

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

137657

**BİLGE KARASU'NUN *GECE*'SİNE METİN VE OKUR ODAKLI
BİR YAKLAŞIM**

JALE ÖZATA

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

BİLGİ KÜTÜPHANESİ
BİLGİ KÜTÜPHANESİ
BİLGİ KÜTÜPHANESİ

Haziran 2003

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

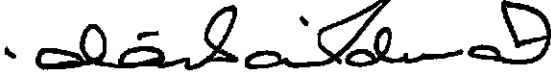
© Jale Özata



Aileme ve Devrim'e



Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



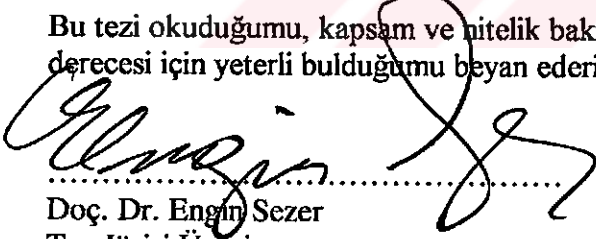
.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



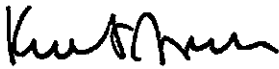
.....
Doç. Dr. Fusun Akatlı
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



.....
Doç. Dr. Engin Sezer
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı



.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Bilge Karasu (1930-1995), *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970) ve *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979) gibi nitelikli öykü kitaplarından sonra, ilk romanı *Gece* (1985) ile okuruyla buluşmuştur. Çağdaş Türk romanı içinde olduğu kadar, kendi yapıtları arasında da farklı bir yeri olan ve 1991 yılında Pegasus Edebiyat Ödülü'ne değer görülen *Gece*'nin yayımlandığı yıldan bu yana yeterince incelenmediği gözlenmiştir. "Çok katmanlı" yapısı, "yazar-anlatıcı-okur" ilişkisini ele alış biçimi ve geleneksel romanlarla arasındaki mesafe, metnin "çetin" olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Bu tezde, *Gece* metnindeki kurmaca ve üstkurmaca çerçeveler irdelenmiş ve daha önce ayrıntılı bir biçimde üzerinde durulmayan bu çerçevelerin birbiriyle olan ilişkilerine yakından bakılmıştır. Başlarda üstkurmaca düzlemde gördüğümüz "yazar" söyleminin, metin kişilerinin söylemlerine karışması sonucunda yapıntılaştığı ve otoritesini yitirdiği gözlenmiştir. Okurun nasıl "içeri" alındığı ve kahramanlaştırıldığı, metnin biçim ve içeriği aynı anda ele alınarak aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu tezin amacı, *Gece*'ye tek ve değişmez yorumlar getirmek değil, metin-okur ilişkileri çerçevesinde, metnin çoğul anlam dünyasını açığa çıkarmaktır. Tezin sonucunda, metnin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinde yavaş yavaş artan karanlığın, son bölümde kendini "gece"ye bıraktığı görülür. *Gece* metninin, yapıntılaştıkça üst-söylem üreten ve sonunda yere düşen bir ayna gibi paramparça olan kurmaca bir yazara sahip olduğu anlaşılır. Metnin son sözleri, bu parçalanışı kuran "yazar"ı açığa çıkarır ve yapıntılaştırır. Bu "yazar", metinde anlatılan baskıcıların kullandıkları teknikleri okur karşısında kullanmıştır; dolayısıyla okur, metnin "kişi"si haline gelmiştir.

anahtar sözcükler: kurmaca, kurmaca yazar, okur, üst-kurgu, üst-söylem, yapıntılaşma, iktidar, *Gece*.

ABSTRACT

A TEXT- AND READER-ORIENTED APPROACH TO BİLGE KARASU'S *GECE*

Bilge Karasu (1930-1995), a prominent figure in Turkish literature, reached readers with his first novel *Night* (1985) after his exquisite short story books such as *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970) and *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979). *Night*, which occupies a special place in the contemporary Turkish literature and among the author's other works, was awarded the Pegasus Prize in 1991, but it has not been sufficiently studied and criticized until then. Because of its multi-layered structure, its style of handling the text-author-reader interaction, and its dissimilarity to traditional novels, the text has been labeled as "hard". In this thesis, we carefully analyze in detail the "meta-fiction" and "fiction" frames in *Night*, as well as the connections between them, a task not undertaken earlier. We observe that because it interferes with the characters' discourse, the discourse of the writer, which manifests itself at the meta-fiction level at the beginning of the text, becomes fictionalized and loses its authority. By means of handling the form and the content simultaneously, we also attempt to explain, how the reader is ushered into the text and how s/he is characterized there. The purpose of this thesis is not to present a definitive interpretation of the text, but to reveal its pattern of plural meanings within the framework of the writer-reader interaction. At the end of the thesis, we observe that the darkness, which has risen constantly in the first, second, and third sections of the text, has left itself to "night" at the last section. We understand that *Night* has a fictitious writer who produces a meta-discourse as he fictionalizes, and in the end, it breaks into pieces like a mirror fallen on the ground. The last words of the text, reveals and fictionalizes the "author" who sets up this "breaking into pieces". This "author" employs the same techniques on his readers, which the "oppressors" narrated in the text use on others in order to pacify them. Therefore, the reader becomes a character of the text.

key words: fiction, fictionalizing, fictitious writer, meta-discourse, meta-fiction, reader, power, *Gece*.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	iv
Abstract	v
İçindekiler	vi
Giriş: <i>Gece</i> 'de Yol Almak	1
I. Gece Geliyor: Kendini Kuran Bireyliğin Devinimi	10
A. Roman Kurma Çabası	13
B. Çakışan Dünyalar ve Bulaşıcı "Yazar"	32
II. Gece Geldi: Aynada Çoğalan Diller	49
III. Baskı Kurmanın Evrensel Yolları ve Okura Yaşatılan Gece	77
Sonuç: <i>Gece</i> 'de Aydınlanmak	94
Seçilmiş Bibliyografya	99
Özgeçmiş	103

GİRİŞ

GECE'DE YOL ALMAK

Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından Bilge Karasu'nun 1985 yılında yayımlanan *Gece* adlı romanı, “çok katmanlı” olay örgüsü ve “anlatıcı” kavramını sunuş biçimi ile kendini kolay kolay ele vermeyen, okurundan çalışkanlık ve sabır bekleyen bir metindir. 1991 yılında, Türk romanının “son on içinde ulaştığı en ileri çizgilerden biri”ni temsil ettiği gerekçesiyle Pegasus Edebiyat Ödülü’ne değer görülen *Gece*’nin, çağdaş Türk edebiyatı tarihinde olduğu kadar yazarın diğer yapıtları arasında da ayrı bir yeri vardır. Karasu'nun yapıtlarını “az çok” bilen okur, *Gece*’yi okuma edimini bu metinlerden edindiği alışkanlıkla sürdürmeğe kalkıştığında bir tür “hayal kırıklığı” yaşaması kaçınılmazdır. Örmeye çalıştıkça sökülen bir örgüyle, bir tuğla ekledikçe alttaki tuğlaları sarsılan bir “inşaat”la karşı karşıyadır okur; “bilinçli” olarak eksik gedik, delik deşik dokunmuş bir kumaştır *Gece*. Tezimizin amacı, bu “çetin” metni mümkün olduğunca “metin içi” sınırlarda kalarak incelemek ve daha önce derinlemesine üstünde durulmadığını düşündüğümüz yönlerini açığa çıkarmaktır.

Gece’nin çetin bir metin olduğu bazı eleştirmenler tarafından dile getirilmiştir. Gerçekten de, her okumada yeni olanaklar sunan, ancak, okurun bütünlüklü bir yoruma kavuşmasını “engellenen” bir metindir *Gece*. Elimizde, bu kitap üzerine yazılmış dört yazı bulunmaktadır. Önder Otçu’nun 1991 yılında *Argos*

dergisinde yayımlanmış olan “Bilge Karasu’nun *Gece*’si: Bir İnsanbilimsel Yaklaşım” adlı yazısı, başlığında belirtilen çerçeve içinde ayrıntılı ve dikkate değer bir çalışmadır. Ancak, metnin yalnızca bazı bölümleri ele alınmış, katmanlar ayrıntılı bir şekilde çözümlenmemiş ve metin “kurmaca-üstkurmaca” temelinde incelenmemiştir. Diğer bir yazı ise Hamdi Bravo’nun *Bilge Karasu Aramızda* adlı derlemenin içinde bulunan “*Gece*’ye Hazırlanırken” adlı yazısıdır. Bravo, bu yazısında *Gece*’nin çift katlı yapısına vurgu yapmış ve önemli saptamalarda bulunmuştur. Ancak okurun metne yaklaşımına ve onu “yapı”landırma çabasına değinmemiştir. Kestirme bir ifadeyle “*Gece* kendisini okuyanın dünyasına da geceyi indirmek ister” (242) demiş, metnin bunu nasıl yapabildiği sorusuna tatmin edici bir yanıt verememiştir. Değineceğimiz diğer bir yazı ise, “Çağdaş Bir Penelope: Bilge Karasu” başlığını taşır ve Karasu’nun *Gece*’yi ithaf ettiği Füsun Akatlı’ya aittir. Akatlı, bu kısa yazısıyla *Gece* metninin katmanlarını ayrıntılarıyla ele almamıştır. Ancak bu durumu şöyle açıklar: “Bu yazıyı öyle yazmalıyım ki; hem romanı henüz okumamış olanlara bütün bütüne yabancı kalmayacak bir tanıtma niteliği taşınsın, hem de okumuş olanlar için bir tartışma zemini, kendilerinininkiyle karşılaştırabilecekleri bir okuma açısı örneği oluşturabilsin” (27). Okurun “keşfetme hazzı”nı azaltmamaya özen gösteren Akatlı, aynı tavrını, Fatih Özgüven ile yaptıkları “Bilge Karasu’nun *Gece*’si Üzerine” başlıklı söyleşide de sergilemiştir. Sözünü edeceğimiz son yazı, Hüsamettin Çetinkaya’ya ait olan “Hoşçakal Ego” başlıklı yazıdır. Saydığımız yazılar arasında en uzun ve kapsamlı yazı budur. Yazar, eleştirisini “yapısalcı-semiotik eleştiri” terminolojisiyle sınırlar ve uzun, anlaşılması zor cümleleriyle okuru yorar. Önemli sayılabilecek tespitleri, yoğun terminoloji kullanımı içinde yitmeye yüz tutar. Öte yandan, bu yazıda da gecenin hangi yollardan gidilerek okura “yaşatıldığı”na değinilmemiştir. Görüldüğü gibi, *Gece* hakkında yazılmış olan

yazılar hem nicelik hem nitelik olarak yeterli değildir. Ancak, her birinin de çalışmamıza katkısı azımsanamaz.

Gece metninin çok katmanlılığı ve hareketli yapısı, metnin “demek istediği”ni anlama aşamasında tek bir kurama bel bağlamayı olanaksızlaştırır. Metinde “gerçeküstü öğeler” yoğun olarak kullanılmıştır. Bu öğelerin ortaya çıkmasının en önemli nedeni, “düş yaşantısı”nın metinde önemli bir yere sahip olması ve kurmaca ile üstkurmaca düzlemlerin birbirine karışmasıdır. *Gece*, “gerçeküstü sinema” geleneğinden izler taşır. Bu izlerin ayrıntılı incelemesi yapılarak yürütülen bir “okuma” gerçekleştirilebilir. Öte yandan, metin “mistik öğeler”e sahip olduğunun sinyallerini de vermektedir. Örneğin, belirsizlik en yoğun noktaya geldiğinde bile, sayıların—özellikle 3, 5, 7—özenle belirtilmesi düşündürücüdür. Ayrıca, metinde geçen “N.” ve “O.” harfleri, Yahudilerin mistik Tanrı ve evren teorisi olan “Kabala” temelinde yorumlanabilir. S. L. MacGregor Mathers’in “Açıklanmış Kabala” adlı yazısında, “N” harfinin—büyük yazıldığında—İbranice’deki anlamının “beyni besleyen omurilik”, “ayın”, yani en yaygın Latince harf karşılığı olarak “O” harfinin anlamının ise “göz” olduğu söylenir. Ayrıca, *Meydan Larousse*’da “kabala” sözcüğünün mecazî anlamı, “aynı amacı güden kişilerin gizli oyunları” olarak verilmiştir. Tüm bu benzerlikleri daha iyi yorumlamak için, ayrıntılı bir “kabala” çalışması yapmak gerekir. Bizim amacımız bu olmamakla birlikte, ileride yapılacak çalışmalara yeni bir açılım kazandırmak için bu bilgileri vermeyi uygun gördük. Bazı yazarlar, *Gece*’de mitsel unsurlar bulunabileceğini söylemekle birlikte, bu unsurları araştırmaya girişmemiştir.

Bizim bu tezdeki amacımız, metin karşısındaki okurun konumlanışını aydınlatmaya çalışan kuramcı Wolfgang Iser’in, üstkurmaca metinler üzerinde önemli çalışmaları olan Patricia Waugh ve Linda Hutcheon’un, “Yazarın Ölümü”

adlı yazısıyla hayli tartışma yaratan Roland Barthes'ın ve "İktidar" sorununu çalışmalarının merkezi haline getirmiş olan Michel Foucault'nun düşüncelerinden "ilham" alarak *Gece*'de ilerlemek, metin içi "oyunlar"ı ve okurun içeri hangi yollardan alındığını aydınlatmaktır. Akşit Göktürk'ün "Sunuş" yazısında belirttiği gibi "belli bir anlamla sınırlandırılmak istendiği an, hep yeni yönler, bambaşka doğrultulara" kaçan *Gece*, çetin bir metindir (5). Ancak, metnin kaçtığı o "bambaşka doğrultular" mümkün olduğu kadar saptanabilirse, metnin yaşam karşısında "duruşu", okuru ve yazarı konumlayışı aydınlanabilir. Bizim amacımız, bu doğrultuda, şimdiye kadar ortaya çıkarılmamış ya da şöyle bir değinilip geçilmiş metin içi bağlantıları belirlemek ve okurun "kahramanlaşma" sürecine ışık tutmaktır.

Alman kuramcı Wolfgang Iser, "bir yazınsal metin, öğelerini fazla açık [anlaşılır] bir biçimde düzenlenmişse, muhtemelen biz okuyucular ya kitabı sıkıntıyla bir köşeye bırakırız ya da metin bizi tümünden edilgen yapmaya kalkıştığı için sinirleniriz" (*Act of Reading*, 87) diyerek okurun ancak etken olduğu zaman metinden yüksek oranda zevk alacağını belirtir. *Gece* metninin önemi de öncelikle okura bıraktığı eylem alanıyla ölçülmelidir. Bizce okur, özenle kurulmuş bağlantıları bulma, tümüyle boş bırakılmış yorum alanlarını hayal gücü ve geçmiş deneyimlere dayanarak doldurma, cümle, hatta kimi zaman sözcük düzeyinde değişen katmanları açığa çıkarma gibi edimleri yerine getirdiği oranda metinden haz alacak ve edilgenlikten kurtulacaktır. Elizabeth Freund ise, *The Return of the Reader* adlı kitabında şöyle der:

Belirlenemezlik yalnızca anlamın saptanmasını geciktirmez [...]

Erteleme aynı zamanda okuma uğraşını, biz onun karmaşıklığını

değerlendirip anlayıncaya kadar yavaşlatan bir araçtır. [...] Erteleme

metne içkindir: Amacı olumsuzun ya da belirsizin üstesinden gelmek

değil, gerekli olduğu sürece onun içinde kalmak olan bir çabadır.

(156)

Metindeki “belirlenemezlik” ve “boşluk”lar neden gereklidir? Çünkü bunlar, okur ile metin arasındaki iletişimi başlatan ve güçlendiren unsurlardır. Bir boşluk ya da belirlenmezlikle karşılaşan okur önce metne, sonra da kendisine sorular yöneltmeye başlar. Bu sorular aracılığıyla hem kendi okuma alışkanlıklarını, düşüncelerini, hem de metnin kuruluşunu sorgular. Öte yandan Iser’e göre, metin değişik yorumlara izin vermekle birlikte, olasılıkları da sürekli kısıtlar. Başka bir deyişle, okur bütünüyle özgür değil, metnin denetimindedir. Metin tarafından desteklenmedikçe ve bir çatı oluşturulamadıkça yaptığı yorumlar geçersiz kabul edilmelidir. *Gece*’nin yazarı Bilge Karasu da şöyle der:

Bazan çok açık olduğunu sandığımız bir şey yazmışsınızdır. Okur sizin hiç aklınıza gelmeyen bir biçimde yorumlayabilir. Okur bu yorumu metnin bütününi göz önünde tutarak, birçok yerinden alacağı verilerle destekleyebiliyorsa, bambaşka bir okuyuş çıkar ortaya. Yazarın hiç düşünmemiş olabileceği, yazarın hiç amaçlamamış olabileceği birtakım şeyler de ortaya konabilir. En önemli nokta, bu okumanın, metince *her an* desteklenmesidir. (özgün vurgu, “Bilge Karasu ile Sanatı Üzerine...”, 19)

Görüldüğü gibi Karasu da, okura bütünüyle özgürlük tanımamış, metnin güdümünde olduğu sürece okur yorumlarının kabul edilebilir olduğunu belirtmiştir.

Iser’in kuramında “izlek-ufuk” (theme-horizon) etkileşiminin önemli bir yeri vardır. Yazara göre metin içindeki perspektifler sürekli bir etkileşim ve karışım içinde bulunduklarından, okurun bu perspektiflerin hepsini bir anda kavraması mümkün değildir. Dolayısıyla herhangi bir anda katıldığı görüş alanı okur için

“izlek”i oluşturur (*Act of Reading*, 96). “Ufuk” ise belli bir noktadan görülebilen her şeyi içerir ve izleklerin art arda gelip etkileşmesinden oluşur. “İzlek ve ufkun yapısı tüm pozisyonların izlenmesini, genişlemesini ve değişmesini sağlar. Her yeni izleğe karşı yönelimimiz geçmiş izleklerin ufkundan etkilenir ve okuma sürecinde her izlek ufkun bir parçası haline geldiği için, o da sonraki izlekleri etkiler. [...] İzlek ve ufkun yapısı, perspektif bileşimlerini vurgular” (99). *Gece*, sürekli değişen anlatıcılarıyla, okurun izlek ve ufuk arasında sürekli gidip gelmesine, her ikisini de sürekli değişikliğe uğratmasına neden olur. Metin, bunu yaparken, kimi zaman yeni izleğiyle okurun oluşturduğu ufku bozar ve okur yeni izleklerin önderliğinde ufkunu yeniden yapılandırmaya çalışır. *Gece*’nin başat özelliklerinden biri de, okura, “yıkma-yeniden yapılandırma” edimini dayatmasıdır.

Bilge Karasu’nun *Gece* adlı yapıtı, “anlatıcı”, “okur”, “olay örgüsü” ve “yazar” kavramlarının “geleneksel” tanımlarına sırt çevirir. Başka bir deyişle, *Gece*’ye yaklaşmaya, onun içine girmeye ve kurulan bağlantıları anlamaya yönelen okur, önceki alışkanlıklarını “sarsmalı” ve metnin gerektirdiği davranışları sergileyerek kendisinin de dahil olduğu bir dünyayı “kurmaya” açık olmalıdır.

Wolfgang Iser, *Act of Reading* adlı kitabında şöyle der:

Eğer metin tanıdık normları yeniden üretir ve geçerli hale getirirse, okur görece olarak edilgen bir durumda kalabilir. Öte yandan, ortak zemin ayaklarının altından çekilirse, okur, yoğun bir uğraş içine girmeye zorlanmış olur. (85)

Gece, “tanıdık normlar”ı yeniden üretmez. Bu normlardan, özellikle roman türü çevresinde gelişmiş normlardan, uzak durur ve okura bütünüyle yeni okuma deneyimleri kazandırmaya yönelir. Okur, alışkanlıkları doğrultusunda okumayı sürdürürken metni anlamadığını fark eder ve alışkanlıklarını kırarak okuma şeklini

değiştirir. Bir aksaklık olduğunda sürecin nasıl işlediğini anlamak daha kolaydır. *Gece*'de, okuma sürecini engelleyen, duraksatan öğeler, okura bu metnin farklı bir okuma gerektirdiğini gösterir. Iser'in belirttiği gibi "okurun dünyayla olan alışılmış ilişkisini askıya alan kurmaca metinler sayesinde okur, geleneksel kodların ve normların sınırlarını ve eksikliklerini algılar" (*Act of Reading*, 51). *Gece*'nin okuru, romanın bütünlüklü bir yapı sunması gerektiği, romanda tutarlılığın esas olduğu, iki anlatıcının sözleriyle bir olayın değişik perspektiflerden görünüşünün elde edileceği ve eksiksiz bir bütüne kavuşulacağı ön kabulleriyle okumaya başlarsa, metnin bir yerinde tökezleyecek ve durup düşünecektir: "Nasıl bir yürüyüş benim düşmeme neden oldu?". Yeteri kadar düşünen okur yanıtı bulur: "Çünkü 'ortak zemin' ayaklarımın altından çekildi". "Ortak zemin" sözünün, yazarla okur arasında yapılmış bir anlaşmanın ürünü olduğu söylenebilir. Geleneksel sınırları içinde roman, anlatıcıyı erk sahibi olarak göstermiş, okur da "otoriter" anlatıcıya güvenmiş, diğer bir deyişle güvenmeye "alıştırılmıştır". Anlatıcı ve okur arasındaki bu güven ilişkisinin okuru edilgenliğe sürüklediği söylenebilir. Çünkü, anlatıcı zemini hazırlamış, okur da okuma süreci boyunca bu zeminde "yaşantı"sını sürdürmüştür. *Gece* adlı metin söz konusu olduğunda tökezleyen okur, zeminini kendi yaratmak durumunda kalacaktır. Metnin anlatıcıya olan güveni sarsması, anlatısını bütünlüklü bir yapı olarak değil, inşaat halinde sunması ve değişen perspektiflerle değişen gerçekleri açığa çıkarması, *Gece*'nin sözü edilen "ortak zemin"e ne denli yabancı olduğunu gösterir. Öte yandan metin, yazarı sürekli "içeri" alıp yazılanların "kurmaca" olduğunu okura hatırlatmasını sağlayarak, okurun olayların akışına kapılmasını engeller. Çünkü *Gece*'de zemini yaratma çabasındaki okur, akışa kapılmaktan çok, akışı dil ile "boğuşarak" yaratmaya çalışmaktadır. Ancak metnin üst-kurgusal anlatı tekniklerini kullanarak "çekirdek kurmaca" düzlemini

hırpalamaya yönelmesi, okurun yaratmaya çalıştığı akış önünde önemli bir “tümsek” oluşturur. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* adlı kitabının “Authors: Dead and Posthumous” başlıklı bölümünde, “yazar, okur tarafından, ‘masa başında oturmuş sayfayı yazıyor’ olarak algılanırsa, yanılısma imkânsız hale gelir” der (198).

McHale’a göre yazar yazma ediminin gerçekliğine dikkat çektiği gibi, okur da okuma ediminin gerçekliğini fark etmeye zorlanır. *Gece*’de yanılısma “imkânsız” hale gelmese de, metindeki sözcükler aracılığıyla okurun bilincinde oluşan görüntüler sık sık bozulur. Metnin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinde, zaman kullanımı ve söyleyiş biçimiyle söyleme dönüştürülen öykünün, yazarın “üst-söylem”i nedeniyle “yanılısma yaratma” becerisi azalır. Ama tüm müdahalelere rağmen, okur, metinde kurulan “alternatif dünya”da—hayalet gibi de olsa—yaşadığını duyumsar. Patricia Waugh, *Metafiction (Üstkurmaca)* adlı kitabında şöyle diyor:

Üstkurmaca, metnin yazınsal-kurmaca özelliğinin farkında olmak ile okurun içine çekilebileceği imgesel gerçeklikler, alternatif dünyalar yaratma arzusu arasında dengeli bir gerilim oluşmasını sağlar. Ancak, yazar kendini metinsel ilişkiler sonucunda üretilmiş bir yapı olarak algılamaya başladığında, dünyalar, metinler ve yazarlar dil tarafından kapsanır. Bu noktada, gerilim zarar görür; gerçekçi yanılısmanın yapılanması ile yapısızlaştırılması arasındaki denge yok olur ve gerçeküstü öğeler, tuhafliklar ve tesadüflük metne egemen olur. (130)

Waugh’nun sözünü ettiği “denge”, *Gece* metninin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinde, “denge yitimi” ise son bölümünde daha ağırlıklı olarak görülür. Bu nedenle çalışmamızı iki bölüme ayırdık. “Gece Geliyor: Kendini Kuran Bireyliğin Devinimi” başlıklı ilk bölümde, *Gece*’nin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerine

odaklanılacaktır. İlk alt bölümde “çekirdek öykü” çerçevelendirilmeye çalışılacak, ikinci alt bölümde ise, “iç içe kurmaca”nın oluşumu ve bu kurmaca düzlemlerin birbirlerinin sınırlarını nasıl ihlâl ettiği gösterilecektir. “Gece Geldi: Aynadan Çoğalan Diller” başlıklı ikinci bölümde ise, önceleri az da olsa var olan “kurmaca-üstkurmaca” dengesinin nasıl alt üst olduğu, metne katılan “başka eller”in dilin çoğalmasına katkısı ve “yazar”ın * metindeki tüm “ben”leri kendinde toplama edimi üzerinde durulacaktır. Son bölüm, “Baskı Kurmanın Evrensel Yolları ve Okura Yaşatılan Gece” başlığını taşır. Bu bölümde, öncelikle, metinde anlatılanların “baskı kurma” ve duyguları “kullanma” yöntemleriyle ilişkileri ele alınacak, iktidarın nasıl uygulandığı anlaşılmaya çalışılacaktır. Daha sonra ise, bu yöntemlerle yazarın okurunu metnin içine nasıl çektiği, gecenin işçilerinin tekniklerini kullanarak onu nasıl baskı altında tuttuğu incelenecektir.

* Tez boyunca tırnak işaretleri içinde yazılmış “yazar” sözcüğü, Bilge Karasu’yu değil, metin içindeki yazarı temsil edecektir.

BÖLÜM I

GECE GELİYOR: KENDİNİ KURAN BİREYLİĞİN DEVİNİMİ

Gece metninin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerine odaklanmaya ve öncelikle bu bölümlerdeki olay örgüsünü ve “roman kurma çabası”nı irdelemeye geçmeden önce, kitabın başındaki alıntılar üzerinde durmak, metne elden geldiğince sağlam yorumlar getirebilme yolunda atılmış ilk adım olacaktır.

Bilge Karasu’nun *Gece* adlı yapıtının ilk “anlatıcı”ları Turgut Uyar, Jean Genet ve Hegel’dir. Bu üç isimden yapılan alıntılar okuru *Gece* metnine, aynı zamanda atmosfer olarak “gece”ye hazırlar niteliktedir. Örneğin, Fransız yazar Jean Genet’nin romanı *Miracle de la Rose*’dan (*Gülün Mucizesi*) şu alıntı yapılır:

Geceleri, çoğu zaman, uyanık, beklerim. Uyuyanların uykusunun kapısında dikilen nöbetçiyim ben; o uyku benden sorulur. [...] Uzak, tehlikeli bir geceye—geceler hep böyledir zaten—girip yittiler. [...] Düşleri, her biri simge olan kişiler, hayvanlar, nesneler şeneltir. [...] İmin gücü, düşün gücüdür. (11)

Turgut Uyar’ın “yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi” dizesi ve Hegel’in “[k]endini kuran bireyliğin devinimi gerçek dünyanın oluşumudur” (11) sözü de dikkate alındığında, yazarın okuyucuyu yönlendirmek üzere onun algısına “yenilgi”, “uyku”, “düş” ve “simge” ve “kurma” gibi kilit sözcükler bıraktığı

söylenebilir. Bu sözlere biz de Maurice Blanchot'dan bir alıntı eklediğimizde *Gece*'ye bir adım yaklaşmış oluruz: "İyi uyuyamayan kişiler hep, az ya da çok suçlu görünürler: Ne yaparlar? Geceyi var ederler. [...] Düş gören kişi uyuyan kişi değildir, bir başkası da değildir, başkasının önsezisi, artık ben diyemeyen, kendini ne kendinde ne başkasında tanıyamayıdır" (255-57).

İtalyan roman yazarı Umberto Eco, "metnin amacı örnek okuru üretmektir. Örnek okur, metni, bir bakıma okunması tasarlanan—bu tasarı, çoğul yorumlara elverecek şekilde okunma olasılığını içerebilir—biçimde okuyan okurdur" düşüncesiyle, örnek okuru metnin kendisinin ürettiğini savunur (aktaran Collini 20). *Gece*'nin ilk üç bölümündeki anlatıcılar kendini kurma çabası içindedir. Okur da metnin başından itibaren kendini kurmaya yönelir. Karşı karşıya olduğu metin ondan ne istediğini hemen belli etmediği gibi, okur, metnin "örnek okur"unun niteliklerini araştırmaya giriştiğinde, kendini de "deşmeye", değiştirmeye ve yaşadığı "şaşkınlıklar" ve zorluklar karşısında konumlanmaya başlar. Okurda şaşkınlık yaratan ve onun yorumlama aşamasında zorlanmasına neden olan şey, genel olarak, metnin yapısıdır. Daha ilk bölümde çok katmanlı yapısını hissettiren metin, birçok anlatıcı söylemini bir araya getirerek okuru sürekli duraklatır. Okur kişi, yeniliklere açık ve metnin oluşturmaya çalıştığı "okur"a dirençli değilse, bu duraklamalar ona her seferinde yeni bir açılım kazandırır. *Gece*'nin, Akşit Göktürk'ün deyişiyle, "belirli bir gerçekliğin, tek tanımla saptanabilecek bir insanlık durumunun dile getirildiği bir anlatı" ("Sunuş", 5) olmaması, okurun işini zorlaştırdığı gibi, onu sürekli metnin "içinde" tutarak okumasını bir deneyim, başka bir deyişle "başından geçen bir olay" haline getirir. Iser'in de belirttiği gibi anlam, metindeki işaretlerle okurun kavrama uğraşı arasındaki etkileşimin bir ürünü olmalıdır, metin,

tanımlanacak bir nesne değil, deneyimle elde edilecek bir etkidir (*Act of Reading*, 10).

