www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article /Araştırma Makalesi

The Comic Structure in Gogol's The Overcoat in the Context of Henri Bergson's Theory of Laughter*

Henri Bergson'un Gülme Kuramı Bağlamında Gogol'ün Palto Öyküsündeki Komik Yapı

Şebnem Telci Dereli**

Abstract: Nikolay V. Gogol, a pioneering figure of 19th-century Russian literature, not only transformed prose narrative but also developed a unique form of literary comedy. This article conducts an in-depth reading of Gogol's *The Overcoat*, one of the most influential works in world literature, within the framework of Henri Bergson's theory of laughter. According to Bergson, the fundamental source of the comic is "mechanical inelasticity encrusted upon the living." This study adopts key Bergsonian concepts, such as automatism, mechanical repetition, absent-mindedness, and the social corrective function of laughter, as its analytical axes. Through the method of qualitative close reading, the routine character structure of the protagonist Akakiy Akakiyeviç, the central motif of the "overcoat," and the narrator's ironic discourse are examined in detail. The analysis demonstrates how rigid bureaucratic structures and monotonous routines transform the individual from a human being into a mechanical automaton. Particularly within the context of the Petersburg Tales, Akakiy's social invisibility and his entrapment within the city's hierarchical labyrinth are presented by Gogol through a poignant tragicomic perspective. The author constructs existential tragedy via comic strategies and grotesque elements, thereby making institutional absurdity and systemic soullessness visible. The analysis reveals that when human vitality is replaced by mechanical automatism, both aesthetic laughter and a sharp critical distance are produced. While Bergson's theoretical framework illuminates the comic mechanisms in the story, the article reopens the claim that laughter is merely a "social disciplinary tool" to discussion through ethical and historical dimensions. Ultimately, *The Overcoat* proves that literary comedy serves as both a social satire and a profound critical instrument regarding the human condition.

Keywords: Gogol, *The Overcoat*, theory of comedy, laughter aesthetics, Henri Bergson.

---

* This article was developed from the paper titled 'A Bergsonian Analysis of Gogol's The Overcoat: The Comedy of the Pure Mind,' presented at the Rhythm of Art III International Art Symposium organized by Kocaeli University Faculty of Fine Arts on 13–17 May 2024; the abstract was published in the symposium abstract book. The study was expanded, enriched and restructured for publication.
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 13–17 Mayıs 2024 tarihleri arasında düzenlenen Sanatın Ritmi III. Uluslararası Sanat Sempozyumu kapsamında, 'Gogol'ün "Palto" Hikâyesine Bergson'cu Analiz: Saf Aklın Komedisi' başlıklı sözlü bildiri sunulmuş; bildirinin özeti sempozyum özet kitabında yayımlanmıştır. Bu çalışma, gözden geçirilmiş, genişletilmiş ve yeniden yapılandırılmış hâliyle 'Henri Bergson'un Gülme Kuramı Bağlamında Gogol'ün Palto Öyküsündeki Komik Yapı' başlığıyla makaleye dönüştürülmüştür.

**Lecturer Dr., Kocaeli University, Faculty of Sport Sciences, Department of Recreation
Öğr. Gör. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Spor Bilimleri Fakültesi, Rekreasyon Ana Bilim Dalı
ORCID https://orcid.org/0000-0002-9573-8352
sebnemtelci@gmail.com

Cite as/ Atıf: Telci Dereli, Ş. (2026). The comic structure in Gogol's The Overcoat in the context of Henri Bergson's theory of laughter / Henri Bergson'un gülme kuramı bağlamında Gogol'ün Palto öyküsündeki komik yapı. *Turkish Studies - Language and Literature*, *21*(Ö1), 979-1015. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer], Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.90202
Received/Geliş: 16 March/Mart 2026
Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2026
Published/Yayın: 20 September/Eylül 2026
Checked by plagiarism software

Öz: 19. yüzyıl Rus edebiyatından Nikolay V. Gogol, sadece düzyazı anlatısını dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda özgün bir edebi komedi biçimi de geliştirmiştir. Bu makale, Gogol'ün dünya edebiyatındaki en etkili eserlerinden biri olan *Palto* öyküsünü, Henri Bergson'un *Gülme* kuramı çerçevesinde derinlemesine bir okumaya tabi tutmaktadır. Bergson'a göre komik olanın temel kaynağı, "canlı üzerine eklemlenmiş mekanik katılık"tır. Bu çalışma; otomatikleşme, mekanik tekrar, dalgınlık ve gülmenin toplumsal düzeltme işlevi gibi Bergsoncu temel kavramları analitik birer eksen olarak benimser. Nitel yakın okuma yöntemiyle gerçekleştirilen incelemede; başkahraman Akakiy Akakiyeviç'in rutin karakter yapısı, merkezi bir motif olan "palto" ve anlatıcının ironik söylemi detaylandırılır. İnceleme sonucunda, katı bürokratik yapıların ve monoton rutinlerin bireyi nasıl insanlıktan çıkarıp mekanik bir otomata dönüştürdüğü somut örneklerle gösterilir. Özellikle Petersburg öyküleri bağlamında, Akakiy'in sosyal görünmezliği ve kentin hiyerarşik labirentindeki sıkışmışlığı, Gogol tarafından sarsıcı bir trajikomik perspektifle sunulur. Yazar, varoluşsal trajediyi komik stratejiler ve grotesk öğeler aracılığıyla kurarak, kurumsal saçmalığı ve sistemin ruhsuzluğunu görünür kılar. Analiz, insanın doğal canlılığının yerini mekanik bir otomatiğe bıraktığı noktada hem estetik bir gülmenin hem de keskin bir eleştirel mesafenin üretildiğini ortaya koyar. Bergson'un kuramsal çerçevesi öyküdeki komik mekanizmaları aydınlatırken; makale, gülmenin sadece toplumsal bir "disiplin aracı" olduğu iddiasını etik ve tarihsel boyutlarla yeniden tartışmaya açar. Sonuç olarak Bergsoncu "mekanik katılık" ifadesi, Akakiy'in karakterinde yalnızca bireysel bir psikolojik zafiyet olarak değil, bürokratik sistemin bireyi işlevsel bir nesneye indirgemesinin sonucu olarak tezahür etmektedir. *Palto*, yalnızca maddi bir ihtiyaç veya arzu nesnesi olarak değil, Akakiy'in toplumsal görünürlük kazanma isteğini ve bu görünürlüğün kırılganlığını temsil eden simgesel bir nesne olarak işlev görmektedir. Anlatıcının ironik söylemi ise gülmeyi hem estetik bir mesafe kurma aracı hem de sistemin saçmalığını açığa çıkaran eleştirel bir strateji haline getirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gogol, *Palto*, komedi kuramı, gülme estetiği, Bergson.

Structured Abstract:

Aim: Nikolay V. Gogol, one of the foundational figures of 19th-century Russian literature, not only transformed prose narrative but also developed a distinctive form of literary comedy. This study subjects Gogol's *The Overcoat*, one of the most influential works in world literature, to an in-depth reading within the framework of Henri Bergson's theory of laughter. According to Bergson, the fundamental source of the comic is 'the mechanical encrusted upon the living'; this study adopts core Bergsonian concepts such as automatism, mechanical repetition, absent-mindedness, and the social corrective function of laughter as its analytical axes. Building on this gap in the literature, the study aims to demonstrate not only the mechanization evident in Akakiy Akakievich's individual behaviour, but also how this mechanization is reproduced in the ceremonial rituals of the 'important person', in the rigidity of the bureaucratic hierarchy, and in the narrator's discourse. The study further questions the ethical limits of Bergson's characterization of laughter as a mechanism of social correction, by examining how the ridicule directed at Akakiy in the story deepens his exclusion rather than reintegrating him into society. In the existing literature, Gogol's *The Overcoat* has generally been examined through the lenses of social critique, the 'little man' typology, or fantastic elements; a systematic Bergsonian analysis of the story's comic structure has been largely neglected. This study aims to fill that gap and to build an interdisciplinary bridge between theories of laughter and Russian literary studies.

Method: The research was conducted using a qualitative textual analysis method. The data source consists of the Turkish translation of Gogol's *The Overcoat*; direct quotations drawn from the story were examined through close reading. The analysis was grounded in the conceptual framework Bergson set out in *Laughter (Le Rire)*; in addition, Bakhtin's concept of carnivalesque laughter and Zupančič's notion of 'extraordinary surplus' from her theory of comedy were employed in a complementary capacity to add analytical depth. The protagonist Akakiy Akakievich's routine character structure, the central motif of the overcoat, and the narrator's ironic discourse were examined in detail. In addition, Karlinsky's reading of the mechanical bond formed with the overcoat, Eichenbaum's account of the story's abrupt shifts in narrative tone, and Graffy's emphasis on linguistic play were evaluated in order to support the Bergsonian analysis with textual evidence.

Findings: Drawing on Aristotle's definition, in *the Poetics*, of comedy as a harmless imitation of human flaws, and his observation that the affect accompanying this imitation is pleasure and laughter, the study briefly touches on the historical origins of comedy before turning to Bergson's modern theory of laughter. The analysis demonstrates, through concrete examples, how rigid bureaucratic structures and monotonous routines strip the individual of humanity and transform him into a mechanical automaton. Particularly within the context of the Petersburg Tales, Akakiy's social invisibility and his entrapment within the city's hierarchical labyrinth are presented by Gogol through a tragicomic perspective. The findings show that mechanization emerges not only in Akakiy's individual behaviour but also in the ceremonial rituals of the 'important person', in the rigid workings of the bureaucratic hierarchy, and in the narrator's repetition-driven ironic discourse; this multi-layered finding constitutes the study's most original contribution to Bergsonian interpretation. The overcoat motif is found to function not merely as an object of material need or desire, but as a symbolic object representing Akakiy's desire for social visibility and the fragility of that visibility. Scenes such as the naming of Akakiy Akakievich, his mechanical relationship with tailor Petrovich's snuffbox, and the bureaucratic indifference he encounters after his overcoat is stolen are treated as central examples that concretize the story's theme of mechanization. The literary tradition holding that Gogol's story originated from a real incident recounted at a gathering in 1834 is also briefly assessed in relation to the story's fictional sources. The narrator's ironic discourse, meanwhile, is shown to render laughter both a means of establishing aesthetic distance and a critical strategy that exposes the absurdity of the system. The findings further reveal that Bergson's theory is not merely confirmed but also shown to have limits: the laughter directed at Akakiy in the story does not perform the social-corrective function Bergson envisioned; rather, it deepens his exclusion, humiliation, and invisibility.

Conclusion: The study demonstrates that when human vitality is displaced by mechanical automatism, both aesthetic laughter and a sharp critical distance emerge. While Bergson's theoretical framework illuminates the comic mechanisms at work in the story, the study reopens the claim that laughter is merely a 'social corrective tool' for discussion along ethical and historical lines. This finding indicates that the explanatory power of Bergson's theory must be considered alongside its ethical limits: laughter may normalize

an individual in a position of power, while further marginalizing one who is already vulnerable. These findings also align with the other theoretical frameworks drawn upon in the study: Zupančič's concept of 'extraordinary surplus' is concretized in the 'important person's' authoritarian bearing that exceeds reality, while Bakhtin's notion of ambivalent carnival laughter offers explanatory power for the tension between mocking and compassionate tones in Gogol's narrative. Ultimately, *The Overcoat* proves that literary comedy functions as both a social satire and a profound critical instrument concerning the human condition. This study offers a methodological model not only for reading Gogol's *The Overcoat*, but for future studies aiming to read literary representations of bureaucratic modernity through theories of laughter.

Keywords: Gogol, *The Overcoat*, theory of comedy, laughter aesthetics, Henri Bergson.

الملخص المنظم:

الهدف: يُعد نيكولاي فاسيليفيتش غوغول أحد الشخصيات المؤسسة في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر؛ إذ لم يقتصر دوره على إحداث تحول في السرد النثري، بل ابتكر أيضًا شكلاً مميزًا من الكوميديا الأدبية. يقدّم هذا البحث قراءة معمّقة لقصة *المعطف*، إحدى أكثر الأعمال تأثيرًا في الأدب العالمي، ضمن إطار نظرية الضحك عند هنري برغسون. وبحسب برغسون، فإن المصدر الأساسي للكوميك هو الميكانيكي المتلبّس بالحياة"، ويعتمد هذا البحث مفاهيم برغسونية محورية مثل الآلية، التكرار الميكانيكي، الشرود الذهني، والوظيفة الاجتماعية" التصحيحية للضحك بوصفها محاور تحليلية. ومن خلال سدّ هذه الفجوة في الدراسات السابقة، يسعى البحث إلى إظهار الميكانيكية في سلوك ،أكاكِي أكاكِيفيتش الفردي، وكذلك كيف يُعاد إنتاج هذه الميكانيكية في الطقوس الاحتفالية لـ "الشخص المهم"، وفي صلابة البنية البيروقراطية وفي خطاب الراوي. كما يتساءل البحث عن الحدود الأخلاقية لتوصيف برغسون للضحك باعتباره أداة للتصحيح الاجتماعي، من خلال فحص كيف أن السخرية الموجّهة إلى أكاكِي تعمّق استبعاده بدلًا من إعادة دمجه في المجتمع. وفي الأدبيات القائمة، غالبًا ما جرى تناول *المعطف* من خلال عدسات النقد الاجتماعي، أو نمط "الرجل الصغير"، أو العناصر الفانتازية؛ أما التحليل البرغسوني المنهجي لبنية الكوميك في القصة فقد أُهمل إلى حدّ كبير. يسعى هذا البحث إلى سدّ هذا النقص وبناء جسرٍ بين نظريات الضحك والدراسات الأدبية الروسية.

المنهجية: أُجري البحث باستخدام منهج التحليل النصي النوعي. يتكوّن مصدر البيانات من الترجمة التركية لقصة *المعطف*؛ حيث جرى فحص الاقتباسات المباشرة عبر القراءة الدقيقة. استند التحليل إلى الإطار المفاهيمي الذي وضعه برغسون في كتابه *الضحك (Le Rire)*، بالإضافة إلى توظيف مفهوم باختين عن الضحك الكرنفالي، ومفهوم زوبانتشيتش عن "الفائض الاستثنائي" في نظريتها عن الكوميديا، وذلك لإضفاء عمق تحليلي مكمّل. جرى تحليل البنية الروتينية لشخصية البطل أكاكِي أكاكِيفيتش، والرمز المركزي للمعطف، والخطاب الساخر ،للراوي بتفصيل. كما تم تقييم قراءة كارلينسكي للرابطة الميكانيكية المتشكّلة مع المعطف، ورواية أيخنباوم عن التحولات المفاجئة في نبرة السرد .وتشديد غرافي على اللعب اللغوي، وذلك لدعم التحليل البرغسوني بأدلة نصية

النتائج: بالاستناد إلى تعريف أرسطو للكوميديا في *فن الشعر* بوصفها محاكاة غير ضارة لعيوب البشر، وملاحظته أن الانفعال المصاحب لهذه المحاكاة هو المتعة والضحك، يتناول البحث بإيجاز الأصول التاريخية للكوميديا قبل الانتقال إلى نظرية برغسون الحديثة عن الضحك. يبيّن التحليل، من خلال أمثلة ملموسة، كيف أن البنى البيروقراطية الجامدة والروتينات الرتيبة تسلب الفرد إنسانيته وتحوله إلى آلي ميكانيكي. وضمن سياق *حكايات بطرسبورغ*، يُعرض تلاشي أكاكِي الاجتماعي وانحصاره داخل متاهة المدينة الهرمية من منظور تراجيدي-كوميدي. تُظهر النتائج أن الميكانيكية تتجلى ليس فقط في سلوك أكاكِي الفردي، بل أيضًا في الطقوس الاحتفالية لـ "الشخص المهم"، وفي صلابة عمل البيروقراطية، وفي خطاب الراوي الساخر القائم على التكرار؛ وهذه النتيجة المتعددة المستويات تمثل الإسهام الأكثر أصالة في التفسير البرغسوني. كما يتضح أن رمز المعطف لا يعمل مجرد كموضوع حاجة أو رغبة مادية، بل كرمز لرغبة أكاكِي في الظهور الاجتماعي وهشاشة ذلك الظهور. وتُعالج مشاهد مثل تسمية أكاكِي أكاكِيفيتش، وعلاقته الميكانيكية بصندوق تبغ الخياط بيتروفيتش، واللامبالاة البيروقراطية التي يواجهها بعد سرقة معطفه، باعتبارها أمثلة مركزية تجسّد موضوع الميكانيكية. كما يُقيَّم التقليد الأدبي القائل بأن قصة غوغول نشأت من حادثة واقعية رويت في اجتماع عام 1834 في ضوء مصادرها التخيلية. ويُظهر خطاب الراوي الساخر أن الضحك يعمل وسيلة لإيجاد مسافة جمالية وأداة نقدية تكشف عبثية النظام. وتكشف النتائج أيضًا أن نظرية برغسون لا تُؤكَّد فحسب، بل تُظهر حدودها: فالضحك الموجّه إلى أكاكِي لا يؤدي الوظيفة التصحيحية الاجتماعية التي تخيّلها برغسون، بل يعمّق استبعاده وإذلاله وتلاشيه.

