

EEDER  
EDEBÎ ELEŞTİRİ DERGİSİ  
ISSN: 2602-4616

**Cilt 5, Sayı 2, Yıl 5, Ekim 2021**

**Çevrilen Makalenin Adı / Name of Translated Article**


Basit Olay Örgüsü Hileleri, Olay  
Örgüsü Delikleri ve Anlatı Tasarımı

Cheap Plot Tricks, Plot Holes, And  
Narrative Design

**Çevirmen/Translator**

Ahmet Selçuk ONARICIOĞLU

Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, [ahselona@gmail.com](mailto:ahselona@gmail.com)

 ORCID: 10.31465/eeder.908246

**Yayın Bilgisi/Article Information**

Yayın Türü: Çeviri

Gönderim Tarihi: 01.04.2021

Kabul Tarihi: 02.10.2021

Yayın Tarihi: 31.10.2021

DOI: 10.31465/eeder.908246

Sayfa Aralığı: 539-557

\*Bu yazı, Ryan, M. L. tarafından kaleme alınan *Cheap Plot Tricks, Plot Holes, And Narrative Design* adlı makalenin İngilizceden Türkçeye çevrilmiş halidir. Makalenin künyesi: Ryan, M. L. (2009). "Cheap Plot \*\*Tricks, Plot Holes, And Narrative Design". *Narrative*, Vol. 17, No. 1 (January), pp. 56-75.

\*\*\*Makalenin Türkçeye çevrilmesi için yazardan ve ilgili yayınevinden izin alınmıştır. Makalenin orijinal halinde anahtar kelime mevcut değildir ancak çevirmen tarafından anahtar kelimeler tayin edilerek oluşturulmuştur. (çevirmen notu)

\*\*\*\*Marie-Laure Ryan, Colorado, Boulder Üniversitesi İngilizce bölümünde öğretim üyesidir. İlgili alanları hem geleneksel hem de yeni medyadaki anlatıyı kapsamaktadır. David Herman ve Manfred Jahn ile birlikte Routledge Ansiklopedisi'nin Anlatı Teorisi'nde (2005) editörlük yapmıştır ve *Olası Dünyalar, Yapay Zekâ ve Anlatı Teorisi* (1991), *Sanal Gerçeklik Olarak Anlatı: Edebiyat ve Elektronik Medyada Pratik ve Etkileşim* (2001) ve *Öykü Avatars: Eski ve Yeni Medyada Anlatı Modları'nın* (2006) yazarıdır.

**Kaynak Gösterme/Citation:** Ryan, M. L. (2021). "Basit Olay Örgüsü Hileleri, Olay Örgüsü Delikleri ve Anlatı Tasarımı", çev. A. Selçuk Onarıcıoğlu, *Edebî Eleştiri Dergisi*, C V, S II, s. 539-557.

(Bu makale, yazar beyanına göre, TR DİZİN tarafından öngörülen "ETİK KURUL ONAYI" gerektirmektedir.)

## ÖZ

Anlatıda, olay örgüsünün iki seviyesi vardır. Bunlardan ilki, olaylar dizisini yaratan yazarın olay örgüsüdür. İkincisi, hedefler belirleyen, planlar, entrikalar, komplolar kuran ve olayları kendi çıkarlarına göre düzenlemeye çalışan karakterlerin olay örgüsüdür. Hem yazar hem de karakterler açısından olay örgüsünün meydana getirilmesi şu iki kontrolü sağlamak içindir: Bunlardan ilkinde yazar için önemli olan belirli bir deneyim geçirmesi gereken okuyucu üzerinde kontrol kurulmasıdır. İkincisinde ise karakterler için önemli olan da diğer karakterlerin ve hayatın tesadüfleri üzerine kontrol kurulmasıdır. Ancak bazen yazarın hedefleri, karakterlerin hedefleriyle çelişir. Yazar, okuyucu üzerinde belirli bir etki yaratmak için yoğun gerilim, merak veya okurun özdeşim kuracağı şekilde karakterlerin belirli eylemlerde bulunmasını sağlamalıdır. Ancak bu duruma yönelik hareket etmek anlatı mantığına aykırıdır. Çünkü bu durum, karakterlerin menfaatlerine hizmet etmez veya karakterlerin kişilik özellikleriyle uyumlu değildir. Bu makalede, yazarın ve karakterin hedefleri arasındaki çatışmadan kaynaklanan iki tür estetik açıdan zayıf olay örgüsünü değerlendireceğim. Bunlardan birincisi, olay örgüsünde yazarın aktif bir müdahalesi, yani bilgisayar korsanlığı gibi olan hilelerle sorunu çözme girişimidir. Ben buna (Bundan böyle BOÖH diyeceğim.) "basit olay örgüsü hileleri" diyeceğim. Diğer ise problemi görmezden gelmek veya anlatıdaki stratejiyi örtbas (veya ihmal) etmekten kaynaklanan durumdur. Bu, senaristler arasında (Bundan böyle OÖD diyeceğim.) "olay örgüsü delikleri" olarak bilinmektedir. Sofistike okuyucunun şikayetlenmesine sebep olan türden olaylara yapılan bu vurguyla, hem klasik hem de post-klasik anlatım biliminin neredeyse tamamen tanımlayıcı geleneğinden kopacağım ve makalede Aristoteles'in Poetika'sının kuralcı ruhuna daha yakın bir değerlendirmeyi benimseyeceğim.

**Anahtar Kelimeler:** Olay Örgüsü Hileleri, Olay Örgüsü Delikleri, Anlatı Tasarımı

## ABSTRACT

In narrative, plot exists on two levels: the plotting of the author, who creates the storyline; and the plotting of the characters, who set goals, devise plans, schemes and conspiracies, and try to arrange events to their advantage. The plotting of both author and characters is meant to exercise control: for the author, control over the reader, who must undergo a certain experience; for the characters, control over other characters and over the randomness of life. But sometimes the goals of the author are at odds with the goals of characters. The author needs to make the characters take particular actions to produce a certain effect on the reader, such as intense suspense, curiosity, or emotional involvement; but acting toward this situation defies narrative logic, because it is not in the best interest of the characters, or not in line with their personality. In this article I propose to investigate two types of aesthetically deficient plot twists that arise from this conflict between author and character goals. One involves an active intervention by the author, an attempt to fix the problem through hackneyed devices; I call this "cheap plot tricks" (henceforth CPT). The other results from ignoring the problem, or covering it up, a strategy (or omission) that leads to what is known among film writers as "plot holes" (henceforth PH). Through this emphasis on the kind of events that makes the sophisticated reader groan, I will be breaking away from the almost exclusively descriptive tradition of both classical and postclassical narratology, and I will adopt an evaluative stance closer to the prescriptive spirit of Aristotle's Poetics.

**Keywords:** Cheap Plot Tricks, Plot Holes, Narrative Design

## BASİT OLAY ÖRGÜSÜ HİLELERİ, OLAY ÖRGÜSÜ DELİKLERİ VE ANLATI TASARIMI

Aristoteles, trajediyi ele alırken olay örgüsü kurmanın iyi ve kötü yollarının bir taslağını çizer. O, trajik olay örgüsünün iki tür olay için çok önemli olduğunu düşünür. Bunlardan ilki bahtın dönüşü ve karakterlerin cehaletten aydınlanmaya geçtiği, bilgisizlikten farkına varma (*anagnorisis*) sahneleridir. (*Oedipus Rex*'teki gibi her iki olay da aynı anda gerçekleştiğinde olay örgüsü daha iyidir.) Aristoteles'in alt düzey olay örgüsü örneklerinde *farkına varma*, Ulysses'in yüzündeki kimliğini ortaya çıkaran yara izi gibi semboller ve dış simgeler aracılığıyla sağlanır. Aslında sanatsal kurguda, farkına varma kavramı; karakterlerin çizdiği çıkarımlarla, hafızayla veya en iyi durumda "olay akışının kendisinden" ortaya çıkar. Bu, olay örgüsünün meydana getirdiği koşullar dâhilindeki olası eylemlerden kaynaklanmaktadır. Bu tür bir harekete geçişin en önemli örneği, Oidipus'un babasının cinayetiyle ilgili bir soruşturma başlatma kararı ve bunun sonucunda katilinin kendisi olduğunu keşfetmesidir. Bu örneklerden iyi olay örgüsünün karakterlerin mizaçları ve mantıksal akıl yürütmeleriyle ilerletildiği, kötüsünün ise yazarın izlerini taşıyan geçici *özel bir amaç için* dış koşullar tarafından yönlendirildiği olarak geliştirilebilir. BOÖH, kötü hazırlanmış, zorlanmış, hile dolu bir çantadan kullanılacak şeyin hazırca alınması gibidir ve onun bir bütün olarak olay örgüsündeki işlevi çok açıktır. Kısacası, BOÖH bir anlatı klişesidir. Bu yüzden ben, buna *olay örgüsündeki beklenmedik gelişmeden ziyade olay örgüsündeki hile* diyorum.

Değerlendirici bir duruşun kırılabilirliği, okuyucuların yargılarının öznelinde yatmaktadır. BOÖH olarak adlandırdığım şeyi çok kabul edilebilir bulabilirsiniz. Basit bir kurgu olarak geçen BOÖH, tamamen kişisel bir muhakeme meselesiyse BOÖH'lerin bir taksonomisine girişmenin bir anlamı olmaz. Tam tersine duruş, bağlamı ne olursa olsun, kötü planlamayı temsil eden bazı olay türleri olduğunu söylemekten ibarettir. Birinci pozisyonun göreceliliği ile ikincinin özcülüğü arasında, bazı olay örgülerinin doğası gereği basit bir kurgu olduğu için bunu iyi bir öykünün hizmetine sunup kurgunun kurtarılabilmesini kabul ederek bir uzlaşma sağlanabilir. Ancak bu olay örgüsü hilesinin ortaya çıkardığı en olumlu tepki, "mazeret görülebilir" olarak değerlendirilmeli, yani olay örgüsünün ana hatları zirvelere değil, vadilere atanmalıdır.

