

T.C.
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BİLGE KARASU’NUN “GECE” ADLI ROMANININ
GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ**

BİLAL UYANIK

HAZİRAN – 2020

T.C.
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BİLGE KARASU’NUN “GECE” ADLI ROMANININ
GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ**

BİLAL UYANIK

TEZ DANIŞMANI:
Dr. Öğr. Üyesi HALİL İBRAHİM İSKENDER

HAZİRAN – 2020

T.C.

KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı “öğrencisi Bilal UYANIK’ın “Bilge Karasu’nun “Gece” Adlı Romanının Göstergibilimsel Çözümlemesi” başlıklı tezi 04/06/2020 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca değerlendirilerek, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun .../.../2020 tarih ve ../.. sayılı kararı ile kabul edilmiştir.

(İmza)

Dr. Öğr. Üyesi Yasin ÇAKIREL
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezi okuyarak içerik ve nitelik açısından incelediğimi ve Yüksek Lisans/Doktora derecesi almak için yeterli olduğunu onaylıyorum.

(İmza)

Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim İSKENDER
Tez Danışmanı

Bu tezi okuyarak içerik ve nitelik açısından incelediğimizi ve Yüksek Lisans/Doktora derecesi almak için yeterli olduğunu onaylıyoruz.

Unvan ve İsim

Bağlı Olduğu Kurum

İmza

1. Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim İSKENDER, Kırklareli Üniversitesi
2. Prof. Dr. Secaattin TURAL, İstanbul Medeniyet Üniversitesi
3. Doç Dr. Yakup YILMAZ, Kırklareli Üniversitesi

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde bizzat elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada özgün olmayan tüm kaynaklara eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

(İmza)

Bilal UYANIK

(Tezin Jüri Tarafından Kabul Tarihi)

ÖZ

BİLGE KARASU'NUN “GECE” ADLI ROMANININ GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Uyank, Bilal

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı

Tez yöneticisi: Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim İskender

Mayıs 2020

Bu çalışmanın amacı Bilge Karasu'nun (1930-1995) *Gece* adlı romanının göstergebilimsel bir tahlilini sunmaktır. Bu doğrultuda, Fransız edebiyat kuramcısı Gérard Genette'in (1930-2018) söylem çözümleme yöntemi metne uygulanmıştır. Bu yöntem doğrultusunda, *Gece* düzen, hız, sıklık, ses ve kip unsurları bağlamında şekil itibarı ile tetkik edilmiş, metnin grameri çıkarılmaya gayret edilmiş, anlaşılabilirliğin temini adına grafiklerden ve şekillerden yararlanılmaya bilhassa özen gösterilmiştir. Böylelikle, yöntemin Türkçede analitik bir tarif ve tatbikini sunmak amaçlanmıştır. Metnin tahlilinde, çalışmanın ana gövdesini teşkil eden Genette'in yöntemi haricinde, (i) Umberto Eco'nun (1932-2016) açık yapıt kavramı, Maurits Cornelis Escher'in (1898-1972) tabloları ve (iii) Carl Jung'un (1875-1961) arketiplerinden istifade edilmiştir. Bu suretle, metnin farklı okumaları, metnin var ettiği dünyanın izafiliği ve imkânsızlığı ve metindeki karakterin veya karakterlerin bireyleşme süreci izah edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilge Karasu, *Gece*, Gérard Genette, göstergebilim, söylem.

ABSTRACT

A SEMIOTIC ANALYSIS OF BILGE KARASU’S NOVEL NAMED “NIGHT”

Uyanık, Bilal

Master of Arts, Turkish Language and Literature

Thesis Supervisor: Assist. Prof. Halil İbrahim İskender

June 2020

This study intends to present a discourse analysis of Bilge Karasu’s (1930-1995) novel named *Night* within the framework of the semiotic analysis method of the French literary theorist Gérard Genette (1930-2018). In line with this method, *Night* is stylistically analyzed in terms of speed, frequency, sound and mood elements, its grammar is revealed, and special care is taken to make use of graphics in order to ensure clarity. The main purpose here is to present an analytical description and application of the method in a Turkish text. Apart from Genette’s method, which forms the basis of this work, the study also benefits from (i) the concept of the open work by Umberto Eco (1932-2016), the paintings by Maurits Cornelis Escher (1898-1972) and (iii) the archetypes of Carl Jung’s (1875-1961). The study thus attempts to illustrate different readings of the text, the relativity and implausibility of the world the text conjures up, and the process by which the character(s) in the text experience individuation.

Keywords: Bilge Karasu, *Night*, Gérard Genette, semiotics, discourse.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR.....	xi
ŞEKİLLER.....	xiii
GİRİŞ.....	1
Tezin Amacı.....	1
Tezin Temel Teklifleri.....	1
1. BÖLÜM	
YÖNTEM, KONU VE ALANYAZIN TARAMASI.....	7
1.1. Tezin Yöntemi.....	7
1.1.1. Yapısalcılık ve Göstergibilim.....	7
1.1.2. Genette'in Söylem Çözümleme Yöntemi.....	9
1.2. Bilge Karasu ve <i>Gece</i>	16
1.3. Mevcut Alanyazına Genel Bakış.....	20
1.3.1. Genette'in Yönteminin Kullanıldığı Çalışmalar.....	20
1.3.2. <i>Gece</i> 'yi Tahlil Eden Çalışmalar.....	21
2. BÖLÜM	
DÜZEN.....	25
2.1. Genette'in Düzen Anlayışı.....	25
2.1.1. Anlatı ve Hikâye Zamanı.....	25
2.1.2. Anakroni.....	25
2.1.2.1. Erim ve Kapsam.....	27
2.1.2.2. Analepsis.....	27
2.1.2.3. Paralipsis.....	29
2.1.2.4. Prolepsis.....	29
2.2. <i>Gece</i> 'nin Düzen Çözümlemesi.....	32
2.2.1. Prolepsis.....	42
2.2.2. Analepsis.....	46

3. BÖLÜM

HIZ	51
3.1. Genette'in Hız Anlayışı.....	51
3.2. <i>Gece</i> 'nin Hız Çözümlemesi	52

4. BÖLÜM

SIKLIK	63
4.1. Genette'in Sıklık Anlayışı.....	63
4.2. <i>Gece</i> 'nin Sıklık Çözümlemesi	64

5. BÖLÜM

KİP	71
5.1. Genette'in Kip Anlayışı	71
5.1.1. Mesafe	71
5.1.2. Odaklanma.....	73
5.2. <i>Gece</i> 'nin Kip Çözümlemesi	75
5.2.1. Mesafe	75
5.2.2. Odaklanma.....	85

6. BÖLÜM

SES	91
6.1. Genette'in Ses Anlayışı.....	91
6.1.1. Anlatma Zamanı	91
6.1.2. Anlatı Düzeyleri	92
6.1.3. Şahıs	92
6.1.4. Anlatıcının İşlevleri	93
6.2. <i>Gece</i> 'nin Ses Çözümlemesi.....	93
SONUÇ	109
KAYNAKÇA	113
EK: GENETTE'İN TERİMLERİ	119

KISALTMALAR

Alm	: Almanca
ev	: Çeviren
TDK	: Türk Dil Kurumu
Fr	: Fransızca
haz	: Hazırlayan
İng	: İngilizce



ŞEKİLLER

Şekil 1: Hikâye, Anlatma, Anlatı	10
Şekil 2: Zaman İlişki Örneği	11
Şekil 3: Düzen İlişkileri.....	11
Şekil 4: Diegetik Düzeyler	14
Şekil 5: Terimler.....	15
Şekil 6: Hikâye Sırası	26
Şekil 7: Anlatı Sırası.....	26
Şekil 8: Hikâye ve Anlatı Sırasının Tespiti	27
Şekil 9: Analepsislerin Tasnifi	28
Şekil 10: Prolepsislerin Tasnifi	30
Şekil 11: Akronik Anlatı Örneği	31
Şekil 12: Zaman Atlamalarının Gösterimi	32
Şekil 13: Jung'un Psişe Modeli ve <i>Gece</i> 'ye Uyarlanması.....	33
Şekil 14: <i>Gece</i> 'deki Zaman Atlamalarının Gösterimi.....	39
Şekil 15: <i>Gece</i> 'nin Hız Gösterimi	60
Şekil 16: Pouillon'un Tasnifi.....	73
Şekil 17: Todorov'un Tasnifi	74
Şekil 18: Genette'in Odaklanma Tasnifi.....	75
Şekil 19: Escher Relativity 1953	78
Şekil 20: Escher Day and Night 1938	78
Şekil 21: I. Kısımındaki Mekânlar ve Güzergâhlar	79
Şekil 22: Düzey İlişkileri.....	94
Şekil 23: Escher Drawing Hands 1948.....	94

GİRİŞ

Tezin Amacı

Bu tezin amacı Bilge Karasu'nun romanı *Gece*'nin gramerini dökmek ve Genette'in yöntemini kullanarak bir göstergebilim çözümlemesi teklif etmektir. Eser hem biçim hem içerik açısından değerlendirilecektir. Teze bir giriş mahiyetinde olan bu bölümde, tezdeki iddia, teklif ve yaklaşımlar özetlenecektir. Müteakip bölümler bunların yöntem dâhilinde ayrıntılandırılması ve temellendirilmesinden ibaret olacaktır.

Tezin Temel Teklifleri

Bu tezin *Gece*'ye dair beş temel teklifi olacaktır:

1. Bu tez, metnin esasen bir 12 Eylül 1980 darbesi dönemi alegorisi olduğu iddiasını kesin olarak reddetmektedir. Bu yönüyle geçmiş alanyazından mutlak bir farklılık arz eder.

2. Eserin başındaki tanrı-yazar anlatıcının eser ilerledikçe ortadan kaybolması ve metnin postmodern bir kimliğe bürünmesi alanyazında kayda değer bulunmuş fakat derinlemesine irdelenmemiştir. Genette'in yönteminin tatbikiyle anlatıcının kimliği ve işlevinin açıkça ortaya serilebildiği önerilmektedir.

3. Eser farklı yorumları mümkün kılan çok ustaca kurgulanmış bir açık yapıt görünümündedir. Bu tezde öne çıkarılan yorum ise eserin, muğlak anlamı olan cümleleri, kimi zaman teşhis edilemeyen anlatıcısı, karakterin gerçeklik algısının bozuk olduğunu itiraf etmesi, izafi mekânların tasvirleri, olayların anlamlarını değiştiren bakış açılarından anlatılması ve olayların küçük kesitlere ayrılarak karışık sırayla verilmesi ile okura her yönüyle bir izafiyet tasviri yapmayı amaçladığıdır.

4. Eserdeki -anlatıcı yazar da dâhil- karakter veya karakterlerin iyilik, doğruluk ve hatta gerçeklikleri tartışmalıdır. Karakterler farklı bakış

açılardan iyi veya kötü, dürüst veya yalancı, gerçek veya hayal ürünü olarak değerlendirilebilirler. Bu tezde, Jung'un arketipleri ile bir okuma denemesi yapılarak bu karmaşanın üstesinden gelinebileceği savunulacaktır.

5. Eserdeki mekân algısı Türk edebiyatında özel bir yere sahiptir denebilir. Eserdeki mekânların imkânsızlığı metnin ve metindeki hayatın imkânsızlığı ile koşuttur. Bu noktada Escher'in tabloları metindeki imkânsızlığın anlaşılmasında yol gösterici olacaktır.

Gece'yi belirli karşıtlıklar üzerinden bir 12 Eylül alegorisi olarak okumak mevcut alanyazında yaygın ve geçerli bir yaklaşımdır. Mesela, Akman geceleri darbeciler, gündüzcüleri ise ezilenler olarak adlandırıp *Gece*'de dilin, ezilmişler lehine kullanıldığını ve bu bakımdan postmodern tarih anlayışına yaklaştığını söyler (Akman, 2016: 241-242). Ne var ki, *Gece* üzerinde politik bir inceleme yapılacaksa, muhtevanın bir ülkenin tarihindeki belli bir kesitle tahdit edilmesi yetersiz olacaktır. *Gece*'de baskı yapanlar ve direnenlerin eylemleri açıkça anlatılmaz. Sürekli vurgulanan birbirine karşıt iki grubun olduğudur. Ancak eserdeki asıl dikkat çeken kısım, bu karşıt grupların tek bir merkezden yönetilmesidir¹. Orwell'in *1984* adlı eserine benzer bir durumdur bu. *1984*'te Kardeşlik adlı rejim karşıtı örgüt de baskıcı rejim de tek bir yerden yönetilmektedir. Herman ve Chomsky kitle medyasının iktidar odaklarının çıkarına hizmet edecek sistemli bir şekilde kutuplaştırıcı olacağından söz ederler (Chomsky ve Herman, 1988: 35). *Gece*'de bu tarz tek merkezden yönetilen söylentiler, gecenin işçilerine yardım eden yazar, gazeteye yazı yollayacak yazar gibi birçok unsur Chomsky ve Herman'ın *kitle medyası* kavramlaştırmasına uygun şekilde incelemeye imkân sağlar. Delikanlının yakalanışı veya Sevim'in ölü bulunması gibi birçok olay da Chomsky ve Herman'ın *değerli kurban* ve *değersiz kurban* kavramları ile incelenmeye müsaittir (Chomsky ve Herman, 1988: 37).

¹ Özata Dirlikyapan tezinde karşıt gibi görünenlerin aslında birbirlerinin amacına hizmet ettiklerini söyleyerek (Özata, 2003: 83) bir noktaya kadar bu bilinçli kutuplaşmaya işaret eder.

Eserin tasvir ettiği baskıcı ortamın çeşitli eleştirilenlerce tekrar tekrar 12 Mart 1971 muhtırası ve 12 Eylül 1980 darbesi ile ilişkilendirilmesi, alanyazında maalesef *Gece*'nin edebi içeriğinin göz ardı edilmesine yol açmış gibidir. Aslına bakılırsa, *Gece* ile Türkiye arasında doğrudan hiçbir ilişki bulunmaz. Esasen, Genette'in kuramına göre de, Karasu'nun tasvir ettiği baskı ortamı Türkiye'den de 12 Eylül'den de bihaber olan, dünyanın herhangi ücra bir yerindeki okurda da karşılığını bulmalıdır². Üstelik, *Gece* bir baskı ortamını yansıttasının yanında, sadece mağdurun dilini değil bizzat insanları birbirine düşürüp üzerlerine korku salan kişinin dilini de kullanmaktadır. Bunun yanı sıra baskının hangi yöntem ve araçlarla kurulduğunu da anlatır ve Karasu'nun romanda tasvir ettiği bu yöntem günümüzde bile dünyanın çeşitli ülkelerinde devletler veya yönetici zümreler tarafından uygulanmaktadır (Chomsky ve Herman, 1988).

Yine Türkiye'nin siyasi iklimine bağlı olarak *Gece*'deki anlatıcı problemi ele alınmıştır. Ergenç, *Gece*'de anlatıcı problemini ele aldığı yazısının başlangıcında postmodernistlerin modernistlerdeki kendinden emin özne biçimine saldırdıklarını, büyük anlatıları bu sebeple tehlikeli görüp çöpe attıklarını ve büyük anlatıların tecessümü olan tanrı-yazar fikrine saldırdıklarını belirtir. Sonunda ise *Gece*'de darbe döneminin anlatıldığını ve bunun akabinde Karasu'nun tanrı-yazar figürünü öldürdüğünü söyler. (Ergenç, 2014: 70-73). Bilim dünyasının en özet ifadeyle Newton fiziğinden Kuantum fiziğine geçmesiyle edebiyat dünyasında da mutlak doğrular ve ahlakçı-doğrucuların hükümleri yerini göreliliğe ve kaosa bırakmıştır. Böylece tanrı-yazar belki de birileri tarafından taammüden öldürülmemiş, vadesi dolduğu için ölmüştür diyebiliriz. Nitekim, Karasu da kendi ülkesinde bir darbe olması sebebiyle tanrı-yazar anlayışına saldırmış değildir. Romanın doğuşuna gidersek Cervantes'te de benzer bir durumla karşılaşırız. *Romans* çağının bitip *Roman* çağının başlayışının tasviridir Don Kişot (Parla, 2012: 63-66). *Gece*'de ise Karasu klasik anlatının, Balzac romanının, tanrı-yazar

² Genette'e göre, Proust'un romanlarını anlayabilmek için Fransız tarihi bilmek gereksizdir (Genette 1980). Ki *Swann'ların Tarafı* ile *Gece* mukayese edilecek olsa ilki herhâlde çok daha yerel kalacaktır.

anlayışının ölüp yerine göreliliğin gelişini tasvir eder. Cervantes *Don Quijote*'un başlangıcında romans kültürünü yıkmayı amaçladığını yazar ve ilk dokuz bölümü tipik bir romans örneğidir (Parla, 2012: 63-66). *Gece*'nin başlangıcındaki epigraflarda “Düşün kalıba girmez kütesi üzerinde yüzen ruhum ben.” (11. s.) cümlesi geçer ardından ilk dokuz bölüm tipik bir Balzac anlatısı gibi ilerler. Nasıl Don Kişot romans üslubuyla başlayıp romans dünyasının olağanüstü öğelerini tariz eden bir yere evriliyorsa *Gece* de tanrı-yazar biçimiyle ve klasik anlatıya göndermelerle başlayıp tanrı-yazarın yok olduğu, mutlak ve biricik doğruların imkânsızlaştığı bir sona doğru evrilir.

Tüm bu imkânsızlıklar aynı zamanda bize farklı okuma imkânları da sağlar. Çetinkaya eser boyunca okurun aklında oluşturulan soruların kitabın sonunda yanıtlanmadığını söyler (Çetinkaya, 1993: 114) ancak 105, 107, 109. bölümlerde tekrar tekrar dile getirilen kişilik bölünmesi eser boyunca okurun kafasındaki soruları cevaplaması için yeterli bir dayanaktır. Bu dayanak, okurun bilgisi ve zevki doğrultusunda çeşit çeşit yeni yorumlar getirmesine imkân tanır. Böylece eser Eco'nun tarif ettiği biçimde bir açık yapıya dönüşür (Eco, 2016: 65-67). Dahası, *Gece*'nin açık yapıt olmasını sağlayan tek dayanak kişilik bölünmesi de değildir. Göktürk'ün kitabın başındaki sunuş yazısında da belirttiği gibi *Gece* belirli bir gerçekliği veya tek tanımla saptanabilecek bir insanlık durumunu anlatmaz (5. s.). Böylece okurun bilgisi ve görgüsü ekseninde birçok şekilde yorumlanmaya açık hâle gelir. Eserdeki açık yapıt özellikleri, epigraflar ve belirli bölümlerdeki yönlendirmeler doğrultusunda aşırı veya zorlama denebilecek yorumlardan mümkün olduğunca kaçınılarak Genette'in yöntemiyle ve Jung'un arketipleri ile incelenecektir.

Tezde uygulanan yöntemde, metinde kimin konuştuğu ve kimin gördüğünün tespit edilmesi gerekmektedir. *Gece*'de ise değişken ve yer yer belirsizleşen bir karakter ve anlatıcı durumu bulunmaktadır. Bu sorunu çözmek için Jung'un arketiplerinden yararlanılacaktır. Daha önce Jung arketipleri Karasu'nun bazı başka eserlerine tamamen veya kısmen uygulanmış³ ancak *Gece* üzerine tam anlamıyla bir uygulama yapılmamıştır.

³ bkz. 1.4. alt bölüm.

Ayrıca *Gece*'de Jung'un bireyleşme anlayışının izlerine de rastlamak mümkündür. Çalışmada bu noktalara da değinilecektir.

Gece'de sınırlı sayıda mekân tasviri bulunur. Bu sayılı mekânların da gerçek dünyayla uyumsuzluğu dikkat çekicidir. Bu durum Karasu'nun başka eserlerinde de görülmüştür. Nitekim Çetin (2010), "*Avından El Alan*'daki 'genişleyen imge anlayışı' Escher'in tablolarındaki 'sonsuzluğa/sonsuzza düşünüş'e benzer, "iki aynanın arasındaki sonsuz görüntü" misali." diyerek imkânsız mekânları tasvir eden Escher tabloları ile Karasu metinleri arasında bağlantı kurmuştur (Çetin, 2010). Macit (2014), "Mekansal olarak da kendinizi bir anda içinde bulduğunuz birbirine çıkan merdivenlerle, paradoksal görüntülerle dolu. Birçok bölüm, bir anda kendinizi içinde bulduğunuz bir 'Escher' tablosu sanki." diyerek *Gece*'deki merdiven sahnesiyle Escher'in *Relativity* tablosu arasında bağlantı kurmaktadır (Macit, 2014). *Gece* bu tarz bir okumaya açık olmasına rağmen. -Macit'in tek cümlelik dikkat çekmesi dışında- o minvalde hiçbir çalışma bulunmamaktadır⁴. Bu eksikliği gidermek amacıyla sıklık, ses ve mesafe çözümlenmelerinde *Gece* ile Escher tabloları karşılaştırılacak ve benzerlikler tespit edilecektir.

⁴ *Gece*'deki imkânsızlık ile Escher tabloları arasında bir bağlantı kurmanın pek zor olmayacağı açıktır. İleri, *Gece*'nin olanaksız bir yapıt olduğunu söyler (İleri, 2007: 70). Önder Yeral 2006 yılında Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* adlı romanı ve Olanaksızlık üzerine çalışmıştır. Yeral tezinde Escher tabloları ve *Gölgesizler* arasındaki ilişkilere değinmiştir. Bu tezde, benzer bir ilişkinin, *Gece* ile kurulmasının yararlı olacağını düşünölmüştür.

1. BÖLÜM

YÖNTEM, KONU VE ALANYAZIN TARAMASI

Bu bölümün üç amacı olacaktır: İlk olarak, tezde kullanılan yöntem ana hatları ile tanıtılacaktır. Bu yapılırken önce yapısalcılık ve göstergebilimden bahsedilecek sonra Genette'in söylem çözümlene yöntemi izah edilecek ve yönteme Genette'ten sonraki yaklaşımlardan söz edilecektir. İkinci olarak, tezdeki inceleme konusu olan edebi eser tanıtılacaktır. Burada, *Gece* ve yazarı Bilge Karasu hakkında birtakım genel bilgiler aktarılacak ve eserin bir özeti verilecektir. Son olarak, Türkçe alanyazında, Genette'in yönteminin uygulandığı çalışmalar ile *Gece*'nin tahlil edildiği veya *Gece*'den söz edilen çalışmalar tasnif edilecektir.

1.1. Tezin Yöntemi

Bu tezde Genette'in göstergebilimsel tahlil yöntemi kullanılacaktır. Aşağıda önce Genette'in yönteminin de kaynağı olan Yapısalcılık ve Göstergebilim gelenekleri hülasa edilecek, sonra Genette'in tahlil yöntemi ve Genette sonrası değişimler genel bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

1.1.1. Yapısalcılık ve Göstergebilim

Göstergebilimin kökleri Eski Yunana dayandırılabilir (Erkman Akerson, 2016a: 49) ancak bu çalışmada da kullanılan modern çehresi 20. yüzyılda temellendirilmiştir. Çağdaş şekliyle göstergebilimin iki öncüsü olduğu kabul edilir: Bir öncüsü Amerikalı felsefeci Charles Sanders Peirce, diğer öncüsü ise Avrupalı dilbilimci Ferdinand de Saussure'dür (Rifat, 2017: 116).

Peirce'ün göstergebilim anlayışı gösterge (İng. *sign*, *representamen*), nesne (İng. *object*) ve yorum'dan (İng. *interpretant*) oluşan üç düzlemli (İng. *triadic*) bir sisteme sahiptir. Gösterge kişinin zihninde eşdeğer veya daha gelişmiş bir şey oluşturur, bu işleme Peirce ilk göstergenin yorumu adını verir. Zihinde oluşan şeyi ise nesne olarak adlandırır (Peirce, 1994: 2.228).

Saussure'ün üniversitedeki ders notları vefatından üç yıl sonra, 1916'da Charles Bally ve Albert Sechehaye tarafından düzenlenip Genel Dilbilim Dersleri⁵ (özgün ismi *Cours de Linguistique Générale*) adıyla yayımlanmıştır (Rifat, 2017: 23). Saussure'e göre dilbilimin inceleme alanı doğal dillerdir ve dilbilim göstergebilimin bir parçasıdır. Doğal dillerin dışında kalan dilleri inceleyecek müstakil bir bilim dalı olarak da ileride göstergebilim kurulacaktır (Saussure, 2011: 15-17).

Saussure'e göre dil tüm insanlarda ortak olan bir dil yetisine (Fr. *langage*) dayanır. Dil yetisi büyük ve karmaşık bir temsil etme dizgesidir. Türkçe, İngilizce vb. diller bu dil yetisine bağlı alt dizgelerdir (Fr. *langue*) (Erkman Akerson, 2016b: 68). Saussure'den önceki araştırmacılar kelime ile dış dünya arasında bağlantı kurmaya çalışırken Saussure göstergeyi bu bağlamdan çıkarmış, gösteren (İng. *signifier*) ve gösterilen (İng. *signified*) olarak ikiye ayırmıştır. Daha sonrasında ise dizge içinde tekrar eden diziliş özelliklerinden bahsetmiştir. Bu diziliş özelliği daha sonra yapı diye anılıp yapısalcılık (İng. *structuralism*) anlayışına temel oluşturmuştur (Erkman Akerson, 2016a: 60).

Fransız yapısalcılığı 1960-1980 yılları arasında etkili olmuş ve Barthes, Genette, Greimas, Todorov, Stanzel, Chatman ve Rimmon-Kenan gibi araştırmacıların öncülüğünde anlatının sistematik ve biçimci bir analizini yapmayı hedeflemiştir. 1966 yılında *Communications* dergisi *Anlatının Yapısal Analizi* adıyla özel bir sayı yayımlamıştır. Bu sayıda Barthes, Eco, Genette, Greimas, Todorov ve Metz gibi önemli yapısalcılarının makaleleri yer almaktadır. Daha sonra, 1969 yılında, Todorov *Dekameron'un Grameri*'nde (özgün ismi *Grammaire du Decameron*) Saussure'ün dilbilim anlayışını ve kategorilerini Rönesans dönemi yazarı Boccaccio'nun *Dekameron Hikâyeleri*'ne uygulamıştır. Böylece hikâyelerin gramerini ortaya çıkarmaya çalışmış ve anlatıbilimi başlı başına bir bilim olarak ele almıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 28-29).

Genette, hemen hemen bütün anlatı metinlerine uygulanabilecek bir terminoloji geliştirmiş ve böylece bütüncül bir anlatıbilim okumasını

⁵ Türkçesi için bkz. (Çev. Berke Vardar), Genel Dilbilim Dersleri 1, TDK yay., Ankara 1976; Genel Dilbilim Dersleri 2, Ankara 1978.

mümkün kılan ilk kişi olmuş, kendisinden önce 1. şahıs, 3. şahıs gibi gramer diline sıkışmış olan anlatıcı yerine odaklanma (İng. *focalization*) terimini getirmiştir (Çıraklı, 2015: 24). Genette'in ürettiği terminoloji ve tasnif daha sonra anlatıbilimin ortak dili (İng. *lingua franca*) hâline gelmiştir (Dervişcemaloğlu, 2016: 31). Ancak ortaya koyduğu kategori ve usullerin kusursuz olmadığına farkında olan Genette, bilimin kümülatif yapısının gereği olarak ileride kendi yönteminin geçerliliğinin tamamen veya kısmen ortadan kalkabileceğinin bilincindedir (Genette, 1980: 263).

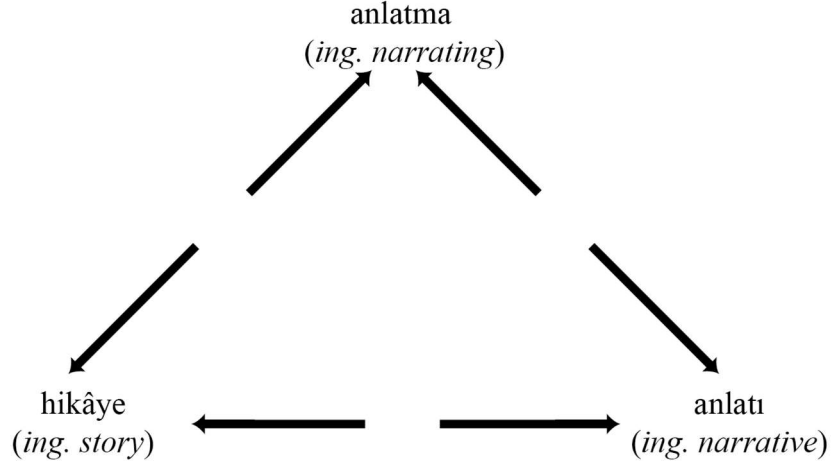
1980-1990 arasını kapsayan klasik sonrası anlatıbilim döneminde klasik dönemin yapısalcı anlayışından bir kopma çabası fark edilir. Söz konusu yıllarda beşerî bilimlerde görülen postyapısalcılığa geçişin bir yansıması olarak anlatıbilimde de disiplinlerarası arayışlar görülmüştür. Chatman'ın (1978) anlatıbilim yöntemini sinema eserlerine uygulaması, Bal (1985) ve diğer araştırmacıların anlatıbilimi, metinlerarasılık ve çökseslilik gibi olguları analiz ederken kullanması. Culler'ın (1981) Derrida'nın yapı-sökücülük anlayışını tanıtmaması ve Lanser (1986) öncülüğünde feminist anlatıbilimin kurulması bu dönemde gerçekleşen olaylardır (Dervişcemaloğlu, 2016: 32). Dönemin sonuna doğru anlatıbilime Ryan'la (1991) mümkün dünyalar teorisi ve yapay zekâ gibi konuların girmesi *anlatıya dönüş* eğilimine katkı sağlamıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 33).

1990 sonrası dönemde ise Prince (2003) yapısalcı anlatıbilimin sistemli ve mantıksal tutarlılığa ilgili yapısı ile pragmatik bir anlatı teorisi gereksinimi arasındaki gerilimin arttığını dile getirmiştir. Fludernik (1996) anlatıbilimin metin temelli olgulardan sapıp sözlü anlatılar ve edebî olmayan anlatıların bilişsel işlevlerine doğru kaydığına dikkat çekmiştir. Gibson (1996) ise yapısalcılar tarafından geliştirilen bütün kavram düzeninin bozulması gerektiğini savunmuştur (Dervişcemaloğlu, 2016: 33).

1.1.2. Genette'in Çözümleme Yöntemi

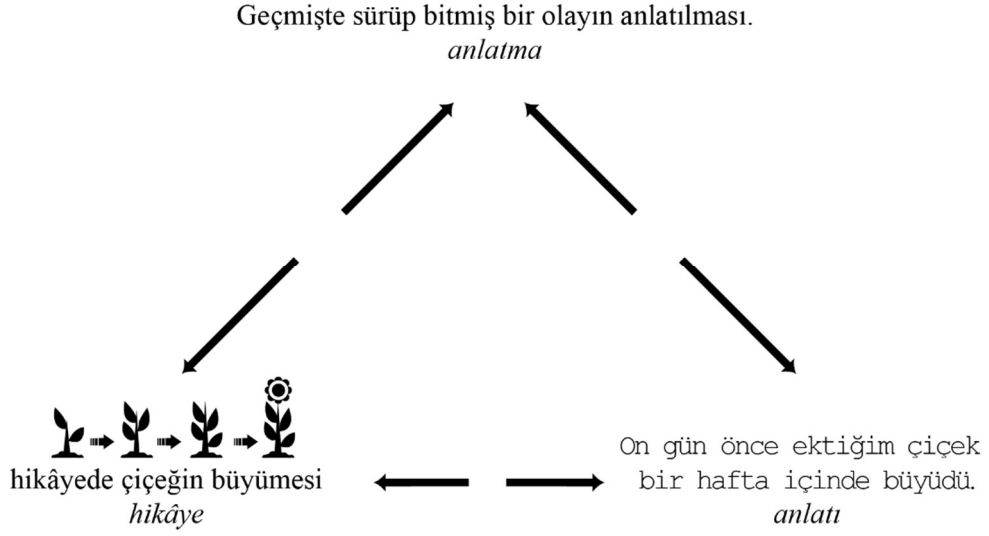
Anlatıbilimdeki kavram kargaşasını dile getiren Genette, anlatı (İng. *narrative*, Fr. *récit*) kelimesinin üç farklı anlamını (bkz. Şekil 1) dile getirdikten sonra anlaşılabilirlik ve netlik açısından kullanacağı üç terimi açıklar.

Bu terimler anlatı (İng. *narrative*), hikâye (İng. *story*) ve anlatmadır (İng. *narrating*).



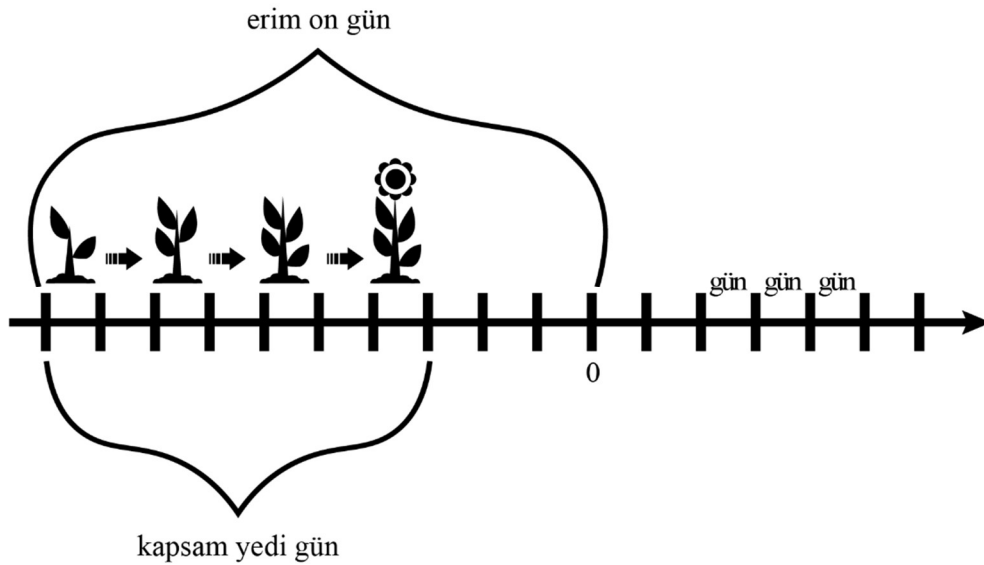
Şekil 1: Hikâye, Anlatma, Anlatı

Anlatı terimini gösteren, bildirim, söylem veya anlatı metni manasında; hikâye terimini gösterilen veya anlatı içeriği manasında anlatma terimini ise gerçek veya kurmaca fark etmeksizin her türlü anlatı faaliyeti üretme manasında kullanır (Genette, 1980: 21-23). Genette'e göre anlatı söylemi analizi, (i) hikâye ile anlatı, (ii) anlatı ile anlatma ve (iii) anlatma ile hikâye arasındaki ilişkileri incelemektir (Genette, 1980: 29). Bu üçlü arasındaki ilişki ilk önce düzen kategorisi altında anlatı zamanı başlığı ile incelenir (Genette, 1980: 33). Hikâye zamanı, anlatı zamanı, erim, kapsam, anakroni, analepsis, prolepsis gibi kavramları aşağıdaki şekiller (bkz. Şekil 2 ve 3) üzerinden izah edeceğiz.



Şekil 2: Zaman İlişki Örneği

“On gün önce ektiğim çiçek bir hafta içinde büyüdü.” şeklindeki bir anlatının yani metnin okunma süresi takribi üç saniyedir. Öyleyse anlatı hızını üç saniye olarak kabul edeceğiz. Hikâyede çiçek on gün önce ekilmiş ve bir hafta içerisinde büyümüştür. Bu sebeple hikâye zamanı on gündür. Anlatıcı geçmişteki bir olayı anlattığı ve bulunduğu noktadan geriye gittiği için ekilen çiçeğin büyümesi hikâyesi bir analepsistir. Eğer gelecekte ekilecek veya ekilmesi muhtemel bir çiçeğin hikâyesi anlatılsaydı prolepsis olurdu. Anlatıcı hikâyede o anki zaman konumundan on gün geriye gittiği için bu analepsisin erimi on gündür. Ekilen çiçeğin büyümesini konu alan hikâye yedi gün sürdüğü için kapsamı yedi gündür.



Şekil 3: Düzen İlişkileri

Bir anlatı bu ve benzeri şekildeki birçok olaydan meydana gelebilir. Hikâyede gerçekleşen olaylar dizisinin verilmiş düzeni ve farklı zamanlardaki olaylar arasındaki geçişler düzen başlıklı ilk bölümün konusunu oluşturur.

Anlatıcı hikâyedeki bazı olayları teferruatlı bir şekilde, adeta canlı bir sahneymişçesine anlatabilir veya uzun yılları birkaç cümleyle hızlıca geçebilir. Anlatı zamanı ile hikâye zamanının birbirine eşitlenmişçesine yaklaştığı bölümleri sahne (İng. *scene*), hikâyenin sürdüğü ama anlatıya yansımadağı bölümleri eksilti (İng. *ellipsis*) anlatının sürdüğü ama olayları yani hikâyeyi ilerletmediğı bölümleri ara ya da duraklama (İng. *pause*), anlatı zamanının hikâye zamanından küçük olduğı bölümleri ise özet (İng. *summary*) olarak adlandırır. Anlatı zamanı ile hikâye zamanı arasındaki bu birbirine eşitlenme, farklılaşma ya da biri dururken diğersinin ilerlemesi durumu hız başlıklı ikinci bölümün konusunu oluşturur.

Metinde bazen bir olay tekrar tekrar anlatılır veya tekrar eden bazı olaylar bir seferde anlatılıp geçilir. Hikâyede birden fazla kere meydana gelen benzer olayların bir seferde anlatılması tekrarlayan anlatma (İng. *iterative telling*), bir kere meydana gelen olayın tekrar tekrar anlatılması tekrarlanan anlatma (İng. *repeating telling*), bir kere meydana gelen olayın bir kere anlatılması ise tekil anlatma (İng. *singulative telling*) şeklinde adlandırılır. Hikâye ile anlatı arasındaki bu tekrar ilişkisi sıklık başlıklı üçüncü bölümün konusunu oluşturur.

