



ROMAIN GARY’NİN “LA DANSE DE GENGIS COHN” ADLI ROMANINDA MİZAH

Mükremin YAMAN*, Haluk TURĞUT**

Özet

Yaşamın gülünç yanlarını ortaya çıkaran, toplumsal gerçekliğe eğlenceli bir biçimle yaklaşan mizahın başlangıcını antik dönem komedyalarına kadar geri götürmek olasıdır. İngilizce ve Fransızca “humour”, Türkçe “gülmece” olarak adlandırılan mizahın, güldürücü olduğu kadar eleştirel bir tutuma iye olduğu da kuşkusuzdur. Gündelik yaşamda sık kullanılmasına karşın bilimsel alanda mizahın genel kabul görmüş bir tanımının olduğu söylenemez. Konu üzerine yapılmış olan kuramsal çalışmalar farklı bağlamlarda tanımlamalar ortaya koysa da, araştırmacıların büyük bir çoğunluğunun, mizahı içinde yaşanılan çevrede doğal olarak bulunan gülünç durumlardan değil; bir kişi tarafından bilinçli bir edimle işlenerek ortaya konan gülünç olgusundan hareketle tanımladıkları görülür. Mizah kavramının gülünçle –dolayısıyla da gülmeyle- olan bu ayrılmaz ilişkisi kuramsal düzlemde *gülme* kavramını sorunsallaştırır. Ancak, gülme kavramına da geçerli bir tanım getirilebildiğini söylemek olası değildir.

Bu çalışmada gülme ve mizah konusundaki önemli kuramsal yaklaşımlara değindikten sonra, Romain Gary’nin roman anlayışı ışığında, mizah kavramının “*La Danse de Gengis Cohn*” adlı yapıtında ne tür görünüşlerle yer aldığını incelemeyi amaçlıyoruz.

Anahtar Sözcükler: *Gülme, Mizah, Romain Gary, Bilinçaltı, Perilenme, Ruhsal bölünme*

HUMOR IN ROMAIN GARY’S NOVEL CALLED “LA DANSE DE GENGIS COHN”

Abstract

Revealing ridiculous parts of life and approaching to social reality amusingly, it is possible to say that the beginning of humor dates back to ancient period comedies. It is doubles that humor, named as “humor” in English and French and “gülmece” in Turkish, holds not only a humorous but also a critical manner. It can’t be said that humor has a generally accepted definition though it is mostly used in daily life. Even if theoretical studies of humor exert definitions within different contexts, it is seen that most of the researchers define humor not as something naturally produced from ridiculous situations of life, but something starting with ridiculous events generated and processed by a person with a conscious deed. Inseparable relation of humor notion with ridicule – thus, with laugh- problematizes laugh notion on the theoretical ground. However, it is not possible to claim that it brings a valid definition to laugh notion.

In this study after focusing on important theoretical approaches about laugh and humor, in the light of Romain Gary’s novel understanding, we aim to examine with what sort of perspectives humor notion take part in the novel called “*La Danse de Gengis Cohn*”.

Key words: *Laugh, humor, Romain Gary, Subconscious, Possession, Spiritual division*

*Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, ERZURUM.
e-posta:mukremin@atauni.edu.tr

**Öğr. Gör. Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, ERZURUM.
e-posta:hturgut@nku.edu.tr

1. MİZAH, GÜLÜNÇ VE GÜLME

Mizah ya da gülmece kavramına kesin çizgilerle bir tanım yapmak olanaklı değildir. Sözlüklere baktığımızda, “Bir gerçeği nükte, şaka ve takılmalarla süsleyip anlatan söz ya da çeşidi” (TDK, 1974: ilgili madde) ; “Bir gerçeğin güldürücü ya da şaşırtıcı yönlerine vurgulu bir biçimde dikkat çeken alaycı anlatım biçimi” (Trésor de la langue française en ligne: <http://www.cnrtl.fr/definition/humour>) tanımları yapılmaktadır. Toplum içinde mizah yönü olmak, mizahtan yoksun olmak, mizah içeren sözler söylemek ya da davranışlarda bulunmak, keskin mizah gibi deyimler de yer almaktadır. Ancak mizah toplumun bütün katmanlarında o denli yaygındır ki, en çok mizahtan yoksun olmak dikkatleri çeker. Sonuç olarak mizah toplumsal iletişimin en önemli öğesidir. Başka bir deyişle, mizah yoksa ruh eksiktir, sözler yavandır, hatta konuşmalarda yüreklilik, kararlılık yoktur. Gerçekten de mizah yönü olmayan insanlar sıkıcıdır, sözleri uzun süre dinlenemez, ya da bunların tersi, sevilen, sözleri dinlenen insanlardır. Mizah hiç kuşkusuz yalnızca eğlendirmez, aynı zamanda ders verir, dışlarını göstermeden ısıtır, acıtır, ama buna pek kızan olmaz, hatta kendisinden çekinilen, korkulan insanlar bile mizah içeren sözlere hoşgörüyü gösterebilirler. İnsanların densizliğine, baskıcı yöneticilere, ölüm gerçeğine karşı değişik yatıştırıcı ilaçlar geliştirir. Kısaca insanı çok zor durumlarda bile rahatlatır. Mizahın her topluma, her kültüre göre değişiklik gösteren (Türk, İngiliz, Fransız, Yahudi, Çin, Japon, Doğu, Batı, Kuzey, Güney, vb.) yönleri olabildiği gibi, içeriğine göre hafif, saf, güler yüzlü, hoş, yakıcı, kara, iç karartıcı, kaba saba, yansılmalı sıfatlarla nitelendirilen çeşitleri de vardır. Mizahın günlük yaşamın bir öğesi olmasının yanında, geçmişten günümüze roman, şiir, tiyatro gibi yazınsal türlerin de önemli bir öğesi olduğunu görmekteyiz. Yazınsal birikime sahip bütün toplumların belleğinde yer alan az ya da çok ünlü yazarların yapıtlarında mizah olgusuna rastlamamak olanaklı değildir. Mizah geleneğinin en önemli taşıyıcılarından hiç kuşkusuz birisi toplumsal söylem ya da söylen, öteki de yazındır. Bunlardan yoksun toplumların sağlıklı bir yaşama sahip olmaları olanaklı değildir. En bunalımlı zamanlarda mizah toplumu rahatlatır, nefes almasını sağlar.