Gece'nin birinci bölümü, 3.kişi anlatıcı, anlatıcı-yazar ve 1.kişi anlatıcı tiplerini içinde barındırır. 3.kişi anlatıcı da kendi içinde ikiye ayrılır: Tanrı anlatıcı ve söylentileri aktaran 3.kişi anlatıcı. Metnin ikinci bölümünde anlatıcı "O.", üçüncü bölümde ise "Sevim"dir. Birinci bölümde N.'nin anlatısıyla şekillenmeye başlayan metnin kurgusu, O. ve Sevim'in anlattıklarıyla derinlik kazanır. Bu bölümde, ilk olarak bu kurguyu görünür kılmaya çalışacağız. Ancak, bunu yaparken kaçınılmaz olarak, renkli iplerle örülmüş bir örgünün tek rengi üzerinde yürümek zorundayız. "Roman Kurma Çabası" başlıklı ilk alt bölümde, metnin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinin çeşitli anlatıcı tiplerini içinde barındıran "roman kurma" odaklı güdüm kurgusu üzerinde durulacaktır. Bu aşamada, metnin "öykü düzlemi"ne odaklanılacak, Wolfgang Iser'in kuramındaki önemli vurgulardan olan "metnin izleği" (theme) ve "ufuk" (horizon) arasındaki ilişkiden yola çıkılacaktır. İkinci alt bölüme geldiğimizde, örgünün başka renkteki bir ipini yakalayıp, daha önceki iple çakıştığı yerleri saptamak amacındayız. Bunu yaparken "ilmek hataları", başka bir deyişle, bir renkteki ipin diğer renge karıştığı durumlar açıkça görülecektir. "Çakışan Dünyalar ve Bulaşıcı 'Yazar'" başlıklı bu bölümde, kurmacanın "kurulamamasının" ilk belirtileri ele alınacak, yazar sesinin, üç bölüm boyunca diğer seslere nasıl bulaştığı gösterilemeye çalışılacaktır. Dipnotlarda kendini göstermeye başlayan, ilerledikçe öykü düzlemine sızan üstkurgusal sesin öyküyü "yaralama" çabası üzerinde durulacaktır.

A. Roman Kurma Çabası ya da “Taslak Roman”

Bu alt bölümde, metnin öykü düzlemine ve dipnotlarda kendini gösteren “yazar”ın roman kurma çabasına odaklanılacaktır. “Yazar”ın “roman yazma” ve metnin “otoriter yazar”ı olma çabasının kurmacalaştırıldığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Gece’nin birinci bölümünün başında, 3. kişi anlatısıyla karşı karşıya olduğumuzu düşünebiliriz. Önder Otçu, “Bilge Karasu’nun *Gece*’si: Bir İnsanbilimsel Yaklaşım” adlı yazısında “romanın ilk bölümünde, gecenin gelişini duyuran (apokaliptik) kehânet söylemi yer alır” (56) der. Gerçekten de, ilk alt bölümde anlatıcının gelecek zaman kipini kullanması “kehânet söylemi”ni akla getirir: “Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak. [...] Bir tek diller bilecek, tepelerde, toprakaltı saraylarında yanan ışıkları; yalnız dil söyleyecek bu ışıktaki yakanan tek hücreli hayvanları” (16). Tanrı-anlatıcı yavaş yavaş gelen geceyi, geceyi hazırlamakla görevli işçileri ve bu işçilerin edimlerini anlatmaya başlar: “Onların işi, geceyi hazırlamak: Yer yer çukurlar açmak, örneğin; gecenin kolaylıkla birikip doldurabileceği çukurlar...” (17). Üçüncü alt bölümde tanrı-anlatıcı yerini “söylentileri aktaran” anlatıcıya bırakır. Öncekinin tersine bu anlatıcı, kişilerin düşündüklerini, planlarını aktarmak ve gelecekte haber vermek yerine, söylentileri iletmekle yetinir. Dördüncü alt bölüme gelindiğinde, tanrı-anlatıcının sesi yeniden duyulur. Anlatıcı, “[t]epelerden birinde—en yükseği, en gösterişlisi değil, onun yanındakinde—“ yaşayan Düzeltmenin yalnızlığına vurgu yapar:

Gecenin gündüzü kemirmesini önlemenin olanaksızlığına inanmak istememiştir. Gecenin işçilerine nasıl engel olunabileceğini, ışığın yeryüzünde sönmesinin nasıl önlenileceğini çok düşünmüştür. [...]

Oysa, Düzeltmenin yalnızlığı, yeryüzünde sönen her yüzeyle
acılaşıyor, daha, daha daha acılaşıyorsa, çok düşünüp çözümünü
bulamadığı bir sorun karşısında eli kolu bağlı kalmasından. (22)

Birkaç sayfa sonra “yaratman”, ardından da “yazar” olarak adlandırılan bu
kişiden 30.alt bölüme kadar söz edilmez. Öte yandan, ilk alt bölümde gözlediğimiz
“kehânet söylemi” yeniden karşımıza çıkar: “Dil, Düzeltmenin şu yalnızlığını biliyor,
söylüyor. Gece gelip dilin üzerini de örttü mü, artık baykuşlardan başka bir şey
uçuşmayacak gecenin içinde, ya da, yarasalardan başka... [...] O zaman da
Düzeltmenin yalnızlığı, bir kuyunun çeperleri gibi saracak onu” (22).

Sözü alan tanrı-anlatıcı, gecenin işçilerinin giydiği kıyafetleri ve bu
kıyafetlerin onları nasıl birbirinden ayrılmaz duruma getirdiğini anlatır: “İstenen,
tanınmamaları; görevlerinin ürkütücülüğünden başka bir şey düşündürmemeleri”
(24). Ardından, gecenin işçilerinin “doğaçlamaları”ndan söz eden tanrı-anlatıcı, bu
işçilerin bir buluşunu iletir okura: “Bütün yaptıkları, susmak, kıpırdamamak oldu.
[....] Gizlendikleri karanlık köşelerden seyrettiler aydınlık pencerelerden kaygılı
bakışların sağa sola kaçamak kaçamak bakarak perdelerinin ardında yitmesini,
yüpürgen ellerin kapı önlerindeki çocukları kapıp içeri alıvermesini” (26).

Buraya kadar, görevleri geceyi hazırlamak olan ve birbirinden ayırt
edilemeyen işçilerin yarattığı bir korku ortamı anlatılmıştır. Bu işçilerin gece
kolayca biriksin diye açtıkları çukurlar, “demirden yapılmış, seçkin ağaç türlerinden
yontulmuş; dövmeğe, yırtmağa, delmeğe, kısırtmağa, burmağa, koparmağa” yarayan
aletleri, okura “alacakaranlık” atmosferi duyumsatmış, bir anlamda, onu da geceye
hazırlamıştır. Yedinci alt bölüme geldiğinde, okurun “art alan”ı böyle bir
atmosferdir. Anlatıcı-yazarın sesi ilk kez “1. *Dipnot*” başlıklı alt bölümde duyulur:
“Kestirip atmak güç ya, kimi yazarın dilinde söyleyişin en incisini sözcüklerin birer

ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kimininkinde ise bir karasu gibi akış. Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı” (27). Metnin “üstkurgusal” özelliği, ilk kez bu sözlerle kendini gösterir. Okura, kurmaca bir yapıt karşısında olduğu hissettirilir. Ardından, söylentileri aktaran anlatıcı sözü alır. Bir delikanlının gecenin işçileri tarafından saldırıya uğramasından söz eder ve insanların birbirlerine bakarken yalanan ağızlar, pençeler aradıklarını söyler. Bu anlatılanlarla “korku” ve “paranoya” izlekleri iyiden iyiye belirginleşir.

Anlatıcı-yazar, 2. Dipnot’ta, o âna dek yazdıklarını gözden geçirir: “Uzatriyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lâfi? Şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok. Geçişin sertliği, çarpıcılığı, istediğim bir şey mi?” (32). Bu sözlerden sonra metinde sert bir geçiş olduğu göze çarpar. Anlatıcı-yazarın, “şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok” sözünün hemen ardından, metin, 1.kişi anlatıcının diline bırakılır. Başından geçenleri anlatmaya koyulan “ben” sesinin anlatısını, Fransız kuramcı Gérard Genette’in *Narrative Discourse* adlı kitabında metnin düzenini incelerken kullandığı teknikle ele almak yerinde olacak sanırız. Öncelikle bu bölümdeki olayları, anlatıda karşımıza çıktıkları sırada harfledik. Daha sonra da olayları kronolojik sıraya göre numaralandırdık:

N.’nin çantasından çıkan kağıtlar: “.....nemaya, tiyatroya gitmeyin. 24 saat içerisinde Sevinç gelebilir.” (11)*

A7

“Adı belki de Sevinç olan kadının” N.’yi evinden alması.

(11)

B4

* Bu şemada parantez içindeki numaralar, *Gece* metninin alt bölüm numaralarıdır.

Kadınla birlikte sonu gelmeyen geçenekleri olan binaya gidiş ve sorgulanma. (13)	C5
Kadınla birlikte eve dönüş. (13)	D6
Çantadan çıkan kağıtlar: "... 24 saat içerisinde Sevinç...". (13)	A7
(O gün) Arkadaşın evine gitmek üzere yola çıkış, sokağa daha çabuk varmak için eski bir evin arka kapısını kullanma girişimi. (15)	E1
Duvar örülmüş olan arka kapı. Daralan merdivenler. "Gündüzcü" diye bağrışan çocuklar. Sokağa yeniden çıkış. (15, 17)	F2
N.'nin yan sokağa sapması ama arkadaşına gitmekten cayması. (17)	G3
(Bugün) Yan sokağa sapıp arkadaşının oturduğu sokağın köşesine gelmesi: "Ne var ki o köşeye varınca...". (17)	H8
"Ölüm ayini"nin yapıldığı kayrana gelmesi ve oyunu izlemesi. (19)	I12
Oradan kaçışı. (19)	İ13
Sokağın köşesinde arkadaşıyla karşılaşması. Arkadaşının tanımıyormuş gibi ona bakması. Telefon numarasına benzeyen bir numara söylemesi ve en az bir saat sonra aramasını istemesi. (21)	J9
Gözden yiten arkadaşının ardından kırlara doğru yürümesi. (24, 25)	K10
Tepeciğe giden yolu izleyerek, tepeciğin ardındaki kayrana varması. (25)	L11

Birbirlerini vuran oyunculardan kaçarken şehirden daha da uzaklaşması. Bir dönemecin ardında “Ulusal Kitaplık”

(Bilgiler Sarayı) denen yapıyla karşılaşması. (27)

M14

Yapının içinde havada asılı kalmış, birbiriyle kesişen merdivenlerle uğraşması ve bin bir güçlkle kapıyı bulması.

(27, 28)

N15

Güneye doğru yürümesi ve süslü, gösterişli yapıyı görmesi ve içeri girmesi. (33, 34)

O16

Telefon sürekli yanlış düşerken biriyle göz göze gelmesi ve o kişinin “İsterseniz bizden de arayabiliriz” ve “Ben Sevinç, siz?” demesi. (34)

Ö17

(A7-B4-C5-D6-A7-E1-F2-G3-H8-I12-İ13-J9-K10-L11-M14-N15-O16-Ö17)

Şema, harf sırasına göre değil de numara sırasına göre okunduğunda açıkça görüleceği gibi, anlatıcı, başından geçenleri çizgisel zaman mantığı içerisinde değil, bir olayı anlatırken durup başka bir olaya geçerek, sonra onu da kesip önceki olaya dönerek anlatır. Olaylar serisinin gerçekte meydana geliş sırası (öykü), yazar tarafından alt üst edilmektedir. Genette’in deyişiyle söylersek, öykünün ince ince işlenip söyleme dönüşmesi söz konusudur (36). Okur, ilk anda, 1. kişi anlatı söylemine, sık sık araya giren tanrı-anlatıcı, söylentileri aktaran anlatıcı ve anlatıcı-yazar tarafından ket vurulduğunu düşünebilir. Çünkü “ben” sesi, öyküsünü anlatı söylemine dönüştürürken araya diğer sesler girer. Üstelik bu “araya girme”ler yalnızca bölüm aşırı değil, aynı zamanda “bölüm içi”dir. Ancak dikkatli bir okuma sonucunda, tek bir söyleme ket vurmak için diğer seslerin araya girmesinden çok, anlatıcı tipi kalabalığının söz konusu olduğu görülecektir. Birbirine geçen ve zaman

zaman birbirine karışan sesler, okurun imgeleminde perspektiflerin kurulmasını zorlaştırdığı gibi, okuru “çok katmanlı” düşünmesi konusunda uyarır. Öte yandan, olayların peşine düşen, nedensel zinciri oluşturmaya çalışan okur, aynı zamanda dilin de peşine düşer; öykü sırasını kurabilmek için anlatıcının aralara bıraktığı ufak ipuçlarını yakalamak zorundadır. Bu ipucu kimi zaman tek bir sözcük, kimi zaman da bir zaman bildirimi olabilir. Metin, her tümcenin didik didik edilerek okunmasını ve güçlü bir belleği dayatmaktadır. Diğer bir deyişle okuyucu, tümcenin yapısını, tümceler arası bağlantıları sürekli gözlemek durumundadır. Denebilir ki, anlatılan “ben”in değil, dilin başından geçenlerdir. Gerçekte, “ben”i yaratan dildir. Kendini kurmaya çalışan anlatıcıların devinimi, dilin devinimidir. Okurun kendisini olayların akışına kaptırması mümkün olamaz, çünkü olayların akışını kendisi, dil ile boğuşarak yaratır. Bu aşamada Bilge Karasu’nun şu sözlerine dikkat çekilmesi yerinde olacaktır: “Nasıl yürüdüğümüzü, nasıl soluk aldığımızı, başarıyla (?), eksiksizce (?) anlayıp anlatabilir miyiz? Yürümemiz bozulunca, solunmamız güçleşince farkına vardığımız birtakım şeyler vardır” (“İletişimin Güçlükleri Üzerine”, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* 25). Bu akıl yürütme, nasıl okuduğumuz söz konusu olunca da geçerli görünür. Daha ilk bölümden anlaşılacağı gibi *Gece* metni okura nasıl okuduğunu, onun okuma alışkanlıklarını sarsarak gösterir. Okur, dilin görünmez olduğu bir roman karşısında olmadığını anlayınca, sınırlarını genişletmeye ve kendi okuyuşunu gözlemeye başlar. Bu uğraş, hem metinde kurulmaya çalışılan dile, hem de bu dile verilen tepkiye odaklanır.

Tanrı-anlatıcı, söylentileri aktaran anlatıcı ve anlatıcı-yazar, “ben”in anlatısını duraklatır. Ancak bu anlatıcıların söyledikleri, “ben”in anlatısı ile birlikte asıl anlamlarını kazanır. Çünkü okuma, metin içi perspektiflerin tek tek ele alınmasıyla değil, bu perspektiflerin birbirleriyle etkileşim içindeyken incelenmesiyle bir

yaşantıya dönüşebilir ancak. 11.alt bölümde başlayan “ben” anlatısı birinci bölümün sonuna dek sürer. 12.alt bölümde araya tanrı-anlatıcının sesi girer. Bu anlatıcı gecenin işçilerinin gündüz saatlerinden tedirgin olduklarını ve onlar için mutluluğun karanlıkta olduğunu söyler. 14.alt bölümde de sözü yine tanrı-anlatıcı alır. Gecenin işçilerinin kullandıkları aletleri ve duvarlara, kapılara, direklere, yollara “Gece Gelecek” yazmalarını anlatır: “İş, gecenin işçileriyle birtakım ellerin karşı karşıya gelmemesi. O zaman, birtakım eller duvarlarda, yollarda kanlı çiçeklere dönüşür. Yağmur, sabunlu su, kanları yok eder zamanla; ama boyaların karşısında güçsüzdür” (41). Bu sözlerle, gecenin işçileri ve “birtakım eller” arasındaki “karşıtlık” vurgulanır. Metnin bu bölümüne kadar yalnızca gecenin işçilerinden söz edildiği için, okurun karanlık adamlar ve korkutucu olaylardan oluşan ufkuna “karşıtlık” ögesi de yerleşmiş olur böylece. Hemen ardından gelen bölümde, 1.kişi anlatısı sürmektedir. Şimdilik, anlatının kahramanı diyebileceğimiz kişi, arkadaşının evine gitmek üzere yola çıkmıştır. Kestirme gibi görünen bir geçitten gitmeye karar verir. Ancak arka kapıya giden yola duvar örülmüştür. Evin çocukları onu itip kakmaya başlarlar ve hep bir ağızdan “gün-düz-cü-cü-cü” diye bağırırlar. Bu olay, bir önceki alt bölümde duyumsatılan karşıtlığı pekiştirir. Okur, gecenin işçilerinden sonra, bir de “gündüzcü”lerin var olduğunu anlar. 16.alt bölüme geldiğimizde, söylentileri aktaran anlatıcıyla karşılaşırız. Gecenin işçilerinin kimin buyruğunda olduklarına dair söylentileri aktaran bu anlatıcı, baştaki kişinin verdiği söylenen ölüm cezasından söz etmektedir: “Bu adam, her kim ise, işçilerin işlediği en ufağından en büyüğüne dek her kabahate, her suça tek bir ceza verdiği için hem çok bağlanılan, hem çok korkulan, çekinilen bir kişi. Tek ceza ölüm cezası” (45). 18.alt bölümde anlatıcı sesin, birinci kişinin ve söylentileri aktaran anlatıcının özelliklerini taşıdığı görülür. Bu anlatıcı, atış alanını anlatmaktadır:

Ulu, yeşil ağaçlarla, yemyeşil bitkilerin, yeşil kayaların çevrelediği söbe bir alanın iki ucunda, [...] birtakım adamların, törensel devinimlerle, silahlarını kaldırıp doğrulttuğunu, karşılarındakilere çevirip ateşlediğini gördüm. [...] Biri vurulup yere düşünce iki yandan da alkış yükseliyor, ortalık inliyordu. Söylendiğine göre bu atışlar, ağ, sağlam, ayakta duran tek bir kişi kalasıya sürüp gidiyormuş. (49)

Ardından gelen alt bölümde, söylemini kurma çabasındaki birinci kişinin sesi duyulur yeniden. Bu bölümde yalnızca “ben” perspektifinin olduğu görülür.

Anlatıcı, atış alanının “oyun” a benzerliğini vurgulamaktadır. İki takımın “oyun” başlamadan önce, birbirlerine “Gece” ve “Gündüz” diye bağırdıklarını, adamlar yere düştükçe iki tarafın ölümlerinin ışıklı sayılarla gösterildiğini anlatarak, hem önceki bölümlerde su yüzüne çıkmaya başlayan “gece-gündüz” karşıtlığını pekiştirir, hem de bu karşıtlığın “oyun” a benzediğini imleyerek, atış alanını okurun ufkuna “oyun” sözüyle birlikte yerleştirir. Öte yandan, gecenin baş işçisinin verdiği tek cezanın ölüm cezası oluşu, her bir işçisine, suç işleyen diğer bir işçiyi öldürme cezası veriş, atış alanında iki “karşıt” takımın değil, yalnızca gecenin işçilerinin olduğunu düşündürür. Okur, önceki izlekle yeni izleği birleştirerek bir ufuk oluşturacak, bu ufkun tutarlılığını kurmaya çalışacaktır.

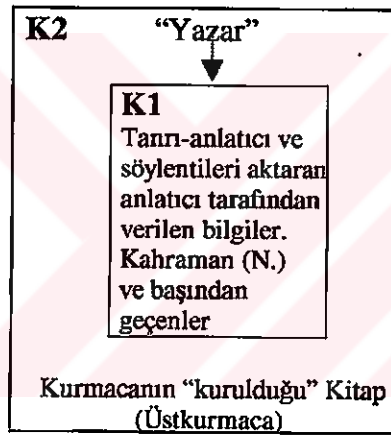
20.alt bölümde, anlatıcı sesleri yeniden iç içe geçmiştir. Bir yandan birinci kişi anlatıcı, “gündüzcü” diye bir terimin olup olmadığını düşünürken, öte yandan tanrı-anlatıcı, “[h]er günün sağ kalan oyuncusu ertesi günkü oyuna çıktığı için onun da vurulacağı, er geç vurulacağı, kesin” sözleriyle “her şeyi” bildiğinin sinyalini verir okura (53). Bu iki sese, “[ç]evrede, oyuna katılmayan, ya da katılmayacak biri görülürse hemen vurulmuş, öyle anlatılıyor” diyerek söylentileri aktaran anlatıcı da katılır.

Dipnotlar, metnin güdümlü kurgusunda önemli bir yere sahiptir. 22.alt bölümdeki “3.Dipnot”a gelindiğinde, anlatıcı-yazarın kendini uyardığı görülür: “Başımı almış gidiyorum... Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek... Buna çok dikkat etmeliyim. Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım” (56). Buraya kadar metnin kimin elinde olduğunu çözmemiş olan okur, sürekli değişen sesler karşısında kendi sesini de anlatıcıyı tespit etmek için kullanmıştır. Anlatıcı-yazarın tam da bunu yapmayı amaçladığını öğrenen okur, şimdiye dek yaptığı yorumların desteklendiğini hissetmekle birlikte, “var kılınmış ama belirsiz kişiler” tespitini ufkuna yerleştirir.

Birinci bölümün sonuna dek anlatısını sürdüren “kahraman”, diğer seslerle desteklenir. 24.alt bölümde söylentileri aktaran anlatıcı, insanların gecenin işçileri hakkında söylediklerini anlatır: “Gecenin işçileri, hep altta kaldığı duygusuyla bunalmış insanlardan mı derlendi?” (59). Bir yandan gecenin işçilerini “araştıran”, insanların düşüncelerini anlamaya odaklanan bir söylem yoluna devam ederken, bir yandan da kahraman yoluna devam etmektedir. Arkadaşını izlerken atış alanını ve “Ulusal Kitaplık” denilen yapıyı gören “ben” sesinin öyküsünü, Genette’in yardımıyla somutlamaya çalıştık. Ancak, görüldüğü gibi, birinci bölümde tek tip bir anlatıcı yoktur.

Son dipnotta anlatıcı-yazar şöyle der: “Bu defter bitti. Şu anda elimde tuttuğum nedir? Olsa olsa, dünyanın bir görünümü. Bununla hiçbir şey bitmiyor (35). Birinci bölümde korkunun, karanlığın ve paranoyanın baskın olduğu bir dünya kurmaya çalışan ve bunun karşısında pasifleşen, sinen kişilerin varlığı, birinci bölümü “dünyanın bir görünümü” haline getirmiştir. Öte yandan, bölümün önceki dipnotlarından da anlaşılacağı gibi, birinci bölümde okur bir “yazar”ın “roman

taslağı”nı gözlemekte gibidir. Dipnotlar okura değil, “yazar”ın kendisine yönelmiştir. Ancak bu “yazar” Bilge Karasu değil, onun tasarladığı bir yazardır; bir roman oluşturmaya başlamış ve dipnotlarla “roman yazarken yapması gerekenler”i not almıştır. Gecenin işçilerini ve edimlerini, kahramanın başından geçenleri içeren düzlem, “birinci kurmaca düzlemi”ni (K1); “yazar” ve kurmaya çalıştığı roman “ikinci kurmaca düzlemi”ni (K2) oluşturur. İkinci alt bölümde, “sınır ihlalleri”ni araştırırken “karmaşık”laşacağını belirterek, aşağıdaki şemanın metnin birinci bölümünün kuşbakışı görüntüsü olduğunu söyleyebiliriz:



Gece’nin ikinci bölümüne gelindiğinde, daha önce karşılaşılmamış “sert” bir sesle karşılaşılır: “Bir anlamda herkes düşman. Düşmanım. Düşmanımız. [...] İşkil, kuşku, yaşamımızın temeline koyduğumuz harç olmalı; yediğimiz ekmek, içtiğimiz su olmalı” (83). “Ben”den çok “biz” diyen anlatıcı, daha ilk alt bölümde, metnin birinci bölümünde oluşturulmaya başlanmış karşıtlığı vurgular: “Oysa *karşımızdakiler*, bir ödevin adamını seçmesini anlayacak kişiler değiller” (84, vurgu bize ait). Öğüt verici bir söyleme sahip olan anlatıcı, “buyruklarıyla bizi var edenlerin kusurlarını, yanlışlarını, çirkinliklerini bile örnek edinmeliyiz kendimize”

diyerek, var olmalarını “buyruk verenlere” borçlu olduğunu söyler.

Karşılarındakilerin, geçmişten getirdikleri bir “örnek”e bağlı olmadıklarını, kendilerinin ise bir yapıntı da olsa geçmişten gelen örneklere dayandıklarını belirterek “biz-onlar” ikiliğini pekiştirir. Bu izlek sonucunda, birinci bölümde oluşan okur ufku, karşıt tarafların özelliklerini de içine alarak genişler.

Gece’nin ikinci bölümünde değişen anlatıcının anlattıklarıyla, birinci bölümün şemalaştırdığımız anlatısında değişiklikler olacaktır. 39.alt bölümde, “Ona N. diyeceğim bundan böyle” diyen anlatıcı, birinci bölümdeki “ben” sesini “harflendirdikten sonra, “O da, sanırım, bana artık O. demekle yetiniyordur” diyerek, okurun bu iki kişiyi isimlendirmesini sağlar. Kendini “O.” olarak adlandıran kişi, N. ile çocukluk arkadaşı olduklarını, aynı sınıfın aynı sırasında oturduklarını ve serüven romanları okuduklarını söyler. Ardından gelen şu sözler, bu iki anlatıcının sonraki yıllarda arkadaşlıklarını sürdüremediklerini göstermeye yeter: “Birbirimizin ağzında birer ses, birer harf olduğumuz için, adım gibi biliyorum, o da en az benim kadar üzülüyor” (89-90). O.’nun bir sonraki alt bölümde verdiği bilgiler, N.’nin “Bilgiler Sarayı”nda yalnız olmadığını gösterir niteliktedir: “Onu bugün Bilgiler Sarayı’nın büyük boşlukları içerisinde, yolunu şaşırmış çocukların alıkça, handiyse ağlamaklı bakınışıyla gezinirken gördüğümü bilmiyor elbet” (91). N.’nin, dolayısıyla okurun bilmediği bu durum, şemalaştırılan ve okurun imgeleminde yer eden anlatıyı zenginleştirir. N., birbiriyle kesişen merdivenler arasında çıkışı ararken, O. da onu “ışığını yukarıdan, ‘ışık bacaları’ndan yansıtıcılar yoluyla alan ‘gizli odalar’ dizisi”nden izlemektedir. Bilgiler Sarayı, aynı zamanda Güneş Hareketi’nin beyni, düşünce merkezidir.

N., gittiği her yerde O.’nun adamları tarafından izlenmektedir: “[O]nu en olmayacak yerlerde bile izleyebiliyorum. Onu izlemekle görevli olanlar,

birbirlerinden habersiz, ama hepsi doğrudan doğruya bana bağlı; getirdikleri bilgileri, yazanakları yukarıya ileten, benim” (90). Birbirinden habersiz oldukları söylenen gölgeler, O.’ya N. hakkında bilgiler getirmektedir. N.’nin sokakta gördüğü kişinin onun arkadaşı olmadığını, “plastik maskeyle arkadaşına benzetilmiş” bir adamları olduğunu söyleyen O., bu sözleriyle metnin birinci bölümde N. tarafından aktarılan olayları değişikliğe uğratar. İpuçlarını izleyip bağlantıları kurarak oluşturduğumuz şemanın, “M14”, “N15” ve “J9” olarak imlenmiş öğeleri, ikinci bölümde O.’dan öğrendiğimiz bilgilerle derinlik kazanır. Öte yandan, O., N.’nin Bilgiler Sarayı’ndan çıkıp nereye gittiğini de bildiğini, büyük bir olasılıkla atış alanının yanından geçtiğini söyler (92). Gölgeleleriyle birlikte iyi bir “göz” olduğunu ve N. üstünde kurduğu hakimiyeti şu sözlerle pekiştirir: “Bu yollardan geçmesini sağlamakta gösterdiğimiz başarıya, kendi isteğinin de karışmış olabileceğini hiç sanmıyorum” (92). Bu aşamada anlatıcı, okuru metnin birinci bölümüne, N.’nin anlatısına gönderir. Metnin niyetinin, öncelikle anlatıcıya olan güveni sarsmak olduğunu sezen okur, O.’nun haklı olup olmadığını araştırmaya girişecektir. Şemanın “M14”, “N15” ve “O16” imli maddelerine bakıldığında, O.’nun haklı olmadığı açıkça görülür. N., Bilgiler Sarayı’ndan çıktıktan sonra atış alanıyla değil, süslü, gösterişli olan bir yapıyla karşılaşmış ve onun içine girmiştir. Atış alanının yanından ise, Bilgiler Sarayı’na gelmeden önce geçmiştir. Bu durum, O.’nun “güçlü” tahminini zayıflatır ve okurun, O.’nun iyi bir “göz” ya da “gölge” olduğu düşüncesine şüpheyile yaklaşmasına yol açar.