Okuyucunun estetik değerlendirmesinde, olay örgüsüne yönelik eğilimler, güçlü tepkilere yol açamayan olaylar tarafından doldurulmuş bir aralıkta basitten dâhiliğe doğru bir değişiklik gösterir. Bu makalede dâhi olay örgüleri (DOÖ) yerine BOÖH ve OÖD'lere odaklanacağım. Çünkü bunların tanımlanması, mantık hatalarıyla, mantıksızlıkla veya *deja vu* duygusuyla ilgili olması, okuyucunun kişisel zevkine çok daha az bağlıdır ve bu nedenle bunları toplamak ve sınıflandırmak çok daha kolaydır. BOÖH'lerin aksine, DOÖ'ler, sabit bir formülü takip etmeyen, etkisini kaybetmeden tekrarlanamayan ve çok daha özel bir ortam gerektiren, bilinçli olarak yaratılan kurgulardır. Bu, DOÖ'lerin ortak özellikler göstermediği anlamına gelmez. Eğer böyle özellikler göstermezlerse anlatı teorisine tamamen kapalı olurlar. Ancak DOÖ'lerin dâhiliği, merak ve şaşırtmanın standart anlatı etkilerini hedefleme, bahtın dönüşü, farkına varma (*anagnorisis*) veya güvenilmez anlatıcı gibi kanıtlanmış verimli anlatı tasarım ilkeleri gibi yalnızca bireysel olarak çalışılabilen bu özelliklerin benzersiz bir bağlamsallaştırılmasında yatar. Eninde sonunda, bir olay örgüsü tasarımı teorisinin okuyucuların kişisel DOÖ örneklerini toplaması ve

bu etkileri üreten ilkeleri araştırması gerekmektedir. Ancak teoriye, anlatı florasının yabancı otlarıyla (BOÖH, OÖD) başlamak, görülmesi unutulmaz hisleri oluşturan nadir çiçeklerden çok daha kolaydır. Yabancı otlar da olay örgüsünün tasarımı hakkında bir şeyler öğrenebileceğimiz anlatı türleridir.

### **Basit Olay Örgüsü Hileleri**

BOÖH'lerin (deyim yerindeyse) en üretken kaynağı, Aristoteles'in yazarın işlevi olarak gördüklerini göz ardı etmektir. Yani "ne olduğunu söylemek değil, ne tür bir şey olacağını, olasılık ve zorunluluğa göre neyin mümkün olduğunu söylemek" (Poetics 5.5, 16). BOÖH örneklerimin çoğu, iki bağımsız nedensel zincir arasındaki tesadüfi kesişimin ürünü olduğu için, tanım gereği düşük olasılık olan tesadüfleri içerir (Richardson 26). Bir tesadüf olasılığının derecesi, belirli bir durumda mümkün olan olay havuzunun boyutu ile ters orantılıdır. Bu nedenle tesadüf meydana geldiğinde "küçük dünya" etkisi denilecek şekilde, sanki büyük bir dünya küçülmüş, yerine daha az olasılık bırakmış gibidir. Hilary Dannenberg'in *Yakınlaşma ve Uzaklaşma: Anlatı Kurgusunda Zaman ve Uzamın Meydana Getirilmesi* isimli büyüleyici kitabının gösterdiği gibi anlatı, tesadüfün olay örgüsünü hiçbir zaman gerçekten bırakmamıştır. Sanatsal yönü olan olay örgüsü adına düşük olasılıklı olayları açığa çıkarmaya karar verseydik, kendimizi anlaşılabilirliğin ana kaynağından, yani sıra dışı durumlardan mahrum ederdik ve çok az öykü hayatta kalırdı. Ancak anlatıda olağanüstü tesadüflere karşı toleransımız, gerçekçiliğe olan talep arttıkça çağlar boyunca azaldı. Çok azımız, Rönesans ve Barok dönemlerinde okuyucuları memnun eden gemi enkazları ve uzun süredir kayıp âşıkların yeniden bir araya gelmesiyle ilgili son derece uydurulmuş öykülerden hâlâ etkileniyoruz. Üslûptaki bu evrim, örneklerimin neden bu kadar çok 17. yüzyıldan geldiğini açıklıyor. Ancak günümüzde BOÖH'ler, popüler kültürde, özellikle de filmlerde hala yaygın olarak bulunmaktadır.

*BOÖH 1: Olağanüstü Tesadüf: doğru zamanda doğru yerde olmak*

Madame de Lafayette'in eseri *La Princesse de Clèves* BOÖH için ilk örneğimi oluşturmaktadır. O dönemde bu eser, unutulmaz bir edebi tartışmayı ateşlemiştir. Yayımlandıktan kısa bir süre sonra, 1678'de *Le Mercure Galant* dergisi, okuyuculardan bu özel bölüm hakkındaki fikirlerini ifade etmelerini istedi. Bu soru, günümüzde internette bulunan kitap, film ve video oyunlarının canlı tartışmalarına benzer bir yanıt fırtınası yarattı.

“Erdemli bir genç güzellik olan Matmazel Chartres, Fransa Kralı II. Henri'nin sarayına gelir. Prens Clèves ona âşık olur ve onunla evlenmek ister. Aşk tecrübesi olmayan prenses, prenses karşı özel bir şeyler hissetmemesine rağmen bu teklifi kabul eder. Düğünden sonra Madam Clèves, saraydaki en seçkin bekâr olan Nemours ile tanışır ve anında onlar tutkuyla birbirlerine âşık olurlar. Ama Madam Clèves tutkusuyla savaşmaya kararlıdır ve Nemours'a olan aşkını asla açığa vurmaz. Günaha girmekten kaçınmak için kır evine çekilir. Nemours onun nerede olduğunu öğrenir ve o bölgede ava çıkar. Kaybolur ve birden kendini Clèves malikânesindeki bir pavyonun yakınında bulur. Kısa süre sonra prenses ve kocası onun önünden geçer, bir banka oturur. Nemours saklandığı yerden prensesin kocasına olan itirafını duyar. Bu itiraf, prensesin başka bir adama âşık olduğu ve ondan uzak durması gerektiğidir. Madam Clèves Sevdığı adamın adını asla söylemese de, kendinden geçmiş Nemours, kadının aklındaki kişinin kendisi olduğunu tesadüfi kanıtlarla anlar.” (331-36)

Çağdaş tepkilere göre tartışmanın odak noktası, beklendiği gibi olay yerindeki Nemours'un varlığı değildi. Hiçbir suçu ve ihaneti olmamasına rağmen Madam Cléves'in başka bir adama olan aşkını kocasına itiraf etmesi gerçeği idi (Goldsmith 1998). Okuyucuların çoğu, akli başında hiçbir kadının böyle bir itirafta bulunmayacağına inanıyordu. Bugünün okuyucuları, Madam Cléves'in neden böyle bir şey yaptığını çok daha iyi anlıyorlar. Çünkü hem kadın kahramanın karakteri hem de Prens Cléves'in dürüstlüğünü takdir ettiğine işaret eden ayrıntılı açıklamalar metnin içinde iyi hazırlanmış. Ancak özgün bir cevap vermem gerekirse Nemours'un orada bulunmasına ve Madam Cléves'in itirafına kulak misafiri olmasına ortam hazırlayan hayat döngüsünün son derece olası olmayan mekânsal ve zamansal çakışmasından modern okuyucular rahatsızdır. Fransız edebiyatının popüler bir kitabının yazarları olan Lagarde ve Michard, buna "an artifice qui nous gêne aujourd'hui" ("bugün bizi rahatsız eden bir sanatçı" [362]) diyorlar.

Kulak misafiri olarak öğrenilen itirafın ustalığı, Madam Lafayette'in çetrefilli bir tasarım problemini çözmesine izin verdi. O, kadın kahramanının yasak aşkından dolayı çok acı çekmesini ama aynı zamanda en yüksek ahlaki standartları korumasını da istiyordu. Bu standartlar, prensesin Nemours'a kasıtlı olarak sevgisini göstermesini engelledi. Öte yandan, Nemours, Madame Cléves'in kendine olan hislerini öğrenmeden trajik sonucuna (ve Madam Cléves'in cesaretinin yüceltilmesi) doğru ilerleyemezdi. Bundan dolayı BOÖH, burada bilginin özel bir alandan kamuya açık bir alana aktarılması sorununu çözmekle kalmayıp (Nemours bu konuda dedikodu yapacak, bir söylenti zinciri yaratarak bu olay talihsiz kocaya ulaşacaktır.) Aynı zamanda bir taşla iki kuşu vurur. Prens Cléves, başka bir BOÖH'nin meydana gelmesiyle bu durum onda kıskançlığa ve kalp acısıyla onun ölümüne sebep olur. Bu ölüm, Madam Cléves'i Nemours'un evlenme teklifini kabul etmekte özgür kılar. Ancak Madame Cléves; suçluluk, kahramanca özdenetim, sosyal baskılara direnç, istisnai karakter veya aşk korkusu olarak çeşitli şekillerde yorumlanan gizli bir nedenden ötürü onu reddeder ve onun yerine tövbe-kâr bir hayatı seçer.

Kulak misafiri olunan bu itirafın geçtiği bölüm açık bir şekilde öykünün çıkarlarına ve yazarın hedeflerine hizmet eder. Standartlar açıkça farklıdır. On yedinci yüzyıl okuru için bu durum (Aristoteles için olduğu gibi), gerçek benzerlik, karakter bütünlüğü ve insan doğası fikrine uygunluk anlamına gelmektedir. Ancak bu fikre güvenmemesi öğretilen ve dolayısıyla buna güvenemeyen modern okuyucu için "doğal" davranış modelleri, motivasyon psikolojisi alanından dış olayların istatistiksel olasılığı alanına aktarılmış gerçeğe benzerlik fikriyle karşılaşır.

*BOÖH 2: Gammaz Mektup (Kaybolan ve Bulunan)*

Bu hile, *Prenses Cléves'in* başka bir bölümünde bulunur.

"Mahkemenin bir görevlisi, *Reine Dauphine*'ye Mary Stuart tarafından Nemours'un cebinden düştüğü iddia edilen bir mektup verir. *Dauphine* daha sonra bu mektubu Madam Cléves'e verir. Bu, isimsiz bir kadın tarafından yazılan bir aşk mektubudur ve bu mektup prenseste kıskançlık duyguları uyandırır. Ancak mektubun metresiyle olan uygunsuz durumunun ortaya çıkmasını istemeyen başka bir beyefendiye ait kayıp bir mektup olduğu ortaya çıkar. Bu beyefendi, Nemours'a onu *Dauphine'den* geri almasını isteyen bir not yazar. *Dauphin*, mektupla ne yaptığını anlattıktan sonra Nemours, notla ilgili dedikodularla, kıskançlığının asılsız olduğunu anlayan prensesin rahatlaması için Madam Cléves'i ziyaret eder" (319-25).