Burada mizahın çok yakın akrabası olan, hatta kimi zaman mizahın içinde yer alabilen, sözlüklerin “düşündüğünü alay amacıyla, tersine bir anlatımla söyleme” ya da “anlatılmak istenilen şeyin tersini söyleyerek yapılan söz sanatı” olarak tanımladığı alay (fr. *ironie*) olgusunu da irdelemek gerekmektedir. Mizah ve alay arasındaki en önemli ayrımı Fransız yazar Jules Renard Günce’sinde (*Le Journal 1893-1898*) yapmıştır: “Alay özellikle bir akıl oyunudur. Mizah daha çok bir gönül, bir duyarlılık oyunudur.” (Le Dict. des Cit.: <http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-87541.php>) Bu konuda yapılmış pek çok ayırım, pek çok tanım bulunabilir. Ancak Frédéric Fernay’ın şu tanımı oldukça aydınlatıcıdır:

“Bir damla zehir, bir iç karartıcı kuşku, bir nükteli hergelelik mizaha engel olmaz, hatta insan başkasıyla birlikte gülmek için kendini olduğundan daha acımasız biriymiş gibi gösterebilir. Oysa alayda, tam tersine, insan başka birisine, hatta kendi kendine güler. Alayın aşağıladığı ve mahkûm ettiği yerde mizah hoşgörülü ve anlayışlıdır. Mizah yatıştırıcı, alay yaralayıcıdır. Mizah bir kalkan, alay bir kılıçtır. Birisi korur, öteki ayırır.” (Fernay, 2008: 52)

Mizah yapmanın özel bir amacı yoktur, oysa alay söz konusu olduğunda araka planda sürekli bir düşünce vardır. Ancak, mizahın şaşırtma devinimleri ve tam açıklıkla dile getiremediği sözleriyle çok karmaşık yapıya bürünmesi de olasıdır. Mizahın büyük bir duyarlılık ve incelikle ulaşmaya çalıştığı gerçeklik hep ötelelerde, hatta sonsuzluğa açılır. Bu nedenle de felsefe açısından mizah alaya göre daha karmaşık, daha sorunludur. Mizahın türleri bağlamında, özellikle de kara mizah konusunda yapılan tartışmalar Yirminci Yüzyılın ortalarına doğru yoğunlaşmıştır. 1939 yılında bir mizah seçkisi yayınlayan André Breton mizahın bu özel biçimine kara sıfatını ekleyerek yeni bir adlandırma getirir. Ona göre “mizah ve kara mizah birbirine karışıyor, zira mizah duygusallığı dışlayan, putları deviren aklın başkaldırısında bulunmaktadır, gerçeküstücü her girişimin temelinde de bu olgu vardır.” (Fauconnier, 2008: 72) Gerçekten de mizah aklın üstün bir başkaldırısı, hiçlik karşısında yapılan bir şaka, korkuya karşı geliştirilen bir panzehir olabilir mi? Çoğu yazara ve düşünürü göre mizah soylu bir tutkudur.

Gülmenin, düşünmek gibi insanı diğer varlıklardan farklı kılan, ayırıcı bir nitelik olduğu kabul edilir. Tarihsel süreç içinde egemen düşüncülerin gülmeye karşı değişik tutumlar takındığı görülür. Sözelimi, çileci dünya görüşünü dayatan ortaçağ düşüncesi onu olumsuz bir edim olarak nitelerken, çağdaş dünyada insan doğasının önemli bileşenlerinden biri olarak onanır. Genel olarak gülünç karşısında verilen tepki olarak düşünülse de, gülmeyi yalnızca bu dar çerçeve içinde değerlendirmek, özellikle sanat söz konusu olduğunda, olguyu derinlikten yoksun bir gözle görmek anlamına gelir. Bu durum gülünç ve gülme gibi kavramları sorunsallaştırdığından, önce bu olgulara yönelik kuramlara göz atmak yerinde olacaktır.

Alanyazında gülme kuramlarının üç ana başlık altında toplandığı görülür: Üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama. Üstünlük kuramını geliştiren Thomas Hobbes’a göre, özne kendinde olmayan bir eksikliği başkasında gördüğünde, yaşadığı üstünlük duygusunun doğurduğu sevinç gülmeye yol açar:

Ani 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).

Mizahi olguların açıklamasında kullanılan uyumsuzluk kuramı, genelde beklenmeyen uyumsuz bir sonuçla karşılaşıldığında ortaya çıkan durumların gülmeye yol açması ilkesine dayanır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken, ortaya çıkan uyumsuz sonucun ilgili olduğu olayın mantığına değil, başka bir olgunun mantığıyla iliştirilmesi olmasıdır. Öte yandan kuram, beklenmeyen sonucun özne üzerinde şaşırtıcı bir etki yapmasını bir ön koşul olarak benimser. Ancak, mizah dışı gülme olgularını açıklamakta yetersiz kaldığından genel bir gülme kuramı olarak benimsenmez (Usta, 2005:88-89).

Rahatlama kuramı, gülmenin insan üzerinde biriken sinirsel yükün boşaltmasına yardım etmesi ilkesinden hareket eder. Daha çok ruhbilimsel veriler üzerinden gülme olgusu açıklanmaya çalışılır. Başlangıçta tinsel erkeğin bedensel erkeğe dönüşmesi olarak kendini gösteren kuram, sonraları Freud'un ruhbilimsel çözümleme kapsamında getirdiği açıklamalarla oldukça farklı boyutlara taşınmıştır. Buna göre gülücün ortaya çıkışını, öznenin kendisiyle başkaları arasında yaptığı karşılaştırma eğilimi sağlar. Özne bir başkasının yapmış olduğu devinime tanık olduğunda bu devinimi anlamaya çalışır, kavramanın zihinsel süreci için belirli bir erke harcaması yapılır ve özne kendini, devinimini algıladığı ötekinin yerine koyar. Özne bu kavrama süreci içerisinde önceki deneyimlerine başvurarak bu devinimin amacına ulaşması için yapılacak erke harcaması miktarının ne kadar olacağını kestirir. Bu süreç içinde ötekinin devinimi gereksiz veya abartılı bulunursa, anlamak üzere harekete geçirilmiş erkeye ket vurulur. Harcanmak üzere hazırlanan ve ket vurma ardından geriye kalan erke fazlası gülme edimiyle boşaltılır. Dolayısıyla gülünç etki, öznenin kendi harcaması ile ötekinin harcaması arasındaki erke 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 kişiyile ilişkili olarak duyumsadığımız haz verici üstünlük duygusunu anlattığı yadsınamaz. (Freud, 2003:225)