İkinci bölümde anlatıcı, bir yandan okurun birinci bölüm sonunda oluşturduğu olay örgüsünü zenginleştirirken, bir yandan da N. ile birlikte geçirdiği çocukluk yıllarını ve onun hakkındaki düşüncelerini anlatır:

Savaş yıllarının getirdiği sıkıntılar ikimizin de evinde aynı ölçüde artıyordu. Söylediklerinden kolayca anlayabiliyordum bunu. Daha mı az uyanıktı, yoksa ben yoksullaşmayı daha mı keskince duyardım? [...]

N. ise, sürekli bir hiçolum içinde göründü bana.

Düşüncelerinden, yazılarından, davranışlarından kimseye zarar gelmezdi; ama hepsinin altında yatan, bu hiçolum dediğim şey, belki de suskunluğu, çekingenliği, gizliliğiyle, her şeyden daha tehlikeliydi. [...]

Bizim yaptıklarımız, onu kudurtuyormuş kimi gün; yazanaklar öyle gösteriyor. (93-94)

Okur, N. ile O. arasında, çocukluk günlerinin tersine bir karşıtlığın olduğunu bu sözlerle fark eder. O., N. için “Onun yaptığı yenilgiyi kabul etmek değil, onu umursamamaktır. Yani gerçekte oyunu oynamamaktır” (96) diyerek N.’nin “hiçolum”unu daha anlaşılır kılar. İsteddiği, N.’nin oyunu oynamak zorunda kalmasıdır. Bu sözlerle, N.’nin başına gelenlerin ve geleceklerin, O.’nun düzenlediği bir oyunun parçaları olduğu okura sezdirilir. Bu durum da, okurun, metnin birinci bölümündeki “atış alanı” sahnesini anımsamasına yol açar. Çünkü bu sahne, okurun ufkuna “oyun” görüntüsüyle birlikte yerleşmiştir.

Kendini “O.” olarak harflendiren kişi, 44.alt bölüme gelindiğinde, birtakım gizleri açıklar görünmektedir. “Başkent Araştırma Merkezi” adlı bir kuruluştan söz eden O., bu kuruluşun başında olduğunu herkesin bildiğini söyler. Ardından, “Kimsenin bilmediği, bu Merkez’in gerçekte, iki kuruluş halinde çalıştığıdır. Buyruklarımı yerine getirenler bilmezler ki, herkesin saygı duyduğu Başkent Araştırma Merkezi’nin kendilerinden haberi yoktur” (99) sözleriyle, gizlerinden birini açık eder. Ardından gelen alt bölümde ise, atış alanındaki oyunu düzenlemelerinin nedenini şu sözlerle açıklar: “Atış oyununu, atış âyini kabul

ettirmek güç oldu. Kimse bunun neden gerekli görüldüğünü anlayamadı. [...]

[S]öylentinin gücüne, sonunda inandırabildik onları” (101). Anlatıcı, atış alanında olanların kulaktan kulağa yayılmasıyla korkunun da yayılacağını düşünür. Böylece, “her işi herkese kendi gözümüzle göstermek, bu gözü benimsemek istemeyenleri bulup ortadan kaldırmak” olarak tanımladığı ödevlerini yerine getirmeleri daha kolaylaşacaktır.

O., 48.alt bölümde, N.’nin peşindeki adamlardan birinin pusulasını alıntılar:

“İçeri gireceğini düşünemedim. Girdi. Orası bize yasak olduğu için kapının önündeki arabaların arasına sinip bekledim. Çıkmadı. Nöbeti arkadaşına bıraktım” (105). Bu sözler okuru, N.’nin anlatısını kavrayabilmek ve zaman anlayışı alt üst edilerek kurulmuş olay örgüsünü görünür kılmak için çizdiğimiz şemanın “O16” ve “Ö17” olarak işaretlenmiş bölümlerine gönderir. Gölgenin “orası” dediği yer, metnin birinci bölümünün sonlarında N.’nin içine girdiği ve Sevinç ile karşılaştığı “süslü yapı”dır. Bir kez daha anlarız ki, N. gittiği çoğu yerde O.’nun adamları tarafından izlenmiştir. N., “süslü yapı”da Sevinç’le göz göze geldiği sırada, arkadaşı sandığı kişinin, ancak O.’nun dediğine göre “maskeyle arkadaşına benzetilmiş adam”ın verdiği telefon numarasına benzeyen numaraya telefon etmeye çalışmaktadır. O., şu sözleriyle okuru bir kez daha “belirlenemez”e sürükler: “Telefon da etmemiş verdiğimiz numaraya. Oysa o numaranın anlamını, biraz düşünse, çıkarabilirdi. [...] Telefon etmediğine göre, numaranın telefonla ilişkisiz olduğunu anlamış mıdır? Anladıysa, o numaranın anlamını da çözmüş demektir. Ama o zaman da, gerekeni yapmamış olmasından ben nasıl bir anlam çıkarmalıyım?” (106). Oysa, N., “süslü yapı”ya girip verilen numaraya telefon etmişti. Bu durumda okurun aklına iki olasılık gelebilir: Ya O. sandığı gibi iyi bir

“gölge” değil, ya da N.’nin aklında yanlış bir numara kaldı. Öte yandan, “gereken”in ne olduğu sorusu yanıtız kalacaktır.

O., her gece bir sayfasını doldurduğu defterin ilk sayfasında, yani *Gece*’nin ikinci bölümünün başında, “Buyruklarıyla bizi var edenlerin kusurlarını, yanlışlarını, çirkinliklerini [...] bile örnek edinmeliyiz kendimize. Çünkü onların yaptığı, nasıl olsa, ulaşmak istediğimiz yere varabilmek için yapılması gereken şeyler... Onlar ne yaparsa biz de yapabilmeli, hiç değilse, yapmağa uğraşmalıyız” diyerek buyruk verene bağılılığını kanıtlar (85). Ancak, 45.alt bölümde söyledikleri düşündürücüdür:

Ders çalışmadığı, bilmesi gerekeni bilmediği değil, sınıfın en iyi öğrencisinden de iyi olmak, kısacası, iyi öğrenciliği başkasına bırakmamak için, en iyi öğrencinin, en iyi öğrenci olduğunu bildiği kişinin yanına oturan, gerekirse ondan kopya çeken, daha gerekirse onu yanıltan çocuk, şimdi Hareket’in beyni olacaksa tam olmalı, bu yolda başımızdakini bile kullanmalıydı. (101)

Bu sözler, O.’nun ilk sözleriyle okurun ufkuna yerleştirilmiş olan “bağılılık” düşüncesini sarsar niteliktedir. O., “onlar ne yaparsa biz de yapabilmeli”yiz diyerek buyruk verenlerin çirkinliklerine gönderme yapmış, daha sonraki alıntıda da hareketin beyni olabilme adına baştakini bile kullanması gerektiğini söyleyerek, bir anlamda, önceki sözlerini desteklemiştir. Asıl söylemek istediği şudur: “Buyruk veren ‘ezerek’ başa geldiğine ve ben de onun çirkinliklerini bile kendime örnek edindiğime göre, onu ezebilmiyim”. Bu düşünce paradoksal olmakla birlikte, herhangi bir “bağılılık”tan söz edilmesini olanaksızlaştırır. Diğer bir deyişle, bağılı olma durumu kendi kendini yok etmiş, baskının yalnızca baskı görenler arasında değil, baskı kuranlar arasında da yaşandığını göstermiştir.

O., 52.alt bölümde, “her akşam, yatmadan önce, küçücük bir yazıyla bir sayfasını doldurduğum bu defter, biraz dert olmuyor da değil” (113) diyerek, *Gece* metninin birinci bölümündeki “yazar”ın defterini, “yazar”ın yarattığı karakterin günlüğü olarak nitelemiş olur. Tek “gözetleyen” kişinin o olmadığı yolundaki şüphelerini dile getirir: “Birinin, bunu okumağa çalışabileceği duygusundan kurtulamıyorum. Beni bir gözetleyen olmadığına kalıbımı basabilir miyim?” (113). Baskı ortamını hazırlarken, diğer insanlarda neden olduğu “paranoya” kendisine de bulaşmıştır. N.’nin üç gündür izini buldurmadığını belirttikten sonra “nasıl haberim olmaz?” diyerek, her şeyden haberli, “bilir kişi”, hatta “tanrı kişi” olamadığını daha önce sezdiğini okurunun işini daha da kolaylaştırır. Ardından, “Sevim, kendisini Yargılamalar Bakanlığı’na götürdüğü günden sonra orada düzenlediği sorgu oyununun tutanaklarını bulamadığını söylüyor. Akıllı kızdır. Oyunu kendi tasarlamış, bana da beğendirmişti” (114) sözleriyle okuru bir kez daha birinci bölüme, N.’nin anlatısına gönderir. N.’nin Sevinç olabileceğini düşündüğü kişinin, aslında O.’nun “Sevim” adlı bir “adam”ı olduğu bu sözlerle kesinleşir.

O., ikinci bölümün sonuna doğru “Hareket”in ilk amacının “temizlik” olduğunu belirtir: “Tarihi, onların sandığı gibi değil, bizim karar verdiğimiz, önceden yazdığımız biçimde gerçekleştireceğiz. Ama temizlik bitmeyecek. Günün birinde bu temizliğin ucu bize dayanırsa, kendilerine hazırladığım temizlik karşısında belki ancak şaşkınlık gösterecek kadar vakit bulabilirler o temizlikçiler” (118). İkinci bölümün bu son sözleriyle okur, birbirine karşıt iki “takım”ı yeniden düşünür. Gerçekten, üyelerinin birbirine bağlı olduğu bir “hareket” var mı? Yoksa, her üye “baş” olma yarışında kendi takımındakileri bile “temizlemek”ten kaçınmaz mı? Dünyaya hakim olma tutkusu, “tek ses” olma tutkusu her şeye baskın mı çıkar? İnsanları sindirmek için kullanılan baskı ve “paranoya” nasıl “iç”e dönüyorsa,

temizlik de aynı şekilde içe dönmüştür. Michel Foucault'nun dediği gibi, "boyun eğmeye boyun eğdirmek için iktidar ilişkilerinin her yoğunlaştırılması, her genişletilmesi, sonunda gelip iktidarın sınırlarına dayanır" ("Özne ve İktidar", 81). Öte yandan, dikkatli bir okuma sonucunda görülür ki, anlatıcı olduğu bölüm boyunca "ben"den çok "biz" diyen O., "kendilerine *hazırladığım* temizlik" sözüyle, baskıcılar içinde tek ses olma hırsını açık etmiştir (vurgu bize ait).

Gece metninin üçüncü bölümüne gelindiğinde anlatıcının yeniden değiştiği anlaşılır. Bu kez Sevim'in "yazı"sı ile karşılaşırız. Anlatıcı, N.'ye mektup yazar gibidir. Öncelikle, N.'ye O. ile arasındaki ilişkinin nasıl geliştiğini anlatmaya girişir:

Küçücük bir kızken kendisiyle alay etmeğe kalkışmış olmasaydım bugün burada bulunmaz, bu işlerin içinde olmazdım, diye düşünmek ara ara kendimi alamadığım bir şey; yanlışlığını bildiğim halde. Aranızda kural dışı bir ilişki var mıydı, yok muydu? Bugün bile bilmiyorum. [...] Hoşuma giden bir adam olduğu için, kendi kendini pek beğendiği açıkça belli bu adamı iğnelemek istediğim için, o sözleri etmişim o gün. [...] Nikâhlı karısı oluverdim çok geçmeden. Nikâhlı kocam olduğu halde ırzıma geçti diyebilirim. Birkaç yıl sonra ayrıldık ama gerçekte yalnız yataklarımız ayrıldı. Şimdi de yardımcısıyım. Her gün görüşüyoruz. (121-22)

Bu alıntıda, O.'nun "adamım" diye söz ettiği ve N.'yi Yargılamalar Bakanlığı'na götüreren Sevim'in sesi duyulmaktadır. Bu kez görevinin epey güç olduğunu, üstelik son görevi olacağını söyler bu ses. Sonuçta, ya ölmesi, ya kaçması, ya da bambaşka biri olması gerektiğini belirtir. "Birkaç gün sonra, [...] ben ben olmayacağım artık" sözleriyle değişeceğini vurgulayan Sevim, o güne dek vakit buldukça N.'ye yazacağını söyler. O.'nun sesine göre daha kaygılı, daha az

kendinden emin olan Sevim, “[G]erçekte herhangi bir gücün bizim elimize geçmesi için bile daha çok, pek çok uğraşmamız gerekecek. Uğraşıyoruz da. Ama bu çabanın gitgide kirlenmesi beni kaygılandırıyor” der (126). Bu sözlerle önceki iki bölümde vurgulanan “karşıtlık”ı yeniden pekiştirir. O.’nun “adam”ı olmasına rağmen, onun kadar kendinden ve yaptığı işten emin görünmemektedir. Öte yandan Sevim’in şu sözleri, O.’nun “bağlılık” ve “temizlik” hakkındaki sözleriyle oluşmuş okur ufkunu destekler: “Gizliliği, yani bilinmeyi, korkuyu, gözdağını, yıldırmaı başkalarına karşı kullanırken, içimizde de bunları en yeğin biçimleriyle kurduğumuzun, neden sonra farkına vardık” (127). Ardından gelen, “Nasıl oynamalı ki bir taşa karşı iki, üç taş alınsın karşıdan? Dahası, sizin yanınızda oynayanlardan da bir, iki, üç taş alabilesiniz?” (128) sözleri de O.’nun sözünü ettiği bağlılığın nasıl yok olduğunu özetler.

Sevim, N.’ye 3 gün sonra yurt dışına gönderileceğini haber verir. Bu yazdıklarıyla birlikte, yolculuk hakkında bilgileri içeren zarfın iki adamla birlikte kendisine ulaştırılacağını söyler ve ardından ekler: “Umarım, görevliler gittikten sonra arkadaşınızla konuşarak vakit harcayacak yerde, size verilen kâğıtları okursunuz. Şaşırp şaşırmayacağınızı kestiremem ama, dilerim, arkadaşınıza çok şey birden belli etmezsiniz” (137). Şu sözler ise, metnin bu bölümüne kadar okurun kafasında oluşmuş “gececi-gündüzcü” karşıtlığını zedeler niteliktedir: “Hava karardıktan sonra gezmekten çok hoşlandığınızı biliyoruz” (138). O.’nun ve Sevim’in “gececi”, N.’nin ise onlara karşı (gündüzcü) olduğunu düşünen okurun kurmaya çalıştığı tutarlılık bu sözlerle bozulur. Metnin kimin elinde olduğunun belirsizleşmesi gibi, kimin gececi kimin gündüzcü olduğu da belirsizleşmeye başlamıştır artık. Sevim, bunları yazmakla kendini her türlü düzenin dışına çıkarmış

olduğunu belirtir ve “[O]lacağı biteceği daha buradayken öğrenseniz, ne iyi olurdu! Başka ne diyebilirim? Ayıp olur” diyerek sözlerini noktalar (139).

Metnin ilk üç bölümünü ele aldığımız bu bölümden de anlaşılacağı gibi *Gece*, birden çok anlatıcısı ve değişen perspektifleri ile okurun “gezgin bakış açısı”nı sürekli “gezinti”de tutar. Iser, *Act of Reading* adlı kitabında şöyle der:

Bakış açısının değişimleri metinsel perspektiflere dikkat çekilmesine neden olur ve bunlar, birer birer, her yeni ön plana özel bir şekil ve biçim veren, karşılıklı etkileşim içinde olan arka planlara dönüşür. Bakış açısı yeniden değiştiğinde, bu ön plan, değiştirdiği ve şimdi etkisini yeni ön plana gösterecek olan arka plana karışır” (116)

Benzer bir biçimde, *Gece*’de de yoğun bir “ön plan-arka plan” etkileşimi söz konusudur. Kimi zaman, arka planı etkileyen ve değiştiren tek bir sözcüktür. Öte yandan okur, oluşturduğu beklentiler doğrultusunda bir “roman oluşturma çabası” ile karşı karşıya olduğunu anlar. Anlatıcı perspektiflerinin sürekli değişmesi ve dipnotlar aracılığıyla kendini yönlendirmeye çalışan “yazar” perspektifiyle birlikte, anlatıcılar kendini kurma uğraşı verirken, olayların da yazarın söyleminden bağımsızlaşarak “olma uğraşı” içinde olduğu anlaşılır. Patricia Waugh, birinci kişi/üçüncü kişi anlatılarında, özerk gibi görünen dünyanın, farklı bir dünyadan gelen anlatıcı, genellikle yazar, tarafından yaralandığını belirtir. *Gece*’de kurulmaya çalışılan “alternatif dünya”, gerçek hayatta olup bitenlere çağrışımsal benzerliği nedeniyle özerk değildir. Okura, 1970’li yılların Türkiye’sini anımsattığı gibi, evrensel anlamda, baskıcı rejimlerin korku ve belirsizlik yaratmak için oynadıkları “oyunlar”ı da imler. “Yazar”ın kurmacasına girmesiyle kendine işaret eden anlatı ve yaralanan “dünya”, bu özelliğiyle tarihsel bağlamda da ele alınabilir. Söylemlerin temsili yoluyla tarihin nasıl yapıntılaştığını gösteren metin, dil dışında hiçbir şeyden emin

olamayacağımızı imler gibidir: “Karanlığın içinde, şimdilik, yaşamını sürdürebilirmiş gibi görünen tek şey, [...] dil...”dir (22). Üç bölümdeki her bir anlatıcı, kendini ve diğer anlatıcıları kurmaya çalışırken, aynı zamanda kendi “tarih”lerini de oluşturmaktadır. Patricia Waugh’nun dediği gibi, “kişiler dünyada yalnızca kendi duruşlarını yapılandırıp kendi tarihlerini anlatmazlar; aynı zamanda, diğerlerinin söylemlerinde konumlanır ve onların kurgularının karakterleri olurlar” (136). Gerçek hayatta geçerli olan bu durum, *Gece*’de de “söylemlerin temsili” ile gösterilmiştir. Çünkü, üstkurmaca metinler yaşamı değil, yaşamdaki söylemleri temsil ederler. Bu durumda, “söylenti söylemi”, “her şeyi bilen anlatıcı” söylemi, metnin ilk üç bölümünde “ben” diyen her sesin söylemi “kendini kuran bireyliğin devinimi”dir. İlk üç bölümün “geleneksel roman” türüne benzerliği ve benzemezliği üzerine düşünen okur, metin karşısında kendini de kurmaya, konumlamaya girişir. Başka bir deyişle, roman olma çabası içindeki metnin karşısında, o metnin “örnek okur”u olma çabasındaki okur vardır. Bir sonraki alt bölümde, kurmaca düzlemlerin birbirlerinin sınırlarını nasıl ihlâl ettiğini ve metnin tam da bu özelliğiyle yeni ve sarsıcı olduğunu göstermek niyetindeyiz.

B. Çakışan Dünyalar ve Bulaşıcı “Yazar”

Karasu, metnini 110 alt bölüme ayırmıştır. Kitabın 231 sayfa olduğu düşünülürse, yazarın ne sıklıkla metnin akışına ara verdiği anlaşılır. Alt bölümün çoğunlukla iki sayfada bir değiştiği gözlenir. Okur, akıp giden bir anlatımdan mahrum bırakılmakta, diğer bir deyişle, algılama süreci ve imge dünyası sık sık sekteye uğratılmaktadır.

Okurun, ilk basımında “roman” olarak sunulan *Gece* metninden birtakım beklentileri olacaktır. Bu beklentiler okurun roman türü hakkındaki bilgisi ve deneyimi ile orantılıdır. Wolfgang Iser’in dediği gibi “tür, okurda belli beklentiler uyandıran kod ögedir” (“Interview”, 55). Ancak *Gece*, bu beklentileri olduğu gibi karşılayacak türden bir metin değildir. “Beklenti oluşturma-beklenti bozma” arasında gidip gelerek, okuru dinamik bir sürecin baş kahramanı yapar.

Gece, daha ilk sayfalarından anlaşılacağı üzere, tek bir kurgusal katmandan oluşmaz. Okur, birden çok okuma sonucunda metinde yatan katmanları algılamaya başlar. Bu katmanları alımlaması ise daha çok zamanını alacaktır. Metnin arkasında, onu özenle ören, “yalan dünya”sını kusursuzlaştırmak için ter döken ve kendini unutturan bir yazar yoktur. Metin sürekli örülüp sökülmemekte gibidir. Üstelik, dikkatli bir okurun fark edeceği “ilmek hataları” daha ilk bölümde kendini gösterir ve metnin kurmacalaşamamanın bir anlatısı olduğunu imler.

Metnin ilk bölümünden itibaren, gecenin gelişinin anlatılmaya başlanmasıyla karanlık ve korku dolu bir atmosfere odaklanmıştır okur. Roman okuma deneyimlerinden gelen alışanlıkla, “gösteren”den çok “gösterilen”i kavramaya çalışır. Ancak, önce alt bölümlerin yardımıyla değişen sesleri fark eder. Başlarda her şeyi biliyor görünen tanrı-anlatıcı varken, ilerleyen sayfalarda gecenin işçileriyle ilgili söylentileri aktaran anlatıcı sesi devreye girer. Daha sonra, metinde ilk kez “ben” diyen anlatıcı-yazar ile karşılaşır okur. Birkaç alt bölüm sonra, başından geçenleri anlatmaya girişen 1.kişi anlatıcının sesi duyulur. Çoksesliliği amaçlamış bir metinle karşı karşıya olunduğu düşünülebilir. Ancak birkaç dikkatli okuma sonucunda görülecektir ki, anlatıcılar kendi sınırlarını tutarlı bir şekilde çizmekte zorlanmakta, birbirlerinin sınırlarını ihlâl etmektedirler. Seslerin her biri kendi bakış açılarını

vermeye, çoğu yerde “deneme üslûbu”yla düşüncelerini iletmeye, başka bir deyişle metin içinde oluşmaya, konumlanmaya çalışmaktadırlar.

İlk alt bölümde, tanrı-anlatıcı dediğimiz, kehânet söylemine sahip sesin son cümlesi şöyledir: “Gece oluyor yavaş yavaş. Bağırsaklarımızın içinden yüreğimize gözlerimize doğru yükseliyor” (16). İlk okumalarda dikkat çekmeyen bu cümle, ilerleyen bölümlerde tanrı-anlatıcı özelliğini belirginleştiren bir sestem beklenmeyecek bir cümledir. “Biz” diyerek kendini de geceyi karşılayanlardan biri durumuna sokar; başka bir deyişle, yukarıdan aşağıya iner. Bu durum da “sınır ihlâli”nin metnin daha ilk sayfasında gerçekleştiğinin göstergesidir.

4. alt bölüme gelindiğinde, tanrı-anlatıcı Düzeltmenden ve onun yalnızlığından söz eder. Ardından, “[d]il, Düzeltmenin şu yalnızlığını biliyor, söylüyor” diyerek okları “dil”e çevirir (22). “Şu” sözcüğü, hemen ardından gelen “yalnızlık” sözcüğüne vurgu yapar ve anlatıcının “dil” olduğunu, onun “bildiğini” ve “söylediğini” imler. Sonraki alt bölümde söylenenler bunu doğrular niteliktedir: “Diller yaşamaya başlıyor. Her şeyden önce, çözülmeğe... [...] Çeşitli katlarda işler diller” (23). Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, okur, metindeki sesleri “çeşitli katlarda işleyen” diller olarak görmelidir.

İlk bölümün 9. alt bölümüne gelindiğinde, “ben” sesi, tanrı-anlatıcı ve söylentileri aktaran, olan bitenler hakkında “herkes kadar” bilgiye sahip anlatıcı sesi aynı anda duyulur. “Belki ‘Yaratmanın yalnızlığı’ adını verdiğim de, inanmak istediğim bir şey. İstediğim için inandığım bir şey” (30) diyen ses, “belki”, “kim bilir” sözlerini kullanarak söylentileri aktaran anlatıcıya; “Bunun farkına varmaya başladıklarında ise ortalık iyice kararmış olacak. Sabahları güneş yeniden doğar gibi olsa da, gecenin karanlığı bütün bütün dağılmayacak hiç” (31) sözleriyle de kehânet söylemine sahip tanrı-anlatıcıya evrilir. Tanrı-anlatıcı dediğimiz ses, Düzeltmenin

yalnızlığından 4. alt bölümde söz etmiştir. Üç dilin birleştiği 9. alt bölümde ise Düzeltmen, Yaratman olmuştur. Buraya kadar, anlatıcı dilinin alt bölümlerde değiştiğini düşünen okur, iki sayfalık bir alt bölümde üç anlatıcı diliyle karşılaşınca, “ihlâller”in cümle, hatta sözcük düzeyinde olabileceğini anlayacaktır.

Başından geçenleri, geçmiş zaman kipiyle anlatmaya koyulan anlatıcı, 11. alt bölümün başında şöyle der: “Çantamı elimden bıraktığımı, başkalarının yanında açık tuttuğumu anımsayamadım; uzun uzun düşündüğüm halde. Oysa işte, içinden—*umduğum, beklediğim, gerekli gördüğüm üzere*—bilmediğim birtakım kâğıtlar çıktı” (33, vurgu bize ait). Cümlede, iki çizgi arasındaki sözler, dipnotlarda karşımıza çıkmakta olan anlatıcı-yazara aittir; yazarın, yaratmaya çalıştığı karaktere “bulaşması” söz konusudur. Kahramanın çantasından birtakım kâğıtların çıkması, belli ki, öykünün ilerlemesi, karmaşıklaşması için gerekli görülmektedir. “Yazar”, 1.kişinin diline sızmış ve kendi dilini onun diline bulaştırmıştır. Buna benzer bir durum, 18.alt bölümde de karşımıza çıkacaktır. Bu alt bölümde de, “yazar”ın sesi “parazit” gibi yeniden araya girer. Şehrin dışındaki bir kayranda düzenlenen atış oyununu gördüğünü söyleyen 1.kişi sesi, bu mekânı anlatırken şöyle der: “eskiçağın at meydanlarına, kanlı oyunların oynandığı yerlere benzeyen bir yerde, daha doğrusu, *benim, şimdi, öyle anlatmak istediğim bir yerde*” (49, vurgu bize ait). Vurgulanan bu söz, okuru bir kez daha düşünden uyandırır ve onu diğer bir “ilmek hatası”yla karşı karşıya bırakır. “Yazar”ın betimlemeleri sonucunda kurduğu hayalî dünyadan sık sık dürtülerek uyandırılmaktadır okur. Uyutan da uyandıran da, metindeki “dip”leri kendine yer etmiş olan ve öykü boyutundaki diğer anlatıcı dillerine bulaşan “yazar”dır. Üstkurmaca metinler “anlatma-yaratma” çatışması sergilerler. Waugh’a göre, bu metinlerde “öykü düzlemi” ile “söylem düzlemi” arasında bir ilişki vardır ve bu ilişkinin sonucunda “anlatan ben” söylemin öznesi, bundan ayrı olarak “anlatılan

ben” ise öykünün öznesidir (*Metafiction*, 135). Öykü düzleminde atış alanında olan “ben”, öykünün öznesi, üst-söylem düzleminde “öyle anlatmak isteyen ben” ise söylemin öznesidir. Öte yandan, “öyle anlatmak istediğim yer” sözü, Roland Barthes’ın şu sözleriyle birlikte düşünülebilir: “[y]azar diye düşüncesini, tutkusunu ya da imgelemine tümcelerle dile getiren kişiye değil, *tümceler düşünen kişi*’ye denir” (özgün vurgu, “Metnin Tadı”, 161). “Yazar”ın “öyle anlatmak istediğim yer” diyerek araya girmesi, kendisini metnin içinde bir “tümce-düşünür” olarak sunması demektir. Bu da okurun, “birinci kurmaca düzlemi”nde duyduğu yanılsama hissini azaltır. Atış alanında olanları gören kahraman, 20. alt bölümde, atış alanıyla ilgili birtakım tahminler yaptıktan sonra şöyle der: “her günün sağ kalan son oyuncusu ertesi günkü oyuna çıktığı için onun da vurulacağı, er geç vurulacağı, kesin” (53). Başından geçenleri, olan bitenler hakkında bilgisi yokmuş gibi yorumlayan 1. kişi anlatıcının, böyle kesin bir bilgiye sahip olması, okurun aklına tanrı-anlatıcıyı getirebilir. Ancak, hemen ardından yeniden “söylenti söylemi” duyulur: “Çevrede, oyuna katılmayan, ya da katılmayacak biri görülürse hemen vurulmuş, öyle anlatıyor. [...] Bunlar arasından vurularak cezalandırılmış kimse var mı, bilmiyorum” (53). “Çeşitli katlarda işleyen diller” yavaş yavaş birbirine karışmaya başlamıştır.