الخاتمة: يبرهن البحث أنه عندما تُستبدل الحيوية الإنسانية بالآلية الميكانيكية، يظهر الضحك الجمالي والمسافة النقدية الحادة معًا "وبينما يضيء الإطار البرغسوني الآليات الكوميدية في القصة، يعيد البحث فتح النقاش حول فكرة أن الضحك مجرد "أداة تصحيح اجتماعي من منظور أخلاقي وتاريخي. وتشير هذه النتيجة إلى أن القوة التفسيرية لنظرية برغسون يجب أن تُؤخذ بعين الاعتبار إلى جانب حدودها الأخلاقية: فالضحك قد يُطبّع الفرد في موقع السلطة، بينما يزيد من تهميش من هو ضعيف أصلًا. وتتوافق هذه النتائج أيضًا مع الأطر النظرية الأخرى التي استند إليها البحث: إذ يتجسّد مفهوم زوبانتشيتش عن "الفائض الاستثنائي" في سلوك "الشخص المهم" السلطوي الذي يتجاوز .الواقع، بينما يقدّم مفهوم باختين عن الضحك الكرنفالي المزدوج قدرة تفسيرية للتوتر بين النبرة الساخرة والنبرة المتعاطفة في سرد غوغول .وفي النهاية، تُثبت قصة *المعطف* أن الكوميديا الأدبية تعمل في آن واحد كأداة للسخرية الاجتماعية وكأداة نقدية عميقة تتعلق بالشرط الإنساني ويقدّم هذا البحث نموذجًا منهجيًا ليس فقط لقراءة *المعطف*، بل أيضًا للدراسات المستقبلية التي تهدف إلى قراءة تمثيلات الأدب للحداثة البيروقراطية .من خلال نظريات الضحك

الكلمات المفتاحية: غوغول، المعطف، نظرية الكوميديا، جمالية الضحك، هنري برغسون.

Résumé Structuré:

Objectif : Nikolaï V. Gogol, l'une des figures fondatrices de la littérature russe du XIX^{e} siècle, n'a pas seulement transformé le récit en prose, mais a également développé une forme distinctive de comédie littéraire. Cette étude propose une lecture approfondie de *Le Manteau*, l'une des œuvres les plus influentes de la littérature mondiale, dans le cadre de la théorie du rire d'Henri Bergson. Selon Bergson, la source fondamentale du comique est « le mécanique plaqué sur le vivant » ; cette recherche adopte des concepts bergsoniens centraux tels que l'automatisme, la répétition mécanique, l'absence d'esprit et la fonction corrective sociale du rire comme axes analytiques. En s'appuyant sur cette lacune dans la littérature, l'étude vise à démontrer non seulement la mécanisation perceptible dans le comportement individuel d'Akaki Akakievitch, mais aussi la manière dont cette mécanisation se reproduit dans les rituels cérémoniels du « personnage important », dans la rigidité de la hiérarchie bureaucratique et dans le discours du narrateur. L'étude interroge en outre les limites éthiques de la caractérisation bergsonienne du rire comme mécanisme de correction sociale, en examinant comment la moquerie dirigée contre Akaki accentue son exclusion plutôt que de le réintégrer dans la société. Dans la littérature existante, *Le Manteau* a généralement été étudié à travers les prismes de la critique sociale, de la typologie du « petit homme » ou des éléments fantastiques ; une analyse bergsonienne systématique de la structure comique du récit a été largement négligée. Cette recherche entend combler cette lacune et construire un pont interdisciplinaire entre les théories du rire et les études littéraires russes.

Méthodologie : La recherche a été menée selon une méthode d'analyse textuelle qualitative. La source de données consiste en la traduction turque du *Manteau* ; des citations directes tirées du récit ont été examinées par une lecture attentive. L'analyse s'est appuyée sur le cadre conceptuel défini par Bergson dans *Le Rire* ; de plus, le concept de rire carnavalesque de Bakhtine et la notion de « surplus extraordinaire » de Zupančič dans sa théorie de la comédie ont été mobilisés de manière complémentaire afin d'ajouter une profondeur analytique. La structure routinière du personnage principal Akaki Akakievitch, le motif central du manteau et le discours ironique du narrateur ont été étudiés en détail. En outre, la lecture de Karlinsky sur le lien mécanique formé avec le manteau, l'analyse d'Eichenbaum sur les brusques changements de ton narratif et l'accent mis par Graffy sur le jeu linguistique ont été évalués afin de soutenir l'analyse bergsonienne par des preuves textuelles.

Résultats : En s'appuyant sur la définition d'Aristote, dans la *Poétique*, de la comédie comme imitation inoffensive des défauts humains, et sur son observation que l'affect qui accompagne cette imitation est le plaisir et le rire, l'étude évoque brièvement les origines historiques de la comédie avant de se tourner vers la théorie moderne du rire de Bergson. L'analyse démontre, à travers des exemples concrets, comment les structures bureaucratiques rigides et les routines monotones dépouillent l'individu de son humanité et le transforment en automate mécanique. Dans le contexte des *Récits pétersbourgeois*, l'invisibilité sociale d'Akaki et son enfermement dans le labyrinthe hiérarchique de la ville sont présentés par Gogol sous une perspective tragicomique. Les résultats montrent que la mécanisation apparaît non seulement dans le comportement individuel d'Akaki, mais aussi dans les rituels cérémoniels du « personnage important », dans le fonctionnement rigide de la hiérarchie bureaucratique et dans le discours ironique du narrateur fondé sur la répétition ; cette constatation plurielle constitue la contribution la plus originale à l'interprétation bergsonienne. Le motif du manteau fonctionne non seulement comme un objet de besoin ou de désir matériel, mais aussi comme un objet symbolique représentant le désir d'Akaki de visibilité sociale et la fragilité de cette visibilité. Des scènes telles que la nomination d'Akaki Akakievitch, sa relation mécanique avec la tabatière du tailleur Petrovitch et l'indifférence bureaucratique qu'il rencontre après le vol de son manteau sont traitées comme des exemples centraux qui concrétisent le thème de la mécanisation. La tradition littéraire selon laquelle le récit de Gogol serait né d'un incident réel raconté lors d'une réunion en 1834 est également brièvement évaluée en relation avec les sources fictionnelles de l'histoire. Le discours ironique du narrateur est montré comme rendant le rire à la fois un moyen d'établir une distance esthétique et une stratégie critique qui expose l'absurdité du système. Les résultats révèlent en outre que la théorie de Bergson n'est pas seulement confirmée mais aussi mise en évidence dans ses limites : le rire dirigé contre Akaki n'accomplit pas la fonction corrective sociale envisagée par Bergson ; il accentue au contraire son exclusion, son humiliation et son invisibilité.

Conclusion : L'étude démontre que lorsque la vitalité humaine est remplacée par l'automatisme mécanique, émergent à la fois le rire esthétique et une distance critique aiguë. Si le cadre théorique de Bergson

éclaire les mécanismes comiques à l'œuvre dans le récit, la recherche rouvre la discussion sur l'idée que le rire n'est qu'un « outil de correction sociale », en termes éthiques et historiques. Cette conclusion indique que la puissance explicative de la théorie de Bergson doit être considérée parallèlement à ses limites éthiques : le rire peut normaliser un individu en position de pouvoir, tout en marginalisant davantage celui qui est déjà vulnérable. Ces résultats s'alignent également sur les autres cadres théoriques mobilisés dans l'étude : le concept de « surplus extraordinaire » de Zupančič se concrétise dans l'attitude autoritaire du « personnage important » qui excède la réalité, tandis que la notion de rire carnavalesque ambivalent de Bakhtine offre une capacité explicative pour la tension entre les tonalités moqueuses et compatissantes dans le récit de Gogol. En définitive, *Le Manteau* prouve que la comédie littéraire fonctionne à la fois comme satire sociale et comme instrument critique profond concernant la condition humaine. Cette recherche propose un modèle méthodologique non seulement pour la lecture du *Manteau* de Gogol, mais aussi pour les études futures visant à analyser les représentations littéraires de la modernité bureaucratique à travers les théories du rire.

Mots-Clés : Gogol, *Le Manteau*, théorie de la comédie, esthétique du rire, Henri Bergson.

Resumen Estructurado:

Objetivo: Nikolái V. Gógol, una de las figuras fundacionales de la literatura rusa del siglo XIX, no solo transformó la narrativa en prosa, sino que también desarrolló una forma distintiva de comedia literaria. Este estudio somete *El capote*, una de las obras más influyentes de la literatura universal, a una lectura en profundidad dentro del marco de la teoría de la risa de Henri Bergson. Según Bergson, la fuente fundamental de lo cómico es "lo mecánico incrustado en lo vivo"; este trabajo adopta conceptos bergsonianos centrales como el automatismo, la repetición mecánica, la distracción y la función social correctiva de la risa como ejes analíticos. Partiendo de esta laguna en la literatura, el estudio pretende demostrar no solo la mecanización evidente en el comportamiento individual de Akaki Akakievich, sino también cómo esta mecanización se reproduce en los rituales ceremoniales del "personaje importante", en la rigidez de la jerarquía burocrática y en el discurso del narrador. Asimismo, se cuestionan los límites éticos de la caracterización bergsoniana de la risa como mecanismo de corrección social, examinando cómo la burla dirigida a Akaki en el relato profundiza su exclusión en lugar de reintegrarlo en la sociedad. En la literatura existente, *El capote* ha sido analizado principalmente desde perspectivas de crítica social, la tipología del "hombrecito" o los elementos fantásticos; un análisis bergsoniano sistemático de la estructura cómica del relato ha sido en gran medida descuidado. Este estudio busca llenar ese vacío y tender un puente interdisciplinario entre las teorías de la risa y los estudios literarios rusos.

Metodología: La investigación se realizó mediante un método de análisis textual cualitativo. La fuente de datos consiste en la traducción turca de *El capote*; se examinaron citas directas extraídas del relato mediante lectura minuciosa. El análisis se fundamentó en el marco conceptual establecido por Bergson en *La risa (Le Rire)*; además, se emplearon de manera complementaria el concepto de risa carnavalesca de Bajtín y la noción de "excedente extraordinario" de Zupančič en su teoría de la comedia, para añadir mayor profundidad analítica. Se analizaron en detalle la estructura rutinaria del protagonista Akaki Akakievich, el motivo central del capote y el discurso irónico del narrador. Asimismo, se evaluaron la lectura de Karlinsky sobre el vínculo mecánico formado con el capote, la interpretación de Eichenbaum sobre los cambios abruptos en el tono narrativo y el énfasis de Graffy en el juego lingüístico, con el fin de respaldar el análisis bergsoniano con evidencia textual.

Resultados: Partiendo de la definición de Aristóteles en la *Poética* de la comedia como imitación inofensiva de los defectos humanos, y de su observación de que el afecto que acompaña a esta imitación es el placer y la risa, el estudio aborda brevemente los orígenes históricos de la comedia antes de centrarse en la teoría moderna de la risa de Bergson. El análisis demuestra, mediante ejemplos concretos, cómo las estructuras burocráticas rígidas y las rutinas monótonas despojan al individuo de su humanidad y lo convierten en un autómata mecánico. En el contexto de los *Relatos de San Petersburgo*, la invisibilidad social de Akaki y su encierro en el laberinto jerárquico de la ciudad son presentados por Gógol desde una perspectiva tragicómica. Los resultados muestran que la mecanización surge no solo en el comportamiento individual de Akaki, sino también en los rituales ceremoniales del "personaje importante", en el funcionamiento rígido de la jerarquía burocrática y en el discurso irónico del narrador basado en la repetición; este hallazgo de múltiples niveles constituye la contribución más original a la interpretación bergsoniana. El motivo del capote no funciona únicamente como objeto de necesidad o deseo material, sino como objeto simbólico que representa el deseo de

Akaki de visibilidad social y la fragilidad de esa visibilidad. Escenas como la nominación de Akaki Akakievich, su relación mecánica con la tabaquera del sastre Petrovich y la indiferencia burocrática que enfrenta tras el robo de su capote son tratadas como ejemplos centrales que concretizan el tema de la mecanización. También se evalúa brevemente la tradición literaria que sostiene que el relato de Gógol se originó en un incidente real narrado en una reunión en 1834, en relación con las fuentes ficticias de la historia. El discurso irónico del narrador se muestra como un recurso que convierte la risa en un medio de establecer distancia estética y en una estrategia crítica que expone la absurdidad del sistema. Los resultados revelan además que la teoría de Bergson no solo se confirma, sino que también se evidencian sus límites: la risa dirigida a Akaki no cumple la función correctiva social que Bergson había previsto; más bien, profundiza su exclusión, humillación e invisibilidad.

Conclusión: El estudio demuestra que cuando la vitalidad humana es desplazada por el automatismo mecánico, emergen tanto la risa estética como una marcada distancia crítica. Si bien el marco teórico de Bergson ilumina los mecanismos cómicos presentes en el relato, la investigación reabre la discusión sobre la idea de que la risa es meramente una "herramienta de corrección social", desde una perspectiva ética e histórica. Este hallazgo indica que el poder explicativo de la teoría de Bergson debe considerarse junto con sus límites éticos: la risa puede normalizar a un individuo en una posición de poder, mientras que margina aún más a quien ya es vulnerable. Estos resultados también se alinean con los otros marcos teóricos empleados en el estudio: el concepto de "excedente extraordinario" de Zupančič se concreta en la actitud autoritaria del "personaje importante" que excede la realidad, mientras que la noción bajtiniana de risa carnavalesca ambivalente ofrece capacidad explicativa para la tensión entre los tonos burlones y compasivos en la narrativa de Gógol. En última instancia, *El capote* demuestra que la comedia literaria funciona tanto como sátira social como instrumento crítico profundo sobre la condición humana. Este estudio ofrece un modelo metodológico no solo para la lectura de *El capote*, sino también para futuras investigaciones que busquen analizar las representaciones literarias de la modernidad burocrática a través de las teorías de la risa.

Palabras Clave: Gógol, *El capote*, teoría de la comedia, estética de la risa, Henri Bergson.

结构化摘要:

研究目的： 尼古拉·V·果戈里是十九世纪俄罗斯文学的奠基人物之一，他不仅改变了散文叙事的形式，还创造了独特的文学喜剧风格。本研究在亨利·柏格森的"笑"理论框架下，对果戈里的《外套》进行深入解读。《外套》是世界文学中最具影响力的作品之一。根据柏格森的观点，喜剧的根源在于"机械附着于生命之上"；本研究采用柏格森的核心概念——自动性、机械重复、心不在焉以及笑的社会矫正功能——作为分析轴心。研究旨在揭示不仅阿卡基·阿卡基耶维奇个人行为中的机械化现象，还包括"重要人物"的礼仪性仪式、官僚等级制度的僵化，以及叙述者的讽刺性话语中所体现的机械化。同时，研究质疑柏格森关于笑是社会矫正机制的伦理界限，指出故事中针对阿卡基的嘲笑加深了他的排斥，而非将其重新融入社会。在现有研究中，《外套》通常从社会批判、"小人物"类型或幻想元素的角度进行分析；系统的柏格森式喜剧结构研究则基本被忽视。本研究旨在填补这一空白，并在笑理论与俄罗斯文学研究之间搭建跨学科桥梁。

研究方法： 本研究采用定性文本分析方法。数据来源为《外套》的土耳其语译本；通过细读方式分析故事中的直接引文。分析以柏格森在《笑》（*Le Rire*）中提出的概念框架为基础，同时辅以巴赫金的"狂欢笑"概念和祖潘契奇在其喜剧理论中提出的"非凡剩余"概念，以增加分析深度。研究详细考察了主人公阿卡基·阿卡基耶维奇的日常性格结构、外套这一核心母题以及叙述者的讽刺性话语。此外，还评估了卡林斯基关于外套所形成的机械性纽带的解读、艾亨鲍姆关于叙事语调突然转变的分析，以及格拉菲对语言游戏的强调，以文本证据支持柏格森式分析。

研究结果： 借鉴亚里士多德在《诗学》中对喜剧的定义——喜剧是对人类缺陷的无害模仿，并伴随愉悦与笑声——研究简要追溯了喜剧的历史起源，然后转向柏格森的现代笑理论。分析通过具体实例展示了僵化的官僚结构和单调的日常如何剥夺个体的人性，将其转化为机械自动体。在《彼得堡故事》的语境中，阿卡基的社会隐形和他在城市等级迷宫中的困境被果戈里以悲喜剧的视角

呈现。研究结果表明，机械化不仅体现在阿卡基的个人行为中，还体现在“重要人物”的礼仪性仪式、官僚体系的僵化运作以及叙述者基于重复的讽刺性话语中；这一多层次发现构成了对柏格森解读的最原创贡献。外套母题不仅是物质需求或欲望的对象，更是象征阿卡基社会可见性的欲望及其脆弱性的符号。诸如阿卡基名字的命名、他与裁缝彼得罗维奇鼻烟盒的机械关系，以及外套被盗后遭遇的官僚冷漠等场景，被视为具体化机械化主题的核心例证。关于果戈里故事源于1834年一次聚会中讲述的真实事件的文学传统，也在故事的虚构来源背景下得到简要评估。叙述者的讽刺性话语则显示，笑既是建立审美距离的手段，也是揭示制度荒谬的批判策略。研究进一步揭示，柏格森理论不仅得到验证，也显现其局限：故事中针对阿卡基的笑并未实现柏格森设想的社会矫正功能，反而加深了他的排斥、羞辱与隐形。

结论： 本研究表明，当人的生命活力被机械自动性取代时，审美性的笑与尖锐的批判性距离同时出现。尽管柏格森的理论框架揭示了故事中的喜剧机制，但研究重新开启了关于笑是否仅仅是“社会矫正工具”的伦理与历史讨论。这一发现表明，柏格森理论的解释力必须与其伦理局限一并考量：笑可能使处于权力地位的个体正常化，却进一步边缘化那些本已脆弱的人。这些结果也与研究中借鉴的其他理论框架相契合：祖潘契奇的“非凡剩余”概念在“重要人物”超越现实的权威姿态中得到具体化，而巴赫金的双重狂欢笑概念则为果戈里叙事中嘲讽与同情语调之间的张力提供了解释力。最终，《外套》证明文学喜剧既是社会讽刺，也是关于人类处境的深刻批判工具。本研究不仅为解读果戈里的《外套》提供了方法论模型，也为未来通过笑理论阅读官僚现代性的文学再现提供了路径。

关键词： 果戈里，《外套》，喜剧理论，笑的美学，亨利·柏格森。

Структурированный Реферат:

Цель: Николай В. Гоголь, один из основоположников русской литературы XIX века, не только преобразовал прозаический нарратив, но и разработал особую форму литературной комедии. Настоящее исследование посвящено углублённому прочтению *Шинели*, одного из самых влиятельных произведений мировой литературы, в рамках теории смеха Анри Бергсона. Согласно Бергсону, фундаментальным источником комического является «механическое, наложенное на живое»; данное исследование использует ключевые бергсоновские понятия — автоматизм, механическое повторение, рассеянность и социально-корректирную функцию смеха — в качестве аналитических осей. Опираясь на этот пробел в литературоведении, работа стремится показать не только механизацию, проявляющуюся в индивидуальном поведении Акакия Акакиевича, но и то, как эта механизация воспроизводится в церемониальных ритуалах «важного лица», в жёсткости бюрократической иерархии и в дискурсе повествователя. Кроме того, исследование ставит под вопрос этические пределы бергсоновской характеристики смеха как механизма социальной коррекции, анализируя, как насмешки над Акакием в рассказе усиливают его исключение, а не способствуют его возвращению в общество. В существующей литературе *Шинель* обычно рассматривается через призму социальной критики, типологии «маленького человека» или фантастических элементов; систематический бергсоновский анализ комической структуры рассказа в значительной степени оставался без внимания. Настоящее исследование призвано восполнить этот пробел и построить междисциплинарный мост между теориями смеха и русской литературоведческой традицией.