Çağdaş gülme kuramları konusunda adı anılması gereken önemli düşünürlerden biri de Henri Bergson'dur. *Gülme* adlı gülücün anlamını irdelediği yapıtında kuramcı, gülme ediminin ortaya çıkmasını sağlayacak bir 'duygusuzluk' durumunun altını çizer. Gülünç duygularla değil arı anlıkla algılanabilecek bir olgudur. Öte yandan düşünür, gülmeyi toplumsal yararlılık ilkesi düzleminde ele aldığından, gülücü algılayan bu arı anlağın öteki anlaklarla ilişki içinde olması gerektiğini söyler. Bu durumda gülünç, topluluktaki bireylerin bütününe duygusallık olmaksızın arı anlıkla dikkatlerini içlerinden birine yönelttiklerinde ortaya çıkar. (Bergson, 2006:11-12)

Düşüncesini, *dalgınlık*, *katılık* gibi terimler çevresinde biçimlendiren düşünür, canlı bir varlıkta olması gereken doğallığın yerini alan her türden katılık, düzenekleşme (mécanisation) ve nesneleşmeyi gülücün kaynağı olarak görür. Bu düşünceden hareketle gülücün oluşumunu genel çerçevede açıklayarak, kuşatıcı bir ilke oluşturmaya çalışır. Yapısalcı olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşımla bu ilkeyi gülücün bütün türlerini açıklayacak bir ana öge gibi gören kuramcı, çerçeveyi daha soyut alanlara doğru genişletmeye yönelir. Başlangıçta belirttiği duygusal-akıl ikilemini öz-biçim, araç-amaç ve tin-beden gibi karşıtlıklara kaydırarak, soyuttan somuta, araçtan amaca, insandan nesneye geçişi, komiği oluşturan ana ilke olarak benimser:

Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuyken, 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. (Bergson, 2006:33-36)

Bu görüşünü, tragedya ozanlarının kahramanlarını özdeksel nitelikleriyle sunmaktan kaçınmalarıyla açıklamaya çalışır. Bergson'a göre dikkatin tinsel olandan bedensel olana kayması gülücü 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. (Bergson, 2006:34)

Bergson bu noktada gülücün iki farklı türünü kesinleşmiş olur: *Durumun gülünçlüğü ve sözün gülünçlüğü*. Birinciyi daha çok gündelik yaşamda ortaya çıkan eylem ve durumlar çerçevesinde ele alırken, ikinciyi dil olgusu alanı içinde inceler.

Bergson yaşamın içinde var olduğunun altını çizdiği canlılığı dil içinde de gördüğünden, durumun gülünçlüğünü oluşturan ilkelerin aynı işleyişle dilde de görev üstlenerek söz gülücünü ortaya çıkardığını savunur. Öte yandan söz gülücünü *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.

Kuramcı yaptığı bir dizi çözümleme sonucunda, *nüktenin buhar durumuna gelmiş komik* olduğu sonucuna varır. Gülünç ve nükte arasındaki benzerlik ve farklılıkların saptanması, kuramcıya söz gülücünü incelemek için bir dayanak oluşturur. Buradan hareketle dil gülücünün, eylem ve durum gülücünün dile dökülmüş biçimi olduğunun altını çizer. Bu durumda, durum gülücünü hangi ilkeler üretiyorsa, söz gülücünü de aynı ilkeler üretmiş olur. Düzenekleşme olgusunu kuramın odağına yerleştirmiş olan 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 komik bir söz elde edilir.* (Bergson, 2006:62)

Saçmalığın bu yapıdaki işlevi, gülücün kaynağı olmaktan çok, gülücün anlaşılmasını sağlayan önemli bir araç olmasıdır. Kuramcının söz gülücünde dikkat ettiği ikinci öge sözcüklerdir. Bergson'a göre dildeki sözcüklerin çoğu hem düz hem de yan (mecaz) anlamlara iyedirler. 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 işleten düşünür, dil gülücünün bir diğer oluşumunu aynı ilkeyle açıklar:

Bir anlatımı mecazlı anlamda kullanıldığı halde gerçek anlamda kullanılıyormuş gibi göstermekle de bir komik etki elde edilir. Ya da: dikkatimiz bir mecazın maddiliği üzerinde toplanır toplanmaz anlatılan düşünce komik olur. (Bergson, 2006:64)

Bergson'un *dilin yarattığı gülünç* belirlemesi, zorunlu olarak dikkati, dili kaynak olarak kullanan yazına yöneltir. Dilin gülünç bir etki yaratmak adına belirli bir biçimle kullanılması bizi ana konumuz olan mizaha getirir.

Gülme ve gülmece konusunda olduğu gibi mizah konusunda da üzerinde düşünce birliğine varılmış, genel geçer bir kuram bulmak henüz olası değildir. Üstelik Cazamian gibi bazı düşünürler mizahın tanımlanamaz bir olgu olduğunu ileri sürerler. Ancak ne denli farklı açılardan bakılırsa bakılsın, hepsinin; mizahı, bir kişi tarafından bilinçli bir edimle işlenen gülünçten yola çıkarak tanımladıkları kesindir. Dolayısıyla da, her gülünç olan mizah olmadığı gibi, her mizah ürünü de gülünç etki yaratmaz.

Escarpit, mizahın doğrudan gülünçle ilişkilendirilmesine ve açıklanmaya çalışılmasına karşıdır. Mizahı bir *var olma sanatı* olarak gören düşünür, mizahın gülme etkisi yaratmasını kendi iç eytişimsel düzeneklerinin güldürmeninkine benzemesiyle açıklar (Escarpit;1960:126).

Mizahi tutumun en belirgin niteliği, sanatçının olgular, durumlar, bazen de kendiyile bile arasına uzaklık koyabilme becerisidir. Sahip olunan duygusal bakış açısı bir kenara bırakılarak, olgulara yeterli uzaklıkla anlık penceresinden bakılır (Noguez, 2000: 15). Anlık değişkeni, gülücün anlaşılabilmesinde etkili olduğu kadar, yaratılmasında da önemli bir etken olarak karşımıza çıkar. Bergson'a göre alay ve mizah arasındaki ayrım tam bu noktada ortaya çıkar. Alay, bir söylem ustalığına varabilmek adına eleştirinin düzeyini artırarak içerden *kızılabilirken*, mizah anlaktan kaynaklı bir soğukkanlılık sergiler (Noguez, 2002: 70).