Genette, Platon'dan beri tartışılan anlatma ve gösterme meselesini mekân istiaresine başvurarak tasnif eder. Sözlü olmayan olayların kelimelerle taklit edilmesine olay/tasavvur anlatısı (İng. *narrative of event/thought*) konuşmaların ve düşüncelerin aktarılmasına kelime anlatısı (İng. *narrative of word*) adını verir. Uzaktan yakına doğru sıralayacak olursak,

i. Genette, konuşmanın kendi yerine konusunun verildiğı konuşmanın, bir nevi tahkiye edildiğı durumları anlatılan konuşma (İng. *narratized speech*),

ii. biri tarafından "...dedi, ...söyledi" şeklinde aktarılan ve hâliyle doğruluğundan emin olamadığımız konuşmaları dolaylı konuşma (İng. *indirect speech*),

iii. "...dedi, ...söyledi" gibi ifadelerin ortadan kalktığı karakterle anlatıcının sesinin birbirine karıştığı ve konuşma mı yoksa düşünce mi belli olmayan durumları serbest dolaylı konuşma (İng. *free indirect speech*),

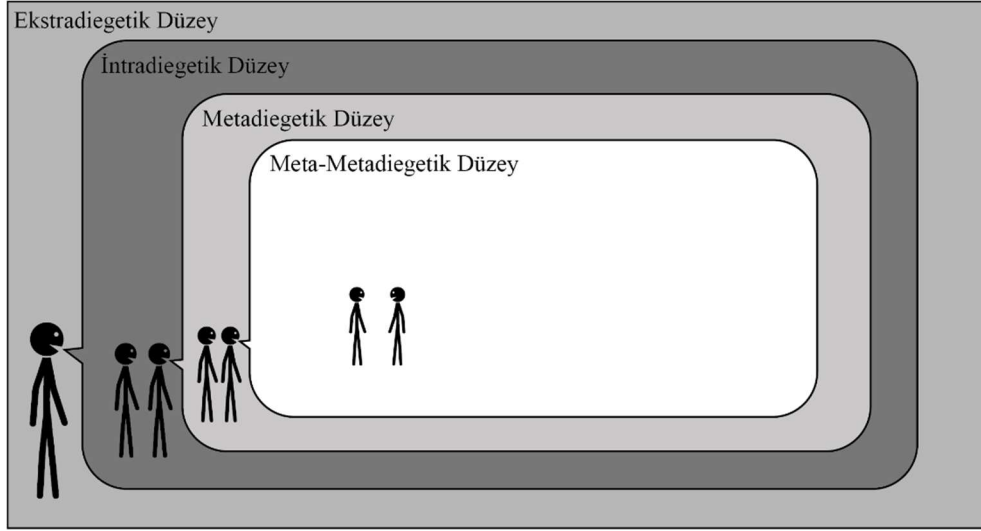
iv. karakterin sözlerinin anlatıcı tarafından birebir aktarıldığı durumları ise bildirilen konuşma (İng. *reported speech*) olarak adlandırır.

Genette'in anlatıbilime kazandırdığı bir terim olan odaklanma (İng. *focalization*) ise (i) odaklanmasız anlatı (İng. *nonfocalized narrative*), (ii) iç odaklanmalı anlatı (İng. *internal focalization narrative*) ve (iii) dış odaklanmalı anlatı (İng. *external focalization*) olarak üçe ayrılır. Genette anlatıcının karakterden daha fazlasını bildiği türü odaklanmamış, anlatıcının karakter kadar bildiği türü iç odaklanmalı, anlatıcının karakterden daha azını bildiği türü ise dış odaklanmalı anlatı olarak adlandırır.

Son bölüm olan ses (İng. *voice*) başlığında ise eser, anlatıcının işlevleri (İng. *functions of the narrator*), anlatının düzeyi (İng. *narrative level*), şahıs (İng. *person*), anlatma zamanı (İng. *time of the narrating*) ve düzeyler arası ihlaller (İng. *metalepsis*) yönünden incelenir.

Genette'e göre anlatıcının beş işlevi bulunur. Bunlar iletişim işlevi (İng. *function of communication*), üst-anlatı işlevi (İng. *narrative function*), yönlendirici işlev (İng. *directing function*), ideolojik işlev (İng. *ideological function*) ve tanıklık işlevidir (İng. *testimonial function*).

Anlatı düzeyleri, anlatıların iç içe geçtiği durumlarda birbirleri ile ilişkilerini tanımlamak üretilmiş bir terimdir. Diegesise yani hikâye evrenine dâhil olmayan anlatıcı ekstradiegetik düzeydedir anlattığı hikâye evreni ise intradiegetik düzeydir. Eğer intradiegetik düzeydeki karakter, kendisinin dâhil olmadığı düzeydeki bir hikâyeyi anlatmaya başlarsa bu yeni düzeye metadiegetik düzey denir. Metadiegetik düzeydeki karakter de aynı şekilde bir hikâye anlatmaya başlarsa meta-metadiegetik düzey şeklinde derece derece ilerler (bkz. Şekil 4).



Şekil 4: Diegetik Düzeyler

Düzeyler arası ihlal ise hikâyedeki karakterin anlatıcısını anlatması veya anlatıcısının bulunduğu düzeyle etkileşime geçmesi durumudur. Genette bu ihlalleri metalepsis olarak adlandırır (Genette, 1980: 235).

Genette 1. şahıs ve 3. şahıs ifadelerini kullanmaz. Bunun yerine anlatıcı eğer anlattığı hikâyede karakter olarak yer almıyorsa heterodiegetik (İng. *heterodiegetic*), alıyorsa homodiegetik (İng. *homodiegetic*) anlatıcı olarak niteler (Genette, 1980: 247-248).

Anlatma zamanı, hikâye ile anlatma arasındaki zaman ilişkisini ele alır. Eğer olaylar olduktan sonra anlatılıyorsa sonradan (İng. *subsequent*), olmadan anlatılıyorsa önceden (İng. *prior*), olurken anlatılıyorsa eşzamanlı (İng. *simultaneous*), olayların farklı anlarında anlatılıyorsa araya giren (İng. *interpolated*) anlatıdır (Genette, 1980: 216-217). Genette'in yöntemindeki terimler⁶ Şekil 5'teki gibidir.

⁶ Terim tablosu <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp> adresinden tercüme edilip çalışmanın düzenine uyacak şekilde yeniden oluşturulmuştur. Erişim tarihi 17.05.2020.

ÇÖZÜMLEME KATEGORİSİ	ÇÖZÜMLEME UNSURU	BİLEŞEN				
DÜZEN	DÜZEN	Analepsis	Prolepsis	Erim	Kapsam	
HIZ	HIZ	Duraklama/Ara	Sahne	Özet	Eksilti	
SIKLIK	SIKLIK	Tekil Anlatma	Tekrarlanan Anlatma	Tekrarlayan Anlatma		
KİP	MESAFE	Bildirilen/Doğrudan Konuşma	Dolaylı Yeri Değiştirilmiş	Serbest Dolaylı Yeri Değiştirilmiş	Anlatılan Konuşma	
	ODAKLANMA	Odaklanmamış	İç Odaklanmalı	Dış Odaklanmalı		
SES	ANLATI SESİ	Homodiegetik Anlatıcı	Heterodiegetik Anlatıcı	Otodiegetik Anlatıcı		
	ANLATMA ZAMANI	Önceden	Sonradan	Eşzamanlı	Araya Giren	
	ANLATICININ İŞLEVLERİ	Üst-Anlatı İşlevi	Yönlendirme İşlevi	İletişim İşlevi	Tanımlık İşlevi	İdeoloji İşlevi
	ANLATI DÜZEYİ	Ekstradiegetik	Intradiegetik	Metadiegetik	Meta-Metadiegetik	
	METALEPSİS	Anlatı Düzeylerinin İhlali				

Şekil 5: Terimler

Genette *kim görüyor?* ve *kim konuşuyor?* ayrımını yaparak anlatıbilim dünyasına odaklanma terimini kazandırmıştır (Jahn, 2005: 172-173). Lanser, Genette'in *kim konuşuyor?* sorusuyla anlatıcıyı belirginleştirmesini, Bahtin'in ideoloji vurgusuyla birleştirip 18. ve 19. yüzyıl İngiliz romanını yetkili (İng. *authoritative*) ve feminen (İng. *feminine*) anlatıcı yönünden incelemiştir (Phelan ve Booth 2005: 373). Genette *kim görüyor?* sorusunu *kim algılıyor?* (İng. *who perceives?*) sorusuyla değiştirir (Genette, 1988: 64). Genette sonrası (İng. *post-genettean*) odaklanma teorisi daha çok Bal'un (1985) Genette modelini tenkit edip yeni terimler ve tanımlar eklemesi şeklinde gelişmiştir. Genette'in *kim görüyor?* sorusunu *kim algılıyor?* olarak değiştirmesinin ardından Jost (1989) algılamayı, kim kokluyor, kim görüyor ve benzeri şekilde beş duyuya çevirmiştir (Jahn, 2005: 173-174). Kristeva'nın icat ettiği metinlerarasılık (İng. *intertextuality*) kavramı üzerine çalışan Genette metinlerarası ilişkileri transtekstüalite (İng. *transtextuality*) başlığı altında metinlerarasılık, paratekst (İng. *paratext*), metatekstüalite (İng. *metatextuality*), arkitekstüalite (İng. *architextuality*) ve hipertekstüalite (İng. *hypertextuality*) olarak beşe ayırır (Genette, 1997: 1-5).

Bunlar iki veya daha fazla metnin başka metinde bulunması olan metinlerarasılık; başlık, not, epigraf gibi tali metinler olan paratekst (İng.

paratext), yorum ilişkisi olan metatekstüalite (İng. *metatextuality*), Genette'in en muğlak ve örtük olan dediği, türle ilgili bir gönderme yapmak olan arkitekstüalite (İng. *architextuality*) ve hipertekst denen B metni ile ondan daha eski olan hipotekst denen A metnine herhangi bir şekilde birbirine bağlanması anlamındaki hipertekstüalitedir (İng. *hypertextuality*) (Genette, 1997: 1-5).

Böylelikle tezde takip edilecek yöntem hakkında yeterli derecede ve öz bir değerlendirme sunulmuş oldu. Takip eden alt bölümde tezin inceleme konusu olan eser ve yazarı hakkında bilgi verilecek ve eserin bir özeti sunulacaktır.

1.2. Bilge Karasu ve Gece

Bilge Karasu 27 Ocak 1930 tarihinde İstanbul'da doğar, aynı şehirde büyür. 14 Temmuz 1995'te uzun yıllardır ikamet etmekte olduğu Ankara'da vefat eder. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde okumuş ve 1963-64 yıllarında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bulunmuştur. 1974'ten sonra Hacettepe Üniversitesinde Felsefe Bölümü öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Akademisyenliğinin dışında çevirmenlik de yapmıştır. Kendine özgü tarzı ile çağdaş Türk romancılığında benzersiz bir yeri olan Karasu, 1963 yılında D. H. Lawrence'tan *Ölen Adam* çevirisiyle Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülünü, 1971'de *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kitabıyla Sait Faik Hikâye Armağanını, 1991'de *Gece* kitabı ile Pegasus Ödülünü ve 1994'te *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* ile Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülünü almıştır. Yayımlanmış kitapları şunlardır: *Troya'da Ölüm Vardı* 1963, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* 1970, *Göçmüş Kediler Bahçesi* 1979, *Kısmet Büfesi* 1982, *Gece* 1985, *Kılavuz* 1990, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* 1994, *Narla İncire Gazel* 1995, *Altı Ay Bir Güz* 1996, *Lağımlaranası ya da Beyoğlu* 1999, *Öteki Metinler* 1999, *Susanlar* 2009, *Halûk'a Mektuplar* 2013, *Şiir Çevirileri* 2014. Ayrıca kendisi hakkında iki kitap çıkmıştır: *Bilge Karasu Aramızda* (Haz. Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen) 1997, -2019 (2. baskı), *Bilge Karasu'yu Okumak* (Haz. Doğan Yaşat) 2013.

Böylelikle, Bilge Karasu'dan kısaca bahsedilmiş oldu. Şimdi tezin konusunu teşkil eden eser tanıtılacaktır. *Gece*, 231 sayfa olsa da aslında hayli

kısa bir romandır. Zira, bölümler ortalama bir sayfa uzunluğunda olduğundan kitabın sayfa sayısı metnin hacmini yansıtmaz. İngilizce tercümesinin herhangi bir eksilti olmadığı hâlde mizanpaj farklılığından ötürü 142 sayfadır. Metnin dili yalın fakat abartılı denebilecek kadar özenlidir. Gösterişsiz ve genellikle kısa olan cümleler çoğu kere romanın farklı okunuşlarını mümkün kılacak kasıtlı bir muğlaklıkla meydana getirilmiştir. Öge dizilişleri ile cümlelere birden fazla anlam yüklemeyi tercih ettiği söylenebilecek yazarın, kelime seçimlerinde de aynı müphemlik gözlemlenmektedir. Öte yandan, bu kelime seçimleri metnin amacından bağımsız olarak da ilginçtir. Türkçeye karşı çağdaşlarına has, aşırı düzeyde Öztürkçeci denilebilecek bir hassasiyeti haiz olan Karasu, 've' edatı da dâhil olmak üzere Türkçede yaygın olarak kullanılan birçok alıntı kelimeyi eserlerinde kullanmaktan kaçınmıştır. Bu o kadar öyledir ki, Öztürkçe karşılığı olmayan kavramlar için daha önce hiç kimsenin kullanmadığı kelimeler uydurmaya dahi cesaret edebilmiştir. Bu sebeple, manasını ancak bağlamdan çıkarabileceğimiz, sözlüklerde yer almayan, kendisinden önce ve sonra hiç kimsenin kullanmadığı birtakım kelimelere onun eserlerinde tesadüf etmekteyiz. Dile karşı bu kendini kısıtlayıcı tutumuna rağmen Türkçedeki olağanüstü ustalığı ve eşine az rastlanır titizliği sayesinde kendi ifadesiyle “çiçek derer gibi bir dil”e sahip olmuştur. Bu dili, bütün ihtişamıyla *Gece*'de de görürüz. Şimdi, dört ana bölümden ibaret olan romanın kısa bir özeti sunulacaktır.

Gece'nin dört ana bölümünün⁷ her biri farklı birer anlatıcı tarafından anlatılıyormuş izlenimi verir. Roman çok fazla olay barındırmaz ve mevcut olaylar da küçük parçalar hâlinde toplam sayısı yüz on olan bölümlere dağıtıldığı ve sıraları da karışık verildiği için romanın gidişatını takip etmek güçtür.

I. kısım otuz beş bölümden oluşur. İlk dokuz bölüm Balzac romanlarını andıran bir giriş havası taşır. Ancak bu bölümlerde tasvir edilen ortam fazlasıyla karanlık, kafkaesk ve distopiktir. Üzerine gecenin çökmekte olduğu şehirde insanlar tedirgin ve mutsuzdur. Gecenin işçileri denen ve ikindiden

⁷ Çalışmanın bu noktasından sonra romanın ana bölümleri belirtmek için kısım, alt bölümleri belirtmek içinse bölüm ifadesi kullanılacaktır.

sonra gruplar hâlinde dolaşan birtakım tekinsiz kimseler insanlara korku salmakta, rastgele seçtikleri kurbanlarını öldüresiye dövmekte, geriye kanlı bir artık veya yığın bırakmaktadır. Sabahları dışarı çıkan insanlar, hâlâ ölmediyse de ölmek üzere olan ve can çekişen bu insan artıklarını görmekte veya görmezden gelmektedir. Bu arada, Düzeltmen (Yazar ve Yaratman adlarıyla da anılır) adlı birinin tepelerde yalnız olarak yaşadığını biliyoruzdur.

Olayların aralarında dipnot başlığı olan metinler aracılığıyla bir yazarın, okumakta olduğumuz metin hakkındaki yorumlarını okuruz. Bu tarz dipnotlar bütün roman boyunca karşımıza çıkacaktır. Ardından I. bölümün baskın anlatıcısı sayabileceğimiz N. adlı karakterin sorguya götürülmesiyle asıl olaylar başlar. Sorgu sahnesi ve peşindeki hadiseler N.'nin sesinden anlatılır. Sorgudan sonra, çantasında “evden çıkmayın” yazan bir not bulur fakat evden çıkar. Arkadaşının evinin sokağına gider. Arkadaşıyla birbirlerini tanımamazlıktan gelirler. Arkadaşı N.'ye yaklaşır sezdirmeden bir numara söyler ve gider. N. arkadaşını takip ederken kaybolup şehir dışındaki kırlara çıkar. Kırlarda atış ayini denen olayı görür. Atış ayini iki karşıt grubun tören edasıyla ‘Gece’, ‘Gündüz’ diye haykırıp birbirini sessiz ateşsiz silahlarla vurduğu ve her ölenin ardından ışıklı tabelada ölü sayısının belirlediği ve alkışların koptuğu tuhaf bir etkinliktir. N. gizlice bu etkinliği izler ve görünmeden kaçır. Kaçarken Ulusal Kitaplık veya Bilgiler Sarayı denen binaya girip içerisinde kaybolur. Güç bela çıktıktan sonra yürümeye devam eder ve R. adlı otel, spor kulübü veya kumarhane türünden bir yapıya girer. Arkadaşının fısıldadığı numarayı dört kere çevirir ancak arkadaşına ulaşamaz. Bu esnada, Sevinç adında biri gelip selam verir ve arabayla eve giderler.

II. kısım O. adındaki karakterin sesinden anlatılır. O. gecenin işçilerinin başındaki kişilerden biridir. Halkı sebepsiz yere terörize eder. N.'nin çocukluk arkadaşı ve fakat artık düşmanıdır. N.'nin yazar olduğunu söyler ve çocukluğu hakkında bilgi verir. Gecenin işçilerinin korkunç eylemlerini meşru kılmak ve teşvik etmek için karşıt görüşleri gizlice destekler ve kışkırtır. Ulusal Kitaplık'ı örgüt üssü olarak kullanır. N.'nin Ulusal Kitaplık'ta kaybolduğu sırada çıkabilmesi için N.'nin haberi olmadan yardım etmiştir. R. denen binada toplanan örgüt karşıtı gençleri kendi teşvik eder.

Halkı kutuplaştırıp birbirine kırdıran tam manasıyla kötülük timsali bir karakterdir. Bütün bunları “büyüklere saygı kalmadı, liderimizi takip etmeliyiz, büyük bir temizlik gerekli” gibi düşüncelerle desteklemeye çalışır. Bir yandan da, N.’nin peşine adamlarını takmıştır.

III. kısmın anlatıcı sesi bazen Sevinç bazense Sevim adlarıyla anılır. Biz ikisinin aynı kişi olduğu varsayımıyla S. diyeceğiz. S., O.’nun eski karısı, muhbiri ve tetikçisidir. Aynı zamanda tıpkı O. gibi N.’nin çocukluk arkadaşıdır. Ancak N. bu arkadaşlığı hatırlamaz. O kadar ki, N. kitap boyunca hemen hemen hiçbir şeyi hatırlamaz. Okurda her şeyden habersiz, saf veya saf taklidi yapan bir anlatıcı izlenimi bırakır.

III. kısım S.’nin mektuplarından ibarettir diyebiliriz. S. kendinin, N.’nin ve O.’nun geçmişini anlatır kısaca. N. Ulusal Kitaplık’tan çıkıp farkında olmadan R.’ye giderken onu mektup teslim etme görevi gereği takip etmiştir. R.’deyken görev iptal edilir ve mektupları yakar. Ardından N.’ye selam verip kendini tanıtır. S. bir okur olarak N.’nin ve O.’nun hayranıdır ve yazmayı ikisinden öğrendiğini söyler. Buradan anlıyoruz ki bütün sesler yazar sesidir. S., N.’ye aşıktır ve gece işçiliğinden pişmandır. Ardından S. mektubunda N.’nin başına gelecekleri üzümlere anlatır. Mektuplarda, N.’nin Paris’e bir konferansa katılımcı olarak gitmesi gerekeceği ve konferanstan sonra suikasta uğrayacağı yazar.

IV. kısım 89 sayfalık hacmi ile 231 sayfalık kitabın en uzun kısmıdır. Bu kısmın kimin sesinden anlatıldığı belli değildir. Zaman zaman S., N., O. ve bazen de kitabın açılış bölümünü anlatan yazarın sesinin hâkim olduğunu fark ederiz. I. kısmın sonunda N.’nin kaldığı yerden olaylar devam eder bu kısımda. N. ve S. bir evdelerdir ve yazı yazarlar. S., N.’ye iki mektup teslim eder. Ardından N. Paris’e konferansa gider. Kendisini havalimanında yolcu eden S. Paris’te otel odasında karşısına çıkar. Gece vakti birbirlerine sarılacakları veya sarıldıkları esnada N. sivri bir cisimle bıçaklanır. Paris’te hastanede kalır ardından memleketinin başkentine döner. Döndükten sonra gazetelerde haberleri çıkar lakin birdenbire kesilir bu haberler. Belli bir zaman evinde kaldıktan sonra Sevim denen kadın kapısında ölü bulunur. Ardından N. akıl hastanesine benzeyen bir yere kapatılır. Daha sonra kim olduğunu tespit edemediğimiz N. ya da yazar olan biri aslında Sevinç, Sevim,

O. ve Sarışın Çocuk gibi kimselerin gerçek olmadığını, kendisinin uydurduğunu birden fazla kere dile getirir. Kitabın son olay dizisi diyeceğimiz ve 92. ile 104. bölümler arasında yer alan Rahneler caddesi gezisidir. Kim olduğunu tespit edemediğimiz ancak hâlimden N. veya Yazar'a -ki kuvvetle muhtemel bu ikisi de aynı kişidir- benzeyen bir kişi, şehrin uçları havada, birbirine bağlanmayan gerçeküstü sokaklarında insanları süzerek yürürken Rahneler caddesinde bir eve girer. Örgüt evine benzeyen bu kalabalık evde anlatıcı peynir ekmeği paylaştığı biriyle aynı yatağa girer. Rüyasında eve baskın yapıldığını görür. Uyandığında sabah olmuştur.

Metnin devamındaki ayrık bir paragrafta yazdıklarını okuduğunu ve gözden geçirip gazeteye tanınmış bir yazarın adıyla yollayacağını, hatta kısaca nasıl yayımlatacağını anlatır. Ardından iki bölüm gelir. İlkinde, Paris metrosuna itilerek öldürüleceğini düşünen biri öldürülmez. İkincisinde ise, anlatıcı aynada Sevinç, Sevim, O., Sarışın Çocuk gibi kimseleri görür, ardından ayna kırılıp paramparça olur ve kanlar içinde kalır. Bu bölümün altında “B**** K***** 1975-1976” şeklinde bir imza bulunmaktadır. 110. bölüm ise kitabın son cümlesinden ibarettir: “Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?”

1.3. Mevcut Alanyazına Genel Bakış

Giriş bölümünün bu son alt bölümünde Türkçe alanyazında önce Genette'in yönteminin kullanıldığı çalışmalar sunulacak sonra *Gece* hakkında yazılmış veya eserden bahseden çalışmalardan söz edilecektir.

1.3.1. Genette'in Yönteminin Kullanıldığı Çalışmalar

Özlem Sönmez Yazıcı (2013) yüksek lisans tezinde *Şairin Romanı* adlı romanı Genette'in yöntemiyle incelediği bir kısım bulunmaktadır (Sönmez Yazıcı, 2013: 46-62). Bu bölümde Genette'in baskın olarak düzen anlayışından yararlanmıştıdır.

Seçil Dumantepe (2013) doktora tezinin Anlatıda Zaman başlıklı ikinci bölümünde Genette'in düzen, süre, sıklık ve düzey görüşlerini şemalarla zenginleştirerek teferruatlı şekilde inceler (Dumantepe, 2013: 187-269).

Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek'in (2014) doktora tezinde Genette'in *Palimpsests* ve *Paratext* adlı eserlerini temel alarak ağırlıklı olarak Genette'in transtekstüalite anlayışından istifade etmiştir.

Zehra Öztürk (2017) yüksek lisans tezinde *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı eserlerdeki metadiegetik anlatıları Genette'in terminolojisinden istifade ederek inceler.

Mine Nihan Doğan'ın (2018) yüksek lisans tezi iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Genette'in yöntemiyle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı kip, ses, düzen, süre, sıklık başlıkları altında incelenir. İkinci bölümde ise metinlerarası ve göstergelerarası ilişkiler incelenir.

Tolga Elbirlik'in (2015) doktora tezi birçok teorisyenin söylem ve söylem analizi görüşlerini özet olarak bünyesinde toplamıştır.

1.3.2. Gece'yi Tahlil Eden Çalışmalar

Gürsel Aytaç'ın *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler* adlı eserinde *Gece* hakkında eserin tümünün öyle olmadığını belirtmek suretiyle kilitli roman (Alm. *schlüsselroman*, Fr. *roman à clef*) yorumu bulunur (Aytaç, 2012: 339).

Bunun dışında *Gece* hakkında bilgi sahibi olmak için şu kitaplara da başvurulabilir:

Fusun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen, (1997), *Bilge Karasu Aramızda*, Metis Yayınları, İstanbul.

Cem İleri, (2007), *Yazının da Yırtılıverdiği Yer*, Metis Yayınları, İstanbul.

Doğan Başat, (2013), *Bilge Karasu'yu Okumak*, Metis Yayınları, İstanbul.

Nurdan Gürbilek, (2014), *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul.

Hüsamettin Çetinkaya, Edebiyat Eleştiri dergisinde kendi ifadesiyle "Benim bu çalışmada kullandığım terminoloji, post-eleştiri denen bir yaklaşımın tedavüle soktuğu terminolojidir." (Çetinkaya, 1993: 112) diyerek *Gece*'yi özellikle Barthes ve Derrida'yı referans alarak inceler. Nitekim aynı dergideki bir sonraki yazı Çetinkaya'nın tercüme ettiği Barthes'ın *Yazarın Ölümü* makalesidir.

Notos Öykü dergisinin 2015 yılında Bilge Karasu özel sayısı çıkmıştır. Bu sayıda *Gece* ile ilgili olanlar Jale Özata Dirlikyapan'ın *Baskı Kurmanın Evrensel Yolları* ve *Okura Yaşatılan Gece* başlıklı yazısı ve Bahri Vardarlılar'ın *Gece ile İlk Karşılaşmam* adlı yazısıdır.

İzafi adlı derginin 2014 yılında çıkardıkları Bilge Karasu özel sayısında ise *Gece* hakkında İlyas Akman'ın *Uçurumun Kenarında Baş Dönmeleri ya da Gece Romanında Entelektüele Dair* adlı yazısı ile Ahmet Ergenç'in *Karasu Gece'de Yazarı Neden Öldürdü?* adlı yazısı bulunur.

Birikim adlı derginin 2009 yılında çıkan 243. sayısında *Gece* hakkında Bülent Yıldız'ın *Bilge Karasu'nun Gece Romanı Üzerine Eleştirel Bir Deneme: Gece'de Kaybolan "Ben"* başlıklı yazısı yer almaktadır.

Gece üzerine yapılan incelemelere baktığımızda en kayda değer çalışmalardan birinin Jale Özata'nın (2003) yüksek lisans tezi olduğunu görürüz. Özata tezinde eserin özellikle ilk üç kısmına yoğunlaşır. *Gece*'nin I. kısmında yer alan olayların kronolojik sırasını Genette'in harf ve rakam sistemini kullanarak incelemiştir. Bunun yanı sıra bu tezin kapsamı dışında kalan üstkurmaca bahsi Özata'nın tezinde incelenmiştir.

Bilge Karasu'nun eserleri hakkında genel bir çalışma olan Tuğba Dağıstan Çetintaş'ın (2018) doktora tezine bakıldığında *Gece*'nin yazılış sürecine dair bilgilere rastlanılır. Yine, *Gece*'de bireyin benliğini oluşturması ve yolculuk meselelerinin ele alındığını görürüz. (Dağıstan Çetintaş, 2018: 217-218). Ayrıca söz konusu çalışmada Karasu'nun *Bir Ortaçağ Abdalı* adlı hikâyesi Jung arketipleriyle ilişkilendirilmiştir (Dağıstan Çetintaş, 2018: 296). *Gece* hakkındaki kısımlarda Freud ve Lacan açısından bazı yaklaşımlar getirilmiştir. *Gece* mefhumunun eserde adeta bir kişi olması daha önce söz konusu tezde ele alınmıştır (Dağıstan Çetintaş, 2018: 180). Birçok çalışmada olduğu gibi söz konusu tezde de *Gece* ile dönemin siyasi şartları arasında doğrudan ilişkisi kurulmuştur (Dağıstan Çetintaş, 2018: 174-175).

Meral Sarioğlu'nun (2001) yüksek lisans tezi resim anasanat dalında yazılmış olmakla birlikte "*Gece*'nin Söylem Çözümlemesi" adlı bölüm *Gece* hakkında yapılmış ilk söylem çözümlemelerinden biridir.

Tahsin Oğuz Başokçu'nun (2006) yüksek lisans tezinde Karasu'nun diğer eserlerinin yanı sıra *Gece*'deki benliğe dair meseleler Nietzsche perspektifinden ele alınmıştır.

Kadir Sariaslan'ın (2014) yüksek lisans tezinde *Gece* ile Orwell'in 1984'ündeki sistematik ötekileştirme Jung'un gölge arketipi ve Freud'un kitle psikoloji teorisi ışığında mukayese edilmiştir.

İlyas Akman'ın (2016) doktora tezinde Karasu'nun eserlerindeki postmodern unsurları incelerken *Gece*'deki metinlerarasılık, üstkurmaca gibi unsurları tahlil etmektedir. Akman *Gece* ile Süskind'in *Koku*'su, Calvino'nun *Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* ve Kafka'nın eserleri arasında metinlerarasılık düzeyinde bağlantılar kurar (Akman, 2016: 113-114).

Gülşah Şişman (2018) Karasu'nun bütün eserlerini yapı, izlek, dil, üslup, metindilbilimsel analiz, anlatı izlencesi ve sözdizimi yönünden inceler. Ayrıca *Gece*'yi incelerken Marksist teoriden istifade ettiğini belirtir (Şişman, 2018: 8).

Selin Çağan (2017) yüksek lisans tezinde Genette'in metinlerarası ilişki kurma yöntemleriyle *Gece*'yi ve *Gece*'nin Fransızca tercümesini incelemiştir.

Tuncay Bolat (2019) doktora tezinin bir bölümünde *Gece*'deki üstkurmaca unsurları inceler (Bolat, 2019: 216-225).

Kübra Gedik (2019) yüksek lisans tezinde Karasu'nun eserlerinde özneyi Hegel, Freud, Heidegger, Lacan, Sartre ve Foucault'nun görüşleri ışığında inceler.

Su Barış (2019) yüksek lisans tezinin bir bölümü olarak *Gece*'nin biçim ve içerik ilişkisini inceler (Yüksek, 2019: 46-53).

Hayrunisa Topçu (2015) doktora tezinde Genette'in ima edilen yazar kavramına (Topçu, 2015: 87) ve anlatıcı anlayışına (Topçu, 2015: 106) yer verip Postmodern Türk Romanları Üzerindeki Uygulamalar başlığı altında *Gece*'yi inceler (Topçu, 2015: 224-234).

Şükrü Çorlu (1992) yüksek lisans tezinde Barbara Frischmuth ve Bilge Karasu'nun eserlerinde rüya kurmaca ilişkisi inceler.

Seval Şahin (2009) makalesinde *Gece*'deki karşıtlıkların ve belirsiz anlatıcının üzerinde durmuş *Gece* ile Borges'in *Babil Piyangosu* adlı eseriyle arasındaki bir ilişki tespit etmiştir.

Esra Karlıdağ (2018) makalesinde *Gece*'yi Toplumsal Baskının İzleri, Yazma Eylemi, Varolamamak, Gecenin İşçileri, Bencil İnsan ve Doğru Nedir başlıkları altında inceler.

Semran Cengiz (2015) makalesinde *Gece*'yi tezimizde savunduğumuz görüşe benzer şekilde dünyada genel olarak hüküm süren baskı rejimleri üzerinden ele alır. Makalenin esasını ise *Gece*'deki modernizm eleştirisi ve distopya teşkil eder.

Fernanda Eberstadt'ın (1994) New York Times'taki *Gece* incelemesinde gecenin işçileri ile 1960 sonrası Çin'deki Kızıl Muhafızlar arasında bağlantı kurar.

Village Voice'un 13 Eylül 1994 tarihli sayısında Sally Eckhoff tarafından kaleme alınmış bir *Gece* incelemesi bulunmakla beraber söz konusu yazıya ulaşılammıştır.

Keith Hitchins'in incelemesinde ise *Gece*'nin klasik anlatı biçimlerinden ayrıldığını belirttikten sonra *Gece*'yi gelenekselliğin gündüzün ise gelgitler içerisinde olan yenilikçiliğin sembolü sayar. Ayrıca Hitchins'e göre *Gece* gerçeklikten asla emin olunamayacağıının bir sunumudur (Hitchins, 1995: 218).

Tezin bu ilk ana bölümünde, tez boyunca takip edilecek olan Genette'in yönteminin doğuşu ve gelişimi özetlenmiş, tezin ele aldığı eser tanıtılmış ve konuya dair çalışmalarda tezin amaçları doğrultusunda önemli bulunan noktalara değinilmiştir. Takip eden beş ana bölümün içeriklerini Genette'in yönteminde bulunan düzen, hız, sıklık, ses ve kip unsurlarının metne uygulanması teşkil edecektir. Her bölümde önce ilgili unsur açıklanmış akabinde *Gece*'ye uygulanmıştır. Nitekim, müteakip bölümde, düzen unsuru yöntem doğrultusunda önce izah edilecek sonra metne tatbik edilecektir.

2. BÖLÜM

DÜZEN

2.1. Genette'in Düzen Anlayışı

2.1.1. Anlatı ve Hikâye Zamanı

Sinemanın ağır çekim (İng. *slow motion*) tekniğini göz ardı edersek yazılı anlatıda sinema filmlerinden farklı olarak bir olayın anlatılma süresi ile hikâyedeki yaşanma süresi birbirinden farklıdır. Örnek vermek gerekirse, sinemada bir karakter tabancasıyla ateş ettiğinde geçen süre izleyici için de sinema filmi için de yaklaşık olarak bir saniyedir, eğer bu sahne sinema aracılığıyla değil yazılı anlatı ile verirse müellifin üslubuna bağlı olarak sayfalar sürebilir yahut kısa bir cümle ile ifade edilebilir. Böylece bir saniye süren olayın okur tarafından tüketilmesi dakikalar sürebilir. Burada karşımıza çıkan zamana ait bu ikilik hikâye zamanı ve anlatı zamanı olarak adlandırılır (Genette, 1980: 33-34).

Hikâye zamanı, hikâyede olaylar gerçekleşirken geçen süredir. Mesela metindeki “İşinden ayrılınca kasabadaki eve taşındı ve beş yıl bu evde yaşadıkdan sonra şehre geri döndü.” cümlesinde hikâye zamanı olarak beş yıl geçmiştir ancak anlatı zamanı yani metnin okunma süresi beş saniyeye tekabül eder.

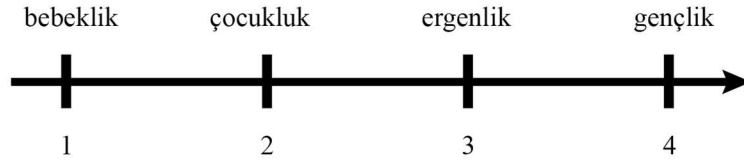
Genette hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişkiyi düzen başlığı altında üç kısımda ele alır. Bunlar düzen, hız ve sıklıktır (Genette, 1980: 34-35).

2.1.2. Anakroni

Anachronism Merriam-Webster sözlüğünde “bir kişi ya da şeyin kronolojik olarak uygunsuzluğu” olarak tanımlanır. Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlükte ise anakronizmin karşılığı “tarih yanılışı” olarak verilir. Genette anakroni’yi hikâye ile anlatının sıralanışları gereği birbirlerine uymama

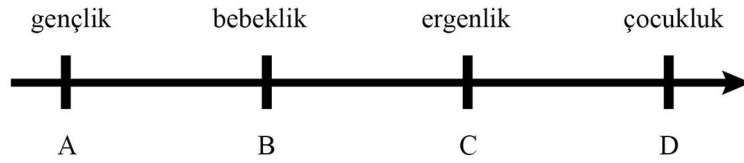
biçimleri (Genette, 1980: 35-36) şeklinde tanımlar. Buradan hareketle bizim kullanacağımız anakroni (İng. *anachroni*) terimi hikâye olaylarının anlatıdaki zaman çizgisine uymaması anlamına gelmektedir.

Normal kronolojiye göre insan hayatı “bebeklik, çocukluk, ergenlik, gençlik...” şeklinde ilerlerken anlatıda ilk önce gençliği, sonra bebekliği, ardından ergenliği, sonrasında ise çocukluğu anlatmak bir anakroni örneğidir.



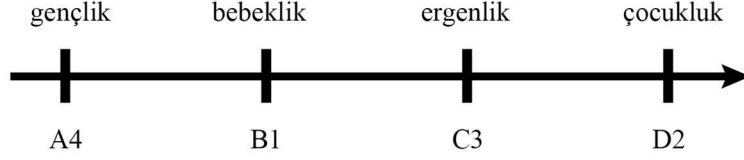
Şekil 6: Hikâye Sırası

Genette olayların kronolojik dizilişi ile anlatı içerisindeki anakronik dizilişini aynı anda temsil etmek için olayların anlatıda sunulmuş sırasının harflerle, kronolojik sırasının ise sayılarla verildiği bir formül kullanır (Genette, 1980: 38-38). Biraz önceki insan hayatı örneğimiz üzerinden ifade etmek gerekirse: İlk anlatıldığı için gençlik bölümü A, peşinden gelen bebeklik B, ergenlik C ve son olarak çocukluk D olarak işaretlenir.



Şekil 7: Anlatı Sırası

Kronolojik sırada bu dört zaman diliminden ilki bebeklik olduğu için B1, ikincisi çocukluk olduğu için D2, üçüncüsü ergenlik olduğu için C3 ve peşinden gelen gençlik olduğu için A4 şeklinde işaretlenir. Ortaya çıkan formül şudur: A4, B1, C3, D2.



Şekil 8: Hikâye ve Anlatı Sırasının Tespiti

Bu formül eserin tamamına uygulanabileceği gibi sadece bir paragrafa da uygulanabilir. Paragraf gibi küçük bölümlere uygulandığında kronoloji yani numaralandırma için dikkat edilmesi gereken nokta zaman göstergeleri, zaman çekimleri ve olaylar arasındaki bağlantılardır.

2.1.2.1. Erim ve Kapsam

Anakroni, hikâyenin yarıda kesildiği şimdiki andan ileriye veya geçmişe doğru uzanabilir. Genette bu zaman mesafesine anakroninin erimi der. Anakroninin kendisi ise hikâye zamanında belli bir süreyi kapsar, bu süreye ise kapsam adını verir (Genette, 1980: 48).