Методология: Исследование проведено с использованием качественного метода текстового анализа. Источником данных является турецкий перевод *Шинели*; прямые цитаты из рассказа подвергались внимательному прочтению. Анализ опирался на концептуальную рамку, изложенную Бергсоном в *Смехе (Le Rire)*; кроме того, в качестве дополнительных инструментов использовались концепция карнавального смеха Бахтина и понятие «чрезвычайного избытка» в теории комедии Зупанчич, что придало исследованию дополнительную аналитическую глубину. Подробно рассмотрены рутинная структура характера героя Акакия Акакиевича, центральный мотив шинели и иронический дискурс повествователя. Также были оценены интерпретация Карлинского о механической связи с шинелью, анализ Эйхенбаума о резких сменах повествовательного тона и акцент Граффи на языковой игре, что позволило подкрепить бергсоновский анализ текстовыми доказательствами.

Результаты: Опираясь на определение Аристотеля в *Поэтике* комедии как безвредного подражания человеческим недостаткам и его наблюдение о том, что сопутствующее этому подражанию чувство — удовольствие и смех, исследование кратко касается исторических истоков комедии, а затем обращается к современной теории смеха Бергсона. Анализ показывает на конкретных примерах, как жёсткие бюрократические структуры и монотонные рутины лишают человека человечности и превращают его в механического автомата. В контексте *Петербургских повестей* социальная невидимость Акакия и его запутанность в городском иерархическом лабиринте представлены Гоголем в трагикомической перспективе. Результаты демонстрируют, что механизация проявляется не только в индивидуальном поведении Акакия, но и в церемониальных ритуалах «важного лица», в жёстком функционировании бюрократической иерархии и в повторяющемся ироническом дискурсе повествователя; это многоуровневое наблюдение составляет наиболее оригинальный вклад в бергсоновскую интерпретацию. Мотив шинели функционирует не просто как объект материальной нужды или желания, но как символический объект, представляющий стремление Акакия к социальной видимости и хрупкость этой видимости. Сцены, такие как наречение имени Акакия Акакиевича, его механическая связь с табакеркой портного Петровича и бюрократическое равнодушие, с которым он сталкивается после кражи шинели, рассматриваются как ключевые примеры, конкретизирующие тему механизации. Литературная традиция, утверждающая, что рассказ Гоголя возник из реального случая, пересказанного на собрании в 1834 году, также кратко оценивается в связи с фикциональными источниками истории. Иронический дискурс повествователя показан как средство установления эстетической дистанции и критическая стратегия, выявляющая абсурдность системы. Результаты также показывают, что теория Бергсона не только подтверждается, но и выявляет свои пределы: смех над Акакием не выполняет социально-коррективной функции, задуманной Бергсоном; напротив, он усиливает его исключение, унижение и невидимость.

Заключение: Исследование демонстрирует, что когда человеческая жизненная энергия вытесняется механическим автоматизмом, одновременно возникают эстетический смех и резкая критическая дистанция. Хотя теоретическая рамка Бергсона освещает комические механизмы, действующие в рассказе, работа вновь открывает дискуссию о том, что смех является лишь «социальным коррективным инструментом», в этическом и историческом измерении. Этот вывод указывает на то, что объяснительная сила теории Бергсона должна рассматриваться вместе с её этическими пределами: смех может нормализовать индивида, находящегося у власти, но ещё больше маргинализировать того, кто уже уязвим. Эти результаты также согласуются с другими теоретическими рамками, использованными в исследовании: понятие «чрезвычайного избытка» Зупанчич конкретизируется в авторитарной манере «важного лица», выходящей за пределы реальности, а бахтиновское понятие амбивалентного карнавального смеха объясняет напряжение между насмешливым и сострадательным тонами в повествовании Гоголя. В конечном счёте, *Шинель* доказывает, что литературная комедия функционирует одновременно как социальная сатира и как глубокий критический инструмент, касающийся человеческого существования. Настоящее исследование предлагает методологическую модель не только для прочтения *Шинели* Гоголя, но и для будущих исследований, направленных на анализ литературных репрезентаций бюрократической современности через призму теорий смеха.

Ключевые Слова: Гоголь, *Шинель*, теория комедии, эстетика смеха, Анри Бергсон.

संरचित सारांश:

उद्देश्य: निकोलाई वी. गोगोल, उन्नीसवीं शताब्दी की रूसी साहित्य की आधारभूत हस्तियों में से एक, ने न केवल गद्य कथा को रूपांतरित किया बल्कि साहित्यिक हास्य का एक विशिष्ट रूप भी विकसित किया। यह अध्ययन गोगोल की *ओवरकोट* (The Overcoat), जो विश्व साहित्य की सबसे प्रभावशाली कृतियों में से एक है, को हेनरी बर्गसन के हास्य सिद्धांत के ढाँचे में गहन पठन के लिए प्रस्तुत करता है। बर्गसन के अनुसार, हास्य का मूल स्रोत है "जीवित पर आरोपित यांत्रिकता"; यह अध्ययन स्वचालन, यांत्रिक पुनरावृत्ति, अन्यमनस्कता और हँसी के सामाजिक-सुधारक कार्य जैसे बर्गसोनियन अवधारणाओं को विश्लेषणात्मक धुरी के रूप में अपनाता है। साहित्य में इस रिक्तता को ध्यान में रखते हुए, अध्ययन का उद्देश्य न केवल अकाकी अकाकीयेविच के व्यक्तिगत व्यवहार में यांत्रिकीकरण को प्रदर्शित करना है, बल्कि यह भी

दिखाना है कि यह यांत्रिकीकरण "महत्वपूर्ण व्यक्ति" के औपचारिक अनुष्ठानों, नौकरशाही पदानुक्रम की कठोरता और कथावाचक के प्रवचन में कैसे पुनरुत्पादित होता है। अध्ययन आगे यह प्रश्न उठाता है कि बर्गसन द्वारा हँसी को सामाजिक सुधार का साधन मानने की नैतिक सीमाएँ क्या हैं, क्योंकि कहानी में अकाकी पर निर्देशित उपहास उसे समाज में पुनः एकीकृत करने के बजाय उसकी बहिष्कृति को गहरा करता है। मौजूदा साहित्य में *ओवरकोट* को सामान्यतः सामाजिक आलोचना, "छोटे आदमी" की प्रकारिकी या अद्भुत तत्वों के दृष्टिकोण से देखा गया है; कहानी की हास्य संरचना का व्यवस्थित बर्गसोनियन विश्लेषण काफी हद तक उपेक्षित रहा है। यह अध्ययन उस रिक्तता को भरने और हास्य सिद्धांतों तथा रूसी साहित्यिक अध्ययन के बीच एक अंतःविषय सेतु बनाने का प्रयास करता है।

पद्धति: शोध गुणात्मक पाठ्य विश्लेषण विधि का उपयोग करके किया गया। डेटा स्रोत *ओवरकोट* का तुर्की अनुवाद है; कहानी से लिए गए प्रत्यक्ष उद्धरणों का सूक्ष्म पठन किया गया। विश्लेषण बर्गसन द्वारा *हँसी (Le Rire)* में प्रस्तुत वैचारिक ढाँचे पर आधारित था; इसके अतिरिक्त, बाख्तिन की "कार्निवालिक हँसी" की अवधारणा और ज़ुपान्चिच के हास्य सिद्धांत में "असाधारण अधिशेष" की धारणा को पूरक रूप से प्रयोग किया गया ताकि विश्लेषणात्मक गहराई बढ़ाई जा सके। नायक अकाकी अकाकीयेविच की दिनचर्या-प्रधान चरित्र संरचना, ओवरकोट का केंद्रीय रूपक और कथावाचक का व्यंग्यात्मक प्रवचन विस्तार से जाँचा गया। साथ ही, कार्लिन्स्की की ओवरकोट के साथ बने यांत्रिक संबंध की व्याख्या, आइखेनबाउम का कथा स्वर में अचानक बदलाव का विवरण और ग्रैफी का भाषाई खेल पर जोर भी मूल्यांकित किया गया ताकि बर्गसोनियन विश्लेषण को पाठ्य प्रमाणों से समर्थित किया जा सके।

निष्कर्ष: अरस्तू की *काव्यशास्त्र* में हास्य की परिभाषा—मानवीय दोषों की अहानिकर अनुकरण—और इस अनुकरण के साथ आने वाले आनंद और हँसी के अवलोकन से प्रेरणा लेते हुए, अध्ययन संक्षेप में हास्य की ऐतिहासिक उत्पत्ति को छूता है और फिर बर्गसन के आधुनिक हास्य सिद्धांत की ओर मुड़ता है। विश्लेषण ठोस उदाहरणों के माध्यम से दिखाता है कि कठोर नौकरशाही संरचनाएँ और एकरस दिनचर्या व्यक्ति को मानवता से वंचित कर उसे यांत्रिक स्वचालित यंत्र में बदल देती हैं। विशेष रूप से *पीटर्सबर्ग कथाओं* के संदर्भ में, अकाकी की सामाजिक अदृश्यता और शहर की पदानुक्रमित भूलभुलैया में उसकी फँसावट को गोगोल ने त्रासदी-हास्य दृष्टिकोण से प्रस्तुत किया है। निष्कर्ष बताते हैं कि यांत्रिकीकरण न केवल अकाकी के व्यक्तिगत व्यवहार में बल्कि "महत्वपूर्ण व्यक्ति" के औपचारिक अनुष्ठानों, नौकरशाही पदानुक्रम के कठोर कार्य और कथावाचक के पुनरावृत्ति-प्रधान व्यंग्यात्मक प्रवचन में भी उभरता है; यह बहुस्तरीय निष्कर्ष बर्गसोनियन व्याख्या में अध्ययन का सबसे मौलिक योगदान है। ओवरकोट का रूपक केवल भौतिक आवश्यकता या इच्छा का विषय नहीं है, बल्कि अकाकी की सामाजिक दृश्यता की इच्छा और उस दृश्यता की नाजुकता का प्रतीकात्मक वस्तु है। अकाकी अकाकीयेविच के नामकरण, दर्जी पेत्रोविच की सुँघनी डिब्बी के साथ उसका यांत्रिक संबंध और ओवरकोट चोरी होने के बाद उसे मिली नौकरशाही उदासीनता जैसी घटनाओं को यांत्रिकीकरण की थीम को ठोस बनाने वाले केंद्रीय उदाहरणों के रूप में लिया गया है। गोगोल की कहानी 1834 में एक सभा में सुनाए गए वास्तविक प्रसंग से उत्पन्न हुई थी, इस साहित्यिक परंपरा का भी संक्षेप में मूल्यांकन किया गया है। कथावाचक का व्यंग्यात्मक प्रवचन दिखाता है कि हँसी सौंदर्यात्मक दूरी स्थापित करने का साधन और प्रणाली की बेतुकापन को उजागर करने की आलोचनात्मक रणनीति दोनों है। निष्कर्ष आगे यह भी प्रकट करते हैं कि बर्गसन का सिद्धांत केवल पुष्ट नहीं होता बल्कि उसकी सीमाएँ भी सामने आती हैं: कहानी में अकाकी पर निर्देशित हँसी बर्गसन द्वारा कल्पित सामाजिक-सुधारक कार्य नहीं करती; बल्कि यह उसकी बहिष्कृति, अपमान और अदृश्यता को गहरा करती है।

परिणाम: अध्ययन यह दर्शाता है कि जब मानवीय जीवन-ऊर्जा को यांत्रिक स्वचालन द्वारा प्रतिस्थापित किया जाता है, तो सौंदर्यात्मक हँसी और तीखी आलोचनात्मक दूरी दोनों उत्पन्न होती हैं। यद्यपि बर्गसन का सैद्धांतिक ढाँचा कहानी में कार्यरत हास्य तंत्रों को उजागर करता है, अध्ययन यह चर्चा पुनः खोलता है कि हँसी मात्र "सामाजिक सुधार का उपकरण" है या नहीं, नैतिक और ऐतिहासिक दृष्टिकोण से। यह निष्कर्ष इंगित करता है कि बर्गसन सिद्धांत की व्याख्यात्मक शक्ति को उसकी नैतिक सीमाओं के साथ विचार करना चाहिए: हँसी सत्ता की स्थिति में व्यक्ति को सामान्य बना सकती है, जबकि पहले से ही कमजोर व्यक्ति को और अधिक हाशिए पर धकेल सकती है। ये निष्कर्ष अध्ययन में प्रयुक्त अन्य सैद्धांतिक ढाँचों के साथ भी मेल खाते हैं: ज़ुपान्चिच की "असाधारण अधिशेष" की अवधारणा "महत्वपूर्ण व्यक्ति" के वास्तविकता से परे अधिनायकवादी आचरण में具體化 होती है, जबकि बाख्तिन की द्वैध कार्निवालिक हँसी की धारणा गोगोल की कथा में उपहास और करुणा के स्वरों के बीच तनाव की व्याख्या करती है। अंततः, *ओवरकोट* यह सिद्ध करता है कि साहित्यिक हास्य सामाजिक व्यंग्य और मानवीय स्थिति पर गहन आलोचनात्मक उपकरण दोनों के रूप में कार्य करता है। यह अध्ययन न केवल गोगोल की *ओवरकोट* को पढ़ने के लिए एक पद्धतिगत मॉडल प्रस्तुत करता है, बल्कि भविष्य के उन अध्ययनों के लिए भी जो नौकरशाही आधुनिकता के साहित्यिक प्रतिनिधित्वों को हास्य सिद्धांतों के माध्यम से पढ़ना चाहते हैं।

कीवर्ड्स: गोगोल, *ओवरकोट*, हास्य सिद्धांत, हँसी की सौंदर्यशास्त्र, हेनरी बर्गसन।

Yapılandırılmış Özet:

Amaç: 19. yüzyıl Rus edebiyatından Nikolay V. Gogol, sadece düzyazı anlatısını dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda özgün bir edebi komedi biçimi de geliştirmiştir. Bu çalışma, Gogol'ün dünya edebiyatındaki en etkili eserlerinden biri olan *Palto* öyküsünü, Henri Bergson'un gülme kuramı çerçevesinde derinlemesine bir okumaya tabi tutmaktadır. Bergson'a göre komiğin temel kaynağı canlı olanın üzerine eklemlenmiş mekanik olandır; bu çalışma otomatikleşme, mekanik tekrar, dalgınlık ve gülmenin toplumsal düzeltme işlevi gibi Bergsoncu temel kavramları analitik eksenler olarak benimser. Alanyazındaki bu boşluktan hareketle çalışmanın amacı, yalnızca Akakiy Akakiyeviç'in bireysel davranışlarındaki mekanikleşmeyi değil, bu mekanikleşmenin önemli kişinin makam ritüellerinde, bürokratik hiyerarşinin katılığında ve anlatıcının söyleminde nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktır. Çalışma ayrıca, Bergson'un gülmeyi bir toplumsal düzeltme mekanizması olarak tanımlamasının etik sınırlarını, öyküde Akakiy'e yöneltilen alayın onu topluma kazandırmak yerine dışlaması üzerinden sorgulamaktadır. Alan yazında Gogol'ün *Palto* öyküsü genellikle toplumsal eleştiri, küçük insan tipolojisi veya fantastik unsurlar ekseninde ele alınmış; öykünün komik yapısının Bergsoncu bir çerçevede sistematik biçimde incelenmesi büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı ve gülme kuramları ile Rus edebiyatı çalışmaları arasında disiplinler arası bir köprü kurmayı hedeflemektedir.

Yöntem: Araştırma nitel bir metin çözümlemesi yöntemiyle yürütülmüştür. Veri kaynağını Gogol'ün *Palto* öyküsünün Türkçe çevirisi oluşturmaktadır; öyküden alınan doğrudan alıntılar yakın okuma tekniğiyle incelenmiştir. Analiz, Bergson'un *Gülme* adlı eserinde ortaya koyduğu kavramsal çerçeve temel alınarak yürütülmüş; bu çerçeveye ek olarak Bakhtin'in karnavalesk gülme kavramı ve Zupančič'in komedi kuramındaki sıra dışı fazlalık kavramı, analitik derinlik kazandırmak amacıyla tamamlayıcı olarak kullanılmıştır. Öykünün başkahramanı Akakiy Akakiyeviç'in rutin karakter yapısı, merkezi bir motif olan palto ve anlatıcının ironik söylemi ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Ayrıca Karlinsky'nin palto ile kurulan mekanik bağa, Eichenbaum'un anlatım tonundaki ani değişimlere ve Graffy'nin dilsel oyun vurgusuna ilişkin yorumları, Bergsoncu çözümlemeyi metin içi kanıtlarla desteklemek amacıyla değerlendirilmiştir.