Olay örgüsü, özellikle büyük ölçüde olaydan uzak tutulması gereken kişi tarafından bilgilerin ele geçirilmesi şeklinde meydana gelen bir bilgi dolaşımına bağlıdır. Kaybolan ve bulunan özel mektuplar, bilginin yanlış ellere geçmesi için fazlasıyla uygun bir yoldur. Bu paragrafta yazar, prensesle tanıştığı günden beri birçok kadınla cinsel ilişkide bulunma alışkanlıklarından tamamen vazgeçen Nemours'un "masumiyetini" korurken kıskançlık deneyimini aşkının bir kanıtı haline getirme sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Yazar, prensese kıskançlık için ortam hazırlamıştır. Sonra Nemours'u Clèves'in gözlerinde temize çıkarması gerekmiştir. Madam Lafayette, bunu prensesin çıkardığı bilgileri geçersiz kılan kıvrımlı bir şema aracılığıyla yapar. Nedenini asla öğrenmesek de sonuçta mektup Nemours'un cebinden düşmemiş ve onu kraliçeye veren adam mektubun sahibi konusunda yanılmıştı. Bu şema, başka yaygın bir olay örgüsü hilesini göstermektedir: Karakterlerin yanlış bilgilere dayanarak hareket etmesini veya düşünmesini sağlamak ve karakterin tepkisi gerçekleştiğinde bu bilgiyi nedensizce geri çekmek. Çünkü bu durum, olay örgüsünün planlanan gelişimiyle uyumlu değildir. *Prenses Clèves* için yanlış bilginin amacı, tamamen özel bir öz-anlayış olayını meydana getirmektedir. Ancak bir sonraki örneğimdeki BOÖH'nin çok daha açık ve zarar verici sonuçları vardır.

### *BOÖH 3: Yanlış Haber*

Rachine'nin *Phédre* trajedisi:

Theseus'un ikinci eşi Phédre, üvey oğlu Hippolyte'ye delicesine aşiktir. Kadın, ensest olarak kabul edilen bu duygulardan dolayı utanarak ölmeye karar verir. Son anda her nasılsa bir haberci Theseus'un ölüm haberini getirir. Sonraki sahnede Phédre, dehşete düşer, Hippolyte'ye ona olan tutkusunu açıklar ve ondan kendini öldürmesini ister. Hippolyte'nin bunu yapmayı reddetmesi Phédre'nin boşuna ümitlenmesine sebep olur. Ancak Theseus'un ölüm haberinin doğru olmadığı ve yakında eve döneceği haberi geldiğinde (O kadar yakındadır ki bir sonraki perdede Theseus sahnede olacaktır.) bu umutlar paramparça olur.

BOÖH, burada da yazarın bir çelişkiyi çözmesine izin verir. Phédre "ensest" duygulara sahip olabilir (Ya da on yedinci yüzyılda böyle olduğu düşünülen duygulara.) Ancak o, kuvvetli bir onur duygusuna sahiptir ve zina yapmaz. Racine, Phédre'nin Hippolyte'ye olan sevgisini ilan etmesi için Theseus'un ölmesine ve Phédre'nin uygunsuz davranışından sorumlu olması için ise Theseus'un hayatta olmasına ihtiyaç duyar. Durumu tamamen tersine çevirip, yanlış haber olarak kullanılarak meydana getirilen BOÖH, Racine'in, Theseus'u ölümden döndürerek ve Theseus'u, Schödinger'in aynı anda hem ölü hem de diri olan kedisinin bir insan versiyonuna dönüştürmeden, ayrıca doğa yasalarını ihlal etmeden birbiriyle uyumsuz iki durumdan yararlanmasına izin verir.

### *BOÖH 4: İtibar Edilen İftiracı*

Phédre'nin kararı, itibar edilen iftiracı yöntemi olarak bilinen klasik bir BOÖH'yi içerir.

Kocasının yaklaşan dönüş haberi Phédre'ye ulaştığında, Phédre, Hippolyte'nin onu suçlayacağından korkar. Cezadan kurtulmak için Oenone'nin Hippolyte'ye iftira atmasına izin verir. Bu olaydan sonra oğluna öfkeli olan Theseus, onu Thebes'ten kovar. Suçluluk duygusuna yenilen Phédre, Theseus'a gerçeği söyleyerek Hippolyte'nin itibarını temize

çıkarmaya karar verir. Ancak Hippolyte'nin başka bir kadına âşık olduğunu öğrenince fikrini değiştirir. Sonunda, Hippolyte bir deniz canavarı tarafından öldürülür ve Phédre intihar eder.

Theseus, Hippolyte'ye kendini savunma şansı vermeden neden Oenone'ye inanıyordu? 1934'te Shakespeare uzmanı Elmer Stoll tarafından isimlendirilen itibar edilen iftiracı yöntemi, izleyiciden bu soruyu parantez içinde tutmasını ister. "Elizabet Dönemi dramasında (veya benim örneğimde görüldüğü gibi Fransız klasiğinde) X,Y ve Z karakterler olsun. X, Z'nin inanması için Y'ye iftira atar ve Z, X tarafından yapılan bu iftiraya kanıt veya ciddi bir soruşturma olmadan inanırsa biz Z'nin onlara inanmasını doğal bir işaret olarak yorumlayabiliriz." (288). İnanma kavramı doğal bir işaret olarak yorumlansaydı, bunu karakterin zihinsel bir özelliğine bağlardık. Başka bir deyişle, Theseus'un (veya Othello'nun), bu şekilde davranan gerçek dünyadaki bir kişiyle kullanacağımız aynı kriterlere göre onu yargılayarak ya saf ya da aptal olduğu sonucuna varırdık. Bunun yerine, yargılamayı askıya alırız ve Theseus'un böyle bir karar almasının olay örgüsünün yararına yapıldığını varsayarız. Steinmann'ın yazdığı gibi "Düzen, ilginç çatışmalar sağlamak için özel bir amaca hizmet ediyor. Bu alışılmış bir değiş tokuştur. Sanatkârane bir kazanım için gerçekçilik eksikliğini kabul ediyoruz" (255). İtibar edilen iftiracı geleneği, BOÖH'ler ve OÖD'ler arasındaki sınırdadır (kısa süre sonra döneceğim bir kategori). Tüm BOÖH'ler gibi, düzen, standart bir anlatı problemini çözen, kolayca tanınabilir ve sık kullanılan bir olay türünden oluşur (Bu durumda, karakterlerin ahlaki özellikleriyle tam olarak uyumlu olmayan eylemler gerçekleştirmesini sağlar.), ancak bunu yaparken bir olay örgüsü deliği yaratır. Çünkü karakterlerin eylemlerinin psikolojik dürtülerinde bir boşluk açar.

#### BOÖH 5: Şaşırtıcı Simetri

Olağanüstü tesadüflerin ulaşabileceği en uç biçimlerden biri simetrik olaylardır. En iyi örnek O. Henry'nin öyküsü "*Magi'nin Hediyesi'dir.*"

Della ve Jim birbirlerine derinden âşık genç bir çifttir. Ancak çok fakirlerdir. Jim'e Noel hediyesi vermek için Della güzel saçlarını kesip satar ve Jim'in saatine bir zincir satın alır. Jim de saatini Della'nın saçına bir aksesuar satın almak için satar. Jim ve Della, birbirlerinin ne yaptığını fark ettiklerinde sevginin birbirlerine verebilecekleri en değerli hediye olduğunu anlarlar.

Simetri genellikle güzellikle ilişkilendirilir ve onun anlatıdaki varlığı, özellikle de benzer olmayan olayların ardında simetriyi fark ettiğimizde estetik takdimimize katkıda bulunur. Ama O. Henry'nin öyküsünde simetri, okuyucuya keşif zevki veremeyecek kadar zordur. Bununla birlikte, "*Magi'nin Hediyesi'nin* popüleritesi, anagrosis sahnesiyle beraber ortaya çıkan duygusal durumdan gelmektedir. Bu sayede birçok okuyucu, öykü boyunca yazarın öyküyü meydana getirirken kullandığı baskıcı üslubu öyküdeki sonun getirdiği duygusal durum sayesinde ödüllendirmiştir.

"*Magi'nin Hediyesi'nde*, eş zamanlı olaylar arasında simetri oluşur ve bu eş zamanlılığın etkisi her karakterin amacını baltalamaktadır. Della'nın saçının ve Jim'in saatinin kaybı hediyeleri işe yaramaz hale getirir. Ancak simetri, birbirini izleyen olaylar arasında da gerçekleşebilir. Örneğin, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet'inde* Romeo, Juliet'in öldüğüne inandığı için intihar eder. Daha sonra Juliet, Romeo'nun cesedini görünce intihar eder. "*Magi'nin Hediyesi'nin* paralelligi tamamen rastlantısal tesadüflerden, yani yazarın kurgusundan kaynaklansa da...

*Romeo ve Juliet*'teki paralellik karakterlerin kendileri tarafından ortaya koyulan olay örgüsünün başarısızlığından kaynaklanıyor. Bu başarısızlık şu şekildedir: Juliet ölmemişti, ancak ailesinden kaçıp Romeo ile yeniden bir araya gelme umuduyla içtiği bir ilacın etkisindeydi. Ancak Romeo plandan zamanında haberdar olmamıştı. Elbette karakterlerin olay örgüsünü nihai olarak meydana getiren yazardır. Fakat *Romeo ve Juliet*'te, iki simetrik olay arasında, kurgusal dünyada bir arada bulunmalarını haklı çıkaran sebep-sonuç içeren bir ilişki vardır. Birbirini harekete geçirmeyen eş zamanlı olaylar arasında simetri oluşur, çünkü birbirini izlemeyen paralellikte sebepler ona etki eden unsurlardan bağımsız olmalıdır. Bu yüzden *Romeo ve Juliet*'in paralellliğini "*Magi'nin Hediyesi'nin*" simetrisinden daha çok sebep-sonuca bağlı buluyorum.

