



**ROMAİN GARY VE ÉMİLE AJAR'DA
İRÖNİ VE MİZAH**

Haluk TURĞUT

Doktora Tezi

Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Prof. Dr. Mükremin YAMAN

2019

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

Haluk TURĞUT

ROMAİN GARY VE ÉMİLE AJAR'DA İRONİ VE MİZAH

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ

Prof. Dr. Mükremin YAMAN

ERZURUM – 2019



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “ROMAİN GARY VE ÉMİLE AJAR’DA İRONİ VE MİZAH” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim *.*

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

22.02.2019

Haluk TURĞUT

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mükremin YAMAN danışmanlığında, Haluk TURĞUT tarafından hazırlanan bu çalışma 22 /02 /2019 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mükremin YAMAN

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ali TİLBE

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Yavuz KIZILÇİM

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. İrfan ATALAY

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Kamil CİVELEK

İmza:

Prof. Dr. Sait UYLAŞ
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
TABLolar DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

1.1. GÜLÜNÇ VE GÜLME.....	4
1.1.1. Üstünlük Kuramı	4
1.1.2. Rahatlama Kuramı.....	5
1.1.3. Uyumsuzluk Kuramı	7
1.1.4. Diğer Yaklaşımlar	8
1.2. MİZAH.....	15
1.2.1. Kavram Olarak Mizah	15
1.2.2. Mizahın Tarihsel Gelişimi.....	16
1.2.3. Mizaha Yönelik Yaklaşımlar.....	19
1.2.3.1. Toplumbilimsel Yaklaşımlar	26
1.2.3.2. Ruhbilimsel Yaklaşımlar	28
1.2.3.3. Felsefesal Yaklaşımlar.....	29
1.2.4. Mizah Dili.....	32
1.3. İRONİ.....	35
1.3.1. Genel Yaklaşımlar	35
1.3.2. Yazınsal Yaklaşımlar	38
1.4. İRONİ VE MİZAH	45

İKİNCİ BÖLÜM

GARY-AJAR YAPITLARINDA İRONİ VE MİZAH

2.1. GARY'E GÖRE MİZAH VE İRONİ.....	49
2.2. DURUM İRONİSİ.....	52
2.2.1. Birey Bilincinden Kaynaklı Durum İronisi	52

2.2.2. Savaşın Yarattığı Durum İronisi.....	72
2.3. DİLSEL İRONİ VE MİZAH	85
2.3.1. İnsanlık Durumu.....	86
2.3.2. Din Odaklı İroni ve Mizah	105
2.3.3. Soykırım ve Irkçılık.....	116
 SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA	129
ÖZGEÇMİŞ.....	135



ÖZET

DOKTORA TEZİ

ROMAIN GARY VE ÉMİLE AJAR'DA İRONİ VE MİZAH

Haluk TURĞUT

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mükremin YAMAN

2019, 135 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mükremin YAMAN

Prof. Dr. Ali TİLBE

Prof. Dr. Yavuz KIZILÇİM

Doç. Dr. İrfan ATALAY

Doç. Dr. Kamil CİVELEK

Bu çalışmanın amacı, XX. yüzyıl Fransız edebiyatının önemli romancılarından Romain Gary'nin yapıtlarında ironi ve mizah kullanımlarını saptamak ve bu kullanımları yarattığı duygulaşım (pathos) çerçevesinde incelemektir. Çalışmanın içeriği, yazarın Romain Gary ve Émile Ajar adlarıyla yazmış olduğu altı romanla sınırlıdır. *Éducation Européenne*, *La Danse de Gengis Cohn* ve *Le Grand Vestiaire* yapıtları Gary adıyla; *La Vie Devant Soi*, *Gros-Câlin* ve *L'Angoisse du Roi Salomon* ise Ajar adıyla yazılmış romanlardır.

Çalışmanın birinci bölümünde gülünç, gülme, ironi ve mizah konuları kuramsal çerçevede incelenmiş, söz konusu alanlarla ilgili düşünürlerin yaklaşımları ele alınmıştır. İkinci bölümde, yazarın ironi ve mizahı sık kullandığı olgular belirlenip sınıflandırılmış; bulgular, kuramsal bölümden elde edilen veriler ışığında incelenerek, dil kullanımlarıyla yaratılan duygulaşım etkisi belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Romain Gary, Émile Ajar, İroni, Mizah, Duygulaşım

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

IRONY AND HUMOUR IN ROMAIN GARY AND ÉMILE AJAR

Haluk TURĞUT

Advisor: Prof. Dr. Mükremin YAMAN

2019, 135 pages

Jury: Prof. Dr. Mükremin YAMAN

Prof. Dr. Ali TİLBE

Prof. Dr. Yavuz KIZILÇİM

Assoc. Prof. Dr. İrfan ATALAY

Assoc. Prof. Dr. Kamil CİVELEK

The aim of this study is to determine irony and humour usage in the works of Romain Gary, one of the prominent novelists of 20th century French literature, and to examine these usage within the framework of the *pathos*. The content of the study is limited to six novels which he wrote with his names “Romain Gary” and “Émile Ajar”. The Works of *Éducation Européenne*, *La Danse de Gengis Cohn* and *Le Grand Vestiaire* are novels written by the name of Gary; *La Vie Devant Soi*, *Gros-Câlin* ve *L’Angoisse du Roi Salomon* are novels written by the name of Ajar.

In the first part of the study, humorous, laugh, irony and humour issues were examined theoretically and the approaches of thinkers related to these fields were discussed. In the second part, the facts that the author uses frequently in irony and humour were determined and classified; the findings were examined in the light of the data obtained from the theoretical section and the effect of the *pathos* effects created by language usage was determined.

Key Words: Romain Gary, Émile Ajar, Irony, Humour, Pathos

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Schoentjes’e göre yazınsal alanda sık karşılaşılan ironi biçimleri.....	40
---	----



ÖNSÖZ

Köklü bir yazınsal geleneğin bulunduğu Fransa’da, Goncourt gibi saygın bir ödülü iki kez almayı başarabilmiş tek yazardır Romain Gary. Yaşamı ve yapıtları kadar ölümü de ses getirmiş, dönemin Fransız yazın çevrelerini alt üst etmiştir geride bıraktığı itiraf mektubuyla: Gary, son yıllarda adından sık söz ettiren ve yeğeni Paul Pavlowitch’in canlandığı, Goncourt ödüllü yazar Émile Ajar’ın kendisi olduğunu yazacaktır bu mektupta. Émile Ajar’ın yapıtları gibi yaşamı ve ölümü de ironik olmuş, Gary ilginç mizah anlayışıyla onu da yanında götürmüştür. Bu çalışma, yazarın bu engin ironi ve mizah anlayışının ortaya konmasına küçük bir katkıdır yalnızca.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, bana Romain Gary’yi tanıtan ve her aşamada katkı yapan değerli hocam Prof. Dr. Mükremin YAMAN’a, ders aşamasını haz verici bir sürece dönüştüren Prof. Dr. Sevim AKTEN’e, yazma sürecinin zorluklarını aşmada desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Ali TİLBE’ye, her başvurduğumda beni sabırla dinleyen ve yardımını eksik etmeyen Doç. Dr. Sonel BOSNALI’ya, tezin tüm dizgi işlerini üstlenen değerli dostum Öğr. Gör. Dr. Yusuf TOPALOĞLU’na ve çalışma süresince göstermiş olduğu engin sabrından dolayı eşim Zeynep Başak OLTULULAR TURĞUT’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum - 2019**Haluk TURĞUT**

GİRİŞ

Her metin, yazarı ve okuru arasında bir iletişim durumu yaratır. Yazar ürettiği metinle, iye olduğu dünya görüşü doğrultusunda, söylemek istediklerini kendine özgü biçimiyle okura aktarır. Roman türündeki yazınsal metinlerin pek çoğu kurgusal bir dünya yaratsa da, sürekli bir gerçeklik duygusu yaratmaya çalışırlar çünkü kurgunun başarısı, okurda yaratacağı gerçeklik duygusuna bağlıdır. Yazar, söz konusu gerçeklik duygusunu kendine özgü yöntemlerle, dilin tanıdığı olanaklar ölçüsünde metin düzeyinde oluşturmak zorundadır. Böylece inandırıcılık, gerçeklik etkisi yaratmanın temel koşulu olmaktadır. Bu süreçte, kullanabilecek tek araç dil olduğuna ve dilin olanakları da sınırlı olduğuna göre; yazar dili, okura anlattıklarının gerçekliğine inandıracak biçimde etkin olarak kullanmalıdır. Aristoteles, konuşmacının dinleyici üzerinde etkili olacak bir söylemle inandırıcılık sağlayabilmesini üç duruma bağlar: *ethos*, *logos* ve *pathos*. *Ethos*, konuşmacının kişiliğiyle ilişkilidir. Söylem, konuşmacının inanılacak biri olduğunu dinleyiciye düşündürecek biçimde yapıldığında gerçekleşir. Konuşmacının kişiliğinin güvenilirliği temel ölçüttür. *Logos*, söylemde ileri sürülen düşüncelerin, uygun tanıtılarla desteklenmesini ve bu yolla inandırıcılığın sağlanmasını anlatır. Tanıtıların, dinleyicinin mantığına seslenmesi gerektiğinden, anlaksal yönü ağır basar. *Pathos* ise, mantık yerine duygulara seslenmeyi yeğler. Dinleyiciyi duygusal açıdan belirli bir tinsel durumun içine sokmak, mantıktan daha etkili olan duygular kanalıyla inandırıcılığı artırır. Bu üç yöntem için Aristoteles özetle şöyle der:

Öyleyse inandırmayı etkileyen bu üç yol var demek oluyor. Açıkça görülüyor ki, bunlara egemen olan insanın, 1) mantıksal olarak düşünebilmesi, 2) insan karakterini ve erdemini çeşitli biçimleri içinde anlayabilmesi, 3) coşkuları anlayabilmesi- yani, onları adlandırabilmesi ve tanımlayabilmesi, nedenlerini ve harekete geçirilme yollarını bilebilmesi- gerekir (Aristoteles, 1995: 38).

Kuramcıya göre bir söylemin inandırıcılığı, sözceleme öznesinin dinleyici/okurda kendine ilişkin bir güven duygusu yaratmasına, tanıtılarını mantıksal bir temel üzerine oturtmasına ve dinleyicinin duygu durumuna devinim kazandırabilmesine bağlıdır. Yazın evreninde yazarlar, Aristoteles'in anmış olduğu bu inandırıcılık yollarını değişik anlatı izlemleri kullanarak gerçekleştirmeye çalışırlar. Bu amaca yönelik olarak kullanılan yöntemler arasında, yeni (fr. moderne) ve yeniötesi (fr. postmoderne) dönemin başat ifade biçimlerinden olan ironi ve mizah önemli bir yer tutar. Gülüncün (fr. comique) çağlar boyu geçirdiği evrime koşut olarak, kullanımda değişiklikler gösteren ironi ve mizah,

genel olarak dünyasal varoluşu, ciddi olmayan bir tutumla ele almayı öngörürler. Eleştirel tutumun bir tür dışavurumu olan bu yöntemler, söylenenin hiçbir zaman düz anlamıyla anlaşılmasını gerektiren, özgün dil kullanımlarıyla kendilerini belli ederler. Bu nedenle, yazınsal bir yapıtta ironi ve mizah incelemesini konu edinmiş bir çalışmanın, özgün olan bu dil kullanımlarına odaklanması kaçınılmazdır.

Biz bu incelemede, söz konusu çözümlemeyi, XX. yüzyıl Fransız yazınının önemli yazarlarından biri olan Romain Gary üzerine yapmaya çalışacağız. İncelemenin kapsamı, yazarın Romain Gary ve Émile Ajar adlarıyla yazmış olduğu altı romanla sınırlıdır. Bunlar, Gary adıyla yayımlanan *Éducation Européenne* (Polonya’da Bir Kuş Var), *Le Grand Vestiaire*, *La Danse de Gengis Cohn* ve Ajar adıyla yayımlanan *La Vie Devant Soi* (Onca Yoksulluk Varken), *Gros-Câlin* (Koca Tembel), *L’angoisse du Roi Salomon* (Kral Salomon’un Bunalımı) adlı romanlardır. Yazarın adı geçen yapıtlarında, ironi ve mizah kullanımları dil, içerik ve bağlam temelinde belirlenmeye çalışılacaktır. Bunu yaparken, ne tür olguların yazarın ironi ve mizahına konu olduğunu, yaklaşımının hangi temele dayandığını, dil düzleminde hangi yöntemleri kullandığını saptamak, çözümlemenin birinci aşamasını oluşturacaktır. Ardından, saptanan bu ironi ve mizah örneklerini, yukarıda Aristoteles’in tanımladığı “pathos” çerçevesinde değerlendirip, yazarın okurun duygu durumunu devindirmek için ne tür yöntemler benimsediği ortaya konmaya çalışılacaktır.

İroni ve mizahın dil kullanımına özgü biçimler oldukları göz önüne alındığında, söz konusu dil kullanımlarını örnekler üzerinden gösterebilmek, sık ve yer yer uzun alıntılar yapma zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Buna karşın aynı mantık ve biçimle oluşturulmuş örneklerde, yineleme olmaması adına, tek bir örnek temel alınarak çözümleme yapılacaktır. Öte yandan yazar, ironi ve mizahı biçiminin ana ögesi olarak kullandığından, inceleme yalnızca yazarın duyarlıklarının en yoğun olduğu ulamlarla sınırlı tutulacaktır.

Gerek ironi gerekse mizah, ekinsel yönü ağır basan olgular olduğundan, bazı örneklerin yapıtların yazıldığı özgün dil içinde anlaşılabilir olması kaçınılmazdır. İnceleme boyunca, özellikle sözcük oyunlarına dayalı bu türden örneklerin çözümlenmesindeki güçlük, yazarın niyetinin açık edilmesi ve sözcüklerin çağrışımsal anlamlarının gösterilmesi yoluyla aşılmaya çalışılacaktır.

Gölünç yazınsal türler olarak sınıflandırılan ironi ve mizahı kuramsal açıdan doğru anlayabilmek için, önce *gölünç* ve *gülme* kavramlarını kuramsal bir temel üzerine oturtmak gerekir. Dolayısıyla da, ironi ve mizaha geçmeden önce, gülünç ve gülme kavramlarına yönelik kuramsal yaklaşımları gözden geçirmek uygun olacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

1.1. GÜLÜNÇ VE GÜLME

Gülünç ve gülme kavramlarının, günlük yaşamda sık kullanılmasına karşın, bilimsel çerçevede eksiksiz ve açık tanımlamalarını bulmak hayli zordur. Kimi düşünürlerin, üyesi oldukları farklı bilim dallarında kavramlara yönelik yaptıkları tanımlamalar bazı ortak noktalarda buluşsalar da, henüz bütüncül bir tanım olmanın uzağındadırlar. Öte yandan kavramların birbiriyle olan ilişkileri söz konusu olduğunda da benzer güçlüklerle karşılaşmak kaçınılmazdır. Somut bir düzlemde ilerleyebilmek adına önce kavramlar konusunda üretilmiş düşünceleri gözden geçirmek uygun olacaktır.

Gülmeye işlevsel açıdan baktığımızda yaklaşımların daha çok toplumbilimsel çerçevede yer aldığı görülür. Gülmeyi duygusal bir tepki olarak niteleyen yaklaşımlar daha çok ruhbilimsel eksende değerlendirilirken bir diğer yaklaşım gülünçten hareketle gülmeyi açıklamaya yönelir. Ruhbilimsel yaklaşımlar gülmeyi daha çok bilinçdışı süreçlerle açıklama yolunu seçerken, gülünç ve gülme arasındaki bağıntıya vurgu yapan anlayışlar, gülme olgusunu bilinçli bir edim olarak görme eğilimindedir.

Alanyazında gülme olgusunu açıklamaya yönelik görüşlerin genelde üç başlık altında toplandığı görülür: üstünlük kuramı, rahatlama kuramı ve uyumsuzluk kuramı. Bu üç kuramın bütünüyle dışında kalmayan, ancak açık biçimde yalnızca tek bir kuram içine oturtulamayacak görüşler olmakla birlikte, söz konusu kuram ve düşünürlerden tamamıyla farklı olan düşüncelere de rastlamak olasıdır. Bu bağlamda önce genel kuramlara kısaca bakmak yerinde olacaktır.

1.1.1. Üstünlük Kuramı

Tarihsel açıdan gülme olgusuna baktığımızda en eski kuramın üstünlük kuramı olduğu görülür. Platon ve Aristoteles gibi düşünürlere kadar geri götürülebilecek bu yaklaşım, dünya yaşamını kişilerarası çatışmanın ana uzamı olarak gördüğünden bu çatışma içindeki her türden üstünlüğün doğuracağı utku duygusunu gülmenin kaynağı olarak görür. Kuramın en önemli düşünürlerinden olan Thomas Hobbes'a göre, özne

kendinde olmayan bir eksikliği başkasında gördüğünde, yaşadığı üstünlük duygusunun doğurduğu sevinç gülmeye yol açar.

Anı sevinç, gülme denilen yüz hareketlerine yol açan duygu olup, ya kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle, ya da başka birinde yanlış bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar; ki, bu ikinci durumda, kişi o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip memnun olur (Hobbes, 2007: 51-52).

Gülme olgusunu, ötekinde olan eksiklikler yoluyla elde edilebilecek bir üstünlük duygusunda gören bu yaklaşım, haset kaynaklı bir edim olduğundan Rabelais'nin de karşı çıktığı Orta çağ düşüncesini andırır. Hobbes bu durumun en çok zayıf kişiliğe sahip bireylerde ortaya çıktığını vurgulayarak, yüce insan olmak için bireyin kendini yetkin insanlarla karşılaştırması gerektiğinin altını çizer. Düşününürün yukarıdaki çerçeveye göre gülmeyi olumsuz bir edim olarak gördüğü açıktır.

Üstünlük kuramı, gülmeye yakıştırdığı bu şeytansı yönle bazı çevreler tarafından benimsenirken, gülme içinde alay olgusu bulunmadığını öne süren diğer anlayışlar tarafından yadsınır. Öte yandan fıkra ve nükte gibi durumlar söz konusu olduğunda ortaya çıkan gülme edimini yukarıdaki tanımlama çerçevesi içinde açıklamak hayli zordur. Bu noktada üstünlük kuramının yalnızca kısıtlı çerçevedeki gülme biçimleri için geçerli olabileceği ve kuşatıcı bir yapıya iye olamadığı açıktır. Hobbes'un tanımlaması daha çok kişilerarası durumlarda ortaya çıktığından dolayı gülmenin toplumsal yanıyla ilintilidir. Gülmeyi tinsel, dolayısıyla da bireyin iç dünyasına ilişkin bir olgu olarak gören yaklaşımlar daha çok ruhsal veriler ışığında olguya açıklık getirmeye çalışırlar.

1.1.2. Rahatlama Kuramı

Bireyin tinsel olduğu kadar bedensel yönüne de vurgu yapan rahatlama kuramı, düşünsel süreçler içinde bedende biriken sinirsel enerjinin boşaltılması ilkesini dayanak noktası yaparak gülme olgusuna açıklık getirmeye çalışır. Buna göre gülme, biriken bu sinirsel enerjinin boşaltılmasının aracı olmakla bireyde bir rahatlama sağlar. Rahatlama kuramının öncülerinden olan Herbert Spencer, *On the physiology of laughter* adlı yapıtında zihinsel olarak biriken her tür enerjinin yalnızca bedensel yollarla boşaltılabildiğini ve bunun da belirli kas devinimleriyle dışa vurulduğunu belirterek gülmenin yüz gibi bazı kasların devreye girmesiyle oluşan bir enerji boşaltımı olduğunu ileri sürer. Spencer'e göre gülme duygusal enerjiyle ilintilidir ve diğer sinirsel boşalma

biçimlerinden farklıdır. Boşalma yoğunlaşan duyguların uygunsuzluğuyla ortaya çıkar (Aktaran: Morreall, 1997: 38).

Sigmund Freud, Spencer'in bu görüşlerini benimsemekle birlikte olguya tinsel ve zihinsel süreçleri eklemleyerek öncekine oranla daha karmaşık yapı ortaya koyar. Nükte kavramı üzerine yaptığı ruhçözümleme çalışmasında Freud, nüktenin bilinç dışıyla olan ilişkisini incelerken gülünç ve gülme konularına açıklamalar getirmeye çalışır. Buna göre gülüncün ortaya çıkışını, öznenin kendiyle başkaları arasında yaptığı karşılaştırma eğilimi sağlar. Özne bir başkasının yapmış olduğu devinime tanık olduğunda bu devinimi anlamaya çalışır, kavramanın zihinsel süreci için belirli bir enerji harcaması yapılır ve özne kendini, devinimini algıladığı ötekinin yerine koyar. Özne bu kavrama süreci içerisinde önceki deneyimlerine başvurarak bu devinimin amacına ulaşması için yapılacak enerji harcaması miktarının ne kadar olacağını kestirir. Bu süreç içinde ötekinin devinimini gereksiz veya abartılı bulunursa, anlamak üzere harekete geçirilmiş enerjiye ket vurulur. Harcanmak üzere hazırlanan ve ket vurma ardından geriye kalan enerji fazlası gülme edimiyle boşaltılır. Dolayısıyla gülünç etki, öznenin kendi harcaması ile ötekinin harcaması arasındaki enerji farkına bağlıdır. Bu noktada söz konusu kuramın üstünlük kuramlarıyla olan yakınlığı dikkat çeker:

Böylece kişinin, kendimizle kıyasladığımızda, eğer bedensel işlevlerinde çok fazla, zihinsel işlevlerinde ise çok az harcama yapıyorsa bize gülünç görüldüğü biçiminde tek tip bir açıklama sağlanır ve de her iki durumda da gülmemizin kişiyle ilişkili olarak duyumsadığımız haz verici üstünlük duygusunu anlattığı yadsınamaz. (Freud, 2003: 225)

Öte yandan Freud, uygun bir tinsel durumu, bir olgunun gülünç olarak algılanması ve gülme ediminin ortaya çıkması için ön koşul olarak belirler. Öznenin harcama farkının ayırdına varmasını engelleyecek her türden düşünsel süreç, gülüncün açığa çıkmasına engel olur.

Gülme ve gülünç konusunda Freud'un kuramını eleştirme ya da geliştirme noktasında ele alan başka ruhçözümlemeci yaklaşımlar da vardır. Ancak bu yaklaşımlar daha çok ruhbilimsel alanın kendi iç sorunlarına özgü tartışmalar olup, henüz üzerinde düşünsel bir birlikteliğe de varılmış değildir.

1.1.3. Uyumsuzluk Kuramı

Gülme kuramları içinde özellikle mizah odaklı gülme durumlarını açıklamada yararlanılan başlıca kuram, uyumsuzluk kuramıdır. Genel olarak bireyin belirli olgular karşısında beklentisinin aksi yönde bir sonuçla karşılaşmasının gülmeye yol açtığı görüşünü savunur. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, beklenmeyen sonucun da başka bir mantık dizgesi içinde geçerli olması gerektiğidir.

Uyumsuzluk kuramına, özellikle İmmanuel Kant ve Arthur Schopenhauer gibi düşünürlerin gülmeye ilişkin görüşlerini belirttikleri yapıtlarda rastlanır. Kant'ın, gülmeye ilişkin görüşleri yalnızca uyumsuzluk kuramı temelinde olmayıp, bir yönüyle de rahatlama kuramına yaslanmaktadır. Öte yandan Kant'la benzer düşünceler ortaya koymasına karşın Schopenhauer gülmeyi yalnızca uyumsuzluk temelli bir olgu olarak görmektedir. *Le monde comme volonté et comme représentation* başlıklı yapıtının 13. bölümünde, gülmenin kaynağının uyum eksikliği olduğunu belirtir:

Bir kavramla onun herhangi biçimde esinlediği gerçek nesneler arasında ansızın oluşan bir uyum eksikliğinden kaynaklanan gülme, bu uyumsuzluğun ifadesinden başka bir şey değildir. Gülme genellikle; iki veya daha fazla gerçek nesnenin aynı kavram içinde düşünülerek özdeşliği kabul edilip, sonrasında geri kalan kısım içindeki belirgin bir farklılığın, kavramın yalnızca tekil bir bakış açısına uygun düştüğünü gösterdiğinde ortaya çıkar (Schopenhauer, 1912: 63-64).

Schopenhauer gülmenin her zaman, beklenmedik biçimde ortaya çıkmış, eylem ya da sözle kendini dışa vuran, çelişkin bir alt bileşen olma durumunun ardından ortaya çıktığını kesinleyerek uyumsuzluğun gülmenin gerçek kuramı olduğunun altını çizer.

John Morreall, uyumsuzluk kuramcıları içinde James Beattie'yi de sayar. Beattie uyumsuzluk kuramının bütün gülme biçimlerini açıklamakta yetersiz kalacağını belirtmekle birlikte, söz konusu kurama önemli katkılarda bulunur. Ona göre gülme, aynı bütün içinde bir araya gelmiş uyumsuz bileşenlerin görülmesiyle oluşur ancak ayırdına varılan her türden aykırılık gülmeye yol açmaz. Daha sonra Freud'un da altını çizeceği gibi, söz konusu aykırılığın, korku, acıma, öfke gibi daha baskın bir duygulanım türüne yol açmaması gerekir (Morreall, 1997: 40).

1.1.4. Diğer Yaklaşımlar

Gülmeyi gülünç karşısında verilen bir tepki olarak gören Fransız düşünür Henri Bergson'un (2006), gülme olgusunu geniş bir çerçevede ele aldığından hem bir dereceye kadar üstünlük kuramı içinde hem de uyumsuzluk kuramı içinde yer aldığı söylenebilir. Düşünöre göre '*insana özgü olan dışında komik yoktur*' (11). Bergson, gülüncün anlamını irdelediği yapıtında önce gülme ediminin ortaya çıkmasını sağlayacak bir '*duygusuzluk*' durumunun altını çizer. Gülünç, duygularla değil arı anlakla algılanabilecek bir olgudur. Öte yandan düşünür, gülmeyi toplumsal yararlılık ilkesi düzleminde ele aldığından, gülüncü algılayan bu arı anlağın öteki anlaklarla ilişki içinde olması gerektiğini söyler. Bu durumda gülünç, topluluktaki bireylerin bütününe duygusallık olmaksızın arı anlakla dikkatlerini içlerinden birine yönelttiklerinde ortaya çıkar (11-12).

Düşüncesini, *dalgınlık*, *katılık* gibi terimler çevresinde biçimlendiren düşünür, canlı bir varlıkta olması gereken doğallığın yerini alan her türden katılığı, düzenekleşmeyi ve nesneleşmeyi gülüncün kaynağı olarak görür. Bunu şöyle açıklayabiliriz: dans eden bir topluluğa bakarken kulaklar müziği duymayacak biçimde kapatıldığında, yapılan dans düzeneksel hareketler bütününden öteye gitmeyeceğinden izleyiciye gülünç gözükür. Bergsoncu bir yaklaşımla dansın duygusal yönü olan müzik devreden çıkarılınca arı akıl olayı düzeneksel devinimlere indirgeyeceğinden gülüncün açığa çıkacağı söylenebilir.

Düzeneksel katılık, başka bir deyişle özdevinim gülüncün kaynağını oluşturur. Bu ilkeden hareketle kuramını yaşam ve toplum gibi daha geniş alanlara doğru genişleten Bergson, toplumun bireyden sürekli uyum istediğine ve uyumunda esneklik gerektirdiğine vurgu yapar. Bireyin özellikle tininde ve özyapısında bulunan bazı düzeneksel katılıklar (esnek olamayan yönler) topluma uyumu zorlaştırmakta ve toplumsal kuşkuyla yol açmaktadır. Bergson'a göre gülünç ve gülme, bilinen suç ve ceza alanları dışında kalan bu bölgede ortaya çıkmaktadır.

Bireysel ya da toplumsal yaşama leke süren ve doğal sonuçlarıyla da kendiliğinden cezalandırılan eylem ve eğilimler çevresinde bir daire çizecek olursak, bu heyecan ve kavga alanı dışında, insanın yalnızca insanı sergilediği yansız bir bölgede, az çok bir beden, akıl ve karakter katılığı kalır ki toplum, üyelerinden olası en büyük esnekliği ve en yüksek derecede kendisine uyumu elde etmek için gene de bu katılığı ortadan kaldırmak isteyecektir. İşte gülünç bu katılıktır, gülme ise buna verilen cezadır (19).

İçinde yaşanan toplumu canlı bir varlık gibi düşünen Bergson, toplumsal yaşam içinde rastlanacak her türden katılaşma ve düzenekleşmeyi de gülüncün kaynakları arasında sayar. Değişmez bir kalıp içinde devinen her türden olgu, doğal alanın içine sokuşturulmuş her türden düzenek, özdevinimsel bir işleyiş yaratacağından dolayı gülünç olmaya yazgılı olur. Bu bağlamda toplumsal yaşamda karşılaşılan bütün törensel etkinlikler, gelenekten ileri gelen ağırbaşlılık niteliğini kaybettiği oranda gülünç olmaya doğru kayarlar. Dolayısıyla da öznenin dikkatinin özden biçime doğru kaydığı durumlar gülüncü doğuran en büyük etkenlerdir.

Canlının üstüne kaplanmış mekanik anlayışını kuramının odağına koyan Bergson, bu düşünceden hareketle gülüncün oluşumunu genel çerçevede açıklayarak, kuşatıcı bir ilke oluşturmaya çalışır. Yapısalcı diye nitelenecek bir yaklaşımla bu ilkeyi gülüncün bütün türlerini açıklayacak bir ana unsur gibi gören kuramcı, çerçeveyi daha soyut alanlara doğru genişletmeye yönelir. Başlangıçta belirttiği duygu-akıl ikilemini öz-biçim, araç-amaç ve tin-beden gibi alanlara kaydırarak; soyuttan somuta, araçtan amaca, insandan nesneye geçişi, gülüncü oluşturan ana ilke olarak benimser:

Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuken, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir. [...] bu açıdan bakıldığında burada güldüren şey bir kişinin bir an için nesneye dönüşmesidir. Şimdi de kesin bir mekanik düşüncesinden daha belirsiz olan genelde nesne düşüncesine geçelim. Sanki ilk imgelerin kenarlarını silikleştirerek bir dizi yeni imge elde ederiz ki bu bizi şu kurala ulaştıracaktır: Bir kişi bize ne zaman bir nesne izlenimi verse, güleriz (33-36).

Bu görüşünü, tragedya ozanlarının kahramanlarını özdeksel nitelikleriyle sunmaktan kaçınmalarıyla açıklamaya çalışır. Bergson'a göre dikkatin tinsel olandan bedensel olana kayması gülüncü açığa çıkardığı için tragedya kahramanlarının özdeksel yanlarından pek bahsedilmez. Bu aşamada kuramını bir derece daha ileri götürerek sözlü ironinin genel tanımına ulaşır denebilir.

Şimdi bu imgeyi şöyle genişletelim: Ruhun önüne geçen beden. Böylece daha genel bir şey elde etmiş oluruz: Özden üstün olmak isteyen biçim; öz anlamı ile kavga çıkarmaya çalışan söz (34).

Bergson bu noktada gülüncün iki farklı türünü kesinleşmiş olur: *durum gülüncü ve söz gülüncü*. Birinciyi daha çok gündelik yaşamda ortaya çıkan eylem ve durumlar çerçevesinde ele alırken, ikinciyi dil olgusu alanı içinde inceler.

Durum gülüncünü Bergson, kuramın ana ilkesi olan *mekanikleşme* temelinde açıklamaya çalışır. Yaşamı, içinde yaşayan canlı varlıkların devinimleriyle oluşan canlı süreçler olarak ele alan kuramcı, bu süreçler içindeki her türden canlılığın düzenekleşmeye kaymasını durum gülüncünün oluşumundaki işleyişin davranış biçimi olarak görür: *Yaşam izlenimini ve açıkça bir mekanik düzen duygusunu birbirlerinin içine girmiş olarak bize veren her tür edim ve olaylar komiktir* (42). Yaşamsal süreçler içerisinde ortaya çıkan gülünç durumların, içlerinde barındırdıkları düzeneksel devinimlerde bir işleyiş mantığı olduğunu ileri süren düşünür, bu düzeneklerin ne olduğunu ortaya çıkarmak için çocukken oynanan ve güldüren bazı düzenekli oyuncakları ve oyunları inceler. Bu oyunlarda; *yineleme*, *tersine çevirme*, *dizilerin birbiri içine girmesi* gibi değişkenleri belirledikten sonra güldürü türündeki tiyatro yapıtlarının da bu oyunlarda görülen ilkeler çerçevesinde gülünç etkiler yaratıp gülmeye yol açtıklarını savunur. Bergson'un saymış olduğu ilkelerden ilki olan *yineleme*, belirli bir bağlam içerisinde herhangi bir olgunun sürekli tekrar etmesi anlamını taşır. Örneğin; tiyatro oyunlarında belirli bir tümce ya da sözcüğün sürekli yinelenmesi veya sürekli aynı durumla karşılaşma buna örnek olarak gösterilebilir. *Tersine çevirme*, daha çok beklenilenin tersinin olması durumunu belirtir. Kuyuyu kazanın içine kendi düşmesi, tiyatrodaki rollerin değişmesi, hırsızın soyulması gibi olgular bu ilke doğrultusunda ortaya çıkan durumları anlatır. *Dizilerin birbiri içine girmesi*, yanılma durumuyla açıklanır. Örneğin bir tiyatro oyununda karakterin belirli bir durumla ilgili bildiği gerçek, izleyicinin bildiği asıl gerçeğe uyuşmadığı durumlar bu ulamda değerlendirilir.

Bergson'a göre durum gülüncü yukarıda açıklanan ilkelerden hangisiyle oluşursa oluşsun hepsi aynı düzeneğin alt bileşenlerini oluşturan dizgeler olarak anlam kazanırlar:

Yaşamın makineleştirilmesi dediğimiz şeyi elde etmek. Bunun için bir eylem ve ilişkiler sistemi alınıp olduğu gibi yinelenir ya da bu sistem onu alt üst edecek ya da onunla kısmen uyuşacak bir başka sisteme aktarılır (57).

Söz gülüncü için de durum öncekinden farklı değildir. Bergson yaşamın içinde var olduğunun altını çizdiği canlılığı dil içinde de gördüğünden, durum gülüncünü oluşturan ilkelerin aynı işleyişle dilde de görev üstlenerek söz gülüncünü ortaya çıkardığını savunur. Öte yandan söz gülüncünü *dilin anlattığı gülünç* ve *dilin yarattığı gülünç* olarak iki ayrı başlıkta ele alan düşünür, bu noktada nükte (espri) ve gülünç kavramları arasında bulunan ayrıma dikkat çeker. *Belki bir sözün, bunu söyleyen kişi bizi güldürdüğü zaman*

komik, bir üçüncü kişiye ya da kendimize güldürdüğü zaman nükteli olduğunu düşünebiliriz (59). Ancak bu ayrımı kesin sınırlar içerisinde yapmak, biri içinde her zaman gizilgüç olarak ötekini barındırdığından, görüldüğü kadar kolay olmayacaktır. Kuramcı yaptığı bir dizi çözümleme sonucunda, *nüktenin buhar durumuna gelmiş gülünç olduğu sonucuna varır*. Gülünç ve nükte arasındaki benzerlik ve farklılıkların saptanması, kuramcıya söz gülüncünü incelemek için bir dayanak oluşturur. Buradan hareketle dil gülüncünün, eylem ve durumun gülüncünün dile dökülmüş biçimi olduğunun altını çizer. Bu durumda, durum gülüncünü hangi ilkeler üretiyorsa, söz gülüncünü de aynı ilkeler üretmiş olur. Düzenekleşme ilkesini burada da işleyen düşünür, dilde düzenekleşmeyi basmakalıp olan beylik tümceler olarak görür. Ancak bir beylik tümce tek başına gülünç etki yaratmaz, ona saçmalığın eşlik etmesi gerekir. Böylece kuramcı aşağıdaki genel yargıya varır: *Saçma bir düşünceyi beylik bir tümce kalıbı içine sokmakla her zaman gülünç bir söz elde edilir* (62). Saçmalığın bu bileşimdeki işlevi, gülüncün kaynağı olmaktan çok, gülüncün anlaşılmasını sağlayan önemli bir araç olmasıdır. Kuramcının söz gülüncünde dikkat ettiği ikinci öge sözcüklerdir. Bergson'a göre dildeki sözcüklerin çoğu hem düz hem de yan (mecaz) anlamlara iyledirler. Bir başka deyişle sözcüklerin hem özdeksel hem de tinsel anlamları vardır. Kuramının ilk bölümünde, 'dikkatin tinsel olandan özdeksel olana kayması gülünç etki oluşturur' ilkesini burada da işleyen düşünür, dil gülüncünün diğer oluşumunu aynı ilkeyle açıklar:

Bir anlatımı mecazlı anlamda kullanıldığı halde gerçek anlamda kullanılıyormuş gibi göstermekle de bir gülünç etki elde edilir. Ya da: dikkatimiz bir mecazın maddiliği üzerinde toplanır toplanmaz anlatılan düşünce komik olur (64).

Bergson'a göre dilde gülüncü oluşturan önemli ilkelerden biri de *aktarımdır*. Bir sözün söylendiği doğal biçimle değil de başka bir biçimde aktarılmasının her zaman gülünç bir etki yaratacağını ileri süren düşünüre göre; aktarım biçimlerinin çok çeşitli olması, kaba güldürüden ironi ve mizah gibi yüce biçimlere kadar geniş bir yelpazede ele alınacak varsıl bir üretkenliğe olanak tanır. Aktarım genellikle, sözcenin söylendiği doğal biçimin karşıtı bir biçimle yeniden üretilmesiyle gülünç etkiye iye olur. Bergson'a göre sözcenin aktarım yönü gülüncün farklı türlerini ortaya çıkarır. Örneğin *ciddi tonun teklifsiz tona aktarılmasıyla parodi elde edilir* (68).

Yapıtının son bölümünde karakter gülüncünü inceleyen düşünür, tiyatrodaki belirli karakterler üzerinden önceki bölümlerde yapmış olduğu saptamaların izlerini sürer. Bu

bağlamda son bölüm gülünç ve gülme konusunda yeni şeyler söylemek yerine daha çok gülüncü oluşturan olguların, gülünç karakterde nasıl iç içe geçtiğinin üzerinde durur.

Gülme ve gülüncü yazınsal açıdan değerlendiren Rus kuramcı Mikhail Bakhtin, Rabelais üzerine yaptığı çalışmasında XVI. yüzyıl Yenidendoğuş (fr. renaissance) hareketinin yazınsal alanda şenlik havasında bir yankı bulduğuna dikkat çeker. Bakhtin'e göre Yenidendoğuş'a özgü gülme, derin bir felsefi anlama iyledir, dünyaya ilişkin ciddi bakış açısından daha derinlikli bir bakış açısıdır ve evrensel sorunlar ortaya koyabilecek gizilgücüyle, nitelikli yazında ciddiyet kadar onay görür (Bakhtin, 2001: 87).

Bakhtin Orta çağ toplumsal yaşamında gülmenin, kilisenin dayattığı çileci dünya görüşüne karşıt ikincil bir yaşam felsefesi olduğunun altını çizer. Buna göre; Hristiyan dünya görüşü başlangıç dönemlerinden beri gülmeye sırtını dönen çileci bir dünya görüşünü benimser. Orta çağda kilisenin etkisiyle egemen dünya görüşü olarak dayatılan bu anlayış, gülmeyi bütün kamusal alanın dışına iter. Oysa gülme bütünüyle insansı bir edim olduğundan, halk içinde, Hristiyanlık öncesi çoktanrıci dönemden beri süregelen ekinel yapı kamu alanı dışında varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bir başka deyişle kilisenin tıne indirgediği insan, pazar yerinde ve şenliklerde özdeksel yanıyla var olur. İnsancılık (fr. humanisme) devinimiyle birlikte, hastalıkların iyileşmesine olumlu etki yaptığı düşünülen gülme, *Hipokrat neşesi* olarak adlandırılan ilkeyle yeniden gündeme gelir. Bakhtin'e göre Rabelais'nin yapıtında insanın bedensel yönüne yapılan vurgunun kaynağı bu anlayıştır. Gülünç olanın yeniden çekicilik kazanmasıyla, Hristiyanlık öncesi dönemin bin yıllık halk ekinini önemli bir kaynak durumuna gelir. Öte yandan bu ekin kilise diliyle –Latince- değil de halk diliyle oluşturulduğu için, resmi ve resmi olmayan yazın arasındaki sınırlar da ortadan kalkmaya başlar:

Bin yıllık folk mizahı birdenbire Rönesans edebiyatına girdi. Bu bin yıllık gülme, edebiyatı güçlendirmekle kalmayıp, kendisini de hümanist bilgi ve ileri edebiyat teknikleriyle pekiştirdi. [...] Bu yeni bileşimde, ortaçağa özgü gülme değişmeye yazgılıydı. Başka bir deyişle, ortaçağ gülmesi, gelişiminin Rönesans aşamasında yeni bir özgür ve eleştirel tarihsel bilincin ifadesi oldu (93).

Kuramcı XVII. yüzyıl ve sonrasında gülmenin, Yenidendoğuş döneminde olduğu kadar yaratıcı yönünün kesinlikle olmadığını, kaba güldürü ya da saldırganlık yönüyle yazın alanında yer aldığını vurgular. Ona göre Rabelais tarzı gülme, Bergson da içinde olmak üzere öteki tüm gülme anlayışlarından, yaratıcılık, olumluluk ve yaşam verici olmak yönüyle ayrılarak ayrı bir ulamda değerlendirilir (91-92).

Gülme ve gülüncün toplumsal işlevlerine yönelik yaklaşımlar, söz konusu kavramların ne olduğundan çok neye yaradığı üzerine yoğunlaşırlar. Değişen zaman ve uzam içinde görelî içerikler barındıran gülünç, tarih boyunca farklı toplumsal sınıf ve söylem öbeklerinin kullandıkları bir gereç olagelmıştır. Bu yüzden gülünç olgusuna bakış da aynı görelilikten payını almıştır. Antik dönem düşünürlerinden Aristoteles, Poetika adlı yapıtında tragedyanın soylu kişileri ele aldığını, komedyanın bayağı kişileri ele aldığını söyler *çünkü gülünç olmak çirkinliktir* (Aristoteles, 2007: 27). Rabelais gibi yazarlar elinde insancı (fr. humaniste) düşünceyi aktarmanın bir aracı olurken XVIII. yüzyılda toplumsal eleştirinin başat yöntemi olarak kullanılır.

Gülüncün toplumsal işlevi, kendiliğinden ortaya çıkan doğal gülünç durumlar ekseninde değil, bir kişi tarafından belirli bir bilinç durumunun yansımaları içeren, istemli olarak yaratılmış gülünç ekseninde değerlendirilmektedir. Bu bağlamda istençli gülünç yaratma edimi güzelduyusal (fr. esthétique) yönüyle sanatın uğraş alanı içine girer. Sanatsal olarak daha çok yergi içeriğine iye olmasıyla öne çıkan gülünç, toplumsal düzgünlere uyumun sağlanması veya bu düzgülerin aşındırılması ereğini güden, yıkıcı olma nitelikli bir yöntem olarak görülebilmektedir. Bu doğrultuda Holland'a göre:

Gülünç, öncelikle, sosyal düzenleme ve düzeltme araçlarına yönelir; bu çerçevede, istenilen bir düzene geri dönüşü; ya da tam tersine sosyal devrim ihtiyacını yahut da, toplum içinde yaşamının, yani sosyalliğin olumlanmasını öngörür (Akt. Cebeci, 2008: 38).

Holland'ın belirlemeleri, gülüncün göz ardı edilemeyecek toplumsal bir işleve iye olduğunu açık bir biçimde dile getirir. Benzer biçimde Flieger, gülüncün yetkeci ve usçu dizgeleri aşındırmak veya yıkmak için kullanılan bir yöntem ve silah olduğunu belirtir (39). Marksçı düşünür Petr, gülüncün tarihsel süreç içinde değişim gösterdiğini, sınıf bağlamından bağımsız, evrensel bir gülünç anlayışının olamayacağını ve sanattaki gülüncün nesnel anlamdaki gülünç durumların bir yansıması olduğu yönünde üç temel niteliği olduğunun altını çizer (41).

Gülünç konusunda anılması gereken bir başka kuramcı Genette; Bergson, Freud, Kant gibi düşünürlerin gülünç kuramlarını hareket noktası alarak, gülüncün doğasından çok alımlanması üzerinde durur. Alıcının konumundan kaynaklı görelilik durumunu göz önünde bulunduran düşünür, gülüncün alımlanmasını bütünüyle alıcının göreliliği ekseninde, öznel bir alan olarak değerlendirir.

Freud gülünç konusunda üçlü bir durum varsayar: gülüncün ayırdına varan kişi, davranışıyla gülünç durumda kalan kişi ve yakalanan gülüncün aktarılacağı kişi (Freud, 2003: 211)¹. Bu saptamayı hareket noktası olarak belirleyen Genette, bilinçli olarak üretilen gülünçte, gülüncün aktarılacağı kişinin konumuna ayrıcalıklı bir yer verir. Konuyu Kantçı bir yaklaşımla bütünüyle güzelduyusal alan içinde değerlendiren düşünür, evrensel anlamda güzel ya da çirkin olamayacağı gibi evrensel bir gülünç veya üzünç olamayacağını kesinleyerek Marksçı düşünürlerle de yaklaşır. Gülüncün gücünü gülünç nesnede değil, gülen özcede gören Baudelaire'i anarak, gülüncü, onu algılayan öznenin güzelduyusal alanıyla ilgili bir olgu olarak görür. Kuşkusuz Genette'in konuyla ilintili bütün değerlendirmeleri daha çok bilinçli üretilen gülüncün alanına girdiğinden, dikkati daha çok sanatsal yaratılar ve kurgusal gülünç üzerine çevrilidir. Bilindiği üzere bir nükte beğenilmesi için yapılır ve beğenin ortaya çıkması için nüktenin anlaşılmasına gereksinimi vardır. Aynı biçimde kurgusal gülüncün de beğenilmesi, anlaşılma önkoşuluna bağlıdır. Bu noktada Genette, Bergsoncu bir yaklaşımla, olaya anlık değişkenini de eklemleyerek hem gülüncün ayrı yazınsal bir tür olmayıp bir biçem sorunu olduğunu savunur hem de gülüncü güzelduyu ve anlağın ortak alanına giren öznel bir algı çerçevesinde betimler (Genette, 2002: 146-176).

Birbirinden çok farklı durumlarda ortaya çıkan bir tepki olduğundan, gülmeye yönelik kuram ve görüşlerin bu denli fazla olması şaşırtıcı değildir. Öte yandan düşünürlerin gülme edimine, neden, işlev ve gülüncün ne olduğu gibi değişik açılardan bakmaları da bu çeşitliliğin artmasında önemli etkenlerdendir. Bununla birlikte uyumsuzluğun, gerek üstünlük gerek rahatlama kuramlarının önemli bir ortak bileşeni olması ve Bergson'un da benzer biçimde canlılık-katılık karşıtlığı üzerine kuramını temellendirmesi, söz konusu ilkeyi bütün büyük kuramcılarının düşünüş biçimleriyle, dolaylı bile olsa, ilintilendirdiği görülür. Uyumsuzluk kuramının özellikle mizah odaklı gülme edimlerini açıklamaya uygun bir düşünce biçimi olduğu daha önce belirtilmişti. Bu noktada mizahla ilgili görüşlerin neler olduğuna geçebiliriz.

¹ Gülüncün aktarılacağı kişi ya da kişiler gülünce yeni bir şey katmaz, ancak gülüncün etkisini arttırabilir. Nükte söz konusu olduğunda üçüncü kişi haz üretici sürecin tamamlanması için vazgeçilmezdir.

1.2. MİZAH

Sanatçının, yaşamı bir görme biçimi olarak benimsediği mizahın, olgular karşısında bir duruş ve bakış açısı sorunu olduğu kuşku götürmez. Yazın tarihinin farklı dönemlerinde egemen dünya görüşü doğrultusunda olumlu-olumsuz, gerekli-gereksiz gibi birbirine zıt niteliklerle değerlendirilmiş olan mizah, süreç içinde değişik anlam ve biçimlere iye olmuştur. Gülünç olgusuyla olan sıkı ilişkisi ve onun gibi ekinel bir ürün olması hem farklı bilimsel alanların ilgisini çekmiş hem de tanımlanmasını güçleştirmiştir. Evrensel bir gülünç olmadığı gibi evrensel bir mizah da olamaz.

Mizahın tanımlanmasındaki güçlük yalnızca ekinel alan içinde yer almasıyla sınırlı değildir. Batı dillerine Latince'den geçen kavramın zaman içinde geçirdiği evrimle köken anlamıyla ilişkisinin kopması, kavramsal düzeyde de tanımlama güçlüğü doğurur. Robert Escarpit, XX. yüzyılın başlarında İngiliz yazın adamı Cazamian'ın *Mizahı neden tanımlayamayız* başlıklı makalesinden hareketle, kavramın önce İngiliz dilinde sonra da İngilizceden geçtiği başka diller içinde uğradığı anlamsal kırılmaları, kavramın tanımlanmasındaki güçlüğü en önemli nedeni olarak görür (Escarpit, 1960: 5-9). Bu noktada mizah terimini önce kavramsal düzeyde yakından incelemek yerinde olacaktır.

1.2.1. Kavram Olarak Mizah

Mizah kavramının batı dillerindeki serüvenine geçmeden önce anadilimiz olan Türkçedeki anlamını irdelemek gerekir. Kavram Arapça *şaka yapmak* anlamına gelen *m-z-h* kökünün mastar ismi olan *müzah* sözcüğüdür ve dilimize *mizah* olarak geçmiştir (etimolojiturkce.com). Türk Dil Kurumu sözlüğünde mizah teriminin karşılığı olarak *gülmece* sözcüğü bulunmakta ve gülmeceyi de aynı sözlük; *eğlendirme*, *güldürme* ve *bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay*, *mizah*, *humor* olarak tanımlamaktadır (tdk.gov.tr). Mizah her ne kadar gülünçle ilintili olsa da özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana kavramın içerdiği yazınsal anlam gülmece karşılığını oldukça aşar ve gülünç, mizahın çağdaş anlayışı içinde ancak kısıtlı bir alanın ifadesi olabilir. Her güldüren mizah olmadığı gibi mizahın her türü de insanı güldürmez. Bu bağlamda *mizah* terimine karşılık olarak Türkçede *gülmece* sözcüğünü kullanmanın yadsınamaz bir anlam daralması yaratacağını düşünüyoruz.

Kavram batı dillerine Latince *sıvı* anlamına gelen *humor* (lexilogos.com) sözcüğünden geçmiş ve mizah anlamında kullanılması ilk kez İngiliz dili içinde gerçekleşmiştir. Tıp biliminde Hipokrat ile başlayan, insan huylarını bedende bulunan dört türden sıvıyla ilintilendiren eğilim, M.S. II. yüzyılda Galien tarafından sayrılıkaların açıklanması için de kullanılmaya başlanır. Buna göre insan bedeninde bulunan dört sıvı (safra, kara safra, kan ve sümük) içinden birinin ötekilere baskın olması, insanın hem mizacını hem de sayrılıkalarını belirler (Escarpit, 1960: 11-12). *Suyuk öğretisi* olarak bilinen bu anlayış, ilk kez XVI. yüzyılda İngiliz Ben Jonson tarafından mizah anlamına gelecek biçimde kullanılmaya başlanır. Jonson, bazı Shakespeare kişilerinde saptadığı birbiriyle çelişen ikili doğaya iye olma durumunu, yarattığı uyumsuzluk ve tuhaflik ekseninde kendi tiyatrosundaki gülünç anlayışının odağına koyar. Kişiyi gülünç yapan içinde barındırdığı çelişkin bu doğadır. Bu doğayı bir başka deyişle huyu, suyu öğretilerine bağlı kalarak, Latincesi *humor* olup İngilizceye *humour* olarak geçen terimle adlandırır. Jonson kişileri, saplantılı yapıları ve sahnede bu saplantıları sürekli yinelemeleriyle izleyicide gülünç bir etki yaratırlar. Humour teriminin gülünçle olan ilişkisi de bu noktada başlamış olur (Moura, 2010: 48). Öte yandan bu adlandırma kavramsal düzeyde bir karmaşaya yol açar, öyle ki; 1771 tarihli Encyclopedia Britannica'da *humour* maddesinin karşılığı olarak tanım yerine *akışkan (fluid)* ve *nükte (wit)* olmak üzere iki ayrı maddeye gönderme bulunur (Escarpit, 1960: 6).

Görüldüğü üzere tıp biliminin suyu öğretisi ekseninde, insan huy ve sayrılıkalarını belirten kavram (*İng: humour*), tiyatro kişilerinin bu huy ve mizaç kaynaklı olarak düştükleri gülünç durumun adlandırılması için de kullanılır ve böylece kavram yazınsal bir nitelik kazanmış olur. İngiliz dili odaklı bu kullanım tüm Avrupa'ya yayılarak zaman içindeki evrimiyle günümüze dek ulaşır.