Mizah, bir uyumsuzluk duygusu sezinlenmesi ve bu uyumsuzluğa karşı oluşan tepkiyle ortaya çıkar (Cebeci, 2008: 58-59), bundan dolayı da eleştirel bir içeriğe iye olduğunda kuşku yoktur. Bu bağlamda özellikle sanatta, egemen toplumsal yapıların aşındırılmasında ve yıpratılmasında etkin bir araç olarak kullanılır. Eleştirel yönüyle mizah, sıklıkla oyun olma eğilimi taşır. Artık gülmeye kurulan bir duygu ortaklığı değil, karşılıklı bir suç ortaklığı yapmak söz konusu olur. Eleştirilen durum ya da kişilerin gülünçleştirilmesi, toplumsal saygınlıklarının azalmasını, aşındırılmasını ve yıpratılmasını sağlar:

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 (Koestler; 1997: 70-71).

Önemli mizah kuramcılarında biri olan Freud, mizahın oluşumunu gülmenin oluşumuna benzer düzeneklerle açıkladıktan sonra (Freud;2003:258), mizahi tutumun bir izlem olduğunu, mizah duygusu olan kişinin bu izlem sayesinde acı, keder, kızgınlık, vb. duygu durumlarına karşı direnebildiğini ve bu duyguları denetim altında tutabildiğini belirtir. Bu durum bireyin tin sağlığını koruma yöntemlerinden biridir (Freud;1996:201). Freud'un bu kesinlemelerinden hareketle, toplumsal yaşamda yakınmaların artmasıyla mizahın artması arasında doğru bir orantı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kuramcı *uygarlık ve hoşnutsuzlukları* adlı yapıtında da bu çıkarımı destekleyen düşünceleri dile getirir. Bu sebeple yeniötesi yazında mizah toplumsal bir anlam kazanır, bu doğrultuda artık bir tepke (réflexe) değil, çağdaş toplumda yaşayan insanın bunalımlarını gidermede yaratıcı bir yöntem olur. Yirminci yüzyılın başında André Breton mizahı *zekânın üst düzeyde bir başkaldırısı* olarak nitelerken, Escarpit, Camus'deki uyumsuz anlayışını ve Satre'in varoluşçuluğunu mizahi etkinlik içinde değerlendirir (Escarpit;1960: 70-71).

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, mizah çok farklı ulamlarda ve farklı bakış açılarıyla değerlendirilen bir olgudur. Değişik görünüşler altında ortaya çıkması, bu yorum varsılığının bir açıklaması

olarak kabul edilebilirken, işlev ve üretim aşamaları açısından genellenebilir bir düşünsel eğilimin sergilendiğini söylemek yanlış olmaz.

2. LA DANSE DE GENGIS COHN (GENGIS COHN'UN OYUNU) ADLI ROMANDA OLAY ÖRGÜSÜ

Gary, *La Danse de Gengis Cohn* (*Gengis Cohn'un Oyunu*) adlı romanını 1967 yılında yayımladı. Bu roman yazarın *Frère Océan* genel başlığı altında yazdığı üç romandan ikincisidir. Roman, Romain Gary'nin pek çok romanında işlediği 2. Dünya Savaşı ve özellikle de Yahudi soykırımını konu almaktadır. *Le Dibbouk*¹, *Ruhlar Ormanında* ve *Gengis Cohn'un Girişimi* adını taşıyan üç bölüm ve her bölümün de değişik alt başlıklardan oluşan roman 1960'lı yılların Almanya'sında geçen olayları romanın başkışisi Gengis Cohn'un ağzından öykülemektedir. Gengis Cohn – gerçek önadı Moiché'dir – 1943 Auschwitz toplama kampından bir kaçma girişimi sırasında Schatz adlı bir SS tarafından bulunan erkek, kadın çocuk öteki Yahudilerle birlikte kurşunlanarak öldürülen bir Yahudi'dir. Ancak Cohn'un ruhu öteki dünyaya geçmez, Schatz'ın bedenine yerleşerek onunla birlikte yirmi iki yıldır yaşamayı sürdürür. Bu durumdan çok rahatsız olan Schatz içine giren bu ruhtan bir türlü kurtulamaz. Savaşın sonra Polis Komiseri olan Schatz, bir dizi katilin peşindedir. Almanya'yı sarsan bu dizi katilin kurbanları hep aynı biçimde bıçak darbeleriyle öldürülmüş, pantolonları aşağı indirilmiş, yüzlerinde de bir mutluluk anlatımı olduğu halde bulunurlar. Olaylar Komiser Schatz'ın bu olayı aydınlatmak için yaptığı soruşturmalar ekseninde gelişmektedir. Romanın dilsel içeriği başkışisi Gengis Cohn'un çoğu zaman mizah dolu, yer yer ince alaylara açılan eğlendirici olduğu denli dokunaklı söylemleriyle doludur.

3. ROMANDAKİ MİZAH GÖRÜNÜMLERİ

Romansal anlatının en önemli bileşenlerinden birisi hiç kuşkusuz anlatıcının ve roman kişilerinin söylemleridir. Genelde romanlarda çok seslilik vardır; roman anlatısı çeşitli söylem düzeylerine iyedir. Ancak ister *benöyküsel anlatı*, ister *elöyküsel anlatı* olsun, anlatıcının söylemi bütün anlatıya damgasını vurur. Romain Gary'nin pek çok romanında benöyküsel anlatı söz konusudur ve anlatıcılarının söylemlerinde benzerlikler gözlemlenir. Bu söylemlerin ortak özelliklerinden birisi çeşitli düzeylerde mizah öğeleri içermeleridir. *La Dans de Gengis Cohn*'da da daha ilk sayfalardan başlayarak anlatıcının söyleminde değişik gülmece düzeylerine rastlanır. Romanın birinci bölümünün "*Kendimi tanıtıyorum*" alt başlıklı oluntusunda anlatısına şu sözlerle başlar:

"Ben burada evimdeyim. Ben bu yerlere ve yalnızca bu yerlerde doğmuş olanlar ya da bütünüyle asimile olanların anlayabildikleri tarzda solunan havaya aitim. Övünmek gibi olmasın, ama ağız olan belli bir yokluk. Kendini duyura duyura, yokluk gerçek bir varlık haline geliyor." (Gary, 1967:9)