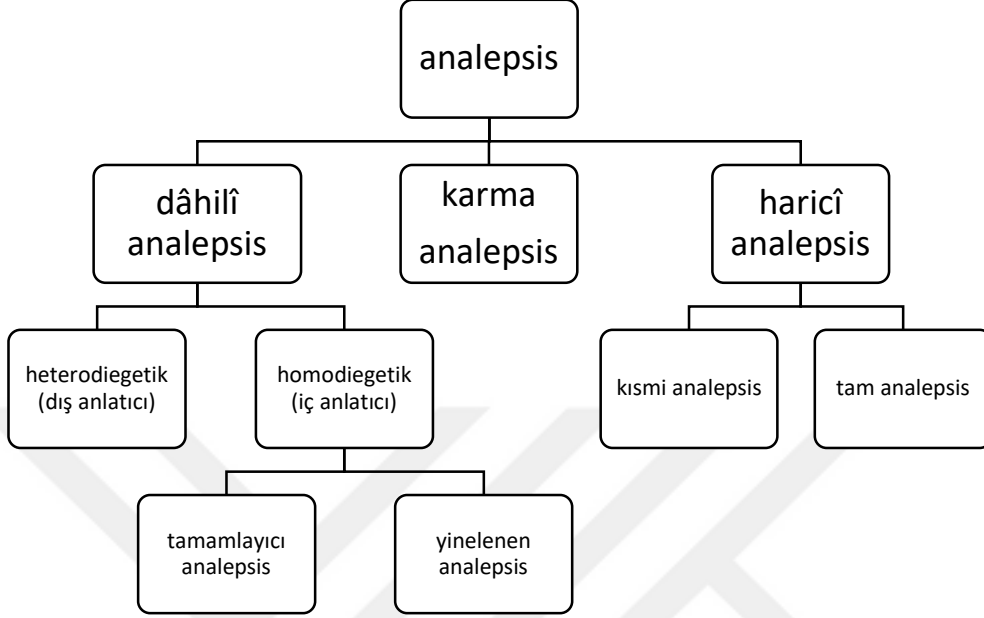
Örnek vermek gerekirse, 2019 yılında geçen bir hikâyede anlatıcının 2010 yılındaki beş günlük bir tatilini anlatması şeklinde ortaya çıkan anakronide erim dokuz yıl kapsam ise beş gündür.

2.1.2.2. Analepsis

Geriye dönüş ve öngörü terimlerinin öznel olguları hatırlatması ve psikolojik yan anlamlarının bulunması sebebiyle Genette daha tarafsız yeni iki terim kullanır. Hikâyede bulunulan ân'a nazaran daha önceki bir olayın anlatılması veya çağrıştırılmasına analepsis, daha sonra yer alacak bir olayın anlatılması veya çağrıştırılmasına ise prolepsis der (Genette, 1980: 39-40).

Anlatıdaki herhangi bir anakroni (analepsis veya prolepsis) anlatılmakta olan hikâyeye eklemlenir. Böylece ortaya anlatının zaman düzeyleri çıkar. Genette analepsis veya prolepsisin eklemlendiği anlatıyı daha doğrusu o anlatının zaman düzeyini ilk anlatı olarak adlandırır (Genette, 1980: 35-36).

Analepsis çeşitlerinin tasnifini, daha kolay anlaşılması gayesiyle şöyle şemalaştırdık:



Şekil 9: Analepsislerin Tasnifi

Kapsamı ilk anlatının kapsamının dışında kalan analepsileri haricî (İng. *external*), içinde kalanları ise dâhilî (İng. *internal*) analepsis olarak adlandırır. Haricî analepsisler’in fonksiyonu genellikle okuru geçmiş hakkında bilgilendirmektir. Bu sebeple ilk anlatıya müdahalesi söz konusu değildir. Dâhilî analepsis’in kapsamı ilk anlatının kapsamı içinde olması sebebiyle Genette’in tabiriyle “bariz bir fazlalık ya da çakışma tehlikesi barındırır” bu sebeple anlatının gidişatını değiştirebilir (Genette, 1980: 49-50).

Dâhilî analepsis de anlatıcının karakter olması ya da olmaması durumuna göre tekrar çeşitlenmektedir. Anlatıcısı heterodiegetic yani dış-anlatıcı olan dâhilî analepsisler, ilk anlatının içeriğinden farklı bir içerik sunmaktadırlar. Bu analepsislerle, hikâyede beliren yeni bir karakterin veya geçmişi belirsizlik içinde olan bir karakterin geçmişi aydınlatılabilir. Anlatıcısı homodiegetic yani iç-anlatıcı olan dâhilî analepsisler, ilk anlatı ile aynı fiil güzergahında bulunurlar ve ikiye ayrılmaları gerekir: tamamlayıcı (İng. *completing*) analepsis ve yinelenen (İng. *repeating*) analepsis (Genette, 1980: 54-57). Genette’in geri dönüşler de dediği tamamlayıcı analepsisler anlatıda bir önceki boşluğu olay gerçekleşikten sonra dolduran geriye dönüşlü

kısımlardır (Genette, 1980: 51). Genette'in anımsama da dediği yinelenen analepsisler ise anlatının geçmişine dönük tekrarlamalardır. Bu analepsisler olayların yaşandıkları andaki yorumunu kaldırıp yenisinin getirilmesi gibi işlevlere de sahip olabilirler (Genette, 1980: 54-57).

Genette karma (İng. *mixed*) ya da diğer adıyla iç içe analepsis'i ise "Erimi ilk anlatının başlangıcından geriye giden, kapsamı ise sonraki bir noktaya doğru genişleyen" şeklinde tanımlar (Gerard Genette, 1980: 50).

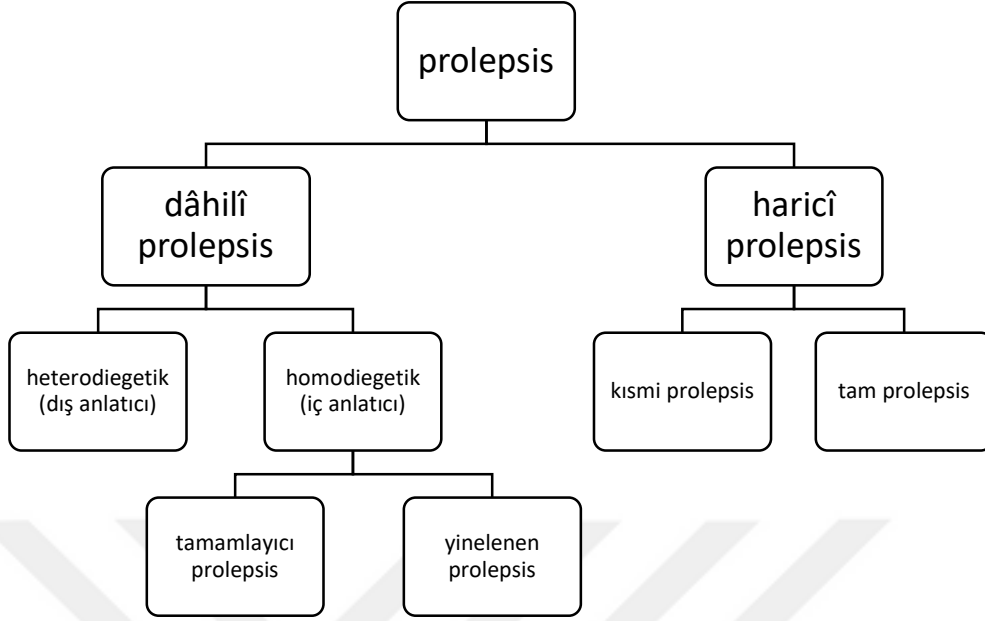
Haricî analepsis çeşitlerinden kısmi (İng. *partial*) analepsisler ilk anlatı ile birleşmeyen ve eksilti (İng. *ellipsis*) ile biten geri dönüşlerdir. Ayırık durarak fiilin kendine has bir ânının anlaşılması için okura gereken bir bilgiyi sunar. Tam (İng. *complete*) analepsisler ise belli bir noktaya geri gittikten sonra hikâyeyi ilk anlatıyla birleşene kadar getirir. Ortadan başlanılan anlatılarda geçmiş bütünü şekilde geri getirmeyi amaçlar, anlatının çoğu zaman mühim bir kısmını oluştururlar (Genette, 1980: 61-63).

2.1.2.3. Paralipsis

Paralipsis, anlatının genel itibarıyla kapsadığı dönemdeki durumun ana unsurlarından birinden hiç bahsedilmemesi, es geçilmesi ile ortaya çıkan bir boşluk türüdür. Mesela, bir hikâyedeki karakterin çocukluk döneminin anlatılıp kardeşiyle beraber büyümelerine rağmen kardeşinin varlığından (ve yokluğundan) söz edilmemesi bir paralipsistir. Genette paralipsislerden yana kaydırma (İng. *sidestep*) diye de bahseder. Zaman eksiltilerinden farklı olarak paralipsisler bütün bir dönemi değil sadece dönemdeki temel taşlardan birini atlarlar. Zaman eksiltileri gibi paralipsisler de geriye dönüşlü doldurmalarla uygundur (Genette, 1980: 51-52).

2.1.2.4. Prolepsis

Prolepsisleri analepsislere çok benzer şekilde şemalaştırmamıza rağmen (bkz. Şekil 10) analepsisler kadar sık kullanılmamalarından ve kullanım farklarından dolayı tanımlarken sınırlarını analepsisler kadar kesin çizgilerle gösteremeyeceğiz.



Şekil 10: Prolepsislerin Tasnifi

Dâhilî prolepsislerde dâhilî analepsislerde gördüğümüz müdahale sorunuyla karşılaşırız. İlk anlatı ile proleptik kısımdan yani öngörülü, ileriye atlamalı kısımdan gelen anlatı arasında gerçekleşecek muhtemel bir faydasız tekrar sorundur bu (Genette, 1980: 71).

Genette kendi yaptığı *Kayıp Zamanın İzinde* çözümlemesinde heterodiegetik prolepsisleri dâhilî ya da haricî olduğu fark etmeksizin tehlike barındırmadığı için dikkate almaz. Homodiegetik prolepsisleri yine analepsislerde olduğu gibi tamamlayıcı ve yinelenen şeklinde ikiye ayırır. Tamamlayıcı prolepsisler önden gidip ilerideki bir boşluğu kapatırlar, yinelenen prolepsisler ise yine önden gidip gelecekteki bir anlatı bölümünü kısmen kendi içinde katmanlaştırırlar. Yinelenen prolepsisler, aynı türden analepsislerdeki gibi ve aynı belirgin sebeplerden ötürü kısa kısa anıştırmalar dışında zorlukla gerçekleşirler. Daha yalın bir ifadeyle söyleyecek olursak, vakti geldiğinde tamamı anlatılacak bir olaya önceden göndermede bulunurlar. Aynı türdeki analepsislerde hatırlatma görevi varken tekrar eden prolepsislerde bir önden duyurma söz konusudur. Gelecek zaman çekimleriyle genellikle şu kalıplarla kullanılırlar “...göreceğiz”, “ileride göreceğimiz gibi” Yinelenen prolepsisler içinde Genette’in önceden bahsetme dediği manası ileride yapılacak olan telmihlerle anlaşılabilir.

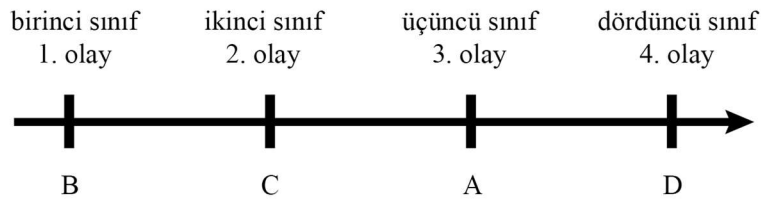
prolepsisler de söz konusudur. Bunlar bir tür “tohum ekme” görevi görürler. Ancak bazı durumlarda yazar, okuru aldatmak için yanıltıcı önceden bahsetmelerde bulunabilirler. Bu yanıltma çabasıyla dedektif romanlarında sıklıkla karşılaşılır (Genette, 1980: 71-73).

Haricî prolepsislerin tespitinde Genette ölçü olarak ilk anlatının zaman alanının sınırını alır. Bu sınır açıkça proleptik olmayan sahnelerin sonuncusudur. Haricî prolepsisler çoğunlukla son söz işlevi görürler ve bir fiili mantıklı sonucuna kadar devam ettirirler (Genette, 1980: 68-69).

Son olarak, yöntemi nasıl uygulayacağımızın daha anlaşılır olması için aşağıdaki örneği vermeyi gerekli gördük.

“Lise üçüncü sınıf öğrencisi Ahmet, okulun ilk haftası sıra arkadaşı Fatma’ya dönerek ‘birinci sınıftayken hangi şubedeydin?’ diye sordu. Ayşe ‘9-B şubesindeydim ama ikinci sınıfa geçerken sınıflarımız dağıtıldı ve ikinci sınıfı 10-A şubesinde okudum’ diye cevapladı. Bunun üzerine Ahmet ‘Bu sınıfı sevmiyorum, seneye başka şubeye gideceğim’ dedi.”

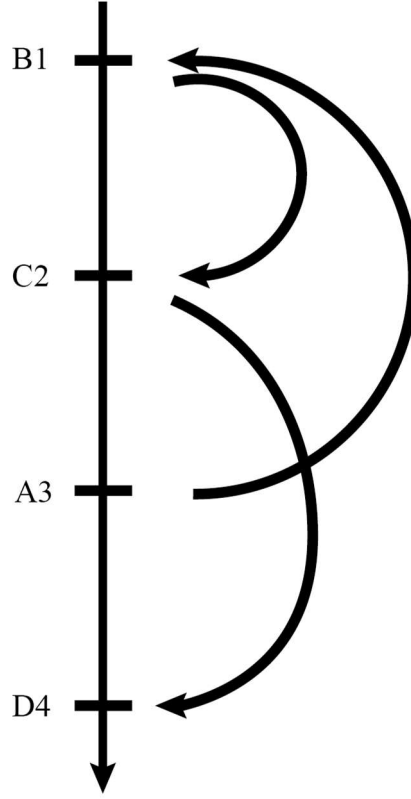
Konuşma üçüncü sınıfta başladığı için ilk anlatı olarak üçüncü sınıfı kabul edeceğiz. İlk önce birinci sınıfa bir analepsis var, ardından aradaki olaylar atlanarak ikinci sınıfa geçiliyor sonrasında ise dördüncü sınıfa prolepsis yapılıyor. Bunu A3, B1, C2, D4 şeklinde (bkz. Şekil 11) gösterebiliriz. Hikâye sırası yani kronoloji rakamlarla, anlatma sırası yani metinde yer aldığı diziliş ise harflerle gösterilir.



Şekil 11: Akronik Anlatı Örneği

Olayları harf ve rakamlarla A3, B1 gibi adlandırdıktan sonra kronolojik olarak ilk olan en üstte, son olan ise en altta olacak şekilde sıralayıp zaman

atlamalarını örnek şekildeki gibi (bkz. Şekil 12) oklarla göstereceğiz.

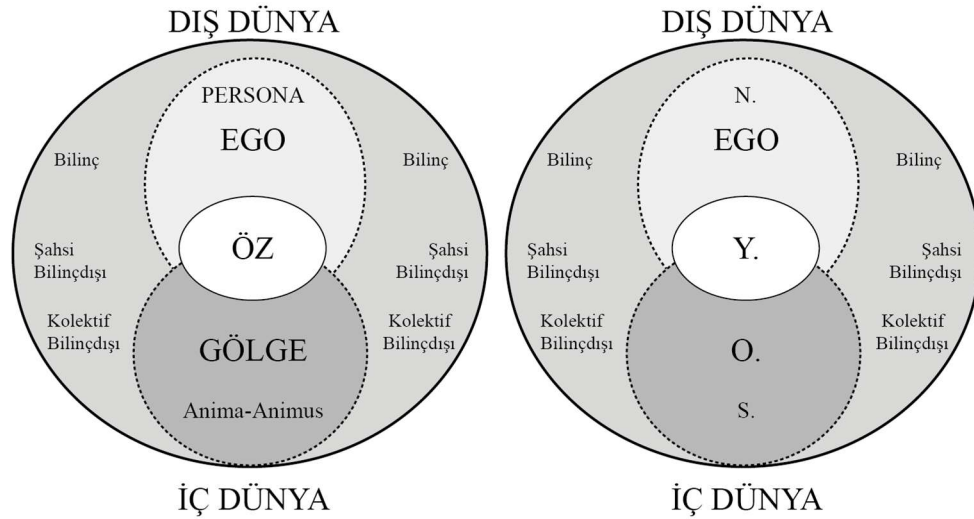


Şekil 12: Zaman Atlamalarının Gösterimi

2.2. *Gece*'nin Düzen Çözümlemesi

Anakronik bir anlatı olan *Gece*'deki olayların kronolojik sıraya uyduğu yerler yok denecek kadar azdır. Zaman ve sıra göstergelerinin nadirliğine anlatıcının güvenilmezliği eklenince olay örgüsünün kronolojik şemasının tespiti iyice hataya açık hâle gelir. Anlatıcının sürekli değiştiği, birden fazla karakterin bulunduğu izleniminin oluşturulması ve ardından yıkılması, neyin gerçek neyin yapıntı olduğunun belirsizliği gibi sebeplerle araştırmacılar eserin tamamının düzenini tespit etmeye çalıştıklarında yalnızca yorumları dâhilinde çeşitli olay örgülerine ulaşabilirler. *Gece*'deki olaylar arasındaki boşlukları yine *Gece*'den yola çıkarak yaptığımız yorumlar dâhilinde tamamlanıp müstakil bir olay örgüsü oluşturmayı denedik.

Gece travmatik bir çocukluk geçirmiş, ailevi ve sosyal problemler ile yaşayan Y.'nin⁸ yazı yazarken -ya da başka bir zamanda- akli dengesini kaybetmesi sonucunda çocukluğundakine benzer şekilde kişilik bölünmesi yaşaması -ya da arketiplerinin dilinden yazılar yazması-, O. adıyla gecenin işçileri diye bir baskıcı grubu yönetmesi, gündüzcüler denen gecenin işçileri karşıtlarını N., Yazar, Yaratman, Düzeltmen adlarını kullandığı gazete yazılarıyla organize etmesi -ya da bir şekilde fikir önderliği yapması-, akıl hastanesine kaldırılması ve iyileşmesini anlatır. Farklı açılardan ele alınmaya ve çeşitli şekillerde okunmaya müsait olan *Gece*'nin bu çalışmada tercih edilen olay örgüsü özetle bu şekildedir. Arketipler bahsine Jung'un analitik psikoloji anlayışından yararlanarak *Gece*'yi sıklık yönünden incelerken daha teferruatlı bir şekilde değineceğiz. Yine de okuma düzeninin bozulmaması açısından şu şekilde şemalaştırmayı⁹ uygun görmekteyiz:



Şekil 13: Jung'un Psişe Modeli ve *Gece*'ye Uyarlanması

Ortalama uzunlukları birer sayfa olan yüz on bölümden oluşan *Gece*'nin olay örgüsü kesitlere ayrılırken sayfa numaraları yerine bölüm numaraları kullanıldı. Bölümlerin belli parçalarının belirtilmesi gereken durumlarda satır

⁸ *Gece*'de Yazar, Yaratman, Düzeltmen adlarıyla anılan ve *Gece*'nin asıl anlatıcısı kabul ettiğimiz karakteri Y. olarak anacağız.

⁹ Jung'un psişe modeli <https://joslynrobinson.com/2018/09/01/brownie-bites-understanding-jungs-theory-of-the-psyche/> adresindeki (erişim 10.05.2020) şema referans alınarak bu çalışma için tercüme edildi ve *Gece*'ye uyarlandı.

aralığı veya paragrafı belirtildi. Harflendirme Genette'in yöntemine göre metinde veriliş sırasını, rakamlandırma ise olayların kronolojik sırasını göstermektedir. Harflerin bittiği nokta olan Z harfinden sonra "AA, AB, AC..." şeklinde ilerlendi. Toplam elli beş kesit alındı. Kesitlerin kronolojik sırası ve özetleri şu şekildedir:

BA1: Y. 13 yaşındayken babasının sert hareketi sebebiyle dolap aynasının çatlaması ve iki yıl sonra değiştirilmesi. Y.'nin iki yıl boyunca çatlak aynada kendini üç kişi olarak görmesi ve ayna tamir edilince bunu yadırgaması. 107. bölüm.

S2: N. ile O.'nun sıra arkadaşlığı yapıp serüven romanları okumaları. 39. bölüm 1-7. Satırlar arası.

U3: N. ile O.'nun evinde savaş yıllarının getirdiği sıkıntıların ve yoksulluğun artması. 41. bölüm ilk paragraf.

V4: O.'nun N. ile okulun anma gününde karşılaşması ve fikirlerinin değişmesi. 41. bölüm ikinci paragraf.

X5: O.'nun N.'ye tavlada meydan okuması ve N.'nin umursamaz tavrı. 42. bölüm.

Z6: S.'nin O. ile N. arasında kuraldışı bir ilişki şüphesiyle O.'yu iğnelemesi. O.'nun iğnelemeye tepki olarak S. ile evlenmesi. O.'nun evliyken S.'nin ırzına geçmesi. Birkaç yıl sonra boşanmaları ancak beraber çalışmaya devam etmeleri. Tüm bunlar olurken N.'nin gölgesinin O. ile S.'nin üzerinden eksik olmaması. 55. bölüm

W7: Gecenin İşçilerinin yaptıklarından dolayı N.'nin öfkesinden kudurması ancak bir şeyler yapmaya kalkmaması. 41. Bölüm son paragraf

A8: Yaratmanın yalnızlığını yaşaması ve bu durumu dilin bilmesi. 4. bölüm.

B9: Dillerin çözülmeye ve yaşamaya başlaması. 5. Bölüm.

C10: Yaratmanın yalnızlığından şüphe edilmesi ve kişiliğin bölünmesi. 10. Bölüm.

E11: Sevinç'in N.'yi arabayla sabah evden alıp bir yere götürmesi. Arabada N.'nin "kimsiniz?" diye sorması. Sevinç'in "ulağım" diye cevap vermesi. 11. bölüm son paragraf.

F12: S.'nin refakatiyle N.'nin bir saatlik araba yolculuğundan sonra Yargılamalar Bakanlığına arka kapıdan girmesi. Kel bir adam tarafından sorgulanması. Eve dönünce çantasında “evden çıkmayın” notunu bulması. 13. bölüm.

D13: N.'nin çantasından birtakım kağıtlar çıkması. Kağıtlardan birinde “Nemaya, tiyatroya gitmeyin. 24 saat içerisinde Sevinç gelebilir.” Yazması. 11. bölüm başı

G14: N.'nin soğuk karlı bir kış günü arkadaşının evine gitmek için evden çıkması. Kestirme yoldan gitmek isterken bölünmüş bir eve girmesi. Evden çocukların “gündüzcü” nidaları ve itip kakmalarıyla kovulması. 15. bölüm.

H15: N.'nin çocuklardan kaçıp arkadaşının sokağının köşesine varması. 17. bölüm.

J16: N.'nin arkadaşının sokağının köşesine varıp arkadaşının işaret ettiği yöne yürümesi. Arkadaşının arkadan gelip bir numara söylemesi. 21. Bölüm

K17: N.'nin arkadaşının verdiği numara ezberindeyken kırlara doğru yürümesi. 24. bölüm.

L18: N.'nin arkadaşının gözden kaybolduğu yerde durup arkadaşının gittiği yönün aksi tarafına etrafından dolanıp gelme niyetiyle yönelmesi. Bu istikamette ilerledikten sonra şehrin dışında kalan bir tepecik görüp merakla tepeciğe gitmesi. Tepeye ulaştıkça aşağıda sık bir ağaçlık görüp içerisinde açık bir alan olduğunu sezmesi. O bölgeden sesler duyması. 25. bölüm.

I19: N.'nin şehrin dışından beri bayır yukarı koştuğu için nefes nefese kalması. Bir ağacın ardına saklanıp atış ayinini izlemesi. Adamlar yere düşmeye başlayınca kaçması. 19. bölüm.

M20: N.'nin atış ayini yapılan yerden kaçarken şehirden iyice uzaklaşması. 27. bölüm başı.

AC21: S.'nin mektup teslim görevi sebebiyle N.'yi Ulusal Kitaplık'a kadar takip etmesi. 67. bölüm başı.

N22: N.'nin Ulusal Kitaplık'a girip Escher merdivenlerine benzeyen merdivenlerde kaybolması. 27. bölüm sonu.

T23: O.'nun Ulusal Kitaplık'ta kaybolan N.'yi izlemesi. N'ye oradan çıkabilmesi için bir şekilde yardım etmesi. 40. bölüm.

O24: N.'nin Escher merdivenlerine benzeyen merdivenlerden bir şekilde kurtulup Ulusal Kitaplık'tan çıkması. 28. bölüm.

AD25: S.'nin Ulusal Kitaplık'ın arka yolundan arabasıyla R.'ye gitmesi. Kulüpten telefonla durumu rapor etmesi. Emir üzerine Mektupları yakması. N.'nin R.'ye girip telefona gitmesi. S.'nin telefon etmeye çalışan N.'nin yanına gitmesi. 67. bölüm sonu.

P26: N.'nin şehre gitmek yerine güneye doğru yürümesi. İkiye ayrılan bir yola varması ve şehrin sağda kalması. 33. bölüm.

Q27: N.'nin sağa giden yolun ilerisinde R.'yi görmesi. R.'ye girip arkadaşının verdiği numaraya telefon etmesi. 34. bölüm başı.

Y28: N. içeri girince gözcünün arabaların arkasına sinip beklemesi. N. çıkmayınca nöbeti arkadaşına devretmesi. 48. bölüm ilk paragraf.

R29: N.'nin numarayı üçüncü çevirişinin ardından yanına S.'nin kahve ile gelmesi. Dördüncü aramadan sonra güzel bir arabayla eve gitmeleri. 34. bölüm.

AA30: N.'nin S. ile karşılaşmasının ilk on dakikasından sonra ona sen diye hitap etmesi. 64. bölüm.

AB31: S.ye N.'yi tuzağa düşürme görevi verilmesi ve iptal olması. Sabah bakkala diyerek zarfları almaya gitmesi. 66. bölüm.

AE32: S.'nin getirdiği zarflardan ne çıktığını N.'nin söylememesi. S.'nin kapıdan çıkınca vurulabileceğine dair bir endişe taşıması. 68. bölüm.

AF33: N.'nin S.'ye “buradan çıkmamız gerekecek” demesi. 70. bölüm.

AG34: N.'nin ikinci zarfı açması. Yabancı başkentin havaalanına inmesi. İki yatağı da boş olan otel odasına girmesi. Duş alıp banyodan çıktığında ikinci yatakta Sevinç'i görmesi. 76. bölüm.

AH35: N. ile Sevinç'in otelin kapısından girdiklerinden beri hiç konuşmamaları. N.'nin karanlık ve sessizlik içinde sarılması için Sevinç'i beklemesi. Sarıldıklarında N.'nin bacağına ve sırtına bir şeylerin saplanması. 78. bölüm.

AI36: N.'nin vurulduğu için hastanede kalması ve bu süre içerisinde Sevinç'in ona refakat etmesi. 79. bölüm.

AJ37: N.'yi bıçaklayanın yakalanıp yargılanması. Sevinç'in başkente dönmek için ayrılması. N.'nin bir koruma refakatiyle sokağa çıkması. Işıktan

rahatsızlık duyup gölgeye geçmek istemesi ve korumanın “zaten gölgedeyiz” diye karşılık vermesi. Otele dönmeleri. İki kişilik boş otel odasında N.’nin banyodan çıkınca ikinci yatakta Sevinç’i görmesi. 80. bölüm.

AK38: Akli dengesinin bozulduğundan şüphelenmesi. 81. bölüm.

AL39: N.’nin vurulmadan iki ay sonra yurda dönmesi. Olay hakkında ilk haberin çıkmasından yedi gün sonra haberlerin kesilmesi. Bunların ardından bir sabah Sevinç’in ölüsünün N.’nin kapısının önünde bulunması. O sabah evden alınıp akıl hastanesine benzeyen yere götürülmesi. 87. bölüm.

AN40: Defterleri içinde tuttuğu zarftan çıkan kağıtları esere dâhil etmesi. 93. bölüm.

AQ41: Sevinç’in artık gelmemesi ve Sevinç’in bir düş olduğundan şüphelenmesi. 99. bölüm.

AX42: Sevinç, Sevim ve O.’nun var olmadığını ayrıca aylardır hastanede tutulduğunun itirafı. 105. bölüm.

AM43: Belediye çukurlarıyla dolu sokaklarda yürümesi. 92. bölüm.

AO44: Rahneler caddesine ulaşmaya çalışırken kaybolması. 94. bölüm.

AP45: Rahneler caddesine ulaşamayınca havanın kararması üzerine gördüğü ilk binadan içeri girmesi. İçeride bir kadının buyur etmesi. 98. bölüm.

AR46: Buyur edildiği bekâr evine benzeyen yerde ikram edilen peynir ekmeği yemesi. Peynir ekmek ikram eden delikanlı ile aynı yatağa girmesi. Delikanlının onu tanması ancak onun delikanlıyı hatırlayamaması. 100. bölüm.

AS47: Sabah olunca evde baskına yakalanmaları. Baskın düzenleyenlere laf atması. 102. bölüm.

AT48: Baskıncılarla laf dalaşını sürdürmesi. 104. bölüm ilk kısım.

AU49: Uyanması ve gördüğü baskının düş olduğunu anlaması. 104. bölüm orta kısım.

AW50: Yazdıklarını okuyup beğenmesi. Tanınmış bir yazarın adıyla gazeteye göndermeyi planlaması. 104. bölüm son kısım.

AY51: Metin gazetede yayımlanınca gazeteyi başkanlık odasındaki toplantıda kurul üyelerinin önüne atıp onları kışkırtmayı planlaması. 106. bölüm ilk kısım.

AZ52: Buluşum dediği faili meçhul yöntemini anlatması. 106. bölüm sonu.

BB53: Paris metrosunda suikasta uğramayı beklemesi ancak hiçbir şey olmaması. 108. bölüm.

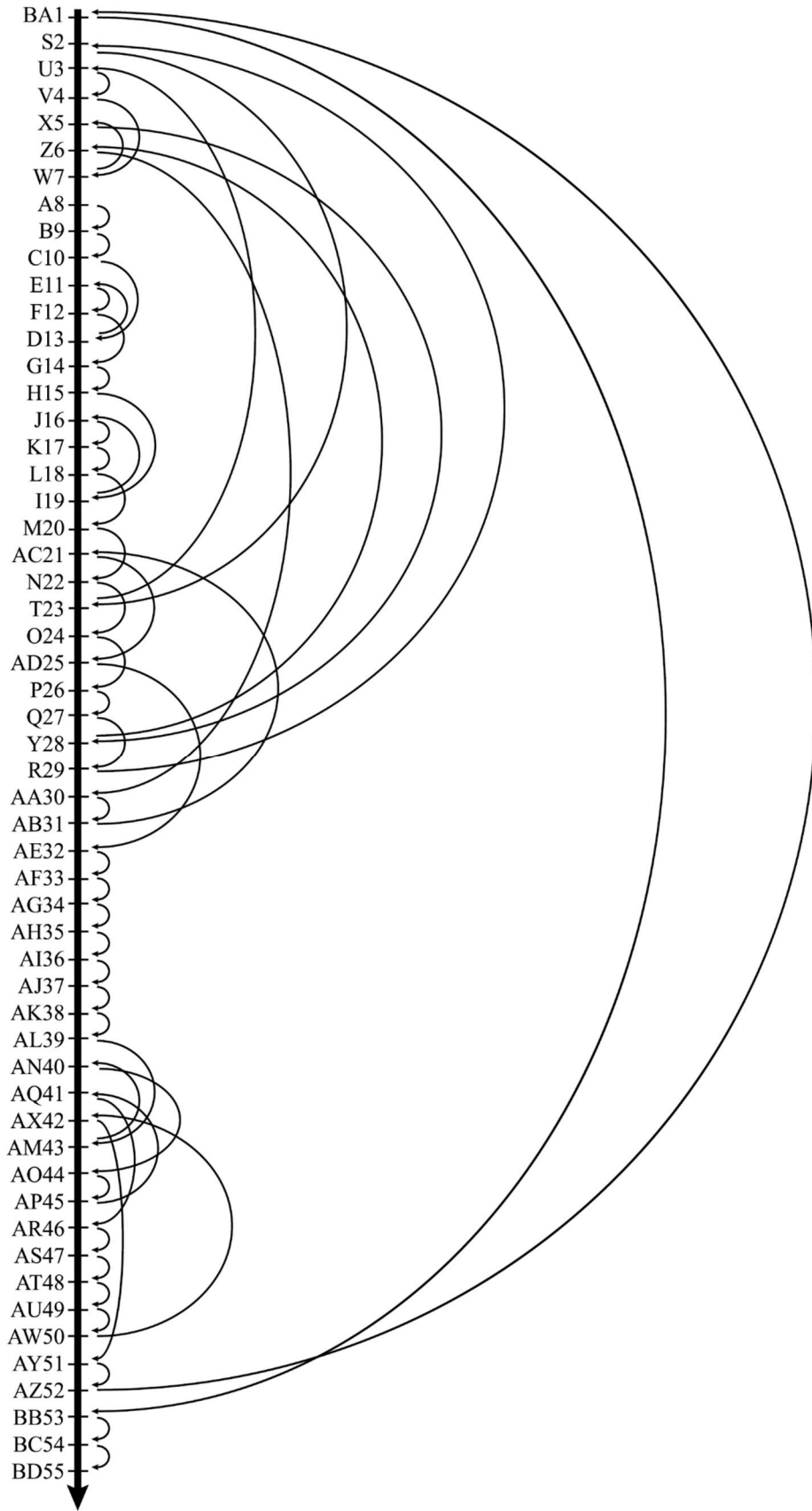
BC54: Aynada bütün benliklerini görmesi ve sonunda aynanın kırılması. 109. bölüm.

BD55: “Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?” diyerek eserini tamamlaması. 110. bölüm.

Kesitler kronolojik sıraya göre değil de eserde yer aldıkları sıraya göre sıralanırsa şöyle bir dizi oluşur: A8 – B9 – C10 – D13 – E11 – F12 – G14 – H15 – I19 – J16 – K17 – L18 – M20 – N22 – O24 – P26 – Q27 – R29 – S2 – T23 – U3 – V4 – W7 – X5 – Y28 – Z6 – AA30 – AB31 – AC21 – AD25 – AE32 – AF33 – AG34 – AH35 – AI36 – AJ37 – AK38 – AL39 – AM43 – AN40 – AO44 – AP45 – AQ41 – AR46 – AS47 – AT48 – AU49 – AW50 – AX42 – AY51 – AZ52 – BA1 – BB53 – BC54 – BD55

Olayları, kronolojik olarak yukarıdan aşağıya dizip zaman atlamalarını takip etmek için ok işareti kullanarak hazırladığımız şema (bkz. Şekil 14) düzenin ve ritmik zaman atlamalarının fark edilmesi açısından faydalı olacaktır.

Olaylar dizisinin başlangıcı olarak A8'i kabul ettik. A8, B9 ve C10 kronolojik sırayla ilerlerken C10'dan sonra aradaki iki kesit atlanır. D13 kesitinden sonra arada atlanan iki kesitten ilki olan E11'e dönülür ve yine kronolojik sırayla olaylar devam eder. Aradaki olayların atlandığı ve sonra geri dönüp kronolojik sırayla devam edildiği bu anlatma tarzı *Gece*'de defalarca karşımıza çıkar. Hatta 32. ve 29. kesitlerin arası 46. ve 50. kesitlerin arasını saymazsak *Gece* tamamen bu şekildeki atlamalardan oluşur.



Şekil 14: Gece'deki Zaman Atlamalarının Gösterimi

Anlatıcının değişkenliği ve zaman zaman belirsizleşmesi, çoğunlukla bölümlerin başında zaman belirten ifadelerin olmaması ve bir bölüm olay bir bölüm kelime anlatısı şeklinde giden *Gece* bu anakronik düzenle birleşince ilk okuma esnasında olayların takibi zor hâle gelir. Ancak *Gece* okunup bittiğinde okurun zihninde berrak olmasa da bir olay dizisi oluşabilir.

Bu düzen anlayışından birden fazla anlam çıkarabiliriz: Ya anlatıcının zihninin karışık olduğu izlenimi verilmeye çalışılıyordur. Eserin sonlarında karakterin akıl hastanesine kaldırılması ve son cümlenin “Bunları yazmakla çıldırırmaktan kurtulunur mu?” (231. s.) olması bu görüşü destekler. Yahut, olaylar yerine düşünceler vurgulanmaya çalışılıyordur. Böylece metinde olayların değil düşüncelerin dikkate değer olduğu kanısına varabiliriz. Nitekim aynı olayların farklı sözde-kişilerin¹⁰ açılarından anlatılması ve farklı anlamların çıkarılması bunu destekler. Y. *Gece*’nin geliyor olduğunu, korkunun hüküm süreceğini anlatır. N.’nin anlattıkları okurda ‘hiçbir şeyden haberi olmayan saf kişi’ olduğu izlenimini oluşturur -hâlbuki karakterler sürekli onun bir şeyler bildiklerini ima eder-. O. ise gecenin işçilerini güçlendirmek için karşı gelecek sözde kahramanlar oluşturduğunu, atış ayini, faili meçhuller gibi insanları birbirine kırdıran olayların fikir babası olduğunu, kendisinin ise en büyük düşmanının -aynı zamanda en yakın dostunun- N. olduğu söyleyerek korku imparatorluğunu nasıl güçlendirdiğini anlatır. S. bir nevi itirafçı ve işbirlikçidir, bir zamanlar O.’nun eski karısı ve iş bitiricisi Sevim iken şimdi sonradan pişman olup taraf değiştirmiş ve her şeyi N.’ye anlatan Sevinç’e dönüşmüştür. S.’nin durumundan şunu da çıkarabiliriz, gölge arketipinin baskın olduğu durumlarda anima da kötü huylu olmakta ve Sevim olarak karşımıza çıkmaktadır. Personanın baskın olduğu durumlarda ise iyi huylu bir anima yani Sevinç olmaktadır.

Türk Dil Kurumunun Güncel Türkçe Sözlüğünün yapıntı maddesi şu şekildedir:

“1. isim, felsefe Gerçekle çeliştiğini, gerçekliğe uymadığını bile bile tasarlanan şey, hayal gücüyle yaratılmış olan şey, tasni.

¹⁰ Y.’nin arketiplerin ağzından konuştuğu durumlar. O., S. gibi.