1.2.2. Mizahın Tarihsel Gelişimi

XVI. yüzyıl İngiltere'sinde mizah terimi, kullanım bakımından geniş bir yayılım gösterir, artık kavram yalnızca tıp bilimine özgü anlamıyla değil, aynı zamanda bu anlamdaki içeriğe iye kişileri betimlemekte de kullanılır. *Hamlet* gibi üzüncü kişilikler aracılığıyla kavram gitgide gülünç bir boyut kazanmaya ve tuhaf, sıkıntılı ve kendi özençlerinin kurbanı olan kişileri nitelemeye başlar (Evrard, 1996: 11). Tiyatroda içinde bulundukları durum ve koşullara, iye oldukları mizaç yüzünden eğreti kalan kişiler

dönemin mizah ve gülünç anlayışının temelini oluşturur. Benzer eğilimler klasik dönem Fransız tiyatrosunda özellikle Molière'in *Cimri*, *Hastalık Hastası* gibi oyunlarında göze çarpar. Başlangıç dönemlerinde mizahın, kişilikler üzerinden yaratıldığı ve yazınsal tür olarak tiyatroyla sınırlı kaldığı görülmektedir.

Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*, Henry Fielding'in *Tom Jones*, Jonathan Swift'in *Guliver'in Gezileri* gibi yapıtlarla İngiliz mizahı XVIII. yüzyılda altın çağını yaşar. Söz konusu dönemde biçim sorunu olarak değil yazınsal bir tür gibi ele alınan mizah, bu yazarlar elinde bir yandan çağdaş bir görünüm kazanırken öte yandan roman türüyle ilişki kurmaya başlar. Bu dönemde mizahın, yazınsal bağlamda mizacın gölgesinde kalan karakter tanımından sıyrılıp yeni bir anlayış niteliği kazanmasıyla edilgen mizah anlayışından etkin mizah anlayışına geçilmiş olur. Böylelikle kavram bilinçli olarak yaratılmış gülünç edimini ifade etmeye başlar (Moura, 2010: 48).

Evrard'a göre (1996) XVI. ve XVIII. yüzyıllarda Fransa'da İngiliz etkisiyle ortaya çıkmış bir mizah anlayışından söz etmek yanlış olur. Fransa'da daha önce de kendi varlığından habersiz ve üstü örtük bir mizahın varlığı söz konusudur. XVI. yüzyılın ikinci yarısından bu yana, bir asırlık süreçte barok dönem yapıtlarının aşırılıklarında mizah görmek olasıdır. XVIII. yüzyıl yazınına ironi egemen olsa da Voltaire ve Diderot'nun yapıtlarındaki mizah görmezden gelinemez.

Voltaire'in felsefi öykülerinde mizah, anlatının romansal boyutuna karşı cephe alır, kurgu ve bakış açısını değiştirip bozarak metnin içine konulan şeyi yıkıma uğratar. Diderot da ise mizah kendini olay anlatısı ve anlatıcının müdahalelerinin geliş gidişinde gösterir (9-10).

Çağdaş görünümüyle mizahın XIX. yüzyılın ikinci yarısında doğduğunu söylemek yanlış olmaz. Bilindiği üzere yüzyılın ilk yarısına egemen olan Coşumculuk (fr. romantisme), Aristoteles'in *Poetika*'sında çerçevesini belirlediği türleri birbirine karıştırmayı özgün bir edim olarak görür. Bu doğrultuda gülünç ve yüce durumların bir arada sunulması, gülünç kavramına yeni bir boyut ve biçim verir. Artık gülünç kaygı verici bir yan sunmaya ve gülünç-ciddi arasındaki ayrımı geçersiz kılmaya başlar. Bu dönemde İngiliz ve Alman mizahından beslenen Fransız mizahında kara mizah olarak düşünülebilecek eğilimler gözlemlenir. Yüzyılın sonunda özellikle şiir alanında egemen olan Simgencilik (fr. symbolisme) akımının öncüsü Baudelaire, hem korkulan hem de haz veren anlamı belirsiz bir gülmeyi şiirlerinin belirgin bir niteliği haline getirir.

Coşumculuğun bir kalıba sığmayan acı gülme anlayışı, anlamı etkisiz hale getiren ve bireyi varlık ve hiçlik arasında askıda bırakan acı bir alaya ve anlamsızlıktan (non-sense) doğan bir gülme anlayışına yerini bırakır. Gülüncün mantığındaki bu dönüşüme, yüzyılın hemen öncesinde gelişen alman ülkücülüğünün (fr. idéalisme allemand) kazandırdığı felsefi içeriğin etkisi yadsınamaz. *Sonlu olanın ve insanın dünyadaki yerinin göreliliğinin farkında olan mizah, gülüncü kullanan ama onunla karışmayan bir dünya görüşü olarak ortaya çıkar* (Moura, 2010: 49). Toplumsal alanda kendini gösteren bu yeni mizah, tüm değer yargıları ve ideolojik yapılardan arınmış bir gülme anlayışını dayatan coşumcu bakışın doğal sonucudur (Evrard, 1996: 16).

Mizahın bu anlam eksenine üzerine oturması, XIX. yüzyılın toplumsal yapısını etkileyen hızlı değişim ve süreçlerin, özellikle dönemin sonunda yarattığı sürekli derinleşen anlam ve değer bunalımlarının doğal sonucu olarak görülebilir. Gülmeden gülünçleştiren, güldürmeyip gülümseten bu edim artık Jonson tiyatrosunun kişilerini değil, güdükleşmiş insan yığınlarının gerçek yaşamdaki eğretilişen durumunu anlatmanın bir aracı olur. Bu süreç, birinci dünya savaşıyla birlikte, Dada hareketinin mizaha, her şeyle acı biçimde alay eden yıkıcı bir nitelik yüklemesiyle sürer. İnak karşıtı tutumu ile Dadacılık, mizahı eskimiş değerleri yıkmamanın ve salt olumsuzlama eğiliminin itici gücü olarak görür. Dadacılığa koşut olarak Gerçeküstücülükte de kendini gösteren mizah, umutsuzluk görünümü altında André Breton gibi yazarların yapıtlarında gerçek bir başkaldırının ifadesine dönüşür. Hegel ve Freud'un mizah anlayışlarına yakın olan Breton'a göre mizah; olağan şeyleri alaya alan üstbenin utkusu olduğu gibi, dış dünyanın nesnel biçimleri kanalıyla oluşmuş öznelliğin de ifadesidir. Bu doğrultuda mizah, parçalanmış ve bütünlüğünü kaybetmiş insana kendi egemenliğini geri veren bir girişim gibi görülebilir. Şakacı bir görünüm altında umutsuz ve ciddi bir duruşu belirten kavramın ölüm ve cenazeyi alaya alan yapıtlarla hiçbir ilgisi yoktur. *Devrimci bir söylem olan kara mizah dünyayı ve dilin kendini acı bir alaya dönüştürür* (Evrard, 1996: 19).

Dadacı ve gerçeküstücü eğilimlerin kazandırdığı bu yeni açılımla mizah, toplumsal alanda egemen düşüncü ve düzgülerin yıpratılmasında etkin bir araç olur. Bu bağlamda XX. yüzyıl içinde mizahın, gerçeklik konusunda eleştirel tutuma iye bir sanatsal ekine dönüştüğünü söylemek yanlış olmaz. Öte yandan aynı dönem içinde toplumsal bir anlam kazanan mizah, dönemin insanda yarattığı bunalımları gidermenin de bir aracı olur. Escarpit, Camus'deki uyumsuz anlayışını ve Sartre'ın varoluşçuluğunu mizah etkinliği

içinde değerlendirir. Mizahı bir varoluş felsefesi olarak niteler ve özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından evrensel bir yazın türü olduğunu belirtir (70-71). Gülünçleştirmeyi bir yöntem olarak benimsediğinden, *artık gülmeyeyle kurulan bir duygu ortaklığı değil, karşılıklı bir suç ortaklığı yapmak söz konusu olur* (22). Bütün bu nitelikleriyle mizah, söz konusu yüzyılın ikinci yarısında, tanımlama, yapısını çözümleme gibi ereklere güden ruhsal, felsefi ve toplumbilimsel yaklaşımların merceği altına alınır.

1.2.3. Mizaha Yönelik Yaklaşımlar

Gülünçle olan yakın ilişkisinden dolayı, gülücün çok farklı yapı ve biçimlerde ortaya çıkmasından kaynaklı tanımlama güçlüğünün benzer biçimde mizahın tanımlanmasını da güçleştirdiği görülür. Mizahın tarihsel gelişim süreci içerisinde sürekli geçirdiği evrimin de tanımlamayı güçleştiren etkenlerden biri olduğu söylenebilir. Öte yandan, diğer gülünç yazınsal türlerle olan yakınlığı ve bu türler arasında çok ince ayrımlar bulunmasının da mizahın tanımlanmasındaki güçlüğü artırdığı açıktır.

Mizahı gülünçten hareketle açıklamaya çalışan yaklaşımlar, önceki bölümde gösterdiğimiz; üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluk gibi gülme kuramlarını aynı zamanda mizah kuramları olarak benimserler. Bununla birlikte kuramcılarının, mizahı kaynak, işlev, yapı ve dil gibi değişik yönlerini temel alarak inceleme konusu yapmaları, birbirinden farklı pek çok tanımın ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Ancak yaklaşımlardaki bütün bu farklılıklara karşın, tek bir noktada hepsinin aynı düşüncede birleştiklerini söylemek yanlış olmaz:

Araştırmacıların tanımları farklı farklı olsa da, birçoğunun doğada ve toplumda saf olarak bulunan komikten değil, bir kişi tarafından işlenen komikten yola çıkarak mizahı tanımladıkları görülecektir. Yani, komik olayın veya anın, mizahın içinde olması için, mizahçı tarafından doğadan veya günlük yaşamdan alınarak işlenmesi veya yeniden yaratılması söz konusudur (Usta, 2009: 34).

Mizahın üretilmesinin yukarıda belirlenen çerçevesi, gerçekten de pek çok farklı yaklaşımın ortak paydasıdır. Bu bağlamda mizahın bilinçli bir edimin ürünü olduğu ve yalnız bu bilinçli edimle üretilen gülücün mizahla ilintilendirilebileceği açıktır. Ancak gülünçleştirmeyi mizah üretmenin tek ilkesi olarak görmenin, mizahın farklı biçimleri göz önüne alındığında kısıtlayıcı bir yanı olduğu da kuşku götürmez. Özellikle kara mizah söz konusu olduğunda bu ilkenin geçerli olmadığı görülebilir.

Mizahın kimliği ve nasıl bir ulam içinde değerlendirileceği konusu da sorunsal bir nitelik taşır. Bergson'a (2006) göre bireyi topluma uyumlu hale getiren bir güçtür ve sanatla akraba olan bir olgudur (11,19). Arthur Koestler, mizah da saldırgan bir yan görür ve onu, sınırları kesin olmamakla birlikte olumlu duygulardan beslenen sanattan ayırır (1997: 3). Ancak kesin olmayan bu sınırın belirli noktalarında her iki edimin bir arada bulunacağı açıktır. Koestler'in betimlediği bu ara bölge, Freud'den esinlenen Feinberg'de *oyunla karışmış saldırganlık* olarak kendini gösterir (Akt. Cebeci, 2008: 57). Bununla birlikte saldırganlık içermeyen mizah türlerinin var olduğu kesindir. Ancak ruhbilimsel yaklaşımların ortaya koyduğu üzere, saldırganlık ve sevecenlik arasındaki sınırların çok açık olmadığı da kabul edilmelidir (58).

Koestler'e göre, bir durumun ya da düşüncenin kendi içinde tutarlı ama birbirleriyle çatışan iki anlam çerçevesi içinde algılanması mizahın doğmasına yol açar ve kuramcı bunu "iki çağrışımlılık" olarak adlandırır (1997: 15). Öte yandan sanat, buluş ve mizah olmak üzere üç yaratıcılık alanı belirler. Bunların içinde fiziksel bir tepkeye yol açan tek yaratıcılık alanı mizahtır (10). Mizahçı bu alandaki başarısını çarpıtma yetisine borçludur, çarpıtma bu noktada yeniden yaratım için gereklidir ve imgelem düzleminde gerçekleşir (70). Mizahtaki özgünlüğün başat ölçütü şaşırtmacadır, mizahçı bu etkiyi yakalayabilmek için düşüncenin alışlagelmiş kalıplarını bir kenara bırakıp uyumsuzlukların çatışması temelinde zihinsel sarsıntılar yaratmalıdır (99):

Mizahçının yaratıcı edimi, alışlagelmiş biçimiyle uyumsuz olan iki kalıp arasında anlık bir kaynaşma oluşturmaya dayanır (103).

Yaratıcı yönüyle mizah, kısıtlayıcı tüm düzgülerden özgürleşmiş bir edimdir ve ortaya koyduğu özgün tutumla düşüncenin basmakalıp yapılarını kırmaya olanak tanır.

Mizah konusuyla ilgilenen bir başka düşünür John Morreall, mizahı sanat kavramı içinde değerlendirir ve onu güzelduyusal deneyimin hazla ilintili olan yönüyle ele alır. Koestler'e koşturarak o da mizahı, olguları farklı bir gözle görmemizi sağladığından, özgürleştirici bir edim olarak görür (1997: 130). Mizahın kaynağının uyumsuzluk olduğu yönündeki genel kanıyı benimseyen Morreall, olguların kendinden kaynaklı uyumsuzluklar ve sunumdaki uyumsuzluklar olmak üzere iki ayrı uyumsuzluk ulamı belirler. Birincisi, olguların doğasından kaynaklı uyumsuzlukları gösterirken ikincisi daha çok sunum araçlarının yapısında meydana getirilen uyumsuzlukları ifade eder. Bu doğrultuda uyumsuzluk, mizahın hem kaynağını hem de oluşturulmasındaki ana ilkeyi

betimler. Kuramcı uyumsuzluk ilkesini genelleştirilmiş bir çerçeveye oturtarak şu yargıda bulunur:

Nerede bozulacak bir ilke veya alt üst edilecek bir düzen varsa orada uyumsuzluğa ve mizaha da yer var demektir (118).

Morreall, mizah duygusu ve olaylara karşı daha geniş bir açıdan bakma yetisi arasında koşutluk olduğunu belirtir (146). Birincisi ne denli gelişirse, ikincisi de o oranda gelişim gösterir. Bu yeti, özellikle yaşamın bunalım ve yıkım anlarında bireyin direncini artırmakta ve içinde bulunduğu koşullar içinde varoluşunu sürdürmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle kuramcının Freud'un mizah anlayışına yaklaştığı söylenebilir.

Gülme adlı yapıtında Bergson da uyumsuzluk ilkesine vurgu yapar. Gülücün daha ince biçimlerinin, özellikle olanla olması gereken arasındaki uyumsuzlukları gösterme ölçüsünde ortaya çıktığını belirterek, bu gösterme yöntemlerinden birinin mizah olduğunun altını çizer. Mizahın, gösterilen olgunun öyle olması gerektiğine inanmış gibi yapılarak, olgunun titizlikle betimlenmesi olduğunu söyler. Olgunun içinde bulunan olumsuzlukları soğukkanlı bir yaklaşımla ele almasıyla mizahın bilimsel bir niteliğe iye olduğunu kesinler. Bilimselliğin temel ölçütü olan nesnellik, mizahın özünü oluşturur, bu bağlamda mizahçı bilimsel tutum takınmış bir ahlakçıdır ve mizah da törel olanın bilimsel olana aktarılmasıdır (2006: 69-70). Kuramcı yapıtının başlarında gülücün, arı anlağın bir edimi olduğunu belirttiğinden, mizahın anlak çerçevesinde olaylara bakmasının bu bilimsel niteliği oluşturduğu açıktır.

Önemli mizah kuramcılarında Dominique Noguez de, bergsoncu bir yaklaşımla mizahı anlaksal bir olgu olarak görür. Ona göre mizah; duygusal düzlemde ele alınması gereken şeyin anlak düzlemine aktarılmasıdır. Mizah, insana duygusal yönden etki etmesi gereken bir karşıtlığın, dünya düzeninin doğal bir ögesi olarak sunulmasıyla; karşıt anlam içeren, soğukkanlı bir iyimserlik barındırır (Noguez, 2000: 15).

Mizahın duygularla mı yoksa anlakla mı ilintili olduğu konusu Escarpit'e göre tartışmalıdır. Eğer duygu işiyse, mizahçının var olma biçimidir ve insanlar üzerindeki etkisi, ancak mizahçı ve diğer insanlar arasında ilişki kurduğu ölçüde belirli bir anlama iyledir. Buna karşın eğer anlak işi ve bilinçli bir düşünce düzeneği ise, mizahçı için bir davranış biçimidir ki bu, ona başkaları üzerinde etkili olma ve onları güldürme olanağı verir (1960: 73-74). Mizahın tarihsel serüvenini ve felsefesal anlamını irdelediği

yapıtında kuramcı, farklı düşünürlerin mizah yaklaşımlarına yer verir. Bunlardan biri olan Addison'a göre gerçek mizahçının çevresindekiler gülerken ciddi bir havası vardır. Kötü mizahçıysa çevresindekiler ciddiye gülmektedir. Öte yandan Home, gerçek mizahçıyı, ciddi görünüm altında, nesneleri insanda gülme duygusu uyandıracak biçimde renklendirebilen bir yazar olarak niteler. Bu durumda mizah onu üretenin deneyim ve duyumsama biçiminin değil, istemli ve bilinçli bir çabasının sonucu olarak ortaya çıkar (35).

Escarpit'in yapıtında düşüncelerine yer verdiği önemli düşünürlerden biri de Louis Cazamian'dır. Ona göre mizah, duygu ve düşüncelerin hem tersyüz edilip ve hem de açıkça gösterilmesi yoluyla oluşmuş gülünç temelli karmaşık bir durumdur. Söz konusu bu gülünçlük çoğunlukla heyecana dayalı, törel ve felsefesal düzlemde bulunduğu bir yankıyla dönüşüme uğrar veya ortadan kaybolur. Bergsoncu söylemsel biçim aktarımını anımsatan bu yaklaşıma göre mizah, yaşama yönelik değer yargılarımızdan birinin bilerek askıya alınması sonucu oluşur. Burada askıya alınan değer yargılarını Cazamian, gülünç yargısı, duygusal yargı, törel yargı ve felsefesal yargı olmak üzere dört öbekte toplar. Mizahın hangi alanda devineceğini, askıya alınan bu yargı durumu belirler (77).

Mizah kuramcılarından Evrard'a göre:

Bilinen en yaygın biçimi karşıttümce (antiphrase) olan ironiden farklı olarak mizah özel bir değişmeceyle nitelendirilmez. Derece, yöntem, izlek çeşitliliği, karmaşık ve yaygın görünümü onu yazınsal bir yapıta tanımlanması ve saptanması güç bir olgu yapar (1996: 4).

Evrard, Cazamian'a koşut olarak mizahı tanımlanması güç bir olgu olarak görür ve bu güçlüğün hem mizah biçimlerindeki çeşitlilikten hem de onun diğer gülünç türleriyle yakınlığından kaynaklandığının altını çizer. Mizahın, XIX. yüzyıl kaynaklı anlam ve dil bunalımının ortaya çıkardığı yeni yazın anlayışıyla özgün bir yapı kazandığını; kendisiyle arasına belirli bir uzaklık koyan bu eğilimin, sorunsal bir ilişki içinde yazarın benliğiyle dünyayı ayrıştırdığını ve anlamın sorgulanmasına yöneldiğini belirtir. Yazar'a göre mizah, gülünçün, şüphe ve karmaşa çağındaki yeni biçimini gösterir ve yazının kökleşik iletişim biçimlerini sorunsallaştırır (24). Aktardığı iletinin ciddiliğini, uyumsuz ikincil bir anlamla geçersiz kılan mizah, uyumsuzluk ilkesiyle bir karmaşa yaratarak gülünçün yeni biçimini oluşturur. Her türlü belirlenimciliği kırmaya yöneldiğinden, gerçeklik ve düşünce arasındaki uyumsuzluk onun temel niteliğidir.

Mizahçı, yenilikçi veya tutucu bir mizah anlayışı içinde ya gündelik yaşamın saçma gerçekliğiyle düşünceyi uzlaştırmaya çalışır ya da zihinsel etkinliğin özgür bir edimiyle kendi yaratıcılığına inanmak için gerçekliği bir kenara bırakır ve onu yadsır (28).

Mizah yapabilmenin en önemli ilkesi, yazarın kendiyile olgular arasına, dahası kendiyile beni arasına belirli bir uzaklık koyabilmesidir. Mizahçının olguları farklı açıdan görme ve sunma istenci, hedef olguyu doğrudan göstermek yerine anlamsal açıdan bir karmaşa yaratma eğilimiyle kendini gösterir. Bir süreliğine iye olduğu bütün değer yargılarını askıya alıp kendinden koparak dünya ile arasına uzaklık koyan yazar, olaylara çoğul bir bakış açısıyla yaklaşır. Böylece oluşturduğu sözcenin görünür anlamından kendini kurtarır ve bu yöntemle ortaya çıkan mizah söylemi, alıcıyı örtük olan bu ikincil anlamı çözmeye çağırır. Söylemin içeriğinin gülünç mü yoksa ciddi mi olduğu noktasında kararsız kalan okur, metnin yarattığı gizemle şaşkınlığa uğrar. Gülünç ve ciddi arasındaki gerilimde salınan mizahçı metin, okura, anlaşılmasın olan metne verilmesi gereken anlamın ne olacağına karar verme özgürlüğü sunduğundan yeniötesi yazının benimsediği tutuma da uygun düşer.

Yenilikçi yazında mizah, yazar ve okur arasındaki imgesel kurguyu gerçeklik sayan sözleşmeyi bozmaya yönelmiş romansı yanılısama karşıtlığı olarak işlev görür. Gerçeği en doğru biçimde yeniden üretmeye çalışan gerçekçi anlatılardan farklı olarak mizahçı anlatı, gerçeği sunmak isteyen roman türünün bu tutkusunu bir kenara bırakır. Mizahın oluşturduğu üst söylem, yazma ediminin tüm ilkelerini bozarak, ciddi tutumlu romanların görünür kılmaya çalıştığı romansal gerçekliğin hangi düzeneklerle nasıl oluşturulduğunu açık bir biçimde gösterir. Uzlaşmayı açığa vurup, doğal olan her şeyi sorunsallaştırarak, basmakalıp yapıların gerçeğin yerini nasıl aldığını, romanın gerçeklik değil, nasıl bir kurgu ve yanılısama olduğunu ortaya koyar (Evrard, 1996: 33-34).

Mizahın yazınsal anlamını irdelediği yapıtında Jean-Marc Moura, kavramın tarihsel seyri içindeki gelişmeleri öznelliğin tarihi ile ilişkilendirir. Buna göre mizah, gözlemcinin veya onu yaratanın bir niteliği olması yönüyle, nesnenin kendinde taşıdığı bir nitelik olan gülünçten ayrılır. Mizah duygusunu öznenin kendinde var olan bir bilinç durumu olarak görür ve bu duygunun öznelliğin dönüşmesine katkı sağladığını belirtir (2010: 54). Moura, mizahın bilinçli bir edim olduğu düşüncesinden hareketle, kişinin iye olduğu mizah anlayışının, aynı zamanda onun öznelliğinin bir tür dışavurumu olduğunu savunur. Öte yandan yazınsallık söz konusu olduğunda, iki farklı olguya dikkat etmek gerekir:

Mizah kavramı iki farklı düzlemde devinir: sözcük bir yandan bir dünya görüşüne ya da bir tinsel eğilime gönderirken, diğer taraftan bir yazınsal biçem görüngüsünü ve bütünsel bir ifade yöntemini belirtir (64).

Moura'ya göre, mizahın genel üç eğilimi vardır: ilkinde yazar kendi parodisini yapar, yazarın beni zıt iki yön arasında oluşan sürekli bir geçişle kendini gösterir ve bu bir tür ikiye bölünmedir. İkincisi karşıtlık duygusuyla ilintilidir, Don Kişot ya da gerçeküstücü kara mizah bunun örneğini oluşturur. Metin, aynı gerçeklik içinde ciddi ve gülünç olanı birlikte barındırarak okurda gülmek ve ağlamak arasında tinsel bir durum yaratır: okur hem güler, hem ağlar. Üçüncüsü bilindik bir yargıda kararsız kalma durumunu dile getirir, bu durumda metin mantıksal ayrılıklar ve saçma üzerinde belirttiğinden, anlamları ve ussal devinimleri geliştirerek onları askıya alır (108-109).

Moura, genel anlamıyla mizah konusunda bir yargıya varma çabasının olayı zorunlu olarak gülünçle ilişkilendirmeye vardıracağına altını çizerek, bunun yerine metin odaklı bir bakış açısıyla mizahın en derin anlamlarına ulaşılabileceğini vurgular. Bu bağlamda mizah metnini, gülümsemeyi kahkahaya vardırmayan, yalnız gülümseme için üretilmiş bir metinle özdeşleştirir. Yazınsal bir metnin güldürme amacıyla üretilmesi ender rastlanır bir olgudur ve varılmak istenen amaç ancak gülümsetmek olabilir. Dolayısıyla da güldürme ereğinden arınmış bir mizah anlayışı, yalnızca yazınsallık boyutunda kendine uygun bir ortam bulabilir. Mizahçı, bir olgunun yalnızca gülünç yönü olmadığını bildiğinden, kendini kahkahaya varacak bir hazza bırakmaksızın güler. Yaşamın doğal yapısından kaynaklı çelişkilere güldüğü için de pek üzülmez. Gülme özgürleştirici bir edimdir ancak duyarlılıktan uzaklaştırma çekincesini de içinde barındırır. Mizaha özgü gülme, duygudaşlık ve özerklik değerlerinden ödün vermeyen bu yolda gidebileceği kadar uzağa gider (271-272). Yaşamın düşünenler için bir güldürü hissedenler için bir ağlatı olduğu gerçeği göz önüne alındığında, mizahçının düşünme ile hissetmeyi bağdaştıran kişi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Laurent Zimmermann (2003), yazınsal metinlerde *çeşni* ve *besin* olarak adlandırdığı iki farklı mizah düzeyinden bahseder. Bunlardan birincisi metin ekseninde ana bir konuma iye değilken, diğeri metindeki kuramsal ana yapıyı belirler. Çeşni olan mizahın, yazınsal metinlerde alımlanması kolaydır ve sıklıkla kullanılır. Genel olarak, sözcük oyunları, abartmalar, cinaslar bu ulamda yer alır. Öte yandan besin olan mizah,

metnin derin anlamında bulunup, metnin bütününe yayılmasından ötürü fark edilmesi ve anlaşılması dikkatli bir okuma edimini zorunlu kılar.

Mizahın belirlenmesindeki güçlükler üzerinde duran bir başka yazar Patrick Charaudeau'dur (2006). Mizahı sözceleme ve iletişim kuramları ekseninde ele alan yazar, mizah içerikli bir söylemde kişiler açısından üçlü bir durum varsayar: *gönderici, alıcı ve hedef*. Gönderici, yazınsal metindeki sözceleme öznesini gösterirken, alıcı, söylemin yöneldiği kişiyi ve hedef, mizaha konu olan kurban kişiyi ifade eder. Mizahın belirlenmesindeki güçlük, bu üçlünden hangisinin odak noktasına konulacağı noktasında ortaya çıkar. Sözceleme öznesi açısından mizah olarak nitelenebilecek bir durum, kurbanın bakış açısından diğer gülünç türlere kayabilir veya saldırgan bir eleştirel yaklaşım olarak görülebilir. Burada alıcının konumu, duygusal düzlemde diğer ikisinden hangisine yakınsa, ona göre belirleneceğinden sorunsal bir durum ortaya koyar. Bir yandan Charaudeau'nun yukarda açışladığı görelilikler, diğer yandan gülünç yazınsal türler arasındaki sınırların açık bir biçimde çizilememiş olması, mizahı yazınsal bir yapıtta belirlenmesi güç bir görüngü yapar. Cebeci bu durumu açık bir biçimde şöyle dile getirir:

Komik türler, çoğu kez iç içe geçmiş ve birbirlerine dönüşebilir olma özelliğindedir. Bir yapıtı mutlak anlamda "parodi", "satir" ya da "komedi" olarak adlandırmak, az çok zorlama bir çabayı ifade eder (Cebeci, 2008: 16).

Milan Kundera, *Roman Sanatı* adlı yapıtında mizahı, roman türü içinde odak bir noktaya oturtur. Rabelais tarzı gülme anlayışını, *tanrısal gülüşün yeryüzüne yankısı* olarak gören yazar, roman bilgeliği olarak adlandırdığı bu kavramın, düşünmek yerine gülmeyi yeğleyen bir edimle roman türünün doğmasına yol açtığını ileri sürer. Rabelais'nin bilgisinin, Descartes bilgisinden farklı olduğunu, bu yüzden roman türünün felsefeci yöntemsel düşünceden değil, mizah içerikli düşünceden doğduğunu savlar (Kundera, 1989: 148-150). Yazar, Rabelais ile başlayan kahrkahracı Avrupalı gülmenin, XX. yüzyıl Ionescu tiyatrosunda umutsuzluk güldürüsüne dönüşerek son bulduğunu söyler (123). Bu, aynı zamanda mizahın gülünç ve gülme ile olan ortaklığının kısa bir öyküsünü sunar.

Mizahın kültürel bir olgu oluşu, şüphesiz, yaklaşımlardaki çeşitliliği artıran en önemli etkidir. Öte yandan gülünçün türevleriyle olan doğrudan bağıntısı ve gülme ediminin çok farklı durumlarda ortaya çıkan bir tepke oluşu, konunun geniş bir yelpazede

değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle farklı bilimsel alanların konuya yaklaşımlarını da değinmek gerekir.

1.2.3.1. Toplumbilimsel Yaklaşımlar

XX. yüzyılla birlikte, nesneleri ve insanlık durumlarını yeni bir dünya görüşü ve eleştirel bir bakış açısıyla gören mizah, ekinel yönüyle toplumsal bir görüngü olmaya başlar. Niteliği, karnavalcı gülünç aşırılıklar olan Orta çağa özgü halk tabanlı gülme anlayışı; önce dadacı ve gerçeküstücü yaklaşımlar, sonrasında Ionescu, Beckett ve Adamov gibi yeni tiyatro yazarlarının varoluşsal izlekleri saçmanın bir uzantısı olarak ele almalarıyla, içtenlikli ve doğal olan görünümünü yitirir. Yeni dönemde eleştirel yanı ağır basan mizah, gülme edimiyle ilişkisini duygu ortaklığı yerine suç ortaklığı temelinde kurmaya başlar.

Escarpit, bu yeni dönem mizahının toplumbilimsel bir olgu olduğu kanısındadır ve hedef aldığı alanların başında tarihin geldiğini söyler. Başta İngiliz yazarlar, sonrasında Fransız yazar Jean Duché, kendi toplumlarının tarihini mizah konusu yaparak kutsal olmaktan çıkarırlar (1960: 71-72). Genel anlamda mizahın, toplumsal alanda dokunulmaz olarak görülen olguları eleştirmeye ve aşındırmaya yöneldiği ve bu yönüyle istemli bir edim olduğu açıktır. Özellikle kara mizahın saldırı alanına giren konular, toplumun ortak bilinci içinde yer alan kutsal değerlerdir. Kara mizah tüm bu konulardaki aşkınlığı, tinsel düzeyi maddesel düzeye çekerek aşındırır. Toplumsal mizah ekinel bir nitelik taşır. Escarpit'e göre; bilinen dünyanın istemli bir şekilde saçmaya indirgenmiş bir dünyayla ilişkiye sokulmasıyla mizahın ilk evresi olan alaycı aykırılık ortaya çıkar. Saçmaya indirgeme, bütünüyle düzgün ve mantıklı olan bir davranışın eşlik ettiği gerçekliğin, istemli biçimde askıya alınmasıyla elde edilir. Askıya alınan gerçeklik belli bir toplumsal öbeğe özgüdür ve mizaha özgü aykırılık yalnızca bu toplumsal öbeğin üyeleri için geçerlidir. Bu durum mizahın neden ekinel bir olgu olduğunu açıklar. Saçmaya indirgemeye ortaya çıkan durumun gerçeklikte bir karşılığı olmadığından bu durumda onamanın, yadsımanın yerine geçmesi gerekir. Bu mizahın ikinci evresidir. Mizahçı yazar burada okuruna bazı ipuçları verir ancak bu ipuçları yalnızca belirli bir toplumsal öbek için anlaşılabilir (90-92).

Moura, mizahın toplumsallık düzleminde gelişimiyle ilgili iki karşıt görüş anar. Birincisine göre mizah, ayrıksılıkların dile getirilme olasılığının yüksek olduğu özgürlükçü toplumlarda doğar ve gelişir. Siyasi düzlemde farklılıklara saygı duyulan bir toplumda doğal olarak hoşgörü gelişeceğinden, eleştirel anlayışlar katı bir tutum içinde karşılanmayacağı için mizahın gelişmesine uygun bir ortam oluşur. Diğer kurama göre; birincisinin aksine, baskıcı yönetimlerin egemen olduğu toplumlarda eleştirilecek çok sayıda olgu var olacağından mizah daha çok bu toplumlarda doğar ve gelişir. Eşitlik ilkesinin yaygın olduğu günümüz batı toplumlarının hepsinde mizahın yaygın oluşu birinci kuramın doğruluğunu desteklerken; Yahudi mizahı gibi, tarih boyunca dışlanmış ve baskı görmüş ulusların bu duruma koşut olarak kendi toplumlarına özgü bir mizah anlayışı ortaya koymaları ikinci kuramın doğruluğunu gösterir (2010: 39-40).

Bergson, gülmenin toplumsal yaşamda birey ve toplum arasındaki uyumu sağlamada işlevi olduğu kanısındadır. Düşünürü göre, canlı bireylerden oluştuğu için toplum da canlı bir yapıdır ve canlı yapı içinde her türden katılık gülünçlük yaratır. Toplum, bireylerden toplumsal uyum bağlamında katılık değil esneklik bekler. Bu esnekliğin olmadığı durumlarda, ortaya çıkmış katılığa tepki verir. İşte gülünç olan, bireyin gösterdiği bu katılıktır, gülme ise bu katılığa verilen toplumsal cezadır (2006: 19). Bu bağlamda bilinçli gülünçleştirme edimi olarak tanımlanan mizahın, bireyin topluma uyumunun sağlanmasında önemli bir işlevi vardır.

Koestler de mizahın toplumsal işlevi üzerine vurgu yapar. Eleştirel bir tutuma iye olan mizahçı, kendi imgesinde çarpıtarak yeniden yarattığı dünyayla, okura, göremediği dünyanın aynadaki bir yansımasını sunar:

Yerginin gülünç etkisi, okurun zihninde, bildiği toplumsal gerçeklikle, bu gerçekliğin yergicinin tuttuğu çarpıtıcı aynadaki yansımasının aynı anda bir arada bulunmasından doğar. Yergicinin aynası, alışkanlıklarla körleşmiş bir toplumda, artık fark edemediğimiz alçaklıklara, çarpıklıklara dikkat çeker; alışkın olduğumuz şeylerin garipliğini, garip sandığımız şeylerin olağanlığını bir anda keşfetmemizi sağlar (1997: 70-71).

Koestler'in yaklaşımına göre mizahın, toplumsallık boyutunda uyarıcı ve bireyin farkındalığını artırıcı bir işlevi vardır. Morreall, mizahı toplumda kişilerarası bir yere oturtur. Ona göre mizahın bireyler arasındaki ilişkileri hem yumuşatıcı hem de geliştirici bir etkisi vardır. Gülmenin bulaşıcı etkisinin altını çizerek, aynı şeye gülen insanlar arasında birlik duygusunun geliştiğini, yakınmaların mizahçı bir tutumla dile

getirilmesinin de gerilimleri önlediği düşüncesindedir (160-168). Ancak aynı şeye gülmemenin ayrıştırıcı bir etkisi olduğu bu bağlamda gözden ırak tutulmamalıdır. Mizaha yönelen eleştirel yaklaşımların temel aldıkları durumlardan biri de budur.

Toplumbilimsel yaklaşımlar mizahın daha çok toplumsal düzlemdeki etki ve sonuçlarıyla ilgilenirler. Toplum bireylerden oluştuğuna göre mizahın birey açısından değerlendirilmesi de gerekir. Bu bağlamda bakışın yönünü ruhsalbilimsel yaklaşımlara çevirmek yerinde olur.

1.2.3.2. Ruhsalbilimsel Yaklaşımlar

Bireysel bir edim olan mizahın, hangi zihinsel ve tinsel süreçler sonunda oluştuğu, tanımlanması ve işlevinin anlaşılması açısından kuşkusuz büyük bir önem taşır. Özellikle Freud'un ruhçözümleme alanında yaptığı çalışmalar, söz konusu olguya ilişkin önemli ipuçları ve açıklamalar içerir.

Freud, mizahın oluşumunu haz ilkesine göre açıklar. Öznede rahatsızlık uyandıracak duygulara bir tür zihinsel işlemle haz duyulacak bir yapı kazandırılır. Buna göre, olağan koşullarda özneyi rahatsız edecek duygular daha ortaya çıkma aşamasındayken bu duyguları baskılayacak güdüler özne üzerinde etkinlik kurar. Bu durumda, baskılanan duygular için ayrılmış erkeden artırım yapılmış olur. Harcanmak üzere hazırlanmış erke gülme olarak dışa vurulur ve mizahın doğuşu için gerekli koşulları yerine getirmiş olur. Böylece mizahın hazzı, henüz oluşmamış bir duygunun serbest kalması pahasına ortaya çıkar (Freud, 2003: 258). Freud acıma duygusundan yapılan artırımın mizaha dayalı hazzın en önemli kaynaklarından olduğunu belirtir (260). Artırımın yapıldığı duygunun doğası, ortaya çıkan mizahın türünü belirleyen temel niteliktir. Mizahın pek çok türünün bulunması, bu duyguların sayısının çokluğundan kaynaklanır.

Mizahın sergilendiği biçimler, onun doğduğu koşullarla bağlantılı iki özellik tarafından belirlenir. Mizah, ilk planda bir espriyle ya da gülüncün bazı başka türleriyle ilişkili gibi görünür; bu durumda görevi, ortamın içerdiği haz verici bir duyguyu bozacak bir duygunun doğma olasılığını ortadan kaldırmaktır. İkinci planda ise bir duygunun doğuşunu tümenden ya da kısmen durdurabilir; bu sonuncusu aslında daha yaygın bir durumdur; çünkü ortaya çıkması daha kolaydır ve değişik "buruk" mizah türlerini –gözyaşları arasından gülümseyen mizah – üretir. Duygunun enerjisinin bir kısmını geri çeker ve karşılığında bir mizah tonu verir (261-262).

Freud, daha sonra yaptığı bir çalışmada mizaha dayalı hazzın nükte veya gülünçte olana göre daha yüce bir biçim olduğunu söyler. Bu haz, kişinin benliğinde kendine karşı duyduğu aşkın utkusundan kaynaklanır. Mizahın, benliğin dış etkenlerle örselenmesine karşı koyan ve onu bir haz aracına dönüştüren, bilincin daha üst bölgeleriyle ilişkisi vardır. Bu yönüyle mizah boyun eğen bir tutum değil, meydan okuyan bir tutumdur. Bireyin tinsel sağlığını koruyan önemli bir güçtür:

Acıya karşı bir savunma aracı olarak mizah, insanın ruhsal yaşamının, acının baskısına karşı koymak için oluşturduğu büyük yöntemler dizisi içinde yer alır (1996: 201).

Mizahçının dış olgulara olduğu gibi, kendine de belirli bir uzaklıktan bakması, mizahın en önemli niteliğini oluşturur. Bu tinsel duruma ulaşmak, ben ile üstben arasındaki erke aktarım düzeneğiyle sağlanır. Ferud, üstbenin, ben üzerindeki denetimci yanına vurgu yaparak, bazı durumlarda ben ve üstbenin birleştiğini öne sürer. Üstben olgulara bene göre daha geniş ve yüksek bir bakış açısıyla bakar böylece benlikte korku, öfke, acı gibi olumsuz duygular uyandırabilecek olgulara üstben daha duyarsız yaklaşır. Ben, acı verici yaşamsal bir deneyimle karşılaştığında, duyumsama için ayırdığı erkeyi üstbene aktarır, üstbenin olayı tehlikeli görmemesinden kaynaklı oluşan erke farklılığı gülme edimine yol açar ve mizahın zihinsel süreci böylece tamamlanmış olur (202).

Freud'un yaklaşımına göre mizah, uygarlığın yarattığı gerilimli hoşnutsuzluklara karşı bireyin tinsel sağlığı için bir koruma kalkanı oluşturur. Bu bağlamda mizahın, çağdaş toplumların bunalımlarını gidermede önemli bir işleve iye olduğu söylenebilir. Mizaha yönelen felsefesal yaklaşımlar da Freud'un bulgularını doğrular niteliktedir.

1.2.3.3. Felsefesal Yaklaşımlar

Yaşam karşısında benimsenmiş bir tutum olan mizah, bu yönüyle felsefesal yaklaşımlara da konu olur. Yeni ve yeniötesi dönemde yaşamın birçok alanına giren mizah, yazınsal alanda kendini benimsetir ve bir biçem olarak yaşamı alışılmışın dışında bir bakış açısıyla görmeye yönelir. Nesneleri ve olguları bu yeni bakış açısıyla görmek, yeni bir dünya görüşü oluşturur ve bu yönüyle felsefesal düşüncenin dikkatini çeker. Escarpit, mizahı bir var olma sanatı olarak görür ve eytişimsel anlayışın üst düzey biçimleriyle aynı düzlemde olan bir felsefe olarak değerlendirir. Ona göre mizah, yaşamın alışılmış yapılarıyla insanın çevresine ördüğü kısıtlayıcı duvarları kırma istencinin hem

kendisi hem de aracıdır (1960: 127). Bir varoluş felsefesi olan mizah bu bağlamda, Camus'ye özgü uyumsuz ve Sartre'in varoluşçuluk felsefelerini de içine alan evrensel nitelikli yazınsal bir türdür (70-71). Öte yandan Escarpit; freudcu yaklaşıma koşut biçimde, mizahı çağdaş yaşamın yarattığı gerilimleri gidermenin bir aracı olarak görür:

Mizah dünyanın sinirlerini uyuşturmaksızın gevşetecek tek çaredir, usa çılgınlığa varmayan bir özgürlük sunar ve insanları ezmeden yazgılarının yükünü ellerine verir (72).

Evrard, ciddi olan bütün anlayışları kabul etmeyişiyle mizahın, gerçekliğin değer, nitelik ve ağırlığını yadsıyarak gerçek dışı bir düşsellik içinde kalma tehlikesi barındırdığını belirtir. Bu yönüyle, tekil bir gerçekliği dayatmak yerine okurun kafasını karıştıracak sorular ortaya koyar. Düşüngülerin çekiştiği alanda mizah taraf ve yargıcı olmaz ancak edilgen biçimde sürer durumdan yana bir tutum da benimsemez. Saldırgan bir edim içinde olmasa bile, okurda şüpheli bir anlayış uyandırması, onu ciddiye almayı zorunlu kılar. Siyasal ve toplumsal eleştiri yönüyle mizah, tını sahte değerlerden özgürleştirerek ve kuşkucu niteliğiyle görelilik anlayışını geliştirerek alışılmış düzeni alt üst etmeye olanak tanır. Durağanlık karşıtlığı onun temel niteliklerinden biridir ve gerçek, iyi, güzel gibi değerlerin değişmezliğini yadsır (1996: 77-91):

Mizah açık olduğu kuşku götürmez şeyler üzerine kuşku koyarak, kesinliği tartışılmaz tanımlamaların keyfiliğini ve yetersizliğini göstererek, yerleşik gerçeklikleri, gerçek söylemleri, pedagojik ve eştimsel kesinlikleri şaşırtıp endişelendirir. Gerçeklik kendinde var olamaz ve aşkın bir yerde kalamaz ancak durmaksızın dağıtılmalı, yeniden bulunmalı ve özgürce yeniden değerlendirilmelidir. Yerleşik gerçekliklerin anlamını kendi tekeline almayan mizahçı ders vermez. Okurla gerçeklik arasına kendini bir aracı olarak koymak yerine, aşkın bir dikeylik ekseninde gerçeğin çoklu, değişken, farklı ve çelişkin görünümünü ortaya koyar (91).

Mizahın sık başvurduğu aykırılık ve çelişkide mizahçı yazar kendi tininin özgürlüğüne denk düşen anlaksal yapıları ve bununla birlikte insanlık durumu üzerine düşündüklerini gösteren imgesel biçimleri bulur (101). Gerçekliğin devingen, yakalanamaz ve çapraşık olduğunu bilen mizahçı için benimsenmiş gerçeklikleri yadsımanın itici gücü, söz konusu gerçekliğe güldürmektir. Toplumsal alanda egemen olmayan bir düşünme biçimi olan mizah, bilge bir bilinçten yayıldığına felsefesal bir gülmeye yol açar (92). Evrard burada, aşkınlıkla ulaşılan bir dünya görüşünün kişiye sunduğu; yaşam içinde ortaya çıkan ve olumsuz gibi gözükten olayları tekil olgular olarak görmek yerine, içinde yer aldıkları kusursuz dizgeye işlerlik kazandıran öğeler olarak ele alan bir bilinç durumundan söz eder. Benzer bir yaklaşım Moura için de söz konusudur.

Mizahı, gülünç yerine ayrı bir ulam olarak betimlediği gülümseme ile ilintilendiren Moura, özellikle yazınsal metinlerin güldürme amacı taşımaktan öte gülümsetme ereğinde olduğunun altını çizer. Kahkaha ve haz duygusundan arınmış bu gülümseme, mizahın ana özünü oluşturur. Hiçbir şeyin, asla yalnızca gülünç olamayacağının ayırında olan mizahçı için yazın, bu tutumunu dışa vurabileceği en doğal ortamı sunar. Swift'in; *yaşam düşünenler için bir komedi, hissedener için bir trajedidir*, sözünü anan kuramcı, düşünme ve hissetmenin uzlaştığı noktayı, mizahçının konumu olarak belirler. Mizahçı bu yönüyle dünyadan kopmuştur ancak eşzamanlı olarak gülümseyerek ona bağlanmıştır. Böylece o, dünyaya tanrısal bir bakışla gülümser ancak onu bir insan gibi sever ve içinde hüznün, sitem, hoşgörü ve sevinç gibi duyguların ve ikiliğin bulunmadığı bir dinginliğe erişir. Bu noktada yazar, mizahçının tutumunu, salt bir kopuş ve tüm arzulardan vazgeçişle ulaşılan Budizm'e özgü Nirvana'ya benzetir. Mizaha özgü gülümseme bu bağlamda tüm arzulardan vazgeçiş anlamına gelmese de; kişiyi kendinden ve başkalarından kaynaklı arzulardan koruyan bir bilgelik zırhıdır (2010: 271-274).

André Comte-Sponville'e göre, büyük erdemlerden bir olarak gördüğü mizah, kendine dönük ciddilikten kaynaklı olumsuz durumun önüne geçer. Kişinin kendini ciddiye alması, yalnızca ötekilere gülebilmesi gülünç bir durumdur ve mizah gerçekte kişiyi düşeceği bu gülünç durumdan kurtarır. Yaşamdaki anlam ve mizah arasında bir bağıntı gören kuramcıya göre:

Anlam, yaşamımızın en önemli bölgelerine değdikçe ya da anlamlarımızın, inançlarımızın, değerlerimizin, yanlgılarımızın, yani diyebiliriz ki ciddiyetimizin en geniş yüzeylerini de beraberinde sürükledikçe ya da kararsızlık içinde bıraktıkça daha iyi güleriz, ya da mizah daha derin olur (2004: 287).

Mizah, yaşamda anlam ve değer arayışı içinde olan insanın, ikisine de rastlayamadığında ağlamak yerine gülmeyi yeğlemesidir. Ancak hemen anlaşılacağı gibi bu, kahkahaya varan bir gülüşü değil, Moura'nın betimlemeye çalıştığı gülümseme veya acı bir gülmedir. Anlak değişkenini de gözden ırak tutmayan kuramcı, anlağın her şeyle alay ettiğini; nefret ettikleriyle alay ettiğinde ironinin, sevdikleriyle alay ettiğinde ise mizahın ortaya çıktığını belirterek iki tutum arasındaki ayrımın da altını çizer.

Bedensel bir tepki olan gülmenin çok farklı durumlarda ve farklı biçimlerde ortaya çıkması, gülünce yönelen yaklaşımların çokluğunun nedenini oluşturmaktadır. Bilinçli gülünç yaratma edimi olan mizahın da bu çokluktan payını alması kaçınılmazdır. Mizah

ve yazın arasındaki sıkı ilişkide, mizahçının tutumunun belirlenmesinde yukarıda sayılmaya çalışılan yaklaşımların işlevselliği tartışma götürmemesine karşın mizahın yazınsallık düzleminde kullanılması, bunu gerçekleştirmenin aracı olan dilin ve onun yapılarının yakından incelenmesini de zorunlu kılar.

1.2.4. Mizah Dili

Bergson, gülünçün dille olan bağıntısını, dilin anlattığı gülünç ve dilin yarattığı gülünç olmak üzere iki ulamda belirler (2006: 58). Birincisi, gülünç durum ve olayların dil aracılığıyla aktarımını; ikincisi, dili alışılmış kalıpların dışında, özel bir biçimle kullanmayı ifade eder. Dilin bu özel kullanımı, daha çok uyumsuzluk kuramının öngördüğü bir yaklaşımla ele alınır. Escarpit'e göre bu konuda genel olarak benimsenen görüş, söylenen söz ile sözün söyleniş biçimi arasında dinleyiciyi güldürecek bir uyumsuzluk yaratmaktır (1960: 75). Mizaha özgü uyumsuzluk; alışılmamış, aykırı, muğlak, çelişkin bir gösterenin ortaya çıkışıyla kendini belli eder ve bu gösteren okuru, biri sıradan diğeri simgesel olan ikili bir anlamlandırmaya zorlar. Evrard, diğer gülünç türlerle mizahın, dil kullanımı noktasında ayrışmasını şöyle dile getirir:

Bir amaca yönelik oluşları kolayca belirlenebilen ironi, satir ve parodiden farklı olarak mizah, açık bir biçimde hedeflenen nesneyi göstermeksizin anlambilimsel parazit üzerinde durur. Mizahçı sergilediği tezlere katılıyor gibi görünürse, bu tezler konusunda onları ikili anlamda sık kullanan değişik bir konumu benimser. Bir an için kendinden kopan ve dünyayla arasına uzaklık koyan yazar, üstüne alınmadığı sözcenin gerçek anlamından kurtulur ve böylece alıcıyı ikincil anlamı çözmeye davet eder (1996: 29).

Mizahçı, karşıtlıkları ileri sürerek gerçek ve sahte arasında salınmayı hedefleyen aykırı karşısavlara, sözcük birleşimlerine ve oyunlarına, dolayısıyla da gizemleri ortadan kaldıran her tür yöneme başvurur. Mizaha özgü söylemin edimsel değeri bakımından mizah, kendiyle çelişkili olan dolaylı bir dil ediminden ileri gelir. *Kahve, içilmediğinde uyku getiren bir içecektir*; örneğinde olduğu gibi sözce ve sözceleme aykırı bir sav içinde karşılıklı olarak birbirlerini yok etme eğilimindedirler (103).

Mizah dilinin uyumsuzluk temelli işlencesi, genellikle söylenen sözün göstereni ile gösterileni arasında bir uyumsuzluk ve kırılma yaratmak olarak tanımlanır (Evrard, 1996: 44; Noguez, 1969: 42). Bir başka deyişle, sözcenin arkasında, görünen düz anlamını geçersiz kılan ikincil bir anlamın varlığı söz konusudur. Ancak gösterenin tersini

söylemek olan ironiden farklı olarak mizah, eğilimin ne olduğunun gizlenmesiyle kendini belli eder. Noguez; mizaha özgü dilin yeni düzgülerle oluşturulmuş koşut bir dil olduğu savındadır. Dilin kendisi gerçekte bir düzgüler bütününden oluştuğuna göre, mizah düzgüsel bu yapıya ikinci bir düzgüleştirme işlemi uygulayarak bir üst düzgü oluşturur. Bu yönüyle mizah ne bir dil ne de bir sözdür, ikisinin de özelliklerini taşıyan bir ara alan oluşturur (Noguez, 1969: 40-41). İletişim sürecinin tamamlanması, gönderici tarafından yollanan iletinin alıcı tarafından doğru biçimde alımlanması koşuluna bağlı olduğundan, mizah söz konusu olduğunda; sözcenin düz anlamını gösteren saydamlığın ve anlamı gizleyen matlığın ölçülerinin iyi ayarlanması gerekir. Sözce ne çok saydam olup düz anlamı öne çıkarmalı ne de aşırı mat olup mizah anlamını gizlemelidir. Noguez, bu noktada mizaha özgü sözcenin yarısaydam bir yapıda olması gerektiğinin altını çizerek. Mizahta beceri, mizahçının dilde yaratacağı üst düzgüleştirmenin başarısıyla orantılıdır. Ancak bu üst düzgü aşırı ya da yetersiz olmamalı, bir tür göz kırpması biçiminde metin düzeyinde kendini göstermelidir (43-44).