Bazı okuyucular simetrinin etkilerinden o kadar hoşnutsuzlar ki Umberto Eco, Alphonse Allais'in "*Un Drame bien parisien*" adlı ünlü öyküsünde, öyküyü simetrik tesadüf varsayımıyla çözülebilecek mantıksız bir bilmece olarak görmeyi tercih eder.<sup>1</sup> Öykü, bir kostüm partisine katılmayı planlayan genç evli bir çift olan Raoul ve Marguerite ile ilgilidir. Etkinlikten bir gün önce Raoul, Marguerite'in Kongolu bir kanocu gibi giyinerek baloya katılacağını ve "keyifli bir ruh hali içinde olacağını" (aşığıyla kaçacağını) söyleyen isimsiz bir mektup alır. Aynı zamanda Marguerite, Raoul'un bir tapınak şövalyesi kılığında aynı şeyi yapacağına dair onu uyaran bir mektup alır. İkisi de balede birbirine eşlik etmemek için türlü bahaneler bulur. Parti gecesi, bir tapınak şövalyesi ve Kongolu bir kanocu, birlikte partiyi gizlice terk eder. Ancak maskelerini kaldırdıklarında, partnerlerinin bekledikleri kişi olmadığını yani erkeğin Raoul ve kadının Marguerite olmadığını öğrenince şaşırırlar. Tepkilerinin tek tutarlı açıklaması, Raoul ve Marguerite'nin olağanüstü bir tesadüf eseri kendi sevgilileriyle aynı kılık altında buluşmayı ayarlamış olmaları ve eşlerini sevgilileriyle karıştırmaktan korktukları için uzak durmaya karar vermeleridir. Çünkü bu durumda ikisi de aynı kostümü giymiş olacaktır. Eco bu açıklamayı kısaca ele alır. Ancak bu "anlatısal görgü kurallarımıza aykırıdır" (67) çünkü öykü asla âşıkların varlığını açıkça belirtmez. Eco, öyküyü tüm mantığa karşın, balodaki tapınak şövalyesinin Raoul ve Kongolu kanocunun Marguerite olduğunu beklemeye sevk eden bir "metin tuzağı" olarak yorumlamayı tercih eder. Eco'nun okumasında, metin daha da mantıksız bir sonucu ortaya çıkararak bu beklentiyi alt eder. Çünkü iki tapınakçının bir Kongolu kanocu ile kaçtığı benzer olasılıkları varsaymaksızın, baloya katılan Kongolu kanocu ve tapınak şövalyesinin birlikte kaçmaları ve diğerinin de Raoul veya Marguerite olmasını beklemeleri için hiçbir sebep yoktur. Eco'nun yorumuna göre öykü, okuyucunun hatalı muhakemesini açığa çıkarmak için kendi tutarlılığını feda etmektedir. Şahsen bu fedakârlığı, BOÖH'nin şaşırtıcı simetrililiğinden daha çok anlatısal görgü kurallarına aykırı buluyorum. Özellikle de öykü, simetrik olayların şu iki inkâr edilemez örneğini sunduğu için anlatısal görgü kurallarına aykırıdır: iki isimsiz mektup ile Raoul ve Marguerite'nin balodan uzak durmak için bahaneler bulmaya yönelik aldıkları ayrı kararlar. Önerdiğim okumada, öykünün amacı saçma bir durum yaratmak değil (Saçmalığın kabul edilmesi son çare olarak başvuru yorumlayıcı bir hamle olmalıdır.) ama okuyucunun olay örgüsünün tırmanışını daha da artıran bir olay hayal etmesini ve daha inanılmaz paralelliklerin meydana gelmesini sağlamaktır.

<sup>1</sup> Hikâyenin hem Fransızca hem de İngilizce tam metni Eco'nun *Okuyucunun Rolü* kitabında bulunabilir.



Başka bir deyişle, "*Un Drame bien parisien*", BOÖH'yi mantıksal bir sorunun çözümüne dönüştürerek kurtarır.

#### CPT 6: *Deus Ex Machina* ve Mantıksız Olaylar

Şimdiye kadar tartışılan tüm CPT'lerin bir hazırlık işlevi vardır. Bir durumu karmaşıklaştırırlar ve komployu doruk noktasına doğru yönlendirirler. Standart bir metafor, bu süreci olay örgüsünü bir düğüme bağlamak olarak tanımlar (Fransızca: nouer l'intrigue). Olay örgüsünün uygun bir sonuca varması için sonunda düğümün çözülmesi gerekir; ancak Aristoteles'in gözlemediği gibi "Birçok yazar karmaşıklık konusunda iyidir, ancak çözümü kötü bir şekilde ele alır"(8.6, 30). Yazar, doğal yollarla çözülemeyecek bir durum üreterek karakterleri bir köşeye sıkıştırdığında, öyküyü sonuçlandırmanın kolay bir yolu deus ex machinanın klasik cihazıdır. Terim, antik Yunan tiyatrosundaki bir tanrıyı vinçle sahneye indirme alışkanlığını ifade eder. Aristoteles'in bu hileye itirazı, mantıksız ve keyfi karakterinden kaynaklanmaktadır: "Açıktır ki... olay örgüsünün çözümü, *Medea'daki* gibi bir teatral cihaz veya *İlyada'da* geminin suya indirilmesiyle ilgili olaylarla değil, olay örgüsünden de gelmelidir" (Poetics 8.1, 25). *Medea'da* kahraman, çocuklarını öldürdükten sonra cennetten bir araba ile kurtarılır. *İlyada'da* ise Truva'ya karşı savaşan ordu, Agamemnon'un Troya kuşatmasını terk etmeleri gerektiği şeklindeki ironik önerisini kabul ettikten sonra Yunanlıları savaşmaya devam etmeye zorlamak için tanrıça Athena'nın müdahalesi gerekir.

Günümüzde deus ex machina terimi, karakterler kendi kaderlerini kurtarmak için tüm olasılıkları tükettiğinde dışarıdan mutlu bir son getiren herhangi bir beklenmedik olayı kapsayacak şekilde genişletilmiştir.<sup>2</sup> Deus ex machina, kahramanı ve ailesini kahraman tüm mal varlığını verdikten ve dini bütün dindar bir adam gibi davranan bir dolandırıcıyla kızını evlendirmeyi vaat ettikten sonra evlerinden tahliye edilmekten kurtaran kraldan bir haberci ile değiştirilebilir (Molière *Tartüf*). Deus ex machina, dünyayı Marslı işgalcilerden kurtaran bir mikrop saldırısı olabilir (H.G. Wells'in *Dünyalar Savaşı*). Deus ex machina, karakterlerin tehlikede olduklarında kaçmalarına izin veren bir ışınlanma makinesi olabilir. (*Star Trek* dizisi). Deus ex machina, çizgi roman kahramanı Tenten'in tam zamanında gerçekleşen bir güneş tutulması sayesinde Güneş tanrısına kurban edilmesinden kurtulması olabilir (Hergé'nin *Güneş Mabedi*). Ya da deus ex machina, kahramanlar kötü adam tarafından vurulmak üzereyken kötü adamın dikkatini dağıtan bir kuş olabilir (Dan Brown'ın *Da Vinci Şifresi*). Daha iyi durumlarda, deus ex machina etkisi tematik değerlendirmelerle gerekçelendirilebilir. Örneğin, Molière'in hileyi kullanması, sonun yapaylığını vurgulayarak izleyiciye şunu söylemenin bir yolu olarak yorumlanabilir: Oyun, çünkü bu bir komedi ve komedinin sizi güldürmesi gerekiyor ama bu dünyada Tartüf başarılı olacaktır çünkü gerçek hayatta ikiyüzlülük üstündür ve toplumu kontrol eder. En olmadı hile, okuyucunun kahramanın acı çektiğini ve ardından zafer kazandığını görme ihtiyacını karşılamının uygun bir yolundan başka bir şey değildir. Bu durumlarda, kurtarma eyleminin özel doğası veya deus karakterinin kişiliği gerçekten önemli değildir.

Deus ex machina etkisinden kaçınma, sihre dayanan fantastik anlatılarda özellikle akut bir sorundur. Kısıtlama olmadan kullanıldığında, sihir nihai BOÖH'dir çünkü karakterleri herhangi bir durumdan çıkarabilir ve yazarı maddi ve psikolojik

<sup>2</sup> Deus Ex Machina ifadesinin kullanımının iyiliksever bir tanrıyı ima ettiğini belirtmekte fayda var: Rastgele bir olayın trajik bir sona neden olması oldukça mümkün olsa da Diabolus Ex Machina diye bir şey yoktur (krş. Nabokov'un Soluk Ateşi, bir suikastçının kurşunun yanlış kişiyi öldürdüğü yer).

olarak güvenilir çözümler üretmekten kurtarır. Bir karakter herhangi bir sorunu sihirli büyülerle çözebiliyorsa, kendisi veya koruyucusu nasıl ciddi bir belaya düşebilir ve olay örgüsü nasıl bir çatışma yaratabilir? Alternatif olarak karakter, doğüstü güçlerini beladan kurtulmak için kullanmazsa bu nasıl haklı gösterilebilir? Yazarlar, genellikle sihir (video oyunlarında olduğu gibi) sınırlı miktarda var olan bir kaynak şeklinde ele alarak, doğüstünün aşırı kullanımı ve açıklanamayan kullanılmaması gibi iki yöntemle bundan kaçınırlar. Patrick Colm Hogan'ın gözlemlediği gibi (219), en fantastik dünyalarda bile, anlatıda gücün doğüstü olanı çok az kullanılır. Büyü, efendilerinin istedikleri her şeyi yapmalarına izin veren bir güç değil, uygun kullanımın anlaşılmasına bağlı olan özel bir silahtır. Büyünün kullanımı belirli yerler ve zamanlarla sınırlı olabilir ve büyü, kendini geçersiz kılan belirli kurallara uyması gerekir, ama doğa kanunları, büyü tarafından asla yenilemez. En önemlisi, büyülü yetenekler birçok karakter arasında dağıtılır ve birçok çeşitte bulunurlar, böylece her etkili sihir kullanımı, antagonistin doğüstü kaynaklarını dikkate almalıdır. Örneğin, Harry Potter, Voldemort ile savaşırken kendi sihir numaralarıyla düşmanın büyülerini etkisiz hale getirebilmelidir. Bu oyun benzeri, kural yönetimli karakter sayesinde sihir, Aristoteles'in sanatsal planlamanın temel bir koşulu olarak gördüğü mantık ile uyumlu kalır.

