



ANLATIDA "OLAY"IN DÖNÜŞÜMÜ: BİN HÜZÜNLÜ HAZ'IN İMGESEL DİLİ ÜZERİNE BİR OKUMA

TRANSFORMATION OF "THE EVENT" IN THE NARRATION: A READING ON THE IMAGINARY LANGUAGE OF BİN HÜZÜNLÜ HAZ

Dr. Birsel SAĐIROĐLU

MEB., Yeni Türk Edebiyatı, Konya/Türkiye

ORCID ID: 0000-0001-6428-7686



ÖZET

Bir metnin olay örgüsü anlatıcının edimiyle dolayısıyla dille ilişkilendirilir. Bu dilin karakteristik yönleri gözetildiğinde dönemden döneme değişen bir anlatı yapısının açığa çıktığı, bu nedenle de modernizm öncesinde ve sonrasında yazılmış bir metnin olaya yaklaşımının aynı olmadığı gözlemlenebilir. Tekrarlı olay örgüsüyle dikkat çeken bir masal, olayların doğrusallığının ön plana çıktığı 19. yüzyıla ait bir roman ya da olayların eski değerini yitirmeye başladığı, insan bilincinin olaylara müdahalesinin arttığı ve neredeyse karakterin iç monologuna dönüştüğü modern ya da postmodern bir anlatı bu karakteristik yapıyı görünür kılmaktadır. Bu değişim aynı zamanda olay noktasında birtakım tartışmalara da neden olmuştur.

Bin Hüzünlü Haz (1997) gibi 20. yüzyılın postmodern anlatılarında imgeye dayalı, gelişigüzel şekilde bir araya getirilen, düş ve gerçeğin iç içe geçtiği olaylar dikkat çekmektedir. Romanda olay eski işlevini yitirerek önemsiz hâle gelir. Böyle anlatıların "olay"ın konumlanma biçimi noktasında ne şekilde değerlendirilmesi gerektiği de tartışılmıştır. Buna göre dağınık bir bilinçle ilerleyen bu metinlerin "olaysız anlatı" ya da "olayın geri planda kaldığı anlatı" sınıflandırmalarından hangisine dahil edileceği düşünülür. Bu çalışmada, örnek metinlerden ve kültürel arka plandan hareketle bir anlatıda olayların varlığı/yokluğu meselesi sorunsallaştırılmış, bununla ilgili kapsayıcı sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmada ilk olarak olay örgüsünün dönemlere özgü yapısı açıklanmış, ardından Bin Hüzünlü Haz romanı yakın okumayla incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, olay, olaysız anlatı, Bin Hüzünlü Haz, imgesel dil

ABSTRACT

The plot of a text is associated with the act of the narrator and therefore the language. Considering the characteristic aspects of this language, it can be observed that a narrative structure that varies from period to period is exposed, and therefore the approach to the event of a text written before and after modernism is not the same. A tale that draws attention with its repetitive plot, a 19th century novel, where the linearity of events comes to the fore, or a modern or postmodern narrative in which events begin to lose their former value, the intervention of human consciousness into events increases and almost turn into the inner monologue of the character makes this characteristic structure visible. This change also caused some controversy at the point of the incident.

In the postmodern narratives of the 20th century, such as Bin Hüzünlü Haz (1997), events based on image, randomly combined, dream and reality are intertwined take attention. In the novel, the event loses its former function and becomes insignificant. It was also discussed how such narratives should be evaluated in terms of the positioning of the "event". Accordingly, which of these classifications such as the "uneventful narrative" or "narrative in which the event is left behind" can the text proceeding with a scattered consciousness be included in? In this study, based on sample texts and cultural background, the issue of presence / absence of events in a narrative has been problematized, and comprehensive results have been tried to be reached. In the study, first of all, the period-specific structure of the plot was opened, and the novel Bin Hüzünlü Haz was examined with a close reading.

Key Words: Narration, event, uneventful narrative, Bin Hüzünlü Haz, imaginary language.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, olay örgüsünün metinde konumlanma şekli, dönemsel farklılıklar dikkate alınarak açıklanmıştır. Buna göre daha çok sembolik ifadeler ve çembersel/döngüsel ritmiyle dikkat çeken geleneksel bir anlatıda olayın tekdüzeliği; 19. yüzyılın akılcı yasalarından etkilenen bir anlatıda olayın dış gerçekliğe bağlılığı; 19. yüzyıl, özellikle de 20. yüzyılın başında yazılan bir anlatıda bireyin ayrıcalıklı konumu nedeniyle olayın geri planda kaldığı; 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern bir anlatıda olayın imgesel/çağırmsal bir nitelik kazandığı ve bildik anlatı işleyişinin terk edildiği gözlemlenebilir. Saptama, anlatıda değişen/dönüşen olay örgüsünü ana hatlarıyla ortaya koymayı hedeflemektedir. Dönemler ya da o döneme ait anlatılar, sabit ya da değiştirilemez özelliklerle sınırlandırılmaz, genellemelerin dışında kalan

anlatılar da tespit edilebilir. Ancak makalenin amacı örnek metinler aracılığıyla olay örgüsünün varlığı/yokluğu meselesi noktasında birtakım kapsayıcı sonuçlara ulaşmaktır.

Olayın metinde yer alma biçimi, masalda çevrimseldir. Modern ve postmodern dönemi temsil eden diğer metinlerde olayın giderek geri planda kaldığı, önemsizleştiği gözlemlenmiştir. *Bin Hüzünlü Haz*'da bilincin savrukluğuna teslim olan olay, askıya alınır. Yıldız Ecevit'e göre Hasan Ali Toptaş metinleri alışılmışın dışında kurgusuyla "öyküsüz" metinlerdir. Geleneksel mimesis estetiğinin dışındadır ve oldukça da soyuttur (2018: 169). Benzer bir eleştiri 1932'de basılan *Yaban*'a da yapılır. Romanda Ahmet Celal'in köydeki üç yılı anlatılır. Bir kısım araştırmacı Ahmet Celal'in monologuna dönüşen anlatıda olay örgüsünden söz edilemeyeceğini öne sürerken Berna Moran, romanın olaysız bir anlatı olmadığını buna karşılık olayın geri planda kaldığı bir anlatı olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Moran'a göre birbirinden kopuk olayların yer aldığı anlatıda Ahmet Celal'in bilinci farklı planları birbirine bağlamıştır (2015: 202-203). Bu noktada makalede şu sorulara yanıt aranacaktır: Böyle anlatılar öyküsüz ya da olaysız anlatılar mıdır yoksa olayın geri planda kaldığı anlatılar sınıflandırmasına mı dahil edilmelidir? Metinleri olay bakımından değerlendirirken hangi ölçütler kullanılmalıdır? Bu durumda insan bilincinin olaya müdahale ettiği, çağrışsal özellikler taşıyan anlatılarda olayın olmadığı, buna karşılık eylem odaklı, doğrusal anlatılarda olay örgüsünün başat konumu savunulacaktır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Edebiyat teorisyenlerine göre her anlatının bir olay örgüsü vardır. Onlara göre olay yok edildiğinde anlatıda her şey yok olacaktır. Yalnızca değerleri anlatmaya çalışan bir roman anlaşılabilir duruma gelecek, bu yüzden değerini yitirecektir. Anlatıdan olayı kaldırmak, zamanı da ortadan kaldırmak demektir. Bunun sonucunda ilk olarak cümleler, ardından bu cümlelerdeki sözcüklerin sırası bozulacaktır. Çünkü her anlatı bir öykü anlatmaktadır ve olayları anlatıdan sökülmek mümkün değildir (Forster, 2016: 80-81). Söz gelimi, Gertrude Stein (1874-1946) olayı romandan çıkarmayı denemiş ancak başarılı olamamıştır. Çünkü olay sırasını bozmaya kalkmak, tümceler arasındaki sırayı bozmak demektir. Böylece yazar eserde anlaşılabilir bir dil yaratmıştır. Olayların zaman sırasına göre düzenlenmesi olmazsa, roman da olmamaktadır. Virginia Woolf (1882-1941) ve James Joyce (1882-1941) eserlerinde bireyin duygularına yer vererek olayların kapsadığı zamanı az kullanmış, insan kişiliklerini tüm karmaşıklığı ve derinliğiyle ortaya koymaya çalışmışlardır (Forster, 2016: 22-23). Benzer şekilde Türk anlatısında Halit Ziya Uşaklıgil *Aşk-ı Memnû*'da (1889) ve Mehmet Rauf *Eylül*'de (1901) insan psikolojini ön plana çıkarmış, sonrasında Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* (1930), Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* (1941), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) romanlarında olay örgüsü giderek eski önemini yitirmeye başlamıştır. 1950'li yıllardan sonra düş-gerçek iç içe geçmiş, daha şiirsel bir dil ortaya çıkmıştır.