Bulgular: Çalışma, Aristoteles'in *Poetika*'da komediyi insan kusurlarının zararsız bir taklidi olarak tanımlamasından ve bu taklide eşlik eden duygulanımın hoşlanma ve gülme olduğu tespitinden hareketle, komedinin tarihsel kökenlerine kısaca değinmekte; ardından Bergson'un modern gülme kuramına geçiş yapmaktadır. İnceleme sonucunda, katı bürokratik yapıların ve monoton rutinlerin bireyi nasıl insanlıktan çıkarıp mekanik bir otomata dönüştürdüğü somut örneklerle gösterilmiştir. Özellikle Petersburg öyküleri bağlamında, Akakiy'in sosyal görünmezliği ve kentin hiyerarşik labirentindeki sıkışmışlığı, Gogol tarafından tragikomik bir perspektifle sunulmuştur. Bulgular, mekanikleşmenin yalnızca Akakiy'in bireysel davranışlarında değil, önemli kişinin makam ritüellerinde, bürokratik hiyerarşinin katı işleyişinde ve anlatıcının tekrara dayalı ironik söyleminde de ortaya çıktığını göstermektedir; bu çok katmanlı bulgu, çalışmanın Bergson yorumuna kattığı en özgün noktadır. *Palto* motifinin, yalnızca maddi bir ihtiyaç veya arzu nesnesi olarak değil, Akakiy'in toplumsal görünürlük kazanma isteğini ve bu görünürlüğün kırılganlığını temsil eden simgesel bir nesne olarak işlev gördüğü tespit edilmiştir. Akakiy Akakiyeviç'in adının konuluş sahnesi, terzi Petroviç'in enfiye kutusuyla kurduğu mekanik ilişki ve paltosunun çalınması üzerine yaşadığı bürokratik ilgisizlik gibi sahneler, metnin mekanikleşme temasını somutlaştıran başlıca örnekler olarak ele alınmıştır. Ayrıca Gogol'ün öyküsünün 1834 yılında katıldığı bir mecliste anlatılan gerçek bir olaydan doğduğuna ilişkin yazınsal gelenek, öykünün kurgu kaynakları bağlamında kısaca değerlendirilmiştir. Anlatıcının ironik söyleminin ise gülmeyi hem estetik bir mesafe kurma aracı hem de sistemin saçmalığını açığa çıkaran eleştirel bir strateji hâline getirdiği görülmüştür. Bulgular ayrıca Bergson'un kuramını yalnızca doğrulamakla kalmayıp sınırlarını da görünür kılmaktadır: öyküde Akakiy'e yöneltilen gülme, Bergson'un öngördüğü toplumsal düzeltme işlevini gerçekleştirmemekte; aksine onun dışlanmasını, aşağılanmasını ve görünmezliğini derinleştirmektedir.

Sonuç: Çalışma, insan canlılığının mekanik otomatizmle yer değiştirdiğinde hem estetik gülmenin hem de keskin bir eleştirel mesafenin ortaya çıktığını göstermektedir. Bergson'un kuramsal çerçevesi öyküdeki komik mekanizmaları aydınlatırken, çalışma gülmenin yalnızca bir toplumsal düzeltme aracı olduğu iddiasını etik ve tarihsel boyutlarıyla yeniden tartışmaya açmaktadır. Bu bulgu, Bergson'un kuramının açıklayıcı gücüyle etik sınırının bir arada değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır: gülme, güçlü konumdaki bireyi

normalleştirebilirken, zaten kırılgan olan bireyi daha da marjinalleştirebilmektedir. Bu bulgular, çalışmada başvurulan diğer kuramsal çerçevelerle de örtüşmektedir: Zupančič'in tanımladığı sıra dışı fazlalık kavramı önemli kişinin gerçeklikten taşan otoriter tavrında somutlaşırken, Bakhtin'in ikircikli karnaval gülmesi kavramı Gogol'ün anlatısındaki hem alaycı hem şefkatli tonlar arasındaki gerilimi açıklama gücü sunmaktadır. Sonuç olarak *Palto*, edebi komedinin hem toplumsal bir hiciv hem de insanlık durumuna dair derin bir eleştirel araç olarak işlev gördüğünü kanıtlamaktadır. Bu çalışma, yalnızca Gogol'ün *Palto'suna* değil, bürokratik modernliğin edebiyatta temsil ediliş biçimlerini gülme kuramları aracılığıyla okumayı hedefleyen gelecekteki çalışmalara da metodolojik bir model sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gogol, *Palto*, komedi kuramı, gülme estetiği, Bergson.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

The Comic Structure in Gogol's The Overcoat in The Context of Henri Bergson's Theory of Laughter

Introduction

The phenomenon of laughter has long been debated across literature, philosophy, and aesthetics. The central question this study addresses is through which narrative strategies the comic is produced in literary texts; Nikolay Gogol's story *The Overcoat* constitutes a striking example for these debates, in that it presents, within a tragicomic narrative, a "little man" figure who fades into insignificance under bureaucratic order. The introduction that follows provides both a historical-conceptual panorama and clearly sets out the article's Bergson-centred theoretical axis and its application to Gogol. Beginning in antiquity, different theoretical approaches to laughter and comedy have been developed. In *the Poetics*, Aristotle defined comedy as an imitation of human flaws and implied that laughter may have a relieving effect (Aristotle, 2017, p. 25). In the modern period, laughter began to be examined in terms of its psychological and sociological dimensions; in *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, Freud interpreted laughter as the release of repressed psychological energy, thereby giving the phenomenon a psychodynamic framework (Freud, 2016). Although this historical diversity demonstrates the multilayered nature of laughter, it leaves a theoretical gap in systematically explaining the phenomenon's social function.

Henri Bergson's *Laughter (Le Rire)* represents an important theoretical effort to fill this gap. Bergson defines the comic as "the mechanical encrusted upon the living"; that is, behaviour that has become alienated from the flow of life, automatised, and rigid produces a comic effect. For him, laughter is not merely an individual reaction but also a social corrective mechanism: by rendering mechanization and absent-mindedness visible through laughter, society encourages adaptability and flexibility. This framework provides a powerful conceptual basis for explaining both the aesthetic and social functions of the comic (Bergson, 2018, pp. 15–22).

In this article, Bergson's theoretical axis will be taken as central; the historical contributions of Aristotle and Freud will be preserved as background, while textual readings such as those of Karlinsky and Graffy will be used as examples that concretize Bergson's concepts. Karlinsky's (1992) reading of the overcoat within an objectified and eroticized context, and Graffy's linguistic analyses through naming and phonetic play, reveal different planes of the comic in the story. These readings can be regarded as examples that concretize Bergson's concepts of mechanization, repetition, and linguistic rigidity: the mechanical bond with the object that Karlinsky identifies corresponds to Bergson's notion of automatised behaviour, while Graffy's emphasis on linguistic play can be read in parallel with Bergson's observation of "the mechanization of words."

At the same time, Bergson's theory is also open to critical reading; the social-corrective function of laughter and the intelligence–intuition distinction are debatable in certain respects. This

article will interpret Gogol's text by drawing on Bergson's explanatory power while also keeping the theory's limitations in view (Erkek, 2017).

Nikolay Gogol's *The Overcoat* is one of the major narratives of 19th-century Russian literature centred on the theme of the "little man." Although the text has a tragicomic narrative structure, it is not built on humour alone; it also constructs a narrative that renders visible the individual's fragile position within bureaucratic order. Gogol transforms the traditional understanding of comedy by depicting characters' everyday lives through exaggerated and at times absurd details. In this respect, *The Overcoat* can be read as a text that critiques, in an ironic narrative idiom, the rigid social structure of 19th-century Russian bureaucracy and the system that turns the human being into a mechanical entity. The story's articulation with the "little man" theme within the context of the Petersburg Tales reinforces its social and psychological dimensions (Karaca, 2010).

In *The Overcoat*, Akakiy Akakievich's daily rhythm of life, the motif of the "overcoat," the narrator's ironic style, and exaggerated descriptions together produce both tragic and comic effects. This multilayered structure can be productively related to Bergson's concepts of mechanization and automatic behaviour; likewise, Zupančič's understanding of comedy illuminates different dimensions of the story.

The research was conducted using a qualitative textual-analysis method. First, the philosophical and historical literature on Bergson's theory of laughter was surveyed, and then critical studies on Gogol's *The Overcoat* were examined. These two bodies of knowledge were brought together in a text-centred assessment, discussing how the comic structure in *The Overcoat* acquires meaning within the framework of Bergson's concepts. In the sections that follow, Bergson's theory of laughter will first be discussed; the relationship between theory and text will then be established through a close reading of the story; and finally, the findings obtained will be discussed in order to assess the explanatory power and limits of the theory.

Henri Bergson's Theory of Laughter

The French philosopher Henri Bergson's *Laughter (Le Rire)*, published in 1900, is regarded as one of the most comprehensive studies of the nature of laughter. Bergson does not view laughter merely as an aesthetic category or a source of amusement; rather, he defines it as both a biological and a sociological phenomenon arising from the tension between the nature of life (élan vital) and the workings of social structure. The central claim of Bergson's theory is that the comic is a phenomenon exclusive to the human species. According to the philosopher, other living beings or objects become laughable only insofar as they are likened to humans; the source of the comic is the mechanization of "human" elements within human behaviour. From this perspective, when we laugh at an animal, we are in fact laughing at a human gesture, look, or error that we detect in it. Similarly, a hat's being ridiculous does not stem from its shape but from the effect of "rigidity" that arises from its being used by a human hand within the context of human behaviour. For Bergson, laughter requires a kind of "momentary anaesthesia of the heart" in the spectator: for the comic element to take effect, the spectator must adopt a detached, intelligence-based position of observation rather than one of empathetic engagement with the event. Bergson expresses this as follows:

> Indifference is its natural environment, for laughter has no greater foe than emotion. […] To produce the whole of its effect, then, the comic demands something like a momentary anaesthesia of the heart. Its appeal is to intelligence, pure and simple. […] this intelligence must always remain in touch with other intelligences. (Bergson, 2018, p. 13)

Laughter is therefore seen not merely as an individual reaction but as an act of collective intelligence: the laughter provoked by an event witnessed alone differs from that provoked by the same event shared within a crowd; laughter seeks a social echo and grows stronger once it finds one.

At the centre of Bergson's philosophy lies the idea of the flexibility and mutability of life. Life is a constantly flowing energy that adapts to changing conditions; the comic, by contrast, arises at those moments of rigidity, stiffness, and automatism that intrude upon this flow. The philosopher's famous definition is as follows:

"something mechanical encrusted on something living" (le mécanique plaqué sur le vivant): that is the real cause of the comic. (Bergson, 2018, p. 12)

To concretize this thesis, Bergson offers the example of absent-mindedness: we laugh at a person who trips over a stone while walking and falls, because rather than adapting to the surroundings and adjusting his movement with flexibility, that person has proceeded along an automatic trajectory, losing the coordination between his body's alertness and his mind's awareness. Such mechanical rigidity constitutes a betrayal of the vigilance that life demands, and intelligence reads it as comic (Bergson, 2018, p. 16). Bergson also treats laughter not merely as a reaction but also as a social punishment and corrective mechanism. Society expects flexibility and mutual adaptability from its members; individuals who are fixed in their ideas, automatised, or desensitized to their surroundings render the social fabric sluggish. In this context, Bergson states:

> *Laughter* is, above all, a corrective. Meant to humiliate, it must make a painful impression on the person against whom it is directed. By laughter, society avenges itself for the liberties taken with it. (Bergson, 2018, p. 22)

In this respect, laughter carries a humiliating function; it brings the absent-minded individual back to himself and recalls him to the flexibility of social norms. For Bergson, then, laughter is a kind of guardian of order.

To render his theory more systematic, Bergson treats the comic on three main planes:

• Comic of movement: the clumsiness of the body and physical automatism; • Comic of words: the mechanization of words, repetitions, and word play; • Comic of character: fixed ideas and the automatization of personality (Bergson, 2018, pp. 138–140).

As seen in the example of the miser character in Molière's *The Miser*, the comic emerges when a character driven by avarice is transformed, rather than into a human being, into a machine that reacts merely to the word "gold"; the character has become mechanized as a captive of his own greed, and is thereby rendered ridiculous (Bergson, 2018, p. 115).

For Bergson, laughter is also a moment of liberation: a stimulus through which the human being frees himself from becoming a machine and readapts to the flow of life. Every static state that resists the unstoppable flow of life (élan vital) is passed through the filter of intelligence's laughter (Bergson, 2016, p. 95). This theoretical framework is used today even as a fundamental reference point in explaining the "uncanny" or "comic" aspects of robotic imitations of humans (Erkek, 2017).

Bergson's approach, which defines the comic as "something mechanical settled upon something living," offers a productive theoretical ground for examining Gogol's *The Overcoat*, a story centred on an individual whose life grows increasingly mechanized within bureaucratic order. For this reason, the following section will examine Gogol's *The Overcoat* in detail, in line with the conceptual framework put forward by Bergson's theory of laughter.

An Examination of Gogol's The Overcoat within the Context of Bergson's Theory

It is accepted that Gogol's *The Overcoat* originated from a real incident recounted at a gathering he attended in 1834. According to Yılmaz (2014), Gogol was affected by the story of a humble clerk who, after acquiring a rifle through great sacrifice, lost it in an accident and, owing to

this loss, fell into severe depression; this account, evolving in the author's mind, is regarded as one of the fictional sources of the work published in 1842 (Yılmaz, 2014).

In the work, the "little man" type is transformed, through the character of Akakiy Akakievich, into a searing critique of Realism. The theft of the overcoat that the character had had made through great economic sacrifice is not merely a material loss; it is also a process of absolute erasure and humiliation before the bureaucratic hierarchy. The rigid class consciousness of 19th-century Russia, responding to Akakiy's requests for help with harsh rebukes, drives him to physical and psychological collapse. Yet the narrative does not end with the hero's tragic death; the return of his ghost to the city to steal the overcoats of important personages carries the quality of a fictional "reckoning" against the injustice of the system. In this respect, *The Overcoat* exposes social hierarchy and the soullessness of the bureaucratic mechanism so powerfully that it has come to be regarded as the founding text of Russian literature, through the phrase attributed to Dostoevsky, though of disputed origin, that "We all came out from under Gogol's Overcoat." The work's foundational role stems not merely from its presentation of social realism but also from its distinctive narrative structure, which interweaves the tragic and comic sides of human nature. The routine, flexibility-deprived existence of Akakiy Akakievich, who is at the centre of this narrative structure, shows a striking parallel with the theoretical framework Henri Bergson offers regarding the source of the comic.

Bergson's theory holds that the mechanical aspects of life lie at the foundation of comedy. Bergson proposes two types of the comic: mechanical comic and dynamic comic. Mechanical comic arises from people's mechanical and repetitive behaviour, while dynamic comic arises from a lack of flexibility and vitality (Bergson, 2018). In *The Overcoat*, Akakiy Akakievich's daily rhythm of life, the "overcoat" motif, the narrator's ironic style, and exaggerated descriptions together produce both tragic and comic effects. This multilayered structure can be productively related to Bergson's concepts of mechanization and automatic behaviour; likewise, Zupančič's understanding of comedy illuminates different dimensions of the story.

In her collection *Karnavaldan Romana* (*From the Carnival to the Novel*), Bakhtin (2014a), critiquing the Renaissance understanding of laughter, argues that laughter was gradually stripped of its destructive and renewing power and reduced solely to an aesthetic or moral function. For Bakhtin, genuine carnival laughter is ambivalent: it is at once mocking and celebratory, destructive and renewing. Unlike the wholly corrective laughter Bergson describes, Bakhtin's carnivalesque laughter does not stand outside the object it mocks; rather, it also encompasses the laughing subject. In this sense, Gogol's Overcoat reflects a distinct carnivalesque logic: the grotesque depiction of Akakiy Akakievich and the bureaucratic world surrounding him does not merely invite the reader to laugh at a mechanized individual, but also draws the entire social order (and the reader) into that same absurdity.

> *Laughter* has a deep philosophical meaning, one of the fundamental forms of truth concerning the world as a whole, concerning history and man; it is a peculiar point of view relative to the world, by which the world is seen anew, not more superficially than when seen from the point of view of seriousness, but, we would even say, more profoundly. Therefore laughter is admitted, on an equal footing with seriousness, into high literature, which poses the universal problems. Certain essential aspects of the world are accessible only to laughter. (Bakhtin, 2014a, p. 85)

In this context, Akakievich's tragicomic existence coincides with the "profound laughter" that Bakhtin emphasizes. Akakievich's monotony and his childlike passion for copying may at first appear to be merely a pitiable earnestness, yet they in fact harbour a hidden form of laughter that exposes the absurdity of the bureaucratic mechanism. In depicting his character's immutability and detachment from the world, Gogol does not merely make the reader laugh at a clerk's condition;

through this irony he also renders visible that mechanized "truth" to which the system reduces the human being.

This critical and transformative function that Bakhtin attributes to laughter is also clearly evident in Gogol's literature. In this context, it is notable that Gogol uses humour to convey critical and dark messages about society. Rather than merely entertaining the reader, Gogol's use of humour and satire functions as a critical instrument directed at a social structure in which individuals are judged more by their outward appearance and titles than by their character. As Üçgül (2023) observes, the author's basic motivation is not to offer didactic solutions to society's flaws; rather, he aims to render the absurdity of the system visible by satirizing bureaucracy. From the outset of the story, the narrator blends the terrifying situations into which the characters fall with a tone of dark humour, leaving the reader in an emotional dilemma (Graffy, 2000). This narrative style is, as Eichenbaum (1919) emphasizes in his theory of skaz, a product not so much of the event itself as of the linguistic performance the narrator puts on display.

Gogol is aware of the terrifying and uncanny nature of the characters' circumstances; yet, as Bakhtin (2014b) observes, his use of humour objectifies this terror and stages a grotesque, carnivalesque rehearsal of the world. The descriptions of the characters in the story are caricatures of the sort Gogol would have mocked as a child, and Gogol uses humour as a fundamental narrative device in portraying Akakievich's name, his relations with his superiors, his peers, and himself. The narrator also uses humour to relate the ridiculous obsessions of Akakievich's fellow clerks and sketches a comic portrait of the tailor Petrovich. Even so, the story cannot be regarded as a light, enjoyable tale intended purely to amuse us. The return of Akakiy's ghost produces an uncanny rather than comic effect and deepens the narrative's dark tone. Nevertheless, Gogol's use of humour in *The Overcoat* is evidence of his ability to treat serious problems in an entertaining manner.