#### *BOÖH 7: Kesilen Eylem*

Deus ex machinanın rastgele bir karakterin öne çıkmasıyla paylaşılan sonuna bir alternatif, ani, mantıksal olarak gerekçesiz bir şekilde olay akışının kesintisidir. Daha hafif durumlarda öykü, karakterlerin hayatlarında acil bir çatışma ve güncel bir eylem alanı olmadan düz bir şekilde sona erer. Daha acımasız kesintilerde, problem-çözme eylemleri askıya alınır ve olay örgüsü bir anlatı ortasında bırakılır. André Gide son bölümü "Pourrait être continué.." (devam edebilir...) şeklinde bitirerek *Les-Faux Monnayeurs* romanındaki hile ile ilk olarak bunu başlatmıştır (Lagarde ve Michard, XXème siècle 284). Bu olay örgüsünün yalnızca sonu, izleyiciye bırakılan son dönemlerdeki örneği çılgın popüler TV dizisi *The Sopranos*'tur. Uzun zamandır beklenen son bölüm, ana karakter Tony Soprano'nun ölümü gibi "tüm kapanışların anasını" getiren muhteşem bir olayla sona ermiyor. Ancak sıradan bir lokantada, sıradan bir aile yemeği ile sona eriyor. Soprano'nun kızı Meadow, arabasını park etmekte sorun yaşadktan sonra buluşmaya geç geldiğinde ekran kararır ve bir gecikmeden sonra jenerik görünür. Bazı izleyiciler, bölümün bu sahnede sona ermesine o kadar şaşırdılar ki, TV sinyallerini kaybettiklerine inandılar. Bu son, hayatın sonlanmadığı üzerine parlak bir yorumu temsil edip etmediği ve sonuç olarak anlatı biçimi ile gerçeklik arasındaki eşitsizlik olup olmadığı veya yazarın olay örgüsünün iplerini tatmin edici bir şekilde bağlayıp bağlamadığını gösteren ucuz bir kaçış olduğu üzerine bölünmüştür. (Anlatı meselelerinde düğüm metaforunun iki zıt şekilde kullanıldığına dikkat edilmelidir. Bir anlatıda çatışma bir düğüm yaratır ve çözüm onu çözer. Diğerinde, olay örgüsü bir halya benzetilir ve çözülmeyi önlemek için halıdaki gevşek uçlar birbirine sıkıca bağlanmalıdır.) Ancak kesin olan bir şey var ki sonun kesin olmaması, serinin yeniden canlanması için kapıyı açık bırakıyor.

Kesintiye uğramış bir sonu bir BOÖH olarak kabul etmeli miyiz? Hileye itiraz edenler, belirli koşullar ne olursa olsun herhangi bir komployu sonlandırmak için kullanılabileceğini belirtebilir. Anlatı dünyasını evrimleştiren olaylar, aşağıdan yukarıya doğru büyümeyi, ancak yaratıcının görünüşte keyfi bir kararı olarak yukarıdan aşağıya uygulanır. *The Sopranos*'un sonunu dâhi kurgusal bir son olarak bulanlar, hiçbir olay örgüsünün doğası gereği sakıncalı olmadığı ve eylemin ani

kesintisiz varoluşsal önemi tarafından kurtarıldığı şeklinde buna cevap verebilirler. Ama bir yazar, bu hile aracılığıyla, oldukça tahmin edilebilir olan "hayat devam ediyor" mesajının yanı sıra hangi fikirleri ifade edebilir? Kuşkusuz bu aşırı genel ders, okuyucuların ve izleyicilerin bir anlatıyı kesintiye uğratan sahnenin belirli ayrıntılarında daha özel anlamlar bulmasını engellemez. *The Sopranos*'ta, Tony'nin müzik kutusunda belirli bir şarkıyı çalmasını sağlayarak yazarın ne söylemeye çalıştığı veya "sadece üyeler" ceketi giyen bir adamın tuvalete giderken yanından geçişi ve son kareyi takip eden uzun karanlığın Tony'nin öldüğü anlamına gelip gelmediği hakkında internet spekülasyonlarla doludur. Kesintiye uğramış sonlar, aynı zamanda olay örgüsünün doğasında var olan hile ve nihai BOÖH'nin reddi olmayı başarır.

### OLAY ÖRGÜSÜ DELİKLERİ

Eğer can sıkıcı bir film izleme deneyimi yaşadysanız ve karakterlerin davranışlarını tam olarak anlamadıysanız ekranda olay akışı sırasındaki dikkati birçok kanal arasında dağıtan bir durumdan kaynaklı öğrenilmesi kolay olan önemli bilgileri gözden kaçırmış olabilirsiniz. Alternatif olarak, bir olay örgüsü deliği fark etmiş olabilirsiniz. BOÖH'lerde yazarlar, düzgün bir anlatı sağlamak için tanrı rolünü oynarlarken, olay örgüsü deliklerinde olay örgüsünün sonucuna doğru ilerlemesini normalde engellemesi gereken mantıksal tutarsızlıkları görmezden gelir veya fark etmezler. Okuyucunun bakış açısından OÖD'ler BOÖH'lerden çok daha rahatsız edicidir. Çünkü ikincisi hemen tanınırken ilki şüphe uyandırır. Ben aptal mıyım? Bir şey mi kaçırdım? Okurların tutarsızlığı, kendi zihinsel eksikliklerinden ziyade yazarın beceriksizliğine bağlayabilmeleri bir rahatlamadır.

Terimin yaygın kullanımında, "olay örgüsü deliği", bir öykünün mantıksal ve nedensel dokusundaki kasıtsız bir tutarsızlığı belirtir. Bu durum, kurgusal bir dünyanın anlaşılabilirliği yoluyla delikler açan ontolojik paradokslardan ayırt edilmelidir. Kafka'nın "*Dönüşüm*" veya Emmanuel Carrère'nin "*Bıyık*" (kahramanın geçmişinin sürekli değiştiği bir öykü) gibi bazı anlatıları, dünyaları diğer tüm açılardan tutarlı olsa da anlayışa meydan okuyan fantastik olaylar etrafında inşa edilmiştir. Gerçekçi anlatılar, kurgusal dünyayı bir elma yani gerçekçi olayların bir küresi olarak yorumlanırken; olay örgüsü delikleri olan anlatılar, okuyucuların solucanları fark etmeden ısrabilecekleri solucanlı bir elma olarak yorumlanır. Varoluşsal paradoksları olan anlatılar, tüm kurgusal dünyayı bilişsel kaosa atmamak için mantıksal çıkarımlara erişilebilen alanlardan açıkça ayrılmış mantıksızlık bölgeleri ile dünyalarını bir İsviçre peyniri gibi yorumlamaktadır.

Kasıtsız olay örgüsü delikleri filmde özellikle sık görülür çünkü ortamın görünür eyleme vurgusu, zaman kısıtlamaları ve oldukça dramatik efektlere olan bağlılığı, sıkı bir şekilde planlanmış bir öykü gerektirir. Sınırlı bir zamansal çerçeveye ne kadar çok eylem sıkıştırılırsa mantıksal (yani nedensel veya sonuçsal) bağlantılara olan ihtiyaç o kadar artar. Ancak aynı zamanda bu bağlantılardan bazılarının senarist tarafından gözden kaçırılma olasılığı da artar. Filmlerde anlatıdaki akışın doğası gereği olay örgüsü deliklerinden kurtulmak yazılı olandan kurtulmaktan daha kolaydır. Sinemanın izleyicisi, geçmiş olayları düşünmek için okumayı yarıda kesebilen veya daha önceki bölümleri yeniden okuyabilen bir roman okuyucusundan çok daha fazla o ana odaklanmıştır. Film izleyicileri, önceki sahnelerin olay örgüsüne çok fazla kafa yorarlarsa filmdeki o anki gelişmeleri takip edemeyeceklerdir.

Klasik film, *Yurttaş Kane* nispeten zararsız bir olay örgüsü deliği örneği sunar:

Orson Welles'in filmi *Yurttaş Kane'de* bir grup muhabir, Kane'nin ölürken söylediği son sözü Rosebud'un anlamını keşfetmeye çalışır. Ancak Kane tek başına ölür. Welles bundan haberdar olduğunda, söylendiğine göre uzun bir süre bakıp şöyle der: "Bunu kimseye söyleme." (Olay Örgüsü Deliği)

Yurttaş Kane'deki olay örgüsü deliği, (senarist bunun farkında olmuş olsaydı) kolayca düzeltilebilecek küçük bir hatadır. Örneğin, Kane'in son sözü bir hizmetçi tarafından duyulmuş ve bunu söyledikten birkaç saat sonra tek başına ölmüş olabilirdi. Dahası, deliği yaratan iki uyumsuz olaydan sadece biri -son kelime olarak Rosebud'u söylemesi- öykünün gelecekteki gelişimini ima eder. Kane'in tek başına ölmesi, hayatı ve karakteri üzerine bir yorumun nedensel olmaktan çok sembolik bir işlevi vardır ve olay örgüsünün mantıksal bütünlüğüne zarar vermeden silmek daha kolay olacaktır.

Gerçekten aşılabilir olay örgüsü delikleri, sağduyuyu bariz bir şekilde ihlal eden karakterlerin stratejik kararlarını içerir. Karakterleri her zaman aynı durumlara yerleştirilmiş olsaydık bizim gibi davranmalar da elbette zihinsel yeteneklere zarar vermedikçe onlardan minimum rasyonellik beklerdik.

Bu iki örnekte karakterin canlanımı dikkate alınabilir:

Bir anne, kızını kırmızı başlıklı kıza ormandan geçmesini ve hasta büyükannesine yiyecek götürmesini söyler. Küçük kızını yabancılarla konuşmaması konusunda uyarır. Kırmızı başlıklı kız, yolda aç bir kurtla karşılaşır ve ona görevini anlatır. Kurt büyükannesinin evine koşar, onu yer ve yatağındaki yerini alır. Kırmızı başlıklı kız geldiğinde, kurdu büyükanne zanneder. Büyükanne gibi davrandığı bir konuşmadan sonra, kurt yataktan fırlar ve kırmızı başlıklı kıza yer.

Soru: Kurt gerçekten acıkmışsa ilk karşılaşmasında küçük kıza neden yemedi? Yemeğini erteleyerek, onu başka bir kurda kaptırma riskini göze almamış mıydı? Cevap: *Olası Dünyalar, Yapay Zekâ ve Anlatı Teorisi (Bölüm 1.1.)*'de tartıştığım gibi kırmızı başlıklı kıza kurt o noktada yemez çünkü bu sayede bu durum masalın daha iyi olmasını sağlayacaktır. Çoğu anlatı ileriye dönük olarak değil, geriye dönük olarak oluşturulur. Öykü anlatıcısı, bir başlangıç durumunun evriminin çizelgesini çizmekten ziyade, iklimsel bir sahne, yüksek anlatılabilirlik durumu hayal eder ve hedef duruma götüren nedensel bir olaylar zinciri oluşturur. Buradaki hedef, kahraman ile büyükanne kılığına girmiş kurtla karşılaşmanın oldukça dramatik, biraz komik ve görsel olarak çekici sahnesidir.