Bu anlaşılması ilk anda olanaksız görünen ilk tümce anlatı ilerledikçe çok anlamlı hale gelir. Anlatıcının kim olduğunu ve nerede olduğunu daha sonra öğreniyoruz. Adı Gengis, soyadı Cohn, bulunduğu yer Almanya'dır. Romanın olay örgüsünde belirttiğimiz gibi, anlatıcı bir ruhtar, Komiser Schatz'ın bilicine yerleşmiş bir cindir. Böylece yokluğun nasıl var olduğunu. "*ağız olan belli bir yokluk*" ad dizisinin de var olmayan, ancak konuşan bir varlığa gönderme yaptığını anlıyoruz. Anlatı biraz daha ilerleyince, Gengis Cohn'un savaşın önce Yiddiş kabarelerinde çalışan komik bir Yahudi olduğu, gerçek adının *Moiché* olmasına rağmen Almanların onu Gengis Cohn takma adıyla çağırdıkları anlaşılıyor. Meslek yaşamının en önemli gösterilerini Berlin'de yaptığı, daha sonra Varşova varoşlarında çalıştığı, ama sonunda bilinen olaylar sonucunda Auschwitz toplama kampına atıldığı aynı tarz söylemlerle anlatılıyor. Kabarelerde yaptığı mizah konularında yapılan eleştirileri anlatırken şunları söylüyor:

"Eleştirilenlerin benim mizahımla ilgili kimi çekinceleri vardı: beni biraz aşırı, biraz saldırgan, biraz da acımasız buluyorlardı. Bana daha özenli olmamı tavsiye ediyorlardı. Belki de haklıydılar. Bir gün Auschwitz'de başka bir tutukluya öyle eğlenceli bir öykü anlattım ki, adam gülmekten öldü. Belki de Auschwitz'de gülmekten ölen tek Yahudi oydu." (Gary, 1967: 9-10)

Anlatıcının buradaki mizahı da yukarıda verilen örnekle örtüşüyor. Kendisini öldüren Schatz'ın bilicine yerleşmesini öykülemesi de benzer biçimde gerçekleşiyor. Onun aslında çok konuksever olduğunu, yirmi iki yıldan beri de bir Yahudiyi evinde sakladığını söyleyerek o savaş dönemlerinin en önemli ve acınası durumuna göndermede bulunuyor. Bu *konukseverlik* olgusunda okurun ilk anda kavrayamadığı şey, Cohn'un çok özel bir *kiracı* olmasıdır. Cohn'un oturduğu yer Schatz'ın evi değil, bizzat kendisidir, yani Schatz evdir. Cohn oturmak için Schatz'ın kafasını seçmiştir. Cohn Auschwitz kampına götürüldükten sonra, infaz edilirken gerisini Alman infaz mangasındaki askerlere göstererek Schatz'ın kafasına sığıyor, ölümünden beri de bilincini işgal ederek ona işkence ediyor. Böylece Schatz iki kafalı bir duruma geliyor ve davranışlarının pek çoğu Cohn'un yönlendirmesiyle gerçekleşiyor. Komiser Schatz'ın tuhaf ve gülünç davranışları hep görünmeyen Cohn'un dürtüleriyle gerçekleşmesi anlatıya çok anlamlı mizah katmanları kazandırmaktadır.

Anlatının daha ileri evlerinde Schatz ve Cohn arasında oluşan bedensel, ruhsal ve dilsel bölünmezlik *dibbouk* kavramının yoğunluğunu azaltma işlevi görmektedir. Çünkü bu andan başlayarak Cohn'un mu Schatz'ın *dibbouk*

1 Yahudi halkbilimi ve kabalılıktan alınmış; yaşayan insanların içine giren şeytani bir tinsel varlığa verilen İbranice ad.

olduğunu ya da tam tersi, Schatz'ın mı Cohn'un *dibbouku* olduğu anlaşılabilir hale geliyor. Başlangıçta *dibbouk* kavramı işgal edilene söylemini istemsiz karından konuşma yoluyla anlaşılabilir kılan belli bir işgalciye gönderme yaparken, daha sonraki aşamada giderek *dibbouk* çok daha kurnazca, daha tehlikeli olayları belirlemeye yöneliyor: Söylemin ve düşüncenin *sahipsizliği*. Anlatı bu aşamada daha karmaşık oluntulara yöneliyor. İlk aşamada, karından konuşma olgusu gülünçlüklerle dolu olaylara yol açıyor. Daha sonraki aşamada, iki roman kişisinden hangisinin ötekini karından konuşucusu olduğu bilinmez hale geliyor:

“Bir gülme duyuyorum, ama gülen o mu yoksa ben miyim bilmiyorum. Hatta öyle anlar oluyor ki ikimizden hangimiz düşünüyor ya da konuşuyor, acı çekiyor ya da uyuyor ve bu durumda Cohn imgelemimin, nazi kinimin bir ürünü olduğunu sanıyor. Zaten böylesi kısa kuşku anlarını çok seviyorum: belki de hiç böyle değil, bunlar asla yaşanmadı. (...)

Kendimi aklamaya çalışmıyorum, ama kim olduğumu bilmediğim anlar oluyor. Schatz her şeyi karıştırmayı, benim bu ısrarlı yapışkanlığımdan kendini korumak için bende saklanma çabalarına girişiyor. Yalnızca bir Yahudi bilincine yapışan bir nazi hortlağı olduğuna inandırmayı istiyor.” (Gary, 1967:63-64)

Bu söylem karmaşaları romanın ana mizah eksenini oluşturmaktadır. Cohn ve Schatz'ın *dibbouk* ilişkileri sayfalar boyunca pek çok güldürü ve gülmece sahneleriyle sürüp gitmektedir. Bunların yanında roman anlatısının başından sonuna bir izleği daha bulunmaktadır: *Ruhlar Ormanı* cinayetlerini aydınlatma görevinde olan Komiser Schatz'ın soruşturmaları. Bu soruşturmalar ilerledikçe dizi cinayetleri Aristokrat kadın Lily ile onun koruyucusu Florian tarafından işlendiği anlaşılır. Ancak bu izlekte de çok önemli bir karmaşa karşımıza çıkar. Zira Lily insanlığı temsil eden yerinel bir varlıktır; aynı biçimde Florian da ölümü temsil etmektedir. *Ruhlar Ormanı*nda cinayete kurban giden bütün insanlar cinsel olarak doyumsuz olan Lily'i tatmin etmeye çabalayan insanlardır. Bu kıyımın celladı da Florian'dır. Birbirlerinden ayrılamayan Schatz ve Cohn sonunda suçlulara ulaşırlar ve pek çok öldürme sahnesine tanıklık ederler. Bu olayların anlatıldığı oluntularda da çok soyut varlıklarla bezenmiş simgesel özellikli mizah öğeleri yer almaktadır

Roman bu kurgusal yapı içinde, İkinci Dünya Savaşı'nda Yahudilerin karşı karşıya kaldığı soykırım temelinde farklı zaman ve uzamlarda dünyada gerçekleşmiş bütün büyük kıyımları eleştirir. Yapıtta mizah, kişi adlarından sözcük oyunlarına, söyleşilerden olayların akışına kadar her düzlemde kendini göstererek, romanın ana dokusunu oluşturur. Öte yandan Yahudi halkbiliminden öğelerin sıklıkla kullanılması yapıtı Yahudi mizahının da en varsıl örneklerinden biri yapar. Gary'nin yetkin mizah anlayışıyla yapıt saçmaya karşı olağanüstü bir başkaldırıya dönüşür.