Araya giren tüm seslere, “yazar”ın tüm ihlâllerine karşın, 1. kişi, anlatısını sürdürmektedir. Arkadaşının peşinden kırlara doğru yürürken şöyle der: “Sicil odasında şehir dışına çıkıp çıkmadığımı sordular. Çıkmamı bekliyorlardı besbelli. Bugün *oluyor* o dedikleri. Sevinç ise, hâlâ gelmedi. *Sinemaya, tiyatroya gitmeyip* hep onu bekleseydim gülünç duruma düşerdim. Kâğıtta ‘işe gitmeyin, evde oturun’ denmediğine mi sevinmeli?” (62, vurgu bize ait). Anlatısını –di’li geçmiş zamanda kuran anlatıcı, “bugün oldu” demek yerine “bugün oluyor” demiştir. Bu da, “anlatılan zaman” ile “anlatı zamanı”nı birbirine eşitler. Dil kendini “göstermiş”, “olma ânı”

yazma ânına dönüşmüştür. Daha önce üstünde durduğumuz “[d]il, Düzeltmenin şu yalnızlığını biliyor, söylüyor” (22) cümlesini de düşünecek olursak, metinde geçmiş zamanda öykülenen tüm olaylara karşın, dil “temsil” özelliğinden sıyrılmış, okları kendine çevirmiştir. Yazıldığı anda, yazıldığı için olan olaylar söz konusudur metinde. Öte yandan, yukarda yaptığımız alıntıda üstünde durulması gereken bir söz daha vardır: “Sinemaya, tiyatroya gitmeyip hep onu bekleseydim gülünç duruma düşerdim”. Bu sözler anlatıcının, çantasından çıkan “Sinemaya, tiyatroya gitmeyin. 24 saat içerisinde Sevinç gelebilir” uyarısını ciddiye almadığını gösterir. “Roman Kurma Çabası” adlı bölümde, olay örgüsünü göz önüne sermek için ortaya çıkardığımız şemayı, okuma süreci sırasında oluşturan okur kaçınılmaz olarak soracaktır: “Anlatıcı, bu notu aldıktan sonra arkadaşını görmeye gitmişti. Onunla sokağın köşesinde karşılaştı ve arkadaşı ona telefon numarasına benzer bir numara söyleyip karanlıkta gözden kayboldu. ‘Kahramanımız’ da onun peşine düştü. Şimdi anlatıcı, sinemaya tiyatroya gittiğini ima etmekle tüm bunların ‘seyirlik oyunlar’ olduğunu mu söylemeye çalışıyor?”. Bu soruyu bir süre için yanıtsız bırakarak, 30. alt bölümdeki dipnotu ele alacağız.

Metnin başından itibaren yalnızca ilk üç dipnot “1, 2, 3” sayılarıyla belirtilmiş, sonrakiler yalnızca “*Dipnot*” başlığı altında yazılmıştır. Kitapta geçen “gece inerken ilk kararan yerler çukurlardır” (154) sözünden yola çıkılırsa, metinde de ilk kararan yerlerin “dip”ler olduğu sonucuna varılabilir. Dipnotların başındaki sayıların yok olması bu durumu imler. Üçüncü dipnottan sonra gelen, 30. alt bölümdeki dipnotta, üstkurmaca düzlemdeki anlatıcı-yazar şöyle der:

Her şeyin iç yüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen,
yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen, ama söylemediğini belli etmekten
de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim

denetim altında? [...] Düzeltmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağı benziyorum. Oysa ilk günler onu kendi “avâtara”larımdan biri diye düşünmüştüm. (71)

Birinci, ikinci ve üçüncü dipnotlara bakılırsa, bu dipnotların yazarının bir “taslak” roman oluşturmaktaymış gibi metnin ilerleyişi hakkında ufak notlar aldığı görülür: “Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı” (7), “tasarladığım izleklerden ancak birini sezdirebildim şimdilik” (32) ve “[k]işileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım” sözleri bu duruma örnek gösterilebilir. Ancak, 2. Dipnotta “her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yarattığım mı, kararlaştırmak gereği var” diyen ses, 30. alt bölümdeki “numarasız” dipnotta kararını vermiş görünmektedir. “[B]elli etmekten de geri durmayan yazar” sözüyle ve “yazar-yazılan kişi” ayrımıyla, yazarın da bir “yaratık” olduğunu, onun da metin içinde kurulduğunu okura sezdirir. “Her şeyin iç yüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi”, başından geçenleri anlatan 1. kişi anlatıcıdır. Bazı alt bölümlerde (örneğin 18. ve 20. alt bölümlerde), 1. kişi diline, söylentileri aktaran anlatıcının dilinin karıştığını belirtmiştik. 20. alt bölümde, bu seslere bir de “her şeyi bilen” anlatıcı söylemi eklenmiştir. Bu nedenle, “yazılan kişi” her şeyin iç yüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibidir. Bir taraftan, insanların, gecenin işçileri ve onların taktikleri hakkında düşündüklerini iletip çoğunlukla “bilmiyorum”, “kim bilir”, “belki” gibi ifadeleri kullanırken, bir taraftan da “kesin” bilgiler vermektedir. Öte yandan, bu dipnottaki sözlerle üstkurmaca boyut bir kat daha genişlemiş olur. Dipnot yazarı “bilen, söylemeyen, ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar” sözüyle, metnin bu bölümüne kadar oluşturulmuş olan “yazar” imgesine gönderme yapmaktadır. Dipnotların, metnin başından itibaren üstkurmaca boyutu temsil

ettiğini belirtmiştik. Böylelikle, üst-söylemin de üstünde olan bir söylem söz konusu olur. İkinci dipnotta “her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yaratığım mı” (32) diyen sesin kendisi de bir “yaratık”a dönüşmüştür. Metnin bu alt bölümüne kadar, “üst yazar”ın sözünü ettiği “ince ayırım” denetim altında tutulamamış görünmektedir. “Yazar”, kendinden ayrı bir karakter yaratırken kendi sesini onun sesine bulaştırmış, karakterin sınırını ihlâl etmiştir.

30. alt bölümün dipnotundaki “üst yazar”, “Düzeltilen, Yaratılan, Yazar”ın kitabın başında kaldığını, oysa onu kendi “avâtara”larından biri diye düşündüğünü söyler. Gerçekten de Düzeltilen’den metnin 4. alt bölümünde söz edilmiş, 9. alt bölümde ise Düzeltilen önce “Yaratılan” sonra da “Yazar” kimliğine bürünmüştür. Sözünü ettiğimiz dipnota kadar da bu kimliklerden söz edilmemiştir. Ancak, “Düzeltilen, Yaratılan, Yazar” metin içinde yaşamlarını sürdürürler. Örneğin, Düzeltilen, ilk olarak 17.alt bölümdeki şu sözlerle kendini gösterir: “[Ö]yle ya, o gün arkadaşına gitmedim; ondan sonra da aramadım, sormadım. Pek öyle değil ama. Doğru söylemiyorum” (47). “Düzeltilen”in, yaptığı düzeltmeyle 1. kişi söyleminde kendini gösterdiği bir diğer örnek de “arsalara doğru (ne arsası bu böyle? kırlara demem gerekir) kırlara doğru yürüyordum” ifadesidir (60). *Gece* metninin ikinci bölümünde de Düzeltilenin izini sürebiliriz: “Art benlik demek yanlış, düzeltiyorum, alt benleri demeliyim” (95) ve “uzmanlarımın bilip düşünebildiği her türlü—yanlış söyledim, türlü değil—her çeşit marifeti uygulayacağım” (98) sözleri, “Düzeltilen”in kitabın başında kalmadığını, kitabın içine girdiğini gösterir niteliktedir. “Yaratılan” ise, olayları ve kişileri yaratmaya çalışan “yazar”ın bir yönüdür. Örneğin, 3. Dipnotta, “kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım” diyen ses “Yaratılan”ın sesidir. “Yazar” ise, metin içinde, “yazılan kişi”nin söylemine bulaşmış, metni terk edememiştir. Öte yandan, dipnotta

geçen “avâtara” sözcüğü, Hinduizme göre, bir tanrının insan veya hayvan şeklindeki bir dünyevi varlık sûretinde bedenleşerek yeryüzüne inmesi anlamına gelmektedir.

30. alt bölümdeki dipnot yazarının “Düzeltilmen, Yaratman, Yazar”ı “avâtara”larından biri olarak nitelemesi, kendisinin de “tanrı” olduğuna işaret eder. Bu durum da, her şeyi bildiği düşünülen “tanrı-anlatıcı”yı akla getirir. Ancak, tanrı-yazarın bilmediği, “Düzeltilmen, Yaratman, Yazar”ın kitabın başında kalmadığı, kitaba sızdığıdır. Başka bir deyişle metin, daha ilk bölümde “biz” diyerek aşağı inen tanrı-anlatıcının kontrolünden çıkma sinyalleri vermektedir. Bu durum, “denetim altında tutulamayan ayırım”larla da kendini gösterir. Dolayısıyla, bu sesin de “her şeyin ardındaki yazar” olmadığı anlaşılır. Çünkü “tanrı” her şeyi görür ve bilir. Öte yandan, dipnotlarda sesini duyuran ve kendini öykünün dışında tutmaya çalışan “yazar”, öykü tarafından yutulmakta, yapıntılaştırılmaktadır. “Numarasız dipnot”un yazarı bu “yazar kişi”den söz ederek bir kez daha dışarı çıkmaya yeltenir; ancak o da, metnin ikinci bölümünde, O.’nun söylemine bürünerek içerde kalacaktır.

Gece metninin birinci bölümü şu dipnotla son bulur: “Bu defter bitti. Şu anda elimde tuttuğum nedir? Olsa olsa, dünyanın bir görünümü. Bununla hiçbir şey bitmiyor” (80). İkinci bölümde ise kendini “O.” harfiyle adlandıran anlatıcı, “yatmadan önce, küçücük bir yazıyla bir sayfasını doldurduğum bu defter” (113) sözleriyle, birinci bölümde dipnotlar aracılığıyla üstkurmaca boyutunda olan “doldurulan defter”i kurmaca boyutuna taşır. Birinci bölümde “roman kurma çabası” deftere aktarılırken, ikinci bölümde “defter”, O.’nun günlüğü olmuştur. 43. alt bölümdeki dipnotta söylenenler, yorumlarımızı zenginleştirmemiz için oldukça önemli ipuçları barındırır:

Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana “ben”

diyerek konuşan, bir kişi mi, en azından iki kişi mi? Kişi sayısının

belirsizliği, ya da, alışlagelmiş bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı, benim işime ne ölçüde yarar? Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben’liğini elimde tutabileceğim duygusu... (97)

Bu dipnotun üstünde, ilk cümlesinden başlayarak dikkatle düşünölmesi gerekir. “Yazar mı kararsız, kişi mi?” sorusu, kurmaca-üstkurmaca boyutların birbirine geçmiş olduğunu imler. Bu defterin başından beri “ben” diyerek konuşan, N., dipnot yazar(lar)ı ve O.’dur. Yazarın kararsız olması, kişilerini tam olarak oluşturamadığını gösterir. Kişinin kararsız olması ise, kim olduğuna karar veremiyor oluşuna ve benliğinin “parçalanmış” olduğuna işaretir. Öte yandan, “numarasız dipnot”ların ilkinde, metin içindeki “yazar kişi”den söz ederek üstte konumlanan ses, bu dipnotta da “yazar” sözcüğünü kullanarak, şimdiye kadar karakterler yaratmaya çalışmış “yazar”ın kendi “yaratığı” olduğunu ima eder. “Her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yaratığım mı kararlaştırmak gereği var” (32) sözünü bir kez daha düşünecek olursak, soruyu şu şekilde sorabiliriz: “Bu kitabı yazan ben miyim, benim bir yaratığım mı?”. Bilge Karasu, Füsün Akatlı’nın kendisiyle yaptığı bir söyleşide şöyle der: “İnsan kendi imgesini yavaş yavaş kuruyor. Bunun için de çevreden rasgele derlediği imge öğelerini yağmalamaktan geri kalmıyor. [...] Ben bu söyleşide olsa olsa bir ‘roman kişisi’yim. O ‘roman kişisi’ de yazarlıkla uğraşan bir kişi. Kendimi yalnız gördüğüm gibi değil, başkalarının görmesini dilediğim gibi gösteriyorum” (“Her Yapıtın Tarihinde Ölü Noktalar Olabilir”, 14). Dille oluşturulan, bir seçmeyi, bir düzenlemeyi gerektiren her şey, kişinin konuşmaları sonucunda oluşan “ben” imgesi bile Karasu’ya göre bir yapıntıdır. Yazarın dile bir “kurucu” veya “yapıcı” öge olarak çok önem verdiği

açıktır. Bu sözlerin ışığı altında, *Gece*'de kişileri ve olayları oluşturmaya çalışan, bu çabası sırasında yarattığı kişilerin söylemlerine bulaşan “yazar”ın, bir yapıntı ya da imge olduğuna karar verebiliriz; dil ile kendini ifade ettiği an yapıntılaştıran bir benlik söz konusudur. Dilek Keçeci'nin, *Gece* ile *Black Prince (Kara Prenses)* romanlarını karşılaştırdığı yüksek lisans tezinde belirttiği gibi *Gece*, dilin “ben”i ve dünyayı nasıl oluşturduğunun öyküsüdür (26). “Yazar” da dahil olmak üzere roman kişileri dilin bir yapıntısıdır. Öte yandan, 43. alt bölümdeki dipnotun yazarı da metin içinde yazısıyla varolduğu için bir “roman kişisi” olmak durumundadır. Dilden kaçamadığı için, yapıntı olmaktan da kaçamaz.

“Kişi sayısının belirsizliği, ya da, alışlagelmiş bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı” sözü, kurmaca gerçeklikle yazma gerçekliğini eşitlemektedir. Başka bir deyişle, üstkurmaca düzlem ile kurmaca düzlem eşitlenmiştir. Oluşturulmaya çalışılan metindeki kişi sayısının belirsizliği, “yazar”ın kararsızlığına işaret ederken, kişinin tutarsızlığı “kişinin” kararsızlığını imler. Bu durumda “yazar” ve “kişi” eşitlenmiş olur. Metnin başından bu yana “ben” diyen seslerin “yazar”ın birer görüntüsü olduğu düşünülebilir.

Gece'nin ikinci bölümündeki ilk dipnotun dikkat çeken bir özelliği de, “yazar mı kararsız, kişi mi?” sorusuyla kurmaca dışına çıkmaya çalışan üst-sesin, ikinci bölümde söylemini oluşturmaya çalışan O.'nun sesine benzemeye başlamasıdır. O., daha ilk sözlerinden baskıcı, paranoyak ve “bölücü” tavrını sergiler. “Biz-onlar” ikiliğini sık sık dile getirerek, düşmanlığı vurgular. Amacı “gizliliği, yani bilinmeyen, korkuyu, gözdağını, yıldırma başkalarına karşı kullanmak”tır (127). Öte yandan, O.'nun şu sözleri de, hareketin “başkaları”na ne yapmak istediğini ortaya koyar:

[B]eynin ödevi, her işi herkese kendi gözümüzle (elbette, Hareket'in yönetici takımının benimsenmesine karar verdiği bu gözle bizim gerçek gözlerimizin hiçbir ilişkisi yoktur, ama bunun da bilinmemesi gerekir) göstermek olduğu kadar, bu gözü benimsemek istemeyenleri bulup ortadan kaldırmak, ya da, ortadan kaldırmadan önce, başkalarını kendi gözlerini kullanmaktan vazgeçirmekte araç olarak kullanmak...

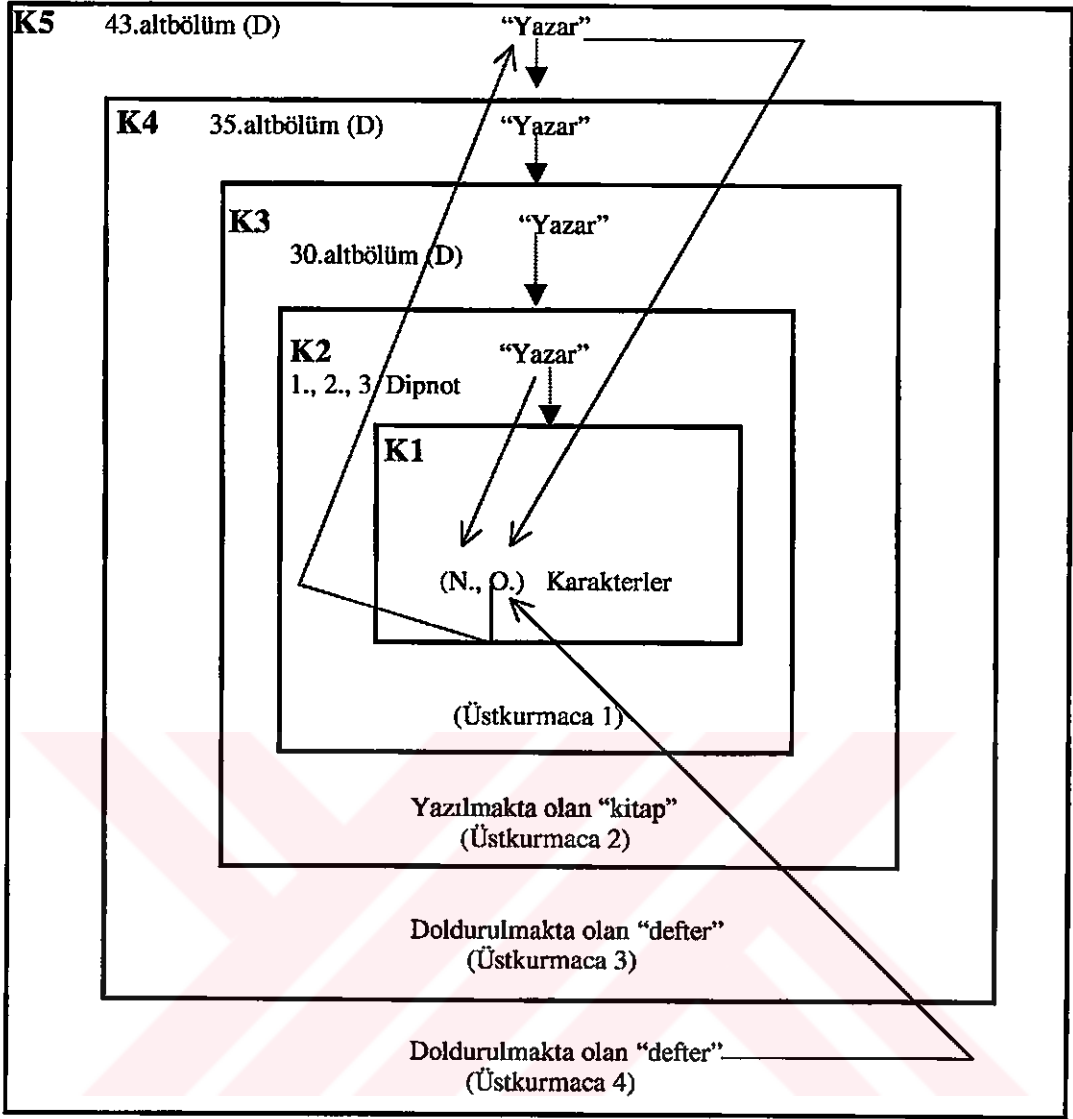
(104)

Bu sözlerin sahibi olan sesle, dipnottaki "Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben'liğini elimde tutabileceğim duygusu..." (97) diyen sesin birbirine ne kadar benzediği açıktır. Birinci bölümde üstkurmaca boyutta olan defter, ikinci bölümde öyküdeki yerini "O.'nun günlüğü" olarak almıştır. Şimdi de, karakterleri, öyküyü ve "yazar kişi"yi yaratan, onların "üstünde" konumlanan "yazar", O.'nun sesine öykünerek öyküye dahil olmaktadır. Metnin başından beri "gecenin işçileri" ile ilgili oluşturulan söylem sonucunda, dipnottaki perspektif ile O.'nun perspektifi arasındaki benzerlik fark edilmiştir. Dipnottan seslenen "yazar"ın, yarattığı karakterin söylemiyle özdeşleşmesi ve kendi amacını onun amacı doğrultusunda belirlemesi söz konusudur. Dipnota kendi sesini bulaştıran O., 45. alt bölümde N.'nin seyirci olduğu "atış oyunu"nun amacını anlatmaktadır: "Elbette, sürekli olarak birbirini öldüren iki takımın, daha doğrusu görünüşte—ama *görünüşte* olduğunu bilmemeleri gerekir—birbirini öldüren iki takımın bunca giderini göze almak [...] Yönetim Kurulu'nu temelinden sarsan bir iş oldu" (özgün vurgu, 100). Okur, "akıp giden" bir metinle karşı karşıya olmadığını anladığında, geleneksel roman okuma alışkanlığını değiştirmeli ve metni hemen hemen her cümlede "durarak" okumalıdır. Bunu yapmazsa, *Gece*'nin alt katmanlarını keşfetmesi, dolayısıyla metni daha sağlam bir şekilde yorumlaması

mümkün olmaz. Örneğin, yukarıdaki alıntıda, iki çizgi arasındaki sözlere dikkat edilirse, yeni açılımlar elde edilebilir. O.'nun alıntıdaki ilk sözleri, atış alanında birbirini öldüren kişilerin birer oyuncu olduğunu gösterse de, okuru yeni belirlenemezliklere sürükler. Atış ayinindeki oyuncuların, yalnızca kendilerine verilen buyruğa odaklanmaları anlaşılması zor bir durum değildir. İki takımın “sürekli” olarak, “görünüşte” birbirini öldürmesi de anlaşılabilir. Anlatıcı, üstü kapalı olarak, “görünüşte” birbirini öldüren kişilerin “söylenti”ye neden olacağını ve söylentinin korkuyu arttırmaktaki gücünü vurgulamıştır. Ancak, “görünüşte olduğunu bilmemeleri gerekir” sözü, okuru şaşkınlığa uğratacak niteliktedir. Karşılarındaki belli birini öldürme emri almış kişilerin, görünüşte birbirlerini öldürmeleri ama bunun görünüşte olduğunu bilmemeleri, gerçekte mümkün olamayacak bir durumdur. Ancak, metnin buraya kadar olan kısmındaki ipuçlarını metni yavaş okuyarak keşfeden ve bu ipuçları doğrultusunda ufkunu genişleten okur, bir tutarsızlık görünümündeki bu bilgiyi de ufkuna yerleştirecektir. N., metnin birinci bölümündeki anlatısına çantasında birtakım kâğıtlar bulduğunu söyleyerek başlar. Kağıdın üstünde “Sinemaya tiyatroya gitmeyin. 24 saat içerisinde Sevinç gelebilir” yazmaktadır (33). Ancak, daha önce de belirttiğimiz gibi, arkadaşının evine giderken ona yolda rastlayan ve onu izleyen N., “sinemaya, tiyatroya gitmeyip hep onu bekleyeydim gülünç duruma düşerdim” (62) diyerek yaşadıklarının “seyirlik oyunlar” olduğunu ima eder gibidir. Arkadaşının peşinden giderken, “atış ayini”nin yapıldığı yerin yanından geçer. Dolayısıyla, “atış oyunu” da “sinema, tiyatro”ya dahil edilmiştir. O.'nun da “görünüşte—ama *görünüşte* olduğunu bilmemeleri gerekir—birbirini öldüren iki takım” derken “sinema, tiyatro” karakterlerine gönderme yaptığı söylenebilir. Bir sinema ya da tiyatro karakteri olarak edilmeleri de “görünüşte”dir. Ancak, “oyuncu” tarafından temsil edilen karakter, edilmeleri

görünüşte olduğunu bilmez. Bu bilgiye ancak oyuncu sahiptir. Örneğin Don Quijote, görünüşte Sanço Panza ile yola çıktığını, Zebercet görünüşte intihar ettiğini bilmez; böyle bir bilince sahip olmadığı için de bir “kurmaca karakter”dir. Gerçeklikte, “görünüşte öldürmek ama bunu bilmemek”ten söz edilmez. Dolayısıyla, yukarıdaki alıntıda iki çizgi arasındaki sözlerin “yazar”a ait olduğu düşünülebilir. Öte yandan, bu sözlerin “simgesel” bir yorumu da mümkündür. Anlatıcı, görünüşte birbirini öldüren ama bundan habersiz olan kişilerden söz ederken, aynı zamanda “Hareket”in amacına gönderme yapmıştır. Birbirine düşman gibi görünen, oysa insanları sindirmek isteyen Hareket’in adamlarından oluşan iki takım, birbirlerini “görünüşte” öldürürken, aslında, söylentinin gücü aracılığıyla Hareket’in gücünü arttırmakta, dolayısıyla “baştaki”lerin yaşamasını ve güçlenmesini sağlamaktadırlar. Ölüm yalnızca görünüşte kalmış, “atış âyini” baskıcıların yaşam kaynağı olmuştur. İki takımın oyuncularının birbirlerini “görünüşte” öldürdüklerini bilmemeleri ise, onların birer “kukla” ve baştakiler tarafından birbirine düşman belletilmiş kişiler olmaları için gerekli ön koşuldur. Bu kişiler öldürürken karşı tarafı yok etmek amacındadırlar; oysa “karşı taraf” yoktur, iki taraf da “bilmeden” tek tarafa hizmet eder.

Aşağıdaki şema, metnin ilk iki bölümündeki sınır ihlallerini ve “yapınılaştıkça üste çıkan yazar”ı daha açık bir şekilde göstermektedir:



Bu şemada, “K1” olarak işaretlenmiş bölüm, N. ve O.’nun başlarından geçenleri anlattıkları “çekirdek anlatı” düzlemini göstermektedir. Metnin numara verilmiş ilk üç dipnotunda “yazar” birinci kurmaca düzlem hakkında konuşur ve 30. alt bölümdeki numarasız ilk dipnota kadar, N.’nin söylemine “bulaşır”. Birinci kurmaca düzlemin “üstünde” olan ikinci kurmaca düzlemini oluşturur. 30. alt bölümdeki dipnotta ise, “yazar-yazılan kişi” ayrımıyla, birinciye de kapsayan ikinci kurmaca düzlem hakkında konuşarak bir üste çıkar ve “Düzeltilmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı” (71) diyerek bir kitap yazdığını belirtir. Üçüncü kurmaca

düzlemi oluşturan bu dipnot, “tanrı-yazar” imgesinin kırıldığıının ilk önemli işaretini vermektedir. Birinci bölümün son dipnotunda, “kitap” sözcüğü yerine “defter” sözcüğünü kullanan “yazar”, “şu anda elimde tuttuğum nedir?” diye sorarken, dipnotlarıyla birlikte geride kalan metne, yani “K3”e gönderme yapar. Böylece, dördüncü kurmaca düzlemi de açığa çıkmış olur. İkinci bölümün ilk dipnotuna gelindiğinde, “yazar mı kararsız, kişi mi?” diye soran “yazar”ın, “K4”e gönderme yaparak yeniden bir “üst”e çıkmaya yeltendiği gözlenir. Bu dipnotta, “yazar”ın “kişi”yle eşitlenmesinin ilk sinyali alırız. Aynı zamanda, dipnota, metin kişisi olan O.’nun baskıcı söylemi bulaşmıştır. “Yazar” ile karakteri arasında bir yakınlaşma söz konusudur. “Yazar” da, “görünüşte olduğunu bilmemeleri gerekir” sözüyle, O.’nun söyleminde yerini almıştır. Bu arada, üstkurmaca düzlemde olan defter O.’nun günlüğü olmuş, “yazar” ile “kişi”nin sınırları silikleşmeye başlamıştır. Böylece, beşinci kurmaca düzlem oluşur. Şemada, “yazar” ve kişiler arasındaki oklar, söylemlerin “bulaşma” yönünü gösterir. Her bir ok, çizilen çerçeveleri yaralamakta, sınırları silikleştirmektedir.

Patricia Waugh, “Üstdil, diğer bir dili kendi ‘nesne’si haline getiren dildir ve o ‘diğer dil’in ‘gösteren’i olarak işlev görür. Dolayısıyla, diğer dil ‘gösterilen’e dönüşür” der (*Metafiction*, 4). Yukarıdaki şemada görüldüğü gibi, “yazar” üstkurmaca düzleminden her seslenişinde, seslenişini yönelttiği düzlemin göstereni haline gelir. Dolayısıyla “gösterilen” sürekli metin içinde kalmaktadır.

Yapınılaştıkça bulunduğu kurmaca düzlemin dışına çıkmaya çalışan “yazar”, yavaş yavaş yarattığı kişilere dönüşmeye başlamıştır. Kişilerin ve kurmaca düzlemlerinin sınırları sürekli bozulmakta ve yeniden çizilmeye çalışılmaktadır. “Yazar” metnine hâkim olamamaktadır. Metnin son bölümünde ise, kuramca

düzlemler “bölümlenemez” ve kişi sınırları “seçilemez” duruma gelir. Bu konu, tezimizin ikinci aşamasında daha anlaşılır hale gelecektir.



BÖLÜM II

GECE GELDİ: AYNADA ÇOĞALAN DİLLER

Her bölümü farklı bir anlatıcıya ayrılmış gibi görünen *Gece* metninin ilk üç bölümüne daha yakından baktığımızda, kat kat genişleyen kurmaca düzlemlerini ve yapıntılaştıkça üste çıkan “yazar”ın, diğer metin kişileriyle olan ilişkisini görürüz. Her bölümün ayrı bir anlatıcıya ayrıldığı yorumu, be nedenle, kaba bir yorum olarak kalır. Ancak, ilk bölümde N.’nin, ikinci bölümde O.’nun ve üçüncü bölümde Sevim’in anlatıcı olduğu ve metnin—temsîl yoluyla imgesel gerçekliklerin kurulmasına dayalı—“geleneksel roman” etkisi bıraktığı yerlerin çoğunlukta olduğu söylenebilir. Tezimizin bu aşamasında üstünde duracağımız son bölüm ise, metin kişilerinin, okurun kafasında şekillenmiş biçimlerini sürekli bozar ve yeniden oluşturur. Bu bölümde, tek bir anlatıcı tipinin baskınlığından söz edilemediği gibi, üstkurmaca ve kurmaca düzlemler birbirinden ayıramaz hale gelir: “Anlatıcı kim?” sorusu sürekli gündemdedir.