OÖD'ye bir başka örnek de Dan Brown'ın çok satan çok satan kitabı *Da Vinci'nin Şifresi*'nden gelmektedir.

Louvre'un müdürü müzede öldürülür. Ölmeden önce kendi kanyla "Robert Langdon'a al" mesajıyla birlikte tuhaf bir sembol çizer. Polis, bir sembololoji profesörü olan Langdon'ı (kendisi bir kriptolog) ve kurbanın torunu Sophie'yi olay yerine çağırır. Langdon, kısa süre sonra polisin cinayetten şüphelendiğini ve kendisini tutuklamak istediğini anlar. Bu andan itibaren olay örgüsü, Sophie ve Langdon'ın sanki hayatları buna bağlıymış gibi polisten kaçarken aynı zamanda ölü adam tarafından hazırlanmış bir bilmece zincirini çözme çalışmaları telaşlı bir insan avı haline gelir. Ancak

sonunda kovalamayı başlatan aynı polis, Langdon ve Sophie tarafından silahsızlandırılan gerçek katili tutuklamak için deus ex machina gibi gelir.

Fransız polisinden kaçma girişimleri sırasında Langdon ve Sophie, hayatlarını riske atan pek çok cüretkâr eylemde bulunurlar. Polisleri etkisiz hale getirmek için hareket halindeyken bir Da Vinci resmini kalkan olarak kullanırlar. Zorlu arazide yüksek hızda cip sürerler. Uçağa binerler ve takipçileri onları yakalamak üzereyken uçup giderler. Ancak aleyhlerinde somut bir kanıt olmamasına rağmen Langdon ve Sophie'nin sorguya çekilmekten ve tutuklanmaktan korkmaları gereken şey nedir? Dahası, kaçmaya teşebbüs ederek kendilerini suçlu duruma düşürmüyorlar mı? Yazar bu tutarsızlığın farkındadır ve hem polisin hem de kahramanların davranışlarını haklı çıkarmak için ikna edici olmayan argümanlar geliştirir. Polis dini inanç ve terfi ihtiyacı ile motive edilir. Langdon, hükümeti tarafından korunacağına inandığı ABD büyükelçiliğine sığınma umuduyla kaçır. Roman, Fransa'ya, insanların suçlu bulunana kadar masum olduğunu varsayan modern bir demokrasiden ziyade bir tür uğursuz diktatörlük muamelesi yapar. Adeta Fransa, Fransız polisi tarafından masum insanların keyfi olarak tutuklanabildiği, yargılanabildiği ve hapse atılabildiği bir yer olarak gösterilir. Ama bunlar olmasaydı Langdon ve Sophie (veya polis) gerçek hayattaki gibi davransaydı hatta kahramanlar, takipçilerinden kaçmaya çalışırken bir de bilmeceler zincirini çözme etme gibi çifte göreve sahip olmasalardı dramatik etki en üst düzeye çıkmayacak ve roman, okuyucuyu nefes kesici bir kovalamacadan yoksun bırakacaktı.

### KURGU HİLELERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Edebi beğeni tarihsel olarak değişkendir ve *Prences Clèves'in* örneğinin gösterdiği gibi, BOÖH'yi neyin oluşturduğuna dair yargılar da öyledir. Eleştirilenlerin kendi tepkilerini daha geniş bir okuyucu kitlesi olarak kabul etmeleri çoğu zaman tehlikelidir. Ama aslında burada, yukarıda açıklanan hileleri en azından belirli bir okuyucu sınıfı arasında ki biz onlara akademik diyelim, basit kurgu olarak değerlendirmemin uygun olduğunu varsayacağım. Bu durum, bu hileleri kullanan öyküleri sevmediğimiz anlamına gelmez. Tersine basit kurgusal edebiyatın bir örneği olarak onlara *ihtiyatla* yaklaşabiliriz. Ya da önderlik ettikleri anlatı durumunun bir BOÖH'nin maliyetine ne ölçüde katkıda bulunduğuna karar verebiliriz. Olay örgüsü hileleri için estetik değerlendirmemiz, basit bir ekonomik ilkeyle ele alınmıştır. Bir hile, inançsızlığı askıya alma isteğimize meydan okursa ödül fedakârlığa değer miydi ve ödül daha basit bir şekilde mi yoksa hiç bedel ödmeden mi elde edilebilirdi? Başka bir deyişle, çok özgürce yaratılmış dış olayların müdahalesine bağlı olmaktan ziyade, anlatı durumunun içinden büyüme izlenimi veren, komple problemine daha iyi bir çözüm düşünebilir miyiz?

Bir değiş tokuş fikri, BOÖH'ler kullanılarak neyin kazanılacağı ve neyin kaybedileceği sorusunu gündeme getirir. Avantajları açıktır. Bütün BOÖH ve OÖD örneklerim, öykünün yoğun bir dramatik gerilim durumuna ulaşmasına izin verdi. *Prences Clèves'de*, yaşam yollarının olağanüstü çakışmasına ait BOÖH, Nemours'un sevdiğini fark eden son derece duygusal bir duruma yol açar. *Phédre'de* yanlış haberler, kahramanın itibarını tehlikeye atmaya teşvik eder. *Magi'nin Hediyesi'nde*, uydurma paralellik, Jim ve Della'nın birbirlerine olan aşklarının paha biçilmez doğasına dair derinleşmiş farkındalıklarının hareketli sahnesine götürür. Bu liste sonsuzdur. Şimdi bu durum, edebiyat eleştirilenleri arasında yeniden ilgi gören anlatının duygusal etkisidir (yeni eleştiri ve yapısöküm altında bir tutulmadan sonra). Anlatı mantığının ve yürek parçalayıcı sahnelere yol açan geleneksel hilelerin

ihlallerini yargılamadan reddetmek dekartçı bir huysuzun işine gelirdi. BOÖH'ler, büyük duygusal etki hazırlamalarının yanı sıra, olay örgüsünü tatmin edici bir doruk noktasına ve çözüme götüren bir rotaya yönlendirirken olay örgüsü delikleri anlatının potansiyel, mantıksal engellerin üzerinden atlamasına izin verir. Bu kadar faydalıysa neden onlara itiraz ediyoruz?

BOÖH'lerin bazı izleyiciler tarafından reddedilmesi, gerçeği temsil etmenin uygun bir yolu olarak olay örgüsüne duydukları güvensizliğin belirtisidir. Tarihi Hayden White'ın iddia ettiği gibi, öyküler gerçeğe yabancı bir biçim dayatıyor. "Dünya, iyi yapılmış öyküler biçiminde, merkezi konular, uygun başlangıçlar, ortalar, sonlarla ve her başlangıçta sonu görmemize izin veren bir tutarlılıkla gerçekten kendini algıya sunuyor mu? Yoksa kendini daha çok yıllıkların ve kronolojilerin önerdiği biçimde mi sunuyor? [ör. nedensel ilişkileri dışarıda bırakan olayların bir listesi olarak]"(23). White'ın "dünyanın kendini algıya nasıl sunduğu" şeklindeki örtük önerisi, tarihsel temsilin hedefini oluşturur ve White, kötü şöhretli olay örgüsüz anlatı biçimlerinin hayat için daha doğru olduğunu düşünür. Ayrıca White'ın görüşü, anlatı yorumuyla lekelenmemiş "ham" bir algıya ve zihinsel fenomenin gerçeklikten yok edilmesine dair sorgulanabilir bir inanca dayanıyor. Tarih, olaylardan oluşuyorsa ve olayların çoğu düşünen insanoğlunun gerçekleştirdiği eylemlerin sonucuysa tarih yazımı, zihinleri hesaba katmalı ve bu zihinlerin içeriği, algıya sunulmadığı için çıkarılmalıdır. ("Zihin Teorisi" olarak bilinen bilişsel psikolojinin en büyük endişelerinden biri, aslında diğer insanların düşüncelerini inşa etme yeteneğimizdir.) Yine de White'ın yeterli bir temsil aracı olarak istihdam konusundaki güvensizliği, tarih yazımı pratiği üzerinde çok etkili olmuştur.

White'ın eleştirisi, kurguyu hedeflemese de alaka düzeyi, estetik ve etik hedefi gerçek dünyada neler olabileceğine dair bir imge sunmak olan herhangi bir edebi esere uzanır. -Onun vurgulamak istediği, anlatı tarihinin kurgudan daha doğru olmadığıdır, çünkü anlatı tarihi trajedi, komedi ve kaba güldürü gibi edebi formları taklit eder.- Bu perspektifte olay örgüsü, gerçekliğin içinden büyüme yerine yukarıdan aşağıya dayatılan bir biçimdir. Edebiyat geleneğinden ödünç alınan basmakalıp hileler, sayısız kurgusal dünyadan neredeyse hiç değişmeden seyahat eden hileler olarak görülür. BOÖH'ler, olay örgüsünün yapaylığının en kötü suçlusu ve en açık kanıtıdır.

Okuyucunun BOÖH'leri kabul etmesi birçok faktöre bağlıdır. *Prenses Clèves* örneğinin gösterdiği gibi, bunlardan biri edebi zevklerin tarihsel değişkenliğidir. Rönesans ve Barok çağında geliştikten sonra, BOÖH'ler on dokuzuncu yüzyılda keskin bir düşüş görmüştür. Dannenberg, Austen (151-52), Bronte (154-55) ve Dickens'da (155-57) BOÖH'lerin ana kaynağı olan bazı tesadüf örneklerini gözlemlese de karakterlerin birbirleriyle ilişkili veya ortak tanıdıklara sahip olduklarını keşfetmelerini içeren bu durumlar, Barok romanın BOÖH'lerinden çok daha az yapmacık görünmektedir. Çünkü çok daha kısıtlı bir sosyal ve coğrafi ortamda yer almaktadırlar. Örneğin, Jane Austen'in Gurur ve Önyargı romanında İngiliz seçkinlerinin kapalı dünyası göz önüne alındığında, Elizabeth Bennet'in kuzeni Collins'in, Darcy'nin halası Leydi Catherine'in başkanlık ettiği grubun yöneticisi olmasına karşı olasılıklar, Nemours'un Madam Clèves'in itirafına kulak misafiri olma ihtimalinden çok daha düşüktür. Küçük dünya etkileri, gerçek dünyada ara sıra meydana gelen fenomenlerdir ve meydana geldiklerinde onlar hakkında öyküler anlatmak için karşı konulamaz bir dürtü hissederiz. Onların realist romanlarındaki mevcudiyetleri, sosyal gerçekliğin alanına girmektedir.