Seymour Chatman'ın vurguladığı gibi bir metinde olay örgüsünün olmaması "mantıksal bir olasılıksızlık"tır. Buna göre bir anlatıda olay örgüsünün olmaması değil, anlaşılabilir bir bulmaca olmaması, olayların büyük önem taşıyormaması, hiçbir şeyin değişmemesi söz konusu olabilir (2008:43). Dolayısıyla olaysız anlatıların olmadığı, ancak olayın geri planda kaldığı, yeni bir boyut kazandığı anlatılardan söz edilebileceği ileri sürülür. İlk anlatılarda bütünüyle olaya dayalı, düşsel bir dünya ve bu dünyaya ait tipler göze çarpar. Bir masalda olay dolayısıyla eylem odaklı dil belirgindir. Bununla birlikte masal tekdüze ritmiyle dikkat çeker. Kahramanlar olağanüstü bir dünyaya yolculuğa çıkar, bu sırada çeşitli mücadeleler verir ve yolculuk başarıyla tamamladıktan sonra eve dönerler. Üç, beş, yedi ve kırk gibi sembolik/çevrimsel rakamlar ya da çevrimsel olaylar metinlerde göze çarpar. Masalın dünyası idealleştirilmiş bir dünyadır. Burada temsil edilen şey ile dil arasındaki ilişki semboliktir. Aynı zamanda bir masal, insan-evren uyumuna ve bütünlüğüne işaret etmektedir.

Klasik kabul edilen dönemde (17-18. yy) ise temsil kuramı ile dil arasında tutarlılık devam eder, 19. yüzyılda romantiklerle birlikte bu algı değişmiş, temsil kuramı bütün düzenleri karşılamamıştır (Jameson, 2013: 170). 19. yüzyıl anlatısında neden-sonuç ilkesine bağlı doğrusal olaylar göze çarpmaktadır. Dolayısıyla olay örgüsünün bu değişimi/dönüşümü, evrenin algılanma biçimiyle ilişkilendirilir. İlkel dönemde doğa-insan birlikteliğinin yerini tek Tanrılı dinlerde ilahi gücün yasaları almıştır ve buna bağlı olarak anlatılarda soyut bir bütünlük kurma girişimi belirgindir. Akılcı/aydınlanmacı düşüncede dış gerçekliğe bağlılık, modern dönemde birey merkezli bir algı, postmodern dönemde de yerleşik her türlü değer alt üst edilmesi söz konusudur. Kültürel alandaki gelişmelerin olay örgüsünü belirlediği, dönemlere özgü yapısal özdeşlikleri ortaya çıkardığı düşünülebilir. Ancak toplumsal değişimin olayı bütünüyle ortadan kaldırdığı söylenemez. Olayların yeni ifade olanaklarıyla ele alındığı, dönemlere özgü yapıları açığa çıkardığı ileri sürülebilir. Alt başlıklarda olay örgüsünün geçirdiği değişim, kuramsal ve sosyo-kültürel bağlamla ilişkilendirilerek açıklığa kavuşturulmuştur.

2.1. Sembolik Olaylar

Bir Türk masalında, halk hikâyesinde olağanüstülük belirgindir. Sözlü kültüre ait herhangi bir eser, bir Ortaçağ hikâyesi de benzer özellikler sergileyebilmektedir. Anlatılarda dış gerçeklik alegorik ya da sembolik kabul edilir. Çünkü ilk anlatılarda evren-insan bütünlüğü gözlemlenebilir, bu nedenle de dil simgeseldir. Paul Ricoeur'ya göre bunlar geleneğe bağlı türlerdir. Gelenekten uzaklaştığında ise “sapma” kural hâline gelir (2011:137). Ayrıca geleneksel anlatılarda hikâye ya da kişiler değil, olay önceliklidir (Ricoeur, 2011: 119). İlerlemenin amaçlanmadığı Doğu toplumlarında, düşlerde ve oyunlarda olduğu gibi zaman da durmuştur (Artun, 2011: 60). Anlatılarda taklit edilen dünya semboliktir. Çevrimsel olaylarla dış gerçekliğin dışında bir dünya yaratılır. Masalda olay; bir döngüye, rastlantılara dayanır ve işlevsel değildir.

Doğu'da insan Allah'ın iradesine doğrudan doğruya değil, kendi üstündeki varlıklar aracılığıyla bağlıdır (Mardin, 2006: 163). Bu düşünüş biçimi, Platon'un dış gerçekliğin yanılmasından başka bir şey olmadığı iddiasıyla ilişkilendirilir. Platon sanatın yarattığı varlıkların bir gerçekliğinin olmadığını ileri sürer (2013: 596). Umberto Eco'nun belirttiği gibi Antik Çağ'da sanat Platoncu “idea” kavramı tarafından değersiz görülür. Çünkü sanatçı doğada olmayan “ideal güzellik imgesi” ortaya koymuştur (2015: 198). Ona göre, eser ideal modelden iki derece uzaktır. Oysa Aristoteles düzene bağlı sanatlarla gerçekliğe/mimesise ulaşabileceğini düşünür (Ricoeur, 2011: 77).