Son bölümün başlarında, anlatıcının, Sevim’in yazdığı mektupları N.’ye getiren kişi olduğu duyumsatılır okura. Ancak şu sözler anlatıcının kimliği konusunda bir yargıya varmamızı sağlar niteliktedir: “Bir gün yanınıza gelip ‘bize gidebiliriz’ diyeceğimi, diyebileceğimi, ne yalan söyleyeyim, düşümde bile göremezdim” (144). Bu sözler bizi, birinci bölümdeki “ben” sesinin anlatısını aydınlatmak için yaptığımız şemadaki “Ö13” maddesine gönderir; dördüncü

bölümün ilk anlatıcısının Sevinç olduğuna dair ilk sezgi böylece elde edilmiş olur. Anlatıcı, N.'den çok hoşlandığını, sevdiği bir yazar olduğunu söyler: “adını hiç işitmediğim bir insan da olsaydınız, sizi görünce, sizi görür görmez, hoşlanırdım” (144). İlk üç bölümdeki alacakaranlık, son bölümün başlarında kendini yavaş yavaş geceye bırakmaya başlar. Sevim’in anlattıklarından ve “karşıtlık”, “oyun” izleklerinden bir ufuk edinmiş olan okurun, “[S]ize ‘bakkala gideceğim’ demiştim. Doğru değildi elbet. İki kapı öteden zarfları almağa gittim” (147) sözlerinin karşısında afallaması olasıdır. Sevim, anlatıcı olduğu üçüncü bölümde mektupları iki adamla göndereceğini yazmıştır. Oysa, Sevinç’in anlattıklarından geceyi birlikte geçirdikleri ve onun bir ara dışarı çıkıp mektupları aldığı anlaşılır. Kimin kimin adamı olduğu; kimin yalan söylediği gittikçe belirsizleşmeye, karanlık artmaya başlar.

Dördüncü bölümün ilk dipnotunda “yazar” şöyle der: “şimdiki durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmede beni ne ölçüde başarılı kılabilir?” (145). “Yazar”, dört anlatıcı yarattığını değil, dörde bölündüğünü söyler. Böylelikle, anlatıcıların, “yazar”ın farklı görüntüleri olduğu, hepsinin “o tek kişinin, o tek usun düşlediği”ne dayandığı düşünülebilir. Metne geleneksel romana yaklaşır gibi yaklaşmamız, her karakteri kendi sınırları içinde kavramamız engellenmiştir. “Yazar”ın “dörde bölündüğünü” söylemesine ve altta akan öykünün yanılsama yaratma gücünü azaltmasına rağmen, öykü sürmektedir. Nurdan Gürbilek’in, Karasu üzerine kaleme aldığı yazısında dediği gibi “okurun önünde iki yol birden açılır. Hem bir öykü vardır; hem de bu öykü kendisinden kuşkuya düşer, yazıya olan inancın kendisini sorun eder, bu yüzden de kesintiye uğrar, yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalır” (“Yazı ve Arınma”, 88).

Sevinç'in "yanınıza gelince her şeyi açık açık anlatıp kendimi—belki önce sizi, sonra kendimi—vurmağa karar vermişim" demesi, şu sözleri akla getirir: "[K]endimi öldüreceğim. [...] Yalnız ölmesinden az önce, [...] karşısına çıkaca[ğım]. Kendimi bir ona göstereceğim" (98). Sevinç ve O.'nun sözlerindeki bu benzerlik, iki sesi birbirine yaklaştırır.

Sevinç, sonraki bölümde anlattıklarıyla, N.'ye telefon numarasına benzer bir numara söyleyerek gözden yiten kişinin de kendisi olduğunu bildirir:

Her şeyi göze alarak arabamı, Bilgiler Sarayı'nın arka yolundan R.'ye, kulübe doğru sürdüm. [...] O telefon numarasını söyleyerek yanınızdan geçen, sonra da gözden yiten, bendim. O noktada yüzümün arkadaşınızın yüzüne benzemesi gerekiyordu. Arabada maskeyi çıkarmışım. [...] Siz girdiniz. Telefona gittiniz. Yanınıza geldim. (148)

Ufkundaki bilgiler ile Sevinç'in söylediklerini uzlaştırmaya çabalayan okur, ipuçlarını izleyerek "doğru yorum"a değil, yalnızca "paranoyak yorum"lara varabileceğini görür. Romancı ve eleştirmen Umberto Eco, "Metinleri Aşırı Yorumlama" başlıklı yazısında şöyle der:

"İken" zarfı ile "timsah" adı arasında bir ilişki vardır, çünkü—en azından—ikisi de şu an dile getirdiğim tümcede yer almaktadırlar. Ancak sağlıklı yorum ile paranoyak yorum arasındaki fark, bu ilişkinin en alt düzeyde olduğunu görmekten geçer, bu en alt düzeydeki ilişkiden olası en çok şeyi çıkarsamaktan değil. (58)

Gece metni, gerek günlük yaşamdaki, gerekse metin okuma deneyimindeki "ilişki kurma" alışkanlıklarını önce uygulatır, ardından bu uygulamaların sonuçsuz kaldığını okura göstererek, onu "alt düzeydeki ilişkilerden" bile "aşırı" yorumlar

çıkarmaya iter. Bunun nedeni, değişik perspektiflerden iletilen bilgilerin birbiriyle çelişmesi ve okurun tutarlı imgesel gerçeklikler yakalama “alışkanlığı”dır. Yazar Hüsamettin Çetinkaya, *Gece* üzerine yazdığı “Hoşçakal Ego” başlıklı yazısında “Yapılan betimlemeler birçok bilgi vermekte ve kişileri, şeyleri, olayları bize bildirmektedir. Ne ki ilginç olan, yapılan betimlemeler ne denli çok bilgi veriyorsa, o şeyin tamlığına, bütünlüğüne ve hatta varlığına ilişkin güven duygumuz aynı ölçüde sarsılıyor ve yok oluyor” (114) diyerek okurun içinde bulunduğu duruma işaret eder. Yitirdiği güven duygusuyla, çelişik olanı tutarlı kılmak için “paranoyaklaştığını” fark eden okur, ancak o zaman metnin bunu nasıl başardığını düşünmeye girişir. O.’nun N. dediği kişinin peşindeki adamlar kimin adamları? Bu adamlar birbirlerinden habersizler mi? Sevim’in mektupta anlattıkları çeldirici ve aldatıcı mı? Sevinç’in sözleri ne derece doğru? Sorular çoğaldıkça “olası” yanıtlar da artmaktadır. Patricia Waugh, “dedektif öyküleri”yle üstkurmaca arasındaki ilişkiyi incelerken şöyle der:

Dedektif öyküleri de üstkurmaca gibi kimlik sorunlarını önceler. Okur, metnin sonuna kadar katilin kimliği konusunda şüphede bırakılır. Ancak, dedektif öyküsü aklı “kutlar”. Bu öyküde yaşam “anlaşılabilir” hale getirilir. [...] Üstkurmacada, dedektif öyküsünü çağrıştıran öğeler, yaşamın düzenini değil usdışılığını ifade eder. [...] [Yanıtsız ya da çok-yanıtlı sorular arttıkça], okur, metindeki bilmeceleeri çözmeye değil, gizemin nasıl yaratıldığına odaklanmaya başlar. (*Metafiction*, 83).

Okurun odağı, “her şeyin ardındaki kişi”yi bulmaktan, “kimlik gizemi”nin nasıl üretildiğine kaymıştır. Üçüncü bölümdeki yazılar, Sevim’in N.’ye yazdığı mektuplardır. Dördüncü bölümünün başında da seslenilen kişi N. olduğundan,

anlatıcının N.'ye mektup yazdığı düşünülebilir. Ancak 68. ve 70. alt bölümlerde, N.'ye ait olduğu düşünülen ses, Sevinç'in yazdıklarına karşılık vermiştir. Sevinç'in "sizi bilmem ama ben, bu kapıdan çıkınca, vurulabilirim" sözlerinden sonra, alt bölümün sonunda tırnak işaretleri içinde şu söz vardır: "En azından, daha vurulmayacağı benziyoruz Sevinç; birlikte olacağı benzeriz daha bir süre..." (151). 70. alt bölümde ise Sevinç "Güç gelen, sizi belki de bir daha hiç, ama hiç göremeyeceğim düşüncesi" der. Ardından N.'nin şu sözleri gelir: "Bu akşam çıkacağım Sevinç. Çıkacağız. Beni yolcu edeceksin. Ama bir daha görüşeceğimizi sanıyorum" (154). Denebilir ki, bu iki kişi iletişimini yazıyla sürdürmekte, konuşmamaktadır. Sevinç'in yazdıklarını N. okumakta, ardından ona yanıt yazmaktadır. Ancak önemli bir soru gündeme gelir: Sevinç ve N. yazılarını nereye yazmaktadırlar? "Yazar"ın defterine mi? Metnin ilk bölümünde, üstkurmaca boyutta olan "doldurulan defter", ikinci bölümde O.'nun günlüğü olmuş ve kurmaca boyuta taşınmıştır. Üçüncü bölüm ise, Sevinç'in N.'ye yazdığı mektuplardan oluşur. Görüldüğü gibi, kitap, anlatıcıların "anlattığı" bir dünya değil, bütün anlatıcıların "yazdığı" bir dünyadır. Metnin ilk bölümünde, üstkurmaca ve kurmaca düzlemler birbirinden daha "belirgin" sınırlarla ayrılırken, ikinci, üçüncü ve son bölümde bu sınır yavaş yavaş silikleşmeye başlamıştır. "Yazar", "dörde" bölündüğünü söyleyerek bu sınıra önemli bir "darbe" vurmuştur. Dördüncü bölümün başlarında, Sevinç ve N. de "yazarak" iletişim kurmaktadır; ancak bu kişilerin "nereye" yazdıkları belirtilmemiştir. "Yazar"ın defterine yazıyor oldukları düşünüldüğünde, "yazar"ın ve karakterlerin arasındaki sınır büyük bir darbe daha almış olur

Son bölümün ikinci dipnotu, "yazar"ı nedeniyle metnin diğer dipnotlarından farklıdır. Bu dipnottaki ses, önceki dipnotların sahibi olan "yazar"ın sesi değil, S.'nin sesidir: "Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabının dışına

atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor” (157). Susma kararı veren, daha doğrusu “yazar” tarafından “verdirilen” Sevinç’in gerçek örneği dipnotta ortaya çıkmıştır. “Gerçek örnek” sözü, “yazar”ın karakterini yaratırken esinlendiği kişiye gönderme yapar. Sevinç, “Belki de çukurum kazılmakta şimdi”(154) demişti; gerçek örnek ise, üstkurmaca düzlemde, kendi için kazılan “dipnot” a girmiştir. Metinde sınır çizgilerinin yitmesi, dolayısıyla okurun bilincindeki ufkun yara alması ve bu ufkun yeni izlekleri anlamak için okura sağladığı yardımın azalması karanlığı artırır ve okurun yorumlama becerisini azaltır. Bu azalmanın en önemli suçlusu okurun okuma alışkanlıklarıdır. Boşlukları doldurarak kesin yorumlara varma çabası ve beklentisindeki okur, yorumunun doğru olduğunu düşündüğü anda yeni belirsizliklerle karşılaşır. Örneğin, S.’nin dipnottaki şu sözleri okurun yeni sorular sormasına yol açar: “Her gün, burada kaldığımız sürece her gün, bana, yazdıklarını göstereceksin. Konuşacağız, tartışacağız. Tut ki merak ediyorum nasıl bağlayacağını. Tut ki bildiğim kişileri çeşit çeşit kılıklara sokman hoşuma gidiyor” (158). Bu dipnottan, “yazar”ın bir yere kapatılmış olduğu anlaşılabilir. “Yazar”ın, kendisinden esinlenerek “Sevinç” karakterini yarattığı kişi ise “yazar”ın yanındadır. Deftere başka bir el karışmıştır. Ancak, “gerçek örnek” dediğimiz bu kişinin metne girmesiyle birlikte gerçekliği yok olmuş, iç içe kurmaca sonucu bu kişi de yapıntılaşmıştır.

73. alt bölümdeki dipnotta, “yazar” kitabının dışına konumlanmaya çalışır: “Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hale geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilemez oldum. Dipnotlarımın anlamı eridi gitti. Bir başka el katıldı yazıya. Kitabın, artık ‘kitabım’ dediğim bir yazının her yanı delik deşik sanki. Herkes her yerinden içine sızabiliyor” (159). “Yazar”, kendi yarattığı dilin içinde kaybolmuş ve

geleneksel romanlara özgü yazar otoritesini yitirmiştir. Roland Barthes'ın, "Yazarın Ölümü" başlıklı makalesinde dediği gibi, "kutsal yazar imgesi parçalanmaya başlamıştır" (15). Yarattığı dil onu içine çekmiş ve "gerçekliğini" zedelemiştir. Ardından gelen şu sözler, metnine dışardan bakmaya çalışan ve onun "delik deşikliği" karşısında şaşırarak "yazar"ı da yapıntılaştırır: " 'Defter dolduran' kim şaşırdı. Ya da *öyleymiş gibi göstermek* için uğraşıyorum. Neden? Galiba onu da bilmiyorum" (159, vurgu bize ait). Şaşırmasının da "kurmaca" olduğunu, şaşırmış gibi yaptığı belirten "yazar", "üst"e çıkarak metni hakkında konuştuğundan sonra, bir üst "kurmaca düzlem"e çıkmıştır. "Şaşırmak" ve "öyleymiş gibi göstermek" sözleri, Waugh'ın irdelediği "gerilim dengesi" açısından yorumlanabilir:

Üstkurmaca, metnin "yazınsal-kurmaca" özelliğinin farkında olmak ile okurun içine çekilebileceği imgesel gerçeklikler, alternatif dünyalar yaratma arzusu arasında dengeli bir gerilim oluşmasını sağlar. Ancak, yazar kendini metinsel ilişkiler sonucunda üretilmiş bir yapı olarak algılamaya başladığında, dünyalar, metinler ve yazarlar dil tarafından kapsanır. Bu noktada, gerilim zarar görür; gerçekçi yanılsamanın yapılanması ile yapısızlaştırılması arasındaki denge yiter ve gerçeküstü öğeler, tuhaflıklar ve tesadüflik metne egemen olur. (130)

"Giriş" bölümünde de belirttiğimiz gibi, *Gece* metninin ilk bölümünde sözü edilen denge daha sağlıklıyken, son bölümde, "yazar" kendini metne soktukça, "kendini metinsel ilişkiler sonucu üretilmiş bir yapı olarak" algılamaya başladıkça yapıntılaştır. Yukarıdaki dipnotta, "şaşırdım" sözü, "yazar"ın imgesel gerçeklik kurma arzusunu, "öyleymiş gibi göstermek için uğraşıyorum" ifadesi ise, "metnin

yazınsal-kurmaca özelliğinin farkında olma” durumunu temsil eder. Yazdıkları hakkında yorumlar yapan ve şaşırdığını söyleyen “yazar”, üstsöyleminin de üstüne çıkarak “mış gibi” yaptığını belirtir ve “kutsal yazar imgesi”nin parçalanmasını sağlar. Ancak *Gece*’de bu parçalanış kurgulanmıştır; yapıntılaştıkça “kitabın yazarı” olarak gerçekliğini geri kazanmaya çalışan “yazar”ın, neden şaşırmış gibi yaptığını bilmemesi, “otoriter yazar” imgesini yeniden bozar. Metinselleşmekten ne kadar kaçarsa kaçsın, kendini ne kadar metnin üstündeki “tanrı yazar” haline getirmeye çalışırsa çalışsın, “yazar” kurmacadır ve parçalanışı yavaş yavaş gerçekleşir. Metnini, denge yitimi sonrasında görülen gerçeküstülüğe ve tesadüflere bırakır: “Yazmış olmak için yazmak; eli durmamak için yazmak; söyleyeceğini kararlaştırmamış olsan da yazmak... Yazmak gerek. Bu kitabın bitmesi gerek” (162) sözleri, “yazar”ın, yaratıcı otoritesinden vazgeçtiğini ve kendini dilin tesadüflerine bıraktığını vurgular. Ardından, yazmayı sürdürmek gerektiğini, “son birkaç sayfayı yırtmaksızın, daha önceki sayfalara bağlanabilecek biçimde yazıyı sürdürmenin yolunu” bulmak gerektiğini söyleyen “yazar”, “bu yalanları sonuna dek götürmek, patlayacak kerteye vardırmak gerek. Öyle ki yalan söyleyemez olalım artık. Ya da ölelim” der (163).

Metin, N. olduğu düşünülen anlatıcının sözleriyle sürer. Sevinç’in getirdiği kağıtları okuyan N., Sevim’in mektupta belirttiği gibi kendisinden istenileni yapar ve yabancı bir başkente gelip otel odasına girer. İki yataklı bu odada, arkasında bıraktığı Sevinç’in yatmayacağına kesin gözüyle bakan anlatıcı, banyodan çıktığında Sevinç’i yatakta bulur. Sevinç olduğu düşünülen kişiyi ve N.’yi bir alt bölüm sonra yeniden otel odasında görürüz. Ancak, birbiriyle çelişen imgesel gerçeklikler dikkati çeker. N., otel odasına girdiğinde yalnızdır. Sevinç’i geldiği yerde bıraktığını düşünmektedir. Ancak , daha sonra “Sevinç’in yanıma gelmesini bekledim. Otelin

kapısından içeri girdiğimizden beri konuşmamıştık” (168) sözleri, “yazar”ın senaryoda değişiklik yaptığını düşündürür. Patricia Waugh, bazı üstkurgusal romanların, aynı anda ya da birbirini izleyerek meydana gelemeyecek bir dizi “alternatif öyküler” sunduğunu ve bu öykülerin birbirlerini iptal ettiklerini ya da bütünüyle sildiklerini söyler (*Narcissistic Narrative*, 137). Sevinç’in N.’nin yanında olması ve olmaması da, “aynı anda ya da birbirini izleyerek meydana gelecek” olaylar değildir. Çıplak bir şekilde N.’ye yaklaşan—Sevinç olduğu düşünülen—kişi, bir sevişme hazırlığını duyumsatan sahnenin ardından N.’yi sırtından ve bacağından bıçaklar. Daha doğrusu, N.’yi kimin bıçakladığı anlatıcı tarafından açıkça belirtilmese de, okurun bu yönde düşünmesinin istendiği görülür: “Sevinç’in yanıma gelmesini bekledim. [...] Gerideki masaya dayandı uyluklarım. Bacağıma, sırtıma hızla saplanan iki acıyı hiç mi hiç beklememiştim” (169). Sonraki alt bölümde N.’yi Sevinçle birlikte hastanede görürüz. Anlatıcı, görevlilerin kendisine odanın kapısının kilitli olmadığını, banyodan çıkarken vurulmuş olabileceğini, arkadaşının iniltileri duyarak uyandığını söylediklerini anlatır. N. bu aşamada kendisine verilen mektupları anımsayarak “bıçak değildi bana haber verilmiş olan; tabanca kullanılacağı yazılmıştı” (170) diye düşünür. Okur, okuduklarının imgesel gerçekliği konusunda sürekli şüphededir. Öte yandan, okuma alışkanlıklarından ve metnin ara ara geleneksel temsil sınırlarına geri dönmesinden dolayı, N., Sevinç, O. ya da Sevim’in sözleriyle oluşan ufkunu tazeleme, öyküdeki boşlukları doldurma çabası sürmektedir. Hastanede yatan N.’nin şu sözleri, yalnız onun içinde bulunduğu durumu belirttiği için değil, okuyucunun da “olası” düşüncelerini yansıttığı için önemlidir: “Bir şeyi anlayabildiğimiz sürece ona yenilmenin söz konusu olamayacağını çok düşünmüştümdür. Şimdi yenilmeğe başlıyorum. Artık anlamadığım için” (171).

80. alt bölümün başına “yazar” şu notu düşer. “*yazdığımı*, sonradan da yazsam, o gün yaşıyor, yazıyormuşum gibi yazmalıyım” (172, vurgu bize ait). “Yaşadığımı” yerine kullanılan “yazdığımı” sözcüğünün okura anlattığı çok şey vardır. Öncelikle, “yaşanan” değil “yazılan” söz konusudur. Kurmaca metin yazarı, kurduğu olayları “yazmakta”dır. Karakterin “yaşaması” ile yazarın “yazması” birbirine eşitlenmiş, bir potada erimiştir. Diğer bir deyişle, “yaşamak” ile “yazmak” eşitlendiği gibi, “yazar” ile kahraman da eşitlenmiştir. Kendini metnin içine katarak, yapıntılaştıran “yazar”, tüm “ben” söylemlerini kendinde toplama çabasındadır. Yazılan kişi ile yazan kişi arasındaki ayrım yok olmaya yüz tutmuştur.

Yazmayla yaşamayı eşitleyen nottan sonra, anlatıcı geçmiş zaman kipini değil şimdiki zaman kipini kullanır: “Konuşuyoruz. Özür diliyorlar. Beni sekiz yerimden bıçaklayanın yakalanıp yargıldığını anlatıyorlar” (172). Anlatı zamanı ile anlatılan zaman üst üste gelmiş, olaylar anlatıldığı anda “oluyor”muş gibi gösterilmeye başlanmıştır. “Yazar”ın tüm “bozma” girişimlerine rağmen, öykü yoluna devam etmektedir. Patricia Waugh’nun üstkurmaca metinler üzerine söylediği gibi, biri diğerinin üreticisi olan metin ve “yazar”, birbirlerini hem yaratmakta hem bozmaktadırlar (*Metafiction*, 133). *Gece*’de de bu “kurma-bozma” edimi kurmacalaştırılmaktadır.

N. kendine geldiğinde Sevinç’in yanında olmadığını fark eder ve üç gün önce başkente dönmek üzere hastaneden ayrıldığını öğrenir. Oteldeki odasına dönüp banyoya girer. Ancak çıktığında Sevinç’i yeniden yatakta bulur. Sevinç’in bu “âni” gelip gidişleri, metnin son bölümünde şaşkınlık uyandıran, üzerinde düşünülmesi gereken bir unsur olarak belirir. Metinde kaç Sevinç var? Hastanedeki görevlilerin gördüğü Sevinç’le, otel odasında belirip kaybolan Sevinç aynı kişiler mi, yoksa ikincisi N.’nin gördüğü bir hayal mi? Bu sorular, karanlığı arttırmak amacıyla olan

“yazar”ın oyunlarını açık eder. Gizem yaratma yollarına odaklandığımızda, metnin sürekli yanıtı “belirlenemez” sorular üretmekte olmasının, bu yolların belki de en önemlisi olduğunu görürüz.

Dipnotlardan çıkıp, yalnızca yarattığı karakter söylemlerine bulaşarak değil, kendi söylemiyle de metnin gövdesine sokulan “yazar”, 82. alt bölümde şöyle der: “Ardımda bitmiş bir kitap, bütünlendiğine karar verdiğim, görebildiğimce, düşünebildiğimce, sonuna dek işlediğim bir kitap bırakmayacağımı, bırakamayacağımı unutup duruyorum. Buradan çıkamayacağımı sanıyorum” (176). Bir yere kapatılmış olduğunu bu kez kendisi dile getiren “yazar”, “yapıntının dışına çıkıp, yazar olarak, birtakım düşüncelerimi bu yapıntıya eklemek ne ölçüde akıllıca sayılabilir?” diye sorar (177). Ancak, tam da bu sözleriyle, yapıntının dışına çıkmakta ve düşüncelerini yapıntıya eklemektedir. “Yazar”ın düşünceleriyle birlikte metne girmesi, onun da “yapıntı” olduğunu vurgular. Metne girdikçe ve kendi yarattığı dil tarafından yaratıldıkça, metnin dışındaki gerçekliği yok olur. Öte yandan, “buradan çıkamayacağım sanıyorum” sözü, kitabının delik deşikliği karşısında “şaşırmış gibi” yaptığını söyleyerek söylem üstüne söylem üreten “yazar”ın metinleşmekten kurtulamayacağının da işaretidir. “Yazar”, metinden çıkamayacağını anlamıştır. Patricia Waugh, üstkurmaca metinlerde yazarın varlığını ve yokluğunu şu sözlerle irdeler:

Yazar, okuduğumuz metindeki *gerçek* yaratıcı kimliğine ümitsizce tutunmaya çalışır. Ancak, metne girdiğinde onun gerçekliği de şüpheli olmaya başlar. Metin dilini ürettiği gibi, metnin dilinin de onu ürettiğini ayırmsar. Yazar ve metin ayrı duramayacakları bir akıma yakalanmışlardır. [...] Birbirlerini yaratır ve bozarlar. [...] Yazar metinde ne kadar görünürse, o kadar az *var olur*. Metindeki *varlığıyla*

ne kadar gösteriş yaparsa, metnin dışındaki *yokluğu* o kadar fark edilir. (*Metafiction*, 133-34)

Gece'de metin tarafından sürekli bozulan ve bir üst kademedeki "yazar" sesiyle ikame edilen bir yazar tasarısı ve bu tasarının "içeri" sızmasıyla sürekli bozulan bir anlatı vardır.

Metindeki karakterler "tutarlı" bir şekilde çizilmediği gibi, olaylar da nedensel bir sıra izlememektedir. Otel odasında Sevinç'le bıraktığımız N., iki ara bölüm sonra şöyle der: "Okul yıllarından kalma anıları uzun süre belleğimin dışında tuttum. [...] Başkalarının ansıtmak istediklerini, çok kez, ustaca bir direnimle, ansımadım bir türlü" (178). Buradaki sesin N.'ye ait olduğunu düşünmemizde, özellikle Sevim'in şu sözleri bize yardımcı olur: "Kimi söz, kimi yüz, ancak sizi ilgilendirdiği, duygusal bakımdan sizi tedirgin ettiği ölçüde, şu ya da bu biçimde, unutulmaktan kurtulabilirmiş" (132). Ancak, "N." olduğunu düşündüğümüz anlatıcı, şimdi de eski bir okul arkadaşına "N." demekte ve bu kişinin söylemi de O.'yu anımsatmaktadır: "Adının Nemi, Neri, Nezi olması ya da olmamasının bir önemi yok" (178). Okurun, anlatılanlar sonucunda kafasında oluşan birtakım kodlarla birbirinden ayırmaya çabaladığı roman kişileri arasındaki sınırlar silikleşmeyi sürdürmektedir. Anlatıcı, "N." diye anımsadığı sağır okul arkadaşından şöyle söz eder: "Söyleneni dudaktan, büyük bir beceriyle okurdu. [...] Bizleri, istediği anda, yoksaması pek kolaydı. Başını çevirmesi, dudaklarımıza bakmağı reddetmesi yeterdi. [...] Yıllar sonra, gecenin baş işçilerinden biri olarak sivrileceğini usumdan nasıl geçirirdim?" (179). Anlatıcı, sağır N.'nin, çok çalışkan olmasa da her zaman çalışkan olan öğrencinin yanında olduğunu, bu nedenle derslerden geçirildiğini belirtir. Bu kez de, okurun aklına metnin ikinci bölümünde O.'nun söyledikleri gelir: "Ders çalışmadığı, bilmesi gerekeni bilmediği değil, [...] iyi öğrenciliği başkasına bırakmamak için, en iyi

öğrencinin yanına oturan, gerekirse ondan kopya çeken çocuk, şimdi Hareket'in beyni olacaksa tam olmalı, bu yolda başımızdakini bile kullanmalıydı" (101). O. ve "sağır çocuk" birbirine yaklaştırılmıştır. N., sağır çocuk, O. ve kimi zaman "yazar" birbirinden ayrılmaz hâle gelmiştir. Metnin başından bu yana, kimlikler hakkında bilincimizde oluşan kodlar bir araya gelmekte, kişileri birbirine yaklaştırıp uzaklaştırmaktadır. Fatih Özgüven de, Füsün Akatlı ile yaptıkları "Bilge Karasu'nun *Gece*'si Üzerine" başlıklı söyleşide, "romanın gerilimi, 'ben'in, anlatıcı sesinin tek kişide toplanıp, çeşitli kişilere bölünmesinin, tekrar toplanıp tekrar bölünmesinin [...] ortaya çıkardığı dalga hareketinde" (7) diyerek bu durumu vurgulamıştır.

S.'nin yazdığı dipnot, okurun anlatılanlar karşısında düşündüklerini yansıtır niteliktedir: "Kaç gündür, ortalığı iyice içinden çıkılmaz hale getirmek için uğraşıyorsun. [...] Araya, hiç gereği yokken, sağır bir okul arkadaşını soktun. [...] [Ü]stelik hiç gereği yokken, sana başkasının vermiş görüldüğü N. adını sen tutup ona verdin" (182). "Yazar" ile N.'nin eşitlendiği bu sözlerden sonra, dipnot yazarı—S.—şöyle der:

İlk sıralarda ortada olup bitenlerle uğraşır, genel bir 'hava'yı anlatır gibiydin; şimdi, yalnız birtakım kişilerle, sonu gelmez birtakım oyunlar, düzenlerle uğraşmağa, her yere kendini sokmağa çabalıyorsun. Kendini—ya da öyle sanılacak bir kişiyi—herkesin başlıca ilgi merkezi, uğraşma konusu durumuna getirdin. (183)

Bu sözlerde, üstkurmaca ile kurmaca arasındaki sınırın yok olması söz konusudur. Üstkurmaca düzlemde olduğu düşünülen ses, metin kişisine yönelmiş, "yazar" ile yaratığını eşitlemiştir.