The narrative structure of *The Overcoat* is built upon a sharp satire that makes itself felt from the very first pages. Gogol does not maintain a uniform attitude toward his hero, Akakiy Akakievich, throughout the story; the narrator's voice constantly oscillates between deep compassion and devastating mockery. This ambivalent approach on the author's part is concretized above all in the process of the hero's naming. While Gogol acknowledges that the name Akakiy Akakievich may strike the reader as "contrived or strange," he ironically insists that this choice was in fact an inescapable fate. The sequence of coincidences following the infant's birth seems almost to have eliminated the possibility of choosing any other name. The mother's being compelled to reject the other options offered in the calendar and to give the child this name is related in the narrative as follows:

> … they told the mother she might choose whichever of these she liked: Mokiya, Sossiya, or the child might be called after the martyr Khozdazat. "No," said the deceased, "all those names are so." […] They turned another page and found the names Trifiliy, Dula, and Varakhasiy. "Now I see," said the old woman, "evidently it is his fate. If so, it is better to let him have his father's name. His father was Akakiy, so let the son be Akakiy too." In this manner he became Akakiy Akakievich. (Gogol, 2015, p. 60)

The difficulties Akakiy Akakievich's mother encountered while naming him seem almost a foretoken of his painful life. Furthermore, the child's ultimately being given his father's name is, as it were, the beginning of his circumscribed existence. The naming process narrated in the quotation above, growing increasingly absurd, constitutes a clear example of the relationship Bergson identifies between mechanical repetition and unexpected deviation as the source of the comic. The sequence of names produced by the turning of the calendar's pages ceases to be a meaningful process of choice and turns into an automatic order of repetition. The absurd names that emerge within this mechanical process produce precisely the comic effect to which Bergson refers.

Akakiy Akakievich made no advancement whatsoever in the course of his career as a clerk. Süer (1987) describes Akakiy Akakievich as a passive character who carries out his professional duties to the letter but is otherwise entirely excluded from social, cultural, and intellectual life, confined within himself. This isolation and one-dimensional way of life form the basis of the character's passive and reticent personality (Süer, 1987, p. 436). On the one occasion his post was changed, since he could take no pleasure in the new work, he requested that his director allow him to return to his former task of making fair copies. Gogol shows Akakievich leading a restricted, static existence, one in which he does not even wonder whether another way of life might be possible. The author describes the stagnancy of his life in these words: "directors and chiefs of every kind have come and gone, but he has always been seen in the same place, the same position, the same occupation… so that they became convinced at last that he must have been born in this world in his greatcoat and with his bald patch on the top of his head" (Gogol, 2015, p. 4). Gogol's depiction shows how the character becomes deprived of identity among the cogs of society and how the routine of clerkship reduces the human spirit to a single type. Even as the world around him changes, Akakievich remains a figure imprisoned within his own small, copied reality. The character's life is entirely devoid of change or development; duty, over time, ceases to be a conscious act and becomes a form of automatic repetition. This condition produces a Bergsonian comic effect, since it creates a mode of existence that has lost the flexibility of life. Akakiy's act of copying letters corresponds to the one-dimensional, rigid behavioural pattern Bergson defines in the context of the comic of character. The character's entire being is reduced to this single act, whereby behaviour ceases to be a living choice and becomes a mechanical repetition. This rigidity renders visible what Bergson regards as the fundamental source of the comic: "the mechanization of behaviour."

Akakiy Akakievich's sole joy in life is the act of making fair copies and transcribing documents. His relationship with each letter that flows from his pen is so profound that letters cease to be lifeless signs for him and become, in effect, companions; he is even seen to harbour a particular fondness and sympathy for certain letters. His mind is so consumed by this act of writing that his connection to the outside world reaches the point of complete rupture. Walking down the street, he is oblivious to what is happening around him; even while eating, unaware of what he is consuming, he continues, as though in a dream, to shape letters in his mind. Gogol describes his hero's detached, obsessive state in these lines:

> As soon as he arrived home he sat down at once at the table, hurriedly sipped his cabbage soup, and swallowed a piece of beef with onions, never noticing their taste, and gulping down everything with flies and anything else that God happened to send at that season. (Gogol, 2015, p. 3)

Akakiy's manner of eating is presented not as a conscious experience of pleasure but as a reflex that has become mere repetition. This automatized behaviour renders visible what Bergson regards as underlying the comic: "the mechanization of behaviour."

The character's movements, having broken away from the flexibility of life, recur within a mechanical order. In depicting the restricted way of life of Akakiy Akakievich, whose entire world is copying, the author does not utter words that directly satirize his hero. In this story, the method Gogol uses to satirize his hero consists solely of the sudden, wholly contrasting shifts that occur in narrative tone. The finest example of this can be seen in the following passage.

> At the hour when the Petersburg sky had grown completely dark and all the clerks had eaten their dinners, each according to his salary and his taste; when all had rested from the departmental scratching of pens, from their own and other people's necessary occupations, and from all the tasks that an over-zealous man undertakes even beyond what is necessary; when the clerks were hastening to devote what was left of their time to pleasure… in short, at that hour when every clerk was sipping tea from a glass and

> drawing deep breaths from a long pipe on his way to a friend's house for a game of cards… Akakiy Akakievich did not indulge in any entertainment. (Gogol, 2015, p. 63)

While the daily habits of the Petersburg clerks are described, Akakiy Akakievich is shown to remain outside this shared order of amusement and sociability. The constant recurrence of the same behavioural pattern in Akakiy's conduct renders visible what Bergson defines as the fundamental source of the comic: "the mechanical encrusted upon the living." At this point, the rigidity in the character's behaviour produces a comic effect precisely because it constitutes a mode of existence that has lost the flexibility of life.

> Something mechanical encrusted on something living: that is where we must stop and consider, for a great part of laughter lies here. (Bergson, 2018, p. 27)

Gogol's Overcoat is not merely a work articulating a social injustice; it is also a narrative masterpiece that pushes the boundaries of language, in which the ridiculous and the pitiable are inextricably intertwined. The "little man" type the work creates has, at different periods, been read by critics both as a social symbol and as a formal experiment (Üçgül, 2023, p. 1800). After such a solemn, elaborate, and lengthy passage depicting the Petersburg nights, all that is finally said is simply that Akakiy Akakievich did not take part in the amusements. Arriving at so simple a conclusion by way of an entirely contrasting, heavy, and solemn narration strengthens both the hero's mode of existence and the hero himself. In his article "The Structure of Gogol's '*The Overcoat*,'" Boris Eichenbaum (1963) says the following of this shift in narrative tone:

> There is here an air of intense, mysterious solemnity. The seriousness of tone builds over the course of a long sentence and then dissolves into something unexpectedly simple. Syntactically, given the ordering of the sentence, one naturally expects a resolution; but as regards the choice of words and phrases, there is no logical balance of thought between the mounting seriousness of tone sustained throughout the sentence and an outcome that stands in stark contrast to it. The narration, which of itself acquires seriousness, is used by the author to produce an exaggerated style out of a poverty of intellectual content relative to the subject… (Eichenbaum, 1963, p. ?)

Within Akakiy Akakievich's routine existence, closed off from the outside world, the idea of having a new overcoat made constitutes a revolutionary turning point. Gogol handles this process with the exaggerated narrative style that bears his signature. The hero's inner world becomes so consumed by this new object of desire that, in time, the overcoat ceases to be merely a garment and becomes, in Akakiy's eyes, virtually a living, breathing being.

The author portrays the character's obsessive state with a surprisingly solemn and serious tone, a device that lends the narrative the quality of an in-depth psychological analysis. Yet this dignified, distanced narrative manner is in fact a strategic choice that blends the tragic with the comic.

> This companion was none other than the same overcoat, with its thick wadding and its strong lining that showed no signs of wear. And indeed he became somehow more lively, even more strong of character, like a man who has determined upon a definite aim. […] his gait, even, changed, and became firmer; a strange fire suddenly showed itself in his eyes; and boldness, actual boldness, began to strengthen his thoughts. (Gogol, 2015, p. 34)

> For Bergson, laughter arises from such contrasts and reversals of expectation. We laugh when a series of mechanical arrangements is inserted into the course of events, and this reminds us not of the flexibility of life but of the workings of a machine. The comic consists in the mechanical encrusted upon the living (Bergson, 2018, p. 27).

The overcoat motif in the text becomes visible as a mechanical form of attachment that channels Akakiy Akakievich's emotional and social deficiencies onto a single object. In this way, the overcoat becomes one of the narrative's counterparts to the rigid, one-dimensional behaviour Bergson defines as the source of the comic. Gogol satirizes the half-comic, half-pitiable condition of Akakiy Akakievich, who lives within this circumscribed world, through precisely this kind of narrative tone, full of sudden ups and downs. One of the important types the author satirizes in *The Overcoat* is Petrovich, the tailor who sews Akakiy Akakievich's overcoat. Petrovich is both a skilled craftsman and a shrewd tradesman; this trait reflects the typical character of rural migrants adapting to urban life.

… There is, of course, no need to say much about this tailor, but since it is the custom for the character of every person in a story to be well defined, there is no help for it, and so here is Petrovich's character too. At first he was called simply Grigori, and was a serf belonging to some gentleman or other; he began to be called Petrovich after he obtained his freedom, and then took to drinking heavily on all holidays, at first on the great ones, and then, indiscriminately, on all church festivals wherever a cross stood in the calendar. […] He was true to the customs of his grandfathers in that respect, and when his wife argued with him, he called her a worldly woman and a German. (Gogol, 2015, p. 65)

Through the figure of the tailor Petrovich, Gogol satirizes a typical peasant (muzhik) character who pushes the boundaries of the limited freedom he has gained and lives this condition to its extremes. Petrovich's excessive fondness for drink, inherited as though a genetic legacy, and his habit, when angered, of calling his wife "German," reflect the provincial mind's subconscious xenophobia and narrow-horizoned social reflexes.

The object most closely identified with Petrovich in the story is his snuffbox, which bears the picture of a general but has, over time, become worn and patched with paper. This box is not merely an ordinary item; it is constructed as an inseparable part of Petrovich's identity and as an ironic symbol of social status. Gogol's persistent references to this box throughout the narrative are, in effect, the product of a strategy for defining human existence through objects and for concretizing that unbreakable bond between the individual and the thing.

Everything that is mechanical encrusted on the living is comic. […] The individual who, through a mental or physical absent-mindedness, fails to adapt to the flow of life and repeats his own routine, is punished by society through laughter. (Bergson, 2018, p. 34)

In the end, the continuation of the dialogue is not a "failure of communication" but a mechanical operation. The general's words most concretely reflect what Zupančič calls "the surplus that leaks into reality," the crushing weight of title and rank. At this point, Gogol's view of comedy is not confined merely to exposing the ridiculousness of a single character. This is why Petrovich's snuffbox plays a special role. This box, described as an integral part of Petrovich's personality, has had its worn picture of the general patched over with a square of paper. The author's repeated emphasis on this box appears to function as a method of underscoring the bond between the human being and the object.

Bergson's theory of laughter holds that the reflex of laughter can emerge in situations where people's obsession with or seriousness toward ordinary objects or habits is unexpectedly disrupted. In this text, Petrovich's snuffbox may be subjected to just such an unexpected and unusual circumstance, as when the picture on it becomes damaged. The greatest satire in *The Overcoat*, as in *The Diary of a Madman*, is directed at civil servants. This time, the focus of Gogol's satire falls on the "important person" and on the officials working in the departments responsible for public safety. When Akakiy Akakievich's overcoat is stolen, he first goes, on his landlady's advice, to the district police superintendent. He is kept waiting a long time before he can meet with the superintendent. Even once he manages, against all odds, to secure a meeting with him, Akakiy Akakievich realizes

that nothing will come of it, for the superintendent asks absurd questions with no bearing on the matter. Akakiy Akakievich decides to follow a colleague's advice to go and see the "important person." Gogol describes the important person as follows:

> … it is not exactly known what the position and duties of this important personage were, only it is known that he had recently become an important personage, and until then had been an unimportant personage, and that his position even then was not accounted important in comparison with others still more important. But there is always a circle of persons to whom what is insignificant in the eyes of others is important. Moreover, he tried to increase his importance by many devices; he ordered that the inferior officials should meet him on the stairs when he entered his office; no one was to approach him directly, but the strictest form was to be observed: the collegiate registrar was to report to the provincial secretary, the provincial secretary to the titular councillor, or whoever it might be, and only in this manner could a matter reach him. […] All this was extremely necessary for the proper conduct of business. (Gogol, 2015, p. 79)

The character referred to as the "important person" represents a bureaucratic position beyond that of an ordinary individual. Yet this character becomes ridiculous precisely by exaggerating and inordinately emphasizing the importance of that position. In her book *Comedy: The Physics of the Ordinary*, Alenka Zupančič (2011) argues that comedy tends to generate an extraordinary and unexpected reality, and that it therefore possesses an infinite potential for understanding the comic. The physics of comedy is always a physics in which something is excessive, unexpected, and displaced. Comedy inserts into a situation an "infinity" or "unexpectedness" that cannot be explained by that situation's own logic (Zupančič, 2011, p. 34).

Zupančič (2011) argues that comedy pushes the limits of the given reality and, in doing so, extracts from within it an unexpected and extraordinary "surplus." In Gogol's text, the filling of the void in Akakiy Akakievich's life with an object, and the description of that object, described as "thickly wadded" and "with a strong lining," as a companion, constitute a concrete manifestation of the strange and infinite physics of comedy that Zupančič (2011) theorizes; what is comic here is the sudden displacement of an emotional expectation by the crudest material reality. The important person's effort to glorify his own position through exaggerated rituals is not merely a Bergsonian (2019) mechanicity, but also, in Zupančič's (2011) terms, an "extraordinary surplus" (p. 48) that leaks into reality. For Zupančič (2011), comedy arises when this kind of autocratic seriousness collapses under its own weight, generating an "unexpected reality" (p. 42). Even in the general's dialogue with an ordinary clerk, his use of his title as a mechanical obstacle is the moment at which reality loses its flexibility and surrenders to that "infinite physics" of the comic.

> The general: "Do you realize whom you are addressing? Do you understand who is standing before you? … What? What did you say? Who do you think you are defying? Do you know to whom you are speaking? Get out of the room! Get out, I tell you!" (Gogol, 2015, p. 45)

At these words Akakiy Akakievich is so frightened that his legs become tangled beneath him. Gogol describes this moment as follows:

> Akakiy Akakievich was petrified, staggered, trembled all over, and could not even stand up; with the assistance of the porters, he was got downstairs and thrust out into the street. He does not remember how he got down the stairs and into the street. […] His throat swelled, and he took to his bed. (Gogol, 2015, p. 47)

The lethal power of mechanization, Bergson's theory of "the mechanical upon the living," here produces actual physical destruction. The general's behaving like a "title-machine" strips Akakiy

of his "liveliness" (his very life). For Zupančič, this "extraordinary surplus" is embodied in the moment when the general, after driving Akakiy from the room, turns to his friend and says, with a satisfied smile, "That is just how one must treat them." This scene proves that authority is not merely a functional instrument; rather, as Zupančič (2011) observes, it harbours an arbitrary surplus that turns into a spectacle in its own right. When Akakiy dies at the end of the story, his ghost returns to the city and, on the street, catches this very general. Akakiy's ghost, as though returning the general's famous question to him, seizes him by the collar and forcibly takes his overcoat.

In this context, the continuation of the dialogue is not a "failure of communication" but a mechanical execution. The general's lines most concretely represent what Zupančič calls "the surplus that leaks into reality": the crushing weight of title. At this point, Gogol's conception of comedy is not confined to producing the ridiculousness of a single character. On the contrary, the story brings together, on the same narrative plane, both the mechanized behavioural patterns Bergson describes and the unexpected surplus overflowing from reality that Zupančič identifies. The bureaucratic repetitions in Akakiy Akakievich's life, the important person's staging of his office through exaggerated rituals, and the overcoat's being invested with an almost human significance together show that the comic does not merely produce amusement; it also renders visible the objectifying structure of the modern bureaucratic order. For this reason, in Gogol's text comedy functions not merely as an aesthetic mode of narration but as a critical narrative strategy that exposes the rigid, mechanical workings of social reality. In this light, the comic structure of *The Overcoat* offers a productive example in which Bergson's theory of laughter and Zupančič's understanding of comedy can be read together.

Conclusion

This study has examined the comic structure of Gogol's story *The Overcoat* within the framework of Bergson's theory of laughter, and has shown that mechanization operates in the story not on a single level but across four mutually reinforcing planes: in Akakiy Akakievich's individual routines, in the ceremonial rituals of the "important person," in the rigid workings of the bureaucratic hierarchy, and in the narrator's repetition-based ironic discourse. This multilayered finding constitutes the study's most original contribution to the interpretation of Bergson: what becomes mechanized in Gogol's text is not merely an individual, but the entire institutional and discursive order that surrounds that individual.

Akakiy Akakievich's habit of copying documents, his unchanging daily routine, and his passivity before the bureaucratic hierarchy are not independent observations but different manifestations of a single process: the institutional structure has reduced the individual to a repetitive function and has rendered his behaviour increasingly automatic and monotonous. The overcoat motif is the most concrete indicator of this process; the object functions as a symbolic mechanism representing Akakiy's search for social visibility and the fragility of that visibility. The narrator's tone, constantly oscillating between the earnest and the mocking, reproduces this same mechanization at the level of discourse.

The findings not only confirm Bergson's theory but also render its limits visible. For Bergson, laughter is a corrective mechanism that recalls the absent-minded, mechanized individual back into society; yet in the story, the laughter directed at Akakiy Akakievich does not perform this function. Rather than reintegrating him into society, the ridicule deepens his exclusion, humiliation, and invisibility. This finding shows that the explanatory power of Bergson's theory must be considered together with its ethical limits: laughter may normalize an individual in a position of power, while further marginalizing one who is already vulnerable.