Okur, daha romanın başlangıcında, anlatıcı başkışının kendini *gülünç bir Yahudi* olarak imlemesiyle, olayların bir güldürü oyuncusunun gözünden aktarılacağına tanık olur. Yapıtın mizahi bir içeriğe iye olduğunun ilk belirtisi budur. Ancak anlatıcının yaşadığı yerler arasında, ikinci dünya savaşının ünlü tutsak kampı Auschwitz'i sayması ve eleştirmenlerin onun mizahını biraz aşırı, saldırgan ve acımasız bulduğunu söylemesi yapıtın mizahi renginin ne olduğu konusunda belirginleştirir.

Romanın oluşturduğu üç bölümden biri olan *dibbuk* adlı bölümde Cohn, yaşamını tinsel olarak kırıycısı Schatz'ın bilinçaltında sürdürdüğünden ilk bölüm bu adı almıştır. Ancak anlatıcı, Schatz'la ilgili olumsuz nitelermelerde bulunmaz. Schatz'ı *hazine* olarak adlandırır ve kendisine konuksever biçimde ev sahipliği yaptığını belirtir. Gerçekte ise Schatz ondan kurtulmak için tinsel sağaltıma bile başvurmuştur. Her türden uyumsuzluğun mizahın doğmasında önemli bir etken olduğu düşünüldüğünde anlatıcının, bu durumu da mizaha başvurarak okuyucuya aktardığı açıktır. Bununla birlikte Schatz'ın Cohn'dan kurtulma konusunda hekimlerden yardım isteme girişimlerinin sonuçsuz kalması da yine mizahi bir yaklaşımla yansıtılır. Yapılan bir söyleşide Schatz durumu şu tümcelerle belirtir:

Bence doktorlar ona dokunmaktan korkuyorlar. Anlarsın, bunların hepsi alman doktorlar ve beni ondan kurtarmayı başarırlarsa Yahudi karşıtlığı ya da soykırım yapmış olmakla bile suçlanmaktan korkuyorlar. Kendimi tedavi ettirmek için İsrail'e gitmek bile istedim. (Gary,1995:31)

Yukardaki tümcelerin eski bir Nazi subayının ağzından dökülmesi tersinlemeli (ironique) bir durum oluşturur. Escarpit, bilinen dünyanın bilerek saçmalığa indirgenmiş dünya ile beklenmedik biçimde buluşmasının mizahın ilk evresi olan tersinlemeyle açığa çıktığını belirtir. Saçmaya indirgeme bütünüyle olağan ve mantıklı zihinsel bir davranışın eşlik ettiği gerçekliğin istemli biçimde askıya alınmasıyla elde edilir (Escarpit, 1960: 90). Öte yandan sözcelem öznesinin söylemine yakınma içerikli duygu aktarımı yapması (pathémisation) söz konusu sözceye mizahi bir anlam kazandırmaktadır. Bu durumda sözceğin mizahi tersinleme (ironi humoresque) örneği oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yapıt bu yönüyle de varsıl bir içeriğe iyedir. Benzer durum Schatz'ın batı Alman Yahudilerine özgü bir dil olan Yiddişçe öğrenmesi ve konuşması olgusunda da kendini gösterir:

Ansızın bu iğrenç dilde kelimeler söylediğini 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, 1995:35)

Schatz'ın iğrenç diye nitelediği dili öğrenmek zorunda kalışını bir çaresizliğin dışavurumu olarak aktarması, öte yandan okuduğu yapıtın Yiddiş yazınının en ünlü mizah yapıtlarından biri olan *Sholem Aleikem* olması, gülünç bir etki yaratırken, lakabını *Yahudi öğütücüsü – Hauptjudenfresser* – olarak Türkçeleştirebileceğimiz birinin, kıyımını yaptığı toplumun dilini öğrenmek zorunda kalışı tersinlemeli bir durum oluşturarak mizah içeriğini güçlendirir.

Addison'a göre gerçek mizahçının, çevresindekiler gülerken ciddi bir havası vardır. Kötü mizahçıysa çevresindekiler ciddiye gülmektedir. Öte yandan Home, gerçek mizahçıyı, ciddi görünüm altında, nesnelere insanda gülme duygusu uyandıracak biçimde renklendirebilen bir yazar olarak niteler (Escarpit, 1960: 35). Gary'nin Yahudi kimliğiyle yapıtında söz konusu ettiği acıklı olayları mizahi bir yaklaşımla ele alabilmesi, mizahi tutumun en önemli ögesi olan *mesafeli duruş* konusunda ne derece başarılı olduğunu göstermektedir. Okuru gülümseten gevşek havadaki cümlelerin anlattığı durumların, yazarın belleğindeki hangi acılara denk düştüğünü kestirmek güç değildir.

Mizah izlemeleri içinde en bilinen yöntemlerden birinin sözcük oyunlarına başvurmak olduğu bilinir. Gary'nin yapıtında bu olgu da eksik değildir. Schatz'ın bilincinde yaşamını sürdüren Cohn, Almanların onu yurttaşlığa aldıklarını belirtir. Sonrasında Amerika'da yurttaşlığa alım işlemlerinden bahsederek kendi geçiş işlemini anlatırken sözcük oyununa başvurur. Bu yöntemler konuşulan dile ve bir noktada içinde yaşanılan ekine bağlı olduklarından, bir yandan çevrilemezlik olgusunun en güzel örneklerini oluştururken, öte yandan da mizahın ekinsel bir olgu oluşunun tanıtını oluştururlar:

Amerika'da yurttaş olmak için bir sınavı geçmek ve kabul edileceğiniz ülkenin tarihini bildiğinizi göstermek gerekir. Açıkçası ben bununla uğraşmak zorunda kalmadım. Sınavımı kolayca (haut la main) geçtim hem de eller yukarda (haut les mains) (Gary, 1995:45).