Söylemin mizah içeriği taşıdığını ortaya koyan iki nitelik vardır: bazı gösterilenlerin miktarındaki aşırı çokluk ve maske düşürücü bir gösterenin varlığı. Mizahi söylemin yapılışındaki bazı gösterenlerin varlığı açık bir biçimde bu söylemin üst bir düzgüyle oluşturulduğunu ve düzgüsünün iki kez çözülmesi gerektiğini gösterir. Okur bu durumda ya metni düz anlamıyla anlar ya da metnin düz anlam dışında başka bir anlama gönderme yaptığının ayırdına varır. Burada, tek bir gösterenin, pek çok gösterilene gönderme durumu söz konusudur. Öte yandan bir mizah metninin göstereni çoğul ve uyumsuzdur. Çoğul olmasından kaynaklı olarak, tekil bir gösterenden değil gösterenlerden söz etmek gerekir. Bazen bir gösterenin yanına ikinci tür gösterenler sokulur ki bunlara maske düşürücü gösterenler denir ve bunlar ikiyüzlülüğü açık etmekten başka bir işleve iye değildirler. Bu koşullar içinde, dildeki tutumluluk ilkesinin devrede olması gerekir, mizahi söylemin başarısı, en az şeyle en çok şeyi anlatma becerisinden ileri gelir (45-47). Ancak dikkat edilmesi gereken bir başka nokta alıcının konumudur. Mizaha özgü iletişimin sağlıklı biçimde gerçekleşebilmesi için alıcının duygusal ve anlalsal durumunun iletinin içeriğini doğru algılama noktasında önem taşıdığı kuşku götürmez. Freud'un belirttiği üzere; gönderici ve alıcının birbirlerine göre konumları, yapılan mizah ediminin başarıya ulaşmasında önemli bir etkidir. Örneğin

alıcı, küçümsediği bir göndericinin iletisindeki mizah içeriğine gerektiği kadar önem vermez.

Morreall, mizahın sunum araçlarında yaratılan uyumsuzluklara dikkat çeker. Sunum yöntemlerinin başında dil geldiği için burada dilsel uyumsuzluklarla ortaya çıkarılan gülünç durumları altını çizerek, dille ilgili bilinen kalıpların bozulmasıyla bunun gün yüzüne çıktığını keskinler. Bir diğer yöntem ise sözcükler temelinde ortaya çıkar bunun en yaygın biçimi ise cinastır. Buna sözcük oyunları da girer. Bu bağlamda değerlendirilecek bir başka yöntem ise nüktedir. Cinas daha çok bayağı yöntemler içinde yer alırken nükte daha gelişmiş mizah biçimi olarak karşımıza çıkar (1997: 118)

Mizahın dilinin yapısı konusunda Moura, olumsuz bir tutum içindedir. Yazara göre mizaha özgü bir dil yapısı yoktur. Mizah söylemine yönelik araştırmalar, genel olarak biçimsel tür ayrımlarını ölçüt olarak aldığından, bütüncül olma niteliğinden uzaktırlar. Nükte gibi bazı sanatları diğer türlerden ayırabilecek bazı çözümlemeler yapılabilir ancak, mizah yazınsal bir metnin bütünü içine yayılarak dil üstü bir bağlam kazanır. Söylemin beklenmedik ve anlaşılmaz görüntüsü her zaman olmasa da genellikle mizahın belirtisidir, böylesi tuhaf bir anlatım gülmeyi tetikleyebilecek bir yorumu gerektirir. Mizahın seçtiği anlam genelde ifadenin doğal anlamı değil, bir alt ya da gölge anlamdır. Mizaha özgü söylem, bakış açısının yer değiştirmesiyle kendini gösterir ve bu dilde belli düzeyde bir matlık gerektirir (2010: 171-173)

Görüldüğü üzere mizah, yaşam ve yaşam içindeki olgular konusunda takınılan eleştirel bir tutumun dışavurumudur. Çoğunluk için olağan olanı, olağandışı görebilmek için farklı bir tinsel ve zihinsel duyarlık düzeyinde olmak gerekir. Moura, Escarpit ve Comte-Sponville gibi düşünürler, bu duyarlığın arkasında aşkın, fizikötesi bir tinsel durumun varlığından söz ederler. Sözü edilen kuramcılar, mizah edimi içinde, iyi ve kötü gibi ikiliklerin ötesine geçmiş bir bilinç durumunun varlığını göstermeye çalışırlar. Mizahtaki eleştirel tutumun, yeri geldiğinde mizahçının işin içine kendini de kattığı, yapıcı bir eksende devindiği açıktır. Eleştirmenler genellikle mizahı açıklarken, ironi kavramını karşılıklarına alarak, ironiden hareketle mizahı ortaya koymaya çalışırlar. Eleştirinin ölçüsünün arttığı, yapıcılık yerine yıkıcılığın egemen olduğu ironi kavramına yakından bakmak, hem iki kavram arasındaki ayrımları daha açık görebilmeyi hem de birinden hareketle diğerini daha iyi anlamayı sağlayacaktır.

1.3. İRONİ

1.3.1. Genel Yaklaşımlar

Eleştirel düşüncenin dışavurumunda önemli yöntemlerden biri olan ironinin tarihini eski çağlara kadar geri götürmek olasıdır. Eski çağ düşünürlerinin en önemlilerinden biri olan Platon'un *Diyaloglar* adlı yapıtında, söyleştiği kişilere karşı takındığı tutum ve tartışmalarda yürüttüğü yöntemle Sokrates, ironi kavramının ortaya çıkmasında en önemli kaynağı oluşturur. Araştırmaların büyük bir çoğunluğu, Sokrates'in bilisiz biri gibi görünerek gerçekte karşısındakinin bilisizliğini açığa çıkarmasını, bir başka deyişle kendini olduğundan farklı göstermesini, ironi kavramının çıkış noktası olarak benimser. Bu bağlamda görünen ve gerçekte olan arasındaki karşıtlık, kavramın doğuşuna kaynaklık eder.

Öte yandan Aristoteles, kavramı, kökenbilimsel olarak kişisel çıkarları peşinde kendini olduğundan farklı gösteren *Eiron*'a dayandırır (Schoentjes, 2001: 34). Birbirleriyle karşılıklı zıtlık ilişkisi bağlamında davranışlar sergileyen Eiron ve Sokrates, görünen ve gerçekte olan arasındaki farklılık ekseninde aynı noktada buluşurlar. Türkçe karşılık olarak, *gülmece*, *alay*, *alaysılama*, *tersinleme* gibi sözcükler kullanılsa da, kavramın anlamının ulaştığı genişlik nedeniyle bu terimlerden hiçbiri ironi sözcüğünün tam karşılığı olamamaktadır. Felsefe, yazın, ruhbilim, toplumbilim gibi araştırma alanlarının her biri kendi duyarlık ve ilkeleri çerçevesinde kavrama anlamlar yüklemektedir. Bununla birlikte, kavramın tanımı konusunda da alanyazında henüz düşünsel bir birliğe varılmış değildir. Kılıç (2008: 143-148) kavramı Türkçe karşılıklarıyla enine boyuna tartışmış ve sonuç olarak *alaysama* teriminin kabul edilebileceğini belirtmiştir. Ancak durum ironisi sözkonusu olduğunda bu sözcüğün doğru olmayacağı açıktır. Bu nedenle biz – önceki bölüm olan mizahla aynı gerekçeyle kavramı özgün biçimi olan, ironi olarak kullanmayı yeğliyoruz.

Antik çağ düşünürlerinden Pyrrho, evrene yönelik bütün olumlu tasarımların varoluşun kendinden kaynaklı çelişkiler yüzünden, en son çözümlemede gülünç olgulara dönüştükleri görüşündedir. Tutarsız ve çelişkin bir evren içinde oluşması kaçınılmaz olan *uyumsuz* (fr. absurde) duygusundan sakınmak, söz konusu bu olumlu tasarımları çok önemsememekten, dolayısıyla da ironik bir tutum takınmaktan geçer (Cebeci, 2008: 280).

Bu anlayış, bir yandan, genel olarak ironinin çağdaş yazında neden önemli bir yer tuttuğunu gösterirken öte yandan, ironinin varlık nedeni konusunda ortaya konmuş bütüncül bir yaklaşımı içerir.

M.S. I. yüzyılda Romalı eğitimci ve felsefeci Quintilien, sözbilimsel (fr. rhétorique) yaklaşımlar dışında, ironiye, kişinin yaşam karşısında takındığı bir tutum anlamını katarak, kavramı Sokrates ile özdeşleştirir (Schoentjes, 2001: 80-82). Quintilien'in önemli katkılarından biri de, kavramın Eiron'dan kaynaklı olumsuzluk niteliğinin, yavaşça olumluya geçişini sağlamış olmasıdır.

Sokrates'in ironinin doğuşuna kaynaklık etmesi bazı felsefecilerin dikkatini bu yöne doğru çevirmesine yol açar. Bunların başında gelen Kierkegaard, Sokrates'e yoğun göndermeler yaptığı yapıtında, Hegel'den kaynaklı oluşan ironiye yönelik olumsuz bakışı, kavramı enine boyuna tartışarak değiştirmeye çalışır. Ellison, Kierkegaard'ın bulgularını şöyle özetler:

İroni, gerçeğe ilişkin bozucu değil düzeltici bir yaklaşım alır; estetiğin serbestliği ve ahlakın ciddiyeti, dâhinin mükemmel uyumunda ironi ile birleşir (Ellison, 2008: 161).

Kierkegaard'a göre ironi, güçlü ve kusursuz bir öznelliğin dışavurumudur ve öznellik olmadan ironi ortaya çıkamaz. *İroni, öznelliğin ilk ve en soyut belirlemesidir* (2009: 291). Özne kendini, yaşam içinde, öznelliği sınırlandıracak her tür kısıtlamadan ironi yardımıyla kurtarır, ironinin var olabilmesi ironik bir bakış açısının varlığını gerektirir (280-281). İronik bakış açısı, öznenin yaşam karşısında ketum bir tutuma iye olmasıyla kazanılacak bir yetidir. Özne bunu başardığında:

Ya ironist kendisini saldırmak istediği saçmalıklarla özdeşleştirecektir, ya da onunla bir karşıtlık ilişkisi içine girecektir; ama bunu öyle bir şekilde yapacaktır ki, görünümünün aslında ifade etmek istediği şeyin tam karşıtı olduğunun doğal olarak her zaman bilincinde olacak ve bu tutarsızlıkla tatmin olacaktır (273).

İroniye felsefe açısından yaklaşan bir diğer düşünür Jankélévitch; Kierkegaard'ın aksine olguyu öznelliğin değil nesnelliğin bir ölçütü olarak görür. Tek yönlü olmayan çoğul bir bakış açısına iye olmak, ironist bakışın temel niteliğidir. Kuşkusuz bu, gelişmiş bir bilincin varlığıyla olası duruma gelebilir. Zaten Jankélévitch için ironi, bilinçsel bir devinimdir ve bilincin gelişmesi ile ironinin gelişmesi arasında yadsınamayacak bir koşutluk vardır. Nesnel bir bakış açısı yakalamış olan bilincin, olguların göreliliği konusundaki farkındalığı, özneyi benmerkezci düşünme biçiminden arındırır ve çoğul bir

bakış açısıyla çevresini görmesine olanak tanır. Bu aynı zamanda adil olmakla eşanlamlıdır (1964: 30). İroni inaksal düşüncenin altını oyarak, onun yorumlanmasını ve yeni bir gerçeklik yaratılmasını zorunlu kılar. Bilinenin aksine, ironi değerleri alaya almaz, yalnızca ayrıntılara ayrı pencerelerden bakarak öze ulaşmaya çalışır.

Escarpit (1960) ironiyi, içinde yaşadığı toplumun gerçekliğinden habersiz olan saf insanın, söz konusu toplum karşısındaki durumuyla açıklamaya çalışır. Saflık, ister doğal, isterse bilinçli takınılan bir tutum olsun ironinin doğuşuna kaynaklık eder. Montesquieu'nün İran Mektupları doğal durumdaki saflığın örneğini oluştururken, Descartes'ın şüpheciliği ve Sartre'ın Bulantı'sı, bilinçli takınılan saf tutumun örneğidir Escarpit'e göre. Kendini saf gibi göstermenin, bir başka deyişle bilerek bilmezden gelmenin evrensel örneğini de elbette Sokrates oluşturmaktadır (95-98). Dil düzeyinde ironinin sıklıkla arksayış (fr. litote), abartma (fr. hyperbole) ve bağlamın biçimsel olarak değiştirilmesi gibi yordamlarla kendini gösterdiğini belirten düşünür, ipuçlarının örtük biçimde verilerek kurgudaki gizin çözümünü zorlaştırmanın da ironi etkisi yarattığını belirtir (102).

İroniye ruhçözümleme açısından yaklaşan Freud; düşler ve nükte arasındaki ortak noktalardan birinin de karşıtıyla dile getirme olduğunun altını çizerek, uzman nükteciler için herhangi bir düşünceye nükteyle yanıt vermek için en kolay yolun, söyleyeceğinin tersini söylemek olduğunu belirtir. Bu durumun özellikle gülüncün alt türlerinden biri olarak nitelediği, ironide genel bir ilke olduğunu, bununla birlikte; gerçekte söylemek istenenin, söylenenin tersi olduğunu gösterecek herhangi bir imleme kullanılmasının gerektiğini; aksi takdirde ironinin anlaşılamayacağını belirtir (Freud, 2003: 205).

İroninin anlaşılmasında en önemli etkenin sözceleme öznesi mi yoksa dinleyici/okur mu olduğu tartışmalı bir konudur. Yukarıda belirtildiği üzere Freud, nüktecinin ironi yaptığını belirtecek bir gösterge ortaya koyması gerektiğini kesinlerken, Kierkegaard, ironinin anlaşılmaması durumunda kusuru ironik söylemin öznesinde değil, onun karşısındaki okur veya dinleyicide görür (2009: 272). İronik bir söylemin yazılı olarak dile getirilmesinde, ironinin varlığını gösterecek olanakların, sözlü iletişime göre daha kısıtlı olacağı açıktır. Konuya bu bağlamda yazınsal çerçevede bakmak uygun olacaktır.

1.3.2. Yazınsal Yaklaşımlar

Çağdaş bağlamıyla ironi, batı dünyasında XVI. yüzyılda ortaya çıkmaya başlar. Din odaklı kapalı dünya görüşünün ortaya koyduğu güvenli evren anlayışını yadsıyan, evreni güvenilmez ve bilinemez bir yer olarak gören ve kaynağını din dışından alan dünya görüşünün, önceli olan düşünce biçimlerine karşı takındığı tutum, çağdaş ironinin çıkış noktasını oluşturur. Bir başka deyişle çağdaş ironinin, insanın yaşamındaki çelişkileri görmesi ve sorgulamaya başlamasıyla ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Yazın dünyasında ironik tutumun gelişmesi, eleştiri yoluyla yaşamdaki çelişki ve tutarsızlıkların giderilmesi ve bireyin bu doğrultuda bilinçlenmesini sağlama amacıyla kullanılmaya başlanır.

Yazınsal alanda ironinin kendini gösterdiği temel biçim olan karşıtümce (fr.antiphrase) imlemesi, kavramın çıkış noktasına uygun olarak, söylenenle söylenmek istenen arasındaki karşıtlığı belirten en yaygın adlandırmadır. Bergson da benzer biçimde, yaşamdaki karşıtlıklar içinde en genel olanın, olanla olması gereken arasındaki karşıtlık olduğunu belirttikten sonra, söylem düzeyinde aktarımın benzer biçimde karşıt yönde gerçekleştiğinin ve ironinin bu biçimde ortaya çıktığının altını çizer (2006: 69). Kierkegaard, ironi üzerine yaptığı felsefi çalışmasında aynı duruma dikkat çeker:

Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır (2009: 270-271).

Görünenle gösterilmek istenen arasındaki karşıtlık, ironinin temel niteliğini oluşturmaktadır. Ancak yazınsal bir yapıttaki ironi yalnızca karşıtümce yöntemiyle sınırlı değildir. XIX. yüzyılda coşumcu akımın etkisiyle yazınsal bir tutumu betimleyen ironi, özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısında yazın insanlarının üzerine daha fazla eğildikleri bir konu olur. Bunların en önemlilerinden biri olan Douglas Colin Muecke, ironiyi; yapıldığı döneme, ekine, coğrafyaya ve yapan kişiye göre değişen bir olgu olarak tanımlar. Bu yönüyle ironide belirsizlik, belli bir biçime uymama ve değişkenlik söz konusudur; ironi araştırmacıları kavramın bu düzensizliğine karşın onu çözümlemeye, sınıflandırmaya çalışırlar (1977: 478). Anılan çalışmasında yazar, ironi konusunda yapılmış bazı çalışmaları yorumlamaya ve eleştirmeye çalışır. Bunlardan ilki; Kerbrat-Orecchioni'nin *Problèmes de l'ironie* adlı çalışmasıdır. Muecke bu çalışmayı; ironik

söylemin dilbilgisini oluşturmaya yönelik, tamamıyla dil odaklı bir girişim olarak niteler. Kerbrat-Orecchioni'nin ironik bir metin için önerdiği, *alıcı, gönderici ve hedef* üçlüsünden oluşan eyleyensel bireşimi benimsemekle birlikte, dördüncü bir eyleyen olarak *yalancı kurban* ögesinin eklenmesini önerir. Yönelindiği ikinci çalışma Booth'un *Rhétorique de l'ironie* adlı çalışmasıdır. Muecke bu noktada Booth'un okur ve yazar ilişkileri konusundaki öngörülerini eleştirir. Muecke, okur ve yazar arasındaki ilişki türlerinin, Booth'un öngördüğü biçimde, nasıl ve hangi koşullar altında sınırlı veya sınırsız sayılabileceğinin çok açık olmadığı görüşündedir (478-494).

Muecke'nin alanyazına olan önemli katkılarından biri de, ironi konusunda yaptığı ulamlama girişimleridir. Bergson'un yaptığı, *dilin anlattığı gülünç* ve *dilin yarattığı gülünç* ayırımına koşut bir biçimde, Muecke *dil ironisi* ve *durum ironisi* kavramlarını birbirinden ayırır. Buna göre, bir yazarın bilinçli bir edimle, dil olgusuna dayalı olarak yaptığı ironi, dil ironisini dile getirirken, kurgusal bir yapıttaki olayların (yazgı, rastlantı, şans vb.) kişi açısından ironik bir biçim alması durum ironisinin temel niteliğini oluşturur. Kuramcı, ironik bir söylemde, arka planda kalan anlamın gizlenme düzeyine göre üç ulam belirler. Bunlar: *açık ironi*, *kapalı ironi* ve *özel ironi*dir. Açık ironi, okurun yazardaki ironik tutumu ilk bakışta sezmesi olarak nitelenirken; kapalı ironi, yazarın tutumunun örtük olmasını ve okur tarafından yakalanmayı beklemesini betimler. Özel ironi, okur tarafından anlaşılması beklenmeyen ironi türünü anlatır. Buna göre yazın alanında en çok kullanılan tür kapalı ironidir. Öte yandan Muecke, ironinin yazınsal bir metinde yazar-okur ilişkisine göre sınıflamasını; *şahsi olmayan ironi*, *kendini azımsama ironisi*, *saflık ironisi* ve *dramatik ironi* olmak üzere dört başlık altında toplar. Birincisi, yazarın gerçekteki düşüncesi ve yapıtında yarattığı kurgusal kişinin görüşleri arasında karşıtlık söz konusu olduğunda ortaya çıkar. Kendini azımsama ironisi yazarın kişisel konumunun yaptığı ironiye kaynak olması durumunda geçerli olur. Sokrates'in, Platon'un yapıtındaki durumu bunun örneğini oluşturur. Saflık ironisinde yazar, çevresindeki zeki kişilerin bile göremediğini görebilen, bununla birlikte gerçekten saf olan biri kişilik yaratır. Dramatik ironi daha çok durum ironisi söz konusu olduğunda kendini gösterir. Burada yazar, ironi yapmak için eğilim göstermez, kişiyi ironik olayların içinde betimler. Ancak kurgusal kişi, içinde bulunduğu ironinin ayırdına varamazken, yalnızca okur, dışardan bakışla durumun bilincine varabilir (Akt. Cebeci: 300-304).

İroni konusunda sınıflandırma eğilimi olan kuramcılardan biri de Wayne C. Booth'dur. *İroninin Retoriği*, başlıklı çalışmasında *kararlı olan* ve *kararlı olmayan ironi* olmak üzere iki ironi ulamı belirler. Kararlı ironinin dört temel niteliği vardır, bunlar; bilinçli yapılmış olması, örtük anlamlı olması, sınırlı olması ve önceden tasarlandığı için okur tarafından bir kez anlaşılınca artık farklı biçimde yeniden yorumlamaya izin vermemesidir (2016: 33-34). Buradan anlaşılacağı üzere yazarın sınırlı bir çerçevede, istemli yapmış olduğu örtük anlamlı ironinin okur tarafından algılanması söz konusudur. Okur tarafından anlaşılan ve anlamı çözülen ironi, anlaşıldığı biçimiyle kalır, yeni bir yorum gerektirmez. Kararlı olmayan ironide görülebilir bir yadsıma ve olumsuzlama eğilimi olmakla birlikte, yazarın gerçekte nasıl bir tutum içinde olduğunu kestirmek oldukça güçtür. Burada çok katmanlı oluşturulmuş ironik bir yapı söz konusudur ve her bir katman başka bir ironik katmanın üzerinde yer aldığından, ironinin ironisi diye nitelenebilecek, belirsiz, kapalı, anlamın sürekli aşınmaya uğradığı bir biçim oluşturulur (333-337).

Söz konusu kuramcıların, yukarıda anılan ulamlar dışında, ironiye ilişkin başka olguları anlatmak için kullandıkları adlandırmalar da vardır ancak bunlar oldukça seyrek rastlanacak bazı durumları betimlediklerinden burada anılmamıştır. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (2001) adlı yapıtında, yazınsal alanda sık karşılaşılan ironi biçimlerini dört ana ulamda değerlendirir ve temel niteliklerini aşağıdaki biçimde gösterir (Tablo 1).

Tablo 1. Schoentjes'e Göre Yazınsal Alanda Sık Karşılaşılan İroni Biçimleri

	<i>Söylem</i>	<i>Erek</i>	<i>Anlam</i>	<i>Betik</i>
<i>Sokratesci İroni</i>	Eytişimsel	Gerçeği Arama	Başka Bir Şey	Yerine (fr. allégorie)
<i>Durum İronisi</i>	Dramatik	Yaşamı Gösterme	Ters Çevirme	Beklenmedik Olaylar (fr. péripétie)
<i>Sözlü İroni</i>	Sözbilimsel (fr. rhétorique)	İnandırmaya Çalışma	Karşıt Anlam	Karşıtümce
<i>Coşumcu İroni</i>	Güzelduyusal (fr. esthétique)	Sanatı ve Yapaylığını Gösterme	Aykırı Düşünce	Parabase ²

² Yazarın gerçek niyetini belli etmesi.

İlk ulamı oluşturan *sokratesci ironi*, temel nitelik olarak kendini olduğundan farklı gösterme ve buna koşut olarak, görünenle gerçeklik arasında bir ayrım yaratma ilkesine dayanır. Yazınsal bir yapıtta bir kişinin kimliğinin gizlenmesi ve kişinin görünürdeki söyleminin gerçek kişiliğini gizlemesiyle ortaya çıkan bu ayrışım, *sokratesci ironinin* temel niteliğini oluşturur. Kişi odaklı oluşu onu, sözbilim alanının dışında bırakır, kişinin söylemleri ironi içerebilir ancak bu sözlü ironinin alanına girer (31-47). *Durum ironisi* yazınsal yapıtlarda sık karşılaşılan bir ironi türüdür. Yazgı ironisi olarak da bilinen durum ironisinde, kişinin içinde bulunduğu olaylar zincirinin olması gerekenin tersi yönünde gelişmesiyle kurgulanır. Bu noktada, *resimsel* ve *anlatısal* olmak üzere iki tür durum ironisinden söz edilebilir. Resimsel durum ironisinde, yazar; aynı noktadan baktığı bütünde, zıt öğelerin bakışimsal bir uyum içinde olduğunu saptar. Aynı bütünün zıt ancak birbirini tamamlayan öğelerden oluşması durumu söz konusudur. Anlatısal durum ironisi, zamana bağlı olarak ortaya çıkan ve temel özelliği beklenenin karşıtı bir durumun ortaya çıkması olarak nitelenebilecek bir dönüşümü betimler. Evrende gözlemlenen olguların doğasında bulunan ironi (örneğin gülün dikenli olması) durum ironisinin kullanımını yazınsal bir ilkeye dönüştürür (48-74). *Sözlü ironi*, genel olarak eleştirel bir yargının söz konusu olduğu durumlarda, yazarın dilsel yetisinin öne çıktığı ve yaygın biçimi, söylenmek istenenin tersini dile getirmek olan karşıtümceyle kendini gösterir. Sıklıkla sözbilimsel bir söylem söz konusudur, dilin olanakları ve sınırlılıkları belirleyici etkindir (75-99).

İroninin tarihsel gelişimi içinde en önemli noktalardan birini kuşkusuz *çoşumcu ironi* oluşturur. Düşünsel temellerini alman ülkücülüğünden alan ve XIX. yüzyılın başlarında Friedrich Schlegel, Adam Muller ve Karl Solger gibi kuramcı yazarların düşünceleriyle biçimlenen çoşumcucu ironi, yeni bir yazın anlayışını gündeme getirir. Sanata felsefe penceresinden bakan bu anlayış, içinde bulunulan evreni bir karmaşa ve çelişkiler bütünü olarak görür. İnsan, bu karmaşık ve çelişkin dünyada bir düzen arayışı içindedir ancak bu girişim başarısızlığa yazgılıdır çünkü salt gerçekliği bulsa bile onu kavrama yetisinden yoksundur. Bu bağlamda çoşumculuk, kendinin ne olduğunu bilen bir bilinç durumunun sanatsal dışavurumunu simgeler. Öte yandan çelişkilerle dolu bu evren, ancak kendisi de çelişkili olan bir tutumla sanata yansıtılabilir. Bununla birlikte evrensel düzlemde gözlemlenen uyum, bu çelişkin unsurların bir arada bulunarak yarattığı uyumdur, öyleyse sanat yapıtı da aynı yapıyla ortaya konmalıdır. Coşumculuğun

birbirine karşıt yazınsal türleri tek yapıt içinde bir araya getirme eğilimini bu anlayışın doğal sonucu olarak görmek gerekir. Bu düşünsel yapıdan hareket eden coşumcu yazarlar için, aynı yapının dilsel biçimi olan ironi, bu çelişkileri yapıta yansıtabilmenin en etkin yoludur (100-118). Coşumcu akım bu yönüyle bir yandan ironiye yönelik eleştirel bağlamdaki olumsuz bakışın önüne geçerken, öte yandan da ironiyi başat bir yazınsal biçime dönüştürür. Öyle ki Behler, yeni eleştiri kuramının öncülerinden Rolan Barthes'ın metin ve yazı düşüncesinin, ironinin tüm tarihsel ve yapısal özelliklerini, ironi adını anmaya bile gerek duymadan yansıttığını dile getirir. İroni o denli yaygın bir anlatım biçimine dönüşmüştür ki, Barthes artık ironi demeyi gereksiz sayar (1996: 361). Cebeci de, yeniötesi ironinin pek çok yönüyle, coşumcu ironinin duyarlılıklarını yansıttığı görüşündedir (2008: 289).

Schoentjes, bir metnin içerdiği ironiyi yakalamaya yarayan, metinsel düzeyli ipuçlarını saptamaya çalışır. Bunların başında *noktalama imleri* gelir. Alcanter de Brahm'ın XIX. yüzyılın sonlarında, ironinin varlığını gösterecek yeni noktalama imleri³ önerisini anan yazar bunun yaygınlaşmadığını, ancak tırnak, italik yazma, üç nokta gibi yöntemlerin metinde ironiyi gösteren ipuçları olarak kullanılabileceğini örneklerle açıklamaya çalışır. Schoentjes ikinci sıraya *uyarıcı sözcükleri* koyar. Metin içinde kimi yazarların bazı sıfat, belirteç ve isimleri ironi oluşturacak anlamlarda kullanılabileceğini, bu bağlamda bazı sözcüklerin ironik anlamlarının sözlüklerde bile ayrı bir başlık altında gösterildiğinin altını çizer. Diğer bir ipucu öbeğini *yinelemeler* oluşturur. Yazar, metin içinde aynı sözcenin sık sık yinelenmesini, ironiyi gösteren bir ipucu olarak değerlendirir. Birbiriyle çelişkin anlamı olan sözcüklerin bir arada bulunmasını ayrı bir ulam içinde değerlendiren yazar, beklenenin tersi bir durumla karşılaşılması biçiminde tanımlanan durum ironisinin bu yöntemle yapıldığını saptar. *Basitleştirmeler* başka bir ipucu öbeğini oluşturur. Karmaşık bir yapının, basit düzeneklere indirgenmesi veya önemli bir olgunun basitleştirilerek değer yitimine uğratılmasıyla ironi yapılır. Bir yapıtta biçim, tutum, tarz gibi olgularda anlamlı olabilecek her türden *sapmalar*, ironinin göstergesi olabilir. *Arıksayış* (fr. litote), *abartma* (fr. hyperbole) ve *ikirciklem* (fr. oxymore) gibi dil kullanımları ironiyi gösteren diğer bir başka ipucu öbeğidir. Yazara göre, metin dışı olup,

³ ı ve i gibi ters duran soru ve ünlem işaretleri önermiştir.

metnin ironik anlamına yönelik imlemeler içeren her türden *yanmetin* (fr. paratexte), metnin içerdiği ironiyi gösteren ipuçlarından birisidir (2001: 162-182).

Öte yandan Booth da ironiyi gösterebilecek ipuçlarını saptamaya çalışır. Bu ipuçlarının ilk ana başlığını *yazarın sesindeki apaçık uyarılar* oluşturur. Bu ana başlığın birinci alt başlığı, *başlıklardır*. Buna göre bir yapıtın başlığı içerikle uyumsuz bir ilişki içindeyse ironinin ipucu olabilir. İkinci alt başlık, yazarın yapıtın başına veya bölümlerin önüne koyduğu başsözlerdir (fr. épigraphe). Bunlar, ya büyük ironi ustalarından alınmadırlar ya da içerikle çelişkin anlamlara iyledirler. Son alt başlık, herhangi bir adlandırmayı içermeyen, yazarın niyetini doğrudan açık edecek her türden ipucunu içerir (2016: 93-99).

İkinci ana başlık *bilinen hata ilanı* adını taşır. Burada yazar, yapıtına saçma olarak nitelenecek bir giriş yapar. *Popüler ifadeler* bu ulamın alt başlıklarından ilkinin oluşturur. Yazar herkes tarafından bilinen, kalıplaşmış ifade biçimlerini bilinçli olarak hatalı kullanır. *Tarihi gerçek*, ikinci alt başlıktır. Burada yazar tarihsel olarak gerçek olmayan bir olgudan, olmuş gibi söz eder. Son alt başlık *geleneksel yargı* adını taşır. Herkes tarafından niteliği bilinen bir olgunun, tersinlemeli olarak dile getirilmesi durumunu anlatır (99-104). Söz konusu ulamın tümünün *bilerek bilmezden gelme* durumunun farklı dışavurumlarını dile getirdiği açıktır.

Üçüncü ana başlık *eserdeki olgusal çelişkiler*dir. Burada, gerçekliği kabul edilen bir olgunun önce dile getirilip, sonra bu gerçeklikle çelişki oluşturacak ifadeler kullanılması durumu söz konusudur. Bu ulamın alt başlığını, Muecke'nin *dramatik ironi* adlandırmasıyla açıkladığı tür oluşturur (104-112).

İpuçlarının dördüncü başlığını *biçem çatışması* oluşturur. Adından da anlaşılacağı üzere, yazarın biçemindeki uyumsuzlukların ironinin göstergesi olduğunu ileri sürer. Bu uyumsuzluklar, tek bir tümceyi oluşturan yan tümceler içinde olabilirken; art arda gelen iki ayrı tümcede veya yapıtın değişik bölümlerinde göze çarpabilir. Bununla birlikte biçimde bulunan en belirgin ironi ipucu Booth'a göre şudur:

Kararlı ironide biçimsel ipuçlarının en bariz kullanımı bir yazarın başka bir yazarın biçemiyle alay ettiği parodide bulunur. Hiçbir ironi türü deneyimli ve deneyimsiz okur arasındaki farkı daha acı verici şekilde dramatize edemez (118).

Son ulamı *inanç çatışmaları* oluşturur. Burada, okurun (ve aynı zamanda herkesin) iye olduğu evrensel değerlerle ya da yazarın iye olduğu düşünülen değerlerle bir çatışma durumu söz konusu olduğunda, ironik bir ipucu yakalanmış olur. Bazı durumlarda *mantıksızlık* bu durumun en belirgin örneğini oluşturur (120-122).

İroni konusunda çalışmaları olan bir başka kuramcı Hutcheon; ironiyi söylenenle söylenmeyenin, sıklıkla işin içine eleştirel bir yorumun da eklemlenerek, birbirine karışması olarak tanımlar (2008: 218-219). Yorumlama edimi ve yorumlayıcının varlığı, Hutcheon'ın kuramının özgün yanını oluşturur. İroni, metnin okurunun yorumlama çabası ekseninde değerlendirilmelidir. Bu yönüyle durağan olmayıp sürekli devingen olan bir iletişim süreciyle ortaya çıkar (Cebeci, 2008: 296). Okur ve yazar arasında bir iletişim biçimi olarak tanımlanması, okur tarafından ironinin anlaşılması ve yorumlanması edimini zorunlu kılar. Böylece yazarın ironisinin anlamlandırılması, belirli *söylem topluluklarının* varlığını gerektirir (Schoentjes, 2001: 195). Bu söylem toplulukları, doğal olarak yazarla aynı düşünsel düzlemde olmalıdır. Şüphesiz bu noktada ekin; önemli bir değişken olarak ortaya çıkmaktadır çünkü ortak ekinel bir temel, mizahta olduğu gibi, ironide de iletişim sürecinin vazgeçilmez unsurudur. Yazar, ironi ve parodinin yapı ve yöntemlerini tartıştığı çalışmasında bu temel noktaya dolaylı olarak dikkat çeker (Hutcheon, 1978: 476).

Anatomy of Criticism adlı yapıtında Northrop Frye ironiyi, kendini gerçekte olduğundan farklı göstermeye ve özellikle yazında, genel olarak söylenenin tersini anıştıran, az şeyle olası en çok şeyi anlatmaya olanak tanıyan bir yöntem olarak tanımlar (1990: 40). Kuramcıya göre, yazınsal yapıtlarda; söylenen her zaman derece ya da tür olarak söylenmek istenenden farklı olduğundan, yazınsal yapı gerçekte bütünsel olarak ironiktir (81). Diğer gülünç türlerden olan taşlama (fr. satire) ve ironi arasındaki ayrım Frye'a göre, taşlamanın vurucu etkisi fazla olan ironi olmasıdır (223). Bu bağlamda taşlama, ironideki eleştiri düzesinin artmasına bağlı olarak ortaya çıkar ve gülünçle ilintilendirilir (224).

Beda Allemann; kavramın tarihsel süreci içindeki bütün felsefi, sözbilimsel tanım ve tartışmaları bir kenara bırakarak, katıksız bir yazınsal ironi anlayışı geliştirmeye çalışır. Ona göre ironi, yazınsal bağlamda yalnızca karşıtümce yapısına, yazarın dünyayı görüş biçimine indirgenemez; söz konusu olan, söylenenle söylenmek istenenin ayrı

olduğu bir söylem biçimidir. İroninin varlığını gösteren belirtilere gelince; bazı noktalama imlerinin bu görevi yerine getirebileceğini, ancak bunun da ironiyi anlamaktan doğacak hazzı ortadan kaldırdığını belirterek, üst düzeyli bir ironinin herhangi belirtisinin olamayacağını savunur. Bu durumda kavrama yönelik biçimsel hiçbir tanım olası değildir (1977: 385-390).

Allemann'ın belirttiği ironik söylem, beraberinde ironiye özgü dil olgusunu gündeme getirir. İroninin dilsel boyutuna yönelmiş araştırmaların pek çoğunun ortaya koyduğu bulgular, mizah dili ve ironik dil arasında belirgin bir koşutluğun olduğunu gösterir. Bu bağlamda, iki kavramın benzer ve farklı yönlerine değinmek yerinde olacaktır.

1.4. İRONİ VE MİZAH

Söz konusu kavramlar üzerinde genel olarak benimsenmiş tanımların olmaması, iki kavramı kesin sınırlarla birbirinden ayırmayı güçleştirmektedir. İroni ve mizah üzerine yapılan çalışmaların açıkça gösterdiği gibi, kavramların her ikisi de eleştirel bir tutumun yazılı veya sözlü olarak dile getirilmesi istencinden doğar. Bununla birlikte dilsel düzeyde, yazınsal metinlerde, aynı söz sanatlarının kullanımıyla kendilerini gösterirler. Her ikisi de söylenenle söylenmek istenen arasında bir ayrım olması ilkesiyle işlev görürler. Alanyazında bazen kavramlar ayrım gözetmeksizin birbirinin yerine kullanılabilirken, bazen de gülünç ana başlığının alt ulamları olarak değerlendirilirler. Bütün bu benzerliklere karşın bazı kuramcılar bazı noktaları dikkate alarak kavramları birbirinden ayırmaya çalışırlar.

Bergson, ironi ve mizah arasındaki ayrımı daha çok kullanılan yöntemler çerçevesinde açıklamaya çalışır. Mizahı ve ironiyi, olanla olması gerekenin karşıtlığını dile getirmek olarak gören düşünür, aktarımların iki değişik yöntemle yapıldığını söyler. Buna göre:

Kimi zaman kesinlikle o olduğuna inanmış gibi yaparak, olması gereken söylenir: İşte alaya alma (ironie) budur. Kimi zaman da tersine, öyle olması gerektiğine inanmış görünüp, olay inceden inceye titizlikle betimlenir: Çoğunlukla mizah (humour) böyle doğar. Bu biçimde tanımlanan mizah, alaya almanın tersidir. Her ikisi de yergi biçimleridir, ancak alaya almanın hatiplikle ilgili bir niteliği vardır; oysa mizah daha bilimsel bir yan içerir (2006: 69).

Bergson ironinin, aktarılmaya çalışılan iyilik düşüncesini bir tür sözbilimsel zorunluluk içinde dile getirdiğini, dolayısıyla amacın düşüncenin aktarımı kadar, dili etkin kullanmayı da içerdiği düşüncesindedir. Mizah tam tersine, söz konusu kötülüğün odağına giderek, soğukkanlı bir kayıtsızlıkla ayrıntılara inilerek yapılır (70). Bu bağlamda mizah bilimsel kaygılar taşıırken, ironinin daha çok, aktarım araçlarının dolambaçlarına takıldığı söylenebilir.

Jankélévitch ironi konusundaki felsefesal olumlamlarının ardından dikkatini sanata ve dile yöneltir. Dilin sınırlılıklarına vurgu yapan düşünür, ironinin dil ile olan yerinel ilişkisi sayesinde düşünce ve dil arasındaki bağıntıyı olası kıldığının altını çizer (1964: 42). Mizah da aynı işlemlerle oluştuğundan ironi ve mizah arasında bir karşıtlık söz konusu değildir. İkisi arasındaki ayrım yalnızca bir derecelendirme sorunudur, buna göre mizah, ironinin daha üst bir biçimi olarak tanımlanır ve düşünüre göre bu *mizahsı ironiden* (fr. ironie humoresque) başkası değildir. İronide saldırgan, yaralayıcı, küçümseyen, acıtan bir yön varken, mizah daha kibar bir tutum içindedir. Söz konusu ayrımlar, terim düzeyinde *açık* ve *kapalı ironi* olmak üzere iki ulam ortaya koyar:

Mizah, açık ironidir, kapalı ironinin öğretici biri eğilimi olmadığından, açık ironi anlama ve tinsel ortaklık ilkesine hizmet eder (172).

Mizahsı ironi olarak adlandırılan açık ironi, görünendeki ele gelmez ciddiliğe anıştırma yaparken, diğeri; ciddi olanın saydam görüntüsü altında basit bir gerçekliği gizler (173). Kuramcıya göre mizah yapmak, uzak ve öteden bakmakla yapılan ironidir, bilinci karmaşık bir yolla kendi ele avuca gelmez gerçekliğine götürür. Jankélévitch’de ironi ve mizah arasında dizgeleştirilmiş bir ayrım bulunmaz, mizah bu bağlamda ironinin olumsuz yönlerinin budanmış biçimi ve ciddilikten kopmuş ironidir.

Jankélévitch, mizahı ironinin bir biçimi olarak değerlendirirken, Escarpit(1960); ironiyi mizahın bir biçimi olarak görür. Gülünç olgusu içindeki eytişime dikkat çeken düşünür, mizahta ikili bir evrenin varlığını dile getirir. İlki tedirginlik ve sinirsel bir gerilimle oluşan bir bunalım evresini oluştururken, diğeri ise gerginliğin gevşemesiyle ortaya çıkan denge durumunun yarattığı yapıcı evreyi betimler. Mizah gülmenin üst düzeydeki bilinçsel alanlarıyla ilintili olduğundan, ilk evre olan bunalım evresi anlaksal düzeylidir, ironi bu anlaksal düzeyde oluşur. Bunalım evresinin ardından gelen yapıcı evre duygusal nitelikli olduğundan mizah, bu evrede açığa çıkar (86). Bu bağlamda Escarpit’e göre gülünç olgularda iki zıt evre söz konusudur, gerilimle ortaya çıkan

anlaksal düzeyli birinci evre ironi ile kendini dışa vururken, gerilimin ortadan kalkmasıyla oluşan duygu düzeyli ikinci evre mizah ile kendini gösterir. Düşününün bu saptamaları, ironi ve mizahı; uzakdoğu felsefesindeki ying-yang ilkesi benzeri, anladuygu ikileminin bir araya gelerek oluşturduğu tek bir bütünsel yapının iki farklı bileşeni olarak tanımlar.

Noguez, *Structure du Langage Humoristique* adlı çalışmasında, mizah dilinin genel niteliklerini açıkladıktan sonra mizah ve ironi arasındaki ayrıma dikkat çekmeye çalışır:

Mizah da ironi de, benzer biçimde, dil ile gerçekliğin ayrışmasına dayanırlar; ancak mizah, belirtilen şey ya da kişiye gönderilen dostça bir selam olarak sevgiyle hissedilirken ironi; tersine, kavga yaratıcı, aşağılayıcı ya da kin dolu bir karşıtlığın dışavurumu olarak hissedilir. Mizah, sevidir; ironi, horgörü (1969: 51-52).

Noguez, ironide bütüncül bir olumsuzlama ve yıkma eğilimi görürken, mizahın yapıcı ve onarıcı bir yapıya iye olduğunu savunur. Benzer biçimde Compte-Sponville, takındıkları tavır gereği mizahı bir erdem sayarken ironiyi aksine bir saldırı silahı olarak görür. Her ikisinde de alay ve gülme eğiliminin ortak olduğunu belirtir, ancak temel ayrım; mizahta, alay edilen olgular içine mizahçı kendini de koyarken, ironi her zaman, içinde kendi olmayana yönelir. Düşünür, bu yönüyle mizahta bir *yas tavrı* görür, çünkü acı da verse kişi kendini alaya alabilmektedir. Ironiyi yapan her zaman ciddidir, ancak başkalarıyla alay edip, kendi olmayana gülebilir:

İnsan yalnızca karşı tarafa, gülebiliyorsa bu ne büyük bir kederdir! Ironi öyle bir ciddiyettir ki, onun gözünde her şey gülünçtür. Ironi öyle bir küçüklüktür ki, onun gözünde her şey küçüktür (2004: 280).

Yukardaki alıntı göz önüne alındığında yazarın, ironide bir ötekileştirme ve küçümseme tutumu gördüğünü söylemek yanlış olmaz. Düşüncelerindeki eleştirel yoğunluğun kökeninde, söz konusu bu yaklaşımın olduğu açıkça görülebilir. Mizahı ironiden ayıran ikinci ve daha önemli etken, içsellik ve içkinliktir. Mizah başkasına, kendine güldüğü gibi gülerken ironi, kendini alaya aldığı anda bile kendi benine bir başkasıymış gibi bakarak güler. Bu noktada mizah alçakgönüllülükle özdeşleşirken, ironi kibirle özdeştir. Öte yandan mizah, anlam ve anlamsızlık arasındaki bocalamadan doğarken, ironi söylenenin tam tersi olan anlamı anıştırır. Bir başka farklılık duygudaşlık ekseninde ortaya çıkar, Compte-Sponville; mizahta düzeyi düşük bile olsa kesinlikle bir duygudaşlık bulunduğunu ancak ironinin bundan yoksun olduğunun altını çizer. Yazar,

açıklamalar ve örneklemelerle yürüttüğü tartışmayı, belki de hepsinin özeti olan şu tümcelerle sonlandırır (277-289):

Zekâ, Alain'le birlikte tekrar edelim, her şeyle alay eder. Nefret ettiği ya da aşağıladığı şeyle alay ettiğinde, bu ironidir. Sevddiği ya da değer verdiği şeyle alay ettiğinde bu mizahdır (289).

Compte-Sponville'in saptamalarını göz önüne aldığımızda ironi ve mizah arasındaki temel ayrımlardan birinin de, mizaha özgü; öznenin kendiyle arasına bir uzaklık koyması ilkesinin ironide bulunmamasıdır. Öte yandan düşünür, yukarıdaki savlarına koşut olarak; aynı sözcenin hem ironi hem mizah olarak algılanabileceğini, öznenin alay ettiği durum içine kendini katması durumunda mizah, katmaması durumunda ironi olacağını dile getirir. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir ayrıntı söz konusudur: bir sözcenin anlamı, kullanıldığı sözcelem durumu ve bağlamı göz önünde bulundurularak doğru bir biçimde çözümlenebilir. Dolayısıyla da, ironi ve mizah konusunda yapılacak bir incelemede, sözceleme ve edimbilim verileri ışığında çözümlleme yapmak, metin düzeyinde aynı yöntemleri kullanan bu olguların doğru biçimde saptanmasına önemli bir katkı sağlayacaktır. Bundan dolayı, çalışmamızın uygulama bölümünde yöntem olarak, bu bilimsel alanlardan geniş ölçüde yararlanılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

GARY-AJAR YAPITLARINDA İRONİ VE MİZAH

Birinci bölümde açıklanmaya çalışıldığı üzere, yazınsal alanda mizah ve ironi, yazarların yaşam karşısında takındıkları eleştirel tutumun başat dışavurum yöntemlerindendir. Mizahı biçim olarak benimsemiş yazarlar, yapıtlarında çeşitli söylem düzeyleriyle yaratılmış çoğul bakış açılarının oluşturduğu çokseslilik içinde, değişik katmanlara yayılan mizah ve ironi örnekleri sunarlar okurlarına.

Bu bölümde, inceleme konumuz olan Romain Gary'nin, Gary ve Ajar adıyla yayımlamış olduğu yapıtlarında mizah ve ironinin hangi alanlara yöneldiğini, nasıl bir görünümle ortaya çıktığını ve dilin ironi ve mizah oluşturmada nasıl bir işlev üstlendiğini irdelemeye çalışacağız. Konuya, yazarın ironi ve mizaha ilişkin düşüncelerini sunarak başlamak, uygun bir yaklaşım olacaktır.

2.1. GARY'E GÖRE MİZAH VE İRONİ

Gary için gülünç, her şeyden önce *alçakgönüllülüğe yapılan bir çağrıdır* (Gary, 1974: 10). Mizahın belirleyici niteliklerinin başında, mizahçının kendini de yaptığı mizahın içine katması ilkesi göz önüne alındığında; söz konusu alçakgönüllülüğün anlamı daha belirgin bir nitelik kazanır. Öte yandan okura oldukça gülünç gelen mizah öğeleri, mizahın üreticisi durumundaki yazarlar için hiç de gülünç değildir. Addison için bu durum usta mizahçıyla kötü mizahçıyı birbirinden ayıran en önemli ölçüttür, gerçek mizahçı çevresindekiler gülerken ciddidir, kötü mizahçıysa çevresindekiler ciddiye gülmemektedir (Escarpit, 1960: 35). Addison'un belirttiği türden gerçek bir mizahçı olmak, ancak bireyin dünya ve yaşama ilişkin görüşünü derinden dönüştürecek önemli yaşamsal deneyimler sonucu elde edilebilecek bir yetenektir. Böylesi bir deneyim eksikliği, salt mizah yapmış olmak adına mizaha başvurma sonucunu doğurur ki, bu da Addison'un sınıflandırmasındaki ikinci ulamın içinde olmanın değişik bir biçimidir. Gary, yetkin bir mizah yazarı olma yolunda gerekli bu deneyimlerle yaşamının erken denecek dönemlerinde tanışır. Türkçeye *Şafakta Verilmiş Sözüm Vardı* olarak çevrilen *La Promesse de l'aube* adlı özyaşamöyküsel yapıtında, Polonya'da bulundukları döneme ilişkin aktardığı bir olay ve bunun sonucunda yaşadığı mantıksal dönüşümü okurla

paylaşır. Söz konusu olay şöyle gelişir: Komşuları, annesini çalıntı mallar satmakla suçlayarak durumu polise bildirirler. Nina bu durumu kendine ve oğluna karşı beslenen kötü niyetin açık bir kanıtı olarak görür ve bu duruma çok sinirlenir. Komşularını suçsuzluğuna inandırmak yerine, oğlunu kolundan tutup binanın sahanlığına çıkarır, tek tek tüm kapıları çalarak herkesi sahanlığa topladıktan sonra oğlunu gösterip onun bir gün çok önemli bir siyaset ve yazın adamı olacağını, bu yüzden ona karşı saygılı olmaları gerektiğini söyler. Olayın ardından ortaya çıkan durumu ve bunun yazarı nasıl etkilemiş olduğunu Gary şu biçimde aktarır:

Tahtakurusu burjuvaların attıkları kocaman kahkahalar hâlâ kulaklarımda. Bu satırları yazarken bile yüzüm kızarıyor. Kahkahaları açık seçik duyuyor ve alaycı, öç dolu, nefretten kararmış yüzleri, onlara karşı kin duymaksızın görüyorum: bunların sıradan insan yüzleri olduklarını biliyorum. [...] Sanırım hiçbir olay, merdiven sahanlığında yüzümde patlayan kahkahalar kadar üzerimde etki yapmadı. Her şeyimi ona borçluyum: iyisiyle kötüsüyle, bu kahkaha beni, ben yaptı. [...] Rahatsızlık duymaksızın, milletin içinde pantolonsuz kalmayı, yavaş yavaş ama kesin bir biçimde öğrendim. İyi niyetli her insan için bu eğitiminin bir parçasıdır. Gülünç duruma düşmekten korkmayalı uzun zaman oldu ve bugün artık biliyorum; insanoğlu öyle bir varlıktır ki, gülünçleştirilemez (1973: 52-53).

Gary, söz konusu dönemde henüz sekiz yaşındadır. Karşılaştığı bu durum, başlangıçta acılı bir deneyim gibi görünse de, kişiliğini biçimlendirecek önemli dönüşümlerin itici gücü olur. Bu bağlamda olay, *insan eğitiminin bir parçası* ve aşılması gerekli önyargılardan kendini kurtarma aracıdır. Bütün bu eğitimlerin sonucunda ulaştığı bilinç durumunu yazar, bir özlü söz niteliğinde olan şu tümce ile ortaya koyar: *insanoğlu öyle bir varlıktır ki, gülünçleştirilemez*. Bir başka deyişle, insan için yaşamda her türden durum olasıdır, başa gelen her ne olursa olsun, insanı asla gülünç kılmaz. Yazar, bu saptamayla, çevresindekiler gülerken gerçek mizahçının neden ciddi olduğunun bir tür açıklamasını da yapmış olur diyebiliriz. Gerçek mizahçının eriştiği yüksek bilinç durumunda, insansı hiçbir olgu artık gülünç değildir ve Gary'nin yapıtlarındaki mizahın acıtan niteliğini, belki de bu anlayışta aramak gerekir.