2. isim Bilgi kuramında ve ontolojide gerçeğe uymayan ancak belirli bir kuramsal veya pratik amaç için kullanılması sakıncasız olan tasarım, tasni.” (TDK yapıntı maddesi)

Gece'nin aslında bir yapıntı veya yapıntı üretme çabası olması ve bunu metinde sıklıkla dile getirmesi anakronik düzenin anlaşılmasında önemli rol oynar. *Gece*'de tasvir edilen mekânlar, anlatılan olaylar, anlatıcıların kimliği, üslup ve düzen çelişkilerle doludur ve böylece Karasu yapıntı oluşturulabilecek her biçimde yapıntı oluşturmayı başarmıştır. Sadece anakronik bir düzene sahip olsaydı bile zamanın göreliliğine gönderme yaptığını savunabilirdik. Nitekim hikâye olarak baktığımızda da *Gece* mümkün iki sonla biter. Biri 108. bölümdeki Paris metrosunda öldürülmeyi beklemesi ancak öldürülmemesi, diğeri ise 109. bölümde aynanın kırılması ve kanlar içinde kalıp -muhtemelen- ölmesidir. Bu iki sahne kuantum mekaniğiyle ilgili olan Schrödinger'in kedisi paradoksu için tasarlanmış deneyi hatırlatmaktadır. Söz konusu deneyde zehir şişesinin kırılması ve kedinin ölmesi ile 109. bölümdeki aynanın kırılması ve karakterin ölmesi ciddi anlamda birbirine benzemektedir (Trimmer, 1980: 328). 108. bölümde karakterin öldürülmeyi beklerken hiçbir şeyin olmaması ile zehir şişesine hiçbir şeyin olmaması ve hâliyle kediye de hiçbir şeyin olmaması da aynı şekilde benzerlik taşımaktadır. Paradoksa göre kedi hem ölüdür hem diri, *Gece*'ye baktığımızda da, karakteri ölü olarak da kabul edebiliriz diri olarak da.

Bunların dışında, AC21 ve AE32 arasındaki olayların düzensiz olma sebebi I, II ve III. kısımlarda geçen olayların N., O. ve S. tarafından farklı biçimlerde anlatılmasından kaynaklanır. N. I. kısımda olayları eksik gedik bir şekilde anlattıktan sonra O.'nun konuştuğu II. kısma geçeriz burada çoğunlukla 'haince' yöntemlerini anlatan O. bir tür düşmanlıkla olayların bilinmeyen tarafları ve N.'nin geçmişi hakkında düzensiz şekilde bilgi verir. S.'nin konuştuğu III. kısımda ise S. pişman bir şekilde N.'nin eksik anlattığı kısımları düzensiz olarak tamamlar. Bu ilk üç kısım hacim olarak *Gece*'nin yaklaşık yarısına tekabül eder ve olayların takip edilebilmesi bakımından klasik anlatıya benzemektedir. İlk üç bölüm için suç, politika, psikoloji, mektup, aşk ve dedektiflik romanı izleri bulunur. Anlatıcıların birbirine

karıştığı ve olaylar yok mesabesine indiği IV. kısımda ise tam anlamıyla bir postmodern anlatıyla karşılaşırız.

2.2.1. Prolepsis

Gece'de heterodiegetik anlatıcı tespit edilemediğinden ötürü tezimizde prolepsislerin tespiti dâhilî homodiegetik prolepsislerden başlamaktadır. Genette'in tohum ekme de dediği dâhilî homodiegetik yinelenen prolepsis *Gece*'de sıkça karşımıza çıkar. Tespit edilenleri şunlardır:

“Gece yavaş yavaş geliyor. İniyor. Çukur yerlere dolmağa başladı bile. Oralari doldurup ovaya yayılmağa başlar başlamaz, her yer boza dönüşecek.” (15. s.)

Bu cümlelerle başlayan kitabın ilk bölümünde birçok prolepsis yer alır. Başlangıçtaki epigraflardan sonra bu bölümle karşılaşan okurun zihnine, gecenin geleceği, dilin gecede hayatta kalacağı, hiçbir gerçekliğin kalmayacağı gibi düşüncelerin tohumu ekilir. Nitekim bu bölümde ekilen tohumlar ileride filizlenir, yani anlatıcı dedektif romanlarında sık karşılaşıldığı gibi okuru yanıltmak maksadıyla değil önceden duyurmak, okuru yavaş yavaş hazırlamak maksadıyla anlatmıştır bunları.

“Gece ortalığı kaplayalı hanidir... Karanlıkta, el yordamıyla olsun ilerleyemeyeceğim bir yerlere, hiç bilmediğim, tanımadığım bir yerlere geldim.” (171. s.)

74. bölümün (160-161. s.) neredeyse tamamı gecenin gelişi ve gelmiş olmasıyla ilgilidir.

“Gece, yazdığım gibi, ağır ağır yayıldı ovaya, sonra tepeleri de boğdu.” (161. s.)

“Toprakaltı saraylarda (16. s.)” ibaresi 74. bölümde “yeraltı sarayları” (161. s.) olarak karşımıza çıkar ve ne anlama geldiği, ne niyetle yazıldığı açıklanır.

“Hiçbir gerçekliğin olmadığı bu yer...” (16. s.) ifadesi ise tek ve mutlak gerçekliğin bulunmadığı eserin tamamında karşılık buluyor denilebilir. Bunun dışında “Burası, bu yer, şu an, bir düş mü, değil mi?” (216. s.) ve 105. bölümde *Gece*'deki karakterlerin aslında uydurma olduğunun itirafı bu ifadeye karşılık gelebilir.

“Daha daha, geceyi hazırlamakta işçiler Yazardan -düpedüz Yazardan, Yaratman, Düzeltmen falan değil...- yardım görüyor olabilirler.” (30. s.)

Gecenin işçileri O.’ya bağlı olduğu için ve O. da Y.’nin yani Yazarın uydurduğu bir kişi olduğu için bu cümle de ileride olacak veya açıklanacak şeylere karşılık gelen bir prolepsistir.

“Düzeltmen yalnızlığını yaşar” (21. s.) ve “Yaratmanın yalnızlığı” (30. s.) gibi ifadeler prolepsistir çünkü eserin 105, 107 ve 109. bölümlerinde eserde aslında tek bir karakterin olduğu anlatılır. Yine bu bölümlerle alakalı olarak “Yaratman... ..hiç de yalnız değildir” (30. s.) “yazar ben miyim, benim bir yaratığım mı” (32. s.), “onu kendi ‘avâtara’larımdan biri diye düşünmüştüm.” (71. s.) ve benzeri ifadelerin yanı sıra birinci tekil şahıs ve birinci çoğul şahıs çekiminin dikkat çekecek kadar sık beraber kullanılması “...benim adım, onun adı. Bizi başka her şeyden ayıran başlıca ıraydı adımız, adlarımız.” (89. s.), “sizi niye buraya getirdik, biliyor musun? Aklınıza bir şey gelmiyor mu? Sen geçenlerde şehir dışına çıktın mı?” (39. s.) bir kişilik bölünmesinin ortaya çıktığına dair ipuçları verir. IV numaralı son defter veya son kısım başladığında, bu kısmın ikinci bölümünde yer alan “Şimdiki durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmekte beni ne ölçüde başarılı kılabilir?” (145. s.) cümlesi kişilik bölünmesine dair fikir verir ancak net değildir. Çünkü bu cümlelerden birkaç sayfa önce kitap I, II, III ve IV olarak dörde ayrılmıştır. 105, 107 ve 109. bölümlerde ise anlam daha aşikârdır ve anlatıcının üslup, isim, konu olarak dörde bölünmesi şeklinde belirginleşir.

Belirttiklerimizin dışında bu kişilik bölünmesi ve gerçek olmayan karakterlerle ilgili başlıca prolepsisler şunlardır: “Sonra bu adama değişik üç dört ad yakıştırdı.” (44. s.), “Artık aynalar içinde geziyor gibiyim.” (159. s.)

105. bölümün başındaki “Gerçekte Sevinç diye biri yok.” (222. s.) cümlesini tek başına ele alırsak ikinci yatağı boş olan otel odasında duş sonrası Sevinç’in belirmesi (173. s.) bir prolepsistir. Çünkü *Gece* cinlerin perilerin olduğu bir olağanüstü ortamı anlatmaz veya insanların bir yerden bir yere ışınlandıkları bir bilim kurgu romanı değildir. Eğer Sevinç’in gerçekten var olduğunu kabul edersek ki o bölüm ve öncesinde Sevinç’in hayali karakter olduğuna dair bir delil bulunmamaktadır, ikinci yatağa vurgu

yapılması o yatağın dolacağı veya o yatakla ilgili bir şeyler olacağına dair bir prolepsistir. Nitekim anlatıda iki cümle kadar, hikâyede ise bir duş alacak kadar vakit geçtikten sonra (173. s.) yatağın dolduğu bilgisiyle karşılaşırız.

77. bölümün (166-167. s.) tamamına yakın bir kısmında fiziki ölümden bahsedilir. Besili insan, insanın boyu, posu, eni, solucanlar, böcekler, gövde ve benzeri şeyler özellikle vurgulanır ve açıklanır. Bölümün son paragrafi ise şu şekildedir:

“Düşünüyorum da, başta Sevinç olmak üzere, gerek ben gerek karşımdakiler -kendilerinden o kadar da habersiz değilim- demin anlattığım ölümlerden olmayacağız.” (167. s.)

Cümlelerin anlamı gayet açıktır. Ben, Sevinç, O. ve Sevim fiziki ölümü tatmayacağız çünkü fiziki olarak mevcut değiliz, Y.’nin hayal dünyasının ürünüyüz. Anlamı bariz bir şekilde ortada olan bu cümle okurun dikkatini başka yöne çekmek için uzatılmış ve ara cümle eklenmiş olabilir. İki sayfa boyunca gövde, toprak ve solucan okuyan okur cümleyi uzun hâliyle değil de “Sevinç, ben ve karşımdakiler demin anlattığım ölümlerden olmayacağız.” gibi kısaltılmış bir hâliyle görseydi zihninde fiziki ölüm ve hayalî karakterin yok olması minvalinde imgeler oluşurdu.

16. bölümün son paragrafında prolepsis bulunmaktadır. “öldürenlerin günün birinde öldürülebileceklerini düşünmelerini sağlamak...” (45. s.) şeklinde başlayan cümle 54. bölümün son paragrafında karşımıza “Günün birinde bu temizliğin ucu bize dayanırsa, kendilerine hazırladığım temizlik karşısında belki ancak şaşkınlık gösterecek kadar vakit bulabilirler o temizlikçiler.” (118. s.) şeklinde çıkar. Cümleleri sarf eden O.’dur ve O. ‘Hareket’in üst düzey yöneticisi olmasına rağmen öldürülme korkusu taşımaktadır.

Tespit edilen dâhilî homodiegetik tamamlayıcı prolepsisler şunlardır:

55. bölümden 63. bölüme kadar olan kısmın tamamı gecelerle gündüzler bir olduktan sonra teslim edilen mektupları kapsadığı için tamamlayıcı prolepsis sayılabilir. Zira 76. bölümde (164. s.) ikinci zarfın açıldığı anlatılır ancak zarfın içindekiler uzun uzadıya anlatılmaz. *Gece*’nin III. kısmı önden giderek bu boşluğu doldurmuştur. Eğer III. kısım mektupların kendisi değil de oluşturuluşu olarak ele alınırsa, yani okurun III. kısımda mektup yerine

mektupların yazılışına tanık olduğunu düşünürsek III. kısmın tamamı bir prolepsis olarak algılanamaz. Mektupların yazılışı zaman olarak konumlandırıldığında ilk anlatının içindedir. Mektuplarda anlatılanlar ise çoğunlukla geçmiş ve gelecek olaylardır. Geçmiş olaylardan bahsedilmesinin yani analepsislerin tespit ve tahlili bu bölümün konusu değildir¹¹.

61. ve 63. bölümlerde birtakım olaylar henüz gerçekleşmeden anlatılır. Eserin ileriki bölümlerinde ise bu kısımlar atlanır. Hâliyle bu bölümlere dâhilî homodiegetik tamamlayıcı prolepsis denilebilir. Söz konusu bölümlerden ilki 61. bölümün son paragrafında geçer.

“Üç gün sonra yurt dışına gönderileceksiniz. Şu anda nerede olduğunuzu bilemediğimiz için bu haberi vaktinde veremedik. Diyecelerinizi de biliyoruz, bu haberi alınca. ‘Ben, öyle, hazırlıksız...’ Sizi kandıracağız gene de. Kandırılmayacak insan yoktur ki! Hele siz, ‘şerrine lânet’ diyerek, istemediği birçok şeyi - istenmesinden usanarak- yapmış bir insansınız, biliyoruz.” (134. s.)

76. bölümde N. yabancı başkente inmekten söz eder. Ancak yabancı başkente inmeden önceki serüveninden bahsetmez.

63. bölümde ise yurt dışına gönderilme işine dair teferruat verilir. Yurt dışındaki bir toplantıda N.’nin ülkesini temsil edeceğinden bahsedilir. Bu bölümler tamamlayıcı prolepsis olmakla beraber seyahat sebep ve ayrıntılardan sonra bahsedilen kısımlarda yinelenen prolepsis -hem de dedektif romanlarındaki gibi yanıltıcı işleviyle- görülür. Mektupta N.’nin önceden planlanmış bir şekilde saldırıya uğrayacağı ve yaralanacağı yazar ve 78. bölümde N. yaralanır lakin 63. bölümde tarif edildiği şekilde değil. Yaralanma olayının metinde tekrar yer alması ve prolepsiste dile getirildiğinden farklı şekilde tezahür etmesinden dolayı

“Herhalde sokağa çıkacak, o yabancı başkentin bildiğiniz birtakım semtlerine, kahvelerine, dükkânlarına doğru gideceksiniz. Ancak, sizi izlemekte olacak bir adamımız, çok geçmeden sizi vuracak. Ölecek kadar değil: ama, ağır yaralanacaksınız, çok ağır... Hiç değilse, pek usta atıcımızdan, keskin nişancımızdan isteyeceğimiz, bu.” (138. s.)

cümleleri tamamlayıcı değil yinelenen prolepsistir.

¹¹ Bkz. 1.2.2

Zamanı belirsiz olduğu için ilk anlatının dışında kaldığı varsayılır ve son söz işlevi gördüğü göz önüne alınırsa 110. bölümün tamamını oluşturan “Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?” (231. s.) cümlesi haricî prolepsis sayılabilir.

2.2.2. Analepsis

Gece'de heterodiegetik analepsis tespit edilemediğinden ötürü tezimizde analepsislerin tespitine dâhilî homodiegetik analepsilerden başlanacaktır.

Karşımıza ilk kez 8. bölümde çıkan ve tezde “balıkçılar sokağındaki olay” olarak adlandıracağımız olay herhangi bir zaman göstergesi barındırmaz. Bu sebeple zaman konumunu net bir şekilde tayin etmek mümkün değildir. Ancak olayda bir gencin gecenin işçileri tarafından saldırıya uğraması anlatıldığı için ve gecenin işçilerinin saldırgan faaliyetleri ilk anlatı düzeyine dâhil olduğu için bu olay da ilk anlatı düzeyine dâhildir. *Gece*'yi okuyanların bileceği üzere eserin ilk bölümleri genel ortamı anlatmaktadır. Gecenin işçilerinin tasviri sayılabilecek bu ilk bölümlerde bu analepsisin bulunması bir tür boşluk doldurma görevi taşır. Bu dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsis sayesinde okur gecenin işçilerinin sokak ortasında bir genci öldürüp paramparça edebilecek cürette olduklarını öğrenir.

Balıkçılar sokağındaki olaya benzer bir durum 26. bölümde karşımıza çıkar. Yine bir genç saldırıya uğramıştır fakat 8. bölümdeki ile aynı olay olup olmadığı belirsizdir. Olay şehirde gerçekleşmesi, saldırıya uğrayanın genç olması ve yerde yatması ortak noktalar ancak ilkinde söz konusu gencin öldürülüp parçalanmış olması ikincisinde ise henüz ölmemiş olması iki bölümü birbirinden ayırır. Kuvvetle muhtemel, buradaki olay saldırıya uğrayan gencin ölmeden önceki son dakikalarını anlatmaktadır ve 8. bölümdekiyle aynı olaydır. Aynı olay olarak kabul edildiğinde bu bölüm dâhilî homodiegetik yinelenen analepsis hâline gelir. Eğer farklı bir gençten bahsedildiği kabul edilirse dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsis olur.

Birtakım gece, dil, gecenin işçileri tasvirlerinden sonra 11. bölümde karakter başından geçenleri anlatmaya başlar. Bölümün ikinci ve üçüncü paragrafı dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir. Son paragraf da aynı

türden analepsistir ancak zaman konumu daha geridedir. Bölümde üç farklı zaman konumu bulunmaktadır. Sevinç'in sabah evden gelip alması, bu konuma 1 diyeceğiz, Yargılamalar Bakanlığında sorguya çekilme, bu konuma 2 diyeceğiz ve son olarak eve dönünce çantasında "24 saat içerisinde Sevinç gelebilir" yazan kâğıt bulması, şimdiki anlatılan bu konuma da 3 diyeceğiz. Bu üç zaman konumu anlatıda veriliş sıralarına göre harflendirildiklerinde karşımıza A3-B2-C1 şeklinde bir tablo çıkar. Dolayısıyla burada iki analepsis bulunmaktadır. C1 diye etiketlediğimiz kesitin yani son paragrafın A3 bölümünden kronolojik olarak önce olduğunun delili 25. bölümdeki "Sevinç ise, hâlâ gelmedi. Sinemaya, tiyatroya gitmeyip hep onu bekleydim gülünç duruma düşerdim." (62. s.) cümlesidir. Çünkü Sevinç eve iki kere gelmemiştir.

13. bölüm dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir zira 11. bölümdeki sorgu sonrası kısımdan önceki bir boşluğu doldurur.

25. bölümünde geçen şu paragraf dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir:

"Sicil odasında şehir dışına çıkıp çıkmadığımı sordular. Çıkmanı bekliyorlardı besbelli. Bugün oluyor o dedikleri. Sevinç ise, hâlâ gelmedi. Sinemaya, tiyatroya gitmeyip hep onu bekleydim gülünç duruma düşerdim. Kâğıtta 'işe gitmeyin, evde oturun' denmediğine mi sevinmeli?" (62. s.)

31. bölümün ilk paragrafı dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir. Geçmişin hangi döneminde olduğu açık şekilde tespit edilememekle birlikte konu bakımından ilk anlatıya uyduğu için dâhilî olarak nitelendirdik.

40. bölüm dâhilî homodiegetik yinelenen analepsis içerir. N.'nin Bilgiler Sarayı'nda kayboluşu O.'nun gözünden tekrar anlatılır. Bu bölüme kadar N.'nin oradan kendi çabasıyla çıktığı bilgisine sahip olan okur 40. bölümle beraber O.'nun N.'ye oradan çıkması için N.'den habersiz yardım ettiği ve oranın bir örgüt merkezi olduğu bilgisine erişir.

48. bölümün ilk paragrafı bir rapor alıntısıdır. N.'nin R.'ye girdiği bilgisini ihtiva eder. Bu sebeple dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir.

51. bölüm kimin yazdığı belirtilmeyen bir paragraflık alıntı metinle başlar. İkinci paragrafta O. bu yazıyı kaleme alanı üç gün önce dövdüğünü

anlatır. Söz konusu paragraf erimi üç gün kapsamı -dayağın süresine bağlı olarak- takribi yarım saat olan dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir.

“N., üç gündür, izini buldurmuyor.” (114. s.) cümlesi dâhilî tamamlayıcı homodiegetik analepsistir.

“N. için yeni bir dünya bulmak gibi bir şey olmuştur oraya girmek.” (118. s.) cümlesi dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir çünkü daha önce çeşitli yerlerde anlatılan N.’nin R.’ye girme hadisesini dile getirir.

59. bölümün ikinci paragrafında Geceyi Örenler adlı bir yazıdan bahsedilir ancak bu yazı *Gece*’nin içinde yer almaz. Bu sebeple söz konusu paragraf dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir.

60. bölümde Sevinç’in N.’yi Yargılamalar Bakanlığına götürüşünü anlatması sebebiyle dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir.

66. bölümde iki analepsis bulunur ikisi de dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir. “Bir süre önce, bambaşka bir görevle...” (146. s.) kısmına 1, “Bu sabah telefonda uzun uzun konuştuktan sonra...” (147. s.) 2, “Şimdiki görevim ise...” (146. s.) kısmına ise 3 dersek karşımıza A1-B3-C2 şeklinde bir dizi çıkar. *Gece*’nin genel düzeninde yer alan aradaki olayı atlayıp sonra geri dönüşle doldurmak bu bölümün özelinde de görülür.

67. bölüm dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir çünkü S.’nin N.’yi takibini ve R.’de karşılaşmalarını anlatır. Bu olaylar daha önce N.’nin gözünden anlatıldığı için bu bölüme yinelenen analepsis denilebilirdi ancak S. ile ilgili karanlık noktalar aydınlatıldığı için tamamlayıcı analepsis demeyi tercih ettik.

74. bölümde bulunan

“Gece yazdığım gibi ağır ağır yayıldı ovaya, sonra tepeleri de boğdu. Yer altı saraylarından söz ederken, birtakım büyük yapıların bodrum katlarında, beden eğitimi yapıldığını, çeşitli oyunlar oynandığı anlatılan salonları düşünüyordum.” (161. s.)

cümleleri dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir. Burada analepsisin varlık deliliği gecenin ovaya yayılması değildir. Daha önce bunları kaleme aldığına yapılan gönderme ve getirilen yeni yorumdur. Eğer cümle “Gece, ağır ağır yayıldı ovaya, sonra tepeleri de boğdu.” Şeklinde olsaydı herhangi bir analepsis içermeyecekti ve sadece 1. bölümün ilk paragrafındaki

prolepsiste önceden duyurulan olayın vuku bulması olacaktır. Yani vurgu gecenin gelişi değil geçmişte bir şeyler yazması ve düşünmesindedir.

76. bölümün dördüncü paragrafı uçağın yabancı başkente inmesinden sonrasını anlattığı için dâhilî homodiegetik tamamlayıcı prolepsistir.

79. bölümde birden fazla analepsis bulunur. Vurulma olayını tekrar dile getirdiği için “Beni vurduranı -vuranı da, belki- biliyordum ama bana bıçağı saplayan eli görmemiştim.” (170. s.) cümlesi dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir. “Odamın kapısı kilitli değilmiş beni bulduklarında: banyodan çıkarken vurulmuş olsam gerekti. Arkadaşım iniltimi işiterek uyanmış.” (170. s.) kısmı dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir. “Bıçak değildi bana haber verilmiş olan; tabanca kullanılacağı yazılmıştı.” (170. s.) cümlesi ise mektuplara gönderme olması hasebiyle dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir. N. mektupları teslim aldığında bunu seslendirmemiştir ancak III. kısımda mektupların yazılışına okur olarak tanık olduğumuz için bu cümleyi yinelenen analepsis olarak kabul edebiliriz.

80. bölümün ikinci paragrafı saldırganın ve Sevinç’in akıbetinden söz ettiği için dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir.

86. bölümdeki “Başlangıçta, bir başlangıç sürecini yazmağa giriştim, çalıştım.” (184. s.) cümlesi dâhilî homodiegetik yinelenen prolepsistir.

187. sayfanın tamamı dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir. N. yurtdışından dönüşünden az sonrayı başlangıç olarak alıp akıl hastanesine benzeyen yere getirilişine kadar geçen kısmı özetler.

“Sevim denen kadın ne yapmak istedi, bilemiyorum ama öldürülenlere onu da ekleyiverdiler.” (192-193. s.) cümlesi dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir.

106. bölümün üçüncü paragrafı bir buluştan ve onun uygulanışından söz ettiği için dâhilî homodiegetik tamamlayıcı analepsistir.

“N. için bir hiçolum tasarladığımı yazmıştım.” (227. s.) cümlesi dâhilî homodiegetik yinelenen analepsistir.

Gece'de tespit edilen karma analepsisler şu şekildedir:

39. bölüm N. ve O.'nun çocukluğundan başlayıp o güne kadar geldiği ve devam ettiği için karma analepsistir.

55. ve 56. bölümler beraber alındığında S.'nin küçüklüğünden başlayıp S.'nin bulunduğu zaman konumuna kadar gelen ve devam eden bir zaman dilimini kapsadığı için karma analepsistir.

Gece'de tespit edilen haricî analepsisler şu şekildedir:

33. bölümün ilk paragrafı ilk anlatının sınırları dışında kalan bir geçmişten kesit olarak Bilgiler Sarayı'nın yapım serüvenini anlattığı için haricî kısmi analepsistir.

“Babamın kusurları, tutarsızlıkları çoktu. Ama büyüklere duyduğu saygıyı unutamam.” (86. s.) bölümü haricî kısmi analepsistir.

41. bölümün ilk iki paragrafı ilk anlatının dışında kalan çocukluktan ve gençlikten kesitler aktardığı ve ilk anlatıyla birleşmediği için haricî kısmi analepsistir.

42. bölümün üçüncü paragrafında N. ile O.'nun tavla oynamaları geçer. Bu kesit ve yine aynı paragraftaki “Oyun oynamaya meraklı değildi küçükken.” (96. s.) cümlesi haricî kısmi analepsistir.

45. bölümde geçen

“Ders çalışmadığı, bilmesi gerekeni bilmediği için değil, sınıfın en iyi öğrencisinden de iyi olmak, kısacası, iyi öğrenciliği başkasına bırakmamak için, en iyi öğrencinin, en iyi öğrenci olduğunu bildiği kişinin yanında oturan, gerekirse ondan kopya çeken, daha gerekirse onu yanıltan çocuk...” (101. s.)

cümlesi ilk anlatıya bağlanmadığı için haricî kısmi analepsistir.

60. bölümde geçen “...onunla dostluğunuzun bozulmasında payımdan böylesine habersiz oluşunuza...” (132. s.) ifadesi ilk anlatıdan daha geçmişte olan bir olaya gönderme yaptığı ve ilk anlatıya bağlanmadığı için haricî kısmi analepsistir.

83. bölüm çocukluk dönemini anlatması ve ilk anlatıyla birleşmemesi sebebiyle haricî kısmi analepsistir.

107. bölümün ilk paragrafının konusu olan dolap ve çatlayan ayna olayı geçmişten iki yıllık bir kesiti içerdiği ve ilk anlatıyla birleşmediği için haricî kısmi analepsistir.

3. BÖLÜM

HIZ

3.1. Genette'in Hız Anlayışı

Genette daha önceki eserlerinde süre (İng. *duration*) terimini kullanırken *Narrative Discourse Revisited* adlı eserinde hız (İng. *speed*) terimini tercih etmesi (Genette, 1988: 33-34) sebebiyle bu çalışmada süre yerine hız terimi kullanılacaktır.

Düzen bölümünün altında anlatı ve hikâye zamanı (bkz. 1.1.1.) başlığıyla değindiğimiz ikilik bu zaman ikiliğinin çeşitleri bölümün esasını teşkil etmektedir. Genette isokronik (İng. *isochronic*) anlatının yani anlatı zamanı ile hikâye zamanı arasındaki münasebetin sabit ve aynı kaldığı, hızının değişmediği bir anlatının imkânsızlığını (Genette, 1980: 86-88) belirttikten sonra hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasındaki münasebet çeşitlerini ara, sahne, özet ve eksilti olmak üzere dörde ayırmış ve bunlar için anlatı hareketi veya anlatı ölçüsü diye anmıştır (Genette, 1980: 94-95).

Anlatı zamanının sürüp hikâye zamanının durduğu kısımlara ara, anlatı zamanıyla öykü zamanının hemen hemen birbirine eşit olduğu kısımlara sahne, anlatı zamanının öykü zamanından yavaş olduğu kısımlara özet ve anlatı zamanının durup öykü zamanının sürdüğü kısımlara eksilti adını vermiştir (Genette, 1980: 94-95).

	anlatı zamanı		öykü zamanı
sahne		=	
ara	n		0
eksilti	0		n
özet		<	

Metnin okunması esnasında geçen süre yani anlatı zaman ile anlatılan ortamda geçen sürenin yani hikâye zamanının hemen hemen birbirine eşit

olduğu kısımlar sahne olarak adlandırılır. Sahneye örnek olarak diyaloglar verilebilir (Dervişcemaloğu, 2016: 164-165).

Duraklama da denilen ara genellikle anlatı zamanı sürerken hikâyenin durmasıyla oluşur. Olay anlatmayan bol tasvirli kısımlar örnek olarak verilebilir (Dervişcemaloğu, 2016: 164-165).

Hikâye zamanından belli bir parçanın atlanıldığı kısımlara eksilti adı verilir. Eksilti açık (İng. *explicit*) ve kapalı (İng. *implicit*) olmak üzere ikiye ayrılır. Açık eksilteler söylemde “üç ay sonra” ve benzeri zaman göstergeleriyle ortaya çıkar. Kapalı eksiltelerde ise söylemde herhangi bir zaman ifadesi bulunmaz ve okur belli bir zaman diliminin atlandığını kendi çabasıyla keşfeder (Dervişcemaloğu, 2016: 165).

Özet, birden fazla gün, ay veya yılın ayrıntılara girilmeden birkaç paragraf veya sayfada anlatılmasıdır (Genette, 1980: 95-96).

3.2. Gece'nin Hız Çözümlemesi

Gece'nin bütünü ele alındığında çok fazla olayın gerçekleşmediği görülür. Bu sebeple duraklama bölümleri çoğunluktadır. Buna ilaveten eserde diyaloga çok az rastlanır. Ancak tüm karakterlerin tek bir kişi olmasından dolayı diyalogların aslında kendi kendine konuşmaya benzer metinlerden, monologlardan ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Zaman geçişlerinin çok olduğu eserde kapalı eksilti ile sıklıkla karşılaşırız. Bu kapalı eksiltelerden dolayı olayların kronolojik sırası tespit edilirken dedektif gibi iz sürmek gerekmektedir.

Gece'yi hız yönünden incelerken müellifin bölüm tasnifine sadık kaldık. Bölümlerin kendi içinde bölünmesi gereken durumlarda paragraf ve sayfa belirttik. Herhangi bir karşılıklı konuşma belirtisi olmamasına rağmen Y.'nin dipnotlar aracılığıyla kendi kendine -ya da okura hitap ederek- konuşmasını anlatı zamanı ile hikâye zamanının eşitlenmesi sebebiyle sahne olarak nitelendirdik.

İlk yedi bölümü kapsayan 13 sayfalık kısım (15-27. s.) gece, gecenin işçileri, dil ve düzeltmen tasvir edildiği ve kayda değer bir olay gerçekleşmediği için bu aralığın hızı aradır.

8. bölümün hızı balıkçılar sokağındaki olayı anlatması sebebiyle özettir.

9. bölümün hızı genel ortamın tasvirinden dolayı aradır.
10. bölümün hızı monolog olmasından dolayı sahnedir.
11. bölümün hızı yargılamalar bakanlığındaki olayı ve eve gelişi anlattığı için özetdir.
12. bölüm gecenin işçilerinin durumunu tasvir ettiği için aradır.
13. bölümün hızı bütün bir günü bir sayfada anlattığı için özetdir.
14. bölümün hızı gecenin işçilerini tasvir ettiği için aradır.
15. bölümün hızı için diyalog barındırması ve bir günden kısa süren bir olayı bir sayfada anlatması sebebiyle sahne denilebilir.
16. bölümün hızı gecenin işçilerinin başındaki kişiyi tasvir ettiği için aradır.
17. bölümün hızı 15. bölümün devamı olması ve aynı özellikleri taşıması sebebiyle sahnedir.
18. bölümün hızı silahları ve şehrin dışındaki atış oyununu tasvir etmesi sebebiyle aradır.
19. bölümün hızı 17. bölümün devamı olması ve aynı özellikleri taşıması sebebiyle sahnedir.
20. bölümün hızı şehrin dışındaki atış oyununu ve oyuncularını tasvir etmesi sebebiyle aradır.
21. bölümün hızı 19. bölümü devamı olması ve aynı özellikleri taşıması sebebiyle sahnedir.
22. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.
23. bölümün hızı gecenin işçilerini tasvir etmesi sebebiyle aradır.
24. bölümün hızı olay yer almaması sebebiyle aradır.
25. bölümün hızı 21. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşıması sebebiyle sahnedir.
26. bölümün hızı özetdir ancak “bir sabah” diye başlaması sebebiyle kapalı eksilti barındırmaktadır.
27. bölümün hızı 25. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşıması sebebiyle sahnedir.
28. bölümün hızı 27. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşıması sebebiyle sahnedir.

29. bölümün hızı şehirdeki karanlık ortamı ve söyleticileri tasvir ettiği için aradır.

30. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

31. bölümün hızı olay barındırmaması sebebiyle aradır.

32. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

33. bölümün ilk paragrafı Bilgiler Sarayı'nın geçmişini anlattığı için özetler. Sonraki iki paragraf 28. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşıması sebebiyle sahnedir.

34. bölümün hızı 33. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşıması sebebiyle sahnedir.

35. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

36. bölümün hızı düşmana bakışı tasvir ettiği için aradır.

37. bölümün hızı lidere bakışı tasvir ettiği için aradır.

38. bölümün hızı geçmişe bakışı tasvir ettiği için aradır.

39. bölümün hızı çocukluk anılarını anlatması sebebiyle özetler.

40. bölüm 28. bölümün farklı gözle tekrarı gibi görünse de sahne değildir.

40. bölüme gelen okur N.'nin Bilgiler Sarayı'nda neler yaptığını bilmekte ancak O.'nun o esnada ne yaptığını ve Bilgiler Sarayı'nın esrarını bilmemektedir. Bu bölümde O.'nun gözünden Bilgiler Sarayı ve N.'nin genel durumu tasvir edildiği için bölümün hızı aradır.

41. bölümün hızı gençlik anılarını anlatması sebebiyle özetler.

42. bölümün hızı yenme ve yenilme meselelerini tasvir ettiği için aradır.

43. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

44. bölümün hızı O.'nun kendi sonunu planlaması ve örgütü hakkında bilgi vermesi sebebiyle aradır.

45. bölümün hızı örgütün işleyişini ve içyüzünü sunması sebebiyle aradır.

46. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

47. bölümün hızı herhangi bir olay ihtiva etmemesinden dolayı aradır.

48. bölümün rapor olan ilk paragrafının hızı özetdir. Bölümün geri kalanı bir olay içermemesinden dolayı aradır.

49. bölümün ilk paragrafı eserin III. kısmında gönderme yapılacak olan böcek hikâyesinden ikinci paragrafı ise yazıyı okuyanın yazar hakkında bilgi vermesinden oluşur. İlk paragrafta yer alan böcek hikâyesinin hızı bir günden uzun bir süreyi anlatması sebebiyle özetdir fakat ikinci paragraf bir nevi monolog olarak kabul edilirse sahnedir denebilir

50. bölümün hızı olay barındırmaması sebebiyle aradır.

51. bölümün hızı olay barındırmaması sebebiyle aradır.

52. bölümün ilk paragrafının hızı ara ikinci paragrafının hızı ise özetdir.

53. bölümün hızı olay barındırmaması sebebiyle aradır.

54. bölümün hızı olay barındırmaması sebebiyle aradır.

55. bölümün hızı S.'nin küçüklüğünden başlayıp evliliğini ve boşanmasını kısaca anlattığını için özetdir.

56. bölümün hızı S.'nin evliliğini kısaca anlattığı için özetdir.

57. bölümün hızı olay barındırmaması sebebiyle aradır.

58. bölümün hızı olay barındırmaması sebebiyle aradır.

59. bölümün hızı olay barındırmaması sebebiyle aradır.

60. bölümün hızı 11 ve 13. bölümlerde cereyan eden olayların içyüzünü tasvir etmesi sebebiyle aradır.

61. bölümün hızı ilk iki paragrafta herhangi bir olay ihtiva etmemesi sebebiyle aradır son paragrafta ise gelecekte olması muhtemel bir olayı kısaca anlatması sebebiyle özetdir.

62. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

63. bölümün ilk iki paragrafının hızı olay içermemesi sebebiyle aradır. Bölümün geri kalanının hızı ise gelecekte olması muhtemel olayları kısa bir şekilde anlattığı için özetdir.

64. bölümün hızı R.'de karşılaşma sahnenin teferruatlı tasvir etmesi sebebiyle aradır.

65. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

66. bölümün hızı birkaç günlük kapsamı olan zarf teslimat olayını kısaca anlattığı için özetdir.

67. bölümün hızı S.'nin N'.yi takip edişini anlattığı için sahnedir.

68. bölümün hızı N.'nin zarfları teslim alışıını anlattığı için sahnedir.

69. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

70. bölümün hızı S.'nin duygularını içermesinden ötürü aradır.

71. bölümün hızı herhangi bir olay ihtiva etmemesinden ötürü aradır.

72. bölümün hızı herhangi bir olay ihtiva etmemesinden ötürü aradır.

73. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

74. bölümün hızı olay içermemesi ve gecenin gelişini tasvir etmesi sebebiyle aradır.

75. bölümün hızı olay içermemesi sebebiyle aradır.

76. bölümün hızı N.'nin yabancı başkente inişi ve sonrasında otele gidişini anlattığı için sahnedir.

77. bölümün hızı beden ölümünü tasvir ettiği için aradır.

78. bölümün hızı N.'nin vuruluş anını anlattığı için sahnedir.

79. bölümün hızı N.'nin hastanede geçirdiği günleri kısaca anlattığı için özetdir.

80. bölümün hızı N.'nin taburcu olup otele gidişini anlattığı için sahnedir.

81. bölümün hızı geceyle yüzleşmeyi tasvir ettiği için aradır.

82. bölümün hızı yazmayı ve romancılığı tasvir ettiği için aradır.

83. bölümün hızı Nemi, Neri veya Nezi'nin uydurma çocukluğunu anlattığı için özetdir.

84. bölümün hızı 83. bölümün devamı olması ve aynı özellikleri ihtiva etmesi sebebiyle özetdir.

85. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

86. bölümün hızı Y.'nin yazma serüvenini anlatması ve gecenin işçilerinin ilerleyişini anlatması sebebiyle özetdir.

87. bölümün ilk üç paragrafının hızı herhangi bir olay içermemesi sebebiyle aradır. Sonraki kısımlar ise yurt dışından dönüş, haberlerin çıkması,

evin önündeki suikast gibi geniş bir zaman dilimine yayılmış meseleleri anlattığı için özettir. Ayrıca “Dönüşümüzden az sonraydı.” (187. s.), “İlk haber çıktıktan yedi gün sonra...” (187. s.) ve “O sabah evden alınıp götürüldüm.” (187. s.) ifadeleri açık eksilteleri işaret eder.

88. bölümün hızı herhangi bir olay ihtiva etmemesi sebebiyle aradır.

89. bölümün hızı herhangi bir olay ihtiva etmemesi sebebiyle aradır.

90. bölümün ilk üç paragrafında herhangi bir olay anlatılmaz bu sebeple bu paragrafların hızı aradır. Geri kalan kısım ise Sevim’in muhtemel öldürülme anını anlattığı için sahnedir.

91. bölümün hızı herhangi bir olay içermemesi sebebiyle aradır.

92. bölümün hızı öykü zamanı ile anlatı zamanının birbirine çok yakın olması sebebiyle sahnedir.

93. bölümün hızı son paragrafa kadar zenginlik ve güzellik tasviri içermesi sebebiyle aradır. Son paragraf ise sahnedir.

94. bölümün hızı 92. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşınması sebebiyle sahnedir.

95. bölümün hızı herhangi bir olay olmaması sebebiyle aradır.