Alıntıda Fransız diline özgü *kolay (haut la main)* anlamına gelen bir belirteç kullanımının, silah doğrultulduğunda söylenen *"eller yukarı!" (haut les mains!)* ifadesiyle örtüşmesini, her iki anlamı da durumla bağıntılı bir biçimde kullanarak başarılı bir sözcük oyunu gerçekleştirilir. Ündelik gibi durumlardaki açık ikili anlam, çatışık iki gösterilenin tek gösterenle üretilmesinden kaynaklanır. Yergi, alay ve yansımada uyumsuz iki anlamın birlikte bulunması, iletiye anlamını veren metindışı bilindiğinde örtük bir yapı ortaya koyar. Gülüncün bu geleneksel biçimleriyle karşılaştırıldığında mizahın, ikili anlamın sorunsal görünümüyle nitelendirilen çağdaş gülünçten doğduğu görülür (Evrard;1996: 29).

Mizahçının engin bakışı, olgular ve nesnelere arasında kurulması olanaksız olan bağlantıları görmesini sağlar. Benzer şekilde birbirinin tersi olarak bilinen kavramlar arasındaki karşıtlığın, yapay bir ayrım olduğunu da gösterebilir. Evrard'a göre insanbilimsel bir bakış açısına sahip olan mizah olgular arasındaki bu yapay karşıtlığı çürüterek, örneğin ekin-doğa, uygarlık-barbarlık arasındaki kutupsallığı ters yüz eder (Evrard, 1996: 98-99). Gary'nin romanında bu olgu tam da örnekte açıklandığı biçimde gerçekleşir. İkinci dünya savaşı sırasında öldürülen Yahudilerin bedenlerinden sabun yapıldığı bilinmektedir. Yazarın *sabun* sözcüğü ile *kıyım* arasında kurduğu bağıntı, ekin olgusunu sorunsallaştırmakla birlikte, uygarlık ve barbarlık arasındaki ayrımı yapaylaştırarak ortadan kaldırır. Sabun romanda ilk kez Schatz'ın hiç sabun kullanmamasıyla (Gary,1995:14) gündeme gelir. Sabuna ilişkin savaş döneminden kalma anıları böylesi bir saplantıya yol açmıştır: *Yirmi yıldır sabun kullanmıyorum, içinde kim var asla bilinmez (Gary, 1995:116).*

Yazar, ekinin ne olduğunu sorarak kavramı önce sorunsallaştırır. Olay şu biçimde gelişir: Cohn'un da içinde olduğu bir öbek Yahudi öldürülmeden önce, alman askerleri tarafından kendi mezarlarını kazmaya zorlanmaktadır. Öbeğin içinde olan çocuklu kadınları askerler, durumlarından dolayı mezar kazmaya zorlamasalar da, bu durum az sonra onların da çocuklarıyla birlikte aynı mezarların içine gömüleceği gerçeğini değiştirmemektedir. Cohn, bu sırada mezar komşusuna ekinin ne olduğunu sorar ve şu çarpıcı yanıtı alır:

Ekin, kucağında çocuğu olan annelerin gömülmeden önce kendi mezarlarını kazmaktan başışık tutulmasıdır (Gary, 1995:78).

Anlatıcı, bu yanıtı vermeden önce arkadaşının kendine göz kırptığını ve cevabın ardından birlikte çok güldüklerini de ekler. *Göz kırpmının* genelde söylenecek olanın ciddi olmadığına yönelik bir ön imleme olduğu bilinir. Yine de, uygarlığın en önemli bileşenlerinden biri olan ekine ilişkin bu tanımın, kavrama yönelik bir aşındırma girişimi olduğu gözden kaçmaz. Öte yandan bu olayların gerçekleştiği dönemde Alman basınında,

Kongo'daki yabancı Simba'ların işlediği canavarlıklarla ve uygar dünyanın bundan rahatsız olduğuyla ilgili haberler vardır. Gary, bu haberlerden hareketle izleyen bölümde sabun ve ekini aynı potanın içinde eriterek, uygarlıkla barbarlık arasındaki sınırları yıkar:

Almanların Schiller'i, Goethe'si, Hölderlin'i vardı, Kongo Simbaları bunlara sahip değildi. Sınırsız bir ekinin kalıtçısı olan Almanlarla ekinden yoksun Simbalar arasındaki fark, Simbalar kurbanlarını yerken Almanların onları sabuna dönüştürmesiydi. Temizlik gereksinimi, ekin budur işte (Gary, 1995:79).

Yaşamdaki uyumsuzluklar ve olumsuzluklarla mizah arasında doğru bir orantı olduğu açıktır. Olanla olması gereken, umulanla bulunan arasındaki uçurum derinleştikçe mizahın renginin de koyulaşmaya başladığı görülür. Bu durum en uç noktada kara mizah olarak adlandırılan mizah türünü karşımıza çıkarır. Genelde mizah konusu edilemeyen, kutsal değerleri, ölüm ve aşk acısı gibi olguları mizah konusu yapan bu tür, gülünçle bağının en aza indirildiği mizah ulamını oluşturur. Hegel ve Freud'un mizah anlayışlarını benimseyen Breton'a göre mizah; olağan şeyleri alaya alan üstbenin utkusuna olduğu gibi, dış dünyanın nesnel biçimleri kanalıyla oluşmuş öznelliğin de ifadesidir. 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).

Gary'nin yapıtında kara mizah da eksik değildir. Mizahçının kendiyi arasına uzaklık koymasının en güç olduğu bu noktada Gary, kara mizahın yetkin örneklerini okura sunar. Aşağıdaki alıntı bir kıyım anına tanık olurken anağın duygulara baskın gelmesinin ifadesidir:

Gürültüye asla dayanmam ve kucaklarındaki küçük çocuklarıyla bu anneler korkunç bir yaygara koparıyorlardı. Yahudi karşıtı olarak gözükmem istemem, ancak hiçbir şey Yahudi bir annenin çocuğu öldürüldüğünde uluduğu gibi ulumaz (Gary, 1995:23).

Yukardaki tümce okura, bir yandan sözceleme öznesine karşı belli belirsiz bir hınç duyumsatırken, öte yandan sıradan bir dil kullanımıyla aktarılamayacak bir etki yaratır. Bu bağlamda kara mizahın, yaşanan duygu durumunu okura en üst düzeyde aktarma yöntemlerinden biri olduğu söylenebilir. Benzer biçimde ikinci dünya savaşında Nazi kıyasına uğrayan çingenelerin durumları da kara mizahla okura aktarılır:

Hitler tüm çingenelerin yok edilmesini emrettiğinde pek çok çingene, eş ve çocuklarını kendileri öldürerek SS'lerin, kendilerinden aşağı bir ırkla karşılaştıklarında duydukları hoşnutluğu onlardan çaldıkları söylenir. Çingeneler her şeyi çalar. Bu iyi bilinir (Gary, 1995:47).