Bergson'un dilin anlattığı ve dilin yarattığı gülünç konusunda yaptığı ayırım göz önüne alınırsa, insanlık durumu söz konusu olduğunda Gary'nin yapıtlarındaki ironi ve mizahın niteliği, yukarıda yaptığımız saptamalar doğrultusunda ve dilin anlattığı gülünç bağlamında ele alınmalıdır. Öte yandan dilin yarattığı gülüncün Gary'nin mizah anlayışı içinde nereye oturtulması gerektiği konusunda da yazarın yapıtlarında yaptığı saptamalar aydınlatıcı niteliktedir. Yazar, *Les Clowns Lyriques* (1979) adlı yapıtında gülüncü *zihinsel*

arınma (198) olarak nitelerken, istemli gülünç yaratma eylemi olan mizahın, gerçeklikle başa çıkabilme yolunda en etkin silah olduğunu belirtir (Gary, 1973: 159). Bu bağlamda mizahın kendi için taşıdığı özel anlamı şöyle dile getirir:

Mizah benim için, kat ettiğim onca yol boyunca gerçek bir yoldaş oldu. Kör talih karşısında kazandığım her gerçek zaferi ona borçluyum. Bu güne dek kimse bu silahı elimden almayı başaramadı. [...] Mizah, insan onurunun bir göstergesi ve başına gelen her ne olursa olsun, ona karşı sağladığı üstünlüğün kesinlenmesidir (160).

Yukarıdaki alıntı, Gary'nin yazın anlayışında mizahın iye olduğu ayrıcalıklı yeri açık bir biçimde göstermektedir. Yazarın bu saptamaları mizahı, bir yandan freudcu bir yaklaşım içinde -*korunma içgüdüsünün son sığınağı* (Gary, 1979: 11) - tinsel esenliği korumanın, diğer yandan yazgıya karşı üstünlük sağlamanın bir aracı yapar. İşlevsellik açısından bakıldığında, yazarın dünyaya ilişkin görüşünün işleyiş dizgesindeki en önemli değişken (fr. paramètre) olduğu görülür:

Yazmaya başladığımdan bu yana, ironi ve mizah benim için her zaman, değerlerin doğruluğunun bir sınamadan geçirilmesi ve inanan birinin inancının -bu süreçten daha güler yüzlü, kendinden daha emin ve daha bağımsız çıkabilsin diye- ateşle sağlamasını yapması oldu (1979: 11).

Yazarın ironi ve mizaha yaşamında yüklediği görev, alıntıdan açıkça anlaşılmaktadır. Buna göre, ironi ve mizah; eleştirel tutumun yaşamın en dokunulmaz sayılan alanlarına yöneldiği, kutsal olarak benimsenen her türden değer ve inancın (ateşle!) zorlu bir sınamadan geçirildiği düşünsel devrimin başat öğeleridirler. Yazar için bu tutumun, yalnızca yapıtlarında kullandığı bir biçem sorunu olmayıp, yeri geldiğinde kendini de eleştiri nesnesi yaptığı, yaşamı anlamlandırmaya yönelik felsefi duruşun bilgikuramsal (fr. épistémologique) yönünü oluşturduğu söylenebilir.

Gary, gülmenin yaşamında ve yapıtlarında ne anlama geldiğini açıklarken, bunun *kendi benimiz ve onun kasıntılarıyla bir hesaplaşma* olduğunu söyler. Bu bağlamda gülme, alaya alma gibi edimler benin bu olumsuz yönlerinden arınmayı sağlamakta ve bizi zihinsel açıdan sağlam kılmaktadır. Gülünç ve gülmeyi, kendini çok önemli sayan *benin şişkin balonunu patlatan iğne* olarak gören yazarın (Gary, 1974: 9), bu yönüyle insancıl eksenli Rabelais tarzı gülme anlayışının yeniötesi (fr. postmoderne) bir yorumunu ortaya koyduğu söylenebilir. Ben ve benlik kaygılarından yalıtılmış bu anlayış, onu eleştirenlere bile *mizahın dost elini uzatmaktan çekinmez* (Gary, 1979: 160). Öyle ki Gary, çağdaşı olduğu dönem romanlarının gülünçten yoksun olmasını şaşılacak bir olgu olarak niteler (Gary, 1965: 164).

Gary-Ajar yapıtlarında dilin anlattığı gülünç ve dilin yarattığı gülünç, birinin varlığı ötekinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayacak biçimde iç içe geçmiş durumdadır. Çoğunlukla, ironik bir durum, onu hareket noktası alan dilsel mizaha yol açarken gülünç bir durum da dilsel ironiye kaynak oluşturur. Bununla birlikte, yazarın yapıtlarında ironi ve mizaha değişik katmanlarda rastlandığından, ayrık durumların var olduğunu da gözden uzak tutmamak gerekir. Bu bağlamda önce yazarın yapıtlarında ortaya koyduğu durum ironisini saptamak yerinde olacaktır.

2.2. DURUM İRONİSİ

Yazgı ironisi olarak da adlandırılan durum ironisi, adından da anlaşılacağı üzere, insan yaşamında, yaşamın işleyişinden kaynaklı ortaya çıkan çelişkin durumları adlandırmak amacıyla kullanılır. Ancak Gary-Ajar yapıtlarında, Kral Oidipus benzeri bir yazgı ironisi bulmak olası değildir. Romanların odağında bulunan kişiler, iye oldukları farkındalık ve bilinç durumundan kaynaklı durum ironileri yaşarlar. Bu bağlamda ortaya çıkan ironik durumun edilgen bir duruşun sonucu değil, istemli seçimlerden kaynaklı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Söz konusu farkındalık ve bilinç durumu genellikle toplumsal ve doğal düzgülerin yarattığı genel uzlaşımlara karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Akıntıya karşı kürek çekme olarak nitelenebilecek bu bilinç durumu, roman kişilerini, yaşamın olağan akışı içindeki eğreti bireylere dönüştürür. Sürekli sorgulayan, sorguladıkça farkındalığı artan birey, olgulara çevresindekilerden daha değişik tepkiler vermekte, bunun sonucu olarak ironik durumlar yaratarak yer yer gülünç de olabilmektedir. Bu durumu, özellikle Ajar adıyla yazılmış yapıtlarda belirgin bir biçimde görmek olasıdır.

2.2.1. Birey Bilincinden Kaynaklı Durum İronisi

Gary'nin düşünsel evreninde insan, tüm sınırlandırma ve ulamlamaların ötesinde olan, hiçbir koşul ve durumda bu niteliğinden ödün verilemeyecek ana ilkedir. İnsanı, değerler sıradüzeninde en tepeye oturtan bu insancı tutum, onu verili bir durum içinde tutsak eden hür türden olguyu eleştiri evreninin odağına yerleştirir. Bu bağlamda, özellikle bireyi sınırlandırmaya ve beklentiler doğrultusunda bir kalıba sokmaya çalışan toplumsal düzgüler, Gary-Ajar ironi ve mizahının belirgin hedefleri arasındadır. Bunun

parlak bir örneğini *L'angoisse du Roi Salomon (Kral Salomon'un Bunalımı)* adlı yapıtta bulmak olasıdır. Yapıt, toplumsalın gereklerini yerine getirmiş, buna karşın değer alanından hiçbir pay alamayan insan yığınlarını konu alır. Gary, yarattığı kişiler aracılığıyla, toplumsal alanda belli bir bireyi önemli kılan değer ölçütlerini geçersiz kılarken temel nitelik olan insan olma durumunu, değer yargılarının kurucu ölçütü yapar. Yapıtın ilk bölümlerinde, romanın önemli iki kişisi olan Jean ve Bay Salomon arasında geçen söyleşi, insanı temel değer ögesi yapan bu anlayışın açık göstergesidir:

“Sevgili Jean, Victor Hugo’nun, Balzac’ın ya da XIV. Louis’nin yaşadıkları yerlerde saygı duruşunda bulunuyoruz, öyle değil mi?”

“Ama bunlar önemli kişilerdi Mösyö Salomon. Victor Hugo deyip geçmeyin. Onları düşünmek, onların anıları önünde saygıyla eğilmek doğal. Tarihsel kişilerdi bunlar!”

“Evet, ünlü kişileri herkes anımsar da hiçbir şey olamamış, ama sevmiş, umut etmiş, acı çekmiş kişilere kimsecikler aldırılmaz. Doğuşlarında hepimizin ortak hazır giysisini alçakgönüllülikle sırtına geçirip de son durağa dek çıkarmamış olanlara. Bu deyim, bu hiçbir şey olamamış deyim bile iğrenç, gerçek ve katlanılmaz bir şey. Kendi küçük olanaklarımın sınırı içinde, buna boyun eğmem” (Gary, 2011b: 22).

Adı geçen Bay Salomon, servetini hazır giyim işinden kazanmış, seksenli yaşlarında varsıl bir kişidir. İşlerden elini çekip, *S.O.S.* adında kurduğu dernek aracılığıyla yardım ve bakım gereksinimi olan insanlara destek olmaktadır. Jean bu dernekte çalışan kişilerden biridir. Söyleşinin öncesinde Bay Salomon, toplayıcılığını yaptığı kartlardan birinde, 1920 yılında yazılmış aşk tümceleri ve buluşma sözleşmesi olduğunu görür. Ertesi hafta kartta adı anılan yere gider, aradan elli yıldan fazla bir süre geçmiş olduğundan uzam değişikliğe uğramıştır, eski zamanları bilen bir kapıcı söz konusu yeri onlara gösterir. Bay Salomon, kartı yazanın anısına bir demet çiçek bırakıp ayrılırken Jean, ona bunu neden yaptığını sorar, bunun üzerine aralarında yukarıda alıntılanan söyleşi gerçekleşir. Salomon yalnızca kendi yazgısına başkaldırmakla kalmamış, toplumun başkaları için oluşturduğu yazgıya karşı da başkaldırmıştır. Onun için, birileri iye oldukları ün sayesinde saygıyla ödüllendirilirken, başkalarının hiç yaşamamış gibi ölüp gitmesi türeye uygun değildir. Bütünüyle düzmece ölçütlerle oluşturulmuş toplumsal değerler dizgesi sonucu, kimileri öldükten sonra bile saygı ve sevgiyi hak ederken, kimileri yaşarken bile bunlardan payına düşeni alamaz. Schoentjes, ironiyi gerçek adaleti sağlamaya çalışan bir girişim olarak betimler (Schoentjes, 2001: 51). Salomon’un bu noktada takındığı, toplumsal düzgüleri alaya alan tutum, söz konusu gerçek adaleti sağlamaya yöneliktir. Dahası, sekseni aşmış yaşına karşın, ölüme meydan okurcasına

yaşamını sürdürmektedir. Er ya da geç öleceğini bilerek, hiç ölmeyecekmiş gibi bir tutum içine girmek, Salomon'un içinde bulunduğu durumu ironik kılar.

Öte yandan, romanın başkışisi Jean için de durum farklı değildir. Dış görünüşü sert ve kaba bir kişiyi andırırken, tinsel durumu tam aksi yönde gelişim göstermiştir. İlk tanıştıkları dönemde Salomon, çekinerek ona hapse girip girmediğini sorar. Jean'ın verdiği yanıt tin-beden ironisini dile getirir:

“Hayır, hiç hapis yatmadım, hatta denemedim bile. Bu iş için gereken şey bende yok. Biliyor musunuz, ben hiç kendime benzemem. Kötü gösteririm işte” (Gary, 2011b: 10).

Gerçekten de Jean kendine hiç benzememektedir, üstelik toplumsal düzgülere pek uymadığından başka kimselere de pek benzemez. Tıpkı Salomon gibi, toplumsal uzlaşıların insanları bir kenara itmesini benimseyemez. Salomon'un yanında çalışmaya başladıktan sonra, yardım amaçlı evine gittiği yaşlı bir bayan olan Matmazel Cora'yla tanışır. Şarkıcılık yaptığı dönemde belli bir üne kavuşmuş, gösteriş içinde yaşadığı dönem kısa süre sonra son bulunca, köşesine çekilmek zorunda kalmış Bayan Cora, hala tutkulu bir kadındır. Bu kez yaşlı kadın, dış görünüşünden kaynaklı yorumlar yapar ancak Salomon'un aksine, daha olumlu nitelikler sıralar ve onu yıldız yapmak için elinden geleni yapacağını dile getirir. Jean, bu öneriye sıcak bakmamakla birlikte kadın, onun üzerinden düş kurabildiği için öneriyi geri çevirmez:

Ona yardım etmeye dünden hazırdım. Bir acı çeken oldu mu acısını hafifletmek için elimden geleni yapmaya her zaman hazır olmuşumdur. Huy işte, doğayı, çevrenin tehdit ettiği türleri korumak isterim, ne yapsan boşuna. Nereden geldi bu huy, bilmem (48).

Jean için burada iki yönlü bir ironik durum söz konusudur: birincisi, yardım etmek için evine gittiği yaşlı kadının ona yardım önerisinde bulunması; diğeri de öneriyi, kendi istediği için değil, kadına yardım olsun diye geri çevirmemesidir. Matmazel Cora, parıltılı geçmişini sürekli anmakta ve o günlere hala özlem duymaktadır. Yaşı artık altmış beşe vardığından, toplumsallığın ondan beklentisi, köşesine çekilmek ve yazgıya boyun eğerek yaşlılığı benimsemektir. Jean, kendine yapılan önerinin, gerçekte kadının artık kendi adına yapamayacağı şeyleri Jean için düşleyerek bir doyum aramak olduğunu daha ilk anda anlamıştır. Ancak tam da bu saptama nedeniyle öneriye karşı çıkamaz. Zira tutunduğu son umudu ondan koparıp almak istemez. Bayan Cora'nın geçmişine duyduğu bu özlemi fark eden Jean, genç yaşına karşın, eski günlerine geri döndürmek adına onunla

arkadaşlık eder, aynı neden, olayı cinsel birlikteliğe dek vardır. Aralarında kırk yaş uzaklık bulunan kadınla böylesi bir ilişkinin toplumsal düzgülere aykırı olduğunun farkındadır. Arkadaşı Chuck ile konu üzerine yaptığı söyleşi, olayın Jean'ın bilincindeki nedenselliğini anlamak açısından önemlidir:

“Neyin var, tosunum?”

“Ne olacak, dün gece Matmazel Cora'yı becerdim.”

[...]

“İyi ya, bunda kafayı takacak ne var, anlayamadım. Onu canın çekti ve...”

“Hadi be, hiç de canım çekmiyordu.”

“Öyleyse aşkımdan yapmışsındır.”

“Evet, ama o kişisel bir aşk sanıyor bunu.”

[...]

“Ya!”

“Evet, ya! Anlamadı.”

“Sen de açıklasaydın.”

“Bir kadına kendisini genelde düzdüğünü açıklayamazsın.”

“Olanı biteni kibarca söylemenin yolu her zaman bulunur.”

“Kibarcaymış, dalga mı geçiyorsun sen? Sırf daha gençleri, daha güzelleri var diye bir kadını sevmeme yolunu seçmekten daha aşağılık bir şey yoktur. Ortalıktaki adaletsizlik yeter de artar bile, daha fazlasına ne gerek var! Chuck, ben Matmazel Cora'yla kişisel olarak yapmadım bu işi, adaletsizlikle kişisel olarak yaptım. Gene gönüllülüğüm tuttu” (146).

Görüldüğü üzere, Jean'ın yapmak istediği, yaşlı bir kadınla cinsel ilişkide bulunmak değil, toplumsal düzgülerin oluşturduğu adaletsizliğe karşı durmaktır. Jean'ın bilincinde olayın karşılığı, bütünüyle benmerkezci bir anlayışın ürünü olarak ortaya konmuş toplumsal düzgülerin dayattığı yaş, iş, konum gibi yapay ayrımlarla yaratılmış bu temelsiz düzeni bozmaktır. Bu noktada Bayan Cora'nın kimliği, aralarındaki ilişkinin boyutu gibi durumların ayırıcı bir önemi yoktur: yaşlı bir kadınla yatmak ve yoksul birine parasal yardımda bulunmak nitelik açısından farklı gibi görünse de nicelik açısından aynı kapıya çıkar Jean için. Odağına değer olarak insanı oturtmuş bu dünya görüşü, tüm yapay değer ölçütlerini geride bırakır. Bununla birlikte, söz konusu tutumun karşdakine acımakla da ilişkisi yoktur:

“Acıdığım için düzmedim onu. Aşkımдан düzdüm. Bunun ne demek olduğunu çok iyi anlarsın, Chuck. Aşkımдан yaptım ben, ama bunun onunla (Bayan Cora) hiçbir ilgisi yok. Sen de çok iyi bilirsin ki, bende genel bir şeydir bu.”

“Evet, bilirim, insanlık aşkı,” dedi (147).

Jean'ın durumu tam da bu nedenle ironiktir. Şövalyeliğin bittiği bir çağda, şövalyeliğe soyunmuş bir tür Don Kişotluktur. Don Kişot'un deneyimi kendisi açısından gülünç kalırken, Jean'ın durumu değer yargılarının alt üst olduğu bir ortamda yaşanan acı ironidir. Öte yandan bu acı ironi, Gary'nin aktarımındaki ustalıkla okur üzerinde dokunaklı bir etki yaratır. Kurgunun yapısı, Jean'ın olay karşısındaki öz savunuları, dile özgü noktalama işaretleri, duygusal etkiyi güçlendirerek okurun duygu dünyasına etki eder. *Sırf daha gençleri, daha güzelleri var diye bir kadını sevmeme yolunu seçmekten daha aşağılık bir şey yoktur. Ortalıktaki adaletsizlik yeter de artar bile, daha fazlasına ne gerek var!* gibi sözcelerle benimsenmiş anlatım biçimi ve yapılan sözcük seçimleri, bir yandan okurun düşünsel devinimini harekete geçirirken diğer yandan, Jean'ın durumuna benzer bir başkaldırı ve öfke duygusu uyandırmaktadır. Jean'ın, Bayan Cora'yla olan ilişkisi onu tam bir düşünsel açmazın içine sürüklemektedir:

Bakın, ben hiç mi hiç sevmemiş bir kadını seviyorum, bu da onu daha çok sevmeme neden oluyor, bana bunu açıklayabilir misiniz, demek istiyordum ona (150).

Yaşanan çelişkin durumun yarattığı ironi yalın biçimde yukarıdaki tümcelerle dile getirilir. Jean, bu tümceleri sözlük karıştırmak ereğiyle gittiği bir kitapçada aklından geçirmektedir. Sözlük karıştırmak yaşadığı ironiyi anlamlandırmaya yönelik sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Toplumsal düzgülerle kendi ilkeleri arasındaki uçurum derinleştikçe, olguları daha iyi anlayabilmek adına sözcük anlamlarını sözlüklerden araştırır. Sözlük, aranan sözcüğün anlamını ne denli geniş bir açıdan ele alırsa, olgunun anlamlandırılmasına o denli katkı sağlar. Bu bağlamda sözlük karıştırmak, Jean'ın yaşadığı ironinin en özgün göstergesi olur.

Jean'ın insancı anlayışı, insanı salt olumlu niteliklerle bezenmiş düşüldüküsel bir varlık olarak görme üzerine kurulu değildir. Aksine, olumsuz duyguların da insana özgü bir nitelik olduğunun bilincindedir. S.O.S derneğinin kapıcısı Mösyö Tapu'ya yaklaşımı, olumlu duyguların değil, olumsuz duyguların doyumunun sağlanması ereğini güder. Mösyö Tapu, kin dolu bir insandır, kin duyup bu kinini kusabildiği ölçüde var olabilmektedir. Dolayısıyla da, etrafında sürekli kin duyabileceği olay ve kişiler aramaktadır. Jean, Tapu'daki bu eğilimi saptayınca, tıpkı Cora için yaptığı gibi, ona da yardım etmeye çalışır. Önce onu kızdıracak ufak işler yapar, döşemeyi söker, cam kırar, asansörün kapısını açık bırakır. Sonra onu daha çok rahatlatabilmek adına duvara işer:

“Siz mi yaptınız bunu?”

Evet ben yaptım sizin güzel hatıranız için diyebilirdim, ama bu kadarı yetmezdi, gereksinimi tam olarak karşılayabilmem için bir de yalan söylemeliydim, hastır lan der gibilerden pantolonumu çektim, sonra da:

“Gözünüzle gördünüz mü?” dedim (82).

Jean, gereksinimlerinin ne olduğunu anlayabildiği tüm insanlara istediğini vererek onları mutlu etmeye çalışır. Matmazel Cora’yı her ziyaretinde, gezintiye çıkarmak, barlara götürmek, hoşuna gidiyor diye maçoluk yapmak gibi onu parlak geçmişine döndürecek edimlerde bulunurken, Mösyö Tapu için de elinden geleni yapmaktadır:

Merdivenin sekizinci basamağındaydım, suratım anlayışla, sevecenlikle, kutsallıkla ışıldıyordu, saygı duyguları kabarıyordu içimde, ölümsüze tapınmaya geliyordum bu tapınağa. Öyle bir ışıldıyordum ki, Mösyö Tapu biraz kaygılandı bile.

“Ne oluyor böyle size?” dedi.

Bastım kahkahayı, Mösyö Tapu kininden kıvranmaya başladı.

“Buna izin veremem!” diye uludu, “çünkü alaya alınmaktan daha kötü bir şey olamaz”.

[...] Mösyö Tapu’nun bataryalarını baştan doldurmuş olmanın yardımseverlik duygusu içinde yeniden tırmandım merdiveni, keyifliydim, çünkü insanların yaşamasına böyle her gün yardım edemiyorduk. [...] Yüzünü ve yumruklarını bana doğru kaldırmış, aşağıdan yukarıya bağırıp duruyordu hala.

“Serseri! Eşkiya! Esrarkeş! Pis komünist!”

Hoşnuttum. Yardım edilecek bir herif daha bulmuştum işte (83-84).

Jean’ın eylemleriyle, bu eylemleri yapmasına neden olan amaçlar arasındaki karşıtlık; bir başka deyişle yaptığıyla, yapmaya çalıştığı arasındaki çelişki, onu tam bir durum ironisinin odağına yerleştirir. Tıpkı ironik veya mizahsı bir sözcenin asıl anlamının, düz anlamıyla çelişmesi gibi, Jean’ın edimleri de görüldüğünden farklı bir amaca hizmet eder. Matmazel Cora’ya âşık olmadığı halde sevgilisiymiş gibi davranması, Mösyö Tapu kinini kusup rahatlasın diye onu kızdıracak edimlerde bulunması, onun insancılığının dışavurumlarıdır. Kısacası, Jean’ı ironik bir duruma sokan, bilinç düzeyli insancı tutumudur. Kendi ifadesiyle, uygarlık gereğinden fazladır onda (232).

Öte yandan Jean’ın ironisi bulaşıcıdır. Geçekten sevip beraber olduğu kadın Aline’i de benzer bir ironinin içine sürükler. Matmazel Cora’yla olan sıra dışı tinsel ilişkisi sürerken, kitapçada tanıştığı Aline’le de olağan bir gönül ilişkisi içine girmiştir. Dahası Aline durumu bilmektedir, öyle ki, Matmazel Cora’ya götüreceği çiçek demetini bile o

hazırlar (191). Benzer biçimde Matmazel Cora da Aline’i bilmektedir, onunla tanışmak için evine gider (297). Her iki kadının durumu da, Jean yüzünden ironiktir. Kıskançlık içinde birbirleriyle rekabet etmek yerine, ironik biçimde birbirlerine yakınlık duymak zorunda kalırlar.

Gary yapıtlarında, kişileri ironik durumların içine sürükleyen, yalnızca toplumsal düzgülere başkaldırmak değildir. Yeri geldiğinde roman kişileri adalet ilkesini yadsıyan doğal düzgülere de başkaldırırlar. *Kral Salomon’un Bunalımı* adlı yapıtta ölüme başkaldıran Mösyö Salomon, seksen beşinci yaş gününde, gazetede yaşlılık üzerine yazılmış bir yazının içeriğine sinirlenerek, yaşlılığın en belirgin niteliği olan cinsel gücün kaybolmasına meydan okumak için hayat kadınlarıyla beraber olmaya gider (294). Benzer bir durum, *Koca Tembel* olarak Türkçeye çevrilmiş, *Gros-Calın* adlı romanın benöyküsel anlatıcısı için de geçerlidir.

1974 yılında Ajar adıyla yayımladığı bu romanında Gary, Paris’in kalabalığı içinde yalnız yaşayan bir kişi olan *Cousin*’in, bir piton yılanı edinmesiyle başlayıp sonunda kendisinin de bir pitona dönüştüğü olaylar zincirini anlatır. Cousin de, tıpkı Jean ve Salomon gibi, içinde yaşadığı toplumun genel uzlaşılarından uzak, olguları kendi bilinç durumu içinde değerlendiren, toplumsalın dışına itilmiş bir kişidir. Paris’in kalabalığı içinde dostu ve bir eşi olmaksızın yalnız yaşamak, Cousin’in içinde bulunduğu durumun temel ironisini oluşturur. Bu yalnızlığı bir ölçüde giderebilmek için edindiği piton yılanı, durumunu düzeltmek yerine, daha ironik kılmaktan öteye gitmez. Her şeyden önce, pitonun temel gereksinimi olan beslenmesi büyük bir sorun oluşturur. Doğası gereği, fare, tavşan gibi canlı hayvanlarla beslenmek zorunda olan piton, Cousin’in bu doğal durum karşısında tökezlemesine yol açar. Koca Tembel adını taktığı bu yılanı, insan eliyle doğasına uygun biçimde beslemek onun için olanaklı değildir:

Veteriner güneyli ağzıyla şöyle dedi:

“Esaret altındaki pitonlar, yalnız canlı kurbanlarla beslenir; sıçanlar, kobay fareleri, ara sıra da küçük bir tavşan iyi olur.”

Sevecen biçim de gülümsüyordu.

“Yutar dururlar. Önünde sıçan varken, pitonun ağzını kocaman açmasını izlemek ilginç olur. Göreceksiniz.”

Korkudan rengim sarardı. Paris kalabalığına döner dönmez doğa sorunuyla karşı karşıya geldim (Gary, 2011a: 3).

Veterinerin açıklamaları doğrultusunda yılan için önce beyaz bir fare satın alır. Ancak fareyle kurduğu yakınlık dolayısıyla yılanı veremez. Sonrasında bir kobay sıçanı alır ancak durum değişmez: *Bu hayvanları doğa yasaları gereği aç bir pitonun ağzına atamazdım* (4). Cousin'in doğa yasalarını uygun bulmayan bilinci, onu ironik bir durumun içine sokar; bir yandan pitonu beslemek gerekiyordu, öte yandan bu işin olması gereken doğal biçimini bir türlü benimseyemiyordu. Sevmeye ve sevilmeyle karşı duyduğu açlık, önce bir piton almasına sonra da onu besleyememeye yol açarak çözümsüz bir kısır döngü yaratır. Soruna çözüm bulabilmek umuduyla yakınlık duyduğu bir din adamına danışır:

“Pitonumu canlı sıçanlarla beslemeyi reddediyorum, işte o kadar.” dedim. “Bu insanlık dışı. Ve o da başka bir şey yemeği reddediyor. Onu yutacak olan bir pitonun karşısında duran zavallı küçük bir sıçan gördünüz mü hiç? Canavarlık bu. Doğa kötü yapılmış, peder” (10).

Sorunun kaynağı bellidir: doğayı yapan kötü yapmıştır. Cousin'in pitonla olan ilişkisindeki açmaz, Jean'ın Matmazel Cora'yla olan ilişkisindeki açmazla aynı mantıksal işlencenin ürünüdür. Her ikisi de, nedenselliğini bir türlü kavrayamadıkları doğa/toplum yasalarına boyun eğmek istemezler. Bu, yaşamlarında sürekli bir ikilem yaratarak, ironik durumların oluşmasına yol açar. Bir din adamı olarak pederin durumu da ayrıca ironiktir. Danışanıya kilise yerine barda buluşur, bira eşliğinde söyleşir, soruna yönelik ürettiği çözümler gülünçtür: pitona beyaz sıçan yerine *gri fare veriniz, Tanrı fare yemez, piton yerine Tanrı'ya bağlanın* gibi cevaplar, karşısındakıyla alay edencesine değil de ciddi bir havayla verilmiş yanıtlardır.

Kalabalık içindeki yalnızlık, Cousin'in içinde bulunduğu ironinin kaynağı olduğundan, bu sorunu çözmeye yönelik her türden girişim, aynı sorunun kaynaklık ettiği değişik ironik görünümün gün yüzüne çıkmasını sağlar. Bunlardan en önemlisi, şüphesiz vantrilok Mösyö Parisi'nin anlatıya girdiği bölümdür. Romanın aynı zamanda anlatıcısı olan Cousin, yalnızlığına belki bir çözüm olur diye, *Dostlar* adlı bir dergiye, iletişim ve söyleşi olanaklarının neler olduğunu sorduğu bir mektup yazar. Cevap olarak sonraki sayıda, umutsuz durumlarda yeri geldiğinde evrenle bile söyleşmenin gizlerini bilen Mösyö Parisi'ye başvurması önerilirken; Malraux, Nietzsche, Camus gibi yazarların evrenle söylediklerini ve sanatsal açıdan yaratıcı yanıtlar aldıklarından söz edilir. Örnek gösterilen yazarlar ve örnek gösterildikleri durum arasında tam anlamıyla derin bir çelişki vardır. Zira Malraux, tanınmış *İnsanlık Durumu* adlı yapıtında insan olmanın mutlak

yalnızlığından kaçamayan kişileri romanına yansıtırken, benzer biçimde Camus de *Yabancı* adlı ünlü romanında çevresine yabancılaşmış, uyumsuz hissi yaşayan bireyin yalnızlığını anlatır. Nietzsche'ye gelince, bütün değer yargılarının ipini pazara çıkarmış, her şeyi sonuç olarak hiçliğe bağlamış, *Zerdüşt* olarak adlandırdığı kişilik aracılığıyla, sürü insanından yalnızlığa kaçan *üstinsan* kavramını ortaya koymuş bir düşündürdür. Dolayısıyla da, yalnızlığına çözüm arayan kişiye, çözüm noktasında insanın yalnızlığına vurgu yapan yazar ve düşünürleri örnek göstermek ironik bir durum yaratır. Gary'nin burada gerek derginin adını, gerekse derginin ürettiği çözüm içinde geçen yazar adlarını, bir durum ironisi yaratmak için bilinçli olarak seçtiği açıktır.

Cousin, derginin önerisi üzerine, Mösyö Parisi'nin verdiği eğitimlere katılmaya karar verir. Ancak verilen eğitim de ironiktir. Bilindiği gibi, söyleşi, gönderici ve alıcı arasında geçmesi gereken ikili bir durumu gerektirir. Oysa Parisi'nin verdiği dersler, bir başkasıyla değil, karından konuşma yöntemi kullanarak nesnelerle - aslında yine kendiyle - söyleşmeyi öğretmektedir (seçilen herhangi bir nesneye soru sorup, sonra karından konuşarak cevap vermek). Burada, gönderici ve alıcının aynı kişi olduğu bir söyleşim söz konusudur ve ders, amaç ve sonuç karşıtlığı açısından ironik bir görünüm ortaya koyar. Üstelik Parisi'nin daha önceki başarılarına yaptığı gönderme ironik etkiyi artırır:

“Fresnes’de ders veriyorum; tutuklular demir parmaklıkları, duvarları konuşurmayı öğrenip dünyayı insanlaştırıyorlar” (77).

Parisi'nin bu söylemi, işlediği suç karşılığında tutuklu olarak cezaevinde bulunanlarla, on milyonluk bir kentte kendi kabukları içinde kapanıp kalmış insanlara aynı pencereden baktığının kanıtını oluşturur. Amacı, onları düzgün bireyler olarak toplum yaşamına katmak değil, içinde bulundukları durumla başa çıkmayı öğreterek yalnızlığa daha derin ve çözümsüz bir boyut eklemlenektir. Bu durumda uyguladığı yöntem, insani açıdan, çözdüğünden fazla sorun yaratan yeni bir çözümsüzlüktür.

Cousin, Parisi'nin eğitimlerine katılmaktan vazgeçer, yalnızlığının üst sınıra dayandığı bir dönemde üst kattaki komşusu Profesör Tsourès ile yakınlaşmaya çalışır. Anlatıcı başlangıçta, söz konusu kişiyi *insanseverlikte zirveye varmış biri* (97) olarak tanımlar. Yakınlaşabilmek adına kapısının önünde beklemeye başlar, önceleri gülümseyip selamlaşmalar olur ancak sürekli aynı biçimde karşılaşmalar daha yavan bakıp geçmelere doğru kayarken artık görmezden gelmeye varır. Cousin yılmaksızın, aynı biçimde kapı önünde beklemeyi sürdürür. Sonunda Profesör Tsourès dayanamayıp

sinirli bir biçimde ne istediğini sorar, kısa bir tanışmanın ardından, iletişimsizliğin egemen olduğu söyleşi istenmeyen bir yanlış anlaşılma ile son bulur. Anlatıcı, profesörün sorularına uzun ve gereksiz ayrıntılarla dolu yanıtlar verir. Kendini daha iyi tanıtabilme adına giriştiği bu çaba, ironik biçimde onu daha anlaşılma kılar ve yanlış anlaşılma uygun zemin hazırlar. Öte yandan, gerçekte Profesör Tsourès de, Cousin'in kafasında tasarladığı türden eksiksiz birisi değildir, anlatıda; sanki Cousin'i bilerek yanlış anlamış gibi bir hava vardır. Adının anlamının, yazarın bir başka yapıtı *La Danse de Gengis Cohn*'dan öğrendiğimize göre (Gary, 1967: 29), Yiddiş dilinde *sorun* ve *kaygı* anlamlarına gelmesi de bu yorumu destekler. Benzer biçimde Parisi de rasgele seçilmiş bir ad değildir, söyleyiş olarak kahramanın sorunlarının temel kaynağı olan Paris'i anımsatır. Her iki durumda da Gary, isimleri bir tür erken anlatı gibi kullanarak, serüvenin sonunun beklenenin aksi yönde olacağını okura önceden duyurmuş olur. Romanın satır aralarına dek işlemiş olan ironi, isimlerin kullanımında bile kendini gösterir: Cousin'in adının, hayatta akraba ya da dost olarak hiç kimsesi bulunmadığı halde *kuzen* anlamına gelmesi bunun örneklerinden biridir (Östman, 1994: 48, 53).

Cousin'in yalnızlığına çözüm ararken bir sonraki durağı körler enstitüsü olur. Her akşam işten çıktıktan sonra, gidip kapının önünde bekler ve çıkan körlere karşıya geçmeleri için yardım etmeye başlar, bu arada birkaç sözcükle de olsa kısa söyleşiler gerçekleştirirler. Ancak bu da uzun soluklu olmaz, körler; bu derece bir yardımseverliğin içinde başka bir iş olduğunu anlamış olmalı ki, onu “*gidip başka yerde bozun aptesinizi*” (Gary, 2011a: 102) diyerek geri çevirirler. Cousin'in bu noktada olaya getirdiği yorum durumun ironisini anlamak açısından önemlidir: “*neden reddetmeli başkalarının yaşamına yardımcı olmayı?*” (102). Olayın akışından anlaşıldığı kadarıyla, yardım edilen körler, yardım eden de anlatıcının kendisidir. Yardımı geri çevrilen yine anlatıcının kendisi olduğuna göre, yukarıdaki tümce gerçekte yardım edilenin körler değil, anlatıcı olduğunu kesinlemektedir. O halde, yardım edenin gerçekte yardım edilen olduğu bir durum söz konusudur ki, bu da anlatıcının içinde bulunduğu iki katmanlı bir ironiyi gösterir. İroninin görünen yönü yardımın körler tarafından geri çevrilmesi, anlatıcının olaya getirdiği yorumla gün yüzüne çıkan görünmeyen yönü yardım edenin, gerçekte yardım edilen konumunda olmasıdır.

Cousin'in ilgiye karşı duyduğu açlık öylesine yoğundur ki, ilginin olumlu ya da olumsuz olması hiçbir şeyi değiştirmez:

Kendimi adamdan saydığım zamanlar, Koca Tembel'i omuzlarıma alıp Paris sokaklarında dolaştığım ve insanların, şu türden konuşmalarını işittiğim zamanlardır: "Ne korkunç! Aman tanrım ne çirkin şey! Buna izin verilmemeli! Olacak şey değil! Kesin ısırır! Tehlikelidir, hastalık riski var!" Gururla başı dik yürürüm, Koca Tembel'i okşarım, gözlerim ıslı ıslı olur, sonunda dışarda kendimi belli etmiş, göstermiş, ifade etmiş ve dışavurmuş olurum (67).

Alıntıda görüldüğü üzere, insanlardan almış olduğu tepkilerin olumlu hiçbir yanı yoktur. Buna karşın anlatıcı bu durumdan oldukça mutludur, kötü bir izlenim yaratmış olsa da, insanlar onun varlığının ayırdına varmışlardır. İçeriği bu denli olumsuz olan sözceler, karşıdakinde böylesi olumlu bir hava estirmesi, durum ironisine yetkin bir örnek oluşturur.

Cousin'in yaşam karşısında kaldığı eğreti durum, kendi bilincinin ürünü olan ülküsel bir yaşam arayışının sonucudur. Bu ülkü, hiçbir toplumsal ve doğal düzgünün insan bilinci üzerinde baskı oluşturmadığı bir çeşit düşülke yaratır. Bu ülkünün gerçekleşmesinde Bayan Dreyfus'le evlenmek, önemli değişkenlerden biridir. Siyahi olan bu kadınla aynı şirkette çalışmaktadır, birkaç kısa ayaküstü söyleşi ve bir hafta sonu ortak arkadaşlarla olan buluşma dışında, ilişki adına hiçbir şey söz konusu değildir aralarında. Cousin sevgi ve ilgiye öylesine gereksinim duymaktadır ki, düşleminde, onun kendisiyle evlenmeye hazır olduğunu kurar. Kadının şirketten ayrıldığını öğrendiğinde yaşadığı düş kırıklığını üzerinden atmak adına bir geneleve gider. Gary'nin yazın evreninde genelev ve hayat kadınlarının hiçbir olumsuz anlam taşımadığını özellikle belirtmek gerekir. Yitirdiğini sandığı düşsel sevgilisiyle gittiği genelevde karşılaşır. Kadın işi bırakıp hayat kadını olarak yaşamını sürdürmeyi seçmiştir. Anlatıcı için bu denli özel olan kadınla bir genelevde karşılaşması ironik olaylar dizisinin yalnızca başlangıcıdır. Kadınla beraber olur, yüz elli franklık ücretini öder ve sonrasında onunla birlikte yaşamak istediğini, isterse yine bu işe devam edebileceğini önermesine karşın, kadın öneriyi geri çevirir. Cousin için bu durum, ülküsünün yerle bir olmasıyla eşanlamlıdır. Doğa ve toplumsal yasalara karşı koyamayacağının ayırdına vardığında, doğallıkla özdeşleştirdiği Koca Tembel'e dönüşmesi kaçınılmaz olur:

Doğa üstünlüğü ele geçirmişti. Biraz acıkmıştım, gidip Blondine'i kutudan aldım. Yutmak için tam dilimin üzerine koyduğum anda doğanın üstün geldiğini anladım. [...] Bayan Niatte benim için üç tane sıçan getirmiş; artık dayanamadım, teker teker üçünü de yuttum, gidip bir köşede kendi üzerimde halkalanıp uykuya daldım (184-185).

Yılanı ilk aldığında onu beslemek üzere aldığı ilk sıçan olan Blondin’le kurduğu yakınlık onu Koca Tembel’e vermesine engel olmuştur. Bu durum karşısında doğa engeline takılmaktan yakının romanın anlatıcı başkışısı, doğal olana boyun eğince sıçanı yutmaya çalışır ancak hala eski eğilimlerinden tam olarak kurtulamadığından, onu bir başkasına verir. Ancak doğallığa daha fazla karşı koyamaz ve yeni gelen üç sıçanı, bir piton gibi kendi yutar. Pitona vermeye kıyamadığı sıçanları artık kendisi yutarak başlangıç durumuyla çelişkin olan bir sona varmış olur. Roman boyunca karşılaşılan en belirgin ironik durum şüphesiz budur. Gerçeği kabullenmiş olmak, Koca Tembel’i hayvanat bahçesine vermek de Cousin’in ironisine son vermez. Ülküsüne yeni bir biçim vererek artık doğal engellere takılmayacağı yeni bir yoldaş bulur kendine: Bir kol saati. Saatçiyle arasında geçen söyleşi, yeni ülküsünün ipuçlarını verir:

“Bunu kurmanıza bile gerek yok, Quartz saatler bunlar, bütün bir yıl boyunca kendi kendine çalışır.”

“Tam tersine, ben bana gereksinim duyan bir saat istiyorum, kurmayı unutursam dursun. Bu kişisel bir şey.”

Alışkın olduğunun dışında bir şey anlamayan herkes gibi anlamadı.

“Ben, ben olmadan işleyemeyen bir saat istiyorum, işte şunu...”

[...]

“Bu bir Gordon” dedi saatçi, önemli bir şey söylüyormuş gibi.

“Kaç para?”

“Yüz elli frank”

Al işte, bu da Tanrısal bir işaret, Bayan Dreyfus’ün değeri de o kadar (187-188).

Yukarıdaki alıntı ülküsel dönüşümü tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Cousin artık başkalarına gereksinim duyan değil, gereksinim duyulan biri olmak istemektedir ancak kişisel durumu nedeniyle, toplumsallık sınırları içinde bunu yapamayacağını iyice kavramıştır. Bayan Dreyfus deneyimi, ağırlık merkezinin insandan hayvana ve nesneye doğru kaydığı ülküsel bir değişim yaratsa da, Cousin’in içinde bulunduğu ironik durum varlığını sürdürür. Hala çevrenin, koşulların, insanların ve nesnelerin yönlendirmesi altındadır. Cousin’in bu yönüyle bir karşıt kahraman (fr. anti-heros) olduğu açıktır. Profesör Tsourés örneğinde olduğu gibi yaşamında yolunun kesiştiği bütün insanları, hatalı davrananlar onlar olsalar da, durumlarını bir şekilde haklı çıkaracak kanıtları kendi zihninde üretmesi, anlatıcı başkışının içinde bulunduğu başka bir süreğen ironik durumun göstergesidir. Öte yandan Cousin’in durumu, on milyonluk bir kentte doğa-ekin karşıtlığı

içine sıkışıp kalan öznenin merkezkaç hareketini tanımlar. Onun ironisi, gerçekte anakent yaşamının ironisidir.

Gary'nin Jean'la toplumsal, Cousin'le doğal düzgülere yönelttiği eleştiri, *La Vie Devant Soi* adlı romanının başkışısı Momo'yla devam eder. Hem toplumsal hem doğal olana yönelik başkaldırıcı tutumuyla Momo, incelenen önceki iki roman başkışısının adeta bir bileşkesi gibidir. Türkçeye *Onca Yoksulluk Varken* adıyla aktarılan ve Gary'ye, Ajar adıyla 1975 yılında ikinci kez Goncourt ödülü kazandıran yapıt, on yaşındaki bir çocuğun yaşama bakışıyla kaleme alınmıştır. Bu öyle bir bakıştır ki, doğa, toplum, din, ekin gibi insanı boyunduruk altına alan her türden olguyu, eleştirel bakışın odağına yerleştirir.

Romanın anlatıcı başkışısı bir hayat kadınının oğlu olan Momo'dur. Ebeveynleri Müslüman ve Arap olduğundan, gerçek adı Muhammed olan bu çocuk, Yahudi bir kadın olan Madam Rosa'nın evinde, diğer hayat kadınlarının çocuklarıyla birlikte yaşamaktadır. Madam Rosa belirli bir ücret karşılığında, mesleklerini sürdüren hayat kadınlarının çocuklarına bakmaktadır. Yapıtın ilerleyen bölümlerinde annesinin öldüğünü öğrendiğimiz Momo ve Madam Rosa arasında ötekilerden farklı bir yakınlık söz konusudur. Romanın ana dokusunu, aralarında tarihsel düşmanlık olduğu bilinen Arap ve Yahudi ırklarından gelen bu iki kişinin görünürdeki ironik yakınlıkları oluşturur.

Baudrillard, ironiyi yanılsamadan kurtulmanın evrensel biçimi olarak görür (Baudrillard, 2006: 94). Gary bu romanında, çoğu kimsenin gündelik yaşam içinde ayırdına varamadığı birçok olgunun ironik yönünü, olaylara bir çocuğun penceresinden bakarak sergilemeye çalışır. Öte yandan Evrard, olaylara çocuk penceresinden bakmanın, mizah yaratmak için yazarlar tarafından sıklıkla kullanılan bir yöntem olduğunun altını çizer (105). Gary'nin söz konusu yapıtında bazen safdil, bazen felsefecilere taş çıkaracak ölçüde bilgece olan bu çocuksu bakış, Baudrillard ve Evrard'ın saptamalarına koşut biçimde, yapıta dil ve anlam düzeyinde benzersiz bir derinlik kazandırır.

Momo henüz küçük bir çocuk olmasına karşın, yazgısı nedeniyle yaşamın acı yanlarını erken denecek bir yaşta öğrenmeye başlar. İlk farkındalığı, bir annesi olması gerektiği ama onun ortalarda hiç gözükmediğinin ayırdına varmasıyla başlar:

Önceleri annem olmadığını, hatta bir annem olması gerektiğini bile bilmiyordum. [...]Bize haftada bir ya da iki kez gelen epey anne vardı, ama hep başkaları için. [...]Benim dışımda herkesin bir annesi varmış gibime geliyordu.

Annemi getirtmek için midemde kramplar edinmeye, çirpınmaya başladım. Karşıkı kaldırımda topu olan bir velet vardı, her karnı ağrıdığında annesinin geldiğini söylemişti. Karnım ağrıdı ama hiçbir sonuç alamadım, çirpınmalarım da bir işe yaramadı. Daha çok dikkat çekmek için evin her yerine sıçmaya bile koyuldum. Hiçbir şey olmadı. Annem gelmedi (Gary, 2008: 4).

Alıntıda, Momo'nun anne eksikliğini giderebilmek adına giriştiği çabalar, davranış seçimindeki öykünmeciliği, sonuç alamadığında abartılı bir yöntemle başvurması çocuk saflığının özgün yönünü gözler önüne serer. Anne yokluğunu giderebilmek adına, sürekli dikkat çekmeye çalışır. Yöntemi biraz uygunsuz olsa da, çocuk mantığına tamamen uygundur. Sonuç alamadıkça yaptığı işler daha uygunsuz bir biçim almaya başlar. İşyeri sahiplerinin dikkatini çekmek için hırsızlık yapmaya girişir. Bunun sonucunda dayak yese bile, birilerinin ilgisini çekebildiği için mutluluk duyar. Momo'nun hırsızlığı, Cousin'in koca bir pitonla sokaklarda dolaşması, her ikisinin de olumsuz tepkilere karşın mutlu olması aynı mantıksal işlencenin ürünüdür: ilgi açılığını gidermek. Aralarında yaş, ırk, toplumsal konum gibi bir sürü ayırım bulunmasına karşın, sevgi ve ilgi eksikliği karşısında duyumsadıkları aynı çaresizlik, onları ussal olmayan edimlerde bulunmaya ve bunlardan kendilerine mutluluk payı çıkarmaya iter. Momo hırsızlık yapmayı sürdürür ancak bir keresinde hiç beklenmedik bir durumla karşılaşır. Özellikle sahiplerinin kadınlar olduğu işyerlerini seçmektedir, kadının tezgâhından bir yumurta çalar, dayak yemeyi beklerken, umulmadık bir tepkiyle karşılaşır:

... kadın yanıma çömeldi, başımı okşadı.

“Ne şirin şeysin sen,” dedi.

Önce, duygularımı sömürüp yumurtasını geri almak istediğini düşündüm, yumurtayı avucumda, cebimin dibinde sıkıca tuttum. Bari bir tokat atsaydı beni cezalandırmak için: Bir annenin sizi fark ettiği zaman yapması gereken şey budur. Ama doğru tezgâha gitti, bir yumurta daha verdi. Sonra öptü beni. Öyle umut dolu bir anım oldu ki anlatamam size, olacak iş değil. Öğlene kadar dükkânın önünde bekledim. Bilmiyordum ne beklediğimi. Bazen kadın gülümsüyordu, oracıkta, elimde yumurtamla kalakaldım. Altı yaşındaydım ya da ona yakın bir şey, ömür boyu süreceğini sanıyordum, oysa topu topu bir yumurtaydı (6).

Bu alıntıda birkaç ironik durum bir arada verilir. Anne özlemini giderebilmek adına (sanki hırsızlığını fark eden annesiymiş gibi), yakalanmak için hırsızlık yapıp tokat yemeğe çalışması çocuğun içinde bulunduğu ironik durumu gösterirken henüz altı yaşında olmasına karşın; kadının duygusal yaklaşarak yumurtasını geri alabileceğini düşünmesi, yaşından beklenemeyecek bir deneyime iye olmayı gerektirdiğinden ayrıca ironiktir. Gary burada yarattığı iki katmanlı ironiye, “Öyle umut dolu bir anım oldu ki

anlatamam size, olacak iş değil”, “Öğlene kadar dükkânın önünde bekledim”, Bilmiyordum ne beklediğimi”, “elimde yumurtamla kalakaldım”,” ömür boyu süreceğini sanıyordum, oysa topu topu bir yumurtaydı” gibi, okurun duygu dünyasını devindiren tümceler eklemleyerek acıma duygusunu tetikleyen dokunaklı bir etki katar. *La Vie Devant Soi*, içinde mizahın bolca bulunduğu bir yapıt olmasına karşın, mizahın da aynı duygusal kaynaktan beslenmesi nedeniyle okurda hep aynı buruk etkiyi yaratır. Öte yandan Gary, bu etkiyi sadece uzun paragraflarla değil, kimi tümcelerin içine gizlediği basit ayrıntılarla da okurda uyandırmayı başarır. Önceki alıntıda, davranışına öykündüğü çocuktan bahsederken *“Karşıkı kaldırımda topu olan bir velet vardı”* diyerek, topu olmayı ayırıcı bir nitelik olarak sunması, okura dolaylı olarak anlatıcı çocuğun bir topunun bile olmadığını aktarması buna örnek olarak gösterilebilir.

Romanda kişisel durumu açısından en ironik olan kişi hiç kuşkusuz Madam Lola’dır. Afrika kökenli bir kişi olan Madam Lola, doğal bir kadın değil, bir kadınsıdır (fr. travesti). Ancak durumunu asıl ironik kılan, kadınsılığa geçmeden önce ülkesi olan Senegal’de boks şampiyonu olmasıdır. Söz konusu bu iki durum arasındaki uçurumun derinliği Gary ironisinin özgün yanlarından birini oluşturur. Okura başlangıçta tuhaf görünen bu özel durum, yazarın ona yüklediği insancıl duygularla silinip gider. Gary yarattığı bu ayrıksı kişiyle, insanın ne olmayı seçtiğinin değil, ne yapmayı seçtiğinin önemli olduğunu göstermeye çalışır. Roman boyunca Madam Rosa ve Momo’ya sürekli parasal ve duygusal destek veren bu kişi, Gary insancılığının göstergelerinden biri olur.

Momo anne konusunda direktmeyi bırakır ancak bu süreçte edindiği alışkanlıklar kalıcıdır. Evcil hayvan satan bir işyerinden küçük, cins bir köpek çalarak eve getirir. Adını Süper koyduğu köpeğe çok bağlanır, o sıralar dokuz yaşlarındadır ve yavaş yavaş yaşadığı evin durumunu, toplumda iye olduğu konumu ve geleceğini görebilmektedir. Köpeği öylesine seviyordur ki:

Onu o kadar çok seviyordum ki, bir başkasına verdim. [...] Madam Rosa’nın evi alışık olsanız bile hüznüydü. Bu yüzden Süper gözümde büyümeye başladığı zaman ona bir yaşam kurmak istedim; olanağım olsaydı bunu kendime yapardım (13).

Köpeği zengin bir kadına satar:

Süperi ona beş yüz franga sattım, gerçekten iyi bir iş yapıyordu Süper. Beş yüz frank istedim kadından, çünkü olanakları olduğunu görmek istiyordum. Tam üstüne basmışım, kadının şoförlü bir arabası bile vardı. [...] Bakın şimdi ne söyleyeceğim

size, inanmayacaksınız çünkü. Beş yüz frangı aldım, bir lağım deliğine attım. Sonra kaldırıma oturdum, yumruklarımı gözlerime bastırıp danalar gibi ağladım, ama mutluydum. Madam Rosa'nın evinde güvence diye bir şey yoktu, yaşlı hastaya karşı kıldan inceydi boynumuz, parasızlık, tepemizdeki yetimhane; bir yaşam değildi bunlar bir köpek için (13).