Kişi sınırlarının belirsizleşmesine rağmen, öykü sürmektedir:

"Dönüşümüzden az sonraydı. Başımdan geçenler gazetelerde, dergilerde uzun uzun

anlatılıyordu. [...] Sevim diye çağrıldığını öğrendiğim o kadının ölüsü niye kapımın önünde bulundu?" (187). Görüldüğü gibi, "yazdığımı, sonradan da yazsam, o gün yaşıyor, yazıyormuşum gibi yazmalıyım" kararı artık geçerli değildir. Anlatıcı, "başından geçenler" demekle, "yazılan kişi" niteliğini yeniden kazanmış, "yazan kişi" "temsil etme" otoritesine tutunmaya çalışmıştır. Diğer bir deyişle, bu söylemde, "yazma-olma" eşzamanlılığı kırılmıştır. Dil, "başından bir şeyler geçen" kahramanı "temsil" etmektedir. Metnin son bölümünde, temsil nosyonunun sık sık darbe alması ve yeniden tamire çalışılması, "yazar"ın geleneksel yaratıcı kimliğine ümitsizce tutunmaya çalıştığını imler. Ardından, N. ile "yazar"ın eşitlendiğini gösteren şu sözler gelir: "O sabah evden alınıp götürüldüm. Buraya getirildim sonra. Her şeyden çok bir hastaneye, bir akıl hastalıkları hastanesine benzeyen bu yere... Kimseyle görüştürülmedim" (187). "Ben" diyen seslerin anlatıcı olan "yazar"a mı, onun yarattığı karakterlere mi ait olduğu anlaşılamaz hâle gelmiştir. "Yazar" yarattığı ile ve yarattığı "yazar"la özdeşleşmiştir.

Metin, "yazar"ın kitap hakkında görüşlerini aktardığı bölümlerin araya girmesiyle sürer. Örneğin 88. alt bölümde şöyle der "yazar":

[D]aha düne dek (bu defterleri doldurmağa başladığım sıralarda bile) yapılan edilen her şeyin, yazılan her yazının, yaşanan her günün, bir duvar gibi, bir kumaş [...] gibi, özenle, kusursuz, her karışı her karışına [...] sıkı sıkıya bağlı bir duvar örür, bir kumaş dokur gibi yapılması, yazılması, yaşanması gerektiğine inanıyordum. [...]

Şimdi bu kumaşın yırtıldığını, çözgülerin kaydığını sanıyorum; duvar çatlamağa başladı. Elim attığımda taşlar, iplikler elimde kalıyor. Bu taşları yeniden tutturmak *gücümü aşan bir şey* gibi mi görünüyor?

Değil. Ama kesinlikle *boş bir iş* gibi görünüyor. Defterimin bu son

sayfalarını doldururken artık açıklamalar, bağlantı kurmalar,
süreklilikler, etkili olabilecek tümceler de boş işlerden görünüyor.
(özgün vurgu, 188-89)

Metnin ilk üç bölümünü incelerken söylediğimiz gibi, “yazar” metnin başlarında “roman kurma” çabasındadır. Dipnotlarda kendini gösterir ve zaman zaman yarattığı kahramanların söylemlerine bulaşır. Son bölümde, karakterler ve “yazar” arasındaki sınır çizgilerinin yok olması, sıkı dokunduğu düşünülebilecek öykünün kesintilere, tesadüflüklere ve süreksizliğe mâruz kalması, kumaşın yırtılmasına, duvarın çatlamasına neden olur. Nurdan Gürbilek, “Yazı ve Arınma” başlıklı yazısında bu durumu şöyle yorumlar:

Yazıya olan kölece bağlılık, onun taleplerine boyun eğmek, yazıya bu kadar çok yüklenmek sonunda *okunmaz bir metne* de götürebilir yazanı. Kusursuz bir yapıt yaratma arzusu, “bilinebilecek bütün şeylerin” bilindiği bir doluluk hayâli, buna yazıda ulaşma isteğinin doğurduğu huzursuzluk metnin kendisini de yiyip bitirir, içinden çıkılmaz bir yumağa dönüştürebilir. (90, özgün vurgu)

Metnin gittikçe karanlığa gömülmesi, anlam beklentilerinin sürekli suya düşmesi, metni içinden çıkılmaz bir yumağa dönüştürmektedir. Sürekli üste çıkarak, metni hakkındaki gerçek bilgiyi sunmaya çalışan “yazar”, kusursuzluğa ulaşma isteğinin bedelini ödemekte gibidir. Gürbilek’in de belirttiği gibi, “yazıda kusursuzluğa ulaşma isteğinin bedelidir sanki *Gece*” (90). Öte yandan “boş iş” vurgusu, O.’nun N. için söylediği “sürekli bir hiçolum içinde göründü bana” (93) sözlerini akla getirir. Fusun Akatlı, “Çağdaş Bir Penelope” adlı yazısında şöyle diyor: “Boş bir iş gibi görünen ne? Kendimde bulduğum yanıt, ‘gece’ kadar ürkünç ve onun kadar gerçekti. Yazmak ve yaşamaktı bu iş. [...] Tutunulacak, tutunulması bir

anlam" (32). N.'nin yaşam karşısındaki "beklentisizliği" ile "yazar"ın yazıyı ve yaşamı "boş iş" olarak görmesi örtüşmektedir. Ancak, "yazar" da okur da yazının anlamına tutunmaktadır: "Yazmış olmak için yazmak; eli durmamak için yazmak; söyleyeceğini kararlaştırmamış olsan da yazmak... Yazmak gerek. Bu kitabın bitmesi gerek" (162). Ardından gelen alt bölümde de aynı izlek üzerindedir "yazar": "Eline geçen düğümlü ipleri çözmeğe meraklı kişinin, çoğu zaman, bu düğümleri çözmenin sağladığı rahatlığın küçüklüğünü, aldatıcılığını görmediğini, görmeği usundan geçirmediğini sanıyorum" (191). *Gece* metni de düğümlerle doludur. "Yazar", okuruna, düğümlü metni çözmenin ancak aldatıcı bir rahatlık sağlayacağını söylemektedir. Öte yandan, dünyanın karışıklığına düzen getirme isteği ile yazan "yazar" da bir "düğüm çözücü"dür. "Ne zaman vazgeçeceğiz, kendimizi, birbirimizi böyle aldatmaktan" diyen "yazar", "Sevinç söyler şimdi ne düşündüğümü" (191) diyerek, metnin başından itibaren bir roman kişisi gibi sunmaya çalıştığı, ancak son bölümde hayaletleşen Sevinç'i "öteki ben"i gibi sunar. N. ve O.'dan sonra, şimdi de Sevinç "yazar"ın bir parçası olmuş, metindeki tüm "ben"ler "yazar"da toplanmaya başlamıştır.

Kim olduğu bilinemez hâle gelmiş bir ses öyküyü sürdürmektedir: "Sevim denen kadın ne yapmak istedi bilmiyorum ama öldürülenlere onu da ekleyiverdiler. [...] Bu deftere günlük satırları yazıyordum, dolayısıyla kulaklarımı bütün bütün kapamıştım dışarıya" (193). Bu sözler okura O.'yu anımsatır. Metnin birinci bölümünde, "yazar"ın, üstünde romanını kurmaya çalıştığı defter, ikinci bölümde, öykü düzleminde, O.'nun "her gece bir sayfasını doldurduğu" günlüğü olmuştur. "Yazar" ve yarattığı bir kez daha aynı düzlemde buluşmuşlardır.

Metnin son bölümünün yarısından itibaren, anlatıcının kim olduğunu düşünen okur, içinden çıkılmaz bir "gece"de yolunu yitirmiş gibidir. Önceleri, yaratmakta

olduğu metin diline dışarıdan bakan “yazar”, söylemini öykü düzlemine taşımış, “alternatif bir dünya” oluşturma çabasındayken o dünyanın içine girmiştir. 92. alt bölüme gelindiğinde, öykü düzleminde, olayların üstünden epey zaman geçmiş gibidir. Anlatıcı şöyle der: “Şimdi kimse ölmüyordu. Ya da ölüyordu da kimsenin haberi olmuyordu. [...] Kimse kimseye bakmıyordu artık. [...] Kentin ortasından, bir çıkmazlar yumağı sağılmağa başlamıştı kent çeperlerine doğru. Kent inceliyor, yeni bir örüntü ediniyordu” (197). Bu alt bölümden sonra metin iki düzlemde ilerlemeye başlar. “Yeni örüntü”nün içinde evine ulaşmaya çalışan anlatıcının sözleri birinci düzlemi, “yazar”ın sözleri de ikinci düzlemi oluşturur. Bu iki düzlem, bir sarmal şekilde sunulur. Başka bir deyişle, okur, ev yolundaki anlatıcının öyküsünü izleyebilmek için 92. alt bölümden itibaren 94, 98, 100, 102, 104. alt bölümleri sırasıyla okumalıdır. Atladığı alt bölümler de ikinci düzlemi oluşturur.

Evine gitmeye çalışan kişinin öyküsü, anlatıcının bu öyküyü dile getirme şekli ve iki düzlemin sarmal yapısı, metnin birinci bölümüne benzemektedir. Birinci düzlemde anlatıcı, kentin bir köstebek yuvasına çevrileceği yolundaki söylentilerden söz eder; belediye işçisi olduğu sanılan işçilerin sokakları kazıp alt üst ettiklerini ve bunun sonucunda ortaya çıkan görüntüyü anlatır: “Sokağın bir ucu yerinde duruyordu ama öteki ucu, açıldığı (yani, eskiden açıldığı) sokağın en az iki metre ya altında ya üstünde kalmış oluyordu. Yani, sokağa ancak bir ucundan giriliyor, çıkılacağına, dönülüp aynı yerden çıkılıyordu” (201). Çevrede dolaşan diğer bir söylenti de hava karardıktan sonra sokakta kalanların yitip gitmesiyle ilgilidir. Anlatıcı, Rahneler caddesine çıkmak niyetiyle havada asılı kalan sokaklarda hızlı hızlı yürüdüğünü, akşam olmadan evine dönmeye çalıştığını anlatır. Havanın kararmasıyla kaygıya kapılıp açık kalan bir kapıdan içeri girdiğini söyleyen anlatıcı, bir kadın tarafından eve davet edilir. Bir bekâr evini anımsatan, sokaktaki insanların hava karardığında

“yitip gitmemek” için sığındıkları bir ev olduğu anlaşılan bu yerde kırk beş-elli kişi olduğu, hepsinin yiyecek ve giyecekleriyle burada bulundukları anlatılır. Geceyi orada geçirdiğini söyleyen anlatıcı, sabah olduğu evin nasıl basıldığını şu sözlerle aktarır: “Ama yeni giyinebilmiştik ki ışıklar evin her yerinde yandı. Kapıdan girenler üçten beşten çok olsa gerekti. Hepimiz toparlandık” (216). Sığınakta sabahlayan anlatıcı, baskıncıların karşısında “hepimiz birden saldırsak pek bir şey kalmazdı bunlardan” diye düşünür ve baştaki adama “bizi vurasıya harcayacağınız vakit içerisinde hepinizi ellerimizle boğarız” der (220). Ardından gelen “uyandım” sözleriyle tüm bunların bir düş olduğunu anlarız:

Ne düşlesek, nasıl düşler görsek, yapıntılarımızı nasıl kursak ki bundan böyle? Ne yaparsak yapalım, gerçeklikte olup bitenler bizim her türlü düşümüzü, yapıntımızı fersah fersah geride bırakıyor. [...] Savunma, karşı koyma kaygısı içimizden geçmiyor. Böyle bir şey düşümüze girecek olsa uyanıyoruz. (221)

Buradaki söylemin özellikleri, anlatıcının baskıya karşı olduğunu duyumsatması ve insanların karşı koyma güçlerinin olmadığını söylemesi ile metnin birinci bölümündeki söylemi akla getirir. Ardından şu cümleyle karşılaşırız: “Buraya dek yazdıklarımı bir daha okudum. Beğendim. Ufak tefek düzeltmeler gerekebilir” (221). Bu sözlerle, sığınak evinde olup bitenlerin bir düş değil, “düş” yaratımı ya da kurmaca bir düş olduğu anlaşılır.

İkinci düzlemi incelerken, anlatıcının kim olduğunu düşünmek artık anlamsızlaşmıştır. Söylem, metin boyunca öne çıkan söylemlerden izler taşır ve okur anlatıcının N., O. ya da “yazar” olduğunu düşünebilir. Metin boyunca kendini yoğun olarak hissettiren “çok seslilik” ve bunun arkasında yatan belirsizlik, güvensizlik ve paranoyak duygular şu cümleyle daha da somutlaşır: “Dünyayı elimde tutabildiğime

[...] inanabileyim, kanabileyim. Her satırım bir başka ağızdan çıkmış gibi oldukça ben dünyanın tümü olacağım, her şey olacağım” (199). “İnanmak”la “kanma”nın bu şekilde eşitlenmesi, metnin bir başarısızlığı, bir tek sesliliği dayattığını düşündürür bize: Çok seslilik bir kandırmacadır, çünkü herkes “dünyaya kendi gönlündeki, kafasındaki düzeni bir damga basar gibi kazımak ister” (223). “Yazar”, her satırını başka birinin ağızından çıkmış gibi yazsa da, burada bir aldatmaca söz konusudur; “yazar” kendi sesini onlara bulaştırmakta, tüm aynaların kendisini göstermesini sağlamaktadır.

Okur, anlatıcının kimliği hakkında kesin sonuçlara varamadığı halde, öykü düzlemi yok olmadığı için, öyküdeki boşlukları doldurmaya çalışmayı sürdürecektir. 96. alt bölümdeki anlatıcının sözleri hem O.’nun hem N.’nin söylemine yakındır. Başka bir deyişle, iki ayrı görüntüsü verilen bir anlatıcıdır konuşan. Sağır N. için bir “hiçolum” tasarladığını belirten anlatıcı, O.’nun N. için söylediği “sürekli bir hiçolum içinde göründü bana” (93) sözlerini akla getirir. Anlatıcının O. olabileceğini düşünen okur, sağır N.’den söz edenin N. olduğunu ve ona başkasının vermiş görüldüğü N. adını sağır okul arkadaşına veren kişinin de N. olduğunu düşündüğünde, anlatıcıların birbirine girdiğini algılar. Yeni izlekleri anlamlandırmak için, sık sık, metnin öncesindeki izleklerle oluşmuş ufkuna başvuran okur, bu ufkun tahrip edildiğini, sınırlarının bozulduğunu duyumsar. Ufkun okura dokunan en önemli yardımı, onun, metnin başından bu yana oluşturulmuş “ben” söylemlerinin tek potada eridiğini anlamasını sağlamaktır. Şu sözler ise, metindeki çok seslilik maskesi altındaki tek sesi anlamlandırmamıza yardımcı olur :

Hepimizle bir “karşıtlık” oyununa girdi. [...] Oyunun kuralı, çevresindekilerin her birine karşı gelmek, onlara da kendisine karşı gelmeleri fırsatını vermek... [...] Dediği dedik bir baş olmanın

insanları ne çabuk usandırdığını iyi anlamıştı. [...] Karşısındakilerin tepkisini bile kendi yaratıyor, bunu biliyordu. [...] Herkese aynı konumlarda kalarak değil, kişiye göre konum değiştirerek karşı çıkmak, bu karşıtlık oyununda durmadan değişen bir kişi olmak. (204)

Bu sözler, şimdiye kadar yanıtını bulmakta zorlandığımız “anlatıcı kim?” sorusunun gerekçesini de belirtir. Kimi zaman gecenin baş işçisi O., kimi zaman gececilerin karşısında olan N. kılığına giren kişinin “herkesle bir karşıtlık oyununa” giriştiğini belirten anlatıcının kimliği ise hâlâ belirsizliğini korumaktadır. Metindeki tüm “ben”ler gelip “yazar”da toplanıyorsa, bu sözlerin sahibinin “yazar” olduğu düşünülebilir. Anlatıcı sesi, hem O.’yu hem N.’yi çağrıştırmaktadır. Öte yandan, anlatıcının, hakkında konuştuğu kişi de N.’dir. N.’nin “herkese aynı konumlarda kalarak değil, kişiye göre konum değiştirerek karşı çıkma”sı, metindeki herkesin tek kişiye dayandığı sonucuna götürebilir bizi. N., O., Sevinç, Sevim ve sağır N.’nin, aynı kişinin (“yazar”ın) farklı yapıntıları, konum değiştiren görüntüleri olduğu söylenebilir. Tutarsızlık, belirsizlik ve süreksizlik metne egemen olmuştur. Kişiler birbirine dönüşmekte, yer değiştirmektedirler. “Yazar”, üstkurmaca söylemden öykünün içine düşmüş, dolayısıyla “üstkurmaca-kurmaca” arasındaki sınır kaybolmuştur. Dilin “temsil etme” gücü, kurma gücüne dönüşmüş, “yazar”ı da kendine çekmiştir. Yazıldığı anda, yazıldığı için olan olaylar söz konusudur artık metinde. *Gece*’nin ilk alt bölümünde söylendiği gibi: “Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak. Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde. Karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı, konuşabilmesi olacak. İki kişi arasında. İki duvar arasında” (15). Özellikle son bölümde, neden-sonuç ilişkilerinin iyiden iyiye zayıflaması, metinde adlandırılan karakterlerin yer değiştirmeleri ve birbirlerinin sınırlarını sürekli ihlâl etmeleri, karanlığı arttırmış ve

konuşan kişinin silüetini görmemizi olanaksız kılmıştır. Gerek olay örgüsünden, gerek metinde oluşturulan çeşitli söylemlerden yola çıkarak anlatıcının kimliğini belirlemeye yönelen, ama silikleşen sınırlar nedeniyle başarılı olamayan okur, 97. alt bölümün dipnotunda “temsilci”si ile karşılaşır. “Dipnot (S.)” başlığı altında, parantez içine şunları yazmıştır “bir okuyan”:

(Burada “(S)” diye işaretlenmiş “dipnot” başlığının altında bir şey yoktu. Bunları yazan, “S.”nin (Sevinç?) (öyle olsa gerek) bir şeyler eklemesini öngörmüş gibi. Oysa epeydir, bir deftere yazılmış birtakım şeyler okumakta olduğum halde, bunların kağıt parçalarına yazılmış, çiziktirilmiş, karalamadan öteye geçmeyen birtakım notların biraz gelişigüzel bir “deftere-çekilmiş” hali karşısındaymışım gibi bir duygu içindeyim. Her şey rasgele art arda getirilmiş gibi...) (206)

Metnin gerçek okurunun da aynı duygular içinde olması kaçınılmazdır. Öte yandan, metne “başka bir el katılmış” gibi görünmektedir. Oysa, “herkese aynı konumlarda kalarak değil, kişiye göre konum değiştirerek karşı çıkmak, bu karşıtlık oyununda durmadan değişen bir kişi olmak” (205) sözlerini düşünecek olursak, bu “okuyan”ın, “yazar”ın diğer bir yüzü olduğunu söyleyebiliriz. “Yazar”, kimi zaman, okurun vereceği olası tepkileri taşır metne. Örneğin 99. alt bölümde, “kim zaman, bir karabasanmış gibi anlattım bunları; kimi zaman da ayıklık ayrıntıcılığıyla çalıştım” (211) diyerek, okurun olası belirlemelerinden birini dillendirmiş olur. Burada konuşan kitabın yazarı Bilge Karasu değil, defterlerin “yazar”ıdır; bu “yazar”, önceleri mümkün olduğunca “dipnot”larda kalarak anlatısına “üstten” bakmış, sonradan ise yaratmaya çalıştığı alternatif dünyaya düşmeye başlamıştır. Düşmesiyle birlikte diğer karakterlerin sınırları seçilmez olmuş, bu karakterlerin ve “yazar”ın söylemi birbirine girmiştir. Öte yandan, yine 99. alt bölümde şöyle der anlatıcı:

“[ç]oğu zaman buraya kapatılmışlığımın gerçekliğini unutmam güç. [...] Şimdilik sanırım hiç kimse, dünyanın her türlü sesinin dışında, ötesinde yaşadığımı sezmedi daha” (211). Şimdi de, “sağır çocuk”ın sesi duyulmuştur metinde. Aynı kişinin farklı görüntüleri olan N., O. ve Sevinç’e “sağır çocuk” da katılmış olur böylece. Ardından gelen şu sözler de, O.’nun “yukarı” dediği (90), “en yüksek, en gösterişli” tepede yaşayan kişiyi akla getirir:

Bir uzmandım ben, o her şeyi yapar görünen kişinin ardındaki yaptırıcı; kararları verdiren, düşünceleri düzene sokan, işlenecek düşünceleri, kullanılacak sözleri bulup çıkaran kişi... [...] Perdenin önünü tek dünya sanır çoğu insan. Oysa perdenin ardında, ipleri ellerinde tutanların dünyasını bilenler, yalnız, ipleri ellerinde tutanlardır. (211)

Ancak, bu sözlerin “perdenin ardı”ndan gelmediği, yazılı olarak metinde yer aldığı için, “perde önü”nde yer aldığı unutulmamalıdır. Perdenin ardındaki kişi—arkada olduğunu belirtmek için bile olsa—diliyle birlikte kendini metne taşıdığı anda, dille kurulan bir yapıntı olmuş, perdenin önüne geçmiştir. Post-modernist yazar McHale’in belirttiği gibi, yazarın kurmacaya girmesiyle, kurmaca çerçeve bozulmaz; yalnızca yazarı “kurmaca karakter” olarak içine alacak şekilde genişler (197).

103. alt bölümde, tırnak içinde yazılmış iki paragraflık bir yazıyla karşılaşırız. Bu yazının biçemi, metin boyunca, ara ara, “deneme” okur gibi okuduğumuz, olup bitenlerle ilgisini sezdiğimiz, ancak daha çok kavramlara gönderme yapan ve “düşünce yazısı” havasında olan yazı parçalarının biçemi gibidir. Bu yazılar, daha çok N.’nin anlatıcı olduğu birinci bölümdeki baskı karşıtı yazılara benzemektedir. Örneğin, “temel doğrular” (198), “nedensel diziler” (202) ya da “sözcüklerin büyü” (214) hakkındaki görüşleri, kavramlara dayanan, daha iyi anlaşılmaları için bu

kavramların ayrıntılarına ışık tutan “yazı parçaları” görünümündedir. 103. alt bölümde, tırnak içindeki yazı parçasının ardından gelen sözler, birbirinin karşısı gibi gösterilen N. ve O.’nun aynı kişi olduğunu bir kez daha gösterir: “Ne tuhaf! Bunları bir zamanlar ben yazdım. Ben savundum. Oysa gece üzerimize çöktükten sonra, bu yolda sözler söylemenin gereksizliğine herkesi inandırmak için elimden geleni ardıma komadım” (219).

“Yazar”, “Uykunun değerini benden iyi bilen yok. İlk gençliğimden bu yana yeterince uyuyamamanın, düş görmeğe başladığımın farkına vararak, uyumayayım diye uğraşmanın sıkıntısı içindeyim” (219) sözleriyle Blanchot’nun “İyi uyuyamayan kişiler hep, az ya da çok suçlu görünürler: Ne yaparlar? Geceyi var ederler. [...] İyi uyumamak, tam olarak konumunu bulamamaktır. [...] Düş gören kişi uyuyan kişi değildir, bir başkası da değildir, başkasının önsezisi, artık ben diyemeyen, kendini ne kendinde ne başkasında tanıyamayıdır” (257) sözlerini akla getirir. Bu sözler, metnin bir düş gibi görünmesini açıklar niteliktedir. “İyi uyuyamayan” “yazar”, konumunu tam olarak bulamaz. Kendini metin içinde göstermekten vazgeçip, “her şeyi yapar görünenlerin ardındaki yaptırıcı” olamaz.

Sonraki alt bölümde şu sözlerle karşılaşırız:

Gerçekte Sevinç diye biri yok. Benim uydurduğum bir kişi o. ona söylettiklerimle yaptırdıklarımın bir bölüğü, uzaklarda kalmış bir sevginin anısıydı; bir bölüğü de, aylardır tutulduğum şu hastanedeki sözüm yabana hekim bozuntusunun benimle konuşmağa çalıştığı sıralarda gösterdiği çabalardan çıkma birtakım uydurular. [...] Sevim diye biri de yok. Yardımcısına Sevim diyen biri de, belki yok, herhalde yok. (222)

“Bir yere kapatılmış” olduğunu söyleyen “yazar”, tasarladığı “hiçolum”u uygulamaya başlamış, metindeki kişileri yoksaştır. Ancak, dikkat edilirse, O. için “belki yok, herhalde yok” diyen “yazar”, N.’nin yokluğu hakkında bir şey söylememekle, metindeki en gerçek görüntüsünün N. olduğunu ima eder gibidir.

Evine gitmeye çalışan kişinin anlatıcı olduğu “birinci düzlem” ile metindeki kişilerin izlerini taşıyan “yazar”ın sözlerinden oluşan “ikinci düzlem”, birinci düzlemin “yazar”ın bir düş yapıntısı olduğu anlaşılınca birleşir. “Bir yere kapatılmış” olan “yazar”, 107. alt bölümde, babasının kendisini dolapta kitap okurken görmesi ve kapıyı sertçe açmasıyla aynanın üç parçaya ayrılmasını anlatır. İki yıl sonra yenilenen aynayı yadırgadığını söyleyen “yazar”, “beni tek kişi gibi gösteriyordu, oysa iki yıl boyunca o aynada üç kişiydim, çarpık da olsa” (227) der. “Çatlamış ayna”, metindeki benlik parçalanmalarının simgesi olarak görülebilir. “Yazar”ın farklı görüntüleri olduğunu belirttiğimiz anlatıcılar birbirine girmiş, anlatıcının kimliğini tespit etmek olanaksızlaşmıştır:

N. için bir hiçolum tasarladığımı yazmıştım. N. kendiliğinden dağıldı gitti. Hastalığı artık üretken değil. [...] Onun yerinde olsaydım, uydurduğum, ya da gerçeklikten yola çıkarak ‘yarattığım’ kişileri öldürmektense yazar kişiyi öldürmenin daha usulca bir şey olacağını düşünürdüm. *Yazar, kişisini* öldürmek için, neler düşünebilir, neler tasarlayabilirdi, şimdiki gibi, zıvanadan iyice çıkmış olmasaydı?...

Belki de şöyle bir şey...” (227, vurgu bize ait).

“Birilerini öldürmek gerek. Ama kimi? Ya da hangi aynadakini?” (227) diyen sese karşılık söylenen bu sözler, aynadaki görüntülerin değil, görüntülerin kaynağının yok edilmesi gerektiğini ima etmektedir. Ancak “görüntülerin kaynağı” olan “yazar kişi” metin içinde olduğundan, o da bir “görüntü”den ibarettir. “Yazar,

kişisini öldürmek için, neler düşünebilir” sorusundaki “kişi” sözcüğü, gerçek örneği “yazar” olan N.’ye gönderme yapar. Bu “kişi” de uydurulan ya da gerçeklikten yola çıkılarak yaratılan bir kişidir. “Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hale geldi, kapı nerede, ben de bilemez oldum” (159) diyen “yazar”la aynı durumdadır okur. “Yazar kişi”nin ölmesi için tasarlanan senaryo şudur: “Paris. Metro. [...] Birkaç saniye sonra tren karanlıktan çıkarken biri beni itecek. Karanlık ağza bakıyorum. Çevreme bakmamam gerek. Beni iteni görmemeliyim” (228). “Ben” adılı yerine “o” adılını koyarak yeniden okursak, alıntının senaryo taslağına ne kadar benzediğini görürüz. Ancak “ben” adılının varlığı, “yaratılan kişi” ile “yaratan kişi” arasındaki sınır çizgilerinin yitmiş olduğunu gösterir. Ölümü “tasarlayan” da, ölümü “tasarlanan” da aynı kişidir. Dolayısıyla, “yazar, kişisini öldürmek için, neler düşünebilir” diyen ses de, yeniden bir üste hamle yapmış olan “yazar”a aittir. Ardından gelen, “Tren geldi, bindim. Kimse itmedi beni” sözleri tasarlanan ölümün gerçekleşmediğini gösterir. “Kişi”nin ölmesi, yalanların, yani “kurmaca”nın sonu olmayacaktır. “Kendisi de bir yalana dayansa bile” (192) görüntünün kaynağı ölmelidir. “Yalanları sonuna dek götürmek, patlayacak kerteye vardırmak gerek. Öyle ki yalan söyleyemez olalım artık. Ya da ölelim” (163) diyen “yazar” ölmelidir. İlk tasarı başarıya ulaşamamış, yeni bir son taslağı kurulmuştur:

Bir kapıdan içeri itileceğim. Beni kapıdan içeri iterken, O., istediğini şimdi göreceksin, diyordu, karşıdan bir yüzün bana doğru gelmekte olduğunu göreceğim. Bildiğim ama gene de çıkaramadığım bir yüz. [...] epey yaklaşınca O.’nun yüzüne benzeteceğim bir ara.

Yaklaştıkça, O.’dan çok Sevim adlı kadının yüzü gibi görünecek bana. Erkek kılığında da olsa. Sonunda bileceğim o yüzü. Sevinç’in yüzü olduğunu bilecek, deli gibi atlayacağım boynuna doğru.