Rönesansla birlikte sanatçı Platoncu anlayışta olduğu gibi tanımlanmış bir kozmik düzen imgesi bulmak için değil, doğada sürekli bir başkalaşımı güvence altına alan benzerlikleri, bir şeyin başka bir şeye kayışını saptamak için yapmıştır. Rönesans'ta doğanın sanat aracılığıyla değiştirilebileceği düşünülmüştür (Eco, 2015: 240-242). Platoncu algıda birey ve iç dünyası göz ardı edilirken aydınlanma çağında somut/nesnel gerçeklik önemsenir. İlk anlatılarda da kişilerin psikolojileri göz ardı edilir, kişiler tipleştirilir ve kişilerin isimleri bile yoktur.

Bu nedenle hayatın baskısı karşısında kalan toplumların hayale sığındığı, Doğu'daki bir anlatının da “bir kaçış”ı temsil ettiği düşünülmüştür. Hayatın olanaklarının yetmediği durumda olağanüstülüğe sığınmıştır. Ortaçağ hikâyeciliği olduğu gibi kalarak insanı ve hayatı derinlemesine işleyememiştir (Tanpınar, 1964: 117). 16. yüzyıl hikâyelerinde de aşağı yukarı aynı tema işlenmiştir. Art arda gelen rastlantılarda, gerçeğe benzemeyen olaylarda çarpıcılık amaçlanmıştır. Hikâyelere doğa dışı olaylar karışmaktadır (Dino, 2008: 35-37). Olaylar; iyilerin aklandığı mutlu sonlarla biter. Olay, insan psikolojisinin önemsenmediği ve genellikle iyilerin kazandığı bir döngüyü açığa çıkarır. Kahraman böyle anlatılarda çeşitli zorluklardan, tesadüflerden sonra en başa döner. “Ayrılma-mücadele-dönüş” şeklinde genelleştirilen bu yapı sözlü kültür ürünlerinde belirgindir.

İlk romanlar Batı romanının izlerini de halk hikâyelerinin karakteristik özelliklerini de taşımaktadır. Ahmet Evin'e göre *İntibah*, *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* gibi ilk Türk romanları olay sıralamaları bakımından gerçekten uzaklaşmış, rastlantılara dayandırılmıştır (Evin, 2004:234). İlk romanlar 1870-1890 yılları arasında yazılır ve Türk romanında birey, Batı'dan farklı olarak cemaat içinde tanımlanmıştır (Özön, 1964: 21). Türk edebiyatında roman geç tanınmış, kentleşme geç oluşmuş ya da tam anlamıyla oluşmamıştır. Roman alanında yetkin örnekler ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında verilmiştir (Gögebakan, 2004: 133). Bununla birlikte *İntibah*, *Felâhın Bey ile Râkım Efendi* (1875), *Sergüzeşt* (1887), *Araba Sevdası* (1898) gibi 19. yüzyıl romanlarında olay örgüsünün doğrusallığı dikkat çeker. Olayların tanıtıldığı, olaylardaki gerilimin tırmandığı ve gerilimin sonlandığı bölümler -küçük farklar dışında- peş peşe sıralanır.

19. yüzyıl romanlarında olay sadece bir araçtır, insanların bireysel ya da kolektif gelişimini ortaya koymaktadır. Böyle romanlarda olay örgüleri değişimin önemli noktalarına işaret etmekte, bireyin gelişimi mantıksal bir form olarak anlatıda yer almaktadır. Psikolojik nedenler, etkileri ve karakter-çevre arasındaki etkileşim bu dönemde belli kalıplarla ifade edilir (Hollington, 1991: 431). Yazılı kültürde olay örgüsü bilinçli ve hesaplanmış bir çizgide gelişmekte, anlatıdaki olay ilkin yokuşa sürülmekte sonra gerilim artarak doruk noktasına ulaşmaktadır. Bundan sonra da bilinç aydınlanır ve düğümün çözülmesiyle anlatı sonlandırılır (Ong, 2013: 167). “Ontik bütünlük” olarak kavramlaştırılan bu yapının Aristoteles tarafından ortaya atıldığı düşünülmür.

Aristoteles anlatının gerçeklikle olan bağını dikkate almış, olay örgüsünü gerçeklikle kurduğu ilişkiye göre anlamlandırmıştır. Aristoteles'ten bu yana anlatıdaki olaylar zincirleme olarak gelişmiştir ve olayların ardışıklığı nedenseldir (Ricoeur, 2011: 86). Aristoteles metnin dış gerçekliğe bağlı olması ve sanatın nesnel dünyayı, mümkün olanı anlatması gerektiğini savunmuş, onun bu görüşü 19. yüzyıla kadar egemen sanat

anlayışı olarak kabul görmüştür. Berna Moran'ın da belirttiği gibi onun amacı, olayları düzene sokarak bilimsel bir genelliğe ulaşmaktır (2011: 29). Doğrusal bir olay örgüsü yatay şekilde ilerleyen bir dile ve öznenin edimine bağlıdır. H. Porter Abbott'a göre bu olaylar zaman sırası oluşturmaktadır. Anlatı, olaya bir şekil vermekte, özne eylemleriyle olayları oluşturmaktadır (2002: 4-5).

Ne var ki olayların konumlanma biçimi yeni roman anlayışında gelenekten ayrılmıştır. 19. yüzyıl ve sonrasında ardışıklığa bağlı kalınarak hikâye anlatılmaz ya da bir karakter doğumundan ölümüne kadar kesin çizgilerle betimlenmez. Metni parçalara ayırma, zamanı kesme isteği, tekrarlı imajlar ve semboller olayın aktarımından daha önemli görülür. Romanı dış gerçeklikten ayıran bu ifade olanaklarıyla alışılmış olay örgülerinden ya da neden-sonuç ilişkilerinden uzaklaşılır (Friedman, 1991: 453-455). Postmodern dönemde geleneksel romanın birey-insan üzerine kurulu yapısı çöker. Modernizmle birlikte mimetik sanat anlayışı temsilcileri, insansız roman olamayacağı, bu nedenle de romanın öldüğü yolunda savlarla ortaya çıkarlar (2018: 78).

2.2. Askıya Alınan Olaylar

Türk anlatısında *İntibah*'ın Avrupa romanlarında gözlemlenen psikolojik boyutlu bir tip yaratmaya yönelik ilk ciddi girişim olduğu ileri sürülür (Evin, 2004: 86). Halit Ziya'yla birlikte (1866-1945) birey bağımsız bir varlık olarak kendini göstermeye başlar. 19. yüzyıldan sonra *Aşk-ı Memnu* (1900), *Eylül* (1901) ve *Kırık Hayatlar* (1929) gibi anlatılarda insan psikolojisi olayların doğrusallığını askıya almış, bilincin yarattığı karmaşa nedeniyle kronoloji bütünüyle terk edilmese de göz ardı edilmeye başlanmıştır.