Köpeği, başkasına çok sevdiği için vermesi görünürde oldukça ironik bir durumdur. Ancak nedenlerin açıklandığı satırlar, bu çelişkin davranışın kaçınılmaz olduğunu gösterir. Kendi olanakları içinde ona güzel bir yaşam sağlayamayacağını anladığında, bu bilinç durumu köpeği olanakları daha iyi olan birine vermeyi zorunlu kılar. “Onu bir başkasına verdim” deyip sonra “beş yüz franga sattım” demesi de aynı kaçınılmazlığın sonucudur, köpeği vereceği kişinin ona iyi bir yaşam olanağı sunup sunamayacağını sınanmasıdır. Parayı sonradan lağım çukuruna atması, bir yandan bu zorunluluğun kanıtını oluştururken diğer yandan köpeğe karşı duyduğu koşulsuz sevginin en önemli göstergesi olur. Yazar burada, sonuçların oluşturduğu ironiyi nedenselliklerle meşrulaştırarak, yaşamın zor dönemlerinde ortaya çıkan ironinin kaçınılmazlığını göstermeye çalışır. Aşağıdaki alıntı bu varsayımı destekler niteliktedir:

Madam Rosa yatağının altında Mösyö Hitler'in büyük bir portresini gizliyordu, mutsuz olup da hangi azizden medet umacağını şaşırdığında portreyi çıkarır, ona bakar, hemen kendini daha iyi hissedirdi, ne de olsa büyük bir derdi eksilmiş olurdu (33).

Bir Yahudi olan Madam Rosa'nın, Auschwitz gibi kamplarda kalmış biri olarak yatağının altında Hitler'in büyük bir resmini saklaması gerçekten ironik bir durumdur. Ancak bunun nedeninin, böylesi bir kıyıcinın artık dünyada olmadığını görüp rahatlamak olduğunu anladığımızda, ironinin zorunluluktan doğduğu yönündeki savımız güçlenmiş olur. Benzer bir durum Koca Tembel adlı romanda da söz konusudur. Cousin'in oturduğu binanın beşinci katındaki Jalbecq, ne olur ne olmaz diye hala dolabında gamalı haç ve Nazi üniforması saklamaktadır (127).

Gary çocuksu bakışı ironi yaratmak için ustalıkla kullanır. Bu bakış, alışılmışlığın yarattığı gerçekliğe körelmiş bakışı ortadan kaldırarak, yaşamın içinde sıradan görünen olguların bile aslında ironik bir yönü olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. Bunun güzel bir örneğini romanın daha giriş kısmında bulmak olasıdır. Anlatının ilk paragrafında sözü alan anlatıcı Momo, Madam Rosa'ya ilişkin saptamalarını aktarırken, tamamen doğal görünen bazı olguların ironik yönünü açık biçimde gözler önüne serer:

Size ilk ağızda söyleyebilirim ki, asansörsüz bir altıncı katta oturuyorduk ve bu durum bütün kilolarına karşılık yalnızca iki bacağı olan Madam Rosa için gerçek bir gündelik yaşam kaynağıydı; derdiyle kederiyle (1).

Madam Rosa kilolu bir kadındır ve asansörü olmayan bir binanın altıncı katında oturmaktadır. Sıradan bir bakış için olağandışı hiçbir yönü bulunmayan bu durum, çocuğun olaya bakışı ile ironik bir görünüm kazanır: Onca kilosuna karşın Madam Rosa'nın bu kiloları taşıyacak yalnız iki bacağı vardır ve bunlar yetmezmiş gibi asansörsüz binanın altıncı katında oturmaktadır. Gary, ancak bir çocuğun gözünden bakılınca ayırdına varılabilecek bazı ayrıntıları çarpıcı bir karşıtlık içinde sunarak kolayca fark edilemeyecek örtük bir ironiyi gün yüzüne çıkarmayı başarır. Balzac, Massimila Doni adlı yapıtında, kurbağaları çiçeklerin yanına koyduğu için, doğanın üstün bir ironi anlayışı olduğunu söyler (1968: 32). Benzer biçimde yazar, iki bacağı olmak gibi doğal bir olguyu, aynı bütünün ayrı bir parçasıyla karşıtlık oluşturacak biçimde ele alması, doğallığın içinde barındırdığı ironiyi göstermesi açısından ilginçtir. Öte yandan, ironiyi bir yöntem olarak benimsemiş yazarların yapıtlarında, durum ironisi kurguyla yaratılır, dilin işlevi ironik olan bu durumu yalnızca aktarmaktır, oysa bu örnekte görüldüğü üzere Gary; dili öylesine alışılmadık biçimde kullanır ki, Madam Rosa'nın doğal durumu, dilsel düzeyde ironik bir duruma dönüşür. Bununla birlikte yazar, durumu ironikleştirerek doğal olan ancak adil olmayan bir duruma dikkat çekmeye çalışır, Schoentjes'in belirttiği üzere ironi, gerçek adaleti sağlamaya yönelik bir girişimdir (2001: 51). Yazarın, söz konusu alıntının sonunda, *size ta baştan söyleyebilirim ki, bir asansörü hak edecek kadındı*, demesi de, Schoentjes'in bulgusunu doğrular niteliktedir.

Yukarıdaki saptamalardan hareketle, Gary'nin doğal olana karşı sürekli bir eleştirel tutum içinde olduğu yargısına varmak doğru olmaz. Doğa yasalarının yanında durduğu durumlar da vardır. Romanda bunun örneğini yedinci bölümde görmek olasıdır. Bazı annelerin – özellikle de hayat kadını olanların – çocukları için yapması gerekenleri yapmaması yüzünden eleştirildiği bu bölümde, Madam Rosa; bu işlerin hayvanlarda insanlara oranla daha olması gerektiği gibi yapıldığını söyler:

Madam Rosa, hayvanlarda bu işlerin bizimkinden çok daha iyi olduğunu söylüyordu, çünkü onlarda doğa yasası diye bir şey vardır, özellikle aslanlarda. Aslanları çok överdi Madam Rosa. [...]Madam Rosa aslanların bu yüzden ünlü olduklarını söylüyordu, geri çekilmektense hep ölmeyi yeğ tutarlar. Orman yasasıdır bu, eğer aslan yavrularını korumasaydı bugün kimse güvenmezdi ona (Gary, 2008: 43).

Görüldüğü üzere, başka bölümlerde doğal olana eleştirel biçimde bakılırken, yukarıdaki alıntıda doğa yasalarına yapılan bir övgü söz konusudur. Bu durum Booth'un, *İroninin Retoriği* adlı yapıtında öne sürdüğü *kararlı* ve *kararsız ironi* kavramlarıyla açıklanabilir. Kuramcıya göre, kararlı ironide yazarın eğilimi bellidir, ironisini yaptığı olguya karşı tutumu değişmez (Booth, 2016: 27-36), kararsız ironide ise yazarın olgular karşısındaki tutumu belirsizdir (333-344). Bu noktada Gary'nin tutumunun, kararsız ironi ulamına girdiğini söylemek yanlış olmaz. Ancak burada yazarın tutumundaki çelişkinliği, bir eksiklik olarak görmemek gerekir çünkü yazarın insancıl duruşu oldukça belirgindir. Onun eleştirel yaklaşımı daha çok, olanla olması gereken arasındaki karşıtlık derinleştğinde, insanlık için olması gereken yanında bir tutum takınmaktır. Alıntının devamında aktarılanlar, saptamayı doğrular niteliktedir. Madam Rosa, yavrularını ölümüne savunan dişi aslanları başlangıçta övmesine karşın, Momo'nun düşsel olarak yarattığı aslandan tedirgin olmaktadır:

Sonunda Madam Rosa, kendisi uyurken eve bir aslan getirttiğimi öğrendi. Bunun gerçek olmadığını, sadece doğa yasalarını düşlediğimi biliyordu, ama gittikçe daha çok sinir olan bir sinir sistemi vardı, evin içinde vahşi hayvanların bulunduğu düşüncesi de geceleyin korkular yaratıyordu onda. Bağırarak uyanıyordu, çünkü benimkisi bir düştü, ama onda bu bir karabasan oluveriyordu. Madam Rosa, karabasanlar düşlerin yaşlanmasıdır, derdi hep. Birbirinden bütün bütüne ayrı iki aslan yaratıyorduk onunla, ama n'aparsınız? (Gary, 2008: 44).

Gary'nin aynı olgu karşısında, tutumunun değişkenlik göstermesinin nedenini alıntıda açıkça görebiliriz. Momo için aslan, yavrularını koruyup kollayan bir anneyi anırtırken Madam Rosa için, yabani olan yırtıcı bir hayvana indirgenir. Yazar'a gelince, aslan yırtıcılıkla özdeşleştiğinde eleştirinin odağında yer alırken, koruyucu bir anneyi simgelediğinde övülecek bir varlık oluverir. Tıpkı Cousin'in, pitonun doğal beslenme biçimini yadsıması, ama aynı doğa gereği sıkıca sarılmasını benimsemesi gibi. Kararsız ironide, ironi yapmanın da ironik olduğu bir durum söz konusudur ki, Cebeci bunu; evrenin uyumsuz yapısının yol açtığı, yapılan ironinin başka ironilere kapı aralaması ve anlamın bir hiçlik noktasında kendini silme eğilimi göstermesi olarak betimler (Cebeci, 2008: 306). Gary de evrenin uyumsuz bir yer olduğunun farkındadır. Bu yüzden, yapıtlarında hiçbir kişi ya da olguyu büsbütün olumlu veya olumsuz nitelemez. Yapıtın bir kesitinde övgüler dizilen bir roman kişisi, doğal veya toplumsal herhangi bir görüngü, başka bir kesitte yerilebilir. Yazar, ilk bakışta tutarsızlık gibi görünen bu tutumunun,

evrenin yapısındaki tutarsızlıktan kaynaklı kaçınılmaz bir edim olduğunu okura şu tümcelerle duyurur:

[...] Victor Hugo'yu okumuş Mösyö Hamil de öyle şeyler söyler. O da gülümseyerek, hiçbir şeyin ak ya da kara olmadığını anlatmıştı bana. Çoğu kez ak, gizlenmiş bir karaydı, kara da bazen üçkâğıda getirilmiş aktı (Gary, 2008: 56).

Buna göre evrenin dokusunda, varoluşsal bir tutarsızlık ve Balzac'ın yukarıda betimlediği türden aşkın bir ironi vardır. Dolayısıyla da, ironist; bir yandan evrenin yapısında bulunan varlıkbilimsel (fr. ontologique) ironiyi yapıtlarına yansıtırken öte yandan, bu ironinin eleştirisini de yine ironiyle yapar. İroni yapmanın kendisi de ironik olduğuna göre, ironik bir döngü oluşması kaçınılmaz olur ve Booth'un kararsız ironi olarak adlandırdığı olguyu yaratan budur.

Gary'nin, romanlarında çocuk kahramanlar aracılığıyla yarattığı ironi ve mizahın belki de en özgün yanı, çocuğun olaylar karşısında sadece çocukça değil aynı zamanda bir yetişkinin ortaya koyabileceği, derin bir yaşamsal deneyimin ürünü olan tepkiler üretebilmesidir. Çocuk, yalnızca bakış açısıyla değil, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki salınımıyla da ironik bir görünüm ortaya koyar. Romanda bunun özgün bir örneğini Madam Rosa'nın hastalanıp, iğne yapılmasına gereksinim duyduğu bölümde görmek olasıdır. İğne yapacak yetkin bir sağlık çalışanının ücretini ödeyecek paraları bulunmadığından, Momo; oturdukları mahallede bu işi yapabileceğini düşündüğü, şeker hastalığından dolayı kendine eroin iğneleri yapan birini bulur. Adı Le Mahoute olan bu kişi yanlışlıkla Madam Rosa'ya kendi eroin iğnesini yapar. Momo bunu fark ettiğinde durumu, Madam Rosa'nın yakından tanıdığı Doktor Katz'a bildirir ancak o da yaşlı olduğu ve altı katı yürüyerek çıkacak bedensel yeterliği artık bulunmadığından otuz yaşlarında bir başka doktoru oraya gönderir. Momo'nun olayı aktarımı dikkat çekicidir:

Doktor, sanki hiç on yaşında bir herif görmemiş gibi bakıyordu bana.

“Nedir burası? Bir çeşit yuva mı?”

Acıyordum herife, dünyada sanki hiç böyle bir şey olamazmış gibi bir tavır takınmıştı. [...]

“Peki ama nasıl olur? Kim eroin getirdi bu yaşlı bayana?”

Ellerimi cebime sokmuş, herife bakıyordum, hatta ona gülümsedim de, ama hiçbir şey söylemedim, çünkü neye yarardı, öğrenecek daha çok şeyi olan otuz yaşında, gencecik biriydi (62).

On yaşlarında bir çocuğun kendinden yirmi yaş büyük birisi için yaptığı saptamalar oldukça ironiktir. Momo'nun doktor karşısındaki tutumunun (ellerini cebine sokmak,

gölümsemek, acımak vb.), yaşamının son evresine gelmiş yaşlı insanların, deneyimsiz yeniyetmelerin toylukları karşısında sergileyecekleri türden bir davranış biçimi olduğu açıkça ortadadır. Romanın ana dokusunu oluşturan, yaşamın acı yönleriyle erken dönemde tanışma olgusu, burada yaşlanmakla değil yaşamakla deneyim kazanılacağını bir kez daha kesinleyerek yaşamın içindeki bu acı ironiyi, aynı acılıkla dile getirir. Sözceleme öznesinin bu özel durumu ve sözcelerdeki sözcük seçimleri, okurun duygu yoğunluğunu artırarak dokunaklı etkiyi güçlendirir.

Gary'nin ironi yaparken sıklıkla başvurduğu yöntemlerden birisi de bağlaç kullanımlarıdır. İki tümce arasındaki anlamsal bağıntıyı sağlayan bağlaçlar, Gary'nin özgün kullanımlarıyla ironik bir anlam yaratırlar. Romanda, eve daha fazla çocuğun gelmesi parasal açıdan bir rahatlamayı sağlarken, çocukların tuvalet ihtiyacının ardından gereksindikleri temizliği Momo sağladığından, onun açısından farklı bir ironi yaratır. Gary, bu ironinin gösterilmesi görevini Fransızcada sık kullanılan bir neden-sonuç bağlacı olan ve Türkçeye sıklıkla *çünkü* (fr. parce que) olarak aktarılan bağlaca yükler.

Madam Rosa daha az yiyordu, bu ona da iyi geliyordu, bize de. Hem sonra veletlerimiz daha çoktu, yaz mevsimiydi, insanlar gittikçe daha uzaklara gidiyorlardı tatile. Kış temizlemekten hiç bu kadar hoşnut olmamıştım, çünkü tencerenin kaynamasına yarıyordu, parmaklarım iyice bok içinde olduğunda artık haksızlığı bile hissetmiyordum (59).

Alıntıda *kış temizleme* ve *tencerenin kaynaması*, aralarında neden sonuç bağıntısı olacak biçimde birbirine bağlanarak son derece ironik bir durum oluşturur. Gary'nin burada, birbiriyle oldukça karşıt iki olguyu, birbirinin nedeni ve sonucu olacak biçimde kurgulaması, dil olanaklarıyla durum ironisi yaratılmasına yetkin bir örnek oluşturur.

Gary yapıtlarının tek çocuksu başkişisi Momo değildir, özellikle yazarın Gary adıyla yazmış olduğu *Education Européenne* ve *Le Grand Vestiaire* adlı yapıtlarının da başkişileri çocuksu kimselerdir. Bunlardan, Türkçeye *Polonya'da Bir Kuş Var* adıyla çevrilmiş olan *Education Européenne*; ikinci dünya savaşının acı yüzünü Polonya'da gösterdiği dönemin olaylarını çarpıcı bir anlatımla okura aktarır. Tikel bağlamda, bireyin beklentilerinin yaşam tarafından karşılanmadığı her durumda, bireye özgü bir durum ironisi ortaya çıkarken tümel bağlamda, toplumsal düzeni derinden sarsıp değiştiren olaylar, dönemin toplumunu oluşturan tüm bireylerin yaşamında ironik durumların oluşmasına yol açar. Gary-Ajar romanlarında bu işlevi, bir ana örge (fr. leitmotiv) olarak sürekli karşılaşılan ikinci dünya savaşının üstlendiği söylenebilir.

2.2.2. Savaşın Yarattığı Durum İronisi

Savaş pilotu olarak (Bona, 2017) katıldığı ikinci dünya savaşı, Gary'nin kurgusal yapıtlarında dolaylı veya dolaysız biçimde sürekli okur karşısına çıkar. Soykırım, toplama kampları ve Hitler faşizmi gibi savaşın acı izler bırakan olayları, Gary ironisi ve mizahının odak noktalarından birini oluşturur. Yapıtlarında, yaşandığı dönem ve sonrası olmak üzere iki ayrı düzlemde yer alan savaşın, yazarın yarattığı roman kişilerinin yaşamlarında ironik durumların oluşmasında önemli bir etken olduğu görülür. Yazarın *Education Européenne* adlı yapıtı bu bağlamda savaş döneminin acı ironik olaylarını anlatmaya adanmıştır. Romanın başkışisi, henüz çocuk sayılabilecek bir yaşta olan Janek, diğer iki kardeşi gibi savaşın kurbanı olmasın diye babası tarafından ormanda bir sığınağa saklanır. Doktor olan babası fırsat buldukça oğlunu gizlice görmeye gelir ve oğluna, uzun süre gelmediği durumda, sığınağını gizli tutmak koşuluyla, ormandaki direnişçilere katılmasını öğütler. On gün boyunca babası gelmeyince, önceden kararlaştırdıkları üzere sığınağından çıkarak ormandaki direnişçilere katılır. Yapıt, Nazi kıyasına karşı, kısıtlı olanaklarla ormanda verilen Polonya'daki bu direnişin ve direnişçilerin öyküsünü anlatır.

Janek'in babasına ne olduğu romanın üçüncü bölümünde okura aktarılır. Alman askerleri, ormanda saklanan direnişçileri, kurt operasyonu olarak adlandırdıkları bir yöntemle orman dışına çekmeye çalışırlar. Bunu yapmak için, şehirde bulunan kadınları bir binaya toplayarak bir yandan hem kendi cinsel gereksinimlerini gidermede kullanırlarken, öte yandan durumu öğrenen direnişçilerin, yakınları olan bu kadınları kurtarabilmek adına binaya saldıracaklarını öngörürler. Tasarı öngörüldüğü biçimde gerçekleşir ve çok sayıda partizan bu girişim sırasında almanlar tarafından öldürülür. Janek'in annesi de toplanan bu kadınlar arasındadır ve babası onu kurtarabilmek umuduyla, elinde geçerliği olan belgelerle bina içine kadar girmeyi başarmış ve nöbet sıralarının gelmesini bekleyen alman askerlerine doktor çantası içinden çıkardığı makinalı tüfeğiyle saldırmıştır. Bir özkıyım saldırısı olan bu edim sonunda kendisi de ölmüş ancak giderken yanında birçok alman askerini de götürmeyi başarmıştır. Janek'in katıldığı direnişçiler durumu bilmekle birlikte, yaşı küçük olan Janek'ten bunu saklarlar. Direnişçilerin adını andıkları Nadejda adında etkin direniş gösteren bir önderleri vardır. Nadejda'yı doğrudan tanıyan hiç kimse yoktur ancak sürekli yaptığı eylemlerle direnişçileri güdüleme noktasında önemli bir işlev üstlenir. Romanın ilerleyen

bölümlerinde Nadejda'nın, direnişçilerin morallerini yüksek tutmak için yaratılmış kurgusal bir kişi olduğu anlaşılır ancak Janek çocuksu bir tutumla onu babası sanar:

Sığınağında yine düş kurduğu bir gece yavaş yavaş kesinlik kazanan bir düşünce birden öylesine etkiledi ki, yüreği delicesine çarpan Janek dudaklarında bir gülümsemeyle yatağının üstünde doğruldu. Kim olduğu bilinmeyen 'Partizan Nadejda' babasından başkası olamazdı. Ne zaman babasından söz açsa, babasının başına gelenleri öğrenmek istese, partizanların sus pus oluşu ve ona gözle görülür bir sevecenlikle, hatta saygıyla bakışları da kanıtlıyordu bunu. Başkalarına hiçbir zaman sözünü etmediği bu umut, Janek'in içinde uzun zaman kaldı. Janek haklı olduğuna kesinlikle emindi (Gary, 2012a: 29).

Güldürü tiyatrolarında sıklıkla kullanılan- izleyicinin bildiği gerçeği kahramanın bilmemesi ve bu bilgisizlikten kaynaklı yapılan edimlerin gülünç olması- gülünç yaratma yöntemlerinden birini, Gary burada acı bir ironi yaratmak için kullanır. Okur babanın öldüğünü bilmektedir ancak Janek henüz bu gerçeği bilmediğinden yukarıda anılan düşünceleriyle ironik bir durum oluşturur. Janek'in içinde bulunduğu ironi, gerçeği bilen okurda acıma duygularını tetikleyen dokunaklı bir etki yaratır.

Savaşın yarattığı ironinin kurbanlarından biri de Janek'in sonradan tanışıp evleneceği Zosia'dır. Henüz on altı yaşında olmasına karşın, Gary'nin diğer kahramanları gibi o da yaşından beklenmeyecek bir olgunluğa iyedir. Anne ve babası savaşta öldürülen bu genç kız, Alman askerleriyle cinsel birliktelikler kurup, hem bu yolla yaşamını sürdürmekte, hem de onlardan aldığı bilgileri direnişçilere aktarmaktadır. Romanda ilk kez, Almanların kurt avı olarak niteledikleri olay sırasında, bir araya toplanan kadınların anlatıldığı bölümde ortaya çıkar (11). Kendinden yaşça büyük kadınlara, yapmaya zorlandıkları şey konusunda avunç sağlayacak sözler söyleyerek onlara destek olmaya çalışır (12). Olanla olması gereken arasındaki karşıtlık içinde Gary, Zosia'yı ironik durumdaki bir yurtsever olarak betimler. Öte yandan romanda, her dönemin toplumunda görülen kuşak çatışması, işin içine savaşın da girmesiyle daha keskin bir ivme kazanır. Direnişçi Tadek ve varsıl birisi olan babası arasındaki savaş kaynaklı gerilim, bir baba ve oğulun aynı amaca yönelik benimsedikleri ayrı yöntemlerin, ortaya nasıl bir durum ironisi çıkardığını göstermesi açısından önemlidir. Tadek bir yurtsever olarak, Almanlarla hiçbir koşulda uzlaşmaya yanaşmazken, babası; toprağını, insanını ve ürününü koruyabilmek adına Almanlara buğday satmak zorunda kalmıştır. Tadek babasının bu tutumunu şiddetle yadsımış, rahat hayatını geride bırakarak, hastalıklı bir durumda direnişçilere katılmıştır. Baba ve oğulun dik başlılıkları, ortak bir noktada buluşmalarını zorlaştırırken Tadek'in

ciddi sağlık sorunları, çevresindekilerin dikkatinden kaçmaz ve baba-oğul için ormanda bir buluşma ayarlamalarını zorunlu kılar. Baba-oğulun ormandaki söyleşileri, her ikisinin de haklı nedenlere dayanan tutumlarının yarattığı ironiyi göstermesi açısından dikkate değerdir. Baba üşümemesi için oğluna kürkünü vermek ister:

"Al bunu."

"Hepsi sizin olsun. Toplu iğnenizi bile istemem. Elleriniz kirli."

[...]

"Bana on Polonyalı çocuk gösterselerdi ve onları kurtarmak için on Alman askerinin çizmesini yalamam gerekseydi, 'Emriniz başüstüne!' derdim."

[...]

"Alman ordusuna verdiğiniz buğdaydan ne kadar kazandınız?"

"Almanlara buğdayı satmasaydım elimden zorla alacaklardı, üstelik köylülerim de tek kuruş alamayacaklardı."

"Ekini yakabilirdiniz!"

"O zaman köylülerim kurşuna dizilir, köyleri yakılırdı. Yaşasın direniş, efendi oğlum!" (99-101).

Tadek verem hastasıdır ve babası oğlunu sağaltmak için gerekli olanaklara iye olmasına karşın, oğul bunu kesin bir dille geri çevirir. Son görüşmelerinin yer aldığı yukarıdaki alıntı, her ikisinin de kendince geçerli nedenleri olduğunu açıkça göstermektedir. Babanın durumu, savaşı başlatanlarla insanlarını korumak adına uzlaşmak biçiminde ironik iken oğulunki, iye olduğu zenginliğe sırt çevirip hastalık yüzünden ormanda ölmek noktasında ironiktir. Savaş, aileleri sadece birilerini öldürüp diğerlerini sağ bırakarak değıl, aynı amaç için ayrı yöntemler benimseme noktasında da böler. Tadek ormanda veremden ölürken babanın bu sonucu göz göre göre kabullenmekten başka çıkar yolu yoktur. Gary'nin romana eklemlediğı bu baba-oğul karşıtlığı, savaş kaynaklı koşulların, insanlık durumunu nasıl acı bir ironiye dönüştürdüğünü göstermesi açısından dikkate değer bir önem taşır.

İşgal altındaki Piaski köyünde Almanlarla işbirliği içinde olan Pan Romuald adında Polonyalı biri vardır. Bütün köyün nefretini kazanmış sonunda da öldürülmüştür. Almanlar misilleme yapmak adına köye bir birlik gönderirler. Birliğin köye ulaştığı gün çok kötü bir hava vardır, fırtına tüm yolları kapatmıştır. Önce köyün ileri gelenleriyle görüşülür ancak bir sonuç alınamaz. Değırmenci Sopla'yla yapılan kısa söyleşi almanlar için umut vericidir. Birliğin başında bulunan kişi havanın kötülüğünden söz açar, Sopla

korkunun etkisiyle, bunda kendinin bir payı olmadığını ve engel çıkaran fırtınayı yakalayıp eli kolu bağlı onlara vereceğini söyler. Suçluların kimler olduğunu bildirecek kişi için ödül olarak yüz kilo patates verilecektir. Almanlar bu yaklaşımı yeterli bulup ödülü hemen Sopla'nın evine bırakırlar. Açlık öyle bir boyuta ulaşmıştır ki, Sopla gerçek suçluların kim olduğunu bilmemesine karşın suçluları göstermek için birliğin önüne düşer. İronik olan bu durum, aynı zamanda ardından gelecek bir dizi ironik olaylar zincirinin ilk halkasını oluşturur. Romanın otuzuncu bölümünde anlatılan olaylar, olağanüstü bir kurguyla mizahsı öğelerin de eşlik ettiği, durum ironisinin en yetkin örneğidir denebilir. Sopla, kimi kurban edeceği konusunda düşünürken dostu olan Kubus aklına gelir:

Sopla yaklaştı ve kapıyı vurdu. Beklediler, uykulu bir ses sordu:

"Kim o?"

"Dost biri," diye cevapladı Sopla, utanmazca. "Aç kapıyı Kubus!"

Kapı ağzına kadar açıldı. Askerler içeri girdiler. Sopla askerlerin arkasından geliyordu.

[...]

Sopla arkadaşına yaklaştı.

"Bana kızmıyorsun ya, Kubus?"

"Hayır, yüz kilo patates iyi bir gerekçedir..."

"Nereden duydun?"

"Bütün köy biliyor."

Sopla bir tabureye yığıldı ve ağlamaya başladı.

"Hadi, hadi kendini topla," dedi pastacı.

"Asıl suçlunun kim olduğunu bilmiyorum," dedi Sopla, hıçkırıklar arasında. "Sıradan birisini söyleyemezdim. Sonra benden, ailemden öğ alırlardı... Bunun üzerine güvenebileceğim, sağlam bir dost aradım..."

"Sana teşekkür borçluyum," dedi Piotruszkiewicz. "İş bittikten sonra benim için bir şeyler yapabilir misin?"

"Kesinlikle."

"Şu patateslerden... Birkaç kilo karıma gönderebilir misin?"

"Yarın sabah kendi ellerimle götüreceğim," diye söz verdi Sopla (233-234).

Yukarıdaki alıntı durumun ironikliğini bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Olayın içinde bulunan her bir kişinin durumu ayrı ironiktir. Askerler gerçek suçlunun söz konusu kişi olmadığını bilmektedirler ancak buna karşın yerine getirmeleri gereken bir görevleri vardır. Sopla, açlık ve korkunun etkisiyle, yüz kilo patates uğruna yakından

tanıdığı bir dostunu ölüme gönderirken ondan özür dilemeyi de unutmaz. Olayın devamı öncesinden daha ironiktir. Kurban durumu anlayışla karşılamakla kalmaz, dostunu yüreklendirmek için ona ve askerlere içki sunar. Askerlerin komutanı, Klepke, içki için kurbana teşekkür eder, çok iyi bir insan olduğunu söyler ve *sağlığınıza!* (234) diyerek karşılıklı kadeh kaldırırlar. Öldürmek üzere oldukları kişinin sağlığına içerler. Öldürmek için izin isterler ve kurban önceki satırların gevşek akışını bozan şu tümceyle karşılık verir: *Eğilerek, "Evet," dedi, "hiç olmazsa artık açlık duymayacağım!"*. Her tümcenin, her düşüncenin ayrı bir ironi yarattığı olayın devamında Sopla, ölen arkadaşının karısını teselli etmek için ertesi gün patateslerle gelmeyi düşünürken; *"Zavallı kadıncağыз ne kadar mutlu olacak!"* (235) diye aklından geçirir. Sopla'nın düşüncesi gülünç diye nitelenecek kadar ironiktir ancak savaş ortamında açlığın, eşini kaybetmeye üstün geldiği gerçeğini de üstü kapalı biçimde dile getirir. Pastacıdan sonra sıra köyün terzisine gelir, kapıda, *ucuz fiyata çabuk dikiş* yazısını gören Alman onbaşı Klepke, az bir paraya pantolonunu ütöletmeyi aklından geçirir. Ancak aranan kişi evde yoktur, kapıyı yarı giyinik eşi açar. Yazar, kadının cinsel bir birliktelikten henüz ayrılarak kapıyı açmaya geldiğini okurun anlayabileceği biçimde açıkça dile getirir. Bu arada kadının kösnül görüntüsü askerlerin daha dikkatli bakmasına yol açarken, aralarında savaş öncesi yakınlık olduğu anlaşılan iki askerden yaşlı olan, ahlak bekçiliğini ele alarak genç olan ötekini *"Kafanı öbür yana çevir!"* diyerek uyarır. Öldürmeyi, arzulamaktan daha ahlaklı bir edim olarak görmesi, durumun başka bir ironik yönünü gözler önüne serer. Kadın, kocasının evde olmadığı konusunda diretirken içerden bazı sesler duyulunca, kedi olabileceğini söyler. Askerler içeri girer, içerde gerçekten bir kedi sesi duyulur, askerlerden hayvansever olanı sevecen bir sesle kediye çağırıp yatağın altına eğilince birini görür. Yazar her fırsatta, ironiyi yaratan çelişki uçurumu derinleştirmek için, araya küçük ayrıntılar serpiştirir. Az önce bir insanı kurşuna dizmiş olan asker, hayvanseverliğiyle kedi sesine sevecen tepki verir. Ancak yine de ironi henüz zirve noktasına ulaşmamıştır. Klepke, kedi bu mu diye çıkışınca, yatağın altından çıkan kişi bozularak; *"Kedi sesini çok iyi çıkarırım"* diye, durumun ciddiliğiyle uyuşmayan, saçma bir yanıt verir. Escarpit, katı gerçekliğin saçmayla ansızın buluşmasını mizah üretme yöntemlerinden biri olarak betimler (90), dolayısıyla da; bu kesitte durumun ironisine, saçmaya indirgeme yöntemiyle mizah eşlik eder. Sopla, başlangıçta bu kişinin terzi Magdalinski olmadığını belirtir. Adı Schmiedt olan adam, bir alman soylusu ve Nazi

partisi üyesi olduğunu, alman ordusu için bu bölgede çalıştığını akıcı bir Almancayla Klepke'ye aktarır. Sopla, kocası direnişçilerle savaşırken karısının, onu bir düşman casusuyla aldatmasına sinirlenerek kadına küfürler sıralamaya başlar. Ancak kadın, sanki acı gerçekliğin çıplak uyararı gibidir:

"Utanmıyorum! Bu adam bana yiyecek verdi! Kocamın verdiğienden çoğunu veriyor bana! Senin de verebileceğinden çoğunu veriyor, Sopla. Senin de karın senden yirmi yaş küçük olsaydı, o da aynısını yapardı" (239).

Savaşın yarattığı yıkımın, bir noktadan sonra bireyi bütün törel yargıları yadsımaya iterek yalnızca temel gereksinimlere indirgenmiş bir değerler dizgesine yöneltmesini göstermesi açısından kadının yanıtı dikkat çekicidir. Sopla, ayırdına belki de o ana dek varamadığı bu gerçeklik karşısında korkuyla geri çekilirken, Klepke katıla katıla gülmeye koyulur ancak kadında umulandan fazlası vardır:

"Kime gülüyorsunuz?" diye bağırdı. "Kendinize mi? Evli olanlarınız çoktur herhalde. Karılarınızı ya da nişanlılarınızı Almanya'da bıraktınız. Onlar da benim gibi yapıyorlar. Evet, kuzularım. Kiminin canı sıkıldığı için, kimi sevdiği için, kiminin de yalnızca işine geldiği için" (239).

Kadının bu yanıtı, birliğin köye gelmesiyle başlayan olaylar zincirindeki ironiyi zirveye çıkaracak düşünsel bir devinimin fitilini ateşler. Klepke, aklına geldikçe düşünmemeyi yeğlediği bu gerçeklikle kaçınılmaz biçimde yüz yüze gelir. Öldürmek için aradığı Magdalinski, bir direnişçi olarak savaş gereği düşmanırken aldatılan koca rolüyle kardeşi olur. Sopla'ya tekrar bu kişinin Magdalinski olup olmadığını sorunca, Sopla emin olmadığını çünkü onu uzun zamandır görmediğini söyler. İlk olarak aradıkları kişi olmadığını kesin biçimde dile getirmişken, bu kez emin olmadığını söylemesi ilginçtir. Klepke, bir yandan Sopla'ya daha dikkatli bakmasını söylerken bir yandan da aklından geçenler, savaşı ve savaşanların durumunu sorgulamaya iter onu:

Bu sırada karısını düşünüyordu. Bir yıl önce ayrılırlarken karısı ağlıyordu. Yeni evlenmişlerdi. Birlikte iki hafta geçirmişlerdi. Şimdi karısının sıcak vücudu, ateşli okşamaları geliyordu Klepke'nin aklına. Uzun zamandır kafasından kovmaya çalıştığı düşünce şimdi bütün çıplaklığıyla karşısında duruyordu: Karısı bir yıldan uzun bir zamandır tek başına yaşayamazdı. Kendisine bir âşık bulmuştu. Şimdi Klepke bu lanet olası karlar içinde canını dişine takmış savaşırken, karısı her gece âşığıyla sevişiyordu. Âşığı, cephe gerisinde kalanlardan, savaş fırsatçılarından biriydi kuşkusuz. Kime yarıyordu bu savaş? Gidenlere değil: Bunlar kendilerini öldürtüyorlar, ya da geriye döndüklerinde yuvalarını yıkılmış buluyorlardı. Hayır, bu savaş geride kalanlara yarıyordu. Siz uzaklardayken, karınızı kullanan Schmiedt gibi adamlara yarıyordu... (240).

Kapıldığı öfke nöbetinin etkisiyle, askerlere nişan alma emri verir. Schmiedt'in alman olduğu konusunda doğru söylediği açıktır, durumun ayırdına varan Sopla,

dünyadan bir almanı temizleme düşüncesiyle ileri atılarak onun Magdalinski olduğundan kuşkusu olmadığını söylediğinde, Schmiedt öldürülür. Gary, yarattığı olağanüstü kurguyla, savaşın olağan akışı içinde gerçekleşmesi olası, birbirine bağlı ironik olaylar zincirini yetkin bir anlatımla okura aktarmayı başarır. Olaylar, inişli çıkışlı öyle bir gerilim içinde gerçekleşir ki; okur, aynı sayfa içinde çok kere gülmek ve ağlamak arasında gidip gelir. Olguların gülünçlüğü, nedenselliğin oluşturduğu geçerlik aşındırmaya uğratar. Öte yandan olayın akışı içinde önemli bir işlev üstlenen kadının söylemleri, savaşın; savaşanlar tarafından görülmek istenmeyen yüzünü göstererek ironinin maske düşürücü gücünü ortaya koyar. Kadının, edimlerini haklı çıkarmak adına oluşturduğu söylem, sözceleme durumu içinde bir duygulaşım (fr. pathos) yaratarak, beklenmedik bir öfke patlamasıyla, hiç hesapta olmayan bir alman soylusunun ölümüne yol açar ve bu yolla yazar kusursuz bir durum ironisi oluşturur. Olayların bitiminde de ironi iş başındadır. Köydeki durumu öğrenen direnişçiler, pençesinde kıvrandıkları açlığı gidermek için iyi bir fırsat yakalamış olurlar. Derhal Sopla'nın evindeki yüz kilo patatese el koyarak, kışı çıkarmaya yetecek bir besin kaynağına ulaşırlar. Kurguya bütünsel bir açıdan bakıldığında, Almanların direniş yanlılarını cezalandırmak adına başlattığı eylemler zincirinin, direnişçilerin en çok gereksinim duydukları yaşamsal besine ulaşmasıyla sonlandığı görülür. Kazanmış gibi gözükenein gerçekte kaybeden ve kaybetmiş gibi gözükenein de gerçekte kazanan olduğu eksiksiz bir durum ironisine tanık olunur.

Düşman tarafları aynı ortak paydada birleştiren öge, yalnızca aldatılmış koca olmak değildir. Sanatın evrenselliği de benzer bir işlevle romanda yer alır. Janek müziğe tutkuyla bağlıdır. Olanak bulduğu her koşulda müzik dinlemeye zaman ayırır. Direnişçi Jablonski ve sevgilisi arasında postacılık yaptığı sıralarda kadının çaldığı piyano onu büyülemiştir. Direnişçi ve sevgilisi yakalanıp darağacına çekildikten sonra uzun süre evin bulunduğu sokağa gitmez. Bir gün yine aynı sokaktan geçerken, öldürülmüş kadının evinden piyano sesleri geldiğini duyar, binaya girip sessizce çalan piyanoyu dinlemeye koyulur. Ertesi günlerde de aynı edimi tekrarlar. Sonunda sevgilisi Zosia eşliğinde eve giderek müziği ona da dinletmeye karar verir. Wilno'ya vardıklarında gece yarısını geçmiştir, müzik çalmaya devam ediyordur ve Janek tabancası elinde kapıyı çalarak içeri girer. Eve bir alman askeri yerleştirilmiştir, piyanoyu çalan odur. Yaşlı olan asker, soygun için geldiklerini düşünerek, elleri yukarda, cüzdanının yerini gösterir. Janek, duruma

kayıtsız biçimde ondan piyano çalmasını ister ve uzun süre, elinde tabancası alman askerine doğrultulmuş biçimde müziğe dalıp gider. Yaşlı adam ondaki müzik tutkusuna saygı gösterir ve Janek izleyen günlerde müzik dinlemek için yaşlı adamı istemeyerek de olsa ziyaret eder. Adı Augustus Schröder olan askerin ölüm anında da Janek yanındadır ve durum ironiktir. Janek'in de aralarında bulunduğu direnişçilerin pusuya düşürdüğü alman kamyonunda bulunan Schröder vurulur, Janek duruma engel olmak ister ancak başarılı olamaz. Yaralı olarak yerde yatan asker, yanına gelen Janek'i tanır, üzülmemesi için canının acımadığını söyler. Bu sırada direnişçiler kamyonun yüklü olduğu askeri cephaneyi alarak gitmek üzereyken, Janek'i çağırırlar:

"Gidiyoruz. Bin. Kamyonu ormana götüreceğiz."

"Ben biraz daha kalacağım," dedi Janek.

"Niçin?"

"Bu... bu..."

'Bu benim arkadaşım' demek istiyordu, ama onun yerine:

"Bunu tanıyorum," dedi (134).

Anlatıcının aktarımı, görünürde düşman ancak gerçekte dost olan bu iki insanın içinde bulunduğu acı ironiyi göstermesi açısından son derece etkileyicidir. Gary, çoğunlukla yaptığı gibi burada da duygusal içerikle dokunaklı bir etki yaratarak, olanla olması gereken arasındaki uçurumu başarılı bir anlatımla ortaya koymuş olur. Ancak sanatçı her şeye karşın umutludur: Müziğin birleştirici gücünün savaşın ayrıştırıcılığına üstün geldiği bu ironik durum, sanatın evrenselliğinin tüm engellemeleri aşabileceği yönündeki insancıl kanının bildirisi.

Savaşın akışı içinde Rusların Stalingrad savunması, savaşın bütün taraflar için gidişatı değiştirecek önemli bir kırılma noktasını oluşturur. Polonya ormanlarındaki direnişçiler bütün umutlarını burada süren çatışmaların Rusların lehine sonuçlanmasına bağlarlar. Alman ilerleyişine engel olan önemli öğelerin başında Rusya'nın çetin kış koşullarının geldiği tarihsel bir gerçekliktir. Yapıtta bu tarihsel gerçekliğe de gönderme yapılır, özellikle kar eğretilmesiyle belirginleşen bu olgunun, direnişçiler için de sorun oluşturduğu açıktır. Janek, yakacak toplamadan döndükleri bir gün şöyle yakarır:

"[...] kıştan nefret ediyorum. Kardan nefret ediyorum. Böylesi bir havada yeryüzünün gerçekte insanlar için yapılmadığına, bizlerin burada yalnızlıkla bulunduğumuza gerçekten inanacağım geliyor" (185).

Janek'in bu yakınmasına karşılık, arkadaşı Dobranski, Stalingrad savunmasında önemli bir işleve iye olan kara, kurgusal bir anlatıyla övgüler dizerek (186-198), karın onlar için taşıdığı önemin bir kez daha altını çizer. Böylece, kendi yaşadıkları coğrafyada yakınmalarına neden olan bir doğa olayına, başka bir coğrafyada umut bağlamakla ironik bir durum oluşturulur.

Savaş yalnızca işgal edilmiş ülkelerdeki direnişçiler için ironik durumlar yaratmaz, savaşı başlatan Almanlar için de durum ironiktir. Stalingrad'a gidecek patlayıcı yüklü araçlar, Polonya'da bir süreliğine duraklarlar. Direnişçiler Zosia'yı bilgi edinmek üzere alman askerlerinin yanına gönderirler. Onları baştan çıkarıp beraber olacak, bu sırada öğrenebileceği ne varsa öğrenecektir. Nöbetçilerden yaşlı olan asker temkinli davranmak adına, böylelerine güven olmayacağını, yaşları küçük olsa da ya frengili olduklarını, silahlarıyla onları yaralayabileceklerini öne sürer. Genç olanın pek umurunda değildir, hatta istemli bir yaklaşımı vardır: *Yaralanırsak, cephe gerisine gönderirler. Benim de canıma minnet. Sonuna kadar gitmeye niyetim yok*" (172). Gary burada, bir alman askerinin gözünden içinde bulunduğu ironik durumu göstererek, bir yandan savaşın, onu başlatanlara da bir şey kazandırmadığını anıttırır, öte yandan da temel hayatta kalma içgüdüsünün her tür yapay koşuldan bağımsız bir dürtü olduğunun altını çizerek, savaşı doğuran düşüncüyle alay eder. Zosia'nın askerlerle bir kutu konserveye pazarlık etmesinin ardından, bir başka alman askerinin yaklaşımı ironik durumun boyutunu daha da derinleştirir: *"Frengili mi? İnşallah frengilidir! Frieda'm beni Demir Haç'la ölü görmektense frengili olarak yaşadığımı görmeyi yeğler!"* (173). Uğruna ölmesi beklenen şeyi, ölmeye değer bulmamanın açık göstergesi olan bu tümce, içinde olası iki ayrı durum barındırır ve bunların her ikisi de ironiktir. Birincisi, sözceyi düz anlamıyla anladığımızda, karısının; kocasının ölmesinden sonra onu aldatmasını isteyeceği yönünde bir anlam oluşur ki, bu kadın açısından ironiktir. İkinci olasılık, bu kanının yalnız bir varsayım olmasıdır ki, bu da; aldatmasına rağmen karısının durumu hoş göreceğini düşünmesi noktasında asker açısından ironiktir. Ayrıca böylesi bir edim öncesinde karısının adını bir sevgi belirtisi olan iyelik ekiyle birlikte kullanması (Frieda'm), durum ironisine dil ironisini de eklemleyerek ironi etkisini güçlendirir.

Gary yapıtlarında savaş, yalnızca sürdüğü dönemde değil, sona erdikten sonra da ironik durumların oluşmasına yol açar. Kral Salomon savaş süresince ölmemesi bahanesiyle, seksen altı yaşında ölüme meydan okuma bunalımına yakalanırken; Madam

Rosa, zor süreçleri atlatabilmek adına evinde Hitler'in resmini saklamaktadır. Cousin'e gelince, insanın kaybolup gittiği bir anakentte, insancı düşüncüyü simgeleyen önemli iki direnişçinin resmini duvarında tutmasından dolayı yer yer kaygı yaşamaktadır. Ancak Gary'nin *Le Grand Vestiaire* ve *La Danse de Gengis Cohn* adlı yapıtları, savaşın hemen sonrasındaki olayları konu edinmesi açısından, tam olarak savaş sonrası dönemin ironisini yansıtır.

Le Grand Vestiaire romanının başkişisi Luc Martin, tıpkı Janek gibi, on dört yaşlarında biridir. Direnişçi olan babasını savaşta kaybetmiş, Paris'te kendisi gibi öksüz olan çocukların toplandığı ulusal bir merkeze gönderilmiştir. Merkeze gönderilmeden önce, babasının arkadaşlarından birisi onu evlat edinmek ister ancak Luc bunu geri çevirir. Söz konusu yerde yaşanan karmaşa sırasında tanıştığı Vanderputte adlı yaşlı birisi ve oğluyla oradan ayrılır ve onların evinde yaşamaya başlar. Henüz bilmeyip sonradan öğreneceği birtakım gerçekler, içinde bulunduğu çelişkin durumu ondan gizler. Vanderputte'un oğlum diye tanıttığı çocuk gerçekte oğlu değildir ve kendisi de savaş sırasında Almanlara yardım etmiş bir işbirlikçidir. Ölmüş bir direnişçinin oğlu olarak, devletin ve babasının silah arkadaşının koruyuculuğunu geri çevirip, bir alman işbirlikçisinin yanına yerleşmesi son derece ironik bir durum oluşturur. Öte yandan devlet eliyle, iyi bir eğitim alıp yaşamını sürdürebileceği bir iş olanağı sunulurken, Vanderputte'ün yanında hırsızlık, karaborsacılık gibi işlerle uğraşır. Savaş sonrasında oluşan yetke boşluğu, bu türden işlerle uğraşması için uygun bir ortam sağlamıştır. Özellikle toplama merkezinde göze çarpan düzensizlikler, devletin öksüzlere verdiği sözleri yerine getirip getiremeyeceği konusunu belirsiz bir niteliğe büründürür. Kısacası, bütün koşullar, oluşacak durum ironisi için bir araya gelir.

İronik olan bir başka durum, yaşlı olarak Vanderputte'ün, yapılacak işlerde edilgen bir durum içinde olması, işlerin gerçek yürütücüsünün Luc'le aynı yaşlarda olup, başlangıçta kendini Vanderputte'un oğlu olarak kendini tanıtan, Léonce olmasıdır. Yapıtın ironik yönlerinden birisi de, yaşlıların çocuk, çocuklarınsa yaşlıların yerine geçmiş gibi bir izlenim yaratmasıdır. Bunun yetkin bir örneğini, Luc ve Léonce arasında geçen, Vanderputte'un gerçekte babası olmadığını açıkladığı söyleşide görmek olasıdır:

- [...] Benim hiç babam olmadı, ne olduğunu bilmiyorum. Zaten artık beni rahatsız da etmiyor bu durum ama neye yarar? Sana önce bir baba verirler, sonra da bunun bedelini ödetirler.

[...]

- Devletin yerinde olsam, insanlara ebeveyn edinmeyi yasaklardım. Zaman içinde onları korumayı asla başaramazsın. Son defasında buna yol açan Almanlardı, gelecek sefer belki Ruslar, belki Amerikalılar olacak. Fransız ya da Alman olduğunda, ebeveyni olmak ceza bile değildir, doğuştan boku yemişsindir zaten (Gary, 1948: 49).

Yaşına göre oldukça bilgece söylenen bu sözler, savaşın yol açtığı kayıpların, bir çocuğun yaşamında yarattığı alt üst oluşu ironik bir söylemle dile getirir. Ebeveynler, çocuklarını kollayıp gözetken olmak yerine, yitirilmesiyle çözeceğinden fazla sorun yaratma çekincesi olan varlıklara dönüşür. Öyle ki, bu bakış açısı, romanın çoğu yerinde yetişkinleri yaşam içinde gereksiz bir niteliğe iye kılarken varlıkları, yalnızca toplumsal düzgüler açısından görüntüyü kurtarmak adına gerekli görülür. Léonce için Vanderputte yalnızca bir iş ortağı, işlerin yürümesini sağlayacak bir gereç, başıboş gözükmemek için çevreyle arasına konmuş bir paravandır. Ebeveynsiz olmak, erken dönemde ayakları üzerinde durmayı beraberinde getirdiğinden, savaş çocukları için değer yargıları, benmerkezci bir tutumun uzantısı olarak özdekçi yöne doğru kayar. Léonce, savaş sırasında Almanlara karşıt bir edim olduğundan, polisin de göz yummasıyla altın satmanın çok kazandırdığını, savaştan sonra artık o kadar kolay olmadığını söyleyerek, üstü kapalı biçimde savaşı yeğlediğini anımsatır (62). Benzer biçimde, Luc de, babasının direnişçi dostunun evlat edinme önerisini, aynı özdeksel kaygılarla geri çevirir (14).

Romanın en ilginç bölümü, beklenmedik bir durum ironisi yaratan sonudur. Léonce'un ölmesinin ardından, Vanderputte'un yanında yalnızca Luc kalır. Gelişen olaylar, savaş döneminde alman işbirlikçisi olduğunu açığa çıkarmış ve onu polis tarafından aranan bir suçlu konumuna getirmiştir. Luc insancıl yanı ağır basan bir tutumla, gerçeği öğrendiğinde bile onu terk etmez, aksine yanında kalarak bir tür suç ortaklığı içine girer. Kaçarken bir kiliseye sığınır ancak orada bile barınmalarına olanak tanınmaz. Öte yandan Vanderputte'de gerek yaşlılıktan gerekse kaçarken karşılaştıkları olumsuz koşullar nedeniyle bir takım sağlık sorunları ortaya çıkar. Luc gösterdiği bütün çabaya karşın, Vanderputte'un artık toplumda kendine bir yer edinmeyeceği gerçeğinin ayırdına vardığında ve bu kaçışın sonunun hiç gelmeyeceğini anladığında, onu kendisi öldürür. Yaşlı adamın son anda Luc'e bir küfür savurması durumu bulanıklaştırır da, okur; yine nedenlerin aşındırmasına uğramış, ironik bir sonla karşı karşıya kalır.

Savaş sonrasını konu edinen bir diğer roman, *La Danse de Gengis Cohn*'da Gary, öldürülmesinden sonra ruh olarak kıyıcısının bedenine yerleşen Yahudi bir kabare oyuncusunun, olağandışı öyküsünü anlatır. Yahudi mizahının yetkin örneklerinden biri olan yapıt, mizah ve ironi yoluyla ezilenlerin öcünün alındığı bir kurgu ortaya koyar. İkinci dünya savaşı sırasında yaşanan Yahudi soykırımı sonrasında, öldürülmüş her Yahudi'nin kıyıcısının bedenine girmiş bir *dibbuk* olduğu kurgusunu yaratan Gary; bilimden sanata, inançtan felsefeye, cinsellikten siyasete yaşamın her alanına gerektiği kadar dokunur. Yahudi halkbilimi ve kabalıcılıktan alınmış, yaşayan insanların içine giren şeytani tinsel bir varlığı betimleyen, İbranice'den gelme Dibbuk sözcüğü; aynı zamanda romanın ilk bölümünün adını oluşturur. Yapıtın anlatıcı başkışısı olan Cohn, Auschwitz kampından kaçmasından birkaç ay sonra Schatz komutasındaki bir alman müfreze birliği tarafından yakalanıp öldürülür. Savaş sonrasında Licht adlı kentte komiser olarak görev yapan Schatz'ın bedenine bir ruh olarak girer ve kendi ifadesiyle orayı evi beller. Roman Schatz açısından ironik olan bu kurgu ile açılır. Cohn, Schatz'ın bedenine, bir başka deyişle bilincine yerleşmiş olmaktan hoşnuttur ancak aynı durum diğeri için pek geçerli değildir. Sürekli kurtulmaya çalıştığı Cohn, zaman zaman Schatz'ın bilincini ele geçirir ve konuşanın Schatz mı yoksa Cohn mu olduğu belli olmaz, Cohn'un bu davranışı Schatz'ı sürekli ironik durumların içine sürükler.