Korkunç bir şangırtı içerisinde yere düşeceğim. Parçalanmış ışıkların yanı sıra O., Sevinç, Sevim, sağır bir sarışın çocuk, bir tek yüzde toplanmış bakmakta olacaklar bana, aynalarda sanki, ya da yerde, belki de kafamda. Işık yavaş yavaş kararırken ben benim artık, kırılmış her parçanın içerisinde. Aynada tanıyamadığım ben. Binlerce parça. Artık ben de olmayan yüzbinlerce parça. (230, vurgu bize ait).

Bu bölüm, bir düş taslağı gibidir. Gelecek zaman kipi yerine şimdiki zaman kipi yerleştirildiğinde, ortaya çıkan “yazı” bir “düş anlatımı”na çok benzer. Karşıdan gelenin Sevinç’in yüzü olduğunu anlayan “yazar” (N.), onu boğmaya yeltenecektir. Aynadaki görüntüsüne saldırarak, saldırdığı kendisi olduğundan “şangırtı”yla yere düşecektir. Görüntüler ve bu görüntülerin kaynağı birbirine girmiştir. Ancak, gelecek zaman birden bire “şimdi”ye evrilir: “Işık yavaş yavaş kararırken ben benim artık, kırılmış her parçanın içerisinde”. Ölüm tasarısı gerçekleşmiş, “yazar” paramparça olmuştur. O., Sevinç, Sevim, sağır sarışın çocuk ise N.’nin aynadaki görüntüleridir ve aynı yüzde toplanırlar. Bu bölümün sonuna eklenen “B**** K*****” imi “her şeyin ardındaki” kişiyi açık ediyor gibidir. Yalnızca “B ve “K” harflerinin yazılmış olması akla “bir yerinden yırtılmamış bir gizliliğin de tadı yoktur” (99) sözlerini getirir. Ancak, kitabın “yazar”ı ve tarihi belirtildikten sonra gelen sözler, tüm aynaların kırılmadığına işaretler: “Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?” (231). Bu sözlerle, her şeyin ardında olduğunu düşündüğümüz “B**** K*****” da metin içinde kalmış, dolayısıyla yapıntılaştırmıştır. Peki bu son sözün söyleyeni kimdir? Bu sorunun yanıtı, kitabın kapağındaki isme, en üstteki “yazar”a gönderir bizi. Her şeyin ardındaki yazar, “masa başında *Gece* metnini yazan”, dilin hapisanesindeki Bilge Karasu’dur. Her şey, “onun başının altından”

çıkmuştur. Aynada çoğalan diller, başka bir deyişle, “yazar”ın metne girdikçe yapıntıya dönüşmesi ve bundan kaçmak için üste çıkmaya yeltendikçe yeniden “kurmaca”laşması söz konusudur. Öte yandan, “yazar” ile “yaratığı” arasındaki mesafenin git gide kapanmasıyla, “yazar” roman kişisine, “kahraman” da “yazar”a dönüşmektedir. N., O., Sevim ve Sevinç aynı zamanda metnin “yazar”larıdır. Tüm bu “kurmaca yazar”ların üreticisi ise Bilge Karasu’dur. Okur da yazarla işbirliği yapmış, onun “tasarladığı” her “yazar”ın yanında bulunarak yazma sürecine, okuma süreciyle tanık olmuştur.

“Üst Kurmaca ve Çağdaş Avant-Garde” başlıklı yazısında Waugh şöyle der: “Dillerin ‘parodi’si, her şeyi bilen yazarın, son sözü söyleyen roman bitiminin ya da kesin yorumun okur üzerindeki otoritesini sarsacak karşı tekniklerin de uygulanmasıyla okuru bu yapılara yabancılaştırma işlevi görür” (56). *Gece*’de de, başı ve sonu belli, neden-sonuç ilişkileriyle yürüten, belirgin bir bütünlüğe ve sürekliliğe kavuşan bir “öykü”den söz edilemez. Belki, tam da bu özelliği ile “gerçekçi”dir. Bilge Karasu, “İmge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sırada” başlıklı yazısında, “Her şeyden önce romanın kendini nasıl gördüğü, ‘dünya’yı belli bir düzene sokan metnin kendi düzeni üzerine, kendi kendi üzerine kurduğu/yarattığı imge, söz konusudur. Dünyanın nasıl görülüp nasıl gösterileceğini, nasıl dile getirilmesi gerekeceğini ‘öğretmekte’dir roman” (19-20) diyerek, metnin kurduğu imgenin, dünyayı algılayış şekline bağlı olduğunu belirtir. *Gece* metni dünyayı “gece” imgesiyle birlikte düşünür ve bu imgenin etrafında dile getirir. Baskı uygulayan ve baskıya mâruz kalan birbirinden seçik sınırlarla ayıramaz. “Belirsizlik”, gecenin olduğu gibi *Gece*’nin de başat özelliğidir. “Konuşan kim?” sorusu, *Gece*’yi “gece” yapan en önemli sorudur. Barthes’ın dediği gibi:

Yazar dünyanın niçinini kesinlikle bir nasıl yazmalı'da eriten kişidir.

[....] Nasıl yazmalı'nın içine kapanınca, özellikle açık soruyu yeniden bulur yazar: Niçin dünya? Nesnelerin anlamı nedir? [....] Garip dünya, çünkü yazın onu bir soru olarak yansıtır, hiçbir zaman bir yanıt olarak yansıtmaz" ("Yazının Sıfır Derecesi", 62).



ECG ZUM SEN KUTUP KUTUP
GÖRÜŞTÜRME MERKEZİ

BÖLÜM III

BASKI KURMANIN EVRENSEL YOLLARI VE OKURA YAŞATILAN GECE

İnsanlar üzerinde baskı kurmanın ve diğerlerinden farklı olan sesleri birtakım tekniklerle bastırmanın birçok yolu olduğu bilinmektedir. Bu yollardan geçilmiş, geçilmekte ve geçilecektir. Karasu'nun *Gece* adlı metninde, baskının taktığı maskeler, dilin içinden geçilerek anlatılmakta, dilin bu maskeleri oluşturmadaki rolü gösterilmektedir. Tezimizin son bölümünde, öncelikle, metinde ağırlığını duyumsadığımız, başkaları üzerinde baskı uygulama yollarına odaklanılacaktır.

Bilge Karasu, “Yol” adlı yazısında, “[b]enim yazdıklarımda, bildiği gibi yaşamak isteyenlerle, başkalarını da kendi bildiği gibi yaşatmak isteyenler karşı karşıya geldi” der (100). *Gece*'de de, öncelikle korkunun insanların içinde kök salmasını sağlayarak onları elde tutma izleği, metnin katmanlarından birini oluşturur. “Yalnız gücü değil, insanların kafasını da, gönlünü de elde tutmak” (104), korkunun “bilimsel” bir yolla kullanılmasına bağlıdır. Kullanıcılar da, yarattıkları korkudan muaf kalamazlar. Kendilerinden çıkan korku dalgası, onları da içine alarak büyüyecektir.

Metnin ilk bölümünde ayrıntılı bir şekilde anlatılan “gecenin işçileri” adlı grup, sözü edilen baskı ve korku ortamını hazırlar görünmektedir. Kullandıkları

işkence yöntemleriyle insanları “gecenin en uzununu”na hazırlamaktadır bu işçiler. İnsanların “bilmedikleri—dolayısıyla söylemek istemek ya da istememek durumunda bulunamayacakları—şeyleri nasıl, ne zaman, hangi koşullar altında söyleyebileceklerini” araştırmaktadırlar (70). Önder Otçu’nun belirttiği gibi, “Gececiler, görünüş açısından da tek biçimliliğe doğru değişmişler, [...] herkesçe bir ‘gececi’ olarak çabucak ve kusursuzca ayırımsanabilecek bir biçime girmişlerdir. Tek biçimlilik, tek kimliklilik artık” (58). “Dörtköşe ekmek” sevmek ya da sevmemek gibi basit bir konu bile, kimliğin ayırt edici özelliği olmuştur. Ancak, üretilen bu “gece işçisi” kimliğinin dışında, onların sahip oldukları öldürücü aletleri edinen “başka” kişiler olduğu da sezdirilir: “Bunları kullananların hepsi, gecenin işçileri değil. Öyle anlaşıyor” (48). İnsana zarar vermek amacıyla alınan “aletler”in, yalnızca bu işçiler tarafından kullanılmıyor oluşu, üretilen kimlik dışında kalarak ya da “gecenin işçileri” karşısında konumlanarak gecenin gelmesine yardımcı olan insanlara gönderme yapar gibidir.

Gecenin işçileri hakkında hiç kimse kesin bilgilere sahip değildir. Söylenti, bilgiden çok korkunun bulaşmasını sağlayan en etkili yoldur *Gece*’de. Öte yandan, ürküntü yaratacak olayların karşısında insanlar “kendilerini daha az ürküten ne varsa” ona inanmakta, böylelikle “normalleştirme süreci” diyebileceğimiz bir süreci yürüterek, işçilere belki de en büyük yardımı yapmaktadırlar: “İnsanlar, gitgide, istediklerine inanmakla yetindiklerini, düşünüp tartmayı, ölçünmeyi, olanı biteni görmeğe çalışmayı yavaş yavaş bir yana ittiklerini daha fark etmiyorlardır belki de. Bunun farkına varmağa başladıklarında ise ortalık iyice kararmış olacak” (34).

Foucault, “Özne ve İktidar” adlı yazısında, “iktidar, mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesidir: eyleyen öznelerin davranışlarının kaybolduğu imkân alanı üzerinde yer alır: kışkırtır, teşvik eder, genişletir ya da

sınırlar, kolaylaştırır veya zorlaştırır” der (74). *Gece*’de bir “muamma” haline gelen sokaklar, başı sonu belli olmayan merdivenler veya gece kolayca biriksin diye açılan çukurlar, baskı kurmaya ve kişileri pasifleştirmeye çalışan işçilerin, insanların “eylem alanları” üzerinde eylemde bulunduklarının simgesel göstergeleridir. “Sıkışmışlık” ve “kapatılmışlık” duygularını yaşayan insanlar, “gözsüz”leşmekte, olanı biteni tartmak şöyle dursun, görmekten bile vazgeçmek zorunda bırakılmaktadırlar.

Karasu, “İmge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sırada” başlıklı yazısında şöyle der:

Okumağa giriştiğimiz “inanılabilir” olacağını kabul etmekle işe başlarız ama “inanabilmek”, her şeyden önce, metnin sunduğu imgelerin tanınabilir, kabul edilebilir olmasına, daha doğrusu, bize yabancı olmayan kalıplara benzemesine bağlı. Ama, okunmakta olan metinden gelen her imge, büyük bir olasılıkla, “tanınabilirliğini” sağlamış olan öncelini, az ya da çok, etkileyecek, onu düzeltmemize, “zenginleştirmemize” yol açacaktır. (22)

Metnin sunduğu imgeler, “karışık bir çağ” yaşamış olan her toplumun bireyleri için tanıdık ve inandırıcıdır. 109. alt bölümün sonundaki “1975-1976” tarihleri, Türkiye’nin yaşadığı baskı dolu, karışık bir döneme gönderir okuru. Bir söyleşide, kendisine yöneltilen “1980 öncesi Türkiye’sinin yaşadığı siyasal ortamın etkileri acaba ne ölçüde *Gece*’ye yansdı?” sorusuna karşılık Karasu “hepimizin yaşamına ne kadar yansdıysa, *Gece*’ye de o kadar yansdı” yanıtını verir (25). Bu yanıt bir anlamda, “sizin yaşamınıza ne kadar yansdıysa, metinde de o kadarını göreceksiniz” demektir.

Gece metni, yalnızca anlattıklarıyla değil, anlatım teknikleriyle baskı kurma yollarının en etkili örneklerini verir. Metnin ilk bölümünde, “gecenin işçileri” adı verilen birtakım kişilerin baskı, gizlilik, korku ve ölüm yoluyla geceyi hazırladıkları, önce “tanrı-anlatıcı”ya benzer bir anlatıcı, sonra söylentilere yaslanan, olup bitenler hakkında “herkes kadar” bilgiye sahipmiş gibi görünen bir anlatıcı tarafından anlatılır. Tüm metni okuyup başa dönen, metne karşı tepkilerini şekillendirmiş belli başlı özellikleri saptamaya çalışan okur, gecenin işçilerinin bazı tekniklerle insanların üstünde sağlamaya çalıştığı baskıyı, metnin de okurda sağlamak istediğini anlar.

Metnin teknikleri nelerdir? Herhangi bir karakterle özdeşim kurması engellendiği halde, okur kendini nasıl metin kişilerinden biri gibi duyumsar? Bu sorulara yanıt aramak için metnin ilk sayfalarına dönmekte fayda vardır. Örneğin, “Onların işi, geceyi hazırlamak: Yer yer çukurlar açmak örneğin; gecenin kolaylıkla birikip doldurabileceği çukurlar. [...] Geceyi hazırlamakta kullandıkları âletler ellerinde, sokaklarda dolaşırlar, sayıları da gitgide artar” (18) sözü, metnin anlatıcıları için de söylenebilir. Sayıları gitgide artan anlatıcılar, süreksizlik ve belirsizlik sağlayan açıklamalarıyla metni karanlığa boğarlar. Okur, her an kendini açılmış bir çukurda bulabilir. Tutarlılık kurmak için topladığı her veri, bir süre sonra kendi kendini yok eder. Okur metni okumayı sürdürmek, yeni bir çukura kadar yola devam etmek için karanlıkta az da olsa gördüğü ipuçlarına tutunmak zorundadır. Öte yandan, metnin çok parçalı görüntüsü, okurun “akan” bir okuma yapmasını engeller. Hüsamettin Çetinkaya’nın da belirttiği gibi, “bölümler arasında bir süreklilik, bağlantısallık, akış yaratma kaygıları olmadığı gibi, bölümlere bir de numara verilerek, sanki anlamsal kesiklik, tutukluk ve kopuklukları pekiştirmek üzere, okura ikide bir ‘dur!’ emri verili[r]” (114).

Daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi, metindeki “yazar” sürekli üste çıkmaya çalışmakta, ancak her seferinde metin içinde kaldığından yapıntılaşmaktadır. “Her şeyin ardındaki yazar”ı yakalamaya çalışan okur da, metindeki “ben”lerle birleşip ayrılan bu “yazar”ı izleyerek çeşitli yorumlar yapar. 16. alt bölümde şöyle der anlatıcı: “Gecenin işçilerinin kimin—ya da kimlerin—buyruğu altında oldukları üzerine çeşitli söylentiler var; öteden beri ağızdan kulağa fışıldanagelmiş... Önceleri, başlarındaki adamın kim olduğu yolunda her kafadan başka ses çıktı. Sonra bu adama değişik üç dört ad yakıştırıldı” (45). Öykü düzlemindeki “gizlilik” ve “söylenti”, metnin okuru için de geçerlidir. Okur, “yazar”ın kimliği konusunda, belirsizlikler sonucu sinen, baskı altında tutulan insanlar gibi söylentiler üretir. Temsil edilen tutarlı bir imgesel dünya karşısında değildir okur. Dünyanın tutarsızlığı anlatılmaz, yaşatılır. Dilin bu tutarsızlığı nasıl oluşturduğu gösterilirken, okur da “gece”nin içinde bulur kendini. Tutarsızlıklar sonucu oluşan paranoyak ruh halini yaşar. “Ben her şeyin (ardında değişik, başka) bir şey gizlediği bir dünya yaratmaya çalıştıkça” (116) diyen O., bu sözleriyle “yazar”ın metinde yapmak istediğini de belirtmiş olur.

Geleneksel romanlarda anlatıcı, okurun gözü kulağı durumundadır. Okur ona inanır ve tutarlılığı sağlamak için onun anlattıklarını ufkuna yerleştirir. *Gece* metninde farklı anlatıcıların, kimi zaman da aynı anlatıcının çelişen ifadeleri okurun ufkunu sürekli yenilemesine, yeniledikçe bozmasına yol açar. Okur çoğu zaman göremez hale gelir. Gecenin işçilerinin hem kendi içlerinde hem diğer insanlar arasında yarattıkları “körlük”, okura da bulaşmıştır. Örneğin O., “onu izlemekle görevli olanlar, birbirlerinden habersiz, ama hepsi doğrudan doğruya bana bağlı” (90) dedikten sonra, 48. alt bölümde adamlarından birinin pusulasını alıntılar: “İçeri gireceğini düşünmedim. Girdi. [...] Nöbeti arkadaşına bıraktım” (105). Bu alıntının

sonucunda, gölgelerin birbirinden habersiz olduğuna dair söylenenler geçerliliğini yitirir. Yaratılmaya çalışılan imgesel dünya içinde, hangi sözün doğru olduğu belirsizleşir. Öykü düzleminde yaratılan karanlık, okura da yaşatılmaktadır.

Metnin ikinci bölümünde şöyle der O.: “[B]eynin ödevi, her işi herkese kendi gözümüzle [...]göstermek olduğu kadar, bu gözü benimsemek istemeyenleri bulup ortadan kaldırmak” (104). Bölümün ilk dipnotunda, “yazar”ın sözlerinde O.’nun “totaliter” biçiminden izler görürüz: “Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben’liğini elimde tutabileceğim duygusu...” (97). Hareketin “baş” işçisi gibi gösterilen O., herkesin özgürce düşüncelerini savunduğu çoğulculuğa karşı “tekçi” anlayışını sergiler. O.’nun, dolayısıyla gecenin işçilerinin amacı, gizliliği kullanarak söylentinin insanları ele geçirmesini sağlamak, onları korkutmak ve sonuçta “gözlerinden vazgeçmeleri”ni sağlamaktır. Bu “tek olma” durumunu gerçekleştirmek için kullandıkları “korku”, “gizlilik” ve “söylenti yaratma” gibi araçları, “yazar” da okuruna karşı kullanmaktadır. Değişik “ben”ler yaratarak imgesel bir dünya oluşturmaya çalışan “yazar”, bu kişilere kendi söylemini bulaştırıp “ben buradayım” diyerek ve birbirine karşıt iki ayrı kişi gibi çizdiği karakterleri birbirine yaklaştırarak okuru şaşırtır ve ürkütür. Okur, dilin insanları nasıl biçimlendirdiğini izlemekte, karakterleri nasıl birbirine yaklaştırdığını görmektedir. Metindeki kişi sayısının ve her seferinde kendini dışta konumlandırdıktan sonra yeniden metnin içinde yiten “yazar”ın belirsizliği, okurun yorum gücünü zorlar. Metin, “belli bir anlamla sınırlandırılmak istendiği an, hep yeni yönle, bambaşka doğrultulara” (Göktürk, “Sunuş” 5) kaçarak okurun “yakalama” uğraşını arttırır. Gizlilik okurun merakını kamçılarken, onu içinden çıkılmaz bir “gece”ye çekecektir.

O.’nun şu sözleri, “Hareket” için söylentinin önemine vurgu yapar:

Atış oyununu, atış âyini kabul ettirmek güç oldu. Kimse bunun neden gerekli görüldüğünü anlayamadı. Gizli bir hareketin, eski çağların gizli tarikatlarının başarısını sağlayan o yaygın çekingenliği bugün de yaratabileceğine, dolayısıyla açıkta gibi görünen Güneş Hareketi'ne en büyük yardımda bulunabileceğine, kısacası, söylentinin gücüne, sonunda inandırabildik onları. (101)

“Gecenin işçileri” olarak bilinen kişilerin “Güneş Hareketi” adı altında toplanmış olmaları, karşıt gibi görünen kurumların, insanların, partilerin aslında karşıt olmadıklarını, birbirlerinin amaçlarına hizmet ettiklerini ve birbirlerini doğruduklarını gösterir. N.’nin ve O.’nun karşıtlığı da böyle ele alınabilir. N. “suskun” ve “çekingen” olarak betimlenmiştir O. tarafından: “Bizim yaptıklarımız, onu kudurtuyormuş kimi gün. Ama herhangi bir şey yapmağa da kalkmıyor” (94). N.’nin bu hâli, O.’ya düşman olmasından çok ona “pasifliği” ile yardım ettiğini gösterir. Diğer bir deyişle, N. ve O.’nun “gece” ile “gündüz” gibi birbirlerini doğrudukları, birbirlerini “gerektirdikleri” düşünülebilir. Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı gibi, O.’nun tasarısı olan “atış âyini”nin amacı, gizliliğin yarattığı “söylenti” yoluyla insanları sindirmek ve korku dolu bir ortam yaratarak onları “elde” tutmaktır. Her şeyin ardındaki “yazar”ın amacı da tutarsız ve belirsizliklerle dolu söylem yoluyla okuru sindirmek, onu metnin içine hapsetmek, metni anlamlandırabilmesini geciktirmektir.

Yarattığı alacakaranlık atmosfere giren “yazar”, metnin sonlarına doğru “gecenin işçileri” ile ilgili olarak şunları söyler: “İstedikleri, herkesi bastırmaktı. Bunu en gündelik yollardan da gerçekleştirilebileceğini anlamaları, belki başlıca başarıları” (195). Foucault, “Özne ve İktidar” adlı yazısında “iktidar ilişkilerinin giderek yönetimselleştirildiğini, yani devlet kurumları biçiminde ya da devlet

kurumlarının kanatları altında geliştirildiğini, rasyonelleştirildiğini ve merkezileştirildiğini söyleyebiliriz” der (79). *Gece*’de de, “akıl almaz” kişilerin, “akıl almaz” edimleri, özenle rasyonelleştirilmektedir. İşçilerin, bazı kurumları kullanarak, o kurumların arkasına gizlenerek (“Araştırma Merkezi” ve “Bilgiler Sarayı” gibi) amaçlarına giden yolda yürümeleri, insanların en derinlerdeki korkularına, aşağılık duygularına ve ölüm korkularına sokularak onlara istediklerini yaptırma ve söylenti gibi gündelik bir söylemi “kendi çaplarına uygun bir hale” (195) sokarak gizliliğin sonuçlarından yararlanmaları “gece”nin gelmesine neden olmuştur:

[Gecenin işçileri] kurnazca davrandılar; ele geçirilecek kapıları, su başlarını gürültüsüzce, ya da pek az gürültü çıkararak, adım adım ele geçirdiler. Her baskıda, her yasakta, her adımda, kendilerine bağlılık, yakınlık duymadıkları halde o belirli konuda kendilerine karşı duramayacak birtakım kişiler, öbekler, kuruluşlar bulmağa, yaptıklarını yaparken bunları yanlarında bulundurmağa özen gösterdiler. (185)

101. alt bölümde “Yazar, tanımı gereği, sözcükleri hem ortaklaşa kalıplara dayandırmak, hem kendi dilini yazmak durumundadır. Yazdığı anda kalıp yaratıcısı haline gelir” (215) diyen anlatıcı-yazar, metnini oluştururken gecenin işçileriyle benzer yolları izlediğini ima eder gibidir. O da, okurun okuma alışkanlıklarından, geleneksel romanın özelliklerinden yararlanarak metnini ortaklaşa kalıplara dayandırmıştır. Sonra da, bu kalıpların işlerliğini bozarak ve okurun “tutarlılık kurma” pratiğini yaralayarak kendi dilini kurmuştur. “Gizliliği, yani bilinmeyi, korkuyu, gözdağını, yıldırmaı, başkalarına karşı kullanırken”, içlerinde de bunları “en yeğın biçimleriyle” (127) kuran gecenin işçileri gibi, o da başlarda “kendi

dışında” imgesel bir “gece” yaratmaya çalışırken, sonradan kendini bu dünyanın içinde bulmuş, otoritesini yitirmeye, yarattığı metni anlamlandıramamaya başlamıştır. Okuma alışkanlıklarını bozan metin, okurun bilincindeki “bağlantı kurma” ve “tutarlılık oluşturma” süreçlerini açığa çıkarır. Başka bir deyişle, okurun alışkanlıklarını fark etmesini sağlar. “İletişimin Güçlükleri Üzerine” başlıklı yazısında şöyle der Karasu: “Nasıl yürüdüğümüzü, nasıl soluk aldığımızı, başarıyla (?), eksiksizce (?) anlayıp anlatabilir miyiz? Yürümemiz bozulunca, solunmamız güçleşince farkına vardığımız birtakım şeyler vardır” (25). Bu akıl yürütme, “nasıl” okuduğumuz söz konusu olduğunda da geçerlidir. *Gece* metni, okurun okuma alışkanlıklarını bozarak ona okuma sürecinin nasıl gerçekleştiğini gösterir. Aynı zamanda, söylemlerin temsili olan metin, nasıl yaşadığımızı, dilin yaşamı nasıl kurduğunu, gizliliği ve korkuyu nasıl biçimlendirdiğini “yaşayarak” görmemizi sağlar. Patricia Waugh, “Üst Kurmaca ve Çağdaş Avant-Garde” başlıklı yazısında şöyle der:

Çağdaş toplumun iktidar yapıları daha çeşitlidir ve daha iyi gizlenmiş ya da gizeme büründürülmüşlerdir; bu da üst-kurmaca yapan yazara “muhalefet” nesnesini saptamak ve sunmak konusunda daha fazla sorun yaratır. [Buna çözüm olarak] “günlük” dilin, baskı biçimlerinin görünüşte “masum” sunumlarla yapılandırıldığı, sürekli bir doğallaştırma süreci yoluyla onaylandığı ve desteklendiği üzerinde yoğunlaştılar. “Sağduyunun” bu gündelik dilinin kurmaca ve edebiyattaki karşılığı, geleneksel roman dili, gerçekçiliğin uzlaşımlarıdır” (56).

Gece’de iktidar ya da muhalefet yanlısı anlatıcıları saptamak mümkün değildir. Bu anlatıcılar zaman zaman birbirine dönüşür ya da bir araya gelirler.

“Günlük dilin masum sunumları” ve bunların “doğallaştırılma süreçleri”, metindeki söylenti söyleminde gözlenebilir. Bu da “iktidar-muhalefet” dinamiklerinin yapılanmasında dilin “yapıcı” rolünü anlamamız için önemlidir. Waugh’un sözünü ettiği, gündelik dilin edebiyattaki karşılığı olan geleneksel roman dili ise, *Gece*’deki kilit noktalardan biridir. Metin, bu dilin işleyişinin görülmesi için dilin temsil etme özelliğini sık sık sergiler ve bozar. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative* (*Narsisistik Anlatı*) adlı kitabında şöyle der: “Üstkurmaca metinlerde, okurun karşı karşıya olduğu paradoks, metnin ‘temsil miti’ni bozmak isterken temsile kalkışmasıdır. Olanaksız olduğunu hiçbir zaman unutmadığı halde, kendi metinsel sınırlarını aşmaya çalışır” (141). *Gece*’de de bu durum söz konusudur. Sürekli üste çıkarak, kurmacanın dışında yer almaya çalışan “yazar”, kendini metinsel sınırların içinden çıkaramaz. “Gerçekte Sevinç diye biri yok. Benim uydurduğum bir kişi o. [...] Sevim diye biri de yok” (222) diyerek kişilerini yok saysa bile, “kendi yarattığı kişileri yok sayan bir yazar”ın yapıntılaşmasıdır söz konusu olan. İnsanların tepkilerini bile kendi yaratan “gececi” gibi, “yazar” da metnin tek sahibi olmaya çalışmış, ancak sürekli bir üste konumlanırsa da metin sınırlarını aşamadığından, “yalanları sonuna dek götür”müş, “patlayacak kerteye vardır”mış ve sonunda tuzla buz olarak “yalan söyleyemez” hâle gelmiştir.

Metnin sonuna doğru, kime ait olduğu anlaşılamayan, metindeki anlatıcıların toplamı gibi duyulan ses şöyle der:

Hepimizle bir “karşıtlık” oyununa girdi. Hiçbirimiz farkına varamadık işin başında. Oyunun kuralı, çevresindekilerin her birine karşı gelmek, onlara da kendisine karşı gelmeleri fırsatını vermek...
[...] Dediği dedik bir baş olmanın insanları ne çabuk usandırdığını iyi anlamıştı. [...] Karşısındakilerin tepkisini bile kendi aratıyor, bunu

biliyordu. Ama bir şey daha vardı bu oyunda. Herkese aynı konumlarda kalarak değil, kişiye göre konum değiştirerek karşı çıkmak, bu karşıtlık oyununda durmadan değişen bir kişi olmak...

(205)

Öykü düzleminde karşıtlık oyununa giren “gececi”, kendini farklı kişiler olarak tanıtmıştır. Ancak metnin sonuna doğru verilen bu bilgiyle, “yazar”ın da aynı stratejiyi güttüğü anlaşılır. Güvenebileceğimiz bir anlatıcının yokluğu nedeniyle, metnin ilk bölümlerinde farklı söylemlerin farklı kişilere ait olduğunu düşünmemiz, “baş gececi” karşısındaki insanlar gibi yanılmamıza yol açar. “Yazar”, bu yolla “gece”yi okuruna yaşatır; söylemlerin temsiliyle kurduğu atmosfer hem kendisini hem okurunu içine çekmiştir. “Dediği dedik bir baş olmak” sözü ise, bir anlamda, romanlardaki tipik “otoriter anlatıcı” kavramına gönderme yapar. Söylediği her şeyi kabul ettiğimiz, okuma alışkanlığımızın temeli olan bu “geleneksel” anlatıcı *Gece* metninde kendini göstermeye çalışsa da, güvenilirmez roman kişilerince kuşatılır ve yalnızca, gecenin kullanılan etkili yöntemlerle gelmekte olduğu gerçeğinin “doğru”luğu söz konusu edilebilir.