This ethical tension is repeated in institutional form in the figure of the "important person." The character's staging of his office through exaggerated rituals is an institutional version of the mechanical rigidity Bergson describes; but here, what becomes mechanized is not the behaviour of

a single individual but bureaucratic authority itself. This hierarchical idiom, in which title and rank take precedence over human relations, constitutes the institutional framework that produces the individual fragility Akakiy experiences.

These findings also align with the other theoretical frameworks drawn upon in the study. Zupančič's concept of the "extraordinary surplus" is concretized in the "important person's" authoritarian bearing that exceeds reality, while Bakhtin's notion of ambivalent carnival laughter offers explanatory power for the tension between mocking and compassionate tones in Gogol's narrative. Reading these three theoretical perspectives together shows that the story's comic structure is too multilayered to be reduced to a single explanatory model, and that Bergson's concept of mechanical rigidity offers a productive but, on its own, insufficient starting point for understanding this multilayeredness.

In conclusion, this study has shown that what becomes mechanized in *The Overcoat* is not Akakiy Akakievich alone; the bureaucratic institution, the idiom of office, and the narrative discourse itself also acquire a mechanical operation. Gogol's story demonstrates that comedy does not serve merely to provoke laughter; it also functions as a critical mode of narration that renders visible the institutional structure that reduces the individual to repetitive functions. Within this framework, the study argues that Bergson's theory of laughter offers a powerful instrument for understanding Gogol's text, but that this instrument's own assumption of social correction must itself be subjected to critical reading. In this respect, the study offers a methodological model not only for reading Gogol's Overcoat, but for future studies seeking to read literary representations of bureaucratic modernity through theories of laughter.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Henri Bergson'un Gülme Kuramı Bağlamında Gogol'ün Palto Öyküsündeki Komik Yapı

Giriş

Gülme olgusu, edebiyat, felsefe ve estetik alanlarında uzun süredir tartışılan bir konudur. Bu çalışmada ele alınan temel soru, komiğin edebî metinlerde hangi anlatı stratejileri aracılığıyla üretildiğidir; Nikolay Gogol'ün *Palto* öyküsü, bürokratik düzen içinde silikleşen "küçük insan" figürünü trajikomik bir anlatı içinde sunması bakımından bu tartışmalar açısından dikkat çekici bir örnek oluşturur. Aşağıda sunulan giriş, hem tarihsel-kavramsal bir panorama verir hem de makalenin Bergson merkezli kuramsal eksenini ve Gogol uygulamasını açıkça ortaya koyar. Antikçağ'dan başlayarak gülme ve komedi üzerine farklı kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir. Aristoteles, *Poetika*'da komediyi insan kusurlarının taklidi olarak tanımlamış ve gülmenin rahatlatıcı bir etkisi olabileceğini ima etmiştir (Aristoteles, 2017, s. 25). Modern dönemde ise gülme olgusu psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla ele alınmaya başlanmış; Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı çalışmasında gülmeyi bastırılmış psikolojik enerjinin boşalımı olarak yorumlayarak olguya psikodinamik bir çerçeve kazandırmıştır (Freud, 2016). Bu tarihsel çeşitlilik, gülmenin çok katmanlı doğasını gösterse de, olgunun toplumsal işlevini sistematik biçimde açıklayan bir kuramsal eksiklik bırakır.

Henri Bergson'un *Gülme* (*Le Rire*) adlı çalışması bu boşluğu doldurmaya yönelik önemli bir kuramsal çabadır. Bergson, komiği "canlı üzerine eklemlenmiş mekanik" olarak tanımlar; yani yaşamın akışına yabancılaşan, otomatikleşmiş ve katılaşmış davranışlar komik etki üretir. Ona göre gülme yalnızca bireysel bir tepki değil, aynı zamanda toplumsal bir düzeltme mekanizmasıdır: toplum, mekanikleşmeyi ve dalgınlığı gülme yoluyla görünür kılarak uyum ve esnekliği teşvik eder. Bu çerçeve, komiğin hem estetik hem de toplumsal işlevini açıklamada güçlü bir kavramsal zemin sağlar (Bergson, 2018, ss. 15–22).

Bu makalede Bergson'un kuramsal ekseni merkez olarak alınacaktır; Aristoteles ve Freud'un tarihsel katkıları arka plan olarak korunacak, Karlinsky ve Graffy gibi metin içi yorumlar ise Bergson'un kavramlarını somutlaştıran örnekler olarak kullanılacaktır. Karlinsky'nin (1992) *Palto'yu* nesneleştirilmiş ve erotize edilmiş bir bağlamda okuması ile Graffy'nin isimlendirme ve fonetik oyunlar üzerinden yaptığı dilsel çözümlemeler, öyküdeki komiğin farklı düzlemlerini ortaya koyar. Bu yorumlar, Bergson'un mekanikleşme, tekrar ve dilsel katılık kavramlarını somutlaştıran örnekler olarak değerlendirilebilir: Karlinsky'nin işaret ettiği nesneyle kurulan mekanik bağ, Bergson'un otomatikleşmiş davranış fikrine denk düşerken Graffy'nin dilsel oyun vurgusu, Bergson'un "kelimelerin mekanikleşmesi" tespitine paralel okunabilir.

Bununla birlikte Bergson'un kuramı eleştirel okumaya da açıktır; gülmenin toplumsal düzeltme işlevi ve zekâ–sezgi ayrımı bazı açılardan tartışmaya açıktır. Bu makale, Bergson'un açıklayıcı gücünü kullanırken aynı zamanda kuramın sınırlılıklarını da göz önünde bulundurarak Gogol metnini yorumlayacaktır (Erkek, 2017).

Nikolay Gogol'ün *Palto* öyküsü, 19. yüzyıl Rus edebiyatında "küçük insan" temasını merkezine alan önemli anlatılardan biridir. Metin, trajikomik bir anlatı yapısına sahip olmakla birlikte yalnızca güldürüye dayanmayan, aynı zamanda bireyin bürokratik düzen içindeki kırılgan konumunu görünür kılan bir anlatı kurar. Gogol, karakterlerin gündelik yaşamını abartılı ve yer yer absürt ayrıntılar aracılığıyla betimleyerek geleneksel komedi anlayışını dönüştürür. Bu yönüyle *Palto*, 19. yüzyıl Rus bürokrasisinin katı toplumsal yapısını ve insanı mekanik bir varlığa dönüştüren düzenini ironik bir anlatım diliyle eleştiren bir metin olarak okunabilir. Metnin Petersburg öyküleri bağlamındaki "küçük insan" temasıyla eklemlenmesi, öykünün toplumsal ve psikolojik boyutlarını güçlendirir (Karaca, 2010).

Palto'da Akakiy Akakiyeviç'in günlük yaşam ritmi, "palto" motifi, anlatıcının ironik üslubu ve abartılı betimlemeler hem trajik hem de komik etkiler yaratır. Bu çok katmanlı yapı, Bergson'un mekanizasyon ve otomatik davranış kavramlarıyla verimli bir şekilde ilişkilendirilebilir; aynı şekilde, Zupančič'in komedi anlayışı, öykünün farklı boyutlarını aydınlatmaktadır.

Araştırma nitel bir metin çözümlemesi yöntemiyle yürütülmüştür. Öncelikle Bergson'un gülme kuramına ilişkin felsefi ve tarihsel literatür taranmış, ardından Gogol'ün *Palto* öyküsüne ilişkin eleştirel çalışmalar incelenmiştir. Bu iki bilgi alanı metin merkezli bir değerlendirmede birleştirilerek, *Palto* daki komik yapının Bergson'un kavramları çerçevesinde nasıl anlam kazandığı tartışılmıştır. İzleyen bölümlerde önce Bergson'un gülme kuramı ele alınacak, ardından öykünün yakın okuması üzerinden kuram ile metin arasındaki ilişki kurulacak, son olarak da elde edilen bulgular tartışılarak kuramın açıklayıcı gücü ve sınırları değerlendirilecektir.

Henri Bergson'un Gülme Kuramı

Fransız filozof Henri Bergson'un 1900 yılında yayımlanan *Gülme* (*Le Rire*) adlı eseri, gülmenin doğasına ilişkin en kapsamlı incelemelerden biri olarak kabul edilir. Bergson, gülmeyi salt bir estetik kategori veya güldürü unsuru olarak görmez; aksine onu yaşamın (élan vital) doğası ile toplumsal yapının işleyişi arasındaki gerilimden doğan hem biyolojik hem de sosyolojik bir olgu olarak tanımlar. Bergson'un kuramının temel iddiası, komiğin münhasıran insan türüne ait bir fenomen olduğudur. Filozofa göre diğer canlılar veya nesneler yalnızca insana benzetildikleri ölçüde gülünçleşir; komiğin kaynağı, insan davranışındaki "insani" öğelerin mekanikleşmesidir. Bu perspektife göre bir hayvana güldüğümüzde aslında hayvanda yakaladığımız insani bir jeste, bakışa veya hataya güleriz. Benzer biçimde bir şapkanın gülünç olması, şapkanın biçiminden değil, onun insan eliyle ve insan davranışı bağlamında kullanılmasıyla ortaya çıkan "katılık" etkisinden kaynaklanır. Bergson'a göre gülme, izleyicide bir tür "duygusal felç" anı gerektirir: komik unsurun etkili olabilmesi için izleyicinin olayla duygudaşlık kurmaktan ziyade mesafeli, zekâ temelli bir gözlem konumuna geçmesi gerekir. Bergson bu durumu şu şekilde ifade eder:

> *Gülme*nin en büyük düşmanı duygudur. Komik, etkisini ancak tam bir ruh sessizliği (insensibilité) içinde gösterir. *Gülme*k için zekâdan başka bir şeye ihtiyacımız yoktur; ama bu zekânın başkalarıyla iletişim halinde kalması gerekir. (Bergson, 2018, s. 13).

Bu nedenle gülme, bireysel bir tepki olmanın ötesinde kolektif bir zekâ eylemi olarak görülür: tek başına izlenen bir olayla kalabalık içinde paylaşılan aynı olay arasındaki gülme farklıdır; gülme toplumsal bir yankı arar ve bulduğunda güçlenir. Bergson'un felsefesinin merkezinde yaşamın esnekliği ve değişkenliği fikri yer alır. Hayat sürekli akan, değişen koşullara uyum sağlayan bir enerjidir; komik ise bu akışın içine sızan donukluk, katılık ve otomatizm anlarında ortaya çıkar. Filozofun meşhur tanımı şöyledir:

"Canlı bir varlık üzerine eklemlenmiş mekanik bir şey (le mécanique plaqué sur le vivant): İşte komiğin asıl nedeni budur." (Bergson, 2018, s. 12).

Bu tezi somutlaştırmak için Bergson dalgınlık örneğini verir: yolda yürürken bir taşa takılıp düşen kişiye güleriz çünkü o kişi çevresine uyum sağlayıp hareketini esnetmek yerine otomatik bir doğrultuda ilerlemiş, bedeninin uyanıklığı ile zihninin farkındalığı arasındaki uyumu yitirmiştir. Bu tür mekanik katılık, yaşamın talep ettiği uyanıklığa bir ihanettir ve zekâ tarafından komik olarak okunur (Bergson, 2018, s. 16). Bergson, gülmeyi yalnızca bir tepki değil, aynı zamanda toplumsal bir ceza ve düzeltme mekanizması olarak da değerlendirir. Toplum, üyelerinden esneklik ve birbirine uyum bekler; sabit fikirli, otomatikleşmiş veya çevresine duyarsızlaşmış bireyler toplumsal yapıyı hantallaştırır. Bu bağlamda Bergson şöyle der:

> *Gülme*, toplumsal bir gelenektir; amacı korkutarak düzeltmektir. Toplum, bu yolla kendi varlığını tehdit eden dalgınlıkları ve mekanikleşmeleri cezalandırır. (Bergson, 2018, s. 22).

Gülme bu yönüyle küçük düşürücü bir işlev taşır; dalgın bireyi kendine getirir ve toplumsal normların esnekliğine geri çağırır. Dolayısıyla Bergson için gülme, düzenin bir tür muhafızıdır.

Kuramı daha sistematik kılmak üzere Bergson komiği üç ana düzlemde ele alır:

• Bedensel komik: bedenin hantallığı ve fiziksel otomatikleşme;

• Dilsel komik: kelimelerin mekanikleşmesi, tekrarlar ve dil oyunları;

• Karakter komiği: sabit fikirler ve kişilikteki otomatikleşme (Bergson, 2018, s. 138-140).

Molière'in *Cimri* adlı oyunundaki örneğinde görüldüğü gibi, para hırsı karakteri yaşayan bir insandan ziyade yalnızca "altın" kelimesine tepki veren bir makineye dönüştürdüğünde komikleşme ortaya çıkar; karakter kendi hırsının esiri olarak mekanikleşmiş ve bu yüzden gülünçleşmiştir (Bergson, 2018, s. 115).

Bergson için gülme aynı zamanda bir özgürleşme anıdır: insanın kendisini makineleşmekten kurtardığı, yaşamın akışına yeniden uyum sağladığı bir uyarıcıdır. Hayatın durdurulamaz akışına (élan vital) karşı direnen her türlü statik durum, zekânın gülme filtresinden geçirilir (Bergson, 2016, s. 95). Bu kuramsal çerçeve, günümüzde robotik teknolojilerin insan taklitlerindeki "tekinsiz" veya "komik" yanları açıklamada dahi temel bir referans noktası olarak kullanılmaktadır (Erkek, 2017).

Bergson'un komiği "yaşayanın üzerine yerleşmiş mekanik olan" şeklinde tanımlayan yaklaşımı, bireyin bürokratik düzen içinde giderek mekanikleşen yaşamını konu edinen Gogol'ün *Palto* öyküsünü incelemek açısından verimli bir kuramsal zemin sunar. Bu nedenle izleyen bölümde Gogol'ün *Palto* öyküsü, Bergson'un gülme kuramının ortaya koyduğu kavramsal çerçeve doğrultusunda ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Bergson'un Kuramı Bağlamında Gogol'ün Palto Öyküsünün İncelenmesi

Gogol'ün *Palto* adlı öyküsünün, 1834 yılında katıldığı bir mecliste anlatılan gerçek bir olaydan doğduğu kabul edilir. Yılmaz'ın (2014) aktardığına göre Gogol, büyük fedakârlıklarla edindiği tüfeğini bir kazada kaybeden ve bu kayıp yüzünden ağır bir depresyon yaşayan mütevazı bir memurun öyküsünden etkilenmiştir; söz konusu anlatı, yazarın zihninde evrilerek 1842 yılında yayımlanan eserin kurgu kaynaklarından biri olarak değerlendirilmiştir (Yılmaz, 2014).

Eserde "küçük insan" tipi, Akakiy Akakiyeviç karakteri üzerinden realizm akımının sarsıcı bir eleştirisine dönüştürülür. Karakterin büyük ekonomik mahrumiyetlerle diktirdiği paltosunun çalınması, sadece maddi bir kayıp değil; aynı zamanda bürokratik hiyerarşi karşısında uğradığı mutlak bir yok sayılma ve aşağılanma sürecidir. 19. yüzyıl Rusya'sının katı sınıf bilinci, Akakiy'in yardım taleplerini sert azarlarla yanıtlayarak onu fiziksel ve ruhsal bir çöküşe sürükler. Ancak anlatı, Akakiy'in trajik ölümüyle nihayete ermez; kahramanın ruhunun kente geri dönerek mühim şahsiyetlerin paltolarını çalması, sistemin adaletsizliğine karşı kurgusal bir "hesaplaşma" niteliği taşır. Bu yönüyle *Palto*, toplumsal hiyerarşiyi ve bürokratik mekanizmanın ruhsuzluğunu öylesine

güçlü bir biçimde ifşa etmiştir ki, Dostoyevski'ye atfedilen ancak kaynağı tartışmalı olan "Hepimiz Gogol'ün *Palto'su*ndan çıktık" ifadesiyle Rus edebiyatının kurucu metni kabul edilmiştir. Eserin bu kurucu rolü, sadece toplumsal bir gerçekçilik sunmasından değil, aynı zamanda insan doğasının trajik ve komik yanlarını iç içe geçiren özgün anlatı yapısından kaynaklanır. Bu anlatı yapısının odağındaki Akakiy Akakiyeviç'in rutin ve esneklikten yoksun varoluşu, Henri Bergson'un komik olanın kaynağına dair sunduğu kuramsal çerçeveyle çarpıcı bir paralellik gösterir.

Bergson'un teorisi, komedinin temelinde yaşamın mekanik yönlerinin bulunduğunu savunur. Bergson, iki tür komiklik önerir: mekanik komiklik ve dinamik komiklik. Mekanik komiklik, insanların mekanik ve tekrarlayan davranışlarından kaynaklanırken, dinamik komiklik ise esneklik ve canlılık eksikliğinden kaynaklanır (Bergson, 2018). *Palto'da* Akakiy Akakiyeviç'in günlük yaşam ritmi, "palto" motifi, anlatıcının ironik üslubu ve abartılı betimlemeler hem trajik hem de komik etkiler yaratır. Bu çok katmanlı yapı, Bergson'un mekanizasyon ve otomatik davranış kavramlarıyla verimli bir şekilde ilişkilendirilebilir; aynı şekilde, Zupančič'in komedi anlayışı, öykünün farklı boyutlarını aydınlatmaktadır.

Bakhtin (2014), *Karnavaldan Romana* adlı derleme eserinde *Gülme* ile ilgili olarak Rönesans anlayışını eleştirirken, kahkahanın yıkıcı ve yenileyici gücünden kademeli olarak yoksun bırakıldığını ve yalnızca estetik ya da ahlaki bir işleve indirgendiğini savunur. Bakhtin'e göre, gerçek karnaval kahkahası ikirciklidir: aynı anda alaycı ve kutlayıcı, yıkıcı ve yenileyicidir. Bergson'un tanımladığı tamamen düzeltici kahkahadan farklı olarak, Bakhtin'in karnavalesk kahkahası alay ettiği nesnenin dışında durmaz; aksine, kahkaha atan özneyi de kapsamına alır. Bu anlamda, Gogol'ün *Paltosu*, belirgin bir karnavalesk mantığı yansıtır: Akakiy Akakiyeviç'in ve onu çevreleyen bürokratik dünyanın grotesk tasviri, okuyucuyu sadece mekanize bir bireye gülmeye davet etmekle kalmaz, aynı zamanda tüm toplumsal düzeni (ve okuyucuyu) bu aynı absürtlüğün içine dahil eder.