Gary romanlarında görülen durum ironisi dilden yalıtılmış, salt olayların akışına indirgenmiş bir görünüm ortaya koymaz, aksine söyleşi içinde bulunan kişilerin ya da anlatıcının söylemleriyle gün yüzüne çıkan durum ironileri söz konusudur. Örneğin Schatz, Cohn'un varlığından dostu Guth'e söz ettiğinde, Guth ona doktora görünüp görünmediğini sorar. Bunun üzerine Schatz, bir sürü doktora gözüktüğünü ancak ellerinden hiçbir şey gelmediğini, ironik bir dille şöyle aktarır:

[...] hiçbir şey yapmadılar, parmaklarını kıpırdatmayı bile reddettiler. Onlara, özellikle geceleri ve bazen de gündüz vakti, beni asla terk etmeyen parazit bir Yahudi'nin bana musallat olduğunu söylediğimde tedirgin bir havaya büründüler. Sanırım ona dokunmaktan korkuyorlar. Anlarsın işte, bunlar alman doktorlar; beni ondan kurtarmayı başarırlarsa, Yahudi karşıtı olmakla ya da soykırımla suçlanmaktan korkuyorlar (Gary, 1967: 31).

Charaudeau (2006), ironi ve mizahta üçlü bir durum varsayar: gönderici, alıcı ve hedef. Gönderici, iletişim durumu içinde ironik söylemi oluştururken alıcı, sözcenin alıcısı konumundaki dinleyiciyi, hedef ise ironiye konu olan kurban kişiyi betimler. Gary,

burada sözçenin üreticisi durumundaki Schatz'ın ağzından, dil düzeyinde ironik bir söylem oluştururken, oluşan bu ironik söylem; aynı zamanda ironinin kurbanı durumundaki sözceleme öznesinin içinde bulunduğu ironik durumu dile getirir. Schatz'ın içinde bulunduğu ironik durum, olayların akışından kaynaklı bir durum ironisi değildir; yukarıda da belirtildiği üzere, Gary'de dil ironik durumu aktarmaz, onu yaratır.

Schatz'ın, Cohn'dan kaynaklı içinde bulunduğu ironik durum, yalnız yukarıdaki örnekle sınırlı değildir. Konuşanın Schatz mı yoksa Cohn mu olduğu açık bir biçimde belli olmadığından, okur da sürekli bir ikilemde kalır. Schatz bu durumdan da yakındır. Öte yandan Cohn'un, Schatz'ın bilincini ele geçirdiği zamanlarda ona yaptırdıkları da eski bir SS görevlisi için oldukça ironik bir durum yaratır. Aşağıdaki alıntılar, Schatz'ın yakınmalarıyla, içinde bulunduğu belirgin ironik durumu gözler önüne serer. İlk olarak, alman Yahudilerine özgü bir dil olan Yiddişçeyi konuşmaktan yakındır:

Ansızın, istemsiz olarak bu iğrenç dilde kelimeler söylediğimi fark ediyorum... Sonunda anlayabilmek için kendime bir sözlük satın aldım... Arakmonés... Merhamet demek. Bu kelimeyi en azından on bin kez işittim. Hutzpé, küstahlık... Gvalt, imdat... Mazltov, tebrikler... (Gary, 1967: 35).

Yakınmalarını anlattığı dostu Guth, alaylı biçimde gülümseyerek, durumun en azından eğlenceli olduğunu söylediğinde, Schatz kızarak yakınmalarına devam eder:

Öyle mi sanıyorsun. Daha bir şey bilmiyorsun pis herif! Bana ne söyletti biliyor musun? El molorakhmin. Ölülerine yaktıkları bir ağıt. [...] Tempo tutarak yatağıma kuruldu ve beni zevkle dinledi. Daha sonra bana yiddishe mamma söyletti. Bana, düşünebiliyor musun? [...] İki gece önce, aramızda kalsın... Gelip ayağımdan çekerek beni diz çökmeye ve ölüler için bir dua olan kaddish okumaya zorladı, hem de kendi evimde (35).

Önadı, Yahudi öğretici (*Hauptjudenfresser*) anlamına gelen eski bir Nazi görevlisinin düştüğü durum gerçekten ironiktir. Schatz'ın her yakınmasından sonra sözü alan anlatıcı Cohn, bu yakınmaların yersizliğini gösterecek nedenleri, mizahçı bir anlatımla dile getirerek yapının alaycı yönünü güçlendirir. Schatz, Cohn'la olan serüvenini anlattığı her aşamada ironik bir durum hemen beliriverir. Cohn'u öldürmesini anlatırken, takındığı tutum ve kullandığı söylemin biçemi durum ironisine en uygun örneklerde biridir:

- *Sonunda, bana sırtını döndü, külotunu indirdi ve bize çıplak kığını gösterdi. Hatta düşmeden önce, Kisch mir in tokhès! diyecek zamanı bile oldu. Tam anlamıyla bir hutzpé, çok büyük bir küstahlık...*

Bir süre sessizlik oldu

- *Yidişçe konuşabildiğinizi bilmiyordum, dedi Guth.*
- *Yidişçe mi konuştum ben?*
- *Öyle sanıyorum (33).*

Schatz'ın aktarımında, söylem düzeyli ve durum olmak üzere iki tür ironi söz konusudur. Birincisi, Schatz'ın söyleminde takındığı tutumdur. Aktarımı öyle bir tonda yapmaktadır ki, Cohn'u öldürecek üzere olmasını olağan, günahsız bir edim, buna karşılık Cohn'un tepkisel davranışını küstahlık olarak görmektedir. Öte yandan, Cohn'un savurduğu küfürü (Kıçımı öpün! anlamına gelmektedir) özgün dilinde aktarması, olayı "hutzpé" olarak, yine Yiddişçe de yorumlaması ve buna şaşırp kızması durum ironisinin özgün bir örneğini oluşturur.

Buraya kadar, Bergson'un yaptığı ayrım doğrultusunda, dilin anlattığı gülünç ulamında değerlendirdiğimiz durum ironisini söz konusu yapıtlarda göstermeye çalıştık. Ancak, önceden de belirttiğimiz gibi, Gary'de durum ironisinin bile, dilin yaratıcılığından bağımsız olmadığı açıktır. İncelememizin ikinci bölümünde, dilin yarattığı gülünç bağlamında, dil odaklı ironi ve mizah öğelerini saptamaya çalışacağız.

2.3. DİLSEL İRONİ VE MİZAH

Eleştirel tutumun belirgin dışavurumlarından olan ironi ve mizah, Gary'nin özgün dil kullanımıyla, yapıtlarının ana niteliklerinden birini oluşturur. Bazen dilin sınırlarını zorlamayla, bazen olağandışı tümce kuruluşlarıyla, bazen de sözcük oyunları ile kendini gösteren bu biçim, Gary yazınında ayrıcalıklı bir yere iyer. Bununla birlikte, yazarın dünya görüşünün bir uzantısı olarak söz konusu eleştirel tutumun belirli konularda yoğunlaştığı görülür. İnsancıl bir tutumu değerler dizgesinin odağına yerleştirmiş olan yazar, bu doğrultuda önüne çıkan hiçbir olguyu eleştirmekten geri durmaz. Uç noktalarda gezinen ironi ve mizah anlayışının ayırında olan yazar, eleştirmenler tarafından ileri sürülecek olası eleştirilerin de neler olacağını kestirir. Tutumunu aşırı, saldırgan ve acımasız bulan eleştirmenlere, aynı ironik tutumla yanıt verir:

Belki de haklıdır. Bir gün, Auschwitz'de bir başka tutukluya öylesine eğlenceli bir öykü anlattım ki, gülmekten öldü. Kuşkusuz Auschwitz'de gülmekten ölen tek Yahudi oydu (Gary, 1967: 12).

Yukarıdaki alıntı, ironinin genel niteliklerinden biri olan –*miş gibi yapma* (fr. simulation) (Cebeci, 2008: 298) edimiyle, olası eleştirilere olağanüstü bir yanıt verir.

Yazar, dinleyeni gülmekten öldüren aşırı bir mizah yaptığını belirterek önce eleştirmenleri haklı çıkarır gibi yapar. Bu yönüyle ironinin, Behler'in (1996) belirttiği örtüp gizleme aşaması tamamlanmış olur. Ancak, Auschwitz'de gülmekten ölen tek kişinin, bu sayede öldüğünü belirterek, eleştirilerin doğruluğunu boşa çıkarır. Ironinin buradaki başarısının, yazarın yapmış olduğu sözcük seçimlerinden ileri geldiği açıktır. *Auschwitz ve ölüm* sözcükleri arasındaki belirgin koşutluğun, onlara eşlik eden *gülerek ölme* sözcüğüyle sekteye uğratılması, bir yandan ironik etkiyi güçlendirirken diğer yandan; ölüme yol açan etkenin soykırım yerine gülme olması yeğlenerek eleştirmenlere keskin bir dille yanıt verilir. Aynı zamanda saldırgan ve acımasız bulunan ironi ve mizahının, hangi kaynaktan beslendiğini göstermesi açısından da, seçilen Auschwitz örneği yazarın haklılığının güçlü kanıtını oluşturur.

Yazarın hem Gary hem Ajar adıyla yayımladığı yapıtlarında açıkça görülebilen insancıl dünya görüşü, Orta çağ karanlığını andıran XX. yüzyıl kısıcılığına, Yenidendoğuş benzeri bir atılımla karşı çıkmakta ve insanı, değerler sıradüzeninin en tepesine oturtmaktadır. İnsan yaşamının, insancıl olmayan bütün yanları, yazarın eleştirel yaklaşımının odağında yer alır. Bu doğrultuda, Gary ironi ve mizahın yöneldiği alanların başında insanlık durumu gelir.

2.3.1. İnsanlık Durumu

Her insan verili bir toplum içinde doğar. Bireyin kişiliği, doğruları, kaygıları, sevinçleri ve üzüntüleri, içinde doğmuş olduğu toplumun değer yargıları doğrultusunda oluşur. Dolayısıyla da, daha doğmadan ne olunması gerektiği toplumsal ilkeler tarafından belirlenmiştir. Bu dayatmalar bireye, kendisi olabilmesi için çok kısıtlı bir alan bırakır ve bu dar alan içindeki kazanımlar bireyselliğin ayırıcı niteliğini oluşturur. Değerlerin akışkanlığını ve doğruların değişkenliğini benimseyen XX. yüzyıl dünya görüşü, bu doğrultuda her türden değeri ve doğruyu tartışılabilir olarak görür. Gary, daha küçük yaştan bilinci biçimlendiren ve insanı, belirli bir ulamın içine yerleştirip kısıtlayan her türden olguyu *hazır giyim* olarak niteler (Gary, 2011b: 17; Gary, 2011a: 84). Yapıtlarında okur karşısına sık çıkan bu eğretileme, bir çeşit toplumsal köleleşmeyi ifade eder:

Çocuk dünyaya gelir gelmez ne yapar? Bağırmaya başlar. Bağırır da bağırır. Neden bağırır peki? Hazır giyim başlamaktadır da ondan... Acılar, sevinçler, korku, sıkıntı, bunalım demeyelim hadi... yaşam ve... kısaca bütün gerisi. Sonra avuntular,

umutlar, kitaplardan öğrenilen ve adına çoğul olarak felsefe denilen şeyler... Bunlar da hazır giyimdir. Kimi zaman çok eskidir bu hazır giysi, hep aynı kalır, kimi zaman da günün beğenisine göre bir yenisi bulunur... (Gary, 2011b: 17).

Buna göre insan, bilerek ya da bilmeyerek toplum içinde sürekli dizgeli bir sindirmenin içinde bulur kendini. Her türden kısıtlama ve ulamlama bir tür hazır giyimdir, bir tür köleliktir. Kimi insan sorgulamadan benimser bunları, bazıları da sorgular ve yadsır. Sonuç her ne olursa olsun, insan için bir toplum içinde doğmak, daha ilk günden bireyselliğinden ödün vermeye başlamak demektir. Gary, Ajar adıyla yazdığı romanlarda, Salomon'un yukarıda anlattığı her türden toplumsal uzlaşıya özellikle eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Yaşadığı zaman ve toplumun düzgülerine ayak uydurmakta zorlanan Cousin, olayları farklı bir gözden görmesini sağlayan dünya görüşüyle, toplumsal uzlaşıların değişmesini ister. Polis merkezinde komiserle ve Peder Joseph'le barda yaptığı söyleşilerde, değişim arzusunu aynı örnek üzerinden dile getirir:

“Ben gazeteye yirmi satırlık ilan verip [...] Bach'ın Dokuzuncu Senfonisini seven iyi bir aile kızıyla tanışmak isteyenlerden değilim.”

“Dokuzuncu Senfoni Beethoven'ındır,” dedi komiser.

“Biliyorum ama artık değişmesinin zamanıdır” (Gary, 2011a: 28).

“Bach bunu Dokuzuncu Senfonisinde çok güzel açıklar,” dedim

“Beethoven.”

Bir gün sahiden tepem atacak. Değişsin istemiyorlar, işte bu (37).

İki ayrı söyleşide aynı konu üzerinden dile getirilen değişim arzusu, son söyleşide din adamının düzeltmesine karşı ortaya konan tepkiyle adeta bir başkaldırıya dönüşür. Cousin, düzgüleri kırma isteğini olanaksız bir örnek üzerinden koysa da, seçilmiş bu örnek aynı zamanda sanat alanındaki uzlaşımları da hedef aldığı açık kanıttır. Booth, *bilinen hata ilanı ve geleneksel yargı* başlıkları altında ulamladığı, herkes tarafından açık biçimde bilinen gerçeklerin isteyerek askıya alınması durumunu ironi ipuçları arasında sayar (99-104). Cousin burada, doğrusunu kendisinin de bildiği bir gerçekliği, bile isteye olmadığı biçimde dile getirerek Booth'un bu saptamasının açık bir örneğini okura sunmuş olur. Bununla birlikte, bir sanat eserinin yaratıcısını değiştirmeye yönelik bu girişimin doğasında bulunan saçmalık söyleme mizah etkisi katarak (Escarpit, 1960: 91), hem ironi ve mizahın iç içe geçerek birbirlerini tamamladıkları yetkin bir örnek oluşturur hem de değişim gereksiniminin yeğînliğini okura gösterme noktasında işlevseldir.

Cousin, temel insan gereksinimi olan sevmeye ve sevilme konusunda sorun yaşayan bir kişiliktir. Yapıtta pitonun varlığının, daha çok bu sevgi gereksiniminin giderilmesiyle ilintili olduğu görülür: Piton doğası gereği halkalanarak kendine ve başka nesnelere sarıldığından; hem sarılacak kimsesi olmadığından kendine sarılanları (Gary, 2011a: 23) betimleyen hem de sevilme gereksinimi olanların bu gereksinimini karşılayan bir eğretilen olarak işlevsellik kazanır. Yazar bu gerçeği ironik bir anlatımla şöyle dile getirir:

Sarıp sarmalanmak isteği duyduğunuz, özellikle omuzlarınızın çevresinde ve bel boşluğunuzda ve en çok da iki başka kolun eksikliğini duyduğunuz bir zamanda iki yirmilik bir pitondan daha iyisini bulamazsınız. Koca Tembel size sarılıp saatlerce öyle kalabilir [...] İşte bu zooloji kitabını, tastamam bu kimi yararlı öneriler için yazıyorum (22).

Omuz ve bel bölgesine yapılan vurgu, sevilme arzusunun tinsel (dost) ve bedensel (sevgili) olmak üzere iki yönlü olduğunu gösterir. *Zooloji kitabı* nitelemesi, yapıtın odak noktasını sanki insan değil de hayvanmış gibi göstererek ironik bir anlam oluşturmaktadır. Cousin'in yakındığı bu yalnızlığı, nüfusu on milyonu aşan Paris kentinde yaşaması olayın başka bir ironik boyutudur. Ancak görünen bu çokluk, kısıtlı olanaklar yaratmaktan başka işe yaramaz. Sevdığı kadın olan Bayan Dreyfus'le bir arada bulunabileceği gündelik tek uzam asansördür ve onların kata yalnızca bir dakika on saniyede çıkmaktadır. Dolayısıyla da, bu çokluk gerçekte niteliği artırılmış bir yokluktur:

Paris yöresinde on milyon moruk vardır, göze çarpmazlar, ama var olduklarını bilirsiz; kimi zaman bu yokların yüz milyon oldukları sanısına kapılırsınız, yüreğiniz daralır; kolay değil, bu kadar büyük bir yokluk sayısı, yokluk terleri basar (50).

Sovyet bilginleri zaten insanlığın var olduğunu ve bize uzaydan radyo mesajları gönderdiğini söylüyorlar (102).

Dönemin çağdaş yaşamı, bireyi insan kalabalığı içinde sürekli bir yalnızlık durumu içine itmekte ve insana ilişkin tüm değerler dizgeli bir aşınmayla karşı karşıya kalmaktadır. İnsancıl değerlerden yoksun bir kalabalık içinde, bireyin yabancılaşarak yaşamını sürdürmesinin ironisini Gary, insanlığın uzayda var olduğu söylemiyle dile getirir. İnsanlık öyle acınası bir durumdadır ki, bu durumu görmemek bile insan için bir kazanımdır; yazar körleri, yeryüzünde olup bitenleri görmediklerinden dolayı kibar ve sevimli olarak niteler (102). Yalnızlık, Cousin'in bunalımını sürekli derinleştirir. Öyle ki, bir noktadan sonra evrensel değerler bile adeta bir hazır giyime dönüşür ve sorgulanmaya başlanır. Yalnızlığının görünürde bir özrü yoktur çünkü istediği gibi yaşamını

sürdürmesine olanak tanıyan bir özgürlük ortamının içinde yaşamaktadır. Gerçekte, Cousin'e göre sorunun kaynağı tam da budur, bireyin mutlu olmasının önüne geçecek hiçbir etkenin bulunmaması, yaşanan mutsuzluğu özürsüz kılmakta ve anlatıcının bunalımını daha ağırlaştırmaktadır:

Bir polis devletinde, hiç olmazsa özgür değilsinizdir; niçini, nedeni bilinir. Ama Fransa'da en kötüsü, bir özrün, bir bahanenin bile olmamasıdır. Bütün mutluluk olanaklarının el altında olduğu bir ülke kadar pis, berbat, hesaplı kitaplı, hain bir yer olamaz. Afrika'daki açlık ve sürekli beslenme yetersizliği ve askeri diktatörlük olsaydı, hiç olmazsa sorumluluğu bize ait olmayan özürlerimiz olurdu (64).

Gary'nin burada çok ince bir ironi yaptığı açıktır. Cousin'in içinde yaşadığı toplumun içsel devinimleri sürekli yeni kısıtlamalar yaratmaktadır. Duyarlılığı kaybolmaya yüz tutan bu toplum içinde, özellikle sevgi konusunda duyarlı olmak; özgürlük gibi evrensel bir değeri bile yakınılacak bir olguya dönüştürür. Şu halde, Gary'nin eleştirdiği olgu özgürlük değil, bireyi insancıl duyarlılıkları nedeniyle merkezin dışına iterek özgürlüğü karşıt bir güce dönüştüren toplumsal yapıdır. Yazarın özgürlük kavramını bilinçli bir seçim doğrultusunda kullandığı açıktır. Değeri tartışma götürmez bir kavramı sorunsallaştırarak, onu sözde kalan bir olguya dönüştüren toplumsal yapıya dikkat çekmektedir. Romanın ileri bir bölümünde çağının insanlık durumunu ironik bir biçimde dile getirirken söyleme mizah öğeleri katmaktan geri kalmaz:

[...] insanlar mutsuz, çünkü içleri iyilikle dolup taşıdığı halde bunları iklim gibi, kuraklık gibi nedenler yüzünden, yağmur olup başkalarının üzerine indiremiyorlar; oysa vermek, vermek, vermek istiyorlar, cömertlikten geberiyorlar. Bütün zamanların en güncel sorunu bu cömertlik ve dostluk artı ürünüdür; çünkü bir türlü yol bulup doğal olarak akamıyor; çünkü bizim bir dolanım sistemimiz yok; Tanrı bilir neden, söz konusu o büyük ırmağa bile idrar yolundan başka akacak yer bırakılmamıştır (116).

İnsanların iyilikle dolup taşmalarının ironik bir tümce olduğunu, bu iyiliği dışarıya yansıtmalarına engel oluşturan nedenlerin gülünçlüğünden çıkarmak zor değildir. Cömertliği, gebermek eyleminin nedeni olarak kullanması da bu çıkarımı destekler. Gary, insanlığın tüm zamanlarında gerçek sorunun bu olduğunu açıkça ilan eder. İnsanın sevgiden yoksunluğu, dünyadaki kötülüğün tek kaynağıdır. İnsanlık tarihi bunun sayısız kanıtlarıyla doludur. Alıntının geri kalanı, özrü; bedenin varoluşsal kusurlarına yükleyerek durumun mizahını yapmaya girişir. Sözü edilen ırmak, Rusya'daki adı Fransızcada aşk anlamına gelen, Amour ırmağıdır. İnsan bedensel kusurundan kaynaklı olarak o ırmağa bile ancak idrar yoluyla akabilmektedir. Burada mizahın uyumsuzluk

kuramı çerçevesinde yapıldığı görülür. Beklentiyi karşılamayan uyumsuz sonucun, başka bir mantık düzleminde uyumlu olması söz konusudur (Usta, 2009: 88). Kişinin sevgisini ırmağa vermesi saçma bir durumdur ancak ona idrar yoluyla karışabilir. Hiç kuşkusuz bu, eğretilmeli bir anlatımdır. Aşkın en uç noktasında yaşanan cinsel birlikteliğin, bedenin hangi organlarının işleviyle gerçekleştirildiğine dikkat çeken eleştirel bir söylem yaratır. Öte yandan anlatıcı, alıntının devamında kendisinin tam da yukarıda betimlediği türden bir sevgi birikimine iye olduğunu ancak, gereksinimi az olduğundan bu fazlalığı en yakını olan Koca Tembel'e veremediğini belirtir. Çevresindeki diğer canlı olan fare Blondine için de bir avuç içi yetmektedir. Bölümün sonunu okurun duygu durumunu devindiren, oldukça dokunaklı şu tümceyle bitirir: *Çevremde korkunç bir avuç içi yokluğu var.* Gerçekten de, insanın bir başkasını sevmesi, bir fareyi avucuna almak kadar çaba gerektirmeyen, kolay bir edimdir. Sözce, anlatıcının kendini fareye, beklentisini avuç içine indirgemesiyle, gereksinimin karşılanmasının güç olmadığını dile getirir. *Avuç içi* sözcüğünün anlamsal olarak taşıdığı küçüklüğe ve önemsizliğe, *korkunç bir yokluk* ifadesinin eklenmesi yoksunluğun boyutlarını göstermesi açısından dikkate değerdir.

Gary eleştirisi yalnızca evrensel olarak benimsenmiş konulara yönelmez, aynı zamanda evrensel nitelik taşıma savında olan her türden basmakalıp düşünme biçimlerine de yönelir. Özellikle beylik tümce kalıpları içinde kendini gösteren bu düşünce biçimleri de yazar için bir tür hazır giyimdir. Söz konusu düşünüş biçimleri insanda umut üretmekten öte bir işe yaramazlar ve Nietzsche benzeri bir yaklaşımı olan Gary için umut; var olandan başka bir şey olabileceğini anırtıran, *anlaşılması olanaksız bir sıkıntıdan* başka bir şey değildir (Gary, 2011a: 17). Janek'in acılı deneyimi bunun açık bir kanıtını oluşturur:

Janek son görüşmelerinde babasının söylediklerini sık sık düşünüyor, "Önemli olan hiçbir şey ölmez," sözü kulaklarında yankılanıyor ve ormanın her sonsuz mırıltısında bu yankıyı buluyordu. Her gün bir sürü insan öldürülürken çok garip kaçıyordu bu söz (Gary, 2012a: 49).

Bu noktada Gary'nin ironi anlayışıyla ilgili önemli bir niteliğin altını çizmek gerekir: Hamon, ironinin bilinen en temel biçimi olan karşıtümce yapısına indirgenemeyeceğini; bir sözcüğün zıt anlamını kullanmaktansa, kanıtları tartışmalı kılarak bağlam ilişkilerini tersine çevirmenin ya da ortadan kaldırmanın daha sık kullanıldığı saptamasında bulunur (Hamon, 1996: 23). Yazardan yaptığımız alıntılar göz önüne alındığında, bu saptamanın Gary ironisinin belirleyici yanını oluşturduğunu

söylemek yanlış olmaz. Janek, babasından duyduğu umut uyandırıcı bu sözü yaşanan gerçeklikle sınıadığında, durumun çelişkinliğinin ayırdına varmakta gecikmez. Dışöyküsel anlatıcının, içöyküsel bir bakışla her gün birçok insanın öldürüldüğü gerçeğini ortaya koyması, beylik tümcenin içerdiği anlamla çelişkin bir durum yaratarak okurda duygusal bir gerilimin oluşmasını sağlar. Söz konusu yapıtta, verilen alıntı dışında dört kez daha geçen bu tümce, hiçbir yerde doğruluğunu kanıtlayan bir söylemle anılmaz: *Önemli olan hiçbir şey ölmez... Yalnız... İnsanlar... ve kelebekler...* (Gary, 2012a: 261). Bu son saptamaya göre insanlar, sözün önemli diye nitelediği bu ulamın içine girmezler. Uygulamada hiçbir geçerliği olmayan bu tümce, olsa olsa bir umudu dile getirmektedir. Oysa içinde umuda yer bırakmayacak kadar *ciddi bir iştir yaşam, değersizliği nedeniyle* (Gary, 2011a: 43).

İnsanlığın içinde bulunduğu trajediyi, yalnızca savaş ortamının kıyımı yaratmaz. Momo'nun deneyimlediği insanlık durumu, savaş ortamında olmamasına karşın Janek'in deneyiminden nicelik olarak çok da farklı değildir. Küçük yaşta yaşamın acımasız yanıyla yüzleşmesi, duyarlılığının da eklemelenmesiyle yaşımdan beklenmeyecek ölçüde bir olgunluk ve yargı yeteneği kazanmasına yol açar. Adını bile bilmediği bir hayat kadınının oğlu olan Momo gibiler için yaşam, bir bağış olmanın aksine, çile ve dert yüküdür. Henüz bir annesi olması gerektiğini bilmediği bir dönemde, ondan daha büyük olan arkadaşı Le Mahoute, doğumlara temizlik koşullarının olmamasının; bir başka deyişle pisliğin neden olduğunu söyler. Şimdi kadınların, temizlik adına bir hapları olduğunu ve bu nedenle doğumların artık olmadığını söylediğinde, Momo'nun arkadaşının durumu için yaptığı yorum dikkat çeker: *Ne yazık ki o çok erken doğmuştu* (Gary, 2008: 4). Romanın bu kesitinde, toplumsal bazı konulara ilişkin eleştirel bir tutumun varlığı dikkat çeker. Birincisi, hayat kadınlarının durumudur. Toplumsal koşullar, böylesi bir işi meslek edinmelerine yol açmış ve işin doğası gereği, varoluşun dışıl ilkesi onlar için oldukça sıkıntılı bir niteliğe bürünmüştür. İkincisi, kadın kendine özgü olan varoluş ilkesiyle çelişkin bir duruma sokulmuş, bundan dolayı anlatıcı; doğacak çocuğu adeta pislikten bulaşan bir mikrop gibi nitelemiştir. Üçüncüsü, yaşamın anne ve özellikle çocuk için olumsuz bir kazanım olarak sunulmasıdır. Gary'nin burada ustaca bir anlatı izlemi benimsediği açıktır. Bir doğumun nedenini ve nasıldan göstermek adına oluşturduğu kurgu, bir yandan durumun çocuğa anlatılabilecek biçimini sunarken diğer yandan, kurguyu oluşturmada kullandığı öğeler anlatıya ironik bir boyut katar. Yokluğuyla

doğumun ana nedeni olarak gösterilen ve özgün metinde *hijyen* olarak geçen sözcük, bilindiği üzere her türden zararlı mikroptan arınmış olmayı ifade eder. Sözcük, hem çocuğa durumu anlatabilme hem de durumun ironisini yapma gibi ikili bir işlev üstlenir. Öte yandan hayat kadınlarının yaptığı işi anlatabilmek adına seçtiği eylem de dikkat çekicidir: *kendini savunmak* (fr. se defendre). Eylem bildiren bu sözcük, bilindiği üzere dışardan gelen saldırılara karşı kendini korumayı ifade eder. Yapıtın bazı bölümlerinde yaşamını sürdürmek anlamına gelebilirken, özellikle hayat kadınları için kullanıldığında, yaşama karşı kendini koruyabilmek için başkasına teslim etmeyi betimleyen ironik bir anlam çağrıştırır. Yaşam insanların sınırlarını öylesine zorlamaktadır ki, nesneler bile nitelik kaymalarına uğrayarak, olduklarından başka anlamlara gelmektedirler:

Şimdi çocukları yaşama karşı korumak için yasal doğum kontrol hapı da vardı, gerçekten istekli olmak gerekiyordu. Çocuğunuz olunca özrünüz kalmıyordu artık, ona ne yaptığınızı biliyordunuz (Gary, 2008: 53).

Alıntıda doğum kontrol haplarının amacı, doğumu isteğe bağlı kılmak yerine, çocukları yaşama korumak biçiminde sunulurken, kavram ayrı bir nedensellik düzlemine oturtulmuş olur. Ne olduğu bilinen bir nesnenin olmadığı bir şey olarak sunulması, Escarpit'in; açık bir gerçekliğin bilerek askıya alınması olarak betimlediği, onamanın yerini yadsımaya bıraktığı mizah evresiyle (1960: 91) koşutluk içindedir. Yazar bu yöntemle, bir çocuğun dünyaya gelişindeki istemli ebeveyn davranışını, “ona ne yaptığınızı biliyordunuz” kesinlemesiyle bir çeşit suç ortaklığına dönüştürür. Yaşam doğal bir felakettir, bu durumda onun içine birini atmak da insanlık suçu olur. Bu öylesine büyük bir sorumluluk ve günah yüklenmektir ki, ölmek bile bu sorumluluktan kurtulmak için yeterli bir özür değildir: *Annemle babam bir trafik kazasını bahane edip beni tek başıma bırakarak öteki dünyaya gittiler* (Gary, 2011a: 44). Yine de Cousin'in söylemine bir karamsarlık egemen değildir, bir aileden ötekine evlatlık olarak verilmesini, *ne güzel, böyle böyle dünyayı dolaşırız* (44) diyerek, mizahçı bir biçimde dile getirir. Söylemin mizahçı havası, anlamın acı tadını yumuşatarak okurda buruk bir gülümseme yaratır.

Hayat kadınları, Gary romanlarında insanlık durumunu göstermek açısından önemli bir yer tutar. İncelememize konu olan yapıtların hiç birinde olumsuz bir nitelemeyle söz konusu edilmezler. Cousin için kimliğinin bir parçası, Momo için koruyucu, Janek için yoldaş ve sevgili, Salomon için gençliğini tanıtlama aracıdır. La Danse de Gengis Cohn adlı romanda Lily, Yahudi söylencesinde *Lilith* olarak bilinen kutsal fahişeyi çağrıştırarak

(Kauffmann, 1984: 80), Tanrı'ya cinsellik yoluyla başkaldırının simgesi olur. Jenny, bilim ve sanata olan düşkünlüğüyle ayrıksı bir örnek oluşturur. Yarı çıplak biçimde çalışması, işi açısından olumsuz bir nitelik olan varislerinin görünmesine yol açsa da, alıcıların bunu pek umursadığı söylenemez. Onunla beraber olmak için gelen hal taşıyıcısının, ismini anımsayamadığı için yaptığı betimleme, gülünç bir etki yaratır: *Biliyorsunuz işte, şu varisleri olan* (Gary, 1948: 134). İşle çelişen bir nitelikte anılması, bir hayat kadının o sırada ne için arandığını, nasıl bir değer taşıdığını ve neye indirgendiğini göstermesi açısından, söylemin gülünçlüğüne gölgeleyen, acınası bir arka plan oluşturur. Jenny'yi ayrıksı kılan niteliklerin başında okumak gelir. Bir müşteri geldiğinde hemen kitabını kapayıp işine döner çünkü sıkılgan müşteriler özellikle zeki kadınlardan rahatsız olmaktadır. Kadının durumunu ironik kılan, iş ortamının bütün bu olumsuzluklarına, gücünü biyoloji biliminden alan bir umutla karşı koymaya çalışmasıdır. Çalıştığı yere gelen Sorbonne öğrencilerinden aldığı bilimsel kitaplarda, bilim adamlarının çekirdeği olmayan domates üretebildiklerini okumuştur. Bilim belki bir gün tohumu olmayan erkek de üretebilecektir. Bu düşünceler içinde:

Sürekli okuyordu ve içeri bir müşteri girdiğinde, belki de günün birinde, yeni ekin yönteminin bir aşk ve özveri mucizesi çıkaracağı domatesler gibi umutla bakıyordu ona (35).

Jenny'nin durumunu aktarırken Gary'nin karşıtlıkları derinleştirerek, ironiyi belirgin kıldığını söylemek yanlış olmaz. Kadın önce yaptığı işe uygun olmayan fiziksel niteliklerle (kısa boy, varisler, kilolu olma) betimlenir, buna karşın bu eksikliklerden en olumsuzuyla anılarak tercih edilir. Ardından, kişiliğinin önemli göstergesi olan anlak niteliği bir eksiklik olarak sunulur, geçici arzular uyandıran bedensel bir yapıya indirgenir. Son olarak umudu düşülcüsel bir çerçeveye oturtularak durumun umutsuzluğu derinleştirilir. Yer yer dramlaştırmanın da eklenmesiyle ironik görünümün belirginleşmesi sağlanmış olur. Diğer yandan erkek ve onun dizginleyemediği üreme içgüdü, kadının düştüğü toplumsal bu alçalmanın kaynağı olarak gösterilir; Jenny toplumun değişmesinin erkeğin değişmesine bağlı olduğunu ileri sürerek (134) bu kanıyı güçlendirir. Aynı düşünce Madam Rosa'da da kendini gösterir:

Öbür veletlerle pek oynamıyordum, bana göre çok ufaktılar, bir tek çüklerimizi karşılaştırıyorduk. Madam Rosa küplere biniyordu, çünkü yaşamı boyunca çektiklerinden ötürü nefret ediyordu çüklerden (Gary, 2008: 49).

Alıntı, Madam Rosa ve Jenny'yi, yaşamın eril ilkesinin kurbanı olma bağlamında aynı noktada buluşturur. Gary eleştirisinin burada varlıkbilimsel bir boyut kazandığı söylenebilir. Eril ögenin varlığını, dişil olanı kaçınılmaz bir nesneleşmeye götürdüğü biçiminde ele alarak tüm varoluşu sorunsallaştırır. Momo'nun Madam Rosa'nın yaşlı bedenini anlatırken *çok kullanılmış insan* (59) biçiminde yaptığı betimleme, bu kadınların bir nesne gibi kullanılmış olduklarını göstermeye yöneliktir. Hayat kadınları, almaşığı olmayan bu türe dışı varoluş içinde kurban olarak ayrıcalıklı bir yere iyerler. Yaşamın onlara biçtiği bu rol, farklı bir duyarlık kazanmalarına yol açmakta ve gerçeğin çölünde ülküsel bir düşünceye bağlanmalarıyla sonuçlanmaktadır. Doktor Katz'ın onlar için *ruhun bir bakışı* (56) diye yaptığı imleme, bu durumun dile getirilmesidir. Madam Rosa'ya göre: *Çük insan türünün düşmanıdır, doktorlar içinde en doğru dürüst adam da İsa'dır, bir çükten çıkmamıştır çünkü* (88). İsa'nın savacı değil de bir doktor olarak anılması, dinsel yönünün yadsınarak insanlığa yararı dokunmuş bir kişi olarak ele alınmasının yeterli görülmesinden kaynaklanır. Bütün bunlar göz önüne alındığında, yazarın insancılığının, yarattığı kişilerin bilinç durumlarına koşut biçimde, türe ilkesinin gözetildiği ayrı bir varoluşa yönelerek düşülcüsel bir boyut kazandığı söylenebilir. Eril ögeye yönelik yapılan tüm olumsuzlamalar, tüm kötülüğün sorumluluğunu ona yükler. Momo'nun dikkat çekmek için arabaların önüne atlayarak oynadığı tehlikeli bir oyundan söz ederken arkadaşına ilişkin aktardığı bir olay, söz konusu yargının onanmasıdır:

Claudo dediğimiz bir arkadaş var, böyle hıyar gibi oynarken arabanın altında kaldı, üç ay bakım gördü hastanede, oysa evde olsa, babası onu yitirdiği bacağını aramaya yollardı (89).

Yazar, eril ilkeye ilişkin sunduğu olumsuz yargısını, Momo'nun aktardığı bu olay ve yaptığı yorumla duygusal bağlamda dokunaklı bir düzleme taşır. Alıntı bir yandan baba figürünü acıma duygusundan yoksun olarak gösterirken, diğer yandan bir çocuğun insanlık durumu açısından düştüğü ironik durumu gözler önüne serer. Gary'nin, babalık olgusunu konu edinen bir söylemde babanın taşınması gereken niteliği, eylemde yarattığı karşıtlıkla çelişkin bir duruma sokarak, ironik bir anlam yarattığı açıktır. Erkeğin varlığından kaynaklı varoluşsal sorunsal, romanda Madam Lola'nın kişiliğiyle somut bir örneğe dönüşür. Bir dönme olan Madam Lola'nın erkeksi yönü hem kendisinin hem de Momo'nun yakınmalarına konu olarak, eril ilkeyi adeta bir günah keçisine dönüştürür:

Gençken Senegal'de Kid Govella'yi üç vuruşta yere serdiğini, ama erkekliği yüzünden her zaman çok mutsuz bir kadın olduğunu söylüyordu (100).

Ona yağ çekecek değilim, ama Madam Lola kadar iyi ana olabilecek hiçbir Senegalli herif tanımıyorum. Doğanın bu işe engel olması gerçekten yazıktı. Bir haksızlığa kurban gitmişti (106).

Birinci alıntı, Madam Lola'nın özel durumunu yukarıda sözü edilen varoluşsal sorunsal çerçevesinde ironik temelde ele alırken ikincisi aynı sorunsalı, *ana olabilecek herif* nitelemesiyle mizahçı bir yaklaşımla ele alır. Her iki örnekte de anlamın karşıtlıklardan beslendiği açıktır. İlk örnek, iki karşıt durum arasında ortaya çıkan hoşnutsuzluğun, özne açısından yarattığı ironik durumu anlatır. Diğeri, çocuksu bakışla yapılmış safdil bir çıkarımın yarattığı mizah olarak nitelenebilir. Her iki durum için anlatıcının yaptığı çıkarımlar, doğayı ve yaşamı düzenleyen yasalara yönelik eleştirel bir anlayışın izlerini taşır.

Yaşamın acımasızlığının savaşınkinden aşağı kalır bir yanı yoktur. *La Vie Devant Soi*, özellikle bunun açık kanıtını oluşturan bir yapıttır. Romanda, Victor Hugo ve Sefiller'e sürekli yapılan göndermeler, bir yandan XX. yüzyıl sefaletinin XIX. yüzyılınkinden daha acı olduğunu gösterirken diğer yandan, Mösyö Hamil'in kişiliğinde Duyguculuğun ülkücü duyarlılıklarıyla alay eder. Momo'nun roman boyunca üç kez *sefilleri yazacağım* demesi, sefaletin duygucu aşırılıklardan arındırılmış çıplak görünümünü ortaya koymaya yönelik bir isteği dile getirir. Yaşamın gerçek sefiller için ne anlama geldiğini Madam Rosa'nın Momo'ya söylediği şu tümce açık biçimde ortaya koyar:

İyi bir çocuksun sen, Momo, ama rahat dur. Bana yardım et. Yaşlı ve hastayım. Auschwitz'den çıktığımdan beri dertten başka bir şey görmedim (11).

Pek çok Yahudi gibi Madam Rosa da, ikinci dünya savaşı sırasında Auschwitz toplama kampına alınmıştır. Bu yerin insanlık dışı uygulamalarla ünlenmiş olduğu tarihsel bir gerçekliktir. Ancak, Madam Rosa'nın söylemi, yaşamı Auschwitz'den daha insanlık dışı bir ortam olarak niteler. Yaşamı sürdürmek, Auschwitz'den daha acılı bir deneyimi ifade eder. Onun söylemini Momo, *ağladığı zaman onu rahatsız etmemek gerekirdi, çünkü bunlar en güzel anlarıydı (33)* diyerek doğrular. Momo'nun bu söylemi, ağlamak gibi üzüntünün en üst dereceye ulaştığı bir edimi, yaşamın en güzel anı diye kesinleyerek çekilen acının boyutunu göstermeye çalışır. Yazarın, okurda istediği duygusal etkiyi yaratmak için uç örnekler kullandığı ve anlam kaymaları yarattığı açıktır. Buna göre, ağlamak güzel bir edim, Auschwitz dışardan daha rahat bir yerdir. Madam

Rosa'nın söyleminde, sözcük seçimiyle yaratılan duygusal içerik, Momo'da nedensellik bağlacının yarattığı karşıtsal anlamla kendini gösterir. Gary'nin burada, dilin hem sözcük dağarcığından hem dilbilgisel yapısından yararlanarak bir duygulaşım yaratmaya çalıştığı görülmektedir.

Mutluluk yaşamın içinde var olmayan bir olgudur. *La Vie Devant Soi* bu doğrultuda, mutluluk ve yaşamı asla bir arada olamayacak iki ayrı kavram olarak okura sunar. Mutluluk, yapıt boyunca hiçbir yerde olumlu bir bağlamda ele alınmaz. Madam Rosa'ya yanlışlıkla yapılan uyuşturucu iğnesinden sonra büründüğü mutlu görünüm, Momo tarafından *doğaya aykırı* bir durum olarak nitelenir (60). Olayın geçtiği bölümde, Momo'nun mutluluk üzerine yaptığı saptamalar, olumsuz tanımlamaların ardından yavaş yavaş bir öfke ve şiddet söylemine dönüşür. Öyle ki, uyuşturucuyu salt mutluluk beklentisi içinde kullanan kişilere hakaret etmeye dek varır:

Kendilerine eroin iğnesi yapan bütün veletler mutluluk alışkanlığına tutulurlar, bunun da hiç acıması yoktur, çünkü mutluluk özellikle yokluğuyla tanınan bir merettir. Eroin almak için mutluluğu bayağı aramış olmak gerekir, bu tür düşünceler de ancak esaslı hıyarlarda bulunur. [...] Ama ben pek öyle mutluluk meraklısı değilimdir, yaşamı yeğlerim yine. Mutluluk bir süprüntü, acımasızın tekidir, ona asıl yaşamasını öğretmek gerekir. Aynı yolun yolcusu değiliz biz onunla, hiç de yüz vermem kendisine. [...] Allah kahretsin. Size mutluluktan söz etmeyeceğim artık, çünkü bir şiddet nöbetine tutulmak istemiyorum (61).

Olumsuzlamayla başlayıp, hakaretle devam eden alıntı son bölümde bir şiddet söylemine dönüşür. Söylem kendi içinde çelişkili olan dil edimleriyle ironik anlamlar oluşturur. “Mutluluk özellikle yokluğuyla tanınan bir merettir” tümcesinde, gerçekte var olmayan bir şeyin bilinir olması durumunun yarattığı mantıksal çelişkinlik; sözce ve sözcelemenin aykırı bir sav içinde karşılıklı olarak birbirlerini yok etmesinin (Evrard, 1996: 103) yetkin bir örneğini oluşturur. Momo alıntının ilerleyen bölümünde Madam Rosa'nın durumunu, *öyle mutlu bir hal aldı ki, görseydiniz acırdınız* (Gary, 2008: 62) biçiminde aktararak, yine kendi içinde çelişkili bir söylem yaratır. Yaşamın mutluluktan yoksun oluşunun yarattığı çelişki, söylemi oluşturan karşıt anlamlı sözcüklerle dil düzeyinde ironik olarak kendini gösterir. Mutluluk gerçekte var olmayan ve ancak yapay yollarla ulaşılabilir olduğu için kendisi de yapay olan bir kavramdır. Gerçek yaşamda rastlanamayan kavramların yapaylığından yakınmak Momo'ya özgü bir durum değildir. Kral Salomon'un Bunalımı adlı romanın anlatıcı başkişi olan Jean, bu çelişkinin daha derinlerde yaşandığı bir görünüm ortaya koyar. Onun deneyimi, olumlu kavramların

yalnızca yaşamda bulunmaması noktasında değil, aynı zamanda anlam kaymalarının yarattığı bunalımlarla ve anlamlar açısından güvende hissetme eğilimiyle kendini gösterir. Söz konusu bunalımı öylesine sıklıkla yaşamaktadır ki, yaşamda karşılığını bulamadığı ya da anlamını doğrulamak istediği her sözcük için sürekli sözlük karıştırır ve bu durum, sözlüğe bakmayı alışkanlık edinmesiyle sonuçlanır. Öyle ki, Jean için küçük çaplı bir sözlüğü olmak, *asgari ücretle* geçinmeye eşdeğerdir (Gary, 2011b: 182). Öte yandan Morin, adı geçen bu sözlük saplantısını, metnin sorunsallaştırdığı kavramların vurgulanması noktasında işlevsel olduğu görüşündedir (Morin, 2000: 86). Romanın renkli kişiliği Chuck, bu durumu acıdan kurtulmanın aracı olan bir tür stoacılık olarak değerlendirir (Gary, 2011b: 144). Nedeni her ne olursa olsun, Jean'ın sürekli sözlüğe bakması, yapıta bir yandan mizahçı bir görünüm katarken diğer yandan, yaşamda işlevselliği kalmayan kavramların dil düzeyinde varlıklarını sürdürmeye yönelik insan çabasının ironik görüntüsünü sunar.

Uyuşturucu kullanımının yetişkinler kadar çocuk denecek yaştakiler arasında da yaygın olması, Momo'nun anlatısında dikkati çeken bir başka olgudur. Bir çeşit mutluluk arayışının dışavurumu olarak sunulan uyuşturucu kullanımı, yaşamın yarattığı acıdan kurtulabilmenin bir aracı olur. Daha önce Madam Rosa örneğinde görüldüğü üzere, yaşamda yakalanamayan doğal mutluluk, eroinle yapay olarak elde edilemeye çalışılır. Ancak işler her zaman umulduğu biçimde yürümez, bazen gülünç ama kötü bir sonla biten kazalar da yaşanır:

Heriflerin hepsi eroine 'bok' der, sekiz yaşında bir velet de heriflerin kendilerine bok iğneleri yaptığını, bunun harika bir şey olduğunu duymuş, öteki bok sanıp gazetenin üstüne sışmış ve kendine gerçek bir bok iğnesi yapıp ölmüştü. Çocuğa yetersiz bilgiler verdiler diye Le Mahoute'la iki başka herifi de götürmüşlerdi (Gary, 2008: 167).

Oldukça gülünç olan bu durum, içeriğe koştur biçimde oldukça mizahçı bir biçimle okura aktarılır. Zimmermann'ın çeşni olan mizah diye adlandırdığı (2003: 102) ulamın içinde değerlendirilecek olayın ilginç olan yanı, çocuğa doğrusunu öğretmedikleri gerekçesiyle üç kişiye yasal işlem yapılmasıdır. Buradan, doğru kullanmayı öğretmiş olsalar, herhangi bir sorun olmayacağı yönünde bir anlam çıkmaktadır. Dil kullanımının yarattığı mizaha, anlamsal düzlemde ironik bir durumun sunumu eşlik eder. Bir başka deyişle, aynı söylem dilsel biçim açısından mizah ulamına girerken, anlamsal açıdan ironi sınıfında yer almaktadır. Bu durum, gülünç yazınsal türleri sınıflandırmanın

güçlüğünü göstermesi açısından uygun bir örnek oluşturur. Bununla birlikte Momo'nun, önünde durduğu bir sinemada küçüklere yasak olan bir filmin gösterildiğini gördüğünde yaptığı yorum - *küçüklere yasak edilen, bir de yasak edilmeyen bütün öbür şeyleri düşününce adamın bayağı gülesi geliyor* (Gary, 2008: 160)- yukarıdaki örnek göz önüne alındığında, durumun ironisini göstermesi açısından daha da anlamlı olur.

Momo'nun küçük yaşına karşın edindiği yoksunluklarla dolu yaşam deneyimi, yukarıda da belirtildiği üzere mutluluk karşıtı bir tutum takınmasına yol açar. Madam Rosa'nın hastalığının iyice arttığı bir dönemde, durumun yarattığı bunalımdan kurtulmak adına başka bir semte dolaşmaya gider. Yaşamdaki tek varlığını hasta görmeye dayanamadığından bir türlü yaşadığı mahalleye dönmek istemez, zaman geçirmek adına etrafta dolaşır, sirke gider, hırsızlık yapar. Aklına gelen bütün bu edimleri tükettiğinde son çareye başvurur:

Yere yattım, gözlerimi kapadım, ölmek için birtakım hareketler yaptım, ama çimento soğuktu, hastalanmaktan korktum. Böyle bir durumda eroin alan bir sürü herif tanıyorum, ama ben mutlu olabilmek için yaşamın kışını yalayacak değilim. Yaşamı süslemek istemiyorum ben, bok yesin o (72).

Mutluluk konusunda Momo'nun takındığı katı tutum, alıntıda kendini bir kez daha açık biçimde göstermektedir. Ancak bu kesinliğin yanında, söylemin yarattığı bir belirsizlik de söz konusudur. Son tümcede geçen “yaşamı süslemek” ifadesinin, söylemin gelişinden hangi bağlama oturtulacağı tartışmalıdır. Uyuşturucu kullanarak mutlu olmayı mı yoksa hastalanmanın yaratacağı sıkıntılı durumla, yaşamın acımasızlığına katkı yaratmayı mı dile getirdiği açık değildir. Söylem her iki yorumun yapılmasına da olanak tanır. Alıntının başlangıcında Momo ölmek için bir davranış içine girerken, hastalanmaktan korkar. Durum Koestler'in, mizahın özgünlüğü olarak nitelediği; düşüncenin alışlagelmiş kalıplarını bir kenara bırakıp uyumsuzlukların çatışması temelinde zihinsel sarsıntılar yaratmak (1997: 99) ve düşüncenin kendi içinde tutarlı ama birbirleriyle çatışan iki anlam çerçevesi içinde algılanması (15) ediminin somut bir örneğidir. Alışlagelmiş biçimiyle uyumsuz olan iki anlam arasında anlık bir kaynaşma yaratılmasıyla mizaha özgü yaratıcı edim (103) gerçekleştirilmiş olur. Söylemde sık kullanılan argo kelimeler, eleştirinin düzeyini artırmanın yanında duygusal etkiyi güçlendirmek gibi ikili bir işleve iyedir.

Söz konusu uyumsuzluk ve karşıtlıkların Gary ironi ve mizahının içinde devindiği ana öge olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunun parlak bir örneğini Le Grand Vestiaire adlı romanda görmek olasıdır. Savaş sonrası dönemin karmaşık ortamının betimlendiği yapıtta, kurgu uyumsuzluklar üzerine kuruludur. Luc'ün babası gibi bir direnişçi yerine Nazi işbirlikçisinin yanında yaşamını sürdürmesi, toplumsal yaşamda küçüklerin, büyüklerin görevlerini üstlenmesi gibi uyumsuzluklar bunlardan bir kaçıdır. Giysilerin özel bir anlam yüklenerek, insan ve nesne arasında bir koşutluk yaratması, insanlığın giysilerin arkasına saklanması olgusuyla işlerlik kazanır. Vanderputte, dış görünüşüyle ayrıntılı olarak betimlenirken (Gary, 1948: 26) giysilerinin ardına sanki gizlenmiş gibidir. Luc ve Léonce olduklarından daha büyük görünmek için Amerikan filmlerinde gördükleri oyunculara öykünerek giyinirler, ağızlarında sigara, başlarında şapkaları vardır. Giysilere yüklenen bu yerinel anlamdır romana adını veren, sokaklarda devinen varlıklar, içinde insan bulunmayan giysilerden başka bir şey değildir:

Babam bana yalan söylemişti, insan diye bir şey yoktu ve sokakta gördüğüm yalnızca onların vestiyerleri, kalıtları ve eski giysileriydi – dünya, hiçbir dost elin bana uzanmadığı, içi boş kollarıyla kocaman bir Gestard-Feluchedü. Sokak; ceket, pantolon, şapka ve ayakkabılarla dolu, dünyayı aldatmaya ve ad, adres, düşünce gibi şeylerle kendini süslemeye çalışan, terkedilmiş kocaman bir vestiyerdi. Yanan alnımı cama dayamam ve babamın uğruna öldüğü insanları aramam boşunaydı, gördüğüm; gülünesi bir vestiyer ve insan görüntüsüne, ona karalar çalarak öykünen binlerce yüzden başkası değildi (168-169).