Batı'da da 19. yüzyılın sonlarında Laurence Sterne, *Tristram Shandy*'de sistematik biçimde ilerleyen olay örgüsünü sorgulamıştır (Kern, 2013:49). Olay örgüsü, değerli kabul edilen romanlarda çok kullanılmamıştır. Olay örgüsünün hiçbir işe yaramadığı ya da netliği nedeniyle okurun bilgisini indirgediği düşünülmektedir (Barthes, 2015: 169). Bireyin iç dünyası, çatışmalarının ön plana çıkması bakımından böyle metinler, modern anlatılara dahil edilebilir. Ong'a göre modern anlatıda sözlü kültürün düz kişileri yerini çok boyutlu kişilere bırakır. Olay, zaman ya da kişiler sözlü ürünlerde olduğu gibi belli kalıplarla ifade edilmez. Yazının egemenliğindeki dünyada ayrıntılı iç gözlem ve ruhun derinlikleri önem kazanmaya başlar (2013: 179). Söz gelimi, *Fahim Bey ve Biz*, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, *Huzur*, *Kürk Mantolu Madonna* ya da *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda okur, karakteri daha yakından tanıma fırsatı yakalar. Karakterler, idealleştirilmiş bir masal kahramanına benzemez ve onların karanlık tarafları olduğu gibi sergilenir.

Abdülhak Sinasi Hisar'a göre romanda temel şey, olay değil, kişiler, çevre, toplum ya da duygudur. Bu özelliklerin çoğunda da olay yer almamaktadır (1964: 102-103). Sigmund Freud (1856-1939) ve Albert Einstein'ın (1879-1955) katkılarıyla geleneksel anlatılarda dış dünyanın merkezde yer aldığı olay algısı, modern anlatıda yerini bireyin ruhuna, bilincine bırakmıştır. Bu gelişmeler romanı etkilediği için modern romanda genellikle kesin sonuçlara ulaşılmaz, karakterin amacının ne olduğu, bu amaca ulaşip ulaşamayacağı belirsizdir. Hem okur hem eser bir karmaşayla kuşatılmıştır. Böyle eserlerde kitabın sonuna gelinse bile olayların gerçek anlamı çözümlenemeyebilir (Booth, 2012: 301). Metinler belirsiz ifadelerle başlayıp belirsiz ifadeyle de sona erebilir. Bu metinlerde 19. yüzyılın doğrusal anlatısında olduğu gibi gerilimin ilk olarak tırmandığı sonrasında açığa kavuştuğu olay örgüsüyle karşılaşılmaz. Modern metinler açık uçlu yapılarıyla dikkat çeker.

Bireyin ruh hâline göre şekillenen anlatıda nesnel gerçeklik askıya alınır. Bu algı, I. Dünya Savaşı sonrası yaşanan "şok"la ilişkilendirilir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra yerleşik inançlara gölge düşmüş, değerler değişmiştir. Eski değerlere tepki duyulmuş, onlarla alay edilmiştir. Önce sürrealistlerde, sonrasında da "Dadaizm"le yerleşik değerler yerle bir edilmiş, düşünceler aklın baskısından kurtarılmıştır. Savaş sonrasında bireyin istekleri önem kazanmış, bilince sızan duygular ya da düşünceler çaba sarf etmeden sıralanmıştır (Levend, 1964: 15). 1930'larda sanat artık yıkıcı ve ürkütücü bir güce sahiptir. Dış gerçeklik, kafa karıştırıcı ve belirsizdir. Özellikle I. Dünya Savaşı'yla başlayan bu tartışmalarla, dönemin karmaşası ve krizleri gözler önüne serilir (Bradburry-McFarlane, 1991: 12-13). 20. yüzyıl ortalarına kadar anlatılarda birey ve toplum arasında kalan, toplumsal değerlerle çatışan karakterler ön plana çıkar. Bireysel olana karşı toplumsal olan metinlerde iç içe geçer. Çoşkulu bir dile anlatılan Milli Mücadele Dönemi ya da bu döneme ait idealleştirilmiş kahramanlar yerini kişisel çatışmalarıyla ön plana çıkan karakterlere ve kasvetli mekânlara bırakır. Modern anlatıda olay bilincin ayrıcalıklı konumu nedeniyle geri plandadır.

Ong'a göre bu dönemde anlatının çizgiselliğe dayalı olay örgüsü, gereğinden fazla basit bulunduğu için metin olay örgüsünden yoksun bırakılmış ya da olay örgüsü saklanmıştır. Modern anlatılar, olay örgüsüne bağlı anlatılardan farklı olarak, izlenimci ve imgesel çeşitlemelerden oluşmuştur (2013: 177). Türk romanında da

1950’li yıllara dek anlatılarda olay örgüsü alışıldık yapısından uzaklaşmaya başlamış, doğrusal olay örgüsü, karakter izlenimleri, hisleri nedeniyle kesintiye uğramıştır. Yaratılan roman kişileriyle çağın yerleşik değerleri sorgulanmıştır. Dönem yazarlarının Henri Bergson’un izlenime dayalı felsefesinden etkilendiği düşünülmektedir. Samuel Beckett’in vurguladığı gibi izlenimci, nesnel dünyada nesnenin kendisindeki etkisini ele almaktadır ve bu akımda algılanan nesne mantıksal olmayan sıra ve kesinliği barındırmakta, olaylar çarpıtılarak sunulmaktadır (2016: 73-75). Düş-gerçek arasında sınırların iyiden iyiye silikleştiği postmodern anlatılarda ise olay ne akılcı dönemin kurucu ögesidir ne de modern dönemde bireyin izlenimlerinin aktarıldığı durağan bir söylemdir. Postmodern dönemin anlatıcısı gelişigüzel şekilde düş ve gerçeği bir araya getirerek çağrışıma ya da imgeye dayalı olaylarla bir “kaos” yaratır. Postmodern okur daha fazla söz sahibi olur. Belirsizlikler, olasılıklar, düş ve gerçekler içinde okur, anlatıcıyla iş birliği içindedir.

3. BİN HÜZÜNLÜ HAZ: İMGESEL OLAYLAR

Türk edebiyatında 1950’li yıllardan sonra “olay a dayalı sistem aşınmış, “durum” a dayalı söylemin ön plana çıktığı modern evrede “imgeci” denebilecek yeni bir söylemle belirli bir bitiş ve son yerine kendi çevresinde daireler çizen anlatılar ortaya çıkmıştır (Yivli, 2019: 6). 1950’li yıllardan sonra Oğuz Atay, Bilge Karasu, Adalet Ağaoğlu, Orhan Pamuk ve Hasan Ali Toptaş gibi postmodern yazarlar, olay örgüsünün geri planda kaldığı, yeni ifade olanaklarını eserlerinde kullanmıştır.

Ecevit’e göre postmodern anlatılarda metin eliptik/çembersel formların çevresinde odaktır. Doğrusallık içermeyen, ilerlemeyen bu formda ne realistlerin dış gerçekliği ne de modernistlerin iç dünyaları vardır (2018: 184). Gerçek anlamda modern/postmodern açılımlar, Türk edebiyatında yetmişli yıllarda başlar. Ellili altmışlı yılların toplumcu çizgiyi benimseyen, bunlara çözümler arayan anlatıları yerine daha bireyci bir dil kullanılır. Bunlar, Batı’daki gibi belli bir sürecin sonunda ortaya çıkmamıştır, romanlarda modern-postmodern özellikler iç içedir (Ecevit, 2018: 85).