> *Gülme*nin derin bir felsefi anlamı vardır, bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir; dünyaya dair özel bir bakış açısıdır, dünya yeni bir şekilde görülür; ama ciddi bir bakış açısından görüldüğünden daha derinliksiz değil (hatta belki de daha derinlikli). Bu nedenle, gülme evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel yönlerine ancak gülme aracılığıyla ulaşılabilir (Bakhtin, 2014a, s. 85).

Bu bağlamda Akakiyeviç'in trajikomik varoluşu, Bakhtin'in vurguladığı o 'derinlikli gülme' ile örtüşür. Akakiyeviç'in monotonluğu ve kopyalama işine duyduğu çocuksu tutku, ilk bakışta sadece acınası bir ciddiyet gibi görünse de aslında bürokratik mekanizmanın absürtlüğünü açık eden gizli bir gülme biçimini içinde barındırır. Gogol, karakterinin bu değişmezliğini ve dünyadan kopukluğunu anlatırken, okuru sadece bir memurun haline güldürmez; aynı zamanda sistemin insanı indirgediği o mekanikleşmiş 'hakikati' de bu ironi aracılığıyla görünür kılar.

Bakhtin'in gülmeye yüklediği bu eleştirel ve dönüştürücü işlev, Gogol'ün edebiyatında da açık biçimde görülür. Bu bağlamda Gogol'ün toplumla ilgili eleştirel ve karanlık mesajları iletmek için mizahı kullanması dikkat çekicidir. Gogol'ün mizah ve hiciv kullanımı, okuyucuyu eğlendirmekten ziyade; bireylerin şahsiyetlerinden çok dış görünüşleri ve unvanlarıyla yargılandığı bir toplumsal yapıya yönelik eleştirel bir araç işlevi görür. Üçgül'ün (2023) belirttiği gibi, yazarın temel motivasyonu toplumun kusurlarına didaktik çözümler sunmak değildir; o, bürokrasiyi hicvederek sistemin absürtlüğünü görünür kılmayı amaçlar. Hikâyenin başlangıcından itibaren anlatıcı, karakterlerin içine düştüğü dehşet verici durumları kara mizah tonuyla harmanlayarak okuru duygusal bir ikilemde bırakır (Graffy, 2000). Bu anlatım tarzı, Eichenbaum'un (1919) 'skaz' teorisinde vurguladığı üzere, olayın kendisinden çok anlatıcının sergilediği dilsel performansın bir sonucudur.

Gogol, karakterlerin durumlarındaki korkunç ve tekinsiz doğanın farkındadır; ancak Bakhtin'in (2014b) belirttiği gibi, onun mizah kullanımı bu korkuyu nesneleştirerek dünyanın grotesk ve karnavalcı bir provasını yapar. Hikâyedeki karakterlerin tanımları, Gogol'ün çocukken alay edeceği karikatürlerdir ve Gogol, Akakiyeviç'in ismini, üstleriyle ilişkilerini, akranlarını ve kendisini anlatırken mizahı temel bir anlatım aracı olarak kullanmaktadır. Anlatıcı ayrıca Akakiyeviç'in meclis üyesi arkadaşlarının gülünç takıntılarını anlatmak için mizahı kullanır ve terzi Petrovitch'in komik bir resmini çizer. Ancak bizi güldürmeyi amaçlayan eğlenceli, keyifli bir hikâye olarak değerlendirilememektedir. Akakiy'in hayaletinin geri dönüşü komik olmaktan çok tekinsiz bir etki yaratır ve anlatının karanlık tonunu derinleştirir. Yine de Gogol'ün *Palto'da*ki mizah kullanımı, onun ciddi sorunları eğlenceli bir şekilde ele alma yeteneğinin bir kanıtıdır. *Palto'nun* anlatı yapısı, daha ilk sayfalardan itibaren kendini hissettiren keskin bir hiciv üzerine kuruludur. Gogol, hikâye boyunca kahramanı Akakiy Akakiyeviç'e karşı tek düze bir tutum sergilemez; anlatıcının sesi, derin bir acıma duygusu ile yıkıcı bir alaycılık arasında sürekli gidip gelir. Yazarın bu ikircikli yaklaşımı, özellikle kahramanın isimlendirilme sürecinde somutlaşır. Gogol, Akakiy Akakiyeviç isminin okurda "uydurulmuş veya tuhaf" bir intiba bırakabileceğini kabul ederken, bu tercihin aslında kaçınılmaz bir yazgı olduğunu ironik bir dille savunur. Bebeğin doğumunun ardından gerçekleşen tesadüfler dizisi, sanki başka bir isim seçme ihtimalini ortadan kaldırmış gibidir. Annesinin, sunulan takvimdeki diğer seçenekleri reddedip bebeğe bu ismi verme mecburiyetinde kalışı, anlatıda şu şekilde aktarılmaktadır:

> …Anneye, bebeğe konması için üç isimden birini seçmesini söylediler: Mokki, Sossi veya çilekeş Hozdazat. 'Hayır' diye düşündü çoktan ölmüş olan kadın 'hepsi birine benziyor.' Anneyi memnun etmek için takvimin sonraki yaprağını çevirdiler. Bu kez de üç isim çıktı karşılarına: Trifili, Dula ve Varahasi. 'Saçmalığa bak 'dedi kadın 'ne biçim isim bunlar! Doğrusu hiç böylelerini duymamıştım. En azından Varadat ya da Varuh falan olsaydı, çıka çıka Trifili'yle Varahasi çıktı. 'Bir sayfa daha çevirdiler. Pavsikahi ve Vahtisi isimleri vardı o sayfada da. 'Artık anladım' dedi anne 'kaderin oyunu bu. En iyisi ona babasının adını vermek. Babasının adı Akaki'ydi bari oğlu da Akaki olsun! 'işte Akaki Akakieviç adı böylece doğdu… (Gogol, 2015, s. 60)

Adının konulması sırasında Akakiy Akakiyeviç' in annesinin karşılattığı güçlükler, sanki onun acılı yaşamının bir habercisi gibidir. Bunun yanı sıra bebeğe sonuçta babasının adının verilmesi adeta onun sınırlandırılmış yaşamının bir başlangıcıdır.

Üstteki alıntıda anlatılan isim seçimi sürecinin giderek absürt bir hâl alması, Bergson'un komiğin kaynağı olarak tanımladığı mekanik tekrar ve beklenmedik sapma ilişkisinin açık bir örneğini oluşturur. Takvim yapraklarının çevrilmesiyle ortaya çıkan isim dizisi, anlamlı bir seçim süreci olmaktan çıkarak otomatik bir tekrar düzenine dönüşür. Bu mekanik süreç içinde ortaya çıkan absürt isimler ise Bergson'un sözünü ettiği komik etkiyi üretir.

Akakiy Akakiyeviç memurluğu süresince hiçbir ilerleme göstermemiştir. Süer (1987), Akakiy Akakiyeviç'i mesleki sorumluluklarını harfiyen yerine getiren ancak sosyal, kültürel ve entelektüel hayatın tamamen dışında, kendi içine hapsolmuş edilgen bir karakter olarak tanımlar. Bu izolasyon ve tek boyutlu yaşam tarzı, karakterin pasif ve çekingen kişiliğinin temelini oluşturur (Süer, 1987, s. 436). Bir kez işi değiştirilmiş ancak kendisi bu işten zevk alamayınca müdüründen eski işine, yani yazı temize çekme görevine dönmeyi istemiştir. Gogol'ün Akakiyeviç sınırlı, durgun bir yaşam sürmesi, başka türlü bir yaşam tarzının olup olmadığına merak bile duymamasıdır. Yazar onun yaşamındaki durgunluğunu şu sözlerle belirtir:

"pek çok yönetici, başkan değişmiş ama herkes onu-aynı yerde, aynı durumda ve görevde yani yazıları kopya işinde görmüştür. Sanki o, dünyaya üzerindeki üniforma ve saçsız başıyla öylece gelmişti…" (Gogol, 2015, s. 4).

Gogol'ün bu tasviri, karakterin toplumsal çarklar arasında nasıl kimliksizleştiğini ve memuriyet düzeninin insan ruhunu nasıl tek tipleştirdiğini gözler önüne serer. Akakiyeviç, çevresindeki dünya değişse de kendi küçük, kopyalanmış gerçekliğinde hapsolmuş bir figürdür.

Karakterin yaşamı değişim ve gelişimden tamamen yoksundur; görev, zaman içinde bilinçli bir eylem olmaktan çıkarak otomatik bir tekrar biçimine dönüşür. Bu durum, yaşamın esnekliğini kaybetmiş bir varoluş biçimi yarattığı için Bergsoncu anlamda komik etki üretir. Akakiy'nin harf kopyalama eylemi, Bergson'un karakter komiği bağlamında tanımladığı tek yönlü ve katı davranış kalıplarına karşılık gelir. Karakterin tüm varlığı bu tek eyleme indirgenmiş ve böylece davranış, canlı bir tercih olmaktan çıkıp mekanik bir tekrar hâline gelmiştir. Bu katılaşma, Bergson'un komiğin temel kaynağı olarak gördüğü "davranışın mekanikleşmesi"ni görünür kılar.

Akakiy Akakiyeviç'in yegâne yaşama sevinci, evrakları temize çekme ve kopyalama eylemidir. Kaleminden dökülen her bir karakterle kurduğu ilişki o denli derindir ki, harfler onun için cansız birer işaret olmaktan çıkıp adeta birer yoldaşa dönüşmüştür; hatta bazı harflere karşı özel bir yakınlık ve sempati beslediği dahi görülür. Zihni bu yazma eylemiyle öylesine kuşatılmıştır ki, dış dünyayla bağı tamamen kopma noktasına gelir. Sokakta yürürken çevresinde olup bitenlerden bihaberdir; yemek yerken bile ne yediğinin farkında olmadan, bir düş alemindeymişçesine zihninde harfleri şekillendirmeye devam eder. Gogol, kahramanının bu dünyadan kopuk, takıntılı halini şu satırlarla betimlemektedir:

> Eve gelir gelmez sofraya oturur lahana çorbasını içer ve etli soğan yahnisini tadına varmadan içindeki sinekler ve Tanrı o ara daha ne verdiyse onlarla yer bitirirdi… (Gogol, 2015, s. 3)

Akakiy'nin yemek yeme biçimi bilinçli bir haz deneyiminden çok refleks hâline gelmiş bir tekrar olarak sunulur. Bu otomatikleşmiş davranış, Bergson'un komiğin temelinde gördüğü "davranışın mekanikleşmesi"ni görünür kılar.

Karakterin hareketleri, yaşamın esnekliğinden koparak mekanik bir düzen içinde tekrar eder. Tüm dünyası yazı yazmak olan Akakiy Akakiyeviç'in sınırlı yaşam tarzını anlatırken yazar doğrudan doğruya kahramanını hicvedecek sözler söylemez. Bu hikâyede Gogol'ün kahramanını hicvederken kullandığı yöntem, yalnızca anlatım tonunda meydana gelen ani ve tamamen zıt değişimlerdir. Bunun en güzel örneğini şu bölümde görmek mümkündür.

> Petersburg'un gökyüzünün tamamen karardığı, bütün memurların maaşlarına ve zevklerine göre yemek yedikleri o saatlerde, dairede hem kendilerinin hem de başkaları için zorunlu koşuşturmalar yorulmak nedir bilmeyen adamın kendi kendine dürüstlükle daha ne yapmak gerek diye yönelttiği sorulardan sonra memurların kalan zamanlarını zevkle geçirmeyi istedikleri zamanlarda bile… Kısacası bütün memurların bardaktan çaylarını yudum yudum içerek uzun çubuklarından derin derin nefes çekerek vist oynamak için bir ahbaplarının evine gittikleri o saatlerde bile… Akakiy Akakiyeviç hiçbir eğlenceye katılmazdı… (Gogol, 2015, s. 63)

Petersburg'daki memurların gündelik yaşam alışkanlıkları betimlenirken Akakiy Akakiyeviç'in bu ortak eğlence ve sosyallik düzeninin dışında kaldığı görülür. Akakiy'nin davranışlarının sürekli aynı hareket kalıbını tekrar etmesi, Bergson'un komiğin temel kaynağı olarak tanımladığı "canlı üzerine eklemlenmiş mekanik" durumunu görünür kılar. Bu noktada karakterin davranışındaki katılık, yaşamın esnekliğini yitirmiş bir varoluş biçimi olarak komik etki üretir.

> Canlı üzerine eklemlenmiş mekaniklik; işte burada durup iyice düşünmek gerekir, çünkü gülmenin büyük bir bölümü burada yatar (Bergson, 2018, s. 27).

Gogol'ün *Palto'su* sadece sosyal bir adaletsizliği dile getiren bir eser değil, aynı zamanda dilin sınırlarını zorlayan, gülünç ile acıklının iç içe geçtiği bir anlatı şaheseridir. Eserin yarattığı 'küçük insan' tipi, eleştirmenler tarafından farklı dönemlerde hem toplumsal bir sembol hem de biçimsel bir deney olarak okunmuştur (Üçgül, 2023, s. 1800).

Petersburg gecelerini tasvir eden, böylesine ciddi tumturaklı ve uzun sözlerin ardından, bütün söylenen Akakiy Akakiyeviç' in eğlencelere katılmadığıdır. Böylesine basit bir sonucu tamamen zıt, ağır ve ciddi anlatımla gelmek kahramanın yaşam biçimini ve kahramanı daha güçlü bir hale getirmektedir. Boris Eikhenbaum (1963) "Gogol'ün *Palto'sunun* Yapısı adlı makalesinde anlatım tonundaki bu değişiklik şunları söylemektedir;

> Burada yoğun, gizem dolu bir anlatım tonu vardır. Ciddi anlatım tonu uzun bir cümleyle gelişmekte ve umulmayacak kadar basit bir biçimde çözümlenmektedir. Sentaks (sözdizim) bakımından cümlenin düzenine göre, doğal olarak, bir çözüm beklenmektedir. Ancak kelime ve ifadelerin seçimi konusunda, cümle boyunca devam eden anlatım tonundaki ciddiyetin artmasıyla zıt bir etkiye sahip olan sonuç arasında kurulmuş mantıklı bir düşünce dengesi yoktur. Yazar kendiliğinden ciddiyet kazanan anlatım konuyla düşünce içeriğindeki kıtlıktan, abartılı bir üslup ortaya koymak için yararlanmıştır… (Eichenbaum, 1963, s. ?)

Akakiy Akakiyeviç'in rutin ve dış dünyaya kapalı varoluşu içerisinde, yeni bir palto diktirme fikri devrim niteliğinde bir kırılma noktasıdır. Gogol, bu süreci kendi imzasını taşıyan mübalağalı bir anlatı üslubuyla işler. Kahramanın zihinsel dünyası bu yeni arzu nesnesiyle öylesine kuşatılır ki, palto zamanla sadece bir giysi olmaktan çıkıp Akakiy'in gözünde adeta canlı, nefes alan bir varlığa dönüşür.

Yazar, karakterin bu saplantılı halini şaşırtıcı derecede ağırbaşlı ve ciddi bir tonla resmeder; bu durum anlatıya derinlemesine bir psikolojik tahlil niteliği kazandırır. Ancak bu vakur ve mesafeli anlatım tarzı, aslında trajik olanı komikle harmanlayan stratejik bir tercihtir.

> Bu kız arkadaş kalın vatkalı, eskimek bilmeyen, sağlam astarlı *Palto*dan başka bir şey değildi. Hatta bu yüzden o zamana kadar görülmemiş bir canlanma, kararlılık geldi üzerine; sanki karakteri daha bir güçlenmişti. Yürüyüşü bile daha emin olmuş, bakışlarından kararsızlık silinmişti (Gogol, 2015, s. 34).

Bergson'a göre gülme, bu tür tezatlar ve beklentilerin tersine dönmesiyle oluşur.

> Olayların içine bir dizi mekanik düzenleme yerleştirildiğinde ve bu durum bize yaşamın esnekliğini değil de bir makinenin işleyişini hatırlattığında güleriz. Gülünçlük, canlının üzerine eklemlenmiş mekanikliktedir. (Bergson, 2018, s. 27)

Metindeki *Palto* motifi, Akakiy Akakiyeviç'in duygusal ve toplumsal eksikliğini tek bir nesneye yönelten mekanik bir bağlanma biçimi olarak görünür hâle gelir. Böylece *Palto*, Bergson'un komiğin kaynağı olarak tanımladığı katılaşmış ve tek yönlü davranışın anlatı içindeki karşılıklarından biri hâline gelir. Sınırlı bir dünya içinde yaşayan Akakiy Akakiyeviç' in, yarı gülünç yarı acıklı durumunu Gogol bu tür ani iniş çıkışlarla dolu bir anlatım tonuyla hicvetmektedir. Yazarın *Palto*da hicvettiği önemli tiplerden biri de Akakiy Akakiyeviç'in *Palto'sunu* diken terzi Petroviç'tir. Petrovich, hem usta bir zanaatkar hem de kurnaz bir tüccardır; bu özelliği, kent yaşamına uyum sağlayan kırsal göçmenlerin tipik karakterini yansıtmaktadır.