İnsandan yoksunluk, Luc'ün içinde bulunduğu toplumun insancıl açıdan ironik olan yönünü oluşturur. Dış dünyaya ilişkin izlenimlerini, içinde insan bulunmayan, giysilerden oluşmuş bir yığın olarak okura aktarır. Alıntıda geçen Gestard-Feluche, Vanderputte'ün satın aldığı ikinci el bir giysinin ilk kullanıcısının adıdır. Adın geçtiği ilk yerde, giysiyi satın alanın onunla birlikte yeni bir kimliğe bürünmüş gibi bir tutum içine girmesi, giysinin onu giyenden daha anlamlı olduğunu göstermesi noktasında işlerlik kazanır. Böylece söz konusu ad, insanın nesneye, nesnenin de insana dönüşmesini gösteren dizgeli bir eğretileme olur. Schoentjes'in yinelemeleri bir ironi ipucu olarak değerlendirmesine koşut olarak (2001: 169), söz konusu adın roman boyunca yirmi dört kez geçmesi, içinde barındırdığı ironik anlama dikkat çeker. Dahası, Luc'ün bu benzetmesi kendinden kaynaklanan bir yanlış algılamamanın sonucu değildir. Gestard-Feluche'ü aldıkları, ikinci el giysiler satan kişinin aktardığı bir olaya ilişkin yaptığı yorum, bu saptamayı doğrular niteliktedir. İşyeri Seine nehri kenarında olan satıcının anlattığına göre, önceki gün işyerine birisi gelir, cilalı ayakkabı, gümüş topuzlu bir baston ve şapka kiralar. Giysileri

giymesinin hemen ardından, rıhtımdan kendini nehre atarak canına kıyar. Anlatıcı olayı anlatmaya, *insanın hiçbir değeri yok diyerek başlar ve Ne günlere kaldık, efendim, giysi nerdeyse yeni sayılırdı!* diyerek bitirir. Vandetputte'ün, suya atlayan kişiden hareketle sorduğu, *Sudan çıkarılmadı mı?* sorusuna, satıcı; giysilerden hareketle, ertesi gün çıkarıldığını ancak çok çekip daraldığını ve bastonun kaybolduğunu söyleyerek yanıt verir (150). Söz konusu olaya ilişkin söyleşiyi, bir tür yakınmayla bitirir:

Abartmak niye, sorarım size, neden hemen bir giysi, gümüş topuzlu bir baston... Bir başkasını kendi felaketine sürüklemeyi istemek niye? Anlamıyorum! (Gary, 1948: 151).

Anlatıcının söyleminden anlaşılabileceği üzere, temel sorun suya atlayan kişinin ölmesi değil, elbisenin zarar görmesidir. Dolayısıyla da, felakete sürüklenen başkası, kişi olarak insanı değil, elbisenin kendisini söz konusu etmektedir. Roman boyunca bir nesne olarak giysinin, insanın önüne geçtiği gerçeği, saptamanın doğruluğunu destekler niteliktedir. Savaş sonrası Fransız toplumunun, insancıl değerler açısından içinde bulunduğu ironik durumun bir yansıması olan bölüm, anlatıcının kişiliğine özgü mizah öğeleriyle süslenerek okurda gülünç bir etki yaratır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir başka nokta da, anlatıcının olayın başında söylediği ve ancak ironik olarak dile getirilebilecek *insanın hiçbir değeri yok* sözcesinin, söylemin oturduğu bağlam ve anlatıcının duyarlıkları göz önüne alındığında, düz anlamıyla kullanılmış olmasıdır. Bu durumda, ironik olması gereken bir tümcenin, ironik olmamasının yarattığı bir ironi söz konusudur.

Gary'nin yapıtlarında insanlık durumunu gösteren başlıca ulamlardan birini de yaşlılar oluşturur. Toplumsal anlamda artık insandan bile sayılmayan, olumsuz bir ayrımcılıkla yaklaşılan ve bir köşede ölüme terkedilen yaşlılar, özellikle *La Vie Devant Soi* ve *L'angoisse du Roi Salomon* adlı yapıtlarda özel bir yere iyerler. Kral Salomon yaşlılığa ve toplumsal dışlanmaya direnişin simgesi olurken, Madam Rosa'nın kişiliğinde romanda geçen diğer tüm yaşlılar daha acılı bir yaşlılık deneyiminin örneğini oluştururlar. Gary, tıpkı Cousin örneğinde olduğu gibi, yaşlılığı da doğa yasalarının acımasızlığına, kötü yapılmışlığına ve keyfiliğine bağlayarak eleştirir. İnsanlık onurunu hiçe sayan doğa yasalarına, toplumsal düzgülerin de eklemelenmesiyle, yeryüzündeki insanlık durumunun en acıklı görünümüleri ortaya çıkar. Kral Salomon'un parasal olanakları bu acıklı görünümü bir ölçüde azaltırken Momo'nun yaşadığı çevrenin yoksunlukları, yaşlılığın

var olduğu her uzamı tam bir trajediye dönüştürür. Duyarsızlaşmanın doğal sonucu olan ilgisizlik, toplumsal yozlaşmayı yaratan en önemli bileşenlerden biridir yazara göre. Bu durumu Momo'nun ağzından, çocuksu bir bakışın yarattığı mizahçı biçimle şöyle dile getirir:

Ben, ilgi çekmek için rehineler mi almam, adam mı öldürmem, yoksa başka bir şey mi yapmam gerektiğini hiçbir zaman bilemedim. Ah ah, valla dünyada o kadar bol miktarda ilgisiz var ki, aynı anda hem dağa hem deniz kıyısına gidilemeyen tatillerdeki gibi seçmek zorunda kalıyorsunuz (Gary, 2008: 156-157).

Momo'nun ilgi çekmek için yapmayı düşündüğü edimler, mizahsı bir görünüm altında, gözden kaçan önemli bir gerçekliği dile getirir. Yazara göre, insanları birbirine kenetleyen en önemli insancıl edim, ilgidir ve onun eksikliği, toplumsal yaşamı bozan bir takım suçların, hatta insanlık kıyımına yol açan savaşların bile ortaya çıkışında etkindir. Yazar bunu metinde, Naziler ve Vietnam savaşıyla örneklendirerek, *milyonlara mal olan ilgisizlik* (157) olarak niteler. Çevresine karşı bu denli duyarsızlaşan bir toplumda yaşlıların ilgisizlik içinde ölmesi, yazgı gibi kaçınılmazdır. Momo, Madam Rosa'nın düşkün durumundan söz ederek, ilgi çekmek için yapılacak her tür edimin boşuna olacağını, değer yargılarındaki bozulmaya gönderme yaparak şöyle dile getirir:

İnsanın ilgisini çekmek için milyonlar gerekir, milyonlar, onlara da içermemeliyiz, çünkü sayılar küçüldükçe verilen değer de o denli azalır... (157).

Okur burada, yazarın özgün bir dil kullanımıyla karşı karşıyadır. Aynı söylem içinde üç kez geçen “milyonlar” sözcüğü, *milyonlara mal olan ilgisizlik* ifadesinde savaşta ölen insan sayısına göndermede bulunurken, *milyonlar gerekir, milyonlar* sözcüğü içinde, özdeksel şeylere tutkun bir toplumun parayı salt değere dönüştürmesini anırtarak, parasal güç anlamında kullanılır. Böylece Gary, ironi ve mizah yapmada sık karşılaşılan, sözcükleri ikili anlamda kullanma (Evrard, 1996: 29) yöntemiyle, insanlık durumunun iki ayrı ironik görünümünü okura sunmuş olur. Aynı zamanda söz konusu sözcük yoksulluğu, ilgisizliğe yeterli bir neden kılarak, okurda duygusal etki yaratmayı da başarır.

La Vie Devant Soi, çok sayıda ulus ve bölgeden gelme insanın yaşadığı bir çevreyi ve her ırkın kendine özgü niteliklerini başarılı biçimde betimler. Afrika alt kıtasından gelenler yardımseverlikleriyle, Araplar dindarlıklarıyla ön plana çıkarlar. Yazar, yer yer budunsal ayrılıkları eşitsizlik temelinde dile getirir de, yaşlılık söz konusu olduğunda tüm bu ayrımların yapay bir niteliğe büründüğü görülür. Mösyö Charmette örneğinde

olduğu gibi, Fransız olmak bile yaşlılığın getirdiği olumsuzluklardan kurtulmaya yetmez. Buna karşın, Madam Rosayı görmeye geldiğinde, hiç yaşlanmamış gibi sürekli gençlik döneminde iş olarak uğraştığı trenlerden bahseder. Momo, yaşlılığına karşın gençlik dönemini anımsatan işlerden söz etmesini gülünç bulur ve her yaşlı gibi Mösyö Charmette'in içinde bulunduğu gerçekliği yerinel bir söylemle aktarır:

Sanki hâlâ gereken saatte, gereken trene atlayıp, bir de aktarma bulup kendini kurtarabileceğini umuyormuş gibiydi, oysa artık istasyona vardığını ve inmekten başka yapacak hiçbir şeyi kalmadığını çok iyi biliyordu (Gary, 2008: 104).

Alıntıda geçen olay, Mösyö Charmette'in, hastalığı arttığından dolayı Madam Rosa'yı görmeye geldiğinde gerçekleşir. Yaşlılar, yalnızca ölümleri kesinleşmeye başladığında kendilerine belli bir ilginin yöneltildiğini bildiklerinden, bu dönemde gösterilen ilgi hoşnutsuzluk yaratmaktan öteye gitmez. Toplumda yaşlıların sayısı oldukça fazladır ve hepsi tek başlarına bir yerlerde ölümü beklemektedirler. Yoksulluğun fazla olduğu semtlerde bu durum daha belirgin biçimde görülmektedir. Mösyö Waloumba Momo'yla yaptığı bir söyleşide;

Her sabah saat altıda, yaşlıları yoklayıp kötü kokmaya başlamış olanları çıkarmak için Afrika'dan çok işçi getirtmek gerektiğini söyler, çünkü kimse yaşlının yaşayıp yaşamadığını denetleyecek değildir. Ancak kapıcıya kötü koktuğu söylendiği zaman her şey bir açıklık kazanır (126).

biçiminde yaptığı açıklama, insanlık açısından durumun ironisini en iyi özetleyen tümcelerdir. Waloumba, Momo'ya kullanışlı bir yöntem öğretir. Öldüklerini anlamak için burunlarının önüne ayna tutulur, ayna buğulanıyorsa henüz iş bitmemiş demektir ve *onları atmamak gerekir* (127). Yazar, yaşlıların yaşamdaki değersizliklerinin ölümden sonra da devam ettiğini anlatmak için “atmak” eylemini bilinçli olarak kullanır. Genellikle artık işe yaramayan nesnelerden kurtulmak için yapılan bir eylemi betimleyen *atmak*, yaşlanmış insanlara toplumun bakışını sergilemek açısından özellikle duyguşayım yaratma noktasında işlevseldir. *Le Grand Vestiaire*'de giysi eğretilmesiyle anlatılan insanın nesneleşme süreci, *La Vie Devant Soi*'da yaşlanma olgusuyla kendine yer bulur. Tıpkı Kafka'nın *Dönüşüm* romanının başkışısı *Gregor Samsa*'nın bir böcek ölüsü olarak süpürölüp atılncaya dek nesneleşme sürecinin devam etmesi gibi, yaşlıların da ölmüş cesetlerinin kokuşup çevreyi rahatsız edeceği güne kadar nesneleşmeleri sürer sonra da atılırlar.

Acılarla dolu bir deneyimin eşanlamlısı olan yaşamın, özellikle yaşlıları ölüme götüren hastalık sürecinde daha da katlanılmaz olması, acısız ölüm (fr. euthanasie) kavramını gündeme getirir. Günümüzde bile insan için bir hak olup olmadığı tartışmalı olan acısız ölümün, *La Vie Devant Soi*'nin betimlediği türden yaşamlar söz konusu olduğunda benimsenebilir olması yapıtın genel eğilimini yansıtır. Sonunun ölümden başka bir yere çıkmayacağı kesin olan hastalıkların yarattığı insancıl olmayan durumlara, yazarın insancı tutumu gereği karşı olması, acısız ölümü tartışma götürmez bir insan hakkı olarak sunmasıyla sonuçlanır. Yapıtta kürtaj (fr. avorter) etmek kavramıyla dile getirilen acısız ölüm, hem düz anlamıyla bebeğin dünyaya gelmemesini olumlayan bir düşünceyi ifade etmek hem de yaşamı boyunca yeterince acı çekmiş yaşlıyı, hastalığın pençesine bırakmamak gibi ikili anlama iye olan bir düzdeğişmece yaratır. Düzdeğişmecenin, eğretilmeyle bazen aynı amaçlara yönelik olduğu ancak göndermede bulunduğu olgunun bazı yönlerine özellikle dikkat çekmek için kullanıldığı (Lakoff-Johnson, 2005: 62) göz önüne alındığında, kürtaj sözcüğünün neden kullanıldığı açıklık kazanır. Yazar aynı sözcükle yaşamı, hem yaşlıların kurtarılması gereken bir olgu hem de bebeklerin gelmemesi gereken bir tür sıkıntı ortamı olarak kesinleşmiş olur. Madam Rosa'nın yaşama gelişini, *Annem kürtaj olmadığı gün, bir cinayet işledi* (Gary, 2008: 160), biçiminde nitelmesi yukarıdaki saptamayı doğrulamanın yanı sıra, kürtaj olmayı değil de, olmamayı bir suç olarak göstererek yetkin bir ironi örneği ortaya koymaktadır.

Yaşamaktan kendi isteğiyle vazgeçmek, yazarın yaşamında da rastladığımız bir olgudur. Escarpit, mizahçının yaşamda sürekli uyumsuzlukları gözlemlemesinin, sonunda kendinde de bir uyumsuzluğun ortaya çıkma tehlikesi taşıdığını belirtir. Bu nedenle pek çok mizahçı ya delirir ya da kendi canına kıyar. Düşünüre göre bu, mizahçıların meslek hastalığıdır (1960: 110). Benzer biçimde Noguez, mizahın mutsuzluğu eğlenceye dönüştüren bir düzenek olduğunu ancak mutsuzluğun sonunda intikam aldığı altını çizerek (2000: 22). Bir başka deyişle, son sözü söyleyen yine mutsuzluk olmaktadır. Bunun ne anlama geldiği, kuramcının aynı yapıtta Gary'yi *takma ad, adsızlık, özkıyım* çizgisinde değerlendirmesiyle belirginlik kazanır. Noguez, Gary'nin özkıyımının arkasında Ajar'ın mizahını görür (227). Son sözü mutsuzluğun söylemesi kaçınılmazdır zira doğa ve insan yasaları, insana acı çektirmek için tam bir işbirliği içindedirler, birinin diğerinden aşağı kalır yanı yoktur:

Yaşlılar da, bazı yerlerinde birtakım eksilmeler olsa bile, herkes kadar para ederler. Her şeyi sizin ve benim gibi hissederler, hatta bazen bizden de çok üzülürler, çünkü artık kendilerini savunma olanakları yoktur. Ama namussuz doğa üstlerine saldırır ve onları yavaş yavaş öldürür. Bizde bu durumlar daha da boktandır, çünkü doğanın yavaşça boğazını sıkıdığı, gözleri yuvalarından fırlamış yaşlıları kürtaj etmek yasaktır (Gary, 2008: 111).

Yazar hem doğa yasalarından hem insan yasalarından söz ederken, hakaret içerikli bir söylem benimser. Romanın oluştuğu ana doku göz önüne alındığında, bunda şaşılacak bir durum söz konusu değildir çünkü her ikisi de insana işkence etmektedirler. Momo, Madam Rosa'nın kürtaj edilmesi konusunda Doktor Katz'la uzun bir tartışmanın içine girer. Tartışma, iki ayrı dünya görüşünün çatışması biçiminde seyreder. Doktor Katz, Madam Rosa'yı hastaneye yatırmak gerektiği, bunun *bir insanlık görevi* (170) olduğu konusunda diretirken, Momo karşıt bir savla onu yaşamda tutmanın işkence olduğunu belirtir. Okuru, gerçekte insanlık görevinin hangisi olduğu konusunda ikilemde bırakan söyleşinin özgünlüğü, ironistin bakış açısının, temelde düzgüsel olmayanı düzgüselmiş gibi benimsemesinden kaynaklanır.

Momo, aklına gelen bir kurnazlıkla Madam Rosa'nın hastaneye yatarak işkence görmesinin önüne geçmeyi başarır. Buna göre, Madam Rosa'nın İsrail'deki yakınları onu alıp geldikleri yere dönmüşlerdir. Gerçekte, onu binanın altında, Madam Rosa'nın *Yahudi barınağı* diye nitelediği odaya götürmüş, orada istediği gibi ölmesini sağlamıştır. Ölümün yarattığı bedensel bozulmalara karşı Momo sürekli Madam Rosa'nın yüzünü boyayıp, kokunun önüne geçebilmek için üzerine şişelerce parfüm döker. Romanın duygusal açıdan en dokunaklı sahnesi olan bu oluntuya Momo'nun ironik söylemleri eşlik eder:

Madam Lola'nın verdiği parayla dört kez esans almaya çıktım, bir o kadarını çaldım. Hepsini Madam Rosa'nın üstüne döktüm, doğa yasalarını gizlemek için aldığım bütün boyalarla yüzünü boyadım, boyadım, ama Madam Rosa'nın her yanı dehşet çürüyordu, çünkü bu dünyada acıma diye bir şey yoktur. Kokunun nereden geldiğini anlamak için kapıyı kırıp beni Madam Rosa'nın yanına uzanmış gördüklerinde, "İmdat!" ve "Ne feci şey!" diye bağırmaya koyuldular, ama daha önce bağırmayı akıl etmemişlerdi, yaşamın kokusu yoktur çünkü (196).

Ölümünden sonra Madam Rosa'yı üç hafta süresince saklamasını ironik olarak; *Manevi annemin cesedinin yanında üç hafta kaldığım doğru değil, çünkü Madam Rosa manevi annem değildi* (196), biçiminde ifade eder. Neden-sonuç arasındaki bağıntının geçersiz olduğu tümce yapısı, roman boyunca sıkça karşılaşılan bir anlatım biçimi olarak okur karşısına çıkar. Szefflńska-Baran, söz konusu yapıtta neden-sonuç bağlaçlarının mizah etkisi yaratmak üzere özellikle bu biçimde kullanıldığının altını çizerek (2013: 119).

Momo ölümün izlerini ne kadar silmeye çalışsa da, doğa yasalarının önüne geçmek olası değildir. Okur üzerinde hüzünlü bir etki bırakan bölüm, yaşarken hiçbir değeri olmayan insanların, ancak ölümlerine ortaya çıkardıkları kötü kokuyla insanların dikkatini çekmesini, *yaşamın kokusu yoktur çünkü* diyerek, ironik biçimde dile getirir. Gary ironisi her ayrıntıda kendini belli eder. Çeviri metninde, “*İmdat!*”, “*Ne feci şey!*” gibi bağırışmaları belirten noktalama imlerinin hiçbirisi özgün metinde bulunmaz, yazar; tüm bu tepkilerin artık bütünüyle anlamsız ve değersiz olduğunu göstermek üzere, noktalama imleriyle de olsa onlara ayrıcalık tanımak istemez. Bu acı dramın yaşandığı uzamın adıyla, içinde insanlık adına hiçbir güzelliğin bulunmadığı, Türkçeye “güzel şehir” olarak çevrilebilecek *Belleville*dir.

Görüldüğü üzere, Gary yapıtlarında, insanın yeryüzündeki durumunun insancıl olmayan yönü, eleştirel yaklaşımın en keskin ucunu oluşturur. Olguların kutsallığı ya da dokunulmazlığı, yazarın eleştirel yaklaşımını gölgeleyemez. Bu doğrultuda, Gary ironi ve mizahının yöneldiği bir diğer alan dindir.

2.3.2. Din Odaklı İroni ve Mizah

Toplumsal yaşamın düzenlenişinde ve insan davranışlarında önemli etkisi olan din, Gary yapıtlarında hem bireysel hem de toplumsal yönüyle ele alınır. Geçerli bir nedenselliği bulunmayıp koşulsuz bir boyun eğişi betimleyen her türden dinsel anlayış, yazara göre insanlık onurunu hiçe sayan bir olgudur. Bireye sorgulamayı yasaklayan, aklıyla alay edip edilgin bir tavırla yazgıya boyun eğmeyi öven dinsel inanışlar, bireyin hem düşünsel hem toplumsal yaşamını olumsuz etkilemekte ve onu insan olmaktan uzaklaştırmaktadır. Üstelik din bunu başarmak için kolay bir yol seçmiştir, henüz sorgulama yeteneğinin gelişmediği çocukluk çağında insana bu inaklar dayatılarak benimsenmesi sağlanır. Yazar bu gerçeği ironik biçimde, dinsel eğilimleri güçlü olan Mösyö Hamil’in ağzından dile getirir:

Mösyö Hamil sürekli Tanrı’dan söz ederdi; bana bunların küçük yaşta, henüz kafamıza herhangi bir şey girebilirken öğrenilmesi gereken şeyler olduğunu anlatırdı (Gary, 2008: 29).

Gary’de dinsel eleştirinin iki yönlü olduğu görülür: insanın dine yaptığı ve dinin insana yaptığı. Birbirleriyle olan karşılıklı ilişkileri içinde, birinin ötekine ne verebildiğini sorgular. Birincisini özellikle Hristiyan sanatı çerçevesinde eleştirir. XVI. yüzyıl

Yenidendoğuş hareketinin ortaya koyduğu parlak sanatın ironik yönünü göstermesi açısından aşağıdaki alıntı dikkate değerdir:

İsa'nın ansızın küllerinden yeniden doğduğunu ve kutsal sanatımızın görkemiyle, Rönesans döneminde yapılmış tüm çarmıha germe konulu eserlerin sarhoş edici güzelliğıyle burun buruna geldiğini düşünün. Kanının son damlasına dek gücenmiş ve aşağılanmış olacaktır. Onun katlanılmaz acısından böylesi güzellikler çıkarmak, can çekişmesini haz vermek için kullanmak, pek Hristiyan bir tutum değil. Burada biraz Sadizm var, [...] Hristiyanlara kutsal sanat icra etmeyi yasaklamak gerek (Gary, 1967: 48-49).

İronistin sanat konusundaki tüm uzlaşmaları alt üst eden bakışını, yukarıdaki alıntıda tüm çıplaklığıyla görmek olasıdır. Yazar kutsallığı konu edinen Hristiyan sanatının, en kutsal olarak benimsediğı kişinin açısından sadistçe bir eğilimle, haz ve güzelduyu alanına giren ürünler çıkarmasını, Sadizm diye niteleyerek sorunsallaştırır. Genel geçerliğı olan tüm yaklaşımlar sanatı, konusu açısından sorgulamayı asla düşünmezken yazarın özgün bakışı, ironik olan bu durumu ancak üzerine giydirilmiş hazır giysiyi çıkarıp atarak saptayabilmektedir. “Siz” adıyla seslenilen okur, dinleyici konumunda anlatı içine katılarak anlatıcının yönlendirmeleriyle yarattığı yakınlık yoluyla, duygusal açıdan onunla koşut bir düzleme çekilir ve duygulaşım sağlanmış olur. Öte yandan dinin insana yaptıkları da, insancıl açıdan temiz sayfalarda yer alacak türden değildir. Gary'nin özellikle yaratılış konusunda sorunsallaştırdığı kimi olgular, Tanrı'nın kusursuzluğına ve Babalığına gölge düşürecek türdendir. Momo'nun çocuksu bakışından yayılan bilgece saptamalar, Tanrı-insan ilişkisine eytişimsel bir boyut katarak, ironinin maske düşürücü (Noguez, 1969: 46) işlevini yerine getirir:

Bana hep garip gelen, gözyaşlarının doğmadan önce programlanmış olmasıdır. Bu demektir ki ağlayacağımız önceden saptanmış. Bunu hiç düşündünüz mü? Kendine saygısı olan hiçbir yaratıcı yapmaz bunu (Gary, 2008: 55).

Noguez'in genel niteliğini *yalancı safdillik* olarak kesinlediğı yeşil mizahın (2000: 174) başarılı bir örneğı olan alıntıda, anlatıcının yaklaşımı yaratıcıya iki yönlü bir suçlama getirir. Tanrı hem insanı hem de onu ağlatacak koşulları var eden güç olarak eleştirilir. Varoluşun ve acıma duygusunun kaynağı olarak, bundan daha iyisini yapma gücüne iye olmasına karşın Tanrı'nın böyle yapması çelişkin ve ironiktir. Gary ise bu ironinin ironisini yapmaktadır. Yazarın, Tanrı'ya ilişkin, bilinenlere aksi nitelikte bir düşünceye iye olduğu açıkça görülebilmektedir. Momo'nun Madam Nadine'in çalıştığı yerde, film seslendirmeleri yapılırken tanık olduğu bir duruma ilişkin yorumu, dikkat

çekicidir. Seslendirmenin perdedeki görüntüyle eşsüremlî yapılamadığı durumda, film geri sarılmakta ve yeniden denenmektedir. Filmde öldürülen birinin, film geri sarıldığında yeniden ayağa kalkmasını Momo; *sanki Tanrı kendisinden biraz daha yararlanmak için onu tutup ayağa kaldırıyor* (Gary, 2008: 85) biçiminde yorumlar. Yapıtın, yaşamı acı ve sıkıntılarla dolu bir süreç olarak betimlediği göz önüne alındığında, ölen kişinin yeniden yaşama dönmesi işkencenin sürmesi anlamına gelir. İnsanın işkence görmesini, Tanrı'nın ondan yararlanması biçiminde yorumlamak için; Tanrı'nın, insanın acı çekmesinden hoşlanan, sadist bir varlık olduğunu benimsemiş olmak gerekir. Sözcenin görünürdeki gevşek tonunun ardında, Tanrı'ya ilişkin oldukça katı bir eleştirel tutum yatmaktadır. İnsan yaşamına olumlu hiçbir katkısı olmayıp aksine, bütün olumsuzlukların kaynağı olarak sunulan bir Tanrı'nın neye yaradığının yanıtı yine yapıt içinde verilir: *Dışarı çıktım, sokaklarda yürüyüp Tanrı ve benzeri şeyleri düşündüm, çünkü iyice uzaklaşmak istiyordum kendimden* (151). Momo bu tümceyi, Madam Rosa'nın hastalığının iyice arttığı ve hastaneye yatmasının kaçınılmaz olduğunu düşündüğü bir durumda söyler. Özgün metinde, "kendinden uzaklaşmak" anlamını verecek herhangi bir ifade bulunmamasına karşın (j'avais envie de sortir encore plus), çevirmen bağlamı bu biçimde yorumlamıştır. Oysa uzaklaşmak istediği, içinde bulunup ona sıkıntı veren durumdur. Bu durumda Tanrı'yı düşünmek (belki de inanmak), içinde bulunulan gerçeklikten kaçmaya yarayan bir tür özaldatmacadan başka bir şey değildir.

Roman boyunca baba sözcüğü hiçbir zaman olumlu anlamda kullanılmaz. Tanrı'nın yaratıcılığını, özellikle Hristiyanlığa özgü üçleme inancının başköşesini oluşturan Babalık niteliğiyle eleştiren yazar, baba sözcüğünü hem Tanrı'ya hem biyolojik babaya gönderme yaparak kullanır. Momo'nun, Doktor Katz'la Madam Rosa yüzünden tartıştığı bölümde bunu görmek olasıdır. Hastalığı yüzünden durumu sürekli kötüye giden Madam Rosa'nın yaşamına tıbbi bir yöntemle son verilmesini isteyen Momo, bunun sakıncası olmayan bir durum olduğu konusunda Doktor Katz'ı inandırmaya çabalar. Durumun gerekliliğini anlatabilmenin, doktordaki adalet duygusunu devindirmekle olası olacağını düşünür:

Kalbi olan gerçek bir Yahudi olsaydınız bir iyilik edip Madam Rosa'yı kürtaj eder, adı bile bilinmeyen bir pederin kışına taktığı yaşamdan hemen kurtarırdınız onu, adam öyle iyi gizlenmiş ki yüzü bile belli değil, adamı tasvir etmek bile yasak, çünkü arkasında koca bir mafya var, bu yüzden de cinayetler, Madam Rosa gibi şeyler oluyor (169).

Alıntıda “peder” olarak çevrilen sözcük özgün metinde baba anlamına gelen “père” sözcüğü olarak geçer. Genellikle ilk harfi küçük yazılarak kullanıldığında biyolojik baba anlamına gelirken, büyük harfle kullanıldığında Tanrı anlamına gelmektedir. Anlatıcı metin içinde ilk harfi küçük yazarak biyolojik baba anlamında kullanmış gibi görünür ancak devamında yaptığı açıklamalar, Tanrı’yı anlatan niteliklerdir. Böylece sözcüğü ikili anlamda kullanarak hem biyolojik ve tanrısal baba ayrımını ortadan kaldırır hem de baş harfin büyük yazılmasıyla Tanrı’ya tanınan kutsal ayrıcalığı yok ederek değer anlamında bir düşüş yaratır. Onun kutsallığının savunucusu olan din adamlarını *mafya* olmakla niteler ve din kaynaklı savaşları, din adına işlenmiş *cinayetler* olarak görür. Cousin, pitona karşı beslenen ve kılışal hiçbir yanı olmayan düşmanlığı, haçlı seferine benzetirken yukarıdaki saptamalara koşut bir çıkarım yapmaktadır (Gary, 2011a: 105).

Tanrıya yönelik eleştiriler yalnızca insan varoluşunun düzenekleri açısından değil, aynı zamanda varlığın özüne yönelik bütünsel bir küçümseme de içerir. Momo’nun adı Arthur olan, şemsiyeden yapmış olduğu insan benzeri kuklayı, Mösyö Hamil puta benzediği için dinsel açıdan sakıncalı bulur. Momo bunun üzerine kuklanın insanı çağrıştıran yüzünü siler ancak, durumun ironisini yapmaktan da geri durmaz:

Kiliseye hiç gitmedim, gerçek dine aykırıdır çünkü, bu işlere burnumu sokmak da en son istediğim şeydi. Ama bir İsa’nın Hristiyanlara nelere patladığını biliyordum, bizdeyse Tanrı’yı küçük düşürmemek için insan resimleri yapmak yasaktır, bunu anlamak çok kolay, övünülecek bir şey yok çünkü (Gary, 2008: 51).

Momo’nun gerçek dinle neye gönderme yaptığı ve İsa’nın Hristiyanlara neye mal olduğu anlaşılamasa da, Müslümanlıkta insan benzeri bir şey yapmanın yasak olmasına, eleştirel bir tutumla yaklaştığı açıktır. Buna göre yasağın nedenini anlamak oldukça kolaydır; insan, yaratmakla övünülecek bir varlık değildir. Özellikle göksel dinlerin insanı, değerler dizgesinin odağına yerleştirmesine yönelik alaycı bir yaklaşımı dile getiren bu anlayış; yaratılışın övünülecek bir yanı olmadığı gibi, yaratanın da övülecek bir yanı olmadığının altını çizerek Gary sürekli yaptığı gibi, oluşturduğu neden sonuç ilişkisiyle söylemine keskin diye nitelenebilecek ironik bir hava katar. Durum ironisi örneklerinde sık rastladığımız, nedenin sonucu aşındırması mantığı burada tersine çevrilerek sonucun nedeni aşındırması biçiminde okur karşısına çıkar. Bununla birlikte, Momo’nun şemsiyeden yaptığı Arthur’e sunabildiği, belki de Tanrı’nın insana sunabildiğinden daha fazladır. Cohn’un, aşağıdaki saptamaları, Momo’nun bu söylemini, Tanrı’ya “gölge etme başka ihsan istemez” diyerek doğrulamaktadır:

Bizim katı ve merhametsiz bir Tanrı'ya inandığımızı söylemek haksızlık olur. Bu doğru değildir. Biz Tanrı'nın merhametsiz olmadığını biliriz. Onun da herkes gibi dalgınlık anları vardır: bazen, bir insanı unuttuğu olur ve bu mutlu bir yaşam anlamına gelir (Gary, 1967: 48).

Schoentjes ikirciklemi, ironiyi gösteren ipuçları arasında sayar (2001: 176). Tanrı'nın acıma niteliğini bile, insan açısından olumsuz bir edim olarak gören bu anlayış, *mutluluk veren acımasızlık* anlamında bir ikirciklem yaratır. Yazar karşıtlamalı (fr. antithétique) sözcükler arasındaki gerilimle bir yandan ironi yaptığını açık ederken öte yandan betik yoluyla okurda, başkaldıran bir duygusal tepki yaratmaya çalışır. Koşut bir çıkarımı, Koca Tembel'i fareyle beslemeye yanaşmayan Cousin için de yapmak olasıdır: “Doğa kötü yapılmış, Peder” imlemesiyle Tanrı'nın koyduğu doğa yasalarını *canavarlık* diye niteler (Gary, 2011a: 10). Başkaldıran bu söylem Momo'nun, Mösyö Hamil'in halı tutkusundan söz ederken ansızın yeniden ortaya çıkar:

Mösyö Hamil dünyada hiçbir şeyin güzel bir halı kadar güzel olamayacağını, hatta Allah'ın bile onun üstünde oturduğunu sanır. Bana sorarsanız bir sürü şeyin üstüne oturuyor Allah (Gary, 2008: 162).

Yazar, Gary olarak okurda uyandırmaya çalıştığı bu başkaldırıyı, Ajar olarak yarattığı Salomon adlı kişilikle somut bir örneğe dönüştürür. Yahudi söylencesinde adı geçen bir kişilik olan Kral Salomon'un yeryüzünde adaleti sağlamak gibi görevi vardır ve bu durum romanın kurgusuyla koşutluk gösterir. Varsıl bir kişi olan Salomon, *S.O.S* adıyla kurmuş olduğu dernek aracılığıyla yardım gereksinimi olan insanlara her türden destek vermektedir. Bu desteği sürdürebilmek için ilerlemiş yaşına karşın, ölümle arasına sürekli bir uzaklık koymaya çalışır. Romanın anlaksal kişisi Chuck, mizahsı bir anlatımla, Salomon'un içinde bulunduğu durumu, Tanrı'yla yapılan bir tartışma biçiminde şöyle yorumlar:

Tepiniyor işte. Yumruğunu havaya kaldırarak protesto ediyormuş, Tanrısına her şeyi, en başta da kendisini yok etmenin, alıp götürmenin haksızlık olduğunu anlatmak için el, kol sallıyormuş gibi bir şey. Şöyle bir gözlerinin önüne getir, beş bin yıl önce, dağın tepesinde, ak ketenlere bürünüp dikilmiş, Yasa'nın haksız olduğunu haykırıyor. Tanrısıyla kişisel ilişkileri bulunduğunu kafana koymadıkça anlayamazsın bu moruğu. Tartışıyorlar işte, verip veriyorlar birbirlerine. Çok Tevratsal bir tutum bu onunki. Hristiyanlar Tanrıyla ilişkilerinde hiçbir zaman ağız dalaşına dek götürmezler işi. Yahudiler götürür. Karı koca kavgalarına girerler Onunla (Gary, 2011b: 23).

Chuck'ın yorumunda dikkat çekici birkaç ayrıntı bir arada bulunur. İlki Salomon'un bilinç durumuna yöneliktir. Tanrı'nın dünya yaşamında adaleti egemen kılamadığının

ayırđına varıp ona başkaldırmakla ve Onun yapamadığını yapmaya çalışmakla somutlaşır. İkincisi Yahudiliğe özgü, Tanrı'yla anlaşmaya varma olgusudur ki, böylesi bir anlayışın Hristiyanlık için geçerli olmayıp yalnızca Yahudiliğin ayırıcı niteliği olmasını vurgulamaya yöneliktir. Gary, Yahudi terimini yalnızca dinsel temelde ele almayıp, ırksal temelde çoğunlukla dışlanmışlığın (Gary, 2011a: 159), ezilmişliğin (Gary, 2008: 139), direnmenin (Gary, 1967: 51) ve başkaldırının (Gary, 2011b: 18) eşanlamlısı olan bir sıfat olarak kullanır. Ötekileştirilmişliğin yansıması olan tüm bu sıfatlar, Freud'un, mizahın doğuşuna kaynaklık ettiğini ileri sürdüğü olumsuz dış etkenleri oluşturarak (Freud, 1996: 201); Kauffmann'ın (2005) "silahsızların silahı" olarak nitelediği karşıt bir güce dönüşürler. Yazarın yapıtları bu yönüyle, alanyazında Yahudi mizahı olarak adlandırılan mizah türünün yetkin örneklerini oluştururlar.

Gary'nin Yahudiliğe yüklediği bu ikili anlam, dinsel olduğuunda olgunun inaksal yanını vurgularken; ırksal olduğuunda bilinç durumunun yansıması olarak ortaya çıkarak, mizah ve ironi kullanımlarında belirleyici bir etken oluşturur. Yahudiliği dinsel temelde ele aldığında daha çok mizah öne çıkarken, bir bilinç durumu olarak ele aldığında ironik bir tutum kendini gösterir:

"Annen dua etmeni söyledi."

Janek iki ağabeyini düşündü... Annesi onlar için çok dua etmişti.

"Dua etmek neye yarar?"

"Hiç. Sen annenin dediğini yap" (Gary, 2012a: 5).

Janek ve babası arasında geçen kısa söyleşide anne, dua etmesine karşın iki oğlunu kaybetmenin önüne geçememiştir. Buna karşın küçük oğlundan yine de dua etmesini istemesi inaksal bir tutumdur. Çocuğun *neye yarar?* sorusu karşısında babanın *hiç* diye karşılık vermesi ussal bir yaklaşımı yansıtır. Buna karşın yine de annesinin söylediğini yapmasını istemesi, simgesel olarak anlaşılabilceği gibi, çaresizliğin bir dışavurumu olarak da görülebilir. Nedeni ne olursa olsun, yazarın burada dramlaştırmayla okurda belirli bir duygu durumu yaratmaya çalıştığı açıktır. Charadeau (2009), dramlaştırmayı dinleyicide duygusal etki yaratmanın etkin yöntemlerinden biri olarak görür. Sözcenin üretildiği koşulların oluşturduğu dramlaştırma göz önüne alındığında, babanın söyleminde ortaya çıkan çelişkinliğin yarattığı ironi, okuru acıma, şaşkınlık ve üzüntü karışımı bir duygusal durumun içinde bırakır.

Tanrının tüm bu yakarışlara duyarsız kalması, bir başka deyişle Tanrı olma görevini yerine getirmemesi, dünyada bu kadar kötülük ve acı olmasına karşın hep tepkisiz kalması, Gary'nin Tanrı'ya yönelik eleştirel tutumun ana nedenini oluşturur. Salomon Rubinstein, özellikle bu eleştirel anlayışın kişileştirilmiş biçimi olarak okur karşısına çıkar. Olanakları ölçüsünde, Tanrı'nın ortalarda görünmeyişinin yarattığı boşluğu kendisi doldurmaya çalışır. Genç, yaşlı, varıl, yoksul ayrımı yapmaksızın, kurduğu dernek aracılığıyla elinin ulaşabileceği herkesin sorunlarını çözmeye adan kendini. Bu yönüyle, Tanrı'ya başkaldırının simgesel kişisi olur. Romanın anlaksal kişisi Chuck, yetkin bir durum yorumcusu olarak Kral Salomon'un söz konusu durumuna yönelik şu ilginç çözümlemeyi yapar:

Chuck büyük bir ilgi gösteriyordu bu cömertliklere. Ona kalırsa, başkası yerine, vekâleten çalışıyordu Kral Salomon. Vekâlet: Bir işi gerçek görevliden başka birinin yapması. Küçük Larousse böyle diyor. Chuck'a göre, Kral Salomon asıl görevli ortada olmadığı için vekil olarak çalışıyor, yerine geçerek öç alıyor Ondan, böylece yokluğunu belirtmek istiyor Ona. [...] Ona sorarsan Kral Salomon, Tanrıya ders vermek, Onu utandırmak için girişmiş bu vekillik işine. Mösyö Salomon'a göre, Tanrının ilgilenmediği şeylerle ilgilenmesi gerekirmiş, kendisi de olanakları bulunduğu için vekâlet ediyormuş. Tanrı kendi yerine bir başka yaşlı adamın iyilikler yağdırdığını görünce çok alınmış belki de, ilgisizliği bırakıp hazır giyim Kralı Salomon Rubinstein, Esq. 'in yaptığından çok daha iyisini yapabileceğini gösterirmiş (Gary, 2011b: 34).

Gary, Chuck'ın yaptığı bu çözümlemeyle adeta Tanrı'yı iş başına çağırır. Chuck'ın da oldukça yerinde belirttiği üzere Tevratsal bir tutumdur bu (23). Bilindiği üzere, Yahudiler Tanrı'yla yaptıkları sözleşme karşılığında Onun yasalarına uymayı kabul etmişlerdir. Bu durumda Tanrı, görevlerini yerine getirmediğinden sözleşmeyi bozan taraf olmaktadır. Yahudi söylencesinde Kral Salomon'un dünyada türeyi sağlamakla görevlendirildiği ve romanda da Salomon Rubinstein'in aynı işlevi yerine getirmeye çalıştığı göz önüne alındığında, Tanrı'nın ne işe yaradığı sorunsallaşmakta ve bir kavram olmaktan öteye gidemeyerek bir söylene dönüşmektedir. Durum böyle olunca romanın anlatıcı başkişi Jean, arandığında Tanrı'nın nerede bulunacağını adres göstererek belirtir: isteyen [sözlükte] *D'yi açıp diététique ile diffa arasına bakabilir* (54).

İroni ve mizah arasında yapılan temel ayrımların başında, ironinin dışa, mizahın içe dönük olması gelir. Mizahçı, iye olduğu duygusal bakış açısını bir kenara bırakarak, olgulara ve kendine yeterli uzaklıktan anlak yetisiyle bakar (Noguez, 2000: 15). Yahudiliğin dinsel yönüne gelince, Gary'nin biçem olarak daha çok mizahı

benimsemesinin nedenini bu çerçevede görmek gerekir. Avrupa Eğitimi başlıklı yapının yirmi ikinci bölümünde yazar, dua ayini yapmak için bir araya gelen Yahudilerin, ayin sırasında yaptıklarını mizahçı bir söylemle okura aktarır. Bölüm, dua etmek için toplanan direnişçilere Machorka'nın yönelttiği eleştiriyiyle açılır: *Yahudiler tek başlarına dua etmeyi sevmiyorlar. Tanrılarıyla baş başa kalmaktan korkuyorlar* (Gary, 2012a: 125). Gary, dua ayinini okura dramlaştırmayla sunar. Yakalanma olasılığının yarattığı sıkıntı ve korku, ayinin her anına damgasını vurur. İbranice yaptıkları duaları sık sık, dışarıda bir gözlemcinin olup olmadığını sorarak ve bu konuda tartışarak bölünür. Olayın sunumu, konuşmaların, noktalama imlerinin ve tepkilerin eşliğinde mizahsı bir görünüme bürünür:

"Adonaiehot! Dışarıyı gözlemeye hiç kimse kalmadı mı? Arboim chono okout... Söylüyorum, böyle davranmak iyi değil. Dışarıyı gözlemek için birinin kalması gerek. Arboim chono okout..."

"İlahinin aynı yerini üç kez söylediniz," diye küstahça araya girdi genç Cymes.

"Bdoir vooimar!" diyen Sioma duasını sona erdirdi. "Ne yaptığımı kimsenin bana öğretmesine gerek yok!"

Gözleri fıldır fıldır dönen bir Yahudi öfkeyle söze karıştı:

"Buraya dua etmeye mi geldik, yoksa kavga etmeye mi?"

"Neden geldiğimizi hatırlatmaya gerek yok!" diye homurdandı Sioma.

"Oi, chirou ladorai! Yeni ilahiyi söyleyin, Tanrı'nın huzurunda yeni ilahiyi söyleyin. Kaminski, git dışarıda nöbet tut."

"Oi, chirou ladonai!" diye yineledi Kaminski; gözleri vecd içindeydi.

"Ladonaichir chodoch!" diyerek tekdüze bir sesle duasını sürdürdü Sioma. "Kaminski, sana söyledim! Dedim ki: Git dışarıda nöbet tut!"

"La... a... adonaichir chidoch!"

"Kaminski, dedim ki..."

"Duamı kesmeyin!" diye kükredi dev yapılı adam. Gözleri kan çanağına dönmüştü. "Duam kesilince kafam bozuluyor. Kafam bozulunca da... Chirou ladonaichir chodoch!"

"Boruch chein kiveit malchuse loeilem boet!" diye aynı tekdüze sesle sürdürdü duacı. "Devriyeler hepimizi yok ettiği zaman çok güleceğim!"

"Adonaiehot!"

"Devriyeler hepimizi yok ettiği zaman çok güleceğim!"

"Oy, ne kadar güleceğim. Chma izrael adonai!"

"Güleceğim, güleceğim, hepimiz... tuu!" diyen Kaminski öfkeyle tükürdü. "Canımı sıkıyorsun, Kapelusznik! Adam gibi dua edemez misin, yapamaz mısın bunu?" (127-128).

Ayinin birleştiriciliğine korkunun yarattığı tartışmaların ayrıştırıcılığı eklenir, kişilerin verdiği tepkiler ve söyleşilerle okuru gülümseten bir mizah örneği oluşturulur. Savaş ortamının yarattığı koşullar göz önüne alındığında, duanın sık sık bölünmesine neden olan korku, gerçeklik etkisini artırır ve kişilere daha insansı bir nitelik katar. Sahnenin mizahsı niteliğine eşlik eden gerilim, okuru kişilerin duyumsadığı korkuya ortak ederek onu kişilere yaklaştırır. Böylelikle duygusal aktarım sağlanmış olur. Yazar yarattığı dramlaştırmayla, ikinci dünya savaşında insanlık dışı uygulamalarla karşı karşıya kalan Yahudileri, olağan bir durum içine yerleştirerek sıradan insan eksiklikleri ve kaygılarından paylarını alan, bireyler olarak sunmaktadır. Temel hayatta kalma dürtüsünün olayın ana vurgusunu oluşturması, Yahudileri diğer insanlarla aynı düzleme koyarak, onların da sıradan insanlardan farklı olmadıklarını saptamaya yöneliktir. Her şeye karşın, anlatıcı durumun ironik yönünü göstermekten çekinmez:

Yahudiler dua ediyorlardı: Uzun bir inleyiş, ona eşlik eden madeni bir titreşim ve birden tek bir göğüsten uzun bir hıçkırık yükseliyordu, kimi şarkı söylercesine, kimi konuşurcasına, sonsuza dek cevap alınmayacak umutsuz bir soru gibi yükselen, acıklı bir inilti... (126).

Tüm yakarmaları, yanıtı sonsuza dek alınamayacak bir soruya benzeten anlatıcı, Gary'nin dinsel konulardaki eleştirel yaklaşımının başka bir örneğini oluşturur. Gary mizah ve ironisinin ana başlıklarından olan din, yalnızca Yahudilikle sınırlı değildir. Kutsal sanat örneğinde olduğu gibi Hristiyanlığa da göndermeler yapar. *Geist* ormanında Cohn'un, adı anılmamasına karşın, niteliklerinden İsa olduğu anlaşılan kişiyle karşılaşması da bunun bir başka örneğini oluşturur. İkisi arasında geçen söyleşiden, İsa'nın insanlığın iki bin yıllık gidişatından hoşnut olmadığı, onlara güvendiği ancak güveninin boşa çıktığı anlaşılır. İsa son kurtuluş için tekrar gelmiş ama kimseye sözünü dinletememiş, aksine yalancı Mesih olmakla suçlanmış ve cezalandırılmak üzere bir kez daha çarmıha gerilmeye kalkılmıştır. Bu durum İsa açısından son derece ironiktir. İnsanlığı kurtarmak adına yaptığı her iki girişimin de sonucu aynı olmuştur. Gary burada aradan iki bin yıl geçmiş olmasına karşın, dünyadan kötülüğün silinmediğini, İsa'yı izleyenler için İsa'nın varlığının, kutsal sanat üretmekten öteye gitmeyen bir işleve iye olduğunu göstermeye çalışır. İsa'nın tüm yakınmalarının ardından Cohn, ne yapmayı düşündüğünü sorar:

Bir çiftlikte kendime elbise bulacağım ve Hamburg'a gideceğim. Tahiti'ye giden bir gemi bulmaya çalışacağım. Tahiti'nin bir yeryüzü cenneti olduğu söylenir, bu durumda beni orda aramak kimsenin aklına gelmez (Gary, 1967: 310).

İsa'nın yanıtı hem ironik hem mizahsı öğeleri bir arada barındırır. Elbise bulmak, Hamburg'a sonra Tahiti'ye gitmek söylemin mizah yönünü oluştururken, onu cennette aramanın kimsenin aklına gelmemesi, Hristiyanların İsa'yı çarmih dışında düşleyememesine yapılan ironik bir göndermedir. Dinsel inanışların insan yaşamına insanlık adına ne katabildiğini sorgulayan yazar, insan kıyıcılığının aradan geçen onca süreye karşın değişmediğini; aksine insanın dini, bu kıyıcılığını dışa vurabileceği bir alana dönüştürdüğünü ortaya koyar. Dinsel açıdan Müslümanların da fazla övülecek yanları yoktur. Mösyö Hamil belki de bunu göstermek adına yaratılmış özel bir kişiliktir. Momo'nun sık sık başvurduğu, bazen eleştirdiği bazen de sözüne güvendiği bir kişi olan Mösyö Hamil, yaşamsal deneyimini sürekli dinsel göndermelerle anlamlandıran bir kişidir. Momo, insansı duygulardan söz ederken Mösyö Hamil'in kavram hakkında yaptığı saptamaları okura aktarır. Korku üzerine bir usamlama yaparken yine Mösyö Hamil'e gönderme yapar:

Mösyö Hamil her zaman, en güvenilir yandaşımız korkudur, der, onsuz başımıza neler geleceğini Allah bilir, eski deneyime güvenin siz, Mösyö Hamil öylesine korkuyordu ki, Mekke'ye bile gitti (Gary, 2008: 66-67).

Gary dinsel eğilimleri eleştirirken, dinlerin insanı etkisi altına almasında, insanların temel yetersizliklerinden olan korkuyu kullanmasını Momo'nun, Mösyö Hamil'e ilişkin yukarıda yaptığı saptamayla okura duyurur. Korku, Yahudilerin dua ettiği bölümde ayinin bölünmesine yol açarken, burada dinsel edimin gerçekleşmesinin itici gücünü oluşturur. Böylece yazar dinsel inançları, insandaki korku, kendini güvende hissetmeme ve ölüm kaynaklı belirsizliğin yarattığı kaygı durumlarının oluşturduğu kusurlu varoluşu örtmeye yönelik bir edim olarak görür. Bir başka deyişle, dinin varlığının kaynağını insandaki bu eksiklikler oluşturmaktadır. Jean'ın felsefeci dostu Chuck, bu çıkarımı doğrularcasına ahlak ve dinin kaynağının, söz konusu eksikliklerin insanda yarattığı bunalım durumu olduğunu kesinler (Gary, 2011b: 229). İnsanların dinsel edimleri usa yatkın bulduklarından dolayı değil de, çoğunlukla korkunun yarattığı güvensizlik ve bunalım duygularından kurtulmak için yaptıklarını anlatmaya çalışır. Momo, usa yatkın olmamayı dinin ayırıcı niteliği olarak görür:

Ama bir de, öbür hemşerisi, hep balıkların çektiği seccadesinin üstünde oturan Sidi Ouali Dada'yı gösteren bir halısı vardır. Havada halı çeken balıklar ciddi gelmeyebilir insana, ama din bunu gerektirmektedir (Gary, 2008: 24).

Okur, Momo'nun yaptığı bilgece saptamalardan biriyle yine karşı karşıyadır. Parçalar birleştirildiğinde, dinsel inanışların birçoğunun ussal bir temeli bulunmadığı ancak korkunun üstün gelerek böylesi olgulara inanma zorunluluğu doğurduğu açıkça görülebilir. Bununla birlikte, karada yaşaması bile olanaksız olan bir canlının, havada halı çekmesiyle yaratılan saçma durum; Escarpit'in mizahın ilk evresi olarak tanımladığı alaycı aykırılık işlevini yerine getirirken (1960: 90), aynı zamanda gülünç etkinin oluşmasını sağlamaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli diğer bir nokta da, Gary'nin ad seçimlerinde gösterdiği özendir. Schoentjes, yazınsal bir yapıtta kişilerin taşıdığı adların ironi için ipucu ya da doğrudan ironik olabileceğini belirtmektedir (2001: 151-152). Daha önce Cousin ve Tsourès örneklerinde olduğu gibi, burada da Dada adının rasgele bir seçim olmadığı ortadadır. Havada balıkların halı çekmesi durumunun dinde yarattığı aşırılık, sanatta Dada akımın ortaya koyduğu aşırılıklara açık bir anırtırma yapmaktadır.