BOÖH'ler, yoğun bir şekilde meydana getirilen öykülerle birlikte modernizmdeki düşüşlerini sürdürdü. Ancak Dannenberg'in gözlemlediği gibi şu anda küçük bir canlanmanın tadını çıkarıyorlar. Çünkü BOÖH'lerin uydurulmuş ve geleneksel doğaları, dilin gerçekliği yansıtmaktan çok bu gerçekliği inşa ettiği ve bu düşüncenin keyfi olarak yapılandırılmış bir işaretler sistemi tarafından koşullandırıldığı postmodernist / yapısal görüşü desteklemek için kullanılabilir. 20. yüzyılın sonlarında edebi kurguda BOÖH'lerin kullanılması, okuyucuyu geçici olarak gerçekliğin yerini alan kurgusal bir dünyaya daldırmak için "naif" bir girişim değil, bunun yerine kurgusal dünyanın metinsel kökeninin altını çizen kendi kendine refleksif veya meta kurgusal bir cihaz olmaktadır. Bir postmodernist için hiçbir olay örgüsü, ironi ile kurtarılamayacak kadar ucuz değildir. Julian Barnes bu konuda şunu yazmıştır:

Kitaplardaki tesadüflere gelince, hilelerle ilgili basit ve duygusal bir şeyler var... Ani ama kullanışlı Dickenslı hayırseverleri; kardeşleri ve sevgilileri yeniden bir araya getiren yabancı bir kıyıda temiz gemi enkazı gibi... Tesadüfleri meşrulaştırmanın bir yolu elbette bunlara ironi demek... Merak ediyorum, en esprili, en yankı uyandıran ironi sadece iyi tasarlanmış, iyi eğitilmiş bir tesadüf değil mi? (67)

BOÖH'nin ironik, parodici ve kendi kendine dönüşlü kullanımlarının yirminci yüzyıl örnekleri boldur. Örneğin, Brecht'in *Üç Kuruluşluk Operası* kahramanlarının, kralın atlı elçisinin *deus ex machina* gelişimiyle uç noktadaki kurtarma (Brecht'in metniyle metinler arasılık açısından on sekizinci yüzyıldaki John Gay'in *Dilenci Operası* arasında da bir ironi var).<sup>3</sup> Ya da A.S. Byatt'ın *Tutku* eserinde iki ana karakterden birinin aşk ilişkilerini inceledikleri iki Viktorya dönemi şairinin soyundan geldiğini keşfetmesi, romantik olayların açık bir parodisidir. BOÖH'lerin ironik hale gelmesi aslında postmodernist ruhun tipik bir örneğidir ve bu da başka bir BOÖH veya daha doğrusu bir meta-BOÖH olma tehdidi olarak ortaya çıkar. Bu, kendi kendine dönüşlü duruşun neden popüler kültürdeki "yüksek" yinelemeden sızdığını açıklayabilir. Steven Johnson'a göre insanlar yaygın medyada daha okuryazar hale geldikçe film, TV ve video oyunları giderek daha karmaşık hale geliyor. Örnek olarak, OÖD anlamı, Wikipedia ile sorgulandığında ışınlanma aracı metaforu olarak kullanıldığı görülmektedir.

*Tiny Toon Maceraları'nda Nasıl Tatilimi Geçirdim* bölümünde Babs, Buster ve Byron'ı Acme Üniversitesi'ne geri götürmek için bir OÖD kavramı (fiziksel bir delik tarafından tasvir edilen) kullanılır. Babs bir yorum yapar ve der ki, "Bir olay örgüsü deliği kullanan hileci yazarların bundan nasıl kurtulacağını merak etmişim."

İronik kendi kendine gönderme, çağdaş yazarların BOÖH'lerin faydalarından bedel ödmeden - yani kendileri kötü komplo kurmakla suçlanmadan - yararlanmalarına izin verebiliyorsa bu durum geçmişin yazarlarının itibarını korumak için de aynı şekilde çalışmalıdır. Makalenin yayımlandığı dönemdeki baskın edebi eleştiri okulu olan yapı söküme özgü bir hareketle Dalia Judovitz,

<sup>3</sup> Oyunun sonunda dilenci karakteri, Macheath'in asılmayı hak ettiğini ilan eder. Ancak bu bir komedi olduğu ve komedi trajik sonlara kabul etmediği için darağacından kurtarılarak karısı Polly ile yeniden bir araya gelecektir ( aslında, eşlerinden biri). Dilenci Opera vakası, on sekizinci yüzyılı yinelemenin üst-kurmaca sonlanımlarına ve postmodernizm ile olan yakınlıklarına mükemmel bir örnek sağlar.

Madam Lafayette'in BOÖH'leri kullanmasını, temsilin kaçınılmaz "kurgusal" doğası olarak gördüğü şeyin bir alegorisi şeklinde kullanarak temize çıkarır.

Romanın temsil ve kurgu özdeşleştirilmesi, mantıksızlık estetiğinin ortaya çıkışını ilan eder. Çünkü sanat artık temsilin gerçek karakterinin ifadesi haline gelir. Bu yeni estetik sosyal veya etik yeterliliği, artık bazı nihai gerçeklere bağlılığı ile değil, temsili karakteri ile tanımlanmaktadır. Yani kendi doğrusunu kendi kendine dayatılan, iradeli ve yaratılan temsil olarak söylemektir. (1054-55)

Böyle bir okumada, romanın edebi değeri, Madam Clèves'in etik ikileminin sunumunda değil, paradoksal olarak hakikatten ayrışmada ortaya çıkan temsilin sözde "gerçek" doğasının farkında olmasında yatmaktadır. Hakikat olasılığı, meta-temsili seviyenin temsilinden böylece kaymıştır.

İkinci bir kabul edilebilirlik faktörü türdür. Tarihsel dönemlerin baskınlığı, farklı kurgusal dünya türlerinin meydana getirir. Bu tür dünyalar, on altıncı ve on yedinci yüzyıllar için pastoral romantizm ve şövalye romanlarıdır. Ayrıca çağdaş edebiyat için fantastik, bilim kurgu, dedektif öyküleri ve tarihi romanlar gibi kültürel olarak tanınan türlere dönüşme eğilimindedir. Bir tür ne kadar gerçekçi olursa yani tür gündelik gerçeklik modelimize ne kadar yakınsa okurlar inanılması zor durumların fazlaca yer aldığı olay örgüsüne o kadar az anlayışlı olacaktır.<sup>4</sup> BOÖH'ler, gotik romanlarda, korku öykülerinde, bilim kurguda, Orta Çağ fantezisinde ve büyümlü gerçekçilikte; tarihsel romanlardan, psikolojik romanlardan, sömürge sonrası romanlarından ve dedektif öykülerinden (belli bir düzeyde mantığı koruma şartıyla) çok daha kabul edilebilirdir. OÖD'ler için de aynı şeyler geçerlidir. Film eleştirmeni Anthony Lane'in İspanyol korku filmi *Yetimhane* hakkında yazdığı gibi, "Korkunç bir film... Mantıksızlıklarla istila edilmiş olmalı ve önemli olan onların bizi baştan sona kısıtıp iğnelemelerine izin verip vermememiz ya da... Onlarla yaşamayı öğrenmemiz ve hatta belki de filmin ikna etme gücünü takdir etmemiz"(86). Türün okuyucunun olay örgüsü değerlendirmesi üzerindeki etkisi, *Prenses Clèves* tarafından bir kez daha örneklendirilmiştir. 17. yüzyılın okurları, Madam Lafayetten'in romanını sarmal olay örgülerine, olağanüstü tesadüflere ve egzotik ortamlara değer veren barok bir estetiğe göre değerlendirdiler. Madam Lafayette, romantik aşk, macera, adam kaçırma ve çok sayıda bunun gibi eklemeye sahip uzak ülkelere yolculukları içeren karmaşık romanı *Zaide'de* on yedinci yüzyıl romantizm geleneğine katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda *Prenses Clèves'in* Barok estetiğine olan borçluluğunu ana öyküden sapan birkaç çerçevesel öyküyle göstermiştir. Ancak modern okuyucu için *Prenses Clèves*, Fransızcanın ve belki de Avrupa'nın gerçek anlamda ilk tarihi romanıdır. Nemours'un Madam Clèves'in itirafını duyduğu bölüm, çoğunlukla tarihi karakterlerin yer aldığı, tarihi olayları birbiriyle (Kral HENRI II'nin bir düelloda ölümü gibi) ilişkilendiren ve on altıncı yüzyılda mahkeme yaşamının belgelerine ve tanıklıklarına dayanan bir eserde, o zamanlar gelişen pastoral romantizm ve şövalye romanlarında olduğundan çok daha şok edicidir.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Bu iddianın olası bir istisnası, modern dünyanın ortamında gerçekleşen ve BOÖH'ler için oldukça misafirperver olan gerilim filmleri ve hilekar dedektif öyküleridir, ancak olağanüstü olayların baskınlığı olsa da dünyalarının "günlük gerçeklikten" uzak olduğunu iddia edebiliriz.

<sup>5</sup> 5. La Princesse de Clèves'in pastoral romantizm olayları sayesinde meydana geldiği Thomas Pavel (128-29) tarafından kaleme alındı.



BOÖH'leri kabul etmemiz, onların anlatı çizgisindeki konumlarından da etkilenir. Öykü doruk noktasına ulaştığında hazırlık BOÖH'si kısmen unutulur, ancak okuyucunun hafızasında bir deus ex machina yer edinir. BOÖH ile biten bir öykü, anlatı çatışmasına tatmin edici bir çözüm bulmada başarısızlığı temsil ederken; hazırlık niteliğindeki bir BOÖH en azından gelecekteki tatmin vaadini taşır. Çatışmayı çözen BOÖH'lere göre çatışma yaratmaya daha toleranslı olmamızın bir başka nedeni de karakterlerin, tamamen yazarın kuklası gibi olması yerine kendi yaşamları üzerinde bir dereceye kadar kontrol uygulayan özerk ajanlar olmalarını istememizdir. Aristoteles, tanrıların müdahalelerini sahnede gösterilen olayların tarih öncesi veya sonrası ile sınırlandırılmasını önerdiğinde, karakterleri kendi kaderlerinin efendisi yapmanın önemini anlamıştır. "Olayların kendisinde irrasyonel hiçbir şey olmamalı veya başarısız olursa örneğin Sophocles'in Oedipus'unda olduğu gibi oyunun dışında olmalıdır." (Poetics 8.1, 25).