> … Bu terzi hakkında elbette fazla bir şey söylemek gereksiz, ama hikâyede her kişinin karakteri tam alarak verildiğine göre, Petroviç' in kişiliğinden söz etmekten başka yapacak bir şey yok. Önceleri adı sadece Grigori'ydi ve bir beyin kölesiydi, özgürlük belgesini alınca büyük küçük hiçbir ayırım yapmadan takvimlerde haçlarla belirtilen tüm bayramlarda zil zurna sarhoş olana kadar içmeye başlayınca ona Petroviç adını

> verdiler. İçme konusunda dedelerinin geleneklerini devam ettiriyordu. Karısıyla kavga ederken ona sosyete kadını ya da Alman diyordu… (Gogol, 2015, s. 65)

Gogol, terzi Petroviç figürü üzerinden, kazandığı kısıtlı özgürlüğün sınırlarını zorlayan ve bu durumu uç noktalarda yaşayan tipik bir köylü (mujik) karakterini hicveder. Petroviç'in genetik bir miras gibi devraldığı aşırı alkol düşkünlüğü ve öfkelendiğinde eşine "Alman" diye hitap etmesi, taşra insanının bilinçaltındaki yabancı karşıtlığını ve dar ufuklu toplumsal reflekslerini yansıtır.

Hikâyede Petroviç ile özdeşleşen en önemli nesne ise, üzerinde bir general resmi bulunan fakat zamanla yıprandığı için kâğıtla yamalanmış olan enfiye kutusudur. Bu kutu, sadece sıradan bir eşya değil, Petroviç'in kimliğinin ayrılmaz bir parçası ve toplumsal statüye dair ironik bir sembol olarak kurgulanmıştır. Gogol'ün anlatı boyunca bu kutuya ısrarla atıfta bulunması, aslında insanın varoluşsal durumunu nesneler üzerinden tanımlama ve birey ile eşya arasındaki o kopmaz bağı somutlaştırma stratejisinin bir ürünüdür.

"Canlı bir şeyin üzerine eklemlenmiş mekanik olan her şey gülünçtür. (…) Yaşamın akışına uyum sağlayamayan, zihinsel veya fiziksel bir dalgınlıkla kendi rutinini tekrar eden birey, toplum tarafından gülme yoluyla cezalandırılır" (Bergson, 2018, s. 34).

Sonuçta, diyaloğun devam etmesi bir "iletişim başarısızlığı" değil, mekanik bir işleyiştir. Generalin sözleri, Zupančič'in "gerçekliğe sızan aşırılık" olarak adlandırdığı şeyi, unvan ve rütbenin ezici ağırlığını en somut şekilde yansıtmaktadır. Bu noktada, Gogol'ün komediye bakışı, yalnızca tek bir karakterin gülünçlüğünü ortaya çıkarmakla sınırlı değildir. Bu yüzden Petroviç' in enfiye kutusu özel bir rol oynamaktadır. Bu kutu, üzerindeki general resmi zedelendiğinde dört köşe kâğıtla kaplanmış ve Petroviç' in kişiliğinin bir parçası gibi anlatılmıştır. Yazarın bu kutuya sık sık vurgu yapması, onun insanla nesne arasındaki bağlantıyı vurgulamak için bir yöntem olarak kullanılmış gibi görünüyor.

Bergson'un gülme teorisi, insanların sıradan nesnelere veya alışkanlıklara olan takıntılarının veya ciddiyetlerinin sürpriz bir şekilde bozulduğu durumlarda gülme refleksinin ortaya çıkabileceğini savunur. Bu metinde Petroviç'in enfiye kutusu, üzerindeki resmin zedelenmesi gibi beklenmedik ve alışılmadık bir duruma maruz kalabilir.

Palto hikâyesinde en büyük hiciv, Bir Delinin Hatıra Defteri'nde olduğu gibi, devlet memurlarına yöneliktir. Bu kez Gogol'ün hicvinin odak noktasında "önemli kişi"yle halkın güvenliğinden sorumlu dairelerde çalışan memurlar yer alır. Akakiy Akakiyeviç *Palto'su* çalınınca ev sahibesinin tavsiyesi üzerine önce başkomisere gider. Kahramanı başkomiserle görüşmeden önce uzun bir süre oyalarlar. Her şeye rağmen başkomiserle görüşmeyi başaran Akakiy Akakiyeviç bundan bir sonuç alamayacağını anlar. Çünkü başkomiser olayla ilgisi olmayan saçma sapan sorular sormaktadır. Akakiy Akakiyeviç çalıştığı daireden bir arkadaşının, "önemli kişi "ye gitmesi tavsiyesine uymaya karar verir. Gogol önemli kişiyi şöyle anlatmaktadır:

> …önemli kişinin bugüne kadar hangi işle uğraştığı belli değildi. Bilinmesi gereken tek şey önemli kişinin kısa bir süre önce önemli bir kişi olduğudur. Daha önce sıradan bir kişiydi. Bununla birlikte onun mevkii diğerlerine kıyasla pek de o kadar önemli sayılmazdı. Ama başkaları için önemli olmayan şeylere büyük önem veren insanlar vardır. Bununla birlikte, bu kişi pek çok değişik yöntemle yaptığı işin önemini artırmaya çalışıyordu: özellikle iş yerine geldiği zaman alçak rütbeli memurların onu merdivenlerde karşılamalarını istiyordu; hiç kimse karşısına doğrudan doğruya çıkmaya cesaret etmemeliydi. Kayıt memuru evrakı on ikinci dereceden memura, o da daha yüksek rütbeli bir memura veya kime gerekiyorsa ona rapor vermek zorundaydı. Evrak ancak onların elinden geçtikten sonra önemli kişiye gelebilirdi. Tüm bunlar işin düzgün gitmesi için-son derece gerekliydi… (Gogol, 2015, s. 79)

Önemli kişi olarak adlandırılan bu karakter, sıradan bir bireyin ötesinde bir bürokratik konumu temsil eder. Ancak bu kişi, bu pozisyonun önemini abartarak ve sıra dışı bir şekilde vurgulayarak gülünç bir hale gelir. Alenka Zupančič'in (2011) *Komedi: Sonsuzun Fiziği* kitabında, komedinin sıra dışı ve beklenmedik bir gerçekliği yaratma eğiliminde olduğunu ve bu nedenle komikliği anlamada sonsuz bir potansiyele sahip olduğunu öne sürer.

> Komedinin fiziği, her zaman bir şeylerin fazladan, beklenmedik ve yerinden edilmiş olduğu bir fiziktir. Komedi, bir durumun içine o durumun kendi mantığıyla açıklanamayacak bir 'sonsuzluk' veya 'beklenmediklik' yerleştirir. (Zupančič, 2011, s. 34).

Zupančič (2011), komedinin mevcut gerçekliğin sınırlarını zorlayarak onun içinden beklenmedik ve sıra dışı bir "fazlalık" çıkardığını savunur. Gogol'ün metninde, Akakiy Akakiyeviç'in hayatındaki boşluğun bir nesneyle doldurulması ve bu nesnenin 'kalın vatkalı, sağlam astarlı' bir kız arkadaş olarak tanımlanması, Zupančič'in (2011) kuramlaştırdığı komedinin o tuhaf ve sonsuz fiziğinin somut bir tezahürüdür; burada komik olan, duygusal bir beklentinin en kaba maddi gerçeklikle aniden yer değiştirmesidir. Önemli kişinin, kendi makamını abartılı ritüellerle yüceltme çabası, sadece Bergsoncu (2019) bir mekaniklik değil, aynı zamanda Zupančič'in (2011) ifadesiyle gerçekliğin içine sızan "sıra dışı bir fazlalıktır" (s. 48). Zupančič'e (2011) göre komedi, bu tür otokratik bir ciddiyetin kendi ağırlığı altında ezilerek "beklenmedik bir gerçeklik" yaratmasıyla oluşur (s. 42). Generalin sıradan bir memurla olan diyaloğunda bile unvanını mekanik bir engel olarak kullanması, gerçekliğin esnekliğini yitirip komikliğin o "sonsuz fiziğine" teslim olduğu andır.

> General: Siz kiminle konuştuğunuzun farkında mısınız? Karşınızda kimin bulunduğunu biliyor musunuz?… Ne? Ne dediniz? Siz kime başkaldırıyorsunuz? Kiminle konuştuğunuzu biliyor musunuz? Odadan dışarı! Dışarı çıkın diyorum size! (Gogol, 2015, s. 45)

Bu sözler üzerine Akakiy Akakiyeviç o kadar korkar ki ayakları birbirine dolanır. Gogol bu anı şöyle tarif eder:

> Akakiy Akakiyeviç neredeyse bayılacaktı. Odacıların yardımıyla dışarı çıkarıldı, ayaklarını yere basmıyor gibiydi; soğuk Petersburg rüzgârında evine dönerken boğazı şişti ve yatağa düştü. (Gogol, 2015, s. 47).

Mekanikleşmenin öldürücü gücü, Bergson'un "canlı üzerindeki mekanik" kuramı burada fiziksel bir yıkıma yol açar. General'in "unvan makinesi" gibi davranması, Akakiy'nin "canlılığını" (hayatını) elinden alır. Zupančič'e göre bu 'sıra dışı fazlalık', General'in Akakiy'i odadan kovduktan sonra arkadaşına dönerek, 'İşte onlara böyle davranmak lazım,' diyerek memnuniyetle gülümsemesinde vücut bulur. Bu sahne, otoritenin yalnızca işlevsel bir araç olmadığını; aksine Zupančič'in (2011) belirttiği üzere, kendi başına bir 'gösteri'ye dönüşen keyfi bir fazlalık barındırdığını kanıtlar. Öykünün sonunda Akakiy öldüğünde, hayaleti şehre geri döner ve tam da bu General'i yolda yakalar. Akakiy'nin hayaleti, General'in o meşhur sorusunu ona iade eder gibi yakasından tutar ve kendi *Paltosu*nu zorla alır.

Bu bağlamda diyaloğun devamı, bir "iletişimsizlik" değil, mekanik bir infazdır. General'in replikleri, Zupančič'in bahsettiği o "gerçekliğin içine sızan fazlalığı" (unvanın ezici ağırlığını) en somut haliyle temsil eder. Bu noktada Gogol'ün komedi anlayışı yalnızca bireysel bir karakterin gülünçlüğünü üretmekten ibaret değildir. Aksine hikâye hem Bergson'un tanımladığı mekanikleşmiş davranış kalıplarını hem de Zupančič'in işaret ettiği gerçekliğin içinden taşan o beklenmedik fazlalığı aynı anlatı düzleminde bir araya getirir. Akakiy Akakiyeviç'in yaşamındaki bürokratik tekrarlar, "önemli kişi"nin makamını abartılı ritüellerle sahnelemesi ve *Palto'nun* neredeyse insani bir varlık gibi anlam yüklenmesi, komiğin yalnızca güldürü üretmediğini; aynı zamanda modern bürokratik düzenin insanı nesneleştiren yapısını görünür kıldığını gösterir. Bu nedenle Gogol'ün metninde

komedi, yalnızca estetik bir anlatım biçimi değil, toplumsal gerçekliğin katı ve mekanik işleyişini açığa çıkaran eleştirel bir anlatı stratejisi olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda *Palto* öyküsünün komik yapısı, Bergson'un gülme kuramı ile Zupančič'in komedi anlayışının birlikte okunabileceği verimli bir örnek sunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, Gogol'ün *Palto* öyküsündeki komik yapıyı Bergson'un gülme kuramı çerçevesinde incelemiş ve mekanikleşmenin öyküde tek bir düzeyde değil, birbirini besleyen dört ayrı düzlemde işlediğini ortaya koymuştur: Akakiy Akakiyeviç'in bireysel rutinlerinde, "önemli kişi"nin makam ritüellerinde, bürokratik hiyerarşinin katı işleyişinde ve anlatıcının tekrara dayalı ironik söyleminde. Bu çok katmanlı bulgu, çalışmanın Bergson yorumuna kattığı en özgün noktadır: Gogol'ün metninde mekanikleşen yalnızca bir birey değil, o bireyi çevreleyen kurumsal ve söylemsel düzenin bütünüdür.

Akakiy Akakiyeviç'in yazı kopyalama alışkanlığı, değişmeyen gündelik düzeni ve bürokratik hiyerarşi karşısındaki edilgenliği, birbirinden bağımsız gözlemler değil, tek bir sürecin farklı görünümleridir: kurumsal yapı, bireyi tekrarlayıcı bir işleve indirgemiş ve davranışlarını giderek otomatik ve tek düze hâle getirmiştir. *Palto* motifi bu sürecin en somut göstergesidir; nesne, Akakiy'in toplumsal görünürlük arayışını ve bu görünürlüğün kırılganlığını temsil eden simgesel bir mekanizma işlevi görür. Anlatıcının ciddi ile alaycı arasında sürekli gidip gelen tonu ise aynı mekanikleşmeyi söylem düzeyinde yeniden üretir.

Bulgular, Bergson'un kuramını yalnızca doğrulamakla kalmaz, sınırlarını da görünür kılar. Bergson'a göre gülme, dalgın ve mekanikleşmiş bireyi topluma geri çağıran bir düzeltme mekanizmasıdır; ancak öyküde Akakiy Akakiyeviç'e yöneltilen gülme bu işlevi yerine getirmez. Alay, onu topluma yeniden kazandırmak yerine dışlanmasını, aşağılanmasını ve görünmezliğini derinleştirir. Bu bulgu, Bergson'un kuramının açıklayıcı gücüyle etik sınırının bir arada değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir: gülme, güçlü konumdaki bireyi normalleştirebilirken, zaten kırılgan olan bireyi daha da marjinalleştirebilmektedir.

Bu etik gerilim, "önemli kişi" figüründe kurumsal bir biçimde tekrarlanır. Karakterin makamını abartılı ritüellerle sahnelemesi, Bergson'un tanımladığı mekanik katılığın kurumsal bir versiyonudur; ancak burada mekanikleşen, tek bir bireyin davranışı değil, bürokratik otoritenin kendisidir. Unvanın ve rütbenin insan ilişkilerinin önüne geçtiği bu hiyerarşik dil, Akakiy'in yaşadığı bireysel kırılganlığı üreten kurumsal çerçeveyi oluşturur.

Bu bulgular, çalışmada başvurulan diğer kuramsal çerçevelerle de örtüşmektedir. Zupančič'in tanımladığı "sıra dışı fazlalık" kavramı, "önemli kişi"nin gerçeklikten taşan otoriter tavrında somutlaşırken; Bakhtin'in ikircikli karnaval gülmesi kavramı, Gogol'ün anlatısındaki hem alaycı hem şefkatli tonlar arasındaki gerilimi açıklama gücü sunar. Bu üç kuramsal perspektifin bir arada okunması, öykünün komik yapısının tek bir açıklama modeline indirgenemeyecek kadar çok katmanlı olduğunu; Bergson'un mekanik katılık kavramının bu çok katmanlılığı anlamak için verimli ama tek başına yeterli olmayan bir başlangıç noktası sunduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, *Palto'da* mekanikleşenin yalnızca Akakiy Akakiyeviç olmadığını; bürokratik kurumun, makam dilinin ve anlatısal söylemin de mekanik bir işleyiş kazandığını göstermiştir. Gogol'ün öyküsü, komedinin yalnızca güldürme amacı taşımadığını; bireyi tekrarlayıcı işlevlere indirgeyen kurumsal yapıyı görünür kılan eleştirel bir anlatım biçimi olarak da işlediğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede çalışma, Bergson'un gülme kuramının Gogol metnini anlamak için güçlü bir araç sunduğunu, ancak bu aracın toplumsal düzeltme varsayımının kendisinin de eleştirel bir okumaya tabi tutulması gerektiğini savunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, yalnızca Gogol'ün *Palto'suna* değil, bürokratik modernliğin edebiyatta temsil ediliş biçimlerini gülme

kuramları aracılığıyla okumayı hedefleyen gelecekteki çalışmalara da metodolojik bir model sunmaktadır.

References:

Aristoteles. (2017). *Poetika: Şiir sanatı üzerine* (F. Akderin, Çev.; A. Cevizci, Yay. Haz.). Say Yayınları.

Bakhtin, M. (2014a). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bakhtin, M. M. (2014b). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Günay, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1965 yılında yayımlanmıştır).

Bergson, H. (2016). *Yaratıcı tekâmül* (M. C. Çetin, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eser 1907 yılında yayımlanmıştır).

Bergson, H. (2018). *Gülme: Komiğin anlamı üzerine deneme* (Y. Avunç, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eser 1900 yılında yayımlanmıştır).

Bergson, H. (2019). *Düşünmek ve olmak* (A. Aydoğan, Çev.). Say Yayınları.

Eichenbaum, B. (1963). The structure of Gogol's "The Overcoat" (B. Paul & M. Nesbitt, Çev.). *The Russian Review*, 22(4), 377–399. https://doi.org/10.2307/126672 (Orijinal eser 1919 yılında yayımlanmıştır).

Erkek, F. (2017). Kahkaha toplumdan yana: Henri Bergson'un gülme yorumu. *Dört Öge*, 11, 1–16. https://izlik.org/JA25XP76XL

Freud, S. (2016). *Espriler ve bilinçdışı ile ilişkileri* (E. Kapkın, Çev.). Payel Yayınları. (Orijinal eser 1905 yılında yayımlanmıştır).

Gogol, N. (2015). *Palto* (A. Takanay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Graffy, J. (2000). *Gogol's The Overcoat*. Bristol Classical Press.

Karaca, A. (2010). Rus edebiyatında Petersburg anlatıları ve Gogol'ün öyküleri üzerine bir inceleme. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 126–140.

Karlinsky, S. (1992). *The sexual labyrinth of Nikolai Gogol*. University of Chicago Press.

Süer, A. (1987). Gogol'ün yapıtlarında memur tipleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 31(1-2), 435–441.

Yılmaz, R. (2014). Anlatı yoluyla dünyanın zihinsel yeniden kurulumu: "*Palto*", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği" romanlarının alımlama pratikleri üzerine bir inceleme [Yayımlanmamış doktora tezi]. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, R. (2017). N. V. Gogol'ün '*Palto*'su'nun Yapısal Çözümlemesi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 195–212.

Zupančič, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun fiziği* (E. Canberk, Çev.). Metis Yayınları.

Üçgül, S. (2023). Rus eleştirmenlerinin gözüyle N. Gogol'ün '*Palto*'su. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12(111), 1798–1803. https://doi.org/10.7816/idil-12-111-02

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.