En gerçekçi yapının bile gerçeği resmetmediği, dili sonsuz zenginlikte bir yaratım olarak kullandığı düşünülmüştür. Buna göre klasik edebiyat, mantıksallığın; modern şiir mantık dışılığın; yeni roman ise belli bir donukluğun keşfidir (Barthes, 2015: 170). Çünkü gerçeklik yeni romanda tanımlanamaz ve çok boyutludur. Bir düzen kabul edilen gerçeklik, tek boyutlu bir düzenle yani dille ifade edilemez (Barthes, 2015: 184). Böyle anlatılarda pastiş, parodi ve metinlerarası düzlem anlatının “mimetik masumiyetini bozmak” için kullanılır (Ecevit, 2018: 76).

Postmodern anlatının karakteristik özelliklerini barındıran *Bin Hüzünlü Haz* da zaman, olay, mekân ve kişiler noktasında belirsizliklerle donatılmıştır. Anlatıcı olay örgüsünü şöyle özetler: *O gün, kapıya kendi ayaklarımla çıktım, şehri kendi gözlerimle gördüm, derken bir taksiye bindim ve tıpkı Alaaddin gibi doğrucu o serserileri, ayyaşları ve üçkâğıtçıları bulabileceğim yerlere gittim* (Toptaş, 2019: 40). Alaaddin’i arıyordu ve kendi varlığından yayılan müziğin sonsuzluğuna kapılmış bir masal yılanı gibi sürekli kıvranıp duran Alaaddin’in hikâyesi bir yandan yavaş yavaş derinleşen bu gizli gölgesine çekili [yordur] (Toptaş, 2019: 138). Alaaddin *Kayıp Zaman*’ın (1913) kahramanına benzetilebilir. Stephen Kern’e göre Marcel bedenini uyurken kendi zamanını yaşadığını ortaya koymuş ve zaman arayışında mekanik olay örgülerini reddetmiştir. Böylece dünya ile kahramanlar arasındaki ilişkide bir “kopuş” gerçekleşmiştir (2013: 56).

Metinde hem dil bilgisel hem anlamsal açıdan boşluklar yaratılır. Alaaddin kimdir, gerçek midir/değil midir yoksa anlatıcının iç seslerini karşılayan sembolik bir figür müdür bilinmez. Benzer şekilde onu aramak için yapılan sıra dışı yolculuk nasıl yorumlanmalıdır? Bu kaos ortamında anlatıcı metnin niyetini yedinci bölümde şöyle ifade eder:

O sırada, tekrarlanıp duran günlük görüntülerin yüzünde küflenmiş bakışlarınızın durgunluğundan çıkılık çığığa kanat sesleri yükselir, kirliler kirlisi apartman duruşlarının ortasına kök salan hareketsizliğinizden sokaklarla sınırlı genişliğine masmavi kuş uçuşları eklenir, ya da gövdenizden taşıy hayatınızı kaplayan gövdenizin ağırlığı bu uçuşlardan yayılan hafiflik duygusuyla birazcık da olsa azalır mı, bilmiyorum. Bütün bunların hiçbiri olmaz da, siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız (Toptaş, 2019: 124).

Hollington’a göre böyle anlatılarda olaylar zamanın akışı içinde kesintiye uğramaz ve imgesel bir uzamsallığı yakalamak mümkündür (1991: 432). *Bin Hüzünlü Haz*’ın “hikâyesiz bir hikâye” olduğunu, gerçekliği askıya alıp bir tür hafiflik hissi uyandırmak niyetiyle yazıldığını anlatıcı da itiraf eder. Postmodern anlatılarda da okuruyla konuşan, ona sorular soran anlatıcılar vardır. Ancak gelenekte anlatıcılar bunu okuru metne bağlamak, ayık tutmak için yaparken postmodern dönemde yazdığının kurmaca olduğunu hatırlatmak

amacıyla dolayısıyla “ironik” bir dille yapar. Metinde anlatıcı, kurmacanın yazılma sürecine okuru da dahil ederek bir karmaşa yaratır, kimi yerde masalsi/fantastik öğeler kimi yerde dış gerçeklik iç içe geçerek bu tekinsiz atmosfer desteklenir. Anlatıcının Alaaddin’i bulmak amacıyla yaptığı yolculukta alışılmış yapılar yerle bir edilir. Bunu *sırf doğru yolu yitirmenin zevkini yaşayabilmek için bile isteye* yapıyordur (Toptaş, 2019: 99). Joyce da olay örgüsünü harcama pahasına söylem düzeyini geliştirmeyi amaçlamış, olayların mantığı yerine öznel tepkilere önem vermiştir (Moretti, 2015: 292). *Ulysses*’te (1922) her an çabucak unutulmakta, roman karakterinin kafasından düşünceler alayı geçmektedir. Joyce, bu uçucu anıları durdurarak okura göstermiştir. Böyle anlatılarda yazar, zamanları özellikle karışık verebilir ve okurdan bunları nasıl karışık hâle getirdiğini anlamasını isteyebilir. Metni ileten ses, okurdan zaman duygusunu yitirmesini istemektedir (Eco, 2015: 56-57).

Bin Hüzünlü Haz’da da hem zaman hem mekân hem de kişiler kaygandır. Şiirsel bir dille bir araya getirilir. Dolayısıyla metin için sabit yapılardan, dış gerçeklikten ya da kronolojik bir anlatımdan söz edilemez. “Yamalı bir bohça” görünümündeki metin; kendi kendine sayıklayan, daldan dala atlayan, kafaları karıştıran anlatıcının bir oyununa ve bunu itiraf ettiği bir alana dönüşür:

Bu yüzden, anlam dediğimiz şeyin bir anlamda geçmişin ta kendisi olduğunu bir an için unutup, bütün zamanlara yayılan bu uçsuz bucaksız sınırsızlığa, nice anlam varsa hepsinin bulunduğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte insana bir tür anlamsızlık gibi görüldüğü göz kamaştırıcı bir sonsuzluk[tur] (Toptaş, 2019: 78-79).

Roman tuhaflıklar barındırır, masalsi ve gerçek öğeler arasındaki seri geçişler, çoğu yerde eylemsizliğin baskısıyla bildik kurgulardan ayrılır. Bu nedenle, söz gelimi, metinde Tanzimat Dönemi’nde Ahmet Midhat Efendi’nin dış gerçekliğe dayandırılan, zamandizinselliğe bağlı kurgusuna, keskin ahlaki eleştirilerine ya da idealleştirilmiş tiplerine rastlanılmaz. Michael Hollington’a göre 19. yüzyıl romanları için zaman insanın bireysel ve kolektif şekilde büyüdüğü araçtır, umutlar ve hırslar amacına ulaşmak ya da umutsuzluğa düşmekle ilgilidir. Olaylar değişimin kritik noktalarına işaret eder. Böyle anlatılarda bireysel gelişme ve insan önemli kabul edilir. Bunlar mantıklı bir formda düşünülür. 19. yüzyılda psikolojik sebep ve sonucun, çevre ve karakter arasındaki etkileşimin ve koşullara bağlı çevrenin kanunları faal durumdadır (1991: 430-431). Benzer şekilde, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*, Peyami Safa’nın *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* (1949)ya da Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*i (1973) gibi bireyin iç dünyasındaki çatışmaları ontolojik düzlemde ele alan modernist anlatılardan da farklıdır. Böyle anlatılarda karmaşa, biçimsel/kurgusal düzlemde değil, karakterlerin iç dünyasıyla ilgilidir. Buna rağmen metinler için bir başlangıç, bir gelişme ve sondan söz edilebilir. Çünkü edebî formun zamansallığıyla ilgili değiştirilemez şeyler kullanılır. Metinler, bütünüyle ardışık olan düzenlemeden vazgeçmeyen, daha çok normal zamansal beklentilerimizi kullanan ve ondan sonra onları karmaşık hâle getiren ya da bozan modernist edebî geleneğe yakındır.