96. bölümün hızı daha önce cereyan eden olayların farklı yüzlerini aktarması ve ayrıntılandırması sebebiyle aradır.

97. bölümün hızı herhangi bir olay içermemesi sebebiyle aradır.

98. bölümün hızı 94. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşınması sebebiyle sahnedir.

99. bölümün hızı herhangi bir olay içermemesi sebebiyle aradır.

100. bölümün hızı 98. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşınması sebebiyle sahnedir.

101. bölümün hızı herhangi bir olay içermemesi sebebiyle aradır.

102. bölümün hızı 100. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşınması sebebiyle sahnedir.

103. bölümün hızı herhangi bir olay içermemesi sebebiyle aradır.

104. bölümün ilk iki paragrafı 102. bölümün devamı olması ve benzer özellikler taşınması sebebiyle sahnedir. Ayrı bir bölüm gibi duran son paragraf da sahnedir ancak hangisinin hangisinden sonra geldiği pek

anlaşılamamaktadır. 92-94-98-100-102-104 dizisi Y.'nin kurmacası mı yoksa hastaneden çıktıktan sonraki zamanı mı anlatıyor tespit edemiyoruz.

105. bölümün ilk paragrafının hızı hayali karakterlerin itirafı ve başından geçen olayların kısaca anlatılması sebebiyle özettir. Sonraki paragraflarda ise herhangi bir olay bulunmaması sebebiyle anlatı hızı aradır.

106. bölümün ilk paragrafının hızı sahne diğer paragrafların hızı ise aradır.

107. bölümün hızı çocukluğundaki ayna hadisesinden itibaren uzun bir dönemi kısaca anlatması sebebiyle özettir.

108. bölümün hızı metroya itiliş anını anlatması sebebiyle sahnedir.

109. bölümün hızı öykü hızı ile anlatı hızının birbirine çok yakın olması sebebiyle sahnedir.

110. bölümü monolog olarak düşündüğümüz takdirde bölümün hızına sahne diyebiliriz.

Bölümlerin hızlarını tablo (bkz. Şekil 17) üzerinde incelediğimizde göze çarpan ilk şey eksiltinin neredeyse hiç işaretlenmemesidir. Ancak bu *Gece*'de eksilti olmadığı anlamına gelmez. Bir bölümün sonunda bulunan bir kelime ya da olayın başka bir bölümün başında bulunduğu nadir durumları saymazsak *Gece*'deki bütün bölüm geçişleri eksilti içerir. “Şu olaydan sonra” veya “şu tarihte” gibi bir zaman ifadesi de bulunmadığından bu eksilteler hep kapalı eksiltidir.

Diğer dikkat çeken unsur duraklama bölümlerinin çokluğudur. Esasında sahne olarak işaretlediğimiz birçok bölümün duraklama bölümlerine dâhil edilmesi gerekir. Çünkü dipnot ve benzeri bölümleri bir tür konuşma olarak değerlendirip sahne olarak işaretledik. Hâlbuki bu bölümler gerçek anlamıyla sahneye pek benzemezler. I. kısımdaki sorgu, şehir dışına yürüyüş, merdivenlerde kaybolma, R.'de telefon etme gibi yerlerin sahne olduğu açıktır ancak bu ve benzeri kısımların sayısı *Gece*'nin bütününe ele aldığımızda azınlıkta kalırlar.

Genette klasik anlatıda özet-sahne münavebesi (İng. *alternation*) olduğunu belirtir (Genette, 1980: 143). *Gece*'ye baktığımızda bu münavebenin daha çok ara-sahne şeklinde gittiğini görüyoruz. Bu durum ve tablodan şöyle anlamlar çıkarabiliriz: Sahne olduğu şüpheli olan bölümleri

dâhil etmesek bile eserin yarısından çoğunun ara olduğu tespit edilmiştir. Özetlerin de azınlıkta kalması ile anlayabiliriz ki *Gece* genel itibariyle olayların hızlı ilerlediği dedektif veya macera romanları gibi değildir. Zaten az sayıda bulunan olayların birer ikişer sayfalık parçalara ayrılması ve kitabın farklı yerlerine dağıtılması akla iki şeyi getirir. Müellif vurguyu olayların üzerinde tutmak istemiyor ve okuru dikkatini sürekli canlı tutması gerektiği yönünde teşvik ediyor.



Bölüm	eksilti	özet	sahne	ara
1. bölüm				+
2. bölüm				+
3. bölüm				+
4. bölüm				+
5. bölüm				+
6. bölüm				+
7. bölüm				+
8. bölüm		+		
9. bölüm				+
10. bölüm			+	
11. bölüm		+		
12. bölüm				+
13. bölüm		+		
14. bölüm				+
15. bölüm			+	
16. bölüm				+
17. bölüm			+	
18. bölüm				+
19. bölüm			+	
20. bölüm				+
21. bölüm			+	
22. bölüm			+	
23. bölüm				+
24. bölüm				+
25. bölüm			+	
26. bölüm	+	+		
27. bölüm			+	
28. bölüm			+	
29. bölüm				+
30. bölüm			+	
31. bölüm				+
32. bölüm			+	
33. bölüm		+		
34. bölüm			+	
35. bölüm			+	
36. bölüm				+
37. bölüm				+
38. bölüm				+
39. bölüm		+		
40. bölüm				+
41. bölüm		+		
42. bölüm				+
43. bölüm			+	
44. bölüm				+
45. bölüm				+
46. bölüm			+	
47. bölüm				+
48. bölüm				+
49. bölüm		+		
50. bölüm				+
51. bölüm				+
52. bölüm		+		
53. bölüm				+
54. bölüm				+
55. bölüm		+		

Bölüm	eksilti	özet	sahne	ara
56. bölüm		+		
57. bölüm				+
58. bölüm				+
59. bölüm				+
60. bölüm				+
61. bölüm		+		+
62. bölüm			+	
63. bölüm				+
64. bölüm				+
65. bölüm			+	
66. bölüm		+		
67. bölüm				
68. bölüm				
69. bölüm				
70. bölüm				+
71. bölüm				+
72. bölüm				+
73. bölüm				
74. bölüm				+
75. bölüm				+
76. bölüm				
77. bölüm				+
78. bölüm			+	
79. bölüm		+		
80. bölüm			+	
81. bölüm	+			+
82. bölüm				+
83. bölüm		+		
84. bölüm		+		
85. bölüm			+	
86. bölüm		+		
87. bölüm				+
88. bölüm				+
89. bölüm				+
90. bölüm				+
91. bölüm				+
92. bölüm			+	
93. bölüm				+
94. bölüm			+	
95. bölüm				+
96. bölüm				+
97. bölüm				+
98. bölüm			+	
99. bölüm				+
100. bölüm			+	
101. bölüm				+
102. bölüm			+	
103. bölüm				+
104. bölüm			+	
105. bölüm				+
106. bölüm				+
107. bölüm		+		
108. bölüm			+	
109. bölüm			+	
110. bölüm			+	

Şekil 15: Gece'nin Hız Gösterimi

Kapalı eksilteler aracılığıyla okur bir sonraki bölüme geçtiğinde ister istemez zihnini ilişki kurmak için zorlayacaktır. Her yönüyle açık yapıt olan *Gece* bu eksilteler yoluyla da okuru olaylara dâhil olmaya teşvik eder. Yıldız Ecevit *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı eserinde şöyle der:

“20. Yüzyıl avangardist edebiyatında, metnin artık anlamın taşıyıcısı olmadığı, yazarın doğrudan anlam üretme özelliğini yitirdiği, öykünün ise anlamlı/bütünsel bir örgü olmaktan çıktığı göz önüne alındığında anlam olgusunun metinde düzlem değiştirdiği, yazar-metin-kahraman üçlüsünden okur’a doğru yöneldiği ortaya çıkar... ..metnin tek/doğru ve mutlak bir yorumu yoktur.” (Ecevit, 2011: 79)

Gece’nin de postmodern bir eser olarak kabul edilmesi okuru etkin olmaya davet etmesini açıklar niteliktedir.

Bunun haricinde *Gece*’nin açılışı diyebileceğimiz ilk bölümlerini incelediğimizde tasvirle başlaması sebebiyle klasik anlatıya benzemektedir. Tasvirlerin ardından olaylar gelir ve tasvir içeren ara bölümleriyle gerçek manada sahne olan bölümler arasında muntazam bir münavebe görülür. Bu durum klasik anlatıyı hatırlattığı kadar anlattığı olay esnasında araya girip açıklama yapılan meddahlık kültürünü de hatırlatır. Nitekim bu duraklama bölümlerinde meddah üslubu bulunmasa da estetik bir dille bir sonraki bölümde gerçekleşecek olayın halktaki veya karakterin ruh hâlindeki etkisini anlatır.

Bu muntazam münavebelerin, eserin I ve IV. kısımlarındaki çokluğu dikkate değerdir. 92-104 dizisi diyerek tezin 1. bölümünde incelediğimiz olay ve I. kısımdaki şehir dışına çıkma dediğimiz olay tam olarak bu münavebeye örnektir.

4. BÖLÜM

SIKLIK

4.1. Genette'in Sıklık Anlayışı

Anlatı sıklığı hikâyede gerçekleşen olay veya olayların kaç kere anlatıldığını diğer bir deyişle hikâye ile anlatı arasındaki tekrar ilişkisini inceler. Genette (Genette, 1980: 113-115) anlatıları tekrar durumlarına göre önce tekil ve yinelemeli olarak çeşitlendirdikten sonra dört başlık altında şu şekilde formüleştirir:

“1H/1A şeklinde formüleştirilen tekil anlatma bir kere gerçekleşen bir şeyin bir kere anlatılmasıdır. Mesela, ‘Dün yatmaya erken gittim’ nH/nA şeklinde formüleştirilen anlatı sıklığı n kere gerçekleşen bir şeyin n kere anlatılmasıdır. ‘Pazartesi yatmaya erken gittim, Salı yatmaya erken gittim, Çarşamba yatmaya erken gittim, vs.’ 1H/nA hikâyede bir kere gerçekleşen bir şeyin n kere anlatılmasıdır. ‘Dün yatmaya erken gittim, dün yatmaya erken gittim, dün yatmaya erken gittim, vb.’ nH/1A hikâyede n kere gerçekleşen bir şeyin bir kere anlatılmasıdır. ‘Pazartesi yatmaya erken gittim, Salı, vb.’” (Genette, 1980: 113-115)

1H/1A formülünün yanı sıra nH/nA formülü de genellikle n'nin 1 olduğu varsayımıyla tekil anlatma konumuna gelir. Hâliyle nH/nA formülünün - teoride hoş durduğu söylenebilse de- pratikte bir karşılığı yoktur. Tıpkı birkaç kez olmuş bir şeyin daha fazla veya daha az olmak şartıyla birkaç kez anlatılması formülü gibi. nH/nA formülü devre dışı kalınca elimizde üç tür sıklık ilişkisi kalır: 1H/1A, nH/1A ve 1H/nA. Bu tezde, bu noktadan sonra, mevzubahis formüllere karşılık tekil anlatma (İng. *singulative telling*) (1H/1A), tekrarlanan anlatma (İng. *repetitive telling*) (1H/nA) ve tekrarlayan anlatma (İng. *iterative telling*) (nH/1A) terimleri kullanılacaktır.

Tekil anlatma, bir kere gerçekleşenin bir kere anlatılmasıdır.

Tekrarlanan anlatma, hikâyede bir kere meydana gelen olayın tekrar tekrar anlatılmasıdır. Mektuplu romanlarla, romanlardaki günlük bölümleriyle, yinelenen analepsislerle, yinelenen prolepsislerle, çeşitli bakış açılarıyla veya çeşitli üsluplarla karşımıza çıkabilir (Genette, 1980: 115).

Burada dikkatten kaçmaması gereken nokta, ifadelerin birebir tekrarının aranmıyor oluşudur. Sözelimi eserde bir karakterin ölümü metnin farklı yerlerinde “vefat etti”, “hakkın rahmetine kavuştu”, “dârı bekaya göçtü”, “uçmağa vardı”, “rıhlet etti” ve “öldü” şeklinde farklı farklı biçimlerle karşımıza çıkabilir ve bu durum tekrarlanan anlatmaya dâhildir. Bir olayın tekrarlanan anlatma ile vurgulanması okurun o olayı farklı şekillerde yorumlamasına sebep olabilir ve hatta sırf bu sebeple tekrarlanan anlatmaya başvurulabilir. Tekrarlanan anlatmanın okurdaki muhtemel bir diğer etkisi ise anlatıcıdan şüphe duymak veya güvenmektir (Dervişcemaloğlu, 2016: 164-165).

Tekrarlayan anlatma ise hikâyede birden fazla kez meydana gelen yani tekrarlayan olayları bir kerede anlatmak, bir çeşit özetlemektir ve özetlenen olaylar okurda pek o kısmın önem arz etmediği izlenimi oluşturur. Genellikle eserlerin giriş kısımlarda bolca bulunurlar ve yine aynı bölümlerdeki tasvirlerle benzer işleve sahiptirler (Dervişcemaloğlu, 2016: 165-166).

4.2. Gece'nin Sıklık Çözümlemesi

107. bölümde çocuklukta aynanın çatlaması ve buna bağlı olarak kişiliğin bölünüp tekrar bütünleşmesi ile 109. bölümde yetişkinlikte aynanın paramparça olup kişiliğin bölünüp ve tekrar bütünleşmesi olaylarında eğer bölünen karakter sayısı aynanın tam kırılması veya çatlaması gibi unsurları göz ardı edersek tekrarlanan anlatmaya girer. Eğer bu unsurları göz önünde bulundurursak ayrı olayların birer kez anlatılması olur ve bu da tekil anlatma oldukları anlamına gelir. Benzer şekilde 108 ve 109. bölümlerde itilme beklentisi ortaktır ve bu şekilde alındığında tekrarlanan anlatma olacakken teferruatları dâhil edilirse biraz önce bahsettiğimiz gibi tekil anlatma gerçekleştiği anlamına gelir.

Hemen hemen her sahne farklı bir gözle tekrar anlatıldığı veya benzeri anlatıldığı için çok fazla tekilci anlatıya rastlayamıyoruz. *Gece*'de tekrar tekrar anlatılan başlıca olay ve kavramlar ise şunlardır: Balıkçılar sokağındaki olay, gecenin işçileri ve eylemleri, gecenin gelişi ve geceyi hazırlamak, atış ayini, buluş, seyahat etmek, yürümek, cinayet, yazmak, düş ve karabasan, tepe ve çukur, hiçolum, R.'de karşılaşma sahnesi, R.'ye kadar yürüme

sahnesi, Bakanlığa götürülme sahnesi, çantadan birtakım kâğıtların çıkması, kaybolmak, söylenti-söylence ve söylenti çıkarmak, yapıntı-roman-eser oluşturmak, geçmişe bakmak, ad vermek ve ad değiştirmek, gölge ve artbenlik, ayna, bölünmek, oyun-ayin, yenmek ve yenilmek, düşmanlık ve karşıtlık, kendine yalan söylemek ve kendini kandırmak, ötekilik, sevişmek veya birleşmek, gündüz ve gündüz saatleri, Bilgiler Sarayı sahnesi, çocukluğa dönmek, mektup-zarf vermek, zarf açmak ve son olarak telefon etmek.

Eser bütün olarak ele alındığında ilk göze çarpan şey metindeki karşıt unsurların çokluğu ve bunun dile getirilişidir. Çoğu kez *Gece* kapalı ve anlaşılması güç bir eser olarak addedilir ancak metin birçok yerinde kendini açıklar. Şayet okur sebep sonuç ilişkileriyle ilerleyen, klasik olay örgüsüne sahip romanlara alışkınsa, elbette *Gece* onun için çok yabancı veya yadırgatıcı bir metin olacaktır. Hâlbuki Karasu eserin başındaki epigrafların (10-11. s.) yanı sıra dipnotlar aracılığıyla da okuru mütemadiyen ikaz eder. Böylece okur olarak eseri bir yandan okuyorken bir yandan da yazılış sürecine tanıklık ediyor gibiyizdir ki bu durum da yazarca açıkça dile getirilir. Roman oluşturmak, yapıntı oluşturmak sık sık dile getirilir ve belki de okuduğumuz eser kastedilerek “Bütün bu düşünceleri bir yana bıraksam da, unutmamam gereken şey, ardımda bir taslak bırakacağımdır. Ancak bir taslak.” (177. s.) Bu cümlenin yer aldığı 82. bölüm neredeyse baştan sona roman kurmayı ve taslak aşamasını anlatır. Karasu bir yandan eserin sondan bir önceki sayfasına kendi adı, yaşı ve yaşadığı dönemle muvafık bir imza “B**** K***** Nisan 1975 – Eylül 1976” (230. s.) bırakır -ve okurda ister istemez bir anı kitabı okuduğu izlenimi oluşur- bir yandan da 82. bölümün ikinci paragrafında eserin olay örgüsüne dâhil olan “Buradan çıkamayacağımı sanıyorum. Şimdilik. Ama çıksam da bu defterleri andaç diye tutmak, alakoymak isteyecek biri var kapıda.” (176. s.) diyerek karakteri kurgu dünyasına dâhil eder. Ancak bu ikilem de ve amacı da metinde açıkça yazılır. “simgenin karanlık anlamıyla yüklüydü o, gecede eğleşen, düşlerde eğleşen herkes gibi de tehlikeli. Düşleri, her biri bir simge olan kişiler, hayvanlar, bitkiler, nesnelere şeneltir. Her biri güçlüdür bunların: bunları üreten kişi, kendini simgenin yerine koyduğunda da, bu gizemli güçten yararlanır. İmin gücü, düşün gücüdür...” (11. s.) Türk edebiyatında *Kara*

Kitap'ta renklerle sezdirilen, *Tehlikeli Oyunlar*'da ise diyalogların garipleşmesi ve karakterin uyanması ile belirtilen rüya geçişleri *Gece*'de doğrudan düş ve karabasan kelimeleriyle dile getirilir. “Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde. Karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı, konuşulabilmesi olacak.” (15. s.) İlk bölümde bu gerçekliğin yitmesi vurgulandıktan sonra ikinci bölüm “Gecenin işçileri, gerçekte, ikindinin ilk saatlerinde görünmeğe başlamıştır sokaklarda.” (17. s.) diye başlar. İki virgül arasındaki ‘gerçekte’ ifadesi belli ki vurgulanmak için oraya konmuştur. Buna ilave olarak, 17. bölümün başında korkuyu tasvir ederken ‘karabasan’ ifadesinin kullanılması ve bu gerçek dışı karanlık havanın adeta bitmeyen bir karabasan gibi bütün esere yayılması düş ile gerçeğin iç içe geçmesini anlatır niteliktedir. 28. bölüm “İşte o anda, düş görmekte olup olmadığını düşünmeğe başladım.” cümlesiyle başlar. 99. bölümde “Acaba bütün olan bitenler bir garip düş müydü?” cümlesi geçer. Ayrıca 102 ve 103. bölümlerde de düş görmek tekrarlanır.

Eseri bütün olarak ele aldığımız vakit, zıtlıkların bir arada veya birbirine bağlı olduğunu görürüz. Karakter hem yazardır ve yazısına tanık oluruz hem de okurdur ve okuyuşuna tanık oluruz. Hem gündüzcüdür hem de gecenin işçilerinin başındadır. Bir karakter iyi ve güzel hasletleri üzerinde toplamışken başka bir karakter kötü ve çirkin özellikleri üzerinde toplar ve eserin sonunda bütün karakterlerin tek bir kişi olduğunu ilan eder. Bu doğrudan Jung’un analitik psikolojisi ile örtüşür. Antagonist konumunda olan O. gecenin işçilerinin elebaşı ve bütün kötü eylemlerin mucidi gibi anlatılır. O. kendi ifadesiyle “Kendimi, bütün okumuşların gölgesi hâline getirdim getireli...” (94. s.) ve “Bütün okumuşlara gölgelik etmek de yetmemiş olsa gerek ki, değil aynada, düşlerinde bile görmek istemeyecekleri art benlikleri olmağa kalkıştım.” (95. s.) diyerek gölge olduğunu dile getirir. Jung’un gölge arketipini Fordham şöyle açıklar:

“Jung, bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüzümüzü gölge olarak adlandırmaktadır. Gölge, engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olan, Dr. Jekyll’imize karşın Mr. Hyde’ı temsil eden aşağılık varlıktır... ..Gölge aynı zamanda kendini kişileştirir de.” (Fordham, 2019: 64)

Bununla da kalmayıp gölgenin aşağılık ilkel bir insan şeklinde veya hoşlanmadığımız biri olarak rüyalarda ortaya çıkacağını belirtir (Fordham, 2019: 65). *Gece*'de düş ve karabasana sıklıkla yer verilmesi de gölge arketipini desteklemektedir. Ayrıca Jung'a göre erkeğin gölgesinin başka bir erkek olması (Fordham, 2019: 67) da bu tespiti destekler.

105. bölüm "Gerçekte Sevinç diye biri yok." cümlesiyle başlar. 109. bölümde ise "O., Sevinç, Sevim, sağır bir sarışın çocuk, bir tek yüzde toplanmış, kanlar içinde, güler bakmakta olacaklar bana, aynalarda sanki, ya da yerde, belki de kafamda..." cümlesi geçer. "...bir erkeğin bilinçdışı bütünleyici bir dişi ögeyi, bir kadının bilinçdışı ise bir erkek ögeyi barındırmaktadır. Jung bunları anima ve animus olarak adlandırır." (Fordham, 2019: 68) Sevinç de Sevim de Jung'un anima arketipine uymaktadır. İyi ve kötü olarak iki yönlü olan anima arketipinin (Fordham, 2019: 69) iyi yönünü sevgili olan, ölümü göze alıp kötücül teşkilattan ayrılan N.'ye aşık Sevinç, kötü yönünü ise N.'yi takip eden, ona suikast yapmakla görevlendirilen ve O.'nun eski eşi olan Sevim olarak düşünebiliriz.

Gölge bireysel bilinçdışını oluştururken (Fordham, 2019: 65) animanın kolektif bilinçdışının bir arketipi olmasının (Fordham, 2019: 69) yanı sıra Jung'un bilge yaşlı adam arketipini de eserde diğerleri kadar açık olmasa da bulduğumuzu söyleyebiliriz.

"Jung, yaşlı bilgeyi anlatımın arketipi olarak adlandırmaktadır. Ancak bu arketip başka kılıklara bürünmüş olarak da görüldüğünden –örneğin bir kral, bir kahraman, bir doktor ya da bir kurtarıcı – 'anlatım' sözcüğünü geniş anlamda almak gerekir" (Fordham, 2019: 77)

şeklinde tanımlanan arketipin yansımasını ilk olarak N.'nin R.'ye gidişine O.'nun "Oradakilerin en yaşlısı, ondan yirmi yaş küçüktür." (105. s.) cümlesinde görürüz. Bu arketipin başka bir yansıması olabilecek şekilde "Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin benliğini elimde tutabileceğim duygusu..." (97. s.) cümlelerini alabiliriz. Bu cümleler O.'nun konuştuğu II. kısımda geçer ve Jung'un bilge adam arketipine bağlı hem megalomanyaklık tehlikesi (Fordham, 2019: 78) dediği şeyi hem de yine aynı arketipe bağlı gelişen "Şişme yoluyla kazanılan Tanrısallık hissi"ni (Fordham, 2019: 79) akla getirir.

Gece'deki tekrarlanan anlatımların Jung'un arketipleri ve bireyleşme süreciyle koşutluğu bunlarla sınırlı değildir. Jung'a göre kişi şişmeden kaynaklanan ve aslında bir aldatmaca olan Tanrısallık hissinden birazcık olsa kurtulabilirse bilinç ve bilinçdışı arasında bir yerde yeni bir konuma gelebilir. Bu konuma Jung "öz" demektedir. (Fordham, 2019: 79) Öz (İng. *self*) kavramı için Fordham şu şekilde dipnot düşmüştür

"Öz (*self*) terimi Jung tarafından günlük konuşmalarda kullanılmaktadır. Ancak Doğu'daki biçimiyle – Atman Parusha, Brahman gibi – bilinen bir felsefi kavram durumundadır. Hindu düşüncesinde öz (İng. *self*) yüce ilke, varlığın yüce 'bir'liğidir." (Fordham, 2019: 79)

Öz tarifinde Jung'un başvurduklarının dikkat çekici benzerleri, *Gece*'de tekrarlanan anlatma olarak karşımıza çıkar.

"... 'öz' hem bilince hem de bilinçdışına ait olma kapsayabilir. Kişiliğin birbirinden ayrı öğelerine ve bilinçdışındaki süreçlere karşı toplayıcı bir miktatıs gibi davranır ve egonun bilincin merkezi olması gibi 'öz'de bu bütünlüğün merkezidir. Çünkü o, erkek ve kadındaki, bilinç ve bilinçdışındaki, iyi ve kötüdeki birbirine karşıt tüm öğeleri birleştiren ve onların biçimini değiştiren bir işlemdir. Ona ulaşmak için, kişinin doğasındaki akılcı olmayan karmaşık olduğu kadar aşağılık olan yönlerin de kabul edilmesi gereklidir. Bu aşamaya büyük çaba harcamaksızın olgun bir insan tarafından ulaşılamaz. Batılı kafa, Doğulu'nun tersine, paradoksları kolaylık hoş göremediğinden bu süreç acı çekmeyi gerektirir. Hindu için en yüceden en basite kadar her şey (*transandantal*) öznedir; 'öz'dedir." (aktaran Fordham, 2019: 80)

Erkek ve kadın, kötü ve iyi, karşıtlık, birleşme, paradokslar ve akılcı olmamak unsurları örtüşmektedir. Sadece olaylarla değil Escher tablolarına benzer paradoksal mekân tasvirleri de akılcı olmayan, gerçek olması imkânsız bir bilinçdışının düşteki yansıması gibidir.

Jung'un R. Wilhelm ile birlikte başka bir eserde öz tanımını yaparken başvurduğu benzetme şu şekildedir:

"Çin düşüncesindeki Tao kavramı da kapsayıcıdır. Altın Çiçek ya da Ölümsüz Ruh (Çin Yogasının en son amacı) vücudunun gelişmesi de aydınlık güçler (Yang) ile karanlık güçler (Yin) arasında olan eşit derecedeki etkileşime bağlıdır." (aktaran Fordham, 2019: 80)

Nitekim *Gece*'nin 67 ve 68. bölümlerinde gecelerin ve gündüzlerin birbirine karıştığı tekrarlanır dipnot olan 69. bölümden sonra 70. bölümde S. "Gecelerle gündüzler gene birbirinden ayrılacak, seçik sınırlarla art arda sıralanacaklar." şeklinde endişesini dile getirir.

Özün düşler ve hayallerde çeşitli imgeler yoluyla sergilendiği görüşünde olan Jung, özün sıkça rastlanan simgesinin "...Tanrısal ve büyümlü bir çocuk, bazen sıradan hatta zavallı bir çocuk..." (aktaran Fordham, 2019: 83) olduğunu ifade eder. Eserde tekrarlanan anlatma olarak geçen çocuğun düş veya hayal yoluyla beliren öz simgesi olması muhtemeldir.

"Karanlığın simyadaki karşılığı, dışının erili içine almasıyla gerçekleşen *coniunctio*'dan¹² sonra oluşan *nigredo*'dur¹³. Nigredo'dan, ölümsüz *Kendilik*'in simgesi olan 'Taş' doğar..." (Jung, 2019: 70-71) *coniunctio* ya da karşıtların birliği *Gece*'nin tamamına hüküm sürer. Ayrıca S. gecelerle gündüzlerin birbirine karıştığını da söyler (148, 150, 154. s.) bu geceler ve gündüzlerin birbirine karıştığı bölümlerden sonra, eserin sonlarına doğru taş kelimesi tılsım ve büyü bağlamında 99 ve 103. bölümlerde iki kere geçer. 103. bölümün alıntı metin olarak verilen ilk iki paragrafı adeta transandantal bir algılayışı tarif eder. Metinde insanın "insan" olarak diğer şeylerden yüksekte veya anlamlı olmadığına hayvan, bitki, dağ, su gibi insan dışında kalan her şeyle bütün olarak bir anlamı olduğuna dikkat çeker. Böylece eserin başında tepelerde ve diğer şeylerden ayrı yaşayan Y. eser boyunca gölgesi ve animasıyla yüzleşip onlarla bütünleşir nihayetinde eserin sonunda transandantal bir bilince erişir. Böylece hem her şeydir (dağ, su, bitki, hayvan, insan) hem de hiç kimse ve hiçbir şey.

Tekrarlayan anlatma, tekil anlatma ve tekrarlanan anlatma için bir tür zemin hazırladığı için çok dikkat çekmez. Görevi adeta bir rutini aktarmak veya hikâyedeki boşluğu doldurmaktır. S.'nin mektuplarında belli rutinleri birer cümleyle anlatması tekrarlayan anlatmaya örnektir. "Her gün görüşüyoruz. Kimi gün, saatlerce birlikte oluyoruz." (121. s.) "Bir düşünce içindeymiş gibi yaşıyor, kendi sözlerinizi de, başkalarının sözleri kadar, kolayca unutup olursunuz." (131. s.) "...size yazmak, anlatmak istediğim şeyi, hep daha sonraya bırakıyorum. Oyalanıp duruyorum." (134. s.)

I. kısımda gecenin işçilerinin rutinin anlatılması, atış ayininde tekrar eden alkışlama, inleme gibi olayların bir seferde anlatılması da örnek olarak

¹² Karşıtların birliği.

¹³ Kara, karartmak, melankoli.

verilebilir. Hakeza Ulusal Kitaplık'ın yapım serüveni de bir seferde anlatılmıştır. 49. bölümde böceklerin "...bir yerden bir yere koşuyor... ..yumurtalarını bırakıyorlardı." gibi tekrarlayan eylemleri de tekrarlayan anlatmaya örnektir.



5. BÖLÜM

KİP

5.1. Genette'in Kip Anlayışı

Türk Dil Kurumu Gramer Terimleri Sözlüğü'nde kip maddesi “Bir fiile, bildirdiği zaman ve kişi kavramları dışında olarak konuşan tarafından başka düşünce veya duygular katıldığını anlatan türlü çekim şekilleri.” (TDK, 2003) şeklinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük ise “dilb. Bir fiilin, zaman ve şahıs kavramları dışında konuşan tarafından o fiile başka duygu ve düşüncelerin katılıp katılmadığını gösteren biçimi, fiilin çekiminden ortaya çıkan çeşitli şekillerden her biri, sîga.” (Ayverdi, 2005) şeklinde tanımlanır. Bu tanımlar Genette'in kip başlığı altındaki Littré sözlüğünden hareketle ifade ettiği kip tanımı olan “Söz konusu şeyi az çok doğrulamak ve hayata veya eyleme doğru farklı bakış açılarını... ifade etmek için kullanılan fiilin farklı biçimlerine verilen isim.” (Genette, 1980: 161) ile örtüşmektedir.

Genette, anlatıcının hangi bakış açısını benimsediğini tahlil ederken mekân istiaresine başvurur. Anlatının ayrıntı vermesi okuru yakın tutmak, vermemesi ise okurla anlatı arasındaki mesafeyi açmak anlamına gelmektedir. Yine mekân istiaresi üzerinden yeniden tanımlanan perspektif ise hikâyedeki bir veya birden fazla karakterin bakışının benimsenmesi veya benimseniyor gibi görünmesidir (Genette, 1980: 162).

5.1.1. Mesafe

Genette mekân istiaresi ile izah ettiği kip başlığında kaynağa yakınlık ve uzaklık meselesini mesafe bahsinde ele alır. *Narrative Discourse* adlı eserinde önce olay anlatıları (İng. *narrative of event*) ve kelime anlatıları (İng. *narrative of word*) olarak mesafeyi ikiye ayırır (Genette, 1980: 162-164). Ancak bu eserden sonra yazdığı *Narrative Discourse Revisited* adlı çalışmasında olay anlatıları yerine düşünce anlatıları (İng. *narrative of*

thoughts) terimini kullanır (Genette, 1988: 58). Kelime anlatılarının ayrıntılandırılabilmesi ve tasnif esnasında çeşitlerin arttırılabileceği görüşünde olan Genette, eser incelemesi sırasında bunlardan birinin veya ötekini saf olarak metinde bulunamayabileceğini ve bu sebeple teorikte var olan bu tartışmayı uzatmamak gerektiğini savunur.

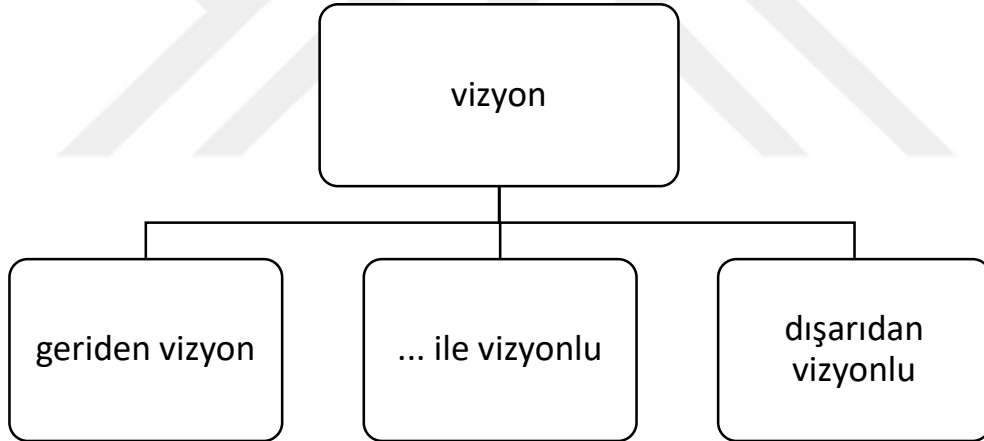
Genette'in mesafe tasnifini neye göre yaptığını izah etmekte fayda var. Yani yakın olan neye göre yakın uzak olan neye göre uzak. *Narrative Discourse* adlı eserinde de *Narrative Discourse Revisited* adlı eserinde de Genette, mesafe tartışmasını Antik Yunandaki mimesis diegesis meselesine dayandırır. *Narrative Discourse Revisited*'de Platon'un mimesisinin aslında kelimelerin mimesisi olduğunu yani bir bakıma *rhexis* olduğunu belirtir (Genette, 1988: 43). Bu bakış açısıyla ele alındığı zaman en mimetik olan kelimelerin aslına en yakın olduğumuz anlatıdır.

Böylece kelimelere yani konuşmalara diyalog veya monologlara en uzak konumda olduğu için olay/tasavvur anlatıları mesafe olarak en uzak olanıdır. Daha yaklaştığımızda kelime anlatılarını görürüz bunlardan ilki anlatılan konuşmadır (İng. *narratized speech*). İki kişi arasında bir konuşma geçer ancak konuşma metnine erişemeyiz. Sadece bize rivayet eden anlatıcının verdiği bilgi kadar konuşma hakkında fikir sahibi oluruz. Bu anlatı biçiminden daha yakın konumda olan dolaylı konuşmaya (İng. *indirect speech*), baktığımızda konuşma metnine erişebiliriz ancak bu konuşmanın aktarımında da anlatıcının "...dedi, ...söyledi" şeklindeki varlığının belirgin olduğu dolayısıyla anlatıcının süzgecinden geçtiği için okuru/dinleyiciyi yönlendirmek amacıyla veya başka sebeplerle sahilğin garantisi verilemez. Üçüncü biçim "...dedi, ...söyledi" gibi ifadelerin ortadan kalktığı karakter ile anlatıcının sesinin birbirine karıştığı ve konuşma mı yoksa düşünce mi belli olmayan serbest dolaylı konuşmadır (İng. *free indirect speech*). Dördüncü ve en mimetik olarak gösterilen biçim diyalog veya monoloğun birebir olarak metinde yer aldığı bildirilen konuşmadır (İng. *reported speech*) (Genette, 1980: 169-174).

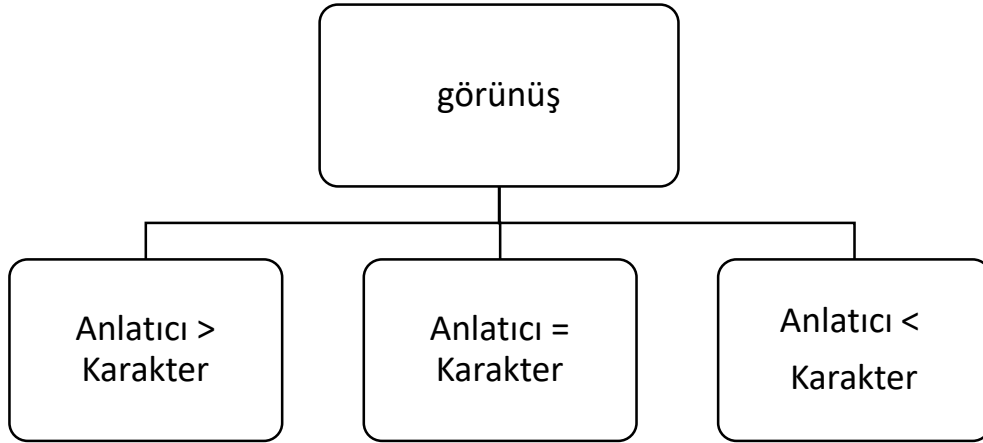
5.1.2. Odaklanma

Genette'e göre kendisinden önceki araştırmacılar *kim görüyor?* ve *kim konuşuyor?* sorularını birbirine karıştırıp veya aradaki farkı görmezden gelip, bakış açısı olarak ele almaktaydılar. *Kim görüyor?* sorusunun inceleme alanı kip, *kim konuşuyor?* sorusunun inceleme alanı ise ses bölümüdür. Genette 1. şahıs, 3. şahıs, tanrı-yazar adıyla da geçen ilahi bakış açısı (İng. *omniscient author*) ve objektif anlatı (İng. *objective narrative*) gibi terimlere itiraz eder (Genette, 1980: 186-188).