Alanyazında, Yahudi mizahı özgün yapısıyla ayrıcalıklı bir ulam oluşturur. Bu türün en belirleyici niteliği, kutsal sayılan olguları da mizah çerçevesi içine almış olmasıdır. Noguez bu mizahı, kara mizahın bir türevi olan *mor mizah* olarak niteler (Noguez, 2000:153). Yapıt, başka açılardan da Yahudi mizahının güzel bir örneğini oluşturmakla birlikte, özellikle Noguez'in dile getirdiği niteliği de karşılamaktadır. Romanın bir bölümünde Cohn, İsa'yla karşılaşır. Ancak O, kötü bir gidişatı olan insanlık durumunu düzeltmek yerine kaçmayı yeğler:

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, 1995:310).

4.SONUÇ

Roman Gary'nin bu romanında *dokunaklı* olarak nitelendirilebileceğimiz mizah düzleminde birbirinden ayrılabilen iki biçim görmekteyiz. Bir yanda özellikle karşılıklı konuşmaların yer aldığı kesitlerde şiddetli betiler daha çok söylemsel gerilimlerle belirginleşiyor. Söz dışı dil öğeleri olan noktalama işaretlerinin çoğaltılması mizah etkilerini güçlendirmeye olanak veriyor. Öte yandan, *dokunaklı* mizah bedensel anlamlarla sözcük anlamları arasındaki sınırları sarsmayı başarıyor. Schatz Gengis Cohn tarafından seçilen *dokunaklı* görünümün aşağılayıcı anlatımına göre daha kapalı bir yorum yapıyor. Toplu kıyımların sorumlusu eski bir SS subayı olarak, kurbanın yaydığı iletinin ilk hedefinde olduğunu hissediyor. Bu çözümlemenin mizah senaryosunun romandaki öfke betilerinin tinsel ve bedensel etkilerini tek yapıya indirildiği görülüyor.

Yapıtta söz konusu ulamlar içinde mizah örneklerini çoğaltmak olasıdır. Gary, yapıtında yalnızca ikinci dünya savaşında yaşanan kıyımlardan değil, tarihin bilinen pek çok döneminde yaşanmış ve yaşanması olası tüm kıyımları aynı mizahi yaklaşımla ele alır. Yapıtın eleştirel yönü, insani değerlerin soyut kavramlarla değil,

somut davranışlarla gösterilmesi üzerine kuruludur. Öte yandan bilimden sanata, inançtan felsefeye, cinsellikten siyasete yaşamın her alanına gerektiği kadar dokunur.

Mizah yaşamdaki olumsuzluklar karşısında insanların sinir uçlarını gevşeten, özgürleştirici bir devinimdir. Gary'nin benzer biçimde ifade ettiği üzere, silahsız bir elin silahı, saçmaya karşı başkaldırının en güçlü aracıdır. Yapıt, mizahi bakış açısının yazara kazandırdığı tüm bu yeteneklerin sayısız örnekleriyle doludur. Anlatıcının kendi bakış açısının yarattığı mizaha, kişilerin mizahi söylemleri eklenerek iki katmanlı bir yapı oluşur. Bununla birlikte, mizahçı söylem okura da, metni alımlama noktasında özgür bir alan bırakır.

Mizahi bir bakış açısına ulaşabilmek, öznenin olgularla kendi arasına, hatta kendiyi kendi arasına uzaklık koyabilmesiyle olası olduğundan, aynı bilinç içinde bir ikizleşmeyi gerektirir. Yazar, Ajar kimliğiyle bu konuda ne derece başarılı olduğunu göstermiştir. Escarpit gibi bazı düşünürlerin mizahı, erişilmiş yüksek bir bilinç durumu olarak gördükleri açıktır. Yaşamdaki tikel olgulara takılıp kalmadan, büyük resmi görebilmek mizahçının erişilmesi güç, en üstün yeteneğidir. Gary'nin, yaşamındaki tüm olumsuzluklara karşın, özkıyımaya giderken bile *"teşekkürler, çok eğlendim, hoşça kalın"* (Gary, 1981: 43) diyebilmesi, söz konusu bilinç durumuna eriştiği biçiminde yorumlanabilir.

KAYNAKÇA

- Bergson, H. (2006). **Gülme**, (Çev: Y. Avunç), 2. Baskı, Ayrıntı, İstanbul.
- Breton, A. (1970) **Anthologie de l'humour noir**, Le Livre de poche, Paris
- Cebeci, O. (2008). **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, 1. Baskı, İthaki, İstanbul.
- Escarpit, R. (1960). **L'Humour**, PUF, (Que sais-je), Paris.
- Evrard, F. (1996). **L'humour**, Hachette, Paris.
- Fauconnier, B. (2008). **L'humour noir, une révolte de l'esprit**, Le Magazine Littéraire, No: 477, Paris
- Fernay, F. (2008). **L'humour, cette insoutenable légèreté des Lettres**, in Le Magazine Littéraire, No: 477, Paris
- Freud, S. (2003). **Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri**, (Çev: E. Kapkın), 3. Baskı, Payel, İstanbul.
- Freud, S. (1996). **Esprî Sanatı**, (Çev: E. Alkan), 1. Baskı, Toplumsal Dönüşüm, İstanbul.
- Gary, R. (1965). **Pour Sganarelle**, Gallimard, Paris.
- Gary, R. (1967). **La Dans de Gengis Cohn**, Gallimard, Paris.
- Gary, R. (1995). **La Danse de Gengis Cohn**, Gallimard, Paris.
- Gary, R. (1981). **Vie et mort d'Emile Ajar**, Gallimard, Paris.
- Hobbes, T. (2007). **Leviathan**, (Çev: S. LİM), 6. Baskı, YKY, İstanbul.
- Koestler, A. (1997). **Mizah Yaratma Eylemi**, (Çev: S. Kabakçioğlu, Ö.Kabakçioğlu), 1. Baskı, İris, İstanbul.
- Lukacs, G. (1985). **Roman Kuramı**, (Çev: S. Ümran) İstanbul, Say Yayınları.
- Le Dictionnaire des Citations, <http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-87541.php>
- Trésor de la Langue Française Trésor de la langue française en ligne, (<http://www.cnrtl.fr/definition/humour>)
- Noguez, D. (2000). **L'Arc-en-ciel des humours**, «Livres de poche Biblio/essais», Paris.
- Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Ankara, 1974
- Usta, Ç. (2005). **Mizah Dilinin Gizemi**, 2. Baskı, Akçağ, Ankara