Huzur’da Mümtaz’ın, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nda Ferit’in, *Anayurt Otel*i’nde Zebercet’in monologu olay örgüsünü ortadan kaldırmaz, askıya alır. “Birey”in metnin merkezinde olduğu bu anlatılar, insan gelişimini kaydeden ilk roman örneklerine ironik yaklaşır. Burada, bireysel yaşamlar bütünüyle ortadan kaldırılmaz, bunun üzerinden çağın yerleşik değerleri, bir takım toplumsal sorunlar açığa çıkarılır. Hâlbuki *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatıcı *Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşıp aşıp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idiği belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu* tuhaf bir dünya yarattığını itiraf eder (Toptaş, 2019: 19). Toptaş ve diğerleri farklı dünyaları kurmacaya taşır. Dolayısıyla olayın geri planda kaldığı anlatıların daha çok postmodern yazında ön plana çıktığı söylenebilir. Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* (1973) romanından Bilge Karasu’nun *Altı Ay Bir Güz* (1997) romanına uzanan çizgi düşünüldüğünde Türk edebiyatında olayların giderek geri planda kaldığı ya da gerçekleşmediği fark edilebilir.

Bin Hüzünlü Haz’da olayların işlevsiz hâle gelir ve gerçekleşmez. Metnin bu işleyişi, Henri Bergson’la (1859-1941) da ilişkilendirilebilir. Anlatıcı, mekânla sınırlandırılmış sözde zamanı dışlayarak olayların ayırt edilemez, kesintisiz zaman akışı içinde hayali uzamsal noktalar olduğunu söyler: *Henüz zamanın belli bir rengi yoktu çünkü, sesi, şekli ve görüntüsü de yoktu[r]* (Toptaş, 2019: 79). Böylece insan, doğada yan yana olmayan fakat peş peşe dizilen olayları kendi tasarım ve düşünce dünyasında yan yana getirip aynı “an”ın içinde yaşatmayı başarmıştır (Kern, 2013: 55). Bergson’dan etkilenen yazarlar zamandizinsel olaylar yerine çağrışımları kullanmıştır. Bilinçteki eş zamanlılık, geçmişin bugünkü varlığı, farklı zamanların aynı anda yol alması, ruhun bağımsızlığı sanata konu olmuştur. “Bugün” başlı başına bir roman kahramanına dönüşmüştür

(Hauser, 1984: 412). Böylece anlaşılır mimetik ifade geride kalmış, yeni ifade örtük ve kolay tüketilemez hâle gelmiştir (Artun, 2011: 43).

Metinde de anlatıcı geleneksel, sabit yapıların kullanılmadığını itiraf eder. Olay örgüsü, dış gerçekliğin bir yansıtıcısı olarak özellikle başın, ortanın ve sonun planlandığı edebî formu dışlar. *Bin Hüzünlü Haz*'ın, bu nedenle eş zamanlı şekilde kavranan, zaman dışı görüntülerle tasarlanan postmodern romanların imaja dayalı estetiğine yaslandığı söylenebilir. Anlatı mantıksal ardışıklık yerine kesik kesik mekânsal-zamansal biçimiyle bütün kesinlikleri özgür bırakmaktadır. Anlatı *böyle çalakalem yazılıp insanı bir meraktan diğerine sürükleyecek ilginç hikâyeler zinciriyle açıklanabilecek türden değil[dir]* (Toptaş, 2019: 150); hatta anlatıcı *bir yanı[y]la Asip Dağı'nın eteklerindeki türbenin önündeyken, bir yanı[y]la da gidip gövdesinden kopmuş avare bir ruh gibi başka yerlerde gezindiğini hissedebiliyor[dur]* (Toptaş, 2019: 151). Anlatıda aydınlamacı çağın “zekası değil, modern/postmodern çağın “sezgisi” belirgindir.

Bin Hüzünlü Haz'ın tutarlılıktan yoksun, yer yer gerçekçi yer yer aşkın düzeninin kurucu ögesi anlatıcı izlenimleriyle açıklanabilir. Bilinçte uçuşan, rastlantısal ve dağınık görüntüler, nesnel dünyanın, günlük yaşamın reddedilişi olarak okunabilir. Araçsal ya da koşullandırmış bir söylem yerine karmakarışık bir düzende kendisi hakkında bir şeyler yazan, bunu okuruyla paylaşan ve okurun söz sahibi olmasını isteyen bir metni görünür kılar. Anlatıcı, hikâyenin *bir süre de olsa benliği[n]in sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alabil[mesini], kendisi kalabil[mesini]* istemektedir. Sözlerinin devamında okura seslenerek *bu günahın birazı da sizin olsun istiyorum* demektedir (Toptaş, 2019: 147).

Bunun yanı sıra kitap dış gerçekliğe karşı bir hicivdir. Metnin savrukluğu bu düzlemde de dikkat çeker ve anlatıcı gelişigüzel şekilde mekânlara, zamanlara sızar. Bunlar da tutarsızlıklarıyla dikkat çeker. Örneğin, Alaaddin'i ararken geçtiği şehri masal unsurlarla birleştirir, başka bir ifadeyle gerçekliği imgesel, zaman zaman da metinlerarası bir dille yerer. Şehri şöyle betimler:

Bir bakıma, uyku suretinde gözükten bu ölüm şeklinin hüküm sürdüğü yerlerde, bir yüzü eriyip gitmiş eşyalardan, yarısı silinmiş hareketlerden, güdük hayvanlardan, eksik cümlelerden ve olmayan heveslerle yaşatılamayan meraklardan oluşup da kendini kendi yetersizliğiyle besleyen, çarpık çarpık, berbat bir hayat yükseliyordu yani (Toptaş, 2019: 103).

Şehir bu hâldeyken Don Kişot ve uyuz eşiği çıkagelir: *[B]ütün olup bitenlere fena hâlde içerlemiş gibi, birdenbire zirhından şangır şungur sesler dökülen çılgin bir şövalye çıktı ortaya; eşindeki adamıyla birlikte tozu dumana katarak geldi, üç beş adım ötemde durdu* (Toptaş, 2019: 103). Toptaş, düş ve gerçeği montaj tekniğiyle bir araya getirerek farklı düzlemler arasında zikzaklar çizer. Mekân değişikliğini bildirmek/duyurmak için de “derken”le başlayan cümleler kurulur. *Derken kuş sürüleri geçer* (Toptaş, 2019: 124); *derken bir ses, yukarıdaki salonun genişliğini, sarayı, geceyi ve geleceği yırtarcasına bir kez daha kükrer* (Toptaş, 2019: 126); *derken, dağları aşar peşindekilerle birlikte Alaaddin gelir* (Toptaş, 2019: 130). Bu kalıbın keyif almayı arttırmak, okuru hikâyeye bağlamak için tasarlandığını fark etmeye başlarız. Büyük bir karmaşadan, şiirsel ya da imgesel bir dilden oluşan anlatıda bu geçişler hareketin devamlılığı noktasında okuru uyaran vurgular olarak genelleştirilebilir.