BOÖH'ler, öykünün başlarında ortaya çıksa bile anlatılabilirlikleri bizi fazlasıyla rahatsız ediyor. Bu sayede BOÖH olarak gördüğümüz olaylar, gerçek hayatta olsaydı, bir öykünün noktasını oluşturmaya yetecek kadar ilginç olurdu. Ancak onların bir kurguda ikna kabiliyetleri yoktur. Çünkü yazarın bunları uydurması çok kolaydır. Aristoteles, yazarın görevini tarihçinin görevinden daha derin bir felsefe olarak görüyordu. Çünkü ona göre yazar, okuyucuyu anlatılan olayların inandırıcılığı konusunda ikna etmeliydi. Tarihçi ise gerçekten meydana gelen, olasılığı tartışılmayan olayları bildirmeliydi. (Gerçeğin, ihtimalin bir alt kümesi olduğunu hatırlayalım.) BOÖH'ler ve ÖOD'lere yönelik muğlak tutumumuz, anlatıma getirdiğimiz beklentilerin paradoksal doğasını yansıtır. Bir yandan bir dereceye kadar gerçeğe benzerlik istiyoruz, aksi takdirde asla karakterlerle özdeşleşemez veya onları anlayamayız, öte yandan olağanüstü olayların anlatılabilirliğini talep ediyoruz. Öykülerdeki tesadüflerin insanların gerçek yaşamındaki tesadüflerle uyum sağlayabilmesi şekline günlük yaşama uygun olmasını istiyoruz. Ancak aynı zamanda öykülerin tesadüfleri reddeden anlatı biçiminin amacını da sergilemelerini istiyoruz. BOÖH'lerin açıkça hesaplanan sözde rastlantısallığı ve ÖOD'lerin kasıtsız tutarsızlıkları, anlatı biçimini ve öykünün şekillenmesini güvenilirlik pahasına karantinaya alır. Fakat ne pahasına olursa olsun anlatı heyecanının peşinde koşmak BOÖH'lere bağımlılığa yol açarken tam tersi stratejinin kullanımı, hayatı temelde tekrarlayan ve sıkıcı olarak gören ve "edebi değeri" küçük ve sıradan olayların temsili ile ilişkilendiren önemsiz bir estetiğe düşmektir. Anlatı sanatının önemli bir yönü, doğruluk ve anlaşılabilirliğin çelişen talepleri arasında doğru dengeyi bulmaktır.

Edebi bir bakış açısından bir olay örgüsü hilesi için en önemli kabul edilebilirlik kriteri, olay örgüsünün tematik yeterliliği ve sembolik değeridir. Voltaire'in *Candide* eserindeki inanılmaz felaketler ve kahramanların mucizevi kurtuluşları dizisinden rahatsız değiliz. Çünkü öykünün amacı, Leibniz'in "Mümkün olan en iyi dünyada her şey en iyisi içindir." ifadesine meydan okumaktır. Mucizevi kurtarmaların rolü, İlahi takdirin varlığını göstermek değil, daha işlevsel olarak kahramanların hayatta kalmasını sağlamak ve yazarın kahramanlar yaşadığı sürece daha fazla felaket meydana getirmesine izin vermektir. Heinrich von Kleist'in "*Şili'de Deprem*" eserinde, öykünün başlarında birkaç aşığı idamdan kurtaran depremi de sadece deus ex machinayla yapılan basit bir çözüm olarak kabul etmeyiz. Çünkü bu deprem çoğunlukla insanın kalbindeki ön yargı ve nefretin dayanıklılığını gösteren tematik bir şemaya katkıda bulunmaktadır. Deprem, insanlara hoşgörü, hayırseverlik ve affetme üzerine kurulu bir toplum inşa etmek için ikinci şans veren

tanrısal bir olaydır. Ancak bu tesadüf, kalabalık âşıkların kimliğini keşfedip onları yasadışı ilişkileri nedeniyle cezalandırdığında boşa harcanır. Olasılığın tematik olarak ihlal edilmesinin daha da çarpıcı bir örneği, Sophocles'in *Oedipus Rex'inden* gelir. Burada yazarın meydana getirdiği kurgu, insan hayatının iplerini elinde tutan tanrıların iradesini temsil etmektedir. Oedipus'u baba katili yapan ve ensest ilişkiden suçlu kılan koşullarla yüzleşmesindeki yaşanmışlıkları, kaderin kaçınılmazlığının bir alegorisi olarak yorumlanabilir. *Prentes Clèves'de* de aksine kahramanın tutkusuna teslim olmayı reddetmesi, kaderin tesadüflerine rağmen kişinin hayatının kontrolünü elinde tutma olasılığını ifade eder ve bu, yazarın olağanüstü tesadüfünü çok daha az haklı kılar.

## SONUÇ

Bu makalede sunulan BOÖH'lerin kataloğu yalnızca bir başlangıçtır. Bu ilkel tipolojiyi daha kapsamlı bir teoriye genişletmek birçok okuyucunun uzmanlığını gerektirecektir. Bu nedenle okuyucuları en sevdikleri BOÖH, OÖD ve hatta DOÖ örneklerini e-posta adresim marilaur@gmail.com'a göndermeye davet ediyorum. Ayrıca itibarı yüksek edebi metinlerdeki BOÖH / OÖD örnekleriyle de özellikle ilgileniyorum. Araştırmamın amacı, BOÖH'lerin kullanımını küçümsemek değil, daha çok olay örgüsünün mekaniğini daha iyi anlamaktır. Anlatının öykü ve söylemden oluştuğu söylenir, ancak anlatımsal çalışmaların büyük çoğunluğu ya ikincisine ya da sosyo-linguistik yaklaşımlarla, anlatı iletişiminin pragmatiklerine odaklanmıştır. Genellikle "öykü bilim" -olayları olay örgülerine bağlayan mantığın incelenmesi- "Nasıl Yapılır?" kılavuzlarının senaristlerine ve yazarlarına odaklanmıştır. <sup>6</sup> Jerome Bruner'in 1986'da yazdıkları, söylenebilirlik kavramına gösterilen ilgiye rağmen, bu durum maalesef hala büyük ölçüde doğrudur. "Bilim ve mantıksal akıl yürütmenin nasıl ilerlediğine dair engin bilgimizin aksine nasıl iyi öyküler yapılacağına dair herhangi bir biçimsel anlamda çok az şey biliyoruz" (14). Bu çalışma kuşkusuz iyi öykülerin ters yönlerine bakıyor, ancak DOÖ'lerin, BOÖH'lerin ve OÖD'lerin olumsuz görüntüleri, bize dolaylı olarak verimli olay örgüsü kurgulanması hakkında bilgi veriyor. BOÖH'lere hangi tasarım problemlerini çözmeleri gerektiğini sorarak, anlatı mantığının kalbini hedefleyen bir olay örgüsü yaklaşımının taslağını çıkardığımı umuyorum. BOÖH'ler, DOÖ'ler ve sıradan OÖD'ler, kullanıcı üzerinde belirli etkiler yaratmak için tasarlanmış bir makinedeki dişliler ve çarklardır. Ayrıca bunların anlaşılması, ilk olarak Vladimir Propp tarafından düzenlenen temel bir soruyla başlar: Bir bütün olarak öykü için kendi fonksiyonu nedir?

## KAYNAKÇA

Aristotle. *Poetics*. Translated and introduction by Malcolm Heath. London: Penguin, 1996.

Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. London: Picador, 1985.

Bremond, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1972.

Bruner, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1986.

Dannenberg, Hilary. *Convergence and Divergence: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 2008.

---

<sup>6</sup> Bu iddianın istisnaları arasında Bremond, Pavel, Ryan, Kafalenos, Dannenberg ve elbette hepsinin öncüleri Aristoteles ve Vladimir Propp'tur

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Univ. Of Indiana Press, 1979.

Hogan, Patrick Colm. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotions*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003.

Johnson, Steven. *Everything Bad Is Good For You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*. New York: Riverhead Books, 2005.

Kafalenos, Emma. *Narrative Causalities*. Columbus: The Ohio State Univ. Press, 2006.

Goldsmith, Elizabeth C. "Lafayette's First Readers: The Quarrel of La Princesse de Clèves." In *Approaches to Teaching Lafayette's La Princesse de Clèves*, edited by Faith C. Beasley and Katherin Ann Jensen, 30-37. New York: Modern Language Association, 1998.

Judovitz, Dalia. "The Aesthetics of Implausibility: La Princesse de Clèves." *M L N 9* 9.5 (1984): 1037-56. Lagarde, Andre, and Laurent Michard. *XVIIe siècle: Les Grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1961.

---. *XVIIIe siècle: Les Grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1964.

Lafayette, Mme de. *La Princesse de Clèves*. In *Roman et Nouvelles*, edited by Emile Magne, 237-396. Paris: Garnier, 1961.

Lane, Anthony. "Gone Missing: 'The Orphanage'." *The New Yorker*, January 4, 2008, 86-87.

Pavel, Thomas. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*. Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1986.

---. *La Pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folk Tale*. 1928. Translated by Laurence Scott. Austin: Univ. Of Texas Press, 1968.

Richardson, Brian. *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative*. Newark: Univ. Of Delaware Press, 1997.

Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Univ. of Indiana Press, 1991.

Steinmann, Martin, Jr. "Superordinate Genre Conventions." *Poetics* 10, 2/3 (1981): 243-62.

Stoll, Elmer Edgar. *Art and Artifice in Shakespeare: A Study In Dramatic Contrast and Illusion*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1934.

White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." In *On Narrative*, edited by W. J. T. Mitchell, 1-13. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.

Wikipedia. Entry on "Plot Holes." <[http://en.wikipedia.org/wiki/Plot\\_hole](http://en.wikipedia.org/wiki/Plot_hole)>

Wikipedia. Entry on "Twist Endings." [http://en.wikipedia.org/wiki/Twist\\_ending](http://en.wikipedia.org/wiki/Twist_ending)

**Çatışma beyanı:** Makalenin çevirmeni bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

**Destek ve teşekkür:** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.