Kip başlığı altında anlatıcının kimin üzerinden odaklandığını göstermeden önce Genette odaklanma tasnifini, Pouillon ve Todorov'un tasniflerine benzer şekilde geliştirdiğini söyler. Pouillon ve Todorov farklı adlarla ancak aynı sınırlar içerisinde kalan üçlü tasniflerini (Genette, 1980: 186-188) şu şekilde şemalaştırdık:



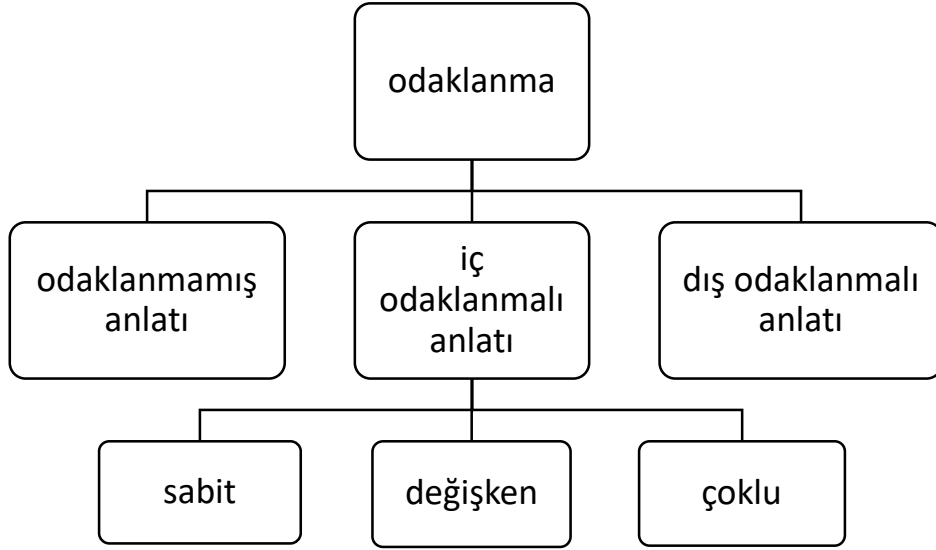
şekil 16: Pouillon'un Tasnifi



Şekil 17: Todorov'un Tasnifi

Geriden vizyon veya Anlatıcı > Karakter görüşünde, anlatıcı, karakterin bildiğinden fazlasını bilir ve söyler. ... ile vizyonlu veya Anlatıcı = Karakter görüşünde, anlatıcı yalnızca karakterlerden birinin bildiğini söyler. Dışarıdan vizyonlu veya Anlatıcı < Karakter görüşünde ise anlatıcı, karakterin bildiğinden daha azını söyler. Genette bu terimlerdeki *vizyon*, *alan*, *bakış açısı* gibi ifadelerin görsel yan anlamlarından kaçınmak için odaklanma (İng. *focalization*) terimini kullanacağını belirtir (Genette, 1980: 189).

Anlatıcının karakterden fazlasını bildiği türe odaklanmamış (İng. *nonfocalized*) anlatı, anlatıcının karakter kadar bildiği türe iç odaklanmalı (İng. *internal focalization*) anlatı, anlatıcının karakterden daha azını bilip söylediği türe ise dış odaklanmalı (İng. *external focalization*) anlatı demektir. İç odaklanmalı anlatılar da kendi içinde sabit (İng. *fixed*), değişken (İng. *variable*) ve çoklu (İng. *multiple*) olarak üçe ayrılır. Sabit iç odaklanmalı anlatılar sadece bir karakter üzerinden odaklanır, değişken iç odaklanmalı anlatılar farklı karakterler üzerinden odaklanır, çoklu iç odaklanmalı anlatılar ise aynı olayların tekrar ederek başka karakterlerin bakış açısından sunulduğu anlatılardır (Genette, 1980: 189-190). Genette'in odaklanmalarını daha anlaşılır kılmak için şu şekilde şemalaştırdık:



Şekil 18: Genette'in Odaklanma Tasnifi

5.2. *Gece*'nin Kip Çözümlemesi

5.2.1. Mesafe

Bu bilgiler ışığında Genette'in yöntemine bağlı kalarak *Gece*'de olay/tasavvur anlatıları, anlatılan konuşma, dolaylı konuşma, serbest dolaylı konuşma ve doğrudan konuşma olarak beş farklı biçim arayacağız. Eserin ciddi bir kısmını kapsadığı için olay/tasavvur anlatılarını tek tek belirtmek yerine azınlıkta kalan kelime anlatılarını göstereceğiz. Bu sebeple eserin geri kalanının olay/tasavvur anlatısı olduğu kabul edilebilir.

“Gecenin işçileri dörtköşe ekmekleri seviyorlarmış, öyle deniyor.” (19. s.) anlatılan konuşmadır. Bu konuşmanın ardından eğer tasvir edilen dil veya dilleri karakter olarak saymazsak 7. bölüme kadar herhangi bir kelime anlatısına rastlamayız. 7. bölüm ise metinde sıkça karşılaştığımız dipnotların ilkidir. Dipnotlar çoğunlukla metnin oraya kadar olan kısmı hakkında kendi kendine tartışan anlatıcının cümleleridir. Bir nevi monolog veya iç ses olarak da görülebilir. Bu sebeple bu özellikleri barındıran dipnotlara serbest dolaylı konuşma diyeceğiz. 7. bölümün tamamı ilk serbest dolaylı konuşma örneğidir.

8. bölümde geçen “Söylentilere bakılırsa, elinde götürmekte olduğu ekmek dörtköşe değilmiş; saçının rengi kara değilmiş; ya da aksayarak yürüyormuş...” (28. s.) cümleleri anlatılan konuşmadır. Ancak bölüm bütünüyle ele alındığında barındırdığı muhatabı belirsiz sorular sebebiyle bir

iç konuşma havasındadır. Bu sebeple 6. bölümde olay/tasavvur anlatısı olarak aktarılan cinayet hakkında 8. bölümde tefekkür ediliyor izlenimi oluşur. Bu belirsizlik sebebiyle 8. bölüme serbest dolaylı konuşma diyebiliriz.

8. bölümle aynı özellikleri gösteren 9. bölüm ve tıpkı 7. bölüm gibi bir dipnot olan 10. bölüm için serbest dolaylı konuşma diyebiliriz.

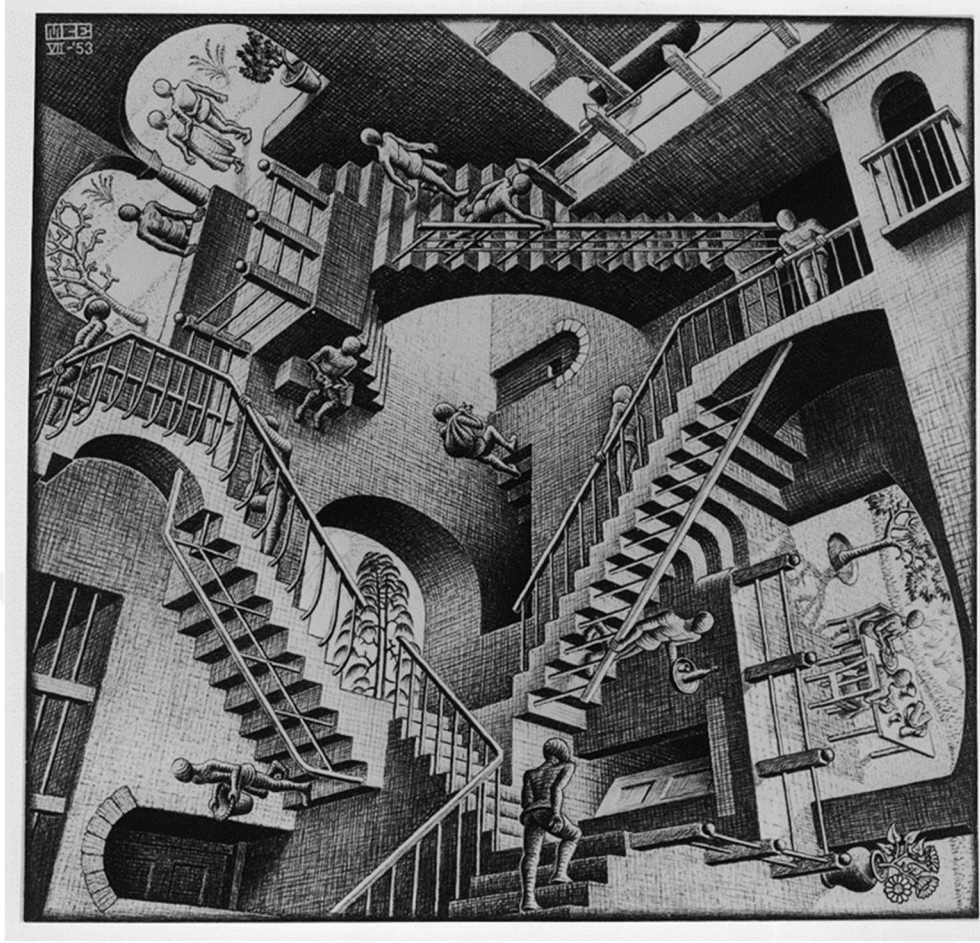
11. bölümde de kendi kendine tartışma izlenimi hakimdir. Ancak son paragrafında çeşitli biçimleri peş peşe görüyoruz. “Adı belki de Sevinç olan o kadın, bu sabah beni gelip evimden aldı...” cümlesi olay/tasavvur anlatısı, aynı cümlenin devamı olan “...kendisiyle bir yere gitmem gerektiğini söyledi.” kısmı ise anlatılan konuşmadır. ““Siz kimsiniz’ diye sormak...”, ““kim olduğum önemli değil,’ dedi, ‘bir ulağım ben.”” kısımları dolaylı konuşmadır.

12. bölüm olay/tasavvur anlatısıdır. 13. bölüm de öyledir ancak üçüncü paragrafta “...sorular sormağa başladı. Yaşınız, doğum yeri, doğum yılı...” cümlesiyle anlatılan konuşma bulunur. Son paragrafta ise ““Buyurun gidelim,’ dedi sonra.” cümlesi dolaylı konuşmadır.

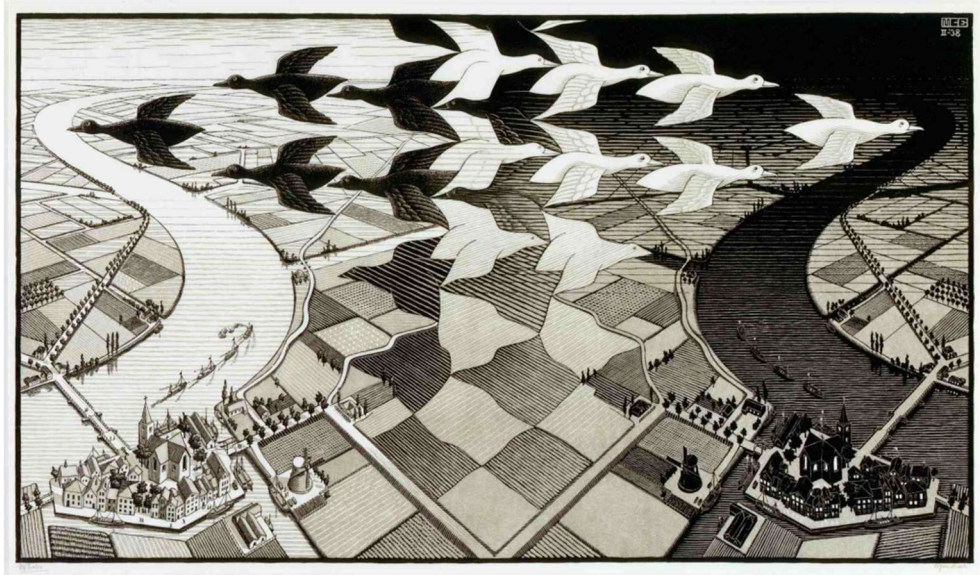
14. bölüm olay/tasavvur anlatısıdır. 15. bölüm ise 13. bölüme benzer şekilde metnin sonuna doğru ““Arka kapı...’ diyecek oldum”, ““Evi böldüler,’ dedi...”, ““Gündüzcü,’ diyorlardı, ‘gün-düz-cü-cü-cü...”” cümleleriyle dolaylı konuşma ile karşılaşırız.

Tam bu noktada düş ve gerçek ayırımına değinmekte fayda var. 15. bölümde, karakterin gündelik yaşamında bildiği muhitte dolaşırken labirent gibi bir eve girmesi, çocukların ona garip bir şekilde gündüzcü diye seslenmesi ve bölümün yankılı bir gündüzcü nidasıyla bitmesi bu ve buna bağlı bölümlerin düş olup olmadığı sorusunu akla getiriyor. Nitekim ilgili bölümün devamı olan 17. bölüm ipucu verir gibi “En kötü bir karabasanda duyulacak kaygı, korku, sıkıntı karışımı bir daralma içinde kendimi güçbelâ sokağa attım.” cümlesiyle başlıyor ve yankılanan gündüzcü nidası da peşi sıra gelen cümlelerde yer alıyor. 11, 13, 15, 17, 19, 21, 24, 25, 27, 28, 33 ve 34. bölümleri kapsayan özetle Sevinç’in N.’ye “evden çıkmayın” yazılı bir pusula bırakması ve N.’nin evden çıkıp kaybolduktan sonra tekrar Sevinç ile karşılaşmasını anlatan olaylar dizisi gerçekten çok korku dolu bir rüyaya, bir karabasana benzeyen birçok öge barındırıyor.

İlk olarak 11 ve 13. bölümler arasındaki kronolojik olmayan rüyaya benzeyen akroni, ardından 15. bölümdeki labirent benzeri ev ve gündüzcü yankısı, 17. bölümün karabasan ifadesi ve gündüzcü yankısıyla başlaması, 19. bölümdeki spor müsabakası gibi ışıklı tabelalar ve kocaman sayılarla puanlanan, insanların birbirlerini vurdukları atış ayini, 21. bölümde takip ettiği arkadaşının birden gözden kaybolması bir tür karabasan izlenimi oluşturur. Ayrıca bu bölüm Hesse'in *Bozkırkurdu*'ndaki Harry'nin sihirli tiyatrunun -aslında var olmayan- girişini gördüğü sahneye benzemektedir (Hesse, 2016: 31). 27. bölümde Bilgiler Sarayı'na ulaşan N. burada tıpkı Escher'in *Görelilik* (İng. *Relativity*) (Escher, 1953) adlı eserindeki gibi merdivenlerle karşılaşır. Bilgiler Sarayı'ndan çıkıp kırlarda yürümeye devam ederken yolun çatallanması ve sonrasında R. Adli binayla karşılaşması da Escher'in *Gece ve Gündüz* (İng. *Day and Night*) (Escher, 1938) adlı eseriyle benzerlik göstermektedir.

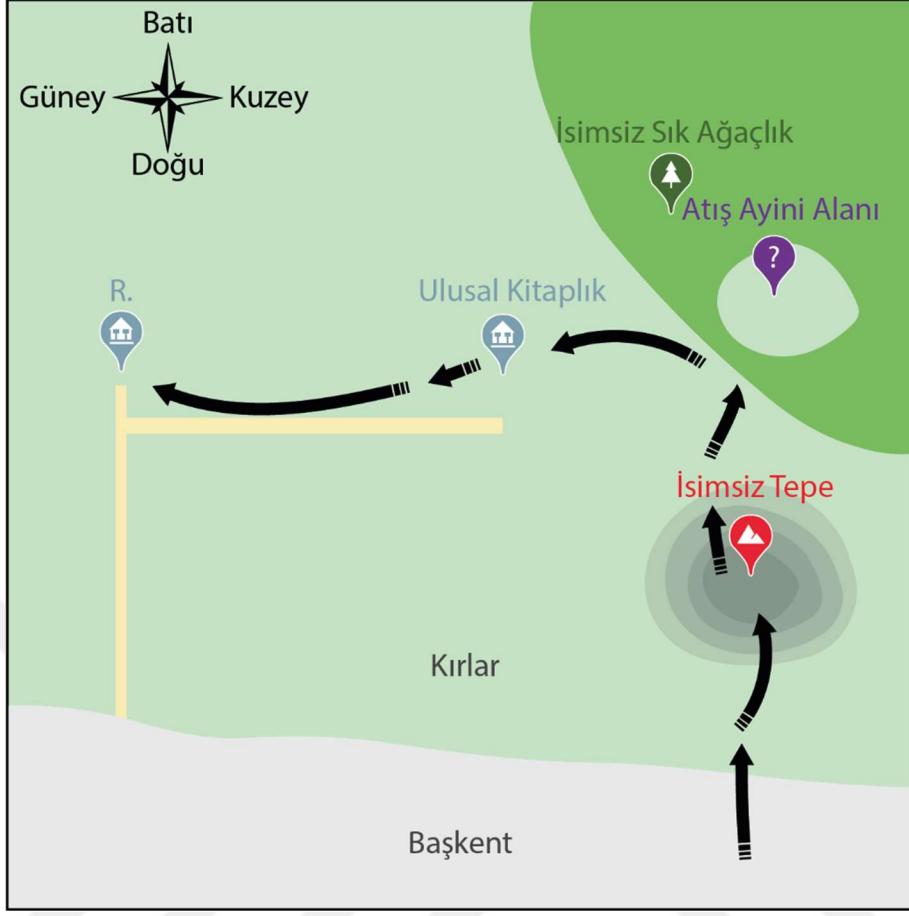


Şekil 19: Escher Relativity 1953



Şekil 20: Escher Day and Night 1938

Eğer N.'nin kırlara doğru yürüyüp kaybolması ve R.'ye ulaşması arasındaki olayları haritalaştırırsak şu şekilde bir görüntü ortaya çıkar:



Şekil 21: I. Kısımdaki Mekânlar ve Güzergâhlar

Elbette bu kırlara çıkma, Bilgiler Sarayı'na ardından R. denen binaya ulaşma anlatısını Karasu'nun *Gece*'yi kaleme aldığı sırada çalıştığı Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ile yürüyerek takribi üç saat mesafede olan Milli Kütüphane ve ikisinin arasındaki yeşil alanlar, tepeler ile bağdaştırmak isteyecekler olabilir ancak bu çalışmada savunulan görüş tasvir edilen mekânların Escher tablosuna gönderme olduğudur. Bu görüşün diğer bir desteği ise tablonun adının *Gece ve Gündüz* olup eserdeki geceler gündüzcüler çatışmasına benzerlik göstermesidir.

Arslantunalı'nın aktardığı mülakatta ise Karasu resim hakkında şunları söyler:

“Resamlık gibi bir işle uğraşmayı hiç düşünmedim. Resim çok içinde gezdiğim bir şey olsa bile, başkalarının yaptığı benim de baktığım bir şeydi... ..resim, yazı, musiki: dünyaya, yaşama bakış biçimleri.” (Arslantunalı, 2016: 31)

Karasu'nun resim hakkındaki bu sözleri bu mekân tasvirlerinin bir tesadüf değil kasıt olduğu görüşünü desteklemektedir.

Düş alemine benzerlikleri ve göndermeleri sebebiyle ilgili olaylar bilinçdışının yansıması olan bir rüya olarak kabul edilse bile bu olaylara serbest dolaylı konuşma mı yoksa olay/tasavvur anlatısı mı deneceği tartışmaya açık bir konudur. Düş ve gerçeğin iç içe geçmesi ve nerede ayrıldıkları kesin olarak tespit edilememesi sebebiyle bu ve benzer bölümleri olay/tasavvur anlatısı olarak niteleyeceğiz.

16. bölümün neredeyse tamamında söylentiler anlatıldığı için bölüm anlatılan konuşma diyebiliriz.

18. bölümde de atış ayini yapılan yeri tasvir ettikten sonra “Öyle anlatılıyordu.” ifadesi geldiği 16. bölüme dediğimiz gibi bu bölüme de anlatılan konuşma diyebiliriz.

19. bölümdeki “‘Gündüz’ diye bir ses çıktı bütün ağızlardan.” ve “‘Gece’ diye karşılık verildi.” dolaylı konuşmadır.

21. bölümde “Söylediği, bir telefon numarasıydı; herhalde öyleydi.” cümlesi anlatılan konuşmadır.

22. bölümün tamamında anlatıcı ile karakterin sesi ayırt edilemez hâlde olduğu için serbest dolaylı konuşmadır.

23. bölüm bütün olarak ele alındığında serbest dolaylı konuşma olarak değerlendirilebilir. İkinci paragraftaki “‘bugün de belki öyle geçecek; çok acı çekmeyeceğim belki, belki bugünü de çıkaracağım,’ diyen...” cümlesi ise dolaylı konuşmadır.

24. bölümün olayları anlatan son paragrafı hariç tamamı serbest dolaylı konuşmadır.

25. bölümdeki “‘olsa olsa buradan gitmiştir,’ diye düşünerek baktığım yana sırtımı çevirdim...” cümlesi dolaylı konuşmadır. “Sicil odasında şehir dışına çıkıp çıkmadığımı sordular.” cümlesi ise anlatılan konuşmadır.

29. bölümün son paragrafı olan üçüncü paragraf söylentileri aktarması sebebiyle anlatılan konuşmadır.

30 ve 32. bölümler dipnot başlıklı bölümlerin eserdeki genel vasfı itibarı ile serbest dolaylı konuşmadır.

34. bölümdeki Sevinç'in "Kahve içersiniz, diye düşündüm...", "Zararı yok, bekleriz", "İsterseniz bizden de arayabiliriz", "Eve", "Ben, Sevinç", "Siz?" cümleleri, N.'nin "Olur", "son bir kez çevireyim de şu numarayı" cümleleri ve telefonu açan kadının "yanlış, efendim, dördüncü açışım oluyor" ile "demin de söyledim ya yanlış diye! Lütfen, birkaç dakika aramayın. Yanlış numara düşüyor besbelli." cümleleri dolayı konuşmadır. N.'nin teşekkür ettiği metinde bildirilir ancak teşekkürün sözlü mü yoksa beden diliyle mi yapıldığı eğer sözlüye hangi kelimelerle yapıldığı belirtilmez. Sözlü yapıldığını varsayarsak anlatılan konuşma olarak kabul etmemiz gerekir. "Yanımdakine anlattım" cümlesi de anlatılan konuşmadır.

Burada birebir olmasa da benzer bir örneğine denk geldiğimiz için dile getirme gereği olan bir mesafe biçimi daha akla geliyor anlatılanı anlatan konuşma "kahve içersiniz" ifadesi Sevinç'in zihninde bir kere seslendirilir ardından Sevinç bunu ikinci kez dile getirir ama bu sefer sesli olarak. Kendinden rivayet etmeye benzeyen bu durumu kendi düşüncesini zihninde döndürüp aktarmak olarak değil de başkasının sözünü aktarmak olarak ele alırsak en az üç kişiyi ilgilendiren şöyle bir farazi konuşma üretebiliriz:

Ahmet, Ayşe'ye "Patron benim hakkımda bir şey dedi mi?" diye sordu. Ayşe "Bir daha geç kalırsa muhasebeyle görüşüp ilişkisini kessin, dedi" diye cevapladı.

Bu konuşmadaki "diye cevapladı" kısmı günlük konuşma dilinde "... dedi" şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Hayali karakterimiz Ayşe, Patrondan aktarmakta, anlatıcı ise Ayşe'den aktarmaktadır. Böylelikle okur/dinleyen sözün aslına mesafe olarak daha uzakta kalır. Ancak anlatılan konuşmadan ise daha yakındır. Bu sebeple dolaylı konuşma ve anlatılan konuşma arasında bir yerde yeni bir konum oluşabilir.

Başka bir çalışmanın konusu olabilecek bu meseleyi burada noktlayıp 35. bölümün içeriğine döndüğümüzde bölümün dipnot başlığı ile bir serbest dolaylı konuşma örneği olduğunu göreceğiz.

36. bölümdeki "vur deyince onlar, vuracağız; öl deyince öleceğiz; yaşa deyince yaşayacağız." Ve "onların da insan olduğunu, onların da yanılabilceğini, onların da çirkin işler yapabileceğini söyleyip duruyor karşımızdakiler." cümleleri anlatılan konuşmadır.

42. bölümdeki “Mızıkçı derler bana çocukken. Varsın desinler derdim.” cümleleri anlatılan konuşmadır. “‘haydi, bir tavla atalım, ama haberin olsun, ben seni yenerim,’ dediğimde, ‘madem oyun oynuyoruz yeneriz de yeniliriz de, tasa mı?’ dediğini hiç unutmam.” cümleleri dolaylı konuşmadır.

48. bölümün ilk paragrafı olan rapor bir pusula olması sebebiyle dolaylı konuşma diyebiliriz ancak pusulanın birebir aktarıldığını kabul edersek doğrudan konuşma da diyebiliriz.

49. bölümdeki böcek hikâyesi ve 51. bölümün ilk paragrafını saymazsak II. kısmın tamamı için bir iç konuşma ve buna bağlı olarak doğrudan konuşma olarak nitelenebilir.

S.’nin bir tür mektup yazarak içini dökme girişimi olan III. kısmın neredeyse tamamı için doğrudan konuşma diyebiliriz.

64. bölümdeki “‘bize gidebiliriz’ diyeceğimi” ve “‘sen’ demeğe başladınız” ifadeleri dolaylı konuşmadır.

Dipnot olan 65. bölüm serbest dolaylı konuşmadır.

66. bölümün son paragrafındaki “...size ‘bakkala gideceğim’ demiştim.” cümlesi dolaylı konuşmadır.

67. bölümdeki “...durumu bildirdiğimde mektupları hemen yakmam buyurulmuştu.” ifadesi anlatılan konuşmadır.

68. bölümde yer “En azından, daha vurulmayacağı benziyoruz Sevinç; birlikte olacağı benzeriz daha bir süre...” cümlesinden sonra “dedi, söyledi, cevapladı vb.” ibareler yer almadığı için bu cümleyi doğrudan konuşma olarak kabul edeceğiz.

Dipnot olan 69. bölüm serbest dolaylı konuşmadır.

70. bölümün sonunda da tıpkı 68. bölümün sonundaki gibi kısa bir konuşma metni yer alır. Buradakine de doğrudan konuşma diyeceğiz ancak benzerinden farkını dile getirmekte fayda var. Bu fark 34. bölümdeki gibi kendinden rivayet etme durumudur. “Çekinmesem, ‘görüreceğiz, eminim’ diyeceğim...” buradaki “görüreceğiz, eminim” ifadeleri konuşanın kendinden rivayet etmesi, aktarması, alıntılanmasıdır.

71. bölümde anlatılmak istenenin pekiştirmek için aktarılan “‘bir daha ne zaman buluşalım?’ sorusuna...”, “‘yıldızlarının barışabileceğini’ düşünürler...”, “‘Bana dokunmayan yılan bin yaşasın’ dedirten...”, “‘oh

olsun! Dikkat edeydi ya,' duygusu..." şeklindeki konuşma cümlelerini dolaylı konuşma olarak kabul edeceğiz. Her biri konuşma cümlesi olmamakla birlikte ilgili bölümlerde de belirttiğimiz üzere düşünmek ve düşünülenin aktarılması da kelime anlatısı olarak değerlendirilmektedir.

Dipnot (!) (S.) başlıklı 72. bölüm hitapta bulunduğu için doğrudan konuşmadır. Başka bir dipnot olan 73. bölüm ise tipik bir *Gece* dipnotudur. Yani metni, yazma sürecini kendi kendine tartışan kısa bir metindir. Bu sebeple 73. bölüm serbest dolaylı konuşmadır.

74. bölüm kendi kendine sorular sorup cevaplayan bir iç konuşmaya benzemesinin yanı sıra anlatıcının düşüncelerini aktarmasına da benzemesi sebebiyle serbest dolaylı konuşmadır.

77. bölümün son paragrafı düşündüğünü aktarması sebebiyle dolaylı konuşmadır. Bu paragrafı serbest dolaylı konuşma değil de dolaylı konuşma olarak nitelememizin sebebi paragrafın başındaki "Düşünüyorum" ifadesidir. Hâlbuki diğer iç konuşmalarda veya tefekkür anlarında "Düşünüyorum, kendi kendime tartışıyorum vb." ifadeler yer almaz. Bu ifade sayesinde ilgili paragrafı dolaylı konuşma olarak niteleyebilmekteyiz.

79. bölümdeki vurulma anının ve tedavi sürecinin anlatılması anlatılan konuşmadır.

80. bölümde ağırlıklı olarak anlatılan konuşma yer alır. Hastaneye kaldırılan karaktere tedavi süreci ve başından geçenler anlatılmıştır. Karakter de anlatıcı olarak bunu bize anlatır. Ancak "başkentimize dönmek üzere" ifadesi hariç herhangi bir alıntıda bulunmaz. Bu sebeple bölüm dolaylı konuşma değil anlatılan konuşmadır. Bölümün geri kalanında da hastaneden çıkışı, otele giderken ve otele başından geçenler anlatılır. Burada da olay/tasavvur anlatısıyla bir kelime anlatısı olan dolaylı konuşmanın iç içe geçtiği görülür.

81. bölümün son paragrafı ve 82. bölümün tamamı dipnotlar gibi serbest dolaylı konuşmadır.

Dipnot (!) (S.) başlıklı 85. bölüm aynı başlığı taşıyan 72. bölüm gibi doğrudan konuşmadır.

87. bölümün son paragrafı, 88, 89, 90 ve 91. bölümlerin tamamı doğrudan konuşmadır.

92-104 arasındaki 96. bölüm hariç olarak çift sayılı bölümlerde anlatılan, bir ucu havada asılı veya yere doğru sokakların olduğu sürreal bir şehirde yürüyen karakterin güç bela bir haneye sığınması ve orada sabahlamasını konu alan kısmı bir bütün olarak ele alacağız. 98. bölümdeki “‘İyi ki geldiniz,’ dedi bir kadın ‘birazdan sokaktakiler yitmeğe başlar... Şöyle buyurun, dinlenin...’” ifadesi dolaylı konuşmadır. 100. bölümdeki “‘Kulağıma ‘beni gerçekten tanımadınız mı?’ diye fısıldadı.’” cümlesi dolaylı konuşmadır. 102. bölümdeki “‘Yanımdaki hafifçe dürttü beni. ‘Ne kadar erken çeker gidersek buradan o kadar iyi olur. Basarlarsa ağızımızın tadı iyice kaçır.’”, “...şu sözler geldi: ‘Ağabey, pabucunuzu bağlayın, aman bağlayın. Bahane arıyor’”, “‘Pabucunuzu bağlayın,’ dedi bir daha.” ve “‘Bu evde kaç kişiyiz? Bırakın evi, bu odada... Biliyor musunuz?’ dedim.” cümleleri dolaylı konuşmadır. 92-104 dizisi diyebileceğimiz bu Rahneler caddesindeki gezinti ise bütünüyle bir olay/tasavvur anlatısı olarak kabul edilebilir.

93, 95, 97, 99 ve 101 numaralı bölümler doğrudan konuşmaya da serbest dolaylı konuşmaya da benzemektedir. Bu bölümleri Y.’nin düşüncelerini aktarması olarak kabul edersek doğrudan konuşma olarak niteleyebiliriz.

103. bölüm ise karışık bir yapıdadır. İlk iki paragrafta kısa bir köşe yazısına benzer metin alıntılanır. Sonraki paragrafta anlatıcı bu metnin sahibi olduğunu ve artık aksi görüşte olduğunu kendi kendine tartışır. Son paragrafta ise uyku üzerine konuşur ancak üslup daha çok hatıra anlatmaya benzer. Bu tespitleri referans aldığımız takdirde sadece ikinci paragrafta doğrudan konuşma diyebiliriz. 103. bölümdeki diğer paragraflar olay/tasavvur anlatısıdır.

105. bölüm adeta bir itirafnamedir. Bölüm bütün olarak ele alındığında doğrudan konuşmadır ancak “‘Defterimi ona artık göstermeyeceğimi söylediğim zaman...’” cümlesi anlatılan konuşmadır.

106. bölümün ilk iki paragrafı karakterin zihnindeki bir planı andırdığı için doğrudan konuşma diyebiliriz. Son paragraf ise olay/tasavvur anlatısıdır.

107. bölümün ilk paragrafı karakterin geçmişi hakkında bilgi veren bir olay/tasavvur anlatısıdır. Sonraki paragraflar ise kişilik bölünmesini nasıl sonlandıracağının zihnindeki tartışması gibidir. Bu sebeple söz konusu paragraflar doğrudan konuşmadır. Ancak bu tartışmanın içine iliştirilmiş

“Sorup duruyormuş. Bu işlerin ardındaki kim, diye...” cümlesi anlatılan konuşmadır.

107. bölüm kişilik bölünmesini nihayete erdirmeyi tartışan paragrafların ardından “Belki de şöyle bir şey...” cümlesiyle biter. Fakat peşi sıra gelen bölümlerde tek bir son göremeyiz. İlk önce 108. bölümde şimdiki zaman çekimiyle anlatılmış Paris’te suikasta uğramayı bekleyen bir kişinin olay/tasavvur anlatısını görürüz. 109. bölümde ise gelecek zaman çekimiyle anlatılmış rüyaya benzer bir olay/tasavvur anlatısı görürüz. Tek cümlelik son olan 110. bölüm ise anlatıcının kendine sorduğu bir soru olarak kabul edilirse doğrudan konuşmadır diyebiliriz.

Eseri bütün olarak ele aldığımızda anlatıcının asgari varlığı gibi bir çabanın olmadığını fark ederiz. Hatta anlatıcı kasıtlı olarak varlığını belli eder ve okura mütemadiyen bir yapıntı okuduğu hatırlatılır gibidir. Çoğunlukla düşüncelerin aktarıldığı eserde olaylar ve mekân tasvirleri azınlıktadır. Mevcut mekân ve olay tasvirleri ise izafidir. Bunun dışında kelime anlatılarında ise anlatıcı düşünceleriyle karakterin düşüncelerinin birbirine geçtiği yerlerin çoğunlukta olduğu görülür. Bütün karakterlerin tek bir karakter olup birbirine geçmesi ve farklı üslupların bir arada verilmesi gibi bir işleyiştir bu. Nasıl eserin sonunda kadın-erkek, dost-düşman bütün karakterler birbirine karışıyor ise anlatılanın düşünceleri ile anlatıcının düşünceleri de birbirine karışır. Bu karışmanın Karasu tarafından *Gece*’nin çeşitli okumalara açık olması için kasıtlı olarak yapıldığı aşikârdır.

5.2.2. Odaklanma

Gece’de tek bir odaklanma türünün hâkim olduğu söylenemez. Eser odaklanmasız anlatı olarak başlar. Bu odaklanma türü klasik anlatıda çeşitli sebeplerden dolayı çokça kullanılmıştır. *Gece*’nin açılışı diyebileceğimiz ilk bölümü sadece odaklanma biçimi açısından değil odaklandığı yer açısından da klasik anlatıya benzer. Çalışmada Balzac anlatısı ve klasik anlatı diyerek zikrettiğimiz anlatı türü Secaattin Tural’ın Geleneksel Gerçekçi Roman tanımıyla örtüşmektedir. Benzerliklerin tespitine geçmeden klasik anlatının tanım ve sınırlarını göstermekte fayda var:

“Klasik gerçekçi roman. Romanın ortaya çıkışında türün genel özelliklerini barındıran tanımıdır. Burjuva bireyin dünya görüşü içinde geleneksel anlatıların olağanüstüye dayalı anlatımının karşısında gelişen ve ‘gerçek ya da gerçeğe uygun olayların konu edildiği uzun öyküler’ şeklindeki tanımın tam karşılığı olan ‘klasik gerçekçi roman’; olayların kronolojiye bağlı olarak anlatıldığı, kahramanların ‘birey’ olarak hayatı anlama ve anlatma noktasında âdeta yazarın sözcüsü hâline geldiği roman anlayışını temsil eder.

Klasik gerçekçi roman denildiğinde Batı’da realist, romantik ya da natüralist olsun bütün bir 19. yüzyıl romanı akla gelir. Balzac, Tolstoy, Dostoyevski, Stendhal, Flaubert vs.” (Tural, 2018: 108)

Eco, klasik anlatıdaki açılış tarzını Manzoni’nin *Nişanlılar* adlı eserinin açılış sahnesini irdeleyerek şöyle izah eder:

“Bu bölümü gözümüzün önünde bir haritayla okumayı deneseydik, betimlemenin iki sinema tekniğini (zoom ve ağır çekim) çağrıştırmak isterdik. Bana bir XIX. yüzyıl yazarının sinema tekniğini bilmediğini söylemeyin: Tam tersine, XIX. yüzyıl anlatısının tekniklerini bilenler sinema yönetmenleridir. Manzoni’nin betimlemesi ağır ağır yere inmekte olan bir helikopterden yapılan çekim gibidir (ya da Tanrı’nın yeryüzündeki bir insanı belirlemek için gökyüzünün yukarılarından bakışını gezdiriş tarzını yeniden üretiyor gibi). Bu yukarıdan aşağıya sürekli hareket ‘coğrafi’ bir boyutla başlar.” (Eco, 2015: 96)

Sinemadan örnek olarak Stanley Kubrick’in, Stephen King’in romanından (1977) uyarladığı *Cinnet* (1980) (özgün ismi İng. *Shining*) filminin açılış sahnesine bakabiliriz. İzleyicinin bakış açısı helikopterden aşağı bakar gibidir. En sonunda ıssız bir dağ kenarında otel görülür ve sonrasında o binanın içi olduğunu anladığımız resepsiyon sahnesi girer. Böylece izleyici olarak hikâyenin geçtiği evren hakkında genel bir bilgi sahibi oluruz.

Gece de benzer şekilde başlar. Ovaların, tepelerin görüneceği kadar yüksek bir konumdan görürüz şehri. 2. ve 3. bölümlerde gecenin işçileri üzerinden şehrin düzeni anlatılır. Yine ilk bölümde olduğu gibi odaklanmasız anlatıdır. 4. bölümde daha da yakınlaşılır ve şehirdeki bir kişinin, Düzeltmen’in durumu tasvir edilir. 7. bölümdeki dipnot hariç ilk 9 bölüm odaklanmasız olarak devam eder. Böylece okur olarak bir tür klasik anlatı okumaya başladığımız fikrine kapılabiliriz.

Açılış olarak adlandırdığımız ilk 9 bölümde geçmiş anlatılara veya onların biçimlerine dair başka göndermeler de görürüz. Gürbilek *İkinci Hayat* adlı eserinde Balzac ve Stendhal romanlarından örnekler vererek bir

zamanlar¹⁴ şehre tepeden bakan kahramanın romanın temel figürlerinden biri olduğuna Balzac'ın Goriot Baba'sından ve Stendhal'in Kırmızı ve Siyah'ından örneklerle değinir (Gürbilek, 2020: 40). *Gece*'nin ilk 9 bölümünde tepe ve şehre tepeden bakan veya bakabilecek konumda olan Düzeltmen'den bahsedilmesi klasik anlatıya bir nazire gibidir.

Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda *Gece* hem biçim hem de içerik yönünden klasik anlatı göndermeleriyle başlar denilebilir. Ancak başladığı gibi devam etmemektedir.

10. bölümde yeni bir dipnot bu tasvirleri lafı uzatmak olarak görür ve sonraki bölümler iki farklı odaklanma ile devam eder. 11, 13, 15, 17, 19, 21, 24, 25, 27, 28, 33 ve 34. bölümleri kapsayan kronolojik olmayan olaylar sabit iç odaklanmalı anlatıdır. Karakterin gördüğü kadarını biliriz.

I. kısımdaki geri kalan bölümler ise sıfır odaklanmalı anlatıdır. Anlatıcı her şeyi bilmiyor gibi davranır ancak insanların ruh hâllerinden bahseder. Nitekim bu durum metnin kendi kendini peşinen eleştirisi olarak kabul edilebilecek dipnotlarda da dile getirilir. 71. sayfadaki şu dipnot buna örnektir:

“Her şeyin içyüzünü 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?” (71. s.)