Anlatıcı hem olay örgüsünü doğrudan doğruya değiştirir hem de olayları karıştırır. Metnin tamamı açık uçludur, okur metni yorumlarken özgürdür. Söz gelimi, kitabın ikinci bölümünde hikâyeleri laf olsun diye anlatmak istediğini de itiraf eder: *Hem belki böyle bir girişim, beni bir süre daha Alaaddin'in yokluğunu düşünmekten alıkoyarken, size de metnin içinde kaybolup gidebilmeniz için çeşitli kapılar aralamış olurdu* (Toptaş, 2019: 31). Bu nedenle *Bin Hüzünlü Haz*'da olay yüksek oranda düzensiz eğrilere, ani zamansal ritimlere sahiptir. Metnin zamansal/mekânsal devinimi buna bir örnektir; anlatıcının zaman/mekân seçimleri bilinçli bir kararlılık sergilemez ya da dış gerçekliğin yasalarına bağlı bir anlatıda olduğu gibi olayların çoğu nedensellik ilkesiyle ilerlemez. Anlatıcının iç dünyası, iç dünyasındaki karmaşa nesnel dünya yasalarına bir “meydan okuma” şeklinde yorumlanabilir. Düşsel olanla gerçeklik arasındaki düzensiz geçişler uyumla ya da bir sonla açıklanamaz. Beklenmedik geçişler olayın yönünü bozar, olaya müdahale eder fakat hiçbir şekilde bunlardan bir hiyerarşi, bir düzen oluşturma amacı taşımaz. Sekizinci bölümde Alaaddin'in hikâyesinin *bir yandan yavaş yavaş derinleşen bu gizin gölgesine çekilirken, bir yandan da olabirliklerinin kum gibi kaynadığı, gri bir nokta olduğunu* söyler (Toptaş, 2019: 138). Yaptığı yolculukta, ormandaki patika yol ve şehir hayatı; gecekondü evler/insanlar ve ağaçlar iç içedir. Orman ve şehir iki farklı mekânsal düzlem olarak kurmaca dünyayı karıştırır.

Bu düzlemler arası geçişlerin metinde tekdüze olduğu söylenebilir. Romanın boyunca benzer bir işleyiş göze çarpar. Bir sondan söz edilemez. Anlatının bu yapısı postmodern bir metinde dikkat çeken belirsizlik, olasılık ve görelilik kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü *Bin Hüzünlü Haz*, sürpriz ve keşfetmeyle meşgul olan bir polisiye romanda olduğu gibi metnin sonunda açıklığa kavuşan olaylar, kişiler yoktur. Her yeni bölüm, yeni bir zaman dalma, yeni bir dürtü, yeni bir başlangıç şeklinde yeni problemler ortaya çıkarır. Bu nedenle anlatıcı, metnin sonunu görebilme isteğimize kötü bir sürprizle karşılık verir:

[...] koşa koşa uykulu mumlarla aydınlatılmış alacakaranlık bir koridor diye çeşitli değişimlerin, araştırmaların, kovalamacaların, fedakârlıkların, bilmecelerin, keşiflerin ve serüvenlerin içinden geçip kendimi salaş sokakların karmaşasına atıyor ve sonuçta *Asip Dağı'nın eteklerine gelip gene türbenin önündeki gövdeme yerleşiyorum ki, birdenbire bütün yorgunluğumdan sıyrıldım. Dönüp bana bakan Alaaddin'le göz göze gelmiştim çünkü...* (Toptaş, 2019: 152).

Anlatıcı metni bitirirken de kurmaca sürecine, kahramanına atıfta bulunur, zamansız ve olaysız içeriği bir kez daha gözler önüne serer. Kurmaca dünya zamansal mesafeyi aşarak ve mantıklı bir uzamsal düzeni yerine getirmeden ilerler. Sık kullanılan imgeler ya da görüntüler, uzamdaki benzerlerine katılarak metnin ironik yönünü somutlaştırır. *Bin Hüzünlü Haz* radikal şekilde bütün kesinliklere şüpheci bir tutum takınan postmodern anlatılara benzemektedir. Böyle bir tutumu mantıklı kılan, akılcı bir metinden farkı, göreceliliği kullanmasıdır. Anlatıcı, birçok kişisel deneyim ve birçok açıklamayla yapılandırılmaya çalışılan olay örgüsünün rastgeleliğini hissetmemizi ister. Bu nedenle de anlatı daha çok imgeseldir, anlatıcının zihninin savrukluğunu gözler önüne serer. Alaaddin'i bulmak için yapılan yolculuk ve metaforik bir öge olarak orman "yazma süreci"ne dönüşür. Yazma süreci içinde uzam ve zaman genişleyerek yerleşik kalıpları gölgede bırakır. Bu bakış açısını Hollington, *Ulysses*'te, Flaubertvari kayıtsızlığın zirvesi olarak yorumlar ve eserin önemsiz şeylerle ilgili sınırsız ironi olasılığı içerdiğini ifade eder. Onlar kendi zamanlarını zihinsel olarak şekillendirirler. Olaylar döngüsel: Bloom'un başı boş dolaşmaları Odysseus gibidir (1991: 440). Benzer şekilde, *Bin Hüzünlü Haz*'da her yolculuk, daha öncekinin belli belirsiz bir tekrarı olarak düşünülebilir. Döngüsellik metinde rastgele şekilde dizilir. Şehir, orman, türbe, patika, sokaklar, insanlar benzer bir söylemle yan yana getirilir. Dolayısıyla *Bin Hüzünlü Haz* ruhun "savruk", "dağınık" ve "kesikli" yapısını işler, kararlılıkla ele alınan ve takip edilen çok sayıda olay bu kaosa eşlik eder. Olaylar sonsuz uyum ve doğrusallık yerine sonsuz uyumsuzlukla ve sonsuzlukta ilerler. Metnin bu ironik yanı, düş ve gerçekliğe ait parçalarla hareket eder. Diğer postmodern anlatılarda olduğu gibi anlatının önerebileceği bir meta-dili yoktur. Eser insan aklını aşan kesinlikleri reddeder. Zamansal bir düzen içinde anlamlandıramadığımız olay örgüsü, metne kontrol edilemez bir form verir ve dili, alışılmış yapılardan kurtarmayı amaçlar.

