülümsemesi değilse bile “pathos”un gülümsemesidir. Romanda mizah, küçük Momo ve yaşlı kadının içini dökmesiyle taşan “pathos”un etrafa çok fazla sıçramasına engel olur ve böylece roman, acı ile gülümsemenin dengeli ve ölçülü birlikteliğinin tadını ve çeşnisini mizahın cömert sofrasında sunar okuyuculara. Ama her defasında, mizahın, acıya yöneltilmiş acılı bir duygu olduğunu anımsatarak.

KAYNAKÇA

- Ajar, E. (Gary, R.) (2008). *Onca Yoksulluk Varken / La vie devant soi*, (Çev: Vivet Kanetti), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Baudelaire, C. (1994). *Gülmenin Özü (l'Essence du rire*, Çev: İrfan Yalçın), İris Yayıncılık, İstanbul.
- Bergson, H. (1989). *Gülme / Le Rire*, (Çev: Mustafa Şekip Tunç), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Degoulet, M. (2008). *La vie devant soi, Émile Ajar, Romain Gary*, Ellipses Édition Marketing, Paris.
- Demiralp, O. (2005). "Usun Gülümsemesi", Kitap-lık Sayı: 79, Ocak 2005, İstanbul, s. 87-89.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev.: Kubilay Aysevener, Şenay Soyer), İris Yayıncılık, İstanbul.
- Pestureau, G. (2003). "Önsöz/Fazla Yetkin Bir Keşif", Kızıl Ot (Yazar: Boris Vian, Çev: Hakan Tansel), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Rinn, M. (2009). "L'humour pathétique de Romain Gary : sémio-pragmatique des figures de la véhémence", Protée, vol. 37, n° 2, 2009, p. 79-89. <http://id.erudit.org/iderudit/038457ar> (09.09. 2015)
- Skinner, Q. (2001) « La philosophie et le rire », 2001, [en ligne], mis en ligne le 17 mai 2006. URL <http://cmb.ehess.fr/54>. (le 30 août 2015)
- Tabone, E-L. (2005). *La vie devant soi de Romain Gary(Émile Ajar)*, Gallimard, Paris.
- Yalçın, İ. (1997) "Çevirenin Önsözü", *Gülmenin Özü*, (Yazar: Charles Baudelaire, Çev: İrfan Yalçın), İris Yayıncılık, İstanbul.