Gece bütün olarak ele alındığında tek bir kelimeyle özetlenmesi gerekse görelilik kelimesini kullanmak yerinde olur. Eserin sunuş bölümünde Göktürk bu durumu “Gece belirli bir gerçekliğin, tek tanımla saptanabilecek bir insanlık durumunun dile getirildiği bir anlatı değil.” (5. s.) şeklinde dile getirir. I. kısmın son bölümü olan dipnottaki “Olsa olsa, dünyanın bir görünümü.” (80. s.) cümlesinde bir kelimesinin italik biçimde yazılmasını Ergenç şu cümlelerle yorumlar:

“Bu bitiş, bu itiraf naiflikten öte bir italikle yazılan ‘bir’ aslında Karasu'nun bütün tavrını açıklıyor: dünyada mutlak bir algı yoktur, herkesin

¹⁴ Balzac ve Stendhal tarzı romancılığın baskın olduğu 19. Yüzyıla işaret edilmektedir.

sunabileceği şey ‘nihai’ değil, sadece milyonlarca şey içinde ‘bir’ tanesidir.” (Ergenç, 2014: 71)

Olayların okur olarak farklı açılardan mektup ve benzeri yöntemlerle görmemiz *Gece*’nin çoklu iç odaklanmalı anlatı yönünü ortaya çıkarır. Örneğin I. kısımda 11 ve 13. bölümlerde yargılamalar bakanlığına götürülecekken N., S.’yi tanımaz. III. kısımda 60. bölümde bu sahne tekrar dile getirilir ancak olayları S.’nin gözünden görürüz bu sefer.

Değişken iç odaklanmalı anlatı örneği olarak da R.’de karşılaşma sahnesini verebiliriz. S. 34. bölümde N.’yi arabasına bindirir, “siz” diye hitap eder ve böylece dipnotu saymazsak I. kısım biter. Bu noktaya kadar sahneyi N.’nin gözünden görürüz ancak sonrasında olanları IV. kısmın ilk bölümünde S.’nin gözünden görürüz. “Bana, ilk on dakikadan sonra ‘sen’ demeğe başladınız.” (144. s.)

Gece Genette’in sınırlandırması ile odaklanmasız anlatı olarak başlar ve bu anlatı türünün baskın kullanıldığı döneme göndermelerde bulunur. Sonrasında ise sırasıyla macera romanı, dedektiflik romanı, mektuplu roman ve günlük tipi roman gibi biçimlerde çıkar karşımıza. Sonunda ise 2.2. numaralı bölümde dile getirdiğimiz gibi iki farklı sonla biter. Genette’in bütün odaklanma türlerini kullanıldığını görürüz eser boyunca.

Eseri bütün olarak ele aldığımızda ise biçim, içerik, üslup gibi birçok yönden klasik anlatının ölüşünün tasviri olduğunu söyleyebiliriz. Bu bir anlatı türünün ölüp yenisinin gelişini tasvir eden eser olarak Cervantes’in *Don Quijote* adlı eserine benzemektedir. Söz konusu eserin de ilk 9 bölümü, eserin eleştirdiği ve kendinden önceki gelen anlatı türünün özelliklerini yansıtmaktadır (Parla, 2012: 63-66). Benzer şekilde *Gece*’nin de tanımı güç 7. bölümünü göz ardı edersek ilk 9 bölümü her yönüyle klasik anlatıya benzemektedir ve sonrasında bölümlerle anlatıcıların, kahramanların ve hatta yazar ile okurun birbirine karıştığı başka bir anlatı türüne dönüşür. Mekân tasvirlerinden olaylara kadar hiçbir şey gerçekliğe uymaz bu da klasik anlatının zıttı bir tavidir.

Gece'nin ses incelemesinde de değineceğimiz¹⁵ gibi eserde konuşan kişinin veya anlatıcının kimliğinin kasıtlı bir şekilde belirsizleştirilir ve bu durumun odaklanma konusunda da aynı muğlaklıktadır. *Gece*'de her şeyin bu denli belirsiz olması okurun kendi ilgi alanı, bilgisi ve zevki ölçüsünde ona bir yorum getirmesine imkân tanır. Bu da eseri tekrar tekrar okunmaya ve tekrar tekrar yorumlanmaya elverişli hâle getirir.



¹⁵ Bkz. 6.2

6. BÖLÜM

SES

6.1. Genette'in Ses Anlayışı

6.1.1. Anlatma Zamanı

Genette zaman konumlaması açısından dört tür anlatmayı birbirinden ayırmayı zorunlu görür. Bunlar sonradan (İng. *subsequent*), önceden (İng. *prior*), eşzamanlı (İng. *simultaneous*) ve araya girendir (İng. *interpolated*) (Genette, 1980: 216-217).

Geçmiş zaman kullanımı ile oluşturulan sonradan anlatı en yaygın anlatı türüdür. Hikâyenin ne kadar geçmişte olduğunu belirtmese bile geçmiş zaman çekimi, anlatıyı sonradan anlatı yapmak için yeterlidir. Önceden anlat öngörü veya kehanet diyebileceğimiz bir türdür. Olayın gerçekleşmesinden önce haber verilmesi şeklinde gerçekleşir. Genette, edebiyat eserleri içerisinde ikinci düzey anlatıların sayılmadığı takdirde öngörülü anlatılara hiç rastlanmadığını belirtir. Eşzamanlı anlatı hikâye ile anlatmanın eşzamanlı olduğu türdür. Genette, vurgunun hikâye üzerinde olması veya vurgunun söylem üzerinde olmasına göre ikiye ayrıldığı kanaatindedir. Vurgunun hikâyede olduğu tarz için Hemingway'i vurgunun söylemde olduğu tarz içinse Beckett'i örnek gösterir. Araya giren anlatı ise Genette'e göre en karmaşık ve analize karşı en inatçı olabilecek türdür. Genette bu anlatma zamanı için günlük ve mektup biçimleri üzerinde durur. Mektup veya günlük hem anlatının bir aracıdır hem de olay örgüsünde yer alan bir öğedir. En yalın ifadeyle, anlatıcı ve kahramanın aynı kişi olduğu durumlarda kahraman kendi günlüğünü ya da mektubunu yorumlamaya başladığı ve kendine bir nevi dışarıdan baktığı anlatıların zamansal konumunu araya giren şeklinde adlandırabiliriz (Genette, 1980: 216-220).

6.1.2. Anlatı Düzeyleri

İlk kez Genette'in önerdiği anlatı düzeyleri ya da diğer adıyla diegetik düzeyler bir anlatıdaki iç içe geçmiş anlatılar arasındaki “dikey” ilişkileri ifade eder. Dervişcemaloğlu Genette'in anlatı düzeylerini şu şekilde özetler:

“Ekstradiegetik (öykü-dışı) düzey: diegetik düzeyin dışındaki düzeydir; yani öykü dünyasının dışındadır.

İntradiegetik (öykü-içi) ya da diegetik (öykü) düzey: birinci anlatıda sunulan olayların yer aldığı düzeydir; yani öykü dünyasının ait olduğu düzeydir.

Metadiegetik (öykü-üstü) düzey: İntradiegetik düzeyin içerisine iliştilmiş bir anlatının söz konusu olduğu düzeydir.”
(Dervişcemaloğlu, 2016: 83)

Genette anlatı düzeylerini açıkladıktan sonra anlatı düzeyleri ile doğrudan ilişkili olan metalepsisi izah eder. Metalepsis en yalın ifadeyle anlatıcı veya karakterlerin buldukları anlatı düzeyinden bir diğerine izinsiz giriş veya çıkışıdır (Genette, 1980: 234-235).

6.1.3. Şahıs

Birinci şahıs, üçüncü şahıs gibi terimleri yetersiz bulan Genette anlatıcının hikâyede bir karakter olarak bulunmadığı anlatılar için heterodiegetik, bulunduğu anlatılar içinse homodiegetik terimlerini kullanır. Homodiegetik anlatılarda eğer anlatıcı tali bir karakter değil de doğrudan hikâyenin başkarakteriyse o anlatı için otodiegetik terimi kullanılmaktadır (Genette, 1980: 244-249). Bu noktada Genette anlatı düzeyleri ve anlatıcı ilişkileri bakımından bir örnek tablo (Genette, 1980: 248) ve izahını sunar:

İlişki\düzyey	ekstradiegetik	intradiegetik
heterodiegetik	Homeros	Şehrazat
homodiegetik	Gil Blas	Ulysses

“Anlatıcının dört temel konumunu şu şekilde belirtebiliriz:

Ekstradiegetik heterodiegetik paradigma, Homeros yani içinde kendisinin yer almadığı bir hikâyeye anlatan birinci dereceden anlatıcı
Ekstradiegetik homodiegetik paradigma, Gil Blas, yani kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcı

İntradiegetik heterodiegetik paradigma, Şehrazat, yani içinde kendisinin yer almadığı bir hikâyeye anlatan ikinci dereceden anlatıcı

İntradiegetik homodiegetik paradigma, IX.-XII. Kitaplardaki Ulysses, yani kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı.”
(Genette, 1980: 248)

6.1.4. Anlatıcının İşlevleri

Genette'e göre anlatıcının beş işlevi bulunur. Bunlar iletişim işlevi (İng. *function of communication*), üst-anlatı işlevi (İng. *narrative function*), yönlendirici işlev (İng. *directing function*), ideolojik işlev (İng. *ideological function*) ve tanıklık işlevidir (İng. *testimonial function*).

Üst-anlatı işlevi, temel bir işlev olması sebebiyle anlatının var olduğu yerde metinde sunulmasa bile vardır. Anlatma durumunun bizzat kendidir. Yönlendirici işlev, anlatıcının metnin iç düzenini, bağlantılarını belirtmesidir. İletişim işlevi, anlatıcının temas kurma yahut var olan teması sürdürme amacıyla okura (İng. *narratee*) doğrudan hitap etmesidir. Mektuplu romanlarda belirginleşir. İdeolojik işlev, anlatıcının öğretici yorumlarda bulunduğu ya da genel olarak akıl verdiği işlevdir. Tanıklık işlevi, anlatıcının hikâyenin gerçekliğini, anlatımdaki kesinlik derecesini, bilgi kaynağı ve benzeri şeyleri teyit ettiği işlevdir (Dervişcemaloğlu, 2016: 129).

6.2. Gece'nin Ses Çözümlemesi

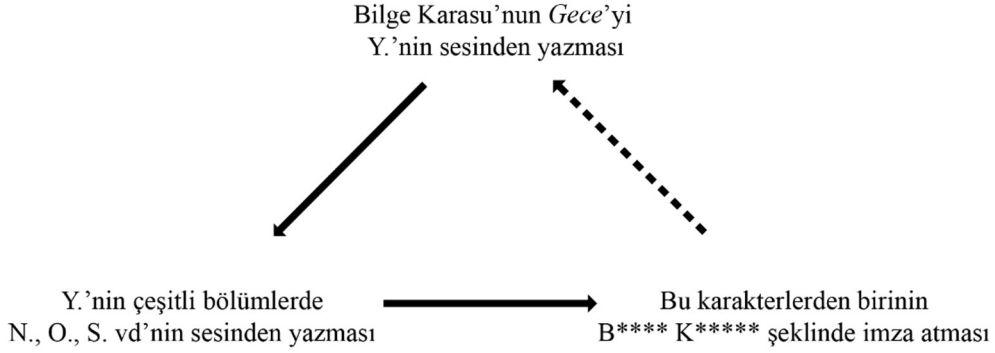
Gece Roma rakamlarıyla numaralanmış dört kısım ve Arap rakamlarıyla numaralanmış yüz on bölümden oluşur.

Anlatının sürekli bölünmesi, çeşitli yerlerde yavru anlatım (İng. *mise en abyme*) etkisinin oluşturulması, farklı adlarla aynı kişinin konuşması gibi sebepler *Gece*'nin tahliline şahıs tespitiyle başlamayı zorunlu kılar.

Eserin IV. bölümüne dek, *Gece*'de birden fazla karakter olduğuna dair bir izlenim oluşturulmaktadır. Ancak zaman zaman dipnotlarla yıpratılan bu izlenim IV. bölümde asıl karakterin sözleriyle yıkılır. Asıl karakter dediğimiz şahıs, 2.2. numaralı bölümde Y. olarak izah ettiğimiz karakterdir.

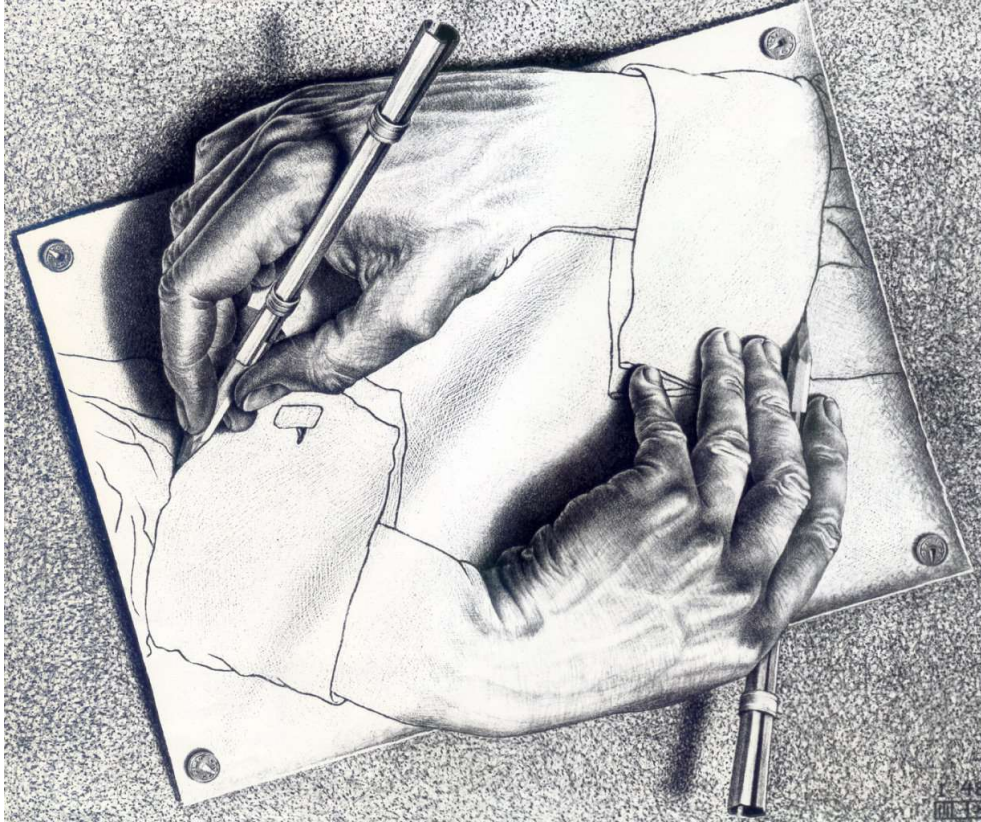
Y. defter yazması, yapıntı oluşturması, roman yazması, en nihayetinde bir yazar olması sebebiyle ve anlattığı hikâyenin aslında kendi hikâyesi olması sebebiyle otodiegetik anlatıcıdır. Ancak *Gece*'deki hâkim anlatma zamanı araya giren olduğu ve sürekli şahıs ile anlatı düzeyi değişiyor gibi gösterildiği için okurda sürekli bir iç içe geçmiş anlatı okuyorum izlenimi oluşur. Hâlbuki Y. sürekli olarak kendi içinde bulunduğu düzeyi farklı farklı kişilermiş gibi anlatmaktadır. Eserin muhtemel sonlarından biri olan 109.

bölüm ise B**** K***** imzasıyla biter. Düzeyler arası ilişki en basite indirgenmiş hâliyle 22 numaralı şekilde gibidir.



Şekil 22: Düzey İlişkileri

64. bölümün incelemesinde daha da ayrıntılı ele alacağımız bu düzey ilişkisi okur olarak *Gece*'ye farklı yorumlar getirebilmemize imkân tanır. Bu tezin temel tekliflerinden biri olan *Gece* ile Escher tabloları arasında bağlantı olduğu görüşü burada da karşımıza çıkmaktadır. Karasu *Gece* adında bir romanda bizim Y. adını verdiğimiz bir anlatıcı aracılığıyla N. adında bir karakterin sesinden B**** K***** imzalı bir yapıntı yazar. Bu durum akla Escher'in *Çizen Eller* (İng. *Drawing Hands*) adlı tablosunu getirir.



Şekil 23: Escher Drawing Hands 1948

Bu durumun yanında anlatı düzeylerinin birbirine karıştığı, yer yer düzeyler arası ihlallerin gerçekleştiği de görülür. Metalepsis örnek olarak

“Yapıntının dışına çıkıp, yazar olarak, birtakım düşüncelerimi bu yapıntıya eklemek ne ölçüde akıllıca sayılabilir?” (177. s.)

ve

“Onun yerinde olsaydım, uydurduğum, ya da, gerçeklikten yola çıkarak "yarattığım" kişileri öldürmektense yazar kişiyi öldürmenin daha usluca bir şey olacağını düşünürdüm. Yazar, kişisini öldürmek için, neler düşünebilir, neler tasarlayabilirdi, şimdiki gibi, zıvanadan iyice çıkmış olmasaydı?” (227. s.)

cümleleri verilebilir.

Bütün bu bilgiler göz önünde bulundurularak *Gece*'nin ses tahlili yapıldığında karşımıza aşağıdaki şekilde bir tablo çıkar.

1. bölüm Y. tarafından ilk paragraftaki “Gece... ..bile” arası eşzamanlı, ilk paragrafın geri kalanı ile ikinci paragraftan altıncı paragrafa kadar olan kısım önceden, son paragraf ise eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

2. bölüm Y. tarafından tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

3. bölüm Y. tarafından tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

4. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olarak intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. Sebebi ise anlatılan karakterin daha sonra karşımıza yaratman, yazar ve N. adlarıyla çıkmasıdır. Ancak bölüm dili itibariyle otodiegetik değildir. Esasında Y.'nin kendini farklı adla sunması olan Düzeltmen, Y. tarafından üçüncü kişi gibi anlatılır.

5. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

6. bölümdeki İlk paragraf Y. tarafından eşzamanlı, ikinci paragraf sonradan, üçüncü paragraf önceden, dördüncü ve beşinci paragraf sonradan anlatı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

7. bölüm “1. Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

8. bölüm Y. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

9. bölüm Y. tarafından ilk beş paragraf ve son paragrafın ilk cümlesi eşzamanlı “Bunun...” diye başlayan geri kalan kısım ise önceden olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

10. bölüm “2. Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

11. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

12. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

13. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

14. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

15. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

16. bölüm Y. tarafından ilk paragrafın ilk cümlesi eşzamanlı, ikinci cümleden beşinci cümleye kadar sonradan, altıncı ve yedinci cümle eşzamanlı, sekizinci cümle sonradan, dokuzuncu cümleden itibaren bölüm sonuna kadar olan kısım eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

17. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

18. bölüm Y. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. Bu bölümde “Oysa orayı gördüm ben...” diyerek atış ayininin tasvir edilmesine ve *Gece*’nin 19. bölümünde atış ayininin N.’nin ağzından anlatılmasına rağmen “18. bölümün anlatıcısı Y.’dir” denmesinin sebebi kullanılan üslubun baştan beri gelen Y.’nin üslubuyla örtüşmesidir.

19. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

20. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

21. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

22. bölüm “3. Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik otodiegetik tarafından anlatılmıştır.

23. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

24. bölüm Y. tarafından ilk üç paragraf eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak, Son paragraf ise N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır. 22. bölümde geçen “Öznenin ara ara belirsizleşmesi” ifadesi bu bölümde net bir şekilde karşılık buluyor.

25. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

26. bölüm Y. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

27. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

28. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

29. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

30. bölüm “Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

31. bölüm Y. tarafından ilk cümle sonradan, bölümün geri kalanı ise eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

32. bölüm “Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

33. bölüm N. tarafından ilk paragrafın ilk cümlesi sonradan, paragrafın geri kalanı ile ikinci paragraf eşzamanlı, son paragraf ise sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

34. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

35. bölüm “Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

36. bölüm O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

37. bölüm O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

38. bölüm O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

39. bölüm O. tarafından ilk cümle eşzamanlı, peşinden gelen “Çocukken... ..adlarımız” cümlesi sonradan, geri kalanı ise eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

40. bölüm O. tarafından ilk iki paragraf sonradan, üçüncü paragrafın ilk cümlesi sonradan, ikinci ve üçüncü cümlesi eşzamanlı, dördüncü cümlesi önceden ve beşinci cümlesi eşzamanlı, dördüncü paragrafın ilk iki cümlesi sonradan, üçüncü cümlesinden paragrafın sonuna kadar olan kısım ise eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

41. bölüm O. tarafından ilk üç paragraf sonradan, son paragraf ise eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

42. bölüm O. tarafından ilk paragraftaki ilk cümle sonradan, ikinci cümle ve ikinci paragraf eşzamanlı, üçüncü paragraftaki ilk iki cümle sonradan, üçüncü cümleden altıncı cümleye kadar eşzamanlı, yedinci cümleden onuncu cümleye kadar sonradan, onbirinci cümleden paragraf sonuna kadar olan kısım eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

43. bölüm “Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

44. bölüm O. tarafından ilk iki paragraf önceden, üçüncü ve dördüncü paragraf sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

45. bölüm O. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

46. bölüm “Dipnot” başlığı ile Y. tarafından arayan giren olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

47. bölüm O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

48. bölüm S. olarak etiketlenecek bir gözcünün raporu olan ilk paragraf sonradan olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. 67. bölümde benzer bir sahnede S. “kulüpten durumu telefonla rapor ettiğini” anlatır. Ancak iki bölüm arasındaki uyumsuzluk *Gece*’nin IV. kısmındaki uykusuzluk, düş görme, akıl hastanesinde tutulma, yapıntı oluşturma ve benzeri konuları anlatan bölümleri sayesinde açıklığa kavuşur. İkinci paragraf ve bölümün geri kalanı O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

49. bölümdeki ilk paragraf köşe yazısına benzeyen imzasız bir metinden oluşur. Bu alıntı metne N. tarafından anlatılan araya giren metadiegetik heterodiegetik anlatı denilebilir. Ancak paragraftaki böcek istilasının aslında bir alegori olduğu ve gecenin gelişi, gecenin işçileri gibi meseleleri anlattığı göz önünde bulundurulduğunda üstelik N.’nin de Y.’nin kendisi olduğunu bilince bu bölüm sonradan intradiegetik homodiegetik anlatı olarak etiketlenebilir. Çünkü böceklerin bastığı yer anlatıcının bulunduğu öykü evrenidir. Bu sebeple tablolarda bu bölüm “N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik homodiegetik anlatı” olarak gösterilecektir. İki cümlelik son paragraf ise O. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

50. bölüm O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

51. bölüm İlk paragraf Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır. İkinci paragraftaki ilk dört cümle eşzamanlı, “Bu tanımı... ..önlerinde.” arası sonradan, paragrafin geri kalanı ile peşi sıra gelen üçüncü ve dördüncü paragraf eşzamanlı intradiegetik otodiegetik olarak O. tarafından anlatılmıştır.

52. bölüm O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

53. bölüm O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

54. bölüm O. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

55. bölüm yaklaşık bir sayfa uzunluğundaki tek bir paragraftan oluşur. Bu bölümün anlatma zamanını tespit etmek cümlelerin yapısından dolayı zor bir hâle gelmiştir. “Küçük bir kızken kendisiyle alay etmeğe kalkışmış olmasaydım bugün burada bulunmaz, bu işlerin içinde olmazdım, diye düşünmek ara ara kendimi alamadığım bir şey; yanlışlığını bildiğim hâlde.” (121. s.) cümlesi ele alınarak başlanırsa geçmişteki olaylar hakkında bilgi veren bu cümlenin aslında eşzamanlı bir anlatmaya sahip olduğu görülür. Çünkü bu cümledeki asıl yargı “... kendimi düşünmekten ara ara alamadığım bir şey(dir)” Şimdiyi tasvir eden bu cümlenin nesnesi olan “geçmişte ... yapmasaydım” ibaresi sonradan anlatma izlenimi oluşturmaktadır.

121. sayfadan 139. sayfaya kadar olan III. kısım cümle boyutundan çıkıp bir bütün olarak incelendiğinde şu tarz ifadelerle karşılaşılır “Aranızda...” sayfa 121, “...sizinle de ilişkiliydi” sayfa 122, “... kendimi size... ..tanıtmağa yarar; onun için de, alakoymuyorum kendimi yazmaktan” sayfa 123, “Yazı yazmasını bir parça öğrendimse, ikinizi okuyarak öğrendim... ..gene de yazıyorum. ...bu kâğıtları size ulaştırmak benim için çok kolay. Ne var ki, bunları okumanızın... ..vakit buldukça bunları yazacağım size. Ulaştırması...” sayfa 124 gibi örnekler göz önünde bulundurulunca şu sonuçlara varılır. 135. Sayfadaki dipnot yani 62. Bölüm hariç III. kısmın tamamı bir mektuptur. Mektup olması hasebiyle araya giren anlatma olarak etiketlenmesi gerekir.

Mektubun yazarı bir kadındır. Çünkü 55. bölüm “Küçük bir kızken...” diye başlar. Devamındaki “...nikâhlı karısı oluverdim... ..nikâhlı kocam...” gibi anlatıcının cinsiyetini belirten ifadeler bu görüşü destekler. Anlatıcının kimliği ve mektuplarda kime hitap ettiği ise “Gelip sizi Yargılamalar Bakanlığına götürdüğüm sabah beni tanıyamadınız...” (131. s.) cümlesiyle kesinleşir. Mektuplar N.’ye hitaben S. tarafından yazılmıştır. S., O.’nun eski karısı ve yardımcısıdır. O. tarafından görevlendirilip S.’yi sorguya götürür, takip eder, mektup teslim eder.

İntradiegetik bir anlatıdır çünkü anlatıcı, N. ve O. ile aynı öykü düzeyindedir. Kendi yaptıklarını ve yazma sürecini anlattığı için de

otodiegetik bir anlatıdır. Öyleyse 55, 56, 57, 58, 59, 60 ve 61. bölümler S. tarafından araya giren olacak şekilde anlatılmış intradiegetik otodiegetik anlatıdır denilebilir.

62. bölüm Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

63. bölüme gelindiğinde sırrı 93. bölümün son paragrafı olan 199. sayfanın son dört satırında ortaya çıkacak bir paragrafı karşılaşıyor. Bu paragraf 63. bölümün son paragrafıdır (139. s.) *Gece*'nin önceki bölümlerinde zarf teslim etme görevinin S.'ye ait olduğu ve sonraki bölümlerde de zarfların S. tarafından teslim edildiği belirtilmektedir. Ancak bu paragrafta "bir adamımız" aracılığıyla teslim edileceği yazar. 93. bölümde ise "Defterlerimi içinde tuttuğum zarftan çıkan birtakım kâğıtlar var. Onları buraya alıyorum, sırayla, herhangi bir düzen tasarlamadan. Ne zaman yazılmıştı bunlar? Kim yazmıştı? Ben mi yazdım?" diyerek III. kısma gönderme yapılır.

Peki 63. bölüm O. tarafından anlatılmıştır denilebilir mi? Hayır. Zira "Neyse, sözü daha çok uzatmamalıyım artık. Bugün bütün bu kâğıtların durduğu zarfı kapayacağım, size ulaştırılması için hazır edeceğim." (137. s.) ifadesi 63. bölümün anlatıcısının 55-61 arasındaki bölümlerin anlatıcısıyla aynı kişi olduğu ve aynı zamanda 93. bölümde defterlerin tutulduğu zarftan çıkan kâğıtlarla bu mektupların aynı şey olduğu düşüncesini güçlendirir. Son bölümdeki itiraf olmasa da bu iki bağlantı bile aslında S. adında bir karakterin olmadığını ispatlar. Y. bir yapıntı oluştururken, uykusuzluktan düş görürken, akli dengesini kaybetmişken veya başka bir anda kendine farklı bir adla mektup olmalıdır.

Yine de bu bölüm *Gece*'nin ritmini göstermek adına S. tarafından araya giren olacak şekilde anlatılan intradiegetik otodiegetik anlatı olarak etiketlendirildi.

64. bölüm IV. kısmın başlangıcıdır ve bu bölümde R.'de geçen tanışma sahnesi anlatılır. Anlatıcı N.'nin yanına yaklaşip kendini Sevinç olarak tanıtan kişidir. Ancak "kendisinden ayrıldıktan kısa bir süre sonrasında rastlıyor bu dediğim" (123. s.) ifadesi anlatıcının on sekiz yaşındayken O. ile evlendiği ve evlendiği sene içinde boşandığı varsayıldığı takdirde en az otuz altı yaşında olduğunu gösterir. "Neredeyse otuz yıl önceki bir okul

arkadaşlığının anısı...” (131. s.) ifadesi ise S. ve N.’nin yedi yaşında okula başladığı varsayılırsa en az otuz yedi yaşında olduğunu gösterir. 1975-76 tarihinin düşüldüğü bölüm (230. s.) ve aynı bölümdeki B**** K***** imzası göz önüne alındığında anlatıcının yaşını daha isabetli şekilde tespit edebiliriz. O.’nun N. ile beraber serüven romanı okuduğunu belirtmesi (89. s.) serüven romanı okuyacak bir çocuğun ortalama 13 yaşında olduğu varsayıldığında S.’nin yaşının en az kırk üç olduğu bilgisine ulaşılır. “Savaş yıllarının getirdiği sıkıntılar...” (93. s.) ifadesini göz önünde bulundurarak 1975 yılından otuz yıl geriye gittiğimizde İkinci Dünya Savaşı’nın bitiş tarihi olan 1945’e ulaşılır. Elimizdeki kurmaca eserin kendi müellifine yani Bilge Karasu’ya B**** K***** imzasıyla bir göndermede bulunması ve tarih vermesi okuru şu düşünelere sevk edebilir: Bilge Karasu Y. karakteriyle kendini anlatmıştır ve *Gece* görüldüğü üzere büyük ölçüde Y.’nin N. adıyla kendini anlatmasından ibarettir. Öyleyse N., S., O. ve Y.’nin doğum tarihleri Bilge Karasu’nun doğum tarihi olan 1930 olarak alınırsa bütün taşlar yerine oturur. Eğer inceleme Genette’in yöntemiyle yapılmıyaydı bunlardan yine bahsedilebilirdi ancak farklı bir inceleme yönteminin konusu olduğu için Bilge Karasu’nun hayatı, eserin yayımlandığı dönemdeki siyasi durum ve benzeri konular bu tezde gündeme getirilmemiştir.

Gece’de sunulanların dışında hiçbir kaynağa ve bilgiye başvurmadan söylenebilir ki “...bizim kuşak...” ve “Genç de olsam...” (144. s.) ifadeleri diğer bölümlerle çelişmektedir. Çünkü önceki bölümler N. ile S. arasında bir kuşaklık yaş farkı olamayacağını gösterir. Bu ve bunun gibi diğer çelişkiler *Gece*’nin çeşitli yerlerinde geçen yapıntı ifadesini akla getirir.

Tüm bu çelişkilere rağmen 63. bölümdekiyle aynı amaçla bu bölüm S. tarafından anlatılan intradiegetik otodiegetik anlatı olarak etiketlenmiştir. Anlatma zamanı ilk paragrafta eşzamanlı, ikinci ve üçüncü paragrafta sonradan ve geri kalan paragraflarda ise eşzamanlıdır.

65. bölüm “Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. IV. kısmın ilk dipnotu olan bu bölümdeki “...dörde bölünmüş olmam...” (145. s.) ifadesi ile Y., N., O. ve S. olarak dört anlatıcı olduğu anlaşılabilir. *Gece*’nin bu bölümüne kadar Y. adlı karakter üç farklı sahte kimlikle, yapıntı karakteriyle kendini dörde

bölmüş ve bu bölümden sonra da birleştirecektir. Bu bölümden sonra anlatıcısı belirgin olan yerler daha önceki bölümlerin etiketlendiği gibi N., O. ve S. gibi sahte karakter adlarıyla etiketlenecek ancak birleşmenin gerçekleştiği ve anlatıcının tespit edilemediği bölümler Y. adıyla etiketlenecektir.

66. bölüm S. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

67. bölüm S. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

68. bölümdeki ilk paragraf S. tarafından eşzamanlı olarak anlatılan intradiegetik homodiegetik anlatıdır. Tırnak içindeki son paragraf ise N. tarafından eşzamanlı olarak anlatılan intradiegetik otodiegetik anlatıdır.

69. bölüm “Dipnot” başlığı ile Y. tarafından araya giren olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

70. bölümdeki ilk cümle eşzamanlı, birinci paragrafın geri kalanı ile ikinci paragraf sonradan, üçüncü paragraf eşzamanlı, üçüncü paragraf önceden olacak şekilde S. tarafından intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. Son paragraf ise N. tarafından önceden olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

71. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olarak anlatılan intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. Her yönden belirsizlik içerisinde olan ve ipucu barındırmayan bu bölümün intradiegetik ve homodiegetik diye nitelendirilmesinin sebebi 72. bölümün muhtevasıyla ilgilidir.

72. bölüm “Dipnot (!) (S.)” başlığı ile N. tarafından eşzamanlı olarak anlatılan intradiegetik homodiegetik anlatıdır. Daha önce dipnotlarda kendini gösteren Y.’nin 71. bölümde kendini göstermesine ve N.’ye göre gerçek olan kişilerin adlarını anmadan onlar hakkında konuşmasına sinirlenen N. bu bölümü Y.’ye hitaben yazmıştır.

73. bölüm “Dipnot” başlığı ile araya giren intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. Anlatıcı olan Y. bu bölümde 72. bölüme gönderme yapar.

74. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olarak anlatılan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

75. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olarak anlatılan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

76. bölüm N. tarafından sonradan anlatılan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

77. bölüm intradiegetik otodiegetik anlatı. Bu bölümün tamamı N. tarafından eşzamanlı olarak anlatılmıştır. Bölümün sonuna kadar gövdenin ölümü yani fiziki ölüm vurgulanarak ölüm anlatıldıktan sonra son üç satırda N., karşındakilerin (O., Sevim...) ve Sevinç'in bu türden ölümler olmayacaklarını söyler. Bu aynı zamanda kendilerinin kurmaca karakter olduğunun kabulüdür. Ayrıca bu satırların gelecek zaman çekimiyle bitmesine eşzamanlı olarak nitelendirilmesinin sebebi cümlenin yüklemine düşünüyorum fiili olmasıdır. Cümlenin yüklemi sona alındığında şöyle bir hâl alır "...olmayacağız diye düşünüyorum." ya da "...olmayacağımızı düşünüyorum."

78. bölüm N. tarafından sonradan anlatılan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

79. bölüm N. tarafından ilk paragraf sonradan ikinci paragraf eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

80. bölüm N. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır. Bu bölümün parantez içindeki ilk cümlesi bölümün eşzamanlı olarak etiketlenmesine engel teşkil etmemesinin sebebi kullanılan dilin eşzamanlı olarak etiketlenmeye uygun olmasıdır.

81. bölüm N. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

82. bölüm N. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

83. bölüm N. tarafından ilk paragrafın "Okul... ..etmedim" bölümü sonradan, "Son... ..sanki" bölümü eşzamanlı, geri kalan ikinci ve üçüncü paragraf ise sonradan olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. O. tarafından Naal olarak adlandırılan N., Nemi, Neri, Nezi adıyla birinin çocukluğunu anlatırken bu kişiyi N. diye anar. Aslında bu bölümde anlatılan kişi O.'dur ancak ona N. adının verilmesi okuru bu bölümün O. tarafından anlatıldığı yanılgısına düşürebilir.

84. bölüm N. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır. 83. bölümün devamı niteliğindedir. "...gecenin baş işçilerinden biri olarak..." ifadesiyle tasvir edilmesi 83 ve 84. bölümlerde anlatılan kişinin O. olduğunun delilidir.

85. bölüm "Dipnot (!) (S.)" başlığı ile S. tarafından araya giren olacak şekilde anlatılmış intradiegetik homodiegetik anlatıdır.

86. bölümün bütünü ele alınca Y. tarafından anlatıldığı anlaşılır. Ancak paragraflar hâlinde incelenirse O. ve N.'nin üslubu da görülür. İlk paragraftaki "Bir kısır... ..diye değil" arası eşzamanlı iken paragraftaki geri kalan cümleler sonradan intradiegetik otodiegetik anlatıdır. İkinci paragraf önceden intradiegetik homodiegetik anlatıdır. Son paragraf ise sonradan intradiegetik homodiegetik anlatıdır.

87. bölüm intradiegetik otodiegetik anlatıdır. İlk üç paragrafı N. tarafından eşzamanlı dördüncü paragraftan yedinci paragrafta kadarı ise sonradan olarak anlatılmıştır.

88. bölüm ilk paragraf sonradan ikinci paragraf eşzamanlı olarak Y. tarafından intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

89. bölüm N. tarafından sonradan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

90. bölüm N. tarafından eşzamanlı intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

91. bölüm N. tarafından eşzamanlı intradiegetik homodiegetik olarak anlatılmıştır.

92. bölüm Y. tarafından sonradan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

93. bölüm Y. tarafından anlatılmıştır. 86. bölümdekine benzer şekilde birden fazla anlatıcının üslubu görülür. Üstelik bu durum bölümün içinde "...hepimiz birden konuşmalıyız. ...her satırım bir başka ağızdan, bir başka kalemden çıkmış gibi oldukça ben dünyanın tümü olacağım, her şey olacağım." (199. s.) ifadeleriyle dile getirilir. İlk dört paragraf eşzamanlı intradiegetik homodiegetik anlatıdır. Beşinci paragraftaki ilk üç cümle eşzamanlı intradiegetik otodiegetik anlatı iken dördüncü ve beşinci cümleler

önceden intradiegetik otodiegetik anlatıdır. Son paragraf olan altıncı paragraf ise eşzamanlı intradiegetik otodiegetik anlatıdır.

94. bölüm Y. tarafından sonradan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

95. bölüm S. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik anlatı olarak anlatılmıştır. *Gece*'nin bu son bölümlerinde anlatıcıların bir kasıtle birbirine karıştırıldığının farkında olarak anlatıcının seviştiği kişi tarafından katledildiğini işaret etmesi (203. s.) üzerine bölümün anlatıcısı S. olarak etiketlenmiştir.

96. bölümde N. tarafından intradiegetik otodiegetik olarak ilk paragrafın ilk cümlesi sonradan ikinci cümlesi eşzamanlı, ikinci paragrafın ilk cümlesi sonradan ikinci cümlesi eşzamanlı, üçüncü cümlesi önceden, üçüncü paragrafın ilk iki cümlesi sonradan, üçüncü cümlesi eşzamanlı, dördüncü cümleden itibaren bölümün sonuna kadar olan kısım sonradan olacak şekilde anlatılmıştır.

97. bölüm Y. tarafından ilk paragraf sonradan ikinci paragraf eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik anlatı olarak anlatılmıştır.

98. bölüm Y. tarafından sonradan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

99. bölüm N. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır. Ancak son paragrafta O.'nun üslubu görülür.