4. SONUÇ

Çalışmada, "olay"ın metinde konumlanma biçimiyle ilgili olarak kapsayıcı sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Buna göre değişen sosyo-kültürel koşullarda dönemlerin "tipik" yanını temsil edebilecek olay örgülerinin ön plana çıktığı ve bu nedenle de "olaysız anlatı" şeklinde iddialı bir tanımlamanın yapılamayacağı düşünülmüştür. Olaylar, ilk anlatılarda daha sembolik ve çevrimselken zamanla değişmiş fakat bütünüyle ortadan kalkmamıştır. Akılcı yasaların nesnel dünyaya bağlılığı metni de etkilemiş, olaylar belli bir doğrusallığa ve neden-sonuç ilişkisine göre metinde konumlanmış; nesnel dünyaya olan güvenin azalması, bireyin öncelik kazanmasıyla da saf doğrusal olaylar yerine bilincin karmaşasını ortaya koyan olay örgüleri metinlerde kullanılmıştır. Özellikle 1950'li yıllardan sonra hareket unsuru önemini yitirmeye devam etmiş, olay yerini nesnelere, düş-gerçek arasında salınan imgesel mekânlara, bireyin iç çatışmalarına dolayısıyla şiirsel bir dile bırakmıştır.

Metnin iç yasalarındaki bu değişim, olayı bütünüyle ortadan kaldırmamış, buna karşılık önemini yitirmesine neden olmuştur. Olayın yok edilmesi, cümlenin yok edilmesi anlamı taşıdığı için bu şekilde iddialı bir metinden söz edilemeyeceği teorisyenlerce de belirtilmiştir. Bununla birlikte dönemlerin yerleşik değerlerinin metnin ifade olanaklarını belirlediği tespit edilmiştir. İnsan-evren uyumunun/bütünlüğünün olduğu ilk anlatılarda; soyut bir dünya, ideal kahramanlar ve bu kahramanların döngüye dayalı maceraları anlatılır. Metnin diğer unsurlarında olduğu gibi olay da semboliktir ve tekdüzedir. Evden ayrılan, kendini akladıktan sonra eve dönen kahramanın anlatıldığı bu anlatılarda olay, bir daire çizer ve öncelikli konumdadır. Diğer dönemlerden farkı, soyut ya da gerçeklik taşımayan bir dünyayı temsil etmesi ve kişilerin iç dünyalarının göz ardı edilmesidir. İnsan-evren arasındaki uyumun kaybolmasıyla birlikte birey ve bireyin psikolojisi belirginleşmeye başlamış, olaylar askıya alınmıştır. Akılcılığın, nesnel gerçekliğin yasalarına bağlılık özellikle 19. yüzyıl anlatısında doğrusal olayları görünür kılmış, Freud, Einstein gibi bilim adamlarının katkılarıyla dış

gerçekliğin katı ve değişmez yasalarına olan güven azalmış, metinde de sürekli ilerleme fikri dışlanmıştır. Postmodern dönemlerde söylemin, kurgunun ya da biçimin yerleşik değerleri hiçe sayması, olayın da önemini yitirmesiyle sonuçlanmıştır.

Bin Hüzünlü Haz postmodern dönemin tipik özelliklerini taşıması bakımından önemlidir. Eserde bir olay vardır. Olay anlatıcının Alaaddin'i aramasıyla başlar, onunla göz göze gelmesiyle sonlanır. Ancak imgesel/şiiresel dili, üstkurmancanın varlığı, düş ve gerçek arasında yaratılan karmaşa metinde belirsizliklere ya da olasılıklara neden olur. Anlatıcı bu tekinsiz ortamı özellikle yaratır, nedenlerini okurla paylaşır, okurun katılımını, metne dahil olmasını ister. Dolayısıyla olaylar ilk anlatılardaki gibi işlevsel değildir. Ancak anlatıda birey-evren uyumu değil, ikisi arasındaki büyük uçurum, çağrışımsal bir dille ele alınır. Olay, anlatıcının birbirinden kopuk parçaları bir araya getiren dağınık zihni nedeniyle geri plandadır ve imgeseldir.

KAYNAKÇA

- Abbott, P. (2002). "Narrative and Life", The Cambridge Introduction to Narrative, Cambridge University Press, Cambridge, p: 1-12.
- Artun, A. (2011). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Modern Hayatın Ressamı, Charles Baudelaire, (Çev. Ali Berktaş), 8.b, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 7-87.
- Barthes, R. (2015). Yazı ve Yorum, (Çev. Tahsin Yücel), 4.b, Metis Yayınları, İstanbul.
- Beckett, S. (2016). Proust, (Çev. Orhan Koçak), 4.b, Metis Yayınları, İstanbul.
- Booth, C. W. (2012). Kurmacanın Retoriği, (Çev. Bülent O. Doğan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Bradbury, M. and McFarlane, J. (1991), "Preface to the 1991 Reprint", Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930, (Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane), Penguin Books, London, p: 11-16.
- Chatman, S. (2008). Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı, (Çev. Özgür Yaren), De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Dino, G. (2008). Türk Romanının Doğuşu, 2.b, Agora Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2015). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, (Çev. Kemal Atakay), 5.b, Can Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2015). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, (Çev. Kemal Atakay), 8.b, Can Yayınları, İstanbul.
- Evin, A. (2004). Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi, Türkçesi Osman Akınhay, Agora Yayınları, İstanbul.
- Friedman, M. J. (1991). "The Symbolist Novel: Huymans to Malraux", Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, p: 453-455.
- Forster, E. M. (2016). Roman Sanatı, (Çev. Ünal Aytür), 2.b, Milenyum Yayınları, İstanbul.
- Gögebakan, M. (2004). Tarihsel Roman Üzerine, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı, (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hollington, M. (1991). "Svevo, Joyce and Modernist Time", Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, London, p: 430-442.
- Hisar, A. Ş. (1964). "Edebiyatta Roman", Türk Dili, XIII (154): 99-105.
- Jameson, F. (2013). Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü, (Çev. Mehmet H. Doğan), 3.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kern, S. (2013). Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918), (Çev. Ali Selman), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Levend, A. S. (1964). "Son Yüzyılda Roman", Türk Dili, XIII (154): 13-17.
- Mardin, Ş. (2006). Türkiye'de Toplum ve Siyaset: Makaleler 1, (Ed. Mümtazer Türköne ve Tuncay Önder), 13.b, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, B. (2011). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, 21. b, İstanbul.
- Moran, B. (2015). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mihat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a, 28.b, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Moretti, F. (2015). Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine, (Çev. Zeynep Altok), Metis Yayınları, İstanbul.
- Ong, W. J. (2013). Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), 4.b, Metis Yayınları, İstanbul.
- Özön, M. N. (1964). "Türk Romanı Üzerine", Türk Dili (Roman Özel Sayısı), XIII (154): 21-37.
- Platon, (2013). Devlet, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz), 23.b, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ricoeur, P. (2011). Zaman ve Anlatı 1: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis, (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), 2 b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (1964). "Roman ve Romancı Üzerine Notlar", Türk Dili, XIII (154): 113-118.
- Toptaş, H. A. (2019), Bin Hüzünlü Haz, 18.b, Everest Yayınları, İstanbul.
- Yivli, O. (2019). Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem, Günce Yayınları, İzmir.
- Yücel, T. (1979). Anlatı Yerlemleri (Kişi-Süre-Uzam), Ada Yayınları, İstanbul.