Özetle, hem öykü hem de söylem düzleminde “baskı altında” olanlar, söylentinin gücü yoluyla elde tutulan insanlar ve belirsizlikler, tutarsızlıklar yoluyla elde tutulan okurdur. “İki arada bir derede” olan okur, öyküyü izleyip ilişkileri kurduğunu düşünürken araya giren “üst” sesle irkilir ve ilişkileri birçok kez gözden geçirmek zorunda bırakılır. “Her şeyin ardında” olan kişi de metnin çok katmanlılığını imlercesine, hem metnin hem de baskıcı, korku dolu bir ortam yaratma isteğindeki gecenin işçilerinin kimin elinde olduğuna gönderme yapar. Kurmaca ve üstkurmacanın birbirine geçmişi, okurun yorum gücünü ve anlayış kapasitesini

zorlayarak onun “metin dışı”na çıkmasını engeller. Tümüyle anlayamadığı için korkan ve metnin içinde kalan bir okurdur *Gece*’nin okuru.

“Gececiler”in izledikleri yollarla, “yazar”ın metni oluşturmada kullandığı tekniklerin benzerliği, kişinin dil tarafından nasıl baskı altında tutulabileceğini gösterir okura. Öte yandan, gececilerin yapılandırdıkları “mekânlar”, gerek biçim özellikleri, gerekse içindeki kişilerin deneyimleri bakımından metnin modeli gibidir. Bu durum da okurun kendini bir “çıkmaşlar yumağı”nda hissetmesine, “Bilgiler Sarayı” ya da “Rahneler caddesi”ndeki insanlar gibi korkuyu ve kısıtlanmışlığı yaşamasına neden olur. Metinde geçen mekânlar, metnin öne çıkardığı “belirsizlik”, “karmaşa”, “kâbus” izleklerine uygun olmakla beraber, metnin anlatım tekniğini, anlatımın okuyucu tarafından alımlanışını da simgeler. Örneğin birinci bölümde N.’nin içine girdiği “Bilgiler Sarayı”, yer yer bitmemiş izlenimi veren dış yapısı ve havada asılı kalmış, kesişen merdivenleri, karanlık boşlukları, birbirinden habersiz iki kurumu barındıran iç yapısıyla anlatımın bir “maketi” görünümündedir: “Yapının bitirilip bitirilmediği kestirilemiyordu dışarıdan bakılınca. Bitmiş görünen bölümleri vardı, yer yer ise sıvası bile vurulmamıştı. [...] Durduğum yerden yukarıya dört kat sayabiliyordum kamaşmış gözlerimle” (66). Tezimizin ilk bölümünde metnin “taslak” gibi oluşundan söz etmiştik. Bilgiler Sarayı’nın görünümü de bitmemişliği ile *Gece* metnine benzer. “Dört kat” ile dört anlatıcının varlığına gönderme yapıldığı söylenebilir. “Başka başka kişiler, başka başka tasarla yürütmüşlerdi herhalde yapı işini. Her gelen bir merdiven ekleyip işi bırakmış olacaktı bu son yıllarda” (68) sözüyle, metindeki N., O., Sevim, Sevinç adlı anlatıcıların birbirine bağlanması zor, bir “süreklilik” göstermeyen “yazı parçaları”nı akla getirir. Dilek Keçeci de, Bilgiler Sarayı ya da Ulusal Kitaplık’ın, dil ve *Gece*’nin yapısını simgeleyen isimler olduğunu söyler. Keçeci’ye göre, çeşitli

anlatıcılar metne kendi kurgularını eklemişler, bu kurgular da bir kentin gittikçe karmaşıklaşan sokakları haline gelmişlerdir (28). Hutcheon ise bu tür simgeler yoluyla metnin “kendini aynalayan” üstkurgusal teknikleri sergilediğini belirtmiştir (9). Metinde nedensel dizilerden söz edilse bile, bu diziyi izleyen okuyucunun, Bilgiler Sarayı’ndaki N.’nin merdivenlerdeki durumu gibi, kendini “havada asılı kalmış” bulması ve önüne baktığında “aşağılarda kararan bir uçurum” görmesi kaçınılmazdır. Neden-sonuç ilişkisi kurmayı sürdürdükçe yolunu kesen başka nedensel dizilerle karşılaşır. N., tüm merdivenleri bitirmeden, kendinin de anlamadığı bir şekilde oradan çıkmayı başarır.

Metnin birinci bölümünde, N., arkadaşına giderken kestirme gibi görünen bir geçitten geçmeye karar verir. Bir evin arka kapısıdır bu geçit:

Arka kapıya giden yola duvar örülmüştü. [...] Anladığım kadarıyla yukarı çıkıp arka merdivenden inmeliydim. “Evi böldüler” dedi çocuklardan bir iricesi. Yukarı çıkmağa başladım. Merdiven git gide daralır gibiydi. [...] Çocuklar arkamdan yukarı çıkmış, bağıryorlardı. Önce anlayamadım dediklerini. Beni itip kakmağa, eteklerime, paçalarımaya asılmağa başladılar. Güçbelâ inebiliyordum sokak kapısına doğru. [...] Bir ağızdan bağıryorlardı şimdi. “Gündüzcü” diyorlardı. (43)

Buradaki mekân da, “engeller”i ve “merdiven”i ile Bilgiler Sarayı’na benzer. “Gündüzcü” sözü ise, metindeki gece-gündüz karşıtlığına gönderme yaptığı gibi, kesişen ve daralan merdivenleriyle metni kestirme yoldan, diğer merdivenlere çıkmadan aydınlatmaya çalışan okuru da simgeliyor olabilir. Anlatıcı, bu mekândan da çıkmayı başarmıştır.

Metnin dördüncü bölümünde kentin yeni bir örüntü edinmesi anlatılmıştır.

Anlatım tekniğinin maketi durumunda olan diğer bir mekân da bu “yeni örüntü”dür:

Sokağın bir ucu yerinde duruyordu ama öteki ucu, açıldığı sokağın en az iki metre ya altında ya da üstünde kalmış oluyordu. Yani, sokağa ancak bir ucundan giriliyor, çıkılacağına, dönülüp aynı yerden çıkılıyordu. Büyükçe caddeler havada kalmış gibiydi. Elbette bu caddelerden en az bir sokağa geçilebiliyordu (hiç değilse öyle düşünmek istiyordu kentliler) ama hangi sokağa geçilebileceğini anlamak için kimi zaman boydan boya yürümek gerekiyordu o caddede. (201)

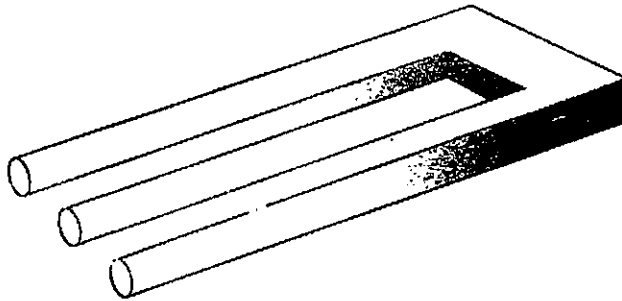
Bir sokaktan çıkmak için dönüp sokağın başına gelme gerekliliği, hangi sokağın caddeye çıkacağını bulmak için bir çok geri dönüş yapılması zorunluluğu, okuyucunun metin karşısındaki durumunu da açıklar. Okuyucu da bir akıl yürütme yaptığına, girdiği yol üzerindeki yeni bilgilerle geri dönmek, yolu bir kez daha almak zorunda kalır; kimi zaman da yolun çıkışını bulamadığından girdiği yerden çıkar. İki sokak arasındaki iki metrelik boşluklar, metindeki belirsizlikleri, boşlukları simgeler. Çıkmazlar yumağındaki kentliler gibi, okur da, kısırılmışlığı duyumsar, aynı zamanda, bu duygunun nasıl üretildiğine de tanık olur.

Öte yandan, çıkmazlar yumağında yürüyen anlatıcı, “hava karardıktan sonra sokakta kalanların yitip gittiği yollu yeni bir söylenti dolaşıyordu kaç gündür” (201) diyerek, karanlığa kalmadan eve gitmesi gerektiğini belirtir. Hava kararmaya başladığında, yolunun üstünde açık bir kapıdan içeri giren anlatıcı, bu “ürkütücü” maketten de çıkmayı başarır. Michel Foucault’nun da dediği gibi, “iktidar yalnızca ‘özgür’ özneler üzerinde ve yalnız onlar ‘özgür’ oldukları sürece uygulanır. Kölelik,

insan zincirlenmiş olduğunda değil, hareket edebileceği hatta kaçabileceği zaman bir iktidar ilişkisidir” (“Özne ve İktidar”, 75).

Sözü edilen simgeleri, Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabında üstünde durduğu ve “çelişen anlatının görsel bir eğretilmesi” olarak gördüğü bir imge ile birlikte düşünmek aydınlatıcı olacaktır:

Bu şekil ilk bakışta, hem tutarlı bir evren yanılması hem de açıklanamaz bir biçimde olanaksız bir şey duygusu yaratmaktadır. [...] Bu şeklin var olabileceği bir evrenin olanaksızlığı, o dünyada, gerçek dünyada geçerli olan düzlem geometrisi kurallarının geçerli olması gerektiğini varsaymamızdan kaynaklanmaktadır. Bu kurallar geçerliyse şekil olanaksızdır. Gene de bu şekil geometrik olarak olanaksız değildir; bunun kanıtı da, şeklin iki boyutlu bir düzlemde çizilebilmesidir. [...] Görüldüğü gibi, en olanaksız dünyanın bile olanaksız olabilmesi için, gerçek dünyada olanaklı olan şeylerin oluşturduğu zemine dayanması gerekir. (95-96)



Bunun *Gece*'deki “anlatı düzlemleri”, “parçalanmış benlikler” ve “çelişen söylemler” için oldukça uygun bir imge olduğu söylenebilir. Algı düzeyleri şartlanmış okurların olanaksız olarak gördükleri olaylar “gerçek dünyada olanaklı olan şeylerin oluşturduğu zemine” dayanır çünkü. Okurun bazı durumları otomatik olarak etiketlemesi, örneğin bir kişinin hep önceden çizildiği gibi yansıtılmasını beklemesi, öyle olmadığında bu kişinin başka biri olduğunu düşünmesi ya da gerçekliğin bir bütünlük ve en üst düzeyde neden-sonuç ilişkisi sergilemesi gerektiği düşüncesi, bütünüyle günlük deneyimin, edebiyatta ise geleneksel roman dilinin yol açtığı bir gerçekliktir. Neden-sonuç ilişkisinin yokluğunun olanaksızlığı da gerçek hayattaki “olanaklı zemin”e dayanmaktadır.

Orhan Koçak, “Modernizm ve Postmodernizm” başlıklı yazısında, postmodernizmde baskın olan “kavramsal bir dönüşme”den söz eder. Yazara göre, postmodernist metinlerde, zamansal kavramların yerini mekânsal kavramlar almış, düşünce ve yaşam mekânlaşmıştır (14). *Gece*'nin postmodernist bir metin olarak adlandırılıp adlandırılmayacağı bizce çok önemli bir soru değildir. Önemli olan, metnin dünyayı kavrayış biçimidir; bu biçimini de “postmodernist” denilen bazı tekniklerle beslediği su götürmez. *Gece*'de “mekân” konusunun ele alınışı, Koçak'ın vurguladığı gibi düşünce ve yaşam temellidir. Öte yandan, okuma biçimi de “makân”laşmıştır. Anlatıcıların içinde bulundukları mekânların özellikleri metni anlamak için oldukça önemli işaretlerdir. Hem doğru okuma şeklini bulmak, hem de anlatılan “gece”ye vâkıf olabilmek için bu işaretleri doğru yorumlamak gerekir.

Mekânların özelliklerinden sonra, metindeki mekân ve kişi adlarının anlamları da metnin “kendini aynalayan” üstkurgusal tekniklerinden biridir. Metinde, okul anılarını anlatan anlatıcı şöyle der: “N. diye anımsıyorum onu. Bir

soruya benzemesi de böyle bir adı daha ilginç kılıyor sanki” (178). Anlatıcı seslerinin kime ait olduğunun sık sık düşünüldüğü metinde, “N.”nin “ne?” olarak anlaşılması yorumlarımıza uygundur.

Waugh, üstkurmaca metinlerde özel isimlerin, isimlendirdikleri şeyle açıkça metaforik ilişki içinde olduğunu belirtir. Aynı zamanda, yazara göre, üstkurmaca bize bütün kurmacalarda isimlerin gönderme yaptığı şeylerin “isimlendirme” işlemiyle yaratıldıklarını gösterir (93-94). *Gece*’de geçen isimler de, isimlendirdikleri şeyle “metaforik” ilişki içindedirler. Örneğin, “çıkılmazlar yumağı” anlatılırken kullanılan “Rahneler caddesi”ni düşünelim. “Rahne”nin sözcük anlamı “yarık, gedik, delik”tir. Bu anlam, metindeki caddenin görüntüsüne uyduğu gibi, metnin boşluklarla, yarıklarla dolu yapısal özelliğini de belirtmektedir.

Görüldüğü gibi, baskı uygulama tekniklerinin en yetkin örneklerini veren *Gece*, okurunu karşısına konumlandırıp, onun olana bitene seyirci kalmasına neden olmaz. Okur, yaşadığı sıkışmışlık, korku, gizem, süreksizlik ve nedensizlik duygularının işletildiğini ve metnin kişilerinden biri olduğunu duyumsar. *Gece*, okurunu sürekli içeride tutarak, okumasını başından geçen bir olaya, bir deneyime dönüştürmektedir.

SONUÇ

GECE'DE AYDINLANMAK

Anlatıcı kimdir? Kahraman kimdir? Yazar kimdir? Kurmaca nedir?

Üstkurmaca nedir? Bu soruların çoğu, birçok okura, yanıtlanması kolay sorular gibi görünür. Geleneksel roman dilini, gerçekçi gelenekten gelen romanları ve öyküleri kanıksamış okur kolayca yanıt verebilir bu sorulara. Okuma alışkanlıklarımız öylesine kök salmıştır ki içimize, zamanla varlıklarını duyumsamamaya başlarız. Bir midemiz ya da akciğerimiz olduğunu, bu organlarımızda bir rahatsızlık olmadan fark etmediğimiz gibi, bir metin onların işlerliğini bozmadan, alışkanlıklarımızın da ayırdında olmayabiliriz. Bilge Karasu'nun *Gece* adlı metni, içimize işlemiş okuma alışkanlıklarını "yerinden oynatır"; onların işlemediğini fark etmemizi ve varlıklarını sorgulamamızı sağlar. *Gece*'deki anlatıcılara güvenilmez, metin otoriter bir yazar imgesinden yoksundur. Çok katmanlı kurmaca yapı ve bu katların gittikçe birbirine geçmesi, kurmaca ve üstkurmaca sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini sorgulamamıza neden olur.

Tezimizin ilk bölümünde, öncelikle, *Gece* metninin birinci kurmaca düzlemini—metnin ilk üç bölümüyle sınırlı kalarak—serimlemeye çalıştık. Başlarda, dipnotlardan seslenen "yazar"a ait bir roman taslağı görüntüsünde olan metnin "kendini kuran bireyliğin devinimi"ni nasıl oluşturduğunu irdelemeye odaklandık. "Çakışan Dünyalar ve Bulaşıcı 'Yazar'" başlıklı alt bölümde ise,

anlatıcı tiplerinin birbirine karışan söylemlerini, “yazar”ın yarattığı karakter söylemlerine nasıl bulaştığını ve yapıntılaştıkça nasıl üst-söylem ürettiğini göstermek amacındaydık. Bunu yaparken, metnin katmanlaştıkça kendine işaret ettiğini ve her katmanını bir “gösterilen”e dönüştürdüğünü saptadık. Tezimizin “Gece Geldi: Aynada Çoğalan Diller” başlığını taşıyan ikinci bölümünde ise, *Gece* metninin son bölümüne odaklandık. Verilen bilgilerle kafasında oluşturmaya çalıştığı karakter imgelerinin yara aldığı son bölümde, okur sürekli “bozma-yeniden yapılandırma” edimini uygulamak zorunda bırakılmıştır. Tutarlılık kurma çabasındaki okur, özenle dizdiği tuğlaların altında kaldıkça yapı işine yeniden başlar. Tezimizin birinci bölümünde sözünü ettiğimiz kurmaca düzlemler, metnin son bölümünde birbirinden ayrılamaz hâle gelir. “Yazar”, bir iki kez, metnin uydurma olduğunu belirterek dışarıda konumlanmaya çalışsa da, dipnotlardan çıkar ve anlatıcı söylemleriyle birleşir. Kimi yerlerde N.’ ile “yazar” eşitlenirken, kimi yerlerde de O.’nun “yazar” olduğu düşünülebilir. Her anlatıcı için okurun bilincine işlenmiş kodlar, “yazar” hakkında edinilmiş kodlarla birleştikçe, metin içinden çıkılmaz bir hâl alır. “Yazar”ın kahramanlarla birleşmesinden ve “ben” ile “ben olmayan” sınırlarını yitirmesinden sonra, “patlayacak kerteye varan” yalanlara, ayna metaforuyla son verilmek istenir. Tuzla buz olduğunu düşündüğümüz “yazar” imgesi, metnin son cümlesiyle hâlâ “orada” olduğunu gösterir: “Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?” (231). Ayrıca, son bölümde artan belirsizlikler, “Çakışan Dünyalar ve Bulaşıcı ‘Yazar’” başlıklı alt bölümde çizdiğimiz şemaya benzer bir şema çizmemizi olanaksızlaştırır. Anlatıcı, “yazar” ve kahraman arasındaki sınırların yok olması, bunların diledikleri gibi birbirleriyle yer değiştirebilmeleri, sabit bir şemada gösterilemez. Çizilmeye başlanan her şema, yeni “yazı”larla iptal edilir. Sistemli bir şekilde, söyleminin üstüne çıkmaya yeltenen “yazar” yoktur artık. Dipnotlar, önceki

bölümlerde olduğu gibi, metnin “yazar”ı olduğu düşünülen kişiye ayrılmamış, “yazar” kimi zaman okur maskesiyle, kimi zaman da “yazar”ın kendisinden esinlenerek karakterini yarattığını söylediği “gerçek örnek” kılığında dipnotlara girmiştir. Alttan alta, çekirdek öykü yoluna devam eder gibiyse de, “yazar” her yere kendini sokmaya çabalar. İlk üç bölümde, kod öğelerle bir çerçeve içine almaya çalıştığımız karakterler dağılmaya başlar. Kimi zaman, her kişiye has farklı imgeler aynı sayfada toplanır ve anlatıcının kimliğine karar vermek imkansızlaşır.

Tezimizin son bölümünde amacımız, dilin içinden geçilerek anlatılanları esas alıp, baskı kurmanın evrensel yollarına odaklanmaktır. Aynı zamanda, metnin “yazar”ının da, aynı yöntemlerle okurunu baskı altında tuttuğunu göstermeye çalıştık. Metinde geçen mekânların ve isimlerin özellikleri, okurun metni okuma şeklini ve metnin çok katmanlı yapısını gösterir. Dolayısıyla okur, Bilgiler Sarayı’ndaki veya “çıkamazlar yumağı”ndaki kişilerin sıkışmışlığını duyumsar ve geceyi yaşayanlara katılır.

Metin, okuru dışarıda tutarak olup bitenlere “gerçek” izlenimi vermektense, onu metnin içine çekerek paranoyayı, belirsizliği, güvensizliği ona da bulaştırır. Bütünlemeye çalıştıkça eksilen ve tam da bu özelliğiyle metnin ana izleği olan “kâbus”a okuru da katan anlatı, tüm anlatıcılara ve kurmaca yazara ek olarak “etten kemikten” kahramanlara kavuşur. Bizce, öncelikle bu özelliği metni etkileyici, sarsıcı ve ürkütücü yapar. Sadece anlattıklarının etkileyciliği değil, bütünlük arayışı içindeki okuru bir girdap gibi içine alması ve bir yokuşta yürüdükçe geri geri giden, yolu bir türlü tamamlayamayan kâbus kişisi hâline getirmesi metnin başat özelliğidir.

Metinde anlatılan baskı ortamının—metnin sonundaki tarihe de bakılarak—yalnızca Türkiye’nin 1980 öncesi siyasî karmaşasını yansıttığını söylemek, metne yakışır incelikte bir yorum olmayacaktır. Bilge Karasu, “Yazı, kendini söyler;

söylemediğini yok eder. Bir de ara bir yol olarak, yok ettiklerinin bir bölümünü sezdirebilir. Sezdirdikleri ‘var’ değildir ama ‘yok’ da değildir. Yazının alacakaranlığı çok üretici olabilir” demiştir (“‘Dostlarım Üzerine’ Diye Söze Girişerek”, 70). *Gece*’de 1980 öncesi Türkiye’sine açık bir şekilde gönderme yapılmaz. Ancak yazar, “söylememekle” yok ettiğini, çeşitli izlekler ve imgeler aracılığıyla sezdirir. Alacakaranlıkta seçik bir şekilde ayırt edilemeyen “yazı sınırları”, metni belirlenmiş bir çerçeveye sokmamızı engeller. Elbette, Türkiye’nin içinden geçtiği karışık dönemlerin metne etkisi olmuş, baskı ve işkence atmosferi metne bulaşmıştır. Ancak *Gece* birçok katmandan oluşmaktadır ve bu katmanları birbirinden bağımsız olarak yorumlamak, “gece”ye bütünsel yaklaşmamızı engeller. Barthes’ın dediği gibi, “simgeyi indirgemek istemek yalnızca sözcük anlamını görmekte inat etmek kadar aşırıdır” (“Yazının Sıfır Derecesi”, 89). Tezimizin son bölümünde, “yazar”ın amacı ile, “geceyi öğrenler”in amacının aynı olduğunu söylemekle, metinde ayırt ettiğimiz iki katmanı birleştirmiş, dolayısıyla, daha bütünsel bir yoruma ulaşmış oluruz.

Gece’yi okuma deneyimi, bir metinde anlam ve değerlerin nasıl oluştuğunu göstermekle kalmaz, yaşantımızdaki anlam ve değerlerin de nasıl kurulduğunu anlamamızı, dolayısıyla değiştirilebilir ve meydan okunabilir olduklarını görmemizi sağlar. Linda Hutcheon da şu sözlerle, okuma alışkanlıklarımızı sorgularken yaşam değerlerimizi de yerinden oynattığımızı belirtir:

Okuru eğitmek, süreksizlikle, yıkıcılıkla ve okuma alışkanlıklarını bozmakla mümkündür. Kararsız ve değişken okur, sanat kavramlarını ve yaşam değerlerini ince eleyip sık dokumaya zorlanır. Okuduğunu anlama aşamasında sürekli kendini yeniler ve böylelikle kendi düşünce ve imgelem kalıplarına olan esirliğinden de kurtulmuş olur. (139)

Gece çetin bir metindir; ancak ondan çekinmek, ona yaklaşmak istememek bizi bir çok aydınlanma ânından yoksun bırakacaktır. *Gece* “özenli” okuru eğitir; onun yazınsal kavramlar hakkında derinlemesine düşünmesini sağlar ve imgelemine zenginleştirir. Okur, metinle “doğru” bir ilişki kurduğu anda, yaşamına bakışı da değişecek, yoğunlaşacaktır. Adorno’nun dediği gibi, “[düşüncenin] nesnesiyle gerçekten ilişki kurabilmiş olduğunun ilk kanıtı, çok geçmeden çevresinde başka nesnelerin de billûrlaşmasıdır” (*Minima Moralia*, 89).

Biz bu çalışmamızda metne getirilecek yorumları tüketmek ve onu tek ve sabit bir çerçeveye sınırlamak amacıyla değildik. Metinde var olduğunu düşündüğümüz katmanları ve roman türü çevresinde gelişmiş normları esas alan “oyun”ları—çoğunlukla metin içinde kalarak—açığa çıkarmaya çalıştık. Aynı zamanda, baskı atmosferinin oluşturulmasında dilin “yapıcı” rolünü vurgulamak niyetindeydik. Daha önceden yazılmış yazılardan güç alarak ve onların eksik kalan yönlerini saptamaya çalışarak kaleme aldığımız bu tez, *Gece*’nin sonu değildir; olsa olsa yeni başlangıçlara ışık tutar. Gecede ne kadar çok fener yanarsa yansın, onu gündüze çevirmenin mümkün olmadığını da unutmamak gerekir; ama Karasu’nun dediği gibi, “yazının alacakaranlığı çok üretici olabilir”.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*. Çev: Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan.

İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

Akatlı, Füsun. “Çağdaş Bir Penelope”. *Edebiyat Defteri*. İstanbul: Afa Yayınları, 1987. 27-33.

——, haz. *Öteki Metinler*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Akatlı, Füsun ve Müge Gürsoy Sökmen, haz. *Bilge Karasu Aramızda*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Akatlı, Füsun ve Fatih Özgüven. “Bilge Karasu’nun Gece’si Üzerine”. *Hürriyet Gösteri* 55 (Haziran 1985): 7-9.

Barthes, Roland. “Metnin Tadı”. Çev. Tahsin Yücel. Yücel 157-61.

——. “Yazarın Ölümü”. Çev. Gamze Varım. *Sombahar* 12 (Temmuz-Ağustos 1992):14-17.

——. “Yazının Sıfır Derecesi”. Çev. Tahsin Yücel. Yücel 17-25.

Blanchot, Maurice. *Yazınsal Uzam*. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Bravo, Hamdi. “Gece’ye Hazırlanırken”. *Bilge Karasu Aramızda*. Haz. Füsun Akatlı ve Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1997. 233-43.

Collini, Stefan. “Sonlu ve Sonsuz Yorum”. *Eco, Yorum ve Aşırı Yorum* 11-33.

Çetinkaya, Hüsamettin. “Hoşçakal Ego”. *Edebiyat Eleştirisi* 5 (Güz 1993): 112-39.

- Eco, Umberto. *Alımlama Göstergebilimi*. Çev. Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991.
- . *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- . “Metinleri Aşırı Yorumlama”. Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* 55-77.
- . *Yorum ve Aşırı Yorum*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- Foucault, Michel. “Özne ve İktidar”. Çev. Osman Akınhay. *Özne ve İktidar*. Haz. Ferda Keskin. Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000. 57-83.
- . “What is an Author?”. *The Critical Tradition*. Haz. David H. Richter. New York: St. Martin’s Press, 1989. 978-88.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. New York: Cornell University Press, 1993.
- Göktürk, Akşit. *Okuma Uğraşı*. Ankara: İnkılâp Yayınları, 1988.
- Gürbilek, Nurdan. “Yazı ve Arınma”. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995. 68-93
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- . *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- . “Interview”. *Prospecting*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 42-73.
- Karasu, Bilge. “Bilge Karasu ile Konuşma”. Söyleşiyi yapan: “Sesimiz”. *Sesimiz* (Haziran-Temmuz 1980): 3-5. Yazının alındığı dergiye ulaşamadığı için, dergi sayısını belirtmedik.

- . “Bilge Karasu ile Sanatı Üzerine Bir Konuşma”. Söyleşiyi yapan: Adnan Tekşen. *Mavera* 5 (Kasım 1985): 17-26.
- . “‘Dostlarım Üzerine’ Diye Söze Girişerek”. Karasu, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* 68-84.
- . *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- . “Her Yapıtın Tarihinde Ölü Noktalar Olabilir”. Söyleşiyi yapan: Füsün Akatlı. *Hürriyet Gösteri* 5 (Nisan 1981): 13-15.
- . “İletişimin Güçlükleri Üzerine”. Karasu, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* 24-34.
- . “İmge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sırada”. Karasu, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* 13-23.
- . *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- . *Night*. Çev. Güneli Gün. Londra: Louisiana State University Press, 1994.
- . “Ölümü Kurmaksızın Yaşamı Kurmanın Olanaksızlığı”. Söyleşiyi yapan: Asuman Suner. *Argos* 18 (Şubat 1990): 56-59.
- . “Yazar, Yazı, Dil”. *Felsefe Kurumu Seminerleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1977. 19-24.
- . “Yol”. Akatlı, *Öteki Metinler* 100-11.
- Keçeci, Dilek. “Metafictional Narrative Techniques Used to Create Self-Voiding Fictional Worlds”. Yayımlanmamış Master Tezi. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1993.
- Koçak, Orhan. “Modernizm ve Postmodernizm”. *Defter* 18 (Sonbahar 1992): 7-16.
- Mathers, MacGregor. “Açımlanmış Kabala”. <<http://www.hermetics.org/qblh>>
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.

Ong, Walter J. "The Writer's Audience is Always a Fiction". *Twentieth Century Literary Theory*. Haz. Vassilis Lambropoulos and David Neal Miller. New York: State University of New York Press, 1987. 401-22.

Otçu, Önder. "Bilge Karasu'nun *Gece*'si: Bir İnsanbilimsel Yaklaşım". *Argos* 38 (Ekim 1991): 55-62.

Tompkins, Jane, haz. *Reader-Response Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

Waugh, Patricia. *Metafiction*. New York: Methuen, 1984.

———. "Üst-Kurmaca ve Çağdaş Avant-Garde". Çev. Dürrin Tunç. *Kitap-lık* 60 (Nisan 2003): 56-57.

Yücel, Tahsin, haz. *Yazı ve Yorum: Roland Barthes'dan Seçme Yazılar*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

ÖZGEÇMİŞ

Jale Özata, 1977 yılında Erzurum’da doğdu. 1995 yılında Gazi Anadolu Lisesi’nden, 2000 yılında Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü’nden mezun oldu. 1993-1999 yılları arasında yayımlanmış olan *İzlek* adlı edebiyat dergisinde çalıştı ve bu dergide şiirleri yayımlandı. 2000 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde yüksek lisans çalışmalarına başladı. İlgi alanları arasında edebiyat kuramları, roman ve şiir bulunmaktadır.