100. bölüm Y. tarafından sonradan olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

101. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

102. bölüm Y.'nin rüyasındaki Y. tarafından sonradan ekstradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

103. bölümde 101. bölümün devamı olan ilk üç paragraf Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır. Üçüncü paragraf Y. tarafından sonradan, dördüncü paragraf eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

104. bölüm İlk paragraf Y.'nin rüyasındaki Y. tarafından sonradan ekstradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır. İkinci paragraf Y. tarafından

sonradan intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır. Son paragrafın ilk iki cümlesi sonradan, geri kalanı ise önceden olacak şekilde Y. tarafından intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

105. bölüm N. tarafından ilk iki cümle eşzamanlı, üçüncü, dördüncü ve beşinci cümle sonradan, paragraftaki geri kalan cümleler ve bölümdeki geri kalan paragraflar eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

106. bölümün ilk cümlesi 104. bölümün devamı niteliğindedir. Y. tarafından eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

107. bölümdeki ilk paragraf Y. tarafından sonradan, ikinci paragraf eşzamanlı, üçüncü paragrafın ilk iki cümlesi sonradan, geri kalan cümleleri ve bölümün geri kalan paragrafları eşzamanlı olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

108. bölümde “Paris... ..koku” arası eşzamanlı, “Birkaç... ..itecek” arası önceden, “Karanlık... ..görmemeliyim” arası eşzamanlı, “tren... ..beni” arası sonradan ve son satır eşzamanlı olacak şekilde Y. tarafından intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

109. bölüm Y. tarafından önceden olacak şekilde intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

110. bölüm Y. tarafından eşzamanlı olarak intradiegetik otodiegetik olarak anlatılmıştır.

Gece'nin I. kısmında N.'nin kendini kırlara vurması anlatılırken, II. kısmında O.'nun geçmişten bahsetmesi, III. kısımda S.'nin anılardan söz etmesi ve aldığı emirleri belirtmesi tanıklık işlevinin hâkim olduğu yerlerdir.

III. kısmın dipnot hariç tamamı mektup biçiminde olması sebebiyle ve 110. bölüm doğrudan okura seslenme izlenimi oluşturduğu için anlatıcının iletişim işlevine örnek olarak verilebilirler.

II. kısımda, O.'nun insanları nasıl ikiye böldüğünü ve propagandayı nasıl yürüttüğünü anlatması ideolojik işleve örnek olarak verilebilir. Bunun dışında IV. bölümde kimi zaman belirsiz bir anlatıcı tarafından deneme üslubuyla anlatılan 74, 75, 77, 81, 82, 88, 89, 91, 93, 95, 99, 101 ve 103. bölümler de ideolojik işlevden izler taşır. Özellikle 82, 88, 89, 91, 93, 95, 99, 101 ve 103.

bölümlerde anlatıcı görelilik temalı ve mutlak biricik doğrunun olmadığı yönünde metinler sunar.

Gece'de yönlendirici işlev eserin bütünlüğünü sağlamaktan ziyade okurun kafasını karıştırmak için kullanılmıştır diyebiliriz. Dipnotlarda yazar, nasıl yazması gerektiği ve nasıl yazdığı hakkında yorumlarda bulunur; 7 ve 10. bölümler buna örnektir. Kısımlar biterken veya başlarken bu geçişi belirtecek her defasında farklılaşarak kitaba gönderme yapar; 35, 65, 72 ve 97. bölümler buna örnektir.



SONUÇ

Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler* adlı eserinde roman incelemelerine geçmeden evvel Türkiye'deki roman eleştirisine değinir. Aytaç romanda dünya kriterlerine ulaşmış yazarlarımız olduğundan ancak roman eleştirisinde bu konuma gelineemediğinden söz eder. Aytaç'a göre eleştirinin, ilgili eseri açıklayıcı, yorumlayıcı ve değerlendirci bir inceleme olması gerekir ancak Türkiye'de genellikle öznel duygu ölçütleriyle hareket edilen ve yargılarını eserden alıntılarla desteklemeyen bir eleştiri anlayışı görülmektedir.

Türkiye'de romancılığın ve roman eleştirisinin aynı seviyede olmamasını çeşitli sebeplere dayandıran Aytaç'ın tespitlerin birkaçını şöyle sıralayabiliriz:

1. Eleştirmenlerin Çağdaş Batı romanının yeniliklerini ve anlatım tekniği gibi özelliklerini bilmemesi,
2. Eleştirmenlerin amatör derecede ideolojik tavırlar sergilemeleri, zevk ve hoşlanma gibi öznel yargılarla yapılan eleştirilerin yaygın olması,
3. Türkçe alanyazında ortak ve tutarlı bir terminolojinin geliştirilememiş olması,
4. Romanın kurgu, teknik, üslup gibi özelliklerinin yok sayılıp yalnızca konuya odaklanması, kurmaca ile gerçeğin birbirine karıştırılması,
5. Edebî eserde mutlaka bir mesaj veya bir çözüm formülü bulunması gerektiğine olan inanç ve karşılaştırmalı eleştiriye rağbet edilmemesi (Aytaç, 2016: 11-14).

Bu tez, bir roman incelemesi olarak, yukarıda sıralanan olumsuzluklardan olabildiğince kaçınmak gayesi gütmüş, başarısı ölçüsünde nesnel ve bilimsel bir yaklaşım sergilemeye çalışmıştır. Tezin iskeletini çağdaş romandaki yenilikler ve anlatım teknikleri teşkil etmiştir. İncelenen eserin yazarının siyasi görüşleri ve dünya algısından hareketle öznel niyet okumaları yapılmamış, sadece metnin kendisine odaklanılmıştır. Yöntemin

tatbikinde bir terim bütünlüğü sağlanmaya çalışılmış, Türkçe çalışmaların her birinde yabancı dillerdeki terimler için farklı ve kimi zaman tutarsız kelime tercihleri olduğundan, bu tezdeki kelime tercihlerinde terimlerin ayraç içerisinde İngilizce ve bazen Fransızca özgün hâllerinin verilmesine itina gösterilmiştir. Bu şekilde, terimlerin kaynak dillerdeki biçimlerine vakıf okuyucuların, tezdeki terimlerin sıklığı ve mazisizliğinden ötürü metnin tahlilini yorumlamakta zorluk çekmelerinin önüne geçmek hedeflenmiştir. Eserdeki kurmaca-gerçek geçişliliği, tez boyunca metnin kurgusuna, biçim, üslup ve teknik özelliklerine odaklanılarak tartışılmıştır. Metnin ucu açıklığı ve farklı okumalara müsait yapısı peşin hükümsüz ve nesnel bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Bu tezde, *Gece* adlı roman biçim ve içerik açılarından değerlendirilmiş, Genette'in yöntemi doğrultusunda, düzen, hız, sıklık, ses ve kip unsurları metne tatbik edilerek, metnin grameri çıkarılmış ve eser için bir söylem çözümlemesi sunulmuştur. Tezde, Genette'in yöntemi haricinde, Eco'nun açık yapıt kavramı, Escher'in (1898-1972) tabloları ve Jung'un (1875-1961) arketiplerine atıf yapılmıştır. Bu suretle, metnin farklı okumaları, metnin var ettiği dünyanın izafiliği ve imkânsızlığı ile metindeki karakterin veya karakterlerin bireyleşme süreci izah edilmeye çalışılmıştır.

Tezin amaç ve tekliflerinin sıralandığı giriş bölümünden sonra, ilk ana bölümde, Genette'in söylem çözümleme yönteminin doğuşuna kaynaklık etmesi hasebiyle ilkin Saussure'ün dil anlayışına, göstergebilim ve yapısalcılığa değinildi. Ardından, Genette'in yöntemi, fazla ayrıntıya girilmeden ancak hiçbir ana unsur göz ardı edilmeksizin şekillerle özetlendi. Genette'in yönteminde kullandığımız terimler bir tablo hâlinde (bkz. Şekil 5) sunulduktan sonra Genette'in anlatıbilime ve anlatıbilimin gelişimine tesiri üzerinde duruldu. Yöntemin tarifinin akabinde bu çalışmanın inceleme unsuru olan *Gece* ve müellifi Bilge Karasu hakkında genel bilgi verildi. Son olarak, Genette'in söylem çözümleme yönteminden yararlanacak müstakbel araştırmalar için Türkiye'de bu yöntemin kullanıldığı çalışmalardan söz edildi ve *Gece*'yi tahlil eden başlıca çalışmaların bir dökümü yapıldı.

İkinci bölüme hikâye ile anlatı arasındaki sıralama ilişkisini ele alan Genette'in düzen anlayışı izah ederek başlandı. Bu anlayışta hikâyede vuku bulan olayların anlatı boyunca kronolojik olmayan sırayla verilmesi, bu anakronik düzenin nasıl ele alınması gerektiği, hikâyedeki farklı bir konuma gönderme veya geçiş yapma (bkz. 2.1.2.2. Analepsis, 2.1.2.3. Prolepsis) hâlleri şekiller aracılığıyla anlatıldı. Ardından *Gece*'nin düzen çözümlemesine geçildi. Çözümleme esnasında karakterlerin belirsizliğini gidermek ve karakterleri bir gerçeklik düzlemine oturtabilmek için Jung'un psişe modelinden (bkz. Şekil 12) yararlanıldı. *Gece*'de tespit edilen anakroni unsurları şekil üzerinde (bkz. Şekil 14) gösterilerek yorumlandı. *Gece*'nin anakronik yapısı ile postmodern anlatı, *Gece*'nin sonu diyebileceğimiz 108 ve 109. bölümler ile ise Schrödinger'in kedisi paradoksu arasında bağlantı kuruldu.

Üçüncü bölüme olayların hikâyede kapladığı süre ile anlatının okunması arasındaki ilişkiyi ele alan Genette'in hız anlayışının izahıyla başlandı. İzahın akabinde *Gece*'nin hız çözümlemesine geçildi. *Gece*'nin büyük kısmının ara ya da duraklama adını verdiğimiz anlatı hızında olduğu tespit edildi. Bu tespitin yanı sıra anlatı hızının ritimli şekilde değiştiği ve bu ritmin klasik anlatıdan farklılığına değinildi. Klasik anlatıdaki münavebe, özet-sahne şeklinde ilerlerken *Gece*'de ara-sahne şeklinde ilerlediği yine bu bölümde tespit edildi.

Dördüncü bölüme hikâye ile anlatı arasındaki tekrar ilişkilerini ele alan Genette'in sıklık anlayışının izahıyla başlandı. Sıklık anlayışı açıklandıktan sonra *Gece*'nin sıklık çözümlemesine geçildi. Çözümleme esnasında anlatıda sıkça yer alan unsurların Jung'un arketipleri ve bireyleşme süreciyle koşutluğuna dikkat çekildi. Böylece anlatının Jung üzerinden kısa bir yorumlanması da yapılmış oldu. Bu yoruma göre *Gece*'de, bu çalışmada Y. diye bahsedilen karakterin kendi karanlık yönleriyle yüzleşerek, bir tür tekâmül süreci olarak da görülebilecek bireyleşme sürecini konu aldığı sonucuna varıldı.

Beşinci bölümde, önce Genette'in kip anlayışı başlığı altında mesafe ve odaklanma meseleleri izah edildi. Bu başlık ile Genette'in kendinden önceki araştırmacılardan ayrıldığı ve onlarla buluştuğu noktalara değinildi. Ardından

Gece'nin kip çözümlemesine geçildi. Mesafe başlığı altında *Gece*'deki mekân tasvirleri ile Escher'in tabloları arasındaki benzerlikler tespit edildi. Odaklanma başlığı altında ise klasik anlatının sınırları belirlendikten sonra *Gece*'nin bilhassa açılışı ile klasik anlatı arasındaki biçim ve içerik benzerlikleri tespit edilip, müşahhas olarak *Gece* ile *Don Quijote* arasındaki ortak noktalara dikkat çekildi.

Son ana bölüm olan altıncı bölümde, Genette'in anlatma zamanı, anlatı düzeyleri, anlatıcının işlevleri ve şahıs alt bölümlerini içeren ses anlayışı izah edilerek başlandı. Ardından, bu unsurların bir arada kullanıldığı *Gece*'nin ses çözümlemesine geçildi. *Gece*'deki metalepsisler ile Escher'in *Drawing Hands* adlı tablosu arasında bağlantı kuruldu. Bunun dışında, *Gece*'de dilin ideolojik işlevle kullanıldığı IV. kısım incelenirken, ilgili bölümlerin izafiyet ile tahkim edilerek romanda ve tasvir ettiği kâinata mutlak veya biricik bir hakikatin olmadığı iması ortaya kondu.

Netice itibarı ile, bu çalışma, *Gece*'nin esasen bir 12 Mart 1971 muhtırası ve 12 Eylül 1980 darbesi dönemi alegorisi olduğu iddiasını reddetmiş, eserdeki anlatıcının postmodern kimliği ve eserin açık yapıt özelliklerinin üzerinde dikkatle durmuş, eserdeki karakterlerin ve mekânların imkânsızlığı ile eserin kurguladığı tekinsizlik ve hakikatsizlik arasındaki ilişkiyi irdelemiş, biçim ve içeriği açısından çok ustaca kurgulanmış, çözümlenmesi pek de kolay bir metin olmayan *Gece*'nin Genette yöntemi ile gramerini çıkarmıştır. Bu bağlamda, bu tezin, özgün bir göstergebilim çözümlemesi sunduğu umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akatlı, F. Gürsoy Sökmen, M. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Akman, İ. (2016). *Bilge Karasu'yun Eserlerinde Postmodern Unsurlar*, Doktora Tezi. Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 429829).
- Arslantunalı, M. (2015). "Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir...", *Notos Öykü*, S. 52, ss. 25-37
- Atay, O. (2016). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Barış, S. (2019). *Bilge Karasu'da Varoluşçuluk Olgusu ve Biçim İçerik İlişkisi (Göçmüş Kediler Bahçesi, Gece, Kılavuz, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı)*, Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 614497).
- Başokçu, T. O. (2006). *Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: Ben'in Kuruluşunda Nietzsche'vi Yansımalar*, Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 204607).
- Bolat, T. (2019). *Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)*, Doktora Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 583086).
- Cengiz, S. (2015). "Bilge Karasu'dan Distopik Bir Modernizm Eleştirisi: Gece", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 8, S. 37, ss. 49-54

- Chomsky, N. ve Herman, E. S. (1988). *Manufacturing Consent The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- Çağan, S. (2017). *Bilge Karasu'nun "Gece" ve "Kılavuz" Adlı Yapıtlarına ve Bu Yapıtların Fransızca Çevirilerine Metinlerarası Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 562716).
- Çetin, B. (2010). "İmgeler Gerçekliğimiz", http://www.mavimelek.com/bilge-karasu_sempozyumu.htm, (Erişim: 20.05.2020)
- Çetinkaya, H. (1993). "Hoşçakal Ego", *Edebiyat Eleştiri*, S. 4, ss. 112-139
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim*. Ankara: Hece.
- Çorlu, Ş. (1992). *Barbara Frischmuth ve Bilge Karasu'nun Eserlerinde Rüya-Kurmaca İlişkisi*, Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 22324).
- Dağıstan Çetintaş, T. (2018). *Bilge Karasu Hayatı ve Eserleri*, Doktora Tezi. Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 503521).
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Doğan, M. N. (2006). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Adlı Romanının Göstergibilimsel Çözümlemesi*, Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 505280).
- Dumantepe, S. (2013). *Anlatısal Metinlerde Zaman Kavramı*, Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 349178).
- Eberstadt, F. (1994). "Pound and Gouge, Burn and Break", <https://www.nytimes.com/1994/05/22/books/pound-and-gouge-burn-and-break.html>, (Erişim: 20.05.2020)
- Ecevit, Y. (2011). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2015). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt* çev. Tolga Esmer. İstanbul: Can Yayınları.

- Elbirlik, T. (2015). *Söylem Kuramı ve XVI. Yüzyıl Siyasetnamelerinde Söylem Analizi*, Doktora Tezi. Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 393766).
- Ergenç, A. (2014). “Karasu Gece’de ‘Yazar’ı Neden Öldürdü?”, *İzafi*, S. 12, ss. 70-73
- Erkman Akerson, F. (2016a). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Erkman Akerson, F. (2016b). *Türkçe Örneklerle Dile Genel Bir Bakış*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Fordham, F. (2019). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* çev. Aslan Yalçın. İstanbul: Say Yayınları.
- Gedik, K. (2019). *Bilge Karasu’nun Eserlerinde Özne*, Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 584595).
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse an Essay in Method*. Çev. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.
- Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited* Çev. Jane E. Lewis. New York: Cornell University Press.
- Genette, G. (1997). *Palimpsest* Çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, G. (1997). *Paratexts* Çev. Jane E. Lewin. New York: Cambridge University Press.
- Guillemette, L. Lévesque, C. (2016). “Gerard Genette: Narratology” <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>, (Erişim: 20.04.2020)
- Gürbilek, N. (2014). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hesse, H. (2016). *Bozkırkurdu* çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hitchins, K. (1995). “Night by Bilge Karasu, Güneli Gün”, *World Literature Today*, C. 69 S. 1, ss. 218-218
- İleri, C. (2007). *Yazının da Yırtılıverdiği Yer*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Jahn, M. (2005). "Focalization", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, C. 1. Londra: Routledge.
- Jung, C. G. (2019). *Dört Arketip* çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2013). *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karlıdağ, E. (2018). "Bilge Karasu'nun Gece'sinde Felsefe, Toplum, Birey, Yazın...", *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, C. 4, S. 1, ss. 163-176
- Kubrick, Stanley (Yönetmen). (1980) *Shining* [Film]. ABD: Warner Bros., 1980.
- Macit, H. E. (2014). "Yazmakla Çıldırıktan Kurtulunur mu?", <https://www.metiskitap.com/catalog/text/86762>, (Erişim: 20.05.2020)
- Özata Dirlikyapan, J. (2015). "Baskı Kurmanın Evrensel Yolları ve Okura Yaşatılan Gece", *Notos Öykü*, S. 52, ss. 40-46
- Özata, J. (2003). *Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 137657).
- Öztürk, Z. (2017). *Kırmızı Pelerinli Kent ve Romantik Bir Viyana Yazı'nda Metadiegetik Anlatılar*, Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 462020).
- Pamuk, O. (2015). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peirce, C. S. ve öte. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce VIII*. Bristol: Thoemmes
- Phelan, J. Booth, W. C. (2005). "Narrative Techniques", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, C. 1. Londra: Routledge.
- Rifat, M. (2017). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sarıaslan, K. (2014). *Psychological Mechanisms of Systematic Othering in George Orwell's 1984 and Bilge Karasu's Night*, Yüksek Lisans Tezi.

- Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Çanakkale. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 384043).
- Sarioğlu, M. (2001). *Bilge Karasu'nun 'Gece' Romanının Görsel Plastik Dile Dönüşümü*, Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 101591).
- Saussure, F. (2011). *Course in General Linguistics* Çev. Wade Baskin. New York: Columbia University Press.
- Sönmez Yazıcı, Ö. (2013). *Rüyanın Aynasında Roman: Şairin Romanı ve Rüya Yapısal Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 348997).
- Şahin, S. (2009). "Gece Gibi Bir Roman: Gece", *Turkish Studies*, Volume C. 4, S. 8, ss. 2082-2098
- Şişman, G. (2018). *Bilge Karasu – İnsan ve Eser*, Doktora Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 505058).
- Şişmanoğlu Şimşek, Ş. (2014). *Romanı 'İki Kilise Arasında Bînamaz' Kılmak: Karamanlıca Edebi Üretim, Evangelinos Misailidis ve Yenidenyazım Örneği Olarak Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş Romanı ve Olanaksızlık*, Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 361946).
- TDK. (2003) *Grammer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Topçu, H. (2015). *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme*, Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 399610).
- Trimmer, J. D. (1980). "The Present Situation in Quantum Mechanics: A Translation of Schrödinger's "Cat Paradox"", *Proceedings of the American Philosophical Society*, C. 124, S. 5, ss. 323-338
- Tural, S. (2018). *Modern Türk Edebiyatının 200'ü*. İstanbul: Otto Yayınları.
- Vardarlılar, B. (2015). "Gece ile İlk Karşılaşmam", *Notos Öykü*, S. 52, ss. 47-

Yeral, Ö. (2006). *Hasan Ali Toptaş'ın 'Gölgesizler' Romanı ve Olanaksızlık*, Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://tez.yok.gov.tr/> (Tez No. 172897).

Yıldız, B. (2009). "Bilge Karasu'nun Gece Romanı Üzerine Eleştirel Bir Deneme: Gece'de Kaybolan "Ben"", *Birikim*, S. 243, ss. 66-71



EK: GENETTE'İN TERİMLERİ

Türkiye’de Gérard Genette’in yöntemi üzerine ve yöntemi ile henüz yeterli nicelik ve nitelikte çalışma yapılmamış olması, yazarın Türkçede sadece bir eserinin yayımlanmış olması ve göstergebilim ile anlatıbilimin Türkiye’de hâlâ yeni sayılabilecek alanlar olmaları sebebiyle alanyazında üzerinde fikir birliğine varılmış bir terminolojiden söz edemiyoruz. Bu sebeple, mevcut çalışma ve tercümelere birbirine uymayan terimlerle karşılaşılıyor. Gelgelelim, Genette’in hemen hemen her kavramını tanımlarken iki ad birden vermesinin işi daha da karmaşık hâle getirdiğini söylemek gerekir. Saymış olduğumuz sebepler bizi, çalışmanın çözümleme kısmında kullandığımız terimleri derli toplu bir sözlükçe hâline getirmeye yöneltti. Açık ve kapalı eksilti yerine daha uygun olan aşikâr-zımnî veya belirtik-örtük terimlerini düşündük ancak söz konusu terimlerin göstergebilim alanyaznında hâlihazırda kullanılıyor olması hasebiyle yeni bir ihtilafa meydan vermemek adına bir teklifte bulunmadık. Kullandığımız terimlerde ise Türkçenin yaygın kelime türetme şekillerine riayet etmeye azami gayret gösterip az kullanıldığından yadırganabilecek eklerden kaçınmaya çalıştık. Bazı terimlere ise uygun Türkçe karşılıklar teklif edilemedi. Öte yandan, Genette’in kendi terimlerini yenisıyla değiştirdiği durumlarda ya yenisini tercih ettik yahut ikisini beraber kullandık. Sözlükçemiz aşağıdaki gibidir:

açık eksilti (İng. *explicit ellipsis*) Metnin eksilti yapıldığını belli edecek şekilde bir zaman ibaresiyle (üç ay sonra vb.) başlamasıdır.

anakroni (İng. *anachrony*) Hikâyedeki olayların anlatıdaki zaman çizgisine yani sıralanışa uymamasıdır.

analepsis (İng. *analepsis*) Hikâyede bulunulan ân’a nazaran daha önceki bir olayın anlatılması veya çağrıştırılmasıdır.

analeptik (İng. *analeptic*) Analepsise ait veya analepsisle ilişkili olan.

anlatı (İng. *narrative*) Gösteren, bildirim, söylem veya anlatı metninin kendisidir.

anlatı düzeyi (İng. *narrative level*) Referans noktası birinci anlatı olan ve aralarında dikey hiyerarşik düzen bulunan diegesislerin her biridir.

anlatı sıklığı (İng. *narrative frequency*) Hikâyede gerçekleşen olay veya olayların kaç kere anlatıldığı ya da hikâyeye ile anlatı arasındaki tekrar ilişkisidir.

anlatı zamanı (İng. *narrative time*, Alm. *erzählzeit*) Anlatı okunurken geçen süredir.

anlatıcının işlevleri (İng. *functions of the narrator*) Anlatıcının üst-anlatı, ideoloji vb. işlevlerini kapsayan kategoridir.

anlatılan konuşma (İng. *narratized speech*) Konuşmanın kendi yerine konusunun verildiği konuşmanın, bir nevi tahkiye edildiği durumlardır.

anlatma (İng. *narrating*) Gerçek veya kurmaca fark etmeksizin her türlü anlatı faaliyeti üretmektir.

anlatma zamanı (İng. *time of the narrating*) Zaman konumlaması açısından birbirinden, sonradan (İng. *subsequent*), önceden (İng. *prior*), eşzamanlı (İng. *simultaneous*) ve araya giren (İng. *interpolated*) olarak ayrılan dört tür anlatmayı inceleyen kategoridir.

araya giren (İng. *interpolated*) Genette'e göre en karmaşık ve çözümlenmeye karşı en inatçı olabilecek anlatma zamanıdır. Genette bu anlatma zamanı için günlük ve mektup biçimleri üzerinde durur. Mektup veya günlük hem anlatının bir aracıdır hem de olay örgüsünde yer alan bir öğedir. En yalın ifadeyle, anlatıcı ve kahramanın aynı kişi olduğu durumlarda kahraman kendi günlüğünü ya da mektubunu yorumlamaya başladığı ve kendine bir nevi dışarıdan baktığı anlatıların zaman konumunu araya giren şeklinde adlandırabiliriz.

bildirilen konuşma (İng. *reported speech*) Karakterin sözlerinin anlatıcı tarafından birebir aktarıldığı durumlardır.

çoklu iç odaklanmalı (İng. *multiple*) Aynı olayların tekrar ederek başka karakterlerin bakış açısından sunulduğu anlatılardır.

dâhilî analepsis (İng. *internal analepsis*) Kapsamı ilk anlatının kapsamının içinde kalan analepsislerdir. Dâhilî analepsis'in kapsamı ilk

anlatının kapsamı içinde olması sebebiyle Genette'in tabiriyle "bariz bir fazlalık ya da çakışma tehlikesi barındırır" bu sebeple anlatının gidişatını değiştirebilir.

dâhilî prolepsis (İng. *internal prolepsis*) Kapsamı ilk anlatının kapsamının içinde kalan prolepsislerdir.

değişken iç odaklanmalı (İng. *variable*) Farklı karakterler üzerinden odaklanarak süren anlatılardır.

dış odaklanmalı anlatı (İng. *external focalization*) Anlatıcının karakterden daha azını bilip söylediği anlatıdır.

dolaylı konuşma (İng. *indirect speech*) Biri tarafından "...dedi, ...söyledi" şeklinde aktarılan ve hâliyle doğruluğundan emin olamadığımız konuşmalardır.

duraklama (İng. *pause*) Anlatı zamanı sürerken hikâyenin zamanının durmasıyla oluşur. Olay anlatmayan bol tasvirli kısımlar örnek olarak verilebilir. Genette bu duraklama yerine *ara* da der.

düzen (İng. *order*) Hikâyenin kronolojisi ile anlatıdaki dizilişi arasındaki ilişkileri inceleyen kategoridir.

eksilti (İng. *ellipsis*) Anlatı zamanının durup öykü zamanının sürmesidir. Hikâye zamanından belli bir parçanın atlanıldığı kısımlardır. Açık ve kapalı eksilti olarak ikiye ayrılır.

ekstradiegetik (İng. *extradiegetic*) İlk anlatı düzeyin üstünde kalan anlatı düzeyidir. *Gece* için Bilge Karasu bu düzeydir.

erim (İng. *reach*) Anakroni, hikâyenin yarıda kesildiği şimdiki andan ileriye veya geçmişe doğru uzanabilir. Genette bu zaman mesafesine anakroninin erimi der.

eşzamanlı (İng. *simultaneous*) Eşzamanlı anlatı hikâye ile anlatmanın eşzamanlı olduğu türdür. Genette, vurgunun hikâye üzerinde olması veya vurgunun söylem üzerinde olmasına göre ikiye ayrıldığı kanaatindedir. Vurgunun hikâyede olduğu tarz için Hemingway'i vurgunun söylemde olduğu tarz içinse Beckett'i örnek gösterir.

harici analepsis (İng. *external analepsis*) Kapsamı ilk anlatının kapsamının dışında kalan analepsislerdir. Haricî analepsisler'in fonksiyonu

genellikle okuru geçmiş hakkında bilgilendirmektir. Bu sebeple ilk anlatıya müdahalesi söz konusu değildir.

harici prolepsis (İng. *external prolepsis*) Kapsamı ilk anlatının kapsamının dışında kalan prolepsislerdir. Tespitinde Genette ölçü olarak ilk anlatının zaman alanının sınırını alır. Bu sınır açıkça proleptik olmayan sahnelerin sonuncusudur. Haricî prolepsisler çoğunlukla son söz işlevi görürler ve bir fiili mantıklı sonucuna kadar devam ettirirler.

heterodiegetik (İng. *heterodiegetic*) Hikâyede bir karakter olarak bulunmayan anlatıcıdır.

hız (İng. *speed*) Hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasındaki münasebet çeşitleridir. Genette ara, sahne, özet ve eksilti olmak üzere dörde ayırmış ve bunları anlatı hareketi veya anlatı ölçüsü diye anmıştır.

hikâye (İng. *story*) Gösterilen veya anlatı içeriğidir.

hikâye zamanı (İng. *story time*, Alm. *erzählte zeit*) Hikâyedeki olaylar gerçekleşirken geçen süredir.

homodiegetik (İng. *homodiegetic*) Hikâyede bir karakter olarak bulunan anlatıcıdır.

iç odaklanmalı anlatı (İng. *internal focalization narrative*) Anlatıcının karakter kadar bildiği anlatıdır. Sabit, değişken ve çoklu olarak üçe ayrılır.

ideolojik işlev (İng. *ideological function*) Anlatıcının öğretici yorumlarda bulunması ya da genel olarak akıl vermesidir.

iletişim işlevi (İng. *function of communication*) Anlatıcının temas kurma yahut var olan teması sürdürme amacıyla okura doğrudan hitap etmesidir. Mektuplu romanlarda belirginleşir.

intradiegetik (İng. *intradiegetic*) İlk anlatı düzeyinin kendisidir. Metni okumaya başlanınca ilk karşılaşılan öykü evreni ya da diegesistir.

kapalı eksilti (İng. *implicit ellipsis*) Söylemde herhangi bir zaman ifadesinin bulunmadığı ve okurun kendi çabasıyla belli bir zaman diliminin atlanıldığını keşfettiği anlatma zamanıdır.

kapsam (İng. *extent*) Anakroninin kendisi hikâye zamanında belli bir süreyi kapsar, bu süreye ise kapsam denir.

karma analepsis (İng. *mixed analepsis*) Erimi ilk anlatının başlangıcından geriye giden, kapsamı ise sonraki bir noktaya doğru genişleyen analepsistir.

kelime anlatısı (İng. *narrative of word*) Mimesis-diegesis ya da gösterme-anlatma karşılaştırmasında Genette'in mimesis veya göstermeye karşı ortaya koyduğu türdür. Genette'e göre mimesis, kelimelerin mimesisidir.

kısmi analepsis (İng. *partial analepsis*) İlk anlatı ile birleşmeyen ve eksilti ile biten haricî analepsistir. Ayrık durarak fiilin kendine has bir ânının anlaşılması için okura gereken bir bilgiyi sunar.

kip (İng. *mood*) Anlatıcının kendi görüş ve bakış açına göre hikâyedeki olayları anlatmasını inceleyen kategoridir. Mesafe ve odaklanma olarak iki başlıkta ele alınır.

mesafe (İng. *distance*) Hikâyede gerçekleşen konuşma ile okur arasındaki uzaklıktır. Anlatılan konuşma, dolaylı konuşma, serbest dolaylı konuşma ve bildirilen konuşma olarak dörde ayrılır.

metadiegetik (İng. *metadiegetic*) İnradiegetik yani ilk anlatının bulunduğu düzeydeki bir karakterin kendisinin bulunmadığı yeni bir düzeydeki hikâyeyi anlatmasıyla ortaya çıkar. Hikâyenin içindeki hikâye gibi düşünülebilir.

metalepsis (İng. *metalepsis*) Hiyerarşik düzey ilişkisinin terse dönmesidir. Bir tür düzey ihlalidir. Bilge Karasu'nun anlattığı hikâyedeki karakterin Bilge Karasu veya onun bulunduğu düzeyi anlatması ve/veya gönderme yapması bir metalepsistir.

meta-metadiegetik (İng. *meta-metadiegetic*) Hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki hikâye gibi düşünebilir. *Binbir Gece Masalları*'nda bu düzeye çokça tanık olunur.

münavebe (İng. *alternation*) Bir anlatı türünün ve/veya sıklığı sıklığının ardından bir diğerinin gelmesi ve ritmik olarak nöbetleşe birbirlerini izlemeleridir. Münavebe, anlatıda ritim oluşmasına sebep olur.

odaklanma (İng. *focalization*) Karakterin bilgisi ile anlatıcının bilme ve anlatmasının kıyaslanmasından doğan kategoridir. Odaklanmamış anlatı, iç

odaklanmalı anlatı ve dış odaklanmalı anlatı olarak üçe ayrılır. Ardından iç odaklanmalı anlatı kendi içinde sabit, değişken ve çoklu olarak üçe ayrılır.

odaklanmasız anlatı (İng. *nonfocalized narrative, zero focalization*) Anlatıcının karakterden fazlasını bildiği anlatıdır. Sıfır odaklanmalı anlatı da denir.

okur (İng. *narratee*) Anlatının yöneltildiği mercidir.

olay/tasavvur anlatısı (İng. *narrative of event/thought*) Genette Narrative Discourse adlı kitabında olay, Narrative Discourse Revisited adlı kitabında ise tasavvur kelimesini kullanır. Bu sebeple biz ikisini de belirttik. Mimesis-diegesis ya da gösterme-anlatma karşılığında diegesis veya anlatma yerine ortaya koyduğu terimdir. Sözün bulunmadığı kısımların taklit edilmesi, anlatılmasıdır.

otodiegetik (İng. *autodiegetic*) Homodiegetik anlatılarda tali bir karakter olarak değil de doğrudan hikâyenin başkarakteri olarak bulunan anlatıcıdır.

önceden (İng. *prior*) Öngörü veya kehanet diyebileceğimiz bir türdür. Olayın gerçekleşmesinden önce haber verilmesi şeklinde gerçekleşir. Genette, edebiyat eserleri içerisinde ikinci düzey anlatıların sayılmadığı takdirde öngörülü anlatılara hiç rastlanmadığını belirtir.

özet (İng. *summary*) Birden fazla gün, ay veya yılın ayrıntılara girilmeden birkaç paragraf veya sayfada anlatılmasıdır.

paralipsis (İng. *paralipsis*) Anlatının genel itibarıyla kapsadığı dönemdeki durumun ana unsurlarından birinden hiç bahsedilmemesi, es geçilmesi ile ortaya çıkan bir boşluk türüdür. Zaman eksiltilerinden farklı olarak paralipsisler bütün bir dönemi değil sadece dönemdeki temel taşlardan birini atarlar. Zaman eksiltileri gibi paralipsisler de geriye dönüşlü doldurmalarla uygundur.

prolepsis (İng. *prolepsis*) Hikâyede bulunulan ân'a nazaran daha sonraki bir olayın anlatılması veya çağrıştırılmasıdır.

proleptik (İng. *proleptic*) Prolepsise ait veya prolepsisle ilişkili olan.

sabit (İng. *fixed*) Sadece bir karakter üzerinden odaklanan anlatıdır.

sahne (İng. *scene*) Metnin okunması esnasında geçen süre yani anlatı zaman ile anlatılan ortamda geçen sürenin yani hikâye zamanının hemen

hemen birbirine eşit olduğu kısımlardır. Sahneye örnek olarak diyaloglar verilebilir.

serbest dolaylı konuşma (İng. *free indirect speech*) "...dedi, ...söyledi" gibi ifadelerin ortadan kalktığı karakterle anlatıcının sesinin birbirine karıştığı ve konuşma mı yoksa düşünce mi belli olmayan durumlardır.

ses (İng. *voice*) Anlatıcının işlevleri, anlatma zamanı, anlatıcı sesi, anlatı düzeyi ve bu düzeylerin ihlali olan metalepsis konularını inceleyen kategori.

sıklık (İng. *frequency*) Hikâyede cereyan eden olayların anlatıda hangi sıklıkta geçtiğini inceleyen kategoridir. Tekrarlanan anlatma, tekrarlayan anlatma ve tekil anlatma olarak üçe ayrılır.

sonradan (İng. *subsequent*) Geçmiş zaman kullanımı ile oluşturulan sonradan anlatı en yaygın anlatma türüdür. Hikâyenin ne kadar geçmişte olduğunu belirtmese bile geçmiş zaman çekimi, anlatıyı sonradan anlatı yapmak için yeterlidir.

şahıs (İng. *person*) Birinci şahıs ve üçüncü şahıs gibi terimlerin yetersizliği sebebiyle geliştirilmiş, anlatıcının hikâyede yer alıp almamasına göre anlatıcıyı homodiegetik, heterodiegetik ve otodiegetik şeklinde üç başlıkta inceleyen kategoridir.

tam analepsis (İng. *complete analepsis*) Belli bir noktaya geri gittikten sonra hikâyeyi ilk anlatıyla birleşene kadar getiren haricî analepsistir.

tamamlayıcı analepsis (İng. *completing analepsis*) Anlatıda bir önceki boşluğu olay gerçekleşikten sonra dolduran geriye dönüşlü kısımlardır.

tamamlayıcı prolepsis (İng. *completing prolepsis*) Önden gidip ilerideki bir boşluğu kapatan prolepsistir.

tanıklık işlevi (İng. *testimonial function*) Anlatıcının hikâyenin gerçekliğini, anlatımdaki kesinlik derecesini, bilgi kaynağı ve benzeri şeyleri teyit etmesidir.

tekil anlatma (İng. *singulative telling*) Hikâyede bir kez cereyan eden olayın bir kez anlatılmasıdır.

tekrarlanan anlatma (İng. *repeating telling*) Hikâyede bir kez cereyan eden olayın tekrar tekrar anlatılmasıdır.

tekrarlayan anlatma (İng. *iterative telling*) Hikâyede birden fazla kere cereyan eden benzer olayların bir seferde anlatılmasıdır.

üst-anlatı işlevi (İng. *narrative function*) Anlatma durumunun bizzat kendidir. Temel bir işlev olması sebebiyle anlatının var olduğu yerde metinde sunulmasa bile vardır.

yana kaydırma (İng. *sidestep*) bkz. paralipsis.

yinelenen analepsis (İng. *repeating analepsis*) Anlatının geçmişine dönük tekrarlamalardır. Bu analepsisler olayların yaşandıkları andaki yorumunu kaldırıp yenisinin getirilmesi gibi işlevlere de sahip olabilirler. Anımsama da denir.

yinelenen prolepsis (İng. *repeating prolepsis*) Önden gidip gelecekteki bir anlatı bölümünü kısmen kendi içinde katmanlaştırırlar. Vakti geldiğinde tamamı anlatılacak bir olaya önceden göndermede bulunurlar. Önceden duyurma veya manası ileride yapılacak analepsislerle anlaşılacak tohum ekme şeklinde görünebilirler. Ancak yazar dedektif romanlarındaki gibi okuru yanıltmak için bunu yapabilir.

yönlendirici işlev (İng. *directing function*) Anlatıcının metnin iç düzenini, bağlantılarını belirtmesidir.