Gary, insanların dine bakışında din adamlarının konumuna da dikkat çeker. Tanrı ve insan arasında aracılık yapan bu uğraş, sürekli ikiyüzlü bir tutumla karşı karşıya kalmaktadır. İnsanların onlara gösterdikleri saygıları, kendi varlıklarından kaynaklı değil, uğraşlarının doğasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla da, insan olarak bir değerleri yoktur, yalnızca yaptıkları aracılığın bir değeri vardır. Gary bu durumu mizahçı bir yaklaşımla ele alır:

Bu rahipten hep güzel öğütler almışımdır. Beni önemser ve pek severdi. Çünkü kendisini Tanrı için değil, özbeöz kendisi için aradığımı bilirdi. Pek duyarlı olduğu bir konuydu bu. Rahip olsaydım elbet ben de aynı soruyu soracak, sevilenin gerçekten ben olup olmadığımı düşünecektim. Bu, karısı güzel olan kocaların fazla dostu olması gibi bir şeydi (Gary, 2011a: 5).

Din adamlarının yazgısını bir tür meslek hastalığı gibi dile getiren alıntı, kişinin değerini uğraşının gölgesinde bırakan durumun eleştirisidir. Alıntının sonunda yapılan benzetme, söyleme mizahi bir anlam katmakla birlikte; din adamlarının durumunu, karısı yüzünden değerli olan kocalara koştur göstererek, duyarlılığın fazla olduğu ayrı bir mantık düzlemine yerleştirmektedir. Ancak bu konuda din adamları da büsbütün suçsuz değildir. Her türden sorunu, işin içine Tanrı'yı karıştırarak çözmeye çalışmaları, insanların bu türden yaklaşımlarına uygun zemin hazırlamaktadır. Romanda Cousin'in pitonu besleme sorunu yüzünden başvurduğu din adamı, böylesi bir sorunda bile Tanrı'yla işi çözmeye

çalışması bunun örneğini oluşturur. Din adamı işin içine Tanrı'yı sokar sokmaz, Cousin'in tutumu değişir:

Peder Joseph'i dinlediğim yoktu. Bıraktım, lafı tükenene kadar konuşsun. Tanrıya şükür Tanrıdan yana sıkıntımız yoktur, Arapta petrol, bizde Tanrı, elini uzat, avuç avuç al, harca (11).

Alıntının yapıldığı söyleşinin önceki bölümünde din adamı, anlatıcı olan Cousin'e bir piton yerine Tanrıya bağlanmanın daha doğru olacağını, Tanrıyı beslemek gibi bir sorunun da olmayacağından söz eder. Din adamlarının gerekli ya da gereksiz her türden sorunun çözümü için Tanrıyı adres göstermesi, alıntıda dile getirildiği üzere, Tanrının bir tüketim nesnesine dönüşmesine yol açmaktadır. Yazar, petrolü çok olan Araplara gönderme yaparak hem mizah yapmakta hem de olguyu tecimsel bir temel üzerinden ele almaktadır. İnsanların sorunlarının çok ve farklı türlerde olması, bir Tanrı bolluğuna yol açmakta; bolluk arttıkça, değer de o oranda azalmaktadır.

Yazarın, din olgusunu yapıtlarında, insan yaşamında yarattığı olumsuzlukları gösterecek biçimde her yönüyle ele aldığı açıktır. Din-insan ilişkisi, tarafların birbirlerinin varoluşuna olumlu nitelenebilecek hiçbir katkı sunmadıkları, aksine her iki tarafın bu ilişkiden zararlı çıktığı bir gereksizlik ve işlevsizlik temelinde ele alınmaktadır. Dinin odak noktasını oluşturan Tanrı, iye olduğu tüm olumlu nitelikler ve sınırsız güce karşın, insan yaşamının tam bir ağılatıya dönüşen gidişatını değiştirme noktasında eylemsiz kalan, hatta adeta bu gidişattan hoşnut olan bir varlık gibi sunulmaktadır. Bu nedenle insana bir özür borcu bile vardır (Gary, 2008: 107).

İnsan yaşamı ve varlığının bir değer olmaktan çıktığı durumların başında gelen savaşların, Gary'nin yapıtlarındaki eleştirel yaklaşımın ana öğelerinden biri olduğunu daha önce belirtmiştik. İnsanlık kırımlarının yaşandığı Vietnam, Cezayir ve Çin, yapıtlarda eleştirel göndermelerle okur karşısına çıkar. Ancak, yazarın kendisinin de savaş pilotu olarak katılmış olduğu ikinci dünya savaşı, ayrıcalıklı bir yere iyedir. Özellikle Yahudilere yönelik yapılan soykırım, Gary ironi ve mizahının beslendiği ana kaynaklardan biridir.

2.3.3. Soykırım ve Irkçılık

XX. yüzyılın ortalarına doğru Avrupa'da insanlık tarihinin en büyük soykırımlarından biri yaşanır. Hitler faşizminin tüm Avrupa'yı saran rüzgârı, toplama

kampları, gaz odaları gibi uygulamalarla tarihin kara sayfalarında yerini alır. Dönemin bir tanığı olarak Romain Gary'nin, *Education Européenne* ve *La Danse de Gengis Cohn* adlı yapıtlarında ana izleği ikinci dünya savaşı oluşturur. Hitler yabanlığının anlatıldığı bu iki yapıttan ilki, savaşın Polonya'daki acılı görünümünü konu alırken, ikincisi soykırımı ironik ve mizahçı bir biçimle okura yansıtır. Yahudi halkbiliminden alınmış öğelerin varsıl bir içerik oluşturduğu *La Danse de Gengis Cohn* Yahudi mizahının yetkin örneklerinden biri olarak görülür. Yapıtın ana eksenini, ikinci dünya savaşında öldürülmüş bir Yahudi olan Cohn'un, kıyıcısı Schatz'ın bedenine- bilincine- bir ruh olarak girmesi oluşturur. Yahudi halkbiliminde, yaşayan insanların bedenine giren kötü ruh anlamına gelen *Dibbuk*; Cohn'un, Schatz'ın bilincini ele geçirmesini ifade eden bir düzdeğişmece olarak romanda kullanılır. Aynı zamanda romanın ilk bölümünün de adı olan sözcük, başlangıçta bir belirsizlik olarak okur karşısına çıkar:

Ben burada evimdeyim. Ben bu yerlerin ve yalnızca bu yerlerde doğmuş olanlar ya da bütünüyle asimile olanların anlayabildikleri tarzda solunan havanın bir parçasıyım. Övünmek gibi olmasın, ağzı olan belli bir yokluk. Kendini duyura duyura, yokluk gerçek bir varlık haline geliyor (Gary, 1967: 11)

Anlatıcı, romanın başlangıcında kendini okura bu biçimde tanıtır. Yapıt ilerledikçe, bu tanımın romanın ana dokusunu oluşturan en önemli öge olduğu anlaşılır. Sadece Cohn değil, ikinci dünya savaşında öldürülmüş her Yahudi, kıyıcısının bedenine girerek tüm Almanları ve Almanya'yı ele geçirmiştir. Gerçek adı Moïché Cohn olan anlatıcı, Gengis'in bir takma ad olduğunu belirtir. Kauffmann, Gengis adının ses benzeşmesiyle Asya bozkırlarının büyük fatihi Cengiz Han'a (Gengis Khan), Cohn'un ise günah keçisinin bin yıllık yeniden doğuşuna gönderme yaptığını belirterek olağanüstü bir bireşim yaratıldığı görüşündedir (1984: 72). Birbiriyle karşıt bu iki adın bireşimi, bir ikirciklem yaratarak yapıtın ana biçimini oluşturan mizahın bir başka yönünü oluşturur. Kıyıcısı olan Schatz'ın adı da aynı ikircikleme yansıtır. Önadı "Baş Yahudi yutucu" anlamına gelen *Hauptjudenfresser* olarak sunulurken, soyadı *Schatz* "hazine" anlamına gelir ve Cohn onu "tatlım" anlamına gelen *Schätzchen* (fr. chéri) diye adlandırır (12).

Cohn, Schatz'ın bedeninde olmaktan hoşnuttur ancak aynı durum Schatz için geçerli değildir. Ondan kurtulmaya çalışır ancak çabaları sonuç vermez (Gary, 1967: 31). Anlatıcı ikinci dünya savaşında öldürülmüş her Yahudi'nin, onları öldüren alman askerlerinin bedenine girerek alman yurttaşlığına geçtiğini belirtirken, kendi yurttaşlığını mizahçı bir anlatımla dile getirir:

Amerika’da yurttaş olmak için bir sınavı geçmek ve kabul edileceğiniz ülkenin tarihini bildiğinizi göstermek gerekir. Açıkçası ben bununla uğraşmak zorunda kalmadım. Sınavımı kolayca geçtim hem de eller yukarda (45).

Yaygın mizah yapma biçimlerinden olan sözcük oyunları, Gary’nin sık başvurduğu yöntemlerden biridir. Yukarıdaki alıntıda, iki ifade arasındaki ündeşlik yoluyla oluşturulan mizah, Türkçeye çevrildiğinde kaybolmaktadır. Bu durum mizah ve ironinin dil ve ekine özgü oluşunun açık bir kanıtını oluşturur. Anlatıcının sınav için *kolayca* geçtim diyerek kullandığı belirteç özgün metinde “haut la main” olarak ifade edilir. *Eller yukarda* anlamına gelen sözcükse “haut les mains” olarak geçmekte, her iki belirteç sesletim açısından tek bir harf değişimiyle söylenmektedir. Bu durumda yazar, aynı sesleri kullanarak hem öldürüldüğünü, hem eylemi kolayca yaptığını dile getirmektedir. Evrard, ündeşlik durumlarında görünür ikili anlamın, çatışık iki gösterilenin tek gösterenle üretilmesinden kaynaklandığını belirterek mizahın bu yönüyle çağdaş gülünçten doğduğunu ileri sürer (1996: 29).

Anlatıcı Nazi kıyımlarını aktarırken ironik bir tutum benimseyerek, onlarla sürekli alay eder. Romanın değişik oluntularında sık karşılaşılan bu durum, bazen ironik bazen mizahsı bir biçimle kendini gösterir. Yazar, en umulmadık anlarda, ironi ve mizahın doğası gereği aralarında bağıntı kurmanın zor olduğu olguları birleştirerek okuru hem sürekli şaşırtır hem de duygusal bir etki yaratmayı başarır. Aşağıdaki alıntı, başlangıcıyla bitişi arasında uyumsuzluk açısından dikkate değerdir:

Babam, Meier Cohn, Lodz kentinde terziydi. Ardımda birçok kuşak var terzilikle uğraşan. Babam iyi kesimleri ve kaliteli kumaşları severdi, kendisi de hep iyi giyimliydi, öldürüldüğü an dışında: hepsi kurşuna dizilmeden önce çıplak bırakılmıştı, erkekler, kadınlar ve çocuklar. Acımasızlıktan değildi bu: Almanlar her şeyden yoksundular ve savaş sonrasında deliksiz, yeni elbiseleri toplamak istiyorlardı. (Gary, 1967: 46)

Escarpit’in mizah yaratma evrelerinden biri olarak betimlediği alaycı aykırılık (90), saçmaya indirgeme yöntemiyle, çıplak bırakmayı önem sırasında kıyımın önüne geçirir, ardından Almanların giysi gereksinimini de çıplak bırakmaya yeterli bir neden olarak göstererek ortada kusurlu görülecek bir olgu bırakmaz. Mizahçının belirgin edimi olan aynayı tersten tutma, örnekte de görüldüğü üzere tüm düzgüleri altüst ederek gerçekliği askıya alır. Koestler’in de belirttiği gibi mizah yaratmanın başat ölçütü şaşırtmacadır (1997: 99). Anlatıcı bu etkiyi yakalayabilmek için düşüncenin alışlagelmiş kalıplarını bir kenara bırakıp uyumsuzlukların çatışması temelinde zihinsel sarsıntılar yaratarak okuru

sürekli şaşırtır. Aynı zamanda, söylem içinde kadınları ve çocukları, kurşuna dizme ediminin nesnesi yaparak okurda duygusal bir etki yaratmayı da başarır. Okur, şaşırtıya acımanın eşlik ettiği karmaşık bir duygu ikileminin içinde kalır.

Booth, ironi ipuçları arasında *inanç çatışması* olarak adlandırdığı bir ulam belirler. Buna göre, okurun (ve aynı zamanda herkesin) iye olduğu evrensel değerlerle ya da yazarın iye olduğu düşünülen değerlerle bir çatışma durumu söz konusu olduğunda, ironik bir ipucu yakalanmış olur (2016: 120-122). La Danse de Gengis Cohn'un anlatıcısı, romanın başında kendinin bir Yahudi olduğunu, bu yüzden öldürüldüğünü ve yapıtın pek çok yerinde Yahudilere yapılan soykırımı anlatmasına karşın, yukarıda Booth'un betimlediği türden bir inanç çatışması olarak yorumlanabilecek bazı söylemler geliştirdiği de olur. Gary'nin Yahudiliği ırksal temelde ele aldığı daha çok ironik bir tutum benimsediğini daha önce belirtmiştik. Yıkıntılar arasında, Alman askerlerinin, gömülecekleri mezarları kurbanların kendilerine kazdırmalarının anlatıldığı bölümden yapılan aşağıdaki alıntı, inanç çatışması temelinde yaratılmış böylesi bir ironinin özgün örneğini oluşturur:

Saçlarım Harpo Marx'ın saçları gibi dimdik, bütünüyle kaskatı olmuştu: başımın üstünde tiksintiden dikelmış ve sonsuzluk adına bir tür sanatsal etkiye uğramışçasına öylece kalmışlardı. Saçlarımı böyle diken diken eden korku değil, gürültüydü. Gürültüye asla dayanamam ve kucaklarındaki küçük çocuklarıyla bu anneler korkunç bir yaygara koparıyorlardı. Yahudi karşıtı olarak gözükmem istemem, ancak hiçbir şey Yahudi bir annenin çocukları öldürüldüğünde uluduğu gibi ulumaz. (Gary, 1967: 23)

Alıntı ironinin iki ayrı niteliğini içinde barındırır. Anlatıcı bir yandan sanki yakınır gibi davranarak ironinin *-mış gibi yapma* edimini yerine getirirken, öte yandan temel savlarına aykırı düşen bir inanç çatışmasının içinde gözükür. Soykırımın insanlık dışı uygulamalarını tüm çıplaklığıyla dile getiren söylem, bir takım sanat içerikli sözcüklerle kıyımı aynı bağlamın içinde sunarak; roman boyunca sık karşılaşılan ekin-yabanlık birlikteliğine eleştirel bir vurgu yapar. Anlatıcıyı rahatsız eden, bebeklerin öldürülmesi değil, annelerin, bu durum karşısında verdikleri tepkidir. Yaşanan çaresizliği aşağılayıcı biçimde *ulumak* diye nitelemesi hem tümceyi ironik kılmakta, okur, yapılan acı ironiyi açık biçimde algıladığından, aynı zamanda duygusal açıdan yarattığı dokunaklı etkiyi de güçlendirmektedir. Bir başka örnek Yahudilerin ötekileştirilmesi ekseninde karşımıza çıkar:

Eskiden Yahudi mahallesinde başlıca umut çocuklarda bir virtüöz dehası bulmaktı, bu sağları oradan çıkmayı. Yahudi düşmanlarının istediği görünüşte büyük Arthur Rubinstein çıkmıştı işte, bir virtüöz olarak en büyük soyluların evine kabul edilmişti. Bunu kanıtlamak için bir kitap bile yazdı. Deha her kusuru bağışlatır. (Gary, 2011b: 26)

Alıntı son tümceye kadar olağan bir durum saptaması gibi görünürken, “Deha her kusuru bağışlatır” biçiminde gelen yorum, saptamanın tümünü ironik bir söyleme dönüştürmektedir. Bir kusur olarak görülen Yahudiliği oturma temelinde sunması, saptamanın dinsel değil ırksal olduğunun göstergesidir. Hitler kırımının yöneldiği tek ırk Yahudiler değildir. Faşizmin aşağılık ırklardan saydığı çingenelere yönelik tutumları da Gary’nin mizahına konu olur. Cohn, Hitler’in tüm çingenelerin ortadan kaldırılması doğrultusunda verdiği emre karşı çingenelerin gösterdikleri onurlu davranışı, Almanlarla alay ederek şöyle dile getirir:

Hitler tüm çingenelerin yok edilmesini emrettiğinde çok sayıda çingenenin, eş ve çocuklarını kendileri öldürdükleri ve böylece SS’lerin, kendilerinden aşağı bir ırkla karşılaşmalarında duydukları tek zevki onlardan çaldıkları söylenir. Çingeneler her şeyi çalar. Bu iyi bilinir. (Gary, 1967: 47)

Anlatıcının söylemi, alıntının sonunda çingenelere ilişkin bilinen genel bir gerçeği, farklı bir bağlama oturtmasıyla mizah yaratır. Hırsızlıklarıyla tanınan çingenelerin bu niteliği, bilinen bağlamı dışında kullanılarak uyumsuzluk kuramının kurallarına uygun biçimde mizah edimi gerçekleştirilmiş olur. Schopenhauer, bilinen bir gerçekliğin, bağlam dışı bir alanda çelişkin bir alt bileşen olarak kullanılmasının (1912: 63) gülmeye yol açtığını söyler. Özellikle fıkra türü anlatılarda sık kullanılan bu yöntem, dinleyici ya da okurda gülünç etki yaratmaya yöneliktir. Yazar benzer bir kullanımla, Hitler faşizminin bu girişimini gülünç bir edime indirgemeyi başarır.

Gary, yapıtlarında istediğini söyleyebilmesine olanak tanıyacak elverişli kurgular yaratır. Schatz, savaş sonrasında polis olarak görev yapmakta ve bulunduğu kentte öldürenin bulunamadığı çok sayıda kıya işlenmektedir. İş arkadaşı Guth ile konu üzerinde konuşturlarken, Shatz tam bir ciddilik içinde; hayatında ilk kez, ortada geçerli en küçük bir neden ve mantık olmaksızın birinin böyle toplu kıyımlarla giriştiğine tanık olduğunu söyler. Cohn, bu aymazlık karşısında *yeter artık* (Gary, 1967: 22) diyerek Shatz’ın görebileceği biçimde kendini belli eder. Durumun farkına varan Shatz, savaşla bu durumun aynı olmadığını, ikisini karşılaştırmanın yanlış olduğunu söyler. Bu sırada, Cohn’u yalnızca Shatz görebildiğinden, odadaki diğerlerinin olup biteni şaşkınlıkla

izlemeleri, araya girmeye çalışmaları gibi dramlaştırmalar, mizahsı bir anlatımla gülünç durumlar yaratır. Shatz, Guth'e Cohn'dan söz ederken, savaş döneminde yaşananların kaçınılmazlığını anlatmaya çalışır ancak bu söyleşi içinde iki kez dili sürçer. Her iki dil sürçmesi de hatanın yapıldığı dile özgü ses benzeşmeleriyle ilişkili olduğundan başka dile aktarılması olanaksızdır: *Emirler almıştım, anlarsın işte, emirler, üniformanın onuru nişan alıyordu... söz konusuydu...* (31-32). Fransızcada “être en jeu” (söz konusu olmak) ve “mettre en joue” (nişan almak) sesletim olarak birbirlerine çok yakın sözcüklerdir. Schatz, kendini temize çıkarabilmek adına olayı askerlik mesleğinin onuruyla ve aldığı emirlerle açıklamaya çalışır. Ancak durum söylediği gibi olmadığından dili sürçer. Freud, dil sürçmesinin de içinde olduğu edim hatalarını açıklarken, hataya neden olan etkenin, söylenmek ya da yapılmak istenen şeye karşı, bilinçaltında karşıt bir dürtünün var olmasını neden olarak gösterir (Freud, 1999: 47-84). Dolayısıyla da, Schatz'ın dil sürçmesi, gerçekte eylemi bile isteye yaptığıının kanıtını oluşturur. Yaptığı diğer dil sürçmesi de bu yorumu destekler niteliktedir. Almancada “Aman Tanrım!” anlamında kullanılan şaşırma ünlemi *Gott im Himmel!* ifadesini *Gott im Himmler!* biçiminde kullanır. Cennet anlamına gelen “Himmel” sözcüğüyle, Alman SS başkomutanı Heinrich Himmler'in soyadındaki ses benzeşmesi bu dil sürçmesine yol açar. Gerçekte, Shatz'ın bilinçdışı, bastırılmış Nazi eğilimleriyle doludur ve bunlar olanak buldukça edim hataları olarak bilinç durumuna yükselirler. Böylece dilsel edim hataları, gerçek eğilimlerin gün yüzüne çıkmasını sağlar. Öte yandan Muecke “kendini ele verme ironisi” olarak adlandırdığı ironi biçimini, kişinin söylemleriyle zayıflıklarını, saplantılarını ortaya koyması olarak tanımlar (Cebeci, 2008: 304). Bu durumda Schatz'ın dil sürçmeleri, Muecke'nin tanımladığı kendini ele verme ironisi bağlamında değerlendirilebilir.

İkinci dünya savaşında Yahudiler yalnızca Alman soykırımının değil, aynı zamanda savaşın yarattığı karamsar ortamın da kurbanı olmuşlardır. Avrupa Eğitimi adlı yapıtta, yazarın; roman içinde roman yöntemi kullanarak Dobranski'nin kitabından aktardıkları, buna örnek gösterilebilir. Mösyö Lévy'nin özkıyımı oldukça dokunaklı bir söylemle anlatıda yerini alır:

Kapıyı çaldı. Bay Levy'den cevap gelmiyordu. Bayan Laitue 'herhalde gitti,' diye düşünerek kapıyı açtı. İçeriye girdi. Evet, Bay Levy gerçekten de gitmişti; salonun ortasında asılı duran ipin ucunda sallanıyordu bedeni. Gitmişti. Pasaportsuz geçmişti sınırı. Serbest bölgeye geçmişti. Masanın üzerinde duran kimlik kartı onun kim olduğunu ve neden gittiğini belgeliyordu. Kuşkusuz biraz kararsızlanmıştı gitmeden önce. Üzerinde "Yahudilerin girmesi yasaktır!" yazılı bulunan bir

tabelayla, yüzüne kapalı, öte dünya kapısı bulacağına pek ihtimal vermiyordu kuşkusuz (Gary, 2012a: 91).

Dobranski'nin kitabından okuduğu bölüm, Almanların kapısına ne zaman dayanacağını bekleyen bir Yahudi için, başka bir çıkar yol olmadığını anlatmaya çalışır. Söylemin üzerine kurulu olduğu benzetmeler, alıntıyı bir kara mizah örneği yapmanın yanı sıra, duygusal aktarımın oluşmasında da önemli işlev üstlenirler. Bay Lévi'nin öte dünyaya alınıp alınmayacağı konusunda ölmeden önce yaşadığı kararsızlık, Yahudi düşmanlığının ikinci dünya savaşında ulaştığı noktayı göstermesi açısından özellikle dikkate değerdir. Öyküyü dinleyenler arasında olan Czerw, olaya farklı bir pencereden bakar. Lévi'nin davranışını doğru bulmayarak; *Bu zamanda insan Yahudi olduğu için kendini öldürmez. Öldürür ve öldürülür* (92) biçiminde yaptığı yorum, özkıyım dışındaki diğer seçeneğin de insanlık açısından çok uygun olmadığını gösterir.

Yahudi soykırımının bir başka çarpıcı örneği Mösyö Salomon'da karşımıza çıkar. Matmazel Cora, Mösyö Salomon'un kendisini sevmesine karşın, kırk yıldır yalnız yaşamasını, kişiliğinin belirgin bir niteliği olarak gördüğü inatçılığına bağlar. Ancak Jean'a göre aynı inatçılık, onun savaşta öldürülmeksizin kurtulmasını da sağlamıştır:

Dört yıl süresince bir mahzende saklı yaşayabilmek için inatçı olmak gerekir. Yahudiler öyle inatçı insanlar ki, hâlâ ortalıkta olmaları bile bu yüzden denilebilir (Gary, 2011b: 221).

Jean'ın yorumunda aktardığı bilgiye göre Salomon, savaşın sürdüğü dört yıl boyunca bir mahzende yaşamak zorunda kalmıştır. İnsanlık dışı olan bu durum, kamplara alınmaktan kurtulan Yahudilerin bile hangi koşullarda yaşamını sürdürdüğünü göstermesi açısından dikkate değerdir. İnاتçılığın olumlu bir nitelik olarak sunulması, olayın sunumunun mizahsı yönünü oluşturur. Gary, her yapıtında, soykırımın ayrı bir boyutunu, farklı kanallardan dile getirerek okura göstermeye ve bu yolla olması gerektiği gibi anlaşılmasını sağlamaya çalışır. Momo'nun anne isteği depreştiğinde evin içine dışkılamanın anlatıldığı oluntuda, Madam Rosa'nın verdiği tepkiler, mizahsı ve ironik bir görünüm altında ince ayrıntılara dikkat çeker:

Yahudi olarak eziyet görmüş biriymi. Doksan beş kilosu ve iki bacağıyla günde birkaç kez tırmanıyordu altı kat merdiveni, içeri girip burnuna bok kokusu geldiğinde de paketleriyle birlikte kendini atıveriyordu koltuğuna ve ağlamaya koyuluyordu, tabii onu da anlamak gerekir. Fransa'nın nüfusu elli milyondur, diyordu ki, hepsi bizim gibi yapmış olsaydı Almanlar bile dayanamaz, basıp giderlerdi. Madam Rosa Almanya'yı savaş sırasında iyi tanımişti, ama dönmüştü oradan. İçeri giriyor, bok kokusunu alıyor, avaz avaz bağırıyordu, koyuluyordu,

“Auschwitz burası! Auschwitz burası!” diye, çünkü zamanında Yahudiler Auschwitz’e sürülmüştü (Gary, 2008: 5).

Madam Rosa’nın kötü kokuyu alınca “Auschwitz burası!” diyerek verdiği tepki, söz konusu iğrençliğin aynısını ya da benzerlerini Auschwitz’de yaşamış olmasından kaynaklanır. Yazarın özellikle böyle bir kurgu üzerinden durumu örneklemesinin rastlantı olma olasılığı düşüktür. Benzetme olarak görülse bile, toplama kamplarında yaşananların okura aktarılması açısından güçlü bir etkiye iye olduğu açıktır. Toplama kamplarının gerçeği mizahçı bir biçimle okura aktarılırken, Fransızların aynı şeyi yapmış olsalar, Almanların kaçıp gideceğine yönelik saptama, Fransızların Alman işgaline karşı gereken direnci gösterememelerine yapılan ironik bir göndermedir. Benzer bir eleştiri, Czerw tarafından Paris kentsoylularına yönelik olarak, Dobranski’nin anlattığı öykü için yapılır (Gary, 2012a: 92). Yazar konuyu ironik bir çerçevede işlemeyi sürdürür. Momo, Madam Rosa’nın kim olduğunu sakladığı, sahte kimlikler düzenleyen Yahudi dostundan; *Almanya’da, yanlışlıkla öldürülmedikleri Yahudi yurdunda tanışmışlardı* (Gary, 2008: 15) diye söz ederek, anılan yerde kalıp öldürülmemeyi bir “yanlışlık” olarak niteler. Vanderputte, işbirlikçi olduğu ortaya çıktıktan sonra, yalnızca Yahudi olan kişileri Almanlara vermesini, hafifletici bir neden olarak göstermeye çalışır (Gary, 1948: 259). Madam Rosa hastalığı kaynaklı bilinç kayıpları yaşadığında Momo, Hitler’in resmini ona göstererek kendine gelmesini sağlar (Gary, 2008: 187), tepki vermemesi öldüğünü kanıtlamaktadır (193). Bazen ironik, bazen de mizahçı söylemlerle okura aktarılan tüm bu örnekler, yazarın ırkçılığın boyutlarını ve insan yaşamında yarattığı derin sarsıntıları göstermeye yöneliktir.

Gary, ırkçılık konusunda okuru uyaran bazı örnekleri de metnine yerleştirir. İnsanları, doğuştan seçme özgürlükleri olmayan nitelikleri üzerinden ayrımcılığa uğratan ırkçılık, bazen bulaşıcı bile olabilir. Avrupa Eğitimi adlı romanda, direnişçi Dobranski’nin Janek’e anlattığı, başından bir yıl önce geçen bir deneyim, konuyla doğrudan ilintisi nedeniyle dikkate değerdir. Nazi kıyasının son kertesine ulaştığı bir dönemde, Dobranski; Alman halkının bu duruma nasıl seyirci kalabildiğini kendi kendine sorarken bir alman askeri, olanlara katlanamadığından birliğinden kaçarak, direnişçilere katılmak üzere ormana gelir. Üstelik direnişçiler de alman askerinin bu girişiminde bütünüyle içten olduğunu görebilmişlerdir. Ancak sonuç beklendiği gibi olmaz:

Alman askeri etiketini atarak, içindeki en insancıl sesin çağrısını izlemişti. Bizim gözlerimizse etiketten başkasını görmüyordu. Onun dupduru biri olduğunu hepimiz biliyorduk. Böylesine bir durulukla karşılaşınca onu hissedersin. Bu karanlıkta gözlerini kamaştırır insanın. Bu çocuk bizlerden biriydi. Ama etiketi vardı.

"Öyle olunca da?.."

"Öyle olunca da onu kurşunladık. Çünkü sırtında şu etiket vardı: Alman. Oysa bizim sırtımızdaki etikette başka yazılıydı: Polonyalı (Gary, 2012a: 68).

Olayın beklenmedik sonu okuru şaşırtmanın yanı sıra, ırkçılığın doğasına ilişkin önemli bir olguya parmak basar: etiket. Öznenin kendinin seçmediği bir etiketi, öldürülmesine yeterli neden olarak gören ırkçılık, gerçekte varoluşun doğasına yönelmiş yıkıcı bir edimdir. Ancak gözden uzak tutulmaması gereken bir başka tehlike, bu eğilimin insan doğası gereği bulaşıcı olmasıdır. Gary'nin uyarısı oldukça açıktır: *Birbirine benzemek söz konusu olduğu zaman insanlar çok az başarısızlığa uğrarlar (67).*

SONUÇ

İncelemiş olduğumuz altı yapıtında, Gary ironi ve mizahının insancıl kaygılardan beslendiği ve yazarın, mizah ve ironiyi hem eleştirel tutumun dışavurumu hem de bir biçim unsuru olarak kullandığı açıktır. Gary adıyla yayımlamış olduğu romanlardan *Éducation Européenne* başlıklı yapıt, İkinci Dünya Savaşı'nın Polonya'da yaşattığı acılı deneyimi anlatır. Henüz çocuk sayılacak yaştaki bir gencin gözünden, insancıl değerlerin her geçen gün biraz daha nasıl silindiğine okur tanıklık eder. Yazarın dilimize henüz çevirisi yapılmamış yapıtlarından olan *Le Grand Vestiaire* (Büyük Vestiyer), savaş sonrası Fransa'nın insanlıktan yoksun karmaşık ortamının açık bir görüntüsünü ortaya koyar. Yeni kuşağın amerikan öykünmeciliğinin ve dönemin Fransa'sının yalnızca insancıl değerlerden değil, ulusal değerlerden de uzaklaşmasının ironisini yapar. Türkçe'ye çevirisi olmayan bir diğer yapıt, *La Danse de Gengis Cohn* (Gengis Cohn'un Oyunu), Yahudi halkbiliminden alınmış öğelerle, savaş sonrası Almanya'nın ironik görüntüsünü sunar. Yahudi mizahının özgün örnekleri arasında gösterilen yapıt, düşsel bir yapı içinde, savaşın yarattığı soykırımı ve etkilerini mizahçı bir anlatımla işler. Yazarın Ajar adıyla yayımladığı yapıtlardan, *La Vie Devant Soi*, öksüz, küçük bir çocuğun, yaşadığı çevrenin oluşturduğu koşullar içindeki acılı yaşam deneyimini okura aktarır. İronik bir söylemin egemen olduğu roman, yaşamın yaşanmaya değer olmayacak ölçüde insancıl değerlerden yoksunluğunu göstermeye çalışır. *L'Angoisse du Roi Salomon*, insanın yeryüzündeki terk edilmişliğine karşı savaş veren iki insanın öyküsüdür. Yapıt, her gün biraz daha kaybolan insancıl değerleri ve anlamlarını, sözlüklerde bulmaya çalışmanın ironik görüntüsünü sunar. *Gros-Câlin*, insanın temel gereksinimlerinden olan sevginin yoksunluğunu çeken ayrıksı bir karşıt kahramanı sahneye koyar. Pitonun sarılma niteliğini, sevgi gereksinimini gidermenin eğretilmesi olarak kullanan yapıt, sevgiden yoksun bir dünyada sevgi dolu olmanın ironisini anlatır. Görüleceği üzere, Gary'nin incelediğimiz her yapıtı, insancıl değerlerin önem ve önceliğini gösterecek kurgular çerçevesinde yapılanmıştır.

Yapıtların bütününe insanlık durumunun ironik görünümüleri egemendir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, Gary'nin salt aktarıma dayalı durum ironilerini konu almak yerine, gündelik yaşamın sıradan olaylarını düzgüsel olmayan bir bakışla, dilsel temelde durum ironisine dönüştürüyor olmasıdır. Bir başka deyişle dil, bir olgudaki

görünür ironiyi anlatmaz, ayrık bir yaklaşımla onu yaratır. Yazarın mizahçı biçemi, yer yer söz konusu olgulardaki ironiyi göstermeye yöneliktir. Belirli bir konuyu mizahçı bir söylemle okura aktardığında, mizah aktarımın aracı olurken, yaratılan anlamsal düzey, ironik bir durumun saptamasını yapar. Bununla birlikte ironi ve mizahı birbirinden bağımsız olarak kullandığı örneklerin sayısı da az değildir. Yazarın Gary adıyla yayımlamış olduğu yapıtlara daha çok mizah egemenken, eleştirel dilin keskinleştiği Ajar'da ironinin mizaha oranla belirgin biçimde daha baskın olduğu görülür.

İroni ve mizahı eleştirel yaklaşımının dışavurumu olarak kullanan Gary, insancıl dünya görüşüne uygun düşmeyen her olguya bu iki silahla saldırır. *Kral Salomon*'un Bunalımı başlıklı yapıtın başkişisi Jean gibi, uygulamada, sözlük anlamıyla çelişen olgulara dikkatini yöneltir. Gerçekte Gary, bu ironik durumu sözlü ironi ve mizahla dile getirmektedir. Bu tutum içinde, saptadığı her türden alana eleştirel bir bakışla yaklaşmaktan çekinmez. İnsanların birbirlerine karşı umarsızlıkları, sevgisizlikleri, din, Tanrı, savaş, ırkçılık, yabancılaşıma ve nesneleşme gibi konular, Gary ironi ve mizahının yöneldiği ana başlıklardır. Kısacası yeryüzünde insan yaşamına egemen olan her türden kötülük, yeri ve sırası geldikçe yazarın eleştirisinden payını alır. Anılan olgular yapıtlarda genellikle bu olguların kurbanı olan insanlarla gündeme gelirler. *Cousin* sevgisizliğin, *Madam Rosa* ilgisizliğin, *Janek* savaşın, *Cohn* ırkçılığın, Jean insanları sevmenin, Luc yaşadığı toplumdaki nesneleşmenin kurbanlarıdır. Aynı zamanda hepsi Tanrı'nın da kurbanlarıdır. Gary'nin Tanrı'ya yönelik eleştirel tutumu dikkat çekicidir. Varlığını yadsımak yerine sürekli eleştirir. Chuck'ın Mösyö Salomon için yaptığı, *tevratsal tutum* yorumunu Gary için de yapmak olasıdır. Gary de tıpkı Salomon gibi, Tanrı'ya sürekli yaptığı yanlışlıkları haykırır. Din konusunda da yazarın yaklaşımı olumlu bir içeriğe iye değildir. İnsan dine, din insana olumlu bir katkı sunamamış, din insan yaşamını zorlaştırmaktan öteye gidemezken insan da din adına yalnızca kıyım yapmıştır. Öyle ki, güzeldüyü alanı olan sanatta bile bu böyledir, İsa yalnızca gerildiği çarmıhla sanatta kendine yer bulabilmiştir. Gary'nin eleştiri okları bazen varoluşun düzeneklerine yönelerek, varlıkbilimsel bir boyut da kazanır. Doğa yasaları başlığı altında işlenen tüm olgular, bu türdendir. Eril ilkeye yönelik olumsuzlamalar, cinsellikte rol alan organların aynı zamanda idrar yolu dizgesinin öğeleri olmaları, pitonların canlı hayvan yemeleri, insanların zaman içinde yaşlanmaları vb. bunlardan bazılarıdır. Özellikle yaşlanmanın yarattığı sıkıntılar, yaşama kendi isteğiyle son verme olgusunu gündeme taşır. Ajar'ın bu

konudaki tutumu açıktır: yaşamın yarattığı bunca sıkıntıya katlanmaktansa, acısız ölüm insana bir hak olarak verilmelidir. Gary'nin kendi özkıyımında böylesi bir düşüncenin payı var mıdır bilinmez ancak, *La Vie Devant Soi*'nin yüksek sesle dile getirdiği bir durumdur bu. Çağdaş demokrasiler de bile, insanın böylesi bir hakkının olup olmadığı günümüzde tartışmalı bir durumken, yazarın insancıl anlayışının buna sıcak baktığı görülebilmektedir.

Kuşkusuz, tüm bu ironi ve mizah, gücünü Gary'nin yetkin dil kullanımlarından alır. Daha önce de belirttiğimiz üzere, Gary'de dil, ironik ve mizahsı durumları anlatmaz, yaşama yönelik farklı bakışın tüm özgünlüğüyle ironi ve mizahı yaratır. Özellikle Ajar adıyla yayımlanan yapıtlarda, dilin sınırlarını zorlayan özgün dil kullanımları, Gary biçiminin özgün yanını oluşturur. Sözcük kullanımlarıyla işlerlik kazanan bu biçim, dilin olanaklarından en üst düzeyde yararlanır. Ancak, yazarın başarısını yalnızca sözcük kullanımlarına bağlamak eksik bir çıkarım olur. Gary özellikle olgular arasında kurduğu neden-sonuç ilişkileri bağlamında yetkin bir ironi ve mizah yaratır. Dilin neden-sonuç bağıntısı kuran öğelerini, uyumsuzluk yaratacak biçimde kullanması, yazarın biçiminin belirleyici özelliklerinden biridir. Yaratılan kurgu, bir yandan yapılacak ironi ve mizah için uygun zemin hazırlarken diğer yandan, sözcük seçimleriyle okurda duygusal etki yaratacak biçimde oluşturulur. Ancak burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta vardır. Bilindiği üzere Sözbilim, dinleyici/okur üzerinde inandırıcılık etkisi yaratmak üzere üç yol belirler: *Ethos*, *logos* ve *pathos*. Bunlardan *pathos* inandırıcılığı duygulara seslenerek yaparken, *logos*; daha çok mantıksal tanıtlamalarla aynı etkiyi yaratmaya çalışır. Gary'de duygusal etki yalnızca sözcük seçimlerine indirgenemez. Daha önce de söylediğimiz gibi neden-sonuç bağlaçlarının kullanımıyla oluşturulan mantıksal bağıntılar da bir tanıtlama aracı olarak kullanılır. Dolayısıyla da, Gary'nin ironi ve mizahında *logos*, *pathos*'un oluşturulmasında bir araç olarak kullanılır. Söylemin okur üzerinde yarattığı güçlü etkinin kaynaklarından biri de budur.

Dikkat çeken bir diğer önemli nokta, yazarın; alanyazında Yahudi mizahı olarak bilinen, söz konusu ırka özgü mizah anlayışını yetkin bir biçimde yapıtlarında kullanmasıdır. Özellikle Yahudi halkbiliminden alınmış öğeler ve alman Yahudilerine özgü bir dil olan Yidişçe'den alınmış sözcüklerin yapıtlarda yer yer kullanılmasıyla kendini gösteren bu durum, yazarın mizahının özgün yanlarından birini oluşturur. Gary, söz konusu bu öğeleri yapıtlarında mizah yaratmanın itici güçlerinden biri olarak kullanır.

Gary, İkinci Dünya Savaşı'nın belirgin niteliklerinden olan Yahudi soykırımına, yapıtlarındaki üstün mizah anlayışıyla sanat alanında karşılık verir. Bu nedenle bazı yapıtları, Yahudi mizahının özgün örnekleri arasındadır.

Yazarın gülünç yazınsal anlatı türlerini, biçiminin ana ögesi olarak kullanmasının, gülmeye verdiği önemden kaynaklandığını düşünüyoruz. Cohn'un dört kez, Rabelais'nin ünlü *gülmek insana özgüdür* sözüne gönderme yapması, bu bağlamda değerlendirilebilir. Rabelais'nin Orta çağ karanlığını delen gülüşü, aynı insancıl tutumla Gary'de çağdaş dünyanın ironisini göstermenin aracı olur. Bu açıdan Gary'yi, XX. yüzyılın Rabelais'si olarak görmek olasıdır. Ancak Rabelais tarzı gülme, Orta çağın karnavalcı ekininden beslenirken, Gary'e özgü gülüş, kaynağını XX. yüzyılın acılı insanlık deneyimlerinden almaktadır.

KAYNAKÇA

- Alleman, B. (1977). "De l'ironie en tant que principe littéraire." [Yazınsal Bir İlke Olarak İroni] *Poétique*, 385-398.
- Aristoteles. (1995). *Retorik*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2007). *Poetika*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul : Can Yayınları.
- Atlani, A. (2014). *The Ha-Ha Holocaust: Exploring Levity Amidst the Ruins and Beyond in Testimony, Literature and Film*. E-Thesis, Western Ontario: Electronic Thesis and Dissertation Repository.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humour*. New York: Mouton de Gruyter.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balzac, H. d. (1968). *Massimilla Doni (1799-1850)*. Québec: BeQ.
- Baudrillard, J. (2006). *Kusursuz Cinayet*. (N. Sevil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behler, E. (1997). *Ironie et modernité*. (O. Mannoni, Çev.) Paris: PUF.
- Bergson, H. (2006). *Gülme: Komığın Anlamı Üstüne Deneme*. (Y. Avunç, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berrendonner, A. (1981). *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: éditions de minuit.
- Bertrand, D. (1989). "Humour et ironie." [Mizah ve İroni] N. b. Tasca içinde, *Semiotica Concreta: Conhemicento de objectos* (s. 91-98). Paris: B.E.L.C. - C.I.E.P.
- Bertrand, D. (2014). Ironie et modulations de la négativité. *Actes Semiotiques*, En ligne. 08 27, 2016 tarihinde <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5134> adresinden alındı
- Bona, D. (2017). *Romain Gary*. (E. Efeoğlu, Çev.) İstanbul: Tefrika.
- Booth, W. C. (2016). *İroninin Retoriği*. Ankara: Hece Yayınları.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki.

- Charaudeau, P. (2006). "Des catégories pour l'humour?" [Mizah için Kategoriler] *Revue Questions de communication*(10), 19-41.
- Charaudeau, P. (2009, 01 20). "Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière." 5 15, 2014 tarihinde Le site de Patrick Charaudeau: <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite,217.html> adresinden alındı
- Comte-Sponville, A. (2004). *Büyük Erdemler Risalesi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İstanbul bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Constantinou, M. (2007). "Traduire l'ironie. L'exemple d'une œuvre romanesque de N. Kazantzaki et ses traductions française et anglaise". *Linguistik-Online*, 31(2), 1 - 13. doi:<http://dx.doi.org/10.13092/lo.31.542>
- Didio, L. (2007). *Une approche sémantico-sémiotique de l'ironie*. Thèse de doctorat, Limoges: Université de Limoges.
- Eco, U. (2003). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eggs, E. (2009). "Rhétorique et argumentation : de l'ironie." *Argumentation et analyse du discours*, 2 - 15. doi:10.4000/aad.219
- Ellison, D. (2008). "Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu Üzerine." *Cogito*, 160-182.
- Engel, P. (2008). "Introduction. Raillerie, satire, ironie et sens plus profond." *Philosophiques*, 35(1), 3-12. 06 29, 2017 tarihinde <http://id.erudit.org/iderudit/018232ar> adresinden alındı
- Escarpit, R. (1960). *L'humour*. Paris: Press universitaire de France.
- Escarpit, R. (2016). *Mizah*. (M. Yalçın, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Etimoloji Türkçe*. (2015, 12 2). 12 14, 2016 tarihinde Mizah Kelime Kökeni: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/mizah> adresinden alındı
- Evrard, F. (1996). *L'humour*. Paris: Hachette Livre.
- Forget, D. (2005). "L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif." *Études littéraires*, 33(1), 41 - 54. doi: <https://doi.org/10.7202/501277ar>

- Freud, S. (1996). *Espri Sanatı*. (E. Alkan, Çev.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Psikanalize Giriş Dersleri*. (S. Budak, Çev.) Ankara: Öteki.
- Freud, S. (2003). *Espiriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism*. Princeton : Princeton University Press.
- Gary, R. (1948). *Le grand vestiaire*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1956). *Éducation européenne*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1965). *Pour Sganarelle*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1967). *La danse de Gengis Cohn*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1974). *La nuit sera calme*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1979b). *Les clowns lyriques*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1980). *La promesse de l'aube*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (1981). *Vie et mort d'Émile Ajar*. Paris: Gallimard.
- Gary, R. (2008). *Onca Yoksulluk Varken*. (V. Kanetti, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gary, R. (2011a). *Koca Tembel*. (M. Ökmen, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gary, R. (2011b). *Kral Salomon'un Bunalımı*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gary, R. (2012a). *Plonyada Bir Kuş Var - Avrupa Eğitimi*. (S. Tamgüç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gary, R. (2012b). *Şafakta Verilmiş Sözüm Vardı*. (A. Er, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gary, R., & Ajar, E. (1975). *La vie devant soi*. Paris: Mercure de France.
- Gary, R., & Ajar, E. (1979a). *L'angoisse du roi Salomon*. Paris: Mercure de France.
- Gary, R., & Ajar, E. (2012c). *Gros-Câlin*. Paris: Gallimard.
- Genette, G. (2002). *Figure V*. Paris: édition du Seuil.
- Hamon, P. (1996). *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette .

- Hobbes, T. (2007). *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*. (S. Lim, Çev.) İstanbul: Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi.
- Homana, S. (2007). *L'enjeu éthique dans l'œuvre de Romain Gary*. Doctoral dissertation, Konstanz: University of Konstanz. 01 07, 2016 tarihinde <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-87651> adresinden alındı
- Hutcheon, L. (1977). "Ironie et parodie: stratégie et structure." [İroni ve Parodi: Strateji ve Yapı] *Poétique*, 467-477.
- Hutcheon, L. (1981). "Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie." [İroni, Satir, Parodi: İroniye Pragmatik Bir Yaklaşım] *Poétique : Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, 140-155. 05 05, 2015 tarihinde <http://hdl.handle.net/1807/10253> adresinden alındı
- Hutcheon, L. (2008). "İroni, Nostalji ve Postmodern." *Cogito*, 12-25.
- Jankélévitch, V. (1964). *Ironie*. Paris: Flammarion.
- Kauffman, J. (2005). "L'humour (juif), arme des désarmés". *L'Esprit du temps « Imaginaire & Inconscient »*, 1(15), 93 -104. 08 06, 2016 tarihinde <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2005-1-page-93.htm> adresinden alındı
- Kauffmann, J. (1984). "La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident". *Études littéraires*, 17(1), 71-94. doi:10.7202/500634ar
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı: Sokrates'e Yogun Göndermelerle*. (S. Okur, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, S. (2008). "İroni, İstihza, Alaysama". *Cogito*, 81-97.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. (Ö. K. Sevinç Kabakçioğlu, Çev.) İstanbul: İris Yayıncılık.
- Kuipers, G. (2008). "The sociology of humor". V. Raskin içinde, *The Primer of Humor Research* (s. 365-402). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Kundera, M. (1989). *Roman Sanatı*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2005). *Metaforlar / Hayat, Anlam ve Dil*. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

- Lalancette, K. (2001). *Les mécanisme de l'ironie littéraire dans le roman GROS-CALIN d' Émile Ajar: la critique de l'idéalisme du personnage de cousin*. Québec: Bibliothèque nationale du Canada.
- Lecointre, S. (1994). "Humour, Ironie — signification et usage". *Langue française*(103), 103-112. doi:10.3406/lfr.1994.5730
- Maebh, L. (2010). *Derrida and a Theory of Irony: Parabasis and Parataxis*. E-Theses, Durham: Durham University.
- Malick, E. (2009). "Existe-t-il des signaux linguistiques de l'ironie en texte?" *LYLIA (LYon-LInguistique-Allemande)*, 1-8. 02 05, 2018 tarihinde <https://langues.univ-lyon2.fr/lylia-32-606608.kjsp> adresinden alındı
- Marillaud, P., & Gauthier, R. (2009). *"Humour ironie et les discours"*. Toulouse: C A L S / C P S T.
- Mestiri, S. (2009). "L'ironie-Humoresque chez Gary-Ajar". *Deeds and Days (Darbai ir Dienos)*(51), 227-238. 05 01, 2018 tarihinde <https://www.ceeol.com/> adresinden alındı
- Meyer, M. (2009). *Retorik*. (İ. Yerguz, Çev.) Ankara: Kültür Kitaplığı: 89.
- Montandon, A. (2006). *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*. Blaise: Presses Universitaires Blaise.
- Morin, C. (2000). *Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar analyse sémiotique*. These de doctorat, Québec: Université Laval.
- Morin, C. (2002). "Pour une définition sémiotique du discours humoristique". *Protée*, 30(3), 91-98. doi:10.7202/006872ar
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Ş. S. Kubilay Aysever, Çev.) İstanbul: İRİS YAYINCILIK.
- Moura, J.-M. (2010). *Le sens littéraire de l'humour*. Paris: PUF.
- Muecke, D. C. (1977). "Analyse de l'ironie". *Poétique*, 478-494.
- Noguez, D. (1969). "Structure du langage humoristique". *Revue d'esthétique*, 37-54.
- Noguez, D. (2000). *L'Arc-en-ciel des humours*. Paris: éditions Hatier International.

- Östman, A.-C. (1994). *L'utopie et l'ironie: étude sur Gros-Calvin et sa place dans l'oeuvre de Romain Gary*. Stockholm : Stockholm Studies in History of Literature.
- Paillet-Guth, A.-M. (1998). "L'Ironie dans Nicomède". *L'Information Grammaticale*, 20-24. doi:10.3406/igram.1998.2885
- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanism of Humor*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company.
- Rinn, M. (2009). "L'humour pathétique de Romain Gary : sémio-pragmatique des figures de la véhémence". *Protée*, 37(2), 79-89. doi:10.7202/038457ar
- Schoentjes, P. (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris: édition du Seuil.
- Schopenhauer, A. (1912). *Le monde comme volonté et comme représentation*. (A. Burdeau, Çev.) Tome - 1, Paris: Librairie Félix Alcan.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1977). "Les ironies comme mentions". *Poétique*, 399-412.
- Szeflińska-Baran, M. (2015). "Les connecteurs discursifs comme moyen de produire un effet humoristique dans « La vie devant soi » de Romain Gary et sa traduction en polonais – étude traductologique". *Studia Romanica Posnaniensia*, 40(3), 117-126. 12 12, 2018 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/281806422_Les_connecteurs_discursifs_comme_moyen_de_produire_un_effet_humoristique_dans_La_vie_devant_soi_de_Romain_Gary_et_sa_traduction_en_polonais_-_etude_traductologique adresinden alındı
- Ther, M. C. (2009). *La Magie dans l'oeuvre romanesque de Romain Gary et Émile Ajar*. Thèse de doctorat, Avignon: Université d'Avignon.
- Tirvengadam, V. (1999). *Romain Gary/ Émile Ajar: étude stylistique d'une fraude littéraire*. Doktora tezi, Manitoba: Manitoba Üniversitesi.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayıncılık.
- Vaillancourt, P.-L. (1982). "Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme". *Voix et Images*, 513-522. doi:10.7202/200345ar
- Zimmermann, L. (2003). "De l'humour dans la théorie littéraire". *Littérature*, (132), 100-111. doi:10.3406/litt.2003.1824

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Haluk TURĞUT
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 12.08.1975
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller	Fransızca, İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilimdalı alanında çalışmakta ve dersler vermektedir.
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	Akıllı Tahtanın Sözcük Öğrenimine Katkısı: Fransızca Hazırlık Sınıfı Örnekçesi (BAP/ Araştırmacı)
Çalıştığı Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı- Öğretmen (2004-2013) Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi- Öğr. Gör. (2013-halen)
İletişim	
E-Posta Adresi	hturgut@nku.edu.tr
Tarih